



# ART

## THE CRITICS' CHOICE

# 艺术之书

——西方艺术史上的 150 幅经典之作

马丽娜·韦西 (MARINA VAIZEY) 主编

姚雁青 贾磊 朱冠群 冷迪 王敬群 于丽丽 译

山东画报出版社

# ART THE CRITICS' CHOICE

## 艺术之书

——西方艺术史上的 150 幅经典之作

山东画报出版社



山东省版权局

著作权合同登记章 图字: 15-2005-036 号

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术之书: 西方艺术史上的 150 幅经典之作 / (英) 马丽娜·韦西编著; 姚雁青等译. — 济南: 山东画报出版社, 2010.5

ISBN 978-7-80713-847-1

I. 艺… II. ①马…②姚… III. ①油画—鉴赏—西方国家②雕塑—鉴赏—西方国家 IV. J213.051 J305.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 129013 号

This translation of Art: A Critics Choice originally published in English in 1998 is published by arrangement with THE IVY PRESS Limited.

copyright © The Ivy Press 1999

选题策划 于建成

责任编辑 傅光中 石学亮

装帧设计 李海峰

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476 (传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 [hbcbs@sdpress.com.cn](mailto:hbcbs@sdpress.com.cn)

印 刷 浙江港乾印刷有限公司

版 次 2010 年 5 月第 1 版

印 次 2010 年 5 月第 1 次印刷

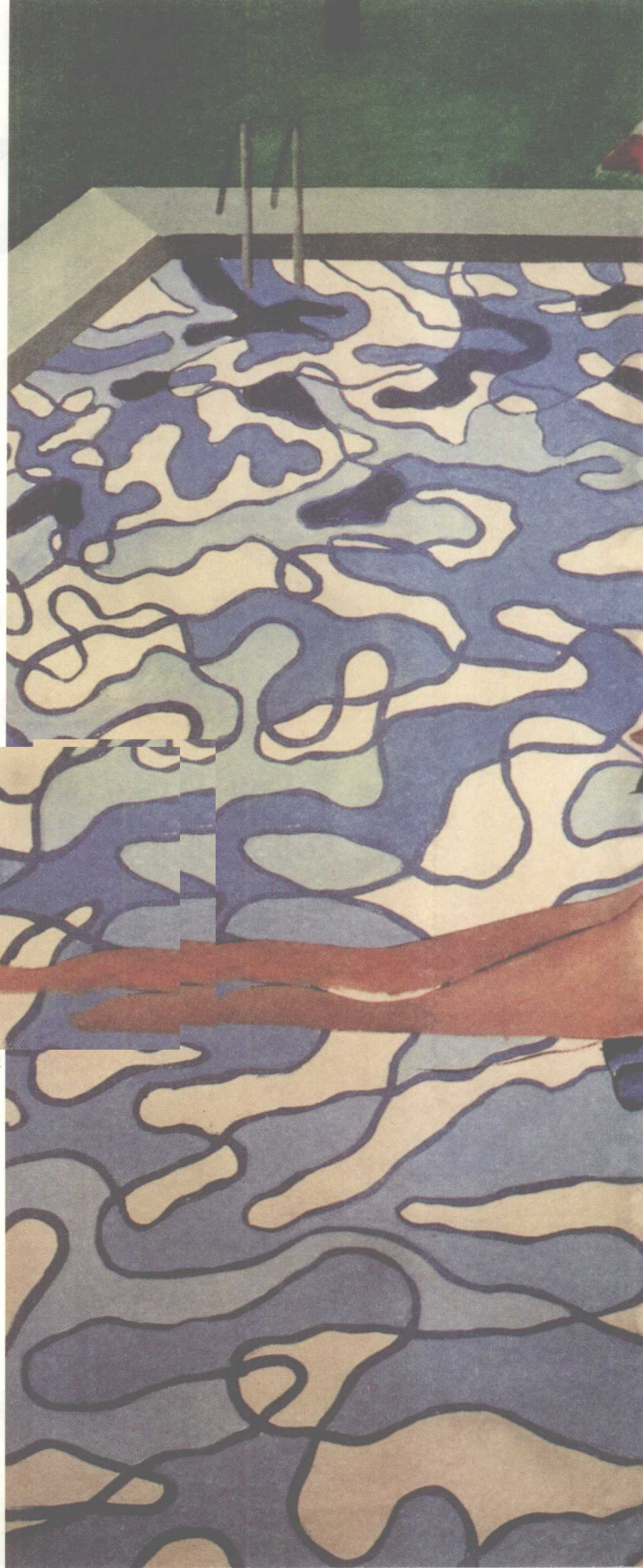
规 格 201×253 毫米

22.5 印张 225 幅图 265 千字

印 数 1-5000

定 价 85.00 元

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。









# 目 录

## 序

约翰·拉塞尔 (John Russell) 6

## 前 言

马丽娜·韦西 (Marina Vaizey) 8



## 导 言 希腊罗马艺术及早期基督教艺术

贾斯·埃尔斯纳 (Jas Elsner) 10



## 第一章 中世纪

700—1400 年 迈克尔·考夫曼 (Michael Kauffmann) 26



## 第二章 文艺复兴早期

1400—1500 年 保罗·希尔斯 (Paul Hills) 58

## 第三章 文艺复兴盛期和风格主义

1500—1600 年 莎朗·弗莫尔 (Sharon Fermor) 90



## 第四章 巴洛克时期

1600—1700 年 J. 道格拉斯·斯图尔特 (J Douglas Stewart) 122





## 第五章 北部欧洲

1500—1700 年 保罗·泰勒 (Paul Taylor) 154



## 第六章 十八世纪

1700—1800 年 阿德海德·格尔特 (Adelheid Gealt) 186

## 第七章 十九世纪早期

1800—1850 年 克里斯托弗·里奥佩尔  
(Christopher Riopelle) 218



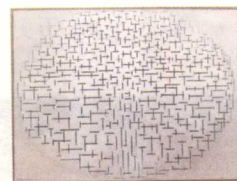
## 第八章 现代艺术

1860—1910 年 理查德·R·布雷特尔  
(Richard R Bretell) 250



## 第九章 二十世纪早期

1900—1950 年 吉尔·劳埃德 (Jill Lloyd) 282



## 第十章 二十世纪晚期

1950—2000 年 马尔科·利文斯通  
(Marco Livingstone) 314



## 后 记

马丽娜·韦西 (Marina Vaizey) 346

术语汇编 350

索 引 353

参考书目 362



## 序

庞大、厚重又系统全面的艺术史书籍在各大精品书店比比皆是，而其中一些已经陈列许久，而且还将永久陈列于此。这类书籍恰如每十年重新喷漆一次的巨型货运机车，创造之初就旨在承载巨大负荷，迄今依然功效不凡，而许多后起的鸿篇巨制却并不总能尽人所愿，得以长久。

但是，这些书籍无论新旧，其伟略宏图之张扬都不比本书。简言之，《艺术之书》旨在轻巧灵便而不拖泥带水。说其轻巧灵便是因为本书理应是一部由公认的权威人士亲自编选的艺术简史。它面向理解力强的读者，这些读者愿在作者逐字逐句的引导下清晰地进行对话式的阅读。它要求作者的文字简明扼要、文尽其意而又绝不拖沓。

这是一种全新的风格。艺术史的记述常会陷于庞杂，这是其本质使然。总有许多话要讲，总有许多边角要顾及，还有许多因果关系和保留见解要探讨。

如此一来，历史总是在鼓励历史学家发表长篇大论，而且乐此不疲。他们每人都有一部个人版本的《信

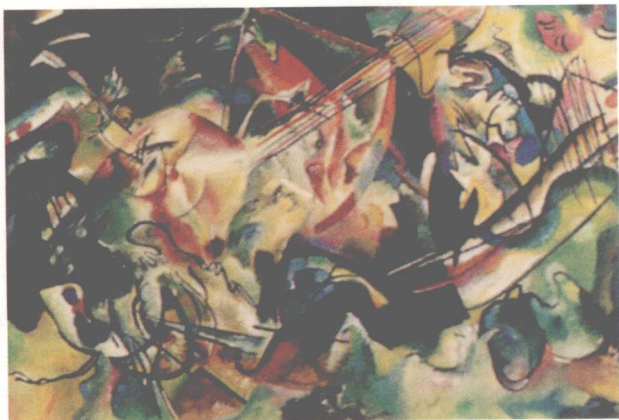
息自由法案》，这让他们跃跃欲试，欲罢不能。随着纸张随时间堆积起来，他们心想：“一边去吧，修昔底德（Thucydides）<sup>①</sup>！”夜幕降临时分，他们相信前辈爱德华·吉本（Edward Gibbon）<sup>②</sup>又捎来个人口信说：“今天干得不错，继续努力！”

但本书中的历史不会如此。虽说简短精悍是写作中难以制服的魔障，但这还是能够做到的。就连在约翰·罗斯金（John Ruskin）五卷巨著《现代画家》（*Modern Painters*）中，写作起来一向从容不迫的他也把“艺术之伟大”部分压缩进仅两页多的篇幅中。

作为作者中的一员，我很欢迎这种让不同的撰稿人像奥运会接力赛选手那样，一个接一个地进行美术史创作的主张。这需要判断准确、思维敏捷、头脑冷静，坚决杜绝磨洋工。

我一生都恪守这些原则。假如我只能带一本书去来世，我会带约翰·奥布里（John Aubrey）的《短暂人生》（*Brief*





*Lives*)，这是一部 17 世纪英国奇文轶事集，其中记载了威廉·莎士比亚的容貌及言谈魅力，大多都是对往事的追忆。

拉丁语小有进步之后，马提雅尔 (Martial)<sup>②</sup>大放厥词的四行警句就让我激动不已。许多我最欣赏的英国画家，如尼古拉斯·希拉德 (Nicholas Hilliard)<sup>③</sup>和托马斯·琼斯 (Thomas Jones) 等人都创作小型作品 (但都表现力惊人)。法国杰出警句作家言简意赅的作品让我肃然起敬，我还将善写短歌的作曲家视为珍宝，舒伯特 (Schubert) 和雨果·沃尔夫 (Hugo Wolf) 是其中的佼佼者。无论何时，“微中见著”始终是我的箴言，它也很少让我失望过。

1934 年，埃兹拉·庞德 (Ezra Pound) 的散文集《写新》 (*Make it New*) 引起了轰动，这两个字至今仍像迎战号令般响亮。而这本书的双重宗旨也同出一辙，那就是“写短！写好！”。

约翰·拉塞尔  
1998 年 11 月于纽约

John Russell

① 修昔底德，希腊历史学家，曾被认为是古代最伟大的历史学家，著有一部关于伯罗奔尼撒战争的评论史，其中有佩里克莱斯的葬礼演讲。——译注

② 爱德华·吉本 (1737—1794)，当时最伟大的历史学家，著有《罗马帝国的衰亡》。——译注

③ 马提雅尔 (约公元 40—104)，古罗马著名诗人，生于西班牙，以其讽刺警句著称。——译注

④ 尼古拉斯·希拉德 (1547—1619)，英国伊丽莎白时期代表作家，以细密画著称。——译注



## 前言

“世间本无艺术，只有艺术家而已。”这是恩斯特·贡布里希（Ernst Gombrich）爵士 1950 年首版的《艺术的故事》的卷首语，也是最著名的艺术史言论之一，它反映了长期以来西方对个人至上及世界影响力的信仰。推而广之，我们还可以这么说：世间本无艺术史，只有艺术史家而已。

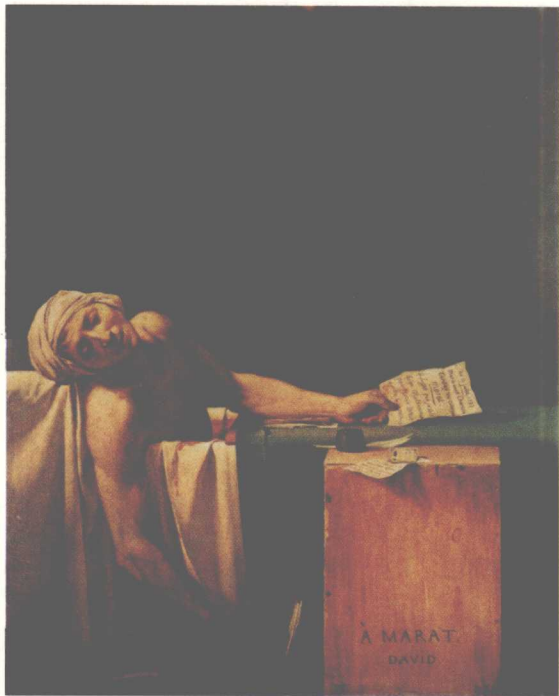
艺术史专门研究个体艺术家及各种艺术活动的性质和意义，它自身的历史只有短短几个世纪。除了一些毋庸置疑的大师之外，它也关注其他艺术家。时代背景（context）是美术史中的关键部分：几个世纪以来，不同形式的艺术对不同时代施加了相当可观的影响力；由此，渗透了宗教色彩的中世纪祭坛装饰才能服务于一个时代，而文艺复兴时期富丽繁杂的君王、朝臣及商贾的画像又可迎合另一个时代的需求。

艺术主题与人类历史这一主题同样庞杂。本书中的评论家选择了从古罗马时期到 20 世纪末两千多年来在欧洲以及后来在北美洲兴起的西方艺术，而且，我们主要关注的是展馆中满目皆是的一种最典型的西方艺术表现方式——绘画。

我们请艺术史各领域的专家——作家、评论家、展览馆馆长、博物馆馆长及各方学者——本着既主观又客观的态度，挑选出各自熟识的历史时期中对自己意义最大的 15 幅作品。当然，其中包括了那些已广为人知的著作，因为它们是组成我们共有文化和视觉语言的不可或缺的一部分；此外本书还收录了许多通常只有专业人士才熟知的艺术家，来体现西方艺术所具有的广度和多样性。读者会注意到，艺术史

上涌现的艺术风格和专用称谓存在着种种差异，同样，艺术史家之间的风格和语言也千差万别，每个撰稿人的观点也都是独一无二的。本书谈及的对象既符合时代特色、贴近主题，又能引起作者的兴趣。书中探讨了艺术家与创作主题之间的关系，并在美、象征主义等美学范畴内分析艺术作品。在审视绘画作品时，本书从公众的评价及其在西方艺术发展过程中的意义出发，而不像艺术鉴赏一样单纯分析作品本身。作品的历史还包括其委托创作、交易、展览的相关内容以及创作时的材料和技巧。此外，书中还研究了作品在当时和现代所具有的不同意义。我们既谈方式又找原因。

事实上，个别艺术品可以同时讲述不同的故事。例如，鲁本斯（Rubens）既是 17 世纪北欧艺术发展进程中的重要分子，又是我们现在所说的巴洛克风格的杰出代表，所以本书两次提及这位画家。此外，由于每组艺术家的组成可有不同的选择，编者不得不与撰稿人协商来解决问题。意见通常会最终达成一致但也不



是毫无异议，这正是艺术和艺术史的真实反映。

最重要的是，我们希望能够与您共享卓越艺术作品给我们带来的欣喜和精神享受。人人各有所爱，或钟情旧作，或青睐新品。在此，权威人士遴选他们心目中各个时代的精品，让我们增长知识，愉悦身心。

编者在此向所有撰稿人致谢，感谢他们的真知卓见，感谢他们展现给我们当今艺术史领域中令人深思的论述。同时，塔比撒·巴伯 (Tabitha Barber)、约翰·戈尔丁 (John Golding) 博士、迈克尔·考夫曼 (Michael Kauffmann)、迈克尔·利维 (Michael Levey) 爵士、克里斯托夫·劳埃德 (Christopher Lloyd) 及罗伯特·罗森布拉姆 (Robert Rosenblum) 教授给予了本书慷慨帮助和宝贵建议，在此深表感谢。

马丽娜·韦西

1999年2月于伦敦

*Marina Varley*



# 导言 希腊罗马艺术及早期基督教艺术

贾斯·埃尔斯纳 (Jas Elsner)

古典艺术(特别是创作于意大利的希腊、罗马雕塑)中的自然主义体裁在其后(尤其是文艺复兴及之后)的欧洲艺术起源中有着举足轻重的作用。文艺复兴人文主义者和艺术鉴赏家除了积极搜集古代原作之外,还有意识地复兴了古代艺术风格,最重要的是与自然主义相关的艺术风格。从视觉艺术的角度审视,文艺复兴为曾被古希腊、罗马人采用却随着中世纪的衰落而失传的错觉艺术技巧的重生拉开了帷幕。艺术家及传记作家乔治·瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574)在著作《艺苑名人传》(*Lives of the Artists*) 1568 年选定版的序言中巧妙地阐明了从中世纪极度衰败中复兴古典文化的观点,这一观点成为一种模式,影响了 18 世纪和 19 世纪主要艺术史家的创作,如约翰·温克尔曼(Johann Winckelmann, 1717—1768),至今仍具有影响。欧洲文化对古代艺术品的热情直到巴洛克时期、启蒙运动时期都不曾减弱,那时精英教育要求

人们必须泛游欧洲(Grand Tour)并前注意大利,这就滋生了欧洲贵族和知识分子搜集、鉴赏艺术品的狂热之举,也带动了 18 世纪末 19 世纪初新古典主义高雅风格的发展,这一风格从庄严的罗马帝国建筑及庞贝(Pompeii)和赫库兰尼姆(Herculaneum)的世俗人工制品、装饰图案和壁画中获取灵感。泛游欧洲的教育旅行直到 20 世纪初才遭遇到新兴现代主义的强烈质疑。

古希腊罗马是文艺复兴的摇篮,这一点毋庸置疑,但它是中世纪之源的事实却经常被人遗忘。文艺复兴自然主义的辩护者们很难痛下决心接受的事实是:大部分的中世纪艺术形式和技巧——在西方和拜占庭都是如此——其本身不是古希腊罗马丰富遗产的一部分,就是从中精选而出,更不用说使用其形象了。圣像是最典型的中世纪拜占庭艺术形式,瓦萨里在书中将 13 世纪契马布埃(Cimabue)和乔托(Giotto)的圣像艺术作为拯救对象;以这种圣像艺术为例,现存最早的许多圣像采用的蜡画手法(wax encaustic technique)就是继承了古代画板画(panel painting),如上世纪末出土的埃及罗马帝国时



《查理·汤利的书斋》(*Charles Townley's Library*), 1781—1783 年, 1798 年复制, 约翰·佐法尼(Johann Zoffany)作。汤利(居中)和他的收藏家及鉴赏家同行还有其不俗藏品中的诸多精品在一起,他去世后这些作品被大英博物馆收购。



期精美的木乃伊画像)的技巧,例如创作于公元6世纪,现保存在西奈山(Mount Sinai)圣凯瑟琳修道院的《圣母、圣婴与天使和圣徒》(*Virgin and Child with Angels and Saints*)。此外,这些早期基督教圣像中使用的许多体裁就取自古典错觉艺术,例如,圣母宝座后的壁龛暗示了画面的空间布局,而圣母姿势的设计也体现了微妙的对应(*contrapposto*)原则:她的眼睛瞥向一方、脚指向另一方,抱在膝上的圣婴又显然瞥向别处。但最先让我们认识到古代文化更深远影响的是这类圣像的用途。西奈山圣母像和东西方不计其数的其他宗教画板画一样都受到教徒的顶礼膜拜,它可能在宗教游行队伍中被人抬举,很可能会被教徒亲吻,而且绝对会被当作化身为人的上帝及圣母以及两个主要圣徒存于世间的视觉载体而备受崇拜。这些做法(当然,不仅指西奈山诸基督教人物形像)都可回溯到古代异教徒对其宗教圣像的使用方法中去,它们也像中世纪的偶像一样让人抬到公众仪式上,由信徒着装、更衣、沐浴,被信徒亲吻和膜拜。

毫无疑问,这些圣像之间存在许多差异:此类基督圣像是以二维图画方式展示的,而希腊罗马多神教的圣像是用木料、金属或石头制成的雕塑。

基督教形象渗透着复杂的神学思想,它用一系列圣经故事来保证自身的正统性(8、9世纪期间,与这幅圣母像类似的早期圣像遭到反拜像的神学者[Iconoclast theologian]严厉地批判,而崇尚护像的思想家[Iconophile thinker]却为其进行有力地辩护)。相反,异教徒圣像形象往往是根据口头传颂的民间神话或其变体为依据举行宗教仪式,并将其作为当地传统后才变得神圣起来。基督教和古老的多神论宗教最主要的区别之一在于后者没有书面经文或规范性的权威著作,而基督教却和犹太教一样排斥性地强调上帝只有一个,而神启的正统经文也只有一部。但东方希腊语国家(Greek East)重要的崇拜偶像——如(曾遭圣保罗强烈抨击的)著名的以弗所人的阿尔特弥斯(*Artemis of the Ephesians* [和合版《圣经》译“以弗所人的亚底米”——译注])雕像——在其信徒心目中的神圣程度显然不比一个基督教圣像在其信徒心目中的形象差。而且,希腊罗马异教信仰所崇拜的伟大众神展现出和西奈山圣母像一样复杂的宗教视觉象征等级,西奈山圣母端坐在圣徒、天使、光环及上帝之手的神圣等级分布中,而以弗所的阿尔特弥斯雕像身上排列着动物头、十二宫及横贯全身的所谓“乳房”。双方的圣像都旨在拉近信徒与各自宗教所膜拜的神灵间的距离。

此处谈及的对古典艺术——可以广泛地称之为“文艺复兴”和“中世纪艺术”——截然不同的诠释使得这个问题更加难以回答:希腊罗马艺术到底是什么样的?我们得到的似乎不是通往生动现实的道路,而



《圣母、圣婴与天使和圣徒》(西奥多与乔治?),木板蜡画,公元6世纪,西奈山圣凯瑟琳修道院,也可能来自君士坦丁堡。





《以弗所的阿尔特弥斯》，失传异教偶像  
“以弗所的阿尔特弥斯”的大理石复制品，可能制作于 2 世纪。在以弗所发现此复制品。

只是几台静态照相机的几个特殊视角，每台照相机都带有一个不同的彩色镜头。这些相互冲突又染上色彩的景象混杂在一起，让人无法轻易看到古典艺术的真面貌。某种程度上，这是因为之后的种种诠释难免不甚可靠，也是因为太多东西遭到遗失的缘故。老普林尼（Elder Pliny，公元 23—79）在其《博物志》（*Natural History*）里所提到的艺术史上最伟大的希腊雕塑家和画家的真迹无一幸存。罗马城里，罗马皇帝和共和国贵族所建立的名副其实的青铜雕像大军中只有一座躲过了中世纪的浩劫保存到现代，那就是米开朗基罗（Michelangelo）在文艺复兴时期设置在罗马主神殿（Capitol）中央的著名的马可·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius）骑马铸像。古代绘画作品在生存博彩中也是运气不佳，只有维苏威火山附近城市、别墅中的“中产阶级”壁画（至多是一种高级壁纸，而不是声名显赫的画板）保存的数目算得上可观，而它们只是公元 79 年火山喷发的偶然结果（老普林尼也是在同一场天灾中遇难的），称不上整个罗马帝国各个时期所有绘画的代表。

然而，仍有很多艺术作品保存至今。它们有些是掩埋数世纪后被偶然发现的，例如 18 世纪庞贝和赫尔库兰尼姆的工艺品，而有些则是由于受到特别关照，甚至可以说是钟爱才历经整个中世纪一直保藏到现在的，例如后来用于装饰基督教礼拜珠宝法器和圣骨匣的帝国宝石，还有像万神殿（Pantheon）和图拉真石柱（Trajan's Column）这样极其宏伟的罗马城纪念建筑。这些幸存实物所展现的物品材质及其所属的社会阶层都惊人地广泛，从

这些实物、保存至今的古代艺术文本及后人对中世纪和现代古典艺术所作的解释和修订中，我们可以构建一幅图画，至少在某些方面，此图对古希腊、罗马人委托创作艺术品、购买和评价自己时代艺术等行为本身的理解不会离谱地不可救药。

本章节探讨的是罗马帝国和早期基督教艺术，尤其关注那些已证实对后来欧洲文化确实至关重要的主题。探讨的焦点是中世纪对古希腊罗马的传承以及古典传统与中世纪世界观的决裂过程中的一些重大事件。

## 传 承

1453 年土耳其人攻克君士坦丁堡之后，拜占庭帝国才宣告覆亡，这个帝国向来把自己看作罗马帝国无可置疑的直接延续者。事实上，拜占庭人自称“希腊的罗马人”（Romaioi）。基督纪年初期，拜占庭帝国涵盖着东部的许多疆土，主要是讲希腊语的半个罗马帝国，其中有巴尔干、希腊、小亚细亚、巴勒斯坦和埃及；而公元 330 年之后，这个帝国主要以一个宏伟的首府城市为中心，这就是康斯坦丁大帝（Constantine）建立在波斯普鲁斯海峡（一个以前曾叫拜占庭的地方）并用自己名字命名的君士坦丁堡（Constantinople）。最终，拜占庭帝国的疆域和威望都逐渐遭到侵蚀：7 世纪伊斯兰教征服非洲和地中

海东部诸国，1024 年威尼斯对君士坦丁堡的洗劫以及土耳其对小亚细亚和希腊长期不断的压力，最终导致了拜占庭帝国的灭亡。但在中世纪的多数时间里，拜占庭是基督教世界最强大和最辉煌的王国，王国里的人们过着超凡睿智又极具艺术性的生活，其基督教信仰和仪式带有典型的东正教特色，这使得这一王国（在大约公元 800 年后）与西欧天主教教义频频产生龃龉。

就这样，拜占庭和早期基督教艺术成为这一自视罗马世界直系继承者文化的产物。尽管当时定义其宗教领域的术语与古代多神论术语完全相反，尽管其帝都已从罗马搬迁到君士坦丁堡（新罗马），但 4 世纪到 7 世纪城乡生活的许多其他方面都沿袭了形成于罗马帝国时期的生活方式：国家精英继续建造奢华的私人别墅以作乡间休养所；城市也保存了豪华的公众福利设施（温泉、竞技场、圆形剧场、文体学校）；教育课程只是获得了一层基督教的虚饰——它还是依赖古希腊文和拉丁文经典著作，例如荷马和维吉尔的作品，依赖对雄辩术多种技巧的掌握。即使是在视觉艺术的舞台上，罗马建筑技术发展的势头在早期基督教时期仍然不见衰退，公元 6 世纪时集中体现在一座一流建筑物上——君士坦丁堡的圣索非亚（St Sophia）教堂，它甚至超过了万神殿这样的早期罗马建筑杰作。在罗马、安提俄克（Antioch）和君士坦丁堡这样的大城市，古代雕像、献辞和浮雕都为子孙后代保留了下来，其中有的描绘了“异教徒的可恶行径”（比方说，使用献祭动物的异教祭仪）。这些作品因其中体现的高超技艺以及自身与古代帝国的直接联系而备受重视，有些甚至偶尔会得以修复。

在国家赞助方面，大到东方的拜占庭皇帝，小到西方的教皇（他们得到了古代帝王的封号——“pontifex maximus”[大祭司，即大教皇]），延续了慷慨扶持公共事务这一古老传统，罗马帝国皇帝就是其典范。宏伟庄严的罗马国家建筑、纪念建筑物和他们在公共场合及节日里极尽的铺张一直令罗马帝国引以为豪；帝王们纷纷建造更辉煌的广场和浴室、更奢华的庙宇和纪念堂来赶超前任君主。例如，公元 113 年竖立在宏伟的罗马图拉真广场之上的图拉真石柱很可能是某尊镀金青铜帝王像的传统柱形基座（它本该异常壮观——中间还有座楼梯直通雕像下面的观赏台），但几处独特风格却有意彰显其新异：首先，图拉真的继承者哈德良（Hadrian，117—138 年在位）把前任君王的骨灰葬在图拉真柱之下的地室中，这确是前所未闻的荣誉，因为从没有人被埋葬在城内，皇帝也不例外，包括罗马第一位皇帝奥古斯都及其王朝历代皇帝，哈德良本人及其继承者在内多数人的陵墓都安置在城墙之外；再者，石柱本身就是一件伟大的艺术品。图拉真或哈德良遣人在柱身上雕刻出繁杂的浮雕，它由 23 根饰带交织而成，立体地再现了图拉真在 101 年至 106 年指挥的达契亚战争（Dacian wars），这些征战以一系列胜利告终，并因为达契亚



图拉真柱，大理石，约公元 113 年，罗马。螺旋式浮雕记叙了图拉真的达契亚战争，极具影响力，最初顶上有镀金帝王肖像雕塑。



省的加入使得整个帝国的疆域跨过多瑙河向北延伸（包含现在罗马尼亚的大部分地区）。图拉真柱因为这些浮雕不仅成为罗马正统雕刻家创造性技巧的绝妙证明，而且变成对图拉真（大而化之，对整个罗马）所取得的诸多胜利异常崇敬的颂扬。记载在石柱上的似乎永无休止的战役、牺牲、接见民众、更多的战争也讲述了作为皇帝永无休止的负担和绝对无限的荣耀，这在图拉真本人和他的众多继承者身上皆有体现。石柱的影响如此之大，以至于世纪末马可·奥勒利乌斯（161—180 年在位）之子康茂德（Commodus，180—192 年在位）在罗马又竖起另一根浮雕柱来纪念父亲指挥的抗击日耳曼部落的战争。

4 世纪末，居住在拜占庭的两位皇帝——狄奥多西一世（Theodosius I，378—395 年在位）和儿子阿卡狄乌斯（Arcadius，395—408 年在位）——在君士坦丁堡仿照这两座罗马纪念建筑建立了自己的浮雕柱。似乎帝国的城市只有具有了与图拉真柱、马可柱相匹敌的浮雕柱才算像样的城市。与此别无二致的还有对其他罗马式装饰品的模仿：君士坦丁堡大浴场（Zeuxippus）足以与卡拉卡拉（Caracalla）、戴克里安（Diocletian）和康斯坦丁（Constantine）大浴场相媲美；君士坦丁堡竞技场（Hippodrome）与罗马大竞技场（Circus Maximus）、圆形角斗场（Colosseum）及阿庇亚古道（Via Appia）上的马克提乌斯马车竞技场（Circus of Maxentius）等一流大型竞技场不相上下；君士坦丁堡的陶里广场（Forum Tauri）及君士坦丁广场更是足以与恺撒、奥古斯都及图拉真广场相匹敌，等等。在上述例子中，各位皇帝竞相修建宏伟美观的建筑来赶超前人，希望以此让自己的统治永驻人心。

4 世纪中期历史学家阿米阿努斯·马尔切利努斯（Ammianus Marcellinus）的一篇文章着重描述了康斯坦丁之子皇帝康斯坦丁二世在公元 357 年首次进入罗马的情景，生动展现了这些纪念性建筑物对后代的影响：

他愕然而立，目之所及处鳞次栉比的宏伟景象令他目眩神迷……座座塔尔皮亚·朱庇特（Tarpeian Jove）神庙（罗马主神殿）迄今仍超凡脱俗；间间浴场以行省样式建造；庞大的圆形竞技场（罗马角斗场）用蒂布塔恩（Tiburtine）石料构建加固、几乎高不见顶；万神殿美轮美奂、崇高雄伟，好似一片圆形城池；备受赞扬的（图拉真和马可）石柱载刻着已逝帝王的形象、高擎平台供人攀登；此外还有城市神殿、和平广场、庞培剧院、音乐厅、体育场以及夹杂其中“永恒之城”的其他装饰建筑。然而，当他来到图拉真广场——这一世人笃信，甚至众神都公认举世无双的建筑——前面时，他全部注意力又从周围错综复杂的壮观景象转移过来，他呆立在那里，所见无法用语言描述，也无法由凡胎俗手来模仿。

（阿米阿努斯·马尔切利努斯，《大事记》（*RES GESTAE*）（16.10.13f）

这段词藻华丽的文字不仅再现了罗马引以为豪的公共建筑经久不衰的影响，而且展现了它们在古代社会晚期受到的无上尊敬。有趣的是，阿米阿努斯此处列举的大批纪念性建筑如今仍可在罗马看到，它们历经中世纪和早期现代社会保存下来而流芳百世。

图拉真柱赞美在抵御外敌中取得的胜利，而其他的建筑物通过对外的征服来证明内战的正确，例如元老院公元 312 年至 315 年为纪念康斯坦丁（他于公元 312 年从对手马克提乌斯手里夺取了罗马）修建的凯旋门。康斯坦丁凯旋门非凡之处不仅在于它传统的造型——这一方面，它可与公元 203 年罗马广场上建造的谢普提米乌斯·塞维鲁凯旋门（Arch of Septimius Severus）相媲美，而且体现在它宏大的雕刻工



康斯坦丁凯旋门，公元312—315年，由元老院敬献给皇帝，他在312年米尔文桥之役（Battle of Milvian Bridge）中俘获马克提乌斯并夺取了罗马。

程上，它比图拉真柱上细小难辨的图像更清晰，此外它细致地记载了古罗马晚期的罗马人对光辉历史的赞誉。凯旋门的设计者将纪念图拉真、哈德良和马可·奥勒利乌斯（三个公元2世纪的“好皇帝”）公共建筑上的一系列浮雕饰版与这座4世纪的建筑结合在一起，并对这些浮雕进行了详细的分类，以展现帝王们最具“偶像气质”、最有代表性的形象，例如狩猎、接见民众、慷慨为民、英明判决或主持祭典等。雕刻家将康斯坦丁的面孔移植到杰出的前代君主的脸上，替代了图拉真、哈德良、马可的面孔，这个新的篡权者就实实在在变成了古代帝王荣耀的化身。紧靠中央壁凹的两侧小拱门正上方是环绕凯旋门一周（包括两个较窄的侧面）的小浮雕，浮雕展示康斯坦丁发动的与马克提乌斯的战役及最终的胜利。拱门两侧是几排石柱，柱基上雕刻着被征服的野蛮人，柱顶是被消灭的达契亚人的雕像，似乎在暗示康斯坦丁内战的胜利与图拉真击败外敌的功绩不相上下。新生代不置可否的胜利投射在显赫的历史背景之上——就像在众多早期帝国纪念建筑中增添的这座新凯旋门一样，它也坐落在罗马圆形角斗场附近，非常显眼。

除了这些纪念性建筑，皇帝们还在帝国各处树立各自的肖像。那个时代，平民鲜有一睹君王真容的机会，消息传递也相当缓慢，因此这些画像就成为在臣民心目中镌刻君王形象的一种手段（不比将其形





奥古斯都之宝，约公元10年。奥古斯都时代是制作宝石浮雕的黄金时代，色彩绚丽的宝石被雕琢成浮雕。



以赫拉克勒斯神形象展现的康茂德大帝精美大理石胸像，约公元191年至192年。1874年发现于罗马。

象浇铸在硬币上逊色)。当然，谁也不能保证皇帝的肖像与其本人相符——奥古斯都的形象在其统治的四十多年里几乎没有变化——准确度并不重要，关键是要构造出一个易于与其他肖像区别的形象。一个统治者垮台之后，他的雕像就被移走或销毁；等新帝登基，他的形象又耀武扬威地添加进各个城市原先的肖像群落中。所制肖像的形式多样，有粗陋的街道画像也有宣扬复杂寓意、工艺精湛的宝石浮雕，有屡见不鲜的石头或青铜雕塑更有名家妙手绘制的肖像习作。一些是为在帝国城市的重要场所向公众展示而制作，一些只是作为相对简单的效忠物证悬挂在酒馆或客栈里，和现在一些国家元首或皇室肖像的用途如出一辙。而从艺术角度看，最优美的肖像（无论是宝石浮雕还是画像）通常是由宫廷委托创作的，多被用做社会精英府邸的饰物。

至臻至美的帝王肖像多强调王朝更替与宗教寓意的结合，这一影响在精美的红玛瑙浮雕“奥古斯都之宝”（Gemma Augustea）上可见一斑，这尊雕塑极可能是公元1世纪初为奥古斯都所做（现今尺寸有所缩减）。宝石上，奥古斯都依傍罗马女神登基为王，他像英雄一样半裸身躯，摆出罗马主神殿中受人膜拜的朱庇特神雕像的姿势。宝石中上半部雕刻的所有形象都将头转向他，只有他自己侧身而坐，酷似硬币上的金像。奥古斯都目视出现在左侧战车上的提庇留斯（Tiberius）——他的指定继任者。提庇留斯前方是奥古斯都的甥孙——年轻的杰马尼库斯（Germanicus），公元4年他被奥古斯都收养为继承人，宝石浮雕的上排就这样用君主世袭的语言展现了复杂的继承图景，尽管每次的继承人都是养子而不是亲生子——事实上，杰马尼库斯没有活到继承提庇留斯皇位的那一天，继承者是他的儿子——声名狼藉的卡利古拉（Caligula）。宝石浮雕下排是罗马士兵为庆祝在奥古斯都和提庇留斯名义下帝国夺取的诸多胜利而树立胜利纪念柱的情景。

与之媲美的另一件罗马雕塑精品是尊雕琢精美的马可·奥勒利乌斯之子康茂德大帝的大理石半身像，这尊半身像是约公元