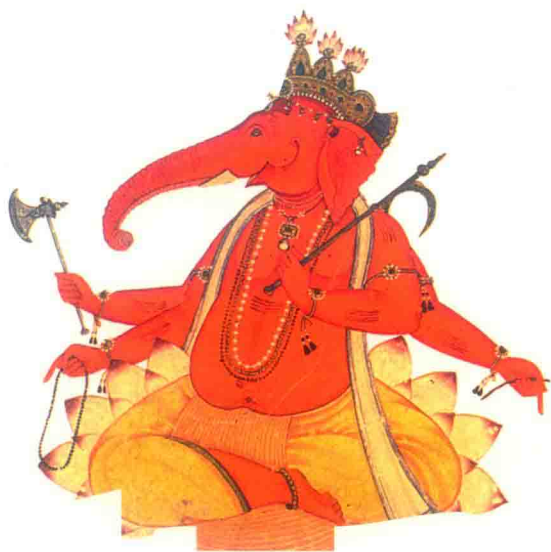


印度艺术

Indian Art



Vidya Dehejia

「美」维迪亚·德赫贾 著

张微伟 译

Indian Art

印度艺术

Vidya Dehejia

[美] 维迪亚·德赫贾 著

张微伟 译



Indian Art

印度艺术

Vidya Dehejia

「美」维迪亚·德赫贾 著

张微伟 译



4	引 言 山·川·人	267	第十三章 天园景象	莫卧儿艺术的奢华
9	第一章 体验艺术	303	第十四章 宫殿亭阁	拉吉普特梅瓦尔
	观看者·艺术·艺术家			
23	第二章 砖·印·石	329	第十五章 热带罗马	葡属果阿的教堂
	走进信史时代			
45	第三章 石头里的故事	343	第十六章 王冠上的珍宝	英属印度的艺术
	早期佛教艺术对大众的吸引力			
69	第四章 亚历山大大帝之后	371	结 语 艺术与现代性	
	印度-希腊艺术与佛陀形象			
91	第五章 向山中去	387	附 录	
	石窟寺院与石窟神庙		术语表	
121	第六章 “注视” 圣迹		宗教与神话人物	
	图像与神庙		主要王朝与帝国	
137	第七章 神圣与“低俗”		关键日期	
	那伽罗神庙		延伸阅读	
163	第八章 石头里的谜语		索 引	
	跋罗婆的摩末罗城		致 谢	
183	第九章 圣 地			
	达罗毗荼朱罗神庙			
205	第十章 神在他们中间			
	神庙城市与节庆青铜器			
221	第十一章 抽象的线条			
	印度苏丹及其艺术			
245	第十二章 大都会的风华			
	毗奢耶那伽罗城			

对页
 在神坛祭拜的女人
 来自曼利 (Manley) 藏
 罗伽摩罗画册中的一页
 约 1610 年
 纸面施水粉
 28 cm × 18 cm
 伦敦大英博物馆

- 4 印度次大陆与亚洲其他的陆地部分实质上是隔绝开的，中间横贯着一条巍峨的被称为“冰雪之乡”的喜马拉雅山脉。在这片土地上所发生的故事，既丰富多彩又前后连贯。印度次大陆呈倒三角形，从喜马拉雅山脉的高处一直延伸到赤道附近的印度洋海域。广阔的河流横跨这片大陆，在居民的生活中扮演了重要角色。其中，有三条河流最为重要：信度河，又称印度河，发源于喜马拉雅山脉，向西流入阿拉伯海，“印度”的国名即源于此；恒河，同样发源于冰雪地带，却朝东流入了孟加拉湾；贾木纳河（古称“阎牟那河”）也发源于喜马拉雅山脉，但最终汇入恒河。恒河与贾木纳河作为两条孕育了生命的河流，在印度被奉为女神，并以雕刻的形式出现在神庙入口。喜马拉雅山脉则被看作印度众神的圣山居所。

- 印度次大陆与欧洲（去除俄罗斯后）的面积相等，拥有众多的地理、民族、语言、文化区域，甚至可能不亚于欧洲。南有棕榈树成排的海滩与茂盛的热带丛林，北有大雪封顶的山峰，西有黄沙漫天的沙漠。北部干燥的气候适合麦类作物生长，因此饮食结构围绕死面饼发展，而南方葱郁的稻田，则使米饭成为居民的主要食物。在西部拉贾斯坦邦的沙漠中，女性衣着鲜艳，且饰以丰富的刺绣，仿佛是要突显周遭沙漠的单一色调；相比起来，在南方喀拉拉的潟湖地带，女性衣着整体雪白，偶尔缝有金线。在荒凉的次喜马拉雅山区，艺术家们创造了朴素、没有装饰的石造神庙；而在丰裕的平原，艺术家们则在他们的神社上装饰了丰富的神祇与人物雕塑。
- 5

今天，这片土地也被称为南亚，它包括了一系列民族国家——印度、巴基斯坦、孟加拉国、尼泊尔、不丹、马尔代夫、斯里兰卡。在古代文献中，这片土地被称作婆罗多伐娑（Bharata-varsha），意为婆罗多之国土，印度著名史诗《摩诃婆罗多》中的众多英雄都是神话中婆

罗多王的后裔。早期的石刻文字，如1世纪加尔勒石窟中的碑刻将这片土地称为南赡部洲，意即阎浮树之洲。这些古代名称在使用时所指代的地理区域是极为灵活的：有时，婆罗多伐娑与南赡部洲涵盖的区域边界似乎比阿富汗还远；而有时，印度河便是最远的边界。几千年来，这片次大陆接连同化了几批翻越艰险山路而来的人群。中亚的雅利安人、波斯人、希腊人、斯基泰人、突厥人、阿富汗人共同促成了印度文明与艺术的不拘一格。从海路来的罗马人、阿拉伯人、非洲人、葡萄牙人、英国人，也留下了同样重要的印记。毕竟，和印地语同样作为印度官方语言与国语的英语，也在不同族群之间的联系中充当了语言的纽带。

世界几大重要的宗教都诞生在这片土地上，其中，印度教、佛教、耆那教最初都发源于此。这三种信仰的教徒们都建造了精美独特的建筑，以敬奉他们的神祇与宗教领袖。发源于阿拉伯半岛的伊斯兰教在9世纪已经传播到了印度次大陆的西部边陲，而到13世纪，它已经取得了相当重要的地位。总体来说，今天的印度次大陆拥有世界上最多的伊斯兰教人口（印度尼西亚其次，伊拉克第三）。在穆斯林统治的几个世纪里，他们建造了一些大型的伊斯兰建筑，其中，泰姬陵成了印度最有名的建筑。这片地域最晚发展起来的宗教是锡克教，创建于16世纪，是印度教与伊斯兰教碰撞后的奇妙结果。基督教在耶稣死后不久，可能就已经通过圣多默进入了印度次大陆。15世纪，当葡萄牙人、荷兰人、法国人、英国人带着各种基督教派来到印度时，他们发现叙利亚的基督徒早已在印度南部站稳了脚跟。今天，在马德拉斯¹的圣多默圣殿里，圣母玛利亚身穿纱丽，而基督则脚踏莲花，两侧立有孔雀。

6

在漫长的历史中，印度次大陆的文化也同样在与异文化的接触中影响了后者。利润丰厚的中亚丝绸之路为印度提供了一条与中国接触的通道。中国十分尊重邻国，他们接受了佛教，并视印度为佛陀的神圣故乡。为与印度尼西亚、泰国、马来西亚、柬埔寨、越南等各民族国家进行贸易而开通的东部海路，也成了印度教、佛教和梵语传播交流的通道。直到今天，我们在泰语表示“艺术”的“sinhipa”一词中，还可以看出梵语词“shilpa”的痕迹；而印度尼西亚的木偶影戏与舞台

¹ 马德拉斯已于1996年更名为金奈（Chennai），译文中保留马德拉斯的称呼。

表演大都围绕着印度的两大史诗——《摩诃婆罗多》与《罗摩衍那》展开。

本书将探讨印度次大陆约4500年来的艺术遗产。因为巴基斯坦、孟加拉国等国家直到现代才出现，因此我决定在大多数情况下，使用“印度”而非“印度次大陆”或“南亚”等更为拗口的名字来称呼这些前现代时期的地区。同样值得注意的是，这片次大陆上各文化之间常常有许多共通的跨越了宗教藩篱的特征。比如说，相比远方伊拉克等地的伊斯兰教同胞们，德干高原海得拉巴城的穆斯林，与他们周围的印度族群要拥有更多的文化共通点。

- 公元前两三千年的印度河文明的砖砌城市拥有最早的艺术遗迹。
- 7 在那之后的很长一段时间，直到13世纪伊斯兰城市的建造，印度的艺术似乎完全是宗教性的。保存至今的所有古代建筑与雕塑都取材于坚固的石头，且都承载了佛教徒、印度教教徒、耆那教徒供奉神祇的功能意义。然而，这些保留下来的遗迹是有误导性的。因为印度早期的文学作品中高度赞美了君主的宏伟宫殿，同时，古代的叙事雕刻（Narrative sculptures）中也经常描绘有错综复杂的城市建筑。但由于这些城市与宫殿都是砖木结构，以木雕、灰泥雕、陶雕装饰，再绘上壁画，这种构造根本不能在印度炎热、潮湿的气候中保存下来，所以现在也就不可见了。

学者们经常指出，在历史的早期阶段，印度并没有留下任何对历史事件的准确记录，也没有出现像西方一样的历史观。印度的时间概念是循环的，而非线性的，像一个巨大的转轮，是创生、毁灭、再生三者的轮回，这或许导致了他们不热衷于记录历史。此外，他们对口头传统（Oral tradition）极为重视；宗教经文、历史传说、吟游诗歌都以唱颂的方式代代相传。如果将历史定义为对过去事件的认知，那么印度无疑是有它的历史观的。印度语言中最接近历史的词是“伊底诃娑”（Itihasa），意为“故即如是”。印度的神话、族谱、历史叙述中都包含有“伊底诃娑”的思想，而这三种体裁经常是互相重叠、交融的。

然而，古代君主在石造建筑与铜版上留下了大量的铭文，记录着土地、村庄、金钱等的进贡情况。这些铭文包括了许多当时经济、政

治、宗教状况的信息，不过，更多的是对当时君主与朝代的赞颂之词，因此需要仔细甄别。诗歌、戏剧中的典故，艺术著作与考古材料中的情景证据等辅助资料，也能帮助我们了解印度古代史。比如说，通过标注艺术遗迹的地点，特别是佛教寺院的中心地，我们已经能够复原出古代印度的商旅路线。

因为印度的伊斯兰统治者对于历史记录充满热情，在他们上台之后，情况发生了改变。比如说，莫卧儿皇帝命令，必须记录所有颁布的法令，并有选择地将年鉴编纂进王国历史。15 世纪后的印度本土统治者也很重视对他们执政期间重大事件的记录。然而，这些历史记载都只关注王室，普通人基本不在记载之列。随着印度次大陆伊斯兰统治者的到来，城池与宫殿也开始以石头建造，之后的印度本土统治者随之效法，因此 12 世纪后的建筑遗迹呈现出一幅更加丰富的图景。插图抄本也有留存下来，起初描绘于棕榈叶上，之后才用纸张。抄本常常能让我们感受到印度与伊斯兰宫廷艺术兼容并包的气质，以及当时奢华优雅的宫廷氛围。

从 17 世纪起直到最终成为英国的殖民地，印度受欧洲的影响愈发明显。到 20 世纪中期，印度的建筑、雕塑、绘画都表现出日益显著的西方品位。印度独立 50 年后的今天，仍有两大重要的力量在相互较量：是复兴被遗忘的、沉睡的艺术遗产，还是建立属于本国的现代文化。当艺术家需要对这两种同样重要的力量做出回应时，印度次大陆就出现了一种新的审美。今天的印度艺术与传统并非完全割裂；相反，过往的传统在以一种独特、新颖的方式，被重新阐释、重新创造着。

第一章 体验艺术

观看者·艺术·艺术家



大约1500年前，古代印度的思想家构建了一种艺术与审美的理论，即在艺术鉴赏中，应以观看者的视角为中心。他们进而推论出，审美体验的关键并不在于艺术作品，也不在于创作的艺术家，而在于观看者。同理，古代印度作家也指出，酒的香醇并不在于盛酒的酒壶，也不在于酿酒的酒商，而在于品酒的人。这种“观看者反馈理论”（Viewer-response theory），在梵文中被称为“罗娑”（Rasa），而做出反馈的观看者则被称为“罗悉迦”（Rasika），意即品鉴者。这种本土的审美理论在9世纪已经占据主导地位，并明显与印度艺术的鉴赏密切相关。但是在我们深入探讨罗娑之前，或许有必要考虑一下早期印度艺术与艺术家的角色。

现代艺术研究方法强调个体艺术家的作用，并认同其作品本身的价值，这在前现代时期的印度是不存在的。同中世纪的欧洲一样，古代印度的艺术大多是为了装饰宗教建筑而创作的。追求华丽的视觉效果无疑是建造高楼、尖塔，以及创作浮雕、雕塑的主要目的之一。但是，教导、熏陶、激发适当的审美反应并提高宗教认识，对于艺术家来说也同样重要。艺术与神话、宗教紧密联系在一起，比如在第五章我们会详细介绍的象岛湿婆石窟庙，观看者在看到湿婆神巨大的三首雕像（图1）时，会感受到一种奇妙的情感，即心灵深处的宁静感。类似的大型雕刻多是以这种方式来提升宗教体验的。

然而，并非所有的宗教艺术都应该以同一种方式被观赏。青铜制的舞蹈湿婆像（图2）被称作那吒罗阇，即舞王之意。它被19世纪法国雕塑家奥古斯特·罗丹视为节奏运动的完美体现。在观赏的时候，湿婆像一般会身披绸缎，佩戴宝石，装饰花环，几乎全身都被覆盖。它在人们敬奉的场合所呈现的形象，必定会与我们在博物馆中看到的非常不同。

在古代印度，从事艺术工作是一种世袭职业。艺术家进入一种学徒制的行会，与其他匠人，如陶匠、铁匠、纺织工同属一个社会等级。新学徒基本通过艺术文献来学习，这类文献被称为“艺论”（Shilpa shastras），提供了一系列人体造型的法则，而人体是早期印度艺术传统的核心主题。加纳帕蒂·斯塔帕蒂翻译了其中的一种文献，并应用

图1
三首湿婆
约550—575年
象岛1号窟

于最近在马德拉斯附近兴起的传统雕塑学校，如图3—6所示。女性躯干的模型来自湿婆手持的沙漏型达玛鲁鼓，或表示因陀罗的闪电双头金刚杵（Vajra）（图3）。女性的手臂无一不纤细修长，在视觉意象上，要么像柔韧的竹竿，要么像巴尔米拉棕榈可食用的根部（图4）。鱼或者莲花瓣，是修长目部约定俗成的刻画模型，长长的眼睛被认为是美



图2
舞王湿婆，又称那吒罗阇
南印
约970年
青铜
高67.9 cm
纽约亚洲协会画廊

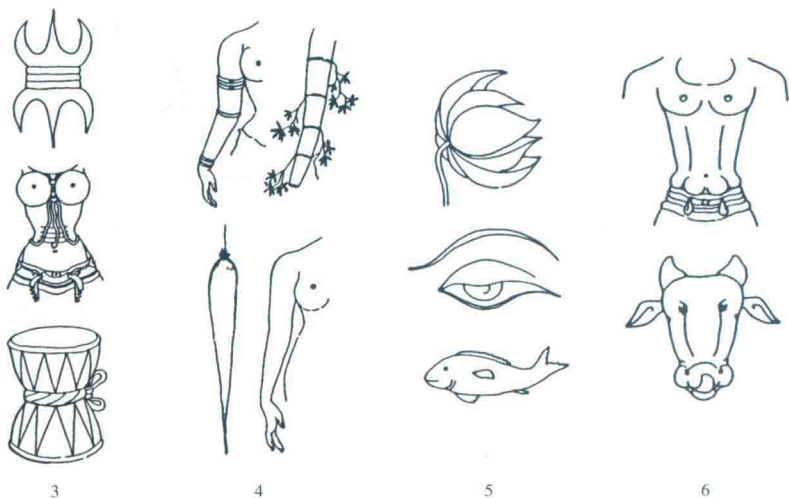


图3—6

构建人体形象的模型，来自
加纳帕蒂·斯塔帕蒂的《艺
术创作》(Shilpa Shennul)

马德拉斯

1978年

图3: 描绘女性躯干所用

图4: 描绘女性手臂所用

图5: 描绘眼睛所用

图6: 描绘男性躯干所用

的典范(图5)。男性躯干的模型则是正面的公牛头(图6)。新学徒以艺论中的规定为出发点，以确保能保持一定的艺术水准。虽然灵思泉涌的艺术家总能创作出伟大的作品，但个体性的实验并不被鼓励；相反，人们对重复理想法则的做法进行褒扬、奖励，却并不尊重自然主义的概念。

艺论也为神庙建筑提供了详尽的说明。比如，古代的建筑师遵从这类文献，创造出了克久拉霍神庙中的一组优雅的屋顶；另外，各个殿宇的金字塔形屋顶越升越高，创造出半月形的弧线，形成了神祠高塔的顶峰(图7)。建筑师们将这类高塔称为悉诃罗塔，即山峰之意。

早期学者，如著名的斯黛拉·克拉姆里施提出，这些匠人在描绘神像时会进入一种瑜伽式的迷幻状态，眼前会出现神灵的形象，他们随即在这一转瞬即逝的时刻里创造出神的形象来。这种事或许真的偶尔会发生也说不定(排除西藏艺术家僧侣的情况)，然而总的来说，匠人主要是作为行会团队的一部分工作，并主要将其视为谋生的手段。无论个人的宗教信仰如何，艺术家们总会为任何找上门来的主顾工作。比如，我们完全可以辨认出布巴内什瓦尔供奉湿婆的悉悉天神(Sisiresvara)庙，与其北部120千米左右的勒德纳吉里佛教精舍，这两处建筑是出自18世纪奥里萨同一个行会的工匠之手。今天，离德里不远的斋浦尔一带也存在相似的情况，这里的一群穆斯林工匠经常会

14



图7
洞窟大天王庙
克久拉霍
约1004—1035年

为印度教神庙制作雕刻。

建造克久拉霍的神庙群，或南印的坦贾武尔大庙的众多艺术家以及主持建筑师，其姓名和生平至今都不为人所知。直到最近15年，设计泰姬陵的建筑师乌斯塔德·艾哈迈德·拉霍里（Ustad Ahmed Lahori）的身份才真相大白，并最终否定了一份17世纪的报告中的说法。报告中称，整幢宏伟建筑的设计出自一位名为维勒尼奥·杰罗尼莫的威尼斯珠宝匠之手。而在15、16世纪文艺复兴时的意大利，情况则截然不同：建造了罗马和佛罗伦萨大教堂的建筑师们，如莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂、多纳托·布拉曼特、菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）等，在身后留下了平面图、立面图，甚至还有木制模型；关于他们生平事迹的详细传记也一直保留至今。

15

印度艺术史上的艺术品作者一定程度上匿名的原因之一，是许多作品本质上都是合作完成的。比如，建筑与雕塑就是不可分割的伙伴。

建造大型神庙时，不光是建筑师与雕塑家，石匠、石灰匠、粉刷匠、木匠等工种都会进驻现场达十几年之久。如同中世纪欧洲的大教堂建筑一般，这些宏伟的建筑是数名行家里手合作的结果；在这种情况下，姓名与个性变得不再重要。

匿名的另一个原因大概在于，艺术家在印度阶层分化的种姓制度中地位较低。婆罗门阶层，即祭司阶层，拥有尊贵的地位；紧随其后的是刹帝利阶层，即统治集团；随后是吠舍阶层，即商人；最后是首陀罗，即体力劳动者。艺术家被归属于最后一类：所有用双手干活的人，无论是用泥巴建造了堤坝，还是雕刻了精美的雕像，都属于最低的种姓。而矛盾的是，同一批艺术家中，也有很多人获得机会，接触到了包括王室在内的富甲一方、有影响力的主顾，因此，其中最出色的人还是得到了认可。

然而，艺术家的匿名与其说是主动选择的，不如说是主顾地位较高所导致的结果。克久拉霍与坦贾武尔的铭文详细描述了月亮王朝的君主耶输跋摩与朱罗王罗茶罗乍两位君主，而17世纪的文献则歌颂了莫卧儿君主沙贾汗。艺术家被视作拿报酬的工人，而赞美之词则归于启动了项目并进行捐助直到建筑完成的主顾。诚然，这种情况或许并不像看上去那样只是极端个例；毕竟，当代的大多数美术馆与音乐厅多是以它们捐助人的名字命名的。

16

然而，在某些地方，比如说南部的卡纳塔克邦，艺术家的姓名则鲜明地出现在某些特定时代的石刻记录中。贝卢尔的一座雕刻精美的12世纪神庙中，斜撑结构上的42名女性形象似乎分别出自不同的艺术家之手，这些斜撑中大多数都有石刻铭文记载了雕刻家的姓名、工会、家乡，还称赞了他们的个人成就。其中一位艺术家“就像一把剪刀，架在了著名雕刻家的脖子上”；还有一名，是“雕刻家竞争者中的冠军”。格德格的一座11世纪时的神庙的石刻铭文，也使用了类似的措辞来赞美其建筑师的荣耀：

称霸世界的是优提伽，博学的圣迦利野释底（Sri Kriyasakti Pandit）的弟子。在阐述各种艺术与科学时，他可与梵天媲美……