

# 傑出表演藝術家創作歷程之探析

陳昭儀

國立臺灣師範大學特殊教育學系

## 摘要

本研究乃是邀請六位傑出表演藝術家成為研究參與者，經由深度訪談及蒐集相關文件資料的方式進行複式個案研究，據以瞭解傑出表演藝術家之創作歷程。根據研究發現與探討，將表演藝術家之創作歷程分為以下六個階段：

- 1.集材：來自於平日的閱讀、音樂的收集、旅遊的觀察、生活的歷練以及其他類藝術的觀摩等。
- 2.主題構想與刺激連結：從事藝術創作需先有自己的概念與主題的構想，其中包含可能的刺激連結。
- 3.內容的構思：內容的構思包含主架構的確立、動作的構想、形成整體畫面。
- 4.具體化、空間化、舞台呈現的可能性。
- 5.修正作品的可能性、行政溝通與團隊的互相配合。
- 6.作品的呈現、觀眾的回饋支持：演出就像與觀眾產生對流，並產生想像的延伸。

**關鍵字：**表演藝術家、創作歷程、舞蹈家

## 壹、緒論

本研究之主題乃在探討表演藝術家之創作歷程，因此將先探討藝術、美感與創造力的內涵，接續說明創造歷程階段論，最後闡述本研究所採行之複式個案研究的內涵以彰顯本研究之重要性。

### 一、藝術、美感與創造力的內涵

Csikszentmihalyi (1996) 認為創造力必定是在某個特定的專業領域中所產生的，創意的產生需要以特定領域的專業知識為基礎。因此探討藝術、美感與創造力的內涵乃是在探究藝術家的創造歷程時所必須納入的向度。

培根曾言：「藝術是人與自然相乘」。歷代美學的詮釋指出極致的藝術表現也就是最理想的創造，藝術中「心與物化」的創作，

才是藝術美學的真意。Bailin (1988) 也指出藝術的價值乃在於提供美感的經驗。1988 年的「韋氏辭典」則說明創造力是「創造的能力，為藝術或是智力的發明才能」。

聯合國教科文組織在 1999 年 11 月的第 30 屆年會中，理事長梅爾 (Federico Mayor) 首度提出「藝術教育宣言」，極力倡導藝術教育對每個人的重要性。在宣言一開頭，梅爾便引用知名小提琴家曼紐因 (Yehudi Menuhin) 的一段話：「我們的環境缺乏協調與創意，藝術在生活中付之闕如，暴力卻因而趁隙而入。」梅爾強調：「創造力是人類之所以凌駕於萬物的關鍵，也是我們的希望之所在」。美感經驗能讓人從緊張與壓力中釋放出來，更有助於人們的判斷與創新 (洪懿妍，2001)。

近年來，美國教育界人士紛紛展開關於藝術如何影響學習的實驗教學計畫，而且效果驚人。一項哥倫比亞大學針對美國東岸四到八年級學生所進行的實驗結果顯示，那些在學校得到充分藝術學習機會的學生，在創意指數上的得分，竟是藝術學習機會相對不足的學生三倍之多。這些研究也注意到，藝術學習機會多的學生對自己在各方面的表現上都比較有自信。六年來，三十所芝加哥公立學校的學生接受藝術與一般學科統整的新穎教學方式，教育專家評估後肯定這些學生在寫作、閱讀、演說、創意思考、決定能力、用心看事物的能力上，都明顯超越其他學校的學生，能深化思考的層次。如今，這個成功的案例已被美國、加拿大和英國的其他學校學習推廣（張華芸，2001）。

Gardner (1999) 從心靈智能轉化而來的「存在智能」(existential intelligence) 的核心能力中，也包含一個人對死亡意義的探討、找尋生命的重要性、身體和心理世界的最終命運、愛人或全然沈浸在藝術領域之內的深化經驗。而其多元智能理論中的兩項智能「美學本質」及個人「內在智能」都是演員和舞者需具備的，個人內在智能賦予演員及舞者能力，透過他們的肢體活動來詮釋這個世界，美學智能意指技巧性地運用千萬年來人類進化的軀體。

前教育部長曾志朗也說明現今的課程改革，就是要回歸自然，不希望太早切割一個人，所以，希望學生對於各種問題的看法都能有豐富的內涵，從不同的角度來看，美學教育在此擔負了重要的角色。至於藝術教育，只要具有美的意念，在各種領域都可以表現，而不只是從「藝術與人文」這個領域開始。五年來，持續參與教改的台北師院美勞系教授袁汝儀認為：「未來的藝術要能啟發人文關懷。」袁汝儀對美的形容很詩意：「一

種真實的感動、一種脫俗的品味、一種自主的磊落、一個清明的小宇宙、一個活水的源頭……」(李雪莉，2001)。

## 二、創造歷程階段論

由開發創造力的角度而言，創造力如何產生乃是最值得探討的問題，以往最普遍的說法為階段說，如 Wallas 於 1926 年所提出之四階段說：準備期、醞釀期、豁朗期與驗證期，至今仍為多數人所引用(引自 Gruber, 1996)。Campbell (1974) 則指出所有的創造歷程皆包含有三個基本要素：變化、選擇及轉換(引自 Csikszentmihalyi, 1990)。Csikszentmihalyi (1996) 則認為創造歷程與其說是線性的，不如說是轉折的。要歷經多少反覆，包含多少環節，需要多少見解，都取決於探討課題的深度與廣度。醞釀期有時長達數年，有時只消幾個小時。有時創造性理念包含一項深刻的領悟，加上許許多多小一點的見解。

茲歸納相關文獻 (Amabile, 1983; Clark, 1988; Davis, 1986; Gallagher, 1985; Mackinnon, 1978; Olson, 1980; Piirto, 1992) 將創造歷程分為以下五個步驟：(1) 問題的產生：包括準備期、發現問題或困難、洞察問題等；(2) 尋求解決問題或困難的方法及作法：包含醞釀期，尋找可應用的資料、資訊、資源，分析，記憶的儲存及評價，處理，腦力激盪，探索期，嘗試各種意見等；(3) 尋獲最佳處理方案：豁朗期、綜合、確認、新答案的產生、發現解決方案、洞察階段等；(4) 評估及驗證：包括驗證期、評價、竭力完成、接受的發現、形成理論或架構等；(5) 發表、溝通與應用：溝通結果、付諸行動、說明及利用結果等。

### 三、複式個案研究

本研究所邀請的研究參與者俱為國內出色的表演藝術家，亦即對於「菁英」的探討。人本主義心理學家在批評西方心理學侷限於研究動物、患者或一般人時，特別強調研究菁英的重要性，馬斯洛用了一個比喻說明他的觀點：

「假如你想知道一個人一英里能跑多快，你將不會去研究一般的跑步者，你研究的應是更為出色的跑步者，因為只有這樣的人才能使你知道人在更快地跑完一英里上所具有的潛力。」(車文博, 2001)。

事實上，很多心理學家對於高創意者的

研究對象是針對藝術家及科學家的，且以脈絡取向的複式個案研究法較能深入地瞭解研究對象；因為「創意人」是獨特的，其引發個人創意的系統是有多重原因的，如個人特質、成長歷程、進行創作之歷程及所處之環境與文化之影響等。經由研究這些高創意人士的生活及工作情形，我們希冀能找到一些規則、基準及原則，以期能找到足夠的立論 (Gruber & Wallace, 1999; Mayer, 1999; Policastro & Gardner, 1999)。尤其是針對本文的主題「創作歷程」之探究，經查閱國內外的相關文獻後發現到針對表演藝術家的創作階段進行分析者很少見，大多為針對科學家或發明家所探究的階段論，因此本文希冀能探析藝術家之創作歷程與眾分享。

## 貳、研究方法

茲將研究參與者、研究程序、資料整理與分析、資料的信賴度等內容分述如下：

### 一、研究參與者

我們所定義的「創意人」係指其工作是足以顯著地影響到該領域未來的走向者 (Policastro & Gardner, 1999)。本研究乃是邀請六位傑出表演藝術家 (詳表一) 成為研究參與者進行複式個案研究，他們皆曾獲得國家文藝獎，代表其在該領域的成就與影響；經由訪談與相關文件資料之分析，據以瞭解表演藝術家之創作歷程。

### 二、研究程序

本研究是應用複式個案研究的形式 (multiple case study format) 進行之，以深度訪談、撰寫訪談記錄、文件及背景資料之

分析探討等方式蒐集資料。

在進行研究之始，先查詢國家文藝獎及相關藝術獎項得獎資料後，再邀請六位研究參與者參與本研究，經由電話、傳真及 e-mail 等方式與研究參與者聯繫。本研究在訪談的部分是以半結構方式進行訪談，請教研究參與者之創作歷程的相關議題。並敦請研究參與者提供相關之文件，如展演資料、著作、得獎記錄、自傳、傳記、札記、報章媒體之相關報導及照片等，以進行文件分析。亦請研究參與者提供同事、朋友及學生等人之聯絡資料，由我進一步進行訪談及蒐集相關資料。訪談完畢後將錄音帶轉謄為逐字稿與整理稿，並請受訪者核對整理稿之真確性。再依據了解資料的程度，安排往後之訪談邀約，以求真實無誤之瞭解。

表 1 研究參與者一覽表（按姓氏筆畫排列）

姓名 項目	王海玲	廖瓊枝	劉紹爐	劉鳳學	聶光炎	羅曼菲
訪談當時之職務	國光劇團豫劇隊台柱	台灣戲曲專科學校歌仔戲科教師	光環舞集藝術總監兼編舞	新古典舞團藝術總監	資深舞台劇場設計師	台北越界舞團團長&雲門舞集 2 藝術總監
藝術專長領域	戲曲-豫劇	戲劇-歌仔戲	舞蹈	舞蹈	舞台劇場設計	舞蹈
訪談本人日期	89.12.22 90.1.17	90.1.8	89.11.10 90.1.5	90.5.24 90.6.20	90.3.29 90.6.22	90.6.19
訪談相關人士姓名與日期	<ul style="list-style-type: none"> <li>■同事：國光劇團豫劇隊韋國泰隊長（90.1.17）</li> <li>■同事/友人：朱海珊老師（90.1.17）</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■友人：陳冰玉小姐（90.2.5）</li> <li>■學生：國立台灣戲曲專科學校歌仔戲科劉秀庭老師（90.2.6）</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■夫人：楊宛蓉老師（89.11.17）</li> <li>■學生/同事：光環舞集團員蘇文琪小姐（90.1.5）</li> <li>■學生/同事：光環舞集團員游紹菁小姐（90.1.5）</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■學生/同事：新古典舞團舞團經理林怡嘉小姐（90.6.19）</li> <li>■學生/同事：新古典資深舞團舞者、舞蹈排練林惟華小姐（90.7.3）</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■同事/友人：吳素君老師（90.6.29）</li> <li>■同事/友人：何曉梅老師（90.7.1）</li> </ul>	

### 三、資料整理與分析

資料的處理是先以每一位研究參與者的創作歷程進行個案分析；接續整理共通之創作歷程。整個分析資料的程序為：閱讀資料－編碼－初步彙整－整合類目及向度－尋找主題－閱讀文獻－歸納形成研究發現。整個研究過程主要是採用「分析歸納法」(analytic induction)，運用分析先前資料所得的結果，尋求暫時的分類項目，再以此分類作為下一步分析及搜集資料方向的指引。然後將所得

到的結果持續的比較概念類別及特性，逐漸呈現主題，最後發展出概念。

### 四、資料的信賴度

進行研究時，儘可能搜集第一手資料(觀察、訪談及文件等)，避免過多推論性的資料。將訪談資料交給研究參與者確認、檢核，以確定資料轉錄與分析結果的真確性。並運用多向度之資料比對，如訪談研究參與者的家人、同事或學生，以及相關文件資料的查核等，以加強資料的正確性。

## 參、研究發現與討論

在進行研究資料分析的階段時，先以每一位研究參與者的創作歷程進行個案分析；接續整理共通之創作歷程；最後分析此架構之獨特性，並與相關文獻進行交叉驗證討論。

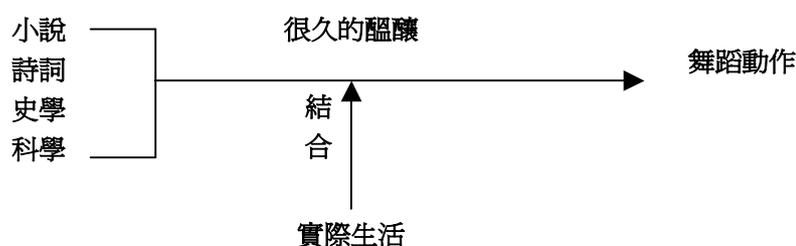
### 一、研究參與者創作歷程個案分析

在進行訪談之後，接續整理訪談稿並參考相關文件後，針對每一位研究參與者進行創作歷程的分析，據以瞭解其創作歷程及工作習慣。以下列出兩位表演藝術家劉鳳學與聶光炎的藝術創作歷程說明分析個案的方式。

#### (一) 劉鳳學進行藝術創作的歷程

##### 1. 豐富的創作源

(1) 深入而廣泛的閱讀：加強「人文氣息」的深度。



(2) 旅遊：透過景物觀察「尋找素材」，尤其是「顏色」。

(3) 人、身、形感受：

A. 尤其是「背部」，不能造假

B. 舞者「身材」

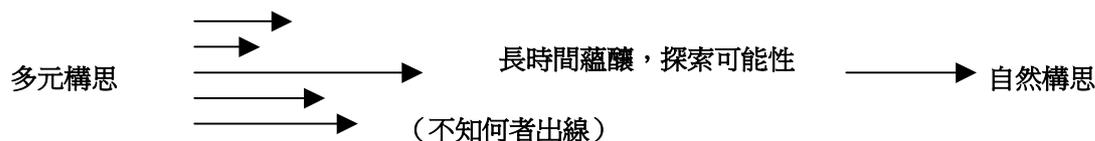
C.



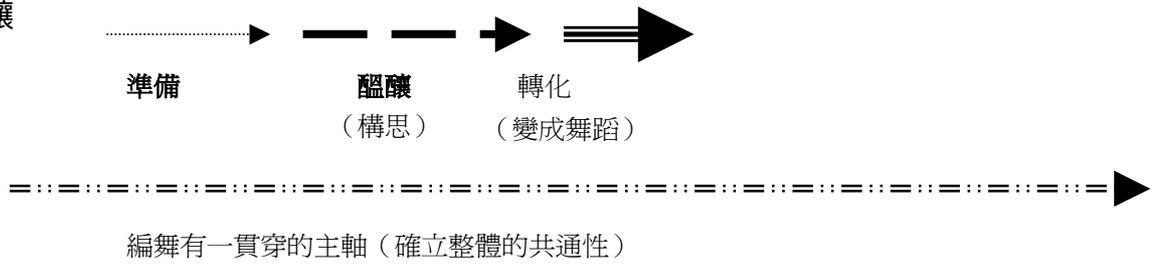
(4) 實際生活經驗：如：921 地震

##### 2. 多種構思自然淘汰

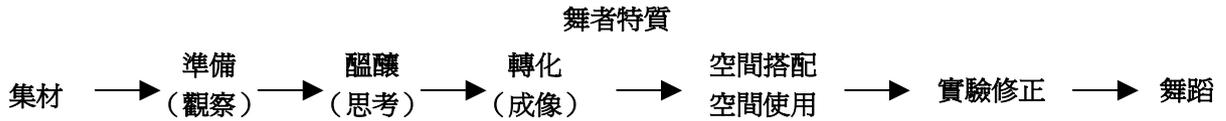
重點是「觀察」與「體會」的心，構思會在「時間中沈澱」，並自然洗鍊出「舞蹈語言」。



### 3.主軸醞釀



#### 【架構】



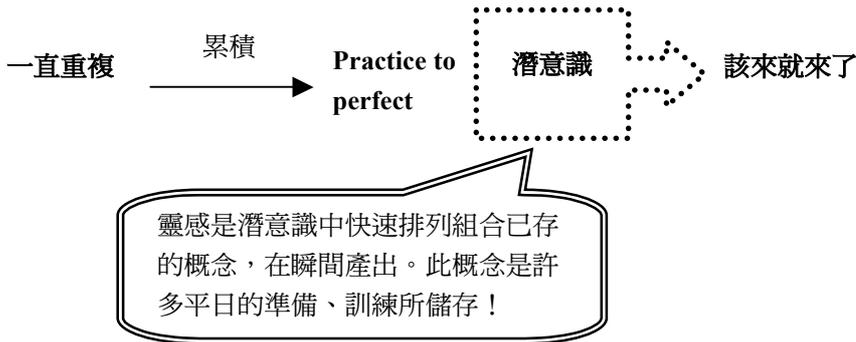
### 4.感性與理性的發想

80% : 「感性」揉合「創作」的發想 (與舞者溝通)

20% : 「理性」的「運籌帷幄」 (與合作者協調：燈光、音樂...)

#### (二) 聶光炎進行藝術創作的歷程

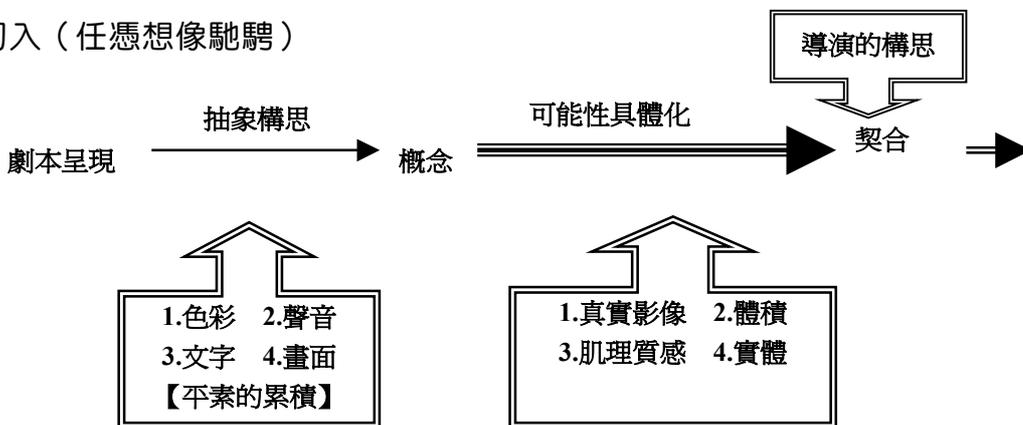
##### 1.靈感：強調是「平素的累積」



##### 2.刺激



##### 3.多元切入 (任憑想像馳騁)



## 二、共通創作歷程之整合

分析出每位藝術家的創作歷程之後，再整合六位研究參與者之資料歸納為創作歷程架構圖（詳圖一），茲分為以下六個階段進行分析及探討：集材（豐富的創作源）、主題構想與刺激連結、內容的構思、具體化、修正作品的可能性、作品的呈現；最後並進行統整性的討論。在文本中所引用之訪談內容的附註方式為標記訪談日期與受訪者，如（劉鳳學，1-900524）即代表於 90 年 5 月 24 日第一次訪談劉鳳學的整理稿內容。

### （一）集材（豐富的創作源）

藝術家集材的目的在於累積豐富的創作源與記憶，以提供在一連串思維下的「靈感」乍現。茲將創作源分為四類加以說明：1.平日的閱讀、音樂的收集、旅遊的觀察；2.生活的歷練與經驗的影響；3.留學經驗的影響；4.其他類藝術的觀摩。

#### 1.平日的閱讀、音樂的收集、旅遊的觀察

「領域背景知識」是建構智慧與豐富創造力的必備要件，其中閱讀更是汲取知識的快速管道，藝術家亦然。劉鳳學說：

「我的舞蹈題材廣泛，不過總括來說還是跟文學有比較大的關係，偶爾也涉及到科學或宗教」（劉鳳學，1-900524）。

如此跨領域的結合讓劉鳳學的舞蹈獨具風貌。劉鳳學的舞蹈氣勢非凡，閱讀的領域也是那麼浩瀚而遼遠，而這些閱讀的經驗再結合實際生活的體驗與醞釀，成為劉鳳學舞蹈本質的基底：

「劉鳳學的知識百分之八十由閱讀得來，

可分為幾個類別，一個是小說、詩詞，二是史學，三是科學，最後都歸依到舞蹈。」（蔡秀女，1999）

依據聶光炎親友的觀點，「他從不浮誇張揚，總是安靜謙沖在一個靜僻的角落裡找書、畫圖」（國家文藝基金會，2000）。熱衷閱讀，在生活裡不愁沒有書，聶光炎自認曾經跟許多文豪巨匠神會過，從中體會這些菁英的人生結晶，找出人的精髓：

「嗜讀的興趣也因應工作所需，甚至將要讀的書分成幾類，一般性的閱讀以及專業性的閱讀。因為早已體認到從事這個行業非得讀很多書，最有價值的部分在於他的腦袋，必須吸收很多東西，所以把它當作投資，有投資，把事情做好了，自然別人會再來找你。」（古碧玲，2000）。

當然，對聶光炎而言，閱讀並不僅限於與書本的相遇，生活中的種種也是他閱讀的對象。他自己這麼描述閱讀對自己的影響：

「那個東西太重要，他人的經驗可以給你啟示。當然 reading 有很多種，一種是文字，一種是接觸自然，他 open 給你，看的事情太多，那就是另外一種形式……」（聶光炎，1-900329）

劉紹爐閱讀的種類也是非常多元的，他的妻子楊宛蓉如是說：

「最近幾年，劉紹爐平常比較輕鬆的時候很喜歡看書、聽音樂、找音樂……，了不起就看晚場的電影。他前一陣子看的書主

要是關於老莊、心理層面、心理分析、佛學、宗教性的、理論性的書，最近也看一

些詩。」(楊宛蓉，1-891117)

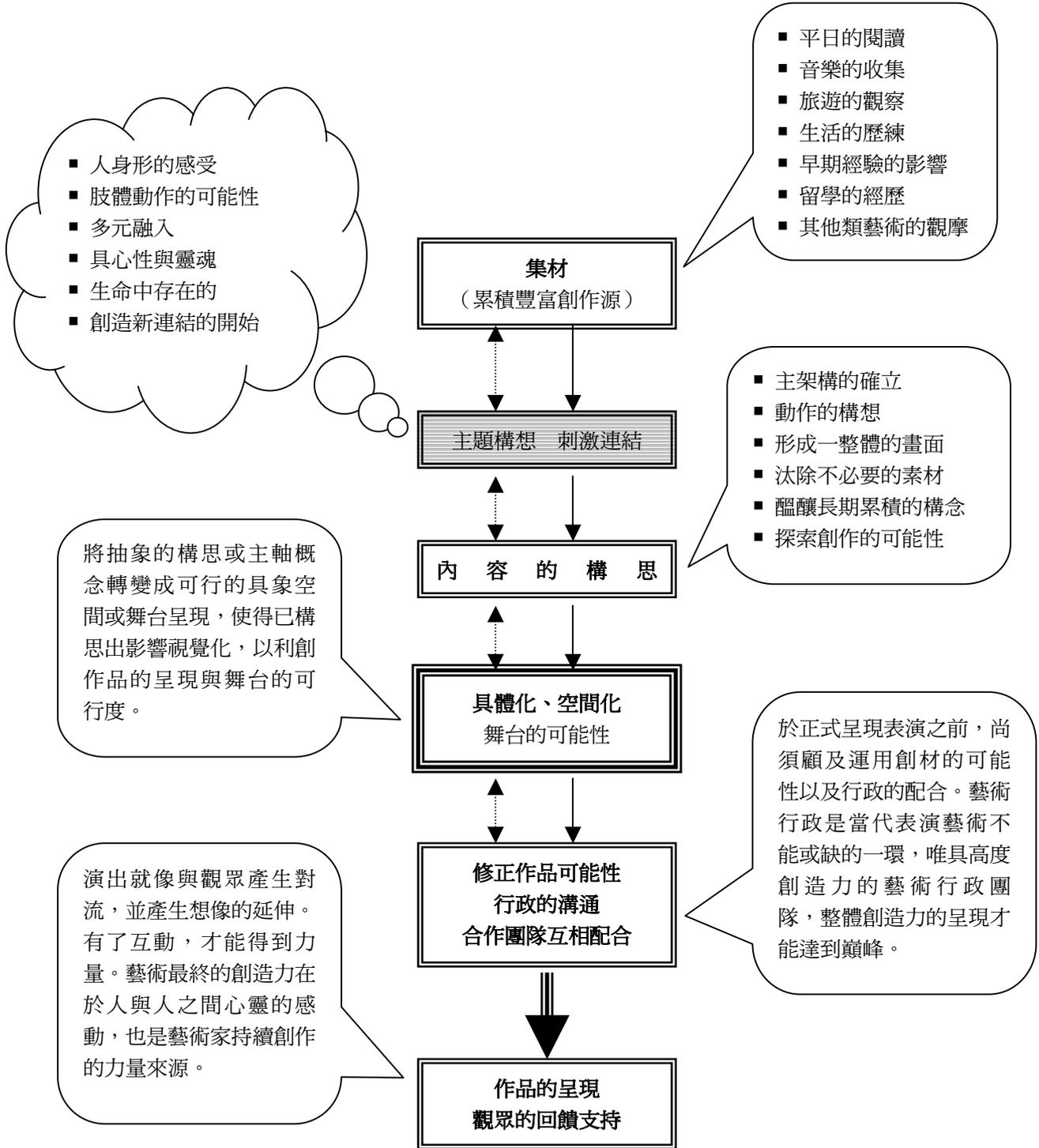


圖 1 表演藝術家創作歷程架構

註：虛線雙軌代表感性的意蘊；實線單軌代表理性的思維

閱讀除了能夠豐富背景知識，更能在創作過程中遭遇挫折或困頓時提供「出路」；像劉鳳學描述自己在創作困難時的小小轉移：「我創作舞蹈若遇到瓶頸時就去唸書」(劉鳳學，2-900620)。

此外平日的音樂收集、休閒活動以及旅遊的觀察等都能為文藝的創作提供充足的素材。這些平時的累積功夫，在幾位文藝獎得主身上皆可發現。像劉鳳學在探索世界各地的同時，一景一物都可能觸發舞蹈創作的元素，她如是說：

「比如到敦煌去，你看它天花板上刻了很多東西，那個飛天，北魏的飛天都變了顏色，有的開了洞讓氧氣進去，臉都變成是咖啡色的，有些東西則都變成白的，鼻子、嘴唇都變成白的，很漂亮，尤其沙金配起來很漂亮……。顏色對我來說非常重要，它會刺激我。」(劉鳳學，2-900620)

綜合上述可知，閱讀或其他休閒生活與視野的擴充對創作建構的影響是相當重要的。

## 2. 生活的歷練與早期經驗的影響

藝術所要傳達的是人的理念、人的心性、靈魂、人的可能性。說穿了，生命的歷程就是一部活生生的藝術作品。因此早年的經驗、成長的甘苦點滴、日常生活的歷練，甚至是在周遭所發生的人事景物，看在這些大師眼裡，可謂一絃一柱、莊生曉夢。

聶光炎提到生活中的點滴常是影響自己、累積自己創作的來源，他說「其實生活才是我最偉大的導師」(聶光炎，1-900329)。聶光炎認為自己總在劇場學習、工作、生活，因此，他孜孜矻矻，把自己的生活與人生觀定位在「學習型的人生」。在問及其生涯中是否有重要他人時，除了李察老師外，他也提

及：

「直接、間接的影響太多了，街上任何一個凡夫俗子，任何一個眼神，假如我坐在那邊看，可能對我都有影響。當然你去拜讀一本書、吸收某人的看法，這些都有影響，我覺得範圍蠻廣的。…可以給我信息、可以給我支持，任何一件事都是對我有影響。」(聶光炎，2-900622)

在生活的驅逼下，廖瓊枝遊走於舞台、電視、廣播的演唱，走過歌仔戲紅極一時的年代，也渡過歌仔戲凋零時代的載浮載沈，這些經歷鑄鍊出她唱、做不凡的曲藝演技。同時，實際生活經驗的起起落落，投射到她精心詮釋的悲苦角色上，也成為她表演藝術的基底(紀慧玲，1999)。

在李小華對劉鳳學所做的訪談中，她也說到當初在長白師範學院時就讀音樂體育學系，雖然以造就師資為宗旨，卻也注重創作和表演。戰亂的原因，劉鳳學大學念了六年，後三年的大學教育是在砲火中，學校一再遷徙的情況下完成的。這過程中面臨不同的環境、不同的事件及歷史文化衝擊，提供了她個人絕佳的思考條件。後來這些不尋常的印象和親身經驗，都被轉化，並呈現在她的舞作中(李小華，1997)。而在編「大漠孤煙直」時，九二一地震讓劉鳳學的構思有了新的發展，她說明：

「……這十個月的過程就這樣一段一段排下去，而我排完第一幕，第二幕其實已經構思出來，……我正在構思細節時，結果一個大地震搖晃的很厲害，後來回到房間聽收音機才知道地震很嚴重，接下來那一個月，電視一直都在播地震的情況，給我

的震撼力相當大，我簡直舞都沒辦法編下去，所以後來我想乾脆就把 921 大地震搬到這個舞裡面來，這在舞蹈裡我也特別說明了一下。」(劉鳳學，2-900620)

### 3. 留學經驗的影響

留學的歷練不僅是學識的充實、技巧的提昇，更是吸收不同文化，增廣視野的最佳時機。劉鳳學、聶光炎、劉紹爐及羅曼菲都有留學的經驗。

到日本、德國、英國唸書與研究是劉鳳學相當重要的人生經歷，她進行學習與研究的學校都是世界第一流的，她如是說：

「我很幸運，唸書的這幾個學校在他們國內都是一流的，比如在日本的教育大學，德國的幅克旺藝術學院，都是在藝術界不得了的學校，到英國的拉邦舞蹈學院，也是歐洲第一所進行舞蹈教育的學院。」(劉鳳學，1-900524)

1963 年聶光炎被美國東西文化中心一個劇場方面的特殊交流計畫，遴選前往美國夏威夷大學進修一年。對於這樣一個得來不易的經驗，彷彿是聶光炎藝術生涯的轉捩點，他這麼說：

「我 1963 年到美國去學劇場，那個就是我的 turning point，到一個我所嚮往但是不熟悉的環境，不同的文化，不同的劇場形式，不同的劇場文化，不同的劇場背景。」(聶光炎，2-900622)

在夏威夷大學期間，他修習了從劇場建築、劇場技術到舞台設計的整套學術課程。當中他對設計的課最感興趣，除此之外也從

文學等領域汲取養分，成就自己在舞台設計方面的事業。

劉紹爐到紐約去證實他的想法，在國外會學了一些理論方面的東西，看了一些的書，肯定他要做自己的東西的想法。他認為如果一直在跳技術性的舞蹈，對創作者來講會掐死自己，會沒有辦法去突破。

羅曼菲 1981 年在雲門舞集的時候，有機會編舞，但卻覺得不夠成功，直到出國留學後透過修習編舞的課程，讓她有了不同的體悟，她說：

「但是我覺得那時候編舞沒有什麼章法，也不太曉得、也很不成功、不成熟；1985、1986 年，我在紐約大學有修編舞的課程，透過這些課程，覺得才比較掌握一些方法，所以從 86 年以後就比較有持續每年都有作品出來，所以才會變成了一個可累積的東西。」(羅曼菲，1-900619)

### 4. 其他類藝術的觀摩

藝術是多樣性的呈現，其延伸更是有無限的可能性。此外，藝術的道理是相通的，傳遞美的精神是從事藝術工作者最大的宗旨。

王海玲喜歡觀摩各種劇種，不斷從中學習，因為她覺得藝術是相通的，有的地方必要時也都可以吸收過來，她如是說：

「舞台劇我也去看，什麼戲我們都去看，只要可以用得上，可以改善我們劇上，只要串得上，我們都會去看。常看的應該算是京劇，歌仔戲也看。除了旦角，其它角色的戲也都看，生角、甚至花臉、小丑都看。」(王海玲，2-900117)

內台戲、外台戲、廣播、電視…等演出的歷練，也進一步讓廖瓊枝的表演藝術增加了深度和廣度。「寒月」是廖瓊枝年輕時赴馬來西亞首都吉隆坡公演，在星馬的報章上讀到一則電影故事，覺得很適合苦旦表現，就將故事的內容結合「錯配姻緣」的劇情架構編成歌仔戲。這是廖瓊枝第一次編劇，十幾年闖蕩舞台，廖瓊枝的「腹內」已夠飽實，可以開始自編劇本（紀慧玲，1999）。訪談中廖瓊枝也提及年輕時看過的一部電影，其中的戲劇張力、角色經歷，讓她極想將之搬上歌仔戲舞台。

## （二）主題構想、刺激的連結（創造新連結的開始）

從事藝術創作在集材之後即逐漸醞釀出想要表現之概念與主題的構想，其中包含可能的刺激連結。

### 1. 人身形的感受、肢體動作的可能性

以舞蹈為例，舞者（團員）的身形、個性、肢體動作的呈現都是隨時可調整或是影響創作編排的重要影響因素。劉鳳學在編舞的過程中，會細心觀察這些不同特質的舞者，和他們一起工作，看他們練舞的情形，然後針對舞者的特性設計動作，把這個人的特質在舞作中發揮出來。學生林怡嘉描述說：

「老師有一個很專長的地方，她很能夠掌握與觀察每一個舞者的特質，譬如說很多其他舞團的舞者一定是那種在身材比例什麼都要看起來就像是一個舞者的樣子，可是我們舞團的舞者各種高矮胖瘦的體型都有，但是他們一站在舞台上就可以很明顯的看到，老師她把每一個舞者的特質都運用的非常好，都可以展現他們獨特的特色出來，所以不會說因為他們的身材不好，而影響到整個舞蹈作品的水準。」（林怡

嘉，1-900619）

劉鳳學說明自己會根據舞者不同的特質、不同的身體條件來設計動作的編舞歷程：

「我這麼覺得，人的面部表情有時候還會做假，反而人體的背部沒有辦法作假，不會說謊的，所以這個背部常常給我很多暗示，好像久了之後這個素材隨處都有，但是你怎麼樣把它轉換成舞蹈的符號，這就需要一點時間來思考、來適應。…我多半都會根據舞者不同的特質、不同的身體條件來設計動作。在『大漠孤煙直』中我就把舞團一個最高的、一個最矮的舞者放在一起，再帶點動作，這不僅沒有把最矮的顯得最矮，也沒有把最高的顯得最高，他們兩個配合得非常好。」（劉鳳學，2-900620）

### 2. 多元融入

羅曼菲說明自己編舞時的刺激連結過程乃是多元的融入：

「有的時候編舞的素材可能會來自動作的發展，有的時候來自音樂，有的時候來自一些意念，甚至一些畫面。」（羅曼菲，1-900619）

### 3. 具心性與靈魂

聶光炎認為舞台設計就是對問題的解決，對可能性的嘗試，他如是說：

「刺激是在你的心性、在你的靈魂、在你的生命裡，而在那個瞬間，那個 somebody 跑出來，這不是你刻意讓它出來，它像個

精靈一樣，就跑出來了，那可能就是靈感。」  
(聶光炎，2-900622)

#### 4. 生命中存在的、創造新連結的開始

這些主題構想的來源均為研究參與者生命中本存有之各種素材，而各素材之間就如連結理論所言：「創造力乃是創造者為特殊需要或有用的目的將可連結的要素加以結合而成新關係的能力。」(毛連塏、郭有遙、林幸台、陳龍安，2000)

##### (三) 內容的構思

內容的構思是發展演出過程的開始，包含主架構的確立、動作的構想、形成一整體的畫面等；此外、在構思的過程中，會汰除不必要的素材，也會醞釀長期累積的構念，同時先行探索創作的可能性。

##### 1. 主架構的確立、動作的構想、形成一整體的畫面

羅曼菲說明自己對於內容的構思歷程：

「編舞的過程很長，要到舞蹈教室去設法把意念和畫面變成可以溝通的動作和空間上的編排，都是需要一點一點花時間慢慢把它建構起來。而建構的過程中你可能要把它打碎掉，重新再來建構結構，怎樣找到自己的作品，雖然它可能是抽象可是它還符合內在的邏輯，這些都是要花很多時間構思、挑戰自己、甚至否定自己，重新再建構。」(羅曼菲，1-900619)

聶光炎闡釋進行舞台設計時的構思過程：

「劇場設計現在是以二維或是三維的元件，去建構一個表演環境。也許它不再是

漂亮，也許不再是維妙維肖，但它是在追求意義，使空間產生表演張力，能夠與表演者結合在一起，構造一個有生命的空間。例如在設計『波西米亞人』時，描述空間的部分只有幾行字，聶光炎會先研究這個時代的音樂，聽很多遍的音樂，研究音樂的特性，研究這齣戲，翻來覆去諦聽，再進一步和指揮、導演商量。」(古碧玲，2000)。

##### 2. 汰除不必要的素材

當真正要創作的時候，就必須要丟掉一些東西。劉紹爐形容：

「就像一幅畫，太清楚的東西你反而要把他勾勒掉、模糊掉，讓它有美感，變成一種抽象、象徵性的東西，觀眾看了它會有聯想。這個互動在於觀眾，覺得那時候他被碰觸自己內在的東西。……把意象模糊掉了，就會發現答案不只是一個，很多東西答案都是存在的，因人的狀況、觀眾的心理狀態，自然會有他自己的故事去聯想。」(劉紹爐，1-891110)

##### 3. 醞釀長期累積的構念、探索創作的可能性

劉鳳學不乏創作靈感來源，但她並不掩沒在擾攘的紛塵中，反而願意在「時間」的沈澱中，自然洗鍊出舞蹈的語言。她自我分析說：

「可能我比較慢一點，我都會擺一段時間，有時候頭腦裡有很多構思，不知道哪個先出現，哪個先排出來…。」(劉鳳學，1-900524)。

林惟華也觀察到：

「我覺得老師自己本身的每一個作品都不是那麼的相同，像我剛剛講的，她一直都有去探索一些動作的可能性，她也保留了她的優點，……老師的作品有很深厚的人文氣息，還有很多她自己本身的文學素養在裡面，所以她的作品的深度比較厚，……每一個作品都在她的心理已經醞釀了十年、二十年。」(林惟華，1-900703)

#### (四) 具體化、空間化、舞台呈現的可能性

所謂具體化就是將抽象的構思或主軸概念轉變成可行的具像空間或舞台呈現，使得已構思出的影像視覺化，以利創作品的呈現。

劉鳳學解釋自己如何將心中的構思，轉化為舞蹈的語言，成為貫串全舞的主軸：

「整個舞蹈就跟你的 image 有一個相當大的相關性，這個相關性當然要看你自己怎麼來思考，怎麼樣來觀察。」(劉鳳學，2-900620)

在編舞過程中，劉鳳學會考量舞者特質與空間的配搭，不斷進行實驗，她將焦點放到舞者空間的使用，也許走圓的，也許走直線，也許高，也許中，也許讓它低水平的，同時也訓練身體的延伸，訓練強跟弱，或許是一個對比的動作。一邊想一邊修正，不斷地實驗再實驗。

接手一個劇本時，聶光炎會從多元的角度切入，務求在捧讀劇本時，任想像空間無限延伸、馳騁：

「我讀著、讀著，有時候，覺得是一片色彩，可能從一片聲音，有時候又是從文字慢慢想起，有時覺得很抽象，要慢慢才能

具體起來。你必須讓抽象的意念逐漸成形，…在這樣抽象心理空間構思的同時，也要設法以具象的生理空間來表達，通過各種方法來找種種可能性，最後才透過視覺因素，變成色彩、體積、肌理、質感、變成一個造型，甚至也許變成繪畫、雕刻等等不同的形式與材料。」(古碧玲，2000)

羅曼菲強調自己對創作過程的關係難以排序，但是實際呈現的部分如：拿捏時間與力量的呈現最重要，尤其是有效的時間安排。對於發展演出計畫，羅曼菲覺得就像寫文章一樣：

「編舞的過程其實就跟寫一篇文章一樣，有了基本的素材和方向以後，開始去把它建構成篇幅，這篇幅是不是能夠有前後呼應的關係或者它是不是擁有某種發展的關係，端看你的高潮要放在哪些地方、伏筆要放在哪裡。」(羅曼菲，1-900619)

#### (五) 修正作品的可能性—行政溝通與合作團隊的互相配合

舞台的表演是眾人力量的結合，每個環節皆是相扣的。在正式呈現表演之前，尚需顧及運用創材的可能性以及行政的配合。

羅曼菲會與別人合作編舞，但原則上是分上、下半場分別編舞的，

「譬如我有和香港編舞家黎海寧合作的一個作品叫《天國出走》，他編上半場，我編下半場。我也會和其他藝術家共同合作，譬如音樂家、舞台裝置、服裝，每次都會這樣分工。」(羅曼菲，1-900619)

羅曼菲繼而說明舞蹈就是必須跟別人一起合作，無法悶頭自己一個人創作的，她說：

「舞蹈不像獨奏家、畫家，可以獨力完成。必須要靠團體合作，需要在團體互動良好。所謂融合不是跟大家都一樣，而是說能夠跟大家都搭配得很好。」(羅曼菲，1-900619)

國光豫劇隊隊長韋國泰認為藝術行政工作者的功能是在激發出藝術家百分之百的潛能，他如是說：

「你的利益就是為了能讓由你服務、突顯的對象，能很亮麗的在舞台上做呈現。而且要完全瞭解他個人的本質、技藝與藝術的層面，……然後做全面的規劃。藝術行政就是能讓演員在無後顧之憂的狀態下，潛能作 100% 的激發。我覺得藝術行政要做的兩個層次的工作是，一是讓演員沒有後顧之憂，另一個是讓他的潛能完全激發。因為一個演員的生命力就是在舞台上的呈現。」(韋國泰，1-900117)

劉紹爐編舞的方式是會與其他舞者互相溝通才完成一個作品的，楊宛蓉說明：

「劉紹爐編舞時會聽取舞者的意見，在互相溝通中完成一件作品。他再回頭審視作品與他當初的構想是否相同，如果真的不一樣，他也不會覺得很失望。他是屬於橫向思考的人，要改變就很容易。」(楊宛蓉，1-891117)

劉紹爐指出舞團是分為藝術、行政、技

術三大部門，他說明這三大部門的工作內容：

「藝術的部門包括創作的、編舞的 dancer、音樂作曲家、燈光設計創作部分。藝術有創造力，行政也有屬於行政的創造力，行政有他的體系。……行政每天都在運作，以商業來講產品，要行銷，要賣出去，是介於觀眾和藝術之間的一個 bridge。……我覺得一個藝術團體不是屬於個人的，是屬於一個團體的，所以我們要走的是是一個基金會的運作模式。有一天可能舞者都很強，或是有一天也許我休息不做了，他們還可以運作得很好。」(劉紹爐，2-900105)

劉鳳學說來自不同團體的工作人員之間的團隊合作就像作戰似的，一點都鬆懈不了，她如是說：

「舞台設計、服裝、樂團、指揮、作曲等都是從四面八方而來的工作人員，就像作戰似的、要立刻都把它呈現出來，因此事前的策劃非常非常的重要，你一點都鬆懈不了的。」(劉鳳學，2-900620)

對此來自四面八方的工作成員，劉鳳學覺得這也有很大的優點：

「如果是一個劇院的舞團，有一批固定的燈光、舞台設計人員，那我們每次所接觸的就是固定這些人，永遠就是這同一批人在工作。如果一直跟同一位作曲家合作的話，好像風格很容易就定型了，我不喜歡我的舞定型，我也不希望舞者定型。」(劉鳳學，2-900620)

而舞作的表現要靠舞者在舞台上的發揮，因此劉鳳學的舞在構思後開始編，但在編之前她會把參與的舞者都集合在一起，跟他們談一談。她說：

「我會讓團員做出動作，而且問他們覺得重心這樣移動是否對身體會造成傷害，他們如果覺得很好，那這個動作就定下來。在音樂進來後，肢體動作的強弱和快慢稍微若是跟音樂有所不同，我也會參照舞者的意見進行調整。」(劉鳳學，2-900620)

聶光炎(2001)認為，劇場設計是劇場演出之中創作團隊裡的一員，這算是勞力密集、智慧密集的工作。訪談中他分析：

「劇場的成功，不是我一個人的成功，它是一個 team，所以我永遠沒有自己的成績，那個成績應該歸功於整個團體，我沒有這個能耐使這個演出做到那麼好，這是共同的成果。」(聶光炎，2-900622)

聶光炎就如水般去因應外在的環境，卻又不失自我原則。他認為在團隊合作時每個人的角色都是同等重要的：

「小到一個簡單的技術，一個很小的 part，都是 equal 的。而且我常說，明星 star 是在天空上，不是在舞台、劇場上，劇場是大家合在一起做一件事，共同來完成一件事。」(聶光炎，2-900622)

他也分析導演、演員、舞台設計者彼此間的融合，是造就劇場成為一個綜合性藝術的結晶：

「我是透過舞台設計的媒介和演員共同演出，演員是用身體演出，我們等於是用燈光、舞台空間造型等媒介來演出，而導演則用所有的因素綜合起來來表達他的思想，這意味著幾個層次疊在一起、融在一起。」(古碧玲，2000)

## (六) 作品的呈現、觀眾的回饋支持

舞台藝術的創作與呈現乃是集合眾人之力力的團隊合作，在表演舞台與劇場交互的人力、物力與腦力的激盪中，才能迸出最具創造力的品質保證。在作品呈現時，舞台的背後則是另一空間的舞台，格外令人動容的細節往往是幕後的心血點滴。聶光炎表示：

「其實舞台背後的真實人生才是另外一齣精彩的戲。像有一次在演出的過程中，忽然有一個很大的東西快掉下來了，有一個工作人員就一個人一直頂著，那個東西很危險，而且這個工作人員的年紀很大了，……但就為了維持前面的演出，他就一直頂著那個很重的東西。…在那裡面你見到人性、見到愛，比前台的表演更動人。那個才是劇場的專業技術，因為他對那個事情是那麼嚴肅的對待。」(聶光炎，2-900622)

廖瓊枝的表演生涯中曾有做戲做到戲迷「扛戲坪」的紀錄，至今提起這段往事，廖瓊枝的嘴角仍洋溢著一股滿足的「甜」。她說：「最高興的就是能得到大家的掌聲，受到大家的讚揚，自己覺得很有成就感。」(廖瓊枝，1-900108)

劉紹爐認為要開啟與觀眾的交流、互動才有創造力，他如是說：

「演出的時候，與觀眾產生對流時，就能得到力量與鼓舞。所以創造力必須要訴諸人與人之間，某一種力量互通時，產生一種很高的能量，這一種能量是持續產生創作力量的根本來源。……觀眾、朋友，給你某種力量相通，會促使你下一次的創作。假如停留太久沒有給予，就會慢慢消失。」(劉紹爐，2-900105)

### 三、討論

我自己對於創造歷程的階段有著濃厚的探究興趣，除了很想瞭解傑出人物到底其心思運作歷程為何，期盼對於自己或學生能有些幫助，若是能經由這樣的分析而在其中學到一些思考歷程的皮毛也好；更重要的一個要素是在分析這些歷程時我常強調這是一個不斷循環的動態歷程，碰到瓶頸、困難時，很可能之前所花費的無數心血在一夕之間全都化為烏有，一切又要從頭開始，這是在分析這些傑出人物的創造歷程階段時最想強調的重點。看到他人風光的背後，要先瞭解其所花費的心血及努力，這樣的體會是我執著於分析創意歷程的一個重要動力，期盼能多方呈現出他們得以有傑出成就的背後因素。就如聶光炎對於劇場藝術的貼切詮釋：「千千萬萬個折磨，換取片刻的迷人」(聶光炎，1-900329)；事實上，這樣的詮釋或許也可貼近其他領域中；「台上一分鐘，台下十年功」，一語道盡傑出人物一生所需投入的時間、精力與青春(陳昭儀，2003)。在本研究中將表演藝術家的創作歷程分析為六個階段，茲說明與討論如下：

藝術家集材的方式是多元化的，例如平日的閱讀、音樂的收集、旅遊的觀察、生活的歷練、早期經驗的影響、留學的經歷、其他類藝術的觀摩或是與相關合作者或團隊合

作的過去經驗等。藝術家集材的目的在於累積豐富的創作源與記憶，以提供在一連串思維下的「靈感」乍現。Csikszentmihalyi(1996)指出生活經驗中一些問題因素的根源最容易在藝術家、詩人和一般人文學者的作品中看出來；證諸本研究中的這些表演藝術家，可發現他們集材的的多元來源幾乎都與生活經驗脫離不了關係，其目的係在於累積豐富的創作源以達到下一個構想主題的步驟。

藝術創作者在集材之後就要發展自己的概念與主題的構想，其中包含可能的刺激連結、對問題的解決、對可能性的嘗試等，將主題架構出輪廓之後，再進一步構思及規劃表演內容的細節部分，期待藝術創作能夠激出最耀眼的火花與提供觀眾無限想像的延展。在構思出內容之後就要將具體化的表演呈現於觀眾的眼前了；具體化、空間化的過程需要長時間實地的排練，並考驗搬上舞台的可能性，此亦是一個團隊的工作，此即進入下一步之修正作品的可能性。

於正式呈現表演之前，尚需顧及運用創材的可能性以及行政的配合。藝術行政是當代表演藝術不能或缺的一環，具有高度創造力的藝術行政團隊，才能使整體創造的呈現達到顛峰。藝術行政是介於觀眾和藝術之間的一座橋樑；而藝術團體不是屬於個人的，而是屬於一個團體的。因此在嘗試作品呈現的可能性時，需要經過不斷地修正、藝術行政的溝通與團隊的合作，才能正式邁向演出之路。

演出就像與觀眾產生對流，並產生想像的延伸。有了互動，才能得到力量，繼而產生藝術的新生命。藝術最終的創造力在於人與人之間心靈的感動，也是藝術家持續創作的力量來源。

而在圖一的創作歷程架構中，我將這些歷程劃下「虛線雙軌代表感性的意蘊；實線

單軌代表理性的思維」，意指在表演藝術家的創作思考歷程在長期的雙軌雙向思考中，探索客觀條件技術突破（理性的思維）與藝術家主體所欲產生的精神與想像（感性的意蘊）交融下實現的可能性。

就如前述之在國內外的相關文獻中針對表演藝術家的創作階段進行分析者很少見，而本研究為補其不足，深入探析了表演藝術家之創作歷程，再將其與一般對於科學家及發明家所進行之階段論進行比對（詳表二）。若要討論藝術與科學、發明階段論之異同處，似乎可以發現該二領域中具傑出成就者對於尋找和發現欲解決的新問題都具有極強的動機；然其最大之殊異點為科學家是透過理性的邏輯思考歷程建立科學的新結構與秩序，而藝術家則經由感性的主體精神抒發

以及理性的客觀條件與技術配合，在長時間的醞釀與粹煉下交揉成藝術的新精神。

表 2 創造歷程階段對照表

文獻探討—創造歷程五 步驟	表演藝術家創作歷程
問題的產生	集材
尋求解決問題或困難的 方法及作法	主題構想、刺激連結 內容的構思
尋獲最佳處理方案	具體化、空間化、舞台 的可能性
評估及驗證	修正作品的可能性
發表、溝通與應用	作品的呈現

## 肆、省思

本研究乃是邀請六位傑出表演藝術家成為研究參與者，進行複式個案研究，據以瞭解傑出表演藝術家之創作歷程，以下依據研究發現提出兩點省思。

### 一、藝術家的創作精神

#### 【那一夜……】

人：舞蹈家  
物：閃耀的心靈、異常的腦波活動、一雙巧手、舞動的肢體  
時間：夜闌人靜時  
地點：書房  
事：睡前或睡不著時，在書房就動了起來，想…突然間「嘩～是這麼回事！」

上述這一幕，或許在黎明、在黃昏、在夏季午後，在蟬鳴唧唧時，在人潮熙攘時刻，藝術家在世界各地正進行創作。人類需要有這些時刻、這些藝術家來提昇人類新精神，並奉獻未來更美的期待。

藝術的結晶與昇華為超越時空之「靈性」，而藝術生命延續的關鍵點就是藝術家用其不滿足、積極突破的主體心靈與實際生活客體世界的融合所迸出的偉大創作。藝術家竭盡心思的創造，其真正的精神在於為社會、文化、人類永續發展及引領未來建立一種新的力量與意義。創作的成品對於藝術家來說並非唯一，藝術家積極尋求突破，提昇全民對美的期待與涵養才是偉大創作的真諦。

藝術家創作的過程中，以感性的主體心靈，搜尋並構思意象中孕育成形的「影像」，再以理性的心仔細體察在實際舞台上，客體

條件融入主體精神的可能性。在感性與理性的交揉下，探求最真實、最貼近人心的感動。一部撼動人心的表演藝術創造，就在創作者主體的心靈構思與客體世界的真正互融中呈現，藝術的新精神由然的誕生。藝術家歷年的素材收集，午夜時分的創作構思，辛勤排練的汗水與淚水，不斷的溝通協調演出事項與舞台規劃，一直到最後令人盪氣迴腸的完美演出，無一不是傾力而為的淋漓盡致、盡力而為的眾志成城。藝術最終的創造力在於人與人之間心靈的交流與觸動，此亦是藝術家持續創作的力量來源，藝術家的創作精神實在值得吾人學習。

## 二、創造力與美感及藝術教育之推廣

歷代美學的詮釋指出極致的藝術表現也就是最理想的創造，Bailin (1988) 也指出藝術的價值乃在於提供美感的經驗。有些人生來就有敏銳的美感，有些人則不然，但每個人的美感都是可培育的。最好的培育方式即是學習藝術，藝術是人類對真與美之最自由的追求。而提昇創造力之鑰，就在藝術教育。當然，藝術教育並不侷限在藝術課程上，包括科學、數學、文學等領域的老師，都必須打破藩籬，更有創意地將藝術及美感帶進教學中。然而，更重要的是，「所有藝術教育的目的，並非在於讓每個學生都成為藝術家，而在於開啟他們的創造力」(洪懿妍, 2001)。所以在教育中建構健全的創作心境與開發跳脫圍籬的自由創造能力是一重要課題。

天下雜誌 2001 年教育特刊「美的學習」的撰稿人洪懿妍在採訪過亞洲、歐洲、北美各國對於藝術教育、美感教育與創造力之推動所付出之努力後，她提出「或者，更進一步，台灣還可以走出一條東方美學之路」。的確，東方擁有許多很美的東西，也有美學的傳統與歷史。雖然國內的藝術家多受西式技

術的影響，但是「心與物化」的創作觀點以及主客體的互融關係的創新突破，卻是東方數千年來藝術極致表現的起始與延伸。而此「東方美學」之路更需吾輩將這些傳統藝術加以保留及提昇其溝通之能量，吾人由這幾位傑出藝術家的訪談及文件資料中可發現到他們都致力於提昇藝術的能見度，全心投注於藝術教育的薪傳工作上。

而本研究所探析之創作歷程當能對於藝術教育提供一本土化的素材，事實上，研究一些社會上的菁英能夠獲得重要的知識，人本心理學家彪樂認為「菁英的研究結果甚至有促進個體充分發揮潛能的意義」(車文博, 2001)。因此期待教師能應用本研究所探討之藝術家的創作歷程提供給學生作為學習的典範，就如 Sterberg 和 Williams (1996) 所言：

「把創意人的生平、創意及時代背景統整起來介紹給學生，瞭解創意成果的誘惑與喜悅，經常接觸多元、有變化的範例對概念知識的獲得有極高的正面效果。」

就如在一堂研究所的課程中，我們一起討論了「美的學習」之主題，其中一位研究生偉仁也是本研究的研究助理，他在課堂分享後傳來了一封電子郵件(陳偉仁, 個人通訊, 2002 年 1 月 10 日)，述說他在研究過程中所感知的「美」：

Dear 資優讀友們，  
我想分享自己一些微小感知的美：

「形體的美」~儼然從古典中飄來的唐風  
和昭儀老師去訪談新古典舞團的編舞者~  
劉鳳學老師，  
當助理還熱心的為我們遞茶水時，  
劉老師已悄然站在門口，(我偷偷注意到

的)  
 晨曦的陽光薄薄灑下，劉老師的身形微微發暈，  
 略帶嚴肅的神情，眼神向屋裡掃視了一下，當助理為我們引薦時，劉老師隨即在臉上綻放一朵溫婉的笑。  
 訪談的前半個小時，  
 我被她挽的一絲不苟、銀黑錯落的髮給吸引，  
 是唐代女人那種流露豐華的雲捲頭。  
 這樣的美，撼動我體會何謂~親.近.大.師。

「粗糲的美」~在汗水中交織力量  
 妙華說家住三重，  
 我想起舞者劉紹爐刻意將舞蹈工作室選在多屬勞工階級的三重，  
 他說親近那汗水淋漓的人們，  
 他的舞不自覺的有了人的質地；  
 智臣說台語很美，  
 我想起苦旦廖瓊枝在舞台上啟口念唱，  
 悠悠撩撥生命遭逢的悲歡離合，  
 她的歌仔戲蘊發詠歎的情調，屬於台灣本土苦情一代的聲音。  
 這樣的美，撼動我體會何謂~典.律.生.成。

於是，我現在決定放一張雷光夏的「summer planet」，  
 開始，安靜，體會「美」。

偉仁 2002.1.10

此一薪傳的工作，就在數次與藝術大師對談的歷程中傳給了這位年輕的研究生，他經由訪談這些傑出藝術家的過程中體會到了「親近大師」的魔力，感受到形體的美、粗糲的美以及典律生成的美。因此，讓藝術家駐校，使年輕的學子能夠親炙大師級人物，

從中學習他們所散發出的美感及律動，相信是可以影響到學生對美的感知能力的。

在過去，國家、人才的競爭力，習慣被解讀為更高的知識、更複雜的科技。然而，在今天，卻有一道聲音在認真地說：

「國家、人才的競爭力，其實蘊含在每個人的創造力、感受力，以及與美更貼近的心靈上。這股看不見的競爭力，力量更深刻，影響更深遠。」(洪懿妍，2001)

而要如何提昇這股競爭力實在是刻不容緩的，向藝術大師學習，並由提昇藝術與人文素養的課程內涵著手，應是一條可行且必經之路。

藝術中欲傳達的是如何賦予生命、如何豐富生命、如何創造生命。沒有深刻體會難以潛移美的饗宴；缺乏創意舞台則藝術教育談何容易。人力資源的珍視與培育、教育環境的開放與多元化、社會舞台的擴展與經營以及政府支援藝術下鄉的長期政策，皆是藝術工程藍圖的重要元素。藝術的再教育是一部美的希望工程，完善的工程藍圖只是品質保證的第一步，接下來的執行工作則是全民的職責。

綜上所述，如果說藝術與美感是啟發人文關懷的源頭活水，那麼創造力無疑是引導學生看見生命豐富內涵的橋樑。飲一口活水，創造力就能產出了心與物化的創作；走過了橋樑，藝術便能昇華成有價值的生命情調，進而成就了教育桃花源的存在。透過無藩籬的美感學習，若能使一個人的生命情調更具自信與關懷，那麼我們相信創造力就能在教育的舞台上為人類舞動出更美好的生命內蘊。

## 參考文獻

- 毛連塏、郭有通、林幸台、陳龍安 (2000)。創造力研究。台北：心理。
- 古碧玲 (2000)。樂在學習~劇場園丁聶光炎。台北：時報。
- 李小華 (1997)。劉鳳學訪談。台北：時報。
- 李雪莉 (2001)。九年一貫，革新換面。載於天下雜誌 (主編)，天下雜誌 2001 年教育特刊「美的學習」(pp. 124-127)。台北：天下。
- 車文博 (2001)。人本主義心理學。台北：東華。
- 紀慧玲 (1999)。廖瓊枝--凍水牡丹。台北：時報。
- 洪懿妍 (2001)。世界向美走。載於天下雜誌 (主編)，天下雜誌 2001 年教育特刊「美的學習」(pp. 24-31)。台北：天下。
- 陳昭儀 (2003)。創意人物研究之回顧與探析。資優教育季刊，87，27-40。
- 國家文藝基金會 (1997)。國家文藝基金會網站一歷屆得獎者。檢索日期：2000 年 10 月 20 日，取自：[http://www.ncafroc.org.tw/Prize/Index1\\_Prize.asp?ID=1&NAME=Prize](http://www.ncafroc.org.tw/Prize/Index1_Prize.asp?ID=1&NAME=Prize)
- 國家文藝基金會 (2000)。國家文藝基金會網站一歷屆得獎者。檢索日期：2001 年 1 月 5 日，取自：[http://www.ncafroc.org.tw/Prize/Index1\\_Prize.asp?ID=1&NAME=Prize](http://www.ncafroc.org.tw/Prize/Index1_Prize.asp?ID=1&NAME=Prize)
- 張華芸 (2001)。培育未來人才，藝術不能缺席。載於天下雜誌 (主編)，天下雜誌 2001 年教育特刊「美的學習」(pp. 116-119)。台北：天下。
- 郭俊賢等 (譯) (2003)。Sternberg, R. J., & Williams, W. M. 著，如何培養學生的創造力？(How to develop student creativity?)。台北：心理。(原著出版於 1996 年)
- 蔡秀女 (1999)。劉鳳學：為舞蹈生命體塑形。載於陳義芝 (主編)，閱讀之旅 (上卷，pp. 96-107)。台北：聯經。
- 聶光炎 (2000)。燈光不只是照明而已。表演藝術，96，102-104。
- 杜明城 (譯) (1999)。Csikszentmihalyi, M. 著，創造力 (Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention)。台北：時報。(原著出版於 1996 年)
- Amabile, T. M. (1983). *The social psychology of creativity*. New York: Springer-Verlag.
- Bailin, S. (1988). *Achieving extraordinary ends: An essay on creativity*. Boston: Kluwer Academic.
- Barron, F. (1969). *Creative person and creative process*. NY: Holt, Rinehart & Winston.
- Clark, B. (1988). *Growing up gifted* (3rd ed.). Columbus, OH: Merrill.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). The domain of creativity. In R. S. Albert (Ed.), *Theories of creativity*. London: Sage.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. N.Y.: Harper Collins Publishers.
- Davis, G. A. (1986). *Creativity is forever*. Dubuque, IA: Kendall/Hunt.
- Gardner, H. (1999). *Intelligence reframed: multiple intelligence for the 21st century*. N.Y.: Basic Books.
- Gallagher, J. J. (1985). *Teaching the gifted child*. Boston: Allyn and Bacon.
- Gruber, H. E. (1996). Book review. *Journal of Creative Behavior*, 30(3), 213-229.
- Gruber, H. E., & Wallace, D. B. (1999). The case study method and evolving systems approach for understanding unique creative people at work. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 93-115). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mackinnon, D. W. (1978). *In search of human effectiveness*. Buffalo, NY: Creative Education Foundation.
- Mayer, R. E. (1999). Fifty years of creativity research. In R.

J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 449-460). Cambridge: Cambridge University Press.

Olson, R. W. (1980). *The art of creative thinking*. New York: Barnes and Noble Books.

Piirto, J. (1992). *Understanding those who create*. Lodi, OH: Ohio Psychology.

Policastro, E., & Gardner, H. (1999). From case studies to robust generalizations: An approach to the study of creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity*. (pp. 213-225) Cambridge: Cambridge University Press.

## 致謝

本研究為國科會補助專題研究計畫之部份研究成果(計畫編號: NSC-89-2413-H-003-073), 承蒙參與本研究之傑出藝術家與所有接受訪談者之鼎力相助, 以及研究助理陳智臣先生、陳偉仁先生與黃文慧小姐之協助, 特此一併致謝。

## 作者簡介

陳昭儀, 國立台灣師範大學特殊教育學系, 教授

Chao-Yi Chen is a Professor of the Department of Special Education, National Taiwan Normal University, Taipei, Taiwan. E-mail: t14016@ntnu.edu.tw

收稿日期: 93.02.23

修正日期: 94.04.22

接受日期: 94.10.03

# Creativity Process of Distinguished Performing Artists

Chao-Yi Chen

National Taiwan Normal University

## Abstract

The participants in this research study were six distinguished performing artists. Case studies were used as the framework for in-depth interviews and data collection. The creative process of artists was divided into the following six stages. First, materials gathering: most materials came from daily reading, music appreciation, observations while traveling, life experiences and art exhibitions. The second stage was theme formation: first came the themes, and stimuli association followed. The third stage was content mapping: this included the establishment of a theme structure, thinking about action, and the formation of the whole picture. Fourth was the probability of embodiment and stage presentation: the aim here was to transfer the theme into workable ideas, and even visualizations. Fifth came the review of works: as stage presentation was the result of teamwork, it called for all the parts to be well-connected. Finally there was the presentation of works: presentation involved having a counter-stream with the audience, leading to increased use of the imagination.

**Keywords:** performing artist, creative process, dancer