

希腊古代雕刻

范景中 编译



希腊古代雕刻

范景中 编译

天津人民美术出版社

目 录

| | |
|-------------|----|
| 古风时代..... | 1 |
| 古典时代..... | 3 |
| 古典时代早期..... | 3 |
| 古典时代盛期..... | 4 |
| 古典时代晚期..... | 8 |
| 希腊化时代..... | 11 |
| 图版..... | 19 |

在地中海一角，有一个三角形的半岛。岛上气候温暖，阳光柔和，在纯净透明的空气里，橄榄的香气四处飘溢。在它的周围疏疏落落地散布着点点白色的小岛。早在两千多年以前，希腊人就在这里建立了许多大大小小的城邦，一个城市连同和它毗连的郊野乡村就构成了一个独立的国家。这些国家往往不是用岩石堆砌，就是在一座小山的顶上建起一座卫城，以便让城邦的纪念碑——神庙的壮丽轮廓凸现在明朗的天空里。人们经常成群结队地到神庙来祭神，他们头戴花冠，衣饰飘洒，宛如在柱廊间飘动的彩霞。哲学家和诗人也常来这里散步，他们谈论辽阔的宇宙，眺望在远方地平线上滚动的海浪，或者争辨“美”的问题。就在这样的生活环境里，产生了灿烂的希腊古典文化，而它在艺术方面的代表就是雕刻。

希腊神庙作为城邦的标志，必然成了居民所瞩目的中心。人们站在平地上，可以向它远远地眺望；乘在船上，可以向它遥遥地致敬。通过神庙，我们不仅可以寻绎出希腊人的观念，而且我们还依赖神庙获得了许多希腊雕刻原作。嵌在神庙三角墙上，方龕上和饰带上的浮雕和雕像，尤其是供在圣堂中的巨大神像，这些用大理石，象牙，黄金雕成的像，代表着英雄与神明的身体，使人看到刚强的力，完美的体育锻炼，尚武的精神，朴素与高尚的气息，以及清明恬淡的心境。我们把这些都考虑到了，就能对希腊的艺术有一个初步的概念（参见丹纳《艺术哲学》第274—275页）。

除了神庙之外，还有矗立在旷野或家族墓地的茕墓纪念碑。由于它们也常用圆雕和浮雕作装饰，所以也为我们保存下来不少的雕刻。

就在这些神庙和墓碑上，我们看到了希腊雕刻取材的两个主要范围：一方面是瑰丽多彩的希腊神话，这包括神明的美妙传说和英雄的勇敢业绩；另一方面是反映时代风俗的日常生活，有竞技的运动员，战斗的勇士，挈带儿童的妇女和伫立于墓前的哀悼者等等。

这些雕像的作者，虽然不是奴隶，但是地位也是比较低下的。他们以坚定的毅力来雕琢石块，给我们留下了极其纯洁、清澈、简洁的形象，在我们的心目中，他们再也不是一个石匠、雕工，而是具有高度创造性的完美的艺术家。

下面我们就把希腊雕刻分为三个时代来作一简单介绍。

古风时代（约公元前660—480年）

希腊大型雕刻大约产生于公元前650年左右，最古老的雕刻作品证实了它汲取灵感于东方，但并不象埃及那样使用坚硬的有色石头。希腊是座蕴藏大理石的天然宝库，他们很快就学会了怎样利用这质坚色美的石头。雕像的一般外形和姿态借鉴于埃及和美索不达米亚，最典型的式样有两种。一种是直立的男青年像（Kouros），通常表现为左脚稍微靠前，胳膊紧贴两侧，肘部多为弯曲，手或者紧握，或者靠躯体放平。构图和埃及雕像如出一辙，外形都

是宽肩，但埃及的石像身后一般地都有支撑的柱子，大部分雕像至少要裹件腰布，而希腊的这种直立男青年雕像则不需要任何支撑物，并且总是完全裸体。

另一类是直立的女青年像（Kore），外形一般都穿有紧贴着躯体的衣饰。这是非常优雅的雕像，正象男青年直立像会使人想起希腊建筑上的多立安柱式（Doric order）的那种朴素的侧影一样，女青年直立像则令人感受到了爱奥尼亚柱式（Ionic order）的那种柔情的气息。

古风时代的男女青年雕像大都有一个共同的特点，就是常常面带微笑，这种微笑，希腊雕刻家把它作为生命的标志，美术史上称为“古风式微笑”（Archaic smile）。只是到了古典时代的初期，“古风式微笑”才渐被抛弃，代之以一种表情严肃或沉思的“严肃风格”（severe style）。

虽然希腊人受惠于东方前辈，但他们取舍灵活，不久就别开蹊径，重立圭臬，力图表现出合乎人类真实外貌、合乎解剖学的形象。在被称为萨莫斯的女雕像（图1）上，可以看到东方的影响还很显著，但已变得更优雅，雕像衣饰紧贴着身子，以其流畅的线条和它浑圆的体积形成了对比。从另一件直立男青年像（图2）上，我们可以感到，艺术家显然研究了埃及的模式，学会了表现身体各部分的特点，并把它们联成一体。就是在雕像的膝盖上，希腊人也力图表现出膝盖的真实样子，正是在这一点上，在西方美术史上掀起了第一场革命。

在艺术家孜孜不倦地努力下，终于在公元前六世纪下半期获得了合乎自然的形式。姿态比较自由，解剖更加准确，传统的装饰性和写实手法的融合，使这个时代产生了一种温柔优雅的形象，创造出了非常有感染力的作品。

发现于阿提卡（Attica）等地的男青年立像和早期的作比较，有很明显的几个重大变化：胸部的体积增大了、背部的最高隆起部分对应于胸部的隆起部分，因之，形象的呆板枯燥被明显地克服了。

这个时期末，运动的观念也进入了雕像，虽然双肩仍保留着正面式，但两侧不再对称，向前的腿上方的一部分靠前，并低于向后的腿上方的那部分，因而后面的腿就正确地表现出负有身体重量的样子。头部和身体的上部稍微转动，这种迹象表明，正面式的对称结构——这种沿用了数千年之久的埃及艺术的特征在希腊人手里开始解体（参见图3）。

在站立的雕像中，发现于雅典卫城的少女像居有卓著的地位。所谓穿派玻勒斯（Peplos）的直立女青年像（图4）得名于身上穿的那件毛线衣，她沉静的姿态、富于表情的脸，微妙、多变的衣饰，颇具特色。这个时期发现的少女雕像表明，在古风时代晚期，衣饰仍然是装饰性的：斗篷上繁复的折皱和衬衣柔软的波状线形成有力的对照，它们的变化依势随形，视动作的起伏而定；头发或分为数束成辐射状下垂，或用环结束披于背后；再加之头冠、耳环、项圈、手镯的映衬，使得雕像更为秀婉优雅。然而我们必须借想象而翩翩然神驰，才能追溯出原来的风韵，看到这些少女雕像高立于台座之上，耸立于卫城的小山之巔，互相辉映。

公元前五世纪开始的二十年里，有爱吉那（Aegina）的阿菲娅神庙（Temple of Aphaia）的三角额墙雕刻。每一面三角额墙，中央屹立着高贵的女神雅典娜，两边都是希腊人和特洛亚人的战斗场面，图形对称，战斗者的动作和一负伤者的倾斜、躺倒的动作形成对照。保存最好的是赫拉克勒斯像（图5），他位于东面三角额墙靠近角落的地方，正蹲着引弓搭箭，形象有力而构图和谐。

公元前540年制作于阿提卡的茱墓纪念碑反映了富裕阶级的繁华兴盛。造型通常是柱身

细长，顶部冠有斯芬克斯像，立在长方形台座上。图6是一件墓碑的下部浮雕，使我们看到艺术家在用优美的线条勾勒事物轮廓时所表现出来的巧妙、精致和灵敏（图6）。

优秀的坐像代表是发现于塔林敦（Tarentum）的女神像（图7）。女神的宝座雕镂精美，背后有靠背。女神的脚踏在一个有涡旋形装饰的脚凳上。虽然衣褶还带有程式化痕迹，但整个形象所显现的那种新的宏伟素质，已预示着一个新时代的开始。

古典时代

古典时代早期（约公元前480—450年）

公元前五世纪的第二个廿五年标志着古典风格的开始，希腊艺术家经过一个多世纪的不断努力，熟谙了人体结构的全面知识，并能运用完美和谐的技巧将其再现出来。进一步地驾驭这些知识，并在各方面去运用它们，艺术家们虽然一步一步地接近自然，但他们已把某种品性赋予了雕像，这是一种使雕像游离于现实主义之外堪称为静穆的品性。

这个时期站立的男青年雕像，可举著名的青铜侍者（图8）和奥林匹亚宙斯神庙破风上的阿波罗像为例（图9）。后者表明在公元前五世纪中期左右达到了这种进步的最后阶段：具有完美的平衡，大胆地用一条腿来负荷体重，由此产生的不对称现象得到了巧妙地处理：中位线和脊柱都向一侧扭转，左右臀部、双肩、双膝不再形成一条水平线，而是上下交错倾斜；头部微微扭转，并用写实的手法处理面部；尽管如此，早期的那种纪念碑性质并未消失殆尽。从几何图案中衍化出来的那种特点，显然在尺寸比例中发挥作用，使雕像显示出肃穆的宏伟。

运动的雕像，杰出的例子有哈莫迪奥斯（Harmodios）和阿里斯托基顿（Aristogeiton）群像（图10），他们是刺杀暴君西帕卡斯（Hipparchos）的英雄，为表彰他们，艺术家们在雅典建立了这座群像。原作已失，幸存的是罗马人的复制品。哈莫迪奥斯右臂高举过头，构图气势非凡，希腊艺术在人体的塑造上第一次有力地表现出了强烈的动作。

几十年后，又出现了昂首阔步的海神波赛顿像（图11），这是希腊的青铜原作幸存下来的最完美的一件，虽然姿势仍是传统的，但是高举右臂猛掷三叉戟的动作，已经表现出了希腊艺术家在捕捉运动的瞬间又前进了一大步。关于这件雕像也有很多学者认为是宙斯像，是希腊人在一次战胜波斯海军后谢神感恩之作。因为这座雕像表现了希腊民族的英雄气概，所以第二次世界大战之后，希腊政府特意将它的复制品献给了联合国。这件复制品至今屹立在联合国总部的大厅里。

然而，把瞬间运动凝定为永恒的形象，第一个取得巨大成功的是雕刻家米龙（Myron）。他的代表作《掷铁饼者》，表现了运动员处在正要掷出沉重铁饼的一刹那（图12，13）。掷铁饼的姿势看起来是那么真实，其实，如果我们仔细地看一下，就会发现这位运动员的躯干是正面像，双腿和双臂是侧面像，很自然地使我们想到埃及的美术传统。然而，艺术家点铁成金，别出机杼，他把古老的艺术法则稍加变动，就创造出了一种惊人的运动效果。

这个时期的浮雕，著名的是鲁多维奇宝座（Ludovisi Throne）上的浮雕，17世纪意大利收藏家鲁多维奇曾经收藏过这个宝座，因以得名。宝座上有三块浮雕：侧面的两块，一块是

吹笛的裸体少女（图14），一块是焚香的着衣妇女（图15）；前者纯洁优美，象是阳光激发了她的乐思，后者庄重静穆，宛如黄昏沉落，在她的内心闪现出了一片虔诚。当中的一块就是著名的维纳斯诞生图（图16），维纳斯正从海里出现，旁边站着两位少女屈身搀扶。女神身着薄如蝉翼的罩衫，由于被海水濡湿，表露出生命洋溢的躯体，使人们体会到希腊人聪颖睿智的头脑是怎样把对某一个神的崇拜和对于一种自然力的臆测结合在同一情感之内的。

另一件著名的浮雕是辘轳的雅典娜（17图），女神倚矛伫立墓前，辘轳国殇。艺术家没有去表现她内心痛苦的焦虑，而是把她的哀伤化为一缕淡淡的忧思。

奥林匹亚宙斯神庙的间板上也保留下来一些优秀的浮雕，尤其是取材于赫拉克勒斯十二项英雄业绩的那块（图18）。浮雕展现的是巨人阿特拉斯（Atlas）为赫拉克勒斯取来了金苹果，而赫拉克勒斯则正代替着他背负苍穹。一直帮助赫拉克勒斯的雅典娜为了使他减轻负担，已经在他的肩膀上放了一块垫子。这个场面，艺术家处理得非常简洁，他使用了极其聪明的方式，为我们的视觉提供了最易理解的形象。我们看到，雅典娜这个由智慧转化而成的纯洁体形，仍然采用了正面像和侧面像相结合的手法。在这里，埃及美术的法则所产生的影响仍然迁延未消。实际上，希腊雕刻之所以让我们感到精神振奋，觉得它们典雅高贵，其力量的来源之一，正是由于它们遵循了这古老的法则。不过，希腊艺术家在运用这些法则时，越来越驾轻就熟，越来越自由灵活，他们尽量使构成形象的每一个因素都表现出一种力量，放射出一道虹彩，然后，再用规则约束，把它们固定为不朽的形象。

古典时代盛期（公元前五世纪后半期）

公元前449年，希腊和波斯帝国经过长期的战争之后，终于获得了胜利。由于遭受了波斯入侵的兵燹劫掠，希腊重建家园。经过人民的艰苦努力，接踵而来的就是一个繁荣兴盛的时代。在伯利克里（Pericles）统治期间，开始了一个伟大的建筑活动，这场活动生气勃勃而又很自然，艺术家们躬逢其盛，激动不已，他们互相切磋，竞争砥砺，使得伟大巨匠拔萃出群，扬芳飞文，应运而起。

这时，伯利克里指命雅典的雕刻家菲狄亚斯（Pheidias）为整个艺术事业的首席监督。接着希腊艺术处在了一个最激励人心的时刻：帕提农神庙诞生了。这座建筑“如灿烂的阳光照耀的白昼”（恩格斯），成为希腊艺术创作顶点的标志。著名的希腊传记作家普鲁塔克（Plutarch，公元46？—120年）对卫城的建筑工作曾给予了绘声绘色的描写：

大厦巍然耸起，宏伟卓越，修容内美，不可企及，建筑者各尽其能，竞献其技，艺术美使他们的工作质量步步提高；建造迅速，更令人惊讶不止，这些杰作中的任何一件，人们都会认为，不经历过世代努力，就休想把它完成，但出乎意料，这种伟绩壮举在一个朝代的鼎盛时期，一举建成告竣。

（转引自Richter: A Handbook of Greek Art · London）

帕提农神庙是卫城的主要建筑，它上面的雕刻，主要有两组三角额墙雕刻，一件狭长连续的饰带浮雕和四面的间板浮雕。西面三角额墙表现的是雅典娜和波赛顿争做雅典保护人，东面三角额墙表现的是雅典娜的诞生。

但是，大部分雕刻在1687年土耳其和威尼斯的战争中被炸毁。幸好，在这场灾难降临之

前，一位法国画家曾把它们画了下来，使我们还能够见到原来的构图面貌。在西面三角额墙上，可以看到海神波赛顿站在那里，他赫然震怒，气势凌人。而神庙所在的位置又引伸了这个意境。当我们把目光从神庙推移到一大片风景中去的时候，一刹那之间就会发现这位神明本身，它是在南方的地平线上滚动着的蓝色大海，正用手臂拥抱着峭崖和岛屿，并与我们头上的额墙遥遥呼应。当我们把目光收回，又转而投向东面三角额墙的神像上时，又能看到那象海水般妩媚、娇憨、活泼、堆起微笑的形体（图19参见丹纳《艺术哲学》第332页）。

在东面的三角额墙上，保留比较完整的有一个裸体形象，有人说是奥林帕斯山的山神，有人说是酒神，也有人说是希腊英雄特修斯（Theseus）。这也是一个象波浪一样充满活力的形象，他似乎刚从沉睡中醒来，拂掉迷惘的梦，就要在混沌初开的蓝天下腾跃而起，一览眼前出现的宏伟景色（图20）。

间板浮雕几乎全都表现战斗的场面，题材是拉庇泰人（Lapithae）和肯陶洛斯（Centaur）、神明和巨人、希腊人和亚马孙人（Amazon）的大战。希腊人不是径直地而是通过神话题材象征性地表现了他们不久之前战胜波斯的英风豪气。其中对一些肯陶洛斯的刻划，说明了艺术家对表现感情的强烈兴趣（图21）。

饰带浮雕象间板一样沿着神庙墙壁向四面伸展，不过是在柱廊的内部。题材是“泛雅典娜祭”，这是雅典人的光辉节日，这里所表现的和我们所了解的仪式几乎一致。从西南角开始，出现的是骑者行列，然后沿着北面和南面出现了骑马行列、驭车行列和献祭者行列；在东面是少女行列；作为仪礼的高潮，则是向雅典娜像呈献外衣。在这宏伟壮阔的长卷式构图之中，融合进了生动之力和静穆之美（图22、23、24）。特别是少女行列，这是迄今为止艺术家所能创造出来的最纯洁的形体之一。她们以其明净的形式向人们展示了做罢献祭，清洗到无法再干净的地步，只剩下那些精练的、强烈的、象铜号一样发出清脆而壮烈的声音。可以看出，艺术家已经找到了一种健康的表现形式，猛烈地冲击着他的观众。他以其闪亮的石块，给我们带来了坚实的真理和对规律的感受（参见勒·柯布西埃《走向新建筑》，中译本，第162页，175页）。这是一排少女，然而又象是万物有序的宇宙的一个具体而微的缩影，有一种不可言传的瑰伟性质，使我们看到了希腊美学所特有的诗意。在这种美学中，现象世界的杂乱无章和理念世界的永恒纯正形成了对比，美被看成是和谐的秩序和庄严的理性。仿佛，这些少女就是对理念世界的模拟，是那无形而高悬的理念世界的侍女。

当然，菲狄亚斯不能独立地完成这样巨大规模的雕刻，显而易见，许多雕刻家荟萃于此，进行工作。但是，他作为首席监工，无疑是运筹指导者，也许他设计了草图。古代学者曾对他的作品嘉以最美之词，但那些不可媲美的雕像却全部渐灭，只有罗马的摹制品幸存。他的重要作品有屹立在帕提农神庙中的雅典娜。根据罗马的摹制品和古人的描写，我们可以想见其外貌：在祭品、花冠，水瓶、甲冑、箭筒和银制的面具中间，雅典娜巍然屹立，一手扶着盾牌，一手托着用黄金象牙雕的胜利女神，胸前披着黄金的铠甲，臂膀的温和的象牙色调被富丽堂皇的武器与服饰衬托得格外显著；宝石镶嵌的明亮的眼睛，在漆成彩色而光线柔和的圣堂中炯炯发光（参见图25）。当帕提农神庙的大门打开，我们就会骤然地面对这样一尊巨大的神明，看着她庄严肃穆的面孔，我们就能体会到为什么初民们把雅典娜作为霁色初开的境界来崇拜。

位于卫城广场上的巨大铜像雅典娜也是菲狄亚斯的作品。雅典娜一手握矛，一手持盾，

正好矗立在卫城的中轴线上。雕像高达九米，与后面的潘特利克山遥遥对峙；它巧妙地利用了卫城内起伏不平的地坪，用地形扩大了它的基座，使人感到它既是独立于自然形体之外的巨像，又是与大地和天空联系在一起的自然的产物。可惜原作毁灭，只有基座部分幸存下来。

菲狄亚斯还应利姆诺斯岛的雅典侨民的要求，制作了一件立在卫城山门画廊附近的高柱子上的雅典娜像，按照普林尼的说法，希腊人和罗马人认为这是菲狄亚斯最美的一件作品。我们看到，这是一件卸去戎装的雅典娜（图26），在寂然不动的石头上表现出一种平和的宁静之美。

菲狄亚斯最重要的作品是奥林匹亚的宙斯神像，这是一个生命的赐予者、将福祉散播在人间的形象，在古代被誉为世界七大奇迹之一。雕像高达十四米，取端坐姿式，用黄金和象牙的材料雕刻镶嵌而成。公元一世纪罗马作家昆提里安（Quintilianus）曾经说过：菲狄亚斯的宙斯之美，不仅“使传统的信仰益增其辉，而且其庄严高贵与神明之质也极为相宜不悖”。可惜我们也只能在罗马的硬币上看到它摹本。1972年在意大利发现了两尊铜像，被称为里亚切武士像，学者们认为是公元前五世纪前半叶的希腊青铜铸像原作，也有人认为是出自菲狄亚斯之手，但是由于缺乏佐证，所以还无法判断它们的归属。

菲狄亚斯在生前死后都享有极高的盛誉，他是希腊雕刻当之无愧的最大代表。罗丹说：“任何艺术家永远不会超过菲狄亚斯”，“他把整个人类的梦表现在庙堂的额墙中，这样的艺术家是永远没有人比得上的。”

这个时代的另一位卓越代表是波利克莱托斯（Polykleitos），他虽然也制作神像，但更重要的，他是一位制作运动员雕像的专家。普林尼（Plinius，公元23/24—79年，罗马博物学家）曾经描述过一件他的作品，“气宇轩昂的持矛青年，艺术家们称誉其为‘法则’，并引为艺术规矩，犹如法典”。这就是著名的雕像持矛者（图27）。它之所以连续几个时代成为艺术家的准绳，原因是在于它美妙的人体节奏。我们可以看到，他的肩稍微向前，臀部向后，与之呼应的膝盖向前，足向后，这样就使全身产生了一种柔和的波动。还可看到，他的左手用力，右手放松，这在相反方向的腿上又得到呼应（右腿用力，左腿放松），力就是这样一张一弛地在人体上传递，而形成节奏的。据说，波利克莱托斯还写了一本讨论人体形式的书，名叫《法则》（Canon）可惜书已佚失。不然，我们倘若有幸拜读，一定会知道更多的关于他如何支配节奏，斐然成章的构图范例。

可鉴定为波利克莱托斯的另一件罗马摹制品叫作Diadoumenos，意为头束锦带的青年（图28）。人体的姿态，各个面之间明确的划分，强健的体格，都如“持矛者”一样；他举着双臂，头微倾于一侧，使构图洋溢着派生气。

这个时代的其他艺术家和菲狄亚斯、波利克莱托斯相比，各各不同。他们是：克列西拉斯（Kresilas），他的作品有受伤的亚马孙人和卫城的伯利克里肖像（图29）；阿尔卡美奈斯（Alkamenes），他的作品有海尔姆型头像（herm，一种雕像型式，下面是方墩，刻有铭文，上面是头像）赫尔美斯（Hermes，众神使者，图30）；卡里玛科斯（Kallimachos），他的作品有节奏轻妙，薄衣透体，风姿绰约的迈那德斯（Maenads，酒神的女伴，图31）；派翁尼奥斯（Paionios），他的作品有奥林匹亚的胜利女神，她正站在高高的三角形台座上，宛然翩翩欲仙（图32）。

根据普林尼的记载，菲狄亚斯、波利克莱托斯、克列西拉斯，还有凯顿（Kybon）和弗

拉德蒙(Phradmon)会聚一起,为以佛索(Ephesos)的阿尔特米斯神庙制作亚马孙人雕像。雕刻家们自己选出作品并予以奖金,由于他们都选自己为第一名,把波利克莱托斯排在自己的后面,结果波利克莱托斯膺获头奖,菲狄亚斯获得第二名,克利西拉斯第三名,凯顿第四名,弗拉德蒙第五名。前三种有许多复制品(图33、34、35),后两种各有一件,显然它们不大出名。

这个时期还存有一些优美雕像和罗马摹制品,不知是出诸谁手。例如所谓的维纳斯·哥尼特里克(Venus Genetrix),意为“朱理亚族之母”,因为凯撒为朱理亚人的后裔,故此像在罗马帝国期间备受推崇,有很多摹制品存世(图36)。还有依多里诺像(Idolino,图37),这可说是将波利克莱托斯的雕像进一步柔和化了的复制品。

公元前五世纪的希腊雕刻风格被称之为“崇高的样式”,我们已看到了它的一般特色:姿态高贵而典雅,表情宁静而肃穆。所以一种意见认为希腊雕刻往往不表现感情,因为面部太冷漠了。其实,希腊艺术家不是不表现感情,而是有一种特殊的表现方法,他们是通过自由地表现人体形象的各种姿势和动态,从而来揭示人物的内心世界的。伟大的哲学家苏格拉底曾经学过雕刻,他要求艺术家正确地观察“感情支配人体行动”的方式,从而表现出“心灵的活动”(见克塞诺封《回忆录》)。从公元前五世纪下半期的一件肖像雕刻阿那克里昂(Anakreon,公元前六世纪希腊著名抒情诗人)上,我们可以明确地看到艺术家是如何通过人体姿势来表现出“心灵的活动”的(图38)。

正是这种技巧,使得赫格索墓碑(Stele of Hegeso,图39)成为一件伟大的艺术品。这件浮雕把安葬在墓石下的赫格索表现为仍在人间,和我们生活在一起的样子,只是身子显得柔弱,眼神显得虚无缥缈一些;一个侍女站在她面前,递给她一个盒子,她好象正从盒子里挑一件首饰,她俩的手臂成弧线围拢起来,这一简单的动作使赫格索美丽的手成为注意力的中心;她们的衣饰贴身,飘拂而下,所有这一切结合起来又增添了意境的宁静和谐。

到了公元前五世纪末,对于透视法也理解得更完美深刻。发现于小亚细亚乔尔巴斯奇(Gjolbaschi)的一件饰带浮雕上有一项值得注意的重大创新,在表现战斗的场面里,战士们聚集在一起排成队列,似乎向深远的地方延伸扩展,有种超出了实际画面的感觉,这在希腊艺术中还是首创(图40)。以往,希腊雕刻家囿于自己的陈规戒律,在浮雕上只表现有限数量的人物,就是在帕提农神庙的饰带浮雕里,也是一组一组地构成整体,参与的人物数目明确。只有到了这时,三度空间才被真正地创造出来。

流行于公元前五世纪的还有殿堂里的优美的献祭浮雕。发现于爱流西斯(Eleusis)的狄米特尔、珀耳塞福涅(Persephone)和特里波特莫斯(Triptolemos)是希腊原作之一,技巧精湛娴熟,肌肉之间和衣褶之间转折柔和,自然流畅。相形之下,它的罗马摹制品就显得生硬刻板。因为原作和摹制品共存,就使我们对希腊雕刻有了更明确的认识(图41)。

有几件大型浮雕,可能是献祭浮雕,也许是建筑上的浮雕,保存下来几件罗马时代的复制品,题材皆取自神话故事,各自均以三个形象为一组构成一幅和谐的画面。例如:赫尔美斯、俄耳甫斯(Orpheus)和攸律狄克(Eurydike)的浮雕(图42)。这是属于公元前五世纪最后的二十五年的风格,大约在公元前420年左右。

除了前面提到的帕提农神庙的雕刻之外,这个时期还有几件重要的神庙上的雕刻,这包括著名的出自三角额墙的尼俄柏群像中的一件(Niobid,图43)。她是尼俄柏的一个女儿,

正在逃避神的报复，但是背部已被神箭射中。她疼痛难忍，身子向后仰去，微张的嘴露出了要呼吁求救的神色。这是现有的最早的一件希腊女性裸体雕像，可以说是希腊最重要的作品克尼多斯的维纳斯出现的先声。

时间稍后一些，在公元前420—413年之间有厄里克托尼俄斯神庙^①的女像柱（图44）。在这里，艺术家发挥了极其大胆的想法——以人体为柱子支撑庙堂。这些女像被处理得自由、轻盈，她们背着双手，动作却那么自然，仿佛随便站着小憩一样，完全脱离了有形物质的束缚。她们一腿微屈，一腿支撑身体重量，使人忘却了她们头顶上的千斤重负，感到静止的大理石象花一般地吐露出了生命，并长成了无可指摘的形象，呼吸着纯洁而柔美的气息。

这个世纪末期的风格，我们可以在雅典卫城胜利女神小庙勾栏上的浮雕略窥一斑。这是个胜利女神像（一说为雅典娜，图45），她正弯腰系一只松开了的便鞋。艺术家把她的这一停步描摹得极其优雅迷人，她那薄薄的衣饰下垂，裹住美丽的躯体，显得更加妩媚。这已经不是一个撩起战袍，在天空中疾驰呼啸的胜利女神了，她不过是一位穿着飘动衣裳的美丽少女。这件雕像出现在这个世纪的末期，是值得重视的现象，它标明了风格的转变。那时，雅典人正跟斯巴达人进行着可怕的战争，人们处在民族大灾难的时代，开始越来越关心人的价值，对神的存在提出怀疑了。悲剧作家欧里庇德斯（Euripides）的一段话反映了那个时代的这种认识：

谁说天国有神明？不，完全没有！竟有人会愚蠢到去相信那种古老的传说。用不着我糜费言词来指导你们的判断，看看你们本身就够了。我是说暴君屠戮成千的无辜，掠夺财富，他们撕毁誓约，去攻克城池；而且，这样做来，他们要比那些身怀敬笃日复一日轻声慢步的人要舒服得多。我知道一些小国，它们膜拜神明，可是却被大国打败，沦为附庸，而那些大国根本就不惧神。

（Bellerophon, fragment 286）

此外，我们还必须提及另一种现象，它是始于公元前五世纪某个时候的一种风格，即古风化风格（archaizing）。这是对古风时代风格的模仿，与流行的风格形成鲜明对照。有趣的是这种回溯到早期的观念传播得既深且广，在罗马时代尤为风行。我们回顾一下西方美术史就可发现，这种现象并不是偶然跳出的特例，而是美术在它的发展过程中一再出现的特征。

公元前五世纪古风化风格的著名作品是阿尔卡美奈斯制作的赫尔美斯像（图30），雕像前额上特有的成排环状头发，映照出了公元前六世纪雕像的残影。

古典时代晚期（公元前四世纪）

公元前四世纪，希腊雕刻艺术发生了很大的变化，那是因为波罗奔尼撒战争（公元前431—404年）造成的痛苦创伤，诗人和哲学家的诤训（如欧里庇德斯、苏格拉底和诡辩学派），在人们头脑中潜移默化，逐渐地扭转了人们对宇宙的看法，他们耽溺于个人的情趣，不再崇拜景仰那种摒弃个性的观念了，这反射在艺术中，形成了一种更合于人情的特质。温雅优美升华为这个时代的主要特色，面部表情空朦如梦，双眸一往情深，姿态丰盈娴雅，衣饰自然合体，这一切已经失去了那种夸张的透明或强烈的对比。雕刻在这个时代被称为“优美样式”的时代。

据波桑尼亚（Pausanias，公元二世纪希腊地理学家）说凯非索多托斯（Kephisodotos）制作了一尊携抱着婴孩的和平女神像（图46），它虽然在表面上和公元前五世纪的作品酷似，

但女神和婴孩之间的密切照应，女神的温存表情，衣服的厚重折皱，都隐含着一种新的风格。

这个世纪有三位伟大的雕刻家崛起，正如上个世纪有菲狄亚斯和波利克莱托斯开拓伟业，这个世纪则是波拉克西特列斯(Praxiteles)、斯克帕斯(Skopas)、莱西波斯(Lysippos)为艺术的执牛耳者。

波拉克西特列斯震古烁今的作品是为克尼多斯城(Knidos)制作的维纳斯(图47)。女神玉体毕现，丰韵旖旎，一手向前，一手轻拎衣饰。普林尼惊奇地称道“这不仅是波拉克西特列斯个人的，而且也是属于这广阔世界的”巅峰之作。女神亭亭玉立，在开敞的神龛里，四面均可谛视。普林尼还说，不论从哪一面看，都使人叹为观止。希腊著名作家卢奇安(Loucianos, 公元125?—? 200年，又译琉善)说“她微启朱唇，泛起优美的微笑，”“双眸柔美含情，闪烁着晶莹而欢快的秋波。”

1877年在奥林匹亚的赫拉神庙发现了抱着婴孩狄奥尼索斯的赫尔美斯雕像，它被鉴定为波拉克西特列斯的原作(图48, 49)。在这件作品里，生硬的痕迹一扫而光，微妙的造型，圆润的转折，“柔美含情的眼神”，这一切精美绝伦的技巧使得它的罗马摹制品无法与其比美。

其它令人信服的能归属于波拉克西特列斯的作品有“杀蜥蜴者”(图50)，阿尔(Arles)的维纳斯(图51)，加比(Gabii)的阿尔狄米斯(图52)等等，这些都仅存有摹制品。

在这个时代的艺术中，波拉克西特列斯的影响深远，这反映在他同代和后代的大量作品里。他的维纳斯的理想，通过克尼多斯的维纳斯而转化为具体的形象，成为后来很多艺术家灵感的源泉。以卡普亚(Capua)、汤里(Townley)、奥斯蒂亚(Ostia)、卡比托里尼(Capitoline)、美第奇(Medici)，甚至阿纳狄奥米尼(Anadyomene)命名的维纳斯几乎都是这尊至精至美的克尼多斯维纳斯的变体。“正如菲狄亚斯为希腊人创造了主神宙斯的观念一样，波拉克西特列斯的维纳斯不期然而然地成了爱神的典范”(Richter: *The Sculptures And Sculptors of the Greek*, P260, New Haven, Yale University press, 1946)。

按照古代学者的说法，建于公元前四世纪上半期和中期的三个重要建筑都留下了斯克帕斯工作的手迹：提基亚(Tegea)的雅典娜·阿里亚神庙(The temple of Athena Alea)、以佛索的阿尔狄米斯神庙、哈里卡纳索斯的莫索洛斯陵墓(the Mausoleum of Halikarnassos)。这些建筑上的雕刻被认为是斯克帕斯的作品。特别重要的是提基亚神庙三角额墙上的几个战士头像(图53, 54,)眼孔深陷，双眉紧蹙，浑厚有力，表现出了一种在矛盾紧张之中的壮美。但遗憾的是把它们归于斯克帕斯还没有某种佐证。

属于斯克帕斯的最佳之作要算是所谓的波索斯(Pothos)，即“渴望”(Longing)的青年雕像了(图55)，这个青年双腿交叉，斜靠在一根支柱上，脚边还有只鹅；昂扬的头，柔媚的眼神，引人注目的人体曲线，这些特征使之被确认为是公元前四世纪的作品。保存有许多罗马复制品，可知其在当时就已巍然有声。但值得注意的是，它的风格和提基亚神庙的头像缺乏很密切的联系。

普林尼曾提到过斯克帕斯所作的巴勒登丘的阿波罗(Apollo of palatine)，古罗马“温柔的诗人”普罗佩提乌斯(Propertius, 约公元前50—? 15年)曾对其作过赞颂：“当他对着沉默的七弦琴唱出他的歌时，对我来说，这件大理石雕像似乎比太阳神本身还美。”遗憾的是，我们也只能见到它的复制品，原作早已不复存在。

尽管我们对斯克帕斯的作品了解得不多，但是我们还是感到了他有着一种巨大的个性，显然这在希腊美术史上影响深远，他的感情强烈的作品可以说为希腊化时期那些表现个性的雕刻打开了通路。

希腊的最后一位富有创造性的伟大雕刻家是莱西波斯。根据在德尔菲（Delphi）发现的铭文，使我们了解到莱西波斯在公元前370年后不久的创作活动，依另一块碑铭记载，他制作过塞琉哥王（Seleukos，他在公元前312年取得王衔）的肖像，由此可知，莱西波斯阅历丰富，是位老翁。他的作品也保留下来几件罗马摹制品，最著名的是《拭垢者》（Apoxyomenos，图56）。普林尼誉之为开创了新的比例体系，和早期的艺术家，特别是波利克莱托斯形成了对比。这种新的比例，使人体合乎黄金分割律特别受到了后人的研究和赞美。他的雕像，身体颇长健美，动作自由随意，显出了一种轻快的运动感和节奏感。躯干、头部、肢体处在不同的方向，揭示出人体的动作在每一瞬间都可能发生的变化。

莱西波斯的作品具有很强的写实主义倾向，他以欧蓬波斯（Eupompos）的一句话为创作的箴言：应当临摹自然本身，不应当临摹艺术家。因此，他的雕像肩膀宽阔，头发厚密，臀部丰满，胳膊的肌肉强健有力，很象是运动场上的青年男子。

制作肖像，莱西波斯也具有同样的天禀资质。普鲁塔克告诉我们，莱西波斯首先制作了亚历山大举首仰望苍穹的肖像。有人还作了这样的题词，说这个铜像象人一样向宙斯说道：哦，宙斯，你统治着奥林帕斯山，我则把整个大地踩在脚下。由于莱西波斯用青铜表现出了亚历山大的英雄气概，别人望尘莫及，所以亚历山大只愿意让莱西波斯为他制作肖像。

现存的雕刻能鉴定为莱西波斯的寥寥无几，尽管数量微少，但仍不难看出，他是一位洋溢着高度创造性的艺术家；他的新的比例体系，他的写实主义，他的磅礴的构思，使他开创了一个新的时代。他继承了波拉克西特列斯和斯克帕斯的遗风，又融合了前一个世纪的那种宏伟壮观的风格，作为第一流的艺术家，他有意识地走向自然，以他的新观点建立了一个学派，这个学派在希腊化时期得到了继承和发展。

按照普林尼的记载，波莱雅西斯（Bryaxis）、列奥卡列斯（Leochares）、提莫特奥斯（Timotheos）和斯克帕斯一样，被聘请装饰哈利卡纳索斯的莫索洛斯特陵墓。现在我们虽然有不少饰带上的石板和建筑上的雕刻遗物，有些还相当完好，但试图把它们每个部分分别归之于这几位艺术家的名下，则无异于治丝益棼，因为对于他们个人的风格，我们所知道的太少了。甚至就是尝试性地对这些艺术家的风格去穷原竟委，我们也殆不可得；但另一方面，一些精美的希腊原作尚存，又能使我们对这个时代的风格条分缕析。例如，发现于克尼多斯的狄米特尔像（Demeter，谷物女神，图57），发现于安蒂基西拉岛（Antikythera）附近的青年铜像（图58）。还有被确认为是这个时代作品的罗马摹制品，它们包括极负盛名的眺望楼的阿波罗（Apollo of Belvedere，图59），卡比托里尼的维纳斯（图60—61）和凡尔赛宫的阿尔狄米斯（Artemis of Versailles）等等。

在这里，我们要特别提一下眺望楼的阿波罗像，因为它和拉奥孔被认为是古典主义美学的代表作，在美术史上有极大的影响。如果说拉奥孔体现了古典主义悲剧性的崇高美，那么这件阿波罗则反映了古典主义理想的和谐美，它们一直作为标准的人体范型摆在美术学院的花室里。眺望楼的阿波罗的这种声誉源出十八世纪德国著名美学家温克尔曼在《古代艺术史》中对它所作的优美描绘，他下面的这段文字一直被人们再三称引：

一个永恒的春天，在幸福之乡常驻的春天，用明媚的青春涵盖着他（指阿波罗）健美的身躯，在那豪迈的肢体上颤动起一片温婉柔和的光采。让这种蕴含着美的智慧灌进你的精神吧，并且努力地成为一个天界的创造者，旨在使你的心灵充满了高于自然的美；因为这里没有任何东西是属于死亡的，没有任何东西是人类所必需的。既没有一条血脉，也没有一块筋肉激荡和震动着这个躯体，而是有一种天国的精神，象一道潺潺溪水，流遍这个形象的整个轮廓。他的目光高视，满怀自信的力量，似乎超越了他的胜利，凝视着一望无垠的天际……

（转引自R·Brilliant: Arts of the Ancient Greeks. New York）

眺望楼的阿波罗成功地在轻逸之中表现出了一种尊严，确实会使我们在初看之际陡然产生幻觉，仿佛看到一位神明，正从天上灵境渐渐降到下方世界。

这个时期的题材也越来越多地表现生活中的真人，因此在上个世纪兴起的肖像雕刻在这个世纪得到了更大的普及，艺术家对之更加迷恋，这正如我们从这个时代的许多雕像中所见到的。著名的作品如：悲剧作家索福克勒斯（图62）和欧里庇德斯肖像（图63）。但是这些肖像可能不大象真人，它们还残留着一般化的特征。这时，希腊写实主义肖像雕刻的伟大时代尚未来临。

希腊化时代（约公元前330—100年）

马其顿的菲利浦和亚历山大经过南征北战，大大开拓了希腊世界的疆域，把希腊的文化传播到了东方。这种扩张不可避免地使艺术产生了根本性的变化。正如我们所见到的，这种种变化由莱西波斯开始，随着时间的流逝而踵事增华，得到了进一步的发展，它全部体现在日益增长的写实主义方面，在塑造上，在动作上，在表情上，这种写实主义一以贯之。对人体的活动，衣饰的纹理，多重的皱褶，人物的个性情感等等都取范于自然来加以表现，这成了艺术家雄心所系的目标。这种沉浸于写实主义的浓郁风尚也渗透在题材的选取上，儿童（图64）老叟，畸形残废，外邦异族，以至愤懑绝望，酩酊大醉，不一而足。就这些题材而言，上个时期只是略有问津，而现在却是用一种新的洞察力去剖析底蕴。

这种种发展并不因地区不同而步步为营，它荡漾在整个希腊化世界；但有些风格，彼此之间，还可区别。第一种被称为“Sfumato”^②，它塑造典雅，面与面之间转折柔和，情调静谧，和亚历山大里亚（Alexandria）地区联系在一起，因为在这里发现了许多这种风格的优秀作品；第二种则更生气勃勃，它表现在：在不同面中的显著对比，在群像中各自之间的密切联系，强烈的运动，频繁的扭曲，以及对内在感情的细腻刻划，它被命名为帕伽马（Pergamon）风格，因为它表现在帕伽马王所奉献的雕像中；这第三种就是具有希腊本土本土特点的传统风格，昔日的传统恐怕已牢牢生根，题材，姿态，构图，一承其旧，但有时也潜入一些绘画性的倾向，例如，风景的引入。

用这样一种地方性的名称去称呼这些经常出现的风格虽然适宜，但要切记，这些风格决不以亚历山大里亚、帕伽马和希腊本土的各自疆域为限，在整个希腊化世界，它们处处可见。那时的艺术家象他们的前辈父兄一样足迹遍布各地；在广阔的希腊化帝国里，他们带着聘书，奔赴目的地，工作一经完成，便继而转向他方；古代学者和碑刻铭文所证明的这种事实告诉

我们，何以在不同地区的雕刻中有这种风格上的类似。有鉴于此，与其说如我们曾经认为的那样，在某些特殊的地区有某种特殊的学派，还不如说希腊化雕刻的普遍特点是有各种不同的倾向。

这就是为什么尽管许多希腊化雕刻幸存，但辨明章旨，追本溯源，去考察它们的发展则困难重重的原因之一。概括而言，无论如何我们总可以断言在公元前四世纪晚期到公元前三世纪上半期，以前的古典的传统力量仍然强盛；而从公元前三世纪下半期到公元前二世纪上半期，写实主义愈演愈烈，蓬勃发展，其后从公元前二世纪的中叶开始，随着罗马帝国的侵入，艺术家的创造力才濒于衰竭，力在强弩之末，越来越依赖他们先辈的伟大成就而聊以卒岁。

下面，我们就以作品为例，来阐明希腊化艺术的主要特征。

提克(Tyche, 幸运女神)雕像，或称安提阿城(Antioch)的“拟人化”(Personification)雕像，为厄提开德斯(Eutychedes)所作(图65)。提克高坐于岩石之上，一只脚踏着一个制作小巧的青年，这个青年正在游泳，象征着奥伦特河(Orontes)。衣褶，头部，躯干，肢体等各方向的对比，使提克的宁静身姿平添了一种流韵无穷的感觉。

属于公元前三世纪中期的有代达尔沙斯(Doidalsas)所作的洗浴中的维纳斯，罗马雕刻中的蹲着的维纳斯被认为是它的摹本，雕像躯干的下部和双腿对着一个方向，腰向另一个方向扭动，头部明显地转向右方，表现出一种轻盈的转动风姿。

萨莫色雷斯岛(Samothrace)的胜利女神，表现的是女神正从碧波潏潏的大海上空刚飞落到船头，正欲止步，而船仍在破浪前行的一刹那；海风吹来，掀动着女神衣裳，掠向后方；艺术家把她的侧面像安排为一个钝角三角形，表现了欲止还行的感觉。我们可以想象，原来它屹立在海岸边的山崖上，象一朵从岩石上突然涌起的火焰，在蔚蓝纯净的天空下闪烁，那壮丽的景象一定是撼人心弦的(图66)。

在米罗岛(Melos)发现的波赛顿神像(图67)，使我们接触到希腊化晚期的艺术。雕像现藏雅典，初来乍看，我们会感到它的姿态稳定，但稍一审视，便立刻又会发觉身体的各部分的不同方向与衣饰皱褶之间的强烈对比给人以一种骚动不安的情绪。

在米罗岛发现的另一尊雕像就是米罗的维纳斯，它被誉为是千古绝唱的杰作，雕刻家们称它为“生命的凯旋门，真理的桥梁和优雅的饰环”法国著名作家夏多勃里昂(Chateaubriand, 1768年—1848年)的一段维纳斯之颂可以看作是对它的最高赞词：“她具有无比的美，神化了的美，看那纯洁的裸身与女神一般的优柔，典雅而且壮丽，具有希腊风格的本质，而混合着那些古代的理想和近代的忧愁。她并不以其肉体为骄傲，她永远是属于哲学的，属于柏拉图式理想的，她能使人做着无限的梦。”在这件雕像上，我们再次看到了希腊人驾驭人体节奏的绝妙而又简洁的手法：雕像从脚到膝向左方构成第一个运动，从右膝到腰部又向右方构成第二个运动并与第一个运动相平衡；从右臀部到头顶的运动线呼应了第一个运动，从左臀部到右肩的运动线又与第二个运动相呼应并与从右臀部到头顶的运动线相平衡；而整个身体又按一条长长的波动线偏向左方，给整个构图带来了统一(图68—69)。

米罗的维纳斯在被发掘出时双臂就已经失掉一段，所以又称“断臂的维纳斯”，这曾经引起许多学者为接复它而倾注心血。但都未能使人遂意。因此评论家们认为，米罗的维纳斯的双手是可想而不可及的，它的美只诉诸我们的想象而不诉诸我们的感官。在西方美术史上

维纳斯的手和圣母玛丽亚的手（代表普遍的母性）、莫娜·丽莎的手（代表个别的人性）并称，是三双最美丽的手。

如果我们把上述的这几件作品同它们之前的具有同样姿态的雕像作一对比，就不难发现希腊化时代艺术家所持观念的荦荦大端。一种生气勃勃，强烈壮阔的性质取代了以前的宁静肃穆的品格。这种差异在取材于鏖战厮杀或忍受痛苦的雕像中更为醒目。这类作品在希腊化时期主要是帕伽马的雕刻。它们包括：

一、垂死的高卢人（图70）和杀妻后自刎的高卢人（图71），这是帕伽马国王阿塔洛斯一世（Atalos I，公元前241—197年）战胜高卢人之后献祭的几组铜像的摹品。

二、阿塔洛斯一世于公元前200年在雅典卫城建造的铜像的摹品，有高卢人、亚马孙人、波斯人和巨人等等。

三、装饰在帕伽马的宙斯—雅典娜祭坛上的神明和巨人大战的饰带浮雕（图72，73），这被认为是帕伽马国王尤米尼兹二世（Eumenes II，公元前197—159年）为纪念他的父王战胜高卢人所建。

图72和图73就是出自宙斯—雅典娜祭坛上的高浮雕，可以说，这是最惊心动魄的作品，象一部在大理石上展现的远古时代的史诗，又象是经过了一番狂风暴雨，把散落在荒野上的石块聚集起来镶嵌成的一幕壮观的悲剧。二千多年以后，我们再来观看，还会怦然心动，觉得精神上经历了一次巨大的冲击。我们仿佛进入了一个半明半暗的世界，这里的阳光已不象上个世纪那样灿烂，七彩闪过之后，就是一片巨大的暗影，似乎太阳还未隐没，骤雨就当头飘落。在这里我们感受到了激情和焦痛，感受到了雄壮和紧张，然而，这一切又都是不言而喻的，又都是和人类的生活深处与精神底层息息相关的。

如果我们再把这位尼克斯（Nyx，黑夜女神，图73）和非狄亚斯那庄严肃穆的雅典娜作一比较，就会更清楚地看到，经过几个世纪之后，希腊人对于神的认识已经发生了多么重大的变化，这些神像所蕴涵的社会容量和感情容量已经有了多么悬殊的差异。但是，尽管如此，我们还是不难体会到，不论神明的外形怎样千变万化，它们都只不过是反映了不同时代，不同人们的不同要求和渴望罢了。正象费尔巴哈所说：

希腊人为什么要这样强调神灵的不死和天福呢？因为他们自己不愿意死，不愿意无福。什么地方你听不见人悲歌人世的无常和苦恼，什么地方你也就听不见人歌颂不死的和幸福的天神。人心中的泪水，只有在幻想的天界里蒸发消散，化为神灵的云雾。荷马从奥克安诺斯的宇宙洪流中引出了诸神，可是这个充满神灵的洪流实际上只是人类感情的流溢而已。

（《费尔巴哈哲学著作选集》下卷，中译本，第465页）

和帕伽马雕像的风格密切相关的有发现于另外一些地区的风格雄强的作品。例如藏于梵蒂冈的眺望楼的雕像躯干^③（the Belvedere Torso，图74）和拉奥孔群像（图75）。前者曾受到米开朗基罗、温克尔曼的赞赏。后者在美学史上是影响极大的一组群像，温克尔曼认为它代表了希腊艺术的理想之美，即高贵的单纯和静穆的伟大；莱辛则以拉奥孔为题写出了他的美学名著，讨论了诗与画的界限，至今还放射着光彩；此后，拉奥孔便几乎成了美学的代名词，直到现在还有人以拉奥孔为美学著作冠名，例如巴比特的《新拉奥孔》（I. Babbitt, The New Laocoon）；哥德又从欣赏的角度，对拉奥孔大加赞美，说它“好比一条凝住了的

闪光，一道在冲向岸边的瞬间化为石头的水波”。撇开这些先入之见，我们也不难从这两件雕像上看到希腊化晚期人体表现的特色，即肌肉劲健饱满，姿势紧张不安。

这个时期，在题材的开掘上，在致力于多样化的探索上也几乎是无休无止的。入睡的形象也进入了雕刻，如阿里阿德涅(图76, Ariadne)和赫耳玛佛洛狄特(图77, Hermaphrodite)等等，这种形式曾对后代的雕刻产生了很大的影响。

由于个性的增长，这个时期自然以它的肖像作品而闻名于世。早期的佳作有：托勒密一世(Ptolemy I, 公元前305—284年)肖像；演说家狄摩西尼(Demosthenes, 公元前384—322年)肖像(图78)；哲学家伊壁鸠鲁(Epicurus, 约公元前342—270年)肖像(图79)；哲学家克吕西普(Chrysippus, 公元前280—207年)肖像(图80)。这些作品表现了那个时代写实主义的不断增长，在后来的荷马肖像(图81)和巴克特里亚(Bactria)国王欧西德马斯(Euthydemus)等头像中，写实主义发展到了它的最后阶段。

公元前二世纪，出现了摹制以前的杰作的现象，但是它们是用自由的手法摹制的，仅和原型近似。直到公元前二世纪末或公元前一世纪初，为了满足罗马人对希腊雕刻的浪用无度的贪欲，一种用机械摹制的方法——定点制作法才被引进(这种方法至今仍用)，以希腊雕像或浮雕为原型，用从将原型上的点转换到大理石上的方法，能精确地制作相当数量的大理石摹制品。服务于罗马的希腊艺术家就以这些复制品大量装饰公共场所和私人宅邸。可能是普林尼提到的两位公元前一世纪的卓越雕刻家帕西特勒斯(Pasiteles)和阿克西洛斯(Arkesilaos)发明或至少普及了这种方法，雕刻艺术的新篇章因此而掀开。

比这种大理石摹本更为精确的是那些青铜摹制品，因为它们可以直接由取自原作的模型来铸造。雕刻家最后在表面上的“造型”加工是无须的，他们所要做的仅是对头发和其它的细部再精雕细镂，这就是为什么罗马时代的铜像和希腊原作相比，有时令人莫辨真伪的原因。但倘若不能把原作取来做为模型(例如用黄金和象牙材料制作的雕像)，或者无法接近原作(例如在神庙高处的雕像)，那么，摹制这类原作就必须用自由的手法，摹制品便成了一种改制品。

这些各类的摹制品，它们的质量相差颇大，庸庸者与佼佼者纷然杂厕，全靠摹制人的最后加工润色。但是，无论如何，我们都应该记住：这些摹制品也足供佳例，正是由于它们，我们对希腊雕刻这至今“在某些地方还作为一种标准和不可企及的规范”(马克思)的伟大艺术，才能得一较全面的了解和欣赏。否则，我们的认识将是浅陋浮泛的。因为希腊雕刻原作损失极多，不论大理石的还是青铜的，不是毁灭在石灰窑里，就是销铄在熔化炉里。

[本文是根据里希特的《希腊艺术手册》(A Handbook of Greek Art, Phaidon Press Limited, 1977)第三章翻译编写而成]

注 释

①厄里克托尼俄斯神庙(Erechtheum)，或译伊瑞克先依神庙，关于这个名字的来源，最流行的说法是祭祀希腊英雄厄里克托尼俄斯，他是雅典国王，火神和雅典娜的儿子。

②“Sfumato”，意大利文，意为“如烟消云散的”、“渐减的褪色”，有人译为“渲染层次”。此处指明暗转折柔和，宛如烟雾。这个术语是莱奥纳尔多·达芬奇艺术理论和实践的一条重要原则，在那里，所有客体都处在不同程度的阴影层次里，每个形体都依它的明暗或色阶溶入它周围的空气氛围之中。首先是马萨乔使用它，按照空