

國立臺灣師範大學美術系博士班美術教育組

博士論文

指導教授：趙惠玲教授、蔡順良教授

成年人藝術創作依戀行為之研究

**The Study of Art-tachment in Adults**

研究生：江學滢

中華民國一百年十二月

## 致 謝

敬畏上帝是智慧的開端，認識至聖者便是聰明。<sup>1</sup>

驚鈍的我從小就不大會讀書，小時候，我的外婆總是用上面這句話為我禱告。成長過程我總納悶，為何我的成績沒有因此起色？完成論文即將付梓的此刻，我終於明白，生命是不斷變動而逐漸改變的歷程，並非立即產生獲得答案的結果。因此，我首先要感謝外婆長期的禱告，以及天父上帝的恩典。

**Art-tachment** 這份研究醞釀的時間很長，總想在自己熟悉的藝術創作、藝術教育與藝術治療的領域之間找到連結。較早且明確的思考起始點，要感謝趙惠玲老師課的程選讀了一篇以客體關係理論之過渡性客體概念評論視覺文化的文章。這篇文章讓我隱約憶起童年時期，裁縫師外婆做給我的暗紅色小被，以及成長過程對某些事物的依附感受。如果不是這篇文章連結了生命中的過渡性客體經驗，啟發了後來一連串的想法，便不會有這個主題的研究。

八年前，因渴望回到校園求取新知而進入博士班就讀，沒有預設立場選甚麼課，做甚麼樣的研究，因此除了藝術教育組必修課之外，許多有趣的課程豐富了我的思考，我要真心感謝這些任課老師，拓展了我的知識視野，讓我為相關領域的連結形成過渡性的基礎。

其中，王秀雄老師從我唸大學時就告訴我理論研究很辛苦，但他一路鼓勵我。郭禎祥老師給我許多藝術教育思潮的啟發，對我多所提拔。氣質優雅的陳瓊花老師有很好的身教，林仁傑老師讓我對特殊族群藝術教育有更進一步的理解，後來成為指導教授的趙惠玲老師則引領我走入視覺文化的領域。其他美術理論方面，十分感謝自大學開始到紐約讀書期間都很照顧我的顧炳星老師，沒想到唸博士還能修到他的課。傅申老師的書畫鑒定課程，讓我從不一樣的角度看中國書畫，當

---

<sup>1</sup> 出自聖經箴言第九章第十節。

我引用藝術家心理學的方法鑑定書畫時，他不但沒有否定，反而提供我許多深入思考的觀點。林曼麗老師在博物館行政課程不藏私的分享個人經驗，無論在專業和生命經驗的領域都惠我良多。心理學學習的部分，蔡順良老師的客體關係理論與實務應用，為我所發展的理論打下良好基礎。加拿大返國客座郭崇信老師，讓我能從跨文化觀點尊重與理解不同族群。如果沒有田秀蘭老師和甄曉蘭老師在進階研究方法上的指導，我實在無法理解質性研究的深度內涵。

同時，這八年來，每個課程遇到不同領域專長同學，他們的想法與分享，刺激我突破自己既有模式的思考。我要特別感謝已經畢業拿到博士學位的珮綺，每次甚麼火上眉梢的事情，找她總能得到問題的答案。另外，要感謝六位研究參與者，如果不是他們不吝分享生命故事，無法成就這份研究。

趙惠玲老師和蔡順良老師兩位指導教授，在我研究與寫論文的過程，不但在專業上有許多精闢的見解與指導，更在我研究期間面對家庭與生命困境時，不放棄與不斷的鼓勵，讓我能夠持續下去。除了學業之外，趙老師在生活的面向上有許多照顧，蔡老師用運動員堅持到終點的譬喻鼓勵我，讓我終於能夠完成這份研究，對兩位老師真有言語無法形容的感謝。

最後，要感謝我的家人，他們是我最大的支持與鼓勵！有才華的父親和聰明的母親，對我這從小成績不怎麼美妙的小孩，竟能花上如此的教育功夫，教養出屬於我的新樣貌，我的爸媽真是不簡單！更重要的是，他們在我寫論文期間，協助我照顧孩子，費上不少心思。這八年來讓我邊帶小孩邊唸書的先生泰廷，他是個遠比我聰明有才智又深具自信的青年，他的鼓勵是這個學位的一大功臣。天真可愛的哲安，在肚子裡時陪我念了第二個碩士，三歲之後開始陪我念博士，知道媽媽時常得埋首書堆坐電腦前，也學到自己拿起書來讀，真是個乖巧懂事的孩子，媽媽終於可以有更多時間陪你玩了。

結束是人生夢想的開始，這一路上指導我與陪伴我的師長、同學與家人，是你們成就我的生命故事，謝謝你們！

## 中文摘要

本研究由藝術創作、藝術教育與藝術治療的背景出發，理論架構乃由客體關係心理學之過渡性客體理論著手，探索成年非專業藝術創作者主動從事藝術創作的行為動機。針對此類由內在需求而產生的主動創作之行為，本研究以「藝術創作依戀行為」一詞定義之，再以敘事探究為研究方式，探索六名三十到四十歲間的成年非專業藝術創作者之生命故事，期能提供相關領域未來研究的新觀點。

為了進一步理解成年非專業藝術創作者主動發展藝術創作行為的歷程，本研究由研究對象個別而獨特的生命經驗中，深入理解藝術創作、藝術教育與藝術治療帶來的交錯影響之心理成長，形成個體創作經驗發展的研究結果。個體生命歷程中的藝術教育經驗、從事現階段藝術創作行為的主要起因、此行為穩定發展的因素與創作心理感受，以及個體自認為此行為未來的發展可能，為幾個主要探索的目標與問題。

研究結果顯示，藝術創作活動具有立足於現實與幻想間之潛在空間的過渡特質，能讓創作者於真實世界具體展現內在表徵，經驗內在情緒的非語言表達，並具備自主性的統整歷程。當個體在現實中面對生命議題時，藝術創作帶來的心理效果讓個體持續創作而形成藝術創作依戀的結果。此行為形成之後，因藝術媒材的具體特質，強化統整力量而獲取心理能量面對現實，讓個體能持續因內在需求而創作，維持對藝術創作的依戀，或進一步邁向藝術專業的學習。然而，心理能量可能形成具有過渡性特質的藝術創作依戀行為對個體而言逐漸失去意義，創作活動則成為未來不定期發生的興趣，或結合專業而形成具有社會意義的活動。

關鍵字：

非專業藝術創作者、客體關係、過渡性客體、潛在空間、藝術創作依戀行為

## **Abstract**

“Art-tachment” is a new terminology that describes the behavior of non-professional adult artists attempting to practice art. This research attempts to study the phenomena from art, art education and art therapy perspectives, and interpret it from the object relation theory.

Six research participants between the age of 30 and 40 are interviewed by using the method of narrative inquiry. The interviews were conducted with questions designed to gain deeper understanding on several perspectives of the art-tachment including personal experience of art education, psychological and practical reasons for practicing art, causes for continuing the behavior, and its future development.

The result found that the special form of art contains characters of transitional object, which is able to connect inner self and outer reality. These specific functions of potential space help non-professional artists to represent the feeling of outer world, project the inner self, express through non verbal pictorial symbols, integrate inner world and get inner sources by this creative process. Once the art-tachment behavior is established, one would continue the behavior for the sake of confronting one’s own real life in a more tolerant attitude, or going further to learn professional art skills. However, the function of balancing the inner mind could lead losing transitional meanings of art-tachment and cause the creative behavior to change into an irregular hobby, or combine personal profession and become an activity with social meaning.

Key words: Art-tachment, non-professional artist, object relation, potential space, transitional object

# 目次

致謝 .....	i
中英文摘要 .....	iii
目次 .....	v
附錄 .....	vii
表次 .....	viii
圖次 .....	ix
前言 .....	xi
<b>第一章 一場發現的旅程</b>	
第一節 由三個層面看研究背景與動機 .....	1
第二節 由研究目的與問題看探索的範圍與限制 .....	7
第三節 由敘事探究為探索潛在空間的方法 .....	17
第四節 由質性研究規準進行本研究效度評量 .....	25
第五節 本研究的倫理議題 .....	30
第六節 本研究的名詞釋義 .....	31
<b>第二章 探索潛在空間的領航員</b>	
第一節 過渡性客體的現身 .....	35
第二節 潛在空間的出現 .....	43
第三節 潛在空間的動力 .....	52
<b>第三章 發現藝術創作依戀行為</b>	
第一節 藝術創作依戀行為的概念來源 .....	63
第二節 客體關係相關理論的應用 .....	73
第三節 成年人藝術創作依戀行為的形成 .....	80
<b>第四章 前人的探索發現</b>	
第一節 成年人過渡性客體的相關研究 .....	94
第二節 成年人潛在空間心智活動的相關研究 .....	101
第三節 成年人潛在空間經驗與藝術創作的相關研究 .....	108

第五章	尋找現實世界中的藝術創作依戀行為	
第一節	追求創作自省的殷音	122
第二節	用影像說故事的鶴兒	141
第三節	追求獨特人生的 Moya	159
第四節	追求創作夢想的路得	180
第五節	透過藝術追求自我的小雨	195
第六節	透過創作與人連結的提摩	214
第六章	藝術創作依戀行為的意義	
第一節	藝術教育經驗對藝術創作依戀行為形成的影響	234
第二節	成年期藝術創作依戀行為的源起	256
第三節	藝術創作依戀行為的穩定發展	286
第四節	藝術創作依戀行為帶來的心理感受與結果	307
第五節	藝術創作依戀行為在未來生命歷程中的意義	322
第七章	藝術創作依戀行為啟示錄	
第一節	詮釋藝術創作依戀行為	352
第二節	續釋藝術創作依戀行為	367
第三節	省思藝術創作依戀行為	375
後記		381
參考文獻		
中文文獻		383
西文文獻		385

## 附 錄

附錄 1-1	研究參與者基本資料表 .....	393
附錄 1-2	半結構訪談大綱 .....	394
附錄 1-3	研究程序圖 .....	395
附錄 1-4	研究效度檢核函 .....	396
附錄 1-5	參與研究同意書 .....	397



## 表 次

表 4-1-1	成年人過渡性客體相關研究文獻表 .....	94
表 4-2-1	成年人潛在空間心智活動相關文獻表 .....	101
表 4-3-1	成年人潛在空間經驗與藝術創作的相關研究文獻表 .....	108

## 圖 次

圖 3-3-1	「主體－藝術創作行為－客體」之三位一體概念圖 .....	86
圖 5-1-1	希臘教堂 .....	128
圖 5-1-2	水墨貓 .....	129
圖 5-1-3	造型構成 .....	129
圖 5-1-4	我父親的世界 .....	130
圖 5-1-5	初夏的冰山 .....	132
圖 5-1-6	你逃不出去的，粉紅色 .....	132
圖 5-1-7	殷音的潛在空間活動發展軸線圖 .....	134
圖 5-2-1	讓小孩子到我這裡來，不要禁止他們 .....	146
圖 5-2-2	陪你等天亮 .....	148
圖 5-2-3	看得最遠的地方 .....	149
圖 5-2-4	天使 .....	149
圖 5-2-6	南十字星空下 .....	151
圖 5-2-5	畫室學習的角落 .....	151
圖 5-2-6	鸛兒的潛在空間活動發展軸線圖 .....	153
圖 5-3-1	胡百吉的超人披風 .....	168
圖 5-3-2	泡麵專用隔熱手套 .....	169
圖 5-3-3	甜蜜搖滾斜背包 .....	170
圖 5-3-4	個性辣妹包 .....	170
圖 5-3-5	Moya 的潛在空間活動發展軸線圖 .....	172
圖 5-3-6	小妖怪被 .....	178
圖 5-4-1	路得的手工卡片 .....	187
圖 5-4-2	路得的潛在空間活動發展軸線圖 .....	188
圖 5-4-1	香檳復古 .....	199

圖 5-4-2	紫晶漫舞 .....	199
圖 5-4-3	大彩蛋立杯 .....	201
圖 5-4-4	金色天使之翼 .....	201
圖 5-4-5	泳渡 .....	202
圖 5-4-6	霓紅十字架 .....	202
圖 5-5-7	小雨的潛在空間活動發展軸線圖.....	207
圖 5-6-1	飛機 .....	220
圖 5-6-2	我的房間鳥瞰圖 .....	220
圖 5-6-3	Devil Boss .....	222
圖 5-6-4	Rain in Taipei .....	222
圖 5-6-5	衰尾姆一郎 .....	224
圖 5-6-6	提摩的潛在空間活動發展軸線圖 .....	226
圖 6-5-1	生命歷程之藝術創作依戀行為發展軸線圖.....	348

## 前 言

當你真心渴望一樣東西時，整個宇宙都會來幫你的忙。<sup>2</sup>

現實生活中，人類的心智幻想能突破現實限制，無遠弗屆的想像，若將心智運作中的無限表達在現實世界，更能創造出無限可能。

創造性心智活動活躍於現實與幻想之間的潛在空間，是一個眼不可見、耳不可聽、嘴說不清的領域，唯有進入其中冒險的心智探險者，有機會一窺奧秘。如同英國文學家 Lewis（2005）在*獅子、女巫、魔衣櫥*中，讓主角進入古老神秘的衣櫥，才能經驗衣櫥中廣大世界的冒險。如同《阿凡達》電影中的主角，必須在睡夢中進入另一個生命，才能克服現實生活的物理限制，在納美星球體驗另一個生命的境界。又如同探索潛意識力量的科幻電影《全面啟動》，透過夢境進入深層潛意識世界，各人交集於榮格所言之集體潛意識當中，就在幻想、白日夢與現實的交錯中，成就奇幻國境探險。

願望、幻想、白日夢、夢境、藝術創作、創造性科學、宗教活動等人類的心智活動，似乎都發生於這個既處於幻想又處於幻想的心智活動。這個空間有如幻想之境，包容著個體的各種想像，有如現實中的逃城，安撫面臨現實困境的心智，但此處發生的各種想像，又有可能以創造力的形式真實呈現於現實世界。

牧羊少年進行奇幻旅程時，手裡拿的烏陵和土明雖然只是兩個小物件，但扮演著帶領沙漠旅程的預言者，在他無法得知前方道路時，是讓他依靠並帶來安全感的物體。人類個體的生命中，面對現實情境時，無法掌控的困境何其多，人們靠著甚麼獲取安全感，而能維持情緒穩定的往前進，處於現實與幻想之間的心智活動，通暢連結於現實與幻想之間的心智活動應有幫助。

---

<sup>2</sup> 出自 Coelho（1998）的拉丁文學代表作*牧羊少年奇幻之旅*，這段話在故事中，由一位身穿金青甲的智慧老人送給正要出發尋找寶藏的牧羊少年，是一句具有哲裡又不容易明白的預言。本書內容中有許多激勵人心的象徵話語，與小王子的文學性並駕齊驅。

人類個體因這類心智運作而有別於其他生物，成為地球上的萬物之靈。透過幻想探索現實，是人類個體夢想成真的方式。現實當中各種事物的發現並非無中生有，而是自然原有，預備在那兒等待被人類的心智幻想所發現。進行探索的個體在這個介於幻想與現實之間的空間，與自己同在，努力透過自主性，統整內在與外在相會時的矛盾，發現並理解現實，往內則達到心智平衡的目標。

藝術創作是幻想與現實間之心智活動中，能具體以視覺形式呈現者，創作活動能讓創作個體將內在幻想具體化，增進與觀賞個體連結與理解的機會。藝術活動的具體特質，讓創作者更多體驗主體性，藝術活動的具體結果，使藝術創作成為潛在空間心智探索活動中，最有可能帶來內在表達的滿足與昇華成就感者。

廣義而言，人類將幻想在現實中實現的過程，造就了文明。狹義而言，內在運作平衡了個體在現實生活中無法滿足的部分，使此類心智運作協助滋養生命，並能透過象徵性力量安撫自我。就本論文的探究歷程而言，有如一場從幻想中出發的探險旅程，從一個字也沒有的研究想像，進入各種研究方法學習，並基於對人類個體進行藝術創作活動時的潛在空間心智運作之好奇，具體透過訪談，與研究參與者就藝術創作經驗進行心智運作活動的交流，共同探索藝術創作心智活動在個體內在與現實情境中的展現。

## 第一章、一場發現的旅程

你的心在哪裡，你的寶藏就藏在那裡。你必須去找到寶藏，那麼你  
這一路上學會的事情才有意義。<sup>2</sup>

研究有如探險，每一位探險者在探險之初，心中帶著目標與理想出發，對前面道路的未知帶來不確定感，卻能同時體驗新事物帶來的驚奇。本研究探索的目標是人類心智運作經驗中，介於外在現實與內在幻想之間的心智空間。此空間由心智運作中產生，空間大小決定於其幻想與創造能力，從零到無限大，充滿各種可能。藝術創作為介於現實與幻想空間心智運作之具體表現，個體能透過藝術創作的過程，將存在於幻想之思緒轉而發展到現實的具體存在，其發生歷程引人好奇。本章首先由藝術創作、藝術教育與藝術治療這三個角度，陳述本研究的背景與動機，進而說明研究探索的目標與方向，以及期待透過研究回答的問題，最後說明本研究的範疇，並界定重要辭彙的操作性定義。

### 第一節、由三個層面看研究背景與動機

人類有別於世上生物之處，乃在其心智運作的能力，藝術表現則為其中重要且獨特的一項。藝術創作行為進行時，存在著獨特且看不見的心智運作模式，並以作品的形式產出於現實世界，過程是內在動力運作的結果。藝術創作心理是許多心理學家有興趣的主題，不同心理學派對藝術創作行為也有不同的解釋（王秀雄，1991），但皆不脫內在心理與外在現實的影響。本研究擬由客體關係（object relation）理論觀點理解藝術創作發生時的心智運作，將藝術創作視為客體關係發展歷程中，具有連結內在自我與外在現實的性質之重要行為。然而，

---

<sup>2</sup> Coelho（1998）在他的重要著作*牧羊少年奇幻之旅*（*El Alquimista*）故事中，寫下牧羊少年橫跨沙漠探險時，途中遇到的煉金術士給主角的一段智慧言語。

藝術創作行為的發生，在發展客體關係的歷程中，面對的是藝術創作與藝術教育的影響，藝術心理感受則使創作個體獲得滋養。因此，以下試圖由藝術創作、藝術教育與藝術治療三個領域出發，說明本研究的研究背景與動機。

## 一、藝術創作本質的思考

現實生活中的非專業藝術創作者，在「不用交美術作業」的情況下熱衷於所選擇的媒材，將藝術創作融入生活當中，然而，他們的創作者角色與創作內容卻不受一般的藝術研究青睞，甚至藝術創作心理學探究內容中也沒有他們的蹤影。非專業藝術創作者的創作行為似乎是為自己而為，人們並不理解他們的創作世界。藝術創作表達感覺並傳遞理解，得自於潛意識幻想，產出於現實世界，以內容展現內在表徵，以符號樣式呈現於外在世界，是內在情感的出口，亦具有外在表達的樣貌。以上說明了藝術創作介於創作者的內在自我與其所面臨的外在現實之本質，似乎隱約呈現了非專業藝術創作者的創作原初動機。

由藝術創作的本質看來，自人類文明發展以來，藝術創作的歷程不斷發生，不僅僅在專業藝術家身上發生，更發生在庶民文化中。Kramer（1993）認為，社會工業化之前，手工藝品不只是民間藝術，同時反映了人們製造與擁有的快樂。Golomb（2002）更以先民在洞窟創作的複雜性，說明創作不是一時興起隨意而為的活動，乃起因於心理需求滿足的一種高度文明之行為。然而，工業文明發展極致之際，金錢可買生活所需，人們忘記手工藝創作曾是日常生活的一部分。工業文明發展至今，不過佔人類歷史的一小部份，藝術創作卻已走向純粹的藝術表達，人們享受物質文明之時，已忘卻藝術創作事實上出脫自日常生活，曾經公平的帶給每一個體殊異樂趣。

當藝術作品專屬於藝術家的產物時，作品置身美術館且似高深莫測，藝術創作行為成為藝術家的特殊權能，非普羅大眾日常生活的一部分，單純動手進行任何形式的藝術創作之享受，對一般人來說似乎相當遙遠。然而，現象場中

部份成年人在環境普遍遠離藝術的時候，卻發展出藝術創作的熱誠，他們既不想走上專業藝術創作之路，也不想放棄藝術創作帶來的樂趣，他們各自在工作崗位上努力，藝術豐富他們的生活。

正如上述，當代環境之下的藝術創作似乎專屬於專業藝術創作者，平凡人的藝術創作幾乎無人重視，無論是理論或研究，皆少觸及非專業藝術創作者的藝術創作動機、內涵與形式，使得這個平凡族群的藝術創作領域之探究幾乎處於未開發之地。基於此背景情境，本研究對成年非專業藝術創作者的藝術創作形式與動機具有極大興趣。這群成年人並非素人藝術家，他們出現於一般畫室、社區大學或各類繼續教育領域的藝術創作課程、各類媒材的創作教室、甚至百貨公司的 DIY 部門等。是甚麼原因促使這群平凡人拾起藝術創作的樂趣，樂此不疲？是甚麼動機促使他們白天工作下了班還能花時間精神進行創作？甚麼樣的心理能量讓他們持續進行？現象場中可觀察到的成年非專業藝術創作者，他們的行為以及藝術創作時的愉快與熱誠的態度，是本研究的動機之一，期待以客體關係理論角度，經由研究歷程而對藝術創作行為有更多的理解。

## 二、藝術教育目地的思考

「陶冶性情、淨化人心」為藝術教育普遍的目標。這個目標是藝術教育的理想，更是受教育過程中美術課本裡幾乎都可見到的文字。然而，台灣教育環境瀰漫著升學主義的氣氛，學科補習佔去學子下課後的時間，許多事情遇到升學這個關卡似乎都要打點折扣，使得藝術教育這個崇高目標落實多少值得深思。大部分的人在求學過程並不準備走向藝術專業，這幾乎意味了離開學校等同離開藝術，有趣的是，成年非專業藝術創作者卻能在工作專業與生活之外，主動追求藝術創作，是學校時期的藝術教育在這些人身上達成目標而發揮功效，或另有原因？

藝術教育理念最早可追溯至 Plato( 428BC-347BC )與 Aristotle( 384BC-322BC )



各自支持的感性創造與理性應用的觀點(田士章、余紀元,1991)。Efland(1990)以美國藝術教育發展史看這兩個觀點的演變,說明藝術教育發展的價值觀受到社會經濟發展相關因素的影響,例如世界大戰時期後的經濟起飛時期,藝術人才的培育與工業或經濟發展有關時,藝術教育取向是屬於理性應用的範疇,當社會經濟發展穩定,藝術教育則走向藝術本質論的感性觀點。Florida(2003)提出「創意階級」(creative class)的概念之後,Efland(2010)受其影響,說明藝術教育必須重視創意的獨特性,才能培養創意經濟所需的人才,造就一群創意階級。此觀點處表面上看來彷彿起於歐美近年經濟衰退而使藝術教育再次走入工具論的結果,但創意經濟展現必然具有個別獨特性,如何在執行藝術教育的過程,將此概念連結於自我表現與成就工業文明之間,將會是當代藝術教育的挑戰。

台灣的藝術教育現場面臨升學主義時,暫且不論升學環境或一般的藝術價值觀對美術課程的衝擊,第一線美術老師時常發現,藝術課程能夠突破學科內容與成績限制,讓多數學子在沒有壓力的情境下愉悅學習。學校藝術教育課程似乎平衡了升學環境的衝擊,讓學生更有能量處於自我感與環境壓力之間。無論是 Plato 與 Aristotle 的感性創造與理性應用觀點或是藝術教育的本質論與工具論,與本研究提出潛在空間兩端之內在自我與外在現實的意涵有微妙的聯想。藝術創作既可能是表達內在自我的創作理想,也可能是具有實用性的社會創造工具,介於現實與自我兩端之間,形成具有連結特質的過渡性歷程。

升學大環境以及藝術學習之間的矛盾,長久以來存在於台灣的教育環境中,且似乎沒有解決之道,而藝術教育並不因其具備上述獨特的心理功能而受到多一點重視。有趣的是,夾縫中求生存的藝術教育環境之下,卻有一群成年非專業藝術創作者,在成年時期透過社區大學藝術課程、普通畫室、或各類手工藝教室,主動走向藝術創作之路。他們過去的藝術教育經驗比較豐富或擁有較好的藝術教育資源嗎?如果他們接受藝術教育的經驗並沒有比較特別之處,甚麼

原因促使他們追求藝術創作的樂趣？他們從事藝術創作時，體會到甚麼樣的心理機轉而使他們持續創作？基於上述環境背景與藝術教育理想的衝突，本研究觀察到成年非專業藝術創作者突破環境重圍而回到藝術情境中，因此產生研究上的動機之一，期欲由創作心理的角度探究成年非專業藝術創作者的藝術創作行為。

### 三、藝術治療成效的思考

藝術治療這個範疇興起於藝術創作、藝術教育、特殊教育、精神醫學、藝術心理學等學科的結合，工作對象多半是不同年齡具有心智障礙、心理創傷或具有病態心理的個體，研究的層面上也是如此，少探究正常心智者的藝術創作心理之成長效果。這一點就像藝術創作多聚焦於理解偉大藝術家，而藝術治療聚焦於具有病徵的藝術創作心理歷程，並尋思如何以藝術進行協助。忽略多數心智正常者的藝術創作行為所能帶來的心理效果，造成對平凡創作者的創作心理感受與歷程不夠理解的結果。

藝術創作可為夢境幻想的具體化形式，而透過夢境滿足願望則早有 Freud (2006) 於*夢的解析*中說明。更進一步發展心理分析理論的客體關係理論，則將藝術創作視為可自行操作的內在幻想之實現，因此能使創作者建立自我功能並增進自我價值。希臘神話 Pygmalion 的故事說明了創作者透過藝術實現夢想的心理力量。故事主角 Pygmalion 是一個愛上女神 Aphrodite 的雕刻家，被女神拒絕之後雕了一個雕像日夜陪伴，女神憐憫而將雕像變成真正的女人 Galatea，最後他們生下兩個小孩，建立偉大王朝。Feldman (1996) 認為這個故事清楚說明藝術的心理治療功能，因為藝術的想像能掩蓋真實，克服絕望，更帶來完整生命的健康希望。

藝術創作讓處於困境中的個體，由創作的力量為自己找到出路，因此，王秀雄 (1991) 認為，討論藝術創作的相關問題時，必須考量心理因素，因為藝

術創作具有積極的心理機能。美國自二次戰後逐漸興起的藝術治療專業領域，便是基於藝術的心理療育功能，發展以藝術創作為心理治療的主體（Kramer，1993），或是將藝術當成心理治療的輔助工具（Naumburg，1987），協助人們進行心理復健。

然而，藝術治療領域的理論或實務工作，從醫療體系的精神科開始發展，跨足各類特殊教育學校、各年齡層的不同需求、以及近年在醫療生理疾病領域的長足發展，所接觸的多半是具有心理病徵的個體，或期待透過藝術表達在身體疾病的領域協助需要者。藝術撫慰人心乃基於藝術創作表達情感的普同性，非語言的藝術形式產生人與人之間同理共感的機會，提供接近藝術人們一個心靈安歇的角落，因此幫助身處心理困境的個體。這個過程也能幫助心智正常者更有能量的面對現實生活，或以藝術表達增進自我成長，但在研究、理論或實務領域皆少探究正常心智個體的藝術成長歷程。

目前台灣藝術治療領域，有越來越多在歐、美、澳等地受訓返國工作的藝術治療師，面對的工作領域多數為醫療體系與特殊學校，或分布在社福機構，服務對象通常都是身心狀況確實需要療育者。心智正常的成年個體若想透過藝術治療得到自我成長的機會，只能在零星的獨立機構所辦的活動當中獲得學習機會，這類課程通常大獲好評，甚至得抽籤才能獲得報名資格，但研究的面向上，尚缺乏理論與實務統整的深入理解。

基於上述原因，並思考 Kramer（1993）的觀點，她認為失去藝術創作機會可能產生潛在的心理空虛和創作需求，而平凡創作者的藝術創作機會反應出人們擁有創作成品時的快樂。從藝術治療的角度看成年非專業藝術創作者的藝術創作行為，是否真如藝術治療領域所言，讓心智正常的成年個體也能透過藝術創作體會處於內在與外在衝突的現實困境，這困境雖不致於造成心理疾病，但能讓創作者經驗到創作過程主控衝突的自主性，因此在生命的某個時間點上尋覓藝術創作的途徑？此為本研究的重要動機之一。

本研究由創作、教育與治療這三個面向的觀點，立足於當代此三領域面臨的情境，思考成年非專業藝術創作者的藝術創作行為，尋索目前尚缺乏的探究主題，由三大領域交錯的背景形成本研究的動機。本研究將以質性研究歷程探究成年非專業藝術創作者的藝術創作行為發展，試圖梳理此行為發展之脈絡。

## **第二節、由研究目的與問題看探索的範圍與限制**

根據上述研究背景與動機，本研究擬探究成年非專業藝術創作者的藝術創作歷程之發展，由個體個別而獨特的生命經驗中，深入理解藝術創作、藝術教育與藝術治療帶來的交錯影響之心理成長，形成個體創作經驗的發展之結果。本節說明研究目的與問題，並為文獻理論與研究參與者設立範疇與界限。

### **一、研究目的與問題**

普羅大眾的藝術創作行為向來較少為學界所關注，在藝術創作與創作心理的領域似乎都少有探究的機緣。藝術教育雖然是國民義務教育中的要項，但離開學校之後除非主動為之，否則似乎很難與藝術行為有交集。為了探究成年非專業藝術創作者的藝術創作動機，過去的藝術教育經驗對成年階段的藝術創作行為之影響，以及藝術創作能帶給他們甚麼樣的心理感受，本研究擬由客體關係理論觀點理解個體的藝術創作行為，梳理出藝術創作心理相關的觀點。在方法上選擇敘說探究的方法，期望藉由生命敘說來理解成年非專業藝術創作者的藝術創作之經驗獨特性，以及藝術創作行為發展的來龍去脈。根據上述研究目的，以下提出研究問題。

- (一) 成年非專業藝術創作者的藝術教育經驗對藝術創作依戀行為發展的影響為何？
- (二) 成年非專業藝術創作者產生現階段藝術創作依戀行為的原因為何？
- (三) 促使成年非專業藝術創作者藝術創作依戀行為穩定發展的因素為何？
- (四) 成年非專業藝術創作者進行藝術創作依戀行為時的心理感受為何？
- (五) 成年非專業藝術創作者自認其藝術創作依戀行為的未來性為何？

為了探究成年非專業藝術創作者主動為之的藝術創作行為之發展，本研究擬定上述研究問題，由客體關係心理學中客體關係發展的經驗歷程出發，從本研究所提出之藝術創作依戀行為的觀點，回答前述研究問題，期望能透過本研究釐清並詮釋藝術創作依戀行為的現象之意涵。以下，由研究範圍與限制的角度，說明本研究的文獻與研究參與者的範疇與限制。

## 二、文獻範疇與限制

客體關係理論中的過渡性客體 (transitional object)、過渡性現象 (transitional phenomena) 以及潛在空間 (potential space) 經驗之理論被提出後，廣泛的應用在發展心理學、諮商心理、藝術治療、藝術創作、藝術心理學和藝術評論等領域，學者們也對此議題提出不同觀點或修正性的看法。本研究基於探究成年非專業藝術創作者之潛在空間心智活動的主題，將文獻蒐集範圍限定與限制說明如下：

### (一) 客體關係學者對過渡性客體與潛在空間理論的相關研究

客體關係學者提出潛在空間經驗理論之初，對過渡性客體影響象徵與遊戲能力的發展有許多著墨。由於理論形成之初，並沒有統一的名詞界定，形成過渡性客體、過渡性現象、過渡性相關 (transitional relatedness)、過渡性特質等辭彙，皆指同一件事情，而中介空間 (intermediate area)、第三領域 (third area)、過渡性空間 (transitional space) 等辭彙，皆指潛在空間這個看不見的客體間之領域。

本研究基於早期未定的辭彙問題，將這些相關辭彙的文獻皆列為搜尋目標。另外，客體關係學者當中，不同的學者在理論發展過程中，談到類似於過渡性客體的概念，例如自體客體概念的發展，投射認同所發生的過渡性領域等，也在文獻搜尋的範圍之內。然而，過渡性客體之相關研究仍聚焦於人類個體幼兒的心智發展行為，較少以成年個體為研究對象，成為本研究的文獻搜尋限制之一。

### （二）成年人潛在空間動力運作與心智經驗轉化的相關研究

為了解決長期以來潛在空間心智運作過程理論觀點不夠清晰的問題，因此潛在空間動力運作是重要的文獻理論收集方向。成年人潛在空間運作的相關研究雖少，還是有少數以成年個體為對象，探究成年期所擁有的具體過渡性客體之研究，或是探究具有過渡性特質的潛在空間活動之適齡轉化現象的文獻可供參考。然而，此研究主題的數量偏低之外，因潛在空間運作的多元面貌，以及成年人心智思考較為複雜，使得成年人過渡性客體的研究可能延伸出許多抽象概念，礙於研究面向上的操作型定義，難以說明潛在空間心智運作的歷程，因而影響研究結果的說明。如此一來，許多以成年人為對象的研究較保守的聚焦於成年人的過渡性客體，將收藏某一類具體物件當成成年人過渡性客體的探究，而非鑽研潛在空間心智活動，使這類文獻資料成為本研究的限制之二。

### （三）潛在空間動力運作與藝術創作之關係的相關研究

過渡性客體與其發生領域的潛在空間之相關論述，在學術上可延伸至夢境、白日夢、遊戲、藝術、宗教、創造性活動與文化論述各領域，其中，與藝術創作心理相關的理論為文獻搜尋範疇的目標。再者，藝術創作行為於潛在空間的心智運作動力，也是專注的焦點。然而，以潛在空間理論解讀藝術創作行為、以成年非專業藝術創作者為對象的研究則少見。有關潛在空間運作在增進自我概念與統整情緒功能的研究，大量應用在心理治療領域，少見單純探究正常心智個體的潛在空間功能，或是探討正常心智個體從事藝術創作行為帶來的心理感受之研究，以上是為本研究的限制。

#### (四) 藝術創作依戀行為的相關研究

根據理論探究與現象觀察，本研究提出藝術創作依戀行為（art-tachment）的觀點。由客體關係理論當中的潛在空間運作概念，以及成年非專業藝術創作者的藝術創作發展歷程，嘗試歸納整理出此一藝術創作心理歷程的新概念。為建立藝術創作依戀行為的理論基礎，本研究自理解過渡性客體理論發生的幼年期文獻著手，再搜尋成長過程的行為轉化之文獻，並由理解成年人過渡性客體的相關研究，輔以客體關係理論切入的藝術家創作心理學之評論，以及客體關係心理學解釋藝術家創作行為或探討藝術家人我關係的文獻，試圖由相關理論文獻著手，進行跨領域論術的整合。

綜合上述，本研究在文獻範疇上以客體關係理論中的潛在空間概念，成年個體的潛在空間心智運作，以及藝術創作行為發生時的潛在空間動力為範疇，盡力克服文獻搜尋上的限制，期待能從理論與成年非專業藝術創作者的創作歷程之探究過程中，梳理出藝術創作依戀行為的樣貌。

### 三、研究參與者的設限

本研究之目的在進入成年非專業藝術創作者的潛在空間，探索藝術創作行為的形成歷程，過去學習經驗對成年期藝術創作活動的影響，以及藝術創作活動帶來的心理感受等內容。選擇成年人為對象的原因乃考量其生命歷程較長，已具備潛在空間適齡轉化以及藝術創作經驗的發展，能理解研究者對研究概念的說明，並能使用清晰的口語表達以利研究訪談進行，因此選擇此族群為研究參與者。另外，基於敘事探究將研究者與敘事者雙方處於立足點平等地位的觀點，本研究以「研究參與者」稱呼共同進入其藝術創作的潛在空間探險之夥伴，而不以「研究對象」稱之。以下說明研究參與者的條件範疇與限制。

### （一）個人基本條件

成年人的年齡範圍時間階段長，且發展心理學家對成年人的年齡定義具有差異，無法全部納入研究參與者的範疇。本研究擬拋開發展心理學界定之成年人分期，自行將研究對象的年齡範圍限定在三十到四十歲之間，理由是此階段的成年人早已進入 Erikson (1978) 所謂的成年早期，更可說已經穩定進入成年期，卻又尚未完全面臨中年危機，比較接近生命常態危機之創造性的生命階段，是面臨以創造性擔負社會責任的時期，生命歷程中必須挑戰創造生產與停滯的危機，此處的生產品類涵括各種類別的創造生產歷程，顯見此階段個體面臨的壓力。成年非專業藝術創作者在面臨此危機時，還能耗費時間與能量以藝術滿足自己，值得探究其原因。因此，凡處於這個年齡層內，非以藝術為業，但具有藝術創作行為的成年個體，皆可成為共同進行研究探索的參與者，性別、職業與創作媒材不拘。此年齡層之外的成年個體，也可以找到擁有藝術創作依戀行為者，例如退休族群便是一大宗，然而，基於聚焦於面臨創造性生命階段的挑戰之界定，三十到四十歲之外的成年個體之藝術創作依戀行為，將不列入本研究的探索範圍，是為研究限制。

### （二）人生現階段對藝術創作具有相當的熱誠

具有過渡性客體特質的行為使個體對此行為產生特殊依戀，然而，此類行為不一定以藝術創作的形式出現，而可能形成多元的潛在空間心智活動。本研究基於研究目的，研究參與者必須對藝術創作具有獨特的喜好與熱誠。由於個體的潛在空間經驗在不同年齡可能因應過渡性特質的需求，產生適齡轉化而發展成多元面貌，因此藝術創作的面向上，可能產生選擇素材與創作風格因個體需求而不同的情況。本研究重在探究發展藝術創作行為的過程，因此研究參與者的藝術創作風格、媒材、內容與主題不限，但需對藝術創作具有一定程度的熱誠。



### （三）自發性尋求藝術創作並沉浸於其中

個體的潛在空間活動具有自主特質，過渡性客體的形成也具有自發性現象，每個生命階段發展出來的潛在空間活動，理應由個體以具有主權的姿態主動發展出來。因此，研究參與者除了對藝術創作具有特殊熱誠之外，對藝術創作的態度必須具備自主性，非因交作業或外在要求的壓力之下才力主為之。另外，Rose（1978）清楚說明過渡性客體形成之經驗，轉化成藝術創作的潛在空間經驗時，對藝術創作者的心靈具有淨化與安撫作用，因此，受邀的研究參與者對自發性藝術創作必須具備正面感受。

### （四）願意分享生命故事

為了使研究進行更為順利，研究參與者必須願意分享自身的生命故事，以及藝術創作依戀發展的歷程與感受，讓研究者與研究參與者雙方共同進入敘事的潛在空間，共同體驗生命經驗，以便透過敘事過程協助研究者還原現象，清楚的呈現研究結果。

### （五）身心狀態及居住地區的設限

此年齡層正在接受心理治療的成年人，雖然治療過程所產生的潛在空間很值得了解，也有許多心理治療歷程的相關參考文獻佐證，但探究心理諮商或藝術治療過程的潛在空間經驗並非本研究關注的議題，因此不在研究對象篩選範圍之內。另外，為深入執行敘事訪談及觀察，本研究將選取研究參與者的地區設限於居住台灣地區的成年人，因此，跨文化議題乃成為本研究的限制，使本研究結果是否能夠延伸應用到其他文化族群，有待後續研究做更進一步的討論。

基於上述條件，本研究篩選出六名對藝術創作具有熱誠，且「非創作不可」的成年非專業藝術創作者共同進行研究探險。這六名研究參與者包括五女一男，各自擁有謀生的專業領域，或從事安穩的家務工作，都在生命的特殊時刻走入藝術創作之路。就其創作媒材而言，有選擇傳統繪畫領域者，從事醫療情境人物攝影者，也包含象徵性的塗鴉創作者、拼布或金工創作者，及利用簡單工具

創作手工卡片者（參見附錄 1-1）。這六名研究參與者著迷於創作素材帶來的滿足與成就感，現階段投注熱誠並優遊於藝術創作的領域，並表示未來都會持續進行創作。他們當中的任何一位可能都不會登上美術史名人錄，藝術創作卻給他們的生命帶來光彩。

#### 四、研究參與者的參與過程

經過上述條件的篩選，經由研究者主動尋找或透過介紹，選出六位現階段具有創作熱誠且沉浸於創作樂趣中，他們願意分享生命故事並參與研究。分別是主要進行壓克力繪畫創作的殷音、攝影創作的鶴兒、拼布創作的 Moya、手工卡片的路得、金工創作的小雨，以及隨筆塗鴉的提摩。

六位研究參與者的年齡都介於三十到四十歲之間，本身多數擁有自己的專業工作，其共同特質為研究進行的這段時間當中，他們在工作之餘主動進行藝術創作活動。研究者從 2010 年十月份開始尋找這些研究參與者，2011 年二月份開始進行第一位研究參與者的第一次訪談，到 2011 年七月底完成每一位研究參與者的二次訪談，持續而交錯進行的是訪談、整理逐字稿、敘事文本、文本分析與研究文本的審閱工作，一直到 2011 年十二月為止，研究者與研究參與者接觸的時間約為一年又兩個月的時間。這段時間當中，除了訪談稿的審閱校對之外，偶有研究參與者主動與研究者連絡，分享創作心得，或詢問藝術治療的課程相關問題等，這些往來通常透過簡訊、電子郵件、Facebook 上的即時通，以及電話連絡。

尋找研究參與者的過程中，曾出現幾位最後未入選的候選人，分別是以多元素材創作而職業為美術教師的有家庭小孩之女性、正職為家庭主婦的業餘女性水彩插畫作者、以精緻食玩和陶瓷彩繪為創作主體且面臨家庭困境的女性，以及幾位被推薦來的退休創作者。首先因研究參與者的年齡限制之下，婉拒了分別進行壓花、油畫、陶藝與水彩的退休創作者，最後並決定中學美術教師與業餘插畫作者不擬入選。原因之一乃這兩位創作者與研究者較為熟識，應避免

倫理上的雙重關係影響研究結果，原因之二乃因其謀生的職業在非專業藝術創作者的定義上太過於模糊，因此兩位雖同意參與研究，考量之下仍排除在人選外。值得一提的是原列入研究參與名單的一位女性非專業創作者，是研究者在百貨公司販售陶瓷彩繪媒材專櫃偶遇的朋友，作品風格細緻秀雅，在研究者主動上前簡單談話後，確定非專業藝術創作者身分而邀請參與研究。可惜的是，該創作者在研究進行期間因面臨家庭困境，因此收起所有的創作媒材，也沒有持續進行創作。在考量對方情緒以及所面臨的壓力後，即未持續邀請參與研究。

最後確定的六名研究參與者當中，研究者與殷音相遇於四年前的一個藝術治療教師研習營。殷音在研究者尋訪研究參與者時，恰來信詢問創作問題並表達創作興趣，因此由研究者在 2009 年底主動提出研究參與的邀請。第一次訪談於 2010 年二月份進行，五月份進行第二次訪談。研究過程的逐字稿和其他稿件審定，殷音都提供相當詳細的修改說明，資料分析過程，多次與研究者以電話討論作品意義，並說明訪談內容不夠清楚之處。2011 年十二月份的簡訊當中，殷音傳來分享創作進步的欣喜感受，她表示整個研究過程讓她有機會釐清更多創作感受。

鸛兒是曾經短暫照顧過研究者小孩的一位年輕兒科女醫師，有數面之緣，當時因為孩子做了一個剪貼小磁鐵送她，因而建立了關係。當時並不知道鸛兒熱愛攝影，而是研究進行之初，研究者在網路上發現鸛兒的繪畫作品，因而進行研究參與的邀請。2011 年三月進行第一次訪談，得知鸛兒近年因身心疾病而開始動筆畫畫，病癒後離開受訓的大醫院轉入小醫院服務時，進入畫室學畫。訪談中，鸛兒更表示自己對攝影的熱愛，提供了幾件她最喜愛作品，其中她最喜愛第一次非洲義診時的作品。2011 年五月份結束第二次訪談後不久，鸛兒到肯亞義診，返國後在 Facebook 上分享此行心情與作品，同時向研究者詢問一心嚮往的粉彩繪畫學習之可能性。2011 年暑假期間，她找到一個私人兒科診所的新工作，樓上恰為一間由藝術治療研究所學生自發性運作的小畫室。這個不經

意的結果，讓鸛兒對工作之餘是否可能參與這個小畫室的課程充滿期待。

Moya 拼布作品集的自我介紹說明了自己白天忙工作晚上忙玩布的內容，是吸引研究者進一步邀請參與研究的最初動機，透過部落格認識這位小姐之後，她很樂意參與研究。2011 年三月底進行第一次訪談，她說話快速充滿邏輯，笑容開朗，態度大而化之和深刻的分享，展現她的聰穎，提供本研究豐富內容。研究者在研究期間不定時上她的部落格閱讀其中內容，發現她擁有廣大讀者，每個月分享創作心得並販售作品材料包或紙型，更將自己挑選的布品在自用之餘販售出去，每次推出幾乎都神奇的以「秒殺」的狀態快速銷售完畢，部落格上更時常分享自己的創作、旅遊與美食心得。有時候，研究者在特定拼布教室遇到她，她在那兒學習基本技巧，車縫技術堪稱「快手」，配色風格也獨特。有時候，她只是到教室吃點東西聊聊天，彷彿下班後轉換環境放鬆的地方。第二次訪談進行於 2011 年七月底，訪談後她聊起自己的開店夢想：近捷運，一樓可供貨品方便進出，只放少許材料，有個小工作室，放甚麼樣的櫃子，有甚麼樣的布類風格，說得眉飛色舞，但現實情境要擁有這類教室得花多少錢，她十分清楚，最後表示自己不會莽撞成立一個拼布教室將白天辛苦所得全耗在此。她絕少提及自己白天的專業工作，彷彿白天不存在一樣。

為了避免本研究在研究參與者背景上集中於單身專業女性而產生研究觀點上的偏誤，在候選名單上加入了有家庭的路得和小雨。路得是一名神學生的妻子，專長是手工卡片。介紹她參與的朋友對她的印象是非常節儉，符合研究者對經濟因素是否影響創作動機的好奇，因此決定找路得訪談。訪談分別在 2011 年五月和七月進行，因路得得在家照顧兩名幼齡孩子，訪談在她家進行。這個神學院提供的宿舍不大，簡潔而乾淨。路得平時很少外出，孩子大一點能上幼稚園的時候，她在神學院選了培訓未來配搭神職人員工作的課程。她平時生活除了帶小孩和家務之外，做卡片這件事情據路得說，是她在家務之餘感受做自己的重要事物。

小雨是由朋友推薦的研究參與者，由於她的家庭主婦職分，以及主要在家帶小孩的生活方式，訪談在她家中進行，此處也是她進行創作的主要地點。連絡訪談時，小雨表示目前老大已經上學，但老二注意力集中不全問題可能妨礙訪談進行，因此訪談時研究者與一名研究生同行，研究生負責在一旁與小孩進行玩遊戲、畫畫、說故事等活動，讓小雨能專心與研究者對談。兩次訪談分別於 2011 年五月和七月各進行一次，第二次訪談並由小雨帶領參觀她學習創作技能的金工教室。小雨第一次訪談便分享了許多成品，然而處於家中一個角落的金工工作室，則因她認為太雜亂而不開放參觀。第二次訪談時參觀的金工教室可見到許多學習者正在敲敲打打，研磨作品，用瓦斯燈進行琉璃創作等，顯見金工創作耗時耗工且需要獨立的創作空間。金工教室的呂老師是學有專精並擁有美國大學研究所金工藝術碩士學位的創作者，在研究者參觀時表示小雨是一個非常仔細而專注的創作者，呂老師並表示她和小雨擁有部分聯合創作的作品，由她提供手工琉璃珠，再由小雨利用琉璃造型設計轉化成金工飾品。研究進行的過程，研究者多次與小雨透過電子信件往來，主要討論小雨的創作與生活感受。

為了尋找男性研究參與者，一位畫室老師介紹了提摩這名斷斷續續進入畫室學習超過一年以上的非專業創作者。提摩沒有因為專業工作停下學畫與創作的腳步，是這位畫室老師對提摩的最大印象。提摩的兩次訪談時間較為接近，分別是 2011 年六月與七月的時間。第一次訪談時研究者請他攜帶作品，他從背包裡拿出兩本小本子，不吝於分享他隨身攜帶的隨筆塗鴉。這些塗鴉作品充滿象徵意義，似乎展現內在不輕易表達的情感。有的作品具有令人驚訝的良好寫實技巧，有的花上許多時間精細描繪，有的幽默而有內涵，有的具有難以言喻卻充滿口語說不出的感受，有的採用隨手可得的便利商店貼紙或簡單撕貼加以想像而完成，更多的是隨手取得的鉛筆原子筆之隨興創作。提摩不認為參觀他學習的畫室對他的作品能有更進一步的認識，因此研究過程多半與其透過

facebook 和電子郵件聯絡。研究資料整理分析的過程中，提摩在 facebook 上分享了近期進行精緻而擬真的迷你小屋，以及部分攝影與數位影像創作，大部分幽默而具有深刻意涵，卻簡單明瞭的傳達他所要表達的意義。

六名研究參與者在研究進行的過程中，都付出熱程參與研究，並真誠分享生命歷程，更願意在研究者隨時有問題的時候，透過電子信件或各種網路通訊方式，隨時協助解決研究面向上的問題，確實參與的研究的進行。

### 第三節、由敘事探究為探索潛在空間的方法

藝術創作有如利用色彩顏料在底材上耕耘著內在思緒或幻想，此過程由客體關係的角度看，其歷程發生於個人內在自我與外在現實之間的潛在空間，具有個別經驗的獨特性。質性研究取向的研究法當中，敘事探究(narrative inquiry)的方法是讓研究參與者發聲，在低結構的訪談過程中盡情敘說經驗，有助於將經驗的獨特性具體化。敘事探究方法在口述經驗的過程中，能提供機會讓研究參與者以口語方式，在敘說過程統整個人經驗。因此為了探求成年非專業藝術創作者的創作經驗之發展，本研究擬採敘事探究的方法，探索其發展藝術創作依戀行為的生命歷程。

#### 一、以敘事探究為研究取向

潛在空間心智經驗強調的是主客體關係交流時，居於兩者之間的特殊情感體驗。當藝術創作成為客體關係發展歷程，居於其中的潛在空間經驗時，因藝術創作的個人特殊性，強化了個體獨特經驗的過程。為了深入理解個體獨特生命經驗與經驗的差異性，本研究選擇以質性研究中的敘事探究為探索獨特生命經驗的方法，以下說明敘事探究與本研究的關係。

### （一）敘說是一種理解潛在空間經驗的方式

Clandinin 和 Connelly (2000) 認為，敘說時浮現的經驗，讓研究探索成為呈現與瞭解經驗的最佳方式。成年非專業藝術創作者敘說的每一次藝術創作行為都是特殊經驗，縱使藝術創作的媒材主題重複，每一次的經驗都不相同，具有獨特的經驗本質。藝術創作歷程本身具有潛在空間心智活動的意義，更顯其獨特的歷練，因此，本研究以敘說探究理解成年個體的藝術創作行為。

### （二）潛在空間經驗是生命敘說的一部份

理論上，潛在空間心智活動可能因年齡轉化為對某些客體的喜好與收藏，或轉化成為各種遊戲、藝術創作、宗教體驗與文化活動等，這使得藝術創作依戀行為穩定發展之前，藝術創作的潛在空間活動可能因生命事件而間歇成長、持續轉變或連續發展，但每一次經驗都是一個獨特事件。潛在空間心智活動或有現實樣貌的差異，但內在意義相仿，這使得藝術創作的潛在空間心智運作之探究不能獨立於生命脈絡之外，而經驗的敘說將使生命事件更具有意義。

### （三）敘說既是經驗也是方法

人們於敘說時進行敘事性思考，Dewey (2005) 認為，這是一種具有連續性時間感的經驗，許多的經驗連接起來，成為帶有歷史性的敘事情境。個人在環境脈絡中移動，由敘事連結過去、現在和未來。隨著生命階段發展的藝術創作行為之連續性，能透過敘事建構意義，使得研究探索的現象同時是為研究方法，可能開啟觀念之門。敘事的連接特質，與潛在空間轉化發展的特質有巧妙的類似性，潛在空間的中介與統整特質，更如同研究透過敘事探究將生命經驗之間串連在一起，讓經驗和現象同時成為研究方法，敘說的同時，提供機會給研究參與者統整藝術創作發展的獨特生命經驗。

#### （四）敘說是思考與組織的基本方法

生活經驗如同故事情節，人是故事的主角，周遭客體是配角，「說」與「聽」是人類日常生活的一部份。人們進行口語敘說時，不斷思考與組織生命經驗，使敘說出來的點點滴滴，形成個人生命事內容。Coles（1989）認為，我們生活在故事中，也生活在我們所說出來的故事中，因此，故事便是整理經驗的範本。敘事訪談提供成年個體思考與組織藝術創作的生命經驗，讓敘說者之間透過生命故事，更多認識藝術創作行為形成時，內在幻想與外在現實之間的潛在空間心智運作，以及現象的真實樣貌。

#### （五）敘事提供認識潛在空間經驗的機會

透過對某個焦點事件的敘說，敘說者組織記憶中的經驗。脈絡性的敘說如同Richardson（1990）所言，敘事兼具推理與詮釋，是人們組織經驗的方式，更能透過敘說進入一連串事件，由說故事進而理解這個世界。因此，透過敘說，研究者能深入理解研究參與者形成具有潛在空間特質的藝術創作行為，其生命經驗的脈絡更有助解答潛在空間理論隨著生命經驗轉化的歷程。

#### （六）敘事探究協助理解潛在空間現象的多元樣貌

正如藝術作品的多元，敘事者的藝術創作經驗也具有多元性，同時是獨一無二的。這類「生活、主觀經驗、主觀經驗之社會反映，正是質性研究所關注的層面」（胡幼慧，2005，19）。研究進行時，研究者必須營造涵容環境（**holding environment**），讓敘說者談論個人藝術創作發展經驗時，更深入敘說己身藝術創作行為的多元樣貌。再者，潛在空間經驗適齡發展與轉化，形成藝術創作行為的各種多元可能，在研究者與敘說者於環境脈絡下互動，才能具有被深刻理解的機會。



## （七）敘事本身是一種潛在空間經驗

具有過渡性特質的潛在空間經驗是本研究的理論焦點，能協助個體發展現實感，並於現實生活中保有獨立真實自我的生命歷程。潛在空間經驗的統整性、連結性、獨特性、個別性等特質，讓擁有經驗的個體能同時處於現實與陳述的事件中，使當下的時間點與其所敘述的生命故事有了交集。當敘說者進行敘事時，他並非真正在當下進行所敘述的事件，而是透過組織與統整來思考過去的生命經驗，敘說者與研究者之間，乃透過敘事這個潛在空間經驗，進行互動與交流。敘事使潛在空間中的生命經驗被一再地具體化，進而呈現生命經驗的真實樣貌。

綜合上述，質性研究中的敘事探究取向，是本研究探索成年非專業藝術創作者的潛在空間心智運作時之指引。透過敘事探究概念上的指引，能讓研究者與研究參與者透過敘說，共同進入研究參與者所耕耘的藝術創作花園，在此繽紛的創作園地，以敘說過程更多的在研究中理解成年非專業藝術創作者的創作原貌。

## 二、發展半結構訪談大綱

為了協助研究參與者發出聲音說故事，並能透過敘說重新體驗生命經驗，Clandinin 和 Connelly（2000）認為研究者事先設計的訪談結構有助於研究參與者環繞著某個特定主題談話，讓研究參與者在這個架構內，形塑他們對經驗的解釋，因此，本研究設計半結構訪談大綱為工具，協助資料收集（參見附錄 1-2）。

本研究的訪談大綱設計原則，首先注重以模糊結構的開放性問題引導敘事者盡量說出相關的生命經驗。再者，開放性問題須具備引導敘事者描述更多的可能，並能深刻的將經驗與感受連結。最後，題目設計須能符合敘事對談之主動與被動性，讓敘事者能盡量說出時間脈絡中的經驗，並能主動建構內容。此外，半結構的內涵能讓研究者在訪談過程中，隨時詢問以獲取更多與敘事者個人生命經驗息息相關的議題。

本研究訪談大綱乃根據潛在空間理論與本研究的研究問題，並參考 Levis (1994) 對成年人過渡性客體探究的研究訪談大綱發展而成。本研究的訪談大綱由下列三大面朝著手：

(一) 早年生命經驗與過渡性客體的種類與樣式

本面向大綱期待能理解童年客體關係之發展，並期待找出這段生命歷程與日後藝術創作依戀行為發展之間的關係，所發展出來的大綱例如：記憶中的過渡性客體、過渡性客體隨年紀漸長之後的意義、分離焦慮的經驗與因應方式、不同年齡離開熟悉事物時的安全依戀物件或行為、如何發展出安全依戀的行為、與重要客體的關係等。

(二) 生命不同階段的藝術教育經驗與潛在空間經驗轉化

本面向大綱期待能理解不同教育階段所經驗的藝術教育歷程，以及生命各階段喜愛的活動之發展歷程，所發展出來的大綱例如：受教育過程的藝術教育經驗，美術課印象最深刻的事件，記憶中最喜愛的活動與特殊事件等。這些活動或事件如何開始、所具備的特別價值、情緒上的投入和重要客體對待此事的態度等，最喜愛的活動或事件經驗的連續性或不連續性，造成持續下去或因干擾而中斷的相關因素等問題。

(三) 現階段藝術創作行為的形成因素與未來發展的各種可能性

本部分聚焦於研究參與者對自身現階段藝術創作發展的陳述，以及未來藝術創作發展的各種可能，所發展出來的大綱例如：現階段的藝術創作動機與生命事件的影響、重要客體對參與者藝術創作的態度、藝術創作相關議題、未來可能持續或中斷藝術創作行為的因素等等。

跟據上述三大部分的內容，本研究完成半結構訪談大綱，並經過專家效度檢測過後，用於研究訪談的過程中。

### 三、確立研究程序與階段

為了達到研究目的，本研究提出研究問題，並以敘事探究為研究方法，確立參考理論以及研究參與者的範疇之後，確立研究程序與階段(參見附錄 1-3)，協助研究循序漸進的進入探索藝術創作依戀行為的潛在空間經驗之歷程。本研究依敘事探究的需要，將探索過程分為四個階段，分別為研究準備階段、走入敘事現場的資料收集階段、現場文本轉譯的敘事分析階段、研究文本撰寫的研究完成階段等四個階段。

#### (一) 研究準備階段

研究者進入敘事現場之前的準備，為本研究的第一階段，本階段的工作內容為確立研究主題、確立研究取向、篩選研究參與者和建立半結構訪談大綱這四個部分。

本研究基於對個體藝術創作行為和客體關係理論的興趣，思考客體關係理論在發展觀點之外，擴展應用於藝術創作行為上的可能性，因此確立以藝術創作行為的發展為研究主題。再者，為了探究藝術創作歷程的經驗發展，本研究確立質性研究的研究取向，並以敘事探究為方法。研究參與者篩選的部分，由於研究者在進行創意市集創作者創作歷程的訪談研究(江學滢，2006)，以及焦點訪談國中美術班學生以探究青少年過渡性客體(江學滢，2007)的研究經驗之後，決定以生命經驗較為豐富且心智正常的成年非專業藝術創作者為研究參與者，探究成年期藝術創作行為發展與整個環境脈絡的關係。準備階段的最後，設立半結構訪談大綱可協助敘事訪談的順利進行。

研究準備階段完成上述四項工作重點之後，即進入研究資料收集階段。

#### (二) 資料收集階段

一切準備就緒，閱讀相關文獻，確立研究取向，完成半結構訪談大綱，並通過論文研究計畫之後，依照 Clandinin 和 Connelly (2000) 倡導的敘事探究程序，理解首先必須置身現場，接著將現場取得的資料轉譯為現場文本，最後再

將現場文本轉譯為研究文本，這三個步驟是本階段的工作重點。

在資料收集之初，研究者原期待親自進入研究參與者從事創作的空間，體驗該處氣氛，並將此處訂為訪談進行的地點。然而，種種現實原因無法克服創作地點即訪談地點的困難，因此，訪談取地點方便之處，並另約時間參觀研究參與者的創作空間。走入田野讓研究者進一步了解成年非專業創作者事實上需要克服許多困難才能持續創作的事實，這也讓研究者深思，藝術創作過程可能帶來的深刻心理因素。低結構訪談問題激勵更多敘說內容，對談過程讓研究者對參與者的生命敘事先有整體概念，訪談結束隨即進行反覆聆聽與逐字稿謄寫的工作。Crossley (2000) 認為，逐字稿太過於注重細節，可能造成閱讀困難，因此完成逐字稿第一版之後，為了易讀與順暢性由研究者修改文本，並請研究參與者審閱正確性，在第二次訪談時請參與者主動補充不足之處，繼由研究者提出補充問題，逐字稿整理方式如第一次訪談。

訪談結束後，完成逐字稿文本後便開始進行資料分析處理的工作。

### (三) 敘事分析階段

本階段的主要工作，是將逐字稿逐步分析為編碼的內容分類文稿。Crossley (2000) 認為，目前敘事分析並沒有甚麼正確的分析方法，其關鍵在於了解訪談情境中所產生的意義以及內容的複雜性。研究者盡量做到 Clandinin 和 Connelly (2000) 建議之反覆往返於原始語料當中以保持中立與客觀，對內容有更多理解，呈現敘說過程沒有出現的部分。

資料分析之前，參考紮根研究的編碼方式，將研究參與者審閱完成的逐字稿進行內容編碼。本研究的編碼由英文字母與數字組成，例如「IA1-001-a」的「IA」意為訪談者 (I-interviewer) 訪談「A」對象時說的話<sup>3</sup>，數字「1」為第一次訪談，「001」為第一個對話內容，「a」段落是在對話內容之下，依照語句意義，再細分為不等段落，由英文字母小寫表示，因此上述編碼，意為第一次

---

<sup>3</sup> 研究參與者代碼參見附錄 1-1。

訪談 A 對象的第一個對話之 a 段落，又例如「A1-001-a」意為 A 研究參與者的第一次訪談內容中，第一個對話之 a 段落。

編碼完成後，參考研究問題，設立五大類主題內容，並參考 Crossley(2000) 在訪談焦點內容上的建議，由生活章節(life chapters)、關鍵事件(key events)、重要他人(significant people)、未來藍圖(future script)、壓力與難題(stresses and problems)、個人意識形態(personal ideology)與生活主題(life theme)這七項，逐一找出第二層和第三層細節的意義單元。分析過程適時調整項目與結構，並邀請兩位協同研究者共同審訂其正確性，再依照協同研究者意見調整內容與結構。

敘事分析階段的工作相當瑣碎，本研究並沒有採用傳統方式逐步移動帶有編碼的原始語料，而是在電腦文件檔案中建立表格，以電腦中剪輯表格的手動分析，過程耗時且隨時可能因語句的後設意義而需要與協同研究者進行討論。然而，此階段的尾聲也意味了走向研究完成階段。

#### (四) 研究完成階段

撰寫研究文本是研究中最困難也最重要的部分，可賦予研究探索更深刻的意義，更能凸顯研究貢獻。研究完成階段由研究者統整理論文獻及分析內容，進行整體報告的撰寫。

根據分析稿件撰寫敘事文本的過程，彷彿研究者再次經歷了敘事者的生命歷程。人類個體生存於時間序列這個概念乃參考 Carr(1986)指出敘事觀點之人類經驗的被動(passive experience)、主動(active experience)與自我/生活經驗(experience of self/life)的三個層次，以敘事者為生命經驗的行動者與主體，在時間脈絡中呈現個人的客體關係、潛在空間經驗和藝術創作依戀行為的發展，設立研究參與者生命經驗的重要主題，交錯置於時間序列中，形成敘事者自我與生活的主被動經驗之故事綜合體。另外，Polkinghorn(1988)認為，生命敘事包括敘述真實情境的描述性內容，以及透過敘事詮釋事件因果關係的解釋性

內容，因此，本研究完成描述性的敘事文本之後，以創作事件相關發展為主軸，以結構圖呈現研究參與者的個人潛在空間經驗發展軸線，解釋性的探究生命事件所形塑的藝術創作發展特質，並由作品特色討論藝術創作依戀行為的現象。

為了保持研究的客觀性並避免過度解釋，敘事文本完成之後，邀請研究參與者審閱並進行補充修正內容不正確之處。

本研究經歷研究準備階段、資料收集階段、敘事分析階段、以及研究完成階段，一步一步循序漸進的理解成年非專業藝術創作者的藝術創作依戀行為。

#### 第四節、由質性研究規準進行本研究效度評量

敘事探究的資料分析過程繁瑣且難以定義精確好壞，Lieblich、Tuval-Mashiach 和 Zilber (1998) 認為，評估研究的標準包括信度 (reliability)、效度 (validity)、客觀性 (objectivity) 與可複製性 (replicability)，但是他們認為這些舊有標準無法完全應用在質性研究上，甚至不可能以這樣的標準來評定質性研究或敘事探究，因為標準性的評量與敘事探究的本質相違背。為了盡量客觀的理解非專業藝術創作者的藝術創作依戀行為，本研究採用 Patton (2002) 說明的三角檢測方式，由研究者、協同研究者與研究參與者的角度，進行研究發現的檢核，以減少主觀並增進研究的信效度。三者當中，研究者角色對研究效度具有關鍵影響，因此，以下由研究者教育背景與專業開始說明本研究效度，接下來說明協同研究者與研究參與者的審閱者之角色，另外，更由質性研究效度理論的角度，檢測研究品質。

##### 一、研究者的角色

Patton (2002) 指出，質性研究中的研究者身為研究工具，其研究技巧、能力與嚴謹的執行工作，直接影響研究效度。本研究的研究者從研究準備、資料收集、敘事分析和研究完成階段，皆獨立完成整個研究過程，符合 Patton 所言，

研究者身為主要研究工具時對研究效度的影響，但研究者的專業可盡量符合研究進行前後表面效度的一致。以下由研究者專業背景與研究者角色說明之。

### （一）個人專業背景

學術經驗的部分，研究者進入藝術教育組博士班研讀之前，擁有大學美術系學士學位、藝術治療碩士學位並擁有美國藝術治療學會認可之登記藝術治療師（ATR）資格，以及兒童文學碩士學位。由於以上相關專長，在職場上扮演藝術創作者、藝術教師與藝術治療師的角色，致力於整合藝術創作、藝術教育、藝術治療與文學等專業背景，由多元角度理解非專業藝術創作者的藝術創作行為。研修博士班課程時，專業課程的部分，在本系所選修當代藝術教育思潮之外，另在本系所跨組選修藝術史學與創作理論等相關課程，在教育心理與輔導學系選修碩士層級以上的客體關係心理學與跨文化心理學等相關課程，以獲得藝術創作、教育與心理學理論的深入理解。在研究方法學習上，除了在本系所選修質性研究方法之外，另在心輔所與教育所選修高等質性研究與資料分析課程，學習質性研究的理論與實務，本研究期待整合所學，創造並連結幾個專業領域之間的潛在空間，以造成更多交集，並客觀的透過敘事探究對研究議題有更多理解。

### （二）訪談者

研究過程中面對不同研究參與者時，皆由研究者本身擔任訪談人員，可盡量避免因不同訪談者進行訪談造成之偏誤。研究者本身在過去受訓成為一名專業藝術治療師的過程，學習到與各種不同族群創作者透過藝術創作對談的對話方式，協助研究者在扮演訪談者的角色時，能夠很快的在對談中建立雙方關係，獲取研究參與者信任感，讓敘事者更為願意分享自己的生命故事。再者，研究者在訪談過程中，能營造良好的涵容對話空間，更為精確的引發相關內容的敘事對談，快速掌握敘事者談話內容中的重點，進一步詢問重要內容，獲取更豐富的研究資料。

### （三）逐字稿謄稿者

為了避免不同的謄稿員聽訪談錄音時出現的誤差，所有的錄音逐字稿皆由研究員親自謄稿。這能幫助研究者在聽錄音資料、謄逐字稿、刪贅字贅詞的過程，對研究參與者的生命故事有更多理解。再者，研究者本身就讀兒童文學學位時的文學寫作訓練，讓研究者能夠較為精確的修改逐字稿，使逐字稿保有原始語料的意義，並具通順的可讀性。

### （四）資料分析者

研究者從訪談過程初步得知研究參與者的生命故事之後，對其生命故事有整體概念，接下來扮演本研究的主要資料分析者之角色，另有兩位專業且具有博士學位的協同研究者協助內容的主題分析，期能減少主觀因素的影響，以利資料分析的進行。

### （五）報告撰寫者

本研究由研究者發揮文學寫作專長，擔任所有研究歷程與結果的報告撰寫。

### （六）夠好的母親之角色

研究者在敘事訪談的過程中，盡力扮演夠好的母親（good enough mother）角色，營造涵容的敘事空間，提供敘事者機會將藝術創作的過渡性經驗真實敘述出來。能夠較為適切的扮演此角色，有賴於過去身為鼓勵學子創作的美術老師，以及身處不同情境鼓勵不同族群創作的藝術治療師之專業訓練，當敘事者在敘說生命故事的空間中自在表達與陳述經驗時，研究者也得以在此空間中，共同理解藝術創作依戀的過渡性生命經驗。



## 二、協同研究者的協助

為減少資料分析過程過度主觀，本研究邀請兩位協同研究者共同進行資料分析的工作。這兩位協同研究者皆為具有專業的博士層級學者，皆為任教於大專院校的助理教授。

本研究兩位協同研究者之一目前任教於台北市立教育大學，專長為藝術教育與藝術治療，擁有藝術治療博士學位，譯有研究方法書籍。另一位目前任教於私立開南技術學院，專長為客體關係心理學與諮商心理實務，擁有諮商心理學博士學位，其博士論文以敘事探究為研究取向。

本研究的資料分析之前，事先與兩位協同研究者討論資料分析的方法與實務，有共識之後才開始進行資料分析。編碼之後的分析過程，於討論過程中進行內容分類，並增加協同研究者建議之第二層或第三層的意義單元項目，現場文本轉換到研究文本的探究過程，對於敘事脈絡的鋪陳，也不斷與兩位協同研究者確認，尤其在觀點差異處反覆閱讀現場文本，在理解更多之後充分溝通，以增加研究文本的嚴謹性。

## 三、研究參與者的審閱

讓研究參與者在資料形成的每個階段參與審閱工作，除了尊重研究參與者之外，審閱可確保資料的正確與公正性，更達到敘事探究概念當中，將研究參與者視為共同研究者，與研究者處於平等與分享的地位而非處於被研究的角色。

本研究在完成訪談逐字稿並刪除贅字贅詞之後，提供研究參與者進行第一次審閱，修正非研究參與者本意的部分。隨後依照修改後的逐字稿進行編碼與分析，於故事文本第一版完成後，請研究參與者審閱，修正不正確的內容。論文撰寫過程幾經修改後的定稿，進行第三次審閱，最後完成統整的資料分析時，進行最後一次審閱。

每一次的審閱，皆請研究參與者填寫「研究效度檢核函」（參見附錄 1-4），除了文本修改意見之外，更以百分比的方式評定內容正確性，確實讓研究參與者「參與」整個研究過程。

#### 四、效度理論的檢視

Lieblich、Tuval-Mashiach 和 Zilber（1998）認為，在研究的層面上，敘事探究的真實價值並非評量重點，形成共識的過程才是研究過程強調的事。三位學者以自己的研究經驗，綜合其他學者論點之後，以質性研究的本質為出發點，提出廣度（width）、一致性（coherence）、覺察性（insightfulness）、精簡性（parsimony）這四項要點，做為質性研究中敘事探究的衡量標準。

廣度指的是訪談、觀察、分析與詮釋的品質。為了保有研究過程各個細節的品質以及中立客觀性，研究參與者從原始語料的形成，到故事與分析文本的完成，都參與審閱，以確保引用資料的正確性。協同研究者在分析過程給與觀點上的協助，能增加研究觀點的廣度，增進分析與詮釋的品質。

一致性指的是敘事文本形成時的整合是否具有的一致性，Miles 和 Huberman（1994）認為研究步驟的一致性會質接影響研究的信度，莊明貞（2005）則認為，敘事的一致性呈現在事件應該具有前後連續與定向感，這樣生命敘說才有意義。因此本研究從撰寫研究計畫、研究參與者的邀請、敘事訪談、謄寫錄音逐字稿、資料的蒐集與整理、資料分析與寫作等研究歷程，除了資料分析與編碼分析與兩位協同研究者共同進行之外，大多數由研究者一人獨力完成，可減少因人為疏失造成的偏誤，並在撰寫時，考量事件的連續性，以相關的意義單元形塑整份敘事文本，以增進敘事探究品質。

覺察性指的是資料分析的原創性是否能引起讀者有更多的理解與洞察，更增進未來應用研究結果的可能。本研究盡可能詳盡的記錄敘說歷程，謹慎將生命故事中的脈絡與意義，嚴謹的轉換成文字資料，期能從豐富細膩的文字敘述

中，增進本研究在未來可能提供的覺察。

精簡性在 Lieblich、Tuval-Mashiach 和 Zilber (1998) 的觀點當中，指的是敘事文本應具有文學美學的吸引力，分析過程不宜囉嗦，應以精簡的文字陳述分析內容。本研究在文本撰寫上，盡量在內容正確性的要求之下，做到文字精簡易讀，不加入研究者主觀情感下的寫作風格。

在上述幾項檢核標準之下，本研究盡量突破敘事探究在研究方法上的限制，提高資料正確性與效度的精確性，以增進未來研究與實務應用的可能。

### 第五節、本研究的倫理議題

本研究進行的過程中，因探究個人生命經驗中的客體關係與藝術創作依戀行為發展的脈絡關係，觸及個人以藝術創作活動連結內在自我與外在現實的非語言表達歷程，內容具有個人經驗的隱私性質。為了保護研究參與者的身分與訪談內容，依 Miles 和 Huberman (1994) 的觀點，提出研究的前期、中期、後期等不同階段，所著重的不同倫理議題。這些分別為研究前期的知後同意、研究中期為保護研究參與者隱私的匿名與保密問題、以及研究後期的資料擁有權與研究結果的運用等問題，以下依序說明。

#### 一、知後同意

邀請研究參與者時，透過知後同意書先清楚說明本研究目的、性質與進行方式，確認研究參與者瞭解一切，讓參與者充分理解研究的相關訊息，在自願而未受強迫的情況下參與研究。訪談前提供「參與研究同意書」(參見附錄 1-5) 並輔以口頭說明，讓參與者充分理解相關訊息，共同簽訂之後才進行訪談。研究者強調參與者擁有充分選擇權，即使簽署了研究同意書，仍可隨時終止研究關係，有權利了解研究的進展、談話內容呈現方式和研究結果如何運用的權利。

## 二、保密原則

為了保護研究參與者隱私，本研究進行訪談前，研究者會主動說明資料的呈現方式以及保密原則。有關敘事內容和故事的呈現，能夠辨識身份的部分，研究者會適度修改，以研究參與者認同的內容呈現。

## 三、匿名呈現

以人作為研究對象的倫理規範下，研究參與者的故事在研究中的匿名呈現有其必要。因此，敘事訪談結束後，研究者會和研究參與者討論如何將資料修改為不可辨識身份的方式，並請研究參與者自行選定故事主角姓名，以確保個人生命故事的資料受到保護。

## 四、資料所有權

一旦本研究的敘事探究完成之後，誰能擁有這些珍貴的生命故事？研究報告完成後，研究者會邀請研究參與者進行資料檢核，因為真正擁有這些故事的是他們，他們有權決定錄音訪談內容的哪些部份不引用在研究報告中。研究完成後，會銷毀相關錄音紀錄，並將研究結果或摘要致贈研究參與者一份。

### 第六節、本研究的名詞釋義

為了讓研究探索過程，對重要概念有一致性的理論觀點，以下進行相關名詞的界定與闡釋。

#### 一、過渡性客體／過度性現象／過度性相關

(transitional object/transitional phenomena/transitional relatedness)

過渡性的意義指的是介於內在自我與外在現實之間的連結特質。過渡性客體最初指的是嬰幼兒在分離個體化時期，以非我物件安撫自己不安情緒的物件。

理論是英國客體關係學者 Winnicott 於 1953 年第一次提出，他認為過渡性客體的出現代表個體擁有分辨「我」與「非我」之主客體差異的能力，開始能透過過渡性客體的操作而體會自我感，夠好的母親與涵容環境在過程中成就了現實驗證的能力，因此理解自我的有限而形成現實感，更因過渡性客體象徵了母親所提供的舒適感而建構了象徵能力。成長過程中，個體於內在具有自主需求的時候，可能重複發生過渡性相關的歷程，此心智歷程不一定以過渡性客體的具體樣貌出現，而以具有過渡性特質的活動形式出現，甚至轉化為各種形式的文化活動，此現象也可稱為過渡性現象。遊戲、幻想、白日夢、夢境、宗教、藝術創作、創造性科學等活動，皆屬於介於個體內在與現實外在之間的心智活動，具有相同特質，可稱為過渡性相關特質的活動，能提供心理安適功能。本研究將過度性客體、過渡性現象與過渡性相關的活動，均視為發生於潛在空間心智運作的活動，並具有連結的特質。

## 二、潛在空間 (potential space)

潛在空間是一個經驗的過渡地帶，介於個體與客體、幻想與現實、內在與外在之間，又稱為中介空間、第三領域或過渡性空間，最早由 Winnicott (1953) 提出。此理論在發展之初沒有統一說法，近年的研究文獻上，基於 Ogden (1985) 對潛在空間概念的清楚說明，有越來越多學者固定以潛在空間統稱介於內在自我與外在現實的心智運作之地。為避免在意義上混淆，本研究採用近年學者的專有名詞稱呼，統一由潛在空間涵蓋中介空間、第三領域、過渡性空間的理論概念。潛在空間當中所發生的事情，不僅包括幼年時期的過渡性經驗，生命過程中具有過渡性特質的心智活動皆屬之，其所形成的行為樣式多元，以個人依循內在需求自主性的出現。本研究將成年非專業藝術創作者的藝術創作活動視為潛在空間心智活動，但生命歷程中沒有發生自發性藝術創作行為的個體，並不表示不需要潛在空間運作，可能顯示其潛在空間活動具有不一樣的形式。

### 三、藝術創作依戀行為 (art-tachment)

藝術創作依戀行為是本研究首度提出的理論概念，西文單字 art-tachment 是 art 和 attachment 這兩個字的合體，說明個體因內在需求對藝術創作產生安全依附的現象。藝術創作依戀行為指的是成年個體主動追求藝術創作的熱衷態度，可能發生在每個具有內在需求的成年個體身上。藝術創作依戀行為進行時帶給創作者的心理滿足感，可能促成持續發展藝術創作依戀行為，以創作活動補償現實生活無法滿足的自主感。現實生活的心理滿足之後，也可能讓個體更能面對現實而調適自我，因而中斷藝術創作依戀行為，使創作發展成不定期發生的行為。甚至，藝術創作依戀行為的心理補償與滿足，可能讓創作者想更進一步朝向專業的學習與發展。藝術創作依戀行為的理論概念得自於客體關係理論中的過渡性客體概念，指一種身體力行之後能感到心理舒適的活動，其發生的心智空間位於內在自我與外在現實之間的潛在空間，因此潛在空間的效能例如象徵性、現實感、自我價值、統整能力等，皆可能於發展藝術創作依戀行為時獲得實現。成年時期的藝術創作依戀行為與童年期的藝術創作活動不一定相關，但與潛在空間心智運作的脈絡發展相關。藝術創作的成功經驗以及內化了的過渡性特質，可能是形成藝術創作依戀行為的種子。本研究認為，藝術創作依戀行為不論創作媒材的種類與藝術創作內容風格，僅強調藝術創作的心理效果，藝術作品的安全表達特質，成為良好的涵容空間，讓創作者能在操作媒材之下體驗自主性的投射、表達與修正內在感受。由於理論上不認為擁有過渡性現象為一種心智上的病態行為，因此本研究由心智健康的角度看待藝術創作依戀行為。

#### 四、藝術治療（art therapy）

藝術治療指個體透過藝術創作活動得到心理療癒效果的過程。本研究雖以心智正常的成年非專業藝術創作者為研究參與者，他們的藝術創作行為並非藝術治療歷程的活動，然而本研究認為藝術創活動本身具有心理成長的療癒與統整效果，使成年個體主動追求藝術創作活動的過程，有如透過藝術創作達到心靈平衡的治療目的。藝術創作媒材的安全涵容特質，象徵客體關係理論中的涵容環境，讓藝術創作依戀行為有如連結客體關係發展時的活動，並讓創作個體透過創作媒材和藝術創作的行動客體之間的互動更具意義。由於本研究探究的對象與內容並非發生於心理治療情境之下，加上藝術創作依戀行為的主動追求特質，使藝術治療在本研究中具有透過藝術創作活動進行自我療癒的意味，具藝術治療理論的藝術創作本質取向之概念。由於成癮、沉迷、物質依戀等與個體過度依附某種事物或物件的病態心理之相關性，在研究上對藝術創作依戀行為的理解，或可解決藝術治療實務工作中，協助患者將病態的依附轉為藝術創作依戀行為，使本研究在藝術治療的定義上，進一步產生藝術治療層面上的深度內涵。

## 第二章、探索潛在空間的領航員

冒險不可能真的等到明天才展開，因為他們就要離開所熟知的陸地和海洋，所以必須事先做好萬全的準備。<sup>4</sup>

由客體關係的角度看人類個體藝術創作行為動機之發生，必由關係的角度思考。藝術創作的發生，起始於個體內在的創作動力，投注想像於個體與客體之間的空間，產出作品於具體現實的外在。個體為了保有客體關係互動時的自主性，透過象徵與想像力，主動在這個空間當中發展充滿無限可能的無中生有之物。這個空間稱為潛在空間，須由個體發展觀點之依賴客體成長至具有主體性的過渡性歷程開始理解。因此，本章由文獻的角度討論發展歷程中的過渡性客體概念談起，再探討潛在空間的意義與功效，最後論及潛在空間的內在動力以及藝術創作與此理論之關係。

### 第一節、過渡性客體的現身

過渡性客體通常指嬰幼兒在夠好的母親與涵容環境的支持之下，自五、六個月開始依戀的身旁之物，能讓嬰孩獲得安全感並安撫情緒的物件，具有個體獨立與認知現實的意義。本節由發展觀點看過渡性客體的發生，進而討論過渡性客體的意義與特質，更從研究學者的角度看此理論的延伸觀點。

---

<sup>4</sup> C. S. Lewis(1898-1963)是英國文學家，牛津七賢之一，與魔戒作者 J. R. R. Tolkien(1892-1973)齊名。Lewis(2005)這段文字出自*納尼亞故事集*系列作品的*黎明行者號*，主角們正談論出發前往東方眾島嶼冒險，尋找天水接連之處。



## 一、從 Winnicott 發展觀點看依賴到獨立的歷程

過渡性客體是 Donald Winnicott (1896-1971) 提出的兒童發展理論重要論點之一，最初於 1951 年提出假說，1953 年正式發表於 *國際精神分析期刊* (*International Journal of Psychoanalysis*)，這篇文章並收錄在他生前最後一本重要代表著作 *遊戲與現實* (*Playing and Reality*) 中。

過渡性客體與幼年個體發展自我概念、獨立能力、學習挫折容忍、現實感、象徵概念、想像力與發展人我關係息息相關。Clair (2004) 認為，Winnicott 的發展觀具有社會性的關係意義，環境是個體發展的重要變項，使母親這個主要照顧角色成為個體情緒發展的重要因素。發展過程中過渡性客體的出現，是個體發展遊戲能力、藝術創作、藝術欣賞、創造性科學、宗教情感、做夢，甚至人類文化發展的源頭 (Winnicott, 1953)。為了成就個體的獨立性，Winnicott 認為夠好的母親與涵容的環境是必要條件。

夠好不代表完美。夠好的母親在與嬰孩互動過程中，無法百分之百提供嬰孩所需，一時的缺失能讓嬰孩感受現實感，有助嬰孩經驗到全能幻覺實現以求生存的契機。夠好的母親容忍自己的部分缺失，能支持與接納嬰孩此時發展的自發性，並賦予意義，如此嬰孩才有機會展真實的自主性，以真我 (true self) 面對現實。相反的，凡事要求完美或無法滿足嬰孩足夠需求的母親，無法營造夠好的情境讓嬰孩相信自己有能力使幻想成真，嬰孩為了生存只好屈服順從現實，造成假我 (false self) 的出現。嬰孩在夠好的母親支持之下，才有機會肯定自己的全能感，體會外在現實中實現自己的控制性，成就個體獨立性的發展。夠好的母親在這個過程中，營造涵容環境相當重要，唯有感受涵容，嬰孩才有能力體會自己的個別分離與獨立的狀態，才有能力開始發展真實的客體關係。

上述概念之下，Winnicott 將嬰孩發展獨立過程，與母親關係的發展區分為三個階段，簡述如下：

### （一）絕對的依賴時期（absolute dependence）

嬰孩出生的前幾個月無法獨立生存，身旁必定有母親或照顧者，Winnicott（1964）認為，嬰孩根本上是處於關係之中，沒有獨立的嬰兒寶貝這回事，這個概念強調母親與嬰孩的緊密關係。Jacobs 認為，母親此時對嬰孩的全神貫注，是為了配合嬰孩絕對依賴的狀態（于而彥、廖世德 譯，2003）。此時個體的心智處於不統合狀態，無法覺察自己與環境客體的關係，感覺自己與母親合而為一，母親努力提供絕對的依賴環境，不讓現實衝擊到嬰孩，嬰孩此時沒有現實感。母親滿足嬰孩的生理心理需求，形成嬰孩的全能幻覺而感知自己的全能，但母親照顧過程不免出現小失誤，讓嬰孩覺察到自己的依賴，開始對母親不在身邊產生焦慮。現實體察讓嬰孩增強「我」的主體意識，是身心逐漸統合的開始。Winnicott 認為「我」的經驗得自於「非我」（not me）的判定（Winnicott，1965a），然而嬰孩體察到「我」毫無能力保護自己，無力承受這種狀況（Winnicott，1965b），環境對嬰孩來說，既足以探索展示自主權，卻廣大而無法控制。

### （二）相對的依賴時期（relative dependence）

Clair（2004）認為，嬰孩最初的客體關係，始於探索環境時區辨自我與客體，而感受到自己與外在客體之間的界限。「我」的存在感促使嬰孩與「非我」互動然而環境客體讓嬰孩體察自己無法全然由己意，形成絕對依賴時期的全能感漸減，進而逐漸調整自己感受現實，覺知自己的依賴。依賴感讓嬰孩覺察母親不在時的焦慮，夠好的母親能適時讓嬰孩經驗依賴或展現自主權，逐漸適應現實。Winnicott（1965a）認為，此時嬰孩相信自己擁有奇幻魔力能操控世界，相信自己有能力滿足自己，無法感知是母親開放機會協助他實現錯覺<sup>5</sup>（illusion），但嬰孩與環境互動的機會協助嬰孩逐漸統整自我。過渡性客體在此時出現，是嬰孩由「非我」物件中，尋找讓自己克服挫折與焦慮的客體，以獲取心理慰藉

---

<sup>5</sup> 此處所指之「錯覺」，是 Winnicott 發展理論當中，嬰孩對現實錯誤的知覺。譯文參考張氏心理學辭典的譯名，是目前台灣心理學論述普遍的譯文，與美術心理學當中所指的「幻覺」意義不同，更與心理學當中的「幻覺」（hallucination）與「妄想」（delusion）這類無來由的思緒不同。

與安全感 (Winnicott, 1953)。嬰孩對這類物品擁有自主權，其重要性有時可替代母親，個體在擁有過渡性客體的歷程中，逐漸邁向獨立的下一階段。

### (三) 邁向獨立時期 (toward independence)

透過過渡性客體，嬰孩逐漸整合自己與環境的關係，在心理機制和心智上理解自己與環境之間的互動。Jacobs 認為，這個時期透過夠好的母親給與機會，讓個體以自己為核心，開始向外獨立的與環境互動，在與父母雙方、家人、學校，以及更廣大社會建立關係的同時，學習獨立 (于而彥、廖世德 譯，2003)。

Winnicott 認為，「絕對依賴」、「相對依賴」、和「邁向獨立」的發展三階段，如果遺漏或破壞那個階段，必有不良影響，夠好的母親和涵容的環境是發展中的必要條件，過渡性客體則扮演重要角色，能讓個體體驗錯覺與幻滅 (disillusion)，減低全能感並建立現實感。

錯覺指的是嬰孩對現實的主觀感受，也是基本經驗與天性，屬於嬰孩最原始的創造行為 (Winnicott, 1953)。Clair (2004) 認同這個觀點，因為嬰兒出生時身邊沒什麼資源，只能沈浸於全能創造性與全能控制的錯覺中，以為自己的幻想引起乳汁的出現，相信自己憑空顯現實際可得東西的能力，換句話說，嬰孩透過自己的想像力創造他的世界。

母親的終極任務是要讓嬰孩的錯覺逐步幻滅，這個過程中，夠好的母親必須讓嬰孩感覺信任感，成就嬰孩與環境的真實互動，才能讓嬰孩與現實接觸時願意放棄自己的錯覺並感受挫折，才有機會發展現實感。唯有讓嬰孩經驗到錯覺與幻滅的歷程，情緒上才能相信現實裡有某些東西是足以寄予錯覺的物件。

幼年個體獨立的與環境互動是學習接納現實的過程，過渡性客體助其平衡互動過程的挫折感，協助個體在新的成長階段有一個介於自己與客體間的緩和物，以減低焦慮並增加個體的自主性。幼年藉由過渡性客體成功學習獨立的經驗，能幫助個體在生命週期再次面臨獨立議題或生命事件時，有能力協調與統整，不斷再次出發，使自體與客體往來互動時，能得到心理安適並面對所處環

境。人生中的焦慮與挫折不可避免，Winnicott（2005）因此認為，人生中接受現實的工作永遠沒有完成的一天，無人能擺脫內在現實與外在關係之間的緊張壓力，只有過渡性的中間區域經驗，才能抒解這份緊張。

## 二、過渡性客體的特質

Winnicott（1953）發現，嬰孩出生不久後，會揮動拳頭、玩弄手指或拇指，刺激口腔快感區域以滿足本能的愉悅感，幾個月後，嬰孩開始尋找身外之物如柔軟的毯子或玩偶來撫慰自己。從無法分辨拳頭、手指、拇指、腳丫、牙牙學語的聲音等是屬於自己的一部份，到有能分辨身旁「非我」物件例如小毯子、泰迪熊之類的布偶等，個體區辨「非我」的能力，讓嬰孩由自己與母親一體的關係，進展到有能區辨自己與母親是分開的客體，再進展到獨立的自己與外在環境的關係。

Gomez 指出，過渡性客體這個「非我」物件具有「個別分離性」(separateness)（陳登義 譯，2006），乃個體面臨分離個體化議題時，由個體創造出來介於自己與重要他人之間的物件，幫助個體體驗「我」與「非我」的境界。當嬰孩感受到自己與母親分離的事實時，幼年個體會到全能感喪失而無法掌控環境的焦慮，嬰孩因受限的全能感而幻想過渡性客體的出現，因為摸得到的破衣物或小毛毯遠比想像母親的出現更為真實。

過渡性客體是心智上錯覺的結果，象徵性的幫助嬰孩區分現實與幻想。當嬰孩在錯覺的幻想中以此物替代母親時，他發展出最初的象徵能力，此象徵能讓嬰孩由相對依賴時期邁向獨立時，由過渡性客體在我與非我之間創造一個具有安全感的空間，安撫母親不在時的不安，平衡內在情緒。過渡性客體的物件本身是客觀的，個體在心智上能因此理解自己的能力有限，並在現實情境中以自我主體性面對這個實體，使獨立身處現實中的焦慮感得到平衡。總而言之，這個過渡性的歷程能幫助嬰孩瞭解他的能力有限，因而接納現實。

對嬰孩而言，這個具有柔軟、舒適、隨時出現並具有撫慰特質的物件，是幻想中的真實，對嬰孩非常重要，它與母親的乳房有很大聯想，是母親不在身邊時的撫慰之物，能讓嬰孩入睡時感到舒適與安慰，更能夠對抗焦慮與寂寞。母親不在身邊而感受焦慮的嬰孩，由於過渡性客體是個身外之物且處於母親與自己之間，嬰孩便有能力區辨自己與母親為兩個分開的客體。因此，過渡性客體具有客體的本質，是嬰孩以自己的能力創造、思考、組織、和生產的客體，過渡性客體的發生成為個體的客體關係發展之開始。

過渡性客體和母親的角色對嬰孩而言，都是個體發展主客體關係的重要角色，誠如 Winnicott (1953) 所言，沒有夠好的母親就沒有過渡性客體。個體的「我」與「非我」的區辨能力強化了主客體關係的互動，關係的建立能延伸至人生各種客體關係的發展，並透過潛在空間經驗延伸至人生不同階段面臨焦慮時，成為再次藉此撫慰自己的經驗，這才是過渡性客體最重要的意義所在。

嬰孩由幻想中創造出來的過渡性客體，能提供母親般的溫暖、舒適、安慰與撫育感，也具體象徵了母親。這個在錯覺中以象徵能力得以實現的經驗，影響日後象徵化心智的形成。過渡性客體在意義上會因為年紀漸長而轉變，但過渡性客體不會全然消失無蹤，但在完成獨立個體化歷程之後會逐漸失去原有意義。大多數的過渡性客體在個體進入童年期的時候逐漸失去重要性，並因時間流轉產生複雜的轉化樣貌。多元變化的可能，凸顯理解過渡性客體特質的重要性，Winnicott (1953) 將過渡性客體的關係特質歸納如下：

- (一) 嬰孩對過渡性客體擁有主權，但該客體的出現關係到全能感的喪失。
- (二) 嬰孩對過渡性客體熱情的擁抱或拉扯，可能造成客體破損不堪。
- (三) 過渡性客體應該不會改變，除非嬰孩自己改變它。
- (四) 過渡性客體必得經得起嬰孩出於本能的愛恨情感之攻擊。
- (五) 過渡性客體提供嬰孩溫暖、觸感、或展現客體某部分的現實與活力。
- (六) 成人眼中的過渡性客體是外在物體，對嬰孩來說具有真實性。

(七) 對嬰孩而言，過渡性客體不會隨時間消失，沒被忘記，沒有內化，也沒有被壓抑了，只是逐漸失去了意義。

根據以上特質，能更為深入的理解嬰孩時期的過渡性客體，並思考過渡性客體的意義在隨著年齡轉化之後，與早年意義的相關性。然而，Winnicott 從臨床觀察中所得的理論雖然在現象的觀察上，確實如此，也吸引很多學者以研究更仔細的理解過渡性相關的各種現象，提出許多修正的觀點。

### 三、過渡性客體的評論

過渡性客體理論是 Winnicott 的重要概念之一，理論的延伸意義彷彿可以解釋許多文化現象，但許多學者認為理論本身不夠清楚。LaMothe (2005) 認為，Winnicott 在提出理論之初並沒有清楚說明過渡性歷程的發展，或說明過渡性歷程的複雜性。Winnicott 非正式的言談風格尤其引來學界許多批評，因為他在許多著作與論文內容上，重複談著幾項核心理論，已出版的文集中也有許多重複刊載的文章，使得理論本身似乎不夠精確且令人困惑 (Clair, 2004; Hong, 1978; Ogden, 1985; LaMothe, 2005)。

名稱上，由於延伸應用的範疇廣，各領域有不同的稱呼。心理分析學者用「過渡性客體」，實驗研究學者稱為「安全毯子」(security blanket)，動物行為學者稱為「替代客體」(substitute objects)，無論如何，專有名詞的不統一帶來混淆。

「過渡性客體」與「過渡性現象」在說明上不夠清楚，「客體」似乎指的是具體物件，「現象」似乎是以動詞的形式說明與過渡性客體具有相同意義的活動，然而，Winnicott 理論架構下的兩者似乎沒有太大差異，一直到了 Busch (1974) 等學者提出原初過渡性客體 (primary transitional object) 與次級過渡性客體 (secondary transitional object) 的概念時，過渡性客體和過渡性現象這兩者才有了比較好的區分。

理論上，過渡性客體是嬰孩主動發現且創造出來撫慰自己的客體，因此

Winnicott (1953) 認為過渡性客體對孩子的意義比母親更為重要，因為他強調過渡性客體是嬰兒身上不可分割且不可取代的物品。這個現象從許多嬰孩被母親抱著時依然緊緊摟著他自己找來的過渡性客體，或是出遊時沒有過渡性客體就無法睡覺大吵大鬧，可證明其重要性。然而，一個無生命的客體比母親重要這個觀點，Flew (1978) 並不認同，他認為拿一個沒有生命的物件來類比母親的重要性未免太不合理。

Litt (1986) 的研究發現，兒童發展過程中，依戀過渡性客體並非普遍現象，中上社經背景家庭中的兒童使用過渡性客體的現象較為普及，這也許和教育與兒童照顧的態度有關。睡覺的地方、餵養嬰孩的方式、性別、出生順序、手足數目、斷奶年齡、照顧者的人數等等，顯然與幼兒對過渡性客體的依戀無關。過渡性客體的依戀通常延續到七、八歲或青少年，但沒有證據顯示過渡性客體與精神疾病有關，部分證據指出，用不用過渡性客體的兒童可能具有人格差異。有關上述，蔡順良 (1997) 有類似的發現，指出此現象與文化背景下的親職照顧方式有關，並可能反應出焦慮的親子關係。

另有學者發現，個體無論有沒有發展出過渡性客體都沒有太大差別 (Sherman, Hertzog, Austrian & Shapiro, 1981)。Passman (1987) 和 Jalongo (1987) 認為，使用過渡性客體是正常現象，並不是病徵。許多學者更認為擁有過渡性客體有益心智健康 (Boniface & Graham, 1979; Mahalski, 1983; Provence & Ritvo, 1961)。Downey (1978b) 則描述過渡性客體在使自我舒適 (self-comfort) 和自我實現 (self-actualization) 的防衛價值，但 Sandler (1985) 認為，退化性的利用過渡性客體屬於防衛機轉的形式，是青少年的特質，而且通常使用誇大的形式。Tabin (1992) 還指出，青春期少年對於過渡性客體的需求，有蠻大比例轉向自治的學習，這種自我掌控的行為，有如孩童掌控自體延伸的過渡性客體一般，都與自我統整的議題相關。

針對研究上的差異性觀點，Jacobs 認為，縱使 Winnicott 的理論沒有明確結

構，卻足以形成一個清晰的序列(于而彥、廖世德 譯，2003)。也許正如 Winnicott (2005) 所言，無中生有的創造力是真實且能理解的，沒有明確結構的理論好像遊戲的功能一樣，因為個體只有在玩遊戲的時候最有創造力。看似輕鬆卻嚴謹的理論，創造了理論與學者、理論與研究、理論與讀者之間寬廣的交流空間，這個空間正如介於進行互動雙方所產生的過渡性領域，具有多元可能性，並能拓展至許多領域的研究，尤其是藝術與文化領域。

過渡性客體由一個嬰孩身邊可觀察到的具體物件，具有嬰孩發展潛在空間之後出現的象徵性意義，過渡性客體雖然隨年齡削減其意義，但潛在空間經驗的存在卻促使過渡性客體的意義隨年齡轉化成不同樣貌，或在不同年齡轉向對某類物件的依戀，或轉以能安撫自己的行為形式出現。Winnicott 理論發展之初，對潛在空間這個中介概念並沒有統一的說法，後來的學者有許多補充，以下，由文獻的角度理解潛在空間概念。

## 第二節、潛在空間的出現

過渡性客體介於個體與客體之間，所處的空間稱為潛在空間，是一個看不見的非物理空間，由具有過渡性特質的經驗當中才能夠體會得到。個體對潛在空間的需求以及潛在空間對個體的好處，與過渡性客體的效能類似，關鍵點在於個體面臨獨立需求時，透過潛在空間運作以獲得自主性。個體從幼年開始體會潛在空間的心理運作，藉此發展獨立性與自主性，進而建構自我概念。獨立過程必須面對現實與幻想的衝突，也由潛在空間動力所產生魔法似的功能而得到平衡。以下由潛在空間的發生談起，論述潛在空間的效能、以及隨著年齡可能產生的轉化。



## 一、潛在空間的意義

潛在空間的概念最早出自 Winnicott (1953) 的過渡性客體理論，是過渡性客體發生時，介於物裡真實的母親與嬰孩的想像之間的空間，他稱為中介空間、第三領域、或潛在空間。理論發展之初並沒有統一稱呼，指的單純是一個介於中間過渡地帶的經驗領域，既不存於個體內在也不屬於外在客體。因此，過渡性客體既不屬於母親，也不屬於孩子，是兩者之間的一個過渡區域。

這個透過錯覺與幻想建構出來的經驗，無中生有，憑空想像，是個體與環境客體互動時激發出來，以象徵方式發展出安撫自己的能力。Jacobs 認為，潛在空間理論本身充滿原創性，鬆散不明的內容自成序列(于而彥、廖世德 譯，2003)，但由於理論發展之初並沒有統一的名詞，理論的統整不夠，模糊的說明也使後續研究發生巨大差異，許多研究結果面貌多元甚至相互矛盾 (Hong, 1978)。Ogden (1985) 基於原有理論的隱晦不明，中介的空間也沒有統一名稱，他認為為了學術性因素，應統一稱為「潛在空間」，以便清楚拓展其概念，本研究採用此觀點，並通篇以此名稱稱之。綜合理論概念，潛在空間經驗的特定形式包括遊戲空間 (play space)、過渡性客體、過渡性現象、心理分析的治療空間、文化經驗的區域和創造性領域等無中生有的領域。

潛在空間不是一個真實的物理空間，不是世界的一部份，是一個介於個體內在現實與外在生活之間所構成的地帶。這個空間和非我物件是個體理解的真實外在，最早發生於嬰孩自身與其所能理解的現實之間。潛在空間中發生的事，都存在於幻想與錯覺中，例如嬰孩的經驗中，他以自己的全能感在幻想中創造了客體，客體在現實當中預備好要被嬰孩創造出來，其他的創造性行為也類似這樣。這些經驗是個人主觀的內在體驗，過渡性現象是呈現這個經驗的可見現象與行為，過渡性客體則是現象發生時，個體抓取或擁有的身旁物件。LaMothe (2005) 指出，嬰孩在此空間中，經驗到創造性認同 (creative identifications) 和不認同 (disidentifications)，使他接納自己與客體之間的異同，學習接納與運

用現實，是個體學習生存與經驗生命所必須的歷程。

Flarsheim (1978) 認為，錯覺發生的潛在空間並不是第三個世界，而是兩個世界之間的整合，也就是說，兩者之間一方面是外在知覺，另一方面是夢境與錯覺的部分。個體對現實的認知，得自於心智來回游走於內在錯覺與外在感知之間時，能發展出來區辨我與非我的能力，此經驗讓個體不但能對內在自我有更多認知，也能更多理解外在現實。Poon (1996) 以後現代觀點看現實，說明現實是被個體的心智建構出來的，存在於本體與心智之間、表徵與事物本身之間、物裡現實與心智幻想之間、身體與外在環境之間、意識與潛意識之間、自我與他者、生與死之間，他認為現實等同心理現實。由此觀點看來，心理現實皆透過潛在空間心智運作而流轉到真實環境中，成為真實可見的現象，因此，文化是潛在空間的存在，現實本身由過渡性現象所構成。然而，Cauldwell (1992) 認為過渡性客體可能屬於某些文化的普同現象，不一定在每個文化中都找得到，但潛在空間經驗才是人類普同經驗，是一種讓自己更為快樂的行為。

Adler (1989) 廣義的視潛在空間經驗為一種具有模糊性 (ambiguity) 的中介概念，並將此概念運用到心理治療當中，認為介於治療者與個案之間的治療情境具有模糊性，如能良好運用這種模糊性，便如同利用過渡性客體的潛在空間經驗一般，對當事人有所助益。Poon (1996) 在心理分析治療的觀點上有類似看法，認為心理分析治療是身體與心理兩者介於潛在空間的持續探究。

當眾多學者對潛在空間提出正面性看法的同時，Flew (1978) 提出質疑的觀點，他認為嬰孩只是用了某種方式利用了客體，這個客體是別人創造出來，卻變成嬰孩現成使用的物品，他認為僅能以「利用客體」稱之，因為客體的使用意義比客體本身更為重要。他質疑過渡性現象是潛在空間經驗的說法，認為只要單純的說這個空間是屬於最初兩個世界中的心靈世界即可。

無論學者們如何說明與定義潛在空間經驗，不置可否的是個體對潛在空間經驗的需求，促成個體建構個人內在與外在客體之間這個領域，成為一個連結

雙方的心智運作空間，讓「無中生有」的藝術創作心智活動成為可能。

## 二、潛在空間的效能

上述過渡性客體運作效能的潛在空間，Winnicott（2005）認為，意義上介於內在心理現實與可感知的外在世界之間，此意義會隨著年齡更迭而進行意義上的轉化，形成各種複雜的過渡性現象，他更認為文化場域中的各種現象均屬之，全世界的文化領域皆源自於此。Clair（2004）解釋 Winnicott 理論時說明，過渡性現象是一種比過渡性客體更為寬廣，涵蓋性更大的用語，指涉具有過渡性客體意義的行為，然無論過渡性客體或過渡性現象，皆發生於客體之間的潛在空間。潛在空間運作時，因個體對具有過渡性特質的活動之自主性，讓個體在心理上能較為安穩的理解現實並處於現實當中。個體透過發生於潛在空間的過渡性歷程所獲得的心理感受，是為潛在空間效能，以下整理出理論文獻中認定的各種效能。

### （一）減低焦慮

Winnicott（2005）指出，過渡性客體與過渡性現象在解決焦慮上特別有果效。從相對依賴時期開始，嬰孩為了解決母親不在身伴的焦慮，以幻覺創造部份主觀和部分現實的中間情境。手指、小毯子、小玩偶是真實能感受到的客觀物體，卻被嬰孩控制、想像成令人舒適的母親乳房。簡單的說，就是母親這個全能助手不在時，個體在身邊找個自己可以依靠的對象，象徵性的代替母親的陪伴，減低內在焦慮。再者，焦慮得以降低實因潛在空間活動中的自主行為，當個體能透過某個具體物間或操作某個活動，以自主性控制的需求補償心理的焦慮，在心理上便能感受到焦慮降低。由此原始意義延伸至其他潛在空間心智運作活動時，因潛在空間運作時的自主性操控之意義，個體能因此感到減低焦慮的效果。

## （二）增加安全感

既能撫平焦慮，相對的便能增加安全感，這一點在嬰孩睡覺時緊抱過渡性客體安心入睡可觀察得到。Winnicott（2005）認為早年發展過渡性客體的經驗，能在成年焦慮感增加，或感到心理剝奪危機即將發生時，透過過渡性客體的協助獲得安全感。早年的潛在空間經驗，讓個體學習到潛在空間的運作能讓個體感受自主性，因此在不同年齡具有過渡性特質的活動中，只要是能讓個體在活動進行在透過幻想成就現實中的掌控感，便能同樣得到增加安全感的效果。

## （三）減少孤獨感

絕對依賴時期與母親的親密感，在相對依賴時期逐漸瓦解，嬰孩漸漸有能力分辨母親是獨立的個體，無法全然陪伴在身旁。過渡性客體是嬰孩創造出來的好朋友，能隨時陪伴在身邊，解決嬰孩孤立獨處時的孤獨感。過渡性客體所具備的非我特質，讓個體在建立與過渡性客體之關係的歷程中，實質上具有與現實客體建立關係的意涵。幼年的嬰孩創造過渡性客體替代了母親，成為嬰孩客體關係當中的重要客體，年長之後，每一次潛在空間的運作都具有客體建構的概念在內，當個體以某物象徵客體，或透過某活動當媒介與他人建立關係時，潛在空間的運作都能幫助個體減少孤獨感。

## （四）具有安撫特質

嬰孩抱著過渡性客體撫慰自己的行為，在準備睡覺的時候最常見，不同年齡面對現實困境時，過渡性現象能安撫情緒。Hong（1978）認為，嬰孩將過渡性客體與母親聯想在一起，讓自己擁有過渡性客體來保持舒適與愉悅感，因為母親提供孩童舒適的功能。LaMothe（2005）認為，過渡性客體理想上可以說是一種父母照顧和舒適照護、滿足和確認經驗的表徵再現，是嬰孩用來安撫自己情緒的重要物件。早年的潛在空間經驗，存留此安撫的情感經驗於個體內在，使後來的潛在空間活動在此特質之下，能提供安定人心的效果，因此個體從事理論指稱之潛在空間活動例如信仰、藝術創作或白日夢等活動時，能讓個體感

受到自我安撫的效果。

#### （五）增加主體性

潛在空間經驗在嬰孩的錯覺與幻想當中發生，過渡性客體是其中幻想具體化的結果，客體的真實現身能在環境中提供嬰孩自主性操弄的機會，其他的潛在空間經驗也是如此。潛在空間當中的自主性最初發生於嬰孩開始以自己的主體性探索世界時，過渡性客體隨時提供嬰孩獨立操弄的機會。嬰孩或咬、或聞、或玩、或拖著跑、陪吃飯或陪睡覺，嬰孩自己決定如何使用它，這現象有助增進個體的自主性。其他潛在空間活動當中，例如無中生有的藝術創作體驗，能讓個體體會到自己的幻想透過藝術創作的過程具體化，因而感受自主性的增加。

#### （六）增進自我概念

Tolpin（1971）指出，過渡性客體讓嬰孩透過幻想增進自我概念，但嬰孩同樣對過渡性客體有某種付出。Tabin（1992）認為，孩童使用過渡性客體幫助自己處理有關自我控制（self-control）與自我持續（self-continuity）的感受，而每個孩童都有獨特使用過渡性客體的方式。有些個體將過渡性客體本身客體化（objectifying），使過渡性客體具有自我意象（self-image）或身體自我（body-self）無法做到的能力。自我客體化現象讓嬰孩感受到自己對自己的控制性，有如自己對過渡性客體的控制性。Furby（1978）探究個體生命不同階段的擁有物時，也有類似的發現，認為個體對擁有物的主權與自主性相關，能增進了自我概念並形成擁有的有效動機（effectance motivation），Boniface 和 Graham（1979）則認為過渡性客體能夠增加自我強度。

### （七）建立恆常概念

「非我」概念的形成，讓嬰孩體驗母親不在身旁時，擁抱過渡性客體來撫慰自己的經驗。此時嬰孩必定已能區辨自己與母親是不同的客體，且理解母親不在身邊並不是不見，而可能是去辦其他事情了。這是個體最初建立的恆常概念。恆常性是現實的一部份，也是個體於潛在空間經驗的過渡性歷程當中，習得的重要事件之一，透過潛在空間活動的運作，個體更為清楚自己在現實中的定位。

### （八）具有象徵的力量

Gomez 認為，過渡性客體既代表母親又不是母親，是形成象徵、幻想、遊戲、與思考的源頭，是我們從最早的照顧者身上所感受到融合的遺跡，且為個體樂於擁有的部分（陳登義 譯，2006）。將現實中的某件物體象徵為另一個客體，無論是小毛毯或小玩偶，都不能被複製與替代，意義上具有象徵性的力量。這個象徵化的心智運作過程，發生於潛在空間當中，使潛在空間經驗具有象徵的力量，也是個體生命歷程當中，建構象徵化能力的過程。

### （九）協助統整內在與外在的矛盾

過渡性客體與過渡性現象既非嬰孩全能控制之下的主觀體會，也不是外在真實母親控制下的現象，而是一個感受的中間地帶，不全然屬於嬰孩的身體，也不全然屬於外在現實，Jacobs 認為，這個客體本身具有溫暖的生命力（于而彥、廖世德 譯，2003）。個體既以主控之姿處於內外之間，則個體能具自主性的處理內在主觀與外在客觀之間的矛盾衝突，因此具有統整的功能。Czikszenmihaly 和 Rochberg-Halton 在 1981 年提出，不同年齡個體對於具有過渡性客體特質的擁有物，能感受其增添生活愉悅感，也能協助個體增進統整關係（引自 Levis, 1994）。潛在空間經驗當中，統整性能幫助個體從面對現實困境時的內在紛擾感，轉化為較能自在處於現實當中的安穩與安定感。

### （十）滋養生命

潛在空間是過渡性客體發生的領域，是生命中的過渡地帶，也是我們不容忽視的經驗中間地帶，**Jacobs** 認為，這個空間的心智運作可同時滋養內在與外在現實的生命（于而彥、廖世德 譯，2003）。最重要的是，這潛在的中間地帶能區分內在現實與外在客體，同時更保持兩者暢通。潛在空間的連結特質幫助個體在幻想與創造的同時，不會失去現實感，且能滋養內在與外在生命。

### （十一）適齡轉化的可能

理論上，過渡性客體的發生年齡大約四個月到十二個月之間，但 **Winnicott**（1953）承認有些個體直接將母親當成過渡性客體，有些個體則將過渡性客體一直攜帶到兒童期，甚至更大的年齡。他也認為，過渡經驗在年長時會以適齡行為出現，轉化為興趣或其他行為模式。以上概念使過渡性客體能跨越嬰孩時期發展，並視為單一客體的思考模式，拓展至一種介於內在幻想與外在現實之間的心智活動。縱使並非每個嬰孩都能發展出過渡性客體，但潛在空間的過渡經驗之概念卻可能是每個個體都會發展出來的經驗，這使得幼年時期的體驗在年齡漸長之後可能產生適齡轉化，達到 **Winnicott**（2005）所說的，終其一生都保有藝術、宗教、想像生活、和創造性科學工作的熱誠體驗。

## 三、潛在空間經驗的適齡轉化

過渡性客體無論對嬰孩有多大影響，年齡增長之後都會失去意義，只是不被遺忘而已，這個現象使得童年之後有關過渡性客體的研究在比例上低很多（**Free**，1988）。**Hamilton** 認為過渡性客體與個體化的發展，並沒有在生命發展的早期結束，而是在不同的階段，例如人類發展中的潛伏期、青春期的、以及成人早期離家時，都會時時面臨修正。甚至，幻想所創造出來的過渡性客體，會轉化成各種形式的喜好與活動，以利個體面對生命各樣事件，各種情緒轉折時也能寄情於此（**楊添圍、周仁宇** 譯，1999）。研究者更認為，過渡性客體是現

實當中可見的物件，雖然過了使用的重要時期之後意義漸減，但擁有過程的潛在空間經驗卻成為生命經驗中，具有重要意義的感受，可因時間流轉，在生命歷程中再次需要的時候，重新經驗。

Tabin (1992) 強調，嬰孩使用過渡性客體進行自我統整的歷程，在青春少年面臨統整議題時，會再次透過過渡性客體或過渡性相關經驗助其成長，他將這個過程稱為自我客體化作用 (self-objectification)，意指個體將自體當成客體，透過自己的行動來滿足自己，因此嬰孩時期的過渡性經驗，形成青少年或成年人自我客體化的範例，尤其當青少年或成人面臨自我控制與自我持續性的危機時更是如此。Free (1988) 則說明童年時期的過渡性經驗到了青春期，以青少年的象徵心智能力，會發展成舞蹈、音樂、寫作、個人興趣、藝術創作等創造性活動。Levis (1994) 更具體指出，個體生命早年的遊戲活動，終其一生引導每個階段具有過渡性特質的潛在空間活動出現。

青少年時期的過渡性客體，男孩比較傾向於轉向喜好硬表面的客體 (Kamptner, 1995) 或是電子遊戲 (Hull, 1985)，女孩轉向對人際關係的需求、家庭的獲得、文學寫作 (Berzoff, 1989)、收集流行文化小物件 (江學滢, 2007) 或寫日記 (Downey, 1978a; Sosin, 1983) 的需求等，但無論男孩女孩，幼年時期的第一個擁有物種類沒有太大分別。

成年之後，具有過渡性特質的相關情境依然存在於不同年齡層與對象之中 (Horton & Gewirtz, 1988; Volsky, 1979)，成年人因心智發展的複雜性，使過渡性相關活動已經不受限於真實客體，而發展為許多具有相關意義的活動，甚至在研究上因為活動本身太多元而容易產生偏見 (Nutkevitch, 1986)，Volsky (1979) 因此認為，應以潛在空間概念看待成年人的相關活動較為恰當。在研究的面向上，曾經提出的成人潛在空間經驗包括將日記當成潛在空間的遊戲 (Boxer, 1991)、藝術創作 (Amber, 1993; Leo, 1986)、特殊興趣嗜好 (Levis, 1994)、具有人際關係意義的活動 (Myers, 1985)、回憶與具有連結意義的活動



(Gesine, 1991; Levis, 1994) 等。Volsky (1979) 認為，成年人的潛在空間活動不只一、二種，甚至包括個體追求的心理力量、名譽、工作這些能帶來安全感的事務皆屬之，而 Levis (1994) 則視物件或事件能帶給個體調適問題解決的能力為重點，並非物件本身的樣貌。

Winnicott (2005) 相信，具有過渡性特質的潛在空間心智運作在生命歷程中會不斷發生，日常生活中的記憶、夢境和白日夢當中，都有可能出現潛在空間經驗帶來的創造性歷程。他認為文化現象在人類個體的潛在空間經驗中發生，因為白日夢本身不足以產生創造性工作，但自由的白日夢可能成為發明的通道，記憶屬於個體經驗，但歷史上的幻想與記憶結合之後，則能產生神話故事。

幻想，發生在一個看不見的想像空間，在原初錯覺中產生了過渡性客體，是人類特有的心智活動。幻想成就了潛在空間運作，使過渡性客體在整個文化環境都找得到其延伸意義的樣貌。理論上，幼年的照顧者如能允許個體在生命初期處於信任與放鬆的情境下發展過渡性客體，並經驗潛在空間幻想成真的體驗，則日後個體便能以容許不同形式的類似情況出現，藝術、宗教、想像力、創造性科學等範疇是過渡性客體轉化的常見場域。Winnicott (2005) 認為，這個介於內在現實與外在世界的中介概念已經散佈在生命的不同形式中，他將遊戲、創作活動、欣羨與感恩、宗教感受、夢、戀物崇拜、偷竊與說謊、情感的來源與失落、護身符、原始儀典等等，都視為過渡性現象的延伸，而成年人的幻覺則存在於藝術創作與文化活動中。

### 第三節、潛在空間的動力

當 Winnicott 輕描淡寫潛在空間，最後卻嚴肅的說明人類所有的文化現象得自於童年時期的潛在空間經驗時，LaMothe (2005) 認為，將無數的心理與社會成就的形成都認定起自生命最早期經驗，特別將重點放在錯覺與現實的往來關係上，確實有不切實際之處。將錯覺與幻滅和潛在空間運作混為一談容易產生

概念上的混淆，更難判斷錯覺的真假，理論應用至成年人時，主客體互動時異想天開的錯覺、幻滅與現實感，讓已具備現實感的成年人處於潛在空間衝突之下。因此，潛在空間發展文化概念的理論只成功了一部份，「現實中的錯覺」(illusion in reality) 以及「錯覺中的現實」(reality in illusion) 兩者之矛盾，造成理論應用時的困境。因此本節將詳細探討潛在空間的動力運作，並應用此理論到藝術創作領域。

## 一、潛在空間的動力運作

基於原有理論觀點不夠清晰，本研究採用 LaMothe (2005) 的潛在空間動力理論，由錯覺、幻滅、現實與潛在空間的理論架構中，試圖拓展潛在空間的應用範疇。這四的潛在空間向度是降服—衍生 (surrender-generation)，理解—否定 (recognition-negation)，關懷—沈默 (care-quiescence)，崩解—修復 (disruption-repair)，從動態對立的觀點看出現 (presence) 與消失 (absence) 這個矛盾卻又不斷在個體生命中，以不同形式一再出現的議題。

### (一) 降服與衍生

人類個體出生時，嬰孩降服於父母的照顧，另一方面，嬰孩的全能錯覺讓嬰孩感覺到自己的錯覺創造了父母照顧的奇幻現身 (magical appearance)，這種創造的主動性讓個體體會自主權。父母這一方因看見嬰孩的需要，適時主動的提供嬰孩所需，使得「降服—衍生」歷程成為父母與嬰孩互動的過程。Bollas (1989) 認為，類似情境會發生在生命的任何時候，例如成人沒有主動尋找客體，卻因為客體現身而自願降服，改變自主性而降服於事件，衍生出另一種形式的活動，這類事件就像創作活動或創作媒材一旦出現在個體身邊，個體受其吸引而興起創作動機，寧可放下一切降服於創作這件事，接著透過創作活動衍生作品。

降服和衍生兩者皆重要，指出個體意願 (will) 與自由 (freedom) 的主體性。另一方面，降服意為「當我選擇對他者讓步時，我也正在活躍的建構經驗」

(LaMothe, 2005, 212)。這個概念使得降服具有主動性也具有創造性，因為主動願意的改變與降服，才能在潛在空間創造出具有衍生意義的新主權。屈從 (submission)，是降服與衍生兩者的曲解，當強勢的一方逼迫另一方屈從時，一方面可能停留在全能幻想中而無法建構現實，另一方面也可能產生情感剝奪的焦慮而引起潛在空間崩解 (Winnicott, 1971)。屈從的狀況下沒有自由意願，事件由他者建構而缺乏主控權，不具備潛在空間意義。

## (二) 理解與否定

衍生之後的經驗建構和降服於他人的能力，緊密的和「理解與否定」這個潛在空間的第二個特質連結，理解與否定是一種區辨能力。當個體理解自己與他者的差異，則否定是理解差異的能力，可稱為「理解的活躍時刻」(LaMothe, 2005, 214)，個體在這項動力中能藉理解而顯現自己與客體間「異中求同」和「同中求異」的關係動力。因此可以說，否定是理解自己與他人不同的一種狀態，如果無法區辨我與非我，則個體與客體的相似無法讓個體感知自己的獨立。幼兒的區辨能力乃潛在空間出現後，理解與否定的動力所造成，潛在空間經驗的象徵化意義此時讓幼兒能理解口語上說「不」的意義，具有透過表達否定來肯定自主權的意涵相關，因為口語上的「不」是一種象徵，這個象徵與「非我」和「分離」的表徵連結。

個體與客體互動時，個體必具備對他者的理解或否定，發出訊息讓他者有機會提供降服的機會，接著個體因降服而願意改變，他者這一方以他對個體的理解或否定發出訊息讓對方降服，之後雙方在互動中衍生新經驗。這類潛在空間經驗從前語言期的嬰孩便開始學習體會，並在生命過程不斷經驗著。關係的互動中，主體與客體共享潛在空間，潛在空間動力能讓主客體雙方透過理解與否定，相互降服且積極為雙方建構意義與價值，衍生新經驗。潛在空間動力互動過程提昇親子間得生存互動感，同樣的動力也會在整个人生過程的關係互動中，不斷的出現。

### （三）關懷與沈默

關懷是人類生存的本質，是愛與被愛的需求。LaMothe 引用哲學家海德格之言，提出「生存不能在關懷的脈絡之外」（2005，216）這樣的觀點，指出關懷與沈默能於潛在空間動力運作中，協助降服與衍生的歷程維持創造力與動力性的張力，有助於以健康的角度看待理解和否定。夠好的母親對孩子的接納，是嬰孩相信全能感的必要關懷形式，促成嬰孩主動的願意降服，在感受主權之下並衍生經驗。關懷的另一端是沈默，意指專注的沈靜態度，類似 Winnicott(1953) 說明父母讓嬰孩在身邊自己玩遊戲的態度。父母安靜的讓孩子獨處而不給任何干預，是父母沈默的能力。沈默而不干擾孩子的自主性，讓孩子感到安全感、信任、放心、不警覺且能展現自在睡覺、自在玩耍的自主權。對孩子而言，沈默包括理解和降服於他者不驚擾主權的情境，因此關懷與沈默能促進相互關係、相互依賴，而不會發生漠不關心、誤解、和被動的依賴。

關懷與沈默可以說是潛在空間不可或缺的條件：沈默促成信任，帶來降服，降服而不失去自我，足能衍生新經驗，同時涵容他者的理解與否定，這樣的潛在空間歷程在人生不同階段都會經驗到。過度干擾個體自主權的客體會造成失去沈默並稀釋了潛在空間的功能，唯有夠好了態度能展現關懷和沈默，並涵容冷漠與不信任。

### （四）崩解與修復

誤解、屈從、過度干擾、不信任與背叛造成的心理創傷是生命中不可避免的事，卻是學習現實感的必備條件，但崩解而沒有修復，會造成內在混亂和焦慮，嚴重則壓縮潛在空間的存在，要修復也得回到潛在空間中尋求。Beebe 和 Lachmann 認為「崩解與修復是生命改變、成長和親密的必要成分」（引自 LaMothe，2005，218），因此個體能夠在修復的過程中掌握崩解，更積極的建構生命意義。Winnicott（1953）的幻滅在 LaMother（2005）看來屬於崩解的樣式，讓個體在挫折中體驗現實，過渡性客體與潛在空間運作能幫助個體統整並形成現實感。

對年長的個體來說，個體生命中如果缺乏這些負面內涵，生命就變得沒有意義了，因為適度的崩解幫助個體更能理解現實，透過修復的經驗帶來生命成長。

短暫崩解能幫助個體理解修復並增加生命的意義，但長期的崩解會帶來不信任與創傷。關係中的個體如果無法覺察他者發出的錯覺訊息而長期不理會，會衍生出被忽略或被否定的經驗，也可能發展出屈從來應付。屈從的個體犧牲主體性，是假的修復樣式，其中並沒有經過理解與否定，更沒有關懷與沉默，不會產生正面的新經驗，甚至因為假我的產生而造成更多誤解。崩解需要及時修復，必須透過潛在空間中的自我主體性及信任感來修復。有能力降服於崩解表示個體具有信任感，對客體帶著忠誠的盼望，這樣的個體有能力在崩解過程透過自主創造力進行修復，一旦修復完成，個體的自我意識與面對挫折的能力都增加了，因此，崩解與修復是創造生命價值的重要潛在空間動力。

上述四組動力特性深刻說明潛在空間生命體驗的內在動力，成就了現實情境中，因潛在空間動力運作而成就的區辨我與非我、自體與客體、獨立個體化的意識。LaMothe（2005）認為，客體的出現與消失能讓個體於潛在空間中體驗到重建與毀壞，讓個體經驗不斷的創造與發現。此動力促成客體恆常概念的出現，也是個體生命中不斷經驗的現象。然而，Winnicott（2005）認為，沒有足夠的信任感就無法體驗潛在空間中的遊戲，也無法形成創造性想像或遊戲式的運用客體。空間是一個象徵性的概念，其運作動力的體驗與個體的心智能力有關。高度不信任會帶來心理創傷，造成潛在空間消失或崩解，創傷事件會壓縮潛在空間的發展而無法享受過渡性狀態。四項動力特性理論形成之後，便能清楚理解創造性、藝術創作與文化產出的潛在空間之特質與功能，更能說明受損與崩解的潛在空間有機會透過藝術創作得到修復的機會。

## 二、潛在空間中的藝術創作動力運作模式

LaMothe (2005) 的潛在空間動力運作模式，主要描述個體與客體互動時的心理內在動力。他提出運作模式的主要目標是期待能將 Winnicott 理論不夠清楚和延伸應用難以理解的部分，以這個動力運作模式說明。藝術創作乃具體行為，可具有過渡性相關特質，行為本身可視為環境客體，創作媒材與作品是潛在空間的具體化，個體進行創作時，創作行為一方面聯繫著內在在世界，一方面聯繫著外在現實，作品呈現內在表徵的具體形式，現身於現實世界中。潛在空間動力運作模式，更能詳細說明藝術創作行為的過渡性特質。

首先，以降服與衍生的觀點看個體與藝術創作之間的關係。當個體興起創作動機，必定是為其吸引，有如嬰孩發出錯覺並期待有所回應一樣，創作者期待經驗藝術創作，讓自己全然降服於創作活動中。這是讓自己沉浸在媒材與非語言情感表達中的專注經驗，此種情感上的降服經歷，依然能讓創作個體於潛在空間中享有創作的主體性，在過程中建構並衍生新的經驗。無論是新的創作體驗、發展新技巧、表現新作品，甚至在其中體會創作的挫折，皆能因其中體驗到的自主性對建構自我帶來的正面影響。

缺乏自主意願的創作方式例如教育上過度強調技巧的藝術教學、特定目標卻不開放創意的教學模式、以臨摹為唯一價值的創作方式等，皆屬無法展現個體主權的創作活動，使創作個體無法體驗降服於創作的愉悅，更無法衍生藝術創作帶來的新經驗，只能說是具有屈從意義的模仿學習活動，既無法展現主體性，更可能形成創作的創傷體驗。讓個體重覆經驗屈從的藝術創作經驗，可能發生類似 Winnicott 所說的潛在空間崩解現象，因為從事藝術創作的主體性無法發揮，個體創造力遭到抹煞，假以時日，可能使個體再也不想創作，或發生所謂的藝術創傷（吳明富，2010）。

個體與藝術創作之間的關係有別於人際互動關係，縱使個體不斷經驗創作的屈從，僅僅失去透過創作進行降服與衍生的歷程，並不會引起物理性生命的

殘缺，頂多感受到創作層面的低自信，或強化內在深刻的自信心議題。然而藝術創作的潛在空間特質，卻能協助真正因潛在空間受剝奪而引起心理創傷的個體，透過藝術創作的具體行動重建潛在空間經驗。對這類案例而言，他們對藝術創作行為的抗拒可能並非藝術創傷，而是更深層的潛在空間崩解造成沒有空間讓藝術創作得以發揮功能。此時，好的藝術創作活動例如鼓勵個人創意與主體性的藝術教學，或具有夠好了涵容環境的藝術治療活動，皆能協助個體透過藝術創作重建潛在空間，讓個體再次體驗降服與衍生歷程的主體性，進而增進生活全面的自主性與自我概念。

藝術創作活動的具體性，讓創作個體有機會透過各類媒材將自己的錯覺與幻想表現在作品上，藝術作品使潛在空間的一切視覺化，成為可以清楚看見之物，非我狀態的理解不辯自明。這個過程讓創作個體輕易的理解自己與創作活動之間有如自體與客體的關係，這是潛在空間的理解與否定歷程。當創作個體看到作品時，「我與作品」和「作品非我」的理解，因為作品的具體形式，使理解與否定更容易發生。當個體與自己創造的非語言圖像對談時，幫助個體以主體之姿看見自己的內在表徵進而快速對自己有更深的洞察。最後，透過作品端發出來的理解與否定，讓創作個體更願意降服於創作經驗所衍生出來的新經驗中。

不具主體性的創作行為，創作主體性被犧牲了，創作個體也無法在創作活動中為自己發聲，只能看見作品的非我卻不能體會作品和自己的關係，或無法接納作品為自己的一部分，理解和否定的歷程被曲解了。理想的狀態下，藝術創作活動提供個體發展主體性以及區辨的機會，透過圖像表達重新進入自己的內在，形成新建構的心理結構，過程中同時理解個體本身與創作事件的差異，形成「我」與「作品非我」的對談，在潛在空間的否定歷程中增進理解。再者，由於視覺藝術具體可見之特質，使潛在空間運作後各種轉變可能更為快速的發生，這個特點應用在藝術治療情境中，對否定的理解有助藝術治療師透過創作

活動，讓被治療的個體在區辨的理解中，增進現實感。

藝術創作活動是絕佳營造關懷與沉默的環境。藝術創作活動進行的過程中，無論創作個體如何操作媒材，作品都能無言的默默承受個體所投射出來的一切，具有涵容的關懷特性。此經驗有如幼年個體在安靜的父母身旁獨立遊戲一樣，藝術創作活動能讓創作者再次體驗這種感覺，涵容的環境讓發展自主權與增進信任 and 安全感更有可能發生。創作客體本身無疑是沈默的，可默默的涵容創作者的各種能量，是一種關懷的力量，全然讓創作者發揮自主性。再者，如果創作過程中，身旁有一位夠好的母親，能夠提供個體進行創作活動的機會，並以涵容的角度看待作品的各種表現，則能增加關懷的效果與力量。

相對的，關懷也可能是創作者較難以體會的一面，尤其當創作個體不滿意自己的作品而感到挫折時更是如此。創作個體對藝術表達的滿意與否，可能牽涉到個體本身的自我概念，或可能因創作活動宣洩情感的功能所引起，並不表示創作活動不具備涵容的關懷特質。此時，夠好了藝術教師或以輔助自我（auxiliary ego）（Kramer，1993）角色介入的藝術治療師，無疑扮演了夠好的母親的角色，在創作進行中以引導者的關懷與沈默態度中，讓創作個體逐漸由創作活動體會自主性與自信心，增進創作個體於潛在空間建立新的內在結構之能力。

藝術創作者的創作主體性及主動性，在藝術創作、藝術教育和藝術治療的領域，都能讓個體直接體驗具有潛在空間特質的崩解與修復的歷程。藝術創作強調創作者的主體特質，作品可能單純呈現心理崩解的圖像化，也可能純粹呈現修復經驗，或真實在創作歷程中體驗崩解與修復，然而，不理解心理歷程的創作者，雖經驗潛在空間的藝術創作過程，卻無法保證一定透過藝術創作經驗到修復。

藝術教育強調透過教學方法達到教學目標，目標取向使得藝術教學之下的創作雖同樣具備潛在空間運作的本質，或許能讓學生真實體會潛在空間運作的



結果，但創作活動有時候表面上看似聚焦於衍生新經驗或者修復的歷程，卻無法讓創作者真正體驗潛在空間中建構新意義，或因崩解而直接經驗到崩解的修復過程。既無法完整體驗潛在空間動力歷程，便無法體會新的心理經驗之獲得，更無法理解修復所謂何事，僅能視為教學活動中的單純學習。

藝術治療的創作歷程中，藝術治療師能敏感的理解創作個體非語言圖像所要表達的是崩解感受，還是企圖透過媒材來進行修復，較能引導創作者處於潛在空間的運作中，以自我主體性體驗崩解與修復的歷程，治療師則處於輔助自我與支持的角色。當藝術治療師成功的營造涵容的夠好環境時，能讓創作個體感受創作的信任感與自主的安全感，再逐漸引導創作個體自主的經驗作品修改的建構歷程，如此才能進一步衍生新的經驗與關係。修復能力因人而異，有如創作能力因人而異，但潛在空間的修復本身具有創造性特質，能更快速的協助個體經驗修復。

能支持藝術創作透過潛在空間運作得到心理成長的觀點，另有同為客體關係重要學者的 Klein 所提出來的投射認同 (projective identification) 概念 (Clair, 2004)。Adler (1989) 認為，投射認同具有過渡性現象的特質，但此處指的是心理治療情境中，介於治療師與受治療者之間發生的心理動力。Norvig (2008) 認為投射認同的過程中，個體持續的受到外在刺激，潛意識幻想也持續因外在刺激而有所調整。投射認同進行於主客體之間的領域，讓主體有個空間投射出內在壞物質，創作成為具體涵容的活動，讓個體能在自主性的修改作品以象徵修正內在壞物質的行為下，認同筆下可接納的樣貌，使作品成為創作者與創作行為之間，安全經驗投射認同的歷程，終至得到心理成長的目的。

Tolpin (1971) 認為年長後的個體內化了過渡性客體的功能，他應用 Kohut 的理論，認為這是自我客體化的結果，讓個體經歷 Kohut 所謂的正常自戀的發展和蛻變的內化作用，進入連貫自我的人格發展歷程，他更認為，Kohut 雖不提潛在空間，此時的心智恰好處於一個中介區域，具有十足的潛在空間特質。Tolpin

觀點中的蛻變的內化作用，有如透過外在的自體客體，不斷淨化自己原初自戀的歷程。這個歷程中，過渡性客體沒有消失而是透過蛻變的內化作用，將具有個體自戀特性的過渡性客體這個自體客體，內化成過渡性客體的安撫功能，個體便能由內在資源安撫自己了，因此，遊戲、白日夢、藝術創作、文化活動等具有潛在空間特質的活動，也一樣具有蛻變內化作用發展連貫自我的內涵。

Kohut 理論延伸的創作思考，指藝術創作過程中，創作者能將創作行為視為自體客體，創作活動有如一個蛻變內化作用的歷程，協助個體安撫內在並達到連貫自我的目的。自發性創作活動進行時，若是創作者的自我功能良好，則個體可以透過自己的主體性，掌握作品的風格走向，創作者則已經透過圖像語彙蛻變了內在物質，使創作活動本身具有安撫個體的效果。這類創作歷程所內化的不是圖像本身的意義，而是創作活動的過渡性本質以及潛在空間運作時的效能。

藝術創作的媒材運用與符號表現具有象徵特質，當創作者在行動中更多理解自己的創作能力，便更能對創作事件具有理解與否定的能力，理解媒材與自己的技巧，或理解自己與其他創作者的差異。生命任何階段的藝術創作活動，當個體能主動降服於畫紙所涵容萬有的空間，體驗理解與否定，享受創作的關懷與沉默，經驗創作歷程的崩解與修復，便能讓自己在藝術創作的過程中建構新的符號、行為與經驗。

本章由過渡性客體的發生談起，再論過渡性客體發生的潛在空間心智活動，基於過去理論不清楚的部分，採用 LaMothe (2005) 發展出來的潛在空間四組相互影響的動力運作歷程，清楚說明客體關係建構歷程中，潛在空間運作的意涵及其產生效果的內在過程。最後，將潛在空間的動力運作理論，應用在說明藝術創作活動的心理歷程中，解讀藝術創作的潛在空間運作之動力過程，為深入理解個體的藝術創作行為立下良好根基。



### 第三章、發現藝術創作依戀行為

因為這本書既不屬於我，也不屬於你，也不屬於任何人。如果我沒有弄錯的話，這本書來自於幻想國。<sup>6</sup>

透過質性研究進行的潛在空間探險，經過文獻發掘，思考潛在空間運作動力在藝術創作行為上的意義，並在不斷修正的研究歷程中，藝術創作依戀行為的樣貌逐漸在曙光中出現。本章先由藝術創作依戀行為的原創理論概念來源談起，進而探究「成年」這個生命階段所面對的生命事件之影響，然後預期發生於潛在空間當中的藝術創作依戀行為會產生的心理效果。

#### 第一節、藝術創作依戀行為的概念來源

為了闡釋個體對藝術創作的熱衷需求，首度發展藝術創作依戀行為的概念，在專有名詞的部分，以 **Art-tachment** 為首創詞彙。這個字由 **Art** 和 **Attachment** 兩個字組合而成。**Art** 在此泛指所有的藝術創作行為，不限定媒材與創作形式，**Attachment** 指的是個體對某人或某事的依附行為，並從中獲取心理安定與安全感。藝術創作依戀行為在本研究指個體對藝術創作的依戀態度，能透過藝術創作得到心理滿足的心理歷程。

---

<sup>6</sup> Ende (2000) 在《說不完的故事》中，以象徵的筆法形容幻想的流失會使空虛的惡魔吞噬人心，神奇的想像可為世界注入活力，並建造繽紛世界。本段文字是故事之末，書中主角與舊書店老闆的一段對話。Michael Ende (1929-1995) 是德國當代最重要的幻想文學作家，《說不完的故事》曾拍成電影《大魔域》，擁有四十多國語言的譯本。故事主要談一個小男孩進入幻想國冒險，並用想像力解決幻想國危機的探險過程。

## 一、藝術創作依戀行為原創理論的靈感來源

Winner (1982) 在其重要著作 *創造的世界 (Invented Worlds: The Psychology of the Arts)* 一書中明確指出，心理學家對藝術創作得自於內在動力或外在影響的創作動機爭論不休，以這兩個對立觀點一次又一次的進行辯證，卻忽略兩者交互影響的因素。上述觀點之一認為藝術創作得自於個體內在的潛意識動力，由 Sigmund Freud (1856-1939) 以願望實現的角度，以及 Carl Jung (1875-1961) 以藝術為集體潛意識之象徵展現為代表。對立觀點主張藝術創作動機受到外在環境影響，持此主張的學者以論及刺激反應論之操作制約法控制行為的 John Broadus Watson (1878-1958) 等行為主義學者，以及談論心理階段性需求與高峰經驗的 Abraham Harold Maslow (1908-1970) 為代表，此觀點說明個體的藝術創作動機受到外在環境因素影響。

然而無論由內因性觀點或外因性觀點看待藝術創作動機，皆無法完全說明藝術創作動機之內涵，似乎從內在或外在的角度看創作動機時，總有無法完滿說明之處。本研究將藝術創作置放於客體關係發展的脈絡上，則創作行為立足於個體與客體之間，出現於內在趨力與外在現實中間的潛在空間，受到兩端交互影響，是內在狀態的外在出口，卻同時受外在環境影響。

本研究以成年人為探索對象時，觀察到成年人自主性追求藝術創作的現象，擬結合理論及現象，提出藝術創作依戀 (art-tachment) 的觀點，說明成年人的自發性藝術創作行為乃具有過渡性意義的潛在空間心智運作。由客體關係強調主客體互動的觀點理解藝術創作行為，藝術創作過程能由具有主體性的藝術創作個體主動融合內在主觀感性與外在客觀理性，使無中生有的藝術創作活動具有潛在空間心智運作的特質，讓個體能在藝術創作活動中，體驗潛在空間兩端對立觀點透過具有過渡性意義的藝術創作活動達到統整與心理平衡的目的。

藝術創作依戀行為雖指成年人的自發性藝術創作行為，但詞彙的靈感得自於 John Bowlby (1907-1990) 的依附理論 (attachment theory)。藝術創作依戀和

依附理論兩者意義不相同，但具有概念上的相關性。

廣義的說，「依附」指的是人與人之間情感聯繫的關係，這個行為最初源自於早年親子關係的探討。Bowlby 引用動物行為學家 Konrad Lorenz (1903-1989) 在 1935 年提出的銘印現象 (imprinting)，說明動物幼年在特定時間中，會發展出跟隨依附某個對象的行為 (劉文英、沈琇靖 譯，2003)。Bowlby 將這個現象應用在人類嬰孩身上，發現人類嬰孩會主動對母親或主要照顧者發出依附的心理需要，以獲取安全感與滿足。Bowlby (1982) 認為，幼兒與依附對象的互動方式會在內在形成內在運作模式，於潛意識中不斷運作而影響外在行為。當幼兒依附的對象是有反應的，幼兒便可以建立對自己的信心、對外在環境的安全感、對依附對象的信賴，並以同樣的態度與他人互動。Mary Ainsworth (1913-1999) 從擔任 Bowlby 的研究助理開始探究依附行為，主張依附行為是人類行為的基本要素，她甚至透過研究將依附行為分為幾個類型，分別是安全依附 (securely attached)、逃避 (avoidant)、衝突 (ambivalent)、無組織無目的 (disorganized-disoriented) 這四種類型 (引自黃慧真 譯，1994，249)。Ainsworth 與 Bowlby 都主張個體早年與母親的依附關係會大大的影響長大之後的人格。

概念上，藝術創作依戀行為延伸應用了客體關係與 Bowlby 的依附理論概念，認為個體與藝術創作行為為個體與客體的關係，也如同母親與孩子具有相互依附的關係。當個體因為生命需求而發展藝術創作行為時，他開始與藝術創作這個行動客體建立關係。創作者與藝術創作行為雖然一個是人類主體，一個是行為客體，兩方似乎處於一個主動一個被動的地位，不像親子之間的相互依附需求，雙方互為主動與被動者，創作者與藝術創作行為兩者透過作品互動時，具有依附時相互需求的互動屬性。人類個體在需要的時候主動進行藝術創作，而藝術創作的滿足感發出主動的吸引力，吸引藝術創作者再次回到藝術創作行為中。

藝術創作行為具有安全表達的特質，容易讓藝術創作者在活動進行時，體

會到自己與創作行為客體之間的互動安全感，並體會到過程中的情感表達與滿足感。作品的非語言之安全涵容特質，如同夠好的母親，又如同個體在好的依附關係發展出來的安全依附情境，能夠協助個體發展內在安定性。藝術作品這個介於創作者與藝術創作行為之間的物件，是一個居間的過渡性客體，也是創作依戀行為形成時的重要物件。

藝術創作依戀這個新理論的探究也是潛在空間運作歷程，由內在對理論的想像和外對現象的觀察兩者之間往來思考而逐漸成形，文獻理論與現象觀察的火花互相激勵，兩者於研究的潛在空間相會，透過研究歷程連結兩者，衍生藝術創作依戀這個新理論。

## 二、藝術創作依戀的現象學觀察與思考

Edmund Husserl (1859-1938) 對現象學的觀點意味著「反歸事物本身」，因此，欲理解藝術創作依戀行為的真實樣貌，得先理解現象學如何看待現象。Sokolowski 指出，現象學關心意向性 (intentionality)，是個體與事物之間的意識關係，這關係只應用於知識理論而不應用在行動上，指個體的意識動作或經驗都與某一事物有關，而每個意向 (intending) 都有其指向的客體 (intended object) (李維倫 譯，2004)。Husserl 對意向性的認知特徵有三種觀點：1、作為經驗自我的實在存有，2、對這種心理經驗的內在覺識，3、作為一種心理活動或意向經驗 (蔡錚雲，1997)。上述內容無不讓人聯想到個體與客體之間互動時，外在的環境經驗與內在心理經驗之互動關係，有如個體與意向客體之間所產生的關係，是一種過渡性經驗。現象學觀點的個體意向性主導人類心智活動的探索，具有意向性的心智活動本身所具備中介性的特質。

Sokolowski 對心智公共性的論點，支持了客體關係中的過渡性觀點，他認為現象學讓我們看到心智的公共性，因為心智活動總是公開顯現，縱使心理之內和之外的世界兩者具有矛盾性，但兩者彼此關聯 (李維倫 譯，2004)。這現

象的發生處，在內在與外在世界交集的空間中，藝術創作活動連結內在與外在，更使心智活動形成現象學所謂的心智公共性，讓外在世界的人都由作品的外在具體樣貌看到藝術創作者的內在世界。

張汝倫（1997）指出，Husserl 提出的現象學觀點本身是一個方法概念，現象本身便是方法與內容，整體合而為一無法區分開來談。Sokolowski 則指出最常見的現象學分析有三種形式結構，分別是部分與整體、同一與多重、顯現與不顯現，三種結構相互交織，不能偏廢任何一組。現象的整體由許多的局部構成，局部與局部之間以環節相連，而環節並非獨立的小單元，因此以現象學觀點的真實性應同時著重部分與整體。同一與多重意為不同觀點之下的同一件事情，有如從不同面向理解事務，才能從多元角度看清事物。顯現與不顯現或稱為滿實與空虛意向，強調事物尚未發生與看見時的思考狀態，這個過程能幫助真正看見時的理解。現象還原的過程，如能在部分與整體、同一與多重，以及顯現與不顯現的分析結構下來回闡述，便能進入現象學循環的歷程而使分析更接近事物的真實性。

因此，從現象學概念理解藝術創作依戀行為這個現象時，需由部分與整體、同一與多重或顯現與不顯現等不同角度看這個行為。以下，為了呼應研究背景與動機而從藝術創作、藝術教育與藝術治療三個相關領域出發的陳述，以下由研究者工作經驗中身為藝術創作者、美術教師與藝術治療師這三個角色的個別與多重性探討藝術創作依戀行為。

### 三、由藝術創作、教學與治療現場發現藝術創作依戀行為

藝術創作、藝術教學與藝術治療，這三個面向是藝術多元樣貌的三個小角落。在這三個角色的工作上，觀察到藝術創作對於發展自主性創作行為的個體來說，擁有整體現象當中的個體局部特質，個體的藝術創作依戀行為雖為整體現象的局部，卻呈現整體的迷你樣貌，對於理解現象整體的真相有所助益。現



象循環的討論中，由局部看整體，由多重角色看同一，提供訪談未開始之前盡可能理解現象意向性的可能，幫助對現象真實性有更好的理解。

### （一）藝術創作現場的觀察

由客體關係的角度看藝術創作這件事時，創作者透過藝術創作與現實建立關係，創作者也透過作品與藝術創作這個行為客體建立關係。從藝術創作的角度看藝術創作依戀行為時，表象上似乎單純說明個體熱衷於藝術創作的態度，但此觀點之不完整，似只能解釋藝術專業者的藝術創作行為，也無法說明藝術創作的心理感受，對於一般人主動追求藝術創作的行為，更無法全盤概括說明。本研究提出藝術創作依戀是一種能帶來深刻心理滿足感的行為，並非膚淺談論藝術創作的喜悅而已。依此理論發展而言，藝術創作依戀行為不會無時無刻發生，而在需要的時候才會主動出現，是一種生命經驗，一個成長歷程，更是一個無中生有的創造過程。藝術創作有別於無法留下具體記錄的行為，因媒材特質，能留下具體可見的作品，強化藝術創作依戀的心理效果。

理論上，藝術創作依戀行為因為具有過渡性特質，如潛在空間效能那樣，能帶給個體內在安定、愉悅與安全感的滿足，使這類行為的出現與生命所面臨的困境有關。外在環境的改變，造成環境壓力，迫使內在興起情緒表達的需要，激勵創作者興起藝術創作的動機與熱誠。這類動機起因於外在環境變動，引起內在自主控制的焦慮，因而興起內在控制的需求，個體的藝術創作行為能透過主動對創作媒材的操作，象徵性的補償現實中無法得到的滿足，作品本身也帶來某種程度的成就喜悅。

由歷史發展的角度看，藝術創作為人類文明的重要活動之一，因此，藝術創作依戀行為可能是人類個體自然產生的需要，更能視為人類個體的重要創作動機，而藝術創作行為本身帶給人的成就滿足，超越內在與外在動機或自我實現的需要，是個體與藝術創作這個行為客體之間的經驗性活動。

## （二）教學現場的藝術創作依戀行為觀察

Lowenfeld（1987）主張的創造力自我表達，強調個體圖像發展朝著寫實的線性發展階段性，心理學家甚至以此理論發展出評估個體心智能力的測驗，此理論影響藝術教育內容深遠。繪畫心智發展理論影響了美術教學中引導個體「正常而自然」的畫出圖像，或以增加視覺經驗和引導式教學來激發孩童畫出符合年齡的圖像表現。「正常」狀況下，此觀點認為依然處於創作心智階段發展的個體，應在不受干擾的狀況下，由自由自在的創作中得到自信與滿足。成年期的藝術創作依戀行為理應在此線性階段發展的概念之下，是藝術創作心智發展的終點，而受教育過程中的創作經驗，理應是協助個體走向藝術創作依戀行為的重要歷程與方式之一。

兒童繪畫創作發展理論為影響台灣藝術教育課程內容的重要觀點之一，因此學齡前兒童都被鼓勵增加視覺經驗，畫心中理解的世界。幾乎所有的學齡前兒童都喜愛畫畫，學齡前教育機構通常也都安排了藝術創作課程，鼓勵兒童以繪畫表達口語無法陳述清楚的部分。兒童雖不一定能按指示畫出成人眼中的漂亮圖畫，擁有足夠自信的孩童通常能夠自由表現心中所理解的世界。如果藝術創作歷程所建構的經驗是安全與滿足，便能讓提筆畫畫的孩子對藝術創作產生愉悅感受。畫面上表現出來的雖為內在世界的外在表徵，當外在行為獲得的正面回應時，便有如依附行為中得自於外在客體的正面鼓勵，傳達至內在而增進自信心，此時藝術創作活動通常能讓孩子感到十分愉快，能在規範中學習表達自我。

到了學齡階段則按照階段發展設計課程，一步一步邁向青春期的寫實能力。然而，如同 Golomb（2002）的研究結果顯示，並非所有的孩童都朝著寫實的線性發展，相反的，許多孩子無法隨年齡達到理論上的圖像發展階段，寫實與正確的描繪透視空間對他們來說是一件苦差事。當然，若不以階段發展理論評斷兒童的作品，但以客體互動看藝術創作經驗，正面積極的對藝術創作行為進行

鼓勵，通常能讓多數孩子由非語言表達中得到滿足。再者，若將教學目標設定在創作技巧低而強調創意的目標之下，個體也能從中得到創造性表達的滿足感。

好的藝術課程能帶來好的藝術創作經驗，但升學主義強調分數的環境，學生多以分數評定自己表現的好壞，此時美術教師如果能以分數鼓勵努力的成果和創造力的表現，甚至加入許多質性評量，讓學生知道自己的努力與創造性表達受到肯定，則學生對自己藝術學習的滿意度似乎更能提升。

台灣的藝術課程雖然在國民義務教育當中具有一定的時數比例，然而擠身於升學為主的教育環境脈絡中，藝術課程時常不受教育環境與家長的重視。如此現實情境之下，國小階段的藝術課程較不受影響，中學時期的藝術課程常因升學理念而受到影響，或因寫實概念的教學而使學生感到經常性的挫折。再者，競爭激烈的升學主義、強調技巧的美術比賽文化、迎合成年人或專家的創作價值觀、過度指導等，都可能使教育大環境中的藝術教育讓個體感到受限，進而影響成年後的藝術創作依戀行為之發展，因此，此社會脈絡下的藝術創作依戀行為之發展與探究顯得寶貴而具深刻意義。

縱使教育環境如此，一般人對藝術創作也有「畫畫沒飯吃」的刻板印象，但是藝術創作行為並沒有因此消失於教育環境中，尤其中學生在美術課程以外的創作隨處可見。許多自發性藝術創作表現在筆記本塗鴉、書桌上的流行物再創造、書包制服改造、隨身物品的創意小變化以及校慶時自行設計販售的各類商品等，是升學主義夾縫中求生存的創意表現，更是升學壓力下努力突破限制，藉此展現自主權的表現（江學滢，2007）。

生命經驗中不同階段的美好藝術創作經驗，可能成為潛在空間感受，使得成年時期處於內在需要時，能夠複製過去藝術創作的美好經驗。成年時期對藝術創作的期待，造成目前社區大學中的藝術類課程、各類手工藝教室、百貨公司手工藝 DIY 部門、教授技巧的傳統畫室等處，充滿許多不再有交美術作業壓

力的成年人，這些平凡的藝術創作者，期待從藝術創作的過程體驗心理滿足感。教育環境當中的藝術教師在此概念之下，只需扮演好客體與夠好的母親之角色，協助個體在藝術創作中經驗愉悅而正面感受，協助個體解決藝術創作過程面對的問題，發展出能夠同時立足於現實與想像的創作依戀行為，讓升學體制下的學生，透過藝術創作而擁有一個充滿安全感與滿足感的小小個人創作空間。

### （三）藝術治療現場的藝術創作依戀行為觀察

心理治療的過程中，因為藝術創作的加入，使治療者和接受治療的個體之間，有了藝術創作這個中介的過渡性歷程。進入治療是建構新經驗的開始，治療過程中，治療師扮演夠好的母親之涵容態度，在治療空間營造接納與包容的氣氛，讓接受治療的個體透過藝術創作活動體驗全然自主與全然接納的機會，也讓受治療者有機會投射內的混亂到作品上，以非語言表達的方式，呈現在藝術作品上。藝術作品沒有標準的評分方法，更容易配合治療情境中的涵容氣氛，治療師也能巧妙的幫助接受治療的創作者透過作品統整情緒。心理治療歷程的創作活動，有如內在紛亂的外在整理，每一次的整理能一點一滴的淨化內在，而達到治療效果。

由於藝術創作的具體形式以及自主性的統整歷程，使得心理治療現場中，有時能見到接受治療的個體發展出藝術創作依戀行為。簡單的說，他們因為接受藝術治療，習得藝術創作的非語言表達方式，並經驗了藝術創作帶來的心理滿足，因喜愛藝術創作，持續創作而產生安全依附。江學滢（1997）在*酒癮患者的藝術治療與水意象（Art therapy with alcoholics and the water image）*這份研究中，談到成年成癮患者依附大麻、毒品、酒精等危險物品以帶來心理安全感，身體敗壞讓這群成年人被迫參加戒斷課程，在認知取向的課程之外，藝術治療課程的創作活動協助它們重新建構安全的依附對象。這段治療歷程雖相當耗時，當成員們能夠成功的將對藥酒癮的依附轉為對藝術創作的依戀時，將藝術創作這個安全的客體當成安全依附對象，從創作活動中建立安全感與滿足感，真正

阻斷錯誤的成癮行為。

然而，接受藝術治療的個體並非每一個都能輕易的建立藝術創作依戀行為來協助自己成長，過去的經驗影響藝術創作依戀行為的形成。吳明富（2010）認為，許多成年人因為過去太多負面創作經驗而產生藝術創傷，讓他們在開始嚐試藝術創作之前便有許多自我貶抑的言論，無法體驗創作帶來的愉悅感，或是過去成長於不夠包容的環境，可能導致不相信治療師所營造的涵容，而花上更多時間形成以藝術創作的方式來幫助自己。藝術創作取向的治療情境中，透過藝術治療師的引導，能讓背負藝術創傷的平凡創作者重新體驗創作，在藝術創作活動中建構自主性並重構統整能力，在安全環境中逐漸建立藝術創作的依戀。

不同取向的藝術治療活動根植於不同的心理學理論，但創作媒材與歷程能帶來的真實感，加上藝術治療師在過程中涵容受治療者傾倒出來的內在混亂，甚至在涵容之後還要以較為統整的樣貌投射給受治療者，讓受治療者感受到被接納與包容，就像夠好的母親接納哭鬧的嬰孩一樣。治療結束後，作品能長時間存留的特質，讓經歷藝術治療的創作者不斷能在視覺上重新體驗美好的創作歷程，發揮創作依戀的正面影響。潛在空間因心理創傷而受到壓縮的個體，在生活中可能無法透過具有過渡性特質的活動，協助自己進入潛在空間感受自主權的滿足，藝術創作具有媒材、內容與創作方式的物理現實之具體性，能較為快速的幫助個體在藝術創作的歷程重新建構潛在空間經驗，恢復自主性並建立自我價值。

## 第二節、客體關係相關理論的應用

從潛在空間理論以及現象觀察的討論當中，發現人類個體藝術創作依戀行為的存在。進入成年人藝術創作依戀行為的形成之探討前，再次思考過渡性客體與潛在空間理論，發現潛在空間的動力運作雖然能夠解答大部分潛在空間心智運作的問題，但心智內涵如何透過潛在空間獲得統整，個體自主性於潛在空間或現實空間的發生之差異等問題，似無法得到良好的說明，因此，本節加入客體關係的另外兩名學者觀點，以 Klein 的投射認同理論以及 Kohut 在正常自戀發展過程的自體客體理論，支持藝術創作於潛在空間當中發生效能的具體說明。

### 一、Klein 的投射認同機轉強化潛在空間統整效能

投射認同(projective identification)機制由 Melanie Klein(1882-1960)首創，是嬰孩將母親身體局部的感受融入自身的歷程。此歷程最初指嬰孩發展客體關係的過程中，因應外來的焦慮而出現於潛意識幻想中，保護自我免於內在迫害的防衛機轉(呂煦宗、劉惠卿 譯，2005)。這個過程約發生在 Klein 指稱的個體第一年情緒生活由妄想—分裂狀態(paranoid-schizoid position)發展到憂鬱狀態(depressive position)之時。

生命最初到大約三或四個月，離開母親子宮的嬰孩因感受到失落、剝奪與焦慮，在幻想中對外在產生極度毀滅與迫害感，使初始的客體關係充滿焦慮。此時能滿足嬰孩的好乳房會被內射成為助益與滿足的原型，也是形成自我的重要部份，無法滿足嬰孩的乳房使嬰孩感受挫折，成為外在與內在迫害的原型。為了解除焦慮，個體於潛意識幻想之下，以分裂機制能分裂壞的保留好的，以區隔好壞乳房，主要目標是滅絕外在迫害者。此時的嬰孩沒有整體客體意識，受挫力低，自我感知尚未成熟，無法區辨幻想與現實，僅能在幻想中以分裂機制保有自己的完整，但表面上甚麼也沒有發生。

為了保有內在不受妄想干擾，嬰孩在非好即壞的被迫害妄想中，不斷從潛意識幻想中拋出壞東西，保留好東西。大約到了四到六個月之間，嬰孩能逐漸感知好壞客體同時存在於母親身上，感受自己與完整客體的關係，也較能經驗內在與外在現實，體認自己分裂出來的物質其實好壞並存。現實感讓嬰孩因過去對所愛客體的毀滅妄想而產生憂鬱感，愧疚帶來的痛苦產生修復能力，因為保護好客體意即保有嬰孩本身的存活。然而，嬰孩越是認同好客體，越感受到自己無法對抗內化的迫害客體，這種威脅感讓嬰孩擔心好客體消失。憂鬱狀態的職責，是在自我核心建立一個又好又安全的整體客體

以上兩種狀態屬發展中的正常現象，Gomez 認為，這兩個狀態及其所附帶的議題與焦慮，在人生中會不斷改變比重持續發生（陳登義 譯，2006）。妄想一分裂狀態發展到憂鬱狀態的過程，有如錯覺到幻滅的過程，是個體認知現實感的發展歷程，此時投射認同心理機制扮演重要地位，目標是保護自我免於遭受內在迫害性客體的傷害。

投射認同具有分裂（splitting）、投射（projection）、認同（identification）、與內射（introjection）幾個過程。分裂是為了保護自己，利用分裂機制隔開好壞感受。投射意指將個體感受到的部分，投射至現實世界的客體中，使他相信現實裡的某一客體具有他所感受的一切。認同是個體將壞客體投注在外，外化以消解內在焦慮，然後在外在世界予以修正的歷程。內射是將外在修正過的部分，以較能接受的客體意象，返回自身與自體結合成個體能夠認同的特質。

Adler（1989）認為，Klein 的投射認同過程與過渡性現象有關，但他指的是心理治療情境中，治療師涵容投射出來的壞物質，協助統整之後，讓受治療者進行投射認同與內射的心理動力。Norvig（2008）認為，個體在投射認同的過程持續受到外在刺激，潛意識幻想也持續刺激而有所調整。這個中間區域等同潛在空間，讓個體有機會投射出分裂出來內在壞物質，經由外在投射認同的統整，再次內射統整之後可以接受的部分，保有內在安定。

投射認同以象徵的方式進行，Klein 認為，以象徵的方式表達內在迫害客體時，其歷程能提供解決內在衝突的方式（呂煦宗、劉慧卿 譯，2005）。Brunet 和 Casoni（1996）指出，客體關係以象徵化的方式活動，而象徵是幻想生活的基礎。Waska（2007）認為，投射認同包括調適、溝通、防衛和創造性表達的形式，包含嬰兒早期對外在世界溝通時的感知、組織、統整內在與外在的經驗。上述歷程與潛在空間經驗一樣，必須有好的涵容環境才可能發生，也才能在歷程中促使個體產生象徵能力。

## 二、Kohut 的自體客體理論強化潛在空間自主性的發生

延續客體關係心理學發展出來的自體心理學以 Heinz Kohut（1913-1981）為代表學者。Clair（2004）說明 Kohut 的自體客體觀點，認為正常的人格發展必經歷將自己當成自戀慾力的對象，此時的自體（self）在人格的核心是匱乏的，當個體將自戀慾力投注他人身上時，個體用自戀的眼光看著這些人，將這些對象視為自體客體（selfobject）。White 和 Weiner（1986）認為 Kohut 的自體客體指的是他者、無生命的客體或抽象概念之精神內在的表徵，但個體經驗到的自體客體並非覺察到那是一個自己以外實際存在的人，而是經驗到自體需求的擴展，功能上是為了提供內在需求的援助，隨後被內化並轉化成為蛻變的內化作用，而發展成擁有內在能力的自體結構。

具有自戀慾力的個體幻想對自體客體的控制，像一般成年人可以控制自己的身體那樣，這類個體無法依賴自己的內在資源，只能強烈的依附自己創造出來的自體客體。自體客體具有客體經驗的本質，一個自戀的人，無法區辨自己和自體客體，正如尚未具備潛在空間經驗的嬰孩，無法區辨我與非我一般，意義是無法將自己與自戀慾力貫注的對象區分開來，而正常個體具有區辨能力，可在關係中相互滿足心理需求。Kohut 理論中，自戀者無法獨立於自體客體，除非有一個能夠同理回應的自體客體，才能能使自戀者發揮應有功能，進入正常自戀發展軸線而形成連貫自我。



正常自戀發展的過程中，蛻變的內化作用（transmuting internalization）是一個重要的機轉，類似內化的過程。此處的蛻變過程是先將自體客體去人化且客觀的對待，內化指的是將得自於自體客體人格結構的某些部分，轉化進入本身的功能中。連貫自我的發展需要透過蛻變的內化作用轉化自體客體的某些結構，來發展自體內在能長期持續的連貫自我。這個過程勢必存在於關係中，可用外在洗滌來比喻，過程彷彿個體將內在需統整的部分投注於外在的自體客體，期待自體客體能提供能量來協助內在進行洗滌的工作，有能力同理與轉化的自體客體能協助淨化內在需要統整的部分，有如過渡性客體的連結功能，更有如投射認同的統整過程，最後，這些受到好客體涵容後淨化的物質蛻變成為內在可用的養分，再由個體吸收內化成為自體結構之一。

Clair（2004）認為 Kohut 理論中，嬰孩創造具有原初自戀性的過渡性客體時，運用自主能力取用外在物品以達到內在平衡，過程中蛻變的內化作用持續發生，造成過渡性客體的正常安適功能，內化進入兒童的自體結構中，此時個體的發展正好在個體區辨「我和非我」以及「內在與外在」的時候。Tolpin（1971）認為 Kohut 雖然不提潛在空間，但此時的心智恰好處於一個中介區域，具有十足的潛在空間特質，他更應用 Kohut 的理論，認為隨年齡增長的個體不斷內化過渡性客體的功能，是自我客體化的結果，這個歷程讓個體經歷 Kohut 正常自戀發展和蛻變的內化作用，進入連貫自我的人格發展歷程。

正常自戀發展的慾力原本投注於自己身上，接著投注於外在的自體客體，利用外在客體的涵容，將修正過後的人格結構之某部分，讓個體在內射回自己的內在，達到正常連貫自我的發展。Tolpin 將蛻變的內化作用視為透過外在自體客體，不斷淨化自己原初自戀的歷程。此觀點之下的過渡性客體，是具有個體自戀特質的自體客體，在年紀漸長時不會消失，而是被個體整個透過蛻變的內化作用，內化了過渡性客體的安撫功能，等同由個體的內在資源安撫了自己一般。

能夠進行蛻變的內化作用有一個關鍵，即外在這個自戀慾力灌注對象的自體客體，是一個能涵容的夠好的母親，自體才有機會內射由外在協助而統整過的好物質。過渡性客體的存在，成為自戀慾力灌注的另一個可能對象，個體成長過程中將過渡性客體視為自體客體時，過渡性客體不但接受內在投射出來的東西，更由個體自己操弄，如獲統整或改變，是個體自己動作的結果，使得蛻變的內化作用充滿自主性的歷程。Tolpin（1971）因此認為，自體客體不一定是一個外在的人物客體，有可能是個體自創的過渡性客體或某一個具有過渡性特質的活動，當個體逐漸將自體客體內化，使個體對自己的自主性充滿信心時，個體便有能力透過自己的資源讓自己成長。

### 三、藝術創作是投射認同的涵容者與蛻變的內化作用者

過渡性客體、投射認同與蛻變的內化作用所發生的地點，是潛在空間的一體多元面貌，談的是同一件事情。發生於潛在空間的藝術創作活動可視為客體關係之間具有過渡性特質的行為，或視為與個體發生客體關係的行動客體，作品為過渡性客體。以下，先談投射認同與藝術創作的關係，續論自體客體與蛻變的內化作用與藝術創作的關係。

Adler（1989）認為投射認同是個創造性的經驗，與過渡性現象一樣都具有全能性和模糊性，能協助個體發展具有建設性的投射認同。Norvig（2008）認為，藝術創作時一再形成的象徵，首次發生於妄想—分裂狀態成功發展到憂鬱狀態的過程中，創作活動可以重複經歷象徵化作用。此功能顯然和潛在空間創作活動的統整功能相當，既能彰顯過渡性的正面特質，由投射認同的角度來看也是如此，正如 Naumburg（1987）所言，創作者能將潛意識材料直接表現在視覺影像上，內容比文字直接，藝術的象徵化作用更是內在世界表徵。

投射認同的四個歷程，有如藝術創作活動時圖像的外化、控制、修正與再次內化的歷程。藝術創作活動進行時，創作者必須先將內在想法外化，自主的

在作品上呈現內在表徵，創作者修正作品成為自己想要的樣貌，視覺上對自己作品的接納則成為再次內化的歷程。藝術創作過程使用的創作媒材與作品，有如具體展現出來的潛在空間，成為個體分裂與投射的對象。無論好壞客體投射至作品中，作品都默默的承擔一切而成為良好涵容空間，幫助個體提升外在世界與內在衝突外化的可能，當創作個體體驗到內在好壞物質並陳時，主動修正而使自己能夠接納作品的樣貌，提升了衝突的統整作用，達到 **Kramer (1993)** 所謂的昇華作用，再次內化的部分好像喝下經過淨化的水，不再使個體感到受迫害與焦慮。

**Brunet 和 Casoni (2001)** 歸納不同學者對理論的看法，將投射認同主要區分侵入性投射認同、溝通性投射認同、以及同理性投射認同，這三類的形式都有可能出現在藝術創作的過程中。**Klein** 的理論中，首先將投射認同視為防衛機轉，此觀點的投射認同過程，很容易以藝術創作來理解。當創作者將內在混亂分裂出來時，作品中可具體呈現分裂出來的內在壞客體，混亂的畫面形式、不斷潑灑顏料的宣洩性表達、不成形的抽象表現或是破壞性的創作形式，都有可能出自於個體分裂壞客體的需要。如創作者身旁此時有一位好客體能確立涵容與支持環境，則藝術創作活動本身或創作媒材無言的涵容，有可能轉向非語言溝通的努力，進入投射認同之非語言溝通觀點。藝術作品具體呈現的圖像語言與表徵特質，本身具有使人同理的特質，透過作品，讓理解作品的觀眾或藝術治療師能同理創作者的非語言情感。

語言表達無法清楚將情緒的不同樣貌一次表現出來，而視覺圖像卻能在一個畫面中，同時呈現矛盾情感，展現創作者的內在現實。透過潛在空間的自主性特質，藝術創作歷程的投射認同意義讓創作者以具有主體性的方式，自己統整內在好壞並陳的紛亂，具體化了統整的歷程。因此，**Rubbins (1987)** 說藝術是涵容者和組織者 (**container and organizer**)，能涵容、組織與鏡映個體的客體關係，讓創作者在藝術創作過程重新經歷過去缺乏的經驗與需求，達到整合的

目的。

自體客體的觀點上，創作者能將藝術創作行為視為自體客體，創作活動有如一個蛻變內化作用的歷程，協助個體安撫內在並達到連貫自我的目的。自發性創作活動進行時，若是創作者的自我功能良好，則個體可以透過自己的主體性，掌握作品的媒材主題與風格走向，並透過圖像語彙自主性的蛻變轉化內在物質，使藝術創作活動本身產生安撫個體的功效。這類創作歷程所內化的不是圖像本身的意義，而是藝術創作活動的過渡性本質。藝術教育活動或藝術治療歷程與自主性的創作活動不大一樣，主領者能否營造涵容環境成為重要關鍵。當創作個體在作品中呈現紛亂或未修飾的自戀內容時，藝術教師或藝術治療師若能引導創作個體透過適當的創作技巧修改作品，便能讓藝術創作活動產生蛻變的機會，讓創作者從中獲得滿足，內化創作給人的撫慰功能，且在過程中發展連貫自我。

藝術創作具有現實當中視覺可見的特質，能把理論中看不見的「空間」視覺化，藝術創作歷程有如目睹潛在空間運作的發生，主體性也能具體的讓個體自己建構其所缺乏的潛在空間經驗。透過創作語言投射或分裂出來的內在混亂物質，在現實處境下以藝術創作的樣貌自行處理，有助內在感到匱乏的個體建構自我概念與自信心。藝術治療師引導下的作品，如能在過程中讓創作者心滿意足或是對作品產生心理昇華時，具體可見的作品內容更有機會讓創作者內化並認同其意涵，體驗蛻變的過程，且讓作品的正面特質進入自我核心，成為自我資源的一部分。

如上所述，投射認同與自體客體的蛻變內化作用都具有潛在空間當中發生的過渡性特質，此觀點可說是將投射認同與蛻變內化作用發生的場域，由存在於潛意識幻想之間的互動，延伸至個體與客體之間發生心理歷程的中間區域，而藝術創作活動則是其間具體而安全的互動方式。經驗投射認同的涵容與改變，以及經驗自體客體的蛻變內化作用，讓創作者在藝術創作活動中體驗到由自己

內在成長出來的助力，更加認同自己有能力透過自己的力量在創作中形成轉化。投射認同與自體客體的蛻變內化作用，都發生在客體關係之下，兩者間的潛在空間與過渡性意義，補足了過渡性客體之功能當中，對統整意義與過程還不夠清楚的部分。

### 第三節、成年人藝術創作依戀行為的形成

過渡性客體形成的潛在空間經驗，最初發生於幼年個體學習獨立的時期，理論並認為過程中所經驗到的潛在空間體驗，會發生在人生不同階段面臨類似情境時。成年人雖為獨立個體，但生活上所面對的情境遠比嬰孩複雜得多，心智發展上因抽象思考能力已經發展完全，對潛在空間的需求遠較嬰孩的複雜。本節由成年人的心智發展與生命任務，看藝術創作依戀行為的發生與效果。

#### 一、成年人的心智發展與生命任務

Hurlock 由拉丁文原意解釋成年人的定義，說明成人（adult）這個詞和青春期末一樣，都是源自拉丁語的動詞 *adolescere*，意為成長到成熟。*adult* 來自 *adultus* 的過去分詞，意為成長完全或已經成熟的意思，所以成年人是已經完全成長的個體（胡國海 譯，1986）。

有關這段個體完全成長的時間，Papalia、Olds 和 Feldman 指出，發展心理學家曾經認為從青春期末到老年期開始的這段時間，個體過的是平靜無事的心理高原期。事實上，人類個體終其一生，成長與衰老的歷程一直都在進行中，再者，成人時期正如人生的其他時期，無論身體、認知或心理社會的面向上，都全面交織在一起發展（張慧芝 譯，2005）。Liebert、Wicks-Nelson 和 Kail 則認為，儘管青少年時期被認為是一生中認同形成的最重要時期，發現與界定自我的過程在整個個體生涯中會持續不斷的進行（游恆山等 編譯，1991）。蘇建文等（1991）指出，如果專斷的定義成年早期，可以將目前的高中畢業當作邁

入成年的標誌，十八歲開始是成年期，之後這段時間很長，身心特質也有很大差異。

Newman 和 Newman 的心理社會發展觀點首先強調的是人生整體的成長，並強調人類個體對自己的心理發展具有主體性而不全然任由生物與環境操控，最後，此觀點認為文化對個體發展具有積極的貢獻(郭靜晃、吳幸玲 譯，1993)。Erikson (1978) 指出人類的生命是由身體、自我和社會三個系統交互作用而產生，並由此觀點提出八個個體心理社會發展的階段，此階段發展是人生不斷追尋自我完成的歷程，隨著年歲增長，產生不同的重要人生課題，面對生命議題時的經驗學習則成為不同階段的發展過程。

Erikson 的八階段發展具有獨特結構，可由發展觀點視之，成年時期在這八個階段中佔了三個階段，細分為成年早期、中期和晚期。每個階段都有獨特的發展任務，成功的完成任務有助於完成下一個任務，任務失敗則增加日後進行任務的困難度。心理社會危機是每一個個體完成任務過程必須面對的問題，當個體努力面對發展任務，努力適應能讓危機的兩極力量得到統整，自我的積極態度也能為自己增加力量以因應下階段需求。當個人努力發展適應能力時，文化需求會促使個體發展個人獨特模式。成年個體面對階段危機時，周圍的人際關係如網路散布，凸顯人際間的密切關聯，為了應變階段性危機，個體必須能夠發展出面對壓力的方案，方能不斷成長。

由社會觀點看來，文化上並沒有明文規定個體何時算是成年人了。成年早期在一般觀念下，始於二十歲，終於四十歲，我國民法第十二條規定，年滿二十歲為成年<sup>7</sup>，美國社會法定成年期則始於二十一歲。在 Papalia、Olds 和 Feldman 看來，成年早期能經驗首次為自己作主，並在職業上證明自己，態度上樂觀進取(張慧芝 譯，2005)。然而，Hurlock 認為，多數成年早期個體很難有良好的適應，多半要三十歲左右才能適應自己身為「成年人」的角色，而成年早期發

---

<sup>7</sup> 2010/11/21 取自 <http://www.law-office.com.tw/common/detail.php?id=5>

展成功與否，會影響中年期家庭、工作與社會任務的發展，並牽涉到晚年生活的快樂程度（胡海國 譯，1987）。Erikson（1978）認為這個階段的重要任務是發展親密關係，Papalia、Olds 和 Feldman 認為建立親密關係必須學習妥協與犧牲（張慧芝 譯，2005），這一點對剛學會體驗自我的成年個體來說充滿矛盾，因此面對自立規範與親密需要之間的衝突，是這個時期所需要培養的能力之一。

由於成年時期時間範圍廣大，Newman 和 Newman 認為，歷史時代影響了人們對成年年齡的觀點之差異，每一個人也有其個人成長時間表，階段發展之間的實際年齡只是一個參考值，現實中的階段乃由心理社會事件連結，而不是由實際年齡來區分，須避免被階段說所束縛（郭靜晃、吳幸玲 譯，1993）。因此，本研究參考 Hurlock 認定之三十歲個體多半才能適應自己是成年人的觀點，將共同參與研究的對象之年齡設定在三十歲開始，並參考 Erikson 和認為四十歲之後的中年期必須發展出創造性，以及 Newman 和 Newman 認為中年個體必須具備創造新感受以邁向未來的能力，將研究參與者的年齡上限設定在四十歲。本研究因此預期探究三十到四十歲之間的成年個體，如何因為這些心理需求而發展出以藝術創作為因應方式的內在動力。成年晚期雖然有許多退休個體從事藝術創作活動，因生命階段必須面對的任務與成年早期具有差異性，因此不在此多做說明。

## 二、生命階段危機與潛在空間活動需求

三十至四十歲之間的成年個體，理論上應已適應成年人的身分。在親密關係發展的部分，是此時期成年人最重要的發展任務，但是進入關係當中學習妥協，甚至走入家庭更多犧牲自我的學習，或是在工作崗位上穩定發展專業，卻同時必須融入工作團隊等社會議題，這些對剛離開追求自我的青春之個體，進入既得維持自我又得破除自我與他人協調的成年期，對此時的個體來說充滿

矛盾，因此，調適自立規範與關係之間的衝突，是此階段所必須的功課之一。然而，無論此階段個體在建立親密關係或發展其他人際關係的路途上，建構出何種調適機制，個體各人的健康、職業發展與家庭這幾方面，也各自具有必須面對的特質。

### （一）健康狀態

三十到四十歲這個階段，可以說是人生健康上的尖峰時期。Papalia、Olds 和 Feldman 認為成年人無論在感覺動作、肌肉運動、視聽味嗅覺敏感度、基本新陳代謝、免疫反應等各方面會在三十歲中期至晚期達到高峰（張慧芝 譯，2005），因此，大多數人這個時期生理機能上健康狀況良好，足以因應各方面的人生挑戰，但工作、經濟與生活各方面的壓力，可能造成健康上的衝擊，卻因為體力狀態處於生理上的高峰而不易覺察。

### （二）職業生涯

多數成年個體到了三十歲已經完成受教育的階段，進入職場工作且能有穩定發展，因此工作情境與個人成長之間有明顯的相互性。然而，在職業上建立專業並維持一定的生活水準，需要持續的努力，尤其現代社會變遷快速，職場上時常出現新技能，年輕工作者必須不斷學習適應，並學習調適工作壓力。

### （三）家庭關係

目前台灣地區成年個體隨著結婚年齡往後延，使此階段的單身人口比例增加。單身個體或擁有穩定發展的親密關係，或依然持續追求親密關係，或可能抱持獨身主義。已走入家庭的個體則面臨離開原生家庭，建立家庭並擁有小孩的歷程。單身者無論與父母同住或獨自居住，依然須面對自己與家人間的關係，尤其與父母同住者如何保有自己的獨立性，是父母與成年個體雙方都必須面對的問題。走入家庭的個體，須建立責任感，學習理解家人的需要，放下自我中心，發展出家庭人際關係中為他人犧牲自己以成就家庭需求的能力。為人父母者更



是艱辛任務，這個階段的個體通常孩子年幼，須在蒸蒸日上的職場生涯中，安排時間與配偶孩子相處並維持良好關係。無論此階段成年個體親密關係發展如何，自己的父母可能逐漸年長而需要照顧，縱使抱持獨身的個體時常追求職業成就或個人自由，學習照顧父母仍是無可推卸的責任。

上述觀點顯見此階段成年人在工作與生活技能培育已完備的同時，能享受獨立自主的快樂，卻也背負了家庭、社會與職業責任，必須實踐對自己、社會、後代和未來生活品質維繫上的承諾，壓力不小，形成此時期成年個體必得學習適應的複雜因素。

相對於 Erikson 的外向性適應，Jung 由內省觀點認為健康的成年個體必須經驗再次的個體化發展（引自張慧芝 譯，2005）。這個個體化過程已經不像幼年時期單純運用象徵能力，單純創造出一個過渡性客體，在個體擁有客體的過程協助建立主體性與自我意識而已。成年人已經是獨立個體，生活的現實感造就正常心智的成年人有能力體會矛盾情結共處時的統整必要性，個體化的歷程需重新透過潛在空間心智活動再次經驗。統整需求來自於許多矛盾的現實情境，時常必須由成年個體決定先後順序，為現實情境下判斷，決定重要取捨。例如，健康上，成年個體縱使全面性的健康與體力良好，但身處生活壓力下的健康危機意識讓成年人開始努力運動。家庭面向上，為家庭成員付出家庭責任時，成年個體處於胸懷自我卻處處必須努力削減自我中心為家人付出。職場上，成年個體努力工作以達到經濟上相對穩定的狀態之餘，許多時候必須宏觀的處理事務，或許得犧牲自己的感受與情緒，為求取大我好處以達到最大利益為主要目標。

外在現實與內在自我的兩極情境無可避免帶來自主性壓力，如嬰孩正要經驗分離個體化時期的焦慮一般，嬰孩取用過渡性客體協助自己度過焦慮，成年人則以過去體驗過的潛在空間經驗，再次發展潛在空間活動，協助自己更容易在兩極情境中自處。人我之間的潛在空間相互交錯，發生於眼不可見之現實與幻

想交界處，讓個體於其中既保有自己，又同時與他人連結，建構思想，創造研發，成就事務，為個人統整內在危機並與他人產生人際社會互動。廣義來說，成年人的潛在空間運作可能具有各種創造性的樣貌，狹義的說，則是個體在忙於為他人付出時，所發展出來為了撫慰自己內在，讓自己保有自主性的行為模式，自發性藝術創作由個體自主發展的特質，成為此類行為中可能具有良好效果者。

### 三、藝術創作依戀行為的發生與效能

前面段落說明了成年個體在健康、家庭、職場各面向所面對的困境，以及保有自我和為他人付出之間的矛盾性，個體此時若能透過發展潛在空間活動，因應生活各層面的矛盾對立，或能減緩心理焦慮，更加自在的處於自己的內在表達與外在現實之間。

然而，此理論從 Winnicott (1953) 首次提出到後來許多學者引用時，都只是含糊的說明幻想、夢境、白日夢、夢想或其他相關的內在心智活動，到底如何撫慰成年個體在理論上並不清楚。Tolpin (1971) 試圖引用 Kohut 的理論，說明過渡性客體功能會直接內化成為自體的一部分，如此一來，潛在空間心智運作時，過渡性客體功能如減低焦慮、減少孤獨感、增加安全感、具有安撫特質、增加主體性、增進自我概念、建立恆常概念、具有象徵力量、能協助統整內在與外在的矛盾、滋養生命和轉化的可能等優點，都會內化進入個體的內在成為自體的一部分，隨時在需要的時候成為個體發展依戀行為時，持續產生影響力。

LaMothe (2005) 的潛在空間動力論，為潛在空間心智運作建立了良好的動力說明，也解決許多過去無法清楚解釋的問題。然而，無論幻想、夢境、白日夢、夢想或其他具有過渡性功能的潛在空間運作，依然是個體以外且他人難以想像難以理解的心智活動。透過口述，夢境、白日夢、語言、故事等事件能以語言的形式呈現，但講述者與聽眾不一定對語言所述有相同的理解，縱使口述

的過程能使潛在空間活動得到連結，內在思緒的風景也因敘述使主客體雙方的潛在空間得到交集，卻無法解決主體表達與客體想像差異的問題。唯有藝術創作以媒材為中介物質的具體特質，能將潛在空間心智運作透過藝術創作歷程具體化，不但清楚明瞭的讓創作者看見自己的內在心智運作，也讓他者透過形成作品的歷程更多理解創作者。

藝術創作的具體樣貌，能讓創作者與觀者共同進入產生藝術創作的同一個潛在空間，基於同一個立足點去了解同一件事情，形成「個體－藝術創作行為－客體」之三位一體的概念，使潛在空間的交集更為具體而有意義（圖 3-3-1）。當我們將「個體－藝術創作行為－客體」這三者視為「一」時，藝術創作行為是一個全然具體的連結物，當藝術創作的想像空間越大，潛在空間的運作範圍也越大，所成就的可能性就越高。

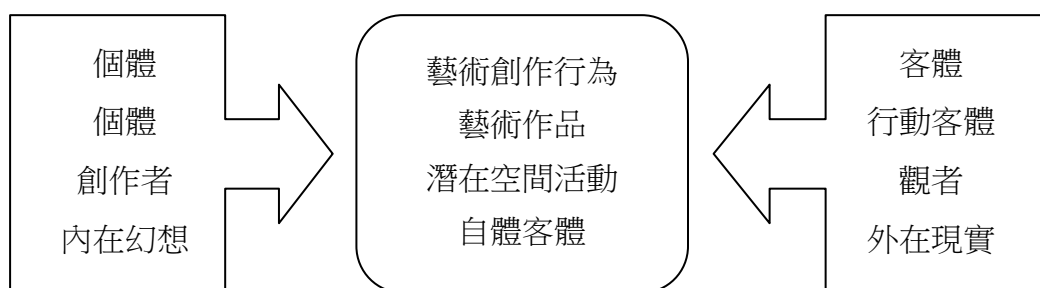


圖 3-3-1，「主體－藝術創作行為－客體」之三位一體概念圖

如圖 3-1-1，個體、創作者、藝術創作行為、作品、潛在空間活動、自體客體、觀者、內在與外在這幾個元素之間，以建構客體關係的觀點看待時，有幾種可能性。首先在第一行呈現的是，藝術創作行為連結於個體與客體之間，成為客體關係建立過程之具有過渡性特質的活動，此時藝術創作行為的歷程發生於個體與客體之間的潛在空間。第二行呈現的是，這個整體概念之下的藝術作品，可視為個體與藝術創作的行動客體之間的具體連結，也就是說，作品是個體與藝術創作這個行動客體之間，具體可見的潛在空間。第三行呈現的是，藝

術創作行為可視為潛在空間活動，創作的歷程發生於潛在空間當中，介於創作者與觀者之間而具有過渡性意義。從圖中的最後一行可以理解主動進行藝術創作行為的個體，更是個體內化了具有過渡性特質的自體客體之展現，也就是說，進行藝術創作的個體本身具有自體客體的特質，在藝術創作活動發生時，讓自己處於內在幻想與外在現實之間，使行動本身具有過渡性特質。

有趣的是，無論處於這個三位一體概念的整理歷程中任何一個面向的觀點，當個體創作的時候，創作者能以具有自主性的方式呈現內在幻想世界，當內在具體呈現在作品上時，個體能自主的直接在畫面上方式進行統整。這個歷程至此為止，是創作者透過作品與內在連結，而作品具體可見的一面，正是與現實世界連結的部分。藝術創作，是過渡性客體運作的潛在空間，是 Klein 投射認同發生之處（呂煦宗、劉慧卿 譯，2005），也是 Tolpin（1971）所謂提供撫慰的自體客體運作之結果。

藝術創作的具體形式讓潛在空間現形，不再處於一個隱晦不明的「潛在」之處。縱使人們無法「看見」潛在空間的真實大小，卻能如同幻想的能力一樣，當幻想飛馳至遠方，潛在空間便能隨著幻想能力的增長而無限擴張，形成理論上潛在空間越是擴張越能增進統整的空間與能力，而藝術創作，正是有助於增長潛在空間的具體活動。

藝術創作依戀理論根植於上述概念而產生，正常心智的個體有能力於內在發出需求的聲音時，主動發展潛在空間動力運作，協助個體在各種情境進行統整。從人類個體幼年發展過渡性客體開始，潛在空間經驗的歷程幫助個體經歷不同年齡階段的心智成長，其間的動力運作一再發生，重複經驗，隨著年齡變化不同形式的潛在空間經驗，以能夠滿足個體內在的各種行為模式出現，形式不斷轉化的過程中，潛在空間經驗逐漸穩固，未受重大心理創傷的個體之潛在空間不至於被創傷事件壓縮至無法運作，這使得潛在空間一般情況下都能保有一定的功能，當個體面臨生命階段的困境時，正常的潛在空間運作更能以具有

創造性的方式保有自我主體性，發展出各種能讓個體感到具有主體意識的活動，以維持心智正常運作。

基於上述概念，藝術創作依戀行為可視為過渡性相關現象的延伸。Volsky（1979）指出，正常成年人使用過渡性客體是一種退化現象，面臨壓力時透過過渡性客體使自己感到舒適，是許多成年人都會產生的行為，這個說法讓藝術創作過程的遊戲感受之觀點更能成立。面臨多元生命事件的正常成年人，生活中面對個人、家庭、職場、關係上的各種壓力可說是常態現象，發展藝術創作依戀行為能夠增加良好的調適壓力，因為藝術創作是成年階段最能夠被接納的退化活動，也可以說是退化活動的昇華樣貌，安全表達的特質之下，只要有足夠涵容的環境，或處於自我接納的狀態之下，便能經驗不會被批判的創作過程，成為成年人面對常態危機時，可能發展出來安撫自己的行為之一。以下參考潛在空間概念整理藝術創作依戀理論的特性與效能。

#### （一）藝術創作依戀行為是一種潛在空間經驗

藝術創作的內容得自於個體內在的情感，透過藝術創作活動投射於幻想與現實之間的潛在空間，藝術作品的具體形式呈現於物理的現實。創作活動的經驗特質，使藝術創作依戀行為本身便是一個潛在空間經驗，而心靈的創造經驗，說明了藝術創作依戀行為有如過渡性客體的出現，是人類個體特有的潛在空間經驗。

#### （二）藝術創作依戀行為具有個體獨特性

人類個體的內在活動具有個體的獨到特質，此獨特性使得每一個人連結內在的潛在空間經驗都不相同，正如個體的幻想不盡相同，成年個體的藝術創作依戀之潛在空間經驗也不相同。無論是藝術創作依戀行為發展過程所依戀的創作素材、創作主題、創作方式和創作風格等，都會以具有個人特質的樣貌展現在成年個體的創作結果上。藝術創作所具備的獨特性，呈現創作者獨特風貌，說明了藝術創作依戀行為具體而獨特的性質。

### （三）藝術創作依戀行為能夠連結幻想與現實

正如潛在空間連結著個體的內在與外在，藝術創作依戀行為產生時，一方連著內在心智幻想，一方連著外在現實，藝術創作居於兩者之間，由個體主動為之，不但將幻想現實化，也將現實幻想化，兩者循環之間，個體建構自主性的自我價值，並因藝術創作的具體嘗試，可能不斷拓展潛在空間的寬廣度。此寬廣度無法測度，因現實有限而幻想無限，只要勇於透過藝術活動嘗試各種創作表達，都可能使潛在空間運作形式越來越多元。

### （四）藝術創作依戀行為能夠建立自我價值

形成藝術創作依戀行為之過程的自主特質，顯示成年人處於保有主體性和為他人付出之間，能夠透過藝術創作依戀活動，具體真實的保有自主性。此過程的經驗中，成年人能持續的建立自我價值，使自己在成為一名穩固的社會中堅份子之時，不至於被大環境中的社會價值所吞沒，反而有機會透過藝術創作依戀行為堅定的處於自我與環境之間，穩定的保有並增長自我價值，真實的感受到成年個體在社會中的自我成就。

### （五）藝術創作依戀時的非語言表達能安撫情緒

Erikson（1978）指稱的常態事件危機，是個體在成長中與環境互動時必須學習面對的事件，既稱危機，表示面對事件的歷程，可能處於維持自我與配合環境的兩極矛盾情境，同時得面對自己的內在焦慮。成年人因需要而發展出來的藝術創作依戀行為，有助於透過藝術創作表達面對事件時的複雜非語言情感，如過渡性客體撫慰嬰孩一樣，成年個體能夠進而透過藝術創作依戀行為的自主性創作活動來安撫自己的情緒，協助自己面對生命中的常態事件造成的危機感。

#### （六）藝術創作依戀行為協助統整內在與外在的矛盾

藝術創作依戀行為既為重要的潛在空間活動，理所當然的具備了統整內在心理與外在現實的功能。由於藝術創作依戀自主發生的主體自發性特質，加上創作媒材的操作特質，強化了個體能透過此行為自主性的統整內外的矛盾，讓成年人良好的適應個人、家庭與社會，達到身心平衡的目標，穩定的朝向下一階段成長。

#### （七）藝術創作依戀行為在最需要的時候出現

幼年時期的過渡性客體出現於個體發展分離個體化的時期，隨著個體獨立行為的形成，過渡性客體撫慰孤獨與陪伴的立場逐漸失去，因而漸失去重要性。無論是失去重要性或是特質已經內化，過渡性客體在個體獨立過程扮演不可抹滅的重要功能。藝術創作依戀行為因其具有過渡性客體的特質，屬於潛在空間經驗，自然具備「出現於重要時間點」的特性。當成年個體在環境當中擁有適當機會時，有可能在生命最需要的時候，自然發展出藝術創作依戀行為，協助面對生命事件並有助內在統整，在危機事件帶來的矛盾焦慮情節解除時，藝術創作依戀行為可能逐漸消失。不同於其他行為的是，創作依戀的過程會產生藝術作品，縱使創作依戀行為逐漸消失，但藝術創作依戀的過程所發展出來的創作能力，會一直伴隨個體，有可能在需要的時候再次快速出現。藝術創作依戀行為所產生的作品，也會以視覺可見的形式，留存於真實世界中，讓個體看見時便想起創作過程所感受到的心靈安撫作用，強化創作依戀的撫慰功能。

#### （八）並非每一個人都會發展出藝術創作依戀行為

Winnicott（1953）對嬰孩發展過渡性客體的觀察中，提到並非每一個孩子都會發展出過渡性客體，後續的研究也呈現同樣的觀點。因此，成年階段的藝術創作依戀行為也並非每一個個體都會出現的行為模式，其發展因素可能很多元，將於後續探究的研究歷程中探討之。但是沒有發展出藝術創作依戀行為的成年個體，並不表示他們不需要潛在空間運作，不同的個體可能發展出形式多元的

潛在空間運作形式，以安撫自己。

上述理論由非專業藝術創作的層面出發，單純思考平凡人的藝術創作行為出自於具有潛在空間需求的心理歷程，逐漸形成藝術創作活動為具有過渡性意義的潛在空間形式之一。專業藝術創作者的創作歷程可能與此歷程重疊，因非專業藝術創作者的藝術創作依戀，因而更進一步的踏向藝術專業，然而，藝術專業意味了將藝術創作行為從潛在空間的過渡性歷程推向現實層面，使藝術創作的現實樣貌之百分比增加，因而失去了創作歷程所具有的過渡性特質。如此一來，專業藝術創作者面臨現實困境例如創作瓶頸或經濟問題時，藝術創作活動已經不單純是撫平心理衝突的過渡性工具，而可能是由現實世界迎向個體的壓力事件，此時專業藝術創作者有可能發展出其他具有過渡性特質的潛在空間活動，以因應藝術創作專業所面臨的現實議題。

本章由藝術創作依戀行為之專用詞彙的來源開始探討此概念的形成，並以現象場上的觀察說明此現象存在於現實當中，更以客體關係相關理論強化具有過渡性特質的藝術創作依戀行為，最後以成年人所面臨的現實情境之需求，談藝術創作依戀行為形成之必然性，以及此行為所能提供的潛在空間效能。





## 第四章、前人的探索發現

我說，應該先到外面的世界走走看看，才有可以比較的對象。以這個湖來說，你會覺得它是全世界最美麗的湖，這是因為你沒有看過其他的湖。<sup>8</sup>

由於 Art-tachment，「創作依戀」，這個詞為本研究首創，自然無法在國內外圖書資料庫中搜尋到非常接近的相關文獻。僅由理論層面的成年人過渡性客體概念著手，探究過渡性客體在不同年齡的轉化以及成年人過渡性客體的相關研究，進而討論潛在空間心智活動的相關研究，最後進入過渡性客體的潛在空間經驗與藝術創作特質之相關研究探討。另外，由於本研究的探究對象為心智正常的非專業藝術創作者之創作行為發展，文獻當中以過渡性客體為概念，開發治療者與個案之間的潛在空間為心理疾病治療歷程的相關研究，不在相關研究的探討範圍。以下，將搜尋來的資料分為成年人過渡性客體、潛在空間心智活動、潛在空間經驗與藝術創作特質這三部分，分為三節的段落來探討。

---

<sup>8</sup> Shabtai (2003) 在 *小蛤蟆的驚異之旅* 故事中，塑造了一隻探險的小蛤蟆，象徵藉由探險拓展眼界，打破原有思考模式的小故事。本段話說明書中主角蚱蜢李察激勵小蛤蟆，離開自己居住的湖前往冒險之地看美麗世界，小蛤蟆因此開始生命成長之路。Yaakov Shabtai (1934-1981) 是以色列現代文學家，*小蛤蟆的驚異之旅* 原為兒童舞台劇，由德國女作家 Mirjam Presslere 改寫為小說，且有多國語言譯本。

## 第一節、成年人過渡性客體的相關研究

有關成年人過渡性客體的研究並不多，Nutkevitch（1986）認為，主要原因是 Winnicott 最初沒有發展出成年人過渡性客體的理論，只提了範圍相當大的定義，造成許多研究結果顯示成人過渡性客體太過於多元，說明也容易具有偏見。Winnicott 理論認為個體最初的過渡性客體過了嬰孩時期之後，會轉化成不同樣貌，或形成某種行為依戀而成為過渡性現象，這使得兒童期以外的過渡性客體研究增加不少難度，也使得雷同主題的研究數量上，以兒童和其他年齡層為對象的研究在數量上相當懸殊。表 4-1-1 為本節所引用有關成年人過渡性客體的相關研究之文獻資料整理。

表 4-1-1、成年人過渡性客體相關研究文獻表

研究分類	研究者與出版年代	研究主題	研究對象	研究方法
成年人過渡性客體相關文獻	Volsky, S. L. (1979)	Adult's Transitional Objects.	成人	問卷統計分析
	Myers, E. (1985)	Special Possessions: Their Characteristics, Meaning and Developmental Function Throughout Life. (Transitional Objects, Phenomon)	12 名 35-59 歲成年人	半結構訪談
	Nutkevitch, I. V.(1986)	The Transitional Object and Transitional Phenomena: Winnicott Revisited.	文獻	文獻分析
	Gesine, S. (1991)	College students' cherished possessions: Their nature and role in adaptation.	成人	219 份問卷 50 份訪談 統計分析
	Levis, S. L. (1994)	Transitional Object and Phenomena: Existence and Uses Across the Lifespan.	10 名 65-85 歲老年人	半結構訪談 敘事分析
	Chapman, S. A. (2005)	Aging Well: Constructing Identity with Special Things..	5 位 75 歲以上女性	深度訪談 敘事分析

Volsky（1979）以成年人的過渡性客體（*Adult's transitional objects*）為題的研究論文，是最接近本論文主題的相關研究。這篇博士論文距離 Winnicott 在 1971 年第一次出版 *Playing and Reality* 的時間不算太長，根植於 Winnicott 的過渡性客體理論，成為成年人過渡性客體研究上的重要代表作，也是後來相關議題研究學者參考的重要論文。除了歸納 Winnicott 以來學者們對過渡性客體的觀點之外，基於過渡性客體存在於正常孩童的行為中，Volsky 因此對正常成年人是否擁有

過渡性客體產生好奇。

為了找出成人擁有過渡性客體的心理意義，作者花了不少篇幅定義擁有物 (possessions)，以確認哪部分的擁有物具備過渡性客體的特質。首先，他引用 Partridge 在 1966 年提出個體對物體的「合法主權」(legal mastery) 來說明，然而他認為這個概念太過於龐雜，無法找出具有心理面向的物件 (引自 Volsky, 1979, 9)，他認為成年人的擁有物不一定是具體物件，例如心理力量、名譽、工作等，也可以算是個體追求的事務，這一點與 Winnicott 的過渡性現象概念很接近。另外，他也說明成年人的特殊興趣，在發生的時間點上只有最接近成年人生活常態的相關情境才算數。Volsky 本人歸納眾學者的觀點，指出真實的擁有必須論及擁有的動機與感受，尤其重要的是客體的象徵意義以及擁有客體的意涵，因此客體本身的功能、個體對客體的控制主權和個體對客體的使用方式等，皆能形成正常成年個體真實擁有物件的經驗。Volsky 將擁有物分為兩個部分，一為被動擁有物(passive acquisition)，意指他人贈與，能為個體帶來特殊情感者，二為主動擁有物(active acquisition)，指個體自己找來的物件，這類物件能帶給個體較為完整的擁有感受。此觀點與 Furby (1978) 認為擁有物是個體的延伸，能幫助個體透過掌控擁有物來學習對環境的控制之觀點相仿。

為了探究成年人擁有過渡性客體的種類以及心理意義，他提出個人變項、環境變項、過渡性客體的特質、過渡性客體的功能、過渡性客體的結局之意義、變項間的相關性以及其他假設等七大項共三十五條假設。為了驗證這幾大類的假設，總共設計了五十八個題目，稱為「過渡性相關量表」(Transitional Relating Inventory, 簡稱 TRI)。TRI 發給對象為醫院的精神科住院醫師、心理相關人員、大學校園的心理相關課程選修學生等，共發出兩百份問卷，收回一百六十三份有效問卷。

由結果來看，Volsky 以過渡性相關事務 (transitional relatedness) 說明相關現象。他發現，過渡性相關事務確實有助於減壓，但個別差異大，極可能與人

格取向有關，對兒童與成人的影響也不相同。然而，研究當中並沒有指出甚麼樣的人格會造成甚麼結果。有關具體過渡性相關的部分，這份研究發現成年人當中，具有過渡性客體特質的特殊擁有物相當多元，與感受、遊戲感、創造性、幻想特質、象徵性和錯覺有關，因此無論甚麼物件，物件提供個體的意義尤為重要，因為這些物件能讓處於現實世界的個體感到舒適、抗壓、並減少孤獨感，這也說明了正常成年人對於依附特殊物件具有獨特的情感取向。

再者，Volsky 由結果中分析，成年人的過渡性客體不見得只有一、二樣，也能在不同時間地點享受不一樣的過渡性相關事物。研究結果顯示，主動獲取過渡性特質的物件居多，這很能呼應 Winnicott 幼兒主動追求物件的理論。然而，作者的研究結果並不支持 Tolpin (1971) 的內化觀點，Volsky 認為，假如過渡性客體真的內化了，成年人根本不需要過渡性客體，因為內化後的過渡性客體特質就存在於成人的內在，自己就能扮演好撫慰自己的角色，不需要外在物件協助。最後，Volsky 反對 Winnicott 提出之個體在密集使用過渡性客體的時間之後不再依戀的觀點，因為研究結果顯示，成年個體確實想念過去的過渡性客體，他且認為，這類回憶與發展完備的成年人主體性，造成成年個體會主動的追求自己想要的過渡性客體，因此他建議探究過渡性客體如果以潛在空間為主題切入，會是更好的探究議題。

以成年人過渡性客體為議題的相關研究，還有 Gesine (1991) 以大學新鮮人為對象的量化統計研究。Gesine 為了瞭解大學新鮮人剛進入新環境的調適與過渡性客體之間的關係，針對大學新鮮人發出問卷，主要探究進入新環境的新鮮人擁有的特殊物件之特質與功能，這些物件是否隨時間改變性質與功能，以及特殊物件與生活調適上的關係。第一階段問卷共收回 219 份，再從中隨機選出五十份，男性女性各二十五名，以「物件功能量表」(Function of Possession Scale) 和「大學生調適問卷」(Student Adaptation to College Questionnaire) 進行探究。

這份研究得到幾個結果：1、能夠引起回憶的物件最為特殊；2、擁有物具

有特定的功能；3、女性擁有物通常具有與他人連結的意義，而男性擁有物則以確認自我相關；4、物件的內向性功能是以個人獨特的方式連結並調適過去與現在的生活，外向性的功能則是透過特定活動調適當下；5、這些特殊物件一再顯示與過去遞減的價值觀連結，並與現在漸增的新環境連結；6、物件的調適功能具有正面與負面意義；7、物件呈現新鮮人的特殊興趣與嗜好活動，與過渡性特質相關。

Volsky (1979) 和 Gesine (1991) 以量化統計的方式證明質性觀察的結果，應是試圖打破客體關係學者們質性敘述又具幻想特質，卻時常使人弄不清真相的盲點。由兩份研究結果看來，似乎真的證明 Winnicott 的過渡性客體理論能應用在成年人的心智活動上，甚至以統計數量證明個體對過渡性客體的特殊情感。

然而，Volsky (1979) 不算少的五十八個題目內容固定，以此進行與感受、象徵與內涵相關的問答，填答者無法從中有更多發揮，似乎把人類個體的思緒太過簡化了。Gesine (1991) 發了兩百多份問卷，看似想要從量當中得到計量的統計結果，最後卻從中隨機選取五十位，另人質疑的是，若要隨機選取，為何不直接隨機選取五十位新鮮人進行統計量表的測量？這份研究論文上並沒有針對這個問題進行說明，無從得知測了兩百多位又隨機選了五十位再次進行量表的意義。

為了解決量化研究在這個主題上的盲點，Myers (1985a) 認為，現象探究理應重視個別經驗陳述，Myers (1985b) 在同年發表的文章中說明博士論文裡設計了「特殊擁有物的面談指引」(Interview Guide on Special Possessions, 簡稱 IGSP)，以半結構訪談的方式，探究十二名年齡介於三十五歲至五十九歲，中產階級心智正常的成年白人之特殊擁有物及其對此之情感。

這份研究結果顯示，成年人的特殊擁有物多元而複雜，具有人際關係意義與情感象徵，在人生的不同階段改變其意義，且具有個別特質與差異。再者，

成年人的特殊擁有物具有過渡性客體的意義，同時具有與嬰孩時期區辨非我的類似意涵，且隨著年紀依戀某些物件有助於心智功能的成長，並非病態的表現。

有趣的是，Myers (1985b) 由研究結果判定，成年人對特殊擁有物的陳述不再像兒童的擁有物那樣單純，也不一定以真實的物件為主，旅遊、音樂和人際關係這類非物質事件也屬於成年人的特殊擁有物。這位學者認為，此乃成年人心智成熟帶來複雜改變的結果，但他並沒有說明這些活動屬於過渡性客體，或將之定義為過渡性現象。或許如同 Nutkevitch (1986) 所言，因為過渡性客體的原有定義太過模糊，使得許多過渡性客體的研究學者自動忽略過渡性現象的說明。不可諱言的是，成年人對過渡性客體的多元感受，因心智成熟且能進行抽象思考，將過渡性現象這個概念抽象化了，因此，當研究人員詢問「個人擁有物」時，成年人便直接用自己的理解來說明對自己最具有意義的活動來回應問題。

這樣的結果可能並非定義不夠清楚所造成，乃因過渡性客體和過渡性現象本身是一體兩面的單一單元。對幼兒而言，一個具體物件能夠被幼兒單純的心智所理解，是以自己的能力找來安慰自己的重要物件，對成年人成熟的心智而言，內在複雜的改變和對現實不同樣貌的整體性理解，促使成年人對「過渡性客體」這個詞彙多以宏觀的角度看待，在訪談中呈現過渡性概念對生活的全面性影響。

Levis (1994) 的研究主題與 Volsky 和 Myers (1985b) 類似，但他選取老年人為對象，探究個體整個生命週期的過渡性客體與過渡性現象。在他這篇題為 *跨越生命歷程的存在：過渡性客體與現象 (Transitional objects and phenomena: existence and uses across the lifespan)* 的研究中，關注到 Volsky 研究中的量化方式所產生的問題，因此結合 Volsky(1979) 的 Transitional Relating Inventory (TRI) 量化問卷，以及 Myers (1985b) 的 Interview Guide on Special Possessions (IGSP) 訪談指引，重新設計問題，針對十位持續參加社區討論團體的 65-85 歲老年人進

行半結構式訪談，以開放式問題取得受訪內容，適度解決了以量化統計方式探求質性心理意涵的問題。

由於採用開放式問題，Levis (1994) 僅訂出三個主要的訪談目標：1、最喜愛的回憶和生命中的特殊擁有物與特殊活動；2、這些現象如何影響後來十年的生活；3、中斷這些活動的原因。半結構訪談的研究方法與 Volsky 的量化做法不同。

為了達到訪談目標，Levis 以現象學取向的個案研究為方法，訪談十名參加討論團體的老年人，從生命階段的角度談擁有物的經驗，最後從豐富的訪談內容中進行分析，以敘事的方式呈現研究結果。訪談的過程個別進行，結束後以逐字稿記錄訪談過程，逐字稿最後分別整理為 1、具有明顯特質的元素，2、主題摘要，3、個案背景，4、逐字稿重點，5、一般性摘要，6、個別結論這六大類資料，最後進行整體研究結果分析。

結果發現，心智功能良好的正常老年人會在年老的時候重新建構特殊物件或活動的依戀，主要目的是為了透過這些事物連結過去與現在，更展望未來。此項活動多元的發展了遊戲、認知、心理獨立、創造性等能力，然而，具有過渡性意義的老年期活動，與早期的過渡性客體依戀或生命中其他時期的過渡性客體或活動不相關。Levis (1994) 認為，特殊物件或活動的依戀融合了內在與外在現實，進而轉化成為生命中的創造性活動。這些事件的重點不在於物件本身的樣貌，而在於物件或事件帶給個體調適問題解決的能力，協助個體面對生活上的各樣事件。理論上，個體透過物件或事件象徵性的與過渡性客體互動，一再建構個體生活的全面功能。

有關過渡性客體的調適功能，Chapman (2005) 有類似的發現。這位學者探究個體老化過程中，如何才能「老得好」(aging well)，她訪談了加拿大地區，住在社區中五位超過七十五歲的女性，透過敘事分析的方法，發現個體老化的過程中，能以擁有物再次建構自我認同，並在過程中進行自我統整，使這些擁



有物成為個體與物理世界之間連結並建構意義的歷程，可幫助個體在老化過程中更深刻的感受舒適並擁有安全感。Chapman（2005）並指出，如果老化的過程沒有擁有實質的特殊物件，可能會有失去自我（loss of self）的危機，主要觀點是這些特殊物件能夠協助個體統整內在。

雖然 Winnicott 理論形成之初，並沒有提到成年人過渡性客體的運作與功能，僅僅簡潔的以幼年期的過渡性客體與現象類比成年期，Levis 在研究討論中，清楚說明成年個體的過渡性相關事實上與童年期並沒有必然的關係，這個觀點在 Leo（1986）的研究中也有相同的發現。然而，無論研究方法或對象上的差異，上述幾份成年人過渡性客體的研究結果不脫物件本身提供成年人的正面心理效果。Levis 說明成年期尋求過渡性客體或過渡性相關的活動時，乃一種追求「喚醒錯覺的能力」（1994，161），這個能力可於潛在空間活動裡發展出來。根據理論與幾份研究結果看來，正常心智的成年個體能在一個涵容的環境中開拓上述能力，同時使身心更加舒暢並感受十足的安全感。

個體生命中的過渡性相關現象隨著年齡，於潛在空間活動中持續為內在發展能量，這個現象在本研究中，特別聚焦在非專業藝術創作者的藝術創作依戀形為。以下，因應 Volsky（1979）建議由潛在空間替代過渡性客體以獲得更宏觀的研究論點，更為了修正過渡性客體或過渡性現象之定義模糊不明的批評，下一段以潛在空間活動的相關研究，探究正常心智的成年人所追求對自己身心發展有益的活動。

## 第二節、成年人潛在空間心智活動的相關研究

由於 Volsky (1979) 的研究建議以潛在空間為主題切入討論，因此，本節以成年人潛在空間活動為蒐集資料的重點，探討相關研究的發現。更基於第二章第三節內容中，LaMothe (2005) 對潛在空間動力的清楚說明，指出潛在空間的運作是基於降服—衍生、理解—否定、關懷—沈默和崩解—修復這四組兩極動態運作的心理動力所形成，雖然這四項動力運作是看不見的心理動力運作，但每一個現實世界中的物理活動進行時，連結著內在心智活動與外在現實空間的潛在空間，能夠促使這四項心理動力幾乎同時運作的活動，凡這一類活動都可以稱之為潛在空間活動，因此，舉凡遊戲、幻想、藝術創作、創造性科學、宗教活動、文學創作、神話故事、廣義的文化活動等皆屬之。基於上述廣義的概念，本段落廣泛搜尋成年人潛在空間活動的研究。然而，成年人過渡性客體的相關研究數量極少，表 4-2-1 呈現本節相關研究的文獻資料整理表格。

表 4-2-1 成年人潛在空間心智活動相關文獻表

研究分類	研究者與出版年代	研究主題	研究對象	研究方法
潛在空間 心智活動	Cauldwell, A. F. (1992)	The use and meaning of symbolic objects in dyadic relationships: a study of transitional phenomena.	個案和文學作品	訪談 文學批評
	Boxer, S. E. (1991)	A Private Space: An Object-Relations Analysis of Keeping A Diary.	成人	問卷與深度訪談

Boxer (1991) 以成人的日記創作為研究主題，以潛在空間與過渡性客體的意義探究日記寫作對成年人的意義。他使用質量並重的研究方式，先針對四十一名具有寫作日記一年以上經驗的個體發出問卷，主要探究寫日記的目的、習慣、內容與私人意義等，總共回收三十四份有效問卷，再從中選取男女各半的四名個案，他們寫日記習慣相當，兩位比較偏向記錄外在事務，另兩位比較偏向記錄內在感受的個案，進行深度訪談。

這份研究主要觀點是將日記視為一種創造潛在空間的方式，因此，日記具

有溝通的意義，他期待從記錄內在觀感與外在事件的日記記錄者當中，找出日記對個體的意義。他認為日記具有私我性 (privacy)、立即記錄性 (immediacy)、直接表達性 (availability)、持續記錄性 (continuity) 和延展性 (malleability) 這五種特質，與經過回憶整理的自傳寫作有很大差異。根據這些特質，Boxer 將日記內容分為兩大類，一類是記錄內在觀點的主觀溝通 (subjective communication) 模式，這類日記主要記錄作者的夢境、幻想、感受和視覺想像 (vision)，是一種自我溝通的形式。另外一類是記錄外在事務的客觀溝通 (objective communication) 模式，主要內容有關個體所見所聞、所經驗到的真實事件和對事件的感受等，屬於意識之下與外在世界的溝通形式。

由於日記的私密性，這份研究並不以日記為文本進行研究分析，而以深度訪談為重點，探究日記活動的相關習慣、環境、感受和幻想等，結果發現，個體對於日記活動的陳述，並不侷限於問卷設定的主觀溝通或客觀溝通這兩種形式，而是混合兩者的記錄。Boxer 認為，作者寫作時創造了一個私密的潛在空間，寫作進行中，作者將自己與環境區分開來，日記非我，但「自己成為自己的過渡性客體」(1991, 7)，寫作時以自己的語言、特殊符號或自己才看得懂的文字，表達內在感受，與自己相處，創作結果不需與他人分享，沒有真實的讀者，具有十足的個別性。然而，日記的具體形式卻是真實世界的一部份，真實連結著外在世界。日記用語並非真實的溝通語言，卻隱含了與自我溝通或與外界溝通的意涵，同時連結著過去與現在，由於不必與他人分享，具有受到保護與安全的內涵。Boxer 引用 Bernfeld, Freud, Hug-Hellmuth 這幾位早期學者的言語，說明日記是一種「個人內在世界的外在窗口」(引自 Boxer, 1991, 12)。

無疑的，對 Boxer (1991) 而言，日記是一種潛在空間活動，是寫作者自己創造出來的空間，無論是主觀溝通的自我支持活動 (ego-supportive activity)，或是設法與環境他者取得聯繫的客觀活動，寫作過程皆呈現混合兩者內涵，是不完全屬於內在也不完全屬於外在的潛在空間活動。日記寫作過程讓作者暫時脫

離現實，協助寫作者與世界再度互動，涵容感受與情緒，在必要的時候安撫孤獨感，反映自我並能自由的表達願望，具有統整的象徵。這份研究最後指明了寫作日記具有特定心理功能並具有心理療效，屬於潛在空間的效果。

Cauldwell(1992)的論文則以文學作品*誰怕吳爾芙?*(*Who's Afraid of Virginia Woolf?*)為研究對象，以一個臨床的成年個案和這份文學名著進行分析，再以現象學的質性研究取向探討潛在空間的意義。

理論上，Boxer 和 Cauldwell 的研究都可以用 Tolpin (1971) 的自體客體之統整觀點看待，顯示心智正常的成年人具有自主力量透過內化的自體客體提供自己能量，因此 Cauldwell 指出，個體童年的分離個體化是利用過渡性客體撫慰母親不在時的難受感，成年人則是在心中感到挫折或傷痛時，透過過渡性客體建構自己與他人之間的連結空間，或甚至是重新追求一種依附的感覺。這個概念認為過渡性客體是一個將不舒適轉為舒適的客體，成年人基於這種象徵性的轉化功能，於內在具有需求的時候，透過潛在空間活動追求過渡性客體。

由於 Gaddini 和 Gaddini (1970) 針對不同文化族群進行過渡性客體的研究發現，過渡性客體並非普同現象，不同文化背景族群在此議題的行為表現上有極大差異，打破 Winnicott 認為過渡性客體是普遍現象的觀點，Cauldwell(1992) 因此認為，過渡性客體或許可以說是某些文化當中的文化現象，而過渡性現象或潛在空間經驗，才能說明一種普同的人類經驗。為了探求潛在空間這個普同現象，他更探究潛在空間的雙邊關係 (dyadic relationships) 中，使用象徵性客體的意義。這份論文的重要觀點乃基於過渡性客體之連結特質，將過渡性客體視為一種象徵符號，而此象徵符號大量出現在人類的文化、思想、與溝通當中，其間最重要的是雙邊關係的象徵性溝通 (symbolic communication) 意義。這個觀點之下，舉凡個體與個體、配偶之間、內在與外在、幻想與現實、潛意識與意識、主觀與客觀、可說與不可說的內容等，都視為雙邊關係，雙邊關係中的個體應用過渡性客體為象徵溝通的客體。

溝通具有連結的意涵，人類個體為了建立客體關係而具有溝通需求，然而雙方之間無法連結而產生某種情緒狀態時，自然的透過潛在空間發展符號來表達思想、感受、幻想和欲念等。Caldwell 認為，連結帶來轉變，轉變讓身處潛在空間活動的個體看見希望，但改變可能帶來內在不安定感，此時過渡性客體或潛在空間活動，能緩和衝擊。成年人處於持續工作、家庭與個人環境或多或少變動的情境，這些變動帶來調適的需要，而藝術創作活動帶來的變動，一方面讓內在平衡，另一方面帶來變動的轉變，需要持續活動以保持潛在空間的緩衝機能。Caldwell 認為成年人的過渡性客體具有人、事、時、地、和意識形態思考等象徵性意義，是個人記憶和承諾轉化之表徵，這種情緒層次的轉化，能讓感到孤獨或焦慮的個體透過過渡性現象的轉化而感受和諧，或至少讓個體處於較能控制的情境。再者，重新獲取連結是與環境建立關係的機會，因而能活化生命。

過渡性相關現象的應用可能是暫時的，有如小毯子在適當時候暫時協助嬰孩一樣，是為了追求心理的穩定感而僅出現於生命的某個階段。上述觀點在 Caldwell 看來，對某些成年個體來說，「重複運用過渡性現象而形成一種固置（fixation）甚至成為強迫型行為是成年人特有的現象」（1992，144）。這種固置並非真正的強迫行為，而是一種不斷重複應用過渡性現象的行為，主要是為了減緩生活上的挫折所引起的攻擊動能（frustration-aggression），或為了走出過去的創傷而讓自己更快樂。當然，如果成年人拿毒品和菸酒形成過渡性客體的固置行為，這些物質能讓個體心理感到滿意，卻是病態的行為。

由固置的觀點看藝術創作依戀行為，或許可以說是一種過渡性的固置行為，但因藝術創作的安全特質，不能稱為病態表現，反而能透過創造力幫助個體處於變動的環境中。藝術創作依戀的潛在空間經驗能持續與環境和他者建立連結關係的正面行為。藝術創作的符號形式與 Caldwell 提到得遊戲之符號形式很類似，遊戲能協助個體更快速由遊戲活動建構介於內在與外在世界間的潛在空間，

形成一種自我滋養（self-nurturing）與自我安適（self-soothing）的能力，藝術創作理應具有類似功能。

由上述理論看來，Cauldwell（1992）認為成年人的潛在空間經驗每天都要發生。研究的一部分談到他以治療者身份直接與臨床個案接觸時，分析的不是治療的內容，而是在為期三年的治療情境中，在開放對談中收集得來與過渡性現象相關的談話內容。該研究者選取這個個案是因為他口語表達清晰，能清楚說明自己和擁有物之間的關係或如何應用這個物件與他人連結，更重要的是個案邏輯表達清楚，也就是說接近正常人的表現。這份研究的個案分析應該更能說明 Litt（1986）所謂成年患者走向正常乃透過過渡性現象與他人連結的結果。這個成年個案不斷在治療過程提到過渡性客體對她的意義，並感到客體帶給來象徵性的和諧（symbiotic harmony），然而，自我強度不足使個案無法內化外在的過渡性客體，而無法建立內在符號表徵。這現象與 Winnicott（1953）曾說受創的個體因潛在空間極度壓縮而無法展現自我的概念類似，也和 Tolpin（1971）內化的自體客體之功能不章有關，唯有透過過渡性現象才能擴張潛在空間經驗，自我感才能從中生根萌芽，也才能重新建構自我強度，達到轉變情境。

個案轉變的分析之後，Cauldwell（1992）進一步宏觀的由潛在空間經驗看文化現象，補足潛在空間理論對文化現象一語帶過的缺失。他認為個體為了維繫社會和諧，必須努力讓自己適應並融入社會文化這個大的氛圍當中。社會文化形成社會的各種完整單元，例如宗教儀式重覆不斷的讓個體理解自己正處於某個文化氣氛中，儀式性活動是重複發生且介於幻想與現實之間的潛在空間活動，讓個體在日常生活中參與，透過儀式符號讓自己和社會進行連結而進入社會結構，最終能讓個體在生活中忍受各種轉變。此觀點認為人類建構出來的文化活動，一方面協助自己進入這個文化建構的潛在空間，自己是建構者之一，另一方面自己是受到文化氣氛影響的小個體，融入的同時感覺自己受到儀式限制而必須改變。個體讓自己在文化中被動的置身變動，也主動改變了環境，使

文化建構形成一個永不停息且具有變動循環的潛在空間經驗。

面對文化情境中產出的戲劇作品時，Cauldwell 以一個讀者的身份成為研究的參與觀察者。他選取劇作文本為研究對象的原因有三：1、*誰怕吳爾芙？* 作品內容探討兩人關係，具有值得探討的關係性質；2、劇本產出於潛在空間，本身就介於幻想與現實之間，符合研究需求；3、戲劇作品的豐富樣貌，能探究臨床個案看不到的面向。Cauldwell 論文的後半段，可以說是以潛在空間內容進行文本分析與文學批評，以劇中男女廣義的代表美國當代兩性關係。研究結果說明個體必須學習容忍自己的感受並面對現實，才能發展充足的自我強度，更重要的是，健康個體必須學習處於幻想與現實之間，從追求錯覺當中學習潛在空間的遊戲，以增進遊戲、創造和調適的能力。文學上的探究，更能將研究結果放在文化脈絡中看待。

根據上述，Cauldwell (1992) 將過渡性客體區分為兩類，一類具有增進自我強度的效能，另一類具有建立溝通與連結的功能，他認為成年人的過渡性現象介於這兩者之間。另外，他認為心智正常與病態使用過渡性客體是一線兩端的現象，不將正面性與負面性的兩者完全區隔。正面性使用過渡性客體的成年人能夠內化過渡性客體的功能，能適時達到連結與溝通的效果，協助自己調適生活中的變動，這個面向與本研究以正常心智成年個體為研究參與者的理念相同。負面特質與固置現象相關，指個體面對壓力下的物質成癮行為便屬於這類，或文本中的配偶不斷利用孩子當成吵架的武器，也是病態的固置類型，然而本研究提及的藝術創作行為，卻是一個能夠讓個體在心理上安全固置的行為，形成藝術治療的基礎理念。Cauldwell 以過渡性客體的正負面功能，說明成年人的過渡性特質活動為何換來換去，因為正常心智成年人隨時因需求尋找過渡性客體，只要一種方法沒效就轉換另一種，純粹為了身處社會脈絡中的調適而為，因此，變動性的轉換過渡性特質的活動，是為了讓個體維持心理舒適的狀態。

研究者認為，Cauldwell (1992) 的研究觀點在本研究的參考上相當有價值，

不但在文獻的邏輯辨證上，由許多學者的觀點說明了成年人需要不斷追求過渡性現象以適應社會，也利用臨床個案和文學名著進行解析，甚至說明文化現象中的相關現象。持續追求過渡性客體以減緩生命衝擊和維持調適能力的觀點，和 Erikson 說明成年人身處創造性生命階段心理危機的理論，幾乎是一體兩面的觀點。就本研究提出的藝術創作依戀行為而言，以藝術創作為調適的行為可能發生在過渡性客體正面性與負面性兩端線性的任何點上，創作者可能由藝術創作行為中持續增進自我強度並調適自我，往過渡性客體的正向端移動。因為藝術創作依戀行為不只是一種增進連結與溝通，建構自我價值的潛在空間心智活動，更可以說是成年人為了持續調適而發展出來的安全固置現象，正如 Bolland (1989) 所言，過渡性客體的轉化歷程，有如從內在現實轉化到外在現實的美感經驗。



### 第三節、成年人潛在空間經驗與藝術創作的相關研究

以過渡性客體的潛在空間理論探究成年人藝術創作的相關研究數量不多，本研究蒐集到五篇博士論文層級的相關研究，分別是 Leo(1986)和 Amber(1993)這兩篇談創作心理與創造力的研究，以及 Norvig(2008)、Feger(2009)和 Vieira(1998)這三篇以單一藝術家為探究對象的研究三篇。表 4-3-1 為本節文獻資料整理參考表，以下分為上述兩個研究主題段落討論。

表 4-3-1 成年人潛在空間經驗與藝術創作的相關研究文獻表

研究分類	研究者 與出版年代	研究主題	研究對象	研究方法
過渡性客體的潛在空間經驗與藝術創作	Leo, K. J. (1986)	An exploratory study of creativity from and object relations perspective.	12 名成人藝術家	面談、統計的內容分析、羅夏主題測驗分析
	Amber, S. J. (1993)	An Examination of The Relationship Between Artistic Creativity and Psychological Functioning.	成人	測驗統計
	Norvig, G. S. (2008)	On creativity and psychological boundaries in the life and work of William Blake.	藝術家	個案研究
	Feder, K. (2009)	Intersubjectivity in The Creative Process-a Theory Inspired by Louise Bourgeois.	藝術家	詮釋分析
	Vieira, G.. C. (1998)	The Nameless Force at Play-The Psychology of Travel in The Writings of Henry James.	文學作家	敘事探究

#### 一、心理功能與藝術創作的相關研究

Leo(1986)以十二名男女各半程度相當的成年藝術創作者為研究對象，探究藝術創作者對自己過去與現在的關係在作品上呈現之想法與感受。研究以量化統計的方式進行，先將訪談內容進行內容分析找出主題，配合羅夏墨跡主題測驗獲取統計結果，羅夏墨跡主題測驗的部分且與一般人成年人組群的得分進行比對，最後將結果與潛在空間、過渡性客體、過渡性歷程與過渡性現象的特質進行比較。研究結果發現藝術創作者對自己作品的感受確實顯現出潛在空間與過渡性特質，但與早年關係之間的關係並沒有特別的顯著之處。Leo 在研究討論中，談到創作者的人際關係困擾，卻發現研究對象在面談時的表現與羅夏墨跡測驗結果大不相同，Leo 認為面談時隱藏了某些真實的情境，有待更多研究證

明。由於本研究無法取得該研究全文，雖很好奇他如何說明藝術創作者的人際關係困擾、客體關係經驗與創作之間的影響，以及他所謂創作特質符合過渡性歷程等等內容，只能從大綱中略知如上的研究重點。

同樣比對創作者與非創作者這兩個族群，Amber (1993) 探究藝術創作者與一般成年人之間的心理狀態與藝術創造力之間的關係。他以研究所碩士班學生為對象，選取主修藝術創作與非主修藝術創作的學生各二十名，進行了幾項測驗。這幾項測驗分別是「今昔心理病徵量表」(Current and Past Psychopathology Scales, 簡稱 CAPPs)、「羅夏墨跡分離個體化主題測驗」(Rorschach Separation-Individuation Themes Scale, 簡稱 SITS)、「羅夏墨跡心理分析樣貌主題測驗」(Psychoanalytic Rorschach Profile, 簡稱 PRP)、「過渡性客體量表」(Transitional Object Scale, 簡稱 TOS) 這四個測驗。測驗進行的時候是以訪談的方式進行，再從這些質性的答案中進行量化統計，最後從結果中進行分析討論。

Amber (1993) 主要根據心理分析理論，提出兩個假設：一是比較藝術創作者與非藝術創作者的日常生活心理功能，探究藝術創作者是否較具有心理上的困擾，二是以心理分析理論測試兩組研究參與者的心理結構，比較差異。這位研究者從 Freud 的理論談起，認為藝術創作是為了解決內在衝突所產生的能力，創作時個體是處於一種心理退化的狀態，透過藝術創作方式來解決問題。Freud 此觀點在 1952 年首度由 Kris (1988) 延伸應用，提出調適與統整原初和次級歷程的看法，認為內在衝突能激起藝術創作活動，藝術創作在個體自我夠強壯的情況下，能夠進行短暫、瞬間且可控制的自我心理退化 (regression in the service of ego) 之藝術創作行為，使創作活動成為原初創造力的一部分，也使得這類創作活動比心理防衛更為重要。Kris 認為藝術創作具有兩個歷程，分別是靈感 (inspiration) 和精心製作 (elaboration) 這兩個步驟。處於靈感階段的創作者，內在自我必須在仍具有認知的主控性之下，放鬆意識的控制，使心智退化到原

初歷程，進入精心製作時，自我在現實之中能夠確認自己的控制能力，以具有邏輯的次級歷程進行創作的心理運作，兩個過程中所產生的作品，可以讓靈感與精心製作這兩個階段不斷的反覆溝通，而創作出藝術作品。

以上兩個歷程與 **Cauldwell** (1992) 提到成年人過渡性客體的溝通意義，與 **Ogden** (1985) 將潛在空間視為連接兩者的意義相仿，歸納以上，可以說藝術作品便是過渡性客體的一種形式。**Amber** (1993) 更在理論上以 **Werner, Ehrenzweig** , **Arieti** 等學者的類似觀點，指出藝術創作具有統整原初歷程與次級歷程的獨特功能，心智正常的藝術創作者有能力透過作品呈現輕微退化的心智，但這與心智異常的精神病患者的創作歷程不同，心智能力佳的創作者因為擁有「正常而強壯的自我結構，才能在具有自我意識的情境下掌控原初歷程的結果」(1993, 42)。

上述理論指明藝術創作助人保有身心健康的結果。**Deri** (1978) 認為過渡性客體與潛在空間理論使擁有創造力的人較為健康，因為藝術創作者能藉由創作活動，經驗到潛在空間的統整經驗，保有心靈的健全。**Amber** 可以說從傳統的心理分析之驅力理論，發展到客體關係與自體心理學，將藝術創作的觀點由驅力昇華推向客體的依附理論，得到客體關係與發展理論觀點，清楚解釋了潛在空間經驗不結束於童年期，而繼續在成年人的生活中扮演重要角色，尤其成年個體會因內在需要而主動透過藝術創作不斷平衡內在與外在經驗。

理論好像說明了能夠進行藝術創作的個體心理狀態比較健康，然而，**Amber** 的研究結果並沒有發現主修創作的碩班學生擁有比較正常的心智表現，反而發現這個組群的個體在日常生活心理功能上，有比較多情緒困境，例如很容易感到憂鬱或高興不已，這一點可能得自於早年創傷而影響心理成熟，因此容易有情緒上的困擾。再者，藝術專長的個體擁有變動的自我界限，且人際關係比較有問題。這部分可能因幼年時期區辨我與非我的能力沒有發展完全，造成變動的自我界限，使需要人我界限的人際關係受到影響。但在嚴重的精神病徵這

部分，兩個組群則沒有太大的差異。

這份研究有趣之處在於比較創作與不創作的兩個組群，研究結果讓 Amber 說明藝術創作者因早年創傷，所以主動發展出能夠調適自我的藝術創作能力。此說明讓人質疑，難道每位藝術創作者都因為早年創傷的「恩典」而擁有創作能力？是否因為創作組群還相當年輕，其創作能力尚未完全發揮心理統整之功能？非創作組群難道沒有潛在的創作專長者？研究中所使用的幾個測驗確實有其侷限性，統計的數字表現有些時候差異非常小，其結果有時候很有意義，有時候沒有意義，也可能只是隨機結果而已，羅夏主題測驗的測驗員面談與記錄方式當然更有可能影響結果。這個主題需要更多研究才能證明到底藝術創作者的日常心理功能與一般人一不一樣。

不可諱言的是，藝術創作具有豐富的象徵性表現，讓創作個體於潛在空間活動的運作中，拓展自我與外在世界之間的界限，造成界限的變動性。創作活動進行時，創作者的內在狀態激勵出美學形式的發展，創造了新的關係與新的現實。因此，藝術創作活動是創作個體為了自己的內在需要，自然發展出來修復內在自戀發展缺陷，重新建構與統整的正常行為。藝術家獨特的創作能力，不但協助自己協調，並在創作之間不知不覺的重建內在心理結構。創作行為可以說不時的幫助人們面對敏感的心理挑戰時刻。創作的同時，不但使內在幻想與外在現實能夠分別處於潛在空間的兩端，更能使兩者融合一起，創造心智不斷的在原初歷程與次級歷程之間來回奔跑，拓展各種從未發生的創作可能性，漸漸的，眾多藝術活動累積，形成文化的各種結果。

## 二、潛在空間與藝術家的創作歷程

本段討論幾篇以個別藝術家為主題的相關研究，分別是 Vieira (1998) 討論美國出生的十九世紀寫實主義作家 Henry James (1843-1916)，Norvig (2008) 針對十八世紀英國詩人與藝術家 William Blake (1757-1827) 的研究，和 Feder

(2009) 對美國女性藝術家 Louise Bourgeois (1911-2010) 的幼年創傷和作品之間連結的研究。

Vieira (1998) 這份研究嚴格說來是一篇文學評論作品，由 Winnicott 過渡性客體理論度評析 Henry James (1843-1916) 的作品，由於這位十九世紀美國著名作家經常性的旅遊經驗，使 Vieira 由旅遊主題的自傳、遊記、短篇故事和小說作品中，抽出許多充滿意識或潛意識之潛在空間經驗的表象或象徵性敘述。

Henry James 自幼常隨家人旅遊於美國與歐洲之間，家族經常性旅遊的原因不明，使 James 成長於一個旅遊文化之中，他更指稱童年的自己是一個「旅館小孩」(hotel children)。Vieira (1998) 認為 James 的長期旅遊經驗，使他關注到自己與環境客體之間的關係，旅遊過程中的孤獨感，透過寫作活動讓作者這個主體與外在環境所見之間建立一個潛在空間。在這個特殊的空間當中，作者透過寫作在自己與環境客體、旅遊與想像、家與旅館，到作品完成之後的作家與讀者之間，以文學作品建立了連結的橋梁，而作者則在其中統整自己與環境之間的關係。

James 以不同的寫作形式呈現旅遊的風貌，有自傳形式的個人旅遊故事、真實的遊記見聞、創造了不同旅行者與旅遊心理的短篇故事集等，Vieira 認為這是 James 以內在心理回應外在世界的象徵性做法。在 James 的小說作品中，更深入以文學的象徵性表達成熟的面對旅遊這件事，Vieira 認為小說中的主角對自己的內省與外在生活，彷彿作者旅遊於內在外在世界之間，相較於文中配角的膚淺，主角可以說是透過省視自己的內外，進入一種深度心理理解的旅遊態度。

Vieira 在論文的結論中，引用美國風情 (*The American Scene*) 這件 1907 年寫成的作品，說明 James 在 1875 定居歐洲二十多年之後，1904 年返回美國時感覺自己像個外來者，難以辨識自己的內在與外在世界，在觀者與被觀者之間產生複雜的心理感受，這種無法與環境連結的感受，透過寫作這個潛在空間經驗，努力追求自己與環境的連結，平衡旅居兩個的矛盾情結，讓自己的內在心理與

外在現實產生平衡。Vieira 將 Henry James 這位作家的旅行與寫作經驗視為藝術的潛在空間活動，作者長期在其中統整自己與環境之關係。在旅行的地域變換中，表面上具有不斷經驗新奇經歷的新鮮感，內在卻無法安定於一處，過程中所產生的變換特質，使個體必須不斷的區辨自己與環境，不斷的追求自我認同，James 在旅遊過程透過文學創作平衡一切環境變換引起的複雜情緒，文學作品本身呈現了作者內在與外在關係的象徵性，以及潛在空間特質的各種可能性。

相較於 Vieira 選取文學家為研究對象，Norvig (2008) 探究的是十八世紀的詩人與藝術家 William Blake。這份探究藝術家生平、藝術創作、心理界限 (psychological boundaries) 與認同形成之間的研究，以客體關係觀點看待藝術家心理界限與創作象徵的形成。透過對 Blake 生平與生命最初關係的發展，探究藝術家的內在世界、藝術創作與所處之社會環境文化氛圍。藝術家由創作讓自己在人我之間與內在外在經驗的界限之間，進行心理統整時，猶如在藝術創作中一再次經歷童年經驗中界限形成、認同、象徵、與心理結構的建構之歷程。

這份研究論文以敘事探究的生命故事寫成，探討藝術家作品結構與人我關係發展。論文的三個重點首先是藝術家早年與母親的關係，如何受到手足之一的死亡與另一新生手足誕生的影響，受忽略的幼年 Blake 因此發展出內向性與驅避人群的性格；第二的重點是 Blake 作品如何反應與影響他的個人關係，以及如何呈現他對自我的理解；第三個重點是由 Blake 的版畫作品中，探究這麼需要體力與精細表現的創作媒材與創作內容，如何與藝術家的心理狀態相互影響。

Norvig (2008) 研究論文的最重要議題是心理邊界限，他認為這是形成人格發展的一部份。邊界線理論首先得自於 Winnicott 所謂區辨我與非我的能力，潛在空間發生在邊界線裡面，許多心理機轉在其中持續發生。另外，邊界線發生的時間處於 Klein 發展狀態理論中象徵形成 (symbol formation) 的時間點上，等同於偏執—分裂時期轉向憂鬱時期時。這兩個狀態的心理歷程會重複發生在生命的不同階段，象徵形成的重複經驗，更能透過藝術創作重新建構 (reformulation)

並增進重複歷程（enhancement of the reparation processes）的經驗。潛在空間幫助創作者隔離真實關係中的自我與他者，同時保有內在心理與外在世界的互動，建立安全涵容環境，「重建心理結構，增進自信，處理內在創傷，活化自體與客體之間的關係，具有自我療癒的功能」（Norvig，2008，4）。

Blake 的作品形式上，邊界線的議題時時呈現在語言與視覺的幻想、詩、創作、版畫當中。Norvig（2008）認為邊界線產生的人格與生命問題出在藝術家早年生命的故事，因此他將討論聚焦於 Blake 生命最初關係（primary relationships）的發展上。藝術家早年經歷哥病逝和母親的忽略，加上嚴厲父親時常誤解，使 Blake 在分離個體化的過程中，建立了強烈的邊界線，發展出孤立、與人隔離、內向的人格特質，內在界限使 Blake 將自己包覆在自己內在的世界中，與自己的想像世界相處，藝術創作讓他不至於完全封閉，反而讓他的心靈在這個真實世界有了表達的窗口。Blake 將豐富想像力表現在不同形式的創作上，主題由內在心理取材，透過投射（projection）、內射（introjection）、認同（identification）、理想化（idealization）等機制，以象徵符號表達藝術家個人與他者的人際模式與關係。藝術家的心智、情緒、美感、創造經驗與人際互動等，都能在作品中找到心理邊界線與內在動力的相關意義，可以說藝術家的生命透過創作統整童年時期的失落感與情緒分離感，也讓他在感到絕望、猜疑與憤怒時，透過創作展現內在價值。

這篇研究透過客體關係理論的幾個重要學者觀點，說明 Blake 這位藝術家的生命重要事件對藝術創作形式的影響，指出藝術家幼年經歷中的親子關係是後來人格與藝術創作風格的重要根源。創作者的文學作品、詩、與同時期的繪畫作品，配合自傳與藝術家生平相關研究和心理學家的相關評論，找出藝術家的邊界線在創作的專業生涯中，不但在創作活動中成形，且一再顯示其重要性。Norvig（2008）在結論中說明，研究意圖原先是想找出 Blake 的生存環境和生命事件對人際關係的影響，並非探究藝術家人格、藝術活動的涵容功能與統整、

或認知發展對創造性心理的加乘作用等，但研究過程中確實發現藝術創作活動的統整與涵容功能，且直接反映在作品上。

探究藝術家生平與創作風格，讓研究人員更深刻的理解藝術家、藝術作品與創作行為，作品好像創作者內在的投射對象，具體呈現創作者的內在表徵。以 **Blake** 而言，童年時期的親子關係與手足關係，成為人際關係經驗的原初模式，充滿正面與負面的矛盾情結。為了讓矛盾的內在衝突能夠共處一室，並能協助自己在現實中擁有正常心理功能以面對生活，創作的潛在空間經驗讓 **Blake** 發展出心理邊界線，讓他能將自己封閉於潛在空間中卻又與人保持關係，一邊隱藏自己一邊透過創作與現實連結，**Norvig** (2008) 認為，這是創作者在作品中創造了轉變的客體，讓內在已經統整和還沒統整的兩個部份緊密結合。

**Feder** (2009) 同樣由客體關係的角度探討藝術家生平與生命經驗，探究創造性歷程的內在主體性 (intersubjectivity) 對創作的影響，**Feder** 的研究對象是 **Louise Bourgeois**。

**Louise Bourgeois** (1911-2010) 出生於巴黎，結婚後在紐約發展，六十七歲之後成名，是二十世紀重要的女性雕刻家。**Bourgeois** 童年時期因家中在巴黎經營掛毯手工藝品店，八歲開始就協助家人進行掛毯的毛料染色、製作與修補的工作，十一歲時便在自己的日記上以不同的素材創作，然而縱使她後來多麼知名，早年的作品卻少有人知。

**Bourgeois** 作品中呈現許多人與人之間的關係，或是人際間情感互動之後的背叛、復仇、焦慮、孤獨等情緒，少探究個人議題。這些主題在她的作品中重複出現，更以不同的風格與素材不斷的探索，呈現獨特的個人風格，藝術家本人也明白表示童年時期父親與年輕的家教有染的家庭情境，是她以作品探究人際情感的主要原因。**Feder** (2009) 因其作品中的關係特質，選擇客體關係心理學來探究這位藝術家的生平與創作經驗。由於作品風格和藝術家本身對童年往事的揭露，許多藝術心理分析學者對解析她的作品很有興趣。**Feder** 認為，或許



Bourgeois 深知這一點，因此以自己的話語說明自己的作品，避免不必要的分析式評論，這位研究者認為，「這種保護性的作法，使創作者的內在空間有如創造性的涵容容器，成為重要滋養的泉源」（2009，6），因為 Bourgeois 對作品的說明，既非自我審查式的言論，也非過度理性的論述，是藝術家真心誠意來自內在心靈對作品的觀點。

這篇論文以詮釋學的認識論為研究法的基礎，試圖客觀理性的理解藝術家創作歷程與內在主體性之間的關係，該研究者試圖由文化、歷史的時間點、藝術家個人及整體社會脈絡的觀點，看待藝術創作經驗與內在主體性之間的關係。他更認為心理分析理論本來針對單一心理現象提供多元觀點的理念，與後現代詮釋理論非常相關，可以同用來詮釋後現代觀點的事件文本，對研究問題能得到更深刻的理解。

Winnicott 的潛在空間理論是這篇論文引用的主要依據，用來說明藝術創作者和創作媒材之間的關係，強調藝術創作於潛在空間發生時，個體正為自己發展一種獨立的能力。另外，Feder（2009）認為創作媒材具有框架（frame）的概念，這個框架中的空白空間，讓創作者手眼並用的展開創作歷程，無論寫實再現或心智表徵的呈現，都屬於框架內的創作。這位研究者更認為，藝術家創作時聚焦於所要描繪的客體，但創作時內在與外在的融合而形成錯覺，使藝術家不但對描繪的物象有更多理解，對自我也有更深度的理解。一但作品形成，內外融合的現象再次因作品的具體形象而區分開來，他認為這種形式的創作可以激發出更多創意並產生不可預期的作品。

Winnicott 將所有的創造心智活動都視為潛在空間運作的歷程，Feder 則具體而清楚的將創作素材當成框架，讓創作者能具體進入這個有限的空間，具有主體性的將內在世界轉化至外在表現上。兩位學者所謂的潛在空間或框架中的細縫，指的都是內在世界與外在現實交集之處，兩者既在此融合，也在此被區辨開來，成為不同內在客體與外界交流的管道，而藝術創作歷程成為這個內外交

流的具體行為。Winnicott 清楚說明這個歷程發生於兒童的遊戲活動，但 Feder 認為藝術創作是成年人的遊戲。

有關內在主體性的問題，Feder 認為 Winnicott 的過渡性理論促使個體產生內在主體性，獨立的能力是個體於潛在空間經驗中所發展出來，而藝術創作的過程製造了藝術家與媒材之間的主客體關係，此觀點與研究者在上一章提到個體與藝術創作的行動客體以作品連結的概念相仿，而創作主體能在創作歷程中引發「創造性的轉變元素」(Feder, 2009, 10)。與 Amber(1993)和 Norvig(2008)相同的是，Feder 也引用了 Kris 的觀點，說明創造力是一種自我在保有控制能力之下的退化現象，這一點說明創作中的控制帶著主體性的特質。時代脈絡上，Kris 在 1952 年出版了*心理分析觀點的藝術探索 (Psychoanalytic Explorations in Arts)* 時，心理分析觀點下的藝術創作常由病徵的觀點看待藝術作品，但 Feder (2009) 認為 Kris 之後，心理分析理論便朝著探索藝術創作歷程中的內在動力探索。

Bourgeois 過世之後使得 Feder 的研究更為難能可貴<sup>9</sup>，因為這份研究進行時 Bourgeois 雖已九十八高齡，依然努力創作，因此研究過程除了從許多評論、影片記錄、相關報導和研究中得到文獻資料之外，藝術家本人提供有關回憶、自傳、家庭的觀點、創作經驗、創作觀點等的第一手訪談資料更是珍貴。童年時期的創傷讓 Bourgeois 一生將創作當成自己的心理因應機轉(coping mechanism)，她用藝術創作才能探索內在世界，統整過去與當下所面對的心理創傷與矛盾情結，在創作過程重新建立自己內在客體間的關係，讓自己有機會為這些內在的局部客體進行統整並建立完整客體的客體關係，使她的創造歷程成為有效的心理治療歷程。

創作過程中，藝術家自幼內射的許多內在客體投射在不同媒材創作上，當這些媒材在藝術家的主體性之下被塑造、鑄造、塑形時，藝術家也擔憂自己迷

---

<sup>9</sup> 研究者進行資料查詢時，方得知 Bourgeois 已於 2010 年五月三十一日因心臟病逝世於紐約。2010/12/25 取自 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/31/louise-bourgeois-obituary-art>

失在自己的內在世界，抗拒、拒絕、允許、默許都出現在創作歷程中。面對具體的媒材，藝術家始終沒有失去主體性，至終，內在未統整的部分隨著完美藝術品的出現，呈現出藝術家內在與外在融合為一的情境，讓藝術家身處外在世界卻能覺察自己內在的主體性。這使得 Feder 認為，Bourgeois 創作的結果呈現一種新的動力，「在舊的客體關係中融入新的內在心理動力和較為成熟的關係」（2009，181）。潛在空間讓藝術家能保有主體性的處理內在紛亂，由心理學觀點看藝術創作的內在歷程，讓人真實理解創作的心理統整效果。

縱使這篇論文讀起來像是藝術家心理學和藝術評論的研究，Feder 卻期望研究結果能提供心理治療者深刻的理解，由創造歷程的內在主體性能有效幫助一般藝術創作者，延伸至對患者及治療過程的理解。確實，創作媒材的應用在 Kramer（1993）所倡導的藝術創作即治療取向的藝術治療領域上，扮演極為重要的角色，也如 Feder 所言，媒材的操作幫助創作主體統整各個內在客體與局部客體，成為邁向心理健康的契機。

許多研究引用心理學理論探究藝術家創作心理的研究，上述三篇的研究重點放在創作者幼年的客體關係發展與潛在空間之過渡性經驗對創作的影響，透過理論與創作者生命經驗的探究，無論是文學家 Henry James、藝術家 William Blake 或是 Louise Bourgeois，研究結果皆顯示其幼年生命經驗對創作風格、創作媒材以及內在統整歷程的影響，說明藝術創作活動確實能幫助人類個體經驗內在生命歷程以及潛在空間運作，具有心理統整效能，對本論文所提之創作依戀行為具有啟示性。

以成年人潛在空間活動的相關研究佐證藝術創作依戀行為的論文數量有限，本節以成年人過渡性客體、潛在空間心智活動、潛在空間經驗與藝術創作特質這三部分作為本節的主要內容。研究數量在比例上以成年人過渡性客體的研究較多，這可能與物件本身的操作型定義之研究方法比較容易進行有關。然而，以量化統計的研究方式探索過渡性客體尚有可為，越至晚近的年代，過渡性客

體和過渡性現象的潛在空間運作之探究，所探討的是個體的潛在空間生命經驗，在研究方法上便有越來越多的質性研究之個案研究、深度訪談、敘事探究、詮釋分析等做法了。無論研究方法如何，大多數研究結果均對個體的潛在空間運作持正面態度，尤其是個體藝術創作行為這類潛在空間的幻想與現實之獨特旅程，因具體的媒材操作與藝術作品的呈現，更能支持潛在空間的自我理解與統整效能之理論，成為提出之藝術創作依戀行為理論的重要支持觀點。



## 第五章、尋找現實世界中的藝術創作依戀行為

他們的故事，你的，我的，每個人在旅途上都帶著故事，而且我們都該尊敬彼此之間的故事，然後彼此學習。<sup>10</sup>

幼年時期的過渡性客體，隨著時間而重要性漸減，但潛在空間經驗卻能隨著時間變化成不同的樣式。圖像的非語言表達是介於幻想與現實之間的潛在空間活動，是童年時期的自主性表達行為，會隨著語言發展而轉化昇華為多元樣式。探究成年非專業藝術創作者的藝術創作依戀行為，由前面章節的理論著手，進入現象探索時，同樣得由童年經驗著手，在生命故事的角落，尋找這些成年創作者在現實生活中所培育的創作幻想花園。個人所經營的創作花園彷彿存在於魔衣櫥中，可能隨著潛在空間心智運作而開發更寬廣的花園空間，讓進入其中的人透過藝術創作冒險而製造無限可能。出了魔衣櫥返回現實世界的個體，面對沒有改變的現實情境，卻能因為潛在空間歷險所獲得的心智成長，產生面對現實的不一樣眼光。本研究探索六位三十到四十歲的非專業藝術創作者的創作生命故事，就像進入一場冒險探究的旅程，由客體關係理論領航者在理論上的帶領，在訪談中與六名研究參與者共同進行藝術創作的潛在空間探險，期待在六位研究參與者的生命故事中，發現藝術創作依戀行為的足跡。以下故事始於一小段個人簡介，先理解個人的基本背景與創作項目，再進入每位創作者的生命故事，由生命故事理解創作者走入藝術創作依戀的脈絡，接下來是由生命故事分析出與藝術創作依戀行為的形成有關的生命故事結構圖，最後再由客體關係的角度，解讀生命故事中能抽離出來與藝術創作依戀行為有關的客體關係發展、生命議題與作品當中所呈現的表徵。

---

<sup>10</sup> Coles (1989)在 *The call of stories* 一書中，以身為兒童精神科醫師的角色，寫下敘事治療概念下的醫病對話。他認為說故事不在於解決問題，而在於尊重對方的生命故事之種種。

## 第一節、追求創作自省的殷音

殷音，三十五歲，單身女性，國小教師，擁有特教碩士學歷，與父母同住。三十歲之後逐漸愛上藝術創作，由參與兒童藝術活動開始正式走上創作的路，接著在畫室學習基礎素描，進而因熱愛創作而報考研究所創作組碩士班。

### 一、 殷音的生命故事

殷音，從「隱隱」連想而來的名字，意義是一種隱約而深沉的樂音，彷彿訴說隱晦而難以談起的秘密。以下由訪談資料中，整理出殷音的成長過程以及藝術創作發展的敘事脈絡，由生命敘事理解追求生命議題時，潛在空間活動依年齡轉化的樣貌。<sup>11</sup>

#### （一）童年與夢境

童年的殷音是個容易緊張的孩子，時常從焦慮的夢中驚醒。這些焦慮的夢境多半和父母的分離經驗有關，和母親分離的焦慮更是時常出現的夢境內容。有一次夢見媽媽開車，好像突然發生甚麼事，殷音坐在車上突然發現媽媽不見了，就緊張的喊著，然後夢醒了。還有一次夢見身處一艘大船上，洪水爆發，她獨自坐在船上漂流經過家門口，爸媽要拉住都拉不住，殷音就這樣被沖走。不只是與父母分離的夢境，迷路的内容也時常出現，殷音時常夢見回家或要去某個目的地，老是迷路，要不就陷在迷宮走不出來。

童年時期，殷音與父母分離的經驗有幾件印象特別深刻，一次是上幼稚園時，開修車廠的父親送她到幼稚園園長客戶開的幼稚園上學，搭車上學讓她感覺即將和父母分開很遠而感到焦慮。另一次可能是年齡很小的時候，媽媽載著殷音與妹妹外出，因為兩人在車上吵吵鬧鬧，媽媽警告後還是繼續吵著，接著媽媽竟然停下車來把姊妹兩人趕下車，讓她們在某個高架道路橋下愣愣的站著。媽媽過一陣子才開車返回載兩姊妹，但兩人也確實被嚇到了。這些經驗的記憶

---

<sup>11</sup> 為了閱讀上對「我」這個第一人稱可能造成前後幾個故事的混淆，本章全部以研究者為第三人稱的角色，敘說研究參與者各自發展藝術創作依戀行為的獨特歷程。

一直存留至今，殷音也發現自己很多的焦慮幻想都和車子有關係。

除此之外，凡是殷音對生活事件感到不確定時，焦慮的狀態便容易引起焦慮的夢境。面對這些焦慮的情境，她總是想辦法安定自己，可是殷音不像有些孩子手邊抓起小被子小玩偶就感到安全了，倒是常常在內心需要跟某一個人講話，或是跟自己講話，才會比較心安。每當感到事件的不確定，或陷入與父母的分離焦慮時，殷音就興起自我對話，虛擬一個對象說話，讓自己心裡感覺比較安全踏實。

年紀漸長之後，與雙親之間的分離焦慮，隨著獨立而消減，但焦慮的夢境還是存在。大學時期尤其在心儀的異性出現時，殷音常會夢見雙方無法碰面、擦身而過、遲到或記錯約會地點這類無法有交集的夢境。等到雙方關係發展了一陣子，殷音很清楚的發現不合適要分手時，雙方在十字路口錯過也是常見的夢境。

殷音認為自己在情感上相當敏感，成長過程中的夢境內容常伴隨焦慮出現，為了平緩這些焦慮對她的影響，她使用自我對話方式，安撫自己焦慮時的不確定感。

## （二）、從無聲的自我對話到具體的文字記錄

殷音省思自我對話這個行為時，她不確定是不是因為家裡的民間信仰習慣，小時候爸媽帶著拜拜的時候，都會在旁邊帶著孩子們念些祈求神明保佑，或是跟祖先講些甚麼樣的話。家中傳統民間信仰祭祀時，向某個隱藏的偉大對象祈求平安的習慣，殷音認為可能是她發展自我對話的源頭。

經常性的內在對話，是殷音試著安定自己的方式。這種方式隨著小學高年級老師要求寫日記，逐漸轉變成以日記記錄自我對話的歷程。日記當中，她把自我對話的內容具體化，逐字記錄下來，可是寫日記的習慣終究不敵國高中時期的升學壓力，在這個升學情境中，殷音越寫越少。安定自己情緒的方法，在還過得去的親子關係和同儕關係當中，她透過與父母或朋友聊天，舒解內心情



感。

大學之後，日記再度成為殷音內在對話的具體形式，主要的目的是排解異性交往的焦慮。每當殷音發現自己感受到交往異性朋友的不確定感時，日記能幫助她紓解關係不確定時的焦慮，而且她發現自己越是陷入新關係的不穩定時，越是焦慮，花在寫日記的時間就越多。

自我探索的需求，也是殷音記錄日記的重要內容之一。除了寫日常生活之外，她的日記紀錄許多內心的情緒感覺和想法。記錄久了，寫作成了不知不覺的習慣，殷音對於自己日記當中的內在感受變化很有興趣，想要更進一步了解其中涵義，便在大四的時候，參加心理研究社，從讀書會和輔導活動當中，更多的認識心理學，認識自己。

探索的過程，殷音覺察過去自己夢境活動的豐富內容，是因為自我對話帶來的內在安定方式，無法完全解決分離焦慮時的擔憂害怕，致使這些感受被壓抑起來，所以大量出現在夢境當中。對心理學越來越多的興趣，讓她主動閱讀相關書籍，連帶哲學思考的書籍也是喜好之一。然而殷音其實也不很清楚，到底是好奇於自我對話帶來的安定感，而興起對心理學的興趣？還是因為對心理學的了解，興起更多自我探索的興趣？在接下來的人生中，是否因為無法在心理學中完全找到人生意義的答案，進而興起信仰的追求？

### （三）、從文字表達到信仰中的自我內省

為了更多探索內在對話的意義，以深入了解生命的意義，殷音試著由宗教信仰找答案。

大學的時候，殷音先是參加了慈濟社的宗教活動，去花蓮認識證嚴法師所推廣的佛教教育意涵，在了解佛教信仰的過程當中，她發現信仰能幫助自己更多了解自己，讓心情更穩定。除了佛教信仰，殷音還曾經透過公車上認識的朋友，參加過一貫道的活動，但道場講道內容實在太無聊，便決定離開。

研究所階段，殷音持續對生命意義的探究保持興趣，參加義務張老師的訓

練，並發現上輔導課程時，可以深入跟自己對話，接著利用學到的課程內容重新看自己。這個過程之後，殷音體會到探求生命意義和信仰的關係，決定以此為碩士論文的研究主題，為了尋找研究對象，她到住家附近的教會找研究資源。

碩士論文研究結束之後，殷音受到基督信仰吸引，想要更多的了解這個信仰。一開始並不敢參加週日的禮拜活動，便從參加年紀相仿的青年團契開始，但是真正對這個信仰產生感動，是參加牧師退休歡送會時，看到人與人之間的真誠情感與祝福，之後逐漸穩定聚會。教會換了新牧師之後，殷音開始參加系統性的查聖經課程，學習禱告。

殷音在認識信仰的過程中發現，自己接觸基督信仰之前非常需要自我對話，無論是無聲的內在對話形式，或是有形的日記寫作形式，都是非常必要的自我照顧，如果生活中缺乏自我對話，就不曉得自己在做甚麼，也會覺得不太快樂，更感到空虛不已。自我對話除了能讓殷音感覺安定之外，也是一種休息的方式，十足讓她感覺到自己的需要，調整面對事物的態度。

然而，過去的自我對話常常落入自己問自己，卻沒有人可以回答的窘境，追根究底一直想，不但找不到答案，也沒有甚麼幫助，尤其面對負面感受時，殷音甚至在對話中任由負面感受不斷持續下去，或乾脆壓抑起來。處於如此混亂的情緒狀態之下，不斷的自我對話反而干擾生活，做事效率變慢，行事態度也變得不積極。

開始學習禱告之後，殷音練習把那些容易卡住的情緒，交給上帝這個客觀的對話對象，才發現自己過去不夠真誠面對自己的內心黑暗面，不夠有勇氣去看那些令自己討厭或憤怒的事物。當她在禱告中覺察過去的對話只不過是自己內在不斷聲音的激盪或是擺動而已，殷音學著將這些激盪的內在聲音透過禱告交給上帝。交託之後，殷音發現禱告歷程能帶來內心的平安，至少帶來一些想法上的轉變，陷入負面情緒時，能讓自己誠實面對，甚至能回過頭來反思，修正自己的態度和行為，讓混亂的情緒能夠比較快的得到舒緩，或甚至當下就轉

化，讓她感覺時刻有新的能量出來。

#### （四）、從內省中長出藝術的種子

信仰態度比較穩定之後，殷音因為自己的教師專長而受到教會牧師師母的邀請，擔任主日學的帶領教師。可是當時學校的工作帶畢業班，本來工作量就大，加上週日和週間的服務性工作，弄得非常疲倦。但是她知道，身體雖然疲累，心靈是平靜的，而且殷音在做這些服務性工作時，覺察自己時常把自己逼得太緊，因而慢慢修正完美主義的堅持。可是她當時沒有覺察自己此時對教會服事開始心生厭倦，有時候找藉口身體疲累而不上教會，也質疑身為基督徒的意義，甚至想要換教會。

殷音最後決定和牧師溝通，將服務性質的工作停下來，整理情緒後，她也決定受洗成為真正的基督徒，但是不敢告訴父母這個事實。在這個經驗過程中，殷音覺察到自己和父母的關係，以及對父母隱瞞自己決定的習慣。當時殷音聯想到碩士畢業時曾經興起繼續讀書的念頭，也確實到補習班選修報考諮商輔導博士班的相關課程，最後因為母親的情緒問題，讓她不得不中斷讀書的想法，回家陪伴母親。在信仰當中，這件事情讓殷音覺察母親的心病和她想要獨立有很大的關係。

受洗後殷音內心期待重生的力量，工作上感覺甚麼都不怕。然而，學校帶班的工作當然不會因為她走入信仰而產生甚麼現實狀況的改變。當時帶的這個班級出了一些狀況，讓她在不斷和家長溝通的情況下大感疲倦，心裡抱怨著為什麼受洗之後反而更不順利，但殷音也很快發現，原來自己太習慣靠自己的力量解決問題，此時她轉而在信仰上追求答案，學習將事情交託給上帝，但是她同時發現自己對教學失去了熱情。

接下來的日子中，殷音開始思考為自己重新尋找工作的興趣與熱情，以及更多與父母共處時的自主性，她隱約的想到動筆畫畫。

#### (五)、回想生命中的藝術經驗

回想童年時期，殷音心裡時常想要做點甚麼，都只停留在想像。父母當時讓她參加很多不一樣的才藝班，就是沒讓她學畫畫。殷音問過媽媽，原來媽媽認為畫畫以後沒甚麼出路，殷音更認為，這可能是造成她沒有真正實現蒐集糖果紙做漂亮東西這類夢想的原因，也讓她小時候的藝術創作活動只限於學校美勞課作業而已。

小學低年級時期的勞作，有時候事實上是父母協助完成的，爸媽雖然覺得殷音自己動手做的東西不錯，卻沒有太多鼓勵。中年級的時候，曾經心中想要畫某個意境畫不出來，老師評價不好，她還鼓起勇氣詢問老師如何能夠改進。繪畫活動真正得到成就感，大概要到小學六年級時，因為良好的描繪與模仿能力，能把物件畫得很細緻，老師因此時常給殷音一百分。

國中時期製作母親節卡片時，心中想著慈母手中線，卻沒有足夠的繪畫經驗而畫得很笨拙，擔任國文老師的班導師給的評價不高，這是殷音對當時的美術創作經驗唯一記得的事情。奇怪的是，殷音並沒有因此感到很挫折，只覺得自己眼高手低，畫不出來而已。高中時期，殷音念一所不錯的女子高中，但美術課一整個學期大概只有一件作品，只記得做了紙泥畫的印象，當時她做得很漂亮，媽媽還拿去框起來，到現在依然是家中的裝飾。

殷音大學時接受師範教育系統的訓練，必須選修美勞課。課程當中的陶土、金工、繪畫和作品鑑賞等內容，她都非常喜歡也很投入，更是期待每次的課程。有一次進行平面創作時，她在一個自畫像主題上，想像用冰冷的鋁管象徵性表達自己與人之間的關係，鋁管介於殷音與其他人之間，使她成為與外人隔絕的個體。當時，殷音並不清楚為什麼自己踏不出去，別人好像也進不來。

## (六)、父母的過度關注與自主權

畢業，代表獨立自主的開始。殷音此時開始在工作上投入許多心力，同時思索搬離父母，到工作地點附近租屋，卻受到父母極力的反對，他們主要擔心她的生活自理和安全照顧的能力。那時候殷音心裡一直想著搬出去，可是父母的擔憂讓她做了一個夢，她夢到自己正在爬一個很像一零一的尖塔，她一直要往上爬，可是回頭往下看，殷音看到媽媽在底下哭喊，她很不忍心，覺得好像自己繼續往上爬，他們真的會很擔心。由於這個夢境，殷音終至妥協，徹底放棄搬出去的決定。

殷音認為，父母的擔憂和他們擔心她工作太認真而不會照顧自己的身體健康有關係，她也認為，這可能和父親很年輕就得了慢性病有關係，長期治療的結果，父親把所有的擔憂都投射到孩子身上了。這讓殷音想起小時後，自己多半用好成績引起父親注意，父親卻曾經因為她讀書認真太晚睡，竟然嚴厲處罰。國中開始，殷音為了避免讓父親發現自己認真讀書，想了辦法先用錄音機把該讀的內容錄下來，然後窩在棉被裡面聽。

這些事件讓殷音在成長過程中不斷思考，怎麼從事自己喜愛的事物，並解決父母的焦慮和反對她自主決定的問題。最後殷音發現，有些事情如果不事先讓父母親知道的話，就不用去面對他們的情緒和反應，因為那是她無法預估和面對的事情。所以，成年後的殷音非常肯定「隱瞞」的效果，讓她時常把自己想做的事情做到有點名目了，再告訴他們。

學畫畫這件事情，當然也是從隱瞞父母開始。

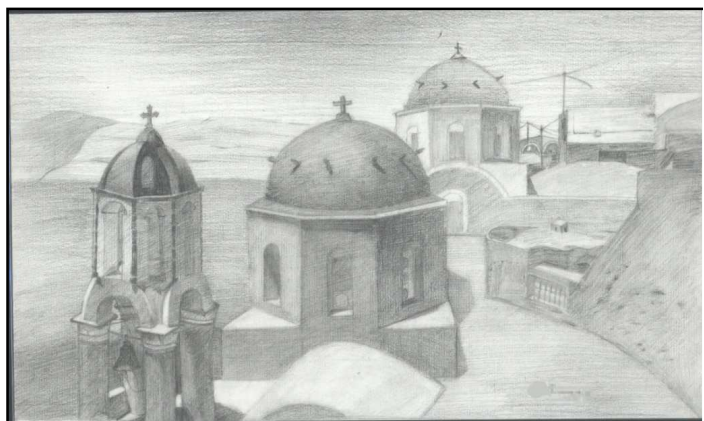


圖 5-1-1 《希臘教堂》 2007.12，  
紙、鉛筆 畫室時期作品

殷音在工作第七年的時候遇到一個很大的瓶頸，恰好遇上藝術治療的教師研習課程，她在課程中發現，創作竟然可能與自我對話的習慣結合，於是開始為自己找畫室。最後在三間畫室中挑一間自己認為最合適的畫室。這個畫室老師雖然教最基礎的素描，但他不太講繪畫技巧，對殷音有很多的鼓勵，環境感受也輕鬆，

那裡沒有壓力的學習狀態讓她感到很自在。《希臘教堂》(圖 5-1-1)是她在畫室學習時畫的素描作品，因為畫得還不錯，老師一度以為她是科班出身的學生。

畫室學習開始沒多久，因為工作問題加上同事鼓勵，殷音興起轉任美勞專任教師的想法，所以幫自己找了一家著名的兒童美術班，和小朋友們一起學習。剛開始的時候，殷音進兒童畫班事實上是帶著實務學習的前提，想看人家怎麼上課，怎麼教小朋友，所以認真做筆記學習。她很喜歡那裡學到的多元媒材創作方式，每次的創作活動都很投入，也很享受創作過程，通常花比同班上課的小朋友更多時間完成作品，玩得很開心，很舒適，也很有成就感，《水墨貓》(圖 5-1-2)和《造型構成》(圖 5-1-3)是這個時期的作品。

最初，殷音將一般畫室的學習目標訂在技巧的學習，期待自己能畫出好的



圖 5-1-2 《水墨貓》 2006  
棉紙、水墨 學習兒童畫時期作品

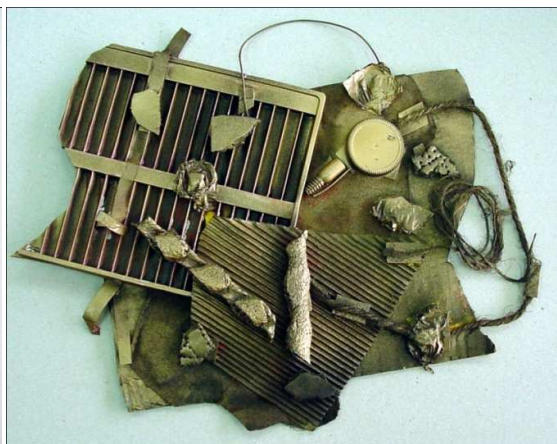


圖 5-1-3 《造型構成》 2006  
多元素材 學習兒童畫時期作品

寫實作品，兒童畫班的學習則是為了能與教學工作結合。萬萬沒有想到，她發現內在對話習慣竟然在信仰中透過每天讀經禱告的內省還不足夠，自己更渴望透過藝術創作能有更多表達，於是殷音決定報考藝術創作類研究所碩士班，在藝術創作上有更多學習。《我父親的世界》（圖 5-1-4）是準備考試這段時間的作品，作品有 116.5x91 公分那麼大。殷音以大於畫面的頭部充滿畫布，滿腦子的儀器、藥物和病床壓縮在頭部上方，點滴下方留下滴滴眼淚，象徵永無止盡往肚子吞的淚水和傷痛，她的父親因為早發的糖尿病而活在病痛之中。



圖 5-1-4 《我父親的世界》2010.03  
壓克力 申請研究所作品

殷音以這件作品和其他的考試資料，考上心儀的系所，但是，她為自己所做的這一切，同住的父母都不知情。

#### （七）、藝術創作過程的內在發現

殷音第一次發現圖畫可以看見自己，是在藝術治療研習課程的創作歷程中體驗到的。當時帶領老師要求學員創作悲傷與快樂的故事，殷音發現自己畫不出悲傷，一開始開始覺得自己很好，後來卻在創作過程逐漸覺察自己其實是把情緒壓抑到深層潛意識中。那次的大團體課程，並沒有更為深入的探究作品內涵與個人意義，但她回家開始嘗試帶領老師建議的創作活動。

一回到家，殷音試著在音樂聲中放鬆，順著自己的感覺作畫，當她以安靜的心閱讀自己完成的作品時，殷音發現，她竟然能夠在作品中看見自己的負面情緒，以及自己內在存在著哪些東西。這些看見深深觸及她的內在對話需求，更常發現自己與作品的對談比起禱告中與神對話，能發現更多自己。申請藝術

創作碩士班時，殷音必須創作出真實面對自己情感的作品，當時她其實有點焦慮，擔心沒有辦法畫出來，在畫室老師的持續鼓勵下，殷音成功取得入學許可。

然而，從新生入學開始，創作的焦慮就一直圍繞著殷音。無論選取主題，要不要畫草圖，用甚麼樣的技巧，畫大畫布還是小畫布等，都造成她創作上的干擾，殷音開始猶豫，也懷疑自己的技巧不夠，時常在一些技法的枝微末節上反反覆覆而無法創作。

當殷音想透過藝術創作看見自己的需要，卻受困於繪畫技巧，此時她發現自己忽視內心的聲音，更覺察自己的創作自信心嚴重不足，直接經驗到創作的難處。當技巧進步了，殷音便進一步覺察自己內在表達的需要竟被掩蓋在技巧之下，使得別人看到的她並不是真正的她，這一點造成殷音在創作上的重要瓶頸。

創作上，殷音不知道要怎麼走下去，但是她心裡很清楚她要繼續，可是不知道到底要往哪個方向走？殷音深刻的知道自己需要透過藝術創作將內在世界表象化，進而與作品對談，更多的了解自己，因為這樣的創作過程能幫助內心沉澱與安靜，更幫助她記錄心情變化。但是殷音在面對高階藝術創作教育時，無法體會藝術創作表達的樂趣，卡在技巧的層面，過去創作時的快樂、開心與成就感彷彿都消失了。此時殷音回到畫室求助於畫室老師，決定繼續完成先前畫室老師給她的作業，那是一項透過創作探究物體樣貌的作業。

#### （八）、以象徵的創作語言進行自我探索

《初夏的冰山》（圖 5-1-5）和《你逃不出去的，粉紅色》（圖 5-1-6）在這個背景之下產生。這兩件作品是以山為主題的系列作品的其中兩幅，是殷音看了北美館展覽之後，發現自己對 Georgia O'Keeffe（1887-1986）的《紅土丘與骨骸》（*Red Hills and Bones*）情有獨鍾，想要透過仔細描繪山的樣貌來探索自己的內在情感。

「冰山」好像她散發出過度冰冷而難以接近的寒氣，不容易讓人有進一步





圖 5-1-5 《初夏的冰山》 2010.09  
壓克力 研究所期末評鑑作品



圖 5-1-6 《你逃不出去的，粉紅色》  
2010.11 壓克力 研究所期末評鑑作品

了解的渴望，好像冰山下的深度往往會讓往前靠岸的船隻觸礁而無法動彈。早已緊繃的殷音，竟然在畫這件作品時，因為無法觸及內在情感而不知如何是好，所以她想，如果此刻冰山融化了，退去冰封的顏色，山的景象會變成甚麼模樣？於是，殷音開始著手冰山系列的創作，透過融化雪水的山象徵探索自己。過程中，殷音發現自己其實不願意真正面對那存在於潛意識裡，令自己厭惡又不想承認的陰暗面。冰冷對山來說或許是保護色，為了保護隱匿在下方的情感。畫作主題為粉紅色的這幅作品，以粉紅色象徵想與人親近的纖細舉動與舒適甜美的感受。殷音認為，粉紅色總不經意在她的內心流動著，但「逃出壓抑的情感」卻是更深層的需要，是一種受到外在世界壓迫而進入內在，又想努力逃出內在世界的壓抑情感。

創作表現的過程中，殷音發現自己因為怕受傷而保護那隱藏的情感，層層包裹到連外在世界都一起包裝了，久了之後，連自己都分不清楚冰冷的外在為的是甚麼。透過藝術創作做了這麼真實的內在探索，殷音難免擔憂自己的內心世界被觀眾看穿，有一陣子她開始縮了起來，不想將自己的內在剖析在作品當中，因為那是內在很私密的地方，殷音認為自己知道就好了，何必告訴別人。後來，她體會到，創作的內在探索本來就是她的學習目標，一定得突破。

最後，殷音學習透過禱告求助。她讓自己在畫畫之前，先禱告讓自己的心思意念安靜下來，想像把自己所有的創作能力交給上帝，期待由這個心中具體的神來帶領創作方向。禱告具體而有效的幫助殷音進入自己的創作感受中，透過與神這個客體的內在對談之過程，將內在感受表現在畫布上。殷音認為，這樣她才能不在乎別人的看法，真實在藝術創作中看見並找到自己。

## 二、殷音的潛在空間活動發展軸線

由殷音的生命敘事當中，評析萃取出生命敘事中的潛在空間發展軸線，由此結構圖可以清楚看見殷音以內在對話為潛在空間發展的主要軸線，這條軸線不斷依年齡階段轉化，最後與教育歷程中的藝術喜好之發展，結合在一起成為成年後的藝術創作依戀行為。<sup>12</sup>

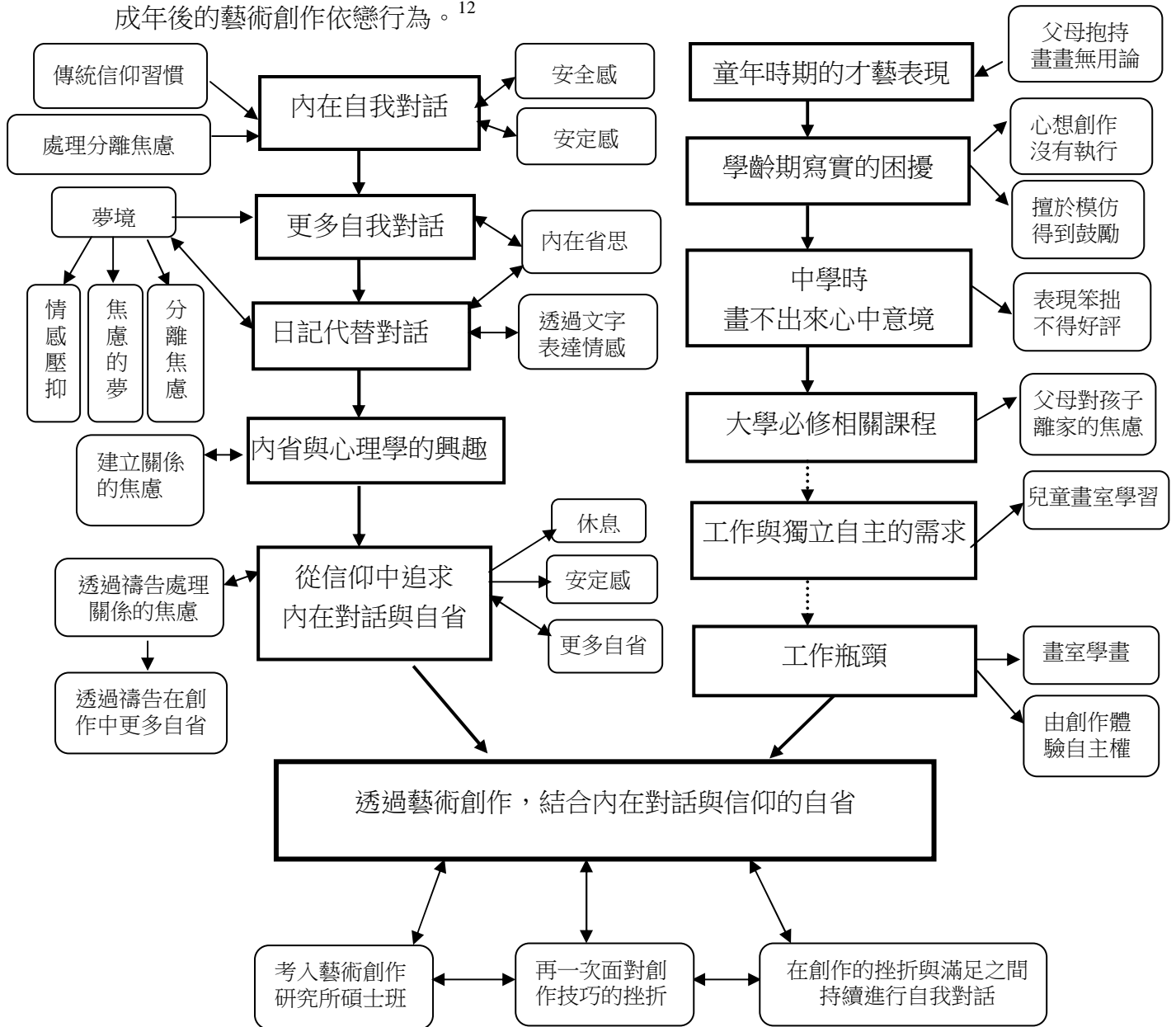


圖 5-1-7，殷音的潛在空間活動發展軸線圖

<sup>12</sup> 圖表當中的實線代表具有時間先後邏輯關係的發展，虛線代表具有時間先後順序的關係，但潛在空間運作受到干擾而中斷的情況，加強的黑框與黑箭頭線代表主要的軸線與核心議題，方框為主要的潛在空間活動，弧形框為具體的相關事件。

### 三、殷音生命歷程所形塑的藝術創作依戀行為之特質

殷音的生命故事中，可以分析出因客體關係之焦慮引起的內在對話這個過渡性思考之需求，隨後內在對話的形式在生命歷程中，不斷轉化為不同形式的創造性活動與心智活動，這些活動形成殷音與父母既緊張又親密的客體關係之下，協助自己處理內在焦慮的潛在空間活動。最後，潛在空間活動結合受教育過程的美術教育經驗、童年時期少數在創作上的成功經驗，以及對藝術的高度興趣，形成透過藝術創作表達內在思緒的藝術創作依戀行為。以下，由客體關係、生命議題以及作品意義的角度，解讀殷音的個人生命故事。

#### (一) 安全感與過渡性客體的需求

「我知道自己是一個很容易緊張的人，常作夢」(A1-027-b)，殷音知道自己是個充滿不安全感的個體，焦慮時常出現在壓抑的情感與夢境當中，這個行為模式在成長過程是持續發生的經驗。殷音與父母的客體關係看似親近，卻又在獨立過程充滿矛盾。幼稚園時期，每到父母送殷音搭車離開家上學時，她時常感到焦慮不已，父母期待孩子獨立而無法收效。父母無法讓孩子完全獨立這件事，還可由父母偶而代做美勞作業可見一般，撇除父母對創作的價值觀之外，可能存在著無法讓孩子全然展現自主性的意涵在內。中學時期既要好成績，又無法忍受殷音自己決定讀書到幾點，促使殷音以錄音的方式學習，也可以嗅出父母無法讓孩子成為獨立個體的線索。

充滿矛盾的親子客體關係，偏向 Ainsworth 依附類型中的衝突類型，讓殷音既期待父母在身邊，又期待獨立自主的生活，兩者拉扯之間，形成個性中的焦慮特質。因此，殷音一方面與父母有良好的相處關係，卻在表面上擁有良好的親子關係之下，面對環境時依然充滿焦慮。另一方面，殷音一心想成為獨立自主的個體，曾經暫停追求學問以安撫母親，或拗不過父母利用責備代替關心，在清晰的爬高夢境之後決定留在家中不搬出去。不安全感與親子客體關係的焦

慮甚至影響成年之後的親密關係發展，在感情的道路上，為了追求穩定而具有安全感的客體關係而感到焦慮。

親子之間矛盾的依附形式並沒有讓成長中的殷音發展出具體的過渡性客體，但是獨立的心智運作是看不見而具有過渡性特質的潛在空間活動，殷音「常常需要跟某一個人講話，或是跟自己講話，才會比較心安」(A1-002-b)這種自我對話的形式，成為安撫內在焦慮的重要方式，且生命歷程中，創作思考和寫日記這類創造性活動，各種宗教信仰之理解與追求，到成年之後以平面繪畫為主體的藝術創作依戀行為，皆圍繞著自我對話的議題出現。

## (二) 自我對話之生命議題的出現

殷音回想自我對話的需求，最早大概可以往前推至小學時期，而且越是在焦慮的時候，越是增加自我對話的頻率。殷音認為這個習慣得自於家中的傳統信仰，拜拜的時候父母教導在心中與祖先或神明陳述願望的過程。自我對話與民間信仰接上關係之後，傳統信仰穩定人心的元素進入潛在空間的心智運作中發揮了效果，縱使自我對話是看不見的心智活動，卻形成殷音在不同年齡的生命歷程中，重要且能安定自己的心智活動。

選擇發展看不見的心智活動成為具有過渡性特質的行為，代替看得見的具體物件，可能與親子之間的緊密關係有關。當父母將孩子照顧得太好，也主掌孩子的任何決定時，孩子沒有機會真正學習獨立，無法於照顧者在身旁時擁有獨立遊戲或獨立操作自己喜愛事務的能力，讓孩子在發展過程面對獨立個體化的議題時，既想面對探索世界時的自主權，卻無法免除面對獨立過程的父母焦慮，形成一邊期待照顧者在身邊，等照顧者真的到身邊時，又想要獨立探索的矛盾。

殷音幼稚園時期，面對父親的員工尋問要不要去澎湖玩，她沒有想到生活自理問題，只想到：「當時真的離不開父母，我寧願留在家裡」(A2-002-b)，過一下卻也想到：「可是後來想想，好可惜，為何不跟著去澎湖玩？」(A2-002-c)。

類似的情況有許多，例如當殷音以好成績吸引父親注意，卻曾經因為讀書太晚被責備。與母親的關係雖然親密，卻在高等教育結束想要更進一步進修時，因為母親的情緒問題而打退堂鼓。工作之後，因為想要搬出家裡獨立生活，引起父母極大的反對，殷音甚至在夢境當中覺察自己無法抗拒家人的擔憂，最後徹底放棄獨立的想法。這類問題在生命不同階段重複發生，尤其在殷音想要擁有自主權時更是如此，無論決定是否受洗，學畫或考創作研究所等每一個具有自主性的決定，都引起內在衝突帶來的焦慮。

完美親職的父母面對孩子成長時的獨立需求時，客體關係的雙方產生張力。殷音與父母的關係之緊密，使得絕大多數的行為都攤在陽光下，自主權僅能透過自我對話得到，這個抽象不可見的心智活動，是極為重要的潛在空間活動，幫助她以自己的主權決定潛在空間運作時的思考內容。然而，矛盾衝突型的依附關係在殷音的生命歷程中一直沒有改變，自我對話也因此成為重要的生命議題，在每一個人生階段與不同形式的活動結合，不管是具體的日記形式、生命意義的研究、信仰的追求、透過禱告的對話、以及後來形成的藝術創作依戀行為，都圍繞著這個生命議題前進。或者說，殷音的生命議題是為了幫助她處理己身自主性與依附父母之間的過渡性歷程，形成持續不斷轉化的潛在空間活動，現階段則形成了藝術創作依戀行為的發展，將自我對話以圖像的方式具體化。

### （三）作品內容所呈現的意義

圖像的非語言表達，與殷音最早期不可見的自我對話雷同之處，是兩者同為具有主體性的心智活動，除了殷音自己之外，外人不容易了解真正的意涵。自我對話的情境像是在一個無法全然擁有自主權的空間當中，以心智力量創造出潛在空間，讓自己在其中為自己掌權一樣，而藝術創作則是在畫布這個空間經驗自主性的表達。

另外，殷音說：「我接觸信仰和創作，幾乎是同時的」（A2-008-b），這一點十分有趣。自我對話生命議題的發展，從殷音內在的獨立心智活動開始，久了

之後她發現這些對話不過就是「自己內在聲音的激盪或是擺動而已」(A1-064-b)，此時她需要一個客觀的對話對象。「上帝」是由殷音的潛在空間幻想所出現的真實對象，繪畫活動更是「幻想中的真實」之具體實踐。信仰中的神和繪畫創作，成為殷音這個自體與外在現實連結的橋梁，能讓她體會主權並為具有過渡性意義的行動客體。

既如此，殷音不但透過信仰中的禱告進一步得到自省，更透過看自己的作品思考內在的自我覺察。有關殷音為了獨立而引起母親情緒問題，讓她不得不在許多時候放棄自己，這個覺察便是在信仰當中出現的。透過作品，無論哪些主題素材，還是不斷重複的出現這個重要議題，殷音也在當中透過畫面的統整，來處理這些困難的人生議題。

《水墨貓》(圖 5-1-2) 這件作品當中，母貓與小貓身體融合的景象，不由得讓人聯想達文西的《聖安妮與聖母子》(The Virgin and Child with St. Anne, 1508)。Freud 認為，這是達文西內心渴望得到生母與繼母溫柔對待與照顧的結果，並透過作品在現實中滿足內在願望，並更進一步指出此內在思考是反映了藝術家的戀母情結並形成同性愛戀的傾向，然而，Winner (1982) 卻認為，達文西這件作品的表達除了內在表徵的呈現之外，可能受到當時的社會背景對同一類類主題的特殊表達方式影響。參考殷音的成長背景以及她與母親之間的相處模式，《水墨貓》表現出來的比較像是客體關係當中共生而無法全然獨立的親子關係，在這個關係當中，母親無疑是愉悅的，孩子在感受到獨立需求之前，也是充滿溫暖感受的。

就在信仰當中獲得更多自己與父母關係之間的覺察時，殷音開始想要報考藝術創作研究所，更進一步的由創作的表達來了解自己，達到更多自省的目的。從《我父親的世界》(圖 5-1-4) 這件巨大的作品開始，殷音透過創作反省父母與自己的關係。巨大的圖像象徵了父親頭腦裡面這些觀點，帶著強迫性的來到殷

音面前，讓殷音不得不接受父親將灰冷的藍色和蒼白的臉所代表鬱悶的心情，以及對自身健康的焦慮，投射在殷音身上的事實。

進入學院之後，以「山」為主題的創作探索，所呈現的依然是「巨大」的符號。殷音此時更因為畫布大小的選擇而困擾，她為了遷就技巧等皮毛，忽略了真實內心對於巨大符號的需求，因而在創作上感到表達上的困境。

殷音終究是選擇了「山」，而且是「冰山」為創作主體。

如果說，巨大的父親頭像和山形，是父母的象徵，則殷音感受到的權威之不可侵犯，讓她在親愛的父母面前，無法勇敢的表達出獨立的渴望。「巨大」正以壓倒性的勝利，立於殷音面前，她無力改變，只能將自己的內在渴望，隱藏於內在的自我對話中。山形之外的冰層，或許是處於父母與殷音之間，無法理解的隔閡，凍於冰層之下的山，無法體會冰層外的空氣氣溫，外在世界卻受到冰層散發的冰冷氣息影響，充滿寒氣。殷音如處於外在環境，與冰封的山互不相通，形成既無法理解冰層下的世界，又在在受到冰山影響的困境。

殷音說明自己畫這些冰山圖時，想的是無法與人有更進一步連結的意涵，這讓人聯想到她大學時期想像自己處於冰冷的鋁管內，所有人處於鋁管之外無法接近她的這個創作想像。然而，大學時期的創作想像並沒有實現，現在的殷音卻好奇冰山融化之後的景象，但她同時害怕融化之後自己是否能面對山的原貌。

既害怕面對，則冰層便是保護，保護不被外界看穿的內在世界。在信仰當中覺察自己的親子客體關係後，殷音想要勇敢的探索，創作思考上出現《初夏的冰山》(圖 5-1-5) 這樣等候融化的創作探索，充滿流動姿態的前方咖啡色土層似乎擁有融雪之後躍躍欲試的動力，想要脫離冰山的掌控，也想清楚知道裡面能長出甚麼。後續《你逃不出去的，粉紅色》(圖 5-1-6) 這件作品，更直接的探索自己的親子客體關係，自己是那粉紅，有一股擁有龐大力量的聲音說她逃不出去。這象徵了殷音想獨立，卻得面對逃不出去的溫暖家庭關係。集中在山上



的粉紅，彷彿是融化後的冰山之真實樣貌，她聚集在最為冰冷的高處，想要一點一滴的逃離灰色的掌控，卻在一絲一毫設法流動的過程，還是被巨大的灰色淹沒。

感受是主觀的，無關乎對錯。這些感受並不表示殷音不尊重父母，與父母相處不好，或為了獨立自主而興起叛逆的做法。繪畫的表達讓她在處理生命議題時，更直接的觸碰內在感受，勇於利用色彩造型與創作內容，結合自我對話的形式，以具有自主性、持續且重複的探索難解之生命議題。

## 第二節、用影像說故事的鶴兒

鶴兒，三十歲，單身女性，小兒科醫師。大學時期因同學商借攝影作品為粉彩畫的藍本而興起攝影創作動機，專長醫療場域人物攝影，部分作品透過部落格圖文創作發表，多數作品未發表，近兩年也從事繪畫創作。

### 一、鶴兒的生命故事

鶴兒，意思是送子鳥。取這個名字是因為鶴兒很喜歡送子鳥的故事，認為送子鳥是上帝為每一個家庭送來禮物的天使，她也希望自己以一個兒科醫師的角色，成為其他家庭帶來祝福的使者。以下由訪談資料中，整理出鶴兒成長過程以及藝術創作發展的敘事脈絡。

#### (一)、與父母聚少離多的童年生活

小時候，鶴兒的爸爸媽媽很忙，很少有時間和孩子在一起，他們把鶴兒放在姑媽、伯母和外婆家，生活環境變換快速，每個人對待她的方式也不一樣。姑媽的教養方式採取完全的自由主義，家中很多親戚小孩都聚集在這裡，可以說在姑媽家的時候，大家都處在歡樂的氣氛之下。待在伯父伯母家的時間雖然不長，但鶴兒依稀記得幼稚園第一次寫字經驗就是伯父伯母教出來的，這讓她在印象中，伯父和伯母感覺很像爸爸媽媽。

五、六歲的時候，因為母親工作和搬家的關係，外婆開始成為鶴兒的主要照顧者。外婆是個嚴謹的人，鶴兒非常不適應，每次只要離開姑媽或伯母家前往外婆家時，便大哭大鬧一番。環境變動的過程中，她再怎麼哭鬧還是得服從，唯有一條小毛巾是身邊不變的物件，當然，鶴兒也只能拖著小毛巾到處去，那是安全感的來源。

對鶴兒而言，這條小毛巾的觸感很重要，她喜歡用腳不斷的磨小毛巾，感覺上，抱著還好，可是一定要有一個東西是腳可以去磨的，尤其睡覺的時候擁有它，就覺得睡覺是一件很舒服的事情。這條小毛巾再破都可以讓鶴兒心情安

定下來，如果沒有了這條小毛巾，她就會覺得好像少了甚麼。

這條小毛巾在鶴兒長大成年之後還存在，後來實在太破了，變成媽媽的擦地板布。2008年，鶴兒生了一場大病，媽媽徹底丟了她許多過去的東西，治療結束之後，感覺所有的事情都重新開始，她也努力在寢具店尋找同樣觸感的東西，但是到目前為止，還沒有找到觸感一樣的。鶴兒雖然很想找到一模一樣的小毛巾，但找不著也不會太難過，因為長大後好像也沒有那麼需要了。

## （二）小學階段與畫畫的喜好

在上小學之後，小毛巾的依戀逐漸消失，當時爸爸媽媽依然很忙碌，鶴兒和他們的互動還是很少，就連學業上的任何表現，父母既少誇獎，也少批評。有時候，鶴兒晚上認真讀書，媽媽不但沒有鼓勵，還會要她不要再唸快去睡覺，這讓鶴兒總是感覺很挫折，不能理解為什麼自己的努力得不到支持。

小學的時候，鶴兒非常喜歡美術課。因為喜歡，媽媽讓她到老師家學畫畫。這位老師的教學方式很多元，他不只教畫畫，還教很多不一樣的東西，例如教摺紙時不單只是摺紙，完成的蝴蝶或鳥，會讓小朋友貼在紙張上面，再去畫背景環境，又例如使用粉蠟筆畫畫，不只是拿起筆來畫，還教小朋友把蠟筆厚塗在厚紙板上，利用粉蠟筆推出來的筆觸創作美麗圖畫。這位讓鶴兒印象深刻的老師總是利用各式各樣的媒材與創作方式，讓小朋友發揮創意。

另外，學校的美術老師還選上鶴兒參加集體創作比賽。比賽團隊中，相較於其他小朋友，鶴兒描繪人物的能力較弱，但是她對一起創作這件事倒是興致高昂，在老師的指導之下，鶴兒將水彩當成油畫，直接將不調水的顏料擠在畫面上，畫成樹的特殊立體質感。這類多元的創作方式，鶴兒學到畫畫不只是用水彩或蠟筆，很多其他的方式也很有趣，尤其老師的遊戲式教學，更讓童年期的她對畫畫保持良好興趣。鶴兒記得這一次的美術比賽以孔雀為主題，團隊的小朋友們畫了一排樹，裡面有很多隻孔雀，人站在樹的後面看孔雀，鶴兒就負責畫那一排樹，她感覺很有成就感，最後這件作品得到特優。

三年級到六年級這一段上美術才藝班不算短的時間當中，爸爸媽媽雖然讓鶴兒去上課，但是態度依然如同她幼年的時候一樣，對她的成就並沒有更多鼓勵，這樣的態度在鶴兒看來，不過就是一種不管的態度。她甚至認為，學畫是她自己提出來的，如果要中途而廢，爸媽也不會有甚麼表示。總之，鶴兒和父母的相處，就是一直處於這種互動不多的模式之下。

### （三）中學時期的家政課喜好

上了私立國中以後，學校不怎麼重視美術課，課程雖然照上，內容都是素描水彩這種強調技巧課程。美術老師硬性規定，上素描課畫蘋果時，蘋果的形狀一定要用九宮格去切，水彩一定要叫學生放在那種有一點點傾斜度的畫架上，還要自己回家找一個有畫架的地方練習各種顏色的漸層表現。鶴兒對於硬性規定一定要這樣一定要那樣非常不喜歡，家中既沒有畫架，短期間也學不會這些基本技巧，這類教法讓她感到十足的挫折，因此國中之後幾乎就沒有畫了，這主要是因為她覺得畫畫是一件很困難的事。鶴兒在小學階段的美術學習，到國中時期可以說是半途而廢了，父母此時沒有給予任何意見，繪畫活動在國中階段就這樣停下來了。

然而，家政課彌補了美術課的挫折與創作的滿足。鶴兒很喜歡國中的家政課，當時透過紙娃娃製作，為高矮胖瘦的人設計衣服這樣的課程內容，設計的過程滿足了她在創作上的樂趣。鶴兒還記得聖誕節節慶時，製作了聖誕花環之類的手工藝，另外還包括食衣住行各類相關的創作設計活動，鶴兒覺得那些課程內容都很有趣。這些課的內容讓喜愛畫畫的鶴兒認為，國中時期的家政課代替了美術課，滿足她在藝術創作上的快樂與成就感，她更認為，家政課好像才是藝術創作的地方。

高中時期，鶴兒不記得自己唸的這所拼升學率與注重課業的私立中學安排了美術課，一點兒也想不起來自己高中的時候和美術有甚麼關係，只記得有音樂課。這段時間鶴兒參加了很多不一樣的營隊，認識很多朋友，在人與人的故

事交流時得到人際關係的滿足。雖然在學校大部分時間都在讀書，鶴兒強調她很喜歡這個學校，她在那裏遇到很多好老師、好朋友，人與人之間就像家人一樣擁有緊密的關係。學科學習的部分，鶴兒尤其記得國文老師的小品文欣賞，激勵了她的文字創作興趣，不但培養了語文創作能力，也讓她在台語演講比賽上榮獲第一名的優異成績。

中學時代的美好回憶，讓鶴兒到目前為止，一年至少回去一兩次跟老師聊天，與當時的同學更是保持緊密的聯繫。

#### （四）活躍於各類服務性社團的大學生活

愉快又努力學習的中學六年之後，鶴兒在考試時得到很好的成績，大家就說她不當醫生太浪費了，於是她成為眾人稱羨的醫科生，但是鶴兒自己知道，她非常不想當醫生，純粹是成績到了，如此而已。進入大學之後，鶴兒老是覺得自己好像甚麼都學不好，睡蟲和不認真的蟲都找上來了，每次考試成績都在及格邊緣。

成績不好是事實，而鶴兒將精神投注在社團生活，讓她的大學可以說是社團的大學。一開始，鶴兒參加基層服務社團，接著和同學一起辦醫學營，主要接待來自全國的高中生，讓他們對醫學能更了解，更有興趣。參加營隊的經驗之後，鶴兒進入學生會，主要辦同學間的活動。鶴兒參加這些活動性社團時，了解到活動性社團有它的生命，不可能在整個大學期間都參加這類社團，於是她在高年級時，開始進入醫療服務社，學習結合專業與社團活動，還因此隨團到非洲進行醫療服務的工作。

其實鶴兒進入大學選擇社團時，依稀回想起自己小學時候對畫畫的喜好，可是當同學鼓動她參加藝術類社團時，她心裡相當排斥與害怕，總覺得自己會出醜，會輸給別人，也害怕比較，一概拒絕邀請。只要有同學拉她去合唱團，鶴兒就推說自己五音不全，繪畫社團的邀請，不會畫畫是當然的理由。鶴兒覺得自己不夠好的印象，來自於她覺得醫學系裡面大家都很厲害，而且不是只有

學業厲害而已，參加社團都擔任幹部，畫畫都不經思索就能做出很棒很妙的東西，英文很好可以直接唸原文書等等，甚麼都很厲害。

大約在醫學教育四、五年級的時候，鶴兒認識了一群喜歡遊山玩水的朋友，加上營隊活動，有很多機會背著相機到處玩到處走，開始大量練習攝影。然而當她開始嘗試風景攝影，卻礙於風景構圖的難度與數位相機複雜的功能，讓她實在無法突破技術問題，自在的記錄眼前美麗的風景。在此同時，人物生動的表情姿態，以及人物背後的故事，讓鶴兒開始思考以人物為創作主題。

#### （五）攝影的喜好

對攝影的喜好可以往前推到學校開立粉彩畫課程這件事情。有一陣子，選修這門課的同學不但畫得開心，還帶回柔美漂亮的作品，鶴兒心裡非常羨慕。不但如此，同學還商借她在活動中隨手拍的照片當構圖，畫成寫實風格的粉彩畫帶回來給她欣賞。鶴兒仔細想，既然不會畫畫，為何不學攝影，把上帝創造的作品照下來？這是她學習攝影的最初動機，但是鶴兒終究沒有勇氣跟著同學選修這門粉彩畫課。

對於攝影，鶴兒的父親非常鼓勵。父親與祖父年輕時喜愛攝影，她的第一台相機便是祖父與父親使用過的相機，父親更驕傲的認為他們是攝影的家族。

鶴兒拍照的時候最喜歡拍人物，她認為有人才有故事，而故事使作品更豐富。鶴兒更說，可以拍人的喜怒哀樂是一件很棒的事情，人物生動的表情呈現豐富內涵，使伴隨的人物故事具有深刻的生命與感動，只要拍出鏡頭下人物的笑臉和姿態，那個人的故事就出現了。鶴兒想透過攝影敘說人物故事，這是她進行人物攝影創作的主要原因。

創作前，鶴兒總是喜歡先和攝影對象建立關係，說話聊天，了解每一個對象的故事。透過攝影捕捉人物的生動表情，好像故事形成的歷程，同時透過作品對攝影對象有更深一層的認識，照片幫助她記住每一個故事，以後還可以不斷與人分享，每一次的分享都讓她感到很興奮，也再一次感動。

鸛兒發現人物攝影反映了自己對人的需求。從小，她覺得身旁如果沒有人，自己都會感覺很奇怪。小學時，鸛兒樂於擔任小老師。中學時，鸛兒樂於結交各種各樣的朋友。大學時，鸛兒透過攝影與更多人產生交流。

大六的鸛兒因實習進入南部的醫療現場，初生之賭不畏虎的態度，讓她一邊學習專業，一邊拿著相機隨時記錄自己的感動。通常鸛兒會先詢問病房的小朋友家長是否可以拍照，她認為可能因為自己是女性，看起來又不像壞人，家長通常都同意攝影，或者說南部的人可能比較熱情，有些孩子甚至主動要求成為她攝影機中的主角。這些作品，鸛兒全部整理收藏成為一本作品集，現在拿出來，她還能一一說出當中鮮活的故事。

一次一次的練習拍照，也一次一次的與人建立關係，從參加服務社期間，便留下許多作品，非洲之行作品也不少。《讓小孩子到我這裡來，不要禁止他們》



圖 5-2-1 《讓小孩子到我這裡來，不要禁止他們》  
2004.07 馬拉威義診時拍攝

（圖 5-2-1）是鸛兒最喜歡的一件作品，是第一次非洲行的時候拍的。那時候，服務醫療團隊參觀他們的醫院，發吐司給他們吃，鸛兒一看到這對母子，就想要拍這個母與子的畫面。鸛兒和他們面對面時本來是平視的角度，但她覺得不好看，就蹲下去，一蹲下去看到後方有耶穌和小孩的圖畫，耶穌也是抱著小孩，加上光線與黑白對比的感覺，就拍了下來。後來朋友告訴鸛兒背後這幅畫代表上帝歡迎小孩到祂面前，當時鸛兒並不認識基督信仰，

只知道在這樣困苦生病的環境下，耶穌還是會在後面懷抱著，陪著走過很多困苦。

大六實習的時候，不但實現鸛兒用照相機創作醫療人物攝影的理想，更在整個創作歷程增進了對人內在感受的豐厚度。使用相機捕捉人物故事的過程，鸛兒感到很有成就感，因為醫院裡面的故事讓她拍下來，形成一直拍下去的動力。實習結束的時候，鸛兒還把當時獲得的考試獎學金，換成一件優秀作品，自掏腰包補貼了費用配框，回饋給實習機構，現在還掛在那兒。

使用底片的時代，鸛兒每次拍完都要花一筆錢把照片洗出來，再認真整理洗出來的照片，把留下地址的小朋友照片寄回去給他們，或者將好作品當成卡片。那時候攝影花了非常多錢，媽媽對此相當有意見，覺得她總是花太多錢在攝影上面。可是照片數量太多，真正整理的照片大約只佔拍照數量的三分之一而已，因為還沒整理完，新的作品又來了，這一點，鸛兒的媽媽也很頭痛，覺得她的作品在家裡堆得到處都是，但是鸛兒說自己不會因為這樣停止創作。

#### (六)、面對工作困境

攝影創作在鸛兒進入北部醫療院所擔任住院醫師受訓時，創作量突然大減，主要原因是工作上的忙碌與責任，讓她無法繼續保持創作。原因之一是大醫院的醫療倫理要求，帶領的老師雖不反對鸛兒攝影記錄，但是明確的告訴她，任何有關醫院的符號文字都不可以出現，住院兒童的手環也不可以出現，患者隱私需要絕對留意。另外，鸛兒也從工作中體會到，北部地區的家長較為保護孩子的隱私，和南部地區很不一樣，這一點讓她在離開南部的工作環境之後，想起實習期間的創作量也感到不可思議。

在創作素材上，北部醫療院所的住院訓練，讓她無法老是背著大相機跑來跑去，只能使用輕便的數位相機。然而，輕便數位相機的效果當然無法與大相機拍攝出來的結果相比，加上數位相機還要設定白平衡，感光度，和其他一大堆設定，讓鸛兒覺得很困難，攝影的時候反而都用自動模式。鸛兒在心理上無



法接納小相機的情況之下，便無法像一位有相同嗜好的學長那樣，放在口袋隨身攜帶隨手拍。這一點，鶴兒相當羨慕這位學長，但是鶴兒覺得自己真的沒有辦法克服使用小相機。

鶴兒認為工作壓力或許是自己失去創作熱情的最重要原因。在教學醫院受訓，難免有來自師長的壓力，加上鶴兒擔心自己打針學不好，病歷寫不完，每天工作情緒緊繃，卻沒有熱情讀書，讓她實在不敢在這種情況下還大膽的進行攝影創作。縱使鶴兒周圍有許多來自老師和同儕鼓勵的聲音，鶴兒卻認為她必須對自己的醫療表現要有足夠的自信之後，才能跟家長建立關係，才能透過攝影探索人物故事。鶴兒時常覺得自己很矛盾，以前當見習生的時候，很喜歡拍醫院的照片，可是當了住院醫師之後，突然沒有辦法拍，工作上所面臨的一切，造成她害怕病人與病人家屬，也造成攝影創作的中斷。

#### (七)、身心疾病以及繪畫創作的機緣

鶴兒在教學醫院努力工作努力學習，長期處於極度緊繃的壓力之下，可能因此忽略對自己的照顧，她病得不輕，臉腫了，還不斷的咳。

老師看到鶴兒外表的樣子比起許多患者還要嚴重，下令嚴格要求她進行詳細檢查。鶴兒利用值夜班的時間，幫自己開了檢驗單做必要檢查，確認問題之後，鶴兒事實上鬆了一口氣，接下來立即住院，進行為期一段時間的疾病治療。住院治療很辛苦，更沒有因為她的專業身分，就因此消除治療過程的內心恐懼。鶴兒在病床上，覺得這真是上帝



圖 5-2-2 《陪你等天亮》 2009.06  
身體疾病治癒之後 瑞士旅遊拍攝

跟她開的一個大玩笑，要讓她更能體會患者生病期間的各種心情。

結束治療之後，鶴兒休息一整年，有半年的時間到處去玩，《陪你等天亮》（圖 5-2-2）是這時候的作品。這件作品是鶴兒在瑞士看日出時拍的，當時她看到這對夫妻的剪影，想到一首歌叫《陪你等天亮》，歌詞內容大概是陪你等天亮和一起分享等等，鶴兒看到眼前這個畫面想到這首歌，十字架和旭日初昇的感覺突然讓她很感動，便拍了下來。

身體復原，健康穩定之後，鶴兒回到原單位繼續努力該完成的專業訓練，然而，鶴兒對專業訓練還是戒慎恐懼，充滿工作壓力，尤其專業自信心的問題，接著引起心理疾病。這一次，鶴兒突然發現自己聽不見周圍人講話的聲音，她認為可能自己打從心裡認為，他們被她騙了，因為她沒有那麼好，更不相信周圍鼓勵的聲音。鶴兒不斷的鑽牛角尖，自認為表現不夠好，有一天鶴兒在十三樓工作後洗手時，看著窗外最遠的地方，心裡想著《看得最遠的地方》這首歌，想著她到國外旅遊時的海邊景象與當地認識的朋友，想著輕生。最後被老師帶去接受治療，這次嚴重的心理疾病讓鶴兒住進精神科病房三個星期。

住進病房情緒比較穩定之後，鶴兒想著看得最遠的地方就是自己最喜歡的地方，因為張韶涵這首歌裡面談到，跟你到最遠的地方，可以彼此聊聊夢想等



圖 5-2-3 《看得最遠的地方》 2009.11  
粉蠟筆 身心疾病發作初期作品



圖 5-2-4 《天使》 2009.12  
色鉛筆 精神科病房住院期間作品

等，所以鶴兒畫下這張《看得最遠的地方》(圖 5-2-3)，畫的是紐西蘭一個大圓石海灘往遠處看的樣子。鶴兒從小就不喜歡海邊，因為台灣的海邊濕濕黏黏的，但紐西蘭的海邊讓她愛上大海。畫這張畫的時候，鶴兒想起紐西蘭旅遊時，一位很照顧她的當地導遊，這件作品畫的是他站在石頭上面看遠方的那種感覺。

精神科病房住了許多精神分裂症的患者，對鶴兒這類情感性的患者造成很大困擾，她住在其中當然不舒服。每天晚上睡覺前，所有的患者都要排隊跟護士小姐領藥，在護士小姐面前將藥吃下去，每天重複發生同樣的場景。鶴兒想把這個景像記錄下來，但是基於醫療倫理，精神科病房不能攝影，想用文字寫卻也寫不出來，就央求弟弟把家中的蠟筆圖畫紙帶到病房，讓她能夠把眼前所見畫下來。

開始繪畫創作之後，鶴兒發現自己拍照都拍人物，畫畫卻不想畫人，最簡單的理由是不會畫人。有趣的是，住在病房的鶴兒畫著畫著，發現畫畫比攝影好玩的地方在於畫面多了想像空間。鶴兒也發現不會畫人無妨，因為繪畫不只能描繪眼前所見的寫實景像，更能表達具有內在意義的象徵符號，內涵大過於攝影的單純寫實。

病房中最經典的代表作，是一件描繪惡魔的圖畫，鶴兒將這件作品命名為《天使》(圖 5-2-4)。鶴兒把病房裡和她朝夕相處的分裂症患者畫成惡魔，因為他們造成鶴兒極大的情緒壓力，猶如她每天和惡魔相處在一起。鶴兒構思這件作品時，她心想，不會有人用像不像來批評惡魔的樣子，想要怎麼畫就怎麼畫。惡魔可以是沒有臉的人，可以是沒有心的人，是紅眼睛的，是紅臉綠臉的，是心破掉的。鶴兒創作的過程中，想到醫學院讀書時一位老師說過的話，說每一個生病的人都是為人們承擔痛苦的天使，所以她讓每個惡魔都長了翅膀，他們是惡魔天使。

這件作品對鶴兒來說很有意義，是她體驗到繪畫內涵多過於攝影表現的作品之一，因為單純用相機拍照，既拍不出惡魔也拍不出天使，但是她的筆下可

以同時畫出天使長在惡魔身上，甚至把最困擾她的一個人畫得最醜。這個體會讓鶴兒了解繪畫能夠表現內在想像，並非只能描繪真實物件，所以她在病房中陸陸續續又畫了一些圖畫。

快出院時，鶴兒畫了《南十字星空下》(圖 5-2-5)，這是長髮公主的故事。鶴兒畫了高塔上被施了魔法的短髮公主，王子沒有辦法爬上來救這個短頭髮的公主，公主只能看著天上的南十字星，像放著南極之星的風箏，永遠繞著南方轉，而且不能被救。鶴兒當時感覺自己是那個短髮公主，還是被困在高塔上。



圖 5-2-6 《南十字星空下》2009.12  
粉臘筆 快出院時的作品



圖 5-2-5 畫室學習的角落  
2011.05 江學滢拍攝

#### (八)、實現學畫夢想

住院時間畫畫的感覺讓鶴兒興起學畫的夢想。出院之後回到工作崗位，面對忙碌的工作，一時之間沒有辦法實現，直到 2011 過年前因轉換工作跑道，離開教學醫院，晚上到診所上班，才能在白天空下來的時間實現夢想。

鶴兒在網路上找到一個畫室報名了一期的課程，目的是為了畫出心儀已久的粉彩畫。鶴兒真的非常有毅力，畫畫課的那天下午，她得從家中出發搭捷運轉捷運，到畫室待上幾個小時，畫完幾乎得用衝的，趕快搭捷運到看診的診所準時上班。

可是讓鶴兒比較難過的是，當她跟老師提出畫粉彩的理想時，畫室老師認

為創作得從素描水彩的基本功夫開始學習，拒絕教粉彩，這讓鶴兒有種找錯老師的感覺。從老師的角度看來，他認為鶴兒是個嚴謹又按步就班的學習者，應該有能力提升描繪能力，鼓勵她先把光影畫法弄清楚，所以鶴兒在畫室主要學習素描水彩（圖 5-2-6）。

一開始的時候，技巧學習讓鶴兒隱約浮現國中時期的繪畫挫折感，但是從小順從忍耐又埋頭苦幹的個性，讓她堅持上完一期的課程。學習過程鶴兒最喜歡使用大筆刷在紙上，體驗水彩的漸層感，這讓她感受到爽快的宣洩和遊戲的玩樂感覺，鶴兒甚至覺得如果離開畫室，這是最讓人不捨的地方。

鶴兒現在在診所上班之餘，到畫室畫畫和上健身房，努力使自己保持身心健康，但是上班面對患者時，還是時常感到專業自信不足。即將到來的年度轉換工作時間點上，到底要不要回到教學醫院繼續接受專業訓練，是鶴兒的重要考量之一。進教學醫院繼續受訓代表她不會有自己的時間，到時候無論是繪畫或是健身房，勢必都得犧牲。鶴兒認為那種現實狀況下，不管是說故事也好，或者是服務人群也好，都很難平衡，在這個面臨人生抉擇的時間點上，為了克服臨床專業的信心問題，鶴兒可能得放棄繪畫、寫作或攝影，未來，她的創作機緣只能在工作縫隙中，順其自然的找機會了。

## 二、鶴兒的潛在空間活動發展軸線

以下結構圖是由鶴兒生命敘事中分析整理出來的潛在空間活動發展軸線圖。此圖可清楚看出鶴兒受教育過程相當順利，以藝術創作為潛在空間活動的發展軸線與教育歷程息息相關，更與大學後的專業成長有關。專業工作壓力似乎同為創作的助力與阻力，目前的藝術創作依戀行為可說是鶴兒紓壓的管道。

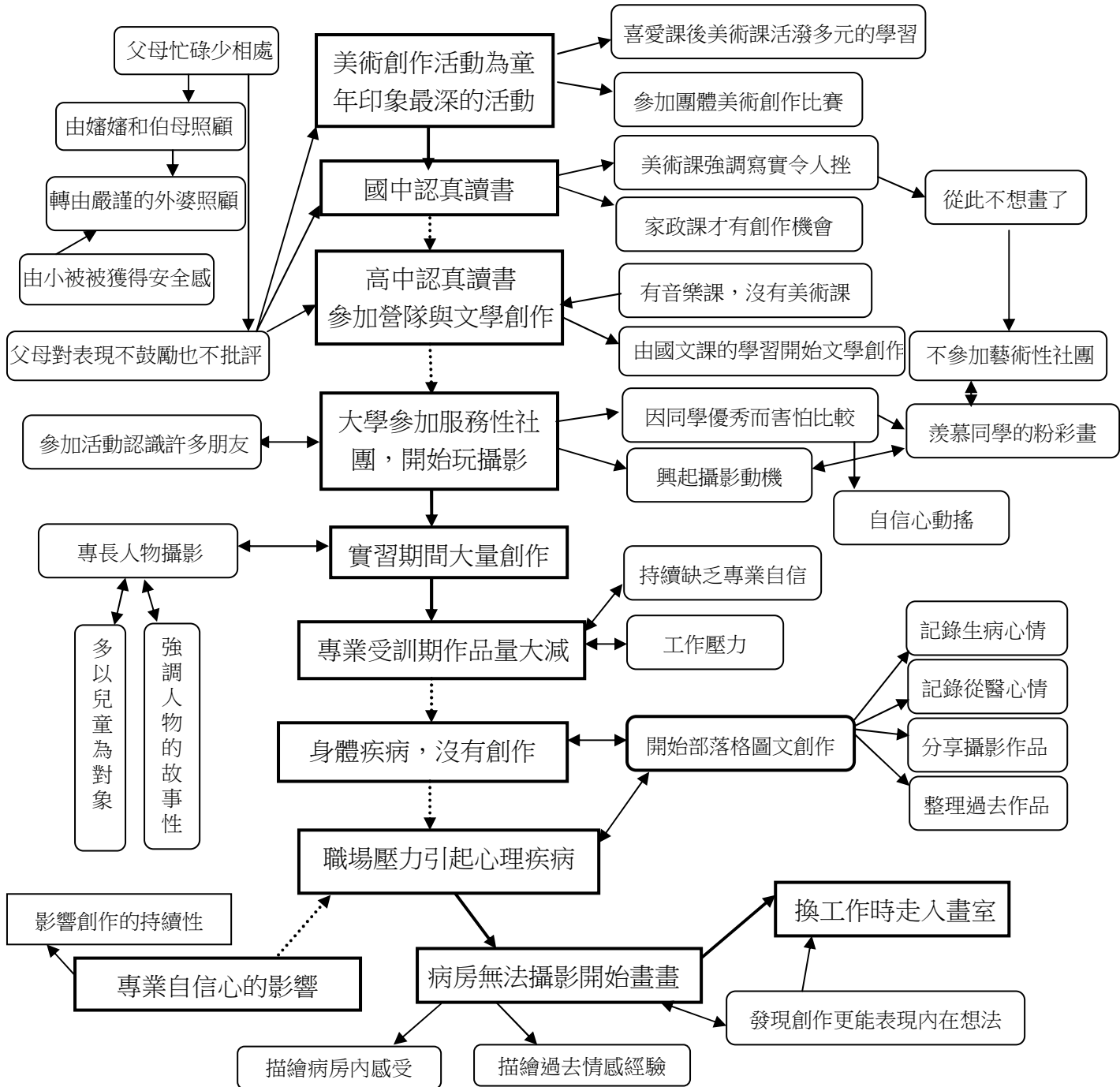


圖 5-2-6，鶴兒的潛在空間活動發展軸線圖

### 三、鸛兒生命歷程所形塑的藝術創作依戀行為之特質

鸛兒生命中的客體關係發展，由於父母必須花許多時間在工作上，時常變換照顧者與照顧環境，形成她就算承受不安卻逆來順受的個性，這個過程中，過渡性客體成為安撫內在的具體物件。父母的忙碌是無法改變的現實，與父母建立關係的需求也隨著年齡轉化為與人群建立關係的行為，甚至在進行創作時，投射成敘說人物故事、創造人物主題的攝影、透過創作與人建立關係的行動實踐。透過這些潛在空間心智活動，鸛兒能夠在處於令人焦慮的環境中，保有自我功能，長時間形成建立關係的需求，則成為重要的生命議題。以下，由客體關係、生命議題及作品意義的角度，解讀鸛兒的個人生命敘事。

#### (一)、安全感與過渡性需求

童年時期面對教養環境的快速變動，以及每一位照顧者的不同教養方式，鸛兒身邊唯一不變的是隨身攜帶的小毛巾被。情緒上，只要環境變換，或者是轉換到採用較為嚴格教養方式的外婆家時，「驚天動地的大哭一場」(B1-072-e)是必然的戲碼，這條小毛巾幫助她在哭過之後「乖乖的順服」(B1-183)。因此，鸛兒認為自己是個害怕改變的人，她說：「我覺得要去適應新環境對我來說很困難，我很怕改變」(B1-187-b)，但是從小到大被訓練出來的順從，到成年之後面對改變的焦慮時，通常就是埋頭去做，努力適應。

利用小毛巾被這個過渡性客體取得安全感的依戀行為，上小學之後逐漸轉換成乖巧而認真讀書的需要。認真讀書一方面能獲取父母更多關注，另一方面，天生資質加上努力，好成績成為自我肯定的方式，是一種類似過渡性特質的行為，不但在肯定自我能力時增進自我概念，更在自己的付出與父母的關注之間，形成一個過渡性的潛在空間。然而，鸛兒與父母的互動很少，父母「很少誇獎，也很少真的批評」(B1-025-a)的態度，使得認真讀書這個具有過渡性特質的行為，無法成為與父母建立關係的橋梁。更甚者，母親會質疑鸛兒為何每次都要拿第一名，這讓鸛兒非常不解，她說：「我反而會很挫折，覺得我這麼努力，你

為什麼不支持我」(B1-025-e)。

環境的變動和父母的反應是鶴兒無法預期的，這在她的生命中帶來害怕改變的結果，「對於所有熟悉事物超怕改變」(B1-187-a)的內在焦慮，一方面讓鶴兒需要以過渡性客體安撫自己，另一方面，造就她對人的興趣，以及快速與人建立關係的能力。

## (二)、建立關係的重要生命議題之出現

與父母互動不多且教養環境變換快速的早年生活，讓鶴兒與父母的關係並不緊密，她說：「我開始要跟爸爸媽媽建立關係，應該是我懂事之後的事情了」(B1-070-c)，鶴兒指的懂事是幼稚園大班左右的年紀。當鶴兒的母親看到鶴兒容易交朋友的個性，時常用「…媽祖興外庄…(台語)」(B1-072-e)來形容她，而鶴兒自己也不解自己為何無法與父母講心事。

長期缺乏互動，加上鶴兒上小學之後以好成績吸引父母目光的回應不如預期，使鶴兒與人建立關係的需求轉而向外在環境尋找，形成她喜歡活躍於群體生活中的特質。從小學時期參加團體美術比賽，中學時期擔任小老師、參加許多營隊、和老師同學互動佳，到大學各類服務性社團等，皆為建立關係這個生命議題的呈現。

當人與人建立客體關係的過程順利時，個體主動形成的自主權能在建立關係的過程擁有自我主體感受時，外在環境的變動不易攪動內在焦慮，潛在空間的過渡性歷程之需求較低，因為內化的自體客體主控建立關係的歷程。然而，如果環境或是處於其中的客體具有讓主體感受不安的焦慮時，發展潛在空間形成過渡性客體或形成具有過渡性特質的活動，是建立關係過程減壓的重要歷程。童年時期的鶴兒使用具體的小毛巾被，小學至中學時期的好成績雖不全然被父母認可，但在學習環境中，追求好成績或可稱為具有過渡性特質的心智活動。好成績讓鶴兒在學校情境當中充滿自我價值，更讓她擁有自信參與許多活動，與人建立關係，並體會到學校同儕與老師「…像家人一樣…」(B1-178-g)。



大學之後，周圍優秀的同儕與繁重的醫學教育，再一次讓鶴兒體會到環境帶來的焦慮與不安。然而，過去能維持自我價值並擁有自我感的好成績在這個醫學教育的環境當中已經不管用了，潛在空間受壓縮的情況之下，危及鶴兒的自信心，讓她沒有勇氣踏入自己有興趣的粉彩畫或其他藝術活動。建立關係此時依然是內在的重要需求，中學時期參加社團的成功經驗讓她走向服務性社團的活動，以此平衡內在焦慮。

服務性社團當中，對人的付出能無條件的與人建立關係，鶴兒更在此時發展出人物攝影創作，透過攝影活動與敘說攝影作品背後的故事表達對人的需求，並透過攝影活動與攝影對象建立關係。但是透過攝影創作建立關係的過程，可能受到環境變動的影響而造成潛在空間兩端張力的改變，而壓縮潛在空間的效果。鶴兒進入大型教學醫院接受專業訓練時，再次經驗到環境壓力帶來的焦慮與不安，長時間工作與壓力讓她無法透過參加營隊和攝影創作這些潛在空間活動，平衡自我感減低的內在危機，此時「默默承擔與努力」的應對方式，讓她陷入嚴重的身心疾病。

當卸下工作，住進病房時，鶴兒才有機會專注於自己的需求，由於無法攝影，便發展繪畫這個童年時期曾經擁有的成功經驗，此時雖然害怕人物畫不像，但轉向以內在表徵的方式呈現，同時接納自己的畫法，為自己與環境連結的過程尋找中間的過渡橋梁。這個過程讓人聯想到 Kris（1988）提到精神上受困的個體，生病期間更勇於表達內在感受的觀點，鶴兒此時的內在創作動力，以及幫助自己與環境建立關係的生命議題，激勵她拿起畫筆，將內在感受以具體寫實的方式畫在紙張上面，更激勵她在病癒之後，更進一步追求繪畫能力，給自己重新建構潛在空間的機會。

### (三)、作品內容所呈現的意義

從大學時期開始發展攝影創作時，鶴兒的生命議題投射在創作上，她以「說故事」來形容自己對人物主題的喜好，她表示：「我覺得有人才有故事，人才可以講故事」(B1-061-a)。為了攝影創作，得先與人溝通和聽故事，創作完成之後，與人分享並說故事。說故事活動在建立關係的歷程中，成為攝影創作這個潛在空間活動的助力，而說故事本身也是一個潛在空間活動，處於攝影師與被攝影者之間，是連結兩者的橋梁，強化了攝影創作的意義，讓創作者更多的體驗潛在空間活動所產生的自我效能。

表面上，人物主題是為了建立關係而產生，深入探究，其實具備了早年親子客體關係疏離的補償。鶴兒在從事人物攝影的同時，事實上覺察了自己與父母的疏離關係，反省這樣的關係可能造成她需要人，需要朋友，甚至透過創作與人建立關係的主要原因。

從鶴兒最喜歡的一件作品《讓小孩子到我這裡來，不要禁止他們》(圖 5-2-1)當中，可以見到鶴兒對親子親密關係的渴望。這件作品的前景是一對病床上的母子，背景是一幅掛在牆上的耶穌與小孩的畫像，床上的母親表情溫柔的擁抱著手上的孩子，背後的圖畫象徵了父與子的親密關係。這樣的關係在鶴兒的生活經驗當中是匱乏的，因此這個現實的畫面一出現在鶴兒眼前，她便受到吸引，使作品成為內在渴望的外在表達或願望實現，且轉換成一種昇華的形式—昇華成美好的創作形式，昇華成服務性醫療工作的關愛與付出。

《陪你等天亮》(圖 5-2-2)的左方有一高一矮兩個人物背影，面對著即將上昇的陽光與十字架剪影，畫面中陰暗的部分與溫暖的太陽形成對比。這件作品創作於身體疾病初癒的歐遊，人物面向陽光和太陽初昇象徵了疾病黑暗遠離、人生即將邁向光明的意象，同時，照片中這對站在暗處望向日出的夫妻，以及「陪你等天亮」這個作品名，呈現鶴兒心中對親密關係的渴望。

同樣擁有人物背影與面向太陽的元素，《看得最遠的地方》(圖 5-2-3)卻擁

有不一樣的意涵。這件作品創作於身心疾病發作的初期，畫的是一位旅遊時認識的朋友站在大海邊望向遠方的場景，然而，作品內涵更接近鶴兒內在自我的投射，因為她畫這件作品時，心裡想著輕生，想從工作地點的十三樓往下跳。作品當中的人物站在海邊圓石上，右上角往左下角轉變色彩與流動的筆觸，像是帶著壓迫性的海潮即將來到，這個人物雖然站在最大的圓形石頭上，卻很難跳向另一個石頭，因為沒有一個踏腳處是安全的。充滿不安的畫面，孤獨的身影與雙臂張開的十字架人物造型，看似某個犧牲品即將淹沒於美麗的海潮中，陽光雖帶來希望，畫面卻直覺讓人聯想到夕陽，黑夜即將來臨。這件作品傳遞了孤獨無助的訊息，是身心疾病初期突破寫實障礙的努力，更是為自己在無助的現實情境中，努力以藝術創作營造出保有自我感的潛在空間活動。

身心疾病快出院時畫了《南十字星空下》(圖 5-2-5)，較為穩定的情緒投射於穩定的筆處表現上，顯然此時情緒狀態進步了，然而孤寂感依然存在。這個被關起來的短髮公主沒有故事中的長髮，王子無法救援，只能用眼睛單單的看著星空中的南十字星，心情上圍繞著南方，孤寂的留在高塔。鶴兒敘說自己在南半球的旅遊中看見南十字星，體會了所有星辰繞著南方的自然現象，有如自己被困住的情況。

鶴兒的藝術創作活動在建立關係的生命議題中，扮演重要角色，不但投射內在對關係的渴求於人物主題的創作內容上，更投射內在情感，在創作中以外在表徵的形式出現，「故事」將這一切串連起來，昇華成為美好的藝術創作形式。

### 第三節、追求獨特人生的 Moya

Moya，三十二歲，單身女性，專業財務分析師，擁有英國的商業管理碩士學位。白天從事專業的財務分析工作，晚上投入拼布創作，透過部落格圖文創作分享作品，因獨特的色彩風格由出版社主動出版了兩本作品集，更因協助網友代購物品而成立自己的網路拼布小舖。

#### 一、Moya 的生命故事

Moya，是平常使用的英文名字，父母的美國友人取的。曾經交往的醫科男友都使用疊字 Moyamoya，那是一種腦血管疾病的名稱，象徵靈活有創意而亂七八糟的古怪想法。大學時代在南部讀書時最喜歡去的高雄市立美術館，前方有個 MOYA 字樣的雕塑，是 Patrick Moya (1955-) 的作品，也是 Moya 喜愛的作品。以下是由訪談資料中，整理出 Moya 成長過程以及藝術創作發展的敘事脈絡，並論及她將從創作走上出版、材料販售以及社會服務理想的心路歷程。

##### (一)、童年至今的陪伴

Moya 出生於台灣中產階級家庭，父母早婚，她是家中第一個孩子。開公司的爸媽是能吃苦又奮發向上的六〇年代中小企業家，工作忙碌，雖不至於對孩子疏於照顧，但少有時間與孩子相處，年輕氣盛難免對孩子較缺乏耐心。

Moya 從小由外婆照顧，外婆對這第一個孫子特別溺愛，幼年的她很喜歡和外婆在一起。與外婆相較之下，爸媽對 Moya 而言是可怕的角色，尤其爸爸好兇，會打人會罵人，每當爸爸媽媽下班忙完來接她回家時，Moya 總是為了與外婆分離而哭得死去活來。這些事情讓她從小對環境變換與人的情感非常敏感，是個善於看臉色的小孩，內心也充滿強烈的不安全感。

幼稚園大班之後，父母買房子搬新家，Moya 才離開外婆的照顧。此時，一條擁有特殊味道的小被被逐漸成為她的安全感來源，陪伴度過許多心理不安的時刻。猶記得小時候 Moya 和妹妹住同一個房間，晚上怕黑又怕蟑螂，只要窩在

床上用小被被把自己包得緊緊的就不怕了。可是爸爸既嚴格又剛強，認為孩子們不該怕蟑螂，見蟑螂打就對啦，偶而還會抓蟑螂嚇嚇孩子。這讓 Moya 感到很害怕，總是用被子把自己包得緊緊的，因為這條小被子給她非常非常的安全感。

擁有特殊味道的小被子，在 Moya 上小學的時候，被她偷偷塞在書包裡帶到學校去，在心理上幫助她適應學校的一切，Moya 說一直到她開始有了羞恥意識之後，發現自己跟人家不一樣時，才停止這樣的行為。

這條十足溫馨安全的小被被，在 Moya 的人生中一直陪著她，無論交男朋友、出國讀書、工作出差、出國玩時都會帶著，縱使出國玩和別人住同一個房間，她也會趁沒人的時候拿出來，早上醒來就收起來，讓她無論到何處都擁有與熟悉事務一起的那種安全感。除此之外，心情不好、生活、情感或工作上的挫折時，她只要上床抓了小被被，馬上就睡著了，甚麼都可以忘記。

Moya 認為，是小被被獨特的味道幫助她穩定心情，那種熟悉的味道透過嗅覺提供強力安全感，比圖像記憶更深植人心，只要一聞到，她心中的整個念頭、心情、情緒會全都勾起一種無形的安全依戀感，讓人感到特別安心。

這條從小到大的小被被一直用到 Moya 研究所在英國讀書時，實在非常非常破了，只好拿到一個美麗的湖邊，把那條被子包好，在湖邊挖了一個洞，安靜的用她自己的儀式把它埋起來。

## (二)、父親規畫道路上的叛逆

Moya 的父親年輕時，種種因素無法接受最好的教育，家庭環境也沒有辦法讓他會很多東西，尤其經濟上，必須花很多時間賺錢養家。這樣的背景，使得父親有自己的孩子之後，期望孩子甚麼都會。

上小學那段時間，台灣各式各樣的才藝補習班突然如雨後春筍般大量出現，尤其 YAMAHA「學鋼琴的小孩不會變壞」的廣告，更是打動許多家長的心。Moya 的父親發現，原來畫畫、音樂、跆拳道和許多東西都可以學，他不但認為小孩應該讀好書，與別人相較之下，更砸錢讓她甚麼都試試看。Moya 認為，其

實那時候沒有人真正在乎小孩的興趣與性向，只要看到別人有什麼，就希望自己的孩子也會，因此當時她大概甚麼能學的都學了。

在父親的眼光中，每個東西學個一兩年，都沒甚麼效果，也就這樣停下來了。Moya 現在想來，學這麼多東西雖然都沒有學出甚麼成果，也沒有一樣專精，但當時接觸了很多東西，至少確定甚麼不適合她，這是她認為自己最大的學習。學這許多東西的過程中，Moya 也發現台灣的教育好像是要把大家教得一模一樣，但對她而言，要和別人一樣很困難，要別人不一樣反而容易，Moya 心裡存著一個追求獨特的目標。

這個想法大約從小學三、四年級開始逐漸成形，一開始是美術課不再是老師規定只能畫山畫太陽畫房子的時候，Moya 發現自己的手工藝類創作能夠輕易的與眾不同。

Moya 發現自己做得比別人好，跟人家不一樣，就讓她覺得很有成就感，更從中得到莫大的快樂與滿足。追求獨特的想法從藝術創作的特殊表現開始，Moya 更認為獨特創意事實上帶著反叛的特質，例如老師要大家畫郊遊，她不愛千篇一律的畫山畫樹畫房子，便以一坨大便代表郊遊經驗，她還跟老師說那是因為郊遊踩到一坨大便才這樣畫。這種脫離常軌的表現，老師當然不會讚賞，可是對 Moya 而言卻有著惡作劇的快感。又例如每個人在燈籠作業中，乖乖的做吉祥主題花燈，Moya 則參考家中附近的喪葬用紙紮店，設計了金童玉女燈籠，這個怪東西到學校之後，非常吸引同學目光，惹得大家哈哈大笑，老師卻很生氣。

小學五、六年級開始，敏感的 Moya 發現周遭人與人相待的細微差異。她發現老師對待功課好和去老師家補習的同學比較好，她也在與父親共同往返送貨過程中，發現父親是與他人不同的黨外人士，邁向青春期的 Moya，更發現男生女生的不同，開始暗戀男生，試圖吸引男生注意。然而，在那不知如何表現較為恰當的尷尬年齡，Moya 想辦法讓自己變得特別，竟然開始做些觸怒老師的事情。Moya 不寫功課，在聯絡簿上寫著老師對她有成見，成功的嚇到老師。為了

吸引男孩注意，常整男生，或甚至把男生拖到訓導主任面前打，用這樣來引起注意。

過去的 Moya 並不清楚自己追求獨特的想法，其實是欣羨父親，向他認同的一種方式，這一點她到近兩年才承認。行為上，Moya 曾經因此而在高中階段偷偷的參與選舉活動，驕傲的覺得自己做了一件同年齡的人不會做的事情。然而，父親以責罵為主要教育方式，使 Moya 在成長過程跟父親處得很不好，更不可能承認自己認同父親。表現獨特的行為為 Moya 帶來心理成就感，這一部分來自於對父親的反抗，另一部分彷彿長大可自己獨力完成一件事情那樣高興。當 Moya 內心清楚知道某件事是爸爸不准做的，偷偷做了之後就很開心，這是一種脫離大人掌控的感覺。

父親對 Moya 的各種叛逆行為很頭痛，擔心她變壞，想盡辦法幫她安排一個教會辦的私立女中就讀。這所父親眼中不像學店，有修女管教，可修身養性，又要求德育與智育的女子中學裡，每天要整整齊齊穿制服，還有許多規矩，對 Moya 來說簡直難受極了。為了繼續追求獨特，中學這六年波濤洶湧，卻也是轉變最大的時期。

### （三）、難受的美術班時光

這所私立女中以特殊才藝班著名，尤其是音樂美術班，需要通過智力測驗才能入學。Moya 當時雖然通過測驗考進音樂班，但衡量自己只學了兩年鋼琴，音符幾乎都認不得，加上五音不全的天份，她簡直嚇壞了，央求父親幫她轉到美術班。父親看上的是這所學校在才藝之外強調學業成績的教學方式，認為只要哪個班花在術科的時間少，就值得轉。Moya 轉進美術班後，發現這才是一切悲慘的開始，因為美術班是排名最好的班，她一進去就放棄了自己，學業上完全沒辦法跟上，同學都是小學階段名列前茅的智育好學生，術科表現也有許多比賽常勝軍，Moya 的學習壓力很大，學業上總是敬陪末座。

在這重視升學與學業成績，一週只有四堂美術課的班級中，同學和老師都

以成績衡量人的好壞，這讓 Moya 非常鬱悶，人際關係當然也不好。學校要求每天穿著整齊的制服上學，週圍都是女生，這對一心想要有獨特表現的 Moya 來說，只能轉往別的地方力求表現。她開始變得很男性化，頭髮剪得很短，不愛穿內衣，愛打籃球，暗戀班上女生。

美術表現上，Moya 和同學比起來十分遜色。老師教授寫實技巧的繪畫課程時，無論水彩或素描，繪畫的空間、角度、線條等，她都有問題，連描繪簡單水壺圓弧狀底部也畫不好，這讓 Moya 實在不喜歡這類平面創作。動手做的立體創作例如雕塑或設計性作品，她倒是很能展現造型上的創意，表現得與眾不同。藝術鑑賞課程有關藝術家、藝術作品、藝術風格、作品結構內涵等評析與討論，也是 Moya 喜歡的部分。

然而，當 Moya 在美術的學習上多一點信心，多投注一點心思，把作業拿回家做時，父親通常非常生氣，指責她應該是去學校讀書而不是去學畫畫的，他非常明確的告訴 Moya，非常不喜歡看到她畫畫。Moya 認為，父親當時期待她的學業成績能夠讓她走在家人幫她規畫的道路上，美術表現一點也不重要。這些過程激起 Moya 用惡作劇和開玩笑的方式來抵抗現實。

中學的大環境當中，Moya 沒有甚麼喘息的空間，但編織幸運帶的手工藝製作，最能滿足她在自我表現上的想法，反正成績不好，上課聽不懂就跟幾個成績也不好的壞學生坐在教室後面編幸運帶。最初，Moya 從書上學到編織方法，再從中變化新樣式，讓配色和整個花色變化都有獨到表現，她還能把自己發明的編法傳授給同學，甚至在教室後面像小工廠一樣量產，園遊會時拿出來販賣。

國中美術班階段，Moya 走在追求獨特的路上跌跌撞撞，與父親、人際、課業和學校整體大環境之間，似乎都格格不入。因為太想與眾不同，太想決定自己的道路，卻又不得不走在整個環境安排好的道路上，這段時間成為 Moya 衝突最大的時期。



#### (四)、自信與創意的轉捩點

國中三年級時，為了拼功課需要家長排班在晚自習陪讀。Moya 的媽媽來了一次就受不了這個制度，當下決定讓她直升進入同一所學校的高中部就讀。為了成績不再墊底，Moya 放棄第一好的直升班，進入一半直升一半考進來的班級，老師對於這個決定感到很奇怪，當時她純粹想逃避讀書和人際關係的壓力，才想轉換班級重新開始。進入這個班級之後，Moya 的學業成績相對的由倒數進步到中間階段，名次改變加上老師比較照顧直升學生，新的人際關係讓她有機會擔任班級幹部，自信心逐漸成長。

Moya 在普通班的美術表現相對優秀，最特別的一次表現是利用回收物創作的經驗。當時許多同學利用廢紙、鋁罐或保麗龍組合裱框作品，這是她看到父親當天吃大閘蟹剩下的殼，洗淨後貼在框裡，用噴漆噴得五顏六色當作業交。Moya 說明這作品是前一天的晚餐，老師十分讚賞其中的創意表現，還把作品拿去展覽。能夠受到美術老師的讚賞，讓 Moya 增加不少自信心，不斷想端出更多特別的創意讓老師驚奇，因為她希望得到老師的肯定。

高中美術課內容很多元，例如商標設計課程中，Moya 學會收集各家商標，畫幾何圖形組合，慢慢發展出商標設計圖形，同時學習企業的商業運用原理，這是設計的啟蒙課程。印象深刻的還有攝影課，Moya 發現縱使同一個景物，每個人拍出來的畫面可能因為角度的關係，造成個人獨到之處。有時候，老師引導學生從拍出來的作品上發展成繪畫創作，或討論其中獲得的啟示，這些內容讓她感到很有趣。多元美術課讓 Moya 在其中展現個人獨特性，少了過去寫實學習的比較，她越來越喜歡上課，同時透過美術老師的肯定，接納自己與他人的差異，學業表現也越來越好。

但是 Moya 當時無法改變的，是父親對美術的態度。每當把滿意的作品成果帶回家時，父親總因功課至上的觀念責罵她怎麼會浪費時間在做這種東西，從那時開始，Moya 就不太跟父親說話，作品不帶回家，也不想特別留下來。Moya

就把創作過程中的成就感嘻嘻哈哈當成遊戲一樣的過去，做了甚麼好東西最好都不要讓家人知道，這樣她就很高興，很有成就感。此時的 Moya 很清楚的知道，美術不是以後要走的路，它只是一個生活的調劑。

高中面臨選組問題時，學校安排了性向測驗，Moya 在測驗中得知自己具有語言、手巧、感知等良好的能力，但在理性邏輯上比較弱，她開始更深層的思考自己與他人的差異，這些理解幫助她更多認識自己，並且肯定自己。各方面表現才穩定下來之後，Moya 意識到高三不讀書的話，真的會沒有學校念了。奮發向上的努力一方面出於自我覺察，另一方面的壓力來自於總是唸前三志願而學科表現優秀的妹妹。經過一段時間的努力，Moya 的成績突飛猛進，自信心增長，更多肯定自己的能力，覺得沒有甚麼是自己做不到的事情。

#### （五）、獨立自主的大學生活

Moya 的父親一直認為，如果她考上排名前面的私立大學就可以放鞭炮了。高三的努力讓她真的擠進國立大學，父親為此非常得意，選擇志願的時候，父親支持當時剛喊出來的「選系不選校」口號，更因身為生意人，建議她唸商業管理相關科系，因為這樣以後才有前途，才能照顧自己。他更要 Moya 不要迷信前三志願的國立大學，幫她選了幾個有管理學院的學校，並只讓 Moya 在資管、財管、企管三個科系中擇一。

當時的 Moya 一心浪漫的想念外文系，或是政治、公共行政、法律這類能讓她走上政治一途的道路，但父親認為外文只能當工具，他也了解 Moya 是個不愛背書的孩子，唸法律到時候考不上執照，從政還要上街頭，很難看。最後，父親在填志願卡時，選了三個學校九個商業相關科系讓她選。Moya 為了離家過獨立的大學生活，刻意將南部學校填在前面，就這樣，她帶著他人所謂腦袋壞掉的勇氣，一個人離家到南部讀大學。

Moya 從小沒搭過火車，假期密集的與家人出國旅遊的經驗，對台灣這塊土地並不熟悉。第一天南下時，媽媽希望她每週回家，身上帶著媽媽給的二十張

機票。上了大學，才知道同學多半來自中南部家庭，有來自佃農家庭、有人需要助學貸款、有人回家得搭野雞車一整夜、甚至有人沉迷賭博性電玩等等，Moya 發現班上只有她一個人學過鋼琴，沒有人念過美術班。原來在那個背景下，Moya 早就是個獨特的人。

Moya 那時候第一次學習怎樣放低身段去了解其他人的生活，在那裏沒有人會把你當女王或當掌中寶，大家只覺得她是個台北俗（台語），反而很多人來照顧她。Moya 從那時候才開始了解台灣這塊土地上，在台北之外的另一個世界。

課業學得很辛苦，尤其財務課程更是費心思，但是生活上很逍遙，可以自己決定自己的生活，讀書、戀愛、玩，忙碌而愉快。有趣的是，Moya 在大一時參加辯論社，入社不久卻發現自己突然對政治法律完全失去興趣，反倒她熱衷於為自己做各種決定。當時家中有足夠的經濟支持，她卻想體驗打工賺錢的感覺，到光電研究所當小助理，一個月三千五千的薪資，開心體驗自己工作自己賺錢的感覺。美術創作在這段時間基本上完全沒碰，Moya 認為，家裡的人應該都忘記她念過美術班了。

Moya 的父親在她上大學之後態度丕變，變成有求必應的耶誕老公公，要錢有錢，做甚麼都支持。大一時，她在父親的經濟支援下，獨自到美西自助旅行，見識世界。自助旅遊時生活感觸所產生的內涵不像寫讀書報告那樣具體，卻內建在心中形成一種自由的人生價值觀。同時，Moya 體認到許多事情具有一體兩面的意義，讓她理解自己如何立足於自己的定位上看世界。

#### （六）、英國留學的特殊體驗與畢業後的工作挑戰

從看著孩子成長的過程，Moya 的父母開始體認到每個孩子的不同特質，不該一視同仁。大學畢業後，她同時考上幾所學校的管理研究所，但 Moya 向父親提出出國進修計畫，父親也贊同。

英國讀書期間，追求獨特依然是 Moya 心中深刻的渴望。當其他留學生努力適應環境時，她為了更多的融入當地學生生活，立即投入以當地學生為主的學

校社團，她參加馬戲團社，和一群英國大學生騎單車、丟球、玩一些有趣的活動。另外，Moya 發現學校有油畫社，也嘗試了一段時間。Moya 參加油畫社最初是幻想著自己能夠有氣質的拿畫板在湖邊畫畫，可是要畫得像確實有困難，縱使油畫技巧有趣，幾經衡量之後，她還是打了退堂鼓。

返台後，Moya 很快找到好工作。在這個工作環境中，周圍同事都是國外回來的優秀同儕，Moya 認為自己不笨，但更覺得周圍的人好聰明，加上公司時常加班，讓她備感壓力，身體也出了一點狀況。這讓她決定，周末一定要挑一天休息，至少要睡飽，還要培養一樣興趣。Moya 當時想，以前年輕不懂事畫不像，現在經驗多一點，應該可以應付寫實技巧了，所以她找了一位寫實技巧很好的老師學畫。然而重點是畫室裡面沒有所謂的創作，那裡週末有許多小朋友，Moya 跟一群小朋友一起畫畫，然後互相嘲笑。這個過程中，她發現自己放鬆了。

畫畫的同時，Moya 看到隔壁一堆婆婆媽媽，每天嘻嘻哈哈，下課人手一個作品，她開始晃到隔壁去看，畫畫課一結束就跳槽到隔壁去做拼布。拼布好玩又有成就感，Moya 很快發現自己在配色上真的跟大家不一樣，大家也訝異於她獨具個人風格和艷麗豐富的配色方式。拼布課程中，她最喜歡配色，而且從一開始挑布就做得很好，不需老師教。至此，美術班的訓練終於得到發揮的場域，這讓 Moya 感到非常得意。

正如同念書做學問一樣，Moya 一發現自己對拼布的熱情，就用唸書做學問的態度努力學習，程度逐漸和其他同學拉開來。Moya 看書卻也不愛照書上的做，她時常為了實現自己的創作想法而不斷思考。當時她處於繁重的工作壓力與瓶頸中，卻在偶然機緣走入拼布的領域重新發現自己，找到自己與他人不同的立足點，再次讓 Moya 肯定自己追求獨特的觀點，同時走上工作與興趣平行於生命經驗中的獨特生活方式。

### (七)、因拼布創作而體驗兩種人生

大約在玩拼布的同時，Moya 也開始嘗試寫自己的部落格，上傳作品與他人分享。從拼布創作獲得的成就感，除了創作本身，以及餽贈他人時得到的讚美之外，Moya 從許多不認識的部落格格友正面真誠的回饋當中，獲得更大的成就。她發現除了讚美之外，竟然有人想跟她做一樣的東西或跟她學習，甚至有人請她代訂布品，這讓 Moya 在拼布創作領域越來越有自信，使她的拼布創作透過部落格形成創作上的良性循環，兩者同時成長。

Moya 自認為從小作文不好，寫部落格從一開始字數不多的平鋪直述風格，到現在用戲謔開玩笑的方式寫作，內容上她試著把生活的不同面向與人分享，拼布、美食、旅遊和家中寵物等等，都是文中主角。一段時間以後，Moya 發現自己為了記錄生活點滴，更勇於嘗試各項新事物，生活變得多彩多姿，Moya 甚至發現，當她把某些情緒事件寫出來，心情也變好了。有時候因為她分享心情，得到不認識的格友回饋心情故事，舉凡婆媳、夫妻、親子問題，或只是羨慕她單身的內容，都讓 Moya 深深感覺自己的拼布興趣以及部落格分享，竟能因分享而相互信任，拉近人與人之間的距離，進而達到心理的慰藉效果。



圖 5-3-1 《胡百吉的超人披風》 2011.01

創作上，Moya 經常創作一些不可思議的有趣作品或不實用的東西，挑戰格友的思維，例如《胡百吉的超人披風》(圖 5-3-1)就是一例，或是做給不下廚的自己一個簡單的《泡麵專用隔熱手套》(圖 5-3-2)。當 Moya 邊做邊嘲笑自己頭殼壞了做這種沒用的東西時，不但讓自己感到輕鬆，格友也因此感到開心有趣。

此時她開始覺得，這是一個非常好玩，能夠治療自己又治療別人的興趣。創作技巧上，Moya 從手縫玩到機縫，雖然兩者各有趣味，但上班族時間有限的情況下，機縫能讓作品快速完成，成就感來得更快。很多時候，想要很快實現腦中的創作想法，機縫是很好的工具，能夠很快把作品完成，並刺激更多創作想法產生。



圖 5-3-2 《泡麵專用隔熱手套》 2011.03

網路上有一點影響力之後，Moya 從幫格友買東西開始，隨後比較有計畫的賣布，成就她想改變台灣拼布市場機制的具體實踐行動。透過網路販售布品，Moya 設法突破台灣拼布市場上的陋習，贏得許多好評。網路分享與經營小舖帶來成就感，讓她開始調整工作與興趣所花的時間比例。工作多年以來，Moya 在職場上已經是個得心應手的小主管，收入足以支持她的興趣開銷，興趣帶來的成就感促使她將時間比重增加。但 Moya 是個界限分明的人，她深知唯有將兩者分得很清楚，才能夠相互跳脫。Moya 知道自己的重心在工作和家庭，拼布只是興趣，假如把拼布當成工作，一樣有壓力，到時後去哪裡找一個興趣嗜好來舒壓？

嚴厲的父親看 Moya 做拼布這件事情，並沒有太多意見，相反的，當父親看她工作很辛苦，對工作又不是很有興趣的時候，父親自己也發現以前堅持的東西，到頭來來對小孩不見得是好的，他甚至勸 Moya 乾脆朝拼布產業發展。由於拼布的興趣，父母學會上網看她的部落格，更在賣布出貨的時候幫忙裁布折布，

如果沒有他們幫忙，Moya 說自己不可能整天兩份工作，全家人也因為這個興趣感情更為融洽。

從學習拼布，創作，到賣布，Moya 期許自己帶來正面影響。Moya 認為自己既然有好的外語能力，能直接在外語網站或親赴外國看展吸取新知，就應該分享第一手資訊給大家。她認為資訊透明可以讓人有更多選擇，不會只專注在一個路線上，看到很多東西讓人知道世界有多寬，進而了解自己適合甚麼。這是觀念的變革，Moya 期望自己的分享能有一點小小的影響力與使命感，能刺激大家思考。Moya 想改變的想法一部分得自於專業領域的企業社會責任，目前她計畫每年將賣布的盈餘，透過相關基金會與網友參與，辦理公益活動，這包括過去的公益枕套，以及即將到來的乳癌防治紀念品的設計等等。

Moya 認為，可能她的做法比較特殊，作品風格和一般看到的也不一樣，例如《甜蜜搖滾斜背包》(圖 5-3-3) 和《個性辣妹包》(圖 5-3-4) 都是利用鮮豔配色設計出來的作品，出版社因此自動找上門來，出版了兩本拼布創作集。然而，為了出版的商業行為，Moya 很密集的在三個月內做了一百個包，把所有熱情都用掉，因而初次產生拼布做膩了的感覺，也使自己成為自己的阻力與無法超越的目標，牽制創作的發展，但當 Moya 想到自己的使命感，就不至於太挫折，她表示自己還是會繼續玩拼布。

從探索配色，參考他人作品學習變化，最後結合專業經營拼布小舖，Moya



圖 5-3-3 《甜蜜搖滾斜背包》 2011.01



圖 5-3-4 《個性辣妹包》 2011.06

在這些過程中，體會到自己想為自己的人生訂做一個獨特的歷程。從她過去受教育的經驗中，Moya 認為台灣教育體系沒有幫助學子更多認識自己，這不是做性向測驗、心理測驗、塔羅牌就能知道的，很多事情必須自己去經驗，才能對自己有更多了解。Moya 的人生在走向拼布創作的興趣之後，她更能體會天分、興趣加上努力，才能讓自己有更好的發揮，甚至影響他人，帶來改變。



## 二、Moya 的潛在空間活動發展軸線

以下乃參考 Moya 的生命敘事所建構出來的潛在空間發展結構圖。生命早年面對權威父親時產生認同與反抗的態度，形成追求獨特為核心的生命議題，所有潛在空間活動的發展似都為了這個目的地發生。圍繞著這個生命議題之下的潛在空間活動，讓 Moya 與父親相處時，隨著自主性增加以及父親態度的轉變，讓她逐漸走向表現獨特的藝術創作依戀行為。

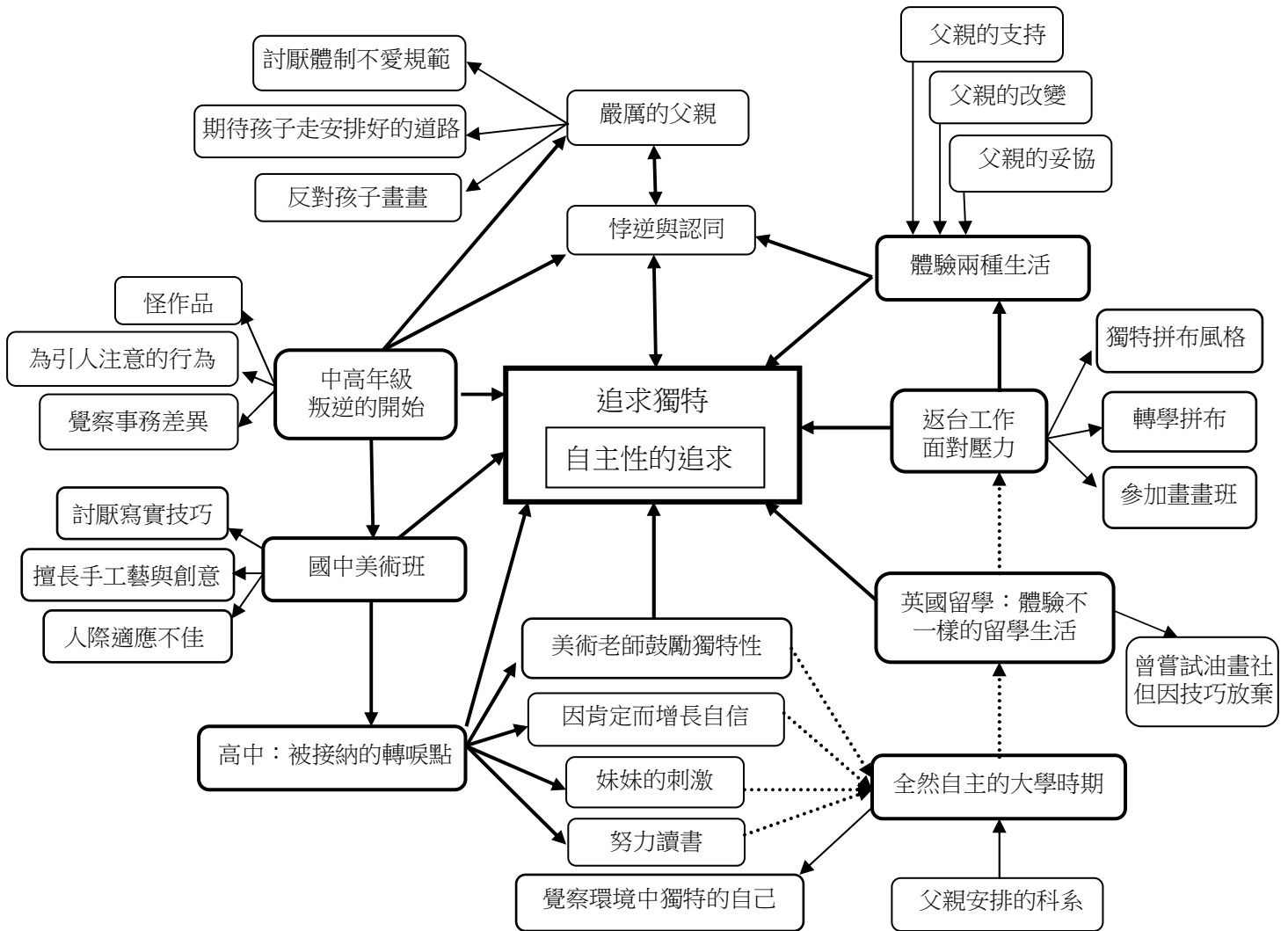


圖 5-3-5 Moya 的潛在空間活動發展軸線圖

### 三、Moya 生命歷程所形塑的藝術創作依戀行為之特質

Moya 的生命故事中，成年以前與權威父親形成緊張的客體關係，到大學時期取得自主權，再到工作面臨壓力開始發展拼布創作之後，每個階段的父女客體關係互動有很大的轉變。從早年追求獨特感受自主權時的關係緊張，到大學時期全然為自己負責時，自體客體內化發展使外在尋找潛在空間的過渡性歷程幾乎消失，再到面臨工作壓力重新尋找拼布創作為過渡性客體，建立自己與父母或環境客體之間的良好橋梁，平衡了生命中的客體關係張力。以下，由早期與父親的客體關係之緊張、延伸發展成追求獨特的生命議題以及作品意義的角度，解讀 Moya 的個人生命故事。

#### (一)、安全感與過渡性需求

Moya 出生時，父母是年輕氣盛的新手父母，為了拼事業而沒有太多時間學習如何與孩子相處，尤其權威的父親使幼年的 Moya 對父親充滿恐懼，也使得學齡前由外婆照顧的 Moya 對人事物都很敏感，可以說是個焦慮的孩子，與親子客體之間的依附關係接近 Ainsworth 所說的焦慮型依附，既期待父母照顧而內在卻卻充滿憤怒，當父母多一點注意她，又時時想反抗權威。

這樣的客體相處模式，使幼年時期的 Moya 時常對環境感到焦慮不安，具體的過渡性客體是她安撫自己情緒的物件。年紀漸長之後，Moya 發現學校的創作課程是自己展現主權的機會，因而透過創作追求獨特，骨子裡其實帶著反叛父親的意涵。然而，叛逆意味的獨特行徑雖然能讓 Moya 感受到自主性，卻無法改善親子關係，甚至無法讓她建立良好的人際關係。為了追求獨特而逐漸發展出來具有過渡性特質的創造性活動，在不同的年齡階層有不同的表現樣貌，從小學時期創作古怪主題的作品，到中學時期特異獨行的行為，都是具有區辨自我與他者不同之內涵的行為。

深刻渴望與他人不同，得自於反叛父親權威，另一方面，其實帶有認同父親的意味，但 Moya 當時不願意承認。如此矛盾的客體關係，帶來內在的強烈的

不安定，不斷表現獨特行為只為了證明自己是獨立的個體，然而當時 Moya 在家中面對權威之外，在學校也得面對一板一眼的升學環境，無論家庭或學校都是不具備良好涵容功能的環境，無法提供她的潛在空間心智活動產生轉化的機會。直到高中階段，她的獨特思考與創意被美術老師接納之後，藝術創作漸漸轉化為能夠增進自信心的活動，不再是展現叛逆的心智活動。

具有過渡性特值的藝術創作活動，在父親將自主權全然交給 Moya 的大學時期幾乎消失。Tolpin (1971) 內化具有自體客體意義的過渡性客體觀點，在 Moya 身上可以見到，當大學時期的 Moya 一個人在南部求學生活，本身背景在那個環境之下是獨特的，內化的自體客體讓她以日常的自主性行動進入潛在空間，自在的處於環境當中享有身為獨立個體的快樂，不再需要外在具有過渡性特質的藝術創作活動或其他追求獨特的活動，她自由自在，與環境互動良好。

數年之後，藝術創作活動在 Moya 面對工作壓力時重起爐灶，高中時期被接納的藝術創作活動，此時成為生命中的成功經驗，幫助 Moya 再次尋找類似的經驗，讓自己能在創作中感受主體性，以面對環境的嚴苛。「追求獨特」在創作上得到昇華，拼布創作的結果延伸到部落格創作，潛在空間的創作活動中讓 Moya 感受心理狀態的提昇，甚至認為這些活動對她而言「…是一種治療」(C1-141-e)。Moya 在創作當中，將內在對潛在空間的需求轉化為具有獨特色彩的拼布創作風格，並選擇不改變白天工作現狀的情況下，擁有晚上另一種角色的兩種生活，持續讓自己保持獨特。當她更進一步昇華自己的獨特性為具有社會意義的公益活動時，這些創造性活動與具有創造性的社會公益活動，全部成為「保有獨特」的一部份，更回歸內在認同父親的獨特，卻強烈想要保有自我的原初深切渴望。

## (二)、追求獨特的重要生命議題之出現

Moya 的生命過程中，與父親有許多既親近又矛盾的情感，她一方面認同父親，一方面反叛父親。她說：「因為過去跟父親處得很不好」(C1-045)，且過去總是想：「…噁…誰要跟他一樣？可是後來我發現我的成長過程，其實是受他的影響非常非常的大」(C1-044-b)。

童年時期的 Moya 非常害怕權威的父親，因為具有嚴厲且強韌個性的父親要求孩子不可以害怕不可以怕黑，無論孩子的興趣如何，一定要孩子從不同的才藝班學會很多東西、功課英文等學業表現不能有甚麼讀不好的理由，這些讓 Moya 在成長過程中符合要求的同時，大感環境規範之嚴厲而喘不過氣來。對父親而言，自己的成長過程中不曾體驗過的，因為家庭經濟條件改善而能夠盡可能供應孩子之外，期望自己身上所沒有的能從孩子身上補償回來，這樣的心境有如將孩子當成自己的一部分，期待由孩子取代父親的自體客體，追求自己過去不曾擁有的東西，因此百分之百期望孩子在自己的掌控之下，走上安排好的道路。

父親的期待為 Moya 帶來壓力，也帶來親子間的緊張關係，她想辦法走出自己的路，當「…美術課不再是老師規定你只能畫山畫太陽畫房子的時候…」(C1-022-a)，這個理解象徵了 Moya 覺察自己能夠突破規範的開始，此時，她就讀小學中年級。

區辨自我與他者的差異是個體獨立的開始，當嬰孩有能力區辨我與非我時，開始想要表達自己，也開始有能力行使自我主權，那是人類個體最初的獨立個體化學習。這個學習的歷程，在人生經歷的不同時期皆發生，對 Moya 而言，當所有的學科依然有標準規範，不再受美術課的標準規範而能自由表達，象徵自己能夠藉此找到出路，於是她開始創作奇特作品吸引人目光，因為「Moya」與「非 Moya」是那麼的重要。父親的規範、學校的常規和學習的標準答案對 Moya

來說都是同一件事情，都是「非 Moya」的一部份，為了展現自我與他者的差異，非要獨特，才能區辨自己的不同。

高年級的身心成長逐漸邁向青春期，Moya 對於區辨的意義更清楚了，男女生成長的差異是明顯能區辨的指標，現實當中「…老師對功課好的比較好，老師對願意花錢去他家補習的比較好」(C1-039-c)，區辨能力的發展，以及自身與他者差意的需求，使 Moya 對環境個體間的差異極為敏感。這些差異存在於現實情境中，一方面讓 Moya 更認識現實，另一方面督促 Moya 成為一個與他人具有差異性的獨特個體。

Moya 成長過程中，父親的各項要求在每天的現實生活中發生，為了保有自主性與自我差異性，Moya 對表現獨特性的需求穩定而持續的增加。當她無法在學習面向跟上父親對成績優異的要求，便在課業要求的夾縫中，以編織幸運帶、在女孩群中表現得像個男孩、創作特異的作品等，來滿足自己的內在需求。然而，這一切在國中階段並沒有獲得認同，因為升學的大環境無法認可一個成績不好又特立獨行的個體，直到高中階段，Moya 在普通班級裡以直升班學生的角色，又受到高中美術老師接納其創作特質的情況下，追求獨特的行為才有昇華的轉機。

「追求獨特」事實上得自於認同父親，因為 Moya 一方面與父親產生衝突，另一方面認同父親的與眾不同。意識之下，Moya 為了展現獨立自主而與父親有許多觀念與生活上的衝突，潛意識之下，Moya 卻是默默的認同父親。這一點難以教當事人承認，Moya 自己也是到了近兩三年才承認自己得自於父親的「獨特」血統。

Moya 說：「我心裡最大的一個念頭，是我要跟別人不一樣」(C1-020-c)，這個思緒形成每一個追求獨特的歷程，所經驗到的生命體會都不大一樣，但「獨特」這個概念在 Moya 大學真正體驗到獨立自主的經驗時，從父親而來的影響越來越小，逐漸轉化成為 Moya 自身的生命議題。生命過程的獨特經驗，經過高中

被涵容與接納，大學處於一個自身便是獨特個體的環境中，和研究所時期自在表現獨特的行動，從自身直接面對客體的衝突，到透過幸運帶與獨特風格的作品當作具有過渡性特質的潛在空間活動，再發展到高等教育時期以自體客體與環境建立關係，一連串過程的長時間內在統整，以及追求獨特的人生議題，最後昇華為追求獨特並願意透過藝術創作活動為社會付出的行為。

### （三）作品內容所呈現的意義

從興起區辨自我與客體差異的概念，Moya 開始追求獨特，她用了許多具有創意的的方法，例如畫郊遊大便圖、金童玉女花燈和各種奇怪主題的美術作品。藝術創作在客體關係發展的同時，扮演了主客體之間具有過渡性特質的活動，藝術創作的潛在空間心智活動呈現出來的作品結果，雖然是他人所認為的古怪，卻是 Moya 實現「做自己」夢想的最初領域。

然而，學習「做自己」的路並不好走，在家有父親隨時把她拉回規範的「正軌」，在學校有學習相關的規範限制著，為了突破重圍，學業與學校各方面學習表現突出對 Moya 又有困難的情況下，反向創作帶有惡作劇意味的的搞怪作品，充滿抵抗現實的意涵，更具有自我內在投射分裂出壞物質的深刻意義。Moya 現在回頭看，當時的表現處於「…沒有那麼成熟的想法跟心靈掌控之下…」(C1-027-i)，導致出現別人眼中的脫序行為，但她肯定的說明自己追求獨特並沒有任何問題。

當追求獨特本身的生命議題與具有過渡性特質的藝術創作結合時，藝術創作的結果事實上沒有對錯之分，只有能不能被接納的問題。Moya 過去創作的作品，作品的古怪內容，甚至是老師同學所不能接受的樣式，但是父親不接納 Moya 的創作行為影響更大。對 Moya 而言，創作過程帶著胡搞的動機，比保留作品重要多了，因此她並不看重保留作品的重要性，通常丟在學校不帶回家。

這些不被接納的內容，最原初的來源可能得自於她與父親之間緊張的親子關係。當父親無法接納 Moya 的各方面表現，不斷把壞客體意象投注在 Moya 身

上時，Moya 一邊接收了壞客體形象，一邊想辦法將這些內在壞物質分裂投射出去，藝術創作處於客體之間的潛在空間，產生怪作品和他人看她投射出來的所謂「脫序」行為。這些讓 Moya 在成長過程十足感受到自己與環境的「missmatch」（C1-054-c），然而內在壞物質又需要宣洩管道，藝術創作的過渡性特質，讓她體驗創作自主權，以及反過來控制父親情緒的行為。

一切的 missmatch 到高中階段有了轉機，能接納她特殊表現的美術老師成為環境中夠好的母親，涵容她所投射出來的內容，包容與鼓勵使 Moya 對大環境的感受從受迫害的原型，進展到接納與包容的原型，當她的獨特被接納時，她的獨立性也從藝術創作中被支持了。過去內在壞客體投注在作品上的表現，因為被涵容而轉變為具有自主性統整的歷程，Moya 說：「…美術老師跟一般語言老師不一樣的地方，就是他會 appreciate 你跟人家不一樣的地方，所以透過他這樣子的 recognition，我越來越喜歡上課，每次就想要端一些很不一樣的東西，讓老師很驚艷」（C1-080-h）。受肯定的感覺帶來一次又一次透過作品統整自己，所受到的接納化為好物質再次內射，Moya 也成為越來越有自信的獨立個體。

Moya 的生命中，「追求獨特」因過去的經驗而形成印記緊隨著她，那是她的一部份，她是獨特的獨立個體，她所行的也是獨特的，「獨特」更成為發展客體關係時，潛在空間的樣貌。成年之後，因為工作環境壓力再次走向創作之路時，過去的好經驗成為指引 Moya 創作方向的明燈：就是要獨特。

在 Moya 的第一本拼布著作中，充滿多彩鮮豔的拼布作品與同類型書籍所呈現的相當不一樣，色彩表現與作品的實用性是 Moya 作品的最大特色。部落格發表的作品當中，還有一些不實



圖 5-3-6 《小妖怪被》 2011.10

用的莫名其妙作品，例如《胡百吉的超人披風》(圖 5-3-1)就是其中一例，此時的怪作品意涵，已經脫離壞客體投射的範圍，是嚐盡自己好壞表現的 Moya 接納自己缺點也接納自己優點的自娛展現。更甚者，當她感受生活各面向的壓力時，縫紉機一針一針的車縫成了最大的釋壓方式，近期的《小妖怪被》(圖 5-3-5)就是在強大的工作壓力之下所設計出來，簡單不複雜的拼接形式，卻擁有紛雜的花色，投射了生活中繁複多事的壓力，並期望得到簡單整齊統整的願望。當縫紉機的踏板踏下，一針一針往前走的動作，象徵了每一件亂七八糟帶來壓力的事件，都如拼接起來的布片，一步一步得到整理，重複的車縫動作，更是收斂穩定情緒的好方法。因此，Moya 認為自己的拼布創作一定會繼續玩下去，因為拼布創作讓她的生活多彩多姿，更讓她保有獨特。



## 第四節、追求創作夢想的路得

路得，三十八歲，已婚育有一子一女，家庭主婦。自幼喜愛繪畫，曾就讀服裝專科學校，畢業後擔任設計助理，專長服裝畫。近年照顧家庭之餘，在神學院選課進修，並從事手工卡片創作。

### 一、路得的生命故事

路得，這個名字得自於舊約聖經故事，原意是「美麗、滿足、悅目」。以下是由訪談資料中整理出來的路得生命故事，她因為童年時期與父母關係疏離，又因為喜愛創作卻被母親嚴厲禁止，導致以不讀書的叛逆來表現自主性，到了父母妥協都不管之後，為了追求創作的夢想，路得開始了學習服裝設計之路，走上追求藝術創作的歷程，然而，建立關係的需求強過於藝術創作在自主性的補償，成就了後來走上信仰服務之徒。

#### (一)、孤獨的童年

路得的父親生長於打罵教育的家庭，小學時因頑皮拿石頭丟老師，從此輟學，母親小時候也不愛讀書，小學沒畢業。礙於教育程度，路得的父母工作內容受限，得花許多時間與勞力在工作上，生下排行老三的路得之後，只能把她寄養在奶奶家。

奶奶在孤兒院工作，主要負責整理外界送來的衣服，還要洗全院小朋友的衣服。路得跟著奶奶上班，名義上是由奶奶帶，但奶奶忙碌得只有在吃飯的時候會喊她吃飯而已。路得不是孤兒，但大部分時候，她跟孤兒院裡的小孩一起自由玩耍，自己也不由得產生被遺棄的意識，更不用說奶奶觀察到她哪方面的興趣或個性。

孀孀沒有孩子，在孤兒院附近開幼稚園，將路得視如己出，在她三歲之後就時常接她到幼稚園學習，孀孀發現路得的繪畫天份，非常鼓勵她，孀孀也關心她的各種需要，兩人的關係很緊密。

六歲的時候，父親突然覺得路得和家裡非常生疏，要接她回家和兩個哥哥一起成長，路得非常不願意，因為父母對她來說太陌生。這段幼年時期的成長經驗路得幾乎都遺忘了，唯一的印象是離開嬸嬸家時，嬸嬸真心誠意的告訴父母，要好好看重並栽培她的繪畫天份，但是父母兩人都沒有把這些話記在心裡。

剛回家的時候，路得不喜歡爸媽，適應得非常不好，他們想抱路得，她還會踢回去。父母除了少有時間陪路得，也很少留意她的興趣性向。對於畫畫，父母認為那是沒有用的東西，只要讀書就好。然而，路得的爸爸媽媽並不知道如何督促孩子功課，事實上也不關心，更不會想到要給孩子補習。矛盾的是，因為客家傳統與父親的勞力工作，路得的母親每天早上得五點起床做飯食，要求三個孩子也要五點起床讀書，家裡三個孩子時常一大清早看誰輪流在餐桌旁睡著了，還得忍受母親不時飛來的嚴厲巴掌。

## （二）、老師眼中愛畫畫的小孩

小學低年級以前的記憶很模糊了，學校美術課的學習早就沒印象，大部份的記憶是回家寫完功課後，在巷子裡跟同學鄰居玩撲克牌、跳橡皮筋、跳房子、辦家家酒等遊戲。相較之下，小學最棒的一件事，是老師在學校裡面挑選一些會畫畫的小朋友，參與畫圍牆的活動，路得被選為其中之一。

當時高雄市政府為了讓鐵路平交道旁的圍牆看起來更活潑有趣，把一面一面的圍牆分配給不同的小學，讓老師帶小學生在圍牆上創作。為了這件事，老師選了一些小朋友，在美術課的時候加強教育輔導，有時候上水彩課，有時候上其他的繪畫主題課程，路得非常開心能夠參加這個活動。

畫圍牆這件事情發生在中年級的時候，路得依稀記得，接受訓練一段時間之後，老師帶著小朋友大概走一公里路，到鐵軌旁的圍牆畫畫。雖然當時老師怎麼分配工作，大家到底畫了甚麼，構圖色彩如何，她老早就遺忘了，但現在想起這個過程，依然覺得十分享受，感到很有成就感。

父母對於路得參與這件事情的介入不多，他們認為這反正只是一個短暫的

參與而已，對他們而言，畫畫不是一件正事，應該要念書，他們沒有關注到路得在創作活動中獲得的滿足與快樂，更不會花時間陪路得做她有興趣的事情。

路得知道父母反對她畫畫，就想辦法找自己的空間畫畫。因為路得是家中的女孩，國小時擁有自己的房間，便時常躲在房間裡畫畫。有一次，路得把門關起來，一個人偷偷安靜的在房間裡畫娃娃，不料媽媽突然開門，發現她在畫畫，很生氣的搶走路得的作品撕毀，責罵她浪費時間浪費紙錢，不斷說畫這些沒有用。

路得當時非常傷心難過，更難理解為何不能畫畫，為何畫畫是浪費時間浪費紙張的事情？這件事情之後，她已經忘記自己是否還曾經偷偷摸摸把自己關在房裡畫畫，但是就知道媽媽不喜歡，所以在家裡慢慢的不太能畫畫。就因為這樣，畫畫這件事情離路得越來越遠，慢慢的，她真的不畫了。

### （三）、不愛讀書的日子

小學高年級之後，路得越來越覺得父母對哥哥的偏心。家裡很多事情兩個哥哥不用做，她則必須學習做飯、煮菜、打理家事，還得時常被哥哥嘲笑她是豬寮帶回來的。同學去補習、他們父母帶他們去哪裡玩、有玩具新衣服等，這些路得都沒有份，媽媽幾乎不曾買一件專門屬於她的東西。路得的記憶裡面，只能搜尋出一次媽媽帶她買了一件完全屬於她的衣服，就這次而已。其他，甚麼都沒有。當鄰家姐妹有新衣服有芭比娃娃，路得心中總是十分羨慕。路得並不覺得當時父母因為經濟上的問題而無法讓孩子擁有一點物質上被關愛的感覺，她認為，是父母根本不在意這些。

所有的情緒累積到國中階段就爆發出來了，路得不但和家裡關係不好，在學校人際關係也不好。當時對學校課業沒興趣，一點也不愛讀書，不想探究興趣，沒有特別的喜好與熱誠。學校沒有路得喜愛的美術課，只有家政課和工藝課，然而，煮飯做菜的家政課，勾起父母偏心的感受，路得非常不喜歡，家政課的打毛線、刻皮雕，或工藝課的手藝作業更是引不起她一點動手的興致，能

找別人代勞就找別人代勞。

路得感慨的說，她的國中生活，真是一段蠻不被認同的歲月。

那個時期，路得做最多的就是抄流行歌曲的歌詞。心想既然不能畫畫，就從抄流行音樂歌詞裡面找到一點成就感。路得每天回家就是看電視綜藝節目，仔細聽歌星們唱了甚麼歌，一字一句的把歌詞抄下來。那時抄了很多本流行歌，幾乎甚麼歌她都會把它抄起來，反正沒有錢買卡帶，就邊練字邊抄下一本又一本的歌詞，帶到學校給同學傳唱。當時路得不知道自己的人生目標在哪裡，就從同學喜歡她抄出來的歌詞當中獲得成就感。

學校老師對路得的表現通常給予負面回應，但是父母並沒有因為她的行為覺察到有甚麼不對勁，不會因為她成績不好而打罵，更不會因為多一點關心而送她到補習班，只有在路得反抗不做家事時，用眼神冷漠的對待她。

為了反叛，路得在國中畢業的升學過程中，選擇不念就是不念。那時候媽媽幫她報名了拿畢業證書登記就可以入學的職業學校，路得選了室內設計科，才開學就找理由說這個科要花錢買很多用具而轉到家政科，去了家政科，一見要學蛋糕做餅乾，聯想起家中做家事的負面感覺，才兩個星期就不讀了。

#### （四）、就是要畫畫

為了捍衛自己身為獨立個體的自主權，路得為了反對父母而反對，國中畢業就到加工區工作，其實那時候年紀還小，根本是童工。路得的第一個工作是在高爾夫球工廠製作量表，半年之後，轉任錄影帶店店員。錄影帶店的工作時間非常長，早上十點上班，晚上十一點才下班，轉晚班之後，回家時通常家人都睡著了。這樣的工作形式總共過了三年的時光，這段時間路得過著沒有朋友，沒有家人，更沒有社會互動的日子。

這三年領薪水的日子，父母規定要交出百分之九十的新資，路得時常領了兩萬元薪水，只能得到兩千元。她不知道為什麼有這樣的條例，更不記得哥哥們被這樣要求，但路得也想不起來為何當時自己並沒有在這件事情上面有甚麼

回應，只是乖乖的接受父母的決定。

三年過去了，到十八歲時才覺得唸書真的蠻重要，路得決定回到學校讀書。這次她為了想要畫畫，選擇了服裝設計科就讀，父母沒有再反對。

入學之後，路得的年齡比同學大三歲，在課業上非常努力，課餘還參加國畫、水彩、服裝畫等繪畫性社團，對課程中的服裝縫製課程也不排斥。服裝設計科的老師都是學有專精的老師，他們對路得的服裝畫作品印象深刻，在很多學習的面向上對她多有鼓勵。那是路得從小到大第一次感受到與老師的緊密關係，和受老師看重的感受，路得也越來越有自信，越來越有成就感。當時路得越畫越好，還把自己的作品賣給服裝製造商生產，她現在想起來，覺得一張作品五十元的價錢實在廉價。

當時路得不喜歡自己的家，感受不到家人對自己的看重，與父母的關係非常冷淡，她因此從高二開始就告訴母親，畢業之後就要離開家，就要去台北工作，母親非常反對路得北上求職的想法，卻說不出甚麼理由要她不要離家北上。路得在高三還沒有拿到畢業證書的時候，因為離家的動力很強，很積極的把服裝畫和設計作品寄到台北的服裝公司應徵，很快得到設計助理的工作，搬出家裡，北上工作。

一切都安排好之後，父母開車送路得北上，到了新的住處放下行李，父母沒有表達一丁點關心，也沒有說要幫她看看環境，或看看住得怎麼樣的話語，只是把東西放下，淡淡的跟路得說他們要回家了，就這樣把她一個人留在台北。父母的態度讓她覺得自己找罪受，孤單的感覺更是持久不散。然而，擁有自主權的台北生活，就在路得到處走走看看之後，這些情緒很快就消散了。

路得在第一個工作沒做多久就離職，因為她發現這個工作有許多雜事，並非純粹擔任設計助理的工作。不久後路得轉換到一家較大的服裝公司擔任設計助理，公司裡三個設計助理就她的學歷最低，一位是英國留學回來的，一位在這個領域擁有資深經驗，路得真不知道自己當時怎麼會被選上。公司內部門多

分工細，在設計助理這個職位上，面對的是脾氣不好又不大願意傳授的設計師，不斷執行業務的同時，路得畫到最後有興趣也變沒興趣了。

在這段常被老闆罵，自主性又不高的時期，路得過著每天愁眉苦臉的日子，工作了兩個月之後，遇到唸高職時的好朋友，這位朋友看路得時常心情不好，帶她上教會，她才從信仰中得到力量繼續工作。在那之後雖然工作景況沒變，但路得把生活重心移到教會，生活有了寄託，也比較能忍受工作情境。路得在這個職位上待了將近一年的時間，決定辭去工作，和這位好友相約回到南部繼續念服裝設計的夜間專科學校。

夜專的學習很活潑，櫥窗設計和多元素材設計等相關課程深深吸引著路得。課業之餘，路得和這位好朋友最喜歡逛百貨公司，將學校所學和百貨公司裡看到的一切結合起來。由於信仰的幫助，路得在這段時間開始羨慕起教會朋友所擁有的平安喜樂，便不時禱告自己能有更多服務性工作，同時，路得也開始在教會學習義務服務的工作。

#### （五）、徹底轉行

教會像個家的感覺，讓路得越來越覺得自己想走上服事上帝的路。夜專畢業之後，她只在服裝設計產業工作了一小段時間，便轉向教會裡的全職行政工作，徹底轉行。繪畫，好像路得一個遙遠的夢想，不斷的追求，最後發現上帝的愛才是真正吸引人的地方。

從事教會行政工作時，路得在一次菲律賓海外宣教工作中認識了來自香港的先生，婚後隨夫搬到香港。當時她想，人生或許就停留在香港這個異地，路得一點也沒有想過會再回到台灣。那時每天看港劇學廣東話，日子沒過太久，路得便開始進入香港的教會做義工服務，帶小組聚會。然而，隨著公公過世，家中傳統產業又因 SARS 面臨很大的挑戰，最後連找清潔工的工作都沒人要聘的情況，在婆婆首肯之下，結束家裡的店面，搬回台灣。

回台灣後，路得和先生受聘於教會，主要的工作是跟隨傳道人進行宣教或

服務性工作。這段時間，夫妻兩人和傳道人住在一起，早出晚歸，樓下是教會，樓上是宿舍。上班時，兩人和傳道人緊密的討論教會事工，回家之後，還是繼續討論，一點也沒有空間想別的。當時傳道人的工作非常目標導向，工作三年的人數和奉獻都有一定的目標。剛開始合作時，傳道人和路得夫妻雙方的關係正面而友善，可是過了一段時間，壓力使傳道人脾氣變大。當時路得和先生心想，一定都是自己的問題，是自己不夠好，是自己不夠聰明，事情才做不好。事實上，當時真的是走到這個工作的最低潮，路得心裡非常想要逃離這個工作。

突然間，路得發現自己懷孕了，便順理成章辭去這份壓力大的工作，單純負責行政事務。

#### (六)、再度找回創作的樂趣

教會工作的挫折中，路得其實已經不渴望自己成為為神工作的人了。有了孩子之後，路得的先生還是一心想成為神職人員，兩人想法差異很大，但是先生礙於學歷，無法進入神學院讀書，就在兩人工作最低潮的時候，路得的先生竟然剛好有個機會免試入學，進入北部地區某神學院就讀，從此，先生認真求學，路得的重心則轉向孩子和生活。

由於先生未來的工作形態與神學院的要求，路得必須跟著選修一些相關課程。上課之外的大多數時間，路得在家帶小孩，整個生活幾乎都在家裡，在孩子身上，幼齡孩子讓她很少有機會參與自己有興趣的東西，因為路得不會有太多自己的時間，學校有作業的時候更是如此。

有一天逛街的時候，路得無意間看到一些製作卡片的工具，試著買了一些回來，卡片做著做著，發現自己很享受在其中，更發現做卡片單純是為了自己，也可以說是她的休息時間。這種感覺讓路得可以拋開所有的事情，安靜一個人做卡片，而不被其他事物煩擾。此時，路得打從心底回憶起，其實小的時候，她也是很喜歡畫畫的。

為了做卡片，路得都利用孩子睡覺的下午或晚上時間，因為孩子在身旁的

時候，想要思考構圖和創作技巧很困難，只能陪小孩，不太可能真正嘗試做創作性的東西。如果孩子在身邊，有時容許孩子在一旁參與，孩子吵的時候，她就停下來專心陪小孩。夜裡做卡片的安靜時間更是享受，但一不留意就做到兩三點。如果哪天買了新道具，她就做得更勤，卡片樣式有時參考書上設計，有時自己嘗試不同的構圖。如果路得做出一張自己喜歡的樣式，接下來便以不同色系做許多張，這個創作過程讓她感到很有成就感。這些卡片在需要的時候，例如友人生日、聖誕節、母親節等節慶時，被路得當成賀卡送出去，朋友們都很高興。路得不滿意的作品，就留在自己身邊，滿意的作品更是保留一兩張做紀念（圖 5-4-1）。

對路得而言，現在可以畫畫或作卡片，都是很珍惜很享受的事情。路得更認為，能夠回到童年時期的快樂經驗，是上帝的恩典。她從小經歷不受鼓勵的創作興趣，竟然能夠在徹底轉入教會工作之後，重新享有創作的樂趣。



圖 5-4-1 路得的手工卡片 2010-2011 打洞器、紙張



## 二、路得的潛在空間活動發展軸線

以下乃由路得的生命敘事當中，評析出來的潛在空間活動發展圖。下圖可清楚看出路得為了追求媽媽所觀察到的創作天分，在生命歷程中與父母反對的現實搏鬥，歷經青春期轉化為抄歌詞和不讀書的叛逆，數年的工廠童工生涯，總算走上創作之路。然而，建立關係的強烈需求，讓她更受信仰的吸引，轉行走上教會行政的工作，卻在工作經歷困境時，再次找到創作的自主性表達之路。

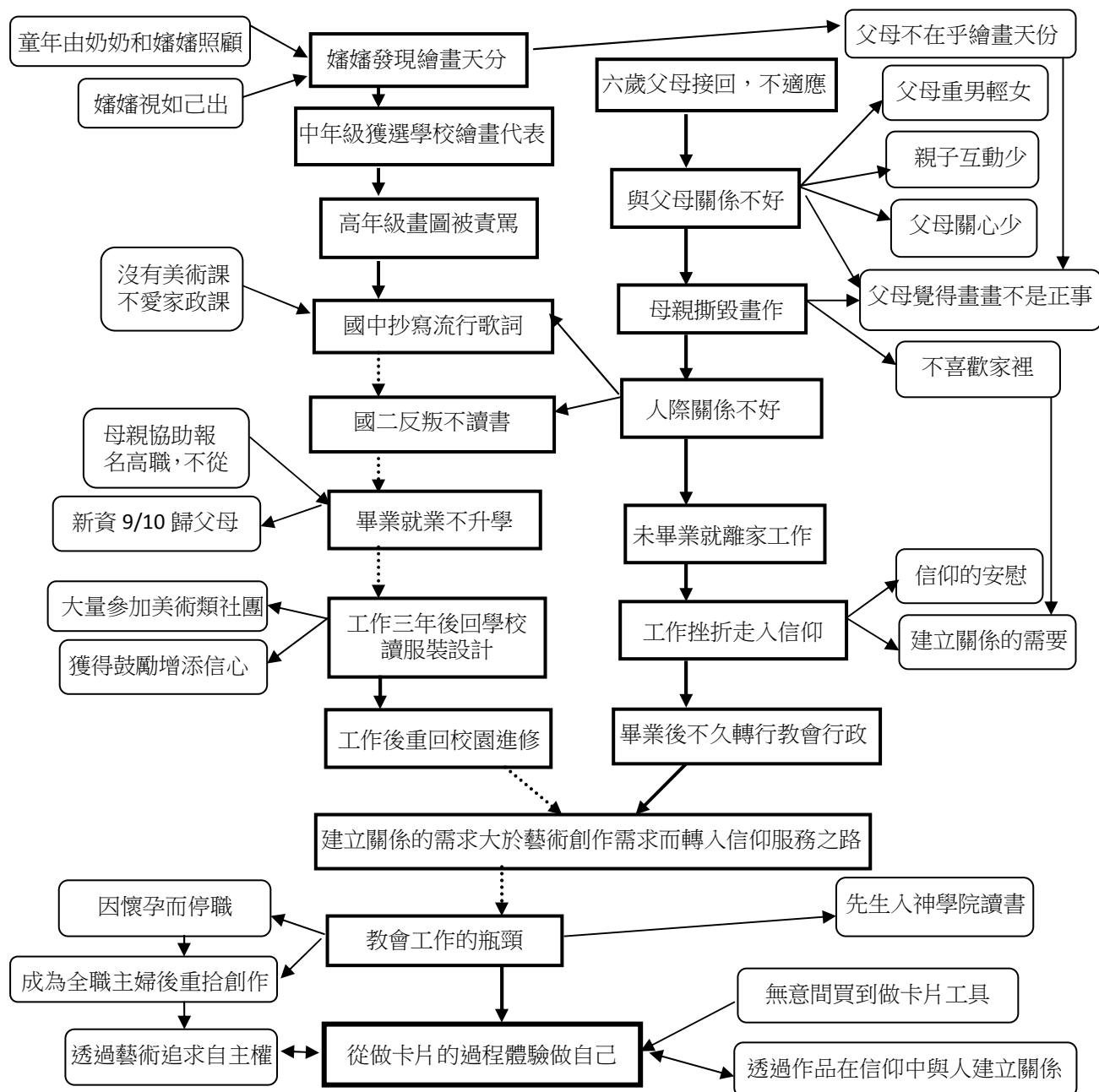


圖 5-4-2 路得的潛在空間活動發展軸線圖

### 三、路得生命歷程所形塑的藝術創作依戀行為之特質

路得走入基督信仰服事的道路之前，生命故事中為了追求藝術創作而充滿波折。她追求藝術創作的肯定，得自於幼年時期主要照顧者之一的孀孀對她創作能力的看重，這份肯定在受到父母反對時受盡挫折，讓路得用盡一切可能的方法，回到創作學習的道路上。然而，早期親子客體關係的疏離，帶來與人建立關係以及被接納的渴望，無奈藝術創作之路並沒有帶她走向這條康莊大道，最後她在教會中感受到原應得自於家庭的愛，徹底放棄創作之路。然而，信仰相關工作上的挫敗，以及家庭因素，讓她重新啟動創作的雙手，享受透過藝術創作依戀感受自己的快樂。以下，由客體關係、生命議題以及作品意義的角度，解讀路得的個人生命故事。

#### (一)、安全感與過度性需求

路得對童年時期客體記憶相當少，無論是跟著孤兒院工作的奶奶一起上班，或是跟著開幼稚園的孀孀一起上班，主要照顧者都跟她在同一個環境當中，她不會因為熟識的人不在而產生焦慮。這樣的互動模式正是客體關係當中獨立自主性發展的最好條件，因為主要照顧者在身邊，而個體可以自由自在的在一旁玩耍。

適應問題從六歲路得父母接她回去同住這件事情開始，此時的記憶片段很少，路得印象深刻的是孀孀告訴父母親自己繪畫天份的內容，然而父母並不在意。與父母同住切斷了與孀孀之間的安全依附關係，與忙碌工作的父母之間發展了近乎逃避型的依附關係。

路得家中可能出於文化因素，視女孩為沒有用的角色，父母對待的態度冷漠而不合理，家事歸她，兩位哥哥不但不用做，還嘲笑她是撿來的。這樣的家庭動力，使路得的內在充滿自己不重要的被遺棄感，也使得路得無法與親近的客體建立關係。建立關係的過程雙方須具互動性，然而客體那端沒有在關係上投以關注時，縱使路得有以潛在空間活動建立雙方之間的橋梁，橋梁那端

的虛渺，是個體無法掌控的事。最後，得不到重要客體重視的路得對環境充滿憤怒，卻沒有表達的機會，對父母愛的需求，更得不到滋養。對內如此，對外也很難培養良好的客體關係，看到鄰家同儕姊妹擁有的，充滿羨慕而反思自己甚麼也沒有。對環境的無奈讓路得在生活中失去興趣與動機，退縮而孤立。

路得喜歡畫畫，童年生活中唯一有意義的事情是小學階段的畫圍牆活動，那不僅是被選出來的榮譽，而是被老師接納的感受。這件少數記憶中的重要事件，使得缺乏內外資源的路得，對繪畫表達產生重要的依附情感。然而，父母不重視她的才華，母親更因浪費時間浪費紙張為由撕毀她的畫作，讓路得徹底放棄自己，因為這件事象徵路得世界當中唯一價值的瓦解。

不被父母接納以及與父母建立關係的困難，讓路得試圖透過想像與繪畫來安慰自己，更以作品為過渡性客體，與藝術創作行為這個行動客體建立關係。當作品這個過渡性客體被破壞，行動客體自然消失無蹤，自主性也無法在創作歷程獲得體會，路得只好縮回自己的世界，封閉自己，不再與世界建立關係，成為孤立與退縮的個體。家中不能畫圖，與家人關係無法建立關係，在學校人際關係不良，中學這段不被認可的階段，抄歌詞堪稱唯一具有過渡性特質的活動，因為抄歌詞美其名是練字，事實上是與同儕建立關係的一種方式。然而，升學環境中這個「非主流」的活動，頂多只能吸引同學注意，無法與同儕建立穩定恆常的客體關係。一直到十八歲回到學校選擇服裝設計之前這段時間，路得過著孤立無援，對學習沒有任何興致，被動、反抗、輟學、低自信、不被認同、沒有朋友的日子。

## （二）、重要生命議題的出現

由於成長過程得不到父母的看重，孀孀口中的天份成為印記一般的記憶，逐漸形塑成路得的重要生命議題。因此，童年記憶不多的情況之下，許多回憶都與藝術創作有關，因為藝術創作活動能讓路得體驗到自己的重要性，感知自己的自我價值，以及創作時的自主性。

可惜，路得的母親在她高年級躲起來畫畫時，責罵並撕毀畫作，從此，路得與環境建立關係的潛在空間受到限制而無法發展，她退縮而孤立，更用不讀書來反抗父母的權威。父母的不看重還表現在不關心的態度，他們從未因為成績不好而打罵或設法加強，雙方持續冷漠的關係。然而，童年時期孀孀對她能力的肯定，在她極力表現叛逆時，那句話像是心中一顆沒有發芽的種子。

國中之後，路得為反對而反對，不唸書而成為工廠的童工。這段沒有自我的生活，每天千篇一律的操作性工作，交出百分之九十的薪資給父母，擔任錄影帶店看店小妹期間，有空就盯著錄影帶，彷彿自我放逐的日子。這段孤獨的時光，因為自我價值造成自體感的減弱，讓自體與客體之間的連結也模糊消失了。

此時路得心中追求藝術創作的種子並沒有死去，十八歲這個成年的年紀，路得心中冬眠的種子醒來了，她為了畫畫，選擇進入專科學校學習服裝設計。學校的老師，是具有涵容功能之夠好的母親，教導路得專業知識之外，也在創作的過程鼓勵且幫助她越來越有自信，越學越好，因此路得有勇氣在高三尚未拿到畢業證書時，便以作品集找到工作，這段過程，是自主追求生命議題的具體表現。

工作環境不盡如人意，在第二份工作中，路得面對頤指使氣的老闆，從小不受父母重視的感覺再次浮現，追求藝術創作的生命議題行走至此，彷彿理想即將實現，現實卻使理想破滅。灰心喪志之餘，路得跟著朋友上教會，立刻被教會裡包容接納的氣氛所吸引，像家人一般的小組支持團體，補償了原生家庭中無法獲得的深切渴望，雖然後來再次進修服裝設計，畢業後不久便全然轉行做教會行政。

追求藝術創作的路，是重要生命議題，卻好像遙遠的夢想，好不容易追到了，卻得面對現實的殘酷。到頭來，路得看到比藝術創作更能滿足自己內在需要的東西，是基督信仰，讓她感受到全然的被接納、被重視、被愛。信仰，是

人類個體在幻想當中創造出來的真實情境，神真的在那裏，神真心的付出，神真心的接納，這些都是路得的生命當中所沒有的部分。藝術創作與信仰同屬於潛在空間活動，路得先從創作當中獲得自主、成就與被接納的感受，自我概念提升之後，現實迫使她回到潛在空間尋找答案。信仰，有如潛在空間的一個房間，當路得關上藝術創作的窗，她進入信仰之門，發現更寬廣舒適的空間，追求藝術創作的生命議題，從此轉了方向，轉向信仰追求之路。

### （三）作品內容所呈現的意義

童年時期的路得喜歡畫漂亮的娃娃，躲在房間裡，自己一個人想像美麗公主的長相，投注幻想與夢想於其中。現實生活中，她不是美麗的公主，反而像個灰姑娘，父母對她有許多家事要求，兩個哥哥在家甚麼都不用做，不時嘲笑她，一旦她不想做家事，媽媽就以冷漠的眼神與態度對待她。路得將自己關在房裡畫畫，暫時脫離現實殘酷的情境，進入嬌嬌說她有天份的幻想當中，她幻想自己成為被愛的美麗公主，幻想所有的美夢成真。

當母親衝入房間搶了作品撕毀時，路得的幻想世界破滅，親子之間的潛在空間也毀壞無遺。沒有了潛在空間的緩衝，親子之間的衝突白熱化，路得不能在家畫畫之後，她越來越消極，越來越為了反對而反對，不但人際關係有問題，學習成就差，對未來也沒有任何期待，終至輟學進入加工廠工作。

不用覺察自己和與人建立關係的機械式工作做了幾年，不知甚麼樣的機緣，再次產生透過藝術活動尋找自我價值的契機，讓路得願意離開工作現場，進入教育環境學習。路得選擇可以畫美麗娃娃畫個夠的服裝產業，培育自己成為服裝畫的專才，還將作品販售給服裝公司製作。此時的路得，實現幻想，在藝術創作中不但找到自我價值，也利用作品獲得產值。

然而，事情並不如想像中順利，現實當中服裝產業的殘酷，比才能之外還比學歷，路得再一次落入冷宮。她在現實的服裝產業當中，親眼看見「服裝設計」的真實樣貌，理解到自己的工作環境中，並沒有真正的服裝設計，都是設

計師到國外買名牌衣服，回來拆解打版，重新改變布紋花樣，再修改適合市場購買對象的尺寸，如此而已。路得的夢想至此破滅，工作環境的嚴苛，讓她走入信仰當中，尋求心靈的安慰。直到手工創作卡片之前，路得都沒有再碰藝術創作，所有過去的服裝畫作品，都一箱一箱的放在娘家，好像久遠塵封的記憶，是古老過去曾經發生的人生插曲，與現在沒有任何關係。

進入信仰後的生活，好像進入納尼亞國度的孩子，早已忘記過去的自己是甚麼樣子，每天只思考自己在神面前的樣子。然而，信仰的服事工作遇到了瓶頸，路得緊接著懷孕，她離開工作開始了家庭主婦生涯，無意間於逛街時看見創作用具，彷彿納尼亞國度中的孩子在打獵時看見現實交界處的路燈，煞時回想起曾經擁有的創作夢想，重新動起創作的手，欲罷不能。

路得創作手工卡片的工具與材料非常簡單，各色紙張、膠水、剪刀、簡單形狀的打洞器，參考而不模仿別人作品，路得通常很有耐心的將一片片小小的造型紙張黏貼組合成繽紛的卡片設計，如果能做出一張她自己滿意的作品，就用不同色系的紙張多做幾張。這些卡片的最大作用，除了讓身為家庭主婦的路得全然感受到一件為自己而為的工作之外，「建立關係」是最大的目標。這些卡片通常在節日或朋友生日時會送出去，傳遞路得對朋友的關懷。

成年之後的手工卡片創作，與生命過程中追求的藝術創作，意義上不同。過去的藝術創作，本身是潛在空間活動的主體，是內在願望的外在實現，是夢想的具體化，連結著路得內在與現實的外在。現在的手工卡片創作，則與信仰共處於潛在空間，連結著路得自己與上帝之間，更連結著路得與人的關係。每當路得創作時，她的心思時常思考聖經裡的上帝話語，使製作過程成為路得透過上帝面對真實自己的時機。每當路得透過手工卡片關懷他人時，她也正藉著手工卡片的橋梁功能，傳遞上帝的愛給他人。

過去的服裝畫創作要美麗而有創意，更要能夠在現實中做得出來，然而時尚界變化快速的流行風潮，與路得內在需求衡常穩定客體關係具備本質上的衝

突，這份衝突到工作場域上立即顯現，在工作能力與學歷表現之外，做不下去的深層因素。現在創作的手工卡片，好像脫去鉛華的美女，樸拙卻充滿關懷的付出，創作的行動讓路得體會上帝創造的美好，贈送卡片的行動更具體象徵傳遞上帝的愛，每當路得將自己作的手工卡片送到另一人手中時，正是重新體會自幼從父母處匱乏的愛，付出的人是自己，接受的是他人，卡片是存在於客體雙方潛在空間中，連繫雙方情感的重要物件。

## 第五節、透過藝術追求自我的小雨

小雨，三十七歲，已婚育有一子一女，曾經是從事社會服務工作的專職女性，多年前因照顧孩子而離職成為家庭主婦。從小喜愛手工藝創作，孩子上學之後開始學習金工，先後與四位老師學習，主要透過擺攤與寄賣販售作品，並擁有自己的網路商店。

### 一、小雨的生命故事

小雨，這個名字象徵藝術創作是上帝適時降下的春霖或秋雨，在人生最需要的時候滋潤並豐富心靈。以下由訪談資料中，整理出小雨的成長過程以及藝術創作發展的敘事脈絡，細述從平凡的故事中，找到金工創作的歷程。

#### (一)、父母不和睦的童年

小的時候，小雨家是一個中產階級雙薪家庭，父母各自有好工作，爸爸是貿易公司的經理，媽媽是公司的財務會計主任。媽媽在工作之餘因興趣的關係，也採買衣物珠寶在朋友間轉售。小雨從小由保母帶到幼稚園，對於父母親並沒有太強的分離焦慮，倒是父母親時常吵架，她因此時常感到困擾。

小雨記得，大概從幼稚園開始，有印象以來，爸媽就一直吵架，他們吵架的主要原因，是祖母因為阿茲海默症必須有人照顧，母親不願意辭職在家，父親只好在祖父過世之後，辭職當家庭煮夫，所以小時後的記憶中，學校下課回到家，都是爸爸在家裡。父親從一個經理回到家裡服務之後，從朋友中的帶頭者，變成他自己口中最沒有用的人，他變得很自卑，情緒不穩定，斷絕過去往來的所有朋友。

那時的家庭經濟來源轉變成母親為主要收入者之後，父母親每次吵架，許多時候都在學校繳學費的時間點上。小雨當時很為母親打抱不平，因為經濟支柱是母親，也不會想到一個男性在家工作的苦悶，況且，若不是父親照顧家裡，母親怎麼可能外出工作？每次父親在吵架過後總是對小雨和妹妹發洩情緒，不



管她們是不是睡了，就把兩姊妹叫到客廳，告知爸媽要離婚，然後問小雨和妹妹要跟誰，通常小雨不講，妹妹也不表達意見，小雨覺得那真是一種精神暴力。由於父母關係不睦，小雨認為自己從來沒有甚麼分離焦慮，還巴不得有機會趕快離家脫離這個吵架的環境。

小學低年級的時候，小雨一家曾經短暫的搬回去與祖母同住，當時，母親壓力大，父親的猜疑心使兩人關係更加惡化。小雨記得那段時間當中，有一次母親離家出走三天，她內心第一次體會到深深的擔憂。到現在小雨都還記得這件事情發生的地點，和自己站在屋子二樓看著窗外堤防的畫面，她當時心裡想著母親何時回來，也記得當時父親還抱著自己和妹妹哭喪著臉說母親不會回來了。

母親離家出走的這三天，小雨不知道如何解決這個焦慮，剛好在電視上看到一個基督教電視台教導禱告的方法，現在回想起來自己都覺得好笑。她當時拿了一些糖果，放在房間裡的古老縫紉機平台上，心裡默默的跟老天爺禱告，禱告母親趕快回來，因為小雨認為媽媽是她最大的安全感來源。

這件事情是小雨唯一能夠想起的分離焦慮經驗。通常小雨在父母吵架的過程中，學會把耳朵關起來，學會在自己的世界做自己的事情，不要管他們。當時，父親還要求小雨和妹妹在家裡就要聽他的，這促使她心裡不斷的想，有一天可以自立的時候，一定要趕快離開家裡，建立自己的家，不要讓自己受限在這個吵架的環境中。

於是，小雨在考上高中之後，開始搬到學校宿舍過獨立的生活，只有周末假日回家，而且能回到學校的時候，必定立刻趕回學校。

## (二)、不會畫畫的運動好手

回想童年時期的繪畫經驗時，小雨認為自己真的完全不會畫畫，只記得低年級的時候，有一次畫了一張對比色的鮮豔漂亮蝴蝶，被老師貼起在教室後面。小雨的印象當中，自己的作品總是色彩鮮豔，很少使用黑色，通常是抽象奔放

的風格，她認為自己畫幾何圖形還好，如果畫了寫實作品，一定是醜得不能見人的。

對於畫畫，因為畫不像，小雨不喜歡，對於動手做手工藝，她就有比較高的興趣，特別是小學時她曾經參加課後紙雕課程，對剪紙也很有興趣。國中的時候，小雨唸的是一所台北市中心拼升學的公立學校，美術課的印象完全空白，她認為學校應該都把美術課借課借掉了，所以她對國中這所學校的印象極為不好，能記得的就是補數學和讀書。高中和大學時期，小雨對自己的美術創作經驗，也同樣沒有甚麼印象。

可是小雨對家政課的手工藝創作很拿手，打毛線、縫娃娃、工藝創作等都難不倒她。她的手工藝技術很好，從小學的工藝作品、國中高中的家政作品，都時常被老師展示在台上。由於很喜歡動手做東西，小雨記得國中時期很想接觸工藝製作，曾經主動詢問老師是否能上工藝課，但老師說只有男生可以上工藝課，這讓小雨覺得很遺憾，她現在覺得目前男女生共同上家政工藝課的制度很好。當時父親曾因此送她一台縫紉機，到現在小雨都還能用來修理衣服。

相較於手工藝創作，小雨從小更為突出的喜好和表現是體育活動。小雨小學的時候曾經被老師選進排球隊，但是因為爸爸說她練習打球會變成蘿蔔腿不好看，折衷轉田徑隊練長跑，練就修長的身材。國中的時候，除了讀書之外，小雨唯一記得的是參加舞棒隊。這個隊伍裡的表演者手拿白色棒子舞動，身穿漂亮的儀隊制服表演，威風而有成就感。高中階段因為離家住校，小雨擔任體育股長，時常參加各種活動而生活多采多姿。大學階段，讓她最有成就感的事情是參加乙組田徑隊，成為四百公尺跨欄選手。

雖然小雨深知運動可以幫助維持身材，但那不是她運動的主要原因，運動主要能讓小雨感受到成就感帶來的內在安全感。從小，小雨在運動項目的學習上又快又好，第一名的金牌運動獎項提供不少成就感之外，最重要的是，運動成就帶來釋放和愉悅的感受。

小雨雖然堪稱運動好手，卻擔心自己成為肌大無腦的樣子，大學的時候她還進入國樂社學習古箏，讓自己在一動一靜之間尋求平衡。奇怪的是，小雨表示自己彈古箏就沒有去運動的那種感覺，所以古箏學習陸續在社團當中維持了兩年的時間就停下來了，但是她在乙組田徑隊的練習，則是持續了大學四年的時光。

面臨大學畢業實習找工作時，小雨不得不放下熱愛的運動，準備進入職場。那時候小雨心裡非常難過，雖然不為比賽練習了，她還是到了大專杯的比賽現場。沒辦法上場比賽的小雨，還淚灑運動場，因為她知道，如果不是為了工作上的實習，她一定可以透過練習再拿一次金牌，可是小雨當時也很清楚，為了銜接工作的實習是很現實的事情，就算成為再好的運動選手，未來能做甚麼呢？

上班之後，小雨完完全全離開了運動場。

### （三）、由社會服務的工作走入金工創作

小雨在第一份工作上總共做了七年，從最小的實習生開始，做過這個機構的每個環節之後，最後當上主任，這份工作的服務對象是配偶外遇的婦女。擔任這份工作的過程，小雨結婚生子，但兒子八個月大時發現罹患重大疾病，她不得不停下工作照顧孩子。長期習慣職業婦女生活的小雨，對家庭主婦之職感到沉悶之極，三個月後就返回職場，在第二份工作上服務單親婦女。

由於工作性質與服務對象的關係，小雨深深感到這些面對生活問題的婦女如果能夠學習生活技能，多少解決一些經濟問題，因此她在工作中經常思索並尋找職訓管道，協助當事人發展第二專長，當時的目的是為了服務他人，卻沒想到這樣的工作經歷反而在小雨離開職場後先幫了自己。當小雨的兒子將近兩歲必須開刀時，她還是得離開職場照顧孩子，心裡對工作感到不捨，總覺得每次似乎只要在工作上能有多一點發揮的時候就得離開。

離開職場的時候，小雨深刻體會過去服務對象所感受到失去經濟來源的不安，同時感受到全職在家的煩悶心情。於是兒子三歲能進幼稚園的時候，說服

先生投資她的學費，從代理小雨工作職位的主任同儕處，找到第一位銅錫合金焊接的金工老師，開始金工學習。

啟蒙老師在教金工之餘，是個室內設計師，上課的時候邊畫畫邊教，讓小雨覺得老師沒有全心教導，加上做了一段時間之後，她確定自己喜歡上金工創作，想要投資更多，轉向老師的老師學習。第二位老師的教學內容主要是利用模具製作金工造型，做法很速成，也可以很有創意，然而，如果手邊沒有心中所想的圖案，便會受到模具限制，沒辦法做出具有原創性的作品。於是，小雨又想辦法向第三位老師學習傳統金工這種耗時、耗費、耗力的金工技巧，後來因為老師搬家而轉向第四位老師學習，學了蠟雕、珐瑯和融合玻璃。每位老師教的技巧與創作方法不同，小雨都很喜歡，最後差不多甚麼都學會了，只差琉



圖 5-4-1 《香檳復古》 施華洛水晶  
現代金工繞線合金水晶爪鑽創作



圖 5-4-2 《紫晶漫舞》 紫晶項鍊  
現代金工繞線合金水晶創作

璃珠的時候，小雨當時發現自己再度懷孕，只好停下學習，但家裡的創作沒有停止。

小雨接觸藝術創作後，頓時感覺得到很大的釋放，當她不斷感受創作帶來的快樂時，更覺得該感謝孩子的疾病，如果不是為了孩子停下工作，她認為自己可能一輩子都做社會服務，不會有機會接觸藝術創作，就沒有機會感受生命當中很多豐富經驗的可能性。

這種感覺和社會工作非常不一樣，縱使過去小雨在機構服務時已經當了主管，服務他人也很快樂，但是機構整體的工作方向還是得完成機構的目標，得提出上司滿意的方案，就算後來成為家庭主婦，做事也得是先生滿意的「服務」，這些讓她覺得很受限。從事藝術創作之後，小雨突然發現，藝術創作是單純為了自己的事情，因為只有在藝術創作裡面，她認為其間所感受到的自己是最真實的自己。

對小雨來說，擔任家庭主婦是個很悶又沒有成就感的工作，相對的，能在這份沒成就又沒辦法換工作的職業中，能透過藝術創作找到自己的定位，她非常開心。創作時得到的成就感，讓小雨完全放鬆在自己的世界裡面，喜歡怎麼樣就怎麼樣，沒有人可以管得著，創作就是她個人，她覺得它美它就是美。在這個創作的世界裡面，小雨認為自己是自己的老闆，能展現完全的自己，更是一個放鬆的空間，只有在那個時候最快樂！

#### （四）、生活的困境與信仰

兒子的重大疾病是小雨無法改變的事實。為了讓兒子好轉，當時小雨聽信成為風水師而在家工作的父親之言，嘗試以各種民間信仰來改善孩子的狀況。各種宗教中，佛教、道教、三太子、玄天上帝、老祖等，她都拜過。小雨也學會收驚和鎮法，但是越做越覺得心中不但沒有得到平安，還搞得自己烏煙瘴氣。傳統信仰認為孩子的問題是父母前世欠的，小雨甚至聽到一種說法，要孩子不能叫爸爸媽媽，要到廟裡當神的孩子才有解決之道，這些在她心情很不好的時候，實在很不能接受。

最誇張的一次是參加某個靈療團體，每天拿著一百零八顆的串珠唸二十字箴言，每一顆要唸一次，還要彎腰膜拜迴向一次，唸完一百零八次是一圈的循環，每星期要念個三十圈五十圈，花很多時間，但是腰力變得很好。當時小雨看先生坐在一邊甚麼也沒做，要求先生來分擔一些，他卻認為這是小雨自找的而不想幫忙，雙方起了爭執。

偶然的機緣下，小雨遇到一個基督信仰的大學同學向她傳教，這位同學邊說她邊哭，心想反正各種宗教試過都沒用，再試一個新的也沒有差別，有效就賺到，就這樣，小雨經由工作機構的修女介紹，開始慕道。小雨因為曾經聽過聖靈醫治的神奇事件，以為這也是另一種靈療的方式，沒想到她參加的是學習認識聖經真理的慕道課程，最後就決定參加天主教受洗。這個過程中，小雨告訴先生，天主教還可以拜祖先，先生也就沒有反對她參加。

為了也給兒子有好的信仰根基，小雨帶著孩子上天主教的主日學，可惜兒子不喜歡，她開始從好消息電台中，看不同的牧師證道節目，只為了找一個具有地利方便，兒子又可以參加的教會。最後小雨終於在電視裡找到一個可以信服的牧師，主動找到這個離家不遠的教會。追求信仰協助的同時，小雨一直從事著藝術創作，並將信仰當中學習到的內容，融入創作主題當中，例如《大彩蛋立杯》(圖 5-4-3) 這個造型，是以蛋的造型象徵復活，而《金色天使之翼》(圖 5-4-4) 則象徵對上帝具有信心的翅膀。

第一次進教會的那一天，沒想到公告教會消息的飛鷹訊息，竟然廣告著想要從事網路創作的有福了，原來這間教會正要開辦網路輔導就業的課程。小雨



圖 5-4-3 《大彩蛋立杯》 2010.03  
現代金工錫金屬拼接雕塑



圖 5-4-4 《金色天使之翼》 2009  
現代金工水鑽爪鍊合金鑽石創作

覺得非常神奇，彷彿冥冥中有上帝的帶領。小雨雖然積極投遞甄選報名表，但現場看到一兩百人來聽說明會，心裡一點也不抱希望，沒想到，竟然獲選十個案例的其中一個。

當時小雨心中非常激動，心想自己只是一個有興趣創作的人，既不是單親需要協助，家計也不是非常不好，等了半年以為沒希望了，竟然接到申請案通過的電話，選上的理由是因為作品夠成熟，這讓小雨更為相信是神在這條路上引導她，所以就繼續在創作上努力。

#### (五)、嘗試開創品牌與擺攤

小雨剛開始說服先生投資她學費的時候，她就像塊海綿，不斷的吸收學習。在家庭預算應用上因為創作也有些改變，過去上班的時候，小雨很愛買漂亮衣服，為了金工創作，加上在家工作不需太多打扮，她就把買衣服的預算轉向採買材料，也不再買首飾了。但小雨在創作上越來越上手時，先生認為投資成本效益不符期待，心中起了質疑，覺得藝術學習只是不斷的投錢下去，好像無底洞一樣，回收遙遙無期。

當時小雨反駁先生說，藝術的培養沒有這麼快速，能做出東西也不代表立刻能去賣東西，尤其美感的經驗累積不是一蹴可及。可是對先生而言，投資就要有回收，他不大能忍受這樣的投資模式。再者，小雨的先生認為她因為在家



圖 5-4-5 《泳渡》 2010 銀\_珐瑯  
傳統金工結合銀與珐瑯燒製



圖 5-4-6 《霓紅十字架》 2010.11 銀\_珐瑯  
傳統金工結合銀與珐瑯燒製

創作，就不能算是真正的家庭主婦，比較像師傅在做東西。先生無法理解創作是小雨成就感來源，更無法理解創作對她真正深刻的意義。

為了證明自己的創作能有收入的可能，小雨從參加教會的網路創業課程開始，正式為自己創立品牌。最後，小雨透過金工的第四位老師介紹，參加了台灣女藝協會，小雨在那裡認識了許多和她類似的創作者。這些手工藝創作者有些來自相關科系，有些只是像她這樣第二專長的業餘性質，她們多半有小孩，無法外出工作，也沒有足夠資金獨立開店，所以大家聚在一起合作經營小舖。

從這個時候開始，小雨有了展示自己作品的具體平台，更多刺激她的創作，當然，此時小雨認為自己的作品無論在技巧或設計上已逐漸成熟。小雨參加女藝協會認識了許多同好，密集的一起參加擺攤，或參加百貨公司臨時櫃的活動，漸漸的，她從參加活動中找到自己作品的定位。小雨發現自己的作品適合聖誕節、母親節和情人節，而且比較適合百貨公司較為有品味的風格。

對小雨來說，擺攤的工作和過去的工作性質截然不同，其實好玩的成份居多，當然，刺激創作和增加曝光機會也是她參加活動的動機。否則的話，小雨覺得自己連成本效益都算不清楚，價錢亂訂亂賣，被殺價的時候也不知道如何處理，但是創作和擺攤過程的自主性很吸引人，有時候不高興就不賣，有時候高興就贈送也無所謂。

擺攤展示販賣雖然很有趣，新的問題也來了。為了網路作品照片，小雨家裡多了許多拍照道具，為了販賣、保存和展示作品，也多了許多盒子和架子。先生對這些更不能忍受了，他認為小雨的藝術創作除了沒有收入效益之外，還把家裡弄得更亂。除此之外，小雨創作的時間必須找婆婆來帶孩子，最初她把婆婆前來協助當成自己的休息，也製造婆婆跟小孩玩的機會，但擺攤前密集創作和擺攤前一天晚上的場地布置，婆婆就需要到家裡過夜協助帶孩子。小雨的先生以保母費難以計算為理由，非常反對她外出擺攤。

由於先生和婆婆都認為，擺攤如果能賺就賺，不能賺就回家帶孩子，小雨



則由擺攤經驗評估自己的作品風格適合放在何處，更計畫將作品放在百貨公司寄售。然而世事難料，女兒在此時被醫生確診具有心智上的問題，需要長時間的教育介入才能有良好適應環境的能力。小雨不得不再次停下一切，在女兒上學前帶她到處上課，期待能訓練她到入學時能良好適應團體生活。

#### （六）、女兒的心智問題

老大的健康問題，加上上小一之後發現的注意力不集中問題，小雨很留意第二個孩子的身心狀況。當小雨發現妹妹在家好動又有能力爬到高處把東西拿下來的時候，小雨向醫師求助。妹妹三歲確診後，她真的考慮收攤了，否則小雨創作的時候，孩子在一旁東摸西摸那些金屬物質，可能吞下肚裡，實在太危險。

為了培養妹妹對各項事務的恆常穩定性，小雨不想再密集的請婆婆來帶小孩，畢竟有些教養態度與長輩溝通之後，不一定能達到效果，還不如自己營造完全一致的教養模式。

由於孩子的教育訓練需求，感覺統合治療師要求小雨把孩子當成運動員訓練，她開始固定每週兩天帶孩子到附近學校操場運動。小雨發現女兒真是精力旺盛，才三歲半的年紀，四百公尺可以跑三圈，跑一跑再去溜滑梯，然後仰臥起坐可以做個十下。小雨因此很感恩過去自己身為運動員的體能訓練，才有能耐帶著良好體能的女兒一起運動，不然一般媽媽可能受不了這樣帶著小孩運動。因為女兒，小雨拾起停止了好久的運動技能。

#### （七）、生命轉彎與未來創作之路

小雨在第一份工作擔任主任時，考上研究所碩士班，結果很快發現自己懷孕了，孩子生出來後又向學校請育嬰假。孩子的疾病讓她停下工作，進入第二份工作，很快又因孩子身體狀況再度停下工作，不久後便走入創作。創作的路途中，穿插著返回校園，為了論文到法院做家事調解委員，想著把這件事當成返回職場的跳板，可以說邊玩著金工創作，卻也沒忘記助人工作的夢想。再次

懷孕讓小雨不僅向學校二度請育嬰假，也停下創作的學習，只能在家裡敲敲打打自己玩。玩著玩著，認識了上帝，架設了網路，也開創自己的品牌。正當小雨似乎要走上創作正途時，女兒的身心問題，讓她願意為孩子放下一切，花時間帶孩子上課，幫助孩子未來的社會適應。

生命之流不斷的轉彎，小雨好像在每件事情剛要上軌道就得轉個方向。第一份工作做了七年，因為職務熟悉，最後一人承擔三人的工作量，小雨覺得壓力大又覺得快被榨乾，幾乎沒有照顧自己的時間，能夠停下腳步，也算一種釋放。

研究所的學位，一開始先生和婆婆都不贊成，後來因為先生的理解與經濟上的支持，才得以持續，然而，這個學位因為生命中太多事情打斷，致使有興趣的研究方向因生命事件而一直轉變，到現在都還懸在那裡，尚未完成。

對於創作，從開始學習技巧時，沒有故事的作品，到現在能創作帶有自己情感與故事的作品，小雨心中對創作之路有著很大的滿足與成就。透過網路，小雨得到網友的許多正面回饋，強化她想要繼續走下去的動力。為了改善女兒的心智狀況，小雨願意放下一切，甚至停止創作，陪伴女兒走治療之路，此時網路上的訂單給她不少鼓勵。現在，小雨的創作不像過去那樣投注許多時間，有訂單時才製作，或改變擺攤的方式，不自己擺攤而採寄售方式，不像一開始的時候那樣積極了。

藝術創作對小雨來說，是成就感的來源，更擁有做自己的快樂。然而，當一個家庭主婦沒有經濟收入來源的時候，雖然一開始先生支持她在家當全職家庭主婦，也說沒有收入沒有關係啊，但小雨深感實際上日子久了，還是會被經濟問題卡住。因此，小雨維持創作大部份是為了保有這個情緒的宣洩管道，另一個現實的面向，是她能多少藉由創作擁有自由收入的來源。否則的話，全職家庭主婦對小雨來說，不只是沒有成就感，是連尊嚴都沒有。

未來，小雨認為自己還是喜歡做福利性質的工作，事實上現在也有工作機會等著。藝術創作是小小的興趣，有機會的話，小雨還想把自己的經驗結合社會福利的助人工作。雖然目前小雨還沒有想到甚麼樣的可能性，但小雨期許自己能透過創作能力，幫助服務對象擁有創作的快樂，或幫助她們像她一樣能透過創作體驗自我療癒的情緒宣洩，甚至無償傳授技巧，或由社福機構而來的經費授課，幫助弱勢學習者也能體驗創作的快樂。

## 二、小雨的潛在空間活動發展軸線

以下乃由小雨的生命敘事中評析出來的潛在空間發展圖，可以清楚看出成年期藝術創作依戀行為形成以前，潛在空間活動以體育運動和家政手工藝為主，實際上並沒有太多藝術創作活動。小雨因工作離開體育活動，並因工作接觸手工藝老師，形成開始家庭主婦生涯後，走入金工創作的可能契機。

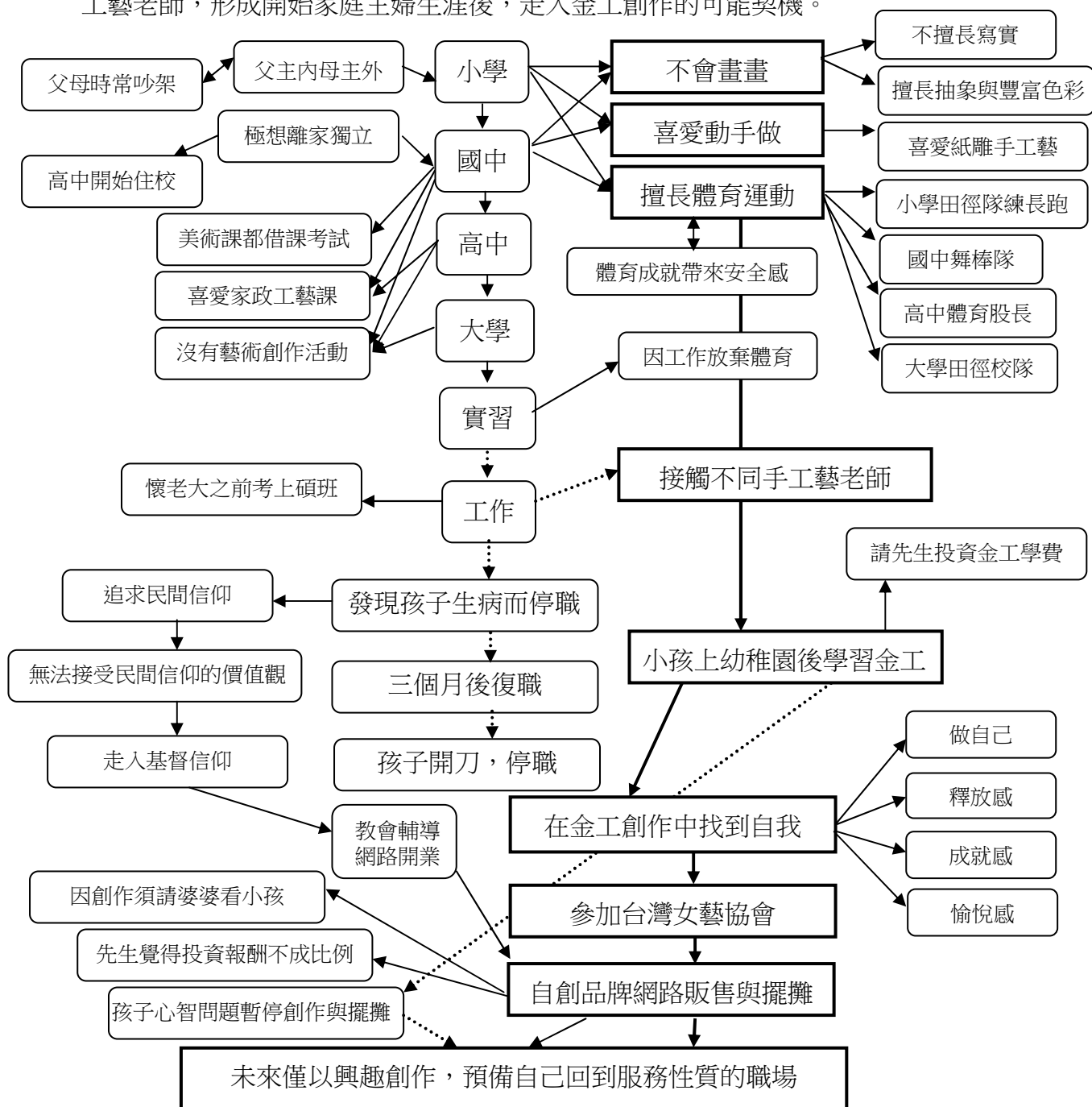


圖 5-5-7 小雨的潛在空間活動發展軸線圖

### 三、小雨生命歷程所形塑的藝術創作依戀行為之特質

小雨的童年生活，由父母雙薪轉變為父主內母主外的家庭，父親因此經常和母親起爭執，小雨成為處於父母之間承接雙方情緒的客體，此壓力造成小雨從小期待建立自己的家庭，極力發展獨立自主的能力，高中開始便離家住校。獨立自主的期待造就小雨以自體客體的角色發展體育與家政手工藝專長，透過自主性的潛在空間活動，平衡現實生活中的情緒衝擊。出社會工作之後停止了體育運動與手工藝這類具有自主性的活動，由工作得來的成就感與成為主管的過程，同樣是自主性追求的展現，然而，孩子的身心疾病讓小雨停下工作專心照顧孩子，形成潛在空間活動轉變的契機，潛在空間的主體性讓小雨由自體客體的角色從事金工創作，發展藝術創作依戀行為。以下，由客體關係、生命議題以及作品意義的角度，解讀小雨的個人生命故事。

#### (一)、安全感與過渡性需求

「媽媽其實是我們家的經濟支柱，而且是安全感的來源」(E2-003)，小雨家中因為奶奶重病需要照顧，父親因此辭去工作照顧阿嬤，成為女主外男主內的家庭。父親因此變得沒有自信，每每因為經濟問題與母親起爭執。情緒不穩定的父親時常以辱罵式的爭吵來宣洩情緒，這導致母親更積極投入外面的工作，迴避家中的不安情境，回家後更以冷戰的方式回應父親。母親的冷戰，讓父親將不滿與憤怒轉向小雨和妹妹，更將兩人當成情緒出口，有時候，父母爭吵時，父親便要脅兩人父母離婚要跟誰的問題。母親相對的情緒比較穩定，是小雨從小的安全感來源，記憶當中唯一一次感到非常不安，是母親因為與父親爭執而離家出走的事件。小雨處於這種家庭動力之下，主動想像將父母封閉在聽不到他們聲音的地方，她才有安靜的機會。

將父母封閉起來，等同將自己封閉起來，小雨「關在自己的世界裡面」(E1-127-a)象徵了將不易覺察的不安全感關在外面，讓她的內在產生安全感，因為自己的世界自己可以掌控，不受外在他者情緒影響。這個自己的世界可視

為小雨和外在意現實連絡的潛在空間，她處於其中能夠不受干擾，更能保有內在平靜。這個潛在空間屬於小雨一個人，能帶給她全然的自主性與安全感，漸漸的，小雨發展自體客體，以自己為具有過渡性特質的客體，藉由操作性的活動與客體建立關係。外在行為上，看到小雨以主動積極的特質展現自主權，父母也因為忙於照顧家人與工作，並沒有給小雨很多限制，因此小雨得以處於父母爭執的情緒拉扯之間，依然能夠維持自我意願，擁有獨立權。

除去父母之間的緊張關係，父母忙於自己的事，並不阻止小雨自由探索，形成小雨和父母之間的客體關係具有安全依附特質。童年時期的小雨並沒有任何具體的過渡性客體協助渡過焦慮，她只記得有印象以來，為了躲避父母爭吵所做的努力：小雨學習以自己的力量，在自己的世界做自己的事情。自體客體的角色此時充分發揮，盡量不受到父母情緒的影響。再除去父母爭執的部分，父母雙方都疼愛她，更因家庭經濟不匱乏，讓小雨在物質生活上獲得滿足。父親曾因她非常喜愛家政手工藝，在她國中的時候便買一台縫紉機給她，到現在都還在使用。小雨的母親個性外向活潑，工作之餘參加獅子會和專業工會，有自己的社交圈，除了平日的財務工作之外，兼差販售時尚用品，母親對小雨的影響，是「…都是愛漂亮」(E2-009-b)，這點造就小雨從小對流行時尚的敏感度。

安全感與過渡性需求，讓小雨在面對父母爭執的現實時，以父母提供她自由發展的機會，為自己形塑出透過自己力量逃避父母情緒的方法，自體客體的功能讓小雨穩定發展出對自己的信心，這份內在力量在小學之後，更進一步發展成為體育與家政的操作興趣，成為自己世界中，能由自我掌控的安全感來源。

## (二)、以行動追求自主權的重要生命議題之出現

父母爭執是無法改變的事實，擁有自主權讓小雨轉向自己不受干擾的世界，這個潛在空間讓童年的小雨獲得一時的安靜，長大之後更以自己的力量形成帶來成就感的活動，以獲取安全感。小雨辭去工作擔任家庭主婦之後，比較能體會童年時期父親的感受，也理解母親以冷戰方式應對情緒高張的父親是不太成

熟的做法，但是成長過程發展自體客體的角色讓她學習透過自己積極的行動，讓內在幻想成真的歷程。由內在追求安全感的力量而起的自我掌控，遠比改變父母更為容易，小雨因此將內在對過渡性客體的需求，投注於自身的自體客體，發展凡事由自己掌控的力量帶來安全感，平衡或補償內在不安全感。

體育運動可以是具有過渡性特質的潛在空間活動，由個體親自操作，在體育活動的過程全然享有自主權，速度感、爆發力、恆定性等體能表現，體育訓練過程，個體自主性得以發展。由於小雨的運動體能天賦，小學便被老師選為長跑選手，長距離的跑步訓練讓她進入自己的世界，運動時的身體自主權除了增進她的自我概念，也讓她在運動世界中完全脫離父母爭執的情緒干擾。因此，小雨認為：「我的安全感來源，好像就是我的運動成就耶」(E1-128-f)。運動成就讓小雨成為一個有自信的個體，在同儕團體中，她更時常以領導者的角色出現。

家政手工藝作業，和體育運動一樣，由個體手部操作，只要按照步驟一步一步完成，好像體育運動聽命於教練的指導那樣，自主性便在一個強力規範的範疇之下形成。無論體育運動或是家政手工藝都具有規範之下的學習，不需要極度發揮創造性，例如體能訓練需要長時間重複做某些基本動作，才能獲得良好體能。家政的手工藝製作則通常有範本，需要穩定的重複某個動作，才能完成良好的作品。重複、有耐心、符合規範和遵循指引，是體育運動和家政手工藝在基本元素上的相同點。這些元素讓從事這兩種活動的個體，不需要投注大量精神將內在在世界表象化，不需要清楚看見個體投射出來的內在表徵，更不需要思考現實情境當中的情緒衝擊。穩定的走在活動的規範下，有如透過規範穩定內在不安，規範更像準繩一樣，讓個體望向標準，忘卻周遭的紛雜。規範像一種保護，保護著擔憂失去控制的情緒。

內在世界的外在投射，有時候可能是紛亂不堪，甚至讓個體難以忍受。小雨從小承擔父親爭執時所宣洩的情緒，她無法改變，更無法認同那樣的情緒表

達形式。小雨認同母親在情緒上的穩定與獨立的特質，選擇在高中有機會住校時就離開時而冷戰時而爭執的家。再者，小雨選擇以自體客體的方式控制自己，遵從體育運動和家政手工藝的規範，象徵由規範協助自我掌控。小雨在自己的世界透過規則性的活動，學習自主性的控制，消耗體能的體育活動和動手操作時的專注力，一方面能由體能的宣洩獲得內在壓力與情感釋放，另一方面能由固定步驟的行動收斂可能無法控制的情感。

小雨從小以自己為過渡性客體的自體客體角色，以行動進入自己的世界，避開父母紛爭，更以行動擁有自主權，期待完全的離家獨立。小雨說：「後來長大了，也習慣他們吵架，就把我的耳朵關起來，在我自己的世界做自己的事情，就不要管他們」(E1-135-f)，這個過程成就了從體育運動獲得安全感，並透過自己的行動力量，一步一步形成具有自信心並具有自主特質的個體，造就生命歷程的每個階段，自體客體所形成的過渡性力量。

### (三) 作品內容所呈現的意義

小雨成年期進行金工創作之前，其實沒有太多的創作經驗。小學階段有印象的是一幅色彩奔放的蝴蝶圖，其他的記憶大多數圍繞在體育運動上面。中學時期的家政作品時常成為同學的範例，但相關做法也忘得差不多了。至於美術創作的部分，因為小雨就讀的學校沒有安排或借課考試，小雨並沒有太大的印象。

這個現象彷彿說明小雨成年期以前，具有過渡性特質的活動，與成年之後的藝術創作活動沒有太大的關連，然而，從事體育運動與家政手工藝的自體客體角色，卻與成年之後從事金工創作之間，有著緊密的關連，因為金工創作需要有良好的技巧規範，需要花力氣打磨，創作過程更需要投以極度專注力以維持安全，這些，和過去透過自體客體的運作得到宣洩與收斂情緒的功能相仿。

另外，小雨母親曾經兼差販售高級珠寶，這讓小雨雖然沒有太多正式的美術教育訓練，她自己說父母並沒有給她任何美感教育的培育，但母親的職業



造成她對美的敏感性，這是她能在金工創作上得心應手的原因之一。

金工的學習，由打磨、焊接、模具應用、熔合等技巧開始，創作之前必須接受良好的工藝技術訓練，這讓小雨回想起一開始學習的作品時，她說：「我早期我創作的時候，就只是為創作而創作，很多東西都沒有故事」(E1-034-p)，大多數的作品是為了練習技巧而做出來的。當技巧長進，小雨創作時會先看著手中的寶石，看對象物給她甚麼樣的感覺，「…就照那個感覺把她做出來」(E1-034-r)。

值得一提的是，小雨的信仰歷程和創作歷程有許多重疊之處。首先，小雨因為兒子的身體狀況，開始接觸基督信仰，由信仰當中獲得支持的力量。再者，當她覺得自己的技術以及創作作品比較成熟，想要進行網路店鋪時，正是慕道了一段時間開始參與教會活動之時，這使得接下來的創作主題有許多和信仰的感受有關。當小雨從信仰支取力量好面對孩子身體病症時，思緒中不斷提醒自己聖經話語和神的看顧，讓內在困境由一個想像出來的強大而真實之力量所支持。這個過程直接與創作思考連結，敲打焊接需要使力的金工創作，成為神的力量支持之下，宣洩內在紛亂的機會，再透過自己雙手按照技巧規則建構成具有統整性的美麗樣貌，形成現實與幻想之間，能夠安定內在的結晶之產品。

小雨認為金工創作是金屬的拼貼勞作，「…只是用的是焊接，不是用膠水」(E1-034-q)。《大彩蛋立杯》(圖 5-4-3)屬於錫金屬雕塑，蛋象徵春天與新生命的誕生，有死裡復活的意義。《金色天使之翼》(圖 5-4-4)是爪鍊合金的創作，一顆一顆的水晶爪鍊慢慢焊接成為展開的天使翅膀，銻石象徵希望的夢想，跟著翅膀起飛，又象徵自己對上帝信心的翅膀。小雨創作這些作品時，正面臨兒子身體狀況不穩定的危機，她在照顧孩子的過程興起這類主題的造型，讓她將內在面對生死存亡的焦慮，和得自於信仰支持而來的鼓舞，透過剪、塑、拼、接等金屬融合技術，於現實情境當中透過自己的創作力量，一步一步統整內外紛雜的情緒。

《泳渡》(圖 5-4-5) 和《覓紅十字架》(圖 5-4-6) 是傳統金工結合銀與琺瑯燒製的作品，從設計到磨製完全獨立完成，非現成半成品的剪貼加工。這兩件作品的主題與孩子的疾病也有相關，她從創作中宣洩與收斂照顧孩子過程的艱忍情緒，更由作品中表達對自己對孩子的期許。《泳渡》這件作品說明小雨感受到自己的角色有如正要游泳渡過黑海溝的勇士，邊創作邊提醒自己，面對艱難的情境要勇於度過。創作《覓紅十字架》的過程中，發生兒子病危住院的事情，小雨差點就放棄這件作品的創作，她在病房陪伴時，看見晴空無雨的病房窗邊地上倒映著彩虹，彷彿聖經創世紀中上帝的應許到來，加深了她繼續完成這件作品的動力，這件事情同時提醒她對神的信心，並相信神會以慈愛對待她和孩子。

小雨的作品像是生命結晶的創作，融合了現實帶來的焦慮、融合了她對孩子的照顧與愛、更融合了上帝對她的愛，小雨以自己的力量，讓自己成為過渡性客體當中的自體客體角色，由生命議題發展而來的自主性，在藝術創作的過程為自己帶來情緒宣洩、心靈平靜與內在統整。

## 第六節、透過創作與人連結的提摩

提摩，三十二歲，單身男性，擁有企管碩士學歷，曾服務於電子業，現任汽車公司產品企劃。從小喜愛畫畫，尤其是課本塗鴉，從來沒想過走上藝術專業，但在工作繁忙時，重拾塗鴉樂趣，喜愛簡筆、隨興、隨時隨意的簡單創作方式。

### 一、提摩的生命故事

提摩，與聖經裡面的提摩太這個人無關，很多朋友因此誤解而猜測提摩是不是基督徒，事實上並不是，「提摩」只是由隨意念英文名字而得來的好玩發音。以下由訪談資料中，整理出提摩的成長過程以及藝術創作發展的敘事脈絡，最後說明提摩在成長過程中對台灣教育的感想。

#### (一)、幾乎遺忘的童年生活

小時候的事情，提摩想不大起來了，唯一能夠聯想到的東西，是一條有著斑駁橘色泛白色彩的小被被，標準的洗了無數遍，很舊，能在睡覺時單純提供舒適放鬆感的東西，漫畫中典型小被被的樣子。

提摩的父母親在他小學低年級的時候離婚，但是這個事情因為年代久遠，他真的想不起來當時如何適應這件事情，只依稀記得甚麼事情要發生了，卻是件自己不能控制的事，也沒有辦法做任何事情改變它。父母離婚之後，提摩跟著媽媽，媽媽的個性很照顧人，跟著她走不用擔心。

後來母親再嫁，繼父有兩個孩子，是比提摩年紀大很多的哥哥，提摩和他們之間沒有太多交集。小學中年級開始，母親和繼父因為經商而時常不在家，母親習慣先把家中一切安頓好，讓提摩一個人在家不至於餓肚子，餓了就自己找東西吃，晚上關起門窗就睡覺，提摩因此很小就學習獨立自主的過日子。因為當時年紀小，小孩睡覺難免怕黑，有條熟悉的小被子陪伴，摸著抱著就轉移了注意力。這段時間，提摩已經忘記自己是怎麼適應過來的，但是父母親不在

身邊的不安全感與擔憂，好像被他自身不在乎的態度蓋過去了，提摩認為，反正就自己過自己的日子。

## （二）、童年的創作生活

提摩的媽媽知道我會畫畫也愛畫畫。為了方便，媽媽讓提摩參加安親班附屬的畫畫班。在這個小班教學裡面，並沒有提摩期待的創作教學，大部份的時候，不是老師要小朋友跟著畫的模仿式教學，就是發了紙讓小朋友自由畫。這種教學方式，提摩認為講好聽一點是自由創作，事實上是讓小朋友亂畫，所以當時到底畫些甚麼已經都記不起來了。比較記得的部分反而是老師常常在提摩畫完的時候，批評他不知道在畫甚麼。讓提摩不解的是，不鼓勵小朋友就算了，他畫自己喜歡的東西關老師甚麼事？

上小學之後，提摩還是愛畫畫。可惜學校的美術老師是其他科目老師兼任的，沒有真正的美術教學經驗，雖然不至於批評他畫得好不好，卻每每用技巧的制式化概念來教學。老師教小朋友畫素描，可是提摩有時候想要加顏色上去，老師說不行，素描就是素描，這點提摩實在很不能理解，素描加色彩也沒有錯啊。小學美術課裡常有的剪紙或黏土課程，是提摩很不喜歡的課程內容，總覺得美術課應該要有很多畫畫的時候。提摩愛畫畫，卻不得不在教育體制內符合要求，使用這類自己不喜愛的素材。

小學的美術課給提摩的印象，就是依照課本按表操課，老師要學生做甚麼，學生就做甚麼，這個過程中，制式化的感受一直存在。提摩認為最主要的問題出在美術教學理念，因為老師要學生做剪紙，學生就只能做剪紙。要學生做紙黏土，就只能做紙黏土，有時候還要求只能做黏土花，可是這位小男孩一點也不喜歡花，一點也不想用手捏出一朵花，為什麼一定要做老師規定的東西？提摩現在回想起來，在小學整體的美術學習歷程中，竟然很少有機會拿筆畫畫。

縱使如此，老師看提摩畫得還好，要他參加比賽，最後雖然得了一個名不見經傳的校長獎第三名，但是提摩隱約知道，自己沒參加技巧訓練的正式畫班，

老師並不是真的看重他。提摩總覺得，小學時候的美術老師因為不是真正科班出身，只能在班上看出他略有繪畫能力，或許能辨別他的繪畫能力處於全班的前三名，但是沒有辦法辨別他是否能在一百個人裡面排前三名，甚至萬人中的前三名。提摩知道老師的專業是自己無法改變的事實，也不會因此和老師爭論甚麼。

在小學階段這樣的教育環境之下，美術教學時常不問為什麼就叫學生跟著做，老師無法接受學生有比較多的創意變化，提摩也無法做自己喜歡的創作內容，這時候的他對繪畫沒有任何熱情，只知道自己的能力可能排在百分之前二十或前三十，如此而已。

### (三)、升學夾縫中的課本塗鴉

國高中時期，提摩就讀南部地區管得很嚴的私立中學，學校重視升學，國中時拼升高中，高中時拼升大學，但這個學校的美術課正常進行。對國中男生而言，美術課實在讓這些青春期男孩子坐不住，老師深知這一點，美術課很難真正的教一點東西，通常就是按照課本內容進行教學。國中時期這位男性美術老師對提摩很好，知道他愛畫畫，和提摩師生之間相處得也不錯，卻因為正常美術課都按照課本內容上課，讓提摩時常不知道自己在做甚麼。不過提摩認為，更正確的說法，應該是時間實在相隔太久遠，幾乎完全沒有印象了。

但是提摩清楚的知道，他對畫畫這件事沒有熱情，因為他沒有機會讓別人知道自己到底畫得好不好。或者說，他沒有機會去評量自己畫得好不好，因為這些制式化的課程當中，提摩沒辦法畫他真正想要畫的東西，也因為提摩不知道自己為什麼要畫，最後就不畫了。常規美術課的課本內容，提摩覺得很無聊，一點都沒辦法激起他的創作熱情，更無法滿足他的創作需要，這時候的提摩大量進行課本塗鴉。

課本塗鴉是一件有樂趣又快樂的事情。提摩通常看著課本裡面的圖案加以想像，徒手在課本空白處畫一些好玩的東西，或者用筆記本畫一系列有趣味的

連續漫畫，畫完給同學傳閱，大家哈哈大笑，提摩自己也覺得很好玩。

提摩覺得畫這種東西比較有意義，因為圖畫不只是放著孤芳自賞，自己畫完就沒事了，還能透過圖畫與別人交流。他認為，課本塗鴉的目的並不是要給自己五顆星的評價，而是要激起別人的感覺，這種感覺不是要別人來評鑑自己畫得好不好，而是激起別人感覺時，自己感受到的成功與成就感。提摩認為，與其畫的東西人家看不懂，那乾脆就用課本塗鴉這種東西，大家一看就懂。雖然他的課本塗鴉最早可以追溯到小學時期，真正大量塗鴉是在中學時，對提摩而言，課本塗鴉是國、高中時期，對畫畫這件事最深刻的印象。

#### （四）、與美術專業擦身而過

高中時，提摩直升同一所學校的高中部，由同一位美術老師授課，可是他一樣想不起來任何和美術課有關的重要事情了。提摩只記得，老師對他很好，曾經推薦他參加素描比賽，還因此問他是不是考慮轉到美術班就讀。當時提摩心裡雖然浮現一絲喜悅，心想自己應該還不錯，但是他立即興起家裡期待自己從現實思考未來的觀點，有關於轉到美術班這件事，提摩實在想不出到底好還是不好。只好回老師一句「畫畫出去要幹嘛？」，老師可能想不到他有這個反應，但老師也無言。

當時美術老師應該是看提摩成績不錯，畫得也不錯，才會問他要不要轉班，畢竟美術班也是學校注重學科的班級。提摩不想轉的原因，是因為他知道自己從來沒有接受過正規的技巧訓練，沒有美術基本常識，調水彩顏色就水弄一弄這樣憑感覺亂調，提摩雖然覺得自己漫畫畫得好笑，但是自認為他還不足以說服自己因此就朝著畫家的路前進。

當然，老師詢問要不要轉班的當下，提摩曾經思考為什麼不能把自己喜歡，或者自己做得不錯的東西轉成未來的方向？可是提摩知道，學校的美術班可以說是變相的資優班，就算轉過去，當然還是以拼功課為主，沒有幾個人真的在那兒學畫畫。再者，提摩覺得美術班的許多學生看不起真正因為美術專長進入

這個班的學生，而且他們當中許多人受過正式訓練，會認為自己比別人優秀，他不喜歡這樣的學習環境。

中學時期，提摩似乎就是這樣與美術專業擦身而過，當時，他喜歡畫課本塗鴉與同學分享，發現畫圖可以吸引女孩，但他不知道自己的潛力能發揮多少，最後選擇與大多數人一樣，留在升學的洪流中，拼功課拼升學，更和一般男孩子一樣，把時間花在籃球場上，生活，很平凡。

#### （五）、與藝術遠離的一大段時光

大學時，提摩順利考上北部國立大學企管系，隻身北上讀書。進入大學之後，他參加很多不一樣的社團，在吉他社玩音樂，在南部校友會認識同樣來自南部讀書的朋友，進入籃球隊繼續練球並擔任球隊隊長，還有系學會活動等等，算是活躍於社團人際關係的大學生。提摩自認為自己不是很活躍的社團分子，不過是時間到了出席，該做甚麼事情的時候就出現的社團參與者，也沒有很積極的以擔任任何幹部為目標。

提摩認為自己參加這些多元的活動，應該是他的雙子座個性使然，覺得吉他有趣就參加吉他社玩玩，參加系學會和校友會可以多一點人際學習，打球打得不錯就繼續，單純只是覺得這個有趣那個好玩，沒有想太多。至於中學時期的課本塗鴉，好像消失了一樣，過去培養出來的能力，只有在社團做宣傳海報的時候用上，沒有所謂的創作這件事。

提摩的研究所考上國立大學企管研究所，他的同學們都自嘲所上最重要的五個科目好像不學無（五）術，甚麼都學，老師們事實上比較鼓勵學生趕快畢業到社會大學學習，如果真有需要再回學術界。在這個理念之下，提摩很快的在時間內畢業，並在因緣際會下，進入電子業擔任產品規劃的工作。提摩在電子業工作，身分不是工程師，一般人不了解，但是工作範疇和他的所學背景也有差異，提摩得不斷學習，才能在工作中得心應手。

提摩在第一個工作單位做了三年，換到另一家以生產筆記型電腦著稱的大

公司工作。他說，當時每天早上八點進公司，十二點回家。一天二十四小時的時間，扣掉睡覺六小時，打忙摸魚之類的兩小時，一天只剩十六小時，全部都在工作裡面，這樣的工作景況，就像媒體報導的電子業工作是一模一樣的。當時公司正在發展筆記型電腦業務，與台灣人的業務聯絡得利用白天的時間，到了晚上下班回到家，才洗個澡，發現電腦螢幕上的 MSN 標記閃動，因為美國人來討論業務了，所有的事情，就是在白天做的是為晚上做準備，晚上做的是為隔天早上做準備，日復一日。

工作內容雖然和學校所學的不一樣，但是提摩認為在哪兒工作，就好好的學習，學了往前繼續走就是了。或許是他這樣的工作態度，提摩深深感受到電子業上司對他的重視，因此提摩在工作上並沒有不得志的感覺。他甚至認為，電子業工作機會多，可以提供比較多的可能性，這也是提摩當時選擇進入電子業的原因。當然，提摩也知道大公司有一定的制度，很多事情是團隊工作，自主性不高，但他只求薪水夠用的單純生活，工作實質收入與外在表現上都還過得去，卻一點也沒有雄心壯志成為一揮手幾億元進出的大老闆。每天長時間且重複的工作形式，在提摩進這家大公司工作了七、八個月之後，很多感覺交織起來，不但搞不清楚為了甚麼工作，甚至根本搞不懂為了甚麼生活。

嚴格說來，從大學到工作這一大段時間當中，提摩從來沒有想到要拿起紙來畫畫，可以說越來越遠離藝術創作。就在工作中弄不清楚自己到底在做甚麼的時候，提摩在網路上認識了一個部落客，這位朋友加入一個無名圖文的創作團體，裡面有許多創作者，團體也分類介紹每個人的作品，他透過這位部落客知道這個團體的存在，心中創作的悸動開始發生。

#### （六）、透過藝術與人連結

一開始透過網路看無名圖文團體的作品時，提摩不大欣賞強調技巧的作品，總覺得那些作品不夠隨興，他喜歡的是隨興、隨便、又有亂畫感覺的作品。看了一陣子之後，提摩興起找畫室學畫的動機。



提摩首先在網路上看到一個畫室廣告，他記得廣告內容大概提到歡迎上班族前來進行無意義的塗鴉，和一些與創作舒壓有關的廣告詞。提摩看了這位老師的作品，雖然不很喜歡，卻受到廣告的吸引。那時候其實沒有想太多，只是想找個地方坐下來，也不強迫自己，只想把以前會的東西，再好好拿出來畫一畫，單純想找個地方，重新想像那種感覺，沒有甚麼特別的目的，對提摩而言，他事實上不要老師教，更不要今天畫人體素描，明天畫靜物素描這類作法，就想要在普通上班族的環境之外，單純找個地方轉換環境轉換感覺，於是他開始進入林老師的畫室開始畫畫。

這是一個小而美的畫室，提摩第一眼就知道這是自己想找的那種空間。畫室不大，小巧簡單，可以感覺是一間畫室。對他而言，只要有張椅子，一個畫布，幾張畫板就夠了。

老師見提摩來了，首先問他學畫的目的，有沒有想畫得比較好，或有其他目標等等。提摩只是跟老師說，自己沒有任何目的，只想要坐著畫畫。其時當時在單純畫畫的表象之下，他也不清楚自己想透過畫畫得到甚麼。

雖然提摩想要的是隨興，但他也知道，既然進了一個畫室，坐在那兒總要有個主題，總不能亂畫，於是便跟著畫室課程，開始跟林老師畫水彩。一開始的時候，因為太久沒有拿畫筆，只是把圖畫出來而已，自己看了結果都覺得好笑。重拾畫筆的過程中，提摩體認到畫畫這種東西就是這樣，畫了一張之後，



圖 5-6-1 《飛機》 2009.12 素描

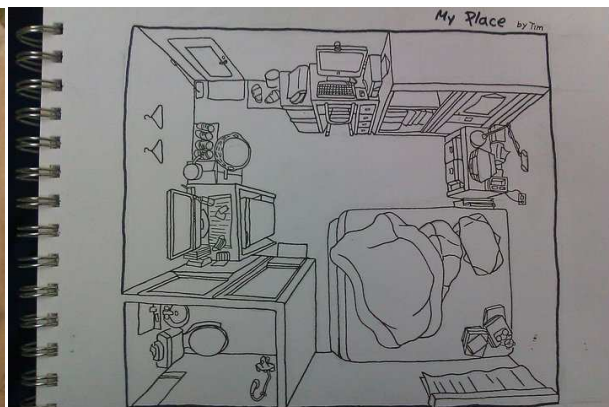


圖 5-6-2 《我的房間鳥瞰圖》 2011.03 線畫

可能覺得自己畫得很爛，畫第二張的時候，會覺得好一點，到了第三張，就覺得好像還不錯。《飛機》(圖 5-6-1) 這件作品是在畫室學素描的時候畫的，老師看提摩能畫得這樣，還說他這樣在汽車公司工作，畫汽車應該也很不錯。提摩開始把自己的作品放在部落格或 facebook 上，竟然獲得不少好評，對自己的創作也越來越有信心。漸漸的，每到週末提摩就前往畫室報到，兩點一到就坐在畫架前開始動筆，然後畫完離開，感受一種生活的轉換點。

當初的想法對提摩來講，表面上就是找個地方輕鬆一下，將作品放上網路，也只是想，如果畫吸引人，總是畫畫正面的附加功能。當網路上出現許多正面的回饋時，提摩一時間發現，原來自己的圖畫可以感動人，還能跟人有連結，這個結果讓他覺察自己在創作上的更深一層渴望，是增加人與人之間的關係與互動。這是提摩一開始沒有預料到的事情，但是這樣的經驗如果沒有發生，他也不會想到這是自己內心的渴望。

#### (七)、工作轉換並持續創作

在畫室畫了半年之後，提摩開始想要自己創作。他找了一本小畫本，可以隨手進行創作，身邊的筆拿到就畫，用越簡單越好的創作方式。剛開始，提摩的創作很隨性，不想逼自己每天一定要產出幾張，只想要在有感覺的時候才畫，因為畫畫畢竟不是主業。畫法的部分，他發現畫室老師專長在光影，而自己喜歡線條表現，因為線條這種東西，上色也 OK，也很好玩啊！提摩大部分的作品是只要有一隻筆一張紙，就可以開始畫起來的隨筆線畫，有時打鉛筆稿，有時不打稿，畫直線也從來不用尺，《我的房間鳥瞰圖》(圖 5-6-2) 就是這樣的產物。

繪畫內容的部分，提摩喜歡表達隨興的創意，表現生活上遇到的某些問題，再慢慢加入一些自己的情感，例如在公司中遇到有趣的事情，就利用繪畫表現出來。有時候，畫的跟工作一點也不相關，有時候，畫的雖然和每天工作表象相關，卻只能用隱晦的方式，加入一些平常無法用言語說出來的內心想法，因為遇到這些問題的時候，不知道怎麼跟別人講，只好把它畫在圖畫上。

剛開始畫這些職場風雲的漫畫式創作時，提摩還在電子業服務。當他用圖畫表達自己對職場的感受時，看到作品的同儕都很有感觸，因為大家可能都有類似的經驗，因而產生同理共感的共鳴。還在職場的時候，提摩的創作內容比較聚焦於工作上的處境，時常創作工作場所無法和人提起的處境，例如《Devil Boss》(圖 5-6-3) 所表達出來的那樣。當然，他也會從生活層面切入，從生活中尋思創作主題，《Rain in Taipei》(圖 5-6-4) 是其中的代表。提摩從不擔心別人看不懂他的作品，他的創作動機就是想畫、想表達。



圖 5-6-3 《Devil Boss》  
2010.03 辦公室系列作品



圖 5-6-4 《Rain in Taipei》  
2010.06 生活有感

提摩認為創作是一種心靈的出口，許多畫面上的表達沒辦法透過學習而來，他總是自己摸索創作方向，到畫室是常常去看別人的作品，再看看自己的東西，會知道自己甚麼地方畫得不好。提摩也不一定每週都出現在畫室，可能半個月或一個月才去一次，和老師討論自己面臨的創作瓶頸，或去動動筆而已。提摩的創作從開始之後就持續進行，他沒有為自己設定創作進度，或要求自己幾天畫一張，更不是制式化的每個禮拜一定要坐下來十二小時畫多少作品。

開始畫了七、八個月之後，因為家裡工作需要人手，提摩決定辭去電子業產品企劃之職，回家發展家業。由於家住南部，不得不暫停畫室的學習，因為生活上會遇到很多不同的事，不得不分心去顧及這些。接下來由於地區相隔太遠，畫室學習雖然不想停掉，也只能在偶而北上時，回去看一看，畫一畫。

這段時間，提摩身邊的小畫本創作還是持續進行著，時間到了他就自己畫畫，可是畫的心境不大一樣了。有工作時的小畫本創作，通常是透過圖畫表達生活上遇到的某些問題，回家發展家業面對問題時，畫畫的目的比較像是一種寄託。

在南部發展家業時，提摩發現自己得獨自面對許多問題，首先是與長輩做事方式不同的問題。當長輩們強調經驗與產業倫理道德時，提摩常認為可以加入許多新的元素，但他沒把握自己的想法適不適用。再者，現實的經濟考量包括錢的問題急需解決，就算籌到錢要開始進行一些事情，好像又必須與出錢者協商。最後，提摩發現自己對家中產業不夠了解，也發現自己的期待與能力可能無法負荷，只好結束一切，再次回到職場好好的磨練自己。

回到台北之後，提摩進入一家汽車公司負責產品規劃，也陸續找機會回畫室畫畫，但時間並不固定。提摩認為學畫這件事或許中斷，可是畫畫這件事情不會中斷，他更認為，到了某個階段，他要的不是學這件事，他要的只是畫，不一定在畫室畫，在家隨時都可以畫。未來，提摩並不打算把畫裱框展覽，或累積成冊出版，但會持續透過網路的作品發表，與更多人連結建立關係。

#### （八）、教育的觀點

很多人說提摩畫得很好，說他很有天分，還問他為什麼沒有走上專業的道路。關於這一點，提摩認為，台灣的教育體制要求每一位求學中的學生走一樣的道路，國小讀完讀國中，國中讀完讀高中，高中讀完讀大學，理想的狀態在大學之後就找一份工作終老一生。每個人被要求長得一樣，如果不一樣，大家就覺得這個人很怪。提摩當然從小就知道自己會畫畫，但是畫畫能做甚麼，這

是在整體教育環境之下無法得知的事情。

提摩成長的時代台灣漫畫家不紅，很難想像畫漫畫和插畫如何維生。提摩說那時候他根本不懂甚麼叫插畫，沒有幾米，幾米那時候還沒有出現，更不用談甚麼部落客之間的交流。這些現實狀況讓提摩在高中時期思考自己的未來時，深深感覺到作畫其實是非常危險的一件事，這只能說，因為教育體制無法幫助他了解自己的能力和無能，無法讓他了解，如果走入繪畫的專業，會在路上遇到甚麼光景。

提摩以現在的眼光回頭看待畫畫這件事情時，他發現，網路讓許多有想法但技巧不很好的作者，也能得到群眾青睞。網路上一大堆莫名其妙的人很紅，例如彎彎就是其中的例子，提摩認為彎彎紅的原因是她畫自己的生活經驗，或者畫自己對生活比較深層的看法，那東西會打到很多人的心裡面。提摩更認為，現在觀眾在意的不是作畫者的技巧，甚至有時候用影像或電腦軟體合成都沒有關係，重點是創作者是否能夠表現出自己的想法，《衰尾姆一郎》(圖 5-6-5)就



圖 5-6-5 《衰尾姆一郎》 2011.08 生活幽默小品

是最好的例子。

當提摩回想起自己過去的課本塗鴉，引起許多同儕的嬉笑時，他知道自己的作品可以引起人的共鳴，他更知道，自己重拾畫筆隨興創作時，在網路上能引起更多回饋。提摩因此想著，或許，有一天自己有這個能力，不用畫得很好，一樣能混出一片天也不一定。提摩因此慢慢知道自己畫畫的意義，但雖然他心裡這樣想著，實際上還是很有現實感，因為他知道自己的作品在畫完之後，不會變成著名的傑作，也不可能永久流傳。但是，至少提摩知道自己留下一些東西，是跟別人有連結的，別人也會因為這些東西產生感動。這樣的感動可能只是會心一笑，更多一點或只是在網路上按個讚，提摩覺得自己的內心知道，這樣就夠了。

## 二、提摩的潛在空間活動發展軸線

以下乃由提摩的生命敘事當中，評析出來的潛在空間發展圖，可清楚看出提摩受教育歷程的順利與線性發展。父母的婚姻狀態，讓提摩在年紀很小的時候就學習獨立自主，體育運動更以自體客體的形式出現，同時自主性讓他在創作的面向上也喜愛獨立創作，形成風格獨特的隨筆塗鴉。

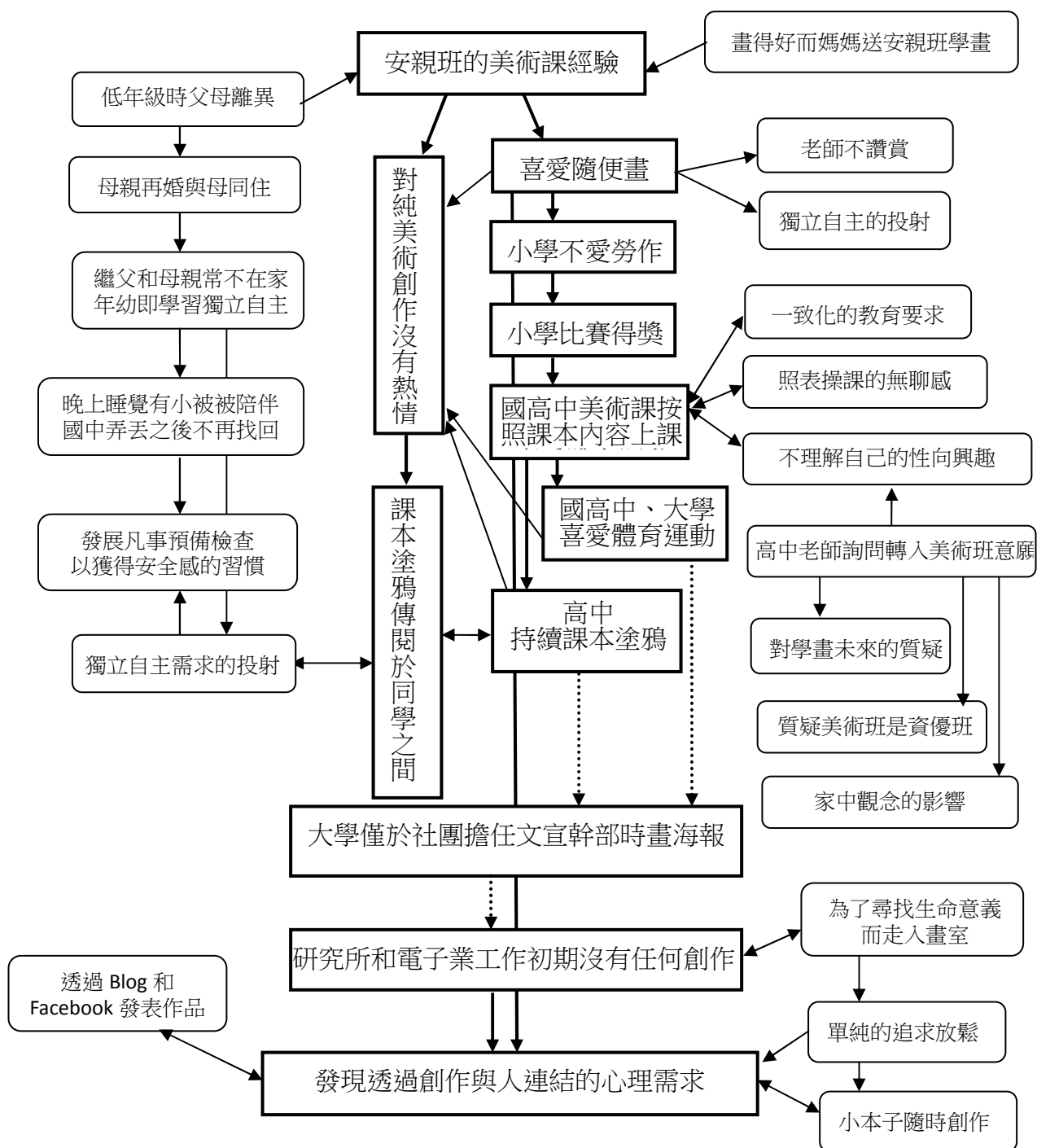


圖 5-6-6 提摩的潛在空間活動發展軸線圖

### 三、提摩生命歷程所形塑的藝術創作依戀行為之特質

提摩童年時期父母離婚時，他跟著安全感來源的母親，而母親再婚讓他在年紀很小的時候就在家庭中學習獨立自主的生活。生活中母親預備好一切生活所需，生活安全無虞，一個人的生活難免帶有孤獨的意味。「無所謂」與「過自己日子」的習慣，成為提摩輕鬆面對生活的態度，或許是他發展自在隨興隨筆創作的原初因素。以下，由客體關係、生命議題以及作品意義的角度，解讀提摩的個人生命故事。

#### (一)、安全感與過渡性需求

提摩對於自己的童年生活，清晰的印象不多，對父母離婚這件事，沒有太大的感受，也沒有太多不安與焦慮，提摩說：「那時候直覺有些問題，可是知道那不是我能夠去控制的事，或者是說，我也沒辦法去做任何事情改變它」(F1-033-b)。對於自己如何適應這段時間的改變，因為年代久遠，提摩也忘了一開始是怎麼去習慣這件事情，提摩甚至認為，當時或有可能年紀太小，也弄不清楚是怎麼回事。

意識之下，提摩不認為自己童年時期具有安全感需求的問題。他與母親之間的客體關係，母親是照顧者且讓他擁有自主權，再婚之後的母親因為工作的關係，提摩時常處於母親預備好一切生活所需的情況下，獨自一人在家生活。生活上衣食無缺減低提摩內在產生焦慮的機會，自主性更能提高他的主權意識，但是他擁有一條過渡性客體的小被被，陪伴他度過一個人過夜的時光。

獨自一人的內在不安不易覺察，更因為身為男孩在文化上受到的要求與女孩不同，也可能因為性別而從小被要求要勇敢不可哭泣，使得提摩從小隱藏自己的感覺，更封閉了經驗的記憶，因此對安全感與客體的保護與發展之印象相當平淡。



## (二)、透過塗鴉創作與人建立關係之重要生命議題的出現

從小自由自在不受拘束的自主權，使提摩有能力為自己安排時間，並對自己喜愛的事物投以關心。因此，無論是學齡前、學齡階段，或是中學階段，提摩在美術表現上

多少受到肯定時，教育環境卻無法接受他隨筆亂畫的內容，因為沒有一位老師真的了解他對隨筆塗鴉在非語言表達上的內在需求與意義。

這些情境使提摩在正式課程沒有更多的表現動機，但是縱使心裡百般不願做自己不喜歡的黏土花或其他主題等，他通常還是就乖乖的配合老師要求，只是一點也沒有創作熱情。當自由創作的需求在此過程無法得到滿足，內在想法的自由表達又需要有空間得以展現的情況下，隨性的課本塗鴉成了提摩喜愛的創作方式。課本塗鴉和美術成績無關，和升學環境中的任何一件學習也無關，且課本上的塗鴉具有權威之下展現自由的意涵，規範中自主性的追求在課本塗鴉這件事情上表露無遺。然而，塗鴉在此表面意義之外，還有一項更為深刻的意義，那便是透過塗鴉與人建立關係的意義。

提摩在父母離婚之後的生活形態，讓他從年紀很小便擁有獨立自主的生活方式，卻處於少有機會與父母建立客體關係，獨自一人生活的孤獨情境之下。提摩自幼因此被培養成擁有良好生活自理能力的個體，更形成凡事有良好的計畫與預備的習慣，但與人建立關係為個體內在深刻的需要，當外在的規範很難突破時，隨筆進行的塗鴉不但能表達自己，更能透過圖像分享的過程，與同儕建立關係。

表面上，提摩不愛美術課程的內容，是因為制式化的技巧教學引不起興趣，更深刻的意義可能還是與透過作品激起他人感受，並以作品與人建立關係有關。透過作品與人建立關係這一點，提摩小時候並沒有覺察它的重要性，只是在每次分享獲得掌聲時，好像正向的操作制約一樣，成為持續塗鴉的理由。中學時期，甚至因為會畫畫而發現那也是吸引女孩的一種方式。

長期下來，權威環境中突破規範並追求自在表達，透過此類表達與人建立關係，成為提摩的生命議題。建立關係的追求，另外還呈現在以籃球會友，和高等教育時期參加不同社團的面向上，但隨筆塗鴉的幽默方式一方面呈現內在對事物的觀點，另一方面更以此會友，是生命中不可缺少的事。因此，成年階段面對工作困境而使生活面臨建立關係的瓶頸時，過去塗鴉分享的經驗，再次吸引他回到那樣的經驗中，使塗鴉成為提摩的創作依戀行為之主要模式。

### （三）作品內容所呈現的意義

小學中年級開始，提摩便開始嘗試課本塗鴉。塗鴉方式就是利用課本上面的現成圖案，加以想像成有趣的畫面，或者具有趣味性內容的劇情。畫完之後，提摩通常與同學分享塗鴉的內容，獲得許多好評，同學之間最喜愛他創作充滿有趣內容的塗鴉。中學時期的課本塗鴉事實上彌補了美術課無法滿足內在表達的創作想法，課本塗鴉的習慣延續至整個中學時期，與同儕之間的分享更是塗鴉完成後的習慣，提摩說：「這種東西人機會覺得很 happy，畫起來有時候真的很好笑，傳過去大家都笑翻了」（F1-081-b），這類好評成為持續塗鴉的力量。

課本是具有規範意義的物件，更是提供知識的來源，提摩勇於在課本表現自己的觀點，在權威的升學環境中需要勇氣，更需要智慧。課本塗鴉具有突破規範的意義，以及規範中擁有自主表達的意義。除此之外，將塗鴉作品在同儕間分享傳閱，還具有讓他人更了解自己，勇敢展現規範中的自主性之意涵。提摩成長過程的塗鴉作品早就不存在了，但塗鴉創作過程所獲得的表達與建立關係的意義，則一直存留下來。

由於隨筆畫的方便性，提摩成年開始畫畫之後，作品數量相當多，他在隨身攜帶的速寫本上作畫，以數位化的方式保存於電腦，現在，他更透過網路與人分享。網路分享獲得與人互動的經驗之後，提摩才真的體會到，透過作品激起他人感動並與人建立關係對他自身意義之深刻，他也更進一步了解自己為何非畫不可。他的創作觀點不強調技巧，但強調隨性隨筆的創作方式，以及畫作

內容是否能引起他人共鳴。提摩的作品內容有幾大類方向，一是與辦公室生活相關的內容，一是與生活情境有關的內容，近期還有純創作的無厘頭幽默內容，幾乎都以隱喻的方式表達他對這個周遭世界的感受與觀點。

從提摩眾多作品中，能歸納出幾個重點，首先是畫面張力所形成的情緒表達。提摩善長以對比的表現方式展現情緒張力，例如在《飛機》(圖 5-6-1) 這件素描作品中，近大遠小的透視，讓飛機在小小一張紙上呈現巨大的物體感。《我的房間鳥瞰圖》(圖 5-6-2)由上往下看的俯視圖，造成小小房間清晰放大的感受，也看出創作者的細心。《Devil Boss》(圖 5-6-3)更是以小小主角背後的巨大怪物圖像，以及隆起的地面，突顯努力的小員工所承受的壓力與無奈。《Rain in Taipei》(圖 5-6-4) 標題雖與生活情境有關，但與《Devil Boss》的張力有著異曲同工之妙。畫面強烈的張力可以說是提摩作品的一大特色，提摩藉此表達小人物在現實生活與工作中的感受，這個感受透過作品傳遞給他人，擁有相同感受的觀眾更在看作品時體會同理共感，共同得到情感的釋放。

另外，幽默感也是提摩作品中的重要元素。課本塗鴉的時代，為了不在規範中失去自我，更不想過度反抗規範，提摩的課本塗鴉總是依循著課本原有內容發展，走的不是破壞路線，而是以幽默風趣的造型改造規範的樣貌。這樣的改造讓處於同樣情境的同儕都感到有趣，這趣味帶著在體制內找情感表達出口的樂趣，長期下來的練習，讓成年後思緒更為精鍊的提摩，作品上出現更多隱喻與象徵。《衰尾姆一郎》(圖 5-6-5) 便充滿這類趣味與象徵，這件作品是提摩從航海王漫畫封面發想的有趣畫面，並利用攝影與電腦影像處理創作。原作封面有兩個張大嘴的角色，兩者似是處於某種爆烈衝突的緊張氣氛中，後方擁有骷髏臉龐的怪物顯然想要吞噬前方的小角色，而處於前方者更是不甘示弱的握緊雙拳，使盡力氣正要回擊的樣子。提摩再造這個畫面，拍下一張溫馨可愛的圖片，前方有個戴帽的可愛卡通人物，後方有個面露微笑的巨大玩偶熊，雙方表情和藹，好像擁有某種冒險的合作關係。和航海王書名產生對比的是**雖汶王**，

帶有「摔跤王」的諧音，「衰尾姆一郎」這個創作者的化名，讓畫面充滿幽默氣氛，這個冒險不像右邊圖片那樣驚險刺激，卻充滿小人物立大功的幻想。

提摩認為圖像表達的感覺有時很難用口語說清楚，卻精確清晰的傳遞了內在的真實感受。提摩會持續創作這一類作品，因為「因為它是生活的一部分」(F1-175-e)，持續以自由自在的塗鴉表達，滿足自己身處於規範內的自由意識，並透過作品與他人連結，讓觀看作品的人和他一樣得到情感的釋放。



## 第六章、藝術創作依戀行為的意義

這整個的世界，本來就是一個「大的故事」，我們都是這個故事裡的人物。<sup>13</sup>

藝術創作彷彿存在於一個美麗的門後方，吸引人打開這個門，進入其中可發現桃花源般的世界，讓人流連忘返。在這個創作園地繞一圈之後，原本門外的現實世界並不會改變，但出了門之後的創作者，能因創作歷程所得的能量，更為自在的自處於現實世界，且創作者對這個創作桃花源越熟悉，越能讓自己隨心所欲的進出，將門裡面摘取的生命之花放置心中，成為現實生活的心靈養分。藝術創作依戀行為如同個體熟知創作陶花源能汲取養分的秘密之後，仰賴藝術創作行動不斷實踐的過程。本研究為了探究成年非專業藝術創作者的藝術創作依戀行為之各種樣貌，以六名研究參與者為訪談對象，探討研究參與者過去的藝術教育經驗、近年形成藝術創作依戀行為的近因與遠因、穩定發展此行為的相關因素、藝術創作依戀行為帶來的心理感受，以及藝術創作依戀行為對個別而言的未來性等，在這些研究問題之下尋求他們在各自建構的藝術創作桃花源中之不同經驗，以產出不同的生命故事。前述篇章已整理出六名研究參與者的生命敘事，並建構了潛在空間發展結構圖以及個別的客體關係、生命議題與藝術創作發展意義之間的連結，本章將進一步打破個別發展歷程，試圖由統整的方式，依照研究問題的順序，呈現統整性的分析歷程。

---

<sup>13</sup> Ende (1995) 在《默默》(Momo) 內容中，以象徵性的文學筆法，敘述「時間就是生命」的深刻意義。《默默》一直被視為具有社會批判色彩的文學作品。

## 第一節、藝術教育經驗對藝術創作依戀行為形成的影響

成年時期選擇從事業餘藝術創作的創作者，成長過程在教育體制之下接受藝術教育的經驗令人好奇。本研究的六名研究參與者年齡分布在三十到四十歲之間，皆在台灣接受教育，成長的時代背景差異不大，他們的小學時期社會上興起許多課外才藝班，中學時面對考試與升學壓力，經由聯考上大學，由分數排行選取科系等背景。以下分析乃由訪談內容中整理出有關研究參與者成長過程所接受的藝術教育經驗，及其對成年期藝術創作依戀行為影響的部分。本節內容除了回答研究問題第一條之外，更由訪談內容與研究過程的分析當中，評析連結著藝術教育經驗的家庭與社會價值觀，對潛在空間心智活動有更進一步的理解。

### 一、青春期以前的藝術教育經驗

成年時期的藝術創作依戀行為到底和過去的藝術教育有多大關係，由訪談內容探究研究問題之一的藝術教育經驗時，在研究資料中發現，六名成年非專業藝術創作者皆處於差異不大的年齡層，成長時期的社會背景沒有太大差異，受教育過程所面對的藝術教育價值觀雷同，父母處於升學大環境之下對藝術持反對態度的多，但是個體在藝術創作經驗當中體會到的潛在空間歷程和經驗感受，讓個體在成長的不同階段發展為不同樣貌的潛在空間經驗，而藝術創作經驗僅為潛在空間經驗中重要的一項。以下，聚焦於學齡前的經驗、教學方法的差異與影響、帶來成就感的創作方式與比賽的影響、父母的價值觀這四個向度，分析討論其與成年期藝術創作依戀行為形成之間的關係。

#### (一) 學齡前印象模糊的藝術創作經驗

訪談過程中，每一位研究參與者都談到自己的學齡前藝術創作經驗。

首先，不會畫畫和想不起來當時發生甚麼事，是研究參與者對學齡前的創作印象之一。小雨以「我完全不會畫畫耶！」(E1-064)說明自己的學齡前創作經

驗，她想不起任何學齡前相關的創作行為，Moya 對學齡前的創作活動印象也很淺薄。然而，「不會畫畫」並不代表沒有任何的潛在空間活動，以小雨和 Moya 來說，立體動手作的方式比較吸引她們，因此上小學之後，手工藝創作的形式是這兩位研究參與者的專長。再者，有創作想法而沒有實現，是殷音幼年時期的習慣之一，她談到時常想收集糖果紙或漂亮的東西動手做點甚麼，然而「從小就心裡想做但是沒有實際執行」(A1-079-a)，這可能與她的內在對話習慣有關。

對自己幼年時期的創作經驗印象深刻，是鶴兒、路得和提摩談到的內容。鶴兒說：「小學以前，我很喜歡上美術課」(B1-019-a)，所以她在上小學之後主動要求媽媽讓她上才藝班。路得幼年時期由孀孀和外婆照顧，孀孀因為開幼稚園而較能覺察她的繪畫喜好和創作天分，在父母接她返家同住時提醒父母：「你女兒很有畫畫天分，很會畫啊，回高雄有機會真的是讓她去學畫畫」(D1-014-g)，但是路得的父母不但不在意這些話，甚至對繪畫還持反對態度，使得路得對學齡前畫畫這件事情「沒有任何的記憶」(D1-016)。提摩認為，學齡前經驗真的是年代太久遠，很難想起當時的真實情況，但他依稀記得「小時候很會畫，我媽也覺得我蠻會畫，就送我去學畫畫」(F1-040-b)，可惜附屬在安親班之下的美術才藝課程之教學方式，「就是他今天畫 A，他就叫你跟著畫 A」(F1-067)的模仿式教學，這種情況讓提摩認為：「講好聽一點是教你畫畫，講難聽一點只是把你丟在那邊讓你自己畫」(F1-040-c)，「他們講得很好聽，就自由創作，給你一張紙一隻筆，叫你自己亂畫，所以很難去記得你到底畫甚麼」(F1-068-b)。提摩記得一個情況，就是自己如果不照著畫，老師就批評說不知道他在畫甚麼，童年時期的提摩心裡想：「我就覺得，這我的東西，干你甚麼事？」(F1-069)。

上述現象表面上看來，似乎多數人對遙遠年代以前的記憶都很淺薄，與成年後的創作行為好像沒有太大關係，仔細思考，學齡前的藝術創作經驗可以說是成年期藝術創作依戀行為的源起。



殷音雖然心裡想而沒有行動，此思考卻是內在對話的一部分，隨著內在需求的心智運作發展，到成年期開始認真進行藝術創作時，才使得內在對話成為現實世界中的具體表達。鶴兒幼年時期的愉快的經驗與學習，促成她日後想提筆畫畫時，想到經驗再現的吸引力。路得更是長久記得媽媽對父母說過自己具有天分的話語，成為各階段求學歷程中的進步動力。提摩的安親班學習經驗雖然感覺不完全正面，但促使提摩學會用自己的觀點畫畫，成就後來不需要教導的課本塗鴉以及成年後的隨興創作模式。小雨和 Moya 對畫畫的印象不深，但是動手做反映了自主性的需求，到小學之後逐漸發展為喜愛手工藝創作的形式，與成年後選擇手工藝創作形成脈絡上的關係。

學齡前看似年代久遠記憶模糊，經驗的內化卻可見其與日後藝術創作依戀發展間的關係。童年的經驗成了藝術創作依戀行為最早的出發點，尤其潛在空間的內在運作模式，影響了經驗再現時的表現方式。

## （二）、寫實技巧與多元創作教學方式的影響

學齡前的創作經驗在上小學之後，受到正式課程架構中的藝術教育影響。由訪談結果顯示，強調技巧與寫實的藝術教育價值觀對研究參與者的影響深遠，再者，勞作教育在平面繪畫之外，增加了多元素材的創作方式，也是研究參與者的共同經驗。然而，基於天賦、興趣、表達方式與個人因素，每一位研究參與者無論對技巧寫實或多元素材的教學經驗皆產生不同感受。擁有良好描繪能力的殷音、提摩和路得，童年時期較喜愛平面繪畫的創作方式，對動手製作較不感興趣。對寫實技巧感到困難的鶴兒、小雨和 Moya，則喜愛多元素材或手工藝創作。內在心智運作重於外在表現的殷音，創作時更多想要表達的是內在意像而少談到創作技巧與內容。

強調技巧與寫實的價值觀，讓有描繪能力的個體受到鼓勵，例如殷音大約在小學四或五年級的時候，便有能力細緻的模仿當時流行的喬琪姑娘卡通人物，她說：「那時候只要是描繪或是模仿，我都可以畫得很像…」(A1-029-d)，可是

有時候，心裡「好像想畫某種東西，就是心裡有個意境圖像，但是畫不出來，當然老師的分數就不高」(A1-079-c)。雖然她沒有因為畫不像感到太挫折，也曾經因為畫不好鼓起勇氣問老師怎樣可以調整改進，但老師因她畫得像而給的高分則帶來無比成就感。

從路得和提摩的訪談內容中，雖然無法得知兩位童年時期的繪畫風格，但路得被選為學校代表接受訓練畫鐵路圍牆，提摩在沒有任何技巧訓練的情況下，可得知兩人童年時期的擁有表現不錯的創作天分。提摩雖然在比賽中得了獎，卻因為學校老師非專業美術老師，課程除了照課本內容進行之外，教學方式上，他說：「今天要你畫素描，我說想加彩色不行嗎？他就說不行，你就是要畫素描…」(F1-070-d)，或者是：「…排定做紙黏土就只能做紙黏土，而且紙粘土只能做花…」(F1-072-b)，提摩不能理解為何在創作技巧與內容上不能多一點變化，所以硬性規定下的提摩，「…對畫畫這件事情反而是沒有熱情的，因為他叫你做 A 就做 A，就你做 B 就作 B」(F1-072-d)。提摩知道自己喜歡平面繪畫，也知道自己想作立體作品就會動手作，有關老師的態度，他說：「他不會嫌棄你畫得好不好，但會用那種比較工匠的方式來跟你講」(F1-070-c)，加上課程當中的剪紙、撕紙、捏黏土等多元素材，嚴格規定使用某種主題技巧，這讓提摩感到無法發揮。

雖然提摩不愛多元素材，但多元素材的創作方式卻是其他研究參與者童年時期的美好經驗。路得接受訓練時，不僅只有平面繪畫的學習，「老師有時候教畫畫，有時候教水彩，有的時候是其他的東西」(D1-039-b)，鶴兒在三到六年級參加老師課後開的美術才藝時，學到許多不同的創作方式，她表示：「老師不只教我們畫畫，他教我們摺紙，教我們把摺紙放在畫畫裡面，譬如說摺了一隻蝴蝶，或摺了一隻鳥，然後貼在圖畫紙上面，再去畫那隻鳥所在的環境。還有他可能叫我們剪一個厚紙板，去用蠟筆亂塗在那個厚紙板上面，然後去推在那個畫上面，有各式各樣的媒材跟勞作創作…」(B1-019-c) 這讓她每次上課都「很開心啊！」(B1-021-a)。

鸛兒認為，將多元創作技巧融入遊戲式的教學方式，能保有個人創造力，又能讓學生愉快有成就感的創作，是童年時期藝術創作經驗裡面最有趣的部分。路得也提到自己在受訓過程的多元學習，是童年時期印象最深刻的回憶。再者，平面繪畫的寫實與否很容易分辨，也使得較為不擅長寫實技巧的研究參與者對多元素材多一分喜愛，這些現象發生在小雨、鸛兒和 Moya 身上。

小雨只記得低年級時曾有一件畫蝴蝶的作品因為用色鮮豔而被貼在教室後面，她表示：「…一直以來，我的顏色都是非常彩色的，很少黑色的」(E1-065-c)，而且在造形上「我的畫就是很抽象，很奔放的那種」(E1-074-b)，然而她無法掌握寫實的造型，對剪紙、紙雕這類創作方式很有興趣，選了相關的課後社團學習。鸛兒因為自己不擅長寫實，說明自己在集體創作中總是做些邊緣的事情：「…其實我在集體創作裡面是屬於比較弱的那環，別人都會畫人啊，畫得很精彩啊，場面構圖很精彩，我就是在那裡擠水彩，或者是作一些比較奇怪的事情」(B1-021-c)，可是鸛兒在這樣的集體創作模式下得到很大的愉悅感。多元創作方式對 Moya 來說，是「…做出超乎一般人想像的作品」(C1-022-b)，她不喜歡大家千篇一律創作同樣的主題，總是把叛逆的思考表達在創作上，她認為當時的表現：「它是脫離常軌的一種，老師當然不會讚賞你」(C1-024-e)。

總括說來，六位研究參與者童年時期都具有優秀的藝術創作表現，但不一定表現在刻板印象中畫得像不像的面向上，有喜愛平面創作者，也有喜愛動手做的創作者。藝術教育過程強調寫實技巧的教學，讓有能力描繪的股音獲得成就，但無法滿足有能力又喜愛自我表達的提摩。多元創作方式滿足了不擅寫實的鸛兒，提供機會給 Moya 進行獨特的表現，讓小雨有更多手部操作的機會，更讓有能力的路得樂在創作方式的學習當中。藝術教學方式雖無法為個人量身訂作，也無法滿足每個人的需求，但童年時期從藝術教學而來的創作經驗，成為成年時期走入藝術創作依戀行為時的養分。

### (三) 課程評量與比賽的影響

藝術教育上強調技巧與寫實的價值觀，影響了藝術教育的評量方式。研究過程發現，強調分數表現的教育體制，在美術表現上也似乎用寫實或其他技巧表現，成為分數的評量標準，使得得高分成為藝術創作的正向經驗。

首先提到分數的研究參與者是殷音，她說：「…我知道畫得很像老師就會給你一百分」(A1-029-e)，路得也提到：「我只記得要把它全部塗滿，很豐富，這樣就可以得很多分」(D1-046)，小雨也有同樣的經驗，她記得自己色彩鮮豔豐富的蝴蝶曾經被貼出來。上述訪談結果，似乎說明了畫得像、畫得滿、和色彩豐富最能引起老師的好感而給予高分，進而獲得成就感。殷音更說自己曾經因為畫得像而獲得滿分：「…小六那個滿分是很大的肯定，好像證實自己有這方面的能力或有些天份」(A1-107-c)，美術課的分數評量，形成正向的操作制約，鼓勵小小創作者繼續朝同樣的畫法前進，通常，這是朝向畫得滿、色彩豐富和寫實的技巧訓練。

畫得好和得高分的創作者在小學階段還有一項任務，那是參加校際活動或比賽。鶴兒小學時期曾被老師選上參加團體美術比賽，她記得那次比賽主題是孔雀，畫面主要是人物站在一排樹後面看孔雀，這次比賽得了特優，但鶴兒自知寫實描繪能力不好，她負責把水彩當油彩，直接擠顏料畫樹冠，她說自己「雖然不是甚麼重要的角色，但是很有成就感」(B1-023-b)。路得中年級時期參加的公共創作活動，是一個校際間畫鐵路平交道圍牆的活動，她很開心自己被選上接受訓練，說：「參與的過程我很喜歡，很享受那一次的過程」(D1-054-e)。然而，比賽得到第三名校長獎的結果帶給提摩深刻的思考，他認為自己從來沒有接受過科班訓練，在教育環境中無法確定自己的真實創作能力，再加上文化環境中對男性的要求與女性不同，年紀還小的他讓無法想像自己持續創作走上藝術之路會面臨何種情境，使得得獎的喜悅並沒有持久，喜好圖象表達的他也繼續從課本塗鴉的分享中獲得滿足。

畫得像、畫得飽滿、色彩豐富、得高分，代表參加比賽這幾件事，似乎是小學階段美術表現良好的標記，這些經驗帶來的成就感與正面感受，無關乎研究參與者是否接收了藝術創作的寫實價值觀，但內化的正面經驗感受與創作過程的潛在空間經驗，同時存留於記憶中而形成潛在空間活動的種子，形成人生階段的經歷中，內在需要尋求相同經驗與感受滿足自己時，內化的經驗能夠再次成為進入藝術創作之路的養分。

#### （四）父母對藝術學習的態度差異

個體的藝術學習除了受到學校藝術教育的影響之外，家長的態度也重要。六名研究參與者年齡分布在同一個階層內，成長時期的社會背景類似，當時正如 Moya 所說：「…各式各樣的補習班才藝班是在我小時候那個年代突然出來的」（C1-020-c），因此，父母支持下的課後才藝班是許多人的共同經驗。

研究參與者當中，鶴兒、Moya 和提摩在小學階段上過美術才藝班，雖然如此，父母對孩子的藝術創作似乎都處於「不反對也不鼓勵」的態度。鶴兒的父母就是這一類，她說：「…我想去學畫畫，他們就讓我去學畫畫，我半途而廢，他們也就讓我半途而廢，他們不會說，你不能半途而廢之類的」（B1-025-g），這一點讓鶴兒對於要不要持續學習具有十足的自主權。提摩的母親看他愛畫畫，方便起見讓他參加安親班附屬的畫畫班，提摩沒有因為參加這個畫畫班而更喜歡畫畫，但在學畫過程體會到創作的自主性表達，這個經驗到了小學中年級階段開始發展成課本塗鴉。Moya 雖然也到美術才藝班學習，她並沒有提起太多記憶當中的課程，反而對父母送小孩到才藝班的學習做了說明：「其實那時候沒有人會在意小孩的興趣跟性向在甚麼地方，只要看到別人有甚麼，他就希望說你也會」（C1-020-f）。或許誠如 Moya 所言，天下父母都不希望自己的孩子不如人，因此在環境潮流中跟上流行。然而，「學習美術沒有未來」的觀點隱約影響父母的態度，支持但不鼓勵，提供機會但不表意見，成為多數父母對孩子學習藝術的態度。

相對於上述經驗，殷音、小雨和路得的父母是「藝術無用論」的支持者。殷音小學的時候曾接觸過書法與鋼琴等不同類型的才藝班，就是沒有畫畫課，她曾經問媽媽：「…怎麼沒有給我學畫畫，她那時候可能說畫畫以後沒有甚麼出路，好像也不是這麼的必要，所以就一直沒有接觸這一塊」(A1-028-c)，父母親有時候甚至在殷音做勞作作業時代勞，她說：「小一小二的勞作，有時候其實我不太會做，像剪貼那些東西，是我爸爸媽媽幫我做的」(A1-032-a)，等後來大一點殷音有能力自己做得很好時，父母頂多看一看，沒有更多鼓勵。小雨的母親態度上也類似，她認為母親：「…沒有特別培養看甚麼藝術展覽」(E1-011-e)。喜愛繪畫的路得面對的更是嚴厲反對的母親，不准畫之外還撕毀他的畫作。

綜觀上述，父母對學齡孩子美術才藝的培養，多半處於不反對但不積極鼓勵的態度，甚至持反對的態度，然而，小創作者需要的好像不僅是父母花錢送才藝班而已，他們還需要父母對創作的真心讚賞與鼓勵，可惜父母似乎都沒有做到這一點。父母不鼓勵的真正原因，可能如同路得所說：「他們覺得畫畫不是一件正事，應該要唸書」(D1-055-a)，連進了美術班的 Moya 父親也這樣認為。美術，好像只是一種生活上多餘的遊戲，可有可無，而且「創作誠可貴，升學價更高」，家長們似乎認為，孩子多一種才藝很好，但如果要走上美術之路實在太危險，如果能利用美術當成升學的跳板，才值得投資。此現象反映出父母基於社會現實所抱持的價值觀，在研究參與者學齡階段所造成的影響。

## 二、升學主義下的中學藝術教育經驗

延續學齡階段的學習，中學階段正式進入升學主義的學習環境，美術教育極度被壓縮，由非藝術專業教師上課、借課考試、或根本沒有排課，是研究參與者普遍談到的問題，因此他們對中學美術課的印象不深。再者，童年時期支持藝術創作的父母，此時多基於現實觀點看待創作活動，沒有任何一位研究參與者談到此時期的家長支持藝術創作活動，或重視創作活動帶來的心裡滿足與

成就，這些主要因為創作違背的升學環境的價值觀。因此，國小時期擁有美好創作經驗的個體來說，在升學的大環境之下少有機會透過中學美術課滿足創作想法，教育環境似乎也沒有提供機會讓個體認識自己的創作能力，造成藝術創作行為在中學階段這個生命歷程中無法連續發展的原因之一。除此之外，正常進行的美術課程似乎少不了寫實技巧的教學方式，然而寫實需要長時間練習，加上課堂時數少，面對寫實教學的研究參與者多半表示負面觀感，多因此認為自己沒有能力創作或對自己的能力沒有把握，連讀美術班的研究參與者對寫實表達也大感困擾。藝術創作活動在中學的環境夾縫中難以生存，但潛在空間活動轉向其他方式出現，美術課程以外的藝能科例如家政課和體育課，時常成為中學個體發展潛在空間自主性之處。上述綜論之下，美術課可以說是在升學的夾縫中求生存，由藝術創作鼓勵個體發展自我價值的美術教師，依然能幫助學生透過創作獲取自信心，進而成就全方位的進步。以下，由訪談資料中分析出中學階段升學環境、寫實教學、美術課以外的藝能科以及接納個人特質的美術課程對成年發展藝術創作依戀行為的影響。

#### （一）以升學為目標整體教育環境

升學至上的價值觀，造成中學階段的學生好像只能視讀書為唯一有意義的事，其他可能抵觸此價值觀的課程都可以犧牲，因此美術課借課考試、不排課或非專業教師上課等現象，是研究參與者普遍提到的現象。縱使是美術班的課程，也不過是以培育美術專才為彩衣，升學為實質骨架的做法。在這樣的教育背景之下，研究參與者多半對此時期的美術課程沒有太多印象或持負面印象，更無法將中學以前的創作專長與興趣持續的延續下去。

部分研究參與者對中學時期的美術課記憶空白，小雨以「完全不記得了」（E1-080）和「完全的空白」（E1-085）來形容沒有印象的中學美術課，只記得學校生活是：「除了在學校上課，就是補數學，然後就是讀書、讀書、讀書」（E1-086-a）。小雨對那段時間的學習印象很不好，殷音的經驗很類似，她也對

自己過去的國中美術課沒有甚麼記憶。這類情況不是只發生在小雨和殷音就讀的北部城市中心強調升學的公立學校，也發生在南部就讀公立中學的路得身上，路得表示：「那時候就是家政或是工藝課，沒有美術課」(D1-067)。

國中階段如此，高中時縱使學校安排了美術課，情況也類似，小雨對高中美術課還是沒有印象。殷音就讀的女子高中，則由非美術專業老師教學，整個學期只做一份紙泥材料包的小作品，殷音雖然做得不錯，還被媽媽表框掛起來，但是「高中美術課的經驗大概就只有這樣」(A1-080-c)。

普通中學為了升學可以犧牲美術課，私立中學的美術班實質上也是為了升學為目的而設立，Moya 的經驗可以作為代表。Moya 在家人的安排之下，靠智力測驗進了私立女中的美術班，她提到這個班級重視成績排名：「全班有一半以上考上北一女，老師的排名是用升學率來看的，拼的就是升學率」(C1-052-f)，「那時候全班五十個人，我可能排名四七四八…」(C1-017-i)，這個班的美術表現沒有學業成績重要。學科競爭激烈的情況下，Moya 也不喜歡專業美術教學，她認為問題出在「…學業課業的表現上，對自己不是那麼的有自信」(C1-017-j)。Moya 甚至認為自己的家人根本不記得她唸過美術班：「…他們都知道，那只是去唸書啊…事實上他們不太在意那個是不是美術班，他們在意的是把你送去一個很好的班級」(C1-093)，Moya 的經驗應該很能代表當時「以美術班為升學幌子」的美術班教育環境。

「美術班為升學資優班」彷彿是大家都知道的事情，提摩就讀的私立中學也有這樣的班級。提摩的國高中美術老師是同一位，老師看他愛畫畫成績也不錯，曾要提摩嘗試素描比賽，並且問他：「…有沒有興趣轉美術班」(F1-088-b)，當時提摩有一點心動，心裡想，「…即使你知道這個東西不會是你吃飯的工具，總會想說，ㄟ，為什麼不能把自己喜歡，或者自己做得不錯的東西轉成你之後的方向」(F1-098-b)，然而，提摩一方面覺得自己沒有受過正統訓練，他說：「…問我那個甚麼色相啊，怎麼調顏色啊，我怎麼知道？我說都是憑感覺亂亂調的，



就水弄一弄這樣子嘛！」(F1-096-b)，另一方面對老師的邀請雖然有一點心動，可是「…調那個班級也是教你拼功課，那還不是一樣」(F1-098-c)，既要畫畫又要拼功課「…壓力更重」(F1-099)。基於美術班拼功課的事實，提摩認為：「那些資優班的學生，很多時候他們心裡都怪怪的，他會認為他比你優秀，他會覺得你靠作畫進來，你功課夠好嗎？」(F1-100-b)，最後他選擇不進這個以升學為主要目標的美術班。

上述現象部分反映了父母的期待，因為「畫畫沒飯吃」的刻板印象，造成中學時期父母不喜愛孩子畫畫，從極力反對，到理智的要孩子從現實角度思考未來，是家長普遍的態度，相對的，父母通常支持學校不重視藝術教育的做法。以 Moya 來說，父親反對她創作的態度讓她非常難過，「作品帶回家會被罵，我爸會說，你怎麼浪費時間在做這種東西」(C1-084)，父親認為她應該把時間花在讀書以改善成績，一點都不在意 Moya 如何從美術課獲得自信心與成就感，她甚至認為父親是她創作的最大阻力。路得面對的是「媽媽就是不喜歡我畫畫」(D1-060-b)，而且「常常喜歡畫畫的時候，卻是被阻止的」(D1-014-j)，母親贊同讀書至上而處於嚴厲反對創作的立場。提摩的父母則理智的引導他思考創作的未來，他說：「…這種很現實的問題…家裡會要你先去想，你之後要做甚麼」(F1-088-d)，「但是這種事情到底是好還是不好，我也不知道，當你想到畫畫以後要幹嘛，也想不出來」(F1-088-e)，提摩當時的成長背景中，台灣沒有好的漫畫家和插畫家，無法讓他看見喜愛畫畫的前景，因此他想：「那時候我覺得作畫其實是非常危險的一件事」(E1-080)，並在美術老師問他要不要轉美術班時，一句「…畫畫出去要幹嘛…」(F1-088-c)，讓老師也無言。

總括來說，無論公私立學校，無論是否正常上美術課，無論是否進入美術班學習，主要目標都是以升學為目的。美術課為了升學而犧牲是正常的邏輯，正常進行的美術課卻也讓人提不起勁，美術班更因升學主義而受到升學環境的主導。父母處於如此環境之下，不贊同藝術創作是必然的結果，沒有人真的在乎

藝術創作帶來的心理效果，也沒有人真正在乎孩子的興趣，更沒有人在乎透過經驗讓學生更多認識自己的能力。這造成在藝術創作上曾經有興趣的個體，無法在藝術創作的領域有更多體驗與發揮。

## （二）寫實技巧教學的影響

繪畫的寫實技巧需要長時間訓練，不容易得到成就感。無論公私立學校或是否正常進行美術課，研究參與者都談到了寫實技巧教學帶來的挫折，就算寫實能力佳的提摩也無法因這類教學內容而提起創作動機。

鶴兒的一段話很能說明學生在寫實技巧課程感到的無奈與挫折，她說：「到了國中之後，老師就很硬性規定，你要上素描，你就要畫一顆蘋果，你的蘋果就是要用九宮格去切，本來是一個九宮格，要切出一個圓形的蘋果，類似這樣子。水彩一定要叫我們放在那種有一點點傾斜度的畫架，自己要回家找一個地方，我又沒有畫架，然後要挑一個顏色，藍色、黃色或紅色，甚麼都可以，要去畫出那漸層的效果，就一定要我們做這個，一定要我們做那個」（B1-019-d）。教學方法帶來的創作挫折感，讓鶴兒：「到國中之後，我幾乎就沒有畫了，就覺得畫畫對我來說是一件困難的事」（B1-019-f）。

類似的情況也發生在唸美術班的 Moya 身上，Moya 經由智力測驗進入這個班，但她說：「我中學進了美術班，素描水彩我完全不行，我畫空間、角度、線條，我永遠是不對的」（C1-020-j），一個星期四堂美術課當中，她無法把一個簡單的弧形水壺底畫出來，不喜歡技巧性的教學，不喜歡畫畫，討厭寫生和臨摹，更讓她難受的是這個學校「要求德智的東西，體群美無所謂這樣子」（C1-049-e）。相較之下，提摩因素描畫得好而曾被老師選上參加比賽，但美術課照課本內容上課卻引不起他的興趣，而且全班都是男生的情況，他相信：「老師應該也知道，對國中男生來說，教一大堆莫名其妙的東西，他也不會想做，你乾脆給他一張紙，他還坐得比較安靜一點」（F1-084-d）。

從研究訪談資料看來，寫實技巧在中學教學現場似乎是課程的既定內容，或

許真實情境中，寫實技巧教學僅為美術課程中的一個單元，卻因為研究參與者的深刻印象而放大了這個現象，但研究參與者所說的多為負面感受，顯然這類教學方式較多引起個體強烈情感衝擊。對中學美術課程沒有印象的研究參與者，除了談到借課考試之外，也可能課程中沒有引起強烈感受的內容，平淡無奇而印象不深，所以遺忘了。對中學美術課有印象的鶴兒、提摩和 Moya，除了唸美術班的 Moya 談到自己比較得心應手的立體創作之外，寫實課程引起的情感衝擊讓鶴兒和提摩不曾提到美術課的其他內容。這一點在研究層面上相當有趣，顯示寫實的創作價值觀雖然導致負面感受，卻記憶深刻而影響深遠，導致日後發展藝術創作依戀行為時，Moya、鶴兒和提摩這幾位中學時期對寫實技巧具有負面感受的研究參與者，竟然都是透過寫實學習走向藝術創作之路，反而對中學階段美術教學較沒有印象的路得、殷音和小雨，較為不受寫實價值觀的影響。

### （三）其他藝能科課程彌補了美術課的不足

中學美術教育無法滿足研究參與者的學習與成就需求，課程結構中其他具有類似於潛在空間效果的藝能科課程補足了這部分的需求。女性研究參與者多提到家政課，甚至表示家政課更能提供創作滿足感，男性研究參與者則表示青春時期男性喜愛的體育運動，不但訓練體能，還能得到男性群體的認同。這個現象類似個體將內在需求投射至替代過渡性客體的自體客體，再內化此功能，將自己對自己的控制如同自己對過渡性客體的控制一般，因此藝術創作無法達成內在所需的功能時，自體客體使個體以自己對身體的控制，例如發展體育運動的提摩和小雨那樣，得到運動的滿足，或如同鶴兒、小雨和 Moya 那樣，透過手工藝創作，滿足於動手作當中。由此觀點看升學主義之下受到壓縮的中學美術教育，可由研究資料中發現個體對潛在空間的需求，如果在藝術創作上無法達成時，可能發展以其他藝能科或文學創作而得到補償。

潛在空間轉化至家政與文學的有鶴兒和小雨。鶴兒說：「我國中的時候不喜歡上畫畫課，可是我很喜歡上家政課」(B1-030-b)，「老師會教我們做紙娃娃，

每個學期就食衣住行的主題…學衣的那個學期，我們就要幫高矮胖瘦的人設計衣服，聖誕節的時候，要做一個屬於自己的聖誕花環之類的，就覺得很有趣」(B1-031-c)，動手做這部分帶來成就感讓鸞兒認為：「反而家政課才是我藝術創作的地方」(B1-031-d)。另外，鸞兒由於高中時期國文老師的小品文欣賞課程，鼓舞她發展出文字創作的的能力。小雨則是把精神投注在家政課的手工藝學習，不過她更想要進行中學男生學習的工藝創作，她曾經因此找老師談：「…我跟老師說，我可不可以跟男生去上工藝課，老師說不行，工藝課是男生上的，現在聽說，男生女生都可以上，我覺得這樣很好」(E1-020-1)。家政課對小雨來說，打毛線縫娃娃雖然有些無聊，但還算好玩，她優秀的手下工夫通常做得很好，都是老師拿來做範例的作品。

潛在空間心智活動的轉化，另有體育活動，小雨和提摩是其中案例。小雨國中時參加舞棒隊，這是她除了讀書之外最深刻的印象：「我參加了舞棒隊，就是一個白色的，前面有個重重的頭，後面有個小小的，然後這樣舞的，我有很漂亮的儀隊制服，可是我們是舞棒隊的」(E1-086-b)。小雨在體育活動上面因為表現優秀，「國中當體育股長，高中也當體育股長」(E1-092-d)，更從體育運動中獲得滿足的成就感。身為男性的提摩，中學的體育運動是自己最喜愛的活動，他認為青春期的男孩子具有「群聚效益」(F2-014-a)，否則會被認為是「怪咖」(F2-014-b)。提摩從國中開始打籃球，他說：「你也知道，國中高中的男生，大家喜歡打球」(F1-161-a)，「那時候打籃球是一件很 man 的事情，大家都認為，男生就應該打球，打甚麼球都好，打排球，打籃球，打甚麼球都好」(E1-163-a)，「那時候長得還算高，打球也打得還不錯」(E1-163-b)，於是這個活動成為提摩一直持續下去的活動。

升學主義之下的個體沒有太多自己自主的空間，必須服從在大環境的升學價值觀之下，但是青春期個體生命中邁向成年的獨立個體化時期，也是發展自我價值與自我認同的時期，獨立過程在發展上帶來的內在焦慮，讓個體需要過

渡性歷程協助成長，自我客體化的內在動力之下體驗藝能科的創作過程，能夠協助個體擁有更好的自主權與自我價值。然而，美術課功能不彰的情況下，個體朝向其他藝能科或創作方式發展，在本研究的訪談內容中，多朝家政課、體育課與文學創作發展，彌補了藝術教育的不足，成了潛在空間活動轉化的過程，很重要且具有過渡性特質的活動。

#### （四）接納個人特質的藝術課程能增進自信心

無論是升學的環境或寫實技巧的教學方式，藝術教育於此大環境之下受到壓縮，個體透過藝術創作以非語言方式表達自主性的路走不通之後，許多研究參與者轉向其他藝能科或文學創作的表達，但藝術教師扮演夠好的母親之角色，不以寫實技巧為唯一評斷標準，包容個體的創作特質與自主性，則可能帶來轉機，研究參與者中的 Moya 和路得曾談到這樣的經驗。

Moya 高中時直升同一所學校，離開美術班並選擇降到第二好班，她表示美術老師當時對她的鼓勵有很大的影響：「我可能在第一好的班裡面，我還是很爛，可是我在第二好的班裡面，人家看我就覺得你很厲害，老師稱讚一兩次之後，我開始每一次上美術課，就是想要做不一樣的東西，然後，同學會覺得很好看，老師也會覺得很有創意」(C1-058-d)。再者，高中美術課程裡面，藝術賞析的課程「有歷史、有故事、有構圖、有結構，跟當初宗教的關係，為什麼達文西這樣子畫…整個歷史變革等」(C1-076)，這些美術知識豐富了 Moya 的視野。藝術創作課程由於不同於美術班的技巧訓練，老師加入了設計、攝影、和其他多元創作方式的引導，讓 Moya 逐漸發現：「…原來美術不是那麼無聊的，不是只有把一個東西畫像而已」(C1-080-b)，「我開始發現，美術的目的其實是要讓你去變化的，所以我就開始很喜歡」(C1-080-c)。

Moya 每一次的創作都受到老師的鼓勵，她認為：「美術老師跟一般語文老師不一樣的地方，就是他會 appreciate 你跟人家不一樣的地方，所以透過他的 recognition，我越來越喜歡上課，我每次就想要端一些很不一樣的東西，讓老師

很驚豔，我已經不是讓同學驚豔，我希望得到老師的肯定」(C1-080-h)，因為這樣，Moya 雖然知道自己未來不會走上創作之路，但這樣的調劑對她而言：「應該是說，我變得對自己比較有自信」(C1-082-a)。Moya 是透過美術創作增進自信心的良好案例，自信心的發生也不是一朝一夕的神奇改變，而是在每一次創作過程中，自主的獨特性受到鼓勵時，每一次多一點又多一點的發生。

路得的例子很類似。母親反對她畫畫帶來國中時期的叛逆，更在國中畢業後輟學工作了三年，十八歲時終於能自己選擇喜愛的科系就讀，她說：「選了服裝設計科就可以繼續畫畫了」(D1-065)。這段時間，在正式課程之外，路得參加相關的繪畫社團，對縫製衣服也不排斥，由於服裝科的老師都是專業教師，留意到路得的繪畫能力而有很多鼓勵，路得回想：「以前跟老師是很遙遠的事情，現在老師喜歡你，跟老師的關係就比較靠近，所以越來越有自信，比較有成就感」(D1-112-e)，這段時間的經歷和過去很不一樣。

透過藝術創作連結自我內在與外在現實的環境，當內在表徵在現實世界受到鼓勵時，彷彿內化而具有過渡性功能的自體客體被肯定，進而相信自我內在的能量能發自內心增長出來，並於現實中逐漸增長自信。每一次的藝術創作受到鼓勵的歷程，凸顯個人內在良善的面貌，增長的自信心激勵個體以自主能力全面改善學習，以及與其他層面的外在行為。

### 三、藝術創作活動稍歇的高等教育階段

研究參與者在中學階段為升學這個現實的努力，夾在升學大環境與發展獨立的自主性之間，個體以潛在空間活動連結現實與自我需求，但研究參與者面對父母以現實考量而反對藝術創作的情境，便發展其他藝能科例如家政與體育運動為潛在空間活動，並展現過渡性的自主特質之活動。接下來的高等教育階段是一個全然不一樣的階段，首先是進入法定年齡的成年歲數，許多人面臨離家就讀大學獨立生活，透過潛在空間滿足自主性的過渡性歷程，在現實生活的

形式上擁有展現自主的決定權之後，逐漸失去意義。扮演過渡性角色的藝術創作行為此時似乎因為過渡需求的消失，不需要透過過渡性來補償現實中無法獲得的自主性，因為個體本身在現實中的獨立形式已經能滿足內在需求，因此削弱潛在空間活動此時的影響力。前階段的結束與新階段的開始，代表潛在空間活動可能因為生活形式與內在需求的改變，而有轉變的契機，研究資料顯示，高等教育階段的潛在空間活動確實有許多不同的樣貌，尤其獨立自主的生活形態，帶來過渡性的潛在空間運作需求減低，形成與追求藝術創作為潛在空間活動不太相同的運作模式，其中內化過渡性歷程發展自體客體的方式成為主要的形式之一，造成表面上看起來好像不需要過渡性歷程，事實上個體本身便以自體客體的形式展現自主權，而自我主權興起之後，個體所從事的活動便成為日後潛在空間活動轉變的基礎。以下，由此概念延伸說明研究內容的分析結果。

#### （一）自主權提升形成潛在空間活動轉變的可能

升學環境之下的個體進入高等教育之後，自主權增加是日常生活當中蠻大的改變，無論是離家讀書自然增加自己對自己生活照顧的責任，或是父母因為孩子成年進入大學而不像過去有一定的管教規範，大學教育的自由選課與學習的方式，都是培養自主權並讓個體學習對自己負責過程。生活上的轉變，也形成潛在空間活動形式的轉變。

Moya 上大學之前，父親的嚴厲管教，以及學校「規矩」的教育方式，讓她得透過「獨特行為」，以及高中之後受老師鼓勵昇華成製作獨特風格藝術作品的機會，補償現實中無法滿足的自主性。有趣的是，Moya 到南部念大學之後，發現自己「跟大家是非常非常不一樣的」(C1-113-e)，因為在那個環境之下，她本身的背景就是一個獨特的人，行為上也有很大的改變。

Moya 因為「追根究底想跟人家不一樣」(C1-111-e)，在高中同學拼命想辦法擠進北部學校的時候，選擇離家到南部讀書。長期追求表現獨特的她在大學報到時發現，周圍的同學都來自中南部家庭，他們的生活完全和 Moya 的成長背景

沒有交集，同學當中「家裡有佃農的，有人沉迷賭博性電玩，有人真的是要靠助學貸款的」(C1-113-d)，她表示：「班上只有我一個人學過鋼琴，只有我一個人念過甚麼叫做美術班...」(C1-113-g)，「擁有獨特」讓 Moya 選擇改變態度：「我那時候第一次學習說，我一定要怎樣放低身段，去了解其他人的生活，沒有人會把你當女王或當掌中寶，大家只是覺得，你是台北俗(台語)，反而很多人來照顧我...」(C1-113-f)。

感受自己的特殊之後，過去那些具有過渡性特質的追求獨特行為，似乎一下子都消失了。Moya 首先發現，政治的興趣過去能讓她感受自己的思想獨特，竟然很快的變得一點吸引力也沒有：「我很莫名其妙，我一進大學之後，開始對政治法律的東西完全失去興趣」(C1-112-b)，這讓她野心勃勃的參加辯論社，卻很快的離開。至於藝術創作，則隨著上大學而全面停止，獨特的自我已經取代獨特作品的補償，而且「...光應付課業就非常痛苦了...然後談戀愛啊，到處玩啊」(C1-111-a)，此時藝術創作的功能快速的退居幕後。相對於追求獨特，當時的 Moya 努力變成和大家一樣，和同學夜遊、吃消夜、騎摩托車到處走，盡力融入當地生活。

擁有高度自主權的生活模式，一直延續下去，Moya 大學畢業很順利考上幾所國內的管理研究所，最後決定赴英國求學，父親也同意。英國念碩士這段時間，所有的事情都得自己決定自己解決，自主權更高，可以說是脫離父母而完全成為成年獨立的個體了。然而，異地生活與求學的適應，自主性受到挑戰，現實生活的焦慮使內在張力增強，Moya 興起創作的想法，幻想自己能夠很有氣質的坐在校園旁的美麗湖邊畫畫，因而參加油畫社玩油畫。她認為：「油畫技巧本身是好玩的，可是你叫我畫出一個東西來，又是一種痛苦，這種東西畫得像不像就很清楚很明顯...」(C1-115-e)，無法突破寫實技巧的要求，最後還是放棄。無法成功透過藝術創作尋找潛在空間的路之後，追求獨特的想法再次興起。更多在文化的層次理解當地大學生的生活，昇華成追求獨特的理由，有別於一般



台灣留學生聚在一起活動，Moya 參加了當地大學生的馬戲團，和英國大學生一起玩丟球騎腳踏車等好玩的活動。

## （二）以自體客體功能持續發展潛在空間經驗

個體在高等教育時期獨立自主生活的學習，就像幼年時期學習獨立的過程，在自主性增加之後對過渡性客體的需求減低，並內化過渡性客體的功能，高等教育時期的個體也是如此，如前段所述，具有過渡性特質的自體客體功能內化之後，個體的自主性呈現在生活的所有面向之上。

藝術創作活動是存在於幻想與現實之間的心智運作，提供個體具有過渡性特質的心理成長，然而，在中學時期不受重視的情況下，個體轉向其他的潛在空間活動，因此高等教育時期的藝術創作活動幾乎消失，這一點在研究參與者的經驗中，只有殷音因科系需求必須選修相關課程，以及路得唸服裝設計專科，才在這段時間擁有創作經驗，其他研究參與者，幾乎都處於藝術創作的潛在空間活動停滯，但以具有自體客體功能的自主性進行其他的潛在空間行為，小雨和提摩是其中代表。內化後的自體客體功能，讓小雨和提摩以具有自主性的肢體運動活動，體驗潛在空間效能。他們在大學時期並沒有正式從事藝術創作活動，但是運動員的角色，也滿足潛在空間運作的需求。

小雨中學時期的家政喜好，在大學時期因為沒有相關課程要求，便停了下來，運動員的身分沒有停下來，反而更加延續成為乙組田徑隊的學校代表，成為四百公尺跨欄選手。大學時期的小雨離家住校，體驗獨立自主的初期，延續過去以自體為具有過渡性特質的客體之體育運動經驗，從中獲得成就感與安全感。為了平衡體育運動的動態形式，小雨主動參加國樂社的古箏學習，可是音樂學習得不到運動時的那種感覺，她很快就放棄古箏的學習，持續運動直到畢業之前才因實習需求而停止運動練習。提摩的情況類似，中學時的籃球活動一直延續到大學時期成為籃球隊隊員，更擔任隊長，藝術創作活動則只在社團需要的時候，協助海報製作而已，並沒以真正為自己做的藝術創作。

個體透過對自己身體控制所體會到的自主權，昇華為體育運動，是個體把過渡性客體內化，將自己當成具有過渡性客體特質的自體客體，經由自己對自己身體的運動主權，由本身的行動成為具有自主性的潛在空間行為。當個體透過這類自體客體的活動獲得成就與安全感時，獨立的自主性在個體的潛在空間經驗中發揮效能，促使個體在具有內在需求的時候，持續運作，讓個體在現實情境中的獨立自主行為更為自在。

### （三）選修相關課程持續藝術創作的學習

自體客體的形式除了透過己身對身體的操控所形成的運動喜好之外，內化的自體客體功能讓自主性成為自發性的創作者而進行藝術創作，也是自體客體的潛在空間運作形式之一。殷音和路得是這一類的案例，他們進行藝術創作，讓自己更多的處於幻想與現實之間，過渡性的需求更甚於體育運動者，細看他們的背景便能理解其來有自，兩位在生活上依然住在家裡，在父母的保護傘底下，父母的權威依然具有影響力，藝術創作讓他們保有潛在空間中的自主權。提摩和小雨大學的時候已經全然離開父母獨立，在學校附近獨自租屋，自己處理生活大小的所有事情，處於獨立自主初期的學習時期，透過運動過程體驗自體客體的過渡性歷程之運作，增強自我概念，因而相信自己在現實生活的不同面向上，能以自己的力量處理好每一件事情。

殷音進入師範教育系統接受訓練之後，由於學校規定必選修美勞課，她非常喜歡，無論是陶土、金工或是畫圖，殷音都非常投入。她表示：「我記得那時候非常期待去美勞系上課的時間，不管老師講美勞教育，或者講作品的欣賞，我都非常的興奮，非常希望能夠聽到甚麼」(A1-180-d)。她當時也延續了過去心中產生意象與自我對話的習慣，時常在心裡有某個意象想要創作出來，印象最深的一次是一個有關自我探索的主題：「…我覺得我與人接觸時，好像摸到冰冷的鋁管，自己一直都在管子裡面踏不出去，別人也進不來」(A1-080-f)，殷音不記得這件作品有沒有真的創作出來，但她清楚藝術的學習讓她深刻的思考有了具

體化的機會，有時候可能投射了自己的內在狀態，有時候可能投射了自己與家人之間的關係，總之，殷音的藝術學習讓她在人與人之間有個空間進行人我關係的思考。

路得中學時期不讀書的叛逆，幾乎是為了追求藝術創作的極端行為。國中畢業輟學之後工作了三年，如願進入自己喜愛的服裝設計科系就讀，畢業後以設計助理的身分工作了一段時間，進入服裝設計的夜間專科學校繼續讀書。高等教育階段的服裝課程很吸引路得，她說：「老師上的課比較活潑，不單只是縫製衣服或畫服裝畫，還有櫥窗設計、用不同的圖片貼出老師要的主題、用不是布的材質去設計衣服這類創作課程」(D1-134-e)，此時，藝術創作真正成為路得享受於其中的心智活動了。

相關科系的選課需要，可能強化了殷音和路得在藝術創作上的過渡性需求，或說選修相關課程的規定，成為殷音和路得透過藝術創作進入潛在空間活動體驗過渡性歷程的機會，形成內在需求和課程要求之間兩者的相互影響。

#### (四) 受壓縮的潛在空間運作可能促成新的活動

個體獨立自主的時期，將自己當成自體客體，在個體需要的時候持續發揮主體功能，以體育運動或藝術創作活動的形式展現獨立的能力，持續與周遭客體建立關係。高等教育階段，是邁向獨立自主成年人的初期，Moya 發現自己本身便是個獨特的人，以具有自體客體功能的自主性努力融入團體，與周圍的客體建立關係。小雨和提摩是透過體育活動，展現自體客體功能下的自主性。殷音和路得，由於選讀的科系能夠讓她們持續接觸藝術創作，更因為他們依然與父母保有依賴關係，自體客體功能下的藝術創作活動能透過創作素材的主動操作行為，讓她們與現實情境之間產生藝術創作這個具有過渡性特質的行為，緩衝個體與現實之間的衝突，以保有獨立自主的感受。然而，心理創傷會使潛在空間受到壓縮，影響潛在空間運作時所能發揮的功能，此處以鶴兒為案例。

鶴兒在國中美術課教授寫實技巧之後，她感覺很困難，從此不再畫畫了。這

段時間，她將藝術創作的喜好投注在家政課的設計作業，以及文學創作上面，雖然創作的形式不同，但鶴兒依然享受藝術創作的樂趣。然而，這一切在鶴兒以優異的成績考入大學醫學系之後開始產生微妙的變化。

進入大學就讀之後，她深深感覺：「…所有跟藝術有關的課我都會排斥，我都會害怕」(B1-040-c)，主要的原因是害怕比較，害怕自己會出醜，這種感覺和畫得好不好像不像沒有太大的關係，「…就是覺得自己會輸給別人，這樣而已」(B2-029)。由於醫學系的同學個個都很優秀，「功課很好，英文也很好，可以直接唸原文書，社團參與也很活躍，都是幹部之類等等，畫畫，好像不經思索就可以做出很妙很棒的東西」(B2-033)。當時，鶴兒的同學選修粉彩課，畫得非常開心，她心裡很羨慕可以畫出那樣漂亮的圖畫，可是終究沒有勇氣嘗試。鶴兒表示：「…一直很羨慕可以上那個課，可以畫出那樣圖畫的人」(B1-044-b)，「他們有些人借我的照片去畫粉彩，我突然覺得，既然我不會畫畫，為什麼我不去學攝影，把上帝畫好的畫照下來，那是我開始攝影的動力」(B1-041)。從此，攝影成為鶴兒的主要創作媒材，更因為認識許多愛玩的好朋友，「到處去遊山玩水，就開始玩攝影」(B1-047-c)。

人類個體從零歲成長開始，由自體觀點出發而逐漸發展客體關係，但不同年齡個體與客體建立關係過程的張力與矛盾，促使潛在空間運作有存在的必要，會在不同環境與個體特質之下，以不同形式出現。藝術創作的特質能讓個體在客體關係發展過程，保有個體自主權，擁有平衡關係之間矛盾的特質，使得具有興趣、擁有天賦和獲得到鼓勵的個體，容易發展藝術創作的潛在空間心智活動。以鶴兒為例，當寫實技巧的要求影響原有的潛在空間運作時，個體會隨情境發展出另外一個替代的活動，以滿足客體關係發展時的需求，對鶴兒而言，這些替代的活動便是家政課的創作活動和文學寫作。另外，上大學之後，身處優秀同儕的學習環境而引起的自信心問題，讓鶴兒體驗到內在自主掌握的不確定性，因而壓縮潛在空間運作的可能，使她對創作裹足不前，所有相關社團都

拒絕，甚至連很欣賞與羨慕的粉彩畫也不敢嘗試。害怕失敗與擔憂比較的問題來自於自我概念的信心問題，直接影響需要全然自主性表現的藝術創作活動。然而個體生命歷程中的過去經驗，以及內在運作模式的補償需求，促使鸛兒在那樣的大環境之下，選擇以攝影創作為主要潛在空間活動，因為攝影無論如何沒有寫實技巧的問題，不必擔心繪畫技巧的比較，自體客體對機械式攝影機的操作也能滿足自主性需求。由此可見，因創傷引起的潛在空間運作，只要在正常的自我功能之下，必能配合環境，在適當時機重新發展出替代原有潛在空間活動的行為。

根據研究內容，高等教育時期因為個體自主性增加，也因為內化了過渡性特質的自體客體功能，使個體以自身的自主性與環境互動。此時，具體的過渡性客體少出現在個體身邊，反而是個體形成自主個體，以行動展現自主性，透過自身的獨立行為、體育運動和相關的藝術創作活動，形成自主操作的活動，滿足獨立個體的自主性需求。上述特質使得此階段的個體看似對潛在空間的過渡性歷程需求減緩，但產生潛在空間活動轉化的契機。

## 第二節、成年期藝術創作依戀行為的源起

藝術教育經驗在個體進入成年期之前，與教育體制內的課程一起影響個體的學習，從學齡、中學到高等教育階段，形成個體進入社會前的經驗學習。研究資料整理出研究參與者在教育養成階段的藝術教育與創作經驗發展之後，進入社會環境工作時，現實情境事實上不太允許個體有機會進行創作活動，因為工作上所耗費的時間、體力與精神，甚至家庭責任，都有可能迫使個體必須放棄過去既熟悉又喜愛的活動，專注於工作專業或家庭責任上。然而，研究參與者除了路得曾經從事與服裝畫相關的工作之外，他們擁有非藝術專業的身分，卻紛紛在成年忙碌於工作與家庭的時機點上，從藝術創作中找到生活樂趣，理由令人好奇。根據研究結果，成年非專業藝術創作者接觸藝術創作的主要原因

是工作相關因素，由於工作現實情境的煩擾，透過藝術創作體驗潛在空間的過渡性，協助安穩自主的生活於現實中。再者，家庭是成年個體獨立之後，必須學習放下自主性，為家庭成員負責任的地方，家庭能使成年個體進一步的成長，卻也因為無法如單身時期那樣自由自在的發揮自主性，使家庭因素成為藝術創作依戀行為出現的原因之一。基於個人經驗的特殊性，個體生命歷程中與藝術創作有關的經驗，可能成為重新接觸藝術創作的的原因之一，研究過程更發現，個人的生命議題與特殊事件，對藝術創作依戀行為的出現，有重要的影響。六名研究參與者各自擁有專業工作或家庭責任，他們進入工作或家庭生活時，將過去具有過渡性特質的體育運動、文學寫作、攝影、繪畫等潛在空間活動拋諸腦後，彷彿長大成年遺忘了幼年時期的遊戲那般，這些活動在生活中消失的無影無蹤。然而，藝術創作活動卻在相關的潛在空間活動因工作或家庭暫停一段時間之後，重新出現於生活當中，以下分別由工作、家庭、個人、生命議題與生命特殊事件的面向進行研究內容的分析與討論。

### 一、工作相關因素形成藝術創作依戀行為發展的機會

研究過程中發現，高等教育結束之後進入工作場域是大部分人的生命經驗，透過工作獲取經濟自主權也是成年個體的特質之一，研究參與者皆具備工作專業的能力。然而，現實的工作情境勢必帶來工作處境與壓力適應的問題，使成年個體必須努力在保有自我的情況下適應現實。以六名研究參與者的情況而言，殷音面對的現實是來自於學校教學與家長理念溝通的壓力、鶴兒面對的現實是大醫院專業訓練的緊繃、Moya 面對的現實是財務分析工作的繁雜、路得面對的現實是教會工作的人際問題，縱使提摩身為電子業產品企劃的工作並沒有不得志，工作形態的現實情境卻讓他找不到人生目標，甚至在家擔任家庭主婦的小雨，也得面對帶小孩與照顧家庭許多言不由衷處。現實情境壓迫自主性成長時，為了將現實與自我拉出距離，潛在空間的過渡性需求再度出現，尤其正常心智

能力的個體可以透過自主性，幫自己建立介於兩者之間的過渡空間，緩衝兩者之間不平衡的張力。工作面向上，雖然每個人面對的情境不同，但工作相關因素讓個體全然感受身處現實，並因現實面強大而與個人內在因素產生極度不平衡。此時個體對潛在空間的需求增加，夾雜受過去藝術教育經驗的影響，藝術創作以具有潛在空間運作的過渡性特質之形式出現，以下由藝術創作依戀行為出現之前的工作相關因素，工作壓力與瓶頸、暫時離開工作場域、轉換工作跑道的思考，以及將藝術創作當成工作輔助的可能性這幾個層面，探究研究參與者主動開始以藝術創作平衡生活現實的原因。

#### （一）工作壓力與瓶頸帶來現實中尋找潛在空間的需求

工作壓力得自於對工作時數太長、時常加班沒有休息、一成不變的工作模式、工作要求太高等，使人對工作失去熱情。然而，工作帶來的經濟效益是現實層面的問題，就算換工作也會產生不同的經驗，就像路得雖然喜愛服裝畫，卻在工作當中接受老闆過多挑戰，終至轉行，轉行不見得代表之前的問題不再發生，路得轉入教會行政之後，一直在教會體系工作，最後也因為工作瓶頸而心生厭倦，加上懷孕而轉任家庭主婦之職。現實總有現實的限制，在這些限制當中，個體透過藝術尋找出路。

殷音在國小帶班的時候，工作認真卻受到很大的挑戰：「當時我發現我對教學完全沒有熱情，我再怎麼做，家長就是怎麼嫌，越做越嫌，我覺得我已經沒有辦法了，我真的不知道該怎麼做下去」（A1-075-q）。面對這個瓶頸，她想起某些自己有興趣的活動，可以準備得很起勁，於是她想：「從那時候開始決定，我要重新找我的興趣跟熱誠」（A1-075-s）。

類似的情況也發生在 Moya 身上，她留學返國之後在一家大公司工作，周圍都是優秀的同儕，工作非常辛苦，壓力很大，週末都在加班，Moya 表示：「我真的受不了，我想，不行，禮拜六禮拜天我要挑一天休息，我至少要睡飽，然後要培養一樣興趣」（C1-117-d），當時她的想法很簡單，就是為自己找個興趣來

彌補工作上無法得到的內在滿足感。

工作壓力有時候並不是因為工作不夠有成就感，例如提摩認為工作上「要花很多心思，就是你腦袋要一直動，因為腦袋一直在動，動久了就沒有油了，就會卡住」(F2-003-d)，這種感覺好像自己被榨乾了一樣。另外，提摩也表示，一成不變的工作模式讓人想找出路，他接觸創作之前在電子業工作，那理的工作狀況和媒體報導的一樣：「你每天進到辦公室裡面，電話就開始響，MSN 就開始登，even 十二點下班之後，回到家洗完澡，你發現 MSN 的狀況列怎麼又在閃」(F1-048-b)，「一天二十四小時的時間，扣掉睡覺六小時，然後打忙摸魚之類的兩小時，一天只有剩下十六個小時，全部都在工作裡面」(F1-046-a)，「那時候跟美國人做生意，早上是被台灣人吵，晚上是被美國人吵，吵完之後，就是白天做的是為晚上做準備，晚上做的是為隔天早上做準備」(F1-049-b)。工作很煩很累，「並不是因為拿不到業績」(F2-003-c)，「職位雖然沒有甚麼變動，可以感受到老闆對你的重視度，也沒甚麼不好」(F1-054-a)，但是這樣的工作環境，有一種說不出口，而且「很難去表達的感覺」(F1-045-a)。

每個人面對的工作情境不同，如提摩所言，是很難表達的感受。工作屬於現實的一端，擁有現實感的正常心智成年個體必能理解，工作雖然有許多限制，但是帶來的經濟收入，能夠讓個體經驗到成年個體的經濟自主權，使處於現實層面的工作並非壞客體，而是必須與之建立關係的重要客體。唯有想辦法在現實客體與個人主體之間，以潛在空間活動為過渡性的橋梁，方能解決受限於現實的感受。本研究的研究參與者所選擇面對現實的方法，便是以藝術創作為潛在空間活動，讓工作壓力與瓶頸成為進入藝術創作依戀行為發展上，處於面對現實那一端的助力。



## (二) 進入創作環境以便暫時脫離工作壓力體驗釋放

工作立於現實外在這端，個體處於個體內在這端，兩者連結時的張力，透過潛在空間運作得到緩衝。因此，當面對工作壓力與瓶頸的個體，開始從事自己選擇的藝術創作活動時，彷彿走出工作的外在現實空間這一端，出了屋外呼吸新鮮空氣一樣。在物理時空當中，下班後的個體從事藝術創作時，真正的走進畫室或是一個特定的創作空間，使潛在空間的體會更為真實，因而感受到空間轉換的釋放。

殷音無論在兒童畫班或是畫室，心情都是愉快的。和小朋友一起畫畫時，也有小朋友的爸爸媽媽參與其中一起上課，這讓殷音覺得處於這個混齡的班級不會感到奇怪，小朋友也很習慣大人一起上課。找到合適自己的畫室之後，每次去的時候都感覺：「畫室老師會讓你覺得很自在很舒服，他不會去 push 你，一直都是稱讚你，讚美你，所以我覺得在那邊至少可以放鬆」(A1-092-d)。

Moya 一開始進到一個純粹教寫實技巧的畫室，因為不想練習素描水彩這些過去曾經感到挫折的畫法，選擇色鉛筆之後就慢慢的練習，談不上是真的創作學習，但她表示：「重點就是這樣，沒有所謂的創作，他那邊都是騙小朋友的啦，都是爸媽不想理小朋友，週末就送去畫，然後我就跟一群小朋友一起畫畫，互相嘲笑這樣子」(C1-118-e)，Moya 在這個氣氛之下，大感心情的放鬆。後來受到隔壁拼布教室婆婆媽媽笑聲的吸引，轉向拼布教室學習手縫拼布，當時的目的「純粹只是舒壓」(C1-117-a)。

從工作中轉換到一個創作的環境，提摩的話是最好的說明，他說：「我覺得畫畫對我來說是一個窗口，是你平常工作完之後，想要做一些不一樣的事情之後，他是一個窗口」(F1-042-g)。提摩開始找畫室時，受到畫室的舒壓廣告所吸引，但是他知道自己單純想要找個地方畫畫，去畫室體驗過後，他表示：「對我來說，它變得是你的一個生活上的轉折，就是每個禮拜五天的生活，到那個地方就 stop 住，至少你可以換到一天半的自由」(F1-058-g)，畫室成為時間空間的

轉換點。

轉換環境的釋放讓這些白天忙碌的工作者，更願意投注心力在創作學習上，然而創作的學習並沒有因此讓他們荒廢工作，反而讓他們得到心理能量，增加工的動力，因為「工作後就能到畫室」的期許，讓工作時的情緒更為穩定。有別於工作場合的時空意義，則是具體的潛在空間意義，讓進入其中的個體能體驗潛在空間迷人之處，因而持續發展潛在空間的過渡性活動。研究參與者選擇的藝術創作活動，在這個潛在空間當中十足讓他們經驗到與現實完全不一樣的經驗，促使他們保有現實的原狀，不停止工作，但是持續進行藝術創作，進入藝術創作依戀行為的發展。

### （三）因專業瓶頸興起走入創作轉換工作的思考

專業工作的壓力與瓶頸，讓個體尋找潛在空間活動以補償現實中不足的自主性與自我感，藝術創作的空間讓個體暫時脫離工作空間帶來的壓力感，而專業工作的壓力如果高漲到個體難以承受時，可能不僅尋找藝術創作行為以緩衝期間的壓力，而是進一步思考轉換工作跑道的可能了。六名研究參與者當中，在尋思以藝術創作活動緩和現實帶來的壓力時，殷音在一開始參與藝術創作活動時，便思考學習藝術創作以轉換專業工作的可能。小雨是在家庭主婦的工作中，以金工創作尋思未來工作的出路，而 Moya 是在自己白天的工作之外，開始經營網路店鋪。

殷音由於面對工作與家長要求的挫折，和同事聊天時受到同事鼓勵，在真正開始追求藝術創作活動時，興起轉任美勞專任老師的想法。這個想法並非轉換工作單位，而是在自己的教學專業中，轉向更為喜愛的教學活動而已，因此她一開始選擇參加兒童美術班。殷音當時因為想要轉任美勞專任老師，卻礙於自己沒有美勞科系的背景，想要在實務工作上有一些學習，以方便未來教學專業的成長，因此：「…才到兒童美術班去看人家怎麼上課，怎麼教小朋友…」

（A1-097-b）她更說明：「我那時候很認真，會記筆記看老師怎麼教，記錄我自

己怎麼創作。」(A1-097-c)

在這個小朋友的畫室，殷音和小朋友們一起學習創作，大約在同時，她進入畫室開始學習素描等寫實技法，隨著越畫越有興趣，殷音雖然已經擁有碩士學歷，卻興起報考研究所創作組碩士班的動機。她談到轉行的理想，卻也清楚成為藝術家之不容易，她說：「第一個當然是經濟的考量啦，還有第二個…就是創作不能執著在自己想像的空間裡頭，還是要跟生活有一些接觸」(A1-147-e)，因此殷音選擇繼續留在原工作崗位上，持續創作當成工作壓力的調劑。

小雨和 Moya 則是在創作了一段時間之後，開起了網路店鋪，但是兩人對於轉行的思考不大相同。

小雨在請先生投資學費時，心中帶著轉行的思考，並期許自己在煩悶的家庭主婦工作中，找到一條向外連結的管道。當她優遊於創作中，非常努力學習與創作，並沒有認真思考以此為業。等到先生質疑投資報酬率，並對小雨花在創作上的費用有意見時，小雨從網路小舖和參加擺攤當中，找到藝術謀生的可能。然而，不計算學費的情況下，作品收入雖然小賺，卻還不能達到以此為業的規模，小孩和家庭還需要照顧，站在現實的觀點，小雨更期待自己結合未來的服務工作，持續創作。

從拼布創作中獲得的樂趣讓 Moya 大約在玩拼布的同時，建立自己的部落格，在上面發表作品，得到許多迴響。Moya 說：「我玩了一陣子拼布之後開始玩部落格，在部落格上慢慢交朋友，大家都不會講壞話嘛，就是稱讚…」(C1-118-q)，「而且你開始發現大家的稱讚不是敷衍你，開始會想要跟你做一樣的東西，會託你幫她買甚麼…」(C1-118-r)。就這樣，Moya 在創作之餘，也留意市場走向，她說：「我本來就是學這種財務企管出身的，我很清楚怎麼做生意，怎麼做廣告做行銷」(C1-145-d)，Moya 於是從代為訂購布品，到設計材料包販售，現在擁有一個業績穩定的網路小舖。由於 Moya 對拼布的高度興趣，她還利用正職工作的假期安排了出國看商品展，引進新的知識，從業績的成長看來，連父母都鼓

勵以此為業，大有轉行的氣勢。然而，Moya 站在現實角度看這個興趣，她也擔心轉行以後不知道要到哪裡再找一個興趣來舒壓，因此，雖然調整白天工作所耗費精神的比例，卻是更穩定的不想換工作了。

資料分析的過程發現，六名研究參與者當中，只有路得從服裝助理的專業工作真正退下來，放棄長久以來想要從事的繪畫相關工作，全面轉向行政工作，其他研究參與者，幾乎都是在進入藝術創作領域之後，反而在自己的工作上面更加穩定的執行業務，殷音和小雨的家庭主婦之職屬於這類，或有換工作者，通常也只是轉換公司而並沒有離開原來的專業，Moya、鸛兒和提摩屬於這類。這些成年非專業藝術創作者，在進入藝術創作的領域之初，或曾想過以藝術為業者，卻都很快的站在現實的角度，在原有的工作崗位上持續努力，縱使一腳踏入藝術為業的領域，也很快發現藝術為業的困難，使「轉換跑道」只是曇花一現的想法而已。潛在空間運作有助於建立現實感，在藝術創作這件事情上面可見一般，但是藝術創作的潛在空間經驗，滿足個體內在的過渡性需求，幫助研究參與者甘心樂意回到工作崗位上面對現實，並理解理想與現實之差異，因而更能安身立命的處於現實當中。藝術創作之潛在空間運作過程所獲得的愉悅感，讓個體能在現實當中保有自我，讓個體願意持續投入心力於創作，逐漸形成藝術創作依戀行為。

#### （四）努力嘗試結合藝術創作與工作專業的思考

真正開始從事藝術創作之前，研究參與者各自從工作專業的角度，對藝術創作活動的結果具有許多想像，思考與專業工作的結合是其中之一。當成年非專業藝術創作者透過藝術創作更能處於現實與自我之間時，藝術作品的具體樣貌是為現實與自我之間的橋梁，一方面連結著個人自我的內在感受之表達，另一方面連結著外在現實的客體關係。因此，藝術創作後的作品，可能成為連結客體關係的管道。殷音的藝術學習可能豐富她的教學、鸛兒的醫療攝影讓她自己更多處於醫療的人文思考中、Moya 做出來的拼布包包，成為人際間的禮品、小

兩則期許自己未來結合自己的社會服務專業、提摩內容深刻的的隨筆塗鴉成為流傳於同事間的會心一笑等等。

上述內涵，一方面促使剛開始接觸藝術創作的非專業藝術創作者，對藝術創作活動充滿活力，彷彿為工作情境的沉悶注入了新的可能。另一方面，作品分享之後帶來的喜悅，是開始創作之前沒有預期的結果。殷音沒有想到她與家人分享之後獲得許多正面的鼓勵。鸛兒沒有想到，自己的攝影作品竟然能成為醫療獎頒獎典禮台上使用的主要圖片，Moya 和小雨沒有想過，自己竟然能因為創作而擁有網路店鋪。提摩沒有想過，自己的作品與他人分享之後，讓自己在感到煩悶的工作上有持續下去的動力。

以上動力，出現於研究參與者一開始發展藝術創作興趣時，透過產出作品與他人互動之後，興起更大的藝術創作動力，這個動力加入原有的創作動機之中，強化了持續創作下去的力量，甚至使藝術作品成為工作的輔助。

路得因為神學生妻子的身分，雖然主要工作是家庭主婦，但生活中有許多協助先生進行教會工作與協助建立人與人關係的機會，這使得她創作的手工卡片作品在內容與形式上，除了卡片本身的樣貌之外，多了輔助工作的功能。這主要因為路得生活的教會環境，強調建立關係的重要性，尤其透過人與人之間的關係建立，在教會環境中形成「家」一樣的感覺。路得偶然間開始玩手工卡片時，她已經是兩個孩子的媽媽，一邊在家帶小孩，一邊在神學院選修師母訓練的課程。為了訓練自己成為未來這個透過信仰關懷眾人的角色，她的手工卡片作品成了與人建立關係時的良好助力。通常，路得在有空的時候做很多手工卡片，先滿足自己的自主性需求，創作的時候她會先設計多件作品，再從喜歡的作品裡面做更多不一樣色系的作品，等到特別的人生日，或是節日的時候，就會把做好的卡片送出去，收到的人都很驚喜。這個歷程讓路得發現，藝術創作除了滿足自己之外，還能帶給他人愉悅感，讓她在協助建立人與人之間關係的工作上加不少，更形成路得加倍努力花時間在藝術創作上的原因。另外，透

過送出去的卡片，許多教會朋友都知道她有創作的才華，路得還因此接到訓練主日學老師的有趣任務，她說：「剛到學院時，有一年，因為我們在一線服務，有一陣子在訓練兒童主日學的老師，那時候有人透露說我喜歡做這個，於是我就曾經教了一陣子的美勞」(D1-166-b)。

或許如提摩所說：「…為什麼不能把自己喜歡，或者自己做得不錯的東西轉成你之後的方向」(F1-098-b)，六名研究參與者為了在工作的滯悶當中走出來，走入藝術創作的園地，獲取能量而有如在工作擁擠又充滿壓力的空間開了明亮的窗子，而藝術創作從窗外注入的活力，讓他們思考結合藝術創作與工作專業，成為進入藝術創作且保持藝術創作的重要動力之一。

## 二、家庭困境形成藝術創作依戀行為出現的可能

單身和擁有家庭者，確實在投入藝術創作行列時，具有不同的考量。單身的成年個體對自己所擁有的主權讓成年個體能為自己做決定，縱使與父母同住，經濟上更因工作而擁有經濟自主權。擁有家庭者必須在時間和體力上為家庭付出，個體自主權的層面上，雖然已經脫離父母，與配偶相處時也具獨立自主權，卻因為家庭情境與單身時有許多不同，許多時候身不由己，而必須為家庭犧牲。經濟的層面上，已婚者家庭經濟獨立，個體處於家庭之中擁有經濟支配權，然而，女性如果身為家庭主婦，經濟仰賴配偶的情況下，不一定全然擁有經濟權。家庭照顧的層面上，女性時常因為家庭照顧而必須放下工作，縱使身為獨立自主的個體且擁有經濟自主權，家庭照顧時常無法讓女性真實享受作自己的感受。因此，研究過程發現，擁有家庭的女性追求藝術創作活動的原因與動機，時常源自於家庭相關因素，更因為藝術創作能讓她們在環境沒有改變的情況下，體驗做自己的快樂，因而持續發展藝術創作依戀行為。以下，由家庭照顧、子女身心健康、追求自主性、以及家庭中的藝術創作可能這幾個層面，分析研究結果。

### (一) 因家庭因素離職而後走入藝術創作

有家庭的路得和小雨，先是面對職場壓力以及家庭照顧需要，離職回家擔任家庭主婦之職，等家庭事務穩定一段時間之後，才有機會幫自己營造藝術創作學習的機會，否則長時間的家務所耗費的時間精神，要能夠花時間從事藝術創作確實有困難。路得和小雨都因為家庭因素先後離職，再因為家庭因素而走入藝術創作。

路得從事家庭主婦工作之前，夫妻一起和傳道人進行宣教工作。那段時間不但白天一起工作，晚上回家住在宿舍還是一起討論，「根本沒有空間想別的」(D1-155-a)。帶領工作的傳道人從一開始的友善態度，最後因為工作的目標導向變得易怒，路得說：「那時候我們不懂，我們都覺得是我們的問題，是我們不夠好，是我們不夠聰明」(D1-155-f)，做到最後很想逃離這個工作，剛好因為懷孕「就從牧養的行列退下來」(D1-155-h)，生活重心很快的轉向家庭和孩子，才有機會接觸卡片創作。

小雨的情況非常類似，她成為家庭主婦之前，在社會福利機構擔任主任之職。她從大學畢業實習開始便在這個單位工作，待了七年，所有的業務都非常熟悉，事情做得也快，結果她說：「…越來越多的事會落在我身上」(E1-022-b)。小雨說明離職前的工作狀況：「最後我一個人做三人份的工作，工作壓力也蠻大，覺得自己快要被榨乾」(E1-022-a)，但是小雨是機構裡面的重要員工，卻沒有時間照顧自己，因為很多工作等著她完成，最後剛好因為小孩身體疾病需要照顧的因素，才辭去工作。

家庭主婦的工作可以用一成不變來形容，尤其像小雨這樣在職場上擁有主任職位的婦女來說，家庭主婦的工作「很悶，又很沒有成就感」(E1-010-c)。兩個孩子的過動特質，家裡常常是「…客廳一收可能十分鐘不到就亂了」(E1-019-c)。煩悶的感覺讓小雨很不喜歡當家庭主婦，尤其先生「不能夠理解帶小孩是很累的一件事」(E1-050-g)，不體諒的時候甚至抱怨家裡的亂，還規定晚上六點以前

一定要開飯等等。小雨表示：「我在弄家裡，做家裡的事情看起來好像沒甚麼，可是心裡真的是很苦悶」(E1-121-h)，她不愛這份非做不可的工作，時常覺得：「在家做事也要是先生滿意的服務，啊，就覺得很受限」(E1-034-m)，弄到最後小雨覺得自己都快得憂鬱症了。這種苦悶的感覺讓她一直想要尋找出路，最後從她離職之後的代主任那邊，找到金工老師學習，情緒狀況大有改善。小雨一但從金工創作中獲得心理滿足，自然持續創作而進入藝術創作依戀行為的發展。

路得雖然沒有提到個人對家庭主婦之職的感想，她確時也提到：「孩子在家的時候，想要想東西很難，只能陪小孩，不太可能真正可以想作品，或可以嘗試去做創作性的東西」(D1-006-c)，於是路得都是等到孩子睡覺的時間，或是上學的時間，才能夠自己安靜的做東西。

在家工作的時間長，而且工作內容煩瑣不易得到成就感，職業婦女為了家庭需求停下工作，家庭工作的煩悶成為現實情境中無法改變的事實，其他的工作形態尚且能夠轉換工作轉換環境，家庭工作無論如何不能改變，在此情況下，家庭因素帶給在家工作的婦女極大的動力，使藝術創作成為聯結家庭工作之現實與個人內在需要之間的橋梁。

## (二) 為了照顧孩子而形成接觸藝術創作的機會

由於家庭因素而辭職在家全職工作的家庭主婦，在煩瑣的家事當中，最重要的工作之一乃照顧小孩。一般狀況下，母親照顧身心健康的孩子雖然耗費時間與體力，但孩子成長的喜悅同樣能讓女性照顧者感到滿足。本研究將此項目獨立於上述家庭因素之外，乃研究參與者之一的小雨，除了離開職場返家擔任家庭主婦之外，還要承擔長子嚴重的身體疾病照顧之壓力，等長子身體狀況穩定了，女兒被診斷具有專注力的問題，使這份家庭主婦的工作充滿壓力，讓小雨必須為兩個孩子犧牲自己的自我主權，耗費大量心思照顧孩子。

小雨原有的工作量很大，壓力重，但畢竟身為社工的助人工作還是帶來不少



快樂，她第一次離職是因為老大在八個月時被診斷為重大疾病，只好辭職回家照顧孩子，但因實在不喜歡家庭主婦的身分，小雨很快的結束三個月的家庭主婦職位返回職場，一年後又因為孩子需要手術再次離職。煩悶的家庭主婦生活不但感覺沒有甚麼出路，和外在大也沒有甚麼連結的機會。一直等到老大三歲上幼稚園時，孩子上學的時間空了下來，才有機會開始學習金工。再次懷孕時，肚子大起來之前小雨沒有停止金工的學習，不但在老師的工作室持續學習新技術，也在家有個小工作室。

小雨在家擔任家庭主婦這段時間的心情，在開始從事藝術創作之後有很大的改變，她說明了這樣的心情轉折：「一開始蠻哀怨的，後來因為做這個藝術創作啊，感覺得到很大的釋放，就覺得…哇！真是太棒了！」(E1-010-i)，而且，「後來就變得說，很感謝我兒子的這個病，如果不是因為他的話，我可能一生都是原來的社會服務工作，就不會有其他生命當中很豐富經驗的可能性，因為這樣，我的生命轉了一個很大的彎」(E1-010-j)。

藝術創作活動不但讓小雨認清孩子生病必須在家工作的現實，且因藝術創作更加認同這段歷程帶來的影響。更重要的是，小雨感受藝術創作帶來的心理力量之後，對藝術創作產生持續性的依戀，隨後更進一步昇華成未來將創作結合專業工作的想法。家庭因素表面上好像是讓身為職業婦女的小雨離開職場，但因為孩子的重病，讓小雨更加珍惜自己因此而擁有的創作機會，成就她生命中的藝術創作依戀行為素。

### (三) 體驗創作讓家庭主婦認同其中的自我感

「只有在藝術創作裡面，我覺得那個才是我自己」(E1-034-n)，小雨這句話很能代表藝術創作帶來的重要心理效果。

具有犧牲特質的全職家庭主婦工作幾乎是沒有自我的工作形態，從一早起床安排家務，白天所有的事情都是以家庭需要為主，孩子年紀小的話，得花更多時間在孩子身上，自己則是第一順位得犧牲的個體。這種沒有自我的工作形式，

使個體感到現實空間的無限龐大，而個人自我空間的無限縮小，當自我被現實壓縮時，潛在空間也會消失，唯一存在的就是現實。生存於全然現實之下，得面對心理情境的極大衝擊，因為現實與內在自我之間沒有緩衝空間，而現實時常是嚴苛的，可能為個體帶來內在困境，以小雨的話語形容就是「苦悶又沒有成就感」了。

藝術創作提供重建現實與個人之間的空間，其具體形式讓從事創作的個體很快能體驗到經驗的建構，一但潛在空間出現，個體與現實之間有了緩衝，個體也比較能經驗到自己的存在，加上藝術創作的自主操作特質，讓個體更快速體驗自我。因此，小雨認為創作的時候：「那是一個我自己個人放鬆的空間」(E1-034-i)，是一個屬於自己的世界，透過藝術創作重新體會做自己的感覺。

對路得而言也是如此，她在家帶小孩時常得面對小孩在一旁吵鬧的現實情境，為了看顧小孩，自己也不能抽身。她說：「如果我只是想安靜做我自己的事情，孩子一直在旁邊吵，我可能就會中止，說那我不做了，你自己做」(D1-010-e)，因為創作是屬於路得自己的心理空間，小孩打擾的時候，她寧可抽身。「做這個東西對我而言，就是為我自己」(D1-010-b)，路得表示在創作的一剎那，她可以「拋開所有的事情」(D1-010-c)，然而家庭工作現狀不可能讓她把孩子丟在一邊，所以她時常利用小孩睡午覺，或晚上睡著之後的時間，在創作中體驗做自己的快樂。

個體在不同年齡層與不同的現實情境之下，皆有自主性的需求，家庭主婦的工作形式特殊，物理時空當中又無法隨時抽離的情境之下，很容易感到自主性的喪失，尤其經濟大權在配偶手上而無法自主時，更是如此。藝術創作能夠適度的協助在家全職工作的婦女，在藝術創作的過程中體驗自主權，回歸身為具有主權個體的經驗，因此，路得和小雨從一開始創作，體驗藝術創作帶來的自我感之後，更加認同藝術創作的效果，沒想過要離開藝術創作之路，過程中為自己建構了藝術創作依戀行為進行時，具有自主性的潛在空間。

#### (四) 藝術創作的經濟力量帶來創作動力

由上述研究結果可知，非專業藝術創作者進行藝術創作時，工作與家庭相關因素是將個體帶向藝術創作的重要原因。以工作專業賺取薪資的創作者，除了 Moya 無心插柳卻成就網路小舖之外，其餘創作者皆沒有談到販售作品的想法。但身處家庭中的女性創作者例如小雨，她沒有工作收入後，一切開銷倚靠先生供應，小雨因此想起過去自己服務的單親婦女，他們在經濟上的相對弱勢，很需要有一技之長養活自己。因此，小雨在自己的金工創作進步到她認為較成熟的時候，開始嘗試販售作品，賺取自己能自由運用的金錢。她以藝術創作賺取些許收入，不為了貼補家用，而為了以藝術增加自我價值，更進一步在現實中以藝術的收入具體實踐經濟自主性。

由非專業藝術創作走向專業藝術創作之間，沒有明顯的界線與時間點，也沒有一定的規範認定甚麼樣的作品可以擺上藝術市場，小雨賣作品的主要原因是起於經濟上的不安全感。這個感覺事實上在她開始投入金工學習時便參雜在思緒當中，尤其學費需要先生贊助的情況，她以「投資」觀點說服先生出錢，既然做了這個承諾，販售作品好像是當然的結果。經濟上的不安全感來自於過去工作所見，小雨說：「因為我一直都是職業婦女，一下子從職業婦女跳到家庭主婦，其實心裡非常沒有安全感」(E1-008-d)。然而，小雨的強烈創作動機事實上與金錢付出具有矛盾，一開始在先生很支持她的金工創作時，她像海綿一樣不斷的學習，一段時間之後，先生以成本效益質疑這個投資根本不可能回收。小雨說：「學到差不多的時候，他就看，ㄟ，奇怪，怎麼都沒有回收回來，就是一直不斷的投錢下去，好像無底洞這樣一直學」(E1-029-g)，小雨向先生解釋說藝術的學習沒有速成，但是自己心裡知道動機和金錢之間產生的矛盾與不安：「說實在的，當你沒有經濟收入來源的時候，又是家庭主婦，雖然一開始先生說沒有關係啊，我養得起你啊，可是實際上日子久了，還是會被經濟的問題卡住」(E1-034-b)。後來，小雨由金工老師的介紹，參加女藝協會，認識一些和自

己相同處境的婦女，「在裡面很棒，大家可以互相交流，會有共同擺攤的機會」（E1-025-b）。

這段時間，接受輔導而開張的網路小舖，也是小雨經營的目標。然而，與其說從事藝術創作是為了賺取自己可以自由使用的金錢，不如說，販售增加作品曝光的機會，刺激小雨更多的創作想法。如此一來，最初起因於家庭經濟與金錢自由運用的原因而開始的販售作品，最後成了刺激更多創作的動力。

事實上，不在家庭中工作的研究參與者也有類似的經驗，例如偶然機緣下開始賣布的 Moya，為了教買布的網友如何將布用得更好，因而有更多的作品出現。另外，就算沒有真正的經濟要素刺激創作，心中對藝術創作能帶來經濟獲利的憧憬，似乎存在於許多人當中，例如殷音考進創作組研究所後，心裡想著退休後開畫室。提摩雖不計畫轉行，但他認為網路流通作品不受限於技巧又可以引起共鳴，對作品的網路發表充滿期待之外，心中也曾隱約想過有藉此維生的可能性。

家庭的困境讓女性個體願意放下工作，回家擔任家庭主婦之職，然而這分二十四小時執業的工作，不但沒有實質收入，更可能因為時間、精神和體力的付出，犧牲了自己的自主性，甚至像小雨那樣還得面對照顧生病的家人而充滿生活壓力。藝術創作在家庭主婦所面對的煩瑣家事與家庭照顧的困境之中現身，讓身體心理皆處於家庭時空中的婦女，有了喘息以及找回自主性感受的機會，更可能如小雨那樣透過創作為自己賺取零用錢，強化自主性追求的經驗。

### 三、個人特質與經驗是形成藝術創作依戀行為的養分

成年個體追求藝術創作行為的動機，工作與家庭因素是非常明顯的近因，也是意識層次主動追求創作時的思考。然而，個體內在更多個別且具有獨特性的因素，實為促成個體在面對工作與家庭時，推動個體以藝術創作滿足內在的深層因素。這些因素，如內在充滿燃料的燃燒動能，讓個體於現實外在操作藝術

創作的行動時，以充滿熱情的動力進入藝術幻想的烏托邦，排解生活情境所面對的現實壓力。上述工作和家庭造成個體走入藝術創作之途的環境因素探究後，個人因素加進來，更造成藝術創作依戀行為的發生。以下，由個人成功經驗、高度興趣、偶然機緣等層面，討論進行藝術創作的個人因素。

#### （一）在藝術創作依戀行為中重現過去成功經驗

研究資料中顯示，六名研究參與者的童年時期，都具備創作的成功經驗。殷音的成功經驗可以追溯至高年級美術作品滿分經驗，鸛兒和路得在童年時期曾被選為美術創作的團體活動代表，小雨和 Moya 中學時期的手工藝作品總是受到老師與同學的讚賞，提摩的作品則獲選參加比賽得獎，中學時美術老師更邀請他轉到美術班。上述成功經驗讓研究參與者感到自己的天分、成就和愉悅的滿足感，這些經驗在成長過程中斷斷續續，但愉悅與成就感等好的感覺，彷彿好客體曾經與個體形成的好客體關係，因此當個體面對現實而興起內在需求時，促使個體重新尋找類似經驗。

提摩從小學開始就喜歡塗鴉創作，成年後當面對工作的煩悶時，想到小時候的喜好，他表示：「那時候其實沒有想太多，只是想找個地方坐下來，也不強迫自己，只想把以前會的東西再好好拿出來畫一畫，單純想找個地方，重新想像那種感覺，沒有甚麼特別的目的，之後才會重新開始畫」(F1-040-r)。小雨選擇金工創作，因為「一直以來就對手工藝很有興趣」(E1-011-c)，想起過去的經驗，她說：「…其實我以前就很會做手工藝，從小學啊，國中啊，高中的家政課，我的作品常常被老師拿去放在台上展示」(E1-010-k)，現在的金工創作學習可視為過去經驗的重現。

Moya 現在透過網路販賣的材料包，與中學時期經營幸運帶的方法如出一轍。她中學的時候與同學在教室後方編織幸運帶，編出樂趣之後，看書學習並自己設計編織圖形，接著傳授同學技巧在園遊會販賣，現在幸運帶換成了拼布包，自創的編法也變成自創的材料包，園遊會的場域轉變回網路小舖。

大學高年級之後開始大量進行攝影創作的鶴兒，在面臨專業工作瓶頸與自信心時，影響攝影創作的持續，專業工作的壓力更讓她陷入身心疾病的困境，住院治療時她轉向繪畫創作：「會開始畫畫是因為住在那個病房，總不能攝影吧！」(B1-015-d)，鶴兒請弟弟幫忙帶蠟筆和圖畫紙帶到病房，她發現：「畫著畫著，就發現畫畫比攝影好玩的地方，在於你多了想像的空間，譬如說，攝影拍下當下的樣子，可是畫畫可以把當下那個樣子又美化，或者又加了自己的想像力在裡面，所以就開始想要畫畫」(B1-015-f)。當時鶴兒的畫圖舉動好像一件新發生的事情，但是往生命歷程中追溯，鶴兒在小學階段本來就很喜歡畫畫，只是中學時受到寫實技巧教學的干擾，一度以為自己無法畫畫，病房中的蠟筆創作，是過去經驗的重現。

成功經驗重現的過程可能是創作者無意間發生的事情，並非有意追求的結果，而「機會」在尋求客體經驗中，扮有重要地位，尤其具有過渡性特質的經驗，更需要在現實中具有實踐的機會，讓個體有機會主動能夠找到這個經驗。個人過去的經驗歷程，形成現實經驗當中的一部分，讓個體在形成新經驗時，具有重現過去經驗的意義，強化過去經驗帶來的脈絡性影響。

## (二) 個人興趣對藝術創作追求的影響

成功經驗帶來個體對藝術創作的興趣，因為好的經驗內化，讓個體以興趣的角色稱之。然而，面對現實情境中的工作與家庭因素時，並非每一位成年個體都會透顧藝術創作行為來排解壓力，有如童年時期過渡性客體的研究中，也不是每個孩子都會擁有過渡性客體以協助潛在空間的體驗。研究過程中發現，除了工作與家庭因素之外，個人過去的成功經驗以及興趣，成就了面對工作與家庭現實的成年個體，以藝術創作滿足自己的可能。

殷音成年時期對藝術創作的興趣，在大學選修相關課程時便顯現出來，每到上美勞課的時候總是特別高興，畢業後依然保有興趣，殷音記得：「那時候和第一個男朋友交往，我很想去看展覽，看展覽之前我準備資料…我覺得那些東

西準備起來或收集起來，一點都不會覺得辛苦，我讀得很快樂，也很想去看，當時的男朋友就說，「你好像真的對這個很有興趣」(A1-105-c)，但是當時沒有真正實踐創作。面對工作的困境時，殷音主動加入兒童畫班與畫室，在學習過程得到很大樂趣，更由他人口中看到自己是這樣的：「我在兒童畫班學習之後有一本類似月曆這樣的作品集，我拿去跟以前大學的教授分享。他發現我在談的時候眼神光亮，好像忽然換了一個人，他覺得我真的是對這個部份非常的有興趣」(A1-105-b)。不僅如此，殷音在受訪過程談到她走入創作的歷程時，眉飛色舞且音調高昂，與談論其他事件時明顯不同的肢體語言，顯見其對藝術創作的特殊情感。

鶴兒童年時期的繪畫喜好因為寫實教學而中斷，上大學之後依然對自己的繪畫能力沒有信心，但是鶴兒找到「留住美的東西」(B1-137-b)這樣的理由，由攝影走入創作的路。「留住美好事物」的個人興趣，讓鶴兒出門時幾乎相機不離身，開始畫畫之後也是這個想法，例如有一次從醫院的窗戶看出去，她說明了保留美好的過程：「突然那天的天色就是這樣漸漸的，很漂亮的漸層色，我沒有帶相機，覺得我好像對色彩的表現比較敏感，所以回去就畫了這幅畫…天空有很漂亮的顏色，只是星星和月亮是我自己加的」(B1-076)。

路得從小對畫圖很有興趣，因為知道母親反對，所以偷偷躲起來畫，自從圖畫被母親撕毀，經歷好長一段生命歷程的創作追求，終於在輟學後返回職業學校讀書時，有機會選擇服裝設計科，實現畫圖的理想。然而，工作環境不得意讓她徹底轉行從事教會行政工作，繞了一大圈之後，在家庭生活中擠出創作的時間與空間，滿足長期以來埋藏在心底的興趣。

對純美術的興趣，讓殷音選擇繪畫創作，對手工藝的興趣讓小雨和 Moya 選擇了金工和拼布，對隨筆塗鴉的興趣，讓提摩時常感受塗鴉的樂趣，曾經感受創作創傷的鶴兒，轉向以攝影保留美的事物，曾經在工作中經驗畫太多而不再畫服裝畫的路得，則轉向創作手工卡片。個人成功經驗有如早年種在心中的

種子，在成長過程中長出興趣的植株，在成年時期的潛在空間活動中，長出藝術創作依戀的果子。

### （三）偶然機緣引發藝術創作依戀行為的起始動力

成年個體走上藝術創作的助力，除了上述幾點以及個人內在對創作的憧憬之外，實際執行起來無論像鸛兒和提摩上網找畫室，Moya 在住家附近，或是殷音由三家當中選一家；無論是在販售手工卡片工具的百貨公司相遇，或是受到畫室隔壁的拼布笑聲吸引；又無論是小雨由同事介紹了金工老師，或是鸛兒從同儕畫的粉彩得到攝影創作的啟發，接近藝術創作事實上似乎還要帶有那麼一點偶然的色彩。

提摩找畫室的時候，「有一次，非常湊巧的在網頁上看到畫室的廣告」（F1-040-q），他被其中「為上班族舒壓」的內容吸引，而走入畫室。Moya 想畫畫時，先是找到住家附近的畫室學習，畫畫之餘突然發現隔壁的婆婆媽媽吵吵鬧鬧嘻嘻哈哈，她心生好奇：「奇怪了，人家來上一次課回家還帶一個作品，我就開始每天晃到那邊去看看，看人家到底在做甚麼，後來，畫畫結束之後就跳槽，我就去做拼布」（C1-118-h），然後發現拼布更能滿足她的創作需求。路得在有了的一個孩子之後開始做卡片，手邊的工具得自於一個偶然的機緣：「可能有一次去逛街之後，看到一些可以做卡片的輔助工具，就買回來試試看，之後就越做越迅速，無形中就採買更多不同的工具，往這方面去作不同嘗試」（D1-001-b）。

縱使小雨的金工老師是同事介紹的，但她回想自己為什麼學這個，卻有一個偶然的機緣：「是因為我在單親中心的時候幫一些婦女，會接觸到一些老師，那時候幫我代理的代理主任，她認識現在這個銅錫合金焊接的金工老師…」（E1-008-j），小雨從來沒有想到，過去為了幫助單親婦女尋找就業機會的職業訓練，可能成為自己學習的目標，包括後來的網路開業，也是一個偶然的機緣：「我第一次進教會的那一天，教會的消息公布說想要從事網路創業的有福了，



就是有個輔導網路開業的課程，要選幾個店家出來」(E1-140-b)，小雨參加了這個說明會，看到一兩百人，自認為她的經濟並沒有困難到需要幫助，竟然被選上，偶然促成了開小小網路店鋪的機會。

每一個個體遇到的偶然機緣皆不相同，藝術創作都帶給他們的人生多一些可能性，讓他們處於外在現實與內在幻想之間，更能平衡現實壓力造成的矛盾張力。幼年時期的過渡性客體，是夠好的母親提供機會讓嬰孩在現實中自己發現的客體，協助嬰孩體驗自主性的成長。人生當中的藝術創作機緣，在個體過去的生命經驗中，一步一步的形塑再次相遇的可能，然後在生命歷程最為需要的時候，以偶然機緣的形式出現於現實空間當中，等著成年個體主動發現。

#### (四) 透過藝術學習增進技巧與媒材使用的樂趣

畫室的教學方式多半以傳授寫實技巧為主，因此，選擇畫室學習的殷音、Moya、鸛兒和提摩，對於技巧訓練難免具有期待。縱使中學以來感到寫實帶來的挫折，選擇技巧學習的個體似乎都期望自己能夠畫得「好」一些，除了提摩明白表示自己找畫室只是想要一個分別的空間，Moya 因不想重複學習美術班曾經經歷的素描水彩而選擇色鉛筆，殷音和鸛兒在進入畫室之後，都在老師的指導之下，學習素描等基本繪畫技巧。

殷音最初找畫室畫畫時，想法很單純：「只是想要以後自己可以畫很好的畫，就只是這樣」(A1-095)，為了這個目標，「在畫室從最基礎的素描開始學，一個禮拜一次」(A1-087-a)。當時她根本沒有想到會報考研究所，表示：「在畫室我比較認真去學要怎麼畫得好，我會去注意技巧，但是老師的教學態度比較不講技巧，他講怎麼樣去抓那個感覺，然後慢慢的才會告訴我明暗度，可是他一開始並沒有去講那些專業的東西，所以那個畫室就一直持續下去了」(A1-097-d)。

鸛兒進入畫室是想要圓一個畫粉彩畫的夢想。她從大學時期開始，非常羨慕選修粉彩課同學畫的寫實作品，可是自己對寫實的挫折讓她怎麼樣都不敢下筆。進入畫室學習時，老師雖然反對她一下子畫粉彩畫，但鼓勵她由基本的繪

畫技巧開始練習，而鶴兒說明她能持續學習技巧的動機乃因為：「我覺得那是我的夢想之一，所以我要趕快去找，一個動機來實現它」(B1-135-b)，技巧學習為的是實現粉彩畫的夢想。

縱使提摩進畫室為的不全然是技巧，因為他要的是「那種很隨便，就是亂畫的感覺」(F1-043-d)，也不一定要老師教，但他肯定畫室的環境功能，幫助他在那裡安定自己的心而能夠提筆畫畫，更能和老師討論創作上遇到的問題。不僅如此，提摩謙虛的表示：「常常去看別人的作品，再看看自己的東西，會知道自己甚麼地方畫得不好」(F1-042-b)，然而他認為這不是一個強迫性的過程，而是「想到、看到、知道了，才去做調整」(F1-042-d)，他時常每隔半個月或一個月回到畫室跟老師討論自己的瓶頸，讓自己在創作上有更多突破。

媒材的部分，Moya 和小雨是從小就表現出對手工藝素材的才華與興趣。小雨國小的時候就喜歡做紙雕等工藝作品，Moya 則從編織幸運帶編出興趣來。捨棄平面創作而以手工藝創作為主要方式，與個人的能力背景有關，Moya 學拼布時，能夠很快的學會別人學很久的技巧，配色方面也幾乎不需要老師教，這使得拼布創作讓她更容易獲得成就的愉悅。小雨學的是金工，為了在金工的不同技巧上更為精進，小雨總共跟了四位老師學習，她表示自己喜歡用力敲敲打打的材料，而每種技巧又有各自的特色，所以「學了以後又覺得還是不夠…」(E1-008-1)，小雨便想：「既然確定我有興趣了，我就投資下去…」(E1-008-o)，因此持續的進行金工創作學習。

「學習」本身似乎帶著增進技巧的意識，除了路得的手工卡片從一開始就是自己的創作之外，其他研究參與者的藝術學習多少與增進技巧的期待有關，從另一個角度看，技巧的增進也能帶來成就感，幫助個體更為持續的追求創作。

基於上述，個人過去的經驗與興趣特質等因素，彷彿早年在心中灑下藝術創作依戀的微小種子，成年之後的生命事件，舉凡工作、家庭與個人所面對的問題，看似帶來負面情緒的壓力等等，都成了種子周圍的養分，在適當的日照

雨水之下，發芽成長。

#### 四、生命議題與特殊事件對藝術創作依戀行為形成的影響

從每一位研究參與者的訪談資料中，歸納得出每個人心中都有一個重要的生命議題，為了追求這個生命重要議題，在不同年齡層發展相關行為以滿足生命議題的追求。殷音從小的自我對談，後來演變成信仰的禱告形式，更在追求創作的過程中，透過藝術創作進行自我對談以達到自省與自我了解的目的。鶴兒年幼時與父母疏離的關係讓她從建立人與人之間的關係補償重要客體的疏離感，形成她喜愛參加社團活動，從事攝影創作時更以人物為主要創作對象，並用故事為這些作品中的人物建構生命。基於認同心中獨特的父親，Moya 一心期許自己成為獨特的個體，然而在她學習拼布創作的路上，週遭學習者多以模仿為方法，她勇敢發展獨特的配色風格，走出自己創作的路。小雨從小在家中忍受父母爭執時的父親不穩定情緒，因此不斷告訴自己，要讓自己過著具有自主性的生活，這件事在她的生命中產生重要影響，更在成為家庭主婦之後，以金工創作展現自己的自主權，與父母關係疏離甚至具有被遺棄感的路得，從父母反對創作，到費盡千辛萬苦走上相關科系，卻又因為內在深刻與重要客體建立關係的渴望，放棄繪畫轉向在追求信仰，最後由手工卡片創作輔助她的教會牧養工作。提摩從小優遊於自己的塗鴉世界，在不同階段的求學過程發展了豐富而隨興的課本塗鴉，年幼時因為父母親離婚而很早就過著獨立的生活，他在塗鴉創作中發現自己內在深刻的渴望，期待透過作品激發觀眾的感覺，更透過作品在心靈層次與人建立關係。本段由個人追求生命議題談起，進而歸納個人為了突破生命困境而以藝術創作為過渡性歷程，透過藝術創作補償客體關係之不足，最後串連個人特殊事件與藝術創作依戀行為之間的脈絡關係。

### （一）透過藝術創作處理個人重要生命議題

研究過程進行資料分析時，發現具有個人獨特性的個人重要生命議題是重要的生命經驗，在個人生命成長的過程中扮演重要角色，不同年齡階段所追求的行為皆與生命議題脫不了關係。為了在現實中滿足這個生命議題的追求，透過追求具有過渡性特質的活動，能讓個體自處於現實與自我之間，藝術創作依戀行為是因此發展出來的行為。現實當中，工作、家庭與個人所面對的現實情境與追求生命議題之間產生矛盾張力時，例如殷音工作上的壓力與不如意，影響她的自我對話之省思時，必得從一個具有過渡性特質的潛在空間活動中得到張力的緩衝，藝術創作便是這個幫助她連結內在的對話反思與外在現實之間的行動客體，而研究過程中發現，每一位研究參與者皆能從生命脈絡中，找到影響藝術創作依戀行為形成之個人生命議題。

殷音童年時期處理焦慮的過程，發展出自我對話的形式來安撫自己，她說：「好像常常會需要跟某一個人講話，或是跟自己講話，才會比較心安」(A1-002-b)，自我對話在青少年時期轉為寫日記的習慣。成年以後，她在信仰的禱告生活中繼續自我對話，此時的對話多了上帝這個客觀的對象，使對話過程比過去具體一些，禱告的過程，處理焦慮的自我對話成為將焦慮卸給上帝的省思，添加了情感生活的內在穩定性。開始進行創作之後，殷音發現藝術創作比信仰的禱告對話更能達到自我省察與表達內在情感的目標，作品的具體樣式成了她對話的對象，這使得她一開始創作便無法停止。透過與作品非語言圖像的對話，殷音更深刻的進行內在探索，更多省察自己的情緒狀態，也更多幫助她的內在安靜與沉澱。

「與人建立關係」是鸛兒的重要生命議題，其形式投射在作品與日常活動的面向上，她的攝影作品多以人物為主題，生病時的代表作裡面也有許多人，學生時代透過參加營隊有許多朋友。可是鸛兒自幼年起，和父母的關係卻是疏離的，這可能和年幼的時候父母非常忙碌有關，到現在就算有心事也不會和爸爸

媽媽說，她自己也不知道為什麼。鶴兒的媽媽這樣形容她：「我媽媽從小都說我是胳膊向外彎，每當有人誇獎我的時候，她都說我是『媽祖興外庄（台語）』，或是在比較親近的家人面前這樣說我」(B1-068-b)，與重要客體建立關係的需求，似乎是透過和許多人建立關係來補償，人物創作主題投射了這個內在需求。

路得的父母也因工作花去大量時間而沒有時間與孩子相處，不要說「沒有陪小孩去做小孩有興趣的事」(D1-035-e)，課業上受限於父母的教育程度，也少有正面的引導。再者，家中重男輕女的觀念，使父母對待兩個哥哥和對待她的方式有很大差異，這讓路得感到很不公平，好像在家裡甚麼好事都沒有她的份，心裡產生被遺棄感。自從高年級被媽媽撕圖畫開始，路得幾乎走上以叛逆表達對自主權之路，課業成就低落，充分表現「不要唸就是不要唸」(D1-065-i)的態度，十五歲的她寧可到加工區當童工，甚至到錄影帶店上夜班，也不願遵從母親的旨意。路得輟學、擔任童工、百分九十的收入都交給父母等，繞了一大圈才因進入服裝科就讀，得以滿足創作理想。後來創作夢想在職場上受到打擊，她很快受到上帝吸引而徹底轉行，幾經波折，終於在家庭生活中透過手工卡片找回創作的樂趣。

Moya 成長於父親管教甚嚴的家庭，父親期待她走上安排好的道路，雖然 Moya 沒有偏離正軌，卻在這條路上辛苦的為了自主權而追求獨特。規範內的獨特表現成為 Moya 人生追求的目標，使她在不同生命階段發展出特殊的行為模式。大學時期因 Moya 的背景本身在大環境中就是與眾不同的，她離開家求學，以自主權學習融入團體。國外求學階段面臨環境適應，她再次追求獨特，參加當地學生的馬戲團社團。走入拼布創作時，挾著優秀的語言能力與聰穎，Moya 在這個大家表現得差不多的興趣中，有能力將她接觸的國外新知與格友分享，由創作色彩繽紛的作品或不實用的作品來展現自己的獨特，更將獨特表現昇華成帶來改變的力量。白天工作晚上玩拼布的獨特生活，更為深刻的原因是認同父親，Moya 這兩年才承認自己的成長過程，「其實是受他的影響非常非常的大」

(C1-044-c)，她透過藝術創作，滿足這個認同父親而追求獨特的生命議題。

童年的小雨無法改變父母爭執的事實，一心想著長大過自己喜愛的生活，這個誓言成為生命成長的重要力量。小雨在求學過程帶著肢體律動智能的天賦，極致的將自主性發展在身體控制的層面上而成為良好的運動員，她說：「我的安全感來源，好像就是我的運動成就耶」(E1-128-f)。運動這個讓小雨感受全然自主權的活動，在開始工作之後停了下來，然而，孩子的疾病讓她停下工作，經歷一段與追求自主的生命議題相違背的矛盾生活。藝術創作讓體育運動所擁有的自主性，再次回到小雨的感受中，彷彿生命因創作而回到正軌。小雨對這段生命歷程進行省思時，以信仰的角度正向的看這段歷程：「這四年當中其實是神在歷練我的生活經驗，祂把我的所有光環通通拿走，一個頭銜都沒有，也沒有經濟來源，甚麼都沒有，只是一個很單純的家庭主婦」(E1-023-d)，處於如此現實之下，金工創作成為現階段滿足生命議題的重要事件。

課本塗鴉是提摩從小學三、四年級便開始的創作行為，分享更是塗鴉的目的。制式化的教育環境當中，課本塗鴉滿足提摩的創作想像，更是與人往來的方式之一。提摩父母在他年幼時離婚，母親再嫁後常與繼父外出工作，他不擔心經常性的一個人在家，因為他說：「我媽會習慣先把家裡都弄好，東西也放在房裡，那你絕對不會餓死」(F1-034-d)，有時候一個人過夜，「反正就很習慣，門關好，OK 啦」(F1-035-a)。處於如此家庭情境，與兩個年長許多的繼父兒子也不熟，雖然安心生活無虞，幾乎所有的事情也能自主，家庭人際往來卻帶著孤獨感。塗鴉分享彌補了客體關係的不足，建立人與人之間的連結，因此成年期開始創作之後，他發現透過塗鴉與人進行感受上的交流，是他最深的期待。

每個個體的生命議題不同，卻在各種條件支持之下，共同走上以藝術創作處理生命議題的道路，因為生命議題的重要性，增強個體面對現實時的內在張力，透過藝術創作的過渡性歷程，讓個體處理生命議題時更有能量。

## (二) 透過藝術創作突破生命困境

研究過程發現，生命議題之外，現實的生命困境引起內在張力，督促個體於內在與外在之間建構潛在空間活動，補償生活中面臨現實情境的矛盾，藝術創作則是尋求轉機的機會。

殷音在投入藝術創作時，她穩定的創作，沒有想到會報考創作研究所。一次閱讀的偶然機緣中，殷音投射了自己的內在困境，她說明當時的頓悟：「我那時候大概看到宇宙光雜誌，聯想到我的困境是堵在一座牆後面，雜誌上有一句話，說你要當打破牆或是在牆後面的人」(A1-075-p)，頓時她發現自己透過研讀聖經和禱告的自我對話還不夠，還需要透過藝術創作更多了解自己，於是興起報考研究所的唸頭，期待更多的創作能成為她面對生命困境的方法。

鶴兒是透過藝術創作突破困境的典型案例，她因情緒上的心理疾病住院，卻受到其他患者情緒上的干擾，她當時感覺病房當中的其他患者造成她這個單純情緒問題的人很大困擾，說：「…他們對我來說是惡魔，就是我感覺自己住在那裏都是跟惡魔住在一起」(B1-118-h)，為了排解這種壓力，鶴兒畫了一張有許多惡魔的圖畫，她同時領悟了中學以來對寫實技巧的恐懼，因為畫惡魔不需要有畫人的標準，怎麼畫都可以。動筆之前，她回憶起求學時期老師曾說病人承擔單痛苦天使的一段話，鶴兒便畫了惡魔天使。鶴兒表示：「那一幅畫對我來說很有意義」(B1-118-n)，《天使》(圖 5-2-4) 這件作品是一個表達內在情感的故事，創作之後讓鶴兒對周遭病友更多的接納，事實上，鶴兒投射了自己也是為他人承擔痛苦的天使之想法。

小雨辭去工作回家帶孩子，兩個孩子先後被診斷出身心疾病，一方面要面對老大的身體狀況，以及上學之後的專注力問題，另一方面要面對老二的過動問題，有一段時間，小雨「只要一講就開始哭」(E1-050-f)，幾乎都要得憂鬱症。雖然踏入金工創作之初，一部分原因是經濟安全感，開始學習之後，她表示：「就只有在那時候最快樂」(E1-034-o)。小雨面對的家庭困境，讓她遠離追求自主生

活的生命議題，絕大部分時間都花在照顧孩子和家庭，幾乎失去了自己，藝術創作的獨立製作特質，讓她重新找回為自己做事的感覺，一方連結自己的內在感受，一方更能面對生活困境。

Moya 擁有漂亮的學經歷，工作對她有許多期待，時常讓她惶惶不安，卻又必須力求鎮定，造成身心壓力與不安全感。她開始接觸拼布時學習手縫技巧，體會一針一線之間慢慢作的樂趣，她說：「只要學到新的東西，我都覺得很開心很快樂，後來變成機縫，純粹也只是因為上班族時間很少，機器很方便，有些步驟其實只是重覆，那用機縫取代手縫可以做得很快，每做出一件作品，都是成就感」(E1-120-d)。拼布創作對 Moya 來說，是上班壓力的紓解出口，不但讓她能突破壓力帶來的困境而持續在職場上努力，更能回到追求獨特的生命議題當中。

提摩的情況很類似，當他面對產品企劃的工作，不斷燃燒腦力而感到疲倦不堪，隨筆塗鴉加上簡短話語，深刻呈現他對工作或生活事件的觀點。同時，工作之餘在塗鴉的路徑上藉由簡單的圖象，讓忙碌的腦力獲得休息。

生命過程難免面對處於現實當中面對難以解決的困難，運作於潛在空間的藝術創作提供過渡性特質的功能，現實雖然改變不大，但是個體透過藝術創作的出口，成為連結現實與內在生活的空間，讓自己在現實生活中多了緩衝矛盾情緒的機會，在生活態度上更能接受現實。

### (三) 透過藝術創作補償客體關係的需求

無論上述的生命議題或生活困境，都是建立客體關係過程的產物。客體關係理論強調人從一出生便開始與人、與物建立關係，從最早與母親或主要照顧者建立關係，再從關係中學習獨立，獨立之後以個體具有主體性的姿態，與周圍的人事物不斷發展關係，使得人的生命歷程成為一個建構關係的歷程，因為人需要生活在關係的網絡中，才不至於感到孤獨。然而，個體也必須在此關係網絡中保有個體自主性，區別自我與他人，關係網絡建立的過程，難免面對關係



的矛盾性，此矛盾尤其以面對內在主體與外在客體之間的矛盾為最，此時中介於兩者的潛在空間活動與過渡性經驗，能協助個體於建立關係的過程中，良好保有自主性，更進一步穩定建立個體所需的關係。

本研究進行之初，並沒有預設立場，認定藝術創作能協助建立關係，僅在理論的層面，試圖將藝術創作行為視為一種過渡性相關的活動。資料分析的過程中，「建立關係」這個議題逐漸浮現，尤其以早年與父母親或重要客體相處關係較為疏離者，透過藝術創作建立關係的模式更是一種重要的補償形式。

這個現象在鶴兒與路得身上特別明顯，她們的童年時期父母花許多時間在工作上，孩子由親友照顧，年齡較大之後接回與父母同住。鶴兒在課業上相當認真，但母親沒有鼓勵，讓她甚感挫折。路得的母親對她的課業沒有太多干涉，反對她畫畫這一點讓她十分難受。早年的疏離關係，投射在鶴兒與路得追求不同形式的關係當中，以滿足客體關係之不足。鶴兒從小課業表現優秀，在團體中有很好的的人際關係，朋友很多，母親卻抱怨她「胳膊向外彎」(B1-068-b)。鶴兒和路得童年時期的團體美術活動，是透過創作活動與群體連結的形式。鶴兒從中學到大學，一直是營隊的常客，不但從活動中與人建立關係，更在人物攝影上表達對人的需求。路得的創作活動被母親阻止之前，也喜歡人物創作，更因為追求畫畫，不惜輟學等待能夠自主的機會，最後走上與人關係密切的服裝設計領域。除了作品形式之外，鶴兒對作品賦予的「故事」來自於人物主角的真實世界，增強了與人連結的特質。路得雖然因工作不如意而停止創作，但重回創作之路時選擇手工卡片，透過贈送卡片真實的建立客體關係。

年幼時面對父母離異的提摩，成長過程的課本塗鴉具有連結他人的意義。成年時期進行創作時，一開始並不了解自己的內心想要甚麼，只是有股動力讓他開始動筆，當作品上了網路分享與他人交流之後，心裡感觸很深，他發現自己想要透過創作引起人與人之間的情感連結。提摩的一句話很能代表這種內在體驗的感覺：「那時候那個連結出來的時候，你才會知道，哇！其實那個才是你背

後想要畫畫更深層的原因！」(F1-127-g)。

以藝術創作的形式積極與人建立關係，為的是補償客體關係的需求，重新建立起的關係包括與家人建立關係的殷音和 Moya、透過網路與人建立關係的 Moya、鸛兒和提摩、以及拓展一般人際關係的小雨和路得。因藝術創作而「建立關係」起因於生命內在深刻的客體關係連結之需求，而建立關係事實上也是藝術創作帶來的結果，動機與結果兩者的循環，形成關係建立時的重要媒介。

#### (四) 透過藝術創作面對個人生命特殊事件

除了上述分析出來的創作因素之外，個人面對的特殊事件也成了成年個體走入藝術創作活動的助力。生命中的特殊事件和追求生命議題內容部分重疊，例如例如殷音自我對話、Moya 追求獨特的歷程，與突破生命困境的內容部分重疊，例如鸛兒的身心疾病、小雨面對孩子的健康等，以下不再贅述。但生命議題為持續整個生命階段所追求者，生命困境為成年時期面對當下的現實情境所產生，特殊事件則為造成個人生命轉變，發生於過去某個時間點的事件。這個事件可能造成生命中的心理危機，然而心智正常的個體能接受危機的激勵而尋求轉機，尤其是透過潛在空間的運作，在面對特殊生命事件時，能自處於現實當中。無論是早年客體關係、與父母權威之間的拉扯、自己或家人的健康問題等事件，都會在生命當中造成影響，成為個體成年後進入藝術創作的遠因。

遠因帶來的影響最典型的屬 Moya 中學階段「mismatch」(C1-054-c)的過程。面對父親的權威與家中安排好的道路，Moya 為了追求自主而表現獨特，卻得不到同儕的認同。高中美術老師對她獨特作品的接納與鼓勵，成為生命轉捩點。面對權威時，路得的處理方式和 Moya 不同，母親撕毀作品加上在家中感到不被愛和不受重視的被遺棄感，讓她逐漸放棄自己，走上求學並追求創作的辛苦過程，最後受到教會像個家的感受而甘願全然轉行，這個生命轉變成就了後來的手工卡片創作。

鸛兒和小雨的創作近因雖然是自己與孩子的健康問題，但鸛兒能更往前推至

大學時期自信心往下坡走的情境。當面對周遭都是極度優秀的同儕時，鶴兒對自己表現的擔憂逐漸讓她無時無刻處於懷疑自我能力的焦慮狀態，這個狀態到工作之後爆發出來，影響健康甚大。停下工作住院治療的時間協助她轉變，出院完成專業訓練要求後，轉任職診所並滿足學畫夢想。小雨面對的是孩子的健康問題，不但得放下自己工作上的一切，面對孩子的疾病還有許多不確定感，因此在孩子健康穩定上學之後，非找個讓自己緩和的活動，因此孩子的疾病成為「生命中的轉折」(E1-023-e)。

生命特殊事件帶來的心理危機可視為壓縮潛在空間運作的創傷，當事件帶來的心理創傷發生時，潛在空間受壓縮而使個人內在直接面對現實，產生心理衝擊。心智能力正常的個體能夠透過潛在空間的建構，以過渡性歷程幫助自己化危機為轉機，透過藝術創作為潛在空間運作的方式為化解危機的方法之一。Moya 面對權威時，由於獨特風格的創作受到鼓勵而轉變，小雨雖然沒有在照顧孩子疾病的當下立即走入創作之路，事後的金工創作協助她緩和當時的情緒衝擊。鶴兒面對專業自信的無解，讓她面臨嚴重的身心疾病，創作經驗讓她能夠將內在幻想與外在現實透過藝術創作具體的連結在一起，內在混亂的情緒在蠟筆世界中被統整的表達出來，釋放內在壓力。

以上說明了生命中的特殊事件，可能成為成年時期走入藝術創作的遠因。個體體驗潛在空間受壓迫的危機感，由藝術創作的具體形式經驗過渡性歷程帶來的生命轉化，使生命特殊事件形成與成年藝術創作依戀之間的脈絡關係。

### 第三節、藝術創作依戀行為的穩定發展

根據研究問題，探索研究參與者在受教育過程所經驗過的藝術教育歷程之後，探索個人內在動力，外在環境中的工作與家庭之近因，以及生命歷程中的生命議題與特殊事間之遠因，成年非專業藝術創作者在生活中還是得面對工作、家庭與個人議題，雖然透過藝術創作較能平衡內在情緒而處於現實與內在自我

之間，但能夠持續發展此行為的原因令人好奇，因此本節探究分析的重點為研究參與者持續發展藝術創作依戀行為的原因。根據研究資料，本節內容由早期客體關係的影響談起，探究其與成年後藝術創作依戀行為之間的關係，再由個體主動追求藝術創作的風格形式，探究藝術創作的具體樣貌，試圖找出吸引成年非專業藝術創作者能持續創作的藝術相關原因，最後討論藝術創作依戀行為穩定發展的相關因素。

### 一、早年客體關係經驗與藝術創作依戀行為的脈絡關係

個體從零歲開始發展客體關係，獨立個體化的歷程中，為了安撫自己離開重要客體時的分離焦慮，透過發展過渡性客體幫助自己增長自主權與獨立性。生命初期的經驗是日後客體關係的基礎，具有過渡性特質的潛在空間經驗會隨著年齡轉化為不同形式的活動，幫助個體在生命不同階段面對生命事件時，能夠透過潛在空間的心理效果安撫自己。藝術創作依戀行為在成年時期以具有過渡性特質的內涵出現於生命中，早期的客體關係在成年期此行為的發展上扮演何種角色，本段基於此論點，在探究藝術創作依戀行為穩定發展時，首先由研究資料中探索早期客體關係經驗的影響。以下，由幼年的分離焦慮與重要客體關係談起，接著探究個人過渡性客體或相關現象以及潛在空間形式在分離焦慮中的角色與展現方式，最後評析早期過渡性客體或相關現象與藝術創作依戀行為的脈絡關係。

#### （一）分離焦慮起於和主要照顧者的分離

本研究參與對象的年齡層在三十到四十歲之間，幼年時期的親職教養方式受到社會發展的影響，當時正值台灣社會經濟起飛的過程，中產階級的雙薪家庭很難由母親親自照顧年幼的孩子。研究參與者當中除了殷音和 Moya 的母親協助父親事業不在職場工作之外，鶴兒、路得、小雨和提摩的母親皆為職業婦女，因此，研究參與者們童年時期的主要照顧者多半是親戚，例如鶴兒由伯母和姑

媽照顧、Moya 由外婆照顧、路得由嬸嬸和外婆照顧。

研究參與者們的童年與主要照顧者建立良好關係，分離焦慮時常來自於和主要照顧者的分離，有時候甚至由父母接回家時也產生分離焦慮，還得花時間適應，或是發展過渡性客體安撫自己。這個現象發生在鶴兒、路得和 Moya 身上，他們的分離焦慮雖然不一定讓她們發展出擁有過渡性客體的行為，但透過不一樣的潛在空間活動來安撫自己。

鶴兒童年時期由伯母和姑媽照顧，伯父伯母在鶴兒的感覺中像自己的爸爸媽媽，姑媽家更是家族中所有孩子長大的地方。鶴兒每次要離開伯母家或姑媽家的時候，「…就會驚天動地的大哭一場…」(B1-072-e)，尤其後來轉由個性嚴謹的外婆照顧時更是如此。類似的情境發生在 Moya 身上，Moya 由疼愛她的外婆帶大，她誇張的形容父母接回家的情景：「等到我爸媽下班忙完回來，要把我從外婆家帶回家的時候，我都哭得死去活來的」(C1-006-f)，Moya 的焦慮來自於離開外婆與面對嚴厲父親。路得的童年在六歲以前都跟著奶奶和嬸嬸，和嬸嬸的關係尤其緊密，六歲由父母接回之後非常不適應，父母對她而言太過於陌生，她表示：「好像快近一年的時間，慢慢的才比較接納他們是我的家人，是爸爸媽媽」(D1-032-c)。

與主要照顧者建立恆常的客體關係是個體幼年時期的重要需求，能夠形成穩定的安全感，主要照顧者與環境轉換會打破幼兒對恆常穩定的需求，雖然可能因此增加區辨現實的能力而增加現實感，但在幼兒自我概念尚未充分滿足區辨的能力時，會帶來分離的不安與焦慮。分離個體化是勢在必行的發展歷程，適切的分離個體化歷程能在個體邁向獨立的過程建立客體恆常概念，並理解現實，然而，分離焦慮的衝擊必須能透過潛在空間運作時的過渡性歷程，才能良好的協助個體獨立，下一段的過渡性客體與相關現象之探討，延續對本段早年客體關係的討論，提供其與成年藝術創作依戀行為之間的脈絡關係思考。

## (二) 過渡性客體的使用方式具有個別差異

過渡性客體無論形式如何，是個體協助自己撫平分離焦慮的一種方式，個體透過自己對過渡性客體的主權，確立自己與重要客體分離時的自主性，以獲得安全感。鸛兒、Moya 和提摩的童年時期擁有這條安全感小被被為過渡性客體，殷音、小雨和路得則對這樣的物件沒有任何印象，此現象和理論提及並非每個個體都會發展出過渡性客體的論點相仿，縱使沒有使用過渡性客體，也可能發展出具有過渡性特質的行為。

幼年時期的過渡性客體牽涉到個體使用時主觀的心理安全感，因此，並不一定是由特定對象照顧的孩子才會發生，擁有小被被為過渡性客體的個體，使用這個物件的方式也不一樣。鸛兒表示：「我喜歡腳要去磨的那個觸感，那對我來說很重要，抱著還好，可是一定要有一個東西是腳可以讓我去磨」(B1-003-b)，Moya 則表示：「小被子的依戀是在於它給我非常強烈的安全感」(C1-005-h)，「我覺得那個小被子，第一個就是抱著的觸感之外，最強力給我安全感的就是嗅覺，就自己熟悉的味道」(C1-014-b)，她甚至在上小學的時候，把小被子偷渡到學校陪自己午睡。提摩對童年時期小被被做了如下描述：「反正就是那種標準的洗好幾次，舊舊的，橘色有點泛白的感覺，非常像漫畫裡面那種標準的小被被」(F1-023)，這種視覺化的敘述很能想像幼兒對這個東西的依戀，在使用方式上，提摩更說：「都是晚上睡覺的時候就會想到它」(F1-018-b)，他認為需要小被子的主要原因，是因為：「小孩子小時候總是怕黑，有個東西這樣摸著抱著，究覺得好像有個東西在，會讓你轉移注意力」(F1-035-c)。鸛兒也說了有關睡覺時使用的內容：「只要磨到那個東西，我就覺得睡覺是一件很舒服的事情」(B1-007-b)。對於這個物件，無論用腳磨、抱著、聞著或拿來陪睡覺，過渡性客體的小被被之觸感、味道、可擁抱、柔軟舒適、提供安全感、幫助放鬆、睡覺時使用等，是共同的特質。

沒有使用過渡性客體的個體，也可能發展出具有潛在空間效能的過渡性現

象，殷音的自我對話是個例子。殷音幼年時期與母親關係緊密，幾乎無法離開母親，她的分離焦慮對象是母親，連媽媽生妹妹坐月子的時候也不肯到外婆家，讓媽媽只好邊坐月子邊帶她。幼年時期的殷音很容易焦慮，她沒有自己的過渡性客體，分離焦慮時常反映在「常常夢到跟媽媽分開」(A1-009-c)的夢境當中。經常性處於身邊的母親，直接扮演殷音的過渡性客體角色。母親既為分別的客體，又是替代分離焦慮對象的過渡性客體，但殷音無法對這個過渡性客體由自主操作而體會獨立自主的感受，使得幼年的情緒生活相當焦慮，行為上依賴且無法脫離母親，因此朝內在發展「自我對話」的過渡性現象，補償現實生活中無法實現的自主行為。

無論研究參與者童年時期如何使用過渡性客體，他們都談到過渡性客體隨著年齡增長而逐漸不需要的事實。鶴兒的小毛巾被在她生病的時候，被媽媽拿去當抹布，後來她努力在寢具店尋找相同質感的東西，雖然找到類似的，卻發現自己沒有那麼需要了。Moya的小被陪她到過許多地方，在英國讀書時因為太破舊，她在湖邊挖了個洞以自己的悼念儀式紀念這條小被，然後另外找一條新的。提摩則在青少年時期不小心弄丟了，既然無法找回一樣的東西，就沒有刻意再找一個了。反倒是使用自我對話為過渡性現象的殷音，在人生的不同階段，不斷轉變自我對話的形式，甚至與成年之後的藝術創作依戀行為具有脈絡連結的關係。這些個別獨特的歷程，呈現出過渡性客體擁有有機體的鮮活生命力，在使用者生命當中扮演重要地位，不僅陪伴生命成長，更是帶來安全感的重要物件，隨著個體使用方式的不同，產生不一樣的生命力。

### (三) 關係張力刺激潛在空間的豐富性

個體未能獨立之前的完全依賴時期，全然由父母照顧，至幼兒開始發展獨立性時，開始產生現實情境中父母的管教與個體內在追求自主性之間的張力，此矛盾情境需要潛在空間的緩衝。權威父母的另一種極端形式，是與父母關係疏離的客體關係形式，此類情境下的個體在年紀很小時就能夠獨立自主，但疏

離造成張力不平衡，使個體彷彿存在於一個只有內在自我的空間。基於建立關係的需求，個體須透過潛在空間尋求另一端的客體，因此積極發展潛在空間活動，以滿足內在需求。上述客體關係經驗與成年後的藝術創作依戀行為之間有著密不可分的關聯性，是促使個體尋求藝術創作行為發展之潛在空間歷程的早年重要影響。

父母如果在個體成長過程中無法真實讓個體獨立，則產生個體內在自主性的張力。例如殷音與母親之間關係緊密，但父母在她成年之後對她的決定都有強迫性的意見，表面上殷音以隱瞞的方式對待父母，私下依然過著獨立自主的生活，這個情境促使她將獲得安全感的內在對話不斷轉型，由無形無對象的對談，到無形有對象的禱告對談，再發展到以藝術創作為具體形式的對談。Moya 在小學高年級之後，與父親權威之間的關係張力讓她成為一個叛逆少年，透過手工藝創作和求取老師認同的獨特作品來證明自己是個獨立的個體。小雨生長在父母經常爭執的環境中，長期忍耐父親不穩定的情緒，立定志向過獨立的生活，她的體育運動專長是對自己身體自主性控制的結果。

疏離的張力引起透過潛在空間活動建立關係的需求。鶴兒和忙碌的父母相處時間不多，母親對她的各項優秀表現又不支持的情況，她轉而向外在環境尋求客體關係，透過團體活動與人建立關係。路得的情況類似，年幼時由孤兒院工作的奶奶照顧，跟著奶奶上班的路得，不是孤兒但與院童一起學習獨立的生活自理，回到父母身邊之後，自主性展現在繪畫活動上，卻遇到極度反對她畫畫的母親，無計可施之下，以消極的方式因應，不讀書，封閉自己，過了好多年「不被認同的歲月」(D1-064-1)，在重新能自主決定之後，才逐漸開始創作，且透過創作與人建立關係了之路。相形之下，面對父母離異而在年紀很小就時常自己生活的提摩，很快的在學校發展出課本塗鴉，更透過塗鴉與同儕建立關係，青少年時期的體育運動，也是建立關係的方式之一。

幼年時期過渡性客體的出現具有家庭社經背景、父母的教養方式、個體天



生氣質與人格，和其他相關的複雜背景因素，形成過渡性客體以外更為多元的過渡性現象，促使早期客體關係的影響下，發展出豐富的潛在空間樣式。無論是過強的矛盾張力，或是疏離的客體關係產生的張力不平衡，個體內在都因「建立關係」之需求，透過潛在空間發展具有過渡性特質的活動，讓自己更為自在的處於現實當中。生命成長過程中的多元潛在空間活動，表面上雖然與後來的藝術創作依戀沒有太大關係，但是其發展歷程的內涵，卻具有脈絡上的關係。

#### （四）早年過渡性客體與藝術創作依戀行為之間的關係

幼兒時期擁有過渡性客體的行為，由潛在空間心智運作發展出來，過渡性客體隨著年齡增加而失去意義，但潛在空間經驗會轉化為不同的適齡活動，這些是在研究資料分析中可以見到的現象，上面段落已經說明，不再贅述。既然潛在空間運作隨著年齡進行轉化為不同形式，過渡性客體這個生命當中的第一個潛在空間經驗，與成年後的藝術創作依戀行為之間的脈絡如何形成，以下由研究資料分析。

鶴兒、Moya 和提摩擁有過渡性客體，成年後分別以攝影、拼布和隨筆塗鴉為主要藝術創作活動。殷音、路得和小雨沒有使用過渡性客體，成年後分別以繪畫、手工卡片和金工創作為主要藝術創作活動。首先粗淺的由發展出藝術創作依戀行為的成年個體幼年時期是否擁有過渡性客體來看，是否擁有這個提供分離焦慮安全感的客體，並不影響成年後的藝術創作依戀行為之形成。

再者，幼年時期的過渡性客體讓個體由經驗當中學習象徵化的能力，由「小被被代替母親」成為安全感象徵的符號語言這個過程，個體學會以符號代替客體的象徵語言。然而，成年後的藝術創作活動不盡然是以符號語言表達感受的創作模式。圖像的符號語言之表達上，殷音認為自己的作品具有表達內在表徵的意義，提摩認為自己的作品能夠用簡單的圖，或加上簡單的文字，表達對生活或工作的深刻感受。殷音和提摩在創作上以非語言符號進行表達的共同性，卻不表示他們的童年同樣擁有過渡性客體。透過藝術表達建立客體關係的例子

上，鶴兒和路得同樣以人物為創作主體，路得更在手工卡片創作中以卡片建立人與人之間的關係，然而，鶴兒使用但路得不使用過渡性客體。同樣的現象出現在 Moya 和小雨這兩位手工藝創作者身上，顯示童年時期是否使用過渡性客體與成年時期的藝術創作依戀行為之間沒有關係。

過渡性客體的具體形式本身與成年期的藝術創作行為之間沒有脈絡上的連結，然而過渡性客體發生的潛在空間經驗，卻與藝術創作依戀之間有著脈絡性的關係。此處所言乃著重潛在空間運作歷程帶給個體的感受與心理效果，而非早期潛在空間歷程出現的具體物件。潛在空間動力運作介於個人內在與現實外在之間，無論個體使用何種行動，只要具有潛在空間動力運作特質，便能具有緩和主客體建立關係時矛盾衝突的效果。童年時期擁有過渡性客體的研究參與者，成長過程發展出不同的潛在空間活動，鶴兒的繪畫、文學寫作和團體活動，Moya 的獨特風格創作和提摩的課本塗鴉與體育運動。童年時期沒有過渡性客體的研究參與者，成長過程也能夠發展不同的潛在空間活動，殷音的自我對話、日記和信仰，路得的畫娃娃和小雨的手工藝與體育專長。這些現象是潛在空間動力運作的效果促成潛在空間的適齡轉化，而非過渡性客體的物理性造成的轉變，是潛在空間經驗的轉化與成年期藝術創作依戀發展行為發展之間的脈絡關係，而早年的過渡性客體本身與藝術創作依戀行為之間沒有太大的關聯。

## 二、由藝術創作方式建構藝術創作依戀行為

潛在空間動力運作促使個體面對現實中的客體關係張力時，由過去的經驗脈絡發展中，可能選擇以潛在空間的動力模式進行藝術創作。首先，生命歷程中的藝術教育經驗，存在於升學環境和高等教育自主時期的夾縫中，無論是造成藝術創作發展的中斷，或是因干擾而產生更大的藝術創作發展助力，學校藝術教育的形式對成年後的藝術創作依戀發展都造成影響。選擇創作方式的層面上，表面上，個體主動追求藝術創作，選擇使用自己喜愛的創作素材與創作形

式。深刻的意義上，藝術創作行為具有生命歷程中潛在空間行動轉化的意義，所選擇的藝術創作模式具有潛意識意義，能符合個體獨特的生命需要，並滿足建立關係的需求。然而，形成藝術創作依戀行為的過程中，選擇學習與創作方式等藝術創作相關因素，與穩定發展藝術創作依戀行為之間的關係，在以下的研究分析中，由藝術教育寫實價值觀的影響、創作媒材的選擇與過去經驗的連結、主動尋求社會藝術教育、以及藝術創作時空轉換的意義這四個層面，進行分析討論。

### （一）藝術教育經驗中寫實價值觀的影響

生命歷程中接受藝術教育的經驗，與成年後的藝術創作行為之間，具有脈絡性的關係。這條脈絡的線，指的不是一脈相傳持續發展的興趣，而是前後事件之間相互關係的影響。無論是藝術教育課程本身帶給個體良好經驗，或是課程內容讓個體感受挫折，這些經驗影響了日後的藝術學習觀。其中影響最深遠的是藝術教育的創作教學方式，以及藝術創作媒材的選擇這兩部分，其中的寫實技巧價值觀影響更是深遠。

首先由寫實技巧教學的影響談起。殷音、提摩和路得擁有較佳的造型寫實能力，殷音曾因自己畫得像而得高分，提摩曾受老師推薦參加素描比賽，路得則擅長畫人物。能接受寫實教學卻不一定喜愛寫實技巧，尤其提摩認為自己不曾正式接受訓練，無法真正知道自己的潛力，無法引起自己的創作熱情。相對於提摩，殷音和路得能接受寫實訓練，路得在高等教育階段主動參加訓練寫實繪畫技巧的素描水彩社團，殷音在成年時期興起藝術創作動機時，找到訓練寫實技巧且合適自己學習方法的畫室學習。

鶴兒和 Moya 清楚談到自己中學時期因寫實教學而來的挫折，進而發展成「再也不想畫」或是用「獨特風格」來彌補畫不像的困擾。這些困擾讓她們進入高等教育階段擁有自主決定權時，將自我價值的重心轉向其他能滿足自己的行為，他們一度放棄藝術創作，但走回創作之路時，受到藝術教育過程中的寫

實價值觀之影響，主動尋找傳授寫實技巧的畫室。

鶴兒想要實現畫寫實風格粉彩畫的夢想，向畫室老師表達意圖之後被老師拒絕，因為老師認為必須先把素描水彩的基礎打好，「還要先把光影學會，要會畫很多東西之後」(B1-096-a)，才有能力畫其他的東西。這一點勾起鶴兒中學時期美術課老師硬性規定的寫實技法，不但讓自己很挫折且覺得自己不會畫畫，畫室老師的理念讓她思考：「我現在有一點點猶豫，是因為那個老師似乎不鼓勵我畫粉彩，他很著重水彩的部分」(B1-093)，然而逆來順受的忍耐個性，讓鶴兒還是很有毅力的上完一整期的繪畫課。

Moya 中學唸美術班，不喜歡寫實技巧，總覺得自己沒有能力做好，有趣的是，她在英國求學時期曾經試過學習油畫，因為覺得自己無法達成寫實的美感，不久就放棄學習。面對工作壓力想舒壓找個興趣時，她想：「以前年輕不懂事，我現在老了，經驗豐富一點，我再畫應該會畫得很像」(C1-118-c)。對於自己技巧表達的不純熟，Moya 很釋懷的說自己都在畫室和其他小朋友互相嘲笑，但寫實的教學方式，是她從國中美術班時期以來就不喜歡的創作方式，所以她直接向老師表明自己不要素描水彩，折衷選擇了色鉛筆開始學習。

提摩找個寫實教學的畫室，並不是因為自己有能力學習寫實技巧，而是想要找個轉換現實的空間，透過繪畫安靜自己的心思。畫室的寫實技巧教學，提摩很能體諒，縱使他只是要為自己找個簡單的空間畫畫，他認為：「畢竟我不是工匠，我不想去 follow 那種很制式的課程」(F1-140-d)，但是「因為畫室要營運，他總是一定要把他的課程變制式化」(F1-140-e)，所以提摩在那裡學了水彩技巧，甚至在老師說他畫得不夠好的時候，還反駁這位年輕老師：「我又不像你這樣，已經學了二十幾年，我一年就畫得比你，你就該回去反省了」(F2-028)。

這個現象非常有趣，學校藝術教育當中的寫實技巧教學，無論能不能滿足學生的學習需求，甚至在短時間當中無法讓學生體會創作樂趣，或讓學生盡量達到畫得像的練習目標，卻深刻影響學生的創作價值觀，更在成年時期意圖走

回藝術創作之路時，成為追求的管道，因此他們都找上傳授寫實技巧的畫室學習。Moya 對於「年紀比較大，應該比較有能力學習」的觀點或許能說明成年人學習寫實技巧的動機，因此現象上看到成年學習者，無論過去對寫實教學的感受如何，皆盡力忍受自己不足的寫實能力，努力克服己身限制，幾乎都朝寫實技巧前進。

再由選擇藝術創作媒材的觀點看，學校藝術教育經驗中的多元媒材創作之美好經驗，可能影響成年後藝術創作媒材的選擇。小雨是個典型的例子，她在過去的藝術教育經驗中，對美術課程沒有太大的印象，僅對小學時期美術課的紙雕等工藝類課程有深刻印象，中學時期的家政手工藝作品也有很好的學習成效，這些經驗促使她選擇踏上藝術創作之路時，選擇極需時間、空間與耐心的金工創作。不擅長造形描繪的 Moya，很幸運的找到一個拼布教室隔壁的畫室，讓她很快的轉向能夠滿足自己的創作方式，對她而言，手工藝創作反映了編織幸運帶時期非主流創作方式的選擇，更補償了寫實技巧無法滿足內在的創作方式。

綜合上述討論，學校藝術教育經驗確實在成年個體找尋藝術創作之途時，尤其在選擇創作方式以及創作媒材的過程中，產生不同程度的影響，使過去的藝術教育經驗與成年時期發展藝術創作依戀行為之間，形成脈絡性的關係。

## （二）藝術創作素材與過去經驗的連結

由於本研究沒有預設研究參與者的藝術創作形式，研究之初尋找研究參與者時，藝術創作媒材、風格與內容並非研究參與者的必要條件，成年期對藝術創作的熱誠態度更為重要。六名研究參與當中，殷音和提摩主要從事平面繪畫創作，另有攝影、拼布、金工和手工卡片為藝術創作主體的非專業藝術創作者。表面上看起來，他們所選的藝術創作媒材和成長過程中的藝術創作經驗似無關連，好像只是興起創作動機之後，偶而發現的有趣領域，便投入心思。然而，資料分析過程發現，藝術創作方式實與過去的藝術創作經驗相關，個體透過藝

術創作行為與藝術創作媒材、風格與內容等藝術相關要素互動時，實際上與藝術創作這個行動客體建立客體關係，逐漸形成現階段的藝術創作依戀行為。除此之外，使用過渡性客體的方式與個人天生氣質與人格有關，這個條件也可能是個體選擇使用目前藝術創作媒材與藝術創作方式的要素之一，但此非本研究的論述重點，討論暫止於和過去的經驗相關之分析。

殷音、鶴兒、路得和提摩的童年時期都以平面繪畫經驗為主。殷音高年級時已經能夠把物體模仿得很像，但如果要表達心中所想的意境，則常常眼高手低，無法表達出自己想要表達的內容，這個情況一直到中學時期皆如此。路得和提摩不記得自己很小的時候畫了甚麼，但從記憶中的長輩談話裡，知道自己在學齡前就能畫得很好，而畫畫的能力一直延續下去。鶴兒則因為喜歡畫畫而要求父母讓她參加繪畫才藝班，直到國中對寫實的挫敗感之後才停下來。這四位研究參與者成年之後的創作形式皆以平面繪畫創作為主，殷音多半選擇壓克力顏料畫在畫布上。鶴兒主要進行攝影創作，並有少量的蠟筆畫作品。路得有很長一段時間接受專業的服裝畫訓練，成年後從事手工卡片創作，提摩則一直對塗鴉很有興趣。

藝術創作在平面創作的形式之外，還有許多可能。Moya 和小雨過去不但喜愛、也專長於手工藝表現，Moya 提到自己中學時期在寫實表現上的限制，但熱衷於創意性的表達，立體手工藝創作並非無法接受自己繪畫能力的結果，而是真實對手工藝的喜好。小雨則是在受教育的過程中，對美術課沒有太多印象，甚至缺少學校藝術教育的經驗，家政手工藝創作彌補了美術課的不足。不可諱言的，Moya 和小雨受到立體素材的影響，使得 Moya 成年之後雖然重回創作園地時使用色鉛筆作畫，但她很快轉回立體素材的表達，使用布類材質進行拼布創作。小雨則在創作之初就選擇使用金工。

過去的經驗讓殷音、小雨和提摩在成年期開始創作時，幾乎一開始就執著於同一種創作方式，從中持續的追求，深刻的透過創作素材感受藝術創作。鶴

兒、Moya 和路得曾經歷轉換媒材的過程，轉換事出有因，專場攝影的鶴兒因病住院無法攝影，轉而使用蠟筆創作，但攝影還是後來持續進行的創作方式。Moya 由色鉛筆畫專向拼布，單純受到手工藝創作的吸引。路得則是由專業的服裝畫，轉向業餘手工卡片創作，去除專業要求之後，手工卡片創作更為自在。

無論任何藝術創作素材、內容與風格，都是藝術創作表達的媒介，都能產出優秀作品。過去藝術創作經驗，加上個體處理生命議題時，在生命歷程中所產生的經驗，同時形成個體追求藝術創作時的重要脈絡，使成年後的藝術創作習慣與創作方式的選擇，不斷受到過去經驗影響。

### （三）為了藝術創作而主動尋求社會藝術教育資源

研究參與者在過去藝術教育經驗，以及過去使用藝術創作媒材的經驗中，在成年期興起潛在空間活動的內在需求時，於生命經驗的脈絡中，主動尋求社會藝術教育資源。當個體進入高等教育階段，發展上已屬於成年期，多數個體不但在空間上離開父母，獨自居住於求學地點附近，更在心智上脫離父母管教而能夠真正獨立，擁有全然的自主權。這個階段期間的自主經驗，讓個體能夠穩定的進入社會工作，成為真正的成年獨立個體。過去為了成就獨立而出現具有過渡性特質的活動，在個體面對父母權威與個人自主權的張力之間，扮演了獨立訓練與經驗自主的重要功能，同時讓個體學會更有責任感的面對現實情境。進入社會後獨立自主的個體，父母影響力多半已成過去式，但社會的規範依然存在，當個體面對不同的現實情境，個體內在自主性與外在現實規範之間產生新的張力，促使個體主動以自己的力量建構具有過渡性特質的潛在空間經驗。主動透過藝術創作追求平衡的內在張力，是研究參與者的重要經驗，他們多半從找畫室開始發展藝術創作依戀行為的歷程。

殷音興起學畫唸頭之後，動機強烈，她先參加一個著名連鎖兒童畫班的課程，和一群小朋友共同學習。這個兒童畫班的上課地點對殷音並不方便，她依然堅持在下班之後到那兒去體驗多元媒材的創作樂趣。強烈的創作動機之下，

她開始想學習繪畫技巧，她說：「我開始想要去畫畫，不要等到退休，我就去找畫室，找了三間畫室去試畫」(A1-083-f)，為了找到合適自己的畫室，她花時間嘗試了三間成人畫室的教學，才固定到其中一間教室上課。

鸛兒從心理疾病住院期間開始想畫畫，一開始是請弟弟把蠟筆帶到病房，經歷一段時間自己的蠟筆創作之後，出院之後利用轉換到小診所上班時，不再需要承擔大醫院的工作壓力，白天的時間空下來了，鸛兒為自己在網路上找到一間畫室，想要實現粉彩畫的夢想。對於畫室學習的狀況，她說：「我覺得我很有毅力，因為我畫完，要趕快用衝的，再趕快坐捷運到上班的地方…到目前為止，我覺得我還很有毅力」(B1-099-b)。

為了找到一個能長久從事的興趣，Moya 一開始找的畫室雖然離家不遠，但是得犧牲週末的休息時間。繪畫技巧的部分，Moya 認為自己過去已經嘗試過素描水彩，學習經驗又不是很好，主動向老師表明想學習色鉛筆畫，但是寫實技法帶來的衝擊還是得在學習過程努力克服。金工創作需要時間空間，更可看出小雨的毅力驚人，不但得一邊面對家中兩個需要照顧的孩子，持續不斷的換了四個老師學習不同創作技法，高額學費這個經濟上的問題也必須努力克服。對提摩而言，雖然他表示：「我不要人家教我，就算要教，我不要今天上人體素描，明天上靜物素描，我不要這樣的東西」(F1-043-g)，但是畫室的空間幫助他體驗到現實生活中的轉換點，他表示自己就是想要一個很自由的創作空間，隨時想去就可以去的那種感覺，這也是促成他有空就前往畫室動動筆，在那裡經驗創作的持續動力。

由上述內容可歸納出主動追求社會藝術教育的研究參與者，不但在時間上得克服現實情境的限制，利用下班或周末的時間前往上課，還得在空間上克服學習地點的限制，到不一定方便自己的地點上課學習，附上交通時間的代價，就像殷音、鸛兒、Moya、提摩這些上班族所為。最重要的是，克服時間空間的個人毅力之外，得面對過去藝術教育體制中經驗過的寫實技巧挫折感，才能重



新走回藝術創作之路。這些結果顯示，成年個體尋求藝術創作的行為，內在必定充滿強大動機，才能促使克服現實的限制，走上介於現實與幻想之間的潛在空間橋樑之境。

#### （四）藝術創作空間的時空轉換意義

研究參與者主動尋訪畫室學習，除了走在過去的經驗脈絡當中，並滿足自己內在的潛在空間運作需求之外，現實當中的最初動機多半與舒壓有關。藝術創作空在現實當中有別於工作或家庭空間，具有時空轉換的意義，更在現實的物理空間當中具有象徵性走入潛在空間的意義，有助於藝術創作依戀行為的穩定發展。

提摩認為，到畫室畫畫最初沒有太特別的目的，但畫室的空間具有轉換點的價值，他表示：「對我來說，它變得是你生活上的一個轉折，就是每個禮拜五天的生活到那個地方就 stop 住，至少你可以換到一天半的自由」(F1-058-g)。對 Moya 而言，拼布教室一堆女人嘻嘻哈哈能讓人十足放鬆，但她表示：「我是分得很清楚的人，我的工作、生活是分開的，我的同事不知道我在幹嘛，玩拼布的人不知道我在哪邊工作做甚麼，都不知道」(C1-130-b)，唯有如此，Moya 認為自己才能夠在工作完之後跳脫。殷音強烈的創作動機讓她下班後還能維持體力到畫室畫畫。

擔任家庭主婦的路得和小雨，沒有辦法如單身個體一樣，隨時享有讓自己轉換環境空間的機會，她們兩位用時間換取空間，為了創作寧可犧牲自己的睡眠或休息時間，路得說：「就是利用他們睡覺的時間」(D1-161) 進行創作，有時候可能一下子太專注了，就做到兩三點。小雨則是在老大上小班開始，「時間空下來，就開始拜師學藝，每天去學…」(E1-015-d)，密集的課程讓她進步神速。

時間與空間的轉換，讓創作者在現實情境中，具體的體會潛在空間存在的可能，讓自己脫離現實的束縛與壓力，暫時進入這個特殊的創作空間，無論是畫室或拼布教室，無論是家中的深夜或是小孩上學的時光，都是為了自己所做，

在現實情境中擠壓出來的特殊情境，讓自己能在其中享受單純為了自己為目的的行為，因此，交通勞頓、下班疲累、帶孩子之後的體力勞苦，都不足以阻擋個體從事藝術創作行為，反而因為藝術創作的發展，平衡了工作壓力與家庭生活責任，讓個體能堅持投入其中。

### 三、經驗的獨特性形成藝術創作依戀行為

藝術創作活動的多元形式，並不一定具備「依戀」的特質，且創造性活動本身可能與藝術創作依戀的形式之間，具有許多定義上的重疊之處。根據上述研究分析，藝術創作依戀行為與過去經驗具有脈絡性發展，更是潛在空間經驗的延伸。基於早年客體關係發展而來之追求生命議題的經驗獨特性，藝術創作依戀行為形成具有個人意義的內涵，由個體主動追求，形成一種協助提升自我主體性的藝術創作行為。以下由研究內容分析整理出潛在空間經驗延伸的相關議題、經驗獨特性的內涵、內在需求的自主性追求、以及個體發展藝術創作依戀行為的必要性等項目。

#### （一）藝術創作依戀行為是潛在空間經驗的延伸

潛在空間動力的心智運作自從年幼時期的過渡性客體之發生，或其他相關意義的活動開始之後，在個體生命的不同階段會隨著時間轉化，發展適齡行為，主要目標是協助個體處於個體內在與現實外在之間，能具有自主性與情緒穩定性。如前所述，並非每一個個體在年幼的時候都會擁有過渡性客體，但個體的潛在空間經驗可能呈現在不同的行為上，其意義也隨著年齡轉變為適合個體的不同行為，因此，重點是潛在空間意義的流轉，尤其是透過潛在空間經驗處理生命議題的意義，大過於幼年時期是否擁有過渡性客體的意義。

研究參與者當中，每一位在生命不同時期都擁有不同的潛在空間經驗，這些經驗當中，多數是無中生有的創造性活動，縱使經驗到潛在空間歷程的研究參與者，物理空間當中的實際經驗都不一樣，但潛在空間帶來的感受很類似，在

活動轉化的歷程具有脈絡關連，有關潛在空間帶來心理感受的部分，則容下一段詳述。

成年期的藝術創作行為雖然和過去的藝術教育歷程相關，卻非直接發展的關係，反而和其他具有潛在空間意義的活動之間，具備相關發展脈絡的關係。以殷音來說，自我對話的生命議題帶領著她在不同年齡發展出不同的創造性行為，使得這些創造性活動都與自我對話的需求有關。解決焦慮問題的自我對話，從無形的內在思緒，影響到童年時期「心有所思卻沒有實現」的創造心智活動，到小學高年級之後的日記形式，再發展到各種信仰形式的追求。本來以為基督教的禱告所獲得的心理力量，會自我對話持續發展的終點，沒想到受洗成為基督徒之後參加教會的服務性工作，殷音發現：「更多的服事並沒有減少自我對話的狀況」(A1-072-a)，更發現和自己的作品對談時，最能夠達到自省與成長的目標。然而，進入研究所後的課業要求帶來現實情境與內在需求的衝突，擔憂內在表徵在作品上表露無疑，於是她練習「在畫畫之前或是塗鴉之前，都會先禱告」(A1-155-c)，讓自己先安靜下來再繼續創作。信仰與創作都是無中生有的潛在空間活動，殷音的生命隨著生命議題的需要，由潛在空間心智運作的帶領，讓她不斷的在現實情境中保有自己。

Moya 的潛在空間經驗與追求獨特的生命議題息息相關，潛在空間心智活動不斷的在她追求獨特時，扮演重要地位。由童年時期創作造型內容特異的作品，到中學之後以手工藝幸運帶補償學科成就的不足，進而由風格獨特的作品提升為增長自信心的方式，可以說潛在空間運作一直在 Moya 求取認同的過程，成為她體驗自主權的空間。成年後的藝術創作依戀行為之發展，由過去的創作經驗起步，她想學畫畫時，心中想著：「以前很年輕不懂事，我現在老了，經驗豐富一點，我再畫應該會畫得很像…我不要素描水彩，我已經都玩過，我要玩色鉛筆，我就開始學」(C1-118-c)，過去藝術創作上正面的情緒經驗，鼓舞她從過去讓自己挫折的寫實技法開始學習，但她很快轉向布類創作素材。手工藝創作的

潛在空間經驗，是受到拼布吸引的更大助力，也是過去經驗的延伸。

以潛在空間經驗追求生命議題的例子之外，不同形式的潛在空間經驗可能同時存在，相互補足內在需求。小雨和提摩的體育運動可以說是此類的典型，兩位從小就喜愛運動，而前者同時喜愛手工藝，後者同時喜愛課本塗鴉，他們是以自己當成自主性過渡性客體之自體客體的典型。他們不但在體育運動中獲得成就感，也在藝術創作中獲得成就感，然而體育運動所得的潛在空間感受可能多過於藝術創作。當職業發展不允許像學生時代那樣運動之後，藝術創作逐漸佔據了大部分的潛在空間運作效果，而產生藝術創作依戀行為。

鶴兒過去的潛在空間經驗，有小學時期的繪畫活動，中學以後的團體營隊活動，由面對寫實繪畫技巧的恐懼走上寫實的攝影創作，與人建立關係的需求更發展出人物攝影，最後在不方便攝影的時候開始畫畫，然後攝影與繪畫並進。路得在中學時面臨現實情境的極度反彈，她由抄寫流行歌詞感受自己並求取同儕認同，由放棄自己再回到追求與現實平衡的創作之路，由專業的挫折走上轉行，再由家庭主婦的身分重新開始創作之路。

上述案例顯見個體成年時期的藝術創作依戀行為，藉由生命議題的追求，將生命歷程的潛在空間經驗連在一起，形成脈絡性的關係。行為形成之初的工作、家庭、個人與個人生命特殊事件等因素，將與過去潛在空間經驗相仿的藝術創作行為轉化為主要的潛在空間運作方式，延伸過去生命經驗當中，潛在空間所能發揮的影響力。以下，更由經驗獨特性的角度，看藝術創作依戀行為發展時所呈現的結果。

## （二）藝術創作依戀行為呈現個體經驗的獨特性

研究過程發現，藝術創作依戀行為形成於研究參與者的生命脈絡中，非獨立形成於成年個體的某個生命事件或階段。基於研究問題中，對藝術創作依戀行為形成的脈絡之好奇，透過訪談讓研究參與者接受訪問，並由敘事過程來呈現出經驗的獨特樣貌。生命經驗獨特且多元的特質，讓每一個個體都擁有自己

的生命樣貌，乃至於他們發展出來的藝術創作依戀行為具有內在經驗的不同表徵。藝術創作是外在世界的內在表徵之再現，或可以是內在表徵的外在樣貌，隨著個體進行藝術創作時的獨特潛在空間經驗，個體的藝術創作依戀行為本身之經驗也具有個別獨特性。

本研究的研究參與者之藝術創作形式，從找畫室到選擇創作方式，都極具個人色彩，形成個人創作敘事的內容，也是獨一無二的歷程。這種獨特性不是 Moya 追求獨特的那種行為表現，而像是個體與生俱來的 DNA 具有個別獨特性那樣，呈現每個個體生命重要議題的獨特表現。獨特性讓每一位個體縱使創作同一主題或使用同樣素材，也有不同的表現方式，有如多人同時畫一束花，但作品不盡相同是一樣的道理。

獨特性讓這些成年非專業藝術創作者的創作歷程，無論是殷音透過創作的內省、鸛兒的攝影與病中創作、Moya 色彩艷麗的拼布作品、路得溫暖的手工卡片、小雨具有設計性的金工首飾和提摩隨興的簡筆塗鴉，都充滿自己的色彩，更讓創作風格獨一無二。

### （三）藝術創作依戀行為在個體最需要的時候出現

如同幼兒在具有獨立成長需要的時候，會主動尋找可以一個介於主體與個體之間的物件，不但讓自己從擁有物的主權學習獨立，更透過這個過渡性客體度過母親不在時的焦慮時光，將能安撫自己的安全小毯子當成安全感依附客體的行為，在幼年個體有能力真正的獨立之後，物體依然存在而原來的重要意義消滅，並在不同年齡會適齡轉化為能夠安撫焦慮的行為。

當成年個體具有內在心理需求的時候，會尋找能夠安撫自己內在的活動，創造潛在空間經驗，意義同上述。本研究的研究參與者所追求的藝術創作活動，近因皆出現於工作、家庭或個人面對某種困境之時，遠因尚有個人內在面對生命議題時的追求。藝術創作活動有別於夢境、白日夢、遊戲等其他潛在空間活動，因其現實中的具體樣式，讓個體能夠用眼睛真實看見藝術創作的結果，更

相信自己在現實中的自主能力，並反思身心狀態。

這一點，殷音的體會最強烈，因為自我省察是她的動機，也是目標。其他研究參與者表面上雖不以省思為目的，原有對外建立關係的生命必然性，因為現實當中的困境阻礙，將建立關係的動力往內走，轉而先以藝術創作與自己連結，一次又一次的創作表達卻好像內在情緒的出口，待自我概念增加之後，進一步回到向外與其他客體連結的客體關係之目標。這個歷程是起於內在動力需要的外在主動追求，外在藝術創作這個具有過渡性特質的活動滋養著內在心理狀態，十足讓創作者體會到以藝術創作為過渡性活動的優點，是一種蛻變的過程。這個改變的過程中不斷淨化內在，因此讓個體願意持續進行創作活動，度過和面對現實中的生命困境。

由於潛在空間具備的崩解與修復內在的動力，使得個體因外在事件面對內在崩解的危機時，潛在空間的過渡性歷程協助個體在現實情境中，透過自己的力量協助自己進行內在修復，進而恢復現實中建立客體關係的常態需求。因此，藝術創作依戀行為必然出現於個體最需要的時候，這個需要具有個體主觀性，在研究過程也看到這個結果，就像鸛兒在病房中提筆畫畫那樣，使每一個具有過渡性特質的藝術創作行為，都出現在個體最需要的時候。

#### （四）藝術創作依戀行為出現並穩定維持的契機

藝術創作行為隨處可見，從年幼孩子的塗鴉到偉大藝術家的創作，都是藝術創作行為，廣義的創作，範圍更是大得難以定義。從一開始設立「藝術創作依戀」這個名詞，其定義便隨著這份質性研究的歷程不斷進行思辨。由文獻的整合，理論應用延伸，現象觀察、訪談與資料整理分析，「藝術創作依戀」的樣貌逐漸浮現。

然而，並非每個孩子都會抓取小被被或小玩偶這類過渡性客體來安慰自己，例如殷音童年時期沒有安全依附的具體物件，但她以內在自我對話的心智活動來安撫自己。小雨童年期也沒有擁有過渡性客體，但她發展出對自己身體控制

的體育運動，獲得安全感與成就感，因此，過渡性客體是不一定發展出來的必要具體物件，潛在空間意義的活動才是重點。同理可證，成年時期的藝術創作依戀行為，也不是每個個體都會發展出來的行為，而是依照個體在生命中的經驗脈絡，以及面對生命議題的內在需求，加上天賦、興趣、環境和成長背景等眾多因素集合的結果。

沒有發展出藝術創作依戀行為的個體，並非就無法享受潛在空間的過渡性歷程，因為生命中上有許多活動例如白日夢、夢境、遊戲、日記、文學、社團、宗教活動和不同領域的創造性事務等，皆可成為具有潛在空間意義的行為，並不一定非要藝術創作不可。這個現象很能解釋目前現象場上的成年人，主動從事藝術創作的非專業藝術創作者比例並不高，至少，研究之初尋找研究參與者費時不少，且在過程中發現一些有趣的現象。

首先是性別差異，這可能與文化對男性女性的性別角色期待有關，因為社會文化期待男性成為事業有成的工作者，但「畫畫沒飯吃」的刻板印象，使男性畏懼走上藝術創作之途，或者誠如提摩所言：「男生會畫畫的人很多，要嘛就真的非常會畫，要嘛就連碰都不碰」(F2-011-b)，因為文化期待，男性從事藝術創作時，都帶著以藝術為業的想法全力衝刺，因此男性較少非專業藝術創作者。文化期待之外，男性的同儕觀點讓他們即使對藝術有興趣，也不敢大方表達，就像提摩說的：「他們想要打球的時候，你不可能去畫畫，人家會覺得你是怪咖」(F2-014-b)，且男性受到機械或其他 3C 電腦影音產品的吸引力，高過於藝術創作太多，使得成年男性的潛在空間活動可能有別於成年女性。

再者，發展藝術創作依戀行為者的經濟因素可能與此行為的形成有關。本研究的研究參與者當中，四名單身者皆為擁有穩定收入的上班族，讓他們得以在想要從事藝術創作活動時，有足夠的經濟能力付出學費與材料費，兩名家庭主婦雖然沒有自己的收入，至少配偶沒有反對他們把錢花在創作活動上，這個現象似乎說明發展藝術創作依戀行為與經濟能力之間的關係。然而由於經驗的

獨特性，此六名成年非專業藝術創作者的創作經驗並不能涵蓋所有的非專業藝術創作者，而不具備經濟能力的非專業創作者，或可能具有其他穩定發展藝術創作依戀行為的原因。

除此之外，本研究僅由受訪個體的敘事中以微觀看巨觀，歸納出發展藝術創作依戀行為的非專業藝術創作之成年個體，可能受到天賦創作能力、家庭與教育背景、過去的潛在空間經驗脈絡、生命議題之追求、成年時期當下的生活困境以及環境背景之綜合影響，在適當時機發展出藝術創作依戀行為，並可能因為社會文化對男女性別藝術創作行為的接納度，以及非專業藝術創作者本身的經濟能力與個人天賦和成功經驗，形成穩定維持藝術創作依戀行為的原因。潛在空間心智活動多元而具有經驗獨特性的特質，顯示成年個體不一定透過藝術創作依戀來平衡介於幻想與現實、內在與外在、個體與客體互動時所產生的矛盾與張力，有太多能提供同樣歷程的心智活動可能成為成年個體經驗潛在空間的形式，但形成藝術創作依戀行為的成年非專業藝術創作者，由研究過程中發現可能基於個人能力、經驗背景與社會文化等上述原因，形成穩定發展藝術創作依戀行為的契機。

#### **第四節、藝術創作依戀行為帶來的心理感受與結果**

在生命脈絡中形成的藝術創作依戀行為，讓個體有持續進行的動力且帶著破除萬難也要進行的態度，必定在心理上具有某些特殊意義，這也是本研究亟欲透過分析獲得的答案。成年個體的藝術創作行為，努力破除時空限制，於內在需要的時候由個體主動追求，建構介於現實與幻想的潛在空間，體驗對個體具有意義的特殊心理感受，因而持續行為而形成一種特殊的依戀態度。這類藝術創作不在乎藝術創作的媒材、風格與內容，但在乎藝術創作歷程帶來的獨特經驗與感受。這些感受會因為潛在空間歷程而內化成為個體內在功能的一部份，經由研究資料的整理與分析，發現藝術創作依戀行為能增加自我概念、獲得遊



戲般的放鬆感受、協助統整個體內在情緒、以及輔助建立關係等結果，以下詳述。

## 一、藝術創作依戀行為協助增加自我概念

潛在空間經驗能增進自我概念的理論，主要認為個體能從潛在空間活動的操作中，體驗到自我主權意識。從事藝術創作者，從興起創作動機開始，選取媒材、主題、內容、風格等創作要素，無論在任何現實情境之下，都能由個體自主決定，因此能讓個體處於現實困境當中依然感受到自己。此特質確實在研究參與者的敘事對談中，發現藝術創作行為具有增進自主性的過渡性特質，能增進個體自我概念並增進自我功能。自我概念與自我功能和感受有關，以下由研究資料的分析過程中，由自我概念相關內容進一步歸納出自主性、成就感、自我覺察與自我表達等項目，呈現藝術創作依戀行為在自我概念這個效能上的具體呈現。

### (一) 藝術創作依戀行為能增進自主性與成就感

藝術創作的過程，創作者能夠主掌一切，尤其成年人的自發性藝術創作，更是由創作個體自主追求的活動。藝術創作活動本身擁有由創作者建構整體歷程的自主性特質，能讓個體興起創作動機的當下，同時興起自我意識的主張，以行動捍衛自己的藝術創作行動，或是以藝術行動感受自己身為獨立分子的存在事實。

殷音的父母對她決定的很多事情有意見，時常造成她的決定胎死腹中，想要獨立搬出家中卻受到父母反對是一個例子，為了在此現實環境中持續保有自主權，殷音只要擔憂父母反對的事情，一律以隱瞞來應付父母。當她一心想要創作時，同樣擔心父母反對而遭到行動的中斷，殷音激動的說：「…他們連我去考試都不知道，直到放榜的時候，我請學妹幫我查榜，她跟我說，ㄟ，這麼開心的事情你可以跟你爸媽說，我還是不會去說…」(A1-116)。Moya 在成長過程

中所做的是：「…想要抵抗現實，跟抵抗人家幫我規畫好的人生…」(C1-026-f)，她以獨特風格的作品滿足自己，並獲得老師的鼓勵，但是面對家人時，她絕口不提創作，也不把作品帶回家。

藝術創作的行動自主性讓個體透過藝術感受自己的存在，身為家庭主婦的路得和小雨，以及面對工作壓力的提摩都曾提到這個感受，路得說：「我做這個東西對我而言，就是為我自己」(D1-010-b)，小雨更說：「只有在藝術創作裡面，我覺得那個才是我自己」(E1-034-n)，提摩說：「…至少在那時候我可以當自己的主人…」(F1-047-c)。在從創作內容的角度看，自主性呈現在自己決定的主題上面，例如 Moya 用做學問的態度研究拼布，她發現：「…我跟別人的程度拉開了，而且，我開始不喜歡照著做，我喜歡有我自己的想法」(C1-118-o)。小雨對這一點更為精確的說：「我想要怎麼樣就怎麼樣，沒有人可以管我…因為創作就是我個人，我覺得它美它就是美…」(E1-034-e)。創作自主性讓病中的鸛兒領悟到：「我畫惡魔，就不一定人要畫得這麼像，我可以畫沒有臉的人，我可以畫沒有心的人，我可以愛怎麼樣就怎麼樣」(B1-118-j)。

藝術創作的自主性更能帶來成就感。鸛兒從人物攝影主題上得到的感動：「…因為醫院裡面的故事讓我拍下來了，所以我就很有一直拍下去的動力」(B1-048-k)。Moya 從手縫轉換機縫時，成就感來自於創作方式的轉變：「當你換成機縫的時候，成就感來得快，每一天都有成就感」(C1-120-e)。路得從滿意的作品中得到成就而持續行動，她說：「…做了很有成就感，我會做一批」(D1-012-d)。小雨則從藝術創作中補償家庭主婦身分無法獲得的成就感，她感覺到：「就只有在做這個創作的時候，我可以得到很大的成就感」(E1-034-d)。對提摩而言，持續進步是成就感的動力來源：「畫畫這種東西就是這樣，畫了一張之後你可能就會覺得自己畫得很爛，第二張的時候，會覺得好一點，第三張的時候，ㄟ，好像還不錯」(F1-040-s)。

將藝術創作與他人分享是自主性的表現之一，也是成就感的來源。殷音雖

然在從事藝術創作之初對父母隱瞞，但公開之後把作品與家人分享，她說：「他們也覺得我真的做得很好，甚至我舅舅看到的時候，就覺得我真的好像有這樣子的天分」(A1-107-e)。Moya 的創作活動不受家人支持的階段，作品都丟在學校，現在父母卻為她的拼布作品感到驕傲不已。除了家人之外，網路分享也是獲得成就的方式，鶴兒、Moya、小雨和提摩都曾透過網路分享獲得回饋。小雨除了在創作行動中得到滿足之外，她表示把作品放上網路後得到更大的成就感：「…人家都說，哇！很漂亮啊！很厲害啊！那我就覺得很滿足…」(E1-051-g)。Moya 認為部落格可以讓許多不認識的人看到，獲得更大的虛榮滿足感，她對此的感覺是：「…你知道人需要成就感，做這些東西的成就感來自別人的稱讚」(C1-138-a)，當她發現這些稱讚不是敷衍的時候，更多激勵自己的創作。提摩對此有同感：「…把作品拍下來放在 Facebook 或 Blog 上面，大家回應好像還不錯，你就會覺得，那好，再繼續畫，然後就想要嘗試不同的東西」(F1-040-t)。

藝術創作沒有對錯之分，從藝術創作行動本身感受到的自主權，能夠帶來成就感，更透過作品分享獲得回饋，增強了成就感的意義。

## (二) 藝術創作依戀行為能增進自我覺察的省思

藝術作品的具體形式，是呈現於外在世界的內在表徵，更是藝術創作的重要元素之一。創作者在藝術創作的過程，在意識與潛意識的層面，透過藝術創作表達內在幻想，使藝術創作成為內在與外在世界的橋梁，讓個體能由外在世界的這一端，透過作品更多理解自己的內在世界

研究參與者當中，殷音對上述過程最有體會。殷音的自我覺察需求，隨著自我對話的生命議題而逐漸彰顯，尤其在藝術創作這件事情上面，殷音對自己有許多自省與覺察。首先，她在投注時間到畫室學畫的過程，覺察父母對她身體健康的擔憂，她表示：「我曾經在畫室學畫的時候，覺得要有體力持續做一些事情，為了保持體力，我開始留意自己的身體健康，因為我要保留體力去畫畫」(A1-121-b)。接著，她從藝術治療教師研習營當中經驗到更多內省，殷音在課

程進行的過程發現自己無法畫出悲傷的情緒，她發現：「那時候並不知道我隱藏住了，我沒有覺察到，只是覺得我還蠻 OK 的，可是我慢慢發現心裡有一些壓得很深的東西，沒有讓它跑出來」(A1-130-c)。有了這些體會之後，殷音發現創作對她而言：「比較不像之前那樣快樂、開心而有成就感」(A1-130-e)，但是藝術創作讓她進入更深一層的自我體會當中。

Moya 在開始做拼布之後，反省自己從小到大的多種才藝學習沒有一樣專精，但她認為對目前拼布創作的影響是：「我現在回頭看，到底學這些東西對我有甚麼幫助，應該是說，我接觸了很多的東西，至少我確定甚麼是不適合我的，我覺得這是我最大的 learning」(C1-020-h)。對於中學時期適應不良的美術班學習，她有了不一樣的省察：「於是我開始發現，我好像除了跟人家不一樣之外，我在這方面是真的有天份，再加上我對我有興趣的事情，會自己很努力去研究，就和我唸書做學問是一樣的」(C1-118-n)，Moya 做拼布之後改以感恩的角度看待過去那一段時光，更多省察並肯定自己的配色能力，督促她以更具有自主性的方式表現獨特。

自我省察幫助藝術創作者在創作中更認識自己，清楚自己的情緒狀態與當下的感受，並省思過去對現在的影響，能夠更多肯定自我能力，更多展現自主權，更能自信的處於現實情境之中。

### (三) 藝術創作依戀行為能增進自我表達的能力

自我覺察是由自我概念透過藝術創作行為進行自省，更多理解自己的內在狀態。自我表達則是自我概念的能力由意識層次進行非語言表達，滿足內在表達的需求。每一位藝術創作者的作品當中，都存有自我表達的成分，正如殷音說：

「有時候語言大概已經沒有辦法表達我想要的了」(A1-150-c)，藝術創作能用非語言的方式表達出口語無法說清楚的部分。鶴兒在病房中畫圖時，也發現畫圖不受視覺所見限制，比攝影能表達的更多，提摩的作品常以象徵方式表現事件。小雨雖然進行工藝性質的金工創作，但她將信仰中的領會，昇華成精緻的造型，

表現到金工飾品上。殷音和提摩對自己的創作說明，最能夠呈現自我表達的意義，以下以兩人所述為例進行說明。

現實生活中，殷音時常面對保有自主權與父母主張之間的矛盾張力，她試圖在作品中表達如此情境。首先，《我父親的世界》（圖 5-1-4）這件作品上，畫了滿腦子都是儀器、藥物和病床，卻沒有表情之巨大頭部，表達殷音父母將對自身健康的焦慮投射至女兒身上的困擾。另外，殷音另以《你逃不出去的，粉紅》（圖 5-1-6）這件作品表達出自己與父母之間的張力。這件作品是考入研究所後的作業，她以冰山象徵自己冷淡的創作狀態，說明自己進行深層對話之後，越是朝向化解冷淡的方向思考，越無法理解內心世界，原因是思考過程不願意真正接納自己的陰暗面，和自己對抗的結果<sup>14</sup>。

這件運用現代繪畫平面性來表達情感的作品，具有極大的情感張力，被壓迫在大量灰、黑、白之間的粉紅色，看似被巨山保護著，卻也交融於背景中，呈現一種「逃出與壓迫」的關係。粉紅象徵殷音自己，既受到父母的巨山保護，卻不時期待由融化的冰層中逃脫，粉紅期帶著暖春的融雪，飛往自在的藍天。這件作品呈現創作者在藝術創作上的困境，以及面對真實自我時的接納與改變，更真實反映了現實生活中，自我概念提升之後，由創作的自我覺察反映出期待個體獨立的自我表達。

提摩的隨筆塗鴉一開始沒有甚麼目的性，但畫著畫著就漸漸加入自己的情感，他說：「我之前畫畫是覺得生活上遇到某些問題，想要透過這個表現」(F1-065-d)。提摩表示自己在開始畫了半年一年之後，就想要畫自己想畫的內容，大部分是生活上的想法，對工作的情緒反應，或是當下的心情表現。在《Devil Boss》（圖 5-6-3）這件辦公室系列作品中，一個紅色的巨大怪物，面目猙獰的張開三隻爪的機械手，立於一張小辦公桌後方，辦公桌上坐著一個渺小的禿頭工作者正努力工作著，隆起的地讓這個辦公桌像是隨時會從上面滾下來，地面的骷髏頭和

---

<sup>14</sup> 參考自殷音所提供《你逃不出去的，粉紅》的作品說明。

右方兩個從紅色怪物後方飄出的幽魂，增添畫面的詭異氣氛。紅色怪物或許也不想出現在那兒，因為他臉上不知是汗水還是淚水的水滴，以及奮力的表情，顯示他也是個言不由衷的工作者，只是立於該處，他也不得不逼迫著下方渺小的人物。作品中巨大與渺小的比例，向外擴張造形，以及紅、白和暗灰藍的對比主色調，強化了作品中的張力，維妙的表達出小員工在工作中的壓力與無奈。

他認為這類塗鴉畫：「人家可能也看不懂，可是你就是想要畫」(F1-138-f)，他更認為：「…畫的吸引力不在於畫的技術本身…而是畫表達出來的感覺…可能會感受到被棍子打到的痛」(F1-026)，另外，提摩認為畫畫並非表象的展現每天的工作狀況，而是要透過圖象表達內心想法，但是這些想法：「…平常沒有辦法講，只能用很隱晦的方式畫出來，…當你遇到這些問題的時候，不知道怎麼跟別人講，只好把它畫在畫裡面」(F1-065-i)

創作的非語言表達，讓個體感受到非語言情感的力量，作品上傳遞的情感有時候很難靠語言說清楚，卻微妙的達到潛在空間介於自體與客體、現實與幻想之間的橋梁功能。藝術創作的過程，不單單只是創作行為的表象，而是過程中發生巧妙的內在變化，讓從事藝術創作的個體體會自主性與成就感，產生更多自省與覺察的能力，提供機會展現非語言表達的情感釋放。

## 二、藝術創作依戀行為產生類似遊戲活動的感受

透過藝術創作依戀行為增進自我概念的同時，其他的潛在空間運作所產生的感受，相輔相成的出現。研究資料分析發現，藝術創作依戀行為如同具有過渡性特質的潛在空間理論所言，於活動進行中產生遊戲般的感受，而遊戲能力是身處潛在空間的過渡性歷程所必需的能力。藝術創作類似遊戲的發生，從無到有，具備自定規範，透過象徵性表達內在世界，是個體能處於現實中從事的幻想活動，更具備潛在空間心智歷程的特質。藝術創作這種類似遊戲的內涵，能讓成年個體在從事藝術創作的過程中，在正常心智能力之下，於其中體驗心理

退化現象帶來的愉悅、放鬆與忘我的感受。研究參與者受訪的過程中，不約而同的談到這些主觀感受，以下由資料分析條列出藝術創作依戀行為進行時為個體帶來的愉悅感、輕鬆感和忘我的安定感，並加以說明。

#### (一) 藝術創作依戀行為能帶來愉悅感

正如遊戲能帶個體愉悅感，透過藝術創作感受愉悅，是研究參與者這些成年非專業藝術創作者的普遍感受，他們都談到成年時期開始創作時的愉快感受。

殷音首先談到她在創作之初參加兒童畫班的感受。兒童畫班當中和小朋友一起上課的感覺像在玩遊戲，殷音用「玩得很開心」(A1-097-c)來形容，創作遊戲的過程中，更讓她體會到不曾有過的經驗：「讓我覺得原來我可以做到，而且在那個情境下很快樂」(A1-107-d)。鶴兒形容畫室練習水彩畫的刷色時，有類似的感受，她十分愉快的表示：「我就覺得，那好爽快啊！就是這樣刷刷刷，然後再用對比色去製造那個陰影，然後我就突然覺得，其實畫水彩也蠻好玩的」(B1-102-e)，這種好玩的感覺，消除了鶴兒國中以來對素描水彩寫實技法的恐懼。小雨的遊戲感受得自於不同的生活體驗，她說：「藝術創作跟我以前的工作性質截然不同，我覺得好玩」(E1-025-1)，這種好玩的感覺讓小雨和殷音共同表示藝術創作的當下是「最快樂的時間」(A1-083-c, E1-034-o)，路得則用「很享受」(D1-003-b)來形容孩子睡覺後寶貴的創作時光。

Moya 認為，無論使用手縫和機縫進行拼布創作，都很好玩，作品完成時的成就感讓她非常愉快。除此之外，Moya 的愉悅感帶有與人分享和建立關係的快樂。首先，作品饋贈親友時獲得的讚美讓她很高興，部落格上分享作品時的戲謔文風更是娛樂自己，沒有想到格友熱誠的回饋，讓她感到自娛娛人的快樂，她說：「…以前玩這個東西只是為了自我放鬆，後來發現，我可以讓別人很輕鬆，很開心…」(C1-119-f)，這是一種散佈歡樂的愉快感覺。

「感受愉快」讓人無法抗拒，這些非專業藝術創作者談到這類愉快的感覺時，除了在語言上表達出創作的愉悅感之外，肢體語言上也傳遞了這樣的訊息。

例如殷音在訪談過程中描述自己將作品與同事分享時，同事說她講的時候：「…眼神光亮，好像忽然換了一個人」(A1-105-b)，訪談過程講到這段時，不但說話的語調比較大聲而肯定，肢體動作與臉部表情也充滿愉悅的活力，顯示藝術創作帶來愉悅的特質具有無法抗拒的吸引力。

## (二) 藝術創作依戀行為能帶來輕鬆感

藝術創作時的潛在空間心智活動，讓個體處於現實與幻想之間，能暫時脫離現實情境，又不是全然沉入幻想當中，既能保有現實感，又能享受幻想空間天馬行空沒有壓力的輕鬆感。再者，研究參與者們投入創作空間時，也具有脫離現實的意義，當他們進入畫室、拼布教室、兒童美術班或金工教室時，這些空間與他們各自的專業一點也不相干，幫助他們立即從現實當中抽離，投入一個完全不一樣的學習環境，感受另一種生活氣氛。因此，藝術創作的潛在空間效能當中，輕鬆與放鬆的感受也是普遍的感受。

在空間轉換的角度上，提摩最初找畫室時，「表面上就是找個地方輕鬆一下」(F1-047-b)，他也確實在畫室找到一個區隔工作現實的空間，享受自由創作的氣氛。Moya 表示自己走入創作領域，一開始「純粹只是舒壓」(C1-117-a)，沒想到開始和一群小朋友在畫室互相嘲笑時，發現自己長期的緊繃竟然得到放鬆，後來她更在拼布的領域感受到角色轉換的樂趣，她說：「很多時候角色的轉換可以讓我立即的解脫」(C1-130-f)。Moya 開始寫部落格時的文風和現在很不一樣，當她越感受到創作帶來的放鬆感，越以輕鬆不做作的語氣寫文章，現實生活當中更能以輕鬆自然的態度過日子，發展藝術創作依戀行為之後，對 Moya 的生活帶來很大的改變。

對家庭主婦來說，家務繁雜與照顧孩子的責任，讓她們實在無法出門轉換到另一個物理空間，感受空間變換帶來的輕鬆感，然而，以時間換取空間的做法，讓家庭主婦只能找家務空檔或孩子睡覺的時間創作，寶貴的在家創作機會，讓路得表示：「我覺得做這個東西，對我而言是休息的時間」(D1-003-a)。同樣



身為家庭主婦的小雨有同感，當她感受到家務煩悶與長時間照顧孩子那種沒有出路的感覺時，金工創作彷彿生命的出口，她說：「一開始我蠻哀怨的，後來因為做這個藝術創作，感覺到很大的釋放，就覺得…哇！真是太棒了！」(E1-010-i)，當她全心投入其中，雖然在家中又小又混亂的角落創作，小雨還是全然感受到：「很放鬆在我自己的世界裡面」(E1-034-e)。

放鬆的感受為生命帶來休息、成長與再出發的能量，讓現實生活中必須面對工作、家庭與個人生命議題之各種壓力的個體，在藝術創作依戀行為的潛在空間運作過程，有了生命喘息的機會。

### (三) 藝術創作依戀行為能帶來忘我的安定感

藝術創作除了帶來如遊戲般的輕鬆愉悅感之外，內在忘我的安定感也連帶發生。因為藝術創作而沉浸在自己世界的感覺，小雨用忘我來形容：「我在創作的時候，可以都不起來做到忘我，八個小時都沒有關係，也不會覺得餓，就是要把東西完成」(E2-013)。同樣的感覺也發生在路得身上：「我做這個事情的時候，我就很享受一個人，不會被其他事物煩擾」(D1-031-c)。殷音因為自己的投入而產生省思：「我問過自己，我會不會只是一直找個事情讓我做，好逃避我面對負面的事情感受？可是我後來發現不是，我覺得它幫我沉澱、安靜、也是一些心情的記錄」(A1-150)。

藝術創作依戀行為帶來的輕鬆愉悅感，能突破現實生活的限制，讓個體進入潛在空間心智運作的忘我境界，感受放鬆且能有效降低內在張力的矛盾緊張，讓個體達到內在安定的目的。換句話說，是藝術創作依戀行為進行時，忘我境界所帶來的心理安定感。以上情況好像幼兒專注玩遊戲時，時常專心得沒有體察到父母就在身邊，由現實中退居至一個全然自主的潛在空間，感受愉悅與放鬆，更因此感受情緒穩定與安定感。當個體進行藝術創作活動時，創作的時空背景擁有轉換的意涵，讓個體暫時離開現實情境，藝術創作媒材更好像遊戲道具一樣，透過對媒材的操控，心理上感受退化性的遊戲感受，這並非病態的心

理退化，而是正常心智處於現實情境中，透過藝術創作依戀行為這個過渡性歷程，感受遊戲情境時的心理退化，因而感受鬆懈心防。藝術創作存在於現實空間中的具體形式協助創作者專注和忘我，能帶來內在安定感並維持情緒穩定。

### 三、藝術創作依戀行為能協助個體統整內在情緒

潛在空間活動因其介於外在現實與內在幻想之間的特質，讓個體有機會透過自己的自主性經驗過渡性歷程，增進自我概念而改變面對現實困境時的感受，帶來內在統整的效果。研究過程發現，潛在空間歷程興起於個體需要的時候，此時的個體通常在自己與外在之間產生了權力與張力的不平衡，外在壓力例如工作或家庭的環境壓力，或者受制於權威客體而無法展現自主性，都有可能造成內在與外在兩端之間的張力不平衡。藝術創作依戀行為的出現，因其進行創作時的潛在空間心智運作居於現實外在與個體內在兩者之間，讓個體展現自主性，是內在情緒的出口，能破除語言的藩籬，協助宣洩內在情緒並表達感受，平衡矛盾而達到統整潛在空間兩端矛盾的效果，以下將上述研究分析條列說明之。

#### （一）藝術創作依戀行為能破除口語表達的藩籬

人類個體最早經驗過渡性客體的發生，可追溯至剛出生幾個月的第一次獨立個體化的發展，當時語言尚未發展，所以潛在空間經驗由前語言期便開始發生，當時的感受經驗可藉由非語言的方式傳遞下來，突破口語表達的限制。藝術創作的非語言形式，能表達說不清楚卻同時發生的矛盾情感，但自主性的創作形式，能幫助個體在矛盾情感當中，透過藝術創作的具體樣式，由統整作品的過程象徵統整情緒。

因此，無論何種創作媒材，都能讓難以表達的情緒事件獲得表達的機會。例如殷音受限於父母的要求，現實情境中只能以隱瞞來解決問題，但創作的過程，她能夠將自己象徵為灰色大山脈中，想要逃出去的粉紅色，適度紓解與父

母這個客體之間的張力。提摩在電子業工作時，許多人都以為在電子業工作就是工程師，無法理解他的業務是負責公司的產品企劃，他覺得這件事情實在講不清楚，也懶得經常做解釋，然而工作當中的忙碌、壓力、重複、沉悶、煩、失去自我、受重視、持續性、堅持、期待轉變等各種複雜的感受，很難一下子說清楚，他的塗鴉畫幫助他在一件又一件的作品當中，以精簡的形式，同時表達這些感受。

藝術創作在非語言表達當中，自主性操作的過程已經象徵性的具備統整感受的歷程，縱使不用口語說明，作品本身有自己的生命力，其存在已經明示了藝術創作的潛在空間運作之統整效能。現代科技讓藝術創作這個非語言統整的過程，多了圖文並茂的可能。拜網路部落格之賜，圖文表達讓創作者透過網路分享時，在文字解說作品時再一次的整理感受。Moya針對部落格上的真情表白，她說：「…有了部落格之後，透過書寫，我自己心裡會得到釋放，有些事情我說不出口，我即使對我最親近的爸媽姊妹朋友，我是說不出口的，可是我反而在部落格上，我很敢講」(C1-141-c)，這樣的表達方式，讓Moya感到心中難以釋放的壓力得以找到出口。鶴兒的部落格據她說是：「…三百年才去一次」(B2-103)，裡面零星收集她喜愛的作品、病中創作與創作感言等，不但讓鶴兒自己透過文字書寫，對自己的情緒狀態再整理一次，也讓觀者更為理解作品意義。

藝術創作的形式具有破除口語表達限制的意義，讓內在情緒透過非語言的創作形式有了出口，因而讓創作者更能自在的處於現實情境當中。

## (二) 藝術創作依戀行為能促進宣洩與表達情緒

內在情緒受到現實情境的衝擊時，所產生的內在矛盾張力需要得到紓解，才能平衡內在心理與外在生活之間的衝突感。藝術創作的過程是非語言表達的管道，無論創作媒材和方法，內在心智運作能透過創作的潛在空間活動與外在連結，是內在情感的輸出窗口，可協助個體宣洩內在高漲的情緒壓力，讓內在情緒有了表達與宣洩的機會。這個過程讓個體感受到上述輕鬆、愉悅、安定和

減壓感，具有舒緩心理的療癒效果。

Moya 陳述的經驗很能代表這一段歷程。她在十足感受工作壓力之後，進入創作世界，由平面繪畫轉向拼布創作後，接連結合部落格發表作品與圖文創作，文字寫作風格誇大而充滿趣味性，在部落格這個統整作品說明、生活經驗與情感表達的園地，Moya 深刻感受到：「...我太心高氣傲了，可是很多時候我知道，我用非常戲謔，開玩笑的方法來抒發我自己的痛苦跟難過，這對我是一種非常非常大的治療」(C1-141-f)。她提到自己失戀時在拼布創作裡紓解情緒，更透過部落格分享事件，心裡就不難過了，她說：「比我當初失戀有輕微的憂鬱症去看心理醫師的治療還大，醫生沒辦法跟你講甚麼，他只擔心你會不會自殺，開藥給你，就這樣子」(C1-141-g)，Moya 更在第二次訪談後的隨興談話中，看似開玩笑卻認真的說，如果沒有拼布，她說不定老早自殺了。

情緒在藝術創作的過程得到紓解，更讓個體能昇華內在自我的感動。例如鸛兒透過人物攝影，投射自己對與人建立關係的需求之外，她以攝影記錄人物故事並將故事都吸收進自己的內心世界，在每次看作品講故事時，重新感受到故事帶來的感動，她說：「講的時候我自己也會很興奮，會再一次感動」(B1-064-d)。對鸛兒來說，創作表達了她的內在感受，作品更進一步反過來感動自己，因而提升內在感受的豐厚度。

透過藝術創作達到情緒表達與宣洩的目的，是重要卻常常無法很清楚感受得到的目標，縱使研究參與者並未如小雨說出藝術創作「一部分是我情緒的宣洩管道」(E1-051-f) 這樣具體的言詞，藝術創作的形式本身表情達意與宣洩情感的意義不容忽視。這個過程有如一個飽脹快爆炸的氣球有機會將裡面的氣體漏出來一樣，可幫助創作者表達受壓抑的情感，更釋放內在飽脹的情緒。從事藝術創作之後的非專業藝術創作者所感受到的輕鬆和愉悅感，乃因情緒宣洩之後的紓解所帶來的結果。當個體體察自己有如快爆炸的壓力鍋時，他能感受到環境帶來的壓力，透過藝術創作釋放內在壓力的過程如水過無痕，更因享受在創

作過程的自主性感受，頓時間經驗到內在淨化與情緒釋放後的輕鬆與愉悅。

### （三）藝術創作依戀行為能協助平衡內在矛盾

潛在空間心智運作的創造性特質，能協助個體處於現實與幻想的矛盾中，仍保有正面感受。潛在空間所處領域連結現實與幻想、外在與內在、客體與主體之間的兩個空間，讓個體處於兩者的矛盾之間依然經驗到自主性。當個體面對嚴苛的現實情境而產生內在張力之不平衡時，潛在空間心智運作能讓個體依然經驗自主性，並感受成就與愉悅，自主性協助個體面對現實與幻想的矛盾時，因潛在空間效能而感受到較為穩定的情緒。以上，都是因為潛在空間運作時的心智統整功能所產生的效果。

個體創作的時候，能將內在現實具體的投注在外而連結現實。藝術創作依戀行為本身，是一再進行幻想與現實的連結活動，幻想現實化與現實幻想化的過程不斷循環，加增潛在空間的寬廣度，藝術創作活動的具體樣貌成為有助潛在空間成長的活動。訪談過程中，由於統整與平衡內在是很難解釋與說明的概念，以下說明乃由研究資料中，評析出具有此意義的相關資料。

Moya、小雨和路得以手工藝品創作為主體，表面上看似與內在表徵的表達距離較遠，似乎也不是真正呈現內在幻想的外化結果，但每一位創作者的作品內涵，確實能找到個人與現實連結的線索。Moya 學習拼布技巧，但從來不按照書本或制式化的方法創作，艷麗色彩的配色具有獨特的個人風格，她透過拼布創作的特殊風格連結著內在表達獨特的需求，更連結著外在擁有獨特生命與樂觀開朗人生的期待。小雨早期的金工學習偏向純粹技巧練習，一段時間學習之後開始真正進入創作，她說：「…我想做的時候，腦子裡可能想著一個畫面，或者是說看那個水晶看很久，我覺得它給我甚麼感覺，我就照那個感覺把它做出來」(E1-034-r)，這個方法使小雨結合內在感受與外在習得的創作技巧，接觸信仰之後，小雨更將在信仰中獲得的感受或聖經故事的情景融入創作中，使作品成為內在想像的外在呈現。路得的手工卡片作品看似以連結情感的功能性為主，

細看會發現其中呈現許多上帝愛的內涵，與她每天所思所想的信仰活動有關係。

手工藝作品尚且存在著許多內在表達得意涵，殷音自省式內在表達的繪畫創作、提摩以象徵語彙與簡筆塗鴉表達生活與工作所面對的情境、鶴兒以攝影作品表達對人的關懷，更是充滿創作者內在幻想與情感的外在豐富表達。

當藝術創作成為幻想與現實、內在與外在、個體與客體之間的橋梁時，個體能從藝術創作這個具有過渡性意義的歷程中，全然體會自主性帶來的樂趣與內在安全感，並在自主經驗的提升中，以自我的力量面對外在現實壓力下的內在情緒混亂。這個過程好像個體由現實當中吸收了許多煩雜之物，干擾了內在空間穩定的秩序，必須得透過自己的力量，找一個中介的空間，把這些亂七八糟的東西倒出來整理，整理之後再放回內在空間，便能感受到潔淨後的安全與安定感，此時外在世界縱使依然讓個體感受到不安與焦慮，但內在的穩定能讓個體較為自在的面對外在現實與內在之間的矛盾情境。

研究進行的過程中，有關創作依戀行為能帶來的情緒感受與內在統整這部分的敘事對談，是具有最多研究者與研究參與者互動對談的部分。訪談資料的內容豐富，卻因為個別經驗和口語表達具有差異，而使內容最不容易整理，經由層層抽絲剝繭的方式將研究資料仔細分類呈現之後，本節內容中有關藝術創作依戀行為帶來的心理感受，清楚呈現潛在空間心智運作的效能，補足過去相關研究中，沒有清楚呈現的部分。

## 第五節、藝術創作依戀行為在未來生命歷程中的意義

個體由接受藝術教育的經驗中，體驗體制中的藝術教育，在生命脈絡發展中，於成年階段處於與藝術毫不相關的生活情境，面對工作、家庭、個人特質與生命議題時，結合個人本身的創作條件、過去的成功經驗、以及早期客體關係需求，重新發展具有過渡性特質的藝術創作行為，並穩定發展為藝術創作依戀這個具有潛在空間心智運作意義的行為。根據研究問題，個體一旦發展出藝術創作依戀行為，此行為在未來生命中如何在創作的過渡性之後回到現實、或形成持續依戀、或發展隨時的藝術興趣，甚或進一步邁向專業等各種可能性，是個令人好奇的問題。童年時期的過渡性歷程會隨著年齡轉變為適齡行為，前一階段的過渡性客體或過渡性活動雖不會消失無蹤，卻會失去該時間點上的原有意義。藝術創作依戀行為對成年個體來說，扮演的角色是否如其他潛在空間歷程一樣，會隨著時間削減個體對創作的需求，或是在某種條件下可能持續發展藝術創作的力量。由於本研究的研究參與者皆為已發展並正在經歷藝術創作依戀行為的成年個體，無法猜測或由訪談資料進行邏輯推測他們未來的藝術創作態度，僅能由研究參與者當下的創作狀態以及他們的主觀觀點當中，評析藝術創作依戀行為在他們未來生命中的各種可能。以下，由研究資料中整理出藝術創作持續發展的可能因素、受干擾而中斷的可能因素、以及個人藝術創作願景這三個面向分別討論。

### 一、藝術創作依戀行為持續的可能因素

行為的發生有許多綜合原因，以藝術創作依戀行為來說，在研究過程發現此行為與過去客體關係的發展相關，受到生命脈絡的影響，是個體期待潛在空間心理感受再次由藝術創作行為獲得重現的結果。主動追求藝術創作行為的成年個體，雖在面對工作、家庭與個人現實面的關鍵點，發展出藝術創作依戀行為，然而現實層面的時間空間限制，到底能讓這個行為維持多久，是否可能在個體

體會到創作帶來的輕鬆、成就與安定感的內在平衡之後，藝術創作依戀行為便如童年時期的過渡性客體隨年齡失去意義那樣，逐漸消失於現實生活中？如果能夠持續從藝術創作依戀行為獲得生命安定的力量，原因為何？透過研究資料的分析，找到維持成就感、追求技巧、獲得支持、以及昇華的社會使命感等幾項主要因素，以下說明。

#### （一）在獲得鼓勵與成就感的層面下持續創作

發生於生命脈絡中的藝術創作依戀行為，讓實踐此行為的成年非專業藝術創作者可能在執行此行為的過程中，獲得如前段所述之潛在空間效能帶來的自主性與成就感，這個因素成為非專業藝術創作者持續創作的最大力量。簡單的說，得自於周遭老師、同儕與親友的鼓勵，成為他們持續創作的動力。

首先談到得自於教學者的鼓勵。殷音和鸛兒得自於畫室老師的鼓勵不少，甚至在感到缺乏創作自信的情況下老師都給予支持，是她們持續創作的動力之一。鸛兒笑著說：「像我昨天畫了一幅畫，我明明覺得很醜，可是他就說不錯啊不錯啊…」(B1-102-f)。殷音進入創作組碩士班就讀之前，畫室老師時常鼓勵她，考上之後面對創作瓶頸時，殷音的畫室老師更讓她感覺到全然的支持，她說：「畫室老師讓我維持比較好的狀態，他用比較鼓勵的方式，因為他知道我要繼續創作，不能夠有些打擊」(A1-130-h)。小雨的鼓勵則來自金工老師在創作上合作的邀請，呂老師認為：「她的作風很細，也很肯花心思對某一個東西去進行設計，像我這次跟她有些合作的琉璃珠，她都會針對琉璃珠去做設計，我覺得蠻好的」(ET1-009-a)，呂老師甚至認為以小雨在創作上的表現，未來如果放棄創作回到工作職場蠻可惜。小雨非常珍惜金工老師的讚賞，更願意在未來工作之餘，仍投注心思持續創作。

再者，同儕的鼓勵也是支持的力量。殷音開始創作時，學校同事給她許多鼓勵，不但鼓勵她嘗試創作，更在殷音不敢告訴父母喜愛畫畫的事實時，鼓勵她與父母溝通。這份支持的力量，讓殷音有勇氣在隱瞞父母的時候，持續創作，



更在畫得有點心得時，能夠以作品分享的方法告訴父母經進入創作組碩士班就讀的事實。提摩得自於同儕的力量，乃因同儕看了他的作品之後，掌聲之外心有戚戚焉的感動與回饋，讓提摩深深感覺被了解與被同理，這些回饋同時激勵了持續創作的動力。

得自於父母的鼓勵也相當重要。Moya 成長過程中，父親雖然送她到美術班，卻從來沒有支持過她的創作，父女更因此關係緊張。有關當時的情況，Moya 表示：「應該是說，我的路一直都在他們的計畫內，我沒有太大的反抗，原因是我也不知道我能做甚麼。」(C1-126-c)，因為 Moya 畢竟只是在體制內想要表現獨特，還不至於離經叛道離開父母計畫的道路。上大學之後，Moya 感受到父母的放手，她出國讀書，返國找工作都順利，父母當然不反對她發展興趣，但 Moya 談到父親的擔憂：「他們完全不反對，父親甚至只會說，ㄟ，不要影響工作，不要讓同事知道你在做布業…」(C1-128-a)。Moya 舉了家中的妹妹當例子，她的妹妹過去都讀前三志願的學校，現在有好的工作，但是她感到父親對妹妹的擔憂，說：「她那個獎金的績效是台灣排名前三名，可是我妹工作很辛苦，老闆很機車，壓力非常大，然後，想懷孕生不出小孩…她的學歷跟工作，是我爸最理想最完美的狀態，我爸現在不要他這樣…」(C1-128-g)。當 Moya 的父母發現她對自己的工作做得不起勁時，還鼓勵她乾脆出來開店，但她選擇留在目前的狀態，只是調整白天工作的比重，晚上繼續玩拼布。父母的支持讓她感受到自己對家庭的依戀，與家人關係越來越好，她說：「我現在家裡生意忙的時候，都是我爸媽在幫我忙，沒有他們幫忙，我不可能整天兩份工作」(C1-127-d)。

從鼓勵而來的成就感讓這些非專業藝術創作者堅持在自己的創作崗位上，因為鼓勵而得到成就，因成就而得到鼓勵，兩相成長之下，成為持續創作的力量。

## （二）在期欲追求技巧的層面下持續創作

研究過程發現，藝術教育經驗中的寫實價值觀可能帶來學習的理解，也可能帶來挫折，但無論如何，寫實價值觀影響了藝術創作依戀行為形成之初的技巧追求方向。這項因素形成研究參與者踏入藝術創作依戀行為並至少持續追求技巧一段時間的原因之一，因為技巧得來的成就與外在鼓勵，支持創作者持續投入時間在技巧追求的努力。隨著研究參與者對自己的創作能力有更多的理解，技巧的追求從寫實價值觀轉向與個人有更多連結的創作技巧，將技巧的學習轉向平面創作媒材或手工藝創作媒材的技巧學習。技巧的增進意味著創作個體對創作素材的掌控更好，滿足了潛在空間運作時的自主性，因此增強創作者對技巧的需求，形成行為持續的原因之一。

基於對藝術創作的熱誠，殷音從進畫室開始學習基礎素描，更因想要再進一步學習而報考創作組碩士班。考上之後的課程需要，她必須得不斷在技巧上努力，然而，無論在技巧或表達感受的層面上，在上課之後她總覺得技不如人，因此殷音說：「我自己要不斷練習，還是要繼續…」(A1-141-j)。雖然進入研究所，實現由學術單位追求技巧的夢想，但她發現自己太鑽技巧的牛角尖，忽略內在想透過藝術創作進行自我探索的初衷，學校的課業要求讓她回到畫室找老師求救，繼續進行老師給她的功課，從十種物件的繪畫探索當中，持續進行創作練習，更從技巧練習中探索內在感受。

同樣是畫室學習，提摩找畫室是為了享受坐下來畫畫的感覺，並非真的期待自己要把技巧練得多少，但因為畫室屬性的關係，去了還是努力練習基本工夫。他談到隨筆塗鴉的技巧是無法學習的，重點在於隨時隨興可畫，他說：「我有自己的畫本，時間到了我還是自己畫畫…」(F1-065-c)，更認為：「或許學畫這件事情中斷，可是畫這件事情不會中斷」(F1-130-c)，這個觀點讓提摩保持創作的習慣，偶而他還是會到畫室找老師討論技巧或創作瓶頸等問題。

手工藝學習的層面上，似乎得先擁有技巧才能開始創作，如果沒有媒材掌控

的基本技巧，便容易產生創作瓶頸，這使得以手工藝創作為主的創作者，都相當追求技巧的學習，最典型的是小雨。

小雨對金工各類創作技巧非常有興趣，她的金工老師呂老師表示，金工創作很在乎工具，「自己家裡要做很勉強」(ET1-018-a)，「需要一個專門的地方專心工作，才可能有比較新的發展」(ET1-018-c)。小雨因為一直覺得自己學得還不夠，例如學了模具延伸的創作方式，發現：「沒有辦法有更原發性的創作，因為材料裡面沒有想要的圖案…」(E1-008-r)，她就再投入，學習傳統的基礎金工。她說：「…雖然那個耗時比較久，比較慢，又比較花時間跟金錢…」(E1-008-s)，但對小雨而言，學習技巧是為了解決創作上的問題，持續做出更多自己想要的造型。

Moya 不喜歡照著書本上的版型製作，通常會修改成自己需要的樣子，更喜歡隨性設計不常見的拼布應用作品，但對於拼布基本技巧的學習，她還是投入相當的精神，並透過與老師討論問題，增進創作上解決問題的能力。Moya 從手縫技巧開始學習，接著研究時尚包包的製作，這段時間她對日本系統的證照一點都不想碰，但做到最後，還是參加了系統證書班，主要是為了在創作上有更多進步而學習更多基本技法。

藝術創作的層面上，雖然非專業藝術創作者可以隨興創作自己喜愛的東西，而不受到「以藝術為業」的限制，然而，技巧能夠解決創作上的盲點，是藝術創作重要且不可或缺的部分，不但能讓創作者感受到對藝術媒材的自主掌控性，更能幫助非專業藝術創作者在創作結果上得到心理昇華的效果，進而更具備持續投入藝術創作的意願。

### (三) 在個人毅力與團體支持的層面下持續創作

非專業藝術創作者白天都有自己的繁忙工作或家務，得利用下班或周末，甚至家人睡覺的時間進行創作，或是為了到達創作地點，在交通上耗費時間精神，更有可能為了創作，得在家中騰出空間擺放用具等等。上述這些對創作者來說，

必須犧牲許多個人的時間、空間和體力，如果沒有強大的動力，很難長久持續下去。除了獲得成就與鼓勵，以及增進技巧的想法之外，個人毅力與團體支持的力量相當重要。

「我覺得我很有毅力，因為我畫完，要趕快用衝的，再趕快坐捷運到看診的地方…」(B1-099-b)，鶴兒覺得自己的個性有堅持完成一件事情的特質，因此不管老師教的是不是自己能夠適應的寫實技巧，她還是持續的到畫室學畫，而且當她的堅持個性遇到老師教水彩輕鬆的刷色技巧時，她笑著表示：「那個刷刷刷真的太令人捨不得了」(B1-138-b)，大筆刷色讓鶴兒在創作上感受恣意，難以捨棄這種感覺。談到毅力，雖然只有鶴兒清楚表示那是自己的特質，但每一位在工作職場上都要盡很多心思的研究參與者，其實都帶著具有毅力的特質，否則怎麼能在白天工作疲累之餘，晚上和周末不選擇休息，而選擇到另一個場域費心做另一件事情呢？有家庭的小雨和路得，更是時常在家人都休息的深夜，自己安靜的創作，如果沒有過人的毅力，怎能為自己的創作投入如此心思？

團體支持的力量，也是讓這些非專業藝術創作者持續下去的力量。上述非專業藝術創作者所獲得的鼓勵，是支持力量之一，得自於同儕、老師和父母親友，此處的團體支持力量，得自於同好的支持，這一點，尤其以 Moya 和小雨為最。

Moya 玩拼布之後開始經營部落格，一開始只有與親近的朋友家人連結，漸漸的因為她有別於其他拼布創作者的風格，以及戲謔開朗而充滿趣味性的圖文創作風格，很快就從單純的親友團，變成三千粉絲團。Moya 笑著說：「…大家還會來催你，新文章新文章這樣子…」(C1-140-a)，有時候她也懷疑自己到底是否真的這麼紅？不過粉絲團確實是支持的很大力量。最後由於粉絲眾多，出版社主動找上門來，讓她有機會把自己的創作理念透過出書傳遞出去，再者，網路上的拼布小舖因此維持一定業績。幫網友代為購買布品之後，Moya 知道很多人買了漂亮的布不知道怎麼用，她想到的好方法是出版，她說：「出書也是因為網友跟我買了很多的布，那我要教大家怎麼用…」(C1-143-j)，Moya 甚至買獎

品，在自己的部落格舉辦創意作品比賽，帶著網友一起玩創作遊戲，響應者不少。基於部落格粉絲團體的支持，以及現實的銷售利益與分享創作的力量，支持她繼續創作下去。

小雨開始創作的時候，金工教室裡的同學都因埋頭苦幹專注於自己的作品而沒有太多交集，開設網路小舖之前，沒有太多同儕支持的力量，自從參加了台灣女藝協會，她說：「台灣女藝協會裡面集結了一群手工藝創作的設計師，大家有不同的創作素材，在裡面覺得很棒，大家可以互相交流，會有共同擺攤的機會」(E1-025-a)。在這個婦女集結的藝術協會裡面，成員都是一些有小孩的媽媽們，對面對的生活情境和小雨類似，小雨說明這群人的處境：「要獨立開店也沒有能力，因為獨立開店要顧店，要有經濟成本，所以我們就集結大家的力量」(E1-025-e)。共同擺攤獲得相互支持的創作力量，讓小雨能夠持續創作。同時，小雨也透過金工老師介紹，與另外三位創作者共同擁有一個小店面或一起參加創意市集。對小雨而言，賣作品其實更多是為了：「…做東西有一個展示的平台跟機會，就更刺激我們的創作」(E1-025-h)，否則的話，有關作品的價格，小雨說：「其實有時候我東西價格是亂賣，對這個成本效益算得不很清楚…因為我們都不是生意人，只是喜歡玩創作而已」(E1-027-c)。團體力量支持之下能透過藝術創作有一點收入，那不可諱言是一項重大的鼓舞，尤其在先生不很支持的時候，小雨說：「…維持創作一部分原因是…自由收入的來源」(E1-051-e)。

個人在藝術創作上堅持的毅力，以及同好團體支持的力量，成為藝術創作依戀行為能夠持續下去的重要力量之一，這個力量可能在團體中產生昇華，讓非專業藝術創作者透過創作，產生帶來改變的期待，成就具有社會意義的行為。

#### (四) 在社會使命感的層面下持續創作

前述透過藝術創作依戀行為與客體建立關係的內涵，對某些從事藝術創作的成年個體來說具有相當的重要性，且昇華至期待自己的創作能帶來影響力，形成具有社會意義的活動，更成為他們持續創作的力量。

首先談到提摩，當他從事塗鴉創作一段時間之後，看到他人從作品裡面的回饋，深刻的體會到自己想要與他人連結的想法。提摩開始接觸創作時的工作性質，帶有一成不變的機械形式，讓他迷失在思考自己的生命意義當中。創作之後，發現透過作品能與人有更深一層的情感連結，他便期待自己能透過藝術創作留下具有意義的事務，他對自己的期待是：「…現在想要做的只是說，能夠做多一點點有意義的事情，不管這個意義是大是小，只要覺得是有意義的事情，至少，你就會留下一點東西在裡面」(F1-049-k)。這個觀點呼應到他興起創作動機時，面臨工作情境無法讓他產生意義感的現實情境，透過藝術創作，提摩體會到：「…來到這個世界上總是希望留下一些東西，或者留下一些影響，這影響不用大，可能是幾個人看到就 OK…」(F1-046-g)。提摩踏實的以塗鴉創作表達自己的感受，更期待自己的作品能引起他人共鳴而產生一點小小的影響力。

小雨創作之初，只是想到要讓自己的家庭主婦生活有一點突破，可能的話，就利用藝術創作的的能力販售作品，當時從來沒有想過將藝術創作與他的助人專業結合。小雨目前雖然持續過著帶小孩和在家創作的日子，但隨著孩子年齡漸長進入學校讀書，她還是想要回到職場服務。過去的社會福利工作對她來說有一定的吸引力，但擔任家庭主婦期間培養起來的藝術創作能力，她也不想放棄，一心思索著：「如果有機會的話，我會想看看怎麼把這個藝術創作結合在社會福利的助人工作這個部分」(E1-057-e)，小雨尤其期待自己能從藝術創作當中體會到的自我療癒之益處，與未來的服務對象分享。

Moya 想要的改變，來自於她對拼布界長期融入與觀察之後，想要改變陋習的想法。她從創作走向拼布小舖，經營時做法上的不同贏得許多好評，更將企業社會責任的概念帶進她的小小店舖中，她說：「…我的背景跟人家不一樣，我不是靠這個工作，我可以把一些企業的想法，帶進我的興趣裡面，那它就會是很不一樣的新氣象」(C1-130-p)。對於拼布小舖的營收，她期待能用這些錢號召網友一起進行社會公益活動，她認為網路小舖的收入不是本行，因此 Moya 扣除

成本必要費用之後，不需要貪於錢財，賺來的費用她通常的處理方式，「…不是把它捐出去，要不然就是拿來做一些活動或是回饋…」(C1-130-n)。Moya 過去曾透過網路發起公益枕套的活動，她邀請粉絲一起製作統一規格的枕套，募集一定的數量後送給需要的弱勢團體。今年她用盈餘向國外訂了一套乳癌防治基金會的粉紅絲帶花色的布，年底時打算利用這套布再一次號召網友一起進行公益活動。Moya 對公益活動的獨特觀點認為：「我這個人非常現實，我相信愛有等差，我只願意幫助台灣的人…我有能力一定第一個幫助自己的同胞…」(C1-130-t)，然而她獨特的做法在台灣拼布界有時候會引起攻擊，對此，她說：「我這個人耳朵很硬，而且自己我心智很強，批評我就當作沒聽到」(C1-131-b)，因為為了這些改變的使命感，Moya 認為自己還沒有挫折，還可以繼續打拼下去。

社會意義讓非專業藝術創作者期待透過藝術帶來改變，具有自己獲得藝術的好處之後，還想要「呷好倒相報」的意義，他們期待用自己小小的創作力量來改變週遭環境，讓其他人也領受到藝術創作的好處。

## 二、藝術創作依戀行為無法持續的可能因素

鼓勵與成就感、讓技巧精進、個人毅力與團體支持、改變社會的期許等原因，是非專業藝術創作者持續藝術創作依戀行為的主要原因。然而，潛在空間的過渡性歷程出現於需要的時候，卻也在內在不平衡的自主壓力遞減之後，可能隨時間失去意義。研究進行的這段時間當中，研究參與者都表示對藝術創作依然充滿熱情，行動上持續發展藝術創作依戀行為，尚未達到過渡性客體逐漸失去意義的時間點，但現實生活中有許多干擾創作的因素，時時可能打斷這些非專業藝術創作者的創作行為，以下由研究參與者表示自己的藝術創作發展歷程，所受到的干擾因素，包括時間因素、個人阻力、創作因素與邁向專業的困擾這四個層面進行分析討論。

### (一) 時間是干擾藝術創作依戀行為的主要原因

藝術創作依戀行為雖能因潛在空間心智運作帶給創作者許多正面的心理效果，從事藝術創作得為耗費的時間付上代價卻是不爭的事實。從踏入藝術創作之路開始，時間因素是不可或缺的考量，尤其非專業藝術創作者擁有自己的專業工作，或是居家處理煩瑣家事的家庭主婦，應付「正職」需要大部分的時間，能克服時間問題才能真正享受在創作活動當中。研究結果發現，專業工作、相關進修和家庭時間，無疑的是藝術創作最大的干擾因素。

首先，專業工作的時間是干擾創作意願的最大因素，也是每一位上班族創作者談到的問題。以殷音來說，她的兒童畫班學習雖然很愉快，但是她只上了一期，因為：「…那時候學校事情比較多，我也沒有辦法繼續」(C1-100-b)，殷音後來只保留了成人畫班的學習課程。鶴兒的醫師之職非常忙碌，因工作之便從事醫療情境的攝影創作是最方便的事情，身心疾病之後想畫畫，出院之後的學畫夢想卻因上班忙碌而無法立即實現，只能在轉換工作空下白天時間才有機會到畫室學習，工作的時間問題讓鶴兒擔心畫畫課程無法持續，她說：「其實我覺得沒有畫畫就等於沒有攝影，因為攝影能出去的機會也變少了」(B1-139)，臨床工作得付出很大的心思，工作時間很長，是鶴兒無法持續創作的的原因。小雨目前雖為家庭主婦，但她計畫兩個孩子都上學之後返回職場，目前也有工作機會正在洽談，她說：「如果我投入社會福利工作，變成正常上下班，那可能就沒有時間做創作，或者是說，用半夜的時間創作，要不然就是六日」(E1-059-b)，上班佔去大部分時間，自然就減少創作時間了。提摩開始到畫室畫畫之後，曾因家業需要返回南部，時間地點無法配合之下，只好中斷學習，畫畫的過程就停停走走，那段時間心裡雖然不想停下畫畫，只能在偶而北上時安排時間到畫室看一看。提摩說：「生活上會遇到很多不同的事，不得不分心去顧及這些事情」(F1-065-b)，這句話很能說明時間對藝術創作的干擾。

相對於上班族花在工作時間，家庭主婦花在照顧小孩與處理家務的時間更



多，要維持創作確實不容易。路得表示：「這個學期兩個孩子才去上學，不然兩個都在，或是一個在，不太可能有時間可以安靜的做這個東西」(D1-159-b)，有時候路得試著在自己創作時讓孩子在一旁玩，結果孩子也想一起玩，結果她說：「孩子一直在旁邊吵，我可能就會中止，說那我不做了，你自己做」(D1-010-e)。類似的狀況也發生在小雨身上，她表示：「要很專心帶妹妹的話，我沒辦法創作，而且她會在那邊摸東摸西的，其實也是危險。後來我知道有些金屬像錫的合金是含鉛的…我做的時候她在旁邊，她現在會喜歡把東西放嘴巴，那個東西很髒，所以我就沒有辦法創作了」(E1-044)。家庭主婦創作者只能在家務或照顧小孩的空檔，孩子睡覺或上學不在家的時光，為自己抓住一點時間享受創作。

身為家庭主婦的路得和小雨同時也擁有學生身份，她們的創作和求學之路都受到家庭影響。路得因先生預備成為全職神職人員而在神學院進修，神學院要求妻子必須選修某些培訓師母的課程，學習未來夫妻搭配的神職工作，因此，路得面對課業壓力或作業要求時，便沒有時間創作。小雨計畫唸研究所的時候懷了第一個孩子，當時學分斷斷續續完成，後來因為第二個孩子請了第兩次育嬰假，結果「研究所的論文還沒完成，學分完成了，剩下論文」(E1-018-c)，現在雖然兩個孩子都上學了，返回職場之後還得把時間花在論文上面，要找出時間創作實有困難。

時間的現實因素，讓運用潛在空間連結內在與現實的創作者，不得不認真面對現實層面的影響。時間彷彿是現實端點的迫力，讓個體進行創作的過程中，依然保有現實感，促使個體不斷思索創作的潛在空間運作進行之時，還得回到現實的動力。

## (二) 自我挑戰與自信心是藝術創作依戀行為的阻力

時間因素之外，來自創作者個人內在因素也是創作阻力之一，這些來自內在的聲音包括對自己創作能力的質疑，持續創作時的自我挑戰，以及來自專業自信心延伸而來的創作自信等問題。

非專業藝術創作者由作品得到周遭的鼓勵，能夠獲得持續創作的動力，卻也時常因為創作技巧而懷疑自己的能力，最典型的要屬殷音了。殷音為了讓自己的創作能力精進，更能透過創作自我對話並表達內在觀點，殷音進入研究所進修，但是入學之後卻面臨懷疑自己創作技巧的挑戰，不斷的在筆觸、創作媒材、寫實技巧、作品尺寸等創作的枝微末節上鑽牛角尖。殷音心中產生很多問號，她說：「我受到很大的干擾，我已經不知道自己到底要做甚麼了」(A1-135)，她在此時找畫室老師討論，且發現：「我突然發現原來我喜歡的是考試前的創作狀態，那是面對我自己內心的，是面對我自己想要表達的，而且可以表達出來」(A1-140-a)。殷音不清楚為何進入學習的殿堂卻表達不出自己想要的，縱使她隱約感到學校的要求造成創作瓶頸，但技巧上的自我挑戰成為創作阻力，她說：「我不知道要怎麼走下去，我心裡很清楚我要繼續，可是我不知道怎麼走，到底是要走那個方向？」(A1-141-b)。

Moya 在拼布和部落格的創作進行一段時間之後，因為擁有眾多粉絲，出版社主動找上門來，在創作之初無預期的情況下出版了兩本書。完成出版品之後，Moya 對拼布創作產生了不一樣的感受。她在出版作品集之前，每一個創作都有目的，報名了甚麼樣的課程，目標是完成課程當中的作品，或是因為書約而密集的進行拼布創作，那段時間當中，不斷的創作也不斷的進步，在藝術創作的面向上沒有阻礙。然而，Moya 表示，為了出版而在三個月內密集的做了一百個拼布包包讓她感到疲累，並在書籍出版之後出現完全不想碰拼布的感覺，她說：「…任務已經達到了，好累，我整個就放鬆了，然後你叫我再做一樣的東西，我很排斥，我就不想做，因為我再也不做袋子了」(C1-123-b)。Moya 認為創作領域帶來的自我挑戰主要因為：「…所有的想法熱情都用掉…」(C1-123-c)，造成她口中所說：「…我的書反而是我自己無法超越的一個境界」(C1-123-d)。

藝術創作領域的進步，可能帶來自我挑戰的干擾，例如殷音考進研究所以及 Moya 出版作品集之後的感覺，如何在藝術創作的進步之後還能更進一步，讓自

己贏過自己的自我挑戰性，成為創作的阻力之一。除此之外，個人自信心不但在生活的其他面向帶來影響，對藝術創作也具有莫名的影響。

鶴兒以優秀的成績進入醫科，對醫學的興趣敵不過處於眾多優秀同學之間的焦慮，自信心開始動搖。臨床訓練開始後，對自信心的影響更大，她說：「…尤其進了醫院，病例寫超慢，然後…其實我不大會打針…在越緊繃的情況下，我又沒有時間和熱情唸書，我就一直覺得別人怎麼都會，為什麼我都不會…」(B1-166)，醫院裡的專業表現是一件極現實的事，鶴兒一直覺得自己的專業能力無法達到標準，因此她心裡總是認為：「我對我自己該表現的，完全沒有信心」(B1-165)，「…就算有再多的老師和朋友給我鼓勵…我還是沒有辦法認同我的醫療表現」(B1-162)。透過攝影記錄醫院的人物故事這個理想，嚴重受到專業自信心影響，因為鶴兒認為：「用醫療表現去跟病人建立關係，建立關係之後可以拍照…」(B1-170-b)，可是專業自信讓她無法開口向患者說明攝影創作的需求，周圍再多鼓勵都無法說服自己改變想法，埋頭苦幹的個性讓她不斷在專業環境中投入能量，卻只能在極度焦慮的情緒之下過日子，後來的身心疾病可以說是這一連串環節的結果。對鶴兒而言，專業自信心是干擾她創作的最大阻力，這干擾讓她覺得：「…似乎都有可能要我放棄」(B1-200)。

上述歷程，使非專業藝術者在創作旅程中，如果一下子因為某些創作上的要求，例如課業或出版要求，在短時間內必須達到某種程度的創作水準時，創作者可能因此在創作上形成自我挑戰的阻礙。另外，因個人內在自信心問題而起的問題，讓創作者非理性的相信自己對所有的事情能力不足，也可能產生創作上的阻礙，形成干擾藝術創作依戀行為發展的情況。來自於內在的干擾因子，處於潛在空間的個人自我這個端點，其中所產生的個人對自己創作感受的問題，形成來自內在的迫力，彷彿在個體進行潛在空間的藝術創作依戀行為時，成為一種拉扯的力量，干擾潛在空間的運作。

### （三）創作相關因素打亂藝術創作依戀行為的腳步

上述客觀的時間因素與主觀的個人因素之外，藝術創作本身也可能是干擾藝術創作依戀行為持續發展的原因之一。藝術創作相關因素包括創作媒材是否符合創作者真正的需求，例如 Moya 開始學畫時選擇使用色鉛筆，卻很快的撇棄此項媒材轉而投入織品素材的拼布創作。另外，創作工具的熟練度，也是造成困擾的原因之一，例如鶴兒從機械式相機轉換數位相機時，面臨操作困擾等問題。

上述困擾最根本的原因出自於創作者的自主性問題，因為具有過渡性特質的潛在空間活動，主要為的就是要增加自主性與自我概念，如果無法在潛在空間運作的活動中獲得這項心理成長，則可能很快的轉向另外一個可以得到自我掌控感以增加自主性的活動。因此，Moya 使用色鉛筆創作時，她面對的是寫實的畫室教學風格以及不知不覺引起過去寫實經驗的挫敗感，因而無法讓她在色鉛筆創作中體驗自主創作的樂趣。對鶴兒而言，工具的轉換讓她得重新適應一種新的操作方式，對忙碌的她來說，理解新的素材需要花時間，卻因工作忙碌無法仔細探究的情況，投射了現實生活中許多事情都無法在她掌控下的情境，讓她因此不喜歡新素材，結果就像她自己說的：「結果我有了數位相機之後反而都用自動模式…讓我突然覺得不會拍照了」(B1-155-d)。

創作風格與內容是否能讓創作者滿意，牽涉到藝術創作時的自主性問題，同樣形成藝術創作依戀行為發展上的干擾。創作風格的表現上，殷音為了透過藝術創作追求自我對話與創作探索的目標，畫風結合寫實技巧與抽象表現性，更從國際超前衛與表現主義藝術家的畫風當中學習。然而，當她拿作品和老師討論時，老師的回饋不是她表達的內容，殷音心中很困擾，她說：「老師說的行氣根本不是我，是我無意識的狀態，不是我想要表達的那個部份…」(A1-137-f)。作品不被了解，讓殷音覺得自己對內在表徵的表達能力不夠，因此產生了持續創作的阻礙。

然而，她雖然感受到創作上的干擾，可是學校課業要求督促她持續創作，

殷音一方面期望自己探索內在的作品能夠被理解，另一方面卻擔憂過度的揭露。她說：「當學校要求做更多創作自述的時候，我開始不斷更深層的去問我自己，我到底願不願意這麼真誠、這麼客觀或實在的，去面對我自己內心的深處？」

(A1-152-b)，矛盾之處在於殷音認為誠實面對自己的內在才能真實與自我內在對話，否則作品很虛假。這讓她處於作品不被了解與擔憂被看穿的矛盾之下，此時，殷音思考的是：「那是我內在很私密的地方，我自己知道就好了，何必要告訴別人我內在的狀態？」(A1-153)，於是表現出來的行為是：「我有一陣子開始縮起來，開始覺得幹嘛要把自己的內心世界剖析給別人看啊！」(A1-152-d)。

殷音在這段時間當中，時常陷入思緒的矛盾，也時常靜下心來評估自己有多少能量面對自己的真實內在，後來因為閱讀了 Georgia O'keeffe (1887-1986) 的傳記，體會到：「你可以很清楚的告訴大家，我就是你說的這樣，你也可以把私密處保留在自己身上」(A1-155-g)，調整自己的創作態度，利用禱告把擔憂交託給上帝，想像自己畫的內容都是上帝真實引導出來的，她才因此逐漸接納自己的創作歷程與思考，她說：「就是看你怎麼去取捨，怎麼去處理那個部分，所以好像現在比較不像之前那麼擔心」(A1-155-h)。

如同上述，藝術創作能夠帶來成就與滿足，更因創作媒材的操作性帶來自主感受而增進自我價值，但當創作結果並非創作者所期待，無法達到創作者自認為的技巧滿意，造成觀者無法理解作品內涵，或是在能力範圍下無法全然主控創作技巧或媒材時，可能引起藝術創作依戀行為發展上的干擾。這個層次的干擾，出自於藝術創作的潛在空間活動本身的干擾，也就是說潛在空間活動進行時，因個體處於其中體驗自主性的歷程受到挑戰，因而產生干擾行為發生的迫力。

#### （四）經濟利益帶來藝術創作依戀行為的挑戰

發展藝術創作依戀行為的成年非專業藝術創作者，如果能夠克服內在自我、外在現實，以及潛在空間本身的因素之干擾，在個人感受與外在支持之下持續創作，最後可能走向作品風格、內容、創意與技巧純熟的境界。此時，沒有人規定非專業藝術創作者永遠只能停留在非專業的角色上，因為每一位以藝術為業的作者都可能經歷非專業創作期。雖然本研究的研究參與者都傾向於保有目前的藝術創作狀態，也就是他們期待自己在不影響原來專業工作的情況之下持續創作，然而，嘗試販售作品似乎能增加藝術創作依戀行為發展過程的樂趣，促使部分研究參與者投入其中。

研究參與者當中，小雨基於對藝術創作具有極大熱誠，她在自認為作品成熟之後，期待作品帶來經濟利益，實踐「以藝術為業」的夢想。Moya 則是在網友看了她部落格裡的作品，想跟她做一樣的東西之後，無預期的開始賣布，最後為了教大家用布而創作更多。有趣又矛盾的是，小雨和 Moya 基於對創作的信心而開始了藝術創業的夢想，卻在販售作品帶來經濟利益的同時產生創作感受上的矛盾。當個體面對生命議題而須要透過具有過渡性特質的潛在空間活動來平衡內外張力時，藝術創作依戀行為這類潛在空間活動的發展能夠平衡外在壓力帶來的內外不平衡，使內在情緒逐漸在個體的自主性之下，達到統整與平衡的結果。然而，走向販售作品這個「以藝術為業」的外在行為，可能將外在現實張力再次拉高，此乃利益注入外在現實當中而產生內外不平衡的現象，再次出現理想與現實的矛盾。此觀點與 Cauldwell（1992）在研究中提到因潛在空間活動的連結與轉變之結果有關。

Moya 和小雨在網路販賣作品之後，由經濟利益中獲得好處，這些好處成為持續創作的動力之一，但是經濟利益同樣帶來創作的阻力。小雨雖然在賣作品的時候得到很大的成就感，也得到藝術創作的實質收入，但是為了賣作品而花在建構網路資料、擺攤和創作更多作品的時間，經濟效益很難算清楚。架設網

路店舖時，為了自己拍攝作品照片，有許多零碎的道具，把資料上傳網路耗費很多時間。擺攤時要準備很多架子、板子、盒子等雜物，有時還要提前一天晚上去佈置會場，和朋友輪班顧攤位，為了創作更多作品販賣，在家弄個小小的工作角落，趕作品件數時還要請婆婆來看小孩。小雨的先生因為這些，非常反對她創作擺攤，更協調等軍職退伍後讓她開店面。小雨認為先生不了解她真正想要的是創作，雖然她知道：「…先生和婆婆都還是希望我以家裡為主，不要影響到家裡，有賺就做，沒有賺就收，也沒有關係」(E1-037-c)，但是除此之外，小雨自己也覺得擺攤是件很疲憊的事情。

Moya 的情況不大一樣，一方面，Moya 觸及的經濟利益範圍較廣，從網路行銷她自己設計的材料包、代訂布品、到後來的出版品，業務量直逼白天的工作，共同具有做生意專長的父母親雖然很支持，這些商業活動卻也造成藝術創作上的阻力。Moya 說：「我開始有如何超越自己的壓力…因為大家開始注意你了，你是一個作者，不再能夠亂七八糟，就做一些沒程度的東西，因為我對自己的期許是這樣啊！」(C1-123-f)Moya 出版第二本書的時候，除了出版社炒作之外，她心裡明白此處包含許多現實的考量，尤其沒有更新更好作品的話，有誰願意花錢買。

透過作品與消費者互動造成藝術創作上的牽制，使 Moya 認為：「很多時候理想跟現實，沒有辦法兼顧」(C1-123-j)，尤其出版作品集讓她在短期內大量創作，完成書籍出版任務之後大感疲累，疲累的原因不是她不再喜愛拼布創作，而是「…百分之七十是我累了，我不想再做同樣的東西，做那麼多次！」(C1-123-g)。回想單純玩拼布創作的時期，Moya 「每一次都做不一樣的東西，同樣的東西不做兩件」(C1-120-c)，她很享受這個過程。但是商業行為有其限制，得考量讀者是否欣賞作品、樣式是否吸引人、是否有興趣參考、是否有能力做得出來等等，總不能書上的範例是讀者感到不值得做，或是有著太多無法理解的技巧等內容。Moya 認為自己不很在意銷售成績，卻得考量出版社對出版的投資，她很清楚書

籍出版的商業行為讓她感受拼布創作上的疲累感。

上述因素，在非專業藝術創作者進行創作行為時，形成藝術創作依戀行為發展上的阻力，這些阻力直接影響藝術創作依戀行為持續或中斷發展，長遠影響之下，可能影響進行藝術創作依戀行為的成年非專業藝術創作者將此行為轉化為不定時發生的興趣、長期發展的專業、或甚至中止創作的各種要素。研究參與者目前所處的階段雖不至於中斷藝術創作依戀行為的發展，但時間因素、個人內在因素、創作因素與經濟利益等因素，確實帶來發展潛在空間藝術創作依戀行為時的變數。這些因素帶來外在現實與創作理想之間的張力不平衡，有待這些非專業藝術創作者，從潛在空間的藝術創作活動中吸取更多能量，才能持續解決干擾帶來的創作問題，也才能進一步思考藝術創作依戀行為在行為發展上的未來性。

### 三、藝術創作依戀行為發展之後的個人藝術創作願景

研究分析近尾聲時，在資料中發現研究參與者既因接觸藝術創作進而發展了藝術創作依戀行為，他們對於未來自己在藝術創作上的表現都具有些許憧憬。無論研究參與者目前的創作狀態如何，藝術創作依戀行為幫助他們在自己的專業領域之外，找到一個幻想的天空，能暫時脫離現實，更透過藝術創作優游於介於幻想與現實之間的潛在空間。潛在空間作用的過渡性原則，是個體主動在需要的時候以自我主體性發展某個能安撫自己的活動，由具有自體客體意義的行動幫助自己進入潛在空間來經驗過渡性歷程，達到心理撫慰的效果。這段過渡性時期過了之後，所發展出來的活動不會消失，但可能逐漸失去意義，或內化行為發展過程的一切感受與行為特質。藝術創作依戀行為不像過渡性客體的蒐集，這些客體在重要時段過後，逐漸失去意義時，個體對客體的主體性只存在著擁有與否的問題，但藝術創作依戀行為因著藝術創作具體而獨特的形式，以及發展藝術創作依戀的過程所習得的一切，形成無論是藝術創作技巧精進、



藝術創作非語言表達熟練度、創作表現內容的深程度等，皆可能因藝術創作發展過程越發進步，吸引藝術創作者更進一步學習或投注更多時間，縱使藝術創作的依戀行為沒有持續，但創作個體在此歷程之後擁有的創作技巧，可能形成日後不定時發生的創作興趣，甚至因創作能力之優秀而走上藝術專業之路。因此，研究參與者對己身藝術創作行為的未來之可能性，此處以個人藝術創作願景為主題，分析出四項藝術創作依戀行為的發展可能，分別由保有現狀的持續依戀、更進一步邁向專業、發展不定時的興趣，以及回歸現實全面停止這四個向度分別討論。

#### （一）持續目前藝術創作依戀行為的現狀

為了面對外在現實，研究參與者尋找藝術創作為具有過渡性特質的潛在空間活動，克服來自於個人內在與現實外在因素的干擾，穩定發展藝術創作依戀行為，逐漸達成內在平衡的目的地之後，研究參與者一致認為維持並持續目前的藝術創作狀態是他們所期望的事。特別是 Moya、路得和提摩這幾位研究參與者短期內的創作形式與工作生活時間分配，不會有太大改變。

Moya 對未來創作上的發展有獨特想法，尤其業績良好的網路小舖，看似朝拼布行業發展大有潛力，但她表示：「我是個個人主義崇尚者，所以接下來會再出甚麼樣的書，賣甚麼樣的布，走甚麼樣的路線，都很難講」(C1-130-dd)。Moya 更在第二次訪談後的私人談話中提到，專業工作是養老的錢，一定要維持下去，但是將網路店鋪發展成實質店面，則是她的理想。當時 Moya 眉飛色舞的談到自己想到要把店鋪開在捷運站附近的一樓店面，要能方便卸貨，要有一間庫存倉庫，要有創作工作室，店鋪不擺太多東西，要請一個工讀生，要有甚麼樣規格的置物架等等，然而，以她的財務專長計算每個月的基本開銷時，她深知開店面基本開銷可能隨便就能把正職薪資賺來的錢全部耗掉，此事對她而言還得深思。

身為家庭主婦的路得，未來會以神職人員的工作形態為主，生活方式不會

有太大改變，但她對手工卡片具有及大的熱誠，她計畫在孩子漸漸長大上學之後，保持手工卡片創作的習慣，讓自己在神職工作服務他人之餘，有一個滿足自己的空間。

提摩對目前的藝術創作，態度上很自在，他說：「老實說，我對這個東西沒有甚麼規畫，我覺得它就只是生活的一部分」(F1-175-a)，更表示他離開學校教育的時候，從來沒有想過要走上創作這條路。他目前最喜歡的素材是越簡單越好的隨筆塗鴉，用身邊容易取得的素材創作，第二次訪談結束後的私人對話中，他也談到近期開始對 photoshop 軟體修改圖片產生興趣，偶而也透過這個方式創作，體驗虛擬素材帶來的樂趣，他讓藝術創作成為生活現狀的一部分，豐富他的生活，但不會改變職業的工作形態。

保有持續性的藝術創作依戀行為，並不表示人生歷程在過一段時間之後，對藝術創作依戀的需求不會有任何改變，但至少在研究進行的這段時間當中，上述幾位研究參與者沉浸於創作依戀的樂趣當中，滿足於這個潛在空間活動帶來的自主性以及其他心理感受，願意保有目前現狀而持續進行藝術創作依戀行為。

## (二) 思考轉行的可能或更進一步邁向藝術專業

「藝術專業」以藝術謀生的現實面，是過去殷音、提摩、Moya、路得的父母們考量不讓他們接觸藝術創作的的原因。成年後他們成為非專業藝術創作者，卻因著藝術創作依戀所獲得的好處，使其中部分研究參與者興起轉行邁向專業的想法。縱使每一位研究參與者在訪談過程都表示維持目前的創作狀態是心中所想，當藝術創作上獲得了一定的成就感，面對現實時的工作情境又有太多無法改變的事情時，「轉行」的想法像彩虹般出現在非專業藝術創作者的內心。

殷音是思考轉行與邁向專業的研究參與者當中，最具有代表性的一位。她曾經懷疑自己畫畫是不是單純為了把時間填滿，「…好逃避面對負面的事情感受」(A1-150-a)，藝術創作依戀行為的發展之後，她說：「我沒有辦法停止畫畫」

(A1-149-c)。殷音發現自己極度需要沉澱與安靜自己的時空，文字語言又無法完全表達她想要的，因此她持續創作。由於藝術創作依戀行為讓殷音有了穩定表達情緒的空間，她決定進一步報考創作組碩士班，考上之後，她的心中浮現以下理想，殷音說：「未來我想要以創作為業，我想到我的教學工作大概再十年薪水就到頂了，那時候退休，但在這十年當中，我想要累積創作能量，到時候才能發揮…我之前很大的決心抱負是想做藝術家，可是後來發現這不是那麼容易的事」(A1-147-a)。談笑之間，殷音說明自己的經濟考量，她明白以藝術維生的現實面，因此幫自己規畫了十年後服務期滿退休，想像到時候要開畫室從事教學並進行自己的創作。殷音充滿期待的眼光，談著自己未來在藝術創作面向上的願景，眉飛色舞，目前的創作依戀行為似乎已然成為未來職業的跳板。

研究參與者當中目前雖然都尚未達到「單以藝術謀生」的境界，Moya 和小雨卻是極力保有藝術創作依戀現狀，同時販售作品的研究參與者。Moya 出版作品集、網路分享作品、代購布品、設計材料包、賣紙型、選材料販售、年終租個小地方辦清倉特賣會等，她在藝術創作依戀行為之外，已經發展成具有藝術謀生專業的架勢。Moya 的白天生活並沒有太大改變，依然是個專長財務分析的上班族，下班後因藝術創作依戀而獲得的能量才要開始，然而 Moya 並不想改變當下的生活，本論文視為藝術創作依戀的行為態度，對她而言是一個還能夠持續下趣且具有高度興趣的活動，但事實上 Moya 下班後所作的一切儼然已經是一名專業拼布產品設計師。

小雨參加女藝協會之後，格子店販售作品、創意市集擺攤、與其他作者合力經營店面等，一方面似乎是要向投資學費的先生證明，藝術投資也有回收的可能，另一方面似乎是要透過公開展示作品，展售自己心中認定已達成熟風格的作品，刺激創作，如一名專業藝術創作者所行。Moya 把賺來的利潤回饋給消費者，或是捐給公益單位，並不貪求金錢往來的利益，小雨的創作收入則成為她自己可以自由運用的金錢。

提摩或可稱為具有藝術專業憧憬的代表，他對創作的未來雖然沒有規畫，自己也沒想過要走上這條路，但心裡隱約出現一些想法：「…慢慢的，你看到現在之後，你會認為，畫畫除了你對自己的看法跟想法，或對生活的體驗之外，你會認為是物極而稀，搞不好未來真的能靠這過活也說不定。」(F1-090-a)。提摩看到網路上發表作品的人，不一定在技巧上畫得很好，他說：「…他紅的原因是他畫自己的生活經驗，或者畫對生活比較深層的看法，那個東西會打到很多人的心裡面」(F1-090-b)，提摩更認為觀者在意的不是技巧上的好壞，而是使用繪畫形式表現出想法，因此，他心裡想著：「…其實我之前那樣畫，就可以引起很多人共鳴，那或許我有這個能力，有一天，我不用畫得很好，但是我一樣也能混出一片天也不一定」(F1-090-d)。

對上述非專業藝術創作者而言，他們皆不稱自己為專業創作者，各自在自己的工作領域都有良好表現，卻透過藝術創作依戀行為，更進一步展現專業藝術家的樣貌。他們在藝術創作依戀行為發展的過程，裝備自己成為具有藝術創作能力的創作者，使發生在他們身上的藝術創作依戀行為成為未來人生當中，邁向專業的可能跳板。

### (三) 發展藝術創作成為結合原有專業的活動

在個體發展藝術創作依戀行為之後，將過程中所習得的藝術創作技巧結合藝術創作與完全不同領域的專業工作，必須有足夠的創造力與創意，並能同時滿足職場專業、個人內在的藝術創作需求並發展成為一個獨特的工作形式，在現實情境執行起來並不容易。

小雨辭去工作之前從事社會福利工作，雖然工作停了幾年，她對這個工作還是充滿熱誠，並不因為自己走入藝術創作且販售作品而忘記過去的理想，她最大的願望，是在孩子都上學之後返回職場，將這幾年的創作經驗結合專業工作，她表示：「有機會的話，我會想看看怎麼把這個藝術創作結合社會福利的助人工作」(E1-057-e)。小雨目前的想法很單純，就是確認自己未來還是會走回社會福

利工作，但不想放棄擔任家庭主婦期間培養起來的創作能力，想結合兩件喜愛工作卻沒有具體的想法。她初步思考：「…或許這個技術我可以教給以後的服務對象，當作她們自我療育的情緒宣洩方法，像我這樣」(E1-057-f)，稍為具體一點的想法，是透過創作技巧的訓練，協助需要經濟來源的弱勢女性擁有一技之長，進而能改善他們的經濟狀況。對於高額學費的問題，小雨表示自己可以用服務的態度面對學費的問題，她說：「我可以無償教學都沒有關係，或者是說，有償的，但是是從社福機構申請費用而來，不是從那些學習者來」(E1-057-g)。

Moya 網路販售布品的行動，對她主觀而言，可能只是一件下班後好玩的事情，但如果沒有她的財務專長，可能無法把這個玩布賣布的興趣玩得這麼起勁，在短時間內可以和拼布專業店面匹敵。因此，Moya 雖然主觀的認為自己做的不過是下班後的好玩事件，並努力維持兩種生活的現狀以滿足她展現獨特的感受，但討論結合原有專業活動這一項，還是將她列入代表。

相對於返回職場結合專業，路得未來未來的工作形態應該是搭配先生傳道人身份的基督教福音工作，並以家庭生活為主。她目前面對孩子上學，自己的時間多了，能有更多創作上的發揮，她非常滿足於創作手工卡片的過程。路得目前依然如過去一樣，把喜歡和不喜歡的卡片都留在身邊，把自己覺得做得不錯的送出去，對她而言，更加期待自己的手工卡片成為未來教會牧養工作的輔助。

結合專業這個項目上，可以說是個體以藝術創作依戀行為的潛在空間活動滿足自己內在面之後，進一步推向現實面，在面對原有現實情境時，將潛在空間往現實面推進一步，但沒有讓強大的現實迫使潛在空間消失，反而擴大潛在空間運作的範圍，將此範圍與現實融合，同時保有現實感與潛在空間的運作，形成個體結合潛在空間活動與專業的情況。

#### （四）回到現實而使藝術創作依戀形成不定時的藝術興趣

藝術創作依戀行為形成於非專業藝術創作者面臨生命困境時，或透過創作行為補償生活中無法滿足的自主性與控制感，同時透過創作行為處理生命議題，然而，藝術創作依戀的過渡性歷程一旦經過了最為需要的時段，可能如過渡性客體理論一樣，形成藝術創作活動逐漸失去重要性的情況。持續藝術創作依戀的現狀具備繼續維持在擁有過渡性特質的活動之意義，邁向專業則是藝術創作依戀過程習得的技術，使創作者更進一步脫離藝術創作依戀的情境，朝向現實生活中主動追求藝術為業的做法，與專業結合的藝術創作之想法，則是努力擴大潛在空間運作的範圍，在現實中與原有工作形式結合的發展形式。

本研究的研究參與者多數談到現階段努力維持藝術創作狀態，這是他們在創作上的最大願望，因而身體力行，盡可能突破藝術創作上的干擾，保有生活中的藝術創作習慣，穩定而持續的進行創作，甚至更進一步讓自己在藝術創作上日益精進而近乎邁向專業藝術家的努力，或努力結合專業工作與藝術創作而使兩者相輔相成。

然而，並非每一位發展藝術創作依戀的個體，都思索努力保持藝術創作依戀的狀態，或在未來形塑自己的創作專業樣貌和結合原有專業。有些個體在藝術創作依戀行為發展的這段時間，雖同樣因藝術創作的特質習得個人創作技巧與風格，卻因為依戀的需求過後，依戀行為雖逐漸消失並失去意義，但留下來的創作方法形成未來不定時發生的藝術創作興趣。

失去過渡性意義的藝術創作依戀行為有幾種狀況，其一是當藝術創作依戀行為受到現實因素的干擾過大，甚至大過於持續的力量時，個體的藝術創作依戀行可能被迫停止。這並不表示面對原有現實情境的個體不再需要藝術創作的過渡性歷程，而是因為現實情境的干擾形成強大的壓迫力量，使現實端的張力壓過自主性力量而迫使潛在空間運作停止，這可能使個體回到原先面對現實的焦慮情境中。第二種情況是失去藝術創作依戀行為的過渡性歷程之緩衝，但強大

的潛在空間心智運作動力，因過渡性歷程的內在需要而發展出另一種形式的潛在空間活動，以保有外在與內在的張力平衡。

第三種情況是個體經歷了藝術創作依戀的過程之後，內在經由過渡性歷程的滿足，因而更有能量面對現實，但過程中習得的創作技巧，在日後形成不定時發生的藝術創作興趣。這個觀點上，鶴兒的情況是個好例子。

鶴兒生命歷程中創作量最大的時候，一是在初次進入醫院實習時，大量拍攝醫療情境人物攝影，二是在身心疾病期間，拿起畫筆畫畫。攝影活動在進入教學醫院受訓時，因為工作壓力產生現實的迫力而停了下來，繪畫活動則在恢復健康之後，在轉換工作時抽出時間學畫。學畫學了一個段落之後，她思考是否回到大醫院受訓，卻又擔憂面臨過去一樣的情況，因此在訪談最後談起回到工作壓力大的崗位對創作的影響，她認為那種工作狀態下：「…似乎都有可能要我放棄」(B1-200)。鶴兒指的是工作耗費的時間與大量精神，讓她隨時得保有集中精神的工作態度以面對人命關天的現實工作環境，讓她無時無刻在工作領域戰戰兢兢。

鶴兒知道醫界有許多前輩對藝術創作很有興趣，在醫院受訓時也時常能看見前輩的繪畫作品掛在牆上，她覺得這些老師好優秀，不但在學術和醫學專業上都能有成就，還能畫出如此好作品。然而，鶴兒內在主觀的專業自信問題強化了工作時的焦慮，影響藝術創作依戀行為的發展。她用「…遜咖…」(B2-100)形容自己的創作能力，更壓根沒有想過展示自己的優秀作品，對於未來忙碌的工作以及工作壓力，她得埋頭苦幹，想辦法克服臨床上的一切問題。在創作的面向上，她認為有可能維持原來的樣子，更有可能在工作與興趣上很難平衡之下，完全放棄繪畫創作，因為她不可能抽得出時間到畫室學習，或自己興起拿筆畫的動機。相較於繪畫，攝影的創作表達對鶴兒來說比較自然。拍照這件事不會每天發生，更沒有像過去在醫療情境之下的某段時間內大量攝影，但拿起相機記錄已然成為一種興趣的形式。本研究進行的過程中，鶴兒並沒有經常性

的進行攝影創作，但攝影創作伴隨著她在 2011 年暑期到非洲肯亞進行義診活動時，成為她隨行的最佳創作活動。返國之後更與言究者透過 Facebook 分享義診之行的心得與收獲，對於能夠擁有攝影創作的的能力顯然非常滿足。

根據研究參與者個人的生命故事，比較個別潛在空間發展的軸線圖，並歸納本段分析的結果，可獲得一個生命歷程進行中，藝術創作之潛在空間運作發展的統整軸線圖。圖 6-5-1 顯示，成年期藝術創作依戀行為的發生，最早的資源得自於童年時期的成功經驗，然此成功經驗在面臨現實的升學環境之影響時，可能產生干擾的阻力而轉化為其他形式的潛在空間心智運作，以保有個體對潛在空間特質的心理需求。個體對於潛在空間的需求在進入成年期初期時，多半是個體開始接受高等教育的時期，因為個人自主性與過去相較之下大大的提升，使潛在空間運作需求削減，形成個體外在因潛在空間需求而產生的行為弱化之現象。此時期隨著個體進入工作和家庭，面對現實與自我感的矛盾時再次發生，促使個體尋求潛在空間的運作以滿足自主性，因而發展出藝術創作依戀行為。藝術創作依戀行為一旦發生，讓個體體會其中的滿足一段時間之後，因藝術創作之媒材與作品的具體形式，讓個體增強持續穩定發展藝術創作依戀行為的意願。然而，當個體內在因潛在空間效能而產生的統整與自主性增強之後，現實迫力減低，相對的對潛在空間需求遞減，使藝術創作依戀行為再次發生變化。圖中可見，保有現狀而持續發展藝術依戀行為、回歸現實層面而減少創作活動、回歸現實層面但發展不定時發生的藝術創作興趣，以及更進一步邁向藝術專業，為四種藝術創作依戀行為發展之後的可能結果。



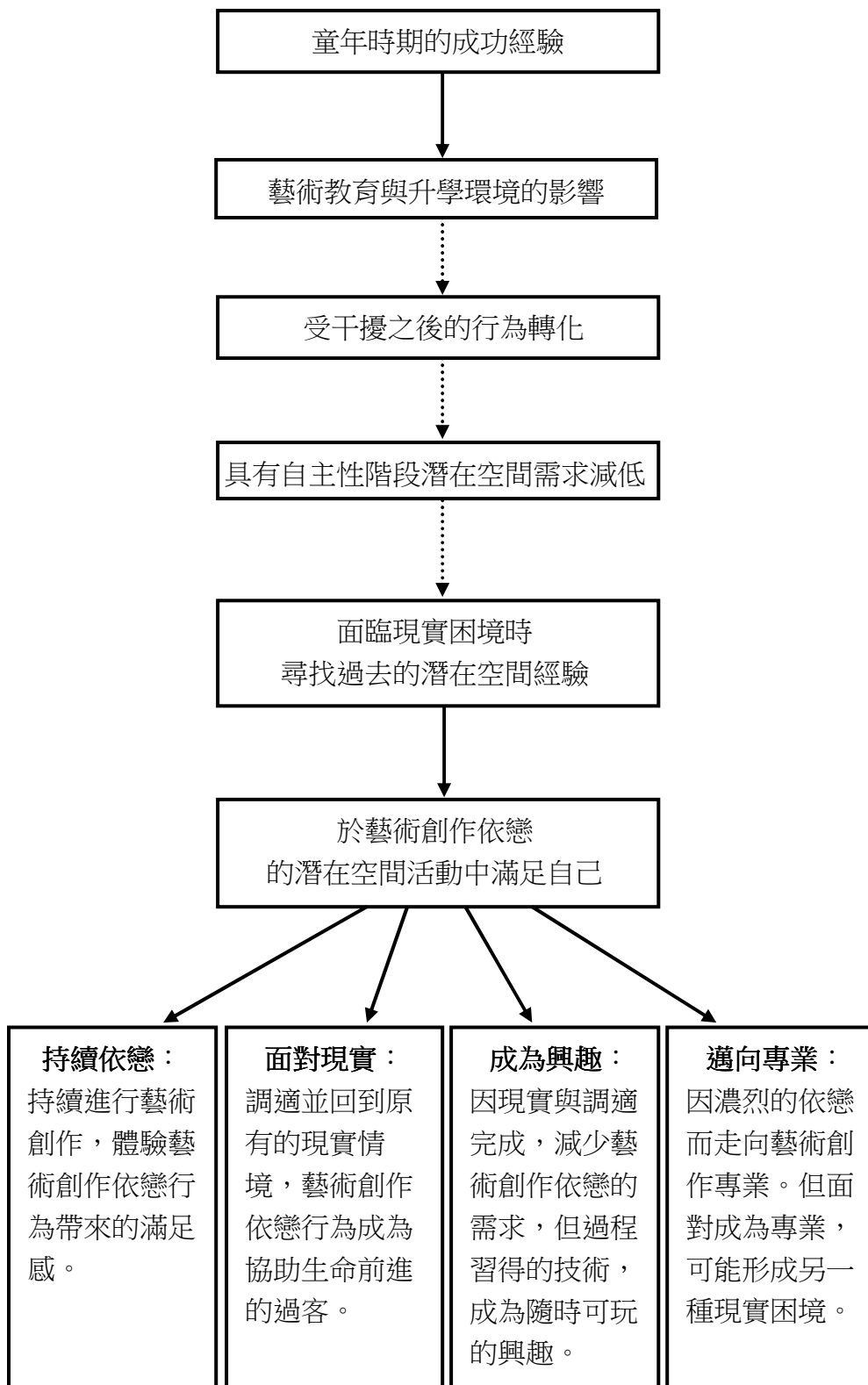


圖 6-5-1 生命歷程之藝術創作依戀行為發展軸線圖

本章在資料分析的過程中，由成年非專業藝術創作者受教育過程的美術教育經驗發展，探究其與成年後藝術創作依戀行為之間的脈絡關係及此行為穩定發展的要素，再探討成年期藝術創作依戀行為發展過程中，能夠持續穩定發展以及干擾行為發展的因素，最後探究研究參與者對自己未來創作願景的各種可能之分析。潛在空間活動介於個體內在與現實外在之間，使得每一個具有過渡性特質的潛在空間活動，始於內在與外在張力矛盾之下的內在平衡需求，成年期的藝術創作依戀行為也是如此，更與生命經驗中的潛在空間經驗具有脈絡發展上的相關性，因此，自主性追求藝術創作依戀行為的非專業藝術創作者，在行為形成的過程中，受到內在自我與外在現實因素的影響，也在兩端張力交互消長的過程中，無論是內在或外在因素帶來持續藝術創作依戀行為的力量，或是由兩端張力造成干擾行為穩定發展的力量，逐漸形成的藝術創作依戀行為而讓創作個體獲得內在統整與滿足，進而在未來的生活中，獲得回到現實的心理力量，形成藝術創作依戀行為持續發展、進一步邁向專業、結合原有專業工作、或是形成不定時發生的藝術興趣。本章根據研究問題，由研究資料詳盡分析藝術創作依戀行為這個具有過渡性特質的潛在空間心智活動，下一章，將由本章的討論分析中，更進一步說明研究結果、建議與省思。



## 第七章、藝術創作依戀行為啟示錄

人我對話衍生的繁複異同，使我們警醒意義生產過程中，永無休止的交會與錯失。<sup>15</sup>

研究進行之初，將本研究歷程視為一個探險的過程，目的地是介於幻想與現實之間的潛在空間，探究的是發生於心智現象中具有過渡性特質的現實世界活動，並以藝術創作依戀行為為主要探索內容。經由文獻探討，理解客體關係對過渡性客體的理論詮釋，並延伸至過渡性客體發生的潛在空間現象，進而由非專業藝術創作者的藝術創作行為之探索，提出藝術創作依戀行為的理論概念。本研究以敘事探究為方法，探索成年非專業藝術創作者生命經驗中的藝術創作行為發展，以及成年時期藝術創作依戀行為的形成過程、藝術創作的內在感受與潛在空間經驗之相關議題。研究結果顯示，個體生命歷程中的潛在空間經驗會在不同階段具有自主性的內在需求時興起，以不同形式的活動出現，成年時期的藝術創作依戀行為即發生於此脈絡中。潛在空間活動的脈絡性發展使藝術創作依戀行為與早期客體關係相關，與客體關係經驗發展而來的個人獨特生命議題相關，而藝術創作依戀行為反映了生命議題追求的要項之一，以過渡性相關特質的活動補償內在的客體關係需求。本章在研究參與者的生命敘事和資料分析之後，回答研究問題並整理出研究結論與建議，最後提出研究進行歷程的省思。

---

<sup>15</sup>王德威(2001)的《眾聲喧嘩》以後是一本當代中文小說的評論書籍，他以這段話說明「眾聲喧嘩」的觀念得自於俄國批評家 Mikhail Bakhtin(1895-1975)，原指多聲複調的社會對話與實踐方式。研究者在此處引用作者的這句話，藉此象徵透過研究由潛在空間理解藝術創作行為的新概念。

## 第一節、 詮釋藝術創作依戀行為

潛在空間本為一個看不見的空間，介於個體內在自我與外在現實之間，其間的心智運作具有過渡性特質以及經驗的獨特性，使發生於其中的藝術創作依戀行為具有豐富的樣貌。本研究在獲得研究參與者的敘事對談資料後，梳理出藝術創作依戀行為的具體行為特質，及其於潛在空間脈絡中發展的意義。本節呼應五項研究問題，依序由研究參與者的藝術教育經驗、形成藝術創作依戀行為的因素、藝術創作依戀行為穩定發展與潛在空間發展脈絡之關係、藝術創作依戀行為帶來的心理感受、以及藝術創作依戀行為的未來性這五項結果，分別進行陳述。

### 一、 藝術教育經驗對藝術創作依戀行為形成的意義

根據研究結果，研究參與者的童年階段藝術學習受父母價值觀的影響，但父母的價值觀可能隨生命階段發展而改變，中學時期則深受升學環境的影響，而壓縮了藝術學習的空間。父母態度主要受到升學價值觀影響，但如此環境卻不干擾過去成功經驗的內化。教育環境中，升學主義與藝術教育中的寫實價值觀彷彿來自於環境的嚴厲規範，使個體生存於其中無法全然保有自主性，一方面干擾藝術創作行為，另一方面發展具有過渡性特質的潛在空間活動以緩衝身處其間的情緒矛盾。高等教育時期擁有較多自主權時，具有過渡性特質的活動似乎消失，藝術創作活動也是如此，直到成年時期面對工作、家庭與個人的生命困境時，才再次形成潛在空間經驗的主要活動。以下，由父母價值觀、升學現實面與成功經驗的角度梳理研究結果。

#### （一）研究參與者的藝術學習經驗受父母價值觀影響

根據研究結果顯示，研究參與者的藝術創作經驗受到天賦、才藝班學習、學校團體藝術活動、升學制度和家長觀點等因素影響，這當中父母態度的影響最為直接。童年時期，父母如贊同藝術創作活動，則孩子有機會在學校藝術教

育之外，參加美術才藝班學習多元藝術創作方式而擁有更多創作經驗，例如鶴兒、Moya 和提摩的經驗。但參與者對才藝班學習的印象不一樣，例如鶴兒的才藝班經驗很正面，Moya 認為自己的童年才藝班經驗比較像是父母跟隨潮流的結果，提摩則認為安親班附屬的才藝班並沒有良好的學習功能。或者，父母雖不支持孩子創作，但不反對學校的團體藝術創作活動，例如路得的經驗。然而，升學價值觀之下的教育環境，使父母的態度到了中學階段丕變，因為大環境認為畫畫沒前途的刻板印象，唯有讀書至上，甚至讀美術班的 Moya 也處於父母反對創作的情境下。父母的藝術價值觀因升學現實而充滿矛盾，到了高等教育階段，父母雖不管，研究參與者也在獲得更多身為獨立個體的自主權之後，彷彿已經不需要透過藝術創作的過渡性特質，或是已經內化父母的觀點，不以創作為潛在空間活動，轉向發展其他的創作方式例如文學創作或體育活動來滿足自己。父母的矛盾可能反映了自身對藝術創作未來職業不確定性所引起的不安全感，導致影響孩子在求學過程的藝術學習。相對的，父母積極反對也可能反向造成個體對創作的需求增加，如路得不計代價的走上服裝設計之路，或如同 Moya 在學校努力以創作表現自己的獨特性。有趣的是，成年階段的藝術創作行為發展，父母似乎站在樂觀其成的角度，正如 Moya 那樣。

## （二）升學現實面影響個體發展藝術創作為潛在空間活動的機會

臺灣教育的升學環境是現實，學校教育為了迎合家長期待，不重視藝術課程、甚至不排課或借課考試等等，這現象無論來自公立或私立學校的研究參與者，幾乎是人人皆曾經歷的經驗。根據潛在空間發展的理論，具有過渡性特質的活動首重涵容環境提供的機會，然而升學現實壓縮了正常藝術教育課程的空間，象徵具有過渡性特質的藝術創作活動發展機會不足。個體處於升學壓力之下的現實，一方面又得面對內在自主性的需求，在無法發展藝術創作為具有過渡性特質的活動時，內在需求促使個體發展現實情境中可被接受的潛在空間活動，例如小雨和提摩的體育運動、殷音和鶴兒的文學創作、或是 Moya 和小雨手

工藝製作。這些活動具有現實空間可接受的正當性，體育運動能保有體力與健康，文學創作能協助升學考試的語文學習，家政手工藝能增長女性的家事能力等「正當理由」，成了研究參與者面臨升學考試階段最佳的潛在空間發展活動。研究者認為，升學現實是大環境的規範，並非不可為，因為生命歷程的現實中何處無規範，每一個文化情境皆有其不成文的規範，個體生存於其間如能有足夠的機會發展具有過渡性特質的潛在空間活動，或能更加適應現實的生存環境。藝術教育於如此現實之下受到壓縮，減少學子發展藝術創作為潛在空間活動的機會，然而，教育體制下的藝能科課程，多少具備著類似的功能，皆可能發展為具有過渡性特質的活動，協助個體面對現實情境。

### （三）成功經驗與寫實價值觀同時影響藝術創作依戀行為的發生

根據研究結果，研究參與者在藝術創作上的成功經驗多發生在童年階段，因為此時還沒有真正受到升學觀的干擾，父母態度較為開放，相對在藝術創作的層面上較能發揮。再者，小學的藝術教育方式較多元，寫實技巧雖能獲得高分成就，卻不是唯一的成功經驗來源，團體創作、比賽、多元媒材、平面或立體的創作方式，皆可為創作者帶來創作表達的滿足與成就感。如此正面的經驗可能內化為個人內在資源的一部分，讓研究參與者到中學時期對美術課充滿期待，然而，令人印象深刻的寫實技巧價值觀，卻無法為每一位學習者帶來成功經驗，甚至產生鶴兒認為自己無法創作的感受。藝術創作上的寫實價值觀在升學環境當中，有如象徵了考試的唯一標準答案，宛如形成現實面的衝擊，帶給學習個體極大的焦慮和自主能力的挑戰。有趣的是，升學情境中習得的教育權威深植人心，似乎追求唯一答案的寫實價值觀時常是成年時期重新踏上藝術創作之路的第一步，更因為久遠以前深埋在心中的成功經驗，讓想要創作的成年非專業創作者忽略曾經經歷的寫實挫折經驗，基於想讓自己「畫得更好」這個觀點找畫室，殷音、鶴兒、Moya 和提摩都是在這個狀況下走入畫室。學習的過程中，個體內在需求與成功經驗很快發揮效果，指引著無法自滿於寫實技法的

創作者，很快找到自己的藝術創作方向，就如 Moya 轉向拼布創作、鶴兒持續進行攝影創作、提摩專注於塗鴉表現等。

藝術教育經驗處於升學大環境之下受到壓縮，對成年期藝術創作依戀行為的影響與父母態度和升學情境有關。然而，這兩項因素皆不具備形成機會的條件，也不能稱之為形成藝術創作依戀行為的涵容環境，藝術教育歷程曾經擁有的成功經驗內化之後，結合潛在空間效能中的自主概念提升，讓創作者在現實環境中感受自主性，雖然受教育歷程中的潛在空間經驗可能因為藝術教育受壓縮而轉向其他行為，隨著個體的獨立成長，父母影響力減低，成年時期的藝術創作依戀行為之形成依然能受到早期藝術教育活動中的成功經驗之影響。

## 二、藝術創作依戀行為的發生與利用潛在空間運作面對生命困境有關

藝術創作依戀行為的發生，在研究分析的過程中發現同時受到當下現實情境中的生命困境有關，更與創作者透過藝術創作處理生命議題有關。再進一步探究，發現早年客體關係對生命議題的影響，使主動發展藝術創作依戀行為的成年個體，透過藝術創作行為補償客體關係的不足。這個發現說明藝術創作依戀行為發生之探究，不能光看發生時間點的生命事件，更應回溯創作者的客體關係發展，由研究參與者的敘事內容、藝術創作媒材與藝術創作內容深入思考，藝術創作依戀行為對這些成年非專業藝術創作者的意義。以下，由藝術創作依戀行為出現於現實與內在的張力之間、協助個體處理生命議題、以及透過藝術創作依戀行為補償客體關係的不足這幾個層面，說明藝術創作依戀行為發生的近因與遠因。

### （一）藝術創作依戀行為出現於內在需求與現實張力之間

根據研究結果，藝術創作依戀行為是具有過渡性特質的潛在空間活動，出現於個體面對現實困境而產生內在需求的時候，尤其是成年階段面臨工作、家庭與個人生活現實面面臨自主性挑戰的關鍵點上。當殷音、鶴兒、Moya 和提摩



面臨工作壓力與挑戰時、小雨和路得面臨家庭主婦師去自我的危機時、更是每個個體面對生命議題追求的挑戰時，現實衝擊造成內在自我與外在現實兩端張力不均衡，潛在空間活動介於內外之間成為緩衝的空間。生命不同階段的內外張力變動乃正常現象，本研究參與者因為過去的成功經驗以及面對現實困境時的內在需求，主動發展藝術創作行為，更由學習過程走向自己喜愛的媒材技法，逐漸發展成自己喜愛的創作模式而形成藝術創作依戀現象。再者，創作的時間與空間之轉換，象徵了個體在物理現實中進入潛在空間的事實，增強創作者自主性發展藝術創作依戀行為的效果，使個體在藝術創作過程能感受現實威脅的自主性獲得了補償，使藝術創作形成一種具有過渡性特質的潛在空間活動。

## （二）藝術創作依戀行為協助個體處理生命議題

本研究進行敘事分析的過程中，發現每一位研究參與者的生命都可以淬析出一個獨特的生命議題，此議題有如內建的生命目標，意識層次下不一定了解這個目標，但不斷影響行為的選擇。生命議題可能與早年客體關係的發展有關，也可能與人格形成有關，例如親子關係緊張的個體，可能因此發展出極度的自主性需求，如同 Moya 一面認同特立獨行的父親，一面想脫離父親而擁有屬於自己的獨特生命，然後追求獨特成為她生命中的重要議題。當研究參與者為了面對當下的現實情境而追求藝術創作行為時，生命議題成為影響潛在空間運作模式的重要因素，無論是個體選擇藝術創作媒材、創作風格、創作內容與創作形式等，皆可能反映了生命議題的需求，例如殷音透過藝術作品處理自我對話的需求，更在作品上投射了她與父母之間的關係，或是如同小雨透過操作型的手工藝創作、提摩以具有象徵性表達的隨興塗鴉強化自主性需求。每一位個體因生命經驗的不同而擁有不同生命議題，更形成藝術創作表達的個別獨立性，強化了藝術創作依戀行為發展時，潛在空間獨特的自主性經驗之效能。

### （三）藝術創作依戀行為能補償客體關係的不足

個別生命議題與透過藝術創作處理生命議題的需求之外，在研究分析過程中，還發現個體發展藝術創作依戀行為的部分因素，是為了補償客體關係的不足。這些案例尤其發生在早年親子關係疏離的個體身上，似乎藝術創作的滿足成為一種願望實現的方式。例如鶴兒與路得的童年時期父母忙碌而相處時間少，對於他們的學習狀態鮮少干涉，這形成他們生命歷程中，追求客體關係滿足的重要議題。以鶴兒為例說明，她開始創作之前，參加大量的營隊活動與人建立關係，開始創作之後，更以大量的人物攝影投射了與人建立關係的需求；路得的情況也很類似，與父母的疏離讓她不斷追想幼年時期孀孀在她天賦上的鼓勵，孤獨的童年生活以畫娃娃為最大興趣，母親對創作的阻斷讓她繞了好遠的路才走上服裝設計之路，最後更因建立關係的需求，走上基督信仰神職人員服事之路。拜現代科技網路之賜，與人建立關係不僅在真實形成的關係上，更在虛擬的關係上呈現出此需求，因此，透過網路分享作品並從回饋獲得滿足者大有人在，可以說網路形成藝術創作依戀行為補償客體關係需求的工具之一。

以上研究結果說明藝術創作依戀行為出現的近因為現實生活情境中，當下所面對的工作、家庭與個人生活困境。仔細探究之後，會發現因早年客體關係形成的個人生命議題，影響著藝術創作依戀行為形成時的創作風格與樣貌。當個體透過潛在空間活動的運作同時處理生命議題時，以藝術創作依戀行為補償客體關係的不足，便是息息相關且具有重要意義的現象了。

### 三、藝術創作依戀行為與潛在空間經驗脈絡的關係

根據研究結果，藝術創作依戀行為產生於生命經驗的潛在空間經驗脈絡中，與其他表面上看起來不相關的活動，形成潛在空間經驗發展的脈絡。這個經驗脈絡興起於幼年時期過渡性相關的潛在空間經驗，每一次的經驗內化後，可能在不同時期依內在需求轉換為多元的潛在空間運作形式，協助個體於現實中發

展自我概念並產生舒解情緒的行為。藝術創作依戀行為因藝術創作的獨特性，形成潛在空間心智運作的獨特樣式，有助此行為的穩定發展。透過研究結果顯示，藝術創作依戀行為形成於個體生命中的潛在空間脈絡中，因藝術創作經驗的獨特性以及創作活動過程能獲取自主性的特質，讓個體能持續而穩定的進行藝術創作活動，以下分別說明。

#### （一）藝術創作依戀行為形成於潛在空間經驗的脈絡中

根據研究結果，藝術創作依戀行為的發生，存在於生命歷程中的潛在空間經驗發展脈絡中。研究過程發現，研究參與者早年的潛在空間形式非常多元，除了鸛兒、Moya 和提摩擁有常見能提供安全依附的「小被被」這類物件之外，像股音發展具有過渡性特質的內在思考或直接將主要照顧者當成過渡性客體，像小雨努力內化自體客體功能而發展個體自主性，都是潛在空間運作的形式之一。從最早的潛在空間經驗開始，個體從中經驗潛在空間心智運作以安撫自己的內在情緒，讓面對焦慮時的自我能安穩處在現實情境中，同時經驗到自主性的提升，並增進獨立自主的能力。當現實情境的衝擊減低，或是自主性提升使個體能悠然自處於現實時，具體物件或特定行為可能會在需要的時間點過後失去意義，但是經驗本質與行動過程帶來的感受，可能內化成為內在資源的一部份，讓個體在不同的生命階段，再一次面對焦慮事件時，能再次求取潛在空間經驗以回應現實情境。藝術創作依戀行為基於過去生命歷程中的潛在空間經驗，加上過去在藝術創作上的成功經驗或天賦表現等條件，內化的自體客體與潛在空間效能成為個體面對現實困境時，由藝術創作的路境尋找心理出路，因此，藝術創作依戀行為能穩定而持續的發展於內在具有需求的時期，其內涵須由潛在空間經驗脈絡中理解。

## （二）自主性提升與活躍的潛在空間心智運作之消長

根據研究結果，研究參與者生命中的潛在空間脈絡發展，有如過渡性客體理論所描述的現象，可能於內在需求削減時隨時間而逐漸失去意義。此時具體的過渡性客體沒有消失於現實中，但個體內化了過渡性客體帶來的功能，形成內在的自體客體形式，在生命階段具有內在需求時，以自主性再次追求過渡性歷程。這個過程普遍出現在研究參與者的高等教育階段，無論過去個體以文學創作、體育運動或手工藝製作為潛在空間活動，高等教育階段由於生理年齡上接近法定成年期，父母給予更高的自主權，來自現實的升學規範之壓力消失，個體的潛在空間發展脈絡似乎在這裡進入冬眠階段，個體開始以自體客體的形式享受個體的成年自主性，這個情況在六名研究參與者身上皆發生。過渡性需求減低，使具有過渡性特質的各類創作活動都失去意義，就如提摩的課本塗鴉陪伴他升學的日子，但大學階段的創作活動頂多只是幫社團畫個海報而已，意義上已不若過去那樣具有內在意涵。本研究認為，此時潛在空間活動不活躍並不表示停止運作，而是個體以自己為具有過渡性特質的自體客體，學習獨立自主的面對現實，直到生命的現實中再次面臨工作、家庭或個人困境的自主性需求時，才再次透過藝術創作處理潛在空間兩端張力不均衡的矛盾感受。然而，過去的例子也表示，一旦藝術創作依戀行為開始運作，在持續而穩定的發展一段時間之後，也有可能面臨需求削減而創作活動暫歇的現象。與其他潛在空間活動不同的是，藝術創作活動具體而特殊的樣式，可能比其他活動更能持續，而形成生命歷程中穩定發展的行為。

## （三）藝術形式的獨特性形成藝術創作依戀行為穩定發展的可能

藝術創作依戀行為進行過程中，個體操作與具體應用藝術媒材，有如早年擁有過渡性客體的具體物件形式，但其意義是由過去的潛在空間經驗內化而來，隨著每個人生命經驗的不同，由經驗形成藝術創作表達上多元的潛在空間形式。根據研究分析，每一位發展藝術創作依戀行為的個體，不但過去建立客體關係

的模式與需求不同，發展藝術創作行為時的現實情境與內在需求也不同，個人生命經驗的差異性，讓個體從藝術創作媒材的選擇、創作主題、內容、風格、技巧等元素，加上個人天賦、文化背景、教育養成等因素，形成相當複雜的個人藝術創作形式。縱使具有需求的成年個體都選擇了發展藝術創作依戀行為為潛在空間活動，但每一個個體都具有創作經驗的獨特性，且每一次的創作經驗也都是獨特的。此獨特性強化了個體以藝術創作依戀行為進行時的潛在空間效能，因為而獨特凸顯了自我價值的意義，藝術創作活動進行當中，能由個體自由操作的創作媒材，象徵自主性的將內在在世界表徵化，創作過程在創作內容風格與畫面營造，又象徵了具體而實際的內在統整活動。上述特質形成特殊的潛在空間運作方式，不但強化了內在滋養的效果，自主性與自我價值的提升有助於藝術創作依戀行為發生之後的穩定發展。

以上研究結果發現藝術創作依戀行為形成於個體潛在空間的經驗脈絡當中，這個經驗脈絡從個體的第一次潛在空間經驗開始發展，當內在需求消失，潛在空間效能變內化成為內在資源，在下一個生命階段需求興起時，結合生命議題與個人背景等因素，再次形成現實情境中可被接受的個人獨特形式之潛在空間活動。成年階段的藝術創作依戀行為在這個脈絡中興起，此行為雖可能在需求削減之後，如同其他時期的潛在空間活動一樣失去意義，但是藝術創作的非語言表達能展現內在表徵，並由個體自主操作而於現實外在進行具體統整，形成獨特的潛在空間運作之樣貌，可能較其他潛在空間活動更能穩定而持續的發展，形成藝術創作依戀行為。

#### **四、藝術創作依戀行為的正面感受與潛在空間心理效能相關**

上述形成藝術創作依戀行為持續而穩定發展的因素之外，研究結果發現，成年非專業藝術創作者的藝術創作行為發生時的心理感受，與潛在空間心理效能相關，除了證實藝術創作活動對研究參與者而言，是他們生命中重要的潛在

空間活動之外，藝術創作活動所提供的正面心理效能，其深刻的程度可能讓個體更願意持續發展藝術創作依戀行為，以獲得正面心理效能來滋養內在。以下歸納藝術創作依戀行為能增進自我價值與心理統整性，並由潛在空間連結內在自我與外在現實的角度，說明研究結果。

#### （一）藝術創作依戀行為協助個體增進自我價值

潛在空間活動最可貴的部分，在於個體學習獨立的過程，提供給個體一個象徵表現自我感與自主性的空間，具有過渡性特質的藝術創作依戀行為，也具有上述潛在空間特質。根據研究分析的結果，由於藝術創作媒材可自主操作，且作品內涵由創作者決定的特質，讓創作個體在創作過程不但能體會自體客體過渡性的自主功能，也能經驗到自我主體性透過創作於現實情境中實踐的可能。擁有自主性無疑是愉悅的，因此，研究訪談過程中，研究參與者談到藝術創作帶給他們的感受時，通常都是神情愉悅，眉飛色舞，多了手勢動作，甚至如殷音和 Moya 連說話速度與音調頻率都增快增高，可以感受到藝術創作帶給他們的正面效益，身體語言所表現出來的非語言感受多過於口語所能陳述的內涵。再者，藝術創作活動發生於現實空間，創作個體能以象徵方式發展主權，補償了現實情境可能無法滿足的自我感，因此為個體帶來成就與滿足。這個過程有如父母在身旁卻獨自享受玩遊戲樂趣的幼兒，面對現實的父母主權時，依然能在遊戲中展現自主性。藝術創作活動可讓創作個體體會遊戲般的退化，感受放鬆後的輕鬆感，遊戲式的創作活動中經驗到的自主性，讓個體感受成就。創作活動如同無限涵容的環境，因此創作表達的過程能讓創作者體驗被包容的安全感，更經驗創作過程中的自我主體性，增進自我價值。

#### （二）藝術創作依戀行為協助個體增進心理統整性

潛在空間活動本來就具備心理統整的效果，此效果興起於過渡性歷程中，是介於內在自我與外在現實之間的統整性。然而，統整性很難在訪談過程中對研究參與者說明其意義，僅能由敘事內容分析出具有統整意涵的內容。研究參

與者雖然沒有具體談到藝術創作依戀行為帶給他們的統整意義，但他們普遍提到藝術創作活動帶給他們的自我價值感，以及放鬆、愉悅、安定、成就、滿足、內在感動、解除憂傷、情緒宣洩等感受。這些感受讓他們暫時脫離現實困境的煩擾，鶴兒和提摩認為創作空間和現實空間的轉換也具備脫離現實困境的意義，使得藝術創作活動進行時能因這些感受形成內在資源，並在面對現實情境時，由內在心理能量形成統整力量，以平衡內在自我與外在現實張力帶來的衝擊。再根據本研究提出藝術創作媒材與作品之具體樣式能提升自主性之觀點，藝術創作活動有機會提供創作者將內在感受外化的可能。

藝術創作過程能讓創作者安全投射內在感受到作品上，作品如容器般涵容了內在情感，使內在表徵具體出現在現實世界，創作者更能用自己的力量在視覺創造力之下，以看得見的創作方式統整內在情緒，再透過視覺內射，進入內在成為生命能量。因此，藝術創作依戀行為強化了潛在空間的統整效能，更形成個體對藝術創作行為形成穩定依附的可能。

### （三）藝術創作依戀行為是連結內在自我與外在現實的橋梁

藝術創作依戀行為既具有潛在空間效能，便具備了連結內在自我與外在現實的過渡性特質。生命歷程中的第一個過渡性客體介於嬰孩個體與母親之間，形成過渡性客體連結內在自我與外在現實的事實。潛在空間經驗出現在個體與客體之間，其效能在經驗中被個體內化，在生命不同階段發生作用，無論日後潛在空間運作的形式為何，其連結功能很類似，藝術創作依戀行為是其形式之一。根據研究結果，藝術創作活動確實如理論所言，本身即具備連結內外的意義。具有自主性的藝術創作活動看似相當獨立自主的活動，藝術創作過程似乎是封閉於個人內在幻想中的活動，就像小雨和路得談到自己的創作活動就像與自己獨處一樣，但藝術創作的本質具有內在世界表徵化的特質，這使得存在於現實空間的作品可說是內在幻想的具體呈現。由於藝術創作活動的潛在空間心智運作之意涵，無論創作者在藝術創作過程中再怎麼躲起來創作，作品依然是

存在於現實的內在世界出口。這個觀點使藝術創作依戀行為的現象具有建立關係的意義，不純然是創作者與藝術創作的行動客體建立關係而已，而是透過藝術創作活動為潛在空間運作模式，形成具有橋梁連結意義之建立客體關係的方式。

根據上述研究結果，藝術創作依戀行為是潛在空間活動的形式之一，在個體追求生命議題的過程中，扮演緩和現實情境衝突的角色，協助個體於創作過程保有自主性，感受成就感、安定感、輕鬆感和愉悅感，更能增加自我概念與非語言情感表達的能力，統整的心理效果協助個體能在現實中自處。藝術創作活動具備連結內在自我與外在現實的本質，於現實世界進行的藝術創作能展現內在表徵，其過程能補償客體關係的需求，出現於個體具有內在需要的時候，逐漸發展成藝術創作依戀行為，以具有過渡性特質的潛在空間心智活動安撫內在。

## 五、藝術創作依戀行為的發展在未來生命歷程中的各種可能性

根據研究結果，成年階段追求藝術創作依戀行為的非專業藝術創作者，透過藝術創作平衡自我內在與現實外在的衝擊，帶來情緒統整而達到心理平衡的目的。藝術創作依戀行為穩定發展一段時間之後，可能因為潛在空間現實與內在兩端張力的消長，造成個體對過渡性歷程的需求減弱，使藝術創作依戀行為隨著時間失去意義，然而，藝術創作的獨特樣貌，形成有別於其他潛在空間活動發展的可能。同時，研究結果顯示，研究參與者對自身未來的藝術創作發展各自有不同的思考，他們多站在現實情境考量藝術創作活動發展的各種可能，而產生個人藝術創作願景的思考。根據研究結果，多數研究參與者雖持極力保有現狀的思考，但因現實因素停止創作或形成未來不定時的創作興趣，或將藝術創作與現實結合而邁向專業，甚至結合原有專業而昇華為具有社會意義的活動，為藝術創作依戀行為幾項可能的發展，以下說明研究結果。



### （一）藝術的獨特性促使藝術創作依戀行為持續發展

藝術創作依戀行為在理論層面上，一次又一次的藝術創作活動形成內在淨化的歷程，越來越澄淨的內在心理狀態，對潛在空間運作的需求遞減，形成個體對藝術創作行為需求削減的可能。然而研究分析過程發現，藝術創作活動留下作品為潛在空間心智運作的具體紀錄，使自主性、成就感、愉悅感和其他潛在空間效能成為看得到的形式，形成藝術創作依戀行為對創作個體的獨特意義，因此不一定形成需求削減而失去意義的情況。研究結果顯示，多名研究參與者確實在獲得成就和滿足之後持續創作，並不因為更能自處於現實情境而削減創作需求，提摩和路得是說明此現象的好例子。提摩在發展藝術創作依戀的過程中，發現自己不但能利用塗鴉活動舒解情緒，且能以作品中的情感與他人建立關係與交流，因此認為自己不會中斷這樣的繪畫活動。路得自幼為了追求創作而吃了不少苦頭，後來雖然在信仰中找到更深刻對建立關係的渴望，發展手工卡片的創作依戀時，她為自己建立了自己的心智空間，滿足內在需求，她也認為自己會持續而熱衷的進行創作活動。Moya 和小雨雖然因販售作品而使自己看似邁向專業，然而仔細探究，兩位更樂於在藝術創作依戀的活動當中得到心理滿足。以上研究結果顯示研究參與者願意保持目前的創作狀態，此時，或許剛踏入藝術創作時的潛在空間效能已悄悄產生變化，藝術創作的本質逐漸形成增強自我概念的潛在空間效能，在個體持續而穩定的形成藝術創作依戀行為的歷程中發揮效果，良性循環而獲得正面的心理資源。

### （二）將業餘的藝術創作依戀進一步轉向藝術創作專業的發展

早期過渡性客體發生之潛在空間運作，因現實困境削弱作用而消滅意義，潛在空間運作也在該生命階段逐漸消失，留下來的是內化的功能，此現象同樣出現在藝術創作依戀行為的發展中。根據研究結果，研究參與者的藝術創作依戀行為起於面對生命困境的當下，透過藝術創作活動獲得心理成長後，雖然研究參與者都主動表示想要保持當下的藝術創作狀態，但個體在心理上逐漸調適

而能面對現實情境後，藝術創作依戀行為的形式可能不會維持在持續進行的狀態，而產生了形式上的變化。其中一類乃依戀形成後持續而更進一步的追求，產生邁向專業的可能，這個例子以殷音的情況為最佳案例。當殷音開始進行藝術創作之後，她發現創作表達能夠結合她的自我對話需求，從無形的對話成為具體有形的樣式，提升自我探索與覺察的發生，因此興起創作進修的目標，也確實在研究進行的過程中，如願考上國立大學的創作研究所，開始了專業藝術創作的學習，向未來藝術創作為業的夢想前進。由此案例可說明藝術創作依戀行為可能是邁向專業創作者的踏腳石。由於本研究非以專業藝術創作者為研究對象，無法得知專業藝術創作者發展專業藝術創作活動的歷程，是否都經歷了藝術創作依戀的過程，但由研究結果可知，藝術創作依戀行為的過渡特質，可能成為業餘與專業之間的橋梁，能讓個體在此潛在空間活動中所獲得的正面效益的激勵之下，主動朝向藝術專業發展，將藝術創作活動由潛在空間心智活動，擴大至現實空間而持續發展成為藝術專業。

### （三）藝術創作依戀行為可能轉化為興趣或昇華為具有社會意義的活動

根據研究結果，研究參與者都清楚將藝術創作推向現實面具有太多未知因素，生命歷程中習得「畫畫沒飯吃」的刻板印象以及提摩提到的性別文化期待等因素，讓這些擁有專業工作能力的非專業藝術創作者，隨時有可能因為藝術創作依戀所獲得的心理補償與滿足，獲得回歸現實層面的能量而停止創作。然而藝術創作的具體形式，以及藝術創作依戀行為發展的過程習得的創作專長，讓這個潛在空間活動減少發生而不會全面停止，最佳的案例是鶴兒。鶴兒曾在實習期間大量進行攝影創作，罹患身心疾病期間發展出具有個人風格的繪畫創作，之後更進入畫室學畫，後來因工作需耗費大量時間精神，無法持續創作，因而中斷創作活動，但過去建立的攝影技巧，讓她雖然停止繪畫創作，卻依然保有不定時的攝影創作興趣，在進行義診、出遊、或一時興起的時候，不定時進行攝影創作活動。返回現實情境後的創作活動之另一種形式，是個體在藝術

創作依戀行為獲得好處，並良好的補償了客體關係需求之後，興起結合藝術創作與專業的思考，昇華成具有社會意義的活動。無論是 Moya 號召網友一起進行的拼布創作公益活動，小雨期待未來將自己的藝術創作能力應用到社會服務的工作上，路得將手工卡片當成關懷教友的工具，或提摩讓自己的藝術創作透過網路讓觀眾紓解情緒等皆屬之。此舉將藝術創作活動依然保留於潛在空間的位置上，但將藝術創作平衡內在的感受回饋至現實面，在建立關係的同時拓展出去，造成對社會的良性影響。

上述研究結果，說名成年非專業藝術創作者的藝術創作依戀行為具有潛在空間的過渡性特質，在內在自我與外在現實的矛盾張力之下產生，因藝術媒材與形式的獨特性而持續發展，活動持續性雖受到內在自我與外在現實因素的影響，卻不一定因現實張力下降以及內在達到平衡而干擾持續性。藝術創作活動更因媒材與形式的具體操做特質能提供創作者自主性，強化潛在空間效能而增強藝術創作依戀行為持續發展的可能。根據研究結果，個體的藝術創作依戀行為可能持續發展，此需求也可能促使個體更進一步朝向專業發展，將創作的潛在空間活動推向現實，也可能因內在平衡而使潛在空間需求消滅，停止創作或在未來發展成不定時發生的藝術創作興趣，甚至形成與原有工作專業結合而具有社會意義的活動。

## 第二節、續釋藝術創作依戀行為

基於對成年非專業藝術創作者的藝術創作行為，以及藝術創作的心理效能之好奇，本研究由具有過渡性特質的潛在空間運作之角度，發展藝術創作依戀行為的概念。客體關係心理學為理論背景，理解藝術創作依戀行為發生於成年非專業藝術創作者的生命歷程，並由藝術創作、藝術教育與藝術治療的觀點探究其間的關係與相互影響，為本研究所進行的努力。基於研究範疇與限制，本研究不及之處，以下分別由上述三個方向，由研究結果提出本研究的建議。

### 一、藝術創作的層面

本研究的進行，正如同潛在空間發展理論中，個體透過主體性尋找已經存在的事物之機會，成年非專業藝術創作者發展藝術創作依戀行為滿足內在需求，本研究則透過研究歷程，進入潛在空間尋找藝術創作依戀行為的意涵樣貌。根據研究過程的體會，覺察本研究進行藝術創作依戀行為探究時，對藝術創作進行時的潛在空間運作與理解還有許多不足之處，尤其在非專業藝術創作者的性別、創作媒材的選擇與年齡這三部分，似乎在未來能有更多以研究進行探索之處，以下分別說明。

#### （一）從事非專業藝術創作個體性別的角色之探索

本研究尋訪過程研究參與者的過程中，發現男性在本研究設定的年齡層當中，少見非專業藝術創作者。在研究過程思考時，覺察非專業藝術創作者的藝術創作行為似乎受到文化期待所影響，正如提摩經驗的：男生會畫畫就要當畫家，要不就連碰都不碰，他更在求學過程體會到，一群男孩子去打球，不去的就被認為是怪咖。提摩甚至認為，性別上對男性要養家活口的期待，是男性怯於走上藝術創作之路的重要原因之一。相對的，三十到四十歲正在打拼事業或專職持家的成年女性，工作或家務之餘從事藝術創作似乎很正常。這個現象造成畫室裡面男性比例偏低，正如提摩所言，形成男性研究參與者難找的原因。

然而，過渡性客體理論談的是普遍現象，現實生活中的潛在空間需求，並沒有性別差異，何以探究藝術創作依戀行為時，興起性別與本研究議題之間的連結？如果文化期待是藝術創作依戀行為發展的變項，其他影響發展藝術創作依戀行為的變項為何？或性別對潛在空間活動種類的的需求不同，形成目前現象上看到的結果，並非此年齡層男性不需要潛在空間活動，因此較不選擇以藝術創作為潛在空間運作為形式的結果。以上觀點與疑問，是後續研究可以進行深入探索的方向。

## （二）非專業藝術創作者的藝術創作媒材選擇之探索

藝術創作經驗具有個別獨特性，本研究的研究參與者各自選擇了繪畫、攝影、拼布、手工卡片、金工、塗鴉創作等素材為創作主體，然而藝術創作媒材何其多元，從簡單紙筆素材的塗鴉，到必須先學習技巧的手工藝創作，或可能自行摸索之虛擬的數位媒材創作方式，皆屬於藝術創作的範疇。甚麼原因造成個體選擇某種特定的創作素材呢？研究進行的過程中，Moya 談到自己從事拼布創作之前，曾經嘗試不同種類的創作方式，談到她在木工與攝影的領域遇見的男性創作者，而拼布教室總是一群婆婆媽媽。再者，鸛兒提到機械式相機轉換數位相機時的矛盾，同時提到學長對她使用數位相機的建議，這一點不由得讓研究者再次思考創作媒材與性別的關係。數位攝影器材的網路實體店面或 3C 電子類產品展覽總是充滿男性顧客，商家甚至以穿著清涼的年輕女性吸引男性客戶造訪，這是否意味著許多男性選擇以數位化的方式獨立執行藝術創作活動，並非他們不從事藝術創作？數位化器材的虛擬特質，具有某種創作的方便性，數位這類非傳統創作媒材卻難讓人與藝術創作聯想在一起，這或許是造成選擇這類創作媒材的創作者隱身於藝術創作領域的原因之一。本研究進行過程也發現，研究參與者的創作方式當中，事實上夾雜著數位技巧的創作，例如 Moya 和鸛兒的部落格圖文創作、提摩近期喜愛的 Photoshop 軟體圖片編輯、鸛兒攝影活動之後的數位暗房等，皆包含了虛擬的數位媒材，但這類與當代生活結合的

創作素材，卻是本研究尚未觸及的領域。另外，如以創作便利性與親近友善程度之層面看藝術創作活動的話，木工、鐵工、玻璃工藝等需要特殊技巧、工具與創作空間的媒材，沒有隨手可得的媒材來得容易，除非有強烈動機，否則非專業藝術創作者似乎很難踏入這類媒材的創作領域。上述創作媒材皆可能帶來潛在空間運作時的自主性感受，內化的自體客體無論操作傳統藝術創作媒材或是數位媒材，皆可能達到效果。然而甚麼原因造成個體選擇哪種媒材創作，性別主掌這個決定？或是人格特質？甚至是發展藝術創作依戀行為時面對的現實情境所帶來的內在需求決定一切？上述問題有待進一步的研究探索。

### （三）年齡與非專業藝術創作行為發展關係的探索

以本研究提出藝術創作依戀行為發生於成年個體的觀點來看，成年時期為人類個體生命階段中最長的一段時間，發展心理學更是區分為成年早期、中期與晚期三個階段，本研究僅由成年早期的一小段時間探究藝術創作發展的現象，並沒有觸及成年階段的每一個角落。本研究不禁思考，藝術創作依戀行為的過渡性特質，是否發生於研究年齡層以外的成年個體身上？這個問題來自於本研究尋找研究參與者時，發現許多退休的非專業藝術創作者，他們或擁有良好的繪畫技巧，有能力描繪寫實或其他風格的作品，或者花很多時間玩押花、插花、陶藝、摺紙、廢紙創作等動手做的藝術創作活動，他們的作品無論自己做著好玩，或單純在親友之間分享，甚至以優秀作品開起聯合展覽等，創作媒材種類種多，性別上不限男性女性，數量不少。這個現象是否意味著藝術創作依戀行為對退休成年個體的重要性？或意味著性別議題凸顯於成年期的某些年齡層，而其他的成年年齡層不存在著性別議題？或藝術創作依戀行為在不同成年年齡層的非專業藝術創作者身上具有不同的意義？上述問題有待研究進一步釐清。

以上有關藝術創作範疇的研究建議，從性別、創作媒材的選擇、成年期不同階段的年齡發展這三個角度思考本研究未觸及的相關領域，是為後續進行藝術創作依戀行為理論探索的研究方向。

## 二、藝術教育的層面

學校藝術教育提供每一個個體機會均等的接受藝術教育,但根據研究結果,研究參與者對學校藝術教育的經驗具有差異性,較為共同的經驗是接受學校藝術教育的過程中,對創作學習的觀感以及所獲得的成功經驗。然而藝術學習的領域廣泛,不應侷限於藝術創作的範疇,其他例如藝術史的理解、藝術批評的思考、美學能力的培養、視覺判讀的能力等,皆屬於藝術教育的領域,本研究有所不足之處,以下由學校提供機會的角色、創作活動以外的藝術教育內容、以及成功經驗的養成這幾項,說明研究建議。

### (一) 學校藝術教育提供學習機會的角色

根據研究結果,台灣的藝術教育受到升學環境的壓縮,使研究參與者經驗到印象不深、借課考試、不上課的結果。然而,潛在空間活動的發生,有待涵容環境提供機會,才有助個體於環境中主動發展符合內在需求的活動,然而,在藝術教育的層面上,學校現況到底能提供學生甚麼樣的機會,是本研究探索不足之處。本研究發現,有機會發展成潛在空間運作主體的藝術創作活動,在升學環境當中可能轉化為環境較能接受的體育運動、家政手工藝、或是文學寫作等活動,訪談過程發現上述這些潛在空間活動在中學時期幾乎取代了藝術創作活動,形塑了這段時間當中自主性的藝術創作活動彷彿消失的印象。本研究似乎把藝術創作視為藝術教育之下才可能出現的事件,並沒有探究中學這段時間當中,個體在書包、教室課桌椅、教室布置、制服改造、各種學校活動進行時的創意性表現,如果將這些生活上的創意納入藝術創作活動,藝術創作的潛在空間運作真的不出現在中學階段?甚至高等教育階段看似是藝術創作活動消失的這段時間,有哪些比較不明顯的創意性活動存在於生活當中呢?面對這些在藝術教育課程以外的藝術創作活動,學校藝術教育提供了甚麼樣的機會,容許這些形式出現在學子面對升學壓力的生活環境中?這些創意形式的藝術創作到底有哪些?這些問題形成可能進一步探索的主題。

## （二）創作活動以外的藝術教育內容

根據研究結果，研究參與者敘說藝術教育環境時，印象深刻的幾件事如下：多元創作方式的學習、團體創作活動、比賽、寫實技巧教學、制式化取向的課程主題、手工藝製作、借課考試、不上課等情況。上述內容聚焦於藝術創作為主體的藝術教育學習，少觸及藝術批評、藝術史學習、美學、視覺判讀、科技與藝術發展等藝術教育的其他領域。這結果意味著藝術教育環境中停留在藝術創作等同藝術教育的刻板印象嗎？或是在研究參與者所分布的年齡層，接受教育的時間點上，藝術教育領域較不重視創作以外的藝術項目之學習，形成所有的研究參與者當中，只有中學就讀美術班的 Moya 曾提到美術知識對她的成長。本研究所探索的藝術創作依戀行為本身，聚焦於「藝術創作」行為及藝術創作帶來的心理感受，所設計的訪談大綱內容也以研究參與者發展藝術創作行為的歷程為主，這個研究過程可能造成藝術創作以外的藝術教育領域受到忽視，形成研究內容上看不到創作活動以外的藝術教學內容。然而，藝術創作以外的藝術教育領域之學習，與藝術創作行為發展之間的影響為何？多元藝術教育主題與藝術的成功經驗之間關係為何？上述本研究尚缺乏的部分，有待未來研究進一步探索。

## （三）藝術學習之成功經驗的意涵

從事潛在空間活動時的正面感受與成就感具有成功經驗的內涵，由個體內化為內在資源後可能形成未來尋找類似經驗的養分。根據研究結果，成年期發展藝術創作依戀行為的非專業藝術創作者，童年時期多半具有藝術學習的成功經驗，如殷音作品得滿分、鶴兒參加團體美術比賽、路得受到孀孀鼓勵、提摩個人創作得獎等，這些成功經驗都出現在藝術創作的層面上。然而，難道上述現象意味了藝術創作的成功經驗只出現在藝術創作的領域？或早年在藝術創作上的成功經驗，造就日後發展藝術創作依戀行為的結果？或說藝術創作面向因為有作品的具體形式，強化了成功經驗的感受？其他藝術學習的領域在成功經



驗當中扮演甚麼樣的角色？天賦、練習、成長背景、文化期待等要素，是否影響成功經驗的形成，及其與藝術創作依戀行為發展的關係？上述本研究未解決的議題，成為未來研究努力的方向。

本研究根據研究結果，理解學校藝術教育處於升學的大環境中，似乎沒有太多發揮的餘地，如何在教育環境營造藝術學習的涵容環境，這個涵容環境的藝術學習不僅只有藝術創作的學習，尚包括其他多面向的藝術領域之學習，如此一來，藝術教育領域方能拓展的研究視野，將是未來研究努力的方向。

### 三、藝術治療的層面

本研究以心智正常的成年非專業藝術創作者為對象，並在非治療情境進行訪談以獲取研究內容，藝術治療重視歷程多於結果的概念，是本研究探索藝術創作依戀行為發展的心理感受層面時，引用藝術治療概念的重點之一。藝術治療領域強調藝術創作過程的自我覺察與成長，作品為個人內在投射與統整的對象，是藝術創作歷程的重要記錄。研究結果發現，上述歷程增進非專業藝術創作者持續進行藝術創作行為的動力，因為藝術活動能幫助創作者清楚看見內在動力的表徵，並以具有自主性的方式透過創作媒材進行修正，並隨著作品完成，內化統整性而得到成長。然而，這樣的研究結果是否能應用在需要治療的個體或專業藝術創作者，是本研究尚未探究的內容。另外，本研究發現，客體關係的建立為生命的重要歷程，透過藝術創作依戀行為能成就這個歷程，但目前這個發現處於初步探索的層次，成為進一步研究的可能，以下針對上述要項，說明研究建議。

#### （一）透過藝術獲得心理成長之概念的延伸

本研究並非進行於心理治療情境，研究參與者也並非接受藝術治療的個體，但研究結果發現，藝術創作依戀行為帶來的心理效果與藝術治療所言相當，因此，除了期待能將研究結果應用在廣大的平凡族群之外，更期待能應用在心理

疾病的個體身上。然而，心智正常與心理問題的界線何在，且兩者之間是否具有相同的心智發展軸線，以獲得研究結果應用的可能？尤其客體關係發展觀點上，研究參與者能夠發展出藝術創作依戀行為與生命中的客體關係經驗、藝術學習的成功經驗、以及透過潛在空間處理生命議題等項目相關，但身心疾病者若是早年客體關係匱乏且缺乏經驗或內在資源者，甚至曾遭受的心理創傷嚴重危及潛在空間的存在時，能否藉由藝術創作行為建立矯正性經驗，重新建立新的客體關係而得到成長？由於人類個體的內在經驗之形成具有複雜因素，很難等同而論，因此正常心智個體的研究範疇，是否能夠延伸應用在需要心理治療的個體身上，需要投入更多研究進行理解。

## （二）專業藝術創作者的創作心理內涵之理解

本研究提出研究動機時，指出藝術研究多以專業藝術創作者為對象，因此本研究選擇非專業藝術創作者為對象。然而，本研究認為藝術創作行為是一種具有過渡性特質的潛在空間心智運作活動，個體從事此活動的過程中，可以獲得與潛在空間效能相同的自主性、自我價值、正向心理感受並安撫自己等等。如以上述觀點看來，主動追求藝術創作行為的個體理應是為擁有自身心理平衡之良好彈性的個體，但是中西藝術史上，多有深受情緒所苦的藝術家，他們是因為心理需求所以從事藝術創作，卻因尚未達到透過藝術創作滿足自己的境界，而受到情緒困擾？或是因為以藝術為業，使得藝術創作事實上處於現實情境中，而非處於潛在空間的連結地位，因此無法應用藝術創作依戀行為解讀專業藝術創作者的藝術創作行為？再者，根據研究結果，非專業藝術創作者可能透過藝術創作依戀行為的發展，進而選擇走向藝術創作專業，但專業藝術創作者是否都曾經經歷藝術創作依戀的狀態？非專業藝術創作者與專業藝術創作者進行藝術創作時的心理機轉有何差異？上述種種與專業藝術創作相關的疑點，需要更進一步透過研究解答。

### （三）透過藝術創作依戀行為建立客體關係的進一步意義

「關係」是無形的情感需求。根據研究結果，當個體面對現實與自我需求產生衝擊時，發展具有過渡性特質的藝術創作依戀行為為潛在空間活動，形成現實與自我的良好連結，得以穩定內在情緒。因此，藝術創作依戀行為的發展與客體關係的補償有關，這個結果說明了一般情況下，在理論或現實的層面，透過藝術創作活動建立關係的思考不容忽視。建立關係在藝術治療的領域上具有意義，因為人我之間關係建立的需求從有生命以來就開始發展，可以說人類個體活在關係當中。本研究發現藝術創作活動在建立關係的過程扮演具有過渡性質之意義，似乎和保持身心平衡的意涵之間具有連結。然而，本研究並沒有進一步探究，是藝術創作活動本身有助於關係的建立？作品的具體形式有助於關係的連結？或是藝術創作分享的形式增強了關係連結的特質？其間連結的是甚麼樣的關係，親子、友誼、一般人際、親密關係、網路虛擬關係或其他？上述內容，成為進一步研究探索的建議參考。

根據上述研究建議，從藝術治療的角度看藝術創作依戀行為，不但在研究結果上能否應用到身心疾患或專業藝術創作者，或站在透過藝術創作依戀行為建立關係的角度，都有許多細節值得更為深入的探索。

### 第三節、省思藝術創作依戀行為

本研究以成年非專業藝術創作者的藝術創作行為為主題，由藝術創作、藝術教育與藝術治療這三個領域交集的特質，進行相關現象研究。這三個領域既相似又不同，不知從個體藝術創作行為的哪一個立足點切入，才能同時看到三者之相似，又看到三者之差異。心理現象具有人同此心、心同此理的特質，當隱隱約約浮現 Art-tachment 這個詞彙時，深感趣味與好奇，更不知此現象之下的探險，能找到甚麼寶藏。確立以擁有這類行為的正常心智成年個體進行敘事探究之後，藝術創作依戀行為在現實中的樣貌於研究過程逐漸浮現。前一節雖已說明了研究建議，但研究初始到論文撰寫，仍有無法解決的疑問，研究歷程進行中不斷來回反省，除了適度修正質性研究過程的研究方法之外，研究即將結束之際，於此提出研究省思。

首先躍入腦海的是成年非專業藝術創作者的經濟能力與發展藝術創作依戀行為之間的關係。結束最初三名研究參與者的第一次訪談之後，警覺到這三名研究參與者皆為接受高等教育、擁有良好專業工作、且屬中高薪資的單身女性，聰明且在受教育過程習得高挫折容忍度，然而專業工作壓力使她們面對現實時深感自己的不足。為了解決面對現實困境的心理感受問題，她們選擇以藝術學習平衡現實生活之種種。確實，經濟自主權是獨立的象徵，自己賺錢自己花，藝術學習的學費與材料費，在發展藝術創作依戀行為時得相對付出，最後一名男性參與者提摩也有類似的狀況。縱使兩名身為家庭主婦的研究參與者，雖然自己沒有收入，她們的創作活動花費得到配偶經濟上的支持。

從童年時期的才藝班學習，到成年階段的藝術學習，都是生活所需的額外花費，似乎形塑了學藝術花費高的刻板印象，而隨機挑選的研究參與者似乎也呈現了這個結果。這讓人深思，來自於現實情境的經濟自主能力，似乎提供了藝術創作為潛在空間發展時的養分，促成以藝術創作為依戀行為的發生。

不可否認的是，經濟權是自主權的一種形式，研究參與者之一的小雨從配

偶的經濟支持到懷疑學藝術的經濟效益，小雨因此積極在現實中尋求創作的收入，努力以實質效益證明藝術創作的好處。經濟議題的加入，使藝術創作依戀行為的發展產生了複雜性。經濟與創作議題不由得讓人聯想，十七世紀的 Vincent van Gogh (1853-1890) 留給世人窮困潦倒的印象，但他當年如果沒錢買顏料與畫布，能留下如此多的作品嗎？如此一來，完全沒有經濟自主權的個體，若要透過藝術創作依戀行為滿足自己的內在需求，會是以甚麼樣的藝術創作媒材與形式表現出現，這一點，研究者十分好奇。

本研究在此提出創作層面的經濟議題，研究進行過程也確實發生選取研究參與者時的經濟能力考量。這個問題的興起，首先於進行一次簡短訪談便沒有繼續邀請參與研究的研究經驗而來。現實情況除了考量對方面臨的家庭困境之外，主要乃因這位研究參與候選人在創作媒材上的花費太過於高昂，為了研究對象能應用的普及性，決定不繼續邀請這名研究參與者。除去用錢買材料的問題之外，藝術創作依戀行為有無可能發生在不花錢的創作上呢？本研究進行過程中，專注於分析研究參與者的資料，並沒有花更多心思尋索這類創作者，但研究進行末期，研究者於中部某博物館的櫃檯，看到運用博物館過期廣告單、回收的 3D 眼鏡與寶特瓶製作的大型聖誕樹，詢問之下為該館一名有才華的義工所為，目前退休，擅長運用廢棄物、紙張等物剪黏中型擺飾。大約同時，研究者在好奇心驅使之下，拜訪了台灣中部地區的彩虹眷村，看見一位老先生用廉價油漆隨興在房屋牆壁地上創作，住處門邊的捐獻箱向參觀者索取自由捐以購買油漆。這兩個案例雖然皆為退休族群，卻給人藝術創作依戀行為無處不在且不受經濟限制的聯想。

另外，本研究雖建議以專業藝術家為研究對象進行藝術創作依戀行為研究，值得深思的是，由研究結果看到殷音考進研究所之後，不斷在追求技巧與創作表達上嚐到苦果，藝術創作已經不像一開始的時候那樣快樂。再由中西美術史上的藝術家生平案例看來，藝術創作似乎扮演了具有過渡性意義的角色，又似

乎並非全然如此。

十七世紀的 **Remberdt Hamenszoon van Rijn** (1606-1669) 晚年名聲不保且窮困潦倒，他持續畫畫，眾多自畫像表現了晚年的風霜，更宣洩了內在的孤獨感，創作似乎讓他有機會把心境投注在畫面上，更有能量的面對現實。明末清初的八大山人，年輕時面臨家破人亡的重大心理創傷，造成圖畫造型怪異，哭笑不得瞪大眼睛的動物，是水墨畫中的「怪物」，晚年開始畫山水畫之後，情緒似乎逐漸穩定，越畫越好而直達創作高峰。

**Van Gogh** 作品上的艷麗色彩與流動的筆觸，展現強烈情感與內在不安穩的狀態，這個不安定感並沒有因為他畫多了而得到改善。二十世紀初期，美國藝術家 **Jackson Pollock** (1912-1956) 以潑灑流暢的大幅作品聞名，他習慣將內在感受的波動，由音樂引導而以隨性的肢體韻律帶動手臂和顏料，潑灑在極大的畫布上，彷彿內在奔放的情緒傾洩而出，然而，酗酒與憂鬱症的問題纏擾他，竟在聲望高處因酒駕翻車死亡。

有的藝術家像 **Remberdt** 或八大山人，在專業藝術創作中能統整內在得到心境的相對穩定，有的藝術家如 **Van Gogh**，躲入自己的幻想當中，全盤將幻想傾倒在畫布上，情緒有出口卻無法產生現實感，或如 **Pollock**，宣洩情緒卻受不了現實衝擊。由內化的自體客體或正常自戀發展的角度看，專業藝術創作者可能帶有自戀發展的問題，或自體客體內化後以己身力量直接面對現實的困擾，讓自己夾在現實與自我的衝擊處，沒有緩衝的潛在空間，即處於非內在即現實的情境之下而無法呈受衝擊。

根據研究結果，藝術創作的具體樣貌，讓個體介於內在自我與外在現實的張力之間，有機會具體看見衝突的表徵化而增進潛在空間效能。然而，無形的潛在空間，看不見的動力運作，以及本研究提及的潛在空間效能之問題，事實上從心裡運作的角度看，潛在空間運作雖能帶來成就感、自主性、愉悅感、輕鬆感等心理上的正面效益，然而，具有過渡性特質的潛在空間效能本身並沒有

好壞的問題，只有是否具有效能的問題，而此效能如何於具有過渡性特質的潛在空間運作當中，真實發生效益而在現實生活中發揮功用。

既談及潛在空間心智運作所產生的效益，與創作者所使用的媒材或是創作過程有多大相關？本研究略觸及研究參與者發展藝術創作依戀行為時選取素材的過程，但在針對研究參與者的創作歷程之觀察，卻存在著研究層面尚未填補的遺憾。研究進行的過程，曾試圖訪談研究參與者學習處的指導者，由技巧指導者的角度理解研究參與者學習與創作的歷程，卻時常發現指導者與研究參與者在創作觀點上的歧異。例如鸛兒找畫室學習是想要滿足畫粉彩的夢想，但畫室老師認為她應該把技巧學得更好以後才有能力畫粉彩，這個原因有可能觸及鸛兒中學時期對寫實技巧的恐懼，加上現實的工作因素，因此她學了一期便中止繪畫活動。參觀小雨學習技巧的金工工作室時，小雨的指導老師呂老師給予她的創作很高評價，也很鼓勵小雨，呂老師甚至將自己創作的琉璃珠交給小雨進一步以金工設計加工，聯合創作更為精美的作品。對於小雨在不久的將來可能回到工作崗位而無法專注投入於金工創作，呂老師覺得很可惜。提摩不認為有必要訪談技巧指導者，他非常敬重畫室老師，也會拿作品與老師討論，但當老師認為他技巧不夠好的時候，他也很有自信的告訴老師，自己並沒有投注很多心力在技巧的學習，技巧不及於老師是必然的，且他認為自己的塗鴉繪畫是學不來的。Moya 的拼布老師認為 Moya 是個聰明反應快的學習者，更認為 Moya 家中做生意的背景有利於她玩票性的布業生意。這些內容，讓研究者並沒有更進一步追究研究參與者的創作歷程與藝術創作依戀行為之間的關係，僅由作品形式切入內在表徵與潛在空間效能的討論。

最後，潛在空間可能受心理創傷的壓縮而無法發揮效能，此情境有如現實困境的衝擊太大時，個體內在直接面對現實帶來毀壞的力量，須要透過心理治療，經由過渡性歷程獲取自主性的統整經驗，重新建構潛在空間，修復潛在空間所能帶來的統整力量。這個過程是情感上的經驗，並非認知上的知識。心理

治療在藝術介入時，將過去無法看見的內在動力透過藝術媒材具體化，以有形的藝術創作歷程建立無形的經驗，使得潛在空間的建構過程更容易讓創作者心領神會。

當然，並非每一位透過藝術創作重建心理健康的個體，都會順利的在某個限定時段內，達成重新經驗潛在空間、建立自我價值、統整內在情感與體驗現實的目標，因為經驗具有極大的個別差異性，與生命過程中的其他潛在空間經驗也具有關連，無法同等比較。藝術治療師與被治療者之間的治療性潛在空間，在藝術創作行為的過渡與緩衝之下，擁有具體可見的目標，可能在時間上加速達到建構潛在空間的目的，但那個過程將是另一個研究的歷程了。





## 後 記

這個小男孩，一邊看書，一邊和書中幻想國裡的人物發生互動，最後一頭栽進了幻想國裡，而他憑著他的想像，又為幻想國重新注入了生命力。他也在其中成為強壯、英俊、無畏的英雄人物。然而麻煩的事來了，他幻想的越多，就離真實的世界越遠。因為他不斷的許願並且成真，使他根本忘記自己是誰和自己的來處……在故事結束時他終於又回到了學校的閣樓上，雖然感覺經歷了一生一世，其實卻只是過去了一天一夜！<sup>16</sup>

一天清晨起床，恍惚之間，Art-tachment 這個字隱約浮現在意識中，我就像一頭栽進幻想國的小孩，開始一段尋找的旅程。

個體幼年時期從全然依賴，透過幻想建立自己的世界，在夠好的母親與涵容環境之下，透過過渡性歷程的潛在空間經驗，感受自我的存在並習得現實感。這份研究正如此過程，研究主題從幻想中發生，現象更在現實當中預備好被我發現，指導教授、博士班選修的所有課程、整體學習環境、文獻理論等夠好的母親營造的涵容環境，讓我具有自主性的發現這個現象。研究歷程的文獻搜尋、訪談、逐字稿騰寫、編碼、進行分析、協同研究、撰寫論文和一修再修的過程，象徵了潛在空間心智運作將內在幻想表徵化的歷程。

研究進行時，發展藝術創作依戀行為的研究參與者與研究歷程的潛在空間產生交集，讓我有機會一窺藝術創作依戀行為的樣貌。每一位研究參與者的故事都深深打動我，尤其他們為了追求藝術創作所付出的心力，可能是科班出身的我怎樣都無法精確體會到的部分。在我們交集的潛在空間領域，藝術創作不但在我與研究參與者之間建立橋梁，更在研究參與者與他們的現實生活之間搭建連結的管道，讓我與他們的生命之間，透過藝術創作和研究而建立起關係。

---

<sup>16</sup>孫大偉（2000）在《說不完的故事》的序文中，摘要故事大意，象徵探險就像瞬間即永恆的感受。

研究進行時，我不斷被他們豐富的生命故事感動，更被他們的創作動機所激勵，彷彿自己內在的創作願望被喚起。於是，我找了一本小記事本，將所有研究過程中所產生的創作想法，全部記錄下來，有簡單的構圖、創作素材運用的想法、作品的構圖造形等等，期待自己結束這段研究的旅程之後，能有機會投身體會藝術創作依戀行為出現時，潛在空間運作帶來的心理效能。

這場潛在空間的探險之旅，不斷讓我想到 C. S. Lewis 的納尼亞故事內容中，有關人類小孩進入魔衣櫥發現奇幻世界的過程。衣櫥本來就立在房間裡，裡面的空間似乎預備好要被發現，當他們玩捉迷藏怕被打掃阿姨發現的現實情境下，突然進入衣櫥的廣大世界經歷一段奇幻冒險。衣櫥裡面的納尼亞到底有多大，沒有人知道，可能是龐大的帝國，也可能是無限的時間，充滿各種可能。藝術創作的潛在空間到底有多大，恐怕也沒有人知道，只有藝術創作者進入其中時，由幻想創造空間，並透過作品在現實實現幻想。我看到研究參與者進入自己的潛在空間領域進行創作活動時，在創作過程感受現實無法感受到的喜悅，那時的心理時空是龐大的。我也看到研究參與者突破時間限制，在下班之餘、孩子睡覺或上學等這些有限的時間當中，投入藝術創作，感受做自己，體驗瞬間即永恆的感受。

我迫不急待能進入這樣的領域，和他們一樣體會藝術創作依戀的美好。從魔衣櫥中出來的孩子，回到原來的年齡樣貌，內在豐富的改變，只有自己知道。闔上這本研究論文之後，我彷彿由研究的潛在空間，過渡到另一個人生的生命空間，新的生命正要開始……。

## 參考文獻

### 中文文獻

- Coelho, P. (1998)。牧羊少年奇幻之旅 (*El Alquimista*) (周惠玲 譯)。台北：時報出版。(原著出版年：1988)
- Dalley, T. (1995)。藝術治療的理論與實務 (*Images of art therapy*) (陳鳴 譯)。台北：遠流。(原著出版年：1987)
- Ende, M. (2000)。說不完的故事 (*The neverending story*) (廖世德 譯)。台北：遊目族。(原著出版年：1979)
- Ende, M. (1995)。默默 (*Momo*) (李常傳 譯)。台北：國際少年村。(原著出版年：1973)
- Freud, S. (2006)。夢的解析 (*The interpretation of dreams*) (孫名之 譯)。台北：左岸。(原著出版於 1930)
- Gomez, L. (2006)。客體關係入門 (*An introduction to object relations*) (陳登義 譯)。台北：五南。(原著出版年：1997)
- Hamilton, N. G. (1999)。人我之間：客體關係理論與實務 (*Self and others: object relations theory in practice*) (楊添圍、周仁宇 譯)。台北：心理。(原著作出版年：1996)
- Hurlock, E. B. (1986)。發展心理學 (*Developmental psychology: a life-span approach, 3<sup>rd</sup> Ed.*) (胡國海 編譯)。台北：桂冠。(原著出版年：1980)
- Jacobs, M. (2003)。溫尼考特 (*D. W. Winnicott*) (于而彥、廖世德 譯)。台北：生命潛能。(原著出版年：1995)
- Klein, M. (2005)。嫉羨與感恩 (*Envy and gratitude and other works 1946-1963*) (呂煦宗、劉慧卿 譯)。台北：心靈工坊。(原著出版年：1964)
- Lewis, C. S. (2005)。獅子、女巫、魔衣櫥 (*The lion, the witch, the wardrobe*) (彭

- 倩文 譯)。台北：大田。(原著出版年：1951)
- Lewis, C. S. (2005)。黎明行者號(*The voyage of the dawn treader*)(林靜華 譯)。  
台北：大田。(原著出版年：1952)
- Liebert, R., Wicks-Nelson, R., & Kail, R. V. (1991)。發展心理學(*Developmental psychology*)(游恆山等 編譯)。台北：五南。(原著出版年代不明)
- Newman, B., & Newman, P. (1993)。發展心理學(*Development through life: a psychosocial approach, 5<sup>th</sup> Ed.*)(郭靜晃、吳幸玲 譯)。台北：揚智。(原著出版年代不明)
- Papalia, D., & Olds, S. (1998)。發展心理學(*Human development, 5<sup>th</sup> Ed.*)(黃慧真 譯)。台北：桂冠。(原著出版年：1992)
- Papalia, D., Olds, S. & Feldman, R. (2011)。發展心理學(*Human development, 11<sup>th</sup> Ed.*)(張慧芝 譯)。台北：(原著出版年：2008)
- Shabtai, Y. (2003)。小蛤蟆的驚異之旅(*Die Wunder/Same reise des kleinen kroterishs*)(徐潔 譯)。台北：玉山社。(原著出版年：1990)
- Sokolowski, R. (2004)。現象學十四講(*Introduction to phenomenology*)(李維倫 譯)。台北：心靈工坊。(原著出版年：2000)
- 文笙國際法律事務所 (2009)。民法。2010/11/21，取自：  
<http://www.law-office.com.tw/common/detail.php?id=5>
- 王秀雄(1991)。美術心理學：創造、視覺與造型心理。台北：台北市立美術館。
- 王德威(2001)。眾聲喧嘩以後。台北：麥田。
- 田士章、余紀元(1991)。柏拉圖、亞里士多德。台北：書泉。
- 江學滢(2006)。生活中的自創品牌—手創藝術家個案研究。載於國立台北藝術大學文化資產學院主辦之 2006 文化資源經典講座暨研究生學術研討會論文集(11-19)，台北。
- 江學滢(2007)。由過渡性客體的觀點看青少年視覺文化。載於花蓮教育大學主辦之 2007 第三屆亞太藝術教育國際研討會會議手冊(66)，花蓮。

- 江學滢、蔡順良（2009）。一名拒學症青少年藝術創作歷程中的投射認同現象。  
*台灣藝術治療學刊*，1（1），71-93。
- 吳明富（2010）。*走進希望之門*。台北：張老師。
- 胡幼慧（2005）。轉型中的質性研究：演變、批判和女性主義研究觀點。載於  
胡幼慧編，*質性研究：理論、方法及本土女性研究實例*（7-26）。台北：巨  
流。
- 莊明貞（2005）。教敘事探究及其在課程研究領域之發展。*教育研究月刊*，130，  
14-29。
- 張汝倫（1997）。現象學方法的多重涵意。*哲學雜誌*，20，90-115。
- 蔡順良（1997）。過渡性客體依附、親職行為與態度與兒童適應性行為之相關研  
究。行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告（編號：  
NSC87-2413-H-003-016），未出版。
- 蔡錚雲（1997）。胡塞爾意向性理論的新舊詮釋及其意涵。*哲學雜誌*，20，24-45。
- 蘇建文、林美珍、程小危、林惠雅、幸曼玲、陳李綢、吳敏而、柯華葳、陳淑  
美（1991）。*發展心理學*。台北：心理。

## 西文文獻

- Adler, G. (1989). Transitional phenomena, projective identification, and the  
essential ambiguity of the psychoanalytic situation. *Psychoanalytic Quarterly*,  
58, 81-104.
- Amber, S. J. (1993). *An examination of the relationship between artistic creativity  
and psychological functioning*. Unpublished dissertation, Northwestern  
University.
- Berzoff, J. (1989). The role of attachments in female adolescent development. *Child  
and Adolescent Social Work*, 6(2), 115-124.
- Boniface, D., & Graham, P. (1979). The three-year-old and his attachment to a special

- soft object. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 20, 217-224.
- Bollas, C. (1989). *The shadow of the objects*. NY: Columbia University Press.
- Boxer, S. E. (1991). *A provate space: An object relations analysis of keeping a diary*.  
Unpublished dissertation, Wright Institute.
- Bowlby, J. (1982). *Attachment and loss*. (Vol. I). *Attachment* (2<sup>nd</sup> ed.). NY: Basic Books.
- Brunet, L., & Casoni, D. (2001). A necessary illusion: Projective identification and the containing function. *Canadian Journal of Psychoanalysis*, 9 (2), 137-163.
- Busch, F., Nagera, H., McKnight, J., & Pezzarossi, G. (1973). Primary transitional objects. *Journal of American Academic Child Psychiatry*, 12, 193-214.
- Carr, D. (1986). *Time, narrative and history*. Bloomington: Indiana University Press.
- Clair, M. (2004). *Object relations and selfpsychology-An introduction* (4th ed.). CA: Thomson.
- Cauldwell, A. F. (1992). *The use and meaning of symbolic objects in dyadic relationships: A study of transitional phenomena*. Unpublished dissertation, The Union Institute.
- Chapman, S. A. (2005). *Aging well: Constructing identity with special things*.  
Unpublished dissertation, University of Alberta, Canada.
- Clandinin, D. J. & Connelly, F. M. (2000). *Narrative inquiry: Experience and story in qualitative research*. CL: Jossey-Bass Publishers.
- Coles, R. (1989). *The call of stories: Teaching and the moral imagination*. MA: Houghton Mifflin.
- Crossley, M. L. (2000). *Introducing narrative psychology*. PA: Open University Press.
- Deri, S. (1978). Transitional phenomena: Vicissitudes of symbolization and creativity.  
In S. Grolnick, L. Barkin, & W. Muensterberger, (Eds), *Between reality and*

- fantasy: Winnicott's concept of transitional object and phenomena* (pp. 43-60).  
NJ: Jason Aronson.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. NY: Perigee Trade. In S. Grolnick, L. Barkin, & W. Muensterberger, (Eds), *Between reality and fantasy: Winnicott's concept of transitional object and phenomena* (pp. 345-362). NJ: Jason Aronson.
- Downey, T. W. (1978a). Transitional objects: Idealization of a phenomenon. *Psychoanalytic Quarterly*, 49, 561-605.
- Downey, T. (1978b). Transitional phenomena in the analysis of early adolescent males. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 33, 19-46.
- Efland, A. (1990). *A history of art education: Intellectual and social currents in teaching the visual arts*. NY: Teachers College.
- Efland, A. (2010). From creative self expression to the rise of the creative class: A speculative inquiry in the history of art education. *國際藝術教育學刊*, 8(2). 1-17.
- Eisner, E. W. (1972). *Educating artistic vision*. NY: Macmillan.
- Erikson, E. (1978). *Identity and the life cycle*. New York: Norton.
- Feder, K. (2009). *Intersubjectivity in the Creative Process: A Theory Inspired by Louise Bourgeois*. Unpublished dissertation, California Institute of Integral Studies.
- Feldman, E. B. (1996). *Philosophy of art education*. NJ: Prentice-Hall.
- Flarsheim, A. (1978). Discussion of Antony Flew. In S. Grolnick, L. Barkin, & W. Muensterberger, (Eds), *Between reality and fantasy: Winnicott's concept of transitional object and phenomena* (pp. 505-510). NJ: Jason Aronson.
- Flew, A. (1978). Transitional object and transitional phenomena: Comments and interpretations. In S. Grolnick, L. Barkin, & W. Muensterberger(eds.), *Between reality and fantasy: Winnicott's concept of transitional object and phenomena*



- (pp. 485-501). NJ: Jason Aronson.
- Florida, R. (2003). Cities and the creative class. *City and Community*, 2(1), 3-19.
- Free, K. (1988). Transitional object attachment and creative activity in adolescence. In P. Horton, H. Gewirtz, & K. Kreutter (Eds.), *The Solace paradigm: An eclectic search for psychological immunity* (pp. 145-157). Madison, CT: International Universities Press.
- Furby, L. (1978). Possession in humans: An exploratory study of its meaning and motivation. *Social Behavior and Personality*, 6(1), 49-65.
- Gaddini, R. & Gaddini, E. (1970). Transitional objects and the process of individuation: A study of three different social groups. *Journal of the American Academy of Child Psychiatry*, 9, 345-365.
- Gensin, S. (1991). *College students' cherished possessions: Their nature and role in adaptation*. Dissertation abstract. Clark University.
- Golomb, C. (2002). *Child art in context: A cultural and comparative Perspective*. American Psychology Association.
- Hong, K. M. (1978). Transitional phenomena: A theoretical integration. *Psychoanalytic Study of the Child*, 33, 47-79.
- Horton, P., Gewirtz, H., & Kreutter, K. (1988). *The solace paradigm: An eclectic search for psychological immunity*. CN: International universities press.
- Hull, J. W. (1985). Videogames: transitional phenomena in adolescence. *Child and Adolescent Social Work Journal*, 2(2), 106-113.
- Kamptner, N. L. (1995). Treasured possessions and their meanings in adolescent males and females. *Adolescent*, 30(118), 301-318.
- Kramer, E. (1993). *Art as therapy with children*. NY: Magnolia Street Publisher.
- Kris, E. (1988). *Psychoanalytic Explorations in Arts*. International Universities Press.
- Jalongo, M. R. (1987). Do security blankets belong in preschools? *Young Child*, 2(3),

3-8.

- LaMothe, R. (2005). Creating space-The fourfold dynamics of potential space. *Psychoanalytic Psychology*, 22(2), 207-223.
- Leo, K. J. (1986). *An exploratory study of creativity from and object relations perspective*. Unpublished dissertation abstract, California School of Professional Psychology-Berkeley/Alameda.
- Levis, S. (1994). *Transitional objects and phenomena: Existence and uses across the lifespan*. Unpublished dissertation, Dissertation.
- Lieblich, A., Tuval-Mashiach, R., & Zilber, T. (1998) . *Narrative research: Reading, analysis and interpretation*. CL: Sage.
- Litt, C. J. (1986). Theories of transitional object attachment: an overview. *International Journal of Behavioral Development*, 9(3), 383-399.
- Lowenfeld, V. (1987). *Creative and mental growth* (8<sup>th</sup> ed.). NY: Macmillan.
- Mahalski, P. A. (1983). The incidence of attachment objects and oral habits at bedtime in two longitudinal samples of children aged 1.5-7 years. *Journal of Child Psychology and Psychiatry and Psychiatry and Allied Disciplines*, 24, 283-295.
- McNay, M. (2010). Louise Bourgeois obituary. 2010/12/25 Retrived December 25, 2010, from <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/31/louis-bourgeois-art>
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook* (2<sup>nd</sup> Ed.). CL: Sage.
- Myers, E. L. (1985a). *Special possessions: Their characteristics, meaning and developmental function throughout life*. Unpublished dissertation abstract, University of Tennessee.
- Myers, E. (1985b). Phenomenological analysis of the importance of special

- possessions: an exploratory study. 2010/12/03 Retrived December 3, 2010, from <http://www.acrwebsite.org/volumes/display.asp?id=6447>
- Naumburg, M. (1987). *Dynamically oriented art therapy: Its principle and practice*. IL: Magnolia Street Publishers.
- Norvig, G. S. (2008). *On creativity and psychological Boundaries in the life and work of William Blake*. Unpublished dissertation, Fielding Graduate University.
- Nutkevitch, T. V. (1986). *The transitional object and transitional phenomena: Winnicott revised*. Unpublished dissertation, The City University of New York.
- Ogden, T. H. (1985). On potential space. *International Journal of Psychoanalysis*, 66, 129-141.
- Palombo, J. (2008). Mindsharing: Transitional objects and selfobjects as complementary functions. *Clinic Social Work Journal*, 36, 143-154.
- Passman, R. (1987). Attachment to inanimate objects: are children who have security blankets insecure? *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 55, 825-830.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative evaluation and research methods* (3<sup>rd</sup> ed.). CL: Sage.
- Polkinghorne, D. E. (1988). *Narrative knowing and the human sciences*. NY: State University of New York Press.
- Poon, J. (1996). *On theory and practice: An exploration of psychoanalysis as the work of culture*. Unpublished dissertation, Wright Institute.
- Provence, S., & Ritvo, S. (1961). Effects of depreivation on institutionalized infants: Distrubances in development of relationship to inaimate objects. *Psychoanalytic Study of the Child*, 16, 189-205.
- Richardson, L. (1990). *Writing strategies: Reaching diverse audiences*. CA: Sage.
- Robbins, A. (1987). An object relations approach to art therapy. In J. A. Rubin (Ed. ), *Approaches to Art Therapy* (pp. 63-74). New York: Brunner and Mazel.

- Rose, G. (1978). The creativity of everyday life. In S. Grolnick, L. Barkin, & W. Muensterberger, (Eds), *Between reality and fantasy: Winnicott's concept of transitional object and phenomena* (pp. 345-362). NJ: Jason Aronson.
- Sandler, J., & Freud, A. (1985). *The analysis of defense: The ego and the mechanisms of defense revisited*. New York: International Universities Press.
- Sherman, M., Hertzig, M., Austrian, R., & Shapiro, T. (1981). Treasured objects in school-aged children. *Pediatrics*, 68, 379-386.
- Chiang, S. Y. (1997). *Art therapy with alcoholics and the water image*. Unpublished thesis, New York University.
- Sosin, D. (1983). The diary as a transitional object in female adolescent development. *Adolescent Psychiatry*, 11, 92-103.
- Tabin, J. K. (1992). Transitional objects as objectifiers of the self in toddlers and adolescents. *Bulletin of the Menninger Clinic*, 56(2), 209-121.
- Tolpin, M. (1971). On the beginnings of a cohesive self: An application of the concept of transmuting internalization to the study of the transitional object and signal anxiety. *Psychoanalytic Study of the Child*, 26, 316-352.
- Vlosky, M. (1979). *Adults' transitional object*. Unpublished dissertation, Political and Social Science of the New School for Social Research.
- Vieira, G. C. (1998). *The nameless force at play: The psychology of travel in the writings of Henry James*. Unpublished dissertation, University of Southern California.
- Waska (2007). Projective identification as an inescapable aspect of the therapeutic relationship. *Psychoanalytic Social Work*, 14(2), 43-64.
- White, M. T., & Weiner, M. B. (1986). *The theory and practice of self psychology*. NY: Brunner & Mazel.
- Winner, E. (1982). *Invented worlds: The psychology of the arts*. MA: Harvard

University Press.

Winnicott, D. W. (1953). Transitional objects and transitional phenomena: A study of the first not-me possession. *International Journal of Psycho-Analysis*, 34, 89-97.

Winnicott, D. W. (1964). *The child, the family and the outside world*. London: Penguin Books.

Winnicott, D. W. (1965a). *The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development*. London: Hogarth Press.

Winnicott, D. W. (1965b). *The Family and Individual Development*. London: Tavistock Publications.

Winnicott, D. W. (2005). *Playing and reality*. NY: Routledge.

## 附錄 1-1

### 研究參與者基本資料表

參與者代號	化名	年齡	性別	職業	創作種類	家庭狀況
A	殷音	30-35	女	小學教師	繪畫	單身
B	鶴兒	30-35	女	醫師	攝影、繪畫	單身
C	Moya	30-35	女	財務分析師	美式拼布	單身
D	路得	35-40	女	神學生	手工卡片	已婚，一子一女
E	小雨	35-40	女	家管	金工首飾	已婚，一子一女
F	提摩	30-35	男	產品企劃	繪畫	單身，有對象

## 附錄 1-2

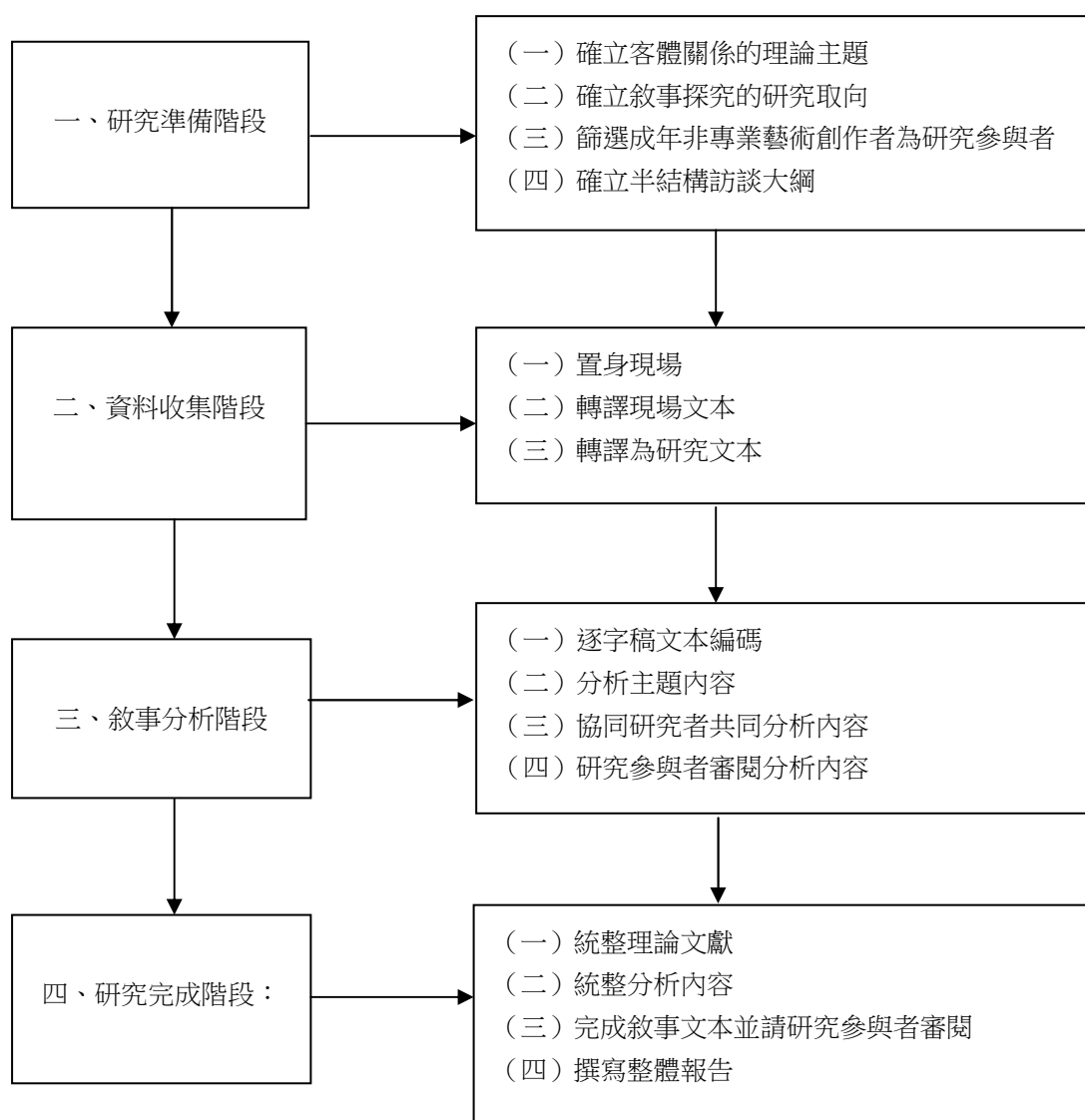
### 半結構訪談大綱

本訪談大綱共有三大部份，整體概念乃由理論背景與研究問題延伸出來訪談主題，目的是為了幫助研究參與者能夠聚焦於敘說藝術創作依戀行為的發展歷程之生命敘事。

- (一) 有關研究參與者早年生命經驗與過渡性客體的種類與樣式
  - 1. 記憶中童年各時期，以及其他生命經驗中的分離經驗。
  - 2. 與父母或主要照顧者所發展出來的客體關係。
  - 3. 離開熟悉事物時的安全依戀物件或行為。
  - 4. 主觀性認定自己如何發展出安全依戀的行為。
- (二) 有關生命不同階段的藝術教育經驗與潛在空間經驗之轉化
  - 1. 各個求學階段的藝術教育經驗，或美術課印象最深刻的事情。
  - 2. 父母對各階段藝術創作的態度。
  - 3. 各階段最喜愛的活動與特殊事件為何，詳述這些事件的始末與特殊情感。
  - 4. 最喜愛的活動或特殊事件持續進行或沒有持續進行的原因。
- (三) 有關現階段對藝術創作依戀的形成或持續的因素
  - 1. 現階段自主性追求藝術創作的的原因。
  - 2. 有關尋找創作媒材、創作地點與安排創作時間等細節。
  - 3. 藝術創作過程的情緒感受。
  - 4. 造成持續、干擾或中斷藝術創作行為的可能原因。

## 附錄 1-3

### 研究程序圖





## 附錄 1-4

### 研究效度檢核函

親愛的研究參與者您好：

再次感謝您對本研究的參與和協助。所有完成的生命敘事皆以第三人稱敘述，並以您同意的姓名為主角，以保護您的身分。為了資料引用的正確性，按照研究進度，每一階段的研究歷程所完成有關您生命故事的稿件皆請您審閱，提供修改意見，並在下方表格以正確性百分比評分，以保持資料的正確性。

謝謝您！

一、您認為這份故事內容與您真實經驗的符合程度：

文件內容	正確性百分比	簽名	審訂日期
刪除贅字逐字稿	%		
故事文本	%		
故事文本修改稿	%		
內容分析稿	%		

二、最後的感想、回饋與建議：

參與研究者：\_\_\_\_\_（簽名）

日期：2011 年            月            日

## 附錄 1-5

### 參與研究同意書

經研究者清楚說明研究目的之後，我願意參加「成年人藝術創作依戀行為之研究」，並且願意配合研究者以下需要協助的部分：

- 一、 接受研究者二次，每次約一小時三十分鐘至兩小時的訪談。
- 二、 研究者承諾對訪談內容保密，且研究資料無法辨識本人身分的前提下，同意接受訪談內容全程錄音，以便研究者有效而正確的整理研究資料。

我了解研究者將遵守保護我個人隱私的原則，將研究中有關我的內容部分，以我同意的姓名呈現，並且任何有關我的資料（包括錄音檔案、逐字稿、文字敘述等），除非徵得我的同意，研究者皆不得將之做為學術以外的用途。

研究參與者：\_\_\_\_\_（簽名）

研 究 者：\_\_\_\_\_（簽名）

日 期：2011 年 月 日