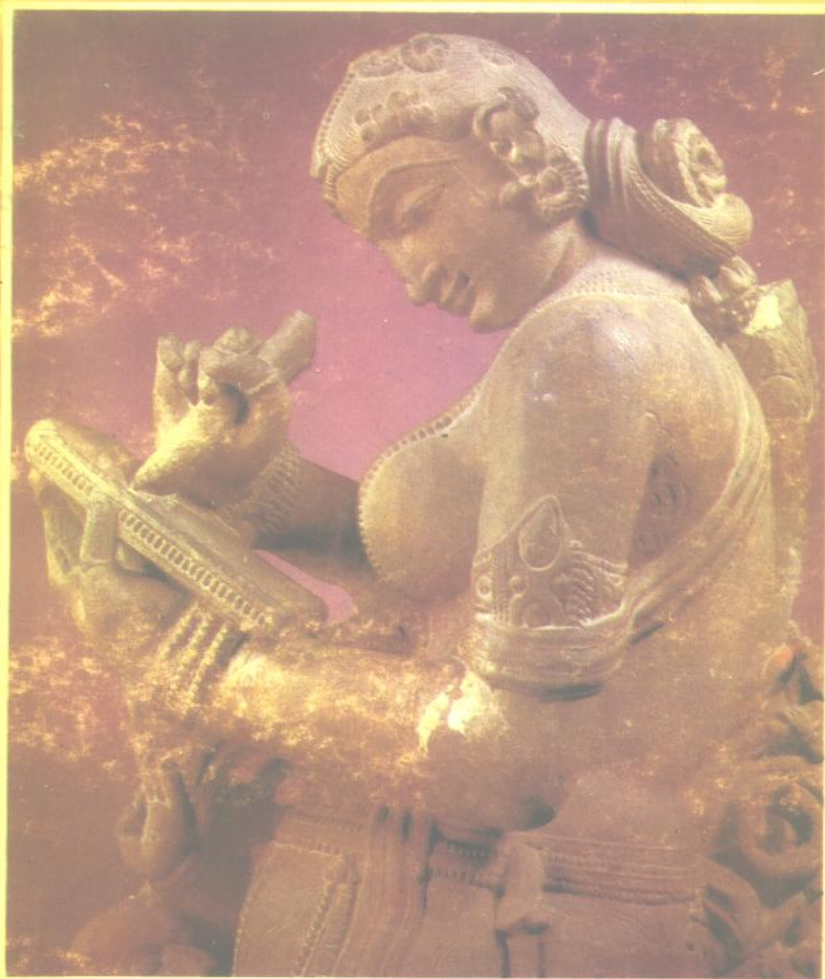




印度雕刻

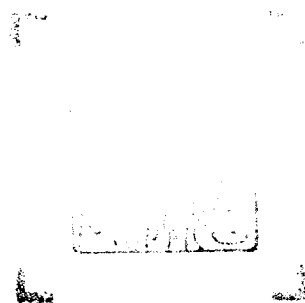
王 镛 孙士海

文化艺术出版社

印度雕刻

〔英〕查尔斯·法布里 著

王 镛 孙上海 译



文化艺术出版社

161207

Discovering
Indian Sculpture
Charles Fabri

印度新德里东西方联合出版社
1970年英文版

印度雕刻

〔英〕查尔斯·法布里 著
王 镛 孙士海 译

*

文化艺术出版社出版
(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行
北京通县潮白印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米1/32 印张2 字数39,000 插页28

1987年5月北京第1版 1987年5月北京第1次印刷

印数0,001—2,400册

书号8228·153 定价2.70元

前 记

查尔斯·路易斯·法布里 (Charles Louis Fabri, 1899—1968), 是侨居印度的英国著名考古学家和艺术史家。

法布里博士早年曾任荷兰莱顿大学印度考古研究所副所长。1931至1932年, 他随同斯坦因率领的不列颠博物馆—哈佛大学探险队初次赴印考古, 陆续在印度考古调查局年鉴上发表报告。1935至1938年, 他出任印度考古调查局高级职员; 重组拉合尔中央博物馆, 兼任旁遮普考察基金会主任。历年来, 他曾在印度和欧洲的许多大学担任客座艺术史教授。他的主要著作有《石器时代指南》(1947)、《印度艺术简史》(1960)、《印度建筑入门》(1963)、《印度雕刻》(1970) 等书。

《印度雕刻》是法布里多年从事印度艺术考察、研究和教学工作的结晶, 也是他最后的一部著作。根据他妻子“致谢”的说明, 本书手稿完成于他去世前四个月, 即1968年3月; 1970年由印度新德里东西方联合出版社出版。本书原名 *Discovering Indian Sculpture*, 直译为“发现印度雕刻”或“印度雕刻的发现”。但本书的内容并非介绍印度雕刻的考古发现, 而是阐明作者自己对印度雕刻的审美价值与艺术魅力的独特的感受、见解和发现。正如作者在序言中所强调的, 本书不打算纠缠于印度雕刻的宗教神话传说题材, 而准备从纯粹的形式美的角度, 来论述印度雕刻的风格、样式、审美趣味的演变和发展。作者列

举了从公元前3世纪到公元12世纪左右印度雕刻史上的范例，精辟地分析了印度雕刻所经历的古风、古典主义、矫饰主义和巴洛克风格的特征。作者力图摆脱某些西方学者的偏见，把印度雕刻的风格演变放在整个人类艺术发展史的总体中来考察，并与希腊雕刻等欧洲艺术相比较，从而发现了印度雕刻独具的高度审美价值与艺术魅力。

本书附录的术语汇编，实际上是作者的注释，可供读者随时查阅。为便于我国一般读者理解，译者在文中又加了一些必要的脚注。

在本书翻译过程中，承蒙赵宇辉同志热心协助；此外，承蒙盛明同志翻拍图版照片，谨致谢意。

译 者

1985年11月于北京

致 谢

遗憾的这是一部遗作。

我的丈夫1968年3月完成了这部手稿，并把它交给了出版者，四个月後他便去世了。因为我知道他由衷感谢几个朋友、赞赏者和公共机构，他们的全心全意的合作使本书得以出版，我想只好由我来代替他致谢了。

W·达拉斯·坦伯瑞克先生不遗余力，花费了大量时间从事在任何出版物中所必须从事的单调乏味的杂务，诸如校订、复核读物校样，等等。现任福特基金会顾问阿杜尔·艾森伯格先生极力建议我已故的丈夫撰写此书，主要供学生们和艺术教师们使用。前任教育开发中心主任亨利·弗格森博士，曾大力协助把本书列入该中心的总计划。布特里先生和伯勒瑟维尔先生，在主管本卷的印刷工作中，助益颇大，兴趣殊浓。许多其他的朋友，各个博物馆的馆长，包括加尔各答印度博物馆和巴黎基梅博物馆、印度考古调查局，都无条件地帮忙，并允许在本书中使用一些珍贵的照片资料。德里的马丹·马赫达先生在复印照片方面鼎力相助，毗湿奴·本加比先生为本书封面提供了精美的彩色照片。

我谨向所有诸位深致谢忱。

拉德娜·莫茶尔·法布里

序 言

可以说希腊人最初是从埃及人、亚述人和米诺斯·克里特岛人那里学会的雕刻艺术。至于罗马人，人们可以断言，希腊人是他们的雕刻教师。毫无疑问，早期拜占庭和罗马的基督教徒在这些前辈遗留的基础上发展了他们的雕刻。同样毫无疑问的是，意大利文艺复兴时期的雕刻以及欧洲后来所有的雕刻全都师法了他们的先代。

印度雕刻迷人的因素之一是其中几乎没有任何异国影响的痕迹。起初，伊朗的某些影响似乎十分明显，但这些影响很快就被摆脱了，印度发展了一种完全不同的艺术风格。一旦它找到了自己的表现方式，从中就很难发现任何承袭波斯的东西了。另外，希腊、罗马晚期和亚洲的希腊化时期的因素，曾一度在印度西部边疆的很小一片地区传入过很短一段时期，但这些变化并没有从根本上改变印度雕刻的样式和风格，而且变化也仅仅发生在那些边境地区。

其余的便纯属印度的，完全是国内独自发展的结果，于是人们说，印度雕刻以其独特性和创造性自立于世界。事实上，印度雕刻对于“泛印度”即远东的艺术——巴厘、缅甸、柬埔寨、中国、日本、爪哇和泰国的雕刻，都产生过巨大的影响。

许多论述印度艺术的书籍好象都忽视了这一方面，而且没有阐明印度雕刻引人入胜的风格的发展。过多的注意力似乎放

到了印度雕刻的宗教方面以及它们描述的题材上。

在本书中，我力图避免在题材和主题上的任何纠缠，只论述印度雕刻从一个时期到另一个时期、从一个世纪到另一个世纪的风格的发展。事实上，这是艺术史的真正题材。虽然在这本小册子里不可能逐一展示印度雕刻艺术的全部发展过程，但我相信，用这种方法展现在你眼前的印度雕刻史，将使你清楚地窥见这一伟大而独创的艺术形式的优美动人之处。

查尔斯·法布里

1968年3月于德里

目 录

序言.....	1
古风艺术.....	2
最初的浮雕.....	5
近似绘画.....	7
宗教的与世俗的.....	9
山林水泽的精灵.....	11
古典主义理想.....	12
和谐, 平衡, 宁静.....	13
艺术巨作.....	15
印度的希腊化艺术.....	17
早期希腊式佛教艺术.....	19
犍陀罗古典主义艺术.....	21
矫饰主义的最早迹象.....	22
矫饰主义的奢华.....	26
多样化, 个性化, 装饰化.....	28
巴洛克的繁缛.....	31
装璜与修饰.....	34
优雅与魅力.....	37
奥里萨巴洛克风格的终极.....	41

南印度的巴洛克风格.....	42
巴洛克风格转变为罗可可风格.....	44
雕刻的终结.....	47
术语汇编.....	48
图版说明.....	52

印度的雕刻具有两千多年的历史。

在这两千多年中，发生过许多变化。每一个时期，每一个世纪，都显示了审美、手法和风格上的变化。这些风格和手法的变化的历史，实际上就是艺术史。它使历史令人神往。这实在比询问一件雕刻表示什么更为有趣。例如，每个世纪都有佛陀或帕尔瓦蒂女神^①的雕像；一旦你知道了雕像表示的是佛陀或帕尔瓦蒂女神，那你还几乎等于一无所知。它们在每一个世纪都雕塑得极为不同，如果你仅仅对艺术品的主题和题材感兴趣，那你就领会不到它全部的美和魅力。

更有魅力的是审美的变化和风格的发展。因为每一时代都在艺术作品中表现了它自己的审美趣味，它所认为美的东西，以及它又是如何扬弃了前代的美的理想。

那种认为印度艺术在所有这许多世纪里始终保持着一成不变的“印度式”的看法，是一种极大的谬误。恰恰相反，虽然它具有明显的地方和民族的特征，但变化也是相当大的。在某些世纪里，人们崇尚简朴；在另一些世纪里，奢华繁缛的装饰则很时髦。在一个时期，雕刻家们偏爱刻意追求高贵和他们称之为“风雅”的东西；在另一些时期，他们又如此喜欢富丽的装饰，以致他们制作的雕刻品的每一小块都布满了数不清的精雕细刻的装饰。

① 帕尔瓦蒂女神，印度教大神湿婆之妻，亦名乌玛。——译注

这就是风格——每一个时代都不相同并始终变化的风格。本书便论述了印度艺术史上的这些风格。它不涉及宗教信仰和神话。换言之，我们论述的是雕刻之美，即每个时代在艺术创作中表现这一时代的方式。

古风艺术

专家们断定，直到公元前3世纪，印度雕刻还寥寥无几。可能有过一些木雕（但我们对此一无所获，因为木头在热带腐烂很快，不能经久），至于我们所得极少的赤陶（焙烧过的陶土）和象牙雕刻，在美和风格方面都是无足轻重的。

公元前3世纪在阿育王^①统治的鼎盛时期，印度的雕刻家才开始雕刻石像。他们如此热衷于雕刻石像，以致很快蔚然成风。阿育王亲自命令在人烟稠密的要地树立了一些巨大的石柱，并叫他的工匠们在石柱上镌刻了他的诰文：要求官吏对他的子民仁爱公正；遵循佛陀的教义；扶助贫困、衰老和病残之人；修筑道路；以及其他有益的诏谕。

阿育王还从伊朗（波斯）招募了一些富有经验的雕刻家来帮助他的石匠。这些匠师带来了他们自己的观念，这就难怪早期的石柱显示出受到波斯艺术影响的明显痕迹。

图1所示贝拿勒斯附近的《萨拉那特狮子柱头》，可能是最著名的阿育王石柱。

首先要注意的是，据知从来没有人雕刻过任何与之雷同的

① 阿育王，印度孔雀王朝第三代皇帝，约公元前272—232年在位。——译注

东西，无论是波斯的，还是印度的；如同大部分印度艺术一样，它显然是独创的。另一方面，顶端的狮子是高度“形式主义的”，而不是写实的，不是对现实精心复制的结果。事实上，这些狮子可以追溯到西亚的非常古老的范例（约公元前3000年之古）。千篇一律地把狮子的鬃毛刻画成火焰状的小毛束，已成为一种惯例；伊朗人所遵循的另一个古老的传统，是用三条很深的雕刻线条来表现狮子的上唇。早期古风时代的印度艺术家继承和模仿了这些形式主义的艺术细节。倒垂的莲花同样是近似伊朗柱头的模仿品，每一花瓣、每一萼片都显示出一种合乎规范的造型和雕刻手法。

当你一看到顶板（位于柱头和三狮^①之间的那部分）中央的佛教法轮两侧的两只走兽时，你马上就能明白这两个动物——一头公牛和一匹奔马，是用一种截然不同的风格雕刻的。它们都是观察细腻、写实逼真的代表作，充满了生气。古伊朗没有任何这类作品流传给我们，特别是那匹奔马，在观察和雕刻方面都是一件小型杰作。在顶板的背后（在这幅照片中看不见）还有另外两只走兽，一狮一象，都雕刻得维妙维肖。这表明了印度艺术家对动物的喜爱（佛教宣讲悲悯一切众生），也表明了艺术家独具慧眼观察自然形态的能力。可以肯定印度艺术家这种能力并不是从伊朗人那里学来的。

图2所示的《兰普瓦的阿育王公牛柱头》，向你展示了那种师法早期波斯匠师的因素与印度艺术家的本土天才的奇妙混合。倒垂的莲花柱头是不折不扣的波斯风格，完全是形式主义的。顶板上的全部装饰也是如此，制作精美，然而没有丝毫典型的

① 《萨拉那特狮子柱头》柱顶共有四狮，照片上仅可见三狮。——译注

印度成份。这是些玫瑰花饰、棕榈叶饰和莨苕叶饰，今天在许多古伊朗王宫的遗迹上依然可以见到这样的装饰。

圆柱顶端的公牛不仅不同于、而且远胜于已知的伊朗雕刻家雕刻的任何动物雕像。伊朗阿契美尼德诸王的宫殿里的公牛雕像完全是形式主义的、毫无生气的装饰。这头阿育王时代的公牛则是一件观察细致入微的杰作。它出色地表现了有名的印度瘤牛即“梵牛”那柔软的肌肉，有弹性的臀部，强健的四肢，线条柔和的鼻孔，以及那竖起来仿佛正在聆听的双耳。

一个人能够把石头雕成他所喜爱的任何形状，这种发现引起了人们的想象。当时阿育王深谋远虑，使雕刻遍布他治下的广袤领土，以宣扬他的仁政与怜悯一切众生的观念；而普通人很快就要求雕刻家塑造他们所热爱的神灵的形象。于是兴起了一种民间艺术，雕刻的主要是那些民间宗教信仰中所钟爱的神灵的自由站立的形象。这些神像不是祭司们主祭的大神，而是村民们信奉的称之为“药叉女”（山林水泽的仙女或树精）和“药叉”（男性的精灵）的地方小神灵。

马土腊附近的《帕尔卡姆药叉像》（图3），我们认为就是这一时期（约公元前250年）现存这种小神灵石像中最早的一尊。这尊比一个真人还大的巨石雕像，是典型的早期即古风艺术作品。雕像僵硬呆板，死气沉沉，正面相向，完全对称，没有任何动作。两臂（现已残缺）原来似乎是竖直地垂在身体两侧。这尊雕像看上去差不多就象一个处于僵直立正姿势的士兵。

如果仔细观察，你就会发现这一雕像身体比例匀称，胸膛结实，躯干雄伟，肩膀宽阔有力。这种“团块感”，男性形象的浑厚感，是印度特有的，经常在以后的艺术中出现。在下一幅图片（图4）《巴特那药叉像》（巴特那在比哈尔邦，曾是阿育王

的都城)中,你还可以发现这种对浑厚、雄健、粗壮的形体的敏感。这个无名小神灵的古风雕像与《帕尔卡姆药叉像》(图3)一样僵硬和刻板,但是雕刻得略胜一筹。过多的注意力集中在服装和斜披在肩上的披巾的纹饰上,以及那垂挂流苏、刻画清晰的腰带上。这幅图片展示了雕像的前后两面,这样你还能看到系住项链的索带。尽管有这一切,但雕像还是毫无生气,毫无动势。这尊雕像站立的姿势显得很笨拙,正象所有其他国家的一切古风雕像一样,都是这种雷同的呆板的姿势。埃及古风艺术和希腊古风艺术都留下了同样类型的雕像。雕刻的草创者们看来都是这样创作的。

最初的浮雕

对早期的印度雕刻家来说,雕刻这些硕大的石像难免会感到有些坚硬和生疏。看来他们实在不喜欢雕刻石像的背后部分。他们会巧妙地发问:“谁愿意从背后看神呢?”古印度人对这个问题的回答显然是“没有人!”

雕像的适宜位置是在墙上。无论雕像是着色的,还是先雕刻后着色的,都应该略微浮凸出背景,应该成为墙壁的一部分。在约2000年的整个历史中,印度的雕刻家从未或极少想要制作从各个侧面都可以观看的圆雕像。这似乎是印度雕刻观念的最独特的因素之一。除极少数之外,印度的大部分雕刻都是浮雕,而不是圆雕。事实上,由于所有的印度雕刻通常都是着色的(所有古希腊、罗马的雕刻亦然),因而许多印度雕刻与其说是表达了雕刻家对立体雕像的观念,毋宁说是表达了画家

的观念。你在图 7 中可以特别明显地看到这种“画家式”的观念，这一浮雕看上去就象一幅镶在框子里的图画。

古印度艺术家们似乎发现了雕刻出他们自己所热爱的各种小精灵的乐趣，随后他们很快就着手制作从背景上略微凸出的浮雕像了。图 5 中《巴尔胡特的药叉女和药叉》就是这样两尊逗人的质朴的雕像。两尊雕像都是古风式的，僵硬呆板，缺乏生气，恰似公元前 3 世纪的那些圆雕像，只不过它们都是浮雕，是以前围绕着一座圣墓即所谓“窣堵波”(塔)的大石栏的装饰局部。右边的男药叉像双手合十作祈祷状；但由于艺术家不知如何按照透视缩短法雕刻，他只好把双手压成斜向一边。出于同样的原因，双脚也有趣地向旁边扭斜，雕刻家不知如何处理更好。另外，它也是那种同样类型的刻板呆滞、死气沉沉的正面雕像。他的大头巾、衣服和他所佩戴的珠宝饰物全都加工精美。这是一个生活在山中的小神，因此他被表现为站在岩石上。此外，在左下角还有一棵小树，几只鸚鵡正在枝头戏耍。

同一页(图 5)上的药叉女即树神同等质朴而生硬。她站在那里，一只手笔直下垂，另一只手曾举着一朵花。她发型可爱，头上包着一块头巾。在一条好像是刺绣的布带下面戴有华丽的项链和一条精美的金属链带。她在齐腰以上不穿衣服，因为古印度妇女总是如此。她的两脚也是向外扭转，因为艺术家不知如何用更好的方式表现它们。她也是那样僵立不动，缺乏生气。

所有这些雕像想必是在公元前 250 至 150 年之间雕刻的，但在其后的 50 年中，艺术家发生了巨大的变化。艺术家再也不满足于这些死气沉沉、木然直视的雕像了，他现在试图在他的雕像中注入某种生气、某种动态。从图 6《秋萝枸葛女神像》

上，你可以看到这种巨大的变化。这是一个典型的树神，据说是生活在图中所示的树中。虽然在许多方面与图5中的药叉女非常相似，但这个秋萝枸葛树神却远为可爱。她抬起左腿，双臂处于动态；甚至她的脸也不再是正面的，而是转向一旁，“微侧面”。她脚下的小象是一个“驯服的精灵”，即听任秋萝枸葛驱遣的“乘骑”。虽然这尊雕像仍然是古风的、质朴的，但我们已看到艺术家在用石头创作活的、动态的人体形象方面迈出了第一步。

下一步更为引人注目。雕刻家被委以越来越艰巨的重任。当他接受这些挑战时，他就试图寻找新的对策，更多地发现动态的真正表现方法。

近似绘画

那些描述传说故事的圆形浮雕和中楣饰带，布满了宰堵波围栏的许多石板，几乎都象绘画一样。图7《智慧鹿鲁鲁的故事》^①就是这些寓言故事浮雕之一。它雕在一个圆框中，象是一幅图画，有前景、中景和背景。前面的河流、后面的树木和中间的人与动物构成了一幅画面。这些动物都观察得相当细腻，呈现出各种各样自然的姿态。但更有趣的是站在河边的两个人像完全是最典型的古风式的造型：僵硬，死板，呆若木偶

① 《智慧鹿鲁鲁的故事》即《金色鹿本生》，讲述佛陀前世曾为恒河畔森林中的金色鹿鲁鲁，营救了一个溺水的商人之子；商人之子忘恩负义，向悬赏捕捉鲁鲁的贝拿勒斯国王告密；国王弯弓欲射鲁鲁，鲁鲁跪伏陈词，国王感其善行，合掌礼拜。——译注