

20世纪
世界美术大系

非洲卷

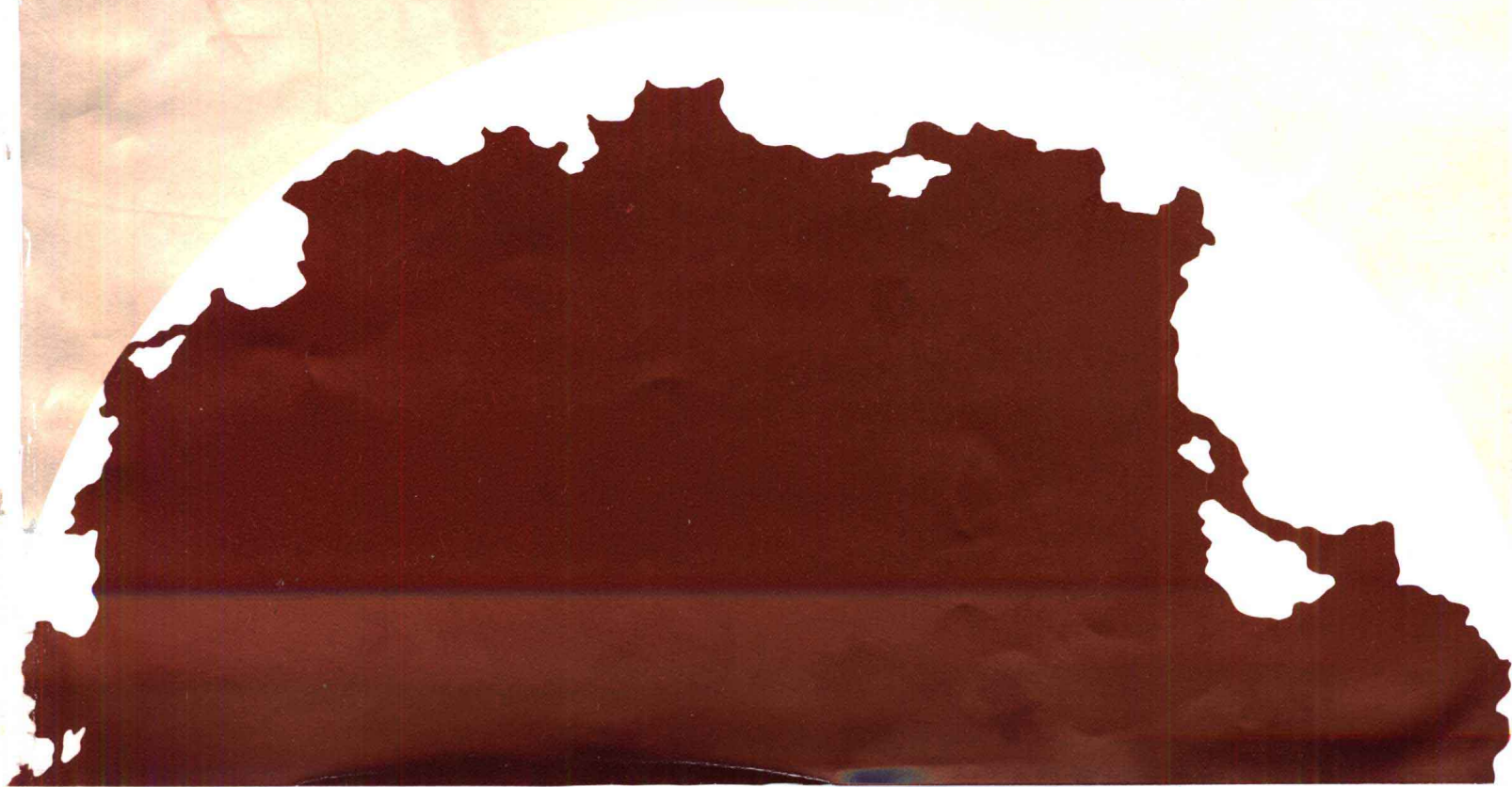
主编 朱伯雄

黑龙江美术出版社

20 SHIJISHIJIEMEISHUDAXI 20 SHIJISHIJIEMEISHUDAXI

20
世纪世界美术大系

J111
Z1775



(黑) 新登字第 8 号

20 世纪世界美术大系
非洲卷

主 编: 朱伯雄

副主编: 赖兆钧

章利国

编 著: 张荣生

黑龙江美术出版社出版

(哈尔滨市道里区安道街 75 号)

黑龙江省新华书店发行

联新印刷有限公司制版

黑龙江新华印刷厂印刷

开 本 : 850mm × 1168mm 1 / 16 21 印张

1991 年 2 月第 1 版 1991 年 2 月第 1 次印刷

印数: 1—2,000

ISBN 7—5318—0151—5 / J · 152

定价: 128.00 元

主 编：朱伯雄

副主编：赖兆钧

章利国

本卷编著：张荣生

责任编辑：赖兆钧

贺 中

装帧设计：王景祥

李振忠

总体设计：高中羽

在 20 世纪行将结束之际，出版这样一套大型画册《20 世纪世界美术大系》，虽不敢说具有总结性，却也多少略具一种回顾性质。在国内有关资料较为支离破碎的情况下，这套丛书也许可以给读者提供一个已逝九十年来东西方各主要国家的美术概貌。

20 世纪是国际政治风云多变的年代，但也是世界科学与文化迅猛发展的伟大纪元。在这个时代里，人们对迭起的许多新科学发生浓厚的兴趣，并对之展开空前热烈的争论。其中，文艺走向所谓现代化的趋势，也是一个饶有兴趣而又值得重视的人类文化现象。

在这个世纪里，社会的信息化使民族间相互沟通变得比以往任何历史时期都容易些。上世纪那种互相影响与渗透，也远逊于本世纪。发人深思的是：在本世纪的前半个世纪，西方似乎从“发现”东方的独特文化艺术（包括非洲的民间与部落艺术）中获得启迪，刺激他们变革艺术观念，背弃传统，为什么到了本世纪后半半个世纪时，西方这种背离传统的艺术浪潮又反过来刺激东方各国的传统文化，从而击破了沉静的东方思维模式？许多东方国家（包括中国）竟也力求摆脱传统的束缚，奔向所谓现代化。

文化艺术的互渗是一种复杂的历史现象，就近代东西方文化的互渗作用来看，这是文化嬗变的发展必然，但它主要取决于各国的历史的、政治的、经济的和思维模式的变革幅度与深度，而科学的意识使一些民族能在文化的“互渗”中获得裨益。

在本世纪最初几十年里，中国一些学者看不到事物发展的全貌，对西方科技的进步叹为观止，发出了“全盘西化”或“世界主义”的呼声，不过这种“西化论”由于上述种种嬗变的幅度与深度的原因，后来又被“中体西学”的主张所代替；当然，与此同时也有人发出“本位文化论”和“中西互补论”等不同倡议，但最终的实践，仍取决于历史。更有甚者，有人断认世界古代文明由于其深远的根基，也许今后世界文化将循着“西洋文明”、“中国文明”和“印度文明”这三大独立的文化体系互为演进。这种设想迄今还未能从经济的、政治的和民族思维模式的变化中找到印证。

不论世界文化的大系今后是几个，是三个抑或更多，“互渗”现象始终随着经济生活与民族进步而不可避免。现代学者喜用一句时髦话，叫做“文化碰撞”。那么，碰撞的结果是否意味着一种民族固有文化的消亡，而归并入另一种文化呢？除非民族本身消亡，否则是绝对不可能的。提倡传统文化“消亡论”的人，恐怕是狂犬吠天而已；然而对于世界各国的民族文化来说，新的文化冲击将考验每个民族文化的固有生命力。

我们可以从这一套《大系》中领略到一些文化“互渗”现象，至于各民族本身的文化嬗变，则多半受制于各自民族文化的“基因”，没有呈单向的模拟或仿效所能持久的，要不它就没有自己的现代化。吸收他族的艺术思维与形式，用来发展自己，永远是民族文化兴旺的象征。从文化人类学的观点看，一种民族的传统文化不是凝固的文化，它不断地积累，在演化，在前进，并要受到外族文化的刺激和影响。中国早年有位学者曾把这种“互渗”看作是“文化的自然折衷”，他把这种现象称之为世界文化的“涵化”理论。不过，我们无意于从这一套鉴赏性世界现代美术系列画册中去证实什么“理论”，我们只想供有兴趣于了解本世纪各国现代美术的读者们以一个较为全面的概貌。这个概貌不甚清晰，这也勉为其难。就象一个拿着望远镜隔岸观火的人，内中燃烧的各个细节是不可能都窥视到的，这只得留给理论家们去作深入细致的调查研究了。

朱幼敏

1991年春于杭州

非洲卷

目 录

一、 20 世纪非洲美术总论	1
二、 阿拉伯埃及共和国的造型艺术	6
三、 非洲现代艺术之追溯	10
1、 非洲岩画艺术	10
2、 诺克艺术	17
3、 伊费艺术	20
4、 贝宁艺术	23
5、 萨奥艺术	27
四、 黑非洲面具艺术	30
五、 黑非洲雕像艺术	32
六、 刚果河流域各族的艺术	35
1、 扎伊尔的艺术	37
2、 刚果的艺术	41
3、 喀麦隆的艺术	42
4、 加蓬的艺术	44
七、 沃尔特河流域各族的艺术	46
1、 马里的艺术	46
2、 布基纳法索的艺术	49
3、 几内亚的艺术	51
4、 象牙海岸的艺术	53
5、 塞拉利昂的艺术	55
6、 加纳的艺术	56
7、 尼日利亚的艺术	58
八、 黑非洲的现代美术	60
九、 黑非洲现代民间艺术	69
十、 黑非洲现代艺术家所创作的艺术	72

20世纪非洲美术总论

非洲美术史的新时期始于20世纪初。

20世纪初,即在第一次世界大战前夕,非洲已被各帝国主义国家基本上瓜分完毕。当帝国主义将殖民统治强加于非洲人民的时候,它们在许多地区遇到了非洲人民的坚决抵抗。这种抵抗侵略的斗争,是非洲现代美术史的背景和历史基础。

在北非阿拉伯国家,受民族解放运动的影响,到20世纪初形成了一种反映人民生活 and 思想的新的文化艺术。这种文化艺术继承和发展了埃及的现实主义传统和民族特点。

20世纪初,在撒哈拉以南的地区,即黑人居住的热带非洲,亦称黑非洲,黑人艺术有了新的发现,开始登上了世界舞台,在构成世界美术未来趋势方面,它被公认为是一个重要的组成部分。20世纪初以来,在北非撒哈拉地区、南部非洲地区以及非洲腹地——黑非洲,先后发现了非洲岩画、诺克艺术、伊费艺术、贝宁艺术及萨奥艺术,从此揭开了非洲黑人美术史的序幕。因此,我们在讲述非洲黑人现代艺术时,必须回溯一下非洲黑人现代艺术的根源,否则,不可能全面了解黑非洲艺术的面貌。

研究黑非洲各国艺术时,首先必须注意到,这些国家有不少居民还继续生活在氏族部落社会的环境里,他们信仰地方宗教,在许多方面保持着原始部落观念和神话思维观念。这种情况不仅与农民,而且与大部分市民有密切关系,因为非洲城市居民是由百分之八十的原来的村民所组成的。许多非洲当代美术家是从乡村迁居到城市的,他们在乡村接受过传统道德教育,举行过献祭仪式,参加过传统节日活动。但是,城市居民的第二代已经改变了这种状况。他们受到了当代科学文化的教育,世界观

发生了变化,对艺术的认识也有所改变。因此,必须把受过现代艺术教育的非洲美术家的创作与接受传统观念的民间传统美术家的作品区别开来。

“传统艺术”一词与“原始艺术”、“部落艺术”及“民族艺术”一些术语被广泛地应用在学术和科普著作中。然而,“原始艺术”一词不能被认为是十分合适的,首先因为这一术语不能阐明早已不被认为是“原始的、简单的、不发达的”艺术现象了。在学术著作中运用这一术语之所以不妥当,还因为这一术语不只有一固定的涵义,而且适用于象早期圣像画、业余艺术、欧洲先锋派的某些派别那样复杂的现象。另外,原始艺术既指史前时期的原始艺术,也指现在仍然保持部落社会制度的原始民族艺术。与此相反,“部落艺术”一词则具有划阶段性质的特点。可是,如果再深入研究,该词的多义性就表示出来了。因为现存部落的现代艺术与氏族部落的传统艺术毫无共同之处。虽说原来的氏族部落正在逐渐消逝,但是作为民族集团的部族仍然继续存在着,并在新的文明社会环境里创作出另一种适合于他们的文化艺术。因此,尽管“传统艺术”这一术语并非尽善尽美的(因为在某种程度上一切艺术都是传统的),但是在非洲现代艺术中正是与传统密切联系着,它确定了创作活动的一切观点。

发源地在黑非洲腹地的传统艺术(或称部落艺术),是原始公社发展最后阶段的产物。这种状况可以把原始艺术和传统艺术的相似与差别解释清楚。传统艺术不是孤立存在的,而是作为混合文化综合体的一部分存在着。非洲岩画、小雕像和面具体现一种超自然的力量,表现神话观念以及成为宗教信仰的一部分。传统艺术创作,也与原始艺术一样,是不属名的,只以一定的艺术种类、情节范围为界

限。几万年之前的旧石器时代的女人形象和传统的祖先雕像属于同一种艺术范畴，这一点既表现在缺乏个性特征、形象程式化及形式概括上，又表现在创作目的和造型手法上。

同时它们又有差别。在原始艺术中首先明显地表现出分阶段的文化特点。在史前穴居时代艺术和岩画艺术中，区域性的特点被突破了，但在形式和情节上表现出一种分阶段的共性。

在传统艺术中，在一般分阶段的基础之上，已经明显地表现出区域性的特点，表现出民族因素。正是这种因素确定了地方风格的多样性，并能够确定小雕像、面具、工艺美术品的属性。在非洲的雕刻、装饰、文身、画身、服装上表现出来的不同风格特点，是民族划分的标志，也是民族集团属性的标志。

传统艺术的主要特点——造型的光滑、简洁、洗练——是长期演变的结果。在几万年过程中，这些积累无数代神话创作经验的“造型象征”成了定型。正因如此，非洲雕刻的稚拙、朴素和表现力在20世纪初引起欧洲艺术家们的注意。从此，他们开始对传统艺术，起初对非洲艺术，后来对美洲、大洋洲艺术产生了兴趣。

各种各样的因素激发了这种兴趣。对艺术家来说，非洲雕刻是创作灵感的源泉。它的程式化和表现力使人产生一种想要深刻理解现象本质的意念——

摆脱“模仿大自然”的创作。对广大观众来说，对传统艺术的兴趣不仅限于对“这些原始艺术作品的稚拙美”非常赞赏，而且也由于对大自然生活的真正怀念所引起的。

一般说来，传统艺术记载了无文字民族的变迁史。这说明传统艺术具有重大的学术价值，它再现了过去的历史。因此研究传统艺术，可以用类推法恢复各个时期的古代历史。

非洲各国，对待传统艺术的态度，有几种不同的情况：在美学上，传统的程式化手法是非洲艺术家所采用的艺术手法；在思想上，传统艺术是传统主义者所追求的复古目标；在商业上，艺术工业大量生产、摹拟和仿制传统形式的纪念品。

还必须指出，传统艺术的创作者是保持传统生活方式和宗教仪式上使用小雕像和面具的村民。其实，非洲小雕像和面具大部分是在举行宗教仪式时使用的。

无论雕刻家的意识如何，这种传统雕刻在日常

生活中经常与某种实用意义，基本上是与祭祀仪式和宗教活动有着密切的联系。

大部分黑非洲传统雕刻在实际用途上与崇拜祖先有联系。黑非洲居民认为，死不是生存的终结，而是转到生命的另一种形式。从此产生对死者的无限崇拜。一方面，认为死者经常留在活人中间，应当努力使他“生活愉快”；并确信他有超自然的力量，能够由于一种嫉妒心而伤害真正活着的人。善良的祖先能够惩罚犯罪行为。另一方面，认为死者灵魂离开躯体在人们当中跑来跑去，会造成危害；必须给他一个新的躲避地方——灵魂能在那里生存的雕刻形象。同时，比如象其他民族——古代墨西哥人那样，由于把雕刻当作魔力，所以对于雕刻家来说，身体的真正肖似和实际比例并不重要；主要的是使幽灵满足于为它专门制造的栖身之处。

好象有一股潜在的力量贯穿在雕刻之中，并从雕刻中可以看出雕刻家的胆怯的处世态度。他根据合乎万物有灵论的概念去理解现实生活。宗教、巫术与生活融成一体。非洲各部族，如约鲁巴族，认为宗教仪式舞蹈面具具有祖先灵魂、大自然灵魂及动物灵魂；并认为面具使佩戴者具有灵魂的本性，它们不仅具有供隐瞒跳舞者的面貌之用，而且有暴露灵魂的本性之用。

假如不涉及到日常用品上的装饰雕刻，那么木雕艺术主要分为两个范畴：小雕像和舞蹈面具。

黑非洲雕刻家的技术特点，象所有的原始部族雕刻家的技术特点一样，他们不制作模型。虽说他们的技术并不完善，但是对于能够达到生动的艺术效果已足够用了。审美感和节奏感，能使雕刻家的作品，在没有模型和草图的情况下，具有强烈的艺术表现力。

由于雕刻家用新砍下来的树干进行创作，所以雕像经常会出现许多裂纹。为了尽可能避免这种情况，要定期给雕像涂上油。与此同时，由于长期的烟熏火燎，也使雕像出现了一种极其光滑的绿锈，如象牙海岸鲍勒人的大部分雕刻品就具有这种特点。

由于雕像几乎经常是用一块木头雕刻成的，所以人物往往呈直立状态。没有动作或稍微有点动作，是固定不变的人物特征：双手对称，没有任何转动的姿势，仅仅有时抓住某种东西。

雕刻有时点缀着贝壳、羽毛、动物牙齿、布片兽皮。看来，与其说愿意打扮它们，不如说是愿意

创造稀奇古怪的形象。加蓬的巴科塔族、马里的班巴拉族、扎伊尔的巴松格族的木雕人像和面具，有时全部或局部地用薄金属片覆盖着。在马里、象牙海岸和尼日利亚，它们有时完全用贝壳、串珠遮盖着，以致失掉了雕刻特点。

虽然阐述雕像的一般特点，多半适用于舞蹈面具，但是关于面具必须再讲几句。首先要指出，面具只是宗教仪式活动的一部分，它往往与动作、舞蹈、音乐以及佩戴者的神魂颠倒的状态联系在一起。在雕像中要考虑到纯粹雕刻艺术的规律，而在面具中必须考虑到舞蹈规律。有时动物形象的面具，就是在模仿动物动作的舞蹈配合下佩戴的。因此，各种面具只有在相适的服装陪衬下，在熊熊的火炬或耀眼夺目的阳光照耀下，在欢腾的节日气氛中，才能完全显示出它固有的艺术特色。无论是缓慢的游行或令人眩晕的舞蹈，面具都在不断地活动着。

在面具中，象在雕像中一样，雕刻家的直感引人注目。黑非洲面具的表情严肃端重。它们不笑，不哭泣，大部分并不多情善感，尽管有例外的情况。面具非常优美，狞厉古朴，并被视为神物。由于它们之中有些作品极其程式化，可以料想到雕刻家的敏锐的观察力。

黑非洲雕刻虽然具有共性，但它们同时还具有多样性。往往彼此居住得很近的部族或某一个部族，甚至一个村庄的艺术，在风格上也有很大的差别。

西部和东部的黑非洲雕刻有显著的区别。在西部，雕刻比较活龙活现，充满想象力；而在东部，则比较单调死板。有些小雕像和面具具有写实的特点，而另一些作品则象某种几何体，甚至连一点儿正确解剖结构的迹象都没有。更确切地说，在黑非洲木雕中，没有以正确的人体解剖为基础的作品，也没有复杂的动作，几乎没有复杂的多人物构图。在这里，雕刻作品的节奏，是通过非常紧张的心理状态和简洁洗练的方式表达出来的。雕刻造型结构，通过荒诞古怪的形式，体现出艺术家对世界的复杂反应。这种形象思维的原则，确定了作品的整个结构。在非洲雕刻中体现出来的形象思维原则，绝对不是由雕刻家的民族精神的内在条件决定的，而是由一定社会历史条件和古老部落生活环境决定的。

另外，黑非洲艺术家的创作原则，是在各民族

宇宙观的影响下形成的。这种特点决定了他们的形象思维体系。雕刻家确信自己的才能、自己的观察力以及自己对形式感的理解。在他们的作品中，存在一种感人甚深的纯朴、稚拙、粗犷，并且富有纪念性。

正如我们所见，伊费和贝宁的青铜肖像雕刻充满着强烈的写实主义基调；扎伊尔的巴卢巴族、尼日利亚的约鲁巴族和其他部族的木雕是写实的；而加蓬的巴科塔族的木雕则具有另一种特点：小雕像覆盖着一层薄铜片，并用一个菱形表现身躯、双臂和双腿，用铜钉帽标志眼睛，嘴有时甚至不表现出来，鼻子是一个圆球体。然而，尽管如此程式化，但是这种雕像还保持着人的感觉。

著名的巴松格族面具，比巴科塔族雕像较为写实，与鲍勒族面具十分相似。古罗族面具是长圆脸、尖鼻子，并带有一种忧郁的表情。异常优美的莫西族雕刻可与巴科塔族雕刻相提并论。马里西部的多贡族、布基纳法索的博博族和其他部族的健壮丰满的纪念性人像与古罗族和门德族的多愁善感的形象形成鲜明的对比。

世界上任何其他地区，都没有象非洲这样留下大量的雕刻品。黑非洲艺术是人类文化宝库中不可缺少的一部分。因此，对非洲艺术进行认真研究和作出正确的评价，是极其重要的。

一些欧美艺术史学家对非洲艺术非常感兴趣，但却不注意研究黑人雕刻家们的个性、工作条件及其在社会中的地位。这种情况是在一定历史条件下造成的。文献资料的缺乏以及古老文明遭到贩卖奴隶者和殖民主义者的摧残而毁灭，妨碍了追溯非洲各民族物质和精神文化的客观发展史。因此，黑非洲传统艺术通史尚未编纂出来。著名的比利时学者奥尔布雷克茨曾经明确地提出，研究黑非洲传统艺术的困难。他写道：“要想说明，谁是这些无名大师，什么理想鼓舞着他们，他们如何对待自己的周围环境，周围环境又对他们有何影响，那是任何人也不能着手写作的。我们不注意，这些大师从何处汲取自己的灵感，他们的专业本领是什么，他们怎样保持自己所需的继承性”。^①因为仅仅保存下来一些有一百五十年至二百年历史的木雕艺术品，所以难于追溯非洲黑人传统雕刻的整个发展史。不过，

①奥尔布雷克茨著：《比属刚果的雕刻艺术》，布鲁塞尔，1946年版。

塔西里岩画有黑人形象，说明黑非洲艺术起源于远古时代。

非洲古代艺术家善于极其精致地刻画各种特征变化的动物，并能以敏锐的观察力表现疾速奔跑的鸵鸟和跳跃的蚱蜢。人是他们注意的中心。人物动态题材强烈地激发着他们，因此他们表现出各种各样的人物形象。在撒哈拉岩画中，我们可以看到轻盈急速猛跑的男人、翩翩起舞的女人及搏斗的人群，他们的衣服与现今居住在西非的部族人的服装有些相似。

非洲古代艺术家特别注意自己同族人的生活习惯和风俗，在岩画中刻画出各种场面：有背着婴儿的妇女，也有端庄骑在骆驼上的男人。在观众眼前，展现出描绘狩猎场面、篝火旁举行宴会或佩戴面具盛装跳舞的多人物构图。在撒哈拉地区和南部非洲广泛流行羚羊题材的岩画。

在艺术实践活动过程中，原始社会制度时代以及早期阶级关系时期的人们，具有多种多样的审美感，这些审美感是发生在有意识地、纯理性地理解各种现象之前。

在黑非洲木雕艺术中，可以看出两种艺术表现形式：写实的表现形式和象征性的程式化表现形式。同时，这种倾向不仅在一个地区能够看到，而且往往在一个村庄里存在这种差别。例如，传说的历史人物雕像和统治者雕像一样，要求形象有现实标志。在创作抽象的偶像，可怕的面具或宗教仪式的对象时，艺术家的想像力不受任何限制。可是，在芳族和巴特克族的宗教雕刻中，雕刻家们的创作接近写实，他们精巧地刻制出表明这个人物属于那个部族或民族的头饰装饰和文身。

黑非洲主要有两种艺术家：一种是使创作活动与公社成员（多半是铁匠）的职责结合起来；另一种是完全脱离农村，尽职业艺术家的义务，为国家需要服务，他们处于完全隶属于统治者的地位（伊费、贝宁）。

德国当代非洲专家希默尔黑伯提出三种典型的从事艺术创作活动的人：第一种，民间工匠，他们在自己家里接受专业教育（木雕师、铁匠、织布工、舞蹈者等），由父亲传给儿子，并在家里保守技艺秘密；第二种，热衷于副业的人，他们之中只有一些人熟练掌握某种专业；第三种，从小就有天赋才能的人，对他们来说，创作工作是一种不可遏止的内在需要。

一般地说，少年和年方二十的青年去当学徒。只对独身青年人进行业务培养，他们住在师傅家里，帮助他解决日常生活困难。学习缺乏系统性，其内容包括照料师傅的工作和根据自己的能力临摹他的作品。学徒在自己的一生中都要和师傅保持联系，经常向他赠送礼物。当师傅逝世的时候，他的儿子或者学徒要在他身旁举行宗教仪式，为的是把师傅的魔力能够传给活着的继承人。

木料是非洲雕刻家的主要材料。黑非洲有数十种木料。每个雕刻家至少使用五、六种。他们既使用软木，又使用硬木。软木和硬木各有优缺点：比方说，有些硬木象石头一样坚硬，能够有效地抵抗炎热和虫蛆，可是雕刻时则十分艰难；软木比较容易加工，但一不经心，用错刀，就要断送整个作品，因为通常是用一大块整木料雕刻作品。

学徒照料师傅（木雕家）的工作，有可能从头到尾研究雕制某一作品的创作过程，师傅着手工作时，已经明确构思出未来作品的样子，他以难于想象的敏捷动作修整放在地上的整块木料，雕刻出各个部分。基本上用小刀进行最后的修饰。用特殊的树叶把雕刻作品磨光。有时利用其他物品对作品进行细致加工，其中有棕榈油。如果雕刻（雕像或面具）需要着色的话，就采用植物染料、木炭、陶土、赭石及红木粉末等等。

现在，木雕家可以当着同村人的面工作，因此他们有机会当场对作品进行批评，或者表示称赞。木雕家的技艺有时达到如此娴熟，以致于一次就能雕刻出三、四个面具，他的刀一会儿在一个面具上雕刻，一会儿又移到另一个面具上，直至把它们同时雕刻完为止。巴库巴族和巴彭德族的木雕家受到特别的尊敬。克兰族授予一个著名的木雕家以“斯拉”（神）的称号。

非洲木雕家的创作与社会生活有着密切的联系。他们偕同助手和学徒们一起工作，难怪有“制造面具的伙伴”这种说法表达多贡族集体工作的特点。如果说，制作面具或小雕像是少数一些人的特权，那么，实际上容许每个人制造保护神——祖先雕像。然而，只有穷人才行使这种权利，因为他们无钱请别人雕刻祖先像，只好自己动手制作。一般对雕刻家的劳动有力量付报酬的人愿意有精巧的作品。订购者或者为木雕家完成繁重的田间劳动，或者慷慨地给他赠送礼物。助手由于在师傅那里长期训练，以及复制师傅的被潮湿或炎热损坏的旧作

品，学到了技术。

非洲黑人妇女的艺术才能也是值得称赞的。她们能够雕刻出图案花纹精美的碗和器皿。有些器皿装饰着比较简单的图案，但是具有严谨的形式和优美的线条。这些制品不是为出售做的，只供自己家里使用。在非洲某些地区里，妇女与男人一样可以当雕刻家。在扎伊尔，芒贝图族妇女制造一种美观的器皿及饰有蓬松发式的雕刻头像；而在象牙海岸，妇女制作饰有神为兽形或神人同形题材的木盒。

随着历史的发展，非洲舞蹈面具、服装及装饰逐渐失去了作为祭祀舞蹈基础的宗教因素。现在，在制作面具的秘密会社里，美学观念（对待表现对象的态度）是按照缩小宗教因素，扩大观众欣赏范围发展起来的，因此使面具和小雕像渐渐失去了神秘感和恐惧感，增添了装饰趣味。面具表现世俗的民间传说情节，能够吸引更多的人参加民间节日活动。大多数观众可以对面具、舞蹈及装饰作出正确的评价。从此，摆脱宗教束缚的世俗木雕艺术迅速地发展起来了。

普列汉诺夫^①在《没有地址的信》中引用艾伦·莱赫给柏林人类学协会所作的关于辛古河第二次探险的报告（*Zeitschrift für Ethnologie*）中的话说：“所有用几何形表现的图画，实际上是相当具体的对象，在多数场合是简洁的，甚至有点直接风格化的动物形象”。例如，带点的波状线表现蛇，画满角的长菱形表现鱼，等等。原始艺术用视觉形象表现出有关神话和民间传说的概念，以变化的线条画满不偏不倚的平面，这种变化对当时的人们来说是表现生活。这里所说的古代民族艺术发展的规律性，同样符合于热带非洲民族艺术。例如，可以看到，非洲民族在雕制木器时努力模仿编制品的情节或者织物花纹。

除了风格的演变之外，必须注意到非洲艺术家的创作个性，这种创作个性在许多作品上明显地感觉出来。法国学者勒柯克写道：“巴米累克族的雕刻，象语言一样，各个地区都有变化，但毕竟能够看到创作构思上的共性。每个艺术家都有自己的秘密和自己的创作公式”。^②除个别的例外，非洲雕刻

家都是具有个性的，他们无论从事什么创作——从家具雕刻到王权象征物及追悼仪式雕刻，在每件作品上都可以看到他们的个性特征。

黑非洲许多地区以图案装饰木雕而著称。刚果的大高脚杯，象牙海岸的纱管，扎伊尔的雕刻椅子，塞拉利昂的手镯及尼日利亚的木雕碗最负盛名。非洲的“卡列巴斯”葫芦装饰素有民间特点，在培植期间，就使葫芦长成各种各样的形状。用挖空晒干的葫芦制作乐器（“巴拉丰”）部件，而主要的是制作图案丰富的家庭用具，这类用具不仅具有实用的意义，而且起到装饰住宅的作用。“卡列巴斯”上装饰着各种各样的图案：几何形和神为兽形情节、人物形象极其罕见。用刀尖划出或者烙出图案的痕迹，在“卡列巴斯”浅色的表面上形成了暗色图案。有些葫芦雕刻的内容十分风趣。例如，棕榈树表达这样的意思：“人生活中的各种事件，宛如戏弄着棕榈树叶的风”。画出的眼睛表示：“我到处照料你”。咬住猎物的鱼象征着格言：“来得早，不如来得巧”。威胁着鸟的蛇意味着：“不要怕自己的敌人，因为我没有睡大觉”。这样的艺术手法在阿波美（贝宁人民共和国的古都）宫殿建筑的浅浮雕中和在阿散蒂族（加纳）及鲍勒族（象牙海岸）的金砧码中得到了进一步的发展。^②我们这里在介绍非洲现代艺术的几种主要形式的同时，不得不简单追溯一下非洲的岩画、诺克艺术、伊费艺术、贝宁艺术及萨奥艺术。从中可以了解到非洲各民族的造型艺术，象他们的音乐和舞蹈一样，是极其丰富多彩的，但具有一种狞厉之美。这种带有原始的自然主义风格或抽象风格的艺术，一直是非洲各国现代艺术流派的灵魂。我们对它的独特的形式会感到陌生和惊奇，但仍然可以理解它的基本含义。非洲各族的传统艺术主要是用来鼓励和促进人类的昌盛、牲畜兴旺及农业丰收。他们相信祖先像和面具能给人带来幸运、保护部族免罹灾祸及预卜未来，因此每一件小雕像和面具都有一种深刻的内涵，值得我们认真地研究和在创作形式上借鉴。

^①普列汉诺夫（1856—1918），俄国和国际社会民主运动活动家，哲学家，马克思主义宣传家。

^②勒柯克著：《巴米累克族》，巴黎，1953年版。

阿拉伯埃及共和国的造型艺术

20 世纪初，在北非阿拉伯国家里，受民族解放运动的影响，产生了新的文化艺术。这种文化艺术，是在封建主义的土耳其，后来在资本主义的欧洲国家压迫下，经过四百年经济文化的停滞和衰落之后才发展起来的。

与反帝反殖斗争有密切联系的阿拉伯新文化，出现了各种进步的艺术倾向。

造型艺术发生了根本变化：与传统宗教题材、抽象图案装饰的手工艺同时，出现了刻画生动活泼的人物和大自然形象的雕塑和绘画。

要想了解阿拉伯国家新造型艺术形成的特点，必须考虑到如下事实：16 至 18 世纪，在停滞的封建社会里，宗教严禁表现有生命的活东西，特别是严禁表现人。甚至连中世纪细密画传统也失传了。因此，被深刻的社会变革所激励的画家和雕塑家，不得不重视外国的艺术经验。

阿拉伯民族的新艺术，是在复杂的环境中发展起来的，并反映了这些国家社会生活的各种尖锐矛盾。掌握新艺术种类的进步的阿拉伯艺术家，由于受到民主解放思想的鼓舞，走上了现实主义道路。他们创作了许多表现自己人民的生活特点、民族性格和美学思想的艺术形象。

阶级成分复杂的阿拉伯民族，由于民族解放斗争的胜利，摆脱了殖民主义制度的桎梏，因此，他们新文化艺术发展的道路，在各个国家里都有自己的特点。当然，这些特点要由社会经济水平、民族艺术传统的特点、与世界其他国家艺术的联系、以及广大人民群众革命解放斗争的力量来决定。然而，早在民族力量联合反帝斗争的初期，北非阿拉伯民族艺术的发展，虽有各种差别，但已显

露出渴望文艺复兴的共同倾向。阿拉伯艺术家们一方面借鉴外国的造型艺术经验，另一方面也继承了自己的民族艺术传统。

20 世纪 20 至 30 年代，正当阿拉伯国家民族解放运动处在高潮时期，阿拉伯埃及共和国造型艺术开始复兴。

阿拉伯埃及共和国新造型艺术的起源，是与 1908 年在开罗创办美术学校（后来改为美术学院）有联系的。起初，一些法国和意大利艺术家担任学校教师。埃及现代民族造型艺术的创始人——著名雕塑家马穆德·莫克塔尔（1891—1934）曾在这里学习过。他不仅受业于开罗美术学院，并且还在巴黎受过教育。在那里，法国现实主义雕塑，特别是雕塑大师罗丹的创作，令他钦佩至极。莫克塔尔由于同向往祖国解放的埃及知识分子有密切联系，所以从自己创作活动一开始，就力求在艺术中表现爱国主义思想，想要继承民族艺术传统。

20 年代，莫克塔尔创作了第一座广享盛誉的纪念碑——群雕《埃及的觉醒》（1919—1928）。这座群雕是以中世纪埃及艺术的传统手法创作出来的。在莫克塔尔创作的纪念雕像中，古代的狮身人首像和埃及现代农妇形象，象征着埃及的觉醒。妇女左手掀起披纱，昂首挺胸，眺望着远方，宛如看到了埃及人民美好的未来。她右手轻轻地抚摩着要猛然跃起的狮身人首像。1928 年在开罗树立群雕《埃及的觉醒》，是一个具有重大社会意义的事件。在这座群雕中，雕塑家莫克塔尔不仅表现了埃及人民的觉醒，而且塑造了一个追求自由的妇女形象。在伊斯兰教盛行的国度里，只有思想坚定、大胆创新的民主主义艺术家，才能做到这一点。

重视古埃及艺术传统和形象，也是莫克塔尔其他许多作品的特点。1929年创作的雕像《哈麦新风》（春季从沙漠吹来的干热风，埃及称为哈麦新风）是莫克塔尔创作盛期重视古埃及艺术传统的一件典型作品。一个在路上突然受到风沙袭击，疲乏得几乎站不住而拼命地坚持向前行走的妇女，她把两手交叉在胸前，艰难地抓住被狂风刮起的衣服。然而，刮起的一阵暴风，把头巾和衣服吹得鼓胀起来，裹着整个身躯。乍一看，行路人的身姿，好象是一块未雕刻的大石块。根据加工的特点和程度，可以把雕像分成几个主要成分。面部、手部和向前迈出的腿部的柔软造型与衣服坚硬皱褶形成鲜明的对比。这种不同形式的对比，使人强烈地感觉到，人与大自然搏斗的紧张气氛。雕像《哈麦新风》和他的一些优秀作品一样，具有各种质感：体积感、重量感、坚实感。《哈麦新风》的艺术手法洗练概括，达到了气魄雄浑的艺术效果。

在肖像和风俗雕塑中，莫克塔尔力求洞察人的精神世界，揭示他的心理状态，表达他的个性。在他的肖像雕塑中，可以明显看出重视运用现实主义手法直接塑造对象，几乎没有程式化形象。萨德·扎格卢尔肖像（青铜，1928年）、比沙林部族族长肖像（青铜，1927年）等就是这样的作品。莫克塔尔于1927到1930年间创作的小型风俗雕塑，具有十分鲜明的民主主义现实主义特点。构图宏伟的《牧人》雕像（青铜，1930年），是一个意味深长、造型极其生动的普通人艺术形象。在牧人的身姿、他那高傲抬起的头部上，表现了埃及农民的高尚纯洁的精神。这些年创作的雕像《工人》（青铜）、《盲人乞丐》（青铜）及其他作品，也具有这种性格刻画深刻的特点。一些埃及妇女形象被塑造得热情奔放，生动优美。在这类作品中，雕塑家使平凡的劳动（《汲尼罗河的水》，石灰石，1929年）富有浓郁的诗意，表现出埃及妇女素有的娇媚温柔（《与男人相逢》，青铜，1929年）。《汲尼罗河的水》塑造了一个到尼罗河汲水的埃及妇女。她深深地弯下腰，双手拿着水罐，从尼罗河里打水，面带笑容地望着宽阔的尼罗河，体现了尼罗河是非洲人民，尤其是埃及人民的幸福源泉的思想。高大的底座加强了雕像的力感和重量感，并使人物形象鲜明突出。

对莫克塔尔的功绩及其对埃及文化的贡献难于作出新的评价。作为埃及现代雕塑的创始人，他没有受到西欧风行一时的形式主义的影响，而创造出

新的、现实主义的埃及民族艺术。

这一使命也鼓舞了其他一些埃及艺术家，其中首先必须提到著名雕塑家加马尔·沙吉尼（生于1917年）的名字。浮雕《自由》（1956年）比较明确地表明了沙吉尼的创作思想。它表现一个用尽全力毁坏监狱铁栏杆的埃及人。作者以清晰柔软的轮廓线塑造出坐着的男裸体，并运用了古埃及独具一格的转身姿势：侧面的头部，正面的肩部，侧面的双腿。象古代艺术风格一样，表现一只鸽子从监狱里飞出来，它象征着埃及人民的自由。逼真的动作，粗壮的双臂，有力的手指，使形象具有一种巨大的潜在力量。

著名的画家穆罕默德·那吉（1888—1956）是埃及现代绘画的创始人之一。他在法国和佛罗伦萨受过教育，熟悉一些印象派思潮。但是，正如他自己所说的那样，他“从莫奈重新回到了马奈”，并成为一名坚定不移的现实主义者。1932年，他在亚历山大创立了一个名为“画室”的艺术团体，这个团体后来成为亚历山大现代画派的中心。

色彩鲜明的周围世界使敏锐的艺术家和诗人那吉心旷神怡。在宛如太阳照耀着的明快的画面上，形式和色彩融为一体：鲜明而纯净的色彩，在闪烁着，在变幻着，它表现出物体、人物及其动作的优美。画家那吉热爱大自然——那浪涛滚滚的尼罗河，郁郁苍苍的棕榈树林，充满阳光的、辽阔无垠的绿油油的棉田……这个世界充满着人的生活。他重视反映各种各样的农村生活场面。喜欢描绘农民的劳动和日常生活情景，在这些形象中加入了own的思想，加入了对人的思考。那吉不仅为创作官方人物肖像画，而且为创作阿拉伯村民肖像画付出了自己的辛勤劳动。画家那吉作为爱国者把自己的大部分作品献给了祖国埃及。可是，描绘外国生活场面的组画：埃塞俄比亚组画（1931—1932年）和塞浦路斯组画（1955年）在画家的艺术遗产中也占据重要地位。画家同样以自己的满腔热忱完成了这些作品。

我们把那吉30年代——他的创作高潮时期的一些作品作为例子来分析一下。就情节（民间场面）和表现手法而言，《木棍舞》是那吉的代表作。在前景上，有两个挥舞着木棍的舞蹈者形象。画家表现了生机勃勃的舞蹈节奏感和情意奔腾的紧张状态。衣服的颜色，在太阳光芒的照耀下，灿烂夺目，增加了活跃气氛。在远景上，描绘了几个坐在棕榈树

荫下观看表演的观众——村民。

《木笛演奏者》一画则是用一种情绪洋溢的表现手法处理的。演奏者的白色身影，前景上的明亮的树干和延伸到远方的浅蓝带褐色的岩石重叠的山脉确定了这幅画的色调鲜明的结构。这种色阶以其沉着和谐创造了悠扬而热情的谐音，增添了浓郁的抒情感。

另一幅用装饰性绘画手法完成的两个少女肖像富有浓郁的诗意。在柔和的赭石色背景上，轮廓显明地突出了两个姑娘的形象：一个穿红色衣服，另一个穿绿色衣服。面部涂着象中世纪埃及湿壁画那样的淡褐色、淡红色。两双黝黑的眼睛，炯炯有神，聚精会神地看着观众。稍加明暗陪衬的造型处理，使面部富有生气。衣服上的皱褶和阴影比较程式化，象阿拉伯中世纪细密画一样，是用亮的条纹和暗的斑点描绘出来的。

在那吉30年代中期开始从事的纪念性绘画中，最强烈地反映出他追求装饰绘画的倾向。那吉为亚历山大会议大厅创作的油画壁画《埃及的复兴》，是这一时期的典型作品。在人物饰带画的前景上，画家表现了埃及人隆重的、喜气洋洋的游行队伍。一部分游行队伍好象处于画框外边，这种独特的“不完整”，造成了一种游行队伍浩浩荡荡的感觉。

女神是埃及复兴的化身，她那站在大型马车上的白色身躯耸立在人群之上。这一情节符合于30年代埃及进步活动家们关于自己国家文化复兴的概念。但是，与其说艺术家的注意力集中在这一古埃及文化的象征上，不如说集中在行走人群的表现上。

在跟随着大型马车行走的行列中，有穿着华丽的半裸体的人们，但是艺术家并不力求强调埃及社会的阶级差别。对他来说，埃及人是一个统一的复兴民族。那吉对鲜明的民族特征很感兴趣，他在各个阶层的居民中都能洞察到这种特征。美丽的埃及妇女，身着民族服装，双手举着婴儿，或者捧着奉献给女神的礼品。演奏乐器的人，身穿黑斗篷的端正挺拔的妇女和其他许多人，都具有鲜明的生活特征。

这幅画的远景处理，那吉描绘了典型的尼罗河风景：一排棕榈树林，农舍荫蔽在树林中，透过叶簇清楚看到一条蔚蓝色河流。不能不提出，艺术家选择的饰带构图巧妙地表现了尼罗河谷，这个河谷象一条窄的带子沿着巨大的非洲河流伸展着。

30年代中期，那吉为亚历山大莫阿萨特医院完成了几幅壁画。艺术家以自己特有的叙事诗才能创作了一组描绘阿拉伯专业和民间医学的绘画故事。1937年，他用较为概括的装饰手法为巴黎世界博览会埃及馆画了一幅镶板画。最后一幅纪念性作品《亚历山大学派》，是艺术家于1955年为亚历山大市府大楼而创作的。

画家马哈茂德·赛义德（1897—1964）是那吉的晚辈，他是新埃及绘画的创始人之一。他虽然追求欧洲古典主义艺术，但也受到了法国后印象派和野兽派的强烈影响。

在赛义德于1959年作的油画《马特鲁城》中，能够看出他作品中的绘画语言的特点。这幅画色彩鲜明突出。在赭黄色的土地、蓝色的河流和雪白的山峰的背影衬托下，身着红、蓝色衣服的少女形象、灰色的毛驴和绿色的棕榈树叶簇十分引人注目。每个对象、每个人都是用没有反射光的简洁颜色画出来的。独特的色调，概括平涂的形式，仿佛使这幅画成为人工照明的舞台布景。但是，形象在风俗场面和大自然中的抽象表现没有影响它们的诗意，这种诗意是以画家深入生活，熟悉自己国家的日常生活和大自然为基础的。画家作品的题材十分广泛：如《秋天》（1929年）、《祈祷》（1934年）、《城市》（1937年）、《巴哈拉的少女》和《散步》（1938年）、《红海上的采石场》（1951年），等等。

赛义德创作的肖像画，主要是妇女肖像，采用的是另一种表现手法。在肖像画中，画家不用风俗画中惯用的幻想的程式化的绘画语言。他那写实的、色调变幻细腻的肖像画作品，创造了品格高尚的埃及妇女形象：如《窗旁的娜吉亚》（1942年）、《戴手镯的妇女》（1943年）等。

画家艾哈迈德·沙布里（1896—1955）是一位杰出的埃及肖像画家。他曾在开罗和巴黎学习过，在创作中继承了心理刻画深刻的肖像画传统。作家捷夫菲克·埃尔·哈基姆肖像（1937年）是他的代表作。作家坐在安乐椅上读书，浅色的服装和背景衬托出用大色块绘出的被满头浓发环绕的英俊面庞。往下看的眼神和额头纹表现了读书人专心致志的神态。沙布里创作了一系列埃及人——同代人的肖像画。他的绘画手法细腻而写实的作品是用银白色乃至白色或金黄色乃至深棕色调子完成的。

著名画家穆罕默德·奥维斯（生于1919年）是埃及共和国第一批艺术家之一，他的创作主要表现

劳动人民生活，其作品有：《人，花卉与和平》（1957年）、《亚历山大渔民》（1958年）、《农民与土地》（1964年）。在《亚历山大渔民》一画中，画家运用了色彩的强烈对比，表现了渔民得到收获的喜悦心情。《农民与土地》描绘了农民在自己分得的土地上播种的情景。

埃及装饰画家揭示出他们周围世界的美。他们醉心于描绘色彩鲜艳的民族服装，创作出线条优美、色调谐调的作品。画家伊萨·哈西布·阿麦德的《卖长笛的人》（1956年）就具有这种特点。欣赏《卖长笛的人》时，仿佛听到那悠扬的笛音，这种艺术效果是通过装饰性画面取得的，前景上绘着一个吹长笛的人，也就是卖长笛的人，其身后左边是一个过路的中年人，右边是一名妇女。阿麦德运用线条的韵律感和色彩斑块（暗色、紫色、红褐色、黄色）的对比，表现出形象的浓郁的诗意。整个画面工整细腻，色调简朴沉着，装饰性的光折线既表现了光暗的微妙变幻，又宛如象征着笛声振动的音波。

卡马尔·阿明的《尼罗河少女》（60年代）也是一幅利用线条、图案构成的装饰性作品。三个顶着水罐的少女身姿谐调优美，富于节奏感。整个画面构图别致，黑白对比强烈，给人以一种轻松的感觉。

在女画家加兹比娅·西丽（生于1930年）的作品中，明显地反映出民间创作的原则。她的作品同民间木版画十分相似，其情节往往是风俗场面，如《订婚》（1956年）、《少女与鸽子》（1957年）、《母亲》（1958年）等。

尽管雕塑家莫克塔尔、画家那吉、赛义德和沙布里在创作上有所不同，但是作为爱国主义者，力求在艺术中表现自己国家及其人民的形象以及思想感情，使他们团结一致。这些艺术家的创作给阿拉伯埃及共和国艺术在近几十年的形成和发展打下了基础。另外，由于民族解放斗争的胜利，阿拉伯埃及共和国的造型艺术得到了迅速的发展，并具有独特的民族特点。

非洲现代艺术之追溯

1、非洲岩画艺术

20 世纪初，考古学家在非洲各地发现了大量的岩画，比较集中的区域是在撒哈拉地区和南部非洲。这种岩画记录了从远古的狩猎时代到现代的原始部落的非洲黑人生存的篇章。

关于非洲岩画的起源问题，象研究欧洲、亚洲、美洲、大洋洲的岩画一样，是一个普遍的世界性的学术问题，也是一个探讨人类意识的形成、发展的重要课题。对于岩画的创作动机和艺术风格的研究，有助于了解人类生活方式的根源。国际岩画委员会主席、卡莫诺史前研究中心主任埃马奴尔·阿纳蒂教授对于这个问题有过精辟的论述，他说：“世界各大洲都有古代岩画。岩画组成世界艺术史的最早篇章，它绘在或刻在洞穴或露天的岩石上，时间几乎跨越四万年之久。这些形象和符号是人类有文字之前，文化和智能的主要记录，它们揭示了史前人类的经济生活、社会活动、宗教信仰、欲望和野心、恐惧和企求，以及美学观念和创造性的表现。岩画的创作是世界性的现象，包括了一百五十多个国家，从用石头和矛头武装起来的原始人，到使用弓箭的狩猎人，到游牧人和农业生产者，以至金属的使用者，一直到文字文明的出现。岩画以形象的洞察力展示着人类历史各个时期的面貌。”^①这种观点较全面而客观地阐明了艺术的起源，但这些学术问题已经超出了本书所要探讨的范围，故这里就不深入讨论了。

非洲原始人以野生球茎植物的根茎和树汁为生，有时用毒箭射死一些羚羊等猎物作为补充。在纳米比亚、开普省西南部、开普省东部、纳塔尔省和莱索托的石窟和洞穴中，遗留有许多植物的残余和动物骨骼。他们使用一种木挖掘棒挖掘球茎和块茎。这种木棒通过修刮制成匙形尖头，然后在木棒中间套上一个有孔的石块，以增加它的重

^①引自埃马尔·阿纳蒂于 1986 年 11 月 12 日撰写的《写在中国岩画展览之前》。