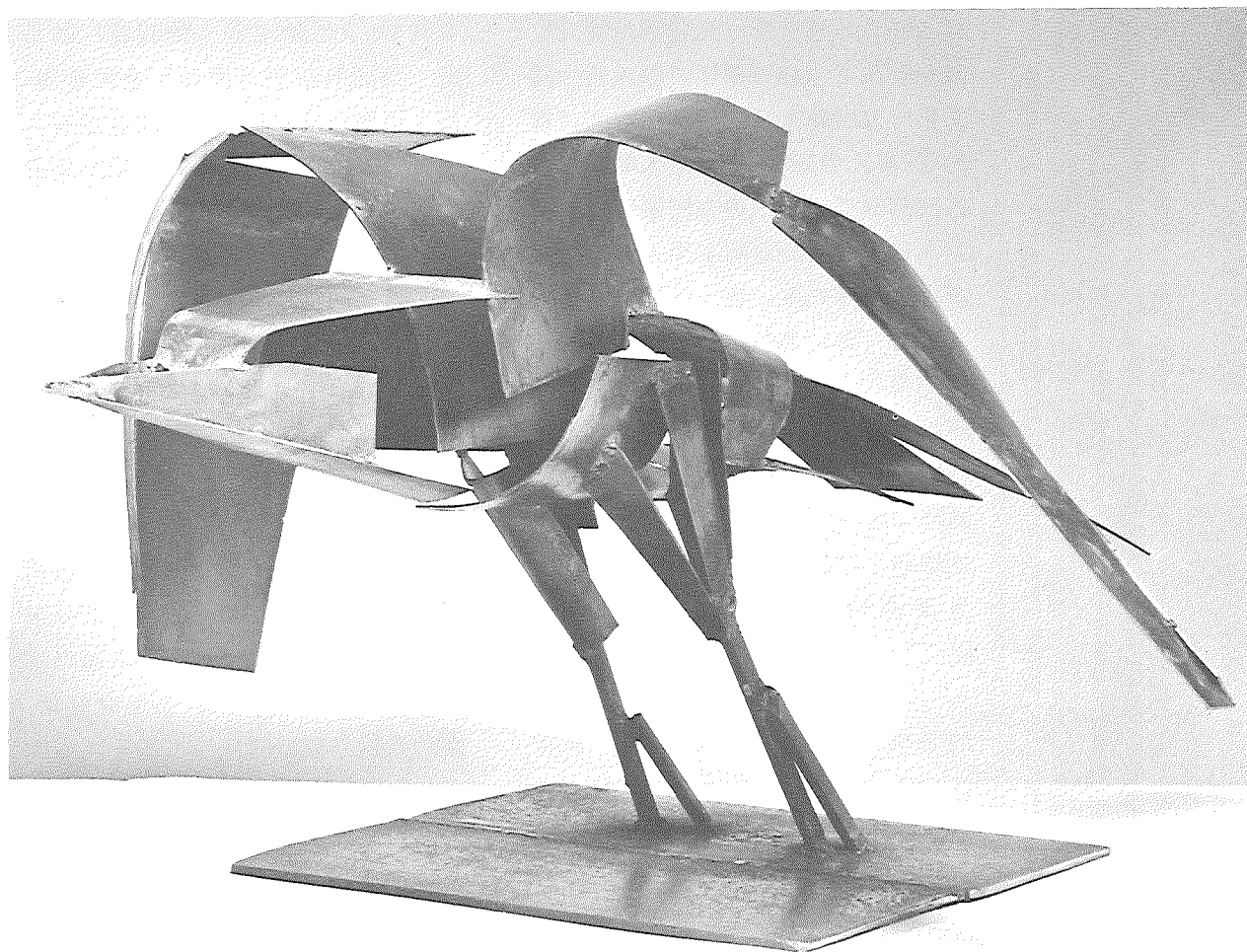


景觀



黑人藝術和我們

• 熊秉明

一 楔子

翻閱《二十一世紀》第八期，插圖裏跳出幾幅黑人雕刻的圖片，出我意料之外，頗為一驚。急急看是講甚麼問題的文章。翻到標題，原來是中國文化研究所陳方正先生遊巴黎之後寫的〈花都之會〉。花都與黑人雕刻又有甚麼關係呢？原來他在巴黎時，由畫家司徒立君介紹遇到了黑人藝術品收藏家吉加澤先生。吉氏送他一本與人合著的大書，書的重量怕有四、五公斤。他帶回香港後，「大家對我迢迢萬里扛回的那本巨型畫冊都一致感到好笑、尷尬、震驚，甚至噁心：這麼醜怪、詭異、誇張、荒誕不經的形象能夠稱之為藝術，能叫人欣賞，能產生優美的感覺，激發崇高的情懷嗎？」

他所說的「大家」的議論，所表示的驚駭，所提出的問難，都是真實話，是一般中國人對黑人藝術的直接反應，沒有如此的反應，我想，倒是奇怪的。

這段話頗觸動我，使我決定寫一篇久曾想寫的文章，談黑人藝術。我想，在討論文化比較成為熱潮的今天，談一談黑人藝術也有其意義的，也是有趣的。目前這尚是一個很生僻的題目。

二 如何看，如何說？

我以為黑人藝術恐怕是距離中國文化最為遙遠的文化產物了。當然澳

洲和太平洋群島的土著藝術也屬同類。

1947年我來到巴黎，在人類博物館看到黑人的面具和木雕，覺得「莫名其妙」。但倒也並未給我特別的不安。我認為這些是原始社會的產物，是人類學家研究的對象，正合放在人類學博物館裏陳列的。但是如此歸檔，問題卻並未解決。

當時我也知道在本世紀初西方現代藝術家如畢迦索、柏拉克、莫地格里亞尼、德蘭等人都曾對黑人藝術發生極大的興趣，並從黑人藝術吸取創作的靈感。最突出的例子當是畢迦索的「阿維農的姑娘們」(1907)。這幅畫的主題是或坐或立的五個女體，其中有兩個的面貌做了粗暴的變形，扭曲斬削成木雕面具，和畫的其餘部分很不諧調，我於是想這是西方人獵奇逐新心理的反映吧，沒有去追問究竟。當時我對立體派的作品也還不大能接受的。

1948年我從紀蒙(Gimond)學雕刻。他應該算是西方正統的雕刻家，以塑頭像著名。他也是收藏家，家裏藏有埃及、希臘、中國、歐洲中世紀……各時代的頭像。他的眼力極高，所收都是各個文化有代表性的傑作。我在他的工作室裏看到了黑人面具：打磨精細的黑人面具在肅穆莊嚴的佛頭、阿波羅頭之間彷彿也散發着同性質的光輝。我於是有所省悟，開始換一種眼光來看黑人藝術。當然我也感覺到紀蒙所見的黑人面具和畢迦索所見的黑人面具還是有所不同的。

在我開始能夠接近黑人藝術的同

* 前頁插圖為熊秉明的「鐵雕烏鴉」。



R. et L. Wielgus

時，我也就發現黑人藝術和中國藝術距離之遠。數千年來，中國的繪畫與雕刻所走的道路是另一個方向，在欣賞上，塑造了另一套美學語言，用來描述黑人藝術便不免要覺得唇舌笨拙了。

「氣韻生動」、「傳神阿堵」、「栩栩如生」……都用不上；通常描寫書法、繪畫用的詞彙像雄渾、蒼勁、典麗、淡遠……，描寫佛像所用的崇偉、莊嚴、慈悲和祥之類也都不相干。最具概括性的「美」也難於容納黑人藝術，甚至正相抵觸。正像陳先生文中所說，大家驚駭於這些作品的「醜」、「怪」，甚至「噁心」，看不出有甚麼「優美的感覺」、「崇高的情懷」。

那麼要對中國觀眾和讀者解說黑

人藝術是相當困難的了。

有人認為藝術只需憑眼睛去看，不必用語言文字去解說的；喜愛了，解說也解說不清楚；不喜歡，怎麼解說也還是不喜歡。

我認為不然。例如西方人初見中國畫，不喜歡，說是「不懂」，覺得不合解剖，不合透視，沒有光影，淺陋幼稚。中國人初見西洋畫，也同樣不喜歡，說是「不懂」，覺得雖然逼真，但是工細而刻板，一派工匠氣，無筆無墨，不入畫品。這時候需要一番理性的介紹和解釋，說明西方藝術家的企圖，說明中國藝術家的追求。觀者如能排除了本文化在藝術鑑賞上長期形成的一些成見，便漸能進入另一個審美系統，發現另一片藝術的天地。

三 走出傳統

西方人對黑人藝術發生興趣也不及一百年，是對西方傳統藝術發生反叛之後才產生的。擺脫了希臘、羅馬、文藝復興傳統的審美標準，擺脫了解剖、透視等等的束縛，然後才能放眼欣賞黑人藝術。

走出這傳統第一步的應屬印象派。也是印象派的畫家開始欣賞歐洲體系以外的另一個文明的繪畫，那時是日本的浮世繪。印象派通過色彩效果描寫外光，提升色彩的純粹與鮮明。印象派畫家雖然標榜科學的色彩學，但在實踐中突出了個人主觀的表現。莫奈(Monet)畫的巴黎火車站，烏昂大教堂，尤其晚年的巨幅「睡蓮池塘」(見彩頁一)，不懂他的意圖的人會覺得一片亂塗，畫面像一塊大調色板，「不知所云」；而懂得的人則覺得揮掃縱橫，畫面留下客觀大自然的神奇和主觀表現的酣醉，印象派因重視色彩而鬆懈了物體的實在感。最先對這傾向作了反動的是賽尚(Cezanne)。後起的立體主義則更進一步，突出立體而淡化色彩。立體派畫家把視覺的現象世界解析為立方體、椎體、球體，在畫面上重新組合，他們沉迷於幾何形體的解構與再構。這時候，西方藝術家看到了黑人藝術，大有「先得我心」的驚喜。

當然立體派和黑人藝術有很大的區別。立體派畫家的創作是極端理性的。他們既排斥照相式的寫實，也排斥浪漫性的抒情。在他們看來，客觀寫實太重肉眼所得來的形色訊息，使理性從屬於感官，這是他們所不願的。他們要把這些訊息重新處理過，

但是這處理又並非從主觀情感出發，憑個人的喜怒哀樂作誇張或改造，而是把三度世界現象移到兩度畫面的繪畫問題當作一個理性的課題去解決。他們不畫甚麼歷史主題、社會風情，甚至也少畫風景。他們喜歡畫的是靜物，把桌子、椅子、梨、蘋果、香煙盒當作最方便的研究對象。他們所關心的是空間、體積與幾何組合的問題，他們的創作類似解一道數學習題。

正因為立體派把繪畫造形減化為簡單的幾何圖形，而黑人面具和木雕也是以簡單的幾何圖形為造形元素，在這一點上他們覺得和黑人藝術有了共同的語言。黑人藝術究竟說的是甚麼呢？在他們尚未完全懂得那聲音的內容的時候，先被那聲音的形式所迷住了。

四 在理和情之外

我們說了，中國人若要了解黑人藝術，也先要擺脫數千年來形成的一套美學體系。

中國美學思想體系的特徵是甚麼呢？在民國初年已有不少人指出過，認為西方畫注重寫實；中國畫注重神似。西方畫求真；中國畫寫意，這意是畫意，也是詩意。蘇軾讚王維「詩中有畫，畫中有詩」，兩邊是相通的。西方繪畫受科學精神的支配或影響；中國繪畫則受詩的浸染和滋養。元以後，詩與畫有更密切的結合，而有機地並存在同一個畫面空間裏。這是西方繪畫所沒有的，也是在西方傳統繪畫空間裏所不可能發生的。

中國的人物畫要求「傳神」，山水畫要求寫「胸中丘壑」，意圖是相同的。「傳神」是要捕捉對象的內在精神，此精神乃是畫家對於對象的主觀認識和闡釋。寫山水也是把大地山河融入心靈之後的再造。把描繪對象作客觀的詳盡記錄，在中國藝術家看來，是「徒勞無功」，「得其形而失其神」的。

中國的創造方式是對於對象的同情的認識，移情的審美，擇要的暗示。畫家把對象視為活潑的、有生意的對話者、靈犀相通的同遊者。試看八大山人筆下的魚、鳥，究竟是何科、何種，難於確定，亦不重要。它們都露出「白眼看青天」的神態，它們是與八大同悲戚，同苦悶，共命運，共胸次的靈魂。再試看西方倫伯朗畫的《屠後的牛》，那當然是帶着極大的悲感畫出來的，掛在木架上的那一具沉重的被剖開腹腔的驅體，使我們震撼。但這強烈的悲劇感是通過動物解剖的準確性刻劃出來的，歷過物質世界的一根筋，一條骨，點點血痕的陳述而把觀者帶入受難的精神世界去。

一個中國傳統畫家，隱迹於岩岫之間的，見到了倫伯朗的《屠後的牛》，如果也能有所感動，發生憬悟，他一定會有雙重的驚異：一是西方畫家能通過「得其形」而達到「得其神」；二是西方畫家能在泥濘血污中看出畫意來，西方畫家所追求的「畫意」是另一種畫意；西方畫家得到的「神」是另一種神。

中國人待人接物常說「合情合理」，但若與西方人比較，則西方人重理，中國人重情。儒家的「仁」就是一個情的觀念，是一種真的深的博大

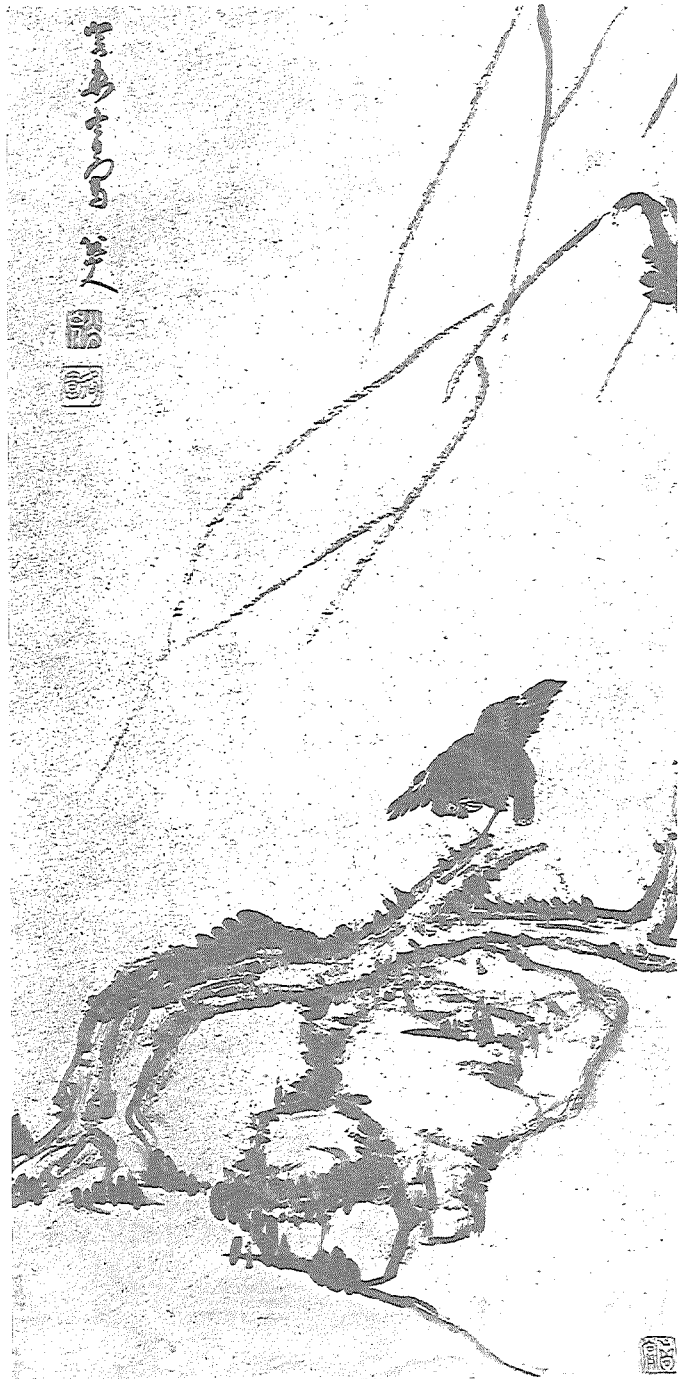


圖 八大山人：「柳樹八哥圖」。

的同情心。道家的「太上無情」和「遊心於淡」，表面看好像超越情，其實只是企盼不受情的牽累，得到一種灑脫自放、樂天安命的情；其實仍然逗留在情的層次上，仍是一種情的生命

情調。王弼所謂：「聖人茂於人者，神明也；同於人者，五情也。」

因為重理，西方畫裏的自然是一冷靜觀察的再造；因為重情，中國畫裏的自然是一悠然靜觀的印象。那麼黑人藝術是怎樣的呢？若從西方傳統來看，大概會說「不合畫理」；從中國傳統來看，則會說「毫無畫意」。如陳先生文章裏所提到的，我們會發生這樣一個根本的問題：「這樣的形象能夠稱為藝術嗎？」如果我們願意開拓更寬闊的欣賞視野，就必須跳出固有的傳統所給的藝術框架，而對這些作品加以認識，發掘其內容，分析其性質，咀嚼其意味。

五 騰 跳

黑人藝術和自然的關係既非冷靜觀察，也非悠然觀照，那麼是甚麼呢？我想可以說是人與自然的熱烈的共舞。

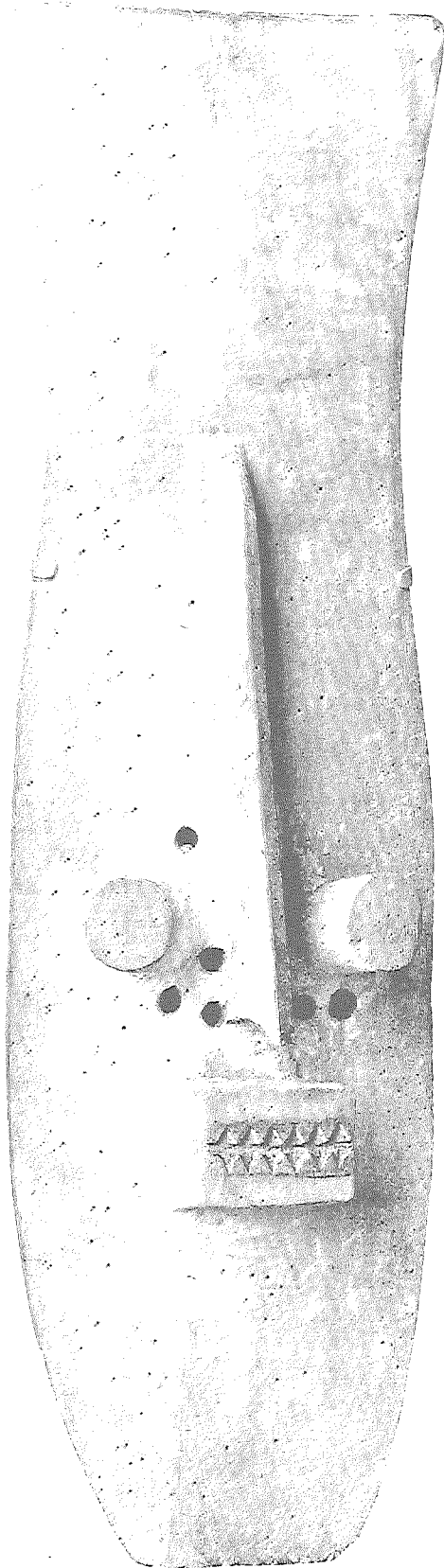
黑人面具是舞蹈時使用的道具。他們的舞蹈是一種「騰跳」，我們不說「舞蹈」，因為不帶有曲折的情節，姿態也尚未演化出複雜的變化。這騰跳是軀體生存的基本律動，所配合的音樂是敲擊；所配合的繪畫是紋飾；所配合的雕刻是面具。所有的這些藝術都是以簡單激烈的節奏為主要表現手段的。生命現象從節奏開始，脈搏、呼吸、咀嚼、步行、奔跑、性活動……都是節奏，最原始的藝術接榫在這上面。

我沒有去過非洲腹地，但在巴黎地鐵裏曾看到黑人的擊鼓表演。他們把地鐵隧道當作共鳴器，在他們亂雨

急雹的鼓點中，大地的胸腔跟着這節拍戰慄。我們可以看到他們發亮的烏木手掌和修長的十指瘋狂般輪流拍打在鼓面上、鼓邊上，把行人狂暴地捲入激盪翻滾的聲浪中。沒有任何民族能敲擊得如此瀏漓跌宕，心醉神搖。一如奧運會跑百米賽，沒有別的民族能够使全身的筋肌發動如此高彈性、高速度的效能。他們的臂膀、兩腿，像蒸汽機車巨輪兩側的鋼鐵槓杆，就在靜止的時候，也已經暗示着力的節奏，令我們讚歎。鼓聲是單調的，但也摻入錯節的輕重變化，變化中卻又仍然是執拗頑強的單調。這單調起一種催眠作用、蠱惑作用、上癮作用，使你六神失主，聽它左右，祈望它不再停止，混入海水的潮汐，日夜的交迭，天體的運轉，敲擊到永恆。

騰跳是圍獵的摹擬，圍獵前的演習，圍獵後的追述，圍獵勝利的歡慶、慶足。騰跳心理是圍獵心理的提升。這裏有緊張，有恐怖，有凶殘，有酣暢。追逐逸獸的急迫；面對巨爪銳齒的懼怕；圍着燒獸的篝火的豪飲和飽飫。人與獸肉搏、廝殺、合一，一個吃掉另一個。人與自然進行血淋淋的爭鬥和共舞。戴了面具的人恍然進入獸的靈魂，那面具並非寫實的標本，它是獸的精靈的化身，這化身是一個象徵，一個徽號。

戴了黑人面具，不是在喬飾另外一個人，不是在表演一齣戲的甚麼角色，而是攝取存在的生命力、魔力，存在的原始動因。那面具代表羚羊，卻又不像羚羊；代表祖先，卻又不像祖先。那是怪異的符號，人戴上那符號，進入那符號，他也就同等於符號；那符號於是動起來，有生命起



The Metropolitan Museum, New York

來，靈(驗)起來；而人也具得了一個神秘的新義：他是羚羊，是祖先，他的存在取得高一層次的功能，他被存在的神秘力所附着，所鼓動，所主宰。他是個體，也是集體：他在群體意識之中，在天地林莽之間，他像獸一樣呼喘，他的心臟跳動到頻率的最上限，他處在百米跑的狀態，性高潮的狀態，存在的白熱狀態。

黑人的騰跳和中國人的靜觀、守敬、禪定，恰是兩個極端。黑人外向的粗獷和中國人內向的含蓄，恰是兩個極端。然而，黑人在騰跳中得到的酣暢戰慄，與中國人在看雲聽水時得到的恬適虛靜，同是人天合一的神秘經驗。這是藝術，也是哲學，也是宗教。

六 本能·衝動

黑人藝術不合情，也不合理，那麼合甚麼呢？其創造的動力來自甚麼呢？

法國藝術史家弗爾(E. Faure)在他的世界藝術史裏說：「我們不要在黑人藝術中尋求別的甚麼，只應尋找一種尚未理性化，只遵從初級的節奏和對稱的情操。本能在推動年輕的種族，使他們在手指之間所製造出來的生動的形體，具有含渾的建築感，帶着稚拙而粗糙的對稱性。無疑此本能服從於一種強烈的綜合的要求，而此綜合活動起於生活經驗之先，而非起於其後。」^①。他所提出的「本能」，是一個很具關鍵性的觀念。

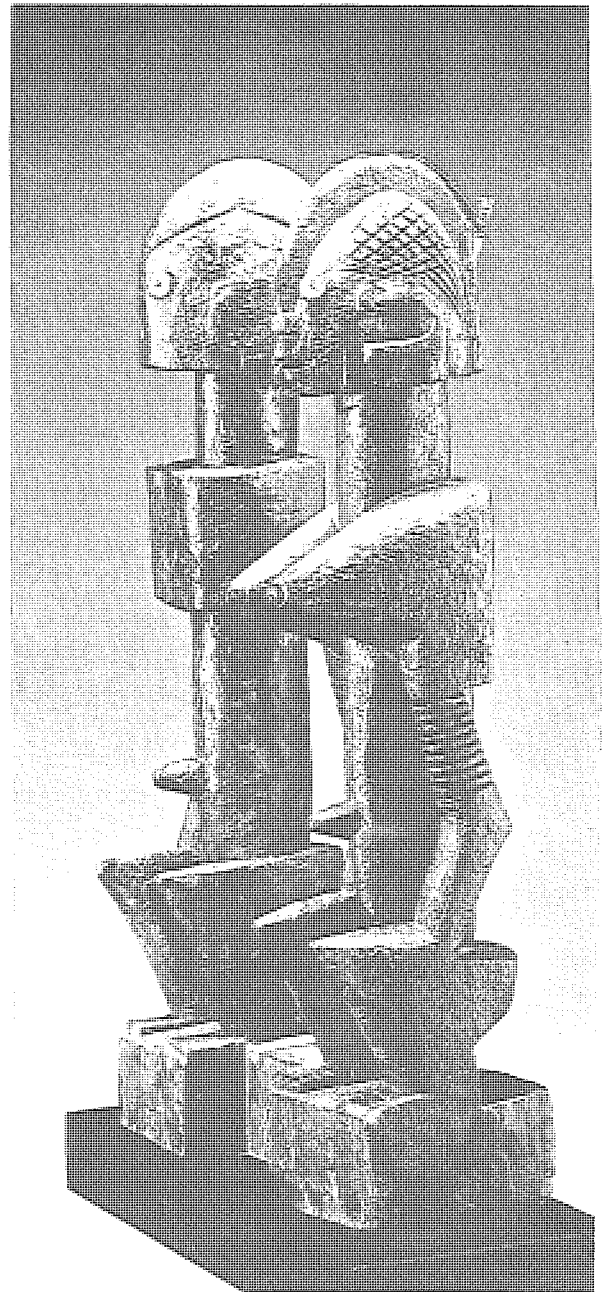
第二次大戰之後，非洲黑人民族意識抬頭，他們在政治上爭取獨立，

在文化上也力求創造有特色的文學藝術。曾任塞內加爾(Senegal)總統的桑戈(Sedar Sanghor)是著名詩人，寫的雖然是法文詩，但主題則是歌唱黑人——黑人的體質與氣質，以及從這體質與氣質延伸出來的文藝宗教和哲學。他讚美所謂negritude(黑種性)。他認為歐洲的白種文化是建築在「理性」上的，而黑人文化建築在「衝動」上。歐洲人把主觀和客觀對立起來，從主體出發，分析、解剖客體，最後把客體加以征服、役用而終於摧毀。黑人把主客合一，他生活在感性中，以嗅覺、味覺、節奏、顏色、形象去直接感受外物。他活在對象中，對象也活在他之中，他給對象以生命，對象也給他以生命。

「本能」和「衝動」是從兩個角度談一回事。因為是本能的，所以這裏沒有理性的反省與推理；因為是衝動的，所以也無情感的蘊藉，纏綿的含詠。

面具上那兩條細縫，或者兩個圓洞，當然不是眼睛的仿製，決不是經過理性的觀察刻劃出來的；也不是經過情緒上的醞釀改造，我們無法辨讀其喜怒哀樂。那是眼睛的編碼代號。在我們看來是武斷的。像兒童畫上的一個圓圈，孩子說：「這是媽媽。」

眼睛的代號，嘴的代號……拼合起來的面具是一個存在的代號。這面具的表情非笑，非哭，非恬然，非對自然的觀察與征服……太大的圓眼，或太細的眼縫，像一種最單純的瞪視或迷失。像一種傻看。而在這傻看之後，有非常的生的激動。那是人類有一天直立起來，面對大自然若有省悟的愕然、矍然。他看見蒼天、大地、



Murray et Barbara Frum

萬物、周遭，他驚覺他的存在。

愕然與矍然的面具是藝術，是宗教，也是哲學。三者渾然不可分，尚未可分。

面具是哲學，在哲學尚未誕生之前。因為面具對存在提出疑問，也給予回答。疑問以這樣的方式呈現後，

也就轉化為答案。但這答案並非清晰的理念，而是一個說不明白的鑿打出來的形象。這形象是問題和答案揉捏起來的大神秘。神秘是答，也終還是問。

面具是宗教，它試着窺測這個世界的秘密和神明，但它沒有凝聚出神的抽象意念，也沒有把此意念塑造為光輝的形象。光與影，善與惡，尚未有分野。如果把菩薩和惡魔都打碎，再組合起來，造成神靈，也許會形成近乎黑人面具的離奇。一種巫術的魔符。咒詛與祈禱的疊唱。

面具是藝術，但是黑人工匠並不以為在製作一件藝術品。在操運工具時，他們所考慮的是如何依照傳統的程式打鑿一個神秘的面具。和任何文化中的雕刻家一樣，他們的手和眼，在長期勞動中，逐漸發現造形的規律，他們追求這些規律所能達到的最大效果。最後造出來的面具的感染力、震撼力是巫術的，又是造形的：所以精采的面具必然是惹眼的，怪異的，「美」卻很難說。

一個神學家在這裏窺見神的胚胎；一個藝術家在這裏看見造形的源起；一個哲學家在這裏辨讀出符號的雛形，原始的邏輯結構：正方蘊含正方，弧曲推導弧曲，而我們似乎被說服。

七 在靜之外

其實在我們這一個靜觀文化中，也不盡是寧靜與含蓄。生命是多面的，藝術也因此多樣，我們也有劇烈的呼喊與騰跳，酣歡與悲愴，寫出存

在的驚嘆號。只要想一想商周銅器的饗饗，佛寺金剛的怒目，狼籍的狂草，京劇的臉譜……，那不也是離奇怪誕的符號？我們也曾以別人看來十分武斷的藝術編碼來陳述存在的不安，講生命的故事。這些別人看來十分武斷的造形符號和我們的潛意識與集體潛意識、本能與歷史沉積相纏織在一起。認識到這一點，我們也許就較能同情地接近黑人藝術了。以平行條紋畫出令人目眩的巴魯巴(Baluba)的面具不是和京劇的花臉有相似之處麼？(見彩頁三)

試着設想我們自己的面孔上描繪了大紅大黑的圖案之後的感覺，或者就能稍稍揣測黑人戴上面具騰舞的心理狀態。當然臉譜和面具之間還有大的不同，我們的臉譜隱隱暗示命運的悲劇；黑人面具更怪異離奇，然而不涉及歷史。

誠然，畢竟，我們的文化是趨向寧靜的。無論說靜的道家，說敬的儒家，說禪的佛家，都相信只有在平靜中，智慧才能澄明，才能洞鑒宇宙的秩序，才能體驗此心的玄微，才能達到生命的高層境界^②。中國人所謂的「物我交融」，乃是隱几而坐的「遊目騁懷」，一種俯仰於兩間的移情的觀照。李白詩所說的：「相看兩不厭，惟有敬亭山。」其實只是「獨坐」的我看。恐怕黑人藝術才能算真正的「物我交融」。他們是以軀體投入外物之中，進入面具，裹起草紮的蓬裙，與外物合一而共舞。

中國人要脫離形骸，連自己的軀殼也看作累贅負擔，而黑人一心投入形骸之中，靈與肉無間。肉軀即最後的真實，也是最高的真實。軀體的運

動即靈的照耀。以肉體思：以肉體詩。禮拜天，騰跳着，他們呼訴祈禱：作政治抗議時，騰跳着，他們遊行示威。人的超越性、精神性就在肉體的呼喊中、震顫中、騰跳中顯現。

桑戈提出歌唱黑種的靈魂，黑色的肉體。這是他描寫黑種女人的詩句：

啊，我的母獅子，黑色的美神，黑色的夜，我的黑色，我的赤裸着的！

八 有 一 天

寫了以上的，對陌生於黑人藝術的讀者，能否給一點幫助，並無把握。但是對驚怪黑人藝術之醜惡的讀者，我願鼓勵他們。因為感到這些面具或木雕像的醜惡，是一個好現象。這證明他們帶了敏感的眼光走來，只因囿於過去培養的欣賞成見，一時瞭然，這要比不喜歡，也不驚駭，完全的冷淡是更可能接近黑人藝術的。下一步該是擺脫既有的價值觀，試着認識黑人雕刻家的意圖，了解這一套造形符號。喚回自己的存在的最初始的愕然與矍然，最初始的節奏感與騰跳慾望，那麼，有一天，含藏在這裏的造形的、形而上的、巫術的媚惑，像一記棒喝，把我們捲去，有如美洲黑人的爵士樂的鋼琴與小號。

1992年

We gratefully acknowledge kind permission granted by M. Jacques Kerchache, Seattle Art Museum, Metropolitan Museum of Art, British Museum and the following collections: Paul Macapia, Igor Delmas, Andre Held, Murray & Barbara Frum and R. & L. Wielgus for reproduction of the photographs appearing in this article from *L'Art Africain* (Paris: Editions Mazenod, 1988).

註釋

① 見弗爾 (E. Faure)《美術史》，1947年Plon版，卷2，頁97。

② 關於這一點我們只舉兩個例子。一是《大學》的：「知止而後有定，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得。」一是《莊子》〈天道篇〉：「水靜則明燭鬚眉，平中準，大匠取法焉，水靜猶明，而況精神。聖人之心靜平。天地之鑑也，萬物之鏡也。」又〈應帝王〉：「至人之心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。」

熊秉明 1922年生於南京。1944年畢業於昆明國立西南聯合大學。1947年考取公費留法，入巴黎大學攻讀博士學位，1949年轉習彫刻，參加巴黎藝術活動。1960年在瑞士蘇里士大學教授漢語及中國哲學，1962年受聘至巴黎國立東方語言學校，該校後更名東方語言文化學院，一度屬巴黎第三大學，1981-84任該院中文系教授兼系主任，1989年退休。著有《張旭與草書》(法文)、《中國書法理論體系》、《關於羅丹——日記擇抄》、《詩三篇》、《展覽會的觀念或者觀念的展覽會》、《回歸的塑造》等書。1989年漢城奧運會曾有作品送奧林匹克彫刻公園陳列。