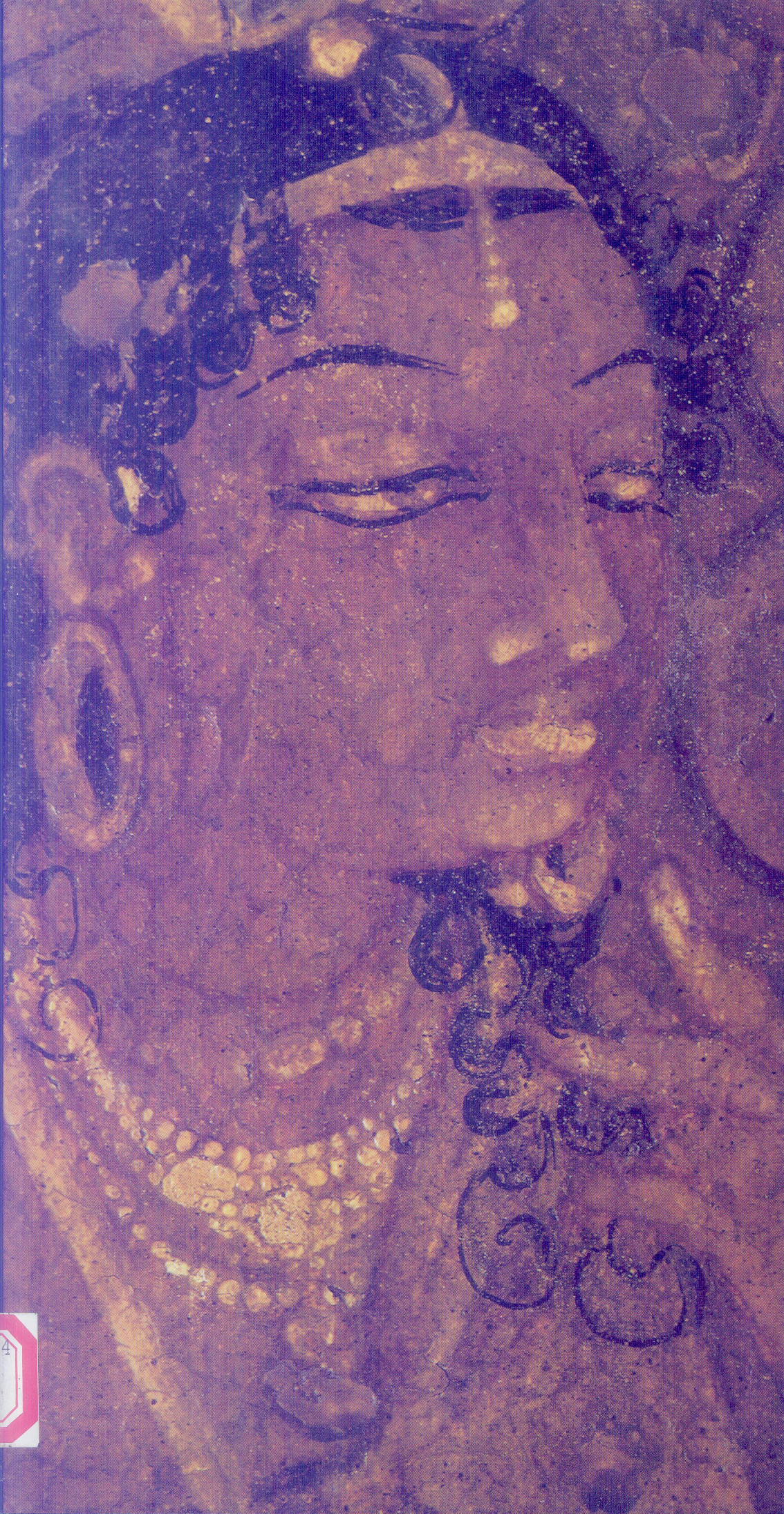




印度 壁画

INDIAN
MURAL
PAINTINGS

毛小雨

江
西
美
术
出
版
社



印度壁画

INDIAN MURAL PAINTINGS

毛小雨 著

江
西
美
术
出
版
社



0036280

参考书目

- Amina OKADA and Jean - Louis Nou, Ajanta, New Delhi, 1996
- Calambur Sivaramamurti, The Art of India, New York, 1977
- J. Weatherhill, The Art of Ancient India Buddhist, Hindu, Jain, Delhi, 1985
- Robert E. Fisher, Buddhist Art and Architecture, London, 1993
- Jas. Burgess, Buddhist Cave Temples and Their Inscriptions, Delhi and Varanasi, 1975
- Roy C. Craven, Indian Art, London, 1976
- Percy Brown, Indian Painting, Calcutta, 1947
- H. Zimmer, Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, Delhi, 1990
- S. A. Kramrisch, Survey of Painting in the Deccan, London, 1937

D·D·高善必《印度古代文化与文明史纲》 商务印书馆 1998 年版

A·L·巴沙姆主编《印度文化史》 商务印书馆 1997 年版

季羡林主编《印度古代文学史》 北京大学出版社 1991 年版

黄宝生《印度古典诗学》 北京大学出版社 1999 年版

许建英、何汉民编译《中亚佛教艺术》 新疆美术摄影出版社 1992 年版

倪培耕《印度味论诗学》 漓江出版社 1997 年版

魏长洪等《西域佛教史》 新疆美术摄影出版社 1998 年版

常任侠编著《印度与东南亚美术发展史》 上海人民美术出版社 1980 年版

2000. 3. 21
考古书店

图书在版编目(CIP)数据

印度壁画/毛小雨著. - 南昌:江西美术出版社, 2000. 1

ISBN 7-80580-646-2

I. 印… II. 毛… III. 壁画=绘画史-印度
IV. J2186

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 57068 号

印度壁画

作者 毛小雨
摄影

封面设计 梅家强 傅廷煦

版式设计 迭 枫

责任编辑 张叠峰

出版 江西美术出版社
总发行

江西省南昌市新魏路 17 号 邮编 330002
电话:0791-8510540 8504775

制版印刷 利丰雅高印刷(深圳)有限公司

2000 年 2 月第 1 版第 1 次印刷

889×1194 开本 1/12 印张 14

印数 3 000 册

ISBN 7-80580-646-2/J·607

定价 158.00 元

序

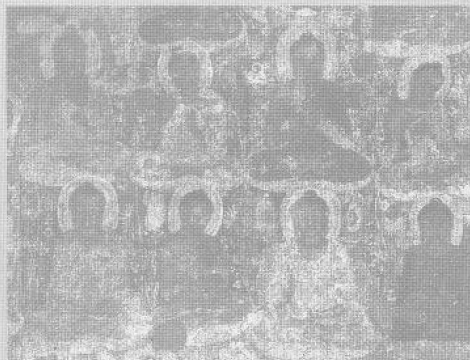
阿旃陀石窟是印度古典艺术的宝库。以阿旃陀石窟为代表的印度壁画不仅为我们提供公元前 2 世纪以来详尽的社会生活的历史记载,而且,其精美的壁画作为石窟艺术的重点,得到印度国内外人士极大的赞赏。阿旃陀石窟在中国产生了最密切的共鸣,那就是杰出的敦煌石窟艺术。像上述提到的敦煌石窟那样,阿旃陀壁画所涉及的主题是建立在神话基础之上的。可以说,阿旃陀是印度艺术的代表之一,所以,自然而然被列入联合国教科文组织的世界遗产名录当中。

毛小雨先生熟悉了解印度。他已经出版了一部题为《印度雕塑》的专著,内容涵盖丰富多彩的印度寺庙的外部雕刻以及印度古代、中世纪和现代的造型艺术。毛先生于 1996 - 1997 年度在普那大学学习。他的上一部著作和现在要出版的这本书,是他个人原创精神的体现,也是他对印度保持关注的反映。他在印度旅行期间拍摄的摄影作品,显示了他细腻的眼光和敏锐的洞察力;除此之外,还有一种对印度艺术的感情。

在祝贺毛先生第二部有关印度艺术的著作出版的同时,我也要向江西美术出版社表达我的谢意,感谢他们有兴趣并支持在中国出版印度美术方面的画册。我们期待着未来有更多这样的成果出现。

南威哲(V. K. Nambiar)

(印度驻中华人民共和国大使)



Foreword

/ V. K. Nambiar

The cave temples of Ajanta are a treasure house of classical Indian art. Not only do they provide us detailed historical records of life and society from the second century BC onwards, but the delicate frescoes that are the centerpiece of cave art have been the subject of great admiration in India and around the world. The frescoes of Ajanta find their closest echo in China in the brilliant cave art of Dunhuang. As in the case of Dunhuang, the frescoes of Ajanta deal with themes that are based on mythology and religion. In this context, Ajanta is one of the hallmarks of Indian art and is rightly listed among the world heritage sites of UNESCO.

Mr. Mao Xiaoyu is no stranger to India. He has already produced a book entitled, *India Sculpture* based on the richly carved exteriors of Indian temples and on the iconic art of ancient, medieval and modern India. Mr. Mao studied in India in the University of Pune, during 1996 – 1997. This book and the previous one have been produced as a result of his personal initiative and is reflective of his abiding personal interest in India. His photography, done entirely during his travels in India, reveals an eye for detail, a sense of perspective and, above all, a feeling for the subject.

While congratulating Mr. Mao for this second volume, I would also like to record my appreciation to the Jiangxi Art Publishing Company for their interest and support to producing illustrated books of Indian art in China. We look forward to many more such efforts in the future.

V. K. Nambiar

The Ambassador of India in the
People's Republic of China



前言 / 毛小雨

(一)

南亚次大陆是一块广袤的土地,北倚世界上最高的山脉喜马拉雅山,南望印度洋,东濒孟加拉湾,西邻阿拉伯海。她不仅面积广大,并且在地理环境上也是复杂多样的。这里既有终年不化的皑皑白雪,也有久旱无雨的漫漫沙漠;恒河流域土地肥沃,德干高原矿藏丰富。印度正是雄踞在这块土地上的最大国家。

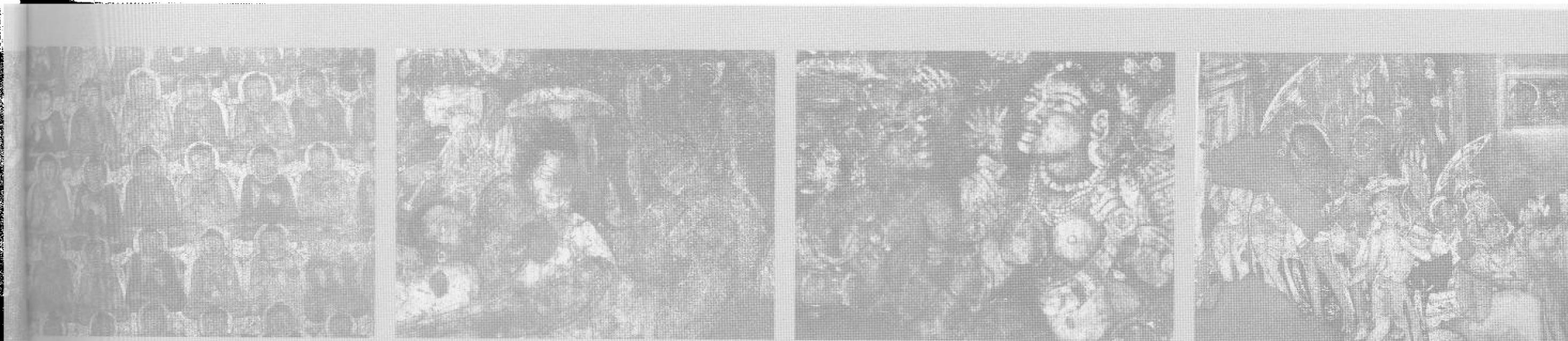
南亚次大陆孕育了光辉灿烂的印度文化艺术。早在公元前 2500 年,印度人就在印度河(在今巴基斯坦)流域创造了印度河流域文明。考古学家在此发掘出了两个古代城市,一为摩亨佐·达罗;一为哈拉帕。因此,考古学家将其命名为“哈拉帕文化”。从大量出土的文物来看,这里文明高度发达,特别在艺术方面,已经有极高的造诣,如刻有文字与图案的印章、小型男女雕像。在印度,悠久的历史传统,像一条没有中断过的长河,连绵不绝地发展下来。

遗憾的是,这一高度发达的文明,在延续了近 1000 年之后,突然消失,但与它有渊源关系的印度吠陀文化进入了雅利安人统治时期。尽管历史学家称这一阶段是印度历史上的“黑暗时期”,但雅利安人创造了不同于以往的文明。他们为印度的文化贡献出了 4 部非同凡响的吠陀诗歌总集,即《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》、《夜柔吠陀》和《阿达婆吠陀》。吠陀意即“神的启示”或“神秘的知识”,是雅利安人的圣典。

这几部吠陀反映了雅利安人从印度西北向东移动的迹象。最古老的《梨俱吠陀》和《娑摩吠陀》表明雅利安人生活在印度河流域,其后的《夜柔吠陀》表明雅利安人已经进入恒河流域,最晚编订的《阿达婆吠陀》表明雅利安人已经进入孟加拉地区。这样已基本占领现在的印度北部沿恒河、朱木那河、布拉马普特拉河流域地区。吠陀诗歌反映了雅利安人与印度土著发生冲突、战争时的社会面貌。《梨俱吠陀》中描写的十王之战就是当时影响很大的一次战争。随着部落渐渐合并成大小王国,生产力提高,私有制和社会分工加强,阶级分化的现象日益明显,形成印度文化中特有的种姓制度。此外,吠陀文献反映原始宗教思想以及带文学性的神话传说,这都为后世印度各式各样的神话、神灵和宗教的产生打下了基础。

吠陀文学之后,出现了两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》。史诗叙述了雅利安人从印度河流域向恒河流域推进的过程中,充满血与火的杀伐与争斗。由于史诗在演进过程中经过历代的加工与内容扩充,所以,两大史诗融历史传说、哲学思想于一身,成为印度历史上包罗万象的知识总汇。

吠陀文学和英雄史诗为印度艺术的创作提供了丰富的素材,在印度的雕刻和绘画当中,许多内容都出自吠陀文学和两大史诗。此外,虔诚的宗教信仰又为艺术创作插上理想之翼,艺术家们恣意任情地构筑着一个个虚幻世界,为印度艺术涂上一抹神秘诱人的灵光。印度壁画就是在这样的背景下产生的。



(二)

谈印度壁画,不能不从印度绘画谈起。由于印度高温多雨,在莫卧儿人统治之前的艺术作品里,绘在纸上的画保存下来的不多。在 19 世纪,许多西方人甚至断言,印度人在绘画艺术方面的能力是有缺陷的。

即使后来莫卧儿时代的细密画传到西方的博物馆,情况也没什么改变。在西方人编写的目录当中,还说这些东西来自波斯,或者是来自中国,并且也不把它们当成真正的美术作品,认为只不过是书籍中一种有趣的插图罢了。

随着阿旃陀石窟重见天日,使人们目睹了古代印度人那惊世骇俗的壁画艺术,印度绘画的历史有了丰富的内容可以描述。这从中亚到中国,再到东南亚的佛教绘画艺术中,均可以找到一脉相承的源流。

(三)

印度是一个充满浪漫瑰丽神话的国度,每一个节日,每一种事物,似乎都沾上神的灵气。自然界的万事万物,人类创造的精神与物质文明,都是神赐予的。同样,绘画艺术也不例外。印度古代文献《绘画特质》就把绘画的起源描绘成一个迷人的故事:很久以前,一位名叫巴吉亚的国王英明有为,治国有方,人民安居乐业。但是,一个婆罗门来到国王面前诉苦,打破了这种宁静。他说:“陛下,我的儿子死了,他死于国家里蔓延的一种罪恶,请尊敬的陛下救救他吧!”国王不忍心听他的哭诉,于是,要求死神阎摩放回这个婆罗门的儿子,但阎摩断然拒绝。于是双方发生大战。看到惨烈的战争发生,生灵涂炭,创造之神梵天就晓谕国王:“人的死生是由其所做的业而定,阎摩无错。你如果诚心相救,可以画一幅死者的画像。”于是梵天用神力将画像赋予生命,还让国王向艺术之神毗首羯摩请教绘画的具体技巧。

而另一部印度教经典《毗湿奴往世书》为我们展示了另一个传说:存在之神那拉衍依据想象画了一位容貌超众的仙女,使所有女神光彩全失,这一美丽绝伦的仙女就成了印度典雅女性的代表。于是艺术之神就拜那拉衍为师,学习绘画技巧。

两个传说虽然不是历史,但它们说明,印度很早就有绘画的概念。印度的绘画也有源远流长的历史。

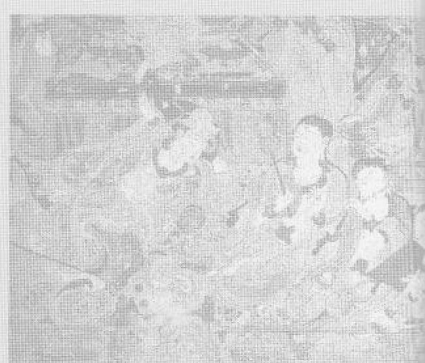
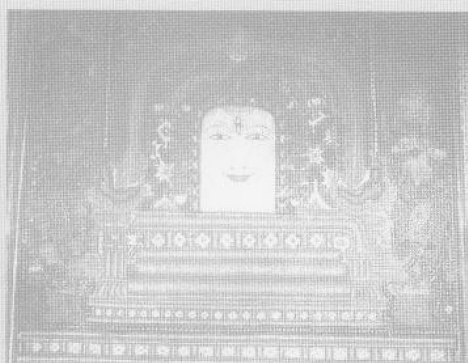
(四)

印度壁画是印度绘画中的重要组成部分,其起源可以上溯到远古时期的岩画。在印度北部和中部发现了大量的岩画,这些岩画是当时人们狩猎生活和图腾崇拜的反映。远古的人们在长期与自然相处过程中,精心观察,善于捕捉人和动物的瞬间动态,这些动态散发着原始的充沛活力。

史诗《罗摩衍那》中常常提到绘有彩画的宫殿和神坛,甚至提到在楞伽国有专门的画室。可见当时绘画已经比较普遍,而且盛行壁画。正是这种传统为宗教壁画艺术奠定了基础。随着释迦牟尼悟道成佛,佛教成了印度兴盛的宗教。为了更形象化地宣传佛理,绘画就成了一种有力的工具。保存在佛教石窟阿旃陀中的壁画是佛教美术的顶峰,是印度壁画的典范。

佛教衰落以后,虽然印度教也开凿埃罗拉那样规模宏大的石窟,也有壁画出现,但其传统一直没有中断。直至 18 世纪,在印度南方的喀拉拉邦和泰米纳杜邦依然还有壁画,但规模和成就已无法与佛教壁画相提并论。

研究印度壁画的另一个重要意义是,印度的佛教壁画艺术经过传播,在亚洲产生了深远的影响,包括中国在内的许多国家如果不经受印度佛教艺术的浸染,其艺术史的书写就不会是今天这个样子。因此,研究印度壁画的影响,也是这部著作一个有机组成部分。



目 录

序/南威哲

前言/毛小雨

印度壁画/1

■印度壁画的起源/1

■阿旃陀:印度壁画的宝库/4

●佛教与阿旃陀石窟/4

●阿旃陀壁画的分期/6

●阿旃陀壁画的特征与印度美学/9

■其他印度壁画/104

■印度壁画的影响:比较研究/126

●中亚的壁画/126

●新疆克孜尔壁画/127

●敦煌壁画/128

后记/152

参考书目

Contents

Foreword

Introduction

Indian Mural Paintings /1

The Origins of Indian Frescoes /1

Ajanta: the Treasure of Indian Paintings /4

Ajanta and Buddhism /4

Two Periods of Ajanta Caves /6

Characteristics of Ajanta Frescoes and Indian Aesthetics /9

The Other Indian Murals /104

Influence of Indian Mural Paintings: A Comparative Study /126

The Murals of Central Asia /126

Murals of Kirzil Caves in Xinjiang /127

Dunhuang Caves /128

Postscript /152

Bibliography

印度壁画

■印度壁画的起源

要追溯印度壁画,只能从印度岩画说起,因为在岩壁上作画这一传统,早在印度史前时期就已经开始了。印度伟大的古典梵语诗人和戏剧家迦梨陀婆公元(4—5世纪),在其抒情长诗《云使》中就有在岩壁上作画的描述。诗中讲:有个药叉(印度神话里的一种神仙,是财神俱毗罗的侍从)玩忽职守,受到俱毗罗诅咒,被贬谪一年。他谪居在南方罗摩山苦行林中,忍受着与爱妻分离的痛苦。于是药叉委托雨云作使者,传达他的思念。他在表达自己的思念之情时写道:

我用红垩在岩石上画出你由爱生嗔,
又想把我自己画在你脚下匍匐求情;
顿时汹涌的泪水模糊了我的眼睛,
在画图中惨忍的命运也不让你我亲近。
我有时向空中伸出两臂去紧紧拥抱,
只为我好不容易在梦中看见了;
当地的神仙们看到了我这个情形,
也不禁向枝头洒下了珍珠似的泪滴。

诗中所写用红垩在岩石上画出的画,这在印度发现的大量岩画中是常见的。印度岩画常用红、黑两种颜料。

印度岩画的分布范围极为广泛,从喜马拉雅山南麓到北方邦、中央邦、拉贾斯坦邦、古吉拉特邦、马哈拉施特拉邦、奥里萨邦、比哈尔邦、安德拉邦、卡那塔克邦。岩画主要集中在印度中部和南部文底耶山脉的丘陵地带,更集中在中央邦首府博帕尔周围的赖森、马哈德奥丘陵、白德瓦河源城区和北方邦的米尔扎普尔、班达地区。

印度的岩画最早于1880年在北方邦米尔扎普尔附近的开莫尔山区被发现,从此揭开了印度绘画起源的秘密。同时,在此还搜集到打磨过的所谓“红垩”,以及被研磨碎的这种颜料,印证了诗中所说。而在1910年,孟加拉——那伽普尔铁路区工程师安德森在曼德河以东、原属兰加尔土邦的辛加普尔村发现岩画,更加权威地说明了印度史前的艺术活动。这些岩画绘在一些砂岩石洞中,除了绘有人物和动物外,还有象形文字。当时,人

们只是抓住动物的特征寥寥数笔勾勒出来(画出的动物有鹿、大象和兔子等),但对人物的描绘则充满了活力。那里有非常生动的围猎场面:一群人手持棍棒长矛正围着一头野牛,几个人抓住牛角、拖住牛尾正尽力降服它。在同一岩壁上,还有一相似的画面:一头水牛被矛刺中,受伤严重,正在死亡的边缘痛苦挣扎,周围环绕着的是欢腾雀跃的猎手。尽管这些画面显得稚拙,但明显可以看出,史前艺术家已具有敏锐的观察能力和天才的艺术表现手段。

而从本世纪70年代以来,在博帕尔以南45公里的比姆贝特卡先后发现了1000处岩画,内容非常丰富,半数以上的古代岩画描绘的是那个时代不同人的生活。由于使用天然的红黑矿物质颜料,岩画表面凝结着氧化物和碳酸盐的结晶,像一层保护膜覆盖在上面,所以画面的色彩保存非常完好。同时,在不同时代,还有人不断在岩画之上再画画,这样形成特有的重叠覆盖岩画。岩画内容有围猎野牛、犀牛、熊、虎的场面,也有出征庆典、婴儿出生、欢宴舞蹈、祭祀葬礼活动。据考证,这里最古老的绘画约在12000年前,最近的约在公元前后。



比姆贝特卡岩画
公元前8000年 中央邦

从比姆贝特卡的岩画可以看出,早期的岩画还不用线条勾勒轮廓,只用赭石色、黄色、白色或黑色等色块进行平涂,有的造型类似皮影投射出来的形象。而到后期,早期艺术家们已有大的进步,从色块中提炼出线条,风格及内容开始呈现多样性,反映了印度岩画的绘画技法从简单到复杂的演进过程。

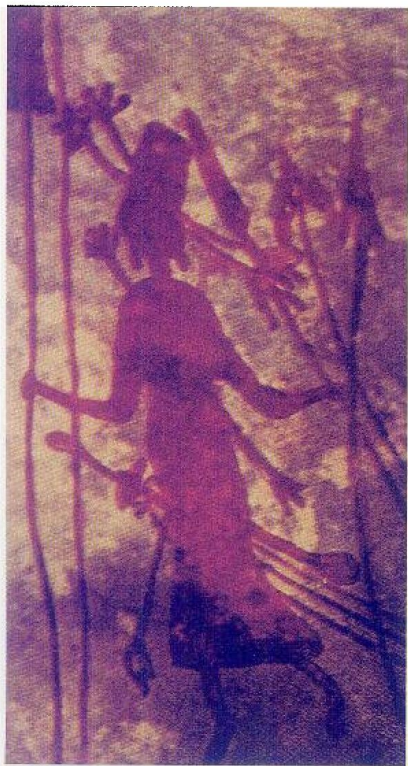
印度岩画,一方面证明了印度绘画的起源;另一方面,透露出人类早期在东方生活的信息,是人类最早的文化模式之一,其中包括社会学、宗教学和生态学等方面的意义。像世界其他地方的岩画一样,印度的先民在绘画的时候,自己可能并无制作“艺术作品”的意图,他们只是想如何保证猎物的丰富,诱使猎物进入所设的陷阱,或利用猎物的气力达到某种目的。原始艺术家从某种意义上讲,只是一群术士。他们的图画具有巫咒的功能,通过对形象的复制,进而达到控制形象的目的。著名印度历史学家D·D·高善必对此曾有精彩论述:“原始绘画并非出于艺术目的。他们在隐蔽、漆黑的洞穴中由昏暗的动物油灯和火把辅助来作画,画面经常重叠互相破坏。在用矛和箭所挖的洞中陈列的出色的动物雕塑被用于礼仪活动,它们也在隐蔽处,在大地母亲腹地。一对对刻在洞穴墙壁上的连在一起的动物,显示了我们今天称作生育仪式的艺术表现力,这是特殊群体的独特秘密。”(《印度古代文化与文明史纲》第37-38页)之所以在同一处反复涂抹,大概与当时人们认为此处有特别

灵验的东西有关。

此外,随着巫术仪式的产生,为后来过渡到印度宗教搭起了桥梁。在印度岩画中大量使用红颜色,这一特点似乎与后世的祭祀传统有着必然的联系。高善必研究了祭祀仪式后说:“大多数村神是饰以朱红、油中加入红铅、赭石或廉价红色颜料的简单石块。红颜色是血的替代物,而在某些特殊场合,村民用真血祭祀众神。”(《印度古代文化与文明史纲》第55页)通过用红颜料描绘动物,意味着成功与征服。这是早期印度人对征服大自然的美好期盼。

在比姆贝特卡的岩画中,大量的岩画已不是狩猎等维持基本生存的场面,而是含有很大戏剧性成份。如《响板舞蹈者》和《假面舞》,他们手中拿着不同的乐器。这在另一幅1万年前的岩画上,也可以发现一个人拿着一件近似竖琴的乐器。他们在简单的乐器伴奏下恒舞酣歌,其中一人头戴动物面具,腰间扎有装饰品,这与现在中央邦的莫利亚·龚德舞蹈的装扮相像。这说明,当时的人们已经有言之不足、舞之蹈之的需求。

经过一双双没有经过训练的手胡涂乱画,经过红黑颜料在粗糙的岩壁上挥洒,使我们看到早期的印度文化,也看到早期印度艺术活动的记载。从一幅幅生动的画面上,可以了解印度先民的渔猎生活以及原始宗教信仰,同时也使我们寻觅到印度审美意识源泉的蛛丝马迹。



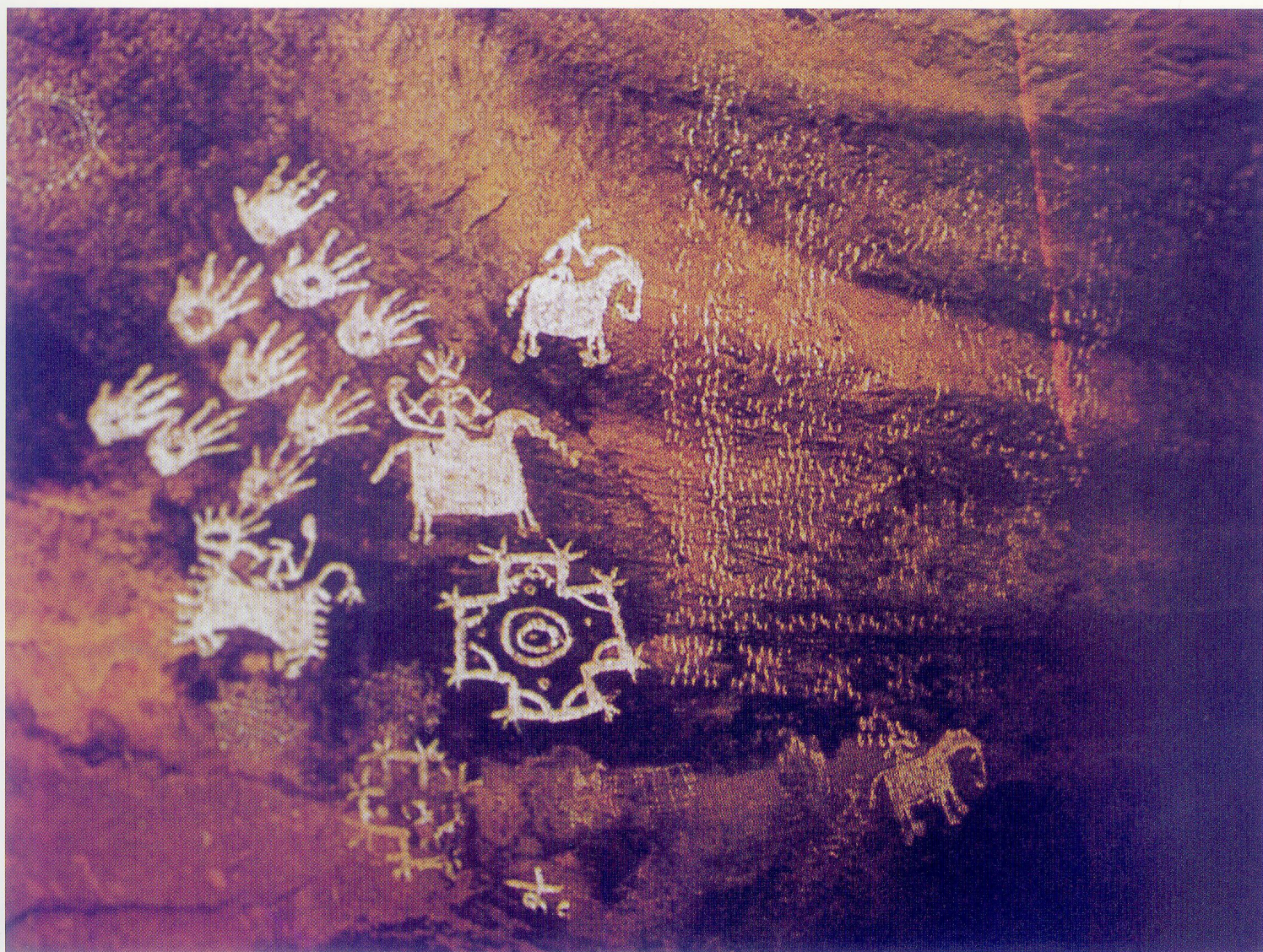
比姆贝特卡岩画
公元前8000年 中央邦



响板舞蹈者
比姆贝特卡 中央邦



假面舞
比姆贝特卡 中央邦



拉科杰瓦尔岩画
北方邦

■阿旃陀：印度壁画的宝库

●佛教与阿旃陀石窟

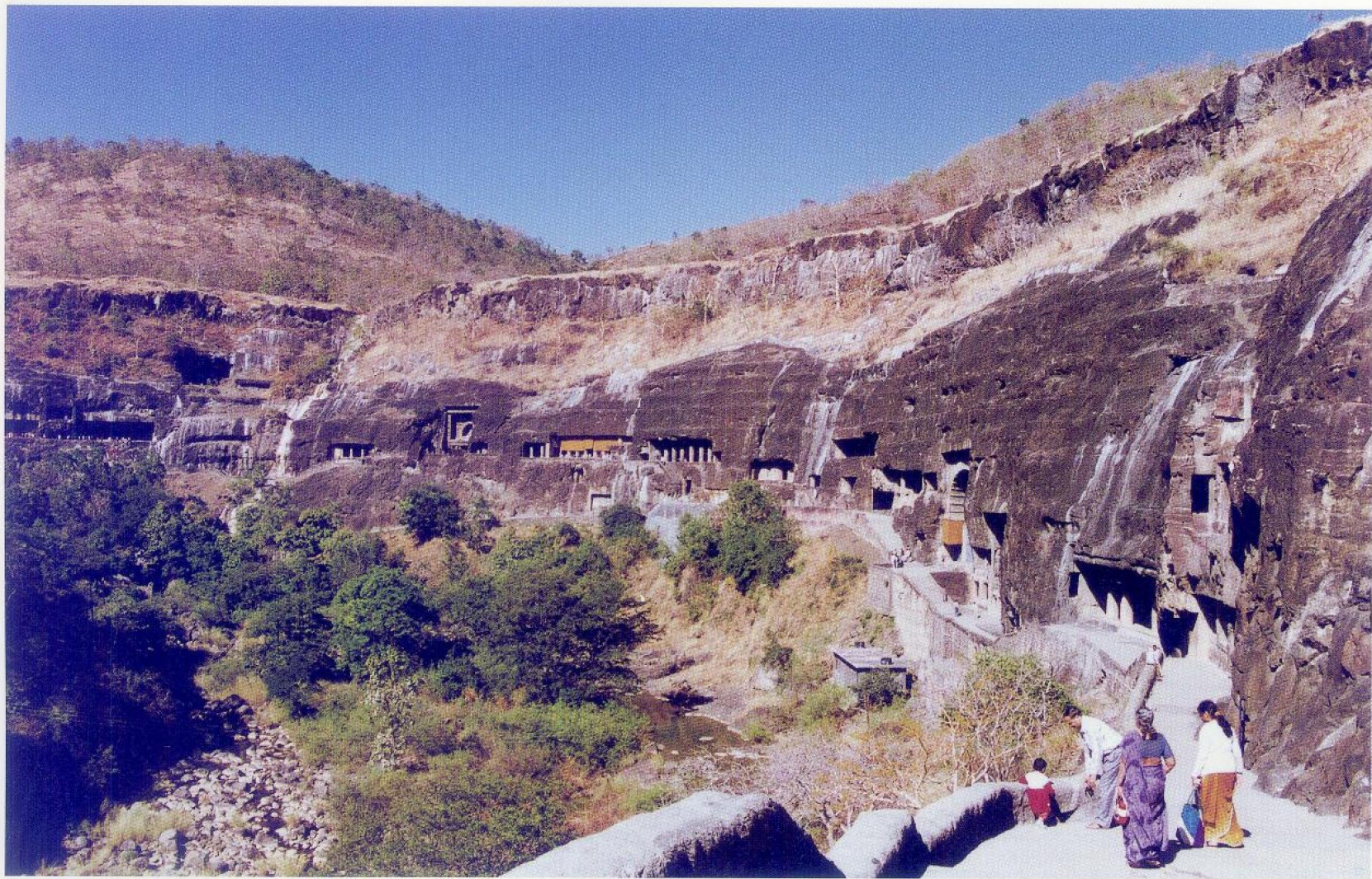
如果要谈阿旃陀石窟,就得先谈一下佛教。佛教是印度对亚洲乃至世界文化的重大贡献。没有印度佛教的影响,缅甸、泰国、朝鲜、日本与中国的艺术和建筑都会逊色很多。可以说,在亚洲,佛教享有独特的地位,世界上半数以上的人口都有过见证佛教的经历,没有一种思想和宗教能像佛教一样影响了亚洲的每一个角落。在佛教 2500 年的历史中,这一宗教广泛传播,获得极大的成功,尽管它在中国受到儒家思想的竞争与打击,尽管在印度由于本土印度教的兴盛使其逐渐丧失发展的空间而走向衰落。但是,佛教在其产生后的 1000 多年中还是取得了极大的成功,它完全彻底地融入到日本文化当中,并且在缅甸、斯里兰卡等东南亚国家中继续占据着宗教的统治地位。

佛教产生于公元前 6—5 世纪,这也是中国孔子诞生的时代。创始人悉达多·乔达摩出生于古印度释迦族聚居的迦毗罗卫国(在今印度、尼泊尔边境地区),是该国净饭王的太子。传说他自幼受过良好的教育,娶妻生子后,在 29 岁抛弃一切离家出走,6 年后在菩提树下悟道,成了佛,创立了佛教。人们出于尊敬,称他为释迦牟尼,即释迦族的圣人。

佛教认为世界上的一切都是因缘变化的、无常的、痛苦的。人因被“无明”所缠扰,在这痛苦的世界中轮回不已,因此,要用“八正道”,即 8 种正确的方法来消除,到达幸福的彼岸,涅槃解脱。佛教反对当时流行的婆罗门教的梵天创世、祭祀万能、婆罗门至上、吠陀天启等观点,正好迎合了正在兴起的刹帝利及上层吠舍的口味,得到他们的支持,在恒河下游一带迅速传播开来,并逐步形成由和尚、尼姑、善男、信女组成的佛教教团。

公元 4 世纪左右,佛教在印度分裂为大众部、上座部两派,进入部派佛教时期。印度佛教之所以会分裂,

阿旃陀石窟全景



这是因为教派内部对教义和戒律有不同理解和看法,先后分成18派或20派。到了公元前2世纪,大乘佛教开始萌芽。大乘佛教徒批评原来的佛教徒只讲个人修炼,不讲普度众生;自称只有自己才是能运载更多信徒从生死大河此岸到达涅槃彼岸的大船,故自称大乘(乘是车船的意思),而把原来的佛教称为小乘。

部派佛教直接影响了佛教艺术的发展。在佛教艺术早期,佛陀的形象是禁止直接出现的,只能用菩提树、台座、法轮、足印等象征符号来表现。这是因为原始佛教基本是无神论,不主张偶像崇拜。部派佛教演变为大乘佛教后,吸收了婆罗门教的多神论,把如来佛当成宇宙间最高的神来崇拜,而释迦牟尼就是如来佛的化身。所以,在大乘佛教时期,佛陀就以具体的形象出现。

佛教宣扬和平、不杀生和出世思想,要人们远离社会生活,隐逸山林。于是,在印度很多山高水美、风景如画的地方,都成了宣扬佛法、展示佛教艺术的圣地,阿旃陀石窟,就是这样一个去处。

阿旃陀石窟位于印度西部的马哈拉施特拉邦,是一座世界的艺术宝库。以德干高原的重镇奥朗格巴德为基地访问阿旃陀比较方便,向北驱车110公里就可到达。在印度1200多处石窟中,阿旃陀以其丰富的内容当之无愧地排在第一位。由于阿旃陀石窟不仅是一座绘画宝库,而且还有大量精美的雕刻,所以,在作者的专著《印度雕塑》中曾有详尽的描述。但是,还是有必要将阿旃陀石窟的基本情况复述一下。

“国东境有大山,叠岭连嶂,重峦绝巘。爰有伽蓝(即指寺窟),基于幽谷,高堂邃宇,疏崖枕峰,重阁层台,背岩面壑。阿折罗阿罗汉所建。罗汉,西印度人也……感生育之恩,怀业缘之致,将酬厚德,建立伽蓝。伽蓝大精舍,高百余尺,中有石佛像,高七十余尺。上有石盖七重,崖悬无缀,盖间相去,各三尺余。……精舍四周,雕镂石壁,作如来在昔修菩萨行诸因地事,证圣果之祯祥,人寂业之灵应,巨细无遗,备尽镌镂。伽蓝门外,南北左右各一石象,闻之土俗曰:此象时大声吼,地为震动。”这是中国高僧玄奘于公元638年来此地朝圣后,在《大唐西域记》中记载的摩诃剌陀国(今马哈拉施特拉邦)的阿折罗伽蓝,据考证就是阿旃陀石窟。玄奘比较全面地记载了石窟的地理位置、缘起、有关传说及雕刻艺术成就。根据他的记载,在16号窟外果真有两座石象,在26号窟发现了刻有石窟初建者阿折罗名字的铭文。但不知为什么,玄奘没有谈及这里的壁画情况。

尽管记载简单,有不少缺憾,但可以说,这已经是无价之宝,因为他为后人留下了这一伟大的艺术宝库最古老的文字叙述。而在这之后的1000多年中,阿旃陀可

能随着佛教的衰落,在印度竟被人遗忘了。直至19世纪初以前,它一直默默地沉睡在深山幽谷中,与清风明月相伴,与荒草茂林为伍。一次偶然的机会,才使其重见天日。

1819年,一队在此打猎的英军士兵,在当地一位小孩指引下,发现这一石窟群。于是他们将此事报告上司,上司又将此事报告给殖民当局和英国政府,引起了重视并加以保护。5年后,英国的东方学家詹姆斯·亚历山大对阿旃陀做了初步调查。1843年,英国学者福格森又做了系统研究。从此,阿旃陀又回到人间。

影响巨大的阿旃陀位于印迪亚地里山脉腹地,在陡峭的山崖上,29个石窟好像是悬挂在半山腰上,山底下是淙淙流过的瓦果拉河,山腰像张开的一把大弓,足有600米长。从公元前2世纪,佛教僧人来到这一清幽之处,这里便成了他们静思冥想的天堂。他们在这里建造了少量供礼拜的支提窟,大量的适宜居住的毗诃罗窟。玄奘在印度遍寻佛经、孜孜求学的时候,这里依旧香火旺盛,吸引四面八方的人们前来朝圣。

从入口处开始,石窟编号从1一直排到29,这只是个参观顺序,并没有按年代排列。最早的石窟开凿于公元前2世纪,晚的则建于公元6世纪至7世纪,前后延续有近千年。这里的第9、10、19、26、29窟是“支提”式建筑。“支提”即塔,是佛教建筑的一种重要形式。阿旃陀石窟就是从石壁上开凿进去,平面呈矩形。在洞中央雕出塔式中心柱,柱内置舍利,或置佛像,供信徒礼拜。洞内四壁绕中心塔柱雕出列柱,各柱之间的壁上绘有壁画。

阿旃陀其他石窟皆为毗诃罗窟。“毗诃罗”意为僧房,是僧侣居住的地方,窟中间是大厅,两边是凿出的一个个小室。与印度其他地方的石窟不同的是,这里僧人居住的地方整齐划一,不像有的地方那么粗糙,在石壁上挖个洞就能居住。这里是那个时代印度生活条件最好的佛教圣地。在最大的第1窟中,光大厅就能容纳300人,两侧有石柱排列,石柱后面的石壁上皆绘有大幅壁画。整个阿旃陀石窟顶部大多为平顶,所以多有绘画装饰。

在阿旃陀,共有16个窟绘有壁画,但最为精彩的在第1、2、16、17和19号窟中。参观者到了这里可能会为墙壁上的图案以及世俗主题的丰富而感到惊讶,也可能迷惑不解。女性人物在这里得到充分、恣意、生动的描绘,形成有名的“阿旃陀类型”。优美的曲线,细长的眼睛,迷人的风度,丰富的装饰,是那么令人神往。僧、俗艺术家在共同作画的时候,描绘女性的体态之美以及菩萨的精神之美给他们增添了乐趣。



●阿旃陀壁画的分期

由于阿旃陀开凿的历史延续上千年,其壁画艺术在千年的发展中不断嬗变和演化,前后风格是不一样的。但总的来讲,阿旃陀壁画的分期是和阿旃陀石窟两次大的开凿相一致的。

阿旃陀第一批石窟的开凿时间在公元前2世纪与公元1世纪之间,最初凿出的石窟有第8、9、10、12、13和15A窟。第二期大的开凿活动处于公元5世纪到公元7世纪初年,阿旃陀的建筑、艺术和宗教活动在这一时期达到了高潮。在这一阶段,共有20多座石窟营造出来,巍巍屹立于瓦果拉河的峭壁上,形成今日人们可以看到的壮观景象。到这时,阿旃陀已经成为一个奇妙而又伟大的佛教艺术群落。

第一期的石窟开凿正处于印度小乘佛教兴盛时期,此时,萨达瓦哈纳王朝统治着德干高原西部。这时的壁画以宣传小乘佛教为主。与后期壁画相比,其色彩运用较沉重,造型较拘谨,是典型的古典主义风格,但奠定了阿旃陀壁画的审美基础。

第一期的壁画从内容上看,多是佛陀本生故事,佛陀形象均是以象征符号来表示(尽管在石窟中的立柱壁面上绘有佛陀形象,但研究者考证,是后人补画而成的)。壁画大多是用一图数景的连续性叙述方式,但时间顺序是打乱了的,故事叙述往往穿插、颠倒进行。现在的壁画大多漫漶不清,破坏严重。代表作品有《六牙白象本生》、《国王及其扈从礼拜菩提树》等。“本生”即前世。按佛教说法,释迦牟尼成佛之前,只是一个菩萨,他还跳不出轮回,必须经过无数次转生,才能成佛。而要转生,需要行善积德才行。佛陀本生故事是为了宣传佛理,采撷广为流传的民间传说附会而成。这些故事美丽动人,倡导人们弃恶从善。这些带有古代印度人民美好理想与愿望的故事成了佛教艺术的素材。

《六牙白象本生》约绘于公元前1世纪。据说佛陀前世是象王,通体白色,长有六根形如莲藕的奇异长牙。它有一个配偶,因忌妒另一雌象,于是就图谋报复,思久成疾,绝食而死,转世脱胎为王妃。王妃请求国王杀死白象,获取六牙。猎人奉旨用毒箭射中正在河边汲水的象王。象王忍着剧痛,不许群象伤害猎人。在知道了事情真相后,象王用尽力气拔下六根象牙,成全了他,然后溘然长逝。象王有如此盛德,于是转世为佛陀。以往处理这一故事时,重点在射杀这一过程描绘上。但是在阿旃陀,画家却把结果表现出来:当猎人呈上象牙时,王妃惊呆了,直盯着象牙说不出话来。在这里言已尽而意无

在绘画之前,古代印度的艺术家先将土、牛粪、稻糠和在一起,抹在选择过的石头表面上,然后彻底压实。这一层泥巴约有1.5厘米厚。在这层泥巴上,再涂上精细的石灰,使其表面光滑。印度壁画一般需画两遍。第一遍用特制的木棍先以线条的方式,将人物、动物、建筑、花卉等的轮廓勾画出来,然后再填充颜料。颜料都是用最简单的材料做成,主要是用黄土、赭石、绿石压碎烧制而成;此外,还有油烟灰和铜氧化物。第一遍颜色敷过后,由于泥层对颜料的吸收,色彩比较朦胧,因此需第二遍敷色。第二遍敷色后使壁画线条明确,色调柔和,形象生动起来。

墙上绘画的主题是佛传及本生故事,其实多是那个时代日常生活的生动展现。在画面上表现的不仅有佛陀和菩萨,艺术家还将笔触伸展到社会的各个层面,人物百态,形形色色,情感表现也是各种各样。

与墙上绘画不同的是,天花板上大多是装饰性图案。有几何图形、花卉、飞天、鸟兽、植物,成组成群。色彩变化丰富,笔触大胆简练,寥寥数笔,就勾画出了菊花、白鹅等图案。

1819年,阿旃陀石窟被幸运地发现后,不断引起19世纪的旅行家、学者、艺术家的欣赏与好奇,人们纷至沓来,并且有意识地临摹这些绘画。为此,英印政府专门组织了保护委员会,并派画家罗伯特·基尔于1844年来到这里。基尔在此一呆就是27年。他在这里对遗址进行了精心的保护,并且还对壁画做了精确的临摹。然而,这些临摹作品,1866年在锡德纳姆水晶宫做短期展出时,毁于一场大火。为了把精美的阿旃陀壁画保存下来留给子孙后代,基尔还是不知疲倦地复制阿旃陀的杰作,直到生命最后一刻。几年之后,约翰·格里菲斯来到基尔曾经呆过的地方,领着一批孟买美术学院的学生,临摹壁画。可是历史往往有惊人相似之处。1885年,这批作品在伦敦的南肯辛顿博物馆又毁于一场大火。格里菲斯的学生鼓起勇气,再接再厉,终于在1896—1897年,出版了两部临摹作品集《阿旃陀石窟的佛教绘画》。

从本世纪开始,在基尔和格里菲斯的带动下,一系列复制作品相继出版,但由于以前摄影器材和石窟中照明条件的限制,国际上许多出版物上出现的阿旃陀壁画多为复制品。值得庆幸的是,在我们这本画册中,大家所看到的均是石窟壁画的实际样子。只是由于旅游者的照明器具的影响,使壁画的色彩发生了令人遗憾的变化。



石柱上的佛陀
第10窟 阿旃陀



塞种妇女
第17窟 阿旃陀

穷,令人回味遐想,隽永深长。画面构图紧凑,结构严密,颇具抒情意味,其风格与巴尔胡特、阿玛拉瓦蒂和桑奇的雕刻相似。

第10窟的柱面,出现了佛陀本人的形象。这是佛教艺术的重大突破,也标志着阿旃陀壁画进入第二个时期。从公元1世纪开始,大乘佛教逐渐风行,取代小乘佛教而占主导地位。由于大乘佛教提倡以普度众生为己任,主张偶像崇拜,视佛陀为救世主,所以,在阿旃陀后期壁画中,佛陀开始具象化。

阿旃陀后期石窟壁画以第16、17和第1、2窟最为著名。这些石窟均开凿于伐卡塔卡王朝诃梨希那王统治时期,他是笈多王朝的一个诸侯,雄心勃勃,统治着德干高原及北印度的大部分地区。由于在他统治的20年里,政治、经济稳定,所以佛教艺术勃兴,阿旃陀逐渐成了宗教与艺术的中心,声名远播。由于伐卡塔卡王朝从典章制度到文化艺术都承继了笈多王朝的传统,因此现代许多学者都把伐卡塔卡王朝境内的阿旃陀石窟壁画归入笈多艺术的范畴。

笈多王朝于公元320年起自于摩揭陀国,而摩揭陀的前身就是创造过辉煌文明的孔雀王朝。孔雀王朝曾不在长时间内征服了整个北印度和中印度大部,其势力到达南印度,形成一个统一的大帝国。到了旃陀罗笈多二世“超日王”时达到鼎盛时期,是印度历史上的“黄金时代”。5世纪初,中国东晋高僧法显访问印度,在《佛国记》中描述笈多时代的情况称:“人民殷乐,无户籍官法;惟耕王地者,乃输地利。欲去便去,欲住便住。”在笈多时期,佛教思想继续在印度风行,同时传遍亚洲各国。著名的印度哲学家无著和世亲撰写了《吠檀多》等大量著作,著名的美学论著渐次问世,其他如搜集神话与传统的作品《往世书》也已成型。此外,文学、戏剧百花灿烂,其中最杰出的就是诗人、戏剧家迦梨陀婆,其创作的戏剧《沙恭达罗》和诗歌《云使》是代表了梵语文学最高水平的作品,迦梨陀婆也成了旃陀罗笈多二世宫廷中的“九宝”之一。这些都为印度造型艺术的发展提供了重要的催化条件。

阿旃陀后期壁画保持了笈多王朝艺术的美学特点,画面讲究均衡和谐,优美高雅,这一风格保持了三个世纪。这个时期的壁画依然以本生和佛教故事为主。佛陀以神圣、高贵的面目出现,其他人物也纷纷登场——从王公贵族到贩夫走卒,从天女乐师到精灵鬼怪,从商人隐士到士兵僧侣,现实与虚幻交织在一起。但总的来讲,这还是社会生活的反映,可以从一个侧面看出那个时代印度社会的各个层面。

在第16窟中暗色调的壁画居多,如《摩耶夫人之梦》、《阿私陀占相》、《站在香蕉树旁的两个侍女》等。

第17窟是一座毗诃罗窟。大殿开有三个门,内有20根粗大、雕工精湛、装饰华丽的列柱。整个第17窟的壁画明快热烈,如《王子布施》、《因陀罗与天女们》、《驯服醉象》、《罗睺罗拜见佛陀》、《佛陀说法图》、《维斯万陀罗本生》和《僧伽罗故事》等。

第17窟的色彩中加入了很多艺术家的主观想象,白、红、黑、黄是经常使用的色彩。艺术家色彩渲染的技巧,后来传入中国,被称之为“天竺遗法”,对中国绘画艺术产生了极大的影响。

在阿旃陀壁画后期,第1、2窟最具典型性,它们是阿旃陀晚期壁画的代表。

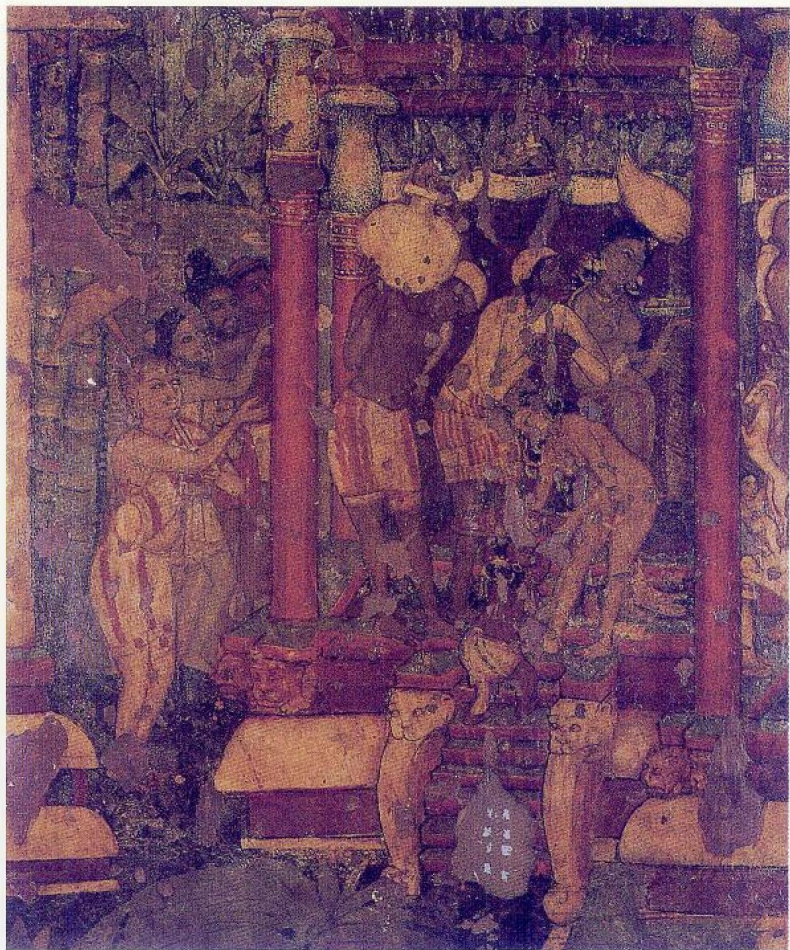
第1窟是一座精致的毗诃罗窟,5世纪末开凿。第1窟壁画之精、之美、之丰富,令人叹为观止。这里著名的壁画有《降魔图》、《尸毗本生》、《摩诃杰那卡本生》、《森诃婆罗本生》、《瞻毕耶本生》,除此之外,还有美不胜收的宫廷华殿画面。另外,印度绘画史上两件标志性作品《持莲花菩萨》和《观世音菩萨》也在其中。

与第1窟相邻的第2窟只是前者的缩小版本,二者极为相似,由于时间最晚,风格显得芜杂。有人研究认为,壁画人物大小比例不等,显出身份的尊卑贵贱,这和中国《历代帝王图》相似,有明显的中国风格。其实,这种臆测毫无根据。印度的绘画很早就讲“度量”,这正是其美学思想的具体体现,这一问题我们后面还要详细谈到。其代表作有《佛陀诞生》、《金鹅本生》、《千佛图》、《女信徒献祭》等。

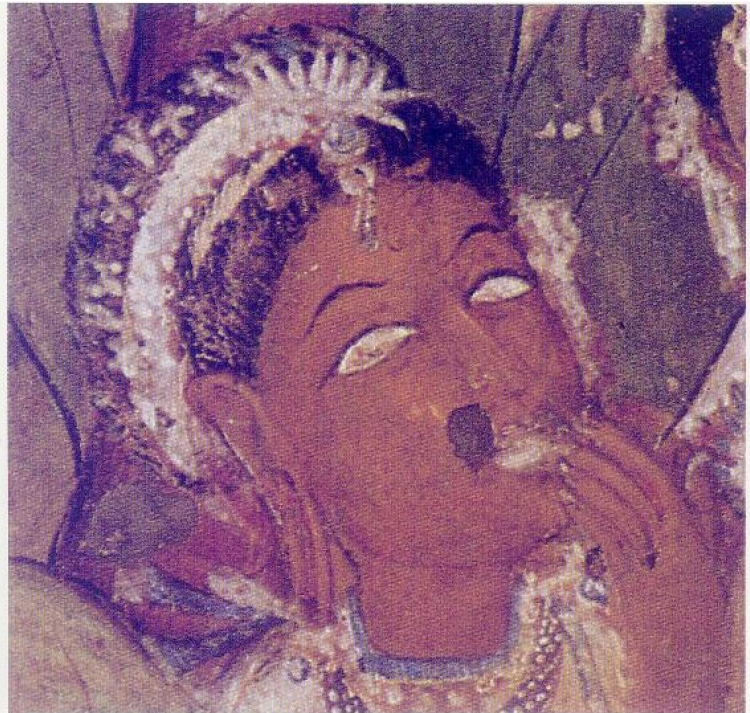
以上所提及的这些壁画,构成了一个巨型画廊,展示了印度绘画的高超技巧,以及印度人民在宗教艺术方面的执着追求。有些绘画初看起来有些难以理解或稍显稚拙,但是了解之后,便会慢慢欣赏到它那高超的技巧和巨大的内涵。这正是阿旃陀壁画非同寻常之处。



站在香蕉树旁的两个侍女
第16窟 阿旃陀



摩诃杰那卡本生
第1窟 阿旃陀



王子布施(局部)
第17窟 阿旃陀

●阿旃陀壁画的特征与印度美学

和世界上任何一种伟大的艺术一样,阿旃陀壁画有非常独到的特征,这与印度传统美学思想的孕育分不开。从吠陀时代开始发展形成的美学思想,在阿旃陀结出了灿烂的理想之花。因此,要很好地理解阿旃陀壁画,有必要对其主要特征和美学基础有一个大致的了解。

▲阿旃陀壁画的连续叙述特征

阿旃陀壁画的构图,像巴尔胡特和桑奇的雕刻一样,也遵循一条连续叙述的原则。就是在叙述处理过程中,将不同时间、地点发生的事情安排在一幅画面之中,并在这幅画面的突出部分叙述主要事件。至于对事件的处理则要看画家的想象能力与理解能力以及他对这一事件的处理手法。

在表现连续画面过程中,同一主角会在不同场面中出现。这就对画家提出两个严格的要求:一是在构图中,对事件的前后顺序要展示清楚;二是要能将它们和谐地结合在一起。因此,在连续性画面的处理上,对内容把握的难度,要超过对形式的掌握。为了风格的统一,这就要求在众多的画家中要有一人对故事内容相当熟悉,全盘负责,然后明确分出绘画单元,并对每一部分加以解释说明,画家再根据所分配的段落顺序画出。这种表现手法还得让大量的观众或者特定的文化群体能够清楚理解。譬如说某一本生故事或佛传故事要使佛教信徒看了画面能将他脑海中的故事联想起来。

连续性的故事画面还面临一个空间有限的问题——要在有限的画面上表现内容丰富的故事,这就迫使画家删繁就简、简洁洗练地描述故事,如巴尔胡特窄堵波围栏浮雕就采用了这一手法。当然,在阿旃陀石窟,壁画的描绘相对于雕刻来讲,在严格的空间局限下还会得到相对的自由,因为石窟壁画毕竟要比围栏面板大得多,画家们还是可以比较恣意尽情地绘画。如第17窟的《僧伽罗的故事》,就包括了30个明确清晰的画面,这些画面被纯熟地结合在一起,组成了一个复杂的有机整体。

要表现故事的起承转合,从一个画面过渡到另一个画面,阿旃陀的画家们常借助建筑图形来完成,如用宫殿、大门、列柱游廊等。在巴尔胡特、桑奇的浮雕中并没使用这些建筑图形作为分割画面的标志,而这种过渡在阿旃陀是非常明显的。此外,人物的安排大多是圆形的,一组一群围绕着一个中心,从某种程度上讲,这也区分出了画面。

为了使建筑图形对壁画产生从一个单元过渡到另一个

单元这种微妙变化的作用,阿旃陀的画家们增加了建筑图形的数量,这在透视上形成了一种奇妙的空间变化效果。艺术家按比例缩小前景,并对前景进行写实描绘,这样前景与背景虽然同在一个平面上,但富有空间变化。根据我们现在所看到的阿旃陀壁画,大多数画面犹如鸟瞰图,建筑只是一个平面,没有立体效果,在绘画过程中其透视是散点的,并且描绘的物体与实际的东西还是有一段距离,产生夸张变形。此外,有的物体在画家笔下并不依照透视原理,随着距离变小而逐渐进行缩小,因而画面给人一种铺陈堆砌、雍容华贵的感觉。这是人们看到阿旃陀壁画首先形成的印象。

▲理想的印度女性形象

印度杰出诗人、戏剧家迦梨陀娑在叙事诗《鸠摩罗出世》中,用极其优美、细腻的笔调讴歌了他心目中理想的印度女性形象。

《鸠摩罗出世》取材于印度古代神话传说,故事背景放在喜马拉雅山。喜马拉雅山神夫妇生了个女儿叫波哩婆提,长大后出落成一个美貌绝伦的少女,后嫁给在喜马拉雅山修炼苦行的湿婆。刚开始湿婆还不为她的美色所动,但最后经不住其美貌的吸引,脱离禁欲的修炼生活。正如诗人所写,波哩婆提有闭月羞花之貌:手臂纤细如花柄,染过指甲的手掌张开来让花朵也感到自愧不如;她的声音,像淙淙的溪流;她的眼睛,像洁净的荷花;她的表情,像小羚羊那样活泼;她绽开的微笑,犹如天青石上的珍珠;她的臀部,像最高贵的大象那样丰满;她的大腿,又像香蕉树那样粗壮有力……

这些对印度女性的赞美,激发了阿旃陀画家无限的灵感与想象。他们通过对印度妇女的体态、姿势、形象的观察与揣摩,并将诸多特点和谐地集中在一起,创造出典型的印度女性形象。那些围在菩萨身旁的舞者、乐师、公主和侍女等女性形象,姿态优雅,性感迷人。

当然,这些完美的女性形象只能出现在阿旃陀壁画上,现实生活中并不是随处可见。但画家们用他们娴熟的技巧将理论家总结的美的原则,以及诗人和作家描述的文学形象加以阐释并形成了视觉形象。这些文字中的女性形象,经过多少代的艺术加工改造,最终在阿旃陀形成一种女性之美的范本。这是文学和美术互相沟通的结果,它刺激艺术家去认真观察自然界,在对自然的观察中寻找构成美的成份。

在塑造人物形象的过程中,艺术家对其内在精神的重视要超过外部形象,相关的形象和概念决定艺术语汇的创造;而在这一过程中,悠久的印度艺术传统对画家发挥自己的想象也起到了很大的作用。上述这些东西