



王 镛 著

印度美术

ART OF INDIA

世界美术通史

印度美术

ART OF INDIA

王 镛 著

中国人民大学出版社

· 北 京 ·

图书在版编目(CIP)数据

印度美术/王镛著.

北京:中国人民大学出版社,2010

(世界美术通史)

ISBN 978-7-300-11935-9

I. ①印…

II. ①王…

III. ①美术史—印度

IV. ①J135.109

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 057033 号



世界美术通史

印度美术

王镛 著

Yindu Meishu

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-51502011

编辑热线:010-51502017

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 浙江影天印业有限公司

规 格 170 mm×240 mm 16 开本

版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 张 32.75

印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

字 数 234 000

定 价 79.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

出版说明

这是第一部在中国乃至世界范围内出版的由中国学者编纂完成的《世界美术通史》，因此也是一部具有开拓性、原创性和鲜明学术特色的观察和研究古今中外重大美术现象及美术发展概况的图文资料集成。

编写一部《世界美术通史》，较为完整、清晰地反映世界各民族美术发展的历程，是很多中国学者的夙愿。中国是世界的一部分，几千年连绵不断的中国美术也是在世界历史的大环境中生长发展起来的。现代中国正在认真了解和研究世界，世界各国人民也在认真关注中国，研究中国的历史和现状。近百年来，中国和世界各国的友好交往（包括文化交流）在不断增强，中国对整个世界的视野也在不断拓展，这对中国和世界的进步，对文化艺术的繁荣，已经产生了并将继续产生积极的影响。现在这一进程还在延续，还在不断地扩展。

在这种情况下，由中国学者来编写和出版《世界美术通史》这件事显得尤为重要。之所以如此，一是由于历史环境和研究条件的限制，几十年来我们迟迟未能把这项工作提上日程；另一方面，不少欧美学者编撰的世界美术史虽然在资料的汇集和学术观点上各有特色，但不少著作因受欧洲中心论和西方中心论的影响，对亚洲特别是中国艺术史的面貌反映得很不充分，对俄国和东欧艺术也存有偏见，不予介绍或一笔带过。尤其令人不安的是，有些著作中把中国固有的领土西藏和新疆地区的美术作为中国域外艺术来介绍和评述。显然，这一类违背历史真实、观点有失公允的美术史，不利于艺术史知识的传播，不利于世界各国人民的相互了解，也同样不利于艺术史的深入研究。这种状况已经引起包括中国在内的世界各国有良知的艺术史学家们的重视。我们高兴地看到，不少欧美和亚洲学者正在为扭转这一状况作出种种努力，他们也期待中国的美术史学家们作出自己的贡献。

十年前，当我们初步完成《中国美术全集》的编纂、出版工作之后，就开始筹划和出版《世界美术通史》的事宜。由于有中央美术学

院美术史系编写外国美术史和中国美术史教材的基础,又有台湾光复书局的支持和赞助,使这项工作得以顺利开展,二十多位同道齐心协力,经过数年的紧张工作,终于完成全部书稿,可惜因为料想不到的困难未能及时付梓。现在我们见到的《世界美术通史》,是在中国人民大学出版社的大力支持下,以上述书稿为基础补充改写而成的。参加通史编写工作的有中央美术学院、中国艺术研究院、清华大学美术学院、中国人民大学艺术学院、北京大学、中国社会科学院、故宫博物院、上海博物馆、中国美术家协会的教授和研究员。

科学、客观的史学观是我们编纂这部《世界美术通史》的指导思想。我们力求以史实为基础,努力真实客观地叙述和评析各个历史时期各民族的艺术创造,展现人类物质文化和精神文化创造在造型艺术和实用工艺美术中的成就,反映世界各国人民艺术创造的智慧与才能。我们对在漫长的历史长河中各民族之间友好的艺术交流也予以关注和重视,正是各民族之间艺术的相互影响,促进了世界艺术的繁荣。我们努力尽可能全面地反映整个世界的美术历程,但毋庸讳言,要真正达到理想的目标还有待我们和以后的中国学者的继续努力。一方面是因为世界美术史的研究在中国起步相对较晚,学术队伍还不够强大;另一方面也由于有些国家和地区的美术史在以往的研究中还属于空白,有待于中外美术史学家协力去弥补这些不足。

本书以普及世界美术史知识为主要目的,对美术史研究中的一些学术问题因篇幅限制,只能稍加涉及,不能充分展开,好在不少中国学者已有独立的专著出版,可以满足读者进一步阅读和研究的需要。

《世界美术通史》编委会

主 编:金维诺

副主编:邵大箴 佟景韩 薛永年

2004年3月于北京

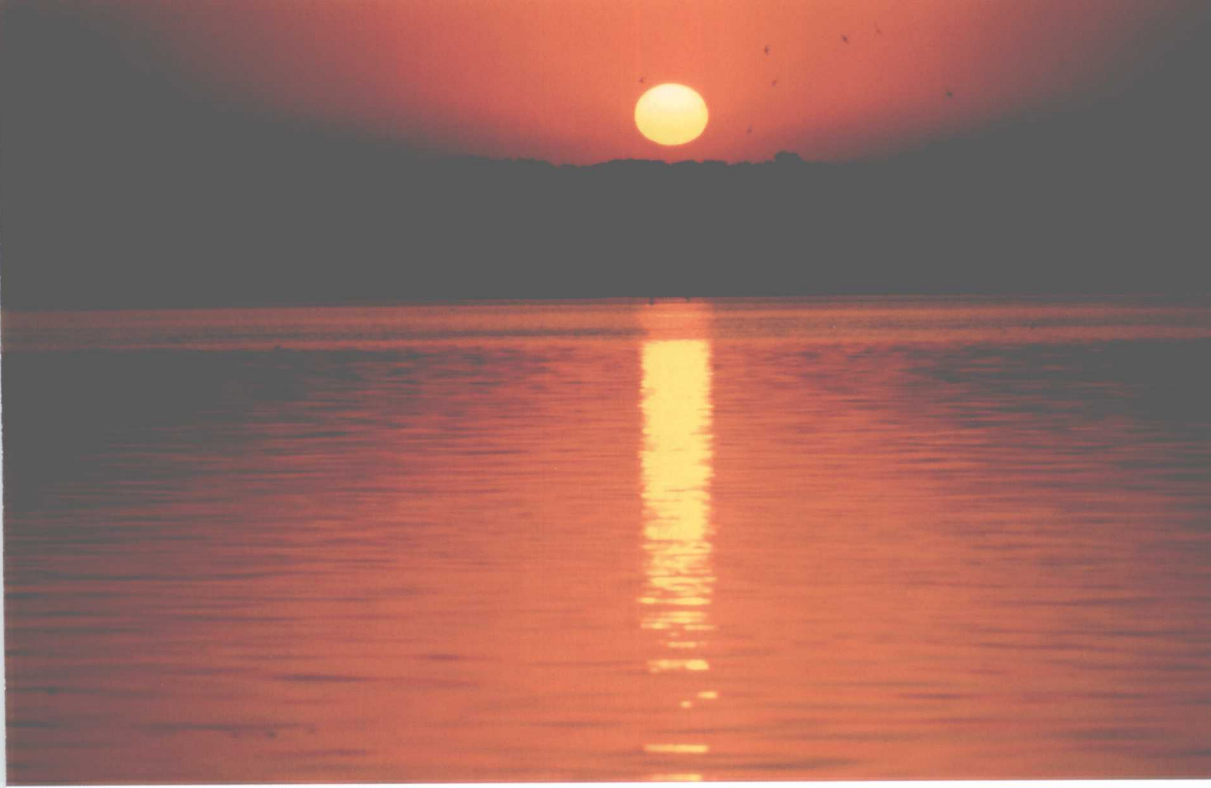
总 论

“印度”这一名称来源于梵语名词 Sindhu，原指印度河 (Indus River)，兼指印度河流域。古代波斯语称之为 Hindu，希腊人称之为 Indus，亦称印度河流域及其以东地区为 India，India 后来泛指印度次大陆 (Indian subcontinent)。印度人自称本土为“婆罗多” (Bharata)，即印度传说中的国王婆罗多的国土 (Bharatavarsh) 的简称。印度人自称的国名 Bharata 与西方人通用的名称 India 一直同时沿用至今。中国汉代史籍把印度称做“身毒”、“天竺”等，唐代高僧玄奘在《大唐西域记》中根据正音译为“印度”。1947 年印度与巴基斯坦分治以前，印度一直是印度次大陆的统称。

本卷所论印度美术，是作为历史概念的用语，主要指 1947 年以前印度次大陆包括现在印度与巴基斯坦境内的建筑、雕塑、绘画、工艺美术等类造型艺术，习惯上称做印度艺术。

印度次大陆的地理环境

印度次大陆“三垂大海，北背雪山。北广南狭，形如半月” [《大唐西域记》卷第二]，即指次大陆东临孟加拉湾，西濒阿拉伯海，南入印度洋，北枕喜马拉雅山。古代印度是神话之邦。喜马拉雅雪山自古被印度人幻想成诸神居住的天国神山，发源于雪山的恒河被尊为从天国降凡的圣河，至今每天都有成千上万印度教善男信女在瓦拉纳西恒河渡口沐浴，以圣水洗涤尘世的污垢，净化自己的灵魂。雪山之南，印度北方的印度河—恒河平原最为富庶，川野沃润，稼穡殷盛，花果繁茂，人口稠密，历来都是印度政治、经济和文化的中心，出现过许多历史名城和宗教圣地。印度中部文迪亚山脉以南的德干高原，灌木丛生，丘陵



连绵，最适宜开凿石窟，印度艺术的两大宝库阿旃陀石窟与埃洛拉石窟都在德干高原。印度南方肥沃的沿海平原地带，椰林遍布，野象成群，印度土著居民的原始文化在这里滋蔓繁衍。印度大部分地区属于热带季风气候，一年可分春、夏、雨、秋、冬、凉六季或热季、雨季、凉季三季。热季(约公历2月至5月)平常气温高达45℃以上，骄阳与热风炙烤得人们汗流浹背，几乎无法穿衣，直到雨季普降豪雨才能消退酷暑。古代印度人的裸体习俗、沐浴仪式、静坐、苦行(梵语tapa，原义为热)、穴居、林栖和森林玄学的出世思想，恐怕都与印度炎热的气候有关。正是在这片炎热、富饶、神奇的土地上，产生了瑰丽、幽琤、玄奥的印度艺术。

印度艺术的文化背景

印度是古代世界四大文明之一的发祥地。印度的文明起源于公元前3千纪次大陆西北部印度河流域，史称印度河文明(Indus civilization，约公元前2500—前1500)。吠陀时代(Vedic

恒河日出

恒河是印度人心目中的圣河，被誉为“众水之母”。传说恒河从喜马拉雅雪山的天国降凡流到人间，泽被万物，净化灵魂。



印度教圣城瓦拉纳西恒河渡口

这不是普通摆渡船只的渡口，而是把人的灵魂引渡到彼岸世界去的渡口。

在恒河渡口沐浴的妇女

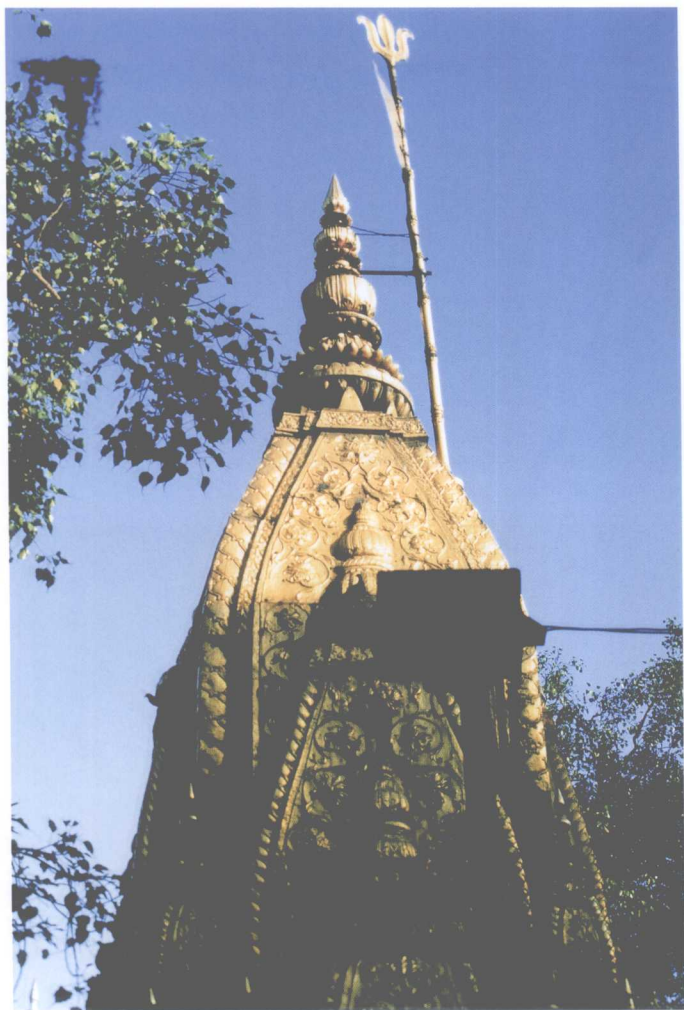
在恒河中沐浴，可以洗涤罪孽，净化灵魂；在恒河边焚尸、骨灰撒入恒河，灵魂可以直升天国。



在恒河渡口汲水的老人

老人用擦亮的黄铜水罐盛满恒河的圣水，带到岸边不远的湿婆金庙中祭祀，把圣水浇在湿婆的象征林伽上。





瓦拉纳西湿婆金庙的金顶

湿婆是印度教主宰生殖与毁灭的大神，在印度拥有最多的信徒。这座金庙建于1776年，金顶上竖立着湿婆的标志三叉戟。

Age, 约公元前1500—前800)印度文明的中心逐渐向东转移到恒河流域，以恒河流域为中心发展了多民族、多宗教、多样统一的印度文化。

印度素称“人种博物馆”，现存印度诸民族大多是澳大利亚人种、高加索人种、蒙古人种、尼格罗人种的混血后裔。印度原始的土著居民达罗毗荼人(Dravidians),可能属于澳大利亚人种或尼格罗人种；来自中亚的游牧部落雅利安人(Aryans),可能属于高加索人种。达罗毗荼人的农耕文化盛行生殖崇拜，雅利安人的游牧文化盛行自然崇拜。在雅利安人征服达罗毗荼人

以后长期的民族融合过程中,达罗毗荼文化与雅利安文化互渗交融,共同构成了印度文化的主体。植根于农耕文化传统的生殖崇拜,融合了自然崇拜的因素,又经过奥义书超验哲学的抽象化和宇宙化,逐渐升华为超验哲学本体论意义上的宇宙生命崇拜,形成了印度文化的本质和灵魂。印度本土兴起的三大宗教——印度教(Hinduism)、佛教(Buddhism)和耆那教(Jainism),无不先后渗透了宇宙生命崇拜的精神。作为印度文化正统的印度教,固然最虔诚地奉行宇宙生命崇拜的宗旨,非正统的佛教与耆那教,也逐渐被印度教同化,吸收了宇宙生命崇拜的观念。由于印度民族众多,语言不同,风俗各异,宗教纷繁,历史上小国林立,长期分裂割据,本土统治者中只有孔雀王朝(Maurya Dynasty,约公元前321—前185)与笈多王朝(Gupta Dynasty,约320—550)两次短暂的统一,更兼外族入侵频仍,异质文化混杂,因此印度文化的形态极其复杂多样。但印度文化始终保持着印度本土传统精神的延续性和统一性,呈现多样统一的特性。次大陆相对独立的地理环境,印度农耕社会自给自足的超稳态经济结构,传说中统治天下的“转轮圣王”所代表的政治统一的理想,无疑都促成了印度文化的统一性。而宇宙生命崇拜的传统精神,恐怕是印度文化多样统一的内在原因。因为奥义书超验哲学主张,在有形的、变化的、杂多的现象世界背后,存在着无形的、不变的、唯一的宇宙精神“梵”(Brahman)。“梵”是宇宙生命的本原、宇宙统一的原理,多样化的现象世界仅仅是“梵”的虚幻的显现或外化。个体灵魂“我”(Atman)在本质上是与宇宙精神“梵”同一的终极实在。亲证“梵我同一”是印度人追求灵魂解脱的最高境界。

印度艺术的造型特征

印度艺术是印度文化的本质的精确反映。印度艺术的造型特征,体现着印度文化多样统一的特性,反映着印度丰富深奥的宗教与哲学思想,渗透了宇宙生命崇拜的传统精神。

象征主义(symbolism)是印度艺术最显著的特征。就其原初

功能而言，印度艺术主要用于宗教信仰与哲学观念的图解和象征，作为祭祀礼拜或沉思静虑(禅定)的对象，作为超越尘世获得灵魂解脱或涅槃的辅助手段。印度艺术的象征主义，通常带有神秘主义的宇宙意识，是宇宙结构、宇宙力量、宇宙本原或宇宙生命的象征。阿育王石柱象征着宇宙之柱，桑奇大塔的覆钵象征着宇宙之卵，印度教神庙的高塔象征着宇宙之山(喜马拉雅雪山)，林伽(男根)象征着宇宙的男性活力，甚至卡朱拉霍神庙外壁男女爱侣交欢的雕像也是宇宙阴阳两极合一的隐喻。印度



树神
砂石
46cm × 18cm × 18cm
11 世纪
格雅拉斯普尔出土
瓜廖尔博物馆

艺术的象征主义，力图给抽象的形而上学观念以具体的形象，给无形的宇宙生命以有形的表现，通常借助于人、动物、植物等自然的形式，或加以超自然的夸张变形，创造宇宙生命的幻象。印度人并不像西方人那样把人看做宇宙的中心、自然的主宰，而是把人看做沉浸在宇宙生命的永恒流动之中的自然的一部分，与自然存在的一切生命形态具有血缘关系，这种对待所有生灵的特殊亲密感使印度艺术擅长刻画一切物种特别是动物。人的形象也往往借鉴动物、植物的造型：男性人体一般胸宽腰细有如狮子，女性人体柔美圆润的曲线似乎从藤蔓、花卉、果实中汲取了灵感。为了表现诸神的超人性质，印度艺术特别是印度教艺术中出现了大量多面多臂、半人半兽、半男半女的奇特怪诞的造型，象征着宇宙生命的各个不同侧面。象岛石窟的《湿婆三面像》就是宇宙生命的创造、毁灭、保存或超越的不朽象征。印度艺术还经常采用人体自由的动态与舞蹈的韵律，表现宇宙生命运动的活力与神秘的节奏。南印度铜像《舞王湿婆》便以轻快活泼的舞姿象征着宇宙生命的律动。

装饰性(ornateness)是印度艺术的另一个显著特征。“装饰”(梵语 alankara, 旧译“庄严”)原义为修饰、美化，引申为修辞、譬喻，是印度传统美学的重要范畴之一，在梵语诗学中指谐音、隐喻、夸张、奇想等来自想象的修辞方式，在印度艺术中指附丽于建筑、雕塑、绘画的装饰纹样或图像。在印度的佛塔和神庙上几乎布满繁丽的动植物或人物装饰浮雕，在雕塑与壁画中男女人物一般都佩戴着各种豪华的珠宝饰物。印度艺术的装饰往往富于象征主义意味，兼有图案与符号的双重功能，有些装饰纹样本身就是象征符号，诸如蔓草象征吉祥如意，莲花代表女性生殖能力，鳄鱼形怪兽摩卡罗暗示水的繁殖能力，等等。印度艺术的装饰似乎比东西方各国艺术更显得繁缛富丽。“天竺好繁”[《宋高僧传》卷二十七]，印度人酷爱繁缛的装饰的审美观念，恐怕来源于生殖崇拜乃至宇宙生命崇拜的宗教、哲学思想。在这种意义上，印度艺术装饰的繁缛象征着宇宙生命的繁盛。

程式化(formularization)也是印度艺术的显著特征。印度艺术的人物造型一般都遵循某些固定的程式,雕塑、绘画的人物形象往往因袭诗歌、戏剧的夸张描述(尤其是形容圆乳丰臀的女性美的艳词丽句),身体的姿态与手势派生于舞蹈语汇或禅定姿势。这是印度文化多样统一特性的又一例证:造型艺术可以从文学、舞蹈、宗教等诸多文化形态中任意提取造型因素。印度艺术的程式化通常与象征主义相表里。早期佛教雕刻中暗示佛陀存在的菩提树、台座、伞盖、足迹、法轮等象征符号,构成了一套程式化的惯例。后来的佛像或神像的立姿、坐姿特别是从舞蹈手势语汇中提炼出来的程式化的手势(mudra),以及发型、服饰、标志和持物,都有特定的象征含义。桑奇大塔东门的神药叉女(yakshi)雕像初创的“三屈式”(tribhanga),已成为印度艺术偏爱的表现标准女性美的规范。对“三屈式”极端夸张扭曲的“极弯式”(atibhanga),也来自节奏强烈的舞蹈动态,常用于舞王湿婆的宇宙之舞的造型。

印度传统的艺术家实际上是手工业行会或作坊中的手工艺人或工匠,他们仅仅被视为传达神性的工具,只能严格遵守世代传承的仪轨程式制作圣像,极少在作品上留下自己的名字,即使像阿旃陀壁画《持莲花菩萨》那样的杰作也没有作者的署名。因此印度传统艺术基本上是一种无名的艺术(anonymous art)。尽管如此,在印度艺术的杰作中仍然掩盖不住无名大师的天才个性的光芒。

印度艺术的风格演变

印度艺术研究始于近代的考古学研究。英国考古学家约翰·马歇尔(John Marshall, 1876—1958)等人在印度次大陆从事了多年考古发掘调查,他们的考古学成果为印度艺术研究奠定了基础。斯里兰卡学者A. K. 库马拉斯瓦米(Ananda Kentish Coomaraswamy, 1877—1947)被国际学术界公认为印度艺术史权威,他主要以奥义书哲学和佛教智慧阐释印度艺术图像神秘的象征主义精神,已进入图像学(iconology)研究领

域。对印度艺术的风格(style)分析在 20 世纪非常流行。许多西方和印度学者都参照欧洲艺术史的风格分类方法,把印度艺术风格的历史演变,划分为古风(Archaic)、古典主义(Classicism)、矫饰主义(Mannerism)、巴洛克(Baroque)、罗可可(Rococo)等发展阶段。当然,由于文化背景不同,这种风格分类在年代上与欧洲艺术并不对应,在内涵上也不尽相同,因此要加上定语“印度的”。同时,印度艺术风格的演变,不仅受形式的自律(autonomy)法则的支配,而且更受印度宗教、哲学嬗变的制约。以印度艺术的两大系统——佛教艺术和印度教艺术——为例:佛教哲学主要是心理学,注重沉思内省,佛教艺术便强调宁静、平衡,以古典主义的静穆、和谐为最高境界;印度教哲学主要是宇宙论,崇尚生命活力,印度教艺术便追求动态、变化,以巴洛克的激动、夸张为终极目标。晚期佛教被印度教同化,蜕变为密教,密教艺术也倾向于巴洛克的繁缛怪诞。此外,印度文化传统悠久丰厚而顽强稳固,审美趣味可能随着不同时代的风尚而改变,传统精神却持续千百年不变。因此印度艺术风格的演变相当缓慢,形式不是突变而是渐变,象征主义、装饰性、程式化等造型特征只有程度的差别而没有根本的变化。印度的古典主义甚至古风式艺术,尽管单纯甚至质朴,但并不摒弃华丽的装饰;印度的巴洛克艺术也并不排斥静态的表现。在印度艺术中两种极端相反的东西往往奇怪地结合在一起,这取决于印度文化矛盾互补的特性:既虔信宗教又眷恋世俗,既寻求解脱又执著人生,既崇仰精神又沉迷肉感,既敬重苦行又陶醉爱欲,最抽象的形而上学观念往往以最具体的自然主义形式来象征。只有深入理解印度文化的特性,理解印度宗教、哲学的奥义,才能准确把握印度艺术风格演变的脉络,把握印度艺术的特质和精髓。

“风格”(梵语riti)也是印度传统美学的重要范畴之一。在梵语诗学中曾一度认为“风格是诗的灵魂”,通常依据诗的语言形式按地域分为南方、东方、北方风格,或者按属性分为自然、雕琢、适中三种风格。不过,印度传统美学的最大特点是强调审

美情感的价值。从印度第一部美学经典《舞论》，到印度中世纪美学家阿比纳瓦古普塔(Abhinavagupta)，都把审美情感基调“味”(rasa)列为印度传统美学的核心范畴。根据阿比纳瓦古普塔的注释，代表审美情感的“味”与“情”(bhava)，暗示审美情感的“韵”(dhvani)，这些无形而可凭直觉感知、体验的性质，才是艺术的真正灵魂；而“装饰”、“风格”等有形而可凭理智观察、衡量的特征，仅仅是艺术的形体。近年来，有些印度与西方学者以现代美学研究方法重新阐发印度传统美学理论味论与韵论，认为即使印度的宗教艺术标榜超验哲学的宇宙精神，表现最神秘的象征主义内容或最深奥的形而上学观念，实质上仍然是属于人的，诉诸人的感觉、情感与情绪，明显地唤起人的审美情感。而印度艺术的这种核心意义，经常被以往流行的局限于宗教或玄学性质的图像解释所忽略。

本卷试图综合运用考古学、文化学、宗教哲学、图像学和风格分析方法探讨印度艺术的传统精神，在以印度传统美学理论阐释印度艺术的审美情感价值方面也进行了一些初步尝试。

印度艺术的国际交流

三面环海的印度次大陆并不是完全封闭的半岛，喜马拉雅雪山的天然屏障并没有隔断印度与国际文化的交流。历史上外族入侵者、商贾和僧侣，经常从次大陆西北部兴都库什山脉的山口进入印度，带来了各种异质的文化。在某些时期，某种程度上，印度艺术可以说是异质文化融合的产物，其中对印度艺术影响最大的是波斯(现称伊朗)和希腊。孔雀王朝的宫殿和雕刻《萨尔纳特狮子柱头》，显然受到了波斯艺术的影响。贵霜时代印度的佛教与希腊化艺术联姻，诞生了东西方文化混血的宁馨儿犍陀罗艺术(Gandhara art)。莫卧儿时代伊斯兰文化与印度本土文化交汇，创造了世界建筑的奇迹泰姬陵和东方绘画的珍品莫卧儿细密画。莫卧儿细密画融合了波斯细密画、印度本土绘画与西方写实绘画的因素，独具新奇的魅力。1638年至1656年，荷兰画家伦勃朗(Rembrandt, 1606—1669)曾临摹莫卧儿

细密画，传为印度与西方艺术交流史上的一段佳话。也正是在莫卧儿时代，印度才有了系统编年的历史记载，达斯万特(Daswanth)、巴萨万(Basawan)、比尚·达斯(Bishan Das)、戈瓦尔丹(Govardhan)、马诺哈尔(Manohar)、比奇特尔(Bichitr)等印度画家的名字才正式载入史册。在异质文化融合过程中，印度艺术始终保持着本土文化的强大同化能力和传统精神。

印度艺术特别是佛教艺术的典范犍陀罗佛像(Gandhara Buddha)与笈多式佛像(Gupta Buddha)，对亚洲诸国包括中国的艺术产生过巨大的影响。中国西行求法的高僧法显的《佛国记》与玄奘的《大唐西域记》，记录了不少有关印度艺术的珍贵见闻。尽管目前佛教在印度本土早已衰微，古代中国人心仪的“佛国”早已成为历史的陈迹，但佛教毕竟在印度流行过一千五百多年，对亚洲文化作出了不朽的贡献。今天，我们巡礼印度的佛教圣地，在古寺佛塔遗址旁流连徘徊，不由人不发思古之幽情。



目 录



1	总 论
1	第一章 古代早期
1	第 1 节 印度艺术的起源
22	第 2 节 孔雀王朝
42	第 3 节 巽伽王朝
57	第 4 节 早期安达罗王朝
75	第二章 贵霜时代
75	第 1 节 犍陀罗艺术
118	第 2 节 马图拉雕刻
137	第 3 节 阿马拉瓦蒂雕刻
155	第三章 笈多时代
155	第 1 节 印度艺术的黄金时代
163	第 2 节 笈多式佛像
186	第 3 节 阿旃陀石窟
224	第 4 节 印度教艺术的勃兴
245	第四章 中世纪
245	第 1 节 印度教艺术的全盛时期
253	第 2 节 南印度诸王朝
295	第 3 节 德干诸王朝
335	第 4 节 北印度诸王朝
377	第五章 莫卧儿时代
377	第 1 节 莫卧儿建筑
418	第 2 节 莫卧儿细密画
457	第 3 节 拉杰普特细密画
475	年 表
479	参考书目
485	图版目录