

逆境中的藝術 ——嶺南大學“重遇越南社群藝術”展覽

羅淑敏 曾憲冠譯

貢布里希 (Gombrich) 在《藝術的故事》(The Story of Art) 開宗明義：“世上只有‘藝術家’而沒有‘藝術’。”¹ 藝術展覽歷來對人們來說是為了介紹古代的大師或當今的天才，所展示的是藝術作品的經典，即藝術之為藝術的成就和創新。由此看來，嶺南大學梁方靄雲藝術廊於2008年4月舉行“重遇越南社群藝術”(C.A.R.E.) 展覽則完全是另一回事。² C.A.R.E. 並沒展示任何藝術家的名字，不推介任何天才，也不突出任何卓越技術或藝術創造；相反，這個展覽強調展品所處的時代情境，並且探討藝術生產過程的意義。

C.A.R.E. 是嶺南大學哲學系視覺藝術學士課程和園泉基督徒藝術家團契合作的成果。展覽展出的各類繪畫和手工藝品，超過二百件，均是園泉從香港船民羈留營在1988至1991年所舉辦的“越營藝穗計劃”為數共八百件作品中挑選出來的。³ “越營藝穗計劃”由香港本地藝術家主辦，而作品則是男女老幼越南人在至為艱難的環境中製作出來的。

除了少數例外，C.A.R.E. 的展品均以一個五位數字署名，每個數字就是一個名字，代表一名逃離越南，經歷數星期渡船的惶恐方抵達香港的船民。他們被編號烙印一刻，本名被象徵性地廢除，如同其自由和國民身份亦給抹掉。1982年，香港政府採取“禁閉營政策”，越南船民一旦上岸，便須馬上被羈留在各個臨時搭建的禁閉營內。囚禁期間，每個船民都以數字為記認。對於大多數船民來說，與其說莫失莫忘其本名，不如說痛苦得不願想起。C.A.R.E. 的展品就是船民承受著身份和自由喪失的生命困境時所創作的。

園泉主任梁以瑚憶述，“越營藝穗計劃”的原初意念既簡單又直接——藝術家帶備顏料和用具，引發營裏兒童的繪畫樂趣。梁以瑚於其策展人陳述提到：“我們相信自己是這世上和平的兒女，肩負起給世界帶來愛、希望與憐憫的使命。參與‘越營藝穗計劃’的本地藝術家，透過藝術活動以愛和熱情把光明與歡笑帶進營裏。”事實上，孩子的作品所展現的繽紛色彩和

有力筆觸（圖 1-3），顯示出作品創作之時一種共有的歡快氣息。不過，藝術創作所體現的意義，大於單純的樂趣和悠閒，而這對於那些經歷過或正在經歷某種極端逆境的人尤其真切。

藝術創作就是影像創作。藝術創作運用視覺思維，並且依靠意像而非語言建構、傳遞、表達和再現我們的思想和內心感受。現代神經科學提供了一個較為清晰的基礎，讓我們把對視覺和影像生產機制的理解建基於其上。其中一個科學發現表明，視覺也許是五官之中最為複雜多樣的。神經科學家拉斯塔克（Restak）指出，用於視覺的腦神經元比用於其他任何感官的更多。³ 認知科學家霍夫曼（Donald D. Hoffman）發現人類有三種基本智能：視覺、理性和感情，而視覺恐怕是神經集約程度最高的功能之一。⁵ 因此，我們的視覺，或視覺感官，在我們的心智上扮演著重要的角色。今天的科學家可以確鑿的識別出我們處理視覺信息的準確位置和機制。我們從外界收集得視覺信息之後，腦部的視覺中心便將之處理和詮釋，然後經過某種編碼機制，儲存為記憶。⁶

記憶是以影像的方式儲存的，這就是我們的夢境為何從來不以文字形式出現的原因。現代神經科學的證據顯示，記憶編碼可以分為兩種。第一種是原始的、視覺為本的記憶，它記錄整個事件的細節。第二種根據事件成份的層級系統把經驗識別，具有建構性質。⁷ 這意味著無論我們是否意識到，我們的記憶都有可能被扭曲、遺忘或隱藏。研究發現，我們有兩種不同的機制處理語言和視覺材料。而且研究結果也表明，圖像溝通發揮了語言所不備的功能。⁸

越來越多的科學成果顯示，影像在我們

圖 1

圖2

圖3

腦裏扮演著微妙而複雜的角色，而其他研究建構出來的理論則認為，影像製造（或書寫）具有生物學性質，而且對我們的健康相當重要。阿蘭德（Alexander Alland）在其對藝術生物學性質的研究中指出，影像製造是書寫語言的先導，並且滿足和刺激我們的知解力。⁹ 他還進一步說明藝術[創作]的迷惑性具有生物學的根源。¹⁰ 狄薩納亞基（Dissanayake）在其對文化和藝

術的人類學探討中，將藝術重新定義為“製造特殊”，並認為藝術[創作]對人類的文化和生存有不可忽視的影響。¹¹ 原始文化中的藝術，正如不少古代禮儀物件所示，可以理解為古代人在無常的生命中平服焦慮的一種方法。¹² 她由此推論，藝術是禮儀所固有的，而禮儀對於生存至關重要。因此，藝術是生存的根本。¹³ 就創作力與生物功能的關係所展開的研究，不斷取得更為超卓和可喜的成果。從狄阿茲 (Adriana Diaz) 的論文“創作力是我們人類對自身經驗帶來的挑戰所作的反應”所得出的結論可見，藝術創作力對人類生命所具的寶貴意義幾無異議。¹⁴

藝術創作力在促進人格成長方面有著重要的作用。卡普蘭 (Frances Kaplan) 說，神經科學顯示視覺藝術表達能夠幫助語言發展、提高創作力，並且促進解決問題的能力，刺激快感和增強自尊。¹⁵ 從人本心理學的角度看，創作力是一種與生俱來的動力，恰可用“全人心理學”的理論加以描述。¹⁶ 格雷 (J.E. Garai) 這樣說明創作力的意義和結果：

真正的創作具備強大的自覺、高度的意識，以及樂在其中的特點。創作時涉及整個人，無意識與意識達至統一，因而創作的過程並非無理性，而是超理性。¹⁷

無意識與意識在藝術創作過程中的統合，對於經歷過創傷的人尤其有用。科學家表明，我們的身體在極端嚴重和持久的創傷之下，會產生壓力激素，壓抑甚至破壞腦部用作儲存長遠記憶的海馬體。結果是形成不完整或破碎的創傷記憶，然後以隱性記憶的方式儲存起來。¹⁸ 這些隱藏的記憶留在我們的無意識之中，不與其他的概念性記憶結合。這種情況可以視為一種自然發生的防禦機制，因為沒有人願意喚起痛苦經驗的強烈記憶。

如前所述，我們的記憶是以視覺意像儲存起來的。從先進的現代腦科學觀點看來，這些隱性記憶具有相當強的感覺運動和視覺性質。¹⁹ 要取得這些記憶並不容易，而獲取它們的最佳方法是用一些非語言的，也就是視覺的手段，例如繪畫。²⁰ 這個假設得到很多關於虐待兒童的臨床報告和研究計劃的有力支持，而在有關的療程中繪畫是其中一個環節。不少與小孩子一起工作的藝術治療師均認為，“藝術作品可以成為一種工具，讓給深深壓抑著的創傷可以浮出表面，以與外在世界取得平衡”。²¹ 同樣，精神病學家利文 (Allwyn J. Levine) 在向新澤西法院作供時稱，“不同的藝術再現形式可以提供直接通向無意識的路徑”。²²

Copyright © Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

沃拉 (D. Waller) 在其任藝術治療師的多年經驗中觀察到，我們對非語言溝通的把握，不及我們的說話來得精密，因而我們的防禦模式也不大穩固。²³ 人們在經歷過悲慘的事情後，把創傷的記憶割斷，意味著他們即使恢復了隱性記憶，也極難把感受轉換成語言。這不是心理防禦的問題那麼簡單，而研究表明，可能與這些事情的實際神經編碼過程有關。²⁴ 藝術創作提供的是一個安全的、非語言的途徑，讓我們揭開隱藏著的壓抑、悲傷和恐懼等感情。創作過程幫助我們從壓力和恐懼中解放出來，並增進對自我的理解，從而重拾信心，開展出一個心理治療的過程。在藝術創作的自發過程中，創造出的形像往往揭示出不容易宣之於口的思想、感受和衝突。

越南船民經歷過的恐懼、無助和驚慌，超乎我們的想像。他們離開自己的國家後，經歷東南亞海上的驚濤駭浪，在颱風肆虐的季節尤其令人驚懼。滿載越南船民的小漁船，每每毀壞，上百生命就此喪失，給倖存者烙下悲慘的記憶。除了自然界之外，泰國海盜又是另一個威脅。由越南導演 Ham Tran 執導的《淪陷之旅》(Journey from the Fall)，以大量一手記述為基礎，片中有一場就是泰國海盜襲擊滿載越南船民的小漁船。這些海盜搶劫、強姦，並且殺人。²⁵ 此外，食物、食水和燃料的供應，總是令人焦慮不安。根據聯合國高級難民專員報告，三份之一在海上飄流的船民死於謀殺、風暴、疾病和食物短缺。至於那些倖存者，尤其是婦女，那種悲慘經驗的閃現所帶來的驚恐，是壓根兒無法言傳的。“越營藝穗計劃”是一個途徑，讓越南船民探討和表達無法言傳而埋藏在心底裏的感情和創傷。在創作期間，除了自我表達以外，沒有其他的考慮。這些人不是為錢或為博得掌聲而創作，因為他們的作品不是用來展出或售賣的。他們純粹是為了釋放自己的內心感受——悲傷、痛苦，以至不可言傳的種種。

在 C.A.R.E. 的眾多展品中，感情創傷無可否認是歷歷可見的。圖 4 描繪一對夫婦在怒海惡浪中浮沉。兩個人物看來在拚盡力氣緊緊相擁在一起，但他們的身體卻完全浸在水裏，只有頭部露出水面，掙扎著呼吸和求救。周遭不見救援，二人唯一能抓住的只是一片又薄又窄的木板，顯然對付不了兇猛的海浪。畫上半部的天空用翻騰的雲來表現，與滾滾巨浪一起咆哮。光線穿過雲層，照射著男人，他的目光被吸引著。這也許代表了兩人所祈求著的某種宗教希望。這個圖像是極度絕望的反映，它呈現得如此逼真，以至令人深信這樣的表達乃是源於藝術家本人的經驗。



圖 4

圖 5

倘若圖 4 的形像還有一線希望，那麼圖 5 則表現出絕對的悲觀。這幅畫的構圖與圖 4 相似，即海在下，天在上。但與圖四相反，畫中不見互相分擔和支持的同伴。僅有的生命就是一雙露出水面的手。褐黃色的右手與藍色的海洋對比清晰，有力的讓人注視著戟張的五指。右手看來用盡了力氣高舉著，而手腕處的漩渦顯示下沉之力急速而強大，這番力氣似乎只是徒勞，而且虛弱無力。木板是畫中的主人公唯一可以依恃的東西，而抓住

Copyright © Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

木板的左手卻正在鬆脫。如果圖4表現的是在極端的逆境中的微弱希望，那麼這一幅就是在悲劇命運中徹底絕望的一聲叫喊。

如此悲觀和悲慘的感受是完全無法形容的。以上討論的兩種形像揭示了強烈的感情創傷，並將之視覺化。創作過程給予兩位藝術家一個空間，讓他們解放自己內心深處的感情痛苦，而形像本身造就了一個場合，讓他們從視覺上瞭解並分擔這種無法言傳的慘痛感受。內在自我的釋放和視覺化，是從任何感情創傷之中復元過來所不可或缺的。禁閉營中有類似苦難經歷的人，把自己的悲慘記憶視覺化並互相交流，對於在彼此之間建立信任、互助和希望尤其重要。

對於很多越南船民來說，他們可怕的戰爭經歷和恐怖的海上行程，並不是苦難的終點。他們的船抵達陸地之後，痛苦還在持續。1975年到達香港的第一批越南船民，總數3,743人。²⁶1979年，船民數目劇增至66,000人。船民急速湧入隨即引起香港的社會和經濟危機。1982年推出的“禁閉營政策”，就是為了阻遏這樣令人擔憂的湧入勢頭，而令進入香港的船民數量一時穩定下來。然而，越南的政治經濟局勢進一步變壞，造成更多的動盪不安，令更多的越南人逃離，香港的處境再度惡化。由於船民人數日增，1989年日內瓦舉行了一個國際會議，制定了印支難民“綜合計劃行動”(CPA)。方案提出了一個具爭議的篩選程序，把經濟難民與政治難民分開，只有後者才會被接納為尋求政治庇護者，有資格到第三國定居。被拒授予難民資格的人會透過暗中離境計劃或定期離境計劃被遣返。在“綜合計劃行動”之下，由於篩選程序往往數以年計，因而船民便被無限期囚禁在營內。船民前途難料，也懼怕終於會被遣返，而禁閉營裏惡劣的生活環境又加劇已有的痛苦和恐懼給他們帶來的焦慮和挫折感。他們的焦慮、挫折和憤怒是定時炸彈。禁閉營內不時爆發暴力衝突，²⁷婦孺則常常是受害者。在如此逆境之中，藝術和創作便成為表達和慰藉的重要手段。

挫折感的表達、對自由的渴望，以及為希望而奮鬥，在C.A.R.E.的展品中是明顯不過的。圖6起了一種死寂之感，描繪出禁閉營日常生活的百無聊賴。這幅畫題為《大籠子》(The Big Cage)，畫面主要由眾多的縱橫直線構成，形成一個牢不可破的網格結構，喚起一種強烈的囚禁之感。三條對角線和“籠子”頂上連綿不斷的鐵絲，引起一種緊張和不安之感。十個人物，包括男人、女人和小童，處身籠子裏，垂頭喪氣：或站，或臥，或跪，或坐，無所事事。除了人的肌膚，畫中的一切都是灰和黑的晦暗

圖 6



色調。這些乏味的色調，加強了畫中人物和籠子結構單調和窒息的恐懼之感。訊息是明確的：“大籠子”裏沒有生機。

克里斯蒂娃 (Julia Kristeva) 在她對憂傷機制的研究中發現，為憂傷和抑鬱而悲哀往往是不完全的，而且負載著含糊的，時而是荒謬的情感。由於憂傷和抑鬱之中負載著“過量的情感”，語言“變得外在於自己”，因為“無可名狀的”東西太多了。²⁸ 克里斯蒂娃清楚的描述了表達語言的喪失以及這種喪失的危險後果：

說話對於抑鬱者來說就像一層外來的皮膚；憂傷的人則對其母語變得陌生。兩者猶如自願喪失母親般喪失了母語，失去了哀悼的價值。他們所說的是死寂的語言，預兆他們的自殺，就像掩蓋著一件給活埋的“物事”。但後者為使其不至於被洩露，不會傳達出來；只能密封在不可表達的情感之內，備受淤塞，殆無出路。²⁹

形像書寫在語言失效之處成為一種重要的表達手段。奧斯本 (Claudia Osborn) 是一位醫生，她受過創傷性的傷害，損壞了語言能力。在康復療程中，她發現繪畫是有效的表達方式，或更勝於語言。她指出：“這些形像創作的行為在我的孤獨感之上刺出了小洞。我在說話中曾有過的樂趣，信

Copyright © Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

任他人和與他人分享的釋然、與人知識交流的快樂，現在都有了其他的表達方式，儘管是多麼的不成熟和原始。如果我不可以說出我的感覺，我會把它畫出來、寫出來。”³⁰

表達和釋放內心感受的能力，對於我們的人格發展和心理健康是基本而必要的。這對於抑鬱和憂傷的人尤其重要。圖7展示的強烈感受不但很難以文字傳達，也太讓人看得不自在。畫中是一個駭人的女人的頭部。儘管肌理描繪細緻，但這個人物的雙眼看來就像兩個填充著空虛的洞。兩片紅塊突出了兩邊臉頰，使之在骷髏般的頭部上格外顯眼，引發出一種痛苦和驚慌之感。此外，臉上的條紋、尖削的下巴，以及鬼魅那樣的頭髮，交織在一起形成一個令人看著難過的形像。在頭部的兩邊，畫上了兩手的手指。不按真實比例渲染的棒狀指節，抓住圍網的格子。左手的四根手指擠在一處，顯示出一個緊緊捏著的充滿憤怒的拳頭。不安和怨毒躍然紙上。“形像負載著構成於心理過程中的意義，是情感、幻想，以及替代意義的載體，為這些意義服務。”³¹ 藝術家在創作圖7時的心理狀態記錄在視覺形像之中。儘管我們不能肯定繪畫過程是否有助藝術家平復他的憤怒，但那形像卻把不安和怨毒視像化，而這不能以其他方式釋放出來，其他人也無從認識到的。

圖7



Copyright © Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有

痛苦的感情一經視覺化，便能釋放，而把抽象的痛苦視覺化，意味著重提未經處理（或未完全處理）的感情。這樣的重提之所以重要，乃在於能再有機會使我們完全的認識和重新處理任何討厭的或隱藏的感情。唯有面對和認識痛苦，我們才能完全處理痛苦的感情，才有可能最終達至轉化。圖8點出了這樣一種感情轉化。這幅畫畫的是一位身處鐵絲網後的女士的半身像。鐵絲網的尖刺刺向她的手和臉，但與前述形像不同的是，她的臉部表情不顯半點痛苦，反而讓人感到某種平和。背景的中性褐色和她藍色裙子的冷調子配色，加強了安寧之感。她向遠方凝望的眼神，並不空洞，卻是堅定的。在她背後是高聳的柵欄。雖然在這幅畫中她是困在牢籠裏，但囚禁之感已給頭部後面的光圈淡化。這是希望的象徵。畫的底部寫著的訊息是“媽媽，我住在沙田。”這幅畫是為貼心的人而畫的。藝術家在繪畫這幅畫的時候，正在想念著她那可能仍在越南的母親。畫作可能是一種安慰，既是給她的母親，也給她自己。她還活著，而且住在沙田——這是否至少是她在經歷過許多苦難後的一種慰藉？

圖9和圖10是兩幅漂亮的作品，再次顯示出感情轉化的跡象。兩者均由同一藝術家繪畫，而從他在畫中所顯露的技巧和語言可見他受過藝術訓練。儘管兩者在大小和形式上有所不同，一是水平的而一是垂直的，但兩者卻配合成對。圖9畫的是女人，而圖10畫的是男人，他們都住在禁閉營內。前者兩個女人，一個是側面，一個是七分臉，對坐在一個水平面上。後者兩個男人，都是側面，以捲曲的姿勢坐成一條垂直線。四個人物都是以半抽象風格呈現。對人物的扁平、形式和體積的強調，讓人想起立體派之類的現代主義運動。兩幅畫背景的處理，是一貫運用平面和色塊的野獸派風格。在這些顏色和平面中間，抽象形式的花草樹木和建築物顯示出極簡約的內容。兩幅畫上都填滿了顏色，但完全不像野獸派那種野性而強悍的調子。相反，這些顏色多變而柔和，協調而成一支和諧的旋律。圖9展示紫、藍、粉紅、黃、綠的柔和色彩，勾起人夢境般的幻想；圖10淺褐、藍、黃、綠的色調，則引起一種憂傷但詩意的感覺。據參與“越營藝穗計劃”的本地藝術家和工作人員的憶述，這兩幅畫表達的是已變成禁閉營日常生活重要部份的無止境和無聊的等待。營內的囚犯沒有工作、無事可做、沒有身份，也沒有未來。對於他們來說，每天都是等待：等待吃飯、等待日落、等待夜幕低垂，最後就是等待掌握他們最終命運的權力機關的發落。這樣的等待，沒有任何終極解決的承諾，是多麼可怕而且令人

沮喪。然而，這兩幅畫中的四名男女，卻緊緊地互相偎依，意味著他們生活在一起，互相扶持，共同面對逆境。和諧的顏色製造出一種撫慰和審美的效果，把不安和憂傷變為希望和安慰。

卡普蘭在《藝術、科學與藝術治療》一書中說：“藝術給予我們的快感超越簡單形式的認同。”³² 正如索爾蘇（Robert Solso）指出，我們在創作或經驗藝術的時候，思路的而且確最為清

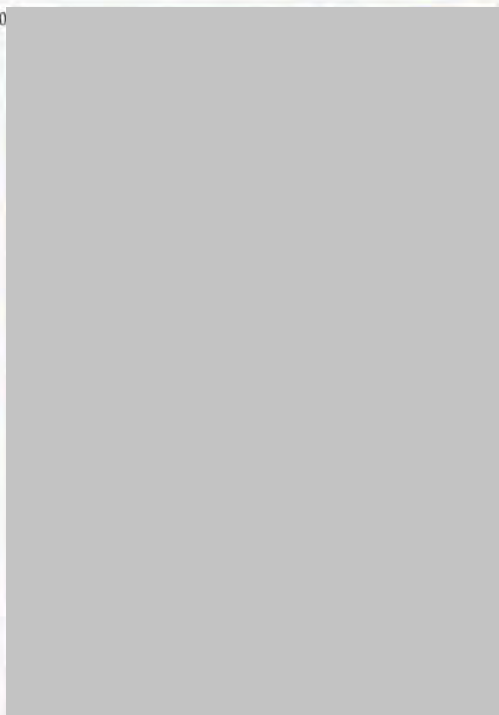
晰。³³ 人們往往在自己玩索藝術材料之時，達到某種自我發現和滿足。當形像一旦給描摹出來，內在的東西有了實質的顯現，就能訴諸視覺；在藝術家那裏產生從無意識狀態到意識狀態的變化。³⁴ 藝術創作的過程實際上是同時發現自我和世界的手段，而且也是建立自我與世界的關係的手段。藝術治療先驅克藍馬（K. Kramer）說，“〔藝術〕是這樣一個領域，可以在其中隨意把經驗挑選、安排和重複。創作行為則把衝突重新經驗、解決和綜合起來”。³⁵ 圖 8、9、10 代表了一個修補、揭露和深層復元的歷程。

藝術創作的治療性質已獲得確認，並且由藝術治療專業人員付諸實踐。藝術治療這個詞於 1938 年由英國藝術家希爾（Adrian Hill）首先提出，用以描述形像創作在治療上的應用。³⁶ 他當時罹患肺結核，在英國的療養院留醫期間，他向病人介紹繪畫。他發現藝術創作可以引發出一種愉悅之感，並且是表達恐懼和感情的途徑。藝術給予病人面對嚴重疾病的希望。他看到藝術治療的價值在於“完全佔據了心智（和手指）……〔並且在於〕把羞怯的病人的創作能量釋放出來”。³⁷ 大約在那個時候，美國精神分析師南姆伯格（Margaret Naumberg）也開始使用藝術治療一詞描述她的醫院工作。她的看法是把藝術用作一種心理治療的工具，以便透過自發的藝術



圖 8

圖 10



表達讓無意識釋放出來。其後幾十年，藝術治療在西方有長足發展。³⁸今天，藝術治療在西方國家已經獲得全面確認為一個學術科目和一種專業。³⁹簡言之，藝術治療旨在利用藝術幫助人表達他們的內在自我，以便透過創作過程瞭解他們的能力、人格、興趣、關懷和內心衝突。重要的是，在藝術治療中，形像具有審美以外的價值和意義。

參與“越營藝穗計劃”的園泉藝術家，並非受過訓練的藝術治療師，而“越營藝

穗計劃”亦不可被視為藝術治療計劃。⁴⁰這項計劃可以證明藝術治療這門學科的視野，那就是藝術是一種人皆可以觸及的語言——不論男女老幼，而藝術創作可以促成視覺對話，以便毋須依靠語言而釋放、溝通和交流內在的感情。C.A.R.E. 的展品也如在正式的藝術治療中所創作出來的作品一樣，不在於展示藝術的審美價值，而是要顯示藝術這種表達形式的治療力量。

從藝術和藝術史的傳統觀點看，視覺藝術的審美和發展步伐（階段）總是大多數藝術展覽的焦點。⁴¹視覺研究（Visual Studies）開闢了藝術研究的新視角，這個新的研究領域可以網羅全部“不具質的區別”的形像。⁴²赫伯特（James Herbert）在接受狄科維茲卡雅（Dikovitskaya）訪問時明白的表示，“藝術是某種須經分析的東西，但分析時卻離不開它的本地性”。⁴³C.A.R.E. 所展出的是一群人在非常獨特的語境和條件之下創作的形像，旨在不作質的區別，將一種集體記憶展示出來。而最為重要的是，這個展覽揭示了一個藝術創作計劃如何幫助香港的越南船民在極端的逆境中生活下去。

- 1 E. H. Gombrich 著、雨云譯：《藝術的故事》（台北：聯經出版事業公司，1995），頁17。
- 2 這個展覽展示的是二十年前香港船民營內產生的越南藝術。香港越南船民的主題難免會令人想到歷史和政治問題。展覽的重點是藝術的治療性質，而非政治，所以我們把展覽定名為“重遇越南社群藝術”（C.A.R.E.），以引導觀眾注意展品的創作動機、過程和效果。
- 3 香港自從1975年起便受到越南船民湧入的困擾達二十年之久。根據政府的統計數字，1975至1995年間抵港的船民達223,302人，1980年代後期是高峰期。1982年，香港政府採取“禁閉營政策”，所有抵港船民都被羈留在禁閉營內，而禁閉營中以白石營為最大，也最擠迫。這個展覽的大部份展品都是由白石營的船民在1988至1991年香港越南船民危機最嚴重的時期製作的。
- 4 R. M. Restak, *The Modular Brain: How New Discoveries in Neuroscience Are Answering Age-old Question about Memory, Free Will, and Personal Identity* (New York: Charles Scribner's Sons, 1994). 參考資料取自 Frances Kaplan, *Art, Science and Art Therapy* (London: Jessica Kingsley Publisher, 2000), p. 67.
- 5 D. D. Hoffman, *Visual Intelligence: How We Create What We See* (New York: Norton, 1998), p. 67.
- 6 關於視覺中心、視覺信息處理機制，以及記憶的形成和種類，參見Adriana Diaz, “Creativity is Our Species’ Natural Response to the Challenge of Human Experience,” Memory and Ageing Centre of the University of California, San Francisco (<http://memory.ucsf.edu/Education/Topics/memory.html>).
- 7 W. Penfield and P. Perot, “The Brain’s Record of Auditory and Visual Experience,” *Brain*, no. 86, 1963, pp. 595-696.
- 8 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (London: Paludin, 1973).
- 9 “迷惑”性在這裏是指全神貫注於藝術欣賞和創作的真正投入，詳情可參看 Alexander Alland Jr., *The Artistic Animal: An Inquiry into the Biological Roots of Art* (New York: Anchor Books, 1977), p. 30。
- 10 同上註，頁24。
- 11 E. Dissanayake, *Homo Aestheticus* (Seattle and London: University of Washington Press, 1995), p. 42.
- 12 E. Dissanayake, “Art for Life’s Sake,” *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association* 9, no. 4, 1992, p. 169.
- 13 同上註。
- 14 同註6。
- 15 Frances Kaplan, *Art, Science and Art Therapy*, p. 62.
- 16 同上註，頁52。
- 17 J. E. Garai, “A Humanistic Approach to Art Therapy” in J. A. Rubin, ed., *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique* (New York: Brunner / Mazel, 1987), p. 194.
- 18 Rita Carter, *Mapping the Mind* (London: Phoenix, 2000), p. 153.
- 19 J. Schimek, “A Critical Re-examination of Freud’s Concept of Unconscious Mental Representation,” *International Review of Psychoanalysis*, no. 2, 1975, p. 171.
- 20 M. Greenburg, and B. A. van der Kolk, “Retrieval and Integration of Traumatic Memories with the

- Painting Cure" in B. A. van der Kolk, ed., *Psychological Trauma* (Washington, D.C.: American Psychiatric Press, 1987).
- 21 C. Stember and M. Halpert, *Art Therapy: A New Use in the Diagnosis and Treatment of Sexually Abused Children* (Washington, D.C.: US Government Printing Office, Department of Health and Human Service, Publication No. 59-63, 1980), p. 61.
- 22 M. Levick, D. Safran, and A. Levine, "Art Therapists as Expert Witnesses: A Judge Delivers a Precedent-setting Decision," *The Arts in Psychotherapy*, no. 17, 1990, pp. 49-53.
- 23 D. Waller, *Group Interactive Art Therapy: Its Use in Training and Treatment* (London: Tavistock / Routledge, 1993).
- 24 詳見D. Johnson, "The Role of the Creative Arts Therapies in the Diagnosis and Treatment of Psychological Trauma," *The Arts in Psychotherapy*, no. 14, 1987, pp. 7-13。
- 25 为了更好地呈現越南船民的歷史，嶺南大學展覽期間放映了三部題材相關的電影。年青的越南電影工作者Vu Tran（生於1981年）製作的紀錄片《由彼到此》（*From There to Here*），是他的自傳，記述從他和家人離開越南的那個晚上起的日子。Vu Tran 在白石禁閉營住了三年，在1990年代初才移居美國。第二部電影是香港電影工作者陳耀成導演的《浮世戀曲》（*To Live*），片中展現了1989年後香港的歷史和社會氛圍，並反映出其時香港市民對越南船民的一般看法和感受。最後一部是《淪陷之旅》（*Journey from the Fall*），是一部由越南導演Ham Tran執導的故事片。放映這些電影的目的在於展示越南人和香港的觀點，並為越戰和船民的歷史提供參考角度。
- 26 1975年，3,743名擠在一艘小漁船上的越南難民在香港水域附近被一艘貨輪救起，全數獲香港入境事務處收留。
- 27 禁閉營內常有暴力事件。1996年5月11日白石營發生了一場暴動，暴徒焚燒建築物，拆毀圍欄，並脅持守衛作人質。約二千名警員入營鎮壓。
- 28 Julia Kristeva (trans. Leona S. Roudiez), *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York: Columbia University Press, 1989), p. 42.
- 29 同上註，頁53。
- 30 C. L. Osborn, *Over My Head: A Doctor's Own Story of Head Injury from Inside Looking Out* (Kansas City, MO: Andrews Mcneel, 1998), p. 127.
- 31 Griselda Pollock, "The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor" in Griselda Pollock, ed., *Psychoanalysis and the Image* (MA: Blackwell Publishing Ltd, 2006), p. 4.
- 32 Frances Kaplan, *Art, Science and Art Therapy*, p. 67.
- 33 Robert Solso, *Cognition and the Visual Arts* (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1994), p. xv.
- 34 Joy Schaverien, *The Revealing Image* (London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1988), p. 7.
- 35 E. Kramer, *Art Therapy in a Children's Community* (Springfield, IL: Thomas, 1958).
- 36 E. M. Lyddiatt 在她的 *Spontaneous Painting and Modelling* (London: Constable, 1971) 一書頁2-3提到這個年份。希爾用藝術治療一詞描述他在 *Art Versus Illness* (London: George Allen & Unwin, 1945) 一書中的作品。
- 37 A. Hill, *Painting Out Illness* (London: Williams and Northgate, 1951).

- 38 筆者於2007年完成了一項名為“藝術治療回顧”的計劃。此項為期一年的計劃，回顧了藝術治療在西方的歷史和發展，其中也包括了一個有關藝術治療的理論基礎和實踐的簡單研究。目前，全世界有不少重要的藝術治療機構，這些組織之間在目標和手法上的差異，大概是出於對不同理論、手法和對象的側重。詳情可參看是項計劃的報告《藝術治療回顧》(*Review of Art Therapy*)，嶺南大學ORSO資助，計劃編號DA07A3。不同組織的目標可以從一些重要藝術治療機構的網站分辨出來，例如The American Art Therapy Association (www.arttherapy.org)；The British Association of Art Therapists (www.baart.org)；The Canadian Art Therapy Association (<http://www.catainfo.ca>)；The Australian & New Zealand Art Therapy Association (<http://www.anzata.org>)。
- 39 在英國，藝術治療在1982年得到衛生部認可，並在全國保健服務(National Health Service, NHS)中為學科定立了薪酬級別。後在1990年獲全國議會聯席(National Joint Council)認可，並獲得國家註冊。1997年，該學科開始歸衛生專業局(Health Professions Council, HPC)管理，並制定了一套培訓準則。在美國，1969年成立了美國藝術治療協會(The American Art Therapy Association, AATA)，從那時起這個全國性專業組織便擔當起贊助年度會議、審批培訓計劃，以及出版專業期刊的工作。藝術治療歸藝術治療證書局(Art Therapy Credentials Board, ATCB)管理，該局負責美國的藝術治療註冊(ATR)事務。至於藝術治療這個學科在西方國家的情況，《藝術治療回顧》報告第7.5節彙列了現有的藝術治療學位課程。
- 40 《藝術治療回顧》也探討了藝術治療在本地的發展。藝術治療在1980年代後期引入香港，但至今未有成為認可專業和學術課程。但另一方面，在醫療保健和特殊教育方面，越來越多的專業人員瞭解到藝術在表達和溝通上固有的力量，因此，前線社工、護士和特殊學校教師，已在不斷利用藝術和創作以促進他們的工作。可是，由於這些專業人員並非受過訓練的藝術治療師，他們的工作也只能算是利用藝術的方便，而不能算是治療，所以在1990年代也就新造了“藝術倡導者”(“art facilitator”)一詞以形容他們的角色。過去二十年，各個非政府機構或醫療保健中心，例如香港展能藝術會(Arts with the Disabled Association Hong Kong, ADAHK)、藝術在醫院(Art in Hospital, AiH)，以及伊利沙伯醫院青少年醫療中心(Adolescent Medical Centre, Queen Elizabeth Hospital, AMC, QEH)，均把藝術和創作視為它們不少工作的重要組成部份。香港藝術治療的發展，參見《藝術治療回顧》報告第4節。
- 41 柏利治奧斯(Donald Preziosi)在討論到傳統的藝術史觀點時說，“可以說，藝術史的本務就是藝術的歷史，而這通常是理解為視覺藝術的發展步伐(階段)：在時間上、空間上、演變上，以及人種學上相互區別的表達方式。”參見Donald Preziosi, *Rethinking Art History—Meditation on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989), p. 11。
- 42 Keith Moxey, “Animating Aesthetics: Response to the Visual Culture Questionnaire,” *October* 77, 1996, p. 57.
- 43 Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture—The Story of the Visual after the Cultural Turn* (London: MIT Press, 2006), p. 186.

Copyright © Department of Fine Arts,
The Chinese University of Hong Kong
香港中文大學藝術系 版權所有