

第四，用作研究的随葬品都是选自保留得比较完整的遗址，因此不一定都很典型。Tellem 人的墓穴随葬品多半是死者的遗物：衣物、饰物、私人用品等，因此，在现代 Dogon 社会中并不一定都有相应的物品，而且正如我们所看到的那样，Tellem 人的随葬品多是使用过的，也有可能对他们来说，根本就没有随葬品这个概念。

最后，我们无法确知哪些物品的生产在整个西非草原地区是普通的，而哪些又或多或少是由专门的人来完成。我们甚至无法确知在今天的 Dogon 社会中这种分工是否清晰。例如，皮革制品和皮匠似乎来自很远的地方，金属制品和各种珠子则来得更远。带足的陶碗又是一例：它本是 11－12 世纪 Tellem 文化的典型代表，却被发现广泛地分布在 Niger 河流域，而且显然不同于当地出土的其他陶碗。 尽管有上述种种历史资料方面的局限，我们接下来还是可以在 Tellem 族和 Dogon 族 的物质文化之间作一个简要的比较。

Dogon 人的建筑材料主要是石头和灰泥，通常住宅墙面要涂上装饰用的灰泥，谷仓则用搅匀的泥灰浆来涂抹表面。现在 Dogon 人用的谷仓多是矩形平面的，偶尔也有圆形的，过去则都是用石和灰泥砌成圆形的谷仓。Tellem 人的谷仓几乎都是圆形或局部呈椭圆形，所用的材料主要是一种经日晒变硬了的手工制泥坯。两者的谷仓都带有转轴门和门锁。在最晚期的 Tellem 墓穴中发现的谷仓已经同 Dogon 人的很相似了。

Dogon 人采用 Paddle－and－anvil 技术生产的印纹陶与 Tellem 人的很相象，只有局部的细微差异。Dogon 制陶者用的是石头拍子，而 Tellem 人则用陶的。两者晚期的陶罐罐口都更突出了，显然都使用了同一种弯折的支撑物。这种罕见的 paddle－and－anvil 制陶技术已证明是 Tellem 文化和 Dogon 文化共有的。枕头则只在早期 Tellem 社会中出现过，在今天的西非仍很罕见，而且确实不是 Dogon 文化的产物。

Dongo 族和 Tellem 族的男子都穿戴棉质束腰外衣和头巾，但两者款式不同。双层披肩在双方社会也都很普遍，但款式和图案不同。皮围裙－几乎是 Tellem 男子的日常装，在 Dogon 社会，男人们只在宗教仪式上穿着。

在早期 Tellem 社会，妇女通常穿一种编织极为复杂的植物纤维裙子。今天的 Dogon 男子在跳面具舞时也穿着一一种粗犷的植物纤维编织裙。在发掘的唯一的 Dogon 墓穴中找到一块最古老的女用棉质缠腰布，大约是 17－－18 世纪的物品，与早期 Tellem 文化的同类织物相比，这些缠腰布的幅面要窄得多。

和皮腰带、皮口袋一样，皮质鞋子和皮靴也是 Tellem 和 Dogon 都有的，但在形式上仍有区别。Tellem 式的鞋子通常带有护踝，且有所装饰，与 Dogon 式的形成鲜明对比。Tellem 人皮靴上绘有繁琐的几何风格图案，Dogon 人的则只嵌饰着少量的三角形或菱形图案。因为这一带马很少见，故今天马靴也很罕见，不过 hogn－－当地一种政教领袖，则一直穿这种靴子。另外，Dogon 人不佩戴编织的皮手镯。

铁戒指、铁手镯在两种社会都很普遍，但样式不同。Dogon 人至今仍使用木质、骨质、铝质的发簪，而 Tellem 人则使用一种扭曲的、带沟纹饰的铁簪。石珠子也是两者都有的，不过 Dogon 人喜欢稍大一点的、排列稀疏的珠串，而 Tellem 人则更喜欢多面的玛瑙珠子。水晶的柱状唇塞是早期 Tellem 社会特有的饰物，Dogon 族现在已没有这种东西了，而在本世纪之前，西非仍有一些民族使用这种饰物，也许其中就包括了 Dogon 族。众所周知，Dogon 文化的一些女人雕像就戴有唇塞。

Dogon 人的篮子编织法种类比 Tellem 人的更多。两者同是使用木匙，Tellem 人的木 匙雕刻得很精美，而 Dogon 人的则多半是粗糙而不加修饰的木杓或葫芦勺。此外，两种社会都有葫芦制成的工具，不管是有盖的或无盖的、带绳网的还是系绳套的。

Dogon 人有超过十五种不同类型的锄和斧头，而只有其中两种出现在 Tellem 墓穴中：一种有穴，一种则带有可转动的手柄。铁剑通常佩戴在死者身上。一直没有找到过 Tellem 人使用的刀子，但在随葬品中，佩戴在死者手臂上的皮刀鞘十分常见。Dogon 人则通常是将刀鞘挂在腰带上。弓和箭仅在 Dogon 葬礼上才仪式性地使用，他们用的箭头和箭袋与 Tellem 晚期的样式很相似，但是弓弦不一样。Tellem 式的弓带有刻痕，且两端分别有一个孔，弓弦是扭结成一股的皮带子，Dogon 式的弓两端纤细，弓弦则用一种劈开的细竹片代之。

乐器在 Tellem 人的墓中是很罕见的，他们的竖琴在外形上与 Dogon 人的

历史和 Zulu 人的雕塑的传说

安妮特·内特尼德

事实上，修饰简朴的传统非洲雕刻艺术，可与曾经存在于南部大陆的中、西非的雕刻艺术相媲美，这个观点被大众广为传播和普遍接受。这种说法已被南非政府写进了，为适应将来从欧洲来的移民而作的《移民和参观者指南：南非的黑人》(1975－1984)中。这些小册子上的看法是，黑人在珠宝和陶器方

仍很类似。Dogon 人在巫医施行治病的巫术以及占卜时才使用竖琴。考古学家们还找到一支 Tellem 人的鼓槌，外形笔直，而 Dogon 人的鼓槌都是弯曲的。此外，绝大多数 Dogon 族的竹笛是从侧面吹奏的，而 Tellem 人则用的是从顶端吹奏的双音木笛。小型的铁手铃是 Dogon 文化和 Tellem 文化共有的。综上所述，经过五个多世纪的分隔，Tellem 族和 Dogon 族仍有一些文化特质是共有的。有人可能会提出这样的假设－－即居住在 Sagan 地区的一直是同一个族群，所有发现的文化差异实际上是同一文化演变过程的不同阶段。然而，以形态学的标准来衡量，Tellem 人和 Dogon 人的确是有差异的。要同时解释这种种族上的差异性和物质文化上的相似性，我们假设这两个族群的产生是由于某种生物学上的断代现象，然而仅仅依靠考古发现是很难揭示这种断代现象的，因此我们不得不从另外的角度考虑。关于 Tellem 文化和 Dogon 文化所表现出的相似性，我们尝试另作解释：两个族群都生活在同样严酷的自然环境中，以山谷为庇护所，面对草原地区恶劣的气候－－文化对环境的适应性应是造成这种文化特征相似的原因之一。其次，共同的文化心理背景，例如，都将 Manda 作为文明发源地，也是原因之一。最后，尤其是在制陶及建筑等技术方面，相同的特征也是文化传播的结果，现代 Dogon 人在宗教仪式中使用的有些物品－－竖琴、纤维裙、缠腰布、皮靴等－－曾一度在 Tellem 社会很普遍，这也进一步证实了上面的假设。此外，在 Tellem 墓穴中最近的考古发现也显示出 Tellem 文化和 Dogon 文化之间很可能有某种直接的联系。

所谓的 Tellem 雕塑，一直是一个受人关注的问题。Pierre Langlois 于 1954 年发表了一份有关这些沉重的、生绿锈的雕像的目录，非洲艺术收藏家们对此深感兴趣。Langlois 之所以判断这些雕像属于 Tellem 文化，是因为它们是从那些 Dogon 人所谓的 Tellem 遗址中掠夺来的，然而，我们知道 Dogon 人将这一带所有不属于自己民族的古老文明都称为“Tellem”。在这里，有一点需要特别强调，即我所指的“Tellem 文化”是特指从 11 世纪到 16 世纪期间出现在这一地区的、人种学上有明确定义的特定种群。然而，由于越来越多的人高价收买 Tellem 雕像，一些看起来很原始的 Dogon 雕像也被归于此类了，Willam Fagg 曾正义地驳斥过这种作法。他这样说到那些据他判断是属于古老的 Dogon 类型的雕塑：“商人们的不断鼓吹以及人们对传奇事物的好奇心，使得它们被不恰当地定义为 Tellem 文化的产物，尽管 Tellem 文化是否确实存在过都还没有进一步得到证实。”

由于这些洞穴里的雕塑都被有计划地劫掠过，我们的考古发掘只找到两件完整的雕塑以及两个雕像的碎片。其中一个尚保存完好的雕像是在 11 至 12 世纪留下的、很容易进入的洞穴中发现的。雕像的风格极为简洁抽象。另外一个完整的雕像及其他碎片，则是在 14 世纪到 16 世纪的遗址中发现的。这类考古材料很零散，数量也很有限，要在此基础上进行类型学的研究几乎是不可能的，再说也很难排除这种可能性：即在一些很容易进入的洞穴中所发现的部分罕见的人造物，是后来被什么人放进去的，其实际时间比旁边的其它物品要晚。唯一能鉴别这些雕塑是否属于 Tellem 文化的方法，就是用 C－14 测定法来鉴定其年代。在此我不再详细说明这一方法的利弊，只说这种技术也有其不少实际困难和缺陷，这就足够了。

Tamara Northem 已经用这种 C－14 法测定了三个雕像的年代，尽管这些数据太有限，不足以对整个 Dogon 地区的雕塑作风格上的分析，也不能由此得出一个统计意义上的结论，但仍可看出这些雕塑的造型与其年代之间有着某种关联。以仅有的这几个样本为例，形式较抽象的通常古老一些(11－16 世纪)，而较写实的“自然主义风格”的雕像都是 17 世纪以后的，另外一些比较抽象的动物塑像的年代则介于上述两者之间(15－17 世纪)。

Fagg 受 C－14 年代测定结果的误导，从而得出错误的结论，说 Dogon 人采用古老的木料来制雕像。实际上保存了几个世纪的木头不仅无法使用，而且 Dogon 人要精确地测定木材的年代，从而判断它是否适合雕成所需的式样－－这显然也是不可能的。

要解决 Tellem 雕塑的鉴别问题，首先需要做的就是对 Dogon 地区所有雕像作一次严密的调查，这样才能对同一时期发现的不同地域的类型以及同一地区不同年代的类型分别加以明确的定义。然后，从不同类型中分别抽样进行 C－14 年代鉴定，只有这样，我们才能确知哪些是真正的“Tellem 文化”的产物，也只有这样，才有可能找到 Tellem 文化和 Dogon 文化的雕塑在风格上的延续性。

面有技巧，但在修饰丰富的雕刻品上却没有，而那是“真正的艺术”－－这个观点流传甚广。许多国家的黑人完全没有意识到他们自身所秉星的艺术天赋。想知道为什么这种说法被如此广泛地接受，首先必须看到它处于研究南



非木雕传统和研究木雕传统的实际分布情况二种背景下。最初在细读有关南非艺术的著作时打动人的是，只要是南非人，他们谈论的要么是 Zulu 要么是 Shona，而到最后时常被含蓄地概括到大津巴布韦中去。很明显，事实上作者所掌握的有关那个地方的文明或语言学知识甚少。在 1950 年到 1975 年间，所有的这些非洲雕塑被全部审定后公之于众，这是极为重要的。这些年间，我们看到，这个大陆的历史和艺术的研究在逐步深入；同时我们还看到，大多数的国家从他们的殖民者手中独立出来，甚至包括南非的白人政权，1961 年脱离了英联邦的统治而成立了一个共和国。

这段时期文献所记载的有关南非的艺术资料十分贫乏，即使是早期的出版物也大多为 传教士、旅游者和商人写于十九世纪的后半期及二十世纪的头十年。记载了一些此地区黑人的物质文化方面的情况，象在 Leiden 和 Teruren 地区见到的那种圆雕。关于这些东西的原始资料被忽视。如同许多欧洲和英国的某些博物馆对实物的草率态度。这些博物馆掌握着相当精确的有关南非的文件，把它们集中在一起便看出很多文件都是关于圆雕。某些情况下这些资料正确披露，而在另一些情况，却由于忙于刊出了更新的材料和更原始的信息而忽视了。在英国博物馆，贴有大多数有 kaffir 标签的文物，被不分青红皂白地归入诸如 Zulu 或 Shosa 中去，即便英国似乎一直在使用 kaffir 术语，总是指派会讲 Nguni 语的人去工作，都没有考虑对这个辽阔地区的文化、语言及种族成员间真正的划分。

那么，准确反映的真实情况又是什么呢？对此的回答依赖某些范围的划分，即艺术同技巧间的划分。在所有关于南非艺术的著作中一般有这样一种趋向，艺术被表现归纳成仅有的几个物体，诸如提奶桶、烟草盒或枕头，而这些都是实用美术。尽管如此，我仍将假定这种划分，是按非洲艺术史研究的方法进行的。照这样划分，造成有用的东西可能被丢弃，正如无用的东西可能被看作是雕塑，然后得出的结论是所有南非黑人都会传统雕刻工艺。

修饰丰富的圆雕，与在物体如枕头上的装饰相比，布局受到更多的限制。我们从足够多的文件中了解到，修饰丰富的雕塑几乎不可避免地总与以下两种使用环境中一种有关联。一种是象 Pedi、Tsonga 和 Venda 这样的地区。这类人分布的地方包括 Cape 和 Botswana 北部、Transvaal 的西部和北部、Mozambique 南部，塑像也用在占卜和治疗疾病上。第二种情况表面上看来比前者流传的地域更广，但是它也更分散和缺少组织。与在过去把几乎每一个标签都贴在从南非来的人像雕塑上相反，没有从这个地区来的古代人像的证明文件。祖先崇拜物中，包括枕头、锄头、石头、枪和树，还包括 umsamo(Zulu 语)这种住所背后的平台，它们均扮演或寻找灵魂的媒介物。

在 Transvaal 的北方地区，有许多不属于同一地区、操着不同的语言，不属于同一文化的人，却加入了同一社团。Ntwane 和 Pedi 地区的男人们加入相同社团；在 Venda 西部的男孩子们加入同一个社团的分支机构，如 Kwebo Sotho 地区就是这样；同时妇女们也加入 Domba 社团，即着牧场风格服装的社团。在那个地区主要的低草原区域－－Lobedu、Phalaborwa、Kgakga、Tsonga－Shangame



右：（祖鲁族）木雕

和 Swazi，所有的人都想加入同一个社团的分支。然后同年龄段的人结成一组，(这点在这些地区中的大多数都是相同的。)虽然 Sotho 地区的社团并非一定要具有这一特征。从这些社团中男人和偶而可见的妇女的资料情况来看，大多数圆雕就来源于社团。尽管已有了这个简单实用的资料，从 1935 年开始，大多数研究非洲艺术的有影响的权威人士，就开始着手分析 von sydow 族，把众多雕刻技巧娴熟、手法仔细的圆雕，从“南非”归类到“Zulu”。大多数雕像就被称为“古代人像”了。虽然事实上没有任何证据表明 Zulu 人曾经使用过这类东西。使人联想到在十八世纪后期，Zulu 的年轻人按年龄的划分，被安排进军队而导致社团所有形式的逐渐瓦解。此事发生在大约 1802 年，这是 Zulu 周围制作人物像的社团可能存在的最后时期，到此为止人像还能保存下来的概率就极少。研究从前的文章，特别是 Nguni 南部诸如 Fingo、Bhaca、Tembu、Pondo、Mpondomise 和 Galeka 这些地方，没有找到他们曾经使用过人像的证据。

看来把存有疑惑的许多雕塑确定为是 Zulu 人的作品的依据，是男性人像时常戴有一个头圈这个现象。在 Zulu 人中它是仅仅适用于男士的发型，同时也是男人到了结婚年龄的独一无二的标志。但是到了 Mfecane 时期(Shaka 和 Dinganeq 与近邻发生战争)，Zulu 内部发生了分裂，谋反他们的头领取而代之，只是所有地方仍保留原有土地范围和此地的象征符号，包括头圈。而且，这些 Nguni 社团接触到其它氏族时，头圈发型常常被照搬。如可在 Pedi 地区的雕塑中、Mozambique 地区的 Tsonga 部落酋长和 Chopi 部落酋长的旧照片中见到。从所获得的 Gazankulu 地区的资料来看，这对男人像和女人像的头圈，均是用在加入会团的时候，头圈也用于赠给富有作战经验的勇士。

此外，欧洲收集品中戴有头圈的人像和相似风格却没戴头圈的人像区别清晰，某些是早期的作品，如保存在英国博物馆的 1983 年登记入册的两件雕刻品，，一年前被公之于众。它们的出处精确指明来源于 Transvaal 地区的 Spolonken 部落和“Magwamba”(Transvaal Tsonga 的小支系)。另一对雕刻品，1895 年被它们的收藏者阿道夫·恩皮罗捐献给了维也纳的佛瑞·维拉克奎德博物馆。博物馆档案记载着它们来自于“居住在东非 Portuguese 地区的 Shanga－kaffirs 部落”。尽管有与之相反的证明，此类风格的人像经过八年时间的论证，终于被确认为 Zulu 人的了。

此问题变得复杂是由于在 Zulu 地区也收集到风格相似的雕刻有人头的木桩。另一类戴有 Zulu 传统发式的女人像或佛佛像木桩，准确地记录表明，它来自 Zulu 族。它们中的许多可能的确是由 Zulu 雕刻匠做的，而我们就所知，Zulu 地区北部 Tsonga 族的雕工和铁匠也为 Zulu 顾客服务，因而可能也雕刻过这样的人像，毕竟“商品流通”嘛。

对于风格相近塑像的分类仍有疑惑，现在，从著名的大英博物馆和位于爱丁堡的苏格兰皇家博物馆的样品上得到论证。大英博物馆的样品已被威廉姆·弗格确认为属于 Zulu。这显然是根据风格来定的。它确定无疑地来自于东部和西部非洲的 Wellcome Foundation 人。弗格看到过这片分散地区，把早期

在南非博物馆中的Zulu雕像

旅游者从Zulu带回的雕塑与之进行了对比，发现塑像用了Zulu枕头上的图形来装饰身体。虽然与之相关的资料太少,但丹尼尔·艾迪恩依照这个线索,同时考虑到弗格的权威性,确认在苏格兰皇家博物馆中的两尊人像属于Zulu族。有可能弗格并未将英国博物馆的人像归错类别--能被证明来自Zulu族的一些物品，如匙和杆，与雕像相似处就在于优雅伸展的风格--然而只简单地称它作“Zulu”塑像就是非常错误的。它可能是由Zulu雕刻匠制作的,但并不是用于他们的日常生活。假如一个人仅仅只从形式考虑,苏格兰皇家博物馆的那一对生动的人像就可能被猜测是来自Tsonga族,而且也是他们的跳舞者在跳舞时使用。依照这种毫无根据的形式主义进行的分类,所谓的Zulu雕塑,就毫无根据地附会出关于它的传说和产地。

产生这种对于Zulu的偏爱的原因,我们可在当时欧洲殖民者所写的政治和历史的演讲稿中可查找到。另一相似的原因是由于忽视南非黑人,通常有能力制造出跟西非和中非人民所生产的“相同质量”的雕塑这一事实。二者中都有一种趋向,即是白种文化用它自己的标准,把黑人民族看作是低等和幼稚民族。但是Zulu族比其它黑人民族更猛烈地挑战白人,因而被认为是更“开化”的民族。

在1850年到1940年间,由于传教士、有兴趣的人类学家和现在的研究者们发现了大量的实物,并将它们呈现给世人,这才使得我们正确地知道了南非黑人在使用塑像时的传统背景,这自然也引出了问题出现。十九世纪当地流行的某些传统的归属问题待定, 另一些幸存下来的传统,毫无疑问地已发生了改变。例如,在1930年到1977年间,属于Venda族社团的许多塑像尺寸被放大了。

由于南非传教士间居住的分散和他们兴趣的不同,对本土黑人多种艺术的收集和各种有用资料的取舍上不定一致。一般而言,更多的是有关Transvaal、Mozambique和Lesotho的艺术资料,由德国和瑞士的传教士收集的,比居住在东海岸、优越感十足的英国和美国传教士收集的资料多。通常这些传教士比人类学家更容易接近这类物品,它们原本是排斥外来者观看其怎样被制造和怎样使用的。关于仪式用雕像,他们说的比他们做的多。作家和博物馆长,带有一定的盲目性地遵照以前的形式,去界定这些雕像,它们只是由更高文化水平的拥有者制作的。

南非更为彻底地遭受了殖民统治之后,白人定居者、基督传教士的福音传道以及白人军队和经济组织的征服,超过了大陆的其它任何地方。最近的某些文章一直有争论有关维多利亚时期和非洲二十世纪早期关系的见解,认

Uili 绘画和 Igbo 人的世界观

立兹 威利斯

立兹 威利斯

为传道和殖民化运动是特别的、不同意识形态的思想活动。维多利亚时期征服殖民地“土人”的基本原则是基于种族主义和黑色皮肤人天生低人一等的进化论观点。但是英国人在对待Zulu的态度上却是自相矛盾的,尽管在无穷无尽的战争中,双方不停打仗,这个种族在殖民主义者的言谈中是被称作一个“优于其它”南非黑人的种族。他们的军队组织给了后来的殖民统治主子以及再后来的学者很深的影响。因此比起不好战的近邻,他们更加为人所知。奥莫·戈珀在二十世纪六十年代按照一般的潮流,写成了有关非洲国家形成概念的历史著作,Zulu的历史被当作文章中重要的主题。所以Zulu族更享有名望,不是因为比南非的其它黑人有更多的“文明”。

同样地,传教士不得不承认黑人并不是天生的奴隶和未开化的人。传教士文章可以证明了,在指导这些人“拯救灵魂”和改善他们的物质生活时,,这些“野蛮人”已经拥的技术水平。传教士收集的遍及非洲的物品被当作“新奇的东西”和“抗击异教徒战争的战利品”东西,本身就是黑人文明思想的显现。只有在1930年后,西部和中部非洲国家为争取独立而进行的战斗中,这个想法才真正地被确认。

但是传教士和殖民主义者,认为与这个大陆的其它地方相比,他们到达南非的时间要早些,因而似乎比起非洲另外的地方,更能够将征服人民的工艺品,从它们所属的地方拿走。几呼所有的十九世纪南非传统雕塑品,都在欧洲博物馆里,特别是在英国、东德、西德和荷兰。除了有些是考古学上的发现外,仅有几件1930年前的实物保存在南非博物馆。留在南非的一些重要收藏品,因一直受到欧洲和美国市场掠夺者的威胁,也没放在公共机构中。对南非艺术的兴趣刚刚才开始,其中塑像是现在我们所熟悉的。欧洲和美国已商定将非洲艺术当作一种商品,很少或根本未考虑到他们正在掠夺别人的艺术遗产。

当为少数白种人服务时,南非就流传着黑人是天生下等人的说法。自从1970零年南非艺术市场的出现,引起了白人对它态度的转变。南非及各地学者的兴趣增加了,增加的比例也不过是针对发展中的艺术市场而言,这个兴趣本身似乎是与倡导反抗欧洲和美国种族隔离的普及化有关系。然而,悲哀的是对南非这种传统形式的研究,被看作是为了黑人反抗白人的控制,它的根基体现在英属殖民地的格言“分裂再统治”上。在南非当前的政治气候下,考虑到南非黑人对待人种的分裂态度,任何能凝聚文明或艺术历史的可能性都很微小。或许一个国家的标志是抛弃了这些挡道的传统而产生的,如鹰状标志从天津巴布韦的辩证中诞生。

中就毫不令人惊奇了,“ndu oma”的意思逐字翻译就为“好的生活”,一般是最为人所看重,被原有的法规所赞成,包含着身体好、强壮、充足、富裕、多子、同庆和娱乐等多种含义。Robert FarrisThompson,在他的文章《冷静的美学》摘要中指出,“冷静”这个字包括了头脑的沉着、社会地位的稳定、镇定自若的性格和纯正的品质,它并不排除给人以美感的愉悦享受、漂亮的衣服和装饰。对个体而言,服装的美丽增强了视觉吸引力,给了他或她一个接受赞美的好载体。同时,Thompson还持这样的观点,即性别吸引力、动作魅力和行为吸引力,是一种道德概念的、更进一步的审美营造。

有关美丽和道德品质之间的关系,可从描绘在Uli绘画中的、发生在Igbo人之间的二种不同的隔离仪式中提取出来,而获得相似的结论。一种是关于青春期少女的,另一种是关于竞选Ozo头衔的男性候选人的。首先,mgbede标志着从少女成长为女人的过程。这种做法的传统形式是女孩们为准备结婚而可能被隔离6个月以上。整个过程中她们所经历的事件,会令面貌发生相当大的改变。这是一个重要的事件,就如同在mgbede结束后人们所开的庆祝会一样重要。在庆祝会上女孩会被安置在受人注目的地方,受人注目的程度或许在她的一生中都不可能再有了。在mgbede过程中,所受的教育是帮助她准备即将面对的新角色——妻子和更后一些的母亲一职。这些职责要求她精通传统和习惯法规。

虽然高尚精神的领悟是二个隔离时期的重点,但它并不是通过严格的苦行来获得。在mgbede期间,女孩吃的是高热量的精美食品,养胖身体以证明与自然界万物的和谐关系,它同时也表示体能的健壮是能生养小孩的,也为日后的辛苦劳作打好基础。她学跳舞、用Uli绘画装饰部份墙面,学会修饰别人和自己的身体、头发。年岁大的Uli画艺术家才能修饰这类女孩的身体。因为清洁好后的皮肤表示行为正直和善良。要直到皮肤光滑和没有污点才行。污点或臃肿的皮肤时常被认为是身体有疾病的表现,它又与不自然或不正常的行为相关联。用Uli染料在清洁好的皮肤上作画,是整个美感过程的重要组成部分之一。首先,刮去体毛,涂上ufie(紫木)粉末进行磨擦以使皮肤表面光滑。这种深红色的粉末有止汗的功能。所以当Uli染料被仔细涂好后,图案就不会再被弄脏、弄污。第二天,ufie(紫木)显眼的赤红色所画的优雅美丽的线条,因为氧化而变成黑色,最后用油使皮肤变得柔软和润滑,并且使之发光。在Igbo人的审美意识中,光泽和明亮是与光明磊落、诚实、纯洁和神圣这类优点相连的。Thompson在他的《冷静仪式的分析》中也曾指出过这二种品质。

Uli绘画的最初灵感据说来源于Chineke(神)创造的动物造型。民间故事、歌谣和谜语揭示出这种图形被认为是 有吸引力的和美丽的。从Asele开始——她是传说中的第一个Uli绘画者——女性艺术家们把这些图案诠释进Uli方言中,认为豹纹和巨蟒斑纹的基本花纹结构是相同的。经历过mgbede形式的年轻女人们,希望具有吸引力和受人爱慕,从头顶到脚趾都被描绘上述宫样的图案,这种图案被称作oagaalu,即动物图形的再现。

Uli绘画艺术家们强调女孩的人品好和健康,如同强调她的美丽和性的吸引力一样。选择的图案总是着重突出身体的丰满,把注意力引向女孩最美的容颜上或者尽量减弱她的缺陷。假如一个女孩在脖子上没有一圈圈的肉(有肉是美丽的表示),艺术家可能就得做到尽量使人不去注意此处。Uli艺术家装饰过后就会显出最具价值的审美性,包括对比和明亮、透明和精确,基本纹样协调的、平衡的分配,都的确与被装饰的身体相适应的。所有这些装饰与道德是否高尚相联系,经过装饰和穿戴得当的mgbede女孩看起来富有、光彩夺目和明亮照人。她们肩负着年轻、活力和再生的希望。

有关Igbo人第二个隔离仪式的例子是izu iteghete,也是正在消逝的一种传统做法。在整个七周时间内,在开始第四周,男子候选人就要为达到神圣和崇高的境界而做准备,在倒数第二周,就进入名为Ozo的阶段了。它与以前的阶段相比更注重物质方面的进步,包括财富的捐赠。想上进的这些人此时被养得胖胖的,他放松身体,妻子将他打扮起来。用ufie(紫木粉)磨擦他的皮肤,再用Uli在其上绘画。但是他们身上的图案却不能与被装饰过的年轻妇女的相媲美。这样做是想增加候选人外表的高贵感,藉此与其他人区别开来。为了庆祝成功,他的院墙要到最后才被他的妻子装饰绘画。用这种方式进行的艺术加工成为显示好生活的重要方法,同时帮助沟通个体与社会二者之间的价值取向。

许多学者认为,Igbo人的绘画艺术是用来代表和解释Igbo人自己的生活视觉的,即多层次和多方位。例如,Herbert Cole和Chike Aniakor就指出:“Igbo人的观念和美学是有活力的、多方位的和非线性的特征组合。”Chinua Achebe认为Igbo人的绘画艺术反映了他们的“移动和变迁”的世界观。Donatus Nwoga描述了三种真实形态:物质、精神和抽象。按照他的说法,事物不仅独自存在于一种或另一种状态中,而且存在于二种的混合态中。

我最近访问了Mgbadunwa Okanumme,一个来自Nnobi的老Uli绘画艺人,此地在Onitsha的东南面,距离有25公里路程。她从事过装饰自己房间的绘画,她的解释显示出三种真实状态的结合--物质、精神和抽象。在这些墙中

间有一个图形代表ufo,ufo是常有钩状手柄的木刻大浅盘,在ufo中雕刻有四个浅盘的外形,里面供奉着食物或可拉树坚果。数字4代表着完整和Igbo人的4个星期日。

包含在这个画中的另一层意思表明,艺术品的内涵已超越那些有优雅线条风格的、用于仪式庆典的物品本身;ufo也被相信能带来好运和使持有者免遭伤害。在某些场合参观者可能会得到ufo。主人从他家中神龛的缘上取下来,打碎可拉树坚果,祝愿在场的所有人生活美好和富裕。在另一个仪式庆典中,主人可能会牺牲一只鸡来祈求ufo掌管者的保护,鸡血用于位于4个盘子外形的黑块来表示,逐渐消失和结束在被叫做okwa的三角形纹样中,它们象征了流出的血已凝固,一个物质的真实。凝固的血块激励了ufo的活力,将阻止任何企图伤害主人的事件发生,因而这就成为物体的抽象能力,也即Okanumme努力想解释和表达出来的。

剩下的图案是纯粹的装饰了:它们并没有扩充主题意旨,但是却增强了整个艺术效果,有些是来自实体本身,诸如束发夹、象牙手镯、果实种子;另一些是非写实的、抽象的,意为强调身体某部份的性质或外观。这些基本纹样被很考究地放置,以平衡协调整个作品。

Uli墙画的许多复杂图案,里面包含着意思似乎毫不相关的众多图形。在Ni处,一神庙中的基本纹样被描述成传统的二件编织服装。上面画着用高撑的独木舟,一个人在船上(此为杀河马者),托盘里装有晾干的薄薯片,直立的筛玉米的筛子。然后你的注意力会集中到船尾的Uli绘画上,一个长方形的篮子,一把皮革制的扇子和一个装Uli染料的罐子。再次使我想到代表的不同真实标准,个别基本纹样的意思并不是设计成单独的一个主题。这样便可探究它们之间的关系、联合及共鸣。通过图形唤醒你的思维,从而理解整个作品的来龙去脉。

懂得一个基本纹样所背负的含义,在很大程度上依赖于它在整个作品中的位置,以及服饰是由谁来穿戴这两点。这可能解释了Bende的11位Uli艺术家的回答。1930年K.C.Murray曾询问过怎样确认基本纹样的各个花形问题,她们的回答是一个单纯的图形可能被称呼多个名称,一个名称可以描述这个物体,但是由于这些图形常常被过于抽象化和简单化,因而不同的人对它们的识别也就不同,某些图形可能只有一种象征或比喻的内涵;另一个名称可能描述了人物外貌的特性;再另一个,通常描绘的重点又在身体上。一个名称可能显示基本纹样的相互关系,或衣服由何人所穿:是一组人或某一个身份确定的个体?它可能描述了装饰事件本身,来达到庆祝或通告什么事的目的。最后,某些命名是意指Uli绘画技法的艺术性、风格、外观表现或Igbo人美学的自然性。例如,uili mbo“闪烁的uili”,意指Igbo人幻想中的爱的图形。

一幅墙画的综合性风格可能也揭示出更多有关Igbo人的美学鉴赏。Uche Okeke记载了壁画的二种风格。第一种风格是关于神龛墙的,包括用稳重的色彩进行严谨布局的抽象图案,这一类画时常由专家来完成。第二种风格用于自家建筑上,更多的是对尘世生活的大量丰富的描绘,用写实方法来设计基本纹样。这种情况,宅院的所有妇女共同分担设计和绘制。但以Ni神庙墙和Mgbadunwa Okanumme的壁画为例,Okeke的观察就不总是正确的了。此外,某基本纹样似乎是“家庭”式的,提及的共同活动可能也是Igbo人哲学观念的表现。

例如,想描述一组基本的纹样,却不用名词而用分词来形容:正在弯腰、正在砍伐、正在编辫、正在叠被、正在系带等等--即是每一天的“家庭”活动。Uli绘画艺术家抽象地、毫不困难地表示出移位和活动,或许是由于Igbo人认为,人或物都肩负着极重要的使命。“ife kpatalu”(制作后的物品所具有的功能)表达了一个物体存在的所有因素:它的可见性和可触摸性;它的隐秘性和不可见的方面;它的用途和制造过程。这些中最重要的是物体的用途。体现活动或移动的抽象纹样可能表达了这样一种信息:一个物体在实施它的功能和用途时将会变得更真实,呈现完全的有效性。这个观点听起来又回到“好生活”的观点上去了。仅有存在是不够的,它必须实现它的潜能和期望的事物。

Uli绘画,如同富于装饰性的抽象画,实际上表达了Igbo人的道德价值和他们多种标准的真实观点。对Uli绘画艺术家自身而言,装饰活动本身似乎有最高的价值度。我问了一个相当含糊的问题:“当Uli艺术家开始作画时,她想的是什么?”回答是:“你作画前必须思考方案,然后使你自己信服——人们将会喜欢这个。在思想上不要有任何负担,确信它是美丽的。”Herbert Cole和Chike Aniakor相信:“故意的象征创作是少有的,假如有,那在Uli艺术家的思想中”。

Uli绘画增加了身体的美丽,因此使得用它来装饰自己的妇女们感到满足和充满自信。赋予的更深刻意韵和动力使得身体更为真实。用Uli绘画装饰的身体被认为处于最佳状态。正如摘要中表述的:“她涂抹价值一考包(尼日利亚币)的香油在身上,但是这对她的美丽无计于事,它破坏了她的美;她买了Ngalolu(使身体发光的東西),把它它全部用在身上,它毁坏了她的美丽--好比一个将与白种男人结婚的人一般。她到了Afor,买了一可拉树的Uli,她将uili涂在身体上,然后她的身体终于变得象她的身体了。”