

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界古代中期艺术史

 **eBOOK**
内部资料 非卖品

内容提要

《世界古代中期艺术史》简明系统地介绍出从公元前 8 世纪到公元前 3 世纪之间的世界艺术发展状貌。其中包括亚述帝国、新巴比伦王国和波斯帝国在内的西亚艺术；希腊艺术的萌芽、形成、繁荣及影响；印度与中亚艺术；中国艺术等丰富内容。并从东西方文化交流与影响的角度论述了世界古代中期艺术，特别是希腊艺术的发展轨迹。

一、概述

世界古代中期的年代范围是从公元前 8 世纪到公元前 3 世纪，这六百年间在世界艺术史的舞台上却是风起云涌、变化剧烈，其中最重要的发展便是希腊艺术的兴起。按世界古代文明发展的历程看，希腊是后起之辈，它的成长深得东方古文明遗产之赐，但它却能青出于蓝而胜于蓝，在人类文化史和艺术史上取得较前人更为杰出的成就，对后世影响极大，从而在世界历史上形成了东、西文化和东、西艺术并立并茂的格局。另一方面，作为古代中期阶段，许多在古代初期已取得巨大发展的东方文明古国，如巴比伦、亚述、埃及、印度和中国，在这时也有进一步的发展，艺术成果极其丰富。于是，希腊艺术的兴起与东方艺术的精进共同形成了古代中期世界艺术百花争艳、群星璀璨的盛况。

世界古代中期艺术的繁荣，反映着这时各古代文明国家的社会发展已进入较初期更高的一个阶段，它们普遍地由青铜时代进入铁器时代，国家的规模也从一族一地的大国达于广土众民的帝国，标志着古代奴隶社会达到发展的盛期。地中海东部的两大文明古国：埃及和巴比伦，这时都已积累了近两千年的发展史，终于出现把西亚北非各族各国置于共同统治下的大帝国，先有亚述帝国，后又有波斯帝国。印度次大陆在古代中期也出现恒河列国并合统一的趋势，最后建立了孔雀帝国。中国秦始皇的统一更是东方大帝国发展的新的典型。在这样的时代背景上，东方各国的艺术呈现更为博大精深的气概和富丽堂皇的面貌，也就不难理解。希腊由于其具体条件，在奴隶制经济高度发展的同时较长期地保持了小国纷立、城邦自主的局面，但也不能违背古代中期走向帝国发展的共同规律，因此终于出现亚历山大帝国和希腊化各国统治亚、非、欧广大地区的情况，开辟了希腊化时代。就这一点说，希腊文明尽管很有特色，仍不外于世界古代中期社会发展的共同规律。在艺术上也是这样，尽管希腊艺术作为西方艺术的渊源，奠定了一些很有特色的古典传统，例如建筑柱式和人体写实等等，但它作为古代艺术仍同样有重视宗教、崇拜神明等古代社会的本质特征，希腊化艺术更是同样服务于君主和帝国的艺术。因此，我们在充分评价希腊艺术的杰出成就之时，却不可把它和世界古代中期的共同环境隔离开，更不较说它受惠于东方艺术之多和联系的密切了。

继古代初期的发展，世界各文明地区的文化与艺术交流在古代中期更见频繁。亚述艺术在充分吸收巴比伦艺术的基础上，又接受了赫梯、腓尼基和埃及的影响，波斯艺术更有熔多种因素于一炉的倾向。印度吸收了波斯和希腊的东西，促成了孔雀帝国艺术的辉煌。希腊化时代既把希腊艺术传于东方各地，希腊化本身又从吸收东方成果而得到莫大好处。中西交通的大动脉——丝绸之路这时虽未正式形成，却已在酝酿、孕育之中，丝绸已通过亚欧草原民族的辗转传递来到波斯宫廷之中，希腊人也由此而知极东之处有一个伟大的“丝国”。可见世界古代中期确实标志着各地各族艺术交流的新阶段，并为日后的发展准备了条件。

基于以上理解，本书将首先介绍亚述帝国、新巴比伦王国和波斯帝国的艺术。然后以较多篇幅论述希腊艺术的发展过程，从东方化阶段的学习、起步到古典时代的繁荣和希腊化的广延。最后我们将介绍印度和中亚在这时期的艺术发展，并以中国艺术在世界古代中期诸世纪间的成就和世界各国艺术

作一简略的对比。

由于时间仓促并为水平所限，错误在所难免，敬希读者指正。

二、世界古代中期的西亚艺术

1. 亚述帝国艺术

在世界古代中期的年代范围内（公元前 8—前 3 世纪），西亚地区先后经历了亚述帝国、新巴比伦王国和波斯帝国 3 个重要的历史发展阶段。总的说来，这是以两河流域（巴比伦尼亚或美索不达米亚）为中心的西亚古文明地区进入最后发展高峰的时期，生产力水平已达到铁器时代，两河流域的古代东方文化也先后经历了苏美尔、阿卡德、古巴比伦等阶段而延续近两千年之久，因此，从亚述帝国开始，这儿一再出现广土众民的奴隶制大帝国，政治经济文化艺术皆臻繁荣昌盛之境。

亚述地处两河流域北部。当两河流域南部首先产生苏美尔文明时，它接受苏美尔影响而建立了自己的国家，史称早期亚述（公元前 25—前 16 世纪）；后来它逐渐发展为两河流域北部的大国，史称中期亚述（公元前 15—前 9 世纪）。到公元前 8 世纪时，亚述国王提格拉特·帕拉沙尔三世（公元前 745—前 727 年）南征北讨，把亚述建成西亚空前的大帝国，亚述遂进入帝国时期。提格拉特·帕拉沙尔三世在军政方面多作改革，军事改革收效尤著，他以铁制兵器武装部队，行募兵制，又在加强亚述原有的骑兵、战车兵、重装和轻装步兵的同时新设工兵和辎重兵两个兵种，遂使亚述军队战无不胜，除占有两河流域南北全境外，又掠取高加索、小亚东部、叙利亚、腓尼基和巴勒斯坦。在他之后，好几代亚述国王也都积极向外扩张，征战不绝，把帝国称霸西方的态势维持了一百多年。最盛时亚述不仅奄有西亚各地，还一度攻占埃及、侵入中亚，因此建立了号称东临伊朗高原，西抵地中海滨，北达高加索，南接尼罗河的世界史上空前的大帝国。

亚述艺术也反映了这个军事帝国的威风与气派。从传统看，亚述文化与艺术都是古巴比伦的继续，因为亚述人与古巴比伦人皆属塞姆语族，血缘与语言都比较接近，自古以来接触密切，所以进入帝国阶段，文化和艺术上都不外是古巴比伦和古亚述传统的进一步发扬光大。但是，另一方面，帝国建立主要依靠军事征服这一基本国情也使得亚述艺术带有更为强烈的军事色彩，颂扬军功，崇尚武力，既有反映雄强勇猛精神的优点，也有显露征服者的傲慢奢华之处。同时，帝国征服地区的空前扩大和各地匠师、人才随被掠夺财富大量涌入亚述，客观上促进了亚述与西亚各地的文化与艺术交流，亚述帝国的艺术也就具有一定程度的融汇西亚各地风格的大一统的特色。所有这些都说明亚述帝国艺术代表了古代西亚艺术的一个新阶段。

亚述帝国的建筑艺术以其都城和王宫为主要代表。自从 19 世纪开始在西亚地区进行考古发掘以来，首先为世所知的便是几座规模宏伟的亚述王宫，它们以其高度的建筑水平和丰富的文物（包括大量楔形文字书写的泥板文书）使人们眼界大开，从而为研究西亚古代历史与文化艺术奠定基础。亚述的城市以古都亚述城（亦译阿淑尔城）和帝国首都尼尼微城最为著名，两城皆位于底格里斯河上游，亚述城偏南，尼尼微则在其北面两百里。亚述城日后成为亚述国家最重要的宗教中心，城中主要建筑是供奉亚鲁和亚达两位天神的双塔庙，双塔皆取两河流域特有的“吉古拉特”塔庙形式，即在层级高塔上置神殿，设阶梯登临，塔体则为实心而以泥土填筑。作为亚述建筑的特色，这座双塔庙完全以同样形式并列双塔，更具规整穆肃的气质，塔体相对

不大，塔前的庭院和周围的祭殿却占较显著的地位，突出了供国王宫廷朝拜祭祀之用的建筑部份，反映了这时亚述王权的强大。就塔庙建筑本身而言，亚述的“吉古拉特”更显高耸，塔基宽度与塔身总高之比为1:1甚至更高，而苏美尔时期一般为2:1或者1.5:1；此外，阶梯也不只在正面排列，而于塔的四边取连续斜坡螺旋上升方式，更有循梯上升于天的气派，这两大特点使亚述的塔庙在西亚古代建筑中自成一格，对日后的东方建筑也有很深远的影响。作为帝国首都的尼尼微城，自然建筑得更为壮丽豪华，因此它的名声在古代传说（例如犹太《圣经》所记）的地位仅次于巴比伦城。好几代亚述国王皆在尼尼微城营建自己的宫殿，攀比之下，如波逐浪，可以想见其规模与装修日益提高的情况。不过，在亚述灭亡时，尼尼微遭到极严重的破坏，全城夷为平地，这些王宫建筑虽已发掘其遗址却无上层结构可寻，只有大量浮雕残片反映了它们已达到的高度水平。因此，对亚述王宫建筑的了解，我们还主要依靠尼尼微城以外的几座宫城。

原来，亚述国王常有在首都城外另建宫城的习惯，这种宫城以王宫为中心，还包括众多衙署、神庙和臣民士兵的居住区，俨然一座规划严整的城市。首开其例的是提格拉特·帕拉沙尔三世之前另一位成功最盛的国王亚述纳西尔帕二世（公元前883—前855年），他在尼尼微以南百余里的卡拉赫营建了一个空前豪华的宫城。据宫中铭文所述，庆贺王宫落成的酒宴竟邀请宾客70000人之多，除亚述宫廷人士而外，还有各地王公显贵，而宫中一次行猎刺杀的猎物竟达狮子450头，野牛390匹，驼鸟200只，还有30头大象，可以想见其奢华糜费的程度。从历史上看，亚述纳西尔帕二世的卡拉赫宫城在提格拉特·帕拉沙尔三世时仍得到维修扩建，继续成为帝国建筑的楷模，因为这儿同时也是提格拉特·帕拉沙尔“龙兴”之地，他在未登基前首先担任了宫城总管和卡拉赫的总督。这座王宫的总体布局是分成外廷、内廷两大部份。外廷包括公开接见宾客的殿堂和国王办事机构；内廷则是外人不得进入的后妃寝宫及各类宫廷生活用房，它就是日后东方各国直至土耳其苏丹的著名的“后宫”建筑的起源。外廷建筑中最重要的是设有国王宝座的大殿，长50米，宽10米；大殿之后即分成若干小庭院的内廷，庭院周围盖两层楼房，楼下为客厅，楼上为寝室。按照两河流域建筑技术的传统，这些殿堂楼房都以砖墙、木梁、平顶的形式建造，惟宫城大门的塔楼和宝座大殿的屋顶可能已用拱券代替木梁。但是，和两河流域南部冲积平原的苏美尔、巴比伦地区不同的是，亚述已是山区，石料比较易得，亚述又接受了小亚、叙利亚一带的赫梯建筑善用石材的影响，于是在两河流域传统的宫室建筑中引入两种石材装修的制式，形成了亚述建筑的特点。其一是在宫城大门和宫殿大门两边墙上置石刻的巨型浮雕守护神像，这种神是人头狮身牛足，有时还附双翼，雕在门内墙上远看有如两只守门的大狮子（浮雕刻得很深，正、背和外侧面都以近似圆雕的形式刻出，看起来犹如紧贴门边的立体形象）。这种守门神兽的雕刻是从赫梯学来，赫梯又源于埃及，因为埃及神庙早就有在门前放置人面狮身的斯芬克斯像之例，不过赫梯把它从门前石像变成了门边墙上的浮雕形制。由于亚述的提倡，它日后一直流行于波斯和中亚的建筑中，并慢慢发展为门前立双狮的体制，后来又传到印度和中国，这就是我国庙堂宫殿甚至官邸大宅门前都立两只石狮的由来。另一石材装修则是在宫殿内外墙壁下部装置等身高的浮雕石板，刻画宗教神话、军政大事、狩猎酒宴等各类题材，由于制作量很大（包揽宫殿墙基的浮雕石块数以千计），内容又相当广泛，

这类浮雕便成为亚述艺术文物的主要组成部份。它也是两河流域固有传统与外来影响相结合的产物。

以浮雕装饰墙面，两河流域古已有之，但由于苏美尔、巴比伦等地缺乏石材，这类装饰或用着色泥块镶嵌（最早见于苏美尔）、或以陶塑、琉璃砖组成（古巴比伦时已有），亚述把它大量用于石板浮雕，可以说是适应了两河流域北部地理条件的新创。此外，苏美尔和巴比伦也有水平较高的浮雕艺术，多见之于纪念碑的浮雕，例如苏美尔的乌尔王纳拉木辛的胜利纪念碑、古巴比伦王汉穆拉比在其著名法典碑石上刻的正义之神颁赐法典的浮雕。现在亚述把这类两河流域传统技艺大规模地用于建筑装修，也使其艺术水平得到很大提高，因为相对而言，浮雕题材的广泛和大量生活场面的引入使浮雕手法更为写实也更为自由，与官方纪念碑的呆板不可同日而语。这类浮雕的形成，也还有来自赫梯的影响，赫梯的神庙和山岩祭台都有浮雕带的制作，刻众神行列和君臣朝拜之图，和亚述王宫将浮雕带用于墙面装饰有点相近，而赫梯浮雕艺术在一定程度上也可以追溯于埃及艺术。所以，亚述王宫的装饰浮雕这时所以占如此重要的位置，恐怕也和它表现的融汇天下四方成果的意义有关。

提格拉特·帕拉沙尔三世以后的另一位著名国王萨尔贡二世（公元前 721—前 705 年）又在尼尼微以北百余里营建另一座宫城，它为它取名“杜尔·萨鲁金”，意即萨尔贡堡，19 世纪发掘时此地土名科萨尔巴德，一般亦称之为科萨尔巴德宫。萨尔贡二世在位之年在此大兴土木始终不绝，但他去世时工程犹未全部完工，后代国王又重新回到尼尼微城内建造宫室，此宫遂渐告废弃。可能由于这个原因，它的遗址没有遭到尼尼微王宫那样彻底的破坏，19 世纪迄今又经法、英、美各国考古队和伊拉克当局的多次发掘整理，便成为亚述诸宫中我们了解得较多的一座。这个宫城整体呈四方形，环城筑以高墙及众多碉楼，南面正中建雄伟的宫城大门，4 塔立于门前，拱券形的宫门由中央两塔夹峙拱卫，大门两边照例刻守护神兽像。宫门往北，从广场直接导向王宫的高台，这座高台居宫城中央以北一大片地盘，约占整个宫城面积的 1/3，在它上面才是王宫本身的建筑，它的南面一半在宫城之内，北面一半又突出于宫城围墙之外，显示了它特殊的身份。这样一来，宫城的布局便以突出的王宫高台一分为三，形成一个“品”字，王宫高台座北朝南居于中轴，宫城东部为吏卒营房及仓库区，西部则为神庙僧院区。王宫高台前面正中为一宽阔的广场，南边直通宫门，北边则以一宏伟平缓可通车马的梯道与王宫高台相接，梯道尽头便是王宫本身的大门，它也取两塔夹峙一拱券门洞的形式，门旁刻守门巨兽，制作则比宫城大门更见精美。高台上的王宫又有一道高厚的城墙，由于高台已差不多有宫城城墙那么高，这道高台上的城墙便等于墙上之墙。更令人觉得王宫的高不可攀。

不仅这个宫城的“品”字布局井然有序，为两河城市规划所罕见，王宫高台上的宫廷建筑布局也有新的发展，除了遵循原有的外廷、内廷的体制，由于宫中还要建一座“吉古拉特”式塔庙，显示神庙服务于宫廷的帝国气派，遂又有宫内神庙区之设，较卡拉赫的王宫更为复杂。它的具体安排是以王宫大门连接的中央庭院为中心，庭院北通过回廊和小院通向宝座大殿及其他办公殿堂，是为外廷；中央庭院以东又以几座小院组成后妃寝宫，是为内廷；

宫城之外还有一个很大的“外城”，供臣民商旅居住。

而中央庭院之西则是神祠的庭院，祠内大殿北通一座吉古拉特式塔庙，高塔7层，以螺旋式斜坡登临。这座高塔虽为王宫最高建筑，却偏处西北隅，占地面积不及整个王宫高台的1/20，表明神庙祭师势力在亚述已完全臣属于王权之下，与苏美尔时期王权属于神庙完全不同（与此有趣的对比是，苏美尔时期的王宫往往附属于神庙，王宫面积只及神庙的一半甚至1/4）。据实测所得，整个宫城及王宫建筑的规模，在古代东方可谓首屈一指，仅为建筑王宫高台，即需130万土方工程，其他项目耗费之巨亦可想见。全部王宫建筑共有庭院30座，殿堂厅房较大者达210间，其他房间数以千计。建筑技术仍以砖砌为主，砖墙木梁承以屋顶，不用柱子是其最大特点（这也是两河流域建筑共有的特色），但在大殿、门厅和较大厅堂上，已用拱券屋顶代替木构屋顶，惟拱券的特色除大门外尚表露不多，整个宫室建筑仍保持两河流域传统的端正简练、平直方整的特色。墙面除基石护壁饰以浮雕外，还喜用条形扶壁组成凹凸交替的线条装饰。此外，石壁浮雕、琉璃装饰和众多的壁画又为雄伟的王宫带来无比华丽的容貌。

如前所述，亚述雕刻艺术的主要代表便是王宫护壁的石刻浮雕。从风格上看，早期的亚述纳西尔帕二世的卡拉赫王宫浮雕虽有博大精深的气势，手法还比较拘谨，到萨尔贡二世的萨尔贡堡宫城，风格渐趋自由，且有风景画面的构图；亚述浮雕的最高发展则在萨尔贡二世之后，以尼尼微城内的王宫为代表，其中包括萨尔贡之子辛那赫里布（公元前704—前681年）建的尼尼微南宫和重孙亚述巴尼拔（公元前668—前631年）建的尼尼微北宫，尤以后者的浮雕最称精美。

卡拉赫宫的浮雕题材已十分广泛，举凡战争功绩、狩猎活动、宫廷宴会、宗教祭祀无所不包，其中敬神祭天等场面还不脱从苏美尔文明以来即已形成的程式，但表现征战史迹的浮雕却已有如实描写的倾向，开始成为反映具体历史事件的艺术品，这在古代艺术中是有开创意义的。例如，战争浮雕中有一幅表现了当时亚述新发明的撞城车，这种被誉为“古代坦克”的车辆以轮运行，身披厚甲，其前部伸出之臂可撞毁城墙（看起来宛如坦克之大炮），其上部高耸之塔楼可掩护士兵对敌射箭，可谓古代威力空前的武器。可能亚述将士都为自己的新发明自豪，因此要求艺术家无论如何都要把它如实刻在浮雕中。应该说，亚述匠师是尽力完成了这个新任务，撞城车的细部表现得相当精确，但也由于是前人未曾接触的新领域，他的创新和传统的表现程式还处理得不很协调，浮雕中的亚述士兵仍按常规表现得很高大，占满浮雕带的天地，撞城车就只能刻得很小，尚仅及战士腰部，与之相关的敌人城墙也就很矮，变成了城上敌人身边的一道围栏。和撞城车的高度创新的如实描绘比起来，士兵们的姿式就比较呆板而有老一套之嫌。同样，卡拉赫宫表现狩猎、酒宴的场面，也都有动作比较拘谨的古拙之处，如其中猎狮之图，描以国王站在驷马战车之上射杀狮子的情景，动作可谓激烈，但已扑上车轮的狮子前脚却像木棒般僵硬，回身射狮的国王的传统拉弓射箭的姿势也摆得不是位置，看来他手中射出之箭将不会射中狮头反而会射在狮子后面的卫兵身上。这些缺点，当然要在日后的亚述浮雕中逐渐克服，但它开创的如实描写当代历史事件的“历史叙事”手法，却具巨大意义，它不仅为历史研究提供了珍贵资料，更为亚述浮雕的发展开辟了一条康庄大道。

较后的萨尔贡堡宫的浮雕，就有进一步摆脱程式老套而走向生动灵活的趋势。例如其中的骑马猎狮图，以骑在马上国王持矛直刺扑过来的雄狮表

现了惊心动魄的情景，猛扑的雄狮如箭出弦，虽然躯干还有点僵直，动态却非常明显，而国王的长矛直刺入它血盆大张之口，显示了致命一击的威力。最值得注意的是，国王高举的右手和长矛的尾端已处于浮雕带框边之外，但为了顾及全图的气势，艺术家就干脆把手和矛刻在框边之上，益增情景的逼真。更有甚者，有些浮雕还打破了以横列浮雕带表现的老例，不把一块完整的壁面用一条横带表现而把它作为一个有进深的画面，形成方形或长方形（横长方形）的浮雕，刻画的空间更显开阔，手法也更见自由。其中最著名的便是那些配有林木风景的浮雕，例如一幅表现亚述人在河上捕鱼之图，以一半篇幅刻画河岸和岸上的树林，另一半则表现河中波浪起伏，大小鱼儿浮游其间。最有趣的是艺术家如实刻画了底格里斯河上游特有的皮囊船，和我国黄河上游的牛皮船如出一辙，也是以皮囊吹气浮于水面作船，其中较大的渔船联结数只皮囊组成，渔夫坐在船上以网捕鱼，还有渔夫双腿夹住一个皮囊浮在河中以叉刺鱼，动作质实，且带一些诙谐喜人之貌。其他浮雕还有表现游泳、泅水等活动的，皆为古代艺术所罕见（上举各件浮雕现均藏于伦敦大英博物馆）。

亚述巴尼拔所建的尼尼微王宫的浮雕则更有美不胜收的气派。这里的开阔构图已使历史叙事手法达到古代东方的最高水平。例如，有一幅浮雕表现亚述士兵在得胜后折毁埃兰的哈马鲁城，士兵在城楼上折梁砍柱，翻砖掀石，只见砖块和木材从城墙纷纷坠下，城中还有房屋在焚烧。虽然人物的比例还较嫌大一些，但城郭楼宇的刻画已比以前接近真实情况。它还画出一队亚述士兵带着战利品从城门列队走出，城外的山坡使队伍走一条斜线，旁边还有树林，这条路在城门口很狭，越靠前便越宽，好像有点透视表现的意思。还有一幅浮雕以全景形式表现一个场面很大的奴隶劳动景象，数千名奴隶分成4列拖运一块重达数十吨的、准备雕成王宫大门守护神像的巨石。石头是从河上运来，奴隶们的苦差是把巨石拖到堤岸之上，因此图中左方列拖纤拉绳的奴隶，右方又刻出十余名共同拉下一根巨大的撬杠以使巨石移动的奴隶，右上方还有一队奴隶搬运泥土以开出一条专供这块巨石拖运的曳道。从事各类劳作的奴隶姿态都很准确，他们人数众多，动作重复，但却不显呆板。劳动的过程交代得很清楚，尤其注意刻画那些关键人物：每组前面击板和喊着号子协调集体动作的工头，撬杠前垫石头的技工，巨石上挥手呐喊统一指挥的监工，还有那些泼水使绳索滋润和曳道滑溜的杂役。当然，最重要的王室工程总管更不能忽略，他站在一辆有伞盖的车上督察一切活动，车边还有文书和侍从，堤岸边还有一队20人持盾拿枪全付武装的士兵，点明了只有在武力镇压下整个奴隶劳作才会运转的历史本质。像这样全面而又生动地表现大规模奴隶集体劳动的作品，在古代艺术宝库中堪称独步。

尼尼微王宫浮雕的精品还有那些被猎动物的形象。本来，狩猎活动是王宫浮雕必有的题材，以前诸宫已屡见不鲜，现在尼尼微王宫却另辟蹊径，一反狩猎浮雕以宣扬国王威勇为主的惯例，把重点放在刻划被猎动物上面。当然，这只是说艺术表现的侧重，题材本身的意旨仍是艺术家不能擅改的。因为这些狩猎浮雕和战争场面一样都是为了吹捧国王本人，似乎他在外则统率千军万马、天下无敌，在内则猎狮逐鹿、勇冠全国。但实际上这种狩猎活动只是例行的宫廷游戏和宣传表演，它不在荒野进行而在猎苑中举办，狮子、野牛都是从笼子里放出来的，国王虽然全身武装进行射杀，四周却有上百上千的卫士保驾，因而是有惊无险，国王安全有绝对保障，猎物却必死无疑。

在这种情况下，表现狩猎活动若仍按老路重复那些有惊无险的紧张动作，便会了无新意。亚述巴尼拔时期的艺术家正是有见于此，才大胆地把心血倾注在那些注定死亡的动物身上，以它们的形象寄托人间的情绪，既有自由求生的渴望，也有临死不屈的悲壮，尽管只是狮牛鹿驴之身，内在的情感变化却激荡着社会基层群众的心声。例如其中著名的《垂死的母狮》，表现一只身中数箭下肢已瘫却仍昂首怒吼的母狮，眦目欲裂，气息欲绝，但口仍大张，两只前腿顽强地支撑着全身。这形象不仅刻画精细，特征明显，而且有生死动静节奏的对比和急促而又深沉的韵律。与它同样精彩的还有《受伤的雄狮》，它已受重创的身躯犹存最后一搏的威力，因此它张口向下极力喷出所有的淤血，然后回身猛扑进行拚死的战斗。还有一幅《野驴狂奔》，那些疾驰于原野的野驴无不奋蹄狂奔，似乎只见众生单纯的保存自己的本能在主宰着画面，但野驴中却有一头母驴猛然回头转身，与跟在它身后却已落后几步的幼驹打着招呼，那幼畜似乎因母亲的呼唤而力量倍增，急忙赶上，于群驴狂奔中显示母子相顾的动人心弦的场面。正因为如此，这些动物形象的浮雕历来被东西方的评论家公认为世界艺术的杰作。

除这些王宫护壁浮雕外，亚述的其他雕刻品就很少发现，水平也较一般。硕果仅存的两件纪念碑浮雕一是刻亚述纳西尔帕二世之像（现存大英博物馆），一是刻国王依萨哈顿之像（现藏柏林博物馆），都是侧面身姿表现国王，端正雄强之余有点显得呆板。圆雕——立体雕像更为罕见，仅存的一些残片表明其水平皆在浮雕之下。惟一近似圆雕的亚述雕刻巨作就是前面多次提到的那些王宫大门的守护神像，它们的著名代表可举萨尔贡堡宫之物，其中两件已被美国芝加哥的东方研究所运走，现陈列于该所展览厅。这类庞然巨物高达6米，整块石料重逾40吨，据该所办事人员说，用现代技术运送它们都是一大难题，可见2700年前亚述工程技术的发达。这类守护神兽按例以两脚并立表现其正面，因此从侧面看两前足就只见一只，为达到守门神面面俱到的要求，艺术家就不得不在侧面刻一只后退的前足，这样全像就有5只足，成为这类雕像的一大特点。撇开这一特殊程式不论，那么这些狮身牛蹄人面的神兽还是刻得相当精彩的，它们头戴宝冠，长须及胸，体型粗壮，四肢有力，立体感很强的形象显得威武肃穆，合乎守门重任的需要。此外，从各种迹象看，亚述王宫还有丰富的壁画，可惜它们全都荡然无存。芝加哥东方研究所曾根据残迹对萨尔贡堡宫一个较小厅堂的壁画作了复原，可知这类壁画的图案花纹部份和琉璃砖工艺接近，人物造型中的国王像则近似纪念碑浮雕。其构图是下部组成图案花纹带，图案之间插以有翼神灵和神牛之类形象（也是一种图案化的形象），上部则在类似纪念碑的半圆券顶长方框内画国王朝拜神灵之像。有趣的是把国王放在正中，神被搁在一边，国王后面还有一位大臣；神未坐而站立，身姿比国王还小一些，表明亚述王权已极端膨胀的实况；甚至神灵在国王面前也矮了半截！以琉璃砖工艺的风格着色和勾勒画象，能使画面鲜明显眼，可能是亚述壁画的一个特点，反过来说，壁画描绘的细致和生动也可能有助于琉璃砖工艺的提高，因此日后的新巴比伦国王就大力发展琉璃砖的装饰艺术，使它达到古代世界最高的水平。

2. 新巴比伦王国的艺术

以上所谈亚述巴尼拔尼微王宫浮雕原件均藏于伦敦大英博物馆。

从古巴比伦王国以来，巴比伦城一直是西亚最大城市，也是两河流域的经济、文化中心。巴比伦虽臣属于亚述，却始终有反抗之心，多次掀起反亚述的起义。公元前 626 年，迦勒底人在巴比伦建立新王朝，随即联合埃及、米底大败亚述，直捣尼尼微，彻底瓦解亚述帝国。亚述灭后，天下三分，米底占伊朗，埃及恢复原来的统治，新巴比伦王国则据有整个两河流域和叙利亚、巴勒斯坦等地，最称强大。虽然日居巴比伦较快就为波斯所灭，立国不及百年，但新巴比伦王国时期（公元前 626—前 539 年）却是古代西亚文明的一个很重要的阶段。它是集大成的最后总结时期，把苏美尔、古巴比伦和亚述的成果熔于一炉，并传之于西方的希腊，因此日后西方所知的巴比伦文化很多都奠定于新巴比伦王国之时。在艺术上也是这样，新巴比伦王国的艺术是两河流域以前各时代成果的一个总汇，同时也不乏推陈出新的进展。

新巴比伦王国艺术的最大成果就是巴比伦城的重建。这座城市本来就是西亚古城之冠，但千余年的悠久历史也使古巴比伦时期奠定的基础有了很大变化，地下水位上升和土质的盐碱化造成灾难，不少古建筑为之荒废；战争的破坏更是史不绝书，古巴比伦王国衰亡时就多次遭到外族入侵，亚述统治时期巴比伦 4 次起义，亚述军 4 次攻城、占领，破坏更为严重。因此古城的重建随新巴比伦王国的建立已被目为国家头等大事，何况新王朝还立意要把首都建设得固若金汤，能够永远拒敌人于城门之外，同时又要比附于亚述王宫美轮美奂的先例，在巴比伦城内建造最宏伟壮丽的庙堂和宫殿，使巴比伦真正成为古代最豪华的都城。这些要求在新巴比伦名王尼布甲尼撒（公元前 604—前 562 年）三世终于全部实现。重建的巴比伦城基本仍按原来体制，但规模增大许多，城防尤为牢固。全城约呈方形，让幼发拉底河穿城而过，城区依河分为东西两部，东城主要由古巴比伦王国建立的城区组成，现在作为王宫、主要神庙和官署、显贵住宅区，西城则是新建的商业区，河上有桥梁连接东西城区。出于新王朝稳保江山的需要，城防工程被摆到重建任务之首，为此沟不厌深，墙不厌厚，而且墙外筑墙，建成古代最坚固的城防。它的城防工程共分 3 个层次，最外一层称米底长城，建于城外迤东一带远达数十里，这座长城以高墙深壕防备威胁最大的潜在敌——东方的强邻米底。按原来设计，在米底长城与巴比伦城之间有一大片广阔的低洼地，必要时可利用幼发拉底河和城外运河的水闸放水淹地，强敌即使能越米底长城，也将陷入泽国之中而不能自拔。后两个层次是指环绕东西城区的双重城墙，外墙以砖砌，较内墙略矮，墙外环以运河，起护城河的作用，外墙与内墙之间有宽约 10—20 米的开阔地，可将渡河越墙之敌歼灭在这一片毫无遮拦的中间地带。外墙以后的内墙当然是城防中重点的重点，它以土坯杂以砾石建成，高达 13 米，厚 8 米，可容四马车驾并列穿行。这道双重城墙全长达 18 公里，每隔 44 米有堡塔一座，全城共有 320 余座。

由于巴比伦所处的冲积平原石料极缺，不仅内外城防工程不用石料，在城门建筑上也难以采用亚述都城大门必有的石雕守护神像之制，代替的办法是城门装饰巧用琉璃砖。巴比伦全城共设 9 个大门，其中琉璃砖装饰最称宏伟华丽的是中央北门——依丝特门（依丝特是胜利女神和金星女神，又是爱神与美神，类似西方的维纳斯女神）。这座城门地位非常重要，地形也很特别，原来从这儿进城便是王宫和巴比伦主神马尔都克的神庙所在，但城外也有一座很重要的神庙——“年节神庙”和一座王宫（北宫），便依其位置连

同附近的居民区又筑城墙卫护，形成一个规模较小的外城。每逢新年，必沿年节神庙——依丝特门——马尔都克神庙的大道作隆重的宗教游行，此道遂有“ 仪典大道 ” 之称，而依丝特门正好居于中心，更需突出城门形象的美观及纪念意义。这座城门按重墙复门结构，拱券大门两旁以双塔环卫，一共有四塔两门，门、塔壁面遍施彩色琉璃组成的牛、龙图案，牛是天神阿达的象征，龙则是马尔都克神的象征，五色绚烂，满壁生辉，这样美丽的城门实为古代世界所罕见。由于依丝特门以内的仪典大道西侧一带直至幼发拉底河边都是王宫、马尔都克神庙和其他神庙的地盘，便在东城中央这片地区筑一道高墙围起来，人们称之为内城，若按我国都城之制，称为“ 皇城 ” 似乎更为恰当，因此它有点像我国北京城内天安门与地安门之间的皇城，而依丝特门的位置则像正阳门，依丝特门外的年节神庙又有点类似正阳门外天坛的祈年殿。不言而喻，在这个等于皇城的内城里面，触目所见皆是巴比伦建筑的精华。

巴比伦内城的南部是供奉马尔都克的两个主要神庙和众多神殿、僧院之所在。马尔都克两庙其北庙称埃特曼安吉，南庙称埃萨吉拉。北庙的中心是一座两河流域最高的塔庙，此即古人羨称的“ 巴别塔 ”（巴别在巴比伦语中原义为神，此处兼指马尔都克神和巴比伦城，因巴比伦一词的原义也是“ 神之门 ”）。据犹太传说，巴比伦民众有心高筑此塔直至与天比高，为人间筑一可通天堂之路。上帝害怕此举成功，遂令筑塔的民众说着不同的语言，言语变乱，众心不齐，巴别塔终于不能通天。有了这些传说的渲染，这座埃特曼安吉的吉古拉特也就成为古代西亚最著名的建筑。据考古发掘实测，它的底部约有 91 米见方（上层结构已完全圯毁），按当时塔庙高度等于其底部宽度的惯例，此塔总高当在 90 米以上，虽然比埃及大金塔还矮一些，在西亚却是最高的摩天大塔了。它的形制仍取传统的吉古拉特塔式，共分 7 层，内为土坯，外表覆砖，顶上建神殿，有阶梯登临。部份学者认为它的阶梯可能按亚述塔庙形式作四面连续斜坡的螺旋式，但多数学者相信它仍按巴比伦地区的原有传统取一面长梯登临形式。无论何种形式，在 90 余米的高塔上布置宏伟阶梯皆需高度的工程技术水平。南面的埃萨吉拉庙无塔而取通常的殿堂形式，高大的神殿配以广阔的庭院，类似亚述王宫建筑，惟无石刻护壁而以琉璃砖代之。据说，埃萨吉拉神殿中供奉的马尔都克神金铸坐像竟重达 22 吨，显然过于夸大，但这尊空前高大的金像确实反映了新巴比伦王国征服掠夺所得的巨大财富。

神庙金像既然如此，巴比伦王宫的豪华也就可以想见。依丝特门外的北宫主要用于陈放从各地搬来的神像和奇珍异宝之类，所以有博物馆之称；南宫则位于依丝特门之内、马尔都克神庙之北，它是国王和妃嫔居住之处，建筑形制类似亚述王宫。其中最突出的一大名胜便是被列入世界七大奇迹的“ 空中花园 ”，它位于王宫东北角，靠近依丝特门。所以称为“ 空中花园 ”，是因为它以多层土台遍植奇花异草，层台之高可达云霄，在地面仰望各层葱郁花草如悬空中，就得到这个充满浪漫色彩的名字。它可能是尼布甲尼撒为了取悦于来自高原山区的米底公主而建，据说这位公主嫁到巴比伦后，在一望平川的环境中很思念故乡山高林密的景致，巴比伦艺术家就想出这一奇招以

《旧约·创世记》，第 11 章。犹太人在此又望文生义，认为“ 巴别 ” 即“ 变乱 ” 之意，则纯属讹传。但他们把巴比伦城也称为“ 变乱城 ” 却寄托着对巴比伦灭亡犹太的仇恨。

释其乡土之思。实际上，它是把两河流域传统的塔庙建筑略加变通造成，以塔庙的层级作林泉花坛，便会取得空中花园的效果。但这一设计有两大技术难题却是古代建筑从未遇到的，那就是高层取水和土台密封以防渗漏的问题，巴比伦建筑家是以唧筒汲水和沥青铅板密封之法解决了这两大难题，在古代堪称独步。此外，为了突出园林清朗灵巧之美，各层土台内外皆筑成拱廊，廊上的拱券屋顶叠铺苇蓆，中夹沥青，再覆铅板石条和泥土，廊内还可布置花坛。最下一层的结构通过考古发掘已了解得比较清楚，它由一组两列共 14 间拱顶厅房构成，中有回廊相接，唧筒设备置于西面。整体呈长方形，长 42 米，宽 30 米，按塔庙高宽比例，总高大约也是 30 米。它虽不如巴别塔那样高耸，但在王宫庭苑中已是鹤立鸡群，而其设计的精巧和技术的高超更使它当之无愧地被誉为世界七大奇迹之一。顺便说一下，通常所谓的世界七大奇迹是希腊化时代的希腊人提出来的，因此东方文明只列了两个，即空中花园和埃及的大金字塔，其余 5 个皆属希腊文明，它们是以弗所城的阿尔提弥斯女神庙、奥林匹亚宙斯神庙的宙斯巨像、小亚的莫索鲁斯王陵、埃及亚历山大里亚港的灯塔和罗德岛港口的阿波罗神巨像，皆将在本书有关希腊艺术各章谈及。

新巴比伦王国时期豪华壮丽的王宫和神庙原有丰富的雕像和壁画（如前述马尔都克神金像之类），但它们全都无存。发掘出土的艺术文物主要是琉璃砖制品，从各种迹象看，琉璃砖这时确实达到从前未有的水平，雕刻、绘画可能都受到它的影响，以琉璃砖作为这时造型艺术的代表也不为过。琉璃砖构件仍如以前那样是普通烧砖大小，但它们的组合都很自由，可和亚述王宫的护墙石刻浮雕带那样在墙下部形成连续的装饰带，也可像壁画那样以形象装饰有框边围绕的壁面，还可随建物的需要铺天盖地般装饰整个墙面，因地制宜作出各类花纹图案和形象浮雕。因此，琉璃砖组成的形象可大可小，只需在每块砖的外沿按形象要求刻以相应的凹凸曲折形状涂以彩釉即可，以数百、数千砖块组成的巨幅图画更有彩釉艳丽，浮雕生动的特色。那类铺满整个墙面的琉璃砖，可举依丝特城门为代表，这儿以青蓝琉璃砖为底地从墙基到墙顶完全铺满塔楼和门洞的壁面，甚至墙顶的战垛（女儿墙）也不遗漏。墙脚、檐边和城门的拱券都施以玫瑰花纹装饰带，黄白红蓝相间，庄重而美丽，其余墙面全都按等距配置牛和龙的形象，门边 3 只，塔楼 5 只，每个神物造型高约 1 米，长约 1.5 米。作为天神象征的牡牛粗壮结实，形象的生动有类亚述浮雕，色彩的调配则近似壁画。作为马尔都克神的象征的龙却很有特点，它不像我国的龙那样腾云驾雾，而是一只四脚落地的神兽，鱼首蛇颈、兽身而带鳞甲，前肢为狮足，后肢为鹰爪，尾巴高翘似鳗，艺术家把这些奇形怪状的肢体组织在一起，却不失其庄重威严之气，可以说是两河流域自苏美尔以来善于制造神奇动物传统的最高发展。在仪典大道两旁的墙壁和塔楼也都有琉璃砖装饰，这儿却按大道通达的特点而在墙面布置连续的装饰带，刻以狮子的形象（狮是依丝特女神的坐骑和王权的象征）。琉璃砖在表现狮子的身躯和头足部位涂以白釉，鬃毛则涂以黄金色釉，加以体态突现得很有力，这些稳步行进的雄狮形象足可和亚述浮雕中的狮子媲美。在王宫建筑的某些残迹中，也有类似的狮、龙形象的琉璃砖，作为花边装饰的花草纹样还描画得更为齐全、美丽。总之，这些琉璃砖艺术品在古代世界可谓独一无二。琉璃砖技艺后来由新巴比伦传给波斯，波斯又传到中亚各地，最后达于我国，从某种意义上说，只有我国的琉璃砖在华丽威严兼备方面可和遥远的巴比伦

原型相比，例如我国大同的九龙壁（作于明代）和北京故宫、北海的九龙壁（作于清代）都是世界艺术宝库中可与新巴比伦之作齐名的琉璃砖工艺品。

3. 波斯帝国的艺术

波斯人和米底人同属印欧语系，在血缘和语言上都很相近。米底成为西亚强国不久，便被国内的波斯人的王朝取代，波斯不仅完全继承米底的版图，还进一步攻占小亚、叙利亚等地，兵不血刃地进入巴比伦城，又南取埃及，东进中亚直至印度，建立了比亚述帝国还辽阔的波斯帝国（公元前 558—331 年）。在波斯治下，西亚、中亚和埃及的文化、艺术交流有所加强；影响所及，西可达希腊，东可达印度。因此波斯帝国的艺术在古代世界有其重要地位，在时间上是承先（巴比伦与两河流域）启后（安息与萨珊），在空间上是更为扩展的东（印度乃至中国）西（地中海世界）联络，充分显示了波斯在历史舞台上的独特意义。

波斯帝国的建筑继承了亚述、巴比伦的传统，以王宫建筑为主，同时充分发挥波斯高原山区多石的特点，并参考埃及、小亚、希腊建筑皆以石构为主之例，大量使用石材，特别是广泛运用石柱，使历来以两河流域传统为核心的西亚建筑增添异彩（两河传统极少使用石柱）。波斯建立帝国后，选巴比伦、苏撒、厄克巴丹和波斯波利斯 4 城为国都，但新建王宫的措置各不相同。巴比伦城在新巴比伦王国之时已建设得异常完美，波斯入主时又是采取和平解决方式，全城丝毫无损，波斯便充分利用原有王宫，基本未作增修改动；苏撒是埃兰故都，厄克巴丹则是米底故都，此两城较之巴比伦自然差得很远，波斯在两地都新建一些王宫、官署，但规模都不甚突出，显然认识到尚无条件使这两个古城赶上巴比伦，因而未作太大努力；剩下的便是波斯波利斯这个在波斯人家乡兴起的都城，它是随波斯帝国的出现而“平地起高楼”般一跃而居天下名都大邑之首，帝国对它的建设最不遗余力，历代国王在此都大兴土木，必欲这个“波斯城”（这是波斯波利斯一词的原义）以崭新面貌和巴比伦一争高下。因此，完全可以说波斯波利斯的王宫代表了波斯建筑的精华。

波斯波利斯位于今伊朗设拉子城东北约 42 公里，庞大的王宫是这个都城的主要部份，它由大流士一世（公元前 522—前 486 年）和薛西斯（公元前 486—前 465 年）两位国王建成其核心宫室殿堂，这两位也就是发动了入侵希腊的希波战争的国王，他们在位时波斯国势最盛（薛西斯亲征希腊之役虽以失败告终，但从帝国角度看这只是一次边境冲突，尚无损于大局）。此地位居石山之坡，王宫奠基其上的高台便全靠开山凿石建成，显示了非同一般的气魄，也把波斯建筑擅长石工的特色表现得淋漓尽致。这个石头台基高 16—12 米，长宽皆达 500×300 米，台基前面有宏伟宽阔通车马的梯道斜坡，壁面刻以浮雕。高台基之设，显然是继承了亚述王宫的传统，然而，由于这儿具体的地势和波斯人长期游牧生活以帐幕立营盘的习惯，王宫的总体布局又和亚述、巴比伦之规整大不相同。这儿的地势是东有石山峭壁，因此台基是由东向西展开，王宫台基的前面便是西面，但入口大梯道却不在西面正中，

或说波斯波利斯为王都，巴比伦为冬都，苏撒为春都，厄克巴丹为夏都。

而是靠近北端，大梯道宽达 4.2 米，以百级台阶平缓地上达 15 米高的平台，因此车马皆可畅通。但由于王宫入口设在西北角，进入宫内主要殿堂的大道便呈曲尺形，即由西往东再折而向南，主要殿堂皆在入口广场的东南面，这种布局就有点草原营帐的味道。为仿效亚述、巴比伦皆有宏伟宫门之例，薛西斯在梯道入口不远特建一座“四方之门”，高达 18 米，比亚述、巴比伦的宫门高大一、两倍，在此方形拱顶门厅的东西南北四面各开大门，故有“四方之门”的美称。由于门洞过于高大，门边必有的守护神兽就不可能用整块石料刻成，而是以浅浮雕在大门墙面刻出，虽有损于一气呵成的壮实，却更见精美。由门厅广场往南，大道两边首先是两座接见大厅，靠西一座为大流士所建，称大会厅，靠东一座为薛西斯所建，称百柱厅，它们构成类似亚述王宫体制的外廷，两厅在整个高台上亦处中央位置。再往南，就是妃嫔寝宫和宝库组成的内廷，其中大流士的寝宫直接位于大会厅之南，薛西斯或日后诸王之宫则在东南和西南，东南角还有由 100 间库房组成的宝库，过道院落曲折回旋类似迷宫。贮藏室面积总计达 8400 平方米，收藏着帝国历代搜刮的金银珠宝，据说日后亚历山大攻掠此宫时所获金银即达 120000 塔兰特，是古代世界一处度藏的最大财富。

大流士的大会厅和薛西斯的百柱厅都属波斯建筑中称为“阿帕丹纳”形式的厅堂，它们可能源于古代接见宾客的帐幕，后发展为木柱木顶的大厅，最后木柱变为石柱，木顶则依然保留，但规模发展到空前的宏大。大流士的大会厅呈正方形，边长约 83 米，中央是一座每边长约 59 米的大殿，殿堂和门厅共用 72 根石柱支撑，每根石柱高达 21 米，位居古代最高石柱之列，至今犹有 13 根石柱傲然峙立于遗址废墟之上。薛西斯的百柱厅则遵循大流士之制而略加变通，不设边墙门厅，直接以方形大殿迎接宾客，每边长 68.9 米，共立石柱百根，故得百柱厅之名。据推测，这些大厅上盖木构可能有五彩琉璃装饰，石柱间则可能悬挂毛毡以作帷帐，外表必然非常华丽。这里广泛运用石柱既是源于阿帕丹纳的古制，也是接受了埃及、希腊的影响，例如柱身的凹槽和圆条纹、柱头的涡卷纹来自希腊的爱奥尼亚柱式，柱头上部的双牛或双狮夹峙横梁的雕饰以及纸草花纹、棕榈纹之类则来自埃及。据说，建造这些宫殿时，波斯国王请来天下四方良工巧匠，其中就有来自埃及和希腊的高手。证之出土遗物，可知此言之不虚，这也反映了波斯文化和艺术融汇外来因素的特色。组成内廷的各座寝宫和宝库的仓房，基本制式奠定于西河流域固有传统，如庭院式的布局和砖墙平顶房舍之类，但门窗楣构和石雕则取埃及式样、室内装修和摆设也甚多外来之物。

波斯雕刻艺术的主要代表也集中于波斯波利斯王宫。这儿沿袭亚述旧制，墙面饰以护壁浮雕，但以用于外墙特别是梯道门口等处为多。最精美的浮雕作于大流士的大会厅各梯道和墙基上面，题材以表现国王仪仗、侍从行列、万邦进贡之图为主，不像亚述浮雕那样无所不包，并带有较浓厚的图案风格。但是，在具体的人物、景物的刻画上，仍然极其认真、细致，写实之余又不失典雅庄重的气质，在这方面，也可能较多地受赐于埃及和希腊的艺术。特别是公元前 6 世纪末 5 世纪初的希腊古朴艺术成熟期那种写实已有一定基础却又恪守一定程式的风格与波斯王宫浮雕的精致有其共通之处，这大概也是那些来波斯工作的希腊爱奥尼亚匠师的功劳。像通常的宫廷艺术那样，这些浮雕刻画国王、廷臣、卫士之流难免呆板重复，但描写各地部族贡献方物之景却生动有趣，他们或牵其土产的牛羊，或献来宫廷喜爱的骏马、

骆驼，衣冠各异，神态逼真，是可以和亚述浮雕媲美的珍品。在其他殿堂和宝库上的浮雕也有同样情况，显示出波斯石刻工艺精湛的特色。

在波斯帝国的艺术创造中，摩崖浮雕和石窟的雕凿具有重要意义，不仅因为它们本身有高度水平，对日后的中亚、印度乃至中国还有深远影响。摩崖雕刻是在高山悬崖上制作，在波斯可能有其悠久传统，但显然也受到埃及和赫梯的影响。大流士在厄克巴丹附近的贝希斯敦悬崖刻的浮雕和大篇铭文是最著名的，其铭文因有古波斯和巴比伦的三种楔形文字，而成为释读巴比伦楔形文字的关键钥匙。铭文上部的浮雕刻大流士审视 9 名被俘国王之像，高 3 米，宽 5.5 米，风格粗放，气魄宏伟，是同类作品中少有的巨构。波斯人还把摩崖浮雕与石窟陵墓结合起来，令人印象深刻。在波斯波利斯附近的纳克希·鲁斯坦，峭岩上凿刻了包括大流士、薛西斯在内的 7 位波斯国王的石窟墓，一般是从崖面凿刻柱廊式的陵墓门面，中开一门以通墓室，柱廊上留一大片崖壁刻群臣朝拜国王的浮雕。据近年考古发掘，可知这种柱廊式的坟墓也是波斯古制（当然古时只用木柱木构），波斯帝国时参考了埃及石窟墓和石窟神庙的形制，发展成这种独特的波斯王陵石窟。要在峭岩绝壁刻成如此规整精美的柱廊和墓室，需要很高的石刻工艺。后来，这类摩崖石刻和石窟凿刻都传到中亚、印度等地，印度孔雀王朝兴起，对之摹效甚殷，日后遂有佛教石窟的制作。后来石窟艺术又由印度、阿富汗传入我国，便产生敦煌、云冈、龙门等世界艺术宝库的杰作。

三、希腊艺术的萌发

1. 产生希腊艺术的历史环境

在世界古代中期萌发并达到繁荣昌盛之境的希腊艺术，作为人类文化宝库中的一颗明珠，对日后的西方乃至整个世界都有深远的影响。希腊艺术被后世奉为“古典”，以“希腊古典为师”曾经是欧洲文艺界在过去数百年间遵行不衰的原则，也是世界各族人民在自己的文化建设中乐于吸收借鉴的一份珍贵的世界文化遗产。人们对希腊艺术评价甚高，对产生它的历史环境自然也怀着浓厚的兴趣。《世界全史》古代中期的政治、经济和思想各卷对此已有详细介绍，但为大家了解希腊艺术本身，我们仍有必要谈谈与希腊艺术产生有关的一些问题。

在古代文明诸国中，东方的埃及、巴比伦、印度、中国、西方的罗马，都建立了强大的帝国，并在其帝国时期达到文明的繁荣。但希腊却是一个例外，它这个民族或地区始终以小国纷立的局面贯穿其发生、发展和繁荣的历史，当时，希腊分成好几百个称为“城邦”的小国，城邦指的就是一个主要城市连同它周围的郊区、村镇构成的独立国家。“小国寡民”可以说是它的基本特点，即使是其中最大的城邦，例如雅典（今日希腊的首都，古代时期则是居领导地位的大邦），方圆亦不过百里，全国人口（包括奴隶）也只有40万，只相当我国的一个中小县城，和古代东方的埃及、巴比伦比起来，就更显得微小了。可是，在雅典和其他希腊城邦的土壤中却产生了可以辉映千古的文化艺术成就，因此恩格斯在谈到希腊这个“小民族”时指出，“他们的无所不包的才能与活动，给他们保证了在人类发展史上为其他任何民族所不能企求的地位”。这个国家大小和成就高低的显著反差，就把我们对希腊历史环境的考察带进饶有兴趣的比较研究的领域。

从时代上看，世界古代中期的特点是进入了铁器时代，铁的使用意味着生产力的大大提高。但是，对古代东方文明说来，它们在青铜时代已达到繁荣时期，铁器使用的意义相对而言就不如希腊那样巨大。在希腊那种山多地薄的情况下，只有铁器才能使农业生产出现比青铜时代更大的突破，因此希腊在古代早期的克里特和迈锡尼的青铜文明阶段只出现少数几个东方类型的王国，而且在青铜文明之末灭亡了。到了铁器时代，希腊各地才普遍出现数以百计的新型城邦。有意义的是，铁器和许多珍贵的文化成果，都不是希腊人自己从无到有独立发展的，它们起初都来自东方。当时已存在两千多年的古代东方文明不仅把标志先进生产力的铁器传给希腊，还把字母文字（腓尼基字母）、各种高级工艺技术以及天文、数学、几何等科学知识传给希腊，甚至在艺术方面，希腊人也是首先从学习东方开始，因此希腊艺术萌发之际有一个“东方化”阶段。应该说，希腊对比于古代东方文明，只是一个后起之秀，犹如一个聪敏好学的青年，在东方文明这个优秀教师指导之下进步很快，终于取得“青出于蓝而胜于蓝”的成绩。更重要的是，这个师承关系又不是简单的继续，而是在希腊具体条件下达到了和东方很有区别的创新，就像希腊艺术在东方化阶段之后立即找到了自己的道路那样，对东方文明遗产的吸收只是使希腊的自我成长更为迅速。它的“后来居上”是意味着一个新

的古典文明的出现。

铁器时代的生产力和东方文明遗产提供的有利条件，使小国寡民的希腊城邦有了一个较先进的经济基础，使它的奴隶制经济、工农业生产和航海贸易都达到较高的水平。在这个基础上，城邦的政治和文化发展都形成了希腊自己的特点。其中最重要的是城邦公民政治的发展和奴隶制民主政治的建立。试以雅典为例，在公元前 8 世纪城邦刚告形成之时，它存在国王统治，后来王位取消，仍为贵族专权。氏族贵族奴隶主不仅剥削压迫奴隶，也欺压城邦公民中的平民群众——小农和手工业者。贵族垄断政权，只有他们才能担任城邦政府要职；他们还广占田地，放高利贷，许多平民被迫卖身为奴，沦为债务奴隶。贵族和平民的矛盾日益尖锐，作为公民的平民尽管在政治和经济上地位日益低落，但却在城邦的公民大会中保有一席之地，平民在进行其他反抗斗争的同时，也能利用这一点开展政治斗争，要求改革。恰好这时随工商业经济的发展也在平民上层中出现一批工商业奴隶主，他们代表着奴隶制经济发展的方向，政治上却无权，因此支持平民反贵族的斗争，甚至带头搞改革。这样就形成了反对或限制贵族的强大社会力量，导致民主政治的建立。雅典是以公元前 594 年的梭伦改革标志着平民和民主斗争的第一个胜利，他在公民中取消了债务奴役，并按财产划分公民等级，使平民中的工商业奴隶主也上升为第一等级而和贵族同掌政权，同时还以多达 400 人的公民会议代替贵族会议，限制贵族特权，又采取一些保护平民、鼓励工商业发展的措施。经过梭伦改革，雅典变成了一个比较民主的城邦，经济文化随即蓬勃发展，艺术的进展尤为明显。此后雅典又陆续进行一些民主改革，终于使它成为奴隶制民主政治发展最充分、最典型的城邦，使它有能力和波斯帝国的侵略而领导希腊各邦进入古典文明的繁荣盛世。

随着民主政治的建立，希腊经济发展迅速，工商百业航海贸易尤为兴旺。象雅典这样的工商业大邦，产品运销地中海沿岸各国，经济与文化的交流都很频繁。雅典出口的大宗是葡萄酒、橄榄油和各类高级工艺品，油酒的容器——陶瓶同时也是最受欢迎的艺术品，因为其上往往有精美的瓶画，陶瓶以及同样畅销的雅典工艺品、雕刻品使希腊艺术拥有一个繁荣的市场，这是它能蓬勃发展的原因之一。但更重要的是，在民主政治的市场经济的影响之下，希腊艺术也和希腊文化的其他部门，例如哲学、文学、戏剧一样，带有较多的民主和开放色彩，从而取得新的成就。在实行民主政治的希腊城邦中，既无高高在上的国王，也没有作威作福的贵族和祭司，艺术服务的对象就不像东方诸国那样以宫廷和贵族为主，它主要是为城邦政府和广大公民服务，公民中虽以各色奴隶主为核心，但占多数的仍是小农和手工业者；即使希腊艺术仍然有不少项目是和神庙有关，但这时的神庙也完全是在城邦政府和公民团体管理之下的，而且由于希腊宗教思想也在一定程度上有所民主化，为宗教和神庙服务也就不会带来太大的消极作用。因此，可以说希腊古典艺术反映的主要是有关城邦公民政治和公民生活的内容，公民的观念、理想、传统、习俗以及价值标准等等。当然，这些东西都要加上“奴隶制”这个古代社会的本质局限，但就其具有民主色彩而论，在古代仍是难能可贵的。总而言之，在希腊城邦民主政治的历史环境中，希腊艺术自必在思想内容方面具有一定的民主、开放精神，而在风格手法上则崇尚朴素、简明与写实。内容与形式的结合不仅导致希腊艺术较突出地走向现实主义道路，而且形成一套完美的古典艺术的理想。每一件希腊艺术的代表作无不体现着艺术家走向这条道路

的努力和接近这一理想的追求。

希腊艺术也无例外地受到哲学、文学和其他文化部门杰出成就的影响，例如哲学中的辩证法和理性精神、文学中的典型塑造、数学中的比例和公式规范等等，对于了解希腊艺术都是不可或缺的。但既非例外，读者就可从参阅有关各卷中得到启发，在此无须赘述。不过，文化思想生活中有两样东西对希腊艺术的影响却很有特点，尚须略作交代，它们就是希腊的宗教和体育。希腊宗教也属古代多神教之列，自不免有其迷信与荒诞的局限。但是，在城邦条件下，希腊宗教也受到一定“改造”，可以说多少有了点民主精神，反映在它的宗教思想中逐渐形成了别具一格的“神人同形同性论”。这种理论虽不否认神人之别，却认为神即人之最完美体现，神与人同一形象同一性格，并由此引导出一些与东方宗教大相径庭的看法。例如东方宗教强调天神与凡人之间的天渊阻隔，神性高逾九霄，人性贱同草芥，只有帝王可以庶几接近于神，凡人与神则无任何认同可言。希腊宗教却可说是把神拉到凡人——公民群众之中，神只不过是具有智慧、最为健美、最有神力并永葆青春的人；神性与人性不仅没有不可逾越的界限，并且是互为辉映的，可以用神的形象体现人的智慧和美质可能达到的最高境界。这种宗教思想和公民政治显然有鱼水相得的联系，经它潜移默化，就熔铸出希腊文化中体现其民主精神的一种主导思想——古典的人本主义，即认为人是世界之本，是衡量一切的尺度。从神人同形同性论提高到人本主义，希腊宗教尽管神话连篇，它却不失为一种歌颂人的宗教，而希腊艺术中无处不在的神的形象，却不外是人的完美典型。也可以说，希腊人在信神拜神的同时，却承认人的伟大与崇高，相信人的智慧和力量，重视人的现实世界。这样一来，艺术家塑造神像的任务，就和塑人的最完美形象的任务合二为一了。更有甚者，希腊人相信人的自身、也就是人的肉体是人的美质得以体现的主要渠道，也是神人接近的主要方面，这样裸体表现就具有神圣意义，神像、尤其是男性主神，例如天帝宙斯、太阳神阿波罗等，都要用裸体表现，英雄人物，奥运会冠军也用裸体表现，后来甚至发展到在有希腊人、东方人和蛮族人共同出现的场合中，希腊人用裸体，其他人则着衣。尊重裸体的宗教思想对于希腊艺术更是绝妙的兴奋剂，它促使艺术家观察人体，了解人体结构，热衷于裸体表现，在裸体形象上最集中体现古典人本主义对人的肯定与歌颂。

希腊的体育运动最初也是作为一种敬神仪式发展起来的，意义十分隆重。城邦政府大力支持并直接组织体育赛会，国际性的赛会则更是全体希腊人的神圣节日，其中最著名的就是每四年一次在奥林匹亚（伯罗奔尼撒半岛西北部）举行的奥林匹克运动会，它也就是现代奥林匹克运动的前身。实际上，希腊的体育运动不仅有宗教祭仪作用，也是城邦政府加强军事实力，锻炼公民体格和进行公民教育的重要方式，运动场、体育馆同时就是青少年公民的学校（除体育外还上其他文化课）和公民群众社交集会的场所。城邦对体育的重视既然如此，运动会的优胜冠军更是名符其实的最光荣的英雄人物，往往受到比政治首领更隆重的接待和更热烈的欢迎，而为运动冠军和优秀运动员塑像也成为艺术家接受的仅次于神像的重要任务。不言而喻，运动员像更必须是裸体的（而且希腊人在进行运动比赛时也都是裸体的）。这同样为艺术家研究和表现人体提供了巨大的推动和方便。艺术家既须把优秀运动员健美的体形逼真、生动地表现出来，也可在运动场馆取得实际观察人体、研究人体结构的充分机会。面对着许多体格完美的运动员，艺术家等于获得

了第一流的模特儿，经过加工和提炼，就不难塑造非常完美的裸体形象。此外，体育运动的普及也使希腊公民群众经常注意到人体的健康美，结合他们崇奉的尊重人体的宗教思想，以人体表现为主的希腊艺术也就获得公民群众的普遍认可。因此，我们可以说，希腊的体育馆和运动场不仅对艺术家，对所有公民也是一个很好的艺术学校。

在上述特定的希腊历史环境中，以人本主义和人体表现为主旨的希腊艺术也形成了自己特有的艺术理想。一般而言，单纯、精确、合理、和谐就是希腊古典艺术理想的基本准则。单纯，这是希腊艺术推居首位的规臬，“美在于单纯”这句格言可说是以同样的单纯美的语言概述了这一原则。单纯能成为一种至高无上的艺术理想，实质上是反映了希腊民主政治对艺术表现形式的最基本的要求。从单纯出发，古典艺术的体裁、范围与题材、形象都力避繁杂，雕刻绘画的意境、意象都集中在少数几种类型上，建筑也避繁求简，门类不多。所有艺术表现都强调主题的突出与手法的洗炼，首先服务于“美在于单纯”这个基本要求。单纯的进一步发展是精确，它既意味着严格地写实，使形象栩栩如生，同时也要求艺术表现要明朗具体、轮廓鲜明、细部清晰，具有坚实的功力和鲜明的风貌。单纯、精确提高到一种理想的标准，那就是合理，即合乎逻辑与规律，或曰合乎理性。希腊艺术追求的合理或理性是多方面，并且都奠基于单纯与精确之上，例如对于神话怪诞形象的改造，对于豪华装饰的制约，对于规格尺度的遵守等等，都是要求合理的体现。这构成了古典艺术重视客观理性和浪漫艺术重视主观幻想的艺术标准的对立。因此，古典艺术在追求生动传神的同时，也特别遵奉那些合乎客观规律的艺术表现格式，例如均衡、对称、比例、变化统一以及数量关系等等，认为无视这些规律就难以达到艺术的完美。同样地，合理也意味着灵巧与规范的辩证统一，灵活中要求规整，写实中要求符合逻辑和进行理想的加工，形象思维的特殊性和数理原则的普遍性也要有一定的结合与兼顾，这都是古典艺术理性追求的永恒的主题。和谐则是古典艺术最高的理想，它是艺术表现的单纯、精确、合理诸要求的辩证统一与完美结合，也是形成与内容在每一具体作品上的统一与结合。通过和谐，就达到希腊艺术家孜孜以求的现实与理想的结合，创造出自然而完美的典型形象，用我们通常的话说，那就是源于生活而又高于生活。古典艺术在公元前5世纪达到其繁荣顶峰的重要标志，就是实现了这种合谐，因此，古典艺术既是写实的艺术，也是理想的艺术，两者又密不可分，在其盛期作品中达到了完美地结合在一起。正是由于这上述这些理想准则的追求及其实现，使希腊艺术在世界艺术史上具有崇高地位。当然，从时代内容看，这些艺术理想无非希腊文明繁荣时期城邦公民自信自强的反映，那时的希腊仍是奴隶社会，这些理想也无不受到古代奴隶社会条件的限制。但是，由于要努力达到这些理想所标志的高度艺术境界，希腊艺术也就能够取得恩格斯所说的那种别的民族难以企求的成就。

2. 希腊艺术的分期

在世界古代中期（公元前8—前3世纪）这段时间内，希腊艺术正好经历了它的发生、发展、繁荣和演变的全过程，因此本书相继以较多章节连续介绍希腊艺术的历史。然而，人们对希腊艺术发展全程有较清晰的认识，是晚近才有的事。古希腊人对自己的艺术虽有一些记述和评论，但成书之作却

完全散失，无一传世。罗马时代的作家，例如老普林尼的《自然史》和波桑尼亚的《希腊地志》，虽辑录前人论述和传闻相对多一些，但道听途说的成份居多，而且所记艺术作品绝大部分也荡然无存，因此，自文艺复兴时代以来，尽管西方人士对希腊古典艺术极为景仰，对它的历史实况却知之不多。当时希腊尚在伊斯兰教的土耳其帝国统治下，西方学者很难实地考查，而古代留存下来的艺术品绝大多数是罗马时代仿制的雕像，自不能令人获得古典原作的真实知识。何况当时人还喜欢把希腊罗马等同起来，由于所见古物以罗马时代为多，往往是通过罗马的折光来观赏希腊艺术，观点更为模糊。直到 18 世纪，德国美学家和美术史家温克勒曼力持希腊优于罗马之论，并以此论点写成名著《古代艺术史》，人们对希腊艺术发展的历程才有所领悟。可惜的是温克勒曼始终未能亲赴希腊探访，他论述所据仍完全是罗马时代的仿制品，自然受到很大局限。直到 19 世纪，西方学术界可以在希腊本土开展考古调查和发掘，古典建筑遗迹和雕刻原作（大多是残片）得到了较科学的研究，欧洲各地收藏和发现的希腊陶瓶（研究希腊绘画的主要遗物）也得到较充分的整理，人们才有可能为希腊艺术史和希腊艺术发展的分期提供一些切实的资料。进入 20 世纪以后，不断有新的考古发现和出土文物丰富了这些资料，西方学术界对希腊艺术史的研究也更为深入，学术界对于希腊艺术发展阶段的划分便日趋确切并达于共识。概括地说，希腊艺术可总分为古朴、古典和希腊化三个基本的阶段或时期。古朴阶段从公元前 8 世纪到公元前 6 世纪，是希腊艺术萌发和其独特风格形成的时期，古典阶段从公元前 5 世纪到公元前 4 世纪，是希腊艺术达于繁荣昌盛的顶峰之时；希腊化阶段则包括公元前 3 至前 1 世纪，是古典繁荣以后的演化与普及时期。以上的划分可说是粗线条的，各阶段的起始显然不能严格地以世纪划齐，各阶段之内也应按风格和历史形势的演变而有进一步的划分，因此我们采用以下更确切明细的分期：

古朴时期

初期：几何形风格——公元前 800—前 720

东方化风格——公元前 720—前 620

成熟期：古朴风格——公元前 620—前 480

古典时期

初期古典：严谨风格——公元前 480—前 450

盛期古典：菲迪亚斯风格——公元前 450—前 400

后期古典：“四世纪”风格——公元前 400—前 330

希腊化时期

初期：亚历山大及其后继者时代——公元前 330—前 300

中期：希腊化诸王国——公元前 300—前 150

晚期：“希腊——罗马风格”——公元前 150—前 27

这里要说明的是，除“希腊化”一词含义较固定外，“古朴”和“古典”都有广义与狭义之分，须作一些说明。古朴时期就广义说，是指希腊艺术萌生与形成之时，可包括初期古朴与成熟期两个阶段，但狭义的古朴艺术有时就专指成熟期而言，故我们另称之为古朴风格。古典一词，若从希腊罗马文明总称古典文明的广义角度看，古典艺术可包括整个希腊罗马艺术，因此人们往往称希腊艺术为古典艺术或希腊古典艺术；但从狭义而言，古典时期只是希腊艺术的一个发展阶段，即其繁盛阶段，包括公元前 5 世纪和前 4 世纪；

更有甚者，也有人把古典风格只局限于菲迪亚斯风格时期，其前另称严谨风格，其后称四世纪风格。这样细分，在艺术史研究上有其醒目之效，但为避免混乱，我们在采纳这种划分时又分别冠以“初期古典”、“盛期古典”和“后期古典”的名称。至于更细的分期，以及学者们根据考古文物、历史和神话人物而给予各时期的其他名称，我们将在有关章节提及，这里就不多说了。

3. 几何形风格时期

古代希腊人习惯把传说中的第一届奥林匹克运动会举行之年——公元前776年，作为他们民族历史纪元的开始。这一年标志的大体时代——公元前8世纪初，确实是希腊文明在地球上曙光初露的时代。参加奥林匹克运动会的是已组成众多城邦的新的希腊民族，而奥林匹克本身也意味着希腊人已有了自己的文化传统、宗教习俗、语言文字以及艺术创作。但是，从风格上看，日后的希腊艺术风格在这时还远未形成，传世至今的这一时期的艺术品主要是陶器，而从陶器装饰的风格看，仍然是前一时代——荷马时代的几何形风格的继续。就这一点说，希腊艺术起步之际水平是很低的，人们很难想像这个仅以简单几何图形装饰为其艺术作品的民族两三百年后会创造出那么完美的艺术！

几何形风格的简单和原始，是和荷马时代希腊社会发展暂时出现曲折有关。原来在青铜时代，希腊的克里特、迈锡尼文明是有相当高度水平的艺术创作的，无论王宫建筑、壁画和工艺美术都曾取得不亚于东方古国的成就。但是，迈锡尼灭亡时，新入侵希腊的多利安人（他们和原有居民共同组成日后的希腊民族）却处于原始社会的军事民主制阶段，迈锡尼文明后希腊便一度退回到原始社会，没有国家也没有文字，商旅断绝，城市荒废，建筑、绘画等标志高度文明水平的艺术活动也完全停止，于是荷马时代的主要文物就只剩下几何形风格的陶器了。也因为如此，荷马时代的文化也有几何形文化之称。当历史由荷马时代进入城邦建立之际，几何形风格便作为希腊民族固有的传统而为各城邦继承。城邦建立初期的简朴环境也使希腊人尚无条件从事石造建筑、雕像等纪念性艺术品的制作。就几何形风格本身说，城邦建立以后（公元前8世纪）较前也有一些新的发展。除了制陶的工艺技术更见精进，器型更大而外，几何形图案的彩绘中也开始夹杂一些人物和动物花草的描绘，当然这些形象的构成也是图案似的，和写实的绘画相距甚远，却不能不说是希腊艺术开始探索形象描绘的第一步，为区别起见，我们可以把城邦建立以后的几何形风格称为后期几何形风格。

后期几何形风格的典型文物是出土于雅典的巨大陶瓶、陶钵，因大量发现于雅典的狄甫隆区，故名狄甫隆瓶。这些陶器往往有五、六尺高，是放在坟墓上的纪念品，和日后的墓碑、墓上竖立的雕像意义相似。这些和人一般高大的瓶罐，加上它上面精美的几何图案装饰，肯定是一般老百姓难以拥有的，是属于显贵阶级的豪华奢侈品，放置这些陶瓶的坟墓是贵族的墓葬，和雅典城邦当时还处于贵族统治下的历史情况相符。目前欧美各国的著名博物馆，例如巴黎的卢孚、伦敦的大英博物馆等等，都收藏有这类狄甫隆瓶，尤以雅典的国立博物馆收藏丰富。这类陶器的形制主要有两类：一是双耳瓶，一是阔口钵，它们也是日后希腊陶器的两个主要形制，只是狄甫隆瓶属墓葬

用品，器形高大远远超过实用的需要，日后的希腊陶器则完全服务于日常需用，随其用途而不断有所改进。

从装饰上看，狄甫隆瓶也吸收了几何形风格两百多年发展积累的经验，对装饰带的划分、图形的分布有一定的讲究。由于器物高大，装饰的要求又是必须布满器壁，画家采取的方法便是化整为零，在大器壁上以细小图案组成的装饰带遍布全身，大器物和小图案的对比十分明显。在此基础上，画家对深浅两色交织组成的装饰带及其精巧图案的分布也颇具匠心，通常是用两条较小的横带夹插于中央一条较大的横带以构成一个装饰组，依器物的口、颈、腹、足大小不同的部份及其功能而从上到下安排大小不一的各组图案。一般是小横带的图案只用简单的点纹、网纹、斜线纹、三角纹和棱形纹，有时也用密集成排的鹿、鸟形象组成的图案，中央大横带则一律用万字纹或方形回纹组成的连续图案。这种万字纹图案可说是几何形风格的主题图案，它在当时可能有象征高贵、英勇的含义，因而主宰着其他纹样。配合着器物各部份的安排，一般是颈口部份安置两三组，其中央一组较大（主要是加大其万字纹饰带）；腹部也安排数组，其中和器柄相联的那组最为突出，它的万字纹或回形纹图案饰带是全器中最大的，插画也最为精细。更重要的是，在大多数狄甫隆陶瓶上，这个连接器柄的最大装饰带往往画以人物图象，最常见的是表现送葬行列、哀悼死者的场面，也有表现车马游行、作战之图，总之是有关贵族阶级主、死大事之画，作于这种墓葬用的礼器上，显然是很恰当的。由于这些比较讲究的装饰手法，尽管几何形风格不脱原始简单的基调，人物车马也是几何符号般的疏略，整个狄甫隆陶瓶却有稳定雄壮的外表，其图案装饰与器皿的轮廓起突不无配合呼应之妙，形成活泼有趣的对照。

现今世界各地收藏的狄甫隆陶瓶都出土于雅典一地，制作时间也不出公元前 760—前 720 的半个世纪，时间地点这样集中，不能不使人想到它们是雅典某几个陶器作坊的产品，瓶上的装饰绘画（可说是希腊瓶画艺术的第一批作品），以其构图布局和风格笔法的一致，甚至可使研究者确定某些作品是出自一人之手，使我们可以隐约看到第一批其个人风格能够辨认的希腊艺术家。当然，这些陶瓶画家的真实姓名我们不得而知，当时尚无日后希腊陶瓶上留有画家或陶艺家署名的习惯，其他资料更是缺乏，所以我们只能按瓶画研究的惯例，依不同场合而给他们取一个名字。其中最早的一位名叫“狄甫隆画家”，因为雅典国立博物馆中几只最典型的狄甫隆瓶都出自他之手，故得此名。他大约活动于公元前 760—前 750 年间，正好接近于上面所说的第一届奥林匹克运动会的年代。他的个别作品（例如雅典国立馆藏 811 号瓶）还只在器壁中央最大装饰带上画满回形纹图案，尚无人物图画，但一些最有代表性的作品（例如雅典国立博物馆 804 号瓶），人物图画却在最大装饰带上占有突出地位，可见他是最早确立这种人物画法的画家之一。按照几何形风格的要求，他画的人物也是符号剪影式的，以一个倒置三角形代表躯干，头是圆形，中央斜出一线代表鼻子，两手是两条直线，按动作呈弯曲形，仅股、腿、足画成有点写实的曲线形。人物全身涂黑，只在圆形头部留一个白圈内加一点代表眼睛。这类符号似的简略人像当然看不出什么身份性格之别，甚至连男女都难分清楚。但是，犹如几何图案的布置已较有讲究那样，人物图画的布局却不能说漫无章法而已有所经营。狄甫隆画家画的送丧哀悼图在中央置死者棺架，遗体置于其上，旁有哭丧的亲人（这种场景当然还无能力以远近缩形如实表现，人物都平板排列，坐在棺架旁的亲人被画在架子

下面，而盖在遗体上的蓆子只能画成悬在半空），在这中央图形两边，便排着一列举手号哭的亲友，他（或她）们直立的形体站满整个装饰带，只以把双手举在头顶上表明他们的悲哀。也许画家已感到他至少应对人物男女之分作个交代，例如在前举雅典国立博物馆的 804 号瓶上，他便在左边送丧行列的最外围的两个人身上，对其手势略作变化，只以一手举于头上，另一手撑在腰间（似乎腰上束有刀剑等物），表示他俩是男性，而其他举双手号哭的则全是女性。这样的构图布局尚不失主次分明之感，且人物都以简单的横向和竖向线条组成，也增加了稳定隆重的气氛。

在狄甫隆画家之后，喜尔斯菲尔德画家（因其代表作——雅典国立博物馆 990 号瓶被称为喜尔斯菲尔德陶钵而得名，约活动于公元前 740 年）的人物画就比较灵活一点了，他不仅在最大装饰带上装满人物，其下的第二大装饰带也画以人物，前者的送葬行列中棺架置于马车上，后者则是一系列持盾站在马车上的战士行列图。这位画家的笔调不失诙谐之气，战士们由于盾牌遮住了身躯，原来的三角形就变成了两端圆中间凹的元宝形，马的形象则是简单的四条直线加一横线，前画马头，后画马尾，古拙之余又有点可爱，像孩童们游戏的木马。这位画家还注意到画出头发和妇女的乳房，尽管只是寥寥几笔，却显出走向写实的努力。

到了几何形风格的最后阶段（公元前 720 年左右），瓶画中的人物就有点从几何符号中摆脱出来的趋势，腿、脚的曲线日益明显并趋于粗壮，图画空白处越来越多地夹以取自东方工艺品的花草鸟兽图案，标志着向东方化风格的过渡。代表这种过渡倾向的雅典艺术家是阿纳拉托斯画家（也因其代表作被称为阿纳拉托斯陶罐而得名，雅典国立博物馆 313 号瓶），他约活动于公元前 700 年，他画的人物尽管仍是剪影似的，手足腰身已有点气韵。最有意义的是，他画的男性都是裸体的，女性则着长裙，显示出当时希腊已有奉裸体为高贵的习俗。实际上，几何形风格的符号般人像似乎全无装束，但因为过于简单，还难以断定艺术家是否有意把他们表现为裸体，现在阿纳拉托斯画家笔下的人物男为裸体女着衣裙已成定例，就可想见我们前面所说的希腊人特有的崇奉裸体的思想已然形成了，因此日后的希腊雕像有较长时间也是男性全用裸体，女性则必着衣装。此外，我们还可看到阿纳拉托斯画家作品上的东方风格图案已比较明显，说明希腊艺术家热衷于学习东方的时尚，也标志着东方化风格时代已经到来。

4. 东方化风格

希腊文明受赐于东方之处颇多，这是我们前面已经谈到过的。可是，在希腊艺术的发展过程中，有一个明显的东方化阶段，却是过去许多持希腊特殊论的西方学者难以料到的。其所以如此，除了有关文物当时尚极少发现，研究很不充分而外，就是把希腊艺术风格和东方风格的差别看得过于绝对，似乎水火不相容，自然谈不上什么借鉴与学习。殊不知希腊艺术风格的形成本身就有一段过程，它的古典风格确实很有特色，但那是城邦体制充分建立之后，在其前有相当一段时间是处于探索尝试之中，而由于它的开始——几何形风格还比较简单原始，要摆脱几何形传统的束缚，就有赖于学习先进文明的艺术，亦即东方艺术。在公元前 7 世纪时，东方艺术以亚述帝国、埃及的赛伊斯王朝（第 26 王朝）和腓尼基、叙利亚等地的发展为代表（参看本书

有关章节)，在继承古代东方文明两千多年积累的成果的同时也有所新创，虽然较之日后的希腊古典艺术它仍受到一些程式的束缚，但在工艺的精美、形象的华丽、体裁的众多、经验的丰富方面是几何形风格万万难以企及的，因此，希腊艺术在真正起飞之前，以东方为师不仅事出必然，而且是它的一大幸运，因为吸收了东方艺术的优秀遗产之后，它的发展速度就可加快。实际上，希腊艺术的发展速度在世界各古代艺术中可说是最快的，这固然与希腊社会的整个发展皆快有关，但在艺术领域内东方化的推动之功也是不可小视的。在这方面希腊的得益不仅表现在一些形象图案和表现技巧的借鉴学习上，更重要的是一些基本的技术方法的吸收，例如石造建筑的工程技术，大型雕像的石刻技术和青铜铸造的脱蜡法技术等等，希腊人都是从东方学来，其奏效之快和影响之大，犹如腓尼基字母之如希腊字母。最后必须指出的是：东方化风格的形成还有利于希腊迅速参加到地中海区域的经济交流活动之中，当时东方工艺品已在地中海各地广泛占有市场，希腊工艺品要插足其间，便不得不首先仿效东方风格以赢得各地买主的喜爱。例如科林斯生产的一种在各地最为畅销的陶器：装有芳香油的小瓶，便同时也是东方化风格最显著的代表，这种小瓶装的化妆用芳香油，其香料有些来自东方，在科林斯配制后又返销于东方和地中海各地，它的装饰便有迎合时尚而特别热衷于学习东方的倾向，结果当然是使这种产品在各地都大受欢迎，不仅促进了科林斯经济的发展，也使东方化风格在各地迅速普及。

东方化风格的艺术品仍以陶器为主，只是陶艺的中心除雅典外，还加上了科林斯，如前述化妆小油瓶之例，科林斯当时甚至凌驾雅典之上，是东方化风格陶器的最大生产地，这是与科林斯当时是希腊最繁盛的工商业城邦分不开的。科林斯的东方化风格陶器在美术考古中又有原始科林斯式之名，因为按陶器研究的惯例，希腊各地的古朴风格陶器都按地区分类，因此科林斯的古朴陶器称科林斯式，其前的东方化风格陶器便加上原始之名而称原始科林斯式。目前的研究已比较深入，对原始科林斯式风格又可细分为早、中、晚三期，中期还可分为两个阶段。在历时一个世纪的发展过程中，可看到科林斯的东方化风格是逐步由简趋繁，由粗朴进入华丽。在早期原始科林斯式陶器上（公元前720—前690），只以简单的东方化的玫瑰花纹和鸟兽图案装饰器壁，布局未全脱几何形风格的窠臼，但花草鸟兽的体形和线条都较优美流畅，特别是基于写实的自然的曲线被广泛采用，和僵直平整的几何形风格线条完全异趣，这是东方化风格开始显露头角的主要特点。中期的原始科林斯式（公元前690—前650）就比较精美了，人物车马的插画虽然仍是剪影式的，体形线条都按东方化的流畅与贴近自然而加以改造，直接采自东方的带有异国情调的花草纹样和神话动物形象，如埃及的纸草花纹、莲花纹和棕榈叶纹、斯芬克斯（狮身人面像）、带翼的狮、牛等等，而最常见的东方兽纹图案，如狮、豹、鹿、羊之类，在线条流畅而外，也注意到突出各自的特性，如狮、豹刻其雄威勇猛，鹿羊则强调其矫健快捷。后期的原始科林斯式（公元前650—前625）则更具一些豪华隆重的气质，因为这时希腊人已直接仿效亚述帝国的艺术风格，有威严穆肃的气概，细部的刻划也更见细微精美，为日后的科林斯陶艺的古朴风格开辟道路。

按照瓶画研究的惯例，我们也可从东方风格时期的科林斯陶器上辨认出几个其风格笔法都带有个人特色的艺术家，其中最著名的则可举“麦克米伦画家”（因其代表作为英国人麦克米伦收藏而得名），他大约活动于公元前

660—前 640 年间,正好处在由中期原始科林斯式过渡到后期原始科林斯式的时期。他的笔法细致灵活,尤善于描绘飞奔的野兽和作战的士兵。在他和同时期的其他画家的作品上,我们可以看到埃及壁画艺术(或者通过腓尼基而传来的埃及艺术)的影响,例如采用埃及的假发头饰,男性人物肌肤涂深色,女性则为白色等等。但这位画家也重视从生活中汲取素材,例如他笔下的希腊战士,便全是希腊当代的重装步兵装束,盔甲齐全,左手持圆盾右手握长矛(这时的长矛是用于刺杀而非投射的),装备画得很仔细,队形和步法也稳定有力,手、脚的表现也贴近现实。例如他最出色之作——“齐基陶瓶”(因最早收藏者为意大利富豪齐基而得名,罗马朱里亚别墅博物馆 22697 号藏品),便在瓶的颈腹之间画以一系列对阵作战的希腊重装步兵,左方士兵行列之间还有一未武装的青年高吹双管箫以整齐步伐,由于双方都是左手持盾密集对刺,左方士兵的盾只见背面,右方士兵的盾则全为正面,正背面的刻画都很准确,用矛刺杀的战斗姿态也颇具气韵。从麦克米伦画家的作品看,瓶画在当时的造型艺术中也是比较先进的,其他绘画体裁大概都具有和它接近的风格。例如,在中希腊西部的塞尔蒙发现的年代最早的一座神庙(约公元前 630 年),檐部的间板是以陶板制成的,其上的彩画就和同时的瓶画风格相近。

雅典的东方风格陶器在美术考古上称为原始亚狄加式(亚狄加是指雅典地区),也像原始科林斯式那样可分早、中、晚三期,惟起始阶段较科林斯晚一二十年,可见科林斯在东方化陶艺中的领先地位。但越到后期,雅典的发展就越有气势,预示着雅典在下一步的古朴风格时期将会超过科林斯,重新占据领先于希腊各邦的地位。在后期原始亚狄加式的陶器中,人物画法更见开放和大胆,尽管其笔法不如科林斯式精细。这方面的著名代表是奈索斯画家的作品(因其陶瓶上画有希腊英雄赫拉克勒斯击杀半人马怪兽奈索斯而得名,雅典国立博物馆 10023 号藏品),他笔下的人兽搏斗构图紧凑,形象孔武有力,而且有点幽默气质。值得注意的是,这时(约公元前 625 年)雅典的黑釉瓶画技法已较科林斯精进,无论釉色、火候和陶土的质量皆臻上乘,因此为雅典在古朴风格的黑像式瓶画上凌驾群雄奠定基础。

在东方化风格时期,希腊的建筑和雕刻艺术可说犹未真正起步。石造建筑还属草创阶段,雕像都是高仅数寸的小品,风格较瓶画落后。美术史家针对这时的雕刻还在踉跄学步的情况而把这时期称为“代达力克”或代达鲁斯时代,以神话传说中的希腊第一能工巧匠的名字代表之(据说代达鲁斯是各种工艺技术的开山祖师,他主持建造了克里特的迷宫,为避免国王迫害而发明蜡制羽翼从克里特飞到意大利的西西里岛,其子依卡努斯同行,但因飞得太高羽蜡熔化坠海而死)。用代达鲁斯的名字多少有点意谓着希腊雕刻与建筑这时都是从零开始,但实际上雕刻也和瓶画那样受到东方艺术的影响与启迪。这些代达力克小雕像一如瓶画般戴着埃及式的假发,双手下垂,木然站立,男性雕像裸体,女性则着衣衫。体形的刻划虽比较原始,却已不像几何风格那样平板方正,有了圆凸的体积,手足和身干达到能让人辨认的程度,惟不及瓶画的精确。这些几寸大小的雕像都是作为还愿像供奉于神庙或祭台的,还与纪念性艺术无缘。在希腊艺术发展史上,这些小雕像除了表明希腊雕刻起步之际的低水平外,似无多大意义,而希腊真正学习东方发达的雕刻艺术,开展石刻雕像则是在日后的古朴风格时期。但在代达力克风格的最后阶段,用石头雕刻大型雕像也已开始,尽管风格一如小雕像般古拙,却标志

着向古朴雕像的过渡。

四、希腊艺术风格的形成

1. 希腊艺术的古朴风格

大约从公元前7世纪最后一二十年开始，希腊艺术进入古朴阶段，我们也可说是作为世界艺术宝库奇芭之一的希腊艺术自身风格形成的阶段。从我们在前一章中介绍的情况看，希腊艺术萌发之际起点甚低，且以学习东方为进步的阶梯，若按这个路数发展下去，希腊艺术似无多大特色可言，至多不过是在古代东方艺术的追随者中增添一个小兄弟。然而，紧接着在公元前6世纪的百余年间，希腊艺术在继续向西方学习的同时却很快探索到属于自己的道路，如果说在公元前7世纪末前6世纪初希腊仍是东方的学生，到公元前6世纪末前5世纪初却可看到希腊已显后来居上之势，古代东方艺术历经两三千年发展犹未取得的一些艺术表现上的突破，希腊艺术却已探索到了门径，为日后古典艺术的繁荣开辟了道路。就这一点说，古朴风格与古典风格是希腊艺术（或者按广义说，是希腊古典艺术）密不可分的两个组成部份，它们之间的关系是继承而非对立，犹如人之少年与青壮年。尽管古朴风格、尤其是在初期（公元前7世纪末前6世纪初），尚有许多朴拙疏漏之处，它那种不断探索和积极开创的精神从某些方面看来甚至更为引人入胜。再加上文献资料和传统的学术观点对古朴艺术几乎一无所知，有关古朴风格艺术的发现与研究便成为近百年来希腊艺术史研究中的一个最大的进展。

古朴风格的形成及其取得的进展自然有赖于希腊社会本身的发展。在这方面最重要的一点就是我们前面所说的那种希腊城邦社会体制这时已臻全面成熟。公元前6世纪初的梭伦改革为雅典民主政治奠定基础，与此同时，小亚沿岸的希腊邦城哲人辈出，泰利斯、阿那克西曼德、阿那克西米尼等哲学家力倡自然哲学，主张万物源于水、气和客观的“无限”，号召人们依从理性认识世界而动摇宗教迷信的统治。希腊城邦在前一世纪已完成了西到意大利、西班牙，北到高加索、乌克兰这样广大沿海地区的殖民开拓，殖民城邦遍布地中海和黑海，形成了以希腊为主的广大商业贸易网。正是这些有别于东方的政治、经济和文化的发展决定了希腊艺术也要走上自己的道路，形成独特的风格。然而，继东方化风格之余绪，古朴初期的希腊艺术仍很重视向东方学习，只是其学习东方的态势和结果却和东方化风格时期很有不同。

公元前7世纪末，亚述帝国灭亡，埃及的赛易斯王朝和两河流域的新巴比伦王国一度复兴，腓尼基、叙利亚和小亚的一些国家也乘机而起，地中海东部各国各地的交流往来比较频繁，希腊人和东方的接触也较以前更多、更直接。埃及法老且大量招募希腊人作雇佣兵，来埃及谋生和经商的希腊人大为增加，现今已发现埃及各地直到南部边境的阿斯旺都有当时的希腊人留下的“××到此一游”的题铭，既然踪迹遍布南北，埃及当时尚巍然雄峙的各种建筑和雕像，必然对希腊人留下了很深的印象。因此，这时希腊人向东方艺术的学习便从细小的工艺品（那是东方化风格时期的特点）转向宏伟的纪念性文物，而希腊的纪念性建筑和雕刻艺术也从此起步。由于希腊的社会体制已趋成熟，这时希腊人向东方的学习也具有较自觉和较高的水平，主要是学其精神气质，用其工艺技术，却不照抄其风格程式。例如在建筑方面，希腊人从埃及和东方学到整套的石造工程技术，却不囿守东方的形制；雕像方面直接效法埃及的地方更多（详见下文），但精神气质从一开始便有所不同，

日后更走上一条与埃及的墨守陈规完全相反的现实主义道路。因此，在古朴风格阶段，希腊艺术可说是从学习东方开始，而以超越东方结束，于是我们在这时期希腊艺术发展过程中看到的一个最重要事实便是希腊艺术风格的形成。

2. 希腊古典建筑柱式的确立

希腊建筑在古朴风格阶段取得的主要成就是古典柱式的确立，这既表现于这时期的希腊建筑实践上，也表现于通过实践进行的某些理论体系的探索。从考古发掘看，荷马时代固无建筑可言，城邦建立初期除城墙塞堡略用砖石而外，所有房屋建筑都是木构，最多加点土砖陶瓦，神庙也不例外，例如前面提到的塞尔蒙神庙，建于东方化风格后期（约公元前630年），只是一间长方形的房子，周围以土坯（土砖）筑墙，里面有一排木柱支撑屋顶，并以彩绘陶板作装饰。其彩绘风格倒不算原始，建筑工艺却停留在很落后的水平，还谈不上和日后作为希腊建筑主体的石造神庙建筑体系有什么直接关系。但城邦建立初期就已形成的城邦公民社会对建筑类型及其任务的要求，却一直决定着希腊建筑的发展。由于王权衰落，王位很快便在各地取消，城邦的纪念性建筑便无王宫之类宫廷建筑的地位，甚至连贵族邸宅也因民主政治的发展而很不显眼，贵族墓葬的陪葬品虽然相对豪华一些，但也只是狄甫隆陶瓶和日后的纪念碑、雕像之类，它们都放在墓外和坟头上，且因盛行火葬无须大穴，因此希腊也无陵墓建筑可言，剩下的就只有神庙建筑一项了。城邦对神庙倒是非常重视的，不仅因为它与祭神谢恩有关，更把它看作城邦威力和兴旺的表征，公民们也都把它看作本国本地最重要的建筑。希腊神庙对于其他建筑类型具有如此压倒一切的意义，我们甚至可以说希腊建筑史（尤其是它的较早阶段）就是一部希腊神庙建筑的历史。但希腊人祭神的习惯却很特别，祭台置于神庙外面的露天位置，祭仪也以露天焚烧牺牲（一般是牛羊的股肉）为主，所以神庙只是陈放神像和保存祭品、礼品的地方，人们会到神庙里去参拜神像，却决不去庙堂内作宗教集会祭祀活动，因此神庙始终是一个简单的房间。这种功能正好符合希腊人信奉的“美在于单纯”的审美要求，希腊人对神庙建筑的理想便逐渐集中在单纯、明朗、合理、和谐等方面，和东方神庙之以庞大、豪华、神秘著称大异其趣了。

从遗址和建筑遗迹的考查可知，最早的希腊神庙形制是仿效迈锡尼文明的“米加隆厅房”（意为“大厅”或“礼厅”），这是一种长方形的厅房，一般在前部有一门廊，由两根圆柱和两边墙壁凸出部份形成的端柱组成，屋顶则以木梁、陶瓦覆盖。在迈锡尼文明时期，这类米加隆大厅（特别是王宫中的大厅）已用石造，相当豪华（惟屋顶仍属木构），厅内有时还用四根圆柱支撑一个顶阁，以开高侧窗取光通风。迈锡尼灭亡后，这类米加隆大厅又变成了简陋的茅屋，只保存了长方形和前有门廊两个基本特点。希腊城邦建立以后，各地的神庙就是这类简化了的米加隆式长方形房子，土砖作墙，木柱木梁，最初只以茅草盖顶，以后才用陶瓦。由于开间很窄，有所发展时只好把房间拉长，早期木构神庙便有越来越狭长的趋势；为了支撑两坡屋顶，便在房间中央排一列柱子，这就是我们在前述塞尔蒙神庙遗址上见到的形式。显然，这种形式远远不能满足希腊人对理想神庙的要求，除了木构易朽易毁而外，过于狭长的比例令人觉得难看，屋内中央一排柱子更阻挡人们的

视线，因为按理神像应放在厅堂中央，却正好被这排柱子挡住。因此，在古朴风格阶段，希腊神庙建筑发展的基本方向便是：1. 用石柱代替木柱，并尽可能以石料代替除屋梁以外的所有木料；2. 加宽建筑物的开间（宽度），使长度与宽度之间有较优美的比例；3. 如果屋内必须用柱，也只能用两排而绝非一排柱子，让人一进门便可看到房中央的神像；4. 在前有柱廓的基础上，设计以圆柱为中心美化建筑外表的方案，首先是在后部也建一柱廓，成为前后柱廓式，并用圆柱代替边墙的端柱，下一步就是以圆柱围绕建筑四面，成为环柱廓式或环柱式，柱子对于神庙建筑的意义就非常突出了。于是，希腊建筑便把艺术构思主要集中于圆柱之上，以柱子的形式、尺寸和比例决定整个建筑物的形象、风格和各部份的比例、各类构件的尺寸，这就是我们通常所说的希腊柱式体系。

石造神庙的气魄和重视石柱的传统，希腊人显然取自埃及艺术，因为埃及神庙夙有“柱子的森林”之称。然而如前所述，希腊建筑家又不是机械地抄袭埃及神庙，而是用其宏伟坚实的气质和完善的技术，结合希腊的实际，构思自己的柱式方案。另一方面，从以石柱代替原有的木柱的习惯看，希腊柱式显然也和本土固有的木构建筑形制保持着一定的继承袭用关系，希腊神庙的某些构件其原型显然来自木料结构，但以石造建筑为主体的希腊柱式也不等于是木构原型的翻板，许多设计思想并非直接来源于木构建筑，所以它应该说是希腊建筑家集体探索的一个成果。

从出土文物上看，希腊石造神庙的出现大约在公元前 600 年左右，现今所知最突出的一个代表便是希腊西部科孚岛上的阿尔提弥斯女神庙（阿尔提弥斯是太阳神阿波罗之妹，为狩猎女神和月神，罗马人称之为戴安娜女神），它约建于公元前 600—前 580 年间，已有较完整的柱式体系（属多利亚柱式，见下文），可见柱式的最初探讨较这个石造建筑的出现犹早一些，而且科孚岛属于比较偏僻的地区，相比之下可知那些希腊文明中心地区，如科林斯、雅典、奥林匹亚等地，柱式体系的形成当会更早，石造建筑的出现也会较科孚岛神庙早一些。例如，我们知道科林斯在前一世纪就有石造神庙的尝试。此外，奥林匹亚的赫拉女神庙（赫拉是天帝宙斯之妻，可称为希腊的天后）已采用环柱式，但柱子却用的是木料，以后才逐渐以石柱代替木柱，以至几百年后还有人看到此庙的柱子有的是木头的，有的则是石头的，显然赫拉女神庙的年代要比科孚岛的神庙早一些（大约在公元前 600 年以前）。但是，柱式体系一旦形成，便和石造建筑有不解之缘，而且普遍受到欢迎，发展很快。到公元前 560 年以后，所有新建的希腊神庙都是以石料建造并严格采用柱式体系的了。

古朴风格阶段形成的希腊柱式只有两种：多利亚式和爱奥尼亚式，它们也是古典柱式中最重要，最基本的两种。它们得名于希腊人内部的两大民族集团：多利亚人和爱奥尼亚人，前者分布于希腊本土的中部和南部（伯罗奔尼撒半岛），后者则分布于小亚沿岸和爱琴海各岛，地处希腊东部，只有雅典是希腊本土上的爱奥尼亚大邦。按希腊人的传统，多利亚人勇武威严，富阳刚之气，爱奥尼亚人秀雅多姿，得阴柔之美，两种柱式也就分别体现着男性与女性的气质与风格。虽然就柱式作为一种主柱横梁式结构而必然包括的基本构件，即基础和柱子、檐部而言，各种柱子的结构原理和基件是一样的，其中基础最简单，柱子是关键部位，檐部装饰成分最多，因此各种柱式的区别主要在柱子的构成和檐部装饰手法的变化上。但是，希腊柱式彼此之间的

差别，除了这些具体细节而外，在整体比例、形象和气魄上也很有讲究，因而形成上述自古相传的多利亚式富阳刚之气爱奥尼亚式得阴柔之美的观点。

多利亚式的组成大致如下：基础部分分别由三条平整并完全相同的石阶形成，最上的石阶称基石，它通常是测定全庙长阔尺寸的基准。这三条石阶并不等于普通的阶梯，因为基石的大小由神庙本身决定，若神庙很高大，基石就很厚（有时可高达1米），显然不是一般人能上下的梯级了，这时就必须要在庙门和其他一些地点在加配一些小石条，才能方便人们登临。基石的作用完全是为了给全庙一个平稳的基础，所以看来异常简单平整。但喜欢精益求精的多利亚柱式的建筑家却对这种异常简单平整的构件也有许多讲究，其中最重要的便是注意设计全庙基石具有一条中央略为隆起的曲线，使整个建筑的基础看起来更具生气蓬勃之感。这种方法希腊建筑家称之为“视觉矫正”，不仅用于基石，也用于其他构件的直线部份，成为多利亚柱式代表杰作的很重要的设计要素（详见下文）。

基石以上，就是柱子本身，通常柱子又可分为柱础、柱身、柱头三部份，多利亚式的特点是不用柱础，柱身直接立于基石之上，柱身比例粗壮，柱头结构简单，益显其顶天立地的雄伟气魄。多利亚式柱子的高度与宽度之比（亦即柱高度与柱基直径之比）一般为5或6比1，有的甚至粗到4比1，在建筑史上这是一种很粗壮的比例，其他柱式都是8、9或10比1，东方许多喜用木柱的建筑甚至达到15或20比1。多利亚式的粗壮柱子要全身刻以凹槽，通常是每柱20条，槽内呈现圆孤状，槽边则取尖角状；最重要的是，柱身虽然由下到上逐渐收缩，但较讲究的作法便要考虑这种收缩不是取简单的直线，而是呈中间略微膨胀的曲线，我国建筑术语称之为“减杀”。柱身之上的柱头由一块略向外伸出的圆形颈石和一块与它面积相等但呈方形的方石组成，颈石与柱身接合处往往各雕数列横带以示呼应，柱身在横穿各凹槽间雕的横带也是凹形的，颈头的横带则是凸条形，而且颈石向外伸出的轮廓也要注意构成一道优美的曲线。早期的多利亚式柱子的颈石很宽大，像块大磨盘盖在柱身上，其曲线因弯出太多而不优美，成熟的多利亚式便有意将颈石缩小，只较柱身略大一些，其曲线也变得更为优美了。

在柱子之上的檐部，多利亚式就很有特色，它由不连柱子的额枋和上承屋顶的檐壁构成，额枋是平整的石条，干净利落不施任何装饰，檐壁则交替由三陇板和间板组成，三陇板顾名思义可知是在板面刻出三道陇条，每道陇条两边是斜切直角形的凹槽，按例涂以深色（蓝或红），间板则是一溜平整的板面，早期用陶板制成时施以彩画，后来一律用石板，有时在其上刻以浮雕。三陇板与间板的排列要求是每块三陇板的中轴线（中心线）必须或者与柱身的中轴线对应、或者与两柱之间的中心线对应，而每两块三陇板之间必须置一间板。同时，三陇板与间板虽然高度相同，宽度却不一致，前者为长方形（高约为宽的两倍），后者则是正方形，前者为深色，后者则为浅色。这种互为对照的严格排列使多利亚式的檐壁显得庄重而严谨，因此也就成为多利亚式的一个最显著的特点（其他挂式不用三陇板）。但是，它的排列原则也有一个自身难以克服的缺点：在建筑物的转角处，柱子自然应尽量靠边，可是在柱身中轴线上的三陇板却不能完全靠边，因为三陇板的宽度只有柱子的1/2，若按中轴线排列，其外沿便留出一块空白，这显然是多利亚柱式若严格按照规定排列便必然出现的一个“遗憾”。古希腊建筑家已注意到这一点，他们采取的变通办法不外两种：使转角处的柱子上的三陇板不按柱子中轴线

排列而尽量靠边，这样造成的转角处间板太宽的问题用适当缩小转角处两柱距离的办法解决。如此变通，可说是煞费苦心的，但在喜爱逻辑的希腊人看来仍不免是个缺陷，到后期古典时代，学究气逐渐浓厚起来之际，就有建筑家认为这个缺陷使多利式柱式在理论上不够十全十美，甚至建议限制它的使用。不过，在整个古朴和古典盛期，多利式这种檐部结构却很得希腊人的喜爱而盛行不衰。由于额枋和檐壁的高度都相等于甚至大于柱子的宽度，所以多利式的檐部看起来相当突出，往往等于柱子的 $1/3$ ，早期神庙甚至达到 $1/2$ ，有高冠华服之概。

檐部之上的屋顶就很简单，通常是两坡而斜度较低，一般只在 15° 与 13° 之间，因此建筑物前后两面形成的山墙也是很低的三角形，墙面可用雕刻装饰。屋顶挑出于檐部外面的部份（也可说是檐部最上面的部份）称为檐口，它由檐板和檐边构成，多利式的檐口在檐板上对应于三陇板和间板中心线而各置一平面凸块，呈里高外低的斜面，凸板上刻以六列钉齿，檐边则刻以棕榈纹或其他花草纹饰。三角形山墙的顶点和两边都装置称为顶花和边花的雕刻装饰（有时是花草图案，有时则杂以神话人物和动物的雕像）。屋顶用的陶瓦和现今的洋瓦形制相近，在檐边上也用类似瓦当的雕刻装饰，雨水注头往往雕成狮头状。顺便要提到的是，以上关于建筑物细部构件的译名，我们采取了比附于中国传统的屋檐结构的通俗译法，正如司桦先生在《美术史联想》一文中所说，这些名词的译法目前还很不统一，至少还有一套专业性较强的译法，与我们上述各名出入很大，但它已见于许多出版物中，流行也较广，我们有必要将它们对应列出，以供读者参考：例如本书所说的檐部，另一译名则为柱上楣构，额枋另名框缘，檐壁另名中楣，檐口另名上楣，方石另名顶板，间板则称排挡间饰等等，读者互为参照，当可避免译名的混淆。

爱奥尼亚式和多利式的区别首先是比例更见秀雅：柱子高度与宽度之比保持在 8 比 1 和 10 比 1 之间。柱身的凹槽更细，一般达 24 条，边缘也非尖角状而呈圆条形；柱身置于柱础之上（多利式无柱础），它往往由一凹入曲线的圆盘夹在两个凸露曲线的圆盘间而构成，还附以其他雕饰。区别最大的是柱头：颈石被缩成一条很短小的装饰带，夹在两个非常显眼的涡卷之间。这一涡卷纹样立即成为爱奥尼亚柱式的最大特色，它可能来自东方常见的纸草花纹或卷须草纹图案，在希腊东方化风格的陶器已可见到它的原型，因此对希腊人来说它带有一定的东方色彩，而爱奥尼亚柱式最初也只流行于小亚沿岸和爱琴海岛屿的东部希腊地区。爱奥尼亚柱头的涡卷纹一般占柱身顶部宽度的 $1/2$ ，因其中心置于柱身边沿，所以挑出较多，涡卷的螺旋纹舒展自如，两个涡卷之间的连接线上部虽与方石齐平，下部却也呈优美的曲线，加以在缩小了的颈石、方石周边皆饰以精细图案，自然予人以较多利式秀丽得多的印象。此外，爱奥尼亚柱身一般不用减杀曲线，只轻微地由下向上逐渐收缩，更具娴静之美。爱奥尼亚式的檐部也分为额枋和檐壁，比例较多利式略小，额枋被刻成平行横列的三段（以从上到下分层略为收缩组成），檐壁因无三陇板、间板的划分而显得平坦干净，但它也可为横贯全庙的装饰带提供最好的空间，这种装饰带有时全刻以花草纹样，有时则刻成表现人物故事的浮雕。至于檐部以上的屋顶及三角形山墙，爱奥尼亚式则和多

利亚式无大差别。

希腊柱式体系形成后，神庙建筑的平面设计也相应趋于简单和规范化。如前所述，希腊神庙内部实际上只是一个长方形的房间，环柱式的体系确立后，以柱子围绕这个房间便成为平面设计的基本模式。较成熟的神庙常按功能把这个房间分为前后两部份，前部是主间，称内厅，用于放置神像，后部称库房或后库，用于陈放礼品、祭器，两者门前皆置一柱廊。这个简单划分使希腊神庙内部显得朗爽朴实，有一目了然之妙。在这种平面图上，柱子的安排自然成为区分建筑类型的主要标准，于是神庙便依其前后两端柱子数目而有四柱式、六柱式、八柱式等等之称，其中四柱式因过于狭小只能使用前后廊而不能环柱式，于是六柱式便成为环柱式神庙最常用的类型，以一系列柱式环绕全庙，内厅的宽度便相当于四柱的间隔。庙宇的两长边，早期偏于狭长无规范，后来逐步确定最好是等于前后两端柱子数目的两倍加一，如六柱式的长边柱子应为 $13(6 \times 2 + 1)$ ，八柱式的长边柱子是为 17。六柱式以上的建筑，仅八柱式还有点普及，八柱式以上就罕见了。历史上虽有十柱、十二柱等大庙的记载，却只限于东部希腊和意大利的殖民城邦，本土希腊对这种以多求胜的倾向似乎很不欣赏，可能认为柱子过多的立面必显得扁平肥胖，有违于希腊人崇奉的黄金比例。此外，环柱式神庙一般只用单列柱环绕全庙，但也有用双列柱子的（它们也只见于东部希腊地区），特称为双环柱式。当然，双环柱式必须是十柱、十二柱甚至更多的柱子列于前后两端，长边的柱子也相应加多，特别是内厅和后库的柱廊也应按例变为双列，那末在大门入口处人们将看到四列柱子成排的宏伟景象。这种列柱如林的安排，显然和埃及神庙的“柱子森林”和波斯王宫的百柱大厅相近（严格地说，希腊古朴时期尚在波斯王宫之前，但它们的近似实际上是反映了它们都同时受到巴比伦和埃及的影响），所以双环柱式一般都和爱奥尼亚柱式有不解之缘。在简单的平面设计之上，希腊神庙的屋顶和取光也相应趋于简单，通常总是在内厅、后库上用木梁造屋顶（上覆陶瓦或石瓦），四壁仅前面大门可以开放取光，这是神庙内厅唯一的光源。后库由于其狭小屋内不用或只有少数几根柱子，内厅则在两边排两列柱子，由于屋顶一般高于内厅外的环柱，厅内的柱列也相应以上下两层组成，并以比较简单的檐部结构连接。

古朴时期的神庙建筑活动是相当活跃的，然而，由于数千年天灾人祸的破坏，它们的遗迹留存极少，像雅典这样的主要城邦，古朴时期的神庙建筑从梭伦改革后是开展得很热烈的，卫城上的神庙可以说是接二连三地陆续建造，但它们都在日后希波战争中被占领雅典的波斯军旅破坏得荡然无存。其他爱奥尼亚城邦如米利都、以弗所和爱琴海上的萨莫斯岛等，古朴时期建立的巨大神庙也遭到同样的厄运。另一主要城邦科林斯虽未遭波斯入侵破坏，日后罗马统治时期却几度沦为废墟，所以它的古朴时期建筑留存也极少，只有公元前 6 世纪中期建造的阿波罗神庙的 7 根多利式柱子还残留于遗址之上。现存较完整的古朴时期神庙，只见于意大利南部的希腊殖民城邦佩斯腾，此地尚有三座神庙有多利式环柱列于地面，尽管内厅和屋顶早就毁失，却还能给人一个神庙首尾较全的外貌。这三座神庙仅中央一座建于古典盛期（详见后文），其余两座皆古朴时期兴建，较早的一座通称“巴西利卡”，实为赫拉女神之庙，约建于公元前 550 年，较后一座则建于公元前 510 年，通称雅典娜女神庙。赫拉女神庙的柱子有明显的早期多利式柱式的特点：柱身粗壮，减杀突出，颈石挑出甚多；雅典娜女神庙则留存较完整的檐部和山墙，

使我们看到了古朴风格的多利亚柱式的完整面貌，然而它的檐部和山墙比例较大，几乎有柱子的二分之一，更显其壮实之美。在希腊本土，人们现在可以看到的唯一较完整的古朴神庙是考古学家发掘后部份重建的爱改那庙，此岛邻近雅典，当时是和雅典竞争激烈的一个工商业城邦，它的神庙是供奉本地的雅典娜女神的，称为阿菲亚的雅典娜女神庙。此庙约建于公元前 500—480 年，已是古朴风格的最后阶段，它的山墙雕刻相当精采（详见下文），建筑则代表了成熟的多利亚式，取六柱式门面，内厅设上下两层柱列，相当规范。现在据遗物重建的爱改那庙居恢复了部份柱列及其檐部，风貌与比例都有了向古典风格过渡的特色，成熟之余更见端庄。在希腊明亮的阳光下，它那傲然挺立于废墟之上的态势确实使人感到了古朴风格的壮健与坚实。

3. 古朴风格的雕刻艺术

古朴风格时期希腊雕刻的发展主要围绕着两个方面：一是立式雕像，二是建筑的雕刻装饰。前者是指站立姿式的男女雕像，男为裸体，女着衣衫；后者包括神庙建筑上的装饰浮雕带、间板的浮雕和山墙上的雕像（群像）。建筑雕刻的用途很具体：都只为装饰建筑，但其题材却很广泛，各种神话人物、动物、传说故事都可包含其中；立式雕像的姿式很简单，但用途却较复杂，一般在神庙内厅放置的是神像，但在庙内外也有还愿者或供奉者为敬神而立的雕像，亦即代表男女信众本人的雕像（当然不是指肖像而言），此外，奥林匹亚等举行盛大运动会的地方和各城邦卫城、广场上还有为纪念优秀运动员、运动冠军而立的雕像，城邦中上层阶级的坟墓上也竖立有死者的纪念像。所有这些雕像都取与神像相似的姿式甚至风貌，因此过去的研究者往把它们混为一谈，男性总称之为阿波罗，女性则名为雅典娜、赫拉或阿尔提弥斯，现在考证发现，所有已知古朴时期的雕像，虽有一些可定为神像，大多数却是还愿者像与墓葬纪念像，但具体含义争论仍多，所以现在习惯把这类雕像统称为立式雕像，或简单地分为男子立像和女子立像，不再拘泥于其具体用途。

立式雕像和建筑雕刻这两大门类对希腊雕刻艺术发展的着重点也有所不同：前者集中注意表现静立之态，从观众视角看是以正面为主，追求静态之美，男像加以庄重穆肃之气概，女像则多一些秀雅与优美，但姿式的简单则始终如一，因此雕刻技艺的提高主要围绕着人体的写实和气韵的掌握；后者（建筑雕刻）以叙述故事情节为首务，无论浮雕带或山墙的雕像群都包含多种动作姿态和人物器物，情景以横列于观众面前的形式展开，人物多以侧面表示，追求的是动态之美，而且姿式众多、复杂、重叠，其雕刻技艺的提高便侧重于表现动作的灵活与构图的完善。这两大门类虽然互有影响，在古朴风格时期却始终执着于自己的追求，到古典时期才真正融合贯通。正是由于彼此相辅相成的发展，古朴雕刻就为古典雕刻准备了丰厚的基础，使其能够达到兼具动态静态之美和写实气韵与动作布局的完美合谐。

立式雕像的制作最早可追溯到东方化风格后期。如前所述，在代达力克雕刻的最后阶段，大型石刻雕像已有滥觞，尽管它保留着古拙的代达力克风格，却是走向古朴雕像的重要的过渡。它的来源不外两方面：一是代达力克风格自身的发展，即由数寸大小的小雕像发展为两、三尺高的石刻大像，因此它们同样戴着埃及式假发和倒三角形般的躯干；另一则是直接从埃及石刻

雕像得到启发，表现在这时突然有真人般大小甚至比人高大的巨像的制作。前者可举《奥克谢尔女郎像》（因最早收藏于奥克谢尔修道院而得名，现藏巴黎卢孚博物馆）为代表，它约作于公元前 640—前 620 年间，高仅 0.65 米；后者代表可举发现于提洛岛的女像（现藏雅典国立博物馆），刻有还愿者尼坎德娜之名，它虽与前者同时，却高达 1.75 米。另外，提洛岛发现的其他雕像头部残片可使我们推知有些雕像可能高达 3 米。这些大型的、纪念性雕像的形制已非代达力克风格所能包涵，其气概与石刻技术都取自埃及。

下一步，在古朴风格初期（公元前 620—前 580 年），立式雕像的制作便在吸收埃及技法的基础上逐渐有希腊特色，尤以裸体的男子立像表现得明显。这方面的代表可举发现于雅典苏立昂海角的男子立像（高 3.05 米，现藏于雅典国立博物馆），发现于德尔菲的《克里奥比斯像》（高 2.16 米，德尔菲博物馆藏）以及纽约大都会博物馆藏的男子立像（高 1.85 米），他们都戴着埃及式的假发（或发式），双手垂直，左脚略向前伸，除全身裸体外，这种姿态与埃及雕像一模一样，现代学者甚至考证出雕像作法也照搬埃及古已有之的模式（这在纽约那尊雕像上最显直接），如以脚底到脚踝之高为一单元组成方格确立全像各部比例，脚踝至膝盖为 6 单元，头颈合为 5 单元（头部占 3.5，颈部占 1.5）等等。然而，尽管这些雕像看起来很像埃及原型，气质也近似，裸体的表现却有所创新。

首先是希腊艺术家写实求真的努力已使他敢于摆脱埃及的一些程式，例如，埃及雕像的双手、双足尽管比较写实，艺术家却不敢把手臂与身躯之间的空隙如实刻出，双脚之间的空隙也是这样，似乎埃及艺术家觉得这样雕空可能有损于雕像的坚实感，他把这些本应雕空的部分留下来和石料本身联为一体，令人觉得面前所见终究只是一块石头上的人形而非真实的人体表现，但这三尊希腊立式雕像却都把手足与身干之间的空隙如实刻出，虽然手法仍欠熟娴，却令人觉得艺术家力求从石像上让人看到真实体形的努力，这也可说是一种现实主义的追求吧！与此相伴，希腊艺术家对人体的凹凸曲线比较注意甚至夸大，如胸肌的突起和腿肚的膨胀之类，尤其在背面，对腰部的收缩和臀部的突出非常强调，而在埃及雕像中背面几乎是完全忽视的。最后，希腊艺术家对人体表现也有一些独创的技法，像几何图形那样划分细部以求整体的稳定与坚实，最常见的办法是在身躯上下划出两条水平轴线，上一条位于锁骨与胸肌之间，下一条位于肚脐之上。以上条水平线为中轴，锁骨和胸肌有意刻成互相对称的波浪形式“W”字形；下条水平线则使胸腔、下部和腿腹之间的线条各呈对应的三角形（以这条水平线为底边）。同时，膝盖上的波浪形纹和时腕连接处的三角形纹也可和它们彼此呼应。这种线条划分似乎有走向另一种抽象程式之嫌，好在古朴时期的艺术家只把它作为达到稳定效果的一种手段，线条的程式与肌肉的结构并不矛盾，而且逐渐用自然的肌肤代替抽象的线条，只保留线条原来表示的那种稳定的美学结构，所以它们在整个古朴时期仍不断为艺术家在写实之中加以改造。有了这些艺术体验，古朴时期的立式雕像发展就越来越迅速。

古朴中期（公元前 580—前 530 年）的男子立式雕像就显得比较生动，姿态尽管依旧，线条却见流畅，胸肌和腹部的表现已用平滑如流水般的凹凸代替了抽象的线条（但原有线条结构仍起作用）；脸部表情也有变化，嘴角边有一丝微笑之迹，被称为“古朴的微笑”。发现于科林斯附近的铁尼亚的男子立像（俗称“铁尼亚的阿波罗”，高 1.53 米，约作于公元前 560 年，现

藏于德国慕尼黑博物馆)可说是这阶段的代表。循此写实求真的方向发展下去, 古朴雕刻很快就会取得具有划时代意义的突破。

公元前 525—前 500 年间的古朴雕像已接近于古代东方艺术已达到的最高水平。这时雅典成为希腊艺术的最大中心, 因为它自梭伦改革以来已有七八十年的发展, 经济、政治和文化的领导地位已为世所公认。现藏于雅典国立博物馆的两尊雕像可作佳例: 较早的一尊(约作于公元前 530—前 525 年)以其出土地点阿那维索斯得名, 高 1.94 米; 较晚者(约公元前 510—前 500 年)以其奉献人亚理斯多迪科斯为名, 高 1.98 米。两像的人体结构表现都相当精确, 姿态也更灵活, 亚理斯多迪科斯像还终于抛掉了古朴雕像必备的埃及式假发, 采取自然舒展的发型。显而易见, 艺术家是通过实际观察人体结构, 也就是他们自己常说的“以自然为师”而找到了提高自己水平的道路, 同时, 这两尊雕像的制作也表明, 只局限于传统的双手下垂双脚并立的姿势仍难于达到更高的艺术境界, 尽管艺术家对人体各细部的观察与表现皆比较正确, 整体似仍欠缺神韵, 尚未由形似达于神似、或者形神兼备之境。要做到这一点, 便不能仅仅是简单或孤立地在细部外表方面贴近自然(虽然做到这点也不容易), 而要进一步从掌握人体结构的生理力学功能的角度改造雕像整体的姿态。按常理说, 人只有双脚立地才能站稳, 雕像似乎也只有双脚紧贴地面才能予人以稳定站立之感。但这种常识和传统的见解却有违于人体生理结构要求有弛有张才能舒服轻松的原理。实际上, 每个人在站立时也会体验到只有一脚承重、另一脚放松才是最舒服、最自然的姿势。希腊艺术家在古朴末期取得的突破就在于: 当他们领悟到这一点时, 就勇敢地放弃了传统的双脚立地的姿式, 并进而探索了按更为自然更能传神的人体结构原理表现的新姿式。

达到这一突破的杰出代表是被称为《克里提奥斯的少年》的雕像(高 0.86 米, 现藏雅典卫城博物馆), 它约作于公元前 485—480 年间。所以取这个名字, 是因为这尊雕刻的头部面型、发式皆非常近似于雅典雕刻家克里提奥斯的(他的名作《弑暴君者像》)已成于古典时期, 详见下文), 可能是克里提奥斯早期的杰作。此像除雕工愈见娴熟而外, 最大特点就是只以左脚直立承重, 右脚则舒曲放松, 臀部轴线也相应倾斜(左高右低), 头也略偏向右方。这些看来比较细微的转变却不知不觉之间让人觉得雕像更为生气盎然, 完全有别于以前的男式立像。有了这个开始, 以后希腊艺术家在表现人物形象时便以人体结构弛张对应结合的辩证规律为准, 不再囿于传统程式了。这种意味着更高水平的现实主义的表现手法, 研究者有的称之为“动态平衡”或“重心变移法”, 是指其以力学重心的移转而造成的弛张松紧对应关系, 如左脚承重右脚放松, 则右手出力左手放松等等; 也有的称之为“对偶倒列”或“对应塑形法”, 则是指身体各部位姿态的对应变化, 特别是指肩部轴线倾斜方向与臀部轴线倾斜方向相反又相成的对应变化, 即臀部左高右低则肩部右高左低, 全身呈 S 型, 甚至头、肩和腹、臀也向相反方向扭转以作呼应。当然, 无论重心变移还是对偶倒列, 其实都是同一方法, 艺术家在人体表现上循此可达于气韵生动之境, 但又要藏而不露, 掌握分寸, 使观众于不知不觉间感受到人体的活力和雕像是真正凭人的躯体生理机制而站在那儿, 不只是一尊石像直立于地面。

应该说, 《克里提奥斯的少年》在这方面迈出的只是第一步, 例如他的肩部轴线变化就不如臀部明显, 把这一手法运用得更彻底, 更巧妙是在日后

的古典时期。但《克里提奥斯的少年》已可凭此而标志着希腊艺术的划时代变化，它已取得了超出东方艺术的成就而向古典艺术迈进了。正因为这样，有些研究者还把这尊雕像作为第一尊古典风格的雕刻品。不过，按我们的分期法，它似乎标志着古朴风格最后过渡到古典风格的阶段。以它为例，我们就可以举一反三，知道古朴末期的其他雕刻家也取得了类似于克里奥提斯的成就，而且不仅雕刻艺术如此，绘画也相应地有了很大进步，希腊艺术已经全面成熟了。

我们在上面较详细地介绍了男子立式雕像的发展过程，可以说，其他雕刻体裁也走着类似的发展道路，为篇幅所限，对它们的介绍便简略一些。女子立式雕像和男子雕像的最大区别是衣装整齐，因此艺术表现是追求显示衣衫下的人体，尤其是以衣褶的起伏表现女性的体态与风韵，配合着面容的刻划和动作的轻盈以传达希腊人理想的女性的秀美。但是，以前述的化达力克风格的《阿克谢尔女郎像》为滥觞的女式立像雕刻，其起步之初距离这个要求还差得很远。这尊女郎像体形平板僵直，毫无曲线风韵可言，连衣褶也无表现（衣上花纹图案是画出来的）。要走出这种原始笨拙的代达力克风格，希腊雕刻也仍得向东方学习。希腊人可能从东方传来的一些象牙工艺品的女性雕像上得到启发，开始把他们的女式立像雕成圆柱形，并着重于衣褶的表现。这方面的较成熟的代表可举《萨莫斯的赫拉女神像》（因出土于萨莫斯岛而得名，现藏巴黎卢孚博物馆）。此像高 1.92 米，头部已失，圆柱般的体形还有古拙之气，但衣褶处理甚见匠心，艺术家以细纱长衫和毛呢斗篷的对比刻划出粗细不同的褶纹，长衫细褶密布全身，若流水直泻，斗篷则从右肩斜披于腰身，以厚实的斜行衣褶形成鲜明的对比，并以流畅有力的线条较突出地刻划了胸部的起伏，由此显示艺术家写实的功能。它约作于公元前 570—前 560 年间，此后，这种最初流行于东部希腊爱奥尼亚一带的着衣女像传于雅典（它是希腊本土最大的爱奥尼亚城邦），与当地已较发展的男式立像艺术相配合，遂形成一种新的女像形式，仍穿着细纱长衫和斜披斗篷，但已把圆柱体形改为优美的女性形体，以右手持供奉礼物（这种像都是还愿者像），右手撩起长衫的一角，更显体态的轻盈。这些雅典的还愿者女像当时放置于卫城者为数不少，它们后来在希波战争中遭破坏而被埋于地下，反而得以较多留存至今（前述克里奥提斯的少年像也是这类破损后埋于地下的雕像之一），构成了我们今天研究希腊古朴女像的最重要的一组资料。从发展看，到公元前 525 年左右，雅典女像的制作已相当精彩，试以雅典博物馆藏品编号的几件代表作为例：682 号女像笑容可掬，几缕细细的长辫一直披到突起的胸前，斗篷的厚褶显示了健美的体态，左手撩起长衫的一角则褶纹疏密有致富于变化，674 号女像的体形更见颀长，圆润的脸庞还留有一丝天真雅气，刻划出一个少女的生动神态，出土后被人们亲切地称为“娇秀闺女”；675 号女像则还留有艳丽的彩色（希腊雕像原来都着色），深绿的长衫配着绣花斗篷，更有光彩照人的气概。但这些女像也不是都以秀美见长，有一些女像侧重表现典雅端庄之气，似乎受到男像制作较多的影响，从气质上看更具多利亚民族的风度，例如 679 号女像，穿着称为“佩普罗斯”的厚呢短袖长衫（因此它又有“佩普罗斯女郎”之名），衣褶长垂于地且不明显，只以束腰衣带陪衬出健美的体形，另具一种穆肃庄静之美，可见女像的制作也反映了不同的风土时尚的追求。到古朴时代之末，女像雕刻也达到了如《克里提奥斯的少年》所标志的那种突破，人体表现精确之余更有气韵，这方面的

代表可举欧提第科斯奉献的还愿女像（686 及 609 号，因该像出土时分为两个残片），其裹于衣衫内的双足虽并立于地，却已可见弛张的分工，躯干也更为结实，尤其是脸部显露出坚毅自信的神色，那种“古朴的微笑”已不见痕迹，表明当时雅典公民在希波战争初起之时已把坚定的信心看得比什么都更重要。原来此像制作于雅典人取得马拉松战役大捷之后，马拉松的胜利虽大大鼓舞希腊人的士气，却也使人想到波斯必不甘休，还有更大的考验等待着希腊人，所以此像在秀美之余，又大有“不爱红妆爱武装”的气概。

建筑装饰浮雕和山墙雕刻致力于解决运动姿态、构图布局以及相关的空间深远的表现问题。这些问题也是绘画艺术面临的任务；更有甚者，建筑装饰在早期神庙上原用绘画，后来才代之以浮雕和雕像，可见两者关系之密切。实际上，这些问题的解决在雕刻和绘画之间是同步进行并互相影响的，只是各有特点而已。建筑装饰浮雕中的间板是四方形的面积，有如单幅绘画，浮雕带则是连续的空间，延展有如画卷，而山墙的面积则是扁而低的三角形，在一般造型艺术中极为罕见，若仅用花草图案填满尚不太困难，若要在此三角形中布置人物群像就相当棘手了。雕刻艺术要以明确而立体感强的形象谐调地充实这些局限性很强的空间，动作姿势亦求醒目生动，当是很艰巨的任务；何况希腊艺术在东方化风格后期才探索人物构图，起点相当原始，困难就更大了。可贵的是，经过百余年的努力，在这方面希腊艺术也取得如同立式雕像那样突出的成就。

现存最早的较完整的山墙雕刻（当时还只用浮雕不用雕像）是发现于希腊西部科孚岛上的阿尔提弥斯神庙，约作于公元前 580 年，此庙也是现存最早的多利亚式石造神庙之一。它的前后山墙皆取同一构图，这是很少见的，从根据遗物复原的情况看，可谓大胆开创有余，而经验明显不足。原来这山墙的构图是用一个硕大无比的女妖怪梅杜萨的形象置于中央，此妖面目狰狞，连头发都化为毒蛇，据说人见其面便会化为顽石，把它的形象刻在山墙正中，大约有以恶灵守卫神庙之意。梅杜萨作狂奔之状，它的两旁有一只飞马和一个男人，那是它被杀后流出的血所化。这组中央形象左右两边，各蹲踞一只豹子，此外更低的三角形部份又安排两组表现宙斯神击杀巨人和特洛伊战争中普利安姆王被杀的情景，最后是躺卧于三角尖的两巨人。梅杜萨奔跑的姿势是头胸正面，两足侧面，其造形与两旁的豹子形象显然都源于东方化风格的绘画，但构图安排和中央形象的庞大却是艺术家为完成山墙装饰的任务而大胆创新的。它的构图已注意到以大小不一、姿态各异的形象填充山墙的三角形面积；形象的庞大（梅杜萨高近 3 米）则要求艺术家在线条刻划之外犹须赋予形体以强烈的浮雕感——立体感。应该说，这些创新的努力是可贵的，但显露的不足之处似乎更多；各组形象之间毫无联系，只像纹章图案般凑在一起，特别是最重要的天神宙斯被挤在毫不显眼的地位，中央的梅杜萨实际上却只是神话中的小人物，这种零乱而本末倒置的布局和希腊人期望的那种主题突出、情景一致的生动画面相差不啻十万八千里，更不消说形象的呆板和动作的笨拙了。同样地，从出土极为稀少的几件古朴风格早期的浮雕间板上我们也可看到构图的努力及其受制于技艺水平相对低下的情况。

到了公元前 6 世纪中叶，随着对人体结构了解较多，浮雕的人物趋生动灵活，相关表现层次的远近感也加强了。例如，雅典卫城出土的一块装饰带的浮雕（卫城博物馆藏品 1342 号）刻划驱车疾驰的运动员的形象便比较精彩，希腊的两轮战车只用于运动比赛而不用用于作战，这块浮雕表现的大概就

是人们在运动场上常见的景象，运动员曲膝俯身站在车上，双手紧握缰绳，衣衫随风飘扬，马车的车轮、车身、车辕都层次鲜明地表现出来，可惜拉车的马因已破损只见后肢及马尾，但已刻得很精致。这时雅典的浮雕艺术除装饰建筑而外，还在墓碑上获得一重要园地，原来墓葬以巨型陶器作纪念物的风俗这时已代之以长条形墓碑或立式纪念像，墓碑顶端往往刻一狮身人面像（斯芬克斯），墓身和基座则刻以浮雕，通常以战士和运动员的身姿表现死者；男子立式纪念像的基座也施以浮雕，题材亦不外作战和运动竞技之类。这些墓碑浮雕也达到了和上述卫城出土作品相似的水平。例如，我们在雅典陶区墓园出土的一块浮雕上，可以看到一排骑马战士（或运动员）列队行进的生动场面（雅典陶区博物馆藏品 1001 号），虽然全以侧面表现，马头却或俯或仰，骑手的姿式也各有差异，形成彼此呼应的关系，人和马的形象都健壮而趋于生动。

标志着希腊浮雕艺术已臻成熟的古朴风格作品则是德尔菲的西弗诺斯礼物库（约公元前 530—前 525 年）。德尔菲是仅次于奥林匹克的希腊最大宗教圣地，它的阿波罗神庙女祭师所作的预言对希腊人的公私生活皆有很大影响，香火极盛，各城邦都在此庙周围建有陈放本邦人士奉献品的礼物库，西弗诺斯（爱琴海上一岛屿）的礼物库是发掘后遗物较完整的一座，其门面已在德尔菲博物馆内复原重建。礼物库实际上是一座小型神庙，库房前建一门廊，门前四柱或两端柱两圆柱，这个西弗诺斯礼物库则更特别一些，两端柱中间不用圆柱而代以两根女像柱（即柱子刻成妇女的形象），这是东希腊爱奥尼亚一带流行的样式，因此它的建筑风格属爱奥尼亚体系，雕饰也比较华丽，除山墙因面积太小不甚突出外，建筑四面的四条浮雕带都非常精美。它们表现的题材仍不外神和巨人的战斗，特洛耶战争、诸神宴饮、车马行列之类，但每一组或每一连续场面皆围绕着一个中心，人物车马都同样大小，层次分明，刻制精细，从技法上看，很可能出自雅典艺术家之手（当时雅典有一著名家族正承包主持德尔菲阿波罗神庙的重建工程）。尤为杰出的是东墙装饰带上一组马车的浮雕，它一反古朴浮雕全以严格的侧面表现车马的程式，采取四分之三侧面来表现一部四马战车，四匹马的姿态不仅生动灵活，而且并排奔驰的层次感极强，马拉的战车按四分之三侧面的角度看也就不能像往常那样置于马后，而是以其车轮的透视缩形见于马腹之下，这种按真景实况表现而勇敢冲破传统的气概，实与立式雕像同时的进展旗鼓相当。

古朴风格的山墙雕刻达于完善之境的代表作则是爱改那岛的雅典娜女神庙，前已提到，这座神庙也是古朴风格的多利亚柱式建筑的杰作，它约完成于公元前 500 年间，山墙雕刻当更晚一些，约在公元前 490 年左右。大约从古朴中期开始，山墙装饰已由浮雕转为雕像（圆雕），现在虽从雅典或其他地方发掘到一些古朴中期和较后期的山墙雕像残片，但都极其零碎，无从知其全貌。爱改那神庙是惟一有较完整的山墙雕刻出土的后期古朴建筑，根据遗物复原，我们知道东、西山墙都表现特洛耶战争，惟构图略有不同（爱改那山墙雕刻现收藏于德国慕尼黑古代雕刻馆，但山墙构图的细节至今犹有争论）。一般地说，它们皆以雅典娜女神昂然站立之像放在山墙正中（也是最高）位置，其余以希腊人和特洛耶人双方英雄互相搏斗的群像分布全墙，从站立战斗、俯身攻击、射箭直到倒卧于墙角。可以说，山墙构图在这里已达到题材、情节和动态的统一，所有形象均采用同一比例，而其站立、蹲伏、躺卧之状皆符合于情节要求，变化之中有其统一，初步体现了希腊艺术关于

和谐是辩证统一关系的理想，可以看作是古朴过渡到古典的标志。它的某些雕像如东山墙上著名的蹲坐射箭英雄像，其坚毅的神情，壮实的体态与有力的动作都令人难忘。

最后，在古朴风格希腊雕刻艺术的介绍中还得提一下青铜像的铸造。和人一般高大或比人更高大的青铜像只能是空心的，它的铸造必须用脱蜡法，即在泥胎中以适当厚度的蜡刻成雕像的原型，再在蜡像之上制成泥模，把蜡熔化（脱蜡）便在泥模与泥胎之间形成空隙，以熔化的青铜注入这层空隙，冷却后去掉泥模与泥胎，剩下的青铜便是一空心的铸像。这种方法在东方早在苏美尔文明和埃及古王国时便已使用，后来更见精进，希腊人是在古朴时期才从东方学得此法，开始了青铜像的铸造。但是，青铜像也是最易为后世毁损熔化掉的，因此古朴时期的青铜像无一留存，难以知其究竟。直到1959年，在雅典的海港皮雷埃乌斯的海底捞出一尊大约于公元前525年铸造的青铜阿波罗神像，才算是弥补了这一缺憾。这尊称为《皮雷埃乌斯的阿波罗》的青铜像除双手中的弓、钵无存外，全身都很完整。他左手握弓、右手捧钵，似乎在向世人赐发钵中仙液，动作庄重，神情于典雅之外又有些慈祥和蔼之气，裸体的表现也很精确，和与它同时的立式雕像有异曲同工之妙，但手足的动作又要比石像灵活自由得多，这就表明青铜细部更能向四方舒展，也更能细巧一些，艺术家已掌握青铜的这些特点。另外，动作的灵活开放也说明青铜雕刻同时向山墙的运动构图学到不少东西，它不愧是雕刻艺术中综合各方面成果而大有发展前途的一个体裁，它自身达到的水平在当时也是比较先进的。因此，许多研究者都认为，古朴末期立式雕像取得的突破，如《克里提奥斯的少年》这样的作品，应得力于青铜像取得的进展，克里提奥斯本人就是一个兼工于石像和青铜像制作的大师。由于这些原因，到了古典时代青铜像便占据了雕刻艺术中的很重要的位置，与石刻雕像共同代表着古典雕刻艺术的高峰。

4. 古朴风格的瓶画艺术

瓶画在古朴风格艺术的研究中具有特殊意义。首先是由于此时的希腊绘画只有瓶画能保存至今，其他如壁画、单幅绘画等全都无迹可寻，所以瓶画成为我们了解当时绘画艺术发展的主要资料。其次则是就瓶画艺术本身说，古朴时代也是它最发达的时代，它不像其他艺术那样到古典时期才达于顶峰，在古典时期，瓶画反而因过于仿效壁画而失去自己的特点，走向衰微，所以古朴时期的瓶画在希腊艺术史上更见重要。最后则是因为瓶画在古朴时期的突出发展使得它在一定程度上有领先开拓之功，它的进步对于其他绘画艺术乃至整个希腊艺术都是有影响的。由于以上原因，再加上绘有瓶画的陶片一直是考古发掘与收藏中数量最丰富的文物，所以瓶画或彩绘陶器研究成为希腊美术考古中最发达的一个部门。据不完全统计，已知希腊彩绘陶瓶达十万件以上，能确定其个人风格的瓶画艺术家数以百计（有人甚至说可以上千），某些多产的大师能归于其名下的作品可达两、三百件，这些情况都是希腊艺术中的其他部门难以望其项背的。顺便提一下，希腊瓶画大师的取名是比较复杂的，希腊已有艺术家在陶器上签名的习惯（这在古代也是独有之例），但签名不甚规范。在最确切的情况下，陶器上既有制陶师之名，也有画家之名，或者只有画家之名，其归属当然就没有任何疑问；但有时陶器上

只有制陶师之名而无画家之名，且从风格上判断同样情况往往出现在较多陶器上，因此可以断定与这位制陶师合作的是某位佚名画家，这时我们就称它为某某（制陶师或其作坊）的画家，把“的”字放在画家之前，如“安多启迪斯的画家”、“布里戈斯的画家”；此外，还有许多陶器既无制陶师之名亦无画家之名，但从其风格我们可断定它们中的某些都属同一画家之作，这位画家的名字就往往由现代研究者按各种惯例给他取定了，如有的以其代表作的收藏地命名（“柏林画家”等等），有的以其代表作的人物故事命名（“阿奚里斯画家”、“尼奥泊画家”等等）；更有的是以其画中形象的特点命名（如“奔跑人画家”、“野山羊画家”等等）题名的多种多样反映了材料的丰富和情况的复杂，因此学术界对它们的激烈争论至今不绝。

希腊瓶画的陶器虽统称之为陶瓶，实际上并非花瓶之类摆设物，而是日常生活中使用的瓶罐，主要形制有双耳瓶（亦称双耳高颈罐）、阔口杯（亦称调酒缸）、浅酒杯（双耳高足杯）、大酒杯（平底杯）、墓葬用油瓶（单耳长颈瓶）、婚礼瓶（双耳长颈瓶）和三柄大罐等等，瓶画皆作于器腹面积最大的部位，惟浅酒杯的内壁亦可作成大小不等的圆形画。古朴时期的瓶画主要有两种风格：黑像式与红像式，其中黑像式更具基本意义，它盛行于整个古朴时期，红像式则只从古朴后期才出现，主要流行于雅典地区。因此，美术考古中以各地之名称其古朴瓶画风格者，如科林斯式、亚狄加式，东爱奥尼亚式等等，皆指黑像式瓶画而言。黑像式是从传统的剪影式画法转变而来，我们在谈到几何形风格和东方化风格时都提到人物形象喜用剪影画法，可见其一脉相承。但古朴风格的黑像画法和以前的剪影画法也有很大区别：首先，黑像式是以黑釉居压倒一切的地位，其他釉色根本不用或少用（只以白、紫施于局部），因此是以清一色的黑像突现于浅红的器物底色上；其次是黑色形象上用刀以很细的浅条划出细部（肢体肌肤、衣衫器物等等），和剪影的平涂而无细部截然不同，意味画艺的日趋精湛。当时陶器上的黑像釉色尚未用真正的玻璃质釉料，只是以普通的含氧化铁的陶釉浓淡搭配和巧妙控制火候而成，通常是在高度稀释的釉水涂满全器以作底色的基础上，再用更浓更细的釉泥画形象本身。利用氧化铁还原即成黑色、氧化又成红色的原理，加以不同火候多次烧制，便可形成画像变黑且有光泽而底色保持浅红的情况。烧制的过程大致是用干性燃料并保持窑内充分通风把温度加高到800左右，这时全器烧红，上釉的画像部份为深红，底色则为浅红；然后使窑内密闭（并可能用湿性燃料）再把温度升到950左右，氧化铁因还原而变黑，其中画像部份呈深黑，若质地优良细密且可进入烧结状，底色则由红变灰；第三次加温又恢复窑内通风，到900左右底色就复现红色或由灰变红，但画像部份若已经烧结便永远保持深黑并有光泽，若未烧结也因其质地细密较底色部份氧化得慢，这时若适当掌握火候，在900与800之间便会出现画像仍为黑色而底色已由灰变红的情况，黑像仍可取得。由此可见，黑像式的完美与釉质和陶质的优劣关系很大，在这方面雅典比科林斯的条件好得多，再加上雅典在梭伦改革后民主政治的发展，雅典的黑像式瓶画就能大大超过科林斯而在整个希腊世界占统治地位了。

标志着雅典黑像式瓶画后来居上的突出发展的是约于公元前570年间制作的《法兰西斯陶瓶》，它得名于最初的收藏者；但细加研究便发现此瓶有完整的题名：厄尔戈提莫斯制陶而克雷提亚斯作画，由此可定此瓶的绘画是克雷提亚斯的杰作。它是一配有豪华的轴卷式双柄的阔口杯，通体绘以细小

的人物画，以上下五列横带表现希腊神话和地方传说中的各类故事，人物多达 200 余，可谓琳琅满目。该器体制的豪华和装饰的富丽表明它可能是专为国内外显贵阶层制作，因此终于出口运销于意大利的伊达拉里亚，为当地王族收藏并于 1845 年在意大利出土（现藏佛罗伦萨考古学博物馆）。这些情况说明它的制作与绘画在当时都臻上乘，而我们看到克雷提亚斯的黑像画法确已相当成熟。由于人物细小，线条更见绵密，而画家对线条的考究也达精益求精的地步，无论天神的羽翼、妇女的衣衫、战士的甲冑他都刻划得纤毫毕露，艺术表现力较以前的剪影平涂有了极大的提高。各种动态人物虽然按古朴风格的惯例全以侧面表现，却能灵活生动、曲尽其妙，特别是一些表现神话传说中的著名英雄沙场搏斗、生离死别的情景，更能在只有两三寸大小的形象上刻划得感人至深。例如把柄上画的一幅埃阿斯扛着阿溪里斯的遗体从战场返回之图，埃阿斯尽管雄强过人，他扛着号称飞毛腿的希腊最杰出的英雄阿溪里斯时仍感到力不从心，艺术家便出色地刻划了他那曲膝挺腰奋力撑持的情景；而阿溪里斯这位绝世英豪的身躯也表现得很精采，他的腿脚异常的大，全身却像彩虹般软伏于埃阿斯肩上，长发倒垂于地，表现英雄已经死亡。他的紧闭的眼睛和埃阿斯的圆睁大眼形成鲜明的对照，艺术家更对他的巨大腿脚的肌肉和膝盖的细微刻划突出了这位飞毛腿英雄的神奇与强力。这幅仅两寸见方的小画虽不脱古朴的稚拙之风，却显示了艺术家写实求真的努力和其成果的惊人。

克雷提亚斯之后，黑像式瓶画的鼎盛阶级便告到来。当时的雅典彩绘陶器不仅畅销于希腊各地，而且流行于地中海和黑海沿岸各国，从高加索、克里米亚直到意大利、法国和西班牙。而雅典的黑像式画家也是人才辈出，真有群星璀璨之象。有一批称为“小型画家”的黑像式大师直接袭承克雷提亚斯的传统，在陶器上画方寸大小的人物和动物形象，但不再如法兰西斯瓶那样通体布满装饰带，往往只在器腹中央画一组小巧玲珑的构图，或表现神话故事，或专画鸡雏禽鸟，线条流畅，动作在夸张之余还有几分幽默，表明此时瓶画艺术的成熟。另外一些更为精进的大师则致力于人物形象和故事情景的集中表现，为此而加大了中心画幅的面积，让它占据整个器腹的正面，同时又力求人物动作和构图布局与器物体形互相配合，使写实的追求无损于甚至加强了瓶画的装饰效果。由于他们的努力符合于希腊艺术发展的总方向，这种大幅画法便成为黑像式瓶画的主流。这一派大师的阵营相当齐整，画法虽然一致，个人风格又都有所创新而自成一格，可惜限于篇幅，我们只能举几个著名代表。阿马西斯的画家（他合作的制陶师或作坊名阿马西斯，他本人则佚名）用笔潇洒，细部刻划又显得富丽非凡，无论他与名为阿马西斯（这是埃及人常用之名）的合作者关系如何，看来他们对东方艺术很有研究，画幅洋溢着典雅端庄的气氛，同时又夹杂一些古朴瓶画最喜欢的诙谐。他画的酒神游乐图（例如德国维尔茨堡马丁·冯·华格纳博物馆藏 265 号瓶）常把酒神狄奥尼修斯画成一个盛装华服手持酒樽的长老，其神态的穆肃安详和伴他而行的山神林妖的狂放轻浮形成鲜明的对照。然而，无论酒神与随从，每个人物的刻划都极其认真，笔风的潇洒与细部的严密融为一体。吕多斯（这是画家的原名，他可能是小亚的吕迪亚国人）的笔法则又显得奔放豪爽，有如鼓声如潮的集会上所见的群众狂欢场面，他的名作也是一酒神行列图（纽约大都会博物馆藏 31.11.11 号瓶），表现狄奥尼修斯灌醉工艺之神赫伏斯托斯以后护送他返回奥林普斯山以解救其母赫拉女神的故事，情节较一般的酒

神行乐图复杂，人物也较多，他却画来得心应手，把伴随酒神而行的各类山林之神的欣喜雀跃之情表现得淋漓尽致。他的线条柔曲自如，已完全摆脱了几何形遗风的僵直，多少也可能和他来自东方有关。另一位画家普西亚克斯精于写实，笔法却能以简驭繁，尤以人体的刻划最为出色。他的名作《赫拉克勒斯扼杀雄狮》（意大利布累霞市立博物馆藏瓶）描写了在当时是最为真实的侧面人体，手法却极为简练。按神话传说，赫拉克勒斯要杀死的这只奥米亚狮子有刀枪不入的神力，所以英雄只有赤手空拳把它扼窒致死，表现这种类似武松打虎般的人兽搏斗通常只能以激烈的姿势取胜，普西亚克斯却采取了英雄全力压住狮子以臂肘窒息它的静态的场面，它的成功就全靠艺术家对人体表现的功力。按希腊人的习惯，赫拉克勒斯在画中是完全裸体的，他的超凡的体质和神奇的力量仅凭寥寥几笔的轮廓曲线显露出来，不能不说有一笔千钧之概。普西亚克斯笔下人体表现的成功可说是和当时男子立式雕像人体表现取得的成果并肩而行，互为影响的。上举几位大师的成就固然惊人，但是，在他们之上，还有一位集大成的最著名的瓶画艺术家埃克塞基亚斯。

埃克塞基亚斯（约活动于公元前 550—前 520 年间）在他的作品上既署名为制陶师，也署名为画家，可见他是全面掌握了从制造到装饰绘画的陶器艺术的，他的风格也能在兼采各家之长的基础上融汇贯通，终于使他的技艺在希腊瓶画艺术中达于顶峰。在他的画中，我们既可看到来自克雷提亚斯和小型画家的那种细密、直率与幽默，也可看到阿马西斯和吕多斯的华丽与奔放，可是埃克塞基亚斯的个人风格又很有自己的特点。他注意于笔墨之间的氛围和画幅中情景的交融，人物的一举一动皆显示相应的情感和心理的表现，但他这些注意于写实的努力又是服务于或配合于瓶画只是为了装饰陶器这个总任务的，所以他创作的结果是一件完美的陶器而不仅仅是一幅完美的瓶画，做到了绘画表现与装饰功能的统一和谐，因而历来被奉为瓶画艺术的典范之作。他的门徒众多，其中不少人成为杰出的大师，在探讨新的红像画法方面起了先锋作用。有些研究者还认为埃克塞基亚斯主持着当时雅典规模最大、水平最高的一个陶器作坊和绘画作坊，因为现已发现他为卫城建筑画的一些陶板的残片，其风格笔法一如他的瓶画，可见他同时也是一个在雅典艺术界很有影响的实力人物。他的名作在欧美各大博物馆中多有收藏，最著者可举《狄奥尼修斯之船》（慕尼黑古代工艺美术博物馆藏 2044 号瓶）、《阿溪里斯与埃阿斯掷骰对博》（罗马梵蒂冈博物馆藏 344 号瓶）和《阿溪里斯与彭提西妮娅》（伦敦大英博物馆藏 210 号瓶）。后两幅皆作于双耳瓶的腹部，前一幅则是画在浅酒杯内部的圆形画。这幅圆形画表现的是酒神狄奥尼修斯某次被海盗掳走后，以神力使他乘的海盗船的桅杆长满葡萄藤，并将海盗都罚为海豚的故事。酒神的坐姿、船与帆的弧线形，葡萄藤的支蔓弯曲，以及几个海豚跳腾戏水于四周的形象都和图画（也是酒杯）的圆形配合得很好。酒神舒坦而不以为然的半躺半坐的神态和海豚的鲁莽愚钝对照鲜明，并且都表现得生动灵活，有声有色，所以研究者都把它列为黑像式瓶画艺术的登峰造极之作。《阿溪里斯和埃阿斯掷骰对博》则是表现这两位著名英雄在战场上偷闲游戏的情景，画幅近方形，但两侧边依器腹而呈曲线，艺术家巧妙地用英雄们弯腰掷骰子的姿势与之相适应，而对人物、衣衫和甲冑的刻划都极精细，与上述圆形画旗鼓相当地取得了写实表现与装饰效果的统一，却又有异曲同工之妙。《阿溪里斯与彭提西妮娅》则表现了英雄美人生离死别的场面。彭提西妮娅是亚马逊女儿国之王，特洛耶战争中与希腊人为敌，因

此遭阿溪里斯痛击。但是，当阿溪里斯即将致彭提西妮娅于死之时，他却对她顿生爱慕之情。埃克塞基亚斯抓住了他俩在生离死别中注目而视的一瞬间，彭提西妮娅已快倒卧于地，颈部喷出鲜血，阿溪里斯原来持矛猛刺的手却已收回，他的圆睁的眼睛虽然仍按传统程式简单画出，但他直接面对的彭提西妮娅秀丽的脸庞（女性形象的肉色在瓶画中都涂白）却使人感到他已有“相见恨晚”的遗憾。在这幅黑像式瓶画的杰作上，人体、衣衫、甲冑的表现都精美无比，而且总保留着一定的图案风味和由于使用刀笔而产生的尖细感，这对于进一步发挥更为自由、更为灵便丰富的笔法不能不说是一种限制，因此埃克塞基亚斯的艺术也表明他已走到了黑像式艺术的极限，下一步就要探索红像式的新画法，而他的一些高足弟子正是从事这一革新的先锋。

红像式瓶画在用料、上釉、烧制方面完全和黑像式相同，只是形象的着色颠倒过来，现在是把形象以外的背景空间全上黑釉，形象本身却留在浅红底色上，故有红像之称。用红像画法形象更见丰满明亮，特别是细部的描绘可不用刀、针等硬物而用柔软的画笔，线条就更觉流畅，艺术表现的潜力更为深厚。因此一旦发现，几乎所有年轻一代的瓶画家都采用了红像画法。从现有资料判断，红像式的革新最早就是在埃克塞基亚斯的作坊和他的弟子中间进行的，佼佼者当推安多启迪斯的画家（他常与名叫安多启迪斯的制陶师合作，但本名不得而知），他的红像画简直就是黑像画同一构图的翻板，唯笔法的自由很有新意。这些最早的红像式作品大约产生于公元前 525 年左右，作为红黑两式交替过渡阶段的特色，艺术家们还喜欢在同一个陶瓶上一面画以黑像式，另一面又按一模一样的构图画成红像式，安多启迪斯的画家的作品就有不少是这样一黑一红的，有时画黑像的可能是一位较年长的画家，但安多启迪斯等先锋派大师一人同时作黑红两画的也很常见。著例如《赫拉克勒斯驱牛献祭图》（波士顿 美术博物馆藏 99.538 号瓶），有的研究者认为画在这瓶两面一黑一红完全相同的画都出自安多启迪斯的画家之手，但也有人认为黑像式画为另一画师之作。无论如何，这两幅驱牛图从艺术表现上看真像照片的底片与正片那样形成有趣的对比，但红像的画幅确实洋溢着更多的生活气息。不难想见，经过这种对比与示范，瓶画界当会多么热烈地欢迎红像式的革新。

在安多启迪斯的画家首开风气之后，与他同时代的许多年轻艺术家都积极采用红像画法，并且成为可和前辈比肩的大师，其中最著者有埃庇克太特、欧弗隆尼奥斯和欧提米德斯三人。埃庇克太特笔法细腻流畅，构图新奇，为红像式艺术注入清新而又有点幽默的气息，极得时人喜爱。他的杰作如那幅著名的美少年骑雄鸡之图（英国阿什拜城堡北安普顿侯爵藏瓶），在酒杯内部的小圆形画中勾勒出前所未见的新奇图案，生动而又有趣。欧弗隆尼奥斯则是全面奠定红像画法优势的大师，他的作品构图完密，人体结构表现得尤为精确，并开始探索人体表现的透视缩形画法。可能比他更年轻一点的欧提米德斯则敢于向欧弗隆尼奥斯的权威挑战，尤其要在欧氏拿手的人体表现上与之比高低。欧提米德斯的名作《醉汉图》（慕尼黑古代工艺美术博物馆藏 2307 号瓶）便大胆地把中央一位醉酒的青年表现为背面并以四分之三侧影示其腰身，他的头又朝后侧转和在他身后的同伴呼应。欧提米德斯深知此画的突破意义，他不仅骄傲地签了自己的名字，还附题一句：“欧弗隆尼奥斯绝无此作”，表示他已超过了这位大师。这个题词很典型地反映了希腊艺术家之间的竞争精神和他们要为自己的佳作大搞宣传以广开销路的经济头脑，

不少研究者认为正是这些才使希腊艺术能日新月异，迅速发展。

到公元前 490—前 480 年间，也就是古朴风格的最后阶段，红像式瓶画大师就如雨后春笋般涌现于画坛，瓶画艺术百花齐放的盛况更是空前。这时成长起来的大师有许多是在古典时代进入创作的盛期，例如克莱奥弗拉德斯的画家、柏林画家、布里戈斯的画家等，我们将在古典时期的绘画艺术中详予介绍。有一点可以提及的是，他们都秉承欧提米德斯那种勇于开创的精神，继续在瓶画的写实表现方面精益求精，各种视角的人体表现多予尝试，人体结构的透视缩形也钻研得续有进展，可以达到像雕刻中的《克里提奥斯的少年》雕像那样的形神兼备。试举一个小例，画侧面人像的眼睛，自古以来都是只画成正面所见的杏仁状，俗称杏仁眼。它在古代东方是三千年不变，不是说东方艺术家没有意识到眼睛的侧面像应呈三角形（三角眼，即上下两眼皮组成朝向耳朵的三角形的两边，底边即眼珠），但他们却束缚于传统的约束，始终不能在画侧面脸部时把眼睛的真实的三角形侧面表示出来。可是红像式艺术家却勇敢地取得了这个突破，首先是在埃庇克太特、欧提米德斯等人的画幅中迈出第一步，把仍呈杏仁状的眼睛中的眼珠移到鼻子一边，有时靠近极端，已接近于三角形。到公元前 480 年左右，新一代大师手上就有完整的三角眼的表现了。这例子虽小，却可一叶知秋地表明，希腊艺术家已更彻底地走向现实主义，古典艺术的高峰即将到来。

五、希腊古典艺术的繁荣（上）

1. 古典初期的严谨风格

公元前 490 年的马拉松之战雅典以少胜多大败波斯侵略军，但希腊和波斯双方都知道胜负犹未定局，波斯将会倾帝国之力卷土重来，希腊人也得积极备战，迎接更严重的考验。因此以后十年双方都在紧张准备，尤其希腊民族对风雨欲来风满楼的形势甚为敏感，此时的古朴风格最后阶段的艺术也就在长足进展中另有一番严肃威武之气，为公元前 480 年以后的严谨风格埋下伏笔。另一方面，我们在前一章谈到的建筑、雕刻和绘画方面的成就也确实奠定了希腊艺术由以发展到古典高峰的基础。可是，到了公元前 480 年，波斯皇帝亲率数十万军旅（古代史书竟称 260 余万，显然过于夸大）海陆并进侵入希腊，一度占领雅典焚毁全城，希腊历史最重大的关键时刻终于来临。所幸雅典已建成三百艘坚固快捷的新式战船，海军虽然居于数量劣势实力却也不弱，而斯巴达陆军英勇作战的气魄也大大鼓舞了全体希腊军民，因此在雅典失守后接着发生的萨拉密海战波斯便一败涂地，舰队既已溃不成军，波斯皇帝薛西斯怕后路为雅典海军封锁，便急忙逃回亚洲——于是希波战争以希腊人意料之外的大胜利而告结束。虽然以后双方还断断续续打了二三十年，希腊反侵略的胜利和雅典在各邦中的领导地位却已确立，这对于雅典的政治、经济发展极其重要，也直接影响于希腊艺术。就其大者而言，希波战争的胜利不仅保证了希腊古典文明的独立存在和自由发展，从而在世界历史上形成东西方文明双雄并立的格局：而且还给予希腊民族强大的兴奋剂，使其后的整个公元前五世纪成为希腊文明繁荣的顶峰，艺术在其中尤为显著。若就对雅典艺术发展的具体影响而言，则战争胜利后促成的雅典领导地位（它是爱琴海沿岸和小亚各邦组成的提洛同盟的盟主）不仅使雅典可用本城资源人力于文化建设，还可动用入盟各邦交纳的贡金；同时，雅典也处处以希腊民族精英自居，要求它的艺术创作体现这种优先和领头的气魄。此外，战争的破坏对雅典重建时从新创作的建筑与雕刻等等前所未见的大项目也提供了一个摆脱过去的好机会，便于它充分吸取古朴艺术遗产中优秀的东西而彻底抛弃一切陈腐的程式。因此，随着希波战争的烽烟渐靖，一个完美的古典艺术便在希腊大地上像维纳斯女神那样光彩照人地诞生了。

在公元前 480—前 450 年间的初期古典艺术又有严谨风格之称，一方面是因为刚从战争考验中喘过气来的希腊民族在心理上还有一阵痛定思痛般的严肃和谨慎，另一方面则是受严重破坏的雅典等地战后百废待兴，军事仍是压倒一切的首务，尚来不及大兴土木装点门面，而且雅典和希腊各邦刚得胜时曾共同向天神宣誓，要把被波斯破坏的神庙、祭坛原样保存直至全胜，以激励全民族同仇敌忾。这个例子就说明当时艺术上的严谨风格是很有表征意义的，它不仅和马拉松之战以后的古朴末期风格合拍，而且在信心大增的情况下把古朴时期取得的优秀成果在更高水平上发挥出来，所以严谨风格尽管不如古典盛期的自由奔放和雍容大方，在艺术上取得的进展相对说来却是极其巨大的。

严谨风格的最重要纪念物是大约在公元前 475 年至前 457 年建成的奥林匹亚宙斯神庙。这个举行奥林匹克运动会的圣地僻处伯罗奔尼撒半岛西北，未受波斯染指。它的建造更鲜明地反映了希腊民族的信心和自豪，但又带有

严谨风格的克制与清醒。它是六柱式的多利亚式神庙，代表着多利亚柱式的成熟风格。柱廓而外，内部安排比较简单，只有一个内厅及其门廊，为了保持对称，在庙后部也配一假门廊（即没有后库与之连接的单廊）。它的建筑雕刻极为精彩，除前后（亦即东西两面）山墙雕刻外尚有前后门廊上的 12 块间板。山墙的雕像和这些间板在 19 世纪末出土时尚有较多残片留存，经过近百年的整理研究，使它们构成我们研究严谨风格艺术的最重要的一组资料。东面山墙雕刻表现的是与奥林匹亚所在的伯罗奔尼撒地区有关的神话传说：当地的匹萨国王奥洛冒乌斯有一美丽的女儿却不肯让她出嫁，来求婚的青年都得先和国王赛车，获胜才能缔结良缘，但国王有神马，每赛必击败其对手，每个失败了的求婚者按约都会被杀死。当英雄伯罗普斯来求婚时，他看到王宫门前已摆满十三个倒霉的求婚者的人头。可是伯罗普斯却收买了马车夫，让他把国王赛车轴上的栓钉偷换成蜡制的假货，结果这次比赛奥洛冒乌斯车毁人亡，伯罗普斯娶其女并做了当地的国王，以后伯罗奔尼撒半岛便以他得名。这个传说是充满血腥味的，尤其是其余绪又说伯罗普斯怕马车夫泄密而把他弄死，因此他的后代诸王受神谴而宫廷血案不断。只是在希波战争得胜之后，相信理性而厌恶血腥仇杀的希腊有识之士方对这类神话传说予以改造，例如在奥林匹亚宙斯庙建造开工前一年的诗人品达的颂诗就改了调子，说伯罗普斯得胜是因为他有了海神波塞东送给他的更快的神马，删去了马车夫受贿弄假等等情节，这个神话传说就显得庄重多了。宙斯庙东面山墙的雕刻显然也采取了和品达类似的态度，不提那些恶心的诡计而把这次赛车设想为一件庄严隆重的大典，既表现了伯罗奔尼撒居民最感兴趣的远祖开宗立业的传说，也突出了奥林匹亚圣地的重要意义，因为赛车的起点就是奥林匹亚的宙斯祭台，亦即宙斯庙所在之处。

由于上述原因，这个东面山墙的雕刻以安祥穆肃之气为主。由于发掘出土时仅得极其零碎的残片，经过长期研究至今还难以明其全貌，但可以肯定其基本布局是在中央最高处平列五个站立的主角人物：最中心的是宙斯神之像，以之代表赛车的起点宙斯祭台，左右两边分别站着国王、王后和伯罗普斯、他追求的美丽公主希波达梅亚，然后依山墙逐渐收缩的面积放置驷马赛车、车夫和杂役，最后在墙角尖横躺着两位奥林匹亚当地的河神之像（按例都属裸体青年之像）。然而，各个雕像的具体排列如何，却是研究者至今仍有争论的问题，最重要的中央五位主角，除宙斯神居最中心无疑外，国王一对和伯罗普斯究竟是在宙斯像的哪一边，就一直有两派对立的观点。古代作家波桑尼亚倒是说到左右之分，但他没有点明是按雕像本身的左右还是按从观众角度分的左右，两者正好是相反的，两派研究者各执一词就吵得不可开交（由此也可见仅凭稀少的文献材料确定古迹的困难）。尽管争论颇多，我们却可从出土残片上看到这五位主角人物都刻得非常精采，其站立姿态与穆肃的神情与古朴末期的立式雕像的杰作如《克里提奥斯的少年》可说一脉相承，但在风格上又有新的发展。除了现实主义的表现更为杰出外，注重人物性格心理的刻划无疑代表着新的古典艺术的方向。这一点在中央五位主角中由于残留部份过于破损而难以洞见，但在一尊面部和身躯都保存得较完整的老仆人的形象上，却可以看到艺术家在这方面取得的惊人进展。这尊老仆人雕像是放在从观众角度看的山墙右边，处于四马赛车之后，面积已很狭小，因而取半躺半坐的姿势。他同时又是一位预言家，是在整个场面中唯一对即将发生的悲喜剧有所觉察的人，因此艺术家把他的感情和心理活动表现得很

复杂，他的右手轻微地依托在腮边，眼睛注视着即将上车比赛的翁婿和他们的女眷，他的嘴微微张开，似乎欲言又止，脸部肌肉看来有点细细的搐动，这一切都表明他处于思绪万千的激情之中：既对主人即将遭遇的不幸充满怜惜之情，又对年青的公主和求婚的英雄的美满姻缘感到宽慰。他的人体表现固是无懈可击，这种心理描绘更是前所未见。

奥林匹亚宙斯庙的西面山墙的雕刻却有意与东面形成鲜明对照：东主静而西主动，东墙说的是奥林匹亚本地的传说，西墙就要选一个全希腊的主题——希腊人与半人马怪兽的搏斗。这种注意对比或谓统一对立关系是古典艺术的一大特点。西山墙表现的故事在希腊是家喻户晓的；希腊的拉庇特国人请与之有亲戚关系的半人马族参加他们公主的婚宴，这群怪兽酒后无礼，意欲掠走新娘和女宾，于是希腊英雄们个个大打出手，把半人马怪兽杀个干净。这个故事在当时还有更现实的含义，因为按希腊人喜欢用神话比喻人事的习惯，表现这场打杀半人马族的斗争就意味着表现了希腊人抗击波斯入侵的战争，歌颂了希腊人的胜利。因此从这面山墙人兽之斗的激烈景象中，当时的希腊人不难勾起有关那场决定民族命运的战争的种种回忆。主题决定之后，构图布局相应地采取了希腊艺术家已经比较熟悉的山墙雕刻模式，中央置一天神，两旁依次表现搏斗的人群，身姿依山墙形状逐渐降低、俯伏，例如前述爱改那雅典娜女神庙的山墙构图便是这样。在宙斯神庙这儿，因为东山墙已在中央站立宙斯神像，西山墙便选择了阿波罗神，艺术家把他年青而英勇的形象表现得非常突出，庆幸地是，这尊雕像较东山墙中央的那几尊主角人物像要保存得完整一些，我们可以看到他的右手平举，似乎在威严地作出判决，头也转向右边，他裸露的身躯显得无比的英俊健美。按照希腊人的理解，天神来到人间战场，决定了胜负，但他的身形却非在场的凡人所能见，因此阿波罗的姿态与表情都和那些打得你死我活的在场人物不同，异常的庄重稳定，既显出神明的威严，又符合古典艺术偏爱的对立统一的辩证表现。按照目前多数研究者一致的意见，在阿波罗抬起的右手所指和眼睛向右注视的方向，应该是搏斗中最重要一组人像，而从故事内容看，这组重要人物非新郎、新娘和那个抢新娘的怪兽莫属。由于搏斗人像残损得成厉害，具体的组合争论很多，目前在奥林匹亚博物馆的陈列（此庙雕刻遗物都藏于此）大有距离，因为它把最可能是这组群像的残片不是放在阿波罗神的右手边反而置于他的左边。这组实际上应该放在阿波罗右边的群像虽很残破，却可见到新娘正以全力从将她抢抱的半人马兽的手臂中挣脱出来的情景，她的右手死劲顶住那个半人马的头（半人马兽的形状是人头人手和腰身但下身却是四条腿的马），右手正用力拨开怪兽搂住她的手。但是，在古典艺术理想化的要求下，她秀丽的脸庞却依然端庄而充满自信，和怪兽那付因遭到反抗而扭向一边并感到大势已去的丑恶面孔形成鲜明对照。若按应放右边理解，那么在阿波罗的目光和手势的神力之下，配合着必在其旁已举起刀斧即将砍过来的新郎，这个抢新娘的恶徒必死无疑，因此他的脸部不仅扭曲丑陋，而且表现出那种自以为可以逞强结果却一败涂地的邪恶势力在灭亡前的张皇与恐惧。由此可见，这些搏斗人像的动作、表情都非常生动，心理刻画尤为杰出。其余各组的残片破损更甚，但仍可见各种动作的精采表现，其中有扼腕、抱头、纠发、挥拳等等，无不维肖维妙，虽然现在我们看到的只是断臂缺腿，有头无身之类的残片，却可想见艺术家现实主义的努力。

奥林匹亚宙斯庙的间板浮雕也有惊人之作。这些间板共 12 块，装饰于庙

内前后两柱廊之上（庙外部环柱上的间板则留为空白）。这 12 块浮雕正好用来表现英雄赫拉克勒斯的 12 件盖世功绩。这个题材歌颂了希腊民族最伟大的英雄，用于奥林匹亚这个希腊最重要的圣地自然很合适，何况有几件功绩就发生于奥林匹亚附近。这些间板出土时也相当残破，经整理复原而得的较好的几件有赫拉克勒斯捕捉克里特的疯神牛、射杀斯廷法罗湖的怪鸟、清扫奥吉斯王养满三千头牛的大牛圈和代替阿特拉斯巨人支撑天穹的 4 幅，其中后 3 幅皆有雅典娜女神出现，因为她是最支持赫拉克勒斯的天神。从构图布局看，这些浮雕既有发扬古朴风格传统的并立式构图者（即在方形的间板上排列几个直立人物），也有探索新的交叉对角线构图者，上举 4 幅中射杀怪鸟和替阿特拉斯撑天属前者，捕捉神牛和清扫牛圈则属后者。前一类构图人物端庄稳定，与建筑上总是夹峙于间板两旁的三陇板的形式配合得很好；后一类构图则动态鲜明，又有呼应对比，体现了古典艺术追求的变化统一的辩证关系。每幅浮雕上赫拉克勒斯威武有力的身躯和他百折不挠的意志都表现得很充分，人体的刻划一如山墙般精采。但是，浮雕中对于雅典娜女神形象的塑造似乎更为引人注目，为了表现女神的娴静典雅之美，各幅浮雕皆用静立姿态，和山墙上的宙斯神、阿波罗神相似。女神按当时的习惯应全着衣衫，这里还特别给她穿上佩普罗斯式的厚重长袍，衣褶深沉有力，同时又很好地勾勒出女神体形之美。雅典娜的面容更是在端庄之中又极其美丽，在各种场合或以眼睛注意直视赫拉克勒斯，或以斜倚而回首的坐姿表示对英雄成功归来的等待（捕鸟图），或以伸出的手指明英雄努力的方向（扫牛圈图），或轻拾一手以助英雄一臂之力（顶天图），因此雅典娜女神的形象尽管只在少数几块浮雕上出现，却比英雄本身更令人难忘。尤其是她在顶天图中帮助赫拉克勒斯的形象，在这儿，人间英雄使出浑身解数、青筋暴露般支撑着天穹的万钧压力，他的超人的雄强体魄似乎仍有力不从心之感，但在他身边用左手助他托着半边天的女神却是那样优雅从容，令人感到即使撑住整个天穹对她说来也是不费吹灰之力，由此更显得女神形象的优雅和伟大。可以说这幅浮雕中雅典娜女神那安详坚定充满信心的面容已包容了整个严谨风格的内涵，因此它被许多研究者推崇为足以反映整个时代面貌的典型形象。

从上面有关奥林匹亚宙斯庙的介绍可以看出，创造这些雕刻的那位或那几位大师已达到当时最优秀的水平，虽然我们至今犹未能考证出他（或他们）的姓名，他们的水平却绝不在同时代的知名大师如克里提奥斯等人之下。从这些雕刻并结合其他材料，我们可以肯定当时在伯罗奔尼撒半岛确实有一个兴旺的雕刻流派，可以称之为伯罗奔尼撒派。它继承了古朴立式雕像精于人体结构的传统，善于塑造生动精确又坚实有力的形象；同时，这派大师还是铜铸艺术的高手，他们在后人眼中甚至主要是以杰出的青铜像的制作知名。可惜的是，古代文献中提到当时青铜像的各类杰作皆已无存，但现代考古发掘获得的几件稀世之珍却可为我们提供一些信息。其中出土最早的一件是 19 世纪末在德尔菲发现的赛车驭者铜像，约作于公元前 474 年，是西西里岛盖拉城邦的统治者为其赛车获胜而在德尔菲竖立的纪念像的一部份。按当时习俗，城邦显贵出钱组织的赛车可署其名，尽管他本人并未披挂上阵，这个赛车驭者就是替主人赶车的运动员，因此他在整组纪念像中只能算个配角，他挺立在赛车前沿，在他身后可能还有赛车主人之像（此像和车马等物全都毁失）。艺术家表现了运动员全神贯注，双眼圆睁、双手紧握缰绳的形象，他那有如柱子般直立的身姿和下垂的长袍表明他不是运动场上赛车而是在获

胜后驱车作凯旋之行。虽作为隆重的纪念像，人们看到的却是那种年青运动员的纯朴与认真，这正是严谨风格的本色。这是现代人第一次看到的完整的希腊青铜原作，它制作的精审使研究者大开眼界，认识到这时的青铜雕像确实具有极高的艺术水平。后来，在 1928 年，又从希腊的阿尔铁米西昂海角的深海中捞出一尊裸体的青铜巨像，更进一步丰富了我们对古典青铜艺术的认识。此像约作于公元前 460 年左右，出土地点正是希波战争中一次大海战进行之处，它的制作无疑是与纪念这次海战有关。据当时人记述，此次阿尔铁美西昂海战的一前一后皆有暴风雨，使波斯舰队严重受损，所以希腊人把此役之功归于天神宙斯和海神波塞东，但这尊纪念像究竟是表现宙斯还是波塞东却长期争论不决，若从其右手投掷武器的姿势看似更像宙斯神在挥舞他的雷电神斧，而不像波塞东之用三叉戟，所以目前以主张宙斯之说较受青睐。

如果认为它是表现宙斯神，那么这尊高达两米的青铜巨像确实塑造了一个雷霆万钧的众神之主的形象，他左手前伸，右手微举，双目注视前方（眼内原嵌玻璃珠，现已失），全身动作庄重而又威严无比，令人相信在他的雷电神斧威力之下，任何敌人都会摧枯拉朽般被他送往死亡之途。神的裸体表现得尤为杰出，实现了希腊人要以人体本身的完美雄伟体现神的威严的理想。按前述重心转移的表现规律而精心构筑的姿势又显出新的讲究：此像虽以双脚伸开同时落地，又各随动静不同而有轻重对比的分工，左脚直立以承重，但它的态势是静止，因而与宙斯右手猛掷神斧的动向关系较少，实际上起着支撑全身猛力投向左前方的是右脚，这样两脚在承重和出力、保持平衡之间便有了更巧妙的分工，特别是右脚只以脚趾着地而腿部屈伸，完全符合人在掷物时身体重心应先略向后偏移再全力向前弹射猛击的运动力学规律，可见艺术家观察之精与表现之妙。从精神内容看，这尊青铜巨像无疑是借神的形象歌颂了希腊军民抗击波斯英雄气概，推而广之，也可说在这尊神像上寄托了人类对自身威力和智能的充分信心。因此，希腊政府特意将其复制而献于联合国，把它作为人类文化的共同珍宝，置于纽约联合国大厦门厅之中以供世人观赏。确实，在这尊铜像面前，人们不得不对希腊艺术的现实主义表示折服。

最近一次震惊世界的希腊青铜原作的发现是 1972 年在意大利南端的雷焦海边捞起的两尊希腊战士铜像，它们大约是日后被罗马人劫运到意大利而在海边遇难沉没的，其制作年代也在公元前 470—前 460 年间，肯定是像宙斯神像那样作为希波战争纪念品而竖立于希腊某地的。有的研究者还认为它们是用来纪念马拉松战役的，因此这些形象代表着为马拉松的胜利献出生命的英勇战士。其中保存尤为完好的一尊表现着一位圆睁双眼、紧握长矛（矛的原物已失）正准备投入战斗的青年，他的健壮身躯与矢志卫国的精神互为烘托，塑造了一个极为令人难忘的为国捐躯的英雄形象。从艺术手法与制作时间的接近看，雷焦出土的战士铜像和前述宙斯神像可能都是同一流派的作品，其风格与奥林匹亚宙斯庙的雕刻且有许多相通甚至一致之处，我们也可把它们看作是伯罗奔尼撒派的登峰造极之作。

介绍了上述严谨风格的雕刻杰作之后，我们对当时产生的为数不少的优秀雕刻品就可以举一反三，在此无须多说了。但此时瓶画艺术的发展则还要作些交代。前一章已提到，许多红像式瓶画大师是在严谨风格之时进入他们创作的盛期，其著名者有克雷奥弗拉德斯的画家（也有人称之为埃庇克太特第二）、柏林画家、布里戈斯的画家。现在，和这些在公元前 480 年以前已

崭露头角的画家并肩而立，还有一些年青的新秀，他们也在红像式瓶画的艺术宝库中留下了自己杰出的贡献，这批新秀中最多产也可能是最受欢迎的大师是陶利斯，而最有创新精神的则是索塔德斯的画家和尼奥泊画家。仅提这些名字，就和想见当时瓶画艺坛的繁荣，他们掌握红像式画法之娴熟可说已至炉火纯青之际，而对于多姿多彩的人体表现的掌握更是得心应手，确实在绘画艺术中体现了古典风格所追求的写实精妙与理想加工的结合。古朴末期红像式瓶画取得的优秀成果，也为这时期各大师充分承袭并加以发扬，例如上章提到的三角眼的新画法，在公元前 480 年以后已普遍为红像式画家接受，并发展到相当精进之境。在他们笔下，侧面像的三角圆睁之眼已可和现代画家的妙笔相比，美术考古家甚至可凭三角眼珠的新画法而准确划分古朴末期与古典初期的年代界限。

另一方面，各个画家的个人风格又是很鲜明的：克雷奥弗拉德斯的画家笔法奔放，潇洒自如，其作品的意境有点近似如我国的写意画。柏林画家却极其精细完密，无懈可击的写实表现和巧妙构筑的图案纹样结合得天衣无缝，其意境可说与我国的工笔画相当。布里戈斯的画家和陶利斯这两位大师则是创作实践非常丰富，笔法又极其流畅，他们都以多产著称，现在经研究整理已可确定归属他们笔下的作品数以百计，但画家的思路与笔意却始终泉涌而出，无处不见其主意之新与笔法之妙。索塔德斯的画家之作则较少为世所知，且以小品为主，但他的笔法却很自由、大胆，首先在瓶画中尝试光暗和透视表现，反映了当时绘画界新的努力。尼奥泊画家的代表作、也就是那尊被称为《尼奥泊陶瓶》的当时最精美的陶器（巴黎卢孚博物馆藏 G341 号瓶），则在瓶画中企图再现纪念性壁画的宏伟与完备。他的瓶画在尺幅之内布置了众多英雄人物，姿态各异，远近有别，画面显得非常丰富。毫无疑问，他是充分吸收了古典壁画艺术的优秀成果（可参看我们在下面有关希腊壁画的介绍），用心可谓良苦，成绩也很突出。但这样太过于紧跟壁画对瓶画本身却不完全有利，它可能使瓶画家忽略了陶瓶装饰这个基本任务，瓶画会由于失去自身特点而走向衰微。因此，尼奥泊画家这个精美之极的作品却同时也是希腊瓶画的“天鹅之歌”，它约作于公元前 460—450 年之间，在它之后，瓶画艺术就盛极而衰了。

2. 雅典卫城的重建

进入古典盛期（公元前 450—前 400 年），希腊艺术界的第一件大盛事就是雅典卫城的重建。前已提及，雅典在希波战争中曾被波斯占领备遭破坏，胜利后较长一段时间也由于种种原因未能展开大规模的重建。这种情况自公元前 450 年以后才有根本改变，首先是希波战争宣告正式结束，公元前 449 年希腊波斯双方签署合约，波斯承诺不再涉足希腊世界，也就是说，这个空前庞大的东方帝国终于向小小的希腊民族表示了尊重与佩服，其次则是在收复雅典后的 30 年间，雅典已凭其领导提洛同盟的盟主地位和对波斯持续作战的节节胜利成为希腊最大城邦，奴隶制经济空前繁荣，为大规模的重建提供了优厚的物质条件，而严谨风格艺术在这 30 年间的进展也为重建希求达到的古典艺术的最高水平准备了良好的基础。最后，也是最重要的，是雅典从这时开始有二十余年之久是在民主派政治家伯里克利领导之下，此时雅典民主政治已达希腊历史上最彻底最完备的阶段，所有官职皆向公民开放甚至以抽

签从合格候选人中产生，而公民大会也成为名符其实的国家最高权力机关，民主法制亦益趋完善。虽然此时的民主仍是奴隶制度下的民主，在古代世界却已可说登峰造极。伯里克利对雅典的文化建设亦很热心，他不仅看到由于战争正式结束，以前各邦共订的非获全胜不把波斯破坏的废墟修复的誓言已可以用表彰胜利大兴土木的壮举代之，而且想到在他主持下的雅典的重建应该体现雅典民主政治的光辉和作为全希腊文明表率的气魄，用他的话说，就是要使雅典真正成为“希腊人的模范”和“全希腊的学校”。他曾在一篇演说中详述这两大号召，对于我们了解雅典艺术措置的精神内容极富参考价值，不妨摘录如下：

“我们的制度是别人的模范，它之所以被称为民主政治，因为政权是在全体公民手中，而不是在少数人手中。解决私人争执的时候，每个人在法律上都是平等的，让一个人负担公职优先于他人的时候，所考虑的不是某一个特殊阶级的成员，而是他们的真正才能。任何人，只要他能够对国家有所贡献，绝对不会贫穷而在政治上湮没无闻。我们是自愿地以轻松的情绪来应付危险，而不是以艰苦的训练；我们的勇敢是从我们的生活方式中自然产生的，而不是国家法律强迫的。我们爱好美丽的东西，但是没有因此而至于奢侈；我们爱好智慧，但是没有因此而至于柔弱。我们把财富当作可以适当利用的东西，而没有把它当作可以自己夸耀的东西。至于贫穷，谁也不必以承认自己的贫穷为耻；真正的耻辱是不择手段以避免贫穷。因此，如果把这一切都连合起来考虑的话，我可断言，我们的城市是全希腊的学校；我可断言，我们每个公民，在许多生活方面，能够独立自主；并且在表现独立自主的时候，能够特别地表现温文尔雅和多才多艺。”

伯里克利这篇讲话不仅表明了雅典的雄心壮志，其所阐述的爱美而不奢侈，爱智而不柔弱，勇敢出于自觉，应变力求轻松等等生活理想，转移到美学和艺术价值观念上去，就和我们前述的古典艺术追求的合理和谐原则不谋而合。因此，他这些讲话对于我们了解以雅典为首的古典盛期艺术不能不说是有一定的指导意义。

雅典重建工程的核心集中于卫城上。卫城在希腊原文中有“上城”之义，一般是指城内最高处，它往往是一座建有防御工事的山岗，故又称为卫城。在迈锡尼文明和城邦最初建立尚有国王之际，卫城便是王宫所在，以后宫廷不存，卫城的建筑便以神庙为主。在希腊各邦中，雅典的卫城以其位居城市中心而不像其他城市那样偏居城内一角，且地势险峻，又和城邦远古历史上许多神话传说英雄故事有联系，因此极受居民景仰，列为城内名胜之首。自梭伦改革以来，卫城中的雅典娜神庙和其他神坛不断有扩建改造的记载，公民群众香火崇拜极盛，我们前面说的许多男女立式雕像便竖立其中。波斯人到来后，对卫城的破坏也最严重，原有神庙夷为平地，雕像全遭捣毁。因此，在伯里克利重建雅典的规划中，卫城的新生是重点中的重点，它要以最宏伟、最完美的形象从废墟上挺立起来。卫城的建筑虽然仍是供奉雅典娜和其他神灵的庙宇，它歌颂的却是雅典城邦本身，神庙雕像中也要表现雅典公民群众的英姿和他们的业绩。

卫城这座山岗高离地面约百米，呈东西宽南北窄的狭长形，仅西面较平缓可供登临，其余皆凭险筑以高墙。入侵的波斯人被赶走后，雅典军民首先

加强了卫城的防御工事，墙筑得更高更厚，废墟上的破砖碎瓦和缺手断腿的雕像都被一古脑儿地当作填料用以平整地面，所以现代考古学家有幸从其中找到不少古朴雕像的遗物。然而，地面虽填平展宽一些，卫城上却空荡荡地依然保留着废墟的惨状，像各邦共同宣誓那样国耻未雪卫城就不能大兴土木。现在这片空无一物的废墟却为伯里克利和他的艺术家们提供了大展鸿图的好机会（也有的研究者认为伯氏以前已有人考虑了重建卫城的计划，但都因气魄不够而被废弃）。现在人们注意的焦点自然是卫城上新填平的那片最高的台地，它位于原有神庙的南边，有俯瞰全城的气势，最好在这里画出最新最美的蓝图。伯里克利便决定在这里建一座希腊本土上最宏伟的神庙，庙内存放一座黄金象牙镶嵌的也是全希腊最高大的雅典娜女神像。由于雅典娜女神在神话中是永不结婚而保持童贞的，她被尊称为贞女，此庙便名为贞女庙，希腊语译音就是帕台农，我们称之为帕台农庙。伯里克利请来担任卫城重建工程艺术总监督的是伟大的雕刻家菲迪亚斯，帕台农庙的建造自然由他主持，而在建筑工程方面又特请建筑家伊克蒂诺斯和卡利克拉特斯负责，菲迪亚斯亲自掌管帕台农庙各项雕刻的创作。由于有天时地利人和的良好条件，这座规模空前的大神庙的建造工程进展顺利。仅用了9年时间大庙建筑封顶，再继以6年各项雕刻也告完成。从公元前447年到432年总共15年之间便大功告成，这在古代建筑史上是很罕见的。

帕台农庙的设计确实代表了希腊建筑艺术的最高水平。从外貌看，它气宇非凡、光彩照人，细部的加工又精细无比，誉之为雅典的王冠确不为过。若细加分析，便可看到菲迪亚斯和两位建筑师是在继承传统的基础上又作了许多创新，才取得了这个古今公认的希腊艺术史上最伟大的成就。雅典既是全希腊民族的领袖，帕台农庙的风格自然在取表率作用的同时又雍容大方，兼收并蓄。按其立足希腊本土的传统，帕台农庙必采多利安柱式，但雅典已建立海上帝国，帕台农庙就必须同时吸收一些爱奥尼亚柱式的因素，使它既代表希腊全民族又兼具阳刚阴柔之美。如前所述，多利安柱式在这时已发展得很完备，若按常规，建筑家尽可照本宣科，依样画葫芦，处处合乎规矩即可，然而伯里克利的宏伟理想却促使他们在设计时大至整体比例、小至细部修饰无不精益求精、推陈出新。

首先，按规模空前的要求，他们采取了希腊本土尚无先例的八柱式门面（以前希腊本土的多利安式神庙皆为六柱式，即使是奥林比亚的宙斯庙也不例外）。八柱式的门面显得宽阔，柱子相应要加高，柱身宽度与高度之比便采取新的较硕长的比例（以5:1代替古朴时期的4:1）檐部与柱高之比亦相应变化（从古朴时期的1/2减到只有1/3），遂使多利安式的粗壮又带些微受爱奥尼亚式的秀丽。在整体比例上，门面总宽31米，柱高10米余，山墙顶部最高处距地面约19米，宽与高之比符合希腊喜爱的黄金分割律（1:0.618），其他各部分亦大体如是。由这些数字比例构成的神庙，在人眼中却是宏伟完美兼备，它的柱子之宽大竟比一张床还要宽，每根柱子像三层楼那么高，门面总高则达五、六层楼。由此可见，在它面前，“气宇非凡”之念当会油然而生。

其次，建筑师在选用帕台农庙的用料时，决定全庙通体都用雅典本地新近发现的优质大理石——朋特利库斯山的大理石（亦译云名）。古朴时期的神庙一般都就地取材，用较粗的石灰石，大理石以其昂贵最多只用于雕像和浮雕部分，建筑本身有时涂以大理石粉制成的灰泥，全庙都用大理石建造则

是闻所未闻的豪华之举。朋特利库斯大理石呈奶油色或米色的光泽，明丽异常，用这种石料构筑的神庙“光彩照人”之貌也就可以想见。直到今日，尽管经过两千多年的风雨侵蚀，帕台农庙的石柱由于石质中的铁呈氧化而略带红色，它看起来仍极为美丽。

另一方面，庙的内部既遵循希腊建筑的惯例安排得比较简单，却又主题突出，庄重宏伟。内厅的设计完全服务于放置菲迪亚斯制作的黄金象牙镶嵌的雅典娜巨像，它高达 12 米，有四层楼那么高，为此内厅除巨像外不置任何杂物，用两层尺寸较外部环柱小得多、檐部便以一条额枋简单构成的多利式柱列围绕巨像的左右和后面，像前连接大门的空间爽朗利落，并在其中靠近巨像基座挖一长方形水池，以池中之水反映金光闪烁的女神巨像，益显形象的富丽与宏伟。后库就名符其实的用作提洛同盟的金库，于廊前列雕花铁栅防止外人进入，库内大厅用四根爱奥尼亚式的柱子支撑，反映了雅典立足本土亦不忘海外的“全希腊”的特点。这种爱奥尼亚色彩也见于内厅和后库前面的门廊柱上的檐部，本来，这些柱子和外部环柱都是规格尺寸相同的多利式柱式，但柱上的檐部除额枋相同外檐壁却不用多利式的三陇板和间板而代之以爱奥尼亚式的装饰带。这条连续不断的装饰带还从门廊延伸到庙内南北两边内墙上，像环柱廊般环绕全庙一周，全长达 160 米，菲迪亚斯用这条前所未见的爱奥尼亚式装饰带表现雅典人民庆祝大雅典娜节的盛况，其构思之大胆也是空前的。

继上述总体设计的精心安排之后，帕台农庙的做工之精细更是令人惊奇。希腊建筑砌石本来就不用灰料粘合，全以刻工严密取胜（砌块之间在内壁另用铁夹铅片勾连）。现在帕台农庙除了继续发挥这一固有特色外，由于建筑师执意从“视觉矫正”的角度在建筑各部位安排一些极精微的曲线、倾斜和细部的调整，更要求每一构件的刻制、砌接与缝合都达到设计的严格标准，不能有任何偏差，这样的精细在古代条件下是绝无仅有的。所谓“视觉矫正”，是希腊人为建筑设计的精审提出的高标准，他们认为人的视觉对于绝对平直线条和形体、特别是各类建筑物的直线形体，会产生一种物极必反的错觉，总感到这些绝对平直方正之线在中心处似乎有点凹陷、扭曲或者倾斜。有见于此，建筑设计就要略作修正，把平直之线在中心点相应突起一些，在边角外相应内倾一些，这样进行了矫正，看起来就显得更雄伟、更有生气。这种看法大约是在多利式形成过程中确立起来的，古朴时期已见端倪，现在帕台农庙的建筑家更把它作为这幢空前完美的建筑物得以流芳百世的主要依据，发挥得无微不至，可说此庙各部份就整体而言竟无一绝对平直之线。据说建筑家伊克蒂诺斯还喜欢理论研究，对帕台农庙的设计有专著论述，可惜此书已失传，但古人对这类视觉矫正的精妙是首肯的。文艺复兴以来，人们对古典建筑赞不绝口，但由于未能亲赴希腊实地考察，仍难以知其究竟，直到 1751 年后，英国建筑师斯图尔特和里书特以科学仪器进行实测，其奥妙遂引起举世惊叹。从多利式柱式的发展过程看，视觉矫正之法可能由柱身减杀曲线的讲究演变出来，但古朴时期的早期多利式柱式的减杀过于明显，反而无助于矫正的微妙感，因此帕台农的设计集中注意于造成似与不似的微妙感，即微曲可以觉察但又在不知不觉间加强了观者对建筑形体雄强牢坚的感觉。

他们首先对柱身的减杀曲线作精细的调整，避免古朴样式的突出，仅以中部偏下处的细微膨胀显示柱子似乎具有生理机体般的弹力和韧劲。其次，

他们对帕台农庙四边基石的直线略为变动，让中央处较两边略高出一些，但反差极微，且全部基石之线呈一优美的细微曲线从中央近于两边。例如，南北两侧各长 69 米，其中央仅高约 9.5 厘米，东西两端各长 31 米，中央高仅 4 厘米，各边檐部之线亦相应微曲，而各柱连结檐部的形状也作细微调整。此外，在柱子的排列上，仅中央两柱绝对垂直（但其直线因有减杀而不显），其余各柱按与边角的距离依次略微内倾，如门面八柱中两边角之柱其柱顶中轴仅较柱底中轴内倾 7 厘米（全柱高 10.5 米）；柱的间隔，在边角处本已按多利亚式檐部三陇板须移至边角之理而变窄，现在又从视觉矫正的角度适当将其柱身加粗，因为边角处的柱子有多面受光的明亮感，看起来要比中央处背景较暗的柱子显得瘦一些，加粗才能得到“矫正”。与这些变动相适应，凡高踞于檐部和屋顶上的细部、装饰雕刻等都作一些调整，居上的细部要较居下的细部在正常比例外略微加大，浮雕则略向外倾，如此等等调整要贯彻于全庙。这些视觉矫正固然在设计时已颇费脑筋，但在施工时要把它们完全严格实现更需付出极大努力。然而，现今在帕台农庙的遗址上，从经历数千年风雨侵蚀并遭严重人为破坏（1687 年它被当作火药库中弹爆炸毁损极重）的残留墙柱中，我们仍可看到这些精微矫正的成效，对其精益求精的努力就只有折服了。

最后，也是促成帕台农庙完美形象的最重要的一个措施，就是它的雕刻装饰。这些由菲迪亚斯亲自主持的项目除了已提到的 12 米高的黄金象牙镶嵌雅典娜巨像外，还包括东西两面山墙上人物众多（尺寸皆比真人大）的群像，多利亚式环柱廊檐壁的 92 块间板浮雕，以及那条环绕全庙内墙的爱奥尼亚式浮雕带，它长达 160 米，高 1.05 米，人物形象数以百计（据说人物及牛马之像总计达 550 以上）。这样大量的雕刻作品装饰于一座神庙之内，也是前所未有的，显然菲迪亚斯不能亲手雕制每一作品，但他却是总设计师和最后加工的决定者，而雅典娜巨像、山墙雕刻和浮雕的重要部份则多出自他的手下。关于菲迪亚斯的雕刻，我们在下面还要详作介绍，这里仅需指出其无以伦比的水平和帕台农庙的建筑确实是相得益彰，互为辉映，共同组成了这个古典艺术最完美的作品。无怪乎古人称赞它们说：

“这些作品特别令人信服之处，就在于它们虽属人工产品，却具有永恒的生命，它们的美丽和秀雅，即便在完成的瞬间，已像是千古不朽的杰作，但它们的生动和新鲜，甚至到今天（写此语时已距菲迪亚斯 500 余年——引者话）看来，仍仿佛刚出自艺术家的斧凿。它们像是年年常春的神物，能够摆脱岁月的折磨；在它们的结构中，似乎蕴藏着永生的活力和不死的精神！”

说这段赞词的普卢塔克尽管距希腊古典盛期已有数百年之远，却仍以“新鲜”、“常春”等语称誉帕台农庙，可以说是指出了它们的一个重要特点。正因为它们完美地体现了古典艺术有关合理、和谐的理想，循理性以求完善，按规律导致和谐，所以它们能够超越时间的界限，千年百载皆无碍于人们心领神会其完美。不仅普氏盛赞其新鲜，两千多年后的近代与现代艺术也莫不奉之为典范。即使对历史传统很少首肯的西方现代建筑家，对帕台农庙也是另眼看待的，现代派大师从科布西埃到贝聿铭，皆首肯帕台农庙的精益求精，

普卢塔克：《伯里克利传》，第 14 节。译文据朱龙华：《世界历史：上古部份》，北京大学出版社 1991 年版，第 447 页。

那位曾以“爱因斯坦塔”蜚声世界的爱力克·门德尔逊甚至直呼帕台农庙为“现代建筑”；“因为它完善，所以它是现代的！”他这句话可说是把帕台农庙在人类文化史上的崇高地位一语道破。

帕台农庙虽然如此精美，卫城重建工程其他项目的水平也就可以想见。只是在整体规划方面，希腊当时尚无类似我国北京城或紫禁城那样严格按中轴线进深、对称排列的布局，他们反而比较喜欢自然形成、古已有之或约定俗成的形制，散乱一点也无所谓，甚至认为它有自然轻舒的气韵。特别是他们认为观看主体建筑最好从侧面或3/4侧面，这样神庙的环柱廊可以同时见到正、侧两面，加上光暗对比，神庙的形象就更为美丽，因此若要设一入口的话，那么它最好偏处一隅。卫城的规划就是这样，它的入口处——门厅偏在帕台农庙的前面西北方向，且地势较帕台农庙低，因此门厅的中轴线偏离帕台农庙许多，虽然两者平行，印象上却完全无那种正对中堂的府署般的威严——或许这也正是民主的雅典不想染上王府官署习气的一个反映吧！于是，人们从门厅进入卫城内部，首先看到的便是帕台农庙一个美丽无比的3/4侧影！尽管整体无中轴线之设，卫城的布局却由此而更显希腊的特色。另一方面，伯里克利和他的艺术家们却认识到门厅作为卫城入口处的极端重要性，现在不是从防卫的角度看问题，而是从首先要给人们一个惊人完美宏伟的印象考虑，所以门厅的建筑也一反常规，建造得非常宏大富丽，要让人觉得门厅已然如此，它以后的大庙必然辉煌无比，有如我国故宫的太和门之于太和殿（但在有无中轴布局这一点上它们又正好反映了希腊民主与东方帝政的差别）。门厅的设计由孟尼西克利斯主持，他是与帕台农的两位建筑家齐名的大师，建造时间比帕台农晚10年，但完工之日则紧跟其后（公元前437至431年），因此可以认为它是充分吸收了帕台农的成果而有意建造得可以和它呼应的。

孟尼西克利斯在门厅的设计上除注意到庄重宏伟而外，还兼顾与地形的适应和结构的丰富，因此它的建筑形象在正规的神庙模式（这是一切希腊建筑的出发点）而外又配以翼殿，主厅的屋顶也前后高低不同。它贯彻了帕台农庙溶合多利式与爱奥尼亚式的传统，主厅和翼殿的外廊都用多利式柱式，主厅内部两列支撑屋顶之柱则用爱奥尼亚柱式。由于厅内柱列无需复杂的檐部，内部柱列较外廊之柱为高，这时厅内柱列用比例颇长的爱奥尼亚式就显得既合理又自然，益增全厅精巧和谐之态。由于门厅依坡而建，地势前低后高，主厅内就用横墙隔成前后两部，地面和屋顶相应高低不同，接合部更巧加安排，使人不觉其差别。厅内中央过道要宽大得容车马通过，就加大了中央两柱的间隔，使此两柱之间的檐部三陇板和间板也多加一对；为使两翼殿的形象和主厅有主次之别，主厅正面用了三角形山墙，翼殿外廊在檐部上便不用三角形山墙而直接连以屋顶瓦面。这些变通做法丰富了柱式建筑的体例，也促进了古典建筑设计的多样化和出奇制胜。最有意义的是，门厅的南翼殿地形狭窄，柱廊后不远处就有一段据说是迈锡尼时代的古墙，雅典人视之为圣迹而不准拆除，这样南翼殿就不像北翼殿那样可以建成为一个较大的厅堂。但为互相配对，建筑家仍让它保持和北翼殿同样大小的柱廊，只是廊后立即筑一道横墙遮掩背景物。由于南翼殿前面已决定建一座胜利女神的小庙（见下文），它可以吸引人们的注意并掩护了南翼殿短窄的窘状。所

以建筑师的安排可谓巧妙，特别是他从视觉效果考虑而对南翼殿作的种种安排反映了建筑家对建筑景观本身的重视，不仅和帕特农的视觉矫正有异曲同工之妙，而且是日后建筑思想发展的一个新方向。

门厅而外，卫城新建的建筑物还有两项：一是前述的胜利女神庙，另一则是位于帕台农北面的厄瑞克透斯庙。胜利女神（尼克女神）之庙约建于公元前 448—前 420 年，由帕台农的设计者之一卡利克拉特斯主持。根据雅典地方传说，胜利女神其实是雅典娜女神的一个化身和表征，她以微型的雅典娜身躯出现，常常张开翅膀飞行在雅典娜身边。可能因此之故，这座胜利女神庙大小不及帕台农庙的四分之一，而且被放在卫城的最前面，甚至位于门厅南侧之前。但是，它的小巧玲珑的形象却极惹人喜爱，卡利克拉特斯为它选用了爱奥尼亚柱式，更显其秀巧之美。由于尺寸太小，它不能用环柱廊，而只用四柱的前后廊式，有点像奥林匹亚和德尔菲圣地上常见的礼物库。此庙虽小，它的做工就像帕台农一样的精细，由于它高踞卫城山崖的一角，乳白色大理石的爱奥尼亚柱子衬以蓝天碧海（由它旁边西望可见萨拉密湾），更有一股清新朗爽之气，人们把它形容为似乎是萨拉密海上吹来的胜利的微风，而决定希波战争全局的正是萨拉密海战的胜利。此庙檐部上的浮雕带已破损得很厉害，但阶梯和崖边栏板的浮雕却极为出色，使它成为整个卫城艺术宝库中一颗耀眼的珍珠。

帕台农北面的厄瑞克透斯庙也是全用爱奥尼亚柱式的，由于这儿的地形更为复杂，庙宇本身又是几件与雅典远古历史传说很有关系的大事发生之地，它就同时供奉着好几个神灵（或神迹），使它的形制非常复杂，东西南北四面都不同样且不在同一水平上，四面也各有四个殿堂或柱廊。从前述门厅的变通做法看，此庙的设计是为建筑家进一步出奇制胜提供了更好的机会，可惜他的姓名已不得而知，一般相信他若不是上述三位大师之一便必然是他们的助手或高足弟子。厄瑞克透斯是雅典远古神话传说中的国王之一，据说他化身为一神蟒而住此庙所在的洞泉之下，庙即以他为名。但是这儿又是用来存放古老的雅典娜女神木雕像的地方，这尊木像形式古拙，传说是远古遗物，雅典人相信它有神力，每四年一次的雅典娜大祭便主要是朝此像礼拜并为它献上新织的衫袍，因此此庙的东面大厅便为它而设（这像原来供奉在希波战争中被毁的老雅典娜女神庙内，而这座老庙地基的一部份就包括在厄瑞克透斯庙的新建筑中）。此外，这地方又是海神波塞东和雅典娜女神争夺雅典城邦的故事发生之处，据说两神都争着当雅典的保护主，宙斯便让他俩各自拿出一件送给雅典人民的礼物，由雅典人判其优劣而决定归属。波塞东以三叉戟击地涌出一道海水之泉，雅典娜则在地上栽以橄榄枝，雅典人选了后者，此城也就得名为雅典并奉雅典娜女神为保护主。波塞东之泉据说就在此庙北面大厅下面，而雅典娜栽的橄榄树则在此庙西面的庭院中。这些复杂的神话传说决定了厄瑞克透斯庙非同寻常的结构：它的东大厅门面取六柱式，按爱奥尼亚柱式构筑，但只建前廊，两侧（即南、北两面）是光洁的大理石墙壁，这个爱奥尼亚式柱廊连接的大厅就用来存放那尊古老的雅典娜木雕像。它的北面地势较低，从东大厅外面以一大段台阶连接，北墙在西端筑成四柱式的敞廊，廊内地面有一孔洞，那就是波塞东之泉。此廊的爱奥尼亚柱子刻制精美，间隔也异乎寻常的宽，表明它虽然采取了神庙般的门面，实际上却是为其后的厅堂起遮凉歇息作用的敞廊，它的变通做法已为日后西方住宅厅堂之前用古典式神庙门面开了先例。这个北廊连接的西厅，本来和东

厅是同一屋顶的，但它的地面则较东厅低许多，因此它的立面显得高耸，无法按黄金分割律布置爱奥尼亚柱式的神庙门面结构。于是建筑家又使出高招：在西面高墙的上部依东大厅门面的样式砌成柱廊和山墙，但柱子只以半柱形式贴于墙面；墙的下部仍保留原状，只在中央开门出入。这样一来，高墙就分为上下两段，上段仍可按黄金分割律的比例构筑一个神庙的“假”门面（因为它的贴在墙上的柱子只起装饰作用），在柱间开以长方形的小窗；下段墙壁却起了基座的作用，也可当作整栋建筑的底层。西墙内的大厅也非同寻常地辟为两个房间，其一供奉厄瑞克透斯，另一可能供奉波塞东或其他神灵。两房共用一道宽阔的走廊（它的外墙即西立面的墙），西门通向栽有雅典娜送的橄榄树的庭院，北门通北敞廊，南门就连接庙的南墙。在这儿，建筑家又作出令人惊奇的新颖设计：南墙本来是一大片光洁的墙面，正好和它对应的帕台农的北柱廊形成光暗虚实的对比。但在连接西厅南门之处，又筑一用女像柱支撑的小廊，它位于这板又长又平滑的墙壁的西端，女像的雕刻秀丽生动，小廊的檐部也设计得特别轻巧，这就使女像柱的小廊和平板的大墙面又形成一个对比。综上所述，可见厄瑞克透斯庙在秀美之余，又是多么地以其新奇而引人注目了。

此庙作于公元前 421—前 407 年间，正是雅典和斯巴达以及斯巴达领导的伯罗奔尼撒同盟作战之时，它之采用爱奥尼亚柱式便含有特定的政治意义，和胜利女神庙仅从形制小巧适用爱奥尼亚柱式略有不同。原来，斯巴达和伯罗奔尼撒是多利亚人的大本营，现在雅典既然认斯巴达为死敌，多利亚柱式在雅典人心目中就不那么受欢迎了。原属爱奥尼亚族的雅典这时特别喜欢爱奥尼亚柱式便有其现实意义。因此厄瑞克透斯的爱奥尼亚风格不仅彻底、全面，而且还有那么一种与多利亚式分庭抗礼的意思，极力追求风格的秀美和装饰的华丽。这种追求甚至使得它的雕刻不以人物形象而以花纹图案为主，按多利亚柱式的精神说，这是违反常规的，但从爱奥尼亚的接近东方和喜欢采用东方图案的传统而言，它却有其微言大意。因此，在卫城重建工程的总框架中，厄瑞克透斯庙却不期而然地在风格和形制上与帕台农形成鲜明的对比照应，进一步体现了古典艺术讲究对立统一辩证表现手法的倾向。甚至它那正处帕台农北面的位置和它那板光洁的南墙与帕台农背阴的北柱廊之间的对比，也都给人留下深刻的印象。

除了卫城的重建工程而外，当时雅典城市建设的重要项还有市场及其周围的市政机关建筑（包括会议厅、主席团圆厅、档案馆等等）、在市场附近的赫伏斯托斯神庙以及雅典海港皮雷埃乌斯的扩建等等，它们都偏重实用，依循常规而无多大新创，在此就不多谈了。雅典而外，希腊各城邦虽然也有不少建筑活动，大都按雅典范例行事，且遗迹保存极少，我们亦可略而不谈。惟一的例外只有帕台农作者之一的伊克蒂诺斯在伯罗奔尼撒的山区巴塞建的阿波罗神庙。因它建于丛山峻岭之中，至今保存尚较完整。此庙的风格接近帕台农自不消说，但伊克蒂诺斯也有许多新创，表明他在取得帕台农成就之后仍不断有新进展。巴塞的阿波罗庙外部环柱廊用多利亚柱子，内厅却全用爱奥尼亚柱式，厅内也不仅只开一门，除前门外还有一侧门，更重要的是，厅内首次使用了一种新的柱式——科林斯柱式，它只用在厅内一根孤柱上。科林斯柱式的主要特点是其柱头以毛茛叶纹样装饰，一般是叶片分两层交错环绕，中间杂以卷须或花蕾，至于柱子的其余部分和檐部结构均与爱奥尼亚柱式相同。由此可见，科林斯柱式实由爱奥尼亚柱式演变而来，可能是因

为建筑家觉得爱奥尼亚柱式的滑涡卷纹太突出且在转角处结合不便，遂以毛茛叶纹的环体装饰代之。在风格上，科林斯柱式在爱奥尼亚的秀美之上又更显华丽，因此它最初只用于屋内而且只以孤柱形式超然独立，有些研究者还认为这可能和它只用于某些更为隆重神圣的场合有关。在巴塞的阿波罗庙这儿，它便是作为厅内阿波罗神像的陪衬。有了科林斯柱式，希腊古典柱式便共有三种，到罗马时期又增加了多利安式的变种托斯堪柱式和溶汇爱奥尼亚与科林斯的集合柱式，总称五大柱式，就构成了西方建筑古典柱式的完整体系。

六、希腊古典艺术的繁荣（下）

1. 古典盛期艺术的菲迪亚斯风格

在介绍雅典卫城时，已多次提到菲迪亚斯之名。以卫城为代表的古典盛期艺术是与菲迪亚斯联系得这样密切，以致许多研究者都把古典盛期称为菲迪亚斯时期，而古典盛期的风格也不妨名之为菲迪亚斯风格。

菲迪亚斯的生卒年月现已无法确定。从各种迹象看，他大约生于公元前490—前480年间，而卒于公元前430—前420年间。他是雅典公民，正好成长于希腊战争风起云涌之时，自然和同时代的许多先进人士那样充分受到战争胜利的时代精神的熏陶。但对他的艺术成就更有影响的则是他受到了当时可能有的最好的艺术教育，据说，初期古典艺术的两位著名代表都曾做过他的老师，其中之一是雕刻大师阿格拉德斯，另一则是绘画大师波吕格诺托斯。他俩的作品虽然无一留存至今，但从古人对他们的评述和古典初期的遗物看，我们可以推定他们确实有集大成而承先启后的历史功绩。阿格拉德斯的雕刻艺术集伯罗奔尼撒流派的大成，于人体表现最称精审，风格则坚实而简约，有的研究者曾认为他就是前述奥林匹亚宙斯庙雕刻的作者，尽管此说争论颇多，但可以认为从宙斯庙雕刻的水平与风格上能够想见阿格拉德斯及其代表的伯罗奔尼撒派艺术的大概。菲迪亚斯以他为师，自然也就承袭了希腊雕刻艺术最先进的一份遗产。作为绘画大师的波吕格诺托斯则是爱琴海上的塔索斯岛人，但长期工作于雅典，他可以说是发扬了爱奥尼亚和东希腊的秀美风格而又充分吸收了雅典瓶画技艺的艺术家，后人称之为画圣，认为他笔下的人物既精确生动又有超凡脱俗的英雄气概，可谓源于生活却又优于生活。波吕格诺托斯这种高超的现实主义手法显然被雕刻家的菲迪亚斯学习而得其精髓，菲氏虽不作画，但他作为总设计师的本领恐怕主要借绘图而落实，而雕刻与浮雕的布局，人物形象的塑造得力于绘画之处也不少；更重要的是，波吕格诺托斯的典型化与理想化相结合的创作倾向对菲迪亚斯的古典盛期风格的形成不能不说具有相当大的推动作用。菲迪亚斯能将这两位大师的雕刻、绘画成果溶于一炉，也把他俩分别代表的多利亚风格的坚实与爱奥尼亚的华美兼收并蓄，从而达到古典盛期风格那种雍容大方、百川归总的气概。由此可见，在菲迪亚斯这儿，时代背景和艺术师承都为他准备了实现古典艺术追求的简明、精确、合理、和谐的最高理想的优越条件。

菲迪亚斯青年时代的作品是一尊武装的雅典娜女神像，或称城邦保卫者的雅典娜女神像，它以青铜制成，竖立在雅典卫城入口处。其时约在公元前5世纪的60年代，希波战争尚未结束，卫城重建工程也未开始，这尊雅典娜女神像仍不脱战争时代的气氛，戎装而立，体现着城邦守护之神的英姿。此像早已毁失，现代研究者只能从一些罗马时期的小型仿制品知其大略，我们可以看见艺术家力求在这尊铜像上表现雅典娜那种女英雄般的坚毅、刚强与忠贞，同时又不失作为智慧之神的贤明和从容，因此她的端庄仪表中又有一种优雅自然的神态，和严谨风格的紧张穆肃有所不同。可以说，菲迪亚斯的这尊铜像（以及他青年时期的其他作品）已表现了从严谨风格到盛期古典风格的过渡，而盛期古典风格就是成熟了的菲迪亚斯风格。

自从公元前447年，菲迪亚斯担任了雅典卫城重建工程的艺术总监之后，他的全部精力便放在帕台农庙的建筑和雕刻上面。由于雕刻是他的专业，

他花在帕台农庙雕刻工作上的心血也就多得多。我们在前面介绍帕台农庙的建筑工程时已谈到了这些雕刻项目之多、数量之大和水平之高的情况，现在我们可对其具体作品及其风格作些评述。

按希腊建筑惯例，建造神庙总是先砌外部环柱廊，然后构筑内厅和后库的墙壁，最后上梁封顶。雕刻经设计定夺后一般随神庙建筑开工而分别在作坊和工地刻制，然后按装于相应部位。帕台农的雕刻自不例外，不过由于它项目多，份量大，实际从事雕刻的便不只是一两位雕刻家而是包括菲迪亚斯及其助手、门生和众多匠师的雕刻大军。帕台农雕刻的制作顺序，一般认为是间板浮雕（共 92 块）和那条长达 160 米的浮雕带、置于内厅高达 12 米的黄金象牙雅典娜像居先（公元前 447—前 438 年），东西两面山墙则在最后（公元前 438—前 432 年）。过去不少人认为那条浮雕带因其连续不断又特别的长，应以现场刻制为宜，至少南北两长边墙之浮雕带是现场雕制的（即在墙砌好后在墙面上刻制），但新近研究却表明，整个浮雕带也像间板那样是在作坊和工地上刻好才按装上去的，这样才保证了浮雕的极端精美。这个人手众多、水平不一的雕刻班子，产生的作品当然难免有质量和风格上的差异，许多细心的研究者从现存遗物上确也发现不少类似问题，但总的说来，它们的完善仍呈惊人的一致，这就不能不归功于菲迪亚斯这位总设计师和最后拍板者，何况其中最重要的雕像和浮雕的形象是由他亲手制作的呢！因此，总的说来，帕台农庙的雕刻都是可归入菲迪亚斯名下和其风格流派之下的作品。当然，在保证它能得以在 15 年之内顺利完成方面，伯里克利的充分支持，雅典文化界先进人士如提倡理性的哲学家阿拉克萨戈拉斯等的赞助与鼓励，特别是众多艺术家的通力合作，也都是功不可没的。

帕台农庙中的黄金象牙镶嵌的雅典娜巨像首先是以其规模巨大被人叹为观止。这类雕像是以木料制胎，然后贴以黄金象牙，一般是小型的，真人般高大的像已属罕见，现在雅典政府不惜耗费巨资建一座 12 米高的黄金象牙像，当然是有显示雅典财富丰盈之意。然而，这尊雕像以其工艺的复杂、材料的昂贵和规模的巨大，已很难和一般雕刻品相提并论。菲迪亚斯大概是按设计图先搭一个 12 米高的人形木架，然后覆盖以刻制好的木质身躯，再用黄金贴于雕像的盔甲、衣衫等部位，象牙则贴于脸部和手足部。这尊昂贵的巨像日后当然很快就被人折毁得片甲无存，我们只能从一些小型仿制品上知道它大致的姿态：雅典娜女神戴盔披甲而立，左手扶盾，右手前伸，手上站立着胜利女神。由于胜利女神是站在雅典娜手上，她就只有雅典娜的五分之一大，这是有悖于希腊艺术的现实主义原则的。然而神话和传统的要求不可改变，这就不能不说大大限制了雅典娜形象本身的艺术水平。但据古人所记，此像的盔甲、盾牌和基座上的浮雕仍极精美，不失为菲迪亚斯艺术的高水平的代表。此外，这像的极其巨大、豪华、威严的形象是要与帕台农的建筑形成很好的配合，建筑外貌的气宇非凡要借大厅内金光耀眼的女神巨像予以烘托。女神的几乎高接屋顶的慈祥而秀丽的面容又借像前的一泓池水而反映在薰香烟火之间，更突出了神像作为雅典城邦象征的那种无敌无畏、雍容华贵的气派。

菲迪亚斯在帕台农庙制作的最重要的雕刻是东西两面山墙上的雕像（群像）。东山墙以雅典娜从宙斯头脑中诞生的故事为题材，西山墙则表现雅典

娜和波塞东争夺雅典的传说（亦即我们在介绍厄瑞克透斯神庙时提到的那个传说。）按前述奥林匹亚宙斯庙东西山墙以动静构图互相对应之例，帕台农庙也是以东墙主静、西墙主动，东墙人物多取静坐、静立之态，西墙人物则多作对立拼斗之状。在对这些已趋成熟的山墙雕刻构图原则精益求精的同时，艺术家倾全力于人物形象的塑造，使它们皆能成为体现古典艺术理想的典型。尽管两面山墙的现存遗物都很残破（其保存情况尚不及奥林匹亚宙斯庙，而且大部分残片现都藏于伦敦的大英博物馆），我们仍不难看到艺术家为达此目的而取得的成就。东山墙所表现的故事按理说是相当骇人的：全付武装的雅典娜在宙斯头脑里长成，使得宙斯胀痛欲绝，赫伏斯托斯神拿来斧子，劈开了宙斯的头，雅典娜从头中跳出而宣告了这位英勇而有智慧的女神的诞生。若把这些情节如实表现，如劈开头 跳出一个小人之类，即使可能，在艺术上也是不可取的。按古典艺术应避免怪诞惊悚场面之要求，菲迪亚斯就把故事过程本身撇开，只表现故事的结果而且加以净化和美化。艺术家在山墙正中放置宙斯坐在奥林普斯山（那是希腊众神的住处）的雄姿，他的身后有拿着斧头的赫伏斯托斯，雅典娜则在他身边举步向前，她左手持盾右手拿着长矛，回头看着宙斯——她的父亲，而胜利女神已张着翅膀向她飞来。这个情景表明赫伏斯托斯已干完了斧劈宙斯脑袋的奇迹，而雅典娜在一刹那间就已成长为健美无比的女神。显然这里是用古典的理性精神改造了原始的神话，而宙斯的威严和雅典娜的英勇秀美也是以理想的典型形象表现，不再具任何神秘气氛。中心情节既已如此表现，山墙其他部份的安排就好办了，艺术家只要依次安排奥林普斯山上诸神目睹耳闻这一奇迹的情景便可，因此在宙斯左右分别坐着他的妻子赫拉和他的弟弟海神波塞东，赫拉身后有战神阿瑞斯，波塞东之后有阿波罗和他的妹妹阿尔提弥斯，这几位大神都靠近宙斯，是在场目睹奇迹者，他们都脸向宙斯惊奇地注视着。再远一些坐卧着的神灵（山墙面积在这已缩小许多，他们便只能倚卧或滑坐于地）便设想的是听到奇迹发生的消息，而给他们带来好消息的则是宙斯的男女信使。在左边（从观众角度看，下同）是女信使依丽丝向狄米特女神和珀西芬女神和迪奥尼修斯神报信，右边则男信使赫尔姆斯向司灶女神赫斯提亚、法律女神忒弥斯和美神阿芙洛底特（维纳斯）传通消息，最后，在山墙的两边角，艺术家布置了日神昂然上升的车马（左边）和月神稍然下沉的坐辇（右边），这个完善的山墙构图带来耐人寻味的终止曲。

上述山墙的大致安排我们虽然可以从各种迹象推定，但原作的神韵却难以窥见了。经过前述 1678 年那场火药大爆炸，帕台农被破坏得体无完肤，尤以山墙雕刻受损最巨。实际上，在这次大爆炸前，帕台农庙千余年间曾多次被折腾移作他用，先是拜占廷时期做了东正教的教堂，后来十字军一度占领希腊，又改作天主教的教堂。最后在土耳其统治下它又变成一座清真寺，这样一来，神庙雕刻被拆毁破坏的程度已可想而知，这场大爆炸不过给了它最后一击而已。因此现藏于伦敦大英博物馆的东山墙雕刻的遗物，只有两边角处躺卧的几位神灵，中央各主神皆已不得见，而这些幸存的雕像也是只留残片，全属缺手断臂之状。而且，除迪奥尼修斯一像外，全是没有头部的，甚至这仅存的一个头部也蚀损得很厉害，眼鼻皆模糊难辩了。相比之下，多少有点讽刺意义的是，东山墙遗物中惟一较完整者竟是一个马头（月神车驾之马）。然而，即使是这么一堆残破不堪的大理石，却可像吉光片羽般为我们展示菲迪亚斯艺术宝藏的丰富。例如那尊迪奥尼修斯像（过去有人把它称为

提秀斯、赫拉克勒斯或奥林普斯山神之像等等，皆不甚确切），他的目光不是转向山墙中央而是对着边角上昂然上升的日神车马，有沐于曙光曦微之中的安祥与清新，尽管手足残缺，面目全非，我们从他的雕刻得非常精确、几乎可感觉到呼吸的脉动的胸膛上，仍可想见全像原来的英俊，以仪态端庄、体魄雄伟、精力充沛、生气勃勃形容决不过份。同样地，在迪奥尼修斯身后而靠近山墙中央的狄米特等三位女神，虽不得见其头部，手臂亦多残缺，她们披着衣衫的身躯却表现得极为出色，尤以前来报信的依丽丝女神急行的姿态和迎风飘展的衣衫风韵翩翩，可见全像会把这位善良而快言快语的青春女神表现得多少淋漓尽致。山墙右边听到赫尔姆斯传话的三位女神，虽无头部，身躯仍大致保存。在这三位雕像上，尤其是最左边的美神阿芙洛底特，她躺卧在母亲忒弥斯女神身旁的姿态轻松、自然、优雅兼备，薄如羽纱的衣衫披在身上，衣袖线条若行云流水，令人们一望而知她就是那位神话中超越一切天上人间女性的最美的女神。过去有人从这三位女神聚在一起的位置猜测她们是命运三女神，大多数现代研究者则承认这位躺卧的女神非阿芙洛底特（也就是罗马人的维纳斯）莫属。综上所述，可知东山墙的雕像确实体现了希腊人关于最好的艺术是把现实和理想相结合，是在神的形象上反映人的理想，因此神无非是人的理想典型。菲迪亚斯风格的奥妙就在于此，我们看到他刻制的神像确实代表着完美的人，但人间似乎又找不到这样一个如此完美的形象，神与人皆溶合在共同的理想典型之中。因此最近有一位西方评论家说，在菲迪亚斯的雕刻中，神从没有这样更接近于人的理想，人也从没有这样接近于神的形象。这倒是一句中肯的评语。

帕台农的西山墙比东山墙破损犹甚，除边角之像和另一位依丽丝女神像外，再无身躯较全的雕像留存，即使前者也都是缺头断手的。我们只能从其他材料（其中包括在大爆炸前游历雅典的法国画家卡莱画的西山墙写真素描）知道构图的大概。从主要表现动姿出发，这个山墙的布局就较东墙动作激烈，它表现的雅典娜和波塞东争夺雅典的故事决定了中央形象摆出斗争激烈的姿态，亦即当时希腊艺术喜爱的以交叉对角线布置拼斗人物的姿态：雅典娜在右边以右手高举长矛，波塞东则在右边以左手紧握三叉戟。波塞东是全身裸体，雅典娜是盔甲衣衫齐备，但是波塞东欠身闪腰态势较低的模样表明得胜者将是雅典娜女神。在这两位天神的身边是各自的马拉战车，骏马昂首挥蹄准备腾越而起的姿态和两神的搏斗互为呼应。战车之后，有一些围观的山河之神，其中最有一个形象是那位要把雅典娜胜利的消息带给雅典民众的依丽丝女神，作为信使和最受爱戴的青春女神之一，她同时出现在两个山墙上并不难理解。有趣的是，她也是西山墙中惟一保存较好的雕像，尽管已无头无手，她那迎风飘展的衣衫和轻捷的步态仍令人难忘。在山墙上，她面向着神话中的雅典国王刻克罗普斯，据说他本人就是这场双神斗的见证人和裁判者，在他身后还有代表雅典当地河流的水神，其实他们在这里不仅是神话人物，也是雅典城邦和雅典人民的象征，他们共同欢呼依丽丝带来的好消息。这个河水之神以卧姿伏于边角，他的身躯保存尚好，使我们看到了有如迪奥尼修斯像那样健壮雄强的人体。

帕台农的浮雕之丰富精美亦可与其雕像相伯仲。92 块间板浮雕大致是在

马丁·罗伯特逊：《希腊艺术简史》，1981年英文版，第97页。

《牛津古典世界史》，1988年英文版，第291页。

菲迪亚斯确定其题材与构图后，由助手和匠师们刻制。它们表现的神话故事不外四类：神与巨人之战，希腊人与阿马逊女战士之战，拉庇特人与半人马族之战和特洛耶之战，显然是用来比喻希波战争的胜利或文明对于野蛮的胜利。由于数目近百、人手众多，水平自然参差不齐，而且原件保存较完整的也很少。但在那些较优秀的作品上，我们仍可看到有如雅典娜和波塞东拼斗的交叉对角线构图和人体的精确刻画，技艺皆臻上乘。比起这些间极浮雕，那条长达 160 米的浮雕带更是高出一个档次的精品，由于它构图布局的一气呵成、气韵生动和人物动作的完美，使人相信它必是菲迪亚斯亲自确定从整体到细节的设计并监督其完成的，有的关键人物形象还可能是他亲手所刻或刻出样板示范的，因此历来都认为它是菲迪亚斯浮雕艺术的最大杰作。浮雕带的题材也很特别，它破天荒地不在神庙装饰带中刻传统神话故事，却表现雅典民众的节日游行，把普通人的形象堂而皇之地列于庙堂之上，这在希腊艺术中尚属首次。具体情节一般都认为是表现大雅典娜节的游行，原来雅典每年都在夏天的雅典娜诞辰过雅典娜节，尤以每四年一次的大节最为隆重，故称大雅典娜节。那天雅典全城民众都出来参加游行，将一件由精选的名门闺秀织成的新袍献给卫城上的古老雅典娜木像（此像后来存放于厄瑞克透斯庙，但在建帕台农庙时它是存于卫城内一木屋中，因存放它的古老的雅典娜庙已在希波战争中被火毁）。这次游行开始于狄甫隆城门前，然后经过陶区，穿过市场，最后登上卫城。因此，那件新袍是游行中最神圣的礼物，直到市场之前它是放在一舟形轮车上在群众前呼后拥中行进，过市场后便由名流少女轮流抬在头上送入卫城。

在艺术家的设想中，那 160 米长的浮雕带正好包括从游行出发到把新袍献于神像的全过程，但按庙宇环柱廊的布局，游行的表现不取单线，而是双线并进。起点放在帕台农庙的西南角，由此兵分两路，一路从西南角直接转到南墙，然后一直向东，折转而入东墙，这儿也就是帕台农庙的正门（东门），代表着游行的终点；另一路由西南角循西墙往北，转到北墙后同样地一直向东最后折转达于东墙，两路人马最后在东墙中心会合。人物形象的安排大致是西墙表现群众准备跨鞍上马，南墙与北墙的大部份都用来表现骑在马上青年公民的游行队伍，只在两墙靠近东端转角处才出现步行者，其中有城市长老、吹鼓手、手捧礼器的青年以及奉献牺牲的牛羊。但直到这儿所有人物都属男性而无妇女，转入东墙后，又来个大变化：除城市长官外，所有凡人都属女性且是闺秀少女，它可能与供奉的是雅典娜这位童贞女神有关。在东墙上表现的情景就非常庄重神圣了，首先是迈着轻缓步伐的少女们从两边走向游行的终点——神圣的卫城，接着东墙的中央部份便表现游行的中心环节：司祭的执政官从少女手中接过那件新袍并向群众展示，意味着他将代表雅典城邦把新袍披在那尊古老而神圣的雅典娜木像上（据说它是在厄瑞克透斯做雅典国王时从天上掉下来的）。根据传统，这件新袍应该绣以神与巨人作战的图画，那末在浮雕中，这袍被展示的一面应以颜色画出这些绣像。在中央这组展袍于众的场面和两旁游行少女之间，还特别安排了左右两组坐在椅子上观看游行的天神，从宙斯以至伊丽丝 12 位奥林普斯神灵一个不缺，意谓着众神都来对雅典人民的神圣节庆表示祝福。从以上介绍看，艺术家的设计可谓精妙；值得庆幸的是，这条浮雕带保存下来的部份也较多，现代研究者从遗物残片中能复原的较完整的浮雕仍长达百米左右，它们大部份藏于伦敦大英博物馆，还有一些留于帕台农庙遗址原处，也有小部份为巴黎卢孚博

物馆和其他博物馆收藏。

就现存遗物看，这个浮雕带的精美丰富真令人有鬼斧神工之叹，特别是表现雅典青年骑马游行的大段浮雕，昂首前奔的骏马与执缰坐鞍的英俊青年莫不表现得生气盎然，人的体态，马的运动以及飘扬的衣襟都刻画逼真生动，无微不至，同时也都有一种端庄秀雅之美。最为可贵的是，这数以百计的人马形象没有一个是雷同的，他们在向前行进的总态势中又各有跳腾、飞奔，暂歇、举步、备鞍等等动作的不同，更不用说身形和面容可能出现的个性与气质的差异和具像的强调了。因此可以说整个骑马游行的数百人的队列确实有如一首壮丽的交响乐，节奏鲜明，音响丰富而旋律又变化多端，在气象万千的生动情景中又显示出非凡的和谐与统一。如果把这些马队行列和东墙上从容缓步的少女、特别是那些雍容华贵又健美无比的端坐迎宾的诸神形象对照观察，那么整个浮雕带气势之宏伟、对比之鲜明、风度之典雅与体态之优美确实是前无古人、后无来者的了。最近的研究还表明，从南北两墙极长一段都完全用来表现骑马游行，以及故意略去我们前面提到的从狄甫隆城门开始到市场之间有用舟形轮车护送新袍等具体情节看，似乎浮雕的马队形象并不仅仅表现一般的节日游行而另有所指，最可能的是马队青年代表着马拉松战役中牺牲的 192 位雅典战士。因为在马拉松胜利后举行的雅典娜节庆典中，确实曾把这些为国捐躯的雅典公民当作卫国英灵奉祀，也就不难想像庙东墙上分排端坐面向游行队伍的诸位天神是在欢迎和接待这些成为英雄的雅典青年。这样一来，浮雕带歌颂雅典民众的意义就更为隆重了，它不仅是反映四年一度的节日游行，而且突出了公民保卫祖国的爱国主义教育意义，借马拉松之名发扬了雅典的国威，使人想起们里克利关于雅典是希腊全民族的“模范”和“学校”的政治宣传。

帕台农庙的这些山墙雕像和浮雕成为我们理解菲迪亚斯的艺术风格、广而言之也是盛期古典艺术风格的基础。古人提到的菲迪亚斯的其他作品，或则无迹可寻，或者仅有些拙劣的罗马仿制品传世而难以知原作的究竟，其中尤以古人盛赞为可以和帕台农的黄金象牙雅典娜巨像媲美的宙斯巨像，消失得无踪无影。

此像存放于奥林匹亚的宙斯庙中，大约是菲迪亚斯在帕台农完工后赴奥林匹亚制作的。现代考古发掘已发现了菲迪亚斯在该地的工作室，惟雕像本身荡然无存。从其他资料推测，此像高达 14 米，比雅典娜巨像还高两米，而且是取坐姿，体形的巨大可知，古人都交口称誉它的威严容仪，甚至说看了它的形象获得的宗教灵感远胜其他宗教活动，因此到希腊化时期它被列为世界七大奇迹之一。不过，正如我们在介绍雅典娜巨像时所说，这种搭了木架又贴以黄金象牙的巨型神像恐怕不能以一般雕刻作品目之。

总之，帕台农雕刻反映的菲迪亚斯风格，除了体现那些合理、和谐的艺术理想而外，具体特征则主要在人体和衣褶两方面表现出来。人体的表现本来是希腊艺术的特长，在严谨风格的古典初期已掌握得相当精确，现在则在精确之上又求自由与洒脱，达到出神入化之境。除了充分运用希腊艺术发明的对偶倒列等等技法而外，这时还讲究群像构图和体形部位的对立统一的辨

此说最初由英国学者波尔德曼于 1977 年在祝贺布罗墨尔的论文集中提出，受到学术界的重视，从者甚众。见米海尔·达维松：《希腊的荣耀》，1980 年英文版，第 106 页；马丁·罗伯特逊：《希腊艺术简史》，版本同前，第 101 页。

证关系，表现手法则在写实之上更有理想化的加工甚至夸大。例如山墙雕刻中的迪奥尼修斯像和雅典河神之像（这是硕果仅存之例，在原作中肯定还有比它们更优秀的代表），其躯体的刻划集健美体形之大成，于体态雄强有力方面又特别强调，在女性形象方面也有很强的理想化的加工（例如阿芙洛底特之像）。有人把意大利文艺复兴美术中 15 世纪大师法兰西斯卡的绵密稳定比之为严谨风格，而 16 世纪米开朗琪罗的豪放与超越常规则接近于菲迪亚斯。但应该指出，菲迪亚斯之强调理想化是为了超越写实的局限，达于更高层次的和谐，因此局部的强调服务于整体的均衡，在这方面他似乎更类似拉斐尔的艺术。这种理想化在一些具体作法上也形成若干古典的模式：例如雕像中眼睛的处理，上眼皮总要比下眼皮伸出许多；鼻梁（鼻脊）总要和额头成一直线，完全取消了两之间较凹的曲线。这两大特征几乎成为“古典面孔”必不可少的标志，但在现实生活中都不是常见的，它们显然是艺术家在长期创作实践中总结而得的那种更理想、更完美的体态的标志。同样地，在衣褶表现上，这时也讲究精确之余的自由与洒脱。由于男性形象多取裸体，衣褶处理几乎是专为表现女性美服务。这时的衣褶一反严谨风格的凝重而强调轻纱般的柔曲与透明，或者说是把纱衣浸水而贴在肉体上形成的那种衣褶线条。它们既能更贴切地表现体态之美，又可以服务于艺术家理想化的表现手法，在虚实、粗细、隐显方面都可以加强对比和局部的强调，使衣褶本身也成为一种重要的造型手段。这样一来，古典衣褶也像人体表现那样形成了自己特有的风格标志：一是那种水湿轻纱般的透明感，另一则是线条本身的造型感，它特别表现于某些突出的、与现实或日常人们着衣情况无大关连的衣褶线条的处理上。这两大特点均可见于山墙雕刻的女性形象、特别是阿芙洛底特像之上，也可见之于浮雕带中的少女形象。经菲迪亚斯的提倡，追求衣褶线条之美和以衣褶强调体形的倾向有愈来愈盛之势。在他死后，他的助手和弟子们的创作在这方面似乎走得更远，其著例是卫城胜利女神小庙的栏板浮雕，它们约作于公元前 415 年，可能出自菲氏高足阿戈拉克里图斯之手。这些栏板雕刻了胜利女神在雅典歇息驻足准备长留的情况，故特称之为敛翼的胜利女神，以此希望胜利常伴雅典城邦。因此这些浮雕把胜利女神表现为娴静优雅的女郎，或整饰衣衫或系鞋脱靴，而衣褶的表现最为精彩，其处理衣褶线条的流畅与纯熟已使它成为表现体态的主要手段，在一定程度上已意味着向后期古典风格的过渡。

和菲迪亚斯同时，还活动着几位同样负有盛名的雕刻家，其中米隆和波利克里托斯且和菲迪亚斯共同受业于阿格拉德斯门下，从艺术师承的相同也可想见他们风格的接近。他俩都以青铜像的制作知名于世，但原作无一留存，日后罗马的仿制品也都是大理石的，青铜雕刻的特色已难保持，何况仿制水平皆远低于原作。米隆在他们之中年龄较大，主要活动于公元前 5 世纪中叶，波利克里托斯则是菲迪亚斯的同龄人，且大约同时辞世。米隆出生于雅典和底比斯交界处的厄留修昂，但终生工作于雅典，世人皆以雅典大师称之。他善于表现运动中的人体，代表作《掷铁饼者像》把运动员最典型也最优美的姿态表现得极为出色，为日后流传最广的希腊雕刻杰作之一。为运动员竖立纪念像本来是希腊雕刻的要务，但以前的运动员像属于立式雕像的传统，意在于颂扬竞技获胜的光荣，体态虽然健壮，站立动作却与体育运动无关。进

入古典时期，随青铜铸造技法的发展，青铜像表现运动的能力大为提高，就开始有以体育动作本身表现运动员的雕像，它的意义也就变为颂扬运动过程中人体本身的健美。米隆这个《掷铁饼者像》就是这类新型雕像的杰作，无怪乎随体育运动的普及，它也普遍受到世界各国人民喜爱。从风格上看，他抓住了运动员弯身转腰，集聚全力，准备一跃而起掷出铁饼的瞬间姿态，但又注意到双身组成的弓形与身躯曲线的适应，肌肉的表现极为有力，头部的神志却相对宁静。这些都是艺术家在写实求真之余对理想典型态式的追求，反映出他的艺术和菲迪亚斯风格的接近。米隆还精于动物雕塑，据说他所作的一只牛犊像摆于街头之时，母牛路过就会鸣叫呼唤，真可谓神之又神了。

波利克里托斯是帕罗奔尼撒半岛上的阿尔戈斯人，可以说直接继承了帕罗奔尼撒雕刻流派的衣钵，他又爱好理论研究，精通数学，致力于探索人体表现的数理规律、主要是身体各部位的比例关系。据说他为此而写了有关雕像法式的专著，惜原书已佚，但人们相信他的代表作《持矛者像》即这个法式的样板。此像表现了一位拿着长矛缓步行进的战士，原为青铜像，现存者都是罗马时期的大理石仿制品，因而长矛已不得见。此像全身裸体，昂然挺立之态接近传统的男式立像，但缓步行进的动作又极富神韵，自然是发扬了青铜像善于表现动作的优点，因此它是立式石像与青铜运动像两大雕艺遗产的溶合，风格上也就具大方均衡、稳定宏伟的特色，也可说是菲迪亚斯风格的一个重要侧面。按波利克里托斯的法式，人像头部应为身长的七分之一，所以整个形象显得粗壮。与此相关，法式确定的人体表现模式还注意突出人体有机结构在运动中的对立统一关系，如《持矛者像》以右脚承重，则左脚舒展，继而左手握矛，右手又显自由；臀部右高左低，肩膀则左高右低，而头部又稍向右转。我们已经谈到，这些对应均衡关系在男子立式雕像的后期杰作中已摸索到了，但把它们灵活运用得如此完美，则是波利克里托斯法式研究的成果。正因为如此，这个持矛者像真正成为后人学习的法式和楷模，影响极为深远。从某种意义上说，波利克里托斯的法式和菲迪亚斯的帕台农雕刻同样构成了古典盛期风格两个最重要的样板。除《持矛者像》外，波氏的名作见于记载者尚有不少，尤以他为阿尔戈斯的赫拉女神庙刻制的黄金象牙赫拉巨像，古人都盛赞其可以和菲迪亚斯的雅典娜与宙斯的黄金象牙像并肩而立。作为天国皇后，赫拉女神的端庄美丽在此像上展现无遗，可见波利克里托斯在表现理想典型方面与菲迪亚斯也有异曲同工之妙。另一位和他们齐名的雕刻家派翁尼奥斯则主要活动于公元前5世纪后期，古人曾把奥林匹亚宙斯庙的严谨风格雕刻归于其名下，从时间看这不大可能，实际上人们是把他留在奥林匹亚的代表作——《胜利女神像》和其他杰作混同了，而其所以如此也就反映了派翁尼奥斯声名之盛。这尊《胜利女神像》约作于公元前420年，取女神展翅飞翔之状，像本身高约2米，又立于9米高的台座上，人们仰视其鼓翼飞临的雄姿，不能不留下深刻印象。而其细部刻划之精，体态之美，衣裙飘曳之灵活，飞身降临人间脚步之轻捷，都是同类雕刻中前所未见的。派翁尼奥斯在这儿确实塑造了一个临空飞翔的女神的典型形象，以后的艺术家若要再创作类似的作品，必须考虑以它为出发点而另辟蹊径。

在谈到古典盛期艺术的整个发展时，我们不得不对古典绘画略作评述，尽管古典绘画作品已完全毁失。古代文献都把古典绘画和雕刻相提并论，从古人对画作的兴趣往往高于雕刻来看，甚至会给人们留下古典绘画水平当在雕刻之上的印象。实际上，由于受到体裁和技法理论的局限，古典绘画很难

有超出雕刻的成就。然而，即使按水平相近而论，那么希腊古典盛期绘画在古代各民族的绘画中也是比较领先的了。我们现在从美术考古的角度，尚可在瓶画和其他古代文物上找到一些古典绘画的影响与踪迹，从而获知其进展的大概。我们首先要提到的是菲迪亚斯的老师、名画家波吕格诺托斯，他主要活动于严谨风格时期，但也延续于古典盛期。他的作品以壁画为主，曾在雅典的提秀斯纪念堂画有关英雄生平的壁画。从后人记述看，他的巨幅壁画善于表现人物性格，故事情节往往不是凭直接的激烈动作而是通过事后沉静下来之际展现人物的境遇与心态，这种做法和帕台农山墙以事后静景反映原始神话的理想化表现手法接近，可能菲迪亚斯在这儿是受到老师的启示。在具体画法上，他突破了只表现侧面人物的程式而开始用正面或3/4侧面画各类人物，且而注意以高低有别的地平线表示远近关系，是希腊绘画中首先探索远近空间背景表现的大师。据考证，当时红像式瓶画仿效波氏成风，可见他影响的巨大。前述尼奥泊画家的代表作《尼奥泊陶瓶》便是仿波氏的力作，其中一幅可能是直接仿效彼氏画于雅典提秀斯纪念堂的壁画，表现提秀斯到阳间营救朋友的故事。画中安排了姿态各异的英雄人物，其正面及3/4侧面的形象非常突出，而且各人都分别位于高低不同的地平线上，甚或有所掩映、表现了远近关系，而画面的景物、动态也显得非常丰富，它们无疑反映了波吕格诺托斯艺术中最令同行感到兴趣的先进成果。在他之后，古典盛期的希腊绘画大师继续改进远近画法，探索接近于透视法的新的表现原理，同时通过光暗（阴影）的表现进一步增加形象的立体感。宙克西斯是当时最著名的大师，他首先使用阴影，所画之物鲜明突现栩栩如生，据说他画的葡萄可以引起飞鸟啄食，与米隆刻的牛犊可引起母牛呼叫有异曲同工之妙。阿加沙乔斯则是探索透视画法的名家，他以善于制作舞台布景著名，可能正是布景上城郭建筑的表现使画家注意到透视线条斜行集中的原理。但严格地说，希腊当时尚不知科学的透视理论，各线并不集中于唯一的焦点，只是有点像我国的功笔画那样以斜线显示物体的远近轮廓变化和景物的远近关系。

到了古典盛期，瓶画艺术本身却逐渐衰微了。当时的红像式瓶画家都像尼奥泊画家那样热心摹仿壁画，却逐渐忘记了瓶画自身的特点。但是，当时新兴的一种瓶画艺术——白描式瓶画却另有创新。这种白描图画只作于墓葬用的长颈陶瓶上，因为希腊白釉极易脱落，一般日用器皿很少用，墓葬中的陶瓶却无需害怕抚摸而可以涂以白釉，再在其上用画笔作素描之图。但白描瓶画能够风行并取得突出成就的重要原因还在于当时的绘画技术在素描方面已有很深造诣，人物的神态、动作只用寥寥几笔就可以画得神形兼备。在这方面最著名的大师是阿溪里斯画家，因其代表作画的是阿溪里斯的英雄故事而得名。他兼工红像式和白描式画法（其代表作中的阿溪里斯像即用红像式画出，但笔法接近白描），笔风极其潇洒自由，造形又简约得当、恰到好处。在塑造人物的典型性格和完美体形上，他又充分吸取了当代雕刻大师们的成果，无论阿溪里斯的英勇坚定还是墓葬礼品中常见的对逝者的幽婉怀念，他都能用精炼的线条画出来。其敏锐清丽为希腊绘画中所未常见，而形象的坚实和平稳又似乎有千钧之力，因此评论家说他的绘画风格和帕台农的雕刻如出一辙，由此也可想见希腊古典盛期绘画艺术在菲迪亚斯风格的熏陶和指引下取得的进展。

2. 古典后期艺术风格的演变

从公元前4世纪开始，古典艺术进入它的后期阶段，艺术史上有时专称之为“四世纪艺术”（作专名时可不用“公元前”三字）。这时古典艺术在继续盛期阶段奠定的风格和手法的同时，也适应新的形势有所变通与发展。在世界艺术史上，我们往往可以看到某一文明或某一时代的艺术在达于鼎盛之后，常会出现一些“形胜于质”或“盛极而衰”的现象，这时技艺更见精熟，形式更见华美、流派更见众多，而思想内容却相反地有趋于贫乏之势。这些后期艺术常见的现象在希腊古典后期艺术中也有一定的表现，似乎古典盛期的庄严崇高、和谐均衡的理想已难以为继，于是从古典盛期理想的松动、流失中人们可以得出“四世纪艺术”今不如昔的结论。但这种看法是比较片面的，希腊古典后期艺术确实有些形式主义的东西，但相比起来，现实主义方面的发展似乎更为突出，因此这时并非盛极而衰，而是呈现更为丰富多彩的发展。古典艺术的风格和手法是在继承之余又得到发扬，其所以如此，是和古典盛期风格本身内在的矛盾有关，也和希腊奴隶制经济的发展规律有关。

古典盛期艺术的菲迪亚斯风格是在写实表现与理想加工之间保持均衡与和谐，但着重点是理想的典型。从某些方面看，它实际上就是以理想改造了或代替了现实，因而它在一定程度上又可以说是超现实的甚至是非现实的。在和谐的目标之下，这种超现实和非现实并无贬议，但在艺术创作的大天地中它却不能不说是一个小天地。它有意回避甚至忽略了艺术现实主义必须关怀的许多领域，例如狂怒、绝望、悲恸之类激烈的感情，少年与老年这样的人生境遇，剥削、贫困、冤曲等等生活的阴暗面，还有复杂微妙的心理刻画、山林水泉的景物描绘等等，都是盛期古典艺术所未关照的领域，因此它留给日后的古典艺术家探索的天地要比它本身认定的目标宽阔得多，丰富得多，而古典盛期努力追求的写实与理想相结合的原则在这更广阔的天地里同样大有作为。因此，就这一点说，菲迪亚斯以后的古典艺术道路必会更为宽广，更为多样，它和一般后期艺术意味着的衰微含意有别，我们也可以说它是在更广阔天地和更普及阶段的古典艺术。国外有些研究者有见于此，便不用“后期”一词而把它称之为“第二古典期”或“第二古典艺术”。然而，要探讨四世纪艺术作为古典艺术第二步发展阶段的意义，还不能仅仅从盛期风格本身的局限看，希腊社会和奴隶制经济发展的演变也是艺术演变的重要历史背景。一般地说，在公元前5世纪的伯里克利时代，希腊城邦民主政治处于鼎盛之际，公民群众中的多数（包括广大的小农和手工业者阶层）生活稳定，社会地位提高，城邦政治空气是顺畅而积极向上的，带有城邦特色的古典艺术理想便和其政治环境互为配合，相得益彰。到了公元前4世纪，城邦体制却由于奴隶制经济的进一步发展而陷入危机，经济发展的结果是奴隶人数大增，公民中的大奴隶主阶层也迅速膨胀，而小农和手工业者却纷纷破产，破坏了古典城邦阶级结构的稳定。更有甚者，奴隶制经济的发展要求建立大国、强国的统治，以便对外进行战争掠夺奴隶和财富，对内加强对奴隶及平民的镇压，于是小国寡民又奉行民主制的希腊城邦便不能适应奴隶制进一步发展

的要求而陷入危机。城邦之间混战不绝，从公元前 5 世纪末和 4 世纪中叶这六七十年间，先则有雅典和斯巴达的火拼（伯罗奔尼撒战争），雅典败而斯巴达称霸，后来底比斯兴起，打败斯巴达，但底比斯接着又被各邦联合击破。城邦间的战争在这几十年间从未停息，真有天下大乱之势，而在其中大发横财的是那些奴隶主暴发户——大奴隶主，广大农民群众特别是小农和手工业者则在战乱中家破人亡。因此城邦内部阶级斗争亦趋激烈，平民反抗时常导致剧烈的武装斗争，遭到残酷镇压，这样城邦内部也不得安宁，以前的太平盛世一去不返。由于这一切是由奴隶制经济发展所引起，而奴隶制是当时社会发展的总趋势，所以城邦的危机和动乱并不意味着奴隶制社会本身的没落，恰恰相反，这是奴隶社会和古典文明向前发展引起的矛盾和变化，就如人长大了要换一套更宽松的衣服一样。因此，作为奴隶社会或古代社会的文化形态，古典文明亦在这些矛盾变化中取得新的进展，例如希腊哲学在公元前 4 世纪时产生了柏拉图和亚里斯多德等伟大学者，科学技术也有新的硕果，而艺术也就呈现我们所说的那种丰富多彩的发展。甚至在此以后的希腊化时期和罗马帝国初期，古典文明也随着奴隶社会仍有其发展前途而不断有新进展，只是到罗马帝国后期，随奴隶制总危机的爆发，古典文明才走向衰落已至灭亡。古典艺术也是这样，只有到罗马帝国后期它才真正进入自己的后期衰微阶段。当考虑到时代发展的背景时，确实应该看到四世纪艺术是诞生在一个动荡不安、斗争激烈的环境中，城邦体制既濒于瓦解，和谐理想自难维持，但艺术家仍在精益求精和推陈出新方面作不懈的努力，有以激昂悲壮寄托斗争的渴望与激情者，亦有温厚静纯以追求艺术之精美者；更强烈的写实反映了更为广阔的生活面，更华美的装饰则适应了日趋豪富的统治上层的口味。更不消说由于技艺的多方面的提高（其中包括艺术理论的探讨）而留给后世的艺术遗产的丰富了。

在建筑方面，由于帕台农已树立了古典的范例，四世纪艺术的发展主要表现在门类的增多，规格的完备和理论的深入上。神庙继续是希腊建筑中占统治地位的项目，各地兴建神庙之盛，史不绝书，但是长方形的环柱式神庙尽管数不胜数，绝无出帕台农之右者。于是艺术家的创新转移到另一类罕见的神庙上：圆形的环柱式神庙。圆形建筑在希腊有悠久的历史，它的起源可能是原始社会时代的圆形茅屋，进入文明时期以后，长方形神庙日益流行已致占据绝对统治地位，但圆庙之设亦时有所闻，而且由于长方形庙随处可见，圆庙或圆形建筑反而因其罕见而加强了它的观赏价值，当需要建造自成一格或以观赏为主的建筑时，人们便想到了它。例如，前述雅典市场旁边的雅典公民大会主席团圆厅，便因为此厅是给主席团值班委员们盖的办公兼食宿处，既要方便 50 人一组的值班委员能工作得方便舒畅，又要让大家联系密切，互通声气，而且在外观上让人一眼看出这是一个特别的机构，建筑家便选了圆形厅堂的形制，在圆墙之上盖木造屋顶，厅内依墙设榻（希腊人宴饮皆卧于榻上）。雅典主席团圆厅的设计很得新一代建筑师的喜爱，他们由此受到启发，又把圆形神庙这个罕见的形制找出来，使其备受青睐。在这时兴建的几座圆形神庙上，都有风格清新，形式秀美的特点，较之已成俗套的长方形神庙显然特别惹人注意，受到群众的欢迎。这些圆形庙中最杰出的一座是建于德尔菲圣地的雅典娜女神的圆形庙。德尔菲主要供奉阿波罗神，但雅典娜因其为智慧女神也在这个以神圣预言著名的圣地占有重要地位。但她的祭坛设在离阿波罗神庙较远的山麓下方，此处林木掩映，四周峰峦起伏，景

物较阿波罗神庙所在的圣地中心尤为优美，因此在这一片橄榄林和夹竹桃树丛中盖一座圆形的洁白大理石庙，自然别有一番情趣，它的清朗美丽似乎和雅典娜女神的聪睿而飒爽的英姿不谋而合。

此庙是在公元前 390 年左右建成的，建筑师是弗凯亚的提奥都卢斯，原庙早已毁损，经考古发掘复原，现在已可看到内厅的部份圆形墙壁和厅外圆形环柱廊的三根石柱及其檐部，以及围成一圈的部份残柱。此庙小巧玲珑，环柱圆廊用的是多利亚柱式，比例却显得颀长秀气，是后期多利安柱式的风格特点。按希腊人偏爱立柱横梁结构的习惯，圆形庙的屋顶也不用拱券而以木制檩条搭成圆锥形的瓦顶，天花板也是木制（它们当然都荡然无存），这一简单结构说明希腊的圆形建筑从技法上说仍是木构圆形茅棚的继续，和日后罗马圆形建筑全用拱券组成穹窿圆顶不同。圆形神庙而外，其他新发展的门类则多与城市的公用建筑有关，其中主要者可举剧场和会议厅。剧场是露天的半圆形剧场，原来希腊城邦举行戏剧演出时只在城内广场附近择一较隆起的坡地进行，欢众都坐在坡地上，前面一小块平地就是合唱队和演员表演之处，通称乐池，其后搭起布景。到公元前 5 世纪末，才有将这类坡地略加整理，配以石凳坐席，乐池围成较规整的圆形，布景处建成一道墙等等措施，于是一个简陋的露天剧场便见形成了。到了公元前 4 世纪，剧场开始用大理石精心构筑，选用天然坡地整理成层层相叠的半圆形观众席，乐池后的布景墙则发展为两层高的屋宇，布景仍是其主要部份，但其前筑一排低矮的布景小屋，供演员化妆休息之用，小屋取平屋顶，以便观众看到布景。这时观众席前的圆形乐池仍是表演的主要舞台，合唱队和演员都在其中活动，布景小屋的平屋顶只偶尔用着天上神灵出现之处；后来随着演员加多，表演日趋重要而合唱渐被取消，这道平屋顶才出现加宽而变成了真正的舞台，乐池则逐渐缩小，由圆形变成半圆形。这就是希腊剧场形制发展的大致情况，公元前 4 世纪时则仍处乐池为主要表演场所的阶段，剧场通常分为观众席、乐池和布景建筑三大部分。这种露天剧场形制虽然简单，在建筑师精益求精的构思之下仍有惊人佳作的产生。当时最著名也最完善的剧场建于伯罗奔尼撒东部伊庇道鲁斯城，其地靠山面海，风景绝佳，剧场的建筑则宏大精美，观众席以半圆形层层环绕而上，乐池的圆形地面居于观众围拱的中心，建筑师已考虑到剧场的音响效果，乐池不仅可为各层各面的观众看到，还可同时听到演员与合唱队的清亮的声音。此剧场保存较完好、经整理后人们已可见其全貌并体验到音响效果之佳：据说在乐池中一根银针落地连最远的坐席上也可听闻其声，反映了希腊建筑师对建筑质量完美的追求。

同样的追求也可见之于城邦公民大会的会议厅的建筑，由于这类厅堂要求能容纳全邦公民出席会议，规模结构之大便给希腊建筑家留下难题。如前所述，希腊建筑技术只知用简单的立柱横梁结构，建筑这类大厅通常也只以外墙和厅内的众多圆柱（甚或木柱）承接屋顶，但为照顾每位出席公民的利益，建筑师的考虑便集中到坐席与立柱的安排上，应该尽量不使观众视线受到立柱的阻碍，让每个公民都可清楚看到主席台和讲台。这方面的成功之例可举伯罗奔尼撒新建城市麦加罗波利斯的万人大厅（约建于公元前 370 年）据说它的厅内立柱的排列便不取通常的按屋梁结构布局决定的网格格式而采取巧妙的放射式，保证每个坐席皆不受柱子遮拦。这种对观众普遍利益的尊重反映了公民政治的特点，它和东方殿堂完全从威严隆重着眼而置观众特别是普通观众的利益于不顾是很不相同的。

建筑实践的丰富和理论探讨的深入互相配合，是此时期建筑活动的另一特点。希腊建筑家对理论研究的兴趣一直很浓厚，柱式体系的建立，就是实践与理论相结合的范例，前已指出，有些柱式原则甚至主要是从理论探讨中得到确认和提高的，另一方面，希腊建筑家们对自己的作品和经验也喜欢著书立说，帕台农的作者之一伊克蒂诺斯就写过有关的专著，前述德尔菲圆形庙的作者提奥都卢斯也对他的杰作有专文论述。现在，除了对具体作品的论述外，还出现了系统的建筑理论和建筑学教材的著作，为西方类似作品开了先河。根据现在的研究，我们知道在这方面最先作了大量工作的是希腊建筑家皮提俄斯（约活动于公元前360—330年）。他写的许多著作无一留存，但从罗马建筑家维特鲁威的《建筑十书》中我们可以看到他的一些理论已被后人广泛采用。一般相信，维氏此书开篇首先谈到的建筑师的培养等问题，便是来自皮提俄斯的有关著述。维特鲁威在他的书中强调建筑家应该注重理论学习，不仅是建筑技艺的理论，还得广泛学习各种学问，“因此建筑师应当擅长文笔，熟习制图、精通几何学，熟悉各种历史，勤听哲学，理解音乐，对于医学并非茫然无知，通晓法学家的论述，具有天文学或天体理论的知识。”这段话以及有关的论述完全浸透了希腊人爱好理论研究的精神，和质朴务实的罗马性格有点风马牛不相及，可见维特鲁威在这儿不过是转述了皮提俄斯的话。书中还有一段有关建筑师应该博学多能的引文点明直接取自皮提俄斯，更说明有关推论的正确。这段引文是这样说的：

“全部学问实际上好像一个人的身体一样是由肢体构成的。

因此少年时期就受到各种教育的人，认识所有书籍中的共同特征，了解一切学问的共同之点，便会更容易学到全体学问。因此在古代建筑家中以建造普里恩尼的雅典娜神庙著名的皮提俄斯在他的评论中曾说：‘建筑师在一切技术和学问中应比由于勤勉和训练而对某一部门达到一般通晓的人完成得更加优胜。’”在这里，皮提俄斯对建筑家的博学多能似乎提出了一个极高的标准，即建筑家在一切技术和学问中达到的广博精深要比各专业平均水平的专家更为高明（这段引文由于维氏原书文笔的晦涩难解历来争议甚多，中译者高履泰先生据日人森田和英人葛兰吉尔等译成的文意也有出入，我们特根据波力特《希腊化时期的艺术》有关引文作了改动）。按皮提俄斯的原意，似乎要突出建筑学作为“大技术”（这是希腊文“建筑”一词的本义）而统率一切工艺、学问的崇高地位，因此希腊人在艺术中也总是把建筑列为群艺之首，而建筑家的教育和理论修养也要达到尽可能的广博精深。尽管作为罗马人的维特鲁威对皮氏的高标准心存疑虑甚至有些误解，但经他的援引，希腊建筑重视理论和广博学问的传统仍对西方文明产生了深远影响。同时，我们还知道皮提俄斯在建筑实践方面也是极有成就的。上段引文提出他为之名扬天下的普里恩尼的雅典娜神庙（罗马人称之为米涅瓦神庙），便是当时爱奥尼亚柱式的典范。他为此庙规定了严格的比例尺度，如柱底宽与柱间距完全相同，丝毫不爽，以此为方格决定全庙其他部位的尺寸和比例，使建筑设计趋于高度规范化。他还和其他建筑家和雕刻家共同参加了公元前4世纪最重要也规模最大的建筑工程——小亚细亚的加里亚国王莫索鲁斯的陵墓，使

维特鲁威：《建筑十书》，中国建筑工程出版社1986年版，序言第4页。

《建筑十书》，序言第8页。本书引文中对中译文的译名和个别词句略有改动。

波力特：《希腊化时期的艺术》，1986年英文版，第243页。

得维特鲁威称誉他“实际是得到了最大的幸福和最高贵的赠品的人。”莫索鲁斯虽有国王之称，实际上是波斯支持和雇用的当地总督，但他的国都哈利卡尔纳苏斯却是在希腊文化史上颇有名气的城邦（史学家希罗多德的故乡），因此莫索鲁斯的宫廷和希腊文化界的关系不错，公元前353年他死之后，其妻立意要为他盖一座最宏伟的陵墓，邀请了当代最著名的建筑师和雕刻家参与其事，果然使莫索鲁斯陵名垂青史，它后来被希腊人列为世界七大奇迹之一，以后西方“王陵”（莫索利盎）一名即来源于此。这件事也告诉我们当时希腊艺术的一个新变化：希腊艺术家开始为东方式的统治者宫廷服务，这也是日后希腊化艺术的一大特色。这座著名陵墓破损极其严重，虽经多次发掘，所得仅一些雕刻残片（它们绝大多数均藏于伦敦大英博物馆），上层建筑结构至今犹无定论。一般相信它是一座典型的東西合璧的建筑物，下有基座，中为爱奥尼亚柱式的环柱廊，围绕着实体的墓室，其上的屋顶却砌成金字塔状，塔顶放置有莫索鲁斯夫妇雕像的四马战车。除此而外，柱廊和基座各层也都有为数众多的雕像和浮雕，其内容的丰富与水平之高超亦属当代之冠，因为在四世纪最著名的4位雕刻大师中，就有3位参与其事。因此，在谈到它的建筑特色之后，我们正好转而浏览一下四世纪的雕刻艺术。

一般地说，写实倾向的加强，心理刻划的突出，风格流派的多样，女性裸体雕像以及某些体现抽象观念的雕像的出现（例如和平女神、丰产女神之类，美国纽约港口著名的自由女神像便是这一传统的继续），是四世纪雕刻艺术有别于盛期古典的特色。凡考古发掘所得遗物，即使是无名氏的作品，表现这些特色也相当鲜明。例如在北非利比亚的希腊殖民城邦昔兰尼出土的一尊柏柏尔人的青铜头像（现藏伦敦大英博物馆），就以其惊人的写实表现而可和盛期古典的名作分庭抗礼。柏柏尔人是北非当地土著居民，带有古埃及人和黑人的混合血统，这尊头像就把一位柏柏尔的青壮年人表现得极为出色。他具有一望而知的非希腊人的种族特征：平鼻、斜眼、厚唇与卷发，但作者完全不是从种族主义的角度丑化这些特征，而是按希腊人的开放宽容把它如实表现，同时又认真作了艺术加工，使人看到他虽非希腊族却仍然是位高尚、健美而意志坚定的人。此像出土之处是昔兰尼的阿波罗神庙，一般相信它是一位当地居民献给阿波罗神的还愿像，雕刻家把它刻得如此逼真、甚至使人有肖像之感。虽然肖像作品当时尚未流行，但艺术家无疑面对真人写生才获得如此传神之作。当然，要看到四世纪雕刻艺术的全貌和它最优秀的成果，我们还得求之于当时最著名的4位雕刻大师：普拉克西特列斯、斯科帕斯、莱奥卡雷斯和利西波斯（前3位就是参加了莫索鲁斯陵墓的雕刻工作者）。

普拉克西特列斯出身于雅典的雕刻世家，他的父亲刻菲索多图斯便是一位水平不低的艺术家，据说第一尊体现抽象观念的雕像——和平女神像便出自其手（此像的罗马仿制品现藏于慕尼黑古代雕刻陈列所）。普拉克西特列斯的家学渊源可以说是很好地继承了菲迪亚斯的传统，他本人又特别着意于发挥其中善于刻画女性的秀美柔和之气的优点，加以技艺极其精细娴熟，遂形成其优雅抒情的艺术特色。普氏的名作后人记述颇多，但无一真迹传世。1877年在奥林匹亚出土的一尊《赫尔姆斯神像》一度曾被认为是他的原作，但近年研究又偏向于承认它仍是一早期的却相当精确的复制品（此像现存于

奥林匹亚博物馆)。此像把信使之神赫尔姆斯表现得轻松潇洒，他正斜倚于树椿之上以右手逗弄婴孩的迪奥尼修斯，对应均衡的体态于优美之外又显得过于柔和，似乎稍逊于阳刚雄健之气，这不能不说是他的极适于表现女性柔美的风格用于男性形象上的局限。但全像雕制技艺的精美即使在仿制品上也可看出，尤其是面部的刻画，手法的细腻轻柔确实已达到出神入化之境。尤其双眼在深凹的幽影中若明若隐，情态万端，似乎有真的血脉肌肤般的柔润，令评论家无不叹为观止。由于有这尊比较接近真迹的雕像的发现，人们对于古代文献所记的普氏雕刻的神韵开始由怀疑转为确信，而且对古人众口皆碑盛传为天下第一名作的普氏杰作——裸体的阿芙洛底特女神像，有了更多的认识。

这尊阿芙洛底特女神像是为爱琴海上的小岛尼多斯刻制的，该岛靠近莫索鲁斯陵墓所在的哈利卡尔纳苏斯，原来名下不见经传，有了这尊雕像后立即名扬天下，游客趋之若鹜。《剑桥艺术史》曾据古人记述（主要是普林尼的《自然史》）而对它有一段很好的描写：

“普拉克西特列斯最著名的作品是裸体的阿芙洛底特女神，这座雕像曾被尼多斯的公民买去。这座雕像由于它的漂亮——温柔的目光，喜悦的神色和高兴的表情——而受到高度的赞扬。在许多赞美它的诗中，有一首借女神之口情不自禁地叫道：‘普拉克西特列斯，你究竟在哪里看过像我这样的裸体？！’人们爱上了它，一位热心的收藏家、比西尼亚的希腊化的国王尼古米底，被它弄得神魂颠倒，以致他提出取消尼多斯人的公共债务（那是一笔巨额的债务）以换取这座雕像。但尼多斯人明智地拒绝了，因为这座雕像名扬天下。……雕像原作的色彩一定美得超乎寻常，面颊施以柔和的红色，眼睛画出奇妙的温柔的光。当有人问普拉克西特列斯他的作品中哪一件他认为最好时，他回答道：‘凡是由尼基斯上过色的都好。’尼基斯也是一位著名的画家，但他显然不认为，替普拉克西特列斯的雕像上色有失他的名声。”阿芙洛底特罗马人称之为维纳斯，这位美神和爱神的裸体像经普氏着意经营之后，便成为古典雕像中最受人欢迎的一类。普氏原作虽早已失传，罗马时期的仿制品却相当普通，当然艺术质量较原作已有天渊之别。一般认为，现存仿制品中在姿态上最接近原作的是罗马梵蒂冈博物馆藏的那尊《尼多斯的阿芙洛底特》，取女神脱衣入浴之状：“裸体的美神地脱下的衣服放在一旁的石瓶上，正准备举步入池沐浴；她的身体重心放在右腿上，全身形成极其优美的曲线，她似欲行又止，略显羞怯之态，女性的温柔、妩媚和雍容风度刻画尽致”。如前所述，希腊人历来认为裸体具神圣意义，因此仅男性雕像以全身裸体表现，女性则着衣衫，这个惯例直到普氏之时才得到突破。普氏以裸体表现女神，既是希腊艺术更趋向写实和接近生活的结果，也是时代思想更世俗化、妇女地位有所提高的结果。他的创作的成功首先得力于对人体、特别是女性人体了解的透彻，这是继男子立式雕像成功之后取得的创新。其次则是他把古典雕像的构成原则——对偶倒列的辩证关系极其自然而又娴熟地运用到丰满的女性裸体的表现上，形成了新的雕像风格，其最大特点是在突出身体各部位的对偶倒列关系时，把雕像的双足尽量靠扰靠紧，从而使身腰的曲线更见优美，此外，女神入浴的动作既要自然又要切合希腊宗教中的

《剑桥艺术史》，中国青年出版社 1990 年版，第 97 页。本书引文略有改动。

《中国大百科全书》，美术卷，中国大百科出版社 1991 年版，第 903 页。

某些含意，使人对女神优美的形象赞赏之余又肃然起敬，对这一点《剑桥艺术史》也有精采的介绍，不妨照录于下：

“虽然女性裸体作为一个带有挑战性的主题，已为艺术家们长期接受，但当普拉克西特列斯创作了一座较大的描绘裸体女性的形象时，却认为是革命性的，她所表现的自然主义在公元前4世纪正合乎人们的期望，就她相当简单地抓住她刚脱下的衣服准备去洗澡这一动作而言，说明了人们不仅仅是希望自然主义的形式和细节，而且还有自然主义的行为。洗澡水装在她左边的坛子里（衣服与坛子合为一体，为原作的大理石手臂提供必要的支撑）。衣服无生气地下垂和水瓶的坚硬同柔软的充满了生气的体型形成生动有趣的对照。女神将她的右手置于下身之前，这可以看成是羞怯的表现，但它更近似于这种猜测：这是阿芙洛底特的形象，女神在这儿指出她的力量的源泉，正如她的洗澡也是在举行宗教仪式，并非日常事务。自然的外貌和宗教的意义优美地结合，正是普拉克西特列斯的伟大成就之一。”

相比于普氏的温柔秀美，斯科帕斯的风格则是雄强悲壮的。斯科帕斯出生于爱琴海上盛产大理石的帕罗斯岛，游学并工作于希腊各地，是一位颇负盛名的雕刻家和建筑家。他同时担任建筑设计和雕刻制作的双肩挑大作是伯罗奔尼撒铁格亚的雅典娜神庙。此地虽已有遗址发现，建筑和雕刻却都已破损得很厉害，仅能从少许残片窥其风格的大略。一般而言，其雕刻作品动作激烈、气氛紧张，面部表情深沉粗犷兼备，而体态则坚实有力。虽然参加莫索鲁斯陵墓雕刻的有包括普拉克西特列斯在内的众多雕刻家，从现存残片看则整体气氛接近于斯科帕斯的风格，可能他是总揽其责。陵墓基座和柱廊浮雕带中采取希腊人和阿马逊女战士搏斗情节者，一般相信皆出自斯科帕斯之手。现经整理、复原而得的墓中惟一夫妇立像（高3米及2.6米），过去认为此即金字塔顶上四马战车中的莫氏夫妇，但现在多认为它们仍属柱廊中的立像，可能表现莫氏的某位先祖而非即本人，但这两尊像，尤其是男子立像却粗犷有力，衣褶大刀阔斧，面孔方正穆肃，很有当地东方统治者的特征，研究者多相信它们也应属于斯氏力作。

另一位著名的雕刻家莱奥卡雷斯则是菲迪亚斯衣钵的直接继续者，他的风格稳健，形式极其完美，不足之处是动作比较平缓。在尼多斯岛上出土的一尊狄米特女神像（现藏伦敦大英博物馆）通常被认为是莱奥卡雷斯的作品。此像取坐姿，头部至颈胸一带是用极精良的帕罗斯岛的大理石刻成，着衣的身躯则用较粗的石料刻成，更显得头部造型的杰出。在这里，艺术家把农业女神慈悲为怀的形象刻画得令人难忘，她的眼眉和鼻梁的造型继承了菲迪亚斯最好的传统，神情穆肃端庄，自成一种丰满成熟之美。此外，能列于莱氏名下的还有那尊自文艺复兴以来便被西方人士奉为古典最高杰作的柏维德尔（或意译为“望楼”，这是指其收藏处）阿波罗神像。它表现阿波罗敞开大袍（因而基本裸体）以左手握弓、右手放箭的行进姿态，集文艺之神的青春气质和英俊威武于一炉。在古典盛期的菲迪亚斯原作为世人所知之前，它一直被人们奉为代表古典美的理想的杰作，这倒在一定程度上反映了莱奥卡雷斯艺术继续菲迪亚斯衣钵的历史因缘。正因为如此，德国美学家温克勒曼才把这尊阿波罗像当作他揭橥的古典美学理想——高贵的单纯与静穆的壮伟——的主要体现者，他歌颂这尊阿波罗像说：

“这里是体现了古代幸免于摧毁的作品中最高的艺术理想，这作品的创造者是把这作品完全建于那理想之上，他从物质材料只采取了必不可少的那些，以便实现他的目的，使它形象化，这个阿波罗超越着一切别的同类的雕像，就像荷马的阿波罗远远超过了他以后一切诗篇所描写的那样。这雕像的躯体是超人类的壮丽，它的站相是它的伟大的标志。一个永恒的春光用可爱的青年气氛，像在幸福的乐园里一般，装裹着这年华正盛的迷人的男性，拿无限的柔和抚摩着它的群肢体的构造。”实际上，温克勒曼看到的这尊大理石雕像（现藏于罗马梵蒂冈博物馆）只是罗马时期的仿制品，与莱氏的青铜原作在水平上仍有很大距离。现代研究者喜欢批评它只能以技巧纯熟见长，难免有形式主义之嫌。但温克勒曼通过它而看到的古典美学理想的辩证关系——高贵与单纯、静穆与壮伟实际上是一种对立统一的矛盾——却接触到了古典美学理想的内在本质，不可谓不是掷地有声的名言。

最后一位雕刻家利西波斯则代表着古典后期艺术到希腊化艺术的过渡，不仅因为他主要活动于公元前4世纪后半期（其他三位则主要活动于公元前380—330年间），而且他还是亚历山大最赏识的雕刻家，据说这位国王只允许利西波斯雕刻他的肖像。利西波斯生于伯罗奔尼撒的阿尔戈斯，可以说是伯罗奔尼撒雕刻流派最后一位大师，也是其最多产的艺术家的，生平所作雕像据传有1500件之多，但原作仍无一留存。利西波斯在继承伯罗奔尼撒派精于人体表现的传统时，又根据时尚而对之作作了变通与改变，他的风格多具矫健之美而略逊于粗壮刚强。他把波利克里托斯确定的比例法式从身高为头部七倍改为八倍，因而使体形更显修长优雅，同时动作也更见奔放，手足灵活伸展进入四周空间，为日后的希腊化雕刻艺术奠定了新的风格基调。利西波斯的名作《拭垢者像》（仅存仿制品）表现一位在比赛后擦掉汗垢的运动员，与波利克里托斯的《持矛者像》有相同的样版意义，对后世影响极大。此像约作于公元前330年间，已是希腊化艺术开始的年代，有关他为亚历山大制作的雕像以及他为希腊化艺术作出的重大贡献，我们将在下章论述。

七、希腊化艺术

1. 希腊化艺术的形成与发展

公元前 334 年，希腊北部的马其顿国王亚历山大率军东侵亚洲，目标是消灭波斯帝国，掠取东方财富。当时希腊地区已受马其顿控制，各城邦在政治、军事方面都奉马其顿为盟主，并有许多希腊雇佣兵参加了马其顿的军旅，历史上遂名东侵之师为马其顿·希腊联军，实际上指挥权握于亚历山大一人之手。联军进展迅速，三年后攻占波斯帝国首都波斯波利斯，掠得金银无数，而作为古代东方文明结晶的波斯波利斯王宫被付之一炬，熊熊大火燃烧几天几夜，不啻于古代的“圆明园之焚”。翌年波斯皇帝败死，亚历山大自封为帝国的继承人，侵占整个波斯帝国的领土，后又出兵中亚，侵入印度，因士兵哗变始折返巴比伦。这次东侵造成了历史上空前的大帝国，马其顿和希腊人成为埃及、小亚、叙利亚、两河流域、波斯、中亚以及印度河部份地区的主人，加上他们的老家，帝国横跨欧、亚、非三洲。亚历山大从印度回到巴比伦后不久便死去了，这位青年国王辛苦建立的帝国因无适当继位人而迅速瓦解，由其将领分别占据埃及、叙利亚、马其顿等地而建立了各自的王国。就这一点说，亚历山大远征所开创的世界历史新局面是被这些新王国继承了，其最大特点就是希腊·马其顿人统治了东方广大地区，希腊文明传播于东方各地，因此历史家称之为希腊化时代，而希腊文明和希腊艺术的发展也随之进入一个新阶段。从时间上看，希腊化时代可从公元前 330 年（波斯帝国灭亡之年）算起，到最后一个希腊化王国埃及被罗马灭亡之时——公元前 30 年结束，整整有 300 年之久，但实际上从公元前 2 世纪开始罗马便逐渐控制了希腊化各国，真正的希腊化时代只包括公元前 4 世纪末至公元前 2 世纪初的将近 200 年时间。

顾名思义，希腊化时代是指希腊文化传播、“化及”东方广大地区之时。从文明的延伸扩展、文化交流互相促进的角度看，希腊文明传播于亚非各地自有其积极作用；但另一方面，东方文明对希腊也是有影响的，从某种意义上说，不仅东方希腊化了，希腊也东方化了，这既表现于政治经济方面，更表现于文化、艺术方面。因此，它们之间的互相传播，互相影响，才是使希腊化时代在文化艺术方面取得丰硕成果的主要因素。由此可见，如果从时代特点看希腊化艺术，那么不仅要看到它的创作中心确实已从希腊本土移到东方，例如埃及的亚历山大里亚（亚历山大新建之城）和小亚的帕加马，还应看到正是在这些新地区它得以接受更多的东方艺术遗产，从而促成了新的发展。

时代特点给予希腊化艺术的另一重大影响，则是在政治、上层建筑方面。希腊化世界先是由亚历山大帝国开道，继之以希腊化各王国的统治，总的说来是走着一条君主专制政治的道路，和希腊城邦的民主政治自然有天渊之别。这样一来，产生于希腊城邦环境中的希腊艺术就面临着一个可以说是异己的、全新的环境，君王的宫廷所欣赏、扶持的艺术当然有别于民主城邦的艺术。在这方面，希腊化各王国的宫廷对东方历史悠久的宫廷文化和宫廷艺术倒有气味相投的接近，也确实直接采用了不少这类东西，如埃及的托勒密王朝之直接采用古埃及法老的成套礼仪和艺术。但是，由于种种原因，希腊化艺术仍然只能植根于希腊艺术自身，它只能是希腊艺术在新环境下的新发

展和新阶段，而不能等同于或完全同化于东方艺术。希腊的民族传统固然是其中一个重要原因，但更重要的则是希腊化的君主统治也有城邦与宫廷杂然并存的特点，不仅雅典、科林斯和斯巴达等城邦还保持了半独立的或自治的地位，雅典在文化上的领导地位也未完全丧失，亚历山大里亚这些在东方建立的新的希腊城市，即使是王国的首都，其希腊居民仍有公民身份和一定的自治权利，所以说城邦与宫廷并存。既是并存而且是宫廷领先，那末希腊化艺术受到君主政治和宫廷文化影响的一面就不能低估了，因此，我们可以说，希腊古典艺术是希腊城邦的艺术，希腊化艺术却是希腊化王国的艺术，古典风格之变成希腊化风格在整个希腊艺术史上是一个不小的变化。

与此同时，希腊化时代的思想与文化也和古典时代有了不少的变化，它们同样深刻地影响于希腊化艺术。这些变化有积极的方面也有消极的方面，前者可以说是在东西方文化交流之中继续发扬了古典文化固有传统的结果，例如文艺中的现实主义的加强、哲学中的多种流派的哲理探讨和科学技术知识的增进、丰富等等，但也包括新时期出现的新思潮，例如对个性的强调和个人伦理观念的重视，世界主义的眼光和四海为家的心态，综合通达的学术研究和理论遗产的整理考订等等，这些文化发展中的积极方面无疑也推动了和影响了希腊化艺术的发展。另一方面，消极的东西较之古典时代却有甚嚣尘上之势，它们是和君主专制统治有关，也和古典城邦长期衰败残破的恶性循环有关，它们集中表现在宫廷的豪华奢侈，王公贵族的骄奢淫逸、大奴隶主阶级的挥霍浪费、醉生梦死以及名都大邑、通商口岸那些纸醉金迷的畸形繁荣上。这些情况使希腊古典时代确立的对国家前途的信心和乐观开朗的气度一扫而光，代之而起的时代风尚是对命运反复无常的迷惘与惊叹、逢场作戏、随波逐流、风纪松弛、民心涣散。这些消极的东西反映在希腊化艺术上，不仅使它的作品中出现了形形色色的世风日下的形象，更使它的某些艺术风格出现形胜于质的变化：讲究技巧、追求形式、艳丽浮华、机械抄袭等等，不一而足。所以，当质朴务实的罗马人以胜利者姿态出现于希腊化世界之时，他们就把具有这些消极色彩的希腊化艺术目之为堕落的艺术和腐化的艺术。就全局和本质论，罗马人这种看法当然是很片面的，但却可为我们评价希腊化艺术的特点提供一个发人深省的参考。

在建筑方面，希腊化时期的新发展首先是城市规划和城市建设大见成效。在此之前，希腊城邦由于规模小，市镇皆按自古以来的自然格局发展，谈不上什么城市规划；而且由于前面接到的那种不爱照中轴线对称布局的习惯，希腊建筑确实相对忽略了城市规划这门学问。到了公元前5世纪，随着新建城市和重建在希波战争中被毁的城市的需要，希腊人才有城市设计之说。最先开展这方面工作的是建筑家希波达木斯，据说他参与了雅典港口皮雷埃乌斯新城的规划设计，也为希腊战争中被夷为平地的小亚名城米利都（因它首先举起反抗波斯的义旗）的重建作了规划。希波达木斯设计的城市布局的特点是全城按严格的纵横成直角的街道划分成无数相等的方格子，亦即街坊。再在市中心或其他适宜地段集中若干方格子组成市场、市政广场、剧场、体育场、神庙广场之类，但这些公共场所一般亦循原有街道路线，并无专有的轴线和全城中心轴线之设，所以艺术史上通称这种城市布局为希波达木斯式的方格子，它仍然保持了希腊人不爱强调中轴线的习惯。到了希腊化时代，首先是亚历山大喜欢在其兵锋所至之处择地而建以他为名的新城（据说他在东方各地新建的以亚历山大里亚为名的城市共有70余座之多，经考证和发掘

核实的亦达 40 座以上)，各希腊化王国也继续有兴建新城的爱好，加以旧城市的扩建、改建也普遍开展，希腊化时代城市建设便形成热潮。这些新城分布在从地中海滨直到阿富汗、印度边陲的广大地带，且大多处于经济繁荣，交通要冲之地，一开始就有较宏大的规模，日后也益见扩充，遂使希腊的城市建设和城市规划有了极大的进步。在这方面最光辉的例子就是亚历山大在埃及建立的亚历山大里亚，它很快就成为希腊化世界最大的城市，超过了希腊的雅典，也超过了东方的巴比伦，直至今今天仍然是埃及最大的港口和仅次于首都开罗的全国第二大城。

埃及亚历山大里亚的建设一开始便在选择地点和人员配备方面为日后的成功奠定了较好的基础。新城的地点位于尼罗河的一个入海口上（尼罗河入海时分成许多支流），有统辖全国之利。维特鲁威根据希腊人的记述而指出这一点说：“在埃及，当亚历山大注意到自然防护的港口，优良的商埠、埃及全境谷物丰饶的田野，广阔的尼罗河的重大用途时，他决心按自己的名字建设一座亚历山大城。”这时亚历山大军队中本来就有一批随军学者和建筑师，他便任命其中的狄诺克拉特斯为亚历山大里亚城市的总设计师。此后，新城建设便轰轰烈烈地开展起来，它的规模比希腊任何城市都大，街坊的布局仍有希波达木斯模式的痕迹，但总体规划则吸取了埃及都城布局的特点，沿海湾横向伸展（埃及大城也都是沿河岸横向伸展的），设置最宽的主要街道，以最大和最好的地段安置王宫、庭苑和学术机关，市中心和主要建筑群有明显的轴线。托勒密王朝建立后，亚历山大里亚成为希腊化的埃及王国的首都，更显富庶繁华。这城市前倚地中海，背靠马瑞提斯湖，市中心处在湖、海之间，海边原有一小岛法罗斯，现在与大陆连为一体，遂又在海岸边形成东西两个优良的海港，在法罗斯岛突入海中尖端处筑以古代最高大的灯塔，配以其他优良的海港设施，遂使亚历山大里亚一跃而为古代最大海港都市。东港附近是宫廷、皇家庭苑和政府机构所在，大道直贯全城，最长者可达 6 公里。全城分五区，街坊取希波达木斯式的方格子布局，从而实现了希腊古典传统与埃及东方传统的汇合。因此，在新城动土 300 年后，罗马地理学家斯特拉波便称之为世界城市建设的样板，对之赞不绝口：

“这个城市的好处是多种多样的，它的地位两边靠海，北方靠着所谓埃及海（即地中海），南方靠着的海就是马瑞提斯湖。这个湖汇集了从尼罗河来的许多渠道，通过这些渠道运来的货物，比从海道运来的货物还要多。因此，靠湖的海口比靠海的港口还要富足，亚历山大里亚的对外输出超过了输入。

整个亚历山大里亚形成一个街道之网，骑马和乘车都很方便。最阔的两条大道宽逾百尺，直角相交，城中最有最壮丽的公共庙坛和王宫，约占全城面积四分之一到三分之一。因为每个国王都竞相修筑宫室，大兴土木，不遗余力，除已有者外，每个国王都花钱另造新宫，有如荷马所咏：后浪前浪，连续相接，美不胜收。”

除城市建设规模宏大而外，亚历山大里亚的精美豪华的王宫庭苑和神庙、学院的建筑也是希腊化建筑艺术的优秀代表。其中神庙的形制最有趣地反映了

《建筑十书》，第二卷，序言第 4 节，中译本第 32 页。

斯特拉波：《地理学》，第 17 卷，第 1 章，第 7—10 节，中译文据《外国历史大事集》古代第一分册，重庆出版社 1986 年版，第 372 页。

希腊化艺术东西方风格混杂的特点。它的埃及神庙取埃及传统形式，希腊神庙则取希腊古典柱式，泾渭分明而又并肩共存于同一个宫苑之内。至于它的宫室和公用建筑则有溶汇希腊、埃及于一炉的特色，例如皇宫中的一些宴会大厅，周围柱廊取希腊风格（古典柱式），中央天棚大顶则取埃及传统形制，虽然古城由于仍处现代都市之下，考古发掘难以开展，但从已出土的零星材料和其他文献资料，我们仍可知其大概。例如亚历山大里亚王宫中的一座托勒密二世的宴会厅，中央天棚高 30 米，以高达 28 米的埃及式镀金圆柱支撑，天棚高出周围柱廊近 10 米，极其宽敞通透，这是典型的埃及住宅中的天棚大厅的发展。天棚三边围以半希腊式的柱廊，说它半希腊式，是因为柱廊的结构和花纹图案带希腊特色，但柱子比例却不合于古典柱式的要求，显得过于细长（因为天棚埃及式金柱更为细长，它们就不得不加以变通而违反了古典柱式要求的比例）。由此可见，这样的建筑风格我们只能说是希腊化的甚至希腊·埃及化的风格。更有甚者，厅内陈设的豪华，较东方宫廷只有过之而无不及。据说厅内设黄金榻席 100 座，铺以波斯锦绣，以金制的斯芬克斯作榻席之脚，餐具则全用金银制成。仅此一例，就可想见希腊化宫廷的豪华和城邦的简朴有了多大的距离。但是，适应着希腊文明重视学术研究的传统，托勒密的王宫也有相当一部分建筑是提供给它的著名的博物馆（亦称“缪斯神宫”）的，其中包括一座宏伟的图书馆（藏书有 40—70 万卷之多，为古代第一），若干展览厅、演讲堂、餐厅和供学者工作居住的建筑，还有可供科学研究的动物园和植物园。这些屋宇皆有回廊、园苑相连，林木青葱，环境幽雅，不愧为学术研究的好殿堂，因此许多著名的希腊化时期的科学家、文学家皆曾工作、学习于此，而亚历山大里亚也成为希腊化学术研究的最大中心。

亚历山大里亚最著名的建筑物当推那座法罗斯岛上的灯塔。它约建于公元前 300—前 280 年间，主其事者是建筑师索斯特内图斯。全塔高达 130 米，分塔基、塔楼、塔顶灯座三大部分，全用石料砌成，内铺沥青（柏油），可防海水浸蚀，又以玻璃碎屑及琉璃等为填料筑成一道海堤以保护灯塔，工程更见坚固。塔楼内可能使用人力发动的升降机，顶上灯座四面透光，内烧木材，并可能用凸镜聚光，因而火光可远照数十公里，这样一来，这座空前高大的灯塔不仅是指引船只出入港口的关键设施，也是在地中海旅行的外国人进入埃及首先看到的宏伟建筑，无怪乎人们一致公认它是世界七大奇迹之一。它矗立地中海边达 1600 年之久，直到 1375 年才因地震坍塌。因此我国南宋时有人到达埃及还观赏过它，越汝适在《诸蕃志》中曾记其事，他说：“相传有异人组葛尼（即亚历山大之阿拉伯读音）于濒海建大塔，下凿地为两层，砖结甚密，塔高二百丈，其顶上有镜极大，他国或有兵船侵犯，镜先照见，即预备守御之计。”这或许是这个世界奇迹和希腊建筑杰作在东方神州获得的最早的赞词。

不仅亚历山大里亚这个最大的希腊化城市建设如此辉煌，一般中小城市只要是新建或大部分改建者，也都有较完善的规划，并普遍带有在传统的希波达木斯框架上突出中心市场和公有设施的特点。小亚的普里恩尼城，以其小巧玲珑，门类齐全而又得到较彻底的发掘整理，可以作为这些中小城市的一个代表。它就是前述著名建筑家皮提俄斯建造了一座雅典娜神庙之地，公

赵汝适：《诸蕃志：暹根陀国》。

公元前 3 世纪时全城又经过一番彻底改造，遂使这个全城男性公民只有 5000 的小城变成希腊化城市建设的一颗明珠。小城北面背靠一座险峻的山岩，便以比作卫城，将其包于城墙之内，山上的卫城只作军事防卫之用，营地内无任何建筑，山下一片朝南的坡地才是城市本身。大约在公元前 4 世纪时，经皮提俄斯之手此城已有希波达木斯式的街坊规划，尽管城墙按地势呈不规则形，街坊的小方格子却严格按直角交叉。现在再作进一步整治，街坊更见齐整，较大的住宅皆沿街筑墙，在方形院落朝街的一边建客厅或主楼，有时二楼门面筑成神庙的柱廊山墙形式，更觉典雅豪华。城市改建的中心任务是加强公共设施，原来留作市场、广场之用的地段皆予平整铺设大理石地面，市场周围筑以柱廊；剧场、公民大会会议厅、体育馆、运动场等皆翻修一新，有的扩建为更大规模，对于一个只有几千公民的小城说，这些设施可谓相当充足，剧场、会议厅的席位供全城公民满员使用尚绰绰有余。体育场、运动场在这个小城中共有两组，其中最大一组位于城市靠近城墙之处，可能是希腊化时期新建，它的运动场看台沿坡地而见，长达 200 米，顶层筑以柱廊，气魄宏伟，从廊内既可饱览运动竞技情况，还可远眺海边美景，体现了希腊化城市重视景况欣赏的特色。城中心的市场边以柱廊绕其三面，蔚为壮观。

从普里恩尼这个小城的建设上，我们可以看到一般希腊化城市共存的特色，甚至远达中亚、印度一带的希腊化世界的边陲，也可在希腊人建的新城中依稀看到类似的特色。例如近年在阿富汗东北部、邻近我国新疆的阿伊哈鲁姆发现的希腊化古城遗址，这些特色便很明显。此城东高西低，城东台地便建为卫城，城西坡地便是市镇本身，有大街贯穿南北，街西的豪华建筑区有市场、神庙、官署、体育馆等等，可能是希腊官兵和移民的居住区，街东则有剧场和武器库。城内市场亦以柱廊绕其四周，采用希腊古典柱式；宫殿和贵族邸宅亦用挂廊环绕中央庭院，宅内浴池以卵石铺成拼花地板，甚至石造建筑所用的砌筑技法：不用灰浆而只以铜钉联结、灌以熔铅加固也是纯希腊式的。所有这些，连同城内发现的希腊文铭刻和书卷的残迹（灰迹），表明在这个极东边境上的城市，希腊文明的影响并未削减许多。既然阿伊哈努姆犹能如此，其他更靠近西方的数以百计的希腊化城市的大概也就可以想见了。

建筑群体的中轴线对称布局，这时也开始普遍表现于王宫、官署、神庙、圣坛等的建筑和改建工程中。可惜的是，这些建筑群（例如亚历山大里亚的王宫）大都由于仍埋在现代城市之下或破损太甚而难以明其究竟。现在经考古发掘而得知的较完整的范例，可举罗得岛林多斯的雅典娜神庙建筑群和科斯岛的阿斯克勒庇奥斯圣坛建筑群。罗得岛这时已是希腊化艺术的一大中心，它的建筑师与雕刻家蜚声整个希腊化世界，被请到埃及、帕加马、雅典甚至罗马各地进行设计和创作指导，它的林多斯城的雅典娜神庙得到很突出的改建与扩建，当是意料中的事。雅典娜神庙所在地原是林多斯的卫城，它座南而朝北，高陡的山崖如船首般突入海中，在其西南角最高处有一座古老的神坛，公元前 4 世纪中叶在神坛处建了雅典娜神庙，它只是一座四柱式有前后廊的小庙，取多利亚柱式，可说是一座很平常的建筑。到希腊化时期，罗得岛的艺术师们便想把林多斯卫城上的雅典娜小庙改造成一个既壮观又有气派和戏剧效果的建筑群，小庙本身无多大加工余地，建筑设计重点便转移到为小庙布置一个层叠起伏、气宇非凡的柱廊和门厅的综合体上。建筑师很好地利用了卫城居高临下的地势，先在坡前平地（它本身也须艰苦攀登才

能到达)建一道宽达 87 米的柱廊,两边有突出的翼殿,这样柱廊就像手臂一样围成一个广场或市场。但柱廊中央却直接连以一段宽 20 米的石造阶梯,高达 10 米,气魄非常宏伟。在此阶梯尽头才是和原有的雅典娜神庙齐平的台地,在此又建一宽广并有两翼殿的门厅,由厅内进入一个庭院,就看到了四柱式的雅典娜小庙,此处地势很窄,雅典娜庙又僻处山崖的一边,庭院便只在两边列以柱廊。这些广场柱廊、门厅庭院的建筑面积较小庙扩大数十倍,但它们的作用无非以其中轴线的对称布局和层层加高的气势为这座小庙增添光彩。

科斯岛的阿斯克勒庇奥斯圣坛建筑群也是如此,阿斯克勒庇奥斯是希腊的医药之神,科斯岛的这个圣坛的林泉据说拥有医神的奇迹。朝圣者夜宿于此便可百病尽除,因此香火极盛。希腊化时期,这座圣坛陆续建造或改建了一系列的廊庑、神庙、祭坛,时间延续一两百年,布局却日见精审,终于达到了有层次、有呼应、又有高潮的中轴线层叠对应的完整设计。它最初是在下坡段盖一凹字形的大柱廊,中央有门厅与外界联接,三面柱廊皆向内而形成一大广场,廊庑则供朝圣者夜宿之用。然后把中坡平整为开敞的台地,中央设大台阶与和下坡门廊中央的门厅对应,台阶正对中心祭坛,坛两边分别筑神庙和僧房,它们形制大小都不一样,但和中心神坛成对称布局,在这里,中轴线之设已很明显。最后,在上坡又建一套布局更严谨的建筑群,中央是一座六柱式的大神庙,它的左右和后边筑一凹字形的大柱廊,与下坡的柱廊相似。这样一来,上坡的中央神庙、中坡的中央祭坛和下坡的中央门厅形成一条明显的中轴线,三坡又依次高升,至上坡的神庙及其后的圣林而达于顶点。如此中轴突出、主次分明、组织严密的建筑规划在古典时期是见不到的,显然是建筑家向东方建筑学习而得的成果。例如,埃及神庙建筑群就很擅长这种布局,尤以底比斯的哈特什普苏特庙的三级台阶递进构图与之有异曲同工之妙,但埃及此庙却早于希腊化时代一千两百年!

作为希腊传统建筑核心的柱式理论和神庙建筑,希腊化时期也有新发展。建筑家爱好理论研究之风,此时仍有增无减,集大成者当推赫耳摩格涅斯,他约活动于公元前 2 世纪,已属希腊化时期之末。他力求以理性逻辑解释或订正柱式体系,古典后期以来建筑学界对各种柱式体系加以系统化、理论化的努力在他之时可说达于完成。例如,前述多利亚柱式中檐部结构在转角处三陇板的安排总留下一段空白或“遗憾”的问题,在古典后期便受到名家如皮提俄斯等的抨击,认为它是多利亚柱式中的一大诟病。赫耳摩格涅斯也继其余绪,强调这种安排本身有悖理性,甚至主张神庙建筑中最好不采用多利亚柱式,这就和古典初期以多利亚柱式具阳刚之美而奉为神庙建筑的正宗相差十万八千里了。赫氏的理论著作亦无一传世,但从维特鲁威的摘录中,我们知道他曾对疏密不同的柱间距与柱身高度的比例问题进行系统研究,而且企图用视觉矫正的原理说明他确定的比率的合理。在这种研究中,他规定以柱底直径(柱身宽度)为测定整个建筑各部分比例的计量单位——“度”,并按柱间距从最窄到最宽划分出五种式样:密柱式、窄柱式、宽柱式、离柱式和正柱式,其中正柱式为标准制式,其比例为其他四式之中衡,例如正柱式的柱间距为 $2\frac{1}{4}$ 度,则密柱式为 $1\frac{1}{2}$,窄柱式为 2,宽柱式为 3,离柱式为 $3\frac{1}{2}$,他认为适应于这些不同柱间距的柱高,若以正柱式为 $9\frac{1}{2}$ 度,则其他各式依次为 10、 $9\frac{1}{2}$ 、 $8\frac{1}{2}$ 、8。也就是说,柱间距越小,柱身便越细。为

什么这样呢？他解释说：

“实际上，随着柱子之间的间距加大，柱身的粗壮亦要相应增加。在离柱式中若柱高为 9 度或 10 度，它就会显得纤细软弱（因此它的正确比例为 8 度）。其理由是由于通过柱间的宽度，看来空气要吞没柱身的粗细而使其变小的缘故，与此相反，在密柱式中若取柱高为 8 度，则柱间由于密而且窄，就会呈现臃肿难看之状，这样，必须按照建筑物的种类追求特有的均衡。处在角隅的柱子必须加粗 $1/50$ 度，因为它被空气隔开周围，观看时显得更加纤细。因此，眼睛有错觉的地方应当根据理论来补偿。……实际上，视觉追求美观，因此除非我们根据比例或利用模量显示快感，从而通过调整增加错觉，就会给观众粗糙难看的外貌。”

由此可见，赫耳摩格涅斯是把帕台农庙这类古典建筑杰作中用得出神入化的视觉矫正方法当作普遍原理来构筑整个建筑体系。对他的具体做法尽可有不同评价，但他寻求建筑理论科学化、合理化的努力却反映了希腊文明的特色，对后世影响颇大。更值得注意的是，考古发掘还表明在具体的创作实践上赫氏并不把他确定的“度”式模量比例卡得过死。他的名作——迈安德河畔马格涅西亚的阿尔提弥斯神庙，其柱间距与柱高之比便有微妙变化。据实测，其柱间距为 $2\frac{4}{5}$ 度，接近于宽柱式的 3 度但并不等于宽柱式，故柱高亦不取常规比例之度，在这里似乎反映出一位建筑家随机应变的能力和创作构思的丰富。实际上，此庙的形制也有新创，它独出心裁的搞了一个“假双环柱式”的外廊（即外廊按双柱式的宽度但实际上只列一层柱子，使廊宽增加一倍），又把中央两柱加宽，山墙上开了一大两小三个窗口，这些都是古典时期未之前见的。

希腊化时期神庙建筑的特色主要表现在规模庞大、结构复杂方面，无疑也是受到东方影响的结果。其著例可举小亚米利都附近的迪底马阿波罗神庙，它的遗址已得到较彻底的发掘整理。这是一个典型的爱奥尼亚式双环柱大庙，宽 52 米，长 110 米，柱身宽 2 米，高 20 米，这些数字都是希腊本土的神庙望尘莫及的（可以和它相比的只有古老的以弗所双环柱的阿尔提弥斯庙，这是一座被列为世界七大奇迹之一的庞大神庙）。此庙的双环柱廊在大门入口处又增加三列四柱的门廊，入内真有“柱子的森林”之感，显然是受到埃及神庙影响。由于内厅极宽，它不盖屋顶而取露天大厅式，只在尽头置一小神殿存放阿波罗神像。此庙内部结构的复杂则表现在进入露天内厅的曲折通道上，原来进入大门后通向内厅的廊道已用短墙隔绝，人们只能从门廊两边小门下达一幽暗的隧道走进内厅，由于门廊地面高出内厅许多，这条隧道还呈阶梯状，进入内厅后，才可见到一排极宽的台阶通向那被堵塞的廊庑。这种奇异的安排显然是为了使宣布阿波罗神瑜的祭司与群众保持距离以加强其威严与神秘，这种做法自然也是从东方神庙学来。

希腊化时期雕刻艺术的杰出代表是帕加马城及其流派的作品，下面我们将专辟一节论之。现在要指出的是，雕刻也和建筑一样，在东方影响和适应于希腊化王国的复杂环境下，取得了许多新的进展。东方雕刻和浮雕虽受到传统程式的束缚，但在细部刻画，生活全景和风景表现方面仍对希腊化雕刻产生积极影响，尤其是东方艺术的华丽与精美在适应宫廷需要和东方各民族

传统习尚方面有独到之处，因此希腊化艺术在发扬古典风格的同时，不得不求一定程度的东方化。雕像的新门类则有国王和王族的雕像，名人的肖像，反映更广阔的生活情景的雕像：童稚的天真、老年的辛酸、贫穷的折磨、婚姻的欢乐等等，以及对传统的神像的创新与改造，其中最受欢迎的便是阿芙洛底特女神的裸体像，除按普拉克西特列斯的传统而不断推陈出新的各类举步入浴的女神像外，还出现了蹲伏的女神像和半着衣的女神像。这些门类众多的新雕像固然可谓丰富，但尚不能全部包容希腊化雕刻的新内容，因为传统的希腊神话和历史题材，这时往往以更大的规模、更紧凑的构图和更灵活生动的形象表现出来，较之古典雕刻已达到的和谐典雅之境，这时确是“柳暗花明又一村”的另一番景象，在雕刻技法方面，希腊化雕刻继承着利西波斯的《拭垢者像》所体现的新法式和新手法，在头部为身高的1/8的基本比例上，体态更见矫健灵活，体形更显修长优雅，同时，在雕刻技艺日趋娴熟的基础上，出现了仿效或择取多种风格，多种统派的历史主义倾向，不再拘泥于门户和地域的偏见。相比于古典雕像的结构，希腊化更有放松自然的特点，四肢向空间延伸，身腰作蛇形扭转，衣褶旋卷自如，须发舒曲适度，配合着反映生活情景的广博与深入，不能不说是古代艺术现实主义的又一个高潮。

希腊化雕刻形成与发展的总过程大致可分为三段：初期，从公元前330—前300年，这是亚历山大及其后继者争夺天下的时代；中期或盛期，公元前300—前150年，这是希腊化诸王国鼎立之时，也是希腊化雕刻繁荣之时；后期，公元前150—前27年，是希腊化各国被罗马逐个征服之时，也是希腊化雕刻与罗马雕刻互相影响、同化之时，故有“希腊·罗马风格”之称。在希腊化初期，亚历山大在政治上的影响极大，不仅他生前是以帝王之尊主宰一切，死后有相当一段时期各位争权夺利的后继者亦无不对之佩服得五体投地，因此在艺术上也是亚历山大扶持的流派和风格支配着整个艺坛。在这方面，利西波斯为亚历山大制作的帝王像和反映他的战功武德及宫廷生活的作品可说为整个时代奠定了基调。帝王像这类歌颂统治者个人的神勇英明的雕像，在希腊城邦的环境中是没有立足之地的。但亚历山大却是以国王之尊而完成了统一天下的伟业，于是东方的君王崇拜和希腊的写实传统在亚历山大的雕像上实现了奇异的结合，而主其事者当然非这时最伟大的希腊雕刻家利西波斯莫属，古代作家普卢塔克曾记述此事说：

“利西波斯的雕像最能显示亚历山大的英容玉颜（因此亚历山大自己也认为只有利西波斯为他塑像最为适宜）。其所以如此，是因为这位艺术家在雕像上以那种头微向左转而双眼有深邃目光的姿式确实把亚历山大表现得入神入化，这也正是其后继者和友人极力仿效的。”

这里说的微转的头和幽深的眼神正是古典后期雕刻取得的重大成果，但利西波斯用它来表现亚历山大帝王般的“英容玉颜”，却正反映了希腊化艺术为宫廷服务的时代特色，无怪乎日后的希腊化国王无论大小都极力摹仿它了。可惜利西波斯亲手制作的许多亚历山大像无一留存，现在能看到的只有几个质量很差的罗马仿制品。但从各种迹象看，利氏原作的成功之处就在于既显示了帝王的威严，也掌握了对对象的性格和个人气质，并天衣无缝般组合在一尊既理想化又写实的肖像中，这正是各类君主统治者求之不得的“标准像”，

因此它在整个希腊化时代和日后的罗马帝国都有很大影响。

至于表现国王的英勇和宫廷生活的雕刻和浮雕，那么从亚述帝国以来东方已形成了一套屡见不鲜的传统：以具体战役表现国王的功勋、以狩猎（尤其是猎狮子）表现国王的勇敢，现在亚历山大和他的部下只须把这一传统拿过来，让希腊艺术家用更高超的写实技巧和更完美的风格把它们表现出来，便能使屡见不鲜的俗套顿生光彩，令人有耳目一新之感。希腊雕刻家和画家为此都作了极大的努力，据普卢塔克所述，亚历山大的将领克拉铁浴斯曾在德尔菲竖建一组表现亚历山大猎狮的群像，作者有利西波斯和另一位著名雕刻家莱奥卡雷斯。这组猎狮群像也同利氏的帝王像那样为当时的艺术界树立了榜样，可惜它们已被毁损得无影无踪，只有受其影响的其他作品偶而尚见出土。其中最值得一提的当是那座所谓的《亚历山大石棺》，它出土于腓尼基城市西顿，实际上是亚历山大扶持的最后一位西顿国王阿布达罗尼莫斯的石棺，约作于公元前 325—前 311 年间（现藏于土耳其伊斯坦布尔考古博物馆）。阿布达罗尼莫斯感激亚历山大再造之恩，在他的石棺上便刻着他和亚历山大并肩作战和猎狮的情景，西顿之王仍着东方衣衫，希腊英雄则多为裸体，浮雕表现人马狮鹿的形象都极为生动，因而出土之时被目为亚历山大之棺，似乎只有他这位最伟大的帝王才配得上这么一件高质量的作品。

在希腊化各王国鼎立之时，希腊化雕刻也出现了几个互争雄长的中心，除帕加马外，最著名的还有罗得岛、埃及的亚历山大里亚和希腊本土的雅典。罗得岛和帕加马基本上属于同一流派，因为有许多罗得岛的雕刻家（以及建筑师）都被请赴帕加马工作，他们以其精湛的技艺和激烈昂扬的风格代表着希腊化雕刻的主流（详见下文）。但是亚历山大里亚却又在发挥类似风格的同时尤致力于写实之作，看来是受到古代埃及雕刻精于写实的影响。现在公认的亚历山大里亚雕刻的杰作，如《老妇人像》（纽约大都会博物馆藏）、《老牧人像》（罗马卡彼托林博物馆藏）、《老渔人像》（巴黎卢孚博物馆藏）、《醉酒的老妪》（慕尼黑古代雕刻陈列所藏）等，都是刻画生活情景催人下泪之作。这四件仅头一件是希腊化时期的原作，其它皆为罗马仿制品，但都非常真实的塑造了各种类型的老年人——辛劳一生而晚景凄凉的老年人的容貌与神态，把他和她的衰老与悲苦展露无遗。像这样的写实之作在古典时期是找不到的，它不仅显示了技艺的精进，更在精神内容上表现了对终生辛勤的劳动群众的同情。与此同时，亚历山大里亚雕刻在题材方面也有所扩大，表现自然风光与城乡景物的作品开始出现，其中杰作可举那幅刻画农民牵牛携物赶集的浮雕（慕尼黑古代雕刻陈列所藏），它不仅把前景中的农民和牲口表现得生意盎然，背景上的城郭林泉景致也清新有趣，如此形象自然而层次清晰的浮雕也为古典时期所罕见。

至于雅典雕刻派，实际上是研究者习惯以这个希腊艺术最光辉的中心代表此时雕刻艺术中希腊本色最为鲜明的流派，其制作地区非仅限于雅典。这一派继承着古典雕刻最优秀的遗产和传统，始终致力于追求和谐典雅的崇高境界，其成果的最优代表当推那尊名闻天下的《米洛的维纳斯》像，因 1820 年发现于爱琴海的米洛岛而得名。维纳斯亦即阿芙洛底特，因此这像是继承并发扬了普拉克西特列斯以来的裸体美神像的最优传统（现藏于巴黎卢孚博物馆）。关于此像的制作年代，历来争论颇多，目前流行的看法认为它约作

于公元前 150 年左右，亦即希腊化盛期之末，正好为希腊化雕刻的完美贡献打下一个句号。除了女神体态的优美、丰满和神情的高雅、清纯而外，它的创新是把裸体的上半身和围以衣裙的下半身强烈对照起来，而女神以右腿承重、左腿微曲而靠紧，臀部偏右，腰身左弯，双肩又向右，头部又向左侧转的姿态，形成了极富风韵而又自然舒展的 S 形曲线，更是古典雕刻之冠。因此，它的秀丽端庄的仪容又和饱满结实、洋溢着青春活力的身体结合得异常完美，不愧为表现美神或完美女性形象的典范之作。历来推崇古典理想的人对它都赞不绝口，由此也可想见希腊化雕刻在发扬古典风格方面的重大贡献。当然，希腊化的时代风云对它也不是没有影响的，它在端庄典雅之中有点冷漠超然的表情，便可说是这种时代风云的反映。把这尊相当完美的雕像和下面将谈到的帕加马艺术的热烈奔放作一对照，我们便可看到希腊化雕刻丰富多彩的全貌。

2. 帕加马艺术

帕加马是小亚的一个城市，位于爱琴海中部偏北地区，距海岸有数十里之遥。在古典时代，它是一个很一般的小城，希腊化时期它却成为帕加马王国的首都，更因其文化建设和艺术水平之高而被奉为希腊化艺术的一大中心。它能取得这样突出的成就，与统治当地的阿塔鲁斯王朝善于操持不无关系。此朝的始祖菲勒退罗斯原是亚历山大将领李锡马库斯的财政官和后勤总管，李氏设金库于帕加马，菲勒退罗斯遂任该城守备。后来菲氏叛离而投奔塞琉古，又趁塞琉古被暗杀后的混乱据地自立。他凭借原有金库的财富和帕加马优良的地理形势，终于建立了一个善于在大国矛盾隙缝中自谋生路的小王国。菲氏死后无子，以侄继位，称欧明尼一世（公元前 263—前 241），欧氏死后，以养子继位，称阿塔鲁斯一世（公元前 241—前 197），阿氏死时长子继位为欧明尼二世（公元前 197—159），然后其次子又在兄死后继位为阿塔鲁斯二世（公元前 159—138）。我们列举这些是为了说明这个王朝君主在子侄兄弟之间尚有浓厚情谊，统治比较稳定，与其他希腊化王国宫廷阴谋不断、亲子仇嫌极深的情况正好相反，这对它的经济繁荣和文化发展是有直接关系的。更有甚者，这几代君主都相当重视王朝靠文化建设装点门面的政策，尤其喜欢以艺术的兴旺搏取国际声誉，大兴土木不遗余力。因此帕加马在他们统治下确实变成了希腊化世界最美丽的一个城市，而帕加马在艺术史上更有“希腊化艺术瑰宝”之称。

帕尔马城倚山而建，布局与前述的普里恩尼城相近。城北高山建为卫城，南坡一带延伸为居民区和工商业区，但规模和豪华程度当然要大大超过普里恩尼这类只有数千公民的小城。此外，它也不像普里恩尼那样卫城山顶只留作守备之用而不施建筑，恰恰相反，帕加马的卫城不仅居高临下，而且是王宫及所有重大纪念性建筑物的所在，其作为艺术中心的意义与雅典卫城相当。有趣的是，阿塔鲁斯王朝在建设帕加马时确实是处处以雅典为榜样，他们的口号是帕加马就是当今的雅典，也就是说，帕加马在希腊化艺术中的地位要尽量接近于雅典在古典艺术中的地位。就城市建设而言，帕加马的下城（居民区）也有许多精美宏大的市场、体育场、运动场和神庙，但比之卫城的建筑，确实逊色不少。然而在希腊化建筑重视景观价值的共同标准下，无论下城和卫城在布局的互相烘托和上下呼应方面都很有讲究。下城依坡度分

别建有上、中、下三个很大的体育场（等于学校），又有相应的运动场（有很长的跑道）、剧场，还有一座很大的剧场和四处神庙圣坛，它们都按坡度高低以梯道连接，远望城廓各种庙堂馆所上下辉映，已是一番很美的景象；但由下城望上看，卫城的建筑更有如琼宫玉宇，尤为绚丽辉煌。一段依坡度蜿蜒曲折而上的道路把下城和卫城连接起来，道路尽头就是卫城宏伟的门厅，从门厅进入卫城首先看到的是另一座大市场，它称为上市场，正好和下城的下市场相呼应；从市场拾级而上，人们就可依次看到卫城的主要建筑：宙斯祭台、雅典娜神庙和图书馆、剧场、王宫与军械库。这里地形险峻，除南坡外其余三面皆是巉岩，修筑的城墙工事真有绝壁千仞之感，而城墙后珠光宝气般的建筑群便是帕加马艺术文化的精华所在。

帕加马的艺术杰作主要是两组雕刻，其一是阿塔鲁斯一世时制作的纪念战胜高卢人的几组雕像，另一则是欧明尼二世时制作的宙斯祭台大浮雕。在帕加马这个小王国中，阿塔鲁斯一世的武功可谓极盛，而他的最显赫的功绩就是打退了高卢人的侵扰。这里说的高卢人和住在西欧法国一带的高卢人是同一民族，其中一支向东迁徙而进入小亚，由于他们膘悍勇猛，来去如风，小亚各族深以为患。后来他们盘踞于加拉提亚地区，位于帕加马之东北，四邻为求安静，常交赎金以求免于侵扰。大约在公元前 233—前 299 年间，高卢人两次大举入侵帕加马，几乎兵临城下，却遭到阿塔鲁斯一世的坚决抵抗。他和帕加马军民奋勇抗击这些野蛮人，终于把他们打退，随后几年帕加马又胜利进军小亚东部北部一带，控制了内陆广大地区。这样一来，击退高卢人的侵扰不仅挽救了帕加马城，而且使它成为小亚东北部直到爱琴海一带最强的一个地方势力，虽不能和塞琉古的叙利亚、埃及的托勒密等大国相比，却大大巩固了帕加马的独立，阿塔鲁斯一世从此亦自封为大王。从文化发展的角度看，帕加马人认为抗击高卢人的胜利意义决不仅限于一城一地之争夺，它实际上是和希波战争那样有保卫希腊文明的伟大作用，或者说，这是文明世界对野蛮势力的胜利。因此阿塔鲁斯决定要把这次胜利在希腊世界大作宣传，其主要手段就是在帕加马以及希腊的德尔菲、提洛岛和雅典等地建立反映这次战争的大型纪念碑——描写高卢人被击败的雕像或浮雕。可以相信，建在帕加马的纪念碑应是最早动工、规模最大质量也最高的，为此阿塔鲁斯一世请来希腊各地高手，由帕加马当地的雕刻家厄庇戈鲁斯领头，在国王亲自督导下刻意经营。可惜的是，帕加马的这个纪念碑以及建在希腊各地的同类作品都毁损得荡然无存，仅就帕加马而言，我们只知道这些雕像大约放置于卫城上的雅典娜神庙附近，至于布局如何，总数多少等等具体情况就毫无所知（考古发掘也因此地日后进行大规模改建而无法确定其究竟）。

幸运的是，这些雕像中有几件通过质量较高的罗马仿制品而传于后世，总算让我们看到其艺术成就的一斑。这些罗马仿制品中最著名的两件就是藏于罗马卡彼托林博物馆的《垂死的高卢人》和藏于罗马国立特尔美博物馆的《高卢人及其妻》。原作都是青铜像，而仿制品悉用大理石，神韵显然有所丧失。但可贵的是，仿制者似乎能心领神会于原作者非同寻常的、借高卢人的刚毅顽强表示胜利得之不易的手法，把原作中对于高卢人的精心刻画较好地保存下来了。《垂死的高卢人》以裸体表现一位已受重伤正在勉强撑持的高卢战士，他的怒发、短须和颈圈表示了蛮族的特征，但其顽强挣扎的神态却更典型地反映了一位勇士的刚毅与坚定。《高卢人及其妻》则表现一位眼见大势已去的高卢战士毅然杀死自己妻子然后自杀的情景，把“宁死不屈”、

“视死如归”的英雄气概刻画得淋漓尽致。尤以妻子颓然倒下的姿态和丈夫怒目逼视敌人同时举刀自刎的动作的强烈对比，把古典艺术强调对立统一的辩证表现手法发挥到新的境界。从后人仿作只选择高卢人的形象看，可知这些纪念碑中以高卢人的刻制最为精采，但他们实际上却是被打败的野蛮人。由此可见，这些纪念碑的立意和布局在希腊雕刻中也是很新颖的。按过去的惯例，古典雕刻在反映战争的纪念性作品中总是以神话传说故事影射，如以拉庇特人和半人马族之战或希腊人与阿马逊族之战表现希波战争，希腊化时期喜欢以当代具体战役直接表现，显然是受到东方的影响（例如亚述帝国的浮雕），但是东方艺术刻画具体战役总是把胜利者表现得强大威严，失败者则渺小软弱，现在帕加马的纪念碑却突出了失败者的刚毅顽强，固然有以敌人之强反衬胜利之伟大的曲折含意，但也是希腊化时代特有心态的一种反映，传述了当时人对命运无常的悲剧性的感慨和对普遍人性、四海之内皆兄弟的世界主义的信念。这些时代思想恐怕不是那位帕加马国王能够完全理解的，但杰出的艺术家在自己的作品中却天衣无缝般地体现出来，从而使这些胜利纪念碑中的失败者的形象也有其人性的崇高和精神的刚毅，甚至对其宁死不屈、热爱自由的英雄气概作了一定程度的歌颂。

欧明尼二世建造的宙斯祭台位于雅典娜神庙之南，距上述阿塔鲁斯一世的战胜高卢纪念碑仅一箭之遥，它们的精神内容也是相近的。然而，这座祭台却经过考古发掘而得到较完整的复原。从1878年至1886年，德国考古队对帕加马作了较彻底的发掘，把宙斯祭台的建筑和浮雕情况了解得比较清楚，后又将残存的建筑、浮雕遗物绝大部分运至柏林，在柏林博物馆特辟一大厅把祭台正面部分复原重建，从而使这个希腊化艺术的最大杰作名于世。原来，欧明尼二世也和其前辈同样，对加拉提亚的高卢人及其盟友比西尼亚王国进行了成功的讨伐，胜利后即建此宙斯大祭台以作纪念。对比西尼亚之战还牵涉到古代世界最著名的军事将领汉尼拔，他在第二次布匿战争中曾重创罗马，几乎使罗马亡国，后来被罗马打败而逃于叙利亚，最后来到比西尼亚，做了国王的军事顾问。帕加马的欧明尼二世与罗马关系友好，此战也得到罗马派兵援助。据说，战争中汉尼拔想出一奇招以打击帕加马海军，他教比西尼亚人搜集各种毒蛇置于瓮内，将有蛇之瓮投向敌人船舰，果然因毒蛇满船活动而令水兵惊惶失措，暂时取得一次小胜。但最后高卢人和比西尼亚人终告败绩，汉尼拔不愿落入罗马人手中而自杀（公元前183年）。这段毒蛇之瓮的离奇故事在宙斯祭台的浮雕中也有所反映，可知此台的建造当在公元前180—前170年间。

这个祭台的建筑形制和一般的希腊化祭台没有多大的不同，只是规模宏伟得多，而且整个建筑立于一很高的台基上，这台基的墙面就专门用来放置它那天下闻名的浮雕带。祭台建筑的具体结构是在台基上环绕四周筑以敞开的柱廊，柱廊内的庭院中央即方形祭台本身（希腊人于露天祭神，故祭台皆位于庭院或空地上）。在祭台前方，有一极宽阔的大台阶让人拾级而上达于庭院地面，这样就使祭台正面（它坐东朝西，故西为正面）呈凹字形，台阶所在即凹入处，台基因此也呈凹字形，西面随凹处而有曲折和斜坡，其余东、南、北三面都是平整笔直的墙面，可以布置连续的浮雕带。由于台基很高，浮雕带也高达2.3米，其中的人物形象比真人大许多，台基东面长36.5米，南北两面各长34.2米，连同西面总长近120米。由于这条浮雕带如此突出，不得不使人想起雅典卫城帕台农庙的那条著名的浮雕带，而它在风格和

构图上确有许多仿效帕台农庙之处，甚至入口的布局也不按希腊化时期行之有效的中轴线对称方式而采取了帕台农庙的古典斜线式，把入口放在后方偏左之处。因此人们进门后首先看到的是祭台建筑的侧影，而最引人注目的便是东台基墙面上那片最长的浮雕带。浮雕的内容，由于是宙斯的祭台，便全部采用以宙斯为首的奥林普斯众神战胜他们的神界敌人——巨人的故事。大体而言，最重要的台基东墙中央至北端刻画着宙斯、雅典娜、赫拉克勒斯、胜利女神、战神阿瑞斯与各巨人的战斗，中央至南端的众神则有赫拉、狄米特、阿波罗、阿尔提弥斯等。北墙表现阿芙洛底特女神、夜神和海洋诸神，南墙则表现正义女神、日神和天空诸神，西墙比较零碎，其左表现海上仙女及大洋神，其右则为迪奥尼修斯和赫尔姆斯神。由于浮雕遗物仅存残片，复原整理极为不易，至今仍存在不少争论未决的问题。但总的说来，这里雕刻的神和巨人的形象都宏伟无比，其体态的健壮、动作的激烈、构图的紧凑和细节的丰富都是以前一切表现神与巨人战斗的作品难以见到的。它采用了很深的高浮雕技法，个别细部几乎已成立体的圆雕，而尺寸又是那样巨大，无论裸体、衣褶、盔甲、羽翼、须发以至马匹、走兽的雕刻都非常生动精美，确实予人以美不胜收的壮观景象。

试举其中几个还较完整的画面：东墙北端雅典娜女神摧毁巨人图，雅典娜女神的头部已蚀缺，但她的矫健身躯和向左急驰的体态，和她已擒住其发而绝难逃脱厄运的那个巨人向右挣扎的身体形成了一个交叉对角线的构图，令人想起帕台农庙山墙上的类似布局，雅典娜的形象也和后者的形象有近似之处。但雅典娜那个揪住巨人头发的动作却是未之前见的，尤其垂死挣扎的巨人的庞大而臃肿的身形更令人叫绝。和这组浮雕靠近的是宙斯击杀巨人图，虽然残损得很厉害，却仍可看到宙斯的形象仍是按交叉对角线安排，他的头部和双手都已缺失，胸部肌肉的刻画却极为出色，自然令人想到他身边的几个巨人都不是他的对手。最有趣的是，全部遗物中保存最完好的一个女神形象——夜神（尼克斯）之像，却与前述汉尼拔的奇计有关，这位青春润秀般的女神一反静淑之气而左手抓住一位巨人，右手举起装满毒蛇的陶瓮奋力掷击，身边还可见几尾巨蛇在盘旋。在这里，汉尼拔的怪招似乎被用来“以其人之道还治其人之身”，或者用来暗示汉尼拔想到的东西在希腊人这儿并不新鲜，总之是以一个当时人熟悉的新近发生的趣事表明：这些被希腊诸神摧毁的巨人正是被希腊人和帕加马人击败了的敌人的化身，而诸神的形象也就是希腊英雄的形象。这个夜神的容貌还保存得很好，她的清秀圆润的面庞和高而直的鼻梁正是帕台农雕刻风格的正统，由此可见宙斯祭台浮雕力追其先辈楷模之处。因此我国学者陈允鹤先生评论它说：“宙斯祭台浮雕带的宏伟气势与艺术水平堪与帕台农神庙的浮雕带相媲美，可同列为希腊雕刻艺术的最高成就；所不同者帕台农的浮雕带好比是庄严壮丽的颂歌，而帕加马浮雕则是具有强烈悲剧色彩的激动人心的战斗诗篇。”

浏览了帕加马雕刻这两大杰作，我们不难看出：强烈的情感、激越的动作、迅急的态势、紧张的气氛是它们共有的特色。这种风格和古典的和谐高雅虽不是对立的，却有着很大的区别。学术界喜欢把帕加马雕刻的这种风格称为希腊化时期的巴洛克风格，因为他的热烈奔放和欧洲17世纪的巴洛克艺术有相同之处，而且从发展过程看都是在达到和谐高雅的典范境界后出现的

一种变体。实际上，这是古典艺术在希腊化时期的一大发展，是现实主义的一种深入，也是古典和谐风格的一种补充。它在利西波斯的雕刻上已见端倪，又随罗得岛和帕加马两大艺术中心的形成而日见发展。它和古典风格是一种继承、发扬而非对立关系，这可从帕加马之力追雅典看出，也可从希腊化艺术始终植根于希腊民族传统看出。古典风格本身就是从不停滞而不断发展的，何况时代环境的变化又给这些发展与新的刺激和推动。所以，从古典盛期风格转变到希腊化的巴洛克风格，是一个合理的、规律性的现象，人们把它看作古典艺术的伟大成就是完全正确的。从这一角度看，不仅应把它看作是构成希腊化艺术主流的风格，还要看到其他艺术中心和流派，例如亚历山大里亚、雅典、爱琴海诸岛等，也受到它较大的影响。此外，这种希腊化巴洛克风格的杰作，也不仅限于以上两例，实际上它是佳作纷呈，硕果丰盛的一个流派，日后许多罗马仿制品的原作皆出于其中。现代考古发现有幸获得的少数真迹，也皆以其韵味之高和技艺之精而令人惊奇。这方面的一个最著名的代表便是《萨莫色雷斯的胜利女神像》，它于1863年出土于爱琴海上的萨莫色雷斯岛，现藏于巴黎卢浮博物馆，与《米洛的维纳斯》同为该馆两大珍藏。此像头部和双手皆失，但女神展翅凌空的形象极其令人难忘。前已提及，展翅飞翔的胜利女神本是希腊雕刻常用的题材，希腊化时期，又有人把女神立于舰首迎海风而飞升的雕像作为海战胜利的纪念碑，这类雕像的制作遂又有新的发展。据近人考证，此像应是罗得岛的雕刻家（可能是毕托克里图斯）于公元前2世纪初制作的，也可能是为了纪念一位罗得岛海军将领在公元前190年击败叙利亚舰队的胜利而奉献于萨莫色雷斯岛的圣坛。这些罗得岛的雕刻家有不少人（其中包括毕托克里图斯）也参加了帕加马的宙斯祭台浮雕的工作，因此雕像和帕加马浮雕在风格上相当接近。然而，把浮雕的奔放热烈的动感转移到大理石雕像上绝非易事，而这尊迎风展翅的胜利女神正是把这种动感表现得非常出色。她的体态矫健而丰盈，充满青春的活力，为强劲的海风吹起的衣裙紧贴其身，飘扬的衣角裙边若飒飒有声，而展开的双翅似乎煽动着空气——在这个石头雕像面前人们会觉得似乎真的胜利女神在向人们走来。从细节上看，翅膀宽松的羽毛和旋卷自如的衣褶都与帕加马的祭台浮雕相似，但胜利女神昂扬自由、欢腾焕发的气势却更能激动人心。

单个雕像外，互相联系组成一体的群像也是罗得岛和帕加马艺术家擅长的雕刻体裁，这方面的杰作可举那组名为《法尔涅斯之牛》的群像。它于18世纪时在罗马的卡拉喀拉大浴场出土，因被法尔涅斯家族收藏而得名，现藏于那不勒斯考古博物馆。这组整体高达3.7米，包括一牛五人的群雕，因那只牡牛位于中心最高位置而闻名，但实际上是刻画一个很残酷的古代神话：比奥提亚的王后迪尔刻虐待少女安提奥佩，而安提奥佩却和宙斯相爱生孪生子泽托斯和安菲翁，两兄弟要为母亲报仇，便用迪尔刻曾想采用的酷刑来对待她，让她死于牛蹄之下。群像把扬蹄猛冲的牡牛的极壮实而有蛮力的形象放在正中高处，迪尔刻欠身闪避于其下，两青年正以可缚千钧之力指挥这匹野牛，旁边还站有一位女神和牧羊少年。这个雕像的单个人物固然精彩，但其体形与动作皆与帕加马浮雕所见相仿，并无很大特色，可是，把这些动作极其强烈的人物和那匹蛮野之极的牡牛组织在一起，气氛既紧张激烈，群像构图却有均衡稳定、环环相扣之感，却是群像雕塑艺术的成功之处。它尤致

力于把各个形象组织在一个三角形的构图模式中，从而为全局的活而不乱、动而稳定打下基础，这是日后古典群像构图最重要的一条经验，可概见于当时许多表现神话故事的群像佳作中，其登峰造极的作品便是那尊最著名的古典群像《拉奥孔》。不过，据近年新的考古发现而得的研究成果，已充分证明《拉奥孔》是罗马帝国初期之作，而且从艺术传统上也应归之于罗马艺术，因此我们将在世界古代后期艺术之卷论之。这里要强调的是，正因为希腊化时期积累了如此丰富的制作群像雕刻的经验，日后的罗马以及近代西方艺术创作大型的纪念碑群像雕刻时皆莫不以之为楷模。罗得岛和帕加马一系列的巴洛克风格艺术的这些特色，毫无疑问使它在希腊化艺术中位列主流，因此有些研究者也通称希腊化艺术为西方古代的巴洛克艺术。

八、世界古代中期的印度与中亚艺术

1. 印度佛教艺术的形成与孔雀王朝的艺术

在古代初期的印度河流域文明灭亡之后，印度大陆有数百年久后不再存在国家和文明，从西北方进入印度的印欧语系雅利安人过着部落社会生活，直到公元前 8 世纪左右，才在恒河流域出现一些奴隶制小国。这些国家由雅利安人建立，奉行婆罗门教，严守种姓制度。到公元前 6 世纪初，经百余年争战兼并，有些地区开始形成较大的国家，在印度北部有十六大国之说，史称列国时代。列国之中，位居恒河流域中部的摩揭陀国最称强大，逐渐兼并四邻而成霸业，到公元前 4 世纪，已有统一印度北部之势。在这时期，除了王权的强大，城市也在兴起，工商业活动增涨，已有富可敌国的大商人，据佛经所载，波罗奈城有巨商曾带领 500 商人入海采宝，最后到达锡兰；陆路大商队有时也以数百辆货车组成，蔚为壮观。王权加强与商业财富巨增开始破坏古老的婆罗门祭司阶级统治一切的制度，国王所属的刹帝利种姓不满婆罗门位居自己之上，许多商人出身于更下贱的吠舍种姓，也不满于婆罗门的特权及其说教。于是，从公元前 6 世纪后期开始，列国社会出现思想激荡、新说辈出的情况，新思想往往采取新宗教的形式如雨后春笋般蓬生，其纷繁丰盛之势与我国春秋战国时期的百家争鸣不相上下，而佛教正是这类新宗教之一。

佛教的创立者释迦牟尼（约公元前 566 或 565—前 486 或 485 年），原为迦毗罗卫国王子，青年即离家出门，力求通过思想的领悟获得正道真谛。他在波罗奈城附近伽耶的菩提树下冥思苦想 49 天，终得透悟而建立佛教。日后的信众把他奉为如来佛祖，实际上他这种强调思想领悟以得解脱的教义却带较多哲理，使佛教在当时兴起的众多新宗教中代表着比较接近大众、富有改革精神的一派，因此发展迅速，在他死时佛教团体已遍布城乡，颇具规模，富商王族也有信者。到公元前 4 世纪，佛教已是摩揭陀国内最大新教派，日后在孔雀王朝时期不仅全印各地皆有佛塔佛僧，且向国外传播，成为世界性的大宗教。佛教在东汉时传入我国，对我国文化艺术影响很大。

随着佛教的壮大，教团组织、教义经典和教理宣传也益趋规范化，并多次召开全国性的宗教大会以作结集，在这过程中，佛教艺术显然也是有关议题之一。不过，由于印度当时可称为艺术文物的载体皆是竹、木、绢、叶等易毁之物，庙堂僧院也全为竹木结构，因此数百年间竟无遗物传世，以至于学术界公认从雅利安人进入印度至孔雀王朝的 1500 年间，目前尚无造型艺术遗物的发现。对于佛教艺术形成的探讨，目前也就只能出于推测，从孔雀王朝时期佛教艺术已初具规模的情况看，它的开始形成当在孔雀王朝之前。一般而言，像摩揭陀国那样城市繁荣，商贾如云，而国王贵族富商巨贾皆信奉佛教，寺庙经堂之盛也就可以想见。其实，早在释迦牟尼之世，就有舍卫城的富商以黄金铺满地面为价买下祇园精舍以供佛传教，这个精舍（包括同时期的竹林精舍、鹿野苑等等）可说是佛教建筑的滥觞。当然，这些精舍、亭苑不过就是当时流行的高级住宅，统以竹木为之，形制也无甚特殊。但是，作为佛教圣迹以后，它们在保存增修之余，就必须会附加不少用于崇拜、宣

传的纪念物，这就是佛教艺术的开始，只是 这些活动已无遗物可证了。在建筑方面，佛教逐渐形成三种形制：佛塔（窣堵波）、经堂（支提）、僧院（毗诃罗），以佛塔为最重要，而窣堵波或佛塔日后也成为最有代表性的佛教建筑。窣堵波形如坟丘，以藏有佛舍利（原指释迦牟尼死后遗体焚化的骨灰，后转为一切与佛体有关的宝物）而成为信众进香礼拜的圣迹，遂把坟丘修整为规范的覆钵形，顶上置伞盖，周边置围栏。这些佛教建筑可能有彩画、木雕之类装饰和纪念物，它们的制造与风格当与印度社会流行的民间工艺品相近，其中一些表现佛传故事和佛本生故事的作品可能还借鉴民间宗教艺术。但这些最早佛教艺术自成一格的最大特点便是绝不表现佛像，即佛的人身形象，它严格遵守佛教不拜偶像之训，凡需表现佛像之处皆以菩提树、台座、法轮、足迹甚至窣堵波等象征符号和图样暗示。所有这些佛教艺术的传统，后来都在孔雀王朝时期得到发扬光大。

孔雀王朝不仅代表着佛教艺术的一个重要发展阶段，还因这时充分吸收波斯、希腊影响而大量使用石刻工艺，使佛教遗迹和其他印度艺术遗物得以流传至今。原来，波斯帝国曾占领印度西北一隅，设省治理；后来希腊人灭了波斯，军旅直入中亚，最远达到印度河流域，在这一带和中亚建立希腊化的政权。孔雀王朝正是在印度民族反抗希腊占领的斗争中崛起的，其始祖旃陀罗笈多于公元前 324 年自立为王，担当起把希腊人逐出印度西北地区的任务，奋斗数年终获成功，并进而取代恒河流域的难陀王朝，建都华氏城（今巴特拉），统治印度北部广大地区。孔雀王朝最伟大的君主阿育王（约公元前 273—前 236 年）把版图扩于印度中部，建立了古代印度最大的帝国，他笃信佛教，对文教建设也抓得很紧，印度艺术这时呈现第一次繁荣高潮。旃陀罗笈多和阿育王对外界都有较多了解，据说旃陀罗笈多曾会见希腊马奇顿统帅亚历山大，阿育王则谙熟波斯希腊文物，因此他们把力追波斯作为弘扬印度文化的一个目标，充分利用波斯希腊传来的技艺建设印度，尤以建筑雕刻方面为甚。孔雀王朝首都华氏城建设得非常宏伟壮观，但除了袭用印度传统的竹木结构技术外，最惊人的仍是广泛运用石造工艺，达到鬼斧神工的精妙之境。所以我国最早一位游历印度的和尚——东晋高僧法显就形容华氏城的建筑说：“（此城）是阿育王所治，城中王宫殿，皆使鬼神作，累石起城阙，雕文刻缕，非世所造”。他强调的也是“累石”和“雕文刻缕”，而这在印度艺术中是未之前见的，更不消说它们达到的那种“非世所造”的精美了。据说华氏城王宫中还有百柱厅之设，那更是直接仿效波斯的形制了。同样地，阿育王宣扬佛法、崇尚文治的一个重要措施：在全国各地广刻摩崖铭文和纪念石柱，也与波斯影响有关。但应该说波斯影响只是提供了工艺技法和外在形式，掌握了这些技艺的仍是印度匠师，而他们以此表达的内容和风格则全是印度自身的，更不消说阿育王在印度各地建立的多达 84000 座的纯印度式的窣堵波佛塔了。

由此可见，孔雀王朝、尤其是阿育王之世制作的遗物构成了古代印度艺术最重要的一批代表。其中的摩崖铭文和纪念石柱现存者犹有 30 余处，摩崖铭文内容类似波斯大流士的《贝希斯敦铭文》，全属歌功颂德，但宣扬佛法则是其印度特点。摩崖铭文皆无浮雕，纪念石柱按波斯形制多有雕刻，有些石柱雕刻极精，皆充分采用了印度传统的形象和佛教象征。这类纪念石柱实

法显：《佛国记》。

实际上是一种独立的纪念碑，以整块岩料雕刻而成，砂石表面高度磨光。这些石柱往往高达数十尺，重达数十吨（现存最大者重 50 吨），凿采、搬运、竖立、刻制、磨光都需具备相当高的技术和工艺水平，尽管今日看来虽然孤立，残损不全，却不愧为古代印度艺术的杰作。这些石柱以柱身刻诏谕铭文，柱顶则雕镂极精，其中尤以鹿野苑的柱顶雕刻最为著名。

鹿野苑（今萨尔纳特）是佛祖最初说法之处，阿育王在此竖立之柱当然也具最为神圣的宗教意义。我国唐朝高僧玄奘访问印度时曾见此柱昂然耸立，并说全柱高达 70 余尺，现今柱身已毁，惟其精美绝伦的柱头尚保存完好，已移藏于萨尔纳特考古博物馆。高两米的柱头雕刻以下部作莲花座，上承圆盘，四侧刻四法轮及奔马、瘤牛、大象、牡狮四兽浮雕，象征佛法及于宇宙四方。圆盘之上再刻以四只合体雄狮的雕像，即每只狮子只见头、胸与前足，身躯则互相联成一体，四狮各对应着圆盘上的一个法轮，也有弘扬佛法之意（按原来设计，四狮身上应承以金属的法轮，现此物已失）。圆盘上的四兽和这尊联体四狮的雕像都极为生动雄伟，富于气韵，刻工精绝，至今犹光彩照人，因此被公认为世界艺术宝库中象征性、写实性与装饰性完美结合的雕刻杰作，今日印度国徽即取其造型图案。从艺术源流看，四狮合体之形与柱头结构有类似波斯石柱之处，但精神和风格则具印度特色。雄狮造型轮廓分明，均衡对称，头颅和胸部的鬣毛雕成集束火焰状，面容威猛沉雄，肢足道劲刚健，充溢着印度雕刻特有的生命活力。至于那些莲花、法轮等佛教象征，大象、瘤牛等印度动物，所展示的印度艺术本色就更为突出了。特别是那只瘤牛的形象，不仅以其自然、率真的生动令人难忘，其造型和远古印度河流域文明印章上的图样如出一辙，令人吃惊地显示了印度艺术上溯数千年不绝如缕的悠久传统。此外，精绝的石刻工艺使整个柱头光滑圆润，莹洁如镜，也加强了作品雄浑柔和互见、粗豪细腻同具的总效果。无怪乎独立后的印度人民要把它作为自己民族的象征了。

阿育王建立的数以万计的窣堵波则使这一佛塔建筑形式最后定型，覆钵式半球状塔体更见规整，围栏虽仍属木构，雕饰却益增其美，只是佛传、本生故事中仍一律禁用佛象，只以法轮、足迹等象征图符代之，更无圆雕佛像之作。阿育王的窣堵波现已无原物留存，因为已知的阿育王建塔之处日后都经改建增修，原有塔体已被埋于后代增建的结构之内，如著名的桑奇大窣堵波便是如此，现今所见的塔体是公元前 2—1 世纪填土增建之物，阿育王原塔则已埋于其内，原来的木雕围栏，后世亦改为石雕，只是佛像的象征表现法仍一脉相承。直到公元 1 世纪，随着大乘佛教的流行，才有佛像之作。

孔雀王朝开创的佛教艺术体裁中影响深远者还有石窟寺的制作。凿石开窟的工艺也由波斯传来，与阿育王广造磨崖石刻之例相近。最早的印度石窟现存者当推比哈尔邦格雅城北的巴拉马尔石窟群，其中以洛马沙梨西石窟保存较完整。此窟单穴一门，高仅 4 米，代表石窟开创之际的简易形制，石穴为椭圆形，只作单人修隐之用。但石窟门面雕饰比较细致，完全按当时木构僧舍凿刻，在拱形门楣上加以茅棚式券顶、柱、梁、檩、椽皆无遗漏，门楣还刻有一道装饰浮雕，以群象礼拜佛塔（佛的象征）为题材，象群姿态憨厚可喜，窟门修饰可谓精心。孔雀王朝时期开始的石窟制作在日后印度各地大有发展，规模体制皆精益求精，使石窟寺在印度佛教艺术中占重要地位，并传于东南亚和中亚各地，最后进入我国。

2. 古代中期的中亚艺术

中亚地区在古代世界一直是东亚和西亚各古代文明联络交接的桥梁，它的文化和艺术也带有东西交融、四方汇聚的特色，从北面它联接欧亚大草原、西伯利亚南部和蒙古一带，为古代草原民族艺术与文明各国交流发展提供便利；从东面它可经新疆而联接中国；从南面经阿富汗而至印度；从西面则经伊朗而达两河流域直至地中海滨，因此中亚艺术在世界艺术舞台上也一直扮演着一个重要的角色。

中亚地区有丰富的新石器文化。进入文明时期之初，中亚地区的核心地带，即沿阿姆河流域至里海一带，成为波斯帝国的几个行省，由东往西分别名为撒塔吉地亚、索格底安那、巴克特里亚、马尔吉安那和花刺子模，其南（今阿富汗）则有阿拉霍西亚、阿里亚等。此外，中亚与印度接壤的省即犍陀罗，而与伊朗接壤之省即帕提亚，它们都和中亚文化艺术的发展有密切联系。许多历史悠久的中亚古城，加索格底安那（中名粟特）的撒马尔干、巴克特里亚（大夏）的巴里黑和马尔吉安那的木鹿等，都可溯源于波斯设省之际，但遗迹已无留存。真能反映波斯统治时期具有中亚地区特色的艺术文物主要是那些金银工艺品，如角杯、盅、盘、马具带钩之属，源于游牧民族生活常用的什物，现在却附以精美的雕饰，既融汇了波斯及西亚古老文明精湛的技艺和规整完美的塑形，却又植根于草原民族粗犷豪放的风格，两者相得益彰，遂以造型奇妙、做工细致而倍受各族人民喜爱，也杰出地显示了中亚艺术汇聚多种文化因素的特色。

中亚美术自成一格的发展是在波斯帝国以后的希腊化大夏王国时期。大夏即巴克特里亚，当希腊、马其顿人灭亡波斯帝国时，亚历山大的军队占领大夏，并由此攻入印度，以后大夏一直是希腊势力统治中亚的主要据点，设总督治理其地。公元前 250 年，大夏的希腊人总督狄奥多托斯宣告独立，建立希腊化的巴克特里亚王国，疆域最盛时包括阿富汗全境，北及粟特（索格底安那），东达犍陀罗和印度西北部。在公元前 3—2 世纪间，大夏这个远处中亚的希腊化国家不仅把希腊文化及艺术的影响大力扩及其地，还因其希腊人王朝已演化为本地独立政权而加强了希腊艺术与中亚艺术的交流，使大夏艺术独具一格。大夏首都巴里黑（希腊人称之为巴克特拉）这时已建设为一个带有希腊色彩的中亚城市，城墙厚实，上建长方形望楼，市区平面规划整齐，类似希腊城市常用的“希波达姆斯方格”，王宫与贵族邸宅、神庙和官署、剧场之类还有多用希腊柱式之处。但一般建筑的基本形制仍属中亚特色，以砖石建成。这时佛教已传入大夏，巴里黑已有牵堵波式佛塔之设，但仍按印度之例无佛像制作。

最能体现大夏艺术特色的是近年发掘的阿伊哈努姆古城，它位于今阿富汗东北边境的昆都士城附近，恰好是在喷赤河与科克恰河汇流之处，很有战略意义，可能是大夏王国东部地区的首府。此地已接近我国新疆，它的发现对中西文化交流的研究也有重大意义。古城建在两河所夹的三角形高地上，东西宽 1.5 公里，南北长约 2 公里。沿河岸以土坯砌筑城墙，城上建望楼，一如巴里黑城之制。城的东部为地势更高的卫城，西部为下城。卫城东南角建有棱堡。在卫城西侧的台地上，有大街纵贯全城南北。城内主要建筑皆集

1877 年在卡巴迪安地区收集到的“阿姆河宝藏”的百余件工艺品是其著例。

中在这条大街西侧的下城：中央为宫殿区，面积近 9 万平方米，包括广场、官署、邸宅和珍室库。广场在东北部，面积达 14000 平方米，四周围以柱廊。宫殿区的东、北、南三面分别建有神庙、体育馆及贵族住宅区，大街东侧建有剧场及武器库。北城门外及卫城西南部又分别建有神庙和露天神坛。从城市的布局及主要建筑形制看，阿伊哈努姆有明显的希腊色彩，但本地传统仍居重要地位，因此它是一个典型的希腊化中亚城市。我们在前面论述希腊化艺术的章节中已提到阿伊哈努姆作为希腊化世界边缘一城的历史特色，它的希腊色彩之浓固可作为希腊艺术影响无远勿届之例，但作为中亚艺术的一个纪念碑，它却以其融汇希腊中亚双方因素于一炉而值得我们注意。它的神庙、王宫、官署之类建筑因属希腊人统治阶层所用，固为希腊式建筑；此外，市场、体育场、剧场等更是希腊特有的制式，在这些建筑中，不仅古典柱式充分使用，连不用灰浆而以铜钉和熔铅砌石之法也是纯希腊式的。但是，人们也可从这座古城建筑中发现不少属于本地传统的东西，如常用土坯垒墙、剧场席位置王族敞廊、神庙立于三梯级高台之上、正殿前置门廊、两侧设配殿之制等等，至于较简陋的当地居民的住宅和一般店铺房舍，更是清一色的中亚本土建筑了。从建筑及于雕刻等艺术品，我们也可看到同样的情况，北城已出土一些浮雕和圆雕作品的残片，虽毁损严重，品种却很齐全，包括石、陶、象牙、金属各类，希腊及本土的神像、人像以及两种传统的花纹图案。从艺术技巧看，当然希腊一系之作更见精美，本地作品则略嫌平板。神像中可以看到希腊的阿波罗神和阿芙洛底特女神之像最受欢迎，前者代表男性的端庄俊美，后者显示女性的丰腴灵秀，都可以为本地匠师提供人体美的范例，影响自必深远。

大夏和中亚艺术在世界艺术史上的重要意义还不仅限于其具体成就。它在长期、多方面的文化交流中吸收外来因素以丰富自己，同时也为相邻各方提供了联络和相互影响的便利。特别是把遥远的希腊艺术较直接地介绍于中亚，并随之传入南亚和东亚，构成了东西方艺术交流的一股主流。它与丝绸之路相并配合，是开启日后的犍陀罗希腊式佛教艺术和贵霸艺术的先驱，流风余韵亦及于我国的西域和中原各地。

九、世界古代中期的中国艺术

对比于世界各族人在古代期丰富多采的艺术创造，中国艺术在这段时间也有惊心动魄的发展。首先是在春秋战国时期列国争霸、群雄并立之际艺术舞台也出现了多样化、世俗化和地区化的缤纷局面；接着，在世界古代中期的最后一个世纪（公元前3世纪），秦国的强大与秦始皇嬴政这个伟大人物的出现，根本扭转了列国纷立的局面而完成了中华统一的大业。秦帝国年代虽短，却是中国艺术在大一统形势下昂扬发展之时，一方面是长城的建立，延袤万里，巍峨多姿，已足可称为古代世界最大奇迹；另一方面则是像阿房宫、兵马俑那样的旷世绝作，以其富丽堂皇的构思和千军万万马的雄图显示了中国艺术成果的丰富和功力的深厚。如果西方的希腊人有幸见到这些巨构，他们编排的“世界七大奇迹”的名单恐怕要有彻底的变动。

春秋（公元前770—前403年）和战国（公元前403—前221年）两个时期占了本书所述的世界古代中期年代的绝大部分。从王朝体系看这也是所谓的“东周”时期，周天子东迁洛阳，很快就衰弱到难以自保的境地。东周实际上是诸侯的天下，天子名存实亡，列国据地称霸。这种形势对于文化和艺术的发展却很有利，思想上的百家争鸣，艺术上的百花齐放，使春秋战国时代成为中国历史上最称生气蓬勃之世，与同时期的希腊古典文明的繁荣和印度佛教的兴起完全旗鼓相当。然而，和希腊在古代中期末年已告衰微不同，我们的春秋战国时代在一定意义上说是为秦的统一和两汉的辉煌发展奠定文化的基础。因此不仅在古代中期末年我们迎来了雄视古今的秦帝国（公元前221—前207年），而且中国文化和艺术在接着的古代后期阶段是更上一层楼。到中世纪时，中国艺术和整个中国文明延绵数千年的洪流则更见汹涌澎湃。这一连绵不断、节节升高的发展，正是中国艺术在世界艺术中独有的传统。

我国建筑历来以木构为主，由于年代久远，春秋、战国和秦的木构宫室庙堂建筑已无一留存。但从出土的台基、柱础、瓦当等遗物看来，当时我国的城市发展已很有规模，城内宫殿华屋取台榭式建筑形制，以阶梯形的土台为核心，倚台逐层建木构房舍，借土台的层级使各层房舍厅堂聚为一体，远看犹如多层高楼，瓦盖如云，雕梁画栋，蔚为壮观。从已发掘的春秋战国时代都城遗址看，都有相当规模的宫殿建筑的台基，如侯马晋城遗址中的牛村古城内有每边宽52米的夯土台，即一巨大的台榭式宫廷台基。当时最繁华的都市、齐国的临淄城，已有宫城之设，其内有大片夯土基址，中心是一高14米、南北长86米的椭圆形夯土台基，无疑是齐王宫主殿所在。文化水平最高的鲁国曲阜城，也已发现建筑台基9处。面积最大的燕下都，也发现武阳台、望景台、张公台等夯土台基，武阳台高达11米，南北约110米，东西则达140米。台榭宫室而外，这些都城都有繁荣的工商业区和居民区，组成郭或外城，相比于较小的宫城它们也称为大城，而宫城则为小城。大小城之制在战国已相当普遍，而它们结合形成的城市则人口与规模在古代世界都可位居一流，如齐都临淄在齐宣王时即有7万户，21万男子，全城人口当在40万左右，较希腊最大之城雅典犹大一倍（雅典全国人口连奴隶在内才40万，雅典城本身只有全国人口之半，即20万）。临淄小城东西长1.4公里，南北长

2.2 公里；大城则东西约 4 公里，南北约 4.5 公里。面积居各都城之冠的燕下都则东西约 8 公里，南北约 4 公里。有了各国都城发展的先例，到秦统一以后，秦帝国首都咸阳便建造得无比的富丽堂皇，其中最著名的建筑便是阿房宫，现据发掘实测，仅阿房宫前殿的高大夯土台东西即达 1200 米，南北 450 米，仍取传统的台榭式，规模和气势却非前人所能比拟，因此司马迁评论它说：

“（秦始皇）营作朝宫渭南上林苑中，先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可以坐万人，下可建五丈旗，周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之颠以为阙。为复道。自河房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道。绝汉抵营室也。阿房宫未成，成却更择令名云。作宫阿房，故天下谓阿房宫。”

虽然阿房前殿可坐万人的空前绝后的豪华早已烟消云散，我们却可从秦代建筑一鳞半爪的残迹想见其富丽堂皇的全貌。例如，仅仅从瓦当的雕饰中，就可以窥见这些宫室装修的丰富多彩：现存秦瓦当按动物纹样有鹿、鸟、虫、蝶、夔、蝉多种，按植物纹样则有叶、葵、及变形葵等花纹。几何纹样除常见的格、网、三角等类而外，云纹尤为多种多样。瓦当不过是整幢宫室建筑的一个小螺丝钉，瓦当如此，其余雕饰彩画也就可想而知。

在春秋战国时期的建筑活动中独放异彩的是长城的建造。从春秋时期开始，为防御邻国，各地多有长城之筑，这是所谓的“内地长城”。到战国时期，燕、赵、秦等国修筑的长城已偏重在防御东胡、匈奴等族方面，开始发挥以长城阻挡塞外游牧民族侵扰中原文明地区的作用。当时三国分别筑有燕北长城、赵北长城和秦西部的长城。燕北长城的东端在今朝鲜博川一带，秦长城的西端则在临洮（今甘肃岷县），从全局看，基本已有连成一线之势，其北为游牧经济区，其南则是农业经济和城市文明地区，为以后秦始皇筑长城奠定基础。秦始皇统一全国，加强了北部边防的保卫，战国时期的原构或被扩建连接，或被加强增修，更按新形势而修筑许多新地段的新长城，终于建成西起甘肃敦煌、东至辽东碣石的长达 6000 公里的万里长城。司马迁对它有一段著名的记述：

“始皇二十六年，使蒙恬将三十万众，北逐戎狄，收河南，筑长城，因地形，用险制塞，起临洮，至辽东，延袤万余里，于是渡河据阳山，逶蛇而北。”

在世界艺术史上，建筑奇迹未有如中国万里长城那样雄伟恢宏的巨构，因而人们把它正确形容为唯一能在宇宙太空看到的地球上的人造工程。它那巨龙般绵亘万里的雄姿，体现着中华民族滔滔不绝的生命力和众志成城的胜利信心，而它在丛山峻岭、悬崖绝壁间顶天立地的结构则显示了中国建筑艺术的智慧与气势。

春秋战国时期的雕塑艺术的繁荣发展则表现在以下三个方面：1．雕塑手法逐渐摆脱程式约束，写实生动的倾向日益明显；与此同时，反映社会生活方面亦见开阔、较前大有进步，尤以人物刻画日显丰富，数量增多，并出现了武士、侍从、技乐、舞人等社会地位各有不同且属于平民下层的人物形象。2．雕塑材料的使用更加广泛，除商周艺术擅长的青铜雕铸而外，金、银、铅、

《史记·秦始皇本纪》。

《史记·蒙恬传》。

陶、玉、石、牙、骨、木等无不各尽其长，并有综合使用，锦上添花之势，而各种材料的制作工艺亦有很大提高，脱蜡法的使用已达炉火纯青之境，金银等镶嵌合金工艺和青铜分铸、焊接技法的发展使作品更见奇巧华美。虽然由于雕塑形象往往附丽于工艺品上，春秋战国时期的雕刻艺术总的说来仍有强烈的装饰色彩，但形象的生动和风格的自由却使这些作品在世界古代艺术宝库中甚为突出。3. 列国争雄导致经济文化在中华全境四面八方皆有发展，雕塑艺术在各地区也呈遍地开花、出奇并茂的局面，而且依各地具体形势而呈现地区风格的发展，南方有巴蜀楚越，北方有燕赵齐秦，中原则有郑魏鲁宋；更有甚者，各国也和邻邦外族有文化和艺术的交流，使这时的艺术风格更见丰富多彩。南方和华南、西南各少数民族的交往甚至引来东南亚与南洋的遥远的接触，而北方和匈奴、东胡的联系则带来延伸于欧亚大陆的草原民族的信息，它们的影响都在不同程度上为春秋战国艺术增添异彩。以上三方面的发展，都体现了本章开头所说的这时期艺术的多样化、世俗化和地区化的倾向，对比于商周雕塑，这是一大变，但却是具有辩证性质的大变，多样中孕育着更高程度和更为丰富的统一，因而导致秦代雕塑在短短数十年间取得纪念性艺术的大突破和划时代的辉煌成就。像兵马俑之类足可列为世界第八奇迹的雕塑巨作，正好为中国艺术在世界古代中期的年代范围内划上一个完美无比的句号。

过去人们普遍认为，中国雕塑在制作人物形象方面较世界其他古代文明起步较晚，尤缺乏纪念性雕像的塑造，这种看法由于秦兵马俑的发现而不攻自破。其实，现已出土的数千具如真人高大的战士将帅俑像只是秦始皇陵的一部分，将来可能还有更为惊人的发现。这就告诉我们，不仅对秦代纪念性雕像的制作要重新估计，对秦以前的春秋战国时期在塑造人物形象方面的探索与创新亦需给予更积极的评价，其作用有如希腊古朴艺术之于古典艺术。当然，我们也不讳言，由于中国古代社会的具体情况，人像之作拘于程式之处甚多，即使秦时有划时代的突破，我国雕塑艺术仍无意于追求希腊那种裸体人像的制作。但是，我们仍自有其独特风格与长处，以简驭繁，以拙求实，以质实见生动，即是春秋战国以来我国人像雕塑的优势所在，它也直接影响于秦兵马俑那种雄视古今的以洗练造型取得非凡气度的深厚功力。

从现存遗物看，春秋战国时期的人物雕塑还主要限于各类俑像和人形器座方面，尺寸不大，虽造型简略却不失姿态生动之美，其著例如山西长治分水岭战国早期墓葬出土的陶制舞俑，人物众多而舞姿优美；又如湖南长沙楚墓的彩绘木俑，表现仆侍、庖厨、技乐等不同身份的人物，简洁质朴之中显现生活气息和艺术魅力；再如河南洛阳金村东周墓出土的罕见的银俑，戴弁而着短袍窄袖之衣，系带而缠行滕，显示胡人的特征，造型功力不低。人物器座之精品如洛阳金村的青铜制器便已突破了一般常见的条板姿态，表现了人物活动的瞬间表情：或席地而坐，神情恭谨；或屈膝半蹲，扬手豪放；或胡服长辫，仰首侍立并全神贯注。由这些古朴之作发展到千军万马般雄伟的兵马俑，固然是一个飞跃，但也不失其共同的规律性。兵马俑的陶俑造型一般身高 1.75 米，将帅魁梧之躯可达 1.95 米以上，官兵数以千计，军阵严整威严，而人人莫不刚毅昂扬，姿态静中有动，体形准确灵活，像这样组合多样统一、体量数量空前的雕塑群，在世界艺术宝库中还找不到第二例。

对比于人物造型，春秋战国时期的动物雕塑因有商周以来的长期创作实践而水平更见高超。商周动物雕塑尚多神奇怪异之状，这时则在深入写真之

余又求形态的清新和风格的洒脱，神秘诡怪已非时尚，因而禽鸟走兽的形象皆令人难忘。佳作如河南新郑出土的立鹤方壶，以壶盖上部两重并列的莲瓣花纹烘托出盖心一只展翅欲翔的白鹤，正欲以飞升的自由展示春秋时代的奋发。因此郭沫若先生早就指出它是时代精神的象征：“（此鹤）翔其双翅，单其一足，微隙其喙作欲鸣之状，予谓此乃时代精神之一象征也。此鹤初突破上古时代之鸿蒙，正踌躇满志，睥睨一切，践踏传统于其脚下，而欲作更高更远之飞翔。”但不仅是这个立鹤方壶，其他佳作如山西浑源李峪村出土的牺尊和陕西兴平出土的犀尊，江苏涟水出土的卧鹿和湖北江陵出土的虎坐飞鸟，以及河北平山中山园墓出土的虎噬鹿器座等等，或表现壮实温厚的牛，或刻画蛮顽愚勇的犀，或形容鹿的警觉，或赞赏鸟的飞扬，皆造型准确恰如其分，而精神又寄托着人与动物之间的感应。特别是虎噬鹿器座表现猛虎衔小鹿而疾驰之状，既有兽类相搏充沛迸发之力，又有猎食猛虎威慑无敌之气，其观察之敏锐、表现之高超和力感的突出完全可和 19 世纪著名的法国动物雕刻家巴利之作相比。因此，到了秦代我们就可看到动物雕塑也在兵马俑的制作中结下同样杰出的成果，这就是那些可和武士匹配的陶马。它们的精确生动，绝不亚于亚述王宫浮雕的同类作品，艺术家掌握战马临阵之际那种静中有动的神态尤为精彩：骏马抬头而立，双耳前倾以聚声息，双目圆睁以观动静，而鼻孔翕张的微妙动作更传达了这些与战士共命运的战骑紧张而又兴奋的神情。秦始皇陵的彩绘铜车马中的驾辕驷马也是动物铜雕中的极品，它们膘肥体壮，比例匀称，于矫健之外又具雍容典雅之态，符合宫廷御辇的要求，彩绘的华丽更是锦上添花，益增其品位之高。

春秋战国和秦的绘画遗物传世极少，这和同时期的希腊、印度、波斯皆无壁画之类留存是相似的。但文献记述告诉我们，这时期的壁画和建筑彩绘是相当普遍的，其水平当可与雕塑相近或相当。值得庆幸的是，有几件战国帛画却已在长沙楚墓相继出土，其中《人物龙凤》和《人物驭龙》两画尤为突出，可说是中国迄今发现最早的完整的单幅绘画。两画皆以“引魂升天”为主题，但人物本身的气度和魄力却使他和她自然成为画中主角。两画皆以侧立姿势表现，《人物龙凤》中之女性合掌顶礼，更具优雅娴淑之美，其状物之精确生动，线条之流畅洒脱，既表明中国绘画已拥有绝不弱于世界其他民族画作之功力，又显示中华特有的民族风格也在绘画艺术中表现得相当完美——尽管它的遗物是如凤毛麟角般稀少。

