

大英視覺藝術百科全書

THE ENCYCLOPEDIA OF VISUAL ART

2



大英 THE ENCYCLOPEDIA
OF VISUAL ART

視覺藝術

百科全書

編輯委員

勞倫斯·高文爵士(Sir Lawrence Gowing)
倫敦·皇家學院(U. College, London),「藝術」史萊德
講座教授(Slade Professor of Fine Art)
約翰·包德曼(John Boardman)
牛津大學(U. of Oxford),「古典考古學及藝術」林肯講
座教授
巴吉勒·格雷(Basil Gray)
倫敦·大英博物館(British Museum, London),前任
東方古物部主任
諾伯·林頓(Norbert Lynton)
梭瑟克斯大學(U of Sussex),藝術史教授
羅諾·匹克凡斯(Ronald Pickvance)
格拉斯哥大學(Glasgow U),「藝術史」李查蒙講座教授
約翰·斯提爾(John Steer)
倫敦·博貝克學院(Birbeck College, London),藝術
史系系主任
喬治·查內基(George Zarnecki)
倫敦·康爾特德藝術學院(Courtauld Institute of Art,
London) 藝術史教授
邁克·伊凡斯(Michael Evans)
倫敦·瓦伯格學院(Warburg Institute, London)「圖片
收藏」部副主任

This edition first published in Great Britain 1983 by
ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA INTERNATIONAL, LTD
London



Planned and produced by
Equinox (Oxford) Limited
Mayfield House, 256 Banbury Road,
Oxford, England OX2 7DH

Copyright © 1983 Equinox (Oxford) Limited

All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced or transmitted, in any form or
by any means, without permission from the
copyright owner.

ISBN 0 85229 187 6

Printed and bound in Singapore by
Toppa Printing Co.

ISBN 7-80582-713-3

J·497

大英視覺藝術百科全書<中文版>

出 版 者 / 台灣大英百科股份有限公司
廣西出版總社 廣西美術出版社
總 監 / 孫權科
策 劃 / 唐石生 吳呵融
監 制 / 周炳炎
版權中介 / 廣西萬達版權代理公司
審 讀 / 邵大箴 奚靜之 胡德智
責任編輯 / 唐石生 鄧平 伍先華 姚震西
裝幀設計 / 阿西 鄧平
發 行 / 廣西區新華書店
地 址 / 南寧市民族大道69號
印 刷 / 深圳當納利旭日印刷有限公司
開 本 / 889×1194 1 / 16
出版日期 / 1994年9月第1版第1次印刷
書 號 / ISBN 7-80582-713-3
J·497

定 價 (全套十冊) : 壹仟叁佰捌拾元整

版權所有 不得翻印

第二卷 藝術史

羅馬藝術——早期基督教藝術

目錄	專題研究	
1 羅馬藝術	米南德之屋 12 ~ 13 亨頓・聖瑪莉的鑲嵌作品 30 ~ 31	1
2 塞爾特藝術	甘德斯翠普大鍋 38 ~ 39	35
3 安息族與薩珊族藝術		43
4 歐洲草原藝術		53
5 印度藝術	蒙兀兒繪畫 86 ~ 87	61
6 東南亞藝術	吳哥窟的涅槃神龕殿 108 ~ 111	101
7 中韓藝術	中國銅器 124 ~ 125 宋瓷 132 ~ 133 郭熙的「早春圖」136 ~ 137 山水畫 140 ~ 141 市民繪畫的迂迴之路（中文版附錄） 152 ~ 156	119
8 日本藝術	鎌倉佛雕 164 ~ 165 志野陶 174 ~ 175	157
9 早期基督教藝術	安提阿聖杯 188 ~ 189	181



羅馬藝術



一座王室神祇的青銅雕像，由古希臘思潮的標準改造而成，西元前31年～西元14年，現藏於牛津之愛胥萊林博物館。

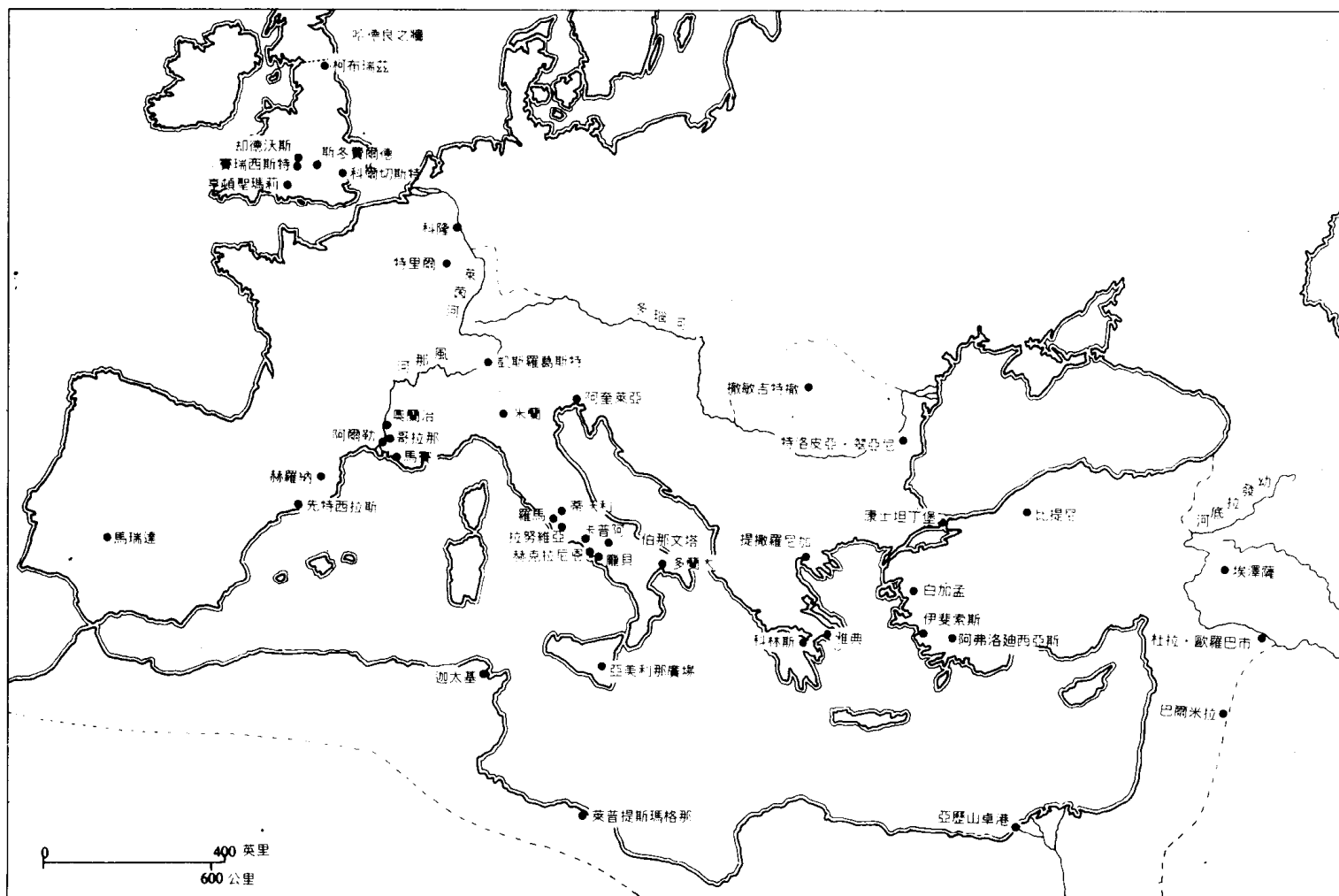
若將羅馬藝術的定義侷限在羅馬城的藝術，或只是羅馬人親自參與的藝術，都未免過於狹隘而忽略了在羅馬統治下和平盛世之偉大成就。從西元前一世紀到西元前第四世紀，希臘人、義大利人、塞爾特族(Celtic)、柏柏爾族(Berber)、地中海東部及小亞細亞沿岸居民(Levantine)和埃及人之間，各自不同的傳統相互影響，呈現出既富多樣化又具一致性的融合，形成獨特的羅馬特性。及至帝國末期，當代人亦並未發現其受制於特里爾(Trier)、米蘭(Milan)尼可曼的亞(Nicomedia)或康士坦丁堡(Constantinople)等地不協調。在一篇著名的讚辭中，一位來自高盧，第五世紀初期的貴族政論者——那曼提亞斯(Rutilius Namatianus)曾如此寫道：「因為在羅馬法律之下，已經給予被征服者同等的權利，並建立了一個超乎原有風貌之城市。」

羅馬文化成就的特性通常會被誤解，就某個程度而言，亦為羅馬藝文傳統的一項遺產。西塞羅(Cicero，西元前106～144年)在他的「起訴論」(Gaius Verres)中，所描述的西西里島的總督(一個惡名昭彰的雅賊)，以及在西元前73～70年間希臘人酷愛雕像與與油畫的程度，都和一般羅馬人幾乎沒有什麼不同。雖然西塞羅是一位著名的鑑賞家與「親希臘者」(Philhel-

lene)，對藝術的熱情却毫無疑問的與其希臘侍徒不相上下。魏吉爾(Vigil, 西元前70~19年, 古羅馬詩人) 著作了一篇「埃涅阿斯紀」(the Aeneid)的拉丁史詩, 與荷馬(古希臘詩人)分庭抗禮, 承認希臘在藝術上至高無上的地位, 而羅馬的使命是「強行和平的方式, 寬恕被征服者並擊潰其驕傲」。假如羅馬文明給予一般人的印象是強調其軍團的優勢武力、法律刑責的嚴酷; 以及藝術、道德的庸俗、與墮落, 這些負面的名聲皆來自於一些道貌岸然的作家像派崔尼奧斯(Petronius, 評論家兼諷刺家, 約西元一世紀中期), 希尼卡(Seneca, 道德家兼苦難詩人, 約西元前4年~西元65年), 塔西多斯(Tacitus, 歷史學家, 仇視胡利歐-克勞帝安(Julio-Claudian)及佛拉維安(Flavian, 約西元56~115年) 王朝浮華虛飾之作風。

當然有些事實亦在於引其本身之理解，因為假如將神聖羅馬帝國的人口刻板地劃分為「征服者」及「被征服者」，那麼「羅馬」這個名詞，無論就任何方面而言都不免失之狹隘。同時也忽略了在帝國遙遠一方的地中海藝術風格；深受羅馬駐軍之影響及鼓舞之事實。細想，例如大英帝國的軍團將安東尼浮雕 (Antonine relief) 安置於南蘇格蘭，作為新邊境之標誌（約西元143年），或以軍方工廠中所雕之獨具風格的墓碑環繞整個帝

羅馬帝國在文中曾提及的地點



國邊境。而上述這些，都不再顧及許多羅馬建築上的限制——萊普提斯(Leptis)的市場，蒂沃利(Tivoli)的圓形神殿，甚至在羅馬皇室的公會用廣場；其有效設計多數來自於技術純熟的計劃，與其建築物在結構關係上的定位以及天然環境，而不純然單靠精準的計量。即使崔馬奇歐(Trimalchio)在半人半獸的森林之神神像(Satyricon)中誤用了所謂精緻的美感，但是在一些最好的雕刻、繪畫、銀器、寶石及玻璃器皿的簡樸中仍處處可見其雅緻。任何有關羅馬藝術的研究，在強調古典主義和希臘化主義，在文化上皆佔有舉足輕重的地位。

評估羅馬藝術的第二種困難之處在於古典主義的本質。我們對於西元前四、五世紀的雕刻家及繪畫家的了解僅限於他們的名字，而對於其各別的創意，則往往要靠當代的作家予以記錄——如布里寧(“Pliny” 西元23~79年)、波沙尼斯(Pausanias, 活躍於西元二世紀中)。然而，很不幸地，這些記錄往往失之客觀——如布里寧用「隨後藝術中止」這一句話，草草結束了整個有創意的高峰希臘化時代(High Hellenistic Age, 西元前296~156年)。也就是因為有這一類的評判標準存在，導致抄襲和仿冒成為唯一取得尊崇的方式。這也就是西元前一世紀的帕斯特里斯(Pasiteles)，在雕刻和金屬細工方面夙有古典主義之風，但與其他藝術家都很難加以區分。比如說：人體的肌理和姿勢的展現方式，都用混合的象徵予以表現，例如在(西元二世紀)中希律王艾提克斯(Herodes Atticus)在奧林匹亞的水神廟(Nymphaeum)所採取的均衡方法；或如史坡隆加(Sperlonga, 西元第一世紀)巖穴的戲劇性手法，都無懈可擊。抄襲是一種技藝，就如同研磨或製鞋一樣，因此此類作品很少具名。

幸運的是，藝術家各有其不同的生活背景，因此在處理古典時代的遺作上往往會有不同的做法。他們面臨新的政治意識所帶來的挑戰，創造出帝國時代精細浮雕的良好傳統；同時，他們藉由新技術，發展出鑲嵌和粉飾的手藝；也由於新的宗教觀念，衍生出許多神秘宗教儀式的象徵手法。

羅馬藝術不僅種類繁多而且變化多端。在提奧德西斯時期(Theodosius, 西元390年)，位於康士坦丁堡和平祭壇(Ara Pacis)的方尖石塔，可由其基柱上僧侶的象徵主義圖案找到脈絡，顯而易見，係倣效自巴特農神殿(Parthenon)上之帶狀雕刻？此外，在赫克拉尼恩(Herculaneum, 西元第一世紀)的小壁龕鑲嵌作品，對於有關第四世紀，在靠近塔拉高娜的先特西拉斯(Centcelles, Tarragona)之偉大拱形圓頂，或是逝於西元350年之康士坦斯大帝的陵墓(Emperor Constans)是否皆能給予任何先兆？而在龐貝城外的「神秘之莊」繪畫(西元前一世紀, Mysteries, Pompeii)之自由畫風，與盧林斯冬家庭禮拜堂的奧蘭治之正式排列(Lulling-stone, Orantes)似乎也有異曲同工之妙。羅馬藝術時期不僅是溝通古代與中世紀的橋樑，而且在其本身的力量之下，更成為成就驚人的時代。

共和時代(約西元前500~531年)。早期的共和文化基本上就是意特斯基(Etruscan)文化。拉丁姆(Latium)橫亘於

南北埃特魯亞(Etruria)之間，並深受兩地薰陶。西元前五世紀初期從維依(Vei)來的一位著名紅土雕塑家維卡(Vulca)，就曾奉命塑造卡匹托林(Capitoline)山上邱比特神殿的膜拜雕像。包圍著普利奈斯蒂(Praeneste)的南意特斯基人則以銅器的製作聞名於其他國家，在其中一個雕工精緻的珠寶盒把手，在希斯塔·費科羅尼(Cista Ficoroni, 西元前四世紀，羅馬吉利亞鎮)上頭就刻著下述的拉丁獻詞：「此由諾維斯·布拉提斯(Novios Plautios)在羅馬製作，丹蒂亞·麥科尼亞(Dindia Macolnia)贈予愛女」。

在羅馬成為地中海強國之前(西元前二世紀初)，希臘間接受來自埃特魯亞(Etruria)的影響。在藝術上亦復如此，來自著名費氏家族(Fabii)的費邊·皮克托(Fabius Pictor)，一如其名，是個畫家，在西元前304年間負責裝飾薩路斯神殿(Salus, 健康象徵)。依斯奇蘭(Esquiline)墳墓上一幅描述戰爭與協商的繪畫多少也能反映出其古典風格(西元前200年，在羅馬卡匹托林博物館)。

藝術無疑是實際的，在波里柏斯(Polybios, 約西元前200~118年後)著名的章節，曾這樣描述葬禮的儀式：

「他們將死者的模型放進一個木製的小神龕裏，擺在屋內最顯眼的地方。模型是一個細心捏造的面具，用以保存死者的外型 and 輪廓，每當家族中有重要成員死亡時，其他人會將這些面具帶到葬禮中，將最適合死者尺寸的面具覆於其上。」

注意死者的特徵正是意特斯基的作風，這足以證明羅馬受到真實主義(Verismo)肖像畫法的影響。而且，即使許多素材和技法的運用來自希臘東部，半身肖像的創作意念卻源自義大利。

現存於卡匹托林博物館(Museo Capitolino)的一尊以粗石灰雕成的浮雕，展現了布萊斯亞斯(Blaesius)和其妻布萊斯雅(Blaesia)的半身直角塑像，並不特別強調上半身，而頭部則有如正面的聖像面具。我們細看這些同樣的圓臉、突唇及大耳，(在布萊斯亞斯這個例子中)正與意特斯基(Etruscan)石棺上站立的石像雷同。現存於大英博物館，於西元前75年雕塑的菲隆瑪薩斯(L. Ampudius Philonmusus)墓碑上的妻女雕像，在設計上亦大致相同，但技術上則大有精進。菲隆瑪薩斯臉上的綫紋令人想起羅馬托羅尼亞博物館(Museo Torlonia)的老人雕像，以及約西元前46年瑞斯提歐(C. Antius Restio)錢幣上的肖像。

有關頭部的組織結構，在羅馬藝術與希臘接觸後顯得更形完整。這點可從雅典安哥拉(Agora)的傳教士頭像，和羅馬托羅尼亞博物館內的半身雕像，同樣呈現出單純且富威嚴的風格上得到印證。的確，許多晚期義大利共和時期的作品，無疑出自外來雕刻家之手。他們捨棄低劣的石灰而採大理石為材質，使得塑型更為精確。當然，他們也不忘保有本土的傳統——如羅馬卡匹托林博物館中的一尊奧古斯都時代的大理石雕像，係描

述一個羅馬人和兩名祖先的故事，這個羅馬人好比是波里柏斯所形容的葬禮中之參予者。從雕像的頭部構造及身上的披風，可以強烈地感受到希臘時代的風格，但整個主題仍保有羅馬文化的精神。

兩尊同時期，也可能源自同一遺跡杜米提斯·阿赫諾巴布斯祭壇 (Domitius Ahenobarbus) 的浮雕，證實西元一世紀中期的義大利至少盛行兩種浮雕風格。慕尼黑一尊描述賽阿色斯 (Thiasos) 深海中巴樂士 (Peleus) 和希提斯 (Thetis) 婚姻狀況的浮雕 (Staatliche Antikensammlungen)，令人想起西小亞細亞的作品。巴黎羅浮宮的一塊平板，上面以依斯奇蘭 (Esquiline) 寫實的繪畫方式記錄一位羅馬官員進行普查和國祭的情景。如果這些士兵、牧師、長官的姿勢稍嫌生硬，那是因為正處於半世紀之後，在和平祭壇 (Ara Pacis) 成形之歷史性浮雕的前導時期。

繪畫的藝術在埃特魯亞和「瑪格那·格拉西亞」(Magna Graecia) 的一些大希臘城市，同樣奠定了良好的基礎。這些繪畫雖然摻雜了「依斯奇蘭」石墓繪畫的本土傳統精髓，及戰爭凱旋的逼真描述，但是共和時期末期作品的發展主線仍不脫古希臘之風。

早在西元前四世紀前，在雅典和奧林撒斯 (Olynthos) 就可見到一些模仿大理石牆面或簷柱雕刻的石膏像。工匠 (Masonry) 式的風格逐漸為整個希臘化世界所熟知。如白加孟 (Pergamum)，提洛 (Delos) 和南部義大利的一些城市都可見一斑。在坎巴尼亞 (Campania) 的農牧之神小屋、龐貝城、薩謨奈特之屋 (Samnite)、以及赫克拉尼恩 (Herculaneum) 所發現的精緻建築作品，通常都被稱為「第一龐貝風格」。

這類建築藝術的裝飾功能都十分有限，也只有精緻多彩的地板嵌鑲 (馬賽克) 稍具可看性，像是根據艾瑞崔亞之腓洛克西諾斯 (Eretria, Philoxenos, 活躍於西元前四世紀之末) 的畫所拼繪的農牧神之屋 (House of the Faun) 的大戰情景 (那不勒斯考古博物館)，或是提洛 (Delos) 的酒神之屋 (House of Dionysos) 在其寓意畫上，有翼的酒神——戴奧尼索斯 (Dionysos) 坐在一隻咆哮之虎上的作品風格，都再度證明羅馬—坎巴尼亞 (Romano Campanian) 的裝飾部分源自希臘。龐貝城最有名的嵌鑲作品，那不勒斯考古博物館係描述一羣流浪的音樂家，其中就使用了希臘化時代末期的風俗畫技巧。作者署名杉摩斯 (Samos) 的迪奧士克瑞德 (Dioskourides, 活躍於西元前一世紀初)，因而引起西方學者考證迪奧士克瑞德為義大利居民，或是來自希臘的嵌鑲專家。

從西元前約70年起，室內設計的改變日益明顯，但由於缺乏義大利之外的明證，因而無法了解第二風格是否源自義大利亦或受到外界的刺激。不過，既然羅馬是上古時代藝術嬗遞的重鎮，因而一般人仍相信第二風格源起義大利，但支持希臘之說者亦衆。

第二風格來自第一風格的邏輯延伸。不再是模仿的大塊堆積，眺望技術的運用，使得想像力得以充分發揮。龐貝的迷陣之屋 (House of the Labyrinth) 中，依稀可以在一道花園的

牆後瞥見一座圓型涼亭 (tholos)。類似的景緻出現在奧坡隆提斯 (Oplontis) 剛出土的別墅，其中的躺臥餐室 (Publius Fannius Synistor)，和波斯柯瑞爾 (Boscureale) 別墅中的圖繪 (Cubiculum 本幅畫現存於紐約的大都會博物館)，可能都具有葬禮的意義，因此可以和普羅旺斯省 (Provence) 哥拉那 (Glanum) 的朱里 (Julii) 陵寢紀念碑或卡普阿 (Sianta Maria Capua Vetera) 的柯農奇亞 (La Conocchia) 陵寢紀念碑相比較。在波斯柯瑞爾 (Boscureale) 房內的牆上，包括整個建築物的平面圖和風景、花園，充分詮釋了空間感。無論如何，當所謂的「阿多尼斯花園」(Adonis) 出現時，從破壺中蔓生的香草，正說明了花園主人是個阿多尼斯信徒，同時也蘊涵了新生的意義。

這個主題也運用在家庭教堂的繪畫上，有些保存至今的作品，分別存放在紐約的大都會博物館和那不勒斯的考古博物館。這些作品大膽的運用紅色背景，幾乎每張都有阿多尼斯和維納斯，在一些細節上，如馬其頓式的遮蔽物，似可說明這種技法源自希臘時代。

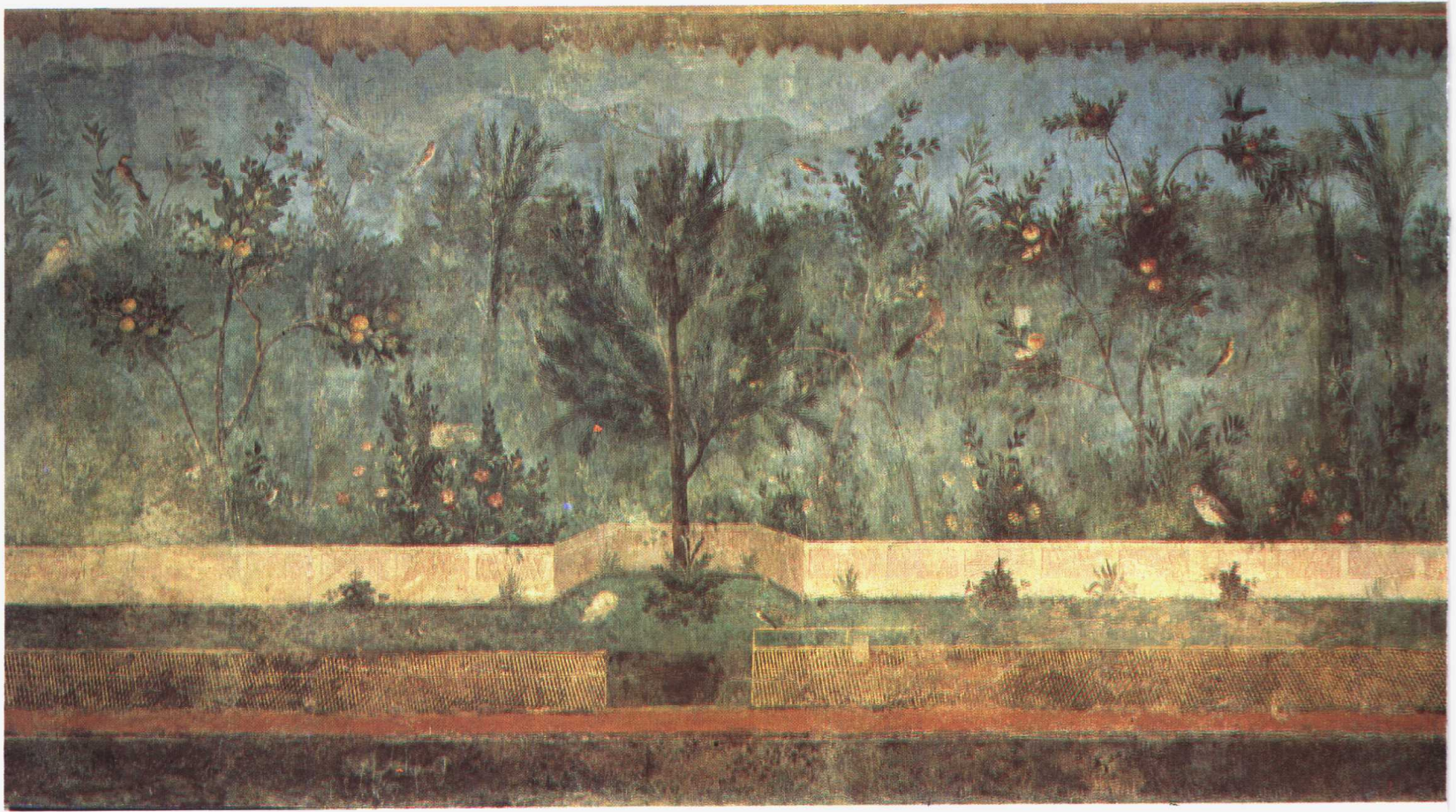
龐貝城外的神秘之莊，也有一個類似的家庭教堂，在年代上也十分相近 (約西元前四十年)。整個教堂有如一個舞台，入教儀式的前置作業正在進行，而以鞭笞新教徒的神奇過程做為結束。由於受到宗教的保護，新教徒絲毫不覺痛苦，身後狂舞的女祭司，象徵酷刑的偉大成就，酒神—戴奧尼索斯 (Dionysos) 和阿里阿德尼 (Ariadne) 則為典禮的主席。戴奧尼索斯 (Dionysos) 的禮拜儀式在共和時代的早期 (約西元186年前) 就已惡名昭彰，但却被視為是羅馬宗教的一部分，象徵著救世的允諾。

並非所有的第二風格繪畫都和宗教有關。在羅馬梵諦岡博物館 (Vatican) 的一條室內帶狀雕刻即描述奧德賽 (Odyssey) 的內容。每個人都標有名字以資辨別 (以希臘字母標明)，這可能是憑著一覽表來進行插畫的工作。無論如何，萊斯提哥尼亞鄉村 (Lestrygonians) 的岩石風景，女魔賽斯 (Circe) 的神秘之屋，或是中世紀時被判下地獄受酷刑的苦難描述，都十分可觀。

現存最成功的第二風格作品可能是「豪華野園」，係描述靠近羅馬的普利瑪·波塔 (Prima Porta) 內一個別墅的地下風光 (現存羅馬特姆博物館, Terme Museum)。這個屋子的年代約在西元前一世紀末，為屋大維 (Octavian) 之妻莉維亞 (Livia) 所建 (屋大維即後來的奧古斯都)，繪圖時間可能在西元前25年左右。站在頗具現代感的波斯柯瑞爾臥室遠眺，花園內各式各樣的樹木花草一覽無遺，羅蘭、夾竹桃、玫瑰、罌粟，各式鮮花怒放在柏樹、藤蔓間，美麗的小鳥穿梭其間，更增添和諧之美。依據所挖掘到的物品可以發現，實際上的花園近似普利瑪·波塔的「一堆井然有序的野草」(例如西元一世紀末的英國薩西克斯郡的費許伯恩宮殿，可能是當地小王之宅第，稱

右圖／波斯柯瑞爾的Publius Fannius sinistor別墅中的圖繪，高224公分，現存紐約大都會博物館。





茂盛的原始花園：屬於第二種風格的現存繪畫，來自普利瑪波塔的莉維亞別墅，高300公分，現存於羅馬特姆博物館。

之為柯奇杜伯尼斯“Cogidubnus”的類似型式)。繪畫的藝術技巧是由善於描繪靜物的藝術家發展出來的，在龐貝的茱莉亞·費力斯(Julia Felix)之屋，有一些對果盅、蛋、畫眉、銀瓶及布料的靜物寫生，現存放在那不勒斯的考古博物館，就像普利瑪·波塔的壁畫一樣，這些靜物寫生再度顯示了羅馬式的品味，並處處流露出繼承自希臘的創意。

第一風格的要素，到了第二風格時代逐漸轉向裝飾性的功能。共和時代晚期，新月窗和圓拱屋頂的應用，發揮得淋漓盡

龐貝，茱莉亞費力斯房屋中的靜物組合，現存那不勒斯國立考古博物館。



致。羅馬的半獅半鷲之屋(Griffins，約西元前70年)，一對生氣盎然的半獅半鷲像，雕了一扇新月窗和一株植物的這種方式被大量運用在當時花園傢俱的雕花上。龐貝城的克利柏多柏提克斯之屋(Cryptoporticus；約西元前40年)更展露了驚人的原創性，精緻的浮雕內容則更為豐富：植物、甲冑、及有關酒神巴克斯的物品，天花板上避免使用色彩(如同現在採用白色的天花板一般)，以免轉移了對牆的注意力。

顯然第二風格傾向於對稱、秩序感的裝飾風尚。克利柏多柏提克斯之屋的一個房間內，圓拱屋頂上面雕著面面相對的成雙動物，類似的意念在克利柏多柏提克斯的羅馬別墅，以及比普利瑪·波塔(Prima Porta)之屋稍晚的法內西那(Farnesina)之屋內都可略見一斑。但是這類對稱感却破壞了牆壁本身組織的統一性。小幅嵌鑲僅以裝飾性的元素區隔，却並未顯露出任何有關功能上的想法。而圓拱形的設計，也不過是與介於時髦裝飾間之鑲板，追隨著同一個主題而已。一位有名的現代建築作家，維初維阿士(Vitruvius，活躍於西元前一世紀末)曾經這麼抱怨：

「這些抄襲自生活中的物體，無疑是對當時低劣品味的一個反諷。我們寧願有巨獸的壁畫，也不願保存一些反映真實的具象。比如說，蘆葦用來代替欄杆，凹陷而有捲曲蔓葉的旁枝則取代支撐廟宇的燈台和三角楣飾，蘆葦上端有一些沒有意義的人型；有的只見半身，甚至只有人頭，或有一些動物的頭型與蔓葉相連，這些都是現在不存在，以後也不會存在的東西。蘭葦能支撐屋頂實在是一件不可思

議的事，而像莖梗那麼柔軟、有彈性的物體，居然經得起人類的攀附，那樣的根莖又怎麼長得出這種奇花異草？（摘自建築十書，維初維阿士，摩根H.M.翻譯，西元1914年哈佛大學發行）

類似這種優雅的妄想派作品，在那不勒斯和紐約倒是可以見到。例如，自波斯柯崔凱斯（Boscotrecase）的阿格瑞帕·波斯他瑪斯（Agrippa Postumus）別墅（西元前12年～西元14年），其間充滿了和平祭壇（Ara Pacis）時代的懷舊繽紛意念，並有許多強調牆，立體感的建築圖形。由此可知，神話和田園般的景物描寫，能將大自然的景緻予以濃縮，在第二風格時代裡，這種圖像在繪畫上是不可或缺的。這種手法與十九世紀初水彩畫家的技法相似。布里寧在提到一位叫路迪阿斯（Iudius）或斯突迪阿斯（Studijs）的畫家時，是這樣描寫的（此稿繆誤甚多）：

「活躍在奧古斯特時代……，他是第一個利用最令人讚嘆的技法，在牆上表達別墅、內廊、花園、林木山野、池塘、海邊等風光的畫家。」

第三風格的膺品，特別注重個人特質的觀察，羅馬一法內西那（Farnesina）宮中的各式水果，令人懷想起當時和平祭壇的內牆，獨一無二的卡法瑞里雕刻石棺（Caffarelli, Sarcophagus，現藏於柏林的國家博物館（Staatliche Museum），以及無數的祭壇和香木櫃。

配合對稱的風尚愛利亞·波斯特米亞（Aelia Pastumia）的香木櫃，在每一個櫃子下都繪上一對鳥，櫃上則繪上一隻鳥或蛇髮女妖像（現藏費斯威廉博物館，Fitzwilliam, Xambridge）。並用符合對稱美要求的絲帶，將花冠繫於牛骸上，阿爾勒（Arles）劇院的祭壇上（阿爾勒博物館），描繪著天鵝以喙銜著花冠的圖案，歡樂之情自然流露，這是維初維阿斯（Viruvius）所無法表現的。西元前一世紀末期和西元第一世紀初期的雕刻家擅於表現像普莉瑪·波塔的莉維亞花園之屋一般的技巧。羅馬特姆博物館（Terme）的神壇畫著一對交錯的梧桐枝，雖然，整體的安排略顯人工化，但樹葉的捲曲和顯明易察的陰影變化，皆可輕易發現其以自然為師的手法。

帝國時期初（西元前31年～西元193年）·奧古斯都王朝（西元前31年～西元14年）並未註明分界線，所以很難將之與奧古斯都末期區隔開。只有在宣傳和藝術區域內才能辨明其新意。魏吉爾（Virgil）在著名的第四社會生態（Ecologue）中如此寫道：

「我們已到達神言歌曲（Sibylline）的末期，時代已孕育完成，而偉大時代又將重新開始。公平、聖母瑪莉亞都回來與我們同在，重建農神的統治」。

這些生動的描述是對於「和平祭壇」高超思想表現的無上獻禮。和平祭壇可說是希臘共和主義的高潮，和奧古斯都（Augustan）時期的藝術名作。根據「和平祭壇」的自我宣傳，和平祭壇的樹立，是用以慶祝政權的主要成就：重建經過一世紀的暴力、內戰後意特斯基的和平，供奉地點是於西元前13年完成的，而整體的架構則到西元前9年才完工。

此祭壇飾以一條非常小的帶狀雕刻，這種帶狀雕刻令人憶起蘇西安那斯的（Sosianus）阿波羅神廟類似的帶狀雕刻（約西元前20世紀）。在這裏，我們可以看到牛、羊、豬等牲禮，和許多等待主祭官奧古斯都（羅馬第一代皇帝）的牧師和聖潔處女。所有杜米提斯·阿赫諾巴布斯神壇（Domitius Ahenobarbus）的愚蠢已不復存在，取而代之的是講求精確之美的浮雕藝術。這種藝術可說已達技術之巔。著名的積瑪·奧古斯提（Gemma Augustea）創作於第一世紀初期（維也納之康斯提斯多瑞斯奇博物館，Kunsthistorisches Museum），但在此之前，宮廷中已經創出其他主要的雕刻藝術。

角落裏，裝飾的半獅半鷲怪物和蕁苔葉形的狀飾浪紋，令人回想起共和時期裝飾花園的傢俱，這作品或許是出自亞細亞藝術家的手筆（來自白加孟），我們已經在羅馬半獅半鷲像之屋的灰泥上發現類似的創作意念。

外緣的長牆邊緣被分成兩個區域（樹立臨時籬笆，以避免主持祭典的僧侶看到不好的徵兆，內部掛著的花飾和牛頭飾（bucrania）令人憶起西元前13年的原始儀式，蕁苔葉形的裝飾和其他花草、寄生的鳥、小生物，緊緊糾結在一起，令人立即聯想到第三風格的繪畫。天鵝棲息在過於細長的卷鬚中，這樣的圖案就如同阿爾勒神壇（Arles）上的一樣，將法內西那（Farnesina）灰泥的意念植入人心。他們透露出奧古斯都對阿波羅神的崇敬之意。對阿波羅神而言，天鵝代表神聖。而其上的一系列裝飾品是由奧古斯都率先採用，這種畫風的靈感，無疑來自巴特農神殿（Parthenon）的帶狀雕刻，但造型卻是依據羅馬歷史信仰的真實人物所塑成。在現實生活中，並不是每個人都熱衷於祭典，例如帝王世家的孩子，就無所謂是否會迷失，反倒比較關心抓住父母親的外衣或雙手；奧古斯都的姐妹—奧克塔薇亞（Octavia）就曾指責過他的女兒—安東妮亞（Antonia）在宗教儀式開始時，與其夫婿阿赫諾巴布斯（Lucius Domitius Ahenobarbus）交談。

在牆末端的近口處調和了不同的處理方式，在蕁苔葉形的裝飾部份為精選的新阿諦加浮雕（New-Attic）。這種浮雕，令人憶起共和末期富人保存的私人委託狀（如倫敦大英博物館的石板上記錄著，戴奧尼索斯曾拜訪一個斜倚在椅前，以豐富建築為背景的古詩人。）而其唯一的不同點，在於所選擇的圖樣必須符合國家宣傳的目的，堅守這項信念的最佳代表作是拉努維亞家神廟（Lanuvium Penates）前面的勇士伊里亞斯（Aeneas）牲禮和意大利（或大地之母）介於空氣和水間的化身表現。後者可與普莉瑪·波塔的奧古斯都雕像盔甲上之地神泰勒斯（Tellus）肖像相比，都是源於希臘風格化的先例。

很少有像和平祭壇一樣，勇於向羅馬藝術的基本問題挑戰



在羅馬世界中，於和平祭壇上慶祝和平之景象，意大利，或是大地之母，介於水和空氣之間的擬人化手法。

，結合巴洛克式和古典趨勢，以純熟的技巧表達高度協調，它確是羅馬使命的完整表現，「寬宥俘虜、抑制驕傲」，這個歷史章節是大家所熟知的。雖然，希臘人對此毫不知情，但這一切還是希臘式的作品。

珠寶和銀盤的設計通常都帶有炫耀的意味，通常具有極高的品質，大多雕刻完成的珠寶上，也都有藝術家的簽名，以示負責。正如希臘王所受的奉承一樣，對帝王和皇親國戚的恭維都未免過於虛偽。當然，這也可能是因為這些諂媚者和凱撒的雄心並不是敵對立場的緣故。

有一顆凹刻花紋的寶石（現存於波士頓藝術博物館），將奧古斯都描寫成海神，以海馬拉四輪馬車為情景。從這個作品可以推測他在亞克興角（Actium）戰勝馬丘士·安東尼（Marcus Antonius）和克利歐派翠亞（Cleopatra，西元前31年）。另一對寶石上，顯示奧古斯都為麥丘里神（Mercury，倫敦私人收藏），而他妹妹則為黛安娜女神（倫敦大英博物館）。這兩件寶石作品的風格和寶石雕刻大師索隆（Solon）的簽名作，都含有濃厚的巴洛克風味。

布里寧（Elder Pliny）和蘇東尼奧斯（Suetonius）曾提到，一只奧古斯都附有其自畫像的圖章戒指。此作品是由狄奧斯科瑞多斯（Dioskourides）所切割而成（當然，不是上文所提過的嵌鑲工），也像其他現存的寶石一樣，經過狄奧斯科瑞多斯的查核。最好的寶石或許是倫敦德貝郡的查斯渥斯（Derbyshire、

Chatsworth）的那塊戴爾米德（Diomedes）從特洛伊（Troy）所偷來的寶石。而特洛伊的帕拉斯神像（Palladium），這個平常的主題也常被寶石切割師，如葛奈歐斯（Gnaeus）；（查斯渥斯·Chatsworth）和菲力斯（Felix）的運用（牛津的愛胥萊林博物館，Ashmolean Museum，Oxford）。那不勒斯（Naples）的狄奧斯科瑞多斯所作的凹刻花紋寶石，暗示阿契里斯（Achilles）持有希提斯（Thetis）的武器。這些寶石的新古典主義，令人回想到雕刻家巴斯提樂斯（Pasiteles）的作品，使我們對奧古斯都的喜好有更深入的了解。特殊的阿契里斯寶石則被用來讚揚帝王特定的英雄特質。值得注意的是，在奧古斯都使用其自畫像前，他曾用一個圖章來表示對眾所皆知的阿契里斯欣賞者——亞歷山大帝的崇敬之意。

從丹麥的荷比（Hoby）酋長墳墓得來的銀杯（哥本哈根國家博物館），是以奧古斯都遇到服從的蒲利阿姆（Priam）的圖像來描述阿契里斯。藝術家柴瑞索布斯（Cheirisophos）在圖中暗示奧古斯都對野蠻民族的寬大，特別是對東方的帕提亞（Parthia）。這銀杯可以與台伯瑞亞斯王朝（Tiberius）在波斯柯瑞爾（Boscöreale）所發現的一對銀杯中之一相較，（法國西元114～137年，羅斯却爾德收藏，Rothschild），此作品係描繪奧古斯都接受當地首領投誠的情景。雖然這兩個作品都採和一般奧古斯都信念相同的寫實體，但畫中的主要人物（帝王和野蠻民族）却與荷比的銀杯相同。



塑造為麥丘里形象之奧古斯都大帝；玉石凹雕，現代裱裝艾奧尼帝斯收藏。

最著名的羅馬浮雕寶石可能是積瑪·奧古提斯 (Gemma Angusta; 維也納的Kunsthistorisches博物館)。大致可推溯至奧古斯都王朝末期，台伯瑞亞斯接任子嗣時 (約西元12年)，圖中奧古斯都的像貌正值少年，頭上有一塊胎記，女神羅瑪 (Roma) 坐在他旁邊，由他的特徵顯示，我們得知帝王絲毫不覺得有死亡之威脅，自然地陪伴在女神身邊，台伯瑞亞斯安然由四輪馬車中步出，以表示他的敬意。每一天世界的運轉，是奧古斯都的精神力量而不是肉體力量，是帝國力量而不是帝王力量，它是永恒不朽的。

這則寓言來自古希臘藝術，可以在塔沙·法那斯 (Tazza Farnese) 上看到 (現存於那不勒斯之考古博物館)。雖然它有許多不同的解釋，但是查伯奴克斯 (J. Chambonneaux) 認為，這則寓言是在讚美克莉歐派翠亞一世 (Cleopatra I, 公元前181~176年在位) 顯身為優西妮雅 (Euthenia) — 尼羅河神的妻子，站在她身旁的年青人是她的兒子托勒密六世 (Ptolemy VI)。這個凹雕寶石是亞克奧角戰後 (Actium, 西元前31年)，送給義大利的戰利品。至於在阿奎萊亞 (Aquileia) 所發現的銀盤，如果盤上的主要人物馬丘士·安東尼 (Marcus Antonius) 化身為崔坡東樂摩士 (Triptolemos)，克莉歐派翠亞 (Cleopatra) 為狄米特女神 (Demeter)，就可將日期推算至戰前。而在塔沙·法那斯上，季節被人性化了，地神泰勒斯 (Tellus) 也在此時出現。有些學者認定這些是克勞帝亞斯 (Claudius) 王國的作品。但作品上的人物却完全不像崔坡東樂摩士船的人物。

政治寓言和末世學寓言有很多相似點，譬如波蘭花瓶、(雙層切割的棕色浮雕容器，現為大英博物館的寶藏之一)。有人認為這個花瓶將奧古斯都化身為波羅斯 (Peleus)，將莉維亞



奧克塔薇亞塑造為黛安娜女神之形象，玉石凹雕，現藏英國大英博物館。

(Livia) 畫為希提斯 (Thetis)。也許除此之外，還有更簡單、更令人信服的解釋，所以除了上述的見解外，我們還遵照愛許摩樂教授 (Ashmole) 的解釋：阿契里斯和特洛伊的海倫在死後長眠於烏琴海 (Euxine) 的白島 (White Island) 上。這兩種說法都是強調英雄的靈魂在死後得到安樂。另一個以相同方法製作的那不勒斯花瓶，則描繪出邱比特採葡萄和戴奧尼索斯信念中的復活意念。波蘭花瓶和藍色花瓶都繪著相同資本滑落的情形，這種配對的情形可追溯至台伯瑞亞斯王朝 (Tiberius) (巴黎羅浮宮，西元1437年)，帝王假釋奴隸阿曼伯德斯

來自荷比的銀杯，現藏哥本哈根國家博物館。

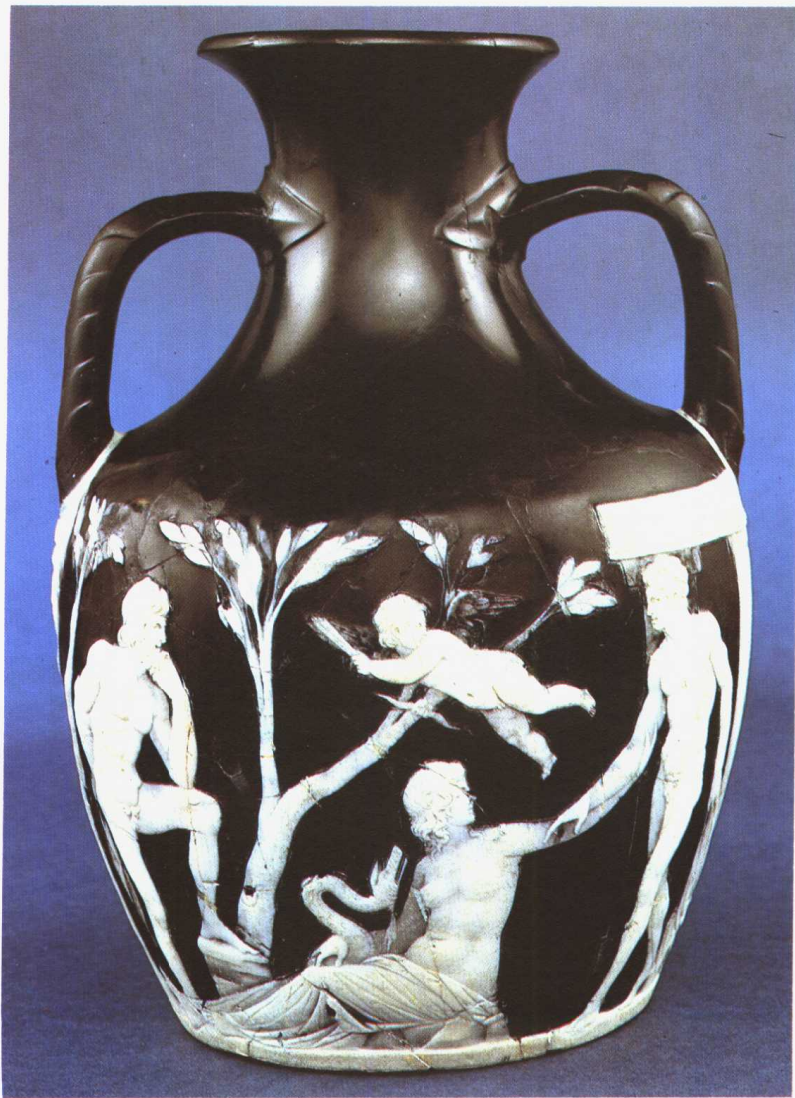


(Amemptus) 的祭壇上，有一對半人半獸彈奏樂器的圖像，這兩個廢置的水瓶器就放在此圖像之下。它的意義顯然可與為求另一世界的喜樂而放棄現世事物的意念結合。

胡利歐—克勞蒂安 (Julio-Claudian) 藝術階段 (西元1468年) 的風潮，一直風行至60年代英國文學全盛期。台伯瑞亞斯，蓋亞斯 (gaius)，克勞蒂亞斯 (Claudius) 和多摩斯·帝維那 (Domus Divina)，這些人的畫像或奧古斯都時期的畫像皆非常相像。一般而言，他們的特點都已被理想化，而不屬個人特色。例如髮型的細節或下巴，鼻子的突出。這些畫像是希臘人構思出來的，而一些優良範例都來自東方 (如胡利歐—克勞蒂安王子戴有面罩的頭，西元29年，現藏科林斯的博物館)。

莉維亞鄉村別墅中之普莉瑪·波塔的奧古斯都塑像，此一遺作一如神和神化的人，都是赤足的，其軀體源自著名的波利克列特斯 (Polykleitos) 的持槍者 (Doryphoros)，並以此結合了典型之胡利歐—克勞蒂安時期的畫風。同時以各種姿勢、

波蘭花瓶：高25公分；西元第一世紀，現存英國大英博物館。



圖像傳達其中的意念，如伸出右手表示命令之意，藉著一般羅馬人的裝束，甚至藉著邱比特騎在海豚上之圖案來產生震撼和力量。其中最引人遐思的是具有浮雕，懷舊氣息的盔甲和銀盤。其中心主旨著重於描寫帕西安斯 (Parthians) 從克拉薩斯 (Crassus) 捕捉羅馬大鷹回來的情景。其他圖像代表的是被俘的王子；如哥爾王子 (Gaul)，我們可以從圖中觀察到大地與上蒼 (Earth and Sky) 的個人特質。

與和平祭壇相似的皮塔提斯祭壇 (Ara Pietatis)，創於西元22年。皮塔提斯中的人是站在建築物前，雖然整體上有造作之感，但是在羅馬信念的背景下，將建築物當作主題來介紹的方式，還是很先進的，其後並發展為圖拉真紀念柱 (Trajan's Column) 之複合圖像。來自波斯柯瑞爾的一對銀杯之一，就已經有如此的景像表現，台伯瑞亞斯在凱旋歸來的戰車上，一旁還有做為供品的公牛，這個圖像和皮塔提斯石板上的供品極為相似。至於延續古風的作法，我們可從另一浮雕作品得到補充說明—法蘭斯之偉大浮雕 (The Grand Camée de France)，它幾乎和積瑪·奧古提斯 (Gemma Augustea) 一樣有名。圖中台伯瑞亞斯佔有最榮顯的王位，以地球主神自居，坐在台伯瑞亞斯身旁的是他的母親莉維亞 (Livia)，而在他們面前站著的是自東北邊境歸來，即將出發到東方的日耳曼尼卡斯 (Germanicus)。皇宮成員上面是已成仙的死者，坐在所有人面前的是手持權杖的奧古斯都。積瑪·奧古提斯 (Gemma Augustea) 和偉大浮雕 (Grand Camee) 兩項作品中，都表現出野蠻民族居於較低臣屬地位的象徵意義。俘虜飛揚的頭髮，和富於規律順序的整齊景像都相當具有希臘風俗，而這種風俗原本盛行於西元前第二世紀，非常明顯的是，此一形式至今仍受人歡迎。

這幾年來最有趣，也最有明顯發展的地方當屬高盧南方在羅馬西方，若非有確實的證明指出奧蘭治之拱門 (the Arch at Orange)，發生在西元26年，很難令人相信奧蘭治之拱門與皮塔提斯祭壇是同時期的作品。圖中旁邊走道上存放著各色的武器，這些武器在結構上，似乎非常適合那些組合軍團的老兵用來重新建立殖民地之用。高盧人的名字原先刻在盾牌上，作為俘虜首領的記錄，或是雕刻盔甲的藝術家所留下的簽名，也有人認為盾牌上所記之沃樂斯／愛佛特 (Voillus／Avot) 的意思是「沃樂斯之作」，即沃樂斯 (Voillus) 製作之意 (雖然沃樂斯和愛佛特也可能是兩個不同的人名)。如果上述屬實，那麼圖中的拱門即提出了有力的證據，證實這項技法純熟的作品，並非出自希臘人之手。按照這個論點，我們驚異地察覺到浮雕上才氣輝煌的錯覺透視畫面，是起源於白加孟 (Pergamum) 的雅典娜之尼可坡羅斯神廟 (Athena, Nikophoros) 中的迴欄，而非如人種地理學對同時期高盧人的研究一般。我們也可以在上面的一片海軍畫板上看到類似的考古主義。它們所以如此顯示，那是因為白加孟的傳統認為；勝利紀念碑應該包含如此的引喻方式。自從亞克突角戰役 (Actium) 以來，羅馬無疑已成海上霸王。

拱門閣樓上的浮雕與羅馬當時的作品有極大的差異，在阿提米斯女神廟 (Artemis)，帶狀雕飾上的構圖中包含近身相搏

的偉大戰場場面（西元前二世紀）。但這種描述戰爭情景的作品並非是獨一無二的，因為在哥拉那（Glanum）的茱里陵墓（Julii）地下室所記錄的希臘神話，就曾提到在第二風格的壁畫曾描述這樣的戰爭。另外在南高盧的雕刻團體；如康明斯之聖伯杭教堂（Saint Bertrand-de-Comminges）的戰利品，也有一段尚未被巴斯提蘭斯（Pasiteleans）古典趨勢澆熄的純粹希臘藝術經文。值得一記的是馬賽（Marseilles）在文化上仍屬希臘的一部份，而且它和整個泛希臘圈（Magna Graecia），甚至東方都有極大的關聯。

在尼祿王朝（Nero 西元54~68年），甚至擴展到佛拉維時期（Flavian 西元69~96年），意大利展現一種巴洛克潮流（baroque）。這種改變首見於第三風格至第四風格間的繪畫，此期的畫風，與第二風格類似，強調圖文，但尚未打破藩籬。無論如何，此期的畫風不像早期的繪畫一般，只侷限在風景的描述，而呈現一種戲劇景象的進步。雖然此期畫風的概念來自希臘，但此畫風仍受尼祿王的支持，尼祿王的宮廷畫師法牟勒斯（Famulus）是少數反對希臘藝術家的羅馬人之一。

布里寧（Pliny）告訴我們：

「他對他的子民是很尊重、嚴厲的，而他的畫卻豐富而生動……他一天至少要畫好幾個鐘頭，他嚴肅地從事繪畫，甚至於祿裝台架之際，也總是穿著宮服。黃金之宮（尼祿的皇宮）是他的藝術監牢，這種例子並不多見」。

雖然黃金之宮後來被其他的建築物掩埋在地下，某些房間還是倖免於難。其他的房間則被保存到文藝復興時代，當充滿奇想的畫從地下的洞穴中挖出時，引發了「怪異風格」（grotesque）之評論。

龐貝城在西元62年地震後加以整修重新開放。雅提士（Atys）在特利斯（Tauris）處身於女神間和伊菲琴妮亞（Iphigenia）之圖像，是在寶石雕刻師西瑞阿里斯（Pinarius Cerialis）家所發現，圖中動人的場面直接取材於戲劇。還有一系列來自赫克拉尼恩（Herculaneum）巴西里佳教堂的畫，顯示出一種教育意味和逼真佈景（trompe l'oeil）形式的神話插曲。其中一幅生動的畫上，畫著提薩斯（Theseus）在殺了人身牛頭的怪物後，接受獲救兒童歡呼的情景。在畫中以年齡的差異來區分英雄和他的隨從，以圖像大小，顏色深淺和大膽的英雄姿勢，來分辨提薩斯和獲救兒童。畫中的救人英雄所呈現的行為和普通人間相距頗大，作品告訴我們：希臘人是如何崇拜他們的神、英雄和統治者。

上述的絕妙之作，正如人首馬身的奇隆（Chiron）教阿契里斯（Achilles）彈七弦琴的作品一樣，是希臘雕刻的複製品（依此樣式的雕刻完成的寶石頗為著名），構圖的原創是由正確的手勢，表情的細微差異，和特殊的深度感中引發出來的，這種構圖後來形成眾所周知的透視法。其他的畫則採早期的原形，阿卡狄亞（Arcadia）畫出大力士—賀丘里斯（Hercules）發現泰勒佛斯（Telephus）吸吮雌鹿奶的景像。阿卡狄亞在畫中顯



尼祿頭像的金幣

現出女性特質，令人憶起羅馬布莉塔尼亞（Britannia），或希斯潘尼亞（Hispania）。相同的主題，可以在白加孟的宙斯祭壇的泰勒佛斯（Telephus）帶狀雕刻中看到，雖然其中所示泰勒佛斯是由一隻母獅哺乳，但是赫克拉尼恩的繪畫，似乎取材自白加孟的作品。

當然，這種巴洛克式的繪畫方法是如何到達義大利，並不十分清楚。一個來自阿雯泰（Aventine）被認為是多明提安（Domitianic）時期所製作（西元81~96年）的大理石半露方柱，上面雕滿了羊和武器，像極了奧蘭治拱門上所雕刻的東西。這種取材提供了佛拉維時代巴洛克和高盧南部希臘主義所有連接的事實。從第一世紀末期，以明暗法所畫的母獅、幼獅、綿羊在坡地的風景畫中，大致可推知此作品是屬於胡利歐—克勞帝安末期的作品，而可確定的是在多明提安王朝（Domitian）之前（可能更早），新的繪畫主義已經被廣泛傳播了。當地用石材雕刻的精緻獅身女面像，是來自科爾切斯特（Colchester）的大葬典禮。這獅身女面像和來自歐斯提亞（Ostia）大門的智慧女神與勝利女神之結合（Domitianic winged Minerva）雕像或更多著名的布雷希亞勝利女神（Victory of Brescia）雕像一樣，都有翅膀在哈特瑞（Haterii）陵墓的雕像上，其細部構造上雕有一隻踩著踏車的鶴，和使用希臘技巧描繪出裝飾墳墓的圖案。這些雕刻細節—特別是壁龕上與死者和半身雕塑像有關的典禮，都顯示出守護神對義大利的影響。

最著名的佛拉維雕像是雕刻在提多斯（Titus）的拱門上，由多明提安（西元81年~96年）樹立於此，以紀念他的兄弟。其圖像遠比奧蘭治拱門的裝飾物來得簡單俐落，雕刻品都設計在單一的走道上。提多斯拱門在古物中被尼祿門廊（the Porticus of Nero）和主神雕像（Jupiter Stator）之神廟層層包圍，然而儘管精緻的帶狀小雕刻纏繞著柱頂線盤和歡欣的勝利者上，遊客從此走過，並未感到這種強烈的效果。作者以富想像力的光、影來描繪提多斯撲滅了巴勒斯坦（Palestine）的猶太人叛亂後的情境（西元66~70年）。在南邊我們可以看到來自耶路撒冷神廟的戰利品，並將耶路撒冷以栩栩如生的手法，描繪出凱旋慶功的場景。喬斯弗斯（Josephus）提及：

以異於尋常的製造方式創作而成的金桌，以及充分流露創作天分的金燈，中央以中軸固定在底部，武器可以從這兒伸出……在每一軸末端鑄出一個燈具，共計七個燈具，以與猶太人相同的數目來強調此榮耀。

米南德之屋

西元 79 年時，維蘇威 (Vesuvius) 火山產生了一次大爆發，不但摧毀了龐貝 (Pompeii) 城和赫克拉尼恩 (Herculaneum) 城，同時也使得十八世紀至今的古物專家，企圖去尋回在羅馬共和的最後一個世紀與羅馬帝國的初世紀期間，居住在坎巴尼亞 (Campania) 的各階層人士，他們日常生活的細節與對藝術的品味。米南德 (Menander) 之屋，這個名字仍是來自一位偉大的希臘喜劇作家 (其生存年代約在西元前三～四世紀之間)。在其壁凹處，有列柱展開其外 (庭園中的列柱)。這些為屬於一位叫作昆特斯波帕歐斯 (Quintus Poppaeus) 的地方紳士所有，他的家族在尼祿 (Nero) 時代，曾獲得顯赫的地位，而其第二位妻子為著名的波帕亞·莎比娜 (Poppaea Sabina)。

雖然這種房子原來相當小，但其房間皆集中於大廳的四週。在西元前一世紀中葉，當宏偉的列柱建築完成之時，房子也加以擴大並重新設計，使其有豪華的房間，並繪以代表其民族性的裝飾物。展開其中的次要風格，最好的例子為在壁凹處，其牆似乎由卵形窗戶所穿透，並使我們由此看到外面的花草植物。這些種種的裝飾計劃使人回想起在靠近羅馬的普利瑪波塔 (Prima Porta) 地方，奧古斯都 (Augustus) 之妻莉維亞 (Livia) 所擁有一幢被稱為「花園房」的屋子。在外另一個房間，

有一幅以鑲嵌細工做成的路，顯示出在尼羅河 (Nile) 中，有幾艘載著小矮人的船。至於更大規模的主題的發現，乃是在普利奈斯蒂 (Praeneste)，即巴勒斯托那 (Palestrina) 的佛都那寺中，而該處的作品必然是來自於古希臘的亞力山卓 (Alexandria)。

大部份的裝飾物都在西元 62 年龐貝 (Pampei) 城大地震中，隨著房屋的損毀而遭到破壞。而第四種新的風格繪畫作品，以鑲於板上的方式作更正式的安排介紹。為了與米南德 (Menander) 壁畫之固定銘刻方式有所區別，這些壁畫，為描述與特洛伊 (Troy) 之淪陷相關連的系列景象。在前庭外的房間內，所有的繪畫皆展現出相當的神韻，其中最特別的戲劇也就是愚蠢的特洛伊人將木馬拖進城內。

大部份龐貝 (Pompeii) 城中的屋主在西元 79 年維蘇威火山開始爆發之時，皆有時間帶走他們的貴重物品，但當大災害襲擊時，米南德 (Menander) 之屋仍然受到了波及。奴僕或是具有解脫奴隸身份的管家，一般被稱作愛羅斯。他認為自己並沒有權利帶走主人家中的



▲在壁凹處有寫實的第二類風格繪畫。

►在米南德屋中，戲劇性的第四類以鑲板繪的風格，描寫愚蠢的特洛伊人將木馬拖進城中。

▼小矮人駕船航行在尼羅河上：這幅作品乃是以鑲嵌細工做成的。



◀有半身雕像的銀鏡，很可能是月神戴安娜，在塑像背後並有雕刻。





金銀財寶，並且也不願意放棄自己的職責，而葬身於自己的屋中。因此這些財富便靜靜地遺留在地窖中直到本世紀才重見天日。

這些銀盤是由118件單項所組成，其中包括帶有上半身塑像的鏡子，由塑像看來很可能是個女人（或許是月神戴安娜）。在塑像背面並有精細的雕鏤。此外尚有許多酒杯，包括兩個有賀丘里斯（Hercules）勞工的杯子。例如賀丘里斯克制住戴奧米底斯（Diomedes），並自蛇所看守的金蘋果園中，摘取金蘋果。

在金銀珠寶之中，有許多美麗而式樣簡單的金戒指，這些是西元一世紀時所流行的款式。通常金戒指限由上議院的貴族或騎士所訂製。此外，如果上層社會的富人有任何需要，在經過認可之後，亦可訂製戒指。戒指上有以凹雕刻方式刻成的寶石，以作為印章之用。這些珠寶藝術傑作的縮影較之牆上的壁畫或代表家族的銀器更具有價值。其中最佳的作品為以石榴石雕出馬車夫正在給馬匹喝水。另外一項珍寶為用綠色腎石刻畫出一個牧人與其所飼養的羊。就像在屋中所發現的所有寶藏一樣，它們顯示出一種超越世俗的品味與風格，而成為世人心目中的羅馬藝術代表。

作者 MARTIN HENIG

補充讀物 Maiuri, A. *La Casa del Menandro e il suo Tesoro di Argenteria*, Rome (1933)



◀手攬卷軸的米南德肖像，為第四類風格。

▼酒杯上的大力士賀丘里斯正與人馬搏鬥。

右下圖／鑲以榴石的金戒指，可看出有一個馬車駕馭正以水餵其馬匹。

