



歷史與圖像

文明發展軌跡的尋思

王世宗 著

 三民書局

歷史與圖像

文明發展軌跡的尋思

王世宗 著

三民書局

國家圖書館出版品預行編目資料

歷史與圖像:文明發展軌跡的尋思 / 王世宗著. —
—初版一刷. — 臺北市: 三民, 2007
面; 公分

ISBN 978-957-14-4654-7 (平裝)

1. 世界史 2. 文化史

711

95024216

◎ 歷史與圖像
——文明發展軌跡的尋思

著 作 人	王世宗
責 任 編 輯	曾双秀
美 術 設 計	郭雅萍

發 行 人	劉振強
發 行 所	三民書局股份有限公司
	地址 臺北市復興北路386號
	電話 (02)25006600
	郵撥帳號 0009998-5
門 市 部	(復北店) 臺北市復興北路386號
	(重南店) 臺北市重慶南路一段61號

出版日期	初版一刷 2007年1月
編 號	S 710450
基本定價	拾貳元
行政院新聞局登記證局版臺業字第〇二〇〇號	

有著作權・不准侵害

ISBN 978-957-14-4654-7 (平裝)

※本書如有缺頁、破損或裝訂錯誤，請寄回本公司更換。

<http://www.sanmin.com.tw> 三民網路書店

獻 給

所有為追尋生命意義而受苦的靈魂



自序

這本書不是一部藝術史，也不是一部文化史，而是一部文明史。它探討各式圖像內含的歷史意涵及時代精神，藉以說明文明發展的痕跡與脈絡。

作者撰寫此書主要出於兩個理念，其一是以非文字的史蹟驗證吾人從文獻資料所見之文明歷史取向（參見拙著《古代文明的開展——文化絕對價值的尋求》與《現代世界的形成——文明終極意義的探求》），其二是從藝術創作的評論闡明柏拉圖所指出的「真、善、美」事理，而此二者實為一體，它們都在指示何為真理。

歷史本身即為不同時空的結合體，它充滿著不同的事物，變異是其尋常的現象，因此若歷史變遷並無其目的、而事物的價值無其常理，則歷史只是好古者或念舊者遊戲的墓園，它可能是知識的寶庫，卻也是迷惑求知者的快樂絕境。作者的主張至此已昭然若揭：歷史是文明發展的過程，而文明是真理的追求，雖然真相世人永不能確知。

我們可以否認這個道理，但我們永遠無法否定這個道理。若有人要說這只是一種想像，那他就必須思考一切以現實功效為準據所建立的觀點，有何者堪稱為真、為善、為美、而具有「義當如此」的力量？真正的功利主義者最後只證明「最大的利即是義」，但他們始終不能倡議「最大的義即是利」，因為若然則功利主義便不能以科學的地位立言，而且最大的義竟是無視於利，「義利兩全」之說非愚則誣，這證實「實際的」其實是「有限的」。所有實證主義者皆不能放棄道德詞彙的使用，道理亦類此。當專家強調其知識的權威性時，多不能同時承認其知識的侷限性，卻有延展其權威的傾向，而將「專家」轉化為「領袖」，這也說明務實者究竟不能圓滿，難怪競務虛榮者皆是務實之輩。

在知識而言，現代文化的是非顛倒或是非不明的亂象，是源於「科學掛帥」的結果。以科學為人類社會支配原則的錯誤不在於科學，而在於人。科學是有限的，而人的理想則為無限，科學乃為人而存在，不是人為科學

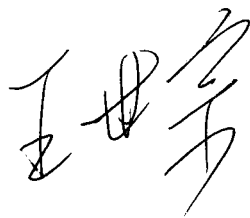
而存在，以科學裁定人事誠可謂削足以適履。人文不是相對於科學，更不是反科學，而是包含科學，且超越科學，雖然如今在專業化體制之下人文學者多對科學所知不深，但人文學的本質是求「物理之上」而非「物理之外」的道理，故而人文學者不能輕視科學，科學家卻可以——正當地——忽視人文。然就現在實際的學術分工情況而論，人文學的知識量確實遠少於科學，在眾多的學門中僅文學、哲學、藝術、與史學屬於人文學，而其餘概屬科學，於是人文學僻處一隅似甚合理，何況現代人文學者的避世性甚強、且以所學合乎科學觀點為榮！歷史學探討一切人事，本應為人文學之首，但它今日卻淪為人文學之末，此即因學史者大多自許「科學化」而僅習事不問道。可知現代科學掛帥是「民主的」，而推翻民主既是無望的也是自私的，故傳道者應有「雖千萬人吾往矣」的堅持勇氣與「忍受人間錯誤」的承擔精神。

求知應即求道，而道乃是貫通一切事物之理，故求知者不應在知識領域上有所偏執。然這不意謂所有事物皆為同等重要，事有輕重緩急，道有高低層次，求知者乃「以有涯逐無涯」，須知「質不是量的累積」，方不致玩物喪志，此即是柏拉圖富有文才卻瞧不起詩人的緣故。今日的學者不喜價值判斷，卻不能不行價值判斷或不知不覺中一再為之，他們總以「客觀」的方式表達其「主觀」的意見，而自以為所說為「公論」，殊不知公論不是公眾的主張，而是有識者的卓見，這對一般人而言就是個人的價值觀。

藝術的定義問題便是反映此種矛盾現象的一個實例。若以「價值中立」的「科學式」觀點立論，則所謂藝術乃是一切人為的創作（非人為的創作如山水草木便非藝術品），這是所有不談超越性觀念的文藝學者必然的說法，也就是「客觀的學術論述」；然而一般藝術史學者或藝評家皆不可能以這個準則（廣泛而公平地）討論藝術作品，一方面是因為在此定義下藝術品變成多至無法處理，另一方面是因為沒有好壞美醜可言的藝術既不值得也不必加以評述。於是當今藝術研究的怪象是，學者經常選擇其心中所認定的美好（上乘）作品為討論對象，卻不能或不願說明這些作品所以為美的絕對道理，或是無法以一貫的審美標準討論所有的作品。任何一部「藝

術史」皆以史上少數的傑作為題材，而非均衡地介紹各式藝術品，此種作法其實正是「文明史」而非「文化史」的取向，但事實上現今大部分人文學者皆不接受主張絕對價值的文明觀，這個衝突性——因當事者自覺不深故不可謂為緊張性——顯示「美」的源頭為「真」，此理可以被忽視，但不能被否定，而不從真理評論藝術者均將陷於形式與技法的分析，永不能為個人的審美觀自圓其說。美感確是因人而異，但這是因為各人資質與素養高低不同，而不是表示美無恆常的標準或美感為後天經驗所造就，此義即是「人能弘道、非道弘人」。總之，藝術若無絕對的優劣，則藝術品就是一切的東西，而藝術學者就是博物家，於是品味一詞理當消滅；若此說為不可，則知藝術實為啟示世人真理存在之理的最普遍奇蹟，如此亦可知，美雖為層次不高的事理，卻是求道者絕不能忽略或無能力評析之事。

這本書的寫作未曾得到外界的支持，它的出版也不為謀取世人的肯定，淑世固然是作者的心願，但是非對錯的申明是我更強的意念。成功不是志士仁人的命運，但挫敗也不是他的習性，在絕對的事理之前君子並無勇氣夠與不夠的問題，他只是忘記害怕和自己的存在，然後才知「知其不可為而為」原不是情感、不是決心、不是能力、不是格調，而是義務。此書不為鼓勵或安慰人心而問世，它是知識的探索和作者盡己的呈現，但願在知行合一的精神中讀者得到他的生命方向和勇往的力量。

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized Chinese characters, likely '王世宗' (Wang Shizong).

2006年11月 臺北花園新城掘塵樓

歷史與圖像

目次

——文明發展軌跡的尋思

自序

第一章	文明的先兆	1
第二章	古代文明精神：兩河流域	13
第三章	古代文明精神：埃及	33
第四章	從古代到古典：希臘人文主義的興起	53
第五章	古典文明的傳播與轉變：希臘化時代	85
第六章	古典文明的傳播與轉變：羅馬帝國	109
第七章	神人之際：基督教信仰與中古的宇宙觀	151
第八章	神人之際：基督教信仰與中古的人生觀	195
第九章	文藝復興人文主義觀點下的天人之際（一）	223
第十章	文藝復興人文主義觀點下的天人之際（二）	267
第十一章	宗教改革：基督信仰與人間秩序的調整	301
第十二章	理性精神的發揚：科學革命與啟蒙運動	331
第十三章	法國大革命與自由之權的追求	361
第十四章	愛國與崇道的矛盾：民族主義的發展及其危機	395
第十五章	新舊交替：工業革命與近代社會變遷	423
第十六章	希望與慾望：十九至二十世紀文化氣氛的轉變	455

2 歷史與圖像——文明發展軌跡的尋思

第十七章 歷史的終結：現代文明危機及其啟示	489
參考書目	527
索 引	553

第一章

文明的先兆



人的演化方向在於使人有別於禽獸，或使其自覺不同於動物¹。但這個發展永無完成之一日，因而又使一般人不覺其有不同於一般生物的本質，於是「衣冠禽獸」固為罵人而不是罵動物的話，然人性如何不同於獸性這個超道德問題卻始終不是罵者所警覺的。

文明在一般人心中只不過是「謀生」或「生活方式」，因為謀生可以永無止境，而生活方式可以千變萬化，所以文明發展不斷且顯得多采多姿。其實，這樣的觀點混淆文明與文化的不同²，所以如此乃因一般人不能相信人類歷史的發展是有方向和有意義的，於是「活得好」就得了，生命與生活只是同一回事。現代人生活舒適而如此說，這是一種「財大氣粗」的表現，雖是愚昧，但還有一點自信在其中。然吾人若檢視古人的的人生觀，便不得不驚訝在生活艱苦的時代，人之求生無異於受罪，但其求生似更富有一種活力，這是生活困厄時對生命意義省思的反映。

石器時代的女人雕像就顯示了求生與問命的雙重企圖。這些學者通稱為維納斯的裸雕散佈於歐洲與北亞，其中最具有代表性的當屬在奧地利發現的「威倫朵夫的維納斯」(Venus of Willendorf)、和在法國發現的「雷斯普格的維納斯」(Venus of Lespugue) 與



1. 人類的演化與動物不同，其所為可能不是生殖繁衍而是文化的目的，參見 Jonathan Marks, *Human Biodiversity: Genes, Race, and History* (New York: Aldine de Gruytor, 1995), 196.
2. 「文明的」(civilized) 一詞必然含有價值判斷，而「文化的」(cultural) 一詞則為中性或中立的說法，參見 Jaroslav Krejci, *The Path of Civilization: Understanding the Currents of History* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 8. 關於「文明」與「文化」的不同，參見王世宗，《古代文明的開展——文化絕對價值的尋求》(台北：三民書局，2004)，頁 2-3。

「勞索的維納斯」(Venus of Laussel)。它們大約都是西元前 25,000-10,000 年間的作品，其共同特徵是身材的豐滿——尤其是乳房、腹部、臀部、與大腿四處。此特色固然是基於女人與男人在體格上的差異重點所致（因此在不易彰顯性別的小腿與手臂二處則較寫實或不著重），然古時生計貧困，絕少肥胖者，男女在身材上的差別絕不若其所顯示者之巨大。可知如此的誇大作法乃寓有創作者的期望，這個期望簡單說就是「吃得飽」，進一步說便是「物阜民豐」的生活。而女性懷孕生育（勞索的維納斯即是一個孕婦的形象），象徵「生產力」(fertility)，豐滿的女人——而非肥胖的男人——為「生產之神」(goddess of fertility) 的形象，代表生活富足，此乃自然而自然的想法³，故同時不見表達類似觀念的男子雕像。出於上述的用意，這類作品就藝術風格而言自然不是高度的寫實主義 (realism) 和自然主義 (naturalism)，而有抽象化和象徵主義的趨向⁴。有說維納斯出土之地乃是古代狩獵之區（尤其是介於當今法國與俄國之間的歐陸），故此類雕像應是保佑獵人的女神，為吉祥物或護身符⁵。此說為唯物主義取向，其用於解說原始人類文化的合理性（或有效性）尚可，但已有狹隘和簡化的缺失，惟此說仍可說是主張「維納斯為生產象徵 (fertility symbol)」的論點。同理，此維納斯之作當然有可能是當時母系社會 (matriarchal society) 的反映，然



3. 這個想法其實也可見於現代藝術的創作中，見 Tom Flynn, 'Taming the Tusk: The Revival of Chryselephantine Sculpture in Belgium during the 1890s,' in Tim Barringer and Tom Flynn eds., *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum* (London: Routledge, 1998), 201.

4. 威倫朵夫的維納斯一作形態雖誇張，但大致為自然主義取向，而雷斯普格的維納斯一作則採幾何造型，頗為抽象不實，詳見 N. K. Sandras, *Prehistoric Art in Europe* (New York: Penguin Books, 1985), 53.

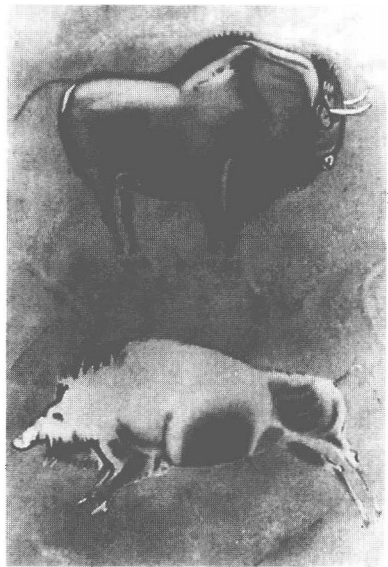
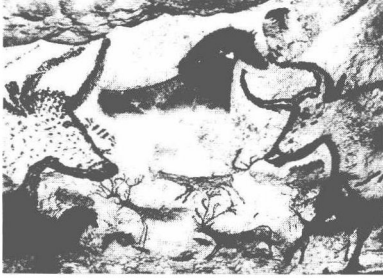
5. 詳見 S. M. Nelson, *Gender in Archaeology: Analyzing Power and Prestige* (London: Altamira Press, 1997), 160-62.

這最多是部分地區的實情，理非全面現象，此以偏概全的說法也是阻礙深思的一個盲點。此外，此類雕像既求性別特徵的凸顯，於是便少個人特性的刻畫（如臉部表情），因其所欲表現者乃是女性以及女性的象徵意涵，而非某一個人及其性格⁶。這是文明發展歷程中個人主義必晚於集體主義而出的佐證，或說遠古時代的求生方式乃是一種「集體安全」的確保。如生殖力的強調表現傳宗接代的意念，此乃將人視為一個社群（即「人種」或「人類」）而非個體的思想⁷。

史前時代的洞穴壁畫是一個與維納斯雕像相對的男性世界（可見前述母系社會之說不能普遍有效），但它同樣展示早期人類社會的謀生情境。現今最知名的史前壁畫是位於法國南部拉斯考斯（Lascaux, 1940年發現）與西班牙北部奧堤米拉（Altamira, 1879年發現）二處，年代約為西元前30,000-10,000年之間，為克羅馬儂人（Cro-Magnon Man）之作。壁畫主題為野獸，男人（獵人）偶爾得見，女人則絕無蹤跡；這些野獸主要是牛、馬、

6. 論者當然可說這和創作者的藝術功力有關，粗糙的作品理當無法表現個性；然審視這些作品某些部位精巧技法的呈現，便知其創作者不是不能刻畫人物的個性。例如威倫朵夫的維納斯一作頗為精美（其美感風格甚至影響及現代藝術），而其頭部幾全為頭髮所覆蓋，不見五官，此非寫實之意，也非創作者無能力為之，而是因為他所欲展現的是「女性」的概念。有說維納斯之作乃是遠古時代男子的玩物，此非不可能，但以生理或心理觀點看待人文現象，其實是一種反對解釋和拒絕深刻思考的態度，因為它們就此「把話說死了」；何況若此說為高度切合事實，則這些雕像的造型理當不致如此抽象不實。不過，在另一方面，若吾人對此類遠古作品採神秘化說法解釋之，也是一種知識障的表現，這是缺乏時間感和歷史意識的妄談，畢竟原始時代人類的思想不可能有超現代或超理性的層次。

7. 在前舉三個維納斯像中女性生理特徵最為誇大者是出土於法國西南部雷斯普格的維納斯（其年代晚於威倫朵夫的維納斯，其誇張的形體可視為這個維納斯造型傳統發展的結果），這個作法極度強調女人的生殖功用。傳統社會中頗有以大臀為擇媳的依據，以為是生育能力的保證，這個風習代表凡人的人生價值觀與原始社會同。人的價值若是在於生兒育女，這表示他個人並無自身的價值，因為他只在從事「複製」人體的工作而已。



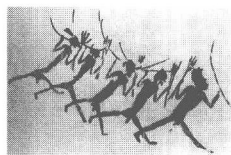
鹿等動物，但不限於人所狩獵的食物。在藝術上，這些動物繪畫頗為精美（絕非一般塗鴉）⁸，顏色以黑白紅黃為主，充滿動感，逼真寫實之時也

8. 這些繪畫者富有專業素養，雖然他們仍為出獵者，而非專職的藝術家，參見 Mario Ruspoli, *The Cave of Lascaux* (London: Thames & Hudson, 1987), 162.

富有象徵性筆法，風格化 (stylization) 取向明顯——頭小、腿短、角長、身軀肥碩；而在另一方面，圖中的人物造型卻極為簡略粗糙，有如童畫，然（男）性器官特為強調⁹。綜合言之，如此的表現傳達人們飽食一餐的渴望（故獵物為頭小、腿短而身軀肥碩），以及營生艱辛的感受（故獸角刻畫特為強調而人物不為所重）；它是原始社會一般文化的寫照，並無個人觀點的表達。學者或以為這種壁畫乃是時人希望「心想事成」所施法術（所謂 sympathetic magic）的布景，因為這些洞穴多位於出入困難的地裡深處，並非居住之所，更使此種推論顯得合理¹⁰。此說符合遠古社會以求生為先的文化水準，然恐誇張了巫術魔法在此弱肉強食世界中所據的地位。事實上，在法國與西班牙所發現的二百餘處洞穴壁畫中，據估計僅有十分之一的畫面為狩獵景象。吾人必須承認藝術美感的表現與追求乃出於天性，這些「畫家」極可能只是想畫畫，而不具現實目的¹¹；若以唯物主義觀點解釋之，力求「言之有物」，這固然可以具體確實，卻無法說明何以這些畫作具有極高的無用之美。如此，這些壁畫所表現的人心人性也可能是創作者不經意的流露，而非刻意的呈現。既然無文獻可徵，今人對此研究當思其評斷是否吻合文明發展的歷程，以專業掩蔽通識將永不能領略真相真理。

舊石器時代的人並不以石器為武器，這大概是因其石器簡陋，殺傷力不勝於石頭與木器；弓箭與矛的發明大約是在西元前 18,000 年，人的獵食

9. 這個作法大約一直持續至文明發展初期。在西班牙卡斯提隆 (Castellon) 所發現的武士群像 (c.8000-3000BC)，人物造型簡鍊有力，極富藝術美感，然戰士們的性器官特為凸顯，這絕非出於美術觀點。此圖相對於上述的狩獵壁畫，富於人本觀點，可見其為時之晚。



10. 依此說，此種洞穴其實極不便於繪畫工作，繪畫者應為專業人員，並不參與狩獵工作，可見當時已有分工之制；而且男主外、女主內，生產角色有別。

11. 在此類畫作中，甚無構圖佈局的合理性，動物與人物形體常層層相疊或緊密相鄰，比例與遠近關係未受重視，這可能表示繪畫者對繪畫本身單純的興趣。參見 P. G. Bahn, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 172-73.

能力大有提升。令人驚異的是，自古以來工具與武器的造型均富有一種藝術美感，「功用」(function)與「美觀」(出於「形式」form)似乎有著神秘的關連性¹²，雖然現代藝術強調「為藝術而藝術」的「無用之用」。著名的英格蘭泰晤士河岸發現的舊石器時代石斧，距今約有五萬年，其美感就是如此的無法言喻。平衡對稱使這個石斧成為可割可刮的利器，為了實用使得這個石器成為比例協調（其長寬軸線構成一個倒十字架）的藝品，製作者雖無創作之意，卻有靈性的呈現。美為天成，美感乃是天性，工具與武器的可用性是因其合於物理，而物理乃出於真理或天意，於是可知工具與武器的美感並不是偶然。

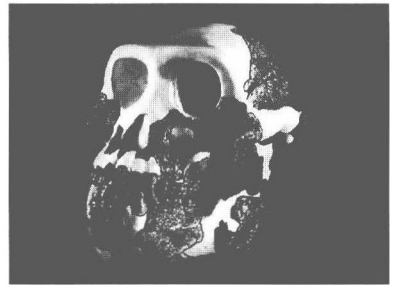


人類起源的探討是人對其生命獨特意義的自覺表現，此可見於各文明早期的神話傳說，在近代科學發展過程中學者對此問題著力甚深，十九世紀後期生物進化論興起後尤然。學者相信類似人的物種在四百萬年前即已出現，由此一步步演化出現代人；然至今史前人骨化石的發掘其實僅有幾百副，其量曾不足以完備或縝密證實人類演化的歷程，於是科學家又企圖透過檢驗現代人與猿猴的血液及基因之不同推斷人種的演變。大部分學者皆確定最早的人種——即「巧人」(Homo habilis)——是在二百萬年前出現於非洲，一百六十萬年前則有「直立人」(Homo erectus)的誕生，並開始離開非洲在各地繁衍(爪哇人(100萬年前)、北京人(70萬年前)、與海德堡人(40萬年前)皆屬之)，四十五萬年前在非洲與歐洲、而十萬年前在東亞開始有「智人」(Homo sapiens)的登場(尼安德塔人(5萬年前)屬之)，至四萬年前生理標準上的現代人(Homo sapiens sapiens 智人的一個亞種)已經出現(克羅馬儂人(2.5萬年前)，藝術也從此發生)。然學者始終無法確知這個演化進程如何(how)和為何(why)發

12. 若要區別藝術(art)與工藝(craft)的不同，則必得面對何謂美醜的問題，見Edmund Leach, 'Levels of Communication and Problems of Taboo in the Appreciation of Primitive Art,' in Anthony Forge ed., *Primitive Art and Society* (London: Oxford University Press, 1973), 224.

展，他們尤其不解何以智人會取代直立人而出現¹³。其實此類研究最多只能說明「人體」是什麼，而永不能解釋「人格」是什麼。人之所以為人這個問題不是靠科學論定¹⁴，也不是憑想像力捕捉，而是要從人的反省自問來決定。這是說人獸不同的關鍵是人——而非獸——在問這個問題，而人獸差別的大小是取決於人對這個問題在意的程度。如此，君子是人，小人不是人。因為前者決定他是一個可以上進的生命，而後者認為人不過生物品種之一罷了。所以「這才是一個人！」竟是對人最高肯定的讚詞。

科學家在西元 1979 年將考古挖掘所得分屬數個不同頭骨的碎片遺骸拼湊組合，加上石膏填補塑型，勉強構建出一個三百萬年前非洲猿人的頭蓋骨。這個捉襟見肘似的模型建造顯示了學術研究在人類起源這個課題所知的貧乏，而數人遺骸合組為一個人頭的形貌，則又象徵著這個研究精神的博大，它以人類（不是個體）為對象，以人生為依歸。同樣表現對人的探究，南斯拉夫普利迪歐尼卡 (Predionica) 出土的泥塑人頭像展現了驚人的省思深度。這個史前作品的時代 (c.4500-4000BC) 是現代人出現已久的文明發展前夕，它的抽象造型極具超越性，它並不呈現性別特徵、個人特質、乃至種族特色，其所傳達者是人對「人」的普遍性和概念化觀想¹⁵。此種處理手法富有現代藝術理念，與孟克 (Edvard Munch) 「吶喊」(The Cry) 一作中的



13. 詳見 Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion and Science* (London: Phoenix Press, 1998), 240-41.

14. 考古學者亦承認解釋人類文化如何形成的問題，其論點主要不是基於證據，而是出於哲學的思考乃至品味涵養，參見 R. G. Klein and Blake Edgar, *The Dawn of Human Culture* (New York: John Wiley & Sons, 2002), 264.

15. 在文明初期長久以來，刻畫人的形象乃是一項禁忌，它有時僅得以用於表現死者和神明二者，見 Walter Torbrügge (trans. Norbert Guterman), *Prehistoric European Art* (New York: Abrams, 1968), 135.