

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界古代后期艺术史

e-BOOK
内部资料 非卖品

内容提要

《世界古代后期艺术史》介绍公元前 2 世纪至公元 5 世纪约 800 年前世界古代文明的艺术发展情况。这是世界古代艺术在继续前一时期的辉煌的同时又出现转化和新发展的时期，在世界艺术史上有承先启后的重大意义。本书按从西到东的次序，分别评述罗马、西亚、印度、朝鲜、日本、美洲及中国的艺术发展情况。过去西方艺术只是希腊艺术的平庸追随和模仿，本书根据近年来国内外的有关研究批斥了这种详解，指出罗马艺术有其独特的创造，尤其在建筑和城市规划方面有很大的突破，雕刻绘画和希腊相比也是各有千秋。因此本书以较多篇幅介绍了罗马艺术的发展情况及其重要成果。并对古代后期的西亚、印度艺术推陈出新的发展予以强调，指出西亚的安息与萨珊艺术，印度的贵霜及笈多艺术皆存辉煌的成就，并为各地从古代过渡到中世纪作了准备，对于此时期的朝鲜、日本及美洲古印第安文明的艺术，更指出它们在开始发展之际的民族特色与独立创造的巨大意义。最后，通过中国艺术与世界各民族艺术的对比，更能看出中国这时的秦汉魏晋艺术朝霞满天，正迈向更为辉煌的未来的兴旺情况。

一、概述

世界古代后期是指公元前2世纪至公元5世纪的七八百年，这是世界古代文明在继续前、中期的辉煌业绩后达到结束或转化阶段的时期，也是其他文明地区开始自己新的发展的时期，因此，在艺术史上，这时期的艺术发展也为我们呈现出极其丰富多彩的盛况：一方面是中国、印度、西亚等古代文明地区的艺术有推陈出新的蓬勃发展；另一方面则是罗马、中亚、朝鲜、日本和拉丁美洲的古印第安文明开始了自己民族艺术的传统并取得令人瞩目的成就。同时，作为古代文明的后期阶段而言，各相邻文明和地区之间，特别是从世界全局看的东西方文明之间、中国和印度、西亚乃至欧洲的文明之间，文化和艺术的交流都产生了丰硕之果，在这时开辟的丝绸之路更使东西方艺术交流发展到壮阔和持久的新水平。

在本书中，我们按从西到东的次序，介绍罗马、西亚、印度、朝鲜、日本、美洲及中国的艺术发展概况。罗马是继希腊而构成西方古典文明的另一主要成员，因此人们总是将希腊罗马并称，但在艺术方面，长期以来人们却有希腊艺术大大优于罗马的说法，似乎罗马作为后继者只是希腊艺术的一个平庸追随者和模仿者。其实这是一个历史的误解，现在我们知道，罗马艺术就像罗马文化的其他方面那样有其独特的创造。以艺术而言，对比于希腊，罗马在建筑和城市规划方面便有青出于蓝而胜于蓝的突出成就，而在雕刻绘画方面，总的说来也是各有千秋。本书将根据近年来史学研究有关罗马文化独创性的新见解，较详细地介绍罗马艺术的历史，从罗马艺术的起源谈到共和国晚年和帝国初期的艺术繁荣，并进而论述古典艺术的衰微与基督教艺术的兴起。从艺术传统看，罗马无疑有遵从希腊的本质特点，希腊开创的西方古典艺术传统，诸如建筑中的柱式原则、绘画雕刻的人体写实主义等等，罗马完全继承下来，又在新形势下予以发展。这样一来，在古代后期的历史舞台上，罗马艺术便成为西方古典艺术的主要代表，与西亚、印度和中国这些东方文明古国的艺术并肩而立，互相交流。古典传统经罗马的发展，后来又传于欧洲各国，它在世界艺术史上的影响极其深远。

相比于罗马艺术的发展，古代后期的西亚、印度的艺术也是在继承各自的古代文明传统的同时续有新创。西亚在古代后期相继出现安息与萨珊艺术，印度则有孔雀以后各朝的辉煌与贵霜帝国的繁荣，笈多王朝的兴起又为印度艺术从古代过渡到中世纪作了准备。在古代后期之初，希腊、马其顿一度进入中亚和印度西北部，此后罗马又长期统治叙利亚、巴勒斯坦和小亚细亚（今土耳其）一带，东西方交流频繁是这时的一大特色，因此安息、萨珊、印度、贵霜的艺术都不乏来自西方的影响，使它们固有的东方色彩更见富丽丰盛。另一方面，罗马艺术也吸收了不少东方的因素，尤其在基督教兴起后，东方化色彩益趋浓厚，罗马帝国晚期起步的拜占庭艺术便是立足于欧洲的东方化的基督教艺术。当我们的眼光转向远东的朝鲜、日本和更遥远的美洲大地时，我们更会看到这些地区的艺术在古代后期已焕发耀眼的光芒。朝鲜、日本作为中国的邻邦，它们的艺术发展和中国艺术有密切联系，但又自有其民族特色和杰出创造。美洲印第安人的古代文明则是在完全独立的条件下进行自己的文化和艺术创造的，从奥尔梅克文化到玛雅文明和古代墨西哥的文明，从查文文化到安第斯山区的古代文明，美洲古代艺术的成就作为新大陆

文化遗产的一部分，总是使旧大陆的万国万民感到无比惊异。

世界古代后期各地区、各文明的艺术发展直接为日后的中世纪艺术提供了条件和基础，它开创的东西方艺术争荣并茂的格局也一直影响着日后世界艺术的发展。因此，世界古代后期艺术史代表着整个世界艺术史上一个具有承先启后关键意义的阶段。

二、罗马艺术的起源

1. 罗马的兴起

研究罗马艺术的起源，首先便须从罗马的兴起入手。罗马艺术和它的许多文化创造一样，都是罗马国家和罗马社会在长期发展中取得的成就，其中既有学习希腊、继承希腊古典传统的一面，但更主要的是罗马人民自己的创造，而这种创造在很大程度上是与罗马国家、社会的发展走着一条既与希腊相似又有相当差别的古典城邦的道路有关。实际上，罗马艺术的特点和独创性只能植根于罗马国家和社会本身，所以，只有探究罗马兴起过程及其特点，才能进一步了解罗马艺术的起源问题。

根据罗马人的传说和现代考古发掘获得的资料表明，罗马城邦是拉丁族军事移民建立的一个据点。当时居住在意大利中部的拉丁族与其北面的伊达拉里亚人有频繁的商业联系，主要商路之一便是罗马所在的台伯河渡口连接南北之道，拉丁人为确保这个渡口及其通道的安全，遂于台伯河畔的丘陵地带筑村寨以守之，此即罗马的起源。罗马人曾用一个美丽的神话叙述这段史事，据说，拉丁某国公主西尔维亚被其篡位夺权的叔叔迫害，囚于孤塔之中，战神马尔斯却垂恋于她，使她生子罗慕路斯及其弟勒摩斯，结果两婴儿也遭迫害而被弃于台伯河上，他们漂到岸边，一只母狼哺乳他俩长大，后来罗慕路斯报了仇，便在母狼栖身的台伯河岸边建自己的城市，它因而得名罗马。这里以罗慕路斯是战神之子突出了罗马建立的军事性质，狼也是战神役使的兽类，罗马人借这个传说把母狼当作罗马城的恩主，敬奉有加，实际上也是一种对战神和勇武精神的崇拜。罗慕路斯建城是在拉丁族定居意大利很久以后的事，它实际上发生于拉丁人的原始社会的最后阶段——军事民主制阶段，当时尚无国家却已有了称为王的军事领袖，罗慕路斯就是这样的领袖之一。他带到罗马来的只是一批战士，立寨后居民只有男丁而无妇女，于是又生出罗马人抢劫邻族萨宾妇女为妻的故事（而且是有计划的集体抢劫），最后两族联盟，轮流做国王，罗马才兴旺发达起来。从军事移民到两族联合，都说明罗马的建立是有一定计划和组织的，和一般氏族社会仅凭血缘关系不同，以后罗马的氏族、家族纽带仍是很牢固的，但这些纽带却服务于一个更大的、至高无上的纽带，那就是罗马这个城邦、这个国家的纽带，罗马的各氏族、家族首先得服从于罗慕路斯建立的这个更大更高的军事组织，它就是日后的罗马城邦和罗马国家。

从考古材料看，罗马城所在的山丘从青铜时代到铁器时代初期都断断续续地有人居住，约从公元前8世纪开始，这里已建成一个村落，从其出土文物渐多带有拉丁特色看，可知有一支拉丁人来此定居，这大概就是罗慕路斯传说的历史依据。但考古发掘也表明，拉丁人的村寨并非城市。200年后，当考古文物中已出现墙垣、沟渠、广场、宫室等遗迹而表明罗马已建城并建立国家之时，这时的罗马却带有明显的伊达拉里亚文化的特色，也就是说，是伊达拉里亚人来此建立了自己的王朝，这也和罗马古代传说提到罗慕路斯以后共有六代国王，其最后三代都属伊达拉里亚氏系相符。这个变化对研究罗马艺术起源却有重大意义，它表明罗马真正建立国家和发展文化的时候，伊达拉里亚的影响是占统治地位的。

伊达拉里亚不仅将它自己的文化影响于罗马，而且在当时是起着把希腊

文化传于罗马的异乎寻常的作用。原来在当时意大利土地上活跃着的两个比较先进的文化，就是伊达拉里亚文化和希腊文化，伊达拉里亚人建立的国家主要分布于罗马以北的中部意大利地区（今称托斯卡纳），希腊人的移民城市则散布于意大利南部利西西里岛。伊达拉里亚人立国较早，海运、贸易皆称发达，他们和希腊人建立的联系要比中部意大利的其他民族如拉丁人、萨宾人、伏尔西人等和希腊的联系密切得多，所以罗马人最初接受的希腊文化，虽有直接来自南意的希腊移民城邦者，但得自伊达拉里亚的间接传送者却多得多，这与罗马艺术发展的关系尤为重要。因为希腊艺术在当时（公元前6世纪至5世纪）是最为先进的，伊达拉里亚人不仅和南意的希腊移民城邦有联系，且通过海运直接来往于希腊本土，从而可以得到最新的希腊艺术发展信息，加以他们仿效希腊不遗余力，所以客观上成了把希腊艺术传于罗马的重要使者。因此罗马艺术起步之际是有两位老师：伊达拉里亚艺术和希腊艺术，后者作为良师意义尤为重大。

由上可见，罗马立国的传统就有崇尚武力、略输文采的特点，日后的历史也表明，他们在军政方面很有经验，也有很强的组织性和纪律性，可谓天下无敌，但他们在文艺方面却不得不承认自己的落后而先向别人学习，成为泱泱大国以后才逐渐发展自己的文化与艺术。这一点，罗马人也是有自知之明的，他们最伟大的民族诗人曾坦白地说：

“毫无疑问，别人
会把铜像铸造得精美无比。
会把大理石刻得栩栩如生，
会在法庭诉讼上说得头头是道，
会用规尺计量天体的运行，
会预告星辰的升起。”诗人维吉尔在这里说的“别人”，显然就是指希腊人，而他首先提到希腊文化的精华就是其艺术——精美无比的铜像和栩栩如生大理石像，——但罗马人并不以承认别人在文艺、科学上的先进为耻，因为他们知道自己的民族肩负着更为神圣的政治使命，所以诗人接着自豪地说：

“但你们，罗马人啊！
却要牢记以威力统辖天下万民。
这正是您的天才所在——
在世界推行和平之道，
对顺服者宽宏大量，
对桀骜者严惩不贷。”在这里，罗马人为自己民族“以威力统辖天下”的军政功绩感到心满意足之志已溢于言表，但这种满足还含有另一方面的意义：

统辖天下也就是在世界推行和平之道，而和平就意谓着文明，也就是建立罗马文明，这样一来，建立了天下最大帝国的罗马也就应该建立当代最发达的文明——尽管希腊人在这方面是罗马人的先驱和导师。这一点维吉尔是深信不疑的，因为他的诗《伊尼阿特》本身就是活生生的例子。这个《伊尼

维吉尔：《伊尼阿特》第6卷，第847—849行。译文据朱龙华《罗马文化与古典传统》，浙江人民出版社1993年版，第4页。

维吉尔：《伊尼阿特》第6卷，第850—851行，译文版本同前。

阿特》是追慕荷马史诗《伊里亚特》之作，它处处仿效荷马，但也处处点明罗马的卓越与伟大，甚至就诗篇本身而言维吉尔也取得了可和荷马媲美的成就——至少罗马人是这样看。因此维吉尔的诗篇（它创作于公元前1世纪末）也表明；随着罗马统治的建立，具有自己特色和较高水平的罗马文艺也在正在形成和发展。从这个角度看，对罗马艺术起源问题可以得出以下结论：罗马人崇尚武功、略输文采的民族传统使罗马艺术在起步之际确实以学习别人为主，也就是说，罗马艺术是在伊达拉里亚和希腊艺术影响下发展起来，但罗马人又非奴役般地学习，他们适应自己国家和社会的特点而有所取舍地搞自己的“拿来主义”，其结果是随着罗马统治的建立而形成了自有特色的罗马艺术。

那么，罗马国家、社会又有那些特点对其艺术的形成有着重大影响呢？从历史上看，传说中的七王统治的王政时代是以罗马人民驱逐了最后一位伊达拉里亚国王建立共和而结束（公元前510或509年），此后罗马共和国一直存在近500年，到公元前27年才转变为皇帝统治的罗马帝国。在共和初期的200多年中，罗马公民中的平民群众和贵族展开了长期的斗争并终于取得一些胜利，建立了保民官和平民会议，并使平民有权担任国家最高官职——执政官，平民会议最后也成为国家最高立法机关，这些都意味着罗马共和国也像希腊城邦那样实行了若干有利于平民大众的改革，但公民中的贵族元老阶级仍掌握军政实权，所以罗马还不能像雅典那样实行较彻底的民主政治，它是一个带有较多贵族色彩的城邦。在罗马社会内部，家族或家庭的地位仍相当重要，它通过家长法权加强了对家族或家庭内青年成员的教导与控制，并以此作为加强公民的组织性、纪律性的途径。对家长的尊重意味着对祖先、传统、法制和秩序的尊重，由此导致罗马人在西方民族中特别以崇拜祖先，维护传统和遵纪守法著称。与此同时，罗马人的家庭宗教在一般神灵崇拜之外特别强调对祖先神灵和家宅土地诸神的崇拜，给敬祖护家的行为抹上一层宗教神圣色彩，而家庭教育（它在共和国初期是青少年教育的主要手段）又把爱国保家的英勇坚定品质和严肃、虔敬、质朴的美德作为主要内容，力求把罗马人培养为质朴务实的公民，甚至使共和时期的罗马文化也渗透着这种质朴务实的精神。就这一点说，罗马人的家庭观念和我国儒家宣传的那套“齐家治国”的理论有异曲同工之妙，在共和国初期200多年的历史实践中，罗马人的政治改革与社会习俗的这些特色相结合，使罗马国家基本上能够保持内部的稳定团结而集中力量对外，首先是解除了企图复辟的伊达拉里亚人和邻族入侵的威胁，继而挥师出击，逐渐征服了伊达拉里亚的广大地区，控制了中部意大利的其他民族，在变成中意大国后，又南下征服那些纷争不已的希腊移民城邦，最后成为整个意大利的主人。这一系列对外扩张不是没有艰难险阻，有时甚至面临国亡家破的危险，但罗马民族总能凭其勇毅质朴而化险为夷，实现了从一个蕞尔小邦发展为泱泱大国甚至帝国的历程。下一步，在公元前3世纪到2世纪中期，罗马便打败了它在地中海区域的强敌迦太基人，逐渐降服了马其顿、叙利亚、埃及等希腊化王国，建立了地跨欧、亚、非三洲的古代空前的帝国。罗马扩张的成功不仅表明这个民族在“统辖万民”方面确有军政之才，也证实了它那套国家体制和社会伦理行之有效，这些经过历史考验而凝固下来的民族特性，当然会在罗马艺术上留下深刻的烙印。如果说“质朴务实”是这时罗马民族精神的最大特色，那么，这时由萌芽而告形成的罗马艺术也是质朴务实的艺术，尽管在风格和手法方面它还有许多

求教于伊达拉里亚艺术和希腊艺术之处。

2. 伊达拉里亚艺术

在罗马王政时代后期，罗马开始有城池宫室的建造，也有了神庙、神像的制作，但这些建筑雕刻都有明显的伊达拉里亚色彩，甚至许多匠师都从伊达拉里亚请来。如果想到这时担任罗马国王的就是一位伊达拉里亚人，这种清一色的伊达拉里亚化自然不难理解。共和国成立后，伊达拉里亚国王被驱逐，伊达拉里亚的势力在罗马大不如前，但由于掌握商业贸易和工艺技术仍是伊达拉里亚人的优势，罗马的建筑工程和艺术制作在很大程度上仍由伊达拉里亚匠师主持，所以共和初期的艺术仍有很浓厚的伊达拉里亚色彩。所以要了解罗马艺术的起源，首先得了解伊达拉里亚艺术及其文化的一般情况。

古代文献和考古材料都证明伊达拉里亚和意大利的其他民族有很大的不同，因为包括拉丁人（罗马是其一支）、萨宾人、伏尔西人和绝大多数其他中部意大利民族都属印欧语族，是在公元前 2000 年陆续由北而南进入意大利的，可是伊达拉里亚人却不属印欧语族。从当时地中海区域民族分布的大势看，非印欧语族的伊达拉里亚人来到意大利的途径最可能的是东来路线，即从东方渡海而至，古希腊史学家希罗多德便提到东来之说，显然这也是当时希腊人普遍相信的。东来说认为伊达拉里亚人是从小亚细亚一带渡海来到意大利中部，从考古材料看，伊达拉里亚确有一些带东方色彩的文化（如贵族墓葬、水利工程等），而小亚细亚沿岸岛屿上也曾发现一些与伊达拉里亚语接近的铭文，此说显然有一定道理。但伊达拉里亚人究竟从小亚细亚何地移来，他们属于小亚细亚众多民族中的哪一族，特别由于伊达拉里亚文字至今犹未释读成功，也不能从语言方面确定其族系，从而无法解决。另一方面，古代之时就另有伊达拉里亚文化是本土起源之说，而考古材料也证明几乎所有伊达拉里亚城市是从意大利本土的铁器时代村落遗址发展而来，因此这种本土起源说也并非毫无根据，它反映了伊达拉里亚文化构成的复杂性。因此目前流行的是综合起源说，它认为东方来的伊达拉里亚族因渡海而至人数不多，遂与本土居民混合同化而形成意大利的伊达拉里亚文化。由于有从东方带来的先进因素，伊达拉里亚人建立国家要比罗马早一二百年，公元前 6 世纪和 5 世纪则是其鼎盛阶段，但其地从未统一，分为数十城邦，后来终于被壮大起来的罗马逐个征服。

伊达拉里亚人和希腊人、罗马人、拉丁人皆有频繁的贸易交往，除此而外它还和北面欧洲内陆、亦即阿尔卑斯山以北的凯尔特人、地中海南面、北非沿岸的迦太基人都有兴旺的买卖。伊达拉里亚人善于开发水利，发展农业，手工业也很兴盛，经济的发达在意大利可谓数一数二，因此它的贸易活动除转销希腊、迦太基的产品外，它自己的高质量的手工业产品也居重要地位。伊达拉里亚的冶金工艺尤称精良，金银铜铁的冶铸水平皆很高，特别是金银细工技艺中一种叫做微型颗粒加工的技术，是伊达拉里亚匠师称雄古代的绝技，它在黄金首饰和器皿上以微型颗粒覆盖表面，坚固圆润，还有突出的反光聚光作用，特别惹人喜爱。这项绝技在中世纪时失传，西方的金银工匠直到 18 世纪时经过长期探索才将其恢复，但也难以达到古代伊达拉里亚遗物那般精美，由此可见其工艺技术之高。因此，在工艺技术方面，罗马人长期以伊达拉里亚为师，而伊达拉里亚文化比较重视技艺的传统，对罗马人的质朴务实精神也有所促进。日后，在罗马的建筑艺术中，把工程的坚固实用这类技术性指标列于首位，美观尚在其次，以及城市设施比较注意引水工程，军

事设施强调营寨的建设和道路的修筑，雕像重视写实与实用等等，在一定程度上都依稀可见这种伊达拉里亚的影响。

在建筑、雕刻、绘画的风格和形制方面，伊达拉里亚在着重学习希腊的同时，也有自己的民族特色，它们日后传于罗马，又成为罗马艺术取材之源。伊达拉里亚建筑也像希腊那样，以神庙为主要形制。其神庙建筑除采取类似希腊的单间大厅、前置柱廊、门面有三角形山墙的基本模式外，又有以下特色：台基较高，正面设台阶登临（其余三面则不能登临）；由于伊达拉里亚宗教信仰奉天帝、天后、天女 3 大神灵，庙内并列 3 座神堂，而且中央供奉天帝的神堂要较两旁为大，于是平面布局便显得相当宽阔，加上前面的柱廊，也不过组成一个正方形，和希腊神庙的长方形且有环柱廊围绕全庙的秀丽景象较为不同，伊达拉里亚的神庙只以方正古朴见称。它的柱廊的柱子也是安排得较特殊，4 根柱子分别对着 3 座神堂的 4 板墙，中央两柱间隔较旁边的为大，而且各柱的柱间距都比希腊神庙的宽许多：伊达拉里亚的柱间距一般达柱身宽度的 4—6 倍，而希腊神庙仅为 1—3 倍。此外，伊达拉里亚神庙的山墙也不像希腊神庙那样边角无大突出，而由于檐边挑出许多（一般达柱高的 1/4），山墙就变成屋檐下不甚显眼的一块面积了。更有甚者，伊达拉里亚神庙几乎全为木构，只有柱廊的柱子后期用石柱，所以整个建筑形象的质感与全用石料的希腊神庙判然有别。随之而来的另一特点则是伊达拉里亚神庙几乎不用石刻雕像和浮雕作装饰，其屋顶、檐部的装修和托板，山花等雕饰都用木料和陶瓦、陶像等制成，色彩的鲜艳复杂也非希腊神庙所能相比。伊达拉里亚神庙建筑的这些特点，以后都对罗马神庙形制有相当影响，在共和国初期影响尤大。这些影响中最积极的一个因素，便是其突出正面部位和强调中轴线的总体设计，让神庙有一条从正面中央台阶通过前门柱廊而达于中央主神堂的中轴线，这在希腊神庙中是难以找到的，它后来被罗马建筑充分吸收，成为罗马建筑以强调中央正面效果体现庄重严肃精神的一个重要手法。

在雕刻、绘画方面，伊达拉里亚艺术也在吸收希腊优秀成果的同时形成了自己的现实主义风格。伊达拉里亚有厚葬的风俗，王族与贵族尤甚，他们在地下岩层凿建墓室，规模之大可与豪华邸宅相比，墓内厅堂亦按日常宴饮聚会之状安排，死者的陶棺上也刻有夫妇举杯欢宴之像，表明他们有关死后的信仰也带有宗教色彩。墓室墙壁上往往有各种题材的壁画，连同陶棺上的陶像，它们构成了解伊达拉里亚艺术的主要资料。这些陶像和壁画明显受到希腊古朴风格的影响，究其原因，只要看看在伊达拉里亚墓葬中大量出土的希腊陶器及其上面的黑像式、红像式的瓶画便会知道（这些希腊瓶画由于最初是从伊达拉里亚墓葬中大量出土，美术考古界竟有一段时间称之为伊达拉里亚瓶画，直到 19 世纪人们肯定了它们的真正产地才不再这样称呼）。不仅希腊瓶画是伊达拉里亚的雕刻，绘画仿效的样版，还有一些希腊艺术家被请到伊达拉里亚工作，直接传授希腊的艺术风格，而在雅典这个希腊陶器和瓶画生产的最大中心，甚至出现了专门制作运往伊达拉里亚的产品的作坊。这一切都说明伊达拉里亚艺术和希腊艺术关系的密切。

如果说厚葬习俗是伊达拉里亚人从东方承袭的传统，那么这些墓葬中的艺术品却是希腊风格与东方影响的混合物，从而显示了伊达拉里亚自身的艺术特点。就希腊方面说，古朴时代末期已在表现人物形象的真实生动上有了较坚实的基础，例如人体结构已接近于解剖学的精确，画法上掌握了初步的

透视缩形等等，这些先进的表现手法，在希腊约形成于公元前 6 世纪末至 5 世纪初，而在伊达拉里亚公元前 5 世纪后期的作品中，它们已有所体现，可见伊达拉里亚吸收希腊先进成果是相当快的。由于这一点，也使伊达拉里亚的后期壁画能够像希腊艺术那样取得超出某些传统程式的突破，例如：侧面人像的眼睛，若严格按实际所见（亦即透视缩形）画出来，应是眼球靠鼻子一边，眼角则以三角形将其尖端伸向耳朵一边，俗称“三角眼画法”。但这种真实的侧面眼睛形状却和人们意识中正常的眼睛——或者说标准的眼睛形状完全异趣，这种标准形状是眼球在中央，两边有眼角的杏仁形，俗称杏仁眼，因此所有古代民族在画侧面人像时都避开这种真实的三角眼而采用正面所见的杏仁眼，从未想到在侧面人像上画正面眼睛有何谬误。这方面最突出的代表要算古代埃及艺术，在它近 3 千年的发展过程中始终严格遵守这一程式：画人物面部必以侧面表现，而眼睛又必以正面的杏仁眼表现，数千年来丝毫不爽。其他东方艺术也大体如是，即使就中国的绘画艺术说，尽管写实技法不断提高，但人像画法中似乎也始终未脱杏仁眼贯彻一切场面的俗套。但在希腊艺术上，却从公元前 6 世纪末开始逐渐发现这种侧面人像画杏仁眼的不合理，希腊瓶画家起初是尽量把眼珠画得靠近鼻子一边，后来便大胆地废弃传统的杏仁眼而破天荒第一次画出侧面人像上的三角眼。根据瓶画实物提供的资料，可以断定这个突破发生在公元前 490—480 年间，它虽是一个很小的细部上的改动，却有“一叶知秋”的代表性，表明当时希腊艺术的现实主义已达前无古人的深度。这个成果也被伊达拉里亚艺术家很快吸收，佳例之一就是伊达拉里亚城市塔奎尼亚的奥尔库斯墓中的维尼亚女像头部残片，它约作于公元前 450—400 年间，这位名叫维尼亚的伊达拉里亚贵族妇女头戴花冠侧面而坐，以三角眼新画法勾出的眼睛炯炯有神，极富光彩，其生动惊人面貌并不下于希腊的同类佳作。此外，约在公元前 450 年完成的塔奎尼亚“豹子墓”中所画宴饮席上的几位戴花冠的青年，其侧面像上的眼睛也开始有了三角眼的画法，只是不如其后的奥尔库斯墓的维尼亚像那样精彩。由此可见，此画法从在雅典诞生到传入伊达拉里亚不过三四十年的，这在古代民族中可谓闻风而动般迅速了。从这个小例子，也可“一叶知秋”地看到伊达拉里亚艺术家学习希腊范例是多么热烈和投入。

但是，伊达拉里亚墓葬壁画喜作宴饮图之类日常生活情景之画却又表明其写实风格似更注意环境和情绪的表现，与希腊古典艺术之强调理想化加工不同，这正是伊达拉里亚艺术的特色所在。一般的说，伊达拉里亚壁画在描绘林泉风景、草木鸟兽方面比希腊艺术要多一些，相应地，它就不像希腊那样倾全力于人体结构的表现，而以多少有点天真的情景交融的风格反映生活的实际。这些特点在较早期的壁画中（例如塔奎尼亚的“母狮墓”和“渔猎墓”）甚至表现得更鲜明，可见这是伊达拉里亚艺术的本色。这些作于公元前 6 世纪末的早期壁画，因在上述新画法传入之前，所以它们的侧面人像仍无例外地画以杏仁眼，但其神态的坦诚活跃（如“母狮墓”中的跳舞的男女青年）和生活景物的丰富（如“渔猎墓”中的成群的海鸟与海豚）则是希腊艺术中不多见的。伊达拉里亚艺术的这些特色，连同它吸收的希腊先进成果，都成为罗马艺术起步时凭靠的基础，而其天真坦诚的写实风格尤有助于罗马艺术自己的朴实风格的形成。

3. 罗马艺术的形成

如果说王政时代的罗马艺术由于伊达拉里亚王朝的统治而不脱伊达拉里亚的窠臼，那么随着共和国的建立，伊达拉里亚王朝被逐，罗马艺术也就获得了民族个性的认同，开始了自己的历程。有意义的是，共和建立初年，罗马艺术界确实获得了一个大展鸿图的良机，神庙的建造大有风起云涌之势，似乎共和的创造激发了罗马人民空前的建设热情。现已大致可以肯定，在建国的同年（公元前 509 年），罗马人便在他们最神圣的山丘——卡彼托林山上建造规模空前的大庙（日后历史上遂通称卡彼托林大庙）。接着在公元前 496 年建农神萨冬之庙，次年在阿芬丁山建谷神塞勒斯之庙，又建商神麦库里之庙，到公元前 484 年又建供奉拉丁农神之庙。10 余年间共建 5 座大神庙，在共和国的历史上罕有其匹，何况当时正是共和初建、百废待兴的时候。在这里，罗马也像希腊城邦那样，是把兴建神庙当作共和国威望的标志，因此全民建庙不遗余力。这 5 大庙中，卡彼托林大庙显然最为重要，它仍仿效伊达拉里亚信奉天帝、天后、天女 3 神之制，设 3 个神堂，但天神都有了罗马（拉丁）名称，天帝叫朱彼特，天后叫朱诺，天女则叫米涅瓦，后来罗马人又把他们的神和希腊诸神等同起来，朱彼特等于希腊的宙斯，朱诺等于赫拉，米涅瓦则是雅典娜（其他神也按例搞了希腊罗马的合二为一，例如希腊的阿芙洛底特就是罗马的维纳斯，狄米特就是塞勒斯，阿瑞斯就是马尔斯等等）因此这庙又称卡彼托林朱彼特庙。朱彼特是罗马地位最高之神，卡彼托林又是罗马最神圣的山丘，两者凑在一起，意义就非常隆重。以后意大利和罗马帝国各地的城市在市中心建造的大庙，便都冠以卡彼托林之名；更有甚者，由于此庙工程浩大而又地势险要，建成后便兼有国家金库和防卫中心的职能，类似于雅典的卫城，后来平民及贵族的斗争开展，群众常在此聚会讨论，与卡彼托林山下广场上的公民大会会址连为一体，遂使卡彼托林逐渐演变为国家或当地最高立法机构所在地的代名词，现今美国华盛顿市中心的国会山和国会大厦都称为卡彼托，各州、市议会所在地亦称卡彼托，皆由此而来。至于卡彼托林朱彼特神庙本身的建筑，由于后世多次翻修，中世纪时又遭彻底破坏，在其废墟上另建贵族邸宅，现在已难知其大概。从各种迹象推测，此庙由于其规格之高，在宏伟壮观、辉煌富丽方面必居当时之冠，但限于条件，它仍只能是按伊达拉里亚神庙形制并请伊达拉里亚匠师参与修建的，而且仍是木质结构，只以石建台基墙垣，柱梁屋顶皆为木构，可能和后世翻建时全用大理石造成的印象判然有别。不过，近年考古发掘在神庙原址获得的一些陶片装饰碎片，却表明雕镂花纹不仅精美而且有很纯正的希腊图案风格，可能在建造神庙的匠师中也有来自希腊的艺人（当时希腊人在罗马定居、谋生的已时有所闻），因此这个神庙在风格上当不完全属伊达拉里亚式，也吸收了一些希腊艺术的因素，可以说在罗马本地是集当代精华于一身，因此足为一方表率。

按古典艺术的惯例，早期的雕刻、绘画作品有相当部份是作为建筑的装饰而进行创作的，罗马自不例外。随着上述 5 大神庙和其他神庙的兴建，雕像、彩画的制作亦有相当的发展，其优秀者也应如卡彼托林神庙的建筑那样集当代精华于一身，足为一方表率。这些优秀之作，绝大多数也和神庙建筑

同样遭到彻底毁灭的厄运。有幸的是，可能属于它们中最优秀的 1 件，却奇迹般地保存至今，它就是那尊著名的卡彼托林母狼青铜雕像。前已提及，罗马建城的传说已把那个用乳汁哺育罗慕路斯的母狼作为罗马人民的恩祖，这个母狼铜像表现的就是这一故事，它能历经劫难而不毁，也和它作为罗马恩祖的意义有关。原来，它是作为罗马全民感恩之物而供奉于卡彼托林大神庙中的，因此它的制作年代不出共和国建立最初的 10 年，以后神庙翻修多有变动，它却一直作为圣物而备受尊重。罗马帝国灭亡后，卡彼托林神庙及其各类神像荡然无存，这尊母狼像却以其哺乳之恩受中世纪的罗马市民敬慕而得到保存，直到今天仍继续陈列在卡彼托林博物馆中。现在看到的母狼铜像肚腹下还有两个吮吸乳汁的婴孩，那是文艺复兴时期佛罗伦萨艺术家波那尤奥诺的补作，他这样做显然是为了使母狼哺育罗慕路斯的故事表现得更为完整，可是原作是否也有这两个婴孩，学术界存在争论。此像从青铜冶铸技术和形象的装饰风格看，仍有较浓厚的伊达拉里亚色彩，可能担任具体冶铸工作的还是一位伊达拉里亚匠师。这样就产生了一个问题：它究竟应归属于伊达拉里亚艺术还是罗马艺术？过去学术界多主前说，近年一些研究罗马艺术的著名学者则力持后说。我们认为，若按这尊雕像与罗慕路斯传说的具体联系和它被置于罗马最重要的神庙中的地位看，它的政治、文化含义固然只能从罗马角度理解，从而决定了它是罗马的而非伊达拉里亚的艺术品。但更重要的是，它的形象所体现的精神以及融合这些精神于具体艺术形式中的风格也具有鲜明的罗马特色，因而跟伊达拉里亚艺术判然有别。

此像的躯干四肢表现得精瘦有力，仅母狼的乳房略显鼓胀，暗示它与哺乳传说有关，前后肢筋骨突露且以爪紧扣地面的姿态，说明它主要是在聚精汇神应付某种面临着危险。这种姿态之富于气韵却与颈鬃、脊鬃和胸毛的卷纹图案表现极不协调，后者应看作是当时伊达拉里亚匠师很爱采用的古拙风格的流露，但却无形中加强了整个形象的紧张感。这种矛盾在母狼头部的表现便达于极致，它两耳竖起，嘴唇微张半露牙尖，如果说这些紧张姿态还不脱动物的本能，那么在眼神的表达上艺术家就突破了这个界限而使它具有某种与人共通的情感了。艺术家有意突出母狼圆睁的双眼并把它们较宽地摆于头部两边，使它们仿佛具有人眼的模样，并让眼珠随着头部转向左侧而向左上方移动，眼神不仅灵活且有深邃之感，从而使整个形象表现的精神带有人的灵性，母狼的沉着，坚定、警惕、顽强实际上成了罗马共和初年在危机四伏，强邻压境情况中奋力自强的民族精神的写照。前面已提到，伊达拉里亚善于表现动物并有较高的写实技巧，这尊母狼像无疑充分发挥了这些技巧，但在艺术风格上它又不为这些技巧所限，另有所丰富和充实。例如伊达拉里亚的动物形象强调如实刻画原貌与属性，即只表现动物的本来面目，不作理想化的加工，不赋予它们以“人性”，这尊母狼像的杰出成就正好是突破了这些伊达拉里亚艺术的局限，即使它是伊达拉里亚匠师之作，却是按照罗马人的要求与意图制作的，在理想化的加工方面可能还学习了希腊艺术，就整体而论，这尊青铜雕像应看作罗马精神的产物。可能正因为它的表现如此符合罗马人的心态，它才得到罗马人民世代代的喜爱，后来罗马人把这像选作罗马的城徽，其形象的启发意义恐怕也比罗慕路斯传说本身更使罗马人欣慕向往。

卡彼托林朱彼特神庙和其中的卡彼托林母狼雕像可以作为典型，代表了罗马共和国最初一个世纪的艺术创造。实际上，公元前 5 世纪的其他罗马艺术作品，遗物极端缺乏。此后由公元前 4 世纪直到公元前 2 世纪中叶，一般历史分期仍把它归于共和国的初期或前期，艺术遗物仍相当缺少。从罗马国家的发展看，这两百多年的历史又可分为两段，以公元前 3 世纪初叶为界，前者是罗马征服伊达拉里亚和邻近各邦并终于成为意大利大国的阶段，后者则是罗马向意大利以外扩张，终于成为地中海西部和东部的主人，建立了大帝国的阶段（尽管这时罗马仍是共和国的体制）。在艺术发展上，前一阶段可说是罗马最终吸收、融化了伊达拉里亚艺术之时，后一阶段则是罗马主要向希腊艺术学习之时，但两阶段中罗马艺术本身的形成则是其吸收、学习的主要成果。

正好在公元前 4 世纪的开头，当伊达拉里亚大城维爱已被罗马征服，罗马即将对整个伊达拉里亚地区大张挞伐的时候，罗马城却几乎遭到灭顶之灾。公元前 390 年，北方的高卢人突然入侵，势如破竹，罗马城竟一度失守。这个晴天霹雳使罗马人惊醒，觉得他们的城防犹需大大加强，于是以后的整个公元前 4 世纪罗马城及其控制的领土都展开了加固城防、广修道路的活动，以保罗马不再遭到城破国亡的厄运。与此相联系的是，公元前 4 世纪的罗马艺术便仍然是以建筑为主，而且主要是城防工事、桥梁道路之类实用建筑，进一步体现了罗马民族质朴务实的精神。罗马城本身的修建，首先是加固和扩建城墙，把王政时代的土墙用砖石彻底翻修，并随居民区的扩大而把城墙增长数倍，并在交通大道和形势险要之处建造坚固的城门，塔楼和碉堡；原来王政时代在台伯河上建立的木桥现在都改为石桥并加固防卫，从罗马城通向四面八方的道路也开始统一用石料铺路面，交通风雨无阻，路径尽量取直，桥涵工程亦予加固。这些设施结合起来，就使罗马拥有金城汤池般牢固的防卫体系，此后近千年一直未被敌军攻克，遂使罗马有“永恒之城”的美名。与此同时，罗马城内续有神庙、会堂、市场等的修建，市中心位于卡彼托林山下的罗马广场则是全城重大公共设施集中之地，这里西有公民大会开会的露天场地和元老院的会议厅，过去的王宫，现在作为执政官府邸和档案收藏处的一系列建筑则在广场东面，它南面的帕拉丁山又是显贵家族聚居之地，因此从王政时代以来便是罗马政治和经济活动的核心，这时更建造得极有气魄。此外，台伯河边原有的牲口市场现在又新辟码头口岸，增建仓库店铺，成为仅次于罗马广场的第二大贸易中心。最有罗马特色的市政设施——引水道工程，这时也随城市用水的增加而大规模地兴建，为保证用水按自然流程输入罗马，每条引水道在必要时都得建造相当浩大的渡槽、隧洞、暗沟工程，成为罗马建筑名扬古今的杰作。公元前 312 年罗马城修建的第一条城外大引水道全长 16 公里，从东郊把泉水引入城市，引水渠大部份埋于地下，开始了这种大规模引水工程的先例。

所有这些建筑工程都体现了罗马人重实效讲技术的特色。从现代观点看，它们似乎主要是技术工程，与建筑艺术无关。但对罗马建筑、以及广义的罗马艺术和罗马文化而言，这种技术性正是其质朴务实的民族精神的重要体现。尽管这些实用工程在艺术美观方面暂时尚无大创举，但是它们在工程技术上积累的经验却使罗马人开始接近于实现古代建筑史上的一大突破，即在石造建筑中广泛运用拱券。而由于拱券的应用，又使建筑艺术的美学观点产生重大变化。拱券、拱门的结构原理在古代东方文明中很早就已知晓，例

如埃及古王国时期、两河流域的苏美尔文明皆已知用拱，但只偶尔用于地下结构，地面庙堂建筑则绝少使用。到亚述帝国时期，王宫大门用拱之处渐多，新巴比伦国修建巴比伦城时更广泛用拱建其城门，然而除此而外，一般建筑仍很少用拱、拱门、拱券在其建筑艺术中只起很次要的作用。希腊人虽也知拱券原理，使用却更稀少，他们那种精益求精的古典柱式建筑完全凭靠柱梁结构，可说是彻底排斥了拱券的应用。因此，在古代各民族中，真正广泛使用拱券于建筑，是从罗马开始。在前述罗马各项建筑工程中，拱券已大量用于城门、桥梁、水道、碉楼等处，罗马人显然已认识到以切割成一定形状的石料进行建筑时，拱券是最经济又坚固的方法。日后罗马建筑师维特鲁威以坚固、适用、美观作为建筑学三大原则，那么罗马人现在已看到拱券结构本身已有坚固适用的优点，则三原则中已三有其二，后来罗马人很快就领悟到，拱券在美观方面也是很有潜力的。他们看到，即使是毫无修饰的半圆形拱门，当石质的浑厚，切割的规整与砌筑的严实皆达成熟之境时，建筑就自有一种粗壮坚强之美，是很符合他们那种质朴务实的审美观念的。更有甚者，如果再在建筑立面上对拱券的半圆形曲线巧加处理，以列拱揽其横面，以层叠拱分其立面，再加以大小高低拱门的配合，就可以为建筑带来生动气韵和丰富多彩的变化，其美观效果并不逊于按横梁立柱原理组成的希腊古典柱式。因此，罗马人对拱券的使用，不仅充分发挥了其技术效能，且大大开拓了它的美学价值。再下一步，罗马人开始把拱券结构与希腊柱式相结合，以古典柱子列于拱门两边，古典檐部置于拱门之上，让柱式成为拱门的框边，便在古典建筑形式中发展出新的组合，拱券应用就更是前途无限了。上面所说的，还只是指拱券用于建筑物外部的情况，若联系到拱券用于建筑内部结构方面，它所起的作用就更其巨大。虽然从各种迹象看，在公元前4世纪罗马用拱券于建筑内部仍属罕见，但它既已把这一技术用得比较得心应手，向内部结构发展自是必然趋势。那么，拱券用于建筑内部结构又引发了哪些重大革新呢？这方面的关键意义首先在于拱的跨度，从理论上说几乎可以不受限制，即使按古代水平论，它也很容易超过石质梁柱结构所能达到的最大跨度数倍甚至数十倍。用拱不仅可使壁面门窗开得更多更大，更重要的是，用拱建造的砖石屋顶——券顶、交叉拱顶（十字拱顶）和穹窿圆顶可以为建筑内部提供前所未有的宽阔高敞的空间，一个没有任何支柱夹杂其中的人造大空间。这种内部大空间的形成，不能是技术上的奇迹，在建筑艺术上也意味着它开始以空间创造或空间感作为自己的职能——这是建筑艺术极重要的一个职能，但在古代各民族的建筑中却较少涉及，古代东方和希腊在这方面都可说犹未尝试，因此罗马人实现的革新在古代艺术史上确实有其划时代的意义，同时也使罗马的建筑可能取得超过希腊和其他古代民族的成就。

如果说这时期的罗马建筑是通过服务于实用路途而取得艺术上的进展，那么罗马的雕刻，绘画也是循同样的路途而形成自己的特色。这时仍很稀少的艺术遗物告诉我们，尽管在神像，神庙浮雕装饰之类传统作品中罗马人承袭伊达拉里亚艺术之处还很多，但在两个实用性的、服务于罗马特有的风俗习惯的艺术门类上，却慢慢形成了罗马艺术自己的写实风格。这两个门类之一便是罗马部队在对外作战胜利回国举行凯旋式时要展示的、描绘战斗经过和作战将领的“凯旋画”。举行凯旋式是罗马人从伊达拉里亚继承下来的习

俗，到此时已变得非常隆重，成为授予得胜而归的将帅们的最高荣誉，按例只有执政官、独裁官等握最高权力的将帅在获胜后才能由元老院颁令授予凯旋式。行礼当日，将军率队入城，元老为其前导，市民夹道欢迎，尾随凯旋将军之后的士兵便高举着各种战利品和上述的“凯旋画”。由于仪式的隆重，罗马人自然希望“凯旋画”能作得比较精采，逼真地表现战斗经过和种种激动人心的细节，尤其希望画中的罗马官兵能给群众留下一个深刻的印象。这类凯旋游行和凯旋画我们曾见之于文献记载，但由于这些图画多作于布帛、木板等易毁材料上，至今已完全无迹可寻。幸而近年的考古发掘为我们提供了一点信息：在罗马城中厄斯奎林山的一座公元前 4 世纪后期的墓葬遗址中，考古学家发现了一些壁画残片，其中有表现罗马与萨莫奈人作战的图景。萨莫奈战争是罗马征服南意的决定性战役，断断续续地打了好几十年，最初罗马还常有败绩，以后才逐渐胜利，这次战争中得胜举行的凯旋式当有多次，上述墓葬中的壁画反映的即其中某次的情况。画虽见于坟墓中，其规格形式却可认为是仿效“凯旋画”之作。据推测，墓主大概是一位中级军官，他只能作为有功人员参加指挥将领的凯旋式，然而这一点已足够使他和他的家族视为殊荣，因而把凯旋式中展示的那些图画，特别是有他本人在场的战斗情景和行军场面画于自己墓壁之上（很可能来墓中作画的艺术家就是原来参加制作凯旋画的原班人马之一，也可能是其门徒，因而壁画看来有点依样画葫芦之态）。尽管此墓的壁画残片已很模糊，仍可辨认其中罗马和萨莫奈双方官兵的形象是达到了当时条件下可能达到的那种“如实反映”。例如双方装束、武器，队列皆各有特征，令观者一看就知道谁是罗马战士，谁是萨莫奈士兵，而人物动作，姿态的叙事意义亦比较明显，看图而知其具体战斗故事。按罗马艺术当时的发展水平，基本的写实技法仍多从伊达拉里亚艺术和希腊艺术学来，可是，罗马艺术家却在这类凯旋画上显示了自己的功力，他们在强调如实反映和具体叙事方面表现了罗马人认真务实的倾向，可说是日后罗马艺术中的叙事写实传统的萌芽。

另一个服务于罗马特有习俗的艺术门类则是罗马人每家必备的祖先遗像。罗马家庭宗教特别着重祖先崇拜，去世的先人必须留下遗容供后辈祭拜。一般而言，古代民族中供奉先人遗像之事并不罕见，可是罗马人对这种习惯却抱着他们特有的那种执着认真，务求这类遗容“逼真逼肖”，用现代的比喻说，就是要有如“照相”般的准确。这一点在当时无论雕刻与绘画都达不到，于是罗马人不得不求其次，搞一种“机械代用品”，那就是先人的蜡制面型。它是在人断气后用蜡从脸上托制模子（范型），再从蜡模上复制出蜡像，这种像是在真人脸上托出，当然有酷肖的模样，罗马人便把它们作为先人遗容拱于厅堂之中，重大祭典中还捧出蜡像供人瞻仰。这种蜡像在共和初期相当流行，然而它也有很大缺点，除了蜡质易毁且不够庄重外，蜡制面型是在刚死之人脸上托出，自然不免憔悴枯瘦，即使逼真亦无丝毫气韵可言，有损于祖先的形象。为了克服这些缺点，罗马人、特别是那些元老显贵家族，便希望能用大理石刻制的先人肖像代替这些蜡型，这些大理石雕像一般取胸像形式（即表现头部、颈部和胸部的一部分而无双臂），它是罗马人的一个创造，它既是如蜡型般逼肖真人，又要有比较生动庄重的气质。从公元前 4 世纪到 3 世纪，是这类遗容雕像开始起步之际，所作只能是按照蜡型依样画葫芦，但罗马人对于遗容像的极端严格的要求却使这类作品必须探索自己的写实道路，它既要酷肖本人又要有一定的气韵。应该说，达到这个目标罗马

艺术家还有很长一段路要走，实际上是经历了两百多年的努力后，罗马艺术才在公元前 2 世纪创作出既逼真酷肖又气韵生动的祖先肖像和一般的肖像。但这种习俗既提出了这样的要求，又确实推动了罗马艺术家写实的努力，就像凯旋画之如叙事写实传统那样，这类遗容像的制作就为罗马艺术开创了一种个性写实的传统，对人的个性特征掌握得确切而又表现得恰如其分。不言而喻，肖像雕刻此后也就成为罗马艺术取得特优成果的一个门类了。

从公元前 3 世纪开始，罗马逐渐向南扩张，打败了萨莫奈人之后，就一一收拾了意大利南部的希腊移民城邦，从此开始了罗马与希腊文化、艺术的直接接触。到公元前 2 世纪，罗马又挥师东向，征服了马其顿和希腊本土，罗马吸收希腊艺术的广度和深度就更是空前的了。首先是作为征服者的罗马人对各种希腊艺术珍品掠夺劫运不遗余力。例如：公元前 169 年的皮德纳战役，罗马生俘马其顿王伯尔修，此役的罗马指挥官埃米利乌斯在举行凯旋式时用了整整三天展示掠得的希腊、马其顿文物精品。第一天展示绘画和雕刻作品的车即有 250 辆之多。除了大量艺术珍品流入罗马而外，许多希腊艺术家被请到罗马工作，甚至不少希腊匠师技工还被强迫为奴在罗马各项工程中劳动，而罗马人到希腊旅游和参观学习的也日益增多。这种情况从另一角度看，罗马艺术似乎有被希腊艺术淹没之势，或者按罗马人自嘲的说法，是“征服者被征服”，即征服了希腊的罗马却在文化、特别是艺术方面被希腊征服了。当然，罗马这样热心于吸收希腊艺术，倒不仅仅是因为希腊技艺高人一等，更重要的是因为希腊罗马同属奉行公民政治的古典城邦，基于城邦体制而形成的各种具有极高水平的希腊艺术成果对罗马公民同样可以产生古典精神的共鸣与认同，所以学习希腊艺术很自然地成为提高罗马艺术的途径，如果说希腊之俘于罗马乃形势所迫，那么罗马之俘于希腊则出于自觉自愿。因此，随着罗马对希腊艺术学习的深入，前面所说的那些罗马已取得的艺术成果，例如建设上拱券的应用和雕刻绘画的叙事写实风格等等，也得到了提高和推进，而罗马艺术家也开始有能力和希腊艺术家并肩工作，不仅共同为罗马艺术效力，甚至也可共同为希腊艺术效力。公元前 175 年，叙利亚国王出资重修雅典的奥林匹克宙斯庙，此庙在公元前 6 世纪便已奠基，但迟迟未能立柱，现在欲按更大规模扩建，选来担此重任的竟是罗马建筑家科苏提俄斯，可见罗马人掌握希腊建筑艺术已相当精深，使日后的罗马建筑理论家维特鲁威极为此事自豪。他在《建筑十书》中说：“科苏提俄斯以异常的技巧和高深的学识光荣地主持了这项工程，设置了宏大的正殿和围绕全庙的双层列柱，并且适应均衡配置了额缘及其装饰。这座建筑物不仅在一般人看来而且在专家间也以其宏伟而著名。”不仅建筑方面罗马人对希腊建筑有升堂入室的精深，在雕刻绘画方面罗马也同样有以其特长而影响于希腊之处，例如当时在希腊爱琴海上的提洛岛经商的罗马人很多，因为此岛是地中海奴隶贸易的中心，经商的罗马人连同他们请来的罗马艺术家遂把罗马已臻成熟的肖像雕刻介绍过来，使希腊人对罗马艺术追求逼真酷肖的执着极为赞赏，遂也袭用于他们自己的肖像雕刻，近年来在提洛岛出土的一些雕像所具有的异乎寻常的肖像特征，便是受到这种罗马影响的例证。

这一时期在罗马本地发现的罗马艺术遗物仍然非常稀少，要找一件代表

参见普卢塔克《埃米利乌斯传》，第 18 节。类似的凯旋式，当时经常举行。

《建筑十书》第 7 卷，序言，第 15 节。中译本第 155 页，引文略有改动。

这时罗马学习希腊卓有成效和标志罗马希腊艺术合作结晶的纪念品，竟不得不求之于罗马国外，那就是竖立在希腊德尔菲圣地上的皮德纳战役纪念碑。此役是罗马征服马其顿的决定性战役，指挥此役的罗马统帅埃米利乌斯在战后访问希腊圣地德尔菲，他在德尔菲的阿波罗神庙前看到了已被他俘获的马其顿王修建的一座未完成的纪念碑，便想到要把原碑改成纪念罗马胜利之物。他同时邀请了罗马和希腊的艺术家参加此碑的制作。从现已发掘得到的资料看，此碑高达9.58米，呈长方形，顶上有埃米利乌斯骑于马上的青铜雕像，檐壁下横列一道浮雕，表现皮德纳战役的实况。若以此碑形制论，它和一般希腊作品无大差异，但罗马统帅像和战役实况浮雕则是罗马“凯旋画”的流风余韵。此碑底座线脚起落有致，轮廓硬朗，碑壁坦露甚少装饰，也反映了罗马建筑质朴的风格。最有趣的是，那条刻画皮德纳战役实况的浮雕带宛如罗马凯旋画的翻版，如实反映了战役的具体情节，与希腊纪念碑喜用神话故事形象表现征战之景截然不同。特别是浮雕中央部份表现一匹无鞍之马奔入敌阵的情景，是这次战役特有的关键情节，因为当时双方相持很紧张，谁也不敢先开战，这匹无鞍之马却突然受惊闯入敌阵，从此揭开战幕并导致罗马人的胜利，所以把这个细节表现出来完全符合凯旋画传统的要求，而这匹马扭头闪身的形象也只能出自罗马艺术家之手。因此，不妨把这座显示罗马军事胜利的纪念碑同时也看作罗马艺术之臻成熟并可和希腊并肩媲美的标志。

三、共和后期的罗马艺术

1. 共和后期罗马建筑的发展

从公元前 146 年到前 27 年的一百多年，是一般历史分期中的罗马共和后期。这是一个群星璀璨、风云聚汇的时代，因为在这时罗马社会的各种矛盾达于高潮，而罗马文化和艺术也从成熟走向繁荣。在建筑方面，这时更是罗马建筑兴旺发达之际，由于罗马已成为整个地中海的主人，随着统治规模的扩大，资源的丰富、财力的充足以及奴隶劳力的众多，就可使罗马建筑大展宏图。在整体规划的集中与开阔，结构的复杂与多变，用途的广泛和门类的众多方面，这时的罗马建筑皆已开始超过希腊。青出于蓝而胜于蓝，罗马艺术在建筑领域内学习希腊已有超越先师的结果。其中最重要的一个带有革命性质的突破，便是在使用拱券的基础上又发现了新的建筑材料：天然水泥，即用意大利特产的火山灰制成的水泥，这种水泥和砖石并用之后，所组成的墙面、券顶、拱门皆有更为坚固又更为经济的特点，把拱券在罗马建设中的妙用又发挥到一个新的阶段，内部空间和建筑效能皆有空前的发展，因此近年许多研究建筑史的西方学者都肯定它是世界建筑中一项具有革命意义的壮举。

尽管罗马建筑已取得超过希腊的成果，可是，在基本的风格形式上，罗马又是完全承袭了希腊建筑的柱式体系的，因此，在一般人眼中，希腊罗马建筑是大同小异，两者共同构成西方古典建筑的传统。但对于研究罗马建筑来说，这些小异方面却正是罗马特色之所在，值得重视。罗马建筑界对希腊风格掌握的娴熟，可从前述叙利亚国王竟请一位罗马建筑家到雅典修建希腊神庙一事看出，公元前 2 世纪和 1 世纪的罗马建筑，均表明它们运用希腊柱式确实已达炉火纯青之境。柱式体系是希腊建筑精华所在，古典时期形成的多利亚、爱奥尼亚、科林斯三大柱式，罗马建筑界亦莫不奉为圭臬，一招一式都按照希腊的典范。然而，罗马建筑家在自己长期实践中也从适应罗马情况出发，对希腊柱式有些改动，这些“小异”实际上就是他们对柱式体系的发展与创新，例如，希腊的多利亚柱式粗壮牢实，富有阳刚之美，这一点罗马建筑界也很赏识并心领神会，例如维特鲁威就指出：多利亚柱式“在建筑物上开始显出男子身体比例的刚劲和优美”，它体现的是“没有装饰的赤裸裸的男性姿态”。这种体会使罗马人把多利亚柱式用在建筑物最需牢固强劲之处，例如底层、基层或寨堡壁垒之间，后来罗马人发明了层叠柱式，多利亚柱式便顺理成章地位于各层中的基层，为建筑物的稳定、坚实形象提供很好的表现因素。此外，他们也注意到多利亚柱式有些细部结构，是讲究技术性的规整和实用的罗马人难以接收的，于是便大胆予以改动。例如，多利亚式的柱子必有柱身曲线，即柱身在一定高度便逐渐膨大而最后又向柱顶逐渐收缩的曲线，我国俗称“减杀”，这个曲线虽有气韵之美，在大规模施工中却很难保持得恰到好处，罗马人从实用出发，就干脆把它取消，同时使其他

朱龙华：《罗马文化与古典传统》，第 82 页。

可参看特拉奇登贝尔格与海曼合著的《世界建筑史》（1986 年英文版）及瓦特金的《西方建筑》（1989 年英文版）的有关论述。

《建筑十书》第 4 卷，第 1 章，第 6、7 节，中译本第 83 页。

部位的曲线也变得简单一些。但多利亚柱式的最大难题，唯在于它的檐壁（亦称柱顶楣构）的安排，这种檐壁要严格地把一块三陇板和一块间板交叉排列，位于柱子上的必须是一块三陇板，它的中轴线应与柱子的中轴线对齐。由于三陇板按规定只有柱宽的 $1/2$ ，所以在转角处柱子上的三陇板如何排列就成了一个难题，因为若仍按中轴线对齐的要求，柱子上的那块三陇板占不满整个柱子所需的宽度，檐壁的外边就留下一段空隙，既难看又有不合理之处（转角处应填满才显得坚实）。希腊人的变通做法是把转角处的三陇板尽量往外边靠，不留任何空隙，即使其中轴线与柱子中轴线不对齐亦无所谓，同时适当缩短转角处的柱间距。这种巧妙安排可以遮盖或弥补这一缺点，但它在柱式体系结构上却依然存在，因此一些喜欢强调理论逻辑的后期的希腊建筑家认为，这是多利亚柱式本身的一大“内伤”，怎样弥补也无济于事，他们甚至建议建筑界为此而少用或不用多利亚柱式。罗马人对这个希腊建筑界争论不休的理论问题却采取了令人惊奇的解决办法：他们既承认多利亚柱式有阳刚之美的基本优点，不用它便使整个柱式体系难免阴盛阳衰之弊（因为其他两个柱式：爱奥尼亚式和科林斯式是表现女性阴柔之美），所以罗马人仍坚持使用多利亚柱式，认为它不可或缺。但对于转角处三陇板这个“内伤”，他们却采取顾大局而牺牲细部的务实态度，认为既然中轴线对齐是一条根本原理，那么转角处也不应例外，同样取齐，即使留一段空隙也在所不惜，而这种做法也体现了罗马人坚持原则的坚定、顽强性格。更有甚者，从有内伤而又不能取消这种柱式的角度看，罗马人就干脆来个“釜底抽薪”，把檐壁必用三陇板与间板交叉排列之制一笔勾销，让檐壁也像其他柱式那样是一条连续的装饰带，这样一来，他们又逐渐形成一种新的多利亚柱式的变体，称为托斯堪柱式，保持多利安式的粗壮结实，檐部不用三陇板，柱身下多加一个柱础，这个新柱式可谓实用有余而略逊气韵，但正合乎重视实用的罗马人的口味。

对其他两种表现女性秀美的柱式：爱奥尼亚式和科林斯式，罗马人因它们有很好的装饰效果又没有多利亚式的麻烦，就使用得更多，爱奥尼亚柱式的最大特色是有一对很大的涡卷纹饰置于柱顶，柱身又较颀长，富于秀丽灵巧的女性之美，维特鲁威称之为“窈窕而有装饰的均衡的女性姿态”。罗马人在大量使用这种柱式的同时又略加改变：希腊人喜欢在两个涡卷之间连以一道优美的曲线，罗马人则干脆把它拉成一道直线，有时还去掉柱身的凹槽，让柱子的大理石更显其原有的光滑圆润的质感。对于科林斯柱式，罗马人尤其欣赏它的豪华富丽，认为它体现着帝国一统天下的气派，这一点和希腊古典艺术之重视单纯和谐之美有很大的不同。实际上，科林斯柱式在希腊出现得很晚，古典盛期建筑很少用它，但罗马人却对它特别喜爱，并衷心相信有关它的一个美丽传说。

“相传这种式样的柱头的最初发明是按下面所述演成的。即科林斯市民中的一名少女已能濒临婚期却因病死亡。在她既葬以后，乳母把少女生前醉心钟爱的东西聚拢起来，塞在篮子中拿到墓碑那里，放在它的顶上。为了它在露天里尽可能地耐久，便用一块石瓦作为盖子。这只篮子偶然放在莨苳草根上，被重量压住的莨苳草根到了春季就从当中蔓伸出来茎叶。它的茎沿着篮子的侧边成长起来，由于重力被瓦角压住，所以在端部不得已作成了涡卷

形的曲线。恰好这时那位因制做出优美精细的大理石雕刻而被授予大师称号的卡里玛库斯路过此地，注意到这只篮子及其附近生长的茂密叶子的柔和，喜爱这一新颖的样子和形式，因此就以它作为模式在科林斯人之间建造了一些柱子，规定了它们的均衡。从此开始，在建筑物的工程上就新增了科林斯柱式”。

从各种迹象看，科林斯柱式的设计是在卡里玛库斯之前，并且不是首先在科林斯而是首先在雅典使用。这个传说把它和著名雕刻家卡里玛库斯联系起来，可能出于后人的附会（卡氏以雕饰精美著称，因此人们把他的技艺和科林斯柱式的华美联系起来），但罗马人相信这个故事，还和他们认定科林斯柱式是体现了少女的窈窕有关，所以维特鲁威评述这个柱式之美是这样说的：“第三种称作科林斯柱式的式样是模仿少女的窈窕姿态。因为少女的年纪幼弱，肢体显出更加纤细，要是用作装饰，就会得到更优美的效果。”这种以少女的姿容形容科林斯柱式的美学观点显然也是后人所加，因为在公元前5世纪后期科林斯柱式最初出现时犹含更为庄严隆重的宗教神圣意义，它只用于神庙内部并只作为单一柱子（孤柱）使用，可见当时人重视其高贵典雅甚于其秀丽窈窕。到希腊古典后期和希腊化时期，科林斯柱式才逐渐用于外部并以列柱形式环绕建筑四周，到罗马共和后期，人们对科林斯式的喜爱才使它有凌驾其他几种柱式之势，并把它广泛用于各种纪念性建筑中。出于对爱奥尼亚柱式和科林斯柱式两者的厚爱，罗马人还把它们合二为一，组成一种新的集合柱式（即在科林斯式的莨苕叶纹样之上加以爱奥尼亚式的涡卷），成为罗马人发明并最为他们喜爱的柱式。从各种迹象看，集合柱式的出现当在共和末年凯撒当政之际，因此它也可说是共和后期罗马建筑取得的一个最后或最新的成果。经罗马这些发展，古典柱式便由三种变成五种，它们构成了西方古典建筑传统的主轴，对后世影响极大。

按古典建筑惯例，神庙是最重要的门类，希腊建筑如此，罗马建筑也同样以神庙为压倒一切的类型，但罗马在继承希腊神庙制式对也有所创新和发展。例如，在共和后期仍很稀少的遗迹中，可列之为代表的神庙建筑遗迹依其不同柱式约有三个：罗马东南面拉丁姆地区科里城的赫拉克勒斯神庙（多利亚柱式，建于公元前2世纪末），罗马牲口市场上的命运神庙（爱奥尼亚柱式，建于公元前1世纪初）；罗马东面避暑胜地蒂沃里的西比尔女祭师庙（科林斯柱式，公元前1世纪初）。它们的柱式风格都在符合希腊规范之余又有罗马的特色，尤其是后两庙，因都位于游人必经之处，从文艺复兴时代以来便成为人们考察学习古典柱式的范本。在神庙的总体设计上，罗马从伊达拉里亚建筑承袭了基座高，前有台阶，庙身无环柱而只设前廊后墙等等特点，以后即使尽量学习希腊标准的环柱式神庙，却又不得不对希腊模式作相应修改。例如罗马牲口市场上的命运神庙，保存了高台基的做法，同时又将环柱式加以变通。为了使内厅空间宽一些（这一点罗马人是很重视的），罗马人还是喜欢把厅堂的墙直接延伸为庙的后墙，但适应于环柱式的要求，又在墙面砌出（或在砌墙的石料上雕出）柱子的一半，好像另一半已嵌入墙体那样，而且使墙面半柱的间隔大小完全与前廊的柱子同一，便产生了柱列仍环绕全庙的印象，建筑学把这种做法叫作“假环柱式”，可说是罗马人的一

维特鲁威：《建筑十书》第4卷，第1章，第9、10节。中译本第83—84页。

《建筑十书》第4卷，第1章，第8节，中译本第183页。

大发明，这座命运神庙便是运用此法较早的佳例，它的规模不大，却显得富丽雅致。更重要的是，当罗马神庙保存了高基座，使人们只能由前面的台阶登临时，神庙就有了一个突出的中轴线，即从中央台阶经前廊中央双柱和中央大门达于内厅中央的中轴线，使神庙的整体布局更为井然有序，予观众以庙堂威临于前的强烈印象。这一效果在命运神庙中已可见一斑，但在科里的赫拉克勒斯庙以其前有广场又高踞于山坡之上，更有引人入胜之处。以后的罗马神庙建筑便把这种突出中轴线的作法奉为法宝，认为它是使原来适合民主城邦的希腊神庙改造为适合帝国统治需要的罗马神庙的重要手段之一。有位学者评述这一点说：

“罗马神庙的设计和環境常常迫使观众占据直接面对神庙的正面的位置。人们一旦站在罗马神庙的中轴线位置上，就不可避免地有一种正当其位的感觉。层层台阶引起人们登临的兴致，而阴凉的门廊又吸引着人们走进去。高高的门面带有强烈的垂直线赫然耸立，突出了对它前面的空间的支配，就像威严的帝王雕像那样用其强有力的抬起的手臂支配他面前的空间。”

蒂沃里的西比尔女祭师庙是一座圆形神庙，而且有居高临下的地势，它在高基座上用科林斯柱式的美丽柱廊环绕一周，予人以朗爽灵秀、浑圆通透之感。圆形神庙的形制在希腊也出现过，但比较少见，罗马人喜用圆形神庙则似乎来自他们自身的传统，就著名的遗迹而言，除这座西比系女祭师庙外，罗马城内就有两座称为维斯塔（灶神）的女祭师庙，一在上述牲口市场旁边，另一就在著名的罗马广场旁，都取圆形神庙的形制，其秀美明丽亦相仿佛。这就不能不使人想起圆形庙实际是罗马远古以来即有的一种形制，罗马巴拉丁山出土的最早的茅棚神庙遗址就是圆形的，它们就是这些圆形庙的雏型。罗马人偏爱圆形庙不仅有其古老历史的渊源，而且也同圆形结构便于或最适于使用水泥、穹窿圆顶等新材料、新技法有关，西比尔女祭师庙的圆形内墙就用水泥和砖石构筑，它的棚顶虽然还没有使用真正的穹窿，却已在召唤这个罗马建筑的伟大发明了。

罗马建筑更突出的成就是表现在神庙以外的其他建筑类型上，这一点也是和希腊很不相同的。大致而言，这些建筑类型又可分为两大类：一类是技术性较强的各项建筑工程，如道路、桥梁、城寨、引水道等等，以实用为主，不作装饰，一般也不使用古典柱式；另一类则是为帝国政权和城市公众服务的带纪念意义的建筑，如凯旋门、会堂、剧场、公共浴场等等。豪华的住宅、别墅、贵族邸宅以至统治者的宫殿，也是罗马建筑比较发展一个门类，但从古典城邦的公民政治角度看，它们还不如那些公共设施重要。在共和国时期，罗马统治阶级倾全力营造的正是这类公共设施。这些建筑类型，有的是希腊建筑已有（如剧场）但罗马大加改进的，有的则是适应于罗马需要而新创的，它们都在用途和空间效果上为希腊建筑所未尝见，它使用古典柱式的广泛与灵活多变、把柱式作为装饰手段的新妙用等等，也是前所未有的。下面对它们略作评介：

凯旋门 罗马人在举行凯旋式时就有搭门于主要通道以示庆祝的习惯，不过这类门楼最初都用木构且是临时性的，到共和国晚期，才有砖石结构的永久性的凯旋门，以后又发展为全用大理石构筑，更显富丽堂皇。它的意义也从与某一凯旋式有关而发展为普遍的纪念，与我国的牌坊差不多。到了帝国

初期，凯旋门更成为专门向皇帝歌功颂德的纪念性建筑，臣民不得擅用了。凯旋门的构造，最初只是一个简单的拱门（直到现在西方语文中仍简称它为“拱门”），为显示隆重之义，仅把两边及拱顶上的墙砌得厚一些。后来开始考虑用古典柱式装饰拱门的两边，拱券便置于两柱之间，柱上檐部或承一小山墙或加高而形成一层顶阁，再在各部位加以一些雕刻装饰，它的形象就显得既庄重又丰富多彩了。再后来门道也由一变为三：中央一大门，两旁两小门，都以拱券为顶，建筑两边的柱子也加多为四支甚至更多，雕饰也更为华丽，这样的凯旋门本身就是一个很有气派的建筑物，只是它作为门道的功用一直未变，尽管建筑形体已很高大，内墙都是实心的，一般不设房间。然而，它的外部尤其是正面一大二小三个门道的设计，却体现了罗马建筑有关庄严隆重的门面形象的理想，对罗马建筑及日后的西方建筑都有很大影响。

会堂 这种建筑是设于广场四周供群众进行贸易、集会活动，也供官府开庭审判之用。罗马人对会堂的称呼“巴西利卡”却很奇怪，它源出希腊语，意为国王之厅，但希腊建筑中却无此物，因此学术界对它的来源争论甚多。从现存遗迹看，它主要仍属罗马人的创造，最初可能从广场两边走廊的敞厅发展而来，这种敞厅呈长条形，只以柱子支撑屋顶，起初全用木构。后来木柱代以石柱，共和后期开始以古典柱式为其修饰，柱上承以檐部，屋顶仍用木梁。现在会堂的形制也趋完备，它的长方形大厅不像神庙那样以窄边作正面开门出入，而是以宽边横列，正面在柱廊内广开门道，有点像中国的殿堂。完善的会堂建筑的最大特色是大厅内用两列柱子将整个建筑分为一个主厅和两个侧厅，但彼此之间只以柱列为界，并无墙壁。若外部有柱廊，则外墙只设于柱廊与侧厅之间，若无柱廊，则外墙便是立面的一部份，开以甚多门窗。厅内两列柱子之上还筑顶阁，开两列侧窗取光（高侧窗），使大厅内部显得宽阔明亮。大厅的两端（即两窄边）往往也置列柱，使柱子在厅内环绕一周，有如神庙之在外部以柱列环绕一周，堆内外正好相反，表明罗马公堂也和希腊神庙上只注重外部相反，它是以内为重。厅内窄边挂列之外还设半圆形的耳室，为法官开庭或会商审议之处。从上面的介绍看来，称为巴西利卡的会堂虽有希腊语之名，却完全是罗马精神的产物，它甚至在许多方面都与希腊神庙有强烈对比，似乎两者各执一端，在古典建筑的总体系内有相反相成之妙。除了上举的柱列环绕一在外一在内的对比外，其他如神庙属纵列，会堂则为横列；神庙绝不开窗，会堂则不仅外墙门窗众多，两列高侧窗尤为令人注目；神庙是宗教建筑，会堂则全供世俗之需等等。有趣的是，由于会堂是供群众聚会之用，日后它就被用作基督教供其信徒作礼拜的礼拜堂和教堂，欧洲中世纪的教堂建筑便首先从这种巴西利卡会堂发展而来，而它的高侧窗和一主厅两侧厅的结构更是一切基督教教堂的基本结构。

剧场 罗马剧场是从希腊剧场发展而来，但也有很大改进。希腊剧场通常是筑于山坡的露天结构，观众席以山坡的自然斜面构成，只在舞台后有一层楼阁作布景之用。罗马剧场则多建于城内平地之上，它的观众席全用多层结构组成坡面，舞台后的楼阁也相应地变为多层，只是观众席仍露天这一点保持了古典剧场爱好开敞明亮的本色。在整体结构上，希腊剧场只有半圆形的一种，罗马剧场则既有半圆形的（主要用于戏剧演出），还有圆形或椭圆形的（主要用于角斗和斗兽，故又称竞技场），无论半圆形或圆形，它们都以拱券构筑多层，复杂而又牢实，外观宏伟高大，成为罗马城市的一大景观，尤以庞大的圆形竞技场为最。这些剧场的设计，在共和国后期已很完备，到

帝国初期便达登峰造极之境。由于剧场、竞技场都向公民群众开放，统治者和政府为取悦群众经常出资组织盛大演出，广邀民众观赏助兴，因此它们的观众席容量通常都在数千乃至万人以上，许多小城都有一两个这类大容量的剧场和斗兽场，它们能容纳的观众甚至比全城公民总数还多，而名都大邑的大竞技场甚至可容四五万人。这样一来，对剧场结构的牢固，出入的方便，通道安置的周全等便提出了很高的要求，而罗马建筑家在解决这些问题上表现得相当出色。结构工程的技术方面，由于全用砖石水泥和拱券，又有大量奴隶劳动可供支配，所以达到牢固已不成问题，需要考虑的新课题则是出口，入口和上下通道的安排，罗马建筑家在这方面喜欢采用的基本做法是以拱券（列拱）组成的走廊和门道贯穿全体，底层的拱廊敞通内外，出入极为方便，内部廊道则以辐射状集于舞台，层次鲜明，上下周全。这种结构安排也决定了剧场外观立面的布局，并且启发了罗马人用层叠柱式配合各层列拱和拱廊而组成新的古典式立面设计，这是罗马建筑设计上超越于希腊的另一重大突破。层叠柱式按各古典柱式的风格精神而决定它们从底层到高层的位置，即以粗壮的多利安柱式置于底层，秀美的爱奥尼亚柱式居中层，华丽的科林斯柱式居上层，顶层还可用半柱，方柱或集合柱式，使各层列拱的整齐划一和柱式的风格递变形成韵律的对比，为多层的古典立面设计提供一个范例。尽管近代的剧场设计与古代很不相同，罗马柱式与列拱配合的立面却能为剧场外观提供很好的形象，而现代体育场或运动场的设计则几乎是罗马竞技场的翻版，更不较说其他建筑在立面设计上也可参考这种列拱与柱式配合的方案了。因此，可说这种从剧场发展出来的多层立面设计对西方建筑的影响是无与伦比的，它的应用也非常广泛。

浴场 这种浴场是包括冷、热和温水浴池的公共建筑群，也像剧场那样供公民群众使用，因其设施众多，容纳量大，故以浴场呼之。它不仅有供沐浴的各类浴池，还有健身房、会议厅、图书馆、排练场等等，起着公民俱乐部的作用，可谓罗马建筑的一个独创。它在共和后期开始出现，最初可能是从城市或神庙附近公用的某些温泉浴池转化而来，起初只有一两个较大的热水浴池，随后冷、温水池亦成龙配套，同时大量扩建各类会堂馆舍，规模大大超过一般的剧场、会堂。由于要经得住水气侵蚀，因此一开始便采用砖石结构并以拱券作屋顶，后来又发展为多用圆形厅房，盖以穹窿圆顶，使用水泥更是浴场工程的必需。到帝国初期，浴场规模发展得异常庞大复杂，建筑一律用砖石水泥和拱券穹窿，厅堂众多，中央大厅尤其高畅明亮，使罗马建筑追求空间效果的特色发挥得淋漓尽致，而华美的装饰与多样的用途亦配合得很好，这种建筑水平只有近现代的火车站、航空港庶几可以超过。

上述四类属于罗马新创的巨大建筑门类都是在共和后期陆续取得的成果，尽管它们的充分发展须俟之于日后的帝国时期，共和后期百余年间的开创之功却不可没。然而，从现存遗物看，处于萌发阶段的这些新建筑的遗迹却相当稀少，主要是因为帝国时期的扩建、改建几乎把共和后期的原物完全拆除或改动，这种情况在首都罗马城中尤为严重。因此，要找一个在各方面都还有些共和后期建筑遗迹的地方，只能求之于那座被火山灰完全埋葬了的庞贝城。它及其附近几个小镇在当时是比较繁荣的旅游避暑胜地，城内外豪华别墅甚多，公共设施亦很齐备。公元 79 年，维苏威火山的大爆发把它们深埋于火山灰中，反而使城市建筑能有较多残迹留存至今，其中还包括壁画之类古代极难保存的文物。自 18 世纪中叶以来，庞贝古城经发掘而重见天日，

便成为研究罗马文化和艺术的最重要遗址。从年代看，庞贝的建筑当然以公元1世纪的为多，但也有一些是属于公元前1—2世纪，亦即共和后期的，从其中可以看到上述的凯旋门、会堂、剧场、浴场等皆已有一定规模，在某些方面其发展程度并不比首都罗马差，甚至还可能早一些。这是因为庞贝所属的加普亚地区在当时经济文化皆最称发达，这儿原是希腊移民城邦密集之处，庞贝等城的起源最初便是希腊人的城市，文化尤其是艺术方面本来就较罗马先进一点，待罗马统治这一带地区以后，它又凭联络罗马与南意的优秀位置和有火山灰作肥料农产特别丰富等原因而成为经济发达地区，所以它的发展水平按一般城市规模而言应居上游。特别是在庞贝城市主要广场四周，尚留存有较完整的共和后期会堂、浴场和市井廊房的遗迹，为研究这些建筑门类的发展提供了极宝贵的资料。

除庞贝而外，共和后期另一重要的建筑遗迹便是近年发现的帕莱斯特里纳（今名普里恩斯特）的命运女神圣所，它提供了有关罗马建筑群整体设计的最佳范例。前已提到，按中轴线对称布局的建筑群平面设计是罗马人在古典建筑中的重大贡献，因为希腊人对此涉猎甚少，名城如雅典在这方面竟没有什么留意。到希腊后期和希腊化时期，在这方面才有一些探索，而集其大成的当推罗马。帕莱斯特里纳的这座命运女神圣所在这方面就表现得非常出色。此地位于罗马东面约百里之遥，远古以来就有一座供奉命运女神的祭台，但那只是山顶上的一个小建筑。公元前1世纪初，罗马统治者苏拉的老兵解甲归田时在此建一集中居住地，为谢神感恩而集巨资把整个山坡建成一座异常宏伟的圣坛，规模空前，甚至超过首都罗马的一些大工程。其遗迹直到中世纪时尚依稀可见，文艺复兴时代的建筑家就曾来此作过考察并从中得到启发，但18世纪后却遭到较大破坏并完全被民房覆盖，直到第二次世界大战时此城遭轰炸，民房被毁而遗迹暴露，才重新得到发掘整理，现在学术界已公认这个圣所建筑群是罗马共和后期最大的一个建筑杰作。它依山而建，层层台阶，廊廡、楼阁可说已把整个山丘作了彻底改造，可见其工程的浩大。它从山脚起就以对列的两梯道长廊导向第一平台，这一对长廊是封闭性的，以拱券作屋顶，两旁不开窗户，使登临者从隧道式的长廊走出时感到豁然开朗，而依次通往上面各层的中央台阶从第一平台直指山顶，气势浑宏，中轴线亦异常明显。它以这对长廊尽头交接处为整个建筑群中轴线的起点，由此各层建筑依次向广度横展，亦向高度进深，而各层中央阶梯即此中轴线的最好体现，但各层的立面设计又是争奇斗艳，变化丰富的，第一平台的立面以有较高檐部的柱廊组成，平台地面较窄，于是在左右两边柱廊的中央特辟一半圆形的凹厅，使柱廊平面既显开阔又有曲折起伏的气韵；第二平台地面亦较窄，但却不用柱廊而代以墙面和很深的壁龛（等于很小的半圆形凹厅）的组合，两边各列5个壁龛，以拱为顶，两边夹以古典柱式的半柱，组成柱式与拱门的完美结合；第三平台地面非常宽阔，便用两端有山墙的柱廊环绕其左右两边及后边，围成一个长方形的广场，前面完全敞开，由此可俯视整个原野；第四平台也是最后一个平台因已接近山顶，居整个建筑群的中央最高处，便把它设计为类似剧场那样的半圆形梯状坡面，坡顶留出余地盖一座和第三层柱廊规格相似但却呈半圆形的柱廊，既显居高临下之势，又和第三层有所呼应。第四层平台以后便是山顶，遂在原来建命运女神祭台之处盖一座圆形小庙。由此可见，整个圣所建筑群只有山顶的圆形小庙直接与供奉命运女神有关，其余绝大部分建筑，包括各层平台、廊屋、梯道等等，都主要为

游人聚会观赏服务。最妙的是，第四层台的半圆形坡面，有如剧场的观众席，但坐在这儿的游客面对的却不是剧场的舞台而是大自然本身，他们看到的是从眼前延伸于天际的无限美妙的景致，建筑群层层开阔延展于下，远处山川则拱卫于前。据说它的两边柱廊的檐角正好和远处两座山峰的尖顶相接，益见设计考虑的周到。这样中轴突出而又配合丰富的整体设计，在古代世界堪称独步。

帕莱斯特里纳的圣所建筑群是由谁设计，今已不可考，但从其地近罗马，又由罗马复员老兵组建的情况看，这些建筑家必属首都建筑工程界的精英。实际上，正是这座光秃秃的山坡为罗马建筑家们在白纸上画出最美蓝图提供了较首都罗马更好的机会。因此，这个建筑群对罗马的平面设计和城市规划影响甚大。罗马统治者来此观摩的络绎不绝，苏拉而外，庞培和凯撒都来过这儿，建筑家慕名来学习的自然更多。自此以后，罗马建筑群平面设计强调中轴对称布局已成惯例，城市规划凡新建城市亦按此办理，旧城市的改造也遵循同样原则，其中最重要的当然首推罗马。由于在王政时代已自然形成了街道、广场等等，罗马城显得相当杂乱无章，改造起来相当困难，但从共和后期开始，市政当局已考虑了城市规划和改造的问题。苏拉之时，由于人口大增并且在内战中有较大破坏，旧城改造更为迫切。当时罗马统治者抓的重点是市中心的罗马广场，苏拉首先在广场西边最高处建了一座三层楼的庞大的档案馆，全用水泥结构，三层拱廊巍然矗立，正好对广场西端杂乱一片的建筑起整顿总括之效。到凯撒之时，更下决心全面整治广场，要把南北两边的两座大会堂和西边的元老院会议厅、萨冬神庙、协和神庙都从木构改为全用大理石新修的建筑。凯撒还觉得罗马广场已不够用，决定在其西北面建一以他为名的新广场，中央立一神庙，四周以柱廊环绕，为日后帝国时期建立一系列皇帝广场开了先例。所有这些广场当然都是标准的中轴线布局设计的，标志着罗马城市建设进入一个新的阶段。

在建筑方面最后要着重提到的一点便是水泥的应用。在建筑史上，古代东方和希腊都曾尝试过近似水泥的沙土或三合土之类砌料，但因不知使用火山灰，都还不知天然水泥，而且这类三合土只用于地基和地下结构中，使用非常有限。罗马人由于发现了火山灰的妙用，遂使建筑技术产生革命性的巨变。原来，在火山爆发时产生的高温高压使火山灰经历了类似人工混凝土那样的物理化学反应，因而具有同样性能，用它拌合的灰浆干凝后与现代水泥并无二致，故有天然水泥之称。在古代世界，只有意大利可开采到适用的火山灰，特别是在维苏威火山附近的波佐利城的名为波佐兰纳的灰石，质轻而干凝后又非常坚硬，制成的水泥具有难以比拟的优越性。因此，从共和后期开始，水泥便大量用于各类公私建筑，例如蒂沃里的西比尔祭师庙、庞贝的浴场室大厅，帕莱斯特里纳的命运女神圣所，罗马广场的档案馆等等，都是以水泥建成，尤其是那个规模空前浩大的圣所使用水泥也最为彻底。此外，罗马牲口市场附近的台伯河畔，在公元前2世纪建成一系列大仓库，也全用水泥，它用水泥构筑的拱券屋顶库房极为牢固，又能防水，可说是充分发挥了水泥的妙用。使用水泥方法简易而费用经济，最适合于罗马这种拥有大量奴隶劳力的国家，而水泥所具有的较强的可塑性尤能适应圆形曲线结构，对罗马建筑爱用的拱券、穹隆圆顶和半圆形凹顶、耳室、圆形殿堂等有相得益彰的配合效果，更使罗马建筑如虎添翼，为其达到古代世界最高水平提供了物质与技术基础。

2. 共和后期的雕刻艺术

在雕刻艺术方面，罗马在共和后期的进展也像建筑一样可谓丰富多彩。叙事浮雕和肖像雕刻是罗马艺术上的特殊贡献，而其基本的创作方向则是求真写实，这些都体现了罗马民族质朴务实的精神，在共和后期，这些特点都继续有所发扬，并且已提高到接近于其艺术的老师——希腊雕刻的水平。叙事浮雕之作，本来是仿效罗马土生土长的“凯旋画”的，现在则充分吸取了希腊古典浮雕善于塑造人物形象、布局井然有序的优点，浮雕技法也有很大提高，因而时有接近希腊古典风格的佳作。与此同时，罗马雕刻家的队伍也有所扩大，除了罗马自己的艺术家外，还包括了被罗马政府或私人雇用而长期在罗马工作的希腊雕刻家，他们人数不少，有的就终身工作于罗马，甚至取得罗马公民身份。由于希腊这时已是罗马的一个省，两地交流异常密切，称这些希腊雕刻家为罗马艺术家亦无可。他们共同组成了罗马雕刻艺术界的庞大队伍，由于这时帝国发展迅速，建筑工程众多，雕刻的需求量较前大增，因此这支队伍人数虽多却仍有供不应求之感。可贵的是，在叙事浮雕方面，他们在吸收希腊先进技艺的同时，仍继续保持了罗马固有的民族和地方特色，铺陈具体，细节确实，人物的神情气势不失罗马人的质朴与认真。这方面的一个典型作品可举多密图斯·阿亨诺巴尔布斯祭台浮雕，此物现藏巴黎卢孚博物馆。这些浮雕作于祭台栏板之上，主要部份是一长列浮雕带，表现罗马公民应征入伍，献祭送行的情景。由于马略军事改革后这种公民兵制已不实行，可断定它作于改革之前不久，即公元前2世纪末年。它以罗马人特有的认真执着刻划了公民征兵入伍的每一细节，从社区户籍审查、宣布名额、应征登记、复核资格、体格检查、入伍编队、领取装备一直到祭神谢恩、奔赴疆场，事事皆有交待，人物较多却层次分明。有些形象体形健美、动作优雅，显然较多的仿效了希腊浮雕，但有些人物却古拙有趣，又不失罗马风韵。总的说来，艺术家在浮雕构图上有了较大的加工，个别地方可以不拘于细节的确实而作一些改动，例如奉献牺牲的场面（这种牺牲是在祭台前宰杀祭神的牲口，罗马习惯以猪、羊、牛三牲肢腿在祭台上焚化以祭神，三牲宰杀前列队游行以示奉献之意），按规定行列中应以猪羊在前，牡牛在后，可是浮雕的构图是以祭台为中心，按原来次序则猪羊的矮小形象接近于中心，牡牛的高大形象却偏居后侧，气势上很不协调，艺术家便作了大胆的改动：把牛置于最前面，并夸大其尺寸，以其高大肥硕的身躯和稳定的步态显示祭礼的庄严隆重。这样经过改动的供奉牺牲行列便和整个浮雕的构图有很好的适应，表明罗马人学习希腊理想化加工的手法已有很大成效。这种无论内容与形式皆属罗马艺术的浮雕，在水平上却已可和希腊作品媲美。这类叙事浮雕此后在祭台、讲坛、神庙、凯旋门等纪念性建筑中应用非常广泛，佳作层出不穷，虽然能保留至今的遗物仍不多且残损严重，却可看到了罗马雕刻日渐精进的发展，到共和结束而创造罗马帝国之际，这类最能代表罗马特色的浮雕艺术也达登峰造极之境，它的代表作就是奥古斯都的“和平祭台”。

罗马的肖像雕刻在共和后期也有杰出成就，某些方面甚至为希腊雕刻所难及。一般说来，这时的肖像雕刻在酷肖逼真之余还有一定的气韵，达到写真传神兼备的水平，某些突出的作品更通过肖像（特别是著名人物的肖像）而塑造出一定的典型。罗马人对肖像逼真的要求，源于他们崇拜祖先必欲保存先人遗容的习俗，他们甚至用蜡模在死者脸上托出遗容面型以供祭奠纪

念，这种未免有点极端的做法使罗马人常把肖像的逼真酷肖看得高于一切，因为在他们眼中，肖像雕刻说白了无非是石刻的“蜡模”，或者说蜡模面型在石头上的翻版。务实而略输文采的罗马人最初显然很难了解艺术创作的复杂与微妙，当他们看到请来的艺术家按蜡制面型复制的石制肖像很难令人满意时，他们才意识到蜡模的机械制作和石刻的艺术创作之间存在着多大的距离，而克服这段距离的重任只能由罗马共和后期的艺术家负担起来并努力完成。应该说，罗马雕刻界完成这一任务相当出色，他们终于在公元前1世纪时成功地创作出令人满意的肖像，其水平在古代各民族中可谓出人头地。他们成功的关键便在于把机械地、简单地肖似转变和提高为写真传神兼备的艺术创作。在当时条件下，实现这一点离不开对希腊雕刻的学习，通过学习希腊雕刻善于理想加工的精髓，罗马的肖像创作才在如实模写之上有了精神和气韵。然而，在学习希腊的同时，原来从蜡模面具留下来的那种极端追求真实的传统却并未抛弃反而益见发扬，并影响到整个罗马雕刻都具有这种肖像般的写实精神。

从各种迹象看，共和后期的肖像雕刻相当发达，特别是公元前1世纪的近百年间，由于罗马统治了欧、亚、非三大洲，贵族世家乃至一般殷实公民都不惜巨资请人作祖先肖像，供之于家宅主厅之中，捧之于宗教游行之前，因此尽管这些肖像保存至今仍极不容易，传世之作相对而言可谓丰富。今天，只要在罗马、佛罗伦萨、巴黎、伦敦、维也纳甚至哥本哈根的博物馆中略作浏览，我们便可发现一些罗马共和后期的肖像佳作。例如，在罗马托尔隆尼亚宫收藏的那尊老人肖像上，既可看到一个饱经风霜、皱纹满面、粗鼻大耳的具体的罗马老人的面容，又可看到在他的宽额深颊、眼眉嘴角之间有一种坚定强韧的精神。因此，在这个逼真得有点丑陋的老人脸孔上仍能意会到某种典型的罗马人的风貌。它约作于公元前80年，是标志罗马肖像雕刻步入炉火纯青之际的作品。以它为例，可以想见公元前1世纪间罗马肖像雕刻的高度水平。另一个更有意义的佳作，是罗马卡彼托林博物馆收藏的《巴尔伯里尼雕像》（巴尔伯里尼是近代收藏者名），它表现一位罗马公民的全身肖像，两手还各捧着一尊祖先遗容的大理石胸像，显然是刻画此人捧着祖先遗容作宗教游行或祭奠活动的情景。这位公民身着罗马大袍，穆肃的神态中饱含对先祖无限崇敬之意，他的面容和手捧的两位先人遗容既相似又不雷同，一看而知这是祖孙三代或父子、叔侄关系。这尊雕像不仅把罗马人崇奉先祖的活动如实表现出来，还把先人和后代的肖像集中在捧像祭奠的具体情景中展示，既合理又自然，而其肖像（头像）刻画之传神更有超越于古代其他同类作品之处。到了共和末年前三头和凯撒当政之时，肖像雕刻又有新发展，对统治者和显贵、知名人士的肖像在求真之余，理想化、性格化甚至“标准化”的加工更见增强。肖像不仅有祖先崇拜的家庭意义，也开始具有政治宣传的社会意义；不仅要肖似本人，还要反映他的权势、地位和威望，塑造符合其政治需要的“标准形象”。例如当时叱咤风云的庞培、西塞罗、凯撒等人的肖像，便具有这类新特点。从其中传世至今的一些作品看，庞培之像（例如藏于罗马卡彼托林博物馆的那尊）于壮实肥厚之中显示他位居统帅的尊严；西塞罗的肖像（藏于罗马梵蒂冈博物馆）则在表现他的深沉聪慧的同时特别突出他富于谋略的政治家风度。凯撒的肖像传世之作更多，研究者分门别类，甚至可从他的各种不同类型的肖像看出各自特殊的含义与功用，并可从其时代先后与主题倾向确定它是凯撒一生奋斗打下帝国江山某一阶段某一事迹的

“标准像”。这种统治者的分门别类的肖像之作，一方面固然说明凯撒本人在世时就注意树立自己的形象以作政治宣传之用，另一方面也说明日后的罗马帝国按凯撒定的调子搞了一整套的帝王肖像类型，以供臣民敬奉崇拜。学者们的分析相当繁琐，可辩的类型至少有五、六种之多，我们可以凯撒大权独揽之时作分界线，将其众多肖像分为两大类，前一类肖像多表现凯撒作为智勇双全的将领、深思熟虑而又城府甚深的政治家的形象，有时甚至侧重青年凯撒的顽强奋斗与豪情壮志，总之是在凯撒的脸孔上较多地表现了他作为一个具体名人的性格。但握大权后的凯撒肖像就带有日后帝王像或领袖像那样的君临一切、神圣尊荣的气派，尽管仍是那副面孔，气质却大有不同，而精神内容与性格力量比起前一类肖像就不免有点空虚、苍白。凯撒肖像创作的得失，表明罗马雕刻艺术在服务于建立帝制的政治需要时必不可免的改变，它同时也是日后一切优秀的罗马帝王肖像作品共有的特点。但可庆幸的是，在罗马雕刻艺术中，前一类侧重表现性格的肖像仍居主流，即使帝王和王族的肖像也不乏此类佳作，从而使肖像雕刻始终是罗马艺术的优秀代表。

叙事浮雕和肖像雕刻显示的罗马艺术特色，同样也体现在其他雕刻作品上。不过，这些作品由于通常是和希腊雕刻因缘甚深的神像、人像、群像之类，艺术史研究中对其归属争论至今不绝。因为从类型和作者看，它们都与希腊有千丝万缕的联系，在类型上有许多神像、群像都从希腊神话故事传说与希腊雕刻原型转化而来，在作者方面，则这些雕刻肯定多数都出自希腊艺术家之手，但即使是希腊艺术家，只要他是被罗马人雇请，在罗马进行创作，表现了罗马的文化精神和上述罗马写实倾向的作品，就应属于罗马艺术的范围。同样地，以希腊神话为题材或以希腊雕刻为原型的作品，只要罗马精神突出，也应视为罗马时代之作，即使是称为“希腊·罗马艺术”，那也是艺术史上的罗马时代的作品。因此，那些在罗马长期工作的希腊艺术家，实际上也应称为罗马的希腊艺术家，何况他们中还有人终身定居于罗马，甚至成为罗马公民呢！因为，最关键的还是体现罗马精神这一点，有了它，就可看到罗马艺术如何在自己民族基础上吸收希腊成果而逐渐繁荣发展，在古典艺术的洪流中贡献自己的力量。因此，尽管在作品考证、流派分析、作家归属等等具体研究问题上争论很多，仍可把过去被认为属于希腊艺术的共和后期作品归之于罗马艺术范围，并且重新评价其在世界古代艺术史上的作用。举两个著名代表作为例，它们就是藏于罗马特尔美博物馆的《角斗士青铜像》和藏于梵蒂冈博物馆的《贝尔维德宫的赫拉克勒斯残雕》（亦称《胴体》）。前者表现一位角斗士在歇息或准备进入下一轮角斗之前忙里偷闲之状，他的五官粗犷，筋脉暴露，身上可见伤痕，关节已显疲惫，那长满胡须而又骨坚肉硬的脸庞似乎还留有汗痕血迹，那略微向旁边张望的姿态和深凹的眼睛似乎在对命运作无言的控诉。希腊雕刻虽有运动员雕像的传统，此像可能也参考了希腊的运动员雕像，它却和希腊作品判然有别。它完全是罗马现实生活中常见的那种身为奴隶的斗角士的形象，他们饱受磨难身心满负创痕，却仍不失其强健结实的体魄与顽强奋斗的精神。在技法上，它的肌肉筋骨的表现可谓生动传神，尽管整体结构剔除了希腊艺术惯用的理想加工，显得不那么优美，但正是这种求真不避露丑、生动得有点近于残酷的表现突出了罗马的特色；此外，整个形象的坚定沉着仍让观众得出某种积极的印象，使这个在罗马制作的艺术品总的说来符合于当时那种坚定开阔的时代精神。

第二件作品，是通称为《胴体》的赫拉克勒斯雕像的残片，更是世界艺

术史上影响深远的遗物之一，因为它在文艺复兴时代即成为艺术家学习的范本，极得米开朗琪罗的赞赏；到 18 世纪时，美术史家温克勒曼又奉之为古典雕刻的圭臬之作，认为它体现了古典精神的奥义，使它成为奠定新古典主义美学原则的一大基石。这残雕只剩下一段身躯和半支残腿，故有胴体之称，但这个无头无手的胴体的筋骨肌肤表现之杰出，却使温克勒曼留下一段掷地有声的著名评论：

“试问一问那些认识人类本质里最美的东西的人，曾否见过能和这残雕的左侧形象相比的东西？它的肌肉里的作用和反作用是用一种聪慧的尺度把它们的变化着的起动的和快速的力量令人惊叹地平衡着，这躯体必须通过它们才能来完成一切任务作准备。就象在海的一个波中，那原来静止的平面在一雾似的骚动里用荡着的浪纹涨起来，一浪被一浪吞噬着，这浪纹又从这里滚了出来，同样地，在这里一个筋肉柔和地涨了起来，飘然地渡进另一个肌肉，而在它们中间一个第三肌肉升了起来，好像加强着它的波动，而又消逝在它里面。我们的视线好像也同样地被吞噬在里面了。当我从背后看这躯体时，我惊喜着，就像一个人，在他赞叹过一座庙宇的宏丽的前门以后，被人引导到这庙的高处，他原先不能俯眺穹窿，把他再度推坠惊奇之中。我在这里看见这肢体的尊贵的构造，这肌肉的起始，它们的部位和运动的根基：而这一切展开在眼前，好似从山顶上看见一片风景，大自然把它的丰富多彩的美倾泻在这上面。

就像这些愉快的顶峰和柔和的坡陀消失到沉沉的山谷里去，这一边逐渐狭隘着，那一边逐渐宽展着，那么多样的壮丽秀美：这边昂起了肌肉的群峰，不容易觉察的凹涡常常曲绕着它们，就像曲折的河流。与其说它们是对我们的视觉显示着，不如说它们是对我们的感觉显示着。温克勒曼用山海起伏磅礴之势形容这残雕肌内筋骨表现之妙，固然是大文豪的手笔，但是，从艺术史角度看，作为它的最大特色的条条的筋肉起伏的强烈，实源于罗马人那种“肖像般的写实”，其艺术手法不啻前述老人肖像上的深沟股的皱纹的移植。

当然，从老人脸上深沟皱纹达到有如深沉的大海律动般的肌肉浪纹，可看作罗马写实风格的最高发扬。这座残雕的铭文写明此像是雅典人阿波隆尼奥所作，他应算是那些长期居留于罗马并和罗马人打成一片的“罗马的希腊艺术家”中的佼佼者了。创作这件残雕之时约在公元前 50 年左右，正是凯撒兴起之际，所以称它为罗马共和国最后一件艺术杰作也不为过。以前的研究者喜欢把上述第一件角斗士青铜像和这件残雕看作是同一位雕刻家的作品，据说角斗士手套皮带上留有类似铭文的残迹，最近的考察则表明它纯属猜测。

但从整个肌肤筋骨表现手法的接近看，它们应是同时代同风格的作品。在共和国的末年，罗马雕刻的这些杰出成就正好看作当时那种在原有的质朴务实传统上又更见坚定开阔的民族精神的体现。尽管温克勒曼对于这件残雕是否属于罗马艺术犹无门户之见，他以山海之势形容这件罗马雕刻杰作的名言却可谓一语中的，因为山正好喻其坚定，海正好示其开阔，它们岂不是那种坚定开阔的罗马时代精神的体现么？

温克勒曼：《短论》。中译文据宗白华：《宗白华美学译文集》，北京大学出版社 1987 年版，第 4 页。

波利特：《希腊化时期的艺术》，1986 年英文版，第 146 页。

3. 共和后期的罗马绘画

在绘画方面，同样也体现出罗马共和后期这种坚定开阔的时代精神。但是，由于古代绘画保存极为不易，现在有关共和后期罗马绘画的知识主要来自罗马以外的一个来源——庞贝及其附近市镇遗留下来的壁画、总称庞贝壁画。但仅依靠庞贝壁画（尽管它们在火山灰中的残存已是艺术史研究的极大幸事），难以知道罗马绘画的全貌。更有甚者，庞贝原来就属一个希腊化的城市，它的绘画受希腊影响自然较罗马尤甚。据考证，它的壁画（特别是较早期的）大都出自希腊画家之手，而且有些作品是直接仿效希腊绘画名作的，这样一来，许多庞贝壁画究竟应归属希腊还是罗马艺术，就出现了比雕刻中的类似问题更为复杂的情况。不过，无论雕刻和绘画，罗马艺术在共和后期的演变皆有共同的历程。尽管庞贝壁画受希腊影响较深，根据前述有关雕刻归属问题的理解，可以看到庞贝壁画在公元前1世纪后也必有共同的巨大转变。这时庞贝已变成了罗马直接管理的城市，而且是罗马显贵富豪喜欢的一个避暑胜地，就这一点说，尽管庞贝的城市规模仍是一般中小城市，它与罗马政治、文化关系的密切却非同一般，在罗马已经发生的那种希腊艺术家和他们的作品逐渐有罗马特色、并终于成为罗马文化一部分的转变，也将在庞贝出现。果然，经过仔细研究，学术界终于发现大约在公元前80年左右，庞贝壁画也有一种风格和内容的深刻变化，表明具有罗马特色的绘画艺术正在逐渐形成。

我们可从庞贝壁画的分期来看上述转变过程。照目前学术界公认的分期法，庞贝壁画从公元前2世纪到公元79年的两百多年间共出现4种风格，基本上是先后继起，有时也见交叉，因此四种风格也各代表四个时期。其中第一、第二种风格的时期便在共和后期之内，而转变也就发生在第二种风格出现并取代第一种风格之际。从风格演变看，两者的差别确实非常巨大：第一种风格严格地说并不是绘画艺术而只是彩色墙面装饰，它是用色彩在墙上画出大理石的镶板贴面，故又有贴面风格之称，第二种风格则完全另起炉灶，以古典柱廊结构作画框分割墙面，然后在画面（亦即框内空间）上作厅堂楼阁等建筑物和城郭风景的图画，故又有建筑风格之称。这些图画的远近关系有近似于透视法的表现，令人觉得是在室内望穿柱廊远眺户外景致，真实感相当强，和第一种风格只画大理石贴面判然有别。从时间上看，第二种风格的出现恰好就在公元前80年左右，与庞贝政治隶属关系的演变可谓不谋而合。而从艺术源流看，与第一种风格纯然出自希腊不同，第二种风格的来源就既有希腊因素也有罗马因素，希腊因素是指其楼阁景物和人物造型吸取了希腊绘画的优点，近似透视法的表现显然也是从希腊学来；罗马因素则是指其中也有专画人物群体活动、表现宗教或喜庆仪典的图画，它们就近似罗马凯旋画和叙事浮雕的构图。此外，在楼阁风景中，也有一些把风景和人物混杂在一起，所叙虽为人物故事，重点却在烟雾迷濛的风景表现上，变成一种真正的风景画的新楼阁画，也应算是罗马艺术的传统。因为这种风景画不仅是罗马人从伊达格里亚承袭的一个古老体裁，它也与罗马人当时热衷于追求“墙上开窗、远眺风光”的美学效果的习俗相符。维特鲁威的《建设十书》中就记载了当时盛行的这种壁画制作：

“后来，开始模绘建筑物的外貌，柱子、人字顶的有凹凸的东西。在象谈话室那样空敞的地方，因为墙面开阔，所以就把舞台面画成悲剧式的、喜

剧式的或讽刺剧似的。如果是散步廊，因为有较强的空间，所以就应用在画中表现某地方特征的各种风景画来装饰。或者画出港口、半岛、海岸、河流、泉水、海峡、神庙、森林、山岳、家畜、牧人；还在一些地方画出显示神像的，或分别说明故事的；此外还画出特洛伊战争和奥德赛（尤利西斯）在各地流浪的故事，以及其他与此形式相同而能从自然界中得到的事物。”

维特鲁威提到的反映荷马史诗奥德赛中的尤利西斯流浪各地的风景画，有一组作品于 1848 年在罗马厄斯奎林山出土，它约作于公元前 50 年左右，与庞贝第二种风格的风景画接近，可见第二种风格之能大异于第一种风格，这类体现罗马特色的图画确实起了决定性的作用，因此，完全有理由说，从第二种风格开始，庞贝壁画便应归属于罗马艺术的范围，只不过在第二种以及日后的第三、第四种风格中，也往往有在墙面特辟一个画框，在其中画以希腊绘画的仿作之事，这些仿作倒可以看作名符其实的希腊绘画的复制品，就像罗马上层人家总喜欢在自己的厅堂庭苑中摆几尊希腊雕刻的复制品那样，尽管水平相差很大，也夹杂有罗马时代的因素，但它们在美术考古上却可以为研究希腊绘画提供许多别处绝难找到的资料。

对于为数众多且美不胜收的第二种风格的庞贝壁画，只择其最著名的两件为例。其一是现藏于纽约大都会博物馆的博斯科里利出土的壁画。博斯科里利是庞贝附近的一个小镇，此地一座罗马别墅的厅堂中画满楼廊风景之图，发现后尽按原状把整个厅堂搬到美国而重建于纽约大都会博物馆中，从而可看到了较全面的壁画原貌。此厅呈长方形，四墙除门、窗外皆画以楼阁图，各以画出的圆柱作框边。这些楼阁画一般是在前景画一矮墙和门廊，中景及远景则可见楼宇参差凌空之景，远近高低俯仰之类视线按初步的透视原理予以表现，但并不一致，尚未达到完整的焦点透视。然而，在古代绘画中，它们已代表着较高的水平，有点近似于中国工笔画中的楼阁风景图了。第二件名作，就是庞贝城外的“秘仪别墅”壁画，至今仍保存在别墅原址上。这个别墅的许多厅堂都有壁画，其中有几幅表现拱券柱廊和楼阁背景之画非常出色，精彩之处超过上述博斯科里利别墅之作，但登峰造极的则是那一组表现宗教秘仪的人物画（因此别墅也得名为“秘仪别墅”）。它在一个中等厅堂里沿墙连续画以 29 个和真人一般大的人像，其活动表现他和她们在举行某种秘密宗教仪式（最可能是有关酒神巴克斯的崇拜）。有几个男女神仙参加，信众则全属女性。壁画按入室、聆教、奉礼、入迷、幻觉、神人相会等情节表现秘仪的全过程，人物形象既庄重典雅，又灵巧秀丽，各项活动交待得明确具体，构图又极具匠心，可以说是希腊的优美造型和罗马的写实构图的完善结合。画中那些人物无论是神仙精灵还是妇女信徒每个形象都有顶天立地、占满画面的气魄，又有回旋上下、左右生风的动感，其动作无论坐立、行动、跪拜、狂舞、皆有灵活的姿式和庄重的气质，尤以女性形象透过其健美身躯显露的深沉但又柔和的力量感人至深。如果用温克勒曼赞美那个胴体残雕的名句形容这一罗马绘画杰作，可以相信温翁在这儿是会以更热烈的语调来赞美其中的“愉快的顶峰和柔和的坡陀”以及那些有“丰富多彩的美倾泻在上面的”大海的波涛的（此画发现在温克勒曼去世以后的 19 世纪）。因此，这些秘仪别墅壁画上的女性形象无疑也如那个胴体残雕般反映着时代的最迷人的光彩！

四、帝国初期的罗马艺术

1. 奥古斯都时期的罗马艺术

罗马共和国末年，凯撒实际上已建立了个人的专制独裁，只是犹未正式称帝即被刺身死。凯撒的继承人屋大维又经过一番苦斗，翦灭群雄而正式建立了罗马帝国（公元前 27 年），此后直到他于公元 14 年去世，有 41 年之久是他以奥古斯都（意为至尊至圣）名义统治罗马的时期，史称奥古斯都时期。他有见于凯撒遇刺的前车之鉴，行事比较隐晦，虽做了皇帝却不用帝号而自称元首，即罗马元老和公民之首，以免引起对共和还有深深怀念的罗马民众的敌意。因此他的君主制又有元首政治之称，共和国的元老院、执政官、保民官等皆予保存，惟军政财文的实权都在奥古斯都一手掌握之中。与此相伴，他也采取了比较稳健保守的文化政策，搞了一套澄清风俗的运动，极力恢复传统宗教信仰和古朴风习，制止奢侈淫佚、提倡重视家庭、维持婚姻的法制与习俗。这种尊重传统的复古之风对文化艺术的影响，便是强调突出罗马本色，抵制盲目地抄袭外来文化，特别是保守的罗马人目为伤风败俗的希腊文化。另一方面，为了发扬帝国的声威和推动公民的爱国热情，奥古斯都又很注意于大兴土木、建设罗马，对行省的建设亦给予较多注意，同在于时在文艺中要求有体现新时代气派的宏伟作品问世。因而他的文化政策也不是一味地复古保守，也有积极进取，力求以空前规模和质量反映帝制新时代的一面。根据这些对艺术的要求，他还对共和后期从希腊化各国吸收来的各种希腊风格作了有倾向性的选择。除了罗马本地一派而外，当时传于罗马的希腊风格还可粗分为三大流派，分别称为新古典派、新古朴派和希腊化派。新古典派提倡学习公元前 5 世纪希腊古典盛期的和谐与理想化的风格，新古朴派则更为强调复古，把仿效的目标放在更为古朴的公元前 6 世纪的艺术风格上，希腊化派则是公元前 3 世纪以来的新风格，华丽而又热烈，有希腊化的巴洛克风格之称。在奥古斯都看来，希腊化派华而不实，应予避免；新古朴派执意复古，学究气浓厚，缺乏帝国更新世代的气魄，也非上选；因此他最中意的是新古典派，认为其和谐理想既是希腊文明的精华，也足以为罗马帝国的文化建设服务，他力促此派与罗马本地流派合而为一，形成新的帝国风格——奥古斯都风格。这种风格倾向的选择，构成了他的文化艺术政策中具有较多积极意义的一面，从而使得奥古斯都时期的艺术于稳健之中又有庄严典雅之美，具有后人赞扬的那种“高贵的单纯和静穆的壮伟”的古典精神。就这一点说奥古斯都时期的罗马艺术是在风格和精神上为日后的罗马帝国艺术作了示范。

在建设方面，奥古斯都时期的建树首选集中于罗马城本身。他把凯撒时期已制定的彻底改建罗马广场的计划予以完成，广场南边的辛普隆尼亚会堂已被凯撒推倒，新建一座以凯撒家族为名的朱利亚会堂，但凯撒之时只开了个头，大部分工程由奥古斯都续成，他把这座标志皇帝家族声威的大会堂建造得美伦美奂，全用大理石作豪华装修；此外，他还把元老院会议厅、萨冬神庙、协和神庙全用大理石改建，又把面对朱利亚会堂的埃米利乌斯会堂也用大理石建其门面，以华丽的拱廊装饰上下两层，于是两大会堂在广场南北两面互为呼应，使广场面貌焕然一新，气势的恢宏更非前时可比。最后，他还在罗马广场兴建一座重要建筑；神圣的朱里亚大庙，此地原是为凯撒举行

国葬时火化遗体之处，现在把它建为奉祀凯撒之庙，作为崇拜凯撒之地，既名正言顺又能以其空前的宏伟壮丽表示了对凯撒的崇敬。推而广之，也是对皇帝的崇拜和皇族的崇拜，意义极端隆重。这样一来，整个罗马广场便显得气宇轩昂，环顾四周但见庙宇林立，拱廊连绵，又有纪念柱、纪念碑，凯旋门穿插其间，宏伟之余更添富丽，成为名符其实的帝国橱窗。

除了罗马广场这个自古以来便是罗马核心的最重要的建筑工程外，奥古斯都还特别注意位于罗马广场西北面的凯撒广场，那是凯撒动了工却没能完成的，他续成了凯撒广场后，就接着花大力完成了紧靠凯撒广场的他自己的广场。这个奥古斯都广场最初是屋大维兴师为凯撒报仇之际向战神马尔斯许愿而建，得胜后他就在此建复仇的马尔斯神庙，后来又把神庙所在的广场扩建为纪念罗马历代英烈和爱国战绩之处，神庙大厅供奉战神与罗慕路斯（他乃战神之子），广场的众多廊廡则供奉罗马历代英雄的纪念像，既作了帝国主义宣传，也歌颂了奥古斯都本人（因为他就是罗马历史上的第二个罗慕路斯，而在他之前能拥有奥古斯都尊号的就只有罗慕路斯一人）。完成奥古斯都广场时，已是他统治的后期，这时他及其部下已在罗马兴建了数以百计的神庙、祭坛、广场、剧院，并且皆以大理石砌筑，从而使罗马全城面貌发生了根本的变化。史家苏维托尼乌斯在其奥古斯都传中写道：

“奥古斯都使罗马的城市建设大有改进，以前此城常遭水火之灾，缺乏一个帝国首都应有的宏伟与美丽，经他治理以后，罗马大为改观。他夸口的一句话：‘我把砖土的罗马变成了大理石的罗马’，看来是很有道理的。他建造了许多公共建筑，其中尤为出众的有他的广场和战神马尔斯之庙，以及巴拉丁山的阿波罗神庙和卡彼托林山的朱彼特神庙。建造他的广场的主要原因就是由于人口猛增导致待审案件堆积如山，以前的两个广场（罗马广场和凯撒广场）已远不够用，便必需建这第三个广场。正是为了这个原由，广场很快就为公共事务开放，事实上甚至在战神庙尚未完工之时便已供公众使用。除了其他用途外，他还命令公开审判和陪审员的抽签选派亦在此举行。”

值得注意的是，这位罗马史家在赞扬奥古斯都的建筑活动使罗马大为改观之余，还很强调像奥古斯都广场的建设是服务于公众的需要，从而揭示了这些广场虽为皇帝大作宣传，具体效用却有面向公民群众的一面。这种安排反映着元首政治对共和公民传统的一定的尊重，不仅使当时的罗马公民感到欣慰，也使这些建筑体现了古典文明的一定的民主精神。实际上，这个广场紧靠着凯撒广场，凯撒广场和罗马广场上的元老院会议厅仅一墙之隔，而会议厅外就是罗马公民大会的露天会场。这一系列对每一位罗马公民说来都有无比重大的政治历史意义的建造物的组合，无疑突出了奥古斯都广场本身在罗马民族传统中的重要地位。

当人们鱼贯而入马尔斯神庙之前的广场时，所见尽是光彩照人的白色大理石的柱廊环绕四周。面前的神庙保持传统式样，在高大的台阶上排以八柱门廊，上承三角形的山墙，但所有结构都覆以五色晶莹的大理石，山墙上的雕像闪烁有光，它们的大理石身躯上还有黄金白银或珠宝等装饰。当人们看到这些五颜六色的、来自以前属于异域，现在却是帝国行省的名贵石料构成的广场与殿堂时，在心旷神怡之余，每个罗马公民还会油然而生一种帝国主

人的自豪。何况柱廊间、殿堂里，独出心裁的半圆形凹廊的优雅空间中，还排列着一系列对罗马人来说可称列祖列宗的英雄雕像：从特洛伊战争中的伊尼阿斯到最近奠立帝国的凯撒，历历在目的各代英烈更突出了这个帝国广场的政治教育意义。有鉴赏力的观众还会注意到：不仅名贵大理石是道地真材，连雕工石匠也有不少直接来自雅典、罗得岛、帕加马和亚历山大里亚最著名的作坊，他们在罗马设计师的统一指挥下（有些设计构思可能还来自奥古斯都本人）各显其能，尽量以他们最好的技艺来美化这个天下万民共同景仰的都城。在这里，古典建筑的细部莫不丝丝入扣，与标准制式不差毫厘，做工的精细能使最挑剔的鉴赏家点头称颂。而整个广场和神庙的设计又不愧是罗马建筑界的骄傲，那些处处出自高手真传的古典制式在这个罗马设计的总舞台上汇聚成和谐的大合唱：宏伟的广场设计是罗马风格，华丽典雅的柱廊和神庙的科林斯林式是新古典主义和希腊化艺术融汇贯通的特色，而柱廊上最显眼的顶阁却用了纯正的雅典建筑宝库的明珠——雅典卫城厄瑞克透斯庙的女像柱，女郎以一脚立地一脚斜倚的悠然自得神态撑于柱梁之间，虽属模仿之作，却已得其神韵，它可说是罗马本地流派学习新古典主义风格的一个最佳成果。因此，奥古斯都广场和它的神庙向人们展现了帝国艺术最光彩照人的形象，成为当时罗马全城以及帝国行省各地建筑仿效的样板。在日后的历史浩劫中，这个广场也同罗马广场、凯撒广场一样地遭到严重破坏，今天只剩残垣断柱留存于罗马城中的帝国广场大道之旁。然而，即使是仅残留于荒烟蔓草中的几根柱子，它的遗迹也能给人留下深刻印象，自文艺复兴以来许多艺术家对之观摩学习不遗余力，其残片即可想见整个奥古斯都时期建筑精美典雅的风貌。

罗马以外，行省各地建筑的活跃也是奥古斯都时期的一大积极发展。本来，帝制的建立便与发展行省经济、提高行省地位的历史使命有关，所以行省城市的广泛建设可算是帝制完成的最有积极意义的历史使命的一部份。从凯撒以来，法国南部的那谟高卢和西班牙一带，便是受到罗马文化影响最为强烈的地区，城市建设已很有规模；现在则北非、埃及、小亚以及希腊各行省的城市建设也随社会稳定，经济繁荣而纷纷上马。奥古斯都经常巡视行省各地，并对其市政建设给予关注与鼓励。因此，这时帝国各行省无论东西南北都出现了清一色的罗马建筑的文化景观，大小城镇都有作为罗马文化标志的广场、会堂、神庙、剧场、浴室、引水道、竞技场和凯旋门。它们的庄重而有点过于整齐划一的风格既说明帝国威仪无远勿届，也表示罗马建筑确实适应了整个帝国范围的政治与社会需要，这在古代建筑史上也是前所未有的。如果要举这方面的一个杰出代表，那么法国南部的尼姆斯城可居首选。这个那谟高卢的重镇在奥古斯都时得到彻底重建，其建筑风格的卓越，技术水平的高超，即使和首都罗马相比也并不逊色，因此有些学者相信有直接从首都派来的建筑师在此工作，其中有些人可能还参加了首都的重点工程，如奥古斯都广场的建筑，因而对帝国风格的真髓体会甚深。在尼姆斯城内，固然不乏传统的罗马建筑的精品，但更为名闻天下的则是它城外的引水道，这条建于奥古斯都之时的引水道高居于加尔河之上，当地人称之为“加尔桥”，石构至今完整如初，是所有罗马引水道工程中最令人叹为观止的，它的拱券屹立于河床之上，底层大拱宛若彩虹，至今仍可作桥梁供交通之用；中层之拱则凌空而立，极其雄伟；上层之拱又小若链珠，承接引水渡槽，至今仍然能起供应城市用水的功能，它无论在工程的牢固、风格的雄伟和效用的卓越

上，在古典建筑中皆称独步，所以后人以人类奇迹誉之。除了城外的引水道，尼姆斯城内的奥古斯都神庙也是一大建筑杰作，它的保存尤其完好，是文艺复兴以来人们研究古典建筑的一个最重要的范本。这个神庙约建于公元前16年，正是奥古斯都建立帝制10年之后，虽规模较小（正面六柱）却气度不凡，柱廊、檐壁、山墙的刻制无不紧追首都最高典范，因此在轩昂之中又有优雅庄重之美，成为奥古斯都风格的一个最令人难忘的纪念物。

在奥古斯都时期的建筑成果中，维特鲁威的《建筑十书》，是唯一留存至今的古典建筑理论著作。由于希腊罗马的其他建筑学著述全都失传，这部硕果仅存的古籍便有无可比拟的珍贵意义。维特鲁威这位建筑家也只凭这本书而为人们所知。据他自述，他曾在凯撒和奥古斯都手下担任军事工程师之职，并曾在意大利小城发罗建一会堂。然而，首都的各项重要工程他都未能参与，可知在当时的建筑界他并非拔尖之才。但是，他有丰富的学识，正如他在《建筑十书》中谈到建筑师的培养时指出的：“建筑师的知识要具备许多学科和种种技艺”。为此他开了一个清单：擅长文笔，熟习制图，精通几何学，深悉各种历史，还要有哲学、音乐、医学、法律方面的造诣，并通晓天文学或天体理论的知识。他的著作表明，他确实在上述各方面都具有较高深的学识，反映了这时期从事建筑这个“大技术”（这是希腊文“建筑”一词的原义）的人士一般皆须具备的高度文化水平。另一方面，奥古斯都时期大兴土木给建筑界带来的丰富实践和当时艺术文化融希腊罗马成果于一炉的特点，也使维特鲁威的建筑学著述有其总结综合的优势。他正是有感于当时建筑业宏图大展的形势，愿以这部献给皇帝的书同时向有关方面和广大建筑界同仁提供一个建筑学的明确规范与完整体系。正因为这样，虽然此书并非名家专著，却由于它视野开阔，论述全面，讲求实用，有理论结合实际、总揽前人成果的长处，所以能流传不衰，成为保留至今唯一最完备的古典建筑学著述。由此可见，它对于西方建筑的影响和在古典传统中的贡献，当不在奥古斯都时期的其他建筑遗物之下。译者高履泰先生曾把此书中这些卓越贡献归纳为四大点：

“一、它提出了建筑科学的基本内涵和基本理论，建立了建筑科学的基本体系，通过大约两千年的考验，证明这些理论是科学的，至今仍具有相当的效力；二、它提出了建筑师的教育方法和修养要求，特别强调建筑师不仅要重视才，而更要重视德，为后世的建筑师规定了准绳，树立了楷模；三、它把建筑技术和建筑艺术结合起来，既总结出古希腊、罗马时代的建筑实践经验，又创立了城市规划和各种建筑物的设计原理，为后世制定了规范，它提出的‘实用、坚固、美观’的设计原理至今仍然对建筑创作起着作用；四、它介绍了当时的唯物主义哲学思想和自然科学成就，并把这些和建筑科学结合起来，而使建筑科学成为有学术根抵的科学分科。”

在雕刻艺术方面，奥古斯都时期的最大杰作当推和平祭台的浮雕，它所以称为和平祭台，是为了纪念奥古斯都于公元前13年完成对帝国行省广泛巡视后举行和平大祭一事，因此它的制作时间大约在公元前10年。据推测，举行和平大祭时已有临时祭台之设，在台四周围以木栏，现在则用大理石把整个祭台建成永久性的纪念建筑，祭台位于当中，四周立大理石墙垣，墙上刻

《建筑十书》第1卷，第1章，第1—10节。中译本第4—5页。

《建筑十书》，中国建筑工业出版社中译本，译者序，第4、5页。

满浮雕。这样一来，这个形制较简单的建筑却配置了当时水平最高、规模也最大的浮雕作品。这些浮雕主要刻于四面围墙的外壁，内壁仅刻花环纹样；外壁则下刻花草，上刻一系列人物，表现奥古斯都朝野上下举行和平大祭的情景，大门两边则刻以历史寓意情节的浮雕。可庆幸的是，这些浮雕尚有较多碎片遗留，经发掘整理，现在已把整个祭台按原样重建于罗马城中，可供公众游览。这些浮雕中最重要也最精彩的是右墙上表现奥古斯都率皇室家族举行祭祀的浮雕带和后门左边的大地女神哺育万物的浮雕，其刻制之精美与形象之生动在罗马艺术中都是未之前见的。它们显然代表了奥古斯都极力扶植的新古典风格的最佳成果，也可看作罗马艺术家和来自雅典的艺术家通力合作的结晶。就像奥古斯都广场柱廊顶阁的女像柱一样，这里也有直接仿效雅典的东西：它左右两墙的长列人物浮雕带（前述表现奥古斯都及其家族者是其中之一）就是以雅典卫城帕特农庙的节日游行队伍的浮雕带为样板，从衣褶的灵活、体态的明晰、节奏的精彩看，它确实有力追希腊最高典范的气势；但它同时也显出罗马固有的叙事浮雕的特色，因而绝非机械地抄袭。雅典的节日游行浮雕虽取自现实生活习俗，却不是反映某次具体的游行；和平祭台浮雕刻画却是具体的真人真事：公元前13年的和平大祭，奥古斯都J家成员以及当朝显贵，莫不有名有姓，在具体的肖似中又要有古典的庄重风格把他们表现得气度非凡，这就是集希腊罗马优秀成果于一炉的新古典风格的奥古斯都艺术的首务。在奥古斯都及其家族的浮雕带上，皇帝本人的形象已有较大残损，但其他家眷却保存完好，从其中可以看到各人肃穆认真的面容宛如罗马肖像雕刻的翻板，但优美的步态和秀雅的衣褶却表明它是雅典艺术的真传，这种罗马肖像写实与希腊理想加工的结合，不仅使奥古斯都的政治要求得以实现，而且也为日后罗马浮雕艺术的发展提供良好基础。那块表现大地女神的浮雕更塑造了一个令人难忘的优美形象。它刻画大地女神为一丰满健壮的年轻母亲，怀中有两婴孩，两旁配以代表海风和陆风的神灵，构图均衡稳定，女神的形象尤为卓越，在健美之余又无比的庄重典雅，是罗马艺术中一位最美的女性形象；但它又不失罗马民族质朴务实的特性，因此强调的是女性作为母亲的丰盈与慈祥。和平祭台外墙下部很大面积都满布的花草纹样浮雕也非同凡响，它以涡卷纹为主，表现的却是萼苕花叶舒展蔓延之态，以寓意和平带来兴旺生机，在古典艺术中这是第一次出现占据整块墙面的、融自然写生于图案纹样的大浮雕，它对日后西方装饰艺术有很深远的影响。

浮雕艺术如此，可以想见奥古斯都时期的立体雕像的创作亦必有相当高的水平。在这方面，肖像雕刻仍然是罗马艺术家最拿手的门类。奥古斯都尊重传统维护家庭的政策使和祖先崇拜有关的肖像雕刻大为兴旺，一般公民家庭都要刻几尊祖先肖像，显贵之家制作肖像则更认真隆重。另一方面，皇帝的肖像也普遍在帝国各地传播，每个城市必设庙供奉奥古斯都之像，大官重臣之家也以拥有皇帝肖像专供朝拜为荣，这些帝王标准像质量当然不会太高，但仍具有奥古斯都新古典风格所达到的水平。除此而外，这时还特别发展了一种新古典风格的帝王全身雕像，其中有些专供中央最高阶层使用者当可归于精品之列。例如，发现于罗马近郊普里马波塔的皇后李维娅别墅中的奥古斯都像，就是这类精品中的杰作（现藏于梵蒂冈奇亚纳蒙迪博物馆）。这像与和平祭台浮雕中的皇家人物形象那样，也是要把罗马本色的肖像放在希腊古典理想的身躯之上。因此，为了使这尊立像具备古典雕刻的最佳传统，

它的身姿仿效了最著名的古典雕像——希腊雕刻大师坡利克里托斯的《持矛者像》，并加以一定变通。《持矛者像》是表现一位极其健美英俊的运动员悠然行进的神态，奥古斯都此像取其体形，却赋予帝王的气派，他以右手高扬作演说状，胸上披着的甲冑刻了表现他最荣耀的武功业绩的浮雕（主题是安息人送还罗马军旗），左手则持有象征帝王权势的节仗。他以右脚承重，左脚舒展，魁梧的身躯自然而有生气，面容则穆肃明智，于是一尊体态坚实而神情庄重的帝王之像便跃然于观众面前，无怪乎它被公认为古今帝王雕像中的成功之作。

在绘画艺术方面，奥古斯都时期除了绘画创作活动随各种建设的开展而大为高涨外，它的主要贡献是推动了第三种壁画风格的形成。如前所述，在凯撒之时达于鼎盛的第二种风格以画出的建筑结构分割空间，故称建筑风格；现在流行起来的第三种风格则在清纯纤巧之中追求装饰的典雅精致，遂有装饰风格之称。考古发现表明，这种新风格的出现可能和奥古斯都家族有密切联系，因为它的最早萌芽皆见于皇室家宅中（当时奥古斯都还未曾造豪华的皇宫，故仍称家宅）。其中包括皇后李维娅在巴拉丁山的住宅，李维娅的普里马波塔别墅和奥古斯都女儿朱理娅的住宅等等，当新风格传于庞贝时，此地的一个最佳代表仍为奥古斯都家族的别墅，它就是其外孙建于庞贝附近的波斯科特卡西的别墅。这种风格以极为纤细、甚至全属幻想的建筑构件如柱、梁、山墙等装饰壁画，杂以花环、灯台、杯盏等物，而大部份壁面往往以深色平涂成一片暗影，只在中央很小范围内以浅色高光突现一幅梦幻似的风景画、山林亭阁、神庙桥梁等等若海市蜃楼般浮于一大片暗影中，加以那些奇幻的建筑构件和花环灯盏等又有珠光宝气般的迷人色彩，更使整个壁画制作显得豪华迷离。上述波斯科特卡西别墅就有几幅这类壁画的杰作。

这种豪华奇幻风格的流行，似乎和奥古斯都的侧重庄严典雅的艺术导向背道而驰，实际上它却反映着罗马艺术合乎规律的发展的一面。原来，当罗马成为一个奴隶制大帝国之后，统治阶级和奴隶主的豪华奢侈是必然趋势，他们也必然会欢迎那种华丽热烈、出奇入幻的希腊化巴洛克风格，尽管奥古斯都在官方的宣传艺术中对之不予提倡，却不能阻止皇室宫廷和显贵家族对这种风格的爱好。反映在壁画上，就是这第三种风格的出现。实际上，这种情况在文学创作中也有所反映。尽管奥古斯都想通过他的《反通奸法》之类措施掀起一场澄清风俗运动，恢复古罗马的严厉家风，但罗马公众却最喜欢诗人奥维德那些大谈爱情艺术的诗篇，其中的爱情有许多竟是诗人与有夫之妇的风流韵事。如果说奥古斯都所为是一种反潮流，那么罗马公众的爱好却正是时代潮流所在。由此看来，第三种风格尽管有适应统治阶级豪华需要的局限性，它却像奥维德的诗歌那样是当时文艺创作中一个必然的发展，这种情调浪漫、笔法奔放的风格，在艺术创作的舞台上可说是庄重的新古典风格的一个补充，它们相辅相成地共同反映着奥古斯都这个黄金时代百花齐放的盛况，在日后的帝国初期艺术中，它们更有进一步的融合而成为艺坛的主流。

伴随着第三种风格的形成，罗马的风景画又有进一步的发展。前已指出，风景画本来就是罗马绘画的一大特色，不过以前的风景描绘还多少有点配角的味道，它们或陪衬于楼阁建筑之旁，或渗杂于故事情节之内（最常见的是尤利西斯浪游的故事），尚难独立自成一类。现在则看到了真正的、完全的风景画，不仅第三种风格壁画中心以高光实现的那一小片山林之景是独立的风景小品，与任何装饰结构或故事情景无涉；更重要的是，我们还看到了占

满整个墙面全用于描绘林木花鸟的图画，其佳作就是皇后李维娅的普里马波塔别墅那幅独出心裁的花园风景（现藏罗马特尔美博物馆）。它在高达3米，连续10余米的墙面画满逼真生动的花园景致，除底边一道篱笆显示它与人居的联系外，全绘以小树丛中鸟语花香之景。色彩明丽而有层次，构图则在自然之中又巧有安排，草丛叶簇之间偶见小鸟腾跳飞翔之状，使宁静的花园充满生气。由于这儿是皇后的别墅，相信一定是请了当时最高水平的画家来作此画，可惜我们已不知其名姓，但从现存遗迹看，他的着色，用笔皆极富神韵，说明罗马风景绘画在这个黄金时代也和其他艺术一样取得了相当辉煌的成就。

2. 朱理亚·克劳狄王朝和弗拉维王朝时期的艺术

奥古斯都死后，养子提比略继位。提比略是皇后李维娅与前夫克劳狄所生之子，所以他的王朝称朱理亚·克劳狄王朝（公元 14—68 年）。此朝末代皇帝尼禄是历史上最为臭名远扬的暴君，他的荒淫残暴激起民变，终于自杀而亡，经过一年混战，又建立了弗拉维王朝（69—96 年）。此两朝的历代君王都不像奥古斯都那样有大作为，但由于社会相对安定，经济比较繁荣，帝国仍按奥古斯都确定的路线续有发展，艺术事业方面也相继取得一些重大成果。

建筑仍然是罗马艺术中取得最为辉煌进展的部门。历代皇帝都遵奉奥古斯都制定的以大兴土木发扬帝国声威的祖训，对建筑抓得很紧，尽管其他政绩无足称道。此时的罗马建筑已完全吸收了希腊的优秀成果，形成了自己的体系，无论是神庙、广场、宫殿、会堂、桥梁、水道、剧院、浴场、公寓、城防等等，罗马都有了自己的、超越前人的创造。而且，相比于东方的古代帝国，这些建筑有不少带有城市公共设施的意义，可为较大范围的公民群众使用，因而在一定程度上还保留了古典文明民主开朗的本色。从城市建设看，人口已达 120 万的首都罗马当然是罗马建筑艺术的冠冕。它是无与伦比的古代最大都市，帝国政治、经济、文化的中心，既是精华荟萃之地，也像灯塔那样把统一的帝国风格普照东西南北，无远弗届。首都而外，行省各城市的建设也有风起云涌之势，老城市改建扩充，新城市雨后春笋，无论远近老新，都建造大致相似的市政设施，采用近似的风格标准。在一个如此辽阔的帝国境内能如此普遍地实现这种城市的发展，确是罗马文明的一大骄傲。特别是埃及、叙利亚、小亚一带的东方各行省，古代文明在这儿已发展了三千多年，拥有异常高超的石造技术和丰富的建筑经验，现在按罗马的规格范例营造帝国城市和带有古典风度的建筑，更有如虎添翼的优势，成为可和首都罗马媲美的帝国建筑最发达地区之一。东方各省没有天然水泥，全用石雕石砌的传统技法以和首都罗马的水泥结构建筑较量，它们在规模宏伟、质量精良方面可说丝毫不比罗马逊色。例如叙利亚的巴尔贝克，这儿在克劳狄皇帝之时（公元 41—54 年）便着手兴建古代规模最大的神庙：太阳城（赫里奥波利斯）的朱彼特神庙，它的每根石柱高达 21 米，而且是用整块石料刻成，在古代可谓空前绝后。尽管此庙现在仅存废墟，它残留的石柱和檐部花雕都异常精美，非仅以规模浩大取胜。而从工程规模本身看，它似乎也有某种超越人类和古代工程水平的惊人之举，例如神庙奠基于其上的高达 14 米的平台所用石料比柱子还粗厚好几倍（有的石料长 20 米，宽 3.5 米，厚 4 米，重近千吨），如何把这样庞大的石料开采出来并运到工地，至今仍是个谜，甚至有人猜测它们是远古时来访地球的外星人的遗物。

在罗马城和意大利各地，则以水泥和拱券、圆顶结构作为新建筑的发展基础，而多功能的设计、大规模的组合布局以及更富丽堂皇的帝国风格、亦即融汇了希腊化巴洛克风格优点的古典风格，则是这时期建筑发展的大势。在朱理亚·克劳狄王朝时期，这些趋势发展的一个最后成果便是尼禄大兴土木搞的金屋王宫和罗马城的重建。当然，尼禄这个荒淫无耻的暴君搞金屋是为了满足他的私欲，但这个建筑客观上却为新的水泥结构的探索提供机会，尤其在公元 64 年发生的罗马大火之后，全城一片废墟，尼禄的皇宫和全城住宅的重建可让建筑界如在白纸上新画蓝图般放手大干，客观上促使建筑艺术

实现新的突破。此事古史早有记述，但近年的考古发掘和建筑史的研究却提供了更多信息，也进一步解决了有关问题。罗马史家塔西陀是这样介绍这段史实：

“尼禄利用自己祖国的灾难（意指罗马大火）之机，修建了一座皇宫。这座皇宫的出奇之处，并不在于那些司空见惯的和已经显得庸俗的金雕玉砌，而是在于野趣湖光，林木幽邃，间或旷境别开，风物明朗。建筑师和工程师是塞维鲁和塞勒尔，他们别出心裁，想以艺术的力量，强自然所不可，不惜耗去这位皇帝的资财，……在首都，没有被皇宫占用的地区也重新建设了，但这次不像被高卢人火焚后那样随意和零乱，而是沿着测量好的街道修建，留出宽阔的道路。建筑物的高度也有限制，留出空地，在公寓的楼前加筑柱廊，以为荫护。……建筑物本身一律遵照特别的规定，用坚固的、不加木结构的、有特殊防火性能的加宾石和阿尔班石砌成”。

这里提到的野趣湖光、建筑师的独出心裁和强自然所不可、公寓建筑的按照测量规划和统一营造规格、快速以石料（水泥）建成等等，已大致勾画出这些建筑活动的新特色。只是塔西陀的古雅文笔未免失之简约。从出土情况看，现存尼禄皇宫遗迹的主要部分是一组靠山面水横向排列的厅堂，总体布局合乎塔西陀说的“旷境别开、风物明朗”之旨，但这种一字儿排开的廊庑式宫殿在希腊罗马建筑中却是前所未有的。这些厅堂每一间的形状、结构、门窗布置和屋顶天花都各不相同，有的室内还有水泉涌出、暗道勾通，因此总体布局虽然简单，内部结构却争奇斗艳、变化无穷，应了塔西陀的“独出心裁”等语。建筑师所以能做到这一点，是把水泥结构的技巧发挥到一个新的高度。据实际调查，这一溜皇宫建筑全以水泥制成，水泥结构为其变化多端的内部设施提供坚实的基础，而水泥贴面所用的各色大理石、珍贵宝石、海贝、甚至黄金、珊瑚等则是它的华丽和珠光宝气的来源，因而有金屋之称。其典型代表可举宫殿东部的一组八角形厅堂，它的遗迹虽然已很残破，却可让我们看到在水泥建筑结构方面极有创意。

这组建筑物以一个八角形厅堂为中心，此厅除了正南一面作大门连于整座宫殿的廊庑外，其余七面分别以七个角度连接七个大小不等、形状各异的房间，有长方形的大厅，也有三角形的小室，还有正方形、十字形的厅堂，它们也像中央的八角形大厅那样，完全用水泥构筑的穹窿作圆顶屋顶，不仅拱顶形状依厅堂而各呈其异，还因彼此墙壁连接，只能从屋顶开天窗取光。中央八角形大厅的穹窿屋顶现尚留存，它的中心开一圆形天窗，有很强的统一、和谐效果，其他各厅的屋顶天窗在取得同样效果之时又有较灵活的安排，更觉光影迷离。若从中央房间通过七个门道看各个厅堂，由于阳光早晚斜射和中午直射的区别，各厅的亮度必依时而异并循序转换，这样就出现了古人盛赞的“乾坤旋转”的印象。对这一点，另一位为皇帝作传的罗马史家苏维托尼乌斯曾写有一段妙文，引起古今学者强烈的争论：

“尼禄豪华奢费之极者莫过于其建筑。他曾在巴拉丁山和厄斯奎林山之间修建一座通道大宫，在大火之后又增建金屋皇宫，一个超过一个。这座皇宫的宏大富丽可以从以下记述见其大概：它的门廊前竖立了一尊高达120尺的尼禄巨像，它的廊庑长达数里，它有像海一样宽的池塘，池边亭台楼阁之多有如城市，但同时又有田野风光、果园牧场，还养着各类动物。所有宫内

厅堂皆镶以黄金、宝石与珍珠，一系列宴饮之处在房顶上饰以可旋转的象牙嵌板，并装配着可撒出鲜花香水的管道，其中最大的一座宴会厅是一圆顶大厅，它像天空那样日夜旋转。”苏维托尼乌斯在此提到的“可旋转的象牙嵌板”和“像天空日夜旋转”等语，曾使许多研究者百思不得其解，因为按字面意思推断，就是指厅堂屋顶上装置了可旋转的机械，甚或整个厅堂都像现代塔顶餐厅那样不停地旋转，这一点从古代技术条件和考古遗迹的实际看都是不可能的。因此比较合理的解释应是指上述八角形大厅和它周围房间顶天窗造成的光影变幻，由于当时的人从未见过这样的建筑物，再加上宫廷人士故作玄虚的夸张形容，好事者们以讹传讹，遂使史家写下了“日夜旋转”之类的话。严格地说，还是塔西陀那句“想以艺术的力量，强自然所不能”道出了其中奥妙。当然，暴君尼禄是以这些新奇技术满足其私欲，正好暴露了帝王专制的罪恶与黑暗，但在建筑史上，这种“强自然所不能”的艺术力量却有巨大意义。它不仅标志着罗马水泥结构技术已经比较完善，几乎能够随心所欲地构筑各种形状的穹窿圆顶（虽然规模还不大），而且表明罗马建筑已把内部空间效果放在首位，带来建筑观念的重大转变。在此以前，希腊罗马的古典建筑最重视的是外部形体效果，例如神庙便是全以其外部柱廊之美、柱式之精良和装饰雕刻之丰富为主，殿堂本身只是存放神像的房间，对于整个建筑的艺术效果没起多大作用。现在帝国初期的罗马建筑用水泥造成的各类圆顶厅堂则大异其趣，屋内空间在统一开阔之余又有曲折多变之妙，空间效果配合着壁面的装修，便成为这幢建筑艺术感染力的主要来源。经过这种发展，罗马建筑重视空间效果的革新便有了决定性的突破，而古典建筑的内容也更为丰富了；现在，它的基础尽管仍是柱式造形，圆顶空间却可说是锦上添花。它不仅影响于日后罗马建筑的发展甚巨，对中世纪以及文艺复兴以来的西方近代建筑尤为重要。难怪一位西方研究者最近评论说：“尼禄金屋的圆顶虽然只是一个小小的开端，它却是一种新的建筑观的滥觞，以后一直到我们这个世纪，这种新建筑观都始终对欧洲建筑有其决定性的影响。”

塔西陀提到尼禄在大火后重建罗马所盖的公寓楼房，对古典城市建筑的发展也有其重要意义。它们不仅以规模大、数量多引人注目，还以全用水泥、石料和按照统一规格营建而开创了古城改建、扩建的先例。这些公寓遗迹在罗马已荡然无存，但罗马出海口的奥斯提亚港却有一些保存较好的1—2世纪的罗马公寓建筑，显然就是按上述的统一规格发展而来。从形制上看，这些古罗马公寓与现代城市随处可见的四五层的公寓楼房很相像。临街的底层往往辟为店铺，楼上各层分成一套一套的“单元房”，有楼梯通街上和屋后的庭院，有些楼房还围成一组，有自己的小广场。由于以水泥、石料建成，它的外形与风格可说也与现代城市的一般公寓大同小异，也是同样的方正简单，一排排窗户间插以阳台。可以说，罗马这种公寓楼房的建筑水平，除了没有电气和卫生设备外，和现代公寓并无二致（当时罗马已知在豪华住宅中使用集中供热系统，即暖气设备，惟在公寓中尚较少使用）。自从罗马制订这种水泥石造公寓的统一规划后，不仅在罗马、奥斯提亚执行得不遗余力，帝国各地也纷纷仿效，它对于帝国城市建设总水平的提高也助了一臂之力。

苏维托尼乌斯：《尼禄传》，第31章。中译文据《罗马文化与古典传统》，第269页。

威尔逊：《罗马艺术与建筑》，载《牛津古典世界史》，1986年英文版，第786页。

64 年的那场大火使罗马城 14 个区中有 10 个成为一片焦土，要在如此大面积上以较短时间盖满市民所需的公寓楼房，表明罗马建筑界无论在设计和施工方面都有巨大的潜力。

尼禄覆亡以后，弗拉维王朝顺应民意，把金屋皇宫废弃改建，在部份建筑物之上营造了提图斯（弗拉维朝的第二个皇帝）的浴场，供公众沐浴憩息；又排干那“像海般开阔的池塘”，在其地面营造哥罗赛姆大竞技场（亦称圆形大剧场），这个大竞技场不仅是罗马的，也可说是古代世界最为宏伟高超的建筑之一。哥罗赛姆之名，仍与金屋皇宫有关，原来它由于建在皇宫前面那尊 120 尺的尼禄巨像旁而得名，罗马人称巨像为“哥罗赛斯”，巨像旁的大剧场也就顺便称为“哥罗赛姆”了，但这个名词包含的庞然大物之意却也和这个空前庞大的剧场不谋而合。它始建于弗拉维朝开国之君韦伯芎之时，经八年时间，到提图斯之时才告完成（72—80 年）。它以层层观众席绕成一约呈椭圆的圆圈，表演场地——舞台位于中心，和现代的体育场形制相近，结构上也可说是现代体育场的雏型。然而，用现代体育场来形容它，似乎还有损于这幢两千年前的古代建筑杰作，因为它结构的牢固、设计的合理和外观的宏伟足可独步古今，凭现代技术建造的体育场如今尽管多如牛毛，却没有什么可和它在艺术质量上相比的。它的外墙高 48.5 米，相当于 15 层的高楼，椭圆则长达 188 米，宽 155 米，中央舞台地面长 86 米，宽 57 米，观众席由最接近舞台的贵宾席到顶层的群众席近 40 排，全场可容观众达 5 万之多。建筑结构全以水泥砖石砌就，一二层用巨型石柱和石墙，拱顶用水泥与砖，三层以上全用水泥，外表贴以灰华石和大理石。底层结构厚实可达 4 米以上，往高则逐渐减薄减轻，但质地坚实如故。由于竞技场内露天的观众席（必要时可用帆布搭成天棚）是以坡面结构向中央舞台集凑，总体布局非常稳定坚实，所以罗马人有“哥罗赛姆永不倒”，“哥罗赛姆若倒，罗马必亡”之谚。实际上它在今天所以成为废墟也主要是由于后人老从这儿拆卸搬走石料和人为地破坏。即使这样，它至今仍有部份墙面昂然屹立，似乎毫不在意于数千年的风风雨雨。除了牢固而外，它的设计的另一优点是充分考虑到观众出入的方便（这也是一切巨型高层建筑首先要考虑的设计标准），所有结构除了舞台下的地下室被用作角斗士休息、存放演出道具和斗兽用的各种野兽外，一切地面结构都考虑到为观众出入方便服务。底层外圈的 80 个拱门全都用作观众进出的通道，内圈配以 50 余座大小不一的楼梯，由此可以畅通各层各排的观众席，据说数万观众不出十分钟便可完全退场。同时，由于结构严密，滴水不漏，舞台上还可以灌水成湖，在其中表演舟船海战，而罗马城内比较完备的供水系统也使灌水表演之类技术难题迎刃而解。

哥罗赛姆竞技场外观的宏伟壮美，除了得力于其规模尺寸的浩大外，更主要的还在于它使用拱门与古典柱式的结合已至炉火纯青之境。它的外部共分四层（因此每层都达一般楼房三四层楼之高），除最上一层保持开有小窗的墙面外，其余各层都通体开以拱门，每层 80 拱，三层共达 240 拱之多。远看总体则气魄壮伟，近看则层楼连绵、曲拱起伏，虚实相间，气景万千。在这里，每个拱门两边用古典柱子夹插并立所形成的柱式——拱门联合结构，是使建筑的力度与美观结合起来的关键，它们相辅相成，可谓相得益彰。把拱门与柱式联合起来，是罗马建筑的一大发明，现在又据楼层结构而安排了层叠柱式体系，使建筑立面更为壮观。在哥罗赛姆这儿，不仅把三种希腊柱式都用上了，还添加了罗马人偏爱的方倚柱构成第四层，遂使层叠柱式体系

更见丰富。它的第一层亦即底层使用质朴坚实的多利亚柱式（严格地说，是罗马改进了多利亚柱式——托斯堪柱式），第二层用秀美的爱奥尼亚柱式，第三层则用华丽的科林斯柱式，第四层则以科林斯式的方倚柱为继。这样由低到高，由坚实到轻巧富丽，建筑本身的功能与装饰的节奏互为配合，而整幢庞然大物的建筑也通过拱门和柱式的分割而显得秀巧、生气勃勃。可以想见，哥罗赛姆一层层墙面若无拱门作虚实配合必沉闷已极，而数以百计的拱门若无多种柱式为其修饰，拱廊又会变得重复空洞。由于建筑总体极其巨大，对比之下，个人便小若蝼蚁，柱式和拱门在此便有化整为零、移拙为巧的妙用，使人面对庞大的建筑仍有亲切和悠然自得之感，从而体现出古典的人本主义精神，它所包含的精神文化的信息也就更为深厚了。因此近年有位研究者对这种妙用作了如下的阐述：

“罗马的建筑师想让罗马市民欣赏到他们的创造的宏伟，同时也还想让市民感觉到他们分享到了这种宏伟，而不是让他们在这庞然大物跟前感到自己渺小和微不足道。面对这巨大的建筑物，任何人可能感到气馁，但由于柱式的采用，人们不再与整个建筑物联系，而仅仅与单个的位于间架、柱橧或墩栅之间的部份、壁洞相联系。当人和毫无修饰的整个建筑物相比时，他是那以渺小、但当他只要同圆柱和檐部构成的单个矩形拱门相比时，他就显得大多了。通过这种办法，罗马公民能感到他自身是高大建筑物和建筑物所代表的巨大帝国的一个有意义的部份。”

由于哥罗赛姆的示范，柱式和拱门结合以分割或组织建筑立面的方法，便成为古典建筑艺术中极有吸引力的一个问题，人们由此而发现许多可供选择的变通手法，古典建筑的立面就再也不局限于神庙那种柱子加山墙简单模式了。正因为如此，文艺复兴以来，西方各国的艺术家、建筑家总是在哥罗赛姆的废墟中流连忘返，非仅出于思古幽情，更重要的是从其中可获得无比丰富的艺术教益。

弗拉维王朝的建筑成就可说是以哥罗赛姆为顶峰，但其他杰作也有不少，仅就罗马城而言，其荦荦大者尚可举韦伯芴的和平广场，提图斯的凯旋门和图密善（弗朝第三帝）的皇宫。和平广场是靠近奥古斯都广场的，庭院宽阔，比奥古斯都广场还大一倍，廊庑列柱高昂，雕饰华美。广场南端的和平神庙旁边，建一巨大的图书馆，希腊文和拉丁文的典籍都广为收纳，庭院中还排列 24 个长方形的花坛，鲜花绿草四时不断，使广场在显示帝王威仪之外还有人文的温馨，合乎其名为和平的旨意，因此被当时人评为罗马城内最美丽的建筑。提图斯的凯旋门建于罗马广场南端，单拱而有厚实的拱间壁和高昂的顶阁，简练而又壮美，是建筑史学界公认的最具古典精神的凯旋门之一，其浮雕尤为精美。图密善的皇宫建于巴拉丁山上，拥有西方历史第一宫之美名，因为罗马在此之前尚无规划如此完整的宫室。它以左右排列外廷和内廷。外廷有宏伟的接见厅或宝座厅，配以宴会厅和众多厅堂廊庑，曲折多变而又互相对应，充分利用了水泥结构的技巧。内廷除寝宫外又有花园、运动场和地下水泉室之设，更显豪华别致。这座皇宫以后一直是各朝皇帝主要居住之处，因此它所在的巴拉丁山即日后西方语文中宫殿一词的语源。

在雕刻方面，朱理亚·克劳狄王朝继承了奥古斯都时期的传统，却又有

《剑桥艺术史》，中译本第 1 卷，第 172 页。

普林尼：《自然史》第 36 卷，第 102 章，据《罗马文化与古典传统》，第 275 页。

所变通。奥古斯都的带有倾斜性的艺术政策是提倡庄重优雅的新古典派，而排斥热烈奔放的希腊化巴洛克派。但由于后一流派在当时是顺应帝国形势而生，实际上是雕刻艺术中的主流，并不会因奥古斯都的反潮流政策而消声匿迹，反而通过对新古典派的接近与学习而有所丰富与提高。在当时风起云涌般出现的众多建筑工程中，实际上普遍可见的仍是这种杂夹了新古典因素的希腊化派的雕刻作品。奥古斯都死后，他搞的那套澄清风俗，尊重传统的运动便难以为继，一度被压抑的希腊化巴洛克派却有云开日出的兴旺之势，于是迎来了雕刻艺术的又一个新高潮，它的特点是在充分吸收古典优秀遗产之余又充分发扬了希腊化的巴洛克风格、熔庄重典雅与热情奔放于一炉。在紧接着奥古斯都的提比略之世，其最卓越的代表作便是那尊著名的《拉奥孔》群像。

拉奥孔是古代特洛伊城的一位老祭司，在特洛伊战争中是他慧眼独具识破了希腊人的木马计，力劝国人不要上当。因此他受到支持希腊人的天神们的严惩，派了两条巨蟒将他们父子活活咬死。这个故事本是希腊神话传说中最脍炙人口的一部份，但罗马人喜爱它又别有缘由：原来罗马传说又把他们的始祖托于另一位特洛伊英雄伊尼阿斯，他在特洛伊被攻陷后得以脱身而逃避于意大利，最后成为拉丁人之王，维吉尔的史诗《伊尼阿特》便说这段故事。而伊尼阿斯也是特洛伊王子中唯一一位对拉奥孔的建议予以重视并由此而获逃命的，所以罗马人虽然仍说拉奥孔之死是天神惩罚，却对他的悲剧怀有深深的同情。维吉尔的史诗就用了不少篇幅歌唱这段惊心动魄的故事，随着奥古斯都极力强调恢复对伊尼阿斯的崇拜和维吉尔的《伊尼阿特》的流行，提比略时期的罗马人必然对拉奥孔也极感兴趣，遂促成了这个群像的制作。此像一问世，便受到罗马朝野上下高度赞扬，被推崇为雕刻艺术的最佳之作。当时罗马最博学的作家普林尼在《自然史》中是这样介绍它的：

“这件作品藏在提图斯的皇宫里，在一切绘画和雕刻作品之中是最杰出的。罗得岛的阿格山大、泡里多柔斯和阿提诺多柔斯三位卓越的艺术家用一种总的计划，用一整块石头，把拉奥孔和他的两个儿子以及巨蛇的神奇的缠绕雕刻出来了。”

它不仅古罗马时便备受赞扬，文艺复兴以来它那一段“失而复得”的历史更使它名扬天下。原来，在中世纪它早已无迹可寻，但普林尼的书却未失传，于是人们以为这尊最佳之作必然已和其他古典名作永远毁灭了。可是，在1506年，也就是文艺复兴的盛期、人们对古典雕像最为崇慕之时，它却奇迹般地从罗马城内的一个葡萄园出土。当时艺术大师米开朗琪罗和建筑家桑加罗都在罗马，他俩闻讯赶忙跑到出土地点，一眼就认出它就是普林尼提到的《拉奥孔》！全城顿时轰动，罗马教皇特地把它藏于梵蒂冈宫，以后一直把它作为宫中所藏的最著名艺术珍品，而从米开朗琪罗到17世纪的艺术大师贝尼尼，也一直对它进行热烈的观摩学习。18世纪时，美术史家温克勒曼又把它作为古典艺术的典范，以阐发其“高贵的单纯和静穆的伟大”的理论，接着美学家莱辛又写《拉奥孔》一书，以之为例探讨诗画异同，于是它在西方美术史学和美学研究中都具有不可或缺的关键意义。但这段历史因缘并未就此结束。19世纪到20世纪中叶，人们由于对希腊美术考古知识渐多，

《伊尼阿特》第2卷，第199行以下有一大段叙之，参看《罗马文化与古典传统》，第186—188页。

《自然史》第36卷，第37章。中译文据朱光潜译《拉奥孔》，人民文学出版社1984年版，第152页。

遂发现《拉奥孔》应列为希腊化风格的作品，对其制作年代，虽然争论较多，但都认为它只能产生于公元前2世纪到公元前1世纪之间，并总是把它归于希腊艺术的范畴。这种情况到1957年在罗马以南百余里的斯柏隆加发现了提比略别墅的雕刻后，才有根本变化。原来这些雕刻上的铭文明确无误地证明它们是《拉奥孔》的三位作者阿提诺多柔斯、阿格山大和包里多柔斯的作品，而这些雕刻完全是适应别墅的岩洞形状设计的，它们必是随别墅修建而作，就即提比略时代的作品。从风格看，这些作品与《拉奥孔》也极为接近，确是出自同一批艺术家之手。这样就把《拉奥孔》的年代确定在公元1世纪的提比略时期，而它也只能算是在罗马工作的希腊雕刻家的作品，应归于罗马艺术范畴了。依此推断，可见这座群像显然是按维吉亦的《伊尼阿特》史诗的描述而定其全貌的，它和维吉尔的诗同样是歌颂罗马，体现罗马精神之作，但情节更为惊心动魄，风格也更见奔放激烈，反映出提比略时期的特色。在这方面，斯柏隆加的雕刻与《拉奥孔》也有异曲同工之妙：它选择的是尤利西斯流浪历险的故事，充满死里逃生的惊险和一发千钧的危急，因此体现出同样的特色。

这组群像以老祭司拉奥孔作构图的中心，他的两个儿子夹峙左右，巨蛇缠绕于父子之间，拚搏激烈，人物表情负有古典的庄重，却更多显露巴洛克风格的激动。老祭司手足伸张迥曲呈星形扩散，这是巴洛克构图的基本特色，两儿也前倾后仰互为呼应，构图更有波浪起伏、骚动不宁之势；再加上动作的激烈，情态的丰富，细部刻划逼真而又虚实结合，明暗对比突出，从而使群像的制作达到技艺完善之境。然而更重要的是，在这种技艺完善的基础上，艺术家们仍按古典精神的要求集中表现了人的性格与感情，其丰富、深沉和典型突出皆非一般古典遗物所可比拟，因而受到从米开朗琪罗直到温克勒曼、歌德等诗人学者的颂扬。例如歌德评拉奥孔说：人类对自己和别人的痛苦有三种感觉，即畏惧、恐怖和同情。雕刻能表现其一已很不容易，而拉奥孔群像却包含了三种不同的感情。父亲刚受蛇咬仍奋力搏斗，以引起人们的恐怖；左边的小儿子被缠窒息，即将气绝，以引起人们的惋惜和同情；右边的大儿子并未遭蛇咬，似乎有可能逃脱，以引起人们的畏惧并为他担心。在这里，人的形家和情感的丰富，成为体现古典人本主义精神的一个重要手段，使后人最看重它的也是这一点。从拉奥孔群像表现生离死别之善达于极点却又不失其庄重的古典精神出发，温克勒曼便写下了那段著名的评论：

“希腊艺术杰作的一般特征是一种高贵的单纯和一种静穆的伟大，既在姿态上，也在表情里。正如大海的深处经常是静寂的，不管海面上波涛多么汹涌，希腊人所造的形体在表情上也都显出在一切激情之下他们仍表现出一种伟大而沉静的心灵。

“这种心灵在拉奥孔的面容上，而且不仅在面容上描绘出来了，尽管他在忍受着最激烈的痛苦。全身上每一条筋肉都现出痛感，……但是这种痛感并没有在面容和全身姿势上表现成痛得发狂的样子。……身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量，以同等强度均衡地表现在雕像的全部结构上。拉奥孔忍受着痛苦，他的困苦打动了我们的灵魂深处；但是我们愿望自己也能像

参看《罗马文化与古典传统》，第293页。

转引自迟轲《西方美术史话》，中国青年出版社1983年版，第44页。

这位伟大人物一样忍受困苦。”

温克勒曼把《拉奥孔》当作希腊的而非罗马的古典杰作，这是他受时代所限而不得不犯的一个错误。若弃此不论，那么他对这座雕像的极高评价却反映了罗马雕刻在古典传统中的重要地位，并表明罗马之继承希腊已到多么乳水交融的地步。就这一点说，用“高贵的单纯和静穆的伟大”来形容罗马艺术亦无不可，而且这种互为对应的美学观念实际上反映着帝国初期艺术融古典因素和巴洛克因素于一炉的特色：可以说单纯与静穆是其古典的一面，高贵与伟大则是其巴洛克的一面，两者辩证统一、天衣无缝般地结合在《拉奥孔》这类雕刻杰作中，所以无论后人从何种角度强调，都能够打动人们灵魂的深处。

除《拉奥孔》、斯柏隆加别墅雕刻这类以古典神话传说为题材的群像外，此时罗马雕刻中大量出现的还有各类皇帝肖像和贵族的男女雕像。它们的形制有全身像、头像、胸像等等，装束与神态也依具体用途多有变化，但由于为宫廷显贵歌功颂德而多少带有华而不实的倾向，艺术水平很难达到《拉奥孔》那样的高度。就以皇帝肖像来说，它们在当时必然是大量生产，无处不在，因此虽然历经浩劫，现在遗留下来的数量仍然可观。从门类看，可知几乎每位皇帝（即使在位时间很短）都有几套官方的“标准像”，供臣民从不同角度顶礼膜拜。然而从艺术角度看，精品却不多，而且这类官方作品总的趋势是即使技艺之精或有保持，精神内容却日见空虚，不能不说是走着下坡路。不过，在古代艺术遗物中，由于这些皇帝肖像基本保持了罗马肖像雕刻已达到的肖似与写真的水平，它们在容貌传真方面仍较其他民族的同类作品为高，作为历史资料，也不失其供后人参考研究的价值。总观各古代文明的历史，凡建立帝国的王朝多少皆有一些帝王肖像的制作，但能像罗马帝国这样能够留下如此众多且系列完整的帝王肖像者，却不多见。在朱理亚·克劳狄和弗拉维两朝中，帝王像中的精品当数弗拉维朝开国之君韦伯芎的肖像，此人行伍出身，粗卤却精于世故，因此他出来收拾了尼禄死后的混乱局面，而他的肖像也能把他粗中有细的个性刻划出来，并真实反映了他那付行伍出身历经风雨而皱纹满面的容貌，在帝王像中是写实传神兼备的佳作。此外，宫廷和贵族仕女的肖像，在表现雍容华贵之余，也注意到反映各时期的好尚，有如现今时装的潮流。例如弗拉维朝兴卷发高髻，当时的贵族妇女像便着意刻画这种发式，以高达尺余的层层卷发如羽冠云髻满布头上，石刻的华丽达于极致。

在罗马雕刻中，独放异彩的是其叙事浮雕，其成就甚至可以超过那些立体雕像。浮雕艺术在奥古斯都时期已有很高发展，和平祭台的浮雕即其著例。朱理亚·克劳狄王朝继承奥古斯都奠定的基础，叙事浮雕技艺续有发展，因为这种体裁便于铺陈武功政绩，更能服务于帝制的需要，而罗马人讲求实际注重实事的民族特性，也使浮雕的叙事性愈为突出，形成了自己的民族风格。当时首都罗马和行省各城市众多的神庙、广场、会堂、凯旋门等等都需要大量浮雕作品为其装饰，作坊、匠师遍布各地，水平虽有差异，叙事求实这一总的特点却普遍坚持，因此使罗马浮雕能在古典艺术中自成一格。到弗拉维王朝时期，罗马浮雕艺术最杰出的一个创作，便是提图斯凯旋门的浮雕。此

温克勒曼：《关于在绘画和雕刻艺术里模仿希腊作品的一些意见》。中译文据《罗马文化与古典传统》，第296—297页。

门位于罗马广场的东南角，是为纪念皇帝平定耶路撒冷的犹太起义而建，它的开工当在提图斯在世，完成则在图密善之时（约 81—90 年）。这座凯旋门形制较简单，取单拱单门之式，主要浮雕置于门道内两边墙上，皆以提图斯得胜回朝举行凯旋式为题材，其中一边表现皇帝驾驷马战车入城，另一边则表现凯旋式中展示战利品的行列，中心部份包括耶路撒冷神庙中掳来的最神圣的纪念品——犹太教的圣物七宝烛台。这两幅浮雕表现车骑和队伍的行进都井然有序，动态鲜明，人物、马匹、器物的空间排列既有层次又有参差错落的联系，予人以强烈的深远感。在实际深度只有几寸的浮雕平面上，能取得如此突出的空远进深的表现效果，是古代浮雕艺术中的一大突破，研究者（例如德国学者威克霍夫）许之为“空间幻觉表现法”，认为这是罗马以前的古代艺术、包括希腊艺术都未能达到的。更有甚者，从各种迹象看，这个提图斯凯旋门的浮雕是完全由罗马作坊和罗马匠师制作的，因此它的罗马特色也表现得更为明显。除了空间感突出和层次鲜明外，它的构图还强调众多人物组合的统一性与组织性。例如浮雕中除皇帝提图斯的形象有较多个性化的加工外，其余人物都按群众场面表现一个统一的行动——凯旋式的游行，每个人物都是这统一行动中一员，他们的体态、感情和动作都服从于这统一行动，因而构图达到前所未有的统一均衡的效果，反映出帝国艺术整齐划一的特色。

在绘画方面，发展情况与雕刻是类似的，但由于绘画遗物保存的特殊情况，了解这时期绘画的主要资料丰源——庞贝壁画，突然在 79 年的维苏威火山大爆发中被截断了，此后对罗马绘画的介绍就不得不以火山大爆发这一年为限。有趣的是，从其他迹象看，罗马绘画此后也确实走向衰微。尽管帝国艺术总的来说是在走下坡路，但绘画走下坡路却早得多，也快得多，而雕刻、特别是建筑在日后的安敦尼王朝还有一度繁荣。

这时期罗马绘画的主要成果是推动了第四种风格的形成。第四种风格是在朱理亚·克劳狄王朝后期形成，于弗拉维王朝初年达于极盛。它和第三种风格的区别便在于它更具综合汇总的特色，即把以前的各种风格融于一炉，故有综合风格之称。在庞贝壁画的研究中，通常把最早的，从希腊化艺术学来的彩绘云石帖面装饰称为第一种风格（公元前 2—1 世纪），故称“贴面风格”，到凯撒之时，形成了第二种风格，在建筑结构间布置人物风景，气势开阔，遂称“建筑风格”；奥古斯都时期以来的第三种风格又在清纯纤巧之余求装饰的精致典雅，便称为“装饰风格”；现在第四科风格则把贴面、建筑、装饰三大类统一笼括起来，兼备第二种风格的开阔与第三种风格的雅致，同时又旁逸斜出，色彩缤纷而气象万千，因此它不仅是汇总各派之长，而且象雕刻中的《拉奥孔》那样，兼具古典与巴罗克的精华，并且以巴罗克的豪华与激动为主调。第四种风格的作品，既见之于尼禄的金屋皇宫，也在庞贝城中许多富家大宅中普遍出现，特别是在 62 年庞贝发生一次地震之后，各家重建的房屋便清一色地采用新起的第四种风格，而这些壁画距 79 年的大毁灭只有十多年，埋于火山后色彩尚很鲜艳，因而也是现在庞贝壁画中数目最多、保存最好的一批。其中著名代表，可举维蒂家的住宅。据考，维蒂本人是一名被释奴隶，以经营印染和百货业而发了大财，其住宅于 62 年地震后彻底重建，许多厅堂满布新风格的壁画，其中尤以画于伊克西昂厅和彭透斯厅的最为华丽（这些厅堂之名皆从其中壁画表现的神话故事而来）。

维蒂家宅这两个著名厅堂的第四种风格壁画的布局，一般是在墙面用画

出的细柱分成若干方框，皆以深红宽带为边，类似建筑物的嵌板。中央大框内则空出一块方形或长方形的墙面，画以仿自希腊名作的图画，犹如墙上挂着一幅名画那样令人有四壁生辉之感。更能吸引人们视线的则是那些在两旁和上部的框边内画出的奇景，它们主要表现从仰视角度所见的各种新奇建筑，或顶阁朝天，或廊棚空透，极具奇突变幻的模式戏剧气氛。至于墙中央的仿希腊图画，构图虽取自前人，笔法却多有新创，在奔放之余更见渲染的自由，出现了类似中国写意画法的那种轻捷淋漓的笔意，西方评论家则喜欢称之为近似印象主义的手法。它画人物可用寥寥几笔即觉生气勃勃，对花鸟静物也是着墨不多而意趣盎然。这时的风景描绘也不再拘泥于具体刻画，而强调以光影色彩烘托意境，或表现烟岚迷蒙的田野风光，或描绘热闹喧哗的城郭海港，皆有其灵巧动人的气氛。更有趣的是，维蒂家宅许多厅堂中都有以边缘小框或画间空白绘出的小幅百业劳作之图，表明宅主是一位百货商人，诸如印染纺织、香料制造、金属工艺、花木栽培、酿酒榨油、林业管理、制砖造瓦等等莫不纳入图画，而劳动者不是凡人，都是长着翅膀的婴孩般的小爱神，因此在如实描绘生产活动中又处处充满童雅嬉戏的诙谐与轻松，在古代绘画中堪称一绝。

3. 安敦尼王朝时期的罗马艺术

弗拉维王朝末帝图密善也是个暴虐之君，弄得民怨沸腾，终在政变中被杀。继之而起的安敦尼王朝持续近百年（96—192年），是罗马帝国最后一个繁荣时期。安敦尼朝头五个皇帝：涅尔瓦（96—98）、图拉真（93—117）、哈德良（117—138）、安敦尼（138—161）、马可·奥理略（161—180）都以养子和助手继位，登极前有较丰富的从政经验，能较顺当地处理国内外各种关系，因此他们统治时期社会比较安定，经济繁荣，文化建设也较突出，历史上有“五贤主”之称。但是，这时已是古代奴隶社会的强弩之末，由于生产力的发展，奴隶制生产关系已完全不能适应，奴隶社会即将退出历史舞台，因此在安敦尼王朝的太平盛世中实际上危机四伏，古典文明也出现盛极而衰之兆。这时比较发达的只是一些技术性较强的文化部门，如建筑、科技、医药、地理之类，有关精神创造而要求较高的哲学、诗词、雕刻、绘画则已见停滞甚至衰微，新创很少，因循重复则随处可见。这时期的罗马艺术也是只有建筑独放异彩，雕刻仅浮雕仍有些发展，绘画则已衰退。

安敦尼王朝时期武功文治最盛是在图拉真、哈德良之世，这时的建筑活动也最兴旺。一般而言，无论是在首都罗马和各行省的城市，这时的建筑在工程技术与艺术装修方面都保持着罗马固有的高度水平，尤其城市的公共设施无论数量质量都居古代世界之冠。因此，这时期建筑方面的佳作可说俯拾即是，遍布于帝国东西南北。当然，最重要的建筑杰作仍集中于首都罗马及其近郊，成就很可观，因限于篇幅，我们将主要介绍其中三个典型代表，即罗马城中的图拉真广场和万神祠，以及罗马近部蒂沃里的哈德良别墅。

图拉真广场是在罗马广场旁边营建的一系列皇帝广场中最后的也是最大的一个，因为这儿能利用的地皮已被占尽，图拉真广场已是挖山填土，用了很大力气才开拓出所需的地面，此后就再也没有相邻土地可供皇帝挥霍了。这个广场位于凯撒广场之北，是把卡彼托林山和奎里纳尔山之间的一片坡地开挖而成，据说挖掉土方的最深处有39米之高，可见工程量的浩大。在经过这么一番整整搬掉一个山头的土方工程之后，图拉真广场便获得了一块长达300米，宽200米的空地，在其上营造其建筑。尽管按东方大国的标准看，这个面积仍属平常，可在罗马它却几乎等于以前所有皇帝广场地面的总和了。广场建筑的布局因此也较以前为复杂，首先是一长方形广场式的大庭院，以一座凯旋门为总入口，庭院三边绕以柱廊，面对凯旋门的一边则连结着一座空前宽广的会堂——乌尔皮亚会堂（乌尔皮乌斯是图拉真家族之姓），这座大会堂之后是两座对称排列、形制完全相同的图书楼，一藏希腊文典籍，另一藏拉丁文典籍，两楼之间的天井中央则竖立高近40米的图拉真纪念柱，绕柱有一条长达200米的浮雕带。由此再往里走，便见到广场的第四也是最后的部份：图拉真神庙，它本身又包括一个方形庭院。设计这个广场的是来自叙利亚大马士革的建筑家阿波罗多洛斯，因此从其中可以看到以中轴线布局为特点的东方建筑的影响。若就罗马广场固有的传统说，这儿仍有较多面积提供给主要为公众使用的廊庑庭院、会堂和图书馆，专供皇帝崇拜之用的神庙反居于最后，倒是加强了供市民公众使用的设施，恢复了广场是群众聚会场所的原意。尤其在庭院两边再开辟两座很大的半圆形凹廊，凹廊外又建多层店铺楼，这些廊庑和店铺楼皆租给商人使用，总称图拉真市场，更突出了广场作为商业场所的特色。

图拉真广场设计层次分明，虚实相间，功能丰富，容量巨大，因此很自然地成为罗马所有广场建筑的最完善之作，各个建筑之间的对比、配合，使广场虽大却不失其变幻灵活的情趣，例如庭院的开阔与两楼夹峙的纪念柱的紧凑、乌尔皮亚会堂的庄重宏伟与图拉真商场的蜿蜒曲折，最先入口处的凯旋门的朗爽和最后庭院中神庙的高昂，皆可从其鲜明对应关系看出设计的匠心。在建筑史上，图拉真广场最有创新意义的尚不在那些富丽堂皇的殿庭楼阁，而是那为市民服务的图拉真商场，因为这儿的水泥结构技艺相当杰出。商场靠奎里纳尔山的一边倚坡建成五六层楼，全用水泥结构，底层以水泥和砖石筑成拱门围绕的铺面，第二层则以开间较小的拱廊面向街道，店铺在拱廊之后，第三层又通过广场外面的一条街，店铺向此街开门面，对着广场的半圆形的一面（这三层楼都是对着广场庭院边的凹廊，因此呈半圆形）则筑成一溜的阳台过道。由此街又联结一座两层的商场，它们构成整个图拉真商场的第四、第五层，这座商场的十字（交叉）拱券屋顶还保存完好，看来和现代市场没有什么两样。这是建筑史上现存最早的以十字拱顶建造的大型建筑物，宽近 20 米，高则达 30 米，下层开店铺，每个铺面又设一夹层供店员住宿；上层则辟为露天走廊，铺面位于廊后，这样就可使十字拱顶从廊面为下层走廊取光通风，还可在拱顶和上层店铺间夸建一支撑拱，使整个建筑既通透明亮又异常牢固，这种设计相当先进，水泥结构的使用也得心应手。据估计，这一片总共五层的商场约有铺面 170 余间，商店按行业分层安排，底层专售蔬菜瓜果鲜花，二层卖油、酒，三层四层经营香料等高级消费品，其中最珍贵的就是来自中国的丝绸，因此罗马人至今仍称此地为“香货街”。五层除店铺外，还设有市政机构并辟出部分结构作水池，用引水道提供的水饲养鲜鱼，因此又是一个鱼市。从这些经营规划可见当年市场繁荣的情况，也为图拉真广场的熙熙攘攘热闹景象提供注脚。正因为这样，日后的罗马统治者面对这个建筑众多、百业兴旺的皇帝广场总感到难以再造如此巨构，所以 4 世纪的一位史家形容皇帝君士坦提乌斯二世来此参观的感受说：

“当他走进图拉真广场时，立即下马驻足，惊叹不已。这个建筑，在我个人看来，实属天下独一无二的奇迹，只有蒙受神明之助才能完工，因为它的宏伟复杂实非言语所能形容，也绝非凡人能够再作同样尝试的。君士坦提乌斯在观看这组庞大而复杂的建筑群后便放弃了哪怕是建造类似其中任何一项的希望，他只说他惟一愿意仿制，而且有能力仿制的，便是大庭院中图拉真骑马雕像中的那匹马（引者注：图拉真此像是空旷的大庭院中唯一的雕像）。”

相比于庞大复杂的图拉真广场，罗马城中的万神祠则是一集中精炼的建筑珍品，而且是唯一得以完整保存至今的罗马古建筑。它大约建造于哈德良之时（118—128 年），建筑师已佚名，但他无疑是古代最伟大的建筑师之一。万神祠顾名思义，可知它是用于供奉众多神灵的庙宇，据考证，它主要供奉与天上星辰有关的希腊罗马诸神，例如包括日、月在内的七大行星（一星期七天的代表），日之神为阿波罗，月之神为戴安娜，金星为维纳斯，木星为朱彼特，火星为马尔斯等等。由于供天上众星之神，它的殿堂便为圆形，屋顶为穹窿圆顶以象征天穹，和现代天文馆中的天象厅相似。万神祠的建造历

史却比较曲折，这儿最初是由奥古斯都女婿阿格里巴修建的一座普通形制的神庙（供何神已不得知），有长方形的殿堂和八柱的门廊，后来此庙被毁，仅门廊留存，哈德良在百余年后在此建万神祠时，就利用了原存的门廊（因此门廊上至今犹存“阿格里巴建造”的题铭），殿堂却彻底改建为圆形圆顶的大厅。这样一来，它的形制就很特殊，是在一长方形的神庙门廊后接一圆形大厅，以前罗马虽有圆形庙，却从无在圆形庙前加方形门廊者，万神祠这种形制可谓独创，但由于它把罗马人习惯了的神庙门廊和新式的水泥结构圆顶厅堂结合起来，却很受欢迎。它建成后帝国各地仿效者便为数不少，文艺复兴以来的西方近代建筑用之者更多如牛毛。从建筑传统看，那个八根柱子承以山墙的门廊虽不足奇，其后的圆顶大厅却极为杰出。它的水泥结构和尼禄金屋皇宫中的八角形厅堂相近，但规模却大了十倍，八角形也变完整的圆形，因而给人的印象是无比雄浑开阔，宛如置身于一个星辰巡行其间的小宇宙。它的圆殿平面直径为43米，圆顶端点距地面之高亦为43米，所以圆顶穹窿像是覆盖在人们头上的一个大圆球、亦即希腊罗马天文学中的天球的一部分。整个殿堂只有一门出入，其余龕窗楼廊之属等装修结构都是封闭而内向的，大圆顶亦只留中央一个直径9米的天窗取光，所以圆顶之下的几十米高旷的空间除圆形边墙外无任何支撑物，也无任何外向的窗户孔洞，使人觉得内部空间圆浑一体，真如置身在大圆球般的天球之中。它中央的天窗可以透见蓝天白云，明亮通达，从而使人不会有闭塞幽暗之感，但它又是如此之高，就像挂在十几层大楼的顶上，因此外界的天气变化竟不会透过它而影响于室内，即使是狂风暴雨，从天窗落下的雨滴由高空飘散到地面也化为雾气，决无瓢泼之势。正因为如此，当人们从一个看似平常无殊的柱廊门面进入这样高大朗爽而又统一和谐的圆浑空间时，谁都会从心里发出阵阵惊叹，庆幸自己亲身目睹了这个人造建筑的奇迹。

万神祠的圆顶既高大空旷又坚强牢固，因而巍然屹立至今，千百年的天灾人祸对它竟无大碍，许多研究者还认为它可以凭其原有结构无需加固大修而一直存在下去。能做到这点的关键是罗马人充分发挥了水泥结构的优势。它的圆形大厅的墙壁正好作为半球形圆顶的基座，此墙厚达6米，但又不是完全实心平砌，而是在顶部夹以荷重拱，拱下的墙面便可辟为廊庑龕，还有夹壁过道，为厅堂装修布置各种阁龕余下充分余地。圆墙之上的圆顶全用水泥灌注，干凝后整体形成一个石质的硬壳，以其全部约5000吨的重量压在圆墙之上，但却不产生一般石砌拱顶的侧压力。在灌注圆顶水泥时，利用夹板叠起构成的方斗形凹框，把圆顶内壁的大部份墙面分割成五列由低到高逐渐收缩的方斗天花，凹处由浅入深，层次分明，内心嵌以铜制镀金的星徽（今已失），在天窗照映下有明显的光暗效果，又使圆顶总重量大为减轻。此外，对圆顶水泥所用的填料亦巧作安排，底层填以坚硬而较重的花岗岩等石料，顶层则选用很轻的火山浮石，同时逐步减薄圆顶的壁厚，有了这些技术措施，尽管圆顶的尺寸空前庞大，却始终稳如泰山、坚若磐石，而且结构本身相比于其体积来说仍不失其轻朗灵透之感。以如此高超的技艺构筑一个如此空旷完密的空间，在古代建筑中是没有先例的，在近代建筑甚至现代建筑中也罕有其匹。万神祠建筑确实以其设计的壮观和结构的坚牢而达到了罗马建筑追求的最高目标；另一方面，它那种既庞大而又灵巧、既丰富而又统一、既精深而又简明、既质实而又华丽的艺术处理，不仅充分发挥了古典美学的辩证统一原则，也体现了古典文化关于宇宙与人生的和谐理想。所以，和其他古

典建筑的巨构一样，人在万神祠的庞大圆顶之下并不觉自身的渺小，反而倍感人类创造力之伟大。因此，虽然它的形制独特，却在体现古典精神上可以直追一切最重要的古典神庙，它对后世的影响也超越任何一项古典建筑。

哈德良别墅作为安敦尼王朝时期建筑艺术的第三个代表，则是以其园林之美，馆阁场所之错落有致，建筑组合之复杂多变和水泥结构之妙用而见称。这个别墅实际上是一座规模极大的行宫，其内又有许多座别墅宫室和园林庭院，有点像我国的圆明园那样园中有园，可以称之为古代西方的万园之园。而且，它也像圆明园汇集江浙苏杭各地园林美景那样，把帝国境内的名胜景点莫不仿建于其中。据说，哈德良平生最为景慕希腊的文化古迹，于是都把它们一一重现于这座别墅之中，有的是依样画葫芦，有的则附会其声名。因此，在这座罗马郊野的别墅中人们可看到来自雅典的“学园”，那里曾是柏拉图授课之地，也有“健身堂”，那是亚里斯多德讲学之处，还有“画廊”，那是斯多噶学派的大本营，以及“会议厅”，那是雅典议会主席团休憩之处，如此等等，几乎包括了雅典和各地的旅游热点；当然，中希腊的坦比谷等希腊的园林美景他也不惜花费仿制于园中，甚至尼罗河入海处的卡诺普斯运河，因特别惹他喜爱，也以掩映于浓荫中的一长条池水代之。但这些取之外省名胜古迹的景点不过表明皇帝游踪之广和帝国风光的丰富，按照古典文化重视人工创造的精神，它们还是要置于由各种建筑物布置的别墅环境中让人观赏感兴，而这些建筑的布局与结构却要按罗马当时的体例与传统。因此，哈德良的汇聚天下美景的想法在这儿可说是促使罗马建筑设计（特别是水泥结构的设计）更迈向新奇之境。

哈德良别墅中这些迈向新奇之境的建筑成果主要可举三项，即黄金广场的廊亭、海岛别庄的厅房和卡诺普斯运河的柱廊。黄金广场位于整个园林的东北角，它虽名为广场，实际上是个园中之园，按古典通例取方形庭院形式，四周围以柱廊，院中遍植奇花异草，杂以喷泉水池。它的新奇之处在于两端柱廊中央的亭阁，以水泥结构的圆顶圆厅组成，但圆弧曲线富于变化，不像一般的规整圆弧，而是正反相切，凹凸互济，呈波浪般起落重复，不仅厅堂的墙面如此，圆顶也随之或张或缩，显示了水泥结构技巧的精到。海岛别庄（也称海上剧场）则位于全园的中心位置，其周围有宴会厅，图书馆、远望楼等重要建筑，它本身却独出心裁，在一圆形高墙之内挖池灌水，形成人工之海，海中再建圆形之岛上别庄。圆形水池——“海”之周边绕以圆形柱廊，而岛上别庄也是以一系列波浪般凹凸起伏的回廊围绕一中央小亭，回廊内又分隔成形状各异、方圆互见的小间。从中央小厅环顾四周，但见回廊曲突，而柱间窗旁总可看到对面隔海而起的圆廊的一角，有时还可透见更远的园外景色，使岛上居住之人有如临仙境之感。显然，这个岛上别庄的原型可能来自东方，但它能如此出奇制胜则全靠罗马高超的水泥技法。至于卡诺普斯运河旁的柱廊，它与水泥结构关系却较简单，其特点是灵活使用柱式，让它直接与拱门结合（即把拱门建于柱顶之上），列柱列拱变成一串美丽的花边，围绕着浓荫中的运河，并配以众多古典雕像，更显园林之美。这样灵活运用柱式和拱门也是前所未有的，它为帝国后期建筑的演化开了先例。

综上所述，可见哈德良别墅的建筑是在追求一种驰情入幻，眩艳呈奇的风格，无论是凹凸起伏的曲线还是插花安排的拱梁，其旨趣无不具有规矩之外再求变化的倾向，这是前一时期的希腊化巴洛克风格的进一步发展，由于它已完全罗马化，亦可称之为罗马巴洛克风格。当然，从哈德良别墅这个帝

王行宫的例子看来，它的富丽新奇往往和宫廷追求豪华有关，但在民间它也很受欢迎，因为它能适应更为丰富的文化生活的需要，在古典的静穆之外带来幻想与激情，满足动感的渴望和心灵的奔驰，甚或如宗白华先生所说，为彷徨落寞、苦闷失望的空虚给予寄托。因此，这种巴罗克风格是在古典风格成熟以后的一种变体和补充，反映了在帝国的复杂环境中艺术本身的演化。由于它首先在希腊化的东方各省产生，而东方古老文明悠久而高超的工艺正是它产生的必要条件，所以它在罗马帝国东部行省例如埃及、叙利亚、阿拉伯等也更见流行。前面提及的黎巴嫩的巴尔贝克，它的太阳神庙有空前浩大的石造工程，这时也发展为一个罗马巴罗克风格的代表地区，太阳神庙在 2 世纪时增建的庞大门厅，前有双塔夹峙，中央开一拱顶大门，厅后又有一八角形柱廊大厅，无论形制与装置都可与罗马同类风格的佳作媲美。3 世纪时又在其旁建一亭阁般的维纳斯女神庙，殿堂是圆形的，外围柱廊却以凹圆的反曲线构成，凹凸正反之比极为明显，更是一典型的巴罗克风格建筑。此外，约旦的庇德纳、叙利亚和帕尔米纳，也都有很出色的石造建筑，把古典柱式加以灵活运用，对后世影响深远。

安敦尼王朝时期的雕刻作品，就帝王肖像、贵族仕女雕像这类作品说，其数量并不比前一时期少，但精品相对而言就更难窥见了。帝王肖像中，只有图拉真之像，突出了他的坚毅沉着的性格，差可和前代佳作相比，其余就很一般了。因此，这时期雕刻艺术中惟一可称伟大的作品，便是图拉真广场中的图拉真纪念柱浮雕，这根柱子也是现今已沦为一片废墟的整个广场建筑中硕果仅存之物。这根纪念柱是竖立在两座图书楼之间，人们读书阅览之余，在柱廊前就可清楚看到柱上的浮雕带也如书卷般展现在眼前，人们观看浮雕表现的景物故事，犹如读一本图文并茂的书，它的用心可谓良苦。此柱总高 38.7 米，柱身部份则为 29 米，因为柱下基座刻成一座墓室，用来存放图拉真的骨灰。柱身由下到上缠绕一条浮雕带，带高 1.25 米，故可绕柱身总共 23 圈，而柱壁圆周长约为 9 米，浮雕带总长便达 200 米，其上刻划人物超过 2500 个，能划分的情景场面也在 155 项以上，可见这作品的规模是如何空前绝后地浩大。浮雕的主题则只有一个，那就是表现图拉真征服达西亚（今罗马尼亚）的战争。它以罗马军团渡过多脑河为开端，接着——介绍罗马备战、作战直到胜利的各个过程，诸如图拉真召开作战会议、献祭敬神祈祝胜利、皇帝向官兵发表动员演说、罗马士兵安营扎寨、修筑工事、攻入敌寨、掳掠烧杀等等古代战争的日常事项，它都表现得井井有条。尤为可贵的是景无论大小，人无论多寡，皆绳之以罗马人务实求真的精神，把这场战争的经过以文献史料般的详尽明确刻画出来。尽管这个纪念柱是对皇帝歌功颂德，但其叙事的详实与意境的朴质却不失为体现罗马精神的艺术代表作。更不较说罗马浮雕当时已达到的空间表现的技巧和写实构图的功力了。

图拉真纪念柱浮雕带在长达 200 米的总体布局中，虽然也分成数以百计的场面，其景致与情节却是连续性的。它有点像中国的山水长卷画，所绘景物从溪流发源，然后历经丘壑峡谷，汇流浩荡，最后一泻千里，奔腾入海，从发源到汇入大海，千物万景纳入一轴。这种手法既要刻划入微，又要有居高临下，统御全局之势。由于浮雕带表现的成百场景有大有小，视角也随之俯仰转折，原来古典单幅浮雕追求的统一空间或在此便必须有所变通，于是

带来了这个连续浮雕带作出的重大突破：它开始改变甚至部分取消了以前的那种单纯空间表现法，而采用了民间艺术喜爱的连续铺陈法。例如大军渡河之景是平视的，修墙筑垒之景则属俯视，而皇帝演说的场面又转为仰视。甚至一景之中为使动作明白易见也可相应作些变化，如群众之密集以许多人头表示，建筑物对比于人应故意缩小，器物排列可取图解式的表现法等等，严格的说，这些画法都和只有一个统一空间、统一视角的古典绘画原则有所背离，但它能够把故事情节明明白白地向观众交待，浮雕带的艺术家就觉得这样做利大于弊，从而把统一视觉空间的追求放在次位。从此以后，罗马浮雕中采用多角度拼合和古老的图解手法日见其多，形成了一种图解式的写实主义。它由于明白易懂，曾受到群众的欢迎，帝国政府出于宣传需要，也支持这种手法。在帝国后期的纪念碑和石棺的浮雕中，它逐渐有居于主流之势。由于这种图解式倾向过份发展会导致古典写实原则的丧失，它确实又有走向反面的危险，特别在基督教兴起后，这种倾向愈演愈烈，变成宗教艺术的一大特色，罗马艺术就逐渐向中世纪艺术转化了。

五、帝国后期的罗马艺术

1. 帝国后期的危机与古典艺术的衰落

从公元3世纪开始直到476年罗马帝国灭亡，是帝国后期阶段，也是古代奴隶社会总危机爆发，古代社会走向灭亡的阶段。罗马帝国作为最后一个奴隶制大帝国，它是与奴隶制共命运的，当先进的生产力已把奴隶制这种最落后的生产方式否定时，维护奴隶制的罗马帝国便成为一切腐朽反动势力的代表，帝国统治日趋残暴，社会矛盾日趋尖锐，动乱频仍，宫廷政变层出不穷，经济遭到破坏而出现恶性循环，于是帝国后期的混乱衰败与帝国初期的安定繁荣形成了鲜明对照。安敦尼王朝之后，塞维鲁王朝勉强维持了几十年（193—235年），此后罗马即进入为时50年的大混乱，竟无王朝体系可言，有一年连续推出四个皇帝，却全为士兵杀废。在253—268年间，各地割据称帝的竟达30人，有“三十暴君”之称，政治混乱达于极点。以后的4世纪和5世纪也一直是多事之秋，最后终于导致人民起义和入侵的蛮族联合起来，共同打击这个腐朽的帝国，而于476年使它一命呜呼。帝国后期危机连绵的历史背景，当然也给它的艺术打上衰微残败的烙印。

从具体过程看，帝国后期的罗马艺术在塞维鲁王朝时期尚能继前朝之余绪，进行一些建筑活动，但雕刻水平的下降已比较明显。到50年大混乱期间，帝国各地的城市已有不同程度的衰败，罗马作为首都也只能致力于加强城防之类乱世必修的工程，纪念性建筑却日渐稀少。罗马雕刻水平的下降至此又进入一个新阶段，即开始抛弃古典艺术的写实原则而搞一些程式化的表现，技艺明显地转向粗劣。从3世纪末到4世纪初，戴克里先和君士坦丁两位皇帝竭力作了一些整顿，但他们的目的是维护垂死的奴隶制，因而事与愿违，帝国经济未见复苏，专制君主统治却更加强，帝国初期还保留的少许公民政治传统剔除无遗。极端的专制高压，使人人处处感到毫无权利可言，古典文化最珍视的理性和人本主义精神也被摧残殆尽。这两位皇帝虽然也大兴土木，构筑的皇宫殿堂尽管在规模上还很庞大，技术上也不无进展，气质却和以前的古典建筑很不相同；雕刻、绘画等更沦落为只为君主专制宣传的工具，被奉为神明的皇帝以程式化的夸张手法表现，古典的现实主义已无踪影。君士坦丁为保持帝国统治而承认了基督教，从此基督教艺术逐渐占据统治地位。他又在欧亚之间的拜占庭城营建新的帝国首都，称君士坦丁堡，从此帝国统治中心分为东西两都，西为罗马，东为拜占庭，艺术上也渐有东西之分，东部的拜占庭艺术也是基督教艺术，但更多吸取东方遗产以充实自己，遂开始了以后连续千余年并自成一体的拜占庭艺术的发展。因此，也可以说自从君士坦丁承认基督教之后，古典传统的罗马艺术便基本结束了，它中间一些可以为基督教利用的东西逐渐转移到基督教艺术中，但原有的一切古典神庙和古典雕像则被视为异教的产物而受到排斥。神庙或被折毁或被改建，雕像则多遭破坏或埋于地下或烧成石灰。到392年皇帝提奥多西下令严禁异教，古典文化和古典艺术便正式被官府列在摈弃打击之列，不仅大批图书典籍和艺术品被疯狂破坏，连奥林匹克运动会也被禁止，古典艺术可说也就寿终正寝了。

在帝国后期的罗马艺术中，建筑仍像以前一样是罗马艺术活动的主项，但这时建筑主要凭技术以取得进展，在古典风格方面无大贡献，艺术水平且

有下降的趋势。塞维鲁王朝在罗马广场东北角建的一座庞大的凯旋门（世称塞维鲁凯旋门），取三门三拱形制，圆柱列于门前，顶阁遍置雕像，气势可谓豪华；但雕像和浮雕都有呆滞堆砌的缺点，不能说是完美之作。此朝的卡拉卡拉皇帝在罗马城内兴建的大浴场，是这类工程中规模最大、设备最丰富、水泥结构也运用得最杰出的，它的废墟至今仍能给人深刻印象。但卡拉卡拉本人却是一个无足称道的暴君，他的肖像一反古典精神而只突出其作为君主的专横霸道，格调低了许多。塞维鲁王朝在其家族诞生之地的北非大莱普提斯城（今利比亚境内）的建设，总的说来也是以规模宏大、技艺完善见称，艺术风格未见显著提高。这种建筑凭技艺取得进展的情况，恐怕是和当时奴隶制危机发生的根本原因有所联系的。因为奴隶制的灭亡是由于生产力的提高引起，所以这时的生产力确已达古代世界的最高水平，尽管社会动荡不安，在某些具体的技术工程项目中，或者在建筑的技术性工艺方面，这种高度的生产力水平仍能显示出一定的威力。从塞维鲁王朝直到君士坦丁之世，罗马建筑在数量方面仍是有其巨大进展的。据4世纪时帝国政府对罗马城市设施的调查，统计全城共有庭院式的贵族邸宅1797座，中下阶层居住的公寓楼房46602栋，磨坊254所，谷仓190处，有桥梁8座，街道大市场8个，纪念性的公共建筑则包括11个广场，36座凯旋门，自来水泉（附雕像池座装饰）1152处，公共图书馆28座，赛马场2处（其中最大赛马场可容25万观众），圆形竞技场2处，剧场3座，浴场11座，此外还有856间私营小浴室。可见这个人口逾百万的古代最大都市，在它覆亡之前犹能靠其高度技术和数百年掠夺积累的财富把它装扮得“车水马龙”般的富丽堂皇。

君士坦丁在罗马广场东面修建的一座全用水泥构筑的大会堂，可说是罗马建筑的最后一座纪念碑。这个大会堂在其前任马克森西之时已动工并完成一半工程，君士坦丁不过将其续成，因此也有人称之为马克森西大会堂。以前的罗马会堂是长方形的木梁结构建筑，易遭火灾的木质屋顶是其大弊，现在完会用水泥结构的十字拱顶代之，气魄更见宏伟。前已提到，图拉真商场中的店铺楼房是首次以水泥结构的十字拱顶用于大型建筑的范例，以后许多大浴场的中央大厅也用类似的十字拱顶，如卡拉卡拉大浴场便是如此，说明罗马人用这新技术日见精进，它的登峰造极之作则可推这个君士坦丁大会堂。按罗马会堂分一主厅两侧厅、主厅以高侧窗取光的形制，它用拱券顶构筑较低的两侧厅，十字拱顶则用来构筑中央主厅，两侧厅的拱券顶高25米，中央主厅的十字拱顶则高达53米，规模尺寸之大皆属空前，十字拱顶的边拱为高侧窗提供了理想的场所，而两边的拱券顶又可为中央主厅的屋顶提供支撑作用，因而整个会堂的高大、明亮、牢固皆非以前的各种会堂建筑所能比拟。在今天的废墟中，主厅屋顶早已不存，但侧厅一边的三个25米高的拱券犹矗立于广场东侧，成为罗马广场所有建筑遗迹中最宏伟的废墟。从这个角度看，不能说罗马后期帝国的建筑毫无进展。像君士坦丁大会堂这

类杰作正好是当时生产力已达高度水平的一个表征，只是奴隶社会的体制无法为这些高技术提供更广阔的天地吧了。正因为这样，后世仍把君士坦丁大会堂看作可和哥罗塞姆竞技场、罗马万神祠并肩而立的古代建筑的奇迹。文艺复兴以来许多西方大建筑家向往的古典建筑设计的最佳组合，便是“把万神祠的圆顶放在君士坦丁大会堂的结构之上”。他们认为两者的结合

代表着古典建筑的最高理想，显然也合情合理。

建筑而外，雕刻、绘画之类造型艺术在后期帝国的命运就灰暗得多。总的说来是艺术水平持续下降，写实倾向减弱，抽象程式增强，技艺手法也在退化。于是，帝国初期那种技艺高超、形象生动、风格豪放的巴洛克风格的罗马艺术，现在走向了它的反面：技艺粗劣，形象呆板，风格沉滞。这既是专制强化以及整个社会生活简单化、定型化等等对艺术创作的毒害，也是长期混乱衰败堵塞了艺术自由发挥的生机的结果。以罗马人最引以自豪的纪念性建筑物的浮雕——凯旋门的浮雕为例，塞维鲁王朝建于罗马广场上的凯旋门，尽管建筑还有一定气魄，大门两边的浮雕却无足取。这些浮雕表现塞维鲁皇帝远征安息之役，但战争情节并无具体交待，除了看到一队队兵员车马横列眼前以外，毫无动感与气势，人物拥挤，空间局促，姿势重复，衣褶也千篇一律，令人觉得艺术家在此只是奉命而作某种官方宣传品，他已失去对形象的优美追求的任何兴趣。浮雕的布局也只采用那些只求交待明白的图解式手法，再也谈不上对真实空间效果的追求。塞维鲁王朝时期的帝王肖像和其他叙事浮雕也都显示了这种技艺退化，艺术经营迟滞的现象。在日后的大混乱期间，这种现象当然有增无减并逐渐成为主流。

君士坦丁在罗马广场东南面也修建了一个可和塞维鲁凯旋门相比的凯旋门，它正好位于哥罗赛姆竞技场旁边，和广场东北面的君士坦丁大会堂遥遥相对。如果说君士坦丁大会堂还算得上罗马建筑的一大杰作，这个君士坦丁凯旋门的建筑也以三门三拱而在轩昂之中显得华丽的话，那么它的浮雕装饰却实在无法恭维。如果拿同在罗马广场上并距它不远的提图斯凯旋门作个比较，那么按古典风格的发展水平说，它要较提图斯凯旋门倒退好几百年，回到罗马初期共和国的古拙时代。如果考虑到它实际建造于提图斯凯旋门两百余年之后（它行建于312—315年），这种倒退就更令人吃惊。但这还不是问题的全部。因为从表面看，这个凯旋门上有些浮雕还是很精美的，不明底细的观众会认为创作这类浮雕的君士坦丁时期的艺术家仍有相当水平，殊不知恰恰是这些较精美的作品却不是君士坦丁之时而是在它以前很久制作的——它们是从帝国初期的纪念物上硬搬过来，其中有从图拉真广场上搬来的两块表现皇帝出征的浮雕，被装在中央拱门的内壁，还有从哈德良的建筑物上搬来的几块圆形浮雕，也摆在门上最显眼的位置。檐壁上的几块方形浮雕，则是从马可·奥理略的纪念碑上搬来的。这样做表面看来是为君士坦丁的凯旋门添了光彩，实际上却表明这时雕刻艺术的沦落已到了不得不借前人作品来装点门面的地步。而真正出自君士坦丁时期匠师之手的作品，和这些帝国初期的精美之作比起来就有天壤之别。这类真正属于君士坦丁时期的作品，最有代表性的是两边小拱门上的两幅横浮雕，其北面的两幅分别表现君士坦丁进入首都后与群众见面时所作的两件大事：皇帝在罗马广场发表演说和向群众发放救济粮款。在表现这些情节的时候，君士坦丁的艺术家们完全抛弃了罗马叙事浮雕积累了数百年经验才形成的写实传统，刻划皇帝与群众见面的情景时竟只用图解式的排列人物而全无真实生动之趣。演说一场中，皇帝能辨认出来，只因为他被放在正中央而且是惟一以正面表现脸部者（其余群众一律侧面），所有的人物都挤在一块，没有空间，更没有舒展的余地。包括

挪威学者汉斯·彼得·洛兰奇曾总结说，帝国后期的全面变化实质是社会素质的下降，整个社会都走向集权化、一体化、标准化和军事化。参看《罗马文化与古典传统》，第386—387页。

皇帝在内的一切人物形象都无自然生动可言，头部过大，与身躯失去比例，令人觉得都是像侏儒般的畸形矮个子，他们站立的姿态像插在地上的木杆似的僵直，过去古典艺术处理站立人物给他们带来自由舒展姿态的方法，如重心对应均衡，一足承重一足放松，微转的腰身，灵活的手势，蜷曲的头发，富于变化的衣褶等等，现在统统被遗忘而以千篇一律的程式化的图形代替，甚至连岩石的刻划也一律简化为蜂巢般的图案。

这样强烈的非写实的倾向，当不仅仅是由于艺术技巧的退化和不足，更重要的是艺术家的美学观念和价值观念有了重大的变化。在随着专制统治强化而来的社会生活定型化、简单化过程中，古典的美学信条遭到怀疑甚至抛弃，当时的哲学家就开始宣扬美不在于外在形体而纯属内在心灵之说，基督教和其他东方宗教也强调肉体的卑贱与丑恶，把灵魂得救寄托于神学与迷信。这些流行的思潮影响于艺术界，就形成了只用简单图形表现人物、只用图解拼凑揭示生活情景的非写实的手法，并形成不求人体优美和气韵生动的宗教厌世的艺术观。按照当时人的眼光，甚至会觉得这种以固定图样传述或象征一定概念的做法有其简单明了之处，特别是从宗教宣传的角度看，它可以使人归于正道而心不外骛，有一举两得之利，所以在日后的基督教艺术中它们就很有用武之地，刻制君士坦丁凯旋门的时候正是基督教被正式承认之时，这些罗马艺术家必有不少很快就被卷入到随基督教被承认而大力掀起的基督教设施制作的高潮中，进行基督教艺术的创作了。

2. 早期基督教艺术

基督教是1世纪时首先在巴勒斯坦形成的新宗教，当时巴勒斯坦是在罗马统治之下，基督教很快就在罗马的东部各行省传播开，埃及、叙利亚、小亚和希腊都陆续出现基督教的秘密会社，一些信徒还深入罗马传教。到2世纪时，帝国西部各行省也流行基督教，3世纪时它已有信徒600万，为帝国境内有影响的大宗教之一，但罗皇帝一直对其迫害，视之为无法无天之徒。迫害没有使基督教消灭，反而促其壮大，到4世纪初它已遍布帝国各地和罗马社会各阶层，不仅罗马军队中有大量基督教徒，甚至连君士坦丁的母亲也是一位虔诚信徒。君士坦丁知道迫害无益便转而采取承认政策，他本人也在死前受洗入教。皇帝的承认和官方的支持使基督教摇身一变而成为居统治地位的宗教，朝野上下莫不争先恐后加入其中。这时的基督教不仅有大量统治阶级人士充任其教会领导成员，它也发展了一整套可为统治阶级服务的神学体系。从文化史和艺术史的角度看，基督教神学体系与古典文化精神之间水火不相容的对立，必然导致西方文化和西方艺术在君士坦丁之后起大变动。一般而言，可说古典文化是理性至上，基督教则神学至上；古典文化是人本主义，基督教却是神本主义；古典文化提倡求实写真的艺术，基督教却喜欢非现实的象征艺术。如此等等，随着基督教成为罗马社会一大势力，古典文化与古典艺术自无立足之地。但是，就艺术本身而言，基督教艺术又是利用和择取罗马艺术的某些因素而发展起来的，就像基督教是帝国境内社会矛盾发展的产物那样，基督教艺术也是从罗马艺术内部萌发的一个支派，罗马的会堂建筑发展成为基督教的教堂建筑，罗马雕刻和绘画中的图解式现实主义后来也发展为基督教艺术的图解式象征主义，因此，无论从艺术师承和地域、时间关系看，早期基督教艺术都可看作罗马帝国艺术发展的一个组成部分，尽管它和古典艺术又有根本的对立。

早期基督教艺术从现存遗物看最早可追溯到3世纪初年，但它的主体只能从313年君士坦丁承认基督教后开始。在此以前，处于地下状况的基督教艺术作品只限于地下墓穴及其中的壁画。从各种迹象看，教会也有利用信徒住宅中的一些厅堂充作教堂和洗礼堂的，在东方各省的城市中这种情况可能还比较普遍，但它们的遗迹绝难留存。20世纪初，在叙利亚的幼发拉底河畔的杜拉·幼罗波斯古城发现了属于245—265年间的罗马建筑遗迹，据考证其中一间民宅内尚存一用作基督教洗礼堂的小厅，并有一些壁画残迹，可算是这类早期宗教用房的唯一遗迹。此外，该城尚有一座保存较完好的犹太教的教堂，其壁画也以旧约《圣经》为题材（旧约《圣经》是犹太教和基督教共同的经典），可以想见如果基督教徒要在自家教堂上画《圣经》故事，很可能参考犹太教的这类壁画。罗马等地的地下墓穴中的壁画较这些东方行省的作品更为简陋，而其笔法、布局则多取自罗马当时的古典壁画。有意义的是，这时的古典壁画已经衰微，它的简单的图解式的造型似乎也易于为基督教所接受。大体而言，这就是君士坦丁以前的基督教艺术的发展情况。

君士坦丁承认基督教后，形势顿然改观。现在基督教可以公开活动，立即掀起兴建教堂的热潮。皇帝本人带头募建教堂，在首都罗马和新建的首都君士坦丁堡，还有基督教的圣地耶路撒冷等地，君士坦丁都动用帝国的财力物力兴建许多基督教的教堂。随教堂的兴建，内部装饰所需的壁画、镶嵌画也逐渐完备，于是一个气势磅礴的基督教艺术便出现在罗马帝国的广大土地

上。君士坦丁首先把罗马城南的拉特朗诺宫送给教会，在此建第一座基督教堂（319），接着又调集大批匠师在梵蒂冈建规模最大的圣彼得教堂，此堂建在教会开山祖师圣彼得殉难地和坟墓上，也就是专门用来供奉圣彼得的教堂。按基督教的传说，耶稣生前已把管理世界的钥匙交给圣彼得，日后一世教会领袖和教皇都是圣彼得的继承人，因此圣彼得教堂在众教堂中也应居首位。它约从324年动工，经10余年而建成，按当时条件看工程进度是相当快的了。这座教堂日后也就成为一切早期基督教教堂建筑的样板。

当基督教徒以胜利姿态出现于罗马社会时，他们当然也以“拿来主义”的态度对待罗马原有的建筑和艺术。但是，出于遭受长期迫害产生的愤怒和宗教偏见，他们对一贯服务于皇帝崇拜和帝国宣传的那些罗马神庙、神像以及帝王像、人物像等等恨之入骨，发誓要把它们削除尽净。在这种情况下，基督教的教堂要采取什么形式自然是人们关怀的问题。既然传统的古典神庙已在削除之列，那么选择只能落在罗马会堂建筑身上，而且会堂历来是公众集会之处，基督教的宗教活动也要求听众经常集会礼拜，作弥撒和听布道，会堂正好适应这些需要，于是圣彼得教堂的形制便以罗马会堂为原型而略加变通发展。前已提到，罗马会堂的基本结构是一主厅两侧厅，主厅高侧厅低，主厅便在侧厅之上开高侧窗取光，这个基本结构现在也是基督教堂的基本结构。但在圣彼得教堂的设计中，有许多新的改进，首先是教堂的动向从横列改为纵列，长方形的罗马会堂是以其宽边（长边）横向面对观众的，也从宽边开门以供出入，那情况和中国的殿堂建筑相似。但基督教作礼拜却要求所有信众都面向祭台，会堂原来的宽边横向之制难以把视线都集中到建筑中央，若把大门放在长方形窄边的一端，祭台置于另一端，人们进入大厅，眼光便被两边一溜长的高侧窗及其下的柱列引向厅尽头的祭台，效果要好得多，于是圣彼得教堂便改为纵列。此外，为了容纳更多听众，两侧厅仍不够用，便增加为四个侧厅，也以柱子隔开，于是，厅堂内便有四柱列，面积也增加许多。面对大门的祭台这一端现在成为教堂的末端，祭台所在之处仍按会堂旧制建成半圆形的耳室，但它和主厅联结处为了突出也改建为一大拱门，并按凯旋门之意以凯旋拱称之。这样一来，祭台作为尽头而大门作为起点的意义就更为明显，进入大门便有奔祭台之势。由于祭台及其周围地区非常神圣、重要（在圣彼得教堂中这一带还用来存放圣物和圣徒、显贵的棺槨），是信众朝拜之处，于是又横辟为一个厅堂，称为横厅，它与主厅等高，所以照样开一系列横向的高侧窗。这种横厅，在规模较小的普通教堂当时犹少应用，可是，日后的教会人士却发现它和主厅一横一竖的结合却显示出十字架的图形，由于耶稣被钉死于十字架上，十字架或十字形现在已成为基督教的象征，于是这种十字形的教堂建筑便极得教会喜爱，往往在主厅或祭台之间加一横厅，它成为中世纪教堂通用的形制。在圣彼得教堂这儿，大门的处理也较复杂，由于有一主厅四侧厅，前面相应开五个门，门前筑成廊庑环绕的庭院，宽与教堂相等，有时甚至比教堂还宽，这个四方形的庭院可能仿效罗马皇帝广场皆有柱廊环绕的庭院之制，庭院沿中央又筑门楼、宾馆等等，使教堂成为一完整的建筑群。

像圣彼得教堂这类以罗马会堂为原型的早期基督教教堂，通常便以会堂原名而称之为巴西利卡式教堂。它在结构上的主要特点是屋顶全用木构，无论侧厅、主厅、横厅的屋顶全以木梁支撑，只有祭台后那间半圆形的耳室通常以砖石砌一个小小的半圆顶，在圣彼得教堂这类最古老的巴西利卡式教堂

中，屋顶之下还不再铺天花板，梁檩之类便暴露于外。木构屋顶本来就是罗马会堂建筑的通例（一切古罗马会堂皆用木顶，唯最后一个——君士坦丁的大会堂使用水泥结构的十字拱顶），但基督教在自己的教堂中使用它，还有避开帝国官方工程界最引为自豪的拱券圆顶结构之意，所以尽管君士坦丁大会堂破例用十字拱顶非常成功，几乎和它同时兴建的一切罗马巴西利卡式教堂却全不理睬它而袭用简单原始的木构。也可能出于同样的爱憎之见，早期基督教建筑对帝国后期相当发达的水泥工艺完全视而不见，以至使这些技术渐告失传，当中世纪的教堂建筑开始考虑把木构屋顶换成砖石拱券屋顶时，人们便不得不从新走一条艰难的模式之路，直到文艺复兴以后，西方建筑才慢慢学会使用水泥（当然仍是天然水泥）。

与这种对石造教堂屋顶不感兴趣相联系的审美倾向，则是把古典神庙重外表之美的惯例颠倒过来，要求基督教的教堂外表尽量简单朴素，不加修饰，内部装修则力求金碧辉煌，彩画丰富，正如教会强调人的皮肉不值一顾，只有内在灵魂才是神恩关注之处。圣彼得教堂的外墙全是一溜的灰石粗砌，庭院的门楼也很简朴，只有在教堂大门的门廊之上，人们才会看到一些表现圣徒的图画，但进入大门以后，列柱以上的檐部和高侧窗的间壁之上则满布表现《圣经》故事和基督生平的镶嵌画，通向祭台的凯旋拱上之画尤为光彩照人，它们既显示了教堂作为灵魂之家的豪华与高贵，也向信众作形象的布道宣传。可惜的是，圣彼得教堂内部内容极为丰富、水平也很高的装饰画和镶嵌画，随着这个老教堂在文艺复兴时的彻底改建而完全毁失了。当时人尚无文物保护之类想法，结果是把年久失修的老教堂全部推倒拆除，另在废墟盖新的圣彼得教堂，尽管这个新教堂是文艺复兴建筑的一个最伟大作品，老教堂的消失却不能不说是文化史上的一个最大遗憾。目前对罗马的早期巴西利卡式教堂及其内部镶嵌画的了解，便只能依靠另外两座著名教堂，即建于罗马城外的圣保罗教堂（386年开工）和罗马城内的圣马利亚·马焦雷教堂（始建于4世纪中叶，但在430—450年间大规模改建，使它成为罗马最重要的巴西利卡式教堂之一）。由于圣保罗教堂在19世纪雷击焚毁，镶嵌画损坏较多，圣马利亚大教堂便是有关资料的主要来源了。

镶嵌画（音译莫赛克）在罗马帝国初期已有较大发展，庞贝城遗址中便有大量镶嵌画出土，其数量并不低于庞贝之壁画。但是，镶嵌画在罗马古典社会中只用作地板装饰，作于墙上类似壁画者绝少，而且镶嵌画作品除花纹图案外，其他绘静物风景以至人物故事的画幅都仿自壁画或其他画种，因此镶嵌画在罗马长期以来只属于工艺装饰性质，不能称为独立的绘画创作体裁。但在基督教美术中，镶嵌画的地位起了很大变化，因为基督徒发现这种工艺经久耐磨，闪闪发光，比壁画更适合于制作那种宗教观念要求的，以永久、珍贵、坚固材料制成的图画。于是镶嵌画开始主要用于教堂壁面，嵌块也主要以彩色玻璃制成，有时还镶以黄金，画题也完全按新宗教的要求重新设计、创作，镶嵌画在早期基督教艺术中遂代替壁画而成为主要画种。从考古遗物看，近年在圣彼得教堂地下深处发掘到一些3世纪时的基督教墓葬，其中有在墙面和墓顶制作的镶嵌画残片，可见在墙上而不是在地板上作镶嵌画是基督教早就有的一种自别于罗马人的习惯。但这些镶嵌画的题材仍取自罗马古典艺术，如用葡萄藤表示天堂，以阿波罗神乘马车巡天之像代表基督或上帝等等，手法还很幼稚。君士坦丁承认基督教后，大批建筑界的匠师被调来营建教堂，绘画界的匠师则被委以全面制作基督教内容的镶嵌画的任

务，他们的作品相继出现在圣彼得、圣保罗、圣马利亚等大教堂中，也普遍见于其他教堂、礼拜堂、洗礼堂和墓室。

从圣马利亚大教堂现存的镶嵌画作品看，它们已有成龙配套的系列，用连续的画面分别表现上帝创造世界、以色列人的历史以及耶稣的生平传说，亦即旧约和新约《圣经》的主要故事，用这些图画向广大信徒（他们中大多数不识字）进行宗教宣传显然有其突出效果。此外，在一些重要的墙面，例如大门檐部上的、凯旋拱上的、祭台背面的地方，应该画内容更隆重、形象也更丰富的宗教画，如众圣徒朝拜耶稣、耶稣复活、显灵之类，圣徒和耶稣的形象直接面对信徒群众，更有宗教上的启示与说服力。前一类连环画似的以故事情节为主的镶嵌画，罗马艺术家可从他们历来擅长的叙事浮雕艺术中寻求样板，不过这时的叙事浮雕已在图拉真纪念柱基础上向图解式叙述走了很长一段路，人物大加减缩，动作也尽量简单，一切以能把故事情节交代清楚为限。朝拜基督和基督显圣之类镶嵌画，则可从随处可见的凯旋门上表现皇帝活动的浮雕取材，这些浮雕也像君士坦丁凯旋门上的浮雕那样大大程式化了，人物按主题要求一字儿排开，姿态呆板千篇一律也无所谓。由此可见，帝国后期艺术在写实方面的退化，倒成为基督教艺术发展自己的宗教程式图解手法的一个很方便的条件。然而，正是由于早期基督教艺术和帝国后期艺术有着千丝万缕的联系，一些古典艺术的遗产仍然为基督教艺术以及日后的中世纪艺术所吸收。例如，在圣马利亚大教堂的镶嵌画上，人物形象尽管已经大量简化，但仍可见古典艺术重视形体效果，光暗对照显著，有阴影表现等特点，使这些镶嵌画和一般的东方艺术作品有别。

由于罗马帝国后期，特别在君士坦丁之世技术工程仍有一定的发展，基督教建筑在巴西利卡式教堂上尽管极力维持保守的木构屋顶形式，却不能完全忽视这时建筑在圆顶结构方面的进展。实际上，基督教建筑有些门类仍因其用途和传统而采取了圆顶结构，那就是洗礼堂、烈士纪念堂、显要信徒的坟墓等等。洗礼堂因须配置水盆、水管之类，自然使人联想起罗马盛行的浴室建筑，而浴室按例皆以水泥圆顶建成，因此早期基督教的洗礼堂多取圆厅圆顶形式；烈士纪念堂与陵墓相近，在罗马也都用圆顶覆盖，基督教类似建筑多因袭之，所以它们在早期基督教艺术中还有一定地位，只是日后未得进一步发展，因而在欧洲中世纪建筑中很少见到，但它们对拜占庭艺术还有不小的影响。这类圆顶建筑的著例，在罗马可举圣康斯坦扎教堂，这是一座建在罗马城外的教堂，原是作为君士坦丁女儿（她后来被奉为圣徒）的陵墓，改为教堂后，就兼有坟墓、纪念堂、教堂三种功用，反映了早期基督教建筑形制的灵活性和多面性。这个教堂以一系列双排的圆柱承其圆顶（这列圆柱排成圆形，连以拱券承接圆顶的圆形基座），柱列外筑一道较矮的圆形侧厅，故圆顶同样可用高侧窗取光。它约建于350年左右，设计简洁，结构坚固，圆顶上的镶嵌画已失，但圆侧厅拱顶的镶嵌图案仍保存，工艺可称精美。这种圆顶形建筑另一佳例是米兰的圣罗伦索教堂。米兰已是当时北意大城，并且是基督教的一大中心，这个圣罗伦索教堂建于5世纪，以水泥结构筑其交叉拱状圆顶，四壁承以半圆形的凹廊（类似于一般教堂祭台后的耳室，但它不只限于祭台一面，而是分布于建筑物的四面），凹廊外再接以较矮的半圆形侧厅，四个侧厅的转角处接以直角形的墙，这样从外面看整个建筑又呈方形，入内看到的主厅柱廊呈圆形，而屋顶又呈八角形，结构之精巧和牢实在当时可谓首屈一指。从这一点看，当时的早期基督教建筑并非毫无创树，只

是这类精巧结构全与水泥工艺有关，日后这种工艺失传，这类圆顶式建筑也就从基督教建筑中消失了。

在雕刻方面，由于基督徒普遍厌恶那些无处不有的罗马皇帝雕像和古典神像，他们不仅摧毁之不遗余力，也在自己的宗教艺术中禁绝一切较大型的立体雕像。这样一来，不仅早期基督教艺术，连早期的中世纪欧洲艺术中也设有大型圆雕的制作。代之而起的是各种小型的浮雕：石棺的浮雕、各种用具或家俱上的嵌板浮雕，尤其是一些珍贵器物上的象牙浮雕。和当时的镶嵌画一样，这些浮雕探索并确立了一系列有关表现基督教传说故事和圣徒形象的程式，为日后的中世纪艺术奠定基础；另一方面，它们也是使中世纪艺术和古典艺术联系起来的桥梁，因为它们也像镶嵌画那样取材于古典艺术之处甚多。以梵蒂冈博物馆藏的尤利乌斯·巴苏斯石棺为例，它约作于359年，长方形的石棺壁面刻以两列表现基督及其门徒的浮雕，还夹杂一些表现旧约《圣经》故事的画面。它的刻痕很深，人物形象有点像圆雕般突出，表明作者在艺术传统上仍对古典雕像强调形体效果的特色有所依恋。两列浮雕用古典柱式为框边分成两层十景，使人们看到人物、故事都还发生于古典柱廊组成的环境中，也为石棺雕刻带来一定的古典色彩。十景中如人的堕落、以撒的牺牲等取自旧约，耶稣进耶路撒冷、圣彼得入狱等则取自新约，上列中央一景，也就是最重要的一幅浮雕，则表现基督坐于宝座之上，圣彼得与圣保罗侍卫左右，基督的宝座之下有一古典天神模样的神灵撑持穹形的天幕，表示基督是宇宙之主。最有趣的是，宝座上的基督还有像日后中世纪宗教画那样表现为一胡须满脸的威严老者，而是一位没有胡须的年青人，与古典神话中的阿波罗神近似。据考，此棺主人巴苏斯是一位罗马军官，死前不久才受洗入教，他可以看作那些在基督教被承认后大批入教的新教徒的代表，因而他们的石棺也和他本人一样仍跟古典文化有千丝万缕的联系。此棺的浮雕除体形圆浑而外，比例失当和图解简略之处已和其他同期作品一样表现了技艺的退化，但某些细部（如衣褶、脸型）还保留较多的古典特色，可以为日后的中世纪艺术家提供观摩学习的素材。

3. 拜占庭艺术的开始

君士坦丁之时，干了两件对世界历史和世界美术都很有影响的大事：其一是承认基督教，另一则是在帝国东部的拜占庭营建新首都，他称之为新罗马或第二罗马，后人则称之为君士坦丁堡。此城位于博斯普鲁斯海峡的欧洲一侧，与对岸的亚洲仅一水之隔，是联结欧亚两大洲的一个理想纽带。罗马帝国后期，东部各行省的经济较西部，包括意大利都远为繁荣，君士坦丁堡建立后，凭东部各省的财力和丰富的人才资源，城市建设与文化发展都逐渐有超越罗马之势。帝国东部的艺术也以它为中心自成一格地发展起来，历史上遂以此地希腊原名而称这种东罗马艺术为拜占庭艺术。从源流看，正如君士坦丁堡是第二罗马那样，拜占庭艺术本是罗马帝国艺术的一个分支，但它一开始也具有两大有别于罗马传统的特点：一是它一开始便是基督教的艺术，因君士坦丁在承认基督教后才于 330 年正式建新都，故新都又有基督之都之称；二是它一开始便与东方艺术有不解之缘，不仅因为帝国东部各省的埃及、叙利亚和小亚细亚等地是东方文明的发源之地，东方艺术传统数千年延绵不绝，而且帝国东面的强国萨珊波斯对它也有密切的接触与影响，甚至通过丝绸之路还有从遥远的中国和印度传来的影响。特别是在进入中世纪以后，欧洲一片混乱，拜占庭能够一枝独秀，在 6、7 世纪间发展了它的第一黄金期的艺术，是与它通过东方贸易、交流而确保的东部地区的繁荣有关。

在帝国后期的 4、5 世纪，从君士坦丁建新都开始，拜占庭艺术是处在酝酿、形成的阶段，一般称之为早期拜占庭艺术，它的特点是在罗马传统基础上，融汇东方因素而形成自己的风格。君士坦丁建都之初，是很有雄心壮志的，他力求把新罗马按帝国首都原有规模建设起来，投入的财力、物力和人力在数量上是很可观的。此地背山临海，有易守难攻、统辖四方的战略意义；它西靠欧陆，北有金角湾，东、南两面则环普罗彭提斯海，形成一个由西向东延伸入海的三角地带，君士坦丁决定在此三角尖端建新王宫、新教堂和罗马帝国的行政机构驻地，以按罗马原有的广场、运动场（实为赛马场，不过此时的赛马并非骑马之赛而是马拉战车之赛）和元老院、大会堂的布局在王宫外兴建一系列公共建筑，甚至连新都城内的小山头也按罗马城的七丘分别命名。君士坦丁时期的建筑，日后全被改建和拆建，早已面目全非，但从其规划可知它是罗马城市建设的最后一个伟大尝试。在尽量依照罗马原制、原物之余，它也适应新都的具体地形和发展需要而有所创新。例如，针对新皇宫、政府部门皆在三角形尖端（东端）的总体布局，城内便设置南北两条横贯东西的大街，以西面城门为起点，皇宫前的广场则是其终点，两条大街便把全城联络起来，而在海边尽头的皇宫有如冠冕辖制全城。在具体的建筑工程上，由于地势险要又三面环海，从建都开始便把城防工事和淡水贮备放在首位，君士坦丁时便抓紧有关工程，至 5 世纪时它的城墙已建造得异常牢固，墙外有宽 30 米的加深护城壕，前沿置短墙与外墙，最后是三重的城墙高近 10 米，并设 35 米高的碉楼百余座，真可谓金城汤池，坚不可摧。这一系列著名的城防工事确实使君士坦丁堡历经千年而未被外敌攻破。淡水贮备方面，它根据古代地中海沿岸城市多年积累的经验，大事购筑地下蓄水池或水窖，用罗马人擅长的拱顶技术修建容量很大的贮水池或地下水库，归城市政府统一管理，不仅保证平时用水，战时被围情况下亦可维持长期的城市用水，可说是罗马引水、用水工程的一个新发展。此外，城市街道亦作统一规划，

两条穿城大街路面必须宽达 10 余米以上,其他街道宽度亦必须保持在 4 米以上,私人住宅阳台必须高出街面 5 米,挑出部份不得超过 1 米,所有街道皆必须有下水道设备,如此等等,可以说是充分吸取了罗马城市建设数百年积累的经验。

君士坦丁的新皇宫的建筑,可以想见是较罗马尤为富丽堂皇,但这些金殿琼楼现在皆已无迹可寻。从后人的记述中看,当时皇宫、元老院之类世俗建筑还保留了较多的古典传统,如普遍使用古典柱式构成的柱廊、拱廊和凯旋门式的大门、会堂般的接见厅、宴会厅等等。有一个特点是这类世俗建筑和基督教建筑很不相同的,那就是它们仍然大量用古典雕像作装饰,尽管这时罗马的雕刻技艺已大大退化,但拿过去的雕像装饰新皇宫仍是帝室威风所在,正如君士坦丁在罗马的那座凯旋门用了许多前朝的浮雕作装饰那样。由于有大量古典雕像(有些还是希腊艺术的珍品)被搬来装饰君士坦丁堡的宫殿、厅堂以及街道广场,它还不失其古典都城的风貌,后人甚至把它看作一个富于古典遗物的宝库。这些雕像日后也全部散失,偶然残留一两件吉光片羽,却可以想见这个新罗马收藏的丰富。例如,现今在威尼斯圣马可教堂门廊上放置的四匹青铜马雕像,就是从君士坦丁堡抢来的,当时欧洲的十字军侵入拜占庭,威尼斯是其船支后勤供应者,便乘机获得许多战利品,其中就包括这四匹青铜马像。据考,它们可能是某位罗马皇帝凯旋门顶上的四马战车中的马匹,君士坦丁建新都时把它们搬到拜占庭的新皇宫中,因此又落入欧洲十字军之手。这四匹被辗转劫运的铜马,大小与真马相近,神态亦栩栩如生,可以说是古典雕刻的杰作,有些学者甚至认为它们是希腊盛期原物,后被罗马皇帝拿走而装到凯旋门上,那来历就更曲折了。无论如何,这四匹精美绝伦的青铜马像展示了早期拜占庭艺术还可能保存的一些古典特色,这些东西在日后的拜占庭艺术中可说是影响愈来愈小,但却从未断绝。

在教堂建筑方面,早期拜占庭艺术却摸索开创了一条新途径。君士坦丁建新都时,也把罗马当时流行的巴西利卡式教堂搬了过来,据说他在皇宫附近建造(或由后人续成)的教堂多取巴西利卡式,皆用木构屋顶。但帝国东部地区原来就有比较发达的石砌技术,特别是在叙利亚、黎巴嫩一带,用石砌圆顶代替罗马本土的水泥结构已卓有成效,现在可能又受到萨珊波斯影响,发展了在方形墙基上盖石砌圆顶的技术,就为拜占庭的教堂建筑提供了新条件。现在,以拜占庭为中心的东部行省逐渐发展了一种新型的教堂建筑,似乎要把巴西利卡式的长方形主厅和烈士纪念堂那样的圆顶教堂结合起来,在主厅中央盖以圆顶,但这圆顶不是像罗马的圆顶建筑那样通常盖在圆形基座上,而是盖在教堂中央的方形墙壁上,这就提出了新的技术难题。这个难题是靠东方各地已相当发达的石砌技术才得以解决,原来,在 4 世纪间,从埃及、叙利亚到两河流域一带,已在较小规模上探索方形墙基如何盖圆形屋顶的问题,终于发现解决之方不外两法:一是以内角拱的形式在方墙的夹角按对角线筑一斜拱,使方形变成八角形,或在此八角形上筑圆顶或进一步加小内角拱而成 16 边形以筑圆顶;另一则是以三角拱(亦称“穹隅”或“穹帆”)填满方墙夹角与圆顶圆弧之间的空隙。这两种形式后来在拜占庭建筑中都被采用,但以三角拱或穹隅这一形式用得最多、最好,日后成为拜占庭教堂用以构筑中央圆顶和其他圆顶的主要技术。不过,在早期拜占庭建筑中,这些形式与技术都处探索阶段。据文献记载,最早的一座融巴西利卡式与圆顶式于一炉的是君士坦丁建于耶路撒冷的圣墓教堂(约完成于 350 年),由于它

建在传说中的耶稣被钉死于十字架后入土埋葬的坟墓上，因此在教堂主厅中央圣墓上方盖一圆顶，可惜此庙被后世改建拆建之处极多，今已面目全非、难以确定最初营建时的情况。但这座圣墓教堂在基督教中极为重要，因而东方各行省仿其形制者甚众，逐渐发展了以中央圆顶为中心但也包含了长方形中轴方向的教堂，日后遂成为中世纪的拜占庭教堂的主要形制。

早期拜占庭的雕刻也是按君士坦丁时形成的古拙风格发展。在建都之初，宫廷和帝国政府的设施需用雕像之处仍有不少，除了搬来古典遗物外，也不得不新刻一些以应急需，但新刻作品就像罗马君士坦丁凯旋门上的浮雕那样，与古典之作相比有天渊之别，人物呆滞，构图堆砌，标志着古典艺术在这个号称第二罗马的新都城毫无振兴而只有凌落。君士坦丁时期的作品现已荡然无存，但从较后时期的一些遗物上我们仍可看到类似情况。例如，在390—393年间，提奥多西一世建于君士坦丁堡赛马场上的一个方尖碑基座的浮雕，现仍存于赛马场遗址，这个作品规模可谓浩大（高达4.3米），整体构图一如君士坦丁凯旋门浮雕的图解式，以密集的人头排列表示众多士兵簇拥皇帝观看比赛，完全丧失了古典艺术的气韵。更有甚者，在拜占庭的宗教艺术中，雕像和浮雕也被视为邪物而遭严禁，因此雕刻技艺日后更为衰落。拜占庭艺术唯一较发达的体裁是镶嵌画，由于它能适应基督教的要求，又吸收了东方艺术擅长图案和色彩绚丽的传统优点，它在中世纪的拜占庭艺术中成为占统治地位的艺术形式，水平也达于空前绝后之境。早期拜占庭的镶嵌画制作，从各种迹象看，已经相当开展，只是君士坦丁堡的早期遗物已完全毁失，只能从其他两个较重要的艺术中心知其概况，它们就是希腊的萨隆尼加和意大利的拉文纳。萨隆尼加当时还是北希腊的重镇和宗教中心，拉文纳则是意大利的皇室驻地（当时罗马皇帝已不常驻罗马而以拉文纳为久留之地），后来又成为拜占庭统治意大利时的总督驻地，因此发展为仅次于君士坦丁堡的拜占庭艺术中心。萨隆尼加的早期拜占庭镶嵌画主要是圣乔治教堂圆顶上留存的部份（约作于4世纪后期）；拉文纳的早期拜占庭镶嵌画则有较多传世，其中最好的是嘉娜·普拉西迪娅陵墓中的一组（约作于430年）和东正教洗礼堂的一组（约作于5世纪前半期）。萨隆尼卡之作以圣徒形象置于宫廷建筑背景之前，亭台楼阁的刻画相当精彩，色调尤为绚丽。普拉西迪娅的陵墓则贯彻了基督教要求外表极为质朴，内部极尽辉煌的要求，建筑外部仅露一色清砖，内部却遍布五彩缤纷的镶嵌画，屋顶以图案装饰为主，窗间壁则绘以基督或圣徒形象，是早期镶嵌画的代表作。拉文纳东正教礼拜堂的镶嵌画以图案花纹饰其基座，宫廷建筑图景饰圆顶下部，圆顶上部则画以圣徒形象，可说是前两者的综合，但技艺的精到又有过之。显而易见，这些镶嵌画表现的高度水平已为日后拜占庭镶嵌画艺术的发展奠定基础。

六、古代后期的西亚艺术

1. 安息王国的艺术

古代后期（公元前2世纪至公元5世纪）西亚地区王朝兴替比较频繁，但这一地区的古老艺术传统，从古巴比伦、亚述到波斯一脉相传的古代东方艺术仍是古代后期西亚艺术发展的主流。尽管在此时期之初，由于希腊化的塞琉古王朝统治了西亚广大地区，希腊艺术的影响一度比较显著，但在安息王国兴起后，波斯一系的古代东方艺术传统又得到进一步的发展。

安息王国是由与波斯人血缘较近的帕提亚族建立，西方史书通称之为帕提亚国，中国史书则以其王朝始祖阿尔萨息之名称之为安息。公元前250年，阿尔萨息率众起义，摆脱塞琉古统治而独立，并于公元前247年称王。安息王国建立后，不断开疆扩土，把塞琉古占领的中亚和伊朗地区逐一夺回。公元前175年，安息得中亚的马尔吉安那；前155年得伊朗的米底地区，打开了向两河流域进军之路，成为西亚大国。安息终于在公元前141年深入两河流域，夺塞琉古建于其地的都城塞琉西亚，随即占领古巴比伦文明的核心地区。公元前1世纪时，安息领土从中亚直达南高加索和小亚一带，定都于底格里斯河畔的泰西封，开始以西亚帝国的雄姿和罗马相抗，罗马常遭失败。此后安息与罗马帝国沿叙利亚东部至幼发拉底河一线相持达两百余年，安息与罗马东部各行省经济、文化交流皆称频繁，而往东则通过丝绸之路与中国、印度交通。在这几百年的世界历史舞台上，安息与中国、印度、罗马同为影响最大的四大帝国，它位于四国之间的中心位置更突出了它在东西方文化交流中的桥梁作用。

安息文化基本继承波斯帝国的传统，因此，在艺术方面，波斯建筑、雕刻与工艺美术始终是安息艺术师承的主脉，但也有来自中亚和帕提亚所在的伊朗东北部的地方特色。安息立国之初，建都于尼萨城，其地在今中亚土库曼首都阿什哈巴德附近，原为古波斯的帕提亚行省北部重镇，与另一行省马尔吉安那的首府木鹿城同为中亚大城，在塞琉古时，两地受希腊文化影响亦较著。这些历史背景使都城尼萨的建设反映出波斯、希腊和中亚本土的多种色彩。较后，木鹿亦归安息统治，遂与尼萨共同发展为早期安息艺术的两大中心（公元前2—1世纪）。迨安息西占两河流域，成为西亚帝国而与罗马抗衡时，安息艺术亦进入其盛期或后期阶段（公元1、2世纪，直到224年萨珊波斯兴起），这时的艺术中心是建于两河流域的都城泰西封以及两河的其他城市如哈特拉（今伊拉克北部）等。安息王国立国至此已历数百年，又奄有西亚及中亚广大地区，其艺术也具有自己的特色，在建筑和工艺美术方面尤为突出。

以尼萨、木鹿为代表的早期安息建筑，由于两座古城的考古发掘已有所开展，使我们获知较多信息。尼萨古城占地约14公顷，四周筑有厚达10米的土坯城墙。城内建筑分南北两部份，北为王室宝库所在，南属宫殿庙宇区，有方殿、圆殿各一座。王室宝库呈方形，外部绕以柱廊，形制近似于希腊柱廊，但柱子与装饰带本地风格。方殿各边宽约20米，总面积400平方米，内有四根高达12米的四棱砖柱，形制有点像波斯王宫的接见大厅，但四壁的双层半圆柱装饰则有混合本地与希腊、波斯风格之处。这些柱子形制有的近似于希腊的多利亚式或科林斯式，有的则杂以波斯兽形柱头，而下层半柱涂以

白色，上层涂红色并在柱间置泥塑男女彩像却属本地特色。圆殿的分层列柱与方殿同，但圆形殿堂（或神庙）的形制本身似乎来自帕提亚或中亚的原有建筑。因此，这些建筑除了其规模而外，风格与形制的混杂也很值得注意。木鹿城的遗址比尼萨大得多，分卫城、城区和外郭三部份，总面积竟达 60 平方公里，表明它当时是中亚最重要的战略要地和贸易中心之一，有丝绸之路最重要的中间站之称（其地在今土库曼的巴伊拉姆阿里城附近）。此城由远古的寨堡发展而来，它的卫城即寨堡原址，呈圆形，占地约 12 公顷，中央筑堡楼，城垣以土坯筑成，这种本地寨堡起源的圆形卫城形制也普遍见于其他安息和中亚的城市。卫城南面的城区是主要的工商业区和官署区，呈方形，占地达 3.5 平方公里，城垣也用土坯砌筑，每边各有一座城门，有两条大道从四门通至城区中央成直角相交，以此为中心建筑街坊。城区的建设显然有统一规划，大约从波斯在此设省时便已开始，塞琉古统治时更大有发展，而这种方形棋格式布局与希腊城市规划流行的希波达穆斯模式相近，有较明显的希腊影响，同时也可见于塞琉古在东方建立的其他城市。城区有多处宫殿遗址，以靠近卫城南墙者最为宏伟，此宫以砖砌筑，高达 26 米，有五彩壁画装饰天井和屋檐，其装修曾使用来自罗马东部行省的玻璃，按厅堂形制看，可能是一间礼仪用的接见大厅。城区四周向外延伸甚广，形成外郭，也有城垣绕其边缘，是各族商族及农、牧民杂居之地，建筑比较分散，风格也多样化，其中发现的一个柱头取希腊科林斯式的莨苕叶纹，却又在中央置一妇女头像，反映了波斯或本地的习俗（波斯柱头喜用夹插的兽形、人形纹）。由此可见，木鹿城的规模在中亚可位居前列，它与尼萨构成安息东部的两颗明珠，连同其他城镇，从中亚到伊朗形成一片城市连绵的繁荣地带，在丝绸之路中段尤为引人注目，因此也给翻山越岭由东而至此地的中国人留下深刻印象，所以《史记》谈论它说：“安息在大月氏西可数千里。……其属小大数百城，地方数千里，最为大国。”

公元前 1 世纪中叶，安息占领两河流域广大地区已有较长时期，对波斯、亚述乃至古巴比伦的建筑传统的吸收更进一步，另一方面，这时从西方来的不仅有希腊的影响，还有罗马、埃及、叙利亚等地在希腊化统治时期积累的较高水平的石砌工程技术也传于两河流域一带，从而促使安息建筑发展到一新的阶段。这时安息已定都于底格里斯河畔的泰西封，把原是一个村镇的无名之地变成了可和罗马对称的帝国都城，因此罗马地理学家斯特拉波称赞它说：“巴比伦是古代亚述的首都，现在的首都则是塞琉西亚，又称底格里斯河畔的塞琉西亚。它旁边有一个大村镇泰西封，帕提亚国王（亦即安息国王）把这个村镇变成了其冬都。……帕提亚人的强大使泰西封由一个村庄变成了城市。后者是这样的辽阔，它迁入了大量的居民，国王又在城中建筑了许多建筑物，提供货物，关心为其制造必需品的手工业。真的，由于当地气候温和，帕提亚国王通常在这里过冬，夏天他们则住在顾克巴丹或赫卡尼亚。因为他们尊重这些地方古老的荣耀。”——正如斯特拉波所说，泰西封的特点是辽阔、富庶，工商业繁荣。此城后来继续作为萨珊波斯的首都，繁荣连续六七百年，但安息时期的建筑日后多遭拆毁，我们要了解它的情况还不得不求之于其他两河地区的城市。其中有一点是这些两河地区城市建筑共有的特色：由于这儿是一片冲积平原，木、石都很稀罕，砖砌是最常用又最发达的

建筑技术。早在古巴比伦时期，在亚述、巴比伦的建筑中就有以砖砌拱顶代替木构梁架的趋势，到安息时期，砖砌拱顶更见普遍，几乎是王宫、神庙、寨堡等重要建筑必备之制。砖砌之拱可大可小，而且能够大小结合以适应不同面积之需要，具有安息特色的建筑便在这个基础上发展起来。它广泛动用砖砌拱顶作屋顶，柱子扣以半柱形式砌于墙面，大小不一的拱门不仅是建筑结构的主要部份，而且是决定建筑外部的一大特色。在重要厅堂和门楼上，砖砌大拱达到覆盖整个厅堂的宽度，拱的外沿构成建筑的门面，于是整个建筑高敞明亮，左右及后面筑墙，前面则形成高大的拱廊。这种三面有墙，前面敞开的拱顶厅堂称为“依旺”，在安息时期形成后，萨珊波斯进一步发展了它，由拱顶演变为穹窿圆顶，并以内角拱作方形墙壁之上的圆顶的支撑，遂使依旺式大厅更为完善，日后的伊斯兰教建筑使用它作为主要的结构形式。砖砌拱顶和依旺的技术，到石料较易获得的两河流域北部和叙利亚一带，又发展为砖石并用或细方石的技法，即把石料切割为近似砖块的形状，用它砌筑拱顶既有砖砌的灵活又更为牢固结实。这类砖石并用和细方石建筑的代表便是哈特拉城堡，它位于今伊拉克北部大城摩苏尔附近百余里，平面呈圆形，直径约 1.6 公里，犹保持安息古堡皆取圆型之制。它的内外两层城墙都以细方石筑成，城中心是一长方形的神庙区，其中两个大殿皆取依旺厅堂形制，周围较小的殿堂厅房有以依旺式构筑者，也有一般拱顶而开置门窗者。

在安息城市遗址中都有—些雕刻，绘画的残片出土，尽管它们破损严重，却说明安息的造型艺术也有相当程度的发展。一般而言，早期的安息艺术受波斯、希腊影响较大，雕像制作多委之于在安息工作的希腊匠师，与罗马使用希腊艺术家的情况相仿，后期安息艺术便具有较鲜明的民族特色，人物皆身着典型的安息服装，神态庄端，动作平稳，衣褶纹理细密规整，这些风格特色使安息艺术汇入了东方艺术的洪流。早期的安息艺术以尼萨古城发现的遗物为其主要代表，在尼萨王宫宝库中，曾发现银质镶金的雅典娜女神像和小爱神像，显然为希腊匠师所制。此外，还有一尊名为《尼萨女神》的雕像（其名为今人虚拟，不一定准确），表现为—着希腊式衣衫的少女，神情端庄而微带笑容，可认为是借用希腊雕像表现本地神祇的佳作。有一尊类似希腊的阿鞭芙洛提特女神（维纳斯女神）的雕像，上半身以白色大理石刻成，取裸体姿态，下半身以灰色大理石刻成，取着衣姿态，头微向前倾，身侧转而双手向上。除双手姿势外，这尊雕像的形制使人想起那尊著名的希腊雕像《米洛的维纳斯》，然而，它双手向上高举似握头的姿势，却使人联想到安息历史上的一位著名公主，她就是安息王密特里达斯—世（约公元前 171—139 年在位）之女罗多古娜，据说有次她正在洗头之时突传敌人进攻的消息，她便祈祷待她洗完头后敌人即将消灭，因此人们称此像为《罗多古娜像》，以纪念她洗发退敌之事。此像很可能是希腊匠师按安息宫廷要求而作，把古典的维纳斯女神装扮成—位安息公主，和当时流行的以希腊雕像表现本地神祇如出—辙，可见—些国王、贵族之像也必然喜欢模仿希腊雕像。这种安息宫廷的时尚说明当时西亚到中亚的统治者对希腊艺术有—定的欣赏，因而整个时代具有希腊化的特色。值得注意的是，这些希腊化雕像—般都不大，高仅两尺左右，可见它们不用于公共场所，而仅作宫廷室内陈列赏玩。至于神庙大殿中的众多泥塑雕像，以其泥塑技法和五彩着色的传统，就更多地带有本地特点。这种本地传统与希腊化传统的—步融合，才促成了后期安息具有自己民族特色的艺术。这方面的代表作可举伊朗西部埃里迈达地区的沙米

出土的一尊安息贵族的青铜巨像。”这位贵族身着典型的安息服装，衣服上的软褶纹表现得非常精细清晰，”从而显露出鲜明的安息特色。

安息的工艺美术相当发达，而且在东西方文化交流方面作出巨大贡献。它除了融本地传统与希腊、波斯传统于一炉外，还增加了新的因素，那就是从中亚的草原游牧民族斯基泰人（亦译西涂亚人）吸取的艺术风格。这些草原民族的艺术主要表现在首饰、带钩、马具之类日用什物的装饰上，多以禽、兽争斗为题材，美术考古中称之为“动物风格”或“斯基泰野兽纹”，善于对动物的特征予以夸张（如鹿之角、鹰之啄、虎之嘴）和强调拚斗纠缠之状是其特色。安息本来就是一个半农半牧的民族，血缘上和地理上皆与草原各族接近，因此也很喜爱这种动物风格，常用之于各类工艺品中。不过，在希腊艺术的影响下，安息工艺品上的斯基泰野兽纹也变得更为逼真生动，夸张的程度有所减轻。例如，尼萨出土的一些工艺品中可见斯基泰野兽纹中常有的奔鹿形象，但安息的奔鹿更具生动之态，其鹿角比较匀称，与斯基泰之过度夸大不同，而且鹿头略微回转，显示一定的类似希腊艺术的气韵。安息匠师这样善于把斯基泰风格与希腊风格融合起来，遂形成自己的特色，而安息的工艺品也流传甚广，从中亚各地直到我国北部和蒙古一带，得到各族人民的喜爱。近年发现的安息工艺杰作，以尼萨王宫宝库出出的一批角杯最为著名。角杯这种饮酒器皿在草原民族中是常见的，但安息王宫宝库的角杯以其珍贵隆重而具有非同凡响的意义，它是王极的象征，是国王登基时使用的礼器，因此以黄金象牙制成，镶以宝石，刻以精美的浮雕。从源流看，波斯帝国时期已有角杯的制作，但波斯角杯全以金、银制成，通常是在一有翼神兽的后身接一直竖的角杯，兽与角未联为一体，工艺虽然精美图案却嫌呆板。安息角杯却更接近于草原民族固有的以角为杯的传统，杯身主体长而弯曲类似牛角，仅在角的尖端刻以神兽形像（有角的虎豹或有翼的狮马），整体线条流畅，曲度尤现优雅强力之美，是更能体现草原民族精神的高贵礼品。尼萨宝库出土之角杯有40件之多，大小不一，其最完美者高约尺余，杯口刻成古典的檐边图案，杯身则分成高度不等的几条浮雕带（皆以象牙制成），其中表现的人物故事多取希腊神话，大约是模仿古典神庙或器物上的浮雕，可辨认出希腊的奥林普斯12天神以及某些希腊悲剧中的神话情节，显示作者对希腊艺术的熟悉和安息宫廷的流行品味。如果说这些浮雕带是希腊艺术的移植（同时也以其精美显示它的价值）的话，那么整个角杯的形状和杯端姿势飞扬的神兽的刻划却突出了安息艺术的本色。

2. 萨珊波斯时期的艺术

安息王国于 224 年为波斯本土的贵族阿尔达希尔推翻。在安息统治下，波斯地区的王公有半独立的政治地位，阿尔达希尔即出身于这类王公之族。但一般而言，波斯民族的地位仍低于安息人，且赋税徭役负担甚为沉重。因此，当阿尔达希尔以恢复古波斯帝国为号召掀起反安息斗争之时，波斯各地纷起响应，224 年在奥尔米干达干之役安息王被杀，全军覆没，阿尔达希尔遂取得决定性的胜利，随即占领首都泰西封。阿尔达希尔因以恢复波斯自许，历史上也称他建立的国家为新波斯帝国，但更常用的称呼则是按其祖父之名而称之为萨珊王朝或萨珊波斯。

萨珊王朝从 224 年一直统治到 651 年，最后为信奉伊斯兰教的阿拉伯人所灭，因此后期萨珊已进入中世纪范围。一般而言，萨珊王朝尤其在其初期是全盘继承了安息的衣钵，领土版图一如安息，首都也定在泰西封，文化艺术方面与安息更是一脉相承。但由于萨珊王朝强调恢复古波斯的传统，在继承安息之余又有较强烈的追随或模仿古波斯的倾向，在艺术中表现尤为明显。此外，萨珊之时罗马帝国已进入后期的衰败阶段，萨珊与罗马的斗争不仅在军事方面常占优势，在文化方面也有较多的“东风压倒西风”的情况，尤其罗马帝国东部各行省受萨珊文化艺术影响较大。而在文化交流方面，萨珊凭其在丝绸之路上的关键位置，继续发挥着安息过去曾起过的那种中介作用，使罗马、希腊的影响通过它而东传，也使中国、印度的影响循丝络而西进。但同样地由于罗马这时已处衰微，萨珊跟中国、印度、中亚等地的联系似乎更为密切，因此，我国文化、艺术与萨珊波斯的交流亦较以前更盛。

萨珊建筑的精华集中于首都泰西封及其他几个都城的王宫。泰西封经安息的经营，已颇具规模，萨珊时期更力求把它建成可与古波斯首都帕赛波利斯和巴比伦媲美的名城。中国史书形容波斯首都说：“城方十里，户十余万，河经其城中南流。土地平整，出金、银、宝石、珊瑚、琥珀、车渠、玛瑙，多大真珠……。气候暑热，家自藏水。地多沙碛，引水灌溉。”应该说是较准确地掌握了这个位于两河流域中心的都城的情况。泰西封可说是当时西亚最富裕繁荣的城市，它的工艺品行业异常兴旺，特别是随丝绸之路的频繁交往，中国丝绸生产技术这时也传到萨珊波斯，泰西封和两河流域一带已有相当发达的丝绸工业。它生产的丝绸品既有用本地生丝的，也有选用从中国运来的优质生丝的，并且和西亚已有相当悠久历史的毛织工艺、金丝刺绣工艺混合织成五彩锦缎，图案采用波斯和安息的传统纹样，更适合西亚各族的需要，也得到罗马东部各省以及日后的拜占庭宫廷的喜爱。

泰西封城的建筑，现已仅存废墟，但犹可看到皇宫中的一座大殿遗址和总数达 20 余座的波斯拜火教(祆教)的神庙。这些建筑都继承了安息的传统，以砖石结构为主，大厅按依旺形制以拱顶或圆顶覆盖，壁面设拱廊或砌成多层列拱暗楼，这些建筑形式虽起源于安息，萨珊波斯则把它们发展得更为宏伟巨大，装修也更华丽。试以泰西封皇宫中的塔基奇斯拉大殿为例，它约建于继阿尔达希尔为王的沙普尔一世之时(242—272 年)，整体高达 37 米，宽近百米，俨然一座十层楼高的大厦，但其中央大厅仅以一拱由地面直通屋顶，这个大拱跨宽 25 米，高 29 米，在古代建筑中是极为罕见的。以此大拱

组成的依旺式大厅内壁即有五六层楼之高，又砌成列拱暗楼；大拱的弧度不用普通的半圆形而用抛物线般的椭圆形，不仅更为美观，工程质量也更为牢固，当泰西封皇宫建筑几经沧桑巨变荡然无存之时，它却仍能巍然屹立直至今日。在这个大拱组成的依旺式大厅两边，还建有宽数十米的翼楼，与大厅同高，共用一贯穿整个建筑物的带顶阁的檐部。翼楼从地基达檐部的墙面用半柱和列拱组成拱廊，分五层排列，底层最高，其余各层高低参差交错，形成美丽的图案。这种层叠拱廊划分立面的方法，既继承了安息甚至古波斯的传统，也可能有罗马建筑的影响（例如罗马竞技场的层叠柱式），但萨珊艺术家却把诸多因素运用得相当巧妙，使翼楼的华丽和主厅的雄伟互为衬托。因此《中国大百科全书》评论说：“引人注目的丰富多采的楼层设计，表现出建筑师自由奔放的才华”。

萨珊建筑的一个重大贡献是在依旺式大厅屋顶的结构上使用了内角拱，从而解决了在方形墙基上架设圆形屋顶的问题。泰西封皇宫和祆教神庙的厅堂皆为方形，若屋顶像前述塔基奇斯拉大殿以拱券覆盖，则桶形拱顶正好立于两边墙上；但若不用拱券而代之以穹窿圆顶，方形的四面墙壁构成的夹角（直角）与圆顶的圆弧便不能相接，带来建筑技术上的一大难题。从历史上看，从西亚直到北非一带，在古代后期都有在宫殿、神庙、陵墓中爱用穹窿圆顶的习惯，因圆顶象征天穹，更具神圣、至尊之义。但这些地方不像罗马那样是在圆形墙基上盖圆顶而是在方形墙基上盖圆顶，便需用内角拱使方圆结合。泰西封城内 20 余座波斯拜火教的神庙，皆为方形墙基承以圆顶，可见内角拱的使用已很普遍，但这些神庙的上层结构皆已破毁，现今犹存的最早使用内角拱的萨珊建筑是费鲁扎巴德的王宫，它的依旺式大厅多用内角拱以承接穹窿圆顶，有些厅堂墙壁上犹完整保留内角拱的遗迹（约建于 3 世纪后半期）。到 4、5 世纪时，内角拱已属常见，于是又从内角拱技术发展出另一种更重要的方圆结合的建筑技术——三角拱，即把圆顶的弧壁以三角形形式直接延伸于两墙的直角之间，故又称穹帆或穹拱，三角拱特别适用于以拱券组成的方形建筑空间，因此更有发展潜力。萨珊波斯建筑在内角拱和三角拱方面的发明和贡献，对日后的伊斯兰教建筑和拜占庭建筑都有巨大影响。

萨珊波斯的雕刻艺术除一般的雕像而外，尤为发展的是摩崖浮雕，亦即刻在山崖悬壁上的巨幅浮雕。这类摩崖浮雕的流行，是萨珊波斯执意恢复古波斯帝国传统的一个重要措施，因为正是古波斯在吸收西亚、埃及雕刻遗产的基础上首创摩崖浮雕的体裁。波斯皇帝大流士在贝希斯敦悬崖的大片铭文上方刻以皇帝审视被俘各族首领的浮雕，大流士在首都帕赛波利斯附近的纳克希·鲁斯坦的陵墓上又刻以皇帝礼拜天神和臣属觐见的大幅浮雕，以后各帝亦多仿之，形成古波斯艺术的一大传统。萨珊波斯的摩崖浮雕广泛分布于帝国各地，仅在今伊朗境内就有 30 处以上，但最重要也最精美之作则集中于纳克希·鲁斯坦一带，可见其有意比附古波斯之处。在这儿，萨珊开国之君阿尔达希尔一世即着意经营，刻制仿效大流士的神授王权、威镇敌酋内容的浮雕，接着沙普尔一世又加以发展，把他最得意的俘获罗马皇帝的胜利刻于崖壁，这块浮雕也就成为萨珊波斯雕刻艺术的一大杰作。据考，沙普尔俘获罗马皇帝瓦勒良之役约发生于 260 年，此浮雕之作当在 261—270 年间，当时被俘的尚有大批罗马士兵和叙利亚、小亚一带的罗马工匠，他们被广泛用于

修造河闸堤坝等皇家工程，王室作坊中亦有不少罗马匠师，其中有些人可能参与了纳克希·鲁斯坦的摩崖浮雕制作。此外，始终以罗马为主要竞争对手的萨珊王朝对罗马的凯旋门浮雕之类作品也比较熟悉，这些摩崖浮雕也就带有较明显的罗马艺术的影响，例如浮雕侧重表现具体历史事件，是罗马叙事浮雕常见之例，浮雕形象立体感强，几乎接近于圆雕，显然也是受到罗马的深浮雕和圆雕技法影响所致。但是，总的说来，这些萨珊摩崖浮雕场面之宏伟、结构之匀称与主题之突出，则是发扬了波斯传统的民族特色。

纳克希·鲁斯坦摩崖浮雕中的沙普尔俘罗马皇帝之图，以沙普尔坐于马上，瓦勒良趋前跪拜的形象表现。据说，瓦勒良被俘后，沙普尔用之为马夫，每当他骑马上鞍时瓦勒良则跪着为其垫脚。但是，浮雕没有直接表现这一屈辱的细节，仅以瓦勒良趋前恭迎的姿式表示他将克尽仆役的职责，更加强了浮雕的庄重威严气势。沙普尔身着波斯君主服饰，端坐于骏马之上，右手作招抚之状，左手则紧握宝剑；瓦勒良披着一套典型的罗马袍，双手前伸，右足屈膝而左足跪地，身后飘起的衣襟表明他屈从动作之快和身份之低。在这里，艺术家巧妙地用沙普尔的东方君主的传统形象和瓦勒良衣褶飘动的典型西方人物形象形成鲜明对照，进一步突出了萨珊制服罗马的主题。从技法上看，浮雕中人、马的形象皆圆润凸现，沙普尔叉腰握剑的左手和马的躯干、四肢的表现尤有立体效果，服饰细节的刻划又丝丝入扣，在雄强有力之中不失东方的富丽豪华，可谓浮雕艺术的上乘之作。萨珊摩崖浮雕的高度水平也促进了各类工艺品上的浮雕技艺的发展，它们的图案和形象有许多仿自摩崖浮雕，其中最常见的是国王骑马射猎、征战等图。这些工艺品流传甚广，其中不少循丝络而进入中国，甚得从西域直到中原各地人民的喜爱。

从各种迹象看，萨珊波斯的绘画、尤其是壁画也如其浮雕一样的发达。泰西封的皇宫、神庙皆有壁画装饰，据说皇宫壁画有表现萨珊征服叙利亚之役的画面，可见其取材一如浮雕之贴近生活。此外，从伊朗的苏萨直至中亚各地，也有萨珊壁画制作的踪迹，但它们的遗存都极残损，无从探其究竟。不过，从中亚各地中世纪初期还有很高水平的壁画遗迹，推测作为它们的来源之一的萨珊壁画也应该有相当的发展。刻划细致、设色淡雅则是其共有的特点。从一定程度上说，中亚一带直至中国西北各地的摩尼教壁画，也会保持一些萨珊壁画的传统。不仅因为摩尼是生活于萨珊王朝初期，而且据说他本人还是一位卓越的画家，日后波斯人夸奖画家便常常将其与摩尼相提并论，因此摩尼教壁画传统当有不少可溯源于这位身兼宗教家和画家的祖师。有趣的是，近年中国考古学家在新疆吐鲁番的胜金口、吐峪沟等地重新发现的数十座摩尼教石窟中，也可见到许多色彩雅丽的壁画，其中如宝树果园图、生命树与死亡树交会图、七重宝树明使图中的树丛的插画，枝叶交叉而树形端庄，技法与形态皆异于中原文物，可能是萨珊传统流风余韵的表现。

七、古代后期的印度与中亚艺术

1. 从巽伽王朝到笈多王朝初期的印度艺术

在古代后期（公元前 2 世纪到公元 5 世纪），印度历史共包括三个王朝，即巽伽王朝（约公元前 185—前 73 年）、安达罗王朝（约公元前 1—公元 3 世纪）和笈多王朝的初期（公元 4、5 世纪）。和古代中期印度的孔雀王朝相比，上述各朝领土皆不如其广阔，笈多初期曾一度统治北印度兼及中印度一带，而巽伽和安达罗则仅偏处一隅，各地存在着众多小国小朝廷，历史情况比较混乱。但这几百年在古代印度的艺术发展史上却很重要，艺术流派众多，并在内外因素的交流汇聚中产生了丰富多采的佛教艺术，总的说来，这是继孔雀王朝之后的另一个古代印度艺术的繁荣时期，实际上，一些最重要的巽伽王朝艺术作品，例如桑奇大塔的塔门雕刻和帕鲁德佛塔的围栏浮雕，都是对孔雀王朝原有建筑进行增修改造的结果，其一脉相承的传统与推陈出新的发展都是同样明显的。也可以说，在孔雀王朝时期提出的创造古代印度艺术尤其是佛教艺术的任务，继巽伽和安达罗两朝而续成，到笈多时期更有进一步的发扬光大。

佛教经孔雀王朝的大力提倡，在印度已成为最有影响的宗教，并开始向国外传播。巽伽王朝时期，佛教建筑与雕刻继承孔雀王朝的传统而发展，并且更多地吸取了印度本土的风格与形制。佛教建筑中，窣堵波式的佛塔是最重要的，还有称为支提的经堂、佛殿和称为毗诃罗的僧院，但这些建筑的木构和砖石结构的遗迹全都荡然无存，只能从现存的石窟寺遗迹中探寻类似结构的情况。此外，佛教雕刻以及极稀少的绘画遗物也都集中于窣堵波佛塔和石窟之中，因此它们自然成为了解巽伽时期印度艺术的主要资料。窣堵波式佛塔建筑这时已发展得形制完备、规模宏伟、装饰富丽，和前一时期的草创阶段不可同日而语了。根据佛教经典所叙，孔雀王朝的阿育王建窣堵波塔竟达 84000 座之多，即使打一大折扣，也能以一二万计，可以想见这些窣堵波必然大小不一，且以小者居多，佛塔周围的栏栅、门框也多以木料制成。巽伽时期的新发展便是在这些较小的窣堵波上填土加高，覆以灰泥砖石，同时把木制围栏、塔门改为石制，雕饰也益见丰美。上述桑奇大塔便是这类新修窣堵波的著名代表。

桑奇位于今印度中央邦首府博帕尔东北约 45 公里，在古代邻近马尔瓦地区的名城毗底萨。桑奇大塔在巽伽时期的增修便得力于这个城市的财源及其高度水平的工艺匠师，阿育王时期究竟在此建了多少窣堵波，现已不可考，但经考古发掘整理复原的仍有 3 座，依次编为 1、2、3 号，其中 1 号规模最大，雕刻也最精美，便通称为桑奇大塔。这座塔在巽伽时期（公元前 2 世纪中叶）由当地富商资助的一个僧团加以扩建增修，以阿育王的原塔为核心填土加高，体积扩大近两倍，并在大塔覆钵状的土墩表面砌砖垒石，形成今日所见的半球形塔体。它的球体直径达 36.6 米，高 16.5 米。塔顶砌成方形平台，上置伞盖三重，塔底砌筑砂石基座，绕其周边有宽约 4 米的甬道，道内又设围栏。按佛教要求，环行甬道是供信众参拜绕行而设，但只能向右绕行，故称右绕甬道。塔为实体，除有双重扶梯供人上达基虚而外，无登临塔顶之梯道。塔内应藏佛宝舍利等物，但至今犹未发现。公元前 1 世纪末至公元 1 世纪初，又在围栏边按东西南北方位建 4 个塔门，南门动工最早，北、东、

西三门继之，全以砂石构筑，取三梁两柱插标结构形式，梁柱皆雕饰富丽。经过这一系列的增修扩建，窣堵波的形制更为完备，它的含义也从简单的纪念性坟墓和佛陀涅槃的象征而发展为具有佛教和印度神话中的宇宙图式的象征意义。按这种理解，窣堵波的半球形覆钵塔体便象征着孕育宇宙的原初金卵（梵文称塔体为“安达”，意即为卵），塔内中心深埋藏的佛宝舍利，就等于宇宙原卵中催生万物变现万法的种子；塔顶的伞盖显示佛教的威力，伞柱顶天立地直指塔中心的佛宝舍利，代着宇宙之轴，三层伞盖则代表诸天或佛、法、僧三宝。附属建筑的四个塔门标志着宇宙的四个方位，参拜信众从东门进入圣域，按顺时针方向沿右绕甬道环行巡礼，走着和太阳运行一致的轨道，意味着信徒的行为与宇宙的律动和谐，循此可从尘世超升灵境。这种象征宇宙图式的含义使窣堵波佛塔成为佛教建筑的中心，即使在佛殿之内，也立一小型的窣堵波以示其重要意义，石窟寺的殿堂和循此制，遂有窟内以佛塔为中心的传统布局。

巽伽时期石窟寺的营建，也像窣堵波那样较前一时期在形制完备、规模宏伟上大有发展。孔雀王朝初创的石窟尚很简陋，只是单穴一门的洞窟，现在则依照木构的佛教建筑发展为两大类：一是称为支提的经堂、佛殿，为僧徒拜佛的圣所，主体为一长方形拱顶殿堂，正中设一窣堵波式佛塔；另一类则是称为毗诃罗的僧院，为僧徒住所，中心为一方形大厅（亦从岩中凿成），周围遍凿供居住的石室，厅内中央正对大门处设一佛堂。无论佛殿、僧院，厅堂、柱廊、拱顶、门窗之类结构皆众多而复杂，要把它们都按构筑于地面的形式完全从岩石中凿出，需要高度的技巧和组织力量，遂使石窟寺的建造逐渐成为显示印度人民智慧才能的惊人艺术品。现存巽伽时期的石窟寺，年代最早规模也最大的可推巴查（亦译巴雅）石窟为代表，它位于今孟买东南约 130 公里，既有佛殿也有僧房，但以佛殿之窟最为壮观。此窟约凿于公元前 2 世纪初，殿堂高约 8 米，进深 21 米，宽 9 米。门面高 10 米，但已较残损，其基本结构仿木制殿面，以马蹄形大拱作门，上开拱形采光窗，又列众多小拱于檐部。殿堂内以两列 27 根八角形石柱（高 4 米）承接刻成卷棚式的拱顶（亦高 4 米），两行列柱将全窟分成中殿和两侧廊，终端呈半圆形，正中凿一窣堵波式佛塔，这些都是早期佛教殿堂的典型制式。作为石凿佛殿，它这种亦步亦趋地直接模仿木构建筑，说明石窟建筑艺术本身犹处探索阶段。但是，以石质的凝重牢实和凿工的艰巨细密，已能够让人感到石窟寺这种艺术形式非同凡响的表现力，它的下一步发展自然是逐渐抛弃仿木构的套式而自成一体以充分发挥这种石窟寺特有的表现力。这方面的代表作便是安达罗王朝时期建造的卡尔利石窟（公元 1—2 世纪）。

卡尔利位于今孟买东南约 160 公里，重要石窟共有四座，仅 1 号窟为佛殿，其余三座属僧院，而 1 号的大佛殿规模宏伟，保存亦较好，通常说的卡尔利石窟便是指它而言。这座大佛殿高 13.7 米，进深 37.9 米，宽 13.9 米，全窟亦像巴查石窟那样分为中殿和两侧廊，以高 5.4 米的两列 15 根八角形石柱隔开，柱子有鼓形柱础，柱头呈莲花状，其上又附加一组雕像，或为男女爱侣，或为跨双马跃腾的骑士（他们可能代表王族人物），在这组雕像之上才凿刻高达 8.3 米的集束状券顶。在中殿的尽头，正中立一窣堵波式佛塔，伞盖仅及券顶下端，益显殿堂的高敞幽深。此殿大门左右两边竖立高达 11.6 米的多捻石柱（现仅存左柱），莲花形柱头上刻四狮连体并立像，形制显然仿自阿育主的石柱。大门与殿堂之间有高达 18 米的门厅，壁面遍刻浮雕，其

中男女供养人之像尤为杰出，两壁基部又雕成群象顶托之状，装饰甚为富丽精美。按其柱廊、券顶、门厅、门柱的刻制，已摆脱木构影响而形成石窟寺自身之体系，加以风格稳健、气魄宏伟，不失为印度石窟寺建筑已臻成熟的代表作。

在上举两个著名石窟而外，印度石窟寺的集大成之作当首推阿旃陀石窟，它的建造历巽伽、安达罗、笈多诸朝，并一直延续到中世纪。前后历经千年之久（从公元前2世纪到公元8世纪），石窟今存者犹有29座之多，因此是可与中国敦煌媲美的石窟艺术宝库。其他位于马哈拉施特拉邦北部的温迪亚山区，西距奥兰加巴德106公里。诸窟分布于呈马蹄形的山崖上，近代考古发掘后按左右顺序编号，实际上开凿工程是从中央向两边延伸，因此中央诸窟年代最早，越靠边沿年代愈晚，总共可分早、中、晚三期，早期约等于巽伽和安达罗两朝之时（公元前2—公元3世纪），中期属笈多王朝（4—6世纪中叶），晚期包括6至8世纪。早期之窟有4、5、6、8、9、10、12、13等窟，中期则为6、7、11、14至19诸窟，其余1—3，20—29窟属晚期。阿旃陀的早期石窟规模不如巴查、卡尔利宏伟，且多属经院，仅9、10窟为佛殿；中期石窟虽然也以僧院占绝大多数，但其中唯一的佛殿——第19窟却代表着笈多王朝石窟建筑的精华，最能体现笈多初期印度古典艺术达于顶峰的气概。此外，阿旃陀各期石窟皆有较丰富的壁画遗存，中、晚期各窟之画尤为精美，这在印度石窟遗址中是极为罕见的。从建筑上看，早期诸窟不脱质朴古拙之风，厅堂低平，仅以马蹄形拱装饰门窗，无论经院、佛殿的形制都比较简单，唯壁画遗存超过了同时期的其他石窟；但到了笈多王朝的中期各窟，建筑却有飞跃的发展，吸收了卡尔利石窟成熟而稳健的形式，又附以笈多时期的典雅与精美（严格地说，阿旃陀地区这时并不在笈多王朝版图之内，但它属于与笈多联姻的伐卡塔卡王朝，文化上与笈多同属一系），因此阿旃陀19窟的大殿被目为印度佛教石窟之冠。此窟门面虽按传统的大门上接马蹄形采光窗的体制，门窗形式却争奇斗艳，花样翻新，首先是把大门发展为前有双柱的门廊形式，廊沿突出，上承露台，而门廊与大门共用的檐部也随之呈突屈变化，加以廊柱、门柱皆雕饰精美，大门两边壁面也用雕花半柱隔成龕间，内刻佛像和供养人像，使大门在端庄典雅之余又兼有突屈灵动之美；同样地，马蹄形拱的采光窗也不是一个简单的窗洞，它的尺寸大为扩展，比大门还大许多，拱券刻成莲花瓣纹样，两旁有卷，中央有尖，组成优美的曲线，而窗边壁面亦分割成大小龕间，刻以雕像或浮雕。经过这一番改进，古典式的石窟佛殿门面形制便大功告成。19窟的佛殿内部也是在传统体制基础上向精美典雅发展，殿堂进深14米，高宽皆为7.3米，亦以列柱分隔中殿及两侧廊，它虽不及卡尔利石窟高大，优雅美丽却有过之。它的多钿石柱已接近圆形，柱体上下横列多条装饰纹带，莲花形柱头又接一雕有人物花草的托板，有点类似中国的斗拱。在此之上，还有一列制式规整的檐部，分别以一大一小的屏版雕成楼阁建筑图样，中置佛像及供养人像，这种屏板式檐部既整齐划一又见插花迭变，加以楼阁结构巨细无遗，雕刻极精，使它和下面的密集柱列的雄强华丽形成鲜明的对照，一位西方专家亦赞之为比例匀称、格调高雅的杰作。

《中国大百科全书·考古学》，1986年版，第10页。

科柏林通主编：《世界建筑》，1979年英文版，第133页。

在这时期的窣堵波和石窟寺上作为装饰的雕像和浮雕，显然也像其建筑那样，是集中了当时当地一流匠师的精华作品，特别由于其他雕刻作品留存极少，它们便成为了解当时雕刻艺术发展的主要途径。实际上，这些建筑装饰雕刻并不仅仅起装饰作用，它们还具有表现佛经教义和佛传故事的宗教宣传意义，是名符其实的佛教艺术作品。一般而言，1 世纪以前的小乘佛教严禁以人身表现佛祖，因此桑奇和帕鲁德的窣堵波浮雕从不雕出人形的佛像，仅以菩提树、台座、法轮、足迹等象征符号暗示佛陀的存在。这种表现佛陀的象征主义手法成为巽伽时期佛教雕刻的通例。1 世纪以后，大乘佛教流行，佛像表现开禁，印度南北各地遂有佛像的制作，而且随着佛像崇拜愈来愈盛，佛像塑造便成为佛教雕刻的首要任务，而其光辉完成则在笈多王朝时期。

帕鲁德窣堵波佛塔约建于公元前 2 世纪中叶，位于今印度中央邦的瑟德纳县城以南约 15 公里。塔体现已不存，仅围栏及塔门有较多残片出土，现藏加尔各答印度博物馆。从年代看，帕鲁德围栏浮雕早于桑奇大塔的塔门浮雕，它属于最早的以石制围栏代替木栏的那个阶段，石雕尚有许多直接摹仿木雕之处。据考，此塔原来也是阿育王所建，带石制围栏的窣堵波是在阿育王原塔之上填土扩建而成，因此围栏浮雕应完成于公元前 2 世纪后期。扩建之塔台基直径约 20.7 米，周围甬道宽约 3.2 米，围栏高达 2.7 米，以高逾两米宽约半米的方柱上承顶板，柱间夹三道与柱等宽的栏板，结构粗壮朴实。方柱、顶板、栏板皆施以浮雕，以圆形、矩形或方形成幅，风格亦粗朴古拙，可能和民间工艺有密切的联系。这些成幅的浮雕主要表现本生经和佛传故事，现能确定其内容者前一类达 32 幅，后一类达 16 幅，可见其取材之丰富。尽管服务于佛教的宣传，它们反映的广泛生活情景仍能令人生气象万千之感。在涉及佛祖出场之处，这儿也是最先采用前述象征手法的实例。

以其中表现佛传故事之一的《祇园布施》浮雕为例，这个故事是说释迦牟尼布道甚受群众欢迎，以至舍卫城的富商给孤独长者不惜以金钱铺满地面为价买下祇园精舍以供其宣教。这个祇园布施既反映了商众对佛祖的欢迎，也证实了印度当时商品经济的发达。于是，在帕鲁德围栏的一个圆形浮雕中看到了饶有兴趣的社会情景：右上方的园林中有两个工人正以金币铺地，右下方则是运来金币的牛车和搬运的工人，那只拉车的牛已得到歇息而显得悠闲自如；左边有一群围观的群众和两个带马蹄形拱的亭阁；最后，在浮雕的中心，可看到给孤独长者手捧一只水壶奉献于一株菩提树之前——那就是佛祖的象征，献壶则表示铺金买园后以此园献佛，亦即产权的转移。整个浮雕被众多人物、树木、亭阁摆得满满的，不能说有什么合乎深远比例的构图，但在知道故事内容之后，就会感到艺术家表现力之不弱，人物形象在质朴之余也有简明坦诚之趣，较多地吸取了民间艺术的优点。取材于本生经的一幅浮雕《鹿王本事》则展现了一个优美动人的民间故事情景：下部是鹿王泅水以救商人，右上表现商人见利忘义向国王密告鹿王行踪，国王拉弓欲射，于是在图中央最显著处表现鹿王跪地陈词，国王被感化而合掌礼拜，最后是在左边刻画了鹿群游于林中之景。把整个事故的情节从头到尾全挤在一块浮雕中表现，这种一图数景的手法有其构图古拙的特色，但用连续性情节贯穿不同时间、不同地点的场面，却有娓娓动人的故事情趣。图中鹿王形象的刻画显然较所有人物的强，这儿的鹿王其实就是一只俊美和善的鹿，它和浮雕的林木、鹿群同样显示出艺术家对印度本地的森林、动物等自然景象的热爱，这也是印度艺术由来已久的地方特色。

除了成幅浮雕外，帕鲁德围栏上也有如真人大小的人物形象的高浮雕，它们作于塔门与围栏相接的隅柱上，表现作为守护神的男女药叉之像。男药叉作剂帝利王族装束，合掌胸前，正面直立；女药叉则是印度贵妇打扮，全身佩戴着富丽的装饰品，左右手攀枝揽树，体态异常丰满。药叉本是印度传统的山林水泽之神，属于民间信仰的土地精灵，他们的形象（尤其是女药叉的形象）显然也取自印度民间传统的偶像。在帕鲁德这儿，男女药叉之像都有丰满壮实的特点，惟姿态较呆板。它们的制作表明当时虽无纪念性的佛像雕刻，民间却一直有乡土雕像的传统，日后当佛像雕刻成为可能时，这个民间雕像传统将是其凭靠的重要基础。

继帕鲁德之后，桑奇大塔的四个塔门的浮雕和雕像则代表了印度佛教雕刻艺术的进一步发展。正如中国研究印度艺术的著名学者王镛先生所说：“桑奇大塔的塔门雕刻，萃集了印度早期佛教美术的精华。”这四座塔门全以砂石构筑，高达10米，三梁两柱遍体兼施雕饰，既有浮雕也有雕像（但无佛像），而以浮雕为数最多。从风格上看，它是帕鲁德浮雕的继续，但也有上承孔雀王朝余绪和广采波斯、中亚美术的因素。例如北门浮雕中就有波斯常见的有翼狮子、有翼公牛、钟形柱头与忍冬花纹图案，南门双柱上承横梁的四狮并列柱头显然摹仿阿育王石柱。这些复杂因素表明桑奇塔门浮雕的制作有广采博收的特色，尤其是阿育王石柱代表的那种精雕细刻、雍容大方的气概可能成为艺术家追慕的楷模，有助于提高整个塔门雕刻的风格。一般而言，桑奇浮雕也和帕鲁德浮雕同样有其质朴古拙的特色，但桑奇在古朴之中更具秀美、优雅之气，较帕鲁德又前进了一大步。另一方面，对桑奇塔门浮雕很有影响的还有邻城毗底萨的象牙雕刻工艺，因内参与浮雕制作的匠师有不少是来自此城的牙雕艺术家，他们把牙刻的精细完密和接近民间艺术的传统带到桑奇，让人有整个塔门犹如放大的象牙雕刻品之感，其玲珑奇巧的工艺和铺天盖地的构图与窳堵波形制的简略朴拙互为衬托，有相得益彰之妙。

桑奇东西南北四座塔门的浮雕，皆以其三道横梁上的横幅构图最为丰富精美，它们也像帕鲁德浮雕那样，以本生经和佛传故事为题材，不同的是佛传故事较本生经为多。表现本生经的故事题材的浮雕可举北门第三道横梁正背面连续的《须大拿太子本生》和南门第二道横梁背面的《六牙象王本生》为代表，它们都发挥了印度艺术擅长表现热带自然景物的传统，浮雕上或野象成群，或花本葱笼，充满了印度本土林莽生活的奇情异彩。表现佛传故事的代表作，则有东门第二道横梁正面的《逾城出家》、北门第二道横梁正面的《降魔成道》和西门第二道横梁正面的《初转法轮》。在这儿，凡有佛出现之处，也一律以象征之物表示，但象征手法的运用亦较帕鲁德更见系统化，更有得心应手之妙。例如《逾城出家》的浮雕用上擎华盖、尘拂的空马隐喻无形的佛祖（当时还是悉达多太子）已骑着它毅然出家，这匹空鞍之马首次在图左之城郭旁边出现，暗示太子已出城，然后又反复四次在浮雕的中部和右边出现，以前后高低不同的位置与不同的背景表现太子旅途的曲折和出家决心之大，最后，左图右端靠近边缘之处，才刻出两个带法轮的足印，表示太子已永远告别温馨富贵的宫廷之家（它以左端的楼阁殿台隐喻）而决意遁迹山林。再如《降魔成道》的浮雕中用一棵菩提树和树下的一个空台代表释迦悟道，《初转法轮》中则以鹿群和信众围绕着一个法轮和空台象征佛陀在

鹿野苑初次说法。这些象征手法的妙用，既可以丰富画面，又以其突出主题的方式易于为信徒心领神会，尽管具体形象的刻划尚有古拙之处，却可引导观众通过可视的片断、简略的形象去领会不可视的充实、完美的形象，是符合佛教需要的很有表现力的造型语言，更不较说它反映的广阔生活情景所提供的史料价值了（例如《逾城出家》中的宫殿楼阁便成为研究当时宫廷、城市建筑的珍贵资料，因为这类建筑全都荡然无存）。

桑奇塔门上也有不少高浮雕和圆雕的构件，有些圆雕已接近完整的雕像。其中大多属于和佛教有关的动物（如狮、象、牛、马之类）、神物（如法轮、三宝和飞兽怪鸟之类），但最引人注意的还是那些来自民间信仰的男女药叉的形象，尤以那些支撑于柱梁之间凌空舒展的女药叉的形象令人难忘。这类药叉女像中最杰出的一尊便是东门方柱与第3道横梁交接处作托架之用的《树神药叉女》，它被王镛先生誉为“桑奇最美的女性雕像”：“她双臂攀着芒果树枝，纵身向外倾斜，宛若悬挂在整个建筑结构之外凌空飘荡，显得婀娜多姿，活泼可爱。她头部向右倾侧，胸部向左扭转，臀部又向右耸出，全身构成了富有节奏感、律动感的S形曲线。这种身体弯曲成S形的三屈式，逐渐发展为塑造印度标准女性人体美的规范。”这种三屈式规范不仅对日后印度雕刻艺术有重大的指导意义，也是世界艺术史上可和希腊古典雕刻倡立的“对应均衡”（和译“对偶倒列”）法则相媲美的人体表现的艺术法则，但它们又各自从东西方不同的审美标准而探索人体美的表现，虽是异曲同工，却又各尽其妙。具体地说，希腊艺术的对应均衡（如左脚承重右脚放松则右手着力而左手自由之类）是着重从生理功能与人体结构出发，揭示人体的对立统一辩证运动之美，其终极典范是男性立像；印度雕刻的三屈式则强调以姿态的回旋衬托气韵的生动，它把女性的柔曲婀娜发挥极致，虽然奠基于人体结构的表现，其最高理想却是超越凡俗的健美与自由，而其典型形象则是凌空婉转的女性舞姿。从这些简单对比中，似乎可以领悟东西方艺术风格有所对立而又有所联系的历史因缘。

在安达罗王朝时期，印度实际上分为南北两半，安达罗王朝仅统治南部及中部的部份地区，北部则在来自中亚的贵霜帝国统治之下。贵霜原属中国西北游牧民族大月氏人之一支，到中亚后建立国家，于公元1世纪进入印度恒河流域并奠都于印度之富楼沙（今巴基斯坦的白沙瓦）。贵霜诸王积极支持大乘佛教，因此在其统治下北印度广大地区逐渐流行佛像制作，使印度佛教艺术发展到一新阶段，也影响及于其他印度宗教艺术。南方的安达罗王朝统治的各地区在艺术方面亦自有其贡献，并随大乘佛教的流行而兴起了佛像的制作。安达罗艺术的代表作是阿默拉沃蒂大窣堵波，无论其建筑与浮雕皆足为一方表率。这座大塔位于今印度安得拉邦贡杜尔县城附近，最初建于公元前2世纪，到公元2世纪时又经大规模扩建增修，这时也是阿默拉沃蒂艺术风格成熟之时。这座大塔的建筑已发展为南印度窣堵波形制的代表，它的塔基直径约51.2米，上承半球形覆钵塔体；顶上亦有平台、伞盖之属，但塔基4方各伸出一露台，上立5根石柱以代表塔门，这种“方牙四出”的形制则是南印度窣堵波的典型特征。在大塔遗址中发现了较多的浮雕残片，总数达500余件，年代可上溯至最初建塔这时，当然仍以扩建以后之作最为丰富。从发展情况看，最早的浮雕（公元前2—1世纪）古拙朴实，一如帕鲁德之作；

中期（公元 1 世纪）则在传统的以象征物件代表佛祖形象的手法之外也开始有表现佛像之作，属过渡性质；后期亦即成熟期的浮雕（公元 150 年前后），已具优异水平，佛像亦属常见，人体造型颀长而纤细，肌肉柔韧，姿态灵活，充满了高度的弹性和律动感，尤以工艺精密使作品达成像水磨卵石般光滑细润，益增其体态的流动感，形成南印度艺术风格的一大特色。

这些成熟期的浮雕侍作可举《妇女礼佛》与《驯服醉象》两幅，前者表现 4 名裸体妇女虔诚跪拜于象征佛陀的脚印之前，体态婀娜，肌肤光洁，周身的曲线圆润柔美，她们或双手合十，或五体投地，手势自然，情调真诚，各展美姿，皆臻妙境，足可称为印度女性浮雕的上品。《驯服醉象》则是在一圆形构图中把佛祖驯象的故事以传统的一幅数景手法表现，左为发狂的醉象横冲直闯，右则为醉象伏于佛法而拜倒于佛陀之前。这儿把印度艺术最擅长的表现动物特别是大象的传统发挥得淋漓尽致，大象同时两次出现于浮雕中，一狂一驯，一动一静，形象逼真而动静鲜明，在世界艺术中堪称一绝。这幅浮雕以大象置于前景，中景是受惊闪避的人群，远景则有情侣于窗前观望，物象的立体感和空间的深远感皆有较精细的表现，这也是印度古代浮雕中前所未见的。从这两幅代表作看，印度南部的安达罗艺术和北部的贵霜艺术确实旗鼓相当，它们都为日后笈多王朝艺术发展到古典的高峰提供了重要基础。在成熟期之后，阿默拉沃蒂的浮雕有风格化的倾向，形式更趋华丽，但佛像的雕刻却有进展。这时的佛像身材修长而体型圆浑，立体感强，开创了佛像制作的南方样式并影响及于斯里兰卡等地的佛像雕刻。

到笈多王朝初期（4、5 世纪），印度雕刻尤其是佛像的制作便达到古典风范的极致，既已超越前一时期的古朴，又不致流于日后中世纪的繁缛。其风格兼有纯朴秀丽之美，又具备崇高优雅的气质。它的雕刻中心以马图拉和萨尔纳特两地为最著名，马图拉位于今印度首都德里东南约 140 公里，自古即是商业、宗教和艺术的名城，在贵霜时期这儿便形成了佛像雕刻的一个最大流派，主要根据印度本土传统塑造佛像，喜爱裸体，崇尚肉感则是马图拉雕刻的特色。到笈多时期，马图拉的艺术家在原有基础之上，遵循印度民族的美学理想，创造了具有更强烈的印度色彩的古典佛像样式，亦即通常所谓的纯印度风格的笈多式佛像和雕像。萨尔纳特至今仍是印度北方邦的一座名城，古印度时称鹿野苑，那是传说中的佛祖释迦牟尼最初传道布教之处，在佛教徒眼中是最重要的佛陀初转法轮的圣地。它有悠久优秀的雕刻传统，阿育王石柱的登峰造极之作即出自此地。到笈多时期，这儿也兴起一个兴盛的雕刻流派，佛像薄衣透明，体形毕露，却能在高贵单纯的肉体塑造中灌注沉思冥想的宁静精神，另具一种纯净晶莹、内向和谐之美。以这两大流派为首，再加上其他地区也很活跃的雕刻制作，笈多时代的雕刻艺术成就在古代印度艺术史上就极为突出，其佳作可说是使印度民族崇尚的肉体美与精神美达到了高度的平衡、和谐、统一的境界，代表了印度古典艺术的最高水平。

笈多时期马图拉佛像的代表作是在这一地区的贾马尔普尔出土的《马图拉佛陀立像》，它以黄斑红砂石雕成，高达 2.17 米，约作于 5 世纪前半叶（原像现藏于印度新德里国立博物馆）。和贵霜时期的马图拉佛像喜欢比附于王族贵胄不同，此像强调的是释迦牟尼作为先知圣哲的思想家的形象，他有洞察一切智慧和雅健雄深的风度，其造型的特征则是身材颀长，比例匀称，衣衫若水湿般紧贴体表，衣纹则如以水般细长滑润。佛的头部刻画尤为杰出，他的脸型椭圆，直鼻厚唇而平额长眉，但最有表现力的则是那双低垂眼帘而

目光凝视鼻尖的眼睛，由此传述出泱泱圣哲沉思冥想的神情。由于佛陀形象本身极其纯朴宁静，艺术家便以他身后的光轮作为衬托手段，这个比佛的身体还大许多的圆形光轮不仅是宗教上至神至圣的象征，还以其精美富丽为水清玉洁的佛陀形象带来几缕熏人欲醉的印度热带乡土的芳香。领悟到这一点，人们就会对艺术家在这个圆形光轮上从中央以边沿刻了那么美丽的盛开的莲花和花草鬘珠层层相套连环如锦的花纹深表佩服。萨尔纳特佛像最著名的代表则是那尊《鹿野苑说法的佛陀》（现藏于萨尔纳特博物馆），它高约1.6米，以砂石刻成，作于5世纪。佛陀结跏趺坐，双手作转法轮势，两侧跪坐两只鹿，台座下有五比丘和母子信徒，简洁的构图让观者一看即知这是表现佛陀在鹿野苑初转法轮的圣迹：但它着重表现的不是尽人皆知的故事而是佛陀那超凡入圣而又接近众生的形象。此像所用的砂石浅淡晶莹有如大理石，而萨尔纳特艺术家特有的薄衣透明的雕法更使佛像裸露圆润的体形达于淡雅纯净的极致。王镛先生把这尊鹿野苑佛像和上述马图拉佛像并称为“笈多雕刻的双璧，印度艺术的至宝”，他还指出佛陀形象包涵的深邃哲理：“佛陀低垂的目光流露出澄思静虑的内省神情，微翘的嘴角浮现出渗透了人生真谛的神秘微笑，背后硕大精美的光环雕饰着一圈圈连珠纹、缠枝花蔓带和连弧纹，光环顶部两角各有一飞天向内飞舞，意味着佛陀已进入唯识玄想、华采缤纷的精神境界。透明的薄衣轻虚空灵，显现出佛陀清净无垢的肉体。浅棕灰色砂石莹洁光润，与整个作品宁静、内向、和谐的基调十分吻合。”

以壁画为主的印度绘画艺术这时也取得了和雕刻相似的发展。前已指出，现存印度古代壁画遗迹主要见于阿旃陀石窟。早期的阿旃陀壁画约作于公元前1世纪，尚与帕鲁德、桑奇浮雕相近，不失质朴古拙之趣。但绘画的表现手法比浮雕更为自由（似乎也更为成熟，但目前尚无比它们更早的壁画出土，难以考其究竟），因而形象更见生动，色调也有光彩照人的效果。例如阿旃陀10号窟中的《六象牙本生故事》壁画，尽管已很残损，却能从片断中看出艺术家善于表现印度热带丛林生态的特色。画中有有关六牙象王和象群在林中生活的情景，无论水沐、歇息、觅食，窥伺猎人等等，皆描绘得栩栩如生，虽然在构图上还如浮雕那样平列满布。《六象牙本生故事》的最后情节——王后见象牙而昏厥之景，却描绘了有众多人物的宫廷生活场面，除那几位拾来象牙的猎户外，图中的国王、王后、众宫女都是神仙般俊美优雅的形象，印度艺术擅长的手势表现在这里也展示了它强大的感染力。

中期壁画已属于笈多王朝初期，古典的高贵和谐之美辉映于壁面，而构图也更为壮阔，丰富紧凑之余又井然有序；与之相伴，印度雕刻在笈多时期达于极致的那些表现人物体态的特点，也同样显现于壁画之中，这时壁画的杰作可举第17窟诸图，其中如佛说法图布局紧凑和谐，听众云集的场面表现尤为精采，其中但见贵人命妇张盖乘骑纷至沓来，繁密之中却不失气韵的生动，再如太子与嫔妃劝酒图，极尽燕婉之情状，临窗窥视的侍女和门外众多的美女，都风姿绰约，艳丽动人。再如奏乐图残片，有飞天乘云而至的形象，体态轻盈又饶有情趣；美人临镜理妆图则在描绘贵妇之余特别对一捧脂粉一执飞拂的侍女赋以笔墨之情，她们的健美体形和柔顺情怀反映了印度民族传统的女性美的理想，而人体描画的杰出亦和雕刻相当。虽然阿旃陀壁画的最高发展还在晚期的6、7世纪，已出本书时代范围之外，但其中期阶段的发展

已足以使我们想见印度绘画的繁荣景象，在现已不存的宫殿、庙宇、官署、邸宅之中，类似作品亦必充斥其间，更不较说它们随佛教的流传而对远近邻国产生的影响了。

2. 犍陀罗艺术和贵霜艺术

犍陀罗地区在古代印度的西北部，原为印度十六列国之一，后又受波斯、希腊和大夏等国统治，其区域包括今巴基斯坦北部和阿富汗东北边境一带，历来是印度联络中亚的枢纽。丝绸之路开通后，这里又是印度东连中国，西达安息、波斯和罗马的要道，犍陀罗地区因此在东西方文化交流史上具有突出地位，它的艺术也是印度艺术中国际色彩最浓的一支。

犍陀罗曾是波斯帝国的一个行省，吸收了波斯的文化和艺术。亚历山大率马其顿、希腊联军灭波斯后，犍陀罗归希腊人统治，又涌入希腊文化和希腊艺术。孔雀王朝时期，犍陀罗一度恢复印度统治，佛教传入，成为印度西北部人文昌盛之区。孔雀王朝衰微后，希腊化的大夏王国蚕食其他，但大夏国王却接受了佛教信仰，佛教典藏中有《米兰王问经》一书，此王便是有希腊血统和希腊姓氏但在犍陀罗活动的大夏国王，此时的犍陀罗艺术更有融印度、波斯、希腊、大夏诸因素于一炉的色彩。其后贵霜人取代大夏而进入印度，建贵霜帝国，贵霜统治一直深入恒河流域广大地区，但它在印度的主要立足点仍是犍陀罗地区，其国都富楼沙（今白沙瓦附近）便位于犍陀罗境内，与其省会暨叉始罗（今拉反尔品第附近）并列为北印两大文化名城，也是贵霜艺术西北一系的两大中心。在贵霜时期，犍陀罗艺术完成了其历史上最光辉的一个任务，即参与佛像的创造，而它制作的佛像带有较多的希腊艺术影响，有“希腊式佛教艺术”之称，和贵霜统治下的恒河流域艺术中心马图拉创立的纯印度风格佛像并肩而立，成为贵霜艺术最重要的两大流派。从这一系列错综复杂的历史关系中，我们当可想见犍陀罗艺术斑驳陆离但又独具一格的特色。

早期的犍陀罗艺术以暨叉始罗古城遗址出土的文物为主要代表。此城在公元前4世纪时已是西北印度最大城市，但这时及以后的孔雀王朝时期遗物仍很稀少，较丰富且很有代表性的文物属于公元前2—公元1世纪间，亦即大夏和贵霜统治的初期。此时在旧城西北营建新城，遗址称锡尔开普，街道和坊区皆按希腊城市规划布局，出土文物希腊色彩较浓。例如，在锡尔开普发现的希腊风格石刻梳妆盘多达33件，盘内浮雕表现男女嬉戏、酒宴、希腊诸神以及海马、葡萄等图案，皆属摹仿希腊艺术之物，但刻工拙朴又带本土气息。此外，锡尔开普还出土有希腊神像的浮雕、陶塑以及爱奥尼亚式、科林斯式柱头雕刻等等，希腊化的程度和大夏其他都城相仿。此时的佛教遗物则在印度传统风格上杂揉希腊因素，例如此地的达磨拉吉卡佛塔的石刻吊钩上刻有印度仙女（可能为女药叉之属）的形象，造型有印度特色，但是却以希腊式涡卷花草纹为装饰。这种印度、希腊混合艺术实为日后犍陀罗佛像的制作袭取希腊样式开辟道路。

到贵霜帝国盛期（1世纪中叶至2世纪中叶），犍陀罗艺术也汇入总的贵霜艺术的洪流中，但其希腊式佛像制作仍保留了鲜明的犍陀罗色彩。现存最早的佛像尚非圆雕而是浮雕中的佛的形象，其年代大约也在1世纪中叶。前已指出，从帕鲁德到桑奇浮雕中凡需佛出现之处皆以象征物象代替，犍陀罗的早期浮雕亦循此例，但从1世纪中叶开始，象征物便被取消而直接表现佛的形象。这些犍陀罗最早的浮雕有现存于白沙瓦博物馆的《释迦牟尼初访婆罗门》和《奉献束草》等图，其中佛的形象不仅和身边的众商人相类，而且都用当地流行的希腊风格表现，仅佛陀头部雕以光轮以显其神圣。应该说

犍陀罗艺术家是想用他们常见的希腊太阳神阿波罗和希腊哲学家之类雕像以作塑造佛像的参考，但限于当地手工艺水平，他们刻出的人物造型仍较粗拙，头部过大，构图亦很简单。到公元1世纪末，佛传故事的浮雕已相当普遍，现已出土者即达百件之多，造型亦较精细，比例协调，姿态高雅，希腊古典风格更见明显，而构图也均衡平稳，表明雕刻技艺已臻成熟。和它相伴的是，立体的佛像雕刻也随之出现，现存这类最早圆雕佛像出土于犍陀罗的马尔坦（现藏于白沙瓦博物馆），约作于1世纪末或2世纪初，佛陀的面容、衣衫宛若希腊神像，但神态肃穆沉静，又颇具印度精神，应该说是融印度、希腊风格于一炉的已非草创的作品。因此又有人推测最早的圆雕佛教的刻制大概要比此像还早一些，可能是随佛像浮雕的开展就自然产生雕制圆雕像佛的要求，并开始了最初的尝试与探索，其时当在1世纪后半叶。

犍陀罗佛像在贵霜时期的发达不仅由于大乘佛教的传播，也和贵霜统治下西北印度的经济文化繁荣有关。当时贵霜王迦腻色迦（约78—120年在位）东征西讨，使帝国版图囊括从中亚的阿姆河流域到印度恒河流域的广大地区，贵霜帝国遂成为和中国、安息、罗马并驾齐驱的世界四大帝国。迦腻色迦既提倡大乘佛教，亦信奉波斯的拜火教，还热心于希腊罗马文化（这时直接从丝绸之路传到贵霜的西方文化已是罗马帝国的文化），加强了文化艺术上的兼收并蓄的特色。这时犍陀罗佛像造型的通例是脸部取希腊的阿波罗神像模式，身段着罗马的托加长袍（亦称罗马袍），神情则浸透印度佛教精神，手势又遵循佛教艺术早已确定的程式。具体地说，其头部脸型椭圆，五官端正，眉毛细长而弯，眼窝深、嘴唇薄，笔直的鼻梁与额头连成直线（这是希腊艺术从公元前5世纪便已确立的模式，通称希腊鼻子，实际上是古典美的理想化，一般希腊人并不如此），这样构成了一个多少有点经印度简化的希腊天神般的俊美面容。但是，他半闭的眼睛和平淡、高贵、宁静的神情却强调了沉思内省的宗教气氛，这就是印度精神统御希腊体态的表现了。在身形方面，一般分立像坐像两类，衣着则一律披以通肩式袈裟，这也是一种多少有点印度简化的罗马袍，襞褶厚重，衣纹交叠、毛料质感清晰，与印度本土的薄衣轻纱有别。除佛像外，犍陀罗也有菩萨像的制作，其姿态更见生动多样，佳作如巴黎基梅博物馆藏的《王子菩萨》，表现未成佛的悉达多太子，潇洒英俊，衣饰华丽而风度翩翩，但未尽的尘缘仍无碍于佛祖圣哲本质的显露，他的手势和光轮便弥补了入世造型的不足。从体型看，这尊菩萨像也是融希腊印度理想于一身的杰作，甚至使人感到他确实在血统上是个印欧混血儿，因而犍陀罗艺术东西方联姻的特色也就表现得淋漓尽致。贵霜佛像的制作，除犍陀罗一系而外，还有印度本土的马图拉一系。其地位于恒河支流朱木拿河西岸，历来是恒河流域东西南北交通的要冲。贵霜时期，这儿是王室驻留的重镇，迦腻色迦在此建有王宫，它出土的一尊《迦腻色伽立像》是留存极为稀罕的贵霜国王雕像。值得注意的是，艺术家强调迦腻色的身着中亚地区的服饰，长袍高靴，仗剑傲立，可见马图拉地区在贵霜治下也有其国际色彩。大约与犍陀罗同时，这儿也兴起了佛像雕刻，现存最早的一尊马图拉佛像是在萨尔纳特出土，名为《巴拉佛像》，因其铭文称供奉人名字叫巴拉，且由其题“迦腻色伽3年制”而可定其作于公元81年。若这年代可靠，似乎马图拉佛像雕刻略早于犍陀罗，但究竟谁早谁晚，学术界争论很多，甚至连迦腻色伽在位年代也有多种说法，但认为两地大约同时兴起佛像雕刻则比较合适，因为两地在贵霜治下条件大体相似。这尊《巴拉佛像》完全是按印度

本土的雕刻传统制作的，可以说这是屡见不鲜的那种男药叉与供奉人像的合璧，但也应佛像的要求在服饰手势上作了某些改动。从历史上看，与民间信仰密切联系的树神药叉土地精灵之类雕像在印度有悠久的传统，佛教雕刻中也常可见到他们的身影，例如，在帕鲁德、桑奇的雕刻中都看到男女药叉的形象，女药叉之像尤为杰出；另一方面，和这些神灵雕像相伴，印度也有世俗日用的雕刻创作，装饰于宫廷官署和各类高档用具中，当需要创作较大雕像的时候，这些技艺也能派上用场，有时还和药叉神灵像制作结合起来，例如在佛教雕刻中常见的供奉人像就是从这类世俗雕像演变而来，前述迦膩色伽立像也可列入这一类。以巴拉佛像为代表的马图拉最早的佛像就是这两类本土雕刻技艺的结合，它那种薄衣透体，强调强健裸露身姿的肉感浓烈体形是从药叉雕刻承袭而来，而纠纠武夫、骠悍粗犷的神态则来自世俗的王族贵胄的雕像。正因为如此，它在表现佛祖圣哲英明、沉思默想的宗教家和思想家方面远不如犍陀罗那种希腊式佛像成功，但却具有热烈强劲的印度性格。在具体的造型特征方面，马图拉、犍陀罗两派也有鲜明区别，马图拉派是典型的印度民族特征：脸型方整，面容则近乎圆形，眉呈弓形，鼻较短而有自然凹曲的鼻梁，特别是圆睁的双眼和炯炯有神的眼珠，加上薄衣透体显露的强健身材，令人一看而知是带着浓烈印度乡土味的男士形象。由此可见，两派的佛像制作各有千秋，以后的发展趋势自必互相取长补短，犍陀罗一系加强印度化色彩，而马图拉的艺术则在印度传统基础上适当吸收犍陀罗的希腊化的优点，逐渐形成肉体美与精神美高度和谐的古典印度风格，其大功告成便是笈多王朝的雕刻。此外，贵霜时期的马图拉艺术不仅包括佛像雕刻，还有那些历久不衰极得群众喜爱的男女药叉，特别是女药叉像的雕刻，这些林泽仙女的形象无不姿容妖冶、肉感丰美，柔曲婉转的体态把桑奇初创的表现印度标准女性人体美的三屈式规范发展到新的高度，代表作有《葡萄酒神药叉女》和《逗弄鸚鵡的药叉女》。两尊浮雕像都以裸体披肩、腰、臀三屈突出的形式表现丰满健美的女性。其火爆强烈的手法令人想起印度的热带乡土环境，和马图拉佛像之植根本土传统可谓异曲同工。

贵霜艺术在中亚地区有相当广泛的传播，尤以阿富汗至阿姆河一带为盛，因为这里始终是贵霜统治的重要根据地。印度佛塔、石窟寺和犍陀罗佛像皆流行于中亚各地，并从这儿传入我国。20世纪以来，在阿富汗和中亚各地已发现不少贵霜城市遗址和有贵霜影响的文化遗址，其中著名者在阿富汗有巴米场石窟和贝格拉姆、巴里黑等城，中亚则有铁尔梅兹、哈尔恰扬、托普拉克卡拉等城。贝格拉姆（位于阿富汗首都喀布尔以北80公里）是贵霜国都之一，迦膩色伽的夏都亦建于此地，同时也是丝绸之路在阿富汗的最大商埠，其出土文物反映了贵霜都城广集天下四方珍物的情况，其中有中国汉代的漆器，印度的象牙雕刻、希腊罗马的玻璃器皿及青铜雕像、安息的工艺品和埃及的金首饰。这儿的佛像以犍陀罗式样为常见，但也有接近马图拉派的作品，说明贵霜艺术在中亚一带的普及。巴里黑（今阿富汗北部马扎里沙里夫城以西23公里）则是大夏王国的首都，贵霜时期成为一大佛教中心，是贵霜式佛塔传于中亚并由此影响于中国佛塔建筑发展的一个关键的中转站。原来，贵霜时期在富楼沙、豎叉始罗等地建的佛塔便已对印度传统的窣堵波形制有所发展，台基增高，多至数层，覆钵部份也加高比例，但在整个建筑所占地位却逐渐缩小，伞顶也升高伸长，伞盖增至7层或13层。因此总的趋势是塔身高耸，层级增多，据说迦膩色伽在富楼沙建的大塔竟高达213米。这

种高塔形式的窠堵波传于中亚和阿富汗，各名都大邑遂见高塔林立。据考古发掘所知，巴里黑城的几座佛塔都高达 80 米左右。铁尔梅兹（今乌兹别克斯坦的铁尔梅兹城以北约 10 公里）也有大塔一座，据说用砖达 120 万块之多，高度当近百米。这些高塔式的窠堵波传入中国后，与中国传统的木构重楼的楼阁建筑相融合，便形成了中国特有的宝塔建筑。中亚的哈尔恰扬和托普拉克卡拉（皆位于乌兹别克斯坦境内，前者在苏尔汉河上游，后者在阿姆河下游）都有自大夏到贵霜一脉相承的传统，艺术上表现出鲜明的类似犍陀罗的风格，尤以后者留存的一些犍陀罗风格的壁画为出色。但所有这些中亚贵霜遗址都不及巴米扬石窟突出，它位于今阿富汗中部巴米扬城的北面，是世界上最大的佛教遗址之一，包括石窟两千余座，在溪谷断崖上延续达 3 公里。石窟寺的形制当然从印度传来，但这儿的石窟又有巨大的佛像雕刻，形成新的石窟造像模式，则是巴米扬艺术的一大特色。在这方面，处于丝绸之路大道上的巴米扬显然更多地吸收了来自西方的影响，因为从古埃及到波斯、萨珊都有摩崖石雕巨像的制作，希腊罗马也有建造巨大神像的习惯，可以说巴米扬的巨型造像是中亚艺术融东西样式于一炉的新创造。此地石窟群东、西两端各设数十米高的龕状窟，其内雕以顶天立地的巨型佛像，东边大佛像（俗称东大佛）高达 53 米，西大佛则高 35 米，两像姿态相近，制作年代则争论甚多，有主张东早而西晚者，也有认为东晚而西早者，较流行之说则认为东大佛作于 2—3 世纪，西大佛作于 5 世纪，包括贵霜的盛期和后期。此地许多石窟和壁画的制作则在 6、7 世纪，已进入中世纪艺术的范围。就两大佛造像的形制看，贵霜雕刻的犍陀罗、马图拉两派都有一定影响，惜其面部、腕部皆遭损坏，已难明其究竟。像的站姿肃穆直立，身披通肩式袈裟，衣纹呈一道道平行的 U 字形，体形壮伟而衣衫紧贴呈半透明状，犹有印度雕刻湿衣透水的流风余韵。由于此地石质疏松，造像尚需用藁 结束，固以榫钉，形成 U 字纹，表面亦需涂泥后加以精雕，这是巴米扬特有的技法。这两大佛的宏伟予人极深的印象，在亚洲佛教艺术中影响深远，对我国石窟造像亦有示范意义。从新疆的克孜尔到山西的云冈石窟，都可见到巴米扬播及东土的遥远的影响。

八、朝鲜和日本的古代艺术

1. 朝鲜古代艺术

古代朝鲜在东北亚的三大文明国家——中国、朝鲜、日本之间始终起着重要联络作用。朝鲜人民在文化和艺术上有自己的创造，同时又和中国有密切的联系。中朝之间仅以鸭绿江一水之隔，双方海运联络亦甚方便，文化和艺术的交流自古不绝；同时，朝鲜又是把中国文化、艺术以及佛教和佛教艺术传入日本的主要渠道，中、朝、日三方的艺术联系与交流构成了东北亚地区艺术发展的一个主旋律，也是世界艺术史上的一个重要方面。公元前 2—公元 5 世纪，古代朝鲜经历了国家形成到民族文化初步繁荣的漫长过程。在公元前 2 世纪以前的数百年间，朝鲜经历了青铜时代和早期铁器时代，朝鲜已有发达的青铜器和铁器，发展了农业经济，朝鲜与中国的文化联系益趋密切。在朝鲜北部各地，曾普遍发现中国战国时代的青铜兵器和燕国的货币明刀钱，战国式的铁器也往往与燕币同地共存，表明双方来往之频繁。公元前 108 年（西汉元封三年），汉朝政府在中国东北至朝鲜北部一带置乐浪、玄菟、真番、临屯四郡，乐浪郡治即在今朝鲜平壤南郊大同江南岸的土城里，是为朝鲜土地上有阶级国家之始。后来其他三郡并入乐浪郡，到公元 204 年（东汉建安九年）又分乐浪郡南部为带方郡，一直到 313 年（西晋建兴元年），乐浪、带方皆归高句丽统治，中国在朝鲜设郡治达四个世纪之久，中国文化、艺术在朝鲜的影响更为加强。但朝鲜民族也有自己的政治领袖并建立了自治的或得到汉朝封授的政权。例如，近年在平壤市贞柏里发现的夫租蕤君墓，夫租地在今朝鲜咸镜南道咸兴一带，这儿的朝鲜族——蕤族领袖便以蕤君为称号，墓中有汉文刻的“夫租蕤君”篆印，可能是在置乐浪等郡初期由汉朝政府授予蕤人领袖的，建墓年代约在公元前 2 世纪末或稍晚。此印以银铸刻，上带兽钮，可能在中原制成送至朝鲜，蕤君把它隆重地置于墓中，以示对汉朝和中土文物的爱戴。墓中随葬品有细形铜箭、铜矛、铜镞、铜车马具、铜铃、铁剑、铁矛、铁刀、铁斧和陶器等等，其中细形铜箭是朝鲜远古传统器物，其他文物既有朝鲜特色的，也有带中国影响的。这座珍贵的朝鲜墓葬可以说是从朝鲜民族的角度反映了进入文明阶段朝鲜文化和艺术的多样性。此外，从古代传说我们也可知道在汉置郡县不久之后，朝鲜族也纷纷建立自己的王朝，其中在朝鲜北部和中国东北边境有高句丽王朝，它于公元 3 年在洮沟（今吉林省集安县）建九都城，到 2、3 世纪逐渐壮大。还有百济王朝于公元 1 世纪在朝鲜汉城一带建国，同时韩族辰韩的斯庐部在朝鲜东南的庆尚北道的庆州盆地建斯庐国，350 年左右，斯庐一跃成为辰韩盟主，遂建新罗国。三国逐渐强盛、发展，朝鲜民族的文化、艺术也随之逐渐形成。到 313 年，高句丽攻陷乐浪、带方郡，从此朝鲜历史进入三国时代，高句丽、百济、新罗鼎足而立，到 668 年新罗统一朝鲜而结束。三国时代初期（4、5 世纪），正处世界古代后期的末段，从而使我们看到了朝鲜古代艺术在世界舞台上初露的光芒。

公元前 108—公元 313 年中国置郡时期，朝鲜历史上通称乐浪时代，许多中国艺术文物由中原进入朝鲜，还有大量中国人士包括艺术匠师在乐浪、带方的郡城和数十个县城工作，有不少人永远定居朝鲜，而朝鲜人士学习、采用中国文化艺术的也相当普遍。这些情况决定了朝鲜古代艺术中的乐浪时

代是一个中国色彩特别浓烈的阶段，中朝文化学术的交流也最为密切。在平壤市南郊的乐浪郡城遗址上，残留的城墙呈不规则矩形，东西约 700 米，南北约 600 米，城内发现建筑基石、甬道、井、下水道等遗迹，在城东北角的遗址上，发现有刻着“乐浪礼官”、“乐浪富贵”铭文的瓦当，此地可能是孝文庙的遗址。“乐浪礼官”瓦当的篆文规整优雅，四周刻以秀丽的卷云纹，在汉瓦当中亦推精品，可以想见孝文庙之类建筑也有相当的水平。带方郡城遗址则在黄海北道凤山郡石城里，略呈长方形，东西 556 米，南北 730 米，城内出土有东汉到西晋的纪年砖，相当于公元 182（光和五年）、271（泰始七年）、275（泰始十一年）诸年之物。县城遗址亦已发现多处，著名者有粘蝉县治（平安南道龙冈郡城岬里），昭明县治（南海南海信川郡土城里），长岑县治（信川郡凤凰里）等等，粘蝉县城面积最大，东西约 1500 米，南北约 1300 米，甚至超过乐浪、带方两郡城许多，表明它可能吸收了大量本地人民入城居住。有趣的是，城内出土的公元 85 年（东汉元和二年）的粘蝉祠碑，铭文内容是粘蝉长向山川之神平山君祈求百姓安宁五谷丰登，反映了长官与本地民众之间的融洽关系。在艺术上，乐浪时代遗物最重要的是其墓葬中作为随葬品的大量精美工艺品。已发现的墓葬以集中于乐浪郡治的最多，遗物也最丰富。据统计，乐浪郡城南郊的汉墓多达 2000 余座，正式发掘的已有 50 座。早期墓葬（公元前 1 世纪—公元 1 世纪）以竖穴木椁墓为主，后期（2—4 世纪）则以砖石墓为主，这种砖石墓日后就发展为高句丽的石室壁画墓。乐浪汉墓的著名代表有王盱墓、石岩里的 9 号墓、贞柏里的 1 号墓、221 号墓、王光墓、高常贤墓、梧野里 25 号墓、南井里 119 号墓和孝子墓（因出土有孝子传题材的彩画漆篋而得名）。这些墓葬的随葬品有金属器、陶器、布帛、木器、玉石器和漆器等等，许多来自中原。它们出土文物的丰富多彩，足可和中国各地的著名汉墓媲美。其中尤为精美的是漆器，美术考古上通称之为乐浪漆器，品类包括杯、盘、勺、壶、砚、案、枕、栉、笄、沓、篋和镜奁等等，多用红、黄、绿等色作彩画。无论人物故事、鸟兽图案、花草纹样皆刻画细密生动，笔致精巧，属上乘之作，可和我国马王堆汉墓出土的漆器杰作并驾齐驱，成为研究东方工艺美术史的贵重资料。

三国时代的朝鲜建筑在城郭宫室方面仍多取中原样式，可举高句丽的安鹤宫城为代表，它始建于 427 年，遗址位于平壤东北约 12 公里的大城山南麓。城址略呈菱形，每边长约 620 米，此时仍按古制宫城仅供朝廷及官衙使用，一般民众则居住在宫城之外，因此宫城内全为宫殿府署建筑。城墙以土石混砌，现存残墙尚高 4 米，东西北墙各开一门，南墙则有 3 门，类似中原都城体制，有三条水流由北而来，中间一条穿城中而过，东西两条形成护城河。城内建筑遗址达 52 所，按地形起伏对称配置为 5 组，沿中轴线有南宫、中宫和北宫，东北有东宫，西北有西宫。宫殿外围均有大型回廊环绕，各组建筑间以廊道相连接，在北宫之北和南宫之西尚有带假山的庭园。由此可见，这座安鹤宫城在当时东北亚地区的城市建筑中应居数一数二之列。

三国时代的雕刻与绘画更有长足的发展。雕刻方面以佛教雕塑发展突出，高句丽从 372 年传入佛教，随之即有佛像的制作，但现存高句丽最早佛像是 1963 年在庆尚南道宜宁郡发现的金铜如来坐像（现藏汉城国立中央博物馆），约作于 539 年，已属中世纪艺术范围，百济新罗的佛像制作则更晚一些。绘画方面，杰出的代表是高句丽石室壁画墓中的作品，这些墓葬也多集中于平壤附近一带，但墓中壁画制作最优的是黄海南道的安岳 3 号墓和大安

市德兴里的壁画墓。安岳 3 号墓位于安岳郡的柳雪里，其墓主是中国人冬寿，故又称冬寿墓。冬寿在中国曾任前燕司马，后居留高句丽达 27 年之久，其墓志铭文罗列他拥有平东将军、乐浪侯、带方太守等头衔，因此在朝鲜也是一位高级官吏。他的石室墓中绘有内容丰富的彩色壁画，有墓主夫妇之像和墓主出行图，还有反映广泛生活场面的乐舞、角抵、厨炊、碓臼、汲水、马厩、牛舍和文人、武士、侍女等图，另有“帐下督”、“门下拜”等榜题。墓内壁画的取材，和中原墓葬无大差异，但画工显然是高句丽本地的艺术家，画幅呈现出朝、中艺术交融的异彩。例如墓主之图，以冬寿正襟危坐于帐帷之中，两旁有侍从之像，冬寿与侍从的衣冠有朝鲜特点，冬寿衣褶及帐帷的褶纹用柔曲的叶形宽线条画出，也是本地匠师的新创。虽然总的构图遵循正面横列的程式，但群众场面或配角人物常以 3/4 侧面体态展示，也不失生动活泼之趣。例如墓中的群官行进图表现文武百官骑马行进，官员的安详和马匹的活跃互为衬托，甚为壮观。德兴里的壁画是在 1976 年发掘的，墓主名镇但姓氏漫漶不清，但可肯定也是高句丽的一位高官。据铭文记述，墓主死于 408 年，此墓当作于 5 世纪初年。此墓除墓主像和仆役楼阁马厩牛舍等图外，还有“中里都督典知七宝”的榜题，可能和佛事活动有关，因当时佛教已传入高句丽。此墓最有意义的一幅壁画是《十三郡太守来朝图》，以横列拱手端坐形式画 13 位郡太守，位置在墓主像的右面西壁上（墓主像在北壁），各太守皆取 3/4 恣势面向墓主，他们头边的榜题标出郡名，除乐浪等郡外，大多数是中国东北诸郡，有燕郡、代郡、范阳、渔阳、上谷、广宁、北平、昌黎、辽东、辽西等名。此墓壁画笔法流畅，着色典丽，代表着朝鲜古代壁画的高度水平。

2. 日本古代艺术

公元前 2—5 世纪日本古代艺术包括弥生时代（公元前 300—公元 300 年）和古坟时代的早期（公元 4 世纪）和中期（5 世纪）。这是日本最初建立国家的时期，也是日本艺术开始形成其民族风格的时期。日本以其东北亚太平洋上群岛国家的独特条件，民族文化传统从新石器时代以来可保持长达万年却一直完整独立的连续性，日本艺术也充分表露了这种植根久远的民族特性。但另一方面，日本又善于吸收外来文化（在古代主要是中国文化），以之滋养并厚实了本国文化，日本艺术也是这样，从古代直到近代，它在各个时期都在深厚的民族传统基础上不断吸收中土影响而构筑自己的独特体系，使日本艺术在东方艺术中有其突出地位。一般而言，日本艺术善于以简洁清丽的形式体现内在含蓄之美，程式的规整与内涵的高雅互为烘托，创意的灵巧与工艺的精良竞相辉映，这些艺术的传统特色在古代后期便开始有所显露。

弥生时代以其陶器首次于 1884 年发现于东京都文京区的弥生町而得名，在社会发展水平上，它属于早期铁器时代，已有农耕经济，处于原始社会到阶级社会的过渡阶段。铁器与农耕技术可能最初都由中国经朝鲜传入，同时来到日本的还有易于携带的艺术文物，如青铜宝镜，精细利器，玻璃制品之类，它们也影响及于弥生时期的艺术制作。在弥生时代，日本尚无城市，也未建立统一国家，村落建筑一般是竖穴式的房屋，可称为艺术文物的东西也只限于日用或祭祀用的铜器、陶器之类，反映了这个时期仍属原始阶段的文化情况。因此，这时尚无纪念性雕刻与绘画的制作，但这时期形成的以工艺品为艺术创作主体的古老传统，却一直影响于日后的日本艺术。

弥生时代作为村落建筑基本形式的竖穴式房屋，是在地面挖穴，上以树木茅草构筑棚顶，单穴一室，内外陈设极其简单。此外，也开始有了少数完全建于地上的木构房屋，主要是作粮仓之用。这些木屋取干栏建筑形式，即在木柱底架上建以高出地面的仓房和住房，这种干栏式建筑从新石器时代以来便流行于中国江南一带以及华南、西南广大地区，也常见于东南亚各地。在东北亚，黑龙江省北部，俄罗斯的西伯利亚也有发现，可见是原始居民出于需要的普遍创造。但在日本建筑史上，这种干栏式建筑却有非常重要的意义，由于它高出地面又全用木构（仅屋顶未用陶瓦而覆以茅草）和一般居民的竖穴茅屋判然有别。它在粮仓的实用意义外还带有高贵、隆重的社会意义，日后的日本神社（日本土著宗教的神庙）和王室宫殿便以它为原型演变而来，并且一直强调保持这种干栏式粮仓以柱作底架、以茅草作屋顶的远古传统。日本人称之为其民族建筑中的“和样”，亦即日本样式，以区别于后来从中国传去的“唐样”、“大佛样”等等中国式庙宇殿堂建筑。从考古遗迹看，兵库县的田能、静冈县的山木和登吕等遗址都有干栏式房屋建筑的发现，可见它已逐渐成为村落中显眼的大构。到弥生时代后期，随着奴隶制小国在各地出现，干栏式建筑也就成为各倭国小王朝与统治阶级住宅的基本形制。

弥生时代的陶器在其出土文物中数量最多，构成研究弥生文化的主要内容。作为艺术品，弥生陶器以其质地坚实细致，器物形制多样著称，但装饰却比较简单。这些陶器一般呈红褐色和黄褐色，烧制温度可达 850℃，器形则有壶、瓮、钵、甑、高足杯、器台之属，皆以泥条盘筑，经慢轮修整，具质朴规整之美。装饰花纹是用贝壳押印、或以篦栉之尖刻画而成，到晚期又

转为素面陶，成为日后古坟时代的埴轮陶的来源之一。然而弥生时代最重要的艺术文物却是铜铎，它用于祭祀，外形似钟，少数内部有舌而似铃，其起源可能和钟铃之类乐器有关，但当时主要作祭器用，是日本特有的一种重要祭器，因此其形制与装饰皆可看作日本民族的独创。铜铎如钟而身形较细长，圆体下宽上窄，呈直线收缩，顶端有呈圆弧形比铎身还宽一些的纽，纽在铎身上延伸而突出的条带称为鳍，一般高1尺左右，也有高达4尺以上的，总的趋势是年代愈晚器形愈大，但随弥生时代结束，此器亦告绝迹。现已出土铜铎350余件，全属偶然发现，尚无正式发掘中出土者，因此有关它的许多问题难作定论。作为艺术品，铜铎的铸刻可谓精美，在当时日本自己生产的铜器中首屈一指。原来，当时日本出现的质量精良、装饰富丽的铜器如青铜宝镜之类，主要从中国输入，甚至连日本制铜器所用原料亦由中国运来，但铜铎的制作却较一般日本本地所产的“广形”粗器为佳。它的装饰花纹按年代先后共可分横带纹、流水纹、袈裟袿纹、突线纹四类，愈晚的纹类装饰的铜铎器体也愈大，可见饰纹本身也有一定含义。此外，有些铜铎还有人物、动物、狩猎、纺织、仓库、房屋、船只之类的刻画，它们都简化为带图案性质的纹样，或以剪影式的轮廓、或以线刻的图形反映有关形象，造型虽简单，却不失古拙质朴之趣。它们不仅显示出弥生时代的绘画艺术已有一定水平，而且以其较广泛的内容为研究当时的社会生活提供了重要资料。

古坟时代的4、5世纪，日本已初步建立以畿内为中心的统一国家，与中国建立了外交关系，人员往来甚为频繁，中国艺术传入日本造成影响的情况较前尤甚。实际上，在此之前的3世纪，中国的曹魏王朝与日本当时已控制20余小国的邪马台国已不断有使节往来，先后达六次之多。古坟时代的421—502年的80年间，中国史籍所记日本国君向南朝宋、齐、梁政权遣使朝贡的有赞、珍、济、兴、武五位，合称倭五王，征之此时的日本历史，赞即仁德天皇，珍即反正天皇，济即允恭天皇，兴即安康天皇，他们都是古坟时代的最高统治者。仁德天皇之坟仍存于大阪府市大仙町，是古坟中规模最大者，这也是现在学术界把整个时代称为古坟时代的由来。这些倭王多次向中国派遣使节请求封授，按例中国政府都会赐赠封号印绶和有关文书，还送给日本大量高级工艺品，包括丝毛织品和铜镜等等。更重要的是，来华的日本使节和大量兼营贸易、学艺的随行人员也熟悉了中国文化和社会体制，他们连同那些来到日本的中国人士（这时还主要是工艺匠师）是比具体的中国器物更为强大的传播中国文化艺术的力量。这时对日本文化、艺术最有影响的是汉字的输入和与之俱来的中国笔墨等书写工具以及中国书法和中国绘画的传播。这样一个时代背景，当然会使古坟时代的日本艺术发展到一新的阶段。

古坟时代的日本建筑当然应以称为古坟的王陵建筑为主要代表，但这些王陵只以工程浩大，占地广阔为著，建筑特点并不突出。它们一般是堆土成丘，在坟丘中置石室以葬死者，按坟丘形成可分圆、方、八角、前方后圆、前方后方、上圆下方等式，以前方后圆式最具日本特色，前述仁德天皇之坟就是一个前方后圆的庞大陵墓，坟丘周围还有水壕、林木为界、远看近睹都很壮观。坟丘内的石室则是简单的竖穴或横穴，后者仅流行于6、7世纪，已在本书所述范围之外（顺便提一下，横穴石室开始有壁画制作，是日本壁画最初的代表。1972年，在奈良县高市郡明日香村发现的高松冢古坟壁画尤为精美，被认为是本世纪日本美术考古最重要的发现之一，其年代已相当于唐

武则天之时)。因此，相对而言，古坟时代日本建筑最重要的发展不在古坟而在其神社形制的确立。这种神社建筑是按弥生时代的干栏式仓房发展而来，一旦立为定式，便长期流转不变，后世翻建也完全恪守原制，一直延续至今。现存最早的日本神社建筑是伊势的供奉太阳女神的神社，其建造可追溯到478年，虽然经后世一再翻修，形式却一如古制，从现在的建筑上仍可看到古坟时代的质朴样式。此神社的内殿便是一座典型的干栏式建筑，以木柱为栏筑成高出地面数尺的床状房基，床基之下通风朗爽，其上则盖以一座棚状殿堂，两坡屋顶于榩上精铺茅草，檐部挑出许多以防雨水，屋顶横列一排木椽以御飓风，这种根插泥土、顶露草木的古拙风态显示了和自然的接近和气质的简朴，它的形式和风格对日后的日本民族建筑一直有深远的影响。

古坟时代最著名的艺术文物是放置于古坟坟丘上部及其周围的埴轮陶器，它们是一种特殊的丧葬用品，名称来自日本古代史书《日本书纪》。埴轮陶器按其制法可分土师器与须惠器两大类。土师器为本土来源，上承弥生时代的红褐素面陶，以泥条盘筑慢轮修整之法制成；须惠器则源自大陆，为外来匠师所制，用快轮高温（1000℃）之法，属质地坚硬的青灰陶。一般而言，土师器更为常见。埴轮陶器按其塑形又可分圆筒与形象两大类，显然后者有更多的艺术制作成分，它有模拟房屋、器物、动物、人物等等相当广泛的内容。圆筒埴轮较早，出现于4世纪，形象埴轮则流行于5世纪。当然，最使我们感兴趣的是形象埴轮中的动物人物制作，前者有马、牛、鹿、猪、猿、犬、鸡、鱼之属，后者则表现武士、农夫、巫女、乐师等等，可能和中国古代墓前所用的石人石兽有关。但在日本艺术家手上，这些动物和人物的形象既不失古拙质朴之气，又充满日本艺术特有的清丽可爱的气质，是世界陶塑艺术中的优秀之作。尤其那些人物形象的埴轮引人注目，它们为易于竖立放置，皆有意夸大脚部和衣衫的下摆，武士则双足如盘石稳如泰山，女乐则裙衣宽展漫覆于地，虽然装束佩饰都力求写实而完备，人物的身姿、双手和头部却像玩偶般既夸张又可爱，无论男女，脸型都是圆而略呈球状，只有鼻子是突出的造型，双眼则如柳叶般平摆于额下，它们总是挖空的孔状造型虽简单却为形象带来幽深含蓄的表意。连同整个形象的表现，人们不难看出日本艺术以清丽之姿体现内在之美的民族传统已在它们身上初步显露。

九、美洲印第安人的古代艺术

1. 奥尔梅克艺术

美洲印第安人的古代艺术，是指已进入文明阶段的艺术，在南北美洲广大土地上丰富多彩的印第安部落社会的艺术则不在其内。在进入文明阶段的美洲古代艺术中，最早的当推奥尔梅克艺术。

“奥尔梅克”一词印第安语义为橡胶之邦，指今墨西哥的韦拉克鲁斯州和塔瓦斯科州的沿海一带，当地的印第安族亦称奥尔梅克人。本世纪 30 年代，在这儿发现一些远古文化的遗址，但对其年代争论颇多，直到 50 年代以后，随着考古发掘的开展和研究的深入，并运用了碳 14 等放射性测定年代的新技术，才确认这儿的文化是美洲最早的印第安文明。它在公元前 1000 年便开始发展，公元前 6—4 世纪是其盛期，不仅年代最早，还是日后中美洲和墨西哥等地的古印第安文明之源，故被誉为“美洲文明之母”。从年代看，奥尔梅克文化应属于世界古代中期，它是和古希腊文明基本同时的美洲各族引以自豪的古代文化，但由于它和古代后期年代的其他美洲文明，例如玛雅文明关系密切，遂并于本章述之。

奥尔梅克文化的主要遗迹有三个：拉本塔、特雷斯萨波特斯和洛伦索·提诺芝弟特兰，它们都是遗址当地的现代名称，古名则不可考。它们分布于数百公里宽阔的地带，其贸易联系的地区则遍布中美洲各地，最远可达 1500 公里以上。奥尔梅克的统治者兼宗教领袖与国家首脑于一身，其文化、艺术也有浓厚的宗教色彩。主要遗址皆以宗教祭祀建筑为中心，规模浩大，必须役使数以百计的劳力。随着宗教统治的需要和商业贸易的开展，奥尔梅克还创建了美洲最早的文字、历法体系，文明发展的程度并不低于亚、非、欧等洲的远古文明。但另一方面，奥尔梅克又自有其鲜明的个性与特色，表明它是美洲本地民族独立创造的古代文明。

奥尔梅克遗址的宗教祭祀建筑规模宏大，有完整的规划，主要神庙周围置广场，配以其他神庙、宫殿，组成一个中心建筑群，布置在较高的土台上，占地可达数平方公里。不仅规模突出，奥尔梅克建筑的形制也确立了日后中美洲各地古代建筑遵循的制式，例如广场规划的概念、神庙采取的台庙——塔庙形式，祭台的巨石雕刻和庭院式的宫室建筑等等，尤以台庙形式最具特色。这种台庙或塔庙形式就是通常所称的美洲金字塔，是用泥土堆成地基呈四方形（或带圆角）、状如角碓的土台，再以石块或灰泥铺其表面，台顶平地上再盖一个方形神殿，因此有台庙或塔庙之称。按形状看，它有点像埃及的金字塔，但不如它高耸（埃及金字塔的斜坡角度达 52° ，奥尔梅克和日后古墨西哥的台庙斜坡角度一般在 30° 左右，且分为数级），且不是通体全用石建。此外，奥尔梅克和墨西哥的台庙实心土台之内无他物，不像埃及金字塔是用作法老陵墓，内置墓室，而且台顶的平地 and 神殿相当突出，不像埃及金字塔的尖顶直刺苍穹。不过，日后的玛雅台庙也有不小变化，斜坡不仅比埃及金字塔更为陡直（可接近 70° ），塔内据近年发现也有设置陵墓之例，只是塔顶平地 and 神殿之制依然如旧，因此仍然始终保持着台庙的本色。实际上，从比较建筑史的角度看，与奥尔梅克开创的美洲台庙形式最接近的是古代两河流域苏美尔人的“古吉拉特”式塔庙，它就是日后著名的巴比伦巴别塔的前身，也是层级土台，上有神殿，而且两者都有阶梯可供登临。可见亚

洲和美洲古代文明殊途同归的台庙形式的创造，是反映了远古居民共有的在高台祭天供神的习惯。从发展过程看，日后美洲台庙建筑的变化一如苏美尔、巴比伦的塔庙的丰富多彩，也可谓异曲而同工了。

奥尔梅克的神庙除这种塔庙——台庙的形制外，也有像塔顶神殿形式而建筑于地面的屋宇状神庙，用作存放神像、祭师和供祭司活动、居住的场所。这种神庙通常是一层楼的平顶厅房，有单间独立的也有组成庭院的，在主要的大门和出入口处还构筑门厅柱廊之类，以石砌墙、柱，屋顶则用木作梁，但屋顶铺以平展的土层或覆以石片，这种神庙也是日后墨西哥和玛雅常见的形制。惟玛雅中后期之作多以叠涩屋顶代替木梁，更为牢实，但神庙厅房开间进深都不大，这也是美洲建筑始终保持的特色。近年在拉本塔的一座厅房式神庙（或宫殿）的地基下面发现原来在建造神庙时还特别铺筑一层以蛇纹石块镶嵌组成的美洲虎（亦称美洲豹，实际上美洲无虎，中国习惯用虎或豹通称这种美洲热带丛林中最凶猛的猫科动物）的形象，宽达3米长达5米，美洲虎的头部和毛发皆以方形条款按程式化的几何形表现，类似面具。美洲虎被奥尔梅克人奉为神物，地基下的这尊镶嵌面具也必有神圣的宗教意义，它一制成即被覆盖并在它上面建筑神庙宫室，表明当时已有在重要建筑下面埋藏带神圣意义的“宝物”以保证建筑顺利安全的习惯。这种习惯后来发展为神庙、甚至广场翻修扩建时的填土增建方式，特别是台庙式的神庙，增修时就用泥土在原庙上四周填土覆盖，于是新建之庙就把旧庙包裹起来，旧庙变成新庙的内核。由于土台都是实心的，这样层层覆盖并不困难，同时可保留和利用原庙及其地基已确立的神圣安全意义。奥尔梅克建筑的这种习惯又有点像印度窣堵波佛塔的填土增修法，但到日后各地使用这种方法却远较印度频繁并几乎定期化，即有重大节庆时就填土加盖一层，以致有些玛雅后期神庙其包覆的内核达7—8层甚至10余层之多。

奥尔梅克的祭台往往以整块巨大石料制成，正面以浮雕作成美洲虎的头部形象，其程式化的表现有点类似上述的地基镶嵌面具。祭台下方有一类似门口的孔，孔内挖空，可放供品甚至让人爬入洞内，而这孔就有虎口大张的意义，有时甚至刻成美洲虎的口。这种祭台及其装饰的美洲虎大张其口的形象已有点近似中国青铜器上常见的“饕餮”纹样。此外，奥尔梅克还流行另一种用巨大砾石雕成的台状基或球状的祭台，这类砾石高可及腰，重达数吨，石上往往以深浅不一的浮雕刻出各类神物神兽之像，亦以美洲虎面具和神化的蛙、蛇形象为多。和这种巨石祭台雕刻相联系的，便是奥尔梅克文化最著名的艺术文物：巨大的人头像，它们在3个主要遗址上皆有发现，但存放之地似乎尚无定制，可能与某些自成一格的神灵崇拜有关。这些石像只表现人的头部，方脸厚唇而眼鼻端正，一般齐眉戴一顶厚实而柔软的盔帽，帽沿呈宽厚带状，与面容的端庄相配。这种头像所用石料是近乎球形的玄武岩巨石，高达3米，重达15吨，只产于内陆的图克斯特拉山脉，距离各遗址皆有一两百公里之远，能够把它们开采出来并运至各地，确实是古代技术史上的杰出成就，而这些人头像沉静而带点神秘感的面容也让人莫测高深，至今犹难知其具体含意。多数学者相信它们是当地头领之像，也有人认为是在宗教仪式的球赛中失败献身被砍下头颅的运动员的纪念像或象征像。原来橡胶之乡的奥尔梅克早有制橡皮球和玩球赛的风俗，用于宗教仪式中含敬神意义的球赛则极为隆重，失败一方要杀身供神，并将其头颅放在神庙或祭台前特制的台桌上。如果它们真是那些不幸球赛失败而被杀头的运动员的纪念像，那

么头像的穆肃面容和微屈的嘴唇表露的悲哀神情也就得到说明。就雕刻艺术的水平而言，除比例匀称、气魄浑厚表现得很突出而外，艺术家掌握奥尔梅克人的民族特征的技巧也相当娴熟，这些头像都明显表露了奥尔梅克人的脸型特点：扁鼻厚唇、脸方头圆、嘴角下垂、眼球鼓出。这些艺术家不仅能在高达3米的巨石上把它们表现得令人难忘，在小不盈寸的玉石上也能把它们刻画得毫厘不差，可见其技艺水平的非同一般。在日后的美洲古代艺术中，上述巨石祭台雕刻和宗教球赛的习俗都一起流传，惟巨型头像之作日后竟告绝迹。

这儿提到的小件玉石雕刻也是奥尔梅克艺术之一绝。奥尔梅克人早就有视翡翠玉石为宝的风习，凡玉制礼器、饰物、雕像都有神圣的宗教意义。但这种翡翠绿玉只产于危地马拉东部的“矿石山脉”，奥尔梅克人得之极为不易，而需求又很迫切，于是形成了由奥尔梅克经特旺特佩克地峡再沿太平洋沿岸以达矿石山脉的以物易物的国际贸易或商业远征的路线，它对奥尔梅克文化的发展和传播都起了很大作用。获得较稳定的玉料供应之后，奥尔梅克的玉石雕刻很快发展起来，并形成了日后各个美洲文化都非常重视玉石雕刻的传说。奥尔梅克玉雕讲究加工的精美和形制的端庄，宗教仪式上用的玉斧、玉面具和小雕像莫不琢磨得晶莹透亮，惹人喜爱，而它们的形象也充满宗教色彩。玉雕中最常见的形象仍是美洲虎（美洲豹）和它的衍生物，它们都是高度程式化了的。美洲虎形象与前述人头雕刻的传统结合，产生了人面虎貌的形象，即在典型的扁鼻厚唇的奥尔梅克脸型上突出虎豹那种鼻孔和血盆大口，但口型以优美的曲线表现为欲张未张之态，更显恐怖的威力。有些玉雕更刻成半人半虎之像，塑造出“虎人”和“虎娃”（面型更带娃娃脸状）的奇特神像。另一方面，美洲虎的形象又被添以羽身蛇尾，造成类似中国的龙一样的神兽甚或神像，由此而又引出许多美洲艺术日后屡见不鲜的神怪魔力图样。中国学者对这种虎蛇龙形图像的演变曾作如下分析：

“这种龙的图案最初是由两种现实生活中的动物——美洲豹和蛇的形象凑成的。美洲豹是这些地区中对于人威胁最大也最凶猛的动物。古代印第安人在远古时代便把美洲豹看成神力的象征，后来又把美洲豹的头和蛇的身干结合起来，当作天神来崇拜，这就是我们所谓的‘龙’。最初的龙的形象可能是遍地开花似地、由各地匠师各自塑造起来的，但随着祭司集团的加强和确立了奥尔梅克艺术的统治地位后，龙的图案便逐渐在奥尔梅克风格的基础上统一起来。这种龙是具有奥尔梅克人那种方正、刻板、沉重特点的神兽，它有两个基本特征——凶猛、神秘、怒目龇牙的龙头——豹头；蜷曲、纠结的蛇身。从前者引伸出各种神奇恐怖的面具，有的很近似我国的饕餮；从后者则演化出各种复杂、流动的回纹图样。它俩的衍生物几乎构成了日后拉丁美洲各古代美术图案样式的大部份。”

奥尔梅克艺术家的大部份精力被祭司集团引导入这类错综复杂、无止无休的虎豹龙蛇神人神兽图样的创作与制造，它们也构成了奥尔梅克艺术形象的主体，这种情况和中国古代殷商青铜器的制作有点相像。但这不等于说奥尔梅克艺术家没有写实的能力和没有创造栩栩如生的艺术品，当题材需要和环境许可的时候，美洲艺术家也有这方面的佳作。前述巨型人头像的脸部雕刻是其一例，此外，在祭台雕刻的门口大孔旁边，往往刻一祭司的形象，他的身形态便很接近自然，在前面提到的地基有美洲虎面具的镶嵌图案的神庙地下还发现一组15人的玉石小雕像，大的仅尺余高，小的约8—7寸，头

部面容虽有奥尔梅克风格夸大的特点，形态却古拙可爱。最有趣的是在洛伦索·提诺芝第特兰还发现了一尊石雕运动员像，右足屈而左足跪立，头、手皆缺，但身躯和双足都刻得很有生气，其断缺的双手原来曾以圆榫以身相接，因此两臂是可以活动的，这在古代雕刻中可谓绝无仅有。从他的装束、跪姿及能活动的手臂看，很可能是一位神圣球赛中的运动员。奥尔梅克以及日后美洲各文化都有的这种球赛是在球场两边筑墙，于墙上设球篮，运动员只能用肘、腰和股把球投入眼孔很小的篮内，得分极不容易，而这尊雕像却在奇特的姿态中反映了运动员稳如泰山的镇静与视死如归的决心，可谓古代雕刻佳作中的一奇。

奥尔梅克也开始了刻有浮雕图像和年代铭文的纪念碑的制作，这种纪念碑日后成为玛雅文化最重要的文物。现存较完好的奥尔梅克纪念碑是拉本塔的3号碑，但也只有上部浮雕图像部份残留，从其中可以看到这类纪念碑浮雕的基本程式：两个主要人物可能分别是祭司国王和他面对的一个神，人与神的身形雕得还比例匀称，也很有表现力，但他俩头上部必须戴上叠架屋般繁冗的装饰（也是他们力量的象征）：必不可少的美洲虎和龙的面型（面具）、各种珠宝玉佩和神圣象征物，最后还有可和翡翠同样珍贵的奎特查尔凤鸟的羽毛（这种鸟只生活于玛雅高原地带的深山密林中，与玉石同样难得）。这些东西加在一起，便构成了几乎人身一般高的奇形怪状的“冠冕”，它们极端重要的含意使艺术家对它们的刻画丝毫不爽，极其精审，但在艺术表现上却有喧宾夺主之嫌，把本来还算俊美的人物形象完全弄糟了。但这些复杂的装饰物对历史研究却很有价值，因为它们往往有国王名称、年号的表征（日后则是象形文字）。带有这类头饰和典型的奥尔梅克方脸扁鼻屈嘴特征的人物形象浮雕，往往随奥尔梅克文化的传播而无远勿届地见于中美洲各地，并且对各地的艺术创作产生深远影响。

2. 玛雅和墨西哥的古代艺术

继奥尔梅克而起的玛雅和墨西哥各地的艺术，既呈百花齐放的盛况，年代也比较一致，历史上统一把它们的发展分为前古典期、古典期和后古典期三大段，在本书叙述的范围内，它们则处于前古典期的末尾（公元前2世纪—公元2世纪）和古典期的初始阶段（公元3—5世纪），这是玛雅和墨西哥各地在奥尔梅克影响下建立国家并使其文化艺术达到初步繁荣的时期。

玛雅地区包括今墨西哥东南诸州和危地马拉全境，兼及于洪都拉斯、萨尔瓦多和伯利兹。奥尔梅克人为求取他们极为珍视的翡翠玉石、奎特查尔鸟的凤羽和可可豆（制巧克力的原料），不惜翻越特旺特佩克地峡，沿太平洋海岸而至玛雅南部地区，然后或东入蒙塔古阿河谷以求玉石，或北上危地马拉高原以觅羽豆，随其足迹所至，奥尔梅克文化也就传入。因此玛雅文化最先发展的也是危地马拉的太平洋沿岸一带和南部高原地区，后来才延伸于危地马拉北部的佩腾地区，并在佩腾和墨西哥东南端的奇亚帕斯州一带出现了数以百计的玛雅城邦，组成玛雅古典文明繁荣的中心。大致而言，太平洋沿岸和南部高原的早期玛雅文化发展于公元前400—公元200年间，佩腾中心地区的玛雅文化则从公元前200年开始，到公元250—500年间正处于古典文化和艺术繁荣的早期。主要的文化和艺术中心，在太平洋沿岸有阿巴杰·塔卡利克和埃尔·鲍勒，在南部高原有卡米纳尔胡尤，在佩腾地区则以蒂卡尔为最著名，其中前3个遗址的发现是近年美洲考古研究取得的重大成果。

在阿巴杰·塔卡利克等地已发现多处和奥尔梅克纪念碑浮雕相似的人物形象石雕以及奥尔梅克式的玉石雕刻；同时，这些遗址的墓葬和陶器也开始具有玛雅文化的特色。由此可见，这些地区在奥尔梅克影响下已有玛雅本地的祭司王族政权。其中最精美的一块碑石雕刻是埃尔·鲍勒出土的1号碑，取奥尔梅克纪念碑的形制，右面刻一侧立而手持火炬或火形神物的祭司——武士形象，头戴美洲虎形龙头大冠，其上还刻以复杂纠结的龙蛇回文装饰。碑左面不刻例有的神像而代之以象形文字铭刻，已残损严重，惟年代题铭较全，可定其年代为公元36年，这是玛雅铭年最早的石碑之一。另两件更早的石碑一为阿马杰·塔卡利克的2号碑，年代约在公元10年左右，但碑文尾数不清；另一更早之碑发现于墨西哥的奇亚帕·德·科尔索，可定为公元前36年，但犹有争论（还有一个中美洲铭年最早之碑，即奥尔梅克的特雷斯萨波特斯出土的C号碑，定年为公元前31年）。卡米纳尔胡尤位于今危地马拉首都危地马拉城的北郊，处于高原地区的中心，在公元前200年左右已是一个大城，它这儿不仅是奥尔梅克急需的玉石和制造工具的黑曜石的集中地，还可从山路往西北循格里哈尔瓦河上游经奇亚帕·德·科尔索直达奥尔梅克各地，开辟了一条贸易的捷径，因此发展很快，成为早期玛雅文化的一大中心。现因其处于人口稠密的郊区，考古发掘犹待开展，但已发现的玛雅古城遗址面积和文物的丰富皆超过同时期的其他城市。卡米纳尔胡尤已有多处金字塔式台庙的建筑，惟地面结构均荡然无存，近年的一大发现是在编号为E—1—3的台庙遗址下面发掘到一王族坟墓，是玛雅台庙下有陵墓最早之例，其年代约在公元前2—1世纪间。墓中于墓主遗体边还放置三个较年轻的人的尸体，可能是殉葬的奴隶，随葬品有翡翠玉珠、玉面具（这种玉面具是早期玛雅文化的一大特色）、黑曜石刀片、石英水晶、鳐鱼脊刺（用以刺舌取血，这是玛雅宗教仪式特有的用具）等等，还有多达157件的陶器。公元前1世

纪以后，奥尔梅克文化衰微，代之而起的墨西哥谷地大城特奥蒂瓦坎又和卡米纳尔胡尤建立了密切联系，文化交流甚殷，对古典初期的玛雅艺术产生巨大影响。

古典初期的玛雅文化中心已移至危地马拉北部的佩腾州，现在此州是危地马拉最大之州，面积将近全国的 1/2，但却地广人稀，热带雨林茂密，而玛雅古代文明却在这片热带丛林中令人惊奇地发展起来，并达到最高的繁荣。蒂卡尔恰好位居这个玛雅中心地区的中央，且有丰富水源，是玛雅东、西、南、北各地交通的枢纽，这儿的统治者很早就和南方的卡米纳尔胡尤有联系，古典初期更为密切（文物上有反映两地王族联姻之事），并通过卡米纳尔胡尤又和墨西哥的特奥蒂瓦坎建立联盟，因此它在古典初期已是玛雅最大之邦，周围小邦受其控制，又和其他大邦互为连络而以盟主、霸主自居。由于这些情况，蒂卡尔的艺术也是玛雅艺术最杰出的一个代表。在古代后期佩腾地区还有几个玛雅城邦堪与蒂卡尔并驾齐驱，其中如蒂卡尔北面的华哈克腾，规模虽较小，文化艺术的水平却不低；再如蒂卡尔西北的埃尔·米拉多，在前古典期末段（公元前 2—公元 2 世纪）甚至走在蒂卡尔之前，近年发现此地的金字塔式台庙有一座可居全玛雅之冠，它高达 70 米以上（蒂卡尔最高的 1 号台庙亦仅接近 70 米高，但面积远不如米拉多此庙之大，且年代晚出数百年），这个遗址的发掘至今仍在继续，可能有更为惊人的发现。

蒂卡尔城的遗址在玛雅文化中不仅面积最大（占地约 60 平方公里），也是发掘整理得最充分的，现在危地马拉政府已把它辟为国立公园。人们今天在蒂卡尔看到的绝大多数宏伟建筑，如 1 号、2 号、3 号、4 号、5 号台庙和中央卫城、东方市场等等，都属后古典期（7、8 世纪）所建，已远远超出本书的年代范围。但在中央卫城北面，隔中央广场而与之遥遥相对的北卫城，其地下或内核建筑都属于古典初期，有些甚至可追溯到前古典期之末。经过近年的发掘整理，已可确定此地是古典初期蒂卡尔王族陵墓所在，因此在古典后期被视为圣迹而用新的建构把它们包裹。近年玛雅考古研究的另一重大成果：象形文字的部份释读成功，也为研究这些古典初期遗物提供了极大帮助。现已知古典初期蒂卡尔几个重要国王的名字、年代和重大事迹，有关墓葬、文物亦得到确认。已知诸王最早一位名叫“美洲虎爪”王，约于 320—377 年在位；继之者名叫“蜷鼻”王（鹰钩鼻王），约 378—425 年在位，他可能是一位卡米纳尔胡尤的王子，娶前王之女而得继位；其子“暴风雨天”王则是蒂卡尔最著名的国王（约 426—456 年）；到 5 世纪末年，又有一位名叫“美洲虎爪之骷髅”的国王。这时蒂卡尔继续卡米纳尔胡尤开倡的在台庙下建陵墓的传统，北卫城多座金字塔式台庙建筑之下都有王族墓葬，这是从奥尔梅克传来的台庙建筑形式的一大发展。就近年发掘所得而言，可知北卫城中编号为 5D—34 的台庙下的 10 号墓为“蜷鼻”王之陵，5D—33 台庙下的 48 号庙则为“暴风雨天”王之陵。

北卫城的整体规划与台庙形制，成为日后玛雅建筑遵循的典范。大约从公元前 2 世纪起，蒂卡尔统治者便不断在此垒台筑庙，到公元 250 年已很有规模。它的布局是在一高出地面数米的台地上座北朝南构成接近方形的卫城地面，卫城之南有一大广场（现称中央广场），广场之南为王宫（现称中央卫城）。北卫城本身东西两边各筑一列 3 座台庙，中央筑前后两座较大的台庙，后来又于卫城连接广场的前沿建一排大小不等的台庙，各座台庙之间可能树立众多的纪念石碑。从建筑艺术上看，这时的台庙皆用方整的石块砌筑

外部（内核为土石填充），墓室及厅堂屋顶则以叠涩砌成，在玛雅建筑中都是首创。台庙形制的最大变化是坡度趋向陡直，与奥尔梅克和特奥蒂瓦坎一系的平缓完全异趣，且四周坡度不一，背面的坡度最陡，往往在 70° 以上，前坡设置的阶梯则略为延伸，因此坡度较缓，但也在 60° 以上。台庙顶上的神殿皆用叠涩屋顶，但门上大楣仍多用木材，墙面和木楣都有丰富的浮雕。殿顶还特立一块高大的梳状屏板，通体刻以美洲虎和蛇组成的龙纹图案和其他神像，后期还刻国王座像、立像之类。这些浮雕及神殿、坟墓中的壁画已全都毁损，但从残存的一鳞半爪中仍可看到它们如同建筑那样具有高度的水平。也正因为这样，通常所谓的玛雅艺术便主要从古典后期的蒂卡尔、以及后期大邦如帕伦克、科潘和后古典期大邦奇钦伊查、乌斯马尔等获得。

有关上述诸王的几件玉石和碑石雕刻，保存却较完好，可以提供古典初期玛雅艺术发展的珍贵信息。其中最早的一件是属于“美洲虎爪”王的“莱登雕板”，它在 19 世纪时便传入荷兰，现藏于莱登城博物馆，故得此名。这是一块玉石雕刻的长方形而有圆角的薄板，有点像中国的玉笏，同样是一种具有隆重意义的礼器。据说它来自危地马拉东部蒙塔古阿河三角洲一带，可能是蒂卡尔王赠送当地统治者之物。它的正面刻一侧面而立的祭司——国王之像，头上照例有一大串美洲虎头构成的龙形头饰，全身和手足也戴满各类神圣象征之物；背面则是一行象形文字铭刻，中有约当公元 320 年的纪年。撇开那些奇形怪状的装饰物，就可看到国王的侧面脸部和身躯四肢的表现都很逼真，线条也流畅优美。在他的脚边，横刻一匍伏于地之人，比例小得多，双手捆绑、头扭转而两脚向上摆动。原来此人可能是被国王踏在脚下的，但为表现完整的双脚，艺术家就把它置于脚后，远近关系交代得很清楚，可见艺术家的功力。据中国学者研究，此小人恐非通常所谓的被镇邪魔，而是表现奴隶、牺牲者或被压迫的一般劳动群众的形象。这个小人的形象着墨不多，寥寥几笔就勾勒出真实生动的体形，连同整个雕板（甚至包括那些象形文字的刻画）行云流水般优雅的线条，不难看出玛雅艺术的风格至此已告成熟。

蒂卡尔的 4 号石碑经考证已可确定为“蜷鼻”王之物，它是此王于 378 年登基时的纪念碑，也是正面刻国王之像、背面刻长串象形文字铭文。不同的是，在此以前所有循奥尔梅克一系的早期玛雅碑石雕刻都把人像以侧面表现，此碑却破天荒地用正面表现国王，据考这是从特奥蒂瓦坎传来的新样式。原来蜷鼻王是出身卡米纳尔胡尤的王子，而卡米纳尔胡尤此时与特奥蒂瓦坎关系密切（有人甚至认为它是特奥蒂瓦坎的附属国），蜷鼻王能在蒂卡尔践位可能就和特奥蒂瓦坎的支持有关，所以他登基时一反旧制而采用正面表现，其装饰神像中也有来自特奥蒂瓦坎的特拉洛克神（玉米和雨水之神）。此碑的风格比较粗犷，正面脸型端庄威严，为玛雅艺术的优雅风格带来异彩。属于“暴风雨天”王的蒂卡尔 31 号碑则是古典初期最重要的艺术文物，它是近年考古发掘整理王陵神庙时在地下发现的，原来它应竖立于北卫城地面之上，可能在后代国王增修台庙时才把它放入内核，正好位于“暴风雨天”王陵墓上方，出土时它尚相当完整，弥足珍贵。此碑仍在正背面刻王像和铭文，雕制极精，铭文分 8 行每行 24 字，刻长篇象形文字的铭文，字体之美文字之多在古典初期文物中均属第一。国王的形象已不像“蜷鼻”王那样以正面表

示而回到侧面的惯例，似乎表明他比其外国入赘的父王更重视恢复玛雅固有的传统；另一方面，在此碑的左右两边壁上，仍刻有特奥蒂瓦坎装束的武士像，但不以正面而以侧面表示，似乎又表明他不放松与特奥蒂瓦坎的结盟关系。此碑线条一如莱登雕板的流畅，并更为精细完密，王的面部有强烈的个性特征，雕刻技艺已发展到古典初期的最高水平。惟此时碑石雕像以线刻为主，尚有一定的古拙气质，到古典后期，科潘、帕伦克和皮德拉斯·尼格拉斯等地又发展了立体造型相当突出的碑石浮雕，技艺可与欧洲的希腊相比，再加上玛雅文化在数学、天文历算等方面的成就，遂为玛雅赢得“美洲希腊”的美誉。

前面多次提到的特奥蒂瓦坎，这时是墨西哥地区最大的文化和艺术中心。其地位于今墨西哥首都墨西哥城东北 48 公里，在奥尔梅克文化时期，它是集中墨西哥谷地生产的黑曜石运往奥尔梅克的重镇，约在公元前 200 年建国自立，到公元 150 至 500 年间，城内已有 125000 居民，面积达 20 平方公里，住宅群约 2000 座，还有大市场及繁荣的工商业区，其中黑曜石工具作坊达 400 间，贸易网包括整个墨西哥地区和玛雅诸邦，尤其和卡米纳尔胡尤、蒂卡尔关系密切。特奥蒂瓦坎国家的特点就是它不仅有着强大的带宗教性质的王权，工商业经济还比较发达，从事广泛的国际贸易。因此它的城市建筑不仅以宗教台庙为中心，工商行业的街坊布局和住宅民居形制也很值得研究。当然，在遗址上看，最宏伟的仍是它的台庙，尤其是那座“太阳金字塔”，几乎已成家喻户晓的美洲最著名的古迹。这座台庙位于城中央贯穿南北的一条典仪大道的东面，正对大道北端的是较它略小的“月亮金字塔”，大道南端东侧又有一座供奉雨神和玉米神的“魁扎尔科亚特尔金字塔”。在它们周围，又有数以百计的更小些的金字塔式台庙。这条大道不像一般美洲古城的长堤通道高出地面，反而深陷数米，被称为“死神之街”，似乎和整个圣域的宗教崇拜有关。现存的“太阳金字塔”台基每边长 205 米，高 64 米，分五层，前有阶梯登临，但台顶神殿已无迹可寻。从形制看，它是奥尔梅克台庙的嫡传，坡度更见平缓，而它的每边长 205 米的面积更是同类建筑之冠。以死神之街为中轴，还有四通八达的街道分布全城，其中靠近太阳、月亮两座金字塔的街区是统治阶级居住，遗存有“农业宫”、“蝴蝶宫”等宫室结构（以其壁画遗迹命名），它们也近似于奥尔梅克的庭院式住宅建筑，一般只盖单层，方柱而平板，柱、壁和檐部都施彩画和浮雕。此外，特奥蒂瓦坎还有丰富的陶器和玉器制作。特奥蒂瓦坎艺术的一大特色，便是前述的喜用正面表现人物、尤其是正面头像，无论神、人皆循比例，当然，同时也还有侧面人像的表现。正面表现和更高度的程式化为特奥蒂瓦坎艺术带来严正近乎呆板的风格，较之玛雅艺术可谓端庄有余而优雅不足，但对于中美洲各地的影响却很大。在古代后期太阳金字塔和死神之街的布局已经形成，各项建筑则在 6、7 世纪不断翻修扩建。一般而言，特奥蒂瓦坎现存艺术文物也主要来自 6、7 世纪，这时是它的文化和艺术的极盛期。

墨西哥地区的另一古代文化和艺术中心是阿尔万山（亦译蒙特阿尔万），位于墨西哥南部名城瓦哈卡郊外。它也是很早就与奥尔梅克文化建立联系，到公元 1 世纪逐渐发展为一大宗教和文化中心。阿尔万山的遗址按名思义即知是建于山顶，它占地约 4 平方公里，中心广场周围建有台庙、用作宗教仪式的球赛场和作天文观测的建筑。此地早在公元前 5 世纪时就和奥尔梅克共同开创了象形文字和数字体系，因此在文化发展上位居中美洲的前列，但它

的城市不如特奥蒂瓦坎那样发达，始终以一宗教崇拜圣地著称。古典初期的阿尔万艺术也以宗教色彩浓厚为其特色，风格则以玲珑精巧见长。它的台庙规模不大，却规整完美，台庙的层级壁面还砌成图案花纹，更属独创。以阿尔万山为中心的瓦哈卡地区的陶器也以造型奇特（因多依附宗教含义）和工艺精巧著称，它们后来发展为中世纪的萨波特克艺术，是古代墨西哥艺术中重要的一支。

3. 查文艺术及其后继

南美洲的古代印第安艺术主要分布于安第斯山区一带，故又有安第斯艺术之称。它的最早代表是查文文化，约发生于公元前 1500 年而结束于公元前 300 年，无论在年代久远和影响巨大方面，它都和中美洲的奥尔梅克文化有旗鼓相当之处。

查文文化得名于它的主要遗址查文·德·万塔尔，其地在今秘鲁首都利马以北 270 公里，是海拔 3180 米的高原。这儿从公元前 1500 年起开始有农业村落并形成宗教崇拜中心，约在公元前 1000 年建立神庙，奠定自成一体的查文艺术风格，公元前 8—5 世纪是其盛期，查文风格影响及于秘鲁高原广大地区，甚至沿海一带。这个高原地区的宗教中心，崇拜的神物及其艺术形象却有许多是来自热带丛林的，美洲虎是其中最重要的一类，其他还有鹰、蟒、鳄鱼之属，表明查文文化有比较神秘的外来因素。其艺术造型也像奥尔梅克文化那样以叠架屋的繁冗堆砌奇形怪状的神兽纹样，有的学者甚至认为它们同我国的殷商文化有联系（对于奥尔梅克的“饕饮”式美洲虎面具和“龙”形图案，也有学者作类似推测）。有关查文文化的许多问题犹待继续研究，对于它是否建立了国家、统治地域有多大等等都存在争论。

查文建筑的主要代表是这个遗址的中心神庙，环绕一个庭院构筑多层殿堂，皆以石造，殿堂内进甚深，用方柱或隔壁划分成许多长廊和通道部份，宛如进入地府暗穴（因四壁无窗），这是其建筑形式的特点。由于高原多山，采石、刻石技艺的精到便成为安第斯艺术的一大特色，这一点也开始在查文神庙建筑上显现出来。但无金字塔式的台庙，则是它和奥尔梅克建筑的重大差别（日后其他安第斯文化却有金字塔的建造，但总的说来，这类建筑在南美洲不甚普遍）。查文雕刻的代表作品均与这座中心神庙有关，它们分为两类，一是刻在神庙殿内柱、壁和门楣、墙基的浮雕，另一则是立于庙前的石碑（考古学上按埃及古物之例称为方尖碑，实际上只是方形石条刻成的碑，并无尖顶可言）。这两类雕刻表现的主要艺术形象就是带美洲虎头的神，较之奥尔梅克艺术，这儿的美洲虎头形象也有其特点，虎牙外露，似在咆哮，虎头人面之发、须又变为蛇形，尤以群蛇并列形成的怒发冲冠之状令人恐怖。目前按这类神像的具体特征而分为两种，即笑神与杖神，它们可能是两个神，也可能是同一神的两种显相，代表它们的典型也分别是查文雕刻两件最重要的作品。笑神形象的代表是查文神庙殿内一高达 4 米的石柱上的线刻浮雕，表现一美洲虎头的人形天神，虎口大张，犬齿露出，却以微向上扬的嘴角表示此神似乎在笑，故有笑神之称。但它的头发却是一簇毒蛇，加以殿堂回廊阴森的景象，造成了强烈的神秘恐怖气氛。杖神的代表是“莱蒙多方尖石碑”（以其发现者命名），现藏于利马博物馆。此碑也是以线刻表现一美洲虎头人形天神，也张口露齿，但嘴角向下，毫无笑容，双手却各持一杖，故有杖神之称。此碑的杖神头饰更有发展，他头上戴着一连串叠在一起的虎龙头形面具，每个面具两边又斜刺出多条蛇形头发，这部份头饰比人身还高大，其喧宾夺主的程式化表现较奥尔梅克尤甚。这种美洲虎头的笑神、杖神的形象，无论其神秘、夸张的风格和细部的构成，都影响于日后各安第斯文化的艺术，杖神尤为重要。但是，在查文石刻中始终未见象形文字及数字体系的萌芽，这是它和中美洲文化的另一重大差别，在一定程度上也影响于日后南美洲各文化在文字创造方面的迟缓和稀少。

查文的陶器、石制器皿和金银工艺品也有较高的水平。查文陶器质地坚硬、造型奇特，最突出的是马镫壶，器上部的柄作半圆虹状接于两端，中央顶部却又伸出一圆形长条，类似悬于鞍下的马镫。这种马镫壶及其派生物物日后也是各安第斯文化陶器特有的形制。查文的石制器皿一如其石刻那样以工艺精良著称，后期的兽形石皿尤有特色，例如现藏于美国费城大学博物馆的美洲虎形石皿，虽仍笑出其龇牙裂嘴凶猛之貌，整个身形却拙壮可爱，背上开一口以盛物，周身则刻以云雷纹和十字纹，这个虎形石皿的雕刻风格也像查文石刻那样容易使人想起我国商、周的铜器，不仅形象的凝重粗厚有点相似，图案纹样也很有中国气派。它对于后世的影响，则可见于众多的兽形和人形的马镫壶及其他陶壶上。安第斯山矿藏丰富，金银器的制作从查文开始便一直是南美诸文化的优势所在，查文的金银器多为打制成浮雕形象的金银片，覆于器物表面或作首饰，形象多取杖神之类，并附以丰富的云富纹、龙蛇纹。日后的南美文化更多有金银小雕像的制作。

查文文化不仅传播于秘鲁高原，也延及沿海一带。在南部沿海，其后继者有帕拉卡斯文化和纳斯卡文化，北部沿海则有莫奇卡文化。帕拉卡斯较早，约在公元前6—2世纪，纳斯卡和莫奇卡皆从公元前2世纪开始延续到公元7世纪，因此它们的盛期已属中世纪范围。帕拉卡斯以纺织品为主要的艺术文物，它们常包于干尸（木乃伊）随葬而得以保存至今。这些织物以当地特产的羊驼毛为主料，配以棉纱，印染技术尤高，彩色鲜艳至今未变，纹样则有人、神、鸟、兽多种，皆古朴可爱。纳斯卡艺术继承了帕拉卡斯以织物为主的传统，工艺更见精进；同时又在陶器上发展了彩绘艺术，鸟兽形象的陶画相当出色。莫奇卡文化则有规模宏大的砖砌神庙和金字塔式台庙的建筑，其最大一座金字塔用砖多达1.3亿块，它的陶壶多塑成各类人物和鸟鲁舟屋之状，造型逼真而有风趣。不过，纳斯卡和莫奇卡的艺术品现存者主要属于后期之作。

十、世界古代后期的中国艺术

在浏览了世界各地的古代后期艺术之后，从比较角度再看看中国艺术此时期的发展，便会发现许多有趣的对比。

中国在古代后期（公元前 2—公元 5 世纪），经历了西汉（公元前 206—公元 8 年）和东汉（25—220 年）；魏（220—265 年）、晋（265—420）和南北朝的初期（北魏 386—534，宋与齐 420—502），艺术史上通常分为汉和魏晋两段。和世界各地艺术在古代后期既经历沧桑巨变的转折又起着承先启后作用那样，中国艺术经汉魏南北朝的发展也是一波三折，变化殊多，同时又为日后隋唐盛期中国艺术的辉煌作了准备。和西方文明的主要代表罗马相比，两汉的天下一统、国盛力强相当于罗马之成为西方霸主和罗马帝国初期的繁荣，而魏晋的相对薄弱特别是北方五胡十六国的大动乱则有类似罗马帝国后期的衰败与危机的爆发。但是，和罗马帝国后期古典文明与古典艺术从停滞、退化到完全灭亡的命运大相径庭的是，中国艺术却历经波折而枝叶更见繁茂，风格更见清纯，水平更见提高。三国鼎立的群雄并出已为文艺开辟了百花争艳的局面，晋以后江南人文的昌盛更导致书画的繁荣；丝绸之路开通后中外文化交流的频繁特别是随佛教东传而来的中国佛教艺术的兴起，更使整个时代的艺术舞台出现了前所未有的丰富多彩的景象。因此，与世界古代后期末年西方古典艺术丧钟大鸣完全相反的是，中国艺术却是朝霞满天，正准备走上未来更为绚丽的路程。当然，罗马帝国后期也有基督教艺术的萌生和拜占庭艺术的发轫，它们也都在日后的中世纪大展其宏图，但它们是摒弃、断绝古典传统而彻底另起炉灶的，风格、水平皆大有区别，和中国魏晋之继承秦汉又开启隋唐不可同日而语。世界各地在古代晚期的文明与艺术，也有不少是延续到中世纪并在中世纪达于繁荣的，如波斯的萨珊、印度的笈多、朝鲜、日本乃至拉丁美洲各古代文化，但它们或者没有中国艺术那样深厚悠久的渊源与传统，或者进入中世纪一度光辉后即国亡族灭，变故多端，都不可能像中国艺术周秦汉魏唐宋元明一脉相传，愈烧愈旺。因此，在世界古代后期的艺术舞台上，从全球而看中国，便不得不对中国艺术的生命力及其博大精深的内蕴益感敬佩。

汉与魏、晋的建筑仍以木构为主，举凡宫殿、庙堂、楼阁、邸宅皆用木柱木梁，配以瓦顶砖墙，这些木构建筑当然早已无一留存，但从当时绘画反映的情况和考古发掘的资料，仍可看到中国建筑在这段时间已体制完备、风格奠定，代表着中国古代建筑的第一个高峰。在两汉之际，斗拱已成为大型建筑挑檐常用的构件，而中国传统建筑中常用的抬梁、穿斗、密梁平顶三大基本构架制式此时亦已定型。汉魏京城规模的宏伟在世界建筑中更是堪称独步，西汉的长安城接近方形的轮廓每边长达 6 公里，较罗马帝国最繁荣时期的罗马城还大了许多（罗马城依山丘起伏呈不规则性，南北最长可达 6.2 公里，东西最宽则仅 3.5 公里，较长安小略 1/3）。但是，从古典城邦转化成帝国首都的罗马仍以居民（公民）居住区为主要的或数量上占大多数的部份，故其人口较多，达 100 万，而长安则以帝王宫殿和官府衙署为主，仅未央宫、长乐宫两者即占全城面积 1/2，加上桂宫、北宫则达 2/3，市场、闾里与作坊等普通居民区则麇集于城北一带低窪之地，因此全城人口按汉平帝元

实测数是东墙 6，南墙 7.6，西南 4.9，北墙 7.2 公里。

始二年（公元2年）调查为24.6万左右，正好反映了东方帝国城市建筑与西方城邦建筑之区别。据史籍记述和考古实测所得，未央宫东西墙皆长达2.1公里，南北则达2.2公里，内分前殿、宣室殿、温室殿、清凉殿、麒麟殿、金华殿、承明殿、高门殿、白虎殿、玉堂殿、宣德殿、椒房殿、昭明殿、柏梁台、天禄阁、石渠阁等等，殿堂台阁之多更为西方宫室所莫及。不过，汉长安城因先建未央、长乐两宫后筑城池，整体布局缺乏以中轴线统辖各方的统一规划，这一点在曹魏都城邺城的建造中大有改进。邺城平面呈矩形，由一条东西干道分为南北两部。北部除东北一角为贵族区外，皆属皇宫苑囿，特别是主殿居南北中轴线上，城南之衙署居住区亦特辟中央一条南北干道循中轴线直抵宫门。由此开创了历史上第一座轮廓方正、分区明确并有中轴线统辖全局的都城规划，对日后影响很大。汉魏以来，由于佛教的流行，佛塔、佛寺、石窟的建造也为这时期的中国建筑添加许多新内容。东汉都城洛阳建立了最早的中国佛寺——白马寺，到北魏定都于此之后，佛寺多如牛毛，城内竟达1300座，最大的永宁寺占地达9万平方米，寺内木塔按《洛阳伽蓝记》所述高达90丈，《水经注》则记为49丈，无论两说孰是，塔高均在120米以上，足可称为历史上最高的木构建筑。

汉代雕刻艺术继秦兵马俑显示的博大与辉煌，已发展为独立的造型艺术，和商周青铜雕饰不可同日而语。汉武帝在上林苑昆明池立牵牛、织女二像，分别高2.58米和2.28米，可谓雕刻巨像之始，也是中国现存年代最早的大型石刻。继之便有霍去病墓的石刻杰作，著名的《马踏匈奴》（高1.68米，长1.9米）以轩昂雄健的战马脚踏匈奴之像显示了汉朝国力的强盛和气势的开阔，马的造型简朴粗壮，尤具庄重浑厚的汉朝艺术风格。与此同时，汉代将领王侯墓葬陶俑中特别突出了骑兵俑一类，是秦兵马俑创作之后的新发展。例如近年在陕西咸阳杨家湾汉墓所得骑兵俑达583件，虽尺寸较小（两尺左右），却姿态灵活，战马尤具精神。这些雕刻都从不同角度反映了当时将士兵卒千军万马远赴边疆绝域的英雄气概，是以石雕陶塑纪录了汉代中国人从力拒匈奴到开拓西域、打通丝绸之路的历史功绩。到北魏之时，石窟造像又为中国雕刻艺术增添异彩。在460—465年间山西大同云冈由僧人昙耀指导开凿的“昙耀五窟”，是中国大型石窟造像之始。《魏书》称其“雕饰奇伟，冠于一世”，确为好评。它有直指巴米扬巨佛造像的气概，在中国土地上开凿出可和天竺佛国媲美的雄伟浩大的佛像。五窟内主尊巨佛皆高达13—17米，或坐或立，深目高鼻配以印度袈裟，不失犍陀罗的风范，但雍容大方、浑厚凝重又有中国石雕的气派，可以想像以它为表率，中国石窟雕刻日后发展必会更为辉煌壮丽。

汉代绘画由于近年长沙马王堆汉墓帛画的出土，已为我们展示了远较以前想像的更为光辉精彩的景象，何况按常理而言，中央首都皇宫内苑中的最高水平之作当较之更为出色。与此同时，现已出土的众多汉墓壁画、漆画和画像石、画像砖的线刻画，也同样反映出汉代绘画丰富多彩的盛况。它们的内容无所不包，从人物形象到历史故事，从宴饮劳作到兵马战斗，从天地神灵到奇禽异兽，无不纳入画幅，而风格的多姿多采，手法的自由大胆也是前所未见的。因此，汉代绘画一如其雕刻那样显示了中华民族蓬勃旺盛的生命力，展现出汉朝开朗自信的神洲大国风貌。此后，佛教绘画（主要是壁画）

又使中国绘画添新篇章，从新疆的克孜尔、库木吐喇到敦煌莫高窟的早期壁画，皆与其新题材、新形象和鲜艳的彩色、飞扬的人体为中国绘画开启另一个五彩缤纷的世界，汉代绘画与西域壁画的结合，便孕育了隋唐敦煌壁画的硕果。

但是，魏晋和南北朝初期中国绘画的最大突破还在于士大夫阶层的专业画家的出现上，他们开启了日后成为中国绘画主轴的文人画的传统，讲究笔精墨妙，追求润气传神，从三国的曹不兴开其端，东晋的顾恺之（约 348—409）和南朝宋、齐间的陆探微（约 5 世纪中叶）为台柱，合称“顾陆”，举起了中国水墨画独立高扬于世界艺坛的大旗。尽管他们的作品已无真迹传世，却可从后世摹本和记述中知道他们如何开启了一个绘画艺术的新时代。顾恺之用笔如春蚕吐丝，紧动连绵，又如春云流水，格调高逸，他强调传神写照，正在阿堵之中，深得中国绘画传神点睛之三昧；陆探微则穷理尽性，以秀骨清像自成一格。这两位站在古代世界边缘的画家，在世界艺坛上已为中世纪的隋唐宋元绘画播下了生命力最为旺盛的种子。

