

藝術欣賞的理論基礎（六）：佛洛伊德之精神分析學

Foundation of Art Appreciation (VI): Freud's Psychoanalysis

林伯賢

精神分析（Psychoanalysis）運用在藝術評論與欣賞是二十世紀晚期的重要發展，精神分析學派視藝術品為藝術家心理狀態的表現，並深信藉由發掘藝術家之潛在創作動機，可以解釋隱藏在作品表象背後的真正意涵。其理論基礎主要源自於十九世紀末奧地利心理學家佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939），他的其中兩本重要著作《夢的解析》（*Interpretation of Dreams*, 1900/1905）以及《性學三論》（*Three Essays on the Theory of Sexuality*, 1905/1905）廣泛被應用在對於藝術品的分析與詮釋。

在《夢的解析》一書中，佛洛伊德認為夢是通往潛意識的捷徑，他將夢境區分為顯性夢境（manifest content）與潛性夢境（latent content）。一個人的潛性夢境會經由減縮（condensation）、轉移（displacement）、象徵（symbolization）與再修正（secondly revision）等轉化過程，在顯性夢境中出現，並以各種象徵符號來表現潛在意念。

近代法國畫家盧梭（Henri Rousseau, 1844-1910）的作品《夢》（*The Dream*，如圖 1）正可以為佛洛伊德的理論作註解。畫中裸體女子所擺出的姿勢，很顯然與文藝復興晚期畫家提香（Titian, 1485-1576）的名作《烏比諾的維納斯》（*Venus of Urbino*，如圖 2）相類似，但是整個場景換成在一個神秘的叢林中，一輪明月掛在淡藍的清空上，時空的錯置預示了人在夢境中心靈的解放與意念的重組。根據亞當斯（Adams, 1996）的詮釋，叢林中的蛇與花從精神分析的角度來看，都與男、女的性特徵有關。圖中央的舞蛇人正是人類對於原始性慾的一種呼喚。而草叢理窺視的獅子，則象徵人類對於兩性之間的好奇與探索。



圖 1. 盧梭，《夢》，1910，紐約現代美術館。



圖 2. 提香，《烏比諾的維納斯》，1538，佛羅倫斯烏菲茲美術館

精神分析對於藝術的詮釋一定要牽涉到人類基本的性慾嗎？這當然與佛洛伊德的論述有關。佛洛伊德早期從事歇斯底里症的研究，打破歇斯底里症是一種生理病變的傳統觀念，轉而從心理精神層面來探索，並從中體認到此病症背後可能隱藏著的性慾基礎。在《夢的解析》中，他提出一項極具震撼性的論點，主張一個人在夢中所實現的願望通常與性有關。這些潛在意念必須藉由經過掩飾的象徵性符號（symbols）在顯性夢境中方得以浮現。

在《性學三論》中佛洛伊德進一步提出性原慾（libido）的理論，他將幼兒性慾的發展分為口腔期（出生至 1 歲半）、肛門期（1 歲半至 3 歲）、性器期（3 歲至 5 歲）、潛伏期（5 歲至青春期），以及兩性期（青春期以後）。佛洛伊德認為許多精神官能症都是得自於幼兒時期性慾的發展出了問題，例如具有高度潔癖、過度要求完美秩序的行為，便可能導因於肛門期發展時性原慾遭到箝制。

對於跨越性器期前後的幼兒新心理發展，佛洛伊德提出了他著名的「戀母情結」，亦即所謂「伊底帕斯情結」（Oedipus complex）的理論，此名稱取自希臘悲劇家索發克利斯（Sophocles）的名作《伊底帕斯王》（*Oedipus Rex*），主人翁伊底帕斯弑父娶母的故事。佛洛伊德認為三到五歲的男童會有想要獨自佔有母親的慾念，並對父親產生妒意，又害怕父親報復，因此產生被閹割的「去勢焦慮」（Castration anxiety）。在佛洛伊德的觀念中，「戀母情結」具有正面的意義，因為任何人皆具有雙性傾向（bisexuality），在此時期的男孩子，如果正向「戀母情結」佔優勢，未來便發展為異性戀；相反的，如

果負向「戀母情結」佔優勢，未來便發展為同性戀。

佛洛伊德的理論雖然頗具爭議性，卻受到藝術評論家的青睞，亞當斯（1996）特別列舉三件以《大衛》為主題的雕塑，利用精神分析法來詮釋三位藝術家不同的表現手法。大衛是耶穌的先祖，在舊約聖經中敘述他面對巨人的挑戰毫不畏懼，他以繩帶拋石，擊倒敵人並割下其首級。金恩（King，2003）指出，十五世紀的佛羅倫斯在政治經濟上是個充滿朝氣的新興城市，由於受到米蘭（Milan）等城市統治者的覬覦，年輕的大衛英勇擊退巨人的聖經故事對於佛羅倫斯居民別具意義，大衛也成為當時深受歡迎的藝術創作主題。



圖 3、圖 4. 唐納太羅，《大衛》，1440，佛羅倫斯巴傑羅美術館。

圖 5. 唐納太羅，《大衛》（局部）。



圖 6. 米開蘭基羅，《大衛》，1501-4，佛羅倫斯藝術學院。

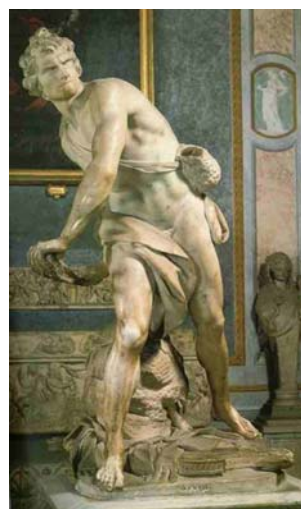


圖 7. 貝尼尼，《大衛》，1623，羅馬貝佳斯美術館。

圖 3 是文藝復興初期唐納太羅 (Donatello, 1386-1466) 的作品, 他一反傳統, 賦予大衛斯文俊秀的面貌, 更大膽地以全裸的方式來呈現大衛優美的體態。一般認為唐納太羅所有作品中, 《大衛》是最精美的一件。歷史學者強森 (Johnson, 2002) 更極力推崇唐納太羅, 認為他是遵循自己的天才 – 而不是社會的權威 – 來服務藝術和上帝。文藝復興時期雖然推崇人文主義, 追求古典希臘的美學標準, 但是基督教教義仍然強勢主導社會價值觀。像這樣以一絲不掛, 近乎女性體態的手法來表現聖經英雄, 在當時無疑是一大震撼。然而從精神分析的角度來剖析這件作品, 則有完全不同的解讀。亞當斯 (1996) 認為唐納太羅在這件作品中, 藉由新柏拉圖主義的概念投射出他個人的同性戀傾向。柏拉圖在其《會飲》(Symposium, 1989) 一書中曾藉由斐德若 (Phaedrus) 之口, 提到愛神會眷顧那些具有同性之愛的士兵。這樣的論述的確提供藝術家一個有力的依據, 得以將戰鬥英雄刻畫成同性戀。也許有人覺得這樣的評論稍嫌牽強, 不過如果仔細觀察, 唐納太羅讓大衛的左腳踩在歌利亞被砍掉的頭顱上, 歌利亞頭盔上的羽翅順著大衛右腳內側延伸到鼠蹊部 (如圖 4); 而大衛的左腳趾正露在涼鞋外撫弄著歌利亞的髭鬚 (如圖 5)。正是這些幽微的細節, 讓精神分析論者得以有揮灑的空間。

同樣以大衛為主題, 米開蘭基羅 (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) 和貝尼尼 (Gianlorenzo Bernini, 1598-1680) 則展現了極為不同的表達手法 (如圖 6、圖 7 所示)。從整體形式來看, 米開蘭基羅的《大衛》莊嚴典雅, 他選擇大衛凝神面對決戰前的一刻, 高大的雕像以站姿單手背負投石彈弓在左肩上, 右腳直立支撐整件作品的重量, 左腳略向外撇, 除了形成視覺上的平衡, 更給人一種蓄勢待發的張力。貝尼尼的作品則充滿動感, 刻畫大衛將彈弓拋甩出去的瞬間, 整個身體劃過一個圓弧, 呈現不對稱的傾斜扭轉, 充分展現出巴洛克藝術的風格。

然而精神分析論者所著重的並不在兩件作品的外觀造型, 而是兩位藝術家成長背景所反映的心理狀態。根據瓦薩里 (1550/1991) 在其《藝術家的生活》(The Lives of the Artists) 一書中指出, 米開蘭基羅從小就展露其在藝術上的天分, 但是他父親卻不願意讓他的兒子從事藝術工作, 因為藝術家在當時的社經地位不高, 米開蘭基羅還常因私下偷偷繪畫被父親發現而慘遭修理。相反的, 貝尼尼的父親本身也是雕刻家, 他從小在父

親的鼓勵和支持下投身藝術工作，並藉由父親的引見結識樞機主教貝佳斯（Cardinal Scipione Borghese），貝佳斯後來成為貝尼尼最重要的贊助人，包括《大衛》等多件貝尼尼的作品目前就收藏在位於羅馬的貝佳斯美術館。亞當斯（1996）從精神分析的角度來詮釋這兩件作品，她認為米開蘭基羅的《大衛》在面對巨人的挑戰時，表情顯得較為猶豫，反映藝術家童年所承受來自父親權威的壓迫。而米開蘭基羅在作品中刻意讓巨人歌利亞缺席，巨大的大衛正是藝術家自身的投影，他取代了歌利亞，顯現米開蘭基羅企圖揮去父親早期反對他的陰影，也象徵著他終能藉由藝術創作取得經濟上的獨立，進而回饋父親。至於貝尼尼，在亞當斯（1996）的解讀下，則是「正向戀母情結」的典型。他手中完成的《大衛》是依照自己的臉孔雕刻的，他的表情充滿自信，凸顯了貝尼尼知道自己的才華早已讓他的成就遠遠超越父親。

其實佛洛伊德本人也曾經撰文探索達文西、米開蘭基羅等藝術家和他們的作品。在《達文西對童年的回憶》（*Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*, 1958/1910）一書中，佛洛伊德從非常細微的地方著手，他發現達文西在個人筆記中記載著一段童年回憶，敘述曾有一隻秃鷲（vulture）向他飛來，用尾巴撞開他的嘴，並多次撞擊他的嘴唇。而在另一段筆記中很不尋常地對於父親的死亡，做了兩次重複的日期記錄。由於達文西是私生子，五歲之前由親生母親獨自養育，之後才由父親與繼母撫養成人。佛洛伊德藉由傳記、筆記等文獻，推論達文西的同性戀傾向，並從精神分析學的角度，認為達文西將他對母親的愛壓抑保存在潛意識中，為了避免愛戀其他女性導致對母親的不忠誠，達文西把對象轉移到男性。佛洛伊德將秃鷲的故事解讀為達文西對於母親授乳的回憶，也是對於性的幻想。佛洛伊德進一步分析，五歲以後的達文西將對親生母親的愛轉移到年輕的繼母身上，卻發現必須面對來自與父親競爭的壓力，而這正是形成同性戀的關鍵時期。

佛洛伊德運用他的理論，分析了達文西幾件重要的作品，其中最為大家熟悉的便是《蒙娜麗莎的微笑》（*Mona Lisa*，圖8）。近百年來，無數的學者專家都嘗試解讀蒙娜麗莎微笑背後所隱藏的意義，佛洛伊德則認為這是達文西對於母親溫柔笑容的回憶。同樣的笑容也出現在達文西其他許多畫作中，在圖9的《聖母、聖嬰與聖安妮》（*The Virgin*

and Child with Saint Anne) 中，後面的聖母流露出和蒙娜麗莎一樣的笑容。現實生活中達文西的繼母對達文西也是非常疼愛，佛洛伊德認為達文西在畫中給了小男孩兩個母親，一樣的親切慈祥。在所有帶著類似笑容的畫作中，佛洛伊德認為達文西在《施洗者約翰》(St John the Baptist, 圖10) 中塑造了一種雌雄同體 (hermaphrodite) 的形象，在這個形象中達文西表達了他在孩童時期便迷戀著母親，而在結合了男女兩性的本質下，他獲得了最大的幸福。畫中神秘的笑容顯露他窺知宇宙間幸福的秘密，卻又必須保持沈默。佛洛伊德相信達文西意圖藉由這幅畫來否定自己性生活的不幸，並展現他在藝術上的成就已經超越了這個不幸。



圖 8. 達文西，《蒙娜麗莎的微笑》，1503-6，巴黎羅浮宮。



圖 9. 達文西，《聖母、聖嬰與聖安妮》，1510，巴黎羅浮



圖 10. 達文西，《施洗者約翰》，1513，-16 巴黎羅浮宮。

在所有藝術家中，讓精神分析論者最感興趣的，也許要算巴洛克時期義大利畫家卡拉瓦喬 (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)。英國前衛導演賈曼 (Derek Jarman) 曾拍攝過一部以卡拉瓦喬為題的電影，並引發極大的爭議。法國文學批評教授柏薩尼 (Leo Bersani) 與影評人度托 (Ulysse Dutoit) 所著的《卡拉瓦喬的秘密》

(*Caravaggio's Secrets*, 1988) 便是從精神分析的角度切入，探索卡拉瓦喬的內心世界。圖 11 是卡拉瓦喬所畫的《大衛與歌利亞首級》(*David with the head of Goliath*)，他一反

傳統教義所賦予大衛的英雄形象，畫中的大衛略顯憂鬱而冷酷，右手拿劍，左手提著歌利亞的頭；歌利亞眼神呆滯，張嘴露齒，脖子上還淌著血，整個畫面給人一種陰沈、血腥的感覺。

亞當斯（1976）指出，要解讀這幅畫必須從卡拉瓦喬更早先的一件作品《美杜莎》（Medusa，如圖 12）著手。美杜莎是希臘神話中的女妖，頭髮是一隻隻扭曲的毒蛇，她的兩眼閃著駭人的光芒，任何男人看她一眼，就會立刻變成毫無生氣的一塊大石頭。神話故事中的英雄柏修斯（Perseus）受女神雅典娜（Athena）的指示去取美杜莎的首級，柏修斯不敢正視她，從青銅盾的反光中找到美杜莎的位置，砍下了她長滿毒蛇的頭。卡拉瓦喬的《美杜莎》便是畫在一個盾牌上，美杜莎眼神充滿怨懟，張嘴露齒，脖子淌血，整個表現手法，成為後來繪製歌利亞首級的藍本。根據文獻記載，卡拉瓦喬曾有多次暴力侵害紀錄，後來更因細故殺人，遭驅逐離開羅馬，這件《美杜莎》的確充分反映出畫家暴力殘酷的人格特質。藝術史學家柏西克（Avigdor Poseq，1993）指出，卡拉瓦喬晚期作品的確顯現某種病態心理。在將近一百幅畫作中，有九幅描寫斬首，十二幅有關殉難，四幅屍首不全的葬禮，以及許多凝視著屍體頭骨的作品。

根據亞當斯（1976：89）的分析，卡拉瓦喬的美杜莎和歌利亞其實都是自畫像。女妖長滿利齒的嘴，正是一種「長牙的陰道」（vagina dentata）的隱喻，象徵女性具有閹割男性的能力；對卡拉瓦喬而言，這暗示著一種厭惡害怕女性的心結，更直接的說他有同性戀的傾向。卡拉瓦喬的同性戀傾向在《大衛與歌利亞首級》中顯露無遺。亞當斯（1976）指出，卡拉瓦喬早期的贊助人蒙第樞機主教（Cardinal del Monte）就是一個眾所周知的同性戀者，而根據一份十七世紀貝佳斯家族的藝術品清單記載，擔任畫中大衛的模特兒便是畫家的愛人同志 - 卡拉瓦喬口中暱稱為「卡拉瓦奇諾」（Caravaggio）年輕男子。在畫中卡拉瓦喬藉由愛人的手，對自己進行嚴厲的「自我閹割」。從精神分析的觀點，卡拉瓦喬揉雜了正向「戀母情結」與負向「戀母情結」，所以他一方面在《大衛與歌利亞首級》中表現了害怕被閹割的「去勢焦慮」；另一方面在《美杜莎》中重現了自己揮不去的「戀母情結」。諷刺的是，這件《美杜莎》後來交給他的贊助人蒙第樞機主教，作為送給佛羅倫斯的統治者科西摩大公（Grand Duke Cosimo）的結婚禮物。

這件作品目前收藏在佛羅倫斯烏菲茲美術館（Uffizi Gallery），還一度被當作波斯武士的盾牌，存放在兵器館。



圖 11. 卡拉瓦喬，《大衛與歌利亞首級》，1605-10，羅馬貝佳斯美術



圖 12. 卡拉瓦喬，《美杜莎》，1596-98，佛羅倫斯烏菲茲美術館。

誠然，精神分析用在藝術評論往往讓人有一種過度詮釋的觀感。柏西克（1993）便指出，卡拉瓦喬所畫的《大衛與歌利亞首級》一度被認定完成於 1605 年到 1606 年之間，果真如此，則當時他正在羅馬享受名利雙收的成就。但目前這幅畫被考據係繪製於將近 1610 年，也就是他去世那一年之前不久完成的，當時他已經因殺人逃亡至那不勒斯（Naples）。柏西克因此主張，我們不能單由圖像來剖析藝術品的心理意涵，因為不同的時間點，畫家所呈現的心理狀態，也會因時空環境的變化有很大的差異。又例如，米開蘭基羅的《大衛》雕製於 1501 年到 1504 年之間，但其所用的大理石，卻早在 1464 年便已經開採搬運到佛羅倫斯大教堂的工作場，準備製作一座聖經人物，安置在教堂的拱柱上。由於前後幾位受委託的藝術家一直未能履約，這塊大理石被閒置了三十多年後，才由當時的新共和政府決議復工，並通過米開蘭基羅的提案重新開始製作。這塊大理石本身相當狹長，事實上米開蘭基羅在主題的選擇以及人物體態的設計上，受到極大的限制。排除這些客觀因素，僅藉精神分析對於藝術品進行詮釋，便難免有過於主觀之嫌。

然而，也許正如美國當代美學家卡羅（Carroll，1999）所言，觀眾參與藝術活動最大的樂趣與目的，乃在於希望藉由作品，建立一種與藝術家對話（conversation）的關係，而這種溝通必需藉由對藝術家創作動機（intention）的探索。部分藝術作品的創作動機固然可以透過藝術家的陳述而直接取得，但是觀眾更在乎的是自己的觀點，這正是卡羅（1999：120）所說的：創作動機是由信仰與慾望編織而成（An intention is made up of beliefs and desires）。在藝術欣賞與評論的領域裡，精神分析理論為欣賞者編織了這個夢想。

參考書目

- Adams, L. S. (1976). Donatello and Caravaggio: The iconography of decapitation. *American Imago*, 33 (1), 76-91.
- Adams, L. S. (1996). *The methodologies of art: An Introduction*. Boulder, CO: Westview Press.
- Bersani, L & Dutoit, U. (1998). *Caravaggio's secrets*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Carroll, N. (1999). Art, intention, and conversation. In G. Iseminger (Ed.), *Intention and interpretation* (pp. 97-130). Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Dean, T., Foster, H., & Silverman, K. (1997). A conversation with Leo Bersani. *October*, 82, 3-16.
- Freud, S. (1985). *Interpretation of Dreams*. Cutchogue, NY: Buccaneer Books. (Original work published in 1900)
- Freud, S. (1985). *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood*. NY: W. W. Norton & Company. (Original work published in 1910)
- Freud, S. (2000). *Three essays on the theory of sexuality*. NY: Basic Books. (Original work published in 1905)
- King, R. (2003). *Michelangelo and the Pope's ceiling*. NY: Penguin Books.
- Johnson, P. (2002). *The Renaissance: A short history*. NY: Modern Library.
- Plato. (1989). *Symposium*. A. Nehamas & P. Woodruff (Trans.). Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc.
- Poseq, A. W. G. (1993). Caravaggio's self-portrait as the beheaded Goliath. *Konsthistorisk Tidskrift*, 59, 169-182.
- Vasari, G. (1991). *The life of the artists*. J. C. Bondanella & P. Bondanella (Trans.). NY: Oxford University Press Inc. (Original work published in 1550)