

青年艺术文库



印度与现代艺术(节选)

中国美术学院出版社

印度与现代艺术(节选)

向 逸 编译

中国美术学院出版社

责任编辑：毛 羽
责任校对：钱锦生
责任出版：葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

印度与现代艺术：节选 / 向逸编译. -- 杭州：中国美术学院出版社，2013.4
ISBN 978-7-5503-0455-0

I. ①印… II. ①向… III. ①绘画史—研究—印度
IV. ①J209.351

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第081518号

印度与现代艺术(节选)

向 逸 编译

出品人：曹增节
出版发行：中国美术学院出版社
地 址：中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002
<http://www.caapress.com>
经 销：全国新华书店
制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次：2013年4月第1版
印 次：2013年4月第1次印刷
印 张：2.625
字 数：60千
开 本：889mm×1194mm 1 / 32
印 数：0001-1000
ISBN 978-7-5503-0455-0
定 价：28.00元

目录

译者序 / 1

艺术与英国人 / 3

艺术和复兴主义 / E. B. 哈维尔和泰戈尔 / 14

艺术和国籍 / 24

艺术和无意识——泰戈尔 / 35

艺术和村庄——仙露·谢尔 / 68

艺术和原始人——罗伊 / 78

译者序

印度艺术是印度文化的重要组成部分，它内容深奥，形式丰富，独具特色，自成体系。印度艺术不仅具备印度文化的一般特点，而且与印度的宗教、哲学关系极为密切。但是1858年印度沦为英国的殖民地以后，印度的传统文化艺术濒临灭绝。继而许多西方的有识之士和印度的爱国学者，致力于重新发掘、整理和阐释印度的文化艺术遗产，印度艺术也在他们的推动下日益引起国际学术界的重视。

这本译作介绍了19世纪到20世纪印度重新发掘、整理和阐释印度文化遗产的第二次文艺复兴时期，在绘画复兴运动方面出现的几位重要的印度艺术家——泰戈尔、仙露·谢尔等。他们用他们的天赋和努力，让印度的绘画艺术重新回到世人面前，尤其是印度现代主义绘画提供给我们一个富有智性和诗意的印度。在风雨飘摇的现代性中，艺术家们借助绘画寻找往日的故乡。在他们的作品中有一种对未知世界的好奇和梦想；有一种对内在自我的关注和审视；有一种对物质利益的淡漠和拒斥。尽管他们在作品形式上和手法上明显受到了英国现代艺术的影响，但是作品背后却透露出东方古老的禅意和韵味。

翻译这部著作的初衷是为了通过审视印度来观照自身，通过对印度绘画现代性的审视，来观照当前我国的绘画艺术。希望在当前我国艺术转型的大背景下，能够了解现代艺术，并且寻找到值得借鉴的经验，得到某种确认和支持。我深知梦想的开花不是一个人努力的结果。在这里，我要感谢中国美术学院出版社，正是他们无私的帮助，才有了这部译著的顺利出版。

最后，因为本人水平有限，还烦请各位专家，学者和读者能够批评和指正。

2013年3月28日 于上海

艺术与英国人

我们关心的时期是以一次事件开场的，乍一看，也许会对我们造成一些奇怪的冲击。1896年，一个英国人来到了加尔各答艺术学院做院长。英国人一般不认为他们自己与别的民族一样，但是从他们与印度的关联来看，有些英国人又同许多印度人一样融入印度。A. O. 休姆成立了印度国民大会党，C. F. 安德鲁曾经是甘地很亲近的伙伴，威耶埃唤醒了印度原始部落的问题，E. B. 哈维尔无疑也是这种类型。他于1884年开始负责马德拉斯政府艺术学院。他并没有立即与当时的文化惯例宣战，而是在接下来的十二年里，将自己沉浸在印度文化里，但是一种愤怒的情绪在逐渐产生。1896年，他的机会来了。他被任命为印度首都总理艺术学院院长，随后印度绘画运动开始。

这项运动本身并不是那么的重要。它既没有将现代艺术介绍到印度，也不是艺术瞬间的真实产物。它只是爆发于19世纪至20世纪中的第二次运动的一个必要步骤，囊括了泰戈尔、仙露·谢尔、吉尔·罗伊和乔治的绘画。这些画家很难说是直接被哈维尔影响的，但哈维尔的出现，令他们的作品成为可能。哈维尔的著作提振了印度的士气，《印度雕塑和绘画》、《印度建筑》、《理想的印度艺术品》这些作品让世界注意到了印度伟大的艺术传统。当然，我们从目前来看，也许他的作品已经过时了，一些思想也并不完全正确。但是他的核

心诉求依然存在。正是由于他的介入，一些有利于现代艺术的条件才能够被逐渐创造出来。

要想理解哈维尔的行为，我们就必须回到19世纪末。1896年，绘画仍然存在于印度，但是印度人只能用失真的术语去描述它。在19世纪，封建条件下的莫卧儿和拉其普特的艺术已经迅速腐烂。虽然在旁遮普省的山丘和拉贾斯坦邦，绘画艺术仍然在坚持，但到1870年它也只剩下古老的遗迹。由于英国征服了印度，他们优越的技术给印度传统贵族留下了深刻的印象，这直接造成了贵族们对古老艺术的需求下降，进而印度本土艺术家原有的位置也逐渐被取代。事实上，这的确跟印度文化有关系，但是关系不太大的领域，印度艺术家还是有些功能的，但是这些功能与印度艺术当时的情况基本毫无关系。

这样的—个结果必须归咎于麦考利。1834年，他恶毒地攻击印度文化，藐视地认为：“（印度的）医疗学说羞辱了一名英国兽医，天文学会在英语寄宿学校中引姑娘们发笑，而地理只是由大海和蜜糖与大海和黄油编织起来的学科。”他继续将印度文化描述为“荒谬的历史，荒谬的形而上学，荒谬的物理学和荒谬的神学”，还提倡课堂教学逐渐改为“基于观点、道德和智力上的印度血统和肤色，但仍保留英国品味”。这一教学目标首先被东印度公司认可，而后被印度本土政府接纳，甚至1853年，查尔斯·特里维廉爵士认为这是一种捍卫大英帝国殖民政策的必要手段。

他写道：“我们处理和预防革命的唯一办法是驱使当地人接受欧洲文化的改善。之后他们将逐渐放弃站在古老印度立场上寻求独立的愿望和目标，整个国家的活动也将会充分无害地为获取和传播欧洲知识及成为欧洲自然的组成部分而作出贡献。”

随后他加上了令人信服的一段话：“伴随着整个过程，我

们不必尝试新的试验，罗马人从马上征服了欧洲国家并使他们罗马化。换句话说，就是用罗马的文学和艺术来教育他们，告诫他们应该仿效他们的征服者，而不是与征服者对立。我希望印度人可以很快站到我们的队伍中来，就像我们曾经站在罗马人的队伍里那样。”

到了1870年，特里维廉爵士的愿望已经被充分实现。在孟加拉和孟买，甚至很大程度上在印度其他一些上流社会中，新的中产阶级开始产生，他们接受英式思想，铸造西方概念，藐视早期印度表达形式。一直到1896年，泰戈尔的作品问世，才让孟加拉人开始部分地承认他们本身的语言和文学。但是英式价值观仍然与社会、政治威望紧密相连。无怪乎到了1917年末，C. R. 达斯宣称：“我们铸造了一批我们自己人民中的‘外星人’，我们忘记了我们心中的理想……模仿、崇拜英式风格已经成为了我们的一种迷思。我们用会议室取代寺庙，用彩票来援助孤儿，我们放弃了我们原本的国家和国家健康的游戏转而引进了各种各样的外国进口品。我们成为了在穿衣着装、思想、情绪、文化上的混合物，疯狂地尝试外来事物，甚至将这些融入骨子里。”

在这个过程中，艺术也难逃一劫。在文学、科学和哲学领域，英国人从来没有怀疑过西方知识系统的优越性，然而对于艺术的态度，他们却是模棱两可的。18世纪下半叶，对异域美丽风景的崇拜成为了一种高贵的消遣娱乐，特别是作为宗主国的英国居民。在对印度的大勘探中，他们描绘了地形地貌，记录了花儿与成群的动物，教会了本地艺术家运用水彩画技术。印度本地画家被鼓励创作“本土特质”、“贸易”、“节日”、“神灵”和“运输”的系列作品，也同样被鼓励临摹鸟类、动物和花儿。这种绘画手法是印度微型画技术和流行于18世纪英格兰地区年轻女子院校的绘画方法的混合产物。在

这个延续了近百年的过程中，最罕见的是英国人对印度艺术本身的赞扬。在勒克瑙，理查德·约翰逊、约翰·贝利和后来的戈尔乌斯利爵士收集了大量的莫卧儿、德干和勒克瑙的绘画作品。罗伯特克莱夫和威廉·柯克·帕特里克也带走了一些重要的绘画作品回到英格兰。但其他更多的英国人仅仅以一种娱乐的、怜悯的姿态来看待那些印度绘画，把它们视作偶尔到过印度的记录。

斯托克勒于1844年写道：“无论在印度是否有过一次艺术和科学的兴起，它们目前来说都是处于公认的衰退中。他们的建筑风格变得平淡乏味而单调，复杂但是不规则，他们的手推车、马车、船和农业机械非常原始、累赘且破旧不堪，他们的绘画总是因为远景、光、影和融洽度而展现出一种令人蔑视的形式。”

其实，印度本土画家临摹的本领仿佛使“印度本土人”拥有一些潜在的力量，这足够让我们前面提到的那些小屋仆人，巴扎居民来从事生产和学习活动。

但是时间到了1860年，甚至这些印度本土画家的才能也开始衰退。那些曾经扼杀拉贾斯坦邦和旁遮普山艺术家们的工业力量，现在正在清算那些所谓的“公司画家”。这股创造出艺术复制品，为不少英国人的“写生狂热”作出了贡献的潮流，已经不再流行。这股潮流对于负责印度事务，甚至对英国艺术采取审慎态度的人来说，多少有点被认为是没有意义的。W. D. 阿诺德在1853年写道：“他们的活力，他们的坚强，他们的机敏为他们赢得了一项公正的、有尊严的荣誉。这些可以被认为是商业美德。但是他们除了被称作是好的商人，他们到底是什么？”

其实这并不奇怪，因为在本世纪中叶，很多英国人就认为印度艺术是一件毫不相干的、无用的东西。在1885年后期，莫

尼尔·威廉斯爵士注意到了“没有一幅巨大的、有质量的绘画或者一座漂亮的雕塑可以被联想到印度，甚至一幅上帝的图也只能被视为他们一种彻底害怕的表达。”维多利亚和阿尔伯特博物馆的官方手册上宣称：“巨大印度神灵的形象不符合最高的艺术表达形式。这就是为什么雕塑和绘画在印度不像艺术一样有名的原因。”如果绘画在印度是“不知名的”，想要创造起来就会非常困难。因此，印度绘画在两次艺术重大发展中几乎失去了活力，变得停滞不前。

事实上在印度的大多数英国居民并没有过多地接触过印度艺术，这个现象甚至在现在都很常见。个别例外的英国人提出了一些对印度美学的看法。从罗斯金开始，逐渐流传到了维多利亚时期的上层阶级。最明显的是马德拉斯最高长官纳皮尔勋爵，他于1871年在马德拉斯的本土基督教文学社团中做过讲座。课题是“印度优秀的绘画”，该讲座不仅仅揭示了一种新的印度以往的传统骄傲，更是对印度文艺复兴表示深切的关怀。当然，更重要的是他关于印度艺术的一些基本假设。他以神通的哀叹开场，认为绘画已经不存在，随后探讨了印度艺术家们应当探索的主题和学科。他在演讲中谈到：“印度神话学，印度风景和印度人民为艺术家们的描述提供了无与伦比的机会。特别是罗摩传和摩诃婆罗多，这里包含了‘任何国家所拥有的绘画作品最说不完的和多样化的故事’。这一切都需要在欧洲艺术力量中公开这些绘画的美和名声。相比较起来，他们更纯洁、更高贵。印度本土画家应该保证自己笔下画作的质量，因为艺术家的创作加强了国民的记忆，使国民的声音更有生气。”但是，这些主题还不是全部，纳皮尔勋爵继续说道：“对于很多人来说，对艺术动机最亲密和最愉快的东西是在普通生活中捕捉人物情感的肖像画。村庄里，农民们在稻田里鞭策着牛去耕田，渔民们在忧郁的海边修补他们的渔网，虔

诚的人民安静地列队行进着。只有在这些场景里，本土画家才能用他们丰富的感官神经作画。”

最后，他更强调了肖像画的可能性：“在任何国家里，画家总是人们心中值得骄傲和最柔软的资源。大多数人渴望拥有与他们喜爱的相类似的东西。在印度，没有理由假设这些影响会比其他地方来得小。比如关于服装，印度画家就维持了材料、色彩、女装、珠宝盒、祖先的纹章上的特色，这些就比现代欧洲的画家更有优势。另外在印度上层阶级里的肖像画可能包含了更多样的组合，比如可能会与节日和正式接见有所关联，会涉及仆人的规训或者动物的生活。肖像画在印度可能会因此被当作一种非常高贵的方式。富有的地主和大城市里的商人会对此有同样的感觉并提供相同的鼓励。”

出人意料地，与印度艺术紧密相连的是印度的邦主一定要给印度王公贵族留下深刻印象。在与特拉凡科紧邻的一个州，印度邦主加速扩展了他的艺术天赋。邦主拉维得益于访问在特拉凡科的一名来自欧洲名叫西欧多尔·詹迅的画家，开始成为油画的肖像画家。稍后，纳皮尔勋爵创办了马德拉斯每年一届的展览。在1874年至1878年间，拉维两度以学习印度人生活和宗教获得赢得政府的奖章。第一次，他描绘了一名在洗手间的纳亚尔的女士；第二次是沙恭达罗给大时杨的一封信。1879年，他受委托为统治者进行肖像绘画。1886年，两幅由他创作的肖像画在德里展出，一幅是巴夫纳加尔王公，另一幅是克什米尔最新的王公，在目录中被描述为“一位和蔼的，看上去年长但是机敏，穿着高水准东方服装，戴着奇珍异宝的欧洲领域的绅士”。接下去，拉维进一步稳固了他的天赋，记录了印度神话学，唤醒了孟买和巴罗达对肖像画的兴致。另一位邦主T. 玛达瓦爵士曾经给他写过一封信，信上说道：“你不知道我有多么渴望拥有你的作品，不过我想只用你

的一双手很难满足这个庞大的需求。因此，我精心挑选了一些你的作品去欧洲，并且将他们做成石印油画。从此以后，你不是仅仅扩大了你的名声，更是为你的国家在作贡献。”

随后，拉维的石印油画在孟买被一家出版社大量印刷。这样的印刷一直持续到1905年他过世。实际上，接近19世纪初的几年里，印度艺术的西方化至少取得了一定意义上的成功。就像印度人现在都是用流利的英语来表达他们的思想一样，一名艺术家则“以欧洲所有的艺术力量之名”来描述印度各种古老的题材。

印度绘画艺术的第二次发展则是一个完全不同的情况。贯穿整个19世纪，英国人由于对他们本身的绘画和雕塑感到非常遗憾，因此十分喜爱印度的手工艺品。在不断关心的过程中，英国人见证了西方商品竞争对于印度手工业的影响。19世纪50年代，商品贸易一直伴随着英国的殖民统治在扩张。因此，英国制造业替代了印度大量村庄的手工业。在这个过程中，只要印度有些商品在国内市场上稍微有些波动就会引来非议。随着时间的推移，工业制成品对印度手工业制造的影响，开始使印度人的生活陷入混乱之中。为了应对商品进口量不断增加，印度政府必须采取措施。显而易见，较为合理的措施应该是征收保护性关税，从而给印度手工业一点生存空间来适应新的情况。但是这一补救的措施不仅会让在印度的英国官员震惊，也会让英国政府震怒。于是印度政府提出了另一种不同的解决措施，放任印度国内市场参与西方商品竞争，希望以此慢慢增加印度手工业制品的核心竞争力。不过采纳和实行如此荒谬的政策，的确倒还不如建立一所艺术学院。

1853年，查尔斯·特里维廉爵士写道：“我情愿在马尔巴罗王府建立一所工业艺术学院的典范，让工业艺术可以系统地教授。我希望可以在加尔各答建立一所这样模范的学院。

我们应该提供给印度当地人一种接受现代艺术培养的特别需求，这是我们可以给予的力量。为了让我们自己的工业制成品能进口到印度，在部分程度上，我们将会对进口到英国的印度手工业制品征收重税。除此之外，借助英国机器化制造业天然的优势，我们还通过清除印度当地的制造业分支的办法，来增加我们的出口。这些都给印度带来了极大的灾难。所以我认为，我们在经济方面欠下了印度巨额的债。因此我们应该在工业制品的艺术上给印度各种可能的帮助，使他们继续支撑下去，这是我们的责任。”

不过特里威廉爵士的计划不是非常明确，但是它的大致目的有两点。一方面“维持、恢复和提高东方艺术在工业和制造业中的应用”；另一方面“按照英国的文化品味，修改现有的设计，使他们更符合出口的标准”。在这两个目标下，不少工业艺术学校建立起来了。

第一所学校，按照特里威廉的想法，于1850年在马德拉斯开办，它的目标是“提高印度人民关于美学的品味，使其能应用在日常的实物中”。这是一个教授当地人金工、银工、珠宝、地毯制作、陶瓷和模型制作的特殊工业艺术学校。绘画在学校里只能算是其中的一门无足轻重的分支。

四年后，一所工业艺术学校在加尔各答成立。这所学校更有野心，除了保有工业技术的课程和班级之外，还开设了制图员培训、基础绘画、工业艺术和设计、建筑绘图、绘画、平版印刷术和其他各种为了绘画家与雕刻家而开设的课程和班级。1857年，孟买陆续在绘画和雕刻方面开办工业讲习班和学习班。到了1875年，梅奥艺术学校也在拉合尔成立，学校鼓励和促进更优秀的设计、装饰和建筑装饰、应用艺术技术在工匠和手工业制作者中传播。关于绘画、刻木、建筑和工程的课程也都有开设，另外，锻铜车间也开始出现在学校里。

但是应该看到，尽管有官方支持的背景，可是这些工艺学院的结局都是让人觉得遗憾的。以至于在1878年巴黎手工艺样品展中，就有人暗示过是这些学校导致了印度手工艺的衰落。乔治·伯得伍德爵士在他1879年的作品中也对一波英国艺术家造成印度村庄手工艺产业的毁灭表达了哀叹。“我们并没有认为所有的人都会赞同我们的观点。那就是正在讨论中的人类文化艺术的好处，这不仅对印度很重要，同时对欧洲也很重要，如果真的失去了文化，肯定会对人类文明产生严重的打击，并会降低贵族们的生活质量。如果这个重要性一旦被承认，我们不认为任何一个深思熟虑的人会否认这是英国的责任，这个所谓的伟大的国家为了眼前的商业利益而忽略了远见和耐心。世界和英国要停止控制印度的艺术产业，这样才能使它重新散发印度的光芒。”

伯得伍德的哀叹是有重大意义的，同时也得到了其他人的支持，他写道：“另外，我们也必须避免针对艺术学校产生太过排外和不分青红皂白的谴责。在印度艺术学校参与培养教育印度人民的英国绅士不能在丧失体面的影响中失败。毕竟，对于印度艺术的主要反对者是那些从事监狱地毯和公共建筑产业的官方机构。尤其在忽视本国的建筑业和传播流氓的英国模式的盲目从众上，表明是政府威胁着印度历史悠久的手工业。”

于是，艺术学校才被免于责难。但是我们对照艺术学校最初的目标——帮助当地手工业产业的复兴。恐怕只能得出一个可能的结论——它们没能成功。

如果它们对印度手工艺品的影响是微不足道的，那么在绘画领域工艺艺术学校更是呈现出凄凉的景象。刚开始的时候，绘画教学被认为是艺术设计的基础。但在从事改进工艺形式的设计师和将这些工艺付诸实践的工匠们中始终有一道很深

的隔阂。艺术设计师是一种新兴的职业，他们是一群在先前的手工业系统中没有传统地位，但是又希望能在随后的年代里带来一些影响的人。实际上，艺术设计师只是一些可怜的局外人。那些在绘画界有资历的人，会被迫回到他们自己的资源中。与恢复手工业产业相比，他们被迫在其他方向上寻找生计。

我们可以预料到这样发展的结果。孟买已经做好这样的打算，“欧洲人的教导抑制了印度学生心中本土的艺术观念。事实上，许多合理的原则已经遍布印度的古代艺术中，被虔诚地保留着。但是，不容否认，欧洲的教导可以反映出关于形式和色彩的很多东西，而这些都不可能在印度学生中找到。因此，至少可以教他们怎样从正确的和艺术性的绘画开始，以期能够确保作品的美丽性。学校雇用有能力的讲师，学生也渐渐多了起来。学生素描不仅仅会将欧洲雕塑当作目标模型，也会去一些古老的出色的遗迹写生。”

因此，如果我们接受理查德爵士的预想，“许多年轻人开始接受艺术指导和美学文化”。这样一来，或许比在其他中心机构更容易吸收专业人士，比如肖像画家、摄影师、石版家、雕刻师、木雕师、象牙雕刻师、装饰设计师、制图员和建筑师等。

在其他地方，类似的情况更严重。在马德拉斯，艺术教导集中在西方的模式，为了表现正确的形式和方法，从英国传入的，临摹早期绘画大师作品的方法，广泛应用于很多基础薄弱的学生之中。不过这类影响毕竟有限，离展现出艺术兴趣还差的很远，学生们认为这是宽容的政府为他们仁慈地提供“裸体英国女士”。不知道学校是否能从这种打击中彻底恢复过来。到了1876年，罗伯特·奇泽姆认为学校“做了比正确的事更多的错事”，于是疾呼立即关闭学校。“在一番打听后，他

找不到一位在离开艺术学校后还能继续艺术生涯的学生，在产业方面，也找不到比原来在村庄里做得更好的作品。”

情况在拉合尔也是差不多严重。1883年，期刊《印度艺术和工业》的成立还未决议，“雇用来自艺术学校的学生为期刊做插画却早就开始提上议程”，并且被严肃地认为虽然是附带的但是是重要的“出版物的优势”。一年后，所有谢尔·穆罕默德、朗姆·辛格、卡普·辛格、埃米尔·巴克斯和穆罕默德·巴克斯的艺术学校的学生，都受聘于从事大口水壶和黄铜容器的绘画，以此来保证该杂志继续生存下去，但是显然他们没有展现出其他的才能了。

在加尔各答，情况更是达到了一个最低值。这里同样紧紧跟随着英国模式的艺术教育，但结果是许多人在西方技术培训下被淘汰了。社会上没有能够让他们立刻签约的工作。在绝望中，一个名为加尔各答艺术工作室的组织形成了，“被淘汰的学生为了公共福利团结了他们的技艺和劳动力”。马上制造出了用来描绘和炫耀印度神灵的平版印刷，这些曾经的学生暂时将它拿来作为一种谋生手段。然而这些绘画马上就被英国复制，于是这个组织走向了衰落。当有色平版印刷传入加尔各答后，工作室便被压垮了。艺术学校仍在继续，但是它们可以生存的空间却很小了。

这就是E. B. 哈维尔1896年到达加尔各答时的现实情况。