第四章：整體與時空的書寫

前言

上一章提及，《基督教時代》一書的書寫模式，是透過抽象哲理與具象形象兩種不同的書寫風格來相互展現。在《基督教時代》前四章理論的部份，抽象的書寫是主線，具象形象爲副。而到了中半段歷史詮釋的部份，書寫模式逆轉爲具象爲主，抽象爲副。同時，我也指出抽象與具象的書寫模式，他們彼此並非是斷裂的關係，而是一種「變向」的關係。明確的說，這兩種風格融會的書寫，其實是「榮格理論－變成－歷史場景」以及「歷史場景－變成－榮格理論」的書寫型態，透過這樣的變向模式，榮格不僅將其自身身處的時代環境給展現出來，創造了屬於他自身的風格，同時這樣的書寫模式對讀者來說，亦是一種「脫離疆域」的逃逸，將自身的視野從慣常的知識領域帶到了不可預知的他者，這個他者是歷史文化上的異文化、異端思想或是心理學理論上所說的無意識。而要注意的是，榮格這種變向的書寫，其產生的效果是就讀者的感知上來說，和外在事實卻不見得有干係。

具體而言，榮格在《基督教時代》一書便是寄望透過其整體理論，也就是本我理論，將陰影、對立物給整合起來。然而本我理論作爲一個企圖包含整個時空運作的整體性理論，榮格是否真有可能透過文字表達

整體卻是不無疑問的。在這樣的情境裡頭，榮格的文字書寫模式或許可以讓讀者在閱讀上產生不同的感知效果，但要作爲表達整體的工具卻顯得有些力有未逮。不過雖然文字上要達到整體顯得有些大膽乃至不可能，但回到文學的眼光來看，榮格理論對於一般的讀者來說，卻是將讀者的視野由已知的領域帶向未知，指向整體。

本章的目的，將透過對《基督教時代》一書中的第十四章〈本我的結構與動力〉來做分析，透過對榮格所提出的本我結構「四方位體」的觀察，來探討何以榮格理論對整體的表達是不可能的。同時也探討榮格在形構「四方位體」時是如何透過文字的敘述企圖將讀者帶向整體。

第一節：四方位體作爲整體理論的展演

在《基督教時代—本我的動力現象學》一書中，榮格試圖提出一個能包含時間空間的整體學說。無論是光明黑暗、善良邪惡、精神物質、內在外在等二元的價值觀，榮格都企圖以其整體理論將這些價值觀的對立狀態給消弭，而這整體理論也就是他最惹人爭議的「本我」理論。

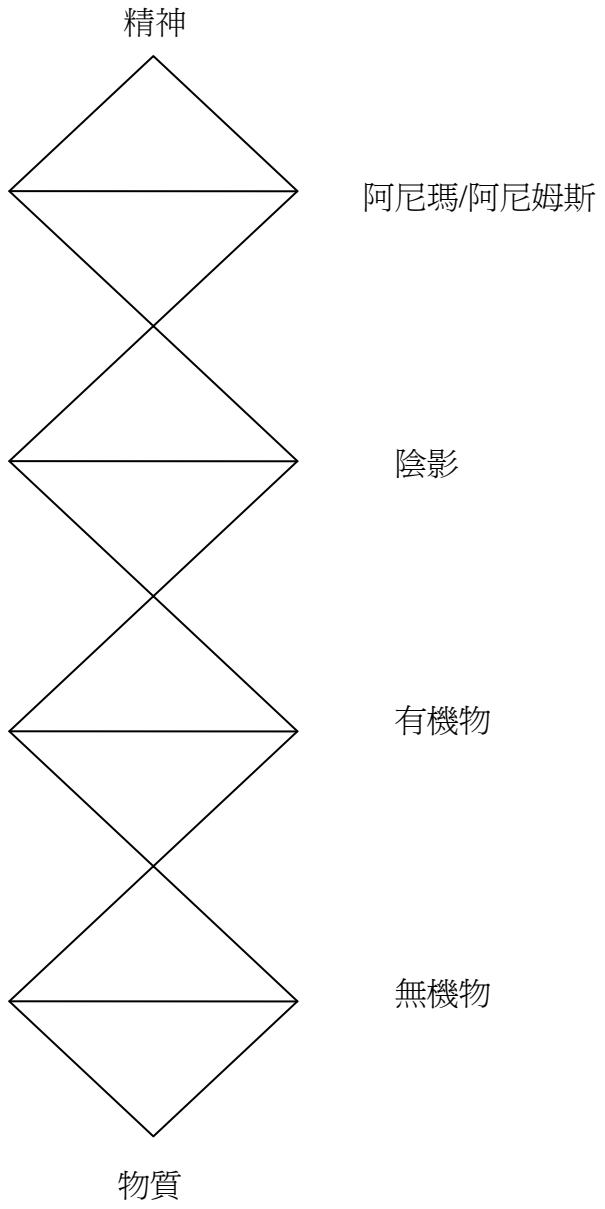
「只要歷史存在一刻，心理學就一直存在。」[83]這句話引自榮格早期的作品《心理類型》。至少自那時起，榮格就認爲人類的文明和人類的心理狀態脫不了關係。而到了榮格理論成熟的時期，當他提出了包含諸種原型在內的集體無意識理論後，爲了解釋這些原型背後的動力來源，本我理論的提出也就成了命中註定了。換句話說，對於榮格來講，是本我形塑了人類的集體心理狀態，而又因此進一步的影響了歷史文明

[83] 榮格（C.G. Jung），《心理類型》（台北市：桂冠，1999），1。

的創發。

以《基督教時代》一書爲例，本書用了極大的篇幅來探討關於基督教時代與基督教本身的種種象徵，而這些象徵又恰與星象學上的雙魚星座有著同時性的對應關係。就這角度來看，本我不僅是人類集體無意識的幕後推手，他本身亦是整個世界運作的動力來源。而也唯有如此，本我才能成爲統合內在/外在、意識/無意識、時間/空間的整體理論。面對榮格如此宏大的企圖，其理論也因而被後學者視爲是巨型書寫下的產物。當然，站在傳統的榮格學派實證科學的觀點下，後學者的說法不免顯得虛無。

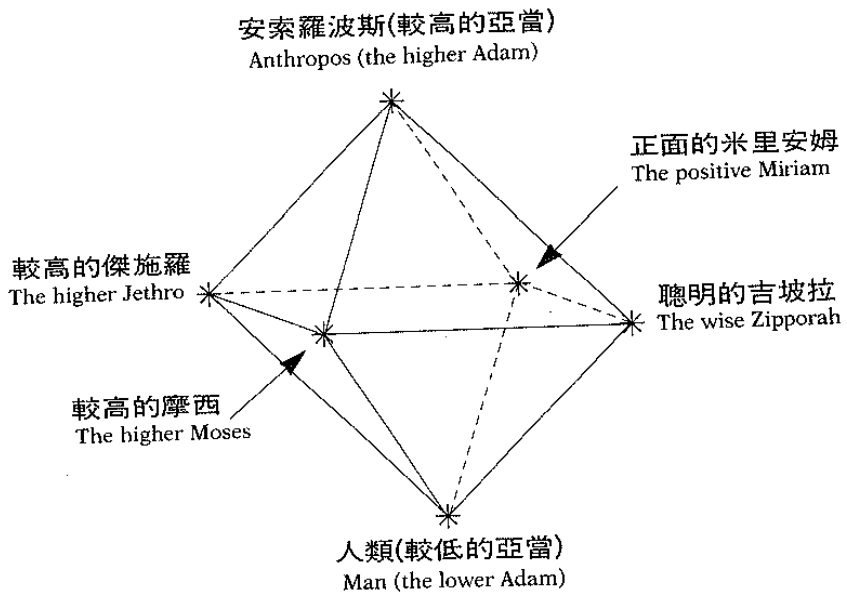
姑且不論爭議，榮格在《基督教時代》的末章〈本我的結構與動力〉顯示出了他的企圖。受到榮格當時代物理科學的發展，榮格試圖以物理的結構表現出本我的圖樣。



（圖一）本我的四方位體結構橫剖圖

榮格將本我結構畫成四個四方位體，每一個四方位體皆呈現爲菱形的立體結構。圖一爲四個四方位體橫剖的圖式，四方位體由上而下分別

徵誌著精神、陰影、有機物、無機物四個層面。而能量則在這相連的四方位體中向上竄升或向下沉遞。但是，榮格若照圖一的圖示表達本我的結構，那麼這樣的本我模型未免顯得太抽象而不易親近理解。因此，榮格在〈本我的結構與動力〉一章的實際操作上，是將宗教主題的圖像填充進去。在上一章，我曾提及榮格的書寫往往以「理論作爲骨架、形象作爲肉體」的方式來表達。以代表精神的這個立方體（圖二）爲例：

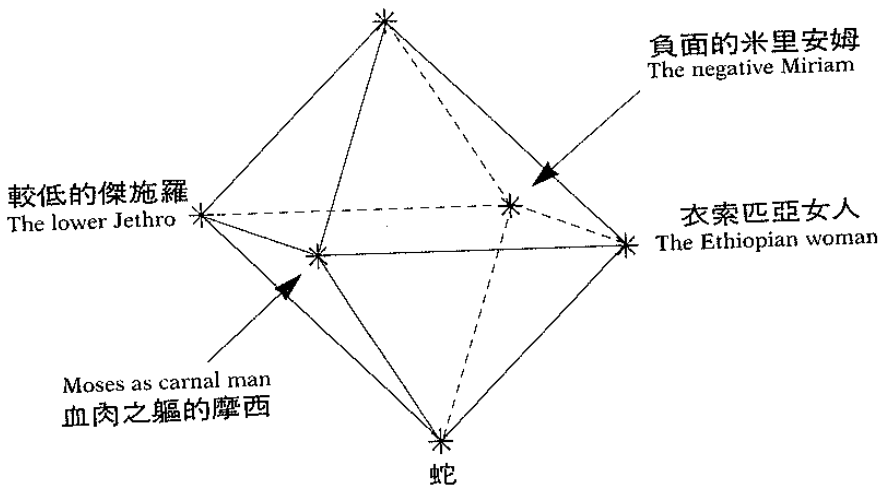


（圖二）安索羅波斯四方位體

在這裡，榮格透過諾斯底式的思維方式，將四方位體填入了基督教圖像的人物圖像做爲解釋。以安索羅波斯四方位體來看，較低的亞當泛指的就是我們一般人類本身，而較高的摩西（The higher Moses）和聰明的吉坡拉（The wise Zipporah）則分指人類的阿尼姆斯與阿尼瑪。而安所羅波斯，或者說較高的亞當，所指的便是精神的代稱。由這模型來看，榮格認爲基督教的發展和本我結構下的心理學脫不了干係：摩西是集體無意中阿尼姆斯的投射，而耶穌則是人類將本我結構中象徵精神的安索

羅波斯投射到這個人物上的結果。就某個觀點來看，這樣的模型是將歷史當作分析心理學研究的文本，而將之心理學化的結果。

比較有趣且重要的是，在阿尼瑪/阿尼姆斯這一個層面來看，除了摩西和吉坡拉之外，另有較高的傑施羅和正面的米里安姆這兩個人物。放在榮格的理論上來看，我們要怎麼解釋在阿尼瑪/阿尼姆斯（摩西/吉波拉）之外的另兩個人物呢？與榮格共事過的榮格派學者 Franz 解釋道，他認為傑施羅和米里安姆是阿尼瑪和阿尼姆斯自身的阿尼瑪和阿尼姆斯。他打個比方解釋道，把較低的亞當當作是我們自身，而在上我們將阿尼瑪、阿尼姆斯投射在榮格和榮格夫人身上。而榮格夫婦他們自身也有其自身的阿尼瑪和阿尼姆斯，而這就是安索羅波斯四方位體中傑施羅和米里安姆的位置。[84]而依照這樣的觀點，此暗示著在阿尼瑪/阿尼姆斯這組**無意識原型之外另有無意識**。

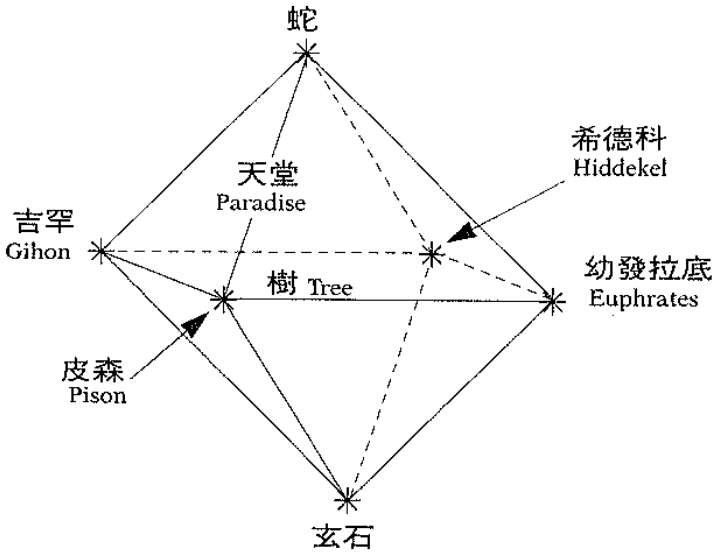


（圖三）陰影四方位體

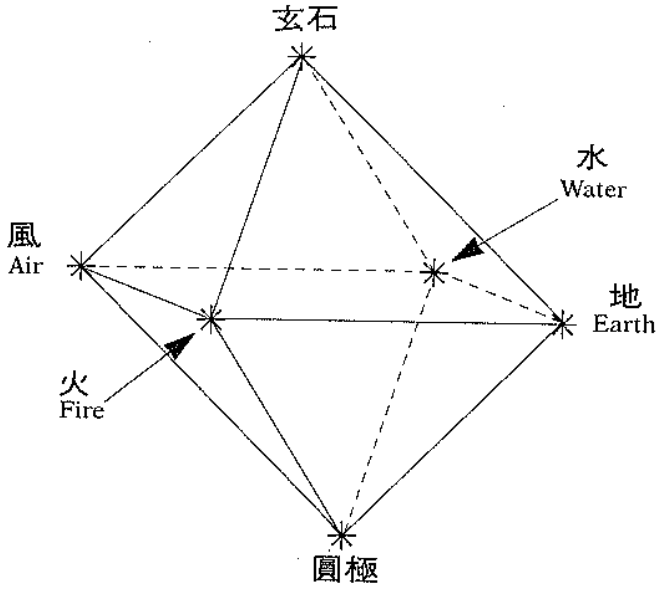
[84] Brabara Hannab and Marie-Louise von Franz, *Lectures on Jung's Aion*(New York: Chiron Publications, 2004), 139-141.

相對於象徵朝向精神的安索羅波斯四方位體，位於安索羅波斯四方位體下方的則是陰影四方位體（圖三）。陰影四方位體基本上是映對著安索羅波斯四方位體，當位於兩個四方位體交界的人類，其心靈能量朝向精神時，下方的陰影四方位體也就成爲安索羅波斯的陰影結構而存在著。相對於安索羅波斯四方位體是朝向精神的層面，陰影四方位體則是朝向物質層面的。以摩西這個人物爲例，他在安索羅波斯四方位體象徵著宗教、靈性上的先知，在陰影四方位體裡面，他則扮演著血肉之軀的人類。而陰影四方位體往下到其極點，則是象徵擁有動物原始本能的蛇，在某些時候他也象徵著撒旦，而當然這個象徵也是對映著象徵精神的安索羅波斯而言。

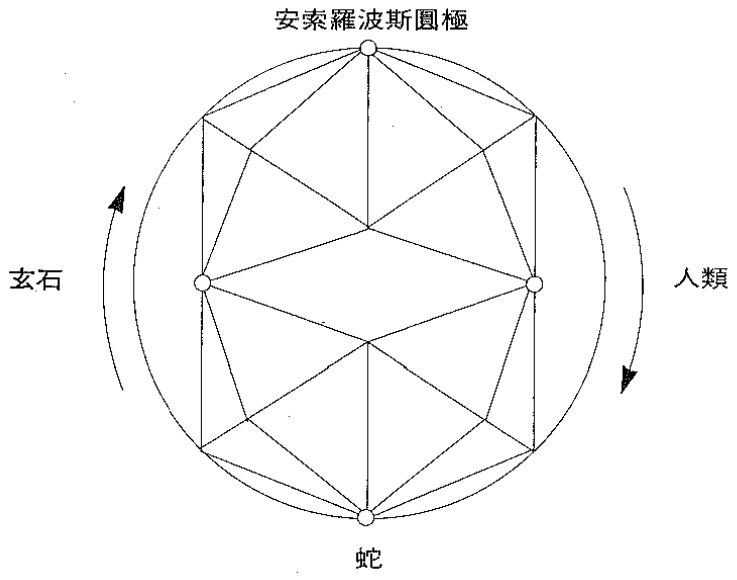
接著，穿過蛇繼續往下的兩個四方位體，分別是象徵有機物與無機物的樂園四方位體（圖四）與玄石四方位體（圖五）。在這裡，榮格同樣援引了（諾斯底）文化圖像的元素填入他所創造的四方位體框架中。在這裡，榮格對於他爲何選擇這些元素來表達這兩種四方位體，他也有自己的一番說詞。不過對於大部分的研究者來說，多把焦點關注在安索羅波斯與陰影這兩個四方位體之上。原因一方面是上述兩種四方位體和《基督教時代》一書所表達的內容較爲相關，另一方面來說也是由於這兩個四方位體所展現的是與人類自身脈絡有關的知識，人們將焦點放在自身熟悉認同的領域是理所當然的。而接著要注意的是，在玄石四方位體這裡，雖然表面上是在描述物質的無機物這個層面，但實際上在這一層面的元素無論地、水、火、風都是一定程度上抽象的觀念。而在玄石四方位體的底部，也就是圓極，表面看來他是物質層面的最基底，是構成物質存有分子、原子背後的純粹能量，然在這一點上來看這又回到觀念論的領域，亦即靈魂、心靈、精神的領域。因此，榮格在這裡將圓極與安索羅波斯相結合，分別將象徵物質與精神的玄石四方位體和安索羅波斯四方位體巧妙地結合在一起（圖六）。



（圖四）樂園四方位體



（圖五）玄石四方位體



（圖六）

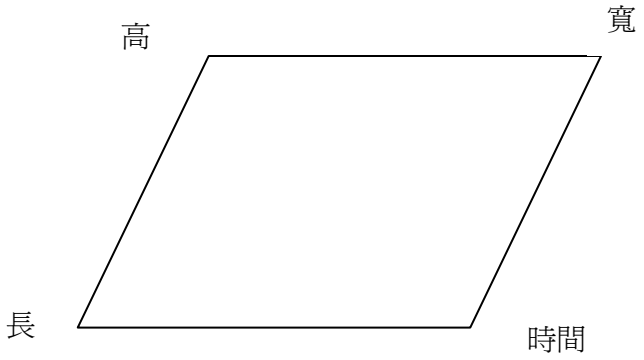
第二節：想像力的終止與朝向整體的個體化歷程

榮格提出本我理論是爲了給出一個能包含整個時空運作的整體性理論。而透過四方位體的敘述表達，本我理論以一個令人驚異的方式給展演出來。榮格的企圖心很強烈，但要透過有限的文字將整個時空的整體性表達出來，這幾乎是不可能的。

最具體的例子，就如同前文曾經提到的安索羅波斯四方位體。在榮

格描繪裡，結構中的阿尼瑪/阿尼姆斯亦有自己的阿尼瑪/阿尼姆斯，換句話說無意識之中亦有無意識，這使得作爲心理意義上他者的無意識顯得更難掌握。同時，順著這個理路還可以進一步繼續提問，既然安索羅波斯四方位體的阿尼瑪/阿尼姆斯彷如擁有自我意識般也擁有其自身的無意識，那麼這是否意含著做爲整體理論的本我結構，在其之外亦有無法掌握的無意識存在？或者，可以反過來問，無意識或是他者是否有可能被結構化？

對於這樣的問題，榮格給了一個模稜兩可、充滿矛盾的答案。在他對四方位體這個封閉結構做出解釋時，他宣稱四方位體應該被理解爲「『3+1』方位體」。他認爲四方位體的第四個邊角是「無以衡量的他者」。[85]他形構了一個「時空四方位體」來解釋：



（圖七）時空四方位體

[85] C.G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self* (New York, Patheon books INC., 1959),252.

就如同圖七的時空四方位體所示，榮格認爲四邊形除了長、寬、高以外，還必須加入時間的因素結構才能完整，他認爲空間必須加入時間才得以被認識。同理，時間上的過去、現在、未來也一樣需要透過空間這個元素才得以被認識。在這樣的例子，榮格試圖解釋第四個邊角的獨立性。而這樣物理意義上的解釋套在基督教的神學上，榮格認爲基督教在聖父、聖子、聖靈的三位一體上必須再加入聖母瑪利亞或撒旦才能使得基督教趨於完整[86]。榮格一方面宣稱第四個邊角（亦即作爲他者的對立物）的獨立性，但一方面又將之置入於封閉的結構之中。這樣的論述，使得傳統的榮格學派與後現代的榮格研究者都有空間在其中發揮自己的論述。

前者，也就是傳統榮格學派的觀點，認爲人必須透過與對立物的結合而達成個體化的歷程。此種看法最常見的例子，便是男人經過歷險後與公主（男人的阿尼瑪）、或是公主與青蛙、野獸（阿尼姆斯）產生神聖結合的例子。這類的見解，主要來自於馮．弗蘭茲與諾依曼對於諸多神話或童話故事的解釋[87]。這類的論點往往被後學者批評，認爲四方位體是理體中心主義下的產物，與無意識物的結合被後學者認爲是理性或自我意識對無意識的收編。

相較於傳統常見的榮格派學者，有的研究者如河和隼雄，則抱持著不同的看法。對他而言，與其說榮格試圖與無意識內容產生關聯，倒不如說是將無意識內容從意識中區分出來更爲重要。他舉了《基督教時代》一書的內容作爲例證。在書中榮格指出魚的象徵往往具有雙重意義，魚可以是吞噬人的獸也可以是聖餐禮上的犧牲品。而耶穌作在聖餐儀式上，他既是遞上犧牲物的角色，同時自己又是被犧牲的人物。在這裡，魚的兩義性成爲神與怪物的對立，就如同從意識中被分離出的無意識一

[86] C.G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self* (New York, Patheon books INC., 1959),252-253.

[87] 河合隼雄，《榮格：靈魂的現實性》（石家莊：河北教育出版社，2001），151-152。

樣，看似對立的兩件事物，其實是從同一物分化出來的。換句話說，在河合隼雄的眼裡，這世界上看似對立的善與惡、精神與物質、意識與無意識等等，他們本身並非是毫無關係的，而是本身就有連續性的關係的[88]。在這裡，並無所謂意識與無意識結合與否的問題。這樣的立場是傳統榮格派學者的修正，在這立場上四方位體中的意識與無意識皆只是客觀存在，而無所謂誰收編誰、或誰與誰對立的問題。

而最激進的後現代學者，例如馬樂伯，則試圖嫁接德里達的解構理論到四方位體的觀念裡。在這裡，他把榮格的「3+1」做最激烈的解讀，認爲四方位體中的第四個邊角（也就是無意識物）是絕對的他者，是理體永遠無以收編的。他引用榮格《基督教時代》第五章的描述，認爲基督教徒在倫理上、在自我意識上要求上帝的全善，但在無意識裡卻又要求上帝必須包含惡的第四位格。馬樂伯認爲這是「另一個榮格」提醒我們他者是無以和自我意識相處的，對馬樂伯而言這是非常解構的[89]。

這種對與無意識結合的相異觀點，反映出了對榮格整體理論（本我理論）的的不同立場。不過就如同上一章的觀點，哲思上的是非爭論和感官閱讀上的感知是不同層面的事。如果說，榮格給出的本我結構產生了這樣的爭議，那麼就書寫上何以會讓讀者有不同的見解與論點來做分析，我想這將是會有意義的。

前文已論及，榮格在《基督教時代》自第五章開始，利用敘述、書寫的技巧，將異教、占星術、諾斯底教派、鍊金術等文劃上的他者引進，而就心理層面來說，這是透過文字將無意識（也就是心理的他者）開放於讀者眼前。這樣的書寫儘管無法將整體透過文字給表達出來，但卻是

---

[88] 河合隼雄，《榮格：靈魂的現實性》160-164。

[89] 馬樂伯（Robert Magliola）著、蔡佳瑾、施以明譯，〈轉化理論與後殖民言說：論容格之為拉崗、拉崗之為戴希達的後裔（下降左傾斜線）〉，《中外文學》，8.12（台北市：1992.1）：49。

讓整體敞開在讀者面前，讀者透過文字所領略的不是整體本身，而是一個向未知敞開的空間，一個朝向他者、朝向整體的視野。然而到了第十四章〈本我的動力與結構〉，榮格卻將這些他者置入到四方位體這**封閉**的結構裡，關閉了敞開的空間，使得讀者的想像力有著陷在結構框架裡而無法逃逸脫出的危機。

本我的動力結構無疑是榮格理論最大膽、最瑰麗的的發明。四方位體延續著前面幾章變向的書寫技巧，並將這變向達到了極致，精巧地將本我理論圖像化、將宗教圖像理論化。然而本我理論化爲一個四方體的形象，在閱讀的感知上來說，朝向整體的想像力卻因而封鎖在這具象的四方體造型裡，讀者的視野也因此停滯在本我的四方位體裡打轉，而非向著不明的未知前行。

換句話說，雖然榮格試圖以「3+1」的模式給予無意識一個特別的位階，使無意識處在一個可觸卻不可及的位置，但是只要意識到四方位體本身就是一個封閉的理體結構，那麼無論在言詞上賦予無意識多麼特別的意義，他仍無法脫離這封閉的結構而獨自存在。無意識在此的意義，就像是房間裡某個陰暗的小角落一般，我們或許看不見，但卻明瞭這個小角落就在這封閉的空間裡。

以圖像的觀點來看，榮格透過四方位體來表達整體理論，就像一張畫紙上塗滿了顏色，裝滿了形象，沒有留白，沒有保留任何讓想像力抒發的空間。有趣的是，四方位體實際上只是一張白紙上的簡單幾何圖形，以及寥寥幾個輔以說明的宗教名詞而已。

德勒茲在分析畫家的作畫歷程時曾經提過，若我們認爲一個畫家在動其畫筆之前面對的是畫紙一片白色表面，他認爲這樣的想法是錯誤的。德勒茲認爲，一個畫家在動筆之前，已經有諸多的東西佔據著畫家

的腦裡，因此畫家作畫之時並非是在空白的畫紙上塗抹色彩、勾勒線條，而是要將那先於作畫前就已潛藏於紙上的各種想法、障礙給清理、掃除。[90]同樣地，當榮格試圖描繪出本我的結構時，他勢必也得面對各種想法與形象，尤其當他處理的資料如此浩大龐雜，包括了當代的科學、哲學以及傳統的宗教圖樣時，他勢必在書寫上要做出抉擇。而當他的筆尖開始在紙上移動時，就已經決定了某些思維必須被棄置於紙外。而這一點，至少反應了榮格在書寫上必須對各式各樣的材料有所抉擇，即便他書寫的主題是整體本身。而在這情形下，他對於「整體」這一主題的表達方式爲何就顯得格外重要。

透過德勒茲的論點，我們可以將書寫這一表現的形式當做是一種聚焦過程，一種從諸多無意識物中擷取某種形式表現的聚焦過程。而被關注的內容透過聚焦得以被陌生化，進而使得讀者擺脫慣性的常見而達到對事物的明視。而陌生化的重點在於明視的效應是否得以達成，而非形式表達本身。提出陌生化理論的形式主義者在後來往往被當作貶抑詞，便是因爲對形式的要求被當成一實體化的準則規範，形式的表達最後反而變成了一種慣習。

換句話說，作爲整體理論的本我理論，就書寫來看，重點在於陌生化的效果是否能透過形式表達出來。但很顯然的，榮格的四方位體作爲一個由理性語言變向的圖形，他予人形式即爲整體的感受。結果四方位體作爲一表達形式，卻只能指向自身，而無法指向他者、朝向整體。也就是在這樣的層次，榮格的理論被批評爲具有本體性質的形上建構。

> 對於整體性來說，有著兩難：如果明確掌握全體性，就可以無損於全體性；但是當掌握住全體性，就會喪失明確性。當我們試著明確地描述全體性時，全體性就已經因為這種意識狀態而受到扭曲。[91]

---

[90] G. Deleuze, *Francis Bacon* (London : Continuum, 2003),86-87.

[91] 河合隼雄著、廣梅芳譯，《日本人的傳說與心靈》(台北市：心靈工坊，2004)，240。

河合隼雄在論及全體的表達時，已經將兩難之處提了出來。當文字越加用力掌握整體時，全體彷如反作用力一般，越加朝著反方向離去。而且根據他的觀察，「3+1」的整體結構在日本神話裡並不存在。[92]依照河合隼雄的說法，日本幾可當作相對於榮格的他者、異文化而逃逸於榮格所劃定的理體疆界了。

總結以上可以了解到，姑且不論榮格心理學是否爲一具有實體論性質的理論，就敘事的觀點來看，榮格至少在本我四方體結構這一書寫上，有著關閉讀者想像力的危機。前一章我提到了容格書寫中「變向他者」的面向，這實際上和他的個體化歷程是能互通的，但在四方體理論上，讀者的意識卻可能不再變向任何人事物，讀者的意識就停留在意識自身。

榮格在論及其個體化理論時，認爲人必須不斷地與無意識進行對話與調和，透過意識與無意識不停的互動，人們越加了解無意識而不受陰影或情節的糾纏[93]。個體化歷程的目標是調和意識與無意識，使個人達到整體的統合。然而榮格也承認這目標僅僅是就理論上來說，實際上個體化歷程是意識與無意識無止盡的對話過程。

榮格對於個體化歷程的看法，也體現在《基督教時代》一書裡。他表現在宗教文化的論述上，便是指光明面（意識面）的基督教文化必須不斷與陰暗面（他者）的異文化來做對話，透過對彼此存有的接受來達到整體的目標[94]，雖然這個目標是個無止盡的追尋與對話的過程。在這裡，榮格的個體化歷程與四方體結構在讀者的感知上，展現的彷彿是兩

---

[92] 河合隼雄著、廣梅芳譯，《日本人的傳說與心靈》（台北市：心靈工坊，2004），241。

[93] C.G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self* (New York, Patheon books INC., 1959),39.

[94] C.G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self* ,23-24.

種不同的整體觀。前者是一動態的整體觀，意識不斷地朝向他者、朝向整體對話，是一種空間的開展；而後者卻是一種靜態、將讀者心理空間收束的整體觀。而這兩種整體觀就寫作上，也反應了創作書寫上的文字開展與收束。

連同上一章以及上一節的分析，我們可以清楚地看到榮格在《基督教時代》一書中的書寫模式是如何運作。在《基督教時代》大部分的書寫中，主要是以基督教文化作爲意識的基礎，榮格透過異教的引入，將心理上的他者給呈現於讀者面前，同時我也說明了這樣的引介過程其實是一種「變向」，其中產生了「意識－變成－無意識」、「基督教－變成－異教」、「理性語言－變成－感知」等諸種變向的效果。而《基督教時代》到了第十四章〈本我的結構與動力〉，這種變向的書寫達到了極致：於此我們看到了科學語言變成了純粹的幾何圖形，而宗教形象變成了理論說明的必要文字，在這裡榮格的書寫風格被徹底表現出來，從中我們看到了理性主義與宗教情感的糾葛是如何透過文字書寫給表達出來，我們彷彿透過文字的風格看見了榮格的整體。然而當榮格的風格表現到極致以後，這風格似乎就定了形，而失去了創造的向度。在上一節，我分析了榮格在本我的結構（也就是四方位體）是如何關閉了邁向未知、朝向整體的可能性。四方位體作爲本我這個整理理論的表達，榮格的書寫彷彿巴洛克的美學風格一樣，在其個人風格達到了極致後開始停滯、裹足不前，接著就開始頹圮了。

榮格風格就像是一個有機體一樣，成長，然後成熟、定型、接著衰老。當榮格的文字透過他者不斷的引入，他的心理學開始從病理的層面擴及文化層面，接著又擴及歷史層面、宗教層面、乃至形上層面。而此時榮格的心理學就不再只是單純的心理學了，他是一種沒有必要分類、界定的「變體」，就如同前一章所述的，這樣的理論既不是心理學的，不是諾斯底思維的，而是一個「心理學－－諾斯底思維」的變體。而這

種變體不會只是線性單向（linear）的變體，他是種多面向的變體，就如前面所講的，榮格的理論是一種涵括了諸多領域的變體。

然而當榮格的理論擴及至「全體」這個議題時，他在書寫上就陷入了窠臼，他選擇了用一個純粹幾何圖形（四方位體）來表達「全體」這個概念。於是所有朝向他者、朝向整體的可能性都消失了，而榮格的理論的疆界至此似乎也擴張到了極致，而開始定型。至少，就越讀者的感知來說，原本朝向未來的動力至四方位體的提出時已然停滯了。就如同愛丁格（Edinger）所言，四位一體代表著構造性、靜謐、永遠持續的一面，而三位一體代表著動力、發展的一面。[95]也就是榮格理論這樣的一種風格演變，使得他的讀者有著兩種不同的反應，有一群讀者從朝向未來的書寫模式中得到了勇氣去面對心理的無意識及生活的未可知。而有的人，則在封閉的書寫裡頭，批評榮格的武斷，認爲他是本體論者，建構了本我理論來取代上帝。

不過，雖然四方位體在書寫上有著將想像空間限縮、進而使讀者將其理論實體化的危機，但這樣限縮的寫作模式其實也是書寫的必要。在前面曾經以一個畫家作畫的比喻提到過，創作本身是一種於無意識中斟酌什麼要留下、什麼要保留的動作。這種創作上的斟酌其實就是一種必要的限縮，一種透過文字的表達來避免面對廣袤混雜的無意識。在這裡，文字敘述上限縮的意義不在於將其所表達的內容實體化、本質化，而是透過文字的書寫，確立一種進入世界的姿態。就以四方爲體爲例，四方位體將精神與陰影同時放置於結構之中，彷彿精神與陰影具有實體。但就心理治療的實際層面來說，往往必須先肯定人類中邪惡的一面，才有真正展開治療的可能。[96]換句話說，榮格四方位體理論於此，其意義不在於辯證陰影是否具有實體的性質，而在於透過理論來讓患者

---

[95] E.F. Edinger, “Trinity and Quaternity”, *The Journal of Analytical Psychology,* 9(1964),103-115.

[96] 河合隼雄著、廣梅芳譯，《日本人的傳說與心靈》（台北市：心靈工坊，2004），214。

進入他無法理會的無意識所帶來的衝擊。

榮格爲了表現整體而描繪出四方位體，河合隼雄認爲我們不應該將之視爲是一個正方形，他認爲就現實情況來看將四方位體視爲是四個次元、四個方位會比較合適。[97]就榮格表達四方位體時與諾斯底思想曖昧的情況來看，我們雖然無法說河合隼雄對榮格的見解是正確的，但至少河合隼雄的看法點出了文字敘述或者造型作爲表達方式的必要性及其侷限。換句話說，榮格在引入異教文化、異端思想的同時，雖然替其讀者開啓了心理空間，使之朝向未知、朝向整體，但卻也因爲引入了過多的異質文化而容易使讀者仿如陷入五里迷霧之中而摸不著頭緒。這時，四方位體的出現便具有將讀者的關注力從散逸的狀態中收束回來。

綜觀榮格在《基督教時代》一書的書寫，他不但藉著透過他者的引入來拓展讀者的心理空間，同時也透過其理論的限縮防止了讀者迷失在被給予的視野空間裡。而無論是心理空間的釋放或限縮，這其實都是一體的兩面。就如同前文所述，因爲《基督教時代》在整個敘事上就是立基於「變向」的書寫模式，透過此般變向的書寫達到了去疆界化的效果；而在去疆界化後，接著的四方位體理論又再度疆界化，回到了去疆界化內涵的多重性與再變向的內在張力之中。而從風格的角度來看，基督教文明、現代性的問題，這些本來就是榮格所處的生活背景中的元素，而榮格透過其變向的書寫模式，將基督教與現代文明從固有的意識領域與包含鍊金術、諾斯底思想等異教文化相變向、連結，從而突破固有的意識領域。這些形形色色的文化元素，最終透過再疆域化都成了榮格理論的特有風格。

以上已就《基督教時代》書寫中對於讀者心理空間的開拓與收束，以變向的手法與去疆域化再疆域化的角度做了簡單的觀察。然而，或許

[97]河合隼雄著、廣梅芳譯，《日本人的傳說與心靈》，240。

我們可以再繼續追問這樣的書寫表現手法，究竟是榮格刻意追求而來？或是純粹是一場意外？針對於此，我將提出榮格在書寫上的另一個特點，而這也同樣影響了越讀者的感知，並且也進而影響了讀者對榮格的評價。此一個特色，就是榮格對於時間與空間的描寫。而關於時空的書寫，我們同樣可以透過四方位體的表達來看出榮格在書寫上所呈顯出來的風格特色。

第三節：同時性理論與時空的書寫

《基督教時代》一書最大的特色及爭議性在於，他的立論有很重一部分建立在占星術的假設上，榮格認爲基督教的興起與發展和雙魚座星象有著「有意義的巧合」，也就在這基礎上《基督教時代》的宗教象徵與心理論述才得以進行，榮格利用雙魚座和基督教史這「有意義的巧合」來解釋基督教的二元性：對精神生活的渴求，以及對物質生活的壓抑。

這所謂「有意義的巧合」所指的，便是榮格的「同時性」原理（Synchronicity）。同時性原理是什麼呢？榮格這樣定義著：

> 同時性……（乃是）……在同一個時間點上發生兩件事，或更多事情的一種巧合現象，這些事件並不具有因果上的關聯，但卻彼此具有相同或相似的意義……[98]

以《基督教時代》一書爲例，基督教文明的發展和雙魚座星象的演變，就是一個巨大的巧合，兩者之間找不到科學上的因果關係，且對榮

[98] C.G. Jung, *The Interpretation of nature and the psyche : Synchronicity: an acausal connecting principle* (New York: Pantheon Books, 1955), 36.

格來說這個巧合是有意義的。而由於有著兩件事的關聯在（科學上）不具因果關係的這個定義，因此同時性原理有著極大的爭議性。

有趣的是，儘管《基督教時代》的立論奠基在同時性這個極具爭議的理論上，但《基督教時代》卻並沒有對同時性理論做太多說明。事實上，榮格直到 1952 年才針對同時性原理發表相關專門著述《同時性：非因果連結法則》，而《基督教時代》則在 1951 年成書。儘管如此，同時性的思想卻一直存在於榮格生平的各個時期裡，甚至他早年的一些靈異經驗也都可以當作同時性思想的啓蒙。[99]

榮格同時性原理的爭議性在於，這個理論將事件與事件之間的關係以非因果的因素連結起來，這在現今（或至少榮格的當時代）的科學觀來講是非常不尋常的，甚至被批評爲非理性的，而的確這個理論也時常爲那些被批評爲非理性的流行宗教所援引。

的確，將同時性原裡放在客觀的科學領域裡的確是顯得非常引人非議，但若將這個理論放在榮格的生平來看，該理論的意義就顯得得以彰顯。在 Roderic Main 的經典著作《時間的斷裂》（The Rupture of Time）便指出，榮格的生平經歷了諸多科學難以解釋的經驗，同時性原理的出現便有著理性對於非理性領域探究之困難的象徵。同時，理性主義的昂揚以及現代性的興起，使得人們與各種知識領域失去了聯繫的關係，而同時性原裡的出現背後隱含的是榮格長期以來自身與時代文化的掙扎，隱含著他試圖解決宗教與科學之間緊張關係的意義。在這層意義下，同時性原理就意味著將斷裂的宗教與科學爲之連結的企圖。而在這情形下，同時性原理不能純粹是科學的或宗教的理論，因此其目的是爲了防止榮格的分析心理學被世俗化或宗教化。[100]

---

[99] Roderick Main, *The Rupture of Time: Synchronicity and Jung's Critique of Modern Western Culture* (New York: Brunner-Routledge,2004), 176.

[100] Roderick Main, *The Rupture of Time: Synchronicity and Jung's Critique of*

換句話說，當批評者將同時性理論當做是一個偽科學理論而加以批評時，他們忽略了同時性原理在榮格的生平及時代脈絡中有著嚴肅的人文意義。而且重要的是，若按照 Roderic Main 的說法同時性原理不會是純粹的科學理論或宗教論述時，這其實和前面一節所述的榮格理論是一個「變體」、是個異質的集合的觀念是相近的。換句話說，若將同時性理論單單放在科學的或宗教的領域來批評或援引是不足的，這個理論還需要放在榮格本人在書寫時的情境氛圍裡，來觀察這個理論的知識是如何形構，又帶來了怎樣的感知。而關於這部份的分析，我同樣選擇了《基督教時代》第十四章〈本我的結構與動力〉來做分析對象。

在《基督教時代》的第十四章〈本我的結構與動力〉裡頭，榮格形構出了本我的四方位體來當作本我的結構。而就如同前文曾經敘述的，這個四方位體的構想來源是榮格當代的物理學，他試圖將本我的模樣以如同分子的結構表現出來，因而塑造了四方位體這個幾何圖形。而同時，在這四個相連的四方位體裡，榮格將諾斯底教派觀點的基督教形象填入這四方位體的骨架中，藉以說明本我的動力是如何來運作。前一節，我曾經說過這是書寫上理性語言風格的圖像化，與宗教圖像語言的理論化。而這裡，我要補充的是，榮格如此四方位體的表達模式，同時也是將當代的歷史與基督教的宗教史同時帶入讀者的眼前。

榮格在《基督教時代》的書寫上，對於時間的表述的方式是斷裂的、不連續的，他將諾斯底的基督教史與當代的文明做了跳接式的連結。一般的歷史書寫，總是建立在客觀的時間上，從中選定了一個片段、一個短時期或一個長時期的現象來書寫[101]。但無論如何的歷史書寫，由於是建立在「時間是客觀的存在」這個假設之上，因此在兩件事的中間，必

Modern Western Culture (New York: Brunner-Routledge,2004), 176-177.

[101] 尚・勒狄克（Jean Leduc）著、林錚譯，《史家與時間》（台北市：麥田出版社，2004），262-275。

須插入因果相續、符合邏輯的論述，必須要有史料旁徵博引來證明論述的合理性。這樣的時間觀是一種物理學上的時間觀，時間在這裡是牛頓所說的，是事件發生的永恆背景舞台。

從表面上來看，《基督教時代》的書寫是針對基督教文明的發展做一長時期的現象說明，但是實際上在這歷史的書寫上，其論證卻非訴諸客觀史實，而是建立在主觀的心理因素之上。這種書寫模式表現出來的時間觀，是將歷史的某個時期片段與當代文明做跳躍式連結的模式。榮格此般的時間觀是一種主觀式、意識上的時間觀。他頗類似現象學對時間的觀察：在意識的向度裡，時間並非是綿延不斷的存在，人們唯有透過意識到兩個事件之間的斷裂關係而意識到時間的存在。榮格在《基督教時代》上的書寫，並非是尋找諸多史料來填充物理時間上綿延不絕的刻度，物理的時間在意識的向度裡是一種空洞抽象的形式。[102]

榮格的書寫總是關注於當代文明面對現代性議題的無能為力，因此其論述無論是描寫何種的異質文化或歷史場景，他莫不將之與當代的場景做連結[103]。於此，榮格所表達的時間是一種直接訴諸於心理感受的時間，一般傳統的歷史學不會做出「占星學與當代文明困境」這樣的議題，因為占星學與當代文明困境之間的斷裂太大了，找不出因果聯結的關係。而榮格卻如此大膽的操作，因為他所在意的不是客觀的物理學意義上的時間，而是心理意義上的時間。

我們靠時間來度量空間，靠空間來測量時間。[104]

上一節曾經談過榮格為了形塑作為他者的「第四個邊角」，他描繪

[102] 方尚芩，〈從影像體驗時間——從柏格森的電影放映機制到德勒茲的電影美學〉11（長熟市：長熟理工學院學報（哲學社會科學版），2007.11），15。
[103] Susan Rowland, *Jung as a writer* (New York: Routledge,2005), 168.
[104] C.G. Jung, Aion: Researches into the Phenomenology of the Self, 252.

了一個「時空四方位體」，在說明時空四方位體時，榮格便說上述的引文。榮格所說的這段話，也的確應驗在他的書寫裡頭。

前文已述，榮格書寫裡頭表達出來的時間不是客觀的物理時間，而是心理、意識上的時間。而在表述這樣的時間觀時，榮格所表達的方式是透過不同的歷史場景來表達。以《基督教時代》爲例，「基督教文明」、「占星學」、「鍊金術」以及「當代文明困境」，這幾個元素都自身開展了一個空間場景，而當這些空間場景透過文字敘述串連起來，他就呈現了榮格式的時間觀。相同的，我們從時間角度來認識空間，我們也能說榮格表現了自身的空間觀：雙魚座與基督教文明、三位一體加上作爲他者的撒旦等等，這些空間形象的展現，也同樣不是建立在客觀空間上，而是心理上、意識上空間的創發與連結。

榮格這種心理上的時空觀，同樣在四方位體上得到了最好的表現。就四方位體整體來看，四方位體的幾何圖形本身就是一個空間的展示，然而這作爲當代物理學模式的四方位體，卻填上了諾斯底教派的基督教史觀在裡頭，於是四方位體同時展現了當科學的時空觀與諾斯底教派式的時空觀。於是在我們觀看四方位體的同時，我們彷彿觀看電影的長鏡頭畫面一樣，在靜態的幾何圖形裡，同時感受到空間的展現與時間的流淌。和榮格早期的著作相比，榮格晚期的著作相對奔放，大膽的將諸多異文化元素和基督教文明、當代現代化文明連結起來。這樣的連結在物理學上來講，不見得在時空上有著因果的關係，然而卻能在閱讀上對讀者產生刺激的效果。這種效果和榮格的內在的時空觀有著很大的關係。

榮格式的時空觀是在主觀心理意識的層面上所建立起來的，這和一般建立在物理基礎之時空觀的學科是非常不一樣的。這裡我並無意將榮格的研究當作是主觀的創造，畢竟榮格彷彿怕我們忘記或質疑似的，不斷地在他的著作裡提醒我們他做的是客觀的研究。我這裡要強調的是，

在面對榮格的著述時，必須時時提醒自己榮格的書寫所具有的心理學上的意義。

若將榮格心理意義上的時空觀放置在同時性原理的框架中來看，會發現榮格關於時空的書寫和同時性原理莫名的契合。一般（物理學的時空觀、因果邏輯的時空觀）對榮格同時性理論的看法是：榮格將時空中斷裂的、相異的場景並置，藉以來說明他的心理學原理於文化上的意義。而榮格為了補足這其中邏輯的不足、因果的缺乏，因而發明了同時性原理來自圓其說。這樣的看法非常普遍，因為以因果邏輯的角度看事情是非常自然的事，但是，當以物理學意義上的因果邏輯的角度來看待說明非因果關係的同時性原理時，卻顯得有點諷刺。

因此，我這裡試圖將這種觀點倒轉：榮格並非是為了替發生於現實世界的超常事件尋求解釋而提出同時性原理。相反地，是榮格在書寫時，兩個相異的時空場景作為客體「進入」了榮格的意識裡，因而同時躍然紙上成為書寫的產物，也體現了同時性原理本身。換句話說，同時性原理在這裡是作為創作者的「靈感」而體現出來。[105]而時空上兩個相異場景的並置對於榮格的意義，就在於這兩個場景的並置能在書寫上引起閱讀上的感知效果。以《基督教時代》為例，星象與基督教文明之間是否有直接的關係，以現有的科學文明恐怕是難解的習題。但與其追問榮格是在何種物理學的證據基礎上做出了這樣的論述，倒不如將這問題由物理學的領域轉為人文的領域來看待：占星術與基督教文明就像榮格腦袋中的電光火石般，在無意間相互碰撞，擦出了火花，產生了意義。詩人 William Blake 說：「美好的事物在人與山群相遇時發生。這是無法從街上掙來的。」[106]

---

[105] Murray Stein，《榮格心靈地圖》（台北市：立緒，1999），267。

[106] 原文為：Great things are done when men and mountains meet. / This is not done by jostling in the street. 引自：William Blake, “The Roaring of Lions,” in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman(Garden

在上一章，我曾提到變向的書寫模式，是將自我意識變爲他者，而且這是一種逃離疆域的創造性行爲。而既然逃離疆域意味著從固常的意識狀態中脫出，那麼這就暗示著逃逸這一創造性行爲是無以刻意強求的。或許我們可以有條有理地解釋基督教文明與占星術分別和榮格有著如何的關係，但在榮格動筆撰寫《基督教時代》前的那一瞬間，基督教文明和占星學作爲精神的客體闖入了榮格的心靈，並激發他書寫的衝動，這一刻對榮格這位創作者而言，無疑是精彩而別具啓發的時刻。靈感的產生，無關乎**時間**（靈感無法靠時間培養出來）、無關乎**因果**邏輯，但卻對創作者有著莫大的**意義**，而這豈不和榮格同時性理論的定義一模一樣嗎？從另一個角度來看，一個作品（無論是文藝作品或是學術論著）若想取得創新或研究上的突破，他就必須在既有的基礎、在既定的疆界上尋求突破，也因此這種突破與創新顯然不能臣服於既定的邏輯與模式。換言之，創作的行爲不會純然依靠既有的素材，一個作品的完成往往也包含了許多不期然的因素在內。

> 在我寫下這些幻想時，我再次自問：「我到底在做什麼呢？這肯定與科學毫無關係，那麼它究竟是什麼？」這時心裡一個聲音說：「它就是藝術。」……一個女人竟從我心裡來干擾我，這件事引起我很大興趣。我得出如下的結論：她一定是原始意義的「靈魂」；我開始深思為什麼賦予靈魂「阿尼瑪」之名的種種原因。[107]

這段引自榮格自傳的片段，是榮格個人生平中著名且精彩的一刻，阿尼瑪理論的成型也和這心理上突如其來的意外事件有著集大的關聯。從這個小故事就可以清楚瞭解到阿尼瑪理論的成型並非只是邏輯上推演出來的結果，阿尼瑪的出現更倚賴著非時間、非因果的因素在內。

City, N.Y.: Anchor/Doubleday, 1982),511.

[107] 榮格（C.G.Jung）著、劉國彬、楊德友譯，《榮格自傳——回憶・夢・省思》，78。

實際上，榮格的諸多理論的成型過程也都和阿尼瑪的故事一樣，有著強烈的戲劇張力。例如同時性原理與金龜子的出現[108]、例如在宗教觀念上與佛洛伊德的決裂和書櫃的連續意外倒塌等[109]，都是非常引人注目的片段。這些非常具體、明顯的例子說明了一個理論、作品是如何透過意外、巧合、非預期的事件來達到突破固有意識疆域的效果。而對於一個創作者，所謂的靈感也總是如意外般乍現：這裡所謂靈感的乍現，並非指著一個神秘超然的思想降臨顯現於作者的意識裡，而是作者於創作的過程中，諸多的創作素材通過非固有邏輯意識的表達所產生的創造效果。

以《基督教時代》爲例，諾斯底思想與當代心理學是兩種**不同時空**的產物，而當榮格發現這兩個**不具直接邏輯因果關係**的素材的結合，能替他在現代文明議題的思考帶來**意義**時，那麼這個創作的過程對榮格來說就是一種靈感的開顯。而此一創作的過程中也恰好暗合於榮格對同時性原理的定義，儘管榮格並未將同時性原理放置於創作書寫中來看待。

如此的論述，並非是要將同時性原理轉譯爲詮釋學的閱讀方法[110]，或否定其於現實客體的有效性，也不是要排除理性與邏輯，當然更不是以「靈感」爲名提出一個具神秘色彩的同時性理論。我主要目的是將貫穿榮格著作的同時性原理對閱讀所產生的感知效應給表現出來。而由前文的敘述可知，同時性原理在閱讀的感知上，並不訴諸於呈述一個物理學意義上的客觀時空，相反地同時性原理透過心理意義上時空的斷裂給予閱讀者心靈上的衝擊。他衝擊了我們意識中慣常的習性與物理邏輯。實際上，一個作品能夠打動人，往往不在於他平鋪直敘地說了某個客觀實存的事件，相反地，作品往往必須透過一些手法來使關注物被陌生化，使其爲讀者所明視。榮格訴諸於同時性的時空書寫便達成了這樣的

---

[108] 榮格（C.G.Jung）著、楊儒賓譯，《東洋冥想的心理學》（台北市：商鼎文化出版社，1994），256-257。

[109] 榮格（C.G.Jung）著、劉國彬、楊德友譯，《榮格自傳——回憶・夢・省思》，209。

[110] George Bright,' Synchronicity as a basis of analytic attitude', *Journal of Analytical Psychology* 42,4(1997): 613-635.

效果。在前面已章裡，已經提到了很多榮格書寫素材中的變向關係，而變向的書寫之所以能替讀者的感知帶來刺激，主要的原因就在於變向本身就是非邏輯性、非因果性，也唯有如此的書寫模式才能刺激讀者的思考，打破其固有的觀念，給讀者帶來閱讀上的新意。就如同毛毛蟲變成蝴蝶不稀奇，而如卡夫卡的小說那樣由人變成蟲，這才能給予讀者感官思維上有所刺激。同樣的，基督教文明的歷史發展不會引起人們興趣，而占星術與基督教文明的關係才能喚起人們的想像力、開展出更廣的心理空間。

最後要針對同時性理論補充的一點是，同時性原理的運作必然涉及了時間與空間，而在這角度下，同時性原理其實可以放置在本我這個整體理論的框架下來考察。實際上，雖然在榮格的著作生涯中同時性原理比本我理論還要晚提出，但就如同之前提過的，同時性的觀念及其書寫模式早就已貫穿在榮格生平大部分的著作裡了。同時，我們不能將同時性理論當作是一個新創的理論，而是要將之當作是一個補充的理論，使榮格的分析心理學內在的邏輯更加完整。向著榮格分析心理學放眼望去，他的種種理論，包括陰影、阿尼瑪/阿尼姆斯在內的原型理論、本我理論、同時性原理等等，莫不是針對慣常意識無以理解的心理現象而提出。在這觀點下，同時性原理彷如替榮格的分析心理學刻畫出了具體的輪廓：就是意識與無意識的相遇，造就了分析心理學的魅力與意義。於是，就如同 Murray Stein 所說的，榮格的每個理論彼此編織成同一條思想脈絡，是榮格同一個視野下的產物。[111]

所以，雖然我依照《基督教時代》的章節順序來探討榮格諸種理論的書寫，從一開始的陰影、阿尼瑪/阿尼姆斯，到中間的諾斯底、煉金思想，以及最後的本我理論、同時性原理，但其實這些思想理論本身不應該放置在線型的模式裡來思考，他們彼此就像地下道水管一樣，彼此交

[111] Murray Stein，《榮格心靈地圖》，261。

織，又互通彼此。因此，本論文從上一章起探討的議題如風格、變形，到這一章探討的整體、時空等，彼此的關聯也是相互關聯的，他展現的是榮格書寫統一風格的樣貌。

第四節：小結

這一章我主要探討《基督教時代》中第十四章〈本我的結構與動力〉作書寫的探討。關於榮格的本我理論，無可避免的會觸及兩個議題，分別是 「整體」與「時空」。本章同樣延續上一章的研究方法，以書寫及閱讀的角度來分析榮格關於本我理論的知識是如何被製造出來，又如何被讀者所吸收。

就整體這個主題來說，榮格在《基督教時代》絕大部分的內容裡，不斷地透過書寫將他者引入至讀者的意識裡頭，這個他者是異教文化，是諾斯底教派，是鍊金術與占星學。讀者在面對他者的同時，其實就是向廣大的未知開啓視野，也在這個向度裡讀者產生了面向未知、面向整體的可能性。到了第十四章〈本我的結構與動力〉，當榮格以幾何圖形來描繪本我的結構時，這種面向整體所可能激發的潛在力量卻被封閉於幾何圖形的結構之中了。

榮格以幾何圖形（也就是四方位體）來表達本我理論，就書寫的技巧來講，這是將「變形」的技巧發揮到極致：在這裡榮格將理論圖像化、圖像理論化，這樣的變形使得榮格式的風格徹底的展現出來，達到了德勒茲所謂「再疆域化」的風格的確立。但由於榮格於此所處裡的是「整體」這個巨大的主題，因此當他企圖以幾何圖形來概括整體時，無論他書寫的技巧如何，都無可避免的封閉了讀者對整體的想像。在此我提出

了榮格的個體化理論和本我的四方位體作對比，說明這兩個理論之間的差異：前者不斷地朝向整體，雖然這個整體是無窮盡的向讀者開啓；而後者，四方位體作爲一個幾何圖形，雖然易於爲讀者所理解，同時圖像化的理論也給予讀者煥然一新的感受，但卻難免顯得化約，也扼殺了讀者對於整體的想像。

接著，我針對四方位體的表述作分析。四方位體作爲一個幾何圖形，他實則受到當代幾何學對於原子結構的想像影響甚深，換句話說，四方位體這個幾何圖形其實象徵著當代科學的場景。而在描述四方位體的運作模式時，榮格並非沿用當代科學的理性語言做爲說明的工具，反而引入（諾斯底教派的）基督教史觀作爲說明。在這裡，本我的四方位體實則是當代科學場景與基督教文明場景的並置。

在這裡並置的時空場景，並非立基於客觀物理學上時間與空間的概念。於此榮格所選擇的時空場景，彼此的關係是建立在心理的感受上。這種內在的時空或許是記憶、感覺、乃至想像上的時空。這些內在的時空作爲書寫的素材資源，如客體般不期然地進入榮格的意識裡，對榮格產生書寫的刺激與靈感。換句話說，榮格書寫時關於時空場景的論述，並非是建立在物理學意義上的因果邏輯，而是建立在心理感知的效果上。就這點來說，榮格此般的書寫，其實和他的「同時性原理」有著異取同工之妙，都徵誌著非時間、非因果的關聯以及意義的呈顯。而以讀者的角度來看，這類的書寫對於讀者來講，最主要的效果便是打破慣習上物理的因果邏輯觀，使讀者領悟到自我意識之外難以預測的衝突與未知。而透過這種邏輯上的衝突，亦可將關注物陌生化，給予讀者煥然一新的感受。而當然，站在一般以客觀時空基爲礎做研究的學者來講，榮格這種主觀式的時空描繪，簡直像是虛造故事、竄改歷史。

在此，延續著第三章到第四章的分析，可以看見榮格的原型理論（如

陰影、阿尼瑪、阿尼姆斯）、諾斯底與鍊金術思維、以及本我理論和同時性理論，其實有著一致的理路。而同時，透過書寫與閱讀的分析，我們也可以瞭解到榮格理論的知識產生過程是如何影響到讀者的感知，從中也瞭解到其知識產生的過程和一般立基於因果邏輯的學術科目是有著怎樣的差別。