

榮格藝術觀導論

(下)

游伯松

國立臺灣師範大學美術研究所研究生

15

四、藝術家的分析

(一) 藝術家與創造力的關係

在前文探討了藝術品的分析之後，至於對於藝術家的分析方面，榮格先針對藝術家富有創造力的人格特質進行探討。他首先指出：藝術的創造性就像意志的自由一樣，包含著難以完全理解的秘密。心理學家可將藝術家的創作視為心理活動的過程，卻無法解決它們所提出的哲學問題。那些具有創造力的人就像是一個謎，儘管我們力圖加以解答，但最後總是徒勞無功。不過，此一事實倒不會因而阻止現代心理學對藝術家與其作品所持續進行的研究。就精神分析學派的觀點而言，榮格並不否認其中確實存在著若干的可能性，按照他們的看法，藝術品乃是精神官能症(Neurosis)的病徵：更確切地說，藝術創作係源自個人欲望無法得到

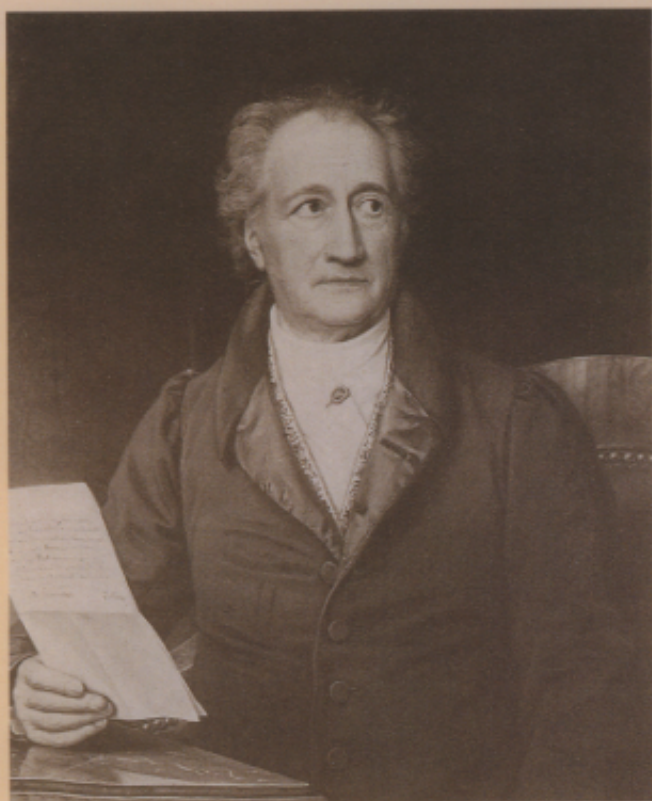
直接滿足之一種替代性的行為。如此一來，我們便無異將藝術創作視為一種病態的產物。那麼，藝術創作除了讓精神科醫生從事病理的研究之外，又有何價值與意義？何況，在那些人的眼中，創作活動被視為是不真實的(in-authentic)：它是一種錯誤(a mistake)，也是一種托辭(a subterfuge)；不但是一種藉口(an excuse)，甚至是一種面對真相的拒絕(a refusal to face facts)(16)。

在榮格看來，上述的說法不免以偏概全。固然，源自於宜洩個人欲望的作品確屬於個人的藝術。事實上，藝術的真正價值在於它超越了個人，其本質上原不屬於個人的範疇。不但如此，榮格甚至指出：「個人色彩在藝術領域之中，不但是一種限制，簡直是一種罪惡！」(The personal aspect of art is a limitation and even

a vice.) (17)。由是觀之，如若我們僅從作者精神壓抑的角度作出藝術品的分析，絕不可能完全掌握住藝術品的意義。另外，佛洛伊德把所有的藝術家都看成是「自戀傾向者」(Infantile autoreotic traits)。然而，榮格認為，這麼做只是把藝術家當作普通人罷了，但是，藝術家在作為一個藝術家與作為一個個人時，兩者是完全不同的；因為作為一個藝術家，他已然超越其個人——「他就是他的作品，而不是他這個人」(He is his work and not a human being.) (18)。

(二) 藝術家的人格特質

榮格接著指出，每一個富有創造力的人，皆是具備兩種或多種矛盾傾向的複合體。一方面，他是過著個人的生活；另一方面，他經歷非關個人的創造過程。就前者而言，只要他是一個人，那麼在心理上



▲圖八 歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-832)

他就有可能是健全的或是病態的，因此只要分析其心理，便可發現其人格的決定性因素；就後者而言，如欲了解藝術家的才能，只有透過其在於創造方面的成就，始能有所認識。因此，藝術本質上具有一種內在的策動力，它抓住一個人，使其成為它的工具。由此看來，藝術家並非是一個擁有自由意志，實現個人目的的人。因為作為一個人，他或許有其性情、意志及私人的目的，然而，作為一個藝術家，他必定屬於更高意義的「人」，——即是一個「集體的人」(Collective man)，意指一個負擔並形成人類潛意識精神生活的人。為了要達成這項艱巨的使命，他不得不犧牲其個人幸福，與常人生活中享受的事物。

榮格認為，藝術家的生活之所

以充滿矛盾與衝突，其根源乃出自其內心深處之兩股相互交戰的力量：其一是常人對幸福、滿足和安定生活的渴望；其二則是藝術家其凌駕一切個人欲望的創作慾。藝術家往往為了發揮其創造的天賦而付出巨大的代價，基本上每個人先天賦予的心理能量有一定的份量。當創造力在其心理結構中挾最大勢力奪取甚而壟斷了這種能量，使它再無餘力去從事出任何有其價值的活動的時候，我們憑什麼去斷定，足以充分說明藝術家的，全在於其個人的藝術，而非關其個人生活中的衝突與缺憾呢？榮格指出，那些生活中的衝突與缺憾，不過是一種教人遺憾的結局罷了，而真正的事實是：因為他(藝術家)乃是一位天降大任者。由於他將大部分的精力，都

投入了藝術的創造，如此一來，相對於人生的其他方面，自然較為缺乏。榮格特別地指出，藝術家之為藝術家，肇因於他的心靈乃集全人類精神之大成，而其所以採用藝術創造的方式來傳達其心靈，本是他固有的使命；為了順利達成上天賦予的重任，他往往捨棄了作一個平凡人所追求的幸福。

(三) 藝術家的創造過程

在完成藝術家人格的剖析之後，榮格接下來所準備探討的，是藝術家的創造過程。他指出：無論藝術家是否意識到其作品和其個人一同誕生、生長及成熟；或者意識到其作品根本只是藝術家個人的無中生有，這些理由都不能夠改變的事實是：藝術家的作品，乃超越其個人。對於藝術品創造的過程，榮格作出了妙喻：創造的過程，好比為母親的十月懷胎；創造的根源，則來自猶如母體之潛意識的深處。當創造力佔了上風，我們整個人的生命便聽任潛意識的支使，而使處在意識面的自我被捲入一股內在的暗流中，而淪為一位旁觀者。換句話說，那在潛意識的影響下而生的各種心理活動，自我意識完全束手無策，創造的心理活動完全隨著潛意識的動向而發展。這即是說，創造的過程左右了藝術家的命運，並決定其心靈的發展。如此說來，不是歌德(圖八)創造了《浮士德》，而是《浮士德》創造了歌德。《浮士德》若不是一種象徵，那麼又該是什麼？而所謂的象徵，指的乃是深植在德國人靈魂深處的東西，歌德只不過是加以催生而已。

對於前述，榮格並加以補述道，這種「深植在人們靈魂深處的東西」，其實這也就是瑞士歷史學者賈可布柏克哈特(Jacob

Burckhardt, 1818-1897) 所謂的「原始意象」(primordial image) 其中替人指引迷途的導師與治病的醫生之形象。自古以來，這些多得不能枚舉的原始意象均潛伏在人類的潛意識之中。每當時局動亂，人類社會犯了嚴重錯誤，人們其現實的意識生活亦會受到錯誤、片面的誤導而感到徬徨無依。眾人正值無所適從之際，此時「原始意象」便發揮作用，它潛入人們的夢中，特別是潛入先知與藝術家的靈視之中，而先知與藝術家等人，又以預言或藝術品來指引迷津。如此一來，終於使得開創時代的心靈再度恢復平衡。

因此，我們可以明白，那驅使藝術家創造的根源係來自於潛意識。藝術家在創作過程中，只是扮演著催生的角色，而藝術家創作的目的，是為撫平受創的時代心靈，在亂象叢生的社會中幫助那些無所適從的人，重新找回平衡的心靈。

(四) 藝術家是作品的工具

榮格在前文已指出，藝術家的創造受潛意識所主導，在它的影響之下，藝術家與作品彼此之間又存在著什麼樣的關係呢？我們得知，藉著前述的方式，藝術家所扮演的角色正符合了其所生存之社會其精神上的需要，也正因為如此，比起他個人的命運，藝術家的作品乃顯得更有意義，無論他自己是否覺察到這一點，這都是事實。不但如此，在榮格看來，藝術家不過是他的作品的工具，他的個人必然從屬於他的作品，因此我們毫無理由等待藝術家為我們提供作品的解說。他既然已經為作品賦與適當的形式而傾盡了全力，那麼解說作品的工作，應該留待第三者或後世。在榮格眼中，一件偉大的藝術品，形同是一場夢，雖然表面上看起來明白清

楚，其實背後仍然相當地曖昧，因此我們只有靠自己來下結論。

榮格並以夢境為例，指出：有人作了惡夢，從心理學的角度看來，他若不是過份的恐懼，就是太無所恐懼。又如：有人夢見了年長的智者，那象徵著他博學且好為人師，或是他因無知而需要智者的教導。由此可知，藉著微妙的方式「多種意義可以同時進入同一件事物」(19)，這就像我們在欣賞藝術品時，應任藝術品對我們發生作用。「為了把握住藝術品的意義，我們必須讓它像過去塑造藝術家那樣地塑造我們。」(To grasp its meaning, we must allow it to shape us as it once shaped him.) (20) 唯有如此，我們才能真正地理解藝術經驗的本質。

因此，我們可知：藝術家的使命，本是要彌補該時代精神之所需，就藝術家此一角色而言，他的存在是為了協助作品的出生，至於作品是否為其個人而存在，則無關緊要。因為每位藝術家都是他的作品工具；每件偉大的藝術品，其內涵都是曖昧而恍如夢境的。當我們欣賞藝術品時，應仔細聆聽發自藝術品本身的對話，才有機會真正體會到藝術經驗的本質。

(五) 藝術經驗的本質

榮格在最後指出，藝術的創作與藝術效果的奧秘，唯有回歸到列維—布留爾(Lévy-Bruhl, 1857-1939)所提出的——「神秘參與」(participation mystique) (21)，只有在這種狀態之下，才能夠為我們真正地揭開藝術的奧秘。因為在這種原始經驗的層次上，人，不再只是一個個人，不再去計較其個人之禍福利害。如此一來，也就充分說明了為何一件偉大的藝術品都是客

觀而超越個人的，同時何以能夠深深地感動每一個人。因此，藝術家的私人生活非關其藝術之本質，相對於藝術家的使命而言，其私人生活也不過是助力或阻力而已。藝術家在私下也許是好好先生、是好公民、是精神病患、是傻瓜或罪犯；他的生活也許平淡無味或興致盎然；這些都不足以解釋藝術家何以成其為藝術家。

(六) 小結

綜上所述，我們可以把榮格對於藝術家所作的分析，歸納為下列幾點：每一位藝術家都兼具「個人」和「藝術家」的雙重身分。當藝術家作為一個藝術家時，他就是他的作品而不是他這個人。

1. 藝術家的作品乃是超越藝術家個人的，而驅使藝術家創作的策動力來自於集體潛意識。

2. 藝術家在創作過程中只是扮演催生的角色，而藝術家創作的目的，只是為了撫平受創的時代心靈。

3. 每一位藝術家都是作品的工具，藝術家身負著彌補該時代精神之所需的命。

4. 藝術家創作與藝術品的本質，只有回歸神秘參與的解釋，才能作充分的說明。

五、對榮格藝術觀的省思

(一) 榮格在學術界的評價

榮格在學術上的評價，至今尚無定論。在某些創見上，他受到兩極化的褒貶。他指出文明對人類潛在的威脅，對於人類心靈所作的貢獻，備受推崇。美國心理學家史塔爾(Storr, 1972)指出，「榮格



◀ 圖九 拉斐爾 雅典學院 1509
1510年 溼壁畫 寬820cm
羅馬 梵諦岡在畫面中央並肩
而行者即是柏拉圖與亞里斯
多德。其餘眾人為文藝復興
時代的學者，本畫充分表現出
文藝復興時代熱衷於真理與
知識之追求的風尚。



◀ 圖十 莫內 聖拉查爾車站
，火車進站時 1877年 油畫
畫布 82x101 cm 美國 費城
美術館
十九世紀的工業革命，造成
社會型態的遽變，也影響了
藝術家的表現題材。莫內之
火車站系列的作品，在當時
無疑地象徵了新生活型態的
到來，同時亦造成對於傳統
價值的衝擊。

的影響力為過去被輕估的價值帶來轉機。」(22)；霍爾(Hall, 1972)聲稱「榮格是現代思潮中最重要的變革者與推動者之一。」(23)；何瑞恩(Herein, 1990)則稱他：「作為一個心理學家，他是二十世紀最好的補遺者。」(24)。

至於對榮格學術的批評方面：英國心理學家格拉佛(Glover, 1979)指出榮格的理論缺乏科學的證明(25)；美國著名的社會學家修茲(Hughes, 1979)則指控榮格「傾向神秘主義」、更批評「他無法把他的所學以明確的形式表現出來。他的心靈極度混亂；而對於任何一個想要把他的觀念用邏輯貫串起來的人而言，他的作品總是一種考驗。」(26)。

(二) 對榮格藝術觀的省思

榮格在〈心理學與文學〉的論文中對藝術的某些觀點，確實有其獨到之處。例如，他指出每一件藝術品代表藝術家本人對該時代的意識觀，在藝術家的作品中均反映出該時代的精神。

在美術史上有數不清的藝術品足以代表它的時代。在偉大的藝術品身上，我們並不難發現潛在作品背後的主導該時代之意識型態與社會價值取向。例如，拉斐爾(Raphael, 1483-1520)的「雅典學院」(圖九)彰顯了文藝復興時代對於真理的追求；莫內(Monet, 1840-1926)的「聖拉查爾車站」系列作品(圖十)則象徵著工業革命對傳統價值觀造成的衝擊等，這些莫不使榮格的論點得到支持。

此外，野獸派繪畫大師馬諦斯(Matisse, 1869-1954)曾於〈畫家手記〉說過：

…無論我們是否情願，我們總

歸是屬於我們自己的時代，同時也分享著時代的意見，偏愛和幻想，所有的藝術家都帶有他們時代底印記，而偉大的藝術家所帶者尤其深刻 …。(27)(圖十一)這一段話，則為榮格此一論點提供了極為有力的支持。其次，他指出藝術家乃受到集體潛意識的驅使而從事創作。

就這一點看來，我們仍然可以找出許多藝術家來佐證這個論點。現代繪畫大師保羅·克利(Paul

Klee, 1879-1940)曾論及藝術創作，說道：

…有抱負的藝術家，穿透到那個有著原始的力量哺育整個進化的秘密所在去…一切秘密之鑰匙深藏在創造之源的自然的子宮中…。(28)(圖十二)

其中「那個有著原始的力量哺育整個進化的秘密所在」所指的不正是榮格的「集體潛意識」？而他所謂「一切秘密…深藏在創造之源的自然的子宮中」之觀點，無異與



▲圖十一 馬諦斯 安樂椅中的女人 1937年 油畫 畫布
92.7 x 73.7 cm 美國 費城美術館

前面榮格曾提過的「人心本是孕育一切科學與文學之母」不謀而合。

另外，某些畫家說過的話，也和集體潛意識有著曖昧而微妙的關連。譬如英國當代最偉大的雕刻家亨利摩爾(Henry Moore, 1898-)在其創作理念的自述中曾提起：

…藝術有其神秘和深藏的一面，不是可以在匆忙間一覽無遺。…隨意之所至，把理性和邏輯都拋諸腦後。…我可以加以申釋，但這不過是事後的理性分析罷了。我可以從自己舊日的雕塑去找新意，但這些釋義在創作的當時，都是不存在的——至少不存在於我當時醒覺的意識內。…(29 X 圖十三)

前面這一段話，可作為藝術家在藝術創作時並非出自意識的有力證據。榮格所提出的許多觀點，都得到了印證，因此值得我們去研究與學習。不過，他所提出的某些論點，在今天看來，亦不乏有待商榷之處，值得我們再作進一步的思考。筆者在此僅就個人現階段所能理解的部分提出下列問題：

針對榮格的藝術觀所引發的問題，我們可從兩方面去作進一步的思考：

- 甲、從藝術家所引發的問題
 - 乙、從藝術創作所引發的問題
- 對於上述所引發的問題，分別進行以下的討論：

甲、從藝術家所引發的問題

第一、藝術家在創造的過程只是扮演催生的角色？

在藝術創造的過程中，不容否認的，藝術家對於其作品的催生扮演了決定性的角色，倘若缺少了藝術家的巧手，藝術品是無緣面見世人的。然而，從另一方面來看，在創作的過程中，藝術家難道不也同時扮演著破壞的角色？藝術家往往為了其藝術品質的維持，對其作品



▲圖十二 克利 死與火 1940年 46 x 44 cm 油畫 黃麻布 德國 伯恩美術館

有時不得不作嚴格的把關，作為一個藝術家，他對於作品之完美的要求，本是他份內之事。況且，這種破壞的舉動，乃是一種嚴謹的創作態度之表現。舉凡藝事越精湛的偉大藝術家，對於個人藝術之要求標準自然相對地提高，他們莫不是以審慎斟酌、寧缺勿濫的心態，去處理於自己即將面世的作品。試問偉大的藝術家，有哪一位其留下的作品，多過於其所破壞的？

第二、藝術家創造的動力來自於集體潛意識的驅使？其藝術之價值與意義乃是獨立存在的？

果如榮格所言，藝術家從事創造是出自於集體潛意識的作用，那麼藝術家在創作之前，何必費很大的工夫去蒐集相關資料，經營構思？此外，若來自集體潛意識的策動力為真，那麼它又將如何說明藝術家在創作上的挫敗？由此看來，單憑自集體潛意識的理論，並不能針對藝術家其創作力量的根源作出充分的說明；另外，試問藝術家其創作動力之根源何在？或許他創作不圖一己私利，難道他不希冀得到旁人的肯定？難道他不希望得到眾人的共鳴與回響？從另一方來說，試問有那一位藝術家，願意承認自己的創作並非出於其個人之自由意志，而是受制於集體潛意識的操控？果真如此，藝術家創造的動力不過是其集體潛意識的僕役罷了。

榮格在前面說過，勉強用心理學作出藝術的分析，徒然造成藝術落入心理學底下的分支，因為藝術之價值意義乃是獨立存在的。然而，用集體潛意識來詮釋藝術本質，就能使藝術之價值意義保持獨立嗎？榮格雖然強調藝術其價值意義之獨立性，但他在作法上並未給予藝術任何足以獨立的空間，如若僅以集體潛意識的策動來決定藝術創作，勢必造成藝術的價值因而大打折



▲圖十三 亨利摩爾 斜臥的女人 1963年 青銅鑄造 長427 cm 紐約私人收藏

扣。可曾想過，人們從事藝術創作的真正動機，或許就和七情六慾一樣，只是人性使然，或是唯有作此解釋，我們才能免去多餘的穿鑿附會，得以窺見藝術本質之究竟因。

第三、所有的藝術家都是其作品的工具？

榮格說過，所有的藝術家都是作品的工具，藝術家所身負的使命，乃是彌補該時代的精神所需。這亦是說，藝術家是不具有自由意志的人，他不但成為其作品的工具，而且還必須為了彌補該時代的精神所需而創作。如若藝術家成為集體潛意識的代言人，則必喪失其個人的個性，如此一來，那出自於藝術家的創造必將不再可貴，因為作品並非出自其個人的智慧與經驗，他只是被動地成為其作品的工具，那麼即使是偉大的藝術家，也不過只是個工具罷了。話說回來，如果他只是作品的工具，這樣的藝術家算得上是偉大的藝術家嗎？藝術家的個性到哪兒去了？這幾個問題，若是無法提出令人滿意的解答，試問藝術家有可能會同意這樣的論調嗎？

此外，彌補該時代的精神所需的工作，非藝術家不能勝任嗎？固然有許多的藝術家透過創作，道出了時代心聲，彌補了其時代精神所需之不足。然而，若是過份地強調藝術對時代的調解功能，則極易失之偏頗。就藝術對時代的功能而言，難道它僅是調解或平衡，亡羊補牢？既作為偉大的藝術，難道它就不能夠作為昇平之頌歌？難道它不能作為教化的史詩？甚者，以現代的價值觀而言，難道它不能無所為？

乙、從藝術創作所引起的問題

第一、藝術創作可以反映出時代的意識觀，表達出眾人的心聲？

在前面指出，榮格這個觀點，固然已經獲得許多有力的證明，然而，相對地我們卻也可找出不同的



▲圖十四 華格納 (Richard Wagner, 1813-1883)

例子，加以反證。首先，就偉大的藝術品必須反映出時代的意識觀看來，其中倒不乏若干可議之處。例如：達達藝術家，其創作的目的，非但不在反映時代意識觀，反倒設法將時代意識予以扭轉，並企圖對傳統的價值，極盡一切顛覆之能事。他們對其時代所作的，並非反映，乃是重建；其對待該時代意識觀的方式，是先行破壞再重新建設，而非為該時代之代言者。由此看來，時代意識觀的反映，不見得成為藝術創作的充要條件。

再者，另一個問題是：藝術品是否必須表達出眾人的心聲？如果這種說法可以成立，那麼，為何有

許多偉大的藝術品在該時代並未得到眾人的共鳴與善意的回應，獲得其應有的地位？同時，許多藝術品在該時代所得到的肯定，反而還不如在其他時代？難道說某些藝術家所反映的竟然是其他時代的心聲？如此說來，藝術品並不一定要反映其時代之意識觀，亦未必要表達出當代眾人的心聲。

第二、藝術家的作品乃是超越藝術家個人的？

在榮格看來，藝術品的意義，必然大於藝術家本人。誠然，偉大的藝術品，皆具有其永垂不朽的價值。我們若從知名度的角度來看，「作品乃是超越藝術家」這話固然

不錯，許多藝術品的名氣大過於其作者，譬如那些眾人耳熟能詳的名曲，即為一例。我們往往只記得其樂曲旋律，卻不知其出自於何人之手。對大家來說，記得那迭宕而複雜的旋律，似乎比記住音樂家姓名那幾個字要顯得容易。這麼一來，我們必然要問：藝術品難道真的超越藝術家個人嗎？其實不然。作品名氣大過於藝術家的，在他為數眾多的作品裡，可能就是那幾件代表作而已。何況對我們來說，認識偉大的藝術家，應該比認識他所有偉大的作品來得容易。舉凡藝術品的名氣，大過於其作者的，在其眾多作品中恐怕就像半空中寥落的幾點晨星罷了。

再就藝術品的意義而言，藝術品真的可以超過藝術家嗎？榮格說是藝術品造就了藝術家；是《浮士德》創造了歌德。如果這項說法成立，一個藝術家，他若非只能有一件創作，否則必是具有多重人格，因為一個偉大藝術家的作品，並不見得具備同一性格。榮格在前面已經說過，藝術家的靈視決非瘋子的狂想，針對其作品之間的分裂性格，那麼在藝術家與瘋子之間，又該如何區分開兩者？此外，《浮士德》是否足以超越歌德？究竟，歌德是因作為詩人而偉大？抑是因作為《浮士德》的作者而偉大？倘若藝術品的意義真的超過了藝術家，則世人何以稱華格納（圖十四）為「世界上最偉大的劇作家」，而不以「尼布龍根指環的作者」來稱呼之？

第三、藝術創作之個人的色彩不僅是一種限制，甚至是一種罪惡？榮格主張：藝術創作最好不帶有個人色彩，個人的色彩對於藝術創作不僅是一種限制，甚至是一種罪惡。然而，難道藝術家不是因為其獨特的個人風貌而使作品生色？雖然，我們無法否認，個人色彩對藝

術創作多少會造成限制，然而不正因為這一種限制，使藝術家得以施展其個人獨特的魅力，而其藝術才可能散射出萬丈光芒？這又如何會是一種罪惡？

六、結 論

榮格在其論文〈心理學與文學〉中所闡釋的藝術觀，確有其洞見。他告訴我們，藝術具有精神性的本質，有其形而上的一面。經由他的解析，使我們更加關切藝術經驗其本質上的問題。另外，他談論創造力的問題，使我們更加注意到藝術家的人格與其創造力彼此微妙而神秘的關連。此外，他指出了藝術品與時代精神的關係，這使我們正視藝術品的時代性，並能夠以更客觀超然的立場去論斷藝術品的價值。同時他也提醒了藝術家——既身為藝術家，應捫心自問，是否自重自愛，善盡其「時代代言人」的職責？

蘇格拉底有一句名言：「認識你自己。」這或許是人生中最值得我們去探索的課題。若問：做一個現代人，究竟存在的價值與意義何在？何處才是我們現代人安身立命的所在？那麼，循著榮格的理路來覺得自我的依歸，也不失為一種創新的嘗試。雖然，榮格的學術評價至今猶無定論，但無論如何，他是當代思潮的一脈清流，他為現代人探索心靈作出了建議，對於盲目而愚昧，只知埋頭鑽營功利的現代人不啻為一記當頭棒喝。榮格學說的價值，正貴在他已然察覺到現代人的心靈危機——迷失自我。他深信唯有回歸初始，現代人才能找回失去的靈性。

誠如劉文潭教授所言：「宇宙萬物，沒有東西比人類的心靈更加

深刻，也沒有東西比人類的心靈更難了解。」⁽³⁰⁾ 我們真的想知道，究竟，什麼才是藝術經驗的本質？藝術家從事藝術創作的真義究竟何在？這是我們日後延伸榮格的腳步時，不能不深思的問題。榮格的藝術觀也許仍然沒有圓滿地說明藝術經驗的本質，對於藝術創作所提出的論點亦尚未盡如人意。至少，在人類心靈與藝術經驗本質的探索上，他給了我們若干啓示；恰似一線穿破黑暗的曙光，引領著那群因為看不見自己而舉足無措的現代人。



註

- (16) 同(2)，頁100。
- (17) 同前註，頁101。
- (18) 同前註。
- (19) 同(8)，頁92。
- (20) 同(2)，頁105。
- (21) 請參見莊錫昌等（民80），《文化人類學的理论構架》。臺北：淑馨，頁2。列維·布留爾是法國研究原始社會學的權威，他發現原始民族迥異於文明人邏輯的思維方式，稱之為「前邏輯」(prelogic)。在原始思維中，「物質與生靈都包含在一個神秘的彼此融為一體的網絡結構中」，對於原始民族而言，任何實在都是神秘的，因而任何知覺也都是神秘的，此即「神秘參與法則」(即互滲律)。各位讀者如欲進一步的了解，不妨參考列維·布留爾著，丁由譯（民76），《原始思維》。北京：商務印書館。
- (22) Storr, A. (1973). Jung. London & New York, William Collins Sons & Co. Ltd, Glasgow, 115-116.
- (23) Hall, C. S. & Nordby 著，史德海



- 等譯(民77)·《榮格心理學入門》。臺北：五洲，頁2。
- (24) Stevens, A. (1990). *On Jung*. London & N.Y.:Routledge, Chapman and Hall, Inc., 257-261.
- (25) 劉耀中(民84)·《榮格》。臺北：東大圖書，頁189。
- (26) Hughes, H. S. 著，李豐斌譯(民70)·《意識與社會》。臺北：聯經，頁163。
- (27) 同(8)·頁342。
- (28) Read, H. 著，杜若洲譯(民72)·《形象與觀念》。譯者自印，頁342。
- (29) 藝術家出版社主編(民75)·《亨利摩爾全集》。臺北：藝術家，頁21-25。
- (30) 劉文潭(民73)·《西洋美學與藝術批評》。臺北：環宇，頁153。

藝術家出版社主編(民75)·《亨利摩爾全集》。

蘇克譯，Jung, C. G. 著(民79)·《尋求靈魂的現代人》。臺北：遠流。

西文部分

- Jung, C. G. (1933). *Modern man in search a soul*, trans. Dell, W.S.& Baynes, F.Cary, London: Kegan Paul, Trench Trubner, 175-199.
- Jung, C. G. (1985). *The spirit in man, art and literature*, trans. Hull, R. C., London: Routledge & Kegan Paul, 84-105.
- Jung, C. G. (1969). *The archetypes and the collective unconscious*, trans. Dell, W. S., London, 5-7.
- Storr, A. (1973). *Jung*. London & N.Y.: William Collins Sons & Co. Ltd, Glasgow, 115-116.
- Stevens, A. (1990). *On Jung*. London & N.Y.: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 257-261.

參考書目

中文部分

- 史德海等譯，Hall, C. S. & Nordby 著(民77)·《榮格心理學入門》。臺北：五洲。
- 杜若洲譯，Herbert Read 著(民72)·《形象與觀念》。譯者自印。
- 李豐斌譯，Hughes, H. S. 著(民70)·《意識與社會》。臺北：聯經。
- 莊錫昌等著(民80)·《文化人類學的理論構架》。臺北：淑馨。
- 黃奇銘譯，Jung, C. G. 著(民63)·《尋求靈魂的現代人》。臺北：志文。
- 劉文潭(民58)·《現代美學》。臺北：臺灣商務印書館。
- 劉文潭(民73)·《西洋美學與藝術批評》。臺北：環宇。
- 劉耀中(民84)·《榮格》。臺北：東大圖書。