



《邹跃进美术理论与批评文集》

邹跃进 著



CMS | 湖南美术出版社

当代美术批评家文库

立场

邹跃进美术理论与批评文集

邹跃进 著

CMS 湖南美术出版社

出品人：李小山

责任编辑：王柳润

责任校对：徐盾

封面设计：四度思维

版式设计：马艳琴

图书在版编目(CIP)数据

立场：邹跃进美术理论与批评文集 / 邹跃进著. —长沙：
湖南美术出版社, 2012.9

(当代美术批评家文库)

ISBN 978-7-5356-5745-9

I. ①立… II. ①邹… III. ①美术理论 - 文集②美术
评论 - 文集 IV. ①J0-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第237146号

当代美术批评家文库

立场：邹跃进美术理论与批评文集

邹跃进 著

出版发行：湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号 邮编：410016)

经 销：湖南省新华书店

印 刷：长沙超峰印刷有限公司

开 本：787×1092 1/16

印 张：18.5

版 次：2012年11月第1版

印 次：2012年11月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5356-5745-9

定 价：58.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-84787105

网址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换。

联系电话：0731-85163588

目录

发生与发展	1
美术史上的回复与创造	3
论史前及原始造型艺术的审美发生	10
从图像和作品到影像和文本 ——视觉形象形态的四步	34
现代与当代	41
现代性的起源、性质及其混杂性 ——从现代民族国家建构与中国美术的现代性谈起	43
什么是当代艺术?	50
30年美术理论中的传统与现代之辩	59
杜尚的“挪用”与文化诗学	63
中国艺术中的古典主义 ——读徐悲鸿的《奴隶与狮》之后的思考	80
再东方化	83
——林风眠的艺术方式及其在20世纪文化语境中的意义	83
试论解放区的木刻版画艺术	92
毛泽东时代美术中的“浙派人物画”及其与	102
当代文化语境的关系	102
作为美术史研究对象的“毛泽东时代美术”	113
及其中心观念	113
“逆光”，一种想象“红色中国”的视觉方式 ——浅议广东美术家在“文革”后期的艺术创造及其意义	125
从“红、光、亮”到“黑白灰”	133
通俗文化与艺术的关系	140
漫议主题性创作、代表作及其他	154
关于水墨艺术中的“东方神秘主义” ——一个解读20世纪中国水墨艺术的角度	157
打破学科界限，通向文化诗学 ——从美术学院学科、画室的设置与美术创作教学的关系谈起	167
王宏建的美学之路、理论之思与教学之道	173

艺术与社会	179
也谈现代艺术与生活的沟通	
——评中国现代美术价值之一	181
中国艺术生态的生成与社会变迁的关系之分析（上篇：官方艺术）	186
为中国当代艺术市场一辩	
——关于2006当代艺术文献展	196
在开放的社会情境中，中国公共雕塑艺术何为？	200
从美术影响社会的场所和途径看30年中国社会和	205
美术的变迁	205
法国的印象派与我们的印象派	
——试析中法文化交流中“逆差”现象的根源	207
身体艺术：男性艺术家的体现观	209
浅谈新中国美术中的国家形象	217
再造中国	
——百年美术中的百年中国	220
20世纪以来中国美术中农民形象的意识形态功能	223
艳俗艺术与大众变迁	228
“快乐”你我他	
——对“艺术国际”网的文化分析	234
矛盾与困惑	237
矛盾与困惑	239
从“后殖民主义”立场看中国当代美术三人谈	246
批评的喜剧时代与喜剧时代的批评	
——试析20世纪90年代以来美术批评的喜剧特征及其含义	252
从性别特征看中国20世纪的绘画艺术	
——一个隐喻：中西文化“男女”论	259
文化身份的焦虑	
——西方化语境中的文人画、中国画和水墨画	265
从新中国历史画的历史看历史画创作的功能和意义	
——兼评“国家重大历史题材美术创作工程”	273
关于“绿色设计”的思考	277
“世界”在哪里？	
——关于文化的民族性与世界性的一点看法	281
关于“图像转向”的思考	284
后记	291

美术史上的回复与创造

在人类文明史中，回复与创造是永恒的主题。在美术史中，回复与创造也是永恒的主题。回复，是指一种艺术形式在时间上的重复出现，它可能是对前代艺术的模仿，也可能是对前代艺术的重新诠释。创造，则是指一种全新的艺术形式的诞生，它可能是对前代艺术的突破，也可能是对前代艺术的超越。在美术史上，回复与创造往往是相伴而行的。例如，文艺复兴时期的艺术家们，他们一方面继承了古希腊罗马的艺术传统，另一方面又在此基础上进行了创造性的转化，从而开创了新的艺术风格。同样，现代主义艺术运动，它一方面反对传统艺术的束缚，另一方面又借鉴了原始艺术、民间艺术等，从而创造出一种全新的艺术形式。

一、回复的必然性

首先，回复是一种继承形态，它必须依赖人类已有的不同质的艺术形式存在才有可能。不然，这种往后跨越的形态就失去了跨越的参照系。例如，像西方现代艺术向原始艺术回复，只有经过古希腊、文艺复兴、巴洛克、洛可可、新古典主义、浪漫主义、现实主义、印象派这样一些以再现为主，以理性的清醒、感官的真实为特征的阶段，才有可能出现。也就是说，现代派美术的反理性才有其可能性。其次，回复是一种对立的统一。现代派美术的反理性，崇尚表现的热望导致对原始艺术的回归。这种回归，在一定程度上取决于上述中间阶段对原始艺术描摹、再现的程度。从艺术史的发展来看，只有当它发展到唐、宋的高峰，积累了深厚的艺术传统，各种流派之间又具有对立因素和相似因素的时候，元、明、清美术才会产生回复才有可能产生。人类美术发展的历史越长，这种回复和创造就越有可能发生。

其次，所谓美术创造是从反对或有异于离自己最近的过去或现在中发展起来的（创作没有绝对自由，从历史发展的角度来讲，它们总是受到客观条件的制约）。当美术发展到一定历史阶段，再往前去或向后退去都不可能时，它们也就从新一代人与另一代人、一阶段与另一阶段的美术创作中的冲突中表现出来。这种创新与保守的斗争，也就必然形成一种螺旋式的美术史的发展结构。美术史上的每一阶段，除了它们都有前一定历史阶段所决定的性质与特殊性外，作为一个相互联结的全过程，它们也就必然形成一种对立、相似和相近的对立这样一种发展结构。以西方美术史的发展为例，古希腊—古罗马—中世纪美术—文艺复兴时代美术—巴洛克—洛可可—新古典主义—浪漫主义—现实主义—现代派美术就是这样一种发展结构。当然，在此

发生与发展

美术史上的回复与创造

往后跨越的回复现象，在中外美术史上不乏其例：文艺复兴追摹希腊，浪漫主义憧憬中古，现代派师法原始艺术，元四家对马夏山水的否定和对早期山水的推崇。美术创造为什么会出现回复形态？回复为什么能创造出新的艺术风格？这些都是有待探讨的问题。

回复的必然性

第一，回复是一种继承形态，它必须依赖人类已有的不同质的多阶的艺术存在才有可能。不然，这种往后跨越的形态就失去了跨越的立足点，这就好像西方现代艺术向原始艺术回复，只有经过古希腊、文艺复兴、现实主义、新印象派这样一些以再现为主，以理性的清醒、感官的真实为其艺术特点的艺术阶段，才有可能出现。也就是说：现代派美术的反理性才有可能出现。也就是说：现代派美术的反理性、崇尚表现的热望导致向原始艺术的回复之所以可能，在一定程度上取决于上述中间阶段对原始艺术稚拙、天真的否定。再如中国美术史的发展，只有当它发展到唐、宋的高峰，积累了许多流派风格，并且各流派之间又具有对立因素和相似因素的时候，元、明、清美术创造中的大量回复才有可能产生。人类美术发展的历史越长，这种回复现象的出现也就越多。

第二，所谓美术创造是从反对或有异于离自己最近的艺术风格和特点中发展起来的（创作没有绝对自由，从历史发展的角度来说，是因它必然受着这种纵的发展的制约）。当美术发展到一定历史阶段，并成为人类自身的自觉行为时，它们也就从新一代人与另一代人、一阶段与另一阶段的革新与保守的冲突中表现出来，这种创新与保守的斗争，也就必然形成一种特定的美术史的发展结构。美术史上的每一阶段，除了它们都有着一定意义上的自身完整性与特殊性外，作为一个相互联结的全过程，它们也就必然形成一个间隔的相似和相近的对立这样一种发展结构，以西方美术史的发展为例，原始美术—希腊、罗马美术—中世纪美术—文艺复兴时代美术—巴洛克美术—新古典主义美术—浪漫主义美术—现实主义美术—现代派美术就是这样一种发展结构。（当然，在此

必须说明的是：间隔的相似和相近的对立的具体划分是有很大的伸缩性的，而这又取决于创造者对传统的认识，这种认识可以把许多阶段概括为一个阶段，也可以把一个阶段划分为更细的阶段。如西方现代艺术家们就把原始艺术、希腊到19世纪的写实的模仿的艺术作为一个阶段。所以，这种阶段的划分在很大的程度上取决于创造者是想从哪个方向来突破传统。这样，我所说的艺术史的这样一种间隔的相似和相近的对立的发展结构就不是抽象的，而是具体的。）由于艺术创造这种特定的发展结构，也就在一定程度上给艺术创作中的回复形态创造了条件，所以，在美术创新中，新一代美术家们为了反对自己面前的巨人也就往往可以在历史中找到与自己面前巨人并立的巨人，并把它与自己的力量结合起来，这样回复者的力量当然也就势不可挡了，所以，美术创造中的回复，不但是美术史发展到一定阶段的产物，而且还与美术史发展的这样一种间隔的相似和相近的对立的特定结构相关联。

第三，美术创造之所以会出现回复，是因为一定的国家、民族的艺术家们，总是处在一定空间范围内的矛盾运动中，因为只有这样，历史才显出特别的价值。20世纪以来中西方的艺术仍然像过去一样走着各自相反的道路。这其中除中西各自不同的神话结构外，同样有着艺术的原因，这就是说：当西方绘画的写实风格从文艺复兴发展到新印象派对科学与感官真实的追求时，也就导致了后期印象派画家对其艺术表现手法和美学思想的厌恶，从而走向了追求内心真实和表现对象的道路，而从表现对象、体现作者的主观情思来说，中国的艺术确有其独到之处（特别是宋代后兴起的文人画）。这使西方现代艺术家们从反对模拟对象的艺术思想出发，吸取了中国古代艺术中可供借鉴的美学思想和表现手法。五四运动以来，中国绘画艺术同样有向欧洲的新印象派前的古典主义、浪漫派，特别是批判现实主义的绘画艺术回复的因素。从以鲁迅为旗手的木刻运动到中国画的人物创作，从美术学院的主要教学体系到创作中主要指导思想莫不如此，崇实精神、理性色彩大大加强，干预生活、反映社会现实生活的能力大大提高，入世的艺术思想比之古代确已占绝对的统治地位。

第四，什么是“新”，是一个复杂的问题，它具有几个不同层次的含义。首先，人们得把人类的劳动产品与大自然的固有存在区别开来。二、人类创造出来的一种物，在开初的一段时间内也会被视为“新”，从而把已存在的视为“古”或“旧”。三、人们把前人没有创造过而具有特色并能适应新时代的需要的事物当成“新”看待，而把不具特色的创造视为“模仿”，虽然有特色却不适应时代需要的贬为“怪诞”“荒谬”等。四、人们对已存在的事物，由

于种种原因而对它们有“新感受”（对于创造者也可以说是“新发现”）。实际上，当我们说艺术作品的“新”时，主要是指第三个层次（但第三个层次又可以包含所有层次）：从美术创造与欣赏的关系来说的“新”与“新感受”联系更加紧密。这是因为任何具有特色的艺术品必然会给人“新感受”。另一方面，这种联系的密切还表现在它们的区别上，因为许多艺术作品（包括许多不是艺术作品的人类创造物，如史前时代的劳动工具等），就其已经在时间与空间中的存在而言，可以说毫无“新”可言了，但人们却可能对它们产生“新感受”。这种“新感受”，从某种意义上说不取决于事物本身，而是取决于主体各个方面的条件与该事物的关系。如果更具体地说，这种特殊关系就是主体与艺术作品之间的空间距离、阶层距离与时间距离。外国文化的引进对于中国人，中国的戏剧对于西方的观众都可能产生空间距离的“新感受”；而民间美术对于职业美术家和“处于阳春白雪”艺术氛围中的人们却可以产生阶层距离的“新感受”；文艺复兴对古代罗马文化遗迹的发现则可以产生时间距离的“新感受”。艺术家创造的艺术作品在创造欣赏者的同时，欣赏者在审美的历史中形成的某些带有规律的审美特点也必然反过来制约艺术家的创造。为了自己时代的需要，艺术家们在美术创造中确实是越来越自觉地利用人们对距离中的事物的“新感觉”这一审美心理特点了。各民族的文化艺术相互借鉴（空间距离）；对民间美术的整理、研究、借鉴（阶层距离）；还有我们现在所说的主题——回复式的美术创造之所以成为必然。在一定程度上，也与人们对时间距离（特别是被自己所反对的艺术阶段所忽略和反对的时间中的传统）中的“旧”的“古”的事物能有“新感受”，有着这样或那样的联系，即我们经常所说的“唯古是”审美特点。自然科学的发展，总是以离自己最近的高峰为再前进的起点，而对于艺术创造来说，在特定条件下却视最近的高峰为前进的障碍，从而把起点移至更远的，甚至被认为是幼稚的阶段。

同时，艺术家们之所以要采取回复来进行美术创造，还由于这种方法能在最大限度内统一人们在审美心理上的某些矛盾，因为在审美经验中，人们的审美心理极微妙复杂，甚至是相互矛盾的。如我们在美感讨论中常谈到的感情与理智、直觉与理性、直接与间接、道德感与无利害的快感等矛盾。如果我们仔细分析一下的话，这些矛盾之所以能统一于审美之中，在一定程度上也取决于创造者与欣赏者对传统有相同的认识，具有相似的知识结构和审美心理构造。在审美与创造中，人们一方面容易慑服于以往的伟大成就，死人总是抓住活人，这种对古人的崇拜感很容易使人们拘于已有的规范之中，在这种情况下，

“传统是一种巨大的阻力，是历史的惰性力”（恩格斯）。但同时，人们又有强烈的创新欲望，艺术家们（包括所有阶层的人们）又总希望能在艺术作品中感受到属于自己时代的新东西，希望自身的存在能在被创造出来的艺术作品里得到肯定。这种屈服于前人但又对创新抱着极大的兴趣的矛盾却能在回复式的创新中得到最大的限度的统一。因为回复本身由于时间距离的原因不但能产生“新感觉”，而且也能满足人们对古人的崇拜心理。另一方面，回复与现在的需要相结合的创造，又能实现人们创造的欲望。

回复为什么能创新

回复是往后跨越即“舍近求远”的继承形态，所以它是有异于那种发展、提高、深化，离自身最近时期的艺术的连续式的继承形态的。如文艺复兴的“三杰”对前期美术的发展，后来的风格主义对文艺复兴以来的伟大成就的中庸、平淡式的大总结。还有中国清初“四王”的复古也有跨越的成分，如清初“四王”对元代画家的推崇。但是，他们的“近宗”却是董其昌。从某种角度来说，它们只体现了一定阶段内的初期、盛期、衰落期的艺术风格，所以，具有更多的量变成分。而回复式创造则是否定之否定的前进，它是事物发展的质变和飞跃的形态。所以，它有着强烈的阶段性，这种阶段性在回复式创造中表现为“近的过去”（被否定的阶段）远的过去（被肯定的过去）和现在。过去是已经在历史中存在，并被未来的阶段忽略、肯定或否定的阶段。现在即正在进行着、形成着的阶段。但是各阶段中的各个方面都具有局限，也就必然导致艺术的局限。希腊的古典美术，它不可能既具备“静穆的伟大；高贵单纯”的美（温克尔曼），也具备浪漫主义美术的那种充满运动，富有理想与激情的美。但是，我们也应该看到在质的局限中，它又具有着无限丰富的属性和方面。这也意味着任何阶段中美术的不同方面与属性的无限性。如果没有与它之间和它之后的美术阶段的比较，那还只是潜在的存在。为了说明这一问题，让我们把例子从希腊艺术转向原始艺术，并且还让我们假定一个已存在的事实，像我们假定如果没有人类的存在是否有美一样。如果原始美术发展到最后就突然中断，人类在地球上突然消失，那么，原始美术中无限的方面和属性就其美术而言则永远只是潜在的条件，或者说是“无”这样一个无法界定的存在。原始美术中无限的方面和属性只能在后来的无限发展的美术阶段中才能存在，才能转化为现实。原始美术，包括任何阶段的美术，它们一旦成为已存在的过

去，就必然在与后来美术阶段的碰撞中激出新的火花，显现出“新”的方面。过去的运动、联结中以不同的方面渗透在后来的阶段里，转化并凝固成后来阶段中被发现的东西，好像是过去比较出来的一种关系。因为过去的静止转化运动、“存在”被分解、局限通向无限、可能转化为事实，都必须以另一阶段的存在为条件，这个阶段就是“现在”，这是因为首先“现在”像过去一样有自身的局限，这种局限表现在一方面它受着过去的制约。让我们仍以西方美术史的发展为例。我们知道，自文艺复兴以来（包括希腊美术）在绘画领域中尽管经历了一系列的不同题材但是陈陈相因的，这种手法到印象派和新印象派时发展到了顶峰，从而导致了后期印象派对其艺术倾向的反叛。这也就是说，西方美术历史中已有的成就必然迫使新一代的美术家去寻找新的艺术天地，新的艺术语言。另一方面，现在的局限还表现在现代美术的兴起与发展也受着现在这一时期整个社会关系的制约。在西方，自19世纪末20世纪初以来，其物质文明确实发展到了比较高的水平，但同时，大工业生产却也使人成为机器的奴隶，并且带来了一切都倾向于标准化、同步化的生活秩序和工作秩序，所以，人的存在也就被消融在他物的限制与束缚之中，而仅以联系与中介表现出来：小国寡民式的独立自主荡然无存。在高度自动化的机器后面全面的人性被永无休止的简单重复的机器动作所压抑，竞争的人生促成了快节奏的生活方式，使人们的一切都处于动荡变化与反复无常的状态之中，再加上后来的两次世界大战对社会的破坏造成了人们对信仰、生存的病态心理，这种局限和矛盾迫使人们在各个领域里反映它，补偿它，以达到整个社会的平衡。于是，塞尚想描绘出一个永恒不变的世界以摆脱流变的骚扰；康定斯基则企图把发生于许多整件中的某一类感情抽象成可以感受到的几何形的组织，在尖角与圆形的对立组合中，他不但要表现上帝创造人类的力量和奇迹，而且仿佛还要使人们感到任何奇迹的出现都意味着对完善（圆形）的突破，是主动（尖角）与被动（圆形）的矛盾所致。达达派、行动派、超现实主义的美术家们则以本能、潜意识为创造的原动力，他们大多无所顾忌、随心所欲、无逻辑地进行艺术创造，以为这样就能摆脱不但在生活和工作中，而且同样也表现在艺术领域中的标准化和理性的束缚；人们单一固定的职业所带来的观察世界的固定都感觉到完整的人存在。西方现代美术家们除了用上述的创造态度来补偿其现实存在的不足之外，同时也采用以毒攻毒的方式以求得心理平衡（更多的画派是两者兼而有之）。如超现实主义与立体派的许多奇异组合的作品；未来派美术，光效应艺术，则又从另一方面强化了人们在生活中本已存在的感受。当然，在这些派别中间，最突

出的还是表现主义。尽管说在现代派美术的某些作品里，有些美术家们仅抒发胸中闷气，以怪诞、奇异、震惊为美，以破坏为能事，以无视习惯的传统为真正的艺术创造，但是，如果我们从上述现在这一阶段的两个对西方现代美术的局限来考察，这种情况的出现也是必然。

是否可以这样认为，正是现在的这种局限，又处于运动与需要中的双重特性使西方出现新的艺术风格呢？我想结论应该是肯定的。因为一方面西方社会的两种局限必然改变对美术的种种看法，甚至包括对真正的儿童画的看法。另一方面，现代美术之所以能站在这个新观点上，又在于现在是运动的，并且以自己的局限来运动，这样，它就能把自身送到一个所需的新的立足点上，从而把现代美术从开初推向高潮和衰落。

在此还必须强调的是：过去与现在的关系对回复能创造出新的艺术风格之所以如此重要，其全部原因则是在于现在的过去已不是纯粹的去，也不是编年史家和考古学家眼中的过去，而是创造者眼中所需要的过去。新华书店书架上和各种刊物上所介绍的大量过去的某些时代和某种流派的作品，好像仅只是介绍着过去的光辉历史，而实质上它们却在美术史家与欣赏者中渗透并转化为现在美术史中的一部分，所不同的是它们不像艺术家那样是用画笔，而是用对过去不同期、不同流派介绍的多少侧重面来写这本现在美术史的。

宋代刘道醇在他的“六要”中有一要是“师学舍短”，这话当然是有道理的。但是，如果我们对这个“短”做出更具体的分析，这种理论也就未必处处奏效，学古人的某些在当时来说是短处的东西，回复到特定的不成熟的艺术阶段，或某一艺术阶段的初期和不成熟期，也就未必不能创造出新的艺术作品。从美术发展的不同阶段来说，原始艺术无疑是处于不成熟的幼稚阶段，但西方许多现代艺术家却能从中得到不少启发。这是因为，首先，不成熟的阶段和时间的美术也具有独特的完整性。二、正是后来的成熟期对它的否定使它显出特别的价值，特别是当这种成熟走向顶峰而使人们在一定程度上厌恶它的时候。所谓的物极必反就是这个道理。三、“成熟”二字具有多种含义。如果我们承认艺术上的特质所规定的成熟不仅仅是指写实能力的话，那么，在美术创造中，对某些就写实能力来说是幼稚的艺术阶段的回复往往是走向新的成熟的开始，因为这意味着对艺术特性的重新认识。所以，艺术家们在创造中大可不必受过去所立下的艺术标准的约束，因为任何标准都是一定历史条件下产生的。四、老子的哲学思想认为物发展的规律是“物壮则老”，所以，在回复式的创作中，回复到过去的“柔弱”的阶段，也许比之回复到过去它的“物壮”期有

着更大的发展潜力。五、回复到过去艺术阶段的初期和不成熟期对于打破固有的审美趣味，建立新时代的审美理想也有独到的好处。前面说过，人类的审美心理有一种惰性，他们总是容易接受已有的并被普遍承认的伟大艺术，总认为达·芬奇比波提切利伟大。但假如艺术家们反其道而行之（当然是时代需要如此的时期），一定能够创造出新的艺术作品，从而给欣赏者以新的感受。所谓“师学舍短”以及那种要想自己成为巨人就必须站在巨人的肩膀上的观点对于艺术创造，在许多条件下，未必就是金科玉律。

（原载《美术思潮》1985年第5期）

论史前及原始造型艺术的审美发生

本文试图运用马克思主义的基本原理来探讨史前及原始造型艺术的审美发生问题。

本文研究对象是:史前及原始造型艺术是怎样在人类发展的历史过程中,从不是审美对象生成转换为审美对象,从而与主体构成现实的审美关系的。

本文的主要论点可表述为:史前及原始造型艺术的审美属性是在人类劳动实践的基础上,在人类历史和艺术历史各种因素的辩证发展过渡中逐渐发生的;它经历了在日常生活审美发生,和随审美需要在艺术历史发展中的社会化、制度化、惯例化而成为艺术世界中的审美对象这样两个不同的阶段;史前及原始造型艺术形态的审美发生的意义在于它作为史前及原始造型艺术发生的最后一个环节,标志着史前及原始造型艺术发生过程的完成。

对史前及原始造型艺术形态的分类,本文仅根据知觉样式,分为抽象形式形态、写实形态和装饰写实形态。另外,为了节省篇幅,本文将在许多地方使用“史前艺术”代表“史前及原始造型艺术”的概念。

史前及原始造型艺术审美发生的根据

史前及原始造型艺术的审美发生这一命题本身包含着一个假设,即史前艺术的形态发生与审美发生是不同步的,它有一个从非审美对象向审美对象生成转换的历史过程。为了使本文的研究建立在牢靠的前提和基础上,我将首先论证这一假设的合理性及其根据。

虽然从考古发掘和发现的史前艺术形态与现代原始部落的艺术形态中可以证明:史前人类和原始人在事实上已有能力创造包含审美性质的对象,但这并不能说明它们就与当时的创造主体构成了现实的审美关系,这是因为,从对象的存在方式看,它的各种不同性质是相互关联、共存于一具体对象的整体之中的。比如一件史前石器工具,它的外在形式就可能既符合美的规律,也符合对象的功能目的(就像心理学中常用的鸭—兔变形图这样,鸭的图形与兔的图形能共存于一个形象之中)。这说明,对象一旦被创造出来,就在潜在和可能的

意义上具有丰富多样的性质，但它们能否与主体构成现实的、特殊的对象性关系，则取决于主体是否具有与对象性质相适应的本质力量。这正如马克思所说：“对象如何对他来说成为他的对象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性形成了一种特殊的、现实的肯定方式。”同时，对象性质的确定性也与马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中所谈到的各种不同的掌握世界的方式有关系。因为很显然，艺术的（或者说审美的）掌握世界的方式是不同于理论的、宗教的、实践—精神的掌握世界的方式的。这样，对象性质的确定性和它与主体构成的现实的对象性关系也就因不同的掌握世界的方式而有很大的区别。如果我们能证明史前人类和原始人在创造那些我们称之为艺术形态的对象时，还只有能力从对象的实用价值或巫术宗教的角度去把握它们的存在方式的话，那么就说明，对象中美的性质还没有与他们构成现实的审美关系，就像一个还只有能力看到鸭子图形的主体，对于潜藏于其中的兔子图形视而不见一样。所以马克思说：“对于一个没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义。”

当然，这并不是说主体是先创造对象，然后再与其发生特定的对象性关系。而是相反，主体的本质力量和对象性质，以及两者之间的对象性关系正是在制造和使用对象的方式和过程中获得和显现出来的。因为所谓“使用”也就是把对象投入到一个与其他事物发生关系的结构和历史情境中，而根据整体大于部分的原理，某一对象确定的性质则只能在与它发生作用的事物之间的关系和结构中才能呈现出来。我们之所以说史前洞穴壁画对于当时的人不是审美对象，而是巫术宗教对象，就在于它们是被置入巫术仪式的情境中，被作为巫术工具来使用 and 操作的，“为的是关于野牛，或者是猎取野牛，禁咒野牛的事”。同时，主体的本质力量，主体的性质也是在使用对象的方式和过程中产生和揭示出来的。因为主体使用对象的过程也就是对象使用主体的过程。所以，当史前社会中的创造主体和接受主体还只能把史前洞穴壁画作为巫术工具来使用时，也就在事实上证明了他们还不是一个审美主体，而只是一个巫术礼仪活动的操纵者和接受者，是客观化、社会化的巫术活动所使用 and 操作的巫术工具。

再从主体与对象性质的构成关系看。制造和使用对象的过程是把主体的欲望、动机和期待客观化、对象化的过程，通过这一过程，一方面主体被置入对象所组建起来的外在事物的相互联系之中，成为客观结构中的一分子；另一方面，客观世界也因此被纳入主体需要的价值系统中。由于制造和使用对象具有

这种把主体与客观世界关联起来的特征，主体与对象之间现实的、特定的对象性关系（巫术、宗教、审美等关系）也就能在创造和使用对象的过程中呈现和建构起来。这说明，主体与对象的哪种性质构成了现实的对象性关系，除了对象本身必须具备相应的性质之外（如美的性质），还与对象怎样被使用，被置入什么样的事物之间的功能关系和结构以及历史情境中，起着什么样的功能作用紧密关联。

但是，我们又有什么理由证明在史前和原始社会中，主体不是先创造艺术品然后再创造工具和巫术对象；不是先获得审美能力，然后再获得宗教的想象力和巫术的运作能力呢？

关于这个问题，我将在下面给予充分论证。在这里，我仅从人类需要的结构和逻辑次序的关系这一角度谈谈这个问题。

现代人本主义心理学家马斯洛把人的需要分为五个等级，它们依次为生理需要、安全、爱和归属关系、尊重需要、自我实现。马斯洛认为，人类只有先满足了低层次的需要，才能向高级需要发展。所以他说：“高级需要是一种在种类上或进化上发展较迟的产物。”马克思则认为：“对于一个忍饥挨饿的人来说并不存在人的食物形式……忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉。”这意味着，相对于人类最直接的生存需要来说，审美需要是一种更高级的需要。当人类还处在史前和原始社会的生产力水平和认识水平的条件下时，他们的一切活动必然首先是围绕着生存需要进行的。即使在某些领域出现了审美需要（如在人体装饰等领域），在审美的进化序列中也是低层次的。所以，人类的审美需要和围绕着这种需要发展起来的审美能力也必然晚于人类的其他某些需要和能力。正如恩格斯所说：“人们首先必须吃、喝、穿、住，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”

虽然本文的重点是论证史前艺术的形态怎样从不是审美对象向审美对象生成转换的，但在此，我应该首先谈谈这种转换的根据和一般原理。

我们认为，史前艺术形态之所以能从非审美对象转换为审美对象，是由人类的“社会生活在本质上是实践的”这一根本规律所决定的。我们知道，人类的劳动实践是一种以制造和使用工具为中介，客观化、对象化的生产性活动。通过这种活动，主体的本质力量，主体的需要就能不断生产出来，并向新的对象、新的方向、新的领域分化、迁移和转化。也就是说，主体在劳动实践中生产出丰富的对象世界的同时，也生产出自身丰富的本质力量。而当主体获得了与对象美的性质相适应的审美能力，有了“能感受形式美的眼睛”时，史前艺