

## 非洲艺术

——选自日内瓦的巴比尔—穆勒收藏品

瓦尔纳·希玛伦巴赫 著  
柯常轩 译

## 关于非洲黑人艺术的审美

任何一个试图系统地阐述非洲黑人艺术美学的人大都立即会被一大堆严肃的疑惑所困扰。比如，在从这些地区延绵的文化中抽取一些作品时，在将它们视作对于创造这些作品的人的观点看来完全成为属于异域的东西时，他的作法是否公正？此外，他是否能真正将这种艺术——如果他愿意这样称呼它的话——看作一个独立的连续的统一体，而不顾这样一种事实，即这片广袤的大陆诞生了大量的富有地方特色的风格，而每一种风格都使这个问题显得更为复杂化？或将它看作是历史发展的结果，而这种艺术的大部分都被遮蔽在时间的烟雾中？最后，他得将这片大陆的大片地区排除在他的审慎考虑之外。白人居住的非洲地区就是一例，即整个地中海地区有它自己悠久的历史沉积；东非，从任何角度将它与拥有丰富艺术品的非洲其他地区相比较来说，实际上它的牧牛式的文化根本没生产出什么视觉艺术；还有南非。那么那些迄今为止还仍然存在的，还处于史前发展水平，其岩石绘画散布于整个非洲大陆并成为一种重要的艺术传奇的狩猎文化又怎样呢？在后面要讨论的非洲艺术的美学问题中，我有意不考虑以上诸种因素，就象我忽略古代的朝廷文化，比如颇负盛名的贝宁高度发达的青铜艺术一样。我将篇幅主要集中在广阔的农业区，那些地区曾推动了木雕艺术的发展。为达此目的，我将集中讨论一种根植于古代传统的艺术，尽管它常常是相当近期的创造。那些存有疑虑的作品几乎无一例外都始于十九世纪晚期到二十世纪中叶，因为早先到非洲旅行的人对此类作品根本不感兴趣，更不必说一件有审美感的东西，他们顶多将那些艺术品作为有异国情调引人好奇的东西带回家。而且，气候的变化，白蚁以及其他昆虫——更不必说基督教士，不时兴起的非洲崇拜热潮，或者是整个非洲大陆社会秩序的重建（这一点已经极大地损害了传统艺术品产生的基础）——都减损了木雕的生命历程。我略过了由其他材料制成的作品，比如金属，象牙、植物纤维以及粘土。我这样做部分是出于为了更清楚地阐述的目的，部分则是因为这个事实，即传统的非洲乡间艺术主要是木上的雕刻。

一个人如果将艺术从它所存在的社会和文化背景中抽取出来也确实合理的，但这样做无疑会产生一些问题。对于那些制造并使用它们的人来说，非洲那些占绝大多数的艺术品是祭祀用品；而正是出于这种原因，人类学家一直从传统的角度来收集与研究它们以及其它各种形式的物品，就象日常生活中的手工用品一样。传统的人类学博物馆对于艺术品未做什么特别的规定。渐渐地，当人们已将这种艺术品视为某种特别的东西，将它置于普通的具有人种特征的材料范围之上很久以后，才有了一些变化。人类文艺学家——他们有很充分的理由——一直争辩想要反对这种做法。然而，我们自己的那份致命的需求——即将“原始”艺术视为一种最高的美学成就，并且也将它描绘成如此——无疑已获得了历史的认可，并且在过去的那些持科学观点的反对意见中赢得了胜利，尽管这些异议根深蒂固，存在已久。

难道我们不是也这样对待其它文明的艺术的吗？对于一件来自于埃及、印度、古希腊以及中世纪等的雕塑，将它从所在的特定的文化意境，一个完全只属于艺术的背景中分离出来，谁又会反对这种做法持异议呢？所有的这些历史时期的艺术品都起源于一套独特的文化条件下，大部分是为宗教目的或是统治者的扩张而做。我们独立地将它们视为“艺术”，也就将它们从其初始的功能中抽象了出来。但是对于此类事，我们也是以同样的方式处理后来每个

时代的艺术的。我们总是将某种这样的艺术品放置于博物馆中，将它从馆中那些认为很有成就的作品中抽象出来，或是将它曲解到一种当初艺术家创作它时其实是怀着迥然不同的意图的程度。在一个博物馆里，重要的只是依附于这件作品本身的艺术价值，而不是它的其它任何特质。如果情况不是这样，我们本应该将整个艺术史上的作品放在它们各自所依存的历史环境中来展示；而且为了求得历史的真实性，艺术博物馆应考虑将自己视为历史博物馆——因而回过头来考虑十九世纪的背景，因为实际上当时的有些迹象后来又再现了。

我们将艺术从我们日常生活所在的结构中隔离出来——真的非如此不可吗？——并认为是理所当然的。我们将这一点用在约文文艺复兴以后，“艺术”概念本身已演化并树立起来的那几个世纪，这样做尤其欠缺谨慎。如果那些时代本身就没有“艺术”，那时那些我们现在标示为如此的东西只是用来服务于某些特定目的时，我们就更应该三思而行。这一点对于我们研究“原始”文化的方法来说确实是事实。我们是否可以假定将某些非洲黑人的手工作品，一些在其本土文化中甚至毫不出名的东西视为“艺术”呢？实际上有人已指出，非洲的语言中确实有些关于“美”的词语——经常作为“好”的同义词——非洲黑人清楚地展示了他们的这种审美感觉。然而，这一点也不足以为奇；否则那些不可置疑的充满美感的作品便是不存在的。表现身上的饰物或非常繁复的发式当然也表达了一种真正的审美气质，同时也借“艺术”之名作为艺术作品的观念提供了佐证。尽管对木雕者来说赢得很高的尊敬，对那些杰出者还会有崇拜者不远千里慕名追寻而来，已不是什么罕见的事，但们所制作的东西对他来说只是手工器皿，而非艺术品，即使它们偶然显示了某种不同寻常的特质，或者毫无疑问蕴含了某种特殊的、极其强大的力量。

因而，我们只有从现代的角度来理解相当近期内的非洲黑人艺术，它才比古文明时期的艺术更具有“艺术”的品质。从某种程度上说，我们也仅仅是将它归结为艺术，由于我们并没有为这些东西添加什么它们本身所不具备的东西，因而这样做也就不应该被认为是侵权。我们从这些作品中感受到一些它们内在所固有的东西：且表述为某种宗教的因素，或者至少是它们的实际功用。确实，我们对它们的评判标准是不同于它们的创造者的。即使对非洲某个部落的成员来说，他们确实有能力确认与评价诸如审美特质这样的概念；即使，正象各种实验已揭示的那样，非洲人制定的审美标准常与我们相一致，一个关于人物崇拜的作品的特质也是与我们不同的。此外，一件作品在非洲的环境里所具有的意义与它对于我们所具有的意义是不一样的。在非洲，美学效果便不如仪式功效更为人们所看重。一件雕塑，无论它多么美，一旦完成了它的目的，便会被丢弃。使它有价值的是赋予它生气的生命力量，而不是它由之所塑造的材料形式。

那么，我们想要将非洲“原始”艺术视为同其它文化的艺术一样，将它从所创造的背景中提取出来，认定它为“艺术”，因而以博物馆、展览、书本等方式收集或表述它，便也是很自然的了。我们逐渐开始指责那种收藏品，即它们当中没有一种界限，艺术品继续与具有种族特征的材料混杂在一起。明白在这两者之间划定一个明确的界限并非不可能这一点是很重要的。一个人总是把人物肖像作品比其它作品更本能地倾向于划归为艺术品，无论它们被修饰得多么繁复；我们也充分认识到这种界定符合非洲人的想法，尽管他可能是从实际的角度来将事物分类的。这里，我们更多地关注经验的范畴而不是具体的种类。

尽管将早期的古文明时期的艺术与它们整体的文化环境相分离也是不合理的,我们却长久以来一直这样做,并且对此也并未存有疑虑。如果说直到近期我们才开始以这种方式来处理“原始”部落的艺术的话,那只是因为他们的艺术需要被西方“发掘”。众所周知,这种情况并未出现——尽管事先有些零星的迹象——直到本世纪初,法国和德国年轻一代的艺术家开始从事这项事业。新的这代人对于形式与表现有独特的信奉,他们比以前的人更为激进,它们正是他们推崇“原始”艺术的原因;异乎寻常的力量和异乎寻常的表现力。不可避免的是,在欧洲艺术中,在一种新的生机主义正在形成并改变着对事物的外在形式的看法的时期,这些年轻的艺术家当然会发明一种艺术形式,在这种艺术形式中,力量的观念极其重要。我用“力量”一词,看起来是在暗示这是对所有的“原始”艺术都很普遍的一种特质,当然这种提法便值得质疑了。是否真有这样的东西能将这种艺术——为我们正提出的论题之故,姑且让我们将自己限定于非洲黑人艺术之内——与其它所谓的“高级”文化的艺术区分开来呢?一个人能辨认出非洲形形色色地区、种族和社会所有典型艺术的特征吗?就象艺术史上的其它现象一样,这也是艺术史学家不能不提的一个问题。然而,假定给出了非洲各种文化在历史发展水平上的巨大差异——这种差异使局面极大地复杂化了;而且在“黑人雕塑”这一主题下他面临着大量的丰富多样的艺术风格,一个人要寻求某种答案的话,很快便会丧气。这一切只因为在过去几十年中,人种学的研究方向越来越专业化了,因此对任何想要概括化的尝试都持一种极其怀疑的态度;而宁愿只相信产生于这一领域的研究成果中的特殊观点。但是,难道仅仅因为证据丰沛,并担心它们会被怀疑为只是一种投机行为,我们就必须摒弃那些普遍性的基本的见解吗?在我看来,强调任何一种艺术形式的本质特征不仅是合理的而且是必须的。学者们对于欧洲文艺复兴时期的艺术总是很果断地发表见解。在这种情况下,举一个非常特别的、比较挑剔的例子,暂且不管它的那些极其多样化的个人风格的事实——从乔托到提香,从扬·凡·爱克到丢勒——文艺复兴时期的艺术只不过是一些类似的东西。一个人不可避免地会要所有的非洲艺术寻找一种共有的特性,也即一种共同的美学——特别是如果一个人不仅仅只关注非洲艺术,也关注从阿尔塔米拉时期直至现在每一种文明的艺术时。一个人得详细阐述某种为非洲所特有的气质,不管恰当地为它下定义有多困难。如果这个大陆的艺术中确实存在某种为非洲所特有的东西——或者更准确地说,在非洲黑人的艺术中——那么不管存在多少或巨或细的差别,一个人人都应该能够辨别得出来。

毫无疑问,这种多样性是巨大的。风格的变化范围是显著的,不仅地区与地区、种族与种族之间不同,即使在一个单独的社会中也存在差异。它广泛地存在于从实在的几何式的仿效到近似于自然主义的各种风格中。另一方面,从这两种极端中也可以感觉到地域分布的差异,就象一方面是西部的苏丹,另一方面是从科特迪瓦到尼日利亚所延伸的广大地区——它们相距并不遥远——的雕刻所例证的一样。但是,它们也经常地并列出现,就象我们在科特迪瓦的保勒和其他众多的部落中看到截然不同的类型的面部模型一样。遗憾的是,仅从地理上仿佛可以从一种艺术倾向推出另一种,比如——仿佛是符合逻辑的——可以推测在热带草原地区一个人看到的更多的是抽象的东西,而在热带雨林中则更多的是自然主义的东西。尽管这种鲜明的划分比较吸引人,但很快便站不住脚了。只需浏览一下西部苏丹和扎伊尔的艺术作品,就可以证明,在热带草原地区也衍生了截然不同的风格,前者的艺术风格更具有几何性,而后者则更多一点雕塑味。另外,一个集团的社会结构和它具体的艺术风格之间的直接相关性并不总是特别明显。我承认,在有王朝政权传统的地区,仍有可能在二十世纪的雕塑中看见这种社会结构的痕迹;但是,这一点本身也可以从两方面来加以证明:从自然主义或者从几何式的抽象主义。比如,这两种倾向可以同时存在于尼日利亚的由鲁巴看见,那儿受古贝宁艺术的影响非常明显。或者在位于中部的扎伊尔的库巴可见,那片土地上强大的君主政体诞生了一种旨在为朝廷歌功颂德的艺术。最后,一个人还会在非洲艺术中看见广泛的外部影响。比如,伊斯兰教在很大程度上在非洲艺术走向抽象主义中起了作用。不论是在一个单独的部落群体中,还是在规模更大的社会组织中,社会地位的差异被证明在艺术风格方面并不象在手工品的“质量”方面的那么大。“更优秀”的以及“重要”的雕塑被发现是出自于有重要社会地位的人之手,或者是得到他们的帮助;而平民百姓的东西则比较粗糙。一个人偶然发现,不同类型的人物或面具模型是与社会等级中不同的地位联系在一起的。但是这里需要再次说明的是这种划分与风格上的变化与迥异性无关。

这样,非洲黑人艺术中的任何一种美学观念都必需包含完全对立、风格极端相反的自然主义与几何抽象主义。这两种界线是牢固而不可侵犯的。找出产生这种现象的原因的唯一方法就是定出非洲艺术的实际功能。这种艺术真正是用来干什么的?它是服务于形形色色的目的,还是对所有的非洲艺术都具有普遍性的——或者至少是对最典型的非洲黑人艺术及其肖像木雕和面具模型——单独的、基本的和审美的功能?这种艺术完全根植于宗教的设想在今天引起了激烈的争论,而且常常因其过于浪漫而遭到反对。当然,在不

计其数的、用作世俗功用的非洲家用物品中确实包含着某种艺术因素。但是,也许在这些人物雕刻作品,或至少也是它们的原型的背后,隐藏着至高无上的宗教动机。例如,非洲洋娃娃,就常常不仅仅是玩具,同时也是生殖繁衍。很多作品最重要的便是显示社会威望;它们能提高一个人的地位与“形象”。但即使如此,在这类动机与宗教范围之间划定一条明确的界线也是不恰当的,因为整个社会结构中渗透了宗教,并为它所庇护。例如,一个人常常会看到女性肖像在扎伊尔东南部的鲁巴——一个因其具有古老的贵族统治传统而闻名的地区——的宗教仪式中占据着支撑性的地位,它们只是表达某种庄严。这便够了吗?难道这种君主朝廷的盛典与仪式中就不可能含有某种强烈的祭祀色彩,这些女像柱也不仅仅是对宫廷的描绘吗?这里,保护的观念也许是很重要的,就象在其他许多“非宗教”的例子中一样。要指出宗教统治功能中的例外情形也是可能的,尤其是在那些情形下——就象在古贝宁国中一样,那儿的艺术呈现出中央集权的政体形式下的特点——一个人这样做是正常的。非洲肖像艺术的形式主要由——首先是风格上的——其宗教的、崇拜的、仪式的以及魔幻的功能所决定。

这些功能变化多端,当然,也能够归结在一般的范畴里,比如祭祀祖先,信奉灵魂,巫术和魔力等。每一件物品都有一个特定的任务,尽管这点在某种程度上被这样的事实掩盖了,即大量的物品都具有多重功能,被不止一次地使用。比如,一个祖先的肖像,经常会当作护符,或神物来使用。数目众多的面具模型则是为了满足形形色色的需要,祭礼的或非宗教的。咒符可以是“吉利”的或是“邪恶”的,也可以是抚慰的或是敌对的,或者两者兼具。在每一种情形中它们满足具体的需求。在巨大的社会宗教保护系统中,非洲的黑人艺术占据着重要地位,当人们的生命面临威胁的,他们用它们来庇佑自己免于灾难。它以任何一种方式和任何一种艺术形式来服务于使生活更安全的目的。所有存在的威胁,包括疾病和死亡,都被归结为神灵力量的影响,因而,非洲艺术便试图进行抚慰——或是诉诸于相反的力量。尽管这种艺术承担着数不尽的形形色色的角色,一个人永远也不应该忘记其最本质的一个,或者没能从中得出关于艺术本身的一些结论。换句话说,一件艺术品可以描绘任何你想描绘的东西,但同时它也在招唤着某种东西。

在非洲,艺术在其中服务于各种目的这样的群体规模通常不太大。有时也出现过强大的帝国,但即使在那些王国里村落里的集体生活也不太可能出现巨大的变化。当一种为朝廷歌功颂德的艺术形式在统治者所在的都城出现时,当地的膜拜习惯以及相应地,它的艺术惯例并未真正受其影响,因为除了东部的古王国,没有什么地方会强制执行一种严厉的政治上的一致性。那些并存的小型社会群体,只是很松散地受中央政权的管辖,也很少受到政权更替的影响,而且继续充当着生活和艺术创作的基本单位。正是由于这种原因,一个人在非洲看不到真正不朽的艺术作品——尽管这是一片树木而不是石头的大陆这种事实是一个重要因素。那些罕见的例外情况则是特定的历史发展的结果。村落及更庄严的“国家艺术”中被创造的东西是无法研究的,因为没有存留下来。与近东和埃及艺术中那种巨大的静态感形成对比的是,非洲呈现给我们的是比例适中(真人大小的不常见)、可移动的木头雕塑,这种艺术与其封闭的社会群体划分和有限的宗教影响范围非常吻合。

非洲艺术的动态感与宗教因素的“动态”是相一致的。在非洲大陆,你说不出什么地方有一个“重要”的神庙;唯一的例外是尼日利亚的由鲁巴文化,这种文化保留了掩盖在多神论下的泛灵论观点。在非洲,你会遇到不计其数的神祇,但并不真正是遥远的天堂的神。宇宙的力量被感知为一种恒久的存在,无论是作为一种威胁还是卫士,抚慰还是破坏性的因素;它们只是一种很模糊的东西。它们存在于最贴近人的地方,如在附近的树上,在裸露的岩石里,在河流中,在死者的灵魂中以及为死者而刻的木头肖像中。每一个部落的最后一个成员以及这个群体的每一个成员,都直接受到它们的诡计的影响。尽管教士与祭司充当着中间人的角色,他们也并不具备强大的能力、能够有力反击这些力量的教士资格。这些力量被直接感知为日常生活的存在,它们参与一个人的任何行动,而所有这些对抚慰它们而作的艺术品有很鲜明的影响。

因此,非洲艺术的功能不是去反映某个遥远的神灵甚或一位力量强大的教士,或者某个狭小圈子的统治政权,而是用来帮助使生活更为安全。为达到这种功能,它必须得是有效的。它得蕴含某种影响它自身以外的事物的力量。因此,说某个肖像仅仅代表一种或另一种更高级的力量,就如说一件中世纪雕塑是在刻划某个特定的圣徒,是远远不够的。一个雕刻人物的效力,不能说是只来源于所表达的力量某些特定的性质,也不是来源于诸如权威、尊严或高贵这类普遍的品性;这种效力有大量事实为证。这种效力来源于力量的存在,这种存在能够或多或少地确实被感知,或相信是存在于这个雕塑人物身上的。这一点对于面具和戴这些面具的人也同样如此。此外,它们不仅仅代表特定的事物,它们就是这种事物,在戴着它们跳舞期间,它们实际上将它们人格化了——或者说至少所刻画的东西的一部分实质进入了他们身上,用一种与人类隐藏在面具后面极不相同的方式驻留在他们的那里。不管

这种面具与肖像的具体功能是什么，有一点是确实的，即超自然的东西与力量的普遍存在及其功效是非洲黑人雕刻艺术的一个最基本的特征，这种特征将它与其它“高级”文化的艺术完全分隔开来并有助于界定它。这种艺术在想象与存在之间摆动。尽管在这两者之间也可以划定一条明确的界线，这种界线也清晰地存在着；一个人朝现实描绘的方向走得太远，存在便消失了。

非洲黑人艺术的美学观点应该陈述普遍存在的这一方面，不仅因为它通过借用这些作品的形式使自己为人所感知，而且因为对我们来说它一直作为一种显著的特征而存在——我们崇拜这些艺术品，但对它们所体现的信仰却很陌生。我们对这些膜拜作品的那种“纯粹”的艺术观念被本土艺术家在雕刻这些作品时头脑中所有的神力感所渲染。它们短暂的力量在我们对这些作品进行审美时作为一种因素而幸存下来。除开单纯的形式力量，非洲雕塑还蕴含着一种生命的能量，一种赋予它们以独特而有启示性的美学力量的自然威力。或至少当我们分析自己对这些作品的反应时情况是如此。由于我们不受非洲部落认为是现实的组成部分的那些“力量”的影响，那么一定存在某种其他的原因来解释我们在这种艺术而非其它艺术中所感觉到的这种启示性的力量。当然，尽管我们不受那些力量的影响，我们实际上也易受这类力量的影响，即它们能够解释为什么在我们自己的文化中那么多的人看到非洲的肖像与面具时会感到悲伤，仿佛它们不仅公表现了神秘的事物，而且也是他们自己强有力和充满威胁的生活写照的作品。

这种独特的启示性的力量至少可以部分地追溯到蕴含于木头本身的自然生命力上，因为尽管它没有通过雕塑的形式公开加以强调，却也没有被压制。木头的每一块骨骼与肌肉在对非洲雕塑的效果中都确切地发挥了作用。一种本质的因素持续存在着，这种因素还未完全转化为艺术，一个人是否将这些力量视为“自然的”——就象我们一样——或是超自然的并不重要。当你将埃及的木雕与《古老的王国》作个比较，结论就会很清楚了。我们在木头上看见一个人的形象。木头本身的特质很大程度上被掩盖在雕刻它的方式后了，只有在以前无疑涂过颜料的表面上才能觉察到这一点。中世纪的木头雕刻也是如此，尽管它们也象非洲的雕刻一样是植根于宗教的。在这里，木头本身的影响是很微小的，因此雕刻被有效地转化为别的东西，比如折叠着的衣饰。非洲雕塑并不总是用木头雕塑的人物肖像，他们也借用人形描绘其他事物。它们是用雕刻人像类似的方法雕刻的形象。木头本身的有机整体得到了保存，并成为刻画人体器官时的一种明显妨碍。这个材料本身便排除了任何近似于自然主义的东西。

这并不是说非洲雕刻家对他的作品的表面不感兴趣。正好相反，他常常用一些作品与木头相抵触的方式来处理它：刨光，染黑，上油，或涂上找得到的任何颜料——更不必说祭酒及其它所有被非洲雕塑的收藏家们誉为“光亮表面”范围内的东西，其中包括被以前的使用者无意中留下的疤痕。利比亚的丹地区及科特迪瓦的保勒地区那些著名的面具不仅被涂黑，而且打磨到一种几乎具有金属般光泽的程度，这样，仅存的看得见的雕刻的痕迹便是在内部，那里毫无美学效果可言。并非因为它的表面处理才构成了木头与它的物质间的共鸣，它在非洲人看来是满的，就象自然界的其他物质，有一种普遍存在的生命力量，一种不但消积而且不断发生效力。这种效力，应该认为是非洲艺术中的一种核心因素，也影响着他们，这种影响远远超过来自于其他文化的艺术作品所带给我们的，那些作品中木头的生命力在它转化为雕塑的过程中被减损了。我们常常可以注意到在许多非洲的雕塑中，一个人依然辨认得出雕刻这些作品的树干或树枝，但这些都无关紧要；重要的是木头的生命力量是怎样渗透到肖像中的；这种效果由木块的垂直性得到了加强，而它的动态的气势却并未完全受到压制。重要的是，我们甚至打算从美学上与这些垂直裂纹保持一致，木头通过裂纹展示独立于强加其上的形式的生命力，甚至通过破坏那种形式的方式、展示生命力。（当然，对“本土”的使用者来说，这种缺陷会降低它的价值。）那么，除了原先的具体的肖像意义外，假如我们能感受到木头作为一种自然原料的生命力的话，那么非洲人也同样能。有一点是无可争议的，即木头总是使人想起有生气与运作的力量；这些力量在非洲雕刻家加在他那有生气的材料的形式中并未减弱。对于象我们这些不相信的人，它们也并未消失，而是以一种基本的方式增加整体美感。看起来“原始”艺术，此指非洲黑人艺术，一个基本的、使它与其他各种文化的艺术区别开来的特性在于有一种力量合并于木头肖像和面具中（我用“合并”一词是用的它的字面意思，而不是当我们称一件艺术品“体现”了某种观念和理想时那种引申的含义）；至少这是一种潜藏在木头本身中的力量，一种爆发性的生长力，它能给这些作品带来一种在石头雕塑中所缺乏的紧张感。非洲人觉得这种力量是超自然的，这就是为什么当他们砍倒树或是在挑选的木块上雕刻时往往会上附带举行一些特别的仪式。也许有人会反对说，在很多情况下，为了赋予一个肖像以生命和力量，祭师得举行一套繁杂的仪式；这一点又暗示，在此之前，它只是无生命的物质。但这一点又是与我们的思维方式相矛盾的。当然，力量存在于自然界的万物，也就存在于树木与木块中这种观点在这些组织中得到普遍的认同。由于那些术语间的界限本来就模糊，所以我们是否将这种观

点定为万物有灵论、生气论、生命论或动力论并不重要。那么，那些强大而积极的力量被揉合在我们称为艺术品的祭祀物品中也是正确的了，尽管这些存有疑问的作品的主要功能与这些力量无关。也许有人会驳斥这种观点，即将揉合力量作为非洲艺术的基本准则——与表现的观点正相反——因此，尤其是那些制作并自己使用这些物品的人总是用不同的语言来解释它们的目的。考虑到这些物品事先设定的众多功能，任何一种在此提出的简单的概括都似乎令人怀疑。在雕塑作品中总有些其他的东西比它所描绘的东西影响更大，无论它们原先的功能是什么。主要是这种“其他的东西”使它们更有效力。非洲雕塑把肖像画问题及其形式上的解决方案与一种非常独特的生命力结合起来，这种生命力部分是源于木头，因此也就是源于非洲人与自然及其力量的密切关系。尽管非洲人对自然有着根本的了解，但对简朴而未经加工的木块并不满意，而是赋予它们一种类似于人形的形式，这种形式建立在形形色色的神灵的观念上的。为这样做，他坚定地走向了“表现”，尽管他希望他的肖像所具有的那种特殊影响力却总是以具有描述力的效力出现。由此出现了在所有非洲艺术中存在于力量与表现，存在与想象之间的辩证法。某件特定的作品远不仅仅是非此即彼。任何在这件作品中只看到所表现东西的人忽略了它的特殊力量，也忽略了那种恰恰使这件作品对我们具有那么大的吸引力的特质。相反，任何在这件作品中只感受到这种力量的体现的人则没能领会到蕴含于其中的多种多样宗教与神话引喻的重要意义。这些对于个体的肖像和各种各样的面具来说很重要，但在非洲艺术的审美观点中它们并不成为一种基本的因素。因此，只有涉及人类或动物的形体时这种“表现”的因素才是基本的。

由于这种艺术集中于表达其他的观念，它的表现兴趣也就很有限。在这种背景下值得注意的是个人肖像作品是难于想象的。有时，一个雕塑家会使用人联想起某个具体个体、特征鲜明的相貌，比如才死亡的人，而他的整个村庄的人都将它如此看待。但是，真实的肖像是并不存在的。学者们曾试着把面具与雕刻者本人所在地区的人的面孔联系起来。不消说，这种尝试以及偶然获得的“积极”结果，是建立在对非洲艺术特性根本性的误解基础上的。这种研究揭示了一种对自然主义的物质相似性的潜存的愿望，也因此背离了一种与发现这种新的非洲艺术之前的时期联系在一起的艺术观念。在前古典主义时期——即在古希腊和罗马及文艺复兴以前的时期——的艺术中，我们已经很久没有寻找肖像方面的相似性了。没有人会认为契夫伦法老长得象他那尊著名的塑像那样，或认为国王亨利二世的相貌与他那个时期的雕塑和插图书上的肖像完全吻合。个人主义时代——随之而来的是真实画像时代——则出现得晚得多。就历史发展而言，非洲艺术也比古希腊罗马和文艺复兴时期的艺术出现得早。即使在贝宁这样一种比正在讨论的文化发展程度更高的文化中，肖像也是不可想象的。

对以上方面的考虑便引出了关于非洲艺术家的个性问题，这个问题常常引起争论。当今时代，由于学者投入更多的精力来研究个体雕刻家，那些持非洲艺术是无名的，由集体创作的观点的人通常被认为“不切实际”。在某种意义上说这是事实，因为实际上有相当一批或者仍然健在或流芳后世的“著名”的艺术家。很显然，收集可获得的一切证据，包括所有能够发现的个体艺术家的姓名，有助于学术研究。另一方面，这种数据也须仔细斟酌。太过于看重它也就是再次将我们“西方的”价值观强加在这种艺术上。另外，我们并不期望发现那些早期文明的创造性艺术家的姓名，不仅因为它们已不可挽回地丢失了，而且在这种情况下这样一种要求本身是与此事无关的。非洲也和其他地方一样，每件艺术品都出自一位特定的雕刻家之手。因为这些作品具有特殊性，许多雕塑家都为自己赢得了一定的声誉，至少也是新一代雕刻家的老师。有时我们也能欣赏一位特别的雕刻家的才气，辨认得出某件手工品的风格或者出自哪个特定艺术家之手。但是当我们在古典主义时期或文艺复兴时期碰到它，那么这一点就与艺术个性的观点毫无联系。雅库勃·布尔克哈特在他关于文艺复兴文化史的书中开篇章节冠以“个人主义”的标题并非偶然。姓名即使被纪录下来了，在非洲艺术中也就象它们与中世纪的画饰或俄国的肖像无关一样。一个创作了作品的个体也并不意味着有创造性的个人主义。给我们提供这种作品的修道士也是个体，在艺术成就方面区分他们也就是可能的了。然而，我们没有在他们任何一个身上找到一种不可避免地破坏了一份完整个性的属于艺术奋争的东西。最让艺术史学家伤脑筋的事，是怎样来解释个体的名字是如何突然却又历史必然性地从艺术史中匠名的烟雾中涌现出来。这种情况不仅包括名字，也有个人签名；一个重要例子是古典时期晚期希腊的花瓶绘画。那些过于看重保存下来的非洲雕塑家的姓名的人没有能从历史中吸取教训。需要指出的是，在寻找辨认个体艺术家身份中最富有成果的非洲地区是尼日利亚，那个地区蕴藏着极其丰富的文化遗产。

就广泛存在于所有非洲艺术中存在的力量与人体表现形式间的辩证法，以及其他显而易见的原因来看，那么为什么在那些制作人像与面具的地区未真正发现二维艺术也就是可以理解的了。在尼日利亚、加纳和科特迪瓦所发现的极少数的例外，就可以再次由它们过去具有王朝的历史传统来解释了。

在三维形式中常常要融入力量。如果赋予这种描绘方式或叙事方式优先权，艺术便趋向于朝二维方向发展。在用来歌颂当朝政权的艺术中，我们尤其可以明显地看到这一点。这方面的明显事例不仅存在于埃及和阿塞利亚，也存在于——就黑人非洲地区本身而言——贝宁。典型的例子是，贝宁对于浮雕尤其重视，将它作为叙事和展示朝廷的媒介。非洲其他地方的艺术也常常用来支持某位权贵继位，但在这些情形中展示便成为第二位的東西了。无论是对于所描绘的东西还是其他看不见的力量，最重要的是“实际的”存在，而为了传达出这种存在，只有三维的形式才能做到这一点。

非洲绝大部分雕塑都透出一种沉静的气息，这种事仿佛掩盖了潜藏于它中的动力论。但是，这种沉静实际上是动力论一个必不可少的先决条件。描绘体育运动，人们做事和他们之间的相互交往则不太常见，它只能看作是这条规则的例外。就连那些极富生命力与想象力的面具，也基本上是静态的；在剧烈的舞蹈动作中它们显得更为刻板。赋予非洲人物雕像以宁静气质的是对它们的正面描述与对称性，这一点毫无偏差。当人类学家以“原始”艺术开始关注它们的时候，他们把这些形式特征看作是对那种艺术来说必不可少的东西，而这些特性总是与力量与权威联系在一起的。在非洲艺术中，它们也意味着权威、尊严与高贵，但在这里，它们则更多地反映了恬静的人物肖像的自然姿态。控制着这种古老的封建文化的艺术的统治政权——也包括贝宁——并不是主要的考虑因素。非洲人物肖像几乎无一例外地总是以沉静的姿态或站或坐，主要是因为它们的活动是不同于人体的另一种样式。在它们身上发挥作用的那种力量不需要体力；如果需要的话，它也就不会再作为一种另外的力量而发挥效力了。如果这些肖像在运动，特别是如果正在采取某些具体动作，那么假如没有完全抵消的话，起码也会降低它们的神秘力量。仅仅把这些肖像归结为容纳精神力量和积极物质的容器是不够的，因为这样做会忽略它们的动态品质。一方面，任何一种力量的存现都预先假定了一个被动的机体；另一方面，这种存现必须得到有效的表现。因而，这种艺术的本质不是沉静本身，而是介于沉静与骚动之间的一种东西。身体的平静为破坏性的东西或操作性的力量的出现所要求；但同时，这种存在于肖像内的力量——包括木头本身的力量——不应该显示出被身体的那种平静气息所抵消，而应该作为一种潜在的力量被感觉出来。

很明显，这种需要决定了肖像的静态性，而且它也影响着塑造肖像的方式。这里需要一种不同的表达方式，这就意味着，诸如手势和姿态等的普通身体表情模式毫无用处。标准的肢体语言与这种艺术毫不相关，然而它的基本的表现力也是无可否认的。无论姿势之类的东西出现在非洲艺术的什么地方，它只是一种象征性的东西，因而也和这个肖像的其它部分一样也是非运动的。这种例子是刚果盆地的“神”像，它们威胁般地举起持矛的手臂。令人意味深长的是非洲肖像中没有紧张的痕迹，即使是在它们发达的肌肉被清晰地刻划出来的时候。的确，如果一个人将它们想象成确有其实的人而不是雕塑，它们则显得异乎寻常的无力，虚弱和温顺。另外也有作品表现了一种高度的身体动态感，但这并未破坏它们的宁静气质，这种效果是由众多的连接创造出来的。人脸总是作为一种媒介来表达精神，而非非洲雕塑家用一种非动感的、老套的也即传统与重复的方式处理它。生动活泼的面部表情在这里就象身体肌肉中的紧张感一样是不可想象的。有些肖像和面具，有一种骇人的表情，它是与它们的特定功能相吻合的。即使如此，它们的面貌也没被过分扭曲以致失去平衡。雕像的外在平静（即使是小型的肖像也有种宁静气质）常反映在它们的面部。肖像的眼睛常常是闭着的，这便暗示了某种灵性或高度的精神性。为了一种内向的面部表情，许多肖像都有一种佛像似的安详，但佛像反映的是战胜了内心激动不安后的胜利，而在这些肖像中这种内心不安实际上仍然存在，是一种并未消退的力量。有时，这些面具模型或肖像的面孔中也会出现点亚洲式或欧洲式的特色。比如，可以在加蓬的卜奴或尼日利亚东部的伊哥勃的面具中，以及保勒的面具与肖像中看到这一点。不要为这一点所误导很重要，因为没有任何一种东西是事先就决定好了的。这些面孔反映了一种特殊的理想美学概念或某种特定的虔诚。面具中比肖像中更常表现介于内向与外向情感之间各种形形色色的表情，尽管一个人也会在此发出疑问：我们“西方”的观点在多大程度上对这种特性负责。非洲常常出现这样的事，两种相反的面孔出现在同一个地区，比如，最明显的例子就是丹，尼格勒和利比亚的韦地区。

有时一个人也不得不问这样的问题：非洲面具中的审美观念是否与肖像中的不同。大部分的作者仿佛都这样认为。他们指出，将它们与相应的服饰、舞蹈的动作，音乐或它们被制作为之所用的仪式的整体中分离开，就不可能正确理解面具。果真如此吗？确实，面具只是以上所有中的一个因素——至少在一个仪式程序中是如此——尽管它们也没有起其他作用。但是，它们是一些情感内敛的物品，也是这样被创造的，含有它们自己的美学观点。雕塑家有自己的工作要做，而且他按照传统的规则去完成它，不管它是肖像还是面具，也不管是否是一个雕塑家创作这两件作品。而且，就象以上所提到的一样，我

们习惯于将那些我们认为是艺术品的东西与它所处的环境分开，对面具也不例外。按照我们的观点，面具也是艺术品，它们展示了——即使在没有使用时——它们的形式，它们自己的表情，它们自己的美与力量——简单地说，它们本身的美学价值。当面具没有与服饰和装饰品一起使用时，我们会更能体会到这些特征。对我们来说，面具也象肖像一样属于艺术品——不是从它们原本的用途的角度，而是从创造它们的方式的角度。至多我们也许会曲解它们的功能，而不是它们的雕塑形式。当我们将面具与它们的功能分开时，只是丢失了一些它们所提供的相对照的东西：仪式狂热而骚动，它们本身则是完全静止的。当我们承认，和肖像一样，它们外在的平静与内在的骚动不可分时，我们才是公正地看待它们的雕塑形式和表情。

非洲人并不总是对他的木头塑像本身充满了生机与力量这一点感到满意——尽管毫无疑问他很少考虑这种事情，他可能从未想过对于此处的讨论有关键意义的力量与效力问题，特别是当单纯的“表现式的”艺术观念对他没有意义时。他常常会有意识地尝试用各种手段来增加他的肖像的能效。比如，他会利用人体结构本身，对它的某些部位加以夸张以暗示特定的力量，及隐喻特别的宗教和神话观点。乳房、肚脐、生殖器，特别是头，常常是突出的重点。他还可能将各种属于强大的“外来机体”上的东西加到他的肖像上：牙齿、绒毛、贝壳、珠子、小块金属、指甲，以及任何其他激发起他想象的东西。当他将他的肖像浸泡在各种东西中，或者用油、煤烟、颜料、血等东西来擦它们，为祭祀做着准备时，他不仅仅是在举行某种效忠仪式或添加一些装饰成分，也是在有意增强它们的力量。这种聚集力量最佳的例子便是魔术塑像，即所谓的“神像”，它能由任何有特别技能的人注入魔力。我们一直认为，非洲塑像里总有种没有完全被它们的形式所吸收的天生的效力，这种效力加强了它们整体的审美效果；这一点在“神像”上比在其他地方表现得更为明显。当然，也有学者宣称，这种物品根本就不应该当作艺术，而应该划为魔术的范围。然而，一个人无法否认，因为它们的形式和表达，它们也引起了一种审美反应。可能那些不愿意将“神像”当作艺术品的人是出于这种动机，即他们发现它们丑陋而令人厌恶。如果是这样的话，他们应该为将艺术的概念缩小到有限的美感之内而感到内疚。应该承认，艺术品与膜拜物之间的界线很难划分。有些物品由于没有涉及创作意愿，便被划归为魔术范围。刚果盆地许多或大或小的钉子和镜子“神物”展示了一种很随意的图案，尽管祭师与雕刻家一样对那些物品的创作有重要关联，它们具有高度的表现力，这种表现力不是独立于这些作品的图案之外，而是直接衍生于它的一种东西。

如果说这种观点是正确的，即在非洲黑人雕塑中不仅视觉效果很重要，而更重要的是产生于某种特殊“力量”的实际效力——至少木头这种用来雕刻它的自然媒介的效力——那么可以得出结论，在整个形式的构造中，塑像必须反映这一点。这不仅仅是表现人体构造。我们也必须留意塑像的比例是怎样变形的——这是艺术效果的第一个标志，它从一开始就在强调这里所刻画的不仅仅是一个人。我们发现一些大大偏离自然比例规则的例子，有些甚至有大胆的身体缺陷，就象卡麦隆草原上的那些东西（目录 110—113），穆穆耶艺术（尼日利亚西部）（目录 107—8）和其他地方的艺术；最显著的是许多氏族部落的面具中。但是极端的变形并不是肖像雕刻的规则。非洲雕塑中比例匀称的形体相当罕见，正因如此，当我们真正遇到它们时会觉得“不自然”并且吸引我们。这并不是说非洲创造了一套新的、所有的艺术品都必须遵循的比例；非洲没有这样的准则，也没有其他正规的关于形式的法则。就是在某种特定的塑像中，也常常会遇到在身体部位的相应尺寸方面的大量变化。出于某种原因，一个塑像常常会有一个过大的脑袋，拉长的脖子，柱子般直立的躯干，显著突出的臂部，很短的腿，以及硕大的脚——这是一种在非洲广袤大陆上那些遥远地区的人物雕塑中反复可见的节奏性的构图。

审美决心会决定塑像最终的比例与布局，但潜藏于这点后面的仅仅是对这种手艺固有的技术的实际考虑。当雕刻家开始刻一件作品时，他首先会根据人体的主要部位用斧或刀将木块划出若干独立的部分，有时会改变比例。这种初步的划分一直会程度不同地影响塑像的结构，直到它最后完成。你可以在那些艺术表现出现准几何式的倾向或象有些人称之为“立体派”和抽象派的地区，如苏丹西部地区，或扎伊尔的松耶，以及圆满的形式和熟练的塑型技巧已非常接近自然主义的地区看见这种设计原理的影响。在各种艺术中，重要的不是一位艺术家在描绘自然时达到了哪种精确程度，而是他满足的不能再超越的高度。对非洲雕刻家来说，如果原始的连接处被保存了下来，且没有被精确的结构细节所掩盖便已足够了。他最初的那种粗略划分仍然很重要，至少是最后图案中一个决定因素。但这也并不能解释为什么艺术家允许它是现在的样子，就象现存的技术解释为什么比例会被变形，尽管这些技术在变形后仍能辨认出来。如果想采用自然主义，为达此目的当然可采用技术性的手段。

非洲雕塑可以描绘任何一个结构细节，但须尊重这样一种局限：身体不能被看作一个功能有机体。身体部位间自然的相互作用必须停止——甚至不借助于特殊物质，以便外部力量能进去并发挥作用。正因为如此身体的每一

部位就总是或多或少彼此鲜明地映衬。中断而不是连续，便是决定性的原则。分割柱体是非洲雕塑的一个主要特征，在这方面与古文明时期的艺术差别不大。对所有的细部中断而言，使它分离的原因是，它的媒介，木头的有机连续性被损害了。在木头的有机动态性与身体的非有机性连接之间存在一种联系。此外，当木头上的那种生机的成长的力量流过中断元素间的界线上伸展时，它会对柱体上的分割产生效力。换句话说，形式的动态力量对立作用于木头的动态力量。木头的阻力必须被一步步克服以创造形式，但它的生命力仍然保存完好。

有些塑像比另一些塑像柱体的整体性更为明显，但也只限于一种确认这种界线为非洲雕塑的一条基本原理的程度。一个人经常会注意到身体的每一部位是怎样处理成极其自主的形式的；有突出下巴的头、颈、肩膀、上臂与前臂、手、乳房、躯干、臀部、大腿、小腿、脚。这种富有特色的结构，被称为“建筑式的”，通过特定部位的夸张而加以突出。例如，面部特征便同样被看作自主的元素，彼此完全分开了，即使获得一种高度有机的表面处理效果时也是如此。在科特迪瓦的氏族部落（见目录 53ff）和扎伊尔上游鲁巴艺术中可以看到这一点。眼睛被处理成独立的形式，而它们本身又破裂成不同的部分。鼻子经常包含一种极其突出而立体的元素，它也同样构成独立的部位。其他的元素还有繁复的妇女发式或纹身疤痕。所有这些都造就了雕塑的清晰性，强大的形式构造和节奏的统一性，但通常又否认了身体的有机整体性。由于没有生命之流从这些塑像中涌出，也就几乎看不到身体的放松与舒坦的痕迹。一个人会再次得出相同的结论，即力量被贮藏在这里而不是导向与身体的力量交互发生作用。正是由于这种原因，一个人很少感觉到塑像是象真人那样站立的。站立，是在一只支撑腿与一只松弛腿之间的重量分布，我们看到运用了古希腊时期古典平衡原则而作的各种极端形式，在此也并未作“描绘”。在非洲，由于是木头雕像，身体及站立便不是按那种原则刻画的，而如果木头雕像的腿在膝盖处弯曲，它们便能站得更稳。对于真人来说，这种姿势除了稳之外别无其他。但是，它常可以提高塑像的稳固性，因而无意识地被我们的大脑解释为“正常”的而不是非自然主义的。这个常常可见的事实也同属于这种“逻辑”序列：悬垂在躯体两侧的手臂并不是松弛而自然下垂的，而是它们仿佛在向下“站”。在古埃及的雕塑中当然也常常看到这一点，但在那儿——与黑人非洲形成对照——一个人感觉到身体的力量从手臂肌肉向下一直延伸到紧握的拳头上，感觉到它是一个有机力量，虽然也并不放松。前古典时期的希腊的年轻运动员的雕塑也几乎如此。从那之后便有了进步，紧张在以一种自然的方式放松——尽管开始仍被一种形式准则所束缚——约公元前 5 世纪。在这个漫长的过程中，关键的问题——重负与承受者，重量与支撑之间的关系问题——在非洲艺术中未被表现。在“女像柱”要求用来支撑一个宝座的情形中，那根本就不是一个问题；它们并未真正承受它，常常只是用指尖与它接触。在非洲雕塑中重量通常只是木制品本身的重量，它自己支撑自己。

反观柱体隔离的观念，或者说一种主要是附加的风格，则必须设定一个限制条件。这种附加的部位结合，其本身必须是静态的，在某种程度上说由木头的动态性赋予了它生机，也被它形成处理上已昭示的活动性赋予了生机。因此这些独立的部位便不只是以一种韵律的可测量的方式彼此之间开始产生联系了；同时，它们都是“一块木头”的部分，因此这块木头本身便充当了一个统一的反作用力。另一个统一的因素便是艺术家的“手”，他对各种工具的运用。这样，在静态与动态因素之间总有种紧张；不仅在地区与地区间，就连作品与作品之间，这种平衡也会倾向于一方面或另一方面。正因如此，在非洲的任何一个地方要真正说出有关形式的法则是不可可能的。众多的作者一直不断地在试图在过于丰富的各种风格中找出这种法则。他们划分出诸如方柱雕塑和圆柱雕塑之类的基本概念，尝试将一个特定地区的作品归纳到一种或另一种范畴中。他们引进——这种使用现代术语的作法令人怀疑——诸如现实主义和立体主义这些鲜明的风格概念。他们的眼光只集中在表面的形式上，在一种凹进或凸出的风格中进行区分，试图在地区间找出文化相似性，无论那些地区多么偏远，或无论在那里是一种还是另一种风格占支配地位。也许他们还经常在两种风格鲜明的技法——一种精心造型并圆满完成，一种则具有几何性与抽象性——之间作比较。尽管这种对立确实为非洲艺术的多样性提供了参考因素，一个人也不应该太过于看重它。对于一事物，其范围内抽象的一端呈现了它本身一些极端的東西；只需要比较一下都根、巴马纳、摩西及西部苏丹的其他种族的艺术与加蓬的科塔那些金属盘般的圣人像便可明白了；后者是很偶然地在与其有地缘上的相似性的几族地区那些做工讲究的塑像中发现的。并不是因为考虑多元主义时，风格的概念在黑人非洲地区的作用便受到了限制。在非洲，风格的规则并不象它们在其他文化中享有那么高的权威性。一代又一代的人反复制作某种固定类型的塑像或面具只是由于它们的套路，而非是由于风格的支配。确实，对于一种特殊的类型来说，必须遵循一定的形式规则，但这并不意味着这些形式规则就一定延展到其他类型的作品上去。一个雕刻家被指定用某某方法来塑造他的肖像或面具，并不是因为某种最重要的风格上的自觉意识，而是因为与祭祀需求相一致的特定

类型已得到了发展；另一个因素是因为这些物品的生命相当短暂，这就意味着需要有以被毁坏或遗弃的前任物品为模型塑造的源源不断的替代品。这些类型在很大程度上已被精确地界定了；个人的主动性只有非常有限的范围。正是由于这些类型而不是由于风格上的准则限制了“艺术家的”想象空间。但是，也有地区与地区间或多或少有所不同的风格特征在里面。

但是，如果一个雕刻家根本没有机会生产他自己的具有新意的东西，那么在非洲还存在象艺术想象力这种东西吗？即使在一个非洲黑人艺术家已“出名”或贡献了某种新东西的情况下，他对于规定的形式和类型的依赖性比他个体的自由更为明显。比如举马里的巴马纳人制作的，我们所熟悉的羚羊状面具饰品为例。那里存在着形形色色丰富多样的变化，但基本的形式却已被明确规定了。在鲁巴艺术家的作品中也可以看见对规定形式的这种依附性，他们常常被誉为“布利大师”，而崇拜者将他们认定为其实不存在的非洲个人主义的一种范例，无论他的作品多么独特。就是今天，我们也对那个神秘然而无疑是漫长的、衍生了大量形形色色塑像和面具的过程一无所知，也许我们永远也解不开这种神秘性。任何事物总有一个开端，但若提到非洲真正的艺术创新则是令人误信的。众多类型的雕塑的起源被隐藏在了我们身后，但在某种意义上说，这只会形式的概念上突出了那些独特的发明，使它们更富于表现力。众所周知，毕加索欣赏非洲作品中这些形式的观点更甚于个体作品的质量。的确，这些形式观念随处可见，即使在那些“艺术家的”作品很粗糙或者毫无价值的地方也是如此。大量的面具作品显示了一种惊人的观念上的勇气，它们常常反映了一种与天性的彻底决裂——而且，作为一种规则，比雕塑更甚。然而，这种与天性的分离，在它面前的胆魄，与艺术家身上的独立与胆魄无关。它仅仅是他所持的观念的那部分。在这种情况下，天性的自由主要是指形式的自由，这也不仅仅是个人的自由，因为形式的观点仍然很牢固。这种观念仅仅充作一种指南，而个体的释义、偶尔有一些“例外”“性质”的东西出现，极少数情况下是有个人胆魄的痕迹的东西出现。

因此，最终个体开始在此发挥作用，他也带来了他独特的天赋与技艺。正是由于个体才不但为规定的原型带来了多样性，而且在作品中渗透了他自己的独特力量与情感，这种力量与情感在这种背景下无法象其他形式的艺术中那样能够解释。因为个体的艺术能动性发挥的范围很有限，最具表现力的东西、美人、贵族，某些雕塑的魔力等便以一种奇迹般的力量打动着我们。非洲艺术也象欧洲早期的手工艺品一样影响着我们。面对一件古代的木制器具，一块编织的布料，一件熟铁作品，一件土制容器，一个人禁不住会想究竟是什么样的神秘因素赋予这些东西以“单纯”的形式上的完美，鉴于它只是在撤消后才被丢弃。在欧洲艺术史上，这种“单纯”一直持续到“衰落”时期，即发现艺术之所以为艺术的时期。直到那时，那种文化背景也不认为艺术是在手工艺之外的。这种单纯在所谓的“民间艺术”领域里穿越了那个历史转折点延伸了下来。一定存在着某种可以解释非洲面具、塑像以及其他雕刻作品中所发现的那种神秘美感的单纯的东西。仿佛那些作品的创造者具有一种天生的形式感，无论它在被教授和实践中发展得有多充分；这种感觉在作品的整体形态和最细小的部位展示着它自己。

在黑人非洲地区，这种形式感从未离开过手，一个人很少看得见例外，我们从宁静与不安，消极与积极，静态与动态之间的基本平衡方面描述了非洲艺术。现在，除此之外，我们还想提一下它的冷峻，它的严肃和它的抑制。当一个人研究这种艺术时，很少想到与之相联系的野蛮的暴力或残酷的暴行，而想到的是它内在的高贵。即使它仿佛有些使人害怕——当提到某些面具时更是如此——它仍然保留着严格的形式上的沉着。对称性对于这种沉着感负有很大责任，即使在面具中也很少摒弃它。这种稳健随处可见，从未有例外。这种显著的静态特征很清晰地将非洲雕塑与大洋洲或摩兰尼亚的雕塑区别开来，尽管那些地方“力量”比“表现”更重要。虽然在那片大陆上发现了许多幻想的观念，但那种纯粹的标志着新几内亚的斯皮科艺术的幻想却并未在非洲发现。非洲艺术那种基本的动力论是与一种严格的形式控制结合在一起的。力量与形式控制这种二元主义无疑是大约在一九零五年为什么欧洲艺术家突然发现非洲黑人雕塑是如此感人的主要原因之一。

## 非洲黑人艺术选编

### “黑人”艺术与非洲艺术

经过最终分析，“想象博物馆”是被“高级”文化所奉行的人种中心论的最微妙而精心制作的形式。正如简·苏德所指出的：“想象博物馆的危害在于它们降低了我们抓住一种艺术的原始特征的能力；它们将各个时代各个国家的艺术减少到少数的平常的但却不符合事实的数目。那种对每种艺术都适用、不仅涉及它的功能也涉及它所环绕的价值的涵义丢失在彼此毫无分别的群体里，丢失在仅仅是视觉效果的光彩中。”

这位专家的观点，当然也适用于“黑人艺术”和欧洲现代艺术的关系，应

该被我们记住；尽管存在这个事实，即经过五十年的展览、著书、研究和科学反思，我们本来有理由相信我们可以得出一种与现存现实相一致的观点，给外国艺术分类的想法仍然具有强烈的诱惑力。显然，我们必须承认，不同的民族有不同的生活、思考与创作方式；然而，这种观点的发展进程比预计的更缓慢。在艺术史上，包括“原始”艺术时期，我们的参考条件仍然是古希腊雕塑和欧洲绘画，按照“古典”的标准来看每一种都被列为“优秀”。演变的观点也消失了，在当今这个技术进步被认为是生存最重要的条件的社会，它以非常现代的形式出现。

我们可以自由地欣赏这件或那件作品，这种或那种风格；但这不应该将我们的个人评判抬高到一种幻想的形式强加给其他人——尽管对收藏家和收藏品来说情况常常如此（特别是私人收藏家和收藏品）。如果个人选择的合理性不加以讨论，它对于艺术研究的相关性便不会立即显现出来。同样，我们很少认识到表现的特性或馆藏艺术品的客观价值有多么关联，尽管我们知道如果它们被聚集的方式是相当系统性的话，它实际上是由经济状况决定的。对所保存的材料和它的现实环境之间的关系的关系的追索应超越我们最初的审美反应，进行具体而有序的研究；但这种方法还没得到普遍运用。

我们不能混淆对外来艺术品的体验，在这种体验中个人的想象，连同这种认知，即那些艺术品对那些创造和使用它们的人意味着什么一起起着作用。我们对“原始主义”的迷恋，可能源于一种想逃避一种太令人窒息的文明的文化枷锁的愿望；但是，我们应承认，“原始”的表现——显然是自由，自发甚至直觉式的——在它们当时的现实中，所涉及的人是非常有限的。我们可以凝视那些来自遥远地方的艺术，但我们永远也不可能经历它们。外逃是躲避我们这个社会压力的一种手段；遥远的文化也有它们自己形式的压力，这种压力当然会不同于我们，但常常更费神。回想与罗马雕塑处于同一时代的中世纪历史上个人或集体所受的恐吓，使人对宗教世界有种心理压力感，在那里魔力与巫术无所不在。

杰奎琳·弗莱对非洲艺术下了一个含括性而又谨慎的定义：“我们通过亚撒哈拉非洲地区的‘传统艺术’理解作品或表演的产生，它们的艺术品质扎根于一种世界眼光或在非洲自己土壤上发展起来的技术史中。”对弗莱来说，宣称承认一片占据了一个大陆四分之三面积的地方的艺术传统准则是鲁莽的。迈克尔·莱利斯在他介绍杰奎琳·德兰基的书中认为，一种研究非洲艺术的全面的方法不仅仅被理解为能立即领会“艺术与风格史”，更应看作与这种历史相关的材料的陈述要求。

对我们在仓促勾勒非洲黑人艺术中所得出的关于全面的观点，我们应该加上对它们的多样性的意识，假如为了避免对“黑人艺术”产生狭隘的观点的话；那种观点在现代西方文化中已根深蒂固地使用。在这方面，弗莱很正确地指出，工业化国家的现代艺术在它们的多戒规的方法、设置与完成的重要性、对极其多样化的材料的有限的利用、拼贴与综合画的运用、标志的出色性、团体美学观点的运用以及挑剔的目的方面都与传统的非洲艺术表现出了惊人的相似性。所有这些都与国际性的艺术上的新原始主义相吻合，却有悖于“别的，还没有关注它”的那种发现。实际上，考虑到现代研究的可能性和非洲文化的核心中研究间作品可利用的手段，在并列存在、却未真正寻求相互理解的世界之间一直缺乏沟通这一点颇令人困惑。在过去几十年里，从我们潜意识的担心中，即在面对不同于我们的文化时，是否有必要修改我们的那种确信，展览、出书与讨论的风尚常常“重新发现”了“黑人艺术”的根。因此，热烈的美学主义的吸引力通过扎根于时尚而智慧的文化世界中向更强大的东西屈服。

只有在博物馆和目录册上作品才仿佛是“裸露”的；在现实中，它们曾经，现在有时也仍然处在证明并支持它们的复杂环境的中心。这种做法是错误的，即一个人常常指责所有从艺的非洲艺术家，将这些作品与它们存在的环境割裂——无论是出于方便还是出于规则，并争辩说既然它变化得和我们一样快，我们在非洲再没有东西可学了。大量关于非洲传统文化以及，在某些地区，关于仍然盛行的造型艺术的材料仍然需要收集和分析。

在实际中最需达到的是人种学与美学之间的和谐合作，无论这种经验被证明是多么困难。关于这个问题，简·劳德总结到：

“在选择文字前的社会的艺术作为它分析的领域时，美学面临着这样的事实：它只有借助于人种学研究的帮助才能理解。现在，在人种学的支持下，对这些事实的分析不仅仅是人种学具体的研究领域的一部分，它应该根据它的具体方法加以重建；它也使人种学做好准备去解决初看似乎超越了它的特定的研究范围的问题。人种学家和美学家之间的合作很有必要——那是一种同时的合作，既然问题从来不是孤立出现的。有时人种学家必须将自己变成美学家；如果他没能这样做，他会部分地失去“价值”这种也是他的研究的一部分的观点的某些方面。

人种学家一直存有理由地对美学表示怀疑。大量的关于“黑人艺术”的书，都在重复同样的观点或建立一些脆弱的理论，它们极易引起这样的怀疑；

而且，正如我们现在所知道的，一种“黑人艺术”并不存在。

那么，反过来说，如果我们的非洲朋友出版了题为《白人艺术》书，里面大约有一百幅选自欧洲各个国家与历史时期的绘画与雕塑作品，我们又会怎样呢？”

这个问题或多或少在展览和威廉·鲁宾在1984年出版的浩大的画卷《二十世纪的“原始主义”》中得到了确切的概括。它也在简·劳德的论文《法国绘画（1906—1914）与黑人艺术》出版于1968年——中得到了很好的论述。

“黑人艺术”是一个已为人所知并得到认同的研究领域。现在引起我们注意的是非洲艺术复杂而多样化的主题本身。自从二十世纪三十年代以来，已出版了大量的建立在深入探究作品和它们的本土环境上的研究成果；例如，马塞尔·格利奥勒关于马里的都根面具的书，便是一个试验性的著作，于1938年出版，但遗憾的是书中不当地重复了盛行于非洲西部到南部的其他大量的风格。这一领域的专论仍然比较少见。同时，杰奎琳·弗莱强调了这个事实：西方的注意力已被吸引到特别是木雕上来，导致其他作品很快便被认为是次要的了。浏览一下非洲艺术的“经典作品”的目录内容就明白了：

马里：都根和班巴拉（巴马纳）雕塑

几内亚：巴戈雕塑

布基纳法索：勃勃和摩西雕塑

科特迪瓦：（前象牙海岸）：塞奴弗，丹和保勒雕塑

加纳：阿散特雕塑

尼日利亚：诺克，艾弗和贝宁古艺术以及由鲁巴，伊格勃，伊比比欧，伊约，艾加哈姆，北部地区，居昆，恰姆巴和提吾雕塑

喀麦隆：草原（巴米勒克，巴姆恩）雕塑

加蓬：凡恩，科塔，科维勒，特索戈和卜鲁—伦勃雕塑

刚果：麦博契，库余，本勃和特克雕塑

扎伊尔：孔戈，荣比，鲁巴，松耶，库巴，鲁鲁阿，篷得，雅卡和勒加雕塑

安哥拉：迷科维雕塑

慢慢地，人们开始认为这些副标题中的每一个都太过于系统化了，不能概括整个地区，特别是那些花时间去旅游并亲自察看由作品、风格、传统、历史以及其他社会生活环境的细目所提出的问题的人这样认为。按照这种观点，所有下列地区在最近以前都太默默无闻：肯尼亚的土卡纳，皮科特，马塞和米吉肯达；坦桑尼亚的马孔德；赞比亚的松耶；南非的祖鲁；以及其他入迹罕至或无法进入的地区，象几内亚，科特迪瓦，尼日利亚，喀麦隆，加蓬，赤道几内亚，安哥拉和扎伊尔等的这类地区。

当我们对作品（不仅仅是木雕作品）的观点和我们背景的分析从结合历史与人类学的角度系统化以后，非洲艺术品的多样性便显而易见了。如果不自命详尽的话，那些论述某个特定地区的研究便有可能导致发现一种文化的丰富性；当我们现在对偏远地区已不再着迷时，那似乎是令人震惊甚至不曾希望的。布基纳法索、科特迪瓦，尼日利亚，加蓬和扎伊尔以及其他地区的艺术已经更精确地被重新检查、分析和验证过了，并被放进了历史中相应的位置。

一个人也许会对这种研究的理论和意识形态的基础发出质疑；按照惯例，它们是属于人种学的范畴而不是专门论述仪式的。这种疑问实际上是想知道非洲“艺术”作品是否该以人类学的研究方法为前提，或是那种方法是否会被一种智力与美学的方法所取代。好几年以来，在一个非洲环境下对非洲美学的思考问题——我们将要返回的问题——一直是争论的中心议题。熟悉这些文化的作品和材料，无论在博物馆还是在田间，都会揭示大量的美学上的解决方式——形式、结构、体积、装饰——对祭神作品和柱式风格的功能性作品都是如此，它们很少改变材料，有时用一种显示对细节和精制表面明显关注的风格自然主义。

另一方面，形式会根据不同的和刻意的产品图案而加以构造。这种变化性在面具中尤为显著，它从丹，古鲁和卜鲁——伦勃的理想化自然主义到爆发式的几何设计如象居昆和松耶之间变化。那么我们从“装饰”艺术中应该得到什么呢——雕塑与建筑的因素、武器、个人饰品、家具等等——那种艺术中丰富的主题传达着许多象征信息，组成一个研究数以千计的不同种族区域的几乎无限的领域？

### 艺术假设：性能与作品

黑人非洲的艺术活动，不只局限于塑形创作，即被西方认为值得划归为艺术品范围的作品。在非洲艺术中可以发现极其丰富多样的表现手段，因为艺术动机中总是结合了某种功能性前提：身体饰物，家具或建筑，金属或陶器制品，绘画或雕塑。

美学领域在很大程度上可以追溯到产生它们的文明的总体特征上去。它们是复杂的整体，包罗了各种文化上的表现方式，即使它们的形式——口头传统占据主要地位——生命力很短暂，那些多种多样，兼具了其他手段的表

现方式——舞蹈、器乐、歌曲、诗歌、身体饰品、建筑、装饰以及雕塑——似乎寻求达到掌握包括人与自然(以前还包括超自然的東西)在内的宇宙环境。从非洲艺术本身的实践来看,可以清楚地看到艺术性能——在那里物品只起着有限的作用——本身比它们所使用的符号支撑更为重要。因此,从一种全面的观点来考察它们非常重要,尽管这种观点在非洲以外几乎不存在。尽管从方便或从准则的角度,人们常常坚信非洲艺术中有一种完全属于戏剧的东西,我们却坚持要用一种虚幻的眼光孤立作品,而且我们认为这样做有助于给它们的普遍价值定位。但是,“美”不仅仅是与特定的准则联系在一起的文化概念;它也是,在一个特定的环境中,仅仅被理解成一种平衡要素,其中一些被物质化了,另一些则通过幸福,痛苦或者仪式与典礼中神灵的启示而表示出来。实际上,雕塑是所有这些要素中最易获得且最便于运输的。

### 日常生活中的艺术

在非洲也和其他地方一样,人们总是很看重自己的身体和他所熟悉并使用的各种东西——出于各种(不排除美学)的原因。个人装饰(或我们认为属于这类的东西,比如,将脸涂成白色)既是一种表现手段也是一种保护系统。它可以包括祭祀和作画,也包括自残与损害;无论哪一种方法都可以通过加入各种形式的由名贵材料或有治疗效果的材料制成的首饰而得以加强。自从十九世纪以来,我们所知道的某些社会在造型艺术方面一直缺乏创造力;但这种缺憾常常由使用装饰物或与口头传统相联系的表达形式而得以补偿。实际上这种做法和表达方式已成为这个群体工作符号的偏爱选择。个人装饰和身体艺术暗示了身体本身被认为是需要重塑的原料;因此,某些残肢(特别是对牙齿)和祭祀的做法构成了一种垂直的浮雕作品。这种面孔和肚皮(通常是妇女的)作品制作与面具制作很相似;而“肚皮面具”在莫桑比克的马孔德地区确实存在。

尽管使用面具和塑像通常是男子的事,为祭祀作画和留发式却是男女都有的。弗兰尼游牧部落的男子对个人装饰很感兴趣是众所周知的,这种装饰在一年一度的格列沃节(年轻女子选择求婚者)上是必不可少的。发式在任何地方都是引起注意的东西,古代发式在雕塑中得以表现。直到二十世纪二十年代,凡人还一直戴一种由植物纤维编织制作,用贝壳(后来用纽扣,它们是当地的货币)装饰的假发。这种假发被绑在佩戴者的头发上并用装饰鼻子和耳朵的细小链子与铜环加以装饰。在尼日利亚的伊格博和加蓬的科塔地区,妇女们留着与她们的社会等级相一致的特色发式。

使用个人饰品显然是有目的性的,它源于需要,只存在于具体的情形中,以某种特殊的符号出现并为人所喜爱。因此,不显眼的主要是有保护性的装饰物便总是被人们随身携带;隐藏的纹身或皮肤疤痕,编织在内衣上的图案(尤其是在马里),形形色色的护身符,有时甚至是头饰或首饰。

过去,所有的东西,无论多么普通和微不足道——工具,烹调器皿和容器,布匹,乐器,扶手,椅子,枕头,拐杖等等——都被装饰了;那些装饰是用来美化的,以便突出物品的所有权,功能或者社会或仪式方面的重要性。对仪式材料的研究表明,所有的物品(不仅仅是面具和塑像),都是从技术与象征这个双重的方面制作的,任何一方都不可能离开另一方而发挥作用。

任何地方陶器都是妇女的专用品。在西非陶工通常是铁匠的妻子,但这种联系在其他地方却并不那么严格。在非洲,由于陶工还不知道使用陶轮,便采用根据一种图形来造型、卷曲并制模的方法。容器的高度可达三米多:例如,在北部的几内亚和喀麦隆干燥的热带草原上所用的粘土谷仓,实际上只是内部被分隔开的陶罐,是用未经烘烤、被太阳晒干的泥土制成的。这种装饰品被雕刻,铸型及着色,有的表面还被打磨。从小碗到用来装米酒的大罐子都在户外用火烧烤。

如果说编织,尤其是在西非,是男人的工作的话,那么纺棉则仍是女人的活动。由于羊毛很少用来加工,棉花便是撒赫兰地区、酒椰树纤维是热带雨林地区的主要原材料了。织棉在今天仍然在使用,尽管大量的印染布匹被进口。它生产细窄的棉条,在编织之前须得缝在一起。酒椰树纤维编织艺术便没有那么复杂了,除非是在扎伊尔的卡塞地区——那儿,也和库巴地区一样,有些作品简直就是抽象主义的经典之作。所有这些材料的装饰性——棉花,羊毛,及酒椰树纤维——都会在编织过程本身中出现,也会通过刺绣而得到加强,或通过用各种技术将布料部分或全部染色而获得;这其中最著名的便是蜡印花法(喀麦隆)。

编蓝技术以及编制茅草、灯心草、杞柳树、根和树叶的技术更多地是从功能上而不是美学上指导着作品到最后完成。此外,无论是在弗兰尼的染色编织,烙画法葫芦装饰,还是在霍撒对皮革物品的处理中都可以明显看到对符号性装饰的关注。象牙和骨头作品主要限于森林地区,既有小型作品,如肖像和面具型的护身符,在刚果和勒加也有更重要的作品如兽角和垫头物。

金属艺术的繁荣源于金属的广泛使用。其中出现了各种各样的材料和制作技术,比如,通过去蜡法铸铜;西非的金子刻版和赤道非洲的铜刻版;中非

用雄伟而精雕细刻的武器锻铁和锤铁,铁器也有用来制作仪式用品的,比如都根,弗恩,特别是由鲁巴制作的饰以几何图案的拐杖。

家具制造艺术最接近雕塑,作品有大有小:化妆盒或医药箱,拐杖,小型家具如松那和迷科科维出产的垫头物和椅子,长凳、扇子、扫帚、把手、窗板和门嵌板等。这些作品中有些是制作精美的上品,它们表面的光泽使它们显得独特而精致。以上所有这些都属于非洲艺术的一部分,就象那些常常展示的纯粹的仪式用品一样。它们证明了对美的东西的一种真正鉴赏,这些东西既愉悦了凝视着它们的那双眼睛又愉悦了抚摸它们的那双手。

考古学家发现了大量石头建造的非洲城市的遗址。毛里塔尼亚南部的寇姆比撒勒很可能是古加纳王国的首都。奥里和安法拉在今天苏丹的达弗;恩戈鲁卡和其他的石头环墙遗址在坦桑尼亚和肯尼亚境内。其他的遗址分别位于赞比亚,津巴布韦,莫桑比克以及南非国德兰士瓦省的北部。最引人注目的建筑体是津巴布韦的巨大椭圆形“石头宫殿”。在松那地区,耸立着一座石头城,里面有一座宫殿,大量房子,以及一座高九米厚四米半的环形城墙。这些建筑起源于公元十二世纪到十五世纪,用方形的大理石建成,没有使用泥浆。距现在越近的传统建筑则更多是使用一些更脆弱更不耐用的材料——在热带草原地区用干砖和夯土,雨林地区则用木头和树皮。这些房子,特别是在南部贝宁和西部喀麦隆,有时会用彩色图案装饰,或者描绘成浮雕,还带有加框雕刻的门窗。除了普通的乡村住房,装饰豪华的西长住宅也随处可见。贝宁的欧巴宫殿有城墙和柱子,上面嵌以描绘宫廷场景的铜制板饰;但是这种艺术形式则较少见。

“美”和“精致”对于那些仅仅被看作是功能性的作品的重要性已在日常生活中由这种艺术的丰富作品所证实,尽管现在它的产量已大大减少了;它盛行于非洲各地,尤其是生产了伟大雕塑作品的地区。实际上,可以用“工艺美术”来与非洲编织家、篮子编织工、铁匠、陶匠、建筑工和雕刻家达到的精湛技艺相提并论。这些次要的艺术常常被遮蔽了,在日常生活中它们实际上比面具和塑像更重要;它要么被隐藏了起来要么被展现在人类面前的超自然力量蒙蔽了视线而被人们视而不见。这些艺术组成了村落生活的结构并因此承担着日常生活的象征意义。

### 物体:造型艺术作品

在这里,展示一幅非洲黑人造型艺术的详尽长卷是不可能的。就是好几卷书也未必能圆满完成这个任务。但是我们能够勾勒出非洲雕塑艺术风貌的主要轮廓。这种勾勒会有助于将这里所列的每一件物品不仅放在它们的空间而且放在它们的社会文化背景和象征世界中。

### 西非:中部和北部尼日尔;“苏丹”热带草原地区

在这片气候干燥、种植小米的热带地区,几个世纪以来出现了几个伟大的帝国。苏丹民族创作的雕塑,从布基纳法索的马里到北部的尼日利亚的地区,都严肃而生硬;它们立体几何的体积证实了一种真正的抽象主义的审美情趣;它们的形状和装饰暗示着在其他情形、尤其是口头传统中被表述得清晰无误的含意。

马里的班达吉拉悬崖地区的都根因为马塞尔·格利奥勒和他的同事所进行的人种学研究以及简·劳德所著的艺术著作而出名。它们有大量的文化遗产保存到了今天,而神话在其中占据了一个决定性的位置。它们的雕塑中有一种社会宗教的启示,并意欲要——如果不是去掌握的话——抵消生命和死亡的力量。都根的雕刻家也象所有非洲艺术群体一样,是等级社会的成员,也是铁匠。他们制作有固定形状的人类与动物面具;这些面具用在哀悼仪式中,并被认为有助于挽回死者的生命力。人物雕塑通常刻画的是祖先,使人想到那些重要的神话事件。尽管面具是向人展示的,而塑像却必须藏起来。

班得中心地带的都根,以及统治马里的部分地区达数个世纪的巴马纳都有一种特别引人注意的木雕——至少早期作品是如此,它们因线条简洁而闻名;近代,这种风格则衰落了。巴马纳发现了先人和孪生人的塑像,还发现了属于早期六个社会组织所制作的大量面具,其中最著名的是诺托摩和括勒。代表提瓦拉的羚羊被戴在发饰上,用在祈求农业丰收仪式的舞蹈中。

科特迪瓦北部的塞奴弗人比中部尼日尔部落的人创作了更多人物肖像雕塑作品;后者,特别是布基纳法索的摩西人和勃勒人,更多地被指定制作面具。塞奴弗的塑像的装饰效果在西方受到高度赞誉,它们被用来怀念祖先。

近二十年以来,在马里的考古发掘中出土了大量的陶制肖像。这些作品被称为“德捷纳风格”,具有极富表现力的非对称形状;它们起源于十一到十七世纪。

### 几内亚海湾和海岸:西大西洋森林区

在非洲海岸延伸的整个森林地带,从几内亚,塞拉利昂和利比亚,到科特迪瓦和加纳都发现有人居住,有些住在村庄,另一些则在部落领地。甘薯,香蕉和小米是他们重要的食物来源。

北部几内亚的巴加被划分成若干独立的村落，只是通过西摩联系起来；西摩也使用面具和肖像。“宁巴”表现丰饶、妇女和土地；“班松伊”是一种弯曲的形式，有色彩明亮的图案，使人想起森林中蛇的灵魂。在克塞人的家族膜拜中，他们再次使用在古代种植园的地下发现的那些肖像和柔和的石制头像，到现在也还没有人知道它们的起源地。从利比亚到加纳，面具通常扮演着缅怀先人的角色。同样，波罗也与面具有关联，蒙德、洛马、丹以及维地区也发现了面具。尽管这些面具形状各异，却总是用一种简洁的形式表现理想化的肖像，就象丹地区的一样；或者用表现主义的体积描绘变形的面孔，就象维地区一样。

远东地区森林稀少气候稳定，不仅出现了氏族部落而且出现了高度集权化的王国，那些王国在那些最繁复的文明形式中享有盛名。保勒比其他非洲群体更认同雕塑为“艺术”并欣赏它。艾米格勒斯属于阿散特，后来转向了农耕；保勒保存了一种贵族传统，这一点在一定程度上使他们的雕塑走向精致。在那儿，大部分的日常用品都得到了精心装饰。塑像常常是理想化了的纪念肖像或葬礼用雕像，属于黑人非洲中做工最精细之列，而且，从某种角度上来说，也是最美的。赭族的面具描绘的是创作者，它是一张面容安祥的人脸，表面被精心打磨过。铜制的首饰或金叶制的木版都展示了对美的事物或名贵的个人饰品的审美情趣。称量金子的秤则直接是阿散特人的艺术品。

加纳的阿散特有悠久的贵族传统，很早便与到他们那儿买金子和奴隶的欧洲水手建立了商业联系。准确地说，尽管他们没有创作什么雕塑，他们确实制作出了一大批具有很高的装饰性与象征意义的物品，比如贵族的凳子，它由木头制作，上面附有一个金叶饰品，代表整个部落的统一。木制肖像“阿库阿巴”是给孕妇戴的。用作称金子的秤则尤其引人注目；有些是从几何图案中获得灵感；有的表现打猎场景；其他的则生动地描画了从格言中抽取出来的字句。

贝宁和尼日利亚的东部发现了大量的城市国家。弗恩的首都是阿伯米，于十八世纪达到顶峰时期。在这个国家，艺人直接在国王的控制下工作；他们所有的作品，无论是雕塑，建筑装饰，家具还是首饰，都是为了颂扬国王的政绩和政权的；艺术直接是权力的体现。在今天尼日利亚境内的由鲁巴，有几百万人口，是一个首都为伊弗的统一王国。由鲁巴有一座万神殿，里面供奉着几百座“神”，每一座都有其传教士和信徒；它们属于隐秘的初始社会，其中“最活跃的一个便是格勒德。他们的面具和雕塑作品色彩丰富多样。他们通过小型肖像“伊博吉”来抚慰死者的灵魂，并象自己活着的孩子一样照顾它们。伊弗的陶制和铜器作品，有的可以追溯到十二世纪，都是理想化了的显贵人物的肖像。伊博铁匠的技术后来被传到了贝宁，在那里，它们因使用在贵族和欧巴(国王)朝廷中其他重要人物的肖像作品中而被永远流传了下来。贝宁的鼎盛时期是十六世纪；其衰落则开始于十八世纪，一八九七年它的首都被占领则加速了它衰落的进程，那一年也标志着这个王朝的最后崩溃。

伊格博、伊比比欧和艾加哈姆的许多民族都住在尼日利亚的东南部和十字河峡谷地区，那个地区河流密布森林繁茂；他们的组织类型是独立的村落群体。他们在建筑和装饰艺术中也象雕塑那样表现出一种动力主义。近年来，木雕作品已让位于陶制艺术品或那些杰出的色彩丰富的泥胶作品。一直延伸到南部喀麦隆的艾加哈姆和安扬艺术，是西非与非艺术之间的一个过渡区域；实际上它一直扩展到巴提博地区的喀麦隆草原，那里被专家们认为是班图的最早家园。西部喀麦隆是一个地势较高水草覆盖的国家，居住着大量的以宗族划分的部落，其中最重要的有南部的巴米勒克，东部的巴姆恩和西北部的恩索—欧库—科姆。尽管草原雕塑并没有很明显的“氏族”特征，还是可以在其中感觉得出它的大量影响。塑像和装饰艺术用来赞颂酋长的威望，而面具则表现原始社会组织如昆南和科姆吉耶的神奇力量。草原艺术在它的造型效果中使用了强有力的体积，并用一种极富表现力甚至是漫画式的方法呈现出来。它们是出于经常要使用到的象征式表现方式的需要。用珠子串起用在塑像和贵族的家具上的那种装饰品很重要；它描绘的是动物—蜘蛛，蛇以及豹—体现这个部落基本价值观的东西。

### 中非：奥格维盆地；从南喀麦隆到刚果

中非和南非属于班图的领域，它们的语言从西北部转移到东南部，在几个世纪的历程中传遍了半个非洲黑人大陆。

有大约一个世纪的时间，主要是在科塔、特索欧和凡地区的那些有独立的社会结构的半游牧民族，一直居住在从加蓬到赤道附近的刚果的广阔，炎热而潮湿的雨林地区。科塔占据了整个东部加蓬，与一些刚果民族有联系，其中包括摩贝特；他们制作木头头像，其中一些相当抽象，几乎是一种二维形态，并用嵌板或铜线加以装饰。科塔风格最显著的例子要属玛玛维和欧巴姆巴。在中部加蓬和沿大西洋海岸地区发现了大量各种类型的面具，它们要

是用于哀悼仪式要么是用于传授仪式。所有这些在形态上也有关联，从最抽象的吾韦风格到最现实的十奴—伦勃风格；它们被称作“白色面具”，最基本的特征便是面孔涂成了白色。

凡地区被划分成几个相关联却又各具特色的氏族部落，它们内部本身又划分成许多准自治式的家族。尽管在几种亚风格中，如南部喀麦隆的纳古姆巴，玛毕和布鲁；纳特姆盆地的纳土姆和摩尔；赤道几内亚的奥卡科；从利伯列维尔到纳德乔勒的贝特西和恩扎曼，都可以辨别得出一些特征上的不同，他们主要是用同类形式制作一种神像。凡地区的塑像以其古典而宏伟的面貌和有节制的装饰在非洲艺术中独具特色。凡的贝耶利圣物盒的人物肖像是木制的心型的脸孔，它构成了一个造型主题，这种主题在刚果北部的科维勒和扎伊尔东北部的勒加也可见到。但即使物品的形状相似，它们的功能也完全不同。凡的塑像是用来保护存放先人遗物的圣物盒的；勒加塑像则是贝瓦米社会杰出的男女成员的符号象征。凡还制作了用于社会组织结构内部的面具，其中一些，比如恩吉尔的，有法制上的目的，另外的如恩共坦的则有治疗的目的。

刚果的特克人住在雨林边缘地带，他们制作了带有抽象装饰品（被称为特克·特撒耶风格）的平坦圆形面具和在魔术仪式中用的圣像。利库阿拉地区的库由塑像和首饰则表现了介于扎伊尔的作品和奥戈维盆地的作品间过渡性风格。

### 扎伊尔盆地：从刚果到湖泊地区

从安哥拉和刚果海岸到东非湖群的南北向延伸的深沟的广大地区包括位于扎伊尔河流域的大片森林和伸到南部的开阔森林和草原地区。这片地区有着优秀的文化，它体现在数个世纪以来发生在那儿的历史事件和见证这些历史事件的艺术作品中。这里出现了几个伟大王国：大西洋沿岸是曼尼—孔果的封地；长撒谷地是库巴的版图；在远东扎伊尔北部是鲁巴的地盘；西南部，卡坦加的西部地区，是隔离的伦达—速科维农业社会。

### 中非的贵族艺术

十四到十六世纪之间（仅指这个地区），刚果森林地区的母系与自耕农的社会基础被卢克·休希称为“神圣效忠的时代”转变了，它的发源地在东非的农业王朝内。孔果王朝的版土深入到了广阔的由姆比森林地区，据说它起源于十四世纪，很早便与葡萄牙探险者和传教士发生了联系。正是迪戈·考发现了恩扎迪（他理解为“扎伊尔”）河口并鼓动强大的国王摩夫姆·恩印撒改信基督教。国王于一四九一年接受了多姆·姚这个名字；他的儿子，多姆·阿尔冯索一世，于一五一二年与教皇速力斯二世建立了外交关系并接受了葡萄牙国王赠送的一件外套。然而，天主教很快就被人认识到只是另一种精神“力量”；它永远也不可能真正影响祖辈的信仰和习惯。

孔果最古老的艺术品是“恩塔迪”，它是在古墓中发现的软石塑像，大约起源于十六世纪。“恩塔迪”被认为是酋长的塑像。后来，为了纪念祖先创作了现实主义的、刻工精细的雕像。这里比非洲其他地方更偏爱“母亲与孩子”的主题，并用一种动态的、非对称的风格表现一些轶闻趣事。最后，孔果的艺术也在大量的有强大感染力的雕塑“恩克塞”中表现出来，就在不久前还被恩干戈人（控制不可见的力量的大师）在他们治疗仪式中使用。孔果的力量塑像是非洲黑人艺术中最引人注目的作品。

卡撒谷地的库巴政权出现了显著的艺术进步，在那里木雕家，包括国王本身，构成了最重要的艺人等级。库巴是一个由十七个部落组成的联邦，被布松，“扔飞刀的民族”统治着，尽管其他次要一些的民族是自治的。库巴艺术是政治性的而非宗教性的；它的作品更多的是表现男人与部落，酋长与国王的生活而不是祖先。布松国王被认为是“现世的神”，现已知道的布松贵族塑像有二十座。这些作品的相关年代很难估计；它们所表现出来的那种相同风格自十七世纪以来就几乎没有被保持下来，很可能是布松国王们，就象巴米勒克的国王，偶然地觉得有必要革新一下他们祖先的艺术。国王的权力也通过传授仪式或哀悼仪式中使用的面具表现出来。库巴的装饰艺术有一种独特的品质，大部分的日常用品，无论是制于木头还是铁，泥土还是纤维，都用前面所提到和列举过的那些图案来装饰。

扎伊尔东南部的鲁巴，有一整套复杂的贵族宗族教条，它的艺术常常与膜拜祖先和魔术有关，并发展到很高的水平。鲁巴有三个分支：卡撒鲁巴（与东部的分支分开）；卡坦戈的鲁巴，即鲁巴—山卡；以及远东的鲁巴—赫姆巴。鲁巴王国由刚果洛—穆鲁鲁的入侵武士建于六世纪；他的暗杀者和继位者，卡拉拉·伊伦加，成立了代表神权的政权。鲁巴艺术繁复而精致，表现出对圆满的体积和光滑打磨的表现明显赞赏的品味——一种很适合经常表现的妇女主题的品质。鲁巴还发现了几种亚风格：弗兰斯·布利齐兹、阿尔伯特·米森和弗朗西斯·纳特。