

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART
EGYPT
AND
THE
ANCIENT
NEAR
EAST

埃及和古代近東



J
N 4-18

大都會博物館《美術全集》①
埃及和古代近東

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

**EGYPT
AND
THE
ANCIENT
NEAR
EAST**



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

大都會博物館美術全集〈中文國際版〉

原 著 者 紐約大都會博物館

審 訂 王哲雄

翻 譯 張靚蓓

發 行 人 黃長發

發行公司 臺灣麥克股份有限公司

國嘉文化事業有限公司

維京國際股份有限公司

地 址 台北市南京東路四段51-2號7樓

電 話 (02)7173523 (代表號)

監 製 林蔚穎

編輯製作 躍昇文化事業有限公司

印刷裝訂 大日本印刷株式會社 (日本)

出 版 國巨出版社

登 記 證 局版台業字第3270號

初 版 1991年12月

ISBN 957-9277-00-1

ISBN 957-9277-05-2

售價／全套十二冊 貳萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

埃及和古代近東

自古代開始，久已消逝的埃及及近東文明就已經是一個魅力的泉源了。當這些文化正值昌盛之際，旅行者把亞洲、非洲的異國風情及富庶的傳說帶回歐洲。接下來的幾個世紀，事實及想像創造出一些有關埋葬在乾旱大荒漠裡的古城及紀念性建築的精巧編撰傳說。直到十九世紀歐洲殖民政策的巔峯期，科學研究取代幻想故事，才真正開始對這些古器物進行研究及保護。

幾乎從一開始，西方的大博物館在重新發掘及研究古代文明方面就扮演了一個不可或缺的重要角色。歐洲與美國的遠征隊，以有計劃的科學方式挖掘及維護古物，取代了以往的隨意搜尋。而遠征隊成功的挖掘報告，不僅僅是發現了古物而已，也激發了人們對勘察有了新的覺醒，並對遠征隊懷有更殷切的期待。

在這些探險隊中，最積極的當屬紐約的大都會博物館，自1910年起至1936年，本館首先在利希特(Lisht)及卡爾加綠洲(Kharga Oasis)進行挖掘工作，後來又轉至埃及的古都底比斯(Thebes)進行挖掘，這是埃及最豐富的考古區域。在近東方面，大都會博物館也開始支援在伊朗、伊拉克、約旦、敘利亞及土耳其的考古挖掘，經過了一個世紀的收購、捐贈以及本館遠征隊的挖掘，使得大都會博物館的館藏在世界上獨占鰲頭。

「埃及和古代近東」這本書，一共推介了125頁的彩色插圖，其中包括埃及和古代近東文明裡最重要及最美的藝術品，這些都是大都會博物館的館藏。書中許多藝術品不但以放大圖片展示細節，同時更以各種不同的角度呈現，以使讀者身歷其境，有如置身在大都會博物館中。

這些藝術品包涵的範圍長跨三千年，由此我們可以對統治者的財富、權力、完美至上的審美力及工匠的手藝都留下一個活生生的影象。譬如從巴比倫(Babylon)尋獲的紀念碑嵌板、安那托利亞(Anatolia)(以前指小亞細亞)的銀製容器及美索不達米亞(Mesopotamia)的青銅頭像，都證實了近東帝國的顯赫及其藝術品活潑有力的特色。從古埃及到羅馬征服時期的浮雕及紀念雕像，顯示出各個國王及群臣們的形貌；而自法老王墓穴裡找到的金飾珠寶則透露了古埃及統治者曾擁有的龐大財富及藝術家精巧的手藝，自墓中挖掘出的僕人及船的陪葬模型保證他們的主人仍享受著一個富有的來生，而從農夫寫給家人書信的殘片中，使我們得窺見古代人民的日常生活一如今天一樣，是個複雜的社會。

大都會博物館埃及和古代近東部門的研究主管所提供的導論，是這種文化的歷史考據，每件作品都附有一篇單獨的文章解說作品的意義及其在古代世界裡的文化生活中佔什麼樣的地位。而地圖及年代對照表則標示出重要的地點並告訴我們基督教、伊斯蘭教在此誕生前，個個昌盛一時而後消逝文明的相對年代。

總計142幅插圖，其中124幅為全頁彩色

「埃及和古代近東」是一系列介紹從遠古時代到現代所有的全世界文化的叢書之一。全套書總共有一千五百件左右的作品，由「大都會博物館」的各部門抽調出來，絕大部份以全頁彩色印製。

封面圖片——

《達蓋子的大口瓶》(Canopic Jar), 局部

底比斯, 列王谷, 55號墳墓; 第十八王朝, 約西元前1365年

方解石, 黑曜石和藍色綠寶石; 高52公分, 直徑24.1公分

大口瓶: Theodore M. Davis 捐贈(07.226.1)

瓶蓋: Theodore M. Davis 收藏, Theodore M. Davis 於1915年遺贈(30.8.54)

封底圖片——

《貝洛茲或卡瓦德一世獵手的銀盤》(Plate with Peroz or Kavad I Hunting Rams

伊朗, 薩沙尼亞; 約西元五世紀末到六世紀初。

鍍水銀和鑲嵌黑金的銀器; 高4.6公分, 直徑21.9公分。

Fletcher 基金會, 1934(34.33)

大都會博物館《美術全集》

1. 埃及和古代近東
2. 希臘和羅馬
3. 中世紀歐洲
4. 義大利文藝復興
5. 歐洲北方文藝復興
6. 歐洲君主專政時期
7. 歐洲啓蒙和革命時期
8. 近代歐洲
9. 美國
10. 回教世界
11. 亞洲
12. 太平洋群島·非洲和美洲



臺灣麥克股份有限公司

TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

台北市南京東路4段51-2號7樓

7Fl., No. 51-2 Nankang E. Rd., Sec. 4,

Taipei, Taiwan, R.O.C.

Tel: (02)7173523 · Fax: (02)7173693

J
N 4.8

大都會博物館《美術全集》①
埃及和古代近東

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

**EGYPT
AND
THE
ANCIENT
NEAR
EAST**



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.



本冊導論由
彼得·多爾曼(Peter F. Dorman)
——大都會博物館埃及藝術部門副館長
布魯登絲·奧莉薇·哈珀(Prudence Oliver Harper)
——大都會博物館古代近東藝術部門館長
賀立·畢特曼(Holly Pittman)
——大都會博物館古代近東藝術部門協同館長
等人負責撰寫

法國巴黎第四大學美術史與考古學博士
國立台灣師範大學美術研究所教授
王哲雄先生負責審訂

埃及和古代近東



PUBLISHED BY
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
New York

PUBLISHER
Bradford D. Kelleher

EDITOR IN CHIEF
John P. O'Neill

EXECUTIVE EDITOR
Mark D. Greenberg

EDITORIAL STAFF
Sarah C. McPhee
Josephine Novak
Lucy A. O'Brien
Robert McD. Parker
Michael A. Wolohojian

DESIGNER
Mary Ann Joulwan

Commentaries written by the editorial staff.

Photography commissioned from Schecter Lee, assisted by Lesley Heathcote: Plates 8–10, 27, 29, 42, 44, 49, 51, 52, 55, 68, 70a-c, 75, 81, 84, 87–89, 100, 101, 104, 105, 111, 112. All other photographs by The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art.

Maps and time chart designed by Wilhelmina Reyinga-Amrhein.

Drawing on page 121 by C. Koken.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
The Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)
Egypt and the Ancient Near East.

1. Art, Ancient—Egypt. 2. Art, Egyptian.
3. Art, Ancient—Near East. 4. Art—Near East.
I. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)
N5345.E34 1987 709'.39'4 85-3010
ISBN 0-87099-413-1 ISBN 0-87099-415-8 (pbk.)

Printed and bound by Dai Nippon Printing Co., Ltd., Tokyo.

This series was conceived and originated jointly by The Metropolitan Museum of Art and Fukutake Publishing Co., Ltd. DNP (America) assisted in coordinating this project.

Copyright © 1987 by The Metropolitan Museum of Art

◆ 《彩釉陶嵌鑲的徽章》

埃及，馬其頓，托勒密時期，
約西元前332—30年，多彩陶器，長28.9公分
Edward S. Harkness捐贈，1926 (26. 7. 991)

《安紐畢斯》(埃及生靈之神)◆

埃及，托勒密時期，
約西元前332—30年，
石膏及彩繪木塊，高42公分
Myron C. Taylor捐贈，1938 (38.5)



本書專門探討埃及和古代近東的藝術，是一套包括十二冊叢書中的第一冊。這套書分別從館內十八個收藏部門中精選最佳的作品，以呈現大都會博物館典藏品的整體面貌。

這個規模龐大的出版計劃，其構想旨在盡其可能向更多更廣大的觀眾引介大都會博物館的收藏。此一系列叢書展現油畫、素描、版畫、攝影與雕塑、家具，以及裝飾藝術諸如服裝、軍械、甲冑等項目，綜合歸納出博物館各種類的藏品，來呈現各時代與各文化統一完整的風貌。其內容比一般博物館的導覽詳盡，而範圍則較本館的學術著作更為廣博。本套書所選錄的作品，雖只佔本博物館收藏的一小部分；卻能堂堂地呈現出各個收藏部門網羅之廣度及其卓越的特點。內文則論述有關該作品之文化環境與時代背景，同時納入近代學術研究心得。所附的圖片提供觀者一個絕妙詳盡的博物館導覽。

我們特別感謝日本福武出版公司 (Fukutake Publishing Company, Ltd., Japan) 已故的總裁，福武哲彥 (Tetsuhiko Fukutake) 先生，由於他的投入，使本套書得以成功地出版，他誠然居功甚偉。

大都會博物館埃及藝術部門，成立於西元1906年，負責維護及展示本館內所收藏的埃及藝術品，這批收藏堪稱除開羅博物館之外，有關埃及藝術品藏量最豐富者之一。事實上，所有藏品中大約有四萬件；自從西元1983年，各展示館重新裝置後，即開始做永久性的展出。而這個部門的收藏品也經由下列的許多途徑而不斷的擴充：例如非博物館考古挖掘的保險業、捐贈、購藏，最重要的則是西元1900年開始，到西元1936年為止由本所主持的考古挖掘計劃。在中斷了將近50年之後，最近，本部門再次到埃及進行考古挖掘工作。

爲了學術研究的目的，大部分的收藏品必須在嚴格監督的挖掘過程中獲得，這是非常重要的。但本部門也很幸運的得以承繼許多重要的私人收藏品，其中最著名的有卡那凡爵士 (Lord Carnarvon)，喬西·莫克牧師 (Reverend Chauncey Murch) 及賽多瑞·大衛斯 (Theodore Davis)。個別的捐贈者如愛德華·哈克尼斯 (Edward Harkness)，皮爾彭·摩根 (J. Pierpont Morgan) 及麗拉·艾克森·華里斯 (Lila Acheson Wallace)，由於這些人的贈與，而使得本館的收藏更加豐富。十九世紀末，本館在財政方面支援了埃及探險協會 (Egypt Exploration Society)，而接受了該協會爲了回報而贈與的許多作品。此外，館方也向埃及政府處購買了許多紀念碑。最近，本館更被選定藏置「丹得神廟」(the Temple of Dendur)，這座神廟是埃及爲了答謝美國人支援他們搶救努比亞 (Nubia) 遺跡，而贈送的。

本館所擁有古代近東藝術品介紹了西至土耳其、東至印度河谷、北至高加索山脈、南到亞丁 (Aden) 灣間地區裡的各種文化。在這片廣大地域所發掘到的藝術品，其時間可上溯自西元前一萬七千年的新石器時代晚期，直到西元第七世紀中期伊斯蘭人 (Islam) 征服了這片土地之時。

近東的藝術品直到西元1956年才納入本館近東藝術部門的收藏。西元1932年這個部門成立時，其典藏品已經包括所有出土於近東的古文物。確實，早在西元1880年代，到巴比倫進行考古挖掘的威廉·海耶斯·華德及伍爾芙探險隊 (William Hayes Ward & Wolfe Expedition) 所挖掘出的封印及石碑，已被登錄在本博物館的收藏中。在本世紀的頭一個10年裡，本館因許多慷慨的贊助人捐贈藝術品，而獲益甚多——包括皮爾彭·摩根及約翰·洛克菲勒爵士 (John D. Rockefeller, Jr.) ——同時本館參與在近東進行的考古挖掘工作，而在一些支援機構中，以物件分類的方式，獲得酬勞。其他的藝術品則經由購藏或者和別的博物館交換而取得。最近，諾伯特·西摩爾 (Norbert Schimmel) 的慷慨捐贈，已大爲提高了這方面館藏的品質及範圍。

我們特別感謝古代近東部門的普魯登絲·哈珀 (Prudence Harper) 及賀立·畢特曼 (Holly Pittman)，埃及藝術部門的彼得·多爾曼 (Peter Dorman) 爲本書籌備工作所提供的珍貴協助，另外，爲了撰寫這些介紹的文章，他們花了许多時間檢視所有的地圖、照片及文獻。

菲利浦·德·蒙特貝羅
(Dr. Philippe de Montebello)

埃及藝術

即使對那些往往只熟悉東西方文明各種不同傳統但無專業素養的觀眾而言，古埃及藝術亦具有一些能夠馬上被辨認出來的特質。在雕像方面它們顯現出形式化的莊嚴主題及僵硬的姿勢；而在浮雕或繪畫方面，則運用了一種在原理上相互矛盾的透視組合來呈現人體。

令人吃驚的是，這些特質一直牢不可破地存留在埃及大部分的歷史當中；我們發現，這些特色起源於前王朝時期（Predynastic Period，約西元前4300-3000），正值一個統一的王國發生危機之前，就算在埃及被波斯（Persia）、馬其頓（Macedonia）及羅馬（Rome）相繼征服之後，這些特質仍具有頑強的影響力。一些研究現代文明的學者，由於已十分習慣於在短短幾個世紀、幾十年，甚至就單獨一個人的一生來探索其美學觀念的萌現、發展及變遷，他們將會對古埃及人，在長達三千年裡藝術處理手法的一致性感到震驚。當然，一個時期和另一個時期之間都會出現某些重要的差異，但是為什麼一個完全統一的美學會在埃及人的時間及空間觀念上，持續了三千年；這些理由、這些觀念最後可追溯到一個單一的來源，亦即蘊育出這個古代世界上最輝煌的文明之一的自然環境——尼羅河。

尼羅河自非洲中部高地上的湖泊發源，流向地中海，它流經廣闊而乾燥的撒哈拉沙漠（Sahara），穿過蘇丹（Sudan）及埃及的石灰岩高原，在最後1500英里長的流程裡，沒有任何支流。今日一如往昔，在極其荒蕪的地帶裡，尼羅河灌溉著兩岸旁狹長的耕地，蘊育著許多生命。長久居住在河谷裡的人們，唯有靠著每年一患的河水氾濫，這種自然現象來防止土壤的鹽化及生產力的逐漸喪失；每年夏末，河水氾濫淹沒了大地，同時沖積了豐富的淤泥，這些淤泥是從遠方的伊索匹亞（Ethiopian）群山中被驟雨沖刷而帶來的。7月末，東方地平線上，與太陽同時出沒於天際的

天狼星（Sirius），又稱天狗星（Dog Star），預示著氾濫即將開始。這顆星星的出現成為生命更新的預兆，告訴人們另一個農耕年即將開始，也肯定了一個自然律則之影響是顯而易見的事實。只是人們並不能全然理解它的原因為何。平原上沖積的土地和兩邊高起的沙漠彼此清楚地銜接著，尼羅河向北流洩的情形以及太陽向西移動的位置，決定了主要的氾濫地點。

每年週而復始的農耕季節和星辰及星座緩慢的轉移息息相關，是依據太陽及月亮移動的方位來標界。太陽伴隨著酷熱的白天和幽暗的夜晚永不改變的晝夜更迭，為反覆出現的變化提供了最明確的測量標準。月亮及其可預測的相位（如新月、半月、滿月等）使人們能對時間的週期做更久遠的推算；陰月則成為編定農耕曆法的基礎，並指出各個和農耕作息相對應的節日。凡事遵循自然，受自然界的律則及其神奇不可測知的現象所支配的農業文明，使埃及人更確認了「生命是循環的」這個信念，時間永無休止的運轉著，它永遠反覆的循環著。

「君權神授」的觀念，被視為是這些不斷循環的自然現象的另一個重要的附帶結果，這個觀念是以歐西瑞斯（Osiris）傳說為基礎。根據傳說，歐西瑞斯，這位埃及最早的統治者，被他的兄弟西斯（Seth）所殺，同時西斯也統治了歐西瑞斯的領土；在經過一段激烈的爭鬥後，歐西瑞斯的兒子赫拉斯（Horus），合法地繼承了他父親的王位，重建王國的秩序。因而埃及的每位國王，都被冠上「永生的赫拉斯」的名號，被視為是歐西瑞斯傳說的繼承人；國王死後，自己也幻化成一位歐西瑞斯（司陰府之神），為後世子孫所膜拜，王位接著傳給他的繼承人，即下一個活著的赫拉斯。每一位國王的加冕，象徵著大地秩序的重建，王位的繼承更代表了另一個時代新的循環，這種觀念十分嚴格地反映在所有載明日期有關王位承傳的文獻中，當每一位新統治者即位時都會

出現「第一年」(Year 1)。

在這樣的一個世界裡，人類生命的重複綿延也就是為了安全。不尋常或不可預測的革新都是為了將一個混沌的局勢導入井然有序的世界中。在宗教、藝術方面、政治或社會行為上，穩重及恆久性成為創作時至高無上的價值標準，這使人憶及在「神的時代」(the time of god) 也就是混沌初創裡世界的完美。這種生理及道德上的完美，被稱為“maat”，它意指「秩序」或「公正」，是每一個人竭盡所能期待與之契合的。

因此，埃及的藝術家在其社會及自然環境中每件事物的驅策下，不得不創作出與“maat”觀念步調一致，具有完美對稱的作品，而這只有依據長久以來早已被制定的各項原則方可達成。值得注意的是，埃及的藝術傳統和西方的美學沒有什麼關連。的確，埃及藝術先於西方美學，而且在某種程度上影響了西方藝術的處理方式。但西方美術就目前已出現過的藝術而言，其真正觀念和古埃及完全不同。在古埃及，追求具象的藝術不是為了一位觀察敏銳者的歡愉而製作，大多數也不打算放在公共場合供大眾觀賞；說得更恰當一點，它在宗教儀式上和紀念死者方面，為國王或平民扮演著一個極其重要的角色。現代藝術不適於直接道出其實用的功能，然而那些在今日被視為埃及藝術創作中最高妙的作品，却相反地和某種特殊功能息息相關；事實上，埃及藝術的目的正說明了為什麼它會明顯地抵制創新。這些目的關係到兩個範疇——今生及來世。

在今生的世界裡，神明的祭拜扮演著一個極其重要的角色，邀寵於諸神，以確保牠們繼續降福人間。每日祭典的重點是對諸神雕像的供奉及為它們裝扮，這些雕像蘊含有神明的本質，但在另一方面它們似乎和普通凡人一樣具有肉體上的需求。神明的雕像(見圖53)被塑造成為有如工具一般，經由這些雕像，神明得以從例行的祭典中接受祭品。中王國(Middle Kingdom)開始，非皇族顯貴人士的雕像，得以放置在祭祀場所的四周，與皇族的雕像並列，同時允許將這些貴族的雕像刻畫成，在廟祭時，公平地分享神恩的情景。

至於埃及信仰中有關「來世」的部份，由於木乃伊被視為靈魂寄居之所，因此木乃伊的保存成為埃及人最關心的要事(圖21)。個人墳墓內的雕像，其製作的原始目的，是為死者的靈魂提供另一個可以替代的棲身之處，以防萬一較易腐爛的木乃伊由於時間久遠而遭破壞時，靈魂才有棲息的地方。同時就像神的雕像一樣，死去的凡人之雕像能幫助這個人永遠存留於永生之境。

平面的作品一如雕像，也是為了相同的目的而製作。裝飾有寺廟及墳墓的浮雕及繪畫，不只描述著每日例行的寺廟祭典或現世生活的娛樂情景，他們同時一板一眼地確信著，這些活動將超越肉體的可能性，當有關的人事情境消失後，能使他們繼續久存。

藝術和宗教之間密切的關係，可以透過埃及人本身有關創造

的傳說明確地加以解釋，在這傳說裡太古就已存在的「卜塔」(Ptah)神被塑造出來，它就是孟斐斯(Memphis)及所有藝匠的守護神。根據孟斐斯的宇宙起源論(Memphite cosmogony)，「卜塔」是創造者之神，只要由卜塔道出其名字，即可將生命注入萬物之中，於是在孟斐斯的卜塔高僧，擁有「最偉大的手藝者」的名號。透過他各項技巧的運用，藝術家已經自己感覺到創造的能力，因為創造及存在實質上是同義字。他所製造的每件物體就像神說出它們的名字一樣均賦予其效力及生命能力。藝術家順應公認的典範所完成的創作品，能提昇這種神奇的力量；這種觀念沒有留下多少空間，可供個人主義的研究或詮釋世界的創新手法發揮。

甚而在王朝時期(約西元前3100年)開始之前，一個組織化的國家興起，首度使用雕像及浮雕來紀念王權。起源自前王朝時期的藝術標準在集中領導的皇家工作室中臻於完善(見圖1、圖2)，在接下來的三千年裡，這些準則被運用來表現保守的宗教及政治上的真理，這些真理是從自然秩序的不變性得到啓示。引人注意的是，寺廟裡的浮雕通常是由一系列不斷反覆的場景——法老王正奉獻祭品給衆神祇——所構成，每一幅浮雕均以相似的象形文字為邊；在下面扁平拉長的符號，代表大地，上面是代表天堂的象形文字，通常星羅棋佈地點綴著許多星星；每一邊均有象徵統治權的權杖，代表著「天堂的四個支柱」。因此，每個場景都是一個小宇宙，在此，完美的秩序統治一切。正如紀念碑式的藝術是一個理想世界的寫真一樣，這浮雕成為同樣是理想世界的一種回應；在這裡，提倡進步的改變是不受歡迎的——因此藝術也執著在永不改變的典範裡。

這些典範最容易在浮雕及繪畫裡看到，在這兩種藝術裡，埃及的藝術家必須竭盡所能使三度空間的世界壓縮成為平面，各場景的構圖是由許多的帶狀長方格所構成，這些長方格將主題劃分成幾個適當的區域，以大小比例來表示其所描繪的人物及活動的重要與否。由於依據比例縮小畫面尺寸及不管遠近都看成一樣大小這兩種處理畫面的習慣，使埃及藝術很不重視透視法的發展。例如，在描繪重疊著排列的物件或人物時，讓我們看到的經常是一個挨著另一個的情形，或者是大群湊在一起的影像。

埃及人在平面上的人像表現是以精確的數理計算為基礎。所繪均遵守著一項嚴謹的比例規範，依照慣例，人體的每部份都從最能呈現其特色的著眼點來觀察將之描繪出，這麼做主要是為了能反映出人體最真實的一面。雖然臉部描繪成側面，有著凸出的鼻子、雙唇及下巴，很容易描畫；但雙眼則被繪成從正面所見到的模樣，直接瞪視著外界。雙肩並不像側面所看到的由於遠近而縮小，而是由正面來描繪，然而雙臂、臀部及雙腿則又是以側面來表現。較早時期樣式化的繪畫習慣，並未考慮到左手和右手的問題；而雙腳也都描繪成從腳背的方向所看的模樣，因而每隻

脚都只能看到一隻腳趾，一般來說這情形是不可能的（見圖5）。

特殊的例子則用特殊的手法來處理。當然，外國人可由他們具有特色的衣飾及髮型來分辨（見圖48）。偶爾，藝術家們也會掌握機會，以滑稽或醜怪的面部表情來強調這些外國人的粗野。老人則以一張滿佈皺紋的臉孔及有著眼袋的雙眼來表示；孩童則全身赤裸以一隻按在嘴唇上的食指來表示。極肥胖的造型或在肚子的四周所出現難看的摺層，並不意味著這個人是胖子，這些特徵是表示繁榮及成功的習慣手法。由於背景的不同，同一個人才能被畫出幾種不同的樣貌，在真正肖像畫的風格裡，沒有人會想要追求相貌的類似或顯現他們五官的特徵。這些創作的準則被後人追隨著，並非因為這些準則天生卓越，或是因為它們能準確的描繪出現今可見的世界。它只是單純地具體呈現出被整個埃及世界所接受的某些理想。

由於致力於追求一套特殊的典範，嘗試實驗及偏離標準的行徑因而極不受歡迎，而其成品也多被批評為不合要求或雜亂無章。所謂藝術家個人的創作驅策力是不存在的；他們不擁護藝術探索所出現背道而馳的路線；也沒有組成藝術思想的流派。結果是，自古埃及傳下來的許多藝術品均沒有留下藝術家的簽名。

這種不公開藝術創作者姓名的情形，不是因為藝術家不怎麼關心他的作品，或是認為自己的手藝還配不上列出他的名號。這種現象的產生，主要是源自孟斐斯學說中所顯示的埃及人基本的信仰，透過文字的運用，將無生命的形賦予生命，這些文字不但要用說的，也要用寫的。語言儘管較不具體，它仍被視為一種極具權威的力量，因此在具象藝術裡（雕刻與浮雕都一樣），所出現的名稱寧願用來解釋那些被刻畫的主題，而不是用來表明藝術家是誰。主題的名字已成為作品的一個絕對必要的部分，而雕像或浮雕也不打算單純地模倣某個特定個人的面貌或提示某種個性（見圖5）。如果我們不想再記住一個人，通常只要拭去他的姓名就可以，而不需要弄壞他的相貌，畢竟，這張臉幾乎可代表任何人。一位法老王如果希望將其祖先的作品追回成為是他的，只要在這件較早的雕像上，刻上他所專屬的渦形裝飾即可；這類的竄改在技術上是可行的，因為現任的統治者只不過是“永生的赫拉斯”最新的顯靈。

埃及藝術和語言間的關係，迄今仍是另一個有待探索的領域。對那些非專家而言，象形文字的手稿看來幾乎不能被視為一種傳達訊息的媒體。鳥、昆蟲、儀式的象徵表記及具有動物頭像的人物所匯集成的手稿，對現代的觀眾來說，是十分奇怪的，甚至古希臘人也相信，埃及的祭司透過神秘的手稿得以接觸深奧的真理。但不論象形文字含有什麼訊息，它通常以散文體呈現，不論是新手還是初學者，對象形文字都會產生立即而單純的迷惑。象形文字是圖畫式的，它們是縮影的藝術。因此，象形

文字書寫的特性，對埃及藝術具有滲透性的影響，是可理解的。

任何書寫體系的內裡均存在有一種方向感：每個符號必指出方向，經由此文字方能被人閱讀。雖然大部份的語言多被限制在一個單一的書寫方向中，但象形文字純粹圖像式的特性，則允許它們可以從左到右或由右到左，甚至可以水平式的成行或垂直式成欄地被書寫（見圖19）。大多數的符號，特別是那些以縮小圖樣來描述人類形象或動物的象形文字，具有一種固有的方向，因為他們均被畫成側面不是朝左就是向右。因此，當我們發現這種方向感及平衡感同時支配著浮雕及壁畫的創作習慣時，一點也不感到驚訝。人像多以側面描繪，而附加上去的姓名，公式化的言辭或敘述性的標題，均依據相同的方向刻寫，少有例外。經常，在牆面浮雕裡的人像及圍繞其四周的象形文字之間會有一些狹窄的分界；全身的人像被視為是個人姓名的特定標記。一個象形文字並不常被當作它所描述的物件或有生命的人類；有些描繪鳥類或爬蟲動物的符號，被認為可能有害，因而有時候故意的使之殘缺（見圖34）。最初源自文字書寫的方向感，被擴展至建築物中。每棟建築物的各個牆面上都佈滿依一定方向而設計的裝飾，各個場景，不是從外面朝向建築物的中央，就是從內部朝向建築物的出入口。

雕像方面，理論上沒有那種存在於平面中有關方向的問題。但從埃及人物雕像跨步的姿勢來看，我們亦可循線發現埃及手稿中那種方向性也毫不放鬆地影響著雕像製作，我們通常看到雕像的左脚朝前伸出，只有從右邊才得以一窺雕像全貌。當從雕像的右側觀看時，我們可以確定草體文字寫法常常由左向右，當然不是一種巧合。

因此，埃及藝術不但反映了，而且確保了埃及人有關自然環境和特殊宗教狀況的基本態度，它同時直接關係著早期發展而來的象形文字的書寫體系。但埃及藝術給人的第一印象，通常是高於其他方面的葬禮設備，這是它的特色。葬禮物品的優勢經常讓人誤以為，埃及人永遠為他們的葬禮，以及保存他們的軀體而做著準備。這種情形之所以產生，並非由於病態的關心來生，而是起因於考古學方面保存的問題以及這個國家的特殊地理狀況。由於身處於一個被徹底地局限在其可耕之地的農業社會裡，埃及人就在這條每年固定氾濫並重新劃分農耕地的尼羅河旁，建立起他們的城市，但埃及人卻在沙漠絕壁的邊緣上，豎立起他們葬禮用的紀念性建築，這些沙漠遠離沃土，十分貧乏，無法生產農作物以供人類及動物食用。在超過千年的歲月裡，尼羅河於它所流經的區域中做了些許改變，然而由於兩岸有著高聳的峭壁擋著，因此只有在兩岸邊狹窄的沖積平原上才得以見到尼羅河所造成的改變。城市坐落的遺址並未因河流的沖刷而完全流失，甚至到今天依然還在，這些地區並不適宜保存有機的材料，因為太接近地下水了。另一方面，沙漠亦提供了一個適合保存古器物的理想氣候。

更進一步來看，不僅葬禮作用的紀念性建築及其附加的物件能有更好的機會經得起時間的摧殘而倖存於世，近兩百年來，古墓地更且成為盜墓者、業餘愛好者、古物研究者及專業挖掘者最為矚目的焦點。大批的埃及藝術收藏品——雖然不是很多——如石棺、木乃伊、僕人小雕像、上面有人頭像或聖獸頭像蓋子的白色瓦罐及葬禮用的紙莎草繙本書；此外還有發掘於陵廟內的私人雕像、浮雕及繪畫。埃及人在墳墓裡也放置了許多他們在家居生活中的隨身用品，這些財物對以木乃伊方式被保存著的死者而言，是絕對必要的，因為埃及人希望人死後能過著和生前一樣的生活。因此，墓中有許多家具、化妝用品、珠寶、護身符、衣服、獵物及食物的樣本。這些世俗的用品，有助於我們對埃及生活建立起一種正確的認識，一如它曾活過並被享用過。

在少數埃及境內存留下來的遺址裡，我們難得而驚訝地一瞥尼羅河谷旁這個古代文明的人類日常生活。在底比斯（Thebes）西方「列王谷」（Valley of Kings）建造王室陵墓的工人們所居住的戴爾·艾·麥地那（Deir el Medina）村裡，數以千計的彩繪石灰岩殘片被發現了，這些殘片詳細的描繪著此工作群的組織，記錄下瑣碎的工作業務，由諸神所傳達的神諭啟示，選自當時最受歡迎的文學語錄及對一個姦夫的控訴。有些石灰岩薄片上描繪著諸王以矛刺殺獅子，男人膜拜諸神，或以一種諷刺的筆調描繪出貓等待著捉老鼠的情景，這些都是工匠們偶爾拾得破片，順手在上面塗畫，用來在空閒時打發時間的作品（見圖49）。在諸多寺廟及古墓的牆上所發現的塗鴉，記錄了古代旅行者對其所遊覽過的古代紀念性建築所發出的讚嘆！來自一卷被丟棄的紙草行政檔案中，詳細記載著一群盜墓者被審訊的會議過程，這份記錄同時揭露出三千年前底比斯兩位政府高級官員之間饒富興味的爭鬥真相。

至今不管已說過什麼，但埃及藝術絕不是一個永遠不變的傳統。在它三千多年的歷史裡，我們亦能追尋出某些重大的改變。但這些改變大多是由於藝術、宗教，及埃及人的世界觀之間緊密的相互關係，其中，任何一個領域所產生的種種改變，勢必會影響到其他方面。因此在藝術領域裡，革新通常是外在改變的反映，而非內在根本變動的結果，在風格上的特性和主題方面的處理，均能發現其間的差異。

在與邊界外圍各國交易當中，埃及從最早期就受到外國因素的影響。早在格爾津時期（Gerzean Period, 約西元前3600-3200），革新即已出現；一種製作精良的土磚建築的造型突然出現，建築物中使用附有壁龕的門面，及某些早期美索不達米亞（Mesopotamian）文明特徵的建築母題。埃及也許經由紅海（Red Sea），沿著阿拉伯半島（Arabian Peninsula）的這條貿易路線，而和底格里斯河—幼發拉底河谷（Tigris-Euphrates valley）的文明有所來往，這或許方能解釋，為什麼圓柱形的封印會突然出

現在埃及。因為這種遍存於黎凡特（Levant）地區地中海東部及愛琴海沿岸島嶼和國家的精巧章紋，是用來在泥板文件上蓋印用的，但對埃及卻完全無用。當時埃及的書寫系統已經發展到應用石塊及紙莎草，而不是運用軟泥板。雖然由於政治及經濟的需求而使得埃及與遠方的國度有所接觸，其詳情也未能清晰的描述出來，但其影響卻反映在格爾津文化，蓬勃的藝術發展裡，當時埃及尚未統一，法老王時代才剛開始，十分奇妙的是，在較晚的歷史階段中，外來因素對埃及藝術的影響極其微小；相反的，埃及藝術傳統卻對近東其他文化產生更大的衝擊。

統治勢力的重大變遷也經常反映在藝術上，如第一中間階段（the First Intermediate Period, 約西元前2160-2040）。舊王國（Old Kingdom）各法老統治下幾個世紀的繁榮。盛極而衰，在佩皮二世（Pepi II）統治的94年裡，所發生的一次經濟危機及中央集權的瓦解解結束了。政治上的控制權隨後落入尼羅河谷沿岸各地方政府領袖的手裡，而孟斐斯舊都的勢力或多或少遭到削弱。接受金字塔時代（Pyramid Age）壯麗傳統訓練的地方藝術家們從皇家工作室脫離，獲得了解放——由於不再遵循王室的指示——他們可以模倣以前的作品或者盡可能地即興創作。第一中間階段的浮雕及雕像均轉向笨拙、動人、幽默或近乎通俗，但是這些作品顯現出創造力，經常令人眼前一亮，與舊王國較早時期那些規劃式的作品完全迥異。

在第十二王朝（約西元前1991-1786），森沃斯瑞特三世（Senwosret III, 約西元前1879-1841）統治期間，皇帝雕像的風格發生了一次突變，其原因不明。地方各大家族在十二王朝第一位統治者在位期間，曾經保持著某種獨立的狀況，但到了森沃斯瑞特三世統治時，行政體系發生了一次戲劇化的重組。森沃斯瑞特三世削減地方行政區，且將國土分成二至三個大行政區域，由行政官掌理，這些人和地方行政區毫無關聯，只效忠王室。帝王憂心忡忡的容貌，一張多皺紋的臉上深嵌著一對圓眼，這張滿佈風霜的臉，與他的祖先滿足而理想化的面貌，形成一個強烈的對比，它或許反映著一個政治實體的變遷（見圖26、27）。

建立新王國（New Kingdom, 約西元前1559-1085）的王朝，改善了宣傳的效用。哈特謝普蘇特皇后（Queen Hatshepsut, 約西元前1503-1482）搶先霸占了她姪子特德摩西三世（Tuthmosis III, 約西元前1504-1450）法老王的名號，她堅稱自己的出生是天命，在她的寺廟裡有一系列的浮雕，用來支持她是由阿蒙（Amun）神所挑選為未來之王的主張。無論如何，她最令人吃驚的聲明是，她一如男性的國王，是埃及的統治者，陪葬她的雕像肯定了這項聲明，她的雕像通常被刻製成一位男子的相貌，且身著國王的服飾及勳章。很明顯的，這種措施並打算欺瞞大眾，她用一個宣傳的策略使她的繼承合法化。而埃及藝術的傳統手法使得她所要堅持的聲明容易地表現出來。

這種偶然地模倣過去，卻能獲得正統王位繼承權的刺激，是如此的強烈，以致造成直接模倣古代作品的結果。在第十二王朝前面幾位法老統治期間，經歷了一段仿古的時期。新的統治者在雕刻、浮雕及建築上，均醉心於大規格，媲美舊王國藝術方面的成就，以表示他想要延續過去的光榮，同時藉以獲得一種公認而不容置辯的榮耀。同樣地在第十八王朝（約西元前1570-1320）初期又是另一個仿古時期，當時中王國的雕像，仍矗立在底比斯西方的戴爾·艾·巴里(Deir el Bahri)，被視為是當地一個活躍的工作室模倣的對象。在賽特時期 (Saite Period, 約西元前664-525)，人們更覺得仿古是天經地義的事。於是第十八王朝陵墓中的裝飾圖樣，在八百年之後，連最小的細節都不放過地重新出現在許多墳墓中，各時期甚至早期舊王國的石碑，被新墓的主人忠實地仿造下來，某些雕像的類型再度風行，但均以賽特時期流行的風格加以描繪，這些雕像有著典型的優雅而纖細的線條，而臉部均呈現溫和的，面具般的表情，且均經過細緻的打磨，十分光滑。

宗教觀念在新王國初期有了改變，人形棺槨的出現便是證明。最初，人們將墳墓視為是供死者永久居住的場所。裡面躺著木乃伊的長方形石棺或靈柩，被裝飾成一位死者的住所，上面經常雕刻著小型的壁龕或精心繪製著一個壁龕形門面的建築圖式。早期的人形棺槨，可以證實靈柩的觀念改變了，人形棺槨相當於被纏裹起來的死者的軀體；最早的例子告訴我們人是從胳膊處以壽衣覆蓋；之後，以佈滿象形文字的綬帶飾形成一種交錯包紮仿效木乃伊最後一層包紮法的扁帶飾。

人們發現，埃及藝術中最有意義的改變，是在阿肯那騰 (Akhenaton, 約西元前1379-1362) 統治時期，不論是直接還是間接，阿肯那騰那隻手無所不在的指引著埃及的藝術家們。在他的父親阿孟霍特普三世(Amenhotep III, 約西元前1417-1379)統治時，藝術風格上很明顯地已經歷了一段實驗時期；但阿肯那騰則為人物肖像，發明了許多新規則。在一張拉長的臉龐上搭配著瘦而歪斜的雙眼，飽滿而肉感的雙唇，再加上突出的顎、窄肩、肥胖的腹部、粗大的腿及細長如紡錘的手腳。這個時期，同時顯現出細部描寫的寫實主義的專注，頸部的皺紋，雙耳的耳洞，左右腳明顯地區別著。早期對皇室家族經常是以出人意的醜相來描述，依據所有肖像均需模倣王室規範的趨勢來判斷，這種醜陋的相貌正暗示著，阿肯那騰本身的外貌，而這醜相可能是因為他醫療失誤而變形的結果。但我們必須銘記在心的是埃及人永遠厭惡忠於對象的肖像畫，這不是人像藝術的目的。而且，相同人物有時用醜怪的手法，有時則用特異或令人愉悅的手法來表現。阿肯那騰統治時期首都阿瑪那土丘 (Tell el Amarna) 的奈費爾提蒂 (Nefertiti) 半身像，是目前這一代埃及美女的縮影，它是否比起這位王后其他的肖像更酷似本人？

這種藝術上的革新，並非美學上自我覺醒的嘗試，而是反映了同一時期在宗教領域內所發生的激烈變革。阿肯那騰最顯赫的成就，即為他嘗試著在傳統埃及的萬神殿內，強將他個人的神祇「太陽」(the disk of sun)「阿頓」(Aton)尊奉為眾神之神。事實上，他推動特殊的神學事件的日期比藝術新風格之出現還要早，阿肯那騰也許領悟到，在傳統的範圍裡，太陽神的宗教是無法躋身其中的，因為傳統對諸神所創始及他們所聚集的一個完美的宇宙不斷地加以回顧，而阿頓的祭典則是必須以一種新的語彙來傳達神諭，全無一個預設的世界秩序作參考。阿肯那騰統治期間的藝術正說明了埃及藝術與宗教間密切的關聯，這在其他的歷史時段中是個罕見的例證。

這些特別創新的觀念，是由阿肯那騰直接口述下達指示，由他死後的證據更顯示如此，因為在他死後，不但古老的宗教迅速的重回人們生活當中，就連藝術亦回復以往的慣例。但某些遺風仍舊延續，特別是在細部寫實的方面，但他們並沒有在藝術上引進一種持續性的真正方法。這些寫實手法是源自於一個變革的宗教觀，它們之所以能存留下來，只因它們是藝術寶庫的一部份。

由於新媒材的使用或葬禮習俗方面偏好的改變，造成埃及藝術產生其他的變化。這些現象在整個法老王的歷史中零星的發生。前王朝時期及古拙時期(Archaic Period, 約西元前3100-2686)，壯麗的板岩雕刻，是古代藝匠精湛技術最有力的明證，但這項技藝隨著以石材建造或者以石材鑲飾表層的建築之發展，而完全消失了。板岩雕飾已為這種更耐久的紀念碑所取代，它們只被視為這些現有裝飾的原型。同樣地，舊王國墳墓裡的浮雕，其原來的作用是將人死後所必須的活動及物質財產永遠保存。為了更加強寫實性，使得人們為這些活動及供應品製作三度空間立體寫真的作品；小型雕像，在孟庫特拉(Mekutra)的工作室及出色的彩繪船上可以發現其效果最佳者（見圖15、16），前述墳墓浮雕反而消失。經由一個稍後的變遷，大批一時流行而刻畫精細的設計，在幾個世紀後即消失，又被古墓浮雕所取代。

第三中間階段 (Third Intermediate Period, 約西元前1085-656) 的許多棺槨上，都佈滿華麗的裝飾物，它們和墳墓上的裝飾在某種變化上是一致的，也許是因為新王國結束（約西元前1085），埃及緊接著在坦尼斯 (Tanis) 諸王及底比斯城阿蒙神的大祭司之間四分五裂、國力衰微，而使得棺槨及墳墓的裝飾有所改變。這些棺槨（見圖51）此時被放置在建造粗略全無裝飾的墳墓裡。但曾經只限於用來裝飾陵廟牆壁的東西，如今也被用來裝飾靈柩本身，以求它們能自那些不受歡迎的汪達爾人 (Vandals) 的注意中，得以好好的留存下來。因此這些後期的棺槨被裝飾得美輪美奐令人感動，某些更是竭盡所能地力求精細，以致令人難以分辨如下的細節：彩繪的花束、驅邪作用的胸飾、綴滿象

形文字的帶狀紋飾，以及用以識別神化了的死者的蔓草形飾。

在藝術之外的其他文化領域裡，古埃及人的成就是多樣性的。至少他們的成就絕不僅止於在一個全然統一的政權傳統下存活了近三千年。埃及在西元前332年被亞歷山大大帝 (Alexandros the Great) 征服，自此開始，長期陷入外國的控制，直到本世紀。歷史上視為合法正統的三十個朝代 (約西元前3100-332) 的每一位法老王，均認為自己是統一埃及的首位法老王美尼斯 (Menes) 政權上的直接繼承人，同時也是歐瑞里斯精神上的直接繼承人。象形文字的書寫系統，儘管難學難寫，但在這個國家尚未被統一 (約西元前3100) 前就已產生，從那時起直至寫於西元394年最後一篇為人所知的經文為止，均一直被使用著。至今仍被使用的口說語言是哥普特語 (Coptic)，一種混合法老王時代的句法，部分加上希臘字彙所構成；它在哥普特教堂舉行禮拜儀式時做為禱告用的語言，但並非一般人所說的方言。埃及的藝匠十分精通其行業中的各種工具。石雕、木工手藝及珠寶製作業產生了許多十分完美的作品；某些古老的方法，例如以膠質焊接寶石的技術，直到最近才被再發現。以石塊當做建材的精湛技藝，在其首次出現後的一世紀內即臻於完善。古夫王 (Khufu, Cheops, 在位期間約西元前2589-2566) 偉大的金字塔，這座世界上最巨大的石材建築，至今仍屹立在那裡，即是古埃及人妙技的最佳明證。

埃及人給西方文明所留下的是一個混融著多種不同成分的遺產，它對西方文明的影響已經由於基督教的引進及回教徒的征服而大為減弱。現今各國通行的格雷哥里曆 (Gregorian calendar, 教皇格雷哥里十三世於1582年修訂) 即是以埃及民用的日曆為基礎，它包括了一個固定的365天，這是一個近似值，顯然地符合於行政管理的短期預報。盛行於西元前第1個千年間的比例標準傳至希臘，被運用在該文化古拙的雕像中，雖在希臘雕刻中快速的發展，但在後來的幾個世紀的實例中可以發現，它們就像其他的規範一樣，說明了在知性的見解上，兩個文化有著很大的差異。在數學、醫學及哲學方面，希臘人遠遠超越了埃及人，至少在留傳至今的紙莎草抄本中保存了不少這類例證，矛盾的是，希臘人對埃及人讚美有加，在他們眼裡，埃及的象形文字隱藏著一種深奧的智慧，而這只有祭司階層方能看懂。最晚出現且最有名的象形字銘文是在西元400年後不久出現；之後，有關古代象形文字體的知識很快的就失傳了，甚而當時留存下來的大部份紀念碑銘文，姑且不論它那豐富而多樣化的文學性正文，它簡直就像是一本滿載深奧難懂無法為世人了解的符號的神祕書籍。

古埃及的再發現，首先要歸功於兩位法國人的多方努力。一位是年輕將軍拿破崙 (Napoleon)，另一位是天才兒童傑昂·法朗絲瓦·張伯倫 (Jean-François Champollion)。西元1798年，拿破崙遠征埃及，為的是想要控制蘇彝士 (Suez) 地峽到印度的貿易路線以便獲取財富。隨著大軍前往的還有一群科學家，他們有

計劃的記錄下埃及的地勢、植物、地質、建築、技藝及古物。雖然法國佔領埃及是一項失敗的戰略，但西元1809年開始發行的「細說埃及」 (Description de l'Égypte)，則激發了人們對尼羅河古文明既強烈又持久的迷戀。

欲了解該文明，其關鍵在於象形文字的解讀，象形文字被認為是唯一的表意文字。經由古典文獻的記載，埃及人智慧的神話保存下來，並留傳至文藝復興，當時推敲埃及文獻的各種嘗試即在汲汲營營其寓言的解釋，每一個符號代表了一個觀念或措辭。西元1800年代初期，解譯的探索焦點集中在羅塞塔石碑 (Rosetta Stone) 上三種語言的銘文，分別以希臘文、古埃及民用文字及象形文字記載著托勒密五世 (Ptolemy V) 的一道政令。這方石碑原在西元1822年，為拿破崙軍中的一名士兵發現，但後來則被英國據為己有，運用羅塞塔石碑上的托勒密政令，再配合其他的來源，傑昂·法朗絲瓦·張伯倫揭露了埃及象形文字繪本書基本語音的特性，它與哥普特語直接有關，而哥普特語已經不再是一種流行的口說語言。

接下來的幾十年，收藏家的代理人及外國領事爭相對古物遺址提出非正式官方的所有權聲明，同時對大件作品，開始進行一項有系統的遷移，將之賣給那些對埃及古物有興趣的歐洲博物館，這些機構對古埃及文明已有了新的覺悟。西元1858年，一個古代文物局成立，方才減緩了大規模輸出這個國家無可取代的遺產。從此以後，縱使考古學這門科學當時才剛開始，發掘古物的許可證已被嚴格管制。對藝術寶藏的尋找，漸漸轉變成一種對知識的探求。考古學上所發現的內容，較這些藝術財寶原先的價值更為珍貴。

雖然有關的知識不停的增進，古埃及仍有著數不清的問題等待解答；隨同這些未解決的老問題，新問題又不斷的被提出來。一個相當有條理的編年史體制，現在可以檢驗更為廣泛的社會議題，例如佔領階級的出現或一個農業經濟的政治效果。一旦語言的基本觀念被發現了，語言學家得以繼續探勘它的時態及文法上的結構，不再只限於它那早已失傳的發聲法。儘管國內的遺址不明，但殖民的各種模式、城市及其周圍的關係均是最近探討的主題。在藝術方面，正進行著各方面的研究：藝術家個人的角色，王室與私人雕像間的關係，藝術品的委託製作，皇家工作室的運作，尚有 (儘管前面已提及) 辨認藝術家個人的風格。

在所有研究的學門當中，最先給人的感受是埃及文明各個領域之間那種奇妙的相互依存，這在外國人佔領統治的九個世紀中，造成一股堅強的凝聚力。就是由於古代藝術家留下的見證，才能讓現在的觀測員親臨這個已消逝的 (古老) 世界，這種見證揭露人類精神力量深植的信仰。

彼得·多爾曼 (Peter F. Dorman)

1 *Knife Handle*
Gerzean Period,
ca. 3600-3200 B.C.
Purchase, Edward
S. Harkness Gift,
1926 (26.7.1281)



前王朝時期的象牙雕刻

法老王時代的許多藝術特色，很早就在埃及文化中表現得極為明顯。前王朝時期末，也就是上、下埃及（Upper and Lower Egypt）於西元前3200年被第一位法老王美尼斯統一之前，工匠們已經用各種技巧來裝飾實用的物品；而這些技巧——將整個畫面畫分為若干部分，模式化的透視，仔細的空間處理及嚴格的方向——在以後的三千年裡，不斷被重複運用在埃及的浮雕雕刻當中。

在大都會博物館的埃及收藏品裡，有兩件此類最古老的作品。一件是象牙雕成的刀柄（圖1），它原是卡那凡爵士的探險隊在圖坦卡門（Tutankhamun）古墓中挖掘出來的，因此原屬於卡那凡爵士所有；另一件則是隻象牙梳（圖2）。這兩件象牙雕刻均是西元前3600—3200年期間的作品。而這段時期所雕製的象牙雕刻，堪稱當代出土作品中最為有趣的一部分。兩件作品均以許多相同的動物為裝飾，而那些動物的安排方式也幾乎雷同。

由一整塊象牙所雕成的刀柄，乃是埃及王朝設立之前，所產生的一件傑作。在上方的區域裡，一隻涉禽鳥及一頭長頸鹿的後面跟著一排長嘴的涉禽鳥；下面的那一區則是由一頭非洲象領隊，後面跟著的是排成縱隊的三頭獅子，而在非洲象的腳下則踏著兩條眼鏡蛇。底下的那一區域站著三頭公牛及另一頭獅子。

象牙梳上優美精緻的浮雕裝飾，和刀柄上所刻繪的動物相同，另外多刻了一頭土狼。兩件作品在主題上的類似使得我們懷疑，之所以選擇這些動物作為浮雕的表現題材絕不是偶然之舉；它們所描繪的也許是王朝建立前的部族或地區之標記，而這些物品的主人就是屬於那些部族或地區。

《象牙刀柄》 格爾津時期，約西元前3600~3200，象牙，長10.5公分（圖1）

《象牙梳》 格爾津時期，約西元前3600~3200，象牙，5.5×4公分（圖2）



2 *Comb*
Gerzean Period,
ca. 3400-3200 B.C.
Theodore M. Davis Collection,
Bequest of Theodore M. Davis,
1915 (30.8.224)

