

萬有文庫

第二集七百七種

王雲五主編

化石人類學

(四)

鳥居龍藏著

張資平譯

商務印書館發行



化學人類學

(四)

鳥居龍藏著
張資平譯

自然科學叢書

第十三章 馴鹿時代之美術

第一節 裝飾具彫刻

第一項 緒說

關於歷史時代之人類，可從文字上所流傳之研究資料而知之。但此有史時代實屬最近之時代。在先史時代尚有極長之人類活動時代，惜當時尙無文字，無從流傳至今，故今日吾人對於此等先史人類文化多不明瞭。近因人類學、考古學之進步，發見當時人類之遺骨及其遺物，遂從而研究之，先史時代之情形乃漸見明瞭。

自今日之歐洲人，大都承認在鐵器時代、青銅器時代以前已有石器時代之存在。在此石器時代，除製造石器之外，尙製造骨、角、木材等武器及用具。但此石器時代之石器製作法亦分兩種。以上

所述石器皆用打擊法製成之。使用此類石器之時代爲古石器時代。在此時代之後，石器之製造則用磨製方法。使用此石器之時代謂之新石器時代。此乃週知之事實也。

本章所欲研究之美術，亦爲古石器時代之美術。此時代美術之發見，在今日較之十九世紀益見增加，尤以法國之此種研究最爲發達，實執世界之牛耳。

在古石器時代中，又以馴鹿時代之美術品爲最有美學上之價值。其不完全之用具上所表現之美術，實有足以與現代最精煉之最高藝術相比較者。又馴鹿時代之美術品，在美術品中，亦堪稱最古。吾人研究此等美術品以如何之趣意而造成，由是美術之起源問題，不單在理論方面，且在客觀上亦可以達到最後之目的也。

馴鹿時代之美術在歐洲各地，如英國、奧國、俄國各地皆有發見。但其分布之中心地仍在法國。即在法國，亦以由康塔布利亞（Cantabria）延長至西班牙之地帶，如弼里哥爾、比勒尼等地方爲最重要。

分布於上述廣大區域中之美術，若從年代學上加以觀察，可以作時代上之分類。此種種時代

各以其所有文化而另具有一種特徵。

下部古石器時代，即細連、阿修連、模斯德連之三時代，並未遺留有何等之美術。但進至上部古石器時代以後，即進入馴鹿時代以後，文化更加發達。此時代之氣候爲苔原性或草原性，極其寒冷乾燥。馴鹿時代又分爲奧利那西安、梭魯特連、瑪格達勒尼安之三時代。其中間期之梭魯特連文化僅限於局部的地域，由藝術上言之，尙屬次要之美術也。

歐洲之古石器時代約與地質學者所謂更新期相當。在年代之連續上大體已經確定。唯其絕對的年代則無從確定，因各學者之推測而有差別。據最可靠之推定，奧利那西安時代距今約二五〇〇〇至一六〇〇〇年以前。瑪格達勒尼安則距今一六〇〇〇年乃至一二〇〇〇年以前也。

古石器時代之用具形狀，第一爲線之均整調和，輪廓亦極爲美觀，因人類文化之發達，此等用器不單求其適於實用，且亦要求在視覺上有美感也。

今試先從法國上部古石器時代最初之造形美術作品述之。法國人之最古代祖先所遺留之文化，由考古學上觀之，有如人生幼時最初之微笑。

穴居人在諸種用具之上施以彫刻、線彫、繪畫等之造形美術而外，亦如現代未開化人種酷嗜跳舞、唱歌等藝術。關於此事實，惜尙未發見有何等之確據，唯略能舉少數之例證而已。

在古石器時代有表現人類或動物之壁畫及彫刻，以描寫彼輩富於變化之日常生活，但其中無表現馴鹿之獵人者。

在東洋方面，有時在歐洲方面亦發見有銅器時代、鐵器時代之彫刻及繪畫。唯所表現之民族不明耳。其彫刻繪畫之主要題材多屬宗教的儀式、戰爭、狩獵、海上及陸上之遠征、遊戲、舞蹈等。故欲想像古代之生活而記述之，則此等美術實爲最主要之參考資料。

從前所發見之古石器時代美術品甚爲豐富。但在先史考古學上則尙未發見有上述之研究資料。即古石器時代美術之主要者僅屬動物之彫刻及繪畫。其中類似人物像者殊罕，即有之，亦無何等確定之表現也。

古石器時代之洞穴壁畫中有戴奇妙之動物假面之人類。由是可以推知當時尙興行神聖之踊及魔術的儀式。但在瑪格達勒尼安時代有無跳舞，則尙未確定。至同時代之人類似亦與今日

之未開化民族相同，能作種種之假裝也。

在此時代之洞穴中發見有種種之遺物。其中有數個類似樂器之石器。一八七五年以來，皮埃特氏主張瑪格達勒尼安人曾製造樂器。因洞穴中發見有鳥骨之小管，認爲係一種笛。此小管之口有磨擦之痕跡，管孔斜開。據皮埃特氏之研究，此等骨管相集成一樂器，而各骨管則各爲其一要素。但布魯伊氏則不信此骨管爲樂器，謂係瑪格達勒尼安人之針筒。

在英國，肯特地方之古石器時代洞穴中，發見有兔骨，最初亦以爲屬原始笛之一種。馴鹿、羚羊之枝角有一端開有洞孔者，發見於古石器時代之諸洞穴中。例如在梭魯特尼奧、普拉加爾、列澤棲、模特、下部羅周利、布留涅契爾、奧利那克等洞穴中，皆發見有此種器具。一般亦以爲係一種之笛。此等骨管所發音調至爲尖銳。又因笛之大小及洞孔之位置不同，其音調大有差別。

第二項 塗飾身體之色料及文身

原始民族幾全體有塗飾身體之習慣。格羅斯氏 (Grosse) 在其著書「美術之起源」中，論澳洲土人之塗飾身體如次。

「澳洲土人各在其袋中貯藏有白色黏土、石黃、紅丹等。平時唯在頰、肩、胸部點染紅色之斑點。至儀式之日，則塗飾其全身。」

此種習慣，在昔日弼爾維安 (Pelvian)、加羅林 (Caroline)、加利福尼亞等地方之印第安人間甚為盛行。在今日之澳洲土人、安達曼人、紐西蘭之瑪奧利人 (Maoris) 及南北美洲之諸土人仍保留有此種習慣。

刺劃身體染飾成種種文象之習慣亦行盛於古代之人種間。即在今日文明人種之下層社會，亦尚有此文身之習慣。此乃永久保持身體裝飾之最完全之方法。

先史時代歐洲之最初人類亦以同樣之方法文飾其身體。唯當時所用色料則無從辨認。塗身及文身之色料，在洪積期末期新石器時代，最近在青銅器時代初期，仍保留有此種習慣。此得由下述之間接證據證明之。

(1) 在馴鹿時代之洞穴中發見多量之紅、黃、黑等色料。

(2) 在該時代，當埋葬人類屍體時，最少須以紅丹灑染其一部分。加白氏 (Carpent) 在

「埃及美術之起源」中，謂在埃及新石器時代之墓墳中，亦有如今日澳洲土人之墳墓。在死者手傍置有小袋，其中藏有當時埃及之人形偶像。在此偶像身上塗有種種之彩色，即表示其有塗身及文身之習慣。」

在細連及模斯德連時代尙未發見有上述色料之遺跡。但不能即斷定此兩時代完全未使用色料也。

至奧利那西安時代，使用色料之形跡則甚明瞭矣。例如在安多爾之羅修 (Roche) 洞穴中發見有十七種之色料標本。發見者之塞狄埃氏 (Septier) 因分析此等色料，其中有紅丹一塊，含有紅色粉末之黏土質物數公斤，含鐵氧化物之砂岩紅丹及石黃若干量，錳之氧化物數片。

此等色料似置於碗狀之石器中研碎之，然後加水調製，遂成色料。又在同地方發見有既塗紅丹之片岩塊，此與先史時代之埃及片岩之色料相類似。此兩者似有同一用途，皆無何等之裝飾。

又在羅修洞穴中發見有石篋，同樣塗染有紅丹。塞狄埃氏謂此石篋乃用以塗色料於身體上之用具。鐵錳礦等亦發見於法國之謝狄爾弼朗之飛洞穴中。在奧利那克地方之柯狄洞穴中亦發

見有含有若干黃丹之馴鹿骨製之圓筒。

敏棠之人骨亦如摩拉維亞之布龍 (Brunn) 洞穴之前梭魯特連時代之人骨，染有紅色。據奧巴邁埃氏 (Obermaier) 之研究，布龍人骨之染色，並非由於直接之塗飾，乃當埋葬時在屍體上撒有紅丹之粉末也。

普拉加爾洞穴之梭魯特連層亦含有紅丹及既受石器削蝕之黑鉛。此外在梭魯特地方亦發見有鐵之過氧化物及錳礦。

在瑪格達勒尼安時代，此等色料之存在證據非常豐富。諾阿埃 (Noailles) 之梭魯特連、瑪格達勒尼安之洞穴，亦發見有石黃之破片。巴當及布桑尼兩氏論述此石黃破片如下。

「石黃溶解水中時，由淺黃至紅褐色，間可作成七種鮮豔之色。又由重氧化錳亦可作成青黑色。」

在列澤棲、下部羅周利、布留涅契爾、多爾道尼之利威伊爾 (Riveiere)、上部比勒尼之阿爾禮 (Arles)、奧蘭山 (Auransin)、安多爾之聖瑪塞爾 (St. Marcel)、羅阿爾之塞爾 (Sail)、史

庫珊 (Suezan)、偉爾登堡之修省里德及比利時諸洞穴皆發見有此類礦物。在利威伊爾洞穴中發見有線彫之紅丹泥灰岩及介殼狀繪具，其中尚含有多量之紅丹。

如上述，當時人類置此等色料於繪具板及色料容器中，研碎之，然後用之於種種之用途。據現代人種學之證明，馴鹿時代之穴居人有以色料塗飾身體之習慣。

又馴鹿時代之人類亦如今日之未開化人種有文身之習慣。其銳利之石錐似用之於文身者。因當時氣候之嚴寒，馴鹿時代之穴居人雖皆必穿衣服，但仍未能以必須穿衣服而拒絕文身，更無理由以拒絕顏面之刺黥。至新石器時代，塗身及文身之習慣似益見盛行。

第三項 身體裝飾品

在塗身及文身之後，則有裝身器具之製造。此在古石器時代甚為盛行。其主要者乃用穿孔之介殼及動物齒所造成之頸飾及小鎖鏈。澳洲土人一般用介殼以裝飾身體。在法國之高盧地方不單在新石器，即在高盧時代尚見使用。馴鹿時代之穴居人常用新介殼或介殼化石為衣服上之裝飾品。

馴鹿時代之墳墓可以證明當時之使用介殼。格里瑪狄洞穴中之加偉養 (Cavillon) 人骨之頭蓋上，佩有由二百個以上之小衣介 (Nassa) 所造成之頭飾。又由一八七二年至一八七五年，李維埃爾氏在同洞穴中發見有二具之幼年人遺骨，亦佩有介殼之裝飾，如頭飾，頸飾，及手釧等；同時亦發見有動物之犬齒。

在今日之意大利各地漁人之女尙有用貝殼所製之頸飾。此爲至有趣之現象。上述二幼年人之裝飾物亦爲一種之小衣貝 (Nassa Merletta)，裝飾於類似圍裙之上，蓋以之殉葬於此洞穴中者。因發見有幼兒之遺骨，故名之爲幼兒洞穴 (恩芳洞穴)。

下部羅周利之人骨亦佩有地中海產貝殼之裝飾物。但此等貝殼散布於全身之上，即額部一對，腕部一對，膝部四對，足底部二對。至貝殼種類有兩種，一爲 *Cypraea lurida*，一爲 *Cypraea pyrum*。

摩拉維亞之布龍人骨亦有化石介殼之裝飾，發見於距墓場數公里之處，屬 *Dentulium badense* 種，計有六百個之破片，似用之以製頸飾。

在加偉養洞穴中發見有約八十個之海產小貝殼，大部分皆呈紅色，約十分之一穿有洞孔。又拉爾狄與克利斯狄兩氏在克洛麥農洞穴中亦發見有三百個之貝殼，屬 *Littorina littorea* 種。研究此等介殼類之種屬本甚有趣。唯非本書範圍，故從略焉。又發掘洞穴者常在距洞穴極遠之地發見有多量之介殼類。在洪積期之洞穴內，發見介殼類如此之多，且多新介殼，非盡屬介殼之化石。故知當時人類不單以此種動物為裝飾，且取作食料。

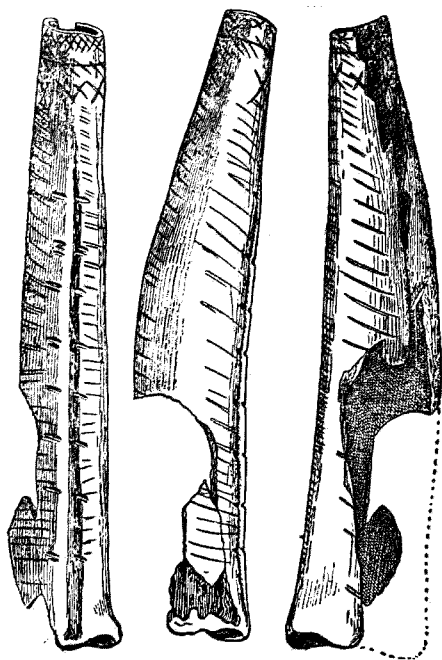
裝飾用之介殼普通與動物之齒共同發見。由此動物之齒即可以證明獵人之存在。此等遺物多發見於洪積期洞穴中。當時穴居人常選取肉食獸及鹿之犬齒，在齒根上穿鑿洞孔，故便以串絡，且加以纖細之彫琢，有時且染以極濃之赤色。據李維埃爾氏之記述，今日澳洲土人亦以赤色染其頸飾。

西班牙之保梭達杜勒 (*Baouso da Torre*) 洞穴，在深約四公尺之處，發見有人類頭蓋骨。在此頭蓋周圍，亦有多數穿孔之貝殼及鹿齒。其中有頸飾由若干鹿之犬齒及一百六十七個貝殼構成之。又在其兩肱附近，發見有釧，右腕有小衣貝二十五個，*Cypreaa lurida* 種一個，同 *C. pyrum*。

種一個，且在大腿骨之上端各有一個 *C. lurida* 種之貝殼。此似從腰帶上落下者。

在同洞穴中，上述人骨發見地點之下，約十五公分之處，即在鎖骨之下面，亦發見 *C. pyrnum* 種一個，小衣貝種二個。此等介殼亦似頸飾之一部分。腕之上部發見有腕環，屬右腕者由鹿齒及貝殼構成之。右手頸有小衣貝數個，*Cypraea* 一個，左手頸則有小衣貝二個，*Cypraea* 種一個，及螺貝一個。上述各種貝殼尚發見於大腿骨之顆狀突起之兩側附近。

保梭達杜勒之裝身具上所用貝殼種屬甚多，計有 *Cardium*, *Cypraea*, *Buccinum*,

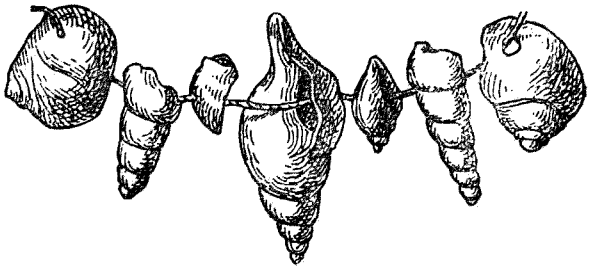


圖九四二 筒角鹿之紅丹含有

Oerithium 等在加偉養洞穴中亦發見有小衣貝。

在巴瑪格蘭德 (Burma

Grande) 洞穴中發見有介殼及動物之齒，同時發見有魚之椎骨及耳環。在此洞穴中有埋葬三個屍體之墓墳。其中一男屍之頭部有穿孔之小衣貝及穿孔之魚椎骨，鹿之犬齒等。鹿之犬齒齒冠上施以線狀之模樣。額部則有象牙之耳環。此耳環一面扁平，一面作半球體，上



第二五〇圖 作頸飾之海產介殼



第二五一圖 拉加烏洞穴之動物齒

面刻有平行之細線紋，其扁平部分則穿有孔穴。在頸部有由上述耳環及魚椎骨十四個鹿齒構成之頸飾。在胸部亦發見有上述半球狀之耳環，開孔之鯊魚椎骨及骨管。此骨管形狀有若兩個橄欖核相聯合，其一面彫有平行線紋。又在左脛骨兩側各有一個大貝殼，屬 *Cypraea millepunctata* 種。

在男屍之傍，有女屍一具，其頭部爲小衣貝開孔之魚椎骨等所掩蔽。在額部則發見有數個半球狀之耳環。在頸部亦有狀若兩個橄欖核相聯之骨管。此外在頸部有頸飾，如第二五二圖所示，裝飾物排列成互相平行之三列，上部二列爲魚之椎骨，下部一列爲小衣貝，又每有四個魚椎骨及三個小衣貝之後，則間以一鹿齒，區劃之成三段。

在上述三人骨之稍上部，復發見二人骨，其中人骨之頭部亦有頸環，由小衣貝開孔之鹿齒，象牙之半球狀耳環等構成之。耳環長約二十公釐，球狀直徑則約長十五公釐。其他一人骨則既腐朽變化，唯在其周圍發見有多數之小衣貝。

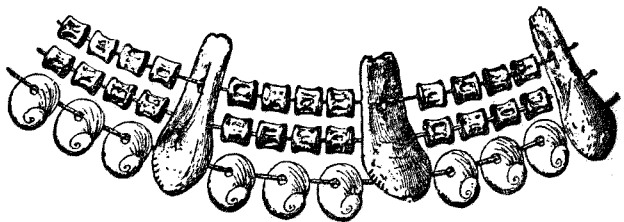
此外在康布加弼爾之奧利那西安層中之遺骨同樣爲海產介殼類所掩蔽。在克洛麥農洞穴

之多數人類遺骨中，亦發見約三百顆開孔之貝殼，其中多 *Littorina littorea* 種，同時並發見若干之象牙耳環，形狀有作圓形者，有作橢圓形者，開鑿有一個或二個之洞孔。

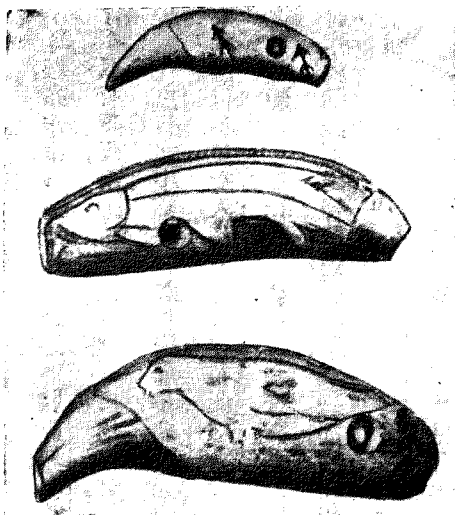
巴渭蘭及普列德摩斯特之墳墓亦與巴瑪格蘭德相同，發見有象牙耳環，亦作兩個橄欖相聯合之形狀。普列德摩斯特墓墳中之幼兒遺骨亦佩有頸環，由十四顆上述之耳環構成之。

在史貝之中部奧利那西安層中，亦發見有與上述耳環相類似之象牙器。但不見有人類遺骨。又在布龍之人骨傍邊，亦發見有六百以上之貝殼，屬 *Dentulium badense* 種，發見地點距墓墳約數公里，貝殼皆作成圓錐形之管狀，便於串絡，其一部分互相嵌合，似為一種胸部之裝飾。

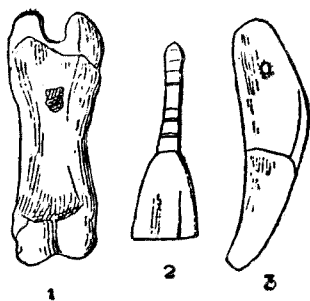
在瑪格達勒尼安之墓墳中，亦發見有上述之裝身器具，其形式普



第二五二圖 巴瑪格蘭德墓場中之男子頸飾



第二五三圖 都留狄洞穴之綜影動物齒



第二五四圖

- (1) 開孔之馴鹿足趾
- (2) 既加工之動物齒
- (3) 開孔之動物齒

通較之奧利那西安者爲簡單。在奧杜 (Hotaux) 人骨之傍，發見有開孔之鹿齒。在下部羅周利之幼兒頭蓋之下部，亦發見有穿孔之反芻類犬齒十一個，此似爲一種頸環也。

梭爾德之都留狄 (Dunhuang) 洞穴中，人骨附近亦發見有熊之犬齒四十個，獅之犬齒三個，

其中約二十個，如第二五三圖所示，刻有有趣之線彫。此等犬齒發見地點有二，距人類頭蓋之距離亦不相等。據布爾氏之意見，謂一係頸環，一係腰帶。

如上所述，當時人類裝飾身體之器物亦如其日常用具，武器，攜帶品等同樣，施以種種之裝飾。與古石器時代之男女人骨共同發見之裝飾品，特別關於巴瑪格蘭德洞穴之裝飾品，當詳述之於古石器時代之墓墳項中。在該時代男子身上之裝飾品，亦如今日之未開化人種，較之女子之裝飾為華美，且種類亦多。

格羅斯氏在「美術之起源」中，關於此項，亦有所記述。「劣等人種之裝飾品之分配亦與優等動物同樣，即男性為取媚女性而加以裝飾也。在未開化人種，無年老未婚之女子。在動物中亦有同樣之現象。女子為要確定其結婚生活，或男子為追求一配偶，常須費極大之努力。」

格羅斯氏根據上述結論，曾引用惠基安人，慶斯蘭人，南部澳洲土人之人種學上之典型的例為論證。馴鹿時代之格里瑪狄「幼兒洞穴」之二具人骨及巴瑪格蘭德洞穴之三具人骨對於此問題皆足為參考之資料。

瑪格達勒尼安人因其文化之發達而模造種種之裝飾品。在波蘭之「猛獁洞穴」中發見有以象牙爲材料所模造之齒。又在下部羅周利洞穴則發見有以馴鹿角爲材料所模造之貝殼。

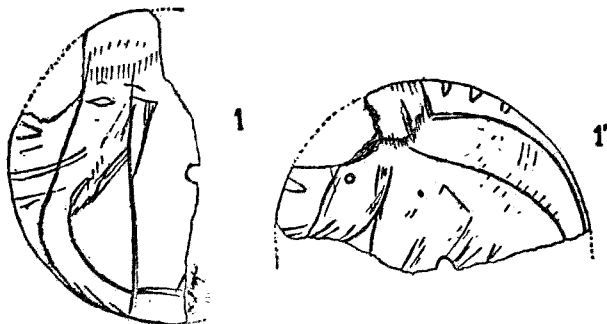
馴鹿時代之裝飾品，除上述者以外，尚有多數之小裝飾品。今日之未開化人種以種種金屬製造耳環，蓋喜其光澤及珍貴也。洪積期之獵人亦然，常覓得半透明水晶，有色水晶，及化石等攜回其洞穴或小屋中。例如在阿爾修爾白爾洞穴中有三葉蟲化石及種種岩石標本是也。

比利時、哥瓦埃洞穴之上部地層中亦發見有巴黎盆地所產開孔之化石貝殼、鮫齒、及椎骨等。在新石器時代之歐洲，以黑玉爲裝飾品之風盛行。在上部比勒尼之奧蘭山、奧國南部庫廉斯附近之古登奴斯、摩拉維亞之柯斯狄律克及棲杜尼 (Nitani) 等馴鹿時代之洞穴中亦發見有此種粗製之裝飾品。在泰茵根附近之契斯拉洛荷洞穴中，亦發見有多數黑玉、黑琥珀之裝飾品。此等石器在斯拉夫 (Slav) 地方產量最多。

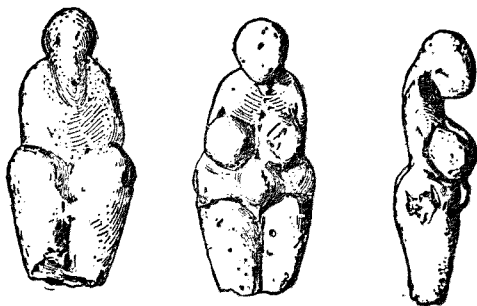
在古石器時代之採集品中，多僅一孔穴之耳環。其中最簡單者爲一端開孔之礮石。此外尚有用骨、象牙、馴鹿角、黑炭等材料製成者。有時施以纖細之裝飾。在杜里羅畢特洞穴中發見有用松柏

科木材彫刻之玉蟲，與立體彫刻或輪廓彫刻相類似。總而言之，馴鹿時代裝飾品之大部分皆施以動物像或線彫之裝飾。

骨製圓盤有中央開孔者，與今日之骨釦相似。尙有兩側施以線彫者。在多爾道尼列蒙丹洞穴中所發見之圓盤，雖不完全，但雙面皆加有猛犸之線彫（第二五五圖）。至此等圓盤用於何種之裝飾，則未明瞭。開孔之礮石亦似用於作



第二五五圖 列蒙丹洞穴之骨製圓盤



第二五六圖 格里瑪狄敏棠之小像

絡墜一類之裝飾，或用於鎮壓魚網，或用於調色板，與新石器時代墓穴中所發見之片岩塊相類似。據摩爾堤埃氏之「古石器時代之腕環」中所載，在普拉加爾、偉朗諾爾（沙蘭特州）、史貝（比利時）等地方發見有腕環之破片，乃以猛獁牙為材料，刻削成小片而連串之，遂成腕環。在普拉加爾洞穴中所發見者有銛齒狀切口，同時在此洞穴之上部梭魯特連層中亦發見有粗糙之象牙環。

第四項 草案畫彫刻古典派自由派

洪積期之美術未見衰頹而突然消滅，此亦即為其特徵。故在歐洲大陸及與之相隣接諸國之新石器時代地層中，完全不發見洪積期之美術。繼古石器時代之游牧生活者為農業。當時人類既踏進其新生活之過程中，故盡棄其祖先所慣用之工藝品矣。磨製石器時代之人類能用巨石造宏偉之墳墓，而建設前代穴居人所夢想不及之巨石文明。但纖細之造形美術及線彫則完全消失矣。洪積期美術急激消滅之理由雖不可知，但最少，據最近之研究，吾人可以考察繼洪積期美術而起之文化之發達。據皮埃特氏研究比勒尼地方之結果，及最近諸洞穴之發見，遂得解決上述之

疑問。

在比勒尼地方彫刻之發達後於線彫。此現象驟觀之，似甚爲特異之現象。但若熟加考察，卽知物體之表面的表現較之立體的表現爲原始的，無不合理也。皮埃特氏卽完全根據地層上之事實，將彫刻置於線彫時代之後，卽置之於馴鹿時代之後。

但對如上之觀察，賦與絕對之價值，亦未能免輕率之譏。一方面，在奧利那西安、梭魯特連兩時代並非全無表現人物或動物之線彫。在另一方面，則除最末期之羅爾狄西安時代（Lorthetion）以外之全部馴鹿時代地層中皆發見有彫刻物。

皮埃氏以爲都留狄、瑪太棲爾之下部地層與布拉山普伊之下部地層相等。氏就於比勒尼諸洞穴之地層作比較，未能稱爲正確。洪積期之美術實有兩派。第一爲古典派，卽原始派。其二爲自由派，卽進化派。上述之實體論者與自然論者兩派，從最初期起，中經發達期而各維持其固有之特性。但因時間之進展，其型態仍不能免多少之變化。在前者之原始派有浮彫、壁畫及線彫。在骨、象牙及馴鹿角上表現人物或動物之纖細的線彫，此等在原始派則爲例外。反之，在自由派方面則極豐富。

皮埃特氏以爲彫刻較線彫後起。在此兩者之間尙有浮彫及輪廓彫刻之過渡期。此種觀察與皮埃特氏當時所發見事實相一致。但在今日，證據資料日多，此種觀察已不適用矣。若奧利那西安時代有彫刻，瑪格達勒尼安時代末期亦有線彫，則此等美術之出現決非前者繼後者之後而發生，乃在奧利那西安初期，既有繪畫、線彫、彫刻三者同時出現也。

奧利那西安時代彫刻物之存在地層可以稱之爲古典彫刻層。何以言之？蓋洪積期最有鑑賞價值之自由派美術品多發見於其中部地層中也。

上述古典，自由兩派，若比較其屬於同類之美術，則不難明瞭其間之差異。但亦有不能明確認識者。古典派之浮彫以表現人類爲主，若以之與表現動物之洞穴壁畫或線彫相比較，則可以認識其明顯的對照。

古典派之彫刻物多屬次述之種種小像。

(a) 敏棠地方附近格里瑪狄洞穴之女人小像——其中一個則發見於巴瑪格蘭德洞穴，材料用黃色凍石。在表現該時代之婦女一點，別具一種特徵。

格里瑪狄之彫刻小像顏面部分無一根之刻線胸部極發達腹部有球狀突起與布拉山普伊之小像腹部相類似（第二五六圖）。在格里瑪狄洞穴尚有四個結晶質滑石小像，一個骨製小像。其中一個，從其頭髮狀觀之，似爲寧德塔人之側影。其他皆表示富於脂肪質之狀態。即臀部肌肉外部之脂肪質組成過度發達，使人聯想及霍登脫族脂肪發達，臀部肥大之狀態。

(b) 在布拉山普伊洞穴所發見不完全之數個女人小像。——在帕普洞穴之下部地層中，發見多數個象牙製之女性塑像破片。其中最有名者，厥爲皮埃特氏所發見之「布拉山普伊之愛神」(Venus de Brassempouy)。此小像無頭腕及腳，唯遺留腹、腰及左腿三部而已（第二五七圖）。

其次爲「被頭巾之女像」(hooded figure) 此爲頭部被有頭巾之彫刻，眼、眉、鼻皆甚清晰，但無口。此頭巾可以與埃及之頭巾相比較，可謂偶然的類似。又在瑪大棲爾洞穴亦發見一個女人小像。

(c) 滂阿列斯（比利時）之瑪格利特洞穴中所發見之馴鹿角製小像。——據都滂氏

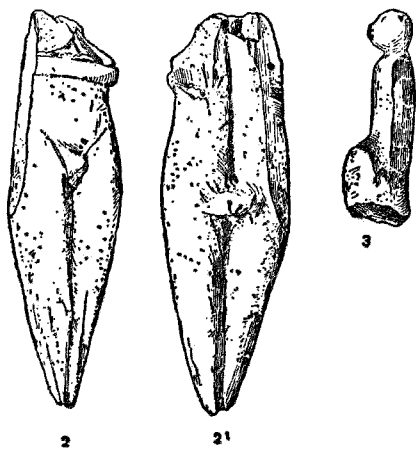


第二五七圖 布拉山普伊之象牙女人像及
『被頭巾之偶像』之首

之「石器時代之人類」所載，此小像發見於瑪格律特洞穴，大部分既磨滅不易認識。

(d) 摩拉維亞之布龍墓穴中所發見數個象牙小像。——摩拉維亞、布龍地方之小像發見於深十五英尺之黃土層中。敏棠與布拉山普伊之小像屬於前梭魯特連時代。至瑪格律特及布龍兩地方之小像則屬馴鹿時代之中部層（第二五八、二五九兩圖）。

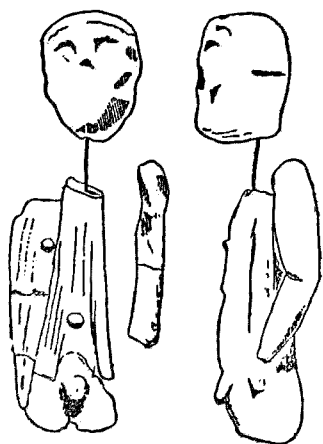
下部羅周利洞穴亦由韋布列氏發見有小像，名之爲『不純的愛神』(Venus impudique)，此爲象牙彫刻物，高八公分，頭及腳掌均已破壞，兩腿分離，就其全體之型式觀之，與奧利那西安之諸小像不類似，但亦有與之相同之點，即最初不彫塑腕部，至其理由未明。發見地點之地層狀



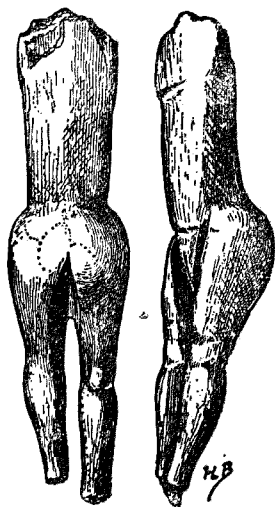
第二五八圖 對面右爲格里瑪狄洞穴之小偶像對面左爲布拉山普伊洞穴之小偶像

態亦不詳也（第二六〇圖）。

（○）偉連多爾夫之小像——距克廉斯十二英里之多腦河左岸，偉連多爾夫黃土層中，發見有石灰石之女人彫刻像。此小像為全裸體，身體異常發達，除足，掌部分以外，身體全部之表現明瞭。布魯伊氏謂『造此小像之藝術家，手段頗高，已極端表現其大膽的寫實主義之作風也』（第二六一圖）。



第二五九圖 布龍洞穴之小偶像

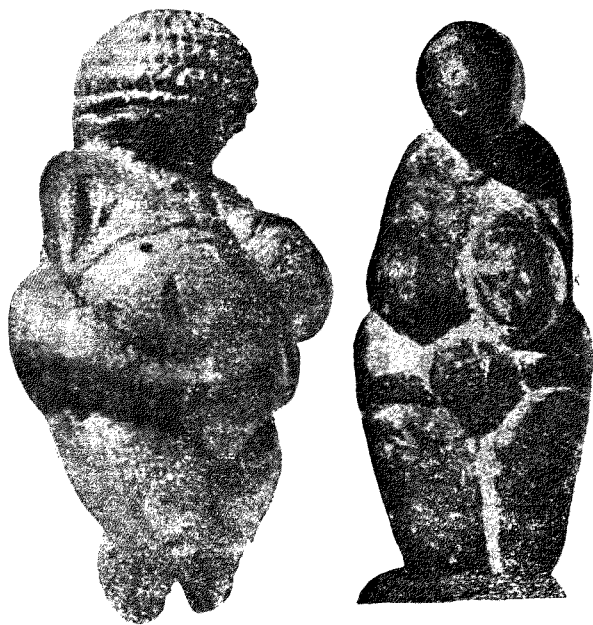


第二六〇圖 下部羅周利洞穴之『不純之女神』

(f) 多爾道尼，羅塞

爾 (Tausse) 之石灰石女
像淺塑 (bas-relief) —— 在
多爾道尼、布龍河谷之羅塞
爾洞穴，發見有四個之石灰
石女像，彫刻物，皆爲淺塑，未
完成之彫刻品也。其中最
有名者如第二六二圖所示之
『裸婦』 (nude female)，
右手持駿犁之角，高約十八
英寸，左手之五指明瞭，置於
身體之前部。此種淺塑物深

第十三章 馴鹿時代之美術



五五五

第二六一圖 併連多爾夫洞穴之小偶像

埋於奧利那西安時代之沈積層中。頭部傾向左方，表示側面像，腮部與肩部緊接，乳房頗長，向下垂，像面尚遺留有紅色之色料。由此推知此女像曾經塗染彩色者。

距上述之

女像約二公尺之處，發見有同樣之石灰石淺塑女像，其彫刻不及前者之明瞭，腳及右腕皆未表現，左手向上方彎曲，頭傾向右側，亦表示



第二六二圖 羅塞爾洞穴之淺型女像

側面像。頭髮則

由平行垂直線

及二條橫線表

示之，與布拉山

普伊之『被頭

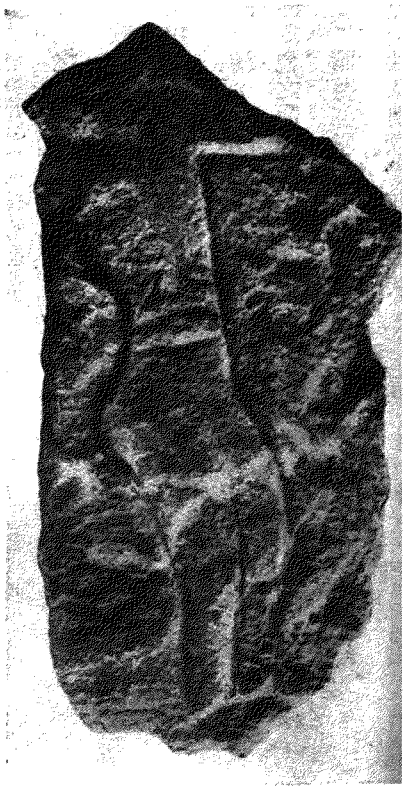
巾女像』相似。

又在同地

點發見如第二

六三圖所示之男體淺彫刻，但頭頂腳下及兩腕之大部分已破壞，唯胴與腳之彫刻甚巧妙，體格偉幹，似作挽弓或投槍之姿勢，像高約十六英尺。

(g) 下部羅周利之『勒備格女像』(Lespugne statuette)——此乃最近發見於上
加朗奴、勒備格地方之女人小像。在奧利那西安之美術中為第一位之傑作。如第二六四圖所示，

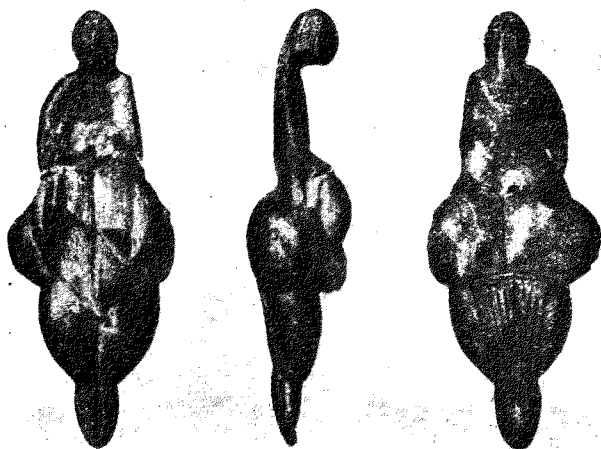


第二六三圖 羅塞爾洞穴之淺塑男像

胴體下部似穿有圍裙，腕部彫刻能懸浮於胴體之上。技術之巧妙有足令人歎賞者。

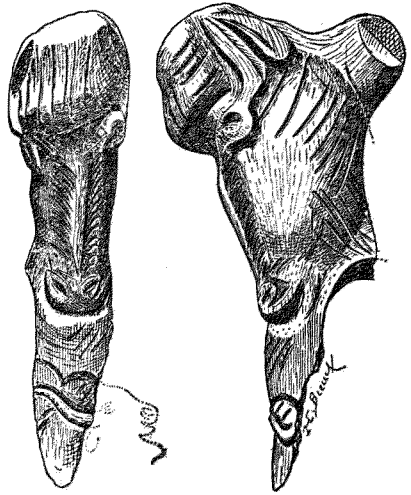
此類奧利那西安時代之女像，亦如前所述，臀部表示脂肪肥大之特性，與霍登脫人相類似。此種與霍登脫人相類似之特徵亦發見於埃及地方先史時代之陶器偶像。且「披頭巾之女像」及上述敏棠之小像，其頭部亦與埃及之像之顏貌相類似。故知法國洪積期之小像美術品與埃及尼羅河之小偶像有關係，此乃現今學者所極重視之問題也。

加白氏 (Capart) 謂臀部脂肪肥大之小像分布甚廣。不單發見於法國、奧國、摩拉維亞、埃

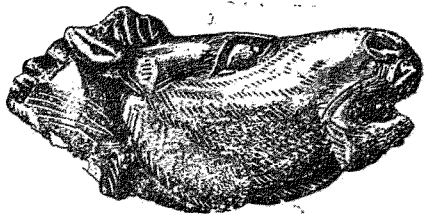


第二六四圖 下部羅周利洞穴之『勒備格女像』
(左)後面(中)側面(右)前面

及諸地方，且在瑪太 (Malta) 杜拉斯 (Doras) 伊利亞 (Illyria) 布陀美爾 (Buthmir, Bosnia) 庫庫狄尼 (Cucutini, Roumania) 塞勒特 (Sereth, Poland) 希臘 及 愛琴海羣島 中之克勒特島 (Crete) 皆發見有此類小像，而其地層則屬洪積期以後之時代，大部分屬於新石



第二六五圖 『指環』之一端刻有駿羣之像



第二六六圖 瑪大樓爾之『嘶啼中之馬頭』

器時代也。

法國之穴居

人與埃及之原始

人之間不單無何

等明確之關係，且

亦無間接之關係。

故在人種學上不

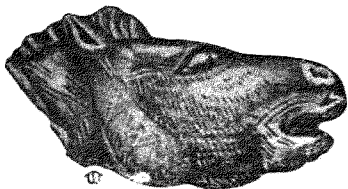
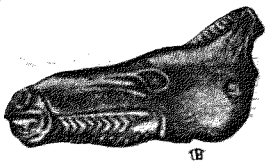
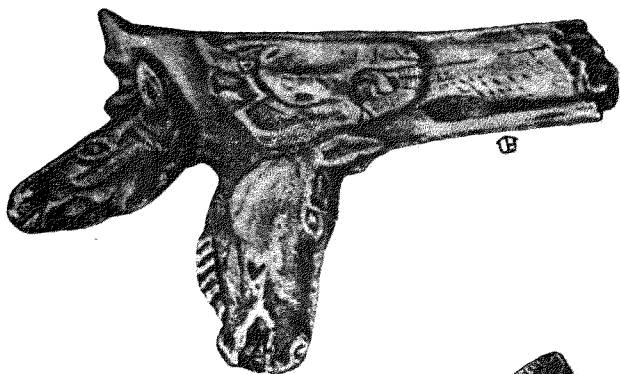
能發表其兩者之

關係學說。但孚琪

氏 (Fouquet) 在

彼之『埃及石器

時代之頭蓋研究』

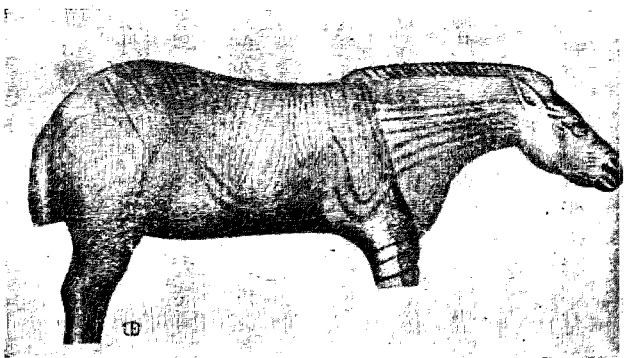


第二六七圖 馴鹿時代之動物彫刻

論文中，則大膽主張謂「霍登脫民族曾侵入法國，及後，則退卻至埃及。」此種斷語似稍失之輕率也。

列那哈氏就於先史時代之東西洋關係，有所論述，而偏重於東洋之影響。對於地中海文化之主體，即對所謂西洋文化之新要求，則未有適當之學說以應之也。又美拉氏（Sophus Müller）則謂布拉山普伊之小像年代當屬之於紀元前五千年乃至六千年之產物，即認為係甚新之美術，並謂法國洪積期彫刻時代之美術最多，僅能上溯至與埃及及新石器時代美術相等之時代。美拉氏之說亦係全無根據之空想而已。

動物之彫刻品除梭魯特連之鹿以外，全體皆屬瑪格達勒尼安時代。但由地層學上觀察，其中尚有一部分乃發



第二六八圖 魯爾洞穴之馬像彫刻

見於層序未明之洪積層中。今舉最有名之洪積期彫刻如下。

(1) 弼里哥爾地方——下部羅周利之坐型四腳獸，相聯二匹之馴鹿，二個指揮棒頭部之猛獁頭及駿犂及其他動物等。狄遮地方之褐炭馬頭。列蒙丹之馴鹿角製之馬頭。

(2) 比勒尼地方及其附近——魯爾地方之班點馬（第二六八圖）。瑪太棲爾之馴鹿角所彫刻細小的動物頭，嘶啼中之馬頭。布留涅契爾之白鳥，既剝馬皮之頭，猛獁，二匹之馴鹿，多數推進棒之破片。

(3) 北部地方之洞穴——阿爾修爾、白爾、杜里羅畢特洞穴之本製玉蟲。

以上所舉多數美術品非必一致有同樣之價值。就中以瑪太棲爾之馬頭為最有價值。因此彫刻之輪廓勻整，表情生動，堪稱完成之美術品也。皮埃特氏以為此種美術乃成於尚在野蠻時代之古代工人之手，其型式未免過於現代化矣。

又皮埃特氏在瑪大棲爾洞穴中發見有馴鹿叉角之彫刻，如第二六七圖所示，彫刻有兩匹之馬頭。又第三之馬頭則浮彫於叉角上。此與前述之馬頭彫刻同為洪積期之有名美術品。

在瑪大樓爾所發見其他馬頭彫刻，則如第二六六圖所示，或爲骸骨形狀，或爲剝皮之形狀。古代彫刻家之表現此種馬頭蓋骨，並非爲欲研究美術的解剖。此種奇妙彫刻之解釋，亦如關於洪積期全體之美術起源問題，唯有求之於未開化人種之原始的習慣的信念之領域中。關於此問題亦讓之後章也。

在比勒尼地方，魯爾洞穴所發見之象牙彫刻爲馬之塑像，如第二六八圖所示，馬體上彫刻有斑點，爲其特徵。此在馴鹿時代之彫刻物中爲最美麗美術之一種。

又在布留涅契爾地方所發見二匹相聯之馴鹿彫刻，其材料爲猛獁之牙，此極有興趣之美術品也。一般以爲此彫刻乃用作短刀之柄。但其真正用途仍未明也。兩匹馴鹿取同一方向之姿勢，其角則橫臥於頭與肩部之間，前肢不屈曲於身體之下，而向前方突出，頭之彫刻極生動自然，兩匹動物相緊接，最初以爲係屬於同一之彫刻（第二六九圖）。

古石器時代之技術有浮彫、彫刻及單劃輪廓之線影彫刻。至於淺塑則當舉阿留狄埃斯弼靈（Arudy, Espéring）之螺旋狀淺塑爲最有名（第二八二圖）。此種淺塑多屬意匠的文象，略作

扁平之凹凸而浮現於表面。

第五項 線彫人類之表現

洪積期之線彫彫刻較之彫刻物更爲豐富，皆屬於馴鹿時代後期之瑪格達勒尼安時代。因其數量過多，故僅能揭其概略之目錄於此。在今日既發見之瑪格達勒尼安線彫美術有數百之多，其材料則爲骨、石、象牙及馴鹿角不等。

由一八三四年至一八四五年間，在偉恩奴地方之謝霍（Cherford）洞穴中發見有線彫之骨器，於一八五一年由魯登奴氏（Joly Ieterne）寄贈於庫爾尼（Kuruni）博物館。至一八六九年，則由禾爾塞氏（Vorsace）提出於柯邊哈根之國際人類學大會，因知其乃屬於馴鹿時代之最初美術品。

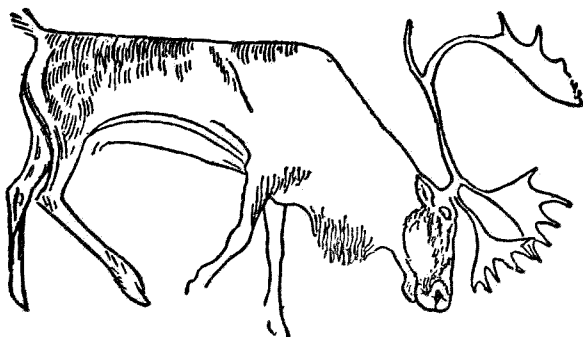
一八六四年，拉爾狄氏在法國之考古學雜誌上發表論文一篇，至可紀念之論文也。由此論文，一般始知洪積期美術之奇異及重要。拉爾狄氏在此雜誌上發表其與克利斯狄氏共同發掘多爾道尼諸洞穴之結果。同年月，偉布列氏亦發掘此等地層。



第二六九圖 布留涅契爾洞穴之兩匹相連之馴鹿彫刻



第二七〇圖 謝靈之線彫品



第二七一圖 泰茵根之『食草中之馴鹿』

一八七四年，在契斯拉洛荷洞穴中發見有馴鹿角之線雕品，即有名之『泰茵根馴鹿』也，如第二七一圖所示。吾人知洪積期線雕之工巧及此美術分布之廣大也。『泰茵根馴鹿』之線雕以輕閒之筆法表現其食草之寧靜的姿勢。

吾人若一思想及此美術品乃由古代畫工用極原始的用具雕刻而成者，則其藝術更有足令吾人讚歎不已之價值也。其雕刻工作最初必係使用最尖銳之錐，至於纖細之加工，則非用較錐更尖細之針不可矣。

馴鹿時代之線雕材料以骨及馴鹿角為主，有時亦用象牙及石材。又有用動物肩胛骨之扁平而以表現數種之人物或動物者。又有在此種肩胛上施以重複之不規則的線雕。亦有在確定的畫線之下，尚有草案畫線者。

馴鹿時代線雕之大部分皆表現動物或人物之側面圖，尤以表現人類者為最少。即在線雕及繪畫雙方，皆不甚注重人類之表現也。並且表現人類之少數線雕並不及表現動物之畫線正確與纖細。故在洪積期人類之研究上不能謂為有極大價值之參考資料也。

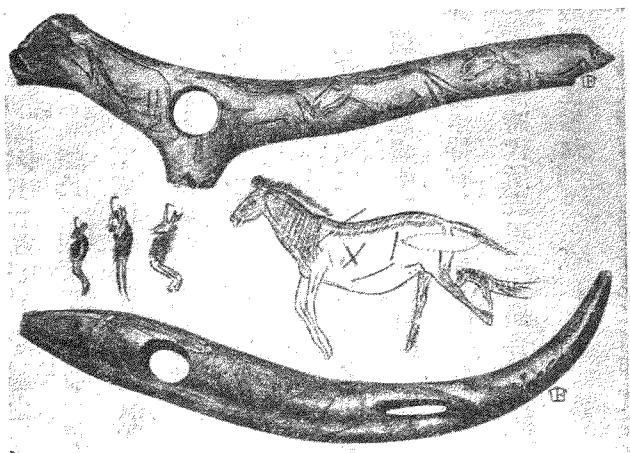
摩爾堤埃氏主張洪積期人類之拇指較之現代人類之拇指與其他四指相距更遠，立於相反對之位置。單據氏之觀察，亦未能遽承認馴鹿時代之人類僅使用四指也。且單藉線彫，亦不能推知當時穴居人之風俗或日常生活之狀態。

在線彫上所表現之人類多係單獨人類之表現，與動物共同表現者較少，亦有數人共同表現者。但在此表現中，吾人仍不能認明其有何等確實之動作。

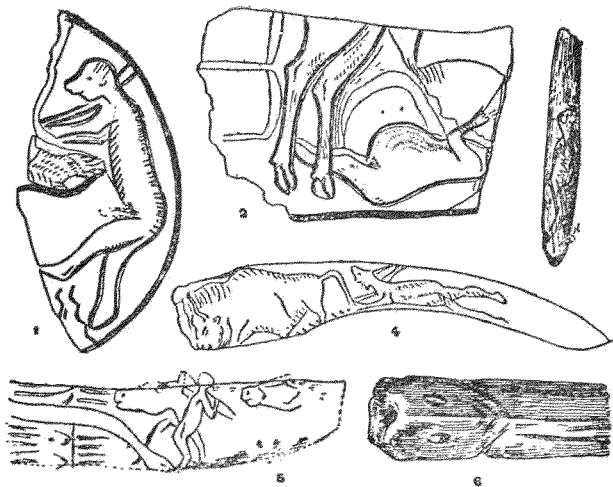
在上述表現人類之線彫美術中，有所謂「駿羣之狩獵」者，如第二七三圖中之（4），在駿羣之後有人類之像。但在此兩像之間並無何等之聯絡。在駿羣後面裸體人類之姿勢，由一方面觀之，似爲在思索中之直立像。但由與前者垂直之方向觀之，則又如伏臥於地面向動物描準之姿勢。此人類隻手持短刀，隻手則持有銛。至其表現之真意何在，則無從推斷也。

馴鹿時代所表現之人類皆爲裸體像，此須注意之事也。因此，在馴鹿時代，人類究有如何之衣服則無從推知。

瑪大棲爾地方所發見之肩胛骨圓片上之線雕，表示最奇異之性質，如第二七三圖之（1）



第二七二圖 『指揮棒』上所刻馬像線影



第二七三圖 表現人物像之線影

所示，爲半人半獸之形狀，全裸體，雙手向前伸展，胴體微屈，顏面部則被有在馴鹿時代洞穴中所數見之動物假面。皮埃特氏以爲此種像實與猿人相類似，較之現代之猿類更與人類相近之類人猿也。唯古生物學者不贊成此說。

然則此種表現其爲當時畫工單由一時之想像而雕刻之虛擬動物歟？但在洪積期美術中，並無第二例與此種混合表象相類似者。故此種畫工想像說亦未能取信於一般也。若由人類學上觀察此例，則在未開化之人種常藉動物之假面以行其儀式或比喻符號。故以動物之假面說最適於說明此種類似動物之人類像。

第六項 動物之表現

成於洪積期人類之手之線雕美術中，表現動物者佔五分之四。表現於洞穴美術之多種動物中，以馴鹿爲最盛。即穴居人所最真摯從事描繪及描繪最多之動物亦爲馴鹿。一八七四年，在契斯拉洛荷洞穴中所發見之秦茵根之「食草馴鹿」在瑪格達勒尼安美術中爲最有價值。

由線雕材料之堅硬及線雕所用器具之不完備兩點，不難推知當時此種美術工作之困難。但

有出吾人意料之外者，則所表現之動物頭部描寫至爲纖細，有使人難於模製者。

動物以種種之姿勢而表現，但大抵皆極能保持其均衡之姿勢，並無不自然之感。其寫實之迫真大足稱賞也。若以前述泰茵根之『食草馴鹿』與第二七四圖之聖瑪塞爾（安多爾州）之『疾走中之馴鹿』相比較，即知前者之靜勢與後者之動勢，實爲一種極有趣味之對照。

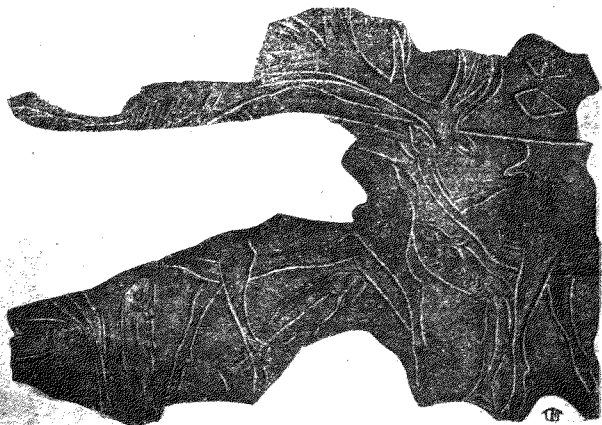
又在上部比勒尼魯爾之羅爾狄洞穴中發見有『馴鹿與鯊魚』之線雕。在美觀之一點，最爲有名。據布魯伊氏之觀察，謂此動物像並非馴鹿，乃屬鹿之一種。但一般皆稱此線雕美術爲『馴鹿與鯊魚』，在馴鹿足下之鯊魚，似專爲充填石版之空隙而雕刻者。此種回首後顧之馴鹿姿勢，實近於迫真矣。

在馴鹿時代尙多鬣毛極厚之大馬首之線雕。例如發見於瑪大樓爾及阿留狄之聖美西埃兩地方之線雕中，所表現之馬。據皮埃特氏之研究似被有類似韁索等之繩帶。至其真正意義爲何，則未明也。但亦可以視爲與人類之文身相似之一種顏面裝飾。

此外在瑪格達勒尼安時代之線雕上所表現之現存哺乳動物，有駿犂、山羊、羚羊、鹿、麋、豬、狐、熊、



第二七四圖 聖瑪塞爾之『疾走中之馴鹿』



第二七五圖 羅爾狄洞穴之『馴鹿與鯨魚』

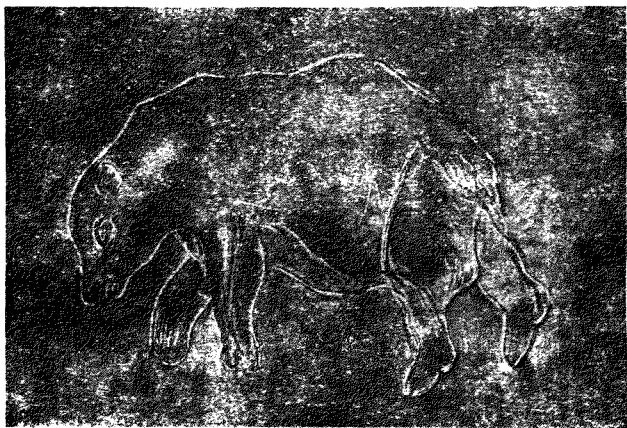
狼獾、海豹、極地羚羊、岩羊等。

海豹之彫刻發見於蒙哥狄埃 (Montgautiere)、布拉山普伊、古魯丹、拉瓦修 (Lavache)、都留狄姆芝 (Meje) 等洞穴中。發見者有加比丹、布魯伊布里尼、備朗尼諾氏。其中拉瓦修之海豹像，喀利古氏誤認爲海馬。上述諸氏皆謂，不獨海豹之線彫，列蒙丹之海豹顎骨亦與此等海豹線彫，限於瑪格達勒尼安之古代層——皮埃特氏命名爲古魯丹尼安層——中始有之。

魚類之像有鯊鮎 (alivelis)、鱒 (barracuda) 等數種。關於爬蟲類則頗難鑑定。在瑪大棲爾發見有未完成之小像及古魯丹尼安線彫。據皮埃特氏之研究，謂係白鳥、鵝、鴨等之彫像。

同時代之猛獁之線彫爲最典型的藝術。由此藝術，洪積期長鼻類之豐厚毛皮表現無遺。如第二七七圖所示，額部彎曲，純粹之猛獁寫真也。在細小之硬物質上施以猛獁之線彫，如前所述，較猛獁之彫刻爲多也。表現最完全之猛獁線彫爲多爾道尼州、瑪都列奴洞穴所發見象牙破片上之猛獁像，現保存於巴黎博物館中。

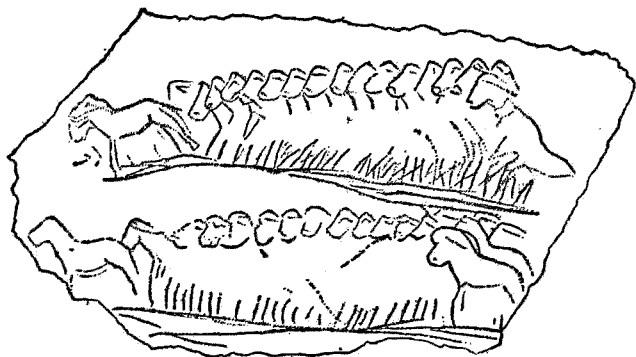
馴鹿時代所表現之動物有時相並排，大都表現其側面像，有時又全無秩序，兩像相重合。但亦



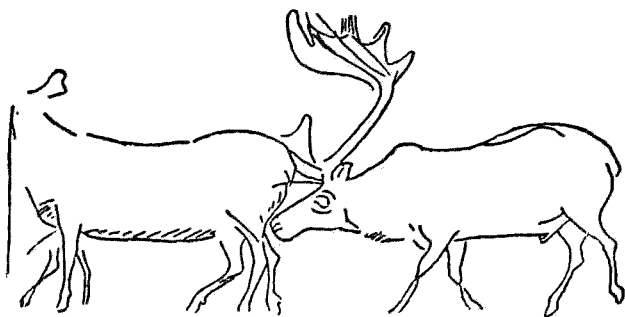
第二七六圖 康巴列爾洞穴之穴熊線影



第二七七圖 肩胛骨上之猛獁線影（多爾道尼）



第二七八圖 謝霍洞穴石版上之馬羣線影



第二七九圖 下部羅周利之『馴鹿之鬪爭』

不能謂全無例外也。發見於謝霍之主要洞穴中之石板有兩列之馬，作奔馳姿勢。此爲一種輕快之線彫。如第二七八圖所示，兩列馬羣皆有一馬爲之先導，似引率羣馬而前進者。

韋布列氏所保存之採集品中有發見於下部羅周利之片岩板上之馴鹿線彫，附以不適切之名稱，稱之爲『馴鹿之相鬪』如第二七九圖所示，一匹之雄馴鹿追隨於其雌之後。

第七項 植物紋象裝飾紋象

關於洪積期之美術，尙有一項須注意者，則爲採用植物之紋象。但此種紋象在當時甚爲貧弱。據現代人種學上之研究，在今日狩獵人種之美術中亦無表現植物者。今唯就少量之例而略述之而已。

格羅斯氏在彼之『美術之起源』中有一段之敘述。

「文明人在其裝飾美術中，雖採用植物之紋象，但在未開化人種則幾完全採用動物及人類之形像。在文明人爲最豐富之植物紋象，在未開化人種中可謂完全無之。」

但瑪格達勒尼安人中，對於該時代少量之植物亦有抱相當之興趣者。在杜里羅畢特洞穴中

所發見之骨片上，彫刻有互生葉型之細長之枝〔第二八〇圖之（1）〕。

又皮埃特氏在瑪大棲爾之塔蘭德安系地層中，發見有在馴鹿角破片上面，彫刻有小樹之像。此樹有根及枝〔第二八〇圖之（5）〕。古魯丹之線彫中則有表現細木賊之根者〔第二八〇圖之（4）〕。瑞士穢利埃地方之指揮棒同樣表現植物之紋象〔第二八〇圖之（2）〕。其他如下部羅周利之數種彫線亦有植物紋象之表現。

一般狩獵人種一面游獵，一面採集植物，此為必然之事實。植物與所獵取之動物同為彼等之食料。彼輩之表現植物竟能注意及於根部，此實有注意之價值。因純粹之裝飾美術決無表現有根之植物者。

鄧尼加氏在彼之「世界人種與民族」中，亦謂澳洲土人中獵狩民族之女性之主要職務為掘採野生植物之根。

由上述諸事實觀之，洪積期美術可謂包含有今日美術之諸重要要素。即該時代之美術實包括人類、動物、植物之三者。此外尚有更進一步，如第二八一圖所示，以工人的線創造幾何學的裝飾

紋象者。

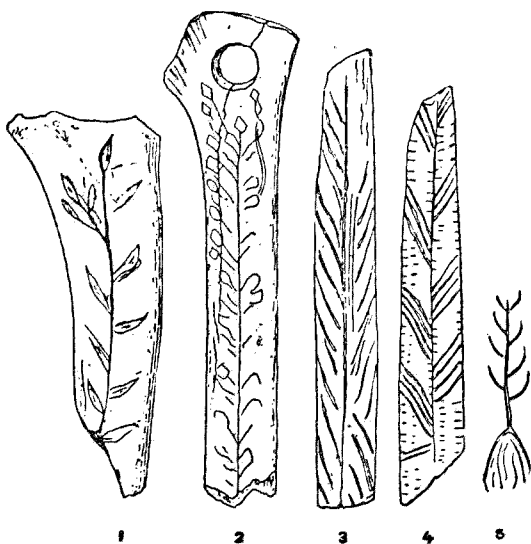
至新石器時代有狼齒狀碁盤紋之菱形，鋸齒狀直線圓形等種種之裝飾紋象。由是知在洪積期高盧地方文化其線狀紋象已有種種之變化也。

螺旋線紋象在埃及及埃及澤人未應用之爲彼等之裝飾之根本的紋象以前，已出現於西歐地方。魯爾及阿留狄諸洞穴所發見之線彫及淺塑彫刻不單有單螺旋線，如第二八二圖之（1）所示，且有S狀之二重螺旋線及迴曲螺旋線也。此等紋象似爲日後契爾特（Celts）美術之裝飾紋象之基礎。

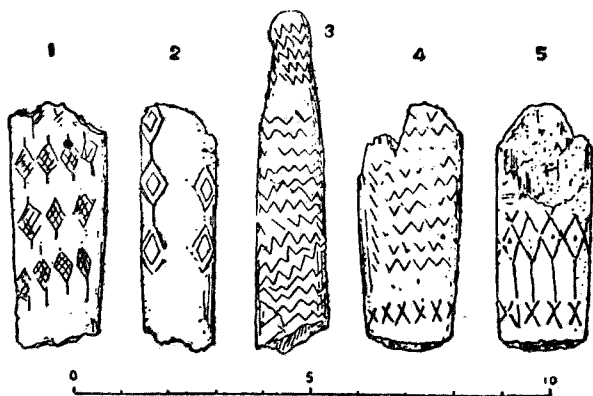
洪積期之原始美術從數點觀察，與今日各種狩獵民族之美術不同。今日之多數未開化人對於其武器用具絕對不加以何等之裝飾。關於此項，格羅斯論述之如次。

「波齊曼人（Poehman）之棒及弓等武器全無絲毫之裝飾。又惠基安人之用具施有裝飾者亦甚罕。」

反之在澳洲土人、明可比人（Minkopi）、希弼波列安人（Hiperborean），則裝飾美術非常發



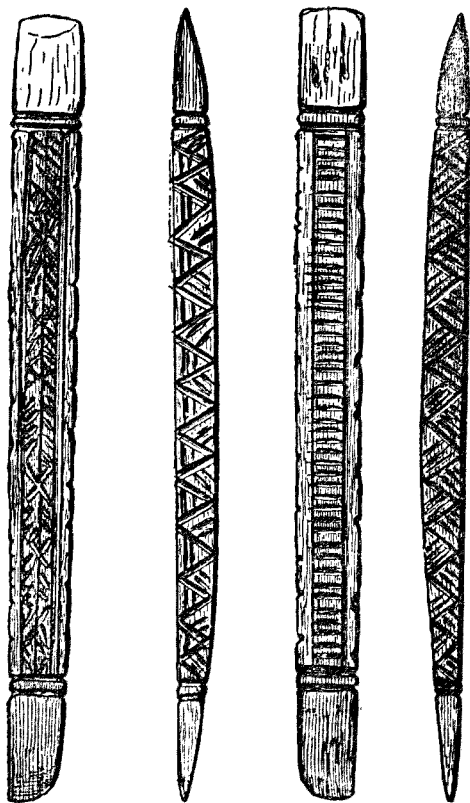
第二八〇圖 骨片及馴鹿角上之植物線影



第二八一圖 骨片及馴鹿角上所刻之幾何學的紋象
(下部羅周利)



第二八二圖 骨片及馴鹿角上所刻之螺旋紋綉影



第二八三圖 骨製鏃上所刻幾何學的線影
(聖瑪塞爾)

達。此是否因爲此等人種在長時代間之物質的生活尙未失去其原始的特質，則未能下明確之斷言。總而言之，洪積期之穴居人之美術大部分見之於彼輩之多數武器及用具中也。

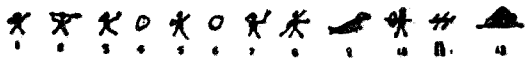
「指揮棒」之用途尙未明瞭。一般皆信爲一種之魔法杖。又投槍、推進棒、鏝、骨管等之武器用具皆施之裝飾。關於推進棒之裝飾與其用途之巧妙的關係。則既詳述於瑪格達勒尼安時代之骨角等用具文化項中矣。

第八項 狩獵之表現（馴鹿時代文字）

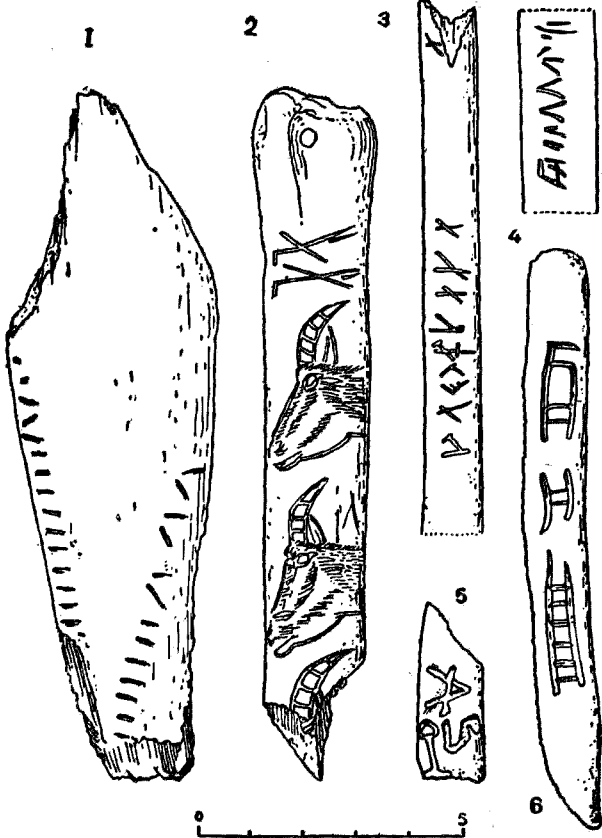
歐洲人今日所用念六字母 (alphabet) 實經過長期之困難時代而成立者。人類之有此種在社會發達上必需之文字，始於何時，此須從人種學及考古學之研究始能釋明也。

文學之起源當依美術。最初創造文字者必爲畫家。最初起因於記憶法，卽製造一種符號以便記憶事物。卽文字前身之目的完全在表示思想。故知文字之義較其形及音先發達也。北美洲土人用圖式符號以傳達意思及表示狩獵故事、民謠、歷史等。一般稱此種符號爲圖式文字 (écriture pictographique)。

如第二八四圖所示爲見於阿拉斯加之埃斯奇摩人旅行日記中之圖式文字。此等文字乃以象牙錐刻成者。今略說明其圖式文字之意義如下。



第二八四圖 阿拉斯加之埃斯奇摩人所記圖式文字



第二八五圖 骨片及馴鹿角上所刻綽形符號

往」之意。

(1) 表示日記之原作者，右手表示「我」，左手則表示自己所欲往之方向，即含有「前往」之意。

(2) 表示「在船中」。(雙手舉槳。)

(3) 表示「歇息一宵」。(右手按頭部，表示睡眠，左手伸一指，表示一夜。)

(4) 表示至有人居住之島上。(小點表示人之住居。)

(5) 表示自己再前進。

(6) 表示至無人居住之島。(小圖中無點，即表示無人居住也。)

(7) 表示第二宵之歇息。

(8) 表示以鈹行獵。

(9) 表示海豹。

(10) 表示以弓行獵。

(11) 表示與另一人共乘舟回家。(有二櫓指向後面。)

(12) 表示野宿之小屋。

在上述圖式文字之後，則用象徵之略圖以表示思想。其次進化至字形及字音之階段。

最初之發音文字與今日畫謎 (rebus) 相似。其次之發音文字則進一步，與記述此文字者之言語完全相同，否則亦不易明瞭。

此種發音文字日見單純化，日見簡略，而音綴全體遂達到單純之節音。今日之音綴及字母即由此而形成者。又埃及、中國及墨西哥之象形文字之起源亦為圖式文字。猶加旦 (Yucatan) 地方之瑪耶人 (Maya) 亦使用此種文字。

以上所述乃就最近所有問題之例為之記述者。至於馴鹿時代之獵人是否有文字，皮埃特氏在阿利埃芝河左岸之瑪大棲爾洞穴中發見多數之礫石，皆具有用鐵之過氧化物所寫成之種種紅色符號（參照彩色圖）。此等礫石存在於馴鹿時代層之第二層與新石器時代層之第一層間之地層中。此地層所屬時代明明為洪積期與新石器時代間之過渡時代。又因其發見於瑪大棲爾 (Mas d'Azil) 地方故命名為阿西連時代 (Azilian period)。瑪大棲爾地方所發見之彩色礫石

上之象徵，如圖所示，由種種平行線構成之。此外尚有由斑點構成之點線、十字紋象，由斑點構成之圓形紋象、波狀線、屈折線等。由其他紋象之線之形狀觀之。有與E、M、L等字母相似者。

最近在克勒特島及埃及所發見之從前埃及及王所用之埃及、克勒特文字、皮埃特氏主張此種文字之直接來源當係瑪格達勒尼安、阿西連時代之文字。因皮埃特氏在瑪大棲爾彩色磧石上發見有九種象徵，與西普爾島（Cyperus）所發見之文象相同也。但氏之主張未能完全認為正確。

實際上言之，瑪大棲爾之磧石及第二八五圖所表示之瑪格達勒尼安之線彫符號並非表示具體的事物之圖式文字。皮埃特氏謂在此等單純的幾何學的符號中認識有蛇、植物、哺乳類等之形象。此實係由於觀察之錯誤。

若此等瑪格達勒尼安符號在形式上為表示某種之事物，則當為該時代既發達之文字之象徵，即為用線形所表示之文字矣。

但事實上在洪積期並未發見有何等文字的象徵。若單就瑪格達勒尼安所有象徵觀之。如十字形、V字形等不外為該時代之幾何學的裝飾文象而已。瑪格達勒尼安地方所發見馴鹿骨上之

××等象徵乃屬於該時代之一種線彫裝飾也。

據布魯伊氏之研究，在此等線彫美術中發見有象徵的符號，或係從魔術的意義蛻化而來之符號，並非一種圖式文字也。然則瑪大棲爾之積石其亦有此種象徵的或魔術的意義歟？

又鄧尼加氏及其他學者則主張上述之彩色積石實爲今日數種未開化人種所使用之「記憶符號」。據此說，則在多數之骨製用器中，例如扁平之鏝之骨片，周圍常刻以小眼孔或平行線，卽爲「記憶之符號」。

此種記憶之符號在今日尙可看見。例如下層之無知識階級爲記憶及表示種種事實，或爲計算，亦常有此習慣，用一種標識。然則瑪格達勒尼安時代之線彫及小眼孔卽有文字之作用矣。在一般之商店常用暗碼記於貨物之上，以表示價格，亦此類也。考古學者普通稱此種線彫爲「狩獵之符號」。此種線彫以奧利那西安時代爲最豐富。

在裝飾品上所刻之線若無代表文字之用途，則必爲表示所有者之記號。但以現代之思想論斷洪積期之美術象徵，似未免輕率。次章當論述與彫刻及象牙骨角石等材料上所施之線彫有關

係之壁畫。由此壁畫可以明瞭原始時代之粗陋的宗教觀念及初期美感之表現等大概情形也。

第二節 壁畫及線彫

第一項 發見之經歷

由瑪格達勒尼安工人所彫刻及施以線彫之石、象牙、骨、角等用具，在多年以前已為一般所認識。由此等原始用具之發見，遂知馴鹿時代獵人之原始美術之大概。又原始人類所出入住居之洞穴，或在其門口，或在其頂壁，常發見有表示種種動物或其他模樣之線彫及繪畫。此等原始的美術果與住居其中之洪積期人類為同屬一時代耶？以下當詳為論述之。

最初引起多數先史研究家之注意者，為前章所述之西班牙人紹杜拉氏彼在阿爾塔美拉洞穴中發見多數之壁畫，認為係洪積期之作品。氏之新穎的見解，亦未能全免一般之懷疑。紹杜拉氏於一八八〇年，在阿爾塔美拉洞穴頂壁上發見有動物之壁畫數種，因向世間發表其概略。

法國之藝術家阿勒氏 (Edouard Harle) 研究上述壁畫之後，不信此等美術之屬於如此

其遠之時代，因發表不利於紹杜拉氏之主張之結論。西班牙京城之化學教授偉拉諾瓦氏（Vila Novay Piers）則與紹杜拉氏同意見，以為該洞穴中所發見之第四紀層與壁畫乃同屬於一時代。氏雖曾加以證明，然亦受一般之反駁而終歸無效。

經世間多數之考察，對於阿爾塔美拉之壁畫皆懷疑其為非正真之古物。蓋謂此種精巧而古遠之壁畫而能保存於為一面鐘乳石與石筍所蔽之潮溼洞穴中，實難取信於人也。又在此黑暗之洞穴中所畫之種種動物究有何種意義耶？

在此等壁畫上面且並無煤烟之跡。故一般否認有人類住居此黑暗之洞穴中。又阿勒氏據其本身所考察，亦不能容認此等繪畫為屬於先史之太古時代。但洞穴中之多數壁畫為鐘乳石之層所掩蔽，在洞穴入處甚陰暗，一八六八年以前尚無人知有此等壁畫。故欲謂此等美術乃屬於現代，亦頗難自圓其說也。

總之，紹杜拉與偉拉諾瓦兩氏終未能實證其說以打消世間之懷疑。當一八九五年，發掘敏棠洞穴之李維埃爾氏在泰耶克村模特洞穴中亦發見有壁畫時，一般已忘卻西班牙、阿爾塔美拉洞

穴之發見矣。

在模特洞穴，當李維埃爾氏未發掘以前，完全爲新舊石器時代之地層所閉塞，繪畫之下部亦爲年代不明之黏土所掩沒。唯此等繪畫乃屬於先史之太古時代，則毫無容疑也。

大羅氏從一八八三年試行發掘瑪爾琪安村之弼爾儂弼爾洞穴，因有模特洞穴之發見爲其參考。至一八九七年，大羅氏遂發表其在數年前在弼爾儂弼爾洞穴中所發見之珍貴之壁畫。

弼爾儂弼爾洞穴之壁畫全體爲考古學的製造品所掩蔽，因此一般之懷疑遂完全消失。多數之先史研究家之注意遂羣集於此等洞穴之壁畫。由是世人始知紹杜拉氏之發見實爲真正之先史太古美術及其價值之大也。

又一八八九年，西朗氏 (Chiron) 所發見埃格斯 (Egez, Gard) 之謝波 (Cherbo) 洞穴壁畫，雖屬於洪積期，但據諸學者之考察，實屬於比較新的時代。

其後由布魯伊、加比丹、加爾台辣克、備朗尼、德爾利奧諸考古學者之發掘，陸續發見多數之美術，因引世界之注意。

今按發見之順序，將有壁畫之洞穴名稱表列於次，並附以發見者之名。

(1) 阿爾塔美拉 (西班牙) 發見於一八七五年。此時僅作一考古層而發掘之。至一八七九年，發見壁畫。發見者紹杜拉氏。

(2) 謝波洞穴 (喀爾地方) 發見於一八七九年，發見者為西朗氏。

(3) 模特洞穴 (多爾道尼州) 發見於一八九五年，發見者為李維埃爾氏。

(4) 彌爾德彌爾洞穴 (樓朗德州) 發見於一八九〇年，發見者為大羅氏。

(5) 瑪爾斯拉洞穴 (Marsoulas 在上加朗奴) 發見於一八九七年，發見者為列仰氏。

(6) 康巴列爾洞穴 (Combaralles, Dordogne) 發見於一九〇二年，發見者為加比丹備朗尼兩氏。

(7) 芳德哥姆洞穴 (Von de Gome, Dordogne)

(8) 瑪大樓爾洞穴 (阿利埃芝州) 發見於一九〇二年，發見者為布魯伊氏。

(9) 巴尼化爾洞穴 (Bernial) 發見於一九〇三年，發見者為加比丹、布魯伊、備朗尼三氏。

(10) 狄遮洞穴 (Teyjet, Dordogne)

- (11) 加列偉洞穴 (Caveis)
- (12) 柯瓦拉那斯洞穴 (Covallanas, Spain) 發見於一九〇三年，發見者爲德爾利奧氏。
- (13) 加斯狄羅洞穴 (西班牙)
- (14) 荷爾諾斯都拉彌那洞穴 (西班牙)
- (15) 哈渣洞穴 (Haza, Spain)
- (16) 格列斯洞穴 (Grays, Dordogne) 發見於一九〇四年，發見者爲加比丹·布魯伊·安普蘭周 (Anprange) 氏
- (17) 聖伊沙柏洞穴 (St. Isabel, Spain) 發見於一九〇六年，發見者爲德爾利奧·布魯伊 兩氏。
- (18) 萬塔都拉彌拉洞穴 (Venta de la Perra, Spain)
- (19) 喀爾喀洞穴 (Gargas, Haute Garonne) 發見於一九〇六年，發見者爲列仰氏。
- (20) 尼奧洞穴 (Nio, Ariège) 發見於一九〇六年，發見者爲摩拉爾 (Moral) 加爾古辣克兩氏。

第二項 壁畫洞穴紀略

有洪積期壁畫及線彫之洞穴，現既發見者，計有二十餘所。其中之瑪大棲爾洞穴壁畫最不明瞭，唯略可識別而已。今就法國多爾道尼州之十洞穴，同國之其他地方之六洞穴，及西班牙北部之七洞穴列述之如次。

前項之表僅爲有壁畫洞穴之主要者。但此種發見，年見增加。據布魯伊氏之計算，最近既有二十七洞穴，其中十一個屬於西班牙其一則屬阿拉剛 (Aragon) 其一個屬於意大利。在此二十七洞穴中，有壁畫不甚發達者。

(A) 多爾道尼諸洞穴

(1) 模特洞穴——此洞穴乃在白堊系之岩石中所掘約長二百二十公尺之狹小洞道。當一八九五年，李維埃爾氏開始發掘此洞穴時，其洞口完全爲土壤所堵塞，高積至頂壁。一八九五年四月十一日，在開掘以前，李維埃爾、愛德華、喀斯頓、柏杜姆爾 (Gaston Bertomeil) 諸氏發見洞穴內岩面刻有線彫。當時洞道僅約高四十公分，幅六十公分，非匍匐而行不能進也。

模特洞穴之最初壁畫在距洞口向內約九十三公尺之處。此地點甚黑暗。岩面壁畫連續至一

二八公尺之處，皆爲動物之線彫。有時在此等線彫之上塗以紅、黑等色。此處壁畫之美術價值有極相懸殊者。其中有擡頭之馴鹿像，至少較之其中之猛犸、駿犛、大牛、山羊等其他動物之畫像爲優美，亦有二個極粗拙之動物畫，其背上有由褐色斑點所構成之水平線，與西班牙、瑪爾斯拉洞穴用斑點所寫成之動物相類似。

(2) 康巴列爾洞穴——此在列澤附近之泰耶克村，與模特洞穴相似，有長約二百三十公尺寬約二公尺之狹小通路。

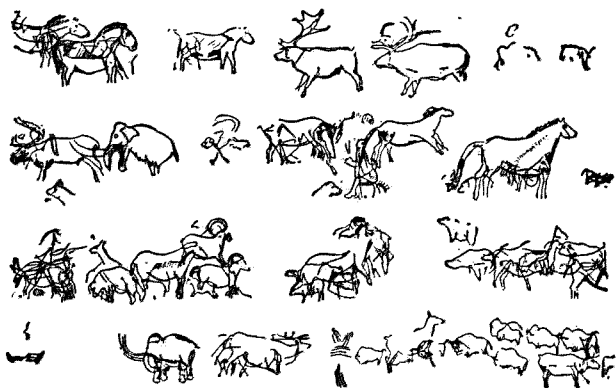
壁畫距洞口約一百二十公尺之處，連續至洞道之末端。繪畫大小亦種種不一。最小者約高十公分。但其大者達一公尺以上。

壁畫中常有數種繪畫相重合者。因線彫之線互相混合，故不明其繪畫之題材。若非熟練者之眼，則唯覺其線條交錯，無所認識。若詳細加以研究，始能發見此等繪畫中之出發點也。但其中亦有完全獨立之繪畫，極爲明顯。

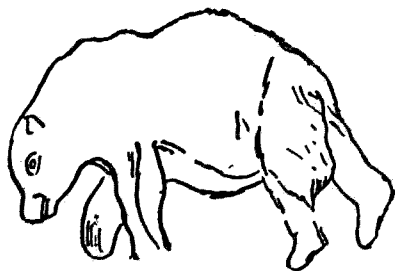
一九〇一年，加比丹、布魯伊兩氏在康巴列爾洞穴之壁畫，發見有四十六匹胴體完全之動物

及四十三個動物頭之繪畫。其中尚有身體各部分不明瞭之繪畫。

就全體言之，上述諸動物畫甚為重要。關於動物之種類，計有馬廿三匹，牛三匹，驢羣二匹，馴鹿三匹，猛獁十四匹，山羊頭三個，羚羊頭四個，變種動物之頭（特別以馬屬為多）三十六個，人類之頭像一個（？），種屬不明之動



第二八六圖 康巴列爾洞穴之壁畫



第二八七圖 康巴列爾洞穴壁面之熊之線影

物十九匹。

表現於康巴列爾壁畫上之動物有與弼爾儂弼爾壁畫相似，深刻於壁間者，亦有輕淺之彫刻。以線彫詳細表示動物之一鬣或長毛皮狀態，有時用黑色色料以塗線彫之輪廓，甚為明晰，且有完全用黑色繪畫以代線彫者。

動物之繪畫，其草案圖之正確一點，足與骨器上所施之線彫相匹敵。且樣式亦相同，多係猛獁及馬。此外尚有屬同一樣式之洪積期其他動物。

在上述壁畫中，動物背上附有三角形模樣，即所謂屋頂狀（*tectiform*）。加比丹、布魯伊、備朗尼三氏在康巴列爾洞穴之壁上，發見有貓族之線彫，又有似穴熊（*ursus spelaea*）之線彫。貓族之線彫僅具右邊頭部之半身，左半身為石筍所掩蔽。

此時代之貓族似極巨大。在阿利埃芝之埃爾姆（*Elum*）洞穴所發見之貓族遺骸，保存於聖遮爾曼之博物館中，其齒長二英寸半。

各洞穴之動物雖大，仍不及巨大之穴熊。在杜爾斯（*Toulouse*）與巴黎之博物館中，保存有

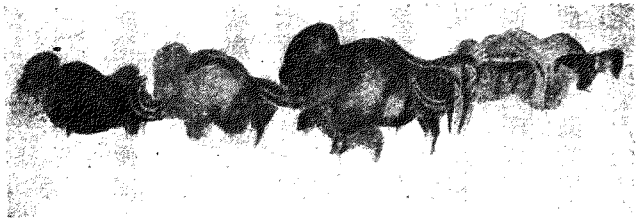
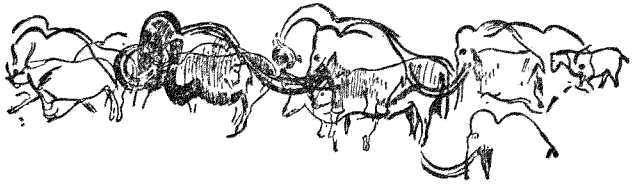
馴鹿時代之穴熊遺骸。在巴黎之大穴熊遺骸由頭部至背部約長二十一英寸。在康巴列爾洞穴亦有線彫之穴熊。此特別可由其穹窿狀之前額推知之。

(3) 芳德哥姆洞穴——此地點距列澤樓一公里半，距布奴 (Bonne)三十公尺，其狹小洞道分爲兩隧道而達至一大曠場。此大曠場約長四十公尺，寬二至三公公尺，高五至六公尺。此即美麗壁畫彫刻發見地。其中以「進行中之馴鹿」爲最有名。據加比丹、布魯伊兩氏之研究，此等壁畫線彫爲洪積期美術之最優越者。

發見者乃在此曠場壁面上，偶然發見約有八十以上之繪畫線彫。但多數爲石筍所掩蔽。其中計有駿犴四十九，馴鹿四，馬四，羚羊三，猛獁三，種屬不明之動物十一，其他繪畫七。加比丹與布魯伊兩氏就此等美術，論述之如次。

「在洞穴壁面或高或低皆有此等繪畫，有在壁面極低之處者又有在高二公尺之處者。其刻畫方法亦有種種。有彫刻岩面甚深者。亦有線彫甚淺細者，但其技巧則遠勝於前者。有削其岩石之一部，其外觀完全與彫塑相似者。」

穴壁面之線
彫塗有色料，
而此色料則
以石黃及黑
錳礦為材料。
此等色料多
發見於芳德
哥姆洞穴周
圍之地層中。
又此等色料
曾經摩亞山



第二八八圖 芳德哥姆洞穴壁面之線彫有猛馬駿幫馴鹿馬等之像



第二八九圖 芳德哥姆洞穴之多色壁畫（相向之馴鹿）

氏 (Moisan) 之試驗謂當時人類在使用之前，或研碎之爲粗粉末後，卽用作色料；或使之沈澱，然後用其上部之最精緻之部分。

「此等色料或作黑紅等凸線，塗於動物像之上，或平坦塗其前面，有時亦能調合兩種色料作成極有趣之色彩。」

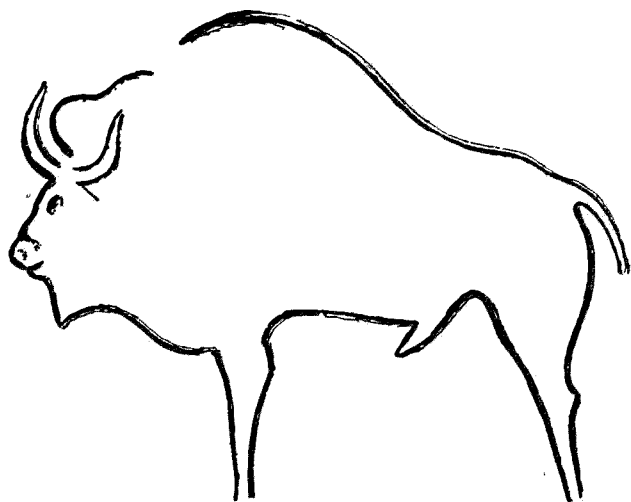
在壁畫及線彫中除「相向之馴鹿」一幅之外，尚有猛犸之纖細線彫及塗彩色之馬，長二公尺七十公分，高一公尺三十公分，在後者之胴體上有三角形 (tectiform) 之象徵，極明瞭。又在多數紅色黑色之駿犁馴鹿之內面，亦有種種之三角形，及向內面彎曲之梯子形等象徵。

在芳德哥姆之壁畫中發見有貓族及毛犀之繪畫。後者在二個鼻角與皮毛兩點之表現極能發揮其特性。在洪積期之美術中，表現犀之繪畫最爲稀罕，以前從未發見也。

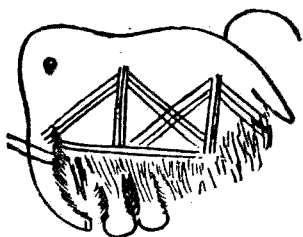
(4) 格列斯洞穴——此小洞穴距澤棲六公里之瑪爾奎村 (Marque)，位於榜河 (Boom) 之左岸。壁畫因風化作用而既變質，能辨認其動物像者僅四處，且其中能表現胴體全部者僅一處而已。其他皆甚殘缺。唯此等繪畫極能表現太古之風味，殊堪注目也。

格列斯洞穴壁上之線彫亦如弼爾儂爾之線彫，皆爲側面像，即各動物之足僅表現其半數。第二九〇圖乃表示格列斯洞穴之駿犛線彫圖。通觀此動物全體之圖案，確係駿犛，但頭部並不表示正確之側面，可以由正面觀察其二角，此即古代美術中所具之太古的特徵。駿犛之右側尚有四足，動物後軀之線彫，其描寫能完全表現原始的純真狀態。此等輪廓之實在表示其爲更進一步之洪積期美術，可以與勻整之纖細筆致相對照。

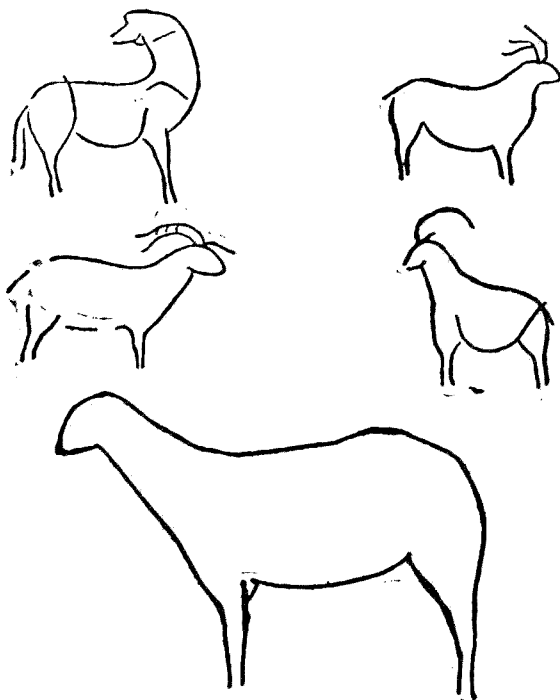
在格列斯洞穴尙可以看見其他一種之美術趣味。即此洞穴壁面之裝飾一如弼爾儂



第二九〇圖 格列斯洞穴之駿犛線彫



第二九一圖 巴尼化爾洞穴之猛獁線影



第二九二圖 彌爾德彌爾洞穴之線影

弼爾及狄遮兩洞穴，完全爲考古學上之地層堆積物所掩蔽，似屬於馴鹿時代之古時代也。

格列斯洞穴能接觸太陽光線，故內部頗明亮，其壁面線彫之一部分乃由發掘古物層之下部而發見者。

(5) 狄遮洞穴——此洞穴在距列澤棲不遠之傑偉辣克村 (Javelac) 附近，距此村僅三公里也。一八八九年，喀爾奴氏 (Perier du Garne) 發掘此洞穴，發見有六個之瑪格達勒尼安石器及五個之線彫品。

在此洞穴之入口，面積因崩壞層之堆積頗縮小。最初僅有一洞道，稍入內，岐分爲二路。喀爾奴氏僅發掘其右側之洞道。備朗尼氏亦在此右側洞道距入口約十公尺之石筍石上發見數種之動物繪畫，其中有鹿、馬、馴鹿、駿犴、二匹之牛及二匹之熊。

關於上述諸動物之描寫，據加比丹、布魯伊、備朗尼、布利涅諸氏所述，此等繪畫皆甚小，其中有小如骨器上之線彫者，亦有線極粗強者，但大抵皆用細線描寫。

(6) 加列偉洞穴——此洞穴位於列澤棲與撒爾拉兩地間之淺洞穴。此亦如弼里哥爾地

方之五洞穴，在威棲爾支流布奴河畔。

在此洞穴之壁面發見有一二之動物線彫。其靠近洞口者，藉日光之力，極易辨認。

(7) 巴尼化爾洞穴——此洞穴亦在列澤棲附近。洞穴內有數通路相聯絡之三大曠場。加比丹與布魯伊兩氏在此洞穴之壁面上發見有彫刻極深之多數線彫像，但爲堅固之石筍石所掩蔽。

上述線彫之數計有二十六，可以分爲兩羣。有猛獁、小馬、駿羣、及無枝角之馴鹿（最初誤認爲羚羊）等。

屋頂狀 (tectiform) 如其名所示，爲三角形之象徵。在此洞穴中亦發見有此種象徵數個。第二九一圖所示，猛獁胴體上之此種象徵最爲明瞭。額部之突起，腹部之有豐富皮毛，皆表現猛獁至近於逼真矣。

又此洞穴完全不見日光之透射，甚黑暗。

(B) 法國其他諸州之洞穴

(8) 弼爾儂弼爾洞穴——此洞穴在瑪爾琪安（棲朗德州）地方，一八八一年為大羅氏所發見。當時完全為雨水及洞穴層所掩蔽。至一八八五年，大羅氏掘去其中土壤及遺物計六百立方公尺之多。因大羅氏之發掘極有秩序，故在考古學上發見三段之明瞭的地層。今列記之如下：

(1) 瑪格達勒尼安層……………二·三〇公尺

(2) 梭魯特連層……………〇·三〇公尺

(3) 模斯德連層……………一·五五公尺

但據布魯伊氏之研究則後二層實屬於奧利那西安時代。此種事實，在確定壁畫及線彫之年代上甚為重要。實際繪畫與線彫為奧利那西安層所掩蔽。由此事實推之，此等繪畫當係成就於奧利那西安末期以前也。又因缺乏奧利那西安下層，故布魯伊氏上溯此等壁畫線彫至於馴鹿時代之初期。

在此洞穴中發見有十四個既確定之動物繪畫及線彫，其主要者為馬、牛、山羊。如第二九二圖所示，此等動物有向左者，亦有向右者，皆與格列斯洞穴之線彫相同，作側面像。線彫之線甚深，有一

匹之馬其頭向後方回顧。又其中一線彫動物具有紅色之痕跡。

大羅氏在上部層中發見有多數之過氧化鐵之破片，及研製色料之石器，由石英及花崗岩所製成。此外尚有染有紅色之肩胛骨。大羅氏謂此肩胛骨乃調色板也。

線彫距舊日洞口約十六公尺半之處，極黑暗部分。其兩壁上皆施有線彫美術。但因通路前部之崩壞，改掘新洞口。線彫距新洞口不遠也。

(9) 謝波洞穴——此洞穴在埃格斯之阿德修河右岸洞穴內。左右兩壁皆深刻有種種線彫。因線數錯綜頗繁，不容易辨認各像間之關係。但在此等線彫中可以看出數種之動物，特別以猛犸爲最容易辨認。即由其表現厚皮動物之線狀。彎曲之胴體，豐富之毛皮等，可以認識其爲猛犸也。在此洞穴中又發見有馴鹿時代之石器，及馴鹿，普通鹿之骨片等。

(10) 瑪爾斯拉洞穴——此洞穴在上加朗奴之沙利第撒拉區 (Sali du Sarah)。從一八八一至一八八四年間，由哥都班氏 (Gau-Durban) 發掘之。氏並不重視其壁面之紅色畫跡，殊可惜也。

此洞穴之壁畫於一八九七年由列仰氏公表之。至一九〇三年，氏再發見一部分之美術。後布魯伊與加爾台辣克兩氏遂加以研究。至最近知其為重要之研究資料也。

瑪爾斯拉洞穴之前部似在新石器時代已由其崩塌層所堵塞，故其中壁畫得完全保存。

壁畫及線彫，由距洞口約十五公尺之處起，連續至四十公尺之處止。繪畫及線彫之大小因其所用岩石面幅而有不同，有一百八十公尺之駿犴，亦有半公尺之動物。此洞穴與康巴列爾洞穴相同，有極深之線彫，其中亦有如第二八八圖所示之纖細的線彫。

共有十四個之完全動物像，其中馬六，駿犴六，山羊一，鹿一。此外表現駿犴之一部分者約有一百。又表現人類者有十二個。如第二九四圖所示，即其一部分。此與阿爾塔美拉洞穴相同，為極不完全之圖案，僅表示人類之頭部。其表現人類顏面之筆法遠不及描寫動物線彫之纖細巧妙。

在壁畫中有動物像及以線所表示之象徵。在瑪爾斯拉洞穴可以認識與阿爾塔美拉及芳德哥姆兩洞之繪畫技術有同等之精細。動物身體及頭部周圍塗以黑色。像之全體則塗以紅色。

此外尚有應用點畫法之壁畫。此為頭部施以纖細之線彫，並全部塗以赤褐色，胴體全部則描

畫無數作規則的平行線之紅色斑點。

在此洞穴壁畫中有彩色之駿羣。其腹部有人類之手痕。一般稱此種象徵爲海扇狀 (pectini form)。關於此象徵當於下章詳述之。

在壁畫中有海扇狀、屋頂狀、樹枝線狀、點線及點線面等象徵。其中作樹枝狀者諒係指與尼奧洞穴中之銛、梭爾德之首飾齒上所彫刻之銛相類似，有雙鈎之銛也。

(11) 喀爾喀洞穴——在上部比勒尼之阿萬德尼安村 (Avant Denien)，距巴涅爾都留遜 (Berniere de Lucon) 不遠，位於喀爾喀與上部加朗奴兩州之境界上。

此洞穴在多年以前，由喀利古與列仰兩氏發掘之。其發見狀態已略述於化石學上之主要發見項中。

一九〇六年列仰氏在由頂壁落下之鐘乳石上發見有淺紅色之手跡，與鐘乳石之赤褐色相映，極易辨認。此手跡之指痕常向上方。加爾台辣克與布魯伊兩氏研究此手跡，曾發表論文論述其特性如次。

「此等手跡之數不下一百二十。除極少之例外不計外，其手跡常係左手指，皆擴張，又常缺其一部分或全部分，似從上部切斷其手指者，又似屈折其指一部分者。

「此種以紅、黑色塗手之周圍而印成之指痕，亦可發見於加利福尼亞及澳洲地方之岩面上，有時爲表示婚姻的象徵……」（參看三三五圖）

在有壁畫洞穴之洪積期層中，有此種手之象徵者不單限於喀爾喀一地。在西班牙之阿爾塔美拉洞穴中亦有古代人按手岩壁上而作成之手痕。在加斯狄羅之洞穴亦一如喀爾喀之洞穴，有以手型畫成之手痕。除以上二洞穴以外，在瑪爾斯拉及阿爾塔美拉之洞穴中亦曾發見有手之略圖。

在喀爾喀洞穴尙發見有由紅色大斑點構成之象徵。此外又有由更小之斑點及種種紋象構成之象徵。在此等紋象之中，有表現動物像之小部分者，有在黏土壁面上所刻劃掌與指相混合之紋象。

(12) 尼奧洞穴——在發見之年代順序上，以此洞穴爲最新。此壁畫洞穴若從考古學上之

場爲觀察，則此洞穴實居第一位也。

此洞穴發見於一九〇六年九月，位於偉克都梭河 (Vigue de Sol) 畔，高出河面者一百公尺。最初之動物壁畫發見於距洞約八百公尺之右側洞道上面。

在此洞穴之最內部，有一圓形頂壁之廣廳。在此廳壁面有駿犛、山羊、馬、鹿等畫像，約占寬四十公尺之面積，計有三十四匹以上之駿犛，七八匹之馬，三匹之山羊。動物像之長有達一公尺半以上者。但普通約一公尺左右，亦有僅長二十五公分者，是爲例外。

動物之圖案普通用黑色，亦有單畫輪廓者。但一般對於毛皮及骨骼皆以纖細之線彫表現之。在瑪爾斯拉及阿爾塔美拉洞穴所看見之黑色動物像，則完全不發見於尼奧



第二九三圖 瑪爾斯拉洞穴之駿犛線彫

洞穴中，即彩色之動物像亦無發見。

在尼奧大洞穴

之動物壁畫中，其最有興趣者為動物腹部所畫有鈎之銛。其表示如何意義，則無從知也。

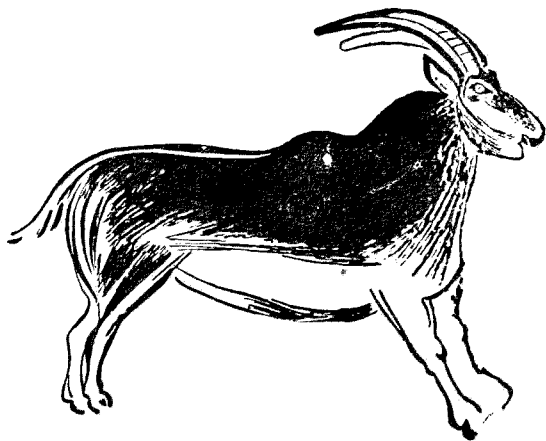
康巴列爾洞穴

壁畫上之馬，其胴體部分亦有屋頂狀之

象徵。瑪爾斯拉之彩色駿韃腹部則有海扇狀之象徵。又在芳德哥姆巴尼化爾等洞穴中亦有同樣



第二九四圖 瑪爾斯拉洞穴之人面線影



第二九五圖 尼奧洞穴之黑色壁畫（山羊）

之證明。但在尼奧洞穴之駿羆腹部，則刻畫二個有鈎之尖針。

在尼奧洞穴動物腹部所表現之此等尖針與梭爾德之動物齒首飾上所刻之鈎相類似。故知其爲有鈎之鈎也。此等表現於動物腹上之尖針有僅一個者，有二個或三四個相集者，四個尖針排列成一列時，則外面兩個爲紅色，內面兩個爲黑色，後者較前者爲長。

在尼奧洞穴中發見有屬於馴鹿時代之數種用具。但在此洞穴中全無考古學的洞內堆積層。據加爾台辣克、布魯伊兩氏之研究，洞穴中之地層自壁畫時代以前之冰河退卻時代至今，並無何等之變化。在乾燥之黏土上，尙有瑪格達勒尼安人之足跡。在崩壞層上能浸蝕成種種之洞穴及演種種之變化之自然力，水蝕作用，竟不能侵蝕如許深奧之洞道。故洞穴仍呈與馴鹿時代同樣之狀態。

當發掘者在地面之黏土及砂質上發見有畫風完全與壁畫相同之同時代之繪畫時，深爲驚異。加爾台辣克與布魯伊兩氏深信此等圖案亦爲屬於先史太古時代之作品。兩氏所發見之研究資料爲一匹魚之線彫。此線彫與施於馴鹿角之瑪格達勒尼安型線彫極相類似。

尼奧洞穴之第一洞穴長六百公尺，其一部分沈沒於浸水中，其壁面有多數之赤色之象徵的符號。就中以瑪爾斯拉洞穴相似之點畫爲最多。

(13) 瑪大棲爾洞穴——一九〇二年，布魯伊氏在此洞穴中發見多數美術之遺跡。其中除兩面之動物像外，其餘皆難於識別。

(C) 西班牙之洞穴

(14) 阿爾塔美拉洞穴——此洞穴之壁畫於一八七五年由紹杜拉氏所發見。其發見經過既如前章所述。因在模特、弼爾農、弼爾、芳德哥姆諸洞穴皆有同樣之發見。故壁畫之考古學的意義益獲得一般之認識，知此等美術確屬於先史之太古時代。嗣後世人盡注意於阿爾塔美拉之壁畫矣。

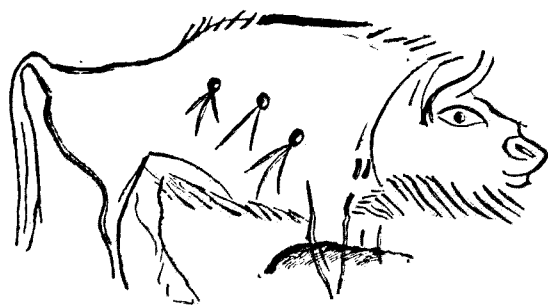
加爾台辣克與布魯伊兩氏及西班牙學者德爾利奧氏重新從事發掘阿爾塔美拉洞穴。本書所附插圖皆爲布魯伊氏在阿爾塔美拉洞穴選拔之彩色壁畫中之數種着色畫也 (pastel pictures)。

阿爾塔美拉洞穴距海岸三公里，洞口向北，屬於山丹德爾州之山狄拉那德爾瑪爾區 (San-tilana del Mar)。

洞穴中有多數之廣間與洞道，全體約長二百八十公尺。在此洞穴中不發見洪積期以後時代之遺物。故知洞口乃在洪積期末期因頂壁之崩落而閉塞者。

據加爾台辣克與布魯伊兩氏之研究，在洞口附近發見有多數之礫石，既打毀之石器、鹿角、骨器、埋沒於黑色脂肪質砂中之介殼及巨大之骨片堆積物等。此等骨屑雖係食料之遺屑。但沿廣間之壁，不見有炭灰之痕跡也。

最近德爾利奧氏又發見有爲岩屑所掩蔽之洪積洞穴層。在此堆積層之下部，發見有梭魯特連層，因其中含有鑿及有溝孔之尖針也（上部梭魯特連層）。在同層之上部則發見有線



第二九六圖 尼奧洞穴地面上之騾繫線影



第二九七圖 阿爾塔美拉洞穴壁畫（騾羣）



第二九八圖 阿爾塔美拉洞穴大廣間頂壁上之壁畫

彫骨片，刻有與壁畫同樣之赤鹿像。因知此上部層屬於瑪格達勒尼安層。在此地層所有動物羣中，不見有馴鹿。由此事實，故知馴鹿不能踰越比勒尼山脈也。此外洪積期之動物盡表現於西班牙之洞穴壁畫中。

阿爾塔美拉洞穴壁面之動物像有屬線彫者，亦有爲彩色繪畫。在此等壁畫中，最美麗，保存狀態亦最佳者爲在洞口左側廣間圓形頂壁上之壁畫。

在此洞穴中，亦如前述諸洞穴，古代工人之後裔，以種種畫法，繼續在昔日之繪畫上，重加描繪。第二九八圖表示阿爾塔美拉洞穴大廣間頂壁面壁畫，其長實達十四公尺以上。在此美麗巨大之壁畫中有二十五個之動物彩色像及數種之黑色凸像。外觀上至無秩序，蓋係多數工人之前後混合作品也。

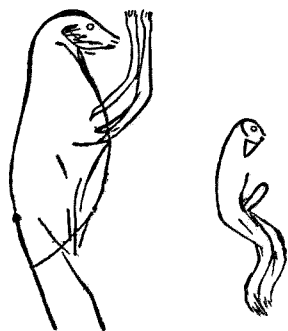
壁畫中之動物像，其表現至爲真實。就中以駿羆爲最多。其狀態變化之富，動作之敏捷，實堪歎賞也。在繪畫中有與瑪大棲爾洞穴所發見骨片線彫相類似，介居人獸間之畫像。多數學者主張其爲表現戴有假面之人類像也。

埃斯奇摩人、紅色印第安人及其他數種之未開化人種中之魔術家，當其作魔術的跳舞以前，亦如該壁畫所示，先以假面覆於頭上也。雙腕高舉，即為表示懇求神明之狀態。

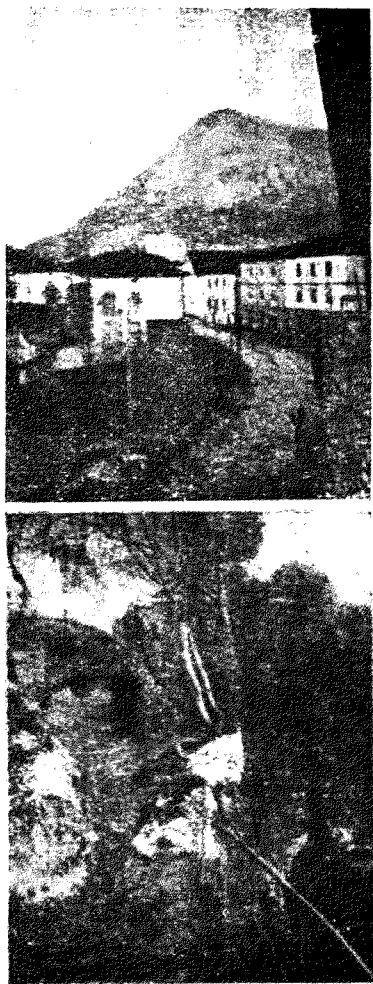
(15) 加斯狄羅、康瓦拉那斯、荷爾諾斯都拉弼那、哈遮、聖伊沙柏、萬塔都拉弼拉等洞穴……

在山丹德爾地方尚有上舉之六洞穴，皆有壁畫。就中以普恩特偉埃斯哥村 (Puent Vieco) 之加斯狄羅洞穴為最重要。此洞穴於一九〇三年為德爾利奧所發見。當時洞中沈積有洪積層，高達屋頂，約四十五英尺。此洞穴中沈積層在考古學上之義意甚為重要，且亦至有興趣。據奧巴邁爾及其他學者之分析，此地層計有二十五段之異種地層相連續。其中十三段屬於阿修連時代或細連時代至青銅時代間之時代。其中包含有先史文化之用具中間層中則不發見有何等遺跡。故知此洞穴中之人類居住地並非連續的。

關於此洞穴，奧斯本氏在彼之『古石器時代之人類』中有所論述。



第二九九圖 阿爾塔美拉之
『覆面人』線影

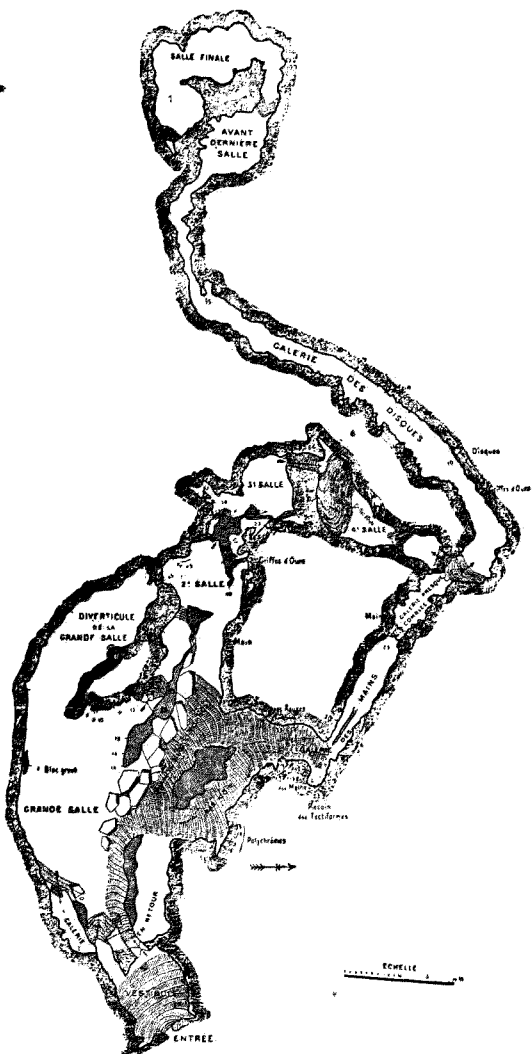


第三〇〇圖 由普恩特偉埃斯哥
遠望加斯狄羅洞穴

「加斯狄羅洞穴常見有人類之往來。但由今日推算，約在五萬年前，遂漸次爲人類所遺棄矣。此洞穴仍爲諸考古學者所研究及介紹之先史時代之偉大篇幅，一切經歷似皆記述於此篇幅中矣。」

在此洞穴中有極大之線彫與繪畫。其中畫法多與阿爾塔美拉畫法相同之驥羆色彩畫，又有與喀爾喀壁畫相同，周圍塗染紅色之人類手跡。此外尚有作楯狀之繪畫及種種之符號，大小不一

第三〇一圖 加斯狄羅洞穴之平面圖（仿德爾利奧氏）



之紅色斑點，及帶狀象徵等。

德爾利奧氏在阿爾塔美拉洞口發見有瑪格達勒尼安地層，其上部包含有新石器時代之土器，其表面尙覆有二段更新之地層。

荷爾諾斯都拉弼那洞穴在聖惠里斯都布埃爾那 (San Ferris de Buerna) 地方。布魯伊氏在此等壁畫中，發見有伸腕向上之有尾猿之像畫。

第三項 真實之洞穴壁畫年代之分類材料之性質

自模特及弼爾儂弼爾洞穴發見以來，關於洞穴壁畫是否爲真實古跡之問題，遂告解決。即此洞穴爲馴鹿時代之厚層所掩蔽。且在發掘前，完全無開掘之形跡。從前反對紹杜拉氏者亦因新事實之發見而一掃其疑惑，深信此等壁畫實爲先史時代之珍貴遺跡，並宣言彼等過去觀察之謬誤矣。

由此等多數壁畫所發生之古石器時代年代問題之解決，遂獲得大衆之承認，並可以適用於法國西班牙各地有壁畫之洞穴。

上述問題之解決乃以下列之觀察爲根據。

(1) 題材性質——壁面所畫動物中有猛獁、馴鹿等屬於馴鹿時代之動物。但在此等動物有既滅種者，有由其他地移住而來者。

瑪特爾氏 (Martel) 因看見西班牙洞穴之壁畫中無猛獁、馴鹿及犀等動物，因爲此等洞穴乃屬於新石器時代。此種謬論已經布魯伊氏加以斥駁。不獨加斯狄羅洞穴中之象，即在西班牙壁畫上所表現之騾羣已足以證明瑪特爾氏觀察之矛盾而有餘矣。

西班牙壁畫畫法與法國洞穴壁畫畫法完全相同，至爲明瞭。在此兩地方美術之年代上雖有若干之差異，但西班牙之洞穴時代仍未延長至於新石器時代也。

阿爾塔美拉之壁畫年代既如前述，據德爾利奧之觀察，由彫刻有赤鹿線彫之骨器即可以決定之，此骨器上之圖像，完全與壁畫上之圖像相同。

(2) 模特、弼爾儂弼爾、狄遮、格列斯諸洞穴——洪積期下部地層之線彫其全體或一部分已經埋沒，既如前述。尤以弼爾儂弼爾及狄遮地方之埋沒最深。露出者極罕。

(3) 壁畫及堅硬物質所製之細小用具上刻有洪積期線彫皆極相類似——線彫時代之美術品不甚豐富。但此等美術品與壁畫之類似極易辨認。總之洪積期美術家之手腕實有令人感佩者。其線彫技術之高，常令後之模寫者歎能及也。

表現於上述壁畫上之作品，在此等真正自然主義作風上實具有獨到之創作的風格。且在考古學上另具特徵，足以證明其為先史太古時代之畫法。故有經驗之考古學者一觀察其表現魚、鹿、馬等之側面線彫，即容易認識其為馴鹿時代獵人之作品。

又其中一部分之技術與繪畫，由其若干特質，可以更進一步決定其屬於馴鹿時代之某一時代。單由畫法之研究，容易區別此壁畫為二種類。其一為古代之繪畫，其線彫深刻，例如弼爾儂弼爾、格列斯兩洞穴之壁畫，即具有此特質。其二之線輕淡，圖案亦較柔婉，例如模特、康巴列爾之壁畫及阿爾塔美拉、瑪爾斯拉、芳德哥姆等洞穴之彩色壁即屬此類。

布魯伊氏在各洞穴研究其同一畫面上繼續累積之繪畫順序而作成下記之年代分類表。其系統的梗概至為有趣。讀者由此表可以領略上述諸洞穴中之種種技術及畫法之大概。

(1) 線彫深刻之粗描繪畫。完全爲側面像。形狀呆板。如爾爾儂爾爾及格列斯洞穴之例。

(2) 最初爲深刻線彫，及後漸變輕淺。普通四足皆能完全表現，極爲生動之繪畫。其初細工甚粗劣（如模特洞穴）及後，漸次表現其特性（如康巴列爾洞穴）。

(3) 邊緣線甚淺，爲輕快之圖式畫。

(4) 由淺線彫刻成之圖式畫。獸毛實占其大部分。例如芳德哥姆、瑪爾斯拉等線彫是也。

(1) 黑或紅之單色畫或黑色側面畫。四足之中僅表現二足。例如阿爾塔美拉、芳德哥姆、瑪爾斯拉、康巴列爾、巴尼化爾等最古代之繪畫。

(2) 最初塗色甚淡薄，及後筆致漸複雜，彩色亦漸濃厚。最後之側面像全體之着色極厚。有浮出於平面上觀之。邊緣線深刻與繪畫相交。例如康巴列爾、芳德哥姆、瑪爾斯拉、阿爾塔美拉之例是也。

(3) 有如映片，只有一種色彩。有繪畫及點畫二種完全爲平面畫。着色無浮凸之感。例如芳德哥姆、阿爾塔美拉、瑪爾斯拉等洞穴之畫。

(4) 黑色之輪廓。內部則着黃、紅、黑等色，有浮起之感。多屬色彩畫。線彫及刻削部分亦與繪畫相交錯。不拘泥於一種畫風。例如阿爾塔美拉、瑪爾斯拉、芳德哥姆等之大壁畫是也。

(5) 無

(5) 無何等之動物繪畫。有種種之像及符號。(與阿西連礦石相類似之帶狀、細枝、線點線、斑點畫等。)

上述年代上之事實分類爲先史洞穴美術之一般的基礎，既經確實之證明。至關於分類，雖尙有可議之點。但無更可靠之反證。故除有待於新發見之證明而外，別無他法以解決此問題也。

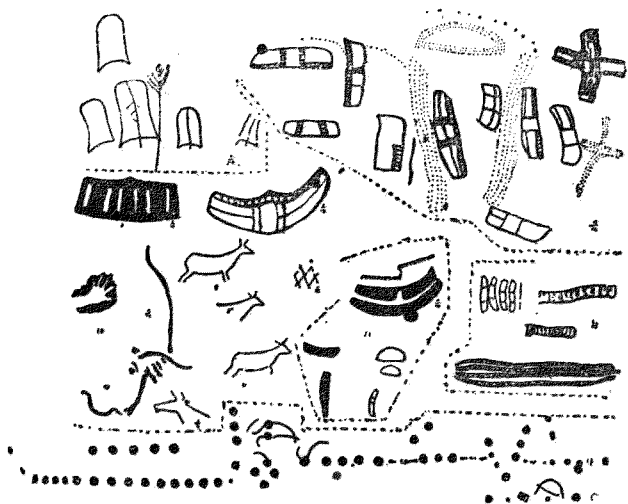
關於有壁畫之洞穴及其主要美術之性質，既略如上述。據弼爾儂弼爾之考古學的地層及爾塔美拉洞穴中之堆積層狀態推之，最古之線彫得別爲奧利那西安與梭魯特兩時代。最新之線彫則屬瑪格達勒尼安時代。又有不具動物之象徵的符號，則屬於由古石器時代至新石器時代之過渡期，阿西連時代。

第四項 西班牙東南部之岩面繪畫

在西班牙北部之加斯狄羅、爾塔美拉等洞穴之美術與法國比勒尼地方之美術有聯絡，既如前述。但在西班牙尙有一類之洞穴美術與上述之美術完全不同。此種特異之美術發見於西班牙半島之東南地方，乃洞穴壁面及傾斜岩面之繪畫也。今揭其主要分布地如左。

(1) 羅加德爾摩羅 (Roca del Moreau) —— 此洞穴在加拉帕塔河 (Ca-lapata) 之發源地附近，存在於寬十公尺高二公尺半之傾斜岩上。在其沈積層中發見有瑪格達勒尼安型之石器。此繪畫呈濃紅色，深染於多孔質之岩面上。外觀上岩質與色料完全相結合。繪畫周圍為極細之線彫線所掩蔽。此線幾不能辨認，甚纖細。眼、鼻孔及其他部分皆以線彫線表示之。其表面全體之色彩完全一樣。

傾斜岩之左端有幾至難於辨認之繪畫痕跡數種。在其側面則有正在從伏臥狀



第三〇二圖 加斯狄羅洞穴動物像及種種符號

能起立之牝牛一匹，進行中之小牛二匹，山羊一匹。此等動物狀態至爲生動。技術之巧亦有足令人驚歎者。其畫幅由三十公分至二十五公分。牛之胴體色澤如真牛之呈灰斑色。與上述之繪畫相隣接，有與犬相類似之一匹小動物，其兩端不完全，無從辨認其爲何種動物。以上爲羅加德爾摩羅之岩面畫之全體。距此岩面畫二百公尺之岩面，尙繪有紅色與黑色之赤鹿，畫法優美，極其生動。又有一列進行中之山羊，其狀



第三〇三圖 羅加德爾摩之壁畫（赤鹿）

態亦極迫真動人。發見者爲布魯伊氏。其後西班牙人阿基羅氏 (Juan Cabra Aguirre) 在此地方附近，發見十餘所之傾斜岩面上皆有此類繪畫。

(2) 柯古爾 (Cognil) —— 在勒利大 (Lerida) 之北方柯古爾村丘陵上，有傾斜岩。在此岩面亦繪有與羅加德爾摩羅之繪畫相同之繪畫。此繪畫分爲五部分，皆有注意之價值。

第一部之繪畫，如第三〇四圖所示，爲捕殺牝鹿之人物圖式畫，別具一風格，亦頗能表現其動作。上部之一圖式繪畫究表示何物則無從考究，似爲一匹既死之赤鹿，四足及一叉角皆向上伸張。此由其右端之畫像可推知之也。卽右端之畫乃表示一獵人用推進棒以投短槍之情形。

第三部繪畫之一部則表示以槍擊殺驥羣之人物。同部之繪畫有鹿、赤鹿、牛羣等。在牛之繪畫上面重複有他種動物之像。

第四部有若干極纖小之繪畫，表示遠景。但亦僅存三幅。上部爲一牝牛追逐人類之畫象，此與一般繪畫之傾向相反，中央有表示另一人物之小繪畫，在此畫面上重複有動物羣之畫像。就中以二匹疾馳中之山羊爲最巧妙，生動。下部畫有二匹之牛，但技巧遠不及前者。其中一匹之胴體上繪

有花條，似非洲產之花條馬。在此牛之畫面上重複有兩個穿短裙之女人像。

最後第五部之繪畫爲最主要部分。繪有多數穿同樣服裝之女子，圍繞一男子或男性偶像而作舞蹈之姿勢。其中央之男性較女人羣爲小。由是推定此中央之人物實表示男性偶像，非表現真人物。第三〇五圖所示，據布魯伊氏之題名，爲「柯古爾之舞蹈。」

(3) 阿弼拉 (Alpera) —— 此洞位於瑪德律德與華連西亞 (Valencia) 車站之中間，亦介居於阿爾巴塞特 (Albacete) 與阿利康狄 (Alicante) 兩地之間。在西班牙東南部之岩面繪畫中，以此爲最廣大（參看摺圖）。

此繪畫及表示德爾波斯契 (del Bosque) 小農場，展開於奎瓦德偉埃遮 (Quevedo Villager) 與奎瓦德爾奎梭 (Queve del Quesso) 兩傾斜岩面之上。尤以前者爲最重要。

偉埃遮之岩面畫幅達十公尺又四分之一。岩塊底部不發見何等考古學的材料。但有多少之粗製燧石器，並不重要。在此層中發見有羅馬時代及伊北羅羅馬時代 (Ibero Roman) 之遺物。

在阿弼拉之岩面畫中有三十只山羊（或羚羊），二十六匹之牡鹿，三匹之牝鹿，二匹之馬，一



第三〇四圖 柯古爾之壁畫（獵殺赤鹿之人物）



第三〇五圖 柯古爾之舞踊

匹之麋，五乃至七匹之狼及犬屬，三隻鳥類（似爲烏類）。其中有十二之例由牛角之變化而成爲牡鹿者。若研究其真意所在，頗有趣也。

在上述諸動物中，尙混有六十個人物，其中十六人向動物或其他人物作挽弓之勢。六人疾走（右邊四人左邊二人）。兩人則以武器擊鹿，至爲何種武器，因表現不明，無從考究。又有一人以棒擊其他人物。二人則從事舞蹈。

所有人物皆裸其上體，頭及腰部則有裝飾。其中十三人之頭部無何等裝飾。有二人則披有頭巾。此頭巾以有斑點之長方形表示之。四人則披有角之頭巾。又在畫面中有一二個女性，亦如柯古爾繪畫中之女性穿有短裙。

阿弼拉之奎瓦德爾奎梭之繪畫以七公尺半之幅展開於岩面，較之奎瓦德偉埃遮之繪畫多殘缺，僅含有七八個人物。

奎瓦德爾奎梭之岩面畫由其繪畫之狀態推之，似有二獵人從奎瓦德爾埃遮之人物羣中攜犬而至此畫面者。但此畫面之畫工至粗拙，不能明瞭其詳細之情狀。

爲考察當時人類之生活狀態，阿弼拉之岩面畫實爲至重要之參考資料也。

(4) 阿爾巴拉斯 (Albarasin) —— 布魯伊氏在阿爾巴拉斯及埃斯杜爾瑪都拉 (Estre madura) 之拉斯巴杜埃加斯 (Las Batuecas) 河谷發見有壁畫。尤以在後者地方爲多。最少，發見有十一所，繪有壁畫之岩塊。在繪畫中除挽弓之人物外，尚有寓意不明之象徵、斑點、放射線等。以上所述，西班牙繪畫有種種之重要點，與瑪格達勒尼安美術相異，人物中不論男女性之描繪，皆極自由生動，且皆表現於鬪牛、狩獵及跳舞等場面。

就技術上觀之，亦明明與瑪格達勒尼安之美術有別。此得由其畫風認識之。又西班牙東南部之繪畫若與法國壁畫相比較，則知其爲相異之兩種民族所作成之兩種作品也。

欲確定西班牙之岩面畫與瑪格達勒尼安型之年代關係甚爲困難。但後來之阿西連文化則似兼採用瑪格達勒尼安與西班牙東南部之兩種美術也。

第五項 澳洲及加利福尼亞之岩面畫

從前因根據謬誤之報告，皆信原始人類不能創作巨大之繪畫及彫刻。當旅行家在澳洲發見

有岩面畫而記述發表之時，亦如紹杜拉氏最初發表阿爾塔美拉洞穴壁畫時之情形相同，一般對之皆懷疑焉。

一八四〇年，格雷氏 (George Grey) 在澳洲大陸之西北部發見有數洞穴皆裝飾有彩色之繪畫。故於次年發表『澳洲西部及西北之兩部發見踏查記』

一般學界皆反對「此等美術作品爲現今土人文物之淵源」之主張。但後經多數之觀察，及在澳洲北部常發見岩面上有繪畫及淺塑。由是上述主張遂獲得有力之證明。史鐸克氏 (Stoke) 因出版此等繪畫及淺塑之複寫圖。

數年前多數學者就於一般認爲與原始民族之動物禮拜有關係之有趣的記念物，曾專心加以分類及註釋。又當社會學者注意於未開化諸地方之線彫所表示之美術品時，考古學者亦適值發見弼利哥爾及比勒尼地方諸洞穴之壁畫。此二種資料之比較研究，遂使兩者間之密切關係益見明瞭。

弼利哥爾及比勒尼地方諸洞穴之壁畫與澳洲岩塊上之圖案皆以同一方法而作成者。兩者

皆具有一種奇特之手法，即均屬寫實派美術。就於形狀及動作之再表現兩點，可謂忠實，亦極進步，尤長於表現動物。

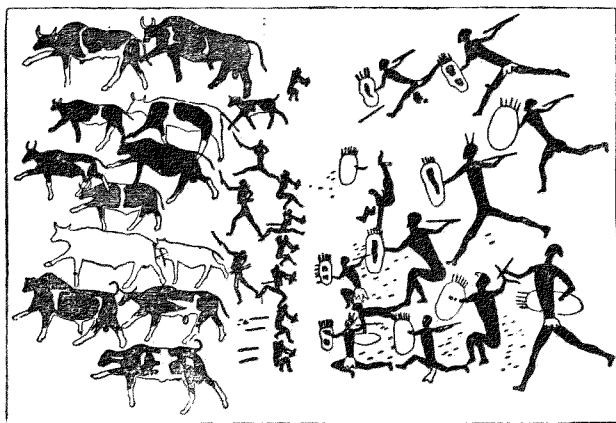
但現代未開化人種亦能製作如第三〇六圖所示之繪畫，其中有人物之狩獵、鬪爭、單純之人物及人類與動物相混等畫像。在澳洲西北部海岸克辣克斯 (Clacke) 岩面上有紅底之白色繪畫。其中所表現者有一百五十以上之鮫、龜、海星、棍棒、端艇、袋鼠、犬類等白色畫像。

在假普約克島 (Cape York) 之岩塊表面有用紅丹所畫之繪畫甚多，其中有與瑪爾斯拉、阿爾塔美拉之點畫所構成動物相類似之黃色斑點。有一人類像爲此黃色斑點所掩蔽。在澳洲最珍奇之繪畫爲馬太氏 (M. Mathews) 所發見，表現於畫中者有多數之手跡、用具、人物、及彩色動物像等。此繪畫發見於構成天然避難所之諸岩塊上。

據馬太氏所著『岩塊上之線彫與繪畫』(Rock Paintings and Carvings of the Australian Aborigines) 在腓立伯爵之領地庫爾加溫村 (Cul-Carvin) 中，發見有種種之繪畫。在此等繪畫中，有六十四個之紅色手跡。又在漢大伯爵 (Hunter) 領地之孔巴拉巴村 (Cunbalarba) 中之

砂岩大岩塊上，亦有三十七個之手型，計有紅、白、黃等色。

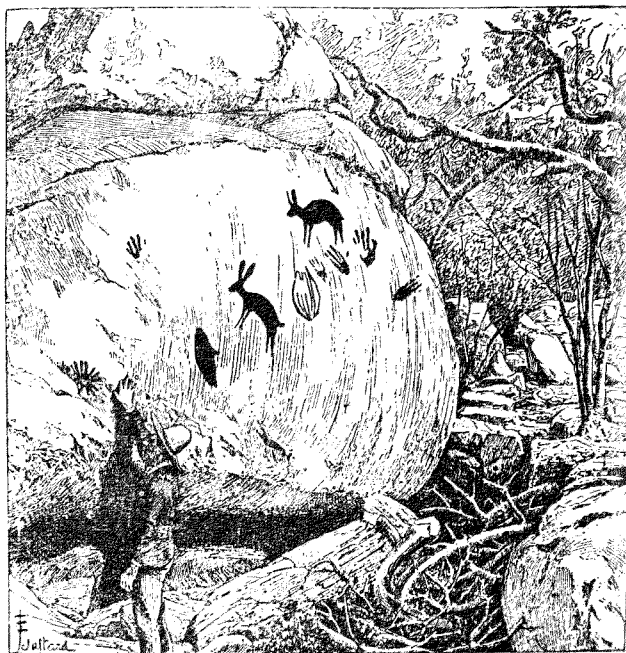
上述岩面上繪畫中所表現之手，亦與洪積期美術作品中所表現者相似，有表現至肱及腕之部分者。此外尚有英人旅行家在加片塔利亞灣 (Carpentaria Gulf) 之謝松島 (Chasm) 上發見有洞穴壁畫，計有紅、黑兩色之袋鼠、龜、人類之手（一個），二三之人物攜一袋鼠（其中一人手持劍之一種）等畫像。美國，加利福尼亞之岩面畫亦如澳洲之岩面畫可相比較。第格氏 (Leon Dignet) 在加利福尼亞之巴斯 (Bass) 附近之拉斯加加西拉斯 (Las Cacasilas) 岩塊上，發見如第三〇七圖所示之種種繪畫，



第三〇六圖 南非洲赫爾蒙附近之布斯曼洞穴壁畫

有塗紅色之手太陽種種符號及種種動物。聖波基塔洞穴 (St. Borquita) 中有爲箭所貫刺之人類，此與尼奧洞穴中爲銛所刺之駿幫相類似。

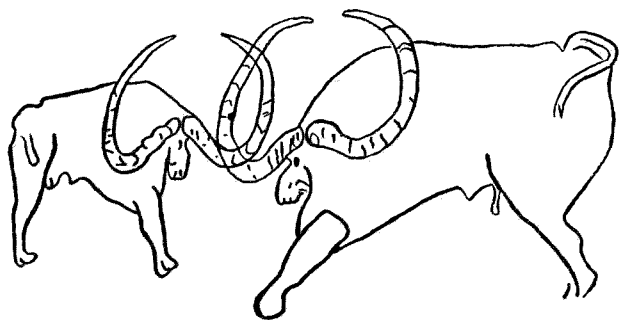
研究加利福尼亞地方所發見資料時，可以發見與其他地方之繪畫相類似之處。加利福尼亞洞穴繪畫普遍在接近洞口才線明亮之處。



第三〇七圖 加加西拉斯岩塊所印之手跡及動物

又在北美洲諸地方據多數觀察之結果，發見有爲繪畫所塗飾之岩彫。此岩彫與上述諸岩面繪畫有同樣之題材。據德荅波氏 (Tellenbaugh) 所著『昨日之北美』所述，北美洲之岩彫表現有人類之手足及動物等。又偉斯康新州 (Wisconsin) 之布勞恩 (Braun) 洞穴中之四足獸，腹部繪有三角狀 (tectiform) 之象徵。

尙有與上述之例相類似之壁畫。在北部非洲特別在南奧蘭 (Orlan) 地方發見有與法國壁畫相類似之岩面線彫，發見於一八四七年，公表之於學術界者實爲富拉曼氏 (Flamand) 阿拉伯人稱此種岩面線彫爲 'Hadirat Mektoubat'，意即『被描寫之石』也。此等岩石屬於種種之地質時代，至不一致。



第三〇八圖 南奧蘭(Orlan)地方岩面畫(水牛之鬪爭)

富拉曼氏在上述之岩面線彫中發見有屬先史時代之線彫。先史時代線彫深刻於岩面上，多屬象、犀及巨角水牛（*Bubalus antiquus*）之像。後者在今日之撒哈拉地方，早既滅種之動物也。但其不屬於先史時代之繪畫則僅用點線及記入有字母，且多表現今日在該地方尚存在之動物。先史時代之線彫大抵不屬於洪積期而屬於新石器時代。

巨角水牛絕滅於何時代，無從考證。但在阿爾遮利亞（*Algeria*）盆地上之新第四紀層中，發見有此動物之化石。又在格利偉爾（*Geliville*）之契喀古塔（*Kegaguta*）之岩面上，發見有磨製斧鏃，發射棒及楯等之繪畫。同時亦發見有人物像，手持新石器時代所產有柄石斧。

第六項 表現人物及動物之美術真意

由古石器時代之技術，僅能推測其年代進化及其方法型式。若不能究其美術之真意，則對於古石器時代之研究，仍不能稱爲完全，亦無何等之意義。又若不深究人類美術之真意，亦不能謂爲完全之美術研究也。然則古石器時代之美術目的，意義究何在乎？

對於此問題有兩種相反之說明。其一爲德國學派之學說，謂美術之起源爲美的意向，即謂美

術之表現不具有何等實際之目的。其二爲法國學派之學說，其最獲得一般之信用者爲列那哈氏之說。今述其概要如次：

「馴鹿時代之美術不能謂爲全無意義之表現。此等美術第一實具有實際的用途。明確言之，即第一爲魔法方面之應用。在各時代，各地方之原始人類當看見人類像之表現時，常憂慮其將受畫工之譴謫。」

在古石器時代，爲生活計，不能不求取動物以爲食料。故表現動物之繪畫常希望他人之複寫以引誘動物至彼等住居之附近，便於獵取也。即在該時代之「美術之魔術」一語，明言之，即「魔術師」之意也。關於此點，列那哈氏再作結論如次。

「純粹主張魔術爲美術之唯一的根源，而否認因彼等之模倣本能，裝飾本能，及其各人思想之表現及交換而發生之社會的要求，固屬謬誤。但實際上馴鹿時代之偉大發展亦似與魔術之發達有連絡也。」

由上述學說，古石器時代之美術本質似有種種，因之其價值亦有差別。唯列那哈氏之說似過

於空汎，無確切之斷語。今須緊約其範圍，加以明確之說明。

古石器時代之美術作品有無魔術的作用，此得由壁畫上所表示動物像之地點、性質推論之。一般以爲距洞口愈內進則愈黑暗。但亦有若干之例外。實際上，太陽光線非必完全由洞口輻射，亦有由岩壁或頂壁之裂孔輻射者。例如模特洞穴卽有此現象。反之，如阿爾塔美拉洞穴之大頂壁，切近洞口，亦僅浴少量之陽光而已。總之，表現動物之繪畫多發見於微暗之地點。卽證明此等繪畫非用於鑑賞，更非用於裝飾也甚明。

但謂此等微暗爲絕對的黑暗亦屬謬論。最初發見有壁畫洞穴時，在此等微暗之中，雖無燈火能確定其繪畫之真正的存在。卽知其中爲非完全黑暗也。

今暫措上述問題不論。由種種發見事實推之，在馴鹿時代之原始人類必既使用人工的燈火。當時人類之視力應其生活狀態之要求，必較今日人類之視力爲發達。故所用燈火雖不完全，仍能滿足其需要也。由長期之經驗，彼等知燈火可以供給光及熱，故常用松脂以燃火。

在古石器時代地層中發見有石製之燈，特別以模特洞穴之石燈爲最完全。其凹穴中含有既

燃燒之脂肪質遺物。

模特洞穴之石燈確係使用於洞穴內，爲採光之器具，其形狀與北美北部寒帶地方之格林蘭人 (Greenland) 未與歐洲文明相接觸以前所使用之燈相類似。故知古石器時代人類使用燈火之方法雖無從考查，但由洞穴中壁畫之存在即知當時確既使用燈火也。

上述古石器時代之燈火極不完全，固無俟贅言。據一般推想，此種燈火必發生多量之煤煙。但事實上在既使用燈火之地點，完全無煤煙之遺跡。此則不能不謂爲奇異之現象也。

在阿爾塔美拉洞口發見有含有動物質之強烈的黑煙遺跡。此似由獸肉與火燄之直接觸而生成者。故在此洞穴中應有豐富之煤煙遺跡。但事實與此相反，繪有大多數彩色畫之頂壁上，完全不見煤煙之遺跡。摩阿山氏 (Moissin) 就此事實加以說明如下。

「構成煤煙之有機的本質，在空中氧化，故漸次消滅。」

摩阿山氏並謂洞穴壁畫之所以遠距洞口，在繪畫須擇微暗地點之理由外，尚有數種之理由。第一恐人類多與繪畫相接近，第二視繪畫爲一種聖物 (taboo)。故畫工當繪畫此等物像時，皆具

有惶恐之態度。在現代澳洲土人亦有此種習慣。對於有繪畫之岩塊，若不知其底蘊者，亦視爲聖物，視爲神明。

吾人之論究洞穴繪畫，當求其具體的性質，既如前述。但以上所述似超出本題。但此種敘述之不厭其詳細者，亦有理由在也。若神祕之探索與魔術或儀式之應用有連絡時，則放棄此種探索將無從究明此等美術之真意。又儀式之應用含有反對方面之外表的性質，例如天主教之「彌撒」(Missa) 爲外表的儀式。但在此全體之中，另含有祕密之要素，即名「密誦」之一種禱告。在未開化人種間之崇拜動物亦當有此種外表之性質。此即繪畫之製作必限於薄暗地點之理由也。

若此等繪畫，不在洞穴內部難於接近之地點製作之，則此等繪畫即失去其魔術的意義，而魔術之假說亦當不見信於一般之學者矣。

但此種洞穴繪畫非常之多。最初在可以移動之物質上施以線彫，特別多施以狩獵用具之上。例如裝飾於推進棒之彫刻是也。但此用具上之彫刻與上述在微暗中製作者不同。即此等美術乃在陽光中試驗其魔術的效力者。此外在西班牙東南部之岩面繪畫皆刻畫於不甚深奧之岩石面

上。又有完全暴露於空中者。

試觀法國康塔布利亞 (Franco-Cantabria) 地方洞穴之壁畫，位於洞穴之最內部，欲進至該地點，甚為困難。此得由探險家之記事及表示繪畫地點之洞穴平面圖證明之。

畫工是否特別尋覓此種幽僻之境以發揮其藝術之才，抑尙有其他理由使彼輩非至此地方從事繪畫不可耶？狄克多都北爾洞穴經一般認為確有一種神祕遺跡之洞穴之一。在此洞穴中之深處，有一地點，不發見何等之美術品，唯有人類之用具。布古安氏 (Boguen) 論述此洞穴如次。

「在極長之廣間諸隅，堆積有熊之遺骨，從未經開掘。此即證明有野獸居住其中也。洪積期人類曾至此處，不尊重此等遺骨而碎其顎骨，去其頭蓋，用之為裝飾品……在此遺骨周圍之地面有曾經人類踐踏之痕跡，印有人類足跡者亦不止一處也。」

縱令壁畫之魔術的目的與遠距洞口之洞穴內幽暗地點有何等之關係，但法國康塔布利亞地方之壁畫僅發見於傾斜岩中或極淺之洞口附近地點。此外如格列斯 (Grays) 普伊盧梭 (Puy

Rousseau) 加普布蘭 (Cape Brand) 弼爾儂弼爾 加列偉 (Calevies) 柯瑪爾克 (Comaluc) 康特蘭 (Conteland) 之克羅斯 (Claus) 阿爾塔美拉 荷爾諾斯都拉弼那 萬塔都拉弼拉 (Venta de la Perra) 哈遮 (Haza) 等洞穴亦有此例。

上述各地之壁畫不單接近洞口，其實洞口壁面亦有繪畫，所以未發見者，或因植物之叢生，或因露天化水蝕等作用早為所破壞消滅而已。稍進內部，則有由結冰作用而破壞其壁畫者。洞穴岩壁之腐蝕，在列伊 (Layre) 洞穴約四十公尺，在康巴列爾 洞穴約九十公尺，在北蒂辣克 (Bedeilac) 瑪大樓爾等洞口極大之洞穴則其腐蝕部分有達五百公尺者。

洞口附近壁畫之能保存者，全賴崩塌層及考古學的碎屑物之掩護。故一般就此事實有次之結論。

「壁畫之必限於洞穴之深部，驟觀之，覺其理論未免過於單調。但此或由於發見者之錯覺。因接近洞口之壁畫及線影已由露天化作用而全歸破壞矣。」

綜以上所述，可得一結論。即在壁畫之中或有故意示神祕之探索者。但瑪格達勒尼安人 一面

有含有神聖性質之繪畫，一面亦有全無神祕意義之純粹美術繪畫。在不同之洞穴中，或在同一洞穴中之相異地點，有時又有時代不同之美術之一部，亦皆同時表示兩種性質。即其一為與平凡住居相似之俗畫，其一為與聖殿相似之神祕的繪畫。

在康巴列爾洞穴之右側通路不見有繪畫。由中部瑪格達勒尼安（無銛）至瑪格達勒尼安後期之考古學的地層，較之左側通路之繪畫（不表現考古學的遺物），時代尤新。由此繪畫之特質推之，較之銛屬於更古之瑪格達勒尼安時代也。

在阿爾塔美拉、瑪爾斯拉兩洞穴，凡由瑪格達勒尼安人所繪之繪畫皆具有同時代之考古學的條件。其次則附加以不具有何等人類住居遺跡之多色畫。

從前皆主張根據繪畫上所表現之題材性質而下判斷。但在今日此種結論已不為一般所信。用矣。從前以為利用魔術之影響可以引誘適於充食料之獸類，為便於為狩獵計，故繪此等動物。其與彼輩認為危險及對之無所希求之貓族動物之間，大有差別。故間有貓族之繪畫，但其技術至為粗拙，且有排斥此類動物，不加以表現之傾向。

但在今日既知之繪畫及線彫中，所表現動物種類實爲繁多。其中占有優等數字者則與魔術的意義相反，而可以充分證明獵人美術家之思想。

動物之描寫在多數之例皆係孤立的表現。但有時表現狩獵之場面，則與人物相交錯。在法國康塔布利亞地方，動物與人類一同表現者已述於線彫及彫刻項中。唯有下部羅周利之「駿羣之狩獵」之線彫而已（第二七三圖）。

但西班牙之壁畫有若干人類與動物共畫之標本。對於西班牙壁畫上之狩獵場面亦有兩樣之見解。其一爲魔術的意義，其二，如多數未開化人種所常作之示意畫，爲審定真正狩獵成績而作成之繪畫，或又爲單純之美術作品。此時完全無魔術的意義而僅表現事實或空想。

芳德哥姆有洞穴現一馬羣爲獅所追逐。若謂此幅圖畫爲含有魔術的趣意，頗難說明。奧巴邁 埃氏及淮涅斯特氏（Verneist）則不承認描寫狩獵之繪畫爲純粹之美術的性質，因有下述之主張。

「狩獵場面不表示巨大之動物而專表現鹿、山羊、野豬等之狩獵狀態。巨大動物之例外的

危險性僅能視爲偶發的事項，加以紀念的描繪。至鹿、山羊、野豬等則無此種嚴重之性質，故多加以描寫。」

上述主張，據若干學者之意見，謂係在心理學上有一種錯誤。蓋以純粹美術的趣意而描繪之畫面，其中之動物像因其有促進美術家之興趣或注意，故此種繪畫大都由於平凡的美術的動機而非由於何等嚴重的例外之性質。

法國馴鹿時代之美術中表現世態之繪畫實多於特定事象之描寫。例如紐加勒頓尼亞 (New Caledonia) 土人在竹上施以線彫，並無何等之魔術的意義，而僅表示其日常生活，其程度亦不過與原始美術表現例外之事象者約略相等。在西班牙之美那特達 (Minatoda) 之岩面上有『母牽子手』之繪畫，此亦似無何等魔術的意義也。

法國康塔布利亞地方壁畫上之動物繪畫非狩獵之場面，即不將人物與動物共同描寫。而爲孤立之動物，或受傷，或受箭之貫刺，或受箭及其他武器之包圍。

此等壁畫確爲表示生活狀態之圖面，以純粹美術方法描寫狩獵，而不注重獵人。關於此點，法

國康塔布利亞地方與西班牙東部大抵相同。唯有人類描寫之豐富與稀少之一般的差異而已。

但上述繪畫亦有可以視作含有瑪格達勒尼安時代之魔術的意義，與魔咒有相當之關係。

在西班牙之壁畫中有描寫鬪爭場面及負傷人物之繪畫，亦似表示咒咀之意義。但在法國康塔布利亞地方則無表現此類人物之繪畫。又關於武器之描寫則武器本身亦似具有魔術的效力。

在狩獵場面與動物相混之人物，或在鬪爭場面之其他人物，從客觀上觀察，亦具有兩種之性質。即有單純表示人類之特質者，有時表示人類與動物雙方之特質者。

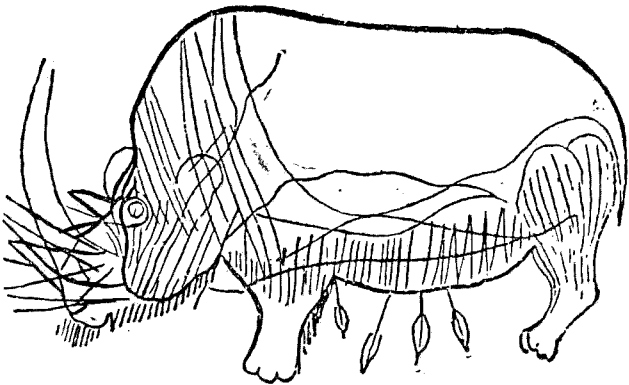
屬於第一部之繪畫，在瑪格達勒尼安時代之法國康塔布利亞地方較爲稀罕。由此知當時美術家較注意動物而忽視人物。此等繪



第三〇九圖 芳德哥姆洞穴之線影『被獅子所逐之馬羣』



第三一〇圖 美那特達洞穴之岩面畫「母攜其子」



第三一一圖 哥倫比埃爾岩面之線影（中箭之犀）

畫雖多表現動物，但亦非有何等魔術的思想禁止其製作人類繪畫也。

兼具有人類與動物兩特質之像，例如類人猿之像，則略可以證明在瑪格達勒尼安時代有魔法師之存在，及在同時代有魔術的習慣。此類以魔術為職務之人雖委身於魔術之施行。但表現此種單純人物之繪畫究有魔術的價值否則無從斷定也。

關於上述諸項，本可由各人自由作種種之推定。例如杜羅阿富列爾 (Trojes Frere) 洞穴壁畫上所表現之魔法師亦可以視作以純粹之美術的性質描寫某一事件之繪畫，同時亦可以視作如前所述之表示狩獵或鬪爭場面之繪畫。

若就於瑪格達勒尼安時代之事實全體作公平之批評時，則由該時代之畫家及人類賦與魔術的價值之繪畫之唯一實例，似為表現負傷人物之繪畫。在此繪畫中之魔術的效能並非存在於單純人物之表現中。而似存在於傷害人物，襲擊人物之武器中。至在其他之例，不論其繪畫之存在地點如何，及其所表示之題材如何，皆全無魔術的意義而為純粹的美術繪畫。

有人以為存在於表現人類之繪畫中所含魔術的意義，有為保護製作此圖畫之美術家所屬

作團體生活之人羣之魔術；有爲對待敵人之敵對的魔術。但在繪畫之具體的性質上，不能辨別其屬於前者抑屬於後者之魔術也。

故對於瑪格達勒尼安美術吾人可以獲得一結論。卽此時代之美術計有兩種。一爲具有一種實用上之目的之美術。一爲具有純粹美術的趣意之美術。惜無明確之標準以區別此兩者耳。

但若由瑪格達勒尼安壁畫爲推斷，亦有兩種傾向。一爲純粹之美術並不另具其他目的。一爲魔術上之實用的美術。但兩者之中孰先發達，或又其中一方是否由他方誘導而來。關於此等問題之解決則須更進一步探究更古之人類。例如奧利那西安人類所表現之作品意義及其具體的性質也。

表現奧利那西安人及較其更古遠之人類之線彫似無何等魔術的作用。在瑪格達勒尼安時代表面粗糙之石塊，既加工之石片、骨片等上面之人類像線彫則更無何等魔術的意義。此等石塊、骨片上之線彫乃美術家在製作壁畫之前所試作之草案圖而已。

在荷爾諾斯洞口附近考古學的地層下部，卽奧利那西安時代，發見有馬之前頭骨片，上面刻

有馬臀部之線彫。此正與洞口壁上之馬臀部線彫有類似之點，當係岩壁線彫之草案圖也。

此種類似，由下述諸點上觀之，頗爲重要。即瑪格達勒尼安時代之壁畫幾可謂既達至真正美術之完成。但在可以移動之石片、骨片上之線彫則僅有草案圖之價值。故此種見解不能實用於奧利那西安之美術，即該時代在可移動之用具上所施之線彫與壁畫上所表現之繪畫有同等之美術程度，且有同樣之風格也。

奧利那西安時代之神祕似無一定之秩序。例如喀爾喀洞穴之手跡斑點，在奧利那西安時代爲最古之美術。不單發見於洞穴之深奧暗黑之部分，即在用作居住之明亮地點亦發見有此等美術。故此洞穴之發見者有如下之論述。

「手跡在洞口即有之。沿左側岩壁，特別在稍向內進，能稍浴微弱陽光之處爲多。由是再進至內部廣大壁面上，亦發見有此等手跡。其次在右側極不規則之岩面上，亦有之。至洞穴壁面則幾全部爲此種手跡所蔽。又在洞口正面之鐘乳石下部，發見有紅、黑之斑點及帶狀模樣等。」

在喀爾喀洞穴內繪畫之保存狀態至不一致。特別爲洞口附近之多數壁面，或受水蝕作用，或

由該處石灰質沈澱物所掩蔽，同樣在康特蘭之庫羅斯洞穴，手指之繪畫及動物像發見於距洞口約十公尺之處。故知奧利那西安之壁畫，其距洞口之遠近並不成為問題也。

關於繪畫線彫中所表現之題材，在奧利那西安時代完全無貫刺有箭之動物。在柯倫比埃爾（Colombiere）下部層石灰質礫石岩上，有二個線彫之動物像，皆非奧利那西安型，似屬於極古之瑪格達勒尼安時代。其洞穴中壁面上之手跡，在嚴密之意義上言之，似為所有物之象徵。若由魔術的理論推之，則如加斯狄羅洞穴，此等手跡或為動物之繪畫所掩蔽，若與動物像相隣時，似即表示此等被捕獲之動物為其所有之符號而已。但此種推論不能適用於喀爾喀壁面之手痕。因喀爾喀之手痕與照像相似不與他種繪畫共同存在也。

第十四章 古石器時代美術之起源

第一節 歐洲先史時代之裝飾美術之根源

古石器時代之美術，如前所述，發現於奧利那西安時代，得區別為裝飾的與非裝飾的之兩種。然則此兩種美術究有如何之起源？關於此問題，實有至有興趣之研究。奧利那西安美術為今日既存在美術中之最古者。故欲確定其起源，唯有在極客觀的根柢上，作成一抽象的、空汎的美學上之理論而已。

試先觀察身體用之裝飾，特別如構成頸飾之動物牙齒，乃取自所狩獵之捕獲物，即所以表示此裝飾所有者之勇猛強健也。此外又似有護符作用之神祕的意義。但對於單由石片、化石等材料所製成之裝飾則不能附以此種目的及意義。例如在布蘭謝爾 (Blanchard) 洞穴之海膽 (sea

nurhin) 化石，普拉加爾、杜里羅畢特兩洞穴之瑪格達勒尼安層中所產化石魚齒等，不能附以上述之目的及意義也。

最初僅認此等種種身體裝飾品爲單純之裝飾物或珍奇物。譬之以今日之例，有若吾人在海岸旅行，看見美麗之介殼，因拾取而保藏之，並無何等之特殊目的也。此等裝飾品與其謂爲裝飾物，毋甯稱爲奢侈品，即與今日文明人之指環、頸飾等相類似。故知當時之此等裝飾物實有兩種之用途。

當時人類之所以使用此等裝飾物，因在形狀及色彩上有美術的價值。此等裝飾物最後變爲純粹用於裝飾之用途。於是在天然裝飾物之外，尚有模製之人工裝飾物。彼輩之使用模造裝飾物，雖有人謂係完全由於增加護符之作用，但如在布蘭謝爾洞穴之象牙小環、及石、骨、象牙等之耳環，作種種之形狀，當時人類用之作裝飾品。若謂其亦有護符之作用，則殊難信也。因在此洞穴中，關於表現人物及動物之美術中未發見有何等特殊之趣旨也。

從此時代起，人類似知所謂美。欲增美其身體，故使用此等裝飾物。形狀雖不完全，但彼輩仍深

信能由此等物品獲得美觀也。即彼輩在當時已抱有藝術至上主義。

當時人類對於上述種種天然的裝飾物更加以種種之修飾。例如加刻平行線、小眼孔及斑點等於其上。此等工作不獨施之於有裝飾作用之天然物，更進而加之於種種用具、骨器、錐、鏝、棒等之上。

古石器時代之裝飾模樣至不完全，純係幾何學的紋線。但亦非單用平行線，而有更複雜之V字狀、狼齒狀、鋸齒狀、斑點等紋象，即稍有表現裝飾觀念之裝飾品矣。

裝飾品或用具上線彫，最初有實用的作用，其次始有裝飾的價值。有一部分學者以為上述用具上所施幾何學的紋象線彫，實為狩獵之象徵。又有一部分之學者則謂此等線紋實與今日商店所用計數之符號相似，為便於記憶而已。

唯吾人未能承認上述之主張。若認為計數之符號，則在此時代之後當有數字符號繼之而起。但事實上不單無此種數目符號之發達形跡，且上述種種幾何學的線紋，滿刻於用具之全面及其外緣全體。其非為便於記憶之數目符號可知。

在另一方面，該時代人類若既有統計種種事項之必要，則在此種計算上，當可看見計算程度之相當發達。此實爲人種學上之重大問題也。

據史丹寧氏 (Von den Steinen) 之研究，中央巴西之印第安人不能計六個以上之數目，故不能明白答覆其有若干之子女。劉克氏 (Rucke) 謂，由此現象考之，馴鹿時代用具上所刻之線彫，與其謂爲有象徵的作用，毋寧謂係如今日歐洲之兵士在同室之內，各就其食器上，附一個符號，爲便於識別也。

此外關於上述線彫亦可認爲有一種實用的作用。卽用具上施以線彫之後，可以減少其光滑程度，爲便於把握也。又當附以木柄之時，此等線彫可以助長用具與木材相固合之程度。卽當束縛此兩者時，有線彫之用具較平滑者爲容易也。

但人類之知此種線彫有實用的作用乃在以後之事。最初尚未注意及此也。此種變遷，亦可從圓錐形投槍，或爲附柄而具有一二斜刃之投槍、尖針等本身上觀察之。

若爲固結柄與用具兩者而刻成之線彫，大抵爲互相平行之斜線。有時從其直角之方向施以

線彫，有時又在上述兩種方向相反之二列線間再刻垂直之細溝。此時其外觀與魚鱗相似，又有相反之斜線成列相重合而呈格子狀者。

綜上述，吾人可以達到一結論。即其裝飾實具有裝飾與實用兩作用而互相影響，故有今日所發見之種種結果。

即當時人類最初在實用之器具上施以線彫，其次則以裝飾之目的增加線彫以飾其用具，及後在裝身用之器物上亦施以裝飾的線彫矣。在先史時代之初期美術中，可以看見，由超越其他一切概念之感覺的印象，而生之愉快及其追求慾。此即美的觀念及美術的觀念之根源。

以上所述即爲歐洲先史時代之裝飾美術之起源。今後當就表現人物或動物之奧利那西安美術，以探求具有其他種種形式之美術之根源。

第二節 奧利那西安時代之美術

所謂表現人物或動物之美術，在最初，必先有一基礎的經過。故一般以爲此等美術必非意識

的，而實爲偶然發生者。

表現人物或動物之美術，達到意識的完成之階段，可以看見兩種狀態。其一屬於感情的。其二則屬於智能的。前者欲完成美術之慾望，換言之，即對於由美術之完成而生之直接或間接的效果——快樂——之希望。至後者即爲完成及表現之觀念本身。

今先就表現人物或動物之作品之完成時所有感情的要素述之。假定今有一人既完成其美術，則彼對於此種成功必抱一種希望或快樂。又爲要喚起此種快樂，則必須反覆演其愉快的動作。於是其周圍之人類皆模倣焉。縱令此種動作不外爲機械的模倣。但對於彼輩可以促起若干之快樂，故可再使彼輩反覆重演此種動作。因此等動作之多次重演，遂漸次成爲一般的習慣性，終成爲一種自然的非意識的行動矣。

由一作品之製作而生之快樂，不問其性質如何，必發生於作品完成之後。若快樂由製作本身產出時，則最遲亦爲同時發生，決不待之於作品完成之後也。故從無製作表現人物或動物之作品之經驗者，決不得推度此種製作所及於彼之快樂爲如何，亦無欲從事製作之意向。即由此知最初

之此種表現必非意識的創作。故所謂表現人物或動物之作品之最初的完成，決非故意的，而實爲偶然所製作的作品之反覆重演而已。一般人類之有意識的創作之希望，是在上述之偶然的製作既發生效果或快樂以後之事。

以上既就美術之製作而論其感情的要素。今當考察其智能的要素，由是達到同一的結論。卽古石器時代之人類具有創作種種之像之能力觀念。由此觀念發生一種快樂。又由快樂發生一種抽象的思想以促進其創作能力。

表現人物或動物之作品之完成需要種種之用具及人類之手之動作。換言之，卽須用種種工作過程以變化原存事物之形狀然後能達到製作之目的。故此種作品之完成又使人回顧至關於工藝之最普通的知識。

在另一方面，由上述工藝之結果，卽爲種種人物及動物之像畫之創作。此卽創製一種與真實之存在或事物之自然的表現相類似之模倣品。

故此種作品之完成乃實現工藝與物像類似之兩種觀念之綜合。所謂美術之特性，卽所謂意

識的完成，必須以上述兩觀念之綜合，在美術家之精神中，實現於創造像畫之能力的意識下，爲條件。

奧利那西安人當其製作最初之美術品時既具有上述工藝與物像類似之兩觀念。不知有工藝之動物，在實際的認識狀態之下，亦具有認識物像類似之觀念。例如肉食獸與草食獸皆能認識孰爲適於彼等之食料之動物或植物。動物如無認識類似能力，卽不能生存。

若上述認識乃起因於種種之感覺器官。例如嗅覺在某種應用之例實與視覺相類似。不獨平均滿二歲之幼兒由物之外形卽能認識其實際的事物。卽在多數動物亦有此種視力上之認識能力。

最初之奧利那西安人不獨有類似之觀念，且有工藝之觀念。吾人所發見之考古物，如用具、武器等遺物中，最古者雖屬於下部古石器時代，至奧利那西安時代既見實際的應用，技術之完備，及分配之發達等現象。

由各種用具及武器可以證明奧利那西安人當其最初製作表現人物或動物之美術品時，彼

輩既具有工藝之經驗，即彼等既具有藉自己之勞力可以變化原存事物之意識矣。

第一，奧利那西安人既知刻劃線形。此等形線有單爲切碎骨片、馴鹿角、猛犸牙等而鑿刻之深溝狀；又有爲便於把握而施以用具上之線彫。又在用具及裝飾品之上，亦彫刻種種不完全之線紋。此外骨片之磨削及裝身物品之色繪等，亦爲使用於表現人類或動物之美術之技術要素。

如上述，奧利那西安人實具有工藝觀念與類似觀念之兩要素。此兩者之綜合即形成像畫美術之觀念。但兩者非必常相輔而行者。因人類本常有欲創造工藝之能力意識。縱令不由此能力意識以促動之，人類亦自然賦有物像類似之意識。試舉實例以明之。幼兒對於大人之工藝能力抱有理解，但其本身則無獲得此種能力之意識，然仍能辨別大人所製作之繪畫與現實相類似與否也。此理論亦可以適用之於缺乏美術的創作經驗之最初之先史美術家也。但由若干之偶然的事情，即可以促成此等原始美術家創作像畫之能力。

幼兒並無表現人物或動物之慾望。但就於其自己所描寫之非意識的線形上，由於某事情之觸動，可以發見其外觀上有與實際事物相類似者。同樣，最初之奧利那西安人本無描繪動物或人

物之畫像之意向。但常在自己無意中所刻繪之線形中發見某一種類似。

在此等原始的獵人之精神中，最少在其半意識中，常有捕獲動物之觀念。此種想像即常在無意識中表現於其所刻繪之像畫中也。

最初本為無意識之繪畫。但後來在此等線形中發見與實際事物或動物之類似。從此時起，始有模倣意識之發生也。

但其最初所刻繪之線形為如何線形耶？一般均信為乃以裝飾之意向而繪畫者。因裝飾的美術，實在奧利那西安時代之最古像畫以前，已經以元始的形狀而存在也。

上述之線形雖具有裝飾的作用。但及後受表現人物或動物之意識之影響，進展稍遲滯，因美術家在彼無意識中所作成之線形中，若發見有與某種事物之類似時，則必盡其全力及想像以圖達到此種類似之理想的境地。其實無論如何無意義之線圖，從人類之眼觀之，亦必與實際事物有若干之類似也。此等現象亦可發見於幼兒最初所塗寫之漫畫。當幼兒塗寫一種漫畫時，並不求其與某種實際事物相類也。但由立於其傍之成年人觀之，亦可以發見其有表現人物或動物之趣意。

此果何故耶？究其原因。第一幼兒除一心畫線形以外並不抱有何等趣意以繪圖也；第二其所繪圖完全爲單純之線形，實爲最粗劣之製作，故易加以擬制的想像。

幼兒不單無表現人類或動物之意向，並且亦無其他目的。彼可以任意採用種種之形狀。且其用筆全無固定的習慣，信筆塗寫，故任意延長其所描之線，在紙面所容許之範圍內，蜿蜒曲折，或向後彎轉，或作旋渦狀。

總而言之，幼兒所描繪之最幼稚之線形比較複雜，呈混亂形狀。此等線形，固無實際事物與之相類似者。但若由不規則的擬制的想像，可以看見其與多數意外之事物有漠然的類似也。

由裝飾美術直接進化爲表現人物或動物之美術之奧利那西安人，在美術製作上之狀態與上述經過略有不同。奧利那西安人原來抱有描繪裝飾的線形之目的，以線彫爲裝飾之用具及裝身具之面積甚狹小，又石、骨、鹿角、象牙等物質亦甚堅固，皆可以遏制其製作之進展；然彼等仍熱心於創製者，即證明其非完全無意識以從事美術之製作也。

又奧利那西安人由裝飾美術之經驗，遂得達成其技巧。彼等所作之線甚短而明確，循一定之

規則，且以相當距離相隔。凡此等性質皆不容易促使彼等獲得描繪人物或動物之機會也。

據上述理由，故吾人不能在裝飾的美術中探索奧利那西安人表現人物或動物之圖案之起源。此種圖案之起源實在以裝飾的趣旨而描成之圖案以外，而仍須從以表現人物或動物之趣意而作成之線形中探究之。

在奧利那西安之初期，即在最古之表現人物或動物之繪畫以前之時代，或與之同時代，已發見適合於上述條件之極粗陋之線形的表現。在多數洞穴，掩覆岩壁及頂壁之黏土上，常見有由手指所畫成之細長條線，此等線條有向各方向交叉者，亦有作規則的平行線在水平或鉛直之方向相集合者。

例如康特蘭之庫羅斯洞穴或荷爾諾斯都拉弼那洞穴，即有此等畫線，其為意識的作品甚為明顯。在此二洞穴之曲線圖像中，有平行線、螺旋狀線、波狀線、彎曲線、交叉線等。一般皆用隻手之三指以畫成者。但又有人謂係用一種櫛齒狀之用具或小枝所製之叉形棒所畫成者。

上述諸種線形，在各部分互相重合，為先史最古之圖形。但不發見有何等之形象。由是知，描畫

線之本人在當時確無表現某種物像之意識也。

在喀爾喀洞穴亦發見有同樣細長之線，較之前述二洞穴中者爲長，且更迂曲複雜。發見者稱此等線形爲「通心粉」，因此線形之外觀實令人發生對此種食物之直覺也。其中亦似有可解釋爲人物或動物之像者。實際上在上述「通心粉」線形中有似動物之鼻面、額部、及脊椎動物之後軀、尻尾等之形象者。

喀爾喀洞穴之線形爲偶然所發見之與實際事物相類似之一例。此種例亦可發見於幼兒之圖案中。此種偶然之類似，如幼兒之例，遂以意識的完成其類似之觀念畀與人類矣。當人類完成某一種之畫像時，遂發生完成他種物像之慾望，因創作種種之像畫。

如上述，當時人類繪像技術雖甚粗劣，但已能描繪其所認識之動物。如第三一三圖所示，爲聖伊沙柏爾 (St. Isabel) 之庫洛特爾德 (Crotild) 洞穴黏土上用指畫成之牛之草案圖像。第三一四圖則爲喀爾喀洞穴之頂壁黏土壁面上用手指畫成之駿韃草案圖像。

喀爾喀之草案圖較庫洛特爾德洞穴中者，稍不完全。但皆爲用一手指畫成者。此等圖像若謂

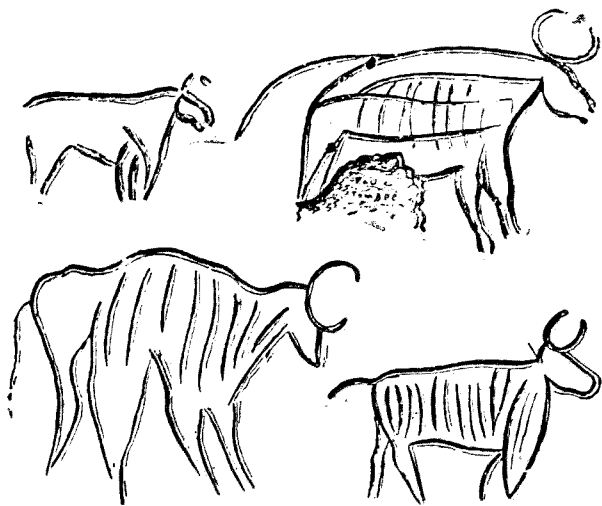
其與實在動物爲偶然之類似而非意識的類似，殊難取信於一般也。

如上述，在柔軟之物質上施以種種之手指痕跡，若不考察其所表現之動物性質，則必與由裝飾的趣意而作成之裝飾物或用具上之線影相類似。嗣後，錐鑿技術，似由裝飾美術，遂進展至表現人物或動物之美術矣。

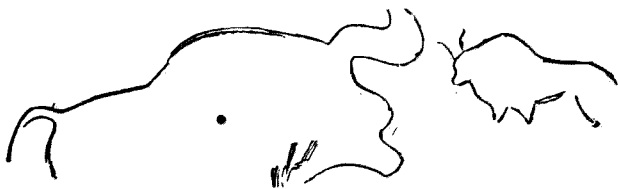
在庫羅斯洞穴中，發見有與表現人物或動物之美術起源有關係之種種研究資料。在庫羅斯亦有與荷爾諾斯相類似，用指畫成之圖案，及由一根線影而成之動物半面像。前者乃以石鑿代指劃成者，爲多數平行線之線影。又後者之動物半面像則



第三一二圖 喀爾喀洞穴黏土質壁面之指紋



第三一三圖 庫洛特爾德洞穴黏土上用指劃成之牛之圖案



第三一四圖 喀爾喀洞穴黏土質頂壁上之騾羣

不外模倣喀爾喀洞穴之堅硬物質上所刻之動物線彫之複製而已。在表現人物或動物之美術起源中可以認識屬於種種時代之資料。但在喀爾喀與荷爾諾斯兩洞穴，此種資料甚相類似。阿爾塔美拉洞穴之壁畫及狄克多都北爾 (Tuc d'Audoubert) 洞穴之頂壁上用鑿刻成之平行線，乃荷爾諾斯或康特蘭之庫羅斯洞穴用指劃成之線形之複製。

由手指所繪之細線至實際之圖案之經過，特別在瑪拉喀州 (Malaga) 之皮爾塔 (Pilita) 洞穴堅壁上之黃色繪畫中可以觀察之。最初為頗長之平行線，由直線或曲線構成之，作種種之蛇狀，或波狀。

若就上述諸線個別的加以考察時，似為繪蛇像之起點，有在平行線中一線之末端相結合，又有在兩線之中，其一線末端相尖合，其他一線末端則擴張作蛇頭狀者。

其線端擴張之形狀亦有種種。有時兩線分離為兩片狀，若顎骨，其兩葉之間亦有一線，其狀如舌。似此種與蛇相類似之像，恐未能謂為偶然寫成者。故有人謂係初則由於偶然之描寫，及發見其與蛇相類似，然後加以再表現者。

由上述之蛇狀線可以達至意識的蛇形。同樣由此等線之平行或合併，亦可以達至與喀爾喀洞穴之「通心粉」形一類之複雜形像。此等線有互相平行者，有互相交錯者，亦有互相接合而連續者。

多數完全像畫之完成，既略如上述，但繪畫此等像畫之美術家當時並無描寫此等像之意向，似單由線形之變化而領略一種快感。故奧利那西安之美術家並未有繪動物像之意識。但在彼輩之作品中亦發見有四足動物及僅一足之鳥類側面圖。

縱令由線形至動物像之進化，不問其爲一種假說或係事實，在此等像畫中可以看見此種平行線之藝術及其描寫動物像之意向。即其中有似具有山羊之頸之動物頭，具有牛頸之動物頭，及與犀相類似之胴體。此等動物像輪廓之一部分有平行線與單線相聯結者。

總之，繼原始的技術之後者有單線輪廓之動物像畫，如馬、牛、山羊、牝鹿等。此等動物像與山丹德爾州之奧利那西安之動物繪畫相類似。

若謂用手指繪成之細長之線爲意識的動物圖案之起源，則又須別加以說明。

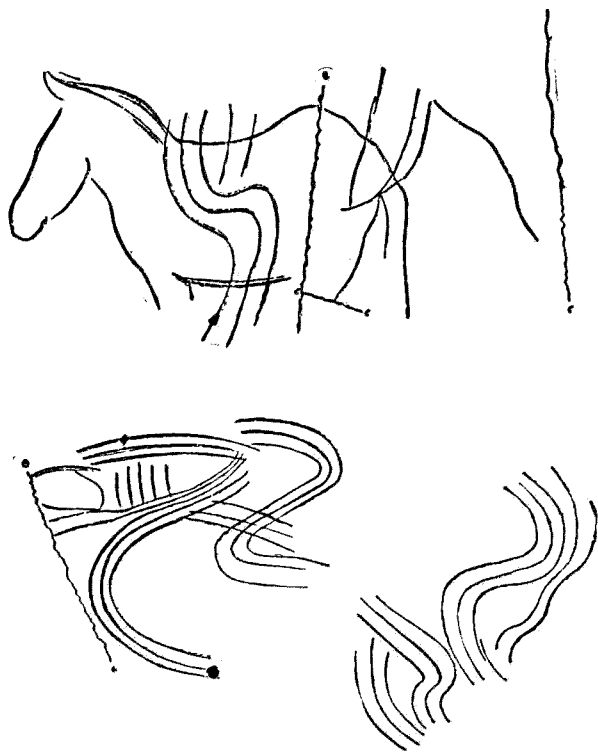
此種用手指繪成之線原來並無表示人物或動物之意向，亦非爲裝飾之目的，不獨可在古石器時代之壁面發見之，即在今日之街頭巷角亦有與此等線形相類似之圖樣也。此等無意識之塗寫不過爲作者之衝動的表現，及此種表現所經過之機械的證明，或又可以由是辨明其筆跡而已。此外別無何等之目的也。

但在此等由手指繪成之線形中，雖不寓有何種目的，但亦有似曾經熟考之後始表現者。一般以爲古代人類最初不過無意識劃成一線，然後附加以意識的修訂而已。由其線之失去一貫聯絡之點觀之，當時之人類似亦有用足跡在地面描繪線形者。至壁上之線圖則用手指。

阿爾塔美拉、喀爾喀及荷爾諾斯諸洞穴之黏土質壁上亦發見有由手指繪成之線，且在此黏土中發見有彫塑塗料。又在皮爾塔洞穴壁面，印有黏土之手痕。

有意識之圖案似受種種之紋象之刺激而作成者。例如當時人類以狩獵爲生活，大部分之食料皆爲獸類。故對於獸類之足跡甚爲注意。此等動物足跡即促進其描繪動物像之原動力也。當時人類在柔軟之地面，發見有種種特徵之足跡，知馬之足跡與驢、羆、犀類、貓族之足跡不同。又游禽類

與涉禽類、鶉雞類之足跡亦有別。實際，在此等地方，在今日仍可以看見熊之爪痕及足跡。例如在芳德哥姆、喀爾喀、魯爾附近之北塔藍姆 (Be'atum) 狄克多都、北爾、阿爾塔美拉、荷爾諾斯、都拉弼那、柯瓦尼、格拉 (Covanegra)、皮爾塔、加斯狄羅等地面及壁畫上皆有之。

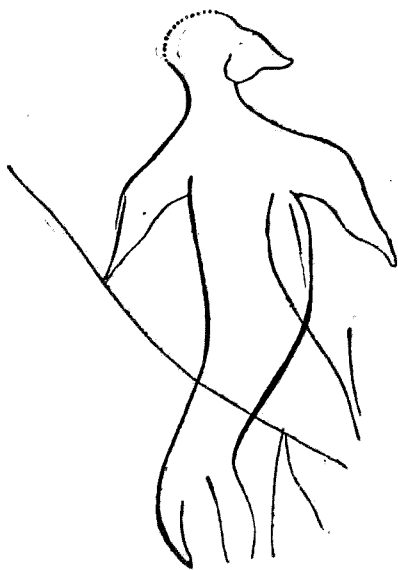


第三一五圖 阿爾塔美拉洞穴之奧利那西安線影

在加斯狄羅洞穴壁畫有極有趣味之發見。在此洞穴之最後通路壁上，有由長線畫成之赤色圓形，其中有屬於古石器時代壁畫美術最古時代之紅色動物圖，適在熊爪之下，似為熊爪所捕捉者。此爪痕且為赤色圓形所掩蔽。由是知此紅色圓形之作者須上溯至奧利那西安之最初期，且此人已看見此頂壁上熊爪之痕跡也。

在地面遺留有足跡者不單限於獸類，亦有人類之足跡，或在洞穴中低矮頂壁之下，或在森林中，或在滿積塵埃之溼地上，人類常遺留有手膝等之痕跡。

布魯伊氏在尼奧洞穴，布古安氏在狄克多都北爾洞穴皆發見有似瑪格達勒尼安時代之人



第三一六圖 阿爾塔美拉洞穴之人類線影
(奧利那西安)

類足跡。故知奧利那西安人亦與瑪格達勒尼安人相同，必遺留有同樣之足跡也。奧利那西安人對於無意識作成之手及足之痕跡，認爲一種之像，然後模製之成意識的紋象。此即彼輩創作種種形像之意識經過。

在奧利那西安時代地層中，發見有此種意識的實際的手痕。此手痕並非人類在無意識中印於柔軟之地面者，乃描繪於堅硬之岩面上者，故不能不認爲出於意識的之製作也。

上述由意識的製作繪成之奧利那西安手跡實使用兩種之方法。其一將液體色料塗於掌上，然後印之於岩壁面，故在壁面生成有色之手痕。其二則故意按手掌於潤溼之壁面，然後用另一隻手或口澆液體色料其上，塗染其周圍部分，唯手掌所掩覆之部分則不染色，因生成一掌痕。喀爾喀洞穴之三例，即在作成手痕之前，壁面已具有種種之色料。由第二方法生成之手痕呈岩壁之天然色，其周圍則塗染成人工的色彩。

第一方法，即先以液體色料塗染手上之方法比較罕見。唯在北蒂辣克洞穴（黑色）及阿爾塔美拉洞穴（大頂壁上之紅色手痕）發見之。至於由第二方法所作成之手跡，則甚多。例如在阿

爾塔美拉（第三一五圖）、加斯狄羅（周圍染塗紅色之五十個手痕）、芳德哥姆（周圍塗染紅色之四個手痕）、康巴列爾、阿巴狄（Abate, Roche de Sargac）（周圍塗染紅色之數個手痕）、慕里（Murry）附近之北伊撒克（Beissac）、加布列（Cabriere）之大衛（David）洞穴、喀爾喀洞（第三三五圖）及杜羅亞富列爾洞穴之側面洞道（紅色手痕，如加斯狄羅洞穴，紅黑之線與斑點相交）皆有此例。

喀爾喀洞穴之手痕最爲豐富，同時亦最富於研究趣味，且既明確其屬於奧利那西安之最古年代，最少亦與弼爾儂弼爾壁畫之線彫爲同時代也。

由上述二方法所作成之手痕可以與人類偶然在柔軟地面所印出之痕跡相區別也。屬於奧利那西安時代施有色彩之手痕，即表示從該時代起，人類最少已具有創造其手之形像之能力意識矣。不僅此也，彼等因製作手痕，尙用有一種模型。

喀爾喀洞穴之發掘者在洞穴壁面發見有幼兒之連腕及掌之痕跡，指與腕間已爲既褪色之掌所隔離。最初在發見手痕之一隅，沿突出部，有五指之痕跡，狀若花叢之裝飾，排列其上。

在五指附近有用模型畫成之左右手拇指及食指痕跡。此外又發見有周圍塗染有紅色之上膊骨痕跡。在其傍則有類似脛骨骨端之痕跡。就喀爾喀洞穴之種種手痕觀察之，知其多數乃由模型畫成者。但此等指痕各具有特徵。大部分之手皆缺最後之二指（參看第三三五圖），故一般以爲此等手痕乃用既切斷之手爲模型而印成者。但尙有更進一步的考察，即謂當時人類欲印成樣式繁多之手痕，乃自屈曲其指以之爲模型在壁面可以自由印種種式樣不同之指痕。由此觀之，自奧利那西安時代以來，機械的畫法已由全體之手進化爲手之一部分，更進化爲個別之指，及種種之物像矣。至此等畫法之起源則爲彼輩在柔軟地面偶然所遺留之足跡也。例如幼童於無意之中在雪中發見自己之足跡，於是遂繼續其在雪中之步行，以延長此種足痕之創製。

由以上所述，奧利那西安人不單由偶然之認識而製作，且亦有製作意識的繪畫之自信。即表現物像之美術在此時已經擡頭而漸次發達。自人類自知有製作物像之能力以後，當製作種種之繪畫時，皆努力於擴張其此種能力。

奧利那西安之美術乃表示由機械的繪畫進至純繪畫之過渡期。此種過渡期亦可以在幼童



第三一七圖 阿爾塔美拉洞穴頂壁所推紅色之馬及手痕



第三一八圖 芳德哥姆洞穴之線彫(馬首)

之圖案及今日之圖式畫中觀察之。

帕塞喀 (Pachega) 洞穴之黑色小左手與阿爾塔美拉之紅色之手相類似。在此手痕中可
以明認五指及掌肉等部分。此黑色小左手延長至於腕部，大部分既退色，似尚有身體與此腕相聯
絡，唯在今已完全消失矣。

在山特阿那 (Sanillana) 洞穴中亦可以發見由機械的繪畫至較純繪畫稍前一段之過渡
期之例。在此洞穴壁面畫有十五個之紅色手痕。此等手痕為純繪畫而非由模型之機械的方法所
作成之手痕。但在其中亦發見有由腕而延長之機械的手痕。

山特阿那洞穴之手，其中有作奇異之外觀者，似一種謎畫，有繪成抽象的手形狀者，有指與趾
痕相類似者，又有與動物之毛足相類似者。此外且有與種種投射武器相類似者。上述諸手痕雖有
種種之形狀，但有似人類之腕之細長帶狀之存在。此即為全體手痕之共通點。故一般推斷當時人
類能知手之畫法之經過甚為困難，因先以機械的方法描繪手之形狀，然後由是領悟描繪手之方
法。

原來奧利那西安人在未完成其壁面繪畫以前，有時覺其與實物不甚類似，故欲加以意識的完成，唯有附加以在物質上更容易，特別在心理上更單純之修改而已。

在古石器時代之繪畫中發見有由原作者以外之人所附加之增補及修正之例甚多。鑑定此類繪畫時須極慎重。因此等修正除偶然之繪畫之重複以外，或為原作者之修正遺跡，亦未可知也。今試舉其數例如下。

(1) 瑪都列奴洞穴之猛獁。

(2) 帕塞喀洞穴之牝鹿，其耳有經二次畫成相反之二方向。

(3) 阿爾塔美拉洞穴頂壁之大牝鹿，在兩耳之後面有因位置失當，未完全擦去之兩耳。

(4) 芳德哥姆之線彫馬。

此外在芳德哥姆之多色壁畫中有二匹之牡馴鹿，其鼻面及頭之下部有二重之輪廓。但着色者僅其中之一個。同樣有一牝馴鹿之鼻孔，亦曾經二次之線彫，但僅有一次之着色。

帕塞喀洞穴有種種不同之繪畫，後來會由多數作者加以修正及完成之。又如偉埃遮之三四

牛，後因添加一枝叉角，遂變爲鹿矣。第三一九圖表示阿爾塔美拉洞穴之多色壁畫中，在疾走中之野豬上面，附加以步行之野豬之情狀。

如上述，就於更古之繪畫加以修正之例，在古石器時代美術之各時代皆有發見也。

用於壁畫線彫既加細工之用具，在多數之例皆有表示與真實動物強烈相類似之傾向。在沙蘭特之模特洞穴發見有具二鈎之鈎。一般謂係蛇之象徵。鈎之底端膨脹部則表示蛇頭，線彫之條線則表示眼及皮之斑點。

又在普拉加爾洞穴舊瑪格達勒尼安層中發見有用馴鹿角所製之刀，其下部彫刻成女性之腹部形狀，又鑿刀上之線彫有作脣及陰門毛等模樣者，此更強烈表示女性腹部全體之類似。

又在同地方之舊瑪格達勒尼安層中發見有由弓狀馴鹿角所製之環數個。此環有不相一致之兩端，狀如頭上所生之角。其中有二環，上面刻有動物鼻孔及眼之線彫以爲裝飾。其中一個則參有角形之線彫。

哥爾周丹惠爾洞穴中所發見由馴鹿角所製之有名之指揮棒，其頂部有向兩側突起之部分，

有人謂係男性生殖器之象徵，且刻有明瞭之尿道痕跡。此兩突起中，其一之兩側確彫刻有類似辜丸之部分，但其他一個則似爲翅鞘類之象徵。在此動物顏面部分有明瞭之眼睛。以上皆爲滿足視覺之好奇慾而作成之數種輕浮的象徵也。

此外不具有何種實用目的之石器或骨器同樣有以人工之力強烈表示種種天然物形狀者，布魯伊氏在布拉山普伊發見一骨器破片。此骨器由偶然的裂口略呈馬頭之形狀，而以線彫表示其鼻、口、耳、目等部分。

又布魯伊氏在偉羅諾爾 (Vilhonneur) 波阿都洛克 (Boa de Roch) 地方之瑪格達勒 尼安層中發見有略作兔或撥土鼠 (Marmot) 之頭部形狀之石器破片。其中有天然的擦痕，外觀與眼睛相類似。又人類在此石片上所引之線則有似頤鬚者。其中二線相接合亦與兔之裂鼻外觀相類似。但欲明認此石器上所表現之動物爲何則甚困難。至當時作者就於石片原有之天然形狀，欲再加以強烈的表現之企圖則極明顯也。

狄遮地方之瑪利 (Marty) 洞穴上層發見有石筍質破片作人類之頭形。在適當部位有用石

器精心刻成之眼睛。又在列澤樓發見有礮石，其天然形狀甚奇特，有圓形頭頂，其兩側各刻有一眼，一耳，一鼻孔及一口。其他一個則刻有一耳一眼以完成其馬之形狀。其輪廓即應礮石之天然形狀作成者。

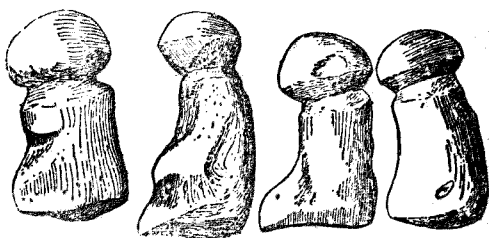
皮埃特氏亦在瑪大棲爾發見有馬趾，其形狀亦與馬頭相類似，同樣以若干線形表示其鼻孔及眼。又在摩拉維亞之普列德摩斯特洞穴發見有七個不完全之人類偶像，亦與上述者同屬一類之作品，即用猛獁掌骨彫刻而成者，其天然形狀更強烈表現其與人類身體相類似之程度。但製作頗粗陋（第三二〇圖）。

利用岩面之天然凹凸以表現人物及動物之像者多屬壁畫。在西爾友（Silles）、康巴列爾、芳德哥姆（第

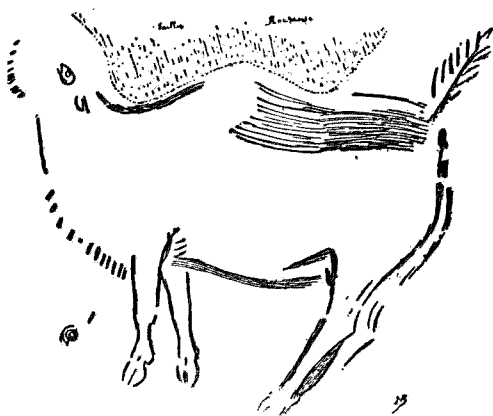


第三一九圖 阿爾塔美拉洞穴壁畫（進行中之野豬）

三二三圖參照) 加布列 (Cabriere) 之瑪爾斯納克 (Marsnac) 瑪爾斯拉尼奧 (第三二四圖) 波狄爾 (Portel) 瑪大棲爾 狄克 都北爾 加巴拉斯那 (Cabarasna) 平達爾 (Pindar) 荷爾諾斯 都拉弼那 加斯狄羅 帕塞喀 阿爾塔美拉等洞穴中皆有此例。



第三二〇圖 猛瑪掌骨所彫塑之人物小偶像 (摩拉維亞)



第三二一圖 阿爾塔美拉洞穴壁畫 (吼號之麋獸)

今先就阿爾塔美拉洞穴大頂壁之多色壁畫中之數個特殊之例而略述之。洞穴壁面之多數

突起有與動物之胴體相類似者。故能促起彼輩加以色彩而完成其動物繪畫之意向。利用岩面之凹凸加以色彩而作成之繪畫，其技術至爲巧妙。

在阿爾塔美拉洞穴修改步行野豬爲疾走之野豬（第三一九圖）作成一個極調和之突起的輪廓。第三二一圖亦爲此洞穴之多色壁畫「怒吼之騾」其背部輪廓亦利用壁面之突起，頭部之姿勢亦限於一個突起部分。在此洞穴之壁畫中有利用圓形輪廓之突起畫一匹狀似被捕之騾，在其最高之突起部描畫動物肩胛骨間之隆起及腰，其他部分則漸擴展至於平坦之岩面。此種天然突起因色彩之作用更呈有力的表現。額部則利用岩面裂隙爲輪廓而繪成之。

其次在同洞穴之頂壁巨大之突起岩面上有「蜷伏之騾」作欲跳躍之狀。其輪廓之裁劃至爲規則。唯角與尾則在突起面之外（第三二二圖）。

三色版圖畫中，有橫臥而舉首回顧之騾，亦爲阿爾塔美拉洞穴中利用岩面之天然突起而作成之多色畫。其胴體雖在平坦之岩面上，但其外側輪廓由額至鼻面，因利用岩面之凸起，有如浮彫。又臀部亦置於輪廓極調和之突起面上，形態頗鮮明。

上述岩面突起部之利用，不能不略加以釋明。即此「利用」二字決不可拘泥於今日之「利用」二字之固定的意義。蓋當時之原始美術家雖有繪畫之意向，但常探尋易於完成其畫工之天然形狀之地點。換言之，即當時之美術家尙無確實之描寫意向，當發見岩面之天然的凹凸時，始促動其繪畫之觀念，因有從事描寫之決心也。

在瑪格達勒尼安時代多老練之美術家，其中且有專以美術爲職業者。在此時代對於岩面之天然凹凸常作組織的探索。蓋欲利用之以完成其美術也。唯在原始時代大多數之例利用岩面天然凹凸者甚罕。例如波狄爾 (Pictet) 洞穴繪畫中所表現之男性生殖器官，其岩面突起決非由當時美術家故意搜尋者。古石器時代之洞穴壁畫，其利用岩面天然凹凸，亦得由其壁畫本身之性質觀察之。阿爾塔美拉之壁畫動物作不自然之姿勢，一般以技巧爲其原因。其實岩面突起之天然形狀亦爲其一重要因素也。一般常利用岩面突起部以繪動物之全部胴體、唯角、尾、足則置於突起部之外。

加爾台辣克與布魯伊兩氏主張天然凹凸之利用說，並謂在瑪格達勒尼安時代由天然凹凸

之利用遂容易達成彩色浮彫之製作。但兩氏之說未免過於客觀的，有削足適履之嫌。在理論上雖有可取之處，但事實上則有與此理論完全相反者。

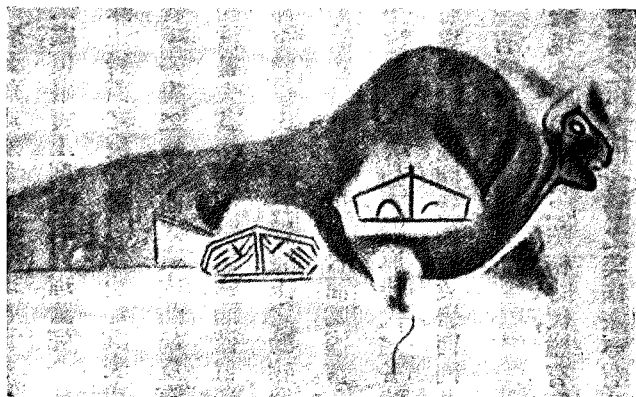
實際上岩面之突起雖可以引起其表現動物之觀念，但着手繪畫之後，岩面之巨大凸起反有礙於其結果，使全繪畫失其形態上之調和，而僅留部分的表現效能。即布魯伊氏亦以為壁畫上之動物像亦以無需凸起而表現於完全平坦之岩面為適當。

由上述諸例，吾人知在馴鹿時代之各時代，利用天然岩石突起之美術頗為盛行。故岩面凹凸在繪畫之完成上有重大之影響也。

在表現人物或動物之美術時代，雖有利用岩面凹凸之繪畫之存在，但當時之美術家亦有不由岩面



第三二二圖 阿爾塔美拉壁畫（蟄伏之驢）



第三二三圖 芳德哥姆洞穴中利用壁面突起繪成之驢駝像



第三二四圖 尼奧洞穴中利用岩面突起之壁畫

凹凸之暗示而製作其他表現人物或動物之作品。利用岩石凹凸之繪畫及不利用岩面凹凸之繪畫，兩者乃互相平行進展者，其間無何等之因果關係也。

尙有其他一例足以證明利用岩面凹凸之繪畫可上溯至奧利那西安時代之初期，即可以上溯至表現人物或動物之美術時代。例如加斯狄羅及平達爾兩洞穴之三角穹窿，由赤色斑點所表示之岩面邊緣裝飾及天然凹凸之塗飾等，皆利用岩面爲繪畫以節省人爲的工作之例。在岩面突起之周圍所繪之斑點排列，似動物之鬣毛。距此等斑點稍遠，零有一獨立斑點，則似動物之眼。唯其形狀稍粗拙耳。又尼奧洞穴之紅色壁畫亦有利用岩面之凹凸而繪成之馬頭（第三二四圖）。

在阿爾塔美拉洞穴有用手指劃繪之平行曲線。此外沿岩面之稜亦作有粗笨之垂直線以表示四足獸（似馬或鹿）之頭。以上所述皆爲利用岩面之繪畫實例也（第三二五圖參照）。

古奧利那西安時代，康特蘭地方之庫羅斯洞穴中發見有關於表現人物或動物之美術發端之研究資料。在庫羅斯洞穴壁面上有二個之馬頭像，其一爲全體，其一爲一部分，皆利用岩面之突起而作成者。

由上述數例觀之，古石器時代之人類亦如今日之幼童，在天然岩面之突起面發見有一種類似實物之形象，因故意再加以深刻之表現。此即古石器時代表現人物或動物之美術之根源。

若作進一步之研究，則利用岩面之天然凹凸以作成美術之淵源，似可以更上溯至較奧利那西安時代更久遠之時代。在下部古石器時代似既有此種利用岩面凹凸而製作之繪畫也。

北堤氏發見有意識的加工之燧石塊，且大體與實物相類似，以為係一種石像（*pierres-figures*）。但今日之多數先史研究家則否認北堤氏之說。此種古石器時代之石像說，雖有一部分之學者熱心主張之，但大部分之先史研究家則不承認此種學說。蓋謂原始人能就於石塊形狀中發見其與人類或動物相類似者，因加以意識的工作；此實與磨石器同樣殊難說明也。

因石塊之物質的形狀與石像相類似，遂促動其心理的作用，認為人類或某種動物之像亦非完全不可能之事實。試研究幼兒所塗寫之圖形，其偶然的類似之認識可以促使其完成此種類似之企圖，更進而引起其獨自創造此種類似之能力。即美術之創作力可以由此種類似之識意的製作而益見發揮。

但在下部古石器時代並未發見有此種偶然的存在。在此時代之美術中確無此類利用天然的形狀加以修正而製成之作品。故關於此問題尙有加以詳細研究之必要也。

總而言之，上部古石器時代之美術家所完成之表現人物動作之最初作品並非由於模倣前人之作品而製成者。因在此時代以前並無表現人類或動物之美術存在也。

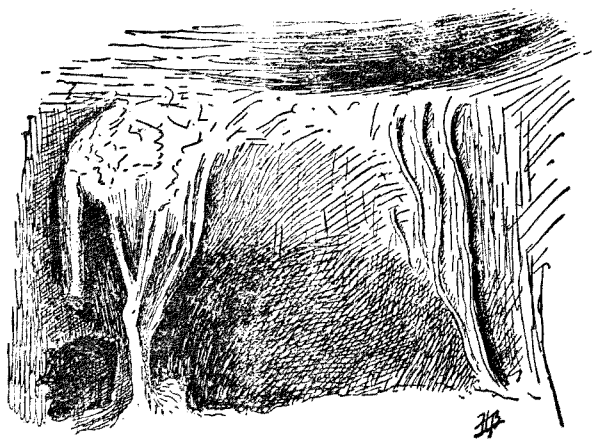
根據種種之理由，上部古石器時代美術之起源不能謂係由於模倣。彼輩最初作成非意識的美術，及後始加以意識的習作而已。

若就於對幼兒所作之新觀察爲推測，當原始人類在彼輩未着手製作美術之前，尙未意識其本身有製作美術之能力也。不獨最初期之美術家，即其後繼者所製作表現人物或動物之作品，並非模倣前人美術之結果，乃由於模倣其本身非意識的創作之結果。

關於古石器時代表現人物或動物像之美術起源說，吾人當就當時人類如何製作此等美術之問題加以檢討，而不必問其以如何之趣旨而製作美術也。其次則須檢討製作此等偶然的像畫之人類以如何之經過，在原來無何等形狀或類似之岩石表面，施其彫刻或線彫之問題。



第三二五圖 阿爾塔美拉洞穴之「動物頭」



第三二六圖 芳德哥姆洞穴中利用岩面所繪之圖

偶然作成之像，即對於後來之製作與以意識的製作之觀念之像，似即爲真正的美術及裝飾之起源。由上述之經過，古石器時代人類遂獲得創製美術之能力意識。當彼輩發見有偶然製作之像，或特別與其平日所注意之事物相類似之岩石天然形狀，而又未能滿足其美的視覺時，彼輩遂利用此種能力加以補充及修正，而完成其美術。故彼等最初所創作美術雖覺粗陋，但皆意識的作
品也。

根據以上之研究，故知以魔術之目的而作成之美術必較上述不具何等目的之美術後起也。文明人之成年者皆有鑑賞及創作表現人物或動物之繪畫之習慣。藉種種用具以製成美術亦認爲極自然之工作。但在幼兒觀之，則以爲此種表現物像類似之能力唯限於成年者始有之。在幼兒本身則無此種能力，而以成年者爲有一種魔力。但至後來，幼兒長成之後，始知其本身亦具有表現種種類似之能力。於是對於此種美術創作能力亦不表示其驚異矣。

以上之說明乃德國心理學者魯肯氏 (Lorenzen) 就於其幼年之回憶而發表之理論。但此種說明並非以人工的繪畫與實際事物之混同爲根據，實以幼兒及原人之心理學爲出發點也。

若認古石器時代之人類與今日之幼兒具有相類似之精神狀態，例如當時美術家既製作馬之線彫以後，不獨以自己爲馬像之創作者，且認自己爲實際之馬之創作者。魔術的意義即發源於此種物像之混同。最初之表現人類或動物固爲無意識之創作。及後，遂以對魔術的效能之信念而從事創作矣。

