

中国传统美术思想 艺术性研究

左树静 甄亚雷 ● 著

吉林人民出版社

中国传统美术思想与 艺术性研究

左树静 甄亚雷 著

吉林人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国传统美术思想与艺术性研究 / 左树静, 甄亚雷
著. -- 长春 : 吉林人民出版社, 2019.8
ISBN 978-7-206-16251-0

I. ①中… II. ①左… ②甄… III. ①民间美术—研究—中国 IV. ①J528

中国版本图书馆CIP数据核字 (2019) 第185405号

中国传统美术思想与艺术性研究

ZHONGGUO CHUANTONG MEISHU SIXIANG YU YISHUXING YANJIU

著 者：左树静 甄亚雷

责任编辑：李沫薇

封面设计：子 羽

吉林人民出版社出版 发行 (长春市人民大街7548号 邮政编码：130022)

印 刷：长春市昌信电脑图文制作有限公司

开 本：710mm × 1000mm 1/16

印 张：8.25 字 数：140千字

标准书号：ISBN 978-7-206-16251-0

版 次：2019年8月第1版 印 次：2019年8月第1次印刷

定 价：52.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

目 录

第一章 中国传统审美与传统美术的基础解读·····	1
第一节 中国传统审美意象与美术教育传达解读·····	1
第二节 中国传统审美意象美术形式分析·····	24
第二章 中国传统美术教育思想·····	41
第一节 中国传统美术教育中的“教”·····	41
第二节 中国传统美术教育中的“学”·····	60
第三章 中国传统美术的艺术形态·····	101
第一节 中国传统美术的二维造型·····	101
第二节 中国传统美术的三维造型·····	106
第四章 中国传统美术艺术之民族服饰·····	111
第一节 多民族的民间服饰·····	111
第二节 多民族的民间饰品·····	113
第五章 中国传统美术与现代设计的转化·····	115
第一节 中国传统美术的传统元素收集·····	115
第二节 中国传统美术形式的转化运用·····	118
参考文献·····	125

第一章 中国传统审美与传统美术 的基础解读

第一节 中国传统审美意象与美术教育传达解读

一、中国传统审美意象的形成背景暨对论题中“传统”的界定

（一）“传统”的语言学解读

“中国传统审美意象”作为文章的一个理论前提，其中“中国传统”与“意象”都具有非常广大的内涵与外延。“传统”一词在历史的演化中形成了非常丰富的意义，如果将“传统”一词放入语言学中来解读，“传统”是由其能指（语音）和所指（概念）形成的一个“符号”（意义整体），由于能指与所指之间结合的任意性，符号就具有极大的任意性，在时间的历程中“传统”一词不断变化，这种变化正如德里达（Derrida, 1930—2004）对“延异”做出的解读，文字在延续过程中的延宕化（temporalization）使得文字具有暂时存在又不断延续的时间特点，而文字的间距化（spacing）又使得文字的同一性中存在着差异性和分裂的特点。历史中的一切事物当被文字记载的时候，我们就需要对这些时间的延续性和空间的差异性中所缺席的、曾经存在过的内容进行填补，即“这种形而上学的全部历史被迫走向痕迹的还原”。这种还原也正因为时间的延宕和空间的差异而体现出解读的偶然性与创造性。在这里，语言学为我们对“传统”的理解提供了对其历史不断变化中的生成性的解读，但是也正是历史延续性让“传统”一词具有了相对的、正常的、有规律的生命。一定的语言状态始终是历史因素的产物。正是这些因素可以解释符号为什么是不变的，即拒绝一切任意的代替。“因为时间

将使对语言起作用的社会力量可能发挥效力，而我们就达到了那把自由取消的连续性原则。但连续性必然隐含着变化，隐含着关系的不同程度的转移。”——“传统”因为是变化的，所以需要解读，而“传统”又是相对稳定的，所以为解读提供了很好的理由。

语言学为我们对词语的解读提供诸多思路。《汉语大词典》对“传统”的解释为：“①谓帝业、学说等世代相传。②世代相传的具有特定的风俗、道德、思想、作风、艺术、制度等社会因素。”对词汇的概念解释越宽泛，其涵盖意义越具有合理性，但是往往在具体时空里的价值也越低。“传统”作为意义符号，其能指与所指组合的任意性体现的时空延异性不可避免地产生各种不同的解读，即不同的时间与空间的“传统”要比《汉语大词典》这一解释具体得多，词典解释是一个“普遍”概念，而在具体时空中，则是一个“个别”的概念。这里的时间与空间为我们的解读提供了定位前提。书中的传统在空间上特指中国自身文化形成的传统，而时间上则是在与现代社会对比下的（历史的“传统”）意涵。作为一个极具历史性的词汇，在此我还需要进一步对之进行阐述。我们对“传统”的理解的前提就是现在活着的人对它的思考，这个“传统”是过去的人生活的一个抽象总结。因此，我们回到语言学，所有的语言指向的实体则是历史的遗迹。遗迹正是通过我们今天的思考将过去的事情不断复活，这样的复活必须和我们现在的思考者建立联系，否则一切的语言、痕迹以及遗迹都是无意义的存在，正如克罗齐（Benedetto Croce）所言：“一切历史都是当代史。”柯林武德（Robin George Collingwood）对之解释说：“一切历史都是当代史；但并非是在这个词的通常意义上，即当代史意味着为较近的过去的历史，而是在严格的意义上，即人们实际上在完成某种活动时对自己的活动的意识。因此，历史就是活着的心灵的自我认识。”当我们需要对“传统”做一个“个体的”涉及美术教育传达的界定（在词语上“传统”仅仅是“中国传统审美意象”的定语），这里的“传统”回到具体的历史背景则是“传统社会”。

（二）传统社会

传统社会（traditional society）在词语的解释中同于农业社会（agricultural society），我们了解农业社会的特征对于“传统”的理解就会变得更为清

晰，也为文中对该词语的界定提供理解基础：

“农业社会是以农业生产为主导的经济社会，在西方传统的发展理论中用以代表工业社会之前的社会发展阶段。有时又称传统社会。

与工业社会相比，农业社会的特征大致归为：①以家庭为基本生产单位，以手工为主要生产方式的自给自足的小农经济在社会中占主导地位，生产的目的是为满足家庭生活需要而不是交换。②社会分工不发达，社会分化程度低下。③社会流动性弱，各阶级阶层之间壁垒森严，社会关系以血缘和地缘关系为主，个人的发展受到极大的限制。④社会管理原则是家长制，人治为政治系统运行的基本方式。⑤人们的思想观念陈旧，迷信权威，惧怕变革。⑥竞争机制不健全，生活节奏缓慢，因而，社会的变革和进步也非常迟缓。然而，农业社会中人与自然之间保持有一种顺应的关系，因而人们拥有一个优越的生态环境或生存空间；日常生活中人际交往的人情味浓厚；节奏舒缓的生活使人很少有心理的紧张和精神的压抑；伦理型的规范对于抑制一般性的越轨行为有着不可替代的效力。”

说到这里，我们似乎面临又一个“个别”与“普遍”的问题，农业传统是社会历史发展中一个普遍的社会阶段，又何以创生出“中国传统审美意象”呢？在现代与西方社会对比中形成的，从农业社会中产生的中国精英文化的审美标准又是什么样的呢？这样的问题追问就将我们引向一个更广阔的历史文化生态，这不仅是这里无法解释的问题，亦是历史至今仍不断解读、猜测并尽量接近的问题。在此对这一问题通过他人的研究做一个简短的索引以联系全文。

（三）中国传统社会与文化形成

亚里士多德（Aristotle）言：“食物的种类很多，因而无论兽类或人类，都有很多种生活方式；没有食物，谁也无法生存，食物的不同，决定了各自生活方式的不同。”食物不仅决定了生活方式，而且不同食物的选择也塑造了不同族群的身心特点，拓展到上一层级，则是人的选择取决于人的种族与环境。但是，汤因比（Arnold Joseph Toynbee）在《历史研究》中列举了大量的事实证明，同样的地理环境常常造就迥然相异的历史，因此，在环境与人的交互作用中，人们正是在应战那些丰富而力度恰到好处的挑战中创造了

各自不同的文明模式。这即是“不同的民族在不同的生活环境中逐渐形成各具风格的生产方式与生活方式，养育了各种文化类型；同一民族又因生活环境的变迁和文化自身的运动规律，在不同历史阶段其文化呈现各异的形态，所谓‘文变染乎世情，兴废系乎时序’。前者是文化的氏族性（或曰地域性），后者是文化的时代性（或曰阶段性）”。中国独特的地理环境在塑造了经济环境与制度环境过程中形成自己的文明特征。

正如史家所言，我们只能解释历史何以如此发生，而不能预知历史将如何发生。单一的文化民族在历史变迁中常常因遇到新困难而欠缺挑战之能力，因此，文化的多元以及对历史不停地解读都在不断储存着解决未来问题的密钥。文化也在不断地整体协调中求得生存与发展，中华文化在这样独特的生存状态下形成独特的思维模式，文化发展的基础为生活与历史现实，思维模式则上升为哲学。在生活细节与哲学中间填充的就是整个世界。审美只是作为其中的一个环节，要获得理解则无法脱离这“上穷碧落下黄泉”的两级之间的联系。

（四）中国传统审美精神的形成

以上是对中国传统文化个性形成的一个粗略解释，对中国文化形成以及特征的描述可谓汗牛充栋，作为中国传统文化一支的艺术则是从此中得来。以下，单从中国传统审美叙述，我们就会发现审美特征和以上所述的文化生成的关系。如上文所述，审美特征的理解上则不离于哲学，因为哲学是对存在的抽象总结，是人们理解世界的最上位的结晶，但是这一切的结晶都是从存在的事物中得来，所以，审美特征下必然联系着生活与历史，所谓艺术正是对这二者间的表达，并以艺术品的方式呈现——“形而上者谓之道，形而下者谓之器”。艺术恰成为载道之器、承意之象。

对于中国传统审美与哲学的联系，徐复观认为：“老、庄思想当下所成就的人生，实际是艺术的人生，而中国的纯艺术精神，实际系由此思想系统所导出。”当然，对于中国艺术产生深远影响的不止道家，对于艺术提出规范要求更早的应是儒家的礼乐文化，冯友兰将此二者对艺术的态度做这样的解读：“儒家把艺术看作是道德教育的工具。道家对艺术没有正面提出系统的见解，但是他们追求心灵的自由流动，把自然看为最高理想，这给了中国

的伟大艺术家无穷的灵感。”然而儒、道两家形成的源头则又离不开中国传统生活方式。冯友兰认为，封闭的农业文明（区别于商业化的海洋国家）使得人们无法离开自己的土地，因为经济的原因形成了中国的家族制度，传统中国把社会关系归纳成君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友五种关系，其中三种是家庭关系，而君臣与朋友却也可以看作是家庭关系的延伸。因此“儒家思想在很大程度上便是这种家族制度的理性化”。而儒家所求之艺术也就带有了道德教化的特征。另一方面，农民长期与自然交往，对于自然的热爱终于发展到人与自然、与宇宙的合一——天人合一。在儒、道对艺术的影响上，徐复观有更为具体的说明：“儒、道两家，虽都是为人生而艺术，但孔子是一开始便有意识地以音乐艺术为人生修养之资，并作为人格完成的境界。”而道家代表老子与庄子并没有以美术作为目的与对象进行研思，“在他们思想起步的地方，根本没有艺术的意欲，更不曾以某种具体艺术作为他们追求的对象……他们只把道当作创造宇宙的基本动力；人是道所创造，所以道便成为人的根源性的本质……若不顺着他们思辨的形而上学的路数去看，而只从他们由修养的功夫所到达的人生境界去看，则他们所用的功夫，乃是一个伟大艺术家的修养功夫；他们由功夫所达到的人生境界，本无心于艺术，却不期然而然地回归于今日之所谓艺术精神之上。”这样的艺术精神向下则汇聚成人们的生活理解。葛兆光在其《中国思想史》中论述道，由于中国文字的象征与意会性，提供解读中国古代人的思维方式以及他们“想什么和怎么想”的依据。这里即透露出中国古代社会对宇宙秩序的认识（这些认识和农业对时空的影响息息相关，如时间的四季划分、空间的中央与四方划分等）体现为人世间的仪式。“人类应该按照这种宇宙、社会、人类的一体同构来理解、分析、判断以及处理现象世界，因为在现象世界中拥有同一来源、同一结构、同一特性的不同事物是有神秘感应关系的。这样，在当时人的思想世界中，就以对天、地、人的体验与想象，形成了一个整齐不乱的秩序，在这一秩序中古代中国确立了自己的价值的本原、观念的样式和行为的依据。”这种思维方式则产生了对称的辩证“阴阳”及与其联系的“五行”关系。随着仪式权威功能的瓦解，思想与权力、技术分离，原属王官的知阶层下移与原为下层士人的上升导致士阶层的崛起，则为中国传统审美的自觉与

完成提供了必要的条件。

那么具体到中国传统艺术的精神与绘画的结合，徐复观以为自魏晋以来中国艺术进入“自觉”（即艺术脱离了其他的功能而以审美为最终目的），“而以简单的文字，说出一个完整的轮廓，构成一个素朴的系统，奠定中国此后画论基础的，则不能不首推上面所引的谢赫的六法”。六法中尤以“气韵生动”最重要：“此语的含义明，则不仅六法的全义亦因之而明；并且中国绘画的精神、特性，亦可由此而把握到一个梗概。”如果超出绘画本体，作为一个整体的意义传达，彭吉象对中国艺术精神的总结则体现出不同的角度：道——中国传统艺术的精神性；气——中国传统艺术的生命化；心——中国传统艺术的主体性；舞——中国传统艺术的乐舞精神；悟——中国传统艺术的直觉思维；和——中国传统艺术的辩证思维。这些精神的传达，必须依赖于符号的承载，在中国的艺术当中，谓之“象”，因而，意象也就成为理解中国艺术的一个关键词。因此，这一研究也就以“中国传统意象”的解读作为从精神理解到可以操作的教育传达途径的理论基础。

二、中国传统审美意象与美术教育传达的理论构思

（一）中国传统审美意象与美术教育传达的理论界定

意象本身似乎就是一个非常“意象”的词，当我们说出这个词，也许皆有所领悟，可是要说出它的明确的意义却颇为不易，即便说出，也觉得若有所失。因此，在对意象做学术性梳理之前，为了给读者呈现一个明确的论文主题，我选择结论前置的处理，先说出对中国传统意象在美术教育传达中做的若干界定。

我们可以借助辞书中“意象”的解释了解当前意象的主要含义：

《辞源》对“意象”的解释为：①意思与形象；②心情与容貌。

《汉语大词典》的解释颇为详细：亦作“意像”：①谓寓意深刻的形象；②经过运思而构成的形象；③神态，风度；④想象；⑤印象；⑥意境；⑦心境。

《辞海》解释“意象”为：①表象的一种。即由记忆表象或现有知觉形

象改造而成的想象性表象。文艺创作过程中意象亦称“审美意象”，是想象力对实际生活所提供的经验材料进行加工生发，而在作者头脑中形成的形象显现。^②中国古代文论术语，指主观情感和外在物象融合的心象。明清以后专指具体外物，用比兴手法所表达的作者情思。

《简明不列颠百科全书》这样解释“意象”（imagery）：人脑对事物的空间形象的大小和信息所做的加工和描绘。和知觉图像不同，意象是抽象的，与感觉机制无直接关系，精确性较差，但可塑性却较大。……近年来，意象常用于辅助情绪素材的重建，故人们更多地把它应用于心理治疗，用以增加情绪体验的生动性。意象也用于缓解紧张和对恐惧症、不良习惯、性功能障碍和疼痛的治疗，催眠时诱发意象其效果特别明显。

从以上的词汇解释中我们可以发现，意象至少分为美学的解读与心理学的解读，并且相互有潜在的影响。具体到美术本体，在西方美术对我国美术发生普遍影响以后，很多学者发现，中国美术与西方美术相比，其意象性是一个比较明显的特征。西方美术传统上趋向于从透视、质感、光线等视觉或触觉等多重体验中，力求还原人对事物的视幻觉体验，因此以再现（representation）视觉对象为特点。在西方美术发展的过程中，现代的很多表现形式也脱离了传统的“模仿”再现，因此在视觉作品的表现形式上有了再现与抽象（abstraction）的划分，抽象的形式以对可见世界视幻觉可辨析的程度分为客观抽象（objective abstraction）与纯抽象（pure abstraction）或非客观抽象（nonobjective abstraction）、非再现（nonrepresentation），前者指可辨认自然原型，后者指不可见自然原型。不过在做这种区分的时候的一个前提是：广义而言任何艺术都是具有抽象特征的，这层含义后文将继续分析。从视觉形式划分与我国美术对比，我国美术表达形式则基本可以涵盖在“客观抽象”范畴。因此很多学者在形式上将美术表现划分为：具象、意象与抽象（在美术教育领域尹少淳率先提出了从形式上区分的意象美术教育、具象美术教育与抽象美术教育）。中国美术在与西方对比中的意象美学特征又强化了这种区分，西方的“意象”（image, imagery）的心理学含义为意象的现代解读提供了契机。但是，对于这一概念的区分很多学者从美学与文化对比等不同角度提出了不同意见，而意象美术教育本身也在这样的争鸣中不断修

正。

当一个概念的界定放到具体的时空，都会在共性的基础上显出自己的个性因素。从比较中会发现“意象”的以下层次特点：

第一层，从原始意义出发，意象指的是意与象之间的阐述关系；第二层，意象是在文化比较中凸显的指中国传统艺术中传达的独特审美意象；第三层，从“形”的角度，可以在具象、抽象之间获得第三种视觉形式：意象。

“中国传统审美意象”似乎区别于独立的美学、心理学等领域的“意象”区分。可是，我们必须看见，正是美学、艺术创作、心理学等多层面对“意象”的解读，为意象在美术教育中的传达提供了沟通的空间。

本研究以教育研究为前提，强调其可传达途径，对中国传统审美意象做这样的界定：中国传统审美意象核心是意与象之间的关系阐释，在此前提下分为两个维度：纵向指向中国传统文化中的审美意象；横向指向具体的形象变化。

这样界定的目的是：第一，要建立中国视觉文化体系，中国传统审美意象则是代表中国文化精英传统的重要部分，是树立中国视觉文化体系的重要立足点，在对中国传统审美意象文化的传承中，意象是理解与传达的核心。第二，对于传统的继承最根本的是寻找解读传达的途径，这个途径则是建立在可以共通的理解即阐释的基础上解读美术形象。形象是作为美术教育传达的外在标准，在两个维度的共同作用下，意象美术教育的理解传达才更容易做到形而上与形而下的结合。

（二）中国传统审美意象教育传达的阶段特点

对于意象教育化解读，是依据意象本身的两个维度，同时也为基础教育的实践提供了一个操作性的基础，在学习的不同阶段，纵轴与横轴有不同的侧重，随着年龄增长，横轴（形式层面）逐渐减弱，而纵轴（意识层面）逐渐增强。

在学前阶段，因为认识能力的限制，更多地注意到横轴中的意象含义，即通过意象的形象表达实现美术教育的情感价值、智力价值、技术价值、创造价值等。纵轴中的中国传统人文情感传达处于次要地位。

义务教育阶段，随着学生知识的积累和认知能力的提升，在意象教学的实践层面则可以向纵轴拓展，但是，这时候儿童到青少年的心理正值青春转折点，“这种由于生理变化所引起的改变（从无意识的到批判式自觉的想象活动）”，对美术的学习也会形成一个思维转换时期，从培养视觉文化传统而言，面临着横轴和纵轴的转换过程。横轴面临着视觉转换，纵轴的渗透则涉及在其他人文学科知识的综合理解上获得中国传统审美体验。

高中阶段学生的知识积累和认知能力已经成熟，这时候，重心则是向纵轴转移，绘画活动除非是特别的爱好，通过纯粹思考和观看成为大多数普通业余者获得对艺术欣赏需求的主要途径，此时其他人文学科知识也可以成为美术中中国传统审美解读的知识铺垫，美术的认识功能也为其他学科提供了互相增进的可能，其理论的、图像学意义的知识建构无疑会促进学生对知识的融汇，同时，传统的审美概念在从他们儿童时期有序的培养中获得了良好的潜移默化的体验。这一阶段对学生个体而言中国传统审美的获得是很重要的，同样，建立中国传统视觉文化的系统也从理论的程序走向了实践的程序。

进入高校阶段，在非美术专业，这种纵轴的功能依然以重要的认知需求取代了横轴的价值，中国传统审美意象完全可以成为个人认知的一个重要部分，中国传统意象审美的精神价值本身就相当于当代工业文化的均衡之物。而美术专业中对于中国传统审美意象传达的研究就成为美术本体研究的范围，书中在开始也提到这一方面的研究已经有了比较深的传统，但是，中国传统意象思维传达从理解到实践的现状如何？在实践中我们的主要缺失在哪里？我们还有哪些更好的理解途径？传统美术教育的问题不能脱离我们曾经的教育基础。

三、“意象”的形态流变暨绘画意象与文学意象的分离

上文只是对文章的理论基础设想做了简要叙述，在对中国传统审美意象传达的解读过程中，其核心即是“意象”。因此，对意象的历史演绎做分析解读是理解文章理论假设的重要部分。因为对概念历史的追溯的目的就是

让历史看起来更简单，而不是更复杂。在追溯的过程中，我们获得的不是历史的概念，而是看见这个概念生长到今天应该是怎样的存在，正如黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）所言：“如果艺术把它的概念中所含的基本的世界观以及属于这个世界观的内容范围都已经从四方八面表现得很清楚了，那么对某个民族和某个时代来说，艺术就已经摆脱了这种确定的内容意蕴了；此后只有到了有必要反对此前唯一有效的内容时，才会引起重新回到找内容的需要。”然而，黑格尔的这种旧内容的枯竭和革新的诞生，对中国传统审美意象而言，已经在清末不可避免地发生了，在其后西方艺术和中国艺术的交织，让本来极具中国个性的“意象”也融入这个更广阔的视野中。艺术的共性因素是超越民族性的，这些融合为意象的解读提供了更多解读的途径。中国传统审美意象在这里印证了黑格尔的言论，成为一种有效的工具，恰可以反对“此前唯一有效的内容”。即用中国传统艺术的典雅之境“反对”当今的艺术纷繁多元带来的诸多现代症候，这里的反对或许用“弥补”更为适合。我们无法像古人一样艺术生活化，我们却可以用中国传统审美涵养我们的生活。

一切艺术都在不断讨论形式和意义之间的关系，“艺术的基础就是意义与形象的统一，也包括艺术家的主体性和他的内容意义与形象的统一”。因此，从广义而言，所有的艺术都是意与象的关系。苏珊·朗格（Susan Lange）认为：“艺术，是人类情感的符号形式的创造。”这个“符号”可以理解为“象”，但这种“人类情感”似乎显得过于宽泛，因为，在美术演化过程中，时间地域的限定对这个符号的所指各有差别。在意象的演化中，顾祖钊教授认为，中国是最早创立意象说的国家，随着时间的推移，逐渐经历了表意之象、内心意象、泛化意象几个阶段，我以为是比较中肯的；但是，要将意象发展联系到当今的现状，并成为美术教育研究的对象，就需要脱离以诗歌为研究核心，而将重心转移到美术本体来研究意象，其后应当还有美术中意象的现代综合阶段。这个阶段则在原有的意象基础上出现了两个特点：意象的形化区分与心理学对意象研究的渗透。

（一）表意之象——意象的源头

在有文字记载之前，人们所创造的形象多与意义关涉，原始艺术中的

“图案、记号和表意文字向我们展示了人类起源时特有的思维、观察和交流的方式”，也即表达意图的功能。人类越向前追溯，思维以及生活方式越接近，因此艺术的起源也是同一的，人们对超自然的信仰激发着人类的思索。在向原始艺术的追溯中，却发现更多的是人类的共通性，艺术毫无例外地关涉到生死以及与之相关的食物、神。在人类还没有进行大迁徙之前的时代（30000—60000年前）墓葬的考察中发现，几乎所有智人对死亡的态度都极其相似：集体的墓穴、把死者像睡眠一样安放并且身边放着生活用具。死亡的情境不仅是一次尸骨的处置，更多是关涉了宗教仪式与生死的态度。原始艺术对蕴含在生、死中的食物、神的关切，不仅是原始艺术得以产生的重要条件，推广之乃是根本地体现了二元思辨的原型。具体到形象，几乎所有的史前岩画、雕刻、装饰、用具中，都有着相似的图形表达语汇与逻辑，它是人类思维、观察和交流的方式的体现，至今影响着我们的社会联系与生活的目的。当由于尚不能确定的原因让人类开始大规模迁移的时候，人们在寻找新生活的道路上，开始不断演化出自己的表达方式，阿纳蒂认为“视觉艺术最早的阶段表现出了全球的特征。后来出现了差异，画像的形态再没有达到过其起源时的同一性。今天，当代艺术应该谈论的是几个平行的全球化，而不是一个全球化”。

原始艺术表达方式是抽象的（再现技术不成熟与表达的目的决定），这些抽象的符号具有象征指示的意味。黑格尔认为：“‘象征’无论就它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始。因此，它只应看作艺术前的艺术。”在我国文化发展前期，葛兆光认为中国早期的仪式的形成就是对天地宇宙的理解形成的一套象征体系，这个体系对中国社会的影响是决定性的，“尽管象征本来是一种符号、一种暗示、一种隐喻，并不是事实本身，可是，在中国古代思想世界中象征却是极为重要的，在人们的思想中，象征有时竟取代了事实，成为意义之所在。在古代中国的几千年中，象征形成了一整套复杂而有序的系统，由于人们对它的相信，它竟真的起了一种维系宇宙秩序和社会秩序、支撑知识体系和心理平衡的作用，因此，象征的崩溃常常就是秩序的崩溃”。

从艺术的滥觞，人们即通过符号传达意义，这些符号的意义和形象并不

能完美地结合，因此，此时黑格尔所言的西方的“象征作为符号”与中国的“立象以尽意”都可谓表意之象。我国较早指涉“意”与“象”的关系，则是《周易·系辞》中所记“立象以尽意”：“子曰：书不尽言，言不尽意。然则圣人之意，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意，变而通之以尽利，极变通之数，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，则尽利也。”这里“意”与“象”是分开的，并没有组成一个独立词汇。但是更清晰地表述了其间的关系，因为“言之不能尽圣人之意，书之又不能尽圣人之言”，所以，“‘圣人立象以尽意’者，虽言不尽意，立象可以尽之也”。“‘系辞焉以尽其言’者，虽书不尽言，系辞可以尽其言也。”这里可以见到，而且必须意识到，这里的“象”具有超越于语言之上的特点。对于“象”，《易经·系辞》中的解读是：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”“这里的‘象’尚不是一般的形象，也不是艺术之象，乃是包含着至理（赜）的卦象，卦象乃是对物的内在属性特征的模拟（象其物宜），模拟的目的是显现世界幽深难见的至理的明见（见天下之赜）。《易经》里的意象描述可谓中国可见的最早的对意象的描述，其实质应当是中国对早期意象的总结，意象体现的是在哲学观照下中国古代的世界观。对于其中关系的阐述著述丰盈，钱锺书《管锥编》解读为：“《易》之有象，取譬明理也”，“理赜义玄，说理陈义者取譬于近，假象于实，以为研几探微之津逮”，“故《易》之拟象不即，指示意义之符（sign）也”，“是故《易》之象，义理寄宿之遽庐也。”“立象以尽意”以符号为象征也基本体现了人类艺术源头的一致性，而在其流变中，各民族又各取所需了。

表意之象还不能成为完全的审美意象，从非艺术的意象转化成艺术之象有一个过程，这与黑格尔对象征历程的描述也极其吻合，即先从不自觉的象征到自觉的象征。王弼的《易经略例·明象》中说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可以寻言以观象；象生于意，故可以寻象以观意。意以象尽，象以言著。”可以明确说明了言、象、意的递进关系：言→象→意。最终目的是“得意”，则包含着相逆的过程：得意→忘象，得象→忘言。这正是王弼所言：“忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。”

在这个过程中，“象”是更接近于意的，那么“言”在尽“象”的过程中，随着人们对自然理解的深化，首先作为表意的符号（“象”也是表意符号）从神性中脱离出来，原先为核心目的的价值关系开始分离，也即是黑格尔所言从不自觉的象征走向自觉象征的过程，葛兆光认为这个过程的发生有以下三个原因：第一，社会的激变使得以前秩序化的“思想”“知识”权威的丧失；第二，王室衰微与诸侯士人的崛起；第三，“知识——思想”体系在不同职业的文化人中有不同的侧重面，王室失守之后，文化人的分化则使得“知识——思想”在分化之中形成了不同的思想流派。这是从思想史的角度而言，在意的传达过程中，首先，符号自身不断发展，逐渐丰富了表达的途径和空间，首先独立出来的是“言”，即语言，“意”本身也从纯粹的神性哲学化精神符号转化向了人自身，因此，文学化艺术的表意——情感传达开始了。这其中语言与意义从原始意义分离达到新的结合导致文学率先从哲学中分离。回到对表意之象的完整“意象”一词的表达，有文献可考首次出现在王充（27—约97）的《论衡》中：“夫画布为熊麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名也。”这里虽然说出这些形象的目的是象征性权力的表达，但是王充的目的是说明这些象征本身的非科学性。因此，当“象”一词在文论中独立出现之时，恰是人们对意象的神性价值怀疑之时——也正是艺术化意象的开始。

我们可以从前人著述见思想之变化：章学诚《文史通义》中言：“象之所包广矣，非徒《易》而已，六艺莫不兼之”，“《易》象虽包六艺，与《诗》之比兴尤为表里”。这里对于哲学化的“象”的标准是很严格的，但是在六经成为经典的时代，文字表达已经非常成熟，也就必然导致意义表达的丰富，脱离了一味哲学象征的意象。“然而指迷从道，固有其功；饰奸售欺，亦受其毒”。要让这些语言的混乱达到最终的哲学关照的目的，则必须回归到“象”的幽深本源，即“故人心营构之象有吉有凶，宜察天地自然之象，而衷之以理。此《易》教之所以范天下也”。可是，这种分离已经不再是说教能使其达到统一了，“穷理析义，须资象喻，然而慎思明辨者有戒心焉。游词足以理理，绮文足以夺义”。对文字艺术化表达的担忧，最终得到默认：正如陈睽《文则》中肯定的一样：“《易》之有象，以尽其意；