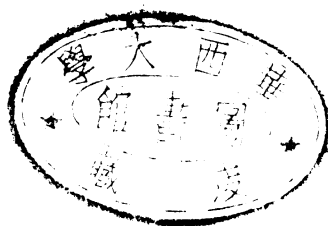


99351 DEC 1 1931

美術考古學發現史

A. Michaelis 著

郭沫若 譯



上海
樂羣書店

1929

W.T. 12250

美術考古學發現史

華西大學圖書館



80710586

1929, 4, 10, 付印

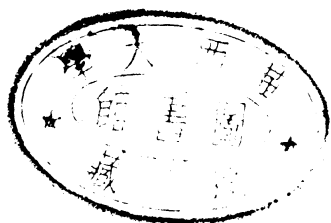
1929, 7, 5, 出版

1-1500册



不准翻印

每册實價三元五角



原 序

這本小著先是二年前以“第十九世紀考古學的發見” (Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts) 的書名公諸於世的，至其內容的根本是我一千九百〇四年至五年的講演的底稿。只是那時候我所講的時時超過等十九世紀的範圍；這回在增訂改版的時候，我把題名改爲“美術考古學發見之一世紀” (Ein Jahrhundert Kunstarchäologischer Entdeckungen)，不外是使說到第二十世紀的地方也能適應而已。又在這兒應該申說的，是本書的增訂在一千九百〇七年五月便已經終結，著手印刷，因爲著者的久病使本書的發行遲延了很久，在這期間中的發見與研究，不能收入本書中，是深以爲遺憾的。

“掘頭的考古學” (Archäologie des Spatens) 與其收穫

是本書敘述的對象，而且“考古學”的名稱在這兒是“美術考古學”(Kunstarchäologie)，不帶美術性質的單純的文化的產物，只是時時言及而已。又由同樣的見地，“款識學”(Epigraphie)是除外了的，古泉及寶石彫刻之類也沒有加入：因為這些差不多不能稱爲發見。還有其他的一個制限是我自己的研究限於古典美術的範圍(指希臘羅馬)，關於別國的美術的我的知識都不過是根據別人的成果。但是我的主要目的是在敘述關於希臘美術的我們的知識是怎樣勃興起來，怎樣普及而且增進的；而且這個有趣味的題目從來還沒有綜合的著述表見於世，這是使我想補缺陷，而公刊這部書的原因。我不會親自發掘過，但對於過去五十年間別的學者的發掘事業，我時常是以興味追跡着的，又往往有直接地得到知識的機會，這是使我自信着對於本書的編纂多少有點資格。“禾黍割了，應該有束禾的人來做他謙卑的任務”(Hintten den Schnittern muss auch der Garbenbinder seines bescheidenen Amtes walten)。又德國的發掘與研究假如特別多記載了時，那只因爲我在收集資料上多得了便利的原故。

本書的讀者自然不是考古學的專門家，本書對於專門學者也不能有何等新的貢獻，它的目的只在想學習考古學

的學生，特別是對於古代美術有興味與愛好的一般的讀書界。專因為這個理由，在初版中所附載的“參考書目”以為無用，故此次省略了。又為此等一般的讀者謀參照圖譜之便，我把我曾參與過那編纂事業的胥普林曷爾氏的“古代美術史綱要”（Handbuch der Kunstgeschichte des Altertums von Anton Springer）（千九百〇七年第八版）及文特爾氏的“美術史圖說”（Kunstgeschichte in Bildern von Franz Winter）（千九百年，第一卷）的插圖號數附記在本書的欄外，又於卷末揭出了“美術史綱要”舊版插圖號數的對照表，使有舊版的人便於檢閱（本譯書中此項附錄等省略了——譯者）。

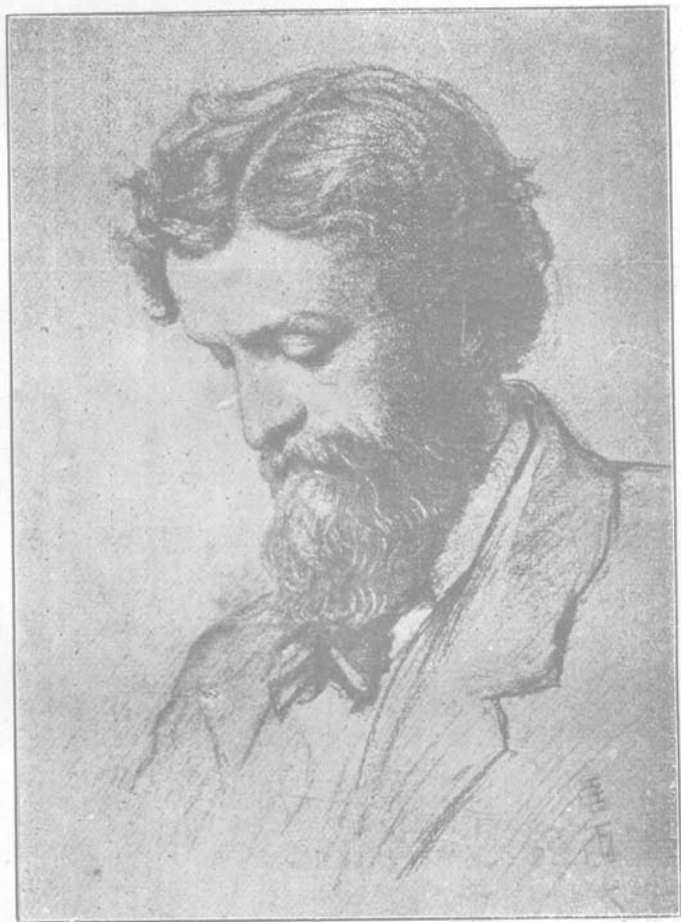
在這新版的時候，我由我的友人及批評家諸氏得到不少的忠告，我盡量的採用了，我是很感謝的。特別是有賴於賴拿克氏（Salmon Reinach），波爾夏德博士（Dr. Borchardt）及美塞爾胥米德博士（Dr. Messerschmidt）的通信的地方很多，我表示我的謝意（第八章石器時代及第十五章埃及，安息各節）。又在這新版上得於卷頭插入牛通氏（Charles T. Newton）的肖像畫使本書增加了光彩，這畫是於美術有造詣的牛通夫人，在牛通氏由南方歸國時所製作的。我十分感謝我由原畫的所有者，牛通夫人的令妹君，牛津的法爾諾夫

人(Mrs Furneaux)得到公刊的快諾；又倫敦的我的友人珂爾溫氏(Sidney Colvin)爲我執介紹之勞，我感謝他的厚意。最後我想把一八七七年二月二日，牛通氏對於市堡大學的哲學部授與哲學博士的學位時，所申致感謝的書簡，引用來作我這篇序言的結束。“關於考古學的文獻學的各方面的健實而徹底的報告，我所常常求得的是德國，這是在這時代任何其他的各國都是不能生產出的。又對於我多年盡瘁着的事業，我可以期待着她的鼓舞和領會的也是德國，現在我感覺着我這不是一種空想了。

一九〇八年二月 於市堡亞多爾夫·米海里司

插圖目次

- 查爾斯·牛通氏肖像(牛通夫人筆)
- 羅馬Mont Cavallo 丘馬像古圖(郎洽尼氏著書)
- Parthenon 祠東破風馬首彫刻
- Parthenon 祠乘馬浮彫帶
- Meros 島發見Aphrodithe神像(Louvre博物館藏)
- 伊太利丘紀發見佛郎梭亞古瓶
- 希臘雅典發見季不隆式陶器
- 安息國寧牟魯德遺址人獸像運搬圖(賴雅德氏著書)
- 布拉克亞特列士作赫爾美士像(布龍撮)
- 希臘巴非沃發見黃金杯模樣(充它士氏著書)
- 希臘克雷特島發見各種陶器圖
- 埃及沙加拉地方發見‘村長’木像
- 達修爾古墳發見寶飾(都摩爾剛氏發掘)
- 波斯培爾司坡里司發見武士陶袖浮彫(魯渥爾博物館藏)
- 波里曷諾妥士式陶畫
- 羅馬汎神祠堂(華爾大斯氏著書)



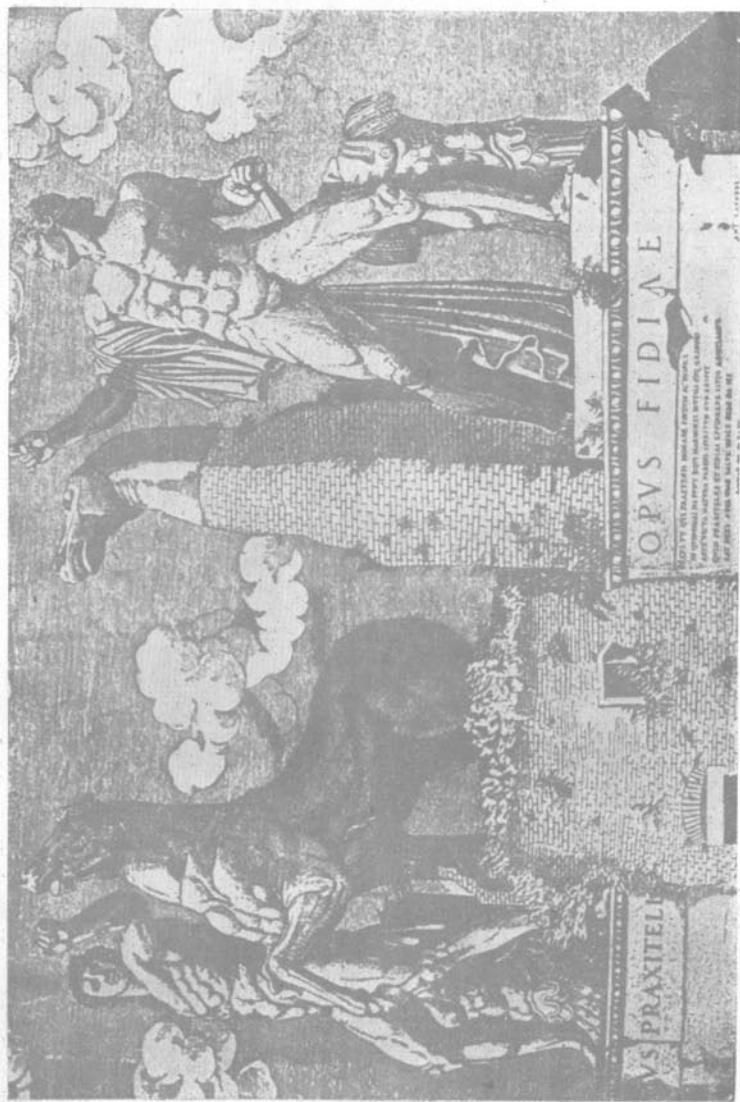
查爾斯·牛通氏肖像

牛通夫人筆

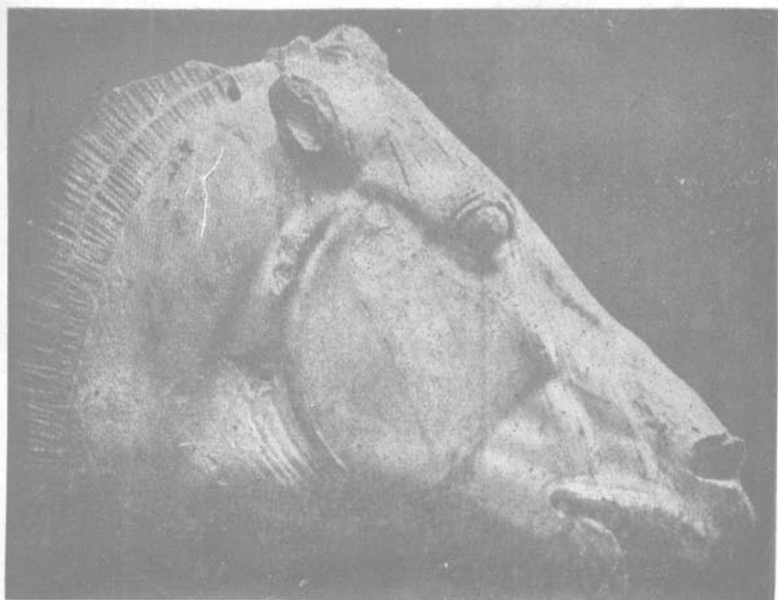
C. J. Newton

國立編譯館

〔郎洽尼氏著書所載〕

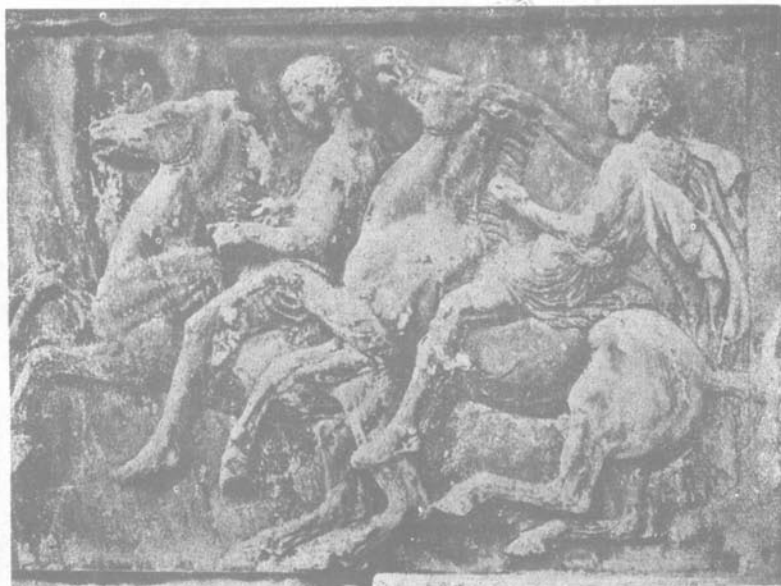


羅馬 Mont Cavallo 丘馬像古圖



巴爾特弄祠東破風馬首彫刻

(奔爾良大理石)



巴爾特弄祠騎人浮刻帶

(奔爾良大理石)



〔普渥爾博物館藏〕

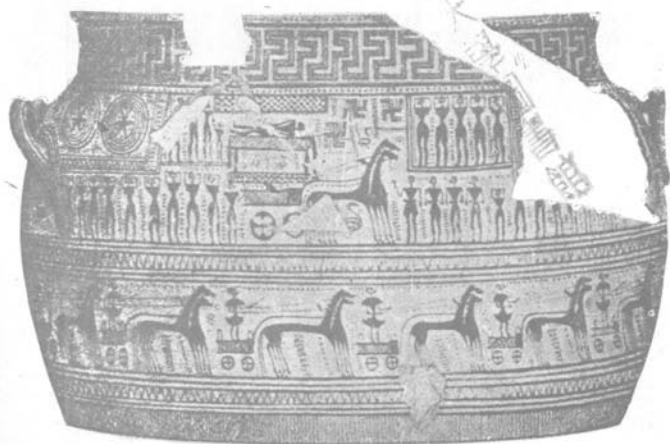
美羅司島發見的西佛羅季特神像

佛郎梭亞古瓶



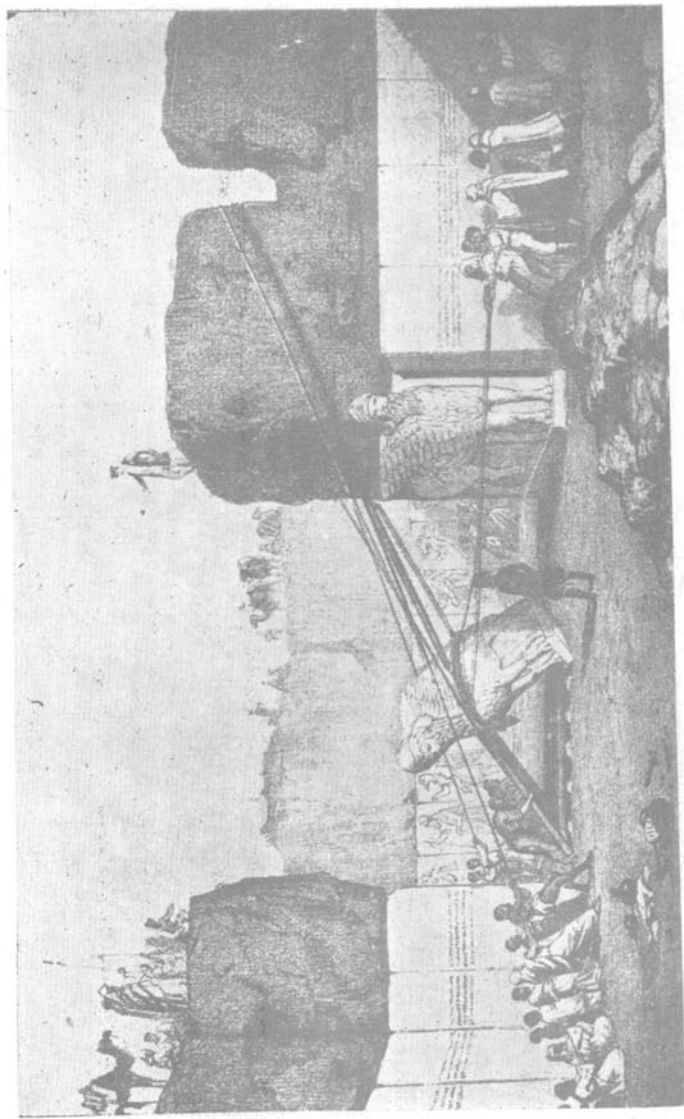
丘紀發見

季不隆式陶器

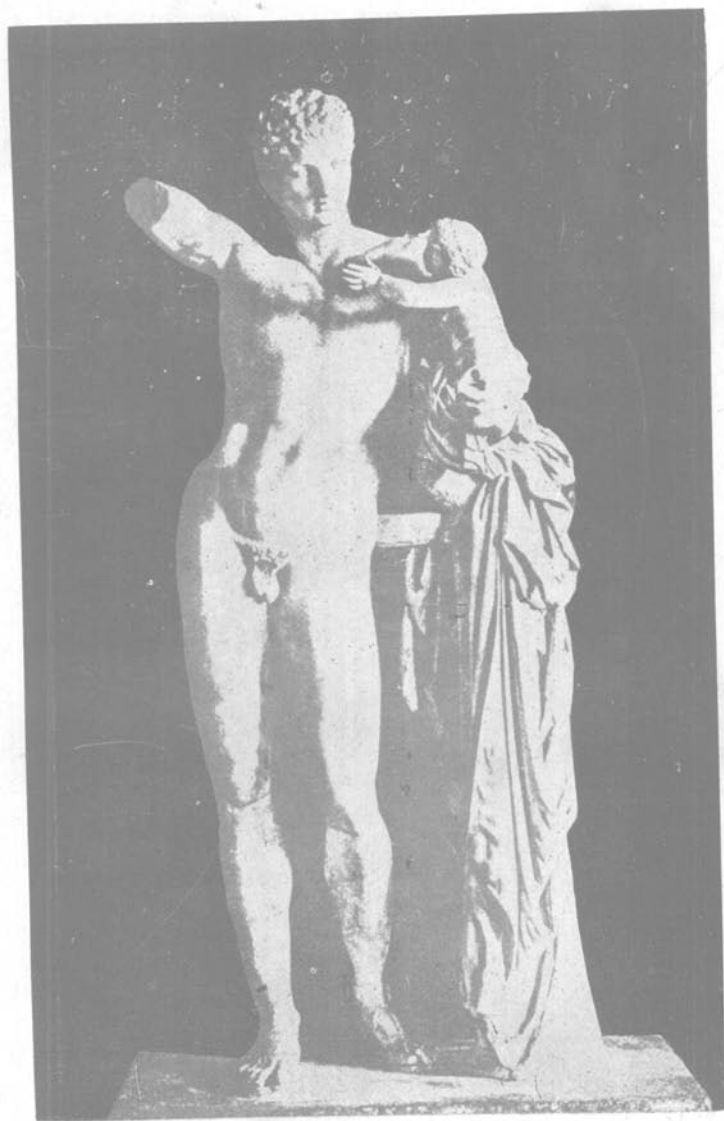


雅典發見

〔賴雅德著書所載〕

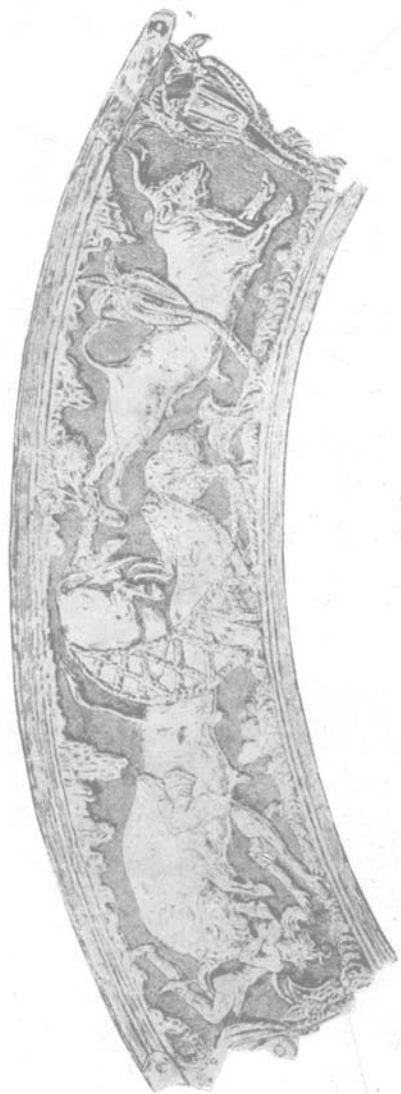
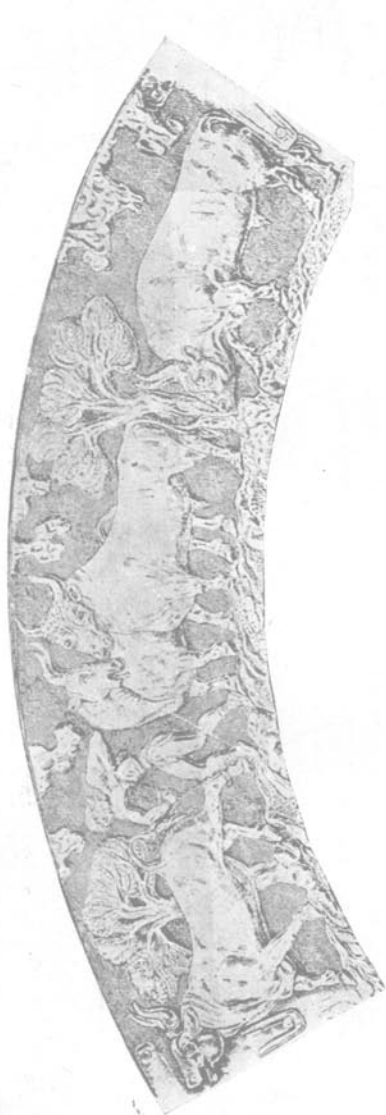


安息國專車魯德遺趾人獸像搬出圖



〔布龍撮〕

布拉克西特列士作赫爾美士像

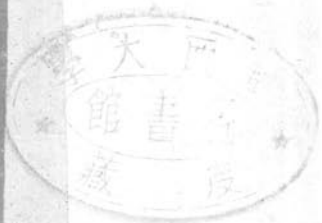


〔充它士氏著書所載〕

希臘 Baphio 古墳中所發見的黃金杯上的花紋



(1) (2)摩克羅司發見彩色加馬列司式 (3)克諾索司發見軟釉杯 (4)克諾索司發見百合繪瓶 (5)古爾尼亞發見滴水模樣壺 (左上下)伊索坡達王墓發見宮殿式壺

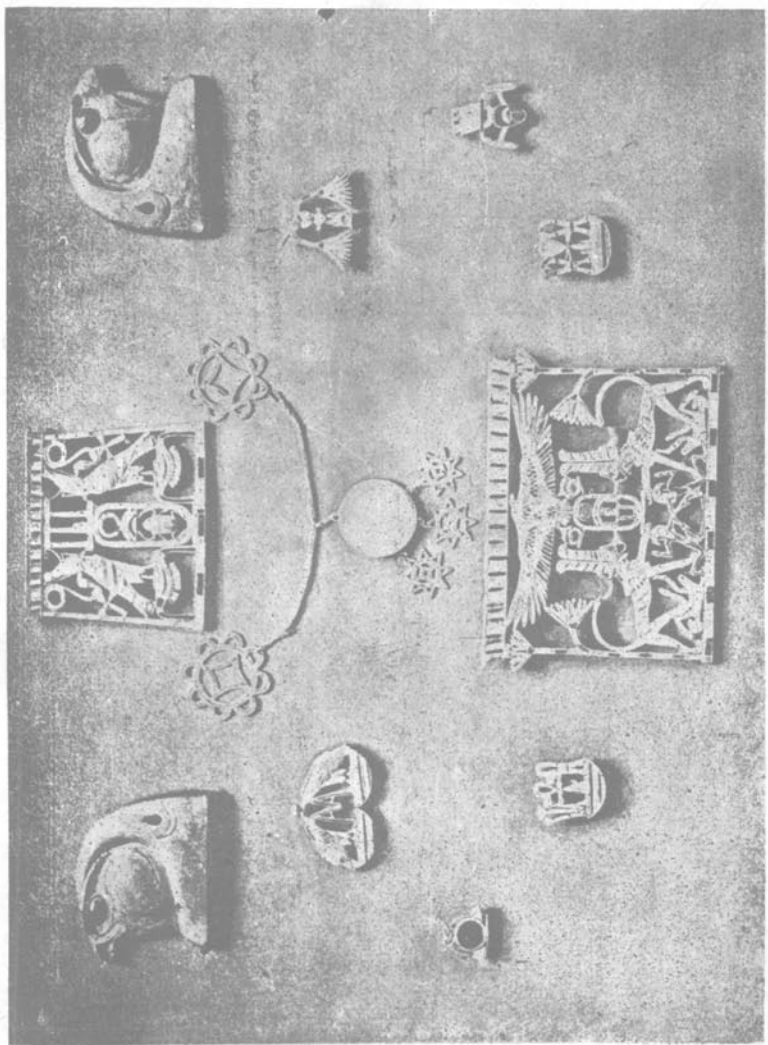


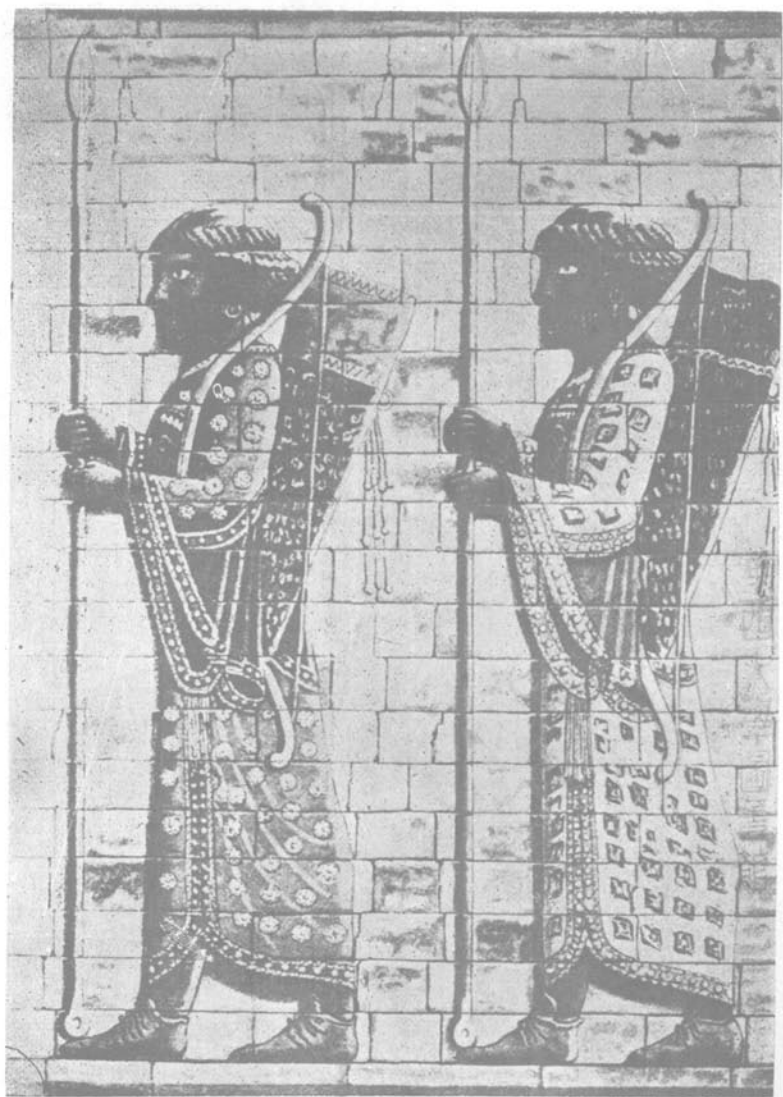
〔凱羅博物館藏〕

埃及沙加拉地方發見的“村長”木像

埃及達修爾古墳發見寶飾

〔都摩爾剛氏發見〕

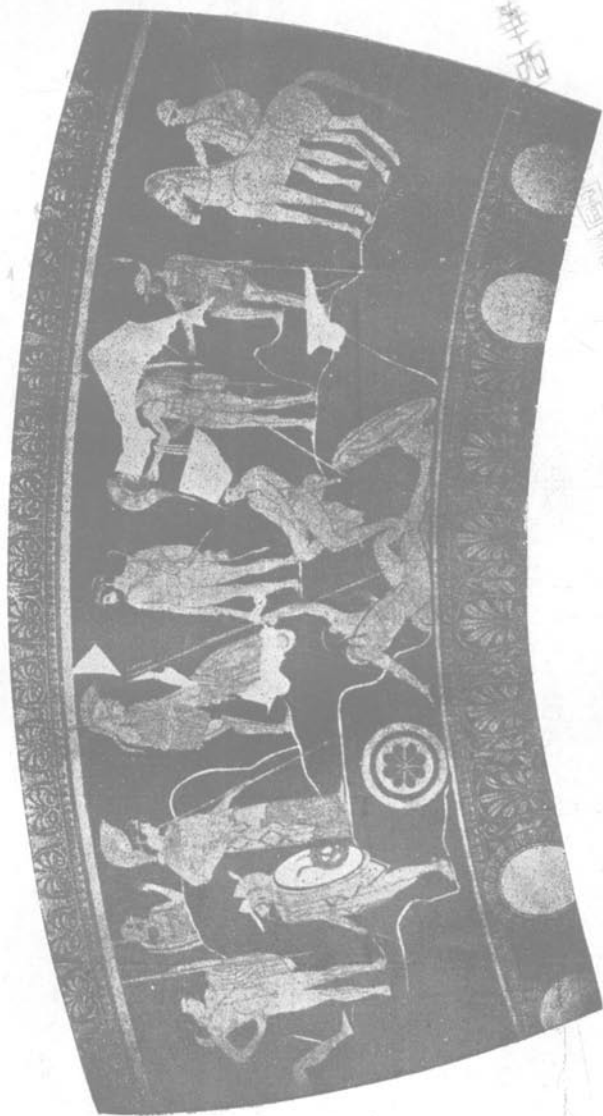




〔魯滄爾博物館藏〕

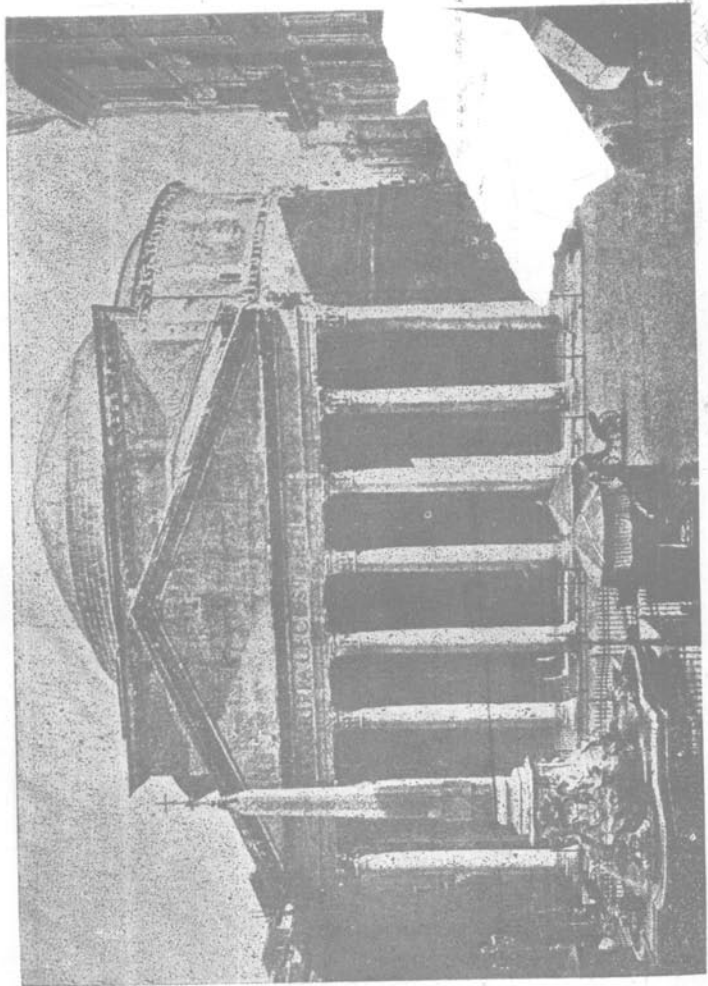
波斯 Persepolis 發見的武士陶釉浮彫

意大利沃爾維特發見克拉特爾形陶瓶

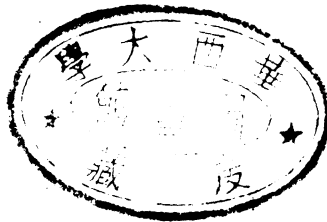


坡里島諾安士式陶畫

羅馬汎神祠堂



新日本圖書公司



目 次

原序.....	1
第一章 至十八世紀末所有關於古代美術品的吾人之知識.....	1
中世羅馬的美術品——第十六，十七及十八世紀的蒐集——羅馬古物之分散——加比得爾博物館——文克爾曼——赫拉克朗涅牟，培司土牟——‘愛美的’會，史都瓦特與里危特——畢沃·克列門博物館	
第二章 拿破崙時代.....	18
埃及的發見——彭拜城——‘拿破崙博物館’	
第三章 希臘國土回復.....	36
亦爾良卿及英國旅行家——愛幾那及百賽	

- 大英博物館——西西里亞島——美羅司
的亞佛羅季特像——解放了的希臘
- 第四章 奔屈魯里亞墓地與古代繪畫……75**
- 羅馬之極北人團, 愛德華·曷魯華德——奔屈
魯斯基古墳之壁畫——希臘陶器——亞歷山
得嵌石細工及其他單獨的各種發見——康巴
拿的聚集品——考古學院——地底墓
- 第五章 東方的各種諸發見…… 115**
- 埃及——安——黎奇亞——查爾·牛通氏, 昌
索留車, 克尼多司, 布郎希德, 奔非索司, 拿破
崙三世, 小亞之岩壁浮彫, 馬基頓, 它索司——
南部露西亞
- 第六章 希臘的神域…… 148**
- 回顧, 新的目標——沙摩屈拉克, 加比里邕
——德羅司——莪嶺普亞——朶多奈, 亞司
克列辭邕, 安牟菲亞來邕, 奔累幾司, 奔丕道
樂司——珂司, 特諾司, 赫拉祠及愛斐拿——
普安衣邕, 德爾菲——結果
- 第七章 古代都市…… 213**
- 彭拜——培爾瓜蒙——愛曷, 亞索司, 奈安德

里亞，列司波士，史明特魯，米里拿——馬曷
奈西亞，普練奈，米列妥司，沙摩司——黎奇
亞，潘菲里亞，比西基亞——奔菲索司——特
拉，林它司——結果

第八章 先史時代研究希臘太古…………… 277

幾何學的樣式——先史時代的研究——海因
里肯·緒里曼，屈羅亞，米克奈，齊林司——荷
默時代的美術——克雷特島

第九章 古典諸國的單獨發見…………… 314

希臘諸國，衣沃尼亞式陶器——達拿曷拉
——雅典的考古學的各種團體——亞克羅坡
里司的發掘——其他希臘各地之發見——意
大利希臘，神祠，古代表沃尼亞式彫刻——古
代意大利神祠——羅馬的發見——彭拜，波
司珂列亞力，培爾特維幽，勞奔爾司虎爾特，
肯爾德司海牟

第十章 外方諸國的單獨發見…………… 350

埃及，安息——巴比倫，申德西爾里，巴列司
丁拿——波斯——凱布羅司，希東，培屈拉，
尼牟爾德·達哈，沙爾德司，莪爾吉魯等諸地

之古墳——巴爾貝克——北亞非利加，西班牙——北方羅馬屬地

第十一章 發見與學術..... 399

舊式考古學——新觀察法之條件——樣式分析——新結果的諸例。彫刻，繪畫，建築——
結論

第一章

至十八世紀末所有關於古代 美術品的吾人之知識

前世紀之末葉，一般人士的趣味至少是在德國漸漸從古代的研究疎遠了，然而對於考古學的一項其程度却甚鮮少。這大約是因為近時可注目的考古學的發見在古代美術的範圍內相繼而起，因而多多的喚起了一般社會的注意的原故。十九世紀所成功了的各種科學中，考古學實在也要算是一項。以如此的熱心，如此的確信，從地中把古代美術的珍寶奪回，實在是從來所未有的現象；而且發掘事業收到如此豐富而且多方面的結果的，也是從來所未有。我們的時代直到今日對於此等最近之活動都還有明確的記憶，但同時

更追溯上去到十九世紀的初期，所有過去幾世代間的許多前人的辛苦與其結果，我們也是不能忘記的。本書的目的即在想把此等研究事業的全體顯現於讀者之眼前。即使不是十九世紀的發見之全部，至少那重要的一切都應該適當的記錄下來。而且在個個的發見上，其能使我們關於古代美術的全般的知識進步而且明確了的，尤其想特別注重。因為各個的發見不僅對於學術上增加了見識，而且常常是暗示着可解決的新的問題。

要想說明前世紀的考古學之進步與材料之變化使我們的知見煥然一新了的原故，第一步須有先把十九世紀以前的我們的知識狀態簡單敘述出的必要。所以我們想追溯到文藝復興期的昔日，更想追溯到古代美術品發見的當初。關於此點，羅馬(Roma)實在是我們第一步所當觀察的地方。

據君士但丁(Constantin)帝時代古代羅馬記事之殘篇所載，第四世紀前半，羅馬還未為裝飾君士但丁堡(Constantinople)的帝都而受掠奪，還未重遭北蠻的蹂躪而倍加荒廢之前，羅馬市街中所裝置的公家的彫像數目差不多有令人不能信認的多數。兩個異常的巨像(其一高三十四米云)，二十二個大的騎馬像之外，有八十個鍍金像，七十三個黃金象牙神像，更有三千七百八十五個銅像，而且普通的大理石

像還沒有記述在這裏面。現代無論怎樣的戰勝紀念館，怎樣富有美術品的都市，可能有和這相比較的嗎？然而到了中世之末（第十五世紀中葉），竟使復興期之代表人物之一人，頗菊·布拉屈里尼（Poggio Bracciolini）生出浩嘆，以為在此極盡豪華的羅馬竟僅存五尊大理石像——四尊在蒙特·加法羅（Monte Cavallo），一尊在佛魯牟（Forum）——和一尊通稱為君士但丁帝像的騎馬銅像——有學識的頗菊以為應該是更古的皇帝舍普迭妙士·塞維魯士（Septimius Severus）之像，這是正確的；現在的人以為是錯誤，認為是馬爾庫士·奧勒留士（Marcus Aurelius）帝。除此而外成為了復興期時代的建築之模範的偉大的建築物，如汎神廟（Pantheon），珂羅修牟（Colosseum），馬塞魯司（Marcellus）之劇場，客勒瓜拉帝（Caracalla），菊克勒匡帝（Diocletian），君士但丁帝等浴場之大圓形屋頂，寺院，凱旋門，圓柱等遺物不消說是依然存在。

像這樣在建築方面，羅馬在此時還有些地方保存着偉大的當年的模樣，就在彫像方面實在也沒有頗菊那樣修辭的浩嘆之甚，在羅馬還有三箇地方蒐集着古代彫刻。而且那其中的一部分也還未曾埋沒於中世的塵芥之中。

即如奇里拿備（Quirinal）丘上，在古代後期所製作的

臺座之上，有菊士庫里 (Dioscuri) 兄弟立於馬旁的巨大的大理石像；此丘之名爲‘蒙特·加法羅’即是馬丘者，即以此故。由臺座上的銘文得以知道中世的傳說是以爲這是費底亞士 (Phidias) 及普拉克西德來士 (Praxiteles) 所作，在前是與一個噴泉和一尊被大蛇纏繞着的女像置放在一處的。此兩巨像之臺座前，又附加有一個殿堂，君士但丁帝及其二皇子之彫像被裝飾在這兒。此等彫刻大約是從這兒附近的君士但丁帝的浴場取來的。殿堂在前也當成裁判所使用過，在別處也有這樣的事例，大約是由於把古代的作品和裁判上的慣習相結合了的迷信發生出來的。此外蒙特·加法羅丘上的遺物最後可舉的，還有兩個巨大的河神之臥像。這在前好像是被用爲大噴泉的裝飾的，現今裝飾在加比得爾 (Capitol) 的階段上的便是這一對遺物。此等遺品與菊士庫里像同足以表見當時的羅馬，在當時羅馬的繪圖或地圖中此等遺像沒有畫出的，差不多是沒有。

其次是拉特拉諾 (Laterano) 法皇宮，在這兒又蒐集着與此全然異趣的作品。第一是那兒寬闊的廣場有馬爾庫士·奧勒留士騎馬銅像。此像有時以爲是用詐術在附近的門前把一位東洋的君主虜獲了的把羅馬救了的的一位騎士，或英勇的農夫之像，有時又以爲是基督教最初的政治的恩人君

士但丁帝。第十世紀時在此像之前執行過裁判，曾把謀叛的市吏絞殺於其馬前，把反叛法皇的徒黨棄屍於其下了。又，在此拉特拉諾，我們知道還有其他的銅像，即是有名的牝狼之像，這是置在法皇宮所屬的塔之外側，在中世紀中是視為平凡的作品而不甚注重的品物。此像的古圖畫中，那兩隻切斷了的手是釘在旁邊的。此外‘拔刺的小兒’，‘人牲’（加米魯士 Camillus），涅羅帝像之巨大的頭部，及地球儀，是拉提拉諾所藏銅像之全部；經過中世之轉變而殘存於當時的。

加比得爾（Capitol）丘在中世時也已經保存着古代的作品。加比得爾丘之廣場在前曾作為市場使用過，日耳曼尼庫士（Germanicus）妻子之墓碑，立在這兒。這是從奧古司杜士（Augustus）帝之陵廟取來的，在上面鑿有孔穴，作為秤量穀物與鹽的標準。在登上加比得爾丘的石階上，與裁判所的大堂並存的，有米克安杰羅（Michelangelo）賞讚過的有名的羣像。這所表現的是一匹馬為獅子所碎裂的光景，是正義之刑罰的表徵。死刑即在此處宣告，大抵是在丘後的塔爾培沃（Tarpeo）谷裏執行。珂拉·底·林奇（Cola di Rienzi）也就是——三五四年在這獅子之旁處了死刑的。又石棺之浮雕駢列在直到阿拉恰里（Aracoeli）寺的石階兩旁，有一個方尖碑（Obelisk）立在此寺側面的入口旁近。加比得爾下，

佛魯牟的附近有一尊河神的像，相傳是馬爾佛略(Marforio)的像，這後來與那柏士豈里(Pasquino)像同樣是與羅馬市民的生活有深切的關係的。

就這樣在這奇里拿爾，加比得爾，拉特拉諾三處的高地有使我們回憶到古代彫刻的地方，此外在市中各處的公共建築物寺院等裏面也還有美術品的散在，就在今日其存留在街坊的名號中，足以追憶起古代的也未嘗沒有，但把這和從前豐富的時代比較，終竟有天淵的區別了！

羅馬的美術品蒐集熟到十五世紀的後期才發生了出來。但在費冷翠市(Firenze)，其成功雖不及羅馬，而其着手的時期却比羅馬還早。一四七一年法皇西克杜士(Sixtus)六世把拉特拉諾宮的銅像移到加比得爾丘，奠定了加比得爾博物館的基礎，其蒐集便急速地增加，特別成爲了古代羅馬的歷史的彫刻之陳列所。西克杜士之從子鳩留士(Julius)二世一五〇六年在華提加諾(Vaticano)宮內建作百爾費德勒(Belvedere)庭，在此處陳列着阿坡羅(Apollon)，拉沃孔(Laocoon)，阿里亞獨納(Ariadne)，尼爾(Nil)，德費勒(Tevere)，胸像(Torso)等有名的傑作，遂得顯示了古代彫刻的美的價值之上乘。開首效法此等法皇之先例的便是法皇廳樞密員等(瓦勒，契西，易里曼尼，克爾比(Vaile, Cesi,

Grimani, Carpi 諸人)；後來漸漸的影響到其他的有力者爲想增加有價值的藏品，此等人往往私行發掘。保羅(Paulo)三世時‘牛的羣像’及‘休息着的赫爾庫勒士(Heracules)之巨像’發現於客勒瓜拉浴場，爲法皇的本案法爾奈惹(Farnese)家所得。鳩留士三世則是以那人道主義的古美術趣味，在‘泊巴·鳩略’(Papa Giulio)離宮中留存着他的記念的最後的法皇。此後有寺院的宗教的反動發生，百爾費德勒庭閉鎖了，像費爾丁南多·底·梅迭奇(Ferdinando de' Medici)意坡里妥·德司特(Ippolito d' Este)，樞密員蒙塔爾妥(Montalto 卽後爲法皇之西克杜士五世)那樣以其別墅爲古代美術品之寶庫的樞密員，也漸漸稀少了。梅迭奇家是得了不少的美術品的，那有名的尼沃貝(Niobe)羣像也是其中的一種。但是蒐集美術品的熱心不久便轉移到中等階級，其中以馬太意(Mattei)家之諸人是最著。古代美術品不僅歸諸此等人的珍藏，而且絡續由地下發見的遺品，爲裝飾羅馬的市街而配置於各處；廣場，石階，噴泉，畫廊，宮邸等均以前像，浮彫，石棺等裝飾了出來，混和於當時的新美術品之中，而獲得其新的生命。

十七世紀繼續着是熱心的蒐集時代。法皇的彫刻館百爾費德勒庭雖然還像睡美人一樣沈靜着把她貴重的寶物藏

在木欄的戶後，但當時的法皇於其所謂法甥的樞密員中，都是有些美術品蒐集家的，阿爾多布朗地尼 (Aldobrandini)，波爾客舍 (Borghese)，魯多維奇 (Ludovisi)，巴伯里尼 (Barberini)，潘非費里 (Pamfilii)，克季 (Chigi) 等的第宅別墅，不間斷地為古物所充滿。就中樞密員魯多費珂·魯多維奇 (Ludovico Ludovisi) 在一六二二年至二三年之一年間，蒐集了三百件的古美術品——而且是最優秀的制作，這正充分地表現着‘法甥’的勞力是如何地浩大。這個蒐集是怎樣的性質呢？這恐怕是羅馬古來的最優秀的聚集：‘垂死的瓜里亞人’ (Gallier)，‘瓜里亞人羣像’等希臘之原作也在裏面。又如日內瓦 (Genoa) 的九司迭尼亞尼 (Giustiniani) 家，雖然與有最高權力的法皇之一族不能相比較，但於短時期內在其汎神殿附近的邸宅與拉特拉諾及坡坡羅 (Porta del Popolo) 門外的二別墅之三處形成了重要的聚集。法皇殷諾肯妥 (Innocento) 十世——費拉司克士 (Velasques) 把他的肖像的傑作留傳下來了的——在此世紀之中葉，建設了加比得爾新博物館，又耶穌會之學僧，虎爾德 (Fulda) 人，阿答納修士·奇爾顯爾 (Atanasius Kircher)，在其會中的建物‘羅馬饗’ (Collegium Romanum) 裏面，設置了伊太利古物的有價值的蒐集的基礎。

就這樣，在十六，十七兩世紀中，在羅馬聚集了無數的古物，但關於羅馬以外的消息便很寂寥。但是在另一方面羅馬在早也就把它的美術品散布於歐洲各地了。即威廉司 (Venezia)，巴黎，馬德里德 (Madrid)，繆痕 (München)，卜拉曷 (Plague) 等地從羅馬得到種種的古物，費冷翠也把羅馬的梅迭奇別邸 (Villa Medici) 的最著名的彫像移置在阿爾諾 (Arno) 河畔了。美術品從這羅馬的中心，向四方分散的傾向，至十八世紀而特著。這是因為羅馬的貴族們愈見貧窮，迫得來不能不變賣其家傳寶物以維持家計的原故。第一是九司迭尼亞尼家開始變賣，其次是契西與阿爾邦尼 (Albani) 家。馬德里德，獨勒司登 (Dresden) 之宮庭便是那主要的購買者，但不久富裕的英國人便出現於舞臺，得着骨董商之援助，形成了它的大大小小的各種各樣的蒐集。而且英國人是喜歡置放在鄉間的第宅中的，因而與美術愛好者的眼睛差不多便沒有接觸的機會。其他各家的寶物也同樣離去羅馬，法爾奈慈家的古物，流向拿波里 (Napoli)，梅迭奇家的流向費冷翠，各各都把物主轉換了。就以這樣的情形古代彫刻的觀賞也擴張到了羅馬以外的土地，但羅馬自身却陷於有失掉它的古來優秀位置的危機。為防此危機起見，加比得爾博物館擴張了起來，一七三四年更開始公開了；但

這是不能不歸功於法皇克列門特 (Clement) 十二世，危內底克特 (Venedict) 十四世及其熱心的顧問諸公的。經過一代之後，樞密長阿爾邦尼家此世紀唯一的個人的蒐集品，也添加在這個博物館裏來，廊室是以嚴經選擇的彫像趣味深濃地裝飾着了。

以上是文克爾曼 (Winckelmann) 爲他的‘古代美術史’，想要蒐集未經組織的資料，以十八世紀的中葉來到羅馬時，他所得手接近了的古美術品的差不多的全部。而且這資料的全部都是羅馬的聚集品。此等聚集品究竟是怎樣的內容呢？除掉少數希臘後期的原作，例如‘瓜里亞人’‘法爾奈惹的牛’‘拉沃孔’等的羣像，與羅馬帝政時代之浮彫，彫像，胸像之有特徵者的若干，都不是希臘的原作，僅是把希臘的作品依各異的時期而仿造出的羅馬時代的作品。又其大部分僅出於庸手，原作的根蒂中所存的特徵，例如魔力之類，差不多很難發見。連有名的‘阿波羅·百爾費德勒’ (Apollo Belvedere)，畢竟只是這種凡庸的模造品中，比較優逸的成品而已，其它更可勿論。而且此等成品零散在各處，或在倉庫之隅不爲人所觸目；在其比較研究上，實有沒大的困難。又當時關於此等作品之古代文獻記事全無蒐集，除靠自己向各隅去探訪之外，僅僅有鳩牛司 (Junius) 著的美術家

目錄一種。想到這些事情上來，我們會忘掉文克爾曼的‘古代美術史’的缺點，而他不爲外觀皮相所囿，更深能洞察到內面所潛藏着的事物之真性與歷史的關係，以這樣的材料竟建出了一座有多年生命的殿堂；我們對於這位卜朗登堡 (Brandenburg) 生的一位靴匠的兒子，對於他的狂熱的發奮與深刻的美術的理解力，真正是不能不表示驚嘆。

*

*

*

文克爾曼的眼光，也有兩點是看到了羅馬以外的地方。從赫爾庫朗涅牟 (Herculaneum) 所發見的遺物，當時祕藏在坡爾提奇 (Portici) 的王宮，自一七一一年最初之發掘以後——獨勒司登收藏的‘赫爾庫朗涅牟之女子’即是此時的發見品——其事業的繼續遭了禁止，一直到了一七三八年；這是誰人都知道的。然而在這一年又開始發掘，直至一七六六年爲止繼續了約略十五年的時間而以一七五三年‘巴比里之別莊’ (Villa dei Papiri) 的發見爲其頂點。從此別莊中不僅發見了嗜好快樂派 (Epicuros) 哲學的所有者的書庫，還發見了銅的大理石的胸像立像等的彫刻將近有百尊之多。此等成品不消說也只是古代作品之模造，但這樣多數的銅像是從來所不曾發見過的，從這兒可以從新地看出銅像的原作模造於普通的大理石像是怎樣的不適當。又古代

的銅製器什也有發見，就在這樣第二流或第三流鄉村都市中，也可以使人看出，那點綴古代都市之全生活的工藝品是怎樣豐富地具備着優雅的美的形式。其次是壁畫，這在提供出研究之新問題上，也不亞於以上的諸品。在此中除單純的裝飾的圖案品之外，也有表現着大規模的繪畫的。壁畫方面的遺物在羅馬本來很少，僅有所謂梯杜士(Titus)帝之浴場(其實是奈羅帝之‘黃金宮’)及阿爾多布朗地尼邸發見的‘結婚圖’等之斷片。所以赫爾庫朗涅牟的遺物提供出各方面的印象與解釋，把僅僅在羅馬所得到的狹隘的知識的境界擴大了。此等的新發見由銅版畫而廣佈於世間，但在赫爾庫朗涅牟我們所不能看見的却有一種，那便是古代都市的大觀了。因為這個都市為火山的融崖所淹沒，堅硬如石地被包裹着，只能把古市的一小部分發掘了出來；其遺物之類都只好如像採礦的一樣挖取出來。

文克爾曼又從拿波里向南更走了一步，走到了培司士牟(Paestum)的希臘古祠。這在今日是誰人都能觀察的處所，但在當時是剛好才發見了的。他在一生之中涉歷到希臘人的故土，得到親自和希臘建築接觸的機會的，就以此為最初而且是最後的一次。他以他明徹的觀察力，熱摯的銳感性，立即認出了希臘建築與羅馬建築間的根本的差異；於此

希臘美術之一部門（建築）上所得的觀察，大大的啓發了他的知識的全般。就這樣，於樸素之中寓有偉大的希臘古代美術之莊重的制作才步入美術的歷史的考察之領域。我們在歌德（Goethe）的‘意大利旅行’中也可以看出他在訪問培司士牟時所得的嚴肅的印象，這是關於這個世界，在當時尚未能充分看徹的這個世界的文克爾曼以外的印象記。但歌德更走到文克爾曼所不曾弔訪過的西西里亞（Sicilia）島，更全然得到了希臘的之感想，否，乃是荷默（Homeros）的之感想。

在這時希臘的美術世界已經快要開放了。當此世紀之中葉，小亞細亞及希臘已入文明國民之眼界，此兩地均由英國人之手組織了他的搜索。查爾斯（Charles）一世時阿隆德爾卿（Lord Arundel）把他的目標定向希臘，他的資力豐富的先遣，爲他蒐集希臘彫刻，一時很告煩忙。其後此聚集品經過幾多轉變到了牛津。剛滿百年後一七三三年在倫敦有‘愛美的會’（Society of Dilettanti）之創立，在初僅僅是關於意大利及其他諸國之‘大漫遊’彼此作追懷的談話，但不久便成了真正事業的後援團體了。此會在當時購入了羅馬的古美術品，網羅了裝飾着田園第宅的差不多全部的收藏家。吉母司·道琴士（James Dawkins）及羅伯特·伍德（Ro-

bert Wood) 兩人也是這‘愛美的’會的會員，他們在這個世紀的中葉，把紀元二三世紀東洋的羅馬建築之大產物，帕爾米拉 (Palmyra) 巴爾北克 (Baalbeck) 的大遺跡，給一般美術之愛好者與學術界介紹了出來。

更重要的別的探險與此約略同時由英國出發了的，是以雅典研究為其目的的。雅典在中世紀中差不多完全是從學界裏失掉了的一樣。一六七四年法國的土耳其大使樂安德侯 (Marquis Nointel) 吊訪了雅典，他的所謂‘克里 (Carry) 寫生圖’便是這時候制作的。又一六七六年里昂醫師雅克·司朋 (Jacques Spon) 與其友人佐治·危勒 (George Wheler) 二人，在‘亞克羅坡里司’ (Acropolis) (雅典首都) 未經那不幸的爆發之前，即是在其後一六八七年為威尼司的莫樂西尼 (Morosini) 兵士所爆發之前，來到雅典，僅僅留下了一些這快要湮滅的最有價值的記錄。其後雅典又被埋葬于黑暗裏了。到一七五一年畫家吉母司·史都瓦特 (James Stuart) 及建築家尼古拉斯·里危特 (Nicholas Rivett) 兩人來遊雅典，在此逗留了三年，把那未曾精查過的彫刻建築之遺物實測而描寫了出來。在今日已經不能見的許多的遺物，在當時還保存着在 (例如野里索士 [Ilissos] 河畔之衣沃尼亞式神祠，‘亞克羅坡里司’ 附近之屈拉西羅士 [Thrasyllos] 記念建

築)，又或雖有尚存于今日的，但其保存狀態在當時更要良好得許多。所以史都瓦特及里危特兩人之雅典遊，其效果在從來的探討中不能不說是最大而且最爲重要。他們的著作‘雅典古遺物’(Antiquities of Athens)之出版可惜太遲延了，不然那所惹起的學界的注意必然要更甚一層。他們的關於雅典的二冊的著作中，第一冊是出版於一七九〇年，第二冊直到一八一六年才刊行。對於此事業出資補助的‘愛美會’竟忍耐不過這樣的遲延，於一七六四年以會的費用又重新組織了‘衣沃尼亞探險’，那是理所當然的事。在此探險隊中於里危特之外。學者有里却·章德來(Richard Chandler)與優秀的畫工威廉·帕士(William Pars)。我們就靠這些人又得到在雅典方面補遺的記事及關於小亞之衣沃尼亞海岸上的各處神祠的遺址(沙摩司, 普練涅, 米納士斯(Samos, Priene, Miletus))的最初之研究報告。我們關於衣沃尼亞建築的知識由之而得了不少的增加，而愛幾那(Aegina)島及蘇尼邨(Sunion)岬的朵里亞式神祠之遺址也得紹介于世。就這樣‘衣沃尼亞古遺物’(Antiquities of Ionia)一書用以前‘雅典古遺物’補遺之形式，編製得最爲得體，而出版亦比較的迅速(一七六九年及九七年)，幾乎把前著的興味全盤奪去了。

* * *

未得全其天壽以五十一歲而橫死的文克爾曼，儘管景慕着像這樣由英國人士之努力所顯現出的希臘美術之故國，但終竟未能入眼。然而他的權威之大使次期的學者不能利用新獲得的知識更進一步，寧有喜于追隨着他的研究而停止着的狀態。就這樣文克爾曼的‘美術史’儘管明明是在意大利的國土所述作，而所使用的材料幾乎全是限於羅馬所存的遺品，然而竟作為希臘美術的全部知識及批評之規範，而長久地保有着它的勢力。但是在當時把眼界擴張到意大利以外的，又有好幾個人呢？特別是瓦豈凱諾博物館由法皇克列門特十四世畢沃士（Pius）六世開設以來，羅馬的精神得以充實其偉力，畢沃·克列門（Pio-Clementi）博物館竟擴張到從前的‘百爾費德來庭’般的壯麗了。而且在羅馬及其附近或由購入或由寄贈或由發掘所獲得的最優秀的品物都聚集在這有名的瓦豈凱諾博物館之諸室，其建築也與內容之增加同樣地步步的擴張。此博物館開始于一七七〇年，完成于一七九三年，其最初的目錄書即於其落成之年出世。這是意大利考古學大家威士孔豈（Ennio Quirino Visconti）所編纂的，費用是由法皇的內帑所支出。此目錄關於古代彫刻所佔的位置與美術史中文克爾曼畢生之著作約略相當，

瓦豈凱諾博物館劃出了以意大利的資料所建設的，考古學上之有光榮的一個段落。瓦豈凱諾博物館的這個位置，就到今日也依然是保存着的，假如一般的公衆有人把它當成是古代美術博物館中之最優秀者的，那可以說同時便是文克爾曼的傳統到現在都還隱約間殘存着的證明。

第二章

拿破崙時代

在十八世紀之後葉及十九世紀之初期把他偉大的人格遺留下一個痕跡的人物，拿破崙 (Napoleon Bonaparte)，也在考古學上留了一個大的影響。所以我們可以把這個時代稱爲‘拿破崙時代。’他的影響有三方面可以證出，即是埃及之科學的開放，彭拜城之發掘及‘拿破崙博物館’ (Musée Napoléon) 之設立。

從來旅行于埃及的人很稀少，其中如里却·頗可克 (Richard Pococke, 1737—8) 可算是最著的一人。關於埃及美術僅僅有數尊彫像爲當時的世人所知，而且此等大概是在羅馬所發見，而保存于加比得爾的。從前向羅馬旅行過的人

們該還記得在登上加比得爾丘的階段上裝飾着的莊嚴的獅子像罷？又有三四突列米 (Ptolemaios) 王家的人物肖像，與朗牟惹士 (Ramses) 二世的母后像亦在其中；就中後者乃屬於埃及新帝國之最盛期的遺物。此外還有若干的浮彫，多數的‘斯克拉普’ (Scarab) 及刻有繪形文字的方尖碑等。以上諸物可以說是文克爾曼對於埃及美術作鑑賞時所能接觸的差不多全部的材料。格古·采雅 (Georg Zoega) 不久便注意到這方尖碑深深的有所研究。他要算是在文克爾曼之後的第二個時代所出的最深遠的考古學者，他與文克爾曼同樣也是生於北歐，憧憬着羅馬而來的人。把埃及繪形文字開始精確地傳出的，是他苦心的結果所成的著書；在那書中，他證明了那種文字隨着時代的進行有很顯著的差異，並且也證明了繪形文字的使用並不是如從來所相信的一樣，以波斯之埃及征服而終止。采雅在繪形文字中更看出有象形的及音標的文字之區別，確定了埃及文字之主要的特性之一。最後他確定一說，謂白特力米 (Barthélemy) 用橢圓形線圈着的所謂‘加爾杜虛’ (Kartousch)，所表現的是帝王之名；這是世人所週知的，是香坡良 (Champollion) 後來終竟把繪形文字解讀了的出發點。又采雅的(埃及語最後之發達階段的)可普提克語 (Koptische) 之研究使埃及學由從來已知

的遺品中所能知道的範圍內成就了最大的進步。

采雅の著作之出是一七九七年，就在這一年，當時年二十八歲的拿破崙在意大利連戰連勝終竟締結了康坡·佛爾苗 (Campo Formio) 之平和條約。拿破崙於是祕密的開始作埃及遠征之準備，想與英國之印度佔領抗衡；在此遠征之際，這年青的將軍加入了許多學者，想把尼羅河畔的神祕世界由自然·美術·生物等的各方面來從事研究。這可以說是從古代歷力山得大王以來的第一次軍事的遠征，同時兼是學術的遠征的。拿破崙以一七九八年五月十九日由屠龍 (Toulon) 港解纜出發。比他稍微年長的德舍 (Desaix) 由意大利的豈維它危甲 (Civitavecchia) 走來參加了。免掉了英國艦隊的追跡，他們以六月一日得由歷力山得里亞 (Alexandria) 上陸；八月一日法國艦隊在阿布豈爾 (Abukir) 爲涅爾遜 (Nelson) 所殲滅，與故國的連絡斷絕以前，法軍早已沿着沙漠的邊際向幾惹 (Gizeh) 進擊；七月廿一日在拿破崙的指揮之下，‘在金字塔’ (Pyramid) 脚下大敗馬每留克 (Mameluk)，法軍前進，於翌日竟侵入凱羅 (Cairo)。就這樣埃及研究之學院在凱羅成立，對於此中的學者中最有名的是鑛物學者多羅繆 (Dolomieu) 及朶能兩人。

朶能 (Dominique Vivant Denon) 在當時年五十一歲，

比兩位將軍更年老得許多，但在他的活動與勢力的方面則決不亞於他們。他與其說是學者，寧可說是藝術家。他在外交方面與佛里德里克(Friedrich)大王，費爾納(Ferney)的福爾特爾(Voltaire)，加德憐(Katharina)二世，及拿破崙的宮廷，相接觸而顯其才能；在交際社會，起初受朋白杜爾(Pompadour)夫人的寵眷，次與羅伯斯賓爾(Robespierre)接近，最後竟得到拿破崙元妃約塞芬(Josephine)之眷顧，這正足以表示他的富有變化的經歷之一端。他是在軍旅間行美術的研究的最恰當的人物。剛好到達凱羅市，他便不能不為金字塔所牽引了。在幾晝過了一夜，翌朝便跑到曲浦司(Cheops)的金字塔去，觀察其內部。其旁的大‘司芬克司’(Sphinx)立即刺激了他，使他作了它的樣式的考察。他自己是有經驗的畫工，他立即便把那印象寫到紙上了，這後來成爲了他在軍旅中的習慣。

拿破崙遣朶能跟着德舍的軍隊前進，德舍對於美術的趣味也深，很能與朶能調和。德舍受命追擊牟拉德卑(Murad Bey)的軍隊至尼羅河上流，朶能的旅行中的記事於此冒險的遠征給了我們一個最有生彩的描寫。朶能是馬上的畫家，他時常是孜孜不倦的。有時受馬每留克的襲擊，有時又研究古代之遺趾，他的畫筆魅於山水的不可思議，或日常生活之

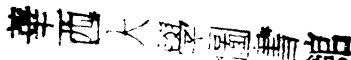
奇姿，更使他忘形於繪形文字的研究了。沙克拉 (Sakkara) 的‘金字塔’在有階段的一點上，完全是新的資料。在登德拉 (Dendera) 的滯在比較長久，因而得到研究埃及後期之廣大的遺物。即如雖半分埋沒，但尚完全保存着的哈突爾 (Hathor) 之小神祠，保存狀態雖不及如此善美，但有豐富的裝飾之大神祠與表示着獸帶的有名的石刻，這一切都展開到朶能美術的眼前來了。在德卑士 (Thebes) 的大的遺跡爲激戰所防害，僅能不十分草率的略作觀察之外，朶能還注意到三米突高的朗牟舍士王巨像之殘物；又如奔德府 (Edfu) 的火羅司 (Horos) 神祠雖然是突列米時代的作物，但也把完全的宗教的建築之最初的一瞥給與了他。

就這樣遠征軍溯尼羅河而上，到達阿蘇安 (Asouan 卽先納 Syene) 及第一瀑布。在奔力芳丁 (Elephantine) 的以列柱圍繞着的美的小神祠當時還殘存着，這是阿門火德普 (Amenhotep) 三世時代之物，然而此寺院在其後一八二二年完全破壞了，我們關於此寺的知識只能完全賴此法蘭西遠征軍之所見而已。菲力 (Philae) 的小島由其位置之美，與其遺跡之存在上，剛好表示着遠征軍的有光輝的最後之標點；遠征軍的最前進地點以‘一七九九一年三月三日’紀年的記念碑使這事件永遠傳於後世。法軍沿着尼羅河回軍的時候，

屢屢受着敵人的襲擊。只有在‘有門百道的德卑士’比前次滯在少久，得以把那四處散佈的此古都之遺跡稍稍精密地研究了。就中由古代以來便著名的門農 (Memnon) 之二巨像最與人以興味，朶能以爲這是埃及王女之肖像。

就這樣在‘法拉沃’ (Pharaoh) 故土內部之最初的學術的遠征告了終結。然而在凱羅地方法國學院尙多年表示着它顯著的活動，從事於此活動的有學者，有官吏，有技術家，把有價值的遺物蒐集了起來。只要是不大費事而可以入手的古物都聚集於此處了，發掘雖然尙未著手，但調查與熱心的蒐集是進行着的。這些遺物只是限於暴露於地上的物品與偶然的發見品，如於建築要塞時發見了的‘羅舍塔石’ (Rosetta Stone) 之類，那自然不能免的。這‘羅舍塔石’的記銘係繪形文字 (Hieroglyph) · ‘德摩諦克’ (Demotic) · 希臘字之三體，在解讀埃及語上是很有功用的材料。又如古美術品之蒐集中有彫刻廿七箇，其主要者爲彫像之斷片，其中更含有若干之石棺。但此蒐集品之運命有不可思議者在。拿破崙以一七九九年十月回法蘭西，他的後繼者克力伯 (Kléber) 以一八〇〇年六月十四日遭了暗殺的結果，法軍以一八〇一年便不能不放棄埃及。如上的美術品之全部須委讓於英國是平和條約中之一條，這是法軍所最不願意的。結局是此遺物

不能運到巴黎，都運到大英博物館(British Museum)去了。但是那科學的研究仍然在法蘭西人手中，在巴黎有編纂所的設置，多年之間從事於‘埃及記事’(Description de l’Egypte)之大部的編纂與出版，此書在長久的期間是我們關於尼羅國土之知識的主要的源泉。同書中關於古物的一卷最初看破了埃及建築之偉大而且簡單，這是從來所不曾知道的地方。彫刻和繪畫是作為建築的附屬技術而記載着的。埃及美術之時代在當時尚未及區分，其插圖亦幾限於後代的作品，於此雖不無遺憾，但朶能已經注意到埃及繪形文字之有三種差異即深刻，淺刻，凸刻(en creux)之三種。但其時代的順序却有錯誤。總之埃及美術在其國土之環境與自然裏得到觀賞理解的機會，這全然是這三年間的遠征之賜。而其真的歷史的解釋，則是猶有待於後代的。



拿破崙時代由彭拜城(Pompeii)之發掘更贏得另外一種大的榮譽。然開始此事業者不是拿破崙自身，乃是其家族之一員的愛妹，美貌聰明而且有霸氣的加羅琳(Caroline)。

赫爾庫朗涅牟(Herculaneum)之發掘因為為厚的輕石與火山灰所覆，遇着非常的困難，一七六六年以來便被放棄了。一七四八年偶然發見其遺跡的彭拜却來代替了赫爾庫

朗涅牟。彭拜堆積物之深度比赫爾庫朗涅牟十分淺薄，這是世所週知的。最初的發掘是緩漫的試掘，僅僅掘出圓形劇場 (Amfiteatro) 附近的南東部與北西部之別墅，後者是立地被擬為豈克羅 (Cicero) 的別墅的：因為他的書簡之^註記明在該地有這座別莊。赫爾庫朗涅牟完全委棄之後不久，在六十年代的初頭，這彭拜的發掘事業便更加慎重地繼續起來。從來的發掘在市街的西南部把劇場的地區顯現了出來：所掘出的即是兩劇場，‘三角市場’及其中的古代神祠之遺跡 (朵里亞式建築)，及所推察為葺西肆 (Isis) 之神殿愛士九拉比司 (Aesculapius) 即采烏士·米里雪士 (Zeus Milichios) 之小祠。又豈克羅別墅之隣近，又掘出一個大的別墅。這稱說是阿柳士·菊美德士 (Arius Diomedes) 的所有，是市街的別邸，或莊院之一模範。就這樣以四人或八人，最多的時候也僅僅三十人之人夫，這件事業迂徐悠久地繼行下三十年的歲月。一七六九年皇帝約舍夫 (Joseph) 二世行幸於發掘地，對於拿波里人之怠慢深加責讓，但也全無效果。並且一時還有惡風流行，發掘者把獲物竊取之後，又從新把家屋埋毀；此風熄後，發掘也還是有在不注意的狀態之下繼續着的痕迹。對於建築與發掘品之全體全無注意，僅僅注意到可以運搬或可以陳列於博物館的物品。就這樣，繪畫被切斷了，

銅器與器具之類則被搬出，僅其露壁或其裝飾則委之於荒廢。及到該世紀的末年，政治上的事情終竟使這一切發掘事業停止了。

彭拜的情形如上所述，到一七九九年拿坡里王徙居於巴勒爾莫 (Palermo)，在法將香檳涅 (Championnet) 的指導之下，巴爾德諾白牙 (Parthenope) 共和國建設於拿坡里。香檳涅對於彭拜之發掘有特殊之興味，有二三的家屋在此時發掘了出來，就到現在也還存留着他的名字。此等家屋在劇場附近的南方，是聳立在彭拜南方之峻嶮的斜坡上的數層樓的家屋。因為布爾奔 (Bourbon) 家回到了拿坡里的原故，發掘雖然暫時中絕了，但一八〇六年拿破崙以其長兄約舍夫 (Joseph) 做了拿坡里王。約舍夫很庸懦無為且無何等學問上之興味，然而其執政官米沃 (Miot) 却比他是更為活動的人物。米沃把拿坡里的學者而有才幹的米克力·阿爾底提 (Michele Arditi) 召來，關於發掘事業使定出新的計畫。其計畫係由國家把彭拜之全遺跡買來，發掘不再如從前一樣零星的任意的亂掘，須以統一的計畫先由北西部之二點開始，以一月五百‘都加特’ (一年約一萬元) 的多額的經費，使用百五十人之人工從事。發掘事業以此計畫才得到了堅固的基礎。

一八〇八年約舍夫·波拿伯爾特轉任爲西班牙王，其妹夫約西香牟·密拉 (Joachim Murat) 爲拿坡里王之後繼者，右列的計畫便大受刺戟。密拉之妃加羅琳女王 (拿破崙之妹) 對於彭拜之發掘感受特殊之興味，屢屢親赴彭拜，督勵發掘者，因此一般的活動更形努力。就在炎熱酷烈的時節，這位女王都往往在發掘地費終日的時間，督勵怠惰的人夫；有大收穫時她也有賞賜給與他們。又發掘費額也有增加，人夫也使用到了六百人了。‘墓道’ (Strada de' Sepolcri) 接着便發掘了出來，劃然地呈出了一幅嚴肅的光景，就到現在對於憑弔的遊客也還給與着沒大的印象。而且古代市場與其周圍的完全的輪廓也才得以重現于人的眼簾。即是周圍圍繞着使車輛不能進出的市場是用柱列圍繞着的，爲各種記念物所充滿；深處有大的神祠，在拱廊的彼方又有別的神祠與公共建築物存在。就中壯麗的是‘白西里加’ (Basilica)。就這樣活動愈見盛旺，發掘的結果也愈見浩大起來。王后更不止其寬大的援助，法蘭西的建築家馬若亞 (Fr. Mazois) 到彭拜來準備着他的記念的著作的期間，她竟與以年額千五百‘佛朗’之輔助金。就在當時對於特殊的觀客之訪問也早有很周到的用意了。例如一八一四年秋維也納會議開會中豫期到王后的來訪，此行雖然中止但在翌年一八一五年四

月有阿顯爾 (Achille) 公與威士特法冷 (Westfalen) 王同來。王在其旅行中雖然失其邦國，但同年六月費爾丁朗德 (Ferdinand) 又繼爲了拿坡里王。布爾奔政府又繼續發掘，其中最重要的成功是把‘墓道’與市場兩個不同的發掘地點結合了。此等努力之頂點是佛爾條奈·奧古司它 (Fortuna Augusta) 之寺院與市場附近之浴場的發見，後者把古代浴場之狀態宛如一幅畫圖一樣呈示了出來。然而從來的拿坡里人之怠惰不久又歸還了原狀，彭拜又沈沒在長睡裏去了。

法領時代的發見有永遠不能失掉它的重要的價值的。其重要之點即是在轉到關於古代羅馬帝國的地方都市的透察，同時是得以知道那商業上的二三中心與美術的設備趣味之深潭而壯麗。從全體來說，赫爾庫朗涅在於其豐富之點勝，即在美術品上也像經過了一段的洗鍊；而彭拜則可以說是第一次使我們得見了全部市街之原狀。彭拜文化在當初是認爲一個有統一的規整的全體，稱之爲‘彭拜式’，其實所謂‘彭拜式’，反多是彭拜後期及墮落時代的物品，在當時是尙未明瞭的。這個歷史的見解到後來成爲了一般的智識。在這個時期中，有馬若亞，及高五 (Gau) 初安 (Zahn) 德爾米特 (Ternite) 等的貴重的著作，以及威廉·曷爾 (William Gell) 及其他通俗的書物之出版，一八三四年竟有‘彭拜最

後之日期’ (The Last Days of Pompeii) 的黎東卿 (Lord Lytton 卽 Ed. Bulwer) 的小說出現了。

* * *

巴黎大美術館之建設是拿破崙更親自直接關係着的事業，其起源比埃及遠征還要早。

古時就在文藝復興期中，法蘭西之首府或其近郊有以古美術品作裝飾的風習。我們可以舉出兩三個顯著的例證：例如佛郎梭亞 (Francois) 一世于古代彫刻的銅製模造品之外，藏有有名的‘攜帶着牝鹿的第雅娜’ (Diana)，安利 (Henri) 四世爲此像之故，於‘魯渥爾’ (Louvre) 宮中設了一間‘古物室’ (Salle des Antiques)。路易 (Louis) 十四世從蒙特爾多莊 (Villa Montalto) 得到‘日耳曼尼苦士’ (Germanicus) 與‘雅松’ (Jason) 像；此等古物雖然作爲豐湯布羅 (Fontainebleau)，聖克魯 (St. Cloud)，費爾塞幽 (Versailles) 等郊外離宮之裝飾而分置了，但巴黎的‘魯渥爾’與條逸列里 (Tuileries) 宮中也有一部分藏。又巴黎的‘巴勒·加丁拿’宮 (Palais Cardinal 卽 Richelieu 家)，夢莫朗西 (Montmorency) 家之‘夏多德寬’城 (Châteaud’ Ecouen) 等之第宅，與此等亦殊足匹敵。但此等彫刻之蒐集比諸巴黎‘徽章館’ (Cabinet des Medailles) 中的古錢，寶石彫刻與銅像之

最卓越的蒐集，却大有遜色。

古代彫刻的新的中心在巴黎中成立了的，却完全是拿破崙的功勞。他在埃及遠征中附加以學術的事業，追法了古代亞歷山大王的輝煌的遺縱；但在蒐羅古美術品上，則就給羅馬古時的將軍掠奪被征服的國家將其俘獲的寶器輸入羅馬的一樣，他完全襲取了這一種不甚可以讚獎的先例。一七九六年這位年青的勝利者拿破崙確實地依據這種先例締結了六月二十三日的休戰條約，那第八條有次列的條款是很明白地表示着的。

‘法皇向法蘭西共和國應委讓其繪畫，胸像，古陶器或彫像總計百件。器物之選定當派遣委員于羅馬以執行之，其器物中‘加比得爾’丘上之‘鳩留士·布魯杜士’(Julius Brutus)之銅胸像及‘馬爾庫士·布魯杜士’(Marcus Brutus)之大理石胸像應特別包含在內；此外五百種之古寫本亦均由前記之委員選定。

有趣味的是帝王的放逐者和凱撒(Caesar)的暗殺者之胸像特記了出來，這正表示着共和主義者的特徵。對於這種要求的羅馬法皇的抗議歸於無效，此苛酷的條件終竟明記于一七九七年二月之妥命丁諾(Tolentino)條約上面了。其被選擇的古物是法豈凱諾的‘百爾費德來庭’(Cortile di

Belvedere) 與‘文藝女神室’ (Salla delle Muse) 中的最優秀的物品, 又加比得爾也約略失掉了十二箇最卓越的彫刻。其中如有名的‘垂死的鬪士’ (Sterbende Fechter, Dying Gladiator) 與‘拔刺的小兒’ (Dornauszieher, Thorn Extractor) 也包含在內。而且還不滿足, 還以種種慣用的口實把私人的蒐集品也囊括而去了。就中如法皇親族布拉司奇 (Braschi) 侯之藏品, 樞密員阿爾邦尼 (Albani) 別墅之珍襲, 是其顯著者。就這樣, 此等物品均被沒收, 五百一十七件的物品造成二百八十八個的包箱堆積在德費勒河岸, 行將送往巴黎。談判的結果, 其中七十件終遭了這項運命, 其餘的算是免掉了; 但那不消說所選擇的並不是價值較小的物品。

一八〇一年十一月即共和歷第九年霧月十八日——大政變以後的剛好第二年‘魯渥爾’的‘中央博物館’ (Musée central) 陳列着百十七件品物而開館了, 二年以前羅馬共和國執政官之一的威士孔豈移居巴黎, 爾來二十年間爲此拿破崙博物館與法蘭西考古學界傾注了他的優越的學術上的造詣; 編成了以迅速之勢而發展着的博物館之目錄。然而實際上的指導者, 在這一方面也還是和在埃及一樣, 是那朵能將軍。他領着軍隊親臨實地去決定應該輸回的美術品。費冷翠應該交出‘梅底奇的維娜司’, 威尼司應該交出聖馬爾

珂(San Marco)寺正門前的青銅四馬,曼都亞(Mantua)應該交出威里比德士(Euripides)的有名的胸像與所謂‘危爾幾爾’(Virgil)的胸像,費隆那(Verona)應該交出它的‘奧古斯杜士·白危拉克瓜’(Augustus Bevilacqua)。莫德那(Modena)與突里諾(Torino)也各各被取去了相當的作品。剛好就像‘百爾費得來庭’次第的發展成爲‘畢沃克列門博物館’一樣,‘魯渥爾’中由古代遺品之一室漸次增設了各項各項的陳列室了。又波爾格惹收藏品的全部,拿破崙也從他的弟弟加米羅·波爾格惹(Camillo Borghese)公買來,一八〇六年收入了‘魯渥爾’。其後不久由德國來的總計二三十件之美術品也加進去了。即是從伯林有‘祈禱着的男孩’(Betende Knabe)作着布朗登堡(Brandenburg)門上的勝利女神像之嚮導而同來,從加塞爾(Kassel)有亞典娜的像,從愛克司·拉·夏培幽(Aix-la-Chapelle)的大寺院有相傳是卡爾(Karl)大帝之石棺,及其他種種。在維也納,朵能以一八〇九年從古代作品之蒐集中選定二十四點,其中有價值的只有弈斐休士(Ephesus)發見的‘阿馬崙(Amazon)之石棺’。皇室所藏的那貴重的寶石浮彫類幸好是能夠攜帶着逃到匈牙利去了。‘魯渥爾’博物館中有不斷的増加着的獲得品和新建築的附加,這由逐次發行的目錄可以知道,到一八一五

年其陳列品的全部竟達到三百八十四件。博物館的覽觀最不取費用的爲所藏的彫刻專門設立了工場來做石膏的複製，銅版畫大蒐集之準備與其出版等均足以增加此‘拿破崙博物館’之偉觀與必要；一方面也很有力量使一部分人士的聲音沈默了，那是對於蒐集此等珍寶之大部分的那種手段上的非難。一八七一年的佛朗克府（Frankfurt）平和條件上，假如要提出‘米羅（Milo）之維娜司’與‘方形室（Salon carré）’的優越的繪畫若干向法蘭西要求的時候，那有教養的社會人士會要怎樣的激昂呢。

‘拿破崙博物館’（Musée Napoléon）之古代遺品全然表現着羅馬的特徵，因爲多是從羅馬取來的。羅馬多數的收藏，僅僅除掉魯德維奇的所有之外，其他都把其中最優秀的品物失掉了。然而在四圍都是古代的羅馬城中由無數的美術品所引起的感興，到底不是他國所能得到的。不過那拿破里單獨所有的世界無比的珍寶它假如得到了時，那這個博物館在銅像與繪畫上定然要凌駕到羅馬之上了。總之這兒所藏品的性質是希臘古典時代雖有優秀的程度之差，但各各是以卓越的模造品代表着；希臘風時代與羅馬美術之一部則由優逸的原作所代表。因有這樣的情形所以威士孔竟以爲自費底亞士的當時以至哈多良帝時代，古代美術是

保持同一高度的造詣的。這對於文克爾曼及其後繼者所懷抱的美術上的學說，實在是第一次才由別的方面提出的別個的意見。但這威士孔豈的意見在歷史上是全然不可能，我們只消把次列一事少加考索便可以明白。即是民族的大移動，與政治的文化的關係不絕地變化着的六百年的長期間中，只有美術一項獨自高標在雲上，保持着同一高度之發展，這怎麼能夠說得過去呢？結果僅是威士孔豈之盛名生出了這個幻覺而已。‘拿破崙博物館’成爲當時考古學者的練習所，拿破崙宮庭御用的考古學者威士孔豈傳出了他的聖旨。其時在巴黎研究古物的弗里德里虛·豈爾虛（Friedrich Thiersch）也就成爲了這種非歷史的學說的德意志國中的宣傳者。

一八一五年隨着拿破崙的沒落，他的可誇負的產物也因之而倒潰。由軍律所得來的物品又同樣由軍律歸回其本來的主人，這是全不足怪的。法王廳之書記官樞密員孔沙爾危（Cardinale Consalvi）主張羅馬之要求，洪波爾特（Wilhelm von Humboldt）與惠靈吞（Duke of Wellington）打破了法蘭西委員，特別是朶能的抗辯；於是瓦豈凱諾宮又幾乎全部無恙地受取了他的所有品。只有‘德維勒河像’看着昔時的伴侶‘尼羅河像’回到原來的德維勒河岸，而他自己却孤

單地留在巴黎，不免可以惹起一片的哀情而已。送回的經費很需要多額的金錢，法王廳的人員由英國得到物質上的補助才勉強辦到。以同樣的理由樞密員阿爾邦尼之後嗣從取去了的七十件中僅僅取回了四點，其他的殘部便不能不在巴黎大拍賣了。其結果有的又歸還到‘魯涅爾’有的到了繆痕的彫刻館。‘加比得爾博物館’中爲這復歸了的大理石像，開設了特別的一室，把‘垂死的鬪士’放在中心，其他的影像圍繞着放在了周圍。只有波爾格惹的藏品本是被購入的，仍然留在了巴黎，成爲了今日的‘王立博物館’ (Musée royal) 的核心。威士孔豈以一八一七年把最初的目錄出了版，但這是他最後的著述。他在第二年便死了。

‘拿破崙博物館’在發揮了羅馬特質的博物館中是最後的一個壯觀，同時也可以說是表示了從來所有的舊式性質的博物館的終結。拿破崙帝國自身便表明着是羅馬皇帝之後繼者。文獻學與古代史數千年來只開拓了羅馬與羅馬文學之一面。此時羅馬歷史由尼布爾 (Barthold Georg Niebuhr) 之手雖然又看到醒目的復興，但地平線上已射出了別一時代的曙光。羅馬式‘拿破崙博物館’在一方起來了的時候，而‘大英博物館’ (British Museum) 以希臘美術之優越的中心資格同時在倫敦逐漸的發展着了。

第三章

希臘國土之恢復

意大利人與法蘭西人由其古來的人種上及精神上的特質之血統關係，對於羅馬古代及其美術之表現，比對於希臘自然更要表示一番同情。又在此兩國民看來，以為希臘文學只是拉丁的翻譯與翻案教會的用語也強制着使用拉丁語的；而德國的學校與大學却一方面受了新教神學之影響，對於希臘語的研究專心了起來。所以後來到十八世紀之末，精神的指南針終竟次第加強地以希臘為古代事物之中心而指示着，德國在希臘人文主義之考古學的改造上，便佔了最重要的位置。德國國中此項運動之指導者乃佛里德里虛·奧古斯特·渥爾夫 (Friedrich August Wolf)，奧古斯特·卑克甫

(August Böckh), 谷特佛里德·赫爾曼 (Gottfried Hermann), 及般曼牛耳·白克爾 (Immanuel Bekker) 諸氏。英國方面同時有里却·波爾松 (Richard Porson), 彼得·包爾·多布里 (Peter Paul Dobree) 輩, 法蘭西方面則以佛郎梭亞·波亞宋納德 (Jean François Boissonade) 及留法之希臘人亞德曼菊士·珂來士 (Adamantios Koraës) 等爲有名。英國方面與德國同樣, 希臘語也成爲了一般教育之一部分了。這也大約是使多數英國旅行家不大肯遊歷意大利, 而多涉足於希臘方面的一個原因。又其後不久之間對於法人勢力之下的意大利境內的旅行, 從政治上的關係使英國旅行家礙難辦到了, 這不消說也增長了這個傾向。第十八世紀末之旅行家及蒐集家中里却·渥爾司列 (Richard Worsley) 及愛德華·丹涅耳·克拉客 (Edward Daniel Clarke) 兩人之名是應該記出的。又英國當時考古學上之述作, 有關於雅典及亞克羅坡里士的‘雅典古遺物’ (Antiquities of Athens) 之第二卷 (一七九〇年出版), ‘渥爾司列博物館’ (Museum Worsleyanum 一七九四年出版) 及‘衣沃尼亞之古遺物’ (Antiquities of Ionia) 最後一卷 (一七九七年出版。)

就這樣由這新興起來的研究所刺戟, 最有重要意義的一箇事業發生在第十九世紀的初頭。一七九九年蘇格蘭古

名家之後，當時僅三十三歲的奔爾良卿（Lord Elgin）以英吉利大使的資格，被派遣至君士但丁堡。此時卿之友人，建築家妥馬士·赫里松（Thomas Harrison）為前記諸書的研究所歆動，求卿為己購求衣沃尼亞式隅柱（以呈一種特別不規則形之故而有名）與二三彫刻之石膏模型。這個很謙遜的要求之種子，在年青的奔爾良卿心中發見了豐沃的土壤，使他發起了一個大規模的計畫，想制作各種模型與圖畫以貢獻於英國之美術界。卿向彼得（Pitt）要求政府之補助，未蒙採納；但當時的歐洲正戰雲暗騰之際，其不見採納也是事理之所當然。所以奔爾良卿無法，便不能不全靠自費來舉行了。卿之秘書，手腕家的赫米爾東（W. R. Hamilton）——後曾為地理學會會長——將此計畫上所必要的技術家之全部幕僚由意大利聘集了來，畫家有魯淺里（Tita Lusieri），製圖家有克爾麥客（Calmuck）人的費多爾（Fedor），建築家有白利司屈拉（Balestra）及奔特爾（Ittar）此外又有石膏技術家二人。大使直行向君士但丁堡，此等技術家之一團以一八〇〇年五月到達雅典；但以土耳其地方官憲的干涉，未能立即從事。在亞克羅坡里士之上僅許寫生，而且每日的入城金須日日繳納五拾圓之巨額。在當時此山乃是要塞，本是無足怪的。就這樣，此等技術家竟完全空費了九個月的光陰。後來

在埃及方面，因克力伯之死，法國與英國講和，法軍終竟退却了（參照前章）；其結果土耳其駐劄之英國太使便可以大揮發其勢力了。於是一八〇一年五月奔爾良卿利用此良好機會，使他的技術家們得到可以自由出入亞克羅坡里士，並設台棧作石膏模型之許可。但那貪婪的土耳其人，金錢上的要求到底是不能根絕的。奔爾良卿也親自去訪問過雅典，察知了這些事情，但同時他爲記念物的異常的美觀所感動，並且立即知道由於故意的破壞與自然的激逸，或賣却於外人之故，此美觀乃不斷地爲危險所襲。奔爾良卿買收了兩座‘巴爾特弄’（Parthenon）附近的民家，把那兩家折毀時，一家中雖無何物出現，而別一家中竟發現了無數的破風的彫像。這些雕像不久都是要投進石灰窯裏去燒毀的。大使的這個經驗與駐雅典比君堡尤久的大使館附隨牧師漢特（Philip Hunt）的同樣的觀察，終使奔爾良卿又由土耳其政府得到了新的許可。即是他的技術家不僅可以作搭台棧做石膏模型，還可以實地測量並發掘搜索建築之遺址與記銘，並發出一條命令‘凡將有記銘或彫像之古石移動時，任何人均不得干礙’，可以讓他們自由移動。

這個最後的決定使奔爾良卿的計畫別開了新的生面。對此命令的文句應作如何的便宜的解釋，漢特是很拿手的。

他利用酒錢從官憲方面，得到以英國貨物之形式移去‘巴爾特隆’東間浮彫板 (metope) 之一的許可。這種許可其實在十年以前法蘭西大使雪亞許·古斐奔 (Choiseul-Gouffier) 伯取去浮彫之一石時，已經是給予過他的。漢特的這項成功使奔爾良卿把他所得到的許可命令更擴張了起來，容認他可以取去‘巴爾特弄’的其他的彫刻。其結果便成就了在亞克羅坡里士山上，一年之間以三四百名之人夫取去了巴爾特弄祠的裝飾彫刻之大部分的毀譽紛紜的事業。此獲物之內容即兩破風之彫刻十二件，東間浮彫十五枚，浮彫五十六石，後者的大部分是從神祠周圍的地中掘出，或在民家之中的物品。破風彫像取去時，別無破損建築的必要，但取東間浮彫時則須破壞其上部的軒蛇腹之部分，關於此點，其指導者竟大受嚴烈的非難。又取去‘奔列虛太邕’ (Erechtheion) 祠東門之一柱，取去‘珂列 (Kore) 室’之一女像柱，而換以醜劣的模造，也於建築不能不有所損壞的。時人責以為‘格特人之所不為者，而蘇格特人為之’ (Quod non fecerant Gothi, fecerunt Scoti)，實非無故。然而在另一方面如尼客 (Nike) 神祠浮彫之一部與雅典所發見之彫像等亦幸得卿之移送而免於破壞或喪失。此外更得到‘太舍邕’ (Theseion) 祠浮彫之模型和豐富的模寫圖面，卿之事業便於以告終。

此等事業在奔爾良卿以一八〇三年調回英國，通過雅典歸國時是已經完成了的。以代理人的資格而殘留着的魯斐里急速把此等貴重的品物裝成二百箇包箱，裝滿了數隻輪船得以送出了其中的一隻薄呂曷式的‘門多爾’號 (Mentor) 在馬列亞 (Malea) 岬的危灘被壞了，但以小亞細亞海岸諸島熟練的潛水夫之力，費了三年的工夫，算把一切的箱籠引救了起來。然而一八〇七年土耳其對英國宣戰了，留在魯斐里手中的品物均為法蘭西人所沒收，押送到了辟留士 (Pireus) 港。但以船運的缺乏，又以英國掌握着海上權的關係，不久之間平和恢復，此等彫刻得免受前此在埃及的法人之寶物均委棄於敵人之手的同樣的運命 (前章參照。) 一八一二年魯斐里又才把殘餘的八十箱送回了英國。

敘述到這兒我們應該逢着的是下列的幾個問題，奔爾良卿利用其公的位置，以進行其私的事業，這樣是否正當？漢特對於土耳其命令之解釋是否無誤？又技術家等是否常以最大的注意與熟練以處理一切？這些是我們應該遇着的問題；但實際上此等貴重的彫刻得以由毀損與破壞中救出，得以免遭亞克羅坡里士之損害，特別是將近二十年後‘巴爾特弄’之西破風所蒙受的兩回的新的砲擊，這些是應該放在考慮中的。我們現在在此處所當問的，便是奔爾良卿的行動

之結果究竟對於學術上是給與了進步還是妨害？但這答案是並無何等疑義。把迫近危險的遺物由土耳其人的無關心的貪慾裏面救了出來，放在了安全而且容易接近的地方，然後此等費底亞士流派之傑作才於考古學之進步上生出了影響，對於希臘美術史之考察又才置放了一個確立的基準。假如這些傑作依然在遠隔的雅典，在土耳其人的堡寨中，而且在難於接近的破風的高處，或是散亂而隱匿在四處祕密的角落裏時，前述的一些結果怕是永久不能辦到的罷？倫敦假如沒有這些‘奕爾良大理石’ (Elgin Marbles) 的存在，希臘美術史恐怕就再經半世紀或更久的期間都得不到重要的刺戟。所以我們無論怎樣是不能不向奕爾良卿感謝的。

*

*

*

阿隆德爾卿曾經說過‘要把古代的希臘移到英國’ (to transport old Greece into England) (參照前章)，就像這樣，英人在雅典的事業仍然是繼續着的。建築家威廉·威爾金士 (William Wilkins) 在研究雅典之建築，英國之多數的旅行家，準備着在希臘海中作學術的探險。此等人中最主要的是當時的上尉威廉·馬丁·里客 (William Martin Leake。) ‘罇多爾’ 號沈沒的時候，他也剛好在那船上，把他筆錄的小亞細亞旅行的詳細記述的書類完全喪失了。但到一八〇四

年他以英國政府命爲旅行希臘本土之故，又重到雅典。就這樣，他成爲了希臘之科學的地理學之建設者。同時談天家的愛德華·丹涅爾·克拉客 (Edward Daniel Clarke) 沈思好古的愛德華·多對爾 (Edward Dodwell) 與意大利畫工頗麥爹 (Pomardi) 同行，又雖略無趣味但很勵精的威廉·格爾 (William Geil) 也旅行了希臘。替他們作嚮導的，是把古時羅馬皇帝安東尼奴士 (Antoninus) 時代之希臘記述了的鮑桑涅士 (Pausanias)，就像前此斯朋 (Spon) 和匡德勒 (Chandler) 時的旅行一樣，這書很有不小的功用。這一次的旅行家的眼界比以前的人們更自由，更廣泛，很能了解古代的遺品與現代的事物；其數量之豐富與變化之多，真是令人可以驚愕。就中如亞爾果里士 (Argolis) 之有史以前的建築最爲動人。提林士 (Tiryns) 與其巨大石塊的‘幾克羅布司’ (Cyclops) 式之壘壁，其不思議到今猶不能解的地下廊室及穹窿狀之屋頂，同時發見；又米克納 (Mycenae) 的亞屈里德 (Atreide) 家之古城與其獅子門及有名的圓蓋狀之坟墓，所謂‘亞屈列士 (Atreus) 寶庫’，(弈爾良卿之代表者曾經試掘過的) 亦同時出土。此等旅行家雖並沒有甚麼發掘的存心，但在荷默詩篇與上古傳說中之土地所能摸擬的遺物總算由古代之暗黑世界才出現於光明之中來了。由此米克

納，提林士之最古的城壁，其興味會延播於散在希臘全土的無數後代的——其中有非常良好地殘存着的古代的遺壁，那是自然的事理；其次如珂林特 (Corinth)，愛幾那 (Ægina)，費瓜里亞 (Phigalia) 附近之百賽 (Bassae)，殆為從來所不曾研究過的秀麗的神祠遺跡是應該附加上去的。此等卓越的建築遺物使愛美的會於一八一二年，一三年兩年即拿破崙作俄羅斯遠征的時候，更向小亞細亞及亞述加 (Attica) 派出了新的研究旅行者。其領袖是格爾，有建築家甘第 (John P. Gandy) 與卑德佛德 (Francis Bedford) 兩人相從。其著作‘亞述加未經記錄之古遺物’ (Unedited Antiquities of Attica) 在‘雅典古遺物’最終卷出版之後，以一八二七年出世，其中如亦累幾司 (Eleusis) 之神秘殿，蘭牟奴士 (Rhamnus) 之叢祠，使我們關於希臘建築的知識大大的進了一步。

在建築一方面也是一樣，別的英國的建築家珂客勒爾 (C. R. Cockerell)，福司特 (J. Foster) 也在雅典研究。拜翰卿 (Lord Byron) 一八一〇年也在雅典和他們相會。關於亞克羅坡里士的各種建築，那一切精細處的無比的技術上之完璧是他們所沒頭研究着的問題。珂客勒爾把多里亞式圓柱測定了，更確定了威爾金士 (Wilkins) 所認出的那精密的腹鼓 (entasis)。這所謂腹鼓是圓柱之側線略略膨出的現象，

例如‘巴爾特弄’之古柱，其底部之直徑爲一·九米突，而各側則僅膨出一七釐，但在柱之輪廓以生命上却本質的有重大的意義。在當時都只有二十幾上下的這兩位年青的建築家，一八一〇年九月，又和別的同年輩的人們相結合了。他們最初是在羅馬相會，後遂決定同往希臘；正是兩位丹麥的學將布倫德司特德（Peter Oluf Brøndsted）與其妹夫凱士（Koes），古董家而富於美術趣味的里涅尼亞（Livonia）之男爵封·徐它客堡（Baron Otto Magnus von Staekelberg），女倫堡（Nürnberg）之建築家男爵哈勒·封·哈勒透坦（Baron Haller von Hallerstein），及行瓦邊（Schwabien）之好事家林克甫（Linkh）等。這些人立地便成了非常親密的朋友，就中如哈勒與珂客勒爾兩建築家尤其結了特殊的交情。

他們的團體不消說是向着同一的目的進行的，但其所取的道路却各各不同。徐它客堡與其他的二丹麥人向小亞細亞去探險，二德人與二英人一八一一年四月度往愛幾那島，想充分地去調查所想像的采司（Zeus）神廟之遺跡。他們把他們的根據地放在神廟近處的一個洞穴裏面，在施行破風之實測的時候，於其一側發現了一個著蓋的人頭部之彫刻；於是便追蹤其痕跡而搜索了起來。十六日間使用人去三十人，發掘了多數彫刻之破片，其後由此等破片之集合

竟把東破風之彫像五，西破風十，總計得了十五體的復原。幸運的發見者把這全部的發見用了三四百圓從地主愛幾那市購買來了。愛幾那的居民把這些大理石片不消說是看成只有投入石灰窯作燒灰材料的價值的罷。這貴重的破片由雅典搬運到當時交通貿易之中心地的章德(Zante)；在這附近當時是在戰爭狀態中，所以不久又移往馬爾它(Malta)，置放在英國的保護之下了。但是它的公賣是一八一二年在章德便已經決定了的。法英兩國都很熱心地想購買到手，特別是英國，給了她的代表者以無限的權能；但本來是在章德競賣的，他誤走到了馬爾它島，竟把機會失掉了。於此得收漁人之利的是巴威(Bayern)的太子魯德威虛(Ludwig)他以十二萬馬克(約六萬圓)的比較便宜的價值買得，以之而得以固定了他所計畫着的彫刻館(Glyptothek)的基礎。丹麥彫刻家妥倫瓦德生(Thornwaldsen)受了修理與復原的依賴，他的復原工作其後博得了長久的盛名，但現在由批評的之研究與精細的樣式比較，在這未受學術的助言而成就了的工作中，有幾多的誤謬存在，是已經闡明了的。關於近年虎特溫格勒(Furtwängler)所行的發掘與由其結果的復原之詳細，當於後章(第六章)敘述。

我們的知識由此等發見在兩個方向上大有進步。第一，

從來關於破風的彫刻僅僅知道有‘巴爾特弄’祠，一般的想像以爲只有大神祠的破風才用彫刻裝飾。然而現在知道就是小的神祠也同樣有破風彫刻的裝飾了。而且這新發見的愛幾那彫像之主題乃荷默詩篇中關於屈羅亞城前之戰鬪。第二，其羣像之配置比亞迭加式的更古，並且完全表示着有別種性質的樣式，其堅澀的程度在預想以外。這實在是朵里亞式美術第一次才和我們見面的作品，其罕見的程度，竟使替巴威太子擔任此幸運的購買之任的饒有知見的彫刻家馬丁·瓦各納 (Martin Wagner)，以爲宛然是看見了埃及彫刻一樣。而此‘埃及的’這個表示，是對於新發見的古柱時代之希臘美術屢屢提出的感想。

由二英人二德人所成立的這個旅行團，現在更逢了一個幸運；即是由愛幾那再踏破了培羅朋涅索士 (Peloponnesus)，以一八一一年七月達到了亞爾加底亞 (Arcadia) 之東南隅，古代費瓜里亞市附近，百賽村的亞坡羅神祠。這是士民所稱爲‘斯·初·史秋爾時’即‘柱側’的遺址。這座神祠佔有形勝的地位是很顯著的，它高立在山上，南望着美舍那 (Messena) 的肥沃的平野，衣杜美 (Ithume) 之山峯聳立於其前，遠遠可見一片遠與碧海相連的景色。又加以以建築有種種特異之處。其平面與普通不同，是於朵里亞式

神廟中用着衣沃尼亞式半柱的。於是對於哈勒，珂客勒爾，福司特諸建築家也有很多要他們努力的工作了。他們在被堆積着的石塊之中搜索的時候，尋着了一個狐穴，在其中發見了一枚迴簷浮彫，狐狸在用作寢床。這不也是和愛幾那同樣，是建築上附屬的彫刻嗎？發掘在初是沒有得到許可，但在愛幾那他們是有了成過功的經驗的，所以在希臘達到目的上他們決不會失望。做着德國的副領事在雅典住着的普魯士畫家荷古·葛羅票士(Georg Gropius)也是屬於這個旅行團的人，他便和住在屈里坡里造(Tripolitza)的莫列雅(Morea 即培羅明涅索士半島)知事危里·巴夏(Veli Pasha)談判，相約把發見物的半部給與他，終竟得到了發掘的許可。

葛羅票士帶着這個使命於一八一二年六月與其他的同僚在安德里采那(Andritzena)相遇。珂客勒爾那時已往西西里亞，但是徐宅客傑却來參加了這三位旅行家哈勒，福司特，林克甫的團體。於是全體共十四人之一團攀登到高的山頂上，張起天幕，以樹枝為小屋以定居，然此一團却被稱為了‘佛郎客(Franks)之推會’。工夫有六十名乃至百二十名的出入，哈勒担任發掘監督，徐宅客傑是製圖主任，在此高丘之遺跡便大大的活動起來；在此期間中屢屢受訪問客，遊

方樂師，祭禮等的妨礙，有時竟有盜賊的襲來。破風彫刻之遺物無論怎樣搜索終不能獲得，結果是本祠在初原無此物一點，算弄明瞭了。以二個月間的勞苦之結果，於束間彫刻的破片之外，發現了迴簷浮彫長三十米突，其石板約由二十三枚所組成。但與危里·巴夏的約束却生出了一個麻煩；因為有人把新破碎了的粗粒的大理石看錯了，便生出了有銀製寶器發見的謠言，而他却只接受着有彫刻的一枚石板，這使他大失所望了。他在表面上但也要假裝着自己也是美術的通家，竟鬧出了很大的笑話：他看見浮彫中武人所持的大的圓楯以為是龜甲，他讚賞那制作的巧妙。就因為有這些事情，更特別因為他的轉任期迫促了，所以終以四百磅（四千圓）的並不甚高的價格，把發見品的半部從巴夏買了轉來；在得到搬出此等大理石的許可上倒也沒有甚麼困難。費了沒大的手續把這無數的沉重的石塊斷片從道路全無的山上運到海岸，又與官憲的交涉也受了很大的麻煩，但終竟和愛幾那的大理石一樣，運到了章德。全部的品物都無恙地上了船，只有一箇珍異的珂林安式的柱首——此建築中唯一的遺品——為新任的巴夏兵士所妨礙，不僅終竟不能搬出，而且旅行家們更只好在眼前看見土耳其兵士故意的把它破碎了。因為這樣的原故，這個柱首我們今日

所能知道的就只靠它的畫圖。馬丁·瓦各納爲購買愛幾那彫刻須等待結束的原故，還留滯在韋德，這百賽的彫刻他也看見了，他把圖形繪了下來，後來竟出了版，這給與了那幾位旅行家以很大的不愉快。這百賽的彫刻以一八一四年賣却了，那時候英國的大使也親自臨場，以愛幾那大理石價格之將近三倍，卽一萬五千磅（拾五萬圓）把那迴簷浮彫爲英國買去。由於百賽的發見，有裨益於學術者又復不少。例如神祠建築的複雜的平面（以前存在過的神祠的遺跡），衣沃尼亞式柱之珍異的形式，又其附屬品的珂林妥式柱首（這是至今所知道的最古的一例），朵里亞·衣沃尼亞·珂林妥三箇建築樣式混合於一座神殿，像這些實是異常的事體，這很引起了一般學者的好奇心；更特別因爲這神祠的建築家是建造‘巴爾特弄’的完全的殿堂，奠定了建築規準的雅典人衣客豈諾士（Iktinos）的原故。又迴簷浮彫也同樣的提供了一個大的問題。這浮彫是在正殿內壁衣沃尼亞式柱上的，那嗎，光線是怎樣地從何處採納呢？關於這神祠的採光問題與所謂露天殿堂（Hypætral-Tempel）的性質是當時學界的疑問之一：數十年間沒有得到解決。一切可能的或不可能的技術的解釋都提供了出來，熱心的議論了，但終竟以兌培爾德（Doerpfeld）的周到的研究之賜（一八九一年），現在一般的

是相信着，希臘神祠的內部是不由上方採納朗朗的外光的。百賽沒有覆着屋頂的堂室，是把上部開放着的廣大的廠間，大約和米納杜斯 (Miletos) 的「迭底美筵」(Didymeion) 的情形完全相同。浮彫自身一方面也往往有亞迭加風的圖案，他方面又很有嚴格的樣式存在，這不知道應作如何的解釋。這個問題的充分的說明還不曾看見。徐它客堡努力於此浮彫之研究，把他所研究之結果漸次出了版，他以為那作者當是費底亞士弟子中最優秀的亞爾加美奈士 (Alkamenes)；但相信此說以為已把疑問解決的人怕沒有一個。

*

*

*

愛幾那與百賽的發見物深幸前者是藏在繆痕，後者是藏在倫敦，但是弈爾良卿的收穫品在這期間是怎麼樣了呢？

弈爾良卿以一八〇三年召還本國。他於歸國的途次，往訪羅馬，以其彫刻的模寫圖示之客諾瓦 (Canova)，以修復的工作相依賴。然而客諾瓦說：“像這樣優秀的作品是不許修復的”，便辭謝了他，而賞讚了他有洞察之明。這句話對於當時的美術批評家給與了一個全然新異的標準，但在意大利方面，在當時像這樣的見解寧是出諸意外；這個忠言立刻要想受各地的承認，那是未免太新穎了，但到了後代才認識了它的正確。所以考古學者在客諾瓦自身的多數作品中，於

其移置古代精神未免過於優柔之處，也是應該原恕的罷。

奔爾良卿由羅馬的歸路，爲法人所捕幽禁了三年，這是違反着一切的國際法的。他在監禁中把他聚集品提供給英國政府，沒有得到許可。那嗎他的物品究竟是在何處呢？奔爾良在一八〇六年回他本國時，他竟只好先就各港去探查各船所送付的品物的所在，費了不少的手續又才勉強找到了。但是這些包箱尚未開封之前，那未知的內容便早已由當時英國美術界的大方家，里却·培因·奈特 (Richard Payne Knight) 受了最殘酷的批評。奈特大言曰：巴爾特弄之彫刻只是成於工匠之手，而且有一部分還是羅馬時代的作物。培因·奈特的背後有全‘愛美的會’勢力之支持，所以奔爾良卿對於這樣的無理解便出於以此貴重品向公衆展覽之一策。能夠了解得這個啓示之意義的自然不少，但其中如青年畫家本雅民·羅伯特·亥東 (Benjamin Robert Haydon) 那樣以深沉的確信，沒大的熱心來接受的可以說是沒有。這些雅典的大理石對於他的觀照齋與了一個怎麼的革命，在他自傳中的一節表示得最爲分明。亥東的友人大危德·威爾奇 (David Wilkie) 得到了一張入場券，隨他同去觀覽。

“其後我們到公園小路 (Park Lane) 通過大廳，步出了內庭，走進了低濕不潔的臨時小屋之中。在這兒那

大理石便在眼前陳列着。我第一注視了的是女羣像中一像的手頸。那雖只是女性的手，但那內部可以看出那橈骨和尺骨。我看見之後便驚愕了。何以呢？因為在古代彫刻的女子的手頸中從不曾看見過有這兩骨存在的痕跡的。我又把眼睛移到她的肘上，我看出那外方顆狀突起表示着爲肘的自然姿勢所影響着的形狀，就這樣我知道這手腕是在休息的位置，柔軟部是在弛緩的狀態的。我在前一切地感覺着自然與理想的融合在高尚的美術裏面最爲必要，不意竟十分如意地表現在了這兒。我的心臟鼓動了。我假如就不看見其他的物品，我也要把我的殘生奉獻而皈依於‘自然’了。然而再一轉眼，更看見‘特舍烏士’（Theseus），一切的形態隨其動作或休息而變化。背部依兩側而不同。一側因肩胛骨被押出於前方而緊張，他側因肩胛被攝近於脊柱身體息於腕上之故而背部則被壓縮。又看‘衣里索士’（Ilissos）時，可以看出那倚在體側而橫陳着的像的腹部之鼓出；更又看東問浮彫之格鬪像，一邊的腋下表示着由伸腕的瞬間運動所現出的筋肉，別一邊的腋下，無此必要時便省略了。像這樣最偉大的美術之樣式與實際生活上緊要的一切細部相合，在人類歷史上我實在只看見在

這兒表現過一回。又如馬首及束間浮彫中的馬足，我是決不能忘記的。我感覺着就好像有神的真理在我心中燃燒，我知道此等作品有可以使歐洲的美術由其暗黑中的睡眠覺醒起來的魅力。”（Jom Tylor 編亥東傳第一卷八九頁）

亥東費了三個月的工夫來模畫此等彫刻的圖形，後來他把他的意見表示如次：

“我在這些彫刻中看見那含英咀華去冗淘雜的本領。大凡動作的一切原因都是預先了解了的，其次是於某種特別的動作選擇其必要的一切的原因。我看見薄的皮膚覆着全體，一切動作，弛緩，企圖，或重力之影響都表現於皮膚之上。以上似爲我日前所得見的範圍內的，那作品的原則。我以爲在本國有這樣的彫刻之偶然渡來，真真是最大的幸福。”

但是其他的人們沒有贊成這樣的意見。有勢力的社會內的誹謗依然繼續着，希臘之諸神不爲人所認識，殘留在太晤士（Thames）河畔的濃霧的市中。奔爾良卿但也不甚介意，儘管各方均來請求讓受，但他都拒絕了：那最初的請求是由‘拿破崙博物館’來的。一八一一年他和下院交涉，但也歸了失敗。在這時對於他有一個新的反對者，而且是最危

險的一團出現了。那是拜輪卿在雅典滯在中所產出的‘米奈瓦之呪咀’ (Curse of Minerva) 那以一八一〇一年的春天出現了。又在第二年的夏天在‘階爾德·赫羅德’ (Childe Harold) 也對於希臘神祠之盜賊的蘇格蘭人鄙客特 (Pict) 人 (即指奔爾長卿) 傾瀉了滿腔的憤怒。世人對此由雅典遠來祈求避雨露之所而彷徨着的外客 (即指奔爾長大理石), 便羣結徒黨而加以反對。一八一四年百塞的浮彫帶到達倫敦, 培因·奈特這次却與對於‘巴爾特弄’彫刻的態度相反對於這項彫刻更極口的賞讚。

但是對於奔爾長大理石的真的認識——除去亥東及其友人^之少數外——却從外國人中起來了。巴威太子魯德威虛一八一四年夏由巴黎和平會議的歸途來到倫敦, 他爲這雅典大理石之美所動, 假如英國的感情依然不變, 沒有再想購入此品物的時候, 他已定下購買的目的, 在向他的銀行儲蓄着款項了。又其次是來了當時考古學者中最優越的威士孔豈。他是對於這項聚集品開始了認真的研究的第一人。他的無條件的賞讚在反對者方面是給與了最大的混亂。奔爾長卿在此時剛好遇着財政上的困難, 想準備把這寶物賣給英國國民了。因爲這些是他元來爲英國國民得來的。然其時拿破崙從奔爾巴 (Elba) 島逃出, 又取了‘百日天下’, 終以滯

鐵爐(Waterloo)之戰，議會延期，賣出期日也就不能不延引下去；這於奕爾良卿倒反是有利的事體。在這期間威士孔豈在巴黎學士院作兩次講演，奕爾良卿都立即把它印刷了；而且客諾瓦在一八一五年十一月也到了倫敦。他是因為處理為拿破崙所虜獲的美術品之璧還事務而滯留在巴黎的。對於這雅典美術作品表示共鳴的他的無忌憚的賞讚終竟使反對者和敵人沈默了。一八一六年二月公然看到一個可注意的光景：議會的委員會綿互地開了兩個禮拜，為審判的費底亞士的傑作把證人鑑定人都召集了來，可以說是開了一回美術最高裁判所(Kunst-Areopag)。培因·奈特依然說破風彫刻比不上浮彫帶，然如佛拉克司曼(Flaxman)輩之彫刻家與畫家則以為即使比其他的一切不能超過，但也是最優秀的作品。此時為顧慮培因·奈特及其保護者的名士們起見，亥東却沒有受召請。

一八一六年六月七日遂於出席人數不多的議會，雖有自由黨的僅少的反對（因為這也成了一個政黨的問題），終決定了以三萬五千磅（三十五萬元）的金額把全聚集品購入之決議。奕爾良卿對於款項的決定，他是迴避了的。像這樣遲遲始得到承認的款項，不僅不足以補償他實際的用費，而且假如把那期間中的利息通通算入時，連他所耗費的半額

都還沒有達到。不過對於他的久受迫害，爲表示陳謝之意，把他任命爲了大英博物館的評議員 (Trustee) 之一人。還有比這更大的一個名譽是以‘奕爾良大理石’ (Elgin Marbles) 之名稱呼了這些彫刻，使它們與他的名聲永結不離。

就這樣這項寶物便成爲了大英博物館 (British Museum) 之藏品。這座博物館是自一七五三年以來由很簡小的面目漸次發達到了現在的；別的大的古物的收藏差不多都是王室的藏品，而此獨以國民博物館的資格成立了起來，這是很可注意的事項。在這博物館漸次發達前進的歷史上，次舉的受入是其顯著者。如拿破里駐在的英國大使威廉·赫米爾東 (William Hamilton) 所蒐集的南意大利發見之希臘彩繪土器之重要的收集以一七七二年入館；一八〇一年埃及的戰利品 (第二章參照)，由查里·陶恩列 (Charles Townley) 得來的重要的羅馬蒐集 (一八〇五年)，及最後的百賽的迴簷浮彫帶 (一八一四年) 等，是可以特筆舉出的。而現在大英博物館更加上了‘奕爾良大理石’，便一躍而昇到最重要的地位。以加入此處的諸品物的價值之大遂致凌駕於已在分散中的‘拿破崙博物館’與羅馬諸博物館之上，永久無失墜其位置之虞了。

此等雅典彫刻既終得免於“米奈瓦之呪咀”，得在國民

的博物館中佔有其恆久的保存處所，於是其聲名於倏忽之間便傳播於四方，特別是它的浮彫帶最壇盛名。雅典‘百牛犧牲’（Hecatombe）之牝牛博得英國畜牛家之賞讚；馬術教師與其門弟子們用口講釋，寧肯教他們去觀察那浮彫中的騎士，看他們是怎樣巧妙地騎在廠馬之上，只要觀賞得一時間，所得的益處還要更多。這新寶物的名聲又逾過英倫海峽早已傳遍了歐洲大陸了。最近考古學的老大家寬杜魯默爾·都昆舍（Quatremère de Quincy），最近才發表了關於費底亞士與金象牙彫刻的該博的研究的，以一八一八年由巴黎渡來。在他寄給客諾瓦的信上，最雄辯地表證着他和海東一樣也起了趣味的變革；他反復地說着他全然受了新的啓示。他說把這彫刻和古代最有名的遺品相比較，都只見得它的優越。而且對於他更有重大的意義的是全體的結構，最高級的希臘彫刻原作之唯一的一羣在豐富的變化之中顯着渾然的統一。在某種地方他與亥東的見解全然一致。他說“其身體表示着骨格解剖學的徹底的知識，在別處是絕未曾見的。就這樣不浮薄的輕快與純正的氣力同時成就着，其體軀宛然是可以運動，否，宛然是生動着的一樣。”更如半堅半柔的肉體，忽張忽弛的筋絡，上面有彈力的皮膚，無施而不宜，無往而不適，其表示上無際限的纖細的運動，殊難一一以言語

形容；真可以說是無微不至，富於生命，直迫人的感官。“像這馬首般的生動我在這種作品中從不曾看見過。那已經是超脫了彫刻之域了。口在嘶叫，大理石是活了。使人覺得看見它的生動。……又其所謂河神像就好像可以起立的一樣，否，就好像已經立起來了。然而它依然是橫臥在那兒的，真使吾人不能不驚異。”

在寬杜魯默爾看來，此等彫刻之衣紋也同樣是可以驚嘆的。在這兒並無何等可以假想出的生硬，也沒有些兒不通方圓的嚴格，在這兒所有的只是空想不盡的豐富與自發的生命。衣袂忽而輕蹣纏身，忽而為風所吹颺作險峻的曲線而翻在身後，或則又成為大的波紋而包裹着身體，單一而豐富的‘動機’作着無限的變化。“著此衣裳的像的魅力，即是‘優雅’女神本身。其美之所以然，要執拗地探問時，實苦於對答。那只是盡於‘以美故美’(E bella perchè è bella)之一語。專門家之所能知者也不能出常人之上。”(寬杜魯默爾致客諾瓦書)

就這樣這希臘的原作給與了美術批評家以大的影響。彫刻家的丹納嘉(Joh. H. Dannecker)雖僅是看見由亥東送與他的石膏型，他把他的感想是這樣記着的“在我看來，這在從來所見過的美術中是最高而最偉大的美術。這些都好

像直接取範於自然，但我在一生之中還未曾有得見這樣的自然之幸運。隈馬(Weimar)的大賢(歌德)也只好以得見模寫圖而自覺滿足。但那是如何強烈地影響了他，看他說出與其到意大利寧到英國的希望，便可以知道。看他說，“法則與福音之相隨作者僅此而已”，便可以知道。因此他為德國的彫刻家組織了一個會合，擬議了以大英博物館為正規之研究所的計畫。這七十的老詩人——在其過去的精神的發展上意大利常常是有很重要的作為的，——到現在竟使他自己叫出：“幸得假我數年而得目觀之”云云，轉可以令人生出哀感。美術趣味的革命就這樣便全然完成了。昔時文克爾曼心中所憧憬着的希臘人之國土，到現在竟公然開放在舉凡有眼能視的萬人之前。威爾客(Welcker)說“美術史在此得到一個新的中心。永遠發現了關於主要的準則正確的標準。”假如“奔爾良大理石”還留在雅典的土耳其城塞上時，這樣的結果怕不會這樣早的便能到達罷？

在博物館中自然有很大的距離，但和大英博物館可以比較的就只有一八三〇年由魯德威虛王所開設的繆痕彫刻館(Glyptothek)一所。就在這兒也是希臘美術之原作使他的藏品賦有特殊性的，但這王室藏品從最初便持着歷史的見解，以此始終指導着彫刻館之陳列。“要把古代美術之發

展歷歷如睹一樣表現着”，這是規定一切博物館之將來的要旨；在這一點上，這座彫刻館却比大英博物館要更勝一籌。

*

*

*

希臘西部的更充分的探究現在又在雅典企圖起來了。此等地方（南意大利及西西里亞）在希臘古時代，無論在富力上，或在文化的意義上，都比它的母國還要優勝。下意大利之希臘遺物沿着長的海岸而散布，除掉培司土牟（第一章參照）外，差不多尙未惹引世人的注意。第十九世紀初期，建築家威廉·威爾金士（William Wilkins）——我們已經在雅典看見過他的——決心向此地方旅行，遂於一八〇七年出版了，他的研究的大著“馬各那·葛雷西亞之古物”（*Antiquities of Magna Graecia.*）在威廉之次的是珂克勒爾，他在一八一二年把西西里亞島選爲了他的研究之地（第三章參照。）西西里亞是希臘諸國中神祠遺跡最豐富地殘留着的。就中聳動人目的是古代亞客拉葛士（Akragas）地方的葛爾棧提（Girgenti），在此處至少有七處以上的神祠；其保存狀態雖各各不同，但於引起建築家之注意處則一。珂克勒爾先從此地開始研究。那格外大的宙司神祠之遺跡，使他生起了制作牠的復原圖的興味。這兒和普通所見的開放着的列柱不同是在閉塞着的壁面上附以半柱的；內陣壁之構

造也大異於尋常：方柱挺出，又有承受迴簷的長大的巨人像之遺物。此物的原有位置很難決定，但這些遺物的本身便都是提供着新的事實與問題的。“雅典古遺物”新版之增補一卷中，一八三〇年珂客勒爾對於此等問題之某一部分曾有欲作解決的嘗試。

其次是西西里亞南岸最西方之希臘市舍里弄特（Selinunte）之遺跡，那在四〇九年為加爾它哥（Carthago）人所破壞的真是徹底，保存的狀況不及曷爾戈提；然而在昔時的海港旁立着的兩個丘陵上至少有七個神祠的遺址發見了。就中普通所稱為B祠C祠之二字時代最古，在初以為是屬於紀元前第七世紀末葉之物。一八二二年至二三年冬，英國建築家沙妙爾·安健爾（Samuel Angell）與威廉·赫里士（William Harris）二人於此地點開試發掘，赫里士患惡性的熱病而客死了。其結果最可感謝的是C祠得到了闡明。一切的情形均與通常的大相懸異，並表示着有古拙的平面。即有前後六柱側面十七柱那樣長大的平面，尤其是在東側，那兒的柱列是二重，不像普通的單列。而且前堂無柱在內陣的背後却附加了一間特別室。像這些情形，在亞述加是不用說，即是東方的希臘建築也絕不會看見過。還有更引起了特殊興味的是那最古拙的東間的浮彫之斷片，由那斷片中得

以復元了三箇完形。(培修士和每都惹 Perseus & Medusa 是三十二箇，赫拉客列士和客爾珂培士 Herakles & Kerkopes 是由四十五箇，四馬車 Quadriga 是由四十八箇玻片復原的。)

但是比這些笨重而古拙的彫刻樣式還要惹起興味的，是遺存在那上面的許多本來有的彩色的痕跡，由此發生出了彫刻賦彩的問題。由雕刻賦彩的問題同時又喚起了建築賦彩的問題，立即惹起了學界上的多大的注意。這個問題很早地在第二年的冬天，便為當時在巴黎活動着的客倫的建築家希多爾夫 (Jaques Ignace Hittorff) 所熱心地研究，他帶領着他的弟子莊特 (Ludwig Zanth) 徐豈爾 (Wilhelm Stier) 兩人赴西西里亞去旅行。西西里亞的諾爾曼時代之彩色建築曾否對於希多爾夫有所影響，雖不得而知；但他立即達到了一個結論，以為一切希臘建築均賦有彩色；先是在一八二六年至三〇年的“西西里亞古代建築”(Architecture antique de la Sicilie) 中提及，其次是在一八三〇年至二年的“希臘人之彩色建築”(Architecture polychrome chez les Grecs) 中更有詳說。峨特弗里德·忍牟培爾 (Gottfried Semper) 由一八二〇年至二年旅行南方，對於此等遺跡深有研究，同時達到了同樣的結論；他發表了他的意見以為希臘建

築全部以爲都是用色彩塗護着的。這個意見和以前的傳說完全相反，惹起了最熱烈的論戰。希多爾夫與忍牟培爾的多數的觀察不僅有更加批評的檢查之必要；而且因爲於某種建築上有彩色的存在，便立即以爲一切建築都有彩色的這種演繹的美學的主張，由有確證的事實遭了反駁。此種歷史上的問題只有事實才可以決定，並不是由學說可以決定的。然而希多爾夫與忍牟培爾的提倡給與了學界以大的刺戟，這個功勞不僅不能淹沒，卽其主張只要略加以若干的制限，倒也並不是完全錯誤。這在後來研究的結果，已經知道希臘建築不必一定都要塗護彩色，其彩色的使用依建築材料，地方的風習，時代的趣味而制限着的。一八八一年兌培爾德(Doerpfeld)，波爾曼(Borrmann)及其同儕，在這西西里亞發現了建築上部的某處所，是以有彩色的陶板被護着的；日後的研究，有提前來在這兒敘述的必要。彩色燒在陶板上，還有差不多完全不能消失的性質。想來是黃赤黑的濃重的彩色良好地保存着，這和建築的其他部分的色彩相調和的，和亞迭加的建築在放白光的大理石之上塗以淡淡的青赤色的，必定大有異趣。

西西里亞的希臘建築之研究，先是由外國人所創始，但不久由它本國人全始全終的繼續下去了。舍拉第法爾可

(Serradifalco)侯得到青年建築家沙危略·加凡拉里(Saverio Cavallari)之幫助,不媿成爲了一個賢明的美術的保護者。其最重要的新發見中可特記的是從舍里弄特桑丘上二祠之遺址中發見了二個半截的與四個完全的束間浮彫。就中赫勒神祠(Heraeon)的四個束間浮彫上,女像的裸體的部分是以大理石作成,其餘的部分是用凝灰岩制造的;彩色的遺痕處處殘留着。這表示着彩色彫刻的全然新異的手法,與陶板上的繪畫有約略相近的關係。

與此約略同時(一八二八年)卜羅凡奴的年青公爵呂安能(Luynes)與建築家杜伯克(F. J. Debaeq)同往探查美它朋通牟(Metapontum)之古神祠址,這是濱臨它倫通牟(Tarentum)灣的古代亞凱牙人的市鎮,是由沼澤與瘴癘之鄉,所謂“惡魔之前室”(Anticamera del Diavolo)產生出來的都市。對於這座建築與前述彩色問題有關,且有興味可以記述的,怕是那彩色之未脫原狀而很有威勢的陶製獅子頭的水口。

以上希臘西部的熱心的探究在補足亞達加及培羅朋涅索土地方的研究之不足上,是最有價值的。即是希臘古時代之建築愈見明瞭,特別是把朶里亞式在希臘東西兩地方並行發展的事實闡明了出來;但其可注目的諸種特徵在初竟

使一般學者生出了樹立草率的一般論的傾向。然而希臘美術，就如索里亞式神祠那樣劃一的產物，都是有多面性的；要認識這個事實，我們的眼睛都非熟練不可。我們應該不要輕易的便立出那樣早熟的學說系統，置千變萬化的實際現象於度外；我們應該先把事實平靜地觀察，睜開眼睛去看那真實的歷史的發展。

*

*

*

希臘本土在這期間又沈沒在它的土耳其的靜止裏去了。愛幾那，百賽彫刻之發見與其保護上有功勞的各國人的友人團已經離去了雅典而四散。珂客勒爾與福司特回了英國，前者在實技與學術上作了大的活動，後者在里渥浦 (Liverpool) 卜地閑居。史它客堡一八一三年一時爲海賊所擄，但由友人哈勒·封·哈勒斯坦費了多大的犧牲，幸得免於危難。然而哈勒自身却以一八一七年在特沙里 (Thessaly) 終竟得了熱病而長逝了。史它客堡與林克甫此時到羅馬卜居，後來遂與布倫德司特德 (Brøndsted) 成了相識。而於希臘，把一般的沈靜打破了的考古學的事件，則只是‘美羅司的亞弗羅季特’像之發見。

這完全是偶然發見的一例，它那‘浪漫的’詳細的情形，一直到現在都還葬在暗黑裏面的，一直到現在，儘管怎樣熱

心地去調查各種記錄，但因為最重要的證據湮滅了的原故，事實的真相依然未能充分地闡明出來。不過那約略的顛末大概是這樣。一八二〇年初，美羅司，(Melos) 島的農夫，菊爾厥士 (Georgios) 發見了這亞弗羅季特 (Aphrodite) 像被破壞成爲數個。法國的海軍士官——後以世界航海者馳名的杜蒙·杜爾危 (Dumont d'Urville) 也是其中的一人——看見了這像便叫住在布雷斯特 (Brest) 的法國代表者把這個發見去通蘇米爾那的法國領事大危德 (David)。於是大危德領事又向君士但丁堡的法國大使李宛爾侯 (Marquis de la Riviere) 報告。李宛爾侯關於此像的消息已經早有所聞，於是便立地提出購買的請求。但是在這時候已經早有一個希臘的僧侶，想購去送給君士但丁堡的某有力者，已經和美羅司島的自治團約定了。因為他還沒有付款的原故，同年五月法國公使館書記官杜·馬塞魯士 (de Marcellus) 來到美羅司，僅僅以五百五十乃至七百五十法郎的低額便從自治團買了來，立地取去了。於是那位希臘僧侶便向君堡政府控訴，自治團被課以七千‘昆亞司突’之罰金，但因大使的緩頰，其金額得以減少。到了十一月，殘餘的斷片更在美羅司島上蒐集得了，一切的遺物均被獻上於路易十八世，路易十八世却又把它交給了‘魯渥爾’博物館。就這樣一八二一年

五月遂得陳置於該處。此像如希臘後期普通所見的一樣，是由數個石材合作而成，這大約是因為要節省貴重的拍羅時大理石的原故。身軀是由二石所成，接筭處不在裸體部分與著衣部分之界線，不精巧地把衣紋的皺襞橫斷了；在右方的臀部也筭上了別的一個石塊。又兩肘是另外附加上的，但只是發見了左上腕之一部與拿着洋菜的手的部分；而且那手法和體部的非常優秀處比較起來，頗有遜庭，疑是出於後人的修補。又下方左足之附近，臺座上在其縱長的全部，表示着有與甚麼接觸過的一個傾斜面。據‘魯渥爾’的前館長克拉羅客(Clarae)伯之所證明，在這兒是有顆粒與臺座的其他部分稍為不同的大理石塊附接着的。這附接的石片展延到微微舉着的像的足部之下方，其前面刻着彫刻家的記銘。銘文的最初三字喪失，但這的確是可以復原的，其文為“美安德羅 (Meandros) 河畔安屈克亞 (Antiocheia) 的亞歷山德羅士 (Alexandros) 作此” (安屈克亞是第三世紀所建設的市鎮。) 從那書體來推察，應當是紀元前百年頃的銘文。又此石之表面有方形的臍孔，由美羅司島的一位素人畫家的寫生石來，在這孔上附有一個平凡的製作而年代甚近的柱像。這個石片與主像同由美羅司送往了巴黎，然而不幸的是這重要的有記銘的臺座石片自一八二一年以來除克拉羅客

以外誰也不會看見，便已紛失了。這便使揣摩臆測之說紛然而起，直到現在都還沒有決定。但這像是亞歷山德羅士的作品，那是無庸多疑的。還有把那無趣味的柱像（法國彫刻家克羅·它拉〔Claud Tarral〕所作的復原的模作便是證明），與美羅司島的標記‘萍果’附加上去了的。也是亞歷山德羅士。不過在另一方面他把這疑是史可白士（Scopas）時代的優秀的原作之軀體與頭部竟這樣高明的複製了出來，我們是應該感謝亞歷山德羅士的。光輝陸離的原作的美與其體軀之主要部分的卓絕的手法（衣紋稍遜，背部尚未完成），使此像立即成爲“米羅之高尙的女子”（Hohen Frau von Milo）而佔有特殊的位置，其實際的充分的價值也爲世所認定了。事實上除掉我嶺普亞的赫爾美士像之外，像這樣迅速而且永久地博得一般的鑑賞的古代彫刻，恐怕是未曾有的。

與此美羅司之女子卜居於‘魯渥爾’者約略同時，即一八二一年五月；希臘人的反亂勃發了。雅典的亞克羅坡里司遭了兩回的砲擊：最初是一八二一年到第二年的冬天由烏契（Voutier）與‘愛希臘黨’（Philhellenes）；其次是五年後雷西德·巴夏（Reshid Pasha）之部的土耳其人所爲。‘巴爾特弄’祠之西正面大爲砲火所破壞，‘奔列迭邕’亦爲爆彈所震動，損

失了一根女像柱。一八二五年以來莫列亞半島(培羅明涅索司)是衣布拉希牟·巴夏(Ibrahim Pasha)占領着的,但由拿凡里諾(Navarino)海戰的意外的勝利情形便急劇地變化了。一八二八年在美松(Maison)的領導之下法軍的一隊入了希臘,恰如在埃及的那次一樣,是隨伴有學術研究部員同來。就這樣莫列亞半島最初的地圖以精確的測量而制成,天然的地形與同美術及文化之遺物均徹底的調查出來了。

一八二九年五六兩月峨嶺普亞的采司祠之發掘,其結果最有可觀。先是一七八七年法國領事弗危爾(Fauvel)發現了此祠的僅少的遺跡,其次是一八〇一年又由英國地理學者里客(Leake)認出,但到了現在以六禮拜的發掘,建築家亞伯爾·布魯奔(Abel Blouet)與考古學者杜波亞(J. J. Dubois)把神祠的前面與背面搜索了;破風彫刻的痕跡雖然未得發見,但得到赫拉克來士的束間浮彫的某種,特別是刻着這位英雄與克來它島牡牛相關圖的優秀的一個。而一方面因酷暑之故,又一方面特別是由於專制的大統領加坡迷司屈里亞(Kajodistria)之嚴命,這項發掘不久便被停止了。這是因為一位愛國的希臘人的進言,排斥外國人的原故。然而'魯涅爾'博物館即以這回的發掘得以加添了全然表示着新的樣式,與亞迭加和舍里弄特異趣,足以證明希臘彫刻之

變化多樣的浮彫。希臘彫刻的賦彩，是在西西里亞島已經觀察得的，由這些浮彫上還鮮明地殘存着的彩色遺痕又再行確定了。

一八三三年二月得到自由的希臘新王，巴威王子沃安 (Otto)，由諾普里亞 (Nauplia) 上陸。土耳其人立即把雅典的亞克羅坡里司放棄了，巴威守兵便與此瓜代。都城撤去其城寨，好像便全然委諸於考古學的研究了的一樣；但其實有一時倒是受了美術家的迫害。巴威建築家列沃·封·客命采 (Leo von Klenze) 把‘巴爾特弄’祠柱之一二用拙惡的貼補技倆來‘修理’了；普魯士的建築家辛克爾 (Karl Friedrich Schinkel) 更想在城山的岩石上建築王宮，以‘巴爾特弄’爲其廣場的裝飾。但其中有益的事業是把人家及破殘物由亞克羅坡里司掃清，而且開放了到‘普羅皮列亞’ (Propylaea) 的進口。這件事業是在古物保存委員。活動的學者魯德威第·羅司 (Ludwig Ross) 的監督之下舉行的。他和他的同僚，建築家愛德華·肖伯爾特 (Edward Schaubert) 克里史匡·項仁 (Christian Hansen) 於一八三五年在亞克羅坡里司入口之高處，像塔一般的處所再建築了亞典那·尼克 (Athena Nike) 之小祠，那是成了功的一個純正的復舊。石材是由爲對抗莫羅西尼之故所建築的土耳其砲臺中取出的 (第一章

參照。)又在清掃此山的時候，發見了許多貴重的斷片，即是在美術上與歷史上大有價值的有銘記的多數石材彫刻的不少的破片，特別是發見了‘巴爾特弄’之迴簷浮彫：這後者中含有屬於東面迴簷浮彫的刻着諸神之一羣的一石，保存的狀態意外的良好。

羅司以一八三六年不幸免職。這是考古學上的一個大的損害。繼任的皮它客士 (Kyriakos Pittakes) 雖然是一位勤勉而忠實的事務家，但於教養有缺，只是被委任着的貴重品的小監守人而已。他也繼續了亞克羅坡里司的整理，但其發見品僅堆積於土耳其人的污跡中；只是用‘奔列虛迭邕’祠的殘存的石材，修復了祠的石壁，修理了女像柱的大門，在普羅皮列亞之下造了一道無趣味的石階。但除此而外，他的趣味僅是新發見的銘記的出版。一八三七年四月在‘巴爾特弄’開催的考古學會——大學的設立也與此約略同時——所最注力的也是這金石文方面，這會實際上從事於考古學的事業的，約略在三十年以後。在此時期（一八四六年）最顯著的彫刻，即最古拙的所謂‘特奈亞之亞坡羅’ (Apollon von Tenea) 的發見，完全是偶然的事情。此像不久為奧國公使封沃司典 (Prokesch von Osten) 所得，七年後讓給繆痕彫刻館去了。又在此時外國人之盡力於考古學的事業的頗多：

英國建築家彭羅士(F. C. Penrose)與諾列士(G. Knowles)兩人由一八四六年至七年開始了‘巴爾特弄’與‘普羅皮列亞’之實測，其精確的程度此外無可與比擬者。彭羅士精細的測定在把一八三七年英人彭松(Pennethorne)最初所觀察過的‘巴爾特弄’之階壇與迴簷之橫曲線確定了一點上，最可注目。又與此約略同時，法國建築家巴客爾(A. Paccard)在從事於‘巴爾特弄’之復原，這是杜勒波德伯(Leon de Laborde)在‘巴爾特弄’之建築與彫刻上所欲嘗試，而不幸於其始即摧折了的大事業；他和這相聯關着想供給他的需要。建築家特宅(J. M. Tétaz)關於‘奔列虛迭堡’也企圖了同樣的復原，但終不能解決得此建築之祕密。

就這樣英法人在亞克羅坡里司上有作為，而德國人的羅司與烏里虛(H. N. Ulrich)在希臘諸地方熱心旅行着的時候——特別是羅司氏把到羅多司，豈布羅司間的希臘諸島向學界開放了——在舞臺背後担任着希臘保護之任的普英法三大強國在外交社會上也大大活動着。法國公使以前的愛希臘黨之一人皮克安里(Picatory)一八四六年九月以在希臘研究希臘之言語歷史及古物爲目的而設立了‘雅典法蘭西學會’。這個學會在起初無甚顯著的結果。會的主腦者起初還沒有充分把目的理解着，但由會員的不少的旅

行，次第得到了關於大體的、目的、點的知識。一八五二年至三年此會的學生白列 (Ernest Beulé) —— 後曾爲民政部長 —— 發掘了‘普羅皮列亞’階段下方之一部，喚起了非常的注意。在初是建築家迭妥 (Titeux) 在此地發見了後世的階段的遺物，以此爲根源便發見了下門即所謂‘白列門’ (Porte Beulé)。這座門初以爲是培里克列士時代之物，但由其後的研究，疑是屬於羅馬安東尼奴士時代的補修。白列關於亞克羅坡里司的著述 (L'acropole l'Athenes) 一八五三年出版，是介在學術的與通俗的之中間物；視察家而是協同研究家的勒翁惠惹 (Léon Heuzey) 培羅 (Georges Perrot) 兩人也早在此時出現，惠惹的關於峨嶺普司 (Olympus) 與亞加拿尼亞 (Akarnania) 的著書於一八六〇年出世，在法蘭西學會最初之學術的成果上是大有意義的作品。關於此兩人我們在後面還有會面的機會。

*

*

*

第十九世紀之前半把希臘地方向歐洲學界開放了，奠定了新的研究之基礎。考古學在諸發掘之間得到休息的時間研究從來所獲得的品物，而同時在盡着至善的努力，想把斷片的知識結合成爲全體。

新亞細亞學刊

第四章

奔屈魯里亞之墓地 與古代繪畫

前二章的主題差不多全是限於建築與彫刻的，關於繪畫方面只是時時對於赫爾庫朗涅牟與彭拜之壁畫作過一番考察而已。而且這些繪畫的大部分是羅馬帝政時代的作品，代表着當時的美術的；假如要問到它與希臘的關係，那只有是畫題多是出於希臘的神話，又偶爾和我們由文獻上的知識所知道的希臘繪畫有些聯絡；例如有小的浮影的圖面是出於采克司西士 (Zeuxis) 所畫的馬爾夏司 (Marsyas) 的神話圖。關於第十九世紀初葉希臘陶畫的出版物多是下部意大利的發見品，沒有甚麼重要；描畫之不正確的也很不

少。威廉·赫米爾頓 (Sir William Hamilton) 在拿坡里獲得，一七七二年賣了給大英博物館的古陶的聚集，對於英國危則烏德 (Wedgwood) 製陶所怕是生了影響的；一時有所謂‘希臘式’‘弈屈魯式’‘彭拜式’等名稱的陶器之流行。但是說到希臘繪畫之學術的鑑賞與其發達史，却是全未顧及；只在關於其所表現着的題目作些好事家的空幻的夢想，想尋出那其中的神祕的意義。這和當時流行着的克羅奔采爾 (Creuzer) 風之宗教的假科學的‘浪漫’主義之對於蕪雜物的趣味傾向，恰好相應。

但是有一個變化由從來所未曾豫期着的方面出現了。希臘繪畫不由希臘本土，是於弈屈魯里亞 (Etruria) 之‘異域’的土地復活，羅馬成爲了這個觀察新的變化的地方。

前述史它客堡一八一六年再於羅馬卜居以便於得到各種之助力，且於刺戟多的地方想把希臘滯留中所研究過的，特別是百賽的亞坡羅神祠，更作一層深的研究。他不久與其友 (Pylades) 奧古斯特·克斯特納 (August Kestner) 結了深交，此人即是歌德的‘維特之煩惱’中的綠蒂 (Lotte) 的第四子，當時在做翰諾危爾 (Hanover) 的外交官住在羅馬的。他很富有美術家的傾向，又是熱心的古物收藏家。二三年後兩人又與波往生長的，愛德華·曼魯華德 (Eduard Gerhard) 相

交，曷魯華德是波弈客的弟子，年齡比兩人更小，也是受過克羅弈采爾的影響的。他起初在一八二〇年以眼病之故到過意大利，其後便急想再回意大利去；一八二二年終竟達到了這個希望。羅馬史之新建設者尼布爾（Niebuhr）當時是法皇廳的普魯士公使。他如安培亞（Ampère）的名言所示：“普魯士在法皇廳雖然沒有代表着，但是代表了古代羅馬的學術。”他是洪波爾迭（Humboldt）尼布爾，朋任（Bunsen）三位歷代公使中之第二人。尼布爾在其企畫中的編著“羅馬市敘說”（Beschreibung der Stadt Rom）上得到曷魯華德。而曷魯華德由與史它客堡，克斯特納兩人間所結合的友情生出了最重要的結果。三人的交際是由于史它客堡在希臘時的舊友，暫時在羅馬做過丹麥代理公使的布侖德斯特德（Brøndsted）所介紹。一八二三年有天才而研究不合方法的，遂列西亞（Silesia）之潘諾夫加（Theodor Panofka），也，加入了這個結合；於是四人便成就了所謂“羅馬之極北人”（Römischer Hyperboreer）的一團，一同讀鮑桑尼亞士與蘇弗克爾士的著書；或研究散在羅馬及其周圍之土地古代遺物。

但是四人之“極北人”，其性格均各完全不同。克斯特納于學術的研究沒有多大的興味，但于一切優美崇高之物則

深受感動。史它客堡最具有美術家的氣質和神祕的傾向，是一個精緻而過于纖麗的製圖家。潘諾夫加以其快活的性情深能為儕輩間的一個刺戟，且廣泛地歆動了他周圍的人們，特別是投合了喜歡機智 (Jeux d'esprit) 的法蘭西人之趣味。就中曷魯華德自身則在四人之中，最有確實的學術的能力。他的學說公平而不偏頗，有時難或不免有失于建立系統的草率之譏，但其對於學術要求的明透的觀察力是和他的毅力與組織的才能，同為他的最優越之點。而且他得到人物與材料，深能知道如何地最適當地利用。曷魯華德更特別可以說是：把從前好像只有采雅一個人研究過的古代彫刻及繪畫之非常豐富的資料，出于驚喜地認識了的一個人。在羅馬的古物之外，從來未曾知道的拿坡里，馬曷那·格列西亞，西西里亞島之珍寶新加添上來，愈見表示了一層的豐富。米爾蘭 (Millin) 或夏司特 (Hirst) 的通俗的著書可不用說，就如威士孔豈或采雅的不多為世間所知道的學術的文獻，那其中所圖示着的遺物都非常僅少；和那些比較起來，期待着出版之日的的新資料之數量真是豐富了。就這樣由新得的知識使我們知道了“考古學的資料之有無限的可擴展性” (die grenzenlose Erweiterungsfähigkeit des archäologischen Materials)；也使我們知道了曷魯華德的格言：“美術遺物，

一見等于未見，千見始如一見” (Monumetorum artis qui unum vidit nullum vidit, qui milia vidit unum vidit) 的真意。由是，要如何才能夠使這些資料學術地發生效力，那是不能不想盡相當的方法了。

這是由兩種方法施行着的。第一必要的是由可信憑的正確的目錄，去看各博物館中有如何的古物的收藏。對於這項曷魯華德自己去調查凡豈凱諾宮的藏品；潘諾夫加便去作不甚爲人所知的拿坡里博物館的目錄。第二的事業是在推廣當時的狹隘的見解起見，收集遺物的畫圖出版；這是需要良好的畫工的，比第一項的事業更要困難。伯林方面，博物館剛好完成，曷魯華德爲印行其尚未出版的圖錄起見，收集到了相當的資金；而使珂答 (Cotta) 公司印行他的“古代造形遺物” (Antike Bildwerke)，這在初的計畫是五百片的大版的圖書。但是這書不幸只完成了全體計畫的三分之一便中止了，這倒不是曷魯華德的罪過。曷魯華德的學問的傾向有幾多缺點的存在也是很明瞭的。他對於美術的題目，特別是神話之內容，感覺興味。他特別愛好奇怪的品物，例如連‘單是好看’都說不上的，完全是無形的泥像，他都喜歡，這是他的缺點。但是他的根本的思想我們是不能不認識的，他實在可以說是對於考古學確立了一個新的比較寬廣的基

礎。

*

*

*

曷魯華德進行着這些計畫，正待次第成熟的時候，他在
一八二四年開始了弈屈魯里亞（Etruria）的研究。古代的
弈屈魯斯幾國土，百年以來在考古家間沒甚名譽。那是因為
有一團稱爲‘弈屈魯斯幾里亞’（Etruscheria）的地方的愛
國者的狹隘團體，想以他們的故土爲古代一切完全無缺者
的標本。然而這種運動的高潮已經過去了；當時有米加里
（Giuseppe Micali）及殷幾拉米（Francesco Inghirami）二
人之可尊敬的學者，研究弈屈魯里亞的古物，在想使它的價
值歸返到正確地得到中庸的位置。這些都暫且不提。總之曷
魯華德由私有或公共的美術品，他驚悉了弈屈魯里亞才有
豫期以上的豐富。古代弈屈魯里亞特殊之作品有兩種。那
本來不是十分注目的品物，有的連難于認出美術的價值的
也很多；但在那所取的題材上使他感覺着興味。那有一種
是在背面有線彫圖案的金屬製的鏡面（Specularum）其他
一種是愛以神話的浮彫爲裝飾，而施着彩色的立體的骨壺
（Urna）。他把這兩種品物的圖形收集得很多，關於鏡面一
項也蒐得不少的原物——現藏柏林博物館裏。

及到一八二七年，在這從來雖然多少有些人知道，但未

十分引起注意的遺物之上，更有全然新的品物添加：那是在古代它爾奎尼（Tarquini）地方的珂爾涅妥（Corneto）新開發了幾座坟墓，在那墓中有彩色豐富的壁畫發見。這個消息不久便傳到了羅馬。當時曷魯華德回到德國去了，史它客堡，克司妥納與巴威建築家瞿爾默（J. H. Thürmer）一同前去；費了數週間的工夫把四個墓室之豐富的壁畫用彩色模寫了。就中最大的墓室是所謂‘馬車行列之洞（Grotta da corso delle bighe），這是使史它客堡把他最有經驗的畫家的手腕表現出來了的（到現在也還稱為‘史它客堡洞’ Grotta Stackelberg）；他的四十四枚的圖版已經上了石，在準備出版了，但不幸為妨害了曷魯華德的“古代遺物”之完成的同樣的怠慢，又遭了棄置。彩色的原圖其後轉轉的歸了市堡（Strassburg）大學美術考古學教室的收藏，其複製品出現于世的，只是非常不充分的品物。但是此等壁畫其為唯一物的時期並不甚久，在珂爾涅妥地方不久又有有壁畫的其他多數的坟墓發見了；又同樣的坟墓在丘紀（Chiusi），危野（Veii），更稍稍遲一點的是在塞危特里（Corvetteri），沃爾危奔妥（Orvieto），也顯現了出來。就這樣多數的壁畫次第發見，奔屈魯斯幾美術中繪畫的發展由紀元前六世紀之初至四世紀間，約略可以完全地追溯出它的順序。種種的特徵與

其粗笨之點，與其使人連想到第十五世紀(Quattrocento)的多司加那美術中所謂寫實主義(Verismo)的顯著的自然主義，是這弈屈魯斯幾繪畫之根本的性質；又其專畫日常生活的光景，不十分採取希臘美術中的神話的材料，也要算是他的特性。但是其後證明了弈屈魯斯幾美術的根底是取範于希臘美術，由其刺戟而成立的。純粹的希臘壁畫到現今差不多完全失滅了，我們只能由弈屈魯斯幾的壁畫來推察，因此這個見解不能不說是十分重要。就這樣我們雖是由一面弈屈魯斯幾的鏡子所反射出的來做根據，但在希臘繪畫的發達史上我們可以說是得到了一個見解。隨後關於希臘繪畫的研究愈見進步，又因為闡明了其他方面的希臘作品之性質，愈見證明了希臘本地的這第六世紀至第四世紀間兩百年中的繪畫發達史，與弈屈魯里亞的這個支店是以同樣的形勢返復着的。就這樣弈屈魯斯幾的墳墓，於希臘美術上從來是暗黑的一面給與了光明，又此光明不久更加了一層的赫灼而輝耀着了。

*

*

也

“羅馬的極北人”的一團在成就着他們的研究調查的時候，曷魯華德與愛好美術而不惜金錢的呂安奴侯(Duc de Luynes)共同計畫了一個學術的組織。侯爵以一八二五年來

意大利旅行，與這幾個友人成了相識；在這時曷魯華德便組織了一個考古學者的國際的團結企圖刊行學術雜誌，及關於遺物的大出版，而置其中心於巴黎。此計畫但以種種的故障之故歸了失敗，到了不能不放棄的形勢，但是曷魯華德這人對於只要是正當而且必要的事情，他是容易斷念的。史它客堡以一八二八年離去了羅馬，他便只和克司妥納兩人留在羅馬，排除萬難而不拋棄其素志；利用了一八二八年普魯士王太子弗里德里胥·威爾赫牟旅行意大利的機會在太子的援助之下，與朋任（Bunsen）協力，遂於一八二八年十二月九日，在文克爾曼的誕生日決定了‘考古學通信院’（Istituto di Corrispondenza Archeologia）之設立，事實上朋任，曷魯華德，克司妥納（當時的普魯士公使），加爾樂·斐雅（Carlo Fea 此人的幼時是可以追溯到文克爾曼時代的長者），及妥倫瓦德森（Thornwaldsen 此人乃采雅之弟子）五人，是此會之設立者；一八二九年四月二十一日（羅馬建國日）舉行了這個新會的第一回的集會。以其定期出版物，開會及廣泛的給與學界的刺戟，在考古學上大有影響的這個“考古學通信院”的歷史，以一個私立的集合差不多支持了三十年的長久的歲月，在這兒是不能一一敘述的。各國的有力的學者都加入了此會，但為其中堅的精神的，不消說是

愛德華·曷魯華德；所以我們就稱他爲考古學的真的組織者也決不會是不妥當的。他當着本會的會長對於由種種形形所顯現出的危機，他是深能知道怎樣去預防的。

幸運對此新生的集會之搖籃送了最貴重的禮物。南奔屈魯里亞之墓地再行發掘，壁畫外有彩繪的陶器多數發見；這陶器是我們通常以意大利的名稱稱爲陶瓶（Vaso 複數 Vase）的。此等彩繪陶器有時有希臘的款識，在以前並不是不會知道。特別是從南意大利的墳墓中是多數出了土的（第三章參照。）就中如從亞普里亞（Apulia）地方的加諾塞，魯屋（Canosa, Ruvo）等曾有優秀品的發見過。然而一八二八年在珂爾涅妥地方恰好是壁畫開始發見的時候，在加尼諾（Canino）公，魯香·波拿伯（Lucien Bonaparte）之所有地務爾奇（Vulci），才第一次有藏有彩繪陶器的古墳發見。最初的發見是祕密着的，但不久務爾奇古市的寬廣的墓地由其幸運的所有者爲探求陶器之故發掘了。其結果實是獲得了幾乎難于置信的成功。曷魯華德立即臨場，一八二九年五月他在普魯士公報所發表的文章如下所舉，誠足以令人鬚髯當時的光景。

“加尼諾（Canino,）門它爾妥（Montalto）的兩個小都會之間綿互約六英哩的荒野中，疑是古代務爾奇

(Vulci)市所屬物的奔屈魯斯幾墓地之存在，早於已述的發見物探索中得以知悉。地面上無何等表見，在深淺不同的地下所發見的墓壙裏，藏着極美麗的希臘陶器，其多數施有彩繪。於此寬廣的遺跡之多數地點，發掘都不間斷地收了成功。加尼諾公之外康德樂里 (Candelori)，費沃里 (Feoli) 兩氏是土地的所有者，對於其發見物自然有他們的權利；公爵是最大的地主，大部分歸其所有亦自不待言。昨年十一月以後，除附近的牧者之外，每日都在公爵自身的監督之下，役使百人的人夫而從事發掘；其結果日日得到多數有彩畫的壺皿之完全無缺者；其大部分之破損品也在當場立地修理好了。目擊着的本記者（通信者）在康坡莫妥 (Campomorto) 丘（費沃里氏所有地）上，初次看見那以大古墳‘苦苦美拉’ (La Cucumella) 爲中心，在四方的平野行着無數的發掘時，那個可驚愕的光景，實在不能忘記。而且近前臨視時，其驚愕更要加倍。大抵是由亞布魯奇 (Abruzzi) 羅馬尼亞 (Romagna) 等遠隔的地方來的各團人夫在各該地方的頭領之下配置在各地點。有三箇天幕做發掘的中心，尙由泥土掩被着的濕潤的新發見之陶器或陶器破片不間斷地如流水一樣，運到此處。公爵及其家族

每日都到天暮裏來，着手陶器的接合；接合好了的便送往公爵之別墅牟今尼亞諾(Musignano)莊，交給有經驗的修理者。這些人們的工作日夜不休地繼行着，我（通信者）前日午後在發掘地親眼見過的破片，翌朝晨早便看見接合成了二箇美好的大陶器，真是不勝驚愕。公爵盡瘁對於他這所有地內的此項大發見，差不多把全時間都犧牲了；就這樣在此數閱月間便獲得了我們從來所曾知道的最優越的陶器之蒐集，這項大發見與其遺物研究之頗有興味，遂使公爵自己也生出了他一派的解釋。”

這最後一句，大約是對於加尼諾公爵的一種穩重的諷刺，公爵受了他家常牧師毛里曲 (Padre Maurizio) 的教唆，生出了種種荒唐不稽的解釋。例如他看見一個酒杯上有狄儀索士 (酒神 Dionysos) 渡海圖，槳頭掛着一枝葡萄的，他便以為是葡萄的發見者諾亞 (Noah)；陶工奔克舍客士 (Exekias) 之名以為是希伯來的預言者奔采克爾 (Ezekiel)；又因火候不良而生出的龜裂，以為是諾亞大洪水時的一種繪形文字之類，那所諷刺的大約就是這些。

關於務爾奇發見的一般報告，有在一八三一年由會中出版的‘務爾奇報告書’ (Rapporto Volcente)，這是曷魯華

德作成的；此書之簡潔明快而無遺漏，是此類報告書中之模範，也可以說是奠定了古代彩繪陶器研究之基礎。這新出現的遺物之一類爾來久於考古學上佔有最重要的位置，竟有人嘲笑考古學為‘陶器研究所’ (Istituto dei vasi) 或‘破瓶學’ (Science des pots cassés) 的；這個渾名就到今日都還沒有完全息滅。那嗎這一見無甚重要的工藝品何故竟表示着這樣重要的價值呢。

第一不消說是古代工藝品之優秀使我們到現在好像才認識了出來；這在赫爾庫朗涅牟發掘的時候已經是使我們驚愕了的，但那回是希臘風時代的精巧的青銅製的品物，這回的却是希臘亞迭加的陶器，使人認識了它的簡素而優婉的端麗清楚的美。形狀的樣式極多，隨着器物的用途——貯藏，混和，注入，飲酒等，可以分出各種的區別；又在此等各類之中形式亦有變化，且依着時代而順次的迭變，這是已經闡明了的。但是此等陶器之顯著的特徵是在使最簡單的形式與最大的實用完全相融和，使其形式最合宜地與用途相趁。它的形式實實在在就像直接取法了自然的一樣，希臘陶器可以看為一個有調和的有機體；如近代工藝品中往往遇見的不能自掩蓋的矛盾點是絲毫沒有的，所謂“肉體的形式是精神的鏡子，你徹入那形式裏面去罷，你便可以解釋得精

神的啞謎”(Des Körpers Form ist seines Wesens Spiegel, druchdringst du sie, löst sich des Rätsels Siegel), 這句話在這兒也可以適用。

但是此等希臘陶器上所描寫的繪畫之內容對於各國的考古學者比其形式還要提供了學術研究的豐富的材料。這與當時學界恰好風靡着的傾向一致，在起初的期間尤其顯著，從神話的畫圖所得的新的智識實在是非常浩大。從來膾炙人口的神話以新的裝束而出現，那次第發展的痕跡得以追溯，那古的形式或已佚失的形式得取到闡明；而全然未知的新的多數的神話也意外地出現了來，並且知道那在古時很是有一般性的。關於此等神話或者是全無文獻上的證據，或則雖有證據而很不充分，容易招致誤解。就這樣使美術神話學(Kunstmythologie)的研究全然得到了新的範圍和意義。耽入于神話之研究的不單是曷魯華德，是當時希臘羅馬考古學者一般的傾向。直到後來才慢慢地起初是由一二個人的提倡才使我們知道了，知道了這多數的畫圖是把古代雅典人日常生活之最有趣味的考察給與了我們的。

第三，曷魯華德在他‘務爾奇報告書’中，對於古代繪畫史極言此新材料的價值之重要。希臘繪畫之古的歷史可以說完全是畫在粘土上的繪畫的歷史。塞爾危特里古墳的一

座墓室的壁上有陶板衣被着，那陶板上所有的繪畫，是屬於所謂‘皮那客司’畫的最古品的代表。曷魯華德的批評的眼光把陶器上所有的繪畫大別為四類。這在時代上也是互相跟踪着的。即是最古者是‘東方化式’ (Orientalisierende)，其次是赤質黑花表示着‘半面影像’ (Silhouette) 的一種，其次是黑質赤花，由各樣的手法畫出的，最後附加着的一種，是由赤花紋的樣式出發以多數華麗的色彩所描畫的一類，這在奔屈魯里亞雖未發見，但在下意大利 (亞布里亞及魯加尼亞) 是屢有所見的。這四種分類就在今日也還行使着，只是各類的知識愈見加多，特別是關於最古的樣式多餘知道得一些罷了。

但是還有第四的一個重要的問題，在要求着它的解答。這個問題是：從奔屈魯斯幾古墳所發見的此等彩畫陶器是否可以作為希臘繪畫的產物？因而和這相關連的，在考察希臘繪畫發達之歷史是否可以作為資料？儘管有希臘樣式，希臘的題目，乃至有希臘的款識，但此事在初不曾為一般學者所公認。因為當時在希臘本土此種陶器僅僅有不相聯絡的少許的發見，其大部分是從史它客堡死後所遺留的文字中取出，由曷魯華德以一八三七年刊行於世的。有的想直接歸之於奔屈魯斯幾的起源，這是出於二三意大利學者偏狹的

愛國的思想，自不足取；但此等陶器究竟成於住居奔屈魯里亞的希臘植民之手，還是由希臘輸入。（主張由雅典輸出的最初的學者，雖然他自身有多少存疑，那是卡爾·奧特弗里德·米爾勒Karl Otfried Müller），此等問題與其他類似的問題。在當時同受熱心的議論，結論也很區區不一。但是解決此問題的學說，終竟由文獻學者的方面，即客拉默爾（Gusav Kramer）於一八三七年提出了。他因為研究史屈拉波（Strabo）的原故，在羅馬滯在，他也是屬於考古學通信院的，他不僅由陶器上款識的書體斷定所謂‘東方式’的陶器是珂林妥人作的，黑花赤花的兩者是雅典人作的，就是下意大利式之特殊的所謂‘繪畫風’之品物，其起源他以為也應該歸於雅典；他這個見解的確可算是卓見。然而客拉默爾受着各種方面的反對：考古學者方面的人以為文獻學者的他在刊定此種問題上沒有充分的資格。他的意見是在十七年後才由沃妥·央（Otto Jahn）正當地認出了它的價值的。沃妥·央於一八五四年在‘繆痕所藏古陶錄’（Beschreibung der Münchener Vasensammlung）的序說中，把這書體說又批評的考察了一番，把它闡明了出來，但是沃妥·央和其他多數學者同樣，把‘繪畫風’的品物的起源，不歸諸雅典，而歸諸下意大利。據當時希臘古文字學之知識，央以為如下所分列的陶器

時代應是穩當的。即（一）黑花式 (Schwarzfigurige-Black-figured)：其書體是培羅朋涅索司戰爭之初期以前的時代；（二）赤花式 (Rotfigurige-Red-figured) 與此並行，在同時代中存在頗久，其起源在波斯戰爭（四八〇年）以前。此中‘嚴肅式’ (Strenge Stil-Severe style) 盛行於第五世紀，‘優麗式’ (Schöne Stil-Free style) 起於第五世紀之末期，盛行於第四世紀。

以上的敘說充分地可以證明，務爾奇的發見是如何地惹起了興味，如何地把考古學界的全般都激動了；但儘管怎樣，終只是一個工藝美術品，要想滿足希求認出希臘繪畫之大制作的熱望，那是不可能的。然而此希望終竟滿足了，那是由於彭拜城的‘浮諾之家’ (Casa del Fauno)（其後又稱為‘歌德之家’ Casa del Goethe）所出的亞歷山得大王意索司 (Isoss) 戰爭之大箝石細工畫之發見。這個發見與‘務爾奇報告書’之發刊同年，即是一八三一年的事。這不消說也並不是實在的繪畫，僅是亞歷山得里亞時代以箝石細工所模作的品物；但其全體的結構是表示戰爭圖的最良的模範。戰圖中全軍運動的大觀雖然不曾表現，（這不消說對於繪畫是不適當的題材），但選定了一個決戰的瞬間，把亞歷山得大王與波斯王相會時的光景活畫了出來，不僅是全無遺憾，

使接目的對於隱伏在目前的波斯軍之大敗，誰的心中也不會有甚麼疑慮。所以那實在是一幅大規模的繪畫，歌德在將死之前不久所說過的下面的話，真是把那印象表現得很好。“我們及我們以後的時代對於這樣可驚嘆的美術都是不能正確地解釋的。我們只有留心地觀照研究，每次都回復到簡明至純的嘆賞而已。”

*

*

*

此世紀第三十年代末葉與第四十年代的初頭意大利對於考古學界齎來了上述般的重要的結果，但其次的十年就只有數件的單獨發見了。最熱心地在突司加那 (Toscana) 地方發掘着，繼續着幸運的發見的人們中，有亞力山得羅·佛郎梭亞 (Alessandro François, 1797-1857) 之一人。此人是在弈屈魯里亞多數的墓地中發掘過的，後來費了十年的工夫替巴黎有名的出版業者費爾曼·迭多 (Firmin Didot) 之塔內爾·底·凡爾杰 (Noël des Vergers)，調查了馬侖麥 (Maremma) 沿岸的遺跡。他以非常的熟練確實的方法從事於遺跡的發見，並且很善於決定墓地的存在 (例如皮沙 Pisa 屋爾特拉 Volterra 的墓地。) 他的兩個最大發見有一個是關於前記的屋爾特拉，有古的繪畫的地方。一八四四年他在古代弈屈魯斯幾的一個首都，克魯秀牟 (Clusium) 地方，丘紀

(Chiusi) 附近之一古墳中，發見了古代陶工的技術與陶畫之一傑作。那是成爲了大小無數的破片散亂在墓中全體的。此陶器現今以其發見者之名稱爲‘佛郎梭亞陶瓶’(Francois vase)，是費冷翠‘弈屈魯斯幾博物館’中優秀品之一。近年遭粗暴者之手又粉碎過一次，但又差不多完全地修復了舊觀。這個發見品是如何獲得，又如何得以保存，關於這些的幾多辛勞，悲哀，喜悅的心情，閱此卓越的本人自身的記述便可以知道。這個大的陶器高約三分二米突(約二尺)，在當時是差不多從未知道的古亞迭加式的最好一例；品物的時代剛好是索龍(Solon)時代，是由珂林妥式至黑花紋式的過渡期之物。有它的發現，不僅填補了陶畫史上的一個空隙，而且那器體的表面，上下多劃成帶狀，在其中精密地描畫出的關於神話的畫非常的豐富。此等神話畫在今日是已經消失了，它很足以資助我們對於同時代的美術品之考察，例如鮑桑尼亞士的記事中僅留着的豈布舍羅司(Kypselos)之櫃。或斯巴達附近的亞米客來(Amyklai)王座之類。把這亞迭加陶畫置於珂林妥人的木櫃或拉珂尼亞的衣沃尼亞式石製品之旁一併考察時，可以知道第六世紀的初半有一種風氣在希臘全土顯着地存在着，即是想把神話的主題豐富地表現於各種美術上，以流傳於永久的那種機運。恰如在

一首敘事詩中，由短章的詩篇聚集成那種大規模的荷默的詩篇一樣，這個陶器上——的神話的繪畫，也可以看成是聚集着宛如一幅畫卷。

佛郎梭亞在其晚年即一八五七年，與內爾·底·凡爾杰同在務爾奇發見了一座大的古墳，有豐富而多變化的壁畫。這是因為看見這個地方周圍都是岩石，在其間却有一列欄樹生長着的土壤，他便想到這下邊一定會有甚麼古跡存在，便開始發掘了起來的。這‘佛郎梭亞洞穴’(Grotta François)，是從弈屈魯斯幾英雄傳中把流血的光景取來與希臘傳說中同樣的題目相並地表現着的，因為這樣的關係特別有名。這個事實，是渥妥央把那上面寫着的弈屈魯斯幾銘文之前半解讀了之後，才明白了的。銘文裏面在羅馬人中有稱為舍爾菲士·杜爾留司(Servius Tullius)的馬克史妥爾那 Macstrna 即 Mastarna)，他的友人凱列(Caile)及亞吾列·菲比那士(Avle Vipinas即菲本那 Vibenna)之類的人名；羅馬帝王傳說中有名的‘丹克菲爾’(Tanchvil 即 Tanaquil)與‘克奈危·它克虜·魯馬克’(Cneve Tarchnu Rumaen 即羅馬之 Gnäus Taruinius)之類的名稱也有表見。這墓的壁畫其後又有類似品發見，直到那時，它在暫時之間是獨一無二的表現着弈屈魯斯幾傳說的品物。

一八四八年在羅馬的弈司豈里諾 (Esquilino) 丘的曷拉屈沙街 (Via Graziosa) 上折壞了一家小小的貧家的時候，我們對於希臘繪畫的智識又得了一個寄與，那是在約略一千九百年間彩色裝飾均鮮明地保存着的有畫的長壁。這裏面所描畫着的赤色的半柱是想使全體現成一個展望的迴廊，從那柱間可以望見表現着‘沃迭舍亞’ (Odysseia) 詩中的風光的浩渺的山水。畫題是沃迭舍士 (Obyszeus) 經過了列司屈里弓人 (Laestrygon) 間的冒險，向黃泉界旅行的表現。這樣廣大的山水的構圖，單從畫中的廊內眺望風景的幻覺的畫法，把沃迭舍士漂歷的過程歷歷地萬現着的這種畫卷式的手腕，這些都是從來所未曾知道的新的發見；這在全體的繪畫史上究竟應該插入於何處的問題，須待此後之別種發見與精到的研究才能解決（第七章參照。）又在這兒有一個完全是別方面的關於極古時代的發見，那是一八三六年四月在古代弈屈魯斯幾的都城客勒 (Caere) 舊址，舍爾危特里 (Cerveteri)，所舉行的雷易里尼 (Regulini) 僧正與曷拉西 (Galassi) 將軍發現了一座古墓，有特殊之構造為從來所無，內容亦非常珍異。那墓室就像一條細長通路，上部作穹窿狀，石塊的砌法是水平地層層突出；從這一點上看來也可知道是非常古代的遺物。而其中金銀青銅器具亦同樣表示着

遠古的特徵。因為他的形式與裝飾可以推測出是起源於東方，或是東方的模造；又因為荷默詩中有菲尼基亞 (Phoenicia) 人在古代的通商上活動過的記述，而其某種遺物也剛好與荷默所記的若合符節；所以二者之間是必然有關係的。就這樣這‘雷曷里尼·曷拉西之墓’(Tomba di Regolini-Galassi) 在把荷默時代的美術闡明了的一點上，殊有非常重要的意義。然此荷默時代的美術觀却是此後由緒里曼 (Schliemann) 及其後繼者才弄明瞭了的。(第八章參照。) 此墓之出土品全部移置於凡豈凱諾的‘弈屈魯斯幾博物館’(Museo Etrusco Gregoriana) 中去了。這座博物館是法皇格雷哥里十六世於此年開設的，蒐集着在弈屈魯里亞前十年間所獲的遺品之大部分。

最後在彫刻方面也有重要的新發見。就在這時候在特拉豈那 (Terracina) 附近安東奈里 (Antonelli) 家的領地中，發現了一個完全的肖像的彫刻；一八三九年由所有者獻納於法皇曷雷哥里十六世去了。那不久便證明了出來，是梭佛克列士 (Sophokles) 的肖像。這是由古代傳給我們的最高貴的肖像；這培里克列士時代雅典大悲劇家之性格的可驚異的表現，剛好在培里克列士 (Periklis) 的理想的肖像和德莫司典奈士 (Demosthenes) 像之寫生的手法的中間。此梭佛

屈羅 (Giampietro) 是那第三代的董事。法皇曷雷哥里十六世使他担任着這債台高積的交易所的事業，他那時才二十五歲，教育是剛好才受滿的時候。他在各方的期待之中，短時日間便把交易所弄成功為羅馬的一個最重要的存寄現金的銀號。

康巴那從其祖父江牟邊屈羅（為法皇畢沃六世所寵愛者）遺受少數的蒐藏，又由其父普羅司培羅 (Prospero) 遺受了古錢的蒐集，在年青時便得到耽心於收集古物的機會。逮至承繼了其父的大財產，得以委身於這項骨董的嗜好，他便在拉特拉諾附近小小的別莊中蒐集起他的藏品來。他現在更得到了新的位置，於是康巴那的聚集品便急速地增加。一般的人雖是不容易看見的，但在千八百三十年代已經就很有聲名了。起初只是把手中所有的品物聚集起來，不久便又自行發拙，一八三四年沃司豈亞 (Ostia) 的發掘雖然沒有成功，但一八四〇年在羅馬危尼亞·孔迭尼 (Vigna Condini) 的史豈比沃 (Scipio) 之墓旁發見了屬於帝國初葉的大的鳩巢墓 (Colambrium。) 又自一八四二年至三年冬，康巴那在危野 (Veii) 發見一座非常古代的古墳，有在從來所已知道得的品物最古的弈屈魯斯幾壁畫。在古代客勒遺跡，舍爾厄特里附近，亞巴通奈 (Monte Abatone) 丘上，他在一八四五

年又發見了一座不亞於前者的重要的古墳。而且他的最大的成功不久又在這座丘上得到了。即是一八五〇年發見的稱爲“浮彫洞的”(Grotta dei Rilievi)的古墳(大的墓室中有彩色的浮彫,忠實地儘着日用的家什陳具,表示着生時住居的情形),與所謂“里迭亞(Lydia)之棺”的色彩陶棺(底面上夫婦二人橫臥着的光景以非常古拙的樣式表現着。)此奔屈魯斯幾的陶製逸品長久被珍祕着了,但於一八五六年從舍爾危特里的別的墓中又發見了用以裝飾墓室的彩色陶板數片;這同樣地是很重要的。壁畫因暴露於濕氣之中大抵生出了彩色的變化,而在陶板上的繪畫則色彩是良好地保存着的,很足珍異。又康巴那在舍爾危特里得到無數的陶器,其中有在當時所從未知見的一種的珍逸的遺物(所謂‘客勒陶瓶。’)這後來才知道是起源於衣沃尼亞的(第九章。)他由自己的發掘所獲得品物之外,於意大利各地方所購入的亦復不少。例如西拉苦沙(Siracusa)侯,拿坡里的‘明巴王’(re Bomla)之弟,在苦美(Cumae)所發掘的品物,便是他買得了的。在這蒐集中有稱爲‘陶瓶之女王’的一個水瓶,是以彩色及鍍金的浮彫表現着。奔累西司(Eleusis)之諸神的。又希臘發見的品物入於康巴那的聚集的也有。

就這樣在一世紀的四分之一都還不足的時間,便成立了

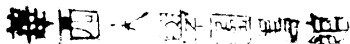
一座有趣味而又有變化的私人博物館。大理石物五百以上，大多是普通的羅馬時代之作品；但其中也有數點優秀的品物。美的尼沃白(Niobe)之浮彫像可以說是其中之尤。康巴那不幸的是把那彫刻和浮彫的破碎者隨意的便修復了，而且爲羅馬爲惡風所圍，還在上面塗以無光澤的白粉(曷拉加里尼粉 Pasta Graccarini。)修復是彫刻家菲里坡·曷拉加里尼(Filippo Graccarini)經手的(此人後來在突隆尼亞[Torlonia]博物館也幹過那樣的蛇足)結果是大理石因爲他的原故，把一切美術的魅力與學術的價值都失掉了。

他的藏品中最有趣味的是羅馬的燒泥浮彫類，康巴拉自己把它出了版，名曰‘康巴拉浮彫’(Campanareliefs。)這是做來當裝飾用的羅馬時代的作品，起源是在希臘風時代的。然而此等品物是否是可信的真物，殊屬可疑；因爲康巴那自己有一座陶器的製造所。在那兒真物的破壞者，修理之極，竟完全成爲了偽物(Pasticci)的，實屬多有。巧於種種偽物製作的修理家彭奈里(Pennelli)，也和這製造所大有關係，後來是隨着康巴那的聚集品同到了巴黎的。

燒泥浮彫之外，燒泥小像之修復了的也非常之多，總計達到了一千九百件。又在奔屈魯里亞與下意大利之發掘，發見了土器三千八百件，其中或有爲從來所已曾知道的種類

中之優秀品，而屬於未知的種類者也不少，而且多是很有價值的。總之他的聚集無論是屬於何種類，其數量真是不小：青銅器六百，玻璃器四百六十，黃金寶飾類，寶石，優秀古錢等千八百，後二種中更有不少的非常優秀的作品。

蒐集像這樣以迅急的速力繼續着，到了千八百五十年代更從新收集起意大利中世及近世的藝術品了。倏忽之間由第十三世紀至第十五世紀的繪畫——不消說都稱說是大家的作品的——便收集到了一千種，把危亞·底爾·巴布野諾(Via del Babuino)的一個廣廈都充滿了。此等繪畫之外有‘馬月里加磁’(Majolica)七百點，不過多是粗作。此等一切的珍寶除‘康巴那的浮彫’之外，都是祕密地藏着的。所有者的康巴那不久榮銜為侯爵，其藏品僅許示於數人特別之友人或有特殊的介紹的人士；而且還僅是其中之一部分。不肯示以全部。例如海因里虛·布龍(Heinrich Brunn)是德意志考古學院的幹事，也是幫助他把土器目錄出版了的人，竟長久都不知道有奔屈魯斯我之陶棺與彩色陶製浮彫(前段參照。)繪畫的大蒐集，是康巴那沒落後到一八五七年才知道了的。



康巴那的蒐藏熱終把他的財產趕過了。他以一個大銀行支配人的位置從銀行裏漸次支用了百二十五萬圓，起初

是得着主要職員的同意，以他襲藏品之一部作為四萬五千圓的擔保，後來便單是記賬了。據事情熟悉的人說來，他以爲自己所藏品的價值之大，足以償還一切的負債而有餘，他自己實在是全無惡意。他的所藏品全部之價格據官房行走的考古學者邊屈羅·奔爾珂爾·危孔豈（Pietro Ercole Visconti）的評價，約值二百萬圓。然而到五十年代的中葉康巴那爲想多少免除他財產上的漸次增劇着的破綻，他便向各處開始拍賣他的收藏品的交涉，又因而着手於制作目錄之準備。目錄因種種不注意的結果，一直到一八五八年才出了版，但在此拍賣交涉中却發生了沒大的事件。一八五七年法皇畢沃九世從波羅尼亞對於這公共財產的詐僞的管理者發出了極嚴重的戒飭；等他回到羅馬時立即下令調查‘孟特·底·邊屈拉’質當業館，遂以十一月二十五日下康巴那侯於獄。在此事件發生後剛好二週間，我到了羅馬，那時市中都還議論紛紛的非常的騷動。翌年康巴那被處以漕刑囚之處分，一八五九年一月被赦，又處了流刑。被沒收的康巴那大聚集品之處分費了多年，一八六一年俄國得到包含有尼沃白浮彫的彫刻之一部，青銅品若干，陶器五百一十八個（其中有大的價值者若干），總計二十六萬圓的品物。又法皇自身得到著美發見的美的陶瓶，對於這次的賣出他很是滿

足的話，至少在羅馬城中是喧傳着的。又經過了長久的牽延之後，拿破崙三世把聚集品的殘部價格百七十五萬圓的品物買來，其結果成立了巴里的‘拿破崙三世博物館’ (Musée Napoléon III)；‘魯渥爾博物館’得到奈屈魯斯幾的有價值的聚集品，即玻璃器，黃金寶飾，陶像，‘康巴那浮彫’，約三百件的大理石物，三千四百件的陶器；本來已經是很好的蒐集的，更加上了此等品物，更佔有了最重要的位置。其外僅少的品物，或不甚重要的品物分散在各地的小博物館，最後是陶器的一壘，比較也有些價值的，到了費冷翠，布魯克舍列司 (Bruxelles)，日內瓦 (Geneva) 的博物館。而蒐集者的康巴那在沒落後還生存了二十餘年，一八八〇年早為世所忘棄於貧困之中終死於羅馬。

*

*

*

前述單獨發見的大部分由考古學院的出版物始發表於世，而加了解釋。多事的一八四八年，學院的法蘭西部停止了活動，把全學院委任於其他的二國民的手裏了；在其前約二十年間，都是德法意三國的學者在德國的幹事之下，由普魯士政府與呂安虜侯（前段參照）的財政的援助，共同研究着的。不單是刊行出版物，並以每週的集會。與漸次完備起去的圖書室之設備，使此學院愈見成爲了羅馬的考古學研

究之中心。特別是千八百七十八年以後，對於到羅馬來認真研究的德國的青年學者賦與了非常的利益。他們是先在德國各大學學考古學的，他們的先生在朋恩（Bonn）有威爾客（Welker），在桂廷根（Göttingen）有沃特佛里德·米爾勒（Otfried Müller），在柏林有曷魯華德，而在羅馬學院的幹事是奔勞爾·布勞恩（Emil Braun），雖不是純粹的學者，但是是很殷勤周到的導師。布勞恩是認識了沃妥央，布龍，史特方尼（Stephani），危舍勒（Wieseler），史它克（Stark）及其他諸先覺所得到的考古學的經體之最為必要的。在有了非難的若干年後，一八五六年海因里虛·布龍（Heinrich Brunn）繼布勞恩之後，考古學研究由舊時代諸學者之教育，在德國諸大學內愈見成熟，從大學出來的年長的學生（Ragazzi）以非常的勢子來進考古學院；這些大都是在布龍指導之下受教，恰如一座大學院一般。又由普魯士政府之充分的援助與安置旅行生之故，此學院愈見成爲了有益的存在。但此學院的活動不僅限於年青的考古學者之養成，與出版諸種定期刊行物（‘遺物’，‘年報’，‘會報’ Monumenti, Annali, Bulletini），而在某種意義上，是舉行了自曷魯華德以來的稱爲遺產也可以的兩種事業。

第一，是從新制作散在各處的古物的目錄。在羅馬方

面，大抵是學院的學生們來擔任這件事業，本多爾夫(Benn-dolf)與苟納(Schöne)兩人制作拉特拉諾博物館的目錄，胥來伯爾(Schreiber)擔任魯德威虛的聚集品，馬池(Matz)與封·都恩(Von Duhn)擔任羅馬散在的古物，又稍稍遲一點的是亞美隆易(Amelung)與培特森(Petersen)擔任凡登凱諾博物館的目錄。在拿坡里方面則有赫爾畢胥(Helbig)作成其繪畫的，海德曼(Heydemann)作成陶器蒐集的目錄。北意大利的多數博物館是由杜池客(Dütschke)記載費冷翠的是由亞美隆易(W. Amelung)記載了。在雅典方面，克苦勒(Kekulé)擔任‘特舍邕’的古物，海德曼作種種小聚集品的目錄，法蘭西學會會員也援助了這件事業，珂里良(Collignon)作陶器的，馬爾它(Martha)作燒泥像的，李德爾(Ridder)作青銅器的目錄。在繆痕方面沃安央作成陶器聚集的目錄，布龍作彫刻館的，在柏林則曷魯華德，佛里德里克士(Friedrichs)，瓦爾特士(Walters)，孔采(Conze)，虎特溫曷勒(Furtwängler)；在俄羅斯的聖比得堡則有史特方尼(Stefani)，從事於此事業。又西班牙之彫刻由胥布奈爾(Hübner)記載，米海里士(Michaelis)聚成了英國各地散在着的大理石彫刻。需要非常的精勵與自己犧牲的忍苦的此等目錄編纂事業是由發掘的鋤頭所經手的事業之不可缺

乏的補充。而此事業之大部分都由德國人手裏做成了，這一方面恐怕是由於德國人的性質與德國各大學的科學的教養（以同樣的理由，像整理希臘拉丁之古典的批評校訂的材料 apparatus criticus 的難事業也多半是出於德國人之手），然而主要的原因還是在曷魯華德的先例與學院之感化。所以關與於此事業的法蘭西人也是雅典的法蘭西學會的學生。意大利人缺少獲得這種訓練的機會，因而從事於此類工作的人絕少。只有鳩舍培·瓦侖丁奈里 (Giuseppe Valentinelli) 把威涅司的陶器，菊芳尼·雅塔 (Giovanni Jatta) 把魯屋 (Ruvo) 的陶器，安東尼沃·梭曷良諾 (Antonio Sogliano) 關於彭拜的繪畫，各各做成了該項的目錄；這可要算是例外。英吉利又各自進行了他自己的道路大英博物館作成了彫刻、古錢、陶器的精良的目錄；就中古錢的聚集是由普爾 (Pool) 赫德 (Head) 及其他所制成的，最爲精到。

學院的第二個大事業也完全是屬於曷魯華德所着手過的方面。曷魯華德認識了制國的緊要。他想追溯前蹤，制作各種圖集，把同種類的作品盡可能的範圍安全地集合起來；他自己便做了奔屈魯斯幾鏡的圖集。希臘陶器因爲數量極多，有須行選擇的必要。奔屈魯斯幾骨壺只是把圖畫集錄了。以希臘金石銘記集成 (Corpus Inscriptionum Graecarum)

rum) 爲模範，更進一層的方法的之準備事業着手於拉丁的銘記集成；這樣的集錄是怎樣必要而不可缺少，已經是明瞭了的。布龍於奔屈魯斯幾骨壺圖集加以新的資料而再行纂輯了。學院於一八七四年成爲德意志帝國國立的機關，財政上的情形比從前更好。便立即又着手於許多新的事項。來因哈德·克苦勒 (Reinhard Kekulé) 赫爾曼·封·羅典 (Hermann von Rohden) 與佛郎池·溫特爾 (Franz Winter) 共同出版古代泥像之圖集；羅馬的石棺由佛里德里虛·馬池 (Friedrich Matz) 着手。馬池夭折之後，卡爾·羅伯特 (Karl Robert) 繼續其業，又亞力山得·孔采 (Alexander Conze) 與其他的人們同受維也納學士院之委任，出版了亞迭加墓碑浮雕集。遺物種類之選擇大抵是由於與之適當或希望它的學者之有無而決定，佔有遺物之大部分的立像，胸像及陶器均留着尚未出版。由此學院刊行的繼續的出版物，那表示着假如沒有充分的資力與熱心的工作員之集團與自甘犧牲的精神而從事的工作者，那是不可能的。一直到今日只有這個學院在担当着這一方面進行，不消說它也不是壟斷。別的多數的研究所，別的國民一定可以尋出大家都來共同協力而担当的廣大的分野。又近來有鮑爾·亞倫德 (Paul Arndt) 與其同志諸人在着手作彫刻的寫真集。

在這兒想附帶着說出的，是羅馬考古學院是今日十分隆盛着的羅馬金石文研究的搖籃。這些的研究是巴妥羅繆·波爾葛幾(Bartolomeo Borghesi)伯爵起初德慈學院從事的，在他的保護之下沃勞士·客勒曼(Olaus Kellermann) 湮得沒頭於其研究。其後特沃多爾·蒙牟森(Theodor Mommsen) 威爾赫牟·恆村(Wilhelm Henzen) 也著手於金石學的研究及探訪旅行，遂成其‘拉丁金石銘記集成’(Corpus Inscriptionum Latinarum) 的大著。這集錄事業，由蒙牟森這樣的人得到毫無遺憾的指導而成就了的原因，也不外是由於葛華德明透的洞見與不撓不屈的勢力，在柏林學士院不倦地把這種計畫提出由於長期間的抵抗而終於得到了的勝利的結果。大事業之勞苦與其完成費了半世的歲月，在這期間中後來是集合了幾多年青的研究者。羅馬的部分後來恆村死後是由克里史因·胥爾森(Christian Hülsen) 繼續的。這件記念的大事業終把羅馬考古學的研究全然改造了。

*

*

*

羅馬的貴族江伯迭史它·杜·羅西(Giambattista de Rossi) 一八五〇年以來在羅馬學院大為活動，“集錄”的準備事業他也在從事。因而與蒙牟森、恆村等在其當時便成了知交。他的研究的重要的題目是‘基督教考古學’。這一方面

的研究在學院裏是把它除外的了，畢竟是因爲想避免與法皇廳的役僧們的不愉快的交涉。然而杜羅西把羅馬地底墓(Catacombe)再行發見了，因而考古學的全然新穎的一方面便開拓了出來。

至紀元後第三世紀三百年間羅馬耶穌教徒之地下‘休息所’(Coemeteria)的地底墓，在羅馬市街的周圍多數的散在着，第十六世紀以來成爲了調查研究的目的物。一六三二年馬爾它生長的安東尼沃·坡菊(Antonio Posio)之基礎的著作‘地下之羅馬’(Roma Sotteranea)已經出現了，這是三十年間長久的勞苦的產物。但是此等古時代的研究，大約是不運的星宿在引導罷，終竟不曾達到有名的殉教者或聖人的墓所。此等人埋葬在何處的地底墓多是知道了的，中世的初期巡禮者和信者很多的跑來參拜，但不幸終不曾發見。最著明的墓地之一是在亞比亞道(Via Appia)的地底墓，此處是以二五八年殉了教的法皇西克史杜士(Sixtus)二世墓之所在地而有名；依照創建此廣大的墓地者之名，有時稱爲聖千奇里亞(Sta. Cecilia)或加里克史杜士(Calixtus)的地底墓。一般是在聖舍伯史匡諾(San Sebastiano)寺附近搜索，實際上那兒是有地底墓的；但此等聖者的墓終竟沒有發見。其他的地底墓都是這樣的情況。到第十九世紀的中葉，我們

的關於地底墓的知識只是有簡單的壁龕的普通的通路，有時其通路擴大而成爲有美的裝飾的墓室。

· 一八四一年，法皇葛列哥留士十六世以地底墓監督之職命有學識的耶蘇僧鳩舍培·馬爾奇 (Giuseppe Marchi) 担任，他對於這項便熱心地開始研究起來。他的意見以爲古代的基督教徒是利用了‘頗差拉那’ (Pozzolana) 石的石廠爲其墓所的，其證據是柔軟的‘頗差拉那’的土處沒有地底墓的存在，而地底墓的存在，總常在凝灰岩中；又以爲即在這石廠中，以前舊有的坑道不見使用，往往只是和這成直角的複雜的狹道才是作爲死者的‘休息所’而鑿成的；他雖然墮入了這種謬見，但是馬爾奇實在是後來出世的大學者，即始終是他的同伴研究旅行者年青的羅西之先驅。羅西比他的指導者更有廣大的見識與科學的研究與銳利的觀察力。中世初期的巡禮者文錄的徹底的研究（就中有名而且重要的是愛因幾德侖 (Einsiedeln) 僧院之巡禮指南）與初期基督教徒及關於教會的文獻之組織的研究，關於地底墓的位置與其相互的關係上對於他給與了一個與從來全然異趣的新的見解。就這樣他達到了一個結論，以爲西克史杜士的地底墓應該比聖舍伯史匡諾還要更向近於市街處去尋求。在他所推察的地點附近很普遍的綿密的搜索了，在一八四九年終於發

見了在大理石的一個斷片上記着有“……奈留士殉教者”(……nelius martyr)的文字的。羅西又一方方從文獻上得知二五一年被殺的殉教者珂爾奈留士(Cornelius)是葬在西克史杜士地底墓之一部，受過了特殊的尊敬的；因而他愈得到想把那確實的地址闡明的期望。在這個幸運的發見上得到了力氣，當時僅僅二十七歲的年青的學者(羅西)懇請法皇畢沃九世把那石片發見處的‘葡萄園’(Vigna)買得，終竟由法皇得到了要他繼續調查研究的命令。

就這樣對於基督教考古學上年年歲歲添上了新的章節的幾多有光彩的發見便開始了。第一先闡明了的是第四世紀基督教儀決定後，法皇大馬穌士(Damasus)看見幾百年間參拜殉教者之墓的巡禮不絕的增加，為調節之便起見，穿了一個以石壁圍繞着的大的豎穴，在這兒設着寬廣的階段，達到各聖人與有名的殉教者之墓，使巡禮者能夠成為一直線的前進；因為這樣的原故，一方面便很破壞了不少的無名的死者之墓，而地底墓的主要諸室又由有大的穹窿的特殊之通氣孔，以採納空氣與光線。在前的發掘上真可說是偶然的，不僅此等豎穴不曾遇見過一次，即於細探的通路遭遇着石壁的時候，都以為是已經達到地底墓的絕底了。假如在以前把此等石壁之一取掉了時，杜羅西之發見怕早在數百年

前便已經成功了罷。

杜羅西所打通的最初的大墓室是聖珂爾奈留士之墓。在這兒又有一個斷片的大理石發見上面有‘珂爾’（Cor）與其稱號‘奔普’（Ep. 監督 Episcopus 之頭書）的字樣，這和以前偶然發見的石片文字中之人名‘……奈留士’（nelius）剛好成爲完璧。杜羅西由巡禮文錄得知此珂爾奈留士墓室離聖西克史杜士墓室之一主室有若干的距離。於是他把地下的狹窄的通路形成着好幾階的處所熱心地搜索了，凡其內部所埋塞着的土砂挾雜物都不能不徹底的淘洗過一遍。就這樣第一次所發見的是聖幽舍標士（St. Eusebius）之墓。後來壁上的題銘漸次多了，都是昔時篤熱的巡禮者所藉以表現其感情與其希望的，在戶口近處有‘書史杜士’（Sustus）的字樣現了三次，幸運的發見者之期待便愈見加多了。這個戶口實在是通達西克史杜士地底墓主室的正門，是法皇大馬穌士在第四世紀的後葉初半所造。在其背後那非常破損了的主墓發見了。那周圍簡單的壁龕上有第三世紀羅馬僧正十一人之墓。在墓外側的大理石板上，有用當時羅馬教會公用語的希臘語的記名，但無何等其他的官階或由法皇所贈與的榮位。西克史杜士墓側左隅有一道小門，由所謂‘法王墓’（Camera papale; Cubiculum Pontificium）通到隣接

的采西里亞 (Cecilia) 堂。這位女聖人的墓龕不消說是空的：因為八一七年法王巴司克里士 (Paschalis) 一世恐世道之愈亂，便把遺骸遷移到‘屈拉司特危列的聖采西里亞寺’ (Sta. Cecilia in Trastevere) 去了，那兒有史特芬那·麥德那 (Stefano Maderna) 擬扮的采西里亞殉教時之姿勢的有名的彫刻。但是地底墓的圓形屋頂的壁上有第六世紀乃至第八世紀畢桑池式的繪畫，這很足以證明幾百年間的巡禮者對於此女聖人的崇敬。就到現今每逢十一月二十二日聖采西里亞之祭日在此清掃了的空虛的地下的堂內，也還行着莊嚴的祭儀。

就這里杜羅西的地底墓最初之研究過去了。但此德出的可尊敬的發見者——他的唇間時常不離‘培妥 (Peitho) 之一語，凡是在聽過他說到自己最近的發見與其將來之目的的人們心中，那時的記憶會永遠留為愉快的記憶而保存着的。此後多年他曾從事於他所研究的精細的記述。要更詳密地敘述，地底墓的構造或其裝飾，特別更要論到那裝飾的意義，那是逸出了本書的範圍。又如一個地底墓怎樣精細的調查過後又怎樣移及其次的地底墓，我們關於地底墓壁畫的知識怎樣次第的擴張了之類，像這樣關於地底墓的研究史本書現在也沒有涉及的餘暇。只是在這兒把約舍夫·威爾

伯特(Joseph Wilpert)的努力留在記憶裏罷。然而在基督教考古學上,對於其創始者,汪伯迭司它·杜·羅西之名不能不長久地表示尊敬

第五章

東方的各種發見

里却·列普修士 (Richard Lepsius) 最初之研究是關於意大利的方言的，他在三十年代有一時做過考古學院的事情，當過幹事。而且在巴黎時，這位年青的學者由香坡里邕大發見之結果，已經在注意於可解讀的埃及繪形文字的研究了。朋任 (Bunsen) 很熱望着想使考古學院的調查事業中包含着埃及的遺物，勸列普修士繼續着這一個分野的研究。列普修士的埃及研究實際是由一八三七年對於香坡里邕解讀之修正起始的，在其研究方法上很表示了多大的進步。就這樣他是走進了他獲得最大的成功的道路了。

埃及遺物之研究自拿破崙遠征以來（參照第二章）除

掉繪形文字的解讀外，並無何等重要的進步。然而一八二八年香坡里邕與羅舍里尼(Rosellini)的指揮之下所送出的法蘭西與杜司加那共同的探險隊於一年之間(一八二八年十月至同二九年九月)蒐集了不少的資料，又由香坡里邕解讀了記銘，在埃及歷史知識上促進了沒大的進步；作此記銘之模寫正是他計畫中的主要目的。遠征隊由非列島更往前進，走入有巨像的亞布·金貝爾(Abu Simbel)，更遠達瓦底·赫爾沙(Wadi Halfa)香坡里邕終在當時以前過當地評價了的妥列米·羅馬時代彫刻之遺品(例如典德拉之類)與朗牟舍司時代純粹的埃及遺物之間，認出了很大的差異。在美術的領域內重要的新結果却差不多沒有看見。但是‘朗美孝牟’(Ramesseum)是上了注意，特培諸王陵墓的內部經過了調查，又美牟弄巨像(Memnon-Kolosse)是亞門諾非士(Amenophis)三世像已得到了確定。貝尼·赫桑(Beni Hassan)的墳墓有單簡的原始朵里亞式柱，因此喚起了多大的興味；香坡里邕以為在這兒可以發現希臘朵里亞式柱之祖型；因為他是確信着希臘美術全然與埃及的一致而發達了的原故。然而廣大的調查的分野依然是遺留着的。特別是說到要整備財源，像先得到許可而行發掘，那從來的都只是小規模的而已。然而由亞力山得·封·洪波爾特(Alexander

von Humboldt) 及朋任的盡力，有列普修士來著手此項事業，關於其財源上則得到佛里德里虛·威爾赫牟 (Friedrich Wilhelm) 四世 (計畫比實行尤長的人) 之援助，於是一八四三年至五年前後三年間便得以從事於在埃及的大規模之學術的探險，列普修士當時僅三十二歲，被推為探險隊之指導者，率領着建築家 (其中有奕爾布康 (Erbkam)) 園工及其他助手之一團。此次的探險不像從來那樣，單就表現在外部誰也可以觸目的遺物來調查，來搬出；它的目的是在必要時還要實行發掘而從事研究。長期的計畫無須乎急速的行動，例如調查門非司及其墳墓費了六個月，在特培之廣大的遺跡送了七個月，又在非列島及其附近滯在了一個月。除掉金字塔與貝尼·赫桑之遺物外，從來只是新帝國及更後代之遺物經過調查；古帝國時代無數遺物之發見，實是這回普魯士探險隊所獲得的最初的最大的成果。這有光輝的古帝國時代之最顯著的證據的‘金字塔’，其數增加到六十七座，從來所未曾知道的墳墓之一樣式‘馬司它巴’ (mastaba) 有一百三十個之發見。香坡里邕本來是不大相信埃及美術之非常古遠的年代的，但我們關於這項的知識現在是追溯到了四千年前。亞美奈牟赫特 (Amenemhet) 三世有可認為調節尼羅河水之大池的法邕牟 (Fayum) 麥里司湖 (Moeris) 的開鑿

者之可能；又檢查了王的‘金字塔’及列普修士誤以為著名的迷宮的建築物，得以推究出對於河堰的計畫。其後在河幅狹窄處的上埃及，同王的尼羅水衡(Nilometer)發見，證明了尼羅河之高度在當時比現在約高七米突。在中埃及發見了古帝國末期的墳墓之橫穴〔例如孔奔·奔爾·亞克麥(Kom-el-achmar)〕及更在南方的後代墳墓。特培廢墟中‘拉美孝奔’及郎奔舍士二世之橫穴陵墓，及在更遠的南方的有巨像的亞布·金貝爾之石窟神祠也經過了充分的調查。探險隊更越過埃及國境，更向南方達到加爾杜牟(Khartum)彼岸的奔屈比亞(Ethiopia)，連西奈(Sinai)地方也調查了。

以上是探險範圍的大要。此結果於埃及國土之歷史上有最重要的寄與。無數的‘加爾土緒’(cartouch)蒐集了一八五八年作為‘王書’(Königsbuch)而公刊，久為研究的基準。又革新王亞美諾菲士四世之存在也明瞭了，王的面貌在特爾·奔爾·亞麥那(Tell-el-Amarna)上才朦朧地認識了出來。就這樣我們的歷史的知識增進了對於美術史的了解，即關於埃及美術之各大時期，由古帝國時代降至妥列米時代及羅馬時代，又才漸漸的鮮明地認識了。與此等相聯關着。建築方面也才由專門家着手了批判的調查。壁面之浮彫與銘記熱心地模寫了出來，做出紙型與描寫圖，對於言語，宗

以及日常生活之狀態貢獻了有價值的知識。由此探險之結果，埃及學始得到把面目全然一新的基礎，這是無庸再贅述的；由收集了根本史料的有大圖版插入的書籍之出版與柏林的埃及博物館之組織，其結果便立即得以爲一般學界所利用。

*

*

*

安息的美術最初顯現於我們的眼界的，與列普修士及其同事從事於埃及探險時約略同時。由此地方的主要都市莫蘇爾(Mosul)遠望，迭格里司河左岸廣大的地域展陳於眼下，其間不規則的土丘四處散在着。以前的旅行家——琴奈爾(Kinneir)，里緒(Rich)，愛因司渥司(Ainsworth)——已經注意到此頂部平坦周緣峻峻，有時其邊際現出崖石的土丘，以爲是有廢墟覆被着的；並且也推測到莫蘇爾對岸苦窳季克(Kuyunjik)與奈比·幽虜司(Nebi Yunus)〔月那(Jonah)之墓〕羣丘中，必有古代尼奈貝(Ninebeh)之遺趾。然而認真地開始了研究的功績的，是應該歸之於鮑爾·奔米爾·波它(Paul Emile Botta)一八四三年以來他做着法蘭西領事駐劄莫蘇爾，有名的東洋學者巴黎之幼留司·摩爾(Julius Mohl)是他的有教養的友人，也是他的庇護者。波它在苦窳季克所行的發掘沒有收到成果，他排除了地方官

憲與莫蘇爾的巴夏的麻煩的噪聒，由一八四三年至翌年，更在北方十六軒的平原東界近處之珂爾沙白德 (Khorsabad) 舉行發掘，在此處他便收了多大的成功。在雄大的階段狀臺地之上，沙爾恭 (Sargon) 王七二〇年征服巴比倫之後，作為夏宮或可稱為費爾塞幽 (Versailles) 的，所建的宏壯的宮殿從那兒現出了。此地稱為‘都魯·沙魯琴，(Dur Sarukin)，意即‘沙爾恭之丘。’入口有有門的大的中庭掘出了；華麗的廣堂，曲折的通路，房室等與之相隨屬；又於宮殿之一部分有自成爲一區劃的三區之別院，也有作為神殿用的階段塔之遺物。單純的磚壁有時覆以以帝王傳記爲主的雪花石膏的浮彫，又有時覆以有色彩的陶板。入口門次有巨大的牡牛與獅子守護。這實在可以說是別開了一個新生面。波它不庸說便立即努力着找尋此等彫刻物之保存所，他趕速的把它們送到巴司拉 (Basra)，一八四六年從那兒又由法國軍艦載往亞吾爾 (Havre)，一八四七年二月平安地到了巴黎。其中，有門側的大像一對。但到達巴黎的只是那送附品中之一部分，其他的大部分在由迭格里司河隨流而下時，不幸沈沒於河底去了。一八四三年秋，波它與圖工佛郎丹 (Flandin) 協力，將此等結果編成大的書籍公刊於世，其中關於喪失了的品物也有記錄。但此重要的遺跡之建築上的研究倘還很

不充分地殘留着。數年之後（一八五一乃至五五年）法國領事普拉司（Victor Place）與建築學者妥默士（Félix Thomas）企圖要補此缺陷。由他們的深切的考究，終得以把這古代的宮殿復原在圖上，就這樣才得把安息建築之特徵闡明了出來。

受了這波它的大成功之刺戟，英吉利的旅行家兼新聞記者賴雅德（Austen Henry Layard）想效法其幸運，由君堡駐劄的英國大使康寧爵士（Sir Stratford Canning）得到了一切的費用。一八四五年賴雅德選定尼牟魯德（Nimrud）的大的遺物堆積丘爲其發掘地。此地之苦邕季克之南約三十杆，是他在以前旅行時已經注意過的處所。此地是古代都市加拉（Kalah）的遺跡，便立即發見了。最初之發掘是在不懷好意的地方官憲，由迷信而來的熱狂者，更由有盜癖的四隣的種族等所生的不斷的障礙之下繼續着的，此等困難到翌年都還不見止熄，像人面牛身巨像的頭部之發見尤其增長了全地方的大的激昂。然而工事次第進行着，一八四六年夏，由康寧爵士作爲向大英博物館的寄贈品送出了最初的品物，渡往倫敦。於是由博物館又得到若干經濟上的援助；不幸的沒有畫工的幫助，到那年秋天發掘工作便不能再行開始了。遺物的多數都是損傷破壞到了不堪輸送的程度，賴

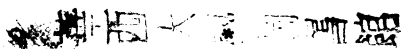
雅德也不能不在那兒處置。又因無建築學者的同行，關於尼牟魯德遺跡之建築，我們可以說無從知道。同年十二月彫刻物的第二批上了船後，就這樣把尼牟魯德的調查告了終結。此處所發見的宮殿與珂爾沙白德的酷似，有浮彫的雪花石膏壁面還保存其原狀，或則在以前墜落了還原樣地在地上橫陳；又有同樣的巨怪的獸像作門口的守護。但其彫刻的形勢，其保存尚好的各種彩色，比較上規模還要宏大，還能與人以更深的印象，有更強的特質。此等廢墟比前述的宮址更古，約在一世紀半以上，可以上溯到安息最初之大勝利者亞蘇那幾巴爾王(Assurnasirpal)的時代。賴雅德所發掘的‘西北宮殿’是王於八七五年至六八年所建設的，‘中央宮殿’則是王子沙爾曼那沙魯(Salmanassar)二世繼續建立的，這也是賴雅德所發掘了的地方。特別有名的發見品是‘黑色方尖碑’(Black Obelisk)，這可以說是王的治世中三十一年代的繡像年代紀。未完成的‘西南宮殿’時代稍後，其浮彫與珂爾沙白德的樣式恰相似，此宮殿乃六七年頃由亞沙爾哈東(Asarhaddon)王所營造。此豐富的蒐集品全部歸了大英博物館，賴雅德的大出版物與平易的記述，在引導關於安息美術的一般興味上很有裨益。

然而賴雅德沒有以此終止。一八四九年受了大英博物

館的依囑，他又在苦邕季克丘發掘了。此處是先在一八四七年的試掘收到了多少的好結果，但終竟放棄了的地方，賴雅德這回更以大的規模一直至一八五〇年繼續了他的發掘。他的努力在此處也得到成功，其發見遺物無庸說是又歸了大英博物館。此次是屬於安息帝國最後的時期，即比較尼奈貝宮殿遺址還要遲七世紀，是桑海里布 (Sanherib) 王與其孫亞蘇爾邦尼巴爾 (Asurbanipal) 王所代表的時代的遺物。外觀上與其他二處遺跡之發見品差不多沒有甚麼變化，然而新的且更有活氣的精神在此等彫刻中一貫地表現着，很有想脫去舊的規範與法則的努力。例如在脊柱受了致命傷的垂死的牝獅子，那臀部已陷於虛脫的狀態，但還把頭與肩昂舉起來作最後的咆哮的那個浮彫，那比古代安息彫刻的任何作品都是還要遠勝的傑作。數世紀間依據着硬化了的儀型的藝術，在其終末期之將近，却於生物觀察與描寫更發揮了一段生動之妙；這真是美術史上的一個例外的現象。這樣變例的現象，有人以為是衣沃尼亞美術的影響使老衰了的安息美術返老還童的，那倒也無足驚異。不過所可疑的，只是在第七世紀的初頭，衣沃尼亞人的造形美術是否已經在發揮這樣強壯的勢力。

四十年代所表見的此等安息的發見，對於我們是表示

出了一個隔離着的帝國的宮庭藝術，以各個明顯的發展階段，互三世紀間蟬聯不絕地經過了的痕迹。此藝術之影響遠及凱布羅司(Kypros)，一八四五年魯德威肖·羅司(Lnbwig Ross)在該地發現了現着沙爾恭王像的浮彫碑板。安息美術屬於紀元前一千年代，比埃及的更要遲得許多。然而在解釋那起源性質不分明荷默時代之美術上，它尚有充分的古遠足以使人想在安息方面求得一些光明。龍培練爾(Adrien de Longpérier)先在這一方面研究，後來海因里虛·布龍也走上了同樣的方向。



小亞細亞自一七六四年匡德勒(Chandler)的衣沃尼亞探險以來成爲了屢屢爲人所弔訪的處所，而特別以英國的旅行家爲多。他們是以地理學上的觀察或是以尋求默示錄中‘七教會’爲目的的；其出於考古學的興味的旅行可以說是到了夏爾·特克先(Charles Texier)方始再現；他自一八三三年由法蘭西政府之命在小亞細亞前後旅行了七年。不幸的是特克先的大出版是不注意的作品，由後來的調查屢次暴露了它的虛僞；不過那兒是有多數的建築和街市的平面圖示着的。屈羅亞司(Troas)南海岸的亞梭司(Assos)市的朵里亞式神祠，在美術史上加添了全然新異的事實，那

非常古樸的建築形式與簷緣或束間板上所表現的同樣古樸的浮彫，都是由附近的山中打出的脆弱的粗面岩作成，這些是使我們惹起了很大的興味的。由魯爾·羅顯特 (Raoul-Rochette) 之努力此等浮彫歸於‘魯涅爾’所有之後，那是屬於希臘彫刻的最最初期的品物，差不多是衆口一致的。然而亞米利加的建築學者克拉客 (Joseph Thacker Clarke) 受着美國考古學會 (Archaeological Institute of America) 的委囑，由一八八一年——一八八三年間實行了亞梭詞全市的再調查，把神祠的平面闡明了，發表了那是近於培里克列司時代之物。這正是一個教訓的實例，便是單由建築上或考古學上之任一項的研究不足以達到正確的結論；到今日我們把這建築作為第六世紀中特殊的地方的樣式而處理之，我想不會有任何人提出異議的了。菲尼西亞的愛山諾衣 (Aizanoi) 大神殿之遺跡 (在前久以為是希臘風時代之物，現今是定為赫德良帝時代之物)，安豈拉 (Ancyra) 的奧古蘇司神祠，及坡加池·珂衣 (Boghaz Koi) 與寧菲沃 (Nymphio) 的磨崖浮彫之類，可以算為特克先旅行的最重要的考古學上的獲物。而此等立即成為更完全的調查之目的 (參照後段。) 自一八四三年的四年間，在非立普·呂巴 (Philippe Lebas) 之下，法國又從新派遣了探險隊，但關於小亞細亞並無多大的

結果。一是因為政治上的關係此探險之結果完全成為斷片的形式，大規模地計畫着的著作也僅僅公刊了一部分而中止了。

又在此時，關於小亞細亞的知識最有寄與的，可以說是黎奇亞(Lycia)的發見。小亞細亞南海岸的海中突出的亞爾布式半島，因為是高山多的土地很不容易接近。所以從來人所吊訪的單只是沿岸地方。使徒保羅所上陸的米拉(Myra)，就中最引人的興味。舊的紀行，例如克拉客(Clarke)，魯德威虛·邁雅(Ludwig Mayer)，及波佛爾(Beaufot)等之記事，不單可以使人推想黎奇亞藝術品之特殊的魅力，並且很足以使人生出對於更進一層的正確的知識的要求。但查爾·費樂士(Charles Fellows)並非受此等書籍之感化，終成了黎奇亞的實際的發見者。生為富裕的銀行家之子，平生無何等職業的他，從早便開始旅行；一八三二年以來在意大利與希臘費了幾年的工夫。一八三八年春，赴史米爾那(Smyrna)，此後便旅行了三個月；這次的旅行北由培爾瓜蒙(Pergamon)，屈羅亞(Troya)，取道君堡；由此再到亞里亞(Adalia)，通過內地；終於經過緒里亞(Syria)，加里亞(Caria)及里底亞(Lydia)，而復回到史米爾那。關於以前的旅行家全然不曾知道的他，並無何等的豫想，把他所觸眼

的地方頗佳妙地用鉛筆畫了下來，在他的旅行記裏面。等回到倫敦後不久便報告他的旅行，陳列他的寫意畫時，他才知道了在自己所見聞過的地方有許多的新的事實。惹起了最大興味的是描畫着那依就山岩或由整塊的大石所成的墓表的緒里亞寫生圖，這些建築儼然就像把木造建築直接移寫到石上的一樣。又此等墳墓中多數的浮彫裝飾也受了注意。克桑安士(Xanthos)所謂‘赫爾皮之墓’(Harpy Tomb)的浮彫帶，在費樂士的畫中雖然十分的現代化了，也可以算是特著的重要品。

這個完全是豫期以外的收穫，使費樂士在他的報告“小亞細亞”(Asia Minor)的印刷終了之後，便決心以更完全地去研究黎奇亞的特別的目的，於一八三九年秋再去旅行。他以倫敦生長的，巴威的一位藝術家之子夏芙(Georg Scharf)爲畫工而同往。一八四〇年春在黎奇亞的四閱月間的第二回旅行使我們關於這個有無數廣大的都市之廢墟與墳墓的僻遠的國土之知識愈見豐富了。那在自然挺出岩石上所彫出的墳墓，有時表現木造建築，又有時表示衣沃尼亞式神祠之正面，浮彫中有很古的品物，也有呈現着特殊性質的後代樣式。特別是‘赫爾皮之墓’這回是比較更正確地描畫了出來，其中有可使人推測出衣沃尼亞之影響的美術上的手法，

又其表現也提供了有興味的問題。那木造建築之模寫把希臘建築與木造建築之關係的問題從新提起了來，還有以特殊之字體及未知的言語題誌着的記銘，對於言語研究者頗給與了困難的問題。就這樣費樂士攜帶他豐富的獲物歸國，一切都在他的新著“黎奇亞”(Lycia)中報告出來，在那裏面參加了夏芙的若干的插畫。夏芙的大畫，一八四四年由費樂士寄贈於大英博物館，其中有明示着在若干的畫圖或遺物上所殘留着的色彩的遺痕的。

此等新旅行報告使人生出爲大英博物館獲得克桑妥士的最重要的彫刻之希望，否，是使這種希望更新了。與土耳其政府辦了交涉，便草率地派遣了一個探險隊。此時假若費樂士沒有提供他的助力，這個探險隊一定會全然失敗的，但費樂士的關於土耳其事情的知識能夠把主要的困難克服了。一八四二年正月由他的請求，他指揮了英國海軍所提供出的水兵的操作在八米突高處的‘赫爾皮之墓’的浮彫，他得以不新加何等損傷，便搬運下來了。然而主要的發見是在那近旁的四角形的石砌的臺座，從此處發見了彫像的體部，四箇不同的浮彫帶，破風的浮彫，及衣沃尼亞式建築之遺物。此等都是屬於同一建築物的，初以爲是‘勝利女神的衣沃尼亞記念物’(Ionic Monument of Victory)，後來改稱爲‘奈

來德紀念物' (Neraid Monument) 了。水兵們在此操作中感着非常的興味。他等有一天做工回來，他們說好像看見一個非常奇妙的‘牧師與其書記’ (parson and his clerk) 的浮彫。那是被包圍了的要塞的一部分，有一個戰士從塔上把身體前倚而俯瞰着，在他的下邊又有另外的一個戰士；這個畫圖(英國教會中小役僧是立在說教壇下的)水兵們以為是教會的法事了。

費樂士及海軍士官們住在陸上的小屋，這是有平頂的木造的屋頂，由有木的圓柱支着的開放的大門，這個情形完全呈着古代黎奇亞建築的外觀，也很有趣。當時訪問過此處的一人胥普拉特上尉 (T. A. B. Spratt)——後來曾為海軍提督的人——對於此小屋生活所記述的，很足以髣髴當時的光景。

‘我們在此地時，此等彫刻物每日由地中發掘，再顯現到地上。此等遺物的搜索實在很足以使人興奮，其出土瞬間的熱情每每使人要讚嘆到那作品的美術的價值以上。大理石的各個石體發見了，把表面的泥土細心拂去時，出現的或者是美的女騎士，或者是陣亡了的戰士，或者又是東方的帝王，或者是被包圍的城寨。就這樣表現在那兒的彫刻家之技術，或關於古代克桑安士

人的歷史的古話，在多數的人中，惹起愉快的論議。這些會話實在是使曾為其伙伴中之一人的，終其生作為最愉快的記憶而長久追懷。又日中的工事完畢到了夜間，我們在我們的大本營，適意的土耳其式小屋中籌圍着火相集，屢屢以查理·費樂士為鄉導，手中點起火把，走到屋外去，想把晝間的大獲物：那神采奕奕的戰爭圖，或是缺頭危奈司女神，作深夜的賞鑑。（胥普拉特上尉，黎奇亞旅行記第一卷）

像這樣在短時日間得了非常多的獲物，裝成八十六箱，排除了沒大的困難運到遠遠的海岸去裝上了軍艦，遂送到了倫敦。

但是僅此還未滿足。這用意不周到的探險隊把地上築就的‘巴牙瓦 (payava) 之墓’ (馬墓 Horse Tomb) 上的大石不能運出，由一八四三年至四年更派出了準備更周到的一羣遠征隊，費樂士又為其隊長。有多數的人們和他同行，其中有畫家佐治·夏芙，建築家羅德·荷琴士 (Rohde Hawkins)，此外有為不能搬出的記念物作石膏型的技術家。終竟在二十七箱的包裹中把新發見物收着裝到船上了。物品是巴牙瓦及美列喜 (Merchi) (即奇美拉之墓 (Chimaera Tomb)) 的兩個大墓，多數的浮彫帶 (其中有表示着鳥屋中之鬪鷄圖

的，非常有趣）之外，和在非常遠隔之地的岩石浮彫的石膏型若干，

就這樣大英博物館的‘黎奇亞室’（Lycian Room），僅為隣室的‘奔爾良大理石’所凌駕，除掉維也納的吉爾巴西（Giölbashi）古祠的浮彫（參照第七章）之外，在全世界中完全構成了一個無可比肩的唯一的區劃。這個位置就是到了今日也還是這樣。黎奇亞美術的主要的遺物是屬於凱羅士王（Kyros）的時候至第五世紀末的時期的；此美術在希臘美術史上提出了許多疑問，同時又給與了許多解決；向小亞細亞的衣沃尼亞美術投與了沒大的光明。但不幸的是此等記念物在博物館中陳列得未能適應其重要的價值。這些品物雖然密集地混置着，應該同置在一處的也分開來陳列了，使人在它的研究上感覺着最大的困難；而且關於它的出版一向也沒有舉動。大英博物館對於這些品物竟連“古代大理石”（Ancient Marbles）的新的一卷都不想提供，羅德·荷琴士的建築圖不知去向，夏芙的描寫圖也長久不用，委棄於博物館的書庫中了。其主要記念物‘奈來德之墓’互三十年間也全未發表於世，其記事之出版也是由於個人的企圖。發見者之無定職，或許是黎奇亞彫刻受非難的一個原因；但是費樂士自身確是有受世間尊敬的身分的。他在拒絕金錢上的

就是進出也很困難的，要想從那壁面把那石板取出，那差不多是以爲不可能的事。但是在君堡有勢力的大使的辭書“不可能”的一字沒有存在。大使是在尼牟魯德助成了賴雅德的計畫的那位爵士史屈拉德弗德·康寧。三年後他克服了一切的困難，於一八四六年他得到土皇給予他勅令，允許把那浮彫板取出。不消說他立地便實行了。工程費了一個月，在同一年這‘冒索留牟’的亞馬松浮彫板 (Amazon frieze) 之遺物得加入大英博物館的黎奇亞收獲品中。此事喚起了世間上的沒大的興味，其後不久，美術愛好家的西部德意志的夏芙好仁夫人 (Frau Sibylla Mertens Schaffhausen) 在日內瓦的‘黑奴別莊’ (Villa di Negro) 發見了保存尚好的同樣的浮彫板；由其石膏型大英博物館員得以容易認出那是同樣的小壁的浮彫。這浮彫板疑即聖約翰之騎士於數世紀前由該處取來的。這些散逸了的浮彫板要想更有所發見的願望，是把任誰人都最強烈牽引着的。

這種念魅却了博物館員之一人，查理·妥默司·牛通 (Charles Thomas Newton)。他當時年三十歲，關於美術兼有博大的知識與銳利的感性，並且是平靜而不撓不屈的勢力家。他因爲要想確定冒索樂司 (Mausolos) 古墓之遺跡，對於赫里加那索司作了充分的研究，終竟達到了他的目的。他

在一八五二年得被派遣爲副領事赴米梯列奈 (Mytilene)，有一時又曾代理過羅德司 (Rhodes) 的領事。受外交部的指揮而行動着的‘東方’ (Levant) 的外交官生活之七年間，同時在別一方面是與寄送新蒐獲品於大英博物館的任務結合着的。在他去路的旅行中得於君堡小博物館中看見那美的亞馬松，已經有足以堅固他的希望之處；這明明是屬於‘冒索留牟’小壁的品物。又有其他之二三破片由羅德司民家的壁中發見了。但是牛通之得入布德魯牟城寨中，是在一八五五年的事；巨大的一對獅子像立即惹起了他的注目。這是鑲在臨海一面的壁上的，明明是‘冒索留牟’之物。現在是他認真做事體的時候來了。恰好晉敘爲史屈拉特佛德·雷德克里芙 (Lord Stratford Redcriff) 卿的大使對於牛通的計畫衷心地表示同意，這個事業實在不外是他自己前此的計畫之繼續。而且苦里米亞 (Crimea) 戰爭〔在此時舍瓦司妥坡爾 (Sevastopol) 剛好陷落〕事件之好的轉機在支持英大使的要求上，真是給與了很好的便宜。此時牛通在君堡，申普拉特亞 (Plataea) 戰利品中，發見了亞特美旦 (Atmeidan) 的蛇形圓柱，是全希臘寄呈遺物中之一。當時住在君堡的沃妥·佛里克 (Otto Frick) 與德淺爾 (P. A. Dèthier) 二人之德國學者看見了那上面的記銘而且把它解讀了。

在土耳其政府的勅令遲滯著的期間，牛通從事於‘冒索留牟’之探求，終於決定了那必然與英國建築家多那德森 (T. L. Donaldson) 在三十年前所擬定的地點是在同一的所在。但到一八五七年正月元旦，發掘才剛好開始起來。經受了九箇月的困難而且富於變化的工程，貴重的大理石的多數表露了；不僅是冒索羅司 (Mausolos) 與亞爾特米西亞 (Artemisia) 的像由其中無數的破片得以復原；還有波斯人服裝的騎者巨像之軀幹，屬於史珂伯士 (Skopas) 所作的東面的浮彫帶破片四枚，而且有三枚是互相連接着的。史珂伯士，迭莫太沃司 (Timotheos)，列沃夏來士 (Leochares)，及普里亞克西士 (Pryaxis) 之技術，在這兒出現了的比以前由倫敦的浮彫板所豫想着的還要更加優越。就這樣這第四世紀中葉希臘彫刻之主要的作品之一，我們得以看見的所可期待的最優等的品物，終以牛通的努力，全部蒐集到了大英博物館中；而在日內瓦君堡，及羅德司等地散逸着的品物也添加上去。如此多數重要的遺物附隨着貴重的衣沃尼亞建築而被發見了，在當時建築家的頗普爾威爾·白爾郎 (P. Popplewell Pullan) 剛好到來，他便着手於那復原的工作，但可惜關於這層他還未具有充分的資格。

但是此等大的結果也還不會使牛通滿足。次年冬他往

克尼多司 (Knidos) 舉行發掘。一個希臘都市之平面規模到某種程度勉強精確地知道了的怕要以這個曾經繁榮過的古代商業都市之廢墟為矯矢罷。但是最上的遺寶是可驚嘆的德美特爾 (Demeter) 之坐像，這正最好地表示着是雅典美術之有光輝的普拉克西特列士時代。其次是翌年夏間偶然有建立在僻遠的海岸的朶里亞式記念碑的發見，那兒是俯瞰着三九四年珂農 (Konon) 擊破了斯巴達的艦隊的戰場。碑上所冠置的以彭特里孔的大理石所做的巨大的獅子坐像真是非常可歡迎的大發見；因為石塊巨大的原故，裝到船上足足費了一箇月的工夫。最終的成果是牛通從巴諾摩司 (Panormos) 港又走向米列妥司 (Miletos) 之南，得到亞坡羅·菲列雪士 (Apollo Phileios) 神域，即‘迭底美邕’ (Didymaion) 前的行列路旁所配置的許多坐像之全部，十尊坐像與二尊獅子像由其位置的情形可以聯想到埃及寺院之廣道，此等是屬於衣沃尼亞反亂以前米列妥司的繁盛時代，即衣沃尼亞的首都與埃及保持着密接關係的時代之物。

在羅馬做了一年領事之後，一八六一年牛通又回到大英博物館，做了希臘羅馬的古物主任。該博物館之彫刻部不僅可以說自賽爾長卿以來，比由其他任何的工夫都最把內容豐富了的是由於他在小亞細亞的事業；而他對於新的遺

物之獲得上，便是任何機會都不肯放掉。下面的一例卽是最好的證明。一八六二年成了多數破片的一個遺像在危森 (Vaison, Vaucluse) 卽古代瓦菊 (Vasio) 發見了。所有者由鑑定人的忠告一八六八年十月向巴黎博物館求售，遭了拒絕，又才得到了大英博物館。當時牛通只是答應說能夠得到機會時，總期於及早的去檢驗，但是就那樣便放置下去了。所有者到一八六九年七月廿五日，又向兩博物館求售；此次更添送了一張小小的照片。巴黎方面以七月三十一日又再行拒絕了。然而認出了這彫像之重要的牛通，便回答道立地前來檢驗。於是就如他自己所寫的一樣，“我提起旅行皮篋，便往法蘭西。”購入的談判只費了幾小時，八月十一日牛通得以寫了一封通知書給那物主，說大英博物館願以二萬五千佛郎（一萬圓）購買。這個迅速購入的遺物是坡里克拉安士的‘甲都美諾士’ (Diadumenos)，我們由這個模作才得以知道的。羅馬法爾奈惹家之蒐集品，布拉加士 (Blacas) 之蒐集品，及巴黎布爾它列士 (Pourtalès) 蒐集品中之主要者，均漸次購入；與羅馬加司特朗尼兩家之蒐集品一共總計十萬磅（百萬圓）；這些不單是增加了彫刻部之藏品，對於黃金寶石彫刻，銅器，陶器等蒐集品亦大有所增加。牛通又獎勵海外的發掘，或承受其收穫品於博物館。一八九五九年他

由羅德司的比略提 (Biliotti) 沙爾泄曼 (Salzmann) 兩人，購得他們在加美羅司 (Kameiros) 古蹟所發掘得的古陶之有價值的蒐集品。海軍士官麥多克·斯密士 (R. Murdoch Smith) 與坡洽爾 (E. A. Porcher) 一八六〇年舉行古代凱侖奈 (Kyrene) 地方之發掘，收了大大的成功；發見了希臘風時代及羅馬時代彫刻之多數。關於奔屈魯里亞曾有最有趣味的著述的英國領事佐治·典尼士 (George Dennis) 於本格齊 (Benghāzi) 的凱侖奈的都市，也在為博物館經營着醒目的蒐集。建築家白爾郎在小亞西海岸的特沃司 (Teos) 與史明特崙 (Smintheion) 繼續着關於種種神祠的探究，一八六六年於普練涅 (Priene) 發見了許多的浮彫，這在當初誤以為是亞歷山大王奉獻的亞典涅·坡里亞司 (Athene Polias) 神祠之小壁；其實是屬於這神祠中的後代的裝飾。此等遺物都被送到大英博物館去了。

但是最重要的增加，還是基於別的一個大計畫之結果。古代世界七不可思議之一的奔非索司 (Ephesos) 之亞爾特米司 (Artemis) 神祠，是與‘冒索留亦’並稱的；這在三五六年赫樂士屈拉妥司 (Herostratos) 的火災後，又頗壯嚴地重新再建過。然而神祠遺址完全在濕潤的地面中埋沒了，迷失了他的精確的地點。一八六三年建築家伍德 (J. T. Wood)

由大英博物館與“愛美的協會”派遣去探究：經過了多年的困憊努力之後，到一八六九年才於愛雅索留克（Ayasoluk）丘下發見了這神祠的遺址。此處恰好是地學者海因里虛·凱伯爾特（Heinrich Kiepert）三十年前所已指示過的地方，在現在的地皮下六米突深的沼地中，費了非常的勞力的調查，繼續了五年（一八七四年迄。）一是由於右述的不幸的環境，又一是因為準備不充分的原故，發掘僅僅達到它的一部分的目的；而且毫無疑義的，特別是留下了不注意的工作的印痕。但其到達大英博物館的建築的巨大的斷片，上面用浮彫覆被的，實在可以說是最重要的品物。有最優美的彫像浮彫的圓柱之鼓材，有布里牛司所呼為“珂魯牟納·克拉特”（*columnae caelatae*）的遺物，還有與客累索士（Kroesos）時代的古神祠有同樣裝飾的柱的遺物，值得多大的賞讚，那是已經證明了的。這柱上的裝飾完全是新穎的成品，在比較第六世紀古拙的手法與第四世紀完美的藝術上，很能給與多大的教訓。但把此等巨大的彫刻斷片由那樣深的地中引上來的努力，是把整個的神殿平面之調查完全無視了的，於是這個問題便終竟得不到正解而結束了。爾來歸於英國所有的這個遺跡，空空地委於荒廢；使近時的探訪者發出了這樣的嘆聲：“現在是怎樣的狀態呢！眼前堆積物的荒廢情況足

以令人戰慄。廢棄物充滿於數百碼的長溝，完全呈示着放棄的光景。與其做出這樣的破壞，反是聽其埋於地中的，還要優勝多了。”這樣的話如想到由伍德之努力，使我們在大英博物館中得到這些遺寶上來，庸或未免過於苛刻；但是英國在它自己的名譽上，一定是感覺着有再行開始發掘以近時技術上之熟練而使它完成的義務。於是現在在舍西爾·斯密士 (Cecil Smith) 的有技能而且熱誠的指導之下，大英博物館所長久拋棄了的這件多勞的工作又從新開始了。這真是最可欣幸事。希望的是發掘的結果能齎與我們所希望着的各種的解明。

牛通所實行而促進了的事業，在第四世紀的美術上，可以說有與以前愛幾那及百賽之發見，培里克列士彫刻之獲得，在第五世紀美術史中所有的同樣的重要的意義。又迭底美邕之彫像，及奔非索司的亞傑特米司銅柱之古遺物，與黎奇亞的“赫爾皮之墓”，都是可以追遡到六世紀時代的。由費樂士，牛通兩氏努力之結果，大英博物館得以博得希臘彫刻之最顯著的莫德寶庫之從來的地位，而且保持着了。牛通在一八八〇年去職後，大英博物館中的該部門完全呈示了靜止的狀態，直到近時又才有多少的活動；和這相形起來，牛通的活動愈見覺得它的顯著。牛通同時又是英國的科學的

考古學之創設者。以前差不多只有古泉學的研究在英國很盛行，這方面的研究由普爾 (Poole)，赫德 (Head)，及其同僚以非常精確的方法從事着的。牛通在一八七九年成爲“希臘研究振興學會” (Society for the Promotion of Hellenic Studies) 創立者之一人，一八八二年又參與“埃及發掘財團” (Egypt Exploration Fund) 之組織，一八八五年雅典的考古學會之創設他也參與了。他在做大英博物館的所藏品的主事 (Curator)，對於一切的人，外國人也包含在裏面，都以最寬大的態度，執行其事務。這個可以爲一切的模範的寬大的態度，不幸不僅不能隨處遇見，而且就同在大英博物館中的其他的某部門便往往不能見到；這真是可以悲嘆的事體。

*

*

*

近時又從別的方面舉行了小亞細亞內地的調查。拿破崙三世對於凱撒之歷史的興味，助長了各種學術的事業之進步；一八六一年雅典法蘭西學會最顯著的學者之一人佐治·培羅 (Georges Perrot) 被任爲“瓜拉齊亞 (Galatia) 探險隊”的指揮者。此行的主要目的是在把安丘拉 (Ankyra 今之安果拉 Angora) 的奧古索士及羅馬神祠壁上滿刻着的由拉丁及希臘兩語所成的銘文，奧古索士帝所寫下的關於

他的政府的事體，要完全發掘出來，而且把它解讀。建築家瞿樂牟 (E. Guillaume) 與照相師德爾卑 (Jules Dellé) 與培羅同行。已經在三百年之上的以前，畢士卑克 (Busbecq) 曾把“安丘拉遺物” (Monumentum Ancyranum) 的拉丁文的一部分發見了，摸寫了下來；最近的旅行家又摸寫了那希臘文的一部分；但這記有最重要的記錄的碑石的大破片到這次才發見了。然而更勝於此的考古學上的重要的事項，是培羅及其一隊的加巴多克亞 (Cappadocia) 近旁的探險，在想再查特克杰所曾經目擊過而記載過的波瓜池-珂衣 (Boghaz-Koi) 的岩壁浮彫。這是表現着奇異的非希臘的美術的，寧可以使人想起美索坡得米亞的圖案，但同時却又表示着獨立的技術。在小亞北部，這種岩壁浮彫一直到史米爾那附近，處處都有存在；史米魯那的寧牟菲沃 (Nymphio) 之“黑岩” (Kara-bel) 的戰士像，已經是惹起過特克杰注意的。但是西比羅司 (Sipylos) 河上俗稱爲“尼沃貝” (Niobe) 的豈貝列 (Cybele) 之古佛留幾亞彫像，是全然異趣。在此等岩壁浮彫上，我們與太古的亞細亞民族美術相接觸；這些怕是在北緒里亞的希提特 (Hittite) 人的影響之下發展了的品物。自一八八四年威廉·來特 (William Wright) 的“希提特帝國” (Empire of the Hittites)

出世以來，在小亞細亞的全土所遍佈着的到底是多數人所想像的，希提特國民之政治的勢力，還是僅僅是它的文化上的影響；這個問題到今日都還沒有解決。一九〇六年秋，由伯林的修果·文克勒 (Hugo Winckler) 所行的發掘證明了波瓜池-珂衣實在是古希提特帝國之首都。多數記錄是用希提特與巴比倫兩語所記的陶簡，這足以使我們期待着，對於小亞細亞有史以前的諸問題得到何等的解決；石壁及彫像 (獅子) 之遺物也還有牽繫着今後之發掘者的地方。拿破崙三世的其他的計畫連馬基頓的探險也是包含着的，這一方面是培羅的同僚勒翁·惠惹 (Léon Heuzey) 與建築學者道美 (Honoré Daumet) 由皇帝委任了。其主要的目的在研究法爾沙羅士 (Pharsalos)，非列比 (Philippi)，及皮德那 (Pydna) 等之戰場。但惠惹把他的事業徹底的擴張了起來，把屈拉凱亞的多數的記念碑及種種的建築物也包含在裏面了。後者中可以舉出的是當時所不曾知道的南馬基頓的巴拉提察 (Palatitza) 附近希臘風時代之宏大的別莊之遺跡。在這一次，與建築家的協力表示了最大的效果。由法爾沙羅士出土的二婦人墓之浮彫，於其古拙的性質上，很有引起我們的興味的地方。有優良的出版物發行，此兩探險之結果已紹介於世。

我們在此應該記出一八六四年巴黎學士會員米勒 (E. Miller) 的它索司 (Thasos) 之旅行。其主要目的是關於碑銘方面的；又其發掘的結果在‘魯渥爾’增加了兩個衣沃尼亞美術的作品是屬於前亞迭加時代之物。其一為奉獻於寧英與亞坡羅的祭壇之小壁，由纖細古拙的手法所成；與“赫爾皮之墓”相近。其他的一個是極精製的非里士 (Philis) 墓之浮彫。這是法爾沙羅士浮彫中所表現着的所謂“柔艷式” (Pastoso) 的代表，布龍想由此去觀察出北希臘浮彫技術之特性。總之，這是特別纖巧衣沃尼亞式之一派。

*

*

*

在這期間中考古學界所開拓出的最北的限界是南俄羅斯的史凱特司族 (Skythes) 的國土。俄國政府向考古學上的探究，投了多額的經費。這是以發掘史凱特王或酋長之墓為其主要目的，是在接近克爾提 (Kertch) 的克里米亞，與海峽對岸的它曼 (Taman) 半島，或德涅泊爾 (Dnieper) 河附近的人工小丘的荒塚。以法蘭西的亡命客而就仕於俄國，且於古物有特殊興味的包爾·都爾魯克司 (Paul Dulruux)，一八三〇年發掘了克爾提附近的庫爾·沃巴 (Kul Oba 灰山)。這實在是土酋之墓，富有黃金之遺寶的第一次發見。藏在大的封土之下的石鑿的墓室發見了出來，室中有表示着

史凱特家屋風的木造屋頂。埋葬着的酋長的身體與墓壁表示着有以黃金為飾的衣裳之所在；奢侈的墓中裝飾由有浮彫的黃金桶，或同樣有浮彫的黃金刀鞘（其上有美術家坡爾那珂 Persiacho 之名）與“奔列克屈隆”（金與銀之混合物）製的大的兩耳壺，可以充分的證明。德尼泊羅河畔的諸王之墓，比此稍後，在魯多爾夫·史特芳尼 Ludolf Stepani 的學術的指導之下，由俄國考古學會調查了。其結果與赫羅多特士關於史凱特酋長墓的記載吻合，可以證明其大體無誤；河之右岸奔加特里奈斯拉夫（Ekaterinoslav）與亞力山大羅斯奇（Alexandrovsk）之間存在着的非常多數的墓中，有最大的封土者的若干也被發掘了。一八五二年至五六年，亞力山大羅坡爾（Alexandropol）村附近的“牧場墓”（Wiesengrabe），在開口的時候，才發現了此墓在前是已經被人盜發了的。一八六二年至三年在尼珂坡爾（Nikopol）附近庫爾干（Kurgan）之大丘，也發見同樣的事體，但此時盜掘者在那兒遇了災難被壓死了，在遺寶近處的羨道部發見了一個手持着洋燈的屍屍。廣的箭筒（gorytos）的黃金飾，刀鞘，又銀製兩耳壺等，均以希臘製造的浮彫裝飾着；這些是那主要的遺物。此外還有多數黃金的裝飾品。此酋長的配偶者的墓室內有一付有彩色的木棺，表示着從未曾見的技

術。

然則此史凱特藝術究竟起於何處呢？克里米亞墓中有無數亞迭加製的陶器，其大多數非常精美，可以證明雅典與史凱特人國土間，商業上之交通非常繁盛。又可以推察到，雅典的畫壺工人克生諾芳妥士(Xenophantos)恐怕是移住到潘迭加拜甯(Pantikapaion即克爾提)，所以亞迭加美術就這樣移植到了這兒。他的畫題即稍稍空想地完成了的“大留士的狩獵”，寧是表示着一般民衆的野蠻的(barbarisch)趣好。無論誰人在這些墳墓中所發見的主要的遺物，即大小的金、銀、‘奔列克屈隆’製的容器，華麗的黃金製裝飾品中，都可以感受到有與此同樣的影響。希臘美術之諸形式在此處與史凱特固有的事物相結合，把握着古代哥薩克(Cossacks)人生活的特徵而表現的地方，其精確處有足以令人驚愕。圖樣中有史凱特人之戰鬪。他們表示着或在交談，或在張弓，或在行痛齒的手術，或在以繃帶裹負傷的脚。在草原上我們更可以看見他們在以革繩絆馬，而馴習它的忙碌的形像。此等一切的動作完全是由實際生活寫出的。至於此外的希臘的事物則被樣式化，或表示着稍稍失掉生氣的樣式，有時竟有全然表示錯誤了的。但在另一方面，他們舉出了很美的純真的裝飾效果，又很會畫動物的像，那是毫無可疑的。黃金

小牌上的巴爾特諾士 (Parthenos) 頭部精確的複製, 明明表示着與雅典的關係; 此等紀元前四五世紀之品物疑是由亞迭加的輸入。要之, 這兒表示着亞迭加史凱特風 (Attish-Skythish) 之混合美術, 其大部分大約是由史凱特人國土中的希臘人或者是在希臘受過訓練的史凱特人 (例如波爾那珂 Pornacho) 所作成的。在雅典之次, 對於這華美的藝術有所貢獻的大約是衣沃尼亞了。把它的美妙處巧於模造出的偽物師也出現過。那“賽它法爾奈士之寶冠” (Tiara des Saitapharnes) 一事大約總還存記在一切人的記憶裏的罷? 此等異常的寶物是聖比得堡的歐米宅其 (Hermitage) 博物館的古物的誇耀; 在黃金製的寶飾上, 足與和此聚集品比肩的, 他未有見。書名“金美利人的波時佛爾之古物” (Antiquités du Bosphore Cimmérien) 的大出版物由帝室的編纂公佈於世, 又比得堡的考古學研究委員之報告在宣傳此寶物之價值上, 也很有力量。

第六章

希臘之神域

第十九世紀至六十年代初頭，幾乎不間斷地繼續着的考古學的發見之洪水，終以小亞的牛通之發見爲其一頂點，很有可以令人想起本世紀之初期。然而現在有短靜止時期到來，僅由隨時的單獨發見偶爾破其沉寂。

一八六二年奔爾恩司特·庫爾丘士 (Ernst Curtius)，建築家卡爾·卑迭賢爾 (Karl Bötticher)，海因里虛·史屈拉克 (Heinrich Strack) 三人，向雅典作了一次研究旅行。庫爾丘士特別以歷史地理的興味去研究所謂卜涅克司 (Pnyx) 之丘；卑迭賢爾向亞克羅坡里司上之建築物作研究；史屈拉克則開始了全部埋沒着的「狄儀索司劇場」(Dionysos

theater) 之發掘。——翌年春，於羅馬的卜里馬·坡爾它 (Prima Porta) 附近古代撒克撒·魯布拉 (Saxa Rubra) 之地，即君士但丁帝由此戰場之大勝而得到天下的地方，發見了里危亞 (Livia) 皇后之別墅 (Villa ad Gallinas)。在這兒有描寫着風景的壁畫，皇后之夫奧古蘇士帝的最有權威之彫像也發見了。這尊像惹起了非常的注意：因他鎧甲上表現着與宮庭生涯深有關係的浮彫圖像，又有鮮明的色彩的殘存。又於羅馬，也有奧古蘇士帝時代物的新發見。即一八六一年拿破崙三世所獲絕的拿坡里王家買得巴拉豈諾丘上法爾奈惹別墅 (Villa Farnese)，使建築家邊屈羅·樂沙 (Gietro Rosa) 於其所有地內發掘奧古蘇士帝宮殿之遺址。此發掘關於巴拉豈諾丘上之建築，特別是佛拉菲 (Flavii) 王統之宮殿給與了重大的智識。就中在六十年代終末(一八六九年)得到可喜的結果，即是發見了深埋在地下，因而保存尚好的‘黎菲亞之家’或‘日耳曼之家’ (Casa di Livia o Germanicus, Domus Liviae) 的一部。其有鴛鴦屋頂的三室及存着精緻而華美的特殊之壁畫，即在赫爾庫朗涅牟與彭拜城也不會見過。但此發見之大的意義是到後日才闡明了的。

像這樣就在第六十年代雖然不是全無發見——前章末

尾所已記述多於其後始漸見出版者除外——但畢竟是一個靜止狀態，這是不能不承認的。於是便生出了這樣的問題。“以前所已到達的地方是怎樣的？”“由此等多數的發見我們對於古代的資料如何變化了？”又“學術上其所貢獻之點如何？”

藝術考古學的貢獻

於此世紀之初，考古學幾乎全是由羅馬時代的資料研究着的，但現在地中海沿岸諸國之幾乎全部，即由西西里亞至小亞的希臘文化所存在着的全部地方都已入了我們觀察的圈內；由旅行，調查，發掘的方法已得以於學術有所寄與了。彭拜與亦屈魯里亞又增加上來，埃及與安息更把我們的觀察圈擴展到古典諸國以外了。

希臘美術現在已經不是全靠模作去認識，是由其原作自身可以充分去考察，已成爲了學術的研究之核心；又其發達的狀態現在是以明晰的輪廓表示着了。米克奈對於我們的希臘先史的知識略有所啓發；雷易里尼·曷拉西之墓（第四章參照）的內容於闡明荷默時代之美術上，頗有功用；小亞的岩壁浮彫例如荷默詩篇中的西比羅司之所謂‘尼沃貝’，也是屬於古時有史以前的時代之物（前章參照）。至於真正的希臘時代的美術，在前以爲是希臘美術家之名開始出現的六百年代前後才漸漸開始的，但此時代以後至亞歷山

德大王時代三世紀間的希臘美術，現在是比較的闡明了。

朶里亞式的建築爲西方(西西里亞及培司土牟)及希臘本土的多數神祠所代表了。衣沃尼亞式之例，比前者不僅無足稱述，且其初期之物尤屬完全不明；只有普練涅的亞典那神祠，卽亞歷山得大王時代之物，疑爲其正規的建築。然而卽僅僅以此等資料在使峨特佛里德·忍牟培爾(Gottfried Semper)那樣的天才構成出建築發達史之根本的要點，區畫出那主要的各個時期，也已經很充分了。又於歷史的思想雖然缺乏，但不失爲論理的組織的之思想家卑迭賢爾，以其鮮明的抽象的論法，把貫通於朶里亞式建築全般之研究，披瀝吾人之前；闡明了那建築各部之嚴密的相關，與其與祭儀上之關係。

關於希臘繪畫的基礎知識不能不說是全賴陶器的發見。陶器上所描寫的繪畫，假使把永遠消失了的希臘的大繪畫比成鮮赫的太陽，那這是很可以和青白的月光相比的。這種工藝品實在不足以代表那大繪畫的傑作，但我們由此纖巧的作品上所表現的那堅確的手法與謙沖的心情，覺得比赫爾克朗涅牟和彭拜的後代作品，還要更正確地體現着希臘的精神；使我們比單是古代文獻上的記述與原作者還能更密接地親近。此等陶畫在恢復消失了的的美的姿態上，培養

了我們的想像力。所以如里彭好仁 (Riepenhausen) 兄弟那樣有古典的教養的美術家，與同感的學術大家佛里德里虛·哥特里普·威爾客 (Friedrich Gottlieb Welcker) 協作，竟把德爾菲的坡里易諾妥士的大壁畫復原到了圖上。又奈屈魯司變的壁畫關於希臘繪畫的樣式的變遷，朦朧地使我們知道得一些；彭拜發見的亞歷山大得大王戰爭圖之發見，那雖然是鍍有細工，是以粗的材料所成的摸作，但關於以偉大的樣式，以歷史的事件為繪畫材料的作品才第一次給與了我們一個概念，後來不間斷地由彭拜所發見的繪畫把我們關於神話畫題的知識更加擴大了。

彫刻方面所獲得的更大。舍里弄特最古的束間浮彫或許還可以加以亞蘇士的迴簷浮彫帶，是紀元前六世紀以前的古物；即使那不是原始的的作物，但也是表示着非常古拙的技術的。其次是‘迭底美筵’的神聖道路上發見的重厚的彫像，亦非司的亞爾特米司祠的柱體上所加的非常古的浮彫，黎奇亞的赫爾皮之墓的浮彫——這兒在那束縛了的手法中有優雅的精神幽約地表現着——都足以說明第六世紀中間向各種特異的方向發達着的彫刻。在建築方面古來便有朶里亞式與衣沃尼亞式之區別，到現在根據此等新的印象就是在彫刻上也開始適用這樣的區別了。又於第五世紀的彫

刻，有兩種的區別認出了，即一方面是以愛幾那之遺品，我嶺普亞的某種，及舍里弄特後期之彫刻爲一類；而他方面是以雅典及非瓜典里亞之傑作爲另一類的區別；我們才知道了彫刻中的崇高樣式(Hohe Stil)。同樣赫爾加爾那蘇士，亦非索士及克尼多司之發見品闡明了於第四世紀被移植於亞細亞的美術；‘亞坡克雪美諾士’與梭佛克列士像是這中間的連絡。像這樣得着新的名點之後，進而與類似的作品作比較，希臘彫刻史的畫卷便愈見鮮明地在我們的眼前展開了。

‘希臘彫刻史’多數產出，遂致生出了“希臘美術史”限於希臘彫刻史的先入的謬見，或更使這種謬見加厲害了。其結果，遂使建築，彫刻，繪畫的三種美術本是有相互不可分離的結合之物的觀念，有次第消失的傾向。

如上所述，新的諸發見之連續是以亞歷山得大王的時代終結的。對於‘美羅司的亞佛羅季特’像，其應屬於第四世紀，或屬於第五世紀的疑問，始終沒有止息。這是因爲要把這像作爲希臘風時代之物，未免過於是佳作的原故。關於希臘風時代，我們的知識愈少，則對於此時代的造詣便愈見懷疑。我們的知識的大的缺陷不僅是在實物方面，就在文獻方面，因爲『盤缺如』的原故，也愈見顯著。在這兒以補充此缺陷的使命而開始新的研究的，是與黎戈爾（Ritschel）及沃

妥央 (Jahn) 同時代的朋恩大學的出身者，涅爾夫剛·赫爾畢肯 (Wolfgang Helbig)。赫爾畢肯作成了赫爾克朗涅牟與彭拜發見的壁畫的目錄(一八六八年)，其後更加廣博的研究，於一八七三年把它出了版。其結果之主要者是在該壁畫是羅馬時代所描畫之物；但除開極少的例外之外，是傳着希臘風時代的畫風的，只是技術稍稍軟弱，有的或竟是走入了岔路。據他的意見是：羅馬美術則與此完全不同，多數是粗惡的寫實的作品。為證明這個結論起見，赫爾畢肯對於一一的遺品都加了研究；這不僅可以說是希臘風時代文明史的最初的嘗試，而且希臘後期的美術，特別是關於繪畫的知識也由此奠定了新的基礎。大凡眼觀大局的人在初總是忘記了那微細的差別的；總要先由他奠定了大體的基礎，在那上面有新的發見加入，然後才佔有到它的應有的位置。又從別一方面來說，羅馬美術是把從前以為是它的所產的‘彭拜的繪畫，讓給‘希臘風’去了；又不久它更不能不縮小了它自己的範圍。

把這些新的發見物更加以科學的研究，那是由新時代的人著手了。德國舊時代的三大代表者：曷魯華德，威爾加，沃妥央，都在一八六〇年至七〇年間物故了，奧特佛里德·米爾勒於一八四〇年已客死希臘。只有海因里希·布龍留在

羅馬考古學院，在訓練着一些年青的學者；一八六五年他受了繆痕大學的招聘，把羅馬的位置讓給了赫爾畢肯去了。德國各大學的考古學講座之不間斷的增設也得以由這考古學院訓練完成了的青年學者中拔擢出適當的人物了。像這樣一直到德國的小的大學都有積有研究法上之修養的教授，又因考古學的教育之普及，遂使德意志的學術一時凌駕於各國之上。（此事即是外國人亦所承認的）。由是有多數的外國人特別是希臘人到德國各大學來遊學。雅典的法蘭西學會在亞美德·大必呂（Amédée Dadeluy）與麥米爾·畢爾虜夫（Emile Burnouf）之下，並無何等的活動，只是在巴黎多少有點法蘭西考古學的活動而已。在英國方面，當時考古學研究尙未組織成立，劍橋大學之初設考古學講座，都還稍在其後。意大利只時時在零星的事件上與新發展有些關係，而且其多數是與考古學院有關係的。但是近來漸次有先史考古學研究的徵象出現了，這是與希臘羅馬考古學全然獨立，寧是由自然科學與文明史的關係，而發展起來的（第八章）。又希臘人的興味差不多完全是限於金石學與古泉學的二者。

*

*

*

考古學的新的傾向同時也影響到了發掘的方面。以前

所發見的除彭拜以外都是個個的遺物或者個個的建築，就是牛通的大事業也具備有這樣的特質。但如克尼多司則是有全市的平面發掘了的，那當作例外。如南部奔屈魯里亞墓地的考古學上的發見多是由於偶然出現；所希望的是將來能有用意周到的科學的準備澈底的實行大規模的發掘。這第一要與通曉古代建築的有經驗建築家協力，過去的發掘在這一點上有許多是表現着大的缺陷。注意到這件事情的最初的人，是亞力山大·孔采（Alexander Conze）。

孔采是曷魯華德的弟子，卒業後，由一八五六年到七年間，航歷多島海最北方的諸島（沙摩掘拉客，因牟布羅司，命牟羅司，它索司 Samothrake, Imbros, Lemnos, Thasos）與列司波司（Lesbos）島，以補足魯德威虛·羅司的諸島旅行之缺陷為目的。此旅行中別無何等發掘，但所新得的東西却很不少。（在當時舉行發掘的想念一般也是很稀薄的）。他從米迭侖奈（Mytilene）的城山，僅空空的眺望了一回小亞細亞的海岸；因為克里米亞戰爭以後，土耳其兵士成羣作隊的掠奪這小亞地方，所以學術的調查不能辦到，而單獨的旅行家的遊歷尤其是不可可能。他把關於這屈拉凱亞海岸諸島的旅行記發表了之後，到了羅馬，在那兒與牛通成為了相識。牛通在這時剛好（一八五九年）在普魯士公使館的所在

地加法雷里邸 (Palazzo Caffarelli) 展覽並且說明他在“冒索留牟”及其他小亞地方發見物的照片和圖畫。孔采一看見了這個，他才知道自以為是不可能的事情，而牛通却已經到達了。牛通所採集的品物的重要，他和這位幸福的發見者 (牛通) 的傾談，和他自己關於那未能探險的多數遺跡的追憶，錯綜着使孔采的心地不能安靜。

希臘大旅行之後，——孔采與本書之著者得到考古學院最初的旅行獎學費 (Reisestipendium) ——又於桂廷根與赫爾勒做了幾年教授之後，孔采於一八六九年為維也納大學所招聘，在這兒他的前途上大的活動的舞臺開展着了。奧地利方面，考古學研究直到當時是全然付諸等閑的。這或許是考古學院所謂虛名的‘名譽總裁’ (Ehrenpräsident) 他自己戲稱為 (空中總裁 *président en l'air*) 的梅特涅 (Metternich) 當時禁止了會員的原故。在大學中一面組織考古學的研究，又一面旅行奧國境內調查羅馬人之遺跡；同時對於考古學上之問題的一般趣味他也盡力從事於推廣。例如他在一八七二年關於西拉及沙摩屈拉客的‘希臘之二島’作過講演。西拉 (Syra) 島是凱克拉德司諸島的中心，是承繼着曾在貿易上佔有重要位置的隣島德羅司 (Delos) 之後的。德羅司之神聖的宗教的意義，五十年以來與其‘弈方

曷里司屈里亞’ (Evangelistria 巡禮寺) 也一同遷移於隣島的特諾時 (Tenos); 同樣那以神祕的祭儀有名的沙摩屈拉客的遠島也把它的位置讓給東方基督教的“聖山”亞妥司 (Athos) 去了。然而這兩個海島正在奧大利的政治的及通商的勢力範圍之中。所以孔采言及此事, 他的結語是“希望這個詛咒, 把這有重要的紀念物, 顯著而幾無聞於世的島嶼閉鎖着的, 迅速的去掉; 更希望早一日能有有權威的言辭之發出”。他的這個要求未曾落空, 奧國政府自行起來, 求孔采呈出發掘的計畫。孔采乃從維也納招呼了兩位建築家, —— 在卑迭賢爾的學校嚴格地受過教育的勤勉的亞樂逸司·好惹爾 (Alois Hauser), 與翰諾威爾 (Hanover) 生長的天才的菊古·尼曼 (Georg Niemann), 叫他們來來和他共同計畫。就這樣建築家的協力得以確保, 此外更加上了一位照相的技師。

當時照相術的進步當然不如今日, 然而牛通已經把它利用到他的發掘上來了; 爾後證明了這在考古學的事業上是不可缺少的技藝。奧國政府應孔采一組人的需要派遣了軍艦, 一八七三年五六月之交互六週間舉行了沙摩屈拉客 (Samothrake) 的發掘。因為結果大有可觀, 於是一八七五年秋又行第二回的探險, 又費了兩個月的光景。此時於孔采之

外，當時在普拉島大學的沃安·本多爾夫（Otto Bendorf）也加入了。

沙摩屈拉客是多島海中荒涼的岩島，與陸地隔絕，船便甚稀，島上連狹隘的平地也非常僅鮮。孔采在先曾到過此處，其後，一八六三年法國副領事香坡亞梭（Champoiseau）在對岸加伯爾拉（Kaballa）村舉行發掘，採集得大的女人像的破片凡二百餘個，均已送往巴黎。由此等破片中組成了尼克女神的美好的一尊女像。這在當初不知怎的，許多的人都以為是“後期的凡庸的裝飾彫像”，真是不可思議。首先把這尊像的重大的價值認識了的，是一八六三年的威爾赫姆·弗雷訥爾（Wilhelm Fröhner）。該像的發見處離奧國探險隊的發掘地點並不甚遠。古時沙摩屈拉客的城壁之外方，由河床所深削成的兩個不規則的舌狀的地面上，有神祕的神殿存在過。一八七三年的發掘時，那主要的發見物是有異常的平面的兩個建築。此中所謂‘大理石殿’（Marmor-tempel）是紀元前三世紀之珍物，兩翼之外有更高一層的內陣和圓的後陣，形狀恰好和基督教的‘巴幾里加’相彷彿。內陣之內有深的豎穴直穿到地盤，令人可以想出神祕祭祀的血管，與祕傳的祭儀。那頗大的圓形建築，也一樣的珍奇，有內外二層，恐是傳受祕法者的集會所。據那奉獻碑銘的斷

片上看來，建立者是朶列米一世的王女，柳季馬珂思（Lysimachos 二八一年死）王之妃，亞爾季內（Arsinoe）。其次於一八七五年發見了朶列米二世所建立的門，屬於這朶朝初期的神殿建築之一羣通同明悉了。又大理石殿附近，別有一棟建築發見，這是更古更單簡的聖殿，是前第四世紀之物。在這兒也有屠牲用的深穴。這座建築疑是古文獻中相傳史珂伯士作其雕刻的那座神殿。此等神殿的兩旁有長的立柱廊走着，也被闡明了。這到後來才知道是希臘風時代一切建築羣所共通的體裁，但這回實是最初的一例。

這個發掘的結果，有多數新的且有興味的建築上的種種事實發見了；最重要的事項是一個大的建築羣之規模，一個神祕神域的全體，整個地發掘了的一點。此等建築除掉那古的神殿之外，都是第三世紀前半期之物，疑是由朶列米家的人們所新起的。我們由這兒得到關於希臘風時代之建築的最初之知見。從這兒可以看出種種特殊建築的狀態，同時那建築的繪畫般的配置，宛如彭拜壁畫中的風景畫，着實表示了希臘風時代藝術精神之重要的一面。假使要說彫刻物之發見無甚顯著時——大理石殿破風彫像之遺物表示着流麗的裝飾的手腕——那在附近的石灰窯很能解釋這個可志悼的原因，但足以相償的有其他的一個發見，那學術上的解

釋，我們應該特別向本多爾夫感謝的。列柱廊的邊際近旁，香坡亞梭發見了尼克像破片的地方，開始了熱心的搜索；不僅該像的其他的破片得到發見；更發見了那像的基座的破片多數，把軍船的舳頭復原了。原來尼克像之立在船頭是三〇六年在凱布羅司的沙拉米司（Salamis）海得到決定的勝利，把亞歷山得王的帝國分裂成四個獨立國之後，德美屈略司·坡略克特士（Demetrios Polioketes）鑄造在他的銀幣上的形式；就這樣又完全和那形式一樣。尼克像佇立上了船頭。而這沙摩屈拉客的尼克像是德美屈略司在勝利之後，為紀念而建立的，這在考定上真是十分充足地一一的符合。由是一個希臘風時代初期之傑作才出現於世，其結構十分活躍，而同時其優秀的衣紋具有流麗的手法。發見者把這個發見報告於香坡亞梭，將其破片全部都送往巴黎，尼克像由此便完全成為完璧而安置在船舳上了。一八九六年以路易帝訪問的機會，此像移置於‘魯渥爾’博物館的‘大呂樓’（Escalier Daru）上，關於此傑作的精細的研究雖尚未出世，但已立於最有光輝的地方足以發揮它裝飾的效果了。

關於這回奧國的發掘的精細的報告已經出了版，在這兒不僅在發掘時用了照片，便在出版上也使用了。牛通是把照本為藍本所畫出的石版畫插入他的裏的，這回却在書中

直接插用照片了。此外新的機軸由建築家之手供給了出來。在前除掉僅少的例外，只是把建築復原，把那有特徵的細部，表示出來便算了結，即在現時也往往猶用此法，但這回則凡是重要的石材都一切精確地製出圖來以表明其技術的特徵的。只有由這樣審慎的有學術的良心的方法，才能判定所復原的結果究竟正確與否。也才能於技術上或形式上研究那建築的各時代及各流派之特徵。建築家爲人所期待着的重要的位置，充分地得到證明；也爲將來開示了應取的行徑。

沙摩屈拉客神域是爲加卑羅司 (Kabeiros) 的諸‘大神’與其神祕的祭儀而作成的。現在我們順便把特貝 (Thebe) 西邊的同樣是供奉加卑羅司的小神域，稍稍敘述如次，這是一八八七年至八八年間，由雅典的德意志考古學會之手所發掘的。這個遺跡經過精細的調查，知道那是由各個時代不同的建築相繼作成的。最古祠殿可溯至紀元前六世紀，只有後陣的一部分還殘存着，可以聯想到沙摩屈拉客的結構。其次是希臘風時代之物，其情勢是由複室以代替一個內陣，似舍里弄特的神祠。而於內部的祠室發見了豎立神像的幾個寬廣的臺座。神殿背後有壁壘環繞着的內庭，其中有屠牲的豎穴。兩側如沙摩屈拉客神殿之兩翼，有戶口開設着。又此

神殿的各部是所謂‘露天式’，屋頂是開敞着的（第三章參照）。羅馬時代的最後的改修，於全體上也是保存着從前平面，只有內陣壁與前室改從了當時的風尚。又此神的祭儀曾經盛行過的事實，由有陶器的破片多數發見可以證明。上面的陶畫稍稍粗莽而且滑稽，與同時代的亞迭加的繪畫有非常的差異。以酒神柏珂時的環境表現着加卑羅司神父子，這在神話上是形成着有興味的一章的。

*

*

*

埃國人在沙摩屈拉客收到成功的時候，同時雅典的法蘭西學會也企圖了相似的事業；即是相傳是亞坡羅神之生地的德羅司（Delos）島的發掘。島在凱克拉德司諸島中最小，但由衣沃尼亞的神祭，又其後曾為希臘的海上貿易之中心，是常常佔有重要位置的。島之中央有琴突司（Kynthos）的童山高聳着，並不像沙摩屈拉客那樣由於自然風物的荒涼，寧是由人為的荒廢與基督教早昔對此希臘人的神島所加的呢詛。島上無一木一屋一寺的殘存，只有一個殘廢人和着二三羊豕在看守‘聖湖’的濕地而已。這是我在一八六〇年在此島所見的實況。神域的遺跡由二三不甚高的廢墟可以知道，市區則由丘陵旁的劇場址可以別尋。又山麓稍高處有短短的一段鑿通的大道，面着石板，這是給與我們一個亞

謎的。在前，史都瓦特與里危特兩氏（第一章參照）已作成了此等遺跡的不完全的平面圖，與第三世紀末葉之菲里普五世的朶里亞式大廣間之遺跡圖；其後出版的‘莫列雅半島探險’（Expédition de Morée）對此沒有多少的增加（第三章參照）。此外有一洞窟，一八七三年法蘭西學會的會員亞伯特·魯貝革（Albert Lebégue）以為必係最古的亞坡羅之神域。然而重要的事業是還不能不等待將來的。

一八七六年活動的亞伯特·杜蒙（Albert Dumont）做了法蘭西學會的會長，其後不久由於雅典所成立的德意志考古學會友誼的競爭得到新的刺戟，更加向學術的目的前進了。杜蒙立即着眼到德羅司島，由他的炯眼把當時年僅二十八歲的特沃非爾·莪摩爾（Theophile Homolle）從雅典住在的會員中選拔了出來；一八七六年叫他到德羅司去檢驗。莪摩爾攜着確定的計畫回來，一八七七年五月以法蘭西建築學會所提供出的發掘費千三百佛郎（五百圓餘）作第一回的探險，發掘了德羅司的亞坡羅神域。事業是先由亞坡羅神殿本身的發掘著手，僅僅此處便從一八七七年至九年間費了三年的工夫，但終竟把那全境發掘了。出土品中最有興味的是，第一要數非常多數的銘文，那裏面關於美術事項也有給我們以教益的。其次則是多數的大理石像。這對於米列

妥司古朴的坐像(第四章參照)加添了關於第六世紀的衣沃尼亞彫刻的新的知見。好像由圓材彫出一般的，拿克索司(Naxos)島的尼康德拉(Nikandra)所奉獻的像，表示着有最原始的型式的衣紋；亞爾客摩士(Archermos)作或其模作的‘飛行的尼克像’在形式的方面雖然尚有幾分膠著，但表現着想像力的大膽的飛躍。其他的許多女像在那姿勢與衣紋上表示着次第向完美的徑路。此等古代的作品之外後代遺物也有。例如虎特温格勒在一八八二年認為像培羅朋涅索司所建立的亞坡羅神殿之‘亞克樂特里亞’(akroteria 脊飾)的，便是其中之一。

這最初的三年間，裴摩爾沒有具備何等建築家之助力。所以關於建築方面未甚注意，即連發掘地域的一般的平面圖都沒有作成。阮德(Radet)說“一八七八年的末尾，所發掘了的礎壁，斷斷續續連累於原野，溝穴與堆積物雜然交錯，其形狀廣袤相互之關係無從認出”。然而在這時候恰好有沙摩屈拉客的發掘，尤其是後述的裴嶺普亞(Olympia)的發掘證明了建築家之助力對於這項事業是不可缺少的。於是裴摩爾於一八八〇年和有材能的建築家奈諾(Henri Paul Nènot)——後來建築了索爾朋磨大學(Sorbonnes)的——又再行開始德羅司之發掘。就這樣由新得的出發點

沿着神域的周壁前進，漸次掘到其中羣集着的多數的建築物來。奈諾作成了幾多的神殿，寶庫及有特殊形式的所謂‘牛堂’（Stierhalle, Sanctuaire des Tauraux）的平面圖與模型圖，又把以前發掘的平面圖也作成了。

可慶幸地開始了的這個新的方針爲甚麼又被拋棄了，這個理由我真是苦於索解。我摩爾自己把他的研究在一八八五年與一八八八年還繼續了兩回，第二回是與建築家杜密爾（Demierre）聯合着舉行的，此外則由新主任有名的金石學者鮑爾·虎加（Paul Foucart）一律擔任了。此人是法蘭西學會的年青的良好的學者，但於發掘事業上却未曾有充分的訓練。就這樣一八八一年有亞美德·奧菲特（Amédée Hauvette），一八八三年有沙樂夢·賴因拿克（Salomon Reinach），一八八三年有片爾·巴利（Pierre Paris），一八八六年有居士它芙·虎斐爾（Gustave Fougères），一八八九年有菊幾·都伯列（George Doublet），一八九二年有菊舍夫·夏摩那爾（Joseph Chamonard），一八九三年有弈都瓦特·亞爾太篋（Edouard Ardaillon），一八八四年有亞爾太篋與路易·古菲（Louis Couve），共同關係着活動過。他們於作成了神域及奉祀着羅馬人崇拜過的麥丘爾（Mercure/Mercury）神與東方人尊崇過的舍拉畢司（Serapis）神的

複雜的神殿的平面之外，更就劇場與有多數公私建築物的市街，以至於有護堤，倉庫，市場的灣港的形狀，都於我們的知識有所增加。就這樣由記銘的助力，宗教的，德羅司與世俗的德羅司比較明瞭地映入了我們的眼簾。有細緻的頭腦可惜夭折了的古菲，是坡里克來妥士的‘加都美諾士’（Diadumenos）像的發見者；像的保存狀態非常良好。但因發掘主任不間斷的更代，關於發掘上沒有一定的計畫，往往有一處發掘兩次的地方。我們雖然得到奈諾作的遺跡全體之測量圖，和亞爾太邇與孔菲爾（Henri Convert）作的德羅司島的考古學的地圖；但關於德羅司的建築，這於希臘風時代的建築能給與最有益的教訓的，却連可以闡明它的構造的圖面一張也沒有。而且就在將來恐怕也沒有出現的可能。所以我們只好向着技師孔菲爾所製作的，由古菲發掘的若干私人家屋的圖面表示感謝了。此等家屋是構成於一六八年對抗培爾修士（Perseus）的戰爭之後，而在八八年的米屈里大特司（Mithridates）的將軍亞爾克勞士（Archelaos），及六九年的海賊的這兩次德羅司的兩次海賊的破壞之前；在這期間剛好是這個海島呈出最大的商業上的活動；希臘人，緒里亞人，埃及人，羅馬人等都競爭着聚集到這兒來的時候。所以在家屋的平面上，希臘與羅馬的樣式相接而併

存；恰好表示着希臘主義已衰而羅馬帝國方盛的過渡期之狀況。

德羅司的發掘近來（一九〇二年）又從新開始了。魯巴（Loubat）侯——法蘭西以之爲美術保護者之一人而誇負着的——以非常的明察與優越的犧牲精神，應培羅（Perrot）之勸誘，每年出五萬法郎（約二萬圓）以贊助此事業之進行。在杜爾巴哈（Dürbach）及雅爾德（A. Jarde）的指導之下，得到孔非爾的幫助，把既已發掘的大部分又從行清理發掘。沿港的倉庫發掘了，堆積物大都取去了，稱爲“克爾東（Kerdons）之家”的彫刻家的工作場提供了有趣的資料。我們覺得既往十五年間所殘留着的缺陷，到現在可確算是已經冥補了。

* * *

德羅司發掘以前新建設的德意志帝國成就了在希臘本土從早便企圖着的一件事業。卽是我嶺普亞神域的廢墟之發掘。文克爾曼對此早就是夢想過的；後來布魯奔的發掘（第三章）證明了這件事業之有重大的價值，奔命斯特·古爾丘士（Ernst Curtius）於一八五二年在伯林的一個講演會上曾有意喚起關於此事的熱心。然而翌年魯德威虛·羅司（Ludwig Ross）在德國募集資金時，才僅僅募到七百八十

五馬克(四百圓之譜)。所以到一八七一年德意志帝國的建設成就了後，這樣需要巨資的大計畫才得成就了。古爾丘士此時被招至伯林，承繼魯魯華德的講座。他現在把他的眼光轉向莪嶺普亞，把它和其他的計畫結合了起來。考古學院於一八七一年成爲普魯士國立機關得到了更穩固的基礎；一八七三年由德意志國會的決議又成爲德意志國立之研究所，依古爾丘士之提議更得在雅典設置分院。翌年古爾丘士奉命直赴雅典，與希臘政府交涉：協定了相當的條約，讓德意志得到發掘莪嶺普亞的神域亞爾迭司(Altis)之平地的特權。希臘政府是禁止着古物之移出的，所以德國對於一切發掘品的獲得的要求除掉有重複品的時候都只好斷念；而以這樣非常糜費的大事業在希臘人的一位監督(ephor)之下，單爲學術的本身而舉行，可算是開了一個寬大的先例。關於這個協定，德國自然有他的狹量的批評家；然而在雅典方面的希臘國民之代表者對此毫無私利的協定要表示同意，公然還足足費了一年，這真是有點不可思議。

計畫之實現始於一八七五年，其實際事業固當需要新設立的雅典考古學院的助力，但不能一概委任；奔命斯特·古爾丘士與建築家佛里德里虛·亞德勒(Friedrich Adler)是在柏林總成其事的。發掘事業自一八七五年至八〇年需

要了六個冬季。德意志帝國對此費了六十萬馬克(約三十萬圓)，威廉三世皇帝親自支給了那最終一冬的費用。古士大芙·希爾胥費爾德(Gustav Hirschfeld)得到亞朶爾夫·卑迭顯爾(Adolf Bötticher)之助，一八七五年於采司神祠開始發掘。不久之間那後世的長石壁發見了，這上面有許多的彫刻裝入，因此得到“愈長愈好”(je länger je lieber)的名號。葛古·屈羅表(Georg Treu)一八七七年繼希爾緒費爾德之後為發掘主任；卡爾·普爾哥爾德(Karl Purgold)擔任銘文，魯朶爾夫·畏爾(Rudolf Weil)與亞朶爾夫·虎特溫格勒時有參與。又建築方面起初由里却·波恩(Richard Bohn)擔任，後來又歸威廉·兌培爾德(Wilhelm Dörpfeld)；兌培爾德的成功之第一步實在是是在這莪嶺普亞所博得的。豫定的計畫是發掘神域亞爾迭司全部，便組織地著著進行起來。無論任何地點，無論任何建築，決不絲毫有所疏略，都綿密周到地調查了。微細的事項也一一注意着不許放鬆，一切發掘品期於最後的復原上有所效用，都組織地整理了出來；保存與整頓同時就是復原的意義，這真是全然新穎的健全的方法。又如有成爲了無數破片的彫刻物時，那一一的破片在堆積層中是如何的位置與有如何的深位，都是注意到了的。後來由這深位得到了決定建築物的時代之指針的爲

數極多。

據當時所下的時代的觀察，此等發見物是屬於紀元前八世紀至古代史之終末，及更在其後的時代的，約略跨有千年以上的歲月。在最下層發見了多數用粘土及青銅所作的粗末的奉獻像，這些關於彫刻的起源上給與了斬新的光明。在前，一般的意見以為希臘彫刻是先由神像的表現發達起的，但現在得到了一個實物的證明：即是彫刻家在發達的最初是以現實環境的人和動物的日常生活為其觀察之基礎而描寫出的。神像以人的形式來表現之必要，全是與後來作“神的住家”即神祠的那種想念同時出現的。我嶺普亞最古的祠殿赫拉神祠（Heraion），與此等最古的奉獻品聯關着被發見了。這個建築最顯著地表示着本來的木造建築與後代的石造建築的關係，在這一點上，證明了它是建築史上最重要的品物（第十一章參照）。日晒磚與木材並用的古的構造，恰好像說明現代的構造一樣；但這樣構造的存在，在建築史上是這一次才知道了的。在這長而低的赫拉神祠之旁，有采司（Zeus）的神祠發見；關於它的年代，有不少的議論。但由那細部的手法看來，無論怎樣，不能不說是紀元前五世紀波斯戰爭以後之物。和這鋼鐵一樣堅硬的貝灰岩（Muschlkalk）的巨大石材與由地震之故散亂在地上的圓柱之

大的鼓身比較起來，像那大理石的‘巴爾特弄’祠殊不免有過於纖麗且優雅之感。朵里亞式建築在這兒是發揮着它的十分的強調，比較培司士的更勝。

由大小數百破片漸次復原了的破風羣像惹起了大的驚異。祠內象牙木彫的采司像傳係費底亞士所作，其他的裝飾彫刻自然是出於他的弟子手了。據傳說，費底亞士的最高足弟子亞爾加美奈士（Alkamenes）是西方破風的作者同一的傳說謂東破風乃派邕尼沃司（Paionios）所作。那嗎派邕尼沃司也當得是費底亞士派中的作家。然而雖然破殘却全部發見了十二箇的束間浮彫，尤其是破風的彫刻，那要認為是巴爾特弄彫刻之作者費底亞士及其流派之物，那是不可能的。甲論乙駁之結果，到後來算是知道了，這些是應屬於全然不同的流派的。其次有更可考慮的第二個事實，是在一八七五年的耶蘇降誕節，有派邕尼沃司之銘的他的原作發見了。那是勝利女神尼克的大像，表現着在鷺鳥之上輕輕的駐足，在空中飛翔着的姿勢，立在俯瞰着亞爾迷司的七米突（二十三尺）高的臺座上。這個大膽的匠心與費底亞士的弟子們之物不僅不一致，而且與相傳是派邕尼沃司之作的東破風像之平靜的性質，亦到底不能相容。對於這個新的啞謎，亞朵爾夫·基爾希和夫（Adolf Kirchhoff）先想從文獻

方面來作一解釋。這尼克像的銘文是說派邕尼沃士是神祠上的‘亞克樂特里亞’（即最高處脊飾之部分）之作者，這應該解釋為在破風頂上的尼克像的，誤以為是破風中的羣像，故把他傳說成東破風的作者去了。那嗎西破風何故又傳為亞爾加美奈士的作品呢？這個問題尚未得到解釋。於是有某學者以為這亞爾加美奈士是波斯戰爭以前的古人，別的一位同名的作者（第十一章參照），東西兩破風都應該歸於此人。但此說也有種種大的困難。

派邕尼沃士是生在屈拉凱亞海岸的人，較古的亞爾加美奈士據某種薄弱的傳說，說命牟諾司（Lemnos）是他的故鄉。所以布龍（Brunn）便想在這采司神祠的作品上尋出北希臘派的技術；克苦勒（Kekulé）想於美術家皮它哥拉士（Pythagoras）自成一派的南意的馬曷那·曷拉齊亞（Magna Graecia）及西西里亞去求其關係；虎特溫曷拉歸之於巴羅司（Paros）島，羅伯特（Robert）想確定為費底亞士的助手巴羅司人之珂樂特士（Kolotes）。又其他的學者，因神祠之建築有出於奔里司（Elis）人里朋（Libon）之手的傳說，便想歸之於奔里司的美術家（其名之若干有傳於今日者，也更有歸之於亞爾哥司（Argos）之作家的。所以到現在猶依然以為是亞迭加派的作品的人，那只像佛拉虛氏（Flasch）

一樣是極少數的。

從莪嶺普亞之發見品中，又有其他的一個問題發生。卽由一說，以爲費底亞士在‘巴爾特弄’完成之後（四三八年）牢死了；而其他一說則謂因爲要在莪嶺普亞作采司祠之象牙大理石像的原故，已移住到了奔里司。後說直到最近是被人相信着的，神祠建築年代的繼續可以延引到隨後的年代。然而由某種發見物確定的知道了這建築是在四五六年落成。於是雷胥客（Löschke）反採取從來不大相信的前說；假若費底亞士死在四三八年，那他在莪嶺普亞的工作必然是在‘巴爾特弄’建築之前，卽四四七一四三八年之間。若其活動是開始於采司祠完成以前，那便應該是（四百）五十年代的事。這個說明頗爲學界所公認，但亦不無大的難點。卽一方面是由資料的批評所起來的困難，因爲所採用的前說的根據；是很薄弱的；而他方面則是由作品製作的順序過程所起來的問題，有人主張費底亞士的傑作恐怕是在神祠的建築落成以後：因爲以前的神像過小又才作來替換的。要之，一般的傾向雖然傾向於以前未見信用的舊說，但我們現在還是覺得荷拉丘士（Horatius）之言真確：“學者議論紛紜，沒衷一是”。（grammatici certant et adhuc sub iudice lis est）派邕尼沃士的尼克像之年代亦同樣不確定。那不知道是應

該屬於第四世紀之中葉，抑或如鮑桑尼亞士的見解，可以擬定為美舍尼亞（Messenia）人所建立的誇耀的記念物，紀念參加了史法克特里亞島（Sphacteria）的征服（四二五年）。像的頭首模倣中之完好者，例如亞美隆曷（Amelung）所認定的，稍稍具有嚴肅的風格，多數的人要採取那較古一種的年代。著者自身不消說是未信以為定說。

羅馬安東尼虜士帝時代的旅行家之鄉導：鮑桑尼亞士的權威，在我嶺普亞發掘以前，幾乎是全無可以置疑處的。關於現存的事態而且還一一得到確證，不過他那從文獻或旅行指南之類所蒐集的報道便不免多少有些不足信據的地方。關於采司祠的破風之作者的記事已如前述；關於派邕尼沃士之尼克像他舉了兩種傳說出來。他敘述了東破風之後，奇異的是把那表現着培樂普司（Pelops）與委諾冒士（Oinomaos）戰車競技之準備的每個像都一一的記述着。鮑桑尼亞士所舉出的像的數目如數發見了，只是把跪着的女像記成了男像的一點，與實物不符。加以雕像的背面是沒有完成的，這在推定破風形式，大小及各像之姿勢，尤其是他的位置上，是最為必要的根據。從這一部分的狀態來考察，斷然無疑地是有十三個人像與八個馬像存在着的。其中五個立像佔着破風的中心；兩個凭倚着的像適應於兩隅角；二輛

的四馬戰車便佔有這些的中間；只有二三的像的位不明。在這些像位的復原上，有一打以上的異說。像這樣，發見的情形，手法上的特質，被風上所必要的左右對稱等，是到如何的程度在相互的關係上有它們價值；這些重要的問題比遺物本身還被重要視，惹起了多年的論議。只有屈羅衣所安排出的配列，現在大抵是爲一般所承認了的。不過在其他的配列法中，也有有可取的地方，不能夠一概否定。

以上關於采司納的敘述不免多走了岔路，我的目的是想表明，一個新的發見不僅使我們的知識擴張，有時使從來以爲幾乎全是確實的東西也往往生出疑問；又由於新的問題之提出，是怎樣地我們的刺戟了學術，豐富了我們研究的範圍，我們從這兒可以看出。新發見往往使我們失掉確信，這在表面上好像是退步；但無論何時是有研究法上的進步，乃至實際上的進步給我們齎送來的，

後者例如我嶺普亞的普拉克西特列士 (Praxiteles) 的赫爾美士 (Hermes) 像之顯著的發見。這實在是我們所有的第一流的希臘美術家之唯一的原作品；那可以驚嘆的手法上的完璧，直可以說是藝術上的啓示。這個崇高的青年之像——恰在鮑桑尼亞士所記明的地點發見了出來——在把保護着他的泥土去掉時，這是普拉克西特列士的赫爾美士

發見了，誰也沒有人疑惑的。但因這位彫刻家的作品的模作，我們從來是很知道的，否，自以爲是很知道的，所以在此像初發現時，因爲太不相侔，使我們起初竟懷疑到恐非有名的普拉克西特列士，乃是此人之孫，與其祖同名者的作物。但這疑惑立地便冰釋了。莪嶺普亞之像不久便成爲普拉克西特列士研究的主要的標的，在一切的方向放出了它的光輝。例如在‘百爾費德來庭’的‘安丁諾烏士’（Antinous）之像，以前在彫刻史上不能求出它正當的位置的，到現在終於知道，它是和這有關係的了。

發掘的結果，莪嶺普亞的神域亞爾齊司的光景鮮明了起來，希臘的這種宗教的祭場狀態，可以明瞭地認出了。在德羅司島上，神域是由各種建築物輻湊地建立着的，左右以市街圍繞着西方一直擴充到港邊；但這亞爾齊司是在平原的上面，近旁全無都會模樣的聚落。北方有克樂諾司（Kronos）丘屹立，西方有克拉獨司（Kladeos）之激湍奔流，南方的境界由寬廣的亞爾費沃司（Alpheios）川所形成。平原於采司祠之外尚有充分的餘地足以容納‘赫拉邕’（赫拉祠），‘培樂匹邕’（Pelopion），‘美屈羅邕’（Metroon）之諸祠及多數的奉獻物。有記銘的臺座多被發見，在美術家的史傳上供給了貴重的資料。特別是培羅朋奈索司諸派表示得很周

到，就中如坡里克來妥士 (Polykleitos) 之一族有數代的人名表見着。神域之北方有寶庫成列的階段，此處藏納着希臘各州之寶器與對於莪嶺普亞的采司神之奉獻品。美瓜拉 (Megara) 人的寶庫表示着破風彫刻作為浮彫的最古的嘗試。‘菲里配窩’ (Philippeion) 的圓堂位於西方，安置着馬基頓王室的肖像，表示着王國的勢力之侵入。東方有‘反響廊’ (Echohalle, Echo colonnade) 作着神域的邊界，是此種建築法中之最古者，愈到後世，便愈見變作為神域的境界而使用。南方則羅馬時代之諸建築——其中也有一道凱旋門，羣集於舊的諸建築之外。又神域的外壁之外也有多數建築增築起來，克拉獨司川邊有‘今牟那鳩牟’ (演技場 Gymnasium)，‘巴列司屈拉’ (演武場 Palaestra)，大的客館‘列窩尼大窩’ (Leonidaion)，及其他多數的神祠。在南方的‘布留特窩’ (會議場 Bouleuterion) 是由三部分成立的，尤其引起了注意。又有‘史它穹’ (競走場 Stadion)，離平野稍遠，位在東方；此處曾有的‘希坡獨羅美’ (競馬場 Hippodrome)，已全為亞爾費沃司川所沖失了。

發掘的主任們努力於其所發見物的最模範的保存。這是發掘者的義務，這往往為人所忽略了。因而我們今日去訪莪嶺普亞的人可以明瞭地看見神域的全境，只要河流的

汎濫，荒草的繁茂不再把它破壞，不再把它被覆的時候。又因最近由普列門 (Bremen) 的藝術愛好家卡爾·虛特 (Karl Schütte) 的出資，赫拉祠的二圓柱在曷古·考危勞 (Georg Kawerau) 的指導之下，以細心的注意再建了，所以我們於此最古的神祠之外觀可以更明瞭地認識。亞德拉所設計的小博物館得辛曷樂士 (Syngros) 氏之寄附而建設了起來，蒐集了一切的彫刻，青銅品，陶製品，建築的斷片；更爲研究學生之便有研究諸室之設備。於莪嶺普亞地方有其起源的一切的彫刻，例如派邕尼沃司的尼克像，采司祠的破風羣像之類，最好是應該藏在莪嶺普亞博物館的；只有赫爾美士，那並不是普拉克西特列士在莪嶺普亞做的，它之所以存在這兒是由於我們所未知悉的某種偶然的情事。像這樣特出的神品，恐怕只有在它製作的根源地，精神上的故鄉，雅典，才能找尋出藏置它的相應而且正確的地方罷。在莪嶺普亞，我以爲只消有它的模型便充分了。我們希望不願一切些細的嘵叨，我們的赫爾美士能夠早日移來雅典。

發掘的臨時報告由事業的當初便絡續發刊；待到完結後，有權威的大出版物由當局公佈了。其中之執筆者除古爾丘士，亞德拉之外，特別是建築家兌培爾德，波爾曼，曷勒伯爾，曷雷夫，(Dörpfeld, Borrmann, Gräber, Graf) 及考古

學者屈羅衣，虎特温格勒諸人。

*

*

*

希臘人要起來參加他本國的古代研究，那不消說是當然的事。他們開始著手的是朶多拿 (Dodona)；在這兒有種種，不可思議的關係。雅尼那 (Yanina) 之南，德拉美索司 (Dramessos) 附近的神宮的位置，是一八三〇年已由朶那爾德松 (T. L. Donaldson) 所擬定的地方。里克 (Leake) 對此見地提出了疑問；一八五八年法蘭西學會之學生谷謙·都·克樂布里 (Gauthier de Claubry) 承認了朶那爾德松的發見；但這在當時未爲世間所知悉便終熄了。波蘭的技師西幾司孟德·米奈珂 (Sigismund Mineyko) 受了雅尼那州之委託，一八七五年開始德拉美索司附近之發掘，發見了記銘及其他的遺物，確實地把這有名的神宮的遺跡決定了。發掘繼續至一八七六年二月，發見了豐富的美術的遺品。生在奔皮爾司的亞爾它 (Arta 卽 Ambrakia) 的銀行家，當時住在君堡的君士但丁諾士·加拉巴諾士 (Constantinos Karapanos)，由土耳其政府得到允許，使雅尼那州給與的許可成了無效；他的代表列加查士 (Lekatzas) 行了五個月間的發掘，但無何所獲得。於是他便把雅尼那發見的古物由各方面購買起來，米奈珂等所發見的遺物之大部分也到了他的

手裏。但是最重要的品物是並未包含在內的。購入的結果與把真相隱蔽了的原故，有的出版物上竟好像把加拉巴諾士看成了朶多拿的發見者的一樣。不消說朶那爾德松所指摘過的劇場與神祠之類，是全然無視了。但是青銅製的奉獻品，是其中之最重要者，而且有某種品物與莪嶺普亞或德爾非發見品完全一致；此等奉獻品必然是由一個製作所所作成而頒發到處祭儀的中心地的。米奈珂手中所留着的聚集品之一部，最近歸於柏林博物館，朶多拿有價值的古物得以補足了。

約略在此時期中的最顯著的事項之一，是希臘考古學會的事業（第三章參照）。在當時以前此會僅僅小規模的做過一些小小的工作，現在於一八七六年在亞克羅坡里司南方的傾斜面上，着手於亞司克來票士（Asklepios）神域（後來才知道是四二〇年建立的）的發掘，這是弈丕道樂司的亞司克來票士祭儀的分祠。在這兒發見了大多數的奉獻浮彫，那彫刻具有第五世紀至第四世紀之特徵。醫神的表現，起初是以一位醫師秉笏而立的姿態，後來漸次變形為一位坐王座上的，持蛇與笏的神像周圍為信者所圍繞着的形式。但因為專門的建築家沒有參加，新古的神祠，祭壇，列柱及井泉之一般的測量均不曾明瞭；這到後來由兌培爾德之手又才

闡明了的。

兪培爾德是這我嶺普亞上新的‘保存的發掘’之精神的中心，一八八二年他把他的大事業完成了後，定居在雅典，屬於德意志考古學院；不久便成爲了那兒的幹事之一人。他的才能，他的經驗以及受別人依囑而傾注其學力而不稍吝惜的忘我的態度，立地使他樂於做了希臘考古學會之顧問；凡是技術的事業都仰賴他來擔任了。他這種工作在巴西留士·列甯那多士（Basileos Leonardos）一八八四年至七年爲該學會發掘‘安牟菲亞來甯’（Amphiaraiion）的時候，便第一次收了效果。歐貝亞（Euboea）的對岸，古代沃羅坡司（Oropos）地方的溪谷中，據傳說，有豫言者安牟菲亞來甯（Amphiaraios）‘由征討特卑的七人’之戰的歸途，爲大地所吞沒，得以免被敵人追及之處。此地有靈廟的設立，由以前所發見的遺物中得以知道它的地點。列甯那多士於此地開始發掘，把那神域發見了。河堤的彼岸，在這小的神祠之前，有奉獻於五神的一個祭壇。這是古代極普通的，一壇屬於數神的一個實例。又於祭禮上專門設計出的建築也有發見，尤其引人興味的便是劇場。規模雖不宏大，但其位置全在離隔之處，這是可以注意的地方。這不單是用以演劇，在演劇之外，如一般的集會也似有使用的形勢。總之，這座

保存尚好的舞臺之有特徵的部分，在記銘之上也是表現着的，對於其後不久便生出了議論的希臘舞臺及關於其使途的問題，成爲了重要的資料。

考古學會的資力現在不僅愈加豐富，到了那有才幹有精力的歐司屈拉契德士。(Panagiotos Evstratiades) 爲其指導者的時候，便不能以從來的小事業而滿足；在這兒便實行了兩個最重要的發掘：即是弈累幾司與弈丕道樂司兩地。

弈累幾司 (Eleusis) 神祕祭儀的神域，在研究上已經不是新開地了。曷爾及其同人 (第三章) 作過神域的一般的略圖；夏爾·魯諾爾曼 (Charles Lenormani) 於一八五九年，便是他在雅典客死了的旅行中，更多少舉行過發掘。其後他的兒子佛郎梭亞，把他父親發掘的結果出了版。但是在同一年於屈里普妥列摩司 (Triptolemos) 舊祠附近建築學校時，發見了一個大的浮彫，這把它的價值掩蔽了。這個彫刻，不久便以“弈累幾司浮彫” (Eleusinische Relief) 之名，在初期亞迭加美術上獲得了鞏固的位置；那畫題是‘屈里普妥列摩司’拿着‘德美特爾’與‘培爾士封’ (Persephone) 二女神所給與農民的福惠，穀物的種子，送到地上來的圖形。發掘是在德美屈略司·菲里沃士 (Demetrios Philios) 的指揮之下，得着兌培爾德的不間斷的助言，由一八八二年開始，

到九〇年終結的。弈累幾司的情形與沙摩屈拉克之在深谷的不同，背後有城山聳出，雖低而頗險峻；神域在山麓如像坪台一般突出，前面便展開着平靜的海灣。在前向弈累幾司神域來的神祕 (mystae) 的夜中行列，即曾點着火把沿着這海岸前來。

壁壘環繞着的境內的主要建築物是神祕殿，即稱為‘特列士特里邕’ (Telesterion) 的，形狀是正方形，與普通的神祠不同。發掘的結果，知道祠殿內側四周都有階段，中央有支持樓層的圓柱的柱列。更經詳細的調查之後，由那大小，材料及配列的情形，知道那建築的年代是各有不同的。派西時屈拉大士時代的神祕儀式只要極小的建築物便已充分；培里克來士時代的建築是‘巴爾特弄’的建築家衣客豈諾士設計的，規模有以前的三倍。兩側有登上上層的寬的階梯，這和岩石鑿成的廣道接連着。又那正面（左右兩面不明）至少是有列柱駢立着的。這不消說是後來大抵是三百年前後所作的，這是圍繞着這周圍的建築外部的唯一的裝飾。就這樣神殿的祕密的全部即使未能分明，但我們關於它的知識已算是很顯着的增大了。

以日晒磚砌成而未甚摧損的壁壘，使我們知道那是很古的品物。因為從早便埋沒在土中，所以反得以免受濕氣，

竟能這樣地保存着成爲這種建築法的罕見的例證；這真可以說是不幸中之幸了。其後由一九〇五年至六年，拿沃克氏（F. Naok）對於這種古的構造更有所發見，給與了新的解釋。又這神域的古的建築，把種種新的手法，由最盛期至羅馬時代的都提供出來了。最古的遺物中可舉出的是布魯它洞（Pluto Grotto），這是在岩石中鑿成的小的神殿。從此中有未虧損的美的青年的頭像發見。頭髮豐濃地波捲着，形式有類凡幾爾（Virgil）的胸像。本多爾夫，虎特溫格勒兩氏以爲大約是弈累幾司的黃泉之神歐布留士（Eubouleus）；由差不多是同時發見的記銘上看來，大抵是可以認爲布拉克西特列士的作品。但是多數的人以爲這個作品假如果真與我嶺普亞的‘赫爾美士’同樣，是這位大美術家的第二個傑作，那是未免過於幸運了；一般的傾向又以爲這新發見的頭首大約是屈里普妥列摩司之像。

神域入口的二門表示着時代不同的兩種樣式的不可思議的結合。外面的門似是亞迭加後期之物，無意味地模仿着雅典的‘普羅不列亞’之中央部；這種先例在建築的創意缺乏的當時，是屢見不鮮的。其次是內部的門，是豈克羅（Cicero）時代的亞票士·克勞丟士·普爾淺爾（Appius Claudius Pulcher）之所建立，倒反而有它的特徵。有三面的珂林特式的

柱首，以豐麗的花環與“曷呂芬”的怪獸飾其隅角，發揮着希臘風時代的有生氣的作風。

要之，弈累幾司是把特以神祕祭儀爲目的的神域之完全的畫圖指示了給我們，在樣式上與沙摩屈拉克的雖然不同，但關於這發達了數世紀的希臘世界之最有名的神域，所給與我們的知識不能不說是十分重要。

*

*

*

弈丕道樂司(Epidauros)的醫神亞司克列票士之神域，又與以上二者完全異趣。希臘考古學會一八八一年於此地開始發掘，這個大神域的大體的規模在一八二九年由法人的探險已經是弄明瞭了的。這新的發掘是以巴那菊特士·加瓦甲士(Panagiotes Kavvadias)爲總主任，他是布龍的弟子，在當時僅是該學會的一位管理人而已。其後一八八五年加瓦甲士曾爲王立博物館長及古蹟調查委員長，而成爲希臘諸發掘的主任；關於弈丕道樂司的他的特別的興味繼續了很久，直到近年對於此地之發掘都費了特殊的注意。而且發掘的結果也很重大。

亞司克列票士(Asklepios)的“先降”(聖域 Hieron)，在離弈丕道樂司約三十里的內地，實是這位醫神的最重要的祭場之一。溪間的高坪在古代似以爲是適於健康的地點，

這個神域在古代作為保養地是曾經極其繁盛過的。此處所發見的多數記銘向我們提示了許多珍異的事實，以療病為目的而來的善男善女或者迷信家們，由不行正常的醫術的神官施以神靈的療治。神域的結構自然是適合於療病所的目的的。中心也是一個環閉着的區域，出入口有‘普羅皮列亞’（朝門）；可以追溯到第四世紀初葉的神殿便附屬在這兒。破風彫刻的遺物發見了，此由記銘得以知道是迭摩太沃司（Timotheos）壯時的作品。衣紋的優麗的手法表示着，後年在那‘冒索留牟’（Mausoleum）與其他的人們共事過的，這位優越的美術家之特徵。又有無數奉獻像的臺座環繞着神祠與祭壇，這是證明着，弈丕道樂司之神是受着十分的尊敬的。很長的廣廳，有時是兩層，以供祈禱醫神的來人的宿所。而且那特殊的建築，那具有不可解的性質的殿堂，是稱為‘陀羅司’（Tholos）或者‘春默雷’（Thymele 即犧牲處）的一個圓形殿；周圍有兩重的列柱圍繞着。地下的道路就給‘拉畢林特’（迷路）一樣配置着，怎麼也不能知道它的目的，有人說是醫神的使者，神蛇，所安放的地方。這‘春默雷’是在數十年間築成的，即使不算最古，但在希臘的這種圓堂中要算是首出的。柱首是珂林特式，這也是後來規範地發達了的形式中的最古的一例。圓堂並不是何等大的建築，其屬

於後期的部分之彫刻的裝飾，比雅典的‘弈列虛太筮’表示着更優勝的技術上的完美。建築的人相傳是頗里克來妥士 (Polykleitos)，這不消說不是那第五世紀有名的青銅像的彫刻家，乃是屬於他的家系的後代的人。但這位頗里克來妥士，究竟是這建築的最初的設計者，還是規畫了這珂林特式柱與內部優麗的裝飾的人，對於這個問題恐怕還須得向後的新的發見來給與確證。

與神域接續着，除去其他的祠堂及賓館之類的建築物外，又附加有爲競技及公衆娛樂用的大的各種建築（大多是羅馬時代之物）。例如競走場‘駛陀脚恩’便是其中之一，但這‘先隆’之最顯著的特色是在離神祠稍稍遠隔的丘陵的窪處有座壯麗的劇場。廣闊的觀覽席的階段還很好的保存着，早爲法人的探險隊介紹了出來，現在是確保着它的名聲了。由古來的傳說這也是坡里克來妥士所建築的，這在希臘國內是最完美而且最和雅的劇場。加瓦甲士在這劇場裏發掘到‘奏樂廠’ (orchestra) 的部分，與其入口及舞臺之遺物。‘奏樂廠’和豫期相反是呈作圓形，不像從來所知道的那種半圓形或馬蹄形的樣式。又舞臺遺物由其兩側的傾斜階級至‘普羅司克良’ (proskenion) 的上部可以充分地復原。這弈不道樂司劇場是使兌培爾德把它作成了關於希臘劇場之

研究的出發點，這是二十年來集中了學者之注意的一個問題。由此可以想定的是，在亞迭加劇曲的古典時代，唱歌隊與俳優都是在‘奏樂廠’上表演的，背景上沒有高一層的舞臺，只是為奏樂者有一屋頂卑小的臨時的棚廠而已。但是在今日現存的劇場裏面——可以追溯到梭佛克列士（Sophokles）或歐里丕德士（Euripides）時代的一座也沒有——那石造的‘普羅司克良’究竟是附屬於這種奏樂者的棚廠，還是唱歌隊消滅之後，才有高一層的舞臺出來，關於這些的議論到現在還是繼續着的。總之無論怎樣，這個劇場的遺蹟在劇場問題上是很重要的，現在是徹底的調查出來了。二十年前我們所知道的僅僅有羅馬時代的僅少的劇場，但現在我們竟已知道有純粹的希臘劇場十數個，各國考古學者都在從事於這項的研究了。我們且把重要的劇場址舉在下邊：培羅朋涅索士有美瓜樂坡里司（Megalopolis），曼丁奈亞（Mantineia）及西凱崙（Sikyon）的舞台，雅典的，歐貝亞之奔雷屈里亞（Eretria）的，小亞細亞的普練納（Priene），馬曷奈西亞（Magnesia），培爾甘夢（Pergamon）的等等。就這樣，在這兒也有有組織的調查的發見物暗示出大的問題，而它的研究更引來了多數的發見。

*

*

*

在這兒，關於希波克拉特士 (Hippokrates) 的故鄉珂時 (Kos) 島的差不多所有有名的神域，我們覺得有言及的必要。此地的發掘在(一八七〇)二年至四年之間，發掘者爲魯多爾夫·赫爾差易 (Rudolf Herzog) 與建築家古司它夫·赫希特 (Gustav Hecht)，奔侖斯特·瓦易訥 (Ernst Wagner) 資金之支出除由德國政府，威爾典堡 (Württemberg) 政府，德意志考古學院等之外，尚有肖杜特瓜特 (Stuttgart) 之工業家奔侖斯特·幾易林 (Ernst Sieglin) 個人的出資。神域在珂時市附近的山上，神域的遺跡早爲金石學者培通 (R. Paton) 所擬定了。本來的神域是有一壯大的祭壇，古的神祠，泉水，及若干的絲柏；到第三世紀，才有三段階層的希臘風的設計。下方有以列柱圍繞着的寬廣的“神聖市場” (Heiliges Markt)，上方有古的祭廠，後世屢經增築推廣，儼然成了一座衣沃尼亞式神祠。廣而高的一個階段由此處導引到那上面的新的大理石造的朵里亞式神祠，此祠在前疑是由神聖的絲柏林之遺物所包圍，俯瞰着它的全域的。又神祠的兩側與背後有有列柱的各種建築，這些裏面怕有病人駐宿的房舍。而且全體是希臘風時代樣式的典型的建築，這給與了我們一個最適當的觀念；此地與沙摩屈拉客不同，凡是古時代建築物的基礎全部都是取掉了的。

與珂時的亞司克來票士神域可比伍的，是特諾司 (Tenos) 島的非常古遠的坡舍東神域。這由比利時人所發掘，一九〇二年至三年是希伯爾·杜牟郎 (Hubert Demoulin)；其次是包爾·易侖多爾 (Paul Graindor) 於一九〇五年發掘了。神祠由建築的附屬物，若干的美術品及多數的記錄等，足以證明是當代坡舍東 (Poseidon) 與安牟菲屈里特 (Amphitrite) 神香火隆盛時的作物。這和後世在此地成立的教會堂“賽芳格里斯屈里亞” (Evangelistria)，過去八十年間巡禮者之不曾斷絕的，恰好成爲一對。

一八八二年創建於雅典的亞美利加考古學會現在又企畫出一個新的事業。古代亞爾哥司 (Argos) 的‘赫拉衣甕’ (赫拉祠 Heraion) 是視爲希臘全土中最古的朵里亞式神祠之一的。祠在離米克奈約十五里的亞爾哥司平野之東境，這座非常古的建築在四二三年遭了回祿，其後不久再建，亞爾哥司最有名的美術家坡里克來妥士 (Polykleitos) 爲它製作了女神赫拉的金象牙像，與費底亞士的莪嶺普亞之像作可相比配。神域的遺址在以前便是推定了的，一八五四年亞力山得羅司·呂書·郎瓜貝 (Alexandros Rhizu Rangabé) 受魯德威盧·羅司 (Ludwig Ross) 之依賴，爲“莪嶺普亞七百八十七馬克”的資金 (前段參照) 而行試掘；試掘是在

畢爾香 (Konrad Bursian) 的指揮下著手的，但差不多全無成績可言。然而現在一八九二年亞美利加學會在查里·瓦爾德肯坦 (Charles Waldstein) 之下在此地舉行發掘了。不幸的是上段的古一些的神祠損壞過甚，其結構平面不能明曉；而且此祠在東方殘存的其他諸祠中疑是最忠實地保存着荷默時代家屋（第八章參照）之形式的（但要追溯到二千年代的古遠，那未免有失於空想）。新一些的神祠之遺物雖亦不多，但比前者稍稍有所發見。石材的大部分疑是這平原附近的村落取去作建築材料去了。但是神祠的裝飾彫刻的遺物是其中最具有價值的，這必然是出於坡里克來妥士派之手，恰如‘巴爾特弄’的之為費底亞士派的作品一樣。當時亞迭加美術對於培羅朋涅索士給與了如何大的影響，這些作品是有以告召我們的。

虎特溫格勒於一九〇二年同契爾肯 (Hermann Thiersch) 及建築家菲肯特爾 (Ernst Fiechter) 在愛幾那島上行的發掘，在考古學上將來了意外的顯著的結果。一八一一年神祠的破風彫刻已經發見，但全祠的發掘尚未舉行，只是一八九四年肯太士 (B. Stais) 略略作過一番調查而已。然而現在由巴威攝政王魯易特坡爾德 (Luitpold) 的出資，巴威政府的發掘著手了。第一個目的在得到前年所發見的彫

刻物之殘餘，使成爲完壁；更進便是想就全體的神域供給我們以更深一層的智識了。就這樣，祠的歷史模範地充分考索了出來，得以知道它是分成三段的發達的，又神祠的新的名稱也發見了出來。這在最初以爲是島上最有名的神域采司·潘赫倫尼沃士 (Zeus Panhellenios) 祠；確信着發見者的一人珂客勒爾惡作劇地僞造的記銘，直至一八六〇年都還有人稱說；但是魯德威虛·羅司在一八三七年已經揭破了那銘文之爲僞物，而想據其他的記銘來證明它是亞典那神祠。這種說法在前也早有人稱道過的：史它克堡於一八二六年，牟司妥克西德士 (Mustoxydes) 於一八三一年。然到最近虎特溫格勒又證明了此說亦未必可靠。因爲有克列特島與愛幾那的女神亞菲亞 (Aphaia) 之名在多數的記銘中出現，所以現在是認爲亞菲亞的神祠了。例如在一個極古的建築材料上刻着的銘文，記着爲此女神建築一座“家屋”與一座祭壇。這新的亞菲亞神祠說便爲今日一般所承認的，但我自己對此說也不免有多少的懷疑，因爲據我以爲可信用而無誤的古記錄中，戴着愛幾那的亞菲亞祭儀是在亞爾特米司 (Artemis) 神域開始的。譬如說亞菲亞比其主神亞爾特米司更要得着人的信仰，在祭壇之外更特別有一家屋依古代的風習是容納奉獻於女神的多數奉納品的家屋之義；這於理不消

說也是並不相符。好在破風的羣像不是關於亞非亞，也不是關於亞爾特米司的，是慶祝沙拉米司 (Salamis) 之勝利；神祠的祭神之名於此美術品的解釋上倒無甚重要的意義。

新發掘又使藏在繆痕的破風羣像之殘餘的破片多數出土了。虎特温格勒不僅臨檢了這個新的增加，把繆痕舊藏品及妥倫瓦德森之修理更加精確地檢查了，於是他感知到破風羣像有完全從新組合的必要。妥倫瓦德森及馬爾丁·瓦易訥的舊的復原在早已經是認為不正確的。卡爾·佛里德里克士 (Karl Friedrichs)，海因里虛·布龍 (Heinrich Brunn)，亞德良·布拉雪 (Adrian Prachow)，孔拉德·郎葛 (Konrad Lange)，廖那德·鳩留士 (Leonard Julius)，及布魯諾·騷奔爾 (Bruno Sauer) 等，所關與着的長期調查的結果，終竟達到了一個結論：以爲西破風是表現着戰爭的光景，具有嚴格的左右對照的構圖。以爲破風中一切的活動是集中在亞典那女神足下橫陳着的負傷的武士上面的，這由十三人所成立的羣像，渾然得着一箇統一，這是它特異的地方；由此可以看出這個構圖與古時代之物全然不同。其次是東破風僅有五體的人像發見，在前也以爲構圖大約與前者相似，僅略略有多少的變化而已。但是布龍於一八六七年便早已說過，這東破風在美術上比西破風還表示着更有進步的形式

(第十一章參照)。更到虎特溫格勒的批判的研究便全然生出了別殊的結果。據他說，較古的西破風是分成四個小羣，女神的兩側有各在倒了的武士之上戰鬥着的二人。其前有一人持弓箭，一人持矛，各各追逐着在隅角的一人，所以動作反是由中央向左右隅角分走去的。所以那並不是有一個諧調的全體，是由四個小羣而成立的一個戰鬥，那戰鬥，是向左右兩隅角次第進行，把一個結一的意想反有使它消散的形勢。比較稍稍進步的東破風之作者認出了這個弱點，把僅僅十一體的人像的構圖分成爲兩個戰鬥的光景，而使各部均向着中央，中央的女神就形成着全體的統一。假如這虎特溫格勒的新的復原是得着正鵠的（不從原物上更加研究時，不敢確斷；不過虎特溫格勒的話好像是很適當的），這兩個羣像在羣像發達史上正是最有興味的遺物，它形成了一個中間階段，介在我嶺普亞的美瓜拉人寶庫的破風與我嶺普亞的采司神祠東破風及巴爾特弄祠的破風之間，前者是單一的構圖，後二者是完全有統一的羣像。

*

*

*

現在我們只剩下法蘭西學會的兩種發掘可以敘述了。其一是在前世紀的各種希臘祭儀遺跡復現的計畫中，形成了一個有光輝結束；而且兩種遺跡與德羅司相同，同是奉獻

於亞坡羅神的。普多邕 (Ptoion) 山分成幾多的峯嶺，在珂拜士湖 (Kopais) 東南的貝沃察地方聳立着，頂上有上古以來的亞坡羅之祭場，在前曾大大的興盛過；波斯戰爭以後便完全衰頹了。所以此地必然可以發見極古時代之遺物，這是早已唆使着一般人的希望的。摩里司·沃羅 (Maurice Holleaux) 由一八八五年至六年，真是萬幸的發見了一個，與德羅司的相彷彿的古代亞坡羅之洞穴和一個古的祭壇，這兒後來是建立了一座神祠來替代的。別的建築物也有多數發見，其中有在這樣高處所必需的極古的大水槽，與凡一切神域都附屬有的各種小的建築。還有古拙時代的彫像若干。所謂“亞坡羅的像”想表現裸體青年的這些原始的企圖，其後一世紀間在各處多數發見了，終至於如像“魔術師的弟子” (Zauberlehrling 歌德的詩) 的祈願一樣，令人感覺到“掃帚唸掃帚，那樣已經夠” (Besen, Besen, sei's gewesen) 的心境；不過那種把它的左足前進着的一種特有的樣式，到現在也還稱為“普多邕的亞坡羅” (Ptoion Apollon)，在青年男子像的長系統中佔有一個優越的位置。第八世紀至第六世紀期中的工藝品，在普多邕出土的也很不少。例如陶壺，小泥像，青銅像及青銅器等，其中有如在我嶺普亞多數發見了的極古的品物，可以令人想起荷默詩中所

有的三脚銅鼎。精細的審察這些發見物的時候，我們可以知道當時普多邕之祭神是如何地廣受着崇敬，那奉獻品是由各處遠近的地方做成的。有的是本地製，有的是衣沃尼亞製，又有的是從培羅朋涅索士遠來。假如有完全的出版物出世，我們從全體上更可以得到良好的判斷。又佛幾司 (Phokis) 州的奕拉太亞 (Elateia) 附近，離開大的軍道處，有亞典那·克拉內亞 (Athene Kranaia) 之神域，一八八四年由片爾·巴利 (Pierre Paris) 研究了，頗有相當的成功。

法蘭西學會的主要事業，和我嶺普亞的可以比較的，是在北部希臘的大祭禮的中心德爾菲 (Delphi) 之發掘。此處與亞爾非沃司的平野完全不同，“自然”是造就了一個“岩石嵯峨的不妥” (Pytho)。德爾菲是只有由兩側羊腸的山道才可以到達的。北方有巴爾那索司 (Parnassos) 之巉崖，菲德里亞德司 (Phaedriades)，如像絕壁一樣高聳着。岩石多的土地幾乎沒有階段地的形成便陡落下南方普來司妥司 (Pleisios) 之谷底。對面有克爾菲司 (Kirphis) 的童山綿互着，遮斷了阿林妥灣之眺望。像這樣的地形莊嚴幽邃之致，在希臘國土中恐怕只有比哥丘克司川 (Styx 亞爾加底亞之北東部) 附近的稍遜而已。神託的境域高建在由南而北地聳立着的菲德里亞德司峯之陰。為支持人工的級段而設

的橫壁在這兒存在着，下面有所謂‘赫侖尼珂’（Helleniko）的角石的石壁；上面有‘培拉司幾珂’（Pelagikó）的多角形的石壁。在這些的上邊，神祠的南階表現了出來。除以上數者之外，便全然為加司突里（Kastori）寒村的茅屋所覆被了。一八四〇年卡爾·奧特佛里德·米爾勒（Karl Gtfrid Müller）打算解讀‘培拉司幾珂’中所發見的多數的記錄，那時為德爾菲神的光線所擊，得了日射病而顛仆了。其後一八六〇年孔采與米海里司（著者）曾於此事業稍稍有所翼助，翌年‘培拉司幾珂’終由包爾·虎加（Paul Foucart）與卡爾·威夏（Karl Wescher）完美地掘出了。一八六二年威夏證明了這石壁即神祠的段壁，在其東端急折而向北；由此而這一側面的神域之限界便得以闡明，同時向神祠正面的出入口也決定了。德爾菲地形的大概，在一八三四年未發掘之前，已差不多由尼古拉司·烏爾里克士（Nikolaus Ulrichs）所考定了的。數箇的發見彫刻物中，有有四馬戰車之浮雕的石板，那其餘的殘片後來也被發見了。

其後有長久的靜止時期繼續着。一八八〇年，雅典的考古學會所購入的德爾菲的主要的土地，由於法蘭西學會的請求便提供了出來；於是事業又從新再開始了。學會長的虎加，叫伯爾那·奧書練（Bernard Haussoullier）前往該地發

掘；他在威夏所發見的‘培拉司幾珂’的隅角上發掘了祭路的一部與以石壁圍繞着的衣沃尼亞式之建築。後者由其記錄得以證明爲雅典人收藏勝利紀念品的倉庫。(stoa) 時代雖不甚確實，疑是馬拉且 (Marathon) 戰爭的紀念物。奧書練的這個大成功使法蘭西學會立出發掘德爾菲神域之計畫。然而到實際開始事業時還羈延了長久的歲月。一八八二年虎加早與希臘政府締結了一個契約，與我嶺普亞的條件同樣，因爲大臣更迭的結果此契約便成爲無效，長久之間在不定的狀態裏面。加以還有政治上的考慮在上面，希臘政府以爲德爾菲的發掘者，發掘的方法趕不上我嶺普亞的，便想把那契約推翻，把那遺跡提供給德意志，但德意志顧慮着法蘭西的感情却又謝絕了。一八八七年法希間又開始第二次的契約，但亦未至確定而終止；一八八九年又把發掘許可的交涉運到亞美利亞去了，但這兒也沒有成功。終以一八九一年，由虎加的後任者特沃菲爾·我摩爾 (Theophile Homolie) 結成了決定的契約，其結果是希臘把一切的發掘權委讓於法國十年，法國政府以五百萬佛郎 (約二十萬圓) 贈送於希臘。又其預備的條件是加爾突里村民全部退出，希臘政府對此提供出六萬‘朶拉胥馬’ (約六萬圓)。與此同時那末妥 (H. Pomtow) 以一八八七年在德爾菲進行了若干的事業，

其主要的結果是東南隅的神域正門之發見。

我摩爾親自監督這項大事業，他的助手是技師安利·孔危爾（Henri Convert），與建築家亞伯爾·初爾訥（Alber Tournaire）。學會會員中助成其事的有路易·古菲（Louis Couve），鮑爾·培爾德里采（Paul Perdrizet），及其他的人士。此事業不僅在年月與金錢上耗費了不少，且在加司突里村落開始退出的時候，住民起了暴動，把外人發掘器具通通沒收了。但到一八九三年四月，一切的準備終於完成，發掘事業便得以開始。德爾菲的神域本來是形成三個段層的神祠是立在中段，‘培拉司幾珂’區畫着中下的兩段，‘赫爾尼珂’，形成了神域的最南最低部之境界。我摩爾從這後者的附近開始發掘，幸運來歡迎着他了。他立地便掘到一個建築物。這由他的圖面看來疑是寶庫之一；據鮑桑尼亞士的記事，疑是雅典人的寶庫。我們讓我摩爾自己來說話罷：

“二十四時間熟慮之後，我自信我們拍向巴黎的電報，說‘雅典人的寶庫’（le trésor des Athéniens）發見了，是沒有錯誤的。我們的喜悅便在巴黎也為我們分受了，但全然以別種的理由安牟菲沙（Amphissa）州的希臘官憲也感受着了喜悅。翌日我接受一封從該處的副知事打來的電報，說他們要派遣會計人員來接收我們

的‘財寶’(treasor)。希臘政府當時財政不甚豐裕，由些細小的一個誤解，好有趣地以為是地中掘出了現金；他們好拿去償還他們負債的利息。”

在神域的最高段祭路是銳角地折而向上。道路的兩側有希臘各邦之寶庫，正門附近有若干重要的奉獻物存在。此等奉獻物僅僅留着它的基礎或其位置的痕迹，就給在馬拉且及愛哥司坡它米 (Aigospotami) 的大記念物羣——雅典的榮華與其衰頹的記念物——所見的一樣。關於——的寶庫的名稱，我們不能不再向鮑桑尼亞士領教；寶庫的多數比莪嶺普亞更加華美。例如雅典人的寶庫是朵里亞式的建築，現着古拙浮彫的束間浮彫有三十枚。壁上刻着“亞坡羅之讚歌”(Apollonhymnos)，歌上所附的樂譜給與我們多大的感興，給與了關於希臘音樂的最初的明確的觀念。此外寶庫的壁上有由雅典至德爾菲參拜的公式行列的記錄。從西凱邕 (Sikyon) 人的寶庫中所發見的五枚長方形的束間浮彫，證明了西凱邕市的古時代的彫刻是怎樣的古拙。最初以為是西府諾士 (Siphnos) 島人，後來又定為克尼多司 (Knidos) 人的那個寶庫，那裝飾真是豐麗。但我們假如相信鮑桑尼亞士時，這恐怕仍然是西府諾士人的寶庫，克尼多司人的恐怕更要在上方去尋求。這是優雅的衣沃尼亞式的

建築，大門沒有用圓柱是用女子的立像來支持着的。這便是後來達到了完成之域的雅典‘奔列虛太篋’的女像柱大門（Koreohalle, Caryatid Porch）的前驅，簷間浮彫迴繞着四壁（前記四馬戰車的浮彫即屬於此），明顯地可以推考為‘巴爾特弄’的簷間浮彫之衣沃·尼亞式的原型。這些比培里克列士時代的雅典美術之雄大，更要有生新的活氣，而且沒有甚麼着持；不過那破風彫刻却不能不說還是非常的重拙而不自由。這個寶庫對於衣沃尼亞式美術有一個重要的增補的，是頂着古拙的‘司芬克司，（Sphinx）像的拿克索司（Naxos）的記念圓柱，這立在那稱為‘培拉司幾珂’的神祠階壁的附近。關於衣沃尼亞美術的初期，我們的智識本來是有限量的，像這樣壯大而簡單的柱首，便成了最重要的事例。總之，由德爾菲的發掘得到關於衣沃尼亞藝術的知見，那完全是我們所不會豫期的。朶里亞的性質之佔優勢，本來是一切希臘人中之所共通，然而德爾菲比其他的各地方還要特別顯著，比莪嶺普亞也還要更加一層地沒有失掉它那優勢的朶里亞的性質。又在德爾菲所發見的其他的一圓柱，特別表示着豐麗的珂林特式‘亞康沙司’之畫意的發達，附加着三個非常優美的女子，高高地在空中作飄舞的姿勢。還有一箇三腳銅鼎，那可以說是此等發見品中之冠。

讓我們，先經過普拉特亞（Plataea）的蛇脚鼎之座基，與丕德那（Pydna）的戰勝者愛米留士·包魯士（Aemilius Paulus）之紀念物的塔樣的基段，登上神祠的階段罷。後者的簷間浮彫之一斷片是於一八四〇年早已知道了的，但在忍耐着等待我們之由新的發見而受驚愕。如依據鮑桑尼亞士之說，則第六世紀建立的古神祠，那正面是裝飾着以該世紀之末由雅典追放了的亞爾克邁翁家（Alkmaion）所獻納的大理石的建築，應該可以發見。破風彫刻是第五世紀加拉米士（Kalamis）的弟子們所作，歐里丕德士（Euripides）關於那束間浮彫是敘述過的。假如這座神祠至少有像莪嶺普亞的采司祠那樣殘存着而被發見時，這真不知有怎樣的問題會得到解決了。但可惜的是除亞爾克邁翁家建立的祠殿的零碎的彫刻斷片之外，別無何等的殘留。這座古祠，據記錄所載，是由三七三年之地震所破壞；新祠到第四世紀方始建立；新建築之遺物也只僅少地發見了一些。又新祠依其記錄所云，乃於紀元前八三年為火災所毀，其後又徐徐再建了起來。那嗎鮑桑尼亞士所說的前紀的事情，是根據三七三年的地震以前從古代傳來的史料所寫的嗎？大家恐怕都會這樣想的，不過對於近來流行的鮑桑尼亞士不信用論，這兒却開了一個新的通風瓣：那是說最近奈米爾·賴絡（Emil

Reisch) 證明了鮑桑尼亞士所說的加拉米士不是基蒙 (Kimon) 時代的人, 是第四世紀有名的美術家。所以他的弟子, 布拉克西亞士 (Praxias) 與安德羅司特奈士 (Androsthenes) 剛好與德爾菲神祠建築的時代相當。以上所說是神祠的研究解決了藝術史上新的各種問題, 但亞爾克邁翁家所建立的古祠與加拉米士的弟子們所作的破風羣像完全沒有留下一些兒痕迹, 因此也就無從闡明。又亞坡羅神殿內部的發掘, 其結果寧可以說是歸於失望了。所謂大龍‘不通’ (Python) 為亞坡羅所殺的大地的罅隙, 以及在那上面有巫女坐在鼎上傳託神宣的地方, 終無何等的痕跡可見。

神祠的遺物雖稍稍和我們的期待相反, 但關於神域的最高部却有了豐富的發見。即在西北隅有劇場發見, 又在其附近發現了堂皇的競走場。劇場的下方尋出了里西坡士 (Lysippos) 作的亞歷山得大王獵獅遇險, 克拉特羅士 (Krazeros) 趕救王急處的大羣像之遺物。克尼多司人的“列士賢” (Lesche) 之發見特別重要, 這是一個大的集會所, 在神域的東北隅, 在其壁上以前曾裝飾着坡里曷諾妥士 (Pelygnotos) 所畫的兩種大作。其一是衣里翁 (Eion 即屈羅亞) 的占領圖, 其二是奧底舍烏士巡遊地府。鮑桑尼亞士對其圖中的各人物一一都有記述, 所以從我們關於這宅索司

(Thasos) 生的壁畫大家的智識上是最重要的史料，因而關於這構圖的復原從來有不少的考察。但是這些都缺乏那種基礎的智識，那只有把那建築本身與壁面的形狀闡明之後才能得到的。然而這個基礎，現在可知道了。原來“列士賢”是一個長方形的建築，中央開放着，光線就由那兒進來；八根柱子支持着屋頂的形狀，恰好與彭拜的“奔菲貝邕”(EPhebeion 即稱爲‘巴列司屈拉’ Palaestra 的體操場)可以比較。戶口在南側長壁的中央所以畫着多數人物像的上述的二圖是以東西兩短壁爲中心而公擴張到那左右的長壁的。這樣的事情在前不消說是誰也不會豫想到的。

克尼多司人的“列士賢”的下方，近神祠處有一羣大理石像發見。這些像所表現的是特沙里 (Thessaly) 之一君侯的家族，樣式各各不同，其中可認出有史可巴士，有普拉西特來士，有呂西坡士的美術的影響。後來弈里盧·普羅衣訥爾 (Erich Preuner) 證明了其中之一像“亞幾亞士”(Agias) 是小呂西坡士的作品之後，關於這些彫像的興味便大大的增高了 (第十一章參照)。然而德爾菲出土的最傑出而有名的彫刻是稱爲“德爾菲的赫爾美士”(Der delphische Hermes) 的駕戰車的馭者 (Wagenlenker, Charioteer) 的優秀的銅像，這恐怕是胥拉古沙 (Syracusa) 公爵坡里

若樂士 (Polyzalos) 在四八〇年以後，爲其父曷龍 (Gelon) 所建的；但這也不能說是完全正確。這是當年裝飾着德爾菲的無數銅像中所遺存到今的唯一的一例，因而也是有它的最大的價值。

此等大的建築及彫刻的獲物之外，八年間的發掘約略發見了三千的記銘。那大部分是有語學上或歷史上的興味。就給在莪嶺普亞一樣，辛曷樂士 (Syngros) 及其死後他的未亡人提供出了在德爾菲博物館建築之費用。多數的寶庫中，如雅典人及克尼多司人的，是完全掘出了；如像在雅典的亞典奈·尼克祠一樣，有可以復原再興的可能（據日譯者註：雅典人的寶庫已經再興）。在莪嶺普亞所試辦過的前例，在這兒也可以沿用，散亂在寬廣的發掘地之全面積上的建築的造材，與記銘，應該集合起來加以適當的整頓。但是現在已經有些斷片遺失了，要拿來與那所屬的其他石片比較，已經困難。發掘終了後應該是同時有一種大出版物向學界發行，但遺憾的是（這不單是我一箇人的私見）那出版事業是以初訥爾 (Tournaire) 的復原而開始的。制圖儘管是怎樣的堂皇，但其中含着不少的杜撰與誤謬；與其說可以使學界之需要滿足，寧可以說是以怡悅一般公衆爲目的的。其他的別冊中，所發見的銅像及大理石彫刻之多數是以優秀

的圖版複製着的。在這出版事業的繼續中，我們確信着在
我摩爾的有才幹的指導之下，一一精細的事實是會報道出
來。而由此等事實，才能夠判斷那建築復原的正否。建築物
實形成研究的骨格，假如沒有這個堅實的基本，那其他的一
切的美術品都完全失其歸趨。

* * * *

就這樣互三十年間由於各國民的盡力起初是在沙摩屈
拉克，後來是在德爾菲及愛幾那，竟發見了多數的希臘神
域。此等遺跡在從來僅由文獻上所道的關於祭祀的古代史
之一章上，給與了燦然的光明。

在此等神域中，那一定的根本的形態是完全共通的。例
如祭壇（Altar）佔有最重要的意義（但在我嶺普亞到現在
也還沒有把它的位置確定），從那周圍有小的奉獻品之最古
拙者的發見。有時如普多邕之洞穴一樣，是用德羅司的人工
的洞穴來代替的。神像用人形來表示之後，在這兒才有神像
住宅的神祠建築（Tempellau）之發生，與其他各種小建
築的必要。此等狀況在普多邕最顯著地可以認出，在奔拉
特亞的便稍稍發達了，總之就在僻遠的小神域都有同樣的
規制支配着的。形式之最堂皇者即是亞爾哥司的赫拉祠
（Heraion），此地之新神祠是傾倒着完成了的美術的全力，

發揮了它的壯嚴的。

但是各神域依據那各個的意義，多少也有不同的地方。例如奔累幾司或沙摩屈拉克的以神祕祭儀（Geheimkult, Mystery）為第一義的地方，全神域和神殿也均在閉鎖嚴祕的狀態裏面。可以閉鎖的大門形成着境內的入口，或則是本來難於近前（如沙摩屈拉克），或則是以人工的壁壘固護着（奔累幾司）。在奔累幾司因為以一種象徵的祭式為主，則有多層的大殿與圍繞着它的石壁之必要，又有附屬在這兒的小的祭殿。大殿因信者的增加便同時擴張了。沙摩屈拉克的新神域中，在第四世紀建立的古祠殿之旁，又有妥列米朝初期的宏大的新建築；兩者都有屠牲的豎坑，這是對於加卑里（Kabeiri）的特殊祭儀；全部建築頗廣闊，一切的信者都可以參加它的儀式。在這一點上，與貝沃洽的小的加卑里邕祠（Kabeirion）不同，在這兒那供犧牲的中庭是與外側的祠殿聯絡着的。在沙摩屈拉克則亞里西內（Arisinoe）的圓堂好像為須要嚴閉建築的他種集會所使用過。神域外開放着的大廣間，這大約是同時代的建築物，是為到此荒涼而無旅邸的孤島來參拜的多數信者之下榻處的。

更壯麗的神域不單為祭儀而設，同時有兼以神會（Festversammlung）競技（Wettspiele）為目的而計畫出的。

例如莪嶺普亞與德爾菲兩地是舉行莪嶺普亞競技與不妥競技的地方，我們在衣士特摩司 (Isthmos) 與奈美亞 (Nemea) 雖然發掘了同種的神域，但到底是趕不上這兩處的這樣豐富。這兩處真是可以令人嘆為觀止了。在這德爾菲的亞坡羅祠雖然在各時代中屢屢再建，但是亞坡羅差不多是它唯一的祭神 (此外只有狄儀索司 Dionysos 出現過，奈沃普安列摩司 Neoptolemos 是埋葬在這兒的)；而在莪嶺普亞，則赫拉神有它最古的社殿，培羅普司在那附近有附櫛的墳塋。采司神在久的期間中只在青空之下有一個大的祭壇，波斯戰爭以後，睥睨一切的大神殿建立了起來，內部安置着那費爹亞士作的象牙金製之巨像。神母祠 (Metroon) 是其後作為第三神而得祭於神域的。兩地的位置與裝飾不消說是互相殊異，但寶庫是兩地之所共同。這通常是前面二柱 (in antis) 的神殿式的建築，由第六世紀迅急的增加，那裏面除容納寶器之外，由與德爾菲或莪嶺普亞之祭儀深有關係的諸州所獻納的小的奉獻品，也有容納的地方。又大的公共的奉納物，或第六世紀以後競技勝者之影像，無數地充實着神域之餘地。這些物品在莪嶺普亞的‘亞爾幾司’平野是有充分的空地的；但在德爾菲，則只好羣集於祭路 (Feststrasse, Sacred Way) 的兩側，或置於險峻的巖石傾斜面之狹的地

面上。又兩地的全神域都是以壁壘圍繞着的，在莪嶺普亞於東方有宏大的‘肆妥亞’（Stoa）市場之類形成一種步廊；而在德爾非之峻崖則不能開設出這樣開放的廣闊了。然而在此處却有克尼多司人的集會場“列士賢”在上方存在。又在德爾非尚有一不同之點，便是在神域境內之有劇場；這大約是在行不妥的祭禮時，與奏樂演藝等有關係的。又兩地都有體力競技的觀覽場，競走場（Stadion），都不在神域的境內，都是設在與神域接近的地點。在莪嶺普亞有競馬及戰車競走場（Hippodrom）立即設在附近的平野，但為亞爾非沃司之激流所沖失，現在連痕迹都已經沒有了。在德爾非則不登上克里賽（Krisai）的谷間，不能尋出可供競走用的充分的空地。神社的境內兩地都是由別的各种建築物圍繞着的，其中有的與神域或競技無甚深的關係。這些在莪嶺普亞方面尤其明瞭。（前段參照）

安牟菲亞來邕祠（Amphiaraeion）也是有劇場與競技場的，但這和其他的國民的祭儀場比較起來，差不多無足輕重，所以我們現在也不再縷述。

在德羅司方面，競技無足輕重，祭典（Kultfestic）差不多便是一切，在它的海港裏從非常遠隔的地方把衣沃尼亞人招致了來。在這兒沒有競走場，也沒有競馬場。（據日譯者

注：其後已證明有其存在云），只是在島上狹隘的平地於市街之外有劇場和體操場，與神域接近着。因而一切的建築很複雜，亞坡羅祠與其姊妹神及母神之祠，在稱爲變生子神的神祕的誕生地的湖水的附近，多數的寶庫或廣間都連接地建築着；海港附近的市場形成着公衆的集合之所。而埃及，緒里亞等外國的諸神之祠，與加卑里祠，是建立在遠處的。

亞司克列培邕祠（Asklepeion）則視健康與治療比其祭儀爲重，所以又全然異趣。雅典的亞司克列培邕祠過於狹隘，作爲保養地是到底不能想及的；但那兒也還有清泉和廣間的建築，奔丕道樂司與珂司兩處是有名的保養地，備有開豁而且廣大的地域，有列柱的廣間作爲多數病人的宿所，與遊廊同爲其主要建築，其他則多是附屬建築。奔丕道樂司之神地，其體技練習場與演藝的劇場離市街稍遠，而在珂司則市街附近的地形容許了它們的建立。

以上是三十年間由各國協力之結果，我們所得到的結果之一部。但一方面此等發掘事業在發掘方法及技術上確立了一個優越的流派，這完全是別的一種收穫。對於孤立的事項（Einzelne）與鎖屑的事項（Kleine）並不粗忽的看過，而發掘却又以闡明全局（das Ganze）的大事項爲目的。就全體的結構與各部分的兩者之間，闡明那本來的形式，探

知那時間的經過中所生起的變化的過程，一一的小事實都在全般的發達史上追究其佔有如何的位置，最後再把湮滅了的一個整體復原起來，這實在是新發掘法以爲主眼的標識。沙摩屈拉克是做了這個方法的先驅，莪嶺普亞爲其中堅，而希臘學會及德爾非的法國的發掘不外是追襲其前蹤而確定了此主張的後勁。

第七章

古代都市

一種大的努力，想得到關於古代整個的遺跡之科學的知識的，不單是限於神域，對於一個古代都市也有了想完全發掘其全體的企圖。兩者互相爲用，同時進行，都市研究的一邊反有成爲了先驅的一例。古來所發掘的彭拜城（Pompeii），不消說便是這個例證了。

彭拜自一八六〇年布爾奔王家的弊政告終以來，於此轉入了新的研究之舞臺。意大利政府把彭拜發掘之指揮委任於純科學的考古學者鳩舍培·菲沃雷里（Giuseppe Fiorelli），真是得到事理之宜。他在布爾奔政府時代也曾從事於此項研究，但常爲無謂的障礙所阻擾。然而現在不僅發掘

事業更加了一層努力，而且以更良好的方法來實行了。從來是以箇箇家屋的發掘爲主旨的，家屋的上層總是陷沒在狹隘的縱溝裏面，不能夠更進一步去調查。實際上彭拜家屋的第一層以上之部分儘管有多數的階段殘留着，指示出當初的存在，但差不多全然沒有研究。到了非沃雷里又才把家屋的一羣，即以道路爲界的一個里弄（Insula），逐層地從那頂上開始了發掘。假如有一株橫梁或有特徵的建築部分出現時，不僅注意着把它保存，並且還設立支柱，或造置新梁，想出各種手段來替代，漸次向下方深掘下去。就這樣才有樓房的復現。樓層比地層更向外挺出，這實是彭拜的橫街小弄之一特色，所以竟有“月樓小弄”（Vicolo del Falcone pensile）之名。彭拜的多層家屋與屋頂的復原到這兒才辦到了，因而關於意大利住宅建築的我們的智識也才次第地充實了起來。非沃雷里的還有一個功績是去掉了，從來，對於彭拜研究的狹量的態度，無論任何人都可以有自由研究的機會。“彭拜學會”（Scuola di Pompei）的一個團體設立了，一切的外國人都可以參加，特別是羅馬考古學院的官員受了很大的利益。

最初成爲研究之對象的，是發掘品中他處少有其例而且最引一般的興味之物，即是壁畫。我們在前章已經說過，赫

爾畢胥對此是有研究的，但他以為這壁畫是本質的保存着希臘風的傳統。沃妥·東訥爾（Otto Donner）補充其說，證明了這議論不一的畫風在近代雖然少少變化了，但在古代是很巧妙的所謂‘佛雷司珂’（fresco）壁畫的手法。關於希臘風的傳統與彭拜原來的趣味之區別的議論便由這些研究發生了出來。

在赫爾畢胥的研究出現的一八七三年，菲沃雷里把多年研究的結果發表了。這是關於彭拜市街全體的結構與其建築的歷史的。市街是依照意大利古來的風習，以‘加爾多’（cardo）與‘德古馬奴士’（decumanus）的十字形的大街區劃着的。和這關聯着還有許多的議論但在美術的發展史上無甚關係，我們把它省略了罷，我們現在只是指示出這一個顯著的事實：一八八年至九年，布里曲（Brizio）在北意大利波羅尼亞附近的馬爾查波妥（Marzabotto）發掘的紀元前五世紀之古意大利的村落，同是由直角地交叉着的街路有組織地計畫着的。

對於我們更重要的，是菲沃雷里的研究中關於彭拜建築的建築材料和建築手法，及由此等所歸結出的與市街建築史有關係的學識。根本的事實是由菲沃雷里正確地認識了的，和他同時有里却德·薰奈（Richard Schöne）與海因

里胥·尼森 (Heinrich Nissen) 也進行着同樣的研究,在種種細項上闡明了的地方頗不少。薰奈的“彭拜研究論集”(Pompeianarum Quaestionum Specimeu) 在一八六八年出現,在這裏面友人尼森的研究也是收載着的。又有許多的增補和微細的研究,自一八七九年以來由奧古斯特·毛伍 (August Mau) 公刊了。根據此等研究的結果,把那主要的敘述如下:

最古的彭拜是‘石灰岩時代’(Kalksteinperiode),各家屋是把附近流着的沙爾諾(Sarno)川的石灰岩取來,以粘土砌成的。像這樣成立的所謂‘亞屈留牟’(Atrium)家屋是無列柱的平屋建築,而且壁畫全無,在這些地方,與後世的彭拜家屋大有不同。這個時代的建築最好地保存着的,在所謂‘外科醫之家’(Casa del chirurgo)的一部可以認出。其次是‘凝灰岩時代’(Tuffperiode)(據尼森的考察以為是紀元前二百年,但恐怕還要遲五十年的光景),這是諾戔拉(Nocera)產的凝灰岩與石灰岩共同使用的時代。良好的材料使各部的加工愈見精巧了。輸入了圓柱的使用,使意大利的古式家屋在房廊的置配上增加了幾多的變化。於自來傳統的型式之外,新加了希臘的風趣,有了迴柱式(Peristyle)與各種的居室,也有樓層的附加。從前臨街的一面以

壁面封閉着的家屋，現在也以店舖的形式開放了。壁面雖然還沒有繪畫，但是施有彩色的。有時差不多像宮殿一樣的宏壯美麗的家屋也建造了出來，如於‘浮諾之家’（Casa del Fauno）便可以看出那最好的例證。又於各處起了壯麗的公共的建築，劇場，浴場，體操場，美的‘巴幾里加’（basilica），以圓柱圍繞着的有希臘風之廣庭的亞坡羅神祠等出現了。就這樣在這桑牟尼特人（Samnite）的自由市之建築的繁榮時代，希臘美術文化的劇烈的影響在一切品物裏面都可以認出，其一部分好像是從東方來的，與當時在羅馬恰好流行着的小亞細亞式建築大異其趣。然而為蘇爾拉（Sulla）之故，成爲了羅馬的屬領以來，彭拜的榮華便從此終熄了。磚片與凝灰岩或熔岩共同使用起來，由這主要材料的磚片，便有‘磚片時代’（Ziegelperiode）出現。磚片因爲有合縫的必要，其結果是壁面不能再單塗以色彩，終以繪畫來裝飾了。

這漸進的發達史比較從來只是漠然地稱述着華麗的‘彭拜式’（Ponpeianische Stil）的那種觀念，不用說是有很大的差異。但這些個別的微細的事項並不是最重要的，最重要的是無論何處都同樣地作歷史的觀察以明究發達變遷的那一般的傾向，即是把握着生活之發展的那種態度的勃興。彭拜在我們看來，已經不是靜止着的都市，它是一個‘發育

着的都市’ (Eine werdende Stadt), 我們可以和市民的團體生活之發展與政治的大事件相關聯着, 去觀察那美備的進步。奔侖斯特·古爾丘士 (Ernst Curtius) 在希臘的土地所想嘗試的, 畢竟不外是與此同一的理想, 而更加以更進一層的努力和關於事物的智識罷了。他在研究培爾瓜蒙 (Pergamon) 及奔非索士 (Ephesos) 的都市的歷史上, 以他在小亞旅行 (一八七一年) 所得的地理上的智識為基礎, 想把它們復現出來; 但因為材料的不足沒有達成他的意志。然而其究竟的目的, 是與尼森於“彭拜研究”中所得的結果相同。

與菲沃雷里, 薰奈, 尼森三人的研究可以並行的是奧古斯特·毛伍的研究。他最初的發表是在一八七三年的“彭拜發掘報告” (Giornale degli Scavi di Pompei) 誌上, 與赫爾畢肯之研究及菲沃雷里的報告之出現同在一年。九年後毛伍又把他的結果更以完全的形式向一般社會提供出來了。他把他的注意傾向到彭拜的壁面的彩色裝飾來了; 這和實際繪畫的本身比較, 差不多沒有人作過深的考察, 仍是漠然地只在‘彭拜式’的名目下稱呼着; 其實這兒也混存着幾多相異的形式是被人看過了的。毛伍對於這個混沌付與了組織, 把歷史的觀察方法加在它的身上了。

這項研究不消說是要建築的各時代的區別明瞭了之後，才能夠辦到的。並無何等色彩的‘石灰岩時代’自然是在論外；希臘風的影響入了彭拜，希臘人之愛好色彩的趣味出現了，壁面裝飾才發生了出來。彭拜的最顯著的時代，即‘凝灰岩時代’只是以石灰浮彫來模造各種有色的大理石，的‘壁衣’（Incrustation）而滿足了。壁柱與簷蛇腹依然是以漆灰造出的，在壁面上加以區劃。以破其單調。這元來是可以應用於建築外部的裝飾法，但更延及到內部。連室內也用這種建築的裝飾來裝飾了。爲補救這嚴肅而稍稍剛硬的壁面裝飾起見，便在地面上加以嵌石細工（例如亞歷山得大王戰爭圖）；又配之以幾多的希臘美術品，及精選的希臘家具，終於映出了全幅的光景。

成了蘇爾拉將軍之屬領的彭拜家屋之磚壁裝飾，與壁衣裝飾全然不同。石灰方形塗成的牆壁使人很感狹隘的室內，有設法假以寬裕的情趣的必要，於是想由透視圖般地應用建築學上的考案，以收到效果。而且壁面要仍其平滑，透視遠近法只是用繪畫使它發生出來。即是有時只在柱上附加以花團，使柱間的壁面如像後退了的一樣，有時在薄暗的柱間表現廣闊的山水，在其中或點綴以人物以收其效果。‘里危亞之家’（Casa di Livia）是併用了這兩者的羅馬家

屋之最好例。就這樣壁面顯出力量，而且發揮出了快活的精神；這風景和人物的裝飾考案傳說是羅馬美術家它丟士（Tadius）的發明。

毛伍所定為第三式是全然新穎的品物，約略與奧古蘇士帝時代相當，可命名為‘裝飾的表面樣式’（Ornamentale Flächenstile）。在這樣式中，壁面的本身又發揮了重要的意義，以透視的遠近法使其擴大視的的意匠全然隱迹。一切的裝飾模樣在表面的平面上只是作為限界使用，或者用嵌石細工的方式來行使的。加了框緣的認真的繪畫，代替了野外的風景。色彩也喜歡那真摯的一類，但要不失那豐麗的情調。要之全體的裝飾都很莊重而稍稍有點冷氣，使人可以彷彿荷拉丘士（Horatius）的宮庭詩。而用意周到的手法與優麗的全體印象適相應趁。

最後的第四式是在彭拜後期流行的‘空想的建築樣式’（Phantastische Architekturstil）。這便是近代人所稱為‘彭拜式’的，其實只是第二的透視的遠近法式之發展變化。全體的壁面遠近法地次第縮小，被描出的建築的物象已經不是實際的，是極端的空想的。色彩比前者更富於變化，有些流於誇張，手法粗漫浮泛，往往只是陷於機械的定型。多數的壁畫喜歡把同一的藍本反復使用，反映着希臘風的或沃

危德 (Ovid) 的戀愛詩之世界。而以前的樣式中所全未曾見的裸體像，現在很盛行起來了。這個傾向在彭拜的最後的時期，即六三年的地震與七九年之破滅間，達到它最高的頂點。

以上是在彭拜的這種美術變遷的概要。毛伍以為這四種的裝飾樣式全然是時間地生起來的。這在前二式的確是沒有錯誤，而在後二式則果非同時而行使者，尙屬疑問。第三式是對第二式透視圖的傾向的意識的反動，它那華麗而排外的性質，而且又很糜費，只能用於富貴之家。然而第四式則自第三式直接出發，它那有效果的表現法和那只重皮相的手法，好像是和一般公衆的需要與資力適應着的。大約就因為這樣，所以這最後的樣式便立即代替了以前的諸樣式而興起，與奈羅帝時代的一般傾向合致了的罷。

這四種樣式並不僅限於彭拜，也並不是在這小的地方所發明的。就在羅馬，和這並行的明確的事實也不很少，尤其是第二和第四的兩種樣式。第一式在培爾瓜蒙 (Pergamon) 及其他各處發見了，第二式在培爾瓜蒙最近也有發見。但關於壁面裝飾的各種類之起源，使這樣的發展變化起來了的要素之起原，尙未充分地研究透徹。自然也有某種事實是明瞭了的：例如壁衣式只有在各種大理石產出的地方

或容易得到的地方，才有發生的可能。又第三式是奧古斯士帝時代特殊的產物，埃及風的裝飾濺入其中，這決不會是偶然的事。這與紀元三十年使埃及服從了的史實是應該聯關着的，然而這種樣式在首都羅馬（至少就我們現在所知道的）却還未發見，這個事實，是期待着將來的說明的一個問題。第四式的空想的建築樣式，因為傳說上有創始於加里亞（Galia）的畫家亞拔杜略士（Apaturos）之說，所以它的起原可以求之於小亞細亞。它這種對於以前的亞歷山德里亞化的傾向以透視的遠近法擴大視的手法，以為應該是小亞細亞的產物。然而此等一切的問題都只有等待將來的發見才能解決，我們不應當單把眼睛朝向東方，在南意的希臘都市裏面恐怕也是應該去求索的罷。

關於此等問題我們是應該知道，這恰和彭拜建築的手法與歷史是一樣，彭拜不過是一個桑牟尼特人的鄉村都市，受希臘風文化的影響發達成爲了，羅馬軍人的領屬的。但彭拜的事實在一般美術史上作重的原因，是它常常從希臘得到影響的一點。在這兒我們把眼睛轉向東方，看希臘都市的研究究竟把我們的知見擴張了沒有。然而希臘本土後世益見衰亡了，所以它沒有希臘風時代及羅馬時代繁榮着的小亞細亞地方那樣重要。牛通在克尼多司的研究上已經爲我

們證明出，在小亞發見了這樣重大的結果。

*

*

*

向這進路踏入第一步，終於舉行了培爾瓜蒙（Pergamon）之發掘的，又是亞力山得·孔采（Alexander Conze）。在前，古士大芙·希爾胥費爾德（Gustav Hirschfeld）早是唱道過的，但開始著手實行，並擔任其全般的指導的，却是孔采。關於這亞它樂士（Attalos）家的都城，早就有特克賢爾（Texier）在旅行中作過匆卒的觀察；又一八七一年奔倫斯特·古爾丘士及佛里德里胥·亞德拉調查了暴露在地上的古代遺物；特別是古爾丘士，他關於培爾瓜蒙市的歷史——雖確係失敗了——作過極粗泛的研究。在此旅行中有價值的獲物之一，却是卡爾·虎曼（Karl Humann）和他成了知交。虎曼自一八六一年以來在小亞細亞做土木工程師，六九年以後他大體是以培爾瓜蒙為中心而從事着工作的。他是有才幹而且是罕見的有組織力的人物（據孔采深深感動了的讚嘆），和他接近的沒有不為他感動的人。加之，他和他新的故鄉（培爾瓜蒙）的言語，風俗，環境完全同化，受着上下一般人的愛敬；而能不失掉德意志的理想主義，並具有實際的精神與不撓的勢力。所以他要在考古學的研究上來盡重要的貢獻，比任何人都還要適當。而他對於古代的熱情，在

培爾瓜蒙得到了清新的營養。亞歷山大王之繼承者中最傑出的王家之一建都於此，與在此騷擾的瓜拉特爾人（Garrater）作戰而征服之，漸次擴張其領域，遂使國都培爾瓜蒙不僅是文學的，且成了美術的中心。後者的例證我們有羅馬加比得爾所藏的‘垂死的瓜拉特亞人’及特爾美博物館舊魯德危奇藏的瓜拉特亞人羣像之優越的遺品。

虎曼的有熱情的心中，懷抱着想由發掘以復活此過去的榮華之希望，那原是不足怪的。更何況他還目擊着貴重的古代遺品不間斷地消滅在石灰窯裏面呢？（不消說不久他就把這樣的事情禁止了而且成了功）希爾胥費爾德的盡力使他懷抱了實行發掘計畫的期望，但起初由虎曼自己的請求，而在柏林方面才全無何等有力的反響。於是虎曼才把培爾瓜蒙城山中所發見的等身以上大浮刻，呈着異常的樣式的二三斷片送往柏林博物館，以唆恚一般的興味。但當時博物館的當局正沒頭於所謂‘玩偶移動’（Puppenwanderung）的石膏模型之改換陳列，對此贈物並未表示何等的感謝，也未加以何等的考慮。在其前不久，布龍引用後世的記錄曾經喝道過，以為培爾瓜蒙的祭壇表現着‘巨人征伐’（Gigantomachia），是世界大不可思議中之一；考古學者中在這斷片裏面要認出這般大作之遺物的，也並不是沒有人，不過對此

遺跡的更深的探究却不曾立即着手。

然而一八七七年孔采由維也納回到柏林充當柏林博物館彫刻部長的時候，情形便完全一變。他立即與虎曼交涉，探問發掘那巨人浮彫的祭壇，究竟可能與否。由是虎曼終於發見了對於他的計畫表示共鳴的人，得到將來協同舉事的期望，他的心中不禁有熱情的焚燒。發見了前述的破片的是在城山之上，畢桑池時代的石壁，這兒正是預期着可有豐富的獲物的地點。爾來兩人的交情愈厚，互相以全幅的信用，協同從事。當時的情形很有些不可思議的地方，因為普魯士的博物館總長不允許參與這項計畫；所以當時博物館顧問，其後做了總長的里却·薰奈（Richard Schone）便專助其事業；皇太子被選為普魯士博物館的保護者，給與了有力的援助，在無人注意之中，便於君堡充分地有得到土耳其皇帝關於發掘的勅許的希望了。條件是普魯士得其發見品的三分之二，土耳其政府取其三分之一，當時的情形幸好在祕密中便取決了。因為考古學界的注目當時都集中在莪嶺普亞，而一般人士也正為屈羅亞的海因里胥·緒里曼的陸續的發見所眩惑（第八章參照）。實際上有這樣的證據。一八七九年春，培爾瓜蒙的發見品上載時，在場的一位年青的海員寫信去報告他的故鄉，由他的老父寫信來痛責他，說培爾瓜

蒙與虎曼是文字的錯誤，地名應該寫成屈羅亞，人名應該寫成緒里曼。

培爾瓜蒙的古城在以廣平的峯巔向南方斜走的三百一十米突(一千尺)的山頂上。一八七九年九月九日，虎曼發出次列的愛國的言辭而打下發掘的剷鋤。那是以聽衆爲目的的(一般聽衆與其說確切地了解他的意義，寧可說是受了驚愕)，頗富於東洋的色彩。他說“願托附王立博物館之保護者，最幸福而最爲人親愛的人，不敗的戰士，世界中最美的王位，的繼承者之名，願托附我皇太子殿下之名，祝福此事業之成就”！他那全卷都很有興趣的報告書裏說：“人夫們以爲我所呼出是一種魔術的呪文，那倒也說得不錯”。在開始取壞畢桑池時代的城壁的時候，剛好就像我嶺普亞的“愈長愈好”的石壁一樣，證明那兒可以說是一種寶藏。卽是有或者完全或是破斷的莊皇的浮彫帶把它的畫面反向內部而砌築在壁間。最初是極重要的浮彫板發見了，那是日神(Helios)驅駛戰車的圖，有亞坡羅神表現着的。此中後者可以與“百爾費德來的亞坡羅”媲美就這樣，到年末總共發見了三十九枚的浮彫。虎曼高興着說：“我們發見了一個整個的美術時期(eine ganze Kunstperiode)。我們是處理着古代遺作中的最重大的品物的”。此等巨大的石塊想搬運到祁

距三十籽（十八英哩）的德客里（Dekeri）港，須要先修理大道，在德客里也不能不先築好上岸的碼頭。翌一八七九年與孔采兩人共同發掘了那祭壇的本身，又發見了若干的浮彫板。虎曼的報告書上說：

“我去訪問了培爾瓜蒙，我的妻來自史米爾拿，又同時柏林的波勒丘士博士（Dr. Boretius）東方巡歷的途次，在史米爾那上陸，也到此地來遊。七月廿一日（一八七九年）我便誘引此等來客去攀登培爾瓜蒙之古城遺址，使他們去看那彫刻面向內而殘存於廢壘中的石板的翻轉時的實況。我們一羣人在登山的時候，有七隻巨鷲高高地在城塞飛翔，好像是今日的幸福之豫兆。先翻轉第一石。這是有足如蛇的一個巨人的圖，以筋肉嶙峋的背部相示，頭首向着左方，有獅皮懸在它的左腕。我說：“不幸石與既知的各石了不接合”。第二石翻過來，表現着一個壯麗的神像；其肥圓的胸部之強大而秀美，是得未曾見的。由其肩頭懸垂着的衣裳翻在誇張着的腳上。我又說：“這也和已經知的圖形不知如何連續”。第三石是行將昏倒的一巨人跪在地上，以左手案着右肩，右手宛如癱瘓了的一樣。——此石的附土尚未完全取去時，第四石翻轉了。這是一個巨人倒依石上，雷電擊其腰的上部之圖。采司之神喲，

我知道實在是是在你的面前！我興奮起來在這四石之前迴走，終竟發現了那第一石是和第三石接續的。大巨人的蛇形足明明是與跪地巨人一石接合。只有此石的上部，巨人挺出以毛皮被覆着的手的部分缺損了，但以跪地巨人爲中心而爭鬪着的形狀，是很明瞭的。他是在和火神鬥爭的嗎？的確是的。由衣紋被覆着的神的左足藏在跪地巨人之後。我便叫出道：“這三石是互相連續的”，一面叫着，一面檢查第四石，這也是亦相連續的，所表示的是巨人被神所射出的電火搏打之處。喜悅之極，我不禁全身戰慄了起來。其次又有一個小石發見，以指脫去其附土，這表現着獅皮，是大巨人的腕部。——尖端有鱗形的集羣與蛇形。這是愛幾司（Aegis）的楯牌了！神卽是采司！這樣的便是我們在此世界中所可發見的最壯麗而偉大的作品之一，與我們全發掘事業中之冠冕的那亞典奈羣像形成最美的一對。我們幸福的三人深受感動，在這貴重的發見物周圍立了好久。我終於坐在采司神像上，喜悅之極，不覺涕淚之滂沱了”。

這祭壇的浮彫由二年間的勞苦，除掉大的斷片之外，也獲得了無數小的斷片。就這樣把這些石片逼同接合連續起來，使各分屬於四側的煩雜的工作，在柏林舉行起來了。參

與此事的以沃妥·普胡肯坦 (Otto Fuchstein) 的功勞爲最多。他由組織的研究發現了那確切的徵象，便是莪嶺普亞諸大神之圖屬於東側，日神屬於南側，夜，星，黃泉之諸神屬於北側，而西側則爲大階段的位置。以從來未曾知道的變化和範圍，表現着莪嶺普亞神界與地上的巨人 (Titan) 們爭鬪，我們可以看出那肉體形狀之變化無窮，表示着無限的起伏與激動。又有別個小的浮彫帶表現着培爾瓜蒙的國民的英雄特來佛士 (Telephos) 的冒險；這是卡爾·羅伯爾特 (Carl Robert) 及項司·肯拉德爾 (Hans Schlader) 就那破片所能知道的範圍內，把順序整理起來而加有解說的。肯拉德爾又把祭壇實地復原了出來，那巨人浮彫帶上有列柱廊的存在，這個大體的結構，從前里却·波恩 (Richard Bohn) 在培爾瓜蒙時已經正確地考定了的。祭壇現在在柏林的培爾瓜蒙博物館 (Pergamon-Museum) 中再興了，浮彫帶便至一一的細部都安置在了相當的光線之下。但是在當年那培爾瓜蒙高山上，所謂在平的玻璃屋頂下有“惡魔的座位”(約翰默示錄，第二章第十三節) 原有的景況，到底是不能髣髴的。

柏林博物館得到這個浮彫祭壇 (土耳其把它三分之一的權利賞給了德國)，一躍而佔有從來的彫刻蒐集所不能要

求的重要的位置。這浮彫的大小，樣式，及表現方法的有力，完全給予我們以新的印象。當初未免稍稍過譽，有的說它比‘巴爾特弄’的彫刻還要優勝，有的以爲是希臘風時代之彫刻的全部。但這兩種見解都不免失於誇張。浮彫帶只是給與了我們一個觀念，便是在前以爲是無氣力而墮落的希臘風時代之美術，事實上具有高大的魄力。又此浮彫帶的年代之得以確定（一八〇年頃歐美奈士二世時代），在美術史上有二重要的貢獻。這個彫刻在形式與動機上，表示着所謂巴羅克（Barock）的樣式，這在從前僅是由少許的斷片而知道的；在歐洲本土的希臘僅僅保持着可憐的古典時代之餘勢的時候，却把希臘風時代，特別是培爾瓜蒙的最重要的美術傾向表明了出來；祭壇的建築是當時要想達到高大的理想的憧憬表示着的。

以上是關於培爾瓜蒙祭壇的柏林博物館所執行了的工作，這兒也有那段古話一般的情事，便是騷爾（Saul）去尋他父親的驢馬遂發見了一個王國。祭壇本是培爾瓜蒙城山上的一小部，不舉行全市的發掘便可以終止的嗎？在決定這件事情上也全靠着孔采的力量。他努力把當初的計畫擴張，終竟從市的最高處開始，把古代都市之全區域作爲研究的對象了。關於這新的事業，虎曼也以全力從事；更有在莪嶺

普亞及雅典(第十一章參照)博到成功的里却·波恩 (Richard Bohn), 擔任建築方面的主任, 移到培爾瓜蒙來定居。在他以外還有建築家赫爾曼·岑梯勒爾 (Hermann Stiller), 沃妥·拉肯多爾夫 (Otto Raschdorf), 考古學者有卡爾·岑胡赫德 (Karl Schuchhardt) 及奔侖斯特·法布里丘士 (Ernst Fabricius) 從事活動。就這樣在山麓希臘人街的“德意志之家” (Deutsche Haus) 便成爲了數年間多忙而愉快的生活與事業的舞臺; 屢屢有同好的學者與美術家的訪問, 頗形熱鬧。那兒的大食堂之隅藏有小小的文庫與美的葡萄酒瓶, 可以聯想到佛列德里克大王文庫的“奴屈里門杜牟·史比里杜司” (Nutrimentum Spiritus 柏林的翻譯作“酒是營養料”) 的銘文, 及當時在建築中的市堡 (Strassburg) 大學之新建築上的“文事與國家” (littris et patriae) 的一語。支配着這座家屋的清新的精神, 由畫家克普士 (Kips) 美術地加以框範的次列美好的詩句的可以想像。

‘晨光清朗, 山頭發古,
慰我幽思, 良朋歡舞;
我有旨酒, 侑此夜觴,
我有佳賓, 聚集此堂;
有美一人, 懷我好音:

願君體健，心亦康寧。’

Des Morgens früh ein feiner Fund
und föhlich Tun in treuen Bund;
bei gutem Wein zur Abendtund
ein lieber Gast in unserer Rund;
dazu ein Brief mit frohen Kund:
das hält hier Leib und Seel gesund.

（這個小小的題壁後來爲一希臘人所有，他又把它當成一個寶物一樣保存着，愛以示諸來訪的外人。於是上揭詩句中所沒有的最後一句，也可以在那裏面看出了）。無論何人只要有一次在這質素的住居中，在這真肅與愉快融合着的社會裏面來過的，他會以那個日子爲可感謝的記念而始終不會忘記。那中心人物虎曼的人格的魅力，第一是值得追憶的。

培爾瓜蒙市，尤其是那上市，是建設成爲階段狀的，階段的一層上立着那座祭壇。上方，城壁內部，山道的陡坡旁邊，有最古的亞典奈神祠。這是脆弱的粗面岩造成的，大約是王國初期或尙在其前之物。寬廣的中庭有亞它樂士（Attalos）一世的銅造戰勝記念像之臺座的遺物發見。對於此像，有羅馬魯多維奇及加比得爾的大理石模製像把那概念

給與我們。亞它樂士的王子，又其繼承者的歐美奈士（Eumenes）二世是把培爾瓜蒙化成了大都市的人，依據希臘風時代的習慣以堂皇的二層建築的列柱把它的中庭圍繞着了。培爾瓜蒙的有名的圖書館在其北翼，具有十萬餘卷的書架與高壯的閱覽室。山道的對側有希臘式地在中庭周圍建立着的兩座大的房屋。單簡的造作表示着培爾瓜蒙支配者的特殊的趣味，那無疑地是宮殿的一部。更在上方，越過丘陵的頂部，尚有多數廣大的住宅與比相連接。由頂上更向南方則古的希臘風時代的建築物便完全沒有了。這是因為在強大的地基上建立的大神祠需要了地面的原故。這最初以為是市的守護神亞典奈祠，其次以為是奧古穌士祠，但到最後則認為是哈獨良帝建立的屈羅央祠（Trajaneum）了。但我們想像罷，在這華麗的帝王的建築尚未成立以前，亞它樂士的諸王從這眺望絕佳的地點眺望他的城市與領域直至奔列亞（Elaea）海灣的昔時的光景。大理石造的座席（exedra）有一個在那兒發見了；現在是放在柏林的培爾瓜蒙博物館之前，與北方的風土相應地立着，由這個我們是可以得到馳騁我們的想像的機緣。

祭壇之下，向南方的一面，有有列柱廊與店舖的市場的段層和質索的狄儀索士（Dionysos）祠發見。西方丘陵的斜

面下，有一條長的段層相連，以高的石壘圍繞着。在前那外側是有列柱廊存在過的，但在劇場的反對的一面便攀登上了急峻的丘陵。長的廣道的前端，可以認出培爾瓜蒙第一的美的建築，那“衣沃尼亞式神祠”（Ionische Tempel）。在這兒也和其他各地一樣，市街全部的建築是想收到美術的效果而安排着的。這和我們在沙摩屈拉客島上看見過的情形，剛好同樣。這美術的建築配置特別是渡過舍里奴士川（Selinus）從西方的高處來眺望時，最爲顯著。劇場則在長的層段之上，形成着全體的中心。上方左側有亞典奈祠及其廣庭，更在頂上有屈羅央祠。右側有祭壇的廣庭，其下方有市場的層段。

城山的發掘繼續了九年之後，以一八八六年告終；就這樣發掘事業便好像結束了的一樣；但是巨大的城壁從城山走下，繞着歐美奈士的街市。其下端有一體操場（Gymnasium），這是在此事業開始時，有一部分發掘了的。所以假如市街全體的結構被人研究時，還有一個大的研究的分野是依然存在着。柏林博物館在新總長之下已經舉行着別的計畫，這在後面當說及的，但孔采在這期間也常常把目光注在培爾瓜蒙沒有離開。關於培爾瓜蒙發掘的大出版對於從來的研究時時有補修有必要；例如關於供給本城的高壓水道

的再調查之類便是一例。這是佛里德里胥·曷雷伯爾 (Friedrich Gräber) 在一八八六年已經發見的，卡爾·胥胡赫德更行研究，發見了連續到馬德拉司 (Madras) 山的一條水道；但其主要的研究事業尚未完全。由孔采的勸說，柏林博物館收了手，把那研究委交給考古學院，由政府給與年額一萬五千馬克 (約七千五百圓) 的經費。就這樣一九〇〇年以來在兌爾塔爾德的賢明的指導之下，每年費幾個月的時間來發掘；其結果是市的正門，與上市場對待的下市場，亞爾加美奈士作的華爾美士·普羅不列沃士 (Harmes Propylaeos) (第十一章參照) 的模像，及新羅馬時代的體操場等均被發見了。又以俄國的建築家舍爾曷·衣汪諾夫 (Sergei Iwanoff) 一八七七年贈送考古學院的資金的一部，於一九〇五年至六年，發掘那留在市街下面的平野上的古塚。那最大的古墳的發掘尚當待諸將來，其中的二基小墳於一九〇六年十月發掘了，地方人士走來參觀，弄得非常熱鬧。各墳各藏有一個粗面岩製的石棺。人骨已經成爲粉末，其第一墳有少數的副葬品留存。當時目擊者的記事說道：

“第二日石棺的棺蓋揭開，因爲有黃金冠出現，圍集的人羣中有‘阿阿’的驚嘆聲音口口傳送。死者是高大的人，帶着劍與拍車，的確是個武人。金冠有檉葉與檉實的鏤麗

的花樣，二枝交叉處有一小小的裸體勝利女神，手中拿着小小的冠冕。是一個優秀的作品，重約四百格蘭姆！但比較此等品物之發見還要重要的是得到培爾瓜蒙王國時代有力者的葬法的一般概念。我看見對這石棺歡呼着的人羣，我們把制作此地歷史的一人（塚主）的安靜破了，心中很覺得難過。學問之道良可惡心！”（Ein hässliches die Wissenschaft!）

但此外尚有可爲的一事留存着。在從前的發掘，大凡一個遺跡發掘之後，其掘翻了的遺址總是放任着不管的。只是把可以搬出的彫刻，或記銘之類收出，那倒沒有甚麼，但現在是把遺跡全體的形狀復了原，那嗎這發掘的現狀的保存便是最緊要的義務。希臘方面對於遺跡的保護從來只是用老廢的兵士來看守的，實際上是若有若無。但現在對於古物的保護却生出了有在充分的監督之下施行的必要了。例如我嶺普亞在發掘終了後立地便任命了希臘人的守衛，德爾菲及其他也是同樣。君堡的博物館及發掘總長漢牟迭·貝野（Handy Bey）儘營如何地盡力，但土耳其那樣廣大的國土，特別是在僻遠的地方，終難期以萬全，那是自明的道理。大理石可用以燒石灰，加工的石材可用以建築家屋，連石壁的鉛釘都誘致壁壘的破壞。孔采在沙摩屈拉克便發見在二

年之後，發掘了的大部分已經遭了破壞或掠取了。馬曷奈西亞（Magnesia）的采司·梭西坡里哥（Zeus Sosipolis）祠發掘後又被破壞（後段參照），普練涅（Priene）的亞典那祠石工把新發見的貴重的建築的部分拿去作起石階。又一英人在半壞的女神像的臺座之下偶然拾得了在面地時埋置了的一個黃金製的檉葉與數個古錢，其結果，使附近住民漁取黃金的破壞狂無所底止，終於弄到一石都無存留了。有銘文的石材也屢屢遭了同樣的運命。未開人以爲記銘的文字含有魔力，歐洲人懂得，所以知道何處有寶物的埋藏；在不懂文字的人要想得到寶物，那便只好把石頭打破。就這樣在兩種方面生出了有加以保護的必要。由土耳其地方官憲所安置的本地的看守人很不充分。如在普練涅地方，看守人自身因爲手鎗的彈丸不足，竟把市場廊的大理石壁順次破壞，把那裏面鉛釘取了出來。因此普魯士在培爾瓜蒙便安置了德國人的守衛，以本國的費用供給他，在普練涅及其他也取了同樣的處置。只是爲永久支持着這種施設起見，設法多籌經費是留在日後的必要的事件了。關於遺跡保護的這個先例，凡是把市街及構成其美術的歷史的資料由地中發見，原樣地想留傳給後人的時候，這無論在任何地方都是應該蹈襲的。

*

*

*

培爾瓜蒙位於小亞細亞海岸北部的中央，是古代希臘人中愛沃里亞（Æolia）人的殖民地。這附近的地方還有應該再行去研究的；培爾瓜蒙的劇場有層段的基礎建築，分成數層，曾經被利用為倉庫或店舖；這使波恩（Bohn）在一八八六年在愛葛爾（Aegre）的愛沃里亞（尼牟魯德·加拉西（Nimrud Kalassi），把一八八一年沙樂夢·賴因拿克（Solomon Reinach）所發見，二年後又曾經米顯爾·克來克（Michel Cleac）調查過的地方，更徹底的研究了起來。就在此地也有同樣的建築物支持着市場的急峻降下的側面，而且做着境界。這樣的構造是希臘風時代所好用的建築上的方案，這個新的發見由奔侖斯特·法布里丘士（Ernst Fabricius）所研究的，加里亞的都會亞林德（Alinda）的其他的建築也被證明了。同樣的特徵在小亞屈羅亞司（Troas）南岸之高地亞索司（Assos）的愛沃里亞都會中也有所見，此處是以亞美利加考古學院（American Archaeological Institute）的費用。一八八一年至三年由塞恰·克拉客（Joseph Thacher Clarke），貝康（Francis H. Bacon），珂爾德威（Robert Koldewey）等建築家所研究出的。古的神祠以外，特別惹引與味的，是都市全體的設計，建築在狹隘的層段的險峻的岩石之上。古諺有云‘你想早死，便到亞索司’

(Geh nach Assos, wenn du schneller zugrunde gehen willst), 誠然是有理的。特別是那廣場, 具有單層的質素的集會所。單層或兩層的大廣間(內部有一側室或兩側室), 一座神祠, 浴場, 體操場等; 呈現出希臘風時代的都市的一幅活畫。但此等詳細情形公刊于世的好容易還在二十年以後。

雖不是關於古代都市的結構, 但在愛沃里亞的別的研究, 在這兒想少敘述一下。那是建築家羅伯爾特·珂爾德威由柏林美術愛好家們的保護, 一八八九年調查了亞索司北方的古代的奈安獨列亞 (Neandrea) 之小市。從此地的高處恰好可以俯瞰全屈羅亞司與貝齊加 (Bezika) 灣。最有興味的事實, 是在此處發見了非常古的神祠之遺跡, 內分成二陣。這個型式其後是屢屢發見的, 但在當時差不多是未知的事項。圓柱有特殊的柱首, 克拉客和其他的人在其前不久已曾注意過, 這大約是限於愛沃里亞地方的。即是那柱端的漩渦板在普通衣沃尼亞式柱首上是水平地連續着的, 而在此處却和衣沃尼亞式方柱的柱首一樣, 豎立地挺出。有一個柱首更加美麗, 珂爾德威說是可以連想起後期波斯的柱首的, 但那好像是屬於他柱的獨立物。珂爾德威又受德意志考古學院之命, 於一八八五年至六年旅行於列士坡司 (Lesbos) 島, 這曾為愛沃里亞人生活的中心。古時代的建築

遺品只是在四處散亂着的遺物和古市的城壁，但在加樂奈 (Kallōnē) 灣美洒 (Messa)，珂爾德威却發掘了一個大的衣沃尼亞式的神祠。那是屬於第四世紀的初半，又在小亞地方比既知的衣沃尼亞式諸祠還是更古時代的遺物，證明了這個發見是非常重要的。屈羅亞司地方的海岸上別的一座大的衣沃尼亞神祠‘時明特邕’ (Smintheion) 在一八五三年已由肯普拉特上尉 (T. A. B. Spratt) 發見，一八六六年普爾蘭 (R. P. Pullan) 又再行調查過，但是不明的地方還多。那建築元來是創立於第四世紀，史珂伯士好像是在那時候爲這祠作成了那個諦視着野鼠 (sminthos) 的亞坡羅像 (即 Apollo Smintheus) 的，但其後在羅馬時代又好像全然改築了。這些假使尙未完全闡明，這建築的細部的特徵在美術史上因而不能生出多少重要的結果。

法蘭西學會在愛沃里亞海岸又舉行了其他事業。即是 弈德孟德·坡淺爾 (Edmond Pottier)，沙樂夢·賴因拿克，及亞爾芳士·維廉 (Alphonse Veyries) 自一八八〇年至二年發掘了海岸的小市米里那 (Myrina) 的墓地。地域是由此等學者的請求，由所有者亞里士迭德士·巴爾它齊 (Aristides Bantazzi) 所提供出來的。發見物的主要者是多數希臘風時代的泥像，把這和它那曷拉發見的 (第九章參照) 比較起來，

這些泥像更是自由，更具有一層的矯態，表示着大有繪畫趣致的後代的樣式，而且也表現着小亞細亞的特徵。布拉克西特列士時代的著想爲這更新的趣味所變形，又還有其他多數新的構意附加上去了；小亞地方的希臘風時代之彫刻的創意與精神，在這些小的陶像或陶製羣像中，比在今日殘存着的多數的大彫像中，還要容易認出。發見物出陳於普渥爾博物館，發見者的報告出版把那明確的典據提供了出來，不幸的是史米爾那及雅典兩地的僞物製造者盛行僞造，在精神和手法上都往往與真物蒙混的“小亞陶像”便泛濫於好事家的陳列架上了。

*

*

*

在都市研究的分野，柏林博物館曾經在培爾瓜蒙的研究上盡了力，一八八九年來因哈德·克苦勒（Reinhard Kekulé）承繼孔采的後任以來，立定了新的計畫。衣沃尼亞諸國之最南端的海岸，即美安德羅司河（Meandros）曲流着的地方，這從早便和馬昂奈西亞（Magnesia），普練涅（Priene），米列妥司（Miletos）等重要的都市，屢屢同爲發掘的目的物，現在要做就一段更完全的研究了。虎曼早就注意到這個地方，熱愛它，規畫着作根本的研究，現在且先從馬昂奈西亞人的都市著手了。

馬曷奈西亞沿着美安德羅司河，因為有名為“白山”(Leukophrys) 的大的亞爾特米司神祠，在美術史上特別有名。這是第三世紀的末葉，由當時小亞細亞最優秀的建築家赫爾摩曷奈士(Hermogenes) 所建築，早為一個模範的建築而為世所賞讚。一八四三年夏爾·特克先(Charles Texier) 交涉的結果，表現着亞馬松戰爭的簷頭浮彫約七十米突，歸魯渥爾所有。當時以為赫爾摩曷奈士是亞歷山大得大王時代的人，因而那用機械的手法踏襲着傳來的構意的作品的單調，使人大失所望。然而一八七四年古士它芙·希爾胥費爾德(Gustav Hirschfeld) 研究了赫爾摩曷奈士的作品，存在特沃司(Teos) 屬於別個神祠的同樣式的石板(此石板一八六二年由普爾蘭所發見(第五章參照)，其一部被移到大英博物館裏)，赫爾摩曷奈士的年代應該更往下引，至少是他神祠的彫刻的裝飾之價值愈見減少了，這些姑置勿論，然而建築家的赫爾摩曷奈士之研究是期待着的事體，又於別一方面，使馬曷奈西亞之研究也可以豫想出有益的結果。沃里危爾·賴奔(Olivier Rayet) 及亞爾伯·妥馬(Albert Thomas) 一八七三年的研究對於我們的知識增加了不少；德意志考古學院一八九〇年派遣沃妥·克爾恩(Otto Kern) 及曷爾屈林恩(Friedrich Hiller von Gärtringen) 去研

究，後者以自費發掘了那兒的劇場。因為結果殊可滿足，柏林博物館於一八九一年至三年送出了一個探險隊去。其中有卡爾·虎曼（那時曾被任命為外國博物館長）及建築家魯多爾夫·海奈（Rudolf Heyne）及豐富地採集了銘記的文獻學者沃安·克爾恩的加入。

亞爾特米司神祠的境內和有采司·梭西坡里司（Zeus Sosipolis）的小祠附屬着的市場，是那研究的主要目的物；這小祠是珍異的建築，前方有開放着的列柱，後方是壁間二柱式。在這研究上因為地下水時常湧出，招致了不少的困難。市場以分成二陣的廣間圍繞着（具有希臘風時代可愛的形式），有記銘的牌石可以說足無盡藏，這些牌石在先必然是衣被着這廣間壁面的。最重要的發見是一切的規模完全是成於一貫的匠心，是第三世紀最後的二十年間赫爾摩曷奈士所作。然而赫爾摩曷奈士是危屈魯浮士（Vitruvius）建築書的主要根據之一，所以成爲了關於羅馬建築的有權威的參考。所以由他所建築的大建築物的研究，便更加成爲了有益的事體。果然亞爾特米司祠是有異常的平面的建築，具有小的內陣壁與因而是深的前門（Pronaos），又前門與後室（opisthodomos）的前方的門道，狹隘而設有戶口，恰和朵列米時代埃及建築的多柱式（Hypostyle）相彷彿。前面

有八柱，其中央二柱間的柱隔（intercolumnium）比其他稍稍寬闊，這個新的方案是後世所愛用的。但是神祠全體的結構不必便是新奇，因為那是變體二重列柱式（Pseudodipteros），寬廣的迴廊上有木造的屋頂，這樣的形式在古代西西里亞（及南意馬曷那列克亞）神祠已有所見，又如美酒（Messa）祠裏面也有，這到後世便次第通行了。長大的圓柱十分纖細，柱首比較的小（此柱上部細削，在同時代的茱里亞式的建築裏愈加著顯）。整個的說，與其說是美，寧可說是給與了強的印象，與純裝飾的浮彫帶很能一致。破風屋所開設的三箇戶口設的窗戶是全無趣味的新案，大約是因為破風上沒有照常應有的彫刻物，那大的表面必得有一些變化的需要，所以才開設出的。要之，由這發掘，可以說是得到了赫爾摩曷奈士所代表的希臘風時代的，小亞細亞衣沃尼亞（Ionisum）主義之更鮮明的一個概念；這和其他的小亞遺物相並陳列着，在柏林培爾瓜蒙博物館的壯麗的建築室內可以研究。又馬曷奈西亞的祭壇也是很有教益的，它使我們知道了南方小亞地方的衣沃尼亞式彫刻與培爾瓜蒙的美術不同，具有巴羅克（Barock）的傾向。這比較平靜，因而強有力的印象也少。彫刻的衣紋綉襞與其他手法上的特徵和那“美羅司的亞佛羅季特”像有共通之點，這在一方面對於

糾紛着的亞弗羅季特像的年代問題也可供以解決的資料。
(第三章參照)

虎曼與克苦勒從馬葛奈西亞把心向轉到了更南方的普練涅 (Priene)。小亞十二都市的共同神祠是曾經在此市內的。研究事業自一八九五年又由虎曼開始，翌年春虎曼病了很久，他勇敢地和病魔戰鬥着。他的位置由特沃朶多·維甘德 (Theodor Wiegand) 與漢司·肯拉德爾 (Hans Schrader) 承繼，此外建築家則有魯多爾夫·海奈 (Rudolf Heyne) 與威爾赫牟·威爾伯格 (Wilhelm Wilberg) 的活動。就這樣這事業繼續到了一八九九年。但此地並不是初始研究的處女地。由亞歷山大王所奉獻的亞典奈祠，自里危特以來已為學界所熟知，作為衣沃尼亞式神祠之一規範，在教科書上也有揭載着的。但到一八六六年才由普爾蘭完全的發掘了，得到了有價值的新的結果。又在此事於一八八一年公刊於世以前，亞伯爾·妥馬利用普爾蘭發見的新的知見，一八八〇年刊行了關於米列妥司及拉突牟灣的著作，但終竟沒有完成。這位妥馬氏真先一八七三年與沃里危爾·賴奔兩人得到都羅特希爾德兄弟古士它美與奔德孟德 (Gustav Edmond de Rothschild) 的援助，曾經發掘過米列妥司及其附近。就這樣這神祠是久為世間所深知的，然而得以確定了它完

全沒有迴簷浮雕，與正規的衣沃尼亞式神祠不同之點的，却全賴肯拉德爾及其同僚的功績。在柏林培爾瓜蒙博物館的建築室裏，把這普練涅神祠的方案和馬曷奈西亞神祠比較時，前者在手法與輪廓美上是怎樣地凌駕於後者的，很可以認出。

但比神祠的再調查還收到更重要的結果的，是普練涅市街之發掘。普練涅的自然位置是一種特別的形勢，市場是建築於岩石的地盤上的，這一點和德爾菲很相似，只是它的地盤更形陡峭，在那上面有三七一米突的峻峻的城山聳立，僅由一條眩目的細徑可以攀登上去。又與德爾菲與克尼多司同樣，市街是只有設着層段才能建築的。而且普練涅的市街與克尼多司相同。是在第四世紀中以長方形街衢的嚴重的方式，規畫出的。東西有六條長街橫貫，只有中部略高，其餘大略水平；而南北相通的十六條街路却非常傾斜，事實上是成了階段的模樣。層段以大的壁壘支持着，舊的是表示着平滑的表面，但在此處，則只是一一的石塊以壁衣（Inkru-station）的樣式把那結合面精巧地加過工的。亞典奈·坡里亞士（Athene Polias）祠位在一個層段之上，峻峻的階路由此處降到下方市街中心的市場。市場與大街相通，中央有祭壇，三側附加有列柱廊，廊的背後是有店舖的。市場北側的

高處有長大的“聖廳”(Heilige Halle)，內部分成二陣，這大約是祭神的地方；附近有其他市民的公共建築，例如劇場的建築及其他會所之類。這個大廳使步客可以俯瞰着市場中的活動的光景。像這市場般把完全的景狀指示了我們的，到現在還不曾發見過。魚及獸肉市場在離大街少遠處，亞司克列票士祠在市場附近，其他神祠也在市的四處散在，以破其單調。在高地建設着的劇場非常完好地保存着，給與了我們不少的教益。下面有競走場，體操場，最後有市垣圍繞全部，垣上有三道市門完好地留存。東西兩門之外的第三門是通達於市前的豐盈的泉水。市內用水的供給十分良好，有公共泉水，街路清淨用的，住宅用的應有盡有。

關於亞典奈祠，市場，及市全體的布置，在古代都市中還不會有遇這樣明瞭地發露了的地方；許多個人住宅也引起了非常的興味。這些大體是第三，第二兩世紀的建築。彭拜是於意大利風的家屋之上有希臘的部分之附加，德羅司是於意大利式之外只是小的希臘家屋，而普練涅則表示着純粹的希臘時代家屋之多數實例。其中正規的形式如危突爾維司所記的希臘家屋固然不少，但其重要的特徵是還傳受着古時荷默時代的家屋形式。便是先有面着三合土的廣庭(Hof)，其次是前廳(Vorhalle)開向南方而通於主室。

廣庭的周圍有居室及寢室，又有可以臨望廣庭的花廳（Ekedra），浴室也是有的。於常規的家屋之外，其主意雖然相同，但有種種變態的建築；即如開放的天井（Patio）便是一例。或則因場面的廣狹，收入的關係，和必要的情形，便是和人的住宅也全然不同。關於屋內設備情形所可知悉的資料也多所懸異。如壁面以三合土模制壁衣，裝飾室內的亞弗羅季特與狄儀索士，或表示着日常生活的陶像，多數發見了。在富有的都市已在使用青銅的器皿，在這人口僅僅五千的小鄉鎮還大體在用泥土或鐵來製造，但青銅的器物也並不是完全沒有。例如青銅的寢臺（現藏柏林博物館），和彭拜附近發見的華麗者相比較，兩者都出於同一的基礎形式，但這兒的却是非常簡單而且頗有趣致。（華麗之物在普練涅也是有的）總之，普練涅的發掘在我們關於新得的希臘風時代都市的知識上，是效進了一個最有益的貢獻。

普練涅的研究剛好告了終結，柏林博物館的館長們又把他們的活動轉向美安德羅司河的彼岸米列妥司（Miletos）去了。此河的不斷的汎濫把地形完全改變了，拉特奔灣今已成為湖水，米列妥司半島與其前面的拉德（Lade）島一同成為了低濕的平地，屢為洪水所浸洗的內陸之一部了。所以此地的發掘，非常困難。沃里危爾·賴奔與亞伯爾·妥馬兩

人，一八七二年至三年開始此處的調查時，也得到這個經驗。作在丘陵之麓的劇場與有一極古的坐像發見了的古墓，便是此時的主要發見物。特沃朶爾·維甘德於一八九九年行了發掘，他實在是發揮了他的在近代發掘家中應該首屈一指的勢力和熟練。此時幫助他的建築家是虎伯爾特·克那客虎士 (Hubert Knackfuss) 曷古·考威勞 (Georg Kawerau)，鳩留士·許爾仁 (Julius Hülsen)；記銘學者有佛里德里胥 (C. Friedrich)，珂爾貝 (W. Kolbe)，雷牟 (A. Rehm) 樁伯爾特 (E. Ziebarth)；考古學者有封沙里士 (A. Von Salis)。維甘德得到柏林的曷古·封·樁門 (Georg von Siemen) 及其他美術愛好者的保護把米列妥士遺跡之大部分買到了手來，年年在此處組織地繼續發掘。在低的城山之麓掘出了巨大的劇場，這是在古時的基礎之上建立的羅馬時代的建築，皇帝的席旁發見了題着“忠臣猶太人” (Kaisertreuen Juden) 的特別的座席。有樓的“寧費牟”水神祠 (Nymphaeum) 也是羅馬時代之物，神龕與列柱是用有色大理石，彫像等盛飾着的這種水神殿，是小亞細亞屢見的型式。又有大的市場門，連絡着海港上的市場與由其他的迴廊圍繞着的大的方形廣場，是羅馬時代之物；那巴羅克風之建築物一部分再興了起來，使我們醒目，此外又有羅馬時代的大浴場

(Thermae) 出現。在海港附近的市場却是可以追溯到希臘風時代的遺物，港的入口元來是以一對大理石的獅子像守護着的，但現在已經陷沒在沼澤中了。但是市場裏有市會所的有趣的遺物留存，克那客虎士把那結構完全復了原了。又有一個大的坟墓的建築以壁壘圍繞着中庭，具有壯麗的門道與列柱廊，這一定是埋葬那受着尊敬的市民的地方。在這背後和在普練涅一樣，有足容五百人的劇場形式的集會所，其附近的亞坡羅·德爾菲尼沃士 (Apollo Delphinics) 神祠是希臘風時代的米列妥司之物，迴廊的壁面與大理石板形成一個大的市文書館。由衣沃尼亞人的暴動所破壞了的，那衣沃尼亞人的生活與通商的中心的，更古的米列妥司之遺跡，假如發見了時，那當然會要更加一層的重要了。表示着古代衣沃尼亞式建築的若干的遺物聞最近在“德爾菲尼甕”祠及亞典奈祠有所發見，然而事實上古代米列妥司之遺物除墳墓以外究竟有存與否尚屬疑問。不過就使那樣，至少古拙時代的彫刻是有多數發見的希望的。在稍稍後世的城塞裏，就和在我嶺普亞或培爾瓜蒙一樣，彫刻與建築物之遺物嵌築在石壁中流傳到今日的，在此地也有所發見。

米列妥司領的三角形半島之南端名爲迭底馬 (Didyma) 或布郎希德 (Branchidae) 的地點，有稱爲“迭底美甕”

(Didymaion) 的亞坡羅·菲列雪士 (Apollo Phileosios) 的神域。這和弈非索司的亞爾特米司祠及沙摩司的赫拉祠三者，是赫樂多特士所舉出的當時的最大的神祠。里危特於一七六五年在此處滯在二日已經注意到，這個神域，記下了若干的特徵，但其全體的平面則未能闡明。其次是威廉·葛爾爵士 (Sir William Gell)，及建築家甘第 (J. P. Gandy)，貝德弗德 (F. Bedford)，於一八一二年為“愛美的會”(Society of Dilettanti) 又稍稍研究了一些。一八三六年特克先因旅途匆忙，對於此問題殆無何等附加；一八五八年牛通也僅僅由巴諾爾摩司港至神祠的“聖道”(Heiligen Strasse) 把坐像羣移置於倫敦而滿足了。(第五章參照) 然而賴奕與妥馬自一八七二年至三年才着手於發掘神祠，確定了它的平面。這座神祠很大(現在殘存着的三箇圓柱，高約二十米突，為訪客所不能看過的)，主室不是有屋頂的內陣，只是以有方柱的周壁圍繞着的露天的中庭，加那珂士 (Kanachos) 作的古拙的神像，疑是在祠中收在別的一個小神殿裏的，另外有一株欖橄樹，相傳采司與刻妥 (Leto) 兩人在下邊同棲過的，又有一眼聖泉。但其附近的“克賴司摩曷拉菲邇”(Chresmographion 即記神宣之室) 的中央室，不幸的是所在的小丘上有磨坊之類的建築，那所有者不肯

退讓，便未能發掘，賴奔未完成的研究，在一八九五年至翌年，由他的友人伯爾那爾·奧書練（Bernard Haussourier）及建築家奔曼牛耳·朋屈雷摩里（Emanuel Pontremoli）續行了起來，他們也不能把這個困難全部征服。但是他們至少發掘了一座有十株圓柱和一種特別的前門的神祠的前面，又發見了衣沃尼亞式的大柱的基礎，這從趣味來說是很豐麗地裝飾着的。不幸所發掘的這座神祠是後代之物，是由亞歷山大至羅馬時代的長時期間所建立的，但無論怎樣，以它那規模的無類的宏大（四十九米突四分三×百〇八米突二分一）及有種種特異的地方說來，一九〇五年維甘德終把那家磨坊及其附近買成了功，這却是不能不慶賀的。在這兒也和德爾菲一樣。有先隆達（Hieronda）的小村，不能不把它買來，全部取壞。有這樣的結果才能研究得那廣大的基礎全部。於是“迷底美筈”也才得以和米列妥司的發掘相隨伴，得到可以徹底的而且根本的從事研究的希望。

由米列妥司渡過米加列（Mykale）岬，可望見對方的沙摩司（Samos）島，這個島子又是昔時衣沃尼亞人生活的一個大的中心。赫羅多特士把那港口，貫穿市中丘陵的隧道，與赫拉神祠，舉了出來作保該地的三大建築。港口現在還存着很大的防波堤的礎壁。又有大的市城從丘陵的西方伸向

內陸，保存得十分完好，尙未作充分的調查。隧道相傳是六世紀的暴君坡里克拉特士 (Polykrates) 鑿的，目的是在貫穿丘陵，爲市內引致噴泉的流水。一八八二年沙摩司生的兩位僧侶把這隧道清理到一千米突以上，恰好與赫羅多特士記事相吻合，隧道是由山的兩側同時穿鑿的（就給以前奔惹奇亞王 Hezekiah 在衣路撒冷所舉辦的一樣）。由兩方掘進的孔道到中央沒有十分對準；不過在當時無磁針無羅盤的時代，中央部雖有多少彎曲，但總覺得是可以感佩。

赫拉神祠的創立可以追溯到，第七世紀，相傳是古代建築家羅衣珂士 (Rhoikos) 與特沃獨羅士 (Theodoros) 建築的，在衣沃尼亞建築史最古的知識上有重大的意義，但其研究的結果沒有前者那樣成功。自里危特的時代以來，不鑿溝稜的圓柱與柱首有大的卵形刻出，是早已知道了的。包爾·幾拉爾 (Paul Girard) 是爲“魯渥爾”得到顯拉米奔司 (Gheramyas) 奉獻的極古的赫拉像的，於一八七九年費了兩個月的工夫想闡明這神祠的平面但歸於失敗了。但是至少前面有七根圓柱的一點，是分明了的。一八八三年米先爾·克勒客 (Michel Clerc) 繼續其事業，但亦沒有得到多少結果便終止了。其先一八六二年虎曼根據他的試掘（這是他在這一方面的最初的企圖），知道了此祠的前面有八柱，

柱的間隔從中央至兩側端是依着同樣的比例漸次狹小的。然要想更行充分的研究時，却有一個大障礙，便是島上的政府不應許外國人的要求；但到一九〇二年希臘考古學會終竟克服了這個困難，以沙摩司的考古學者特米司妥克列士·梭虎列士 (Themistokles Sophules) 爲主任，而實行神祠的發掘。但因事業過大，而且氣候不良，又加以缺乏有經驗的適當的建築家，所以發掘沒有收到豫期的結果。不過神祠的平面大體算已知道，知道那規模是非常宏大的。那比較迭底美邕還要大，寬有五十四米突半，長有一〇九米突，而且前面僅僅八柱，寬與長之比是有一與二之比的奇異的比例。此外還有不少的重要的特徵發見，例如衣沃尼亞式柱首之一部有強大而有力的葉冠，恰與德爾非發見的拿克索司人所奉獻的柱首相仿。

*

*

*

以上在古代都市的研究上，與柏林博物館同來做了熱心的伙伴的是奧大利。一八七七年沃安·木多爾夫繼孔采之後爲維也納博物館長，對於考古學的事業大有所促進；他的事業的經過恰和在培爾瓜蒙的情形相類似，是以一個單純的工作做了動機，而繼之以大規模的研究的。小亞細亞的黎奇亞地方是其最初的對象。費樂士及肯普拉特 第五章參照

兩人在一八四一年至二年旅行此地時，德意志的一位學校長奧古斯特·薰坡侖(August Schönborn)也曾單身巡遊黎奇亞，終於在僻遠的地方，遇着了一重要的大記念物。那豐富的浮彫裝飾使他深深感動了，他不禁作了一段記事，但他只是喜悅其浮彫之美與其遺物聊以自滿足而已。

“余之眼前得見有屈羅亞戰爭，由古代繪畫所表現的荷默的作品。余諦視之而目不遑他顧。西側端表現着亞希列士(Achilles)之激情橫溢，以手支頭，坐在船頭的高的舷側。其次是招喚集會的傳宣使者。多數的戰士走來，戰鬪的光景相次展開。戰鬪在都城近處，直戰到城門，門上有一團老人坐着。就這樣畫圖之次又是畫圖，豐富的生命以希臘的之確定性或表現於運動或表現於單一的人物像的均衡。假如此等浮彫在適當的高處陳列時，無論在若何堂皇的博物館，余敢言是優足以成爲一個裝飾。”

以這樣的言辭，薰坡侖在他的旅行記中敍出了他的感想，由旅行歸後，他向普魯士政府勸告，想組織一個遠征隊去把那寶物搬回，但沒有生出效果。就這樣他的記事僅在卡爾·呂特爾(Karl Ritter)的關於亞細亞的浩瀚的書中引用過，其後經過十六年直至一八七五年我在‘奈來德之墓’(第

五章參照)的說明上使它發生了效用的時候，全然埋沒了。現在本多爾夫把他的眼光轉向到這紀念物上來，一八八一年他和曷古·尼曼(Georg Niemann)搭上奧國軍艦，前去作視察旅行。(此兩人同是參加過沙摩屈克的發掘的人。)他們從黎奇亞的嶮峻的南岸克珂瓦(Kèkova)上陸，立即走向薰波侖發見了該紀念物的卷爾巴西(Giölbashi)的高原。本多爾夫記述着說：

“已經是溽暑的時分，在人跡稀少的險峻的山路上攀陟的痛苦可不言而喻。日暮，人已疲，我們方達到千八百尺的高原的邊際。但是從這兒我們可以遙望卷爾巴西的高嶺了。我們更加倍地忍着苦楚，登上險峻的山頂，立地便看出薰波侖所記的古市的遺墟；俄而又在城山的東端看見那“赫雷邕”(Herðon英雄祠)所屬物的那浮彫的長帶。我先跑上去，立地踏過荆莽叢中的石塊，走進了入口的大門。門與陡峭的山坡遠離，開設在石壁上面，攀着石砌，登上門闕，走入廢址之中；我站在旁有高木垂陰，半爲茂草叢木所覆，恰在落照中掩映着令人瞠目而驚的一羣彫刻物之前了。久歷苦楚之後，在雄渾的自然之中，在物籟無聲莊嚴的寂寥與孤獨之中，眺望着剛好達到的目的物，身在岩石的沙漠之間，遠遠

以雪嶺爲界的山景，高懸如弓，汪洋無邊的海色，展開在我的眼前，這實在是我生涯中印象最深的一瞬間。”

就這樣幸福地發見出了的珍貴的遺物，應該如何取出，如何使它安全，這是第二步急待解決的問題。由本多爾夫盡力的結果，在奧地利組織了一個不惜金錢的美術愛好者的團體，由這團體的出資派遣了一個遠征隊，政府提供了一隻軍艦。由是一八八二年便開始工作了。本多爾夫與尼曼，和當時住在卜拉曷的威根·培特森 (Eugen Petersen) 結合了；此外年青的人手中有奕曼牛耳·雷威 (Emanuel Löwy)，弗郎池·胥杜德涅志加 (Franz Studniczka) 也來參加；特別是技師瓜伯列·封·克那芙 (Gabriel von Knoll) 盡了非常重要的助力。那是因爲沿着米司拉 (Mysra) 河的險谷建設了一條大道，由這兒才把那沉重的石塊從高約六百米突的卷爾巴西運到了河邊。這卷爾巴西的‘英雄祠’是形成着一座王墓的中庭的，約略是培羅朋涅索司戰爭時代之物。在入口一面的積石的壁壘與內部四壁之全部都以低浮彫的二重帶列裝飾着，在當時實在表示着是無可比擬的有多樣變化的神話畫圖的一個寶庫。這可以說是受過希臘技術的教養的黎奇亞彫刻家，就給克桑妥司的‘奈來德紀念物’ (第五章參照) 之作家一樣，而更有生氣，且以繪畫的手法承繼了古來的作

例遺韻的。又由本多爾夫的證明，知道了他的構圖全然與坡里葛諾安士 (Polygnotos) 之意匠一致，這也惹起了多大的興味。那嗎此等作品是從這它安士生長的大畫家(第十一章參照)直接借來的嗎？還是兩者同是衣沃尼亞繪畫的共同繼承者呢？總而言之從黎奇亞山中僻隅之地，忽然出現了一個重要的問題，在希臘美術上從來是毫未接觸過的。

這些浮彫送到了維也納，不久便由堂皇的出版物公諸於世。但那遠征隊的目的並不是單以‘英雄祠’的調查而完結的。以前關於黎奇亞的智識，僅靠費樂士的報告與得普拉特旅行記為主要的源泉，但這些要想滿足嚴密的學術的要求，未免過餘是好事家的了。於是本多爾夫和他的同事又從新來調查黎奇亞的全部與加里亞的大部分。其結果在另一方面對於地理學上的貢獻也很不少。海因里胥·克丕爾特 (Heinrich Kiepert) 豫先給了探險隊一個簡略的地圖，把探險的結果增補在他的新地圖裏去了。就這樣黎奇亞的著名的都市，克桑安司，丕那拉，特羅司，米拉 (Xanthos, Pinarra, Tlos, Myra) 等更精查了一遍，其他的各都市或者新被發見，或是第一次才作了充分的調查。客拉哥司 (Kragos) 山脈之南部的小都會，客拉哥司·胥迭馬 (Kragos Sydima)，便是後者的一例。那結果的顯著，由孟牟森把它引用來敘述

小亞細亞的一個地方都市便可以知道。

“離黎奇亞的海岸不甚遠的寂寞的山頂，希臘神話上奇美拉(Chimaera)所居住的地方，有古時的客拉哥司市。此市在前是以木材和日晒磚作成的，現在只看見丘陵之麓，有基克羅普司式的石壁的殘留而已。峯下有不甚深的溪谷蜿蜒，有爽快的高山空氣和南方植物。林深箐密的羣山在四方圍繞。在克勞丟士帝之下，黎奇亞曾為羅馬的屬領，羅馬政府把荷拉丘士所稱為‘綠的客拉珂司’(grüne Kragos)的山市移到這平野來了。胥迭馬新市之市場中現在還留存着奉祀克勞丟士帝的四柱式的神祠遺址。這是由醫師起家的一位市民為他故鄉的市鎮所建立的。市場以歷代皇帝的像，有名的鄉賢的像裝飾着，市中有守護神亞爾特米司與亞坡羅祠。又有浴場與體操場為老少而設。城門外到達加拉白齊亞(Kalabatia)港的大道，形成坂道的傾斜，比丘陵還要峻險；兩側有石造的墓廟，比彭拜所有的還要優美，有許多到現在都還仍舊存留着。只有人家大約和其他古都市的一樣，是以易於腐朽的材料造成，到現在已經不見其形跡了。”

低處的平原上有克桑妥司(Xanthos)市，古代以

其規律的嚴正而有名的黎奇亞同盟的會盟神祠的遺跡，似有可供查調的地方。然而黎奇亞的最大特色是墳墓的王國。（第五章參照）各種不同的樣式，特別是黎奇亞固有的地方的形式之墓，或以浮彫裝飾，或是無浮彫的高的柱狀，都精細地調查了。有由崖石鏤空而成的墓，或在岩壁之上彫刻或以石材摹仿木造的構架；又有數層的家族墓形成柱狀，於其上飾以浮彫，而屋頂如小舟覆底之形（實是亭形的模造。）衣沃尼亞式建築開始出現於墳墓的是在第五世紀。然其後期之墓也有可以注意的。例如最顯著的是羅嘉坡里司（Rhodiapolis）的沃普拉摩亞士（Opramoas）的‘英雄祠’，這建立於第二世紀；壁面滿被以記銘，可以說是形成着一個家族的文書館的，到現在還有六十四個記錄的斷片遺存着。

總之在黎奇亞地方就和其他的小亞地方（羅馬屬的小亞細亞地方傳稱為‘五百都市的國’ Land der 500 Städte）一樣，以羅馬時代的遺物為最多。這是因為幾世紀間長久的平和使這個地方急激繁榮了的原故。古代的遺物，至少在彫刻方面，由以前英人的遠征把那重要的取了出來，只是那充分的學術的研究還殘存在着在；但現在由這塊大利探險隊的成果，不久便成了二冊標準的大著公刊於世，能夠利用到學術上的目的來了。

黎奇亞遠征隊保護者之一人是熱心的美術愛好家卡爾·郎珂隆斯奇(Karl Lanckeronski)伯爵。由以上的事件生出了興味，他自己到卷爾巴西東隣的潘斐里亞(Pamphylia)地方去旅行，自己準備着派遣一個遠征隊，去研究這個尚未爲世所深悉的國土。關於小亞的南部地方，元來是有法蘭西建築家屈雷末(P. Trémaux)的有圖版的大著的，但未暢行於世，僅死藏在僅少的圖書館中而已。郎珂隆斯奇伯選定威根·培特森，與曷古·尼曼二人幫助他實現自己的計畫；一八八四年作了一次試驗的小旅行。旅行的目的不在企圖發掘，只是想關於潘斐里亞海岸地方與綿互在它的北方的山岳地帶丕西底亞(Pisidia)的都市，得到更充分的知識。抱着此等目的，培德森與尼曼兩人一八八五年走向亞達里亞(Adalia)，把這兒調查之後(此處有哈德良帝時代的華美的門的遺物)，又把注意轉向到位於西方高地的特爾美索司(Termessos)，接着又調查了由海岸形成層段式逐漸高上去的沿岸的長的平原，即有培爾曷，西里庸，亞司朋多司(Perge, Sillyon, Aspendos)等都市的地方(此等都市由遠方可以看出那平坦的城山。)最後他們也查訪了東方的希德(Side)海港。凡在地上暴露着的全部都調查了，都市平面的大體在大多數的地方都可以知道，由這兒也可以研究出這些歷史

上無詳細記載的各地方的發達的光景。在亞司朋多司有保存良好的羅馬時代的模範劇場，這是特克先，薰波倫在前已經調查過的，這成了一個有興味的對象。其次是小亞地方屢見的‘寧菲亞’ (Nymphaea)，即水塘的建築，引起了這些旅行家的注意。此等建築物的平面與羅馬‘舍普齊若牛車’ (Septizonium) 相似，在這兒很明瞭地把它研究了出來。

兩人由潘非里亞轉向丕西底亞的嵯峨的羣山，這是到小亞內部高原的過渡；攀涉了歐里美東 (Eurymedon) 的峻嶮的溪谷。這兒也有些都市：即如舍爾曷，克倫牟那，沙瓜拉索司 (Selge, Kremna, Sagarassos) 等便是。這些都市多半在巉岩的隙地間勉強找到它們的地基，但有時如像克倫牟那也有利用平坦的原野的。此處有具備着神祠，市場，廣堂，劇場等的羅馬都市的遺物，到現在都還有遺跡存留。神祠建築中有的表示着向紀元後第二世紀的奇異式 (巴羅克) 的推移，又有多數的坟墓，表現各種形式的變化。就這樣這次的遠征把我們關於羅馬帝政時代特異的性質的知識，擴展到了小亞細亞的而且像丕西底亞那樣，遠隔的窮鄉，這很可以說是收了成功的。由郎珂隆斯奇伯的出資與尼曼的技術，有壯麗而珍奇的趣味的出版物公佈了出來，附有明瞭而且內容豐富的解說，形成了這次研究旅行的貴重的記念物。

這時候維也納想作成柏林出版的希臘記銘新纂的一部分，決定再去採集小亞的記銘的遺物。就爲了這個目的，便有魯多爾夫·赫貝爾德(Rudolf Heberdey)，弈隆斯特·加林客(Erunst Karinka)，及其他年少的學者被派遣到小亞旅行。不消說於記銘之外，在地理考古學方面也有不少的貢獻。他們更旅行到了奇里客亞(Kilikia)，但這兒已經有前人的足跡的，在八十年代有蘇格蘭人郎牟舍(W. M. Ramsay)屢屢踏破到小亞的內部；又有雅典的法蘭西學會的多數的人們也在各處作過同樣的研究。奧國學者們現在著目到，這小亞了，一八九六年沃妥·本多爾夫選定弈菲索司地方以舉行更大規模的考古學的研究。由是發掘事業於一八九六年得到美術愛好家的援助而著手，一八九六年奧國考古學院設置於維也納以後，即由此學院担任了。

弈菲索司本來和米列妥司及沙摩司同樣，是衣沃尼亞最重要的都市之一；而且比這二者的存留更久。然而與美安德羅司河的溪谷(前段參照)同樣，同樣的自然力從往古以來漸次把那本在丘下滌蕩着的大海遠遠離開都市而去了。凱司屈羅司河(Kaystros)氾濫的結果，亞爾特米司神祠所在的最古的都市，其次是希臘風時代的，而最後是羅馬時代的都市，順次淪沒在柔軟的沼澤中，追隨了海岸線退却的蹤

跡；只有僅少的遺物留在岩石高處的，就中如里西馬珂司 (Lysimachos) 的大的城壁尚話說着當年榮華而已。所以法克納爾 (Edward Falkener) 於一八六二年要想把這古代的都市復原，在這兒曾經費了兩個禮拜，但僅僅製出一幅想像的畫圖。奔命斯特·古爾丘士也因為得不到堅確的證據，想把此市的歷史和實際地形結合的計畫也終歸失敗了。但有亞爾特米司神祠，由伍德 (Wood) 的發掘 (第五章參照) 是確定了的。一八九五年本多爾夫與虎曼兩人徹底的調查了一番，立定了新的計畫，由土耳其政府得到敕許，並能購買所必要的土地。九六年末，在岩石的高處與海岸的低地間的希臘風的羅馬都市之發掘，在本多爾夫不斷的協力之下舉行了起來，屬於最後時代的長方形的港灣算從沼澤中可以明白地認出了。發掘事業現在在魯多爾夫·赫貝爾德與建築家威爾伯格 (Wilhelm Wilberg) 之下，是年年繼續進行着的。羅馬時代的市場是作業的中心地，如在石壁之前立柱的列柱室，廊道 (其一是三角形的二層建築，為道路與廣場的連鎖) 等，表示着那主要的特徵，與其說是希臘風時代，寧有羅馬時代的性質。又有有樓層數重的書庫，壁面上有書龕的設備，與培爾瓜蒙的完全不同。(前段參照) 此外足價發掘之勞苦有各種單獨的發見也不少；例如我們往後要言及的，可

以追溯到第四世紀的銅像（第十一章參照）便是其中之一。這至少是由二百三十四個斷片所結合成的。

在以上所述的小亞細亞的一切的研究中，我們有不能看過的一件事項便是希臘風與羅馬的性質之判然的區別。前者在培爾瓜蒙，馬曷奈西亞，普練涅等地顯著地表現着，大體上是羅馬帝政的平和時代把那以前的古的時代掩蔽着的。所以大多數是屬於羅馬時代之物。還有在這兒應該言及的是孔拉德·齊珂留士 (Conrad Cichorius) 及卡爾·虎曼得到弗郎池·文特爾 (Franz Winter)，瓦爾特·尤太虛 (Walter Judeich) 之助，在一八八七年已經向菲里基亞的先拉坡里司 (Hierapolis) 遠征過，但更在以前有屈列摩氏早已作過調查，他們是不知道的。此市以其溫泉之盛著聞於世，而有其存在的意義的；堆積物在極廣袤的地域內擴張着，可以說是石灰質的冰河；在那上面有羅馬時代的遺物，那一部分也為這堆積物所掩蔽了。有廊道的大路一直線地由此門通到彼門，與別的道路成直角的交叉。‘亞莪拉’（集會處）與此隣接着，留存着它的遺址。在一個大的浴場裏有兩種建築物，由彭拜的遺跡類推起來，怕是可名為‘巴西里加’ (Basilica) 與帝王的‘勒拉留牟’ (Lararium)，市的高地上也有保存良好的劇場，然而差不多都是屬於後代的怪樣的建築。市城的

外方有石棺和其他坟墓羣集着，其數之多，多到難於相信的程度。所以土語竟呼此遺跡爲‘丹牟布克·加列西’(Tambuk Kalessi)，即‘水槽的市鎮’。全體的地形表示着一個偉大的光景，便是無限的自然力征服了人類的住居，無論誰人都會連想到意大利渥爾司加(Volschia)地方的丘陵地中那座中世紀的都市寧華(Ninfa)罷。但在寧華是水與因水而繁茂了的草本把市面荒廢了的，而在先拉坡里司則是溫泉的石灰質被覆的結果，而呈出這個狀態。

*

*

*

與記銘的探究相聯關着，還有希臘的二島嶼之研究開始了。弗里德里胥·弗來赫爾·希爾勒·封·曷爾屈林恩(Friedrich Freiherr Hiller von Gärtringen)爲柏林學士院採集希臘金石文，在其準備上他到特拉(Thera)島，這座有魅力的島使他把他的研究終於擴張到全島上來，這是不足怪的。

特拉，現今稱爲桑安林(Santorin)，是海中聳立着的唯一的火山。噴火口有三箇地方裂開了，其後海冰侵入進來，形成了將近有四百米突深的海灣。這個火山口湖以峻峻的岩壁包圍着，那各各不同色的水平地層，最高處有達到三百六十米突的。古代的特拉市在島的東方外部的傾斜面，高有五

百六十七米突的石灰岩的山上。由此處眺望時，真真有可令人驚怖的景致攬入眼簾。噴火口周緣向海岸傾斜着的全地面是以學石的白層深覆着的，其上有低的葡萄藤如像氈毯的花紋一樣點點地簇生着，由雨所作成的深的皺谷從火口的上緣作放射線狀地流下，把這花毯用暗色的綠條切割着。而這裂痕的岩壁中有葡萄酒的地窖，從葡萄的壓榨機起一直到人的住處都是掘就了的。浮石與海隣接處，次第爲海波所淘洗，留下一條黑色的邊界，把白色的島紺碧的海判分着。南方遠遠有頂着三箇雪峯的克雷特（Krete）島，東望小亞海岸；北方則凱客拉德士（Kykklades）諸小島參差相連。又噴火口下有新成的小火丘與緩緩煮沸着的海水，這到現在還呈着新火山的形狀。如此壯觀得從聖奕里亞（Hagias Elias）僧院眺望一徧時，心中會深受其美所動。

一八三四年弗來奔爾·封·普羅克胥·沃司典（Freiherr von Prokesh-Osten）在古市的岩石之上發見了，古的記銘，那由白克甫（Böckh）的出版而有名於世。其後（一八三五·三七·四三年）不久魯德威虛·羅司（Ludwig Ross）來訪特拉，在島的南部發見了可注意的橫穴墓與保存良好的大理石神祠，或者是可稱爲‘英雄祠’（Heröon）的。上方山地的市面上，又看出了多數建築物的暴露，他把它記載了下來，但

他不知道了這兒是島的首府遺址。所以把這岩石的市街從薄的被覆物掘了出來，再現於世的功績，不能不歸之於希爾勒·封·曷爾屈林恩。曷爾屈林恩氏自一八九六年以來六年間以自己的費用把此地發掘調查了，幫助他的建築家裏面有兌培爾德與威爾伯格，考古學者有西胡·瓦特爾士(Schiff Walters)，獨拉恩多爾夫(Dragendorff)，測量技師有感爾斯奇(P. Wilski)等。在層段上，在海風猛烈的高處，以石階建立着的這座僻遠的小市，現在又和着它的民家，公共建築物及神祠明白地重現於世了。亞坡羅·加爾奈沃司(Apollo Karneios)的朵里亞式神祠其一部分可追溯到古拙時代，一部分由羅馬時代的一層所掩蔽了。狹隘的小巷多只是石階，和那民家一樣都無希臘風時代的奢侈。在此地要尋求市街的列柱廊是無效的，只是市場附近有‘肆妥亞’，可以說完全是例外。‘肆妥亞’這種廊道，中央有柱列，分成二陣，是市場的度量衡的檢查所。但古的建築其後屢屢增修，這是紀元第二世紀在‘巴西里加’的名稱之下經過修復的了。所以這議論頗多的‘巴西里加’的名稱，證明了並不是如像在彭拜的那樣，限定於中央陣之高起來的大廣間的的建物。島在海中與埃及方面接近，使在特拉的希臘文化有一種特別的性質。即是狄儀索司祠後來採用了妥列米家的祭儀，又此巖石市街上

最可注目的是於岩石鑿成的一座神祠奉祀着亞力山得里亞的三神：舍拉不司，衣西司，安奴比司（Serapis, Isis, Anubis.）很有興味之物是在聖弈里亞與市街間的低地，那海風劇烈的舍爾拉達（Sellada）之北的古墓。最古時代與羅馬時代的各種各樣的墓都有，然而獨於希臘風時代的墓無所發見。但是亞力山得里亞時代尤其是羅馬時代的彫刻的裝飾是殘存着的，特別是各時代的土器在島中發見得非常之多。特拉西亞（Therasia）小島是古代火山的殘物。六十年代從這兒的熔岩層中發見了土器的破片，那最古的裝飾模樣有足以使見者驚異，並且惹起了很大的疑問：不知在當時所行使的分類法中應屬於那一範疇。

特拉就這樣連續供給了我們不少的遺物，不少的古代文化不朽資料，關於陶畫的發達，在當時所盛行探究着的，使我們得以看見古時期的品物，尤其是非常有益的。一部大出版物由從事研究的諸學者之協力纂述了出來，作爲了這有光輝的事業的有價值的終結。

丹麥科學協會的羅多司島探險是過了第十九世紀的範圍，這是由卡爾·雅珂布松（Karl Jacobson）所創立的‘加爾時伯爾曷財團’（Ny Carlsberg Fonds）所舉行的。一九〇二年至四年，布林肯伯爾格（C. Blinkenberg）與琴克（K. F.

Kinch)在林德司 (Linds) 的古城上舉行過發掘。羅多司是日神赫里沃司的島嶼，位於愛曷海的最東端離太陽最近之處；林德司市尤突出於廣闊的全無島嶼的東海之中。在那岩石的城山上，一八四四年羅司曾經發見過許多希臘美術家的記銘，他覺得這關於美術史上的羅多司派好像是大有裨益的。包爾·虎加 (Paul Foucart) 在一八六四年也有同樣發見。在亞典那祠的精細的調查以外，這記銘的研究便是丹麥探險隊的主要目的，有兩箇事實使它的結果很有價值可言。即是那有名的“抱鵝的小兒”像的作者白妥士 (Boethos) 的年代與故鄉由此而闡明，又拉沃孔的異說紛紛的年代(在第三世紀至迭杜士帝時代之間動搖着的)也得到了決定。就這樣拉沃孔是應該安置在紀元前一世紀之中葉的一點，差不多是已經確定了的。

*

*

*

以上所敘述的古代都市研究的結果，我們可以要約如下。關於都市的位置先可以分成二羣。第一是依照土地的自然條件由自然的方法所產出的，即如城山，井泉，河流，土地的傾斜及屈折或與海的關係規定了那市場，門，街路等的位置，而不依據別的其他的法則。而第二則是把全市作為一個美術作品而經營的，廣場，街路依據確定的規則法式以規

定，而置自然條件於考慮之外。這種很有近世的風味，這是使我們驚嘆的地方；但街道成直角的交叉，主要街道與其他的小街普通是以廣狹為區別的。這第二個方式不是由實際的建築家所發明的，這決不是偶然的事。這是由米列妥司生的一位賢明的理論家希坡丹摩士（Hippodamos）所考究出的。依據了培里克列士時代的這個方式的都市的第一實例是軍列烏司的海港與它倫杜牟灣頭的亞迭加殖民地屈里沃夷。在前世紀四十年代改修近世畢列烏司時，只依據着希坡丹摩士的街路的計畫便已經夠了。這一種類的市街之稍稍後期的實例，雖然後世屢經修改，很難見古代的規模，但可以權且舉出“美的羅多司”（Das schöne Rhodos）（四〇八年）與有矩形街衢之規模的亞歷山得大王東方首府亞力山得里亞（三三〇年——一一年），這後者是由牟罕麥德·貝衣（Muhammed Bey）之手所舉行的拿破侖三世的發掘之結果所回復了的。

最近被研究的都市中，把這“希坡丹摩士方式”最顯著地表示了的是與那發明者的故鄉相近的普練涅與克尼多司。在這兩處矩形的規畫和那非常不規則的地面是很不好適用的，但也勉強的要適用，把全市切成層段狀街道的多數成了階梯。這正表示着在古代的都市中車輛的交通並不甚

重要。因而支持段層的壁壘在這樣的都市中也是非常必要的，這已經在前面敘述過了。這個規整的設計就在特拉市中也以多少的變更而被適用，有些地方是形成狹隘的岩石的攔架狀的。在崎嶇的亞索司比在普練涅，還經驗了更大的困難；但在先拉坡里司則於石灰堆積物的平坦的表面上用此規畫正屬容易。

彭拜市街的規整的設計是意大利式的。兩條主要街道‘加爾多’(cardo)與‘德古馬奴士’(decumanus)互成直角地交叉，但其最純粹者是在馬爾察波特可以看出。彭拜為自然的地形所拘束，不免生出了，若干的不規則，不能夠照着，正規的設計。‘加爾多’大路稍稍偏於南方，與市街大部分的基礎熔岩丘之斜走的方向一致。北西角上赫拉克郎涅牟門與前述有名的墓道，同不能成為正規的直角，均不免多少有點傾斜。

與這完全不同的是培爾瓜蒙。城山之極高與歐美奈士王市所在處的山背之險，必然產出了有強度屈曲的一條斜坂的大街（如在德爾菲一樣。）而這條大街成為了全市設計的主腦的血管。所以市街是以如何的程度作在層段之上，矩形的街路是通到如何的程度，雖不十分明悉，但即使是非常不規則，在這兒也是不足驚怪的。市的上部與本城接近，內

部的街路怎麼也不能不登上層階，因而完全不能夠規整，只有依着主要大路的屈折或土地的形狀而規定了。就這樣亞它羅士家的本城是與希坡丹摩士流的市街，例如瓜里亞的支配者的首府赫里加爾那索司，全然異其形態。在赫里加爾那索司方面，圓形港口形成市的中心點，恰似‘沃爾克士屈拉’（音樂堂），周圍廣大的市街如劇場一樣一段一段地高昇上去。在某一點上，培爾瓜蒙和建立在平原上的一切市街也相類似，那是說層段的壘壁有時頗高，而且是萬分必要。在劇場方面的段層實為數層，長達二百米突，是一個重要的工程，而明白地成爲了其他小亞諸市的規範。

希坡丹摩士的法則到後來好像便沒有嚴守了。只有在丕齊尼亞的首府尼凱亞還很過於精微地實施着，緒里亞的安曲奇亞也是嚴守着的。在德羅司與黎奇亞，藩菲里亞，丕西幾亞的羅馬時代之諸市，寧是適應着自然的地形而設計的，但先拉坡里司也由同樣的理由却守着規整的計畫。

如上市街的一般計畫之外，由近時的發掘，我們也知道了種種細微的事項。例如市場(Stadtmarkt)之類，在最近可以說只知道有彭拜的‘佛爾牟’，現在我們却已知道‘佛爾牟’的漸次發達進行的過程了。我們在普練涅看出那規範的市場，在德羅司與培爾瓜蒙則見有若干的變化，又在德羅司得

見海港市場，而在奈非索司則得見羅馬時代的該物。市場中是有市會堂的：在亞索司的，那會議場十分簡單；在普練涅的，則稍稍堂皇而且製作與目的相適；而在米列妥司則最為莊嚴，與其他的建築物同在一個圍牆裏面。其次是列柱廊（Säulenhalla），在那後面照例是有店舖的，如像米列妥司市公會堂的廣庭，又如像一切神祠的廣庭一樣，圍繞着它的周圍。列柱廊裏面有的是單陣，有的又分成二陣；有的是單層，而有的又是複層。（培爾瓜蒙的列柱廊及在雅典的亞它羅士二世的‘肆安亞’尤其壯麗。）此等市場的廊室多由帝王所建，因而屢賦有帝王之名；又有‘巴西里加’（帝王廊室）的通稱。但在這‘巴西里加’的名稱中，如彭拜的壯大的巴西里加，以埃及的建築物為模範的四圍閉塞着的大廣間的建築也包含在內。

市的街路如培爾瓜蒙，普練涅，米列妥司一樣面有石板的，並不稀少。排水渠也有存在，這在彭拜是最明白地可以看得出的。家屋在最初時代凡臨街一面是全然閉塞着的，後來次第在其下層附設店舖，對於市街的生命加了一番活氣。這在彭拜很明白地可以看出，而在培爾瓜蒙亦可以觀面。但最近所發見的希臘風時代諸市中，像如希臘風時代的雅典或司米爾那的一樣，列柱廊由廣場延長到街路的事例，却還未

曾發見。在羅馬市是從古以來就有這樣有屋頂的街路存在的；後來這種風習更完全通行。弈非索司即其好例。在先拉坡里司市上，其主要大街的兩側均具有有店舖列柱廊。

市的設備上其次所必須要的便是劇場。亞司朋多司的劇場便是那堂皇者的一例。又有體操場(gymnasium)，普通是以列柱圍閉着的廣庭，具有各種的房屋與龕室，小兒與大人的地方屢屢是有區別的。這個實例在西迭馬可以看見，在彭拜尤其明顯地殘存着。在彭拜的那座鬪士的宿舍(Gladia-toren-kaserne)有大的廣庭，元本是大人的運動場(恰與莪嶺普亞的體操場相當。)而小的所謂‘巴列司屈拉’(palaestra)則為彭拜少年而設，這可以稱為‘弈非拜邕’(ephebeion。)有溫泉的米列妥司，與先拉坡里司，使我們知道羅馬時代的浴場的設備。從普練涅與德羅司的希臘風時代的家屋所得到的知識已如上述，從來關於家屋僅僅知道有彭拜的；而彭拜的還是在意大利風上參加了希臘風的形式。彭拜的墓道對於由市門至郊外的行客示以最鮮明而且可感動人的光景。這差不多全是限於羅馬時代的，希臘時代之物僅有一例，是一八七〇年發行了雅典市主門‘迭不隆’(Dipylos)門外的墓地，才得以看見的。屬於第五，第四兩世紀的無比的墓石浮彫之多數，依然還立在那兒。就中如貴族之一人赫曷索

(Hegeso)之墓，珂林特之戰以勇著名，於三九四年以二十歲而戰死的騎士德克西列沃士 (Dexileos) 之墓，又對於觀者“全然可親愛地”向着的稍稍有威嚴的兩位希臘貴女：德美屈里亞與潘菲列 (Demetria, Pamphile) 之墓，並有高尙的單純與沉着的威嚴，實是此種紀念物中足與其他諸種之作品比較的僅少的數例。小亞地方許多發掘的結果，使我們關於此等墓地的知識也非常增加了。黎奇亞從來久以其墓有名，其後又曾專以此目的而行採掘。由米列妥司墓地中有極古的坐像發見，潘菲里亞與丕西幾亞呈示着各種異形的遺物，其一部分是古代墮落時代所有的形式。又希拉坡里司則在單純的石棺的分量上遠勝於他處。

在這古代都市之研究上佔有最大部分的是希臘風時代之物，這個時代剛好是應當加以闡明的，至少是應該由其不朽的考古學的遺物特別地加以闡明。因為在希臘的歷史上，其文學的傳說混亂得有如荒涼的廢墟者，沒有一個時代有如這個時代的厲害。在這兒石片能談出故事。一部分由其記銘，一部分由建築及彫刻之遺物實際上已經有不少的古話告訴了我們。

第八章

先史時代的研究與希臘的太古

在本章我們要從希臘的古典時代的末世把眼光轉過去看它的原始時代了。使我們越過從來的眼界大大地把見解擴張了的，也還是那外觀不甚驚人的彩色陶器。

從來以為是最古的陶器的，是所謂東洋風或名為珂林特式的種類，這可追溯到紀元前七世紀；更在其前則關於希臘技術家的記錄完全缺乏，所以一般的便以這為希臘美術的起源。只有荷默的詩篇有多少還可以把我們引到更古的漠然的傳說的範圍，‘有花飾的’器物·雷易里尼·曷拉西古墓出土的‘嵌花的’青銅楯等品物，或又由安息美術品類推，略略放出一些幽淡的光明而已。然而一般的是以為希臘的美

術肇始在荷默詩篇告終的時代，更在其前可以說完全是混沌的鴻蒙狀態。

努力於補充這個缺陷的最初的人，便是孔采(Conze)。他在一八六二年把美羅司發見的陶器若干發表於世，這與珂林特式陶器相似，而且於東洋風的形式化的植物花紋(圓花模樣，忍冬模樣等)之外有簡單的線條紋鋸齒樣，直方形等)，全然表示着別源的紋樣。在孔采之前注意到這種紋樣的自然有人，如妥馬司·布爾弓(Thomas Burgon)在一八四七年已注意到此線條的意匠，又如哥特佛里德·忍培爾(Gotfried Semper)在一八六三年繼承其說亦有所發表；但把這認為幾何學的樣式(geometrische Stil)，證明是特殊的最古陶器的，還是應以一八七〇年孔采所主唱的時候為嚆矢。這種陶器的特徵是它的裝飾的要素全然成立於直線鋸齒紋，十字紋，圓形，渦紋，簡單的雷紋及其他由織物，編物，毛彫等原始的技術所發生的形式。而此等模樣在其順序配合上，完全有一個系統，通常多以帶狀在表面上裝飾着，這和使用與此同種的多數紋樣的野蠻人的適用法不同。又如東洋風的樣式中最為普通的形式化的植物紋，獅子，豹，東洋的‘司芬克司’‘曷呂芬’等則完全沒有，動物如有表現時，所畫的都是家鴨，鴻，飼馬等的家畜。在意大利方面幾何學的

樣式屢屢於金銅器上表現為彫刻的模樣；就在陶器上，也往往有以彫刀來刻畫的。就這樣據希臘陶器上所表現的說來，可以知道繡像的(zeichnerische)特性比寫生的(malerische)特性佔有優勝，而且是最原始的方法。一切的紋樣或裝飾地使用着的動物形，都是僅以線繪，陶器的表面是以線條的圖樣衣被着的，用畫筆充分描寫的很罕見。

以上是孔采在說明他所發見的幾何學的樣式上所用的將近六十例的觀察。但一旦目驗馴熟後，其數目以非常的速度增加，此項發見次第向兩種方向展開了。一八七一年雅典季丕隆門的陶器的大發見，使我們知道這線條的樣式更延及到人的圓形。這人的圓形與其說是人怕說是人樣(Menschen-schemata)還要妥貼些，就以這樣簡單的方法，表現着葬列，海戰等的光景。這種在幾何學的樣式中表示着更加一層的複雜的，特別命名為‘季丕隆’樣式；但還有更形進步的樣式，在那裏面有幾何學的意匠與獅子，花紋，及其他東洋風的樣式密切地結合着。所以幾何學的樣式在大體的性質上，比從來所知道的樣式更古，可以充填東洋影響以前的大大的空隙，像如荷默詩篇中所說的一樣，恐怕由菲尼基亞人帶來的。

孔采於上述之外又指摘出這幾何學的樣式與中央及北

部歐羅巴的古老的土器和青銅器的模樣，那裝飾系統大體符合。就這樣新的見解以廣汎以關係而展開了。這幾何樣式究竟是否全亞爾亞人所共同繼承的？或係亞爾亞人的裝飾模樣中在歐洲方面的特殊的表現？又或以‘朶里亞人之侵入’的狹隘的名稱稱呼着的，通常是以爲屬於西紀前千年代最後一世紀的那回人種移動的結果，由北方傳到了希臘？在這些問題中，最後的見解是一般所承認而相信着的，但我們在後段另外要敘述一種稍稍不同的見解，恐怕更合乎正鵠。我們在下邊且先檢查一下希臘以外的各地方之先史時代的研究。

*

*

*

“先史”(Prähistorie)一語雖然有些奇特，意義是說在未有何等文字記錄以前的原始時代之研究。這在科學上的分野依各人的見解而不同，例如可以看成人類學(Anthropologie)，人種學(Ethnologie)，或文化史(Kulturgeschichte)的一部；但如貨幣，貿易，歷史的問題於古泉學無直接的關係一樣，此等學問和我們的研究也並非全然同是一物。在美術考古學(Kunstarchäologie)上，一種民族是廣頭型，或是狹頭型；是用火葬，或是土葬，或是屈葬；又其生活的狀態，其衣服，其器具等的問題，是不接觸的。所處理的只是此等

原始時代民族的美術感情的發現與其作品而已。

關於有史以前的遺物的注意特別是在北歐，從早便是覺醒了的，這是因為它的古代文化比其他地方繼續得更長久，它的遺物是更加顯著的原故。斯干迭那維亞於此科學的研究得著先鞭。一八三二年珂本哈恩的克里胥匡·魚爾根·通牟松 (Christian Jürgen Thomsen) 把先史考古學的文化時期分爲三期：石器時代 (Steinzeit)，青銅器時代 (Bronzezeit)，及鐵器時代 (Eisenzeit)，各以其主用材料命名，同時指示出那漸次進步展開的順序。關於此等分類在長久的時期中很有頑強的疑問，但現在是完全沈默，早爲一般所承認了。所以美術的產物也是由這個分類來研究的，但是各個時代不消說是決不限於其主用的材料。

最初的石器時代——這後來又分成新石器時代，和舊石器時代的二種——先惹起了學者的注意。它的特徵，在斯干迭那維亞與西部法蘭西多所發見的以巨大的石材製造的建築上，表現得最爲明白。這些“巨石” (Megalithische) 紀念物，有下列的各種類：如巨大的立石 (Menhir) 或巨石的輪狀石垣 (Cromlech)，是有宗教的目的；其或如簡單的石室 (Dolmen)，以巨大石材爲屋頂的石庵如有封土的高塚 (Hünenraber)，又如在地下的大“巨人居” (Riesenstube) 那

樣的墳墓。舉凡這些建造物在它各各的起原上都是經過了很長久的年月的，但在那材料的巨大的一點上，完全有同樣的特徵。而且並無何等美術的形式，就是石材表面的粉飾也都不知道。但土器和金屬器，尤其是後者，在那上面却有裝飾模樣出現了，關於它的起原有種種異說，但大抵是由古代編物及織物的技藝變化出來的。所以它的意匠是線條的或“幾何學的。”

在第十九世紀的中頃，先史的研究向兩個方向進展着。一是上溯到最古的時代，一是下行到鐵器時代。

後期石器時代之前附加了，舊石器有代，這舊石器時代 (Palaeolithic) 新石器時代 (Neolithic) 的名稱是約翰·勒波克爵士即今之奔維伯里卿 (Sir John Lubbock, Lord Avebury) 所唱道的。舊石器時代遺物之發見與研究昌盛於法蘭西，因為那兒冰河時代的冰結不甚，尚堪人類的棲息之故。亞伯危由 (Abbeville) 的雅克·布先·杜·培爾特 (Jacques Boucher de Perthes) 在北法的河床續行石器及人類其他遺物之研究，由一八四六年至六五年出版了“克爾特及洪積紀前的古物” (Antiquités celtiques et antédiluviennes) 一書，一八六〇年又發表了“洪積紀以前的人類及其製作品之研究” (De l'homme antédiluvien et de ses oeuvres)。嗣後其他

的學者，例如拉爾特(E. Lartet)，瓜布廉·杜·摩爾梯列(Gabriel de Mortillet)等，相繼而出，一八五三年由南法洞穴之重要的發見，這項研究更向着新的方向進行了。先史時代人類住居的洞穴在以前早就爲人所注意的，一七七四年於弗郎珂尼亞(Franconia)的蓋勒爾池羅逸特(Gailertsreuth)，稍後又於英國，均有發見；其後在中央及南部歐洲處處亦均絡繹有所發見；而在法國多爾東牛(Dordogne)及夏郎特(Charente)兩州，收到了那最豐富的結果。在這些洞穴裏面，發見了穴熊，巨象，馴鹿，犀之類的冰河時代動物的遺骨，這些綿互着數千年的長久的年代，表示出種種不同的時期。不久學者們由其最初的發見，或最重要的發見，便把各時期命名爲先留(Chelles)，索呂屈勒(Solutré)，馬德侖奴(Madeleine)等等。在這些洞穴中的人類的棲息，不僅由粗製的石器(石器尚未存在)可以證明，又由特別是巨象與馴鹿的骨上所作的珍異的圖像也可以知道。這樣獸骨上的刻畫已經是三四十年前從危恩奴(Vienne)州的夏佛德(Chaffaud)發見了的，一八五一年以來陳列於巴黎克里尼博物館(Musee de Cluny)，但把它重要的意義闡明了的是一八六九年丹麥的考古學者渥爾舍(J. J. A. Worsaae)的功績。又當時拉爾特，克里司梯(Henry Christy)及扁特(E. Piette)，在培里果爾

(Périgord) 的奧里尼亞克，馬德侖奴，羅日里·白時，愛幾 (Grotte d' Aurignac, Madeleine, Laugerie Basse, Eyzies) 的諸洞發見了莫大的資料。這些獸骨上的圖畫在那美術的價值上當然有種種不同，但那觀察的周到與描法的精確大多數都是可以嘆賞的。七十年代瑞西士的夏胡好任 (Schaffhausen) 州太因恩 (Thaingen) 附近的客司勒洞 (Kesslerloch) 之所發見，及九十年代夏胡好任附近胥外察爾比爾德 (Schweizerbild) 的發見品，是其中引起了最大的興味的，例如其一是表示着吃草的馴鹿之傑作。在這樣的原始時代有這樣完全的畫圖存在，差不多是令人難於置信，所以起初關於它的真偽的疑念便發生了出來，又不幸的是有偽物出現使這個疑團愈見堅固了。但是這些疑問不久也就歸於沉靜。在法蘭西方面，最近在多爾奴州封都莪牟 (Fond de Gaume) 的洞穴的壁面所發見的動物畫，有的差不多可以超過這些骨上的圖畫。而且其後昌盛了起來的關於野蠻民族的美術感覺與其製作品的研究，也證明了在孤立的遺物出現時好像是難於置信的那個事實，是有普遍的妥當性的；而且使我們知道就在美術的最原始的階段，也決不是沒有美術的觀察與精確的表現。這是關於美術起原上的一個重要的觀察。

舊石器時代是由數千年的冰河時代與新石器時代分隔

着的。新石器時代除巨石紀念物之外，還有木造的構架。一八五四年最初的大洞穴發見的一年後，瑞士地方有木杙住居(Pfahlbauten)的遺跡發見。這些村落是在湖水裏面釘着木樁的，家屋多是用木材構造，殘存的廢棄物把住民的生活狀態告知了我們。這種湖上村落的遺墟後來急速地增加，不久在瑞士以外也被發見了。在意大利的坡(Po)河平原有熱心的研究，在這兒有湖上村落的“巴拉菲特”(palafitte)與乾地上的木杙住居“特累馬累”(terremare)的兩種，那矩形的平面有可以預想到後來的意大利都市。這種木杙住居的風習從新石器時代以來還一直傳續到後來進步了的時代。從這兒發見出來的織物與土器的遺物有幾何學的樣式的裝飾，恰好呈示着向青銅時代的過渡期的特徵；在那廣大的地域中所發見的無數的青銅器可以分成新古二種。南歐的青銅器時代大體屬於耶蘇紀元前二千年代，後段敘述的米克奈或愛島美術之產物。即是可歸於此這個時期的物品。

在洞穴及木杙住居於先史上供給資料之前不久，已有可命名為鐵器時代的足以闡明先史時代最後時期的遺物發見。這鐵器時代的名稱，意思是說從來於各種青銅器之外罕用的鐵器漸次盛行了起來；美術發展史上通至古代中鐵終未能發揮出重要的意義，總是青銅依然做美術的製作品的

重要材料。

以一八四六年爲起點，其後二十年間在若爾池康美古特 (Salzkammergut) 的湖水與岩壁之間介在如畫的哈爾肯它特 (Hallstatt) 小村中，有一古墓地發掘；由其中所新發見的美術和文化的全般我們以其發見地稱之爲“哈爾肯它特文化”(Hallstattkultur)。美術地考察時，金屬製品的形式與刻線模樣是表示着幾何學的樣式之比較後期的趣致。哈爾肯它特文化之諸例不久在阿爾布士地方全部及其外方也發見了，西至於布魯公德 (Burgund)，東達於翁瓜侖 (Ungarn) 及波士尼亞 (Bosnia) (曷拉危訥 Gravinaé 的墓地。) 制作這種中歐文化的人種究竟是怎樣的人，(有推測爲衣里利亞 Illyria 人者) 到現在還沒有確定，而在阿爾布士連山之南坡河畔的平野又發見了一種遺物，表示着特殊的發達的形式與進步的各個段階。那是一八六三年哥查迭尼伯 (Gozzadini) 在坡羅尼亞 (Bologna) 附近危拉諾瓦 (Villanova) 的墓地中，豐富地發現了古時期的遺物；一八六五年在雷諾 (Reno) 河的上流亞朋尼諾 (Apennino) 山脈之麓的馬爾查波特 (Marzabotte)，也發見了；一八七一年坡羅尼亞的淺爾妥沙 (Certosa) 附近之古墓地，被發掘，在這兩個地方人物像表示着很進步的後期的文化；而在奔士特 (Este) 則此

前後兩期之物都有出現。總之哈爾胥它特文化是屬於西曆紀元前最後一千年代的初半之物，剛好與希臘美術發達的初期的數百年間相當。

鐵器時代末期的發達在近來又才明瞭了。拿破侖三世一八六二年於亞列西亞 (Alesia) (阿列司·桑特·侖奴 Aleso Sainte-Reine) 發掘凱撒時代的遺物時，發見了以前所不曾見過的製作品，接着由香邦女 (Champagne) 也有同樣的發現。孤立地在以前 (一八六四年) 便被發見着，至一八七六年終至盛行發掘了的諾弈夏特爾 (Neuchatel) 湖畔的拉特奴 (La Tène) 之遺物，也是表示着同樣的美術的形式。這些品物和哈爾胥它特美術完全不同，而且是後出的。佛郎克士 (Aug. W. Franks) 名這新的美術為“後期克爾特” (Late Celtic)，但項司·希爾德布朗德 (Hans Hildebrand) 於一八七四年在胥妥克活爾牟 (Stockholm) 先史考古學大會上所提唱的，與古哈爾胥它特文化相對立的“拉特奴美術” (La Tène-Kunst) 的名稱，已更為一般所採用了。拉特奴美術是克爾特的圖畫的文化，其分布與範圍大有局限，與克爾特人好戰的性質一致，多是在武器上表現着的。又如趣味頗深的細波狀的模樣酷好使用，也怕是表示着克爾特人的特性。這種美術的形式在紀元前一世紀被羅馬人征壓了，但其起原

似可追溯到紀元前最後一千年代的中葉。

這樣的先史的研究在追溯它的時代上，年代的基礎不消說是不確實的，許多學者以為在並無何等文獻的時代，也可以約略推定它發展的各時期，應該歸在那一個世紀。諸學者中最有名的一人，如沃士加·孟特留士(Oscar Montelius)，便是懷抱着這種見解的。而且在有種種問題，如北方果否係受南方之影響而發達，或北方在其發達上亦自有若干之貢獻，又或其影響係從東方傳來，或係南北兩歐異時而發達者，諸如此類在各學者間迄無一致的見解。然而關於發達的各時期的年代，各地方均大有不同，這可是明白了的。例如在北歐，則幾何學的樣式一直繼續到基督教之輸入；而在南歐，則在紀元前最後一千年代的最初百年代便早已消滅，其盛行的時期可追溯至二千年代。希臘的幾何學的樣式，我們在這時代便已經看見了。這個樣式果真是與所謂“朶里亞人的移動”同時才由北方傳來的嗎？希臘諸國在紀元前二千年代有全然特殊的美術存在，我們在下面是將要敘述的，那是希臘英雄時代的貴族社會所需要的美術。然此希臘的特殊樣式同時足以否定全歐的別一種美術的存在嗎？關於這點，最近所唱道的想像說頗值得注目：即是平民的幾何樣式是與貴族的米克奈美術同時存在着的，英雄時代沒落後前

者才得到勢力。此說而且有確實的根據存在，假使我們不會錯誤，則此見解在將來是會受人容認的。

*

*

*

像這樣我們的考察追溯到悠漠的遠古，我們正覺得希臘美術的傳統，由以前所不曾期待着的線索，似與歐洲別的地方的有聯絡的時候，而於希臘國土中又有完全新見的事實發見了。對於代表着這個時期全體的一個人物，海因里希·胥里曼 (Heinrich Schliemann)，我們有在這兒敘述的必要。

對於胥里曼的褒貶毀譽，就到現在也還沒有完全止熄。全然反對他的人們的聲音雖已沈默，但一方面特別於考古學無經驗的人們却還在把胥里曼當成神聖一般崇拜，以為是研究者的理想而謳歌。然而到了現在，我們相信可以秤量他的功績和缺陷，冷靜地加以批評而且可以發表一種意見，能得到對於考古學的問題欲作學術的判斷的人士之同意的了。

胥里曼於兒時早受荷默詩篇的感奮，八歲的時候早已懷抱着屈羅雅 (Troja) 發掘的決心。一八三六年十四歲的時候，他在一家小店舖裏充當學徒，二十七歲時終於成為了聖比得堡 (St. Petersburg) 的富有的交易所的商人，在這期間

他毫未失掉少年以來的大志。一八六八年是他四十五六歲的時候他才到荷默詩篇中的諸地方去旅行，現在他一生的目的物才現到他的眼前，他就給相信聖經一樣，把那一一的細事都信爲是實在，把荷默的世界又重現到世上來了。就這樣他絡繹地開始了他的發掘事業，但其成果不少地含着廣告的分子宣傳於世間，屢屢反招來了世間的不信用。一八七一年已經發掘了屈羅亞，七四年又發掘米克奈(Mykenae)，七八年屈羅亞第二次，八〇年沃爾珂美諾士(Orchomenos)，八四年齊林司(Tiryns)，一八九〇年屈羅亞第三次。

“信者福矣”一句話假如要在實際上找證明，那這胥里曼的事情真是最恰當的。信仰好像以下筮的靈驗教導胥里曼以有寶物的地方，叫他發掘的一樣。當時的人都以爲荷默的屈羅亞在司加曼德羅司(Skamandros)川流向平地的河口近處布那爾巴西(Bunarbashi)的高地；希沙里克(Hissarlik)丘上，則有希臘風時代的新的衣里甞(Ilion)村。然而胥里曼則依從佛郎克·加爾危爾(Frank Calvert)之說，發掘希沙里克，反把古時的屈羅亞發見了。

在米克奈也是誰也不會想到就在獅子門(Löwentor)的後面即行發掘的。然而把鮑桑尼亞士(Pausanias)記事中的語句誤解了的胥里曼，以爲亞屈里德(Atridae)一族之墓一

定是在那兒，但他在那兒却發見了比這還要古還要驚人的墓地。齊林司地方因爲岩石上的土壤過薄，一般以爲是並無何等發掘價值的，而胥里曼在這兒動手，却發見了荷默時代的模範的城寨。

他以他自己的章法確信着荷默，對於那記事的确否毫不間以疑問。而且又堅持着少年時代的理想，不僅每年支出發掘費十萬馬克(五萬圓)毫不吝惜，並具有不撓的勢力與成事的不屈的精神。這實在是使他所以立名成功的原因。而其成果實在是把可稱爲“荷默的世界”的遺失了的世界又從新恢復了出來，而且還不是胥里曼自身所能了解的那字面上的狹義。學術對於這不可否定而且不可測量的大功績，是應該永久向胥里曼深深感謝的。而荷默的世界會長久和一位高尚的希臘女性生出聯想的罷，那是和胥里曼共同辛苦，共同立功成名的他的夫人。

然而賞牌是又有裏面的。胥里曼的教養與才幹，和學術的思索與方法，則完全有雲泥之隔。他對於歷史對於美術的全無關心舉一事便可以證明，那是他對於古拉克西特列司的赫爾美士像全然不感興味。只是極古的時代，好奇心，漠然的構想，是構成着他的興味的全部。所以他完全是一個好事家(Dilettant)，這在善意的解釋，是說他是美術熱愛者而

不顧犧牲的人。但同時於別的意義上，便是說在追求他的目的上他是沒有適當的方法和充分的知識的。他在建築的及考古學的事物上是‘好事家’在發掘上也不外是一個‘好事家’，對於一定的方法和確切的技術完全不曾加以考慮。荷默時代的遺物應該在最深處去尋求，那不消說是自明的道理，他在希沙里克丘認出了古代的屈羅亞，但是真正的荷默時代的城寨他差不多沒有注意，他的穿掘在丘側深深掘下去了。就這樣他掘到最下的第二層所謂‘燒市’(gebrannte Stadt)，以為發見了由希臘人所破壞了的屈羅亞，才命令‘停止發掘’，然而實際上這一層比屈羅西更古，更是原始時代的住居。

在米克奈地方，浮彫墓碑是立在更深的地底的，胥里曼因為要達到那下邊的豎穴墓，‘以非常的困難’把這些胡亂地移動了，其結果是那位置和各箇間的關係完全沒有記載。在齊林司方面，於宮殿的城壁上發見了疑似的三合土，以為那大約是羅馬時代或中世之物，正想要破壞去的時候，幸好有兌培爾德剛好在那時分到來，才把這貴重的遺物救出了。以為是三合土的實際上是遇火而變化了的大理石板的殘物。

更在其他的方面也發揮了他的‘好事家’式，這說的是他的報告書；那兒真是有不少的種種奇妙的地方。例如只是一

個可愛‘面孔壺’ (Gesichtsurnen)，他說那所表示的是有牛頭或鼻頭的女神，這便是其中的一例。他的報告上也詳細地記載着當時的事實，例如一一土器破片被發見處的深位之類，但據目擊者的言說，這些事實都是一日發掘完畢後，到夜間記錄出來的，儘管貌似精確，但其實怎樣缺少價值，那是不言可喻的。所以白爾葛 (Belger) 說，胥里曼的報告中，那初期的部分 (屈羅亞的古跡 Trojanische Altertümer’ 米克奈 Mykenae’ 衣里沃司 Ilios) 可以說是‘絕望的’或杜撰的成品。從來學術界在長久的期間都擯斥着不能認為確實的資料，以為須有加以銳利的批評的必要。所以那發掘自不用說，就是他的報告都等到敦請了別方面的專門家來襄助其事業與編纂之後，然後才充分可信任，而可以作為學術上的使用。這些學者當中兌培爾德 (Dörpfeld) 要算是第一。他不僅把齊林司的遺跡救了，而且還整理了出來，使各方面都能夠理解。兌培爾德又是最初把屈羅亞的建築闡明了的，胥里曼死後，他在由上而下的第二層的市址發掘了荷默時代的屈羅亞，那末為希臘風時代的市面所破壞的部分。不幸的是米克奈的發掘兌培爾德不曾參加而發掘監督者的希臘人巴那昌特士·史丹馬它客士 (Panagiotes Stamatakos) 的日記無疑地是包藏着最確切的報道的，直到最近未為一般

知識界所知。只有近年第一流的權威者克雷司委士·充它士 (Chrestos Tsountas) 行了此地的發掘再調查，算可以說是實補了幾分的遺憾。

胥里曼發掘的成績由通俗的出版物為世所熟知，本篇只敘述其三四可注意之點。

屈羅亞的城山高僅二十米突，表示着不少的層序(胥里曼數作七層，最近區別成爲九層)，由下而上，可以追尋由原始的時代至羅馬時代的住居的變遷。胥曼里的目的物已如前述是在由下而上的第二層，他以爲這便是荷默的屈羅亞了。城壁上有史基亞 (Skia) 門的出現，“普里亞摩司宮殿” (Palastdes Pliamos) 則有廣庭和大門，其主室呈示着後來的希臘家屋之原始的型式。所謂“普里亞摩司的黃金寶物”表現着很單簡的意匠，最後又有土器及其破片多數的發見，這些都表示着非常原始的性質。像這樣的由此層所發掘的文明與荷默詩篇中的記載不僅不一致，全體的發見品比其後胥里曼所發見的荷默時代的真物更要古遠，疑是屬於紀元前三千年前之物。

麥克奈及齊林司發掘之後。胥里曼於一八九〇年偕着兌培爾德又回到掘羅亞，在這一年胥里曼物故了；由一八九三年起四年之間，兌培爾德一人在此處發掘，才在由上而下

的第二層掘出了荷默時代的屈羅亞，至少是與該詩篇中所記的二個城寨性質全同的市街。我們後來對此特性在慣例上是適用着‘米克奈風’（Mykenische）之一語的。不幸的是這市街的中央部已於古代建設衣里邕新市時破壞，胥里曼發見了屬於此市亞典那祠的一個美的束間浮雕，那刻的是日神赫里沃司（Helios）在天上驅車之圖。關於米克奈時代的屈羅亞，只有巨大的城壁與若干的大廣間（即美易拉 Megara）存留着其廣間之一的內部是分成二陣的。我們沒有把它擬定爲神祠的必要，因爲像家屋一般圍閉着的神祠在希臘世界是到紀元前一千年代才一般地通行了的。

在齊林司方面，其平面的配列十分單簡。此地的城寨由其形狀與位置可以說是意大利沃爾危妥（Orvieto）鎮的縮小。在一個孤立的低岩上，恰呈靴底的形狀，周圍是以基克羅布士式的石壘環繞着的，荷默詩中也稱此市爲“堅固地以城壁包圍着的”齊林司，我們今日是容易得到這個巨大的城壁的印象了。全地域可以分爲南方即本城較高處的一半與北方的一半（即近時行再發掘而無可觀的成績的一部分。）前半對於我們提供出荷默時代宮殿的明晰畫圖。以城壁防護着，門上有塔，向着前面的進口順次開設數門，而且似有堅固的防衛的。又一側有階段與另一進口，中庭裏有門和儀

門。更有從來所稱爲廊室的一列倉庫在厚的城壁中恰如掩堡室一樣駢列着，這大約是食物的貯藏所。大廣間之一爲男子而設，另一則爲女子而設，相互間如安息宮殿中的形式一樣，由多數的通路隔離。由男子室之一翼有特別的門達到面石的中庭，中庭是以柱廊環繞，有一祭壇在內。又一短的通路與豪華的浴室相接，浴室地面是由方十二米突的一枚大石而成，備有有彩色裝飾的陶器的浴槽。步入廣庭，有有列柱的深的儀門，經過前室通到男子廣室‘美曷隆。’室的中央有圓爐，其周圍有四根木柱支持着屋頂，爐上有開着天窗的構造，是煤煙的通路。主室周圍有大理石的彩彫帶，木柱是上粗下細，有大的柱端與柱礎板，壁面繪着的種種的模樣或人物。以上是齊林司宮殿的概觀，一切都漂泛着荷默時代的風氣。所以想像力容易實補那空間，現出荷默時代的景象。我們可以看見，特列馬珂士(Telemachos)走進有“音樂響噠的廣室”的宮邸(美奈勞士的)來。倦了的新來客赴“磨琢有輝的浴槽”洗浴。皓腕的亞雷特(Arete)坐倚着爐邊的柱上。室中有美聲的歌者德摩多珂士(Demodokos)在唱歌。(莪迭舍第四書)，又可以看見在燕享着的求婚者之間有制人死命的弓矢由大的門限內送出的光景。(同書第二十二書。)

像這樣雖然是由詩歌的想像所製造出的，但我們想把

它放在適當的環境裏面，又比較是散文式的人們每每以詩歌說話中的故事信為實際的歷史。還有齊林司的女子的廣室不是莪迭索士宮殿那樣的樓層，依然還是在樓下，這是作‘莪迭舍’的詩人稍稍還生存在後代，把那後代的觀念在詩中反映出來的，齊林司的構造實際上比這還要單簡。就在齊林司方面，後時代修築的痕跡也還留存着。

齊林司宮殿是在寥廣地可以望海的位置，給與了我們以快活的印象；而富於幽鬱的傳話的米克奈則反是，他的位置，遺物，回想的一切，都使我們生出嚴肅之感。稱為亞屈累士(Atreus)寶庫的大墳墓與二三類似的地下墓室之完全的發掘，愈見使我們知道，這古代王侯的墳墓是如何具有莊嚴的性質，使人肅然生敬的，除掉羅馬的‘汎神祠’(Pantheon)是無可與比擬的。堂皇的進口門以種種色彩裝飾着，蜂房狀室的內部有金屬的裝飾。又內部的小墓室的粉飾石板現在雖然喪失了，這和沃爾孔美諾士(Orchomenos)的所謂米尼亞士(Mynias)之墓的同樣墓室可以比較，在那兒是以埃及式的植物模樣施着卓越的裝飾的，那明明是由織毯的的模樣轉化而出。又古來早已有名的獅子門也清理出了它的門限，愈見增加了全體的莊嚴。

米克奈的本城與齊林司城有類似的結構，破壞的狀態

儘管厲害，但在獅子門背後以石板結成圓界的墓地證明一件非常可驚異的事情。在這境域內碑石下的深處，胥里曼發見了五個豎穴墓（其後又新發見一個），由其中二墓發見了以黃金衣被着的遺骸，同時又有多數黃金製器物出現，荷默詩中“富有黃金的米克奈”，可知也是事實了。又發見了多數黃金的裝飾圓板，以鳥獸，蝴蝶等非常珍異的模樣精巧地充足着那圓形的空面。此外尚有種種器物，如與荷默詩中所載的恰相彷彿兩側附有雙鳩的祭壇形的小黃金杯，如依照通行的風習在死人顏面上蒙被着的黃金面具，如在角上貼有黃金薄葉的銀製的牛首，及其他銀制器的破片，表現着城壘戰的活況，宛如荷默詩中亞布列士（Achilles）桶上有名的圖形。然而最完美的無過於其後一八八〇年亞它那拿士·古曼奴德士（Athanasios Kumanudos）以非常的注意和熟練把雅典博物館中米克奈發見的二三短劍清掃乾淨，把那赤鏽除去時，從那下面所發見的圖畫，那是以金銀‘奔列克屈隆’的精細的裝嵌表現着獵獅的武人，欲捕蘆葦中的水禽的貓，與河中的魚。（其他一劍還表現着百合花。）

此等黃金製器物之多數表示着特殊的裝飾模樣，但在這古文化的遺跡中所發見的無數的陶器破片上愈見明瞭地可以認出。此等陶器的花紋與以前所知道的一切的古的樣

式完全不同，特別是所謂‘幾何學的樣式’，在別處是單以渦紋圓紋等為裝飾的，而這兒則大多是以海棲動物之類為其意匠的材料。或則是海藻為水所動搖的形式，則是烏賊章魚之類伸足的光景，其他地中海中的貝類及其他動物亦有表現。空想的水中動物也有。除此以外的種類則十分稀少。有一例表示尖鼻的武人戴着頭盔，盔上有記號，手中拿着大的牛皮製8字形楯。這要算是珍異的一例。要之我們在這美術上看見了一個有生新的觀察與生新的表現的“青年”(Jugend)的樣式。植物的紋樣固然是樣式化了的，但和‘東洋風’般硬化的形式大有不同。此等產物中容易分出初期與當代的產物，分出單簡者與美術的多趣者，這是證明那樣式已經繼續了很長久的時代，已經快要發展到盡頭了。但長期繼續的原因中也有保守精神的影響，這是不能不加入考慮中的。

米克奈時代之古物不單是在亞爾哥里司(Argolis)地方，與幾何學的樣式的發見同樣，在希臘各地都絡繹提供了新的證據。大地想現出寶物，好像是等待了很長的期間，等得不能忍耐了的一樣。首先是那隣地亞迭加(Attica)，即在本特里康(Pentelicon)山之南，斯帕答(Spata)，即古代德摩司·奔爾希亞(Demos Erchia)地方，於一八八七年有米克奈時代的墳墓開發；又於雅典附近美尼迭(Menidi)，即以亞里

斯特方涅士(Aristophanes)劇中的燒炭村亞加奈(Acharnai)而有名的地方,於一八八〇年發掘了有類似內容的穹窿墓。就這樣米克奈時代的遺物在希臘東海岸,由特沙里亞(Thessaria)至拉珂尼亞(Laconia),差不多全被發見了。

在貝沃洽(Boeotia)州,在珂拜司(Kopais)湖中之一島上,偶然有米克奈時代的城址出現。這是早已亡失了的古代的亞爾訥(Arne。)在米克奈的發掘上有名的克雷司妥士·充它士氏於一八八八年有最顯著的一個發見。那是在拉珂尼亞州斯巴達之南,巴菲沃(Baphio)附近的諸雅(Achaia)的一城,法里司(Pharis)之遺址,發掘了一個破壞了的穹窿墓,發見了一對雄健的鑲花的金杯。一隻表現着幽閑地在森林中吃草的牡牛,其他一隻是人以繩與網絆牛的光景(這也可以和荷默中樞的記述的某種相對比),這實在表明了米克奈時代技術的熟練與寫實的觀察是如何地達到了美術力量的非常高的標準。但這美術的遺跡更不僅限於希臘海岸。米克奈風的土器及其破片不久在愛曷海全部的海島,直至基希爾士,都有所發見了。亞多爾夫·虎特溫格勒(Adolf Furtwängler)與曷古·雷肯客(Georg Löschke)立即公佈了關於此的一部大著,盡了最有益的貢獻。爾來這種美術之地理學的分佈範圍愈見擴大,由意大利海岸直跳到西班牙都有所

發見；就這樣我們可以知道，我們所論及的是關於一個有長的時期與大的範圍的文明。

*

*

*

這個文化比由所謂朶里亞人的移動在希臘所發生的文化狀態——而且到真個希臘美術的始源還經過了幾百年的——還要古，而且內容還要豐富。而這新發見的美術已經達到了技術的完成之域，有不少的優秀的意匠，具有確實的形式；在這些上面足以豫想到希臘固有的美術，這應該是誰也不會疑惑的。這個美術應該放在希臘歷史，開幕以前，第二千年代，但它究竟是不是我們向來所探求着的荷默的美術（Homerische Kunst）呢？

我們應該如像渥爾夫剛·賴先爾（Wolfgang Reichel）在一八九四年所唱道的一樣，要把衣沃尼亞的歌者的時代，即荷默的詩篇成形為今日所傳的形式的時代，與詩中的事件內容實際存在着的時代，區別出來。歌者是把當時實際創造出的，記載着英雄時代的事蹟的故事作為根據的；有時說不定是有已經成了一定形式的傳說，而他把他自己的時代和民族的詩形來歌詠，同時又從自己身屬着的環境取得種種的情景來加添了進去。所以借荷默的話來說，便是把屬於紀元前二千年代即亞凱亞的（Achaische）古英雄傳說，和附

加上去的衣沃尼亞的分子，區別的必要。關於這層，我們從詩篇的內容屢屢是可以知道的。例如那構想的性質，表現的調子，記述的自由或型式化等，便是線索；然而最確的標準却以由美術作品所知道的為多。把那最好的例子舉出來時便是在米克奈美術裏面乃至在“衣里雅士”篇的古的部分裏面，關於衣沃尼亞風的金屬製圓楯都完全沒有記載，反而有牛皮製的大S字形或半月狀的楯牌出現。所以我們假如遇着前者，便可以把它看成是屬於後來的衣沃尼亞時代的新的詩句。所以新發見的‘米克奈美術’不是荷默歌者的衣沃尼亞人眼前所見的美術，而是已經屬於過去的支配者們所有的美術。要想稱頌這過去的支配者的偉業，所以才成立了這一切的故事；衣沃尼亞詩人便從這兒把英雄時代的色彩和情景告借了來。因而我們可以特別的命名為“荷默的英雄時代之美術”(Kunst des homerischen Heldenalters)。

到今日產量猶少的黃金，在希臘的土地是很貴重的，這在荷默詩篇中是這樣，在米克奈的美術中也是這樣。象牙不消說是外國產物，荷默已是知道的，這從斯帕答(Spata)也有發見。獅子在希臘就和貓或巴比魯司(papyrus)一樣，差不多同屬於不知，然而在荷默詩中常見於美術的作品。假使那(米克奈發見的)短劍身上所有的是獅子，那後二者也會

出現到美術品上來。像這樣外國的要素混存在美術裏面。這些果真是輸入的嗎？這個問題從前是提起過的，即是對於這新發見的這個上古關於它的範圍或完成了的美術，還未能深知的時候。然而到了現在，我們曉得那裝飾紋樣與樣式在有各種的材料與價值的遺物上完全是均齊一致的，那一切的疑問便都消失了（例的瘠削男子的奇妙的身體之構造與衣服是壁畫，黃金杯，土器，寶石彫刻等所共通着的。）這樣式的同一，由那發見地分布得遼遠上看來，愈見明確；特別是土器的破片，那同一的美術已經證明了到處都是普遍着的。所以現在大家漸次承認這是一個自發的美術，為古時的傳說時代之所熟知的。

關於米克奈美術前途的外國的要素上還須要有別種的說明：即是與各外國的交通的存在。牛通在羅多司島的米克奈時代層發見了埃及製“斯加拉普”（黃金蟲形的石製品），是屬於紀元前第十五世紀的品物，依近來發見的記錄，埃及學證明了埃及與‘海島’（Inseln des Meeres），間古代是很繁盛地交通着的。那不消說多是以戰爭關係為主，但同時不能夠否認通商或文化的影響之存在。一方面米克奈美術中有埃及的物品滲入，如‘巴比魯司’的草叢中的貓；而他方面在第十四世紀的初半，亞美諾菲士（Amenophis）三世及四世

時代的埃及，有明示着米克奈的影響的證跡。那喜歡改革的國王亞美諾非士四世所喜歡的都城特爾·奔爾·亞馬爾那(Tell-el-Amarna)，與普通埃及的樣式大有不同(第十章參照)宮殿的某個地板上表示着蘆葦叢中的動物，那生動的情趣和巧致之點與前述短劍上的裝嵌可以比賽。米克奈式的土器片，在埃及也有不少的發見。所以當時埃及與多島海中的希臘民族間有貿易與文化的交換，是很明瞭的。而且在這交通上，文化古國的埃及佔在授與文化的位置，例如以埃及於紀元前約千五百年頃的短劍與米克奈的相比較時，埃及的非常優勝。埃及美術在當時已入老境，由米克奈的影響多少注入了些新的活氣，便又從新得到一些清新的生命；而他方生氣潑刺的米克奈美術從埃及也借來了二三表面的事物。亞美諾非士四世(一三七五——一三五八)的短的插話後起了反動，其結果是外國的影響次第消失，第十三世紀以後便只有略見其激了；這到底是由於埃及內部的情勢，還是由於國際間的紛爭或米克奈文化世界的滅亡，這到現在還未能明悉。

這個和埃及的關係，由米克奈文化遺物的自身有愈見使這印象加強的地方。愛曷諸島及海岸地方所發見的文化使我們推想得它是有一個獨立的性質和潑刺的生氣，成就

了力強且醒目的發展的。我們更可以推察的，是這亞凱亞統治者一族的貴族的美術，只有他的土器和被治者的族類共通，其他則以荷默的英雄的治世期間為限，繼續到所謂“朵里亞人之侵入”的那個緩漫的人種的移動。這個新民族汎濫到希臘的土地，齋來了將來進步的萌芽；但在一時之間却化為比以前還要野蠻的狀態，使這高度發達了的文明連最後的痕跡都已消滅，終於只作為英雄時代的傳說而留存着。在美術的生活上，這貴族的榮華由幾何學的樣式之貧弱的農民美術所壓伏，這幾何樣式大約是由此等新移入的民族所帶來，不然便如上面已經指摘過的（前段參照），是中央歐羅巴的古的美術，與米克奈貴族的美術同時存在的，而到後來得到了優勢的。

*

*

*

對於米克奈文化已經知道了的我們，第二步便會逢着一個疑問，即是這個文化由何處發生。由如何的種族所創造？因它最初發見的地名便長久稱爲了‘米克奈’美術，而一方面荷默詩篇中米克奈的名聲，使人把亞爾哥里司(Argolis)的這座城塞，認爲該文化與美術的根源地的傾向，愈見加強了。但是這城塞雖然表示着是英雄傳說中的中心，而其實它在文化史上並沒有那麼重要的意義，它不足以冠以米克奈

文化之名。在亞爾哥里司的這些小小的諸侯，只是在先史時代名聲輝赫的“亞凱亞”英雄世界之一員而已。然則這“亞凱亞”的名稱究竟妥當不妥當呢？亞凱亞人(Achæer)不單是住在亞爾哥里司，而居住在希臘本土的各處，更遠有住在克雷特(Krete)島附近的。而且他們似已聞名於外國。雖然不能說是充分的確實，如衣士賴爾(Israel)之子孫出埃及時埃及王(Pharaoh)，美爾奈布它(Merneptah, 1225-15)王時代的記錄所見的“亞凱烏夏”(Aquaiusha)，或者便指的是他們。所以“亞凱亞的”這個名稱無論怎樣總覺得比“米克奈的”更為穩當；不過也有它的缺點，便是不能指示出那文化主要地。

最先證明了這個文化通行在多島海全部的，是費爾丁郎德·俊牟勒(Ferdinand Dümmler)那裝飾的意匠喜歡採用關於海洋的品物，這是我們所已經知道的，這以海的美術的主要素，而這美術又廣佈在亞凱亞海的諸島嶼，及海岸地方，使我們預想到海上有一大強國(Thalassocraçy)和掌握海上霸權的一種民族的存在。所以烏爾里胥·奎勒爾(Ulrich Köhler)在世間尚未知道這種美術的發達有這樣的程度時，他想到那非希臘人的加勒爾人(Karerer)來，古代的史家相傳是在極古的時代執掌過海上權的，出在加勒爾人之

後的是克雷特人，那大有勢力的王長米諾士 (Minos)，有名於後。

在這方面的研究開始的時候，即是在一八八三年，米爾回費爾 (Arthur Milchöfer) 以卓越的豫想已經證明了克雷特島是這新發見的文化的地中心地。他之所以生出這種推測的，主因是由於當時新知道的所謂“島石” (Inselstein)，作為裝飾使用的海岸小石上彫刻圖像的，米氏苦心地證明了那圖像的樣式是‘米克奈’的；那屢屢表現出的空想的表現，例如人與動物的結合等沒有受着亞細亞的影響。他以為這和屬於米克奈美術的其他的遺物是有關係的。

克雷特島是從來許多旅行家的目的地，又其各種市街的遺跡也屢有研究，但關於先史時代人的克雷特則是完全暗黑的。所以一八七八年克雷特人米諾士·加樂凱里諾士 (Minos Kalokairinos) 發掘了米諾士的首府克諾索司 (Knossos) 古城壁之一部；一八八一年肯迭爾曼 (W. J. Stillman) 首先唱道出以為是米諾士的‘拉比林特’ (迷宮 Labyrinth) 即英雄特舍烏士 (Theseus) 與米諾道樂司 (Minotauros) 鬪爭的神話的舞臺，但並未十分引起注意。還有更重大的發見是肯迭爾曼發見了非常古的繪形文字。米爾回費爾的著書出世的第二年，即一八八四年，關於克雷特的興味，由其南海

岸的伊太利人重要的發掘，從新惹起了。發掘於克雷特人葛爾菊士·巴司巴拉客士 (Georgios Pasparakes) 之外有意大利學者費迭里珂·赫爾普赫爾 (Federico Halbherr) 與保羅·沃爾西 (Paolo Orsi) 爲其指導者。於南克雷特的主要地點，古代哥爾秋那 (Gortyna)，發見了內容豐富的古代市法，便立地有名起來，由哈爾普赫爾及奔侖斯特·法布里丘士 (Ernst Fabricius) 抄寫了。但是在考古學上更重大的發見是同一八八四年由巴司巴拉客士所調查了的衣達山 (Ida) 中的‘采司洞穴’ (Zeusgrotte)，把這發表於世的是前記意大利的學者。由此處於很原始的青銅像之外，有鑄塑的青銅楯發見。這是有東洋趣味的品物，起初以爲是非它西亞人的，後到一八九三年海因里胥·布龍 (Heinrich Brunn) 證明了那雖然有些東方的影響，但依然是固有的美術作品。由米爾回費爾與意大利學者的成績所刺戟，一八八六年，胥里曼在克諾索司獲得了發掘的土地想把那指揮的責任委交給兌培爾德；但此計畫一因克雷特人過大的要求，一因政治的葛藤，又一因胥里曼關於屈羅亞的他的發掘與卑迭賢爾 (Bötticher) (與第六章的卡爾·卑迭賢爾另是一人) 起了無益的論爭，便終歸失敗了 (卑迭賢爾以爲屈羅亞只是一個大的火葬場。) 由是克雷特島便暫時隱藏在舞臺背後去了。

到了九十年代，研究又從新開始，島的北方與南方同時並進起來。北岸是英國富有的工業家而又是先史考古學者的約翰·奔萬士爵士 (Sir John Evans) 之子亞塞·奔萬士 (Arthur Evans)，他選了克諾索司做他的目標，而他也不能不容受那島人的過大的要求，經了多年的忍耐，他才在胥里曼失敗了的地方成了功，買到廣大的地面。一九〇〇年以來發掘了一個遺跡，可以稱爲‘米諾士王宮殿’的。這在以前希臘的任何地方都是不曾看見過的，有廣庭房舍，迷宮式的迴廊，形成着非常宏大複雜的規模。且要概觀它的全體很不容易，因爲那不是單純的建築，那是隔了數世紀，有多數別殊的宮殿層累地在那上面順次建築着的。實際上非親歷其地的人不能想出那種混亂的情形，然而古代克雷特王長的壯麗的宮殿是誰人也會驚嘆的。克諾索司的宮邸完全位於開闢着的土地，並未圍以何等城壁，這和齊林司與克奈小城塞比較起來，非常的懸異，恰好像把凡爾賽 (Versailles) 的宮邸和瓦爾特堡 (Wartburg) 或高王堡 (Hohkonigsburg) 比較的一樣。支配過海上的米諾士王的人物想來定有和普藥以妥士 (Ploitos) 或亞屈留士 (Atreus) 那樣人同樣的權力，不幸的是沒有詩人把這些亞凱亞王侯的事蹟歌詠出來，使其名譽不朽。又奔萬士發見的陶簡上的古代克雷特文字，

由其苦心的結果，多少可以啓發些言語上人種上的秘鑰，但這樣的目的是不很容易達到的。

由大的中庭有寬廣的階段經過前室通到廣堂，每每以圓柱或縱或橫地把室內分成二陣。圓柱是木製的，上大下小，這實可稱爲克雷特建築的主要特徵之一。其形恰如椅子之腳，我們起初是在米克奈的獅子門上看見過的，在克諾索司的壁畫上畫着一個祭壇樣的建築，那裏面有在這樣的柱上並列着簷口的橫樑。又宮殿之一小室仍然是附屬於前室的，周圍的壁上有石櫂，中央有有高的背板的大理石的王座。圓柱的彼側有階段，下階達入浴室，浴室是由屋頂採納光線的。宮殿是多層的建築，由屋頂採光，爲採納光線之故隨處都有豎穴的設備，這個情形在一個階段室內很可以看出，那是有便利的踏腳的階段的，到現在都還保存得上好。又於宮殿入口之一，訪客會看見那壁面上畫着有等身大的婢僕排成行列捧着貴重的容器迎接前來。其他一壁以自由的手法描畫出的工筆畫，密集着的男女人物熱心地不知道在看着甚麼，那女子的服裝是下身穿着皺襞細密的羅裙，上身穿着短切的襯衣。有長的三合土的浮雕發見，保存的完全無缺可以令人驚愕。此外還有浴室或近代的注水式廁所（water closet）在宮殿內沒有缺少。而且這個王者的豪富，我

們看那地下的庫廩中容納穀物及其他食料的大甕排成行列，地板下有安全的地窟以珍藏寶物，開設着巧妙的進口便更加可以充分地了解了。

與此同樣的景況只是縮小單簡化了，因而也更鮮明的，是由意大利的學者費德里珂·哈爾布赫爾，魯以季·培爾涅 (Luigi Pernier)，魯以季·沙危尼沃尼 (Luigi Savignoni)，所發掘的克雷特南岸風光美麗的費安司 (Phaestos) 及其附近的宮邸。這宮殿的主要部分和克諾索司宮殿所有的一切部分完全相同，僅是規模狹小而已。哈幾亞·屈里亞達 (Hagia Triada) 的小宮邸是我們第一次才看見的夏時的離宮般的建築，在這兒是壁畫與彫刻形成着那重要的遺物的。壁畫的一個斷片上有一匹大的野貓狙伺着草叢中的雉子，以非常巧妙的手法寫實地描畫着；滑石製的容器破片上有銳利的低淺浮彫，用確實的描寫手法表現着男子的行列。新的發見物每出現一次，使這表示着罕見的高度的文化與其開豁的寫實主義的美的印象更深進一層，而同時使我們知道那很練達的美術眼與不可輕視的技術上的熟練，已經表現着如像後來的希臘美術在一千年後即紀前五世紀初頃才到達了的那種有個性的生動的人物。以上的發見物中，可以移動的遺物都保存在赫拉克列亞 (Heracleion 即 Candia) 的博物

館了。這些發見放出了怎樣燦然的光輝在紀元前第二千年代的希臘的英雄時代之上，使由傳說的雲霧中顯現了出來，又吹送了怎樣清新的生命在荷默敘事詩的記述上，教我們把那古而有力的部分和優婉宜人的部分即作於後世或由衣沃尼亞的歌者形式地所附加的部分，區別了出來，那是可以無庸贅說的。

克雷特人也的確是和埃及交通着的。至少是那埃及壁畫中所表現着的“客胡迭爾”(Keftiu)，那拿着有米克奈式的圓形與紋樣的黃金容器的；以前在各種地方去尋求了它的根源，但這可以擬定為克雷特人是無甚大差異的，而且也不外是聖經上所有的“客胡妥爾”(Keftor。)但這屢經革命(其存在已有證據舉出)的克雷特文化與希臘本土的文化有怎樣的關係呢？這個問題在近頃來才漸漸論究了起來。克雷特與亞凱亞的影響究竟在如何的範圍是相互交錯的，將來會有闡明的機會罷。總之克雷特美術有它若干的特徵，希臘本土的美術也是同樣，但是兩者是屬於同性質的美術文化，那是無庸疑惑的。海上霸權的所在地克雷特大島是這古文化的中心，由這兒似可命名為“克雷特的”(Kretisch)或“米諾士的”(Minoisch)之文化，但這名稱只有在克雷特島確實是文化的根源地，由那兒向北方擴開了的事實上才算

是正當。亞凱亞人在克雷特島上是佔着優越的地位的，從這一點說來似又可用“亞凱亞的”文化之名，但這也是不能全體地稱爲“亞凱亞的”所以我們覺得這樣最爲妥當，把一一的地方的文化圈稱爲“克雷特的”，“米克奈的”或“亞凱亞的”；而其全體的文化則避去那關於根源地的先入見，只是專門從那分布着的範圍，即愛曷海海岸及諸島嶼，而單稱之爲“愛曷的”(Ægaisch.)

第九章

古典諸國的單獨發見

對於‘鋤頭的考古學’(Archäologie des Spätens)自一八七〇年以來所惹起的新的運動，我們已經把三方面的事情敘述了。我們看見希臘宗教祭儀的主要遺跡由古典時代更縣互到希臘後期，而市街規模大多是屬於希臘風時代與羅馬時代的。胥里曼與其後繼者又追遡到一千年或其以上的往古，把希臘人以前的文化與美術示現了給我們。然在這樣的研究之大的綜合的成果之外，也還有幾多單獨的發見，或者是出於偶然，或者是以豫定的學術的方針之結果而出現。這些的詳細現在不能一一地敘述，我們只把那在古典的諸國之所發見，而於考古學上有重大的結果，提供了最重要的

新問題的，敘述出來。

古陶學 (Vasenkunde) 由幾何樣式暨米克奈式的發見得以迴述到從來所不曾豫期的古代去了。元來陶器之爲物在本質上差不多是全不消滅的，是最確實而又到處都可發見的人類文化的徵象。各種陶器的形式上與裝飾紋樣上的發展，在我們辨別文化之時代的相異，及其類似時，給與我們以最貴重的幫助。所以古代陶器之文化史上及人種學上的價值遠遠地凌駕在狹義的美術史上的價值之上。但由器物的單純的裝飾出發，次第有有獨立性的圖畫要素附加之後，然後才增進了美術史上的價值。在愛易時代，雖只是孤立的事例，那是在幾何樣式的後期，所謂迭不隆美術裏面才漸漸顯著起來了的（前章參照。）關於其後歷史時代的彩色陶器之時代，一八五四年沃妥央所唱道的古的見解（第四章參照）支持到了一八七〇年前後。不是樣式研究的結果，是由古文字的幫助，我們只有在一點上比以前有所進步。

一八六三年亞多爾夫·基爾胥和甫之劃時期的名著“希臘文字之歷史的研究” (Adolf Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabetes) 出現了。這精到的研究所齎至的多數重要的新結果之一，是基爾胥和甫在珂林特式陶器的多數中，發見了那記銘文字的特殊的一類，他把它

認爲是歐伯牙(Euboea)的珂爾基士(Chalkis)及其植民的所有。就這樣衣沃尼亞之一市才在彩色陶器製作地中得佔了它的位置。樣式上的證明也確定了這個見解,但其結果是這樣活動的又美術的得有良好的素質的衣沃尼亞人爲甚麼在美術的分野上一點貢獻也沒有,真是令人不能不怪異了。然而舊的見解在思想上植根深固,意大利的眼界依然是極其狹隘的:其後不久由克累(Caere即舍爾危特里Cerveteri)的古墳有一種很奇異的古拙陶器出土時,把這‘克累陶器’(Caeretaner Vase)認爲是奔屈魯斯基人所模造的珂林特式陶器去了。因此很費了長久的時間,又才決定了它也是衣沃尼亞式的一類,雖然它在外觀上和珂爾基士的異常的懸異。又凡是看見過維也納蒐藏的有埃及王布西里士(Busiris)鬮的彩色陶器的人,他看見那穿着麻布衣裳有黃色鉤鼻的埃及人和鼻尖上翹而有鬚毛的奴比亞(Nubia)人是十分扼要地表現着,他是只好主張畫這圖形的畫家一定是在能夠親自得到關於埃及的智識的國土中所得來的印象。我們現在是想像着那構成諾客拉迭司(Naukratis)地方的希臘植民之一部的沙摩司(Samos)島是這無記銘文字的,只有在克累發見了的陶器的故鄉,但或者也怕是住在克累或其海港亞幾拉(Agylla)的衣沃尼亞的植民所造。又-一八八〇年頃,由

亞非利加的基侖奈(Kyrene)有一種陶器出現。那一部分是好久以前由它特異的樣式與特別的文字便早已知道了的，就看它表現出盛着該地的主要產物“西爾菲甞”(Silphion)的大甞，那也就指示着那陶器的故鄉了。巴黎古泉館中，亞爾客西拉士(Arkesilas)二世被表現爲“西爾菲甞”的商人的一器，那表現着一個特殊的性質，非是熟習該地的習俗的人是不能夠畫出的。最後是危爾池堡(Würzburg)的非內烏司(Phineus)之鉢，這在一八七四年發現，於其後非常損傷了的，由其記銘文字看來，那製造所應當是衣沃尼亞諸島或其都市之一。

這樣新見了的衣沃尼亞的繪畫，與珂林特的根本不同。就是描寫拙劣的時候都決不生硬，決不失落活氣。衣沃尼亞式的活躍，與衣沃尼亞式的雄辯，隨所都橫溢着；往往他表現有效的滑稽，真肅地對於珂林特式也給了感化。由此我們可以分別出初期之純珂林特式，與受了衣沃尼亞之影響的後期之物。至於衣沃尼亞有多數獨立團體之存在也證明了在共通一般的衣沃尼亞風的特徵中，衣沃尼亞陶器也有種種變種的原故。如是至八十年代，便有不待記銘之助，廣汎地熱心地研究衣沃尼亞美術的人出來，就中費爾丁郎德·倭牟勒(Ferdinand Dümmler)以其銳利的觀察獨出於一時。

這兒是有兩個確實的根據助成了這項的研究。

其一是古代衣沃尼亞都市之一，隨着史米爾那灣的客拉左美奈(Klazomenae)，在以前差不多全無關於考古學界的，一八八二年有一彩色陶棺的遺物在這兒發見，不久之間又加添了不少。柏林，倫敦，巴黎等的大博物館都努力想獲得這在客拉左美奈以外從不曾發見過的珍異的陶棺。這些陶棺上的繪畫使我們關於六世紀的陶畫之一類得到一個絕好的觀察，我們可以看出，那單純而黑色的影畫式的表現是怎樣地在暗色的底子上作出了明色的圖形，或是發展成了用着細美的輪廓的繪畫（亞迭加的進步在這兒明示着。）我們也可以看出在這兒表現着是怎樣嚴肅的左右對照的（或是所謂‘特克通尼肯’tecktonisch）樣式的裝飾及戰鬥狩獵的傳統的光景。這些恐怕是可以推想出那掠奪的京美利人（Kimmerier）之侵入小亞的，和那相傳是布拉爾珂士（Bularchos）所畫的馬曷奈西亞（Magnesia）的戰爭圖，由文學的傳說知道是衣沃尼亞最古的繪畫的，顯然成爲並立。

第二的助力是由埃及的發見。一八八四年至六年之間佛林德士·培屈里（Flinders Petrie）與歐倫斯特·甘德訥爾（Ernest A. Gardner）兩氏發掘了尼羅（Nil）河畔之大工業地諾客拉迭司（Naukratis）這是由小亞多數都市之殖民所

成立的。初期衣沃尼亞式柱首的一部之外，陶器的破片無數地由此處發見了出來，雷胥客 (Georg Löschke) 在其中分別出了可以求其起原於米列妥司，沙摩司及米迭侖奈 (Miletos, Samos, Mytilene) 三市的三類的陶器。這種分類由一八九四年卑勞氏 (J. Böhlau) 的衣沃尼亞墓地，特別是沙摩司島墓地之研究證確了。又由埃及的達胡奈 (Daphne 即今之特爾·德芬奈 Tell-Defenneh) 於一八八八年出了其他彩色樣式，關於衣沃尼亞美術的我們的知識便愈見擴張；更是若爾池曼 (Salzmann) 於六十年代在朶里亞人之植地地羅多司 (Rhodos) 島的加美樂司 (Kameiros) 所發見的陶器 (第五章參照)，我們也把它歸為衣沃尼亞人的制作了。但這羅多司陶器另自構成一類，於其衣沃尼亞起原說上尚不無異議。

以上諸發見及諸研究，關於第六世紀黃金時代的衣沃尼亞美術的活動投與了意外的光明。這實充了美術史上重要而從來全是空白的一頁。衣沃尼亞的感化到處都可以認出，竟使所謂汎衣沃尼亞的氣韻有風靡於學界之感。又後段當敘述的大約是同時代的古衣沃尼亞的彫刻²，不僅從德羅司島發見了 (第六章參照)，便從雅典的城山也有新的現出。亞迭加的陶器之發見與其研究，是依然繼續着的；迭不隆式

與梭隆(Solon)時代的‘古代亞迭加式’(Altattisch)的中間已經次第充實；又於沃恰所發見的陶器，於區別各地方的特徵上有所資考。

*

*

*

由貝沃恰地方又有聳動當世耳目一個發見。只消指出南貝沃恰的鄉鎮它那曷羅(Tanagra)之名，那‘它那曷羅女子’(Tanagräerinnen)的可愛的偶人便可以想起。一八七〇年以來密掘開始了，曾經以陶業馳名的這個鄉鎮的古墓中有多數的偶人出土，但不幸的是偽物的姊妹立地便出現了。它那曷羅的小土偶實際是以貝沃恰的泥土作成，但它的精神和它優美的風姿則正是亞迭加的。愛神弈樂特(Erote)之屬在這兒變形的可愛的小兒，在女兒或婦人的周圍倚傍着；這些婦女子多是穿着輕快的衣裳，或者莊重或則隨便，在頸上往往戴着圓的帽子；又或裹着美好的有彩色的外衣，時而坐在岩石之上，或手持團扇，或肩頭站着白鴿，又或表示着凝視在假面上的姿勢。這些都是從日常生活中把那普拉克西特列司風的姿態採取了來的，雖然有些地方喜歡加上一些近世的精神，但於亞迭加的良好時代的威嚴全未損失。在這一點，恰和那墳墓的婦人浮彫像(第七章參照)一樣，與小亞出土(米林那)的希臘風時代之同胞的奢侈嬌媚大有雲

泥之別。又於此等美好的女子之外，由當時的日常生活中拉出種種的題目來表現，如像嚴格的教育家，熟練的理髮師，放浪街衢的小兒之類。羣像的手法使我們想到古帝國時代的埃及彫刻中的那單純的寫實主義（第十章參照），然而與希臘風時代亞力山得里亞銅像上精緻的自然主義完全不同。像這樣，這它那曷羅的泥像是表示着大藝術對於次期的工藝所波及的餘韻。

*

*

*

在雅典方面考古學會的活動收到了重要的結果。胥屈拉客(Strack)於一八六二年所著手的狄儀索士劇場的發掘（赫樂德·亞迭古士Helode Atticus的音樂劇場 Odeion 已經在一八五八年發掘了）繼續在進行，壯麗的名譽座席之一列出現了。這正是雅典的神司與高官坐在有美好浮彫的腕椅上，在狄儀索士的神官的周圍看演劇的座席。這劇場的更徹底的研究，特別是關於舞臺建築方面的，是一八八六年至九五年，由兌培爾德做出了，季丕隆門外的墓地與亞司克列粟士祠在上面是已經敘述過（第七章參照），這亞司克列粟士祠的下方於一八八七年至八年發見一間有兩廊的大的廣室。這到一八九二年才知道了是培爾瓜蒙的歐美奈士二世為雅典的觀劇者所作的。其大體與一八五九年至六二年所

發掘的，雅典市場附近亞它樂士二世的‘肆安亞’(Stoa)有相似的地方。這‘肆安亞’也是有兩廊的重樓的建築，是為店鋪而設；這可以說是培爾瓜蒙建築的一個好例。這在培爾瓜蒙本身的發掘尚未開始，那兒所有的歐美奈士二世的廣室尚未發見以前，便已經為世所知道了(第七章參照。)但是這些小發掘在雅典城山上所舉行的大發掘之下完全隱蔽在陰影中去了。

“亞克羅坡里司”(Akropolis)的古畫圖中都在儀門“普羅丕列亞”(Propylaea)南翼附近，有一座中世建設的粗率的高塔，形成城山的特徵。一八七六年胥里曼出錢把這塔毀去了，其直接的結果是‘普羅丕列亞’與尼克神祠的平面判明了出來。這個成功使從來屢屢唱道着的把城山全體更徹底的地調查的願望愈見加強了。‘亞克羅坡里司’是誰人都知道的，在四八〇年為波斯人所占領時，根本地被擾亂過一次，並為火災所破壞了。在它的廢殘物的堆積上，於培里克列司時代有名的‘巴爾特弄’，‘普羅丕列亞’，‘尼克祠’，‘奔列盧太篋’等的建築造立了出來，這是使它所以揚名的原故，那重要的遺物直到現在都還留傳着。就這樣波斯戰爭以前的一切痕跡便為所謂“波斯人的灰燼”(Perserschutt)，培里克列司時代的塵土所埋沒了。就只有一尊亞典那女神的坐像在

長久的歲月之間僅僅殘存着。鮑桑尼亞士記出在‘奔列虛太篋’附近得見過此像的，就是這一尊也一定是古時候在那附近發掘出來的了。此外只有深深發掘的時候，偶爾有波斯戰爭有前的作品出現，如‘‘年青的馭者’’（一名上車的女子 Wagenbesteigende Frau）之浮彫，‘‘荷犢的男子’’像之類，即是其中的一二例。但在三十年代在‘巴爾特弄’的宏大的基礎附近發掘時，發見了許多的遺物藏在那深層中，於是使人懷抱着一種熱望，便是再作根本的調查時必然有全然新異的發見出現。於是一八七九年法蘭西學會在建築者包爾·布隆德爾（Paul Blondel）的指揮之下，在‘奔列虛太篋’的西方舉行了一次試掘，但在這時候並無何等的獲物，便不免令人少少躊躇了一下。然而在米克奈已經富有經驗的發掘主任巴那曷沃特司·史它馬它克士（Panagiotos Stamatakes）也並不失望，一八八四年秋開始了城山全表面的發掘事業，目標是掘到本來的岩層，不則是古代的基礎與建築遺物。不幸的是史它馬它克司不久便死去了，但繼其後者是在奔不道樂司做過大事業來的巴那曷沃特司·加瓦甲士（Panagiotos Kavvadias），他以更加一倍的熱誠進行着這項計畫。關於建築方面是曷古·考危勞（Georg Kawerau）擔任。兌培爾德始終是任着顧問的。就這樣，亞克羅波里司的表面自一八八五年至

九一年便組織地發掘了，關於一一發見品的詳細事項與其存在狀態，都慎重地記錄了下來。考危勞作成了那調查了的城山全體的大平面圖，這圖可惜到今日都還沒有發表。發掘由‘普羅不列亞’更掘向北方，終於掘到了全城山的周圍。

在從來所舉行的組織的徹底的發掘中，像得到這同一樣重要的結果的，是很少見。現在我們只說那在學術上有最重大的貢獻或提供出了新的問題的二三項，敘述在下邊。

關於‘亞克羅坡里司’本身的認識與其歷史，有最大的意義的，是古代‘培拉斯幾(Pelasgi)之城壁’的發見。此城壁是以不規則的石塊作成的，比波斯戰爭以後的石壁還要與城山的巖石更加密接。所以在南方岩石之最低部，是沿着岩石的水準線呈出特殊的彎曲的，而西方‘普羅不列亞’附近則‘培拉斯幾城壁’長久地還留存着一部分。北方除城壁以外極古時代的建築遺物有多數發見：例如古代的王宮，和像齊林司那樣的後門的石階等便是。在這些古代的宮城中有規律的特徵存在，就在雅典也被證明了。

在‘奔列虛太邕’的南方，以前就有南北橫互以石壁圍繞着的人工的大平地的，發掘開始後不久，兌培爾德以他銳利的觀察力，發見了有疑是古神祠遺物之痕跡。其後調查的結果全然證實了。由後來所發見的無數小破片所合成的記錄

是屬於這座神祠的，原來這座祠的古代的本名是‘赫加通牟培東’（Hekatompedon 卽長一百尺的神祠。）但是那一般的別名稱爲古祠（Alter Tempel），我自己覺得不是正確的見解。兌培爾德由那基礎工事不相適合的事實出發，以爲本來的‘赫加通牟培東’祠卽如那名目所指示的，只是長一百尺的祠殿，是由東向的內陣與西向有三室的寶庫（卽沃丕斯安朵摩司）而成立的，其周圍的列柱乃是後來之所附加。這樣的見解起初很覺得奇妙，但後來不久在下意大利發見了類似的建築（後段參照），又由本城自身的發見也得到了確證。以上兩種特異之點，表示着這座神祠無疑地是第六世紀之物。但假如把這神祠單看成派西斯屈拉它司（Peisistratas）時代的建築，而不肯更追溯到以前的年代，那也依然是爲‘權宜的真理’（die provisorische Wahrheit）所囿。本來的建築物是在派西斯屈拉它司以前，或許是屬於梭龍（Solon）時代之物也說不定。又其建立即認爲與五六六年的‘汎亞典奈’（Panathenaeon）大祭儀有關係，也不見得有怎樣的不妥。

以上的發見，是有重要的意義的，把我們關於城山的歷史，及和這連關着的雅典市的狀態的知見擴張了。還有其他的各種發見更於亞迭加美術史上添與了新的光明。波斯戰爭以前的亞迭加美術從來除掉一些斷片的無聯絡的遺物之

外，差不多甚麼也不知道，現在從‘亞克羅坡里司’的深層有彫刻的遺物豐富地出土，使我可以完全地把第六世紀亞迭加彫刻的歷史追跡出來了。最古的彫刻材料是亞迭加的凝灰崖石，名叫‘波羅士’（Poros）的，雖然有硬有軟，但大抵是和木材一樣可以切刻。以這‘坡羅士’石制作而有鮮麗的彩色的許多破風遺物，或者是低浮彫，或者是高浮彫，把亞迭加浮彫與破風構圖的發展爲我們證明了。這些破風之一的‘條芳（Typhon）破風’，由特沃朶爾·危甘德（Theodor Wiegand）的研究，證明了是‘赫加通牟培東’祠創建時代之物，因爲表示着凝灰岩彫刻時代的終末，所以創立時代的這座祠堂的相對年代也算表明了。還有在這些極古的凝灰岩彫刻物之外，時代稍稍遲一點的大理石彫刻之破片也有多數出土。先是佛郎池·史都德尼司加（Franz Studniczka），其次是翰司·肯拉德爾（Hans Schrader），從這裏面把那以亞典奈爲中心的巨人殺戮圖之破風羣像的一部復原了這就是祠堂擴張在周圍圍繞了列柱的時候，代替‘條芳破風’而裝置出的破風的遺物。就這樣我們不僅在亞迭加的彫刻上增進了不少的知識，把‘赫加通牟培東’祠修建的確切的年代的立腳地也把握着了。關於派西斯屈拉它司時代的彫刻有另一種見解是在‘亞克羅坡里司’之上發掘了的少女（一般稱爲‘孀娘’Tante 未

免太失禮了)與婦人像的一羣,這些在當初是立在高的柱狀臺座上的,對於波斯戰爭以前的‘亞克羅坡里司’必然賦與過一種特別的趣致。而這些像是。

“一切形像均相似,而無一物之相同”

(Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern.)

這句話所道盡了的。各像都是由多少的破片接合成的,這真是很勞苦的事體;關於這事特別以弗郎地·史都德尼司加之功為多。女像中之古遠者很明白地是出自海島。有的是迭克牙坡里司(Dikaepolis即舍吉司達 Segesta)的女兒吃了酸模一樣的面孔,與那克拉米奔司奉獻的捧書像(第七章參照)酷似;而別的又有紅毛碧眼快活的眼神,(稱為‘快活股妹’Fröhliche Emma),宛然是拿克索司島的尼康德拉奉獻的木材像之再來(第六章參照。)又有豐麗的衣紋的女像,她的故鄉疑是古時有彫刻家的一派曾經繁榮過的基沃司(Chies),相似的物品從德羅司島上也有發見(同上。)至於其他的品物雖不能一一明其本源,但我們可以安全地說出的是:衣沃尼亞諸島的發達了的彫刻恐怕是派西司屈拉它士時代流入雅典,它那華縟的‘羅珂珂’式把古代有力的亞迭加美術壓服了,終於把亞迭加美術家引入了它的流派。弟

子們不久之間便超過了他們的師匠，如像安特諾爾 (Antenor) 作的像，那是在衣沃尼亞的優美中交織着亞迭加的威嚴與亞迭加的嚴肅的。由是就在這世紀之末朶里亞人的感化由培羅朋涅索司流入亞迭加時（培羅朋涅索司地方在當時銅像的製作是發達着的），這衣沃尼亞·亞迭加的 (Ionisch-attisch) 彫刻已充分地得到技術上的洗練，一直到做出了歐迭底客司 (Euthydikos) 奉獻的少女之頭一類的優美的像，使我們可以聯想到佛郎棧珂·佛朗西亞 (Francesco Francia) 的美術。就這樣美術史所佚失了的一章，可以構成第五世紀亞迭加大美術之序論的重要而興味深厚的一章，由‘亞克羅坡里司’的波斯人的灰燼中復活了出來。

彫刻家安特諾爾在暴君被迫放後，所作的‘暴君殺害者’的羣像便採取了培羅朋涅索司的朶里亞的銅像的手法。由他所作的婦人像臺座的銘文看來，他是畫家歐馬列士 (Eumares) 之子，而此畫家據布里牛司所說，在亞迭加繪畫之發達上是大有意義的人物。這兩者的關係很有興味，雖然趕不到古凝灰岩彫刻那樣，但對於古拙時代大理石彫刻的賦彩問題，大有可以使我們推測的地方。彫刻的某部分限制地加以彩畫之說，把全無彩繪或全部彩繪的舊說明明推翻了（第三章參照。）但彫刻繪畫這兩種美術在古代是有密接的關係

的，愈見明瞭了起來；使我們想起柏拉圖所說的話：彫刻家雖是供給形式與圖樣，但他的作品要附加以繪畫，然後才能收到完全的效果。

亞克羅坡里司的發掘使我們關於彫刻賦彩的知見增加了，但它所以使古代繪畫知識進步了的地方還不僅這一點。由‘波斯人的灰燼’的深位有多數古陶板陶器片的出土。而這些發見物中屬於四八〇年以後的品物全然沒有，從這一點上看來，我們算得到了一個確立點，可以考定出從來所沒有的陶器的年代。這些發見物究竟是在怎樣的層位，究竟是不是它本來的埋藏物，對於這些問題的決定不消說是費了很大的注意的。關於這個知識的結果我要在後章(第十一章)裏敘述，現在我們只消知道，我們歷史的見地全然受了革命的變化。紅花樣畫法的全時期比從前提早了二十年，那時期的開始是暴君希皮亞士(Hippias)的時候，即在五一〇年以前。關於這新材料的詳細的出版物遲延到現在都還沒有出世，這是很大的一個遺憾。

以上諸例已經足以證明‘亞克羅坡里司’的發掘是帶來了怎樣重要的結果。這件發掘事業足以和莪嶺普亞與德爾菲的比肩，逕直可以說，是亞典那女神在采司或亞坡羅之旁領到了她的有威嚴的位置。但此事業要想成爲完璧時，還要

等待着‘亞克羅坡里司’城壁外的發掘。南面把以前發掘時所堆積的土砂清掃乾淨了，岩石露出的莊嚴的光景明白可見。西北隅則自一八九六年至七年，加瓦甲士開始了‘旁神洞’(Pansgrotte)及其周圍的掃掘。此事業進行到北面的所謂‘長岩’(Lange Felsen)與東面時，一定有不少的問題可以得到解決的。只是兩方傾斜面上因為有近代的道路與植樹的關係，不幸不能發掘，還留下了不少的不明瞭之點。但在普尼克司(Pnyx)丘麓，一八九二年至七年兌培爾德以考古學院與軍訥爾(Gonner)個人的出資，發掘了派西斯屈拉它士時代的大的泉水的基礎。這是以長的墜道來供給水量的，兌培爾德以為即是派西斯屈拉它司把古代的‘加里爾羅奔’(Kallirrhoe)改造成爲了有九個水口的所謂‘恩奈亞克魯諾司’(Enneakrounos)的那個泉水；他這意見究竟正確與否，現在還議論紛紜；只是一般的見解多半是傾向於兌培爾德的。總而言之這總是暴君時代的壯大的實用的工事，可以和這相比擬的只有沙摩司的坡里克拉特司的水道，(第七章參照)，與在兌培爾德之下，一八九九年德爾布呂客(R. Delbrück)與弗爾美勒(K. G. Vollmoller)在美瓜拉(Megara)發掘的‘有百柱的’大水屋，這是特亞根奈士(Theagenes)所建立的。

*

*

發掘研究在雅典以外的各地方也盛行了起來，這是由希臘考古學會以外設在雅典的各國的考古學會所舉行的。這些發掘的結果，在此不能一一的敘述出來，只把那最重要的二三例摘示在下邊。亞米利加學會一八九六年至一九〇四年間，在里洽德松 (Rufus Richardson) 及其他的指揮之下在珂林特 (Korinth) 舉行發掘，一八八七年愛爾 (M. L. Earle) 等在希克崙 (Skyon) 作大規模的研究，其結果均有可觀。又荷蘭人威爾赫牟·佛爾葛拉胡 (Wilhelm Vollgraf) 一九〇二年至四年舉行亞爾哥司的發掘，在市街北的亞斯丕司 (Aspis) 丘上發見了有史以前的城寨，又在與拉里沙 (Larisa) 城相對的山頂發見了米克奈時代的岩墓與其上所作的屬於幾何樣式時代的古市的遺物。這些關於這平原的古代於希臘最古的歷史上賦與了最重要的新的見解。

英國學會在會長歐侖斯特·甘德訥爾 (Ernest A. Gardner) 及建築家羅伯特·肯爾池 (Robert Weir Schultz) 之下，一九〇年至翌年在美瓜樂坡里 (Megalopolis) 發掘，得到了好的結果。劇場是研究的主要目的物，劇場背後有稱為‘特爾幾里堡’ (Thersilion) 的圓柱很多的堂宇，在美術的設計上比那奔累幾司的神祕殿還要優勝。又最近在會長道欽

士 (R. M. Dawkins) 之一九〇六年在斯巴達 (Sparta) 開始工作，主要的收穫是發見了那舉行殘忍的祭儀的亞爾特米司·沃爾洽 (Artemis Orthia) 的很古的神祠，與鉛製奉獻品的多數。

在特曷亞 (Tegea) 則於一八八八年至九年有法國學會的危克多爾·白拉爾 (Victor Bérard) 發見了市的城壁‘亞莪拉’及其他市的主要諸點，安置着年青的史珂伯士之傑作亞克奈·亞列雅 (Achene Alea) 的有名的神祠，經住民的頑強的反對，僅僅發見了那彫刻的痕跡，但是已足以使我們確定史珂伯士的樣式了，(第十一章參照。) 自此以後法國學會繼續着此等研究很收了成功。在特曷亞附近的曼迭奈雅 (Mantineia)，一八八七年至八年居士它芙·虎羹爾 (Gustav Fougères) 發見了三個重要的石板，是普拉克西特列士作的羣像台座之一部分，表示着普拉克西特列士派雕刻的衣紋。比這更可驚異的發見是在一八八九年至九〇年間，列沃那爾多士 (B. Leonardos) 及加瓦甲士 (P. Kavvadias) 所着手的相傳為人類最古都市的柳珂蘇拉 (Lykosura) 的發掘。此地的神祠多半是美舍尼亞的彫刻家丹摩浮 (Damoophon) 的裝飾，這位人物的歷史缺乏精確的資料，從前把他推定成為了第四世紀頃的人，然而現在由神祠的建築上的遺物及彫刻

樣式看來，丹摩浮則確是屬於西紀前二世紀的衰頹期的人物。又一九〇〇年在與狂濤惡浪的馬列亞(Malea)岬接近的安迭基特拉(Antikythera)島的海中，潛水夫從海底撈出不少的寶物。羅馬時代在此處(離奔爾良卿的‘門多爾’破船處相隔不遠)有載着大理石及青銅彫刻的船沈沒過。那些彫刻，斷片地由海底撈出，由這裏面復元了一個樣式美好的銅像。這個銅像的年代尚未確定，但在美術史上是成爲了決定樣式的一個根據。關於這一點後章(第十一章)尚須詳述。

培羅朋奈索司在這些的研究上，是那主要的舞臺；但如愛朶里亞(Aetolia)那樣於造形美術緣分很淺的地方，也並不是全無發見。在愛朶里亞內部山中的特爾摩司(Thermos)之亞坡羅神祠，是愛朶里亞同盟的會所。一八九七年至九年間在佐爾菊士·梭特里亞德士(Georgios Soteriades)的指導下有最古的一座神祠發掘了。構造特殊，不僅是由柱列分成狹長的內陣，即神祠前後的居室都是兩分着的。在這樣兩分了的內陣中，究竟在何處安置神像呢？在前以爲這樣的神祠是崇祀二神的，但這兒却只有亞坡羅崇祀着。在這兒發生了一個新的疑問，到現在還未解決。又有兩二箇束間石板，上面沒有彫刻僅有彩畫，樣式極其古拙，很是珍貴的物品。以前所見的束間石板只有兩種，一種是全無彫刻，一種是有浮

彫，於此一例又知道於彩色浮彫之外更有單作彩畫的一種了。希臘人對這兩種美術認為有同樣的價值的，由此也可以證明。自然像第六世紀亞迭加古墓碑上的浮彫，也有使人生出這樣的推察的。即是亞里司齊邕(Aristion)的彩色浮彫碑外，如柳舍亞士(Lyseas)的石碑則僅有彩畫，後者的石面上一人的騎者畫在下方；亞里司齊邕碑為施彩畫的準備，碑面上還留有餘地。又另有類似的一碑，其主像與副像的騎士是以浮彫(在初本是彩色)表現着。這可以聯想到前面所引用的栢拉圖的書上所說的：浮彫是繪畫的底子，給繪畫以明瞭的輪廓和微妙的陰影。

*

*

*

我們現在應該把我們的眼睛從希臘轉到意大利去。在路易基·丕哥里尼(Luigi Pigorini)的感化之下，一八七〇年以來年青的意大利學者的幾乎全部都委身於史前的研究，在意大利的各處都可以看見這一方面的研究的盛行（第八章參照。）此外還有可以記述的是克雷特島上意大利學者所成功的幾多事業（同上。）就這樣關於他們本國內的古典的遺物的研究除二三例他們參與了之後，其他多是成於外國學者之手。而且成就了那事業的大部分的是駐在羅馬的德意志考古學院。一八八七年威根·培特森繼渥爾夫剛·赫爾

畢肯之後而爲會長，一直做到一九〇六年。在意大利的學者尤其是意大利人大抵都不免褊狹，往往只於意大利的事物感覺興味，培特森由小亞旅行歸來之後，曾做過雅典考古學會的會長一年，他的眼界很寬，立刻便注意到這長久等閑視了的學術問題‘意大利中希臘文化之遺跡’的研究。佛郎梭亞·魯諾爾曼(François Lenormant)於一八八〇年旅行馬曷那·曷列齊亞海岸以來，便沒有人研究過下意大利地方之與希臘美術的關係了。培特森乃從事於這項事業，於一八八九年在加拉布里亞(Calabria)南岸的樂克羅衣(Leeroi)，以他熟練的眼光發見了一處衣沃尼亞式神祠的遺址；在與他的協同之下，保羅·沃爾基(Paolo Orsi)把它發掘了。下意大利一帶本來專是朵里亞式建築，這處衣沃尼亞式神祠實是唯一的一座。而且祠的規模極古，這證明了那發掘的重要，足以實充我們關於古衣沃尼亞式的知識的空隙。神祠於種種地方有特異之點。例如分爲有二陣的平面，後世在本來的祠殿附加了列柱也很明瞭，這和我們不久在雅典‘赫加遜牟培東’祠所見的也是一樣。(前章參照。)

在這座神祠所嘗試過的調查，後來由沃妥·普克肯太因(Otto Puchstein)與建築家羅伯爾特·珂爾德威(Robert Koldewey)的大聯合的兩次旅行(一八九二年及九三——四

年)承繼了起來。發掘雖然沒有舉行,但下意大利及西西里亞島的一切神祠的遺址都從新研究了。那成果十分顯著,我們關於西部希臘國土的古代朵里亞式建築的知識因此非常地擴張了。現在把那二三的事例舉示如次。在舍里弄特(Selinunte)附近有年代約略可定朵里亞以前的神祠發見。其結果是使朵里亞式建築的推測年代一般地降下了。兩座極古的神祠,即舍里弄特的C祠與培司杜牟(Paestum)的采勒司(Ceres)祠,那破風的兩端是向下方彎曲着的,這在這樣古代的建築中是從來所未曾見的現象。在基爾根齊(Girgenti),則定決了亞屈拉司(Atlas)像的確實的位置。由神祠前所設祭壇之綿密的研究,培司杜牟的稱為‘巴西里加’的建築,從來以為是‘肆妥亞’(市場之類)的,實在是分成二陣前後有九柱的神祠;又其朵里亞式建築的柱首的特徵‘弈希諾司’(echinos)之下突然縮小了的這一點也證明了是亞凱亞人的市鎮培司杜牟的特質。在馬曷那·曷列西亞的這些建築的研究之次,一八九六年由曷雷若(H.Graillot)氏在安丘牟(Antium)附近的孔加(Conca),有一座神祠發見。培特森立即從事研究,他便證明了在紀元前五百年拉丁(Latium)的神祠建築不一定是意大利式,倒寧是可以作為有純希臘式的平面的。從前僅由斷片的記事所知道的一件事實,即共和

政治時代的初期在羅馬也有希臘美術的影響，由此便得着確證了，但從來傳統的見解是以爲當時的羅馬全然是以在奔屈魯司基的美術與文化的影響之下的。

由培特森的研究，又在其他的各方面，奔屈魯里亞也不能不把它有榮譽的位置讓給希臘了。他在一八一二年證明了那培魯基亞 (Perugia) 發見的全身都有浮彫的青銅製馬車，在以前都以爲是奔屈魯司基的最大美術品之一的，全然不是奔屈魯司基之物，乃是衣沃尼亞的，大約是從南意大利的衣沃尼亞殖民地之一齋來。可以適用於這駕馬車的見解，於其他的所謂奔屈魯司基之作品也可適用。例如珂爾通那 (Cortona) 有名的青銅製燭臺之類即其一例。亞勒若 (Arezzo) 的基美拉 (Chimaera) 之像是有奔屈魯司基文字的記銘的，但這也還是希臘的故物。所以巴沙羅 (Pasaro) 發見的‘衣多里諾’ (Idolino)，那優秀的青年的立像，也可以適用這種主張。培特森把這種見地更擴張到那有名的加皮得爾的牝狼。在此像上奔屈魯司基的特質全然看不出來，而且中央意大利的技術在這樣的古代到底是不能產出這樣的佳作的；而在另一方面却有衣沃尼亞的特徵存在。培特森以爲這牝狼的像是衣沃尼亞人的美術家在共和時代的初期爲羅馬製作的。與此剛好可以並行的好例是同時代製作的雅典‘暴

君殺害者’之像，有趣的是在這牝狼下作為雙生子所表現着的羅馬的建設者也和帝王是反對的。在今日古代衣沃尼亞美術是受着比以前更進一層的批評的眼光所鑒識，與弈屈魯司基的模造可以區別出來關於衣沃尼亞美術，特別是南意大利的這個，得到了新的見解。例如一七九一年奈米(Nemi)發見的大理石浮彫表現着愛基司杜士(Aegisthus)的殺害(現在在丹麥的珂本哈恩)，這無疑地是純正的古代衣沃尼亞式作品。這與德爾菲的基菲諾司人(Siphnos)的寶庫上的浮彫帶有種種的相似，由此可以得到確切的證據(第六章參照。)

*

*

*

在意大利方面，希臘的模範的遺物之外，中央意大利自己的作品也有存在。弈屈魯司基的或者寧是古代意大利的神祠，直到最近只有依據危屈魯浮士(Vitruvius)不明瞭的記事得到一點知識，根據這種智識的復原因而也有種種的不同。但是光明也漸次輝耀到這個分野裏來了。在羅馬的加法勒里宮邸(Palazzo Caffarelli)的庭園裏面，一八六五年及一八七五年至翌年，加皮得爾的鳩丕特爾(Jupiter)神祠發掘了。實測的結果得到了關於那平面的概念。一八八七年在古代的法列里(Falerii 現在的齊危它·加司特拉那 Civita

Castellana) 發見了內陣三分了的古鳩諾·古里迭司 (Guuo Curitis) 祠之殘址，全體是壞滅得十分厲害的。然在馬爾查波妥 (Marzabotto)，由一八八八年至翌年，有神祠基礎的多數顯現，得到了更明瞭的概念。一八八九年在亞拉爾屈里 (Alatri)，一八九二年在費冷翠也有發見，其結果是無論在何處，危屈魯浮士的原則在實際建築的平面是非常變化着的。周壁的背面閉塞着，廣大的朝門(前室)可以觀測天象的光景開於在前面。內陣以闕分而爲三，其三者或中央的一區形成全殿中的神聖的中心。這等構造由祭儀的必要是長久沿用着的，但在其他的各點上，例如神祠是在低的平地，或是在高的基臺 (Podium) 上的不同，構造上因而也生出種種的差異。即是在有高的台臺時，階段是附加在前面的。又有在木造簷邊上被覆着的泥燒裝飾物的發見，知道這是很華麗的建築。(這陶土手工是奔屈司基工藝品中最可愛好的一種。) 屬於羅馬時代的破風羣像之完整者，一八四二年在加爾拉拉 (Carrara) 附近的魯尼 (Luni) 曾經發見過，那真的意義到一八八五年才由米拉尼 (Laigi A. Milani) 認識了。

在這意大利神祠的古的形狀之外，還有由意大利式向希臘式次第推移去的過渡期之研究，從來爲人所忽略了的，現在也大加注意了起來。魯易基·加尼那 (Luigi Canina) 的

關於羅馬建築的空想的著作無何等的價值，然而也在長久的期間中博得了人人的賞讚。一八三六年加爾樂·普羅米士 (Carlo Promis) 把愛圭 (Æqui) 地方的亞爾巴·虎青司 (Alba Fucens) 之遺物更精細地研究；德爾布呂客 (Rechard Delbrück) 綜合地研究了中央意大利的諸神祠；在西尼亞，諾爾巴，及加比逸 (Signa, Norba, Gabii) 的神祠證明了那形式上是受有希臘的影響，闡明了那由木造移行向石造的過程與其各部的發達。而且又還說到赫爾摩根奈司 (Hermogenes) 的亞細亞的建築法由漢尼巴爾 (Hannibal) 戰爭的終末時分移植於羅馬 (在這外國的地方雖只是凋萎着的。) 羅馬的衣沃尼亞式神祠馬特爾·馬都它 (Mater Matuta' 通稱為弗爾都那·危里利司 Fortuna Virilis) 祠或迭涅利 (Tivoli) 的珂林特式圓堂等，從來所熟悉的神祠建築，到現在也才真正的知道了那其間的關係；又如在最佔有形勝之地的涅爾司基 (Volsce) 山中的珂里 (Cori) 神祠，也表示着朵里亞式建築的樣式在意大利是怎樣凋萎，而不久便成為了杜司康 (Tuscanische, Tuscan) 式了。

*

*

羅馬由靜謐的法皇的都城變而為意大利王國的首府的這個大變革。是法皇西齊蘇士五世以來所未曾見的。由此結

果，古代羅馬的地誌由幾多的新事實與發見比以前更非常明瞭了起來，黎朶爾佛·郎治尼 (Ridolfo Lanciani) 安利·約爾檀 (Henri Jrdan)，德意志學院幹事肯爾仁 (Christian Hülsen) 等，熱心而有材幹的學者作了一番大的活動。新道路的敷設，新建築物的建造，到處都使古代建築或雕刻的遺物現出土來；因而加皮得爾的市立博物館不斷地有寶物流入，不久之間便感覺着狹隘了。像這樣偶然的發見之外，也更有有組織的發掘。

由拿破侖三世所開始的巴拉丁諾 (Palatino) 丘的事業繼續了起來，這兒在共和時代的末期是市街中最堂皇的方面，後來又建置過統治世界的皇帝的宮城；要闡明羅馬的這假地區，差不多在，丘陵的全表面廣汎地舉行發掘。奧古蘇士帝的皇宮，由古的圖面看來可知是經過後代的修築的，位於危爾拉·米爾司 (Villa Mills) 之下。這米爾宮邸現在聽說拆毀了；但究竟有考古學上的獲物足以償補現今所見的那詩的扁林林之喪失與否，尙屬疑問。‘弗魯拿’ (Forum) 上多年的發掘事業關於羅馬地誌與古代歷史不僅有不少的闡發，即關於此市的有史以前也賦與了光明。從前曾經呼爲‘康坡·瓦齊諾’ (牛野 Campo vaccino) 的美的郊原，現在也化成了溝渠和土丘的醜惡的窪地了。這個難看的風景的代償

是羅莫魯司(Romulus)墓上的‘拉丕士·尼曷爾’(黑石Lapis niger),巫女危司達(Vesta)的宮址,奧古蘇士神祠,但究竟有怎樣的價值,到現在還苦於判定。只有克士帝的凱旋門(Arcus Titi)在危里亞(Velia)高的鞍丘之上,自發掘以來發揮出了那建築上的整個的效果,確是呈出了壯觀。試由‘弗魯牟’而展望,這衣路撒冷(Jerusalem)征服之記念物高高地聳立在那兒。

有最重大的價值的考古學上之收穫,是一八七八年特貝列河流改修時,在有名的‘危爾拉·法爾奈基那’(Villa Farnesina)邸的庭園中發見了奧古蘇士時代的一座家屋。保存佳好的壁畫是屬於所謂‘第二式’(第七章參照)中形式最豐富而考案色彩最美麗的一種。這和那巴拉齊諾丘的壁畫的性質一樣,表示着首都的美術究竟比彭拜那樣的鄉鎮顯然有很大的區別。屋頂的石灰裝飾以富於機智的描寫輪廓的樣式作成的,並無何等陷於死板的地方,可以說是古代全體的裝飾作品中最上乘的一種。這個貴重的遺物是由為近代美術所神聖化的地方(因法爾奈基那邸中有拉斐羅的名畫,故云)發見的,而今又形成了在菊克列匡帝的浴場址所新建立的國民博物館(Museo Nazionale delle Terme)的最優秀的藏品。

說到這特爾美博物館時，第十九世紀末葉所發見的其他最有價值的單獨發見品多是藏在這兒的。‘危爾拉·魯多危奇’ (Villa Ludovisi) 的房屋過於荒廢的結果，終於淪落而為借家。那時候，即是一八八七年，發見了一個在從前羅馬的土地所出現了的彫刻中最可愛好的一個。那是大理石的王座 (Ludovisi Throne) 的後部，表現着亞弗樂季特由海中生出的光景，在那左右刻着把這女神慇懃地捧上的水精 (Nymph。) 這實是與希臘美術快要達到頂點的過渡時期相當的傑作之一，現今是與法皇時代羅馬最重要的個人蒐集之一的魯多危奇家收藏品全部，同為德爾美博物館的貴重藏品。在這博物館的階上，我們又可以遇着一個高尙的齋女危司達爾 (Vesia) 的像，這是一八八三年在‘弗魯牟’的危司達祠所發見的。銅像之中又有一八八四年在危亞·拿穹那列 (Via Nazionale) 街所發見的猛勇的拳術師 (Faustkämpfer, Pugilist) 的坐像。鼻準斷了，耳朵腫了，手腕是一片片的傷痕，但依然是表示着那不撓的勇猛；這是發揮着時代趣味之特徵的上乘的作品。在那旁邊的莪嶺普亞所發見的勝利者之頭也是奇醜的形像，但可以看為比較前者是較為優越的種族的代表。

新發見以外從來所已經知道的羅馬帝國時代的彫像也

加了新的觀察。羅馬美術在長久的期間爲考古學所輕視，不絕地出現的希臘美術作品之多，與其價值之大，把它推到背景後面去了。然而弗里德里胥·封都恩(Friedrich von Duhn)於一八七九年至八一年注意到附屬於‘亞拉·拔西司’(Ara Pacis 平和祭壇)的浮彫之散亂於各處的破片。這是奧古蘇司帝確立了全帝國平和後之半年，奉獻於平和女神的祭壇。紀元前一八年，元老院在那前面宣誓過的。威根·培特森一八九四年開始研究，終於把這建築的形式，與祭壇周圍的壁邊，和裝飾分布的狀態與意義，確定了。就這樣‘亞拉·拔西司’爲學界所公認爲奧古蘇士時代的優秀的彫刻作品之一，它所有的浮彫有純正的羅馬式的威嚴，而表示着絕對忠實於自然的手法。這恰和代表培里克列士時代的雅典的巴爾特弄的浮彫，有相並行的特質。

以上完全是我們所得到的新的知識，但對於從來皮相地所熟悉的帝國時代的彫刻，却又有怎樣的知識確定了呢？一八七二年亞多爾夫·菲里丕(Adolph Philippi)開始了這些的研究，一八九〇年奕德孟德·苦爾波(Edmond Courbaud)又繼承其事，但最重要的事業依然還是殘留着的。一八九五年，弗郎池·威克荷甫(Franz Wickhoff)研究分析齊都司的凱旋門，又與此聯關着對於弗拉危野(Fravii)轄諸

帝時代的美術也加了更深一層的觀察；不過他的著述未免有些貶抑希臘風時代之物，而過譽羅馬彫刻的地方。孔拉德·齊珂留士(Konrad Cichorius)於一八九六年至一九〇〇年所出版的關於屈羅央帝記念柱之浮彫的著作¹⁾，是開拓了一條道路，把以前美術地過餘無視了的作品，歷史地及考古學地施以充分的研究。又一八九五年德帝以其內帑下賜，在培特森，朵馬士丘斯基(Alfred von Domaszewski)及建築家加爾德里尼(Guglielmo Calderini)的指導之下，撮攝了馬爾克士·奧列留士帝記念柱的照片，作成了那一部分的石膏型，這又是爲這此遺物奠定了科學的研究之基礎。像這樣，一方面我們對於馬爾克士·奧列留士帝之敵馬爾孔曼尼(Marcomanni)及其他得到供給人種學的資料的表現，而他方面充分地可以看出屈羅央帝的詩的史話被變爲很乾燥的年代記式的痕跡。最後在君士但丁帝的凱旋門上，培特森又區別出了可追溯到屈羅央時代的部分，即圓形浮彫，與馬爾克士·奧列留士帝時代的長方形的嵌板的部分，在帝政時代的美術知識上有了重要的寄與。藏在繆狼的坡塞東(Poseidon)的浮彫，一八七六年海因里胥·布龍曾經以爲是史珂伯士的作品，沃涅貝客(Overbeck)及其他又比較稍正確地擬爲希臘風時代之物，但到一八九六年虎特溫格拉認識了它

是目前藏在‘魯渥爾’的一個大祭壇前面之物，表現着羅馬的大祭‘舒渥危道黎里亞’(Suovetaurilia)，是奉獻於曷奈烏司·朶米丘士·亞亨諾巴爾布士 (Gnaeus Domitius Ahenobarbus) 在亞客丘牟 (Actium) 戰爭時所建立的奈普通 (Neptune) 神祠的。這是屬於這座神祠的品物，布龍本來也是想到過的。一八七二年在‘弗魯牟’所發見的大的障壁表現着有‘弗魯牟’自身與屈羅央帝的公的行動的浮彫，培特森在一八九八年以爲這是元來在這兒的演壇之類 (Tribune) 的迴欄。以上諸例很足以表示我們關於羅馬帝國歷史的彫刻的知識是立在了怎樣確固的立脚地上的。但這時代的建築，其最重要的諸例除一二已被研究者外，則大多還在等待着將來的研究。

*

*

*

彭拜方面的發掘事業是依照着前述的方向繼續進行着的(第七章參照)，古代都市的各部分相繼的出現了。公共建築物例如所謂史它比亞街 (Strada Stabiana) 的中央浴場(一八七七年)，又全部破壞了的市的守護神維奴士神祠(一八九八年)之類，是其中珍異的建築。多數的個人住宅中，由一八九四年至翌年，有無甚缺損的富豪邸宅危迭 (Vettii) 之家發見了(其繪畫的數目多至一百八十八件云)，惹起了最

大的興味。這屋第宅真是用盡了全力想把它完全保存着，同樣方法與其後所發見的多數美術品一樣在‘亞摩里尼·朵拉齊之家’(Casa degli Amorini dorati)也是適用了的(這家的家號是從鏡下鍍金愛神(Cupid)像上尋出來的。)又有意外的發見是巴司基(A. Pasqui)自一八九四年至六年在彭拜近旁波司珂列亞勒(Boscotrecase)發掘了一座鄉村的一人家與農場。這兒和市中的別莊，例如菊美德士(Diomedes)之別莊等，全然異趣，我們由此纔得到田園別墅(villa rustica)的觀念。

在長久的期間放棄了的赫爾庫朗涅(HERCULANEUM)，近年來又有開始發掘的希望復活了。查爾士·瓦爾德肯太因(Charles Waldstein)想由國際的釀金遂行這件大事業，很熱心地奔走了一番，但是意大利政府依着內閣的更迭，時而贊成，時而反對，最後終是‘意大利自行舉辦’(Italia fara da sè)一句誇負的言辭得到了勢力。所以我們的子孫想要看這彭拜的姊妹市完全由地底重見天日，也就只好忍耐着等待將來了。

波司珂列亞勒的田舍家的主人為附近彭拜市所受的一樣的大災異所襲，沒有方法把那年來所蒐集的優秀的銀器救出。這些銀器發見時，數目很多；又意大利的法律儘管是

禁止美術品輸出外國的，但不久之間便逃到了巴黎，爲羅特西爾德男爵（英國羅司階爾德 Baron Edmond ke Rothschild）所得。男爵寄附了給‘魯渥爾’，但其中有兩個有趣的酒杯是留在他自己手裏的。這些銀器是希臘風時代與羅馬時代的作品，都是華麗的寶器。其酒杯之一箇是表現着希臘詩人與哲學者在做死人的跳舞的，這便立地有名起來。這大約是在亞力山得里亞所作的品物。另外一箇的酒杯有手柄，活生生地表現着鴻鵠的生活，這必然是由鵠鶴的故鄉恐怕是小亞細亞，來的。又有附着亞力山得里亞或亞非利加的圓牌的華麗的酒杯，無疑地是由亞力山得里亞的原物所模造的。然而如表現着由奧古蘇士帝，基伯留士帝的傳記中取來的歷史題材的大酒器與有羅馬人肖像的酒杯，不消說自是羅馬之物。像這樣希臘風時代（不單是亞力山得里亞）與羅馬的美術間的區別明示了出來，這個區別就在有繪畫性質的大理石的浮彫上也可以認出。近年學者的意見頗有以此等浮彫類爲羅馬美術，特別是奧古蘇士帝時代之佳作的傾向，這不消說不是否定它以希臘風時代之物爲模範的。這樣的實例此外不可多見。恰好如像帝國時代的羅馬詩之模仿希臘風時代，誰人也不能否定的一樣。

波司珂列亞勒的銀器的發見但不是這種類發見的最初

之物。在諾爾曼迭 (Normandy) 的貝爾奈 (Bernay) 附近之貝爾初危列 (Berthouville)，於一八三〇年由美爾丘爾 (Mercur, Mercury) 神祠有銀製寶器的大發見，現在是藏在巴黎的記牌館 (Cabinet de Médailles) 裏的。這比波司珂列亞勒之物稍晚，華麗而絲毫不失却純正趣味，可知是帝國後期之物。其後一八五八年在苦桑特恩 (Xanten) 附近勞奔爾士弗特 (Lauersfort)，由萊因河發見了羅馬官家的銀製的官階裝飾 (phalerae)。這畫的是九箇圖牌，是為避免惡的魔法的圖樣。在美術上比這更重要的，是一八六八年在希爾德司海牟 (Hildesheim) 的練兵場發見的銀器。這多是屬於帝國初葉的作品，即便不是凡爾樂 (Varro) 總會是羅馬的一位將軍在晚餐的食桌上使用過的。這銀器在柏林博物館以細心的注意修理出了，全體上和波司珂列亞勒的遺品酷似，其中也還有更優勝的品物。例如大的酒水混合器或亞典那杯之類，這供提出了我們在前敘述過的同樣的問題。總之銀的手工在羅馬帝政時代非常熱心地製作過，這是無可懷疑的：布里牛司有云：‘銀工與彫工之技術，要在有創造的天才：技巧的優越在其次。’良非無故。

這最後所舉的諸例是屬於意大利以外的國土的，在次章我們對於這些外國的發見要作一番警視。

第十章

外方諸國的單獨發見

希臘意大利兩個古典的國土周圍所廣布的各國，或其本國自身有固有的美術的傳說，或則受希臘或羅馬之刺戟而發展，有種種情形的不同，應該完全以特殊的見地來從事觀察。此中東方諸國屬於前者，西方及北方諸國可入於後者，自是自明的事實。

*

*

*

埃及方面自第十九世紀中葉以後，法蘭西的優越政治的勢力的結果，學術的研究強半也歸於法國學者之手。沃居斯諦·馬立特(Auguste Mariette)，與其說是深邃的研究家寧可說是幸運的發見家，在他新帝國或朶列米時代，及羅馬帝

政時代有名的建築：奔德府 (Edfu)，登德羅 (Dendera) 加拿客 (Karnak)，德爾·奔爾·巴哈里 (Del-el-Bahari) 等地，發掘了多數的神祠。又亞比多司 (Abydos) 的發見也應該歸功於他。馬立特初期活動為特殊的重要事業，是一八五一年至五年，費了四年的歲月，從砂土中把美拿菲司 (Memphis) 的‘舍拉培牟’ (Serapeum) 祠全部發掘了。不幸的是這個遺物在今日又深埋在了砂中，只好等待一九〇五年在沙加拉 (Sakkara) 開始的埃及政府的發掘在將來把它根本地掃掘出來。但在當時祀着埃及後期的主神的本殿和聖牛亞不司 (Apis) 之墓及各種彫刻均可以看見。一條通路附屬着兩座小堂，一是埃及的樣式，又一是希臘的樣式。這最明顯地可以認出朶列米朝的二重性格。馬立特又在布拉客 (Bulak) 建立了博物館，後來移到過基惹 (Gizeh)，現今是在凱羅 (Cairo)。他担任着這座博物館的館長，把有種種內容的近旁的古墳發掘了。那發見品中我們現在指摘出藏在‘魯渥爾’的跌坐‘書記’ (Scribe) 像，便是一個可驚異的發現。在第五王朝的古帝國時代竟已有這樣生氣勃勃的美術存在了。這實在是埃及美術的最古期開放出了一個從未豫期到的新的眼界，與後世的美術成為定型，多為建築所束縛的全異其選。固然這些還是表示着“正面主義” (Frontalität) 的法則或其自身特殊的

樣式，但比諸後世的作品：內面的則十分自由，外面的則大有獨創。以銳利的觀察為根據，有可驚愕的精巧的技術，而且還主張着說，這樣的美術在紀元前三千年代的中葉早就存在着了。這個‘書記’的像並不是唯一的一例，不久又有所謂‘村長’(Dorfschulze, Sheik-el-Beled)像出現，愈見博到世評。此外更還有表示日常生活之各種狀態的生動的彫像多數出現了。

馬立特之次，於一八八一年做了埃及古物局長的是瓜世通·加米尤·麥世培羅(Gaston Camille Maspero。)他於埃及學的研究特別注重歷史的文獻的方面，和他國的學者也共同作了考古的研究。他在基惹的大金字塔以外，把第五第六王朝建築沙加拉所在的稍稍後期的小金字塔也研究了。由這些的內部發見了長文的宗教的文書，關於金字塔時代的宗教可以作深遠的考察。由是最古期的埃及言語才闡明了出來，也才得到亞多爾夫·賽爾曼(Adolf Erman)所建設的那種埃及文法的基礎。

關於發掘事業的完備，在埃及方面看到了那宏大的進步。埃及政府在法人的指導之下把美迭奈特·哈布(Medinet Habu)，魯克索爾(Luxor)，加拿客(Karnak)的大神祠全部發掘，又把它們部分地修復了。法人以外也有別國的人走

來競爭，由在埃及的政治勢力的增大最先出現的是英吉利人，其次是亞美利加人，最後是德意志人。一八八二年有英國的‘埃及發掘財團’(Egypt Exploration Fund) 設立，一九〇二年以後‘德意志東方學會’(Deutsche Orientgesellschaft) 在埃及開始活動，這兩個機關對於各地重要的遺跡作了根本的研究。例如前者於一八九四年至六年把德爾·奔爾·巴哈里的哈特顯布蘇特女王(Hatshepsut) 的大段層神祠由奔德華德·拿危爾(Edward Naville) 之手發掘了。一九〇三年至七年又把門都賀特普王(Mentuhotep) 於二一〇〇年頃所建立的‘死者的神祠’(Toten-tempel) 從廢墟中發掘，闡明了特貝最古的神祠。這是倚着懸崖段層地建立着的建築，那頂上曾經有一種金字塔裝飾着，是古代金字塔的後世的特殊的變形。又查爾通(Charlton) 生長的佛林德士·培屈里(William Flinders Petrie)，在他本國對於石垣(Stonehenge) 等英國的古物曾經有過若干的經驗，在層接不斷的新發掘中表示了不撓的勢力，大大的揚起了他的名聲。這位獨學家自一八八〇年以來把他全部的熱心捧向於他在埃及的事業，他於胥里曼的勢力之上更結合以比胥里曼更進一層的科學的精神。大金字塔的研究暫時作了一會，他效法着前述的古典地方的傾向，(第七章)，立定了發掘古代都市全地

域的計畫。而且他在印象新鮮的時候所記載的報告書，在其發掘直後不久便出現了。他在勞克拉迭司（Naukratis），自一八八四年至六年的發掘，在前面已經敘述過（前章參照。）這於說明尼羅河國與古代希臘的通商上，得到非常重要的結果。嗣後一八八九年，他又發掘了建築中帝國的金字塔的人們的住市衣拉虎奔（Illahun）的附近。這不僅於闡明埃及人住宅的性質上大有功用，一八九九年在此地再度發掘時，又有由天文學方面足以確定中帝國的年代的‘巴丕魯司’文書之大發見。又米克奈式陶器破片初次發見的也是在這兒。其後一八九五年，培屈里又發見了多數同種的陶器，約略是五百年後之物。實行大改革而有名的亞克那通（Akenaton），即亞門賀特普（Amenhotep）四世的都市德爾·奔爾·亞馬爾那（Tell-el-Amarna）發掘了，惹起了非常的興味；不拜日神之‘拉’（Ra），而直接崇拜有放射光線的太陽的這位異端王的畫，表示着寫實主義，為從來定型的埃及美術中所全未曾見的。他的宮殿中的風景及動物的壁畫，有足以使人推測當時的埃及有愛易的諸國之影響（但此見解近頃埃及學者中有反對者出現。）這座宮殿陶簡自一八八七年已有發見，記以楔形文字，把紀元前千四百年頃埃及與巴比倫兩大國的外交的通信之可驚愕的狀況指示了給我們。又一八九

五年以來德國的建築家波爾夏德(Ludwig Borchardt)由他科學方法的發掘大得聲名，於一八九九年至一九〇一年由畢新葛(W. von Bissing)之補助為柏林博物館發掘亞布·居拉布(Abu Gurab)附近的日神‘拉’之神域。這在頂上是有一座方尖柱的珍異的建築。這神祠的豐麗的浮彫打破了古帝國神祠無裝飾的舊說。又一九〇二年至四年他為德意志東方學會在亞布西爾(Abusir)舉行發掘，其結果是關於金字塔建築的歷史與金字塔只是構成其一部分的宏大的營造物，使我們得到更深一層的知識。這營造物是在尼羅河岸有它入口的大門，洪水的時候由那有屋頂的磴道可以達到墓祠，金字塔是聳立在它的背後的。又於同一方面，法人在亞布·羅亞肯(Abu Roash)，美人也在基惹，研究金字塔附屬的墓祠。波爾夏德又於埃及建築的柱形加以闡明，前述特貝大神祠的發掘把一個機會給與了他，解釋關於這座巨大建築之主要部分的錯綜的歷史(一九〇五年。)

中帝國諸王之陵墓的研究在建築方面不及那貴重的副葬品方面所得的為多。都摩爾剛(J. de Meuse)的達修爾(Dahshur)女王墓的大發見，特別有關於世那寶飾品的壯麗的材料，與其無可比擬的技術，呈示着埃及美術的工藝品之模範的製作。近年由美國人特沃多爾·達危士(Theodore

Davis)之出資，比邦·奔爾·牟魯客 (Biban-el-Muluk) 的新帝國之王陵發掘了，有差不多同樣的美的美術品出土。(日譯者注：最近第十八王朝圖湯加門 Tutankamen 王陵，以加那馮卿之出資，由加特氏之手發掘了，有絕大的寶器王棺出現，這是世人所熟知的。)埃及的土地因為十分乾燥，所以連木製的家具器什之類都完全地保存着。這件事情與同古代埃及人所擅長的木乃伊之製法。使新帝國有名的諸王(即辛舍斯二世等)中的某某的屍體很好地保存着傳到今日，他們的面貌比由彫像或畫像還更可切實地認識。

埃及研究的最近的階段，和在別國一樣，使我們知識的限界更向後方即太古的時代擴張：由以美奈士(Menes)王開始的最古的王朝更進到了埃及文明的曙光時代。過去約十年間亞米利諾 (E. Amilneau) 在亞不多司，都摩爾剛在拿瓜達(Nagada)，佛林達士·培屈里在亞不多司，而奇貝爾 (J. E. Quibell) 在康牟·奔亞·亞克馬爾 (Kom-el-achmar)，着手了這一方面的研究。一八七九年波爾夏德在拿瓜達認出了紀元前三千四百年頃的美奈士王墓，其形式與後代的墓形非常懸異，而且對於這些的起源却頗有啓發。康牟·奔爾·亞克馬爾(即希拉康坡里司 Hierakonpolis) 的壁畫以及由先史時代的墓地所發見的多數的陶瓶上所表見的裝飾，

恰類兒童的技術。但其表示老年之王的象牙小像，則表現着以銳利的觀察為基本的寫實主義。古帝國的浮彫美術之先驅在更古的諸王化裝用的‘大石板’ (palette) 的浮彫上可以看出。埃及人的習慣是把神祠中舊了的所有品，後來都拋投了出來，因此我們這些後代的人可以零碎地在各處發見，偶然可以知道極古時代的面影。就這樣奇貝爾於一八九七年在康牟·奔爾·亞克馬爾神祠，於第一王朝的多數遺物之外，發見了第六王朝的培皮 (Pepy) 王等身大的銅像。又魯曷冷 (Legrain) 於一九〇四年在加拿客神祠附近發見了埋有數百彫像的大穴，這的確是朵列米時代所置的。由此等最古時代及其以後的美術品之發見，就在埃及也和希臘一樣，發生了埃及美術之起源的問題，與其特殊的定型之確立究竟是在何時的問題。關於這些問題的解釋也漸次是進步着的。

不僅關於埃及的上古，即是由朵列米朝至羅馬時代 (Ptolemäisch-römische Periode) 的我們的知識也擴張了。就中關於埃及後代的立法行政的歷史，不期然地由無數‘巴丕魯司’的發現得到了豐富的資料。連希臘文學例如白克丘里德司 (Bakchylides)，美南獨羅司 (Menandros)，及亞里士安特列士 (Aristotles) 的關於雅典國法的記錄，也同是由‘巴

不魯士'的資料供給的。又在美術的方面，一八八七年在法庸牟 (Fajum) 發見了不少的在薄的木板上畫着的肖像，惹起了非常的興味。這元來是和埃及與米克奈的黃金假面一樣，是帶在木乃伊的顏面上的。說到那美術的價值雖然有種種程度的差異，但這最有趣味的肖像畫最初以為是朶列米朝之物的，後來知道了除掉少數的例外，大部分都是羅馬時代的產物。就這樣不僅使我們對於肖像畫的知識增多了，這些小木板畫使我們關於'吞培拉' (Tempera) 與'恩考司迭客' (Enkaustik) 的畫法及有時是兩者混融了的手法，所知道的也很不少。又關於希臘風=亞歷山得時代的美術 (Hellenistisch-alexandrinische Kunst) 方面的新資料的蒐集也很努力，在這一方面以肖賴貝爾 (Theodor Schreiber) 的盡力為多。埃及學者的將近大部分都是盡瘁於埃及有光榮的獨立時代的古代研究的，但關於亞歷山德里亞 (Alexandria) 的研究，這是構成亞歷山得時代的文化中心的，都還有許多的事情留着。不消說這亞歷山德里亞時代的美術的存在，在數十年前是還付諸疑問的。肖賴貝爾於一八九八年乃至九年，及一九〇〇年乃至同一年的兩次，在西曷林 (Ernst Sieglin) 出資之下所行的發掘，不幸其結果不甚良好。居石培·波諦 (Giuseppe Botti) 把他材料蒐集的中心放在亞歷山德

里亞博物館，在聚集各種單獨遺品之外，一九〇〇年他把康牟·奔胥·休加法(Kom-esh-Shukāfa)有複雜的多層構造的希臘·羅馬(Griechisch-römische)時代的一座古墳保存好了。朶列米時代的美術於本國的要素及希臘的要素之間存有截然的區別，兩者是相對立的。而在羅馬帝國時代，則其形式與內容形成了一個渾融的混合。這是埃及後期美術的特徵。

亞歷山得里亞的博物館因為有熱心的館長布勒齊亞(E. Breccia)的原故，所藏品得有急速的增加。希臘風時代及羅馬時代的亞歷山得里亞及其附近的散逸着的遺物，漸次為他所蒐集，得以期待着免於破滅。然而對於這一方面自來往往是怎樣的不注意，我們可以舉一例來證明。例如水師提督加里克拉特司(Kallikrates)在這首府附近的海岸，為朶列米二世的皇后亞爾季諾奔(Arsinoe)，在當時作為亞弗樂季特女神而崇拜着的，所建立的朶列米朝初期的一座神祠的便是。這座建築物一八六五年由砂中掘出，急據的實測了之後，作為建築材料被搬出的石塊的殘部，現在又深深埋在砂中了。

亞畢西尼亞(Abyssinia)地方因為入境的困難與其居民的狂熱，探險事業很不容易，直到最近才得手去從事研究

了。因為德意志與奈古斯·美奈里克 (Negus Menelik) 親善的關係，又由威廉三世皇帝的賜金，一九〇六年送出了一組探險隊，東洋學者恩諾·里特曼 (Enno Littmann) 建築家克倫加 (D. Krencker) 及封·呂布克 (Th. von Lüpke) 加入了。在亞都亞 (Adua) 附近的亞克畧牟 (Aksum)，即紀元四五世紀間繁榮過的帝國的首府，於神祠宮殿的遺物之外，發見了無數為諸神所建立的‘王椅’ (Königstühle)，或巨大的整塊的石碑。石碑之高可與方尖柱相競比，有的是多層面表現着橫梁之端，模仿着古代木造建築的。這與其附近的尼羅地方 (埃及) 的美術並無何等的類似，在這兒很給與了特殊的興味。在這兒有些可以想像出南亞拉伯 (Arabia) 的影響，微細的部分又有些可以看出希臘風文化的影響的。

*

*

*

埃及文化從來以為是比美索坡它米亞 (Mesopotamia) 的古，但到近來，這個見解大起了動搖。在底格里司 (Tigris)，幼弗拉特士 (Euphrates) 兩河的沿岸，與別的各地方相同，考古學的發掘直向從來所未知悉的上古把我們的眼界開闢出來了。底格里司中流的安息 (Assyria) 國的發見，在上面早已敘述過 (第五章)，那僅僅可以追溯到紀元前九世紀的光景。然而研究的地域現在更向南方兩大河互相接近

終於合而爲一的地點古代巴比倫(Babylonia)所在的地方。在這兒才一直突進了太古的原始時代。

巴比倫早已屢爲學術旅行的目的地。第十九世紀中葉以降地質學者肯奈特·樂胡杜司(W. Kenneth Loftus),於一八四九年至五二年,及五三年至五五年間旅行兩次。英國副領事太樂爾(J. E. Taylor)於一八五三年至五年,在兩河下流地方的盆地從事研究,很供給了我們一些知識。瓦爾加(Warka)絨毯樣的壁面裝飾之殘片,與牟曷爾(Mugheir)的階段‘金字塔’之遺物,給與了我們關於古代巴比倫之建築及裝飾法的最初的瞥見。多年在此地滯在着的法蘭西副領事奔侖斯特·杜·沙爾日克(Ernest de Sarzec)研究的結果,更有重大的價值存在。一八七七年至八年,及一八八〇年至同一年,他在特爾樂(Telloh)的發掘爲‘魯渥爾’得到了小君侯古德雅(Gudea)的像及多數的浮彫。這些作品是把銳利的觀察和征服了堅硬的材料優秀的技術結合了的;又有些地方是比後代美索坡它米亞美術的任何品物都還要有自由的感覺。由其後所發見的確實的證據得以知道這些作品約略是紀元前二千年頃的古物,與古帝國時代埃及美術的初期約略相同。而且特爾樂美術在那技術上已經是達到了某種程度的完成之域的,從這兒看來它決不會是一種美術的

開端，或者屬於極初期之物。稍稍後於沙爾日克氏的有亞美利加人於一八八八年至一九〇〇年間，在培特斯，海奈士，希爾普列胥特，菲霞爾(Peters, Haynes, Hilprecht, Fisher)的指揮之下。在尼布魯(Nippur)發掘發見了‘齊古拉特’(Ziggurat)的大的階段金字塔與所謂‘貝爾(Bel)之家’的神祠。亞布·哈巴(Abu Habba)的太陽神祠，在諾爾神甫(Pater Scheil)與貝獨里·卑(Bedri Bey)之下，由土耳其博物館發掘了，又有小美術品的優秀的作品出土。在特爾樂所發見的古拙時代的彫刻，由此地所發見的青銅鑄造的牡牛頭補足了。從美索坡達米亞說來，這些發見是非常發達了的上代文化的回顧，是與希臘國土愛曷文化之發見足以比擬的。

關於這些蘇美爾(Sumer)人及古代舍米特(Semit)人的美術(舍米特人是從古以來住在北部巴比倫的)的單獨發見之外，巴比倫(Babylon)以紀元前二二〇〇年頃漢牟拉比(Hammurabi)王統一王國的首都而出現了。在希爾拉(Hillah)附近的巴貝爾(Babel)的遺墟，及比爾斯·寧牟魯德(Birs-Nimrud)即在波爾西巴(Borsippa)探索着的‘巴貝爾之塔’(Turm von Babel)的遺址，早就惹起了世人的注意。例如有賴雅德(Layard)，羅林松(Rawlinson)，拉桑牟(Rass-

am) 等，屢次調查，也有層次的記載。一八五一年至四年，幼爾·沃培爾(Jules Oppert)，與佛勒斯奈爾(Fresnel)，及建築家菲里克司·妥馬(Felix Thomas)，一同在這兒作大規模的研究。然而組織的大發掘沒有實行，其前探險所得可以運搬的品物也佚失在河中。培羅(Georges Perrot) 於一八八四年有如次的記述。“在此平原中未曾爲犁鋤所攪亂遺物的丘壟不一而足。這些丘壟都一一與上古的某某建築相當，有的顯然可以擬成家屋羣或壁壘之一部。把這古大巴比倫的龐大的遺墟三四，假如從其基底發掘，在那附近更加以詳細的調查，那定然是最高尚的事業。像這樣當然要多額的資金，而且是麻煩的事業；但我們關於古代卡爾德亞(Chaldea) 的貧弱的知識當然很可以大大的擴張。如有對此出資的政府便可以得到這個名譽；使其事業能組織的進行，則於考古學上的利益真是不可限量。”

然而一八九八年創立的德意志東洋學會終竟把這件事業實行了。普魯士政府供給其資金的大部分，委交普魯士博物館經理，德國皇帝也有所援助。學會幸得選定了建築家羅伯爾特·珂爾德威(Robert Koldewey) 擔任發掘，安德雷(Andrae)，奈爾德克(Nöldcke) 及約爾丹(Jordan) 等做了他的輔助。巨大的古市遺域中選定了名爲‘奔爾·加土爾’(El Kasr

即城宇的意義)的丘壘的主羣，一八九九年開始了發掘。在此地出現的不是古巴比倫，却是第六世紀初半奈布加德奈日爾(Nebuchadnezzar)王的巴比倫。那兒先有二重的城郭，有廣庭，與由磚片裝飾着的一間廣廳，和無數的居室(亞歷山得大王是死在這座城裏的。)其東有寧馬克(Ninmach)祠，有衣斯達爾(Istar)女神浮彫的大門的建築。通過這兒有高高地用三合土面成的行列道。側壁的裝飾是用彩釉磚片表現着華麗的獅子圖。於其終點則有巴比倫市神馬爾都克(Marduk)的大神祠‘奕沙基拉’(Esagila。)這些遺物和安息諸宮殿(第五章參照)的很相類似，又與其宮殿中最晚者的時代也相接近，只是那彩釉磚片上所表現的圖形之精巧而有力，則凌駕於其上。至於神祠則具有與安息宮殿不同的新的諸點。德意志東洋學會在巴比倫以外更把那附近的諸地例如法拉(Fara)，亞布·哈達布(Abu Hatab)等也研究了。有非常珍異的表現的最古的圓筒形印章(Zylinder, cylinder)從這兒發見，是很有興味的物品。

一九〇三年發掘事業向安息方面擴張去了。寧牟魯德(Nimrud)的南方，底格里斯河的右岸，聳立着加拉特·先爾曷特(Kalat Shergat)廢墟的險峻的丘陵，這是安息最古的首都亞蘇爾(Assur)之遺跡。賴雅德在前發掘此丘，曾發見

了一尊以黑色玄武岩作成的坐像，但其後把發掘中止了。安德雷氏最近又在此地發掘了多數第九世紀亞蘇爾那西爾巴兒(Assurnasirpal)王時代的建築物：城壁與其大的市門，多數的宮殿，神祠，‘齊曷拉特’塔等。此外年代稍晚的(第七世紀)，於市的特殊地區也發見了安息人的私人住宅。安德雷氏更還突進了更古的地層，例如在底格里斯河畔發現了屬於第十四世紀的護岸壁。但比這些還重要的是安息國神亞蘇爾的本殿出現。那完全的發掘是在期待於將來的。又於市的境域之外，近頃也有一座神祠發見，那平面的異常，於磚片以外也使用石材之處，都很值得注目。在亞蘇爾有多數彫像出土，為安息美術中所最罕見者，其後如巴爾查(Parthia)時代重要的建築和美術品也以副產物而出現。

底格里斯河的遠遠的西方，幼佛拉底斯河的上流馬拉肯(Marash)與衣索士(Issos)灣頭亞歷山得雷達(Alexandretta)的中間，還有表示着安息文化的影響的森基爾里(Senjirli)的廢墟。柏林的私人團體‘東方委員會’(Orientkomitee)屢次發掘此地(一八八八年，一八九〇年至同一年，及一八九四年。)最初是在虎曼氏(Humann)及費里克司·封·魯香氏(Felix von Luschan)之下舉行，其次是在魯香氏與羅伯爾特·珂爾德威之下。以二重圓形城壁圍繞着的城市中

央，有施有防禦工事的山寨，有第九世紀，第八世紀的宮殿的種種不同的平面。然而大體上是與安息同樣的建築表示着同樣的性質，只是比較更形簡單而已。進口兩側有塔的廣廳，有二圓柱：（希齊特 Hittite 即希特語的所謂‘齊拉尼’chilani），其背後又有橫的大廣廳，橫廳側面及背面有小的居屋。進口的門挾在兩側的塔間，有前庭和內庭。方石的最下列刻着稍稍生硬的浮彫，其一半運到柏林，一半運到君士但丁堡去了。圓柱立在獅子或司芬克司脊上這是在安息式及‘羅曼奈司克’美術中所屢見的。希齊特與安息兩者的影響好像是在這森基爾里相會合了的一樣。六七一年的亞沙爾哈東（Asarhaddon）王浮彫碑的發見，證明了這個地方依然在安息的治下。

與森基爾里的發掘約略同時，在巴列士丁拿（Palastina, Palestine）也開始了上古文化遺跡的研究。不屈不撓的佛林達士·培屈里氏在瓜塞（Gaza）的東方，衣都美（Idumai 即 奕東牟 Edom）市拉齊督（Lachish）地方的特爾·奕爾·赫西（Tell-el-Hesi）開始發掘，在二十米突高的大廢墟上他由土器把它分成了四個時期。即第一先史時代，第二多多表示着外國影響的衣士來緬以前時代（Pre-Israelitic），第三衣士來爾時代，最後是希臘風時代。在衣路撒冷（Jerusalem）與海

岸之間的猶太(Judaea)地方,馬加里斯特氏(R. A. Stewart Macalister)自一九〇二年以後五年間爲英國埃及發掘財團,研究了曷舍爾(Geser 卽 Gazara)的大丘。更在遠遠的北方拿沙勒(Nazareth)的對岸,沿着奔司德列隆(Esraelon)平原的西境的地方,舍爾林氏(E. Sellin)得到奧太利的保護者的援助,自一九〇二年以後四年間發掘了特爾·道恩奈克(Tell Taunnek。)又管馬赫爾氏(G. Schumacher)爲德意志巴列司丁拿學會(Deutsches Palästina-Verein),以德帝內帑,自一九〇三年以後五年間發掘了特爾·奔爾·牟舍爾林(Tell-el-Mutesellin 卽美基多 Megiddo)。

這些研究和其他的小研究證明了巴列司丁拿全體在原始時代本質地是在同一的文化關係內。而此等對於衣士來爾人以前的加南人(Canaanite)時代也可以得到一些考察。在當時國土的南部地方是比較埃及式的;北部地方有‘基克樂布士’的壁壘,巨大的門,祭祀場等,則比較是愛曷式的而且希特式的。在美基多地方有以石塊砌成的穹窿隧道發見,恰好如像在米克奈的一樣。衣士來爾時代,此處是以祭壇(特爾·道恩奈克有表現着牡羊角卽‘祭壇之角’的浮彫裝飾的焚香祭壇出現),獻犧牲的圓柱,及私人的住宅代表着的;在曷舍爾地方有馬加貝(Makkabeus)時代的宮殿發見。然

而後來的希臘風時代，則只是極少的一些獲物而已。工藝品的遺物有土器，石印（例如美基多地方有衣樂波安牟（Jeroboam）印發見），圓筒形印章出土；在特爾·道恩奈克則有以楔形文字表記着的小泥章，生出了種種的考釋。最後的重要的發掘是由舍爾林所着手的奔里珂（Jericho）的發掘，衣士來爾時代及後世聚落的遺跡在這兒全無所見，反是明白地可以看出純粹的加南時代的文明景況。

*

*

*

巴比倫低地的東面，波斯屬領的蘇西亞拿（Susiana）地方，以階段狀的地形高高地橫陳着。這個地方近來也被研究了。波斯自第十八世紀以來已屢被探險；一七六五年有加爾斯吞·尼布爾氏（Karsten Niebuhr）的有名的研究旅行；一八一七年至二〇年有克爾·坡爾達氏（Ker Porter）；一八四〇年至翌年有夏爾·特克先（Charles Texier）及建築家巴司卡爾·珂斯特（Pascal Coste），畫家幼江·佛郎當（Eugène Flandin）的旅行。這些旅行是以波斯灣北岸培爾西司（Persis）古來有名的兩個遺跡：卽巴沙爾曷德（Pasargadae）及後代的培爾舍坡里司（Persepolis），爲目標的。一八七八年哥妥爾采（F. Stolze）撮了照片，安德列亞士（F. C. Andreas）曾有精到的觀察。在巴沙爾曷德有基樂士（Kyros）王時代的

記念物殘存着，稱爲‘梭羅蒙 (Solomon) 母之墓’的階段狀地造築出的坟墓，被擬定爲亞力安 (Ariam) 記事中所見的這位大王之墓了。還存塔一樣的建築，或以爲墓塔，或以爲是與火的崇拜有關係的建築，疑以後說爲是。在培爾舍坡里司則以大留士 (Dareios, Darius) 大王所創建，由其後繼者所擴張了的，以浮彫裝飾被覆着的階段 (Terrasse) 爲有名。同時又有柱多的宮殿與花廳，以‘齊希爾米拿爾’ (Tshihilminar 四十柱之義) 之名聞於世，其中主要者爲亞爾達克舍爾克舍士 (Artaxerxes) 王的‘百柱室’。外在拿克西·魯斯丹牟 (Nakshi Rustam) 附近有於大的懸崖穿造成的諸王陵墓。還有應該附記在這兒的是一八三七年羅林松 (H. C. Rawlinson) 以非常勞苦把貝希斯土牟 (Behistun) 上記着大留士時代的事蹟的銘文描寫了下來，終於把它解讀了。

在波斯王祖先以來的領土中的這些宮殿的遺址早就爲學界所和道，然而一八八五年至六年把羅夫杜司 (W. K. Loftus) 所訪問過的最有名的波斯首府素沙 (Susa) 的廢墟，充分地研究了，把那豐富的獲物送到了魯渥爾博物館的事業，却留給了馬爾舍爾·丟拉佛亞 (Marcel Dieulafoy) 及其夫人姜氏 (Jane)。那主要的結果是闡明了亞爾達克舍爾克舍司·牟奈蒙 (Artaxerxes Mnemon) 的宮殿。這座宮殿是古

時安特爾基德士(Antalkidas)的使臣朝見國王，所謂‘王的平和’(Königsfriede)批准了的地方，小亞細亞全部由此便歸屬於波斯人的羈絆之下的。現今藏在魯渥爾的持槍衛士的行列“不死”(Usterblichen)像之遺物，值得使我們驚嘆，當時的使者一定是在王宮的壁上看見過的。以著釉的磁磚組合着，以莊重的色調畫出圖形，令人生出一種特殊的莊嚴的印象。由同樣的手法而成的動物的浮彫帶，色調比這更要莊重。在其技術和裝飾模樣上，明明表現着安息的傳統，這從那等身大的持槍衛士像中的國民的要素上看來也可以知道。又有牡牛形的大的柱首也給與我們以很強的印象。由這發掘在培爾舍坡里司所得到的關於壁面裝飾的知識在想見波斯的建築上，可以說是給與了最重大的寄與。

在素沙地方自一八九七年以來在摩爾剛(J. de Morgan)的指揮之下又再行發掘了。那最可注目的結果是古巴比倫美術之遺物的多數的浮彫與泥像。就中特別重要的是有二米突高的“勝利碑”，(Siegessäule)這是第三千年初期古巴比倫王拿拉牟辛(Naram Sin)之物，古時被作為戰利品由西巴爾(Sippar)移置到素沙的。那雄勁的浮彫證明了上古巴比倫美術的十分發達。同時又發見了多量的土器破片。和極古的破片一道，表現着第五世紀的希臘繪畫的破片

也出現了。這證明希臘的通商，就在波斯帝都這樣遠隔的地方都是存在着的。這使人引起了特殊的感想。一九〇〇年法蘭西由波斯王得到蘇西亞拿地方發掘的獨占權，將來定會有很好的結果出現。

*

*

*

其他的諸發掘把我們引到地中海諸島及其沿岸諸國去了。在這些地方引起我們注意的，主要的是墳墓。

基普羅司(Kypros)島於一八四五年由魯德威肯·羅司以考古學的目的訪問了，其結果無甚可觀(第五章參照。)這個海島的最初的不屈不撓的研究家是亞美利加的領事，自一八六七年至七六年間在拉爾那加(Larnaka)滯住着的舍司諾拉(Luigi Palma di Cesnola)將軍。他雖然多少是有點好事家的，但他以不知疲倦的熱心在島中縱橫地探檢，開發了數千的古墓，其結果所成的堂皇的聚集品，現在大部分是藏在紐約‘美屈羅坡里丹博物館’(Metropolitan Museum)裏面。其後八十年代此島歸為英領以來，追隨了舍司諾拉之先踪的，其中如馬克司·沃奈法爾肯=里希特爾(Max Ohnefalsch-Richter)，又如一八八八年以來雅典的英國學會，是可以舉出的。沿着島的南岸，古來有名的基穹，亞馬都司，古里庸，巴佛司，馬利庸(Kition, Amathus, Kurion, Paphos,

Marion)等地,和島內部哥爾哥衣,衣達利庸(Solgoi, Idalion),滿盤地發掘了。雖然稍稍單調,但有非常多數的彫刻物之遺物由神祠或墳墓裏出現。第一是基普羅司是埃及與巴比倫安息的影響的會合所,有菲尼基亞人支配着通商的時代的產物。其次是有特殊裝飾模樣的基布羅司土器。在其以後的時代,則可以追跡出希臘的影響,和在此混合的住居^中希臘要素次第加強的痕跡。但是即如哥爾哥衣發見的赫拉克列士,與曷里庸(Geryon)的浮彫或亞馬都司之石棺等特殊之物,也很難和其他希臘的作品爲伍。這些作品的大部分雖有多少的差異,但都是生硬的彫刻,不外是無生動之趣的地方的技術之產物。(舍司諾拉單在哥爾哥衣便得到八百個彫像。)牛通氏以爲希臘美術的形式萎縮成這樣單調而幽鬱的光景,膠滯於不合時宜的古拙的樣式的理由,是因爲此島處在遠與希臘的生活隔絕着的位置。這個說明是很中肯緊的。這與郎曷(Lang)於一八七〇年在衣達利庸發見了兩國語並記着的銘文以來,其他的諸學者同時努力研究所得確定了的事實,即是在第四世紀時,基布羅司人紀錄他們的希臘方言都還沒有用希臘字母,而是使用着舊式的不完全的綴音文字的事實,全然一致。舍司諾拉把一位卓越的學者引導着,說在古里庸的地下,穹窿室的一列中,神祠的寶器在鈔

中埋藏，其第一室是精巧的黃金手工品，第二室是銀製品，其次是‘亞拉巴司達’，青銅作品，等等，很有順序地排列着；把那學者迷惑了，這真是不好的心事。不過這或者也怕是要使基布羅司的寶物使我們感到活潑的興味，須得借一種空想的力量來幫助，所以才生出的這樣的惡劇罷。

古代菲尼基亞人居住着的狹隘的海岸地帶的發見物，古菲尼基亞時代的遺物固然少，但於豫想外也有豐富的收獲。由拿破崙三世的希望所舉行的一八六〇年奔侖斯特·魯南(Ernest Renan)的旅行，與其後一八八一年克勒蒙·甘腦(Charles Simon Clermont-Ganneau)的旅行，要想起古代菲尼基亞人特有的美術的不名譽恢復起來，也還是沒有多麼大的效果。然而一八八七年在塞達(Saida)即古時的希東(Sidon)，偶然有宏大的君王的墳墓發見，惹起了非常的驚嘆。這墓具有數層，有不少的墓室，其中安置着多數第五第四世紀希東支配者的石棺。這些或者是小亞或希臘輸入的，或者說不定也怕是成於希臘人的技師家之手，但由此總算提供出了一個證據，菲尼基亞本國的彫刻雖極僅少，也還有一種能力。大理石的石棺把這兩世紀中美術的發達如實地表示着，其最古者是埃及式棺形的希臘的模倣，表現着人體的姿態，顏部是由硬拙的線所作成。其次是‘太守棺’(Sarg

des Satrapen),以稍稍把培里克列士時代的樣式變化了的手法,圖示着君王的生涯。其次是‘黎奇亞的石棺’(Lykische Sarkophag),表示着世所周知的黎奇亞普通遺物形式。這約略與培羅朋涅索司戰爭時相當,無疑地是在黎奇亞作的。這些石棺都是屬於第五世紀之物。然而布拉克西特列士的美術的影響,在‘愁婦的石棺’(Sarkophag der Klagefrauen)上明白地可以認出。這座石棺上穿着美好衣裳的女子們在悲傷她們主人的逝世,佇立在衣沃尼亞式墓的周圍。這使人可以想起在希東的史屈拉唐(Straton)一世(三六一年死)的希臘女子的房室。最後是一切發見中最值得驚嘆的莊嚴的作品‘亞歷山得王的石棺’(Alexandersarkophag)。這恐怕是屬於第四世紀末葉的物品,它那很好地留存着的賦彩把彩色彫刻的優美的諧調比其他任何遺品都還要完全地表現着。那布置手法都很卓越的浮彫,表現着衣司索司(三三三年)之決戰,波斯服之一君王的獅狩,及其他的圖形。這所表現的大約都是希東一侯族的末裔,在那戰爭之後,由亞歷山得王所封為希東王的亞布達隆尼摩士(Abdalonymos)。

要想看這些石棺,不僅是考古學者,就是一般的美術愛好者,在今日都要遠遠地向君士但丁堡旅行。因為這些發見物都移到這座回教國的國都保存着了。從來的回回教徒只

要手所能及的地方，大凡有人體形像的美術品都是要全盤破壞的。這和現今比較起來時代是怎樣的變化了喲！君士但丁堡在畢桑池諸帝時代本是美術都城，一二〇四年爲佛郎克人所擾亂，一四五三年又爲土耳其人所占領以來，在古代美術品上成爲了最貧弱的都府之一。在前世紀的中葉，古代的衣冷奈(Irene)寺與其所附屬的有格子環繞着的前庭中，形成了少許的美術品的聚集。其後次第增加來的古代遺物，在武器的大蒐集之旁也以可憐的光景陳列着。但現今塞賴(Serai)的‘齊尼里·曲士克’(Tchinili-Kiosk)，即陶器館(Porellan-Pavillon)，與其隣接的博物館，竟到了可以處爲全歐中最完善的古代美術的博物館，這完全是應該歸功於在巴黎受過教育的土耳其人罕牟底·白衣(Hamdy Bey)。白衣在土耳其的教育課程中立下了美術研究的位置，和他的兄弟哈里爾·奔德亨牟·白衣(Halil Edhem Bey)兩人共同管理全土耳其帝國的古物；在那發見地不能安全地置放的便都移到了君士但丁堡來。就這樣，一八八一年有新的博物館設立，短年月間，那寬廣的各室都以重要的古物充滿了。一八八七年得到這些希東古墳的發見物，罕牟底·白衣立即把來藏在君士但丁堡博物館裏，由此以來便立地提高了博物館的位置，博物館的光明向有教育的全世界廣闊地輝耀着

了。土耳其帝國的寬廣的領域，與我們關於那僻遠地方的美術品的知識的貧乏，即使把那所藏的優秀品除外，單靠那內容的豐富也使這‘齊凡里·曲士克’博物館得佔有特殊的價值。由希東的敘述無意之間便多走了岔路，我們現在回復到本題，應該敘述那南方奔東牟 (Edom) 人的國土，墳墓的都市培羅羅 (Petra)。布魯克哈德氏 (Johann Ludwig Bruckhardt) 於一八一二年起初去訪問那有狹隘的峽谷和險峻的懸崖的可怕的奔東牟與拿巴特人 (Nabataer) 的首府，而有所記載以來，此地便成為多數旅行家的目的物。一八二七年列翁·都·勒波特 (Léon de Laborde) 侯，一八三九年大衛德·羅伯爾池氏 (David Roberts)，一八六四年呂安虜侯，一八八二年照相家愛德華德·威爾松 (Edward L. Wilson) 等來訪，於是它的“寶庫” (奔爾·加芷奈 el Chazne) 便連通俗的書物中也出現了。然而到布呂恩諾 (Rudolf Ernst Brünnow) 與封采馬士丘斯基 (Alfred von Domaszewski) 於一八九七年至翌年在此處滯留以來，我們對於這兒和它的遺物才得到了充分的見解。稱為“加芷奈”的其實並不是墳墓，那是第二世紀的衣西司 (Isis) 神祠，又有‘法勞城’ (Pharaoschlöss) 也是神祠，把這些除外，現今日的興味是集中在古墳那形式的次第進展着的情形明白地可以追索出了。古代的拿

巴特人之墓呈出上部細小的塔一般的形狀。其後希臘風時代的要素便次第加強，或則於一方全然有希臘風時代的墳墓出現。更其後到了羅馬帝政時代，有那寬闊，多層，而有華縟的正面者出現，“奔爾·加芷奈”祠便是那最豐麗的一例。

又有有特殊性質的華麗的墳墓，在幼弗拉底司河上流，沙摩沙達 (Samosata) 的北方，約二千二百米突的高地寧牟魯德·達哈 (Nemrud Dagħ) 之上聳立着。這是一八八一年技師卡爾·舍司特爾 (Karl Sester) 之所發見，其翌年由柏林學士院的提議沃妥·布克胥太因所研究過的，第二回的探檢也同是由於柏林學士院的要求，五月由罕牟底·白衣，六月則以卡爾·虎曼與沃妥·布克胥太因的指導舉行了。這個由遠方可以望見的巍然的高地上，康牟馬曷奈 (Kommagene) 的安曲珂士 (Antiochos) 一世在紀元前第一世紀的中葉建造了，華麗的陵墓，在山巔築就宏大的墳壟，於其東西設置了大的犧牲祭壇。我們請看虎曼達到那頂上之後的記述：

“最初的印象真是把人威壓。好像山上更重山的一樣，那墳墓的封土立在最高的岩峯之上，在我們所登攀着的階壇之上還聳立着有四十米突之高。高的岩上的臺座上有五尊巨大的神像坐着，其中僅一尊還稍殘留

在完好的狀態。我們的眼光不期然地要向四方展望。颶風狂暴的時候，大海捲起一片的巨浪橫波如像山頭一樣揚起，假使在這時未再向四方摧破的一瞬間，就那樣僵定了時，那個光景庶幾可以彷彿這座山上東西南北縱橫數里地展放在我們眼前的一幅畫圖。和那波濤的白峯可以比擬的是道魯司 (Taurus) 的雪嶺。長溪深谷當然是在其間存在的，但一眼看去，只看見狂亂的一塊山形，那參差的高峯雖然處處聳立，但差不多僅構成一髮視線，這岩石的蒼海向南方降下，在幼弗拉底司河面隨處都輝耀如鏡的彼方，遠遠向美索坡達米亞平原沒去。”

這五尊神像中，有一部分如在中央的采司 = 沃爾牟芝 (Zeus-Ormuzd)，是混成的神，各個都是由大的石材積合而成的巨像，在有鷲像獅子像及大浮彫板的祭壇之後。還有兩側是以表現着王的祖先的浮彫板把那殘留的部分裝飾着的，左邊是亞歷山大王與塞累珂士 (Seleukos) 一世，右邊是以達賴沃士大王為首的諸王像。像這樣半野蠻人的小君主，自行誇示着是馬基頓 = 緒里亞的 (Makedonisch-syrische) 與波斯王的後繼者，其實是希臘風的一位君主的戲畫而已。至於陵墓的結構固然是不無莊嚴之點，但那美術的手法是

全無希臘精神的蠻趣。此外大的墳墓雖然不及這寧牟魯德·達哈般的堂皇，但是散在康牟馬曷奈全國。這些都由虎曼，布克肯太因兩人調查了。

康牟馬曷奈的後世的王陵與沙爾德司(Sardes)的里季亞墓地相彷彿。從那克累梭士(Krosos)王的舊都，如今只成爲一片崩壞了的岩石的城址之上向北方遠望，在赫爾摩斯(Hermos)河與豐沃而來充分開拓出的平原的彼方，綿互着有所謂“千丘”(Bin-tepé)低長的臺地。更遠向彼方則寧靜的珂羅奔(Koloe)湖水可以看見。這條寬廣的河流從前曾以爲天然的鴻溝劃分出大的生者的都市與亞客魯西亞(Acherusia)湖畔的死者的都市的，回想起來，目前的真是痛心的光景了。這所謂“千丘”其實就是里其亞王侯貴族的荒廢的古塚。那東端有亞爾雅特士(Alyattes)王的大墳，現今猶高有七十米突，獨自超羣。此等墳塚之下不知有怎樣多的祕密埋藏着了。一八五四年普魯士領事肯丕曷爾達爾(Spiegeltal)發掘了這亞爾雅特士之墓，一八八二年英國領事佐治·發尼斯(George Dennis)又調查了其他的諸墓，但這些都已經被人盜發，結果只是徒勞。恐怕那小的墳墓中或者反有良好的獲物。

散在黎奇亞與佛里幾亞(Phrygia)的同樣的古墳已經

屢被調查了。一九〇〇年奎爾特兄弟古士達夫及亞爾弗雷德(Gustav & Alfred Korte) 兩人選定了佛里幾亞的古都哥爾迭庸(Gordion), 即亞歷山得大王的最膾炙人口的事蹟舞臺, 在克魯布(Friedrich Alfred Krupp) 的出資之下, 發掘了五基的古墳。但他們於所想像為米達士(Midas 紀元前七百年) 出陵的最大的古墳却未能著手。這些古墳約略綿互着一世紀半(七〇〇年—五五〇年) 的年代, 使我們得以知道了這農民而兼牧者的佛里幾亞國民之低級的文化狀態。他們畢竟是以麥酒和乾酪為嗜好的食物, 其所知的唯一的美術品僅係土器而已。最古時代的遺物可以追溯到紀元前二千年代, 在其後則基布羅司的影響很明顯地表現了出來, 到第六世紀有希臘的陶器出現。而且那不僅是衣沃尼亞諸市之物, 其中連遠處的珂林特與雅典的都有。最可驚異的是從這些古墳中有一隻古代亞迭加的酒杯發見, 其製作所是與那有名的‘佛郎梭亞古陶’(François Vase) 相同。又有少數紅花陶器破片, 證明了第六世紀之末葉有與亞迭加通商的痕跡。此外發見了亞歷山得大王在那兒把車繩的結子斷了的小神祠前面的陶製前飾的遺物。這些有兩重意義: 一方面_分是如克爾特所證明的, 在佛里幾亞有同樣裝飾的岩窟門本是神祠不是墓; 另一方面也證明了這幾何學的裝飾本來是由

附加陶製的飾板出來的，這個郎牟舍(Ramsay)之見地沒有錯誤。

*

*

*

由里基亞與佛里幾亞的古墳我們又回到緒里亞罷，我們去看那古代的終末時代的情形，希臘風時代的遺物在緒里亞沒有多少留存的，例如在安曲凱亞(Antiocheia)雖然還有些地方在等待着將來的發掘，但一方面在屈羅央帝以後就給在小亞細亞一樣，於此地復活了的繁榮時代的記念物則各種都有遺存。壯大的都市遺墟之一羣存在約爾檀(Jordan)河之東，皓郎(Hauran)及其南方的地域。一八五七年至翌年有居樂牟·雷野(Guillaume Rey)，一八六〇年有奔侖斯特·魯南(Ernest Renan)，一八六一年至翌年有美爾雪·都·佛居奔(Melchior de Vogüé)，一八六四年有呂安虜侯，前後到此研究。更到近年先則一八九九年有白屈勒(Howard Crosby Butler)，次則一八九九年在白屈勒及里特曼(Enno Littman)之下，有兩回的亞美利加學者的探險。在皓郎地方屬於後期的暴露出的石造建築物是以大的石材築成的，在研究穹窿建築的發展上，十分重要。這由都佛居奔的研究有多少是已經知道了的。在皓郎地方之南，白屈勒的一團又發見了有拿巴特亞之建築與裝飾存在。但如波斯屈

拉(Bostra), 曷拉沙(Gerasa), 菲拉德爾菲亞(Philadelphia)等, 在古代繁榮過的都市的壯麗的遺址, 倘未有徹底的滿足的調查。對於這個目的, 發掘是必要的; 而且現在是那最適當的時期了。因為剛好有鐵道在這附近開設, 齊爾加夏(Circassia) 的新的植民正在大興土木, 因而以為建築材料的古代遺址之價值也就愈見增加起來。古建築物刻刻滅亡着的報道, 是最可憂慮的。官憲的保護即使就有, 在這樣僻遠的地方, 不會有何等效果。至少只有望學術的研究把那可以挽救的在事前挽救起來。第二回美國的探險在‘希爾加諾士(Hyrkanos) 丘’ 亞拉克·奕爾·奕米爾(Arak-el-Emir) 調查了一二種有趣的事項。這是約爾檀河之東方, 言里珂(Jericho) 的對岸, ‘基克樂普司’ 式的壁壘圍繞着一個大的區域。那主要建築物大概是第二世紀的神祠; 表示着希臘式與東方式的混合樣式。大的獅子浮彫是其中之最顯著的。

古代的赫略坡里司(Heliopolis) 即巴爾白克(Baalbeck) 的運命, 雖然那人類的友人, 而是古建築物之敵的鐵道在這附近已經敷設了, 但比皓郎地方是要幸福。最初的發見者里却·伍德(Richard Wood) 之後, 第十八世紀末有加沙氏(L. Fr. Cassas), 一八二七年有呂安虜侯及其他, 來訪此處, 把有名的神祠的遺墟掃掘了。那根本的研究之得以着手的, 是

在德國皇帝有內帑的下賜，自一八九九年至一九〇四年，羅伯爾特·珂爾德威和沃安·布克肯太因及建築家肯爾池 (Bruno Schulz)，克倫加 (Daniel Krencker) 等共同研究的時候。赫略坡里司的尊崇隆厚的采司大神祠，那聳立着的六株圓柱在今日對於巴爾白克給與我們以特殊的印象。這座建築要和那前庭的美術的配置關聯着才充分地爲我們所知道，因而也證明了那和衣路撒冷的赫樂德王之耶火華 (Jehovah) 神祠相似。又巴爾白克的小祠有地下室高一層的內陣，表示着古緒里亞建築的設備，這對於基督教會堂建築的歷史特別有重要的意義。又還有有奇巧的彎曲迴簷的圓形神祠就在通俗的書籍上也是已經熟悉的，現今那有階段的基臺已發見了出來，又呈出了特殊的風趣。像這樣這些研究都是沒有舉行甚麼發掘的，我們期望着那沙漠中的姊妹市巴爾米拉 (Palmyra) 也有時可以遇着同樣幸福的運命。又在亞列坡 (Aleppo) 之東，北方緒里亞的高原，前述的美國的探險一九〇四年發見了多數的神祠。那一部分已變形後世基督教的會堂，其他年代可明的 (西紀二〇七·八年，三〇八年) 私人住宅也有發見。

巴爾白克，巴爾米拉及約爾檀河東方的諸市，在建築上形成了一個有聯絡的一羣，由那全體的配置和各箇建築物

上多數的特徵，又由那‘巴樂克式’的華麗的裝飾，具有一種特殊的性質。這些緒里亞的諸市和小亞諸市一樣，同是證明着在羅馬皇帝治下的平和時代有過異常的繁榮。那極盛期是在第二世紀的，就在第三世紀也還繼續着。但這並不是這東方建築物的一羣所以誘引我們的興味的唯一的一點。關於這些建築的更重要的問題是這種美術和帝國首府羅馬的很有關係。這種美術有一部分人以爲羅馬是佔在指導者的地位的，緒里亞的建築樣式僅是支配着廣大的全羅馬帝國的“帝國藝術”(Reichskunst)之一部分而已。又有一部分人如像約塞夫·史屈爾其高斯基(Josef Strzygowski)所極力唱道的：東方的古美術的勢力在此地復興了，其結果是對於此等建築物賦與了特殊的性質和特殊的意義。論戰的呼聲畢竟是在“東方還是羅馬？”(Orient oder Rom?)我們居在遠方僅由分離切斷了的資料得到一些間接的知識的人，關於這種論戰我們不能有所批評，而且兩說都是各有聲望的研究家不相上下地在議論着的。古代東方美術與後期緒里亞小亞美術作品間的聯絡的橋梁——緒里亞的希臘時代之美術的遺物——全然缺乏着，這特別是使這問題愈見難於解決的。總之，這個問題無疑地是美術史上最深刻的問題之一。那重要的意義超過了古代美術的範圍，特別關於基督教美術的歷

史也很重大。那起原究竟是在‘東方還是羅馬’的一個疑問，我們恐怕會歸結於是“東方又是羅馬”(Orient und Rom)罷？

*

•

*

沿着西部地中海南岸的羅馬屬領冒列達尼亞 (Mauretania) 與虜米底亞 (Numidia) 其開放於學界的年代比緒里亞還要早得許多。法國於千九百三十年代佔領了亞爾及利亞 (Algeria) 以來，富於遺跡的這個地方漸次為學界所知道了。這兒與東方 (小亞) 同樣，他那最繁榮的時代是在西紀第二世紀。到這些不安靜的地方來旅行的探險家從來也很少的，只有一七二〇年至三二年間有安默司雪 (Thomas Shaw) 一人。現在法國政府又才在這獲得了的地方開始了大規模的學術的研究了，不過發掘事業還很少地舉行。然而對於羅馬時代遺物傾注了熱心的注意，特別是把瀕於滅亡的多數的記銘救了的法國士官們的功績，是應該特筆大書的。在這廣漠而入煙稀少，且常為‘貝都因’族 (Beduinen) 徘徊出沒的地方，要保存遺跡，使發見物得以安全，最初的期間實在是不可能的事體。所以在地方的小博物館中，數年後把藏品之重要部分都失掉了的也不稀少。其後在亞爾及利亞的秩序確定了，尤其是杜尼斯 (Tunis) 即古時羅馬的屬領‘亞非利加’ (Africa) 地方，一八八一年歸為法國所有以來，得以把

考古學的研究更新，而組織出了。由是此事業便由魯奈·加尼亞(René Cagnat)，包爾·傲克勒(Paul Gauckler)，士特芳·曷舍爾(Stephen Gsell)及培爾·德拉突爾(Père Delattre)等諸氏之手模範地遂行了。發掘也適當地組織了起來，那可以稱爲亞非利加的彭拜城的丁牟曷德(Timgad)，即古時的丹牟曷底(Thamgadi)和它長的街衢，它的‘佛魯牟’，又在全遺跡中聳立着的屈羅央帝之穹窿門，一同出現了的事實，或者可以說與郎牟貝西司(Lambaesis)的羅馬陣營的發掘，同是於勞苦之後收到了充分的報酬的一二例。那保存之不良好者也已復原或加以修理了。

在這地方的羅馬時代各種建築物之多，寧有可以驚異之處。神祠雖然很少，但如圓形劇場，劇場，水道，水塘，浴場，及墳墓之類，非常多數地發見了。例如所謂凱旋門，其數竟有七十座之多，比記述着對於皇帝的普通頌詞的後世諸例，表示着更是堅實的先行的作品。又建築物大概是稍稍簡素而且表示着大膽的樣式，沒有紋樣裝飾的附加的；然而羅馬時代所愛用的裝飾‘嵌石細工’的使用，像亞非利加這樣多鈞例子於他處實在得未曾見。就在烏清拿(Uthina)附近的一個別莊也有六十七箇以上的嵌石細工²⁹。彫刻物在羅馬時代的普通品以上的很少，但只有一個可喜的例外，那是在先

爾顯兒 (Cherchel) 卽古代齊爾達 (Cirta) 發見了的幼巴 (Juba) 二世在其居所所蒐集的美術品的遺物。幼巴王幼時爲質於羅馬，因而生長成爲一個高貴的美術愛好者，所以他的聚集品中包含有古代希臘美術之傑作的優秀的模作，與羅馬彫刻製作所所出的尋常一樣的模作，大異其選。

亞非利加的羅馬屬領之美術的性質，除掉種種的特徵之外，全然是羅馬的。菲尼基亞時代的亞非利加之古美術的面影差不多完全不能認出了。假使是有些甚麼，那明明是表示着希臘美術的影響。例如奴米底亞王薨‘美德拉森’ (Medracen) 有重厚的朶里亞式半柱，與西西里亞島南岸的希臘古神祠相彷彿。又一九〇二年在加爾達莪 (Karthago) 發見了一個婦人棺，發見的當初還有以鮮麗的色彩畫着的第四世紀的肖像留存着，可以看出那精巧的希臘古代繪畫的手法，僅略略是受了一些地方化而已。

與此類似的狀態在菲尼基亞時代的西班牙怕也是存在着的，但是研究尙未十分周到。在這兒傳統的美術遺物也差不多是沒有的。一八三〇年以來在亞爾白采特 (Albacete) 州的蒙特亞列曷勒 (Montealegre) 附近‘淺爾羅·德·樂司·桑安士’ (Cerro de los Santos) 的近處所發見的彫刻物，與不少的僞物一道，於一八七二年歸於馬德里得博物館所有，才有些

表現着固有的美術的地方，而這美術是受了菲尼基亞的古代希臘兩者的影響的混成性質的。但這種混合樣式得以愈見明瞭且精細地看取的，是一八九七年在亞里康特（Alicante）附近弈爾克（Elche），即衣里奇（Ilici）地方發見的有愛嬌的婦人胸像，由片爾·巴利（Pierre Paris）的媒介不久便收藏於‘魯渥爾’，成爲西班牙室之一的優秀品。這像的頭上儘管環繞着以兩個龐大的車輪形爲主飾的繁縟的首飾，又儘管戴着美術地鏤刻着的黃金的飾物，但那面龐表示着優婉的姿態，有在雅典‘亞克羅坡里司’的衣沃尼亞＝亞迭加風的少女的最佳作中所有的魅力。

*

*

*

小亞，緒里亞及北亞非利加地方把我們引到了羅馬的屬領美術（Provinzialkunst）去了，我們現在再繼續着看羅馬帝國北疆地方的美術罷。德意志與多腦（Donau, Danube）地方除掉沿着阿爾布斯山脈的方向而傳播的中央歐羅巴的美術，即哈爾胥尼特美術（第八章參照）之外，並無何等可言。不列顛（Britania）即英國是貴重的錫的產地，但在美術上則比德意志還要弱。然而瓜里亞地方（Gallien, Gaul）則不同，那除拉吞奴美術（第八章參照）以外，也還有佛克斯（Phokis）人的都市馬塞里亞（Massalia），即今日的馬爾塞幽

(Marseilles), 是希臘文化的一個中心, 政治地爲凱撒所滅之後, 也還未失其意義。但普羅芳士(Provence)地方的顯著的多數遺跡都是屬於凱撒以後的時代的。那些物品中最有名的是——一八六九年由海因里肯·布龍所注意到的聖魯密(St. Remy)的鳩留士記念塔(Juliusdenkmal), 尼牟(Nîmes)‘方形家屋’(Maison carrée), 亞曷里巴(Agrippa)造的, 朋·都·格爾’(Pont du Gard)的水道橋, 沃郎究(Orange)的齊伯留士帝的穹窿門等, 但都是帝國初期的遺物。稱爲“法蘭西國中的意大利”(Italien in Frankreich)的這些遺物不消說早就惹起了人的注意, 一八〇七年(及其後)在沃邦·路易·米郎(Aubin Louis Millin)及一八一六至一七年在亞歷山得爾·都·拉波德(Alexander de Laborde)侯的大著或多數特殊出版物的莊皇的大冊中有所記述; 但關於古代普羅芳士全域徹底的可以滿足今日之要求的研究, 到現在還沒有出現。目前最要緊的工作是, 要把各箇的現象, 全部科學地以精密的方法調查報告了出來, 再通觀全般的關係, 特別是抱純粹羅馬的要素與希臘文化的餘響分出。就中這後者的希臘文化的餘響在普羅芳士美術史上尤其有重要的價值, 從來從事於這項研究的人太少, 殊屬遺憾。要把這些充分地分析好了之後, 最近曷古·雷肯客(Georg Loschcke)所提

唱的重要的問題然後才能充分地決定。那個問題是由龍奴 (Ronhe), 沙翁奴 (Saone) 兩河至摩日爾 (Mosel) 河的北部德意志與馬爾塞幽間天然的地理的通路, 在古代是琥珀貿易的通路; 沿着這條通路有無受過希臘的刺戟的特殊的文化美術流入, 例如衣易爾 (Igel) 的舍空迭尼 (Secundini) 記念塔上, 又如一八七七年至翌年在屈里爾 (Trier) 附近的諾奔馬根 (Neumagen) 發見的浮彫中所見的影響, 究竟是否存在。一九〇六年在埋因芷 (Mainz) 有有浮彫的圓柱斷成了多數破片的被發見, 適合地修復好了, 這是奈羅帝時代之物。從那上面所有的諸神像上判斷, 它的起源應該是歸於馬塞里亞的。由此可以知道前述的交通路至少是瓜里亞的古代美術之大道。和這比較起來, 古代美術作品發見過的其他諸地, 有如在沙漠中孤立着的‘幻洲’一樣了。在法蘭西國內把各州各地的古物熱心研究的考古學的團體如像網羅一樣到處都有存在; 就中最重要的是在一八〇四年建立於巴黎的“法蘭西考古協會”(Société des antiquaires de France)。而貝爾屈郎 (A. Bertrand) 與雷那克 (S. Reinach) 兩氏在聖日耳門 (St. Germain) 博物館中開設了蒐集瓜里亞古物的中央博物館; 在喜歡中央集權的法國, 把這些多數的地方團體學術地感化, 即使各別地分離着, 而要向着同一目的使之協同

努力的一個中心的權威依然還缺乏着，這寧是不可思議的現象。法國廢除了素來的分科大學的辦法，已有真正的綜合大學的建立了；考古學講座的開設以來，對於這種組織上必要的學術的勢力未必是缺乏着的。

英國受羅馬文化的影響很少。北方的防禦的壁壘之外，浴場，嵌石細工的地面及其他同類之物雖偶然有所發見，但未表示有何等英國特有的性質（英譯者注：以爲英國考古學者不以爲然。）在這樣的情形之下，英國的考古學的或古物家的團體關於羅馬·英國的（Römisch-britanisch）美術無須乎有大事活動的必要。

在德意志國內與法蘭西同樣，以全國或各州爲範圍的團體無數地存在，局部地作考古學的研究，其活動大有可觀。萊因地方（Rheinland）的羅馬時代的遺物十分豐富，特別是屈里爾及其附近最顯明地有足以誇示羅馬帝政時代的榮華的遺物。威士巴登（Wiesbaden）早於一八二七年有拿梭（Nassau）一會發起，徐徐開始了它的事業，還有更重要的是——一八一四年烏爾立肯（Ludwig Urlich）於朋恩（Bonn）所立的“萊因地方考古協會”（Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande），接續着在各地更有別的團體的設立。就這樣這朋恩學會的年報直到一八八二年費里克斯·赫特訥爾

(Melix Hettner)的“西德雜誌”(Westdeutsche Zeitschrift)的出現，多年之間成爲連萊因地方以外的諸地都包括着的中心的記錄。又地方的各州博物館到處成立，其中很重要的也有，特別是屈里爾的是出類拔萃。由這些團體時時也有保存事業或發掘的舉行。摩日爾萊因兩河畔的古代羅馬都市，即屈里爾，安德爾拿赫 (Andernach)，朋恩，克爾恩 (Köln, Cologne)，諾衣市 (Neuss) 等，已被研究，各種的別莊也發掘了 (就中如魯克森堡 Luxenburg 附近的能尼希 Nennig 的別莊以有嵌石細工的地面有名，瓦舍爾畢爾里希 Wasserbillig 的以肖像柱像爲著整個的事業是很活動着的。然而還有種種問題尙未充分地解決。例如早就惹起了歐德注意的那有浮彫的衣昂爾的大墓塔，便還沒有精細的圖面；又如諾奔馬根發見的浮彫也還沒有適當地發表。還有古代白爾幾加 (Belgica) 發見的“巨人柱”(Gigantensäule)，凡關於它的困難問題要想解決，也有包括的出版物之必要。

在這兒又感覺到學會與其財源的分散着的弊害，一八五二年由林登肯米特 (Ludwig Lindenschmit) 所建設的埋因茈的羅馬·德意志中央博物館 (Römisch-germanisches Zentralmuseum) 中已有發見品集中的嘗試，這座博物館中把一切代表的原作，模作，復原品等蒐集攏來了。但比這規

模更大的“協力”(viribus unitis)，是由特沃多爾·蒙牟森(Theodor Mommsen)的提議，以德意志帝國之手所舉行的古日耳曼的界壁(Limes)或‘柵濠’(Pfahlgraben)的調查事業。這項大事業自一八九二年以後五十年以上的歲月在由萊因河至多腦河之間，由多數學者協力舉行着。費了不少的呆力，這各地不一樣的界壁的結構，終於把它的意義和歷史弄明瞭了。這個知識於古代史，特別是關於古代的要塞的學問上，在知道羅馬與日耳曼地方隣人間的關係上，或許是最很重要的；但在考古學的美術的方面其效果之比較的鮮少，恰似拿破崙三世之下所舉行的關於亞列西亞(Alesia)及比布拉克特(Bibracte)的有益的考古學的研究以及以普魯士政府的費用近來由肯爾吞(A. Schulten)所經手的虜曼恰(Numantia)之調查。所以與其是從美術的立脚地寧是由古物的方面，如像塞爾堡(Saalburg)那樣重要的記念物，因為復原的原故由學術的研究除去了的，實是可悲的事體。考古學上有趣的反是在小的發見品，例如陶器，這可以追跡出由希臘，瓜里亞的的端初，經過羅馬共和政時代的後期，至奧古蘇士帝及佛拉厄朝諸帝間的美術的發展。此等陶器，在界壁或其他的遺跡，特別是萊因地方，採集到了，遂使羅馬的美術工藝品之一的重要部彙得以闡明，於發掘時得到了重

要的年代的標準。其一例之可舉者則如危斯特法侖 (Westfalen) 考古學會與考古學院協同之下所發掘的哈爾塔侖 (Haltern) 的遺物。釐丕 (Lippe) 河在古代可以航運的地點，離加斯屈拉·危特拉 (Castra Vetera) 即克桑吞 (Xanten) 的羅馬軍團的營寨恰好有二日路程的地方，河岸上的小城堡，港口及大的永久的城寨之發掘，自一八九九年以來開始了；但無一石之出土，僅由土壤的相異的性質把那複雜的平面得以解決而復原。然而各種發見品中如古錢與陶器，都是奧古蘇士帝時代之物，在其以後的物品便全無出現。這個建築的確是奧古蘇士時代之物，又可以說這個地方是在那個時代放棄了的。這些情形和見於達齊杜士 (Tacitus) 及其他載藉的亞里梭 (Aliso) 恰相適合。達齊杜士所謂‘釐丕河畔之城’，大約即是這亞里梭了。然而與此同時，於一九〇五年，在釐丕河的上流—基羅米突的沃貝拉登 (Oberaden) 附近，名稱有與亞里梭相似的隣境奔爾塞 (Ersey)，有羅馬的城址發見。這成爲了它的競爭者。要這個才是真正的亞里梭，或哈爾塔侖附近的古城是‘釐丕河畔之城’而另爲一地，這些問題的答案只有由更大規模的發掘才能解決。

界壁的研究證明了分散的勢力有結合的必要，一九〇一年由雷胥克與孔采的協力爲“羅馬 = 日耳曼的研究”設立

了德意志考古學院的一個分會。箇箇的團體在它本身是做着種種有益的事業的，但因為缺乏協力的關係，地方團體的通弊總是多踟躕於狹隘的學術的境界裏。像在巴爾特弄一樣，附近諸學會都協力活動，又像南德意志諸會於一八九九年以同樣的目的結合了的，要算是例外。不過全德意志帝國內的中心現在是確立了，對於由荷蘭至奧太利國境的全學會，或與以忠言，或於必要時竟與以人物上或金錢上的助力。就這樣無妨於個個的團體的獨立，於分離的行動時行合一的的關照，成立了可以出於協同行動的可能性了。又於專門學者界中，受着政府補助的埋因芷的中央博物館被選擇為學術上的中心，這應該是全無異論的。與此聯關着，以發掘，博物館管理，及學術的研究為教材的高等學校也可以自行設立。然而不幸的是缺乏先見之明，又顧慮於別的事體，這個統一受了妨礙，到現在是埋因芷與佛郎克府(Frankfurt)接近着的兩市，分掌着這件事體。

奧大利儘管是由種種不同的國土成立的，但從早便有考古學的研究的大的集中。一八五三年雖然沒多大力量，但已經有“建築記念物研究保存中央委員會”(Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmaler)的成立。一八七八年孔采與希爾胥費爾德在維也納大學的

考古學金石學研究所內設立了，一個學會，那“會報” (Mitt-eilungen) 成爲了奧國的羅馬時代之古物的學術的研究機關。這種運動於一八九八年沃妥·本多爾夫的適切的指導之下，從“奧地利考古學院”的開設而完成其事業，指導着旅行，發掘(第六章參照)及考古學的資料的研究。那考古學的活動在這兒可以舉出兩個事例。一八七七年以來在維也納附近爲復現古代羅馬的要塞加隆通牟 (Carnuntum) 舉行了最成功的發掘；又於一方面把意大利與東北地方的通商上最重要的中介處，植民地亞奎列亞 (Aquileia) 所分散着的豐富的記念物之遺品，費了多年的工夫蒐集了起來。博物館於各地方都有設立，不僅使各地方的美術的性質可以一目瞭然，對於被發掘的遺物也與了安全的保存處所。

奧大利的學術的感化超過了它的國境，特別是影響到了多腦河流域。朵布魯底亞 (Dobrudja) 州的亞丹牟克里西 (Adamklissi) 大記念物之調查是受了它的影響而舉行的。這座記念物在一八三七年已早由赫爾牟特·封·毛琦 (Hel-muth von Moltke) 將軍所注意，一八八二年至九〇年以魯馬尼亞 (Roumania) 政府的費用，在突基列士珂 (Gregor G. Tocilescu) 的指導之下發掘了，由本多爾夫與尼曼兩氏編輯出版的。這是和羅馬的克西里亞·美特爾拉 (Caecilia Mete-

lla) 之墓相似的圓塔，在那頂上的近處冠有束間浮彫；有一座基台，刻有紀元一〇九年屈羅央帝漫漶的記銘。基台上安置有紀戰功的豐碑(Tropaeum)。紀念物的構造大概如上所述，關於它有激烈的論戰發生，有如荷默的“衣里亞士”詩篇中記載着的戰爭那樣激烈。最先起來的是建立於屈羅央時代的一說；其次是更古，以為當在亞克丘牟(Actium)的戰爭之直後，帝政時代的初期；更有說以君士但丁帝時代為適當的。但是這場論議覺得以決定於第一說的最為穩當。即是此地或係紀元八七年朶米匡帝時把襲擊羅馬人的達基亞(Dacia)人打破了的地方(此時戰死者有四千人)；不然便是屈羅央帝在他第一次達基亞戰爭時得了勝利的處所。無論在那一種，都是屈羅央帝於一〇七年把達基屈人征服了之後，為“復讎的軍神馬爾斯”(Rachende Mars)在此地建立了大的紀戰功的豐碑的。所以對於附近村落的住民便賦與了“屈羅央命舍士·屈羅培恩舍司”(Traianenses Tropaeenses)之名。

這樣的議論發生了的，另外也有他種理由，但主要的原因畢竟是束間浮彫具有外國的樣式。這件事實證明了帝國首府的彫刻與在僻遠的蠻荒由未熟的技術家之手所作成的品物之間，是有如何大的選庭存在。但是要知道這事，用不

着走到那荒涼的朶布魯底亞那樣的遠方。攀登肯尼斯峯 (Mont Cenis) 的阿爾布斯道口的蘇薩 (Susa)，那兒的奧古蘇士的凱旋門也把同樣的事實告訴我們。又於巴黎發見的齊貝留士時代的祭壇浮彫，差不多與‘羅曼奈斯克’ (Romanesque, Romanisch) 之物相彷彿。例如萊因河的軍事的境界地方，有許多處所都有若干羅馬的共通性質存在，然而其間有地方的差異發揮着，也是不能否認的。總之在這兒還有在等待着考古學上之研究的幾多問題遺存着。關於首都羅馬的歷史的記念物我們所已經指摘了的 (第九章參照)，對於以前輕視了的屬領地方的美術，更加適切。羅馬人曾經住居過，或者是羅馬的感化所敷被過的一切地方，對於我們可以喚起特殊的興味的，是因為對於那些土地的先存的條件我們有考察的必要。恰像古典考古學與有史以前的研究生出了交涉一樣，現在是初期基督教與中世美術研究不得不相互地聯繫了。這樣大的聯絡結合之存在，會愈見明白起來的罷。對於新的精神界之戰鬥的雄渾的呼聲已經遠聞。可以作大規模的研究的廣闊的分野，現在是向着新世紀開放着的。

第十一章

發見與學術

我們的巡視現在告了終局。我們算把古代世界的全範圍中過去一世紀間的‘鋤頭考古學’(Archaeologie des Spatens)追跡了一遍。這些發掘對於考古學的影響，在各個的敘述上屢屢有所接觸，但關於更要總括的一般把問題還得須待解答。問題是這一切的發掘和發見把古典美術的考古學(本書是專就這項議論的)是怎樣地影響了，促進了，或至改造了？

關於這點有兩個時期可以明瞭地區別出來。第一的前半期差不多完全是由偶然的發見，使我們得以知道了關於第六第五兩世紀的美術史的二三的礎石。即是西西里亞，愛

幾拿，亞典奈，百賽，黎奇里及彩畫古陶的發見。其次是第四十年代在埃及與安息舉行了比較從前更有組織的發掘，把我們的眼界更擴張到古典諸國以外的地方去了。這種組織的發掘在希臘地方舉行了的最初的人，是五十年代的牛通 (Newton)。我們應該感謝他，他特別把我們關於第四世紀的重要作品的知識大大擴張了。構成那發掘的中心的實在是‘冒索留牟’ (Mausoleum)。在六十年代，發掘事業愈見嚴格地組織了起來，不久便成了一個確定的手法，即是與發掘同時並講究保存復原的方法。由是更大的各種問題便在學界上提供了出來，研究了出來，而且得到了解決。美術向舊的與新的兩個方向研究進行着：一方面把希臘精神 (Hellenismus) 恢復，其結果是對於從來所已知的羅馬美術投出了新的光明，他方面突進了希臘以前的最古的時代，終於導引到一個更大的見解，關於歐羅巴有史以前的美術的表現考察了那全般的關係。

這兩個時期又在考古學的研究上也可以看出。我們關於這層應該分作美術史 (Kunstgeschichte) 與作品解釋 (Kunsterklärung) 的兩方面來觀察。

在美術史一方面，文克爾曼 (Winckelmann) 的權威到二十年代都一些兒也沒動搖。弗里德里希·齊爾肯 (Friedr.

ich Thiersch)與亞樂衣士·希爾特(Alois Hirt)想加以改良,但終無多大的成就。歌德的友人佛里德里胥·邁爾(Friedrich Meyer)於一八一七年還說“奔爾良大理石”(ElginMarbles)比不上羅馬“馬丘”(Monte Cavalls)的所謂費底亞士的巨像。到了一八二四年才表示了多少有些同情的承認,恐怕是由於他的偉大的友人的影響罷。在當時要溯述到它的根源是很困難,世人只滿足於貧乏的文獻的證據與羅馬時代的模作,忠實地信用着文克爾曼所作的歷史的組織而已。

至於作品解釋的方面則危士孔豈(Visconti)的取悅於人的華麗的方式,而且全然未能鞭擗進裏的那種解釋法,成爲了一般的基準,這把學界支配着,在形成對於古代美術品的一般公衆的趣味上很有力量。然而和這相反的是采雅(Zoega)的深遠而特別是北歐的方法,便不爲多數所歡迎。采雅在宗教史上是傾向於神祕的考察,而在考古學的問題上則全然保持着嚴肅的客觀的說明方法。但是這在克羅奔采爾(Creuzer)一派神話的調和主義(Mythologische Synkretismus)佔有勢力的浪漫諦克的社會中,到底是不能博到好評的。烏魯華德(Gerhard)也受了克羅奔采爾的影響,終於發展了一個美術之神話的解釋之一系統。這種方法在分類上或者便利,但從客觀性的基礎上說來,實在不敢稱讚。

采雅的弟子威爾加却又和這相反，想把造形美術與詩生出密接的關係。

佛里德里肯·哥特立普·威爾加 (Friedrich Gottlieb Welcker) 與卡爾·沃特佛里德·米爾勒 (Karl Otfried Müller) 兩人是感化力偉大的導師，又是有勢力的操觚者最鮮明地感受着各種新發見的強烈的影響，以這新的材料指示出了考古學的新的目標。希臘美術的研究在米爾勒看來，在他畢生事業的希臘人精神的發展之全研究上，僅僅是那其中的一部分。有多數附圖的他的著作“考古學概說” (Handbuch der Archäologie) 雖是由教授上實際的必要所作成，但是是立在新的基礎上面的。在特殊的研究儘管是有餘的充分，而關於其全體的概括的考察還是不可能的時代，他著成了這一部書，由古來所已存在及新發見的無數材料中，他精到地把那最重要的選擇了出來，使這書風行於世者數十年。不過那關於美術史的各節是全書中特有遜色的地方，在今日看來不消說是最為陳舊的了。威爾加也是把全身都置放在希臘的氣韻中的人；宗教，詩歌，美術的三者在他看來是不能分離的一物。他事實上是成爲一個希臘人而感受着的人。他不是從一個窗眼僅僅去窺察了一座大廈之一室，他把那大廈中的角裏角落都很熟悉了，而那各個角落在他看來是全

體的映像。威爾加氏對於美術有比米爾勒氏還要溫暖的感情，更加上了一層對於箇物的精緻的情趣——有時是過於精緻的情趣。所以各個的詩人，美術家對於他都成爲了發展史上的大潮流中的特殊人物，與其本來的原形雖不必一致，而他每每以他直覺的詩的精神構成一個形像，非使希臘的血液搏動不可。就這樣，他起初看見‘巴爾特弄’的彫刻，看見梭佛克列士 (Sophokles) 的像，與留胥坡士的“亞坡克雪美諾士” (Apoxyomenos) 時，這些雕像就好像他自好久以前便知道了的友人一樣。他認識了這些彫像的價值，除他精到的研究之外，我們看他做出石膏模型，終於在朋恩設立了模型陳列所，奠定了這種博物館的最初的基礎的，便可以知道。

考古學上有最重要的意義的是二十年代及三十年代的希臘古陶器之發見。這新的貴重的遺物，表現着神話的繪畫的，提供出了在當時所未曾豫期到的豐富的材料，要求我們去鑑賞，去解釋。由是古陶的裝飾的繪畫之內容最引起了學者的注意，爾後暫時之間，學問只是在考釋學 (Exegesis) 裏浸潤着。這學術得以從這缺少學術方法的推量與專以無益的精密的事的無定見的傾向脫出，終於奠定在一個確固的基礎之上的是應該歸功於沃安央氏 (Otto Jahn)。他從文

獻學出發，是拉哈曼(Lachmann)，白克甫(Bökh)的弟子。他把文獻學的方法移入於考古學的解釋了。稍稍出在他的前面的有批評家拉烏爾=羅顯特(Raoul-Rochette)，不過於美術的根據和文獻的資料之結合上，不免稍有薄弱之嫌。在沃妥央看來，凡是宜用純粹的美術的觀察法和有美術的特殊條件的時候，反不如能夠應用文獻學的類推法的複雜的事例，更能發揮他的手腕。沃妥央和以前的米爾勒和威爾加同樣，常常是注意着去觀察一般的發達，去推進歷史的考察的。他發明了當時所忽略了的事實：例如希臘人中之種族的差異，於他們的造形美術上也有決定的影響，猶如在他們的詩歌，哲學，建築上的一樣。(一八四六年)他又證明了希臘爾加同後世的美術與希臘風時代的詩歌相同，多有關於日常家庭生活(genre)的。這個見解在當時(一八四八年)也很有異論。在我們現在看來，像這樣的事件假使不能理解，那倒是不可思議的現象了。

在這個稍稍舊式的想法——沃妥央也是屬於其中的一例——中，還有一件事件缺乏着的。那便是文獻的資料與新開發出的美術遺品之完全的融合。這兩者往往如像相隣接的兩條河流一樣，河水會合的時候很少。例如約翰奈士·沃滉爾白克(Johannes Overbeck)在他傳佈很廣的著作“希臘

彫刻史”(Geschichte der griechischen Plastik) 的四版中(一八五七—一九四年)總是把這兩種資料分離着的。例如費底亞士的評價是由巴爾特弄的彫刻的分析完全獨立着的。海因里希·布龍(Heinrich Brunn)的著作“希臘美術家的歷史”(Geschichte der griechischen Künstler)(一八五三—一九年)比以前的著述儘管表示了一段進步,但其材料也差不多完全是局限於他所批評地鑑查過的文獻資料。只有作家的姓名知道的美術品,例如“拉沃孔”“波爾曷舍家的鬪士”或“荷默的神化”之類,才說到了他的原作品。布龍把傳統的美術家之歷史用批評的眼光來檢查,在方法上自然是正確的,許多‘希臘彫刻史’由美術家的歷史(Künstlergeschichte)變成爲真正的美術歷史(Kunstgeschichte)竟費了長久的年代,那不一定是他的罪過。不過無名的作品相繼出現,既不能擬定爲既知的美術家的制作,而且往往還要更加優秀;所以在這一個方向便不能不生出一個大的變革。

*

*

*

像這樣使我們的見解和方法都生了變化的,專因是前世紀的後半接踵着舉行了大的發掘事業。那結果不僅使我們的眼界空間地乃至時間地有所擴張,與這新的知識隨伴着更常常提供出新的問題,使發掘,認識,利用的方法也豐

富了，確定了。原因當然也不僅只這一點。和這相隨伴着也還有種種作用着的條件存在。

在這些條件中其最外在的一種是由輪船火車的交通得到非常的旅行上的便宜 (Reisererleichterung)。古諺所說的：“要往柯林特誰都羈旅難”是完全失掉了那字面上的意義；在我們現在是如像布里牛士對於凡爾羅 (Varro) 的關於肖像 (imagines) 的著書中有名人物的肖像所說的一樣：“如羣神之無乎不在” (allgegenwärtig wie die Gotter) 了。在現在要在南歐長住，是我們考古學徒誰人都能容易辦到的事情。又於特殊的研究，或專門的問題上要蒐集較量資料時，對於研究者大概是有自由開放着的博物館可以訪問，比之半世紀以前真是非常容易了。就這樣我們現在不僅得到了新的材料，而且也得到可以利用它的非常的便宜。

其次是學術的設備 (Wissenschaftlichen Anstalten) 也非常改變了。五十年以前，就在德意志也不見得任隨何處的大學都有考古學的講座的。在奧地利只有維也納一處，在法蘭西則只有巴黎，就我所知道的範圍內，在英吉利是完全還不曾看見的。然而到了今日，歐洲的大學而無考古學的講座和附屬的實習所 (Laboratorium) 和模型博物館 (Abguss-Museum) 的，幾乎沒有了。朋恩大學的博物館是這種設置

的權輿，這是威爾加氏得到胥太因 (Freiherr von Stein) 男爵的援助^佛，以大學教育爲目的而組織地建設的。威爾加氏在一八二七年這樣說道：“這個設置真是得體，我以爲其他的各大學都會漸次倣效的。”這個豫言真是的中了，最初是德意志，其次是舉凡有考古學的教育的其他諸國都仿效着設置了。模型不消說只是一種權宜之物，不透明的石膏是表示不出大理石或青銅的感觸的。然而在另一方面也有它的長處。珍藏着古代作品之原物的博物館大都是由偶然蒐集得的品物而成立的，每每不能如意地安排；而模型博物館則能夠組織地選擇以代表出一個古代彫刻的全時代。而且模型可以作重要的實驗，在這些地方於學術研究的利用上比原物還要便利。例如把錯了的復原取掉，更從新來試適當的復原；又如由銅像模作的大理石像又可以由模型復鑄成銅像之類。不過在這兒却有一個困難，即是最重要的而且於教育上有益的模造不一定常常可以得到。這兒應該有一個財源充裕的，在學術的指導之下，依着一定的方針以作最重要的模型爲專任的中心的設備。這樣一個設備假使過餘浩大，則由各個製造所聯合辦理亦未嘗不可（例如近年萬國學士院的大事業屢屢是聯合辦理的一樣）。譬如柏林，倫敦，巴黎，羅馬，雅典，繆痕等地的製造所互相聯合起來，在學術的委

員會的管理之下實行此事業之一部分，這想來並不是甚麼不可能的。然而就是這樣的事情要實現起來，都只是屬於未來的夢想了。最重要的模範品的蒐集，於柏林或獨列斯登的國立博物館之外如於朋恩，繆痕，市堡，萊普齊希，康橋，牛津，里昂及羅馬各大學的陳列館內可以得到。利用這種模型的蒐集才可以施行沃妥央氏最初所試辦過的大學教育的練習，學生們才能學習得困難的鑑賞技術，才能領會得批評（Kritik）與解釋（Hermeneutik）的根本法則之應用。在這樣的博物館裏充分學習了的學生，更走進原作品的領域時，才能說是得到了於學術的進步上有所貢獻的準備。特別是如像朋恩或危爾芝堡（Würzburg）那樣有模型又有原作品的地方，尤其是那樣。在柏林與繆痕則於博物館中可以參考那更豐富的原作的蒐集。

又於國內的大學以外，於國外有考古學的研究所（Institute）或學會（Schulen）等觀察研究的地方。羅馬的考古學研究院在將近二十年之間是唯一的研究所，其次有雅典的法蘭西學會出現，但這個學會在暫時的期間沒有做出甚麼考古學上的工作。在今日則僅於雅典一處於法蘭西學會（外國學生也歡迎之外，有德意志學會，亞美利加學會，大英學會等大事活動，近來奧地利學會也設立了（日譯者云：意

大利學會亦已成立。)就在羅馬方面這同樣的狀態也可以看見，但因為希臘在考古學上更加重要，所以便不能不居在第二位了。這些學會於種種其他的事業也在舉行，但最為盡力的是教育一批已經受過初步教育的學生，或由公家送來，或是私自來學的，其效果日益顯著。這些學生們由講義，實物說明，共同旅行等得以和古代遺跡與美術遺品親近，又參酌他們的希望，也有時使了他們幫助發掘。這和以前比較起來，在教育法上，不能不說是有很大的差異。

第三，於美術的研究有最重要的促進的，實為攝影術(Photographie)的進步。五十年前說到關於古代事物的照片，只有意大利的一處，而且還幾幾乎僅限於羅馬。然而在今日，則凡為是大博物館而無自己的照片出版的地方幾乎沒有。又於各地散在着的品物的照片，要想到手也是決不困難。照相機在今日考古學的旅行者是不可缺乏的必要品，照片應用於(幻燈或單獨)於考古學的教育上也有最重要的意義了。布龍，布魯克曼(Brunn-Bruckmann)兩氏所編輯的，後來由包爾·亞命德(Paul Arndt)繼續出版的“希臘羅馬彫刻遺品集”(Denkmaler griechischer und römischer Skulptur)，在講義是必要的書籍，與亞命德，及亞美隆曷(Amelung)的“古代彫刻影片集”Photographische Einzelaufna-

hmen antiken Skulpturen) 同是在古代彫刻的研究上所不可缺少的。又由銅版，玻璃版等方法的影片的複製，有時雖有成爲非美術的之缺陷，但不問專門與通俗，都可以非常豐富而且精確地使用爲考古學的著作的插畫，把關於古代遺品的純正的知識傳佈於最廣的範圍，代替無生命的或易招誤解的說明而給與了讀者以有生命的印象。而且有時在蒐集品的目錄上也應用了，一八九一年以後柏林博物館的藏品是其創例。

但是我們所負的照片的不單靠那複製法的容易而能多製，就關於那表現的方法也頗有可觀。以前的銅版畫，刻線愈精細則愈表現着時代與鑄刻者本人的樣式特徵。如像“古代彫刻集”(Specimens of Ancient Sculpture)，“大英博物館藏古代大理石”(Ancient Marbles of the British Museum)，“古代遺物博物館”(Musée des Antiques) 中由布衣庸(Bouillon)之手所成的那樣最佳的圖版能夠忠實地把原物樣式描寫出的很少見。所以多數只是畫出一個輪廓，假使精確地畫出了的時候，例如采雅(Zoega)的“低浮彫”(Bassirilievi)之類，只在那物品的主題有趣味的第二流的美術品是充分的。但如全刻的彫像或陶像之類在美術的樣式有高超的價值的時候，如丕羅里(Piroli)的“拿破崙博物館”

(Musée-Napoleon), 米爾勒, 尾斯特列 (Müller, Österley) 合著的“古代美術遺品集”(Denkmaler der alten Kunst), 那便只有幫助我們喚起一些記憶的價值而已。又如畫工或鐫刻家的個性是怎樣地影響到那圖版上的, 我們看那史宅客堡(Stackelberg)的“希臘人之墓”(Graber der Hellenen)便可以明白。然而說到照片, 雖然在那本質上有把遠方處的物品照小(Verkürzung)的缺點, 又或物品放置在不適當的光線裏的時候免不掉要受影響, 但於原作樣式上精微的地方, 技術上的特徵, 繪畫的效果, 一切都能忠實而且正確地表現出來, 在這一點上實在表示着非常的優越。就這樣我們由照片的幫助得到新的觀察的方法, 近世的考古學在樣式的分析與其評價的研究上很有進步, 這實在是應該感謝照片的地方。海因里胥·布龍或卡爾·佛里德里克斯(Karl Friedrichs)諸人, 雖是沒有照片的幫助便走到了這一步來; 但這一步成爲了近世考古學的大道的, 全盤是因爲我們養成了以照片來觀察一切事物的習慣, 雖不必一一檢視原物, 由照片便可以批判樣式上的特質, 並可以拿來和既知者比較的原故。

照片的影響不僅限於考古學, 在中世與近代的美術史上也生了同樣的結果。美術史之成爲科學, 比考古學還要後

起，她恰好和中世的歷史同樣，在敘述古代美術與近代美術尚未判然分離的發達的初期，從她的長婦考古學上所學習的地方很多，但她同時把她特殊的性質從早也就發揮着了。魯摩爾的“意大利研究”(Rumohr, Italienische Forschungen, 1827-31) 與蓋奄的“美術家未刊消息”(Gaye, Carteggio inedito di artisti, 1839-40) 兩著，在德國方面是關於古代以後的美術史的科學的研究法之嚆矢。在前者是樣式的觀察形成着歷史的評價之主要的要素，在後者則古文書記錄的寶庫在美術史的研究上是模範地被驅使着的。在這兩方面近代美術史比考古學有無限地豐富而可信據的資料。美術的作品特別是繪畫因為在各地散在着，假使沒有照片的幫助，要充分地作樣式的分析，那到底是很困難的。由這樣的方法上出的道路閉塞着的山嶽，現在是為豫言者所征服了。純美術的考察的傾向在近世美術史中從早便強烈地存在着，像考古學上所有的文獻學的研究的時期，她是沒有通過的。其結果是判斷更傾向於主觀的，終於生出了一種批評的方法出來，關於這一方面我們可以把摩雷里(Giovanni Morrelli) 的名字舉出。就這樣考古學愈見注重樣式的美術的觀察法時，受近世美術史的影響便愈見顯著。

*

*

*

在上述的各種影響之下關於考古學之科學的觀察與處理法，發生了一種革命。發見愈多，新的作品羣像之類不間斷地出現，其中有文獻上的或紀錄上的證據完全闕佚的，有的則很不確實，從前的組織系統多半是根據布里牛司或鮑桑尼亞士的記事而組成的，因而便多不能相容。這些品物要各各表明其本來的位置時，須有獨立的批判和與既知既定的別種遺品比較研究的必要，所以有時使傳統的分類法動搖，或生出一種新的小區分，乃至另外附加上一類。例如布龍所唱道的特殊的北希臘美術說便是。關於這點文獻上的旁證只有波斯戰爭時代在特沙里亞(Thessalia)有特列法奈士(Telephanes)這一位作家存在，存在他方面得到一個根據，是北希臘發見的若干浮彫表示着所謂‘巴斯陀索’(pastoso 柔軟)風的特殊的樣式。不過這個學說和相傳是我嶺普亞東破風的作家派邕尼沃士(Paionios)一發生關係時，便特別生出了疑問。而布龍自己也以為東破風是和小亞的衣沃尼亞美術有關係的，因而便次第沈默下去了。不過這個學說不是由文獻上的證據，寧是由樣式上與一般歷史的考察上生出的。

就這樣了無紀錄的新發見品次第出現了來，古文獻學的見解潛跡，新的樣式分析(Stilistische Analyse)代替了它

的地位。這個運動的指導者是海因里希·布龍（Heinrich Brunn。）他是最為自主獨立的研究家，富於感化力的教育者，因此他的影響也很偉大。就在近世美學裏的一樣，先認識那美術的形式（Kunstform）是研究的基礎。美術史即不外是追索這美術的形式之發展。這是以樣式分析作為研究的主要方法而適用的自然的結果。這種方法大體是得到正鵠的，在現今早已沒有人懷疑了。這個新研究法對於以前的方法完全不能相容，這樣式的考古學最為發達了的要賤視文獻的考古學，那是毫不足怪的¹。這一派的學者高唱着說：美術史研究上所緊要的只是美術作品的本身，傳說之類許多是經不得高等批評，全無價值的。但他們却沒有注意到自行切斷了所坐的樹枝。因為我們假如沒有一切文書的證據，我們怎麼能夠專靠樣式上的判斷作基礎以構成美術史呢？譬如米龍（Myron）的“投圓盤者”（Diskobolos），我們以兩個文獻的證據決定了的，這和專靠樣式分析的研究所招致的不確實處一相比較，便可知道。樣式上的判斷在那性質上當然是主觀的，隨批評家個人的想念而異，有時甚至由那人的知識或批評的日時也要生出變動。例如關於莪嶺普亞的破風羣像發表了無數的意見。又如布龍那樣有權威的學者以為繆痕的“菊士德”（Diomedes）從樣式上看來應屬於第四世

紀；而雷肯克(Laschke)，肯杜德涅志加(Studniczka)，虎特温格勒(Furtwangler)以為是第五世紀(不消說這後者是正確的。)又關於比例上(Proportion)有最精密的知識的加爾克曼(Kalkmann)，我們請看他把現今藏在羅馬特爾美博物館(Museo delle Terme)的表示着普拉克西特列士時代豔麗的樣式的傑作，蘇比亞珂(Subiaco)發見的青年像，說是‘證明’(nachzuweisen)了是波斯戰爭時代古拙的彫像。誤稱為“翁牟法樂斯的亞坡羅”(Omphalosapollon)的像，或以為是賴曷崙(Rhegion)的不達哥拉士(Pythagoras)之作(瓦爾德肯太因 Waldstein說)，或以為疑是貝沃洽(Boeotia)的加拉米司(Kalamis)這個想像的作家之作(孔采，虎特温格勒及其他之說)，或以為是珂林妥的加爾里馬珂士(Killimachos)之作(肯來伯爾 Schreiber說)。像這樣真是異說紛紜的。近代的繪畫怎樣地被好事家(virtuosi 即dilettantists)把它作者的姓名改了幾次，而且關於那真的作家迄無一定的意見可以得到，這是甚麼人都可以想到的罷，在這近代美術上比古代的作品更有不少便宜的條件，一方面毫無疑問的確實的作品也多數存在着，然其情勢猶然是這樣。所以結局只是各個批評家都以自己的意見信以為真而已。

在這兒創出一個特殊的研究法，在文獻上的證據上與

現存的遺作間想尋出一個妥協的，是亞多爾夫·虎特溫格勒 (Adolf Furtwangler)。據他的意見以為“羅馬時代的模作中是保存着由文化教養最優秀的時代的趣味與知識所選擇出的古典時代的傑作之選集。這些便是從古代最優秀最著名的作品選擇出來的。所以在這些模作中我們正可以尋求那劃出一個新時期，或者開闢出美術的新的進路，為文獻家所記錄了的傑作。”他就由這個假定出發，把今日殘存着的模作擬定於布里牛司及鮑桑尼亞士所提及的諸美術家，不僅把多數的作品歸為了諸大家之模作；像佛加奔 (Phokaea) 的特列芳奈士 (T. Lephanes)，或者是加拉米斯的弟子普拉克西亞士 (Praxias) 之類於文獻中罕見的不明瞭的作家，他也把魯多維奇 (Ludovisi) 家的“赫爾美士”或亞爾邦尼 (Albani) 家的“亞特奈”等重要的雕像擬定了。我們關於米龍的作品，最確實地知道有“投圓盤者”與“馬爾修亞士”，(Marsyas) 二像。虎特溫格勒襲用了摩勒里 (Morelli) 在美術史研究上應用過的個別作品觀察法，他把其他的作品也觀察了，要想闡明這位彫刻家的特質。其中有的例如“培爾修士” (Perseus) 全然表示着別殊的樣式；有的一見是稍稍有些華麗的樣式，但實際上並無何等特殊的性質，和我們所以為確實的出發點不相符合。如在加里馬珂士 (Kallimachos) 則

把非常不同的種種的樣式合而為一形成了一個令人不能摸捉的人格。在歐佛郎諾爾(Euphranor)，則要想得到何等確定的立脚地，殊屬困難。像這些細微的地方，在他的議論上常常有異論存在，但由他所作成的多數美術家的映像，在美術史上是認為確定不易的獲得品了。不過他的前提的本身在我看來却不敢說是正當。在我看來，今日所遺存着的古代彫刻之選擇與布里牛司所編纂的美術史和鮑桑尼亞士的希臘指南中所記的，究竟一致與否，尚屬疑問。而且羅馬共和政治的終末，或帝政時代的初期，即現存模作之大多數產出了的時代，羅馬人的趣味果真與此等著者所以為源泉的時代趣味相同與否，究竟誰個能夠斷呢？何況一刹那的嗜好，流行的風尚，於這些選擇上有怎樣的影響，我們完全不能知道。所以虎特溫格勒所依以為彫像的命名考定的基礎的本身不免曖昧，他所考定的之不確實性，和那確實性及蓋然性秤量起來，覺得還要大些。他所考定的多數例中，如認識了費底亞士作的“亞典那·寧牟尼亞”(Athena Lemnia)那樣有高度的確實性的很少。關於這項擬於後段尚有敘述。

因為樣式批判是主觀的，因而所發起的這種議論，我們假如暫且不提，由這種研究法使美術史完全開闢出一種新的見解，那是不能否認的。在文獻的傳說上有根據的便以為

是堅固，其實不過是在薄弱的根據上以薄弱的材料所造成的台棧而已；我們現在有的是形式與色彩豐麗的建築來代替這種台棧了。這座建築自然隨着時代的推移也有增修或改繕，或變更裝飾的必要。但那全體上可以說完全是堅固地建設成了的。以前在文獻的傳統之冥界如蒼白的幽靈一樣彷徨着的美術家之姿影現在由從事於發掘與研究的考古學者在那脈絡中有血液的注入，他們成爲有生命的存在，能夠和我們對話了。我們在下邊舉出若干事例來，說明這個進步的過程罷。

*

*

*

希臘的彫刻在美術史上得到最明顯的收獲。在第十八世紀，我們僅僅知道可以擬定於既知美術家的少數既定的作品。即“拉沃孔”“法爾奈日家的牡牛”及類似的作品之外，文克爾曼擬定了普拉克西特列士的“殺蜥蜴者”，危士孔豈認定了同彫刻家之作“克尼多士的亞佛羅季特”列沃夏勒士(Leochares)的“瓜尼美德士”(Ganimesdes)，白達士(Boedas)的“祈禱着的小兒”，歐提基德士(Eutychedes)的“提洽”(Tyche)，加爾羅·費雅(Carlo Fea)於一七八三年擬定了米龍的“投圓盤者”。其後長久沒有附加的，但到一八二一年安東尼沃·尼比(Antonio Nibby)有了重要的發見，那是把

“垂死的鬥士”(Sterbende Fechter, Dying Gladiator)像——拜翰以爲圓劇場中倒了的達基亞(Dakia)的鬥士曾以其不朽的詩句吟詠過的像——由他的面貌，毛髮，頸飾，楯牌等，考定爲布里牛司書中所見的亞它樂士(Attalos)與歐美奈士(Eumenes)王戰勝了隣國的強敵時，作爲記念，在培爾瓜蒙所建立的瓜拉特爾人(Galater)羣像模作中之一。由此說出發，與此手法，大理石相同的魯多維奇舊藏瓜拉特爾人羣像(今爲特爾美博物館之珍什)便立地闡明了。就這樣與由“拉沃孔”和“法爾奈日家之牡牛”所代表着的羅多士(Rhodos)派的彫刻相隨伴，培爾瓜蒙派的美術便被認識了。這兩者在長久的期間成爲了既知的希臘風(Hellenistisch)美術的全部。這‘希臘風’的一個名詞是一八三三年約翰·居士達夫·德羅衣仁(Johann Gustav Droysen)所開始命名的。

其後至十九世紀之中葉才有新的發見出現，多數作品的作家名也次第擬定了。這也表示了當時我們對於重要的美術家所有的知識是在怎樣的狀態。即是一八四九年在屈拉斯特危勒(Trastevere)有“亞坡克雪美諾士”(Apoxyomenos)發見，在當時發生了疑問，不知道是坡里克列安士(Polykleitos)派的作品，還是里西坡士(Lysippos)派的。但

不久有正確的見解通行於世——惟唱道此說的人不知道是
奕米爾·布勞恩 (Emil Braun)，還是別人，——這“亞坡克
雪美諾士”終於成爲了關於美術的大改革家里亞坡士的我們
的知識的基礎。其後一八五三年沃妥央以爲把里西坡士別種
作品的風味“凱羅士” (Kairos) 在嵌石細工中認出了，但其實
並不是嵌石細工，是中世初期的浮彫。又沃妥央在一八五〇年
早就想在現今多數殘留着的“亞馬膏” (Amazon) 像中，區別
出放在在奕非索士 (Ephesus) 的像的三種形式。但於坡里克列
妥士，費底亞士，克列西拉士 (Polykleitos, Phidias, Kresilas)
三位作家中，何像屬於何人，却有種種的異議提出。事實上
在一八五〇年代，這三位作家的特質尙未明瞭，所以還不能
確實的判別。

以樣式上的觀察爲主的彫刻的特質的區別，到五十年才
開始著手。一八五三年海因里胥·布龍認出當時藏在拉特
拉諾博物館的有鬚髯的沙諦爾 (Satyr) 像，誤被修復成持樂
器‘加斯達奈特’ (Kastanct) 在手而跳舞着的形式去了。他
以爲那其實是表現着由亞典奈女神投擊以笛而喫驚着的米
龍的“馬爾西亞士” (Marsyas)。布里牛司書中的記事，雅
典的古錢及現在已經喪失了的雅典的浮彫都於他的推定有所
旁證，在五年後布龍更以精到的樣式分析完全把它證確了。

就這樣米龍是由他的作品“投圓盤者”“與馬爾西亞士”把他特徵闡明了的最初的美術家。又一八五九年卡爾·布里德里克士已於拿坡里博物館所藏二人的競技者像中發見了“暴君殺害者”(Tyrannenmorder, Tyrannicides)，我們才於古拙時代的美術得到確實的智識。在這兒也是一個古錢和一個已經喪失了的浮彫成爲了確證的材料。其後樣式的觀察把它證明了。然而“暴君殺害者”有兩種羣像，一種是第六世紀終末安特諾爾(Antenor)所作，另一種是其後三十年克里曲士(Kritios)，奈雪特士(Nesiotes)合作的。拿坡里的不知道究竟是模仿的那一種。現在一般的意見大約以爲是後的一種。

比較這些更引起了重大的感動的，是同於一八五九年在雅典發見的未完成的小像。夏爾·魯諾爾曼(Charles Lenormant)以此小像擬定爲費底亞士作的“亞典那·巴爾特諾士”(Athena Parthenos)像。從來由種種的記事或疑似的模作使人推想到這個有名的傑作，已經約略得到了它的彷彿了；現在又由此像的發見，知道了這尊巨像具有嚴格的“建築的姿勢”(die ernste architektonische Haltung)，又知道了那附屬物的配置的可信據的形狀。這於將來研究的發展上得到確定的基礎。一八六五年亞列山得·孔采(Alex-

ander Conze)由當時牛通在史屈郎虎德卿(Lord Strangford)的地窖中所發見，後歸爲大英博物館所藏的大理石的模作，把這魯諾爾曼說確定了，並且有所補充。一八八〇年又發現了同亞典那像全部的更大的模作。一八八三年甘果爾夫·基舍里茨克(Gangolf Kieseritzky)於俄都聖比得堡發表了有華麗的頭飾的這女神頭部之黃金製的浮彫，接着便知道那爲世所熟知的維也納所藏亞斯巴雪士(Aspasios)的寶石彫刻是此女神像頭部之最佳的模寫。就這樣“巴爾特諾士”像的一切的細部都已次第的明瞭，而關於莪嶺普亞的采司像的我們的知識却十分貧弱，這實是可悲的事體。但我們由沃危爾白克(Johannes Overbeck)之賜，一八六五年至六年在哈德良帝時代的古錢之一上得以認識了它的形像，這是關於此像的唯一的記念物的證據。此外則只有完全靠着鮑桑尼亞士的記事了。像這樣，這費底亞士的兩個傑作由發見與現存的模作的比較，明瞭地把我們知識的進步說明了的好例，此外可以說是沒有。

一八六三年佛里德里克士把坡里克列安士(Polykleitos)的標準青年像“朵里佛樂士”(Doryphoros 持槍者)在拿坡里博物館之一像及其他中發見而確證了。又約略同時布龍也是懷抱着同樣的見解的。由是這亞爾哥斯的彫刻家之

堅實而多少單調的手法得到了確定，一八七一年赫爾畢肯 (Helbig) 便容易地在大英博物館藏品中，認識了有同樣形態的同為坡里克列妥士作的“甲都美諾士”(Diadumenos 打纏頭的) 像，這是牛通在危森購得的。布龍又於一八六七年證明了繆痕彫刻館中最優品之一的文克爾曼所謂“留珂特亞”(Leukothea)，即平和的女神以小的富神為其手腳的像，是普拉西特列士之父克菲索朵妥士 (Kephisodotos) 之作，“愛侖奈與布魯妥士”(Eirene und Plutos)。這又算發見了美術史上的另一個礎石。在一八五九年佛里德里克士已經認出此羣像的本質在石護小兒，接着是史特芳尼，肯達爾克，烏爾里克斯，沃維貝克等 (Stephani, Stark, Urlichs, Overbeck) 差不多同時以為是克菲索朵妥士的像，但是到了布龍才以繆痕古泉館中雅典貨幣為證據，把這個推測確定了。在這貨幣上剛好有這個羣像表現着，小的布魯妥司 (富神) 是由其寶角而知道的。還有這小兒像的其他的模作也發見了，愈見加添了證據。由是克菲索朵妥士的羣像便形成了費底亞士派的傳統與克菲索朵妥士之子普拉克西特列士的作品間的一個連鎖。

差不多和這同時，布龍把愛幾那 (Aegina) 神祠東西兩破風彫刻的樣式精細地考察了，區別了兩個時代的不同的

樣式，對於古拙時代的知識作了重大的貢獻。西破風是古的保守的樣式，而東破風則稍稍晚出，有新的精神侵入在舊時硬拙的形式裏面。布龍的幸福的發見之最後一個，是把一五一四年羅馬所發見，其後分散在各處博物館的半等身的彫像多數，在一八七〇年證明了是亞它樂士王奉獻於雅典‘亞克羅坡里司’上的四個羣像的遺物。表現着巨人與亞馬菴 (Amazon) 的戰爭，馬拉通 (Marathon) 之戰，及亞它樂士王征服了瓜拉特亞人得到勝利時的各個羣像，都各各有殘物發見，樣式與培爾瓜蒙的彫刻一致。就這樣由於誤解了鮑桑尼亞士的結果所生出的種種疑問，不消說由這個發見便立地沈默了。

以上大抵是對於久已知道的作品，把那作家闡明了的全體的經過。然而同時新發見的時代終竟到來了。在莪嶺普亞發掘的當初(一八七五年)，派邕尼沃司 (Paionios) 的勝利女神像 (Nike) 發見；二年後普拉克西特列士的“赫爾美士”現出。對於這兩者在前章(第六章)已經和關於它們所生起的各問題一共敘述了。在這兒只須附加一句的，是奔米爾·布勞恩特別注眼到百爾費得來的“安丁諾烏士” (Antinous) 像的上體的笨重的形式，他以爲這是赫爾美士的兄弟，想在坡里克列安士的作品中認出它的連絡。關於普拉克

西特列士還有可說的，是一八八三年居士它夫·虎羹爾 (Gustave Fougères) 在曼丁奈亞 (Mantineia) 發見了由這作家之手所成的羣像的基臺，那上面所有的“竊息”(Muse) 女神的浮彫，關於普拉克西特列士的衣紋手法上，賦與了新的光明。本多爾夫 (Benndorf) 與虎特溫格勒兩人也差不多與此同時以爲弈累幾司 (Eleusis) 發見的有波狀捲髮的美的青年頭首，表現的是黃泉之神歐布列烏司 (Eubouleus)。曷古·凱貝爾 (Georg Kaibel) 由記錄上，確切地證明了那是普拉克西特列士之作。又虎特溫格勒一八九三年以爲在培特渥司 (Petworth) 家藏品中的亞佛樂季特的頭首上，發見出這位作家的原作。

普拉克西特列士的美術家的風姿，以前朦朧地差不多和幻影一樣的，現在次第鮮明了起來。而和此相反的，是他的先輩史珂伯士 (Skopas)，幸福長久不會向他微笑。牛通於一八六七年於‘冒索留牟’ (Mausoleum) 廟的東側即相傳是史珂伯士作的側面，發見了浮彫帶的連絡着的三石。他以爲是這作家之物，但那並不是根據於何等精確的樣式分析的。所以到了一八八二年布龍於充分的研究之結果，由一般的基礎上信以爲是史珂伯士之作，多數的學者也就贊成了。一八八〇年更於特曷亞 (Tegea) 發見出史珂伯士作的破風遺

物，加瓦甲士 (Kauvadias) 與屈羅衣 (Treu) 把史珂伯士的特質闡明了，特別是屈羅衣，他正確地主張着是與冒索留牟浮彫石板有連絡的。在這基礎之上，法爾奈爾氏 (L. R. Farnell) 於一八八六年；波妥·曷列夫 (Botho Graf) 於八九年；把史珂伯士的特質確定成了功，更在其他多數的各作品中也去追索他，終於把他的樣式頗算確實地使我們得以知道了。又近時曷古·屈羅衣 (Georg Treu) 把那有名的“狂亂的美那德”(Rasende Manade) 之模作考定了，在此又另外加上了一例。

與史珂伯士一同從事於“冒索留牟”的建築裝飾的其他三人的美術家，即西側的列沃夏勒士 (Leochares)，南側的迭摩太沃士 (Timotheos)，北側的布呂雅克西士 (Bryaxis) 中，我最初遇着的是迭摩太沃士，是他的奔丕道羅司 (Epidauros) 的醫神亞司克列票司祠的彫刻。包爾·虎加 (Paul Foucart) 於一八九〇年由種種文獻上的記事，把這些作品歸爲了迭摩太沃士之作。這些作品的衣紋手法怎樣也很纖麗，使佛郎池·文特爾 (Franz Winter) 於一八九四年屢屢把模造的列達 (Leda) 像歸爲他的制作。羅馬巴拉迭諾丘上的奧士穌士祠中安置着的亞爾特米士像，一九〇〇年亞美隆曷 (Walther Amelung) 在一個浮彫上認識了。布呂·雅克

西士之名於一八九一年雅典發見的一個彫像的基礎上刻着的，和“冒索留牟”北側一樣，布呂雅克西士，是迴付在最不重要的地方，這好像是因爲他的創造力有不足之處的原故。但儘管是那樣，北側發見的波斯騎士像在“冒索留牟”彫刻中是尤優者之一。布呂雅克西士在古代傳說上博得聲名，可知也是並非無故。只是比這更可疑的，是屬於史珂伯士作的東側的最重要的石板中，那非常美好的浮彫或“愁婦的石棺”(Sarkophag der Klagefrauen)上的浮彫，都歸爲了他的制作。又文特爾氏於有名的列沃夏勒士的“甘尼美德”(Ganymede)與“亞坡羅·百爾費德來”(Apollo Belvedere)之間發見出類似，一八九二年把後者歸爲了這精神充足的作家之物。這個意見爲一般所承認了。最後冒索樂士(Mausolos)與亞爾特米西亞(Artemisia)的像，及四馬戰車之遺物現今是認爲“冒索留牟”的建築家，同時是第五位的彫刻家的不齊沃士(Pythios)之作品的。

再就近時發掘的結果，作者已考定了的數例敘述如下。特沃朶爾·沃摩爾於一八七九年在德羅司島發見的最古拙的尼克飛跳像。當時的人以爲是屬於那同時發見的一個台基，有凱沃司生的古亞爾克爾摩士(Archermos) 記銘的。這雖然不確，但也使我們回到這位美術家於希臘美術中開始

收入飛躍的形像的彫刻的幼年。不久之間，空中便以類似的飛躍的有翼像充滿了。——一八八六年雅典城山發見當時，云係最完好地保存着的古拙的婦女立像（第九章參照），由多數破片差不多完全地復原了，大約是美術家安特諾爾（Antenor）之作。由這個像的關係，我們把‘暴君殺害者’（Tyrannicide）的古的一個羣像的作者也知道了。這雖然還是未脫衣沃尼亞派的影響的他少年時代的作品，但已經表示着有凌駕在他的師匠之上的手腕。——一八八四年出現的有柏拉圖（Platon）之名的平凡的柱像，給了一個機會，使文特爾把亞迭加生的寫實作家西郎尼甞（Silanion）的名字闡明了。——一八八九年里珂蘇拉（Lykosura）地方的加瓦甲士氏的發掘，已如上述，是使我們失望了的。那因為是證明了美舍尼亞（Messenia）的彫刻家達摩封（Damophon），在前想着的是與史珂伯士及普拉克西特列士同時代的人，原來才屬於二世紀頃的後代。技術上雖不凡庸，但並不是特別傑出的美術家。——一八九一年特貝列河淺濶之際，發見了多數的彫像破片；從那裏面把現今藏在特爾美博物館的亞坡羅像復原了。這個像多少還有點古拙的地方，但是是有可驚的魅力的。培特森（Petersen）以為是費底亞士青年時代之作，此說為一般所承認了。——弈非索司的發掘於多

數其他的雕像之外，有一個美的“亞坡克雪美諾士”出土。這個雕像立地被鑒定為第四世紀之物了。但是比這還在前，在弈非索司有一個彫像的台座發見，上有坡里克列妥士之孫岱達樂士(Iaidalos)的美術家之名。一方面在布里留士書中又有岱達樂士的“亞坡克雪美諾士”像的記述。在這個前提之上，一九〇二年佛里德里胥·皓日爾 (Friedrich Hauser) 便決定了那個發見像不外就是這個。這個彫像是受了亞迭加派的影響的培羅朋奈索司彫刻，大概是最可信的。因為那表示着是坡里克列妥士派的後裔。在安迭基特拉 (Antikythera) 發見中的主要像也表現着與此同樣的傾向。——最後一九〇三年，於培爾瓜蒙的發掘所出土的有鬚髯的柱像，由其記銘知是亞爾加美奈士作的“門前的赫爾美士” (Hermos vor dem Tore)，即雅典城山的“儀門之赫爾美士” (Hermes Propylaios) 的模作。此像的頭首由其他多數的模造是已經知道了的，其不失為佳作者於古拙的樣式化的形式之中表示着很有生氣的風貌。良好的模作雖是沒有，然而以這後者便可以想是那更優美而完全有不同的技術的費底亞士的高足，他的繼承者的亞爾加美奈士嗎？或者還可以看為是那僅有漠然的傳記的古時的亞爾加美奈士呢？這樣一來那嶺普亞西破風的作者問題便會再起來了。新的發見，就是這

樣才獲得了一箇的知識，而同時又提出新的疑問。

像這亞爾加美奈士有兩人的問題，決不是唯一的一例。希臘人在同一家族中，孫襲祖父之名，是一般的慣習。美術家的家族中同樣的職業子孫代代繼承，也最是應該有的。我們由確實的記錄知道有同名爲坡里克列妥士的彫刻家二人，同名爲克菲索朵妥士 (Kephisodots) 的二人，又同名爲亞里司太德士 (Aristeides) 的有二人的畫家。所以所傳的作品是應歸之於祖或孫，在決定上頗感困難。就在亞里司太德士的一例，那著名的美術家，即“特貝司的亞里司太德士”到底是那祖父（我自己確信是這一位）還是孫子，到現在尚未決定。同樣的議論在普拉克西特列士那樣的大名上也發生了。我們由記錄上看來，知道有屬於後代的同名的美術家存在。一八七一年沃安·本多爾夫主張着於德摩司特奈士時代有名的彫刻家之外，更有在第五世紀的一位古的普拉克西特列士存在。此說惹起了疑問，但我自己是確信着此說的正當的。有的極端論者從薄弱的根據上想以他爲基蒙時代的人，但是平靜的判斷容許他是出於費底亞士之後的培羅朋奈索士戰爭時期的人物。這個年代觀是把他認爲老克菲索朵妥士之父，而是與他同名的傑出的孫子的祖父。著名的人名往往把比他不著名的人們併吞了的事例，在傳說上是

屢見不鮮的。

西克邕生的與比迭尼亞(Bithynia)生的兩位岱達樂士(Daidalos)的存在說,自一八九七年特沃朶爾·賴拿克(Theodor Reinach)發見了比迭尼亞生的一位的真名是朶衣達爾舍士(Doidalses)以來,便已消滅了。和此同樣使世人驚愕了的確說,是一九〇六年賽米爾·賴霄(Emil Reisch)把美術家加拉米士(Kalamis)之名闡明了。這從來苦於得不着它的鮮明的形像的,原來才是屬於極懸異的時代的兩位美術家相混同了的原故。在先的加拉米士,是在基蒙時代有名,屬於古拙時代美術史中的人物。然而在後的加拉米士,則是比他更要偉大的美術家,是爲布里牛士所知道的二人中之一;但直到最近都沒人知道他是與史珂伯士及普拉克西特列士同時代的人。就這樣大的辨別力在這兒也把我們的知識範圍擴張了。——普拉克西亞士(Praxias)和安德羅司特奈士(Androsthene)是加拉米士的弟子,我們在前面已經敘述過(第六節參照)。——有人以爲這是鮑桑尼亞士的誤解的,——到現在他們是以德爾菲神廟彫刻的作者而確保其傳統的位置了。

但是我們應該再回到重要的作品與其作者的認識的話頭上來。對於從來久已知道的作品,考索其作者的嘗試,我

們再舉出二三的事例。關於“百爾費德來的亞坡羅”是已經敘述過的。一八九三年我把培爾瓜蒙發見的二三彫像擬定在美術家奔丕哥諾士 (Epigonos) 的名下了，這是在培爾瓜蒙發掘之際才由記錄證明了的。又如英雄羅郎德 (Roland) 一樣把他的喇叭放在體側的“垂死的瓜里亞人”，我認定了那是布里牛士書中記述的成於此作者之手的特出的 (hervorragend) 喇叭手。同年，虎特温格勒提出了他的關於“寧牟諾士的亞典那” (Athena Lemnia) 的卓越的結論，這已在前面敘述過。我們由古的記錄，知道這亞典那特別有名，又知道她的盔是放在女神的體側，面貌的輪廓，柔軟的兩頰與美的鼻準特別博得了嘆賞的。多數的論者，特別是布克胥太因，認定此像表示着費底亞士的作風，那最好的摸作是藏在獨列司登博物館的。而布克胥太因更曾經說到這像便是無盔的“寧牟諾士的亞典那”了。獨列司登的兩箇模造，如在大的彫像中所屢見的一樣，頭首是另外做來插在軀體上的。其中一像的頭首全然與像爲別物，另一像的頭首頸部與顏面確是本來的，其後頭部與盔則是屬於後世的修補。而亞丹牟·佛拉胥 (Adam Flasch) 以爲此後者頭部的原形，可以認爲是在波羅尼亞 (Bologna) 的優秀的頭首。這波羅尼亞的頭首之爲傑作，是一切的人所承認的。那所表現的究竟是甚麼有

種種的提說。或以爲是青年。或以爲是亞馬菴。或竟以爲是亞典那。然而虎特温格勒把獨列司登的第一像錯誤的頭首取下，把波羅尼亞頭首的複製插上去的時候（本是做就成插入式的），兩者完全吻合。這本來是屬於一物的，便毫無可疑的餘地了。就這樣，凡是沒有成見的人，誰個都會承認這兒是把費底亞士的古像復活了。那沒有戴盔的頭首令人推想到寧牟諾士婦人。只是那把頭向着一方注視着的姿勢，却還須要說明。關於這項，虎特温格勒也發見了它的解決。在古的寶石彫刻上，屢屢有這“寧牟諾士的亞典那”像表現着，由那兒看來，女神是把右手舉起，持着盔凝視着的。這實在有點過於嚴肅，就這樣把屬於“巴爾特弄”時代的費底亞士最優秀的作品之一發見了，而且同時是由有價值的模造的頭首把大彫刻的這一方面的造詣闡明了的一個實例。最後一九〇二年史都德涅志加(Studnizska)把羅馬瓦倫丁奈爾里宮邸(Palazzo Valentinelli)所藏的培爾修士(Perseus)的頭與奇妙地振着的姿勢“菊美德”(Diomed)的軀像結合了。這個頭首虎特温格勒想以爲是米龍的培爾修士，但在我看來覺得是錯誤。但假如在這個像裏，我們於從來僅在寶石彫刻或古錢上所知道的以外，又得闡明了這有名的作者之一作品時，那真可說是最幸福的事體罷。還有在這一方面所着

手的一個研究，是一九〇七年封·都恩(Fr. von Duhn)在一半憑漫了的駁者像的記銘中，認出了與不達哥拉士(Pythagoras)的四馬戰車有關係。

過去半世紀間，樣式分析與新發見(不必是由地中的新收獲，就是日常在博物館中的也是)相隨伴，使多數作者的形影躍動在我們的眼前，以上諸例很足以表明這個經過了。例如歐佛拉諾爾(Euphranor)那樣不幸的作者，到現在都還在一切假說之中彷徨，比較起來，真特別痛切地感覺着這個對照。但是我們更進了一步，在另一方面由新發見之助，於某個作者或作品中闡明了“他們的發展的各種階段。”

在這一方面的最初的研究是先在“巴爾特弄”做成的。我們由古代的史料知道費底亞士作的金象牙像是四三八年昇坐的。所以無論怎樣那建築是當得在這一年本質地已經成立了。然而東間板的浮彫，由確實的證憑，知道不是先嵌板而後彫刻，是先把浮彫完成之後然後安置的。這些的成就至少是應該在四四〇年前後。是這樣，則東間板的浮彫不僅在“巴爾特弄”裝飾彫刻中為最古，其樣式亦足以決定這個結論。但這建築是何時著手的，又在四三八年其結構是否全然完成，關於這些問題，直到奎勒爾(一八七九年Ulrich Köhler)及雷肖克(一八八一年Georg Loeschke)把屬於“巴

爾特弄”的有建築的記銘的石片發見，知道了那建築的年月前後綿互到十四年以上的時候，一直都全在黑暗裏面。由這碑銘看來，四四七年是“巴爾特弄”建築開始之年，到那落成的時日僅僅九年而已。然而“巴爾特弄”的實際上的工程到四三二年大戰爭的開始，差不多都還是繼續着的，這由記銘可以證明。即是這四三八年以後的五年間是那大破風彫刻安置的期間（記錄中也說到了這破風上來）。有名浮彫帶之全部或一部也應該是在這期間彫刻在那壁面上的。浮彫帶不是由一人之手，是由多數不同的人手所作成的。那全部的樣式的水準，比最優秀的束間板的樣式還要優秀得許多。破風羣像則反是，那兒有種種的差異，由顯着的硬拙的手法至最高的完成；又呈着種種的變化，由學院風的規整至自由發揮出個人的特徵而充滿着生命感覺的。所以束間板大約是先在四十年代作成，浮彫帶在三十年代的初頭，破風羣像則當在費底亞士死後或其離去雅典以後（四三八年）由其弟子門所作成的。這點大約很正確。然而就像一般的人一樣，立即把這來做基準，以鑑賞同時代的一切的彫刻，而判定其年代，究竟可不可以呢？這在論費底亞士一派的作品，或受了他的感化的人們的作品的時候，大約是可以的。而然在一切同時代的美術，否，就僅在亞迭加的美術，要守着這樣的年代

觀的桎梏，那是把我們事實上得來經驗蔑視了。我們每每愛以手中僅少的傳說的斷片，把美術地活動着的一個時代中豐富多樣的各種自主的運動視若無視，而形成一個非常狹隘的觀念。我們又有一種習氣，愛把歷史之自由的進路一概用形式來規範，想把箇箇的發展看成一個有規律的進行。然而把實際的世界來一看，我們可以知道一切的發展中多含着不合理的分子，就是一個人的美術家的徑路，要看出由不完全向完全的這種規整的進行，困難的時候都是很多的。

我們於少數的美術家可以把這種發展變化的過程明瞭地看出。安特諾爾 (Antenor) 雖是屬於衣沃尼亞派的，後年受了朶里亞的感化，這是已經敘述過的。關於坡里克列妥士，我們最先由“朶里佛樂士” (Doryphoros) 像知道他的爲人，這尊像對於古代的人成爲了他的樣式的軌範。然而在裴嶺普亞發見了有坡里克列士銘記的彫像的臺座不少。臺座上在那表面留有附著過銅像的痕跡，由此可以知道那兩足的位置。其中的一箇表示看競走勝了的男子的足跡，有基尼斯珂司 (Kyniskos) 之名記錄着。這與鮑桑尼亞士的記事符合。一八九二年馬克西牟·阿里尼庸 (Maxime Collignon) 以爲這基尼斯珂司可以在大英博物館的有坡里克列妥士的作風男子像中認出。威根·培特森 (Eugen Petersen) 把倫敦的

像足的位置（左足用力以其全蹠蹬着，右足輕向後方曳出，只把趾尖着地），和我嶺普亞的臺座的足跡比較，完全若合符節。但是這男子像和“朶里佛樂士”及其類似品比較起來更加表現着快活的精神，而坡里克列妥士壯年的從前乃至以為是他一生中的那種方正的（quadrate）形式和運動，也十分稀薄。所以“朶里佛樂士”也好像可以說是這位作家的尙未充分發展時的樣式。然而非常有興味的，是一九〇〇年卡爾·羅伯特（Carl Robert）在最近埃及發見的‘貝葉書’中發見了競走優勝者的人名表，看見其中的基尼斯珂司是四六〇年的優勝者；因而表現這位優勝者的像應該是坡里克列妥士一代中最初之物。所以我們應該在這像裏面認出坡里克列妥士壯年的樣式，從這兒漸次前進纔成為了表示他的準繩的堅實的規整與兵士的形像。虎特溫格勒一八九三年把那從來以為是屬於亞迭加流派的加塞爾（Kassel）的一個頭首，從那輪廓，表情，頭髮等看來，他以為是甲都美諾士（Diadumenos）的頭首，那已經證明了是表示着坡里克列妥士的普通的樣式的。據柏拉圖告訴我們的，坡里克列妥士在他三十年代暫時在雅典住過。所以如像上面所述他的後期的作品裏，確有亞迭加流的感化可以看出。又可以屬於這後期的作品的，有亞爾哥司的赫拉神祠的赫拉（四二三年以

後)。這赫拉的頭首長期間搜索的結果，在亞爾哥司貨帶上表現着的，幸好於一九〇一年由查里士·瓦爾德胥太因(Charles Waldstein)在大英博物館所藏品中發見了。

其次，史珂伯士也是可以 and 坡里克列妥士比較的。我們在一八八〇年在特葛亞(Tegea)神祠的破風羣像遺物中，才把他確實認出了。這些遺物和那神祠全體都是他少壯時(三九五年以後)的作品，無疑地表示着塔羅明奈索士派的特徵。他的父親亞里斯丹德樂士(Aristandros)是巴羅司島產的，但是在斯巴達做工作。我們一把他的樣式知道了，他的其他的作品也就認識了。例如美列亞曷樂士(Meleagros)，又或如郎芝唐(Lansdown)家的赫拉克列士之類便是。這些作品和史珂伯士在亞迭加長久做過工作的可信的傳說相應，我們在他造像的比例上可以認出坡里克列妥士的影響，而同時也證明了亞迭加式傾向的存在。這史珂伯士所受的亞迭加的影響，例如於感動人的作品“衣里索司發見的摹浮彫”(Grabrolier von Ilissos)上明白地可以認出；在“亞克羅坡里士”發見的優秀的女子的頭首上，還表現得更為鮮明。郎牟奴司(Rhamunus)發見的巴拉齊諾風的亞坡羅(Apollo Kitharodes)，也同樣表示着亞迭加的感化。一九〇〇年亞美隆曷在費冷翠所藏的一像中也認出了，而且在這最後的一

像中，我們還把史珂伯士衣紋的手法闡明了出來。最後我們還認出了史珂伯士在“冒索留牟”的浮彫中。於儕輩間特出一頭地，表示着意匠的豐富與大膽，而且一方面還表現着他的手法的纖巧。在史珂伯士的這些作品上應該附加上去的，怕是最近發見的“狂亂的美那德”罷。這是古代人以為感情激越方面的最優秀的作品。

里西坡士的樣式上進展的痕跡得以知道了的，寧是屬於最近的事。“亞坡克雪美諾士”(Apoxyomenos)在一八四九年發見了以來，被人視為把他的樣式在各方面都表示到了的規範的作品。魯德維奇的坐着的亞勒士(Ares)，因為全然表現着樣式上同樣的特徵，已於一八五三年由威爾加認為是屬於里西坡士一派的作品。然而這一般地承認了的見解，到一八九二年亞丹牟·佛拉胥在繆痕所藏稍稍良好地保存着的一個頭首上，把現在逐漸知道了的史珂伯士樣式的明確的特徵認識了時，便很見動搖了。那全體儘管有里西坡士的作風存在，但一部分人以為這是相傳在哈里加爾那索士的史珂伯士的“亞勒士”。但到一八九九年由弈里胥·普羅衣訥(Erich Preuner)之賢明而幸福的發見，這個啞謎得到了解決。即於德爾菲的發掘，一八九七年有表現特沙里亞君侯家族的大理石像之一羣出土，其中有亞幾亞士(Agias)的

像，在這兒有詩的記銘記述着在競技中得了優勝。普羅衣訥根據史它客堡的書，證明了亞幾亞士的故鄉法爾沙列司（Pharsalos）發見的臺座上有和這同樣的詩句，又那像的作者也證明了是里西坡士。就這樣我們知道德爾菲發見的保存良好的像是模仿里西坡士作品之一的，而且還是他少壯時代（三四〇頃）之作。後年的里西坡士的作風在那身體的姿勢態度上可以看出。那上體還有幾分笨重，可以想見坡里克列妥士的傳統。那面貌明明表示着史珂伯士的樣式。因為這樣，我們是否可以和伯爾西·瓜德訥（Percy Gardner）一樣，把關於里西坡士的從來的見解全盤丟去，把“亞坡克雪美諾士”否定了呢？我想這以坡里克列妥士與自然為師的里西坡士，在他的少時或許也學過前輩的巨匠史珂伯士的，這樣怕要更近情理罷？他後來不消說是把這一切的影響脫掉，一意以自然為師了。這個見解對於其他的作品，即表示着同樣的過渡狀態的郎芝唐家的赫拉克列士，也給與了解釋的路徑。總而言之有千五百尊的彫像相傳是他的作品的美術家，特別如像里西坡士這樣的巨匠，始終固定在同一的立腳地上，那是所不能想像的事體。

以上諸例表示我們對於美術家的認識進步，這都是最近二三十年間的結果；又由將來陸續的發見與研究，於美術

家箇箇的發展歷史定會有新的生命不間斷地賦與的。而這是對於新世紀的，希望葱龍的問題。

*

*

*

在繪畫方面也有同樣的努力，那是自明的道理。在這兒是亞迭加陶畫 (Vasenmalerei) 爲其出發點的，因爲希臘繪畫之連續的順序只有在這陶畫上才能夠看出。至於那年代的順序，一般是認爲由黑花 (Schwarzfigurige) 轉移到紅花 (Rotfigurige) 的。由“亞克羅坡里司”上的單獨發見，紅花的在波斯戰爭 (四八〇年) 以前已經存在，不過大體上這種彩陶是基蒙時代以後，在第四世紀間通行着的。文克爾曼把這兩者分爲嚴肅式 (Strenge Stil) 與美麗式 (Schöne Stil)，在年代上也有分別。但是關於這些陶器的作者 (與其彩畫的筆者之姓名，則沒有甚麼人注意。到第六十年代我自己講美術史的時候，指摘出了美術的發展史上最重要的或者有特徵的陶畫家之名，而我的同僚中有人擺頭，我現在都還記得。

然而一八七九年克來因 (Klein) 的“歐佛羅尼沃司” (Euphronios) 的著作出現了。這書以陶畫家若干作品上的樣式與畫材上的研究爲本，把他們美術的個性證明了出來，他們的人格與其作品上的關係發生了連絡，表明了這種美

術品上的特殊的發達。我們在這兒才開始看見雅典陶工區 (Kerameikos) 的鮮明的狀況。我們看見那大的陶器店，那美的小兒與青年的儀度，那有時又有酒和女子連歌聲都可以聽見的歡樂的生活，那連赫雪朵士 (Hesiodos) 都把它歌詠了出來的陶工的職業的嫉妬。歐迭米德士 (Euthymides) 是有進取的氣象的畫家，但寧是舊派的人物。他在一個陶器上題說這回的畫是連歐佛羅尼沃司也畫不出的，在別一器皿上他自己喝采地題着“好極了”(bravo)。又在另一種器皿上題着“歌妓 (Hetaira) 爲他舉了祝杯。”像這樣的自我廣告，在當時也早就存在着的。克來因是分成兩個時代：舊的是由黑花轉移到紅花的過渡期，“賽不克特妥士 (Epiktetos) 一派”，新的是與歐迭米德士那樣舊派的畫家對立，主於是在歐佛羅尼沃司周圍的人們。歐佛羅尼沃司的作品的八例傳存到我們現在。他的作風的次第發展的情形可以看出。他的弟子們及流派中有名的是布里哥斯 (Brygos)，賢隆 (Hieron)，及都里士 (Douris)。克來因把這雅典陶畫的開放時代，依照普通的見解，定爲了基蒙時代。

但是八十年代雅典的城山發掘了。從四八〇年波斯人破壞以前的堆積物所謂“波斯人的灰燼”(Perserschutt)中，由歐佛羅尼沃司，賢隆等之手所成的陶器破片出現了。而且

還有一個大理石的臺座，上有“陶工歐佛羅尼沃司”以其財產的十分之一作此奉獻云云的銘文的。於是不僅是歐佛羅尼沃司，就是比他年青的賢隆的年代也明白地可以追溯到波斯戰爭以前。假如這個陶畫的新運動的序幕時期更可以向前提上去時，那應該是提到暴君希不亞士（Hippias）的時代，即在五百十年以前。這是因為陶畫家們作為美少年屢屢在他們的作品上表記着的人名，有許多和暴君身邊的少年們的名字相一致的原故。就這樣彩陶的全年代差不多不能不提前到半世紀。

以上許多的發見中不僅是使一個年代觀生了變化，一石的移動那怎麼也是不能不更向那周圍波動的。紅花陶畫最初的十年實在就是美術上亞迭加精神之完全的開放。於其描法，物象及構圖均表示着脫出了古拙時代的美術的拘束。又由這“亞克羅坡里司”的發掘，當時的亞迭加彫刻也出現到我們的眼前。兩相比較起來，這同樣的新的精神之一部在彫刻方面也可以認出。但是新的傾向在陶畫中表現得更自由，更強烈的。然而陶器上的彩畫畢竟只是工藝畫而已。所以這個過渡期中的開放的傾向，在我們現在已經不能看見的真正的繪畫的大美術中是怎樣的浩大，那是很可以想見的。而且在這兒我們可以想到的，是希臘的繪畫比彫刻的

發達還要早一步。這是我在一八八四年“亞克羅坡里司”發掘以前所唱道出的真理，然而在當時却差不多沒有一個人肯信。但或者這僅是孤立的或偶然的現象罷？威爾加(Welcker)的時候，即一八三八年以來，費底亞士是很受了比他稍早的坡里昂諾安士的影響的這種思想便漸漸得到勢力了。又希臘繪畫，在培羅朋奈索司戰爭時分，是經驗着一個過渡期的大革命，即是由壁畫的手法與壁面上的歷史的構圖，轉變為有明暗的氣韻(Tempera)與由建築離開了的畫架上的繪畫。這個變化在緩慢的彫刻界也徐徐地顯現出來了。世人一傾向到希臘風時代的美術的研究以後，在這個時代一切的美術都為繪畫的見解所支配，即如彫刻也成為繪畫的而想現出錯覺的效果；這是誰人都相信的。就這樣我們可以知道，就在最古的時代，繪畫的進步也是比彫刻那樣很要受材料與其麻煩的手法之拘束的技術還要早，因而在希臘全美術史中站在指導地位的美術是繪畫，而不是我們所熟知的彫刻。假如在希臘美術裏面不僅把彫刻從建築分離，而且還把它和這樣指導着它的繪畫分離了的時候，那等於是把希臘美術全幅的畫圖扯碎了的一樣。

把古的“嚴肅”式繪畫追溯到波斯戰爭以前，那必然的結果是在別的種類上也生出了影響。即是在這以後的陶

畫的各階段也不能不同時把時代提前。卡爾·羅伯爾特(Carl Robert)於一八八二年把一類的陶畫從別的區別了出來，這主於是有大的構圖，有多數的人物立在不固定的地面上；那運動及一一人物的相貌是想表現着特殊的鮮明的性質的。這以上的諸點便明明是我們對於坡里曷諾妥士的繪畫所知道的性質。羅伯爾特的推測，以為這些陶畫是應該歸於坡里曷諾妥士的影響，這差不多是一般學界所承認的，他想把那已經失了的坡里曷諾妥士的構圖復原。關於這層我們多少是有點詳細的文獻的記事的，但由此等彩陶才直觀地得以再現出來，而他由此想以證明他的學說。坡里曷諾妥士是於基蒙時代與培里克列士的初期，在雅典活動過的畫家。所以由他的繪畫所影響了的這種工藝品，應當的略是第五世紀中葉之物。假如陶畫上繼後的發展是表印有費底亞士的真肅而有威嚴的特徵，但那所受的很少是如像一八八五年佛郎芝·文特爾(Franz Winter)所說的，費底亞士的直接的影響，倒應該是歸之於別一種勢力，即是現在雖不能看見，而在彫刻與陶畫上大有影響的繪畫的大美術。這個見解最簡明地說明了下面一個事實的理由，便是“巴爾特弄”的束間浮彫有兩箇為什麼與這時代的一箇磁瓶有同樣的構圖(赫侖得到亞佛樂季德與愛樂司的幫助，在亞典那之旁祈求

保護，免受美奈拉沃士的迫害)。稍有不同的，只是在這瓶上畫有亞佛樂季德的親信者派妥 (Peitho) 之像，而在束間板上則只表現着美奈拉沃士的平凡的友人。

在培里克列士時代開始的新的板上繪畫對於陶器畫師給與了感化，使他們在白質上以纖麗的色彩作圖，或採取從來所不會使用的色彩使描寫的變化多樣化了。但是這個嘗試，從陶畫上的天然的制限上看來，只好說完全是失敗了。四一三年雅典在西拉克沙招了大敗，這使亞迭加陶器向意大利輸出的大的販路破滅了(據虎特温格勒說：這項貿易大約是培里克列士的殖民楚略衣 Thurioi 人所經營着的)，使雅典陶工區失掉了最良的市場。由是達侖杜牟 (Tarentum) 便起來代替了雅典的地位，作出多彩的陶畫，大英博物館所藏的有培列烏司 (Pelous) 與特奇斯 (Thetis) 圖的那樣美的陶器也就出現了。但是這達侖杜牟製作品，構圖是稍稍生硬而彩色華麗，借荷拉丘士 (Horatius) 的話來說，兩者之間有亞迭加貨幣與亞布里亞—魯康尼亞 (Apulia-Lucania) 的疑似錢那樣的差異。

就這樣在這一方面的新發見與銳利的研究法，在繪畫的歷史上帶來了顯著的變動。

*

*

*

在建築上關於古代建築得到緻密而徹底的知識，且達到了那技術的方面；關於那樣式上的分類可以成爲問題的比較不多。例如雅典的建築從亞克羅坡里司的石灰岩轉移到畢留司產的石灰岩，更轉移到雅典附近的角蠻岩，由其作爲材料用的石材在現存的古代建築中可以知道那是依着怎樣的年代的順序（在彫刻上也由‘坡羅司’石而修美妥士產，而巴樂司產，而彭特里孔產大理石的順序，材料是依着年代而變化的）。還是一見很不重要的品物，例如把建築的石材互相結合的釦釘，那形式也隨着時代變化，在決定建築物的年代上有所幫助。由這釦釘的形式證明了加爾府(Carfu)島上的一座建築(加爾達基 Kardaki 或加爾達曲 Cardacchio)僅是希臘風時代之物，雖然惹牟倍爾及其他的人以爲它是很古。不過這樣的事情畢竟只能作爲我們研究的補助而已，我們在下邊最好把新的發見在重要的問題上全然導引到一個新的方面的二三例舉示出來。

兌培爾德(Dorpfeld)在屈羅亞與齊林司的遺墟，發見了住宅的壁面只是在基礎上的一部分是石造，在上方是日晒磚所砌成，就和今日在希臘所見的一樣，而加上面更縱橫附架着樑木以謀更加一倍的鞏固。這種建築法在我嶺普亞的赫拉神祠中也可以看出(第六章參照)。在這兒的基礎上

只有最下的礎石 (Orthostates) 還殘留着，壁面全部因受雨露之故已化爲泥土而覆被在上面。這礎石無疑地是爲日晒磚防受地面濕氣而設，至於他的部分則由漆灰與屋簷保護。壁端繃出的部分 (torus) 與支持日晒磚壁的直立的木桁的痕跡實際上是發見了的，據鮑桑尼亞士告訴我們的話：在紀元後第二世紀，赫拉祠的後室的一柱是木造的。由是生出了一個結論，便是神祠全部在前都是木柱，就給荷默詩篇中所記載的及米克奈的柱是一樣。這個事實由該祠現存的石造列柱可以證明。那石柱一一的比例，或柱端的形式都不相同。由第六世紀重厚的形式到第四世紀第三世紀細長無趣味的形式，表示着各種各樣的變化。觀察這個情形，大約是由先朽的開始，漸次把從前的木柱替換了的。但那新舊二者非常地錯雜，古柱即在新柱之旁的也不少見。由這樣看來，可以知道並不是同時有若干柱的替換，而是臨時應着必要來替換的。又柱上迴簷的部分完全沒有痕跡留存，這是證明到最後都是木造而消滅了的原故。只有屋瓦與大的有彩色的陶製的脊飾是發見了的。這些究竟是屬於最初的建築，還是以傾斜的屋瓦替換了土蓋的水平木頂的再建時代之物，這是關於神祠的年代的闕題，現在要在這兒論述未免稍稍有走入了歧路之嫌。

兌培爾德的這項證明(一八八四年)關於古朶里亞式神祠與愛曷時代建築的連絡,投與了很大的光明。石造建築的特徵,例如構成壁體的最下列的礎石之高無謂地等於其上部諸列的二倍,又如壁端柱的稍稍突出的形式,這只有作為木造及土磚的古構造之子遺才能解釋。而柱的形式則大約是由木造改為石造時全然改變了的。木柱是向底部縮小下去的(如現時西式棹椅之脚),而石柱則反是,是由下而上地縮小。又柱首也和這相關聯而生出變化,愛曷時代的柱首屢屢是有裝飾的突槽(torus)變而為朶里亞式的饅頭形(echinus),在其下方如像培司土牟二古祠一樣,更有有刻成的葉形的裝飾。這兩種形式的連絡,布克膏太因(Puchstein)於一八九九年指示出是坡塞東尼亞 = 培司土牟(Poseidonia Paestum)的亞凱亞人所創的殖民地。又於希臘發見的這種形式的柱首之唯一例,同是在亞凱亞人的住地齊林司的城塞發見的,這便很明白了。即是我們在這兒認出了自所謂英雄時代傳來的亞凱亞的傳統。

關於赫拉祠的兌培爾德的學說一般雖似尚未承認,但在我自己看來覺得是對於反對說能夠充分地主張着勝利的正確的見解。其次,兌培爾德關於“普羅丕列亞”當初的平面的研究是完全為一般所承認了的。一八七六年中世的塔由

“亞克羅坡里司”撒毀後，“普羅丕列亞”南翼的重要的結果得到了，里却·波恩（Richard Bohn）由一八七九年至八〇年把那平面圖從新出了版，但無論在那一點上都沒有得到充分的明確。門的左翼的平面當着西方突出的線上本有一柱，但和這一樣兩翼屋頂的作法都不曾充分地明瞭。加以“普羅丕列亞”內部東側，在突出着的中央部的建築的外壁上，有若干的突起在大理石上保存着，而且都是在未完成的狀態殘留着的。還有那兒突出的石材和孔穴，由現存的建築上怎麼也不能說明。兌培爾德由各種要點，只有他那精到的觀察，也只有他那樣熟練的建築家，才能注意得到的各種要點綜合起來，他在一八八五年終於把牟奈西克列士（Mnesikles）當初的計畫推定了，這原有的設計比現在的更是大規模的，但因為生了故障，所以不能不把建築縮小了。依據牟奈西克列士的原案，這大門是要佔有着“亞克羅坡里司”西側全部的，在南北側應達到巉崖的邊際，中央部的建築在內側是把有列柱的兩翼廊突出着的。此中北廊有一部分造起了，南方的為亞爾特米司·布勞羅尼亞（Artemis Brauronia）神祠所礙不能實現，所以這南廊便只好非常地縮小了。又此門的外方（西側）也是同樣。即是北翼是照着原案的平面作成的，現在都還在那莊嚴的基壇上聳立着。而南方突出着的

稜壘上，有亞典那·尼克的^赫神域，有大理石的祭壇，已經在二十年前就決定在這兒要建立^赫祠殿了。所以假如照着^赫牟奈西克列土原案的平面實際經營起來，這勝利女神而又是雅典市的守護神的神祠的地基，元來就很狹隘，差不多更要逼得來不能建立。由以上的理由，^赫牟奈西克列土才不能不把他大的設計縮小，原來想佔有稜壁的全幅，長與北翼相對照，向着尼克神域一面開設的列柱，現在不能不中止，只好以一個妥協的建築而自行滿足了。即是在此翼北側的上段與北翼的前面（南面）同長，而其西側有尼克祭壇的^赫社殿地基的，便縮小成一個很不冠冕的建築。但這並不是真的把問題解決了的，僅是一時的應急策，而且還不得已竟採用了傾斜屋蓋的不適當的設置（兌培爾德把這屋蓋的痕跡也發見了）。建築家的確是想在什麼時候得到好的時機把他原案的平面完成，至少是把基礎工事安好了。然而培羅朋奈索士戰爭開始了，建築就在未完成的狀態中殘存着，大理石面的突起不能削去，壁與地面都沒有完成。而雅典在戰爭終結之後也有了別的工作。在^赫牟奈西列土作的這中途半端的大理石建築之南，有極古的培拉斯基（Pelasgi）石壁的遺物形成亞爾特米司·布勞羅尼亞與亞典那·尼克兩神域的境界，而且是城山上平地的邊際。中世時代這界口剛好是登上城山的道路，支

配過雅典的佛郎克君主，繼後是土耳其人，都是利用過的。內側的北廊總算是完成了的，這後來因為以“普羅丕列亞”作為城壁使用着的佛郎克君侯為侍臣的居室，被人拆毀了。

兌培爾德的優越的研究，就這樣立即把我們引到雅典的歷史的考察；從來僅由史家所記略略知其大體的一一的史實，都鮮明地現出於目前。我們還有應該向他感謝他的，是他關於“巴爾特弄”及其以前的歷史上各時期之狀態的同樣的研究。他最近更把“弈列虛太筭”建築上最奇異的地方研究了，在這兒他也想說明是因為比本來的考案差不多縮小了一半的原故。不過關於這項他還沒有充分地發表他的意見，我們就要提出疑問，恐怕未免有些早計。

以上是希臘的二例，其次再加上羅馬的二例。羅馬的“汎神祠”(Pantheon)到近頃都以為是奧古蘇士帝時代羅馬建築的古典的作品，那儀門上的記銘到現在都還可以認出建造者馬爾克斯·亞曷里巴(Marcus Agrippa)的名字。但是有一個疑問存在這兒：那是亞曷里巴建立的“汎神祠”內部的柱的柱首，是由西拉克沙拿來的青銅製的品物，承受過雅典彫刻家菊根奈士(Diogenēs)作的大理石的人像柱的。然而現在兩種都不存在了，所以從技術上的研究發生了議論出來，以為這是一部分再建了的結果。我們又從記錄上知道

亞芻里巴的建築是經過兩次的火災毀滅了的：第一次是八〇年齊斯帝時的大火，第二次是一一〇年屈羅央帝時的雷火。但是僅由磚片大理石及金屬制造的建築物爲甚會燒失呢？我們於“燒失”或“毀滅”的文字就不照着字面去解釋，但由於火災怎麼能夠受得多大的損害呢？我們把這些問題沒有深加思索，僅僅信用着記錄中的記事以爲‘汎神祠’是朶米匡帝時及其後哈德良帝時再修了的。就這樣一切的損害差不多都修理好了，即使還有殘留着的，在安東尼奴士·畢烏士(Antoninus Pius)及舍普迭妙士·塞維魯士(Septimius Severus)之下，修繕過的事情也見於記錄。一切的疑問就這樣解釋了，現存的圓堂(Rotonda)依然還是作爲奧古蘇士帝時代的建築的遺物。

然而一八八五年德勒舍爾(Heinrich Dressel)在圓堂及儀門各處的磚片上調查出有羅馬風習地捺蓋着的印章，認爲是屈羅央及哈德良兩帝即一二六年以前之物(當時的磚片上附有年代或表明某個年代的記號)。和這同樣的觀察在第十八世紀時已經就有人作過，但德勒舍爾下了一個論斷，以爲汎神祠的圓堂是在哈德良帝時代增強或新貼上了磚片的。這種假說由其他部分所已知道的壁體內部的構造上看來很難信認，而且那儀門上的有印章的磚片也不能說

明。然而一八九〇年壞人約塞爾·德爾(Joseph Dell)一八九一年至二年法人路易·西丹奴(Louis Chedanne)的兩建築家,差不多同時的精確的技術上的研究,證明了兩個事實。一個是全部建築即圓蓋與壁體是以方柱,側石等,一切巧妙的方式設計着的,完全屬於同一時代;第二是哈德良帝的瓦在建築物全體上發見了。由是現存的‘汎神祠’是哈德良帝時代之物已經是毫無疑議。這個事實在羅馬建築史上不能不說是很重要的事實。作爲奧古蘇士時代之物所失去了的莊嚴現在哈德良時代把它得到了。圓蓋的歷史不能不新作研究。儀門上的亞曷里巴之記銘是再建築時爲保存原建築者之名而題記的,一切的名譽都歸之於原建築者,這恰好與哈德良帝習慣一致;又從記銘的文字看來,應該是哈德良帝採用了那原建築上之物。這在知曉亞曷里巴的‘汎神祠’的形狀上也多少加添了一些力量。即是那前面怎麼也應該是成爲一直線的。那嗎,在別的方面又是怎樣呢?是如像普通的神祠一樣作成方形,還是如像現今所見的哈德良的汎神祠是有圓堂,而其圓蓋是木造的易燃的屋頂呢?在西丹奴及貝爾屈拉米(L. Biltrami)之下的意大利委員的研究(一八九二年—一三年)關於這層沒有到得何等決定的結果,但以爲亞曷里巴的‘汎神祠’大約也還是具有圓形。

奧古蘇士時代雖然拒絕了不認‘汎神祠’爲其時代之物，然而把“亞拉·拔西司”祭壇却歡迎到自己的時代來了(第九章參照)。關於這座奧古蘇士時代平和女神的祭壇，古代的證據很稀少的，在文學上完全沒有出現過。但在刊勒着他的治績的記銘上告訴我們說：元老院於紀元前一三年決議爲紀念奧古蘇士帝長征之後歸於羅馬，特建立此祭壇，且於每年奉獻犧牲。其他的記銘又說這祭壇是十三年七月四日奠定基礎，九年一月三十日舉行奉獻式的。一八七九年佛里德里希·封·都思想把散逸着的浮彫集合起來的時候，他豫想到這座祭壇很大，裝飾彫刻的大部分已是已經喪失了。其後十五年威根·培特森調查了當時以前所不曾知道的這座祭壇的建築的遺物，與建築家維克安爾·勞顯爾(Victor Rauscher)兩人經過種種考慮的結果，達到了一個結論是：這記念物的規模應該是很小的。據此說，祭壇是以高約六米突的大理石的障壁圍繞着的，區劃域的寬和長一樣，大約有一〇米突一九。障壁內的裝飾主於是由優美的花束(兩端懸吊着的)所成；外面則下部同施以優麗的蔓草模樣，上部具有高一米突半的浮彫。浮彫是由背面的徵象的中心發軔，表現着帝室及元老院的人們以壯麗的行列要去參列平和女神祭壇的祭儀。培特森一九〇二年把那全部復原了，這座記念物

是有可以形成奧古蘇士帝時代的美術歷史之新的中心的價值。

這祭壇遺物的一部於千五百年代發見，一部是一八五九年發見了的，但通是由同一的遺址出土。即是由珂爾梭(Corso)大街的菲雅諾宮邸(Palazzo Fiano)的地下出現了的。這座可誇負的記念物之遺物剛好在一九〇三年羅馬開催着史學大會的時候，由白斯奇(A. Pasqui)之手以石膏模型全部複合了，但表示了那出土地還有更須發掘的必要。就這樣由一九〇三年至翌年的冬季，意大利政府在白斯奇及培特森的監督之下成就了這件事業。這是很難的一件工程，要由現在的街路的地平掘至六米突深，要從周圍的建築的基壁之下的地下水中去搜索祭壇周圍的障壁。然而終竟成了功，把那遺址發見了，而且那側壁的長度與培特森的計算竟符合到一釐之內細微處。只有那入口的一面寬了一米突二〇，這是爲便於行列與犧獸的通行，特別把戶口造廣了的結果。這完全是異常的比例，除背面的戶口與前面的一樣寬狹的這種特殊的實例以外，到底是不能豫想到的。就這樣培特森的平面在那細部雖然多少有修正的必要，但大體上是一個可貴重的證明，表示這種記念物的復原以先見的方法和銳利的批判，精確地把暗黑未知之物闡明了。而其結果不

消說是在美術史上新添了重要的一頁。

*

*

*

上面所舉出的諸例，我想總足以使讀者知道考古學之科學的研究是怎樣一回事了。科學以它新的見地和方法影響到發掘，發掘也於科學上給與了沒大的影響，竟把考古學的目的全盤革新了。不僅這樣，便是其他的諸要素也是如何發生了影響，我們是已經敘述過的。文獻學（Philologie）雖有被貶於第二位的情況，但是它對於考古學依然還是有所補助的。說到記銘（Epigraphie）尤其是那樣。“亞拉·拔西司”上假使沒有銘文，那我們會知道得一些甚麼呢？怕只有以苦於解決的一些疑問把我們困難着罷了。又“小兒與鵝鳥”像的作者，貝妥士（Boethos），據鮑桑尼亞士的記述，以為是加爾先東（Karchedon 即加爾達哥）生的；胥伯爾特（Schubert）以為只是把菲尼基亞的“弈芝拉”（Ezra）或“波尼特”（Bonith）希臘化了的形式，又沃妥佛里德·彌爾勒以為是加利先東（Kalchedon, Chalkedon）生的，究竟不知道應該取決於何者。假如在羅多司沒有記銘發見，肯定了彌爾勒說，同時又證明了這位美術家是第二世紀初頭希臘風時代的人，考古學者與文獻學者關於這個問題一定到現在都還議論着的（第六章參照）。又對於“拉沃孔”羣像的年代，自

文克爾曼與列辛曷 (Lessing) 以來,便有劇烈的議論沸騰着。布里牛司關於這像的批評的章句不知道是灌注了多少的墨汁在那上邊的。最初這羣像的年代在紀元前三世紀至紀元後一世紀間彷徨,繼後又被人想像來比培爾瓜蒙的巨人祭壇像(約一八〇年)還要稍後,又有人堅持着第三世紀說而不動的。然而由記銘的證據,那年代定爲了紀元前約一〇〇年;後又由羅多司的記銘年代定爲了是同世紀的中葉。這“拉沃孔”的時代,由可以把年代闡明的銘文確定以來,希臘風時代彫刻之最高點的作品應該置放在希臘美術的最末期了。一九〇五年特諾司 (Tenos) 島發見的日規,由其銘文知道它的奉獻者是建立雅典的風塔而有名的基羅司 (Kyrrhos) 的亞德羅尼珂士 (Andronikos)。他是馬基頓的基羅司市生長的,不是以前所相信着的肯里亞人。文書的證據與遺物的證據中間有金石的記銘,近年有‘貝葉學’(Papyrologie) 一種學問也成爲了文獻學的一個分科。這是古埃及乾燥了的沙中不間斷地發見了的紙上的文書,在美術史上也給與了不少的大的貢獻。關於坡里克列妥司的年代,以前是很動搖的,但在沃克西林珂司 (Oxyrhynkos) 發見的貝葉文書上有列記着優勝者的姓名的,得以確定了他的時代是和費底亞士相近(本章前段參照)。

我們已經指摘過，根據主觀的要素的單純的樣式研究愈見盛行，爲防其弊害起見則文獻學及款識學之類依據嚴格的文法的學問之補助與抑制，在考古學上愈見會證明其必要。對於一切問題的研究的態度近年來生了變化，其結果也影響到了考古學上來的，寧是最近的事。古代的彫像，恰好像我們畫廊中的繪畫一樣，迅速地變更那作者的姓名，有種種不同的意見發生可以說與批評家的頭腦的數目同數。但這是解放了的樣式分析的發展上所必經的一個階段，其後也漸次平靜下來了。不間斷地在追求甚麼新奇的事物之後，思慮周到的秤量自然確立起來，多數所謂“舊了的”(veraltet) 見解或考定又才抬起頭來，就像潛水夫由水漩中再行出現了一樣；而同時多數的一時的產物也就消聲匿跡了。還是只有立在確切不易的文書的證據上的學說，確立着不動的基礎。

新獲得的美術遺品之多，同時也給予了我們若干不見佳妙的結果。對於一個學者要把一切的發見一一的詳細追求，那差不多是不可能的事。就這樣和在一切人類知識或研究的分野上的一樣，考古學上也有分業出來了。有的人把他的研究限制在建築或建築中的一部分，別的人或又除彫刻以外不生關係，或則僅作紅花陶器的研究。又有的人則以希

臘風時代，或羅馬時代的美術是應該置諸度外的。就這樣要徹底地研究這不絕地新增加的遺物與問題，則研究的專門化或分化，便確實地成爲了必要。對於特殊的問題沒有根本的知識而胡亂動手的皮相的庸工，那是再不愉快也沒有的。但是在另一方面以特殊事項爲對象而專門研究的人，也應該時常意識着他的分野僅是宏大的全體之一小部分。所以卽如最爲世間所歡迎的彫刻史，其與美術史也還有很遠的距離。專門家洵然是有益而不可缺少的職志，但也決不要忘記了下面的許爾雷的一句話。

“始終向‘全體’努力罷，即使你自身不能成爲‘全體’，你要努力着成爲‘全體’的有用之一員。”(Immer strebe Zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schliess an ein Ganzes dich an.—Schiller)

卡爾·沃妥佛里德·米爾勒一八三〇年在他“考古學概論”(Karl Otfried Müller, Handbuch der Archäologie)上所企圖的那樣的工作，現在不是甚麼人都可以隨意着手的。那真是“連足跡都使人害怕”(vestigia terrent 伊索寓言中狐對病獅子所說的話)。所以現在是要有多數研究家的協力來擔任了，但同時一切特殊研究家應該注意在共同的大目的，不要成爲孤立的各節的集合，要有一個精神貫通全體，

而向全體努力。

此外還有可考慮的一點。以前考古學是過餘傾向在多數美術品的說明 (Kunsterklärung) 的,繼因美術史上重要的遺物過多地發見了的結果,又特別注重在美術史 (Kunstgeschichte) 的考察上去了。但是這不能不說是走到了極端。我們日益知道文獻學上我們第一必要的,是由訓詁解釋的學問去考釋字句;文學的歷史也要在這樣的基礎上才能安全地把根底放穩;考古學上也和這完全同樣。我們今日決沒有再回到古文獻學的解釋的態度上去,以寫就的文字為標準去考查形象的必要。美術作品自己會說話,會使我們去了解它,把它有效地說明。又於以文字寫出的傳統 (Tradition) 之外,有以形象表示的傳統,我們應該知道那是依據着它的特殊的法則的。不過對於一個美術品只看其外面的形式,於繪畫只看其色彩與線而不問其內容,我的想念或者有點落後也說不定,但在我以為不能算是正確。至少在古代美術品上我覺得是這樣。畫家尼基亞士 (Nikias) 嘗說,主題是形成繪畫之一部的。古代美術品與古代人同樣,於美術品上不承認形式之絕對的權威。古時的雅典人以為要美而兼備着內的實力的人,才算是完全的人。古代希臘的美術也完全和這同樣。要說里西坡士為完全希臘美術起見附加了最後

一句話，或許也可以說得過去；但是費底亞士，在他內容的豐富高尚，在他形式和內容的得到均衡，他是還在里西坡士之上。形式實在只是外衣，然而也是自行制作內容的。所以

“無物內在，無物外在，

凡是內者，亦即是外。”

“Nichts ist drinnen, nichts ist draussen,

denn was innen, das ist aussen.”

形式與內容是不可分，而是同一物。只有這兩者相互的關係是決定美術作品的價值，而為研究的真的對象的。

新世紀的年青的考古學者從前世紀繼承着十分豐富的遺產，這位老人的難得的忠言，我們希望不要忽視了。若然則我們的科學——考古學，我確實相信着對於他們必然有所酬報。

戡 誤 表

正

誤

柱隆

鼓材

腰線浮雕

束間浮雕

簷板

軒蛇腹

封 底