

后浪出版公司

A History of Art in Africa (Second Edition)

非洲艺术史

(第二版)



[美] 莫妮卡·布莱克曼·维索纳 Monica Blackmun Visonà

[美] 罗宾·波伊纳 Robin Poyner

[美] 赫伯特·M. 科尔 Herbert M. Cole 等 — 著

陈凤姣 潘江龙 — 译

CS 湖南美术出版社

P Pearson

浙江师范大学非洲研究院《非洲研究文库》、
浙江省哲学社会科学重点研究基地（非洲研究中心）经费资助项目

A History of Art in Africa

(Second Edition)

非洲艺术史

(第二版)

[美] 莫妮卡·布莱克曼·维索纳

[美] 罗宾·波伊纳

[美] 赫伯特·M. 科尔 等

— 著

陈凤姣 潘江龙 — 译

后浪出版公司

CBS 湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

非洲艺术史(第二版)/(美)莫妮卡·布莱克曼·维索纳,
(美)罗宾·波伊纳,(美)赫伯特·M.科尔等著;陈凤姣,
潘江龙译.——长沙:湖南美术出版社,2019.3

ISBN 978-7-5356-8723-4

I. ①非… II. ①莫… ②罗… ③赫… ④陈… ⑤潘…

III. ①艺术史-非洲 IV. ①J140.09

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第032192号

Authorized translation from the English language edition, entitled *A HISTORY OF ART IN AFRICA*, 2nd Edition
by VISONÀ, MONICA B.; POYNOR, ROBIN; COLE, HERBERT M.; BLIER, PRESTON, published by Pearson
Education, Inc, Copyright © 2008 Prentice Hall

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic
or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without
permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING)
CO.,LTD., Copyright © 2019

本书封面贴有Pearson Education(培生教育出版集团)激光防伪标签。无标签者不得销售。

著作权合同登记号:图字18-2019-006

非洲艺术史(第二版)

FEIZHOU YISHUSHI (DI-ER BAN)

出版人:黄啸

著者:[美]莫妮卡·布莱克曼·维索纳 [美]罗宾·波伊纳 [美]赫伯特·M.科尔等

译者:陈凤姣 潘江龙

选题策划:后浪出版公司

出版统筹:吴兴元

编辑统筹:郝明慧

责任编辑:贺澧沙

特约编辑:苗方琴 王凯 刘冠宇

营销推广:ONEBOOK

装帧制造:墨白空间·肖雅

出版发行:湖南美术出版社 后浪出版公司

印刷:天津图文方嘉印刷有限公司

开本:889毫米×1194毫米 1/16

字数:518千字

印张:32.5

版次:2019年3月第1版

印次:2019年3月第1次印刷

书号:978-7-5356-8723-4

定价:218.00元

读者服务:reader@hinabook.com 188-1142-1266

投稿服务:onebook@hinabook.com 133-6631-2326

直销服务:buy@hinabook.com 133-6657-3072

网上订购:www.hinabook.com(后浪官网)

后浪出版咨询(北京)有限责任公司常年法律顾问:北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有,侵权必究

本书若有印装质量问题,请与本公司图书销售中心联系调换。电话:010-64010019

前言

非洲艺术研究领域自 20 世纪诞生以来，一直被如何对其进行跨文化解读的问题困扰着。例如，如何将“阿科”（ako）和“阿勒”（aale）这两种截然不同的约鲁巴（Yoruba）艺术品有效地呈现给西方受众？“阿科”是一种木制随葬雕像，真人大小，身着人类的装束，栩栩如生。它侧重刻画其模仿对象的特质，即重建了死者的社会特征和心理特征。而“阿勒”是一种看起来非常抽象的悬挂式雕塑构件，由一些红色碎布片、一只拖鞋、一个金属汤匙和若干树枝制作而成，是一种饱含“阿瑟”（ase，一种能起催化作用的生命力）的威慑力量，能阻止小偷，防止闲杂人等进入私宅。这两种雕刻艺术可能制作于同一时期，甚至可能出自同一艺术家之手。但是，通常我们对这种表面上的不协调理解得不够透彻，这导致了很多有关非洲艺术的错误想法和奇怪结论，在另一些时候，也会产生一些描述得很精彩，但站不住脚的理论。这个简单的对比向我们揭示了一点：西方艺术传统的关于风格发展历史和个体艺术身份历史的假设是否适用于非洲艺术还是有待考证的。跨文化解读是非洲艺术研究和阐述的内容之一，为了在处理这一问题上取得实质性的进展，在考虑西方的同时，我们也必须考虑非洲本土。

20 世纪早期，西方理论体系在非洲艺术史研究和非洲美学研究上也许有所作为；但如今我们必须把研究放到这些艺术形式发源的文化语境中，同时必须使用关于非洲艺术的批评性语言，来表现其内部产生

的概念框架。然而，要把这种理论态度转化为实践可谓困难重重。非洲艺术研究一开始属于人类学范畴，继承了相关的一些令人困惑的问题，其中之一就是“西方学者只要套用西方的文化观念、价值观和标准，就可以全面了解和阐释其他民族的文化”的错误想法。这种主张与西方在非洲长期的帝国主义殖民统治是密不可分的。在艺术史的传统学科中，非洲艺术到底有多重要？到目前为止，对非洲艺术的最高评价也许就是它在 20 世纪初启发和支持了欧洲巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）等致力于革新目标的艺术家。因此，非洲艺术重要学者洛伊·希博尔（Roy Sieber）评论说：“由于缺乏充分的理解，非洲艺术已经沦为 20 世纪品味的牺牲品。”

本书的几位作者大胆创新，尝试以新的视角研究非洲艺术，并迈出了可喜的一步。这种视角下的研究，不仅欣赏西方艺术史中美术传统的方法论，而且也认为必须批判性地审视、改进和拓展这种方法论。由此，学者们才有可能去应对殖民统治开始之前非洲各民族的视觉艺术传统所带来的诸多挑战，其中大多数是没有任何文字的。为了说明我的这一观点，请不妨思考一下非洲艺术中的匿名问题。和很多现代西方社会的艺术家不同，非洲的传统艺术家不在作品上签名，这让匿名问题变得更加糟糕。对于非洲艺术，西方受众已经习惯于欣赏作者不详的艺术品。那么，为什么现在人们又会开始关注起艺术家的身份问题了呢？我们已经读了很多学者（甚至一些“非洲艺术学专家”）



I 阿拉德夫人的“阿科”模拟像(Ako Effigy for Madam Alade), 约鲁巴人, 伊佩莱-奥沃, 尼日利亚。彩绘木头。摄于 1972 年

II 阿勒: 充满能量的抽象雕塑, 约鲁巴, 摄于 1982 年

的著作, 那些著作的写作都是基于下述的基础: 据说非洲传统是刻板的, 并不关注个性, 甚至与个性观相对立。如果把一些艺术经纪人和收藏家关于匿名问题的看法掺和进来, 那么情形将更为复杂。为了支持这一观点, 有人引用了某个收藏家的话: “我很迷恋匿名的艺术品, 完全像着了魔似的, ‘艺术家是谁’这个谜团给我带来了莫大的愉悦。相反, 一旦知道了作者的身份, 它就不再是原始艺术了。”

进一步以西非的约鲁巴人为例。研究证明: 约鲁巴人不仅知道艺术创作者身份的价值, 而且, 事实上, 还会通过一种叫 oriki (赞歌) 的文学体裁来颂扬作者。当然, 在其他合适的传统语境和场合中, 也可能会提到和使用艺术家的名字。这样的语境和场合包括: 小孩的命名仪式、就职仪式、葬礼、祈福仪式、康复仪式和重要的家庭聚会。西方许多早期的研究者建构和强化了作者不详的神话。他们认为: 虽然手工艺品和传统思想体系(存在的理由)是属于非洲人民的, 但

是, 对这些作品的意义的阐释权和把非洲艺术理论化的权利却是西方人的特权。然而, 如今有很多学者(包括本书的几位作者)唯恐重蹈覆辙。他们不再认同“如果其他文化中关于艺术的定义或艺术程序没有采用西方人所熟稔的形式, 那么, 这些定义是有所欠缺的”这样的观点。

关于匿名问题, 我们很有必要提到一些约鲁巴人之所以不公开或不公然地把具体的艺术形式和创作者的名字联系起来的原因。通常, 出生时取的名字与一个人的性格和命运的本质[即所谓的 ori inu (内部的精神头脑)] 紧密相关, 保持一致。根据约鲁巴人的宗教信仰, ori inu 决定一个人在世界上的成功或失败, 指导着他的行为。在约鲁巴社会, 称呼一个人的名字通常就意味着要把他和其他人区别开来。他们的宗教体系认为: 命名能够激发或唤起一个人的精神本质, 使他按照名字的含义行动, 或按照称呼者的期望行动。约鲁巴有这样的谚语: oruko a maa ro’ni。其基

本含义是：一个人的名字可以控制他的行为。比如说，Maboogunje 这个名字事实上代表一种请求，完整的句子是“Ma (se) ba oogun je”，翻译成英语是“Do not render medication ineffective”，意思是“不要让药物失效”。

和其他任何地方相比，约鲁巴人的起名仪式和起名习俗更为复杂和细致。名字不仅是一个人的身份证明，而且也包含家族历史、信仰和客观环境等元素。每个名字都有相应的 oriki，这赞歌随着一个人的成就而形成，概括了一个人一生的成就。因此，对于领导者、勇士、占卜者和包括艺术家在内的其他重要人物来说，只要通过赞歌，就能轻易地辨别他们。赞歌以口头的形式，详细地记录了那些重要人物不同寻常的性格和生平事迹。在此，我引用 20 世纪约鲁巴族最伟大的传统雕刻家奥洛维（Olowe）的赞歌中的一部分进行举例说明：

奥洛维，我伟大的丈夫，
在战场上，你骁勇善战。
（你是）国王的特使，
随身佩带一把力量无穷的宝剑。
在朋友中最是英俊潇洒，
在同辈中出类拔萃。
在你的雕刻刀下，坚硬的伊罗科木就像葫芦一样柔软。
雕刻给你带来了荣誉……
奥洛维，我将永远崇拜你。
奥洛维，雕刻伊罗科木的奥洛维，
雕刻大师。
他去过奥戈加（Ogoga）的皇宫，
在那里待了四年。
他在那里雕刻，
如果你去奥戈加的皇宫，
和奥沃（Owo）的皇宫，
我丈夫的作品就在那儿。
如果你去伊卡尔（Ikare），
我丈夫的作品就在那儿。
去艾格德（Igede）游玩吧，
你会发现我丈夫的作品就在那儿。
古吉提（Ukiti）也一样，

他的作品就在那儿。
在奥格巴吉（Ogbagi），提起奥洛维的名字，
在乌泽（Use），也提起他的名字。
我丈夫的作品就在那儿，
在德基（Deji）的皇宫里。
我丈夫曾在阿库雷（Akure）工作。
我丈夫曾在奥戈图（Ogotun）工作。
那里有一头石雕狮子，
那头狮子被带到了英国。
那是他亲手雕刻的。

奥洛维的这首赞歌是约翰·彭伯顿三世（John Pemberton III）于 1998 年从奥洛维的遗孀之一奥鲁尤芬（Oluju）那里收集到的，并被认为有助于重建他的生平和创作脉络。

显然，无论是约鲁巴文化还是约鲁巴人，艺术家的重要信息的储存和检索体系是很有创意的。然而，



III 耶贝吉（ibeji，双胞胎雕像），来自伊斯镇的奥洛维，约鲁巴族，1938 年前。木头、珠子、铁、颜料。高 33.5 厘米。慕尼黑马雷迪·辛格（Mareidi Singer）收藏

我们又明确知道，由于艺术家在传统社会中的职业和特殊地位，他们很可能成为一些未知恶势力的攻击对象。正因为如此，艺术家几乎不会把名字完完整整地透露给陌生人。直到最近，这种情形才有所改变。因此，虽然很多杰出的约鲁巴艺术家的作品已经被研究者收藏和研究，但在学术性文献中只提到了他们的绰号或昵称，比如，Olowe Ise（来自 Ise 镇的 Olowe）、Ologun Uselu（来自 Owo 的 Uselu 街区的 Ologun）和 Baba Roti（Rotimi 的父亲），对此我们不必惊讶。这些个人信息相当于今天银行里的个人识别码，或政府发布的社会保险号码。

显然，早期研究者在应对不熟悉的命名传统时缺少应有的训练和素养。由此，他们可能认为艺术作品的署名在约鲁巴族里并不重要。这些早期研究者的偏见必然阻碍他们用心地探索艺术家的全名。讽刺的是，研究西方艺术的艺术史学家们认为这些信息非常有价值。

事实上，我对于一个人的身份或名字所表现出的敏感度会使大多数约鲁巴人感到惊讶。当一个人的赞歌被吟诵的时候，我们认为任何一个认真倾听且听懂了的人都能够充分了解歌颂对象的身份、名字、宗族、职业、成就和其他特质，因此也就无须再提及这个人的名字。由此，我们引出一句约鲁巴谚语〔选自《奥沃默耶拉（Oyekan Owomoyela）选集》〕：

我们吟诵某人的赞歌，
我们述说着他的种种特质。
但是，有个人说他不知道是谁去世了，
他听说：“死神带走了一个有名望的人，
一个有头衔的人。
他那丰产的山芋像花瓣一样洒得到处都是，
他拥有满满一谷仓的玉米，
他的田野是给鸟儿的慷慨赠予。”

上述清楚的描述之后，接下来是一句问句：O ni “Agbe lo ku ni tabi onaja?”

〔那个（愚蠢的）人还是问了：“这个死去的人是农夫还是商人啊？”〕

非洲社会认可个体艺术家的贡献，但是，非洲社会以它特有的形式歌颂这些艺术家。因此，研究艺术

和美学的哲学家基尼·布洛克（Gene Blocker）认为：“非洲艺术的匿名问题与其说是与‘关于个性的事实’相关，不如说是与‘关于个性的传统’相关。”

本书的几位作者评判性地回顾了文化假设和艺术历史性假设，以及与上述见解类似的偏见。他们致力于在非洲人自己的思想和习俗中明确意义。与以前的关于非洲艺术的著作相比，这本专辑更加全面。值得一提的是，它包括撒哈拉沙漠以北的非洲人和流散在他乡的非洲人，这两个群体都表现了非洲艺术史上最重要的时空性发展。而大多数关于非洲艺术的著述没有充分表现，或者根本没有涉及这些领域。本书各章节包含丰富的细节，充满对非洲艺术表示赞同的独到见解，不仅证明了各位作者长达数年的大量研究，而且同样重要地证明了他们对艺术家成就的高度关注。因此，本书的出版是非洲艺术研究史上的里程碑，也是未来如何领悟非洲艺术的风向标。

再版之序言

你们阅读的这本书是成千上万人的结晶，为之作出贡献的人们不仅有来自非洲的，也有来自其他大洲的。他们和本书的作者分享了他们的艺术、图片和见解。第二版中的修订基于《非洲艺术史》初版后我们收到的一些建议和订正信息。在此，我们衷心感谢仍在阅读、评价这本书的同仁所给予的帮助。

增补的图片、更多的彩色图片以及新的编排使得新版中的图解艺术作品有了更清晰的呈现。另外，在头版的基础上又添加了一些新的主题性文章。

然而，最重要的是新增部分讨论了在不同的殖民和后殖民世界里进行创作的艺术家的。每一章节结束部分都介绍了一些有才华的艺术家，他们是在各自的国家从列强统治中独立出来之前的几年里涌现出来的非洲当代主义前卫艺术家，有来自摩洛哥、埃及、苏丹、加纳、尼日利亚、刚果、津巴布韦和马达加斯加的画家、雕塑家和建筑师。关于南部非洲艺术家和赞助人的扩充讨论，比较全面地包括了在离散时代及其之后的艺术。近期创作的 21 世纪艺术作品的示例在各个章节中也有所涉及。

过去十年，一些引人注目的展览展示生活在欧洲和美国的非洲艺术家的作品；新的章节“海外非洲

艺术家”呈现了这些海外非洲艺术家在新的后现代艺术市场的大环境中创作的作品，而且也将他们的艺术事业和在非洲大陆创作的艺术家的艺术事业进行了对比。在第一版中由迈克尔·哈里斯（Michael Harris）撰写的“美洲的非洲流散艺术”这一章节描绘了在新世界社会中根深蒂固的艺术形式，重点是关于在美国生活的艺术家对非洲传统和非洲艺术的富有创造性的回应。在本版中，“在既定体制之外创作的艺术家”这

一部分更是通过两个小章节进一步强调了寓居海外的艺术家面临的一些问题。

我们希望这本书能体现所有非洲艺术的活力，无论过去的、现在的，还是将来的。它们将继续给非洲的或非洲以外的人们带来创作的灵感、情感的共鸣、心情的愉悦，激发人们对非洲艺术的兴趣。我们诚挚邀请读者提出对这本书的宝贵意见，为非洲视觉艺术的研究作出贡献。

非洲大陆有着惊人的文化多样性和生态多样性，而它更是以艺术的视觉冲击力和独创性著称于世。本书研究所涉及的艺术作品构成了一个完整的图库，其中不仅包括非洲南部的岩画和西部的文物，还包括埃及和北非的古工艺品。除了当代非洲艺术家和非裔艺术家的现代作品之外，本书的研究还涉及建筑艺术和日用工艺品。研究的重中之重是非洲大陆上形形色色的民族和地区、各地区的艺术发展、把各地区联系起来的传播较广的跨文化性，以及它们对历史问题的本土性和区域性的回应。

这个研究重点体现在如下几个方面：伊斯兰教和基督教在现存的社会结构和审美结构中的融合；奴隶贸易时期，以及随后的殖民统治时期的艺术创作；近代的后民族主义和国际艺术运动对艺术产生的丰富而富有创造力的影响。因此，本书呈现给读者的是许多不同的“非洲”艺术：不仅仅有来自各个特色地区、历史时期和宗教背景（此处的宗教不仅仅指伊斯兰教和基督教，还指各种地方形式的宗教）的艺术，还包括表现多种社会环境和政治环境的艺术，既有王室艺术又有平民艺术，既有城市艺术又有乡村艺术，既有游牧族艺术又有定居部落的艺术，既有描绘外观的艺术又有表达内心的艺术。

有人认为，非洲的艺术习俗千篇一律或具有统一性，其实，这是一个错误的观点。不过，在展开具体研究之前，本书试图回答“如果真的有所谓的具有‘独特风情’的非洲艺术，那么这种‘非洲风情’表现在

什么地方？”这个问题，希望不会被误解为是在宣扬上述的那个错误观点。由于地域性差异和历史性差异，这个问题的答案有细微的差别。以下部分是突出地存在于广袤的非洲大陆上的各种形式特征（排序不分先后）：

（1）形式的创新性

非洲有很多艺术传统，其多样性令人印象深刻，这说明整个非洲大陆都非常关注艺术的改革和创新。这不仅表现在相对较小区域中（一种文化、一个城市、小镇、一个艺术家个体）的多样形式中，也可以表现在其历史中。为了使自己的统治有别于其他国王，新登基的国王不仅下令创新艺术形式或纺织品图案，还下令建造新的皇宫和都城。地方上的艺术赞助人和文化机构也大大促进了改革。长期以来，为了寻找灵感，非洲艺术家放眼自己所在的社会以外的世界——不仅仅是非洲的其他文化区域，还包括欧洲和亚洲。近来，他们又把目光投向美洲。

（2）视觉抽象性

在非洲很多地方，人们都偏爱具有视觉抽象性或传统性的形式，即大胆而微妙地区别于比较真实地描绘事物的形式。20世纪初，欧洲艺术家全面地重审形式的问题，非洲艺术的近抽象主义和视觉大胆性等特征一定程度上引起了这些欧洲艺术家对非洲艺术的关注。非洲艺术对抽象性的重视充分表现在使用的媒介上：雕塑、建筑物正面墙上的壁画、纺织品的图案等。有时候，这种非现实主义风格化是极其微妙的。在其

他作品中，只有细微的迹象把形式和人类之间联系了起来。除了重视抽象性，非洲艺术还追求大胆的视觉效果。很多非洲作品都具有强烈的视觉冲击力，也有其他很多作品别出心裁地偏离了动物或人类的形态。

（3）平行的不对称性

非洲艺术家通常非常关注构图的平衡和灵活的不对称性。即使是一个相对静止的形式，也不失活力和动感。平行的不对称性也表现在同一个雕塑的侧面和背面，表现在负空间和正空间的引力和推力中。一般来说，对人体对称性特点的整体表现通常明显区别于对不对称性元素的表现，如苏丹南部的努巴族男人在身上绘制的线条和图案（见图 13-48）。同样，醒目的不对称性是非洲建筑设计的特点。如果把这些作品和世界其他地方严格对称的建筑传统进行比较，其不对称性显得尤为突出。和非洲建筑一样，在非洲的雕塑和纺织品中，虚线或波浪线通常比刻板的直线更受欢迎；和精确的复制相比，人们更强调各式各样的图案元素和在图案中的故意突变或错位。

（4）雕刻的首要性

尽管非洲艺术品中也存在重要的平面二维描画、雕板或浮雕传统，但是大多数非洲艺术品是立体三维的，或雕刻或铸造或建筑。在很多情况下，即使那些平面艺术形式，也主要是通过立体的形式呈现在人们眼前，供人观看与欣赏。比如，壁画环绕在建筑物的表面，有助于加强雕塑感；平面的纺织品被用作帐篷或围场，从而变得立体；平面的纺织品在人体上移动，比如在令人眼花缭乱的表演性化装舞会中，它们就是四维的了，不仅有高度、宽度、深度，而且让人产生跨越时间的感觉。泥方建筑和石头建筑也有雕塑传统。这种雕塑传统使非洲的伊斯兰教建筑和基督教建筑区别于其他地方的这两种宗教性建筑。

（5）表演性

本书涉及的许多视觉艺术形式最初出现在表演中。诚然，这很可能是因为在非洲民族来说，表演通常意味着音乐和舞蹈，它们是最重要的艺术形式。比如，任何一种精美的人体装饰几乎总是和公共表演有关，经常会援引手势、舞蹈和其他程式化的行为形式，总之是具有表演性质的形式。很多部族用艺术（物品）表演，比如雕塑、面具和舞杖；同时，在表演中，演员和道具一并成了艺术。比如，神殿里的雕像大多数

时候都放在室内，“神像节”的时候才会被仪式性地搬到活动场地上。最根本的表演类型是节日表演，节日里人们通常会精心安排一系列重大活动，这些活动中所应用的视觉形式、听觉形式和活动艺术¹形式多种多样，丰富多彩，目的就是实现一个宏大的集体目的甚至国家目的，包括为某个重要人物举办体面的葬礼、年轻人的成年礼、新年庆祝会、庆祝水果初次大丰收的庆祝大会。无论是从盛行的程度还是从惊人的多样性来看，化装舞会都是最复杂、最负盛名的非洲艺术之一。

（6）人文主义和拟人论²特点

作为人类最早的发源地，非洲之所以出名的其中一个原因是：赞助人和艺术家一贯强调对人体的装饰或改造。把人体皮肤当作画布的做法早在七千多年前撒哈拉沙漠的岩画中就有所表现。岩画中的人身上涂着精美的颜料，戴着珠饰品。非洲艺术注重也强调对人体、人类精神和人类社会的表现。非洲的雕塑传统大多把人作首要的创作对象，即使是化装舞会和其他艺术，对动物的描绘也总包含着一些源于人类的元素，比如珠宝或精美的发型。事实上，除了古埃及之外，几乎所有非洲大陆上的艺术和建筑都是以人体的构造为基础构想出来的。拟人化特点尤其表现在非洲建筑中：用人体解剖学中的各部分来命名建筑物的组成部分，用纺织品图案或人体文身来装饰房屋的外立面。

（7）组装性

在非洲，单个的雕像或其他艺术品极其罕见，也很例外。各种艺术品通常被组装在一起，比如圣坛上或多角色化装舞会中的组装艺术。很多单个艺术品本身也是合成物，由多种富有寓意的材料做成。从马里到贝宁和尼日利亚，一直到刚果，这些地方的重要人物塑像强有力地证明了这一点。这些雕塑无论是视觉特点还是用途都取决于所用的材料。因此，组装是所有非洲视觉艺术的重要特点。所谓“组装”，就是指不同艺术品的聚集，或复合材料在单个艺术品中的组合。这一点充分表现在以精美的人体装饰的大荟萃为

1 活动艺术（kinetic art），一种艺术形式，指可用机械驱动活动部分或利用光或色彩造成活动错觉的雕塑或组装作品等。除特殊说明外，全书注释均为译者所加。

2 拟人论（anthropomorphism），赋予神、动物或无生命物以人形或者人性。

特点的庆典中，这样的庆典几乎遍及非洲各地。人体装饰包括文身、发型、珠宝、布料，有时还包括身体绘画或脸部绘画。除此之外，组装艺术还指各种艺术在节日中的组合，如音乐、舞蹈。由此，我们可以得出以下结论：这些艺术品和组装艺术品之所以会产生很多含义，一定程度上是因为它们是由多种材料、多种形式组成的。

（8）意义的多重性

就像同时传播多个信息的电话线一样，非洲艺术以意义的多重性和智力的复杂性为特点。和爵士乐多变的节奏、相互竞争的旋律一样，不同的意义可以和谐地同时存在于同一件作品中，使作品拥有的象征性和智力基础比其他任何一种形式都更为丰富，更加广泛。在非洲不同的社会成员对某一种艺术形式有不同的认识。这具体取决于年龄、认知水平、入行等级。多贡族（Dogon）的“卡那嘎”（Kanaga）面具形式（见图 5-17）同时指涉各种生物，如鸟、鳄鱼或原始生物。表现这种非洲艺术形式意义多重性的另一个范例是阿散蒂族（Asante）的一个金秤砣，上面绘制着一只鸟，正用鸟喙在背上抓痒，又似乎在往后看。通常的理解是“Pick it up if it falls behind”。这也许指“吃一堑，长一智”，也就是一个人如何从错误中学习；或者，更为字面的理解是，一个人要及时清理落下的东西，比如未完成任务或未收拾的残局。因此，看似简单的雕像可能有多个潜在的意义，确切的意义不仅取决于观看者的阅历、对谚语的理解水平，还取决于他的智慧，更取决于这个雕塑出现或使用的场合。非洲艺术的这种多重参照性，使关于艺术象征主义的研究不仅富有挑战性，而且意义重大。对于某个既定艺术形式的意义，艺术家和艺术品的使用者通常会作出不同的诠释。

（9）变化中的非洲艺术观

在远古时期，非洲以古埃及的权力、财富和辉煌的艺术闻名于世。中世纪，欧洲艺术处于“黑暗时期”，而非洲艺术却欣欣向荣。当时，津巴布韦、伊尔-伊芙（Ile-Ife）等伟大的内陆艺术中心繁荣兴旺，留下大量证据，充分证明了强大的地方政治体系的审美复杂性和文化复杂性。非洲也经历了几次规模较大的与其他艺术的邂逅：过去，基督教信仰在很多非洲地区流行；在埃塞俄比亚，绘画、雕塑和建筑仍然大量地

利用着世界范围内都非常古老的基督教传统之一。除此之外，非洲在伊斯兰教的发展和扩张中也起到了重要的作用。

埃及和突尼斯的清真寺拥有 1000 多年的历史，廷巴克图（Timbuktu，今马里境内）曾拥有当时世界上最重要的大学之一和一家专门收藏法律文献的图书馆。当时，马里国王控制了世界上绝大部分的黄金贸易，富敌天下。除了马里生产的黄金马饰和其他装饰性艺术品之外，皇宫建筑师还使用本地的泥土完成了辉煌的多层式建筑工程。在这期间（公元 11—15 世纪），基尔瓦（Kilwa）等东非海岸城市据说是世界上最华美的城市，这不仅是因为这里居民的着装品位很典雅，还因为它们装饰性的珊瑚建筑传统独一无二。亚洲商人挑中这些富有的东非港口和内陆市场，留下大量的出口陶瓷等材料，这些材料对确定那些地方的存在时间非常重要。

从 16 世纪到 18 世纪，非洲仍以拥有实力强大的国王和奢侈的皇宫而闻名。在那个航海时代，很多到过非洲的欧洲游客都很欣赏非洲的宫廷建筑、繁荣的大城市，并把它和欧洲最好的皇宫、最好的城市相媲美。他们带回了象牙、纺织品和其他艺术品。最后，那些艺术品进入欧洲最著名的艺术赞助人和艺术家的收藏行列，比如（意大利的）美第奇家族和阿尔布雷特·丢勒。奴隶贸易导致了无法想象的苦难，使非洲大部分地区遭受了大规模的政治动荡，非洲所需的劳动力大量地流失到美洲，推动了西方世界工业化的进程。然而，即便是在那样一个恐怖时期，外部的欣赏者仍然高度赞许非洲和非洲艺术。

19 世纪，世人心目中的非洲形象不再那么积极了。西方国家渴望更有力地控制非洲的贸易伙伴、宗教信仰和政治活动，这使非洲进入了一个更为广泛的殖民扩张时代。19 世纪，出于殖民主义的目的，不少出版物把非洲描述为一个具有野蛮文化习俗、充斥着凶残国君的地方。如果有人提及艺术，那么措辞往往是贬义的。查尔斯·达尔文的生物进化论也给非洲带来了负面影响，它支持了当时流行的一些关于社会演化的错误理论。那些理论声称：和美洲印第安人、印人、爱尔兰人以及较为广义上的农民一样，非洲社会代表低层次的人类，是人类发展序列中的一个早期原型。

同样，这些社会的艺术和其他贡献也被贬为缺乏

理论基础、缺乏真正的创造性和持久性的文化成就。比如，20 世纪初，伊尔－伊芙（今尼日利亚境内）出土了伟大的文物，有人错误地认为，无论是从技术层面还是从审美层面看，那些雕塑都十分精致，但是雕塑的作者是一群不知名的欧洲人，而不可能是非洲人。

随着越来越多的人关注非洲殖民地，关于非洲艺术社会结构的著述也发生了变化。基本上，那些著述把非洲描述成由彼此独立的（且固定的）部落实体组成的地方，这些部落实体没有基础深厚的权力体制，也没有复杂的政治体制和经济体制。也正是在那个时期，很多欧洲人开始了影响重大的非洲艺术品收藏活动。随着欧洲军队打败贝宁、阿散蒂和达荷美（Dahomey）等国的统治者，这些王国的宝藏被作为战利品带回欧洲，成为一些新创办的人类博物馆的基础藏品。当时的文献记载往往贬低那些王国所带来的广泛的地区性影响，这促进了非洲狭隘种族身份的形成。反过来，有文献错误地认为：更大语系中的地方性语言是有特色的稳定性语言，每一种地方性语言都是某个部族或某种艺术“风格”所特有的。

部族主义成为当时颇有影响力的框架，根据这个框架，人们讨论了非洲大陆的艺术创作。在一定程度上，这种有特色的人种群体的模型（“部族”）至今还存在着，而伟大的埃及王朝艺术是一个例外，因为在那之前，埃及已经大体上淡出了非洲文明的考量范畴，从文化上被归置于近东。努比亚（Nubia）和埃塞俄比亚的基督教艺术很少和其他的非洲艺术一并加以讨论，即使有，也不是很多。早期地图强调令人印象深刻的皇家都市、内陆城市和物质资源；后出的地图显示的则是具有明确界线的小规模人文区域（每一个人文区域都为一个“部落”或某一种“风格”所特有）。过去，人们错误地认为这些界线是历史上由来已久的。20 世纪早期所谓的有特色的“部落风”艺术往往是为了图解某一种特定的意象类型。如今，我们也知道，很多艺术品创造于一个地方（一种文化），却被来自另一个地方或另一种文化的人使用。很多芒格贝图人（Mangbetu）手中的作品其实是阿散蒂艺术家创作的；很多巴蒙（Bamum）艺术家来自其他的草原文化；一些重要的达荷美艺术家的祖先是约鲁巴人或马里人；还有很多布尚戈（Bushoong）/库巴（Kuba）和阿散蒂的艺术类型也是从外面传进去的。

“部落艺术”这一错误标签由来已久，对非洲艺术领域产生了不良的影响。这意味着直到不久前学术界才开始关注到这些艺术的历史范畴和艺术家的署名问题。难怪我们至今还面临着很多关于非洲作品的日期和归属的问题。这种问题在其他文艺研究中是不多见的。

殖民当局的其他错误观点也影响了非洲艺术早期在世界艺术史这一更大的语境中的分类。按照如今已被证明是错误的的社会进化理论，早期的社会学家把非洲艺术定义为“原始艺术”的一种形式，认为任何时期的非洲艺术品都必然是原始的。20 世纪早期的教科书将所有非洲艺术描述为“从概念上来说类似于史前作品或儿童艺术”。甚至连毕加索等早期的当代艺术家也认为非洲艺术的基础是本能的“原始冲动”。然而，他们并没有意识到，和西方艺术一样，非洲艺术是智慧的结晶，是有意识而为之的。他们也没有意识到，非洲艺术家不仅要努力地去设法解决外来的新观念、新艺术形式带来的冲击，而且要设法解决自身文化中的艺术传统带来的问题。

如今，大多数艺术史学家承认非洲艺术对欧洲现代主义发展具有重大的意义。但是，一定程度上来说，非洲艺术还是被贴上了“原始艺术”的标签，很少有非洲艺术家由于下述原因受到认可：（1）非洲艺术家理解抽象艺术所具备的独特的智力可能性和形式可能性；（2）非洲艺术家发挥了拼贴画和组装艺术的重要审美力量。

这两点对西方立体派艺术的发展非常重要。因此，虽然西方博物馆中很多 20 世纪艺术品都被贴上“抽象艺术”的标签，但大体上来说，由同时期（或更早期）非洲艺术家创作的更早期的抽象艺术作品却并没有被冠以这样的标识。有人错误地认为，只有西方的抽象艺术作品才是艺术家理性反应的产物，是艺术家有意而为之的；非洲的抽象作品只是出于艺术家的本能，并且是（或者说可能是）他们试图临摹自然却不成功的“败笔之作”。对那些试图让自己的艺术获得更多认可的当代非洲艺术家来说，诸如此类的错误看法实在令人沮丧，因为他们对抽象法和类似的“现代”手法的使用被一些评论家看成是对西方艺术的模仿。那些试图在作品中解决当代问题或主题的非洲艺术家也面临着同样的问题。

作为艺术的非洲艺术

众所周知,欧洲现代主义受到了非洲艺术的启发。尽管如此,一些艺术史学家仍然质疑:“非洲艺术真的是‘艺术’吗?”如果现在我们趋向于把艺术看作美的或有视觉冲击力但又缺乏实际用途的东西,那么,我们必须承认,欧洲的宗教艺术和政治艺术将不得不被从严格意义上“为艺术而艺术”的标准中剔除出去,更不必说以“功能第一,形式第二”为价值导向的现代建筑。和欧洲的大多数历史时期一样,非洲存在着大量和“艺术”“艺术家”有关的词语,但是它们和现代批评家所用的词语并不相同。这些词致力于解决关于技法、技术、内在视觉特点等问题。

贝宁国王认为,艺术就是“用双手做出来的东西”(alonzuzo);距离贝宁不远的多哥的埃维人(Ewe)用了个类似的表达——adanu,意为“技艺、技能和价值”,指艺术、书法和装饰。对于马里的巴马那人(Bamana)来说,用以表示“雕塑”的词语被解释为“用来看的東西”。非洲关于艺术的词语把“艺术”和“技能”联系了起来,这一点和中世纪晚期的德国或文艺复兴时期的意大利相似。拉丁语中用以表示艺术的词根是ars,来自单词artus,意为“联结或组装在一起”。无论是意大利语中的arte,还是德语中表示艺术的单词kunst,都与“实践活动”“手艺”和“技术”联系在一起(kunst的词源是动词konnen,意为“了解”)。非洲用以表示“艺术”的词不仅有助于我们更深层次地挖掘单词“艺术”的定义,而且有助于在一个更广的历史概念中重新定义非洲艺术。最近,艺术史界的争论已经改变了把艺术分为“高级”艺术和“低级”艺术、“美术艺术”和“工艺品”的现代分类。这些讨论鼓舞着非洲艺术研究者去研究美的事物,比如陶瓷、装饰性葫芦,即便这些作品的创作者是女性,即便它们是一些日常生活用品。他们也会研究表演艺术和组装艺术等当代的西方艺术形式。这些西方艺术形式在非洲也有对应的概念,如化装舞会(与之相对的是面具)、圣坛综合物(与之相对的是圣坛雕像)。

和所有艺术形式一样,市场、收藏历史、博物馆展览对西方观者是否把非洲艺术看成“艺术”也产生了一定的影响。如果把非洲艺术作品当作“高雅艺术”展示在美术馆中,展示在明亮的聚光灯下的特殊支架

上、整洁的玻璃橱窗后,或者把它们当作“工艺品”展示在自然历史博物馆中的荧光灯下、宽敞的展品柜里,那么更准确地说,它们呈现的特质取决于观看的方式,而非创造它们的文化。离开了本土语境,它们给人的感觉完全不同于当地观者的感受。当然,这种情形同样也发生在其他艺术品上,比如古希腊古罗马艺术和欧洲文艺复兴时期的艺术。这不是说非洲艺术“有别于”这些艺术且必须以不同的方式加以展示,而是告诉我们,博物馆必须更有创造性地去思考如何展览不同的艺术形式。

我们不妨简单探讨一个非常美丽而优雅的雕刻面具。图6-17展示的帝王头盔是一位女领袖在一次化装舞会上曾佩戴过的头盔,照片中我们可以欣赏到这件雕刻作品的审美特质。尽管艺术家和这件作品的拥有者也可以单独地欣赏它,但是对于那个地区的其他人来说,他们可能只有在令人兴奋的欢庆表演中对它有过惊鸿一瞥。这种表演是图6-1所示的庆典活动的一个重要特点。这两种观看雕刻面具的方式都是“真实存在的”,尽管可能只有一种符合现代博物馆或画廊中的艺术体验。

和很多印刷精美的书籍一样,本书也通过对艺术品的孤立式放置、灯光安排、拍摄和贴签等方式向观者传递它们的“艺术身份”。照相机不断地对着某个物品拍照,这种关注完全不同于我们亲自观看时的那种关注。在拍摄这些非洲艺术作品的时候,人们曾一度倾向于使用一些令它们看起来很神秘甚至有时候很险恶的背景、光源或角度。幸运的是,这种情形已经有了一定的改善。

值得一提的是,本书拥有大量配图。这些配图提醒我们,和其他艺术一样,非洲的艺术作品也是各种现存文化的一部分,过去是,现在也是。艺术史的研究和非洲艺术的人类学研究之间有着亲密的联系。那么,人类学家关于非洲的艺术研究和艺术史学研究之间到底有多大的区别呢?这不是一个能轻松回答的问题。这两个领域中都已经有了一些关于非洲艺术的出色研究,当然也有一些比较糟糕的研究。人类学是社会科学的一个领域,有史以来它一直关注更广大的视觉体验语境;艺术史是人文学的一门学科,除了艺术史之外,人文学还包括文学、外语、哲学、音乐、戏剧。从传统意义上讲,艺术史更关注视觉形式的历史意义

和象征意义。研究非洲艺术的方法必须汲取这两种学科中的最优特色。这一点将在下面的篇章中有所体现。

本书把非洲大陆及其悠久的历史（包括当代艺术形式）都纳入研究框架。这一做法意义重大。之所以有意义，一定程度上是因为非洲和非洲艺术在过去有时候被问题化并遭到质疑。本书的作者们通过把埃及纳入同一研究框架，力求使有着丰富艺术的埃及文明回归非洲大陆，作为非洲大陆自有的一种文明。本书通过整合非洲的伊斯兰教艺术传统和基督教艺术传统，彰显非洲在这些宗教艺术的构建和创造活力中所起的重要作用。同样，来自非洲的当代艺术被纳入同一研究框架，这证明了非洲的艺术没有灭亡，非洲艺术家正一如既往地为一非洲乃至全世界的当代艺术运动贡献着重要力量。本书增补了远离非洲海岸的非洲后裔艺术家（无论是过去的，还是现在的）的作品，旨在强调非洲对世界艺术一贯的重要性。

前 言 4

导 论 9

第一部分 从尼罗河到尼日尔河

第一章 撒哈拉和马格里布 4

- (一) 撒哈拉沙漠中部的岩画 5
- (二) 马格里布地区和古地中海地区 8
- (三) 伊斯兰教的到来 10
- (四) 柏柏尔人的地方艺术 13
- (五) 20 世纪和 21 世纪的北非现代艺术 22

第二章 尼罗河流域：埃及、努比亚和埃塞俄比亚 24

- (一) 早期的尼罗河文化 25
- (二) 凯梅特 28
- (三) 库施王国 35
- (四) 阿克苏姆和阿克苏姆王朝 39
- (五) 努比亚和埃塞俄比亚的早期基督教艺术 41
- (六) 埃及的伊斯兰教艺术 45
- (七) 晚期的埃塞俄比亚基督教艺术 46
- (八) 被阿斯旺高坝形成的水库淹没之前的下努比亚地区 48
- (九) 20 世纪的开罗艺术家 49
- (十) 喀土穆艺术家 51
- (十一) 亚的斯亚贝巴的艺术家 52

第三章 苏丹中部地区 54

- (一) 古老的烧制陶器艺术 55
- (二) 小部族的生活艺术 59
- (三) 卡努里人和豪萨人的皇室艺术 68
- (四) 富拉尼人 73
- (五) 现代世界中的艺术和身份认同 78

第四章 曼德地区和尼日尔河上游 80

- (一) 在古代帝国的疆界内 81
- (二) 近代的曼德艺术：“尼亚马卡拉”及其艺术品 87
- (三) 家居艺术 98
- (四) 20 世纪和 21 世纪的塞内加尔艺术 100

第五章 西苏丹 104

- (一) 特勒姆人 105
- (二) 多贡人 106
- (三) 塞努福人 116
- (四) 布基纳法索的各部族 124
- (五) 乌阿加督古城和当代艺术 136

第二部分 西部非洲

第六章 西大西洋丛林 140

- (一) 早期艺术 141
- (二) 面具和相关艺术品 144
- (三) 不同艺术之间的交错融合 160

(四) 阿比让和其他城市中心的当代艺术 162

第七章 阿肯世界 166

(一) 视觉和言语的联系 167

(二) 王位标志物 168

(三) 金属艺术: 黄金文化 173

(四) 纺织物 176

(五) 墓葬的赤陶雕塑 178

(六) 木质塑像和神庙 179

(七) 加纳的皇室节日 185

(八) 鲍勒族的面具和面具舞蹈 186

(九) 拉贡人各年龄段的艺术 189

(十) 芳蒂族的军事组织艺术 190

(十一) 精彩的生活: 当代墓葬艺术 192

(十二) 加纳艺术家和学院 194

第八章 约鲁巴族和丰族 196

(一) 早期的伊芙 197

(二) 早期的奥沃城 202

(三) 埃希 204

(四) 近代的约鲁巴艺术 205

(五) 达荷美 222

(六) 艺术和现代化 229

第九章 尼日尔河下游 238

(一) 贝宁: 长达6个世纪的王室艺术 239

(二) 伊哥博·乌克屋遗址 249

(三) 伊哥博的近期艺术和当代艺术 252

(四) 尼日尔河下游地区共同的艺术主题 265

(五) 伊比比奥人的纪念艺术 272

(六) 奥龙人的祖先人像 273

(七) 卡拉巴里·伊交人的节日艺术和纪念品艺术 273

(八) 当代的尼日利亚神庙 276

第三部分 中部非洲

第十章 克罗斯河、喀麦隆草原和加蓬 280

(一) 克罗斯河 281

(二) 喀麦隆草原 286

(三) 杜阿拉人的海洋艺术 295

(四) 加蓬雨林地区 298

(五) 当代国际艺术 306

第十一章 西刚果盆地 308

(一) 早期艺术 309

(二) 刚果王国 309

(三) 隆达帝国的领域 319

(四) 萨拉帕苏族 334

(五) 库巴人 335

(六) 库巴人庇护下的恩登格塞人、宾奇人和旺戈人 344

(七) 卢卢阿人 346

(八) 金沙萨和布拉柴维尔的艺术 347

第十二章 东刚果盆地 352

(一) 乌彭巴洼地的早期艺术 352

(二) 卢巴王国的领域 353

(三) 勒嘎人、班贝人、姆博勒人和阿赞德人的秘密会社 364

(四) 阿赞德人和芒格贝图人的王室艺术 369

(五) 姆布蒂人 373

(六) 卢本巴希的绘画 374

第四部分 东部非洲和南部非洲

第十三章 东部非洲 380

(一) 斯瓦希里海岸 381

(二) 海边的其他班图文化 387

(三) 大湖区象征威望的艺术品 391

(四) 马拉维族、马孔德族、马库阿族以及瑶族的化装舞会和其他艺术 394

(五) 马达加斯加岛 399

(六) 内陆的库什特语族和尼罗-撒哈拉语族 402

(七) 乌干达、坦桑尼亚和肯尼亚的艺术家 407

第十四章 南部非洲 410

(一) 南部非洲和东部非洲的岩画艺术 411

(二) 班图语族的早期艺术创作 416

(三) 绍纳人及其邻族的近代艺术 420

- (四) 索托族和恩古尼族的艺术 425
- (五) 布料上的意象——布艺女工作坊 427
- (六) 艺术和当代问题 431

第五部分 海外非洲人的艺术

第十五章 海外的非洲艺术家 442

- (一) 来自马格里布的艺术 445
- (二) 来自埃及、苏丹和埃塞俄比亚的艺术家 447
- (三) 西部非洲 451
- (四) 中部非洲、东部非洲和南部非洲 455

第十六章 美洲的非洲流散艺术 458

- (一) 民间艺术和奴隶艺术 459
- (二) 运用新的表达形式 460
- (三) 重塑美国境内的黑白关系 464
- (四) 通俗艺术和宗教仪式艺术中的非洲文化 473
- (五) 六位现代艺术家 477

词汇表 482

文献综述 485