

榮格藝術觀導論

(上)



游伯松

國立臺灣師範大學美術研究所研究生

前言

舉世聞名的瑞士籍心理學家卡爾·格斯塔夫·榮格 (Carl Gustav Jung, 1875 — 1961) (圖一)曾在一篇論文〈心理學與文學〉(Psychology and Literature)中，論述其對於藝術的觀點。這篇論文並先後收錄於其所著《尋求靈魂的現代人》(1)和《人的心靈、藝術與文學》(2)兩本著作中。榮格在這篇論文裡，以身為心理學者的立場，先就藝術品、藝術家分別加以分析，再針對人們藝術經驗的性質作深入的探討。他提出若干創見，廣受注目，如：提出「集體潛意識」的觀念使人注意到蘊藏在藝術品中的時代精神問題。然而，他的某些觀點也頗受爭議，如：他指稱「藝術家是他的作品之工具」，此一立論自然十分難為多數藝術家所接受。

榮格這篇論文企圖以人文的感性來統合科學的理性，以詮釋人類多面、複雜而深刻的心靈。他的這些觀點，在物慾橫流的今天看來，的確發人深省。然而，我們如欲對榮格進行整體性的深入研究，卻非一蹴可幾。多達十九冊的《榮格文集》，其博深的意旨往往不是一位初學者的程度所能體悟的。然而未徹底理解一個人的思想，即加以闡述，實在是不智與危險。但是，亦無須因個人的淺薄而產生畏懼或避重就輕的心態。畢竟，面對大師，是學習歷程必經的階段。因此，本文之目的在於探索榮格如何以心理學來解析藝術，進而探究藝術經驗之部分特質。本文主要採取文獻分析作為研究方法，研究之範圍主要以榮格的論文〈心理學與文學〉為出發點，闡述其藝術觀。

一、藝術在心理學分析中的機能

身為一位心理學家，而涉足藝術領域的研究，榮格在藝術的分析開始進行之前，他先將心理學分析藝術的機能加以釐清，並針對心理學分析藝術之「性質」及其「兩難與限制」分別加以說明：

(一)、藝術在心理學分析之性質

以心理學作為藝術的研究時，我們對其任務性質應具備那些認識？對於這個問題，榮格首先聲明：由於人心乃是一切科學與文藝之母，因此心理學雖是研究心理過程的科學，同樣也可以被用在文學的研究。從心理學的觀點來看藝術，一方面可以解釋藝術品的形成；另一方面，則在揭穿個人擁有創作力之



▲圖一 瑞士籍心理學家卡爾·格斯塔夫·榮格
(Carl Gustav Jung, 1875—1961)

因素。由此可知，當我們用心理學去探討文學的藝術品與藝術家時，顯然分別面臨了兩種不同的任務：

對藝術品而言：心理學所要處理的是「一種複雜之心理活動的產物」(product of complicated psychic-activities)，此活動是被意識所覺知的。針對此項任務，我們所要解釋的，是確定而具體的藝術成就。

對藝術家而言：心理學所要處理的是「心理機制本身」(the psychic apparatus itself)。針對此項任務，我們所要揭穿的，是藝術家富有活力與創造力的獨特人格。

基於以上兩者在處理手法的不同，榮格特別指出，我們並不能拿因果關連來解釋藝術品與藝術家的關係。在他看來，藝術品與藝術家

兩者間雖然相關，卻因彼此獨立而無法互相印證。是故，我們既不能透過藝術品去說明藝術家，也不能夠透過藝術家去說明藝術品。兩者並不能夠混為一談。

（二）、藝術在心理學分析之兩難與限制

我們已知心理學之於藝術的作用，那麼接下來必須回答的問題是：心理學對藝術的分析，是否有其困難與限制？榮格指出，心理學的任務乃是在於複雜的心理活動中，建立起嚴謹的因果關連，然而

我們目前的心理學仍不能做到這一點，因為心理事件的本身是既複雜且極不單純的。在這一種情況下，我們既然不能將心理活動單獨地抽離出來，則又如何能明確地向世人指出，哪一種心理過程會是必然的？這樣一來，心理學家勢必面臨兩難的處境：首先，假使他真發現了藝術品內在與創作過程間的因果關連，這樣所導致的結果將會是——所有的藝術創作，充其量不過是作為一種心理現象的反應，而使藝術的研究失去價值與立場，徒淪為心理學底下的一支。其次，身為心理學家的他若因此知難而退，豈不是形同向天下人昭告心理學等於作廢？然而，縱使心理學家有多努力，在如此複雜的心理事件中，事實上他也不可能針對任何因果關係作出

完美的解釋。其關鍵乃在於生命原本富有創造性的一面，這一點在藝術中又表現得更加透澈，換言之，藝術和生命一樣地具有捉摸不定的特質，它根本不能用理性加以公式化或理論化。對於刺激而言，任何的反應或可以因果的律則加以說明，然而創作活動，卻與純粹的反應完全相反，它總是那麼地教人費解。如此一來，這不也就說明了心理學分析藝術的限制？——當心理學分析藝術時，我們僅能從其表現形式的描述去捕風捉影，至於藝術之真正的意涵，其實不可能被我們完全掌握。然而這些因素卻是我們用心理學作藝術分析時，不能不事先詳加考慮的。

此外，榮格尚且察覺到心理學與藝術兩者在本質上的差別。他特別指出，從事心理學研究的一個重要原則是：凡屬心理的素材皆可溯其根源，但是從事美學及藝術研究的原則是：心靈的作品(psychic product)乃是為其自身而存在的。換句話說，藝術品的存在價值即在於作品本身。無論藝術品或藝術家本身是否有問題，對於藝術品與藝術家之間的關係而言，無疑地，這兩個原則都是正確的。

當已釐清藝術在心理學分析的機能之後，接著我們便要深入榮格對於藝術所進行的探討。我們先看看他對藝術品的分析：

二、藝術品的分析

（一）、適於心理學分析的藝術創作之類型

當藝術品進行心理學分析時，榮格首先對適於心理學分析之藝術品的類型加以界定。他指出：以文

學作品而言，並非所有的作品都適用於心理學分析。例如：文學批評家所謂的心理小說，實際上對於心理學家而言並不感到興趣。因為在心理小說中所出現的人物性格，在作品中已被作者交代得很清楚，這一類的作品，其素材往往已經過該作者的巧手，刻意地將之提昇至顯明的心理層面。由於心理小說作品本身即一目了然，因此對心理學家來說意義並不大；而真正能引起心理學家興趣的，是那些書中之人物性格未被作者詳加解析的作品。這類作者常在作品背後無意間流露出潛在的心理因素，因此唯有這一類作品，才需要心理學家作深入的剖析；唯獨這一類體裁，才值得心理學家的研究。

根據以上的區別，於是榮格將藝術創作的方式分為：「心理學式的藝術創作」(the mode of artistic creation psychological)與「靈視式的藝術創作」(the mode of artistic creation visionary)。他並且對這兩種不同的創作方式分別加以說明：

所謂心理學式的藝術創作是人類意識與感覺生活的主要素材。這些主要取材自人類的意識界。其內容包括：「重大經驗」(crucial experiences)、「遽然的情緒起伏」(powerful emotions)、「苦痛」(suffering)、「激情」(passion)、「普通人的命運」(the stuff of human fate in general)(3)。這一類的作品，其形式與內容均未出於人類意識經驗的範疇，其素材不外是擷取人生再三重複的悲與喜。對於這一類作品，我們只稍稍加用心，便不難揣度其注定的結局。在經過作者刻意的處理後，對觀者而言，此類作品已完全是清晰且易理解的。也由於這個緣故，讀者不需透過心理學家的剖析，即已能夠充分理解心理

學式的藝術作品。

然而，靈視式的藝術創作，一切情況卻與前者大不相同。對於此種作為藝術表現之素材的經驗，榮格甚至認為「它出自人心深處的陌生」、「是一種超出人類理解範圍的原始經驗」(4)。

為能充分地說明這種經驗是如何地迥異於生活經驗，榮格在此用了大幅文字來描述之，例如：

…它自無盡的深淵緩緩升起，既陌生而冰冷，多面、邪惡而荒誕，是個出自於永遠混亂，恐怖而荒謬的縮影 (sample)，…它

徹底地粉碎了人類一切之價值標準與審美的形式(5)。

既然，這種靈視式創作的藝術經驗如此奇特，那麼或許有人會問：「此種經驗在這一類創作中究竟扮演著何等角色？」對此問題，榮格仍然不改其感性的筆調，說：

…它將一簾繪著井然世界的帷幔，從頭到腳撕開，使我們得以瞥見那尚未成形的無底深淵。這究竟是其他世界的幻象？或是精神恍惚時的幻覺？是洪荒時代萬物肇始呢，還是未來世界尚未來臨的景象？…(6)(圖二)



▲圖二 太初 布雷克作 1794年 金屬蝕刻 水彩



▲圖三 《浮士德》之插畫—浮士德見到了甘淚卿的幻影 德拉克洛瓦作 1828年

關於這些問題，榮格認為我們既不能否定也無法肯定，因為這原本就不是我們在經驗範圍之內能夠加以回答的。

爲了提出具體的說明，榮格指出，歌德（Goethe，1749—1832）所著的《浮士德》（Faust）正好可說明兩種創作類型的區別。在浮士德第一部中，浮士德與甘淚卿（Gretchen）的愛情悲劇，其劇情已讓作者以華麗的辭藻交待得清清楚楚，無勞心理學家再費神解釋，因此《浮士德》的第一部屬於心理學式的創作（圖三）；至於第二部，其素材的豐富令人驚歎，其內容卻不如心理學式創作般明晰，因此《浮士德》的第二部屬於靈視式的創

作；此外，榮格還指出，但丁（Dante，1265—1321）的《神曲》（Divine Comeda）、華格納（Wagner，1813—1883）的《尼布龍根的指環》（Nibelungenring）也都是屬於心理學式的創作（圖四、五）。

（二）、靈視式的藝術創作之 素材與來源

由前述之中，我們得知，靈視式的藝術創作是不在吾人經驗範圍所能理解的，那麼，當面對這一類創作時，我們勢必會面臨「這種素材由什麼內容所構成？它具有什麼意義？」的問題。榮格指出，由於

這一類作品素材並非出自日常的生活經驗，一般人對於這類作品往往感到訝異、困惑，甚而厭惡，除非作品本身已享有盛名，不然對大多數讀者而言，此類作品總是乏人問津的，甚至連文學批評家也對它頭痛不已。這麼說來，凡屬靈視式創作的偉大藝術家，他們必然使了某些高明手法來包裝其靈視經驗，正如同用糖衣包住難以入口的苦藥一般。例如：但丁以歷史來包裝其靈視經驗，華格納用神話故事，都是相同的道理。歷史與神話故事本身並非藝術創作的真正素材。在榮格的眼中，那蘊藏在創作素材之下的靈視經驗，實際上才是藝術創作的核心之所在。至於靈視式的藝術創

作的素材來源，其隱晦性相較於心理學式創作的明晰，的確是非常地大異其趣。這種鮮明的對比則令人不免感到納悶：難道說這種隱晦性並非無心的舉動，而是出自作者之一種刻意的安排？在這種情況之下，我們自然而然會採取精神分析心理學派的說法，對此提出一種可能性的假設——必然有某些高度的個人經驗，潛藏在這種不可知的黑暗之中，以便有助於解釋混亂的奇異景象(7)。

我們希望這樣一來，便能夠解釋，為何有時候詩人彷彿刻意地隱藏其正常的生活經驗。如此一來，

我們就不能不提精神分析心理學者對此問題的見解。

(三)、佛洛伊德心理學者對於靈視式創作的觀點及批評

爲了對前者作進一步的說明，榮格接著介紹佛洛伊德派心理學者對於這一類創作的看法。此派學者認爲，詩人之所以產生靈視式創作的因素，事實上與他的人格特質息息相關。詩人從事靈視式創作不外兩大原因：第一是「掩蓋表象」(cover-figures)，第二是「取代和滿足原始靈視」。此派學者常以「原

始靈視」(primordial vision)的觀念來解釋靈視的種種現象，意即將個人內在的經驗視爲超出意識範圍以外的。對於詩人而言，原始靈視就像是一種戀愛經驗，然而這種經驗卻無法見容於人格之道德或審美的規範，由於它在現實生活中是不被允許的，因此詩人只好採取壓抑的手段，以強制的方式使其進入潛意識的國度。當它一旦進入詩人的潛意識之後，便立即勾起各種幻想取代了原始動機，由於這種取代性的作法仍無法充分滿足其需要，因此詩人只有在連串的創作中再三反覆地體現，以期達成願望。換句



▲圖四《神曲》地獄篇之插圖一買賣聖職的教皇 布當克 作



▲圖五 尼劇之諸神的黃昏 第三幕之插圖一齊格飛之出葬 艾克瓦 作



話說，詩人一方面將經驗加以精心巧飾，解決其道德與審美上的問題；另一方面，他又以不斷的創作實踐來取代其原始動機。因而其原始靈視的需要便在這樣的過程中得到充分的滿足。如此一來，我們便「解釋了包含一切怪誕，邪惡與倒錯之幻想形式的分裂與增長」(8)。

然而，榮格指出，雖然精神分析心理學旨在對於靈視式素材的來源作科學的解釋或將它納入理論，以達成一種闡明那潛伏在這種奇特的創作方式背後的心理因素之目的。然而，當我們對那些偉大的藝術品進行研究時，如果我們僅僅把焦點對準作者本人的心理分析，如此一來，不但忽視了藝術品自身的價值，而且我們還無異將天才與瘋子視為同類，因為在病理學與神經病學的解釋中，「天才的靈視」與「瘋子的狂想」其症狀頗為相似：我們在天才身上常可見到有如瘋子般的人格與行徑；在瘋子的狂想中，我們往往可以發現其有如「天才的靈視」般豐富的意蘊。若就此看來，兩者本質上並無多大的差別。榮格隨即就佛洛伊德心理學說關於藝術的分析，指出其觀念上的偏頗。他指出此派學說有下列兩項缺失：

第一、如果我們堅持靈視乃出自於個人經驗的話，「其結果會剝去了靈視原本的特質，僅僅將它視為一種徵候」(9)，它最多不過是實在的替代品。由於我們把靈視看作一種不正常或是病態的人性，因為也只有透過這樣的解釋，才能使得原本混亂無章的混沌世界，得以再次回復條理井然的清明秩序。由於我們把一切的問題都歸咎於人性的弱點，如此一來無異將詩人與藝術家都視為懦夫和騙子，因為這些人從來不敢去面對現實，吐露真情。

第二、如果我們採取上述方法來解釋藝術的創作，我們亦即是將

藝術的創作還原為個人的因素，並直接去面對詩人與藝術家本人的心理傾向，這麼做固然無可厚非，但是如此一來，則不免忽視了藝術品其獨自存在的權利。我們站在心理學的立場來解釋藝術品，其關鍵在於要能夠嚴肅地看待藝術品背後所潛在的靈視經驗。就藝術品存在的價值而言，靈視式創作和心理學式創作一樣地有價值。因此，我們至少要能夠像心理學式創作一樣公平地看待這一類作品。

因此，在榮格看來：第一、詩人與藝術家，絕對不是瘋子，更不會是逃避現實的懦夫和騙子，天才的靈視不該被視作瘋子的狂想；靈視式的創作，決非僅僅是狂想下的產物。第二、靈視式的創作既不屬於次要的，更不是實在的替代品；藝術品自身的靈視經驗，其價值不容被忽視。靈視式的創作亦有其存在的權利，我們應和對待心理學式的創作一般，給予同等地位的看待。

(四)、靈視經驗的本質

既然，我們應正視靈視經驗之存在價值，然而何者才是靈視經驗的本質呢？榮格指出，事實上靈視經驗所代表的是一種較之個人情感更深刻動人的經驗。無論如何，不容我們置疑的是，靈視乃是一種真實而根本的經驗。靈視既不是次級、外來的替代品，也不是其他事物的徵候，而是「一種實在的事物之表達，只是尚未被人完全知曉」(10)。在榮格看來，由於人的情感屬於意識經驗的範疇，但是靈視的對象卻在這個範圍以外。自古以來，它們一直被人們視為神秘、無解的，而未曾向人出示其真實的面目，過去人們由於出於恐懼，而只好用理

性之胃與科學之盾來抵禦它們。古人相信，白晝時的宇宙是清明有序的，黑夜時的宇宙則是混沌不明的。因此，榮格認為，靈視本是屬於後者的。人們一切的開蒙，固然出於恐懼，然而，人們所有的恐懼，乃是根源自這人生中恆久黑暗的一面——黑夜。無論黑夜有多麼黑暗，對人類而言並不陌生，即使對於史前的原始人而言，黑暗世界「乃是其構築之宇宙圖像中，無可懷疑的一部分」(11)，而它卻讓我們現代人給拒絕了，一方面因為現代人害怕迷信、害怕清談；另一方面則因現代人總是設法掌控一切局面，以營造一個更安全、更易於管理的意識世界所致。儘管如此，靈視經驗卻不至於就此消失，因為，上天將這個重任托給了詩人與藝術家。他們以過人的敏銳，「知曉天地之間賜予人生機的秘密，其超乎理解之目的性」(know that a purposiveness out-reaching human ends is the life-giving secret for man) (12) 易言之，詩人與藝術家藉由靈視經驗，得以窺見那在野蠻人的心靈世界中所引發恐懼的事物。

榮格並宣稱人類對於此等事物的探索，其實淵源已久。他指出，自人類形成社會以來，人類一直努力對他所得到的模糊暗示給予一個「確定的形式」(binding form)，我們可以在原始文化的「秘傳的制度」(a system of secret teaching) (13) 中尋得絲跡；譬如出現在不同文化的地區的「太陽輪」(sun-wheel) (14) 圖像(圖六、七)，它既是一種象徵，也代表了一種人類內心世界共同的體驗，這些知識包括那些遠離了白晝時存在之神秘的事物，如豐富多采的古代神話故事，此等事物均屬於人類在最初發展時流傳至今的遺跡。



▲圖六 藏傳佛教的曼陀羅 34 x 26 cm 收藏於Bogd-Khan
宮廷美術館



▲圖七 基督的洗禮和十二門徒 五世紀中期 圓頂嵌瓷
畫 義大利 / 拉溫納 教堂

■太陽輪是一個圓圈中有雙十字的圖像，此圖像在東方的西藏寺院與西方的基督教教堂中均出現過，榮格認為它是在不同文化地區都出現過的，一種典型的，人類共同的象徵。

(五)、靈視現象的集體潛意識

由上述可知，在榮格看來，靈視式的藝術作品是無法完全仰賴心理學作充分解釋的，心理學所能做的，僅是收集相關材料以供比較和參照，以及提供眾人討論時可用的術語。若我們用心理學的術語來看，那在靈視中所顯露的各種現象，即是所謂的「集體潛意識」(collective unconscious)。所謂集體潛意識，乃是指由各種遺傳塑造而成的心理意向，意識亦由此發展而來。在人類身上的某些生理構造，我

們發現了早期進化的遺跡。因此我們推測，人類在其心理結構上，也可以同樣發現循此演化之原理的規律。在人類所有集體潛意識的表現形式中，對文藝則含有一種特殊的意義：集體潛意識乃是一種對於意識其自發性的補償。換句話說，靈視式藝術創作它們「可以扭轉片面，失常，乃至危險的意識狀態，在一種有目的的方式之下，使之恢復平靜」(15)。

接著，榮格便以歌德的《浮士德》為例，提出個人的看法。他說，如果我們考慮歌德的《浮士德》

，而不將它當作是歌德自己意識和態度之補償的話，那麼我們不得不回答的問題是：到底《浮士德》和歌德所存在的時代意識觀之間有什麼關係？關於這問題，榮格認為：舉凡偉大的詩歌，都是從人類的生活獲得力量的，但是如果我們認為這個力量是出自於個人的因素，我們也就完全地喪失它的意義。當集體潛意識變成一個活生生的經驗，並影響了該時代之意識觀，這個過程便可以算是一種創造活動，對於生活在該時代的每一個人而言，意義至為重大。基於這個緣故，在每

一件藝術品誕生以後，事實上它也已經包含堪稱為人類世代相承的信息。

由此看來，《浮士德》其實觸及了每一個德國人的靈魂深處。這是一個時代之精神表徵，同樣地也能夠與生活在此時代之中的每一個人身上見到，各人亦因而受到其時代之意識觀的局限，於是，時代之意識觀也需要被調節，以彌補其局限。舉凡偉大的藝術家、詩人或是先知、領袖莫不受其集體潛意識的驅使。這些人藉著作品或言行，充分表達出他們時代尚未表現的欲望，為那些盲目渴求和期待的人，指出一條滿足之道，卻不去考慮這樣做的結果是好是壞，是福是禍？無論如何，通過了集體潛意識，使藝術家和詩人藉著靈視式的創作，得以順利地完成上天所賦予的使命；而那些眾人當時無法滿足的欲望，則需要透過藝術家和詩人之靈視式的作品，才能稍微彌補眾人無法滿足欲望的遺憾。

（六）、小 結

綜上所述，我們可以瞭解榮格對藝術品的看法。茲將要點歸納如下：

1. 藝術品依創作方式可分為心理學式藝術創作與靈視式藝術創作兩類，適於心理學家研究的，乃是採取靈視式創作的作品。
2. 就藝術品的素材與形式而言，心理學式的藝術創作並未超出人類意識經驗的範疇，因此觀賞者能自行加以充分理解；靈視式藝術創作，乃是一種真實而超出個人情感的原始經驗，它是超出個人經驗範疇之外的，本身具有不可解釋的性質。
3. 靈視式藝術創作中的種種靈視現象，源自於「集體潛意識」，詩人和藝術家乃受到集體潛意識的驅使

而創造了藝術品。

4. 每一件藝術品，均代表詩人和藝術家本人對該時代的意識觀，在他們作品中均反映出該時代的特色。

5. 由於集體潛意識係出於對意識的補償，因此，詩人、藝術家除了反映出該時代的意識觀，更進一步地在作品中表達出該時代尚未表現的欲望，道出千萬人的心聲，以滿足眾人的願望。



註

- (1) Jung, C. G. (1933). Modern man in search a soul, trans. Dell, W.S. & Baynes, F. Cary, London:Kegan Paul, Trench Trubner, 175-199.
- (2) Jung, C. G. (1985). The spirit in man, art and literature, trans. Hull, R. C. Hull, London:Routledge & Kegan Paul, 84-105.

(3) 同 (2), 頁 89。

(4) 同前註, 頁 90。

(5) 同 (2), 頁 90。

(6) 同 (1), 頁 181。

(7) 同 (2), 頁 92。

(8) 劉文潭著 (民 58):《現代美學》。臺北:臺灣商務印書館, 頁 85。

(9) 同前註。

(10) 同 (2), 頁 94。

(11) 同 (1), 頁 188。

(12) 同前註。

(13) 秘傳制度是指成人透過秘密儀式將知識傳授給年輕一代。一切秘傳制度追求的，都是形而上精神事物的理解。請參見 Jung, C. G. (1969). The archetypes and the collective unconscious, trans. Dell, W.S., London, 5-7.

(14) 同 (2), 頁 96。

(15) 同 (8), 頁 88。

