

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

繪畫治療的美學觀點

以美學的觀點詮釋繪畫治療在明陽中學實施
的成效

The Viewpoint of Aesthetics for Painting Therapy
To Interpret the Effects of Painting Therapy
in Ming-Yang High School with the Viewpoint
of Aesthetics

研 究 生：吳建德

指 導 教 授：陳泓易

中華民國 九十四年七月七日

南 華 大 學
美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

以美學的觀點詮釋繪畫治療在明陽中學實施的成效

研 究 生：吳 建 德

經考試合格特此證明

口試委員：吳懷宣
陳振威
陳流芳

指導教授：陳流芳

所 長：陳流芳

口試日期：中華民國 九十四年六月廿四日

論文摘要

經由繪畫的創作，將內心產生的意象自由地表達在畫面上並詮釋，無非就是尋求更多的管道盡可能的將被壓抑的潛意識呈現出來，並透過當事人面對自己的畫作且加以詮釋的過程，不僅能使當事人多面向的發現自己的潛意識，更能藉由詮釋的過程，使這些被壓抑的潛意識成為可理解的意識而可能更深刻的理解不一樣的自我。

本文嘗試著結合後結構主義哲學家拉岡(Lacan, Jacques)，及傅科(Foucault, Michel)的部分理論，從拆解既定的語言概念開始，論述從語言系統之外發現自己其他的可能性。再以美學的理論建構繪畫創作對當事人產生的作用及面對畫作時可能理解的極限。最後，從高達美(Gadamer, Hans-Georg)的詮釋學角度論述繪畫治療的最終，如何可能讓當事人有所改變。不一樣的事物框架決定了事物可能呈現的面向，從美學的角度發展企圖展現的是在美學的視野之下，研究者如何觀察繪畫治療的實施，一方面是當事人在畫作的呈現上，如何可能表達出內心的意念，以及面對自己畫作的自主詮釋時當事人如何面對自己內心的可能性。另一方面，更想要反省的是研究者本身如何觀看這整個研究的過程。想要呈現的是在這些理論架構之下，治療的過程如何被操作，以及研究者透過理論的框架使整個過程呈現出哪一種面貌。這樣的企圖提供的是，研究者本身對於繪畫治療個案，在特定視野上的呈現，透過詳盡的論述描繪出研究者根據理論所認定為可能的事實。讓從事於相同領域的輔導諮商人員有更多的切入觀察點去面對被輔導的個案。

關鍵字：繪畫治療，拉岡(Lacan, Jacques)，傅科(Foucault, Michel)，高達美(Gadamer, Hans-Georg)，詮釋學，美學，潛意識

Abstract

Through painting, the image of one's mind could be expressed and explained freely. In which way one can reveal one's subconscious as possible as he can from more various sides. And while facing and explaining one's own painting, he could find out his own subconscious by many aspects. More even, during explaining, it makes the suppressed subconscious to be understandable. Also, one can figure out various kinds of oneself deeply.

This article was tried to combine some parts of theory from Lacane's and Foucault's which belonged to the post constructurism. It was to search for any possibility of unknown ourselves by deconstructing the formal concept of language. Then, I tried to use aesthetics theory to construct the reaction to painting for clients and the limit of comprehending oneself while facing the painting. At last, describing how to make oneself changed through the final therapy from Gadamer's perspective. The different frame of things decides the possibility of the features of something exhibiting. What researcher of aesthetics attempts to exhibit is how to observe the performance of painting therapy? One is how the client expresses his (or her) mind while in painting and how possible while he (or she) facing the painting. On the other hand, the more we want to reflect is how the researcher himself (or herself) observes the process of the whole study. Under the frame of the therapy, I'd like to exhibit how the process of the therapy was operated and what features the researcher presented. We endeavored to offer the particular presentation which the researcher himself (or herself)wants to, describe the details of what the researcher's perspective considered in the theory. Let those who work as counselors confront the client with more perspective aspects.

Key words : painting therapy , Lacan , Jacques , Foucault , Michel , Gadamer , Hans-Georg , Aesthetics , subconscious , Hermeneutics

目錄

前言.....	01
第一章 繪畫治療的理論架構.....	03
第一節 以語言為基礎所理解的自我.....	03
第二節 語言在異文化刺激之下反省的自我.....	06
第三節 語言作為不可言說的可能性.....	08
第四節 繪畫的理解.....	11
第五節 繪畫的創作.....	14
第六節 繪畫的詮釋.....	17
第七節 潛意識在繪畫中的呈現.....	23
第八節 繪畫中可觀看的極限.....	25
第九節 面對畫作產生的治療.....	30
第十節 總結.....	35
第二章 個案研究	
第一節 明陽中學簡介.....	39
第二節 繪畫治療實施的程序與方法.....	39
一、接受藝術治療的學生.....	39
二、治療場所的特性.....	40
三、治療的流程及原則.....	40
四、治療的目標.....	42
五、治療工具.....	43
六、資料分析.....	43
第三節 個案研究.....	44
一、個案研究一.....	44
個案甲的繪圖.....	47
二、個案研究二.....	49
個案乙的繪圖.....	52
三、個案研究三.....	53
個案丙的繪圖.....	57
四、個案研究四.....	61
個案丁的繪圖.....	64
五、個案研究五.....	68
個案戊的繪圖.....	71
六、個案研究六.....	78

個案己的繪圖.....	82
七、個案研究七.....	81
個案庚的繪圖.....	89
八、個案研究八.....	97
個案辛的繪圖.....	100
第三章 分析與討論.....	104
第一節 繪畫治療的進展模式.....	104
第二節 潛意識的揭露.....	107
一、個案甲.....	107
二、個案乙.....	109
三、個案丙.....	110
四、個案丁.....	111
五、個案戊.....	113
六、個案己.....	115
七、個案辛.....	116
第三節 畫面呈現的逃避現象.....	117
一、個案乙.....	117
二、個案丁.....	118
三、個案庚.....	119
第四節 宣洩、轉化與自我調適的契機.....	120
一、個案丙.....	120
二、個案丁.....	121
三、個案戊.....	123
四、個案己.....	126
五、個案辛.....	127
第五節 自我的詮釋及調和自我與現實的可能性.....	129
一、個案甲.....	129
二、個案乙.....	132
三、個案丙.....	133
四、個案丁.....	135
五、個案戊.....	137
六、個案己.....	140
七、個案庚.....	142
八、個案辛.....	144
第六節 過程中個案改變的模式.....	145
第七節 繪畫治療在矯正學校施行的限制.....	147

第四章 結論與建議	149
第一節 探索潛意識的可能途徑及逃避的現象.....	150
第二節 宣洩、轉化與自我調適的可能性.....	152
第三節 自我的詮釋.....	153
第四節 繪畫治療的發展模式.....	154
第五節 諮商人員的自我省察.....	155
第六節 建議.....	156
參考書目	158
附錄	
附錄一：訪談同意書.....	161

以美學的觀點詮釋繪畫治療在明陽中學實施的成效

前言

心理輔導的工作在矯正學校的教育課程當中扮演著極為重要的角色，在最基礎的矯正學校設置精神中，就是希望能在教育的行為中融入輔導的概念，藉由各式各樣的教育場合，無論正式的課程進行或，公開聚會活動及私下的應對進退中，無時無刻的輔導其人格的正常發展，相要製造出一個適當的環境讓這些當經違犯法律的青少年得以在此接受良好的教育，調整自己的心態，在出校後接受社會正常的規範或者是至少不違犯法律。

而然，輔導工作的實施中最難突破的便是，語言溝通及表達的障礙。語言作為表達及溝通的工具是在社會文化規範之下約定俗成的體系以彼此共同可經驗到的實際例証作為理解的基礎，但是對於內心世界的感受則很難完整的納入語言的體系之中，也就是很難找到適當的語辭去達自己真實的感受。若當事人對自己內心的意象，都無法確實的表達，甚至是無從捉摸時，那作為輔導者的教師，又該從何著手呢！人際之間之所以能溝通，是利用既有語言體系的規距與別人溝通。溝通是以意義的選擇，意義的載具的決定與傳達，對方的理解為核心要素，這些要素會形構出一個溝通的秩序、規距，假若沒有這些溝通的秩序，根本就沒有辦法互動¹。但是，這些溝通的秩序的建立，是立基於預測可能性，既是可能性，便有相當程度的與原義失真，越是有外在的標準可供遵循的溝通，其失真的程度越少，反之，則失真的程度越大，也就常發生一些怎麼講都講不清楚的事情出現。

將繪畫治療運用在行為偏差的青少年身上，想要呈現的是經由繪畫的媒介是否可以彌補輔導人員與被諮商者之間語言使用的認知差異。行為偏差的青少年來自各式各樣的背景，這些家庭的背景歷程與輔導人員的成長背景有可能是全無交集。差異的文化背景成長之下所習慣的是不一樣的語言系統，就此，繪畫的

¹ 李茂生，(2002)，《後現代犯罪學的啓示與少年事件處理法》，臺北市，台灣大學法律學院。

媒介提供的是不一樣的溝通管道。繪畫治療的用意，便在於提供個人表達那些無法以語言表達的部份。藉由繪畫的方式呈現內心浮現的意象，再由本人面對自己的畫作盡可能的作出比較完整的詮釋，此時，教師在一旁只是適當的引導，讓案主更深入的探索自己的畫作，而不是套用任理論去定論案主的本意，或輕率的作出結論，將案主的問題歸類為某一類型。我們藉由語言的溝通作為相互了解的依據，但是，因為語言的侷限性也產生了極大的溝通障礙，尤其是，內心欲求的呈現，不僅他人無法理解，甚至自己也無法理解自己本身的欲求究竟為何。因為，任何的欲求都是經由詮釋的。在語言使用者所使用和理解。但是作為表達欲求的符號，卻被社會或其他權力的壓抑而給予系統性的排除，被拒於溝通範圍中，而成為語言私有化的現象，語言喪失了作為溝通的媒介和功能的角色。「私有語言」的形成，造成了主體與自我的分隔和扭曲。心理分析或深層詮釋學的治療過程，就是要把壓抑為不可理解的無意識行為和病症，由「去象徵化」轉為「再象徵化」²。

經由繪畫的創作，將內心產生的意象自由地表達在畫面上，並詮釋，無非就是要盡可能的讓被壓抑的潛意識，呈現出來，讓案主靜靜的面對自己的畫作並詮釋，是盡可能的由案主本身多面向的發現自己潛意識的涵，並將其再象徵化。藉由再象徵化的動作使這些被壓抑的潛意識成為可理解的意識而更深刻的理解自我。

透過繪畫治療可以在某種程度上降低案主在面對未知的未知時的焦慮不安，更能透過繪畫創作的過程所顯現的潛意識訊息，由面對自己潛意識的訊息，更進一步理解自己真實的欲求，面對真正問題的關鍵，調整自己該轉變的態度。本文，在此，藉繪畫治療在矯正學校實施的成效為依據，以美學的理論來論證這些成效的有效性，讓繪畫治療可以更多元的應用於各個不同文化階層的人，且達到實際有效的輔導效果，並提供其他的輔導人員作為參考的依據。

² 曾慶豹，（1998），《哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）》，臺北市：生智，頁150。

第一章 繪畫治療的理論架構

本文的整體架構主要分成三大部分，第一部分是繪畫治療的理論，第二部分是在矯正學校所實施的個案研究，第三部分是根據第一章所論述的美學理論來詮釋所施行的個案在繪畫治療過程中發生的轉變，並架構轉變的可能模式。就繪畫治療的理論部分，分成以下幾個順序論述：一、語言作為表達、溝通及理解工具的限制。二、繪畫如何可能補足使用語言的缺失。三、如何在語言體系之外理解自己更多的可能性。四、詮釋後的新自我如何可能面對困境。這樣的論述推演想要呈現的是，以繪畫的方式拆解既定思考模式與觀念的可能性，拆解之後發現自己更多的可能性，最後以詮釋學的概念整合自己的發現成為自己可能理解的新自我。

第一節、以語言為基礎所理解的自我

在語言體系之下，所進行的對自我的理解，如同藉由鏡中的虛像來理解自我一般，我們無從想像自己的面貌如何，除非通由鏡子的映照之像，而這個鏡中的虛像卻是我們賴以認識自己的真實存在，藉由觀看主體對此虛像的幻想及主動建構而成一個真正的存在。就此，主體所認識的自我僅只是一個外在於自己的虛幻對象而非自我本身。拉岡(LACAN)認為「鏡像不是真實的，它是主格之我的幻想，這幻想是一種永遠的許諾，許諾個體能夠重新實現一協調的和諧之我。但這許諾卻是不可能實現的。」³在鏡像中看到的我僅只是我的眾多可能開展面向之一的可能形像而已，那只是外在於我，而在某一時空之中映照出來與我的某一被觀看角度相似的虛像。然而，觀看者，如果企圖借由努力細密的觀察鏡像而試圖了解自己全然的外貌時，鏡像之我取代真實之我而成為具體的存在，真實之我在此則虛化而隱蔽變為不可能認識的對象。

³ 朱立元，(1996)，《現代西方美學》，上海：上海文藝，頁 682。

從外貌的理解中，不可能建立外貌真實的形像，我們所能理解的自我，其實就是鏡像的我，這種鏡像的我，只是我們藉以認識自己的一個外在影像。但，對這一個影像的認識過程，其實所進行的是對此影像特徵的符號化行為，也就是，雖然大家都知道「人不可貌相」，但是，再真實的生活情境中，有多少人真的能做到不以貌取人。「以貌取人」就是將外在的形象具體符號化，我們對一個人的認識就只是這些符號呈現的組合意義，而將這樣的意義代替對此人真實的了解。這樣的符號化體系所架構的依然是能指與所指的對應系統。當我們天真的以為這個能指可以對應到適當的所指，但是，這個系統卻遵循著語言系統的遊戲：能指的所指依然是能指，而企圖達到的所指是一種不段遷移的所指。因此，自我是由一連串的能指構成的，而我們卻不能真正抵達它。」⁴我們只能借由語言來對自我進行理解，由語言的光照射自己，所呈現的鏡像也成了我們賴以理解自我的依據。而我們的知識體系影響著我們觀看事物的視域。也就是說，無所謂的事物呈現本來的樣貌，事物呈現的形像都是被觀察者既定的視域所給定的。在此主宰著我們視域的認知體系都是由語言系統所架構而成的。傅科(Foucault, Michel)認為「正是在詞中，我們所想像的東西變成了我們所認識的東西，反過來，我所認識的東西變成了我們每天表象給自身的東西。」⁵所指的實在性借由我們的想像而確立，想像的虛幻變成真實的存在，而取代實在變成真實的存在，在此卻是被我們所忽視的。

「就語言能表象所有表象而語，語言以充份的理由成了普遍物的要素。在普遍物中至少必定存在語言的可能性，語言把整個世界都集中在它的字裡行間，反過來，成為可表象物的整體世界必須整個地成為一部百科全書。」⁶。在我們借由言詞對世界進行理解的過程當中，學習到的是由語言系統所架構出來的龐大體系，而非真實的世界，當我們自以為是的以為了解真實事物的面貌之時無非只是

⁴ 同上，P.684

⁵ 米歇爾·傅科(Foucault, Michel)，莫偉民譯，(2002)，《詞與物》，上海：上海三聯書店，頁117。

⁶ 同上，P.113

理解了由相關名詞所開展出來的關係網絡而已。在此語言系統的宰制之下，我們很難對人進行適當的理解，就傅科(Foucault, Michel)的概念，「文藝復興人本主義和古典理性主義都能恰當地在世界之序中給予人一個特許的位置，但他們都不能思考人。」⁷。人只是我們所認識的對象，而非思考的主体，人只是被自己所創立的知識系之下的一個產物而已，而產物，卻是語言所架構的虛擬幻象。我們所能認識及理解的是一整套有關於人的知識體系，而不是一個活生生有血有肉充滿著七情六欲的人。我們是怎樣的一個人，從此不是由生命的主體去開展而得，卻是由外在於人的知識系統去定義及規範。當我們陳述自己或經由他人陳述自己所綜合的到的自我形象，最終只是一系列的能指，但這一系列的能指對應的所指也是由能指系統所規範支撐的時候，能指的所指依然是能指，因此，所指是我們企求認識及到達的目標，但也是不可能抵達的目的地。

我既然不成為我認識的對象時，我思代表著什麼意涵呢！只要一經思考，難免又墮入語言的體系之中，但不經由語言又無認識的可能性。由此，「我思，並不導向存在的一種斷言，而恰恰是開啟了事關存在的整個系列的詢問：即為了使我成為我所不思的，為了使我的思，成為我所不在的，我必須是平麼，這個思考著的並且是我的思的自我？」⁸思考所啟動的是對於存在的探詢，而不是存在的自我是什麼？因為它絕非外在於本身的客觀的對象。當「人們執意追求的東西，反而不能得到，在其沈思生活中能便自發的根源擺脫觀念和價值的人卻能得到觀念，和價值。」⁹在思考中能拋棄觀念和價值，也就是經由是其之所是的體系中，到達是其所不是，而藉由真正的是其所不是的狀態，亦即在非思的狀態下，才有可能經驗到真實的自我。思考的價值在於思考非思，唯有思與非思的並存，自我才有可能開展，經由是其所不是，才可能成為是其之所是。「我們只有在由人的消失所產生的空檔內才能思考。因為這個空檔並不挖掘缺陷；它並不規定一個將被填滿的空隙。它正是一個空間的展開；在這個空間中，它最終再次能思考。」

⁷ 同上，P.414

⁸ 同上，P.423

⁹ 莫里斯·梅洛-龐蒂著，姜志輝 譯，(2003)，《符號》，北京：商務印書館，頁 102。

¹⁰在人的消失中，才有自我開展的可能，所以自我，並非一個完整的獨立系統，不是由外在知識體系所架構的對應物，是隨著自己的存在而處於隨時空變化而更動的概念。在此，語言所提供的不是思考自我的工具，而是藉由思考非思，在語言的斷裂縫隙當中，開展一個屬於自我的空間，而使自我的概念成為可能。

第二節、語言在異文化刺激之下反省的自我

當我們在既定的文化體系之下試圖用這個文化體系慣用的語言作自我反省時所得到的自我，其實只是這個文化脈絡下的一組符號集合而已。例如：在監所體系之下，那些科班出身的監獄官，縱使他們真正的有心，自我反省時，他們如何可能站在被監禁者的角度來看待，施加於監禁者的手段、態度及處遇到底合不合理！因為一想到犯人，馬上在腦海中呈現的是一套長期被權力結構控制下產生的知識體系所形構出來的犯人典型馬上浮現出來。即使有心又有經驗的監獄官可以將他們掌握的犯人再分類個種類型，但依然是不同類的犯人，縱究不可能破除那根深蒂固的概念。而且在監所中管理人員與犯人那不對等的地位，更讓管理人員欠缺來自處境對立面的文化刺激，在此單向度思考之下所形構成的在封閉體系間的某一階層的集體語言架構，如同在黑夜中前行時，企圖使用手電筒所發出的燈光來看清楚眼前所面對的一切景觀，所看到的只是對象物在手電筒有限的光源在一定的空間中所發出光線下所反射的影像。當光源照射到某個範圍時，我們才有可能看清楚此一區域的影像，但是此時與其相連接的區域又隱沒自身，而且最重要的是，自己在此環境下的形像卻是永遠的缺席，我們永遠只是被動的資訊接收者，取決於光的來源而非事物的本質更不是我們賴以觀看的器官—眼睛。就此，語言架構可能反省到自我的實際呈現嗎？

沒有語言，人們無從溝通，但有了語言之後，人們也失去許多的自由，並且接受語言的宰制。當然一般人在日常生活中使用語言的時候，並不認為有何受限

¹⁰ 同 5，P.446

制的感覺，那是因為，我們對於這一套語言體系太習以為常，也就是說我們已經完全的被規範而不自知。當我們身處於一套語言體系之下時，我們不僅是學習到這個體系之下的符號與語義，互相之間的對應關係。更重要的是符號的象徵意義，也因為這象徵意義讓我們對於某些事物，有了既定的概念，而這既定的概念既是先見，又是偏見，讓我們無法以語言思考的模式去反省，這樣的既定概念，是否適當。例如，早期台灣的閩南人稱呼原住民為“生番”，當他們習以為常的以“生番”這個名語稱呼原住民時，並不認為這樣的行為污辱了對方，也就是說並非說話者污辱對方，而是說話者的整個族群建立的文化，對於另一個族群集體的歧視。在此說話者喪失了主體性只是被動的使用語言，說出一個自身未曾真正感受的既定概念。

人們學習語言的過程必須依賴外界可感知的事物當作客觀標準來作為話語及文學符號的參考對應物，以此作為可辨視符號的依據。當我們在面對一樣事物時，其實在自身的感覺系統中接受到許許多多的訊息，但是為了語言學習及溝通的目的，我們不得不將無法規範及難以歸類的訊息捨棄不用，也就是說，當面對大量的訊息進入腦中時，只挑選可辨視的及可歸類為有意義的訊息，而將其他的訊息刻意捨棄或視而不見，聽而不聞。然而，這些所謂的無用的訊息，並非真的是不可理解，而只是在這文化體系下，將之視為無用而已。如同，一個剛開始練習賞鳥的人，進入山林之中，根本看不到任何一隻鳥。而另一位賞鳥的老手，卻可以馬上辨視出山鳥的正確位置。並非這位新手的眼睛沒有接受到山鳥的訊息，而是這樣的訊息在其開始賞鳥行為之前根本是毫無意義的。

我們企求在自己所處的環境階層中所能運用的語言，或應該說是被集體制定的語言系統框架後的知識體系構造出觀看事物的視野，在此視野主宰之下，我們從經驗所感知的一切訊息，變成了有一定的吸收領域，如同人眼對於光線只能接受可見光的波長一般，在可見光之外其他不同波長的光被稱之為不可見光，如紅外光、紫外光等，雖然紫外光對我們的皮膚會造成傷害，但是，對我們的視覺而言卻是毫無意義的，因為人類的視覺對這些光線完全無法感知。同樣，在被框架

的視野之外的可經驗訊息也是被理知的系統所過濾的。傅科(Foucault, Michel)認為「在所有的經驗確實性基礎上，在能把自身表示為人的存在之具體界限的一切的基礎上，我們發現了一個限定性—它在某種意義上就是自己：它被肉體的空間性、欲望的張揚和語言的時間所指明；可是他根本就是他者 (autre)：在這裡，界限並不表現為一個從外部強加在人上面的確定性（因為它具有本性或歷史），而是體現為一個基本的限定性，這個限定性只奠基在自己的事實上，並在完全具體的界限之可能性上展現。」¹¹在生活的經驗中，對於事件親身的感受是最直接而且是影響我們賴以信任的感知系統對我們認知體系著力最深的部份，但，這個受語言體系宰制的感官框架，卻也成了經驗資料的重組，而我們確實所認知的是這樣重新析解組裝之後的對象整體；但這樣的拼裝物卻成為真實的存在。

第三節、語言作為不可言說的可能性

語言最難表現的就是屬於完全內心感受的部份，因為內心的世界根本沒有標準的客觀事物可當參考，所以很難能夠用適當的話語來表達內心真實的感受，或者應該說是無從認知自己真實的感受—那些被理性知識體系排除在外，但又無比真實的影響著內心的訊息。所謂的「如人飲水，冷暖自知」，身體的感受性僅能由自己身體的感覺系統建立一套對自身有意義的對應體系，而這樣的體系必定存在著認知上極大的落差，只能藉由象徵的隱喻及轉喻，嘗試著將屬於內心的感受以更確定性的共同經驗感受作對應、類比來表達。但在這樣的表達過程中，最大的危機是作為隱喻的事件被當作事件的感受本體，而脫離事件的原始意義，就此，語言既是工具又是障礙。沒有語言的話，我們無從思考，一旦使用語言又陷入語言的障礙之中，只能藉由語言進入意象及象徵意象之中，更深入的感知而已。

語言作為表達及思考的工具必定有其侷限性，在日常生活中，有太多的學習，不僅只是以語言為基礎學習得來的。例如，辯視人的臉，我們在一大群陌生

¹¹ 同5，頁410

的臉孔當中辨視所認識的人，所依靠的並不是可以精確言說判斷的能力，而是一種心領神會的默會能力。而好友之間的一個眼神，即能理解對方的意涵，可以抵上千言萬語的述說，也是基於彼此之間有許多的共同經驗基礎之下所累積的可默會的能力。為了更全面地描述經驗，語言必須有更低的準備性。但是，較高的準確性能使解決隨之而來的言語的不確定性所需的非言述判斷力得到更有效的發揮。所以，支配著我們的言語能夠談論及的具體經驗之豐富性的是我們個人的參與¹²。言說當然可以更貼近自己的內心來適當的表達自己的心境，但是必須有適當的生活經驗為基礎以默會的能力彌補言說對於精確描述的不足。就如同：辛棄疾之醜奴兒：「少年不識愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，為賦新詞強說愁，而今識盡愁滋味，欲說還休，欲說還休，卻道天涼好個秋。」好一個「卻道天涼好個秋」，雖然這句話中並無明顯的要表示心中的落沒與憂愁，更無有關憂傷的字眼在內，但是，讀來欲是愁意上心頭。這樣濃濃的愁意，並非從言詞的結構關係中開展出來的，而是須要有個人生活經驗的參與才能適切的體會的。

在日常生活中的經驗是無法從言說中的認識而學習到的，從經驗中所學習到的東西，對我們自己具有某種的意義，而這樣的意義是它本身特有的，是在我們與事件遭遇的特定關係中固有的，無法成為符號體系一般，具有意義的延伸，因此也難以被他人認知及有相同感受。所以，「斷言我自己具有不可表達的知識並不是要否認我能談論這種知識，而只是否認我能恰當地談論它。」¹³。由於我們知識體系的形成過程，有極大的部份是依賴默會而知，而默會致知的過程則依賴於自己與經驗有關的形式體系中，持續的再思考所形成。也就是，因為知識有著太多的默會成份存在，所以無法恰當的談論它，不僅無法恰當的談論，更因為意義的默會性，我們也永遠不能深刻地知道我們所說的話中，確實暗示著什麼。所以，當我們認識了某物並不代表可以恰當的談論它，而且談論出來的某物也無法真實的呈現我們對它真實的理解，因為其中存在著無法言說的默會成份。

¹² 邁可.博藍尼(Michael Polanyi)著，許澤民 譯，(2004)，《個人知識》，臺北市：商周出版，頁128。

¹³ 同上，頁135

對我們而言，脫離語言的思考是不可能，就算全然的感官刺激，若要讓這些刺激成為有意義的部份，仍然需要牽涉到語言的思維，所以不可能存在沒有語言的思考，但是，當我們想要理解語言時，也不能擺脫在思考中所關注的事物。語言與被思考中所關注的事物必定是相輔相成的互相支持對方的存在。事物沒有所謂的本然的樣貌，它總是在觀注者的既定視物框架中呈現出特定的樣貌。「在變化著的世界中，每次運用語言來描述經驗都是把語言運用於某種程度上前所未有的題材的實例中，並因此也在某種程度上既修改了語言的意義，又修改了我們的觀念框架的結構。」¹⁴我必須不斷的修正在既定語言體系之下能指與所指的符應關係，才有可能得到新的視物框架，而更加接近所感知的事物。也就是不期待有一個完美的觀念體系可用於整合所有的知識及經驗，而是一個包容性更大的視野，可以讓自己更清楚、更完整的得知事物可能的樣貌。

保持對事物開放性的認知觀念，不是以既定的知識體系去認知所要觀察的對象物。因為，以既定的知識體系認知事物時，事物只是呈顯著由語言的符號關係開展出的關係脈絡，而無關於事物本身更無關於當事者與事物的確實存在。「無論是觀念框架、感知框架還是原欲框架，要對這樣的一個預期性框架的結構所作的任何修改，都是一項不可逆的啟發性行為，它會改變我們的思維、視物和評價的方式，以期待自己的理解、感知和感覺與真實的和正確的東西更加接近。」¹⁵每一次的修改，其實也都是默會而得的，在默會後所得更大的視物框架，總是能讓我們自以為能更真實的指稱一件實在的事件，但並不表示我們能完全地掌握這個事件的實在。我們仍然期待著這個事件有可能會以全然出乎於我們意料之外或者不可能理解（相關於此事件的既定知識體系之下的不可能理解）的方式表達了它的有效性。要如何作進一步的觀念修正，只有等待將來的發現才能揭示，也就是理解事物的實在性，只存在於有限的時空及視物的框架中才能形成。

我們企圖達到更好理解事物的方式，就必須有變動的視物框架以適應變動不

¹⁴ 同上，頁 157

¹⁵ 同上，頁 159

安的世界。在此，語言中能指與所指的符應體系也就變得是滑動的。語言介於大自然的可見形式與密傳話語的秘密、適合之間。傅科(Foucault, Michel)認為「語言是一個成塊的自然，對照自身而被分塊，並改變了使其喪失透明性的一切；語言是個秘密，它在自身內（儘管接近表面）擁有自己要說的一切可辯認的標記。語言是一種被埋藏的啟示，同時又是一種會變得愈來愈清晰的啟示。」¹⁶我們藉由語言去理解我們經驗到的事物，是在自己的認知體系內默會的連結詞語與經驗到的事物，在此，語言變成是埋藏的啟示，經由默會的能力開啟、領會而越來越清晰。

第四節、繪畫的理解

以繪畫作為表達，或呈現內心感受的媒介，無非就是想藉著非特定的符號盡可能的表現出內心所呈現的意象。因為日常的言語僵化了意義與概念上的經驗，因此很難用直接的語言表達出內心私密的感受。當我們畫出一堆在現實世界中找不到任何意義的線條，並誠懇的面對由這些線條構成的畫面時，與內心真誠的對話便由此開展。當線條被貼上「無意義」的標籤，線條說，「我就是，為何我必須有意義？為何你不能接受我的本質？我是一條單純又卑微的線，但是我有感覺，而且我存在。我不問你，你是什麼意識。」¹⁷以繪畫的方式表現內心的意象，並非要表達出所謂的看得懂的事物或能理解的概念，因為，繪畫所使用的元素已經脫離語言體系所慣用的元素，就是想要突破僵化的符徵與符旨的既定關係，去呈現一個更完整的意象。當我們要「無意義」這個標籤貼在線條之上時，也就是仍舊企圖以語言體系的概念套在畫作之上，使畫作立即進入一個可以理解的系統之內。如此無非又墮入了言語的侷限之中。

當我們靜默的面對自我所畫出的畫像，這個畫像是獨一無二的完形持續存在

¹⁶ 同 5，頁 48

¹⁷ 雄恩·麥克尼夫 (Shaun McNiff) 著，許瀨灣 譯，(1999)，《藝術治療》，臺北縣：新路，頁 163。

於描述範疇的脈絡之外。而「講畫像的故事使不同的元素保持現象上的明晰。圖畫，畫家、觀眾與反應圖畫所表達的言詞彼此區分清楚，而且各自原封不動。」¹⁸就是說，這個畫像包含著畫家全部的感受，不僅只是可理解的部份更有大部份是日常生活中無法理解的訊息，而夾雜為一完整的感受體系，「畫畫可被視為沈思與反映的活動——使內在世界變成有形的——即「為了我們的認知，把它加以形成。」(Langer,1957)」¹⁹將內心的世界變成有形的，是為了方便我們的認知，因為長期的教育訓練之下，我們習慣於利用語言、文字及符號的記憶方式來理解可感知的世界及自己的內在。我們並不習慣於對意象的認知，唯有將它加以成形，才有可能提供自我一個檢視的機會。當一般人做色盲檢測時對於一般色彩繽紛的色點為何可以辨視出數字，是因為這些數字的形像深映在我們的腦海當中，由觀看者主動將之連結成形。如果將此測驗施測於文盲時，所產生意義將不同於認識文字的人。也就是，這個文盲可能是以繽紛色彩的圖案來感知視覺的影像，而不是將同樣顏色的色點作出主動的連結，連結出自認為有意義的符號。當一個受過教育的人，很高興的自以為他可以分辨出色盲測驗中的文字或數字時，其實他對於這個圖像的唯一理解就僅只於一種可能性。當這些色點完全無法連結成個人知識體系內的任何形像之時，就只能稱為看不懂。但是文盲在此，因為沒有受過文化的洗禮，可以有更多的理解切入面，因此，對於同樣的圖像，反而更能用心去理解。

以靜默或冥想的態度面對畫作的同時，也就是以全面心靈的感知能力去體會對於外界的真實感受，盡量的排除既有的社會規範性，嚐試著讓那影響我們於無形的潛意識說話或現形。人類學家：賈克·瑪奎 (Jacques Maquet) 認為，「人類心智以所有意識與潛意識的力量，去吸收、形塑與詮釋外在世界的形像，但是若不去反思所知覺到的事物，則潛意識的領域永遠無法進入到我們的經驗。」²⁰當

¹⁸ 同上，頁 144

¹⁹ Tessa Dalley 等著，陳鳴 譯，(1995)，《藝術治療的理論與實務》，臺北市：遠流，頁 130。

²⁰ 賈克·瑪奎 (Jacques Maquet) 著，武珊珊等 譯，(2003)，《美感經驗：一位人類學者眼中的

我們認為看得懂一個影像時，通常意味著可以在生活經驗的知識體系中找得到與之相對應的意義，但是這個意義對個人而言通常是無意義的。因為，那件事是獨立於個人的內心感受之外，只是個認識的客體，這樣的看得懂一個影像，最常忽略的是內心的感受，若不去反思所知覺的事物時，讓潛意識真正的進入到經驗當中，則影像與內心是脫離的。一個影像對於個人之所以會產生真正的關聯性，在於對著它作冥想的對話過程中主動的賦予所觀注的對象一些意義才產生的。「影像 (view) 一旦在乎於心，(concentration) 專注就引進了沈思默想的狀態。這種裝置經予個人與物體合一的感覺——映著物體的光，成為被知覺的物體。」²¹ 在完全的專注當中，個人與物體的合一感覺時，才有可能不受文化概念的限制，跳脫於語言的制約之外，讓單純的影像就是影像本身。

讓影像成為影像本身，其實是一件非常困難的事，試問我們真的能跳脫文化限制及語言障礙的去看待一件事物的本質嗎？就以當年的杜象將小便斗署名為「噴泉」參展時，所造成的震撼效果即可想而知。在靜默與冥想的過程中所要達到的是一種淨心的效果，如，日本禪學大師鈴木大拙 (shunryu Suznki) 在記述初學者的心一說，「如果你的心是空的，它隨時可以容納任何事物！它樂意接受一切。在初學者心中有許多可能性！在專家心中很少有可能性。」²²。當你的心是空的時候，所看到的影像不再有所謂的觀看重點，不再尋求知識體系的規範，這才是真正的內心與事物的契合狀態，此時，影像這個被觀看的客體才真正成為客體本身。「客體如客體本身 (the object as it is)。這並不是說客體本身是客體 (as it is in itself)，獨立於任何主體之外 (邏輯上的矛盾，因為沒有客體是沒有主體的)，但是如果是其不透過言語描述的狀態下的客體 (as it is nonverbally)，則不受概念的制約，概念在此經驗和其相關的意識之間的篩子。」²³

《視覺藝術》，臺北市：雄獅，頁9。

²¹ 同上，頁12。

²² 同17，頁169。

²³ 同20，頁88。

第五節、繪畫的創作

圖像的創作來自於真誠的感受到內心那不受社會文化規範的部份，而所謂「創作就是一個人只要他不止於陳述、重覆和模訪，而提出一些本來屬於他自身的東西，那麼他就是在創造。」²⁴就此而言，創造的能力就在於想方設法的發掘自己不同於文化規範的部份，提出那些潛藏於內心，而被既定規範排除的概念，這樣的觀念當然無法依賴理性的思考而得到。「『當我們拋棄了理知的元素，同時停止在思考的門口』，美感經驗由是產生；因為只有緊接著那種時機；現象纔會向我們顯現出「它那二度直覺的面貌」（“its second intuitive countenance”）而美纔會同時在『人類的靈魂中誕生』。」²⁵對可見事物進行思考所呈現的是最直覺的面貌，而這樣的面貌是由文化規範下的語言體系所建構而成，只要一經思考，我們就很難擺脫語言的宰制而被語言規範限制下的框架侷限住我們的視野，唯有停止思考時，被觀注的對象才有可能呈現出不同的形貌。

圖像的創作並不是去精確地模仿自然物的表象，也不是將所觀察的對象的各種細部特徵及特徵之間的連接關係都非常仔細的描繪出來。創作之所以會動人不在於畫得像不像，而在於畫家在面對其觀注的對象上或是其身處的環境中，他個人體會到的深沈感受並對所感知的一切凝聚其注意力，而在精神層面上有所洞察。他在畫面上所要表現的不是自然表象的再現，而是在觀察過程中，內心確實的體會與感動，將蘊涵於生命中的精神力量投注於所描繪的對象時，自然的物象就被解體了，所獲得的結構不再是可見的自然空間的結構，而是畫家內心所創立作為表達自主意識的“表現結構”。在此，畫家將視覺對象的結構拆解成繪畫的基本元素：線條、結構、色彩及排列組合等，運用這些元素如同繪畫的語言系統結構來述說自己面對事物及親身體驗及內心浮現意象時所要陳述的話語。如同馬諦斯所說：「我不能奴隸般地去抄襲自然，我必須解釋自然，使它服從繪畫的精神，

²⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz 著，劉文潭 譯，(2001)，《西洋六的美學理念史》，臺北市：聯經，頁 315。

²⁵ 同上，頁 417。

我在所有色調中找到了它們的關係，這種關係必然會造成色彩某種生動的和聲，就像一件音樂作品的和聲那樣。」²⁶

畫家真誠的面對自然界的景象，試圖從視覺的影象中提取對自己有意義的部份，再將這有意義的影象以顏色、線條重新布置於畫面上，在此，不只是畫家在畫面上呈現出自己想表達意象的意義而更正確說，應該是意義滲透繪畫，呈現出畫者主動的意涵。所以，自然界的景象，不只是被動觀察的客體，而應該視之為可以不斷透露訊息的主體，與其對話者越是能夠拋空自己既定的知識體系越能夠從自然景物中聽到、看到它們傾訴的訊息。就如，梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)所論述的：「大海的藍色已經成為拉萬蒂埃爾河的藍色……他的視覺與其說是注視大海的一種方式，還不如說是一個世界的秘密構思，他取自無限的這種藍色的深度就屬於這個世界。」²⁷畫家要了解顏色的意義時，不是去了解顏色的文字定義，不是去面對既有藝術作品中顏色的運用，而是真誠的面對自然的景色，讓屬於世界的顏色訴說自己的秘密。同樣的，屬於物質部份的感受也是同樣的感動於大自然。「人們能面對卡西的大海畫浴女和平靜的小河，因為人們只是向大海詢問、理解和展現流動的物質，用它們本身構成流動的物質方式，總之，一種表現水的方式 只有大海能告訴他這一切。」²⁸

當我們試著陳述內心的感受、觀看的事物對象都是希望能揭示事物本身，但是始終無法找到適當的詞句作精確的描述，而且越是執意、追求揭示事物本身時，越是陷入語言的囚籠之中，更遠離了事物。反而，在其沈思當中擺脫了文化概念及價值的束縛，才有可能從事物中得到新的觀念與價值。這也就是「人們將看到為什麼能合理地把繪畫當作語言：這種做法闡明了一種知覺的、受可見形狀的約束的，但能把一系列以前的表達匯集成一種可變的永恆中的意義。²⁹」繪畫的語言要求的不是繪畫的元素與自然物或意象特徵之間的密切對應，也就是說，

²⁶ 同 3，頁 259。

²⁷ 同 9，頁 113。

²⁸ 同 9，頁 67。

²⁹ 同 9，頁 92

並非要說出內心完整及確實的意象或對事物觀察的嚴整概念。那無非只是內心觀感某部份的呈現，而且是在某一時空下的呈現方式，所要求的也不是表達的精確性，而在於適當的經由內心中想要表達的部份的適當呈現。

當我們從實際的經驗中與對象物的遭遇所開展出的真實感受，本身就是一種存有學事件，其本身的意義透過存有本身而向外延伸，而不能被特定的視物框架所侷限，而破除框架的概念，「有如塞尚(Cezanne, Paul)看見那顆具體的樹，其形式已經被溶入樹的本質中。他所見的景觀如何原創及不可重覆，仍是由他與特定的這顆樹的「遭遇」所引發，再演變為對所有的樹的一種景觀。」³⁰畫家面對著樹的過程中，不是主體對客體的單向觀察，也不是記錄或認知所有有關對象的既有知識，而是與之遭遇，從遭遇中引發一種個人對樹的特有關係，並有別於一般人與樹的既定概念。如此，才有可能發展出一套屬於畫家自己對樹的視物框架，並以此框架面對其他的樹，進而觀看出全然不一樣的景觀。

畫家在面對著自然或內心時，理出了一套對自己有意義的視物秩序之後，在心中浮現的是有關概念的意象，或者是對自然景象的拆解與重組後的新影像，要將這樣的意象或影像表現在畫作之上，其實是一種對本源概念趨近式的描述過程，也就是只能儘量的描繪出心中或視覺感受所想要表達的部份，又或許只是將這樣的感受當作基礎，重新在畫面展開新的概念。「心中的觀念與具體呈現之間，存在著沒有希望化解的落差，由此產生那種根本的矛盾，是一切藝創作的源頭；同時它也幫忙解釋了何以伴隨著這種經驗的總是無法避免會出現的苦惱。」³¹心中的感受及觀念並不是一個完整可辯視的形像，無法以具體的語言體系對它作完整的描述及精細的描繪。在此，「我們把另一個世界理解為畫家看到的世界，這個世界用自己的語言說話，只是擺脫了把它留在後面和把它保持在模稜兩可中的不可名狀的力量。」³²使用繪畫的元素，描述出屬於內心層面的概念，僅只於是一種表現，而非符應。而這樣的表現展現了事物新的秩序及可能的組合形式，也

³⁰ 羅洛·梅 (Rollo May) 著，傅佩榮譯，《創造的勇氣》，臺北縣，立緒，(2001)，頁 92。

³¹ 同上，頁 100。

³² 同 9，頁 67。

就是「從混亂中出現秩序，從混沌中出現形式，正如創造宇宙時所發生的喜悅感來自我們得以參與「存有」本身，不論這種參與是如何微不足道。」³³事物之所以能脫離文化的規範與束縛，不在於被認識及發現，而是在於我們和事物共同參與「存有」本身，在存有之中，事物才能源源不絕的開展出不同的面貌。

圖像的創造有別於語言對事物的描述，如果只是對自然表象的模仿，則與語言體系的陳述功能毫無差別時，只須要使用語言就能達到更精確的描述效果。以圖像的創作呈現內心的意念，以純圖像的感受擺脫語言思考的拘束，以非思的可能性做為表現的基礎，所想要達到的是對事物秩序的重新發現，或者是說展現自己的存有，因此創作都是對既有體系的突破，如：畢卡索(Picasso, Pablo)所言：「任何創造的行動，都是破壞行動。」³⁴如此，圖像的創作才能真正的呈現事物的存有，揭示了存有的秘密。

第六節、繪畫的詮釋

畫作的詮釋有別於對客體表象的認識。對於客體表象的認識只是就既定的視野觀察客體並取得符合於文化知識體系下的資料，而這樣的資料建構我們所觀察的對象。由詞所展開的關係脈絡所建構的事物的形像，並不是我們要對畫作所作的詮釋目標，恰恰相反的是要揭示在外表形像之後所透顯出的意涵。面對畫作所呈現的圖像，不是要知道它是什麼、它要表達什麼確定的觀念或者是陳述什麼事實。畫作並不是一個等待被觀察被認識的客體，當我們觀看一幅圖畫時，若馬上可以認出那一幅的內容是表現那一個對象事物的表象時，畫作本身也就失去了本身的生命而淪落到符號的地位，只有指示的功能。同樣的，肖像畫的意義也不是某一個人物的替代品，讓認識畫中人物的人一眼就可以看出或只是單純的辨視出畫中的人物，若肖像畫僅讓人作出這樣的辨認，僅是符號與對象物的連結關係的話，那和文字與符號間的關係有何區分。「因為一幅肖像根本不想像它在這一個

³³ 同 30，頁 158。

³⁴ 同 30，頁 67。

或那一個最熟悉它的人的眼中所看到的那樣去再現它所表現的個人。肖像畫必然地展現出一種理想性，這種理想性能夠經歷從再現物直到最接近物的無限層次³⁵。」肖像畫的存有本身有其自主的表現意涵，就算是完全的模仿自畫中人物外表形像，但在作品完成之後，便脫離了畫家與所呈現的對象，而有了自己獨立自主的生命。肖像畫的獨特生命意涵，在觀賞者的參與過程中互動的展開。

畫作的存在方式就是表現，它所表現的意義必定是相關於畫中圖像所呈現的概念，並被表象所証實。圖像提供給視覺產生影像的感官資料、顏色、線條、結構及色彩，有著與語言系統類似的陳述體系，表達自己的概念，但是所要描述或表現的並不是成為原型的摹本，而是要成為自身獨特存在的表現。這樣的自身獨特存在的方式，使得圖像本身並不會因為要使圖像中所描繪的對象存在，而失去了本身的意義。應該是藉由所描繪對象存在的事實而肯定自身的存在。

高達美(Gadamer, Hans-Georg)在真理與方法一書中提到：「這樣一種繪畫就不是一個摹本，因為它表現了那個如果沒有它就不是如此表現的東西。這也就涉及到了原型的問題。……繪畫具有某種自身特有的實在性，這對於原型來說，相反地意味著，原型是在表現中達到表現的。原型是在表現中表現自身的。」³⁶就柏拉圖的概念而言，世界上的事物都是理想世界中理念的模仿物，而畫家對事物的描繪則是對於理念模仿的再模仿。就此，理念與模仿物的關係，就是原型與摹本的關係。但是，繪畫並不是原型的摹本，因為原型並非柏拉圖概念中的終極實在，永恆不變的真理形成式，而是一種存在事件。就高達美(Gadamer, Hans-Georg)的概念而言：「原型通過表現好像經歷了一種在的擴充 (Zuwach an Sein)。繪畫的獨特內容從存在論上說被規定為原型的流射 (Emanation des Urbildes)。」³⁷繪畫在此張顯它自己的過程，經由參與者的互動而將本身的意涵流射出來，讓它本身的存在變得更豐富。

³⁵ Hans-Georg Gadamer 著，洪漢鼎 譯，（1993），《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，台北：時報，頁212。

³⁶ 同上，頁 200。

³⁷ 同上，頁 201。

詮釋繪畫的進行，其實就是對存有的認識，因此，就存有學而言，事物本身必須是完全地彰顯自己，事物之所以能彰顯自己而被參與者察覺的方式，必須就參與者而言也具備了更開闊的視物框架，也就是事物的開顯必須是參與者所能察覺的，否則對參與者而言，是毫無意義的。就因為對於觀賞畫的詮釋者而言，事物的自我彰顯是以它本身是一個存有學事件。高達美(Gadamer, Hans-Georg)有關畫作的存有學觀念中更進一步的提出：「畫比原型更豐盈的顯示了存有—它是一個讓存有出現，使詮釋者認識存有的—一個存有學事件。由於原型的意義要藉著畫才能顯示，故在存有的自我彰顯而言，畫中演出的存有多於被畫者的存有。……存有是以說出的方式呈現，呈現於語言之中³⁸。」原型在此只有通過繪畫的方式才能成為可感知的圖像或是可以讓視覺察覺的圖像，然而圖像卻只是原型的顯現，但這樣的顯現卻是原型得以顯現的方式，而且我們所能認識的及真正對我們展開其視域的並不是被畫的事物，而是畫作的圖像本身，所以在畫中演出的存有對於我們而言才是真實的，且是確實可感知的。能被我們感知的存有則是以語言的方式呈現，也只有在語言的體系之下，我們才能對存有的確認。

若圖像不以存有的方式呈現於語言中，對我們只是一個無意義的影像而已。圖像之所以會對個人產生意義，是以存有的方式與個人產生牽連，而且具有某一部份的真實性，所以在圖像自我開顯的過程中，讓參與者不把它們當作是自己主觀的妄想理由。（打破視物框架後，所看到的事物面貌往往是背逆於我們日常認知的形像）「這樣，這些意義對他就不會再似乎只是表現，對他，這些意義會似乎真正就是這些意義，也就是說，他會相信：它們確實就是他誠誠實實看來的那個樣子。」³⁹當個人確實參與進入存有當中時，才能理解事物所彰顯的意義，並且確信事物存有的意象以他所相信的那種樣態存在。這樣的存有學彰顯方式類似

³⁸ 陳榮華，(2004)，〈高達美詮釋學的真理事實及真理証成原則〉，《第一屆當代歐陸哲學研討會，主題：真理》，嘉義：南華大學哲學研討會，頁 8。

³⁹ 博藍尼 Michael Polanyi 著，彭淮棟 譯，(1984)，浦洛施 Harry Prosch 撰，《意義》，臺北市：聯經，頁 82。

於以宗教的情操來面對圖像，圖像所表達的不只是對視覺刺激的單純影像而已，而是對於信仰者而言，是確實具有特定意義的存有本身，它並不是外在於自己的對象物，而是與自己生命產生連動關係的如實存在。這樣如實存在的意義不是完整的被規範成一個固定體系，而是一個存有學事件，不斷的向未來開放，依隨著參與者與其互動的程度，在不同的時空中彰顯出它的原型。圖像的詮釋就是賦予它我們自身可以理解的意義。而詮釋之不同於認識在於，認識是以既定的知識架構，對認識的對象作知識論的分類。在此，我們僅獲得由詞語展開的關係脈絡，而取代了事物本身。而詮釋必定包含了事物所呈顯出來對於我們視物的前見解的衝擊，當我們調和了自己原有的視物框架，也就是自己的前見與事物對我所彰顯的視域融合之後，詮釋的行動才有可能展開。「只有當人發現他的視域與事物的意義衝突時，使他無法理解對象，他才會反過來檢討自己的視域。所以，沒有事物的活動性衝擊，詮釋無法展開。⁴⁰」這也就是說，我們不可能經由內省的方式來省視自己的視物框架到底有多大，因為我們不能站到框架之外的另一端點來看待自己，只有面對難以理解的事物時，才有可能顯示出視域的侷限性，也才有可能對自己的視域進行妥當性的討論，讓自己的視域與事物自我彰顯所開展出的視域有重疊的部份、讓理解成為可能。在此，不存在著客觀的詮釋因為所謂的客觀都是觀察者主動選擇外在可供參考標準的依據，而且人不可能在沒有任何視域的前題之下進行理解，所以客觀的詮釋是不可能的。但是，完全主觀的詮釋，將自己個人的觀念全然的套用在對象上，無視於事物本身所彰顯的其他可能性也是不合理的。在此，唯有經由事物所彰顯出來的視域來刺激及修正自己的視域，才有詮釋的可能性。所以，「在對事物詮釋的過程，必須不斷的經由事物本身所彰顯的意義來修正自己的視域，使兩個有差異的視域進一步融合成一個更大的視域，當視域可以適當的融合之後，也表示理解的階段性完成，但是不表示詮釋的終結，僅表示詮釋者在此階段能得到有關於這個事物的真理，而這個真理是關於事

⁴⁰ 同 38，頁 8。

物的知識。」⁴¹

當我們看不懂圖像時，詮釋才有可能展開，但並不一定能開展出所謂好的詮釋，僅只是有進行詮釋的可能性而已。那些一眼就明瞭的圖像對我們而言，只是知識論架構下的一個客體，不能自主的對我們呈現它特殊的意涵，只是一個客觀存在的物件，因此毫無意義。但當我們看不懂時，才可能激發對自己既有視域的反思，在這樣的衝擊之下，所面臨的是自己認識基礎的不足及視域的侷限性，因此必須擴展自己的視域，以一個更開放的態度去包含事物所彰顯的視域。所以，單只是看或表面的了解，絕對無法理解圖像真正的意涵，因為它的彰顯過程是須要在個人的全身投入中才有可能發生，因為圖像並不會對你說出任何話語及表達任何情感，或者應該說是當畫作呈顯它自己時，是必須有起作用的對象。對事物的開放性，必須包含一種承認，就是我必須能夠接受某些反對我的東西，或是和自己既定的認知完全相反的概念，否則理解是不可能產生的。例如：在某些人的既定概念下，膚色白晰、臉龐的五官立體且身材高佻勻稱是美女的必要條件，但是對於某些民族而言卻是喜歡體格胖碩、膚色黑的女人。如此完全不同的審美標準之下，讓概念相異的兩批人去欣賞對方畫出的美女圖像時，若不能適度的轉變自己的成見，接受對立於自己所知的觀點而形成新的視野，則圖像是 impossible 彰顯出任何意義，因為他所彰顯出的意義被參與者的感知體系排除在外，兩者的視域在完全沒有交集的情況之下，理解是不可能發生的。想要更好的詮釋一張畫作時，就是要儘量的發覺圖像中令自己不解之處，也就是在不疑之中的疑，才有展開更好詮釋的可能性。畫作之所以能被詮釋，在於它的意義不是侷限在一個閉鎖的空間，它是在對它的提問者進行開放。想要詮釋畫作的人必須針對畫作所呈顯的可感知的一切進行問題的提問，而「被提問的東西必須是懸而未決的，才有一種確定的和決定性的答覆。」⁴²詮釋的可能性就在於對那些立即可知的概念及很容易知道的圖像作進一步質疑，「偏離自己對於事物既定的認知。而轉入到深層

⁴¹ 同上，頁 14

⁴² 同 35，頁 471。

意義的探討，但並不表示這樣的深層意義就是所謂的真實，或者是事物實質的原貌。而僅只是把它當作是有意義的，在此，問題仍然是懸而未決的，也就是在這樣的懸而未決之中，才是提問的本質。」⁴³ 提問總是突顯出意義的不確定性，在此懸而未決之中，詮釋才有發揮的空間。所以對畫作的詮釋也是與畫作之間的問答，而問答的過程就是通過我們自身使它講話。當詮釋者越能真誠的進入圖像的世界，開放自己原有的視域，從而對所感知圖像的一切作更深層次的提問時，圖像才能彰顯它自己與詮釋者對談。如此才能開展出詮釋的可能性。

詮釋的最終目的就是讓詮釋者更好的理解事物，這樣的好，當然是相對於尚未詮釋前對事物的理解所比較而來的。然而，理解必須依賴語言，因為我們不可能有排除語言的思考。如海德格(Heidegger, Martin)所言：「語言不在之處，無物存有。」存在的任何事物總是以語言的方式被我們所理解，如同可見光與視覺的感知一般，當語言的光，如手電筒的光照向處於黑暗中的事物時，被照射的部份就被呈現出來，讓我們得以知覺到他的存在。當然，如此被感知的部份其被呈現的表象部份並不代表實質上被照射部份的本質，只是一個我們賴以想像被照射部份的依據，但也是我們據以想像的實在，這樣的實在對我們而言確是真實的實在。就此，我們所能理解的只是由語言所形構的事物本身。在我們對圖像進行詮釋的過程，就不同的角度、不同的視域中都會發展出圖像的相異相貌，也就是會有不一樣的語言描述方式或是屬於畫作呈現的語言體系的描述方式，讓圖像成為我們可以理解的。從此語言表象了事物本身。陳榮華教授（2004）根據高達美(Gadamer, Hans-Georg)的觀念認為：「當存有以語言流出它自己時，存有就在語言中得到它的“肉身”，與之既相異又相同。換言之，存有一旦成為語言，語言便反映出存有。……在詮釋時，被思考的事物是活動的，它總是要說出它自己。當詮釋者說出事物時，說話是一個過程，但卻不一定是說出聲音的過程。它是將事物思考透徹的過程，說出一個事物，就是完成它的思考，完成一個思想。」⁴⁴對

⁴³ 同 35，頁 485。

⁴⁴ 同 40，頁 9。

畫作的詮釋也同這樣，當畫作被詮釋後以語言的方式陳述出來，便是在語言中得到了一個具體的形像，也就是“肉身”的概念，但是這個具體的形像與圖像本身既是相同又相異，因為它只是在某一個時空當中針對某一個詮釋者所彰顯出來的結果，絕對不是圖像的本身。但是，我們也只能經由詮釋後得到的形像作為理解的基礎後，而展開詮釋的循環，才有可能對圖像作進一步的理解。

對畫作的詮釋是沒有止境的，永遠有進一步的開展空間，我們所能詮釋的結果也只是階段性可理解的部份，而這個部份是以語言所形塑而成的可理解對象，只是並非固定的對象，因為畫作的意義是向著未來開放的。在詮釋的不斷循環中，從畫作本身的不可言說部份一再的流出成為我們可理解的形像，而不可言說的開放性在此也豐富了理解的可能性，讓畫作在詮釋的過程中展現不同的形像。

第七節、潛意識在繪畫中的呈現

以靜默冥想的態度面對外在的事物，讓內心的潛意識主導著個人不同觀看事物的方式，藉由拋棄理知的束縛，讓事物以其本然的面貌向自己的內心呈現不同的意象。在此，「繪畫的動作就是使內在世界變成有形的——當他向意象塑造過程敞開自身時，意象便開始變得有感情。」⁴⁵由此所成形的圖像並非能由理性的意識可以理解的，而這些非理性且看不懂的作品，是因為它的表現方式脫離於一般的形式規範之外，非一般生活可經驗的共相形式，所以才難以理解。正因為它的難以理解，才為個人開啟明瞭潛意識的可能性，這樣的開啟過程並不是說，只要是看不懂的畫作便是象徵著內心中的潛意識，而只是藉由理性認識之外的管道增加自己認識潛意識的機會，無非只是眾多認識潛意識的可能性之一。「這些呈現出非理性之瘋顛的作品之所以被稱為藝術的，不在於其瘋顛，而在於其揭露真相，擺脫宰制的藝術特質。」⁴⁶我們之所以看不懂及難以解讀是因為畫面所呈現的圖像無法連繫到習以為常的生活經驗及可理解的知識體系之內。但是不能理解

⁴⁵ 同 19，頁 120。

⁴⁶ 劉千美著，(2000)，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，台北縣：立緒，頁 146。

的圖像並非無意義，只是因為長期的被清醒的意識排斥及壓抑，而沒有機會去感知它的內涵。然而，它絕非自外於人性之外，它仍然屬於人性的基礎組成之一，只是已經被社會體系規訓後的個人，完全漠視它們的存在而已。傅科要說的是，瘋顛的不是藝術本身，而是已被「知識——權力」宰制而遭致扭曲的人性。

就佛洛伊德(Freud, Sigmund)的理論而言，「意識領域中的一切概念都是從潛意識而來。這就是說，意識中的一切觀念都可以在潛意識中找到相應的「因子」。但反過來，並不是所有的潛意識「因子」都可以發展成為意識。」⁴⁷雖然在清醒的意識之下，我們無法察覺到自己有那些潛意識。但是，「潛意識確實實在在的影響著日常的生活，就連各種性的要求和欲望，各種違反道德的衝動，也是以潛意識作為它們的總根源。」⁴⁸一個人可以正常的生活於社會中，必然是經過社會化後，符合社會的倫理常規，也就是某種程度的被規訓了。而這樣的人物必然得將許許多多不符合道德及倫理的原始本我欲望刻意的壓抑，但是這些被壓抑的欲望並不會消失，它們潛藏於潛意識之中，雖然，在清醒的意識之中無從察覺它們的存在，卻是洶湧澎湃，伺機蠢動。而一味的壓抑那些經潛意識影響而產生的不道德行為，並不能解除問題的根源，必須找出潛意識內欲望的源頭，才有消除外顯行為的可能。

我們在外顯行為中，有許多欲求的欲望物，但欲望物並非直接對應於內心真實的欲望。「欲望即是一種缺乏，一種否定，任何欲望對象有無法被欲望主體所等同；具體而言，則是潛藏於心中，彼此之間相互衝突的具體個別的欲望。」⁴⁹所以瞭解到欲望的深淵為何，並不能藉由追求欲望的對象物來填補，因為兩者是不等同。在此，「藝術家的創作不是出自欲望的壓抑，而是出自欲望的轉化與昇華。」⁵⁰而，「昇華的意義並不在於欲望的取消，而在於欲望的轉化。而轉化的憑藉便在

⁴⁷ 高宣揚著，(1993)，《佛洛伊德主義》，臺北市：遠流，頁 58。

⁴⁸ 同上，頁 59。

⁴⁹ 同 46，頁 210。

⁵⁰ 同 46，頁 213。

於藝術本身獨立自主的形式。」⁵¹人在僵化的社會形式規範下，不能有太多顯露自己本我欲望的機會，而且在越進步的國家社會中，理性越是發達，對於非理性的迫害則越嚴重。就如傅科(Foucault, Michel)在瘋癲與文明一書中所揭露的，那些原本被視為瘋顛的人物，在古典時期之前的社會中，並不被認定為有害於社會，而是在啟蒙時期開始後，理性的力量強大起來，才被視之為非理性且有害於社會。在此情況下，現代人所受的壓抑，其實比古人更多也更忽略自己真實的欲望。而另一方面，真正本我的欲望則更不見容於此社會環境中。

在理性的社會規範之下，舒解潛意中的欲望，並非壓壓抑，而是轉化與昇華，在此，繪畫的創作提供一個很好的媒介，將欲望轉化為創造的動力，將內心的意象整合而呈現成圖像的形式。「艾朗辛威格(Ehrenzweig)：當藝術家不知不覺地跟媒介搏鬥時，他正是與藝術作品所揭示的潛意識人格展開搏鬥。把先前投射於潛意識層次的作品提昇到意識層次，可說是創造力最豐碩且最痛苦的成果。」⁵²就此而言，藝術治療的過程，實際上就是引導潛藏於潛意識的衝突與欲望找到舒發的出口，藉由藝術的形式將它們在內心中產生意象表達出來，最重要的是表現出那些無法用語言及文字表現的意象，提供的不僅是舒解，更是瞭解自我的可能性。

第八節、繪畫中可觀看的極限

繪畫以非語言的方式表達畫家所要呈現的概念，藉著繪畫特有的元素在畫面展現，就展現的內容，不論是具象或是抽象，都在某種程度上，透顯了畫家內心的意念。這些意念，不僅是非語言性的，更是不可視的。就存有的本身而言，並不只有可視性的部份，還有更多的部份是不可見的，梅洛龐第(Maurice Merleau-Ponty)認為：「繪畫以其窮極的力量所揭示的，是一種狂熱，這種狂熱就是視見(vision)本身，因為觀看就是距離的擁有，而繪畫把這種奇特的擁有伸展到

⁵¹ 同 46，頁 214。

⁵² 同 19，頁 130。

存在的各個方面，後者必須以某種方式使自身成為可見的以進入繪畫之中。」⁵³ 視見的本身不只有透過畫家的心靈被掌握後呈現於畫面，而且必須使這樣的不可視性轉化成可見性與他人分享，或者，至少是自己能從畫面中觀察得到。可見的部份之所以能掌握，依靠的是提供視覺可感知的材料，而不可視性依附於可視性的材料，卻是被心靈所掌握的。「真相不是單憑肉眼就能觀察到，而總是也涉及畫家的心靈對其存在世界的感受。」⁵⁴ 我們在畫面中所看到的七情六欲、狂悲狂喜或焦躁不安，往往不是畫面所提供的具象視覺內容所引發的，而是透過心靈所掌握到的真相所引發的共鳴。若無心靈的感受，單純視覺的接受只是一個無意義的表象，這種無意義的表象，就如同日常生中所見到的週遭景物一般，只是一個影像而已。

當我們觀看一幅畫作時，往往是帶著既定的視物框架加以凝視，齊澤克 (SLAVOJ ŽIŽEK) 認為：「這種凝視不應該被主體化，我們正在相對某個空洞-先驗的凝視，無法將其作為確定的現實固定下來——她「無法全部看到它」，她正在盯著某個盲點，而客體則從這個盲點把她的凝視折返回來。」⁵⁵ 觀看的主體自以為是的認為看懂畫作的同時，他所看到的只是自己的視見，當他凝視於畫作只是將自己的主觀意識強加在畫面的景物上，此時的畫面只是一面鏡子，所照射的是主體主觀的意念所形塑之物，而這個主體意念所形塑之物，已經與真實的客體有了極大的差異，但卻是觀看者眼中所認定的實在。當主體的凝視企圖掌握被觀看者的全貌時，只是將被凝視之物客體化而壟罩於自己視見的框架之下而已，除非被觀看的事物能發出聲音，擁有自己的主體性，才能真正的在我們面前開展出它的原貌的可能性，齊澤克 (SLAVOJ ŽIŽEK) 根據拉岡 (Lacan, Jacques) 的概念認為「語音賦予我們從未見過之物以生命，賦予躲避我們凝視之物以生命，這種語音的正面是把語音的失敗以視覺的形式重顯出來——作為聲音的佔位符的圖像

⁵³ 劉國英，(2003)，〈視見知瘋狂—梅洛-龐蒂哲學中畫家作為現象學家〉，《視覺的思想"現象學與藝術"國際學術研討會論文集》，杭州，中國美術學院出版社，頁 26。

⁵⁴ 劉昌元，(2003)，〈繪畫與真實〉，《視覺的思想"現象學與藝術"國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，頁 123。

⁵⁵ 齊澤克著，季廣茂 譯，(2004)，《實在界的面龐》，北京，中央編譯出版社，頁 132。

出現了，那聲音沒有引發共振，而依然卡在喉中。例如，根據定義，孟克(Munch, Edvard)的《吶喊》就是沈默的，站在這幅畫前，我們「用眼睛聽見了(尖叫聲)」。⁵⁶聲音的不可視性藉由可辨視的畫面成為可見的，並且由於聲音的不在場，讓聲音的效果充滿了整個空間。如孟克(Munch, Edvard)的《吶喊》人物，因不可視性的語音，而有了自主的生命，主動的向觀看者說出他自身所受的極大壓力與生命中難以承受的不安與恐懼。他不再是被凝視的客體，也因此躲避了主體的凝視。

事物的可見與否無關於它本來真實的面貌，而是觀看者讓其可見與不可見之間畫上界線的。所謂的「天若有情天亦老」，天地之有情無情並不在大自然的主觀反應，而是身處自然環境之人，將心境的感受投射到自然界中，再將自然界某些現象符應於文化脈絡下對照於自己當下處境的心情寫照強化後，再回返到自身並加強自己視物的框架。就如，「秋風秋雨愁煞人」。原本心情滿懷憂愁的人在秋季風雨的季節中，所感觸到的意象一定更深刻。因為秋季及風雨，都是文化因素中憂愁的象徵。經由觀察者主觀意念投射到被觀察的對象上，而被觀察對象本身就其文化的意涵上也符應於觀察者的心境，由此得到加乘的效應，回饋到觀察者的自身並強化了觀察者的視物框架。風與雨就自然界本身而言，在情緒上只是個中性的名詞而已，是觀察者賦予了意義之後，才如觀察者所賦予意義下的形貌展現給觀察者具體可視的樣貌，並符應觀察者主動的認知。我們當然不可能企求看清事物的原貌，就算存在著所謂的事物的原貌，對我們而言也是毫無意義的。對我們而言，不可能在沒有前見的框架之下，能對事物有所認識。所以，事物呈現的樣貌只是特定於個人的認知系統，每一個人對同一事物，都有不同的看法，而事物也依照不一樣的視物觀點，反射所有投向自身的視物意涵，使事物可以成為不同觀察者所認定的不同形像。就此，我們所看到的有可能都是幻象，但是，這些幻象才是真實的存在，也是我們唯一能依靠的支持。若無這些幻象，則我們甚至連自己為何都無法確定，「幻象在最基本的層面上告訴我，對於他人而言我是

⁵⁶ 同上，頁 136。

什麼。」⁵⁷

事物的意義在於其存有的本身，我們只能藉由觀察到的表現(任何可知覺的感官材料)來建構事物對我們有意義的形貌，雖然它們都只是幻象，但是，梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)認為：「惟一能真正擺脫虛無主義的是從一個現實的在者(如梵谷(Van Gogh, Vincent)及其作品)出發，去揭示和體會那無所不在的在本身，並反過來用這個被體驗到的在去領會一切在者，賦予它們以意義。」⁵⁸畫作之所以能觸動人的心弦，不在於視覺感官的單純刺激，而是藉由畫家隨留在畫面心靈痕跡，來觸動觀者的共鳴，它所引發是一個存有學事件，是觀察者，與畫面的對話，所以才可能對不同背景的人都有意義。畫面所呈現的意涵，只存在於畫作與觀賞者之間，經由領會繪畫的意涵，也更動了我們自身的視物框架。

要讓繪畫呈顯它自己的意涵，而不只是觀看者，主動概念的投射，就必須調整看畫的態度，才可能看到畫作中有更多想要表達的不可視性。同樣的，在此，仍然要回復到原來的主題：凝視的過程，看到了什麼？齊澤克(SLAVOJ ŽIŽEK)認為：「凝視標志著客體(畫面)中有這樣的點，透過它，正在觀看的主體已經被凝視。也就是說，客體正在凝視著我。因而，凝視遠非主體及其視境自我在場的保證，而是發揮著畫面中/上的某個斑點、或污點的作用，干擾畫面的清晰可視性，在我與它的關係中引入不可化約的裂口。……我們可以說，這是在點上(我觀看的)框架已經記錄在畫面的「內容」之中。」⁵⁹凝視一幅畫作，與其說是觀察者將其注意力觀注於畫面中的某一個特定的意涵或是某個繪畫元素的表現，不如說是畫作透過這樣的凝視點，將觀看者鎖定在特定的觀看領域之中，所以被凝視的不是畫作本身，而是觀看的主體。此時，觀看的人看到的是自己的視見。而這樣的凝視模糊了整幅畫作的清晰程度，它嚴重的阻礙了畫作呈顯自身意涵的可能性，就如同杜象(Duchamp, Marcel)的作品「噴泉」一樣，當我們的觀注焦點在作品本

⁵⁷ 同上，頁 161。

⁵⁸ 鄧曉芒，(2003)，〈凡高的"農鞋"〉，《視覺的思想"現象學與藝術"國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，頁 133。

⁵⁹ 同 55，頁 192。

身於一般日常生活的功能性時，同樣產生了嚴重的干擾事物本身所要透顯出其他意涵的可能性。觀看的主體在此，並無所謂的主體性，反而淪為社會既定規範下被事物凝視的客體。

凝視事物只會造成自己視野的侷限性，我們只能針對畫面所呈現的各個意象，進行觀察並注意各個局部，及由局部整合而成的畫面整體。我們只能藉由畫面中與現實斷裂的部份，才可能透顯出繪畫的真理以及擺脫符號上虛構的宰制下，全面的感知整幅畫面所要呈現的意義。不能只將繪畫當為凝視的客體，而是啟動全部的感知能力投入繪畫之中，只有「在這種純專注的狀態之下，人會感覺事物『就是如此』("as they are")。-----也就是不受任何人的知覺影響—而是說，我們直接由感官而非由傳統概念化的想法來瞭解它們。」⁶⁰「就是如此」是以事物自身存有的狀態，向我們顯現出它們之所是，而不是由我們單向的主觀認定它們之所是。重新將事物還原到未經任何價值的判斷之前有可能呈現的樣貌。所以，我們在畫面上要觀注的是難以明瞭的部份，那些與現實斷裂及莫名所以的部份，只能經由這些難以理解的局部，重新體會整體的關係，也就是當我們看不懂畫面時，才有可能啟動了理解畫面的可能性，由這些無法理解的局部所透露出整體存有的訊息，才是繪畫所要呈現的意象。無法理解的部份，通常對我們的認知而言是無意義的，也是無法解釋的。畫面中包含了這些無法理解的部份和與現實斷裂的部份，才使繪畫本身擺脫了自身淪為被觀看客體的地位，而能呈現出多樣貌的生命形態，這些在人類理解範圍之外的部份被潛意識補足了，「人類在碰到無法解釋和奧秘的事物時，較易以其潛意識內容來加以補充。事實正是如此。人類把潛意識內容投射到一個黑暗的、空洞的容器中去。」⁶¹由潛意識補充的部份與整體重新連繫後，使畫面有了新的意涵，也擴大了我們自身新的視野，但更重要的是讓我們有反思自己潛意識的機會。也就是說，每一個人心中所形構出的繪畫形貌，往往暗示著內在潛意識的部份，在檢視著自己所形構出的樣貌時，也是

⁶⁰ 同 20，頁 211。

⁶¹ 卡爾·榮格 (Carl G. Jung) 著，龔卓軍 譯，(1999)，《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，臺北縣：立緒文化，頁 323。

釐清潛意識可能的機會。

第九節、面對畫作產生的治療

繪畫治療之所以可能有效的基礎，一方面在於創作的過程調和內在的衝突及欲望的昇華，讓激動不安的心釋放出能量，可以在比較安全的環境，以不傷害自己及他人的方式發洩出情緒的不滿。將欲望的渴求，內心的衝突轉化成創造的動力呈現在畫面，所謂的「轉化則是指某物一下子和整個地成了其他的東西，而這其他的作為被轉化成的東西則成了該物真正的存在，相對於這真正的存在，該物原先的存在就不再是存在的了。如果我們發現某人似乎轉化了，那麼我們以此所指的正是，他好像已成為另外一個人。這裡不可能存在一個從一物過渡到另一物的漸變過程，因為彼一物的存在正是此一物的消滅。」⁶²藉著創造畫作的過程，將內心中難以紓發的欲望及衝突，轉化成創造的動力，使得畫面的內容成了欲望及衝突的表徵之物，這樣的表徵物象徵了個人內在欲望的潛能及內在衝突蓄積的張力，因為轉化使畫作變成了真實的存在，而欲望及衝突則消失於轉化的機能之下。

在此，我們不能經由單純的壓抑自我的方式排除欲望及內在衝突，因為在強大壓抑之下，只可能將它們壓制到潛意識之中，變成干擾我們生活常規習慣的不確定因素，唯有將它們轉化成可見及可理解的形式之後，才可能有調息的機會。也就是以不一樣的態度重新看待內心的欲望及衝突，就如「克利(Klee, Paul)認為的：即使是邪惡，也不一定是個耀武揚威的或卑劣的敵人，而是整體中共同運作的一份力量。」⁶³調和自己內心，善與惡的衝突中，不可能藉由抑制惡的一方就能揚善，去除惡之後。我們也就不知道何為善，沒有惡這個對立面所對照的善，只是一個內容空洞的虛詞。完全抑制內心的惡，所追求的善，只是內容空洞的善，讓追求者迷失在自我建構的意義網絡之中，而這樣的意義僅只侷限於個人的內

⁶² 同 35，頁 162。

⁶³ 同 61，頁 348。

心，對他人往往是毫無交集的。所以，內心中善惡的衝突，可藉由轉化的力量成為創作的動力呈現於畫作，在呈現的過程中，善與惡才有調息的可能，讓創作者以不一樣的態度面對自己內心善惡的衝突。

對於欲望的壓抑，也是如此，我們所能認識的是我們所欲望的對象，而不知道自己的欲望，「拉岡(Lacan, Jacques)認為，人的欲望在『他者』的欲望中才獲得意義，這主要不是因為『他者』掌握著能通向被欲望的對象的鑰匙，而是因為欲望的第一對象必須被『他者』所認可。『欲望是對他者欲望的欲望』⁶⁴」我們的欲望與欲望對象之間，其實是斷裂的，就如同有許多的守財奴，他們的欲望對象是錢，但是，欲望本身有可能是自尊及安全感的需要，如此，欲望與欲望的對象是不對等的，藉由追求錢財(欲望對象)來填補自尊及安全感(欲望)的裂縫是永遠填不滿的，而越是填不滿就越急著追求財富，以至深陷於個人欲望的無底深淵之中。在此，繪畫的創造，提供了將欲望轉化成可辨視的形像，讓欲望是可以在比較楚的情況下被意識所掌握。也就是說，對欲望對象的壓抑是毫無用處的，因為欲望與欲望對象之間是不等同的，而且追求欲望對象也永遠填補不了欲望本身，只能掌握的是，經過轉化後的欲望，當它被創造成可見的形像時，才有認識的可能，也提供了面對內心欲望的態度。

真誠的面對自己的畫作，其實是要更進一步了解自己的可能性。繪畫不僅只是一種概念的表達，更是脫離語言宰制下的思維呈現方式。在語言宰制之外，才有可能發現不一樣面貌的自我。「藝術的功能不再是再現已熟知的對象，而是去澄清那尚未為人所知的知覺，使那不可見的意義變為可見的。繪畫的獨特功能即在『使通俗知覺認識不到的東西成為可見的存在。』這種看法一方面使真相不致完全受科學及我們熟知的知覺方式所壟斷，因而使吾人的知覺世界的豐富意涵，能受到重視。」⁶⁵ 那些屬於我的部份特質又不為我所熟悉的特質，往往須要在真誠的面對自己的畫作之時才會被揭露，當然我們不可能經由這種方式就可以

⁶⁴ 同 3，頁 688。

⁶⁵ 同 54，頁 128。

知道真相，而且也無所謂的「真相」的全貌，就以拉岡(Lacan, Jacques)的概念：能指的所指還是能指。我們所能知道的「真相」永遠都是能指鏈所形構而成的，而且是沒有所指對應的能指鏈。就此而言，企圖在面對自己的畫作過程中來知道「真相」不僅是一件不可能的事，更是一件無意義的事。「需要的不是去知道真相，而是去體驗它。不是對事情有理智的概念，而是去尋求通往內在，或是非語言的，非理性經驗之路——這是個大問題.....沒有比發現這些通往遙遠目標的途徑更為重要的事了。(Jung 1953)。」⁶⁶

真誠的面對自己的畫作，就是去經驗從畫面透露出來自己的可能性，這些可能性並不是自己認識的對不能以理性認知的方式來加以認識，而是要全心投入並啟動所有感知的能力與其溝通才能有所得。因為這些可能的面向都是自我的一部份，並非一個客體。當這些被顯露呈現出來的面向客體化後，脫離了主體，便失去了與自我連繫時所彰顯的意義。自我必然是多面向的呈現，在畫作中，呈現的各個面向，都是對自我的揭露，但都不代表就此可以完全認識自我，因為自我是一個虛幻的建構概念，只能藉由自身觀照的過程顯露出來。所以面對畫作，是體驗自己的可能性，而不是將自己固定在既定的社會規範網絡之中。當我們面對未知事物而顯得焦慮不安時，是因為「沒有辦法認識你所處的世界，沒有辦法在自己的生命中找到方向與位置。」⁶⁷沒有辦法認識自己所處的世界，可能是所認識的能指，找不到可以對應的所指，就既定的知識體系無從符應於生活世界的現況，所以找不到自己的方向與位置。會形成這種情況的原因，在於將自我定位的單純化，且認定自我的唯一性，當自我被主觀的固定下之後，就很容易在變動的世界中，有了既定的連繫而失去其他的可能性。面對畫作所能產生的治療，在於認識畫作中自己多樣的可能性，並且「它們應該要求個人認識，自己的可能性，看清楚自己某些新的側面，以及自己與別人之間的相互關係。」⁶⁸在重新找到自己世界的關係及自己與他人的關係之後，才有可能在面對未知的事物，重新找到

⁶⁶ 同 19，頁 255。

⁶⁷ 同 30，頁 65。

⁶⁸ 同 30，頁 137。

生命的方向與位置，這樣的方向與位置並不是物理上客觀的方向與位置，而是內在於生命的關係網絡之中。

面對自己的畫作，對於重新思考自己的處境上是非常有幫助的。在生命處於低潮的時候，往往有著生命的無意義感，無法正向的看待自己，相對的對於自己所處的世界，也覺得毫無意義。面對自己的畫作，其功用就在於面對內心所透露的訊息，將內心難以理解的意象以具體的形像表現出來，提供自己與可掌握形式之間對話的機會。這樣的對話，因為脫離常規的語言宰制之下，才有可能跳脫日常生活中的思考邏輯的陷阱之中。也就是事物將會以你自己看待它的態度呈現出你自己所認定的樣貌。「世界的形成是看這個簡單的動作開始的;而觀看則把事物排列成對我們有意義的完型。是我們設定了秩序。它是人心在這個世界不斷尋求意義的產物;而這個世界則是一個萬物唯心的世界。」⁶⁹我們所認定的世界，隨著我們觀看的視物框架的改變，而呈現不一樣的面貌及不一樣的意涵。我們之所以認為困擾我們的事物或是令我們焦慮難堪的事物，都是因為我們賦予這些事物特殊意義之後，而我們也只能以單一面向應對之時，才產生了困擾。只有當事人發覺自己可能的不同面向之後，才有可能有轉寰的餘地。

真誠的面對自己的畫作，可以相當程度的降低在面對未知時的焦慮不安，它的效果如同到廟裡的求神拜佛，神像並不會給你一個具體的答案，就算是抽一支籤也只是極其籠統的隱喻，這些隱喻可以是完全與自己現下的處境不相干，但是它的確實效果，在於無厘頭的答案，啟動的是跳離單一邏輯的思考。在單一邏輯思考之下無解之時，若希望能有所突破，就只有突破自己視物的領域。「曖昧的預言有一個效果，就是迫使問卜者重新思考自己的處境，再次考慮自己的計畫，然後設想出新的可能性。」⁷⁰面對畫作的對話，正是同樣的態度，考慮自己當下與環境的關係，設想更多新的可能性。

詮釋自己的畫作，就是對於畫面的內容賦予自己認定的意義。就畫面的呈現

⁶⁹ 羅洛·梅 (Rollo May) 著，朱侃如 譯，(2003)，《權力與無知》，臺北縣：立緒，頁 296。

⁷⁰ 同 30，頁 136。

而言，是對於內心的意象或心靈浮現的意象模仿而成的，就模仿的意義而言，就是對自己內心的再認識。「模仿的認識意義就是再認識。」⁷¹而「再認識所引起的快感其實是這樣一種快感，即比起已經認識的東西來說，有更多的東西被認識。在再認識中，我們所認識的東西彷彿通過一種突然，醒悟而出現並被本質地把握而這突然醒悟來自完全的偶然性和制約這種東西的情況的變異性。」⁷²模仿心靈浮現的意象而呈現於繪畫的過程就是對內心的再認識，而這樣的再認識就是對自己內心浮現的意象的深層認識。在此，面對以心靈意象呈現的畫面詮釋過程，更能透過檢視畫面的內容，來理解自我未被理解的面向，另一方面，在賦予可見形式意義的過程中，不僅發現自我多樣的可能面貌，也重新認識一個新的自我，就如齊克果所言：「自我只是一個一直處於「變成」過程中的東西。」⁷³

畫作之所以可詮釋，在於它的意義是開放的。詮釋自己的畫作，也就是對於內心所呈現的意象的可能性賦予適當的意義。當畫作完成之時，便脫離了畫者，而有了自己獨立的生命，當我們對自己的畫作詮釋之時，便是經由與畫作之間的對話，從不同的視角，不同的理解可能性出發，提出對畫作的質問，企圖通過這樣的質問擴大自己的視物領域，而能更好的理解畫作，也就是自己的內心世界。當然，最終的理解可能性還是得由語言來完成，只是在意義的開放性下，自我的理解不是單面向封閉的場域，而是多樣的可能。只要視域的極限擴大了，並能讓畫作以更多的面向向我們開展它的自身，就會有新的詮釋可能性出現，也就是會有再重新理解自我的可能。

詮釋的行為中，不存在著最好的或最終的詮釋，永遠都還有詮釋的可能性會發生，而詮釋的最終目的就是讓當事人有更好的理解，而在詮釋自己畫作時，便是更好且更全面的理解自我。而所謂「治療」就是更全面的理解自我及統合自我內心的衝突，讓不管因任何原因造成的情緒失衡以及人際間的衝突，都在自我的重新認識後以不同的態度面對而有調息的可能性。在此，詮釋自己的畫作之中，

⁷¹ 同 35，頁 165。

⁷² 同 35，頁 166。

⁷³ 同 30，頁 125。

便是達到治療的可能性。

第十節、總結

繪畫治療的過程，是透過非言說的圖像去呈現當事人內心所浮現的意象，將心中混沌、雜亂且難以言喻的意象，以可見的形式表達出來。為何捨棄單純的語言述說方式來呈顯自我，主要是因為自我的難以理解及語言作為表達的侷限性。自我為何，並非靠著理性的思考及深層的自我觀照就可能獲致。剛好相反的，是要與自己的非思並存，才有可能更進一步的理解自我，只要一經思考，我們便墮入語言的宰制體系之中，就如同傳科的概念，「人可能只是物之序中的某種裂縫，或者，無論如何，也只是一個構型，其輪廓是由他近來在知識中所佔據的新位置所確定的。」⁷⁴我們盡其可能的對自我的反思最終得到的只是一個社會文化規範下的自我，而不是真實的自我；這樣的概念，如同拉岡的鏡像理論中所呈現的：人只能藉由鏡子中的虛像來了解自己的外貌，到最後，鏡中虛幻的影像，對自己而言，卻成了真實的存在，而自己的真實被這虛幻的表像覆蓋而永遠不可知。我們可以知道的是，視覺所能接受的訊息，所組合而成的影像，而這些視覺訊息，卻不一定是符應於它們所指涉的事物。也就是顏色本身是無意義的，對我們有意義的只是色光，例如：綠色的光照射白色的牆，牆就呈現綠色，若照射紅光，則此牆則呈現紅色。藉由我們的視覺所接受的訊息，去推敲事物的原貌，就如同色光與顏色的關係一樣是一種斷裂。

自我的難以理解在於我們太習慣於用理性的方式對自我的反思，將自我當作一個等待被分析被認知的客體，就算是將所有感官訊息，分析整合得再完美，但是，這些訊息，永遠不指涉真實的自我。「我們所看到並不寓於我們所說的，我們設法憑藉著使用形像的比喻、隱喻或直喻去表明我們所說的一切，也將是徒勞的，凡他們取得輝煌業績的地方，並不是由我們眼睛開展的，而是由句法系統限定的。」⁷⁵也就是說，我們盡一切可能所理解到的自我，在語言系統的宰

⁷⁴ 同 5，頁 12。

⁷⁵ 同 5，頁 12。

制下，都只是由句法系統限定的，凡是，由言詞所描述的自我都帶有社會文化意涵，在此所得的自我，只是社會關係網絡的一個位置，而非真實存有的一個個體。

語言作為表達內心世界的侷限性，在於能指與所指間的難以符應，因為語言之所以能溝通，在於大家對於約定成俗的習慣的認可及對於客觀的能指與所指的符應系統的默認。但是，在內心的心靈感受上，卻很少能取得適當的辭句可用以表徵內在感受，所以很難適當的表達，唯有依賴經驗中的默會成份，才能適度的補足能指與所指間的斷裂。當然，不可能完全的表達內心的意象，但是可以在某一層面上貼近想要表達的核心，當我們體驗越多的生活經驗時，就有越多的默會能來補足語言系統規範下的疏漏，使語言的表達，可以更清晰。

圖畫的理解，在於使用不同的元素來呈現內心所要表達的意念，在脫離語言的宰制下，適度突破僵化的能指與所指的關係，去呈現一個比較完整的意象。圖像的理解著重於面對圖像時內心的真實感受，而不是去看懂它。所謂的「看得懂」，只是在文化的知識體系中找到它的關係位置，那無非又墮入語言的系統之中。讓客體如客體本身而不妄加賦予任何意涵讓它有機會對我們呈顯它自己的樣貌，在我們專注於影像的過程中，不以語言描述客體的狀態下，影像才有可能呈顯出更多的可能性。

圖畫的創作，不同於對外在事物的精確描繪，繪畫作為表達內心意象的可能性在於將內心混沌不可見的事物賦予具體的形象。呈現之前必須先凝聚其注意力，而在精神上有所洞見，將內心確實的體會與感動投注於所描繪的事物上，所以圖畫創作的表象本身並不單純的符應於畫家的內心，而是畫面所蘊涵那不可見的力量，才是內心意象的符應。畫家在面對自己所想要描繪的事物之前，其實是一種對本源概念趨近式的描述過程，只能盡量的描繪出心中或視覺感受所想要表達的一部份。所以，也就產生了畫作的呈現與所想要表現的理想狀態之間永恆的落差。因此，每一次對同一景物的描繪都會有不一樣的形貌呈現，而這些呈顯的形貌，都蘊涵了內心浮現的不同意象，以及在不同心境時所產生的不一樣視物框架，在不一樣的視物框架之下，事物也就對我們呈顯出不一樣的形貌。

在此，事物之所以能擺脫語言的規範與束縛，不在於被認識及發現，而在於與我們一起參與於存有之中，在存有之中，事物才能源源不絕的開展出不同的面貌。對於繪畫的詮釋，就是對存有的認識，而事物之所以能彰顯自己，並且是以觀察者所能察覺的方式，就必須在事物開展出的視域及詮釋者的視域中有重疊的部份，才有理解的可能。詮釋者不能將繪畫當作視覺的客體，而妄自主動的詮釋，而是以存有的方式與個人產生牽連，當個人確實參與進入存有當中時，才有可能理解事物所彰顯的意義，此時對於參與的詮釋者而言，畫作確實是具有特定意義的存有本身，它並不是外在於自己的對象物，而是與自己生命產生關係的如實存在。

在我們面對難以理解的事物時，才會可能顯示出視域的侷限性，而這些難以理解的部份，正是我們可以據此窺視潛意識的裂縫。因為在理性的認知體系之下，找不到相應的關係及位置時，才讓觀察者認為難以理解，只有放棄自己原有的視物框架之後，修正自己的視域，讓事物本身開展自己，經由與事物的對話過程，不斷地修正自己原有的視域。在此，畫作之所以能被詮釋，在於它的意義不是侷限在一個封閉空間之中，它是對它的提問者進行開放的，而且提問總是突顯出意義的不確定性，在懸而未決之中，詮釋才有發揮的空間。當畫作最後被以語言的方式陳述出來，便是在語言中得到了一個具體的形像，也是我們可以理解的形式。但是，這樣的理解，不代表詮釋的終結，因為永遠有更好的詮釋等待我們去開展。

面對畫作，我們到底看到了什麼？事物並不存在一個具體且固定的樣貌。而是，以觀看者視物的既定框架，呈現出其對於特定觀察者而有的特殊樣貌，所以，凝視事物的過程，與其說看見了事物的本身，不如說是看見了自己的視見。我們針對事物所凝視的點，就如同一個無法更動的視物框架，它只會模糊事物的表象，讓我們更難以理解事物的本身，經由凝視所看到的形像，只是由觀察者自身投射出的想像形式，經由凝視這個點所反射再被觀察者自己虛構而成的形像。我們只能藉由畫面中與現實的斷裂的部份，才有可能透顯出事物的真理，才可能

擺脫符號上虛構的宰制。當畫作的內容脫離符號上虛構的宰制之後，才有可能以主體的形式向我們開展它的自身，而不是我們凝視的對象。而且也只有成為自身開展的事物，才有詮釋的可能性。

面對畫作，所產生的治療效果，一方面是將內在的欲望及衝突，轉化及昇華成創造的動力，呈現畫面而消除內心蓄積的壓抑，另一方面，則是在真誠面對自己畫作的同時，發現自己潛意識的蹤跡，讓自己可以更深入認識不同樣貌的自我。最後，在詮釋自己畫作的過程，是對於可透露內心浮現的意象的可見形式賦予意義，賦予自己可理解的意涵，在重新認識自己的可能性之後，才有可能以不一樣的態度或樣貌面對所處的困難及開創事情的可能轉機。只要當事人願意真誠的面對自己的畫作，意味著，願意真誠的理解自己的可能性就有可能發現自我不一樣的面貌，經由詮釋的過程，重新賦予適當的意義，以調和自己與現實世界的差距。因為不存在著有一個固著不變的自我，我們認定的自我之所以不易變動，是我們接受了語言體系宰制後，思考的僵化造成的，也因此難以承受外界的變動不安，而使情緒焦慮難平。當我們可以為自己的心靈世界賦予新的意義之後，也重新擴大了自己的視物框架及開展多面向的自我，能以多樣性可能的態度，面對外界的事物及自己的人生。

第二章 個案研究

第一節 明陽中學簡介

「明陽中學」為八十八年七月依據「少年矯正學校設置暨教育實施通則」之規定，設立全國僅有的兩所了矯正學校中的一所，隸屬於法務部。現今所在建築硬體之前身為「高雄少年輔育院」。另一所矯正學校設置於新竹縣，稱之為「誠正中學」。雖然這兩所都稱之為矯正學校，所收容之青少年受刑人卻不同。「明陽中學」所收容的第一批學生為原來新竹少年監獄之青少年受刑人，以後陸續收容的學生都是受刑法判刑之青少年，而誠正中學收容之青少年受刑人，則是是罪責較輕，受保安處分，接受感化教育的受刑人。矯正學校成立的用意，在於以教育刑代替一般刑法對犯罪青少年的處遇⁷⁶，期望能以教育的力量給予他們曾經失去的愛與關懷，加強更多正向的學習機會，使他們有可能脫離犯罪的行為模式。

第二節 繪畫治療實施的程序與方法

一、接受藝術治療的學生

接受繪畫治療的學生都是在團體生活中出現情緒障礙或人際溝通有問題，導致在日常的人際關係、課業學習或對於未來生活的態度產生難以適應的情形，例如：口角、打架、不服管教、逃避學習、孤立自己或被孤立。在本文中所研究的個案都是在發生問題之後由筆者主動詢問是否需要協助幫忙之下，自主的參與繪畫治療。矯正學校的每一個班級都有專門負責該班學生的輔導老師，每一位學生在每一周都至少有一次與輔導老師晤談的機會（個別諮商輔導時間），而且班級

⁷⁶ 處遇一辭是犯罪學者對於矯正受刑人這件事的稱謂，翻譯自 treatment。

導師及教導員也都會針對有問題困擾的學生進行輔導。所以需要繪畫治療的學生大多是經由一般諮商輔導後得不到顯著效果的學生，經過與當事人的輔導老師意見溝通後，希望藉由其他形式的心理輔導諮商以期對學生有所幫助。因此在繪畫治療進行的期間，面對當事人的情緒變化及行為態度的轉變，都會紀錄下來與該生的輔導老師及導師作心得心想與溝通討論。繪畫治療在此主要的目的是，協助當事人重新調整自己的心態面對自己原來難以處理的情境或事物及自己的未來。因此，每一位當事人接受繪畫治療的時間長短都不一樣，只要當事人認為自己的情況已經獲得一定程度的改善及諮商人員與該學生的輔導老師也認為有一定的進展，且不至於有再次違犯校規之虞時，就可告一段落。

二、治療場所的特性

明陽中學收容的學生都是被判刑的青少年，也就是少年受刑人，所以學校的管理措施分為教育系統及監獄系統兩大部分，白天上課的情形就像一般的高中職。但是，在生活常規的要求上及學生舍房內該有的規矩就比照一般的監獄，採取嚴格的控管，學生的任何活動行蹤都要在管教人員可以監控的範圍下進行，不容許有任何的失控刑為出現，哪怕是大聲一點的口角都是屬於違犯校規的行為，都必須受到處罰。所以學校中，無論是上課或下課都非常的安靜，聽不到學生大聲喧嘩的聲音更不可能有大吼大教的情事發生。所以學生只能藉由體能的消耗及其他的管道發洩情緒上的壓力（不能引起任何的騷動，尤其是管教人員認知上的不妥行為）。

三、治療的流程及原則

流程：

- 1、第一次晤談時就必須說清楚整個治療的過程將會如何的進行，並詢問當事人是否介意在正式訪談的過程被錄音。

- 2、治療期間，每週最少晤談的時間為兩個小時，分為正式及非正式晤談。
- 3、每週最少進行一次正式晤談，時間長短不定，以當事人能完整且詳盡的表達自己的感受及詮釋自己的畫作為主。晤談的過程全程錄音並整理出訪談逐字稿。
- 4、請當事人每週就各個特定或非特定的議題畫一張圖像，通常第一次的圖畫都不限議題，等到第二次以後發現當事人有可能的心結之後，才會請當事人就特定的議題作畫，如：自畫像、我的家庭或是我最討厭的人、事、物等。
- 5、治療的終結以當事人自認為在現實的情況下已經有良好的進展，可以比較順利的應付原來難以解決的情緒困擾，並在諮商人員及輔導老師的觀察中也獲得了基本的改善後，將治療告一段落。
- 6、當事人出現消極的抵抗或有意藉由治療的機會取得而外的資源（矯正學校的學生，個人所能擁有的私人物品都有嚴格的限制）時，經諮商人員與該生的輔導老師評估之後，結束階段性的治療。

需要注意的原則：

- 1、非正式晤談的過程不錄音，晤談的內容主要是建立與當事人互信的基礎並更深刻的瞭解當事人的基本資料、家庭背景及在校與同儕之間或管教人員之間的互動情形並清楚當事人行為的基本模式。鼓勵當事人真誠的面對自己的內心，將自己想要表達的事物以圖畫的形式呈現，並且能面對自己的畫作感受畫面所要呈現的訊息。正式晤談則主要針對學生的畫作，讓學生對自己的畫作作主動的詮釋、講述繪畫時的心境及動機、各個細節表達的意涵以及自己面對畫作時內心的實際感受。
- 2、每次正式晤談主要的內容都是針對當事人對畫面的自主詮釋而展開的，諮商人員的角色再於釐清當事人可能出現的混亂思緒，並提醒當事人注意畫面中未被注意到的細節或是諮商人員認為隱藏著非常重要意涵的部分，而當事人卻刻意或不經意疏漏的部分。

四、治療的目標

本文繪畫治療所實施的學生主要分成三大類型：

- 1、即將面臨假釋出校或移監（矯正學校收容少年受刑人，年齡的上限為 23 歲，超過 23 歲者必須被移送到成人監收容）的學生，這些學生都容易有對未來茫然的情緒反應，導致逃避學習或是人際間的衝突不斷。
- 2、人格特質本身具有神經質強、攻擊性強、主觀意識強這三者的學生，一般而言情緒起伏非常的大，極容易與其他學生起衝突。
- 3、極度壓抑者：對自己的要求極高（學科的學習或技能練習），導致自己無法負荷而出現逃避自我孤立的情形。對這三種不同的類型都有不同的治療目標，分述如下：
 - A、對未來茫然者，治療的目標以協助當事人發現自我的可能性，重新認識自己，並發覺使自己焦慮不安的實際原因。
 - B、一般矯正學校的學生為了要早一點假釋出校，大多會壓抑自己的情緒不起衝突，並隱藏自己真實的觀感來達到學校的任何規定。但是，有一些學生就是無法有效的控制自己的情緒，導致與其他學生的人際間溝通不良，經常違犯校規。繪畫治療的操作過程，都是以處理學生情緒的不穩定為主，讓學生在短時間內可以緩和過激的情緒，解決該面對的問題，減少再次違犯校規的情事。
 - C、極度壓抑者：對於自己的期待過高，導致無法承受自己實際能力的展現及外在環境的限制。治療的目標以協助當事人重新認識自己所重視的能力，並探尋自己要的生活。

從面對畫作產生的治療理論論述中，當事人經由繪畫治療後可能改變的原因在於發現自我多樣的可能面貌，也重新認識一個新的自我，只有當事人發覺自己可能的不同面向之後，才有可能有轉寰的餘地。也就是說「治療」就是更全面

的理解自我及統合自我內心的衝突，讓不管因任何原因造成的情緒失衡以及人際間的衝突，都在自我的重新認識後以不同的態度面對而有調息的可能性。就這樣的觀點出發都著重於讓當事人跳脫面對令自己情緒困擾的盲點，不在以單一態度及面向看待既定的事物而發展出可能的處理方式。

五、治療工具

治療的過程主要是當事人將自我的探索過程，以繪畫的形式呈現並自主的詮釋有關於自己所表達的一切。基於矯正學校對於戒護安全性的考量，繪畫創作使用的材料僅限於鉛筆、彩色筆、彩色鉛筆、圖畫紙及影印紙。在有限的創作材料中表達心中想要呈現的意涵，並藉語言述說的方式詮釋自己的畫作。

諮商人員在此，協助當事人釐清所想要陳述的事情、提醒當事人注意畫面中的細節、提供當事人對自我可以探索的面向及整理分析訪談逐字稿。

在每一位學生入校之後，學校的輔導處都會為他們實施一些心理測驗，以作為輔導老師、導師、教導員認識學生的一項依據，而賴氏人格測驗就是其中的一種。在這些個案研究前都會先對接受治療的學生作一次賴氏人格測驗（前測），並於治療結束之後再作一次（後測）。本文將賴氏人格測驗中的情緒穩定度及當事人的輔導老師的主動觀察作為檢視治療效果的參考依據。

賴氏人格測驗中的情緒穩定度只是用於檢證治療有效性的參考依據之一，配合當事人的自主描述、諮商人員的觀察與晤談及輔導老師的日常觀察與紀錄（矯正學校的輔導老師都必須對每一位學生作個別諮商與輔導並填寫輔導紀錄，一個月最少兩次）。

六、資料分析

依據少年刑事處理法的規定，少年受刑人的姓名資料不得對外公佈，所以在個案研究的部份都以代號代替姓名。本文依據晤談的逐字稿、繪畫的圖像、治療

過程中與當事人一切非正式晤談的心得筆記交互對照，針對繪圖形式風格的變化、對事物言談概念的轉變或對自我期許的變化，及自己與當事人的輔導老師的主動觀察心得，整理出當事人行為改變的契機，並配合賴氏人格測驗作為改變的佐證，以作為下一章節，美學詮釋的對象。

第三節 個案研究

個案研究一

個案甲，今年二十三歲（九十三年九月滿 23 歲），於民國八十八年八月由新竹少監移至明陽中學，屬於矯正學校創校初期第一批新收的學生。該生在校期間，行為表現優良，並於九十年初受該班教導員的影響開始研讀國中及高中課業準備大學聯考，經三年多的認真學習終於在九十三年考上國立大學。該生原生家庭屬於低社經地位的家庭，家中父母皆為建築工人，當確知考上國立大學之後，該生興奮地對我說，我這一輩子在那樣的環境中長大的，從未夢想過能當個大學生，總覺得大學的生活是不可能的夢想，沒想到今天竟然考上了，而且還是國立大學。在此之後，該生開始急著學習一些他認為不理想的科目，以及自認為以後上大學後必定會用到的技能，但也變得焦慮不安，並在確知假釋被駁回且即將面臨移監的命運之後焦慮的情形更加明顯，時常捧著教科書發呆，不然就是無精打采，整天看雜誌及漫畫書。

由於，該生在外顯行為上有著明顯的變化，所以，在徵得該生同意之後開始對他施行繪畫治療，並向他說明這項治療的用意，明白的解釋繪畫治療的施行，主要是幫助他自己更深入地了解自己，嘗試著自由地繪畫，並對自己的畫作對話的過程中，從其他的切入點去理解自己隱而不見的困惑根源、欲望或衝突。進行這項繪畫治療的用意在於，從不同的理解方式去反思那些在日常生活中操縱著自

己的思考模式及行為舉止，但自己又無從察覺的部份。

在第一次畫完圖後，我要求該生回到舍房後，面對自己的畫作，進行嘗試性的對話，並試著對畫作的內容作一番合理的詮釋後，再進行晤談。第一張畫（圖甲 1），該生畫了一個很大的人頭，頭上有許多圈圈、又又及星星的符號，往頭的方向飛進。頭的兩旁伸出兩隻手，不斷地捉住上方的符號往頭裡面塞進，而頭的下方，有許多的圈圈、又又掉下。

該生對這畫自主的詮釋是，想要在最短的時間內獲得最多的知識與技能，因為自認為自己以前浪費掉太多的時間，若不在這段時間補足的話，以後出校將沒有能力與一般的學生競爭。但是需要學的知識又是這麼多，以至於不曉得要選擇那一項比較好，只好把可能獲取的知識照單全收。這樣嘗試著吸收，不可能完全吸收的知識與技能，其實反應著該生內心對未來未知生活的不安全感，因為，不論他最近的假釋是否能通過，對他即將面臨的生活型態都會造成極大的變化，兩者都令他在現今所認知的世界中找不到自己該有的定位，以致產生了極大的焦慮感，所以想藉由外在的知識獲取（欲望物）來填補內心的不安（欲望），然而，欲望的空隙與欲望物本身永遠無法等同，所以他只能持續著不停的吸收知識的行為，嘗試填平內心的不安與空虛。

在此，我試著提醒他焦慮的原因，以及他急於吸收新知，可能無法消解他現在不安的情形後，要該生回去好好的面對自己的內心想一想自己為何想要走上讀大學這一條路，以及對未來的人生有何想法，該怎麼去選擇未來的道路。以這樣的題材畫一張圖，並於下次面談時，說出自己對畫作的詮釋。

第二次，該生畫了一張圖（圖甲 2），上面有一個人被各式各樣的門包圍，每一個門之後都有著不同形式及顏色的道路，這些路，有的是彎彎曲曲，有的則直線的大道。這一幅畫中唯一消失不見的是作為主體的個人。在此次面談中，該生主動的詮釋這些門是現在面臨的選擇，每一個選擇都會導致自己走向不一樣的人生路途，自己會落到那一條路上，門的後面到底連接那一條路，是自己無法掌握，而且是完全被動的。所以，在畫面上，個人的主體性完全消失。

由個人的消失及被動的選擇人生的道路來看，該生對於自己的自信非常不足。雖然，他在學校五年多來的學習以及各方面的表現都極為優異，受到無數的嘉獎及掌聲，並且是明陽中學創校以來第一個考上國立大學的學生，但是面對自己潛意識透露出來的訊息，卻是信心不足。自己只能落入既定命運漩渦之中，須要外界的指標物來彰顯自己，自己的任何努力在這樣的情況之下是無足輕重的。

在此，我試著提醒他，這幾年的苦讀過程中，他唯一忽略的就是內心真實的感受，完全沒有感受到自己想要怎樣的生活只是企求藉由外在的成就來填補自信的空虛，卻永遠填不了，以致在面對人生抉擇之時，徬徨無措。就此，請他回去，面對著鏡中的自己，試問自己是怎樣的一個人，畫出自畫像，於第三次晤談時詮釋。

第三次，該生自主的對其自畫像（圖甲3）詮釋，他自認為畫中的人，其中一眼較有自信，另一眼則信心不足，而刻意的將嘴巴畫大，是想要讓自己看起來快樂一點，因為當事人認為自己最缺乏的就是自信與笑容兩種，而不須要畫頭髮是因為他認為頭髮是不重要，不必在此費心的描繪。在這次的晤談中，非常明顯地可以感覺到該生的心情開朗了許多，不再對往後的未知感到那樣的不安了。

畫像中的眼神是否有自信，對於觀看者而言，是自主的賦予意義的，而非畫作本身的意義，因該生內心的自信增長，相對的面對畫作的眼睛，能主動地投射出內心的感覺並直視自己的眼神。這樣的作用，猶如面對神諭一般，神諭之所以有效是讓人重新思考自己面對的問題，從而讓問題有了新的解決方式，在賦予眼神自信的時刻，內心的自信也相伴著增長。而張開的大口，深刻地表現他受壓抑的一面，在日常生活中不太會笑的他，其實希望成為一個笑口常開的人，藉由圖像中的大口代替自己想笑的願望，並勉勵自己往這個目標邁進。

本個案，案主於九月中離校，在離開學校前可以明顯的感覺到他已經恢復到原來正常的坐息，不再焦慮不安。比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗⁷⁷：

⁷⁷ 賴氏人格診斷測驗，各項量表代號分別表示為：G：活動性，A：服從性，S：社會的內向，T：思考的外向，R：安閒性，O：客觀性，CO：協調性，AG：攻擊性，D：抑鬱性，C：變異性，

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型
前測	12	2	8	4	14	0	2	4	10	12	10	8	14	93.07.01	C'
後測	18	6	9	8	18	1	4	1	8	8	4	2	18	93.09.02	D'

在前後測的對照之下，可以明顯的發現案主的情緒穩定度變好，尤其屬於自卑感及神經質的兩項測驗都有顯著的進步，顯示出當事人比較有自信能以正向的態度面對未來。

圖甲 1



I：自卑感，N：神經質，L：虛偽性。

圖甲 2



圖甲 3



個案研究二

個案乙，今年二十二歲，於民國八十九年初，移至明陽中學，在校五年多的期間，屬於努力壓抑自己並能遵守校規的學生，今年參加大學指定考，但考得不好。在即將出校之際，面臨著到底要不要續繼續書以參加明年的大學指定考或專心的幫其父母照顧早餐店的生意。因其母親生體不好，必須接替她原先職掌的位置。在這些不同考量的困擾之下，個性情緒起伏變得比較大。在向他說明繪畫治療的用意之後，先施予賴氏人格心理測驗作為前測。

第一次面談時，該生畫了一個人拿了一個羽球拍正在打羽球（圖乙 1），但畫中的人物兩眼往前看，球卻在其左上方，所使用的顏色都是灰色，並在人物的頭上畫一條止汗帶。該生對此畫主動的詮釋為，最近唯一能想到的活動，就只有打羽球。當事人自稱這些時候，最在意的事就是打羽球，每天期待著上體育課可以打羽球的時間，甚至會因為有臨時的突發狀況不能打羽球時，而和帶班教導員無理取鬧。至於，為何對自己這麼有興趣的事情都以灰色調表示，只因為不知道用什麼顏色才好，只好用灰色。

就畫面的內容與當事人的陳述及輔導老師的意見綜合整理後，推論當事人在期待著即將假釋面對重新自由的生活之時，雖然一心一意的說著早已規劃好未來的路途，可能是進入補習班準備重考（假如家庭可以支持的話），半工半讀或全職的替代母親在自家早餐店的工作。但是，在畫面上卻是出現打羽球，羽球變成他現時生活的重心。原因，可能是感覺到未來的生活主導權都不在他的身上，究竟要讀書，還是工作都得看家人的意願，或者可以說是，該生根本不想決定自己該走的路線，只是任由家人決定，而無論是就學或工作都不是他內心真正想要的生活。在此等待的期間，生活完全失去原有的步調，只將羽球遊戲當作短暫的目標，所以畫中人物的眼睛並不盯著羽球。打羽球這個運動只是用來填塞因徬徨而空虛的心而已。

最後，提醒該生，打羽球對他的重要性可能只是一個表象，他困惑的部份其

實在於不知道怎麼選擇未來該走的路，而且沒有信心去下決定，可以試著反思一下到底須要怎樣的生活，人生的目標在那裡，要如何努力才能達到？以這樣的觀念作畫，並認真的面對自己的畫作，思考內心真實的意願。

第二次面談時，該生的畫作呈現一幢大房子（圖乙 2），房前面有個廣場四周有圍牆，牆上有鐵絲網，並架設好幾台監視器及探照燈。該生自主的詮釋為，這是他花蓮叔叔家的房子，房前有花園，旁邊有花圃及蘭花間，後面有車庫。這樣的環境，是他理想的生活形態，可以在年老的時候過平淡一點的生活，有空看看閒雜書，不然就出去打球，可以的話最好是全家在一起，能全家一同出遊。至於牆上的鐵絲網、攝影機及探照燈，是因為現在的治安太差了，很怕別人闖進來破壞這一切。

我試著說明，在這樣的房子過生活並非是平淡的生活，而且是有錢有閒的日子，這是休閒度假的生活形態，絕非平淡的日子。請他好好的針對鐵絲網、攝影機、探照燈，這些景物所透露出來的意涵詮釋一下，該生強調這是他所嚮往的生活，但是又很怕在治安不良情況之下，輕易地被他人破壞，所以才需要這麼多的防護措施。在此，透露著該生內心中極強的不安全感，在自己略過須要腳踏實地打拚的階段，所建構出一個堡壘，並把自己安置於這堡壘之中，又深怕被人破壞，完全沒有信心，自己可以有能力和保有這個堡壘。

最後我提醒他，人生的意義是經歷的過程，忽略這段過程而得到的結果，是虛幻不切實際的。身處於虛幻的堡壘之中，必須靠外在堅強的防護措施所保護的生活，猶如被監禁一般，可以試著不要為未來的人生目標規畫美麗的願景，而從出校後馬上就要面對的生活狀況著手，思考一下，該怎麼因應，並畫一張圖待下一次面談時再詮釋。

第三次面談，該生畫了一張全家福（圖乙 3），畫面中央是父母親二人，自己站在母親右方，二姐及妹妹站父親左方，三姐則站在自己右方。圖的下方，畫兩個小插圖，一張是人物的舉手致敬，另一張則是人物在做事。由該生主動的詮釋畫面為人物的舉手致敬表示未來會在家幫忙早餐店的工作屬於服務業，必須是

顧客至上，工作的部份，則是想要藉著確實的工作，來展現自己真正想要改，改善與家人之間關係，尤其是跟父親之間的關係，而家庭成員間的排列順序意味著，母親和三姐和自己最好，所以站在兩邊，而父親仍然是家中最重要的，所以站在中間，並且很仔細的在父親衣服上畫一個 Hang Ten 的標誌。

由該生自述，從小與父親關係不好，常因偷錢及翹家被打。但是最近聽其二姊說，父親認為他那已經結婚的大姐，不要打小孩，應該要愛的教育才好。他的態度轉變成反省自己與父親的關係，重新解讀父親對待自己的方式。在此，細心的在父親的衣服上畫上標誌，某些方面是認真的面對與父親的關係該如何改善，因為父親在此已經不是一個代表權威感及壓制的形象了。至於母親及三姐反應著他內心的一個強大支撐力量，支持他在家中可以重新適應，不再往外跑的力量。

在這一次的面談後，明顯的，該生已經可以找到自己在未來生活及方向上的定位，而非虛幻的編織著美麗的梦想，是在實際的生活經驗上規劃自己確實能做的事情。當自己可以為未來下決定，不須要依賴他人的意見，意味著腳踏實地負責的開始。在此之前的內心徬徨於家中是否會支持自己是否可以讀書不安的心境，因而消失不見。

本個案於九十三年八月底假釋出校，比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗：

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型
前測	9	7	7	3	11	5	9	11	18	16	11	18	14	93.07.01	E
後測	12	6	10	0	12	0	4	4	6	12	2	6	14	93.08.20	C

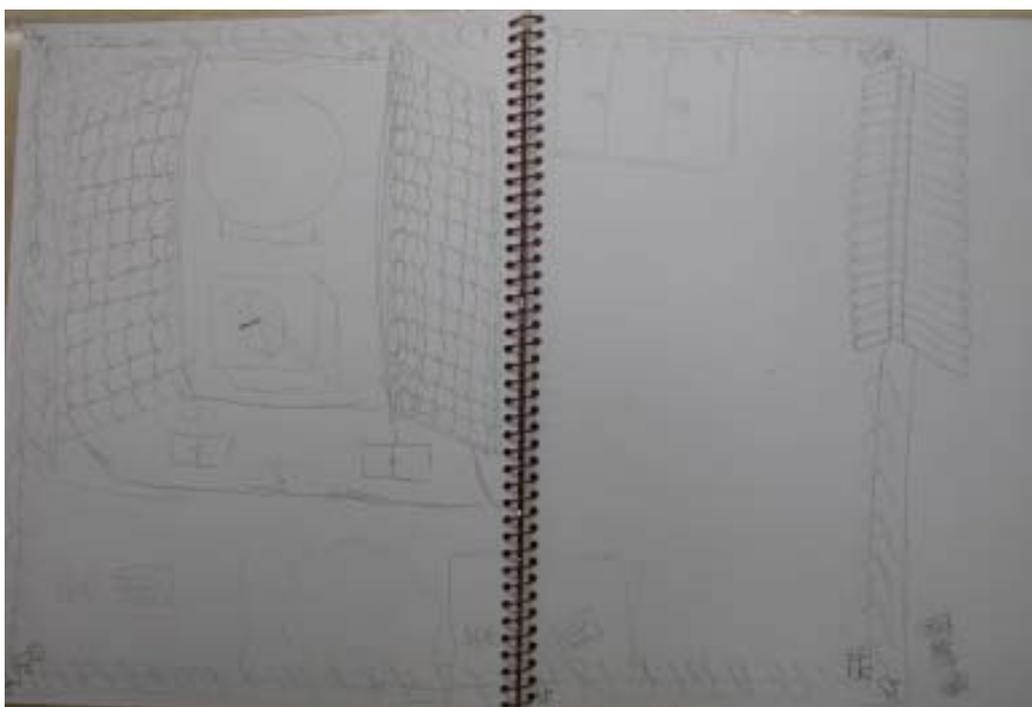
前測結果屬於典型的 E 型。就賴氏人格診斷測驗的治療手冊中所陳述的：此類型人格屬於內向不好動、社會適應欠佳、情緒不穩定，所以容易產生非社會行為。而治療後的測驗值屬於典型的 C 型。就賴氏人格診斷測驗的治療手冊中所陳述的：此類型人格是內向不好動、社會適應良好情緒穩定。在前後測的對照之下，

可以明顯的發現案主的情緒穩定度變好，尤其屬於抑鬱性、攻擊性及神經質三項測驗都有顯著的進步。

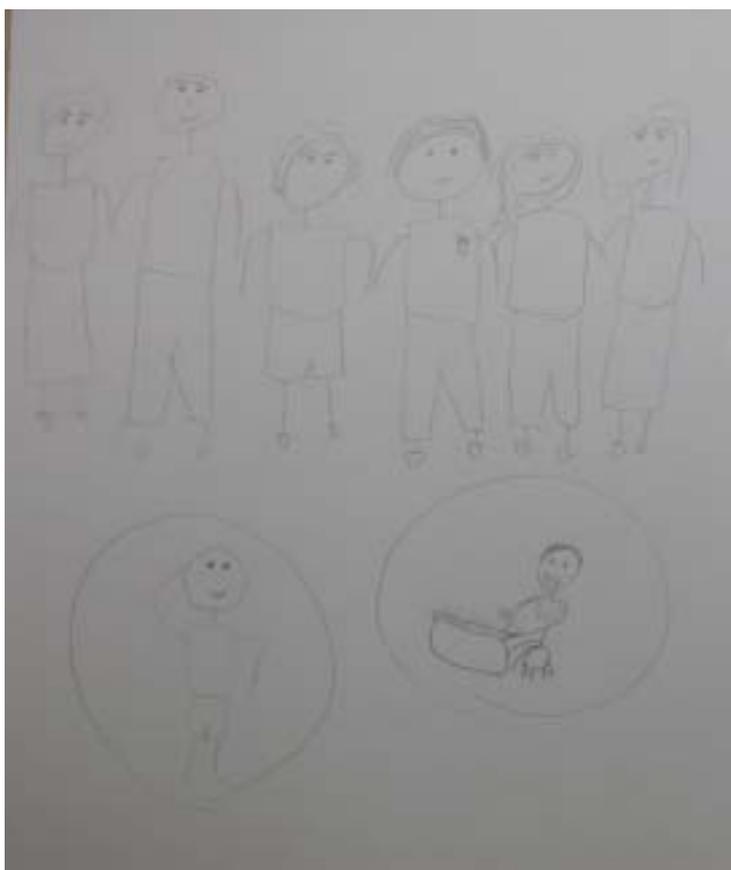
圖乙 1



圖乙 2



圖乙 3



個案研究三

個案丙，今年滿 20 歲，入校至今約三年，入校前在外因為中輟多年所以到校的第一年就讀國中二年級。去年升上高一時自願加入特別教學部，準備三年後的大學聯考。當事人平時沉默寡言，不太善於表達自己的意見，但是非常的堅持自己的看法，只要是自認為對的事情（但是管理人員不認為對的事），就算是被管理人員糾正，也不願意在態度上屈服，因此被教導員認為生活態度不佳。去年暑假的時候，因為學校舉辦了特別教學部的招生說明會，請一些當年在大學聯考及四技聯招考試優異的同學分享他們的心得時，當事人受到非常大的鼓舞，因此下定決心也要追隨他們的腳步，努力學習以期三年後也能考上好的大學。但是當事人由於實際的程度只有國中二年級，而且比較擅長的科目在於歷史、地理，卻自認為就讀社會科以後不容易找工作，所以選擇了自己不擅長的自然科。從一

開始的特教班學習，當事人就陷入極大的情緒困擾，因為在學習上根本跟不上其他同學，尤其是數學與理化。但是當事人又很刻苦的認為只要勤勞一點就可以趕上，每一天都逼迫自己晚睡早起，決不浪費任何一絲時間，因此天天都苦著一張臉的面對自己要學習的科目。

為了要協助當事人在學習上能有所轉變，在與當事人溝通後開始進行繪畫治療。第一次的晤談時，當事人畫的圖像（圖丙 1）上呈現著人的一生命必須經過的道路，在這道路上有許多的挫折、考驗及誘惑。在道路的盡頭分岔成兩個方向，通過考驗的人可以上天堂而無法通過考驗的人則下地獄。再人生道路的四週充滿著極其混雜的線條以及各種顏色的箭號（當事人認為這些箭號代表不同的誘惑）。這張圖畫呈現出當事人的人生觀，即是，若要獲得比較好的生活就得經過一連串的競爭，必須要勝過許多人才能到達天堂。但是要經過哪些努力或是有何具體的目標則混沌不明。我嘗試著要當事人想一想，他可能需要經過哪些努力或是人生的目標為何，人生的盡頭並不只是成功及失敗這兩條路而已。

第二次的晤談，當事人將自己畫成一個非常小的人被他所認定的壓力數值全部壓制（圖丙 2）。人物的頭頂上畫著紅色的線條代表自己的規劃及構想但是被黑色的線條所貫穿，再人物的右手邊有一個黑色的大三角形代表自己思考的混亂。他認為要能通過黑色的混亂區才能到達最右邊的成功，也就是天主的關懷之中。而圖畫的下方，畫著全家人團聚的場面，當事人認為最希望在成功之後能幫助親戚們並且可以住一起。由於當事人自認為，唯有通過努力讀書才能出人頭地，但是在課業的學習方面明顯的不如其他同學又令他有逃避的心態，就此，他被自己的期待壓制的動彈不得。

第三次的晤談，畫面（圖丙 3）的人物極力的想要將自己混亂的思緒減除，也明確的知道自己痛苦的來源，為逼迫自己在短時間內學會自己不喜歡的科目，再極度壓抑之下，甚至認為睡覺是一件浪費時間的事。如此壓抑之下產生的逃避現象，是想要學日文以逃避所面臨的學習困境。第四次的晤談，當事人畫了兩張畫，其中一張（圖丙 4）的畫面裡，當事人希望自己能發揮最大的能力將光芒擴

散給他人，但是旁邊的金字塔卻圍住一顆花朵。而左上方是一群人圍著火堆共同的慶賀，當事人指出他想成為眾人領導者為大家共同謀福利。另外一張（圖丙 5）則畫著一個被鐵籠關著的人，鐵籠的上方置放著各個科目，強烈的呈現自己對未來的期許，焦慮的呈現出越來越大的壓力等待在通往成功的路上。

第五次晤談，當事人畫出他一天的作息流程表（圖丙 6），將每一天的所有時間排得滿滿的，睡覺只有短短的五小時，其他的時間完全安排從事各科的學習。根據當事人的說法，認為自己年紀已大而且能力不足，所以需要加倍的努力才有可能趕上其他同學。但是，也明白讓自己焦慮的原因，而且畫面不再有太多零亂的線條，在面對自己規劃的過程中也慢慢的釐清讓自己混亂的原因。第六次的晤談，當事人的畫明顯的發洩出面對自己能力有限性的苦惱與無奈，在畫中（圖丙 7）呈現被課業壓得喘不過氣來，而這些課業壓力都來自於自己強加上去的。在晤談的過程中，當事人逐漸明瞭自己能力的限度，雖然有許多無奈，但是終究得面對並且答應嘗試著用輕鬆的態度重新看待讀書這件事。

第七次晤談，當事人的畫面（圖丙 8）明顯輕鬆了許多，呈現出一天當中各個時段的安排，不再以強制的手段強迫自己面對各個科目，並在圖的上方出現兩顆眼睛，表示要隨時提醒自己不要鑽牛角尖。原本畫心的時候會出線的混亂線條變成有規律的交叉線，並陳述在最近幾天讀書的狀況改善許多，比較不會急於只將一本書看完就好，而且在理解能力上也有進步。在晤談後的幾天，明顯的發現當事人臉上的神情不再緊繃，也有笑容出現了。與當事人的輔導老師作觀察的意見溝通，有一致的觀察共識後，結束階段性的繪畫治療。

比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗：

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型
前測	12	20	20	0	18	2	0	6	12	10	2	0	16	93.12.21	D'

後 測	11	18	18	2	16	4	4	8	2	6	2	2	18	94. 03. 09	D
--------	----	----	----	---	----	---	---	---	---	---	---	---	----	------------------	---

可以明顯的發現，代表抑鬱性的 D 值由原來的 12 降到 2，表示當事人對自我的壓抑有了明顯的改善。

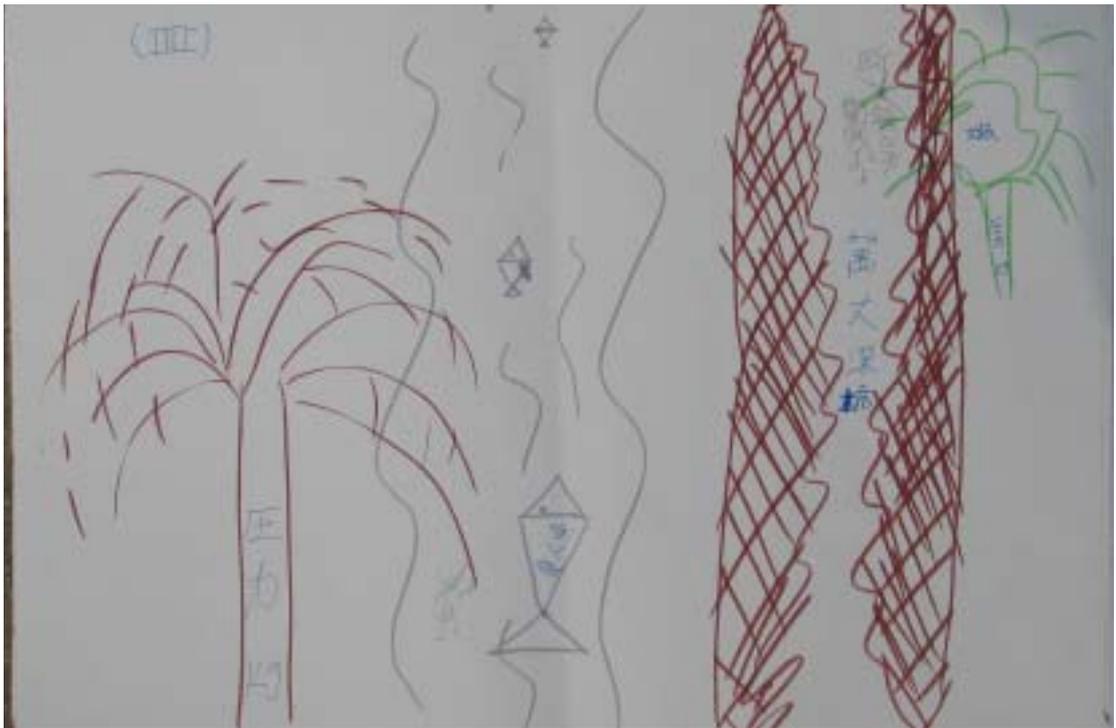
圖丙 1



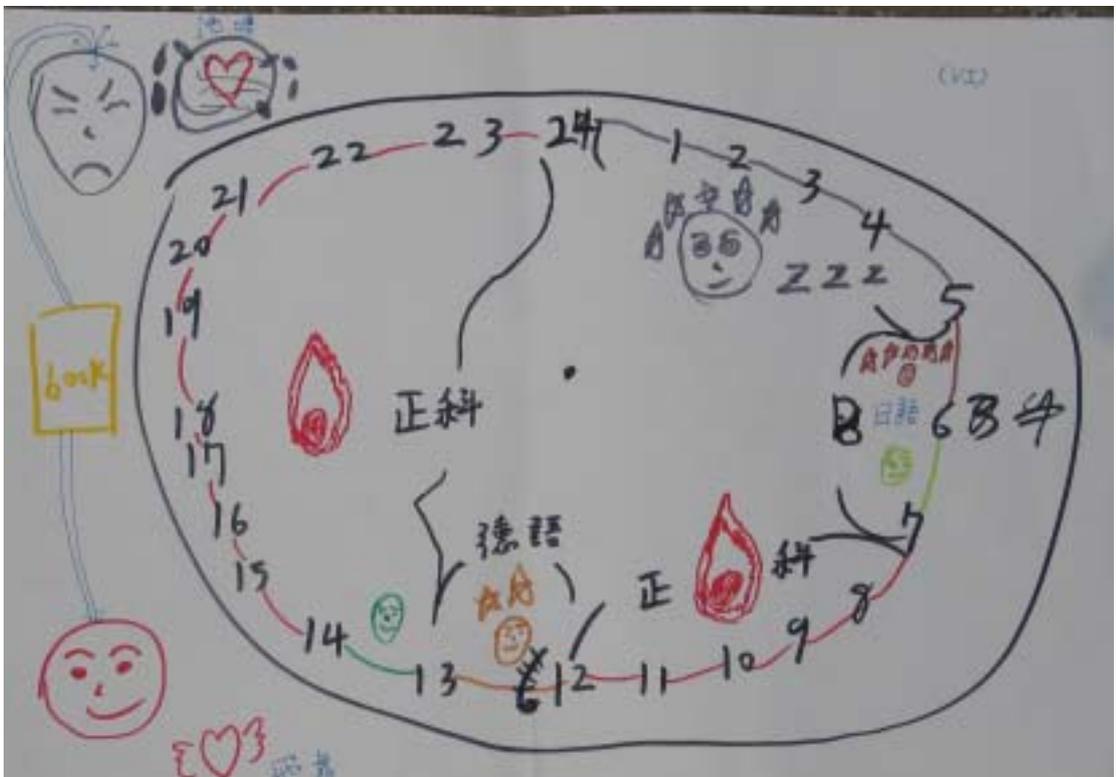
圖丙 2



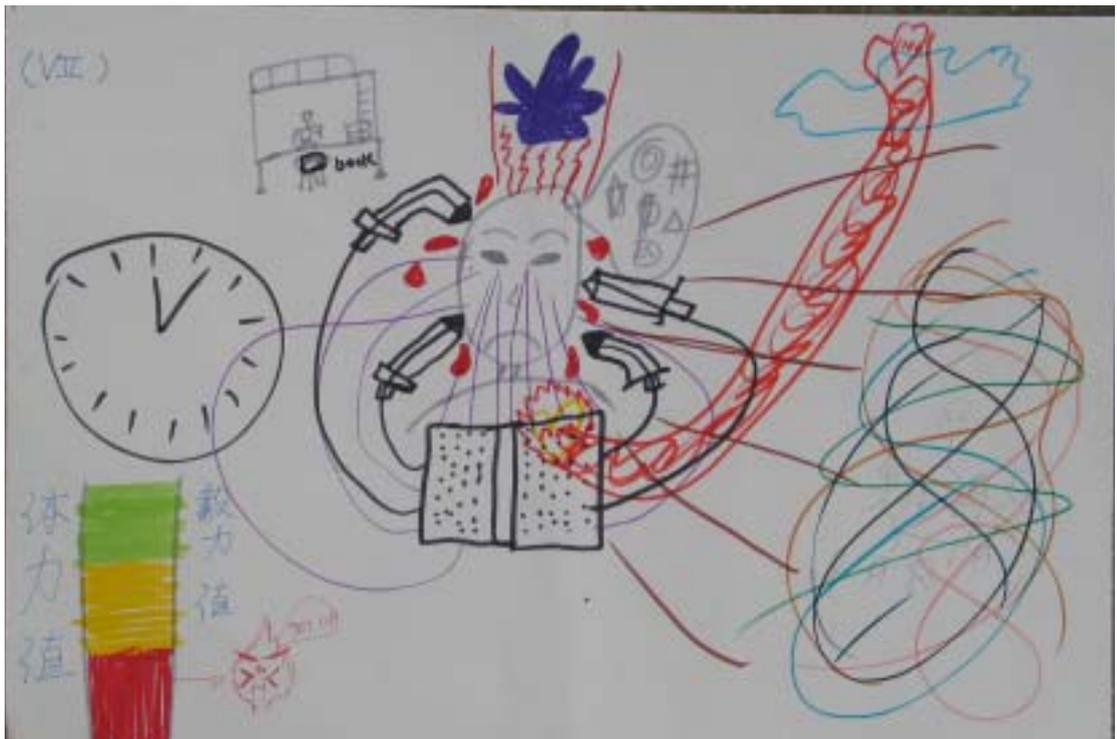
圖丙 5



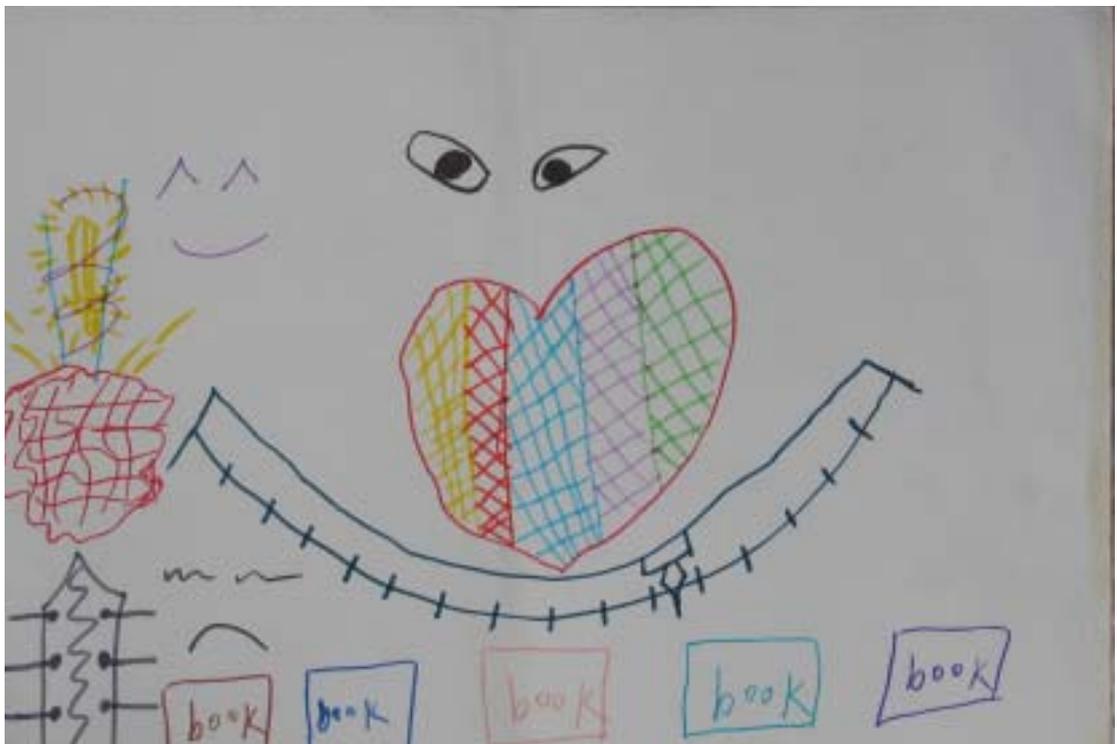
圖丙 6



圖丙 7



圖丙 8



個案研究四

個案丁，今年滿 22 歲，入校至今三年，個性壓抑、自我觀念強、理想性高、情感敏銳且具有很高的音樂天份，從沒有摸過鋼琴開始經過一年就可以彈奏貝多芬的奏名曲（矯正學校中學生僅能在音樂課及社團時間接觸鋼琴，其餘時間是不可能練習），所以立志要報考有關音樂的科系。再進入特別教學部後，課程的內容沒有音樂課，僅能在班上練習桌上型電子琴，且因為被管教人員及同學質疑他學習音樂的企圖（他們認為當事人是為了想親近女老師才努力練習鋼琴）而表現得情緒不穩定。經過與當事人詳談繪畫治療的過程及對當事人可以產生的可能效果後，開始進行繪畫治療。

第一次訪談，當事人在圖畫中（圖丁 1）用非常輕的筆觸畫自己在舞台上演奏鋼琴的情況，台下只有一位觀眾，當事人表示這是一場專門為他自己心愛的人所演奏的音樂會，所以台下只有一個人。這是他這一生最大的夢想，自己這麼努力的練習就是希望有這一天。從畫面上那極其輕淡的筆觸，感覺到當事人對這願望不敢有太多奢望，而且不敢有太多的描寫，深怕破壞自己心目中美好的意境。第二次晤談時，當事人的圖畫中有一朵玫瑰花（圖丁 2），花的前方被帶刺的籬笆圍住，籬笆上滴著血。當事人詮釋這張畫是他內心隱藏的大秘密，玫瑰表示他內心所嚮往的最大希望，這個希望是每一個認識他的人都認為不可能的夢想，而偏偏又是他非常執著的努力想完成的目標。所以在追求目標的過程必定會碰到許多的荊棘，如同他想摘取帶刺籬笆後面的玫瑰，一定會被紮傷流血，而畫上的血是他自己的血。這張畫呈現著當事人完美主義的理想性格，他為自己能在音樂發展的將來期許著非常完美的理想，這樣的理想與他過往的生活世界是決然不同的世界，以致當事人對未來的焦慮轉為對現實的不滿。在此，我嘗試著提醒當事人重新問自己所要的功成名就到地是甚麼，以及自己如何看待自己，並請他誠懇的面對自我詢問後畫一張自畫像。

第三次晤談，當事人畫了一張淡得不能再淡的畫（圖丁 3），畫中的人閉著

雙眼。當事人陳述為畫自己即將睡覺的樣子，所以眼睛閉起來，而且現在沒有事情讓他想要睜開眼睛（非常不滿於無法有時間去練習鋼琴）。這張畫呈現著當事人對理想性的執著以致無法面對現實的阻礙，對阻礙產生情緒化的反應並逃避現實。我試著提醒他，堅持理想是一件好事，但也要兼顧現實的環境，不要將理想建立於空中樓閣。希望它能就以後自己可能可以達到的地位畫一張圖像，而且不要有太多的幻想。第四次晤談，當事人畫一張學校樂隊的練習場景（圖丁4），當事人自主詮釋說，以後最起碼也可以當個學校樂隊的老師，只要在這種環境待一段時間，慢慢的等機會應該可以完成舞台上表演的夢想。我提醒他，當一個樂隊的老師，也是一件不容易的事情，不要輕忽樂隊老師的能力，而且畫面中缺乏許多細節，表示有可能是他內心對這份工作的輕估。

第五次晤談，圖畫中的場景是一家酒吧，當事人在酒吧中演奏小喇叭（圖丁5），他解釋說，這是當他有能力後，可以開一家酒吧，自己能當老闆，並且吹奏樂器給喜歡他的知音欣賞。這次的筆調比前兩張深了一些，表示他比較能務實得面對將來的可能性，雖然理想已經有了具體的形象，但仍然是遙遠的美夢。第六次晤談，畫面中（圖丁6）當事人在一片黑暗的斜坡上努力的前行，身上的衣服都破了，斜坡的旁邊有許多色彩繽紛的時頭，他解釋為誘惑。當事人自主詮釋為，對於未來的迷惘猶如在黑暗的斜坡上前行，根本看不清楚前面的道路，而且旁邊充滿著讓自己怠惰的誘惑，這些誘惑事會讓自己分心的阻礙。

第七次晤談，當事人畫了一顆大玫瑰花生長在墳墓堆上（圖丁7），他自主的詮釋為，若要得到一個比較完美的結局，就必須付出相當的代價。當事人這一兩天在樂器的練習上有一些進展，在高興之餘突然有深一層的體悟，就是花的美麗是由練習過程的傷痛轉化而來的，而這樣的省悟讓他在學習上比以前感覺到好很多，不再不滿於現實的限制，逐漸肯定自己的持續成長。第八次晤談，圖畫中呈現的是黑暗斑駁的牆壁（圖丁8），而牆壁的下方被打了一個大洞，可以看到外面美麗的花草，左邊則放著一支大鐵鎚。他解釋說並不是逼自己越嚴格就會進步越多，適當的休息反而會有意想不到的進步。由於這樣的體驗，讓當事人為自

已壓抑已久的心情打開了一扇門，不再編織一些不切實際的夢想，也願意面對自己的有限能力，打破的洞表示禁錮自我的圍牆不再能完全侷限自我的視野。

在這次晤談後明顯的發現當事人以比較樂觀的態度學習，再與當事人的輔導老師作觀察的意見溝通，有一致的觀察共識後，結束階段性的繪畫治療。

比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗：

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型
前測	14	11	16	7	16	9	10	5	14	16	5	12	12	93.12.21	B'
後測	16	12	16	10	18	4	12	9	7	18	5	15	17	94.03.09	B'

可以明顯的發現，代表抑鬱性的 D 值由原來的 14 降到 7，代表主觀性的 O 值也由原來的 9 降到 4，表示當事人對自我的壓抑以及看待事物的主觀性都有了明顯的改變。

圖丁 1



圖丁 2



圖丁 3



圖丁 4



圖丁 5



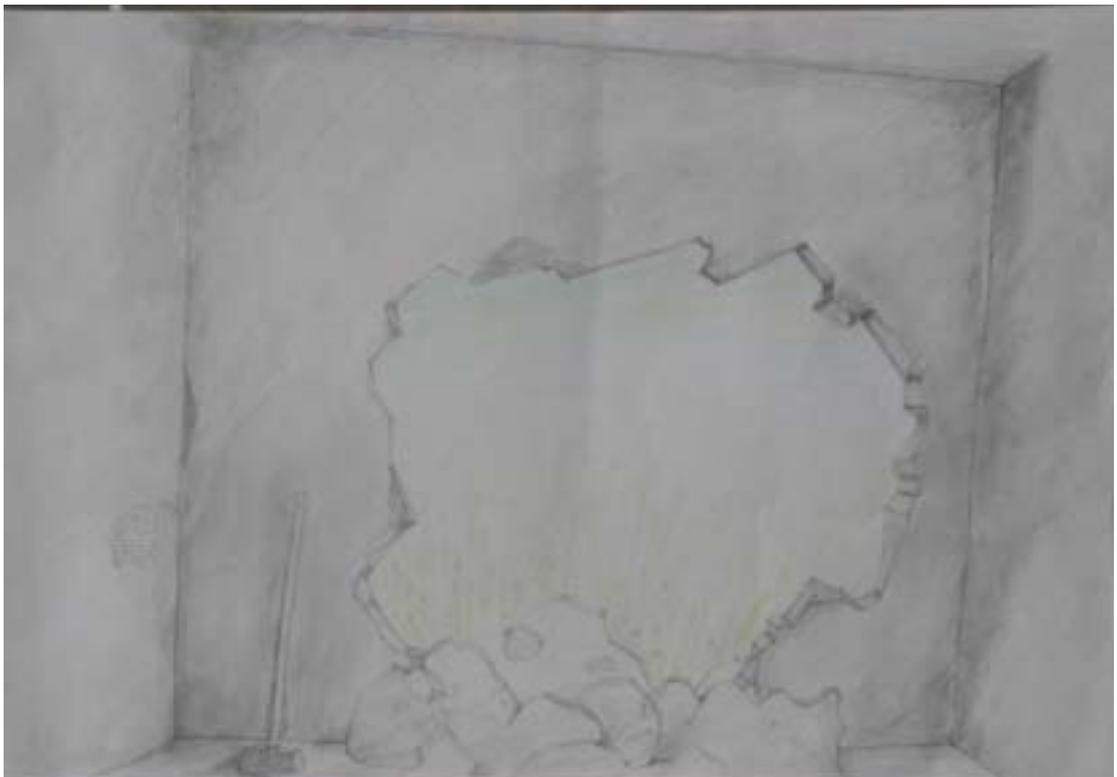
圖丁 6



圖丁 7



圖丁 8



個案研究五

個案戊，今年滿 21 歲，入校三年，個性內向不善於表達自己的想法，由於早年曾經遭受非常嚴重的家庭暴力對待，所以再看似溫和的外表之下，與人衝突時卻有相當殘暴的一面。剛入校的初期，因為不習慣學校的團體生活、不善言談加上神經質強且攻擊性高，時常與人發生嚴重衝突而違犯校規。該生再接觸藝術課程之後，在性情上有了重大的轉變，當事人具有很高的繪畫才華（入校前從來沒有學過繪畫，而且國小就中輟），可以將內心所幻想的心像如實的呈現，對於空間的掌握非常的好。當事人因為自己時常出現難以控制的情緒問題，而自主的要求我幫他作繪畫治療，並帶來許多他已經畫好的圖像。再第一次正式晤談之前，已經有三個星期的非正式晤談，因為當事人對於相當私密性的心事，不太願意以語言的形式表達，所以不以正式晤談的形式進行錄音。

第一次晤談，當事人帶來許多張已經畫好的圖，第一張圖（圖戊 1）描繪的是自己在一個意象性的空間彈鋼琴，在這個想像的情景後方浮現的是自己在遠方彈鋼琴的樣貌。第二張圖則是一個很憂傷的臉（圖戊 2），張大著嘴巴想要述說一些心事，吐露出的是黑色的憂鬱，臉上掛著紅色的傷痕。在這個臉的背後（又下方），呈現著另一個人的臉，當事人稱這個臉代表著邪惡，且非常神秘的跟隨在前面這個人的背後。第三張圖畫呈現的是兩個相對望的臉（圖戊 3），一個是紅色另一個是黑色。紅色的背後有傷痕而黑色的眼睛留著紅色的血滴，當事人在正式晤談後表示黑色的部分是他所厭惡的人，紅色代表的是自己。在此，根據當事人的背景資料及輔導老師的意見推論畫作似乎表達著早年，母親離自己而去另組一個家庭，但又意識到母親有不得已的悲傷。第二次晤談，當事人描述他在早上剛起床時，在桌子前寫著日記時，發現日記旁邊的桌面有一個小黑點，看著看著突然間有一絲靈感的就對著這個黑點畫成了一個流紅色淚液的眼睛（圖戊 4）。我在此提醒當事人試著去面對那如影隨形讓自己害怕的景象或事物，想辦法把它描繪出來並面對他，或許可以減緩自己對那個影像的恐懼。

第三次晤談，第五張圖描繪的是再舍房發呆的時候，聽著下雨的兩滴聲而畫出一個人再海邊檢拾貝殼聽著貝殼發出的聲音（圖戊 5）。第六張圖描繪著紅色的女生背後出現藍色的男生陰影（圖戊 6），這男生的陰影被懸掛在柱子上面，柱子旁邊出現許多傷痕。當事人認為這個男生的下半不融化後流洩而下，流洩的是他自己的憤怒。第四次晤談，當事人畫了一張自己命名為「喜愛，斷了線的五線譜」（圖戊 7），畫面中寫「我願以生命換取以三分鐘的時間與妳在一起，請聽我的生命，它是妳的」。根據輔導老師的透露，當事人暗中對某一位女老師傾慕已久，推論畫面呈現的意涵為再現實世界中無法表達的愛意，在畫中轉化成可以自由掙脫五線譜限制的音符，大聲的說出壓抑的情感。第八張畫作，當事人命名為「高音譜與低音譜」（圖戊 8），畫面中呈現著由線譜鋪排出的海浪波形，在這音樂的大海中有許多人再其中舞動身體，有船，有飛鳥，有悲傷的兩滴也有憂傷的人頭。在圖的右方出現一扇門，當事人自稱是與現實世界可以溝通的一扇門。第九張圖描繪一個在空中飛的鋼琴，旁邊也有一艘船飛在空中（圖戊 9）。第十張圖描繪著在色彩繽紛的世界中懸掛著一張人的臉皮（圖戊 10），當事人認為再現實的世界中每一個人都需要帶上面具，當他回復到內心真實的一面時，就可以將那一張面具吊起來晾曬了。第十一張圖，當事人命名為「怒」（圖戊 11），描繪著在一條紅色的曲線上有一隻紅色的大眼睛正監視著底下的三張人臉，左下角的兩張由當事人自稱是他自己的母親和妹妹。在圖的左上方，有一隻斧頭及長矛懸浮在空中，當事人想要呈現的是在這種壓抑之下所產生的憤怒情緒。第十二張圖（命名為顛倒寫的日記）（圖戊 12）描繪的是，（根據當事人敘述）房間內的桌子上有一本記載著文字的日記，這本日記正流著血，日記中的文字也隨著風在空中飛舞。日記旁邊散放在桌上的是玫瑰花，原來裝著玫瑰的瓶子則碎裂在地上。房間的中間有一扇窗戶，窗邊站著一個人，這個人的背後又浮現另一個影子。

這兩張畫，根據當事人小時候的成長經驗來推論，此時當事人可能是正在回憶著當年被虐待的產痛過往，並嘗試著用畫圖及寫日記的方式來宣洩內心的壓抑及恐懼。從日記流的血可以呈現出傷痛的記憶，文字的飛舞也許是傷痛的轉化，

窗外的人物可能是現今的自己跳脫自己的命運之外來觀看自己所發生的過往。最後一張圖（第十三張）命名為「音樂會」（圖戊 13），描繪著高音譜記號及低音譜記號所共同編織的音樂世界，在這樣的世界中有快樂也有憂傷，但是不需要言語形容，所以當事人畫著一張臉上的嘴巴被封住。當事人在此明白的表示，用聽的就可以了，因為在音樂的世界不需要用到嘴巴。

第五次晤談，當事人明白的表達，他最近幾天已經沒有甚麼繪畫的動力了，不像前幾個星期，每天都有創作的靈感，所以隔了這一個禮拜只畫了一張尚未上色的圖。這張圖（第十四張）描繪著掌滿荊棘的沙漠中，倒臥地上的是一顆具有人的臉形的玫瑰（當事人的陳述），旁邊挺立的是一顆仙人掌（圖戊 14）。當事人表示這一張圖想要表達的是他自己經過這一段時間的心情整理，在炎熱的沙漠中漂亮的玫瑰不容易生活，可以存活下來的反而是外表不起眼的仙人掌，而且看一個東西並不一定是這個東西，並陳述他自己對馬格利特畫作的喜愛。

在這一次晤談之後，明顯的發現當事人的情緒穩定許多，它的導師及輔導老師也同樣觀察到當事人顯著的變化，經過三方面意見溝通後再予當事人面談，取他的同意後，階段性的停止這次的繪畫治療。

比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗：

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型
前測	14	0	8	16	13	8	4	12	6	14	10	14	19	94.01.21	E'
後測	20	6	12	10	16	4	6	6	0	12	10	6	20	94.03.09	D'

可以明顯的發現，代表抑鬱性的 D 值由原來的 6 降到 0，代表攻擊性的 AG 值也由原來的 12 降到 6，代表神經值的 N 值由 14 降到 6。前測結果屬於 E' 型。就賴氏人格診斷測驗的治療手冊中所陳述的：此類型人格屬於內向不好動、社會適應欠佳、情緒不穩定，所以容易產生非社會行為。後測結果屬於 D' 型：外向又好動、

圖戊 1



圖戊 2



圖戊3



圖戊4



圖戊 5



圖戊 6



圖戊 7



圖戊 8



圖戊 9



圖戊 10



圖戊 11



圖戊 12



圖戊
13



圖戊 14



社會適應良好、情緒穩定。就此量表前後測的數據，可以顯示當事人在此繪畫治療當中有明顯的改善。

個案研究六

個案己，今年 21 歲，入校已經四年，在該生導師及輔導老師的眼中，是一位非常外向、主觀意識強又有表演天份的學生，但是也因為主觀意識強，神經質高、攻擊性又強使它自己的情緒很不穩定。剛入校的第一年有過一次與人鬥毆的違規紀錄，後來在一次懇親會的場合中，他殺害的受害者母親現身像他表示寬容之意後，明顯的感覺到當事人的外顯行為改變許多。在進行繪畫治療之前，當事人因為幫朋友傳遞違禁物品而違犯校規，此事讓當事人深切的自責，並一度情緒不穩。因此，在徵詢該生的導師及輔導老師的同意，並予當事人說明治療的過程後進行繪畫治療

第一次晤談，第一張圖（圖己 1）描繪著一個空洞的房間中有許多的愛心連在一起，再房子旁邊有一個十字架。當事人陳述，他非常的後悔一時衝動的再次違反校規，對不起太多的人，所以在畫中，希望有一天能建造一間大房子，讓自己的父母、兄弟、姊妹及受害者的母親一同住在一起。對於畫面中以簡單的愛心記號代表自己所喜愛的人，當事人則表示因為自己不會畫圖且對於畫圖沒有耐心，所以才用記號代表。第二次晤談，第三張圖描畫著海洋（圖己 2），上面寫著一望無際與祥、舒兩個字，當事人認為這張圖讓他感覺到祥和、舒服。第四張圖（圖己 3）描畫著一個人，旁邊寫著董事長、總經理、總裁，上面則寫上成功、有錢及聰明。當事人認為自己要達成的目標就是，成就一番事業或是作一項社會認同的好工作。在綜合當事人的背景資料、自主陳述與圖畫所呈現的內容後，推論當事人在受害者家屬當面原諒他之後實在感受到非常的震撼，確實有新修正自己以往的生活習慣，想要對自己的家人及受害者的家人有所補償，但是認知上所謂的「正向的社會成功標準」都是需要在學業方面努力加強才有可能達到的，也

就是必須讀許多的書。而讀書是當事人最討厭的事，偏偏想要達成的目標又得經過讀書這關。這些空洞的成功目標都是當事人一輩子未曾想像過的具體形象。在此，擬定的輔導方向是，鼓勵當事人先假定一個他所喜歡的成功人物，然後模仿他的為人處世及做事的態度，從特定的人物身上發覺具體的學習對象。

第三次晤談，當事人拿一張請同學幫他畫的人像（自稱同學是按照他的意思描畫而成的）（圖己4），自認為畫中的人物充滿堅毅的表情，可以提醒自己堅強一點，不要隨便的半途而廢，並解釋為何請同學幫他畫的理由為，同學畫的圖一樣可以達到自己想要表達的意涵。就此，對於當事人對於繪畫治療方式及過程的誤解，必須重新對他解釋自己繪畫的意義，其目的：要求當事人誠懇的面對自己的內心，把真正的感受呈現於畫面，不要找理由逃避。在描繪的過程中，其實就是最佳感受自己內心的機會，圖描、修正、擦掉、再修正的過程，就是企圖呈現與內心感受的真實對照找到最好的表現方式或者是，在尋找描繪方式的過程，有可能就是瞭解自己的契機。

第四次晤談，當事人畫了一朵玫瑰花（圖己5），自稱在書上看到的擦圖，因為覺得好看所以決定努力的描繪。對於這張畫，自主的陳述是，經過自己的努力後終究是可以可以做到原本自認為無法作到的是，所以並不是沒有能力，而應該是沒耐性。在自己努力的嘗試後，最懊悔的是自己草草結束的個性，且對於自己的沒耐性有了更深一層次的瞭解，原來很多無法達成目標的阻礙都是自己找的藉口，只有藉口沒有阻礙。最後當事人談及，自己最近煩躁的可能原因是，一方面認為必須用功讀書，另一方面又認為要照顧朋友維持以往在一起交往方式。在此，綜合他的個性與言談，推論他對於挫折的容忍度太小。所以建議他試著描繪一項自己最討厭的事物，在描繪的過程中感受自己討厭的可能原因。

第五次晤談，描繪的主題是自己最討厭的人、事、物，圖畫中畫一個人被監禁於囚牢之中（圖己6），當事人陳述畫圖之時突然間想到，自己最討厭的人就是自己，所以畫中被關的人物是自己。陳述中並表示沒有辦法改變的就是這一顆頭，總是想太多。圖的左方畫了三個鎖頭，並表示代表學校的規定太多，且不合

情理，希望長官們能以比較寬容的心態面對學生無心的過錯。圖的右上方有一個紅色的小人物，身上的頭、手、腳及心的部位打上叉號，他自認為對於討厭的人物，全面的否定。自認為在學校的各種表演場合，都盡心盡力的演出，為何再前一些時候的違規事件當中不能法外施恩呢！覺得學校非常沒有人情味。

綜合談話、圖畫的內容及當事人的陳述「沒有辦法去改變這顆頭」及畫面中被監禁的人物，推論這是他個人的寫照，而且當事人也認為是，更進一步的推論他被監禁的是自己的既定概念，往往無原由的對某些小事作過多的揣測而使自己陷入膠率的深淵。對於被他完全否定的人物，則試著請當事人能正面的觀看自己所討厭的人物，不要一昧的加以否定，對方很多的表現都是因為自己對待他的方式所引發的。思考一下自己面對自認為不合情的管教人員時可能會有的態度，是真的無法面對討厭的人物呢！最後，請當事人認清楚學校舉辦活動的真正目的，是讓學生有展現自己才華的空間，有機會探索自己興趣的可能性。出發點是為學生著想而不是學校想要出名，如果上台表演只是「為學校」表演的話，那最好不要作違背本性的事，因為學校絕對不會感激他的。

第六次晤談，圖畫中（圖己7）描繪了兩件他自認為最討厭的事，一項就是讀書，另一項就是孤單。在自主的陳述當中說，很奇怪的在畫完了以後，看一本名為「EQ」的書，竟然可以順利的看上一百多頁而且還在持續當中，因為以前只要看到全是文字的書，就算其他同學認為再有趣，自己無論如何都看不到兩頁就放棄了。對於害怕孤單的陳述，則認為以前有一大群朋友，感覺到非常輕鬆自在，所以很怕一個人獨處。但是最近好像找到了自己想要的生活模式，也會注意一下自己的喜怒哀樂的情緒不要太強烈的表達。第七次晤談，圖畫中有海鷗及仙人掌（圖己8），當事人自稱想要自由一點的生活就像海鷗一樣，很簡單、平淡。並陳述小時候，自己在家裡得不到應有的關懷，所以時常往外跑來尋求同儕的支持。在此推論他的愛表現是內心渴望他人關注的眼光，所以需要經由別人的眼光來肯定自己。當事人認為當他自己自覺到這些內心的現象之後，現在嘗試著用運動的方式紓解壓力，且提醒自己不要強迫別人按照自己的意思行事。並自認為前

幾天發生的一件事情，發生的結果是自己想像不到的，因為自己竟然可以按捺住脾氣不在第一時間去和對方理論，更難得的是自己竟然在事後會先低頭向對方示弱，雖然不是認錯但總是先開口，意味著最難跨出的第一步達成了。終於可以正向的面對自己的錯誤，或是因誤解而敵對的朋友，這是他自認為在這一段時間內，自己所獲得的最大收穫。

在這一次晤談之後，明顯的發現當事人的自我主觀概念下降許多，比較能接受他人不同的意見，他的導師及輔導老師也同樣觀察到當事人顯著的變化，經過三方面意見溝通後再予當事人面談，以及他的同意後，階段性的停止這次的繪畫治療。

比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗：

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型
前測	17	15	18	12	15	12	9	11	10	15	1	13	14	93.12.28	B
後測	14	16	12	10	10	6	12	12	8	12	7	17	16	94.03.11	B'

可以明顯的發現，代表主觀的值 O 由原來的 12 降到 6。前測結果屬於 B 型（系統值為 9）。後測結果屬於 B' 型（系統值為 6）。就賴氏人格診斷測驗的治療手冊中所陳述的：此類型人格屬於外向又好動、社會適應不良、情緒不穩定，所以容易產生非反社會行為。如果生活環境欠佳，體力又充沛，就會引發暴力行為。而系統值越高者，表示該類型的外顯表徵越明顯。就此量表前後測的數據，可以顯示當事人在此繪畫治療當中有些改善，主要的改善在於主觀行為的改善。

個案研究七

個案庚，今年 23 歲，原生家庭中父母親早年離婚，幼年時期曾受過父親嚴

圖已 1



圖已 2



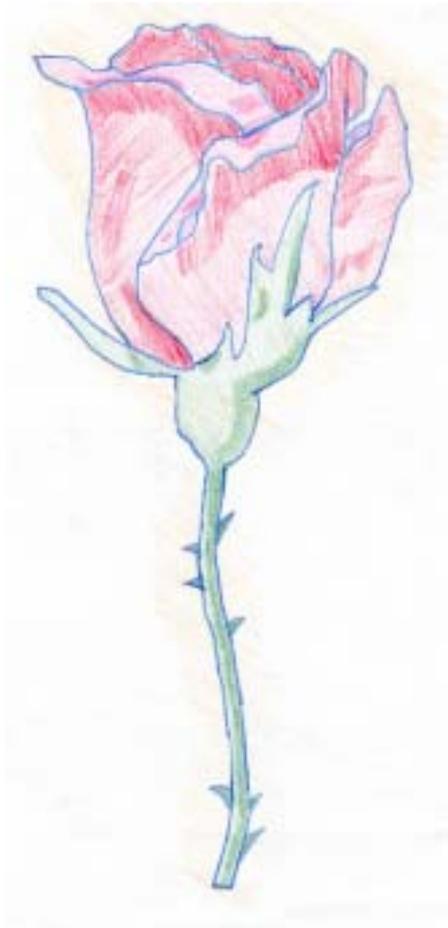
圖已 3



圖已 4



圖已 5



圖已 6



圖己 7



圖己 8



重的暴力虐待，國小以後就跟隨母親一起居住，個性極端的神經質，自稱從小就經常因為各種緣故與人打架。但是也因為個性極其細膩且敏感，所以可以寫就一篇內容豐富的抒情文（雖然國中一年級就中輟）、做好各式各樣的手工藝、字體相當的工整漂亮（雖然國文能力不佳）。當事人由新竹少年監獄移撥至明陽中學，在新竹少監短暫的時間中就有違規紀錄，入校後到現在為止已經五年半的時間，仍是陸續的與他人發生摩擦，在最近一次與人鬥毆事件之後，被以校規處理送至靜思房隔離（矯正學校規定：違犯校規情節重大者必須送致靜思班隔離生活）。在與該生的導師及輔導老師溝通該生狀況之後，並和當事人說明會畫治療的用意且經他同意之後，開始進行繪畫治療。

第一次晤談，當事人（圖庚 1，2）圖畫中有一個人人在十字架前懺悔，旁邊敘述著自己對不起某位老師的言詞，自己覺得這次的違規相當對不起老師。第三張畫描繪著種子發芽的情形，希望成為大家能接受的樣子。並陳述同房的同學說他像刺蝟一樣，不容易親近，太敏感了，一下子就將自己武裝起來。綜合當事人的個性及畫面中呈現的乾淨無暇，認為當事人非常容易沉浸在自己主觀建立起來的世界，呈現內心所想要的完美形象，不容許其他的東西干擾畫面。所以建議並鼓勵他，嘗試著面對自己不喜歡的場景，如何與不完美相處以降低人際間可能的衝突。第二次晤談，當事人畫了三棟房子（圖庚 3），表示著自己以後和父親及女兒共同居住的地方。另一張圖（圖庚 4）則畫著窗外的一棵樹，表示這是無聊時隨意看到窗邊的景色所畫。經第一次與這一次的晤談、畫面呈現的內容與當事人的自主陳述，綜合判斷他的內心可能一直的處於退縮及警戒的狀態，因此建議他畫一張自畫像。而當事人對於畫自畫像的建議，一開始表示極大的抗拒，後來經過解釋後才說願意嘗試看看。

第三次晤談，當事人畫了一張自畫像（圖庚 5），但表示完全不像自己，因為以前只會畫女孩子所以不會畫男生，並在畫中人物的底下加上「何許人也」的字句。由於當事人對自己的畫像沒有任何的意見且對於詢問中該做任何的修正也不表意，判斷他對於面對自我仍然處於退縮的狀態。所以請他下一次畫一張自己

理想中的家庭或是理想的舍房空間的安排，想像該如何安排才不容易與他人產生衝突，如何在自己的完美個性的追求與減少和他人摩差之間取的一個平衡點。第四次晤談，第一張圖畫著他認為在舍房中與其他同學的空間配置圖（圖庚 6），分成私人的與公共的空間兩種。第二張圖描繪著橋上的兩個人（圖庚 7），在狹窄的橋上有兩個人正在對望。當事人自主陳述說，這個空間只能容許一個人通過，平常若是不趕時間的時候我應該會讓給他人，若我趕時間而他人不趕時間的話，相對的也希望他人能讓我。綜合當事人的個性、陳述及畫面內容，推論這是他和其他人容易發生衝突的可能因素之一。因為趕不趕時間都是自己的自主判斷，況且是自己將情況逼到無法轉圜的橋上，且只能有一個人通過，所以爭執的來源往往是當事人主觀太強的意見判定，並誤判對方的真正意圖。在此，基於心理輔導的策略，建議當事人培養多一點的興趣，將自己的注意力分散到其他事物的專注之上，不要只注意到他人的言行舉止上，降低對外界高度的敏感，可能有助於人際關係的改善。

第五次晤談，當事人描繪了一張自己所討厭的人（圖庚 8），因為當下沒有想到討厭的人物，所以畫一個正在生氣的人來代表。當事人陳述，原本想畫一個在微笑的人，但是畫不出來，也請同房違規的同學笑笑看，當自己的模特兒，因為對方最近也很煩，同樣的笑不出來，所以最後畫出一個生氣的人。結合他的陳述與畫面內容，推論當事人討厭的是內心生氣憤怒的一面，並將這樣的怒氣投射到一個人的身，並建議他試著面對自己畫的人物，詢問自己討厭的理由何在。第六次晤談，當事人畫了好幾張畫，第一張畫了許多的黑點（圖庚 9），表示這些是自己的缺點。第二張圖（圖庚 10）畫著一個人站在大型的麥克風上作出乘風飛翔的樣子，底下寫著「情人節吶喊」。表示在情人節當天，內心有許多感受，認為在這樣的日子裡還被監禁在違規房，真想到外面大生的吶喊一番，發洩一下鬱卒的情緒。第三張畫（圖庚 11）描繪著太陽在烏雲中露臉並照射著底下的小樹苗。希望趕快撥雲見日，早日脫離現在的生活型式。第四張圖畫（圖庚 12），描繪著想到老師的生日，想要為他慶賀。綜合對談的內容及圖畫呈現的意涵，推

論當事人只是沉浸在自己架構的想像世界當中，封閉自己。畫中常常呈現理想的空洞字眼，但不涉及任何情緒的強烈反應，顯示出，他仍然無法、也不願意真正的面對自己的內心世界。

第七次晤談，畫了一個簡單的心形並長了一對翅膀（圖庚 13），表示希望生活中充滿了愛，人與人之間能互相包容。根據當事人主觀又敏感的個性，就心理輔導的策略，請他思考一下，同學的哪一些情況需要他的包容，以及自己到底站在怎樣的立場中認為是自己在包容對方。第八次晤談，整個晤談的過程都是當事人在抱怨對於其他同學傷害自己的情形，並陳述著許多在學校中發生違規的陳年往事，且一再的強調這些違規事件都是在不得以的狀況下發生的，自己只是被迫還手。所以畫了一個人有著蛋型的身軀（圖庚 14），並寫著「獨行狹」，表示他對於人際間相互利用的心寒，希望能保持距離，不要再被捲入是非的爭端，否則自己衝動的個性，很容易被人利用當作打手。第九次晤談，當事人畫了一個女孩子的像而且未畫完（圖庚 15），表示女人新像海底的針，不容易捉摸，也很會做作。當事人自主陳述說，最近有許多人請他幫忙做事，他認為這些人一開始接近他，都是為了在他身上獲取利益而已，沒有人是真心誠意的。希望自己在處理不好情緒管理的情況下，寧可和其他同學保持距離，只要照顧好自己就可以了。然後開始批評同學要他做一些違反比賽公平的事，希望學校能解決。

從第七次晤談之後，就明顯的發現當事人將晤談的內容導向班級所產生糾紛的陳述，企圖為自己可能違反校規的情形解說，並刻意的封閉自己的情緒表露，經與該生的輔導老師及導師商談後，發現該生在治療期間並無外顯行為的變化，且繪畫的內容只是虛應了事（該生很有惠畫的專長），並不想真正的面對自己的問題，所以在詢問當事人的意見後階段性的結束這次繪畫治療。

比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗：

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型

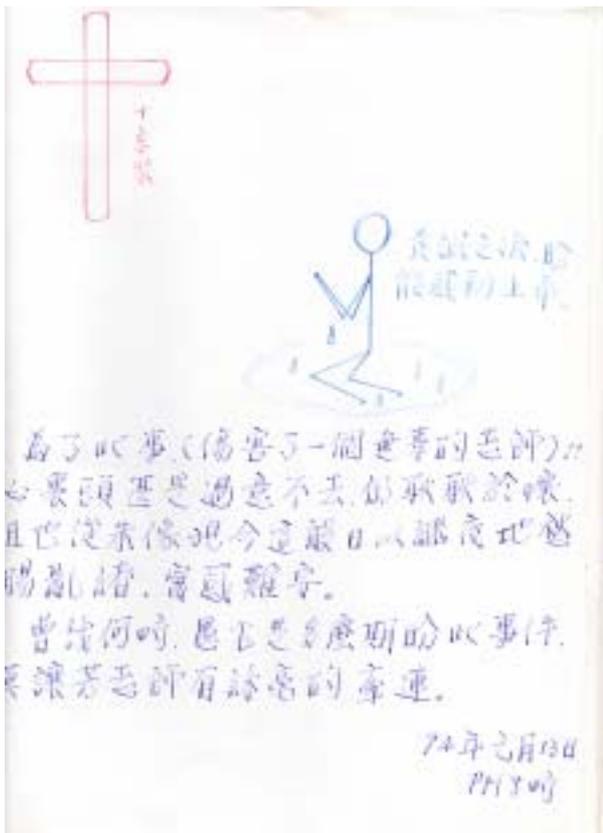
前測	13	8	12	6	20	2	2	6	6	12	3	14	8	93.12.28	F
後測	14	10	14	14	14	12	6	16	12	16	4	14	12	94.03.11	B'

由於前測的測驗期間在靜思房，所以測驗所得數據會有問題（太過敏感的學生，怕呈現出自己真實一面後會影響自己考核的成績），而且後側也無法顯示，當事人有任何的改善或者是情緒比較穩定的跡象。後側所得的系統值為7，屬於B'型，根據賴氏人格診斷測驗的治療手冊中所陳述的：此類型人格屬於外向又好動、社會適應不良、情緒不穩定，所以容易產生非反社會行為。如果生活環境欠佳，體力又充沛，就會引發暴力行為。綜合自己的觀察、輔導老師的意見及賴氏人格診斷測驗的數據，這是一個無成效的治療個案。

圖庚 1



圖庚 2



圖庚 3



圖庚 4



圖庚 5



圖庚 6



圖庚 7



圖庚 8



圖庚 9



圖庚 10



圖庚 11



圖庚 12



圖庚 13



圖庚 14



圖庚 15



個案研究八

個案辛，今年 21 歲，個性內向而害羞，家庭狀況普通，想法比較偏激但無暴力傾向。入校至今已經四年半，現在正準備兩年後的大學指定考，在校期間與同學的相處算是正常，並無衝突的情勢發生。這個個案只是想要瞭解自己可能的潛意識，並不是要修正自己的行為。在此提出這個個案，只是要佐證繪畫治療的過程，對於人際關係並無適應不良的人或不正處於情緒困擾的人，並不會對施測的賴士人格測驗數值產生改變。

第一次晤談，當事人第一次的圖畫中主題是一個沙漠（圖辛 1），左上方出現一個綠洲，上方有一顆大太陽。當事人自主的陳述，自己在這一片沙漠之中的遊蕩，算是一趟旅程，因為想要到達左上方的綠洲。至於綠洲內到底是何景象，並不是吸引自己往前的動力，吸引自己的是嘗試未曾經歷的經驗。根據學生的背景資料、圖像內容及陳述，推論他內心渴望的是體驗臨界的刺激，因此詢問當事人從何時開始對於刺激的經驗有興趣。當事人陳述，從國小四年級騎腳踏車發生的意外事件後就經常幻想著刺激的場景。升上高中之後，就積極的想嘗試任何的刺激活動，並不是像要有任何實際上的目的，純粹只想要揭開謎底，感覺一下特殊的經驗。根據他的陳述，幫他釐清呈現出的概念為：綠洲有可能只是內心的一個幻想虛像，並無具體內容存在，綠洲的價值在於自己主觀的建構上。所以在勇於嘗試新的經驗過程中，想要揭開的所謂謎底或真相，可能僅僅是自己的想像而已。由此，讓自己陷於沙漠的困頓之中，是否有助於體驗到經驗、達到真實的綠洲或者有所謂的綠洲呢！

第二次晤談，當事人的圖畫中一邊是乾枯的樹木（圖辛 2），另一邊是茂密的森林，自己站在拿著乾枯樹木的一邊隔著一條溪流望像另一邊。他自主陳述，這是他現在生活的寫照，期待早一天能從返社會（茂密的森林）。第三次晤談，當事人的圖畫中描繪著自己正在觀看夕陽西下（圖辛 3），並自主的陳述很想要經驗那短暫又迷人的美，想嘗試界線另一邊的滋味，而且不在乎物質上的缺乏，

想要享受精神上的刺激。對於圖畫的表現及陳述，可以看出當事人還是非常迷望於未知的虛幻美景，只是自己所在的處境，正逐漸的改善當中，可能是覺得不需要為了追求虛幻美景，而付出太大的代價。

第四次晤談，當事人畫了一張自畫像（圖辛 4），陳述著：自己不會畫人，怎麼畫都畫不好，都沒有辦法呈現自己想要的樣子，到後來越畫越生氣。並說到最近與同學間，因為觀念的溝通上有些問題，所以情緒有些不好。對於這張自畫像及對當事人的背景認知，綜合認為畫中可能透露他自己對探索自我的退縮，並對假想與自己作對或意見不合的人產生極大的敵意，這樣的敵意讓他畫中人物的眼神有種奇異的神情（想了解他怎麼和不喜歡的人相處）。就此，在輔導的策略上，請當事人想像他心目中最討厭的人物，並將他畫出。第五次晤談，當事人的圖畫中畫了兩個人（圖辛 5），中間有一條界線，界線左邊的人物呈現出正面且下著雪，界線右邊的人物則只有背面呈現而已。他自主陳述：右邊的人物是自己，下著雪代表心情不好，中間的界線是想要和對方區隔開，不想和對方有所牽連，而界限另一邊的人物，因為自己太討厭所以不想看到他的正面，因此已背面的形式呈現。對此，在輔導的策略上，請當事人最好將自己討厭的人物以正面的形象呈現，並詢問自己為何如此討厭他，如果，永遠只是看到他的背面的話，則你所討厭的對象之所以被你討厭只存在自己的想像當中。

第六次晤談，當事人的第一張圖畫描繪著五個人（圖辛 6），最左邊的人腳下有個圓圈，他自主陳述說：最左邊這個人他就只是想要當老大，對其他人發號司令，如果其他的人不從，他就會動手。另一張圖（圖辛 7）畫著一群人在打籃球，並陳述：這個令他討厭的人和某些人相處的不錯，也喜歡打籃球，他原本和自己同房，後來因為與房內其他同學不合，所以被調到其他房。就對談的內容與圖像的呈現，綜合推論當事人對於他所討厭的人，不在一昧的只是從負向的角度觀察，雖然仍是主觀意識很強的認定對方的無理和霸道，總是出現正向觀察的可能性了。第七次晤談，當事人的圖畫描繪了四個不一樣的風景（圖辛 8），有教堂、金字塔、草原及夕陽，他自主陳述：這是他以後想要的生活，能夠到處去遊

歷，第一個想去的地方就是東歐（教堂呈現的部分），認為東歐是最有人文氣息的地方，想要去感受一下那樣的生活。再來就是到波西米亞的鄉下（草原的部分），感受當地的生活方式。第三就是到文明古國（金字塔呈現的部分），這是他一直很想去見識的地方。他自己最想要的生活方式就是，流浪、漂泊、無拘無束，一方面感受各地人文氣息，另一方面接近大自然，而現在需要努力的方向，就是多充實自己對於人文藝術的知識及生活必備的技能，讓自己以後有可能過這樣的生活。

第七次的晤談後認為，當事人在某種程度上已經比較能掌握自己想要的東西，並且對於自己的人際關係處理上也有近一步的理解。在與當事人的輔導老師意見溝通後結束階段性的繪畫治療。

比較前後兩次的賴氏人格診斷測驗：

順序	G	A	S	T	R	O	CO	AG	D	C	I	N	L	日期	類型
前測	14	3	4	17	7	4	9	5	12	10	15	15	14	93.12.22	E'
後測	16	3	6	8	10	6	6	7	14	10	17	14	13	94.03.15	E'

可以明顯的發現，代表思考的外向的 T 值由原來的 17 降到 8。當事人在這次繪畫治療的過程中，逐漸的將原本一心對外尋求的虛幻綠洲變成對內心真實感受的充實，原來有興趣的只是外在的刺激虛幻的美景，後來則是人文的充實。在一項改變之外，其餘的量表值則無明顯差異。

圖辛 1



圖辛 2



圖辛 3



圖辛 4



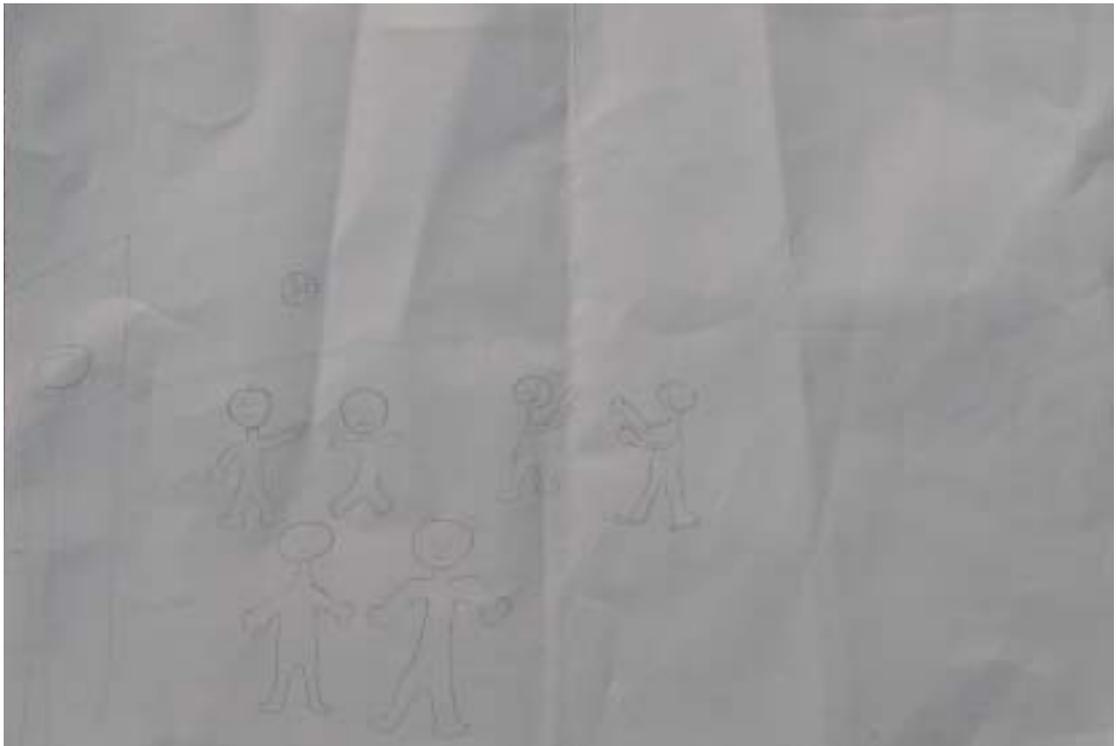
圖辛 5



圖辛 6



圖辛 7



圖辛 8



第三章 分析與詮釋

繪畫治療在本文中，實施的目的主要在於協助當事人解決階段性的情緒困擾或是焦慮，所以接受治療的學生都是因為面臨生活習慣的改變、人際間的衝突或違反校規，產生情緒不穩或焦慮的情形。施行的個案各有八個，以治療期間區分，兩個是短期(三個禮拜)、六個中期(三個月)。以目的區分則是降低焦慮、解除對自我期許太大的壓力、最後一個個案，是當成對照組，當事人只是想更進一步的理解自己內在的想法及可能深藏的潛意識，在此，提出此一個案，只是想呈現繪畫治療的期間，當事人若無改變的話，賴氏人格測驗也相對的在量表數據上，不會有變化。

本章的進展方式，以第一章所建構的理論基礎來詮釋第二章所描述當事人在繪畫治療過程中發生的現象。這些現象包含：潛意識的揭露、面對自我時產生逃避或退縮的行為、宣洩、轉化、重新找到自己的定位及自我的在建構。以下分別於各節中以美學的理論論述這些現象，並將這些階段現象整合呈可能的進展模式。依據理論論述呈現出以下的順序：

- 1、首先從繪畫治療的進展模式開始，將所研究的個案概括式的描繪出治療過程中出現的階段性轉變。
- 2、針對過程中轉變的現象：潛意識的揭露、逃避或退縮的行為、宣洩、轉化、重新找到定位及自我的再建構。分別從個案中分析出不同的階段變化後分類整合到上述的現象，並論述這些現象的共通性。
- 3、從上述的論述中推演個案在繪畫治療的過程可能發展的模式。
- 4、繪畫治療在矯正學校實施過程所受到的限制。

第一節、繪畫治療的進展模式

研究的八個個案中，在外顯行為上明顯改變有四位、改善的有兩位、沒有成效的一位、對照組一位。對於當事人在繪畫治療期間行為改變或是思考態度的改

變過程，綜合整理為以下幾個階段：

1、潛意識的揭露（代號1）：理解自我侷限於困境中的可能原因。

2、面對自我時產生逃避或退縮（代號2）的行為。

3、宣洩：在畫中將內心的壓抑宣洩出。

轉化：創造的動力，調和內心善惡的對立。（宣洩及轉化：代號3）

4、認識自我的可能性（代號4）（面對畫中的形像）。

5、重新找到自己的定位（代號5），調整自己面對未來的態度。

6、自我的再建構（代號6），重新認識自己，不再被外在既定的成見束縛。

在此，將宣洩與轉化放置於同一階段，主要是根據繪畫創作動力的原由。就繪畫創作的動力而言，畫家將內心難以抑制的情緒或無法平息的衝突藉著非語言的方式呈現於畫面上，就是一種宣洩的過程。這些屬於內心世界的私密語言所產生的意象在呈現的歷程中可以是一種疏通心情的管道，而呈現的具體影像也可以是轉化後的產物。從當事人揮灑創作的過程，比較接近於宣洩的意涵，而面對創作後呈現的影像所產生的內心變化則比較接近於轉化的意涵。

這幾個階段在治療的過程中對於有目的的當事人而言，有些會出現有些則不會出現，所以改變的模式可分為：

1、潛意識的揭露→逃避、退縮→認識的自我的可能性→自我的再建構。（個案甲）

1→3→4→6

2、逃避→潛意識揭露→重新找到定位。（個案乙）

2→1→5

3、潛意識的揭露→認識自我的可能性→重新找到定位→自我的再建構。（個案丙）

1→4→5→6

4、潛意識的揭露→逃避→轉化（認識自我的可能性）→自我再建構。（個案丁）

1→2→3(4)→6

5、潛意識的揭露→宣洩、轉化→重新找到定位。（個案戊）

1→3→5

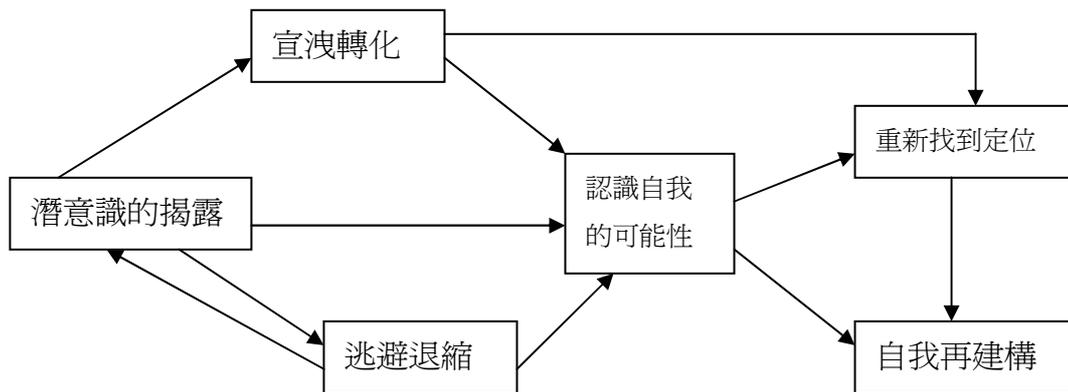
6、潛意識的揭露→認識自我的可能性→重新建構。(個案己)

1→4→6

7、潛意識的揭露→認識自己的可能性→重新找到自己的定位。(個案辛)

1→4→5

從以下這個流程圖可以比較清楚的看出當事人在治療的過程中可能發生的變化。



圖一、治療過程的模式流程圖

中間代表過程發展的主軸：潛意識的揭露、認識自我的可能性、重新找到定位或自我再建構（1→4→5 或 6）。而從主軸分岔出去的是個案個別的情況，有的因為不願意面對潛意識展現的現象，產生了逃避及退縮的情形或是積極的宣洩或轉化。分岔後有的會回到主軸的發展，有的則返回原點再次面對潛意識或是永遠的逃避。

就以上這幾個模式而言，都是各個階段的排列與組合，大致上，第一個階段出現的都是潛意識的揭露，並非只是前幾次的圖畫中，才會呈現出潛意識，每一張圖畫如果要仔細面對的話，都有呈現潛意識的可能性。只是前幾次再圖畫中所揭露的可能性將引導著，繪畫治療進行的方向，如果再治療進行的過程中出現了與前幾次的潛意識不同訊息時，則必須修正治療進行的方向。

在潛意識揭露之後，每一個不同的個案都有些許不同的階段過程進行著，有些會呈現逃避的現象、有些則是宣洩、轉化、再來則是自我的建構，但有的個案

只進行到，找到新的定位而已。進行過程中，階段的完整性與治療的成效好壞並無差別，有的需要經過三個階段，有的則需五個階段。下幾節，就分別針對在個案中觀察到的改變情形，以美學詮釋：

第二節、潛意識的揭露

在圖畫中可能透露的潛意識訊息，並不是完全的肯定，我們所認定的潛意識完整概念，也就是說，潛意識的訊息，只提供當事人藉以思索，探尋自己有可能存在潛意識的途徑，這樣的訊息不保證潛意識存在的必然性。所以在下述的論述當中。只是針對有限的訊息透露中反思我們所有可能知覺到的事物，從一切不可知的景象、不可理解、有違正常習慣的呈現方式，論述潛意識存在的可能性。而這樣的論述、企圖達到的只是潛意識的可能面象之一，讓當事人多一項了解自己的可能機會，而非正確的指出潛意識的具體形貌。

一、個案甲

階段狀態：1→3→4→6（潛意識揭露）

畫面描述：（圖甲1），畫中的人物，將各式各樣的知識丟進自己的腦袋，還畫了兩隻手來幫忙收集儘可能可以得到的知識。吸收新知的過程有許多的知識會因吸收不良而掉出，但是仍然全力吸收新知。

當事人陳述：在即將面臨的環境轉變下，想要儘可能的吸收新知，但是又不知道哪一些知識對自己有用，所以只要是接觸到的知識就盡量的塞入腦袋，因為怕時間不夠且塞入的知識不夠多，才多畫了兩隻手幫忙抓取可以獲得的知識。

引用理論：「拉岡(Lacan, Jacques)認為，人的欲望在『他者』的欲望中才獲得意義，這主要不是因為『他者』掌握著能通向被欲望的對象的鑰匙，而是因為欲望的第一對象必須被『他者』所認可。『欲望是對他者欲望的欲

望』」。⁷⁸

分析與詮釋：對於這樣的圖像呈現，及當事人的自主陳述，配合他當時的生活背景表現出的焦慮不安、一方面又要多學些新知、一方面又退縮的全天只看小說、漫畫及打球，在此兩個極端的拉距之下，發覺這樣的圖像透露的不是表象的積極吸收新知，而是內心的不安與焦慮。不安與焦慮的來源在於即將來臨的離校後所要面對的全新生活方式，自己沒有把握可以輕鬆的適應未來的生活，而這樣的根源是自信心的不足。當事人一心所要追求的知識只要慾望的對象物，而慾望本身則是自信不足產生的缺陷。當然，因為慾望的對象物與慾望之間不等同，所以吸收再多的知識永遠無法填補自信不足的缺失，以致當事人沉溺於積極吸收新知的活動當中。他不可能滿足於所吸收到的知識，他唯一能平息慾望滿足的時刻只有在吸收的過程，因此，不斷的處深於積極追求新知的循環當中。

階段狀態：1→3→4→6（潛意識揭露、退縮）

畫面描述：（圖甲2），當事人迷失於眾多不同顏色的門中，每一道門的後方都展開著各式各樣的道路通往不同的方向。

當事人陳述：自己只能被動的開啟其中的一道門，而這道門卻不知要通往何處。

引用理論：羅洛梅(Rollo May)所言，焦慮的原因：「沒有辦法認識你所處的世界，沒有辦法在自己的生命中找到方向與位置」⁷⁹。

分析與詮釋：這張畫表象顯現的是對於未來的徬徨不安，但在深一層的意涵當中當事人在圖像中的自我壓抑。配合當事人的自主陳述：「自己只能被動的開啟其中的一道門，而這道門卻不知要通往何處。」透露著，自我屈從於外在社會環境的壓力之下無從反抗只能命定的被安排往既定的方向前進，如此，依然是面對未來時自信心的不足。就如

⁷⁸ 同 64，參見 30 頁論述。

⁷⁹ 同 67

羅洛梅(Rollo May)所言，焦慮的原因：「沒有辦法認識你所處的世界，沒有辦法在自己的生命中找到方向與位置」。當事人在這段時間的焦慮不安，某一部分可能來源於面對未來的生活時(當事人未來將要展開的生活模式是他自己從未接觸過的陌生環境)，找不到自己該有的定位，對於前途充滿了疑問。他試圖著去釐清未來可能的路線(每一個門後的路線還算清晰有秩序，不至於混成一團)，只是找不到選擇的依據。面對著畫面感受到「未來」沉重的壓力凌駕於空洞的個人之上。所謂的「未來」無非是當事人自我想像的影像而已，在這想像的路途中找不到適當的位置而令自己苦惱，也就是，事物的樣貌不在於它的真實性，僅在於觀看者認定所看到的真實而已。

二、個案乙

階段狀態：2→1→5 (潛意識揭露)

畫面描述：(圖乙2)，當事人理想中的未來生活場景中，一棟鄉下的住宅，住宅的四周有鐵絲網圍籬、監視器及探照燈。

當事人陳述：畫面中的房子是模仿花蓮叔叔的住家畫成的，自己非常喜歡這樣的生活，無憂無慮與世無爭。

分析與詮釋：鐵絲網圍籬、監視器及探照燈等三種保護自身安全的措施，與鄉下的住宅及自主陳述中，與人無爭的安逸生活是極端對立的。這當中有可能透露的訊息是，當事人想要的理想生活是自己現階段能力難以達成的，所以對這樣的理想生活狀態是超出自己可以維護的能力範圍之外，才可能需要這些防護措施，又或者只是單純的沒有安全感，需要有明顯的外在形式來保護自己才覺得安心。另一方面，當事人正逃避即將出校後的生活，馬上要面對投入職場生活的單調與

無聊，而幻想安逸的田園生活，卻又沒有能力維持。而這樣透露出的訊息可能是逃避面對現實後的不安全感。外在世界的形象並不指涉任何的真實，甚至在當事人內心中的影像，也可能僅只是想像的符號而已。監視器等防護措施所隔離的是，內心幻想世界與可能的外在真實，而禁錮的是不願意面對事實的想像，無視於外界影像的衝擊；如同在矯正機關當中，與外界完全的隔離，雖然封閉，卻是自我可以全然滿足的地方。與其說，監視器禁錮了當事人的視野，還不如說這樣的防護措施保證了虛幻影像的獨立性，可以真正的不指涉任何真實。

三、個案丙

階段狀態：1→4→5→6（潛意識揭露）

畫面描述：（圖丙 1、2），兩幅畫中都充滿了凌亂的線條，好的、壞的，全部交織在一起，就連自己也被外在設定的壓力值逼迫的只剩下一個小小的身軀。

當事人陳述：認為有志者事竟成，別人做得到的是自己一定也可以達成，在這樣堅定的信念中鞭策自己挑戰難以達成的讀書目標。

引用理論：傅科(Foucault, Michel)的概念，自己想像的東西成為可認識的東西，而認識的東西成為每天表象給自身的東西。

分析與詮釋：在如此拼命的表象之下，內心反映的是一團混亂，無所依循以及在壓抑下的動彈不得的自我。在社會既定的成功目標之下呈現的是內心對於挑戰成功之路的痛苦掙扎。然而，壓抑他自己的是自己信以為真的認知概念，自以為可以做得得到，卻不知道內心呈現如此的反彈與不適應。在此，當事人習慣以理性的思考方式面對自己的未來，自以為確知甚麼是好甚麼是不好。用唯一的思考標準檢視自己

必須走的道路，在這一套自認為真確的標準之下，完全遺漏的是內心真實的感受。在當事人追求是其所是的過程當中，所開展出的結果卻呈現出是其所不是。如同當事人自認為可以達成的目標，有志者事竟成的人生標竿，無非是外在於自己卻誤認為自己的所是。重新面對當事人的畫作，可以感受到強烈的內心爭扎與焦慮，這樣的感受並不是依賴可視性的材料，而是心靈的直接掌握，透過心靈掌握到真相所引發的共鳴。若無此心靈感受，則影像只是一堆無意義的符號，完全無涉於內心的感動。

階段狀態： $1 \rightarrow 4 \rightarrow 5 \rightarrow 6$ （潛意識揭露）

畫面描述：（圖丙 3、4），自己的形象卻不起眼另一邊則是畫著一個被關在鐵籠裡面的人，而鐵籠的上方置放著各個等待學習的科目。另一張畫則是一群圍著火堆共同慶賀。

當事人陳述：想當眾人的領導為大家謀福利。

分析與詮釋：畫中這樣的圖像間的矛盾，既想當眾人的領導，又被學科壓制到鐵籠裡面，某一方面呈現出當事人長期被人忽略而產生的自卑或者是自信不足，又讓當事人自己的形像退縮。在此，潛意識可能的意涵是成功的追求，只是，慾望物追求，成為眾人焦點同樣是慾望物的追求，希望填補的目的是，自信的不足，與被重視的渴求。

四、個案丁

階段狀態： $1 \rightarrow 2 \rightarrow 3(4) \rightarrow 6$ （潛意識揭露）

畫面描述：（圖丁 1），為自己喜歡的人演奏鋼琴而且只為一個人演奏。

當事人陳述：整個場景的筆觸非常的輕，圖畫中央坐著的是他喜歡的人。

分析與詮釋：因為當事人並不是一位沒有能力畫圖的學生，可以從他在美術課所畫的作品中看出。所以在這張畫中呈現的淺意識可能是他積極的塑

造內心中美好的願望，這樣的願望是為了呈現給自己喜歡的人欣賞，但是自己對這樣的希望，卻不抱持任何信心，在淡淡的筆觸及空洞的場景中，顯示的是當事人自信的不足及退縮。

階段狀態： $1 \rightarrow 2 \rightarrow 3(4) \rightarrow 6$ （潛意識揭露）

畫面描述：(圖丁2)，帶刺的鐵絲圍籬後方長著一顆玫瑰花，圍籬上正滴著血液。

當事人陳述：就是想要這朵玫瑰花，雖然知道穿越圍籬會受傷，但是仍然無法克制自己追求的動力。

引用理論：齊澤克(SLAVOJ ŽIŽEK)的觀點，當事人自以為看到了自己未來的願景，其實在他關注的焦點中，他只有看到自己的視目，而看不清任何東西。

分析與詮釋：籬笆內的玫瑰由當事人自主的陳述；籬笆上留著自己堅持穿越而受傷所留下的血液。畫面三項主要元素1、玫瑰代表著美好的願景，有可能是學習到一定的程度後可以上台正式演奏，舉辦個人演奏會，或者是自己心中思念的人是在社會禁忌中永遠不可能有結果的人，2、帶刺的圍籬代表，現實環境的規範與禁忌，例如：矯正學校中的規定及限制，未來出校後原生家庭所能提供的支持及走上音樂演奏這條路後與原來生活型態的脫離。3、留著的血代表自己執著不輕言放棄的個性。這兩者推論當事人所認定的美好希望只是自己心中積極構造的影像，由於太過於完美，以致和現實所接觸的一切都格格不入，所以讓它流血的並不是外在的限制及社會的規範，而是內心對於美好願景的積極想像，也因為這樣積極的想像造成與現實深刻的對立。從齊澤克(SLAVOJ ŽIŽEK)的觀點而言，當事人自以為看到了自己未來的願景，其實在他關注的焦點中，他只有看到自己的視目，而看不清任何東西。

五、個案戊

階段狀態：1→3→5（潛意識揭露）

畫面描述：(圖戊2)，憂傷的臉，張大著嘴巴，吐出黑色的物質，臉上掛著紅色的傷痕，而在這張臉的背後呈現著另外一個人的臉(側面)，似笑非笑的只有眼與嘴。

當事人陳述：這個臉看起來邪惡。

引用理論：齊澤克(SLAVOJ ŽIŽEK)據拉岡(Lacan, Jacques)的概念認為「語音賦予我們從未見過之物以生命，賦予躲避我們凝視之物以生命，這種語音的正面是把語音的失敗以視覺的形式重顯出來—作為聲音的佔位符的圖像出現了」⁸⁰

分析與詮釋：畫面的內容及當事人的成長背景推論，他自稱看起來邪惡的臉應該是小時後受到嚴重創傷的陰影，有可能是它的父親或其他曾經虐待過他的人，只要這樣的影像浮現再心頭時，馬上就會陷入極度的驚恐當中而吐出的黑色物質應該是他心中鬱積的糾結，臉上紅色的傷痕則是過往傷痛的回憶。驚恐的臉龐，張著大大的嘴巴卻吐出黑色的憂鬱，不可視性的聲音猶如被鯁塞住一般。面對著畫面，好像重新面對著當事人那塵封已久的記憶，被虐待的小孩對著施暴者無以抗拒的驚恐表情，在無路脫逃又無法呼救的情況下，只能任憑加害者無端的毒打。極度壓抑的情緒，被深藏入內心之後轉為揮之不去的陰影，只要這樣的陰影一浮現心頭，就讓當事人又被拉回重臨當年的場景。畫面中張嘴大聲呼喊的聲音代替了當事人長期以來被禁制的心聲，而這樣的人物表現也脫離了客體被觀看的命運，它有了自主的生命，陳述著被虐待及壓抑的回憶。

階段狀態：1→3→5（潛意識揭露）

⁸⁰ 同 56

畫面描述：(圖戊3)，紅色線條形構的側面臉龐，面對著黑色的大臉，而黑色臉龐的眼睛留著血。紅色臉龐背後有舞動旋律的線條

當事人陳述：不同顏色的直線且稍有彎曲的線條表示創傷痕跡。

分析與詮釋：由畫面的內容當事人的背景推論，當事人腦海中不斷浮現著對母親複雜的情緒，因為自己小時後的傷痛有部分是母親的沒有能力下間接造成的，在自己面對的黑色臉龐代表自己的母親(當事人自稱這是一個陰影，是紅色臉龐對立的陰影)，且眼睛正在流血，由此顯示，當事人一方面對於母親沒有能力幫自己的行為感到痛恨，另一方面又感受到母親深層的悲哀，面對這樣的陰影某一部分是投射了內心的無奈與過往的傷痛記憶。當事人在此將內心的感受加以成形，適度的呈現出內心的意象，讓成形後具體的影像成為可以認識自我的依據，或者是心靈的感受的依據。在當事人懷念母親的作文中曾經提到一段經驗：小時候逃家兩三天，被媽媽找到後帶回家。剛看到媽媽時高興又想逃的複雜情緒，高興的是餓了一天，在又飢又累的情況下突然見到親人，想逃的心情是，只要一回家馬上要面臨父親的毒打，而母親只能以不斷的尖叫聲伴隨自己挨揍的淒厲聲。由這樣的回憶，體會畫面所要陳述的可能意涵，畫面中央的傷痕及舞動的線條是母子兩共同的遭遇。面對著命運的摧殘，兩人只能躲在右邊的角落隱藏自己的形象，當事人更幻化於無形，只剩下線條式的象徵意涵，猶如卡夫卡(Kafka, Franz)式的蛻變，流變於無可著力的對象，讓施暴者找不到可虐的對象。幽然的臉龐默默的望著母親的形象，似乎共同見證著兩人不可分離的命運，或是重新體會母親對於自己無能拯救自己的悲傷。深層的哀痛讓整個畫面陷入寂靜的沉思當中。

階段狀態：1→3→5 (潛意識揭露)

畫面描述：(圖丁10)，在色彩繽紛的畫面中懸掛著一張人的臉皮。

當事人陳述：在現實的世界中，每一個人都帶著面具，只有回復到內心世界時才會將面具脫掉。

引用理論：拉岡(Lacan, Jacques)，「能指的所指還是能指」⁸¹。

分析與詮釋：呈現出當事人對於人際間的交往，某一部分不適應的原因，他無法做出適度的情緒轉換或是情緒會困擾他的待人處事，他只適合於面對內心的世界。在矯正學校的環境中每天無時無刻的都得面對人群，沒有什麼自處的時間，而青少年的心性又容易衝動，所以時時刻刻都要注意自己的言行舉止。就此而言對他是一項痛苦的事情，因為當事人太習慣於無修飾的呈現比較不會深藏內心真實的慾望與情緒，因此，面具成為他在面對內心世界時，急於脫掉的束縛。面具在此，某一部分的成為當事人與外界溝通的一個介面，透過面具，而且知道自己正在戴著面具。面具所開展的事也是它所能理解的世界，而這樣的視野框架變成他理解自我時的障礙，在他意像性的體會世界中，事物的表象是沒有意義的。猶如拉岡(Lacan, Jacques)的概念，「能指的所指還是能指」，企圖藉由能指所開展出來的全貌，完全無涉及所想要到達的內在意涵。面具在此企圖指涉外觀的可能表象，在這微小的表象背後卻是充滿色彩與旋律的內心圖像。

六、個案己

階段狀態：1→4→6（潛意識揭露）

畫面描述：(圖己1、2)，畫面中充滿了口號及願景，寫著有錢、成功、當老闆、包容、祥和舒適。

當事人陳述：畫面中寫著的口號是自己最想要達到的目標，也是現在努力的方向。

引用理論：就傅科(Foucault, Michel)的概念，他被肉體的空間性、慾望的張揚和

⁸¹ 同4，參見第一章第一節。

語言的時間所指明：可是他根本就是他者（autre）⁸²。

分析與詮釋：從當事人想要達到的目標看來，僅止於口號而沒有內容，顯示出這樣的慾望並非出自自己的本心，無非只是他曾經聽到的口號而已，不曾經由自己內心的反省隨意反應而出的制式答案。從當事人生長背景與發生的經歷看來，有錢、成功、當老闆、包容、祥和舒適、家人互相友愛的共同生活，這些都是他一輩子非常渴望但不曾享有過的目標。他可能只知道這些名詞，但是無從對應於相關的內容。沒有實際生活經驗體會之下，言詞成為他所能掌握的一切，而言詞所對應的依然是言詞的開展，沒有依據的指涉終於成為空洞的符號，而個人在言詞的開展上喪失了主體。就傅科(Foucault, Michel)的概念，他被肉體的空間性、慾望的張揚和語言的時間所指明：可是他根本就是他者（autre）。同樣的，當事人所構想的願景，都只是在語言宰制之下的既定概念，是由言詞所開展出的空洞口號，這樣的口號當然發展不出任何細節。最重要的是，自以為要奮鬥的目標及最終渴求的慾望，無非只是他者的慾望，而在此環節中永遠缺席的是自真實的感受。

七、個案辛

階段狀態：1→3→4→6（潛意識揭露）

畫面描述：（圖辛 1、2），圖畫一，沙漠與綠洲的對比及圖畫二，自己所處位置旁的乾枯樹木與河流對岸的茂密森林。繪畫中線條的筆觸都是往同一方向。

當事人陳述：很想要經歷一下所謂的綠洲，嘗試一次綠洲的美，就算是因此被困在沙漠中也在所不惜。

⁸² 同 11

引用理論：拉岡(Lacan, Jacques)，「能指的所指還是能指」⁸³。

分析與詮釋：從繪畫技巧的運用上（線條都是往單一方向）、當事人日常生活的表現及畫作的呈現，可以看出當事人固著的行為方式，只要是他認定的事情就很難更動他的想法及做法。由於固著的思考方式容易讓他陷入極端主觀的思考模式，以致於發展出獨特的事物框架，將所能看到的面向擴大成唯一解釋的方式而忽略其他資訊的衝擊。畫面的綠洲及茂密的森林都是他想要前往的感受的美好景象，這樣的虛幻景象只存在於他積極的想像當中（想像的美景只是由一連串的能指建構而成，並無所指對應），而且尚未成形。只是美好景象對照之下卻是沙漠及荒地，某部分透露出當事人內心對於現實世界的不滿。這樣的不滿並非源自外界資源的匱乏或刺激，而是內心幻想式期待的落差。想像的真實變成內心無法改變的真實，而實際的真實卻是永遠的不可知。當虛幻成為唯一可信賴的實際依據時，想像與實際間成了無法磨滅的落差，更加深了當事人對於現實的不滿。所以讓當事人陷入沙漠困境的並不是真實的環境，而是自主虛擬的氣氛讓自身困於沙漠之中。當事人企圖追尋的是綠洲的概念性美景而非真實的綠洲，越是達到以為的綠洲時，內心的失落感越重，就越引發虛幻式綠洲的追求。綠洲成了一個框線自己視也界線的源頭，將自己永無止境束縛於沙漠的處境，自以為經由沙漠可以到達綠洲卻不知，身處的沙漠是由虛幻的綠洲所鋪呈開的場域。

第三節、畫面呈現的逃避現象

一、個案乙

⁸³ 同 4

階段狀態：2→1→5（逃避）

畫面描述：（圖乙1），畫面中的人物舉高右手拿著羽球拍，穿著灰色的衣服。

當事人陳述：現階段唯一能想到的事就是打羽球。

分析與詮釋：就當事人的處境與該面對的事物及畫面的內容，推論當事人不願意面對應該取捨的選擇。打羽球的影像只是一個日常生活的休閒娛樂，無關於對現階段自我所應該內省及反思的對象。捨棄該思考的對象而將打羽球做為自己生活重心的所在，無非是打羽球的領域為當事人熟悉且無壓力的事項，在這項活動當中可以讓他暫時忘卻憂煩，體力的消耗與焦點注意力的轉移成為面對繁瑣事物的避風港。這是繪畫治療所要畫的第一張畫，必須面對的是自己的內心真實的感受，這可能就是當事人不願意面對的場景，所以浮現的就是可以寄託的避風港—打羽球。

二、個案丁

階段狀態：1→2→3(4)→6（逃避）

畫面描述：（圖丁3），當事人的自畫像，以輕得不能再輕的筆觸畫出自己半醒半睡的圖像。（圖像呈現的線條是經過顏色加深後照相成影的圖像，原圖的線條顏色太淡無法成影）

當事人陳述：畫中的人物是自己想像在半醒半睡時的臉龐。

分析與詮釋：由於當事人具有素描能力的背景，所以並不是沒有能力畫自畫像，而可能有其他的心理因素作祟，才會用淡淡的筆觸及簡單的線條畫出臉部的雛型。自畫像所要面對的是自己內心真實的感受，尤其是在修整眼神的時候，像與不像並不取決於外在影像的真實感，而是自己主動認知的確實感受，也就是，我所認定的自我到底是不是畫面中所呈現的人物，這樣的圖像是否能把握到真實自我的部分面

向？在這樣的質問自我過程當中，取得理解自我的可能性。而當事人在此，微閉的雙眼及淡默的眼神，正是對於自我省察的缺乏。在不想面對自我真心的情況下，只能以制式的臉部線條呈現臉孔的表徵，而這樣的表徵無非只是單純的符號性表現，並不涉及任何人的真實樣貌。

三、個案庚

階段狀態：呈現不出任何狀態。

畫面描述：(圖庚 1、2)，一個人跪在十字架的底下收手何時的禱告，旁邊寫滿懺悔的文字。

當事人陳述：想要表達對某一位老師的懺悔之意。

引用理論：傅科(Foucault, Michel)的概念，人只是我們認知的對象，而非思考的主體。人只是自己所創立的知識體系下的一個產物而已，而這樣的產物只是由語言虛擬的幻象⁸⁴。

分析與詮釋：畫面的內容僅是陳述一個事件，自我的呈現也是一個符號，在此，語言體系的能指鏈暴力的宰制一切。文字符號的堆疊取代了當事人真實的感受，一顆想要懺悔的心（圖像要表現的是，當事人因為違規事件，想要像一位女老師懺悔），外在於當事人個體之外，成為他能知覺的客體，完全符合於社會規範下的懺悔內容，只是無涉於當事人。當事人當然能理解他自己對老師造成的傷害，也知道該如表達自己的歉意，但是所有的這些認知都外在於他自己的本身，成為可認知的客體。就如同傅科的概念，人只是我們認知的對象，而非思考的主體。人只是自己所創立的知識體系下的一個產物而已，而這樣的產物只是由語言虛擬的幻象。當事人自以為由懺悔的心說

⁸⁴ 參見第一章第一節，頁 4。

出肯切的後悔言詞之時，無疑的只是由語言虛擬的幻象。乾淨清晰的畫面，整齊工整的文字敘述，配合著符號畫的自身形象，開展出文化體系下的既定概念，只是當事人在此懺悔的事件中，理應是個主角的人物變成永遠的缺席者。面對著畫面，感受不到一絲的真誠，僅能感覺到當事人刻意迴避內心的世界，壓抑自主情感的表達。

第四節、宣洩、轉化與自我調適的契機

一、個案丙

階段狀態：1→4→5→6（認識自我的可能性）

畫面描述：（圖丙6），圓形的時間流程圖中，將一天中可以利用的時間都填滿了。

當事人陳述：自認為以前浪費太多的時間，所以要更加倍的努力才能將那些時間補回來，並趕上其他同學，且表示自己的痛苦來自於面對書本。

背景分析：經第一、二次的晤談之後，逐漸的體會到自己壓力的來源是自我認知的偏差所造成的。至於應該如何調適自己，才不至於偏離原來的理想太多又能使自己不再過於痛苦，則是第二次晤談後發展的重點。因為當事人只是將自己當作認知的客體，且無視於內心出現的反彈以至於在生活之中產生許多逃避的現象而不自知。因此進展的方向調整讓當事人理解，自我不是被認知的對象而是感知的主體，面對自己的畫作，確實的感受內心世界可能的聲音，不要將畫面當成認識的客體，嘗試著讓畫面說出他自己的聲音。

分析與詮釋：從第三次晤談到第六次的晤談期間，當事人的畫面中，混亂線條呈現的情形逐漸的改善，但是在清晰的作出作息流程圖時，清楚的意識到對自我完全監控的強制行為。在一天的時間中排滿了各個學習

的行程，完全沒有喘息的時間，就連剛起床時，頭腦比較混沌的時候，都安排了自認為不太重要的科目。面對外界嚴密的監控行為時，還有可能偷得一絲喘息的機會，但是對於內心嚴密的監控時，確是難以承受的重擔。當事人看著自己排滿的時間流程圖，一方面強化自己的強制行為，另一方面也可能體會到令自己難以承受的根源。在（圖丙 6），所繪的圖像就明確的將自己受不了壓抑時的痛苦表情呈現。這是當事人第一次表達內心承受不了的痛苦表情，而且明確的知道痛苦的根源，來自於面對書本的態度。對著畫紙盡情的宣洩因為壓抑而產生的苦悶情緒，將內心不敢表達的痛苦轉化為激動的線條流洩，讓畫中的人物代替自己述說難以承受的鬱卒。這樣的宣洩行為產生之後，讓當事人有重新反思自己行為的契機，承認自己思考的框架確實與自己所能認知的事時有所差距時，才有可能從新調整，也才有可能開啟從心看待自己的可能性。

二、個案丁

階段狀態：1→2→3(4)→6（認識自我的可能性）

畫面描述：（圖丁 6），自己在黑暗的斜坡上漫步前進，身上的衣服襤褸，而斜坡的旁邊有一些誘人的發光石頭。

當事人陳述：自己覺得前途很茫然又充滿荊棘，所以在人物的前後都是一片漆黑使自己看不清方向，並且有著荊棘劃破衣服又有誘人的石頭迷惑自己。

引用理論：圖像自我開顯的過程中，讓參與者不把它們當作是自己主觀的妄想理由⁸⁵。

背景分析：第四、五次晤談時，當事人畫了以後自己想要從事的工作，逐漸的將

⁸⁵ 參見第一章第六節，頁 19。

自己原來非常虛幻的理想具體化。也就是將自己的內心世界變成有形的，方便於自己的認知，成為可以檢視內心的依據。雖然畫面的線條依然輕淡，某一部分顯示他仍然不太願意或是不習慣面對自己的內心世界，去反思所想要的未來到底是甚麼？在此，不論圖像中所呈現的職業為何，開啟的都是探討的可能性，確實的面對內心思索自己將來的可能性。成形的意義不在於將自己的未來確定在一定的方向上，也並非確定自己有可能要走的道路，只是內省依據的可能性。所以，不論當事人對這兩幅畫的自主陳述為何，當他描述越多的過程，其實面對的是內心開展出來的可能性。面對輔導者的詢問，當事人作出對於畫作內容的解釋與修正的同時，啟動的是重新理解自己能力與想像世界間調和的可能。

分析與詮釋：經過這兩次晤談後，當事人在某種程度上，對於自己未來的方向有了新的調整，(圖丁6)樣的圖像，可能顯示出當事人對於未來的前景，因為先前的反省後，再次陷入調整的混沌狀態。當思考不再固著於當一方向時，新的可能性才有生成的機會，唯有讓自己再次的陷入黑暗中，不以視覺的影像、語言的思考當作判斷的準則，而是發自內心真實的反省。質疑自己確實的所知並放空認定的依據，並不是一昧的否定自己，相反的是開創新契機的可能性，除非拋除既定的成見，否則心中哪有新的可能性。

階段狀態：1→2→3(4)→6 (轉化)

畫面描述：(圖丁7)，墳墓堆上盛開的玫瑰花。

當事人陳述：這一兩天在樂器的練習上有一些進展，在高興之餘突然有深一層的體悟，就是花的美麗是由練習過程的傷痛轉化而來的。

引用理論：高達美(Gadamer, Hans-Georg)，「轉化則是指某物一下子和整個地成了其他的東西，而這其他的作為被轉化成的東西則成了該物真正的存

在」⁸⁶

分析與詮釋：當事人將心中的壓抑及困惑轉化為美麗的玫瑰花，這樣的成果是建立在自己痛苦的追尋過程。從整個治療的過程看來，當事人從一開始的虛幻、逃避、對現實的不滿、想像心目中的職業到調適自己能力與現實的差距，逐漸體會美麗的果實可能是建立在努力的堅持上。墳場可能象徵著犧牲、生命活力的消耗、歲月的流逝，或是對誘惑的抗拒，這些都可能是成果的肥料，而花朵的可貴及價值不在於外在的標準認定，在於當事人心中想像的真實。轉化並非改變，而是將原先的物質特性完全去除後產生的新物質。經過轉化後的新事物，象徵著過往一切的重生，保留的是努力過程留下的回憶，展開的是全然不同的新生命型態。花朵的美麗轉化自生命中可貴的犧牲，欣賞花朵的同時其實是享受生命昇華的喜悅。

三、個案戊

階段狀態：1→3→5（宣洩及轉化）

畫面描述：(圖戊7)，畫面中充滿音符的旋律並寫著「我願以生命換取以三分鐘的時間與妳在一起，請聽我的生命，它是妳的」。

當事人陳述：想要表達對某人的思慕之意。

引用理論：高達美(Gadamer, Hans-Georg)，「轉化則是指某物一下子和整個地成了其他的東西，而這其他的作為被轉化成的東西則成了該物真正的存在」⁸⁷。

分析與詮釋：從畫面的內容及文字的敘述，可以感受到當事人內心那一份熱切的愛意，思慕之情溢於言表。在既有的規範體系之下，這樣的愛慕之意是不被允許或是難以開口傾述。唯有在自己內心的世界當中，才

⁸⁶ 同 62

⁸⁷ 同 62

敢大聲的說出深藏許久的心聲，就如他自己的提名，「斷了線的五線譜」，音符在五線譜的框架當中，自成為一個既定的體系規範，雖然可以創造出許多優美的旋律，但是也限制了聲音表現的極限，不再有規範外聲音的存在空間。當聲音掙脫了樂譜的限制之後，才有了發言的權力，不再是體制外的雜音。暗中思慕的愛意也是因為體系的規範而不合宜，只能深藏於內心進而轉化成動人的色彩及線條，將不敢表達的心情傾洩於畫面，圖像的形成與內在情感的主體在此互相對話，圖像不僅是當事人傾述與宣洩的對象，更可能轉化成對話的回應者。

階段狀態：1→3→5（宣洩及轉化）

畫面描述：(圖戊 11)，一條紅色的曲線上有一隻紅色的大眼睛正監視著底下的三張人臉。在圖的左上方，有一隻斧頭及長矛懸浮在空中。

當事人陳述：左下角的兩張由當事人自稱是他自己的母親和妹妹。

分析與詮釋：(圖戊 11)「怒」，畫面中宣洩的是長期以來鬱積在心中揮之不去的受虐陰影。當事人企圖表達的是，小時候在暴力監控下加諸自己身上的恐懼以及面對這樣的場景產生的憤怒心情。藉由圖像的表達發洩自己驚惶的情緒，撫平自己的創傷。當恐懼的來源有了既定的形象之後，在某種程度上會降低驚恐的情緒，最怕的是潛藏於內心，壓抑已久而不知根源的恐懼。當觸動那根會令人重新面臨恐懼場景的神經之後，便有可能陷入未知的恐慌當中而無法自拔。由於恐慌根源的未知，所以形構恐懼的場景是由自己的想像虛構而成，更因為沒有想像對象而引起想像激發下一個想像，自行構造出龐大的恐懼體系，讓自己深陷於無法認識邊際龐大迷霧之中。將自己內心可能恐懼的形象加以成形，提供的是自己可以認識的機會，至少是一個可認知的對象，而可能消弭因為想像自行構成的恐懼體系。

階段狀態：1→3→5（宣洩及轉化）

畫面描述：(圖戊 12) 命名為「顛倒寫的日記」，日記旁邊散放在桌上的是玫瑰花，原來裝著玫瑰的瓶子則碎裂在地上。房間的中間有一扇窗戶，窗邊站著一個人，這個人的背後又浮現另一個影子。

當事人陳述：房間內的桌子上有一本記載著文字的日記，這本日記正流著血，日記中的文字也隨著風在空中飛舞。

引用理論：高達美(Gadamer, Hans-Georg)，「轉化則是指某物一下子和整個地成了其他的東西，而這其他的作為被轉化成的東西則成了該物真正的存在」⁸⁸。

分析與詮釋：日記中的文字在某種程度上代表自己過往的記憶，而日記整體，則可能包含著生命所經歷過的一切歷程。受傷流血的日記伴隨著脫離花瓶擺放於桌面及掉光花瓣的玫瑰，而流血日記中的文字正隨風飛舞。這樣的意象，讓人感受到當事人對過往記憶的強烈哀傷。過往的一切只是個空虛的概念，除非在回憶當中，讓述說加以成形才成為具體可認識的對象。日記中陳述的並不是記載當年確實發生的事件，而是今日所理解當年所發生的事件。當年痛苦的經驗是今日哀傷的根源，這樣的哀傷在每一次的回憶中重新賦予新的意涵，也就是說他哀憐的是今日回憶中的哀傷，看到的是回憶中的哀傷所流的血。當事人的影像出現在變形的窗邊，見證著回憶中的傷痛，當過往的一切流洩於日記的同時，也將傷痛轉化成文字本身，飛舞的文字掙脫日記的拘束，飄揚於風中時，更帶走了傷心的往事。在此，當事人猶如一位旁觀者的面對自己哀傷的往事，站在窗邊看著桌面上發生的事情，就好像超我在觀看自我一般，這樣的現象表徵著，當事人已經可能可以觀察到自己情緒的變化，而不在受控於於突如其來的情緒困擾了。

⁸⁸ 同 62

四、個案己

階段狀態：1→4→6（認識自我的可能性）

畫面描述：（圖己 6、7），一個人被監禁於囚牢之中，圖的左方畫了三個鎖頭，圖的右上方有一個紅色的小人物，身上的頭、手、腳及心的部位打上叉號。另一張圖，畫著一個人正在讀書。

當事人陳述：畫圖之時突然間想到，自己最討厭的人就是自己，所以畫中被關的人物是自己，表示沒有辦法改變的就是這一顆頭，總是想太多。並認為學校的規定太多，且不合情理，希望長官們能以比較寬容的心態面對學生無心的過錯。對於另一張，承認自己最討厭的就是看書。

引用理論：就齊澤克(SLAVOJ ŽIŽEK)所言：「仇恨的客體嚴格說來是不可毀滅的，我們越是在現實中毀滅這個客體，它在我們面前越是強勁有力，也就是說，仇恨瞄準的目標是其實在界的內核，是『在客體之中而非客體本身』」。⁸⁹

分析與詮釋：這樣的圖像及陳述，某一部分顯示著，當事人可能理解到自己痛苦的來源是，被自己容易胡思亂想的腦袋，或是強烈的自主觀念所引起的。在這樣的認知之下，監禁自己不是外在這些有形的枷鎖，而是內心無形的鑽牛角間。在過度揣測當中讓自己陷入焦慮的深淵，並使自己架起許多不需要的藩籬，隔開了人我的界線，將自己禁錮在狹小的天地中。另一張圖像要描繪的主題是「自己最討厭的事」，當事人找了一張現成的圖案上描繪的就是讀書。在此之前，他一直告誡自己一定要認真讀書，才可能成功才可以對得起被他傷害過的人，而且自認為只要堅持的話就可以做到，但是始終無法了解面對書本時的逃避行為。當事人所討厭的事物，在自己一昧的不敢承認之下，顯然不曾消失，而是越發的強大。唯有承認它的同時，才可

⁸⁹ 同 55，頁 152。

能有調適自己重新面對的契機。當你不願意面對所討厭的對象時，在逃避的過程反而面對自己強大的想像體系。承認它的同時，它只是一個可識別的客體且就僅止於客體，不再引發太多的想像空間。在當事人認清且承認討厭的事物是讀書後，竟然可以讀一些以前從來不想看的書了。無論當事人是否是真的能重新看待「讀書」這件事，但總是引發重新調適自己的契機。

五、個案辛

階段狀態：1→4→5（認識自我的可能性）

畫面描述：(圖辛5)，圖畫中畫了兩個人，中間有一條界線，界線左邊的人物呈現出正面且下著雪，界線右邊的人物則只有背面呈現而已。

當事人陳述：自己這一邊正下著雪，而所討厭的人，因為自己太討厭他所以不想看見他的正面因此只願意畫背面。

引用理論：就齊澤克(SLAVOJ ŽIŽEK)的概念：「在現實的世界中，我們厭惡的不是對象物或者應該說是某一個特定的個體，而是具有某一類特質的個體。這樣的特質並不隨著個體的消失而消逝，反而因為個體的消逝，在無所依附的情況下被自主的想像力增強而擴增原有的形象。」

90

分析與詮釋：當事人的圖像上畫著他如何面對討厭的人，這樣的圖像顯示當事人對於好惡的主觀意識非常的強烈，甚至在圖像上的表達都不願意正面的看待。基於這一點，他對於所討厭的人採取不接觸的方式，不想聽聞有關這個人的任何消息，在不與這個人接觸的情況下卻仍然討厭他。當事人所厭惡的目標根本不在客體本身而是在客體之中，當事人自以為只要不面對自己厭惡的對象，就能夠避免一切紛爭，

⁹⁰ 同 89

或者讓自己清靜一些不再因為看到討厭的景象而心煩。但事實恰好相反，正因為沒有接觸厭惡的對象反而讓自己所厭惡的特質找不到依附的對象，隨著想像力無限的增大他的形象。此時令他困擾並非對象物本身而是自己對事物內核的想像。例如，以自己看恐怖驚悚影片的經驗，在妖魔鬼怪隨時可能出現的時機，是最令人心驚膽跳，反而鬼怪出現後有可能覺得並不怎樣。就此，令人恐懼的並非鬼怪本身而是對鬼怪的無限想像力。

階段狀態：1→4→5（認識自我的可能性）

畫面描述：（圖辛 6、7），一張畫著一個人站在最旁邊腳下有圓圈圈起來，這個人的身邊有四個人。另一張圖則畫一群人打籃球，這群人分成兩個團體。

當事人陳述：這個人喜歡當老大，喜歡對別人發號施令，他也喜歡打籃球和同屬於他們（當事人厭惡的那一方）那一掛的人相處的還不錯。

分析與詮釋：相對於上一次的晤談，這兩張圖呈現出願意正面的面對自己厭惡的對象，至少畫出正面的形象，雖然在細節的部分描繪不多，總是跨出第一步而且沒有刻意的醜化。並在另一張圖像上畫出打球的場面，也明確的標明那個被自己厭惡的人，處於和自己對立的團體中，而且和那一團的其他人相處的還不錯。這樣的呈現隱約的感受到，當事人似乎也意識到自己之所以討厭那一個人，並非單純的與對方不合而已或是對方如何的霸道及無理取鬧，有可能是團體間利益的對立及行事作風的不習慣罷了。

面對自己厭惡的人，並將其正面的形象、自己對他所能認識的細節畫出，產生的可能性是用以檢視、反省自己如何觀看這個人。唯有在習慣的斷裂面上，才可能反省習慣生成的合適性。我們思考及行事的習慣並不是唯一且最好的處事方式，而我們不想改變且不知道要改變的理由，往往是感覺不到不方便甚至無法查覺有任何其

他的可能性。對於自身習性的改變契機，不是來自於內心的自省，而可能是思考與現實的斷裂所引發，在既定的思考模式無法符應於眼前的情況發展時，也就是無法思考目前的情況時，才真正的有可能反省自己思考的立基點。就如同：我們發現中國古代的絕色美人竟然長得很奇怪且不怎麼漂亮時（相對於今日的眼光），才可能了解審美的眼光會隨著時代的遷移而大幅度更動。

我們無從真正的了解他人，我們唯一能掌握的往往只是，將觀察他人的行事做為之後，積極的想像他是怎樣的一個人，而這樣的想像構成了內心信以為真的唯一真實。重新面對我們所要理解的人物，想辦法從他的外顯行為中找到與自己認知不同之處（思考的斷裂面），才有可能檢視我們的想像，也才有修正的機會。否則，想像就成為真實本身，並遠離了事實的情況。就以這兩次的晤談而言，當事人在不願意面對厭惡之人所產生的效應是讓自己處於冰天雪地之中，而正式面對後卻沒有比較激動的情緒出現或在自主陳述中亦無激動的言詞表達。在此，當事人雖然不一定修正了對厭惡之人的觀感，總是啟動了發現其他可能性的機會，不再固著於自己的想像空間中，也才有降低在自主想像中持續強化厭惡對象的機會。

第五節、自我的詮釋及調和自我與現實的可能性

一、個案甲

階段狀態：1→3→4→6（自我的再建構）

畫面描述：（圖甲3），畫面中的人物刻意強調雙眼及張大的嘴巴，沒有顯示出頭髮。

當事人陳述：當事人面對自己的自畫像時，認為雙眼的眼神，一邊比較有神，另一邊較無神。嘴巴刻意的張大是想要表達該有的笑容，而不畫頭髮是因為頭髮不重要。

引用理論：就高達美(Gadamer, Hans-Georg)的概念：「肖像畫並不是要表現任何人眼中所認為的真實面貌，或是將自認為眼睛所看到的真實面貌，如實的描繪出來。肖像畫應該具有一種理想性，這種理想性要達到的是，整合再現物可以表達的所有可能面向用以趨近最接近物的無限層次。」⁹¹

分析與詮釋：自畫像的重要性不在於描繪外觀所看到表現的真實，而是檢視表象之後的內在可能性。自畫像不是一個人的代表，也不是用以認識一個人，如果一張自畫像讓人一眼就能看出是何人且就僅止於這樣時，這張自畫像將淪落於符號的功用，這項功能與寫上姓名的文字並無差別。這也意謂著，所謂的真實是不可能達到的，我們能趨近的只是與真實相近的最接近物，且這樣的最接近物並非只是單一面向的表現，而是有無限層次的面向呈現。當我們看著照片上自己的身影時，這樣的身影只是在某時某地的自己，所呈現的表象且只是當時的眾多表象之一。越是將這樣的表象當作自己時，越是脫離認識自己的可能性。

自畫像對於認識自己的重要性在於繪畫以及與畫像提問的過程。繪畫的過程中，對於每一個細部的描繪，可能是將內心混亂的自我概念加以成形的契機，而使用的是繪畫的語言。例如：將內心的七情六慾借五官的呈現表達。在此過程中並非一氣呵成，往往伴隨不斷的修正，面對畫像的成形，質問自己的內心，是否自我就像眼前所感受到的畫中人物。在繪畫與修正的過程提供給當事人的

⁹¹ 同 35

是，不斷的詢問自己，一再的理解、澄清、修正及修正後的循環。當然畫像完成後就脫離了畫家的掌控，有了自主的生命。此時當事人詮釋自己自畫像的同時，是對於自我可能性的再理解。自我是一項逐漸生成的事物，是一項混沌的概念，但是當我們想認識自我時，自我則成為外在於自己的可認識客體，而這樣的客體化是由語言所開展出來。雖然由語言所開展出來的客體形象，可能與自我的真實性有著差距，但是，這也是可以認識自我的依據，或是當事人心中可以信賴的真實存在。當自己詮釋著，我認為我的眼睛看起來整樣、嘴巴如何、整體的觀感如何、有哪些部分不像，就這些詮釋而言，都是對自我形象的認定。就算是，虛偽的說出自己的觀感，只是用以迎合他人或是輔導者，但是只要當事人知道自己是偽裝的說出這些話，這表示他仍然理解自我的可能形象，只是偽裝的說出而已，同樣的也可以讓當事人了解自我的可能面貌。

當事人面對未來的不確定性所產生的焦慮問題，在第一、二次的晤談時，讓他可能理解問題不在於自己所學的東西不夠多，而是沒有自信去面對未來發展的可能性，因此認為自己最缺乏的應該是自信及笑容。在自畫像的呈現中，可以體會到當事人對於自我詮釋的方向，在於積極的面對自己的眼神所表示的可能性。不論表現得是否很有神，總是開啟面對自我的契機，經由詮釋的過程建構出自我可能的面貌，以調適自己對未來路程的方向與位置。當原先所認識的自我不足以面對未來時，調整再詮釋提供的是一個可能性，生命自身總是會找出自己的方向，當固著的概念行不通的時候，不由既定思考提供的可能性，可能在於自我的變異，這樣的變異經由詮釋成為可理解的自我時，才可能啟發當事人發現不同解決路徑的機會。

二、個案乙

階段狀態：2→1→5（重新找到定位）

畫面描述：（圖乙3），畫了一張全家福的畫像，旁邊描繪著自己在自家的小吃店工作的情形。

當事人陳述：入校前，已經許多年未曾說過話了，反而入校後，因父親到校的探視還說了一些話。對於與父親關係的惡劣，自認為一方面是自己不學好，經常違犯社會的規定，另一方面則是父親太過於嚴格，從小到大對待自己的方式，非打即罵，所以到最後也不想回家了，就算回家，只要父親一出現馬上掉頭就走。

引用理論：1、拉岡(Lacan, Jacques),「人言說，但這是因為符號已經使它成為人。」

92

2、傅科(Foucault, Michel),「我們所看到並不寓於我們所說的，我們設法憑藉著使用形像的比喻、隱喻或直喻去表明我們所說的一切，也將是徒勞的，凡他們取得輝煌業績的地方，並不是由我們眼睛開展的，而是由句法系統限定的。」⁹³

3、綜合以上兩點，我們所能認識的他人，並不牽涉到實際活生生的個體，往往只是從語言的結構系統所開展出來的成果，而這樣的語言陳述只是我們能想像的真實而已，如同鏡像的幻影卻成為可認識的真實存在。

分析與詮釋：當事人在會畫治療前發生的問題，主要是面臨出校後生活巨大的轉變。這樣的轉變並非是回復到入校前的生活，因為入校前有一段很長的時間，都是離家在外鬼混度日的。因此與家中成員的關係並不好，尤其是和父親的關係更差。就此，當事人出校後面臨的最大問題是與家人間的相處。在這張全家福的圖像當中，可以看出他與

⁹² 同 3，頁 686

⁹³ 同 75

家庭成員間的關係遠近，和媽媽、姊姊比較好，所以畫在自己的身邊，認為父親是家庭的支柱，所以站在中間，而且細心的在父親的衣服上畫出 Hang Ten 的標記。

主動的面對父親的形象並陳述父親近來觀念上的變化（從母親與姊姊口中聽來），是對於心中既定父親形象的重新建構，嘗試著尋找父親可能的概念，並成為具體可以接收的形象，而這樣的形象由自主的詮釋下確立。當他不願意面對父親時，父親成為一個威嚴表徵的符號，不再有父親的內容，只是一個權威概念構成的威嚴架構。在此，父親的真實形象到底為何，並不是重點，重點在於當事人想像父親形象的方式。只有關注點的改變才可能看到事物不同的面向，否則，越是專心的凝視越是陷入自己的主觀的認定當中。

就此，描繪父親形象提供的可能性，使自己有機會以不一樣的觀點看待自己的父親，切入觀點的不一樣才有重新認識的可能性。相同的，對整體家庭成員間的關係也在新的觀注點下開展新的可能。

三、個案丙

階段狀態：1→4→5→6（自我的再建構）

畫面描述：（圖丙 8），圖像上出現的是一天中的總時段，最上方有兩顆眼睛，最下方呈現出不同的書本。（不再呈現大量混亂的線條）

當事人陳述：表示隨時都會提醒自己不要鑽牛角尖，並表示在最近幾天讀書的狀況改善許多，比較不會急於只將一本書看完就好。

引用理論：1、傅科(Foucault, Michel)針對理性概念下的人：在理性主義的體系之下，都能恰當地在有秩序的世界之中，將人分配到特定的位置上。就此，「人」只是被認識的客體，而這個客體被研究，探討、描述

及分類，唯有符合哪些條件才算是正常的「人」，人不再有自主的生命可能性，一切的可能性已經被規範清楚。所有的這些規定都將「人」研究的透徹，但是完全不思考有血有肉、活在現實世界、被七情六慾所困的人。⁹⁴

2、拉岡(Lacan, Jacques)認為「鏡像不是真實的，它是主格之我的幻想，這幻想是一種永遠的許諾，許諾個體能夠重新實現一協調的和諧之我。但這許諾卻是不可能實現的。」⁹⁵

分析與詮釋：最後一次晤談時，當事人的圖像不再像幾次晤談時的強制行為般，將時間全部都安排設定好指定的課程。而且沒有太多零亂混雜的線條，而是以比較有秩序的線條將自認為必須上色的部分填滿。當事人原本對於讀書這件事的主觀心態是，強烈的逼迫自己接受自認為有效率的讀書方式，而內心潛意識的反抗，也是以混雜的線條強烈的表達在這樣的壓迫之下內心無所遁逃的苦悶。事情的轉機在於，當事人願意承認內心對於某些科目的排斥，而不是一昧的逃避內心的情緒反應。

與當事人晤談的幾次經驗中發現，他對於未來的期許及對自己的要求，都是由曾經聽說過的例子，比照辦理下模仿而來的。例如：為何一定要讀理工科系的大學；是因為聽說這些科系將來比較有前途。為何自認為三年內可以從國中二年級的程度到讀完高三該有的課程；因為本校有人曾經做到，所以自己一定也可以做到，如果做不到，應該是自己不用功。並且相信人具有無限的潛力，只要努力沒有達不到的事。就這些概念而言，當事人所認定的自我完全都由語言開展出來，全然的不涉及本身的感受。當事人的困境，同樣的將自己當作是理性認識的客體，自主的認定自己應該是那一類的

⁹⁴ 同 7

⁹⁵ 同 3

人，並定義這一類的人必須具備哪一些特徵及能力。最後將這些對自我的積極想像當作實際的真實自我且深信不移，更標舉著想像自我該有的表現要求自己一定得達到，將自己推向痛苦的深淵而無從知悉痛苦的來源。

在此，想像的自我與可能的真實自我間所產生的巨大落差，唯有認識想像自我只是自己的想像而已，才有可能調整對自我再認識的機會。(圖丙 8) 呈現著，當事人第一次承認自己的有限性，不再虛構崇高的理想也不再強制自己接受難以實現的功課表，而以比較彈性的角度看待該學習的課業，某一部分的體會到內在心情的真實感受。就這樣的呈現內容，不再是以理性的角度看待自我而是從內心的真實感受體會自我之下，開啟的是當事人重新調適自我的契機。

四、個案丁

階段狀態：1→2→5→6 (自我的再建構)

畫面描述：(圖丁 8)，圖像上有一黑暗斑駁的牆壁，牆壁的下方被打了一個大洞，可以看到外面美麗的花草，左邊則放著一支大鐵鎚。

當事人陳述：認為就是不容易達到才是理想，否則就不稱為理想。

引用理論：1、高達美 (Hans-Georg Gadamer) 「只有當人發現他的視域與事物的意義衝突時，使他無法理解對象，他才會反過來檢討自己的視域。所以，沒有事物的活動性衝擊，詮釋無法展開。」⁹⁶

2、羅洛·梅 (Rollo May) 「是我們設定了秩序。它是人心在這個世界不斷尋求意義的產物;而這個世界則是一個萬物唯心的世界。」⁹⁷

背景分析：第七次晤談時的轉機，當事人感受到玫瑰的美麗並不只呈現於外表，

⁹⁶ 同 40

⁹⁷ 同 69

而是由生命堅持的犧牲過程轉化而來。花朵之所以漂亮及珍貴，是因為供養他的養分是自己歲月年華的犧牲，它的花瓣內含著自己的血汗。就此，長期以來所要追尋的虛幻理想並非可以有所指涉的外在事物，而是內心堅持努力就能轉化的結果。所以，阻礙自己追求理想的並不是外在的限制，不是因為限制太多使自己沒有時間練習，才無法達到理想，而是因為虛幻的想像將理想束之高閣，而讓自己難以迄及。

分析與詮釋：從當事人前幾次的晤談綜合觀察，發現他非常的執著於心中理想事物的追求，而這項理想事物（現階段對當事人來說，應該是音樂演奏）在心中的真實性，卻完全由自己想像而來。這項由心中積極想像建構成的美麗事物，充滿著虛幻性，完全難以達到（帶刺圍籬後方的玫瑰），因為這個虛幻的真實只存在於心中的幻想上。也因為難以達到或觸及，更加深了虛幻的想像空間。

經過第七次晤談時的自我反思後，（圖丁 8）具有啟發的意味。斑駁的牆壁代表著塵封已久的心靈，因為長期追尋外在的理想目標，導致心靈匱乏已久。打破的牆壁露出外界生意盎然的花草，雖然不再是美麗的玫瑰，卻是可以觸及的真實性。花朵的高操理想長期以來被當事人視之為唯一的目標，這目標的理想性又是建立在對立於現實環境限制的基礎上（他認為的容易達成的就不是理想）。以此而言，框限當事人的並不是這些限制，而是因為當事人將理想架設在對抗這些限制的基礎上，才使這些限制成為限制。因此，從頭到尾令自己痛苦與不平的現象都是由自己主觀的思考架構所引起的，而這樣的思考框架如同斑駁的牆壁，侷限自己的視野。在此框架下，只能看到心中信以為真的玫瑰，卻看不到牆外活生生的花草。

被打破的牆壁象徵著心靈禁錮的開放，透過這樣的洞口讓自己有機會一探以往不層想像過的世界。雖然這樣的世界可能缺少想像中漂亮的玫瑰，卻是相對的比較接近生活中的現實。觀看著圖像內洞口旁

邊散落著被敲打下的壁磚，牆邊的一角放置著大鐵鎚，這樣的佈置似乎在邀請觀看者，一同見證著心靈藩籬的被鑿通。心中企求的唯一理想容易出現在狹小的事物框架中，因為可以感受到美的事物極其有限。當主觀的視野擴大之後，能感知的事物同時增加，在美的唯一性被打破之後，才有可能跳脫追尋美的固著路線。也就是說，讓當事人沉溺於追求理想目標的是自己有限的視野，內心藩籬的破壞意味著視野的增大，讓他增加更多可選擇的可能性，再者，從擴大後的視野重新看待原來心中的玫瑰時，追尋的路線可能就不只單一了。這兩者的可能性，都能部分的使當事人降低，因為對現行體制的不滿所受的傷。

五、個案戊

階段狀態：1→3→5（轉化）

畫面描述：（圖戊 13），命名為「音樂會」。圖像中的內容由高音譜與低音譜共同編織而成的音樂世界，在這樣的世界中，有快樂飛舞的圖像，也有受傷哀戚的臉龐，還有一張嘴巴貼上封布的臉。

當事人陳述：當事人認為在音樂的世界不需要多所言語，只需要用心傾聽即可。

引用理論：高達美(Gadamer, Hans-Georg)的概念：『轉化，並不是從一個物體改變到下一個物體的過程，因為只要涉及改變便不是原來的物體了，沒有正在變的情形(沒有參照的基準點，如何知道是否改變)，有的只是已經改變後的狀態。就此，沒有逐漸改變的過程，因為改變，就是意謂著一個物體的消，代之而出的是另一項新的物體。』⁹⁸

分析與詮釋：在這張圖像之前，當事人所表現的畫作，往往是情緒的宣洩，思慕之情的轉化或是內心對某種理想的意念表達。顯示著當事人一直擺脫不掉從幼年時期所留下在內心中的傷痕，只要觸動心中傷痕的心

⁹⁸ 同 62

旋一被勾動，就會令他陷入恐慌當中，彷彿回到當年的場景中。雖然繪畫治療的宣洩動作，讓當事人可以穩定心中時常引發的不安情緒，但是仍然受到那到陰霾的糾纏。這是第一張合併著快樂與憂傷的圖畫，意味著當事人在某種程度上敢真心的面對自己的恐懼對象，調和自己的哀傷與喜悅，共同編織著完整的樂曲。就當事人的陳述：高音譜代表著光明的一面而低音譜代表著黑暗的一面，兩者合作才能譜出完整的樂曲。

面對著生命無法抹滅的傷口時，當事人從宣洩內心的壓抑，以求得情緒的穩定，到這張圖的直接面對傷痛，承認傷痛的存在。這樣的轉變對於當事人具有重要的意義，承認傷痛是自己生命的一部分，並將他與內心的善共同交織成為生命的組曲，在此，原先的傷痛已經不存在，它已經與生命中的其他部分共同轉化為生命的旋律演奏而出。這樣的生命旋律以新的形態展現，當傷痛無法被轉化為生命本身時，就可能成為威脅生命的陰影，就算當事人再怎樣宣洩或是美化，都難以完全的排除或是忽略傷痕的存在。唯有將它與生命轉化為一體時，才有可能脫離傷痕的負面影響，如同肥料對於花朵一般並當令人厭惡的肥料確實轉化成花朵吸收的養分，並成為花的一部分時，才真正的脫離肥料的本質，此時此刻不再是肥料，而是內涵於花之中的元素。

轉化是生命成長的動力，也是繪畫創造動力，繪畫創造的過程，將內心所要表達的意象轉化成具體的形象，而這樣的形像不僅表徵著內心所要表達的意涵，也成為轉化後的真實存在。當事人無法改變過往曾經發生在生命中的既定事實，那些事情造成的影響都成為今日自己所展現的生命型態，傷痕不再顯現，代之而出的是生命本身。在這張圖的下方，畫著一個嘴巴被貼上膠布的臉龐，似乎意味著生命並不是以言說開展出來的，面對它，猶如面對音樂的世

界一般，任何語言在此都是多餘的，我們需要的是用心，去感動生命的真誠予可貴在於你感受到多少，而不在於擁有多少。就此，對此於音樂的世界，音樂的產生與接受並無具體可測量的外在標準，音樂只能由心靈具體掌握當你真實的對某一樂曲有了實際的感動時，你才真正的聽懂了某一樂曲，而此樂曲也才曾經被你所擁有。

階段狀態：1→3→5（重新找到定位）

畫面描述：(圖戊 14)，是當事人在繪畫治療所畫的圖畫中，唯一沒有上色的圖，內容描繪著，漲滿荊刺的沙漠中，有一顆玫瑰倒臥在地上，(這玫瑰的花朵部分具有人的臉形)，而玫瑰的旁邊有一株挺立的仙人掌。

當事人陳述：經過這一段時間的心情調整後，在炎熱的沙漠中不適合漂亮的玫瑰生活，反而是不起眼的仙人掌可以活得很好。

引用理論：齊克果(Kierkegaard, Soren Aabye)所言：「自我只是一個一直處於「變成」過程中的東西。」⁹⁹

分析與詮釋：就這張圖的意涵，對比於當事人以前的畫作可以看出很大的差別，不再有流暢的線條、豐富的色彩或恐懼及害怕的意象，也不是唯美的景象，由於這張畫是當事人對於自己做內心反省的過程所畫出的圖像，所以它可能想要表達的意涵是針對自己現階段，對於人生的理解及自己對於未來該採取的態度。

長滿荊棘的沙漠，可能象徵著，現實環境的艱困與危險，具有人形花朵的玫瑰可能是自己內心崇高理想的象徵(當事人喜歡時常畫著非常唯美的圖樣)，它可能將以前的自己想像成這一株玫瑰花，倒臥在現實困頓的環境當中，並不是玫瑰花不夠堅強，而是沙漠這種環境不適合這種植物生長，在這樣環境可以生長的很好的，反而是外貌不起眼的仙人掌。仙人掌可能是表徵著適合現實環境的旺盛生命力，也可能表徵著戴上面具的個體(具第十張畫的概念)

⁹⁹ 同 73

也就是說在這樣的環境中赤裸的表現出自己將真誠的一面表現出來時就容易被驕陽烤乾。知道戴上面具以應付的外在的世界，並非就是偽裝自己。就自我是逐漸生成的這個概念而言，在不同的時候，自我都有可能不一樣，那又何來對真實自我的偽裝。清楚的知道自己戴上了面具，可能也表示著知道說面具的角色與當時想像自我之間的差異。當我們大聲的說出活出自我時並不一定知道自我為何？因為只是隨著感性的節奏做出反應而已，相反的清清楚楚自己帶著面具的同時，有了該面具所擁有的角色扮演作為參照的依據，反而更有可能知道自我的可能性，或者至少是自我與面具之間的差異。

面對著畫面上倒臥的玫瑰，注視著逐漸腐化的美麗花瓣，有著兩個層次的詮釋，一方面，唯美對象物的消逝滋養了大地的生機使仙人掌更加茁壯，另一方面則是戴上保護自己的面具（仙人掌）見證著虛幻過往的消逝。生命並不是為了美麗的虛幻而存在，生命是為了存活本身，美麗的外表只是虛幻的表象，而且永遠只是表象，揭開表象之後發現的只是另外一層的表象，表象解體之後轉化形成另一個表象，延續的是存有本身，對於唯美時代的消逝，表徵著可能比較適於生存的生命形態來臨。

六、個案己

階段狀態：1→4→6（自我的再建構）

畫面描述：（圖己8），圖畫中呈現海鷗、白雲及底下的仙人掌，並寫著「自由、簡單、平淡、不受太多限制、開放的人生、只要些許朋友就夠、到處走、到處享受、玩、快樂」。

當事人陳述：小時後在家裡，得不到關懷，所以經常往外跑，需要朋友的支持及肯定，這些朋友都是自己成長過程中陪伴的重要支柱。

引用理論：「拉岡(Lacan, Jacques)認為，人的欲望在『他者』的欲望中才獲得意義，這主要不是因為『他者』掌握著能通向被欲望的對象的鑰匙，而是因為欲望的第一對象必須被『他者』所認可。『欲望是對他者欲望的欲望』」¹⁰⁰

背景分析：從當事人陳述中可以聯繫到他第一次及第二次所畫的圖畫，充滿口號性的理想目標。他所想要達成的目標之所以沒有任何的形像，可能是這些目標只是讓自己在朋友中有著舉足輕重的地位而已，但是卻不清楚這些目標對自己來說有何意義。從他人的眼光中肯定自己，由他人對自己的觀感中型塑自我的可能形像，當然也逃離了內心真實的感受。以這一次畫面呈現的內容而言，當事人經歷六次晤談後，可能相當程度的調適了自我的期許與現實差距的鴻溝，不再一心一意的渴求所謂的功成名就，轉而面向內心對現實的感受。

分析與詮釋：從畫面上的呈現，仙人掌及海鷗可能分別象徵著現實環境的限制及內心的自由。對於真實環境的一切限制，在無法擺脫身體被監禁的事實下，唯一自由自在的可能是內心的世界。不再將眼光專注於朋友的反應、外界的變化及監禁的限制時，才有可能返回對自己內心的探求。限制之所以成為限制並不再限制所規定的一切，而在於需要。禁止游泳的標誌對於不會游泳的人來說絕對不是一項限制，因為他感受不到限制的存在，同樣的，長滿仙人掌的地面對於飛翔於天空的海鷗也不是行進間的阻礙。限制的有效性是針對內心無法轉變的執著，只有在自己慾望的趨迫之下，限制才真正的成為無法忍受限制。

從這樣的推論下，當事人可能理解到，是自己強烈的主觀看法讓自己不滿於環境中的諸多限制，唯有改變自己的看法時，事情才

¹⁰⁰ 同 64

會有轉圜的契機。從他自主的陳述中，他竟然可以按耐住自己的脾氣不在第一時間爆發，而且事後還能向對方先開口，雖然說不上道歉，總是表明了自己想和解的意圖。這樣的改變可以是自我既定性概念的擴展，自己認為不太可能發生的事或自己不可能做的事，往往是對自我主觀的認定所造成的侷限性。而這樣的侷限性加強外在限制的效果讓自己更無力反抗，但是自己卻鎖定外在既定規範的限制上，而看不清自己主觀認定的部分，導致一昧的衝撞現行制度卻不知自己被甚麼所限。在非外力脅迫或利益誘導之下，可以主動的先向對方低頭，可能意味著願意承認自己確實有錯而且是看法的偏差。事實的真相可能不是自己所看到，所想像的那個樣貌。處理自己認定難以接受的情境時，可以做的事不再是，一昧的抱怨對方的不是或是限制太多，反而是自己的想像太多讓一切的束縛成為心靈的真正枷鎖。跳脫主觀想像造成的既定事實，才有可能重新看待人際間或面對未來的可能性。

七、個案庚

階段狀態：模糊

畫面描述：(圖庚 1 到 15)，當事人的畫只對於外在可觀看的的表象進行描繪，將概念符號化以線條表徵或以文字的形式呈現。

引用理論：傅科(Foucault, Michel)的概念：「我們所看到的並不寓於我們所說的。我們設法憑藉著使用形象的比喻、隱喻或直喻去表明我們所說的一切，也將是徒勞的；凡他們取得輝煌業績的地方，並不是由我們眼睛開展的，而是由句法系統限定的」¹⁰¹。

分析與詮釋：當事人從一開始進行繪畫治療便不太願意真誠的面對自己的內心

¹⁰¹ 同 5，，p.12

(畫面內容的逃避行為，如：符號化的描繪、言詞的敘述及只針對表象的描繪)。因為當事人在有紀錄的外顯行為及學校輔導老師長期心理輔導所做的紀錄上都顯示，是一位心思細密，感受性強神經質高且容易衝動的學生。這樣個性的學生應該可以表現出許多內心真實感受的東西才對，而不是僅只於表象的呈現。或許他只想追求純粹的視覺美觀形象，這樣的形象並不涉及任何的內心意涵，就是一個影像而已。就此，他的畫面往往處理的一塵不染，用最乾淨的線條描繪對象物。但是在，第七次晤談時，因為當事人與同班同學間發生相互猜忌的行為後，引發他強烈的自我保護，深怕任何人查知他內心的可能性。所以，畫面的內容更加的符號化，只是虛應輔導者要他呈現的制式反應。封閉對自己內心探索的可能性，表達的只是既定語言架構下的認知。在此，當事人的圖像已經成為文字的功用，只做為一項特定表象的陳述工具，而無法探知內心可能的意象。

就以就算是我們相當努力的用盡各種可能掌握的言詞、借用自然事物的形象及事物可能的表徵去描述所看到的一切或是體會的經驗，都難以詳盡的說明一切。相反的，自以為說的越清楚的時候越是脫離事實本身。如同瞎子摸象的故事，視障同胞將大象摸的更清楚的過程，是藉由觸摸所得到的資訊形構成積極想像，這樣的積極想像成為他們可以信賴的大象依據，也是他們心中的唯一真實，雖然這唯一的真實並不指涉真實的實在，卻是某些人心中深信不移的真實。我們所能理解的文字系統限定了我們可能理解的一切，經由文字系統將我們所看到的事物確定為心中據以為真的形象，這樣的形象與外在的真實性無關，只與文字系統的開展有關。

當事人將符號性的表達當作對自身理解的呈現，所顯示的只是當事人對於能掌握的文字體系的言詞組合而已，這樣的概念無非只

是自己對他人反應的積極想像，並對應於自己認知的文字體系下展開的形象整體。繪畫治療對於當事人無法發生作用，可能在於當事人不願意真誠的面對自己的內心，或是太習慣於使用既定的文字體系來述說自己想要表達的概念，而遠離了表達真實內心的可能。

八、個案辛

階段狀態：1→4→5(重新找到自己的定位)

畫面描述：(圖辛8)，畫面呈現教堂、金字塔及草原。

當事人陳述：這些是東歐的教堂、金字塔、波西米亞的草原，並自述這是他未來的人生規劃中最想去遊歷的地方。

引用理論：齊澤克(SLAVOJ ŽIŽEK)認為：「這種凝視不應該被主體化，我們正在相對某個空洞-先驗的凝視，無法將其作為確定的現實固定下來——她「無法全部看到它」，她正在盯著某個盲點，而客體則從這個盲點把她的凝視折返回來。」¹⁰²

分析與詮釋：當事人對於未來的期許所呈現的圖像上，相對於當事人第一次晤談時所畫的圖（沙漠與綠洲），將自己困在沙漠之中只想要嘗試一下綠洲的可能經驗。到這一次比較具體成形的對於浪漫、古文明及文藝氣息的追求。在經歷第五、六次晤談，可以感受到他的思考模式有一些變化，不再像第一次那樣，將自己終極的理想建構在不可能實現的想像上。理想的真實性並不在於外界有可以符應的對應物，而是內心願意信以為真的感受。而這樣的感受，必須有適當的對應物當作參照的依據，用以修正想像的空間，讓這樣的想像形構成的理想是有可能達到而非永遠不可能企及的虛幻世界。否則在相對於虛幻世界的現世當中，將成為難以忍受的苦難環境。

¹⁰² 同 55

當事人在面對所厭惡的人，有了思考概念的轉化之後，似乎也開啟了侷限自己對於其他事物的視物框架，不再以自己絕對的主觀認知方式去看待其他人及自己的將來，也不以自己絕對的自主想像當作他人的唯一參照標準或是自己可以認知的唯一實在。相對的，從外界可以參照的事物中尋求可能修正自己想像訊息，讓自己的想像不再沒有依據的無限擴增，成為自己有可能達成的外在目標。外在的目標的可能達成與否，並不在於目標本身的客觀高低，而在於自主的認定與想像上使其成為使否可能達到的目標。再者，目標的美好與否更是純粹的由自己想像中建構而成，並不涉及任何外在的實在性。如同第一張圖畫中的綠洲，到底是如何的美好只在於當事人心中的想像而已，並無外在的客觀依據可供他參考。確實的形象出現，提供的可能性是讓自己的想像有所依憑，讓自己的目標是在有所依憑的想像上建構而成，也讓自己有可以努力的方向，擺脫純粹虛無的感覺。有所依據、有所想像，在適度調合兩者之下讓自己更有可能調適自我與現實間的差異。

第六節、過程中個案改變的模式

從以上幾個個案的轉變過程中，可以分析出幾個不同的轉變模式，但基本上都會經過以下幾個步驟：潛意識的揭露、逃避、退縮、宣洩、轉化、認識自己的可能性、重新找到定位、自我的再建構、等不同的轉變時期。每一個個案都有自己不同的發展模式，也都不可能在治療的一開始就能判斷出應該會有怎樣的模式發展。因為個案在治療的過程中，往往會隨著環境的變化及和輔導人員的互動過程引發一連串難以預期的發展。就如同混沌效應般，刺激引發下一個刺激，我們所能預期的只是這一個刺激可能引發的結果（僅只是可能而已），但是刺激的結果所引發的下一個效應則是無法預料的，也是不可能預測的深度混沌。所以在此

討論的發展模式，只是對於治療後的結果作一綜合性的分析與歸納。而且所分析出來的模式並不一定就照著箭號的方向前進，往往都是來回反覆的進行，例如：

- 1、在每一個階段都有可能出現潛意識，但是在歸納的過程中，只有將潛意識擺放在第一階段的主要原因是：從這樣潛意識的發現接續以下繪畫治療的發展，發展過程中的潛意識只作為參考或是對應於前幾次所發現的潛意識。若有不同於所發現的部分時，則做為修正治療方向的依據。
- 2、潛意識發現後，有可能產生逃避的現象，或是在一開始就產生逃避自我的現象，經過潛意識揭露後重新面對自我，卻又因為面對自我的過程中產生的困惑，讓當使人再次的退縮。所以列舉歸納出來的模式，只是自認為可能的發展模式而非一定的模式。
- 3、階段性的結束，並不代表個案完全沒有問題或是有了不變的新方向及新自我。僅代表他有可能在現階段的困境中能獲得改善的可能性而已。也就是說繪畫治療僅提供個案發展的可能性而非發展的必然性。

個案改變的模式往往都是經由潛意識的揭露開始，這樣的開始區別出繪畫治療發展的可能，讓繪畫治療的主軸與一般使用語言為主的心理治療區隔開。所以在這幾個個案的發展過程中歸納出的幾個模式為：

- 1、潛意識的揭露→逃避、退縮→認識的自我的可能性→自我的再建構。(個案甲)
- 2、逃避→潛意識揭露→重新找到定位。(個案乙)
- 3、潛意識的揭露→認識自己的可能性→重新找到定位→自我的再建構。(個案丙)
- 4、潛意識的揭露→逃避→轉化(認識自我的可能性)→自我再建構。(個案丁)
- 5、潛意識的揭露→宣洩、轉化→重新找到定位。(個案戊)
- 6、潛意識的揭露→認識自我的可能性→重新建構。(個案己)
- 7、潛意識的揭露→認識自己的可能性→重新找到自己的定位。(個案辛)

就這幾個模式分析，潛意識的揭露、認識自己的可能性、自我的再建構及重

新找到自己的定位是比較必然要經過的步驟（當事人外顯行為有改變的治療而言）。尤其是自我的再建構及重新找到自己的定位，往往是當事人找到可以適應當前困境的可能契機，而繪畫治療的階段性也以當事人外顯行為的改變、自主的承認改變及輔導老師的觀察三方面共同檢視之下作一結束。所以，在自我的再建構及重新找到自己的定位後，當事人會不會繼續反覆的進行前幾個步奏則不在本文的討論範圍內。

從基本的發展模式，在圖像中可以看出宣洩及轉化的表現部分並不多，在所研究的八個個案中最明顯的只有一個例子，其他的例子當然也有，如，個案丙的圖像中充滿扭曲混亂的線條，就可能是一種內在情緒的發洩，但是不在宣洩及轉化的部分討論這個圖像的原因，在於個人認為那些圖像開啟自我重新認識的意涵比較大。就宣洩及轉化的部分而言，可能需要具備一些繪畫技巧或是習慣用繪畫的方式表達自己心情的案主，比較能在圖像的呈現上看出宣洩及轉化的部分。而在本研究中的學生不習慣以視覺的方式思考，所以很難以繪畫宣洩情緒。

第七節、繪畫治療在矯正學校施行的限制

矯正學校不同於一般學校的自由與開放，有著相當多的規範與限制，而且沒有夠隱密的空間讓繪畫治療可以在不受任何外界干擾的情況下進行。在此舉出下列幾項比較大的限制：

- 1、教師在地位上的權威，會讓接受治療的學生有許多心中的話不敢說，除非建立非常良好的信賴關係，否則很難讓學生願意卸下心防，以比較坦承的態度面對內心或將心中確實的觀感說出。但是在建立良好的信賴關係後，與本身的管教角色又會有些衝突。
- 2、矯正學校在學生的基本生活習慣上，要求絕對的服從，且不容許有任何擾亂秩序的情事發生。所以在治療的過程中，必須盡量避免刺激當事人可能引發大量負面情緒的語言或行動。因為學生們每天都在狹小密閉的空間共同生

活，又沒有專為情緒不穩的學生所設置的隔離房，只要有人情緒不穩就很容易發生衝突的狀況。因此，在潛意識的可能揭露之後，需要很小心的面對當事人情緒的反應。

3、教師與學生地位的不對等，使得學生有可能會因為自認為講那一些話會博得教師的高興而說一些言不由衷的話，也就是，當事人會假設輔導者希望他回答哪一些話，或畫出哪一些正向的圖像，然後按照自己的假設來畫圖與回答。這樣的情形對於某些心思細密的學生而言，是很難避免的現象。在本文的研究個案中，採取的策略是不表達輔導者的立場，直接向當事人提問他之所以這樣畫的理由及面對自己畫作的真實感受。這樣做可能會有以下的反應：

A、當事人退縮及逃避，如個案庚產生的現象。當事人因為發生與同學打架事件上違規房，在違規房的期間接受繪畫治療，可能想要藉由繪畫治療的成效紀錄讓自己早日回歸一般班級，所以畫的圖像都圍繞於自己對犯錯的悔恨、懺悔上。當事人並不是真誠的面對內心後有感而發的畫出而是畫出想討好輔導著的圖像，企圖順應輔導者主動的心意。當然，這樣發展的結果，很難讓當事人有所改善或對自我可能得情形作進一步的探索。

B、如果當事人在順應輔導者的主觀意念之下作出可能是討好輔導者的圖像及回答話語，但是只要當事人在最終的階段性治療結束之前，能夠有所改善，在外顯行為及賴氏人格測驗上也有相對的數據呈現時，並無需探究當事人是否發自真心。因為繪畫治療在明陽實施的重點在於，幫助學生穩定情緒以適應學校的生活。

4、學生在舍房的空間中毫無私密性可言，對於許多不擅長繪畫又害羞的學生而言，可能會因為怕其他同房學生的恥笑而不敢盡情的繪畫。

5、沒有比較隱密的晤談空間，會讓當事人處於不安的心境當中，尤其在毫無外在私密可言的環境中，最後一道自我保護的心牆，若非在比較安全的環境及氣氛之下，很難有所進展。

第四章 結論與建議

本文嘗試著以美學的觀點來詮釋繪畫治療的有效性，所以文中對於在矯正學校實施繪畫治療的過程都是以美學的角度切入，也就是以美學的視野看待治療的實施成效。這樣的做法想要提供的是：一、從美學的觀點省視繪畫治療的每一個步驟。二、美學的詮釋只提供個人主觀的理解，依據理論將觀察到的部分作一完整的論述。三、開拓繪畫治療不一樣的適用領域。

本文的理論架構，主要是：

- 1、以後結構主義者傅科對於語言體系的拆解開始，先反省語言做為表達意見、陳述概念、互相溝通及反省自我的不足。
- 2、既然語言難以完整的表達概念，對於那日常生活中人際間意念的傳達如何可能盡量的貼近想要表達的概念，在此嘗試著以伯藍尼提出「默會致知」的理論用以補足純粹語言的缺憾，從默會的概念論述如何體會言說中的不可言說性。
- 3、繪畫治療使用的工具就是圖像，對一幅畫的理解取決於當事人用怎樣的態度觀看，唯有拋棄理知的既定概念才有可能感受到圖像的可能意涵。
- 4、圖像的創作過程，如何可能表達心中的意念，在此，主要以梅若龐第的理論，論述畫家如何將自己心中的概念藉由繪畫的元素呈現於畫面。
- 5、當我們將心中混沌的概念或意象呈現於畫作時，只是將難以言說的內心世界加以成形，如何才有可能成為我們可能理解的部分，在此，結合了詮釋學家高達美的理論，使用詮釋學的理論架構作為理解圖像的依據。
- 6、當我們詮釋了一幅畫之後，並不代表這樣的詮釋就等同於這張畫，而僅是畫的可能意涵之一，因此在不一樣的環境及心態下，觀看同一幅畫都會有不一樣的感受。就此，接著論述觀看畫作的可能性，到底可以在畫面的呈現中看到多少的可能性。
- 7、最後主要以高達美的理論論述面對自己的畫作時為何能產生治療的效果。

從以上的理論架構成為本文研究進行依據原則，也是分析與詮釋的論證觀點。從實際的操作過程與觀察中，配合理論的論述整理出幾點結論分別於以下幾節討論。

第一節、探索潛意識的可能途徑及逃避的現象

在一般的心理輔導過程中很難發現當事人潛意識的部分，所以當事人出現的問題如果是由潛意識作祟所引發的結果，就很難經由一般的心理輔導中得到緩解。但是繪畫治療中，第一個要面對的課題就是潛意識的揭露。大多數的學生發生情緒障礙及精神困擾之後，都會先找輔導老師作心理輔導，若經過一段時間的輔導之後仍然無效，才會轉介來作繪畫治療。就繪畫治療的本質而言，採用的是比較迂迴的方式去探究當事人的內心世界。所發現的並不是必然的結果，而僅只是可能，從繪畫的圖像上發現的只是潛意識眾多可能的面貌之一。

在本文研究的個案中，探索潛意識的可能途徑可以經由圖像的呈現、當事人生活的背景、當事人外顯行為及自主對畫像的陳述等幾個方面綜合判斷後提出可能的潛意識意涵，不能由單一的證據就驟下判斷。從幾個個案中，都可以發現自己在清楚的意識下所想要達成的目標，在圖像的表達時可能是虛無飄渺或凌亂混雜。從圖像的呈現與自主意念的衝突中，試圖開展出潛意識的可能性，因為潛意識不被意識所察覺但又干擾當事人的行為，所以探索潛意識的可能也就從不太習慣使用的表達工具上著手，讓這種不習慣使用的工具發揮對抗習慣性的制約，開展發現內在可能性的契機。

從幾個個案的潛意識探索過程，可以發現他們都不曾想像過自己內心存在著違逆自己意識的一面，例如：個案乙，圖像上的監視器、圍籬、探照燈等，這些保護措施都有著當事人想像不到的意涵，與他自主認定想要的安逸生活完全背道而馳，也因此才能開展下一階段對自我重新認識的可能。個案辛，內心潛藏著邪惡的陰影，在圖像上躲藏於畫面主角的背後，讓主角驚惶失措。這樣的探索過程，

讓當事人更進一步的理解自己所面對的問題，調適自己該如何面對的態度。所以從這幾個個案探索潛意識的結果，可能探索的途徑：圖像上呈現不合理的內容(生活習慣難以理解)、圖像上呈現出與意識內容不同的事物、自主陳述時不清楚為何會畫出的細節、面對畫作時突然的省悟。這些途徑都有可能探索潛意識，但是不一定會有理想的結果，必須在後續的發展中持續的檢視潛意識的可能形象是否有所改變。而改變的可能性，一方面是潛意識經探索之後進入意識的層次，另一方面則有可能是，原先認定是潛意識的可能性太低。

從圖像的呈現及晤談間探索潛意識可能性的理論依據，主要有：

1、拉岡的「能指的所指還是能指」、「欲望與慾望物的不對等」及齊澤克的觀點

「從我們的凝視中我們看到的只是自己的視見」。從這兩者的觀點中，嘗試著探討當事人圖像背後可能要傳達的意涵，配合當事人現實的處境及背景條件，綜合出潛意識的可能面向。例如：當事人(個案甲)的表象呈現著需要吸收大量的知識，然而吸收知識可能只是他的慾望物而已絕非慾望本身，因為吸收知識本身，沒有為他帶來滿足感反而是焦慮不安。(個案丁)圖像中呈現的美好景象(玫瑰花)，這樣的美好事物一定會讓自己流血。這樣的呈現方式，可以看到這個美好的事物只是他自己關注的焦點，他唯一能看到的只有自己的視見。

2、傅科在「辭與物」一書中提到的觀點。從這樣的概念中配合當事人的生活習

性，主觀概念及圖像的呈現，綜合分析他所想要表達的是，真實內心的意向還是文字體系規訓下的成果。例如：(個案丙)的圖畫中呈現著使用大量凌亂混雜的線條來描繪自認為的成功。(個案戊)前幾次晤談中的圖畫，呈現自認為想要達到未來希望的字眼。這兩個個案所想要達到的目標與內心真實期盼的生活都有一段差距，他們呈現在圖像上的內容與陳述語句，無非只是在習慣的文字體系下所認知的既定概念，而這樣的概念不涉及內心真實感受。(個案庚)當事人在圖像上一再的表達悔恨的詞句及使用符號性的線條呈現心意。這樣表現悔恨的方式，只是由文句的體系開展出來，盡管文辭多優

美，但是與當事人無關。

從這些理論的概念觀看當事人的畫作以及進行晤談，嘗試著揭露當事人呈現的表象或自以為是的表象，只有從可以理知的表象背後才有機會探索潛意識的可能性。所以，拆解既定的表象過程提供的是重新瞭解自己的機會，也才有可能改變自己與現實處境間的關係。

第二節、宣洩、轉化與自我調適的可能性

宣洩在繪畫創作的過程中佔有著重要的地位，當事人面對著畫紙傾洩自己內心感情時，也將無法言語的意象成形，成為可以辨識認知的具體圖像。這樣的宣洩至少可讓心中鬱悶的心情暫時得以緩解，就如同向他人述說一段心情故事般的紓解壓抑的情緒。例如：個案丙於圖畫中時常出現零亂混雜的線條，可能就是宣洩著難以屏除的自我壓抑。個案戊則更清楚的利用繪畫元素述說著自己曾經遭受過的傷痛、時至今日仍難以忘懷的夢靨及深藏內心無法啟齒的愛慕之意。圖畫的創作就是要能跳脫一般的世俗框架之外，才有展現真實內心意象的機會，而宣洩情感提供的是發洩壓抑的可能管道。情感之所以會被壓抑可能是違逆於既定的世俗規範，在社會體系壓制下當然無法有效的抒發。在此，繪畫的創作不僅陳述心情也是一種表現的方式，在合於安全規範的形式下盡情的宣洩情緒。這樣抒發情緒的方式不僅能躲避他人監視的眼光也可以表達某些語言難以呈現的部分。

轉化啟動的是重新認識內在慾望、傷心的過往及仇恨對象的機會。就拉岡的概念而言，慾望與慾望對象是不等同的。所以不可能藉由追求慾望對象來消解本身的慾望，所以將慾望轉化成可能變化的形象時，啟動的是重新理解自己慾望的機會，不再執著於原來認定的對象物，讓當事人有機會跳脫永無止境的追求外在自以為內心所必須的對象物。例如：個案丁將內心對美好理想的追求轉化成花的生命型態。而個案戊將曾經發生在自己身上的傷痛轉化成圖像本身，如同在屬名為「顛倒寫的日記」中，傷痛轉化成日記中的文字隨風飄揚。

在此，轉化也提供了再認識仇恨對象的機會。就齊澤克的概念：仇恨的目標在實在界的內核，在客體之中而非客體本身。所以不可能藉由消除對象或是逃避對象物來銷解內心憤恨，因為仇恨的目標並不在客體本身。重新檢視自己在面對仇恨對象時的心境，並以繪畫的形式將存在於對象核心那個我們仇恨的目標加以成形。如此形象化的過程提供或啟動的是，重新認識自己所仇恨的目標到底為何，最少可能達到的是，框限自己對於仇恨對象無邊無際的想像空間。在具體可辨識的形象下，仇恨的對象被客體化，也使當事人有了重新認識它的機會，不再只是完全的自我想像而已。

第三節、自我的詮釋

繪畫治療的重要目標之一是理解自己的可能性，尤其是面對現實環境困擾之際，無法找到因應之道時，重新理解自我啟動的是調和自我與現實衝突的可能性。就自我是逐漸生成的這個概念而言，調和自己面對外在困境的轉機，可能不在於現實的困難到底有多麼強大，而是內心心態的調適。從拉岡的鏡象理論，自我只存在於我們的想像當中，當我們自以為看清楚鏡子中的真實面貌時，忽略最多的反而是真實的自我。想像的自我只是可能性之一，若固著於認定下的自我形象，則難以適應外界環境的變化。限制自己的不是外在的現實環境而是對自己可能性的設限，例如個案甲，自認為能力不足以應付未來的大學學業而拼命抓住可以學習的機會，才讓自己疲於奔命也焦慮不安。在他自己的想像自我中可能停留在早年國中學業成績低落且不愛讀書的年代，這樣的自我映像讓他沒有信心面對未來的大學生活。在此，改變的可能性不在於吸收更多的知識而是對自我可能性的重新認識。

自我的真實性只存在於自己的想像中，這樣的想像經由他人的回應確認之後成為自己可以信賴的真實，真實的感覺在生活習性的長期制約下變成不容易改變的自我。所以重新認識自我的契機，在於先將生活的習慣性打破，任何行動都有

無限的可能，只有制約後的思考模式才沒有可能性。相對的，習慣性的經由語言認識自我的方式，也限制了發現自我的其他可能性。但是語言卻是讓自己可以將混沌概念成形的唯一工具，我們無法以非語言的方式認識其他對象。在此，調和這兩者的方式，先以繪畫的方式（非語言）呈現心中可能的意象，再由詮釋內心意涵呈顯的圖像形構出自我的可能性。也就是，如同面對自畫像中我的形貌一般，藉由詮釋這樣的自我可能形貌中理解自己是怎樣的一個人。詮釋的作用是給予被詮釋對象物一個意義，當畫中的形貌有了新的意義之後，也意味著自我新形象的可能性。

繪畫治療的階段性任務，在於發展自我新可能性的認識也是重新詮釋自我，但是重新詮釋的自我並不表示這是唯一真實的自我。詮釋不存在著最好的詮釋，永遠有進展的空間。找到好的詮釋只是意味著擁有比原先的詮釋更大的視野或是更多的觀察切入點。同樣的在階段性的自我詮釋中發現自我的更多可能性不代表就此認識了完整的自我，而僅只是現階段的可能性。

現實生活中令我們難以忍受的人、事、物或不想面對的處境，往往不是由對象本身引發我們的痛苦，而是既定的認知體系所想像的對象才引發我們難以忍受的痛苦。當然重新詮釋後的自我也會有一個新的自我形象出現，也一定會有思考的可能模式，只是經由尋求新的可能性中調和自己與現實之間的摩差，讓事情有新的轉圜餘地。

第四節、繪畫治療的發展模式

繪畫治療提供的是讓當事人發現或改變自我的可能性而非必然性，所以實施的過程中，很難推測當事人將會有哪一些反應或是將會在圖畫中呈現哪一些圖像。在上一章中將觀察所研究的個案曾經出現的階段提出，僅是研究者觀察部分的呈現。潛意識的揭露、宣洩、轉化、逃避、退縮、重新建構、認識自己的可能性、重新找到自己的定位等這些階段都是實施過程中有可能出現的現象，但是沒

有一定的先後順序，也並不一定沒有獨立性（潛意識的揭露可能同時伴隨著逃避或宣洩）。所以每一次的晤談都可以視為一個獨立的事件，有可能在短時間內就有突破性的進展，也有可能一直原地踏步。

發展的過程往往開始於潛意識的揭露，這一個開端讓當事人有發現自我的其他可能性，從這樣的基礎下推演出當事人如何面對自己可能發現的潛意識，逃避，退縮、宣洩、轉化等。經過這些可能的階段後，從新整合自己可能的形象，詮釋自我的可能性，讓可能的新自我面對未來而產生不同的處事模式。

發展模式的提出只是將觀察到的個案改變過程，以理論套用的方式將過程合理化推論，提供其他從事繪畫治療的人員有參照的依據。

第五節、諮商人員的自我省察

從理論的發展來論述繪畫治療的成果，一方面想要呈現的就是在特定的理論背景下如何觀察繪畫治療操作的過程，從這樣的視物框架下有可能讓繪畫治療的每一個階段呈現何種面向。就理論而言，觀察者所持的觀點決定了他所看到的一切，絕非有所謂事實的原貌。這是本文要呈現的第一個面向：從研究者的理論背景、所處的環境及被諮商者的關係下所觀察到的事物面貌以及詮釋所觀察到的現象意涵。當然，觀察到的重點決定了詮釋的切入點。

就另一方面而言，研究的過程中所反省的重點是研究者的觀點，也就是研究者如何觀察自己看待所研究的對象。在此，省察的對象變成諮商人員如何處理及觀察諮商過程所發生的一切現象。當我們賦予某一種現象為何種意義或是詮釋現象時，某種程度的顯示出自己所處的立場及立論基礎。從研究者描繪出的現象及分析詮釋後的內容，可以適度的省察觀察者的論點及立場。這樣反省的機會，可以讓諮商人員更進一步的瞭解自己賴以判斷現象的準則，更可以在處置、判斷與事實發展衝突之際，有修正自己觀點的依據。就如同高達美的觀點，沒有最好的視域，只有涵蓋範圍更大的視域可以比較好的詮釋所觀察的對象。涵蓋範圍更大的視域意謂著相對於原來的視域所比較的結果。就此，諮商人員瞭解自己賴以

判斷現象的準則，提供的是修正自己視域的參照點，讓繪畫治療的操作過程可以隨著諮商人員有著更廣泛的理論背景下而能更彈性的適用於較多的個案。

第六節、建議

繪畫治療在矯正學校的實施是一項新的嘗試，想要藉由非語言的方式彌補傳統輔導諮商的溝通關係。這所學校中的每一位學生都可能是一位特殊的個案，他們來自不同的家庭環境及社經背景，在他們原生的環境中都有不同的溝通模式及價值觀。這一群異質性高的學生對於心理輔導老師而言，實在是非常大的挑戰。如何有效的溝通就是首先必須面對的課題。溝通必須使用語言，所使用的語言又牽涉到成長環境及教育背景，這些環境差異都會使溝通的雙方對於同一個字辭，有著截然不同的認知，也就是同樣的符號對不同的人而言有不一樣的意義。就此，能指與所指的斷裂，我們很難清晰的傳達心中想要陳述的概念，但是經過身處同一環境下長期相處所得的默契，可以補足語言傳達概念的缺失，也就是藉由默會致知的能力理解雙方意念可能的完整性。但是，要能達到這一目標的首要條件，必須有相同的豐富經驗才有可能默會許多非言說的部分。然而矯正學校的教師大部分的原生家庭背景及所處的社經地位與這一群學生的背景完全的不同，也就是說很難默會言說中的絃外之音。就此，輔導學生時只能針對學生所言說的內容，判斷或想像他們想要傳達的可能意涵，透過這樣的想像成為可以理解的真實。而學生理解輔導老師所說的言詞也是經過相同的步驟，雙方在此都只是理解想像中的對方。如何能讓想像中的對方更逼近真實的部分，可以從畫面的呈現參照他的自主言說，綜合兩者取得可能的更好理解。

繪畫治療在此提供了檢視對象陳述言詞與內心可能真實意涵間的差異，就如同個案丙的自主陳述與圖像呈現的差距，當事人自認為可以應付所要學習的學科，而且必須經歷長時間的努力學習才會成功或達成自己想要的目標。從他的言談中根本感覺不到他內心對於自我期許下的壓抑呈現出混亂及無所適從。但是在他的圖像表達上就能明顯的看出內心正處於極大的壓抑。就此，繪畫治療的概念

可以作為心理諮商輔導的參照依據，檢視當事人的言詞表達與內心可能意象間出現的差距。

在矯正學校的特殊環境中，學生沒有太多的管道可以發洩情緒，而這些學生有許多是因為情緒控制不良發生事情而入校的，因此繪畫治療可以提供學生看待自己情緒的另一種方式。管教人員及輔導老師也可以從這樣的管道觀察學生如何表達與發洩情緒，也就是學生如何表達對於外在環境的刺激。不同的宣洩過程提供的不僅是反省自己的機會，也讓輔導人員認識自己是以何種角度來觀察這些學生，因為觀察的視野決定了可能看到的一切。這樣的宣洩過程不但有助於平穩容易激動的情緒，對於不善於言語表達的學生也可補足言語難以呈現的部分。如同個案戊，對於自己的畫作並不想多談，有可能他認為該表達的都已經在畫面說明了，任何多餘的言詞都不能更詳盡的描述他想要傳達的概念。就此，輔導人員最好就是陪他分享他的畫作，也就是分享他的心情故事，而整個治療的效果可能就在於有效的心情溝通上。

本文從美學的角度研究個案在繪畫治療的發展中每一個階段可能呈顯的背後意義，這樣的詮釋想要呈現的是根據美學的理論，個人如何理解這些階段轉折的重要性以及可能的意涵。在此，想要嘗試的是將階段性變化的可能概念以比較完整的文字論述方式呈現，從個人的視物框架中反映出在這框架下，個案在各個階段中內心世界的可能樣貌。

參考書目

一、中文部分

(一)年鑑與專書

- 王國芳, 郭本禹, (1997), 《拉岡 =/Lacan》, 臺北市: 生智。
- 朱立元, (1996), 《現代西方美學》, 上海: 上海文藝, 頁 682。
- 李茂生, (2002), 《後現代犯罪學的啟示與少年事件處理法》, 臺北市: 台灣大學法律學院。
- 陸雅青, (1993), 《藝術治療: /繪畫詮釋: 從美術進入孩子的心靈世界》, 臺北市: 心理。
- 曾慶豹, (1998), 《哈伯瑪斯 (Jurgen Habermas)》, 臺北市: 生智, 頁 150。
- 劉千美, (2000), 《差異與實踐: 當代藝術哲學研究》, 台北縣: 立緒, 頁 146。
- 卡爾·榮格 (Carl G. Jung) 著, 龔卓軍 譯, (1999), 《人及其象徵: 榮格思想精華的總結》, 臺北縣: 立緒文化, 頁 323。
- 米歇爾·福科 (Foucault, Michel), 莫偉民 譯, (2002), 《詞與物》, 上海: 上海三聯書店, 頁 117。
- 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault), 林志明譯, (1998) 《古典時代瘋狂史》, 臺北市: 時報文化。
- 米歇爾·傅柯原著, 洪維信翻譯, (2003), 《外邊思維》, 臺北市: 遠流總經銷。
- 伽達瑪 H. G. Gadamer 原著, 李曉萍譯, (1990), 《理性.理論.啟蒙》, 臺北市: 結構群。
- 伽達瑪 Hans- Georg Gadamer 原著, 結構群編譯, (1990), 《科學時代的理性》, 臺北市: 結構群。
- 依蒂斯·克拉瑪 (Edith Kramer) 作, 江學澄譯, (2004), 《兒童藝術治療》, 臺北市: 心理。
- 杰克·德·佛拉姆編, 歐陽英譯, (2004), 《馬諦斯論藝術》, 濟南: 山東畫報出版社。
- 高宣揚著, (1993), 《佛洛伊德主義》, 臺北市: 遠流, 頁 58。
- 莫里斯·梅洛-龐蒂著, 姜志輝 譯, (2003), 《符號》, 北京: 商務印書館, 頁 102。
- 莫里斯·梅洛-龐蒂 [Maurice Merleau-Ponty] 著, 姜志輝譯, (2001), 《知覺現象學》, 北京市: 商務。
- 雄恩·麥克尼夫 (Shaun McNiff) 著, 許邏灣 譯, (1999), 《藝術治療》, 臺北縣: 新路, 頁 163。
- 博藍尼 Michael Polanyi 著, 彭淮棟 譯, (1984), 浦洛施 Harry Prosch 撰, 《意義》, 臺北市: 聯經, 頁 82。

- 傅柯 Michel Foucault 著，劉北成、楊遠嬰譯，(1993)，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，臺北市：桂冠。
- 博藍尼 Michael Polanyi 著，彭淮棟譯，(1985)，《博藍尼講演集：人之研究.科學.信仰與社會.默會致知》，臺北市：聯經。
- 賈克·瑪奎 (Jacques Maquet) 著，武珊珊等譯，(2003)，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，臺北市：雄獅，頁 9。
- 齊澤克著，季廣茂譯，(2004)，《實在界的面龐》，北京，中央編譯出版社，頁 132。
- 魯道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim)，郭小平、翟燦譯，(1992)，《藝術心理學新論》，臺北市：臺灣商務。
- 魯道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim)，滕守堯譯，(1998)，《視覺思維：審美直覺心理學》，成都：四川人民。
- 邁可·博藍尼 (Michael Polanyi) 著，許澤民譯，(2004)，《個人知識》，臺北市：商周出版，頁 128。
- 羅洛·梅 (Rollo May) 著，朱侃如譯，(2003)，《權力與無知》，臺北縣：立緒，頁 296。
- 羅洛·梅 (Rollo May) 著，朱侃如譯，(2004)，《焦慮的意義》，臺北縣：立緒。
- 羅洛·梅 (Rollo May) 著，龔卓軍、石世明譯，(2001)，《自由與命運》，臺北縣：立緒文化。
- 羅洛·梅 (Rollo May) 著，傅佩榮譯，《創造的勇氣》，臺北縣，立緒，(2001)，頁 92。
- 蘇珊·芬徹 (Susanne F. Fincher)，游琬娟譯，(1998)，《曼陀羅的創造天地：繪畫治療與自我探索》，臺北市：生命潛能出版發行，臺北縣：吳氏總經銷。
- Dee Spring 作，戴百宏、施婉清譯，(2004)，《影像與幻像：解離性身分疾患(DID)之藝術治療手記》，臺北市：心理。
- Hans-Georg Gadamer 著，洪漢鼎譯，(1993)，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，台北：時報，頁 212。
- Marian Leibmann 作，賴念華譯，(2002)，《藝術治療團體：實務工作手冊》，臺北市：心理。
- Tessa Dalley 等著，陳鳴譯，(1995)，《藝術治療的理論與實務》，臺北市：遠流，頁 130。
- Wladyslaw Tatarkiewicz 著，劉文潭譯，(2001)，《西洋六的美學理念史》，臺北市：聯經，頁 315。

(二)論文

- 陳榮華，(2004)，〈高達美詮釋學的真理概念及真理証成原則〉，《第一屆當代歐陸哲學研討會，主題：真理》，嘉義：南華大學哲學研討會，頁 8。
- 劉國英，(2003)，〈視見知瘋狂—梅洛-龐蒂哲學中畫家作為現象學家〉，《視覺

- 的思想"現象學與藝術"國際學術研討會論文集》，杭州，中國美術學院出版社，頁 26。
- 劉昌元，(2003)，〈繪畫與真實〉，《視覺的思想"現象學與藝術"國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，頁 123。
- 鄧曉芒，(2003)，〈凡高的"農鞋"〉，《視覺的思想"現象學與藝術"國際學術研討會論文集》，杭州：中國美術學院出版社，頁 133。

二、英文部份

- Carl G. Jung [and others]，(1964)，《Man and his symbols》，New York：Dell Publishing Co。
- Hans-Georg Gadamer 2nd rev. ed.， translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall，(1989)，《Truth and method》，New York：Crossroad，Taipei：Bookman Books。
- Michael Polanyi.，(1998)，《Personal knowledge：towards a post-critical philosophy》，London：Routledge。
- Merleau-Ponty, Maurice， translated with an introduction by Richard C. McCleary [Evanston, Ill.]，(1908-1961/1964)，《Signs》，Northwestern University Press。
- Maurice Merleau-Ponty，(1908-1961)， edited by Claude Lefort， Translated by Alphonso Lingis Evanston, [Ill.]，(1968)，《The visible and the invisible：followed by working notes》，Northwestern University Press。
- Michael Polanyi Gloucester, Mass.，(1983)，《The tacit dimension》，Peter Smith。

附錄一

訪談同意書

親愛的同學你好

繪畫治療的訪談主要是幫助同學，了解自己所畫的圖像可能呈現哪些隱藏的意涵以及釐清自主詮釋過程混亂的思緒，讓繪畫治療的過程能確實的幫助同學穩定情緒，恢復正常作息。所有的訪談內容僅供學術研究參考，不作其他用途，也絕不將你的個人資料對外公開，請安心的接受訪問，也請你同意我使用錄音機。以上要求如同意，請簽名，謝謝

吳建德 敬上

姓名：

日期：