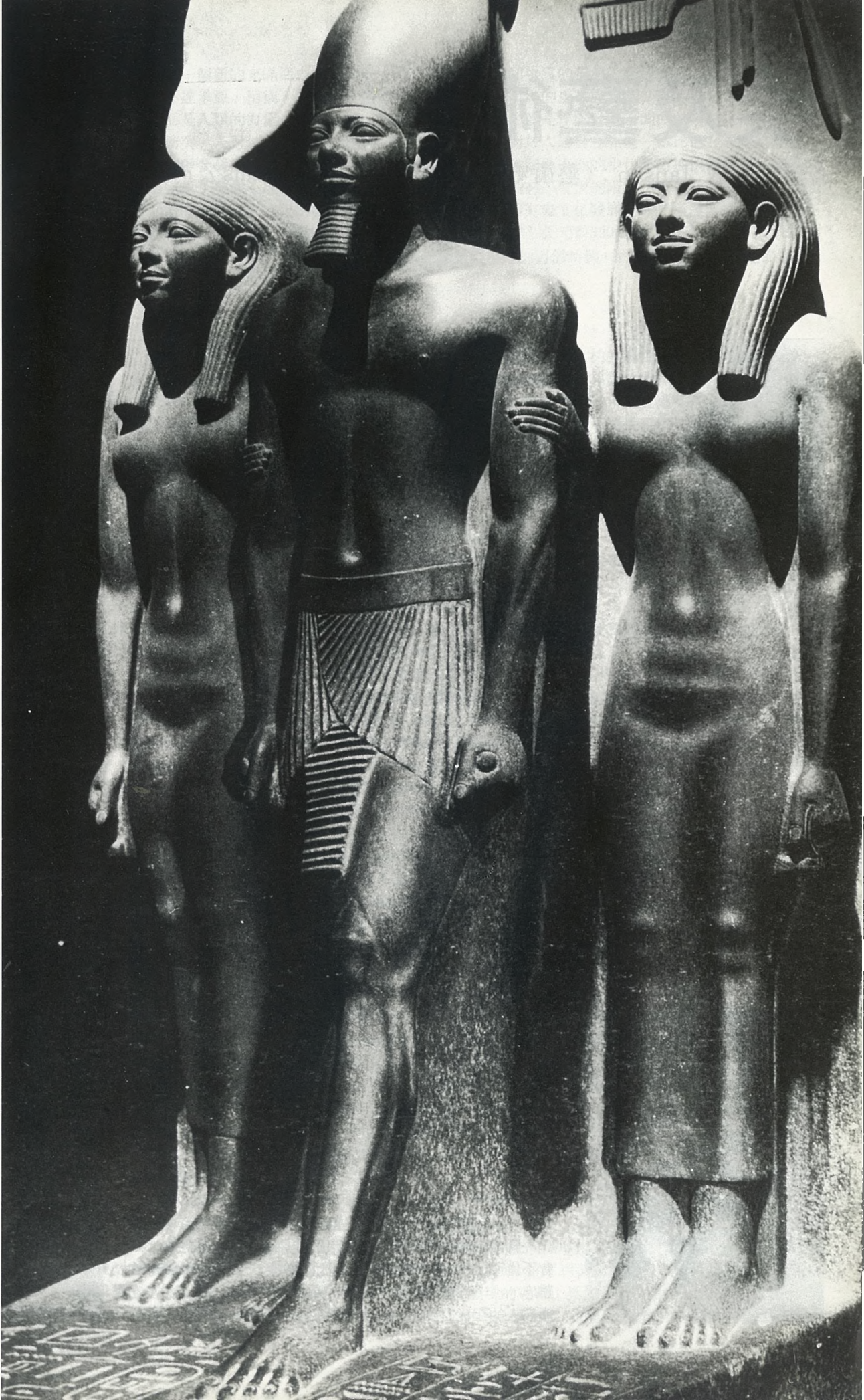


密科理諾斯
的三人組合像
(片岩·高0.98米)
第四王朝
開羅博物館藏



埃及藝術 (上)

(譯自H. W. Janson:《藝術史》，紐約Harry N. Abrams公司，
1979年第二版)

(美) M. W. 詹森 著
王甬陵 鄧廷良 譯
章晶修 校



作者簡介：H. W. 詹森是美術學院 (the Institute of Fine Arts) 和紐約大學的美術教授，曾在紐約大學華盛頓廣場學院美術系任系主任達二十五年之久。

詹森博士曾兩度任古根海姆基金會會員，並因“在藝術史學術方面最著名的著作”——《中世紀和文藝復興時期的猿和猿類學》(1952年)和《唐納太羅的雕塑》(1957年)——兩次獲得了該基金會會員們授予的學院藝術協會 (the College Art Association) 的最高獎，因而享有無上的榮譽。1962—1965年他一直是學院藝術協會刊行的《藝術簡報》的主編，1970—1972年期間任該協會主席。1974年，他被聘為安德魯·W·梅隆基金會的講演者，在華盛頓國家美術館舉行了題目為《十九世紀雕塑新評》的講座，隨後合編為一本書發表。

他經常給大西洋兩岸有關學術性的藝術期刊投稿。1976年他的一本有16篇論文的集子問世。

歷史，我們常被告知，是大約五千年前以書寫的發明為起始。這就恰好形成了個里程碑，因為歷史的起始和書寫的發明這兩起事在時間上的確大致吻合，有無書面記載無疑是有史社會與史前社會之間的基本區別之一。但為什麼是這樣的呢？我們這麼一問，便面臨了一些令人深思的問題。首先，如此區分“史前”與“有史”是否合理？這僅僅是反映了我們對於過去了解的不同嗎？(多虧書寫的發明，我們對於歷史的了解比對史前的了解確實要多得多。) 或者，“歷史”開始以後事物發生的方式或所發生事物的性質，有真正的變化嗎？顯然，史前歷史並非一帆風順：從狩獵到耕作是一條漫長而險崎的道路。然而，標誌着這條道路的人類狀況的種種改變，與五千年以來的的事件一對照，其漸進的步伐就顯得難以置信的緩慢——儘管這些改變是具有決定性作用的。那麼，可以說歷史的開始就意味着事件速率的猛增——從低速檔換入了高速檔。並且我們還將看到歷史的開始也意味着事件性質的改變。

也許這僅僅是個透視問題——離我們越是近的東西就越是顯得龐大——不過我不這樣認為。因為有史社會所面臨的問題和困境與舊石器和新石器時代的人所面對的問題和困境是大不相同的。史前可解釋為人類發展的一個階段，在這一階段中，人作為生物的一個種類，學得了如何在敵對的環境中生存下來的本領；人的成就就是對肉體消亡威脅的回應。由於馴養動物和栽培食用植物，人在這場生存之戰中贏得了決定性的勝利，確保了在這個星球上的繼續生存。而新石器時代的革命使人類達到了一個完全可以無限期待地生存下去的水平；自然的力量——至少在那個地質年代——決不會再像擺佈舊石器時代的人那樣來威脅新石器時代的人了。在地球的許多區域，人十分滿足地停留在原始社會的“新石器時代的高原”¹，這點，我們在前一章中已看到了。然而，在少數地方，新石器時代人與自然的平衡被一個新的威脅打亂，這個威脅不是自然造成的，而是由人自己造成的。在新石器時代杰里科²的防禦工事中，可看見那次威脅的最早的紀念性事物(見圖1)。這些工事差不多是在九千年前構築的。使得這些東西成為必要之物的人類衝突的根源是甚麼？是游牧部落之間對於牧地的爭奪，或是農人村社之間對於可耕地的爭奪？我們覺得，根本的原因是：新石器時代的革命在這個地區太成功了，使得當地人口的增長超過了基本食物的供給。這種局面可以若干方式來解決：不斷發生的部落衝突能夠減少人口；或者人們聯合成更大更有紀律的社會單位，以發揮沒有一個組織鬆弛的部落社團能夠作出的巨大規模的集體努力。杰里科的防禦工事就是這類性質的構築物，構築這些工事在一個相當長的時期裏需要耐勞的具有專門技巧的勞工。我們不知道這一地區的戰爭結果(未來的發掘也許會告訴我們城市化的過程延續了多久)，但大約三千年之後，更大規模的類似衝突在尼羅河流域和底格里斯河與幼發拉底河流域發生了。在那裏，這些衝突所產生的壓力足以促成一種新的社會，這種新社會其結構之複雜，效率之高，是以前任何一個社會都無法比擬的。

就是根據這點，我們得知事件的速率換入了高速檔。這些新的更大規模的人類努力，這些社會不僅產生了“偉大的人物和偉大的事績”——這就是傳統的歷史定義，而且還使得這些功績令人難忘。(一個事件要令人難忘，必須不止是“值得紀念”；它還須在相當短的時間內完成，這樣才能被人的記憶力抓住，它決不可能像新石器時代的革命那樣延續若干個世紀。) 此後，人類將要





2

生活在一個新的充滿活力的世界——除在印度河流域和中國的黃河沿岸地區外，首先是在埃及和美索不達米亞，稍後，又在臨近的地區。在那些地方，人的生存能力所受到的挑戰不是自然的力量，而是人類的力量——或是在一個社會之中出現的，或是作為社會之間的競爭結果而產生的緊張與衝突。人對付人類環境所作的這些努力，證明了對於人確實存在着一個比他在早些時期與自然的抗爭要嚴重得多的挑戰；這些努力是在過去五千年間使事件的步伐不斷加快的原因。書寫的發明完成了美索不達米亞和埃及有史文化的一個早期的必不可少的階段。不完成這一階段，我們所知道的人類有史文化的發展是不可能的。我們不了解有史文化發展的最早階段，但它一定是在新的社會已經過了最初階段之後，經歷了數百年的時間（公元前3300年與3000年之間，大致說來以美索不達米亞領先）。到書寫能夠用以記錄歷史事件的這個時候，歷史就在實實在在地前進了。

古王國

埃及文化長期以來都被看作是歷史上最刻板最守舊的文化。柏拉圖(Plato)說：埃及藝術在一萬年裏都沒有變化。也許“持久”和“持續”是對埃及藝術較貼切的措詞，儘管乍一看來公元前3000年與500年間所有埃及藝術確實都有相當程度的單調雷同的傾向。在這種單調雷同之中是以真實為核心：埃及社會機構的、信仰的與藝術觀念的基本模式，在那漫長年代中的最初幾百年裏就已形成，並一直持續到那漫長的年代完結之時。然而，我們將看到隨着時間的推進，這種基本模式也經歷了決定它是否能繼續維持下去的比以往嚴重得多的若干危機；如果這種基本模式像我們所想像的那樣刻板，那麼早就被取代了，遠不能維持到它結束之時。埃及藝術在守舊與創新之間交替着，但決不是靜止不變的。它的某些偉大成就對希臘和羅馬藝術有決定性的影響，因此，我們仍能感到自己被代代相傳的現行的傳統聯繫到五千年前的埃及。

按照古代埃及的實況，埃及歷史分為若干王朝，以公元前3000年以後不久建立的第一王朝為起始(最早的各個統治者的執政年代很難精確地換算成我們的歷法)。從史前到第一王朝的過渡，通稱為王朝前時期。在那以後，古王國就形成了第一個大的斷代，這一歷史階段大約於公元前2155年以第六王朝的被推翻為結束。這種計算歷史時間的方法，既使我們對埃及的持續性有了一個強烈的觀念，又使我們看出了法老(國王)壓倒一切的顯達地位。法老不僅是至高無上的統治者，而且還是神。我們先前將君主政體的主要特徵談了一下，就是必要的；法老超越了所有大小君王，因為他的王權不是由非凡出身而得的職務或特權，而是絕對的神授的權力。他的地位無論在我們看來會顯得多麼荒唐，無論在政治動亂的時候實際上是多麼無效，仍然是埃及文明的主要特徵。對於我們來說，它具有特別重要的意義，因為它很大程度地決定了埃及藝術的特徵。早期的法老們是怎樣逐步地確立他們的神權的，我們並不十分了解，但我們知道他們的歷史功業：將尼羅河流域——從阿斯旺的尼羅河第一個大瀑布到尼羅河三角洲——開闢成清一色的能有效地種植莊稼的土地，並通過水壩和渠道來控制每年一次的河水氾濫，用這種措施增加了土壤的肥力。

這些巨大規模的公共工程沒有一個存留於今；古埃及的宮殿與城市也殘存無幾。我們對於埃及文明的了解幾乎完全依賴於墳墓與其內容。這並非偶然，因為這些墳墓都是修來永存於世的。然而，我們決不要作出錯誤的結論，認為埃及人把這個世界上的生活大體上視為一條通往墳墓的路。他們對於死者祭禮的熱衷，是與新石器時代的過去的一個聯繫，但是他們所賦予它的意義是十分新的大不相同的：籠罩着早期祖先祭禮的對於死者靈魂的神秘的恐懼，似乎完全不存在了。取而代之，埃及人的態度是：每個人必須為他自己死後的幸福生活作準備。埃及人總是把他的墳墓裝備得有幾分像虛幻的按照他的日常環境複製的情景，以供他的靈魂“卡”(ka)享受；埃及人總是確信他的卡將有一個留居它的軀體(他自己的木乃伊屍體，或者他本人的雕像——如果他的木乃伊屍體被毀掉了的話)。現在，生與死之間鮮明的界線就顯得神奇而模糊了。也許那就是隱於這些模擬家庭之後的實質衝動；一個人知道死後他的卡將享受他生前所享受的同樣的快樂，並預先靠自己的努力為死後的快樂作了準備，他就可以不為對嚴重的未知世界的恐懼所纏繞，盼望着一個活躍而幸福的生活。那麼在某種意義上來說，埃及的墳墓有點像是作的人壽保險，為心境的安寧而進行的投資。這至少是人們對於古埃及王國墳墓所獲得的印象。後來，對於死亡的這種穩固的觀念，被認為靈魂要進一步分為兩個或兩個以上的獨立的本體這種思想傾向，和一種類似審判——對於靈魂的衡量——的理論的傳入所動搖；這個時候(只有到了這個時候)，我們也發現了埃及人對於死亡恐懼的表達。

在赫拉康波里斯³ 出土的一塊壁畫殘片中，我們能夠看到埃及殯葬風俗發展的，以及埃及藝術發展的早期階段。(圖2)無疑，這塊壁畫的構圖在其特徵上看來，仍是原始的——各種形體均勻地散佈在整個畫面上。然而，人和動物的模樣傾向於向標準化與簡化的“符號”的變化，好像幾乎就要變成了象形文字(如同我們在圖22中所見到的)，留意到這點便可得到一些啟發。大塊的白色形影是船；船在這裏的意義似乎是送殯船即“靈魂的運載工具”的意義，因為船在較後期的墳墓中就是起的那樣的作用。在最上面那隻船之上的黑白構成的人形，是吊喪的女人，她們伸開雙臂

3



表示悲傷。至於其它內容，該畫作為一個情景似乎毫無一致性，也無任何象徵意義；也許我們應當把它視為對刻劃典型的日常生活情景所作的一個早期的嘗試，那些典型的日常生活情景是我們在數百年後的古埃及墳墓中所遇到的(圖20、21)。

埃及風格與納麥爾盾

在赫拉康玻利斯壁畫的那個時候——大約公元前3200年——埃及正處於學習使用青銅工具的過程中。這個國土，我們可以設想，是被若干當地的君主統治着，這些君主的地位與部落酋長的地位沒有太大的差別。畫中黑體人和白體人之間的搏鬥場面，很可能反映的是當地的戰爭或搶劫。從這些戰爭或搶劫之中，出現了兩個敵對的王國——上埃及和下埃及。它們之間的戰爭，結束於某些上埃及國王征服了上埃及合併了兩個王國之時。納麥爾王(King Narmer)便是征服者之一。他出現在圖4、圖5中那個怪異而令人深感其意義重要的東西。慶祝征服下埃及的勝利的慶典石盾上面(注意國王所戴的不同王冠)。這塊石盾也是來自赫拉康玻利斯，但其它方面却與那幅壁畫無甚共同之處。從許多方面看來，納麥爾盾都可以說是我們所知道的最老的歷史藝術品：在存留下來的被鑑定出名字的歷史人物的雕像中，納麥爾盾要算是最早的，不僅如此，而且其特徵顯然不再是原始的了；實際上，它已經顯示出了後期埃及藝術的大多數特點。假若我們有足夠的保存下來的史料，來一步一步地追溯從那幅壁畫到這塊石盾的發展經過，那該多好！

讓我們先來“讀”該石盾兩面的情景。能夠雕刻出這樣的景物這一事實，在另一方面表明了人們已將史前藝術棄之於後。因為使這些浮雕意思清楚明了不僅是依靠象形文字的標記，而且也是通過向觀者傳達準確信息的象徵形像的廣泛運用，最重要的是通過有法則有條理的構圖。在圖4中，納麥爾抓着一個倒下的敵人的頭髮，正要用錘子殺死他；另外兩個敗北的敵人置於底部的隔間裏(左邊那人旁邊的一小塊長方形代表一個城堡或要塞)。在納麥爾王面對的右上角，我們所看見的是一些難解的繪畫文字記載：一只站在一簇紙草類植物之上的鷹，握着一根拴着人頭的係繩，這個人頭是從這簇植物的同一塊土壤中“長”出的。這一構圖的描繪，實際上是用同等意義的象徵表達，重述了象形文字記錄的主要情景；人頭和紙草植物代表下埃及，而勝利的鷹則是霍洛斯(Horus)，上埃及地方的神。霍洛斯與納麥爾處於平行的位置這是不難理解的：他們都是同一個人；一個神戰勝了敵人。因此，納麥爾的動勢決不可看作是真正戰爭場面的表現；敵人從剛一交鋒便已潰不成軍，殺掉他們與其說是一次耗費體力的行動，不如說是一個儀式程序。這樣的結論是我們由納麥爾脫掉了他的鞋子這一事實推斷出的(鞋在他身後廷臣的左手中拿着)，這表明他已是站在神聖的土地上了。在石盾的另一面(圖5)，他又赤腳出現了，身後仍跟着持鞋者；這時他是在莊嚴的隊伍中位於一隊旗手後行進，檢閱被斬首的俘虜的屍體。(同樣的觀念重現於舊約聖經中，顯然是受埃及影響的結果：主(Lord)令摩西(Moses)在他(主)於燃燒的灌木叢中向他(摩西)顯靈以前，脫去鞋子。)底部隔間用同等意義的象徵表達又一次重現了勝利的場面；法老被描繪成了一頭踏着敵人拱倒堡壘的強壯公牛。(納麥爾的兩個形象都附有一條顯眼的垂吊在腰帶上的牛尾巴；隨後三千年牛尾都一直是法老慶典裝束的一部份。)只有中間部份不能表達明確的意思；兩個長頸獸與其侍者沒有確定的象徵意義，可以說是自較早期的純裝飾性石板留傳下來的圖案。至少，它們沒有再出現於埃及藝術中了。

對於這些浮雕我們進行了如此詳細的討論，這是因為我們必須要抓住它們的要意，以了解它們形式上的特點——風格。這一詞語在這之前我們一直是避免使用的；現在，在我們繼續論述之前，有必要簡要地闡釋一下這一詞語。“風格”源出於Stilus一詞，stilus係古羅馬人的書寫工具；開初，它所涉及的是不同特色的書寫方法——除詞語的選擇外還包括字母的形體。而現今，風格被廣義地用於意指在人類努力的任何一個領域裏，做一件事所用的獨特方式。在大多數的情況下，這完全是個讚美之詞：“有風格”意謂有特色，且顯著。但這詞也意味着別的事物。我們在說某物“沒有風格”時，意謂的是什麼？如果我們自己這麼一問，這種事物就顯露出來了。這樣的事物，我們認為不僅是未被辨明的，而且也是無法辨明的；換句話說，我們不知道如何將它進行分類，如何將它置於它特有的前後關係中，因為它似乎同時涉及了幾個方面的問題。那麼就一個有風格的事物來說，我們認為它內部決不會是不協調的，它必定有一個內在的連貫或統一；這樣的事物具有協調一致的整體感。這就是我們在具有風格的事物中所讚美的特質，因為它能夠給人以深刻的印象，即使我們還不知其中究竟含有那一種獨特的風格。在視覺藝術中，風格意謂構成任何一個特定藝術作品的各種形體的選擇與安排的獨特方式。對於藝術史家來說，風格的研究是極其重要的中心課題；風格的研究，不僅使藝術史家能夠通過仔細的分析與比較，找出一個特定作品是在甚麼時候，甚麼地方(以及被何人)創作的，而且還使得他們了解到，通過藝術作品的風格所表達出的藝術家的意圖。這種意圖既由藝術家的個性，也由藝術家生活和工作的環境而定。因而，我們在論及到一些，比如說把埃及藝術作為一個整體同希臘藝術區別開來的那樣的特徵時，所談的也就是“時代風格”了。在這些大範圍的時代風格之中，我們又來區分各個特定時期的風格，例如古王國時期的風格；或者，在任何一個似乎適合於風格研究的地方，我們再來識別在一

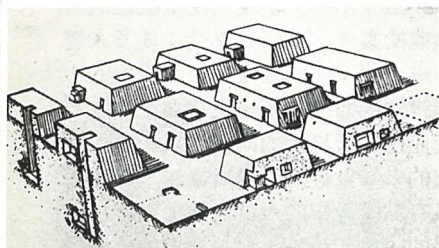


4



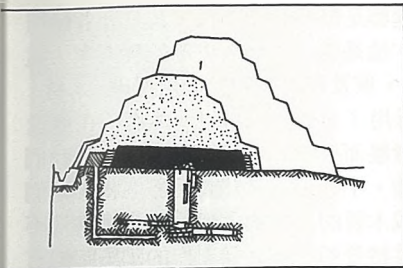
5

6

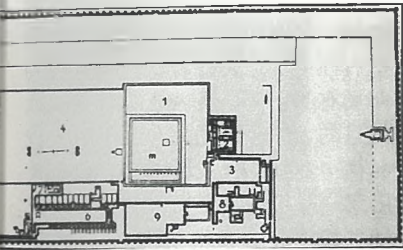


7





8



9



10

11



個時期內各個民族以及各個地方的風格，直到涉及到各個藝術家的個人風格為止。甚至，這樣的風格也許還需要再進一步地分為藝術家發展的各個階段。我們能夠把這些工作進行到一個甚麼樣的程度，取決於所用以研究的材料中有多少內部的連貫性，有多少連續感。我們發現，歷史文明階段的藝術有一種比史前藝術謹嚴得多的構織風格。這並不是說史前藝術全然不能作風格上的分析；這是說風格這一觀念是基於有史時代藝術的，只能在有限的情況下運用於史前藝術。因此，我們最好還是不要生硬地使用風格這一詞語，以免銼鈍了這一有效工具的鋒刃。

現在讓我們再來看納麥爾盾。它風格的新的內在邏輯在與那幅王朝前壁畫的對照下，很快就顯得一目了然了。最先打動我們的是它那強烈的次序感：盾面被分為幾個橫向的段（或畫面），每個形像都是站在表示地面的一條線或一道橫條上。唯一例外的是長頸獸的侍者，這兩個角色似乎主要是起裝飾作用的；象形文字的符號是屬於不同形式同等意義的真實表達；另外還有死亡的敵人。這些敵人的屍體處於被俯視的角度，而站立的人物却是被觀者側面平視的。把一個情景按照它在單獨的一瞬間向單獨的一觀者展現出來的那樣描繪下來（即焦點透視——譯者），這一現代的繪畫觀念，對於埃及藝術家就像對於他們新石器時代的先輩那樣，顯然是大不相容的；埃及藝術家力求的是給人一個明了的表達，而不是給人一個錯誤的觀念，所以他們總是要選擇一個最有效的觀察點。但他們硬給自己定了一條嚴格的規則：若要改變觀察角度就必須改變九十度，好像他們是在沿着一個四方體的邊緣線進行觀察似的。結果，他們也就只承認有三個合理的觀察面：全然的正面、絕對的側面和被俯視的頂面。任何一個居於其間的位置都會使他們感到為難（注意那幾個敗敵回頭而望的奇特模樣：（圖4）。另外他們還面臨着一個事實，即站立的人的形像不同於動物的形像，他不是只有一個主要的面，而是具有重要性相當的兩個面，這就使得他們不得不把這兩個面結合起來，以能給人一個明了的表達。他們的這種處理方法——隨後兩千五百年的時間裏一直在使用，且未改變——清楚地體現在圖4裏的納麥爾巨大形像中：眼睛和雙肩處於正面，頭和兩腿處於側面。顯然，這套程式的制定為的是盡可能充份地表現法老（以及所有接近於他神威的顯要人物）。既然石盾上的情景描繪的是莊嚴肅穆的似乎永恆的儀式，我們這位藝術家就不必去顧及，用這種表現法作的人體實際上幾乎是不可能作出任何一種動作或行動的——這樣一個事實。其實，納麥爾那冷酷的神情似乎特別符合法老的神性；凡人必得從事實際事務，法老則是絕對地存在於世。每當一個需要任何努力或辛勞的體力活動須要描繪下來時，如有必要，埃及藝術家總是毫不猶豫地放棄構圖觀念，因為這類的活動總是由下屬去幹，而下屬們的尊嚴是不須維持的；因而，我們石盾中那兩個馴獸者和四個持旗者所顯示的全部是絕對側面（除去眼睛之外）。那麼，表現人物形像的埃及風格，似乎就是專為以視覺形式表達神王的威儀這一目的而創造的；這種風格一定是源於為宮廷工作的藝術家。這一埃及風格從未失去它那禮儀的神聖的特徵——即使在較晚的時代裏，當它必須還要適合於其它目的之時。

第三王朝

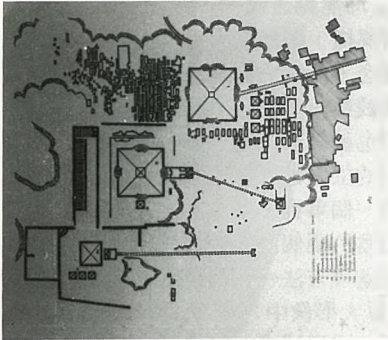
我們在納麥爾盾上所見到的那種風格，直到大約三個世紀以後的第三王朝，尤其是在昭賽爾王(King Zoser)統治時期，才充份體現了它的完美。昭賽爾是第三王朝最偉大的人物。在他一位高級廷臣赫斯羅阿(Hesy-ra)的墳墓中，出現了一幅精巧的木浮雕(圖3)，上面描繪着死者與表示其官階的象徵物(這些象徵物包括了書寫用具，因為書記的職位是頗受人們尊重的。)這一形像，在角度上與石盾上的納麥爾完全一致，但其比例却要平衡和諧得多。該形像人體細算的雕刻不僅顯示了極其細膩的表現手法，而且還體現了敏銳的觀察力。

我們在談到埃及人在墳墓建築物中所表現出的那種對死和死後生活的態度時，必須搞清楚，我們所指的不是普通埃及人的態度，而僅僅是那一小部份朝廷中的和緊臨朝廷的貴族階層的態度。這些高級官員（他們多與王室有親戚關係）的墳墓通常都修建在法老陵墓的近旁。它們的外形和內容具有神王陵墓的特徵，或者說與其相關。有關埃及墳墓的起源及意義仍有許多問題尚待研究，但我們有理由相信，我們在所謂的平民墳墓中所獲得的埃及人的死後生活觀念，是與普通人無關的；這種觀念只適應於少數具有特權的人，因為他們是與神聖的法老有着聯繫的。這些貴族墳墓的標準形式是馬斯塔巴(mastaba)。馬斯塔巴是一種約呈方形，表面以磚或石覆蓋着的墓墩。墓室位於墓墩下面很深的地方，並有一口豎井與墓墩相連(圖6, 8)。在馬斯塔巴的內部，有一間供奉卡的小禮拜堂和一間安放死者雕像的密室。早在第一王朝時期，王族的馬斯塔巴在體積上就達到了令人矚目的程度，它們的外觀有可能被精心地製作得如同王宮一般。在第三王朝時期，王族的馬斯塔巴就發展成了階梯形的金字塔；最為著名的(大概也是最早的)是昭賽爾王的金字塔(圖7)，它是覆蓋着一個傳統的馬斯塔巴修建起來的(圖8, 9)。這座金字塔的本身——不同於較晚的金字塔——是一個完全實心的建築物。修建它的唯一目的似乎就是要它一直起着一個巨大的里程碑的作用。

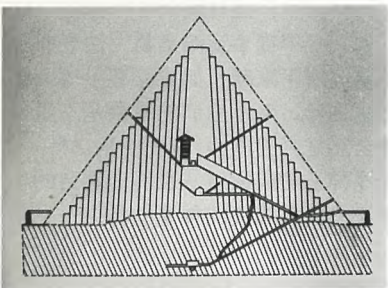
現代人迷戀於“金字塔的靜穆”，這些紀念性建築物在他們的想像中往往易構成一幅虛幻的景象。其實，金字塔不是孤立地矗立在沙漠之中的建築物，而是大片墓葬區的一部份。金字塔與神廟及其它建築物，一同構成了法老生前以及死後的偉大的宗教性的慶典場面。它們之中設計得最



12



13



14



15

為精妙的要算是以昭賽爾金字塔為中心的墓葬區：其殘存的建築足以使我們明白，其設計者伊門霍特普(Imhotep)為什麼在以後的埃及傳統中竟被奉若神明。他是第一位載入史冊的藝術家，這是當之無愧的，因為即使在今天看來他的成就也是極為感人的。埃及建築術起始於用泥磚、木材、蘆桿和其它不太堅固的材料建造的建築物。伊門霍特普却採用了石製建築材料。然而，在他設計的所有的建築形式中，仍反映出那些順應不太耐久的材料發展而成的外形與結構。這樣，我們就發現了幾種不同形式的石柱，這些石柱與其說獨立地直立着，不如說始終“附着”於它物，它們在形式上模仿了曾被置於泥磚牆裏使之堅固的，成束的蘆桿或木質的支撐物。但這些建築構件不再有它們原先那種實用的目的了。正是這一事實，使得伊門霍特普和與其共同工作的建築師們有可能重新設計它們，以使它們服務於一個新的、表現的目的。建築形式能表現任何事物的這一觀念，最初可能似乎是難以理解的；今天我們傾向於一種設想：建築形式若不服務於一個明確的結構上的目的(諸如支撐什麼或圍住什麼)，就純粹是一個表面的裝飾。但讓我們來看看圖7中那幾個挺拔漸細的凹槽柱，或圖10中那幾個形似紙草的半邊柱：這些石柱不單是裝飾着它們所附着的牆，而且還解釋了這些牆，並仿佛賦予了它們生命。這些柱子所具有的比例、所表達的力感或歡快的情調、以及它們的間隔與突出牆面的程度，都服務於表現的目的。關於它們的表現作用，我們討論希臘建築時將了解到更多。希臘建築吸收了埃及石柱的結構，並進一步發展了它。現在，我們還得注意一個可能影響到這類石柱的設計與運用的額外因素——對於建築物象徵意圖的表明。圖10中的那些紙草狀半邊柱與下埃及相聯繫(比較圖4中的那簇紙草植物)，因此，它們出現在昭賽爾墓葬區的北宮。南宮有不同形狀的柱子，使其聯繫到了上埃及。

第四王朝

吉薩地方三座著名的巨大金字塔，標誌着金字塔的發展在第四王朝時期達到了它的高峰(圖12, 13)。這三座金字塔的形狀都是人們所熟悉的。它們的四面都很光滑，原先都有一層用精心打磨的石料構成的外壳；如今，除凱弗倫(Chefren)金字塔的頂端部份外，這層外壳已經消失。在設計與建造的細節上，這三座金字塔彼此間有一些微小的差異；齊奧普斯(Cheops)金字塔——建造最早，體積最大——的剖面圖(圖14)，展示了它們的基本特徵：墓室到這時已接近金字塔結構的中心，而不像昭賽爾金字塔中的墓室那樣位於地面之下。在這三座巨大的金字塔周圍，群集着一些較小的金字塔和許許多多的馬斯塔巴，它們是用以安葬王室成員與高級官員的。昭賽爾墓葬區那種統一性的設計這時已為一種較簡單的佈局所代替；位於每座大金字塔的東面並與其毗連的是一座殯儀廳，一條可列隊行進的甬道從殯儀廳通往相距約三分之一英里，座落在尼羅河窪地上的神殿。巨大的斯芬克斯就伏臥在第二座金字塔(凱弗倫金字塔)的那座窪地神殿旁(圖11)。這一雕像是由一塊天然的岩石雕鑿而成的，也許它比金字塔本身更為有力地體現了神授的王權。獅身上國王的頭距地面高達六十五英尺，十之八九是屬於凱弗倫的相貌(伊斯蘭教時期它遭到了損壞，現已無法看清面部細節)。一千年以後，斯芬克斯竟能被奉為太陽神的化身，這正是它那令人敬畏的威儀所在。

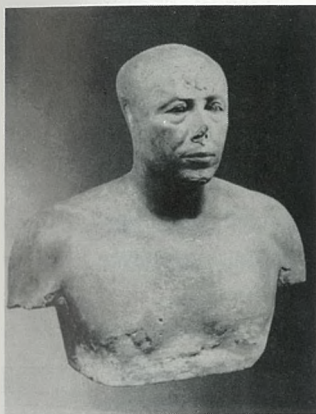
如此巨大規模的修建計劃，標誌着法老權力發展的高峰。在第四王朝結束(昭賽爾之後不到兩個世紀)以後，它們就再也不被任何人所企及；雖然金字塔的建造仍繼續進行着，但其規模却要小得多。這三座雄偉的金字塔使整個世界一直都為它們所反映出的施工技術的完美，以及它們空前絕後的體積，而感到驚異；然而，它們也一直被視為奴隸勞動的象徵——成千上萬的奴隸被殘酷的主人驅使着，為進一步提高專制統治者的神威服務。這樣的描述可以說是不公正的：據一些保存下來的文獻記載，參加修建金字塔的勞工是付給了報酬的。因此，如果我們把這些紀念性建築看成是為很大一部份人口提供經濟保障而進行修建的巨大公共建築，那麼，我們大概就要接近於真實一些。

肖像藝術

在古王國以及稍後的時期，埃及藝術除其建築成就外，發現於殯儀廳裏的和墳墓裏的人物雕像也是它主要的光輝成就。《凱弗倫王》就是其中最優秀的作品之一(圖15)。這尊雕像是他金字塔的窪地神殿裏發現的，它以閃長岩(一種極其堅硬的石頭)為雕刻材料，表現了這位受尊崇的國王。神鷹霍洛斯棲於國王頭後，用雙翼護衛着國王的頭(我們在圖4中的納麥爾盾上遇到過這樣的結合，但形式不同)。這時，埃及雕刻家有關人體結構的“立體”觀念充份地體現了出來：顯然，雕刻家事先在矩形石料的表面描畫好人物的正面像和側面像作為雕像的準備，然後往裏雕鑿，直到這些正面像和側面像相吻合。結果就產生了一個形像，一個其三度空間的堅實與穩定幾乎要壓倒一切的形像。此真可謂靈魂的理想容器！這尊雕像的軀幹十分勻稱，且造型有力，完全不具個性；只有面部顯現了某些個性特徵，如果我們把它與密科里諾斯(Mycerinus)——凱弗倫的繼承者與吉薩地方第三座金字塔的建造者——的立像相比較(圖16)，便可看到這一點。密科里諾斯由他的王后陪同站立着。他們倆的左脚都略往前邁出，然而卻無往前行進的意味。由於這兩個人的身高幾乎相同，這就提供了一個男性美與女性美的有趣比較，它的作者——古王國時期最優秀



16



17



18



19

的雕刻家之一——用自己的觀念來表現了這種比較。這位雕刻家不僅知道如何使這兩個人體形成結構上的對照，而且還知道怎樣通過薄而緊身的長袍來強調王后那柔軟起伏的身體。在這方面，《拉霍特普王子及妻諾弗麗特》(題頭圖)的雕刻者就做得不如這麼微妙。這尊雕像驚人逼真的外貌是生動的着色造成的。這種着色表現法一定還為其它一些類似的雕像所採用，但只有在少數的這類雕像中其色彩才完全無損地存留至今。王子身上那層較暗的顏色無個性的意義，是埃及藝術中標準的男性膚色。他們眼睛鑲嵌着發亮的石英，以求栩栩如生之效果；他們面部所體現的人物個性也是十分明顯的。

站立的與坐着的形象構成了埃及大型圓雕的基本形式。第四王朝之末又增加了一種姿勢——盤腿席地而坐的書記官的姿勢。這種姿勢同樣具有前兩種形象勻稱和穩定的特性。這些書記官雕像中的最佳者作於第五王朝之初(圖19)。這位盤坐者的名字現已無從所知(這尊雕像發現於薩卡拉他的墳墓之中)，但我們決不可把他看成一個等着別人授文件的低級文牘；反之，這一雕像刻劃的是一位高級廷臣，一位“書寫聖旨密件的書記官”，而且謹嚴深入的形式處理也表明了其顯達的職位(這一顯職的獲得者最初似乎只限於法老的兒子)。我們這尊雕像之所以格外出色，不單是因為它生動機靈的面部表情，而且也是由於它身軀的獨特處理。這種獨特的處理顯示出了已過中年的男子那略微鬆弛的軀體。

古王國藝術的另一創造是表現人物相貌的半身雕像。這種半身雕像我們是如此之熟悉，以至都傾向於認為它們是一種當然的雕塑形式。然而，它們的由來却是個迷：它們是否只是一種簡化的雕像，一種比全身像來得便宜一些的代表物？或者是否有它們自身特有的目的——也許是作為對遙遠的新石器時代那種使死者身首分離的習俗的反響(參看圖18)⁵？不管怎樣，這些半身雕像中最早的那尊(圖17)也要算是最優秀的，而且的確還是整個古王國時期偉大的人物雕像作品之一。在這個貴族雕像的頭部，我們不但能感覺到堅硬不變的頭骨外形和覆蓋其上的那層柔軟活動的肌膚間極其微妙的變易，還能看出對於雕刻對象個性的深刻描繪。

墳墓裝飾

在結束古王國之前，讓我們來看看非王族墳墓祭室中的一些展現日常生活情景的藝術描繪，比如在薩卡拉的建築監督官逃(Ti)的墳墓祭室中的一些浮雕情景。圖20展示的獵殺河馬的場面，因其背景的風景而尤使我們感興趣。該浮雕的背景是由一片密集的紙草構成；草莖組成了整齊的波紋圖案，一直伸展到浮雕上端騷動的場面裏、矮小的捕獵者危及了在哪裏築巢的鳥。浮雕下端的河水被表現成鋸齒狀的圖案，掙扎着的河馬和魚兒各佔一半密集在這段水域中。所有這些連同第一條船上的捕獵者，都被觀察得十分透徹，並且充滿着活動感；只有逃本人處之泰然，他站在第二條船上一動不動，好像他不屬於這個世界一樣。他的姿勢是受葬禮的人物浮雕和塑像的姿勢(比較圖3)，他比其他的人高出許多，因為他比他們更為重要。他身體的尺寸也把他從捕獵的情境中分離了出來——他既沒有指揮也沒有監督這場獵殺，他只是觀察着。逃的這種消極作用，是古王國時期所有這類藝術表現中對於死者描繪的共同特徵。這似乎是一種微妙的表達方式，這種方式表達了這樣一個信念：人的肉體死亡了，但其靈魂仍然活着，並能意識到今世的快樂，雖然死者再也不能直接參加世間的娛樂活動。我們還應注意到，這些日常生活的情景沒有去描繪死者生前最喜愛的娛樂，否則，死者就會緬懷往事，而這種懷舊情緒是同古王國墳墓的精神不相容的。事實上，人們一直能清楚地看到的是：這些日常生活情景構成了季節的循環——一種由周而復始的人類活動組成的，供死者靈魂年復一年地觀看的萬年曆。另一方面，這些情景的描繪為藝術家提供了一個擴大觀察力的好機會，因此，在一些細節裏我們常常發現一些令人驚異的現實主義的東西。逃墓中的另一塊浮雕描繪的是一群涉水過河的牛(圖21)：一個牧人把一頭新生的牛犢馱在背上，以免被淹着；這只受驚的動物回頭望着它的媽媽；那位媽媽也以同樣着急的眼光瞧着它。對情感關係的這種帶同情色彩的描繪，在古王國藝術中是出人意表的，同樣也是意外悅人的。要過一段時期後，我們才能在描繪人類活動的作品中遇到類似的情景。最後我們甚至還會看到，死者終於放棄了他那消極的永恒不動的站立姿勢，融合到日常生活的情景之中。

插圖說明：

- 圖1：新石器時代早期的城牆和城樓，公元前約7000年，約旦，杰里科。
 圖2：《人、船和動物》，王朝前墳墓中的壁畫，公元前約3200年，赫拉康玻里斯出土。
 圖3：《赫斯羅阿雕像板》，薩卡拉出土，公元前約2660年，木質，高45英寸，開羅埃及博物館藏。
 圖4、5：《納麥爾盾》，赫拉康玻里斯出土，公元前約3000年，石板，高25英寸，開羅埃及博物館藏。
 圖6：第四王朝的馬斯塔巴群。
 圖7：昭賽爾王的階梯形金字塔，薩卡拉，建於第三王朝，公元前約2600年。
 圖8：昭賽爾王階梯形金字塔剖面圖。
 圖9：昭賽爾王墓葬區平面圖：

¹ 金字塔(m表示馬斯塔巴) ² 殯儀廳 ³ ⁴ ⁶ 庭院 ⁵ 門廳 ⁷ 小神殿 ⁸ 北宮區
⁹ 南宮區 ¹⁰ 南墓



20

圖10：昭賽爾王墓葬區北宮的紙草狀半邊柱。

圖11：《巨大的斯芬克斯》吉薩，公元前約2500年，高65英尺。

圖12：吉薩金字塔群：密科里諾斯金字塔（公元前約2470年），凱弗倫金字塔（公元前約2500年），齊奧普斯金字塔（公元前約2530年）。

圖13：吉薩地方金字塔群的平面圖。

圖14：齊奧普斯金字塔南北剖面圖。

圖15：《凱弗倫王》，吉薩出土，公元前約2500年，閃長岩，高66英寸，開羅埃及博物館藏。

圖16：《密科里諾斯王及其王后》，吉薩出土，公元前約2470年，板岩，高56英寸，波斯頓美術博物館藏。

圖17：《安克哈弗王子半身雕像》，吉薩出土，公元前2500年，石灰石，真人尺寸，波斯頓美術博物館藏。

圖18：杰里科新石器時代的用石灰重塑面孔的頭骨，公元前約7000年，約旦考古博物館藏。

圖19：《坐着的書記官》，薩卡拉出土，公元前約2400年，石灰石，高21英寸，巴黎盧佛爾宮藏。

圖20：《遯觀看獵殺河馬》，（着色石灰石浮雕），公元前約2400年，遯墓，薩卡拉出土。

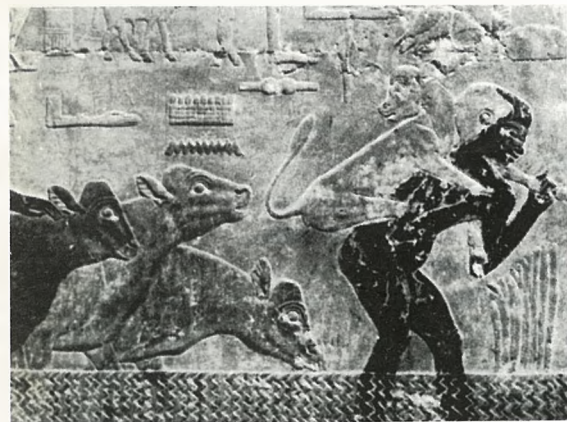
圖21：《涉水過河的牛群》，（着色石灰石浮雕局部），公元前約2400年，遯墓，薩卡拉出土。

圖22：《圖坦卡門出獵》，此畫為在底比斯圖坦卡門王的陵墓中發現的繪有彩圖的箱子上的一景，公元前約1340年，長約20英寸，開羅埃及博物館藏。

題頭圖：《拉霍特普王子及妻諾弗麗特》，公元前約2580年，着色石灰石，高47¼英寸，開羅埃及博物館藏。

譯註：

- 1 高原(plateau)，借指發展過程中的停滯階段。
- 2 杰里科(Jericho)，巴勒斯坦一古城。
- 3 赫拉康玻利斯(Hierakonpolis)，上埃及的一座宮殿城。
- 4 風格，原文為style，除“風格”外亦可作“方式”、“樣式”、“文體”、“格式”等數解，為統一起見，本節文章中皆譯為“風格”。
- 5 據近來的發現推斷：新石器時期的人確信靈魂寓於頭顱之中，人死後取下頭顱將身體埋掉，頭則被存放起來，並用較持久的物質取代面部的肌膚，重新塑造原來的面孔，以使靈魂在頭顱中永存。



21



22

徵稿啓事

本刊遵循社會主義文藝方向，堅持“百花齊放、百家爭鳴”方針。立足西南、而向全國，反映美術思潮，傳遞美術創作和學術研究信息。是美術理論、美術創作的園地，國內外公開發行的大型美術刊物。

本刊注重理論性、學術性、知識性。並積極扶持和關懷美術界“第三梯隊”新生力量的成長。

歡迎下列稿件：

- 一、美術作品：創作、習作均可。
- 二、文章：當前美術界重大理論問題探討；美術教學研究；中、外美術史、論研究；繪畫美學思想研究；中外畫論研究，技法研究；

美術創作研究；古、今、中、外美術家研究，美術作品研究；中、外博物館介紹；具有研究價值的史、論資料；有關美術的翻譯文章；

三、本刊接受國際友人來稿。

四、文字稿件請用稿紙譽寫清晰。文中如需附圖，將文稿、照片一並寄來。翻譯稿請附原文。請勿一稿兩投，來稿利用的五千字以上手抄稿負責退還。畫稿請寄原作，如稿件過大，請拍彩色120°反轉片放大黑白的照片一張，不用的畫稿一律負責退還。發表時筆名聽便。

五、稿件一經發表即致稿酬。

本刊編輯部