國立臺灣體育運動大學
National Taiwan University of Sport
舞蹈學系碩士班學位論文

舞蹈創作中創意引導策略——以石吉智為例

CREATIVE GUIDING STRATEGIES IN DANCE CREATION—TAKING SHIH,GEE-TZE AS AN EXAMPLE

研 究 生：游芷玥 撰
指導教授：羅雅柔 博士

中 華 民 國 108 年 6 月

國立臺灣體育運動大學舞蹈系碩士班

碩士學位論文審定書

研究生：游芷玥

論文題目：舞蹈創作中創意引導策略——以石吉智為例

業經本委員會評審認可，合於碩士水準。

論文考試委員會委員：

學位考試委員會

召　集　人

口　試　委　員

指　導　教　授

系　主　任

中華民國108年6月13日

論文名稱：舞蹈創作中創意引導策略——以石吉智為例

總頁數：148頁

校（院）所組別：國立臺灣體育運動大學舞蹈學系碩士班理論組

畢業時間：107學年度第2學期

研究生：游芷玥　　指導教授：羅雅柔博士

中文摘要

本研究旨在探討舞蹈創作中創意引導之策略；創造力屬六大智能結構之一，亦須透過教育進行一定程度的培育與開發；因此研究者認為創新能力在舞蹈教學與舞蹈創作中，都應被重視與強化。研究者從不同領域培育創造力的文獻中探索，另以臺灣編舞家石吉智為對象，對其學經歷影響創作力之因素與其歷年舞作之創作靈感作深度訪談。歸納其可應用於舞蹈創作及教學中創意引導之方法與策略。結果發現：首先，不同於舞蹈人的學歷背景對石吉智的創作動機產生不同面向之影響，而研究所的學習經驗為其編舞技法和肢體技巧奠定了基礎。其次，美術背景使石吉智善於融合視覺藝術之舞蹈創作並對空間極具敏覺性。除此之外，其作品創作靈感來源包括肢體、音樂、時代背景、傳統文化、生活見聞、反向思考、生活際遇以及對生命歷程的回饋等。最後歸納舞蹈教學的創意引導策略為誘發學生創意思考、多元教學、主動走進生活、強調學生主體性。

關鍵字：創造力、創意引導策略、舞蹈創作

You,Zhi-Yue(2018).Greative guiding sirategies in dance creation—taking Shih,Gee-Tze as an example.Unpublished Master Thesis,National Taiwan University of Sport.

Chair of the committee: Dr.Ya-Jo Lo

Abstract

The purpose of this study is to explore the strategies of creative guidance in dance creation.Creativity is one of the six structures of intelligence,it also requires a certain degree of cultivation and development through education.Therefore, the researcher believes that innovation ability should be emphasized and strengthened in dance teaching and dance creation.Based on the literature on creativity cultivation in different fields, the author conducted an in-depth interview with Taiwanese choreographer Shih,Gee-Tze on the factors that influenced his creative power and the inspiration of his dance works over the years.The methods and strategies of creative guidance in dance creation and teaching are summarized.Results:First of all, Shih,Gee-Tze's creative motivation is influenced by his educational background, and the learning experience of the institute has laid a foundation for his choreography and physical skills.Secondly, Shih,Gee-Tze's artistic background makes him good at integrating the dance creation of visual art and highly sensitive to space.In addition, his works are inspired by body parts, music, historical background, traditional culture, life experience, reverse thinking, life experience and feedback on life course.Finally, the creative guiding strategies of dance teaching are summarized to induce students to think creatively, teach in a diversified way, walk into life actively and emphasize students' subjectivity.

Key words: Creativity,Creative guidance strategy,Dance composition

謝　誌

從大陸來到台灣讀書，兩年時間裡體會了不同的文化和風土人情，感到十分珍貴。只不過由於不能兼任工讀，因此在台學習中無法自己負擔生活費和學雜費，非常感激父母對我的絕對支持，讓我能夠安安心心、全情投入的學習。

首先要感謝的一定是我的指導教授羅雅柔博士，感謝您幫助我在兩年中順利完成我的碩士論文。您認真的瞭解並尊重我想要研究的方向，並為我提供了很多的研究方法與意見，更是幫助我聯絡石吉智老師作為我的研究對象，盡其所能的給予了我一切的便利和幫助。不僅在學業上，在生活中更是讓遠在異鄉的我感受到無限的關愛與溫暖。一直都覺得，能夠成為您的學生，我上輩子一定是做了很多很多的好事。

真摯的感謝石吉智老師，答應當我的研究對象。因為我知道您非常非常的繁忙，而我又想要在兩年內畢業，因此每次在我提出訪談需求的時候您都會馬上告訴我能夠接受訪談的時間表，還一直鼓勵我，表示一定會幫助我按時完成畢業論文。而且除了接受訪談，您還邀請我觀看、參加極至舞團的很多活動，讓我在台灣學習的經驗更加的豐富且有意義，謝謝您無所保留的幫助，也讓我的論文更有價值。

謝謝劉淑英老師和黃增榮老師，特意兩次來到台中參加我的論文口試，為我聚焦並確立了最終的論文題目，提供了很多很多的寶貴建議。

還想要特別的感謝張思菁老師和洪秀錦老師，因為在修習您們課程的期間，讓我真切感受到自己在學術理論上的成長與進步，慢慢的形成並且可以大膽的表達自己的觀點。在台灣學習的兩年中，要感謝的人實在是太多了，每一位教過

我的老師、觀照我的學姐、陪伴我的同學和室友、還有遠在大陸支持我的所有家人，謝謝每一位幫助過我的人，感恩！愛你們！！

游芷玥謹誌

中華民國 108 年 6 月

臺灣體大

目 錄

中 文 摘 要 I

Abstract II

謝　誌 II

目 錄 V

表 目 錄 VII

圖 目 錄 VIII

第 一 章　緒 論 1

　第 一 節　研 究 背 景 與 動 機 1

　第 二 節　研 究 目 的 4

　第 三 節　研 究 問 題 5

　第 四 節　研 究 範 圍 與 限 制 6

　第 五 節　名 詞 釋 義 7

第 二 章　文 獻 探 討 8

　第 一 節　石 吉 智 不 同 階 段 學 經 歷 之 探 討 9

　第 二 節　創 造 力 與 創 意 引 導 相 關 文 獻 之 探 討 13

　第 三 節　石 吉 智 不 同 舞 作 的 創 作 靈 感 之 分 析 24

　第 四 節　舞 蹈 創 意 引 導 的 策 略 與 方 法 之 探 討 34

第 三 章　研 究 方 法 41

　第 一 節　研 究 方 法 41

　第 二 節　研 究 架 構 與 流 程 46

　第 三 節　研 究 對 象 49

　第 四 節　研 究 工 具 50

　第 五 節　資 料 處 理 51

第 四 章　石 吉 智 舞 蹈 創 作 與 其 學 經 歷 之 分 析 52

　第 一 節　石 吉 智 學 經 歷 之 重 要 階 段 對 其 創 造 力 的 影 響 . 52

第二節　美術學習背景對石吉智舞蹈創作的影響 56
第三節　石吉智不同舞作的靈感來源 61
第四節　舞作創意引導策略之分析 67
第五章　結論與建議 72
第一節　研究結論 72
第二節　建議 77
參考文獻 79
中文部分 79
英文部分 83
附錄一　受訪同意書 85
附錄二　訪談大綱 86
附錄三　相關圖片及報紙資料 90
附錄四　訪談逐字稿 96

臺灣體大

表目錄

表 2-3-1 石吉智創團 21 年，歷年舞作總表 24
表 2-3-2 舞作風格分類表 29
表 2-4-1 舞蹈創作之創意素材來源 39
表 3-2-1 訪談日誌活動總表 47
表 4-3-1 石吉智不同舞作之靈感來源 61
表 5-1-1 專業化學習對石吉智舞蹈創作影響表 73

臺灣體大

圖目錄

圖 2-1 文獻探討架構圖 8
圖 2-1-1 石吉智 17 歲作品 10
圖 3-2-1 研究架構圖 46
圖 3-2-2 研究流程圖 47
圖 4-2-1 石吉智與舞者討論 57
圖 4-2-2 點、線、面審視運用循環圖 58
圖 4-2-3 點、線、面佈局應用範例 59

臺灣體大

第一章 緒論

本章總共五節，旨在探討研究背景與動機、研究目的、研究問題以及研究範圍。首先第一節為闡述本研究之研究背景與動機；第二節研究目的；第三節研究問題；第四節研究範圍以及第五節名詞釋義。

第一節 研究背景與動機

近年來，隨著教育事業的不斷改革與快速發展，舞蹈教育也漸漸得到重視，越來越多的高等校院開設舞蹈專業科系、碩士班及博士班。研究者回憶自身舞蹈學習的歷程中，最害怕甚至恐懼的舞蹈課程和考試項目就是即興舞蹈與創作，並發現身邊大部分的同學和研究者一樣，雖然熱愛跳舞，但在面對即興與創作這一部分時常感到力不從心；爾後研究者在從事舞蹈教學時，每當要求學生自己個人設計舞蹈造型或是舞蹈動作時，學生的表現往往是手足無措等待老師一一指導，於是研究者對此現象提出疑問。

經過查閱相關文獻，研究者發現學生對於思想與肢體的禁錮除了受到先天性創造力的影響與教師在教學中的引導也密切相關。目前中國大多數高等院校的舞蹈教學模式固化，在教學過程中，教師常常將舞蹈課變成一種單項資訊的灌輸，認為動作與技巧教學是舞蹈教學的全部義涵，學生以機械的模仿為主要學習方式，從而忽略了對動作含義的理解和內化（于淼淼，2011）。這種注入式的施教方法使學生在學習中長期處於被動的一方，所培養出的舞蹈人才普遍屬於專業型人才，舞者的動作統一規範，在專業技巧上達到一定

水準，但其編創能力卻在專業化的舞蹈元素學習中逐漸被限制。而吳文琪（2002）也指出臺灣舞蹈學生的創造力不足這一現象，其中學習中國舞的學生其創造力相較於學習現代舞的學生更弱。余符甜甜（2017）提出，目前中國各高校舞蹈專業的教學模式都是以講授為主的傳統舞蹈教學方法，此種傳統死板的舞蹈教學一般指學生反復模仿教師的舞蹈動作，這樣的教學法過於單調，啟發式的教學太少，學生在學習的過程中缺少了主動性和自由發揮的靈感，而學生能夠參與藝術創作活動的機會屈指可數，師生之間所形成的上下級關係而並非等級平等關係相處。呂藝生（2000）也曾在《舞蹈教育學》一書中指出，如果長期處於教師一招一式的教，學生一板一眼的學的教學狀態，舞蹈將失去生命力，更失去其藝術魅力和個性。

人的智能結構包括思維力、記憶力、觀察力、模仿力、想像力和創造力，而創造力是形成新的理論和觀念的能力，屬最高階段。現代社會對於創新型人才的需求，也迫使著舞蹈專業教育者必須精心的設計出每一個教學環節，唯有在細節上出新，才有可能在結果中出新。對於學生創新精神的培育，更要更改以往承襲原有制度和照搬原有教學模式的教學環節（于淼淼，2011）。孫晶晶（2015）通過對吳曉邦新舞蹈教育的經驗之研究，總結歸納出以下對當今舞蹈教育施教方法的重要啟示：即舞蹈教育的施教方法應該變「注入式」為「啟發式」，變「被動性」為「主動性」，變「模仿性」為「研究性」，變「獨白」為「對話」，變「輸入」為「輸出」，變「封閉」為「開放」；使人才培養變「技能型」為「知識型」，變「表演型」為「創造型」，變「單一型」為「綜合型」。

林郁晶（2009）針對舞蹈編創的施教提出在舞蹈編創與教學過程中，學生應該吸收各類藝術養分、符號、載體或創作媒介，激發學生的創作思維。江映碧（2009）就創作的知識與技巧指出：

> 除了身體經驗，生活、情感與美的經驗都是缺一不可，更重要的是須善用知識、感覺、直覺與身體意向（江映碧，2009，頁 79）。

當今社會下，舞蹈教育的蓬勃發展，單一的表演型舞者已無法滿足舞蹈市場的需求；而培養未來的舞蹈人才以延續創新舞蹈藝術也是舞蹈教育的目標之一。以上為研究者的研究動機之一。

而研究者在臺灣就讀研究所期間，發現石吉智的舞蹈作品與研究者以往看過的舞劇/舞作之編創手法和形式都大有不同。在瞭解石吉智老師於藝術領域的成長學習歷程後，對其產生極大的興趣。因此研究者希望藉由對石吉智的深度訪談，來剖析石吉智生命歷程中每一階段之經歷對其創造力所造成的影響，及其舞蹈創作的靈感來源，最後探討出舞蹈創作中創意引導策略。希望能夠提供未來想要嘗試異界或跨領域合作的藝術創作者依循的參考方向，並期望未來可供舞蹈教學或藝術工作者酌情參考。

第二節　研究目的

隨著社會經濟的不斷發展，舞蹈市場對於人才的標準也隨之提高。一位優秀的舞蹈工作者，其獨特的創造力更是必不可少。就舞蹈教學領域而言，目前已有諸多研究強調出舞蹈創新與創造能力之重要性，但大部分研究以創造性舞蹈之應用為研究方向，並且研究對象幾乎為非舞蹈專業學生。研究者希望透過本研究，以石吉智的學經歷為例，探討得出在舞蹈創作中，能夠有效引導舞者的編創能力、激發其創意思維以及對於舞者創造力之開發的策略。以下為本研究的研究目的：

壹、分析石吉智學習歷程之階段性及對其創造力之影響。

貳、探究美術背景對石吉智舞蹈創作之影響。

參、探討石吉智不同舞作之創作靈感。

肆、藉由訪談結果，探究與歸納舞蹈創作中創意引導策略。

第三節　研究問題

根據上述的研究目的，本研究的研究問題如下：

壹、分析石吉智的學經歷之重要階段對其創造力之影響有何？

貳、探究美術背景對石吉智舞蹈創作之影響？

參、探討石吉智不同舞作的靈感來源為何？

肆、探究何種創意引導策略能夠應用於舞蹈教學中？

臺灣體大

第四節　研究範圍與限制

壹、研究範圍

本研究針對舞蹈創作中創意引導之方法與策略，進行質性研究中的個案研究，選擇「極至體能舞蹈團」創辦人兼藝術總監石吉智作為訪談對象。研究主題以受訪者的成長、學習歷程以及其創作靈感來源為主題，進行深度訪談。

貳、研究限制

本研究僅針對石吉智老師的個人學經歷進行訪談分析，將石吉智自身經歷中可能對其舞蹈創作所產生影響的因素，提煉、分析與探討出適用於舞蹈創作中的方法與策略。因此本研究結果不一定適用於其他非舞蹈種類於創意引導中的借鑒參考，本研究僅限於運用在舞蹈領域。

第五節　名詞釋義

壹、創造力

現今評鑒創造力之訓練效果，根據基爾福(Guilford)提出的創造力與五力密不可分，這五力分別為：敏覺力(sensitivity)，敏感問題或情境的能力；流暢力(fluency)，產出大量構想的能力；變通力(flexibility)，對熟悉的意念變通思考的能力；獨創力(originality)，創造獨特反應的能力；精進力(elaboration)，延展意念的能力。

本研究所指創造力為個體在舞蹈領域中，結合敏覺、流暢、變通、獨創和精進的特性，產生具其原創性的思考，形成不同個體具其個性化的知識再創作之能力。

貳、創意引導策略

創意引導策略於本研究中的定義為能夠引導與開發舞蹈創作者創意來源的各種方法，本研究中所指「引導策略」類似於「教學策略」之定義，若將引導者視為教師，則是舞蹈教師在教學過程中，為達到激發創作力的動機而採取的手段和謀略。

參、舞蹈創作

本研究之舞蹈創作，即指編舞者透過其自身受到不同內在或外在因素所產生的創作動機與靈感，從而進行的藝術創作。

第二章　文獻探討

本章總共四節，第一節為石吉智不同階段學經歷之探討；第二節創造力與創意引導相關文獻之探討；第三節石吉智不同舞作的創作靈感之分析；第四節舞蹈創意引導的策略與方法之探討。如圖 2-1 為文獻探討之架構。

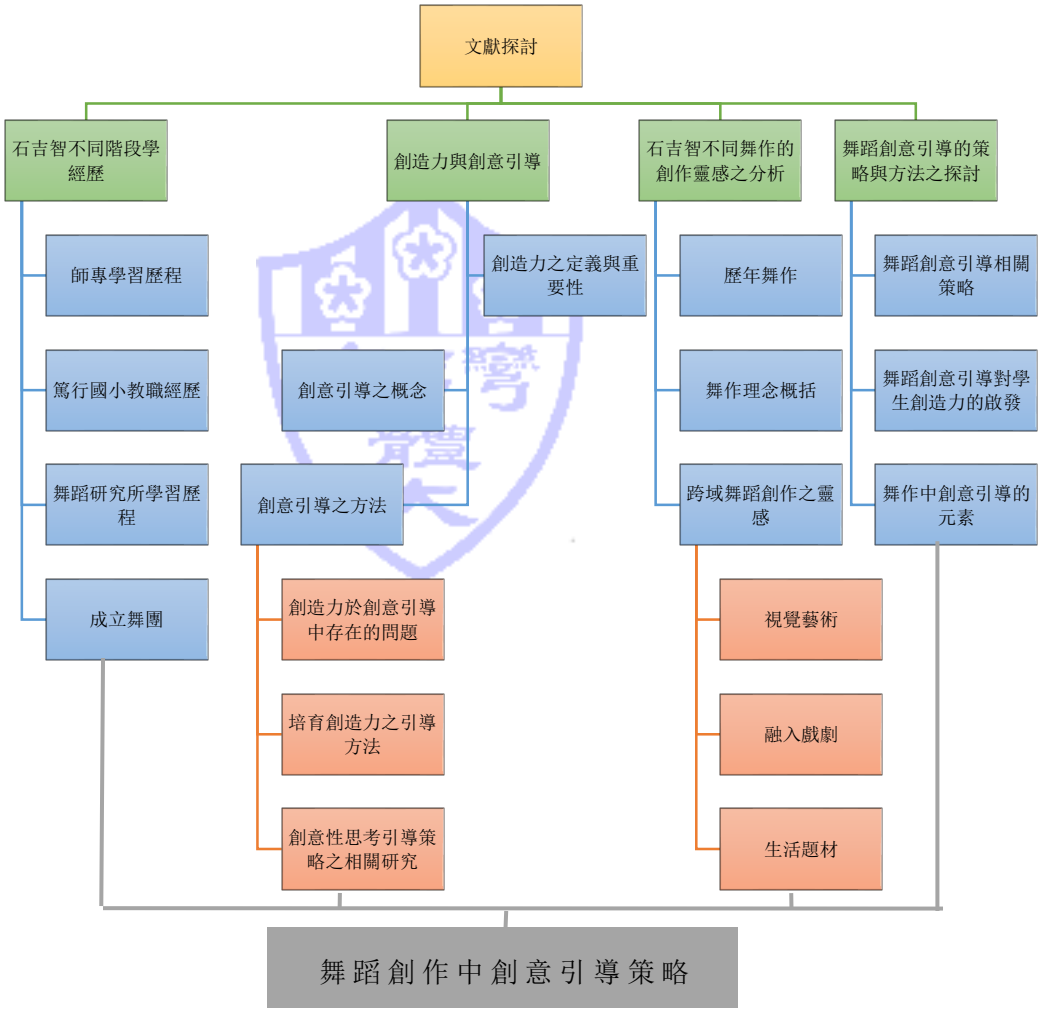


圖　2-1　文獻探討架構圖

資料來源：研究者彙整

第一節　石吉智不同階段學經歷之探討

在本節中，將瞭解石吉智1983年考進新竹師專至今2019年的學經歷。研究者將在本節中參考訪談記錄與石吉智（2010）出版的《石吉智舞蹈創作理念與實務》一書中，其對自身「舞蹈創作養成背景」的記敘。

壹、新竹師專學習歷程

從小就對繪畫極賦天分的石吉智，由於家境不允許其上美術資優班，只能在家塗鴉自學（訪談記錄2019106）。雖然沒有經過正規美術的學習，但是石吉智在童年時也參加了不少繪圖比賽且獲獎頗多。研究者在經過石吉智老師的允許後，拍下石吉智17歲時的美術作品（圖2-1-1），石吉智說，因為喜歡看表演、跳舞，所以喜歡以這類題材作畫。1983年，石吉智順利考入新竹師專美術科，正式接受學院派的美術學習。在進入新竹師專美術科進行學院派的繪畫學習後，國畫、書法、水彩、素描為其必修課程（訪談記錄 2019106）。石吉智（2010）也在對其成長時期的描述中提到「從小就顯露好動和精力旺盛的特質，兼與身俱來喜愛創作的熱情」（頁1），因為喜歡繪畫，高中畢業考進了新竹師專美術科。也在就讀新竹師專的期間，與舞蹈結緣。據石吉智老師回憶，初被學姐「騙」入舞蹈社時，雖對男生跳舞還心存抗拒，但卻喜歡欣賞舞蹈表演，同時也受到了吳明月老師的鼓勵，觀看了很多舞作的錄影帶，覺得編舞不是一件難事。後由於學校舉辦的「體育發表」可以提供其編舞的平台，連續三年獲得第一給予了石吉智很大的鼓勵。1986年師專四年級的時候，在吳明月老師的鼓

舞下，參加「中華民國專校文化訪問團」，當時同行參與表演的有詹佳惠、潘莉君等三所專校舞蹈專業學生一起做外交訪問。這也沒有正規學習過舞蹈的石吉智倍感壓力，第一次參與到真正的舞蹈表演，為了能與這些舞蹈專業的同學，加班加點的舞蹈排練也給予石吉智收穫極大（訪談記錄 2019106）。



圖 2-1-1 石吉智 17 歲作品

資料來源：研究者拍攝

貳、篤行國小教職經歷

在 1991 年，石吉智退伍的第一天，就接到了蔡麗華老師邀請其「臺北民族舞團」的電話。也是從那時開始，

27 歲的石吉智第一次接收到了正規的舞蹈訓練。與此同時，也在篤行國小擔任美術及舞蹈資優班的老師。在面試舞蹈資優班教職時，石吉智追憶到，當時面試的考官張麗珠老師告訴他，「教國小小朋友跳舞，不是要教會他們那些舞蹈技巧，而要教他們真正的愛跳舞，我在你身上看到了你愛跳舞」（訪談記錄 2019106）。

而在這五年間，舞蹈成了石吉智的生活重心，石吉智也感受到自己再也無法離開舞蹈（石吉智，2010）。不論是作為舞團的舞者，還是擔任舞蹈教師，石吉智都已無法滿足於現狀。也因在此過程中發現自身於舞蹈領域的不足，對於舞蹈專業的術語和理論知識的求知慾，促使石吉智毅然決定進入學院派的學習。

參、舞蹈研究所學習歷程

1996 年，順利考取臺北國立藝術學院研究所（現臺北藝術大學舞蹈學院）。

在這段時間，參與過「臺北越界舞團」、「臺北舞蹈空間」，與專業舞者們合作學習；扮演過「白蛇傳」中的法海，和已故恩師羅曼菲老師扮演的白蛇，合演對手戲（石吉智，2010，頁 3）。

在研究所期間，石吉智師從林懷民、焦雄屏、古名伸、羅曼菲、張曉雄、張中媛、Sal Murgiyanto 等教授學習舞蹈編創。

肆、成立舞團

1997 年，為完成碩士畢業製作，石吉智成立臺中第一個舞團「極至體能舞蹈團」。畢業之後，在其妻子簡淑珠的支持下，堅持不斷地進行舞蹈創作。至今為止，仍

保持著每年推出新作（石吉智，2010，頁 4）。帶領舞團活躍於臺灣藝術圈中。

本節以敘述石吉智之學經歷為主線，可以經由本節之描述與探討，瞭解到石吉智在進入舞蹈領域的學習之前，已經具備扎實的美術功底和其本身對創作的極大興趣。爾後在國小教職舞蹈與專業舞團之舞者經歷，推動著石吉智走進舞蹈的同時更影響其對舞蹈的理解。在石吉智舞團歷年所推出的舞作中，研究者發現其編創題材的多樣性，並猜想這樣多元化的學習背景是影響其創造力與創作靈感之重要因素。因此研究者將在下一節中對創造力與舞蹈創意引導的相關文獻進行蒐集與探討。

臺灣體大

第二節　創造力與創意引導相關文獻之探討

壹、創造力之定義與重要性

隨著當今社會的不斷發展，對個體的要求也不斷提升，創造力之重要性在各地區教育中也越來越被強調：

> 迎接知識經濟時代，知識的創造，尤其是團隊的創造，已經成為企業和教育的共同目標。近幾年來中國大陸、新加坡、香港、臺灣幾乎同步強調創造力教育的重要性（吳靜吉，2002，頁 17-18）。

Mead.D（2011）指出創造力是日常生活中經常遇到的一個術語。它不僅廣泛應用於教育和藝術領域，而且還被政府、工業和媒體自由的運用。一些政治家甚至建議創造力是一種特別的民族特性。許淑婷(2012)提到「創造力教育已成為近年來教育部推動的重點工作之一」(頁28)。林倩如（2016）指出二十世紀初的兩大藝術教育取向中就包括了「創造性取向」。而曾瑞媛、許哲彬（2007）就強調出創造力開發不僅作為教育理念的欲達目標，它在舞蹈教育中也被作為重要指標之一。而何為創造力，王其敏（1997）提出：

> 創造力是人類與生俱來，但在成長過程中，因種種因素而失落的一種潛能；根據研究，創造力可以透過教學或有計劃的訓練予以增強，各種研究資料也都顯示，創造力的發展大部分是後天環境與教育的結果（頁 4）。

同樣的，馬嘉敏、陳學志、蔡麗華（2010）等人在學生創造力與人際溝通影響之研究中，通過整理分析創造力之相關文獻，發現每個個人都具有創造力，作為人

類的特有天賦，需要對其進行培養與發展之結論。而創造力的引發與個體於孩童時期之經歷、身邊重要成員之影響以及所從事的工作這三要素密不可分，因此教師的教學行為對個體的創造力有相當大的影響。Advisory Committee 說過在舞蹈中，創造力是一種能力。每個人都有智力、情感、精神、想像力和行動能力，每個人都能在自己能力範圍內跳舞（David Mead，2011）。

貳、引導策略之界定

本研究中所指引導策略為舞蹈編創中，對舞者創作能力之引導策略，並希望延伸至舞蹈教師在教學過程中，為達到激發創作力的動機而採取的手段和謀略。因此本文所指創意引導策略之定義類似創意思考教學策略，研究者將先藉由文獻探討梳理教學策略之概念。

和學新（2000）指出「教學策略是教學設計的組成部分，是對教學思想觀念的具體化」（頁 54-55）。于海波、孟凡麗（2002）為了更好的定義教學策略，對教學策略與教學原則、教學模式、教學方法之間的關係進行分析，認為教學原則介於理論與實踐之間，「是教師在選擇和使用教學模式、教學策略、教學方法時所必須遵循的指針」（頁 96），因此教學原則的概念位於教學策略之上；教學模式則是「在一定的教學思想與教學理論的指導下建立起來的」（頁 96），教學原則的形式直接決定了教學模式的選擇，教學模式確定了教學的程式，需由具體教學方法執行；教學方法則具有一定的情境適用型，而教學策略則過渡於教學模式和教學方法之間。因此于海波、孟凡麗（2002）將教學策略定義為：

教學策略的本質是教師頭腦中以教學目標為指向、以教學情境為條件對教學過程進行計畫、設計、執行、檢查、評價、調控反思等的程式性知識。這種程式性知識的條件重句是一系列有關教師、學生的狀態、特徵、教學任務特點等因素集合成的教學情境，反應重句為教師的決定、結論及各種外顯行為（頁 97）。

和學新（2000）認為，教學策略涵蓋了指向性、操作性、整體綜合性、調控性、靈活性和層次性七點特徵：

一、指向性，不存在適合一切內容的萬能教學策略。

二、操作性，任何教學策略都是針對教學目標而制定。

三、整體綜合性，教學策略的選擇和制定必須對教學的過程及要素進行綜合考慮。

四、調控性，教師自身在教學活動中的自覺意識與自覺調節能力。

五、靈活性，同一教學策略可解決不同問題，不同的教學策略也可能解決相同的問題。

六、層次性，不同層次之教學策略具其不同適用的條件和範圍，具備不同的功能，不能相互替代。

同樣的，于海波、孟凡麗（2002）也在教學策略的特徵中強調，教學策略的本質是解決具體教學中的各種問題。而教師對於教學策略的選擇與運用，則是為教學目標服務，以教學中存在問題的解決為目標指向。同時教學策略的靈活多樣性，也使教師在採用時能夠因情境的變化而改變，且能夠根據學生的個體差異選擇最適合的教學策略。

參、創意引導之方法

一、創造力於創意引導中存在的問題

Mead.D（2011）整合得出影響舞蹈創造力的因素有教學模式、原有教育策略或規則、訓練和氣質的交織、個人經驗以及文化背景。同許淑婷(2012)都有提到舞蹈被認為其原本就具有創造性，且能夠激發孩子們自由創意、想像力與藝術表現，許多舞蹈教育都在尋求去建立或是發展學習者的創造力。

Mead.D（2011）認為，幾乎所有的教育都以集中的課程和標準化的評估為特徵，無論是通過考試還是其他手段。而這種標準化不僅限制了教學策略。而且可以很容易地清除課堂上的創造性思維；然而他又肯定了約束的重要性，認為儘管創造力常與自由聯繫在一起，但約束或規則也提供了一種評估任何已創建的東西的方法，因為它們提供了一些可以判斷的東西。同時缺少約束也可能會導致創造性結果的減少，因為人們往往會做自己喜歡的事。因此約束和控制的存在並不意味著創造力的減少。Mead.D（2011）建議在舞蹈教學中，教師應該找到對於約束與創造力之間的平衡。

同樣就教學中的約束問題，吳靜吉（2002）對華人學生創造力在教育中如何被束縛，總結得出：

> 以教師為中心的教學方式使我們時常忽略學生對所學知識於他們自身有何意義的認識；強調競爭與單打獨鬥而忽略團隊合作與知識分享；強調學習結果，忽略學習過程；重視紙筆測驗、記憶背誦，忽略真實評價、多元表現；支持乖男巧女、標準答案，

排斥好奇求變、獨立思考；強調努力認真，忽略樂在其中，過分強調努力認真，而忽略了樂在其中的玩興，當老師在歸因學生創造力或創意表現的原因時，努力還是一個重要元素，但這裡所謂的努力不是認真玩興的努力；重視學科本位，忽略課程整合（吳靜吉，2002，頁 19-23）。

二、培育創造力之引導方法

張玉成（1988）「創造性思考不能無中生有或獨自作用，須以知識經驗為基礎，藉助想象、評鑒等其他認知歷程共享其成，始能克奏膚功」（頁 6）。也就是說，創造能力的發展是建立在知識經驗的基礎之上的，需要通過教師的教與學生自身的想象力相結合，而教師採用何種教學方法來培育學生之創造能力尤為重要。

劉淑英（2007）在《迎戰舞蹈教育的秘訣》一書中，強調創造性舞蹈，並提出其將錯誤視為可能於另一個領域取得成就的契機，而非代表失敗的教學策略。吳靜吉（2002）提出對於創造力的開發，需要打破心向，也就是改變對於一個事物或是符號的原有認知。以「筷子」的使用為例，當使用者發掘出筷子除了用於夾食物之外的其他功能時，比如髮簪、武器等等，即是創意的開發。並指出已有研究證明，在課程中告訴學生把創造力作為學習的目標，以此建立學生的創意閱讀心向，能夠有效提高學生在該課程中所展現的創造力。同時，好奇心是創造力的主要來源，因此教師可以在教學設計中調動學生的好奇心，並根據學生的能力，使學生接收到的挑戰和其具有的能力能夠相得益彰。

吳錦勳（2015）指出：鼓勵學生如天馬行空般的進行擴散思考，學生的創意就會源源不斷而來，最後就可能會產生具有創意、有符合邏輯性的解決方案。切勿在一開始教學的過程中，就抹殺了學生的創意或是一味告知學生應該怎麼做。因為這樣的教學方式，只會讓學生的思路更趨於封閉。Csikszentmihalyi&Wolfe（2000）指出:「創意問題的脫穎而出，常常是在各種不同學科的交界處」。也就是說，多元化的教學模式下更能夠激發學生的創意靈感。黃柏叡（2011）列出創造力在教育的幾點策略：

（一）開宗明義告訴學生創造力是一個好的能力，叫他們去處理手邊的任務；與許多創造力測驗一起使用，包括擴散思考與頓悟測驗。（二）教導「原創性」與「彈性」。（三）不要依賴有既定解答的任務與作業。（四）從一般所用的標準化擴散性思考，逐步轉向教導情景下的應用。（五）轉換思考，包括隱喻、明喻與類比。（六）適度挑戰學生。（七）運用內在興趣。（八）給學生充分的時間。（九）教育者自己需要有創意（黃柏叡，2011，頁 14）。

三、創意性思考引導策略之相關研究

曾瑞媛、許哲彬（2007）指出「創意思考絕對是培養創造力的最佳方法」（頁 362）。「創造思考」不同於「妄想」，創造思考需要建立在舊有的經驗和知識基礎上發展，知識、想像、評鑒這三要素在創造性思考的產生過程中缺一不可（張玉成，1988）。鍾濟謙（2017）指出「創造力思考教學以培養學習者創造思考技能為目的」（頁

16)。涂妙瑜(2018)也在《創意思考教學策略融入專題導向資訊工程「專題實驗」總整課程對學習成效之影響》一文中,將「創意教學策略」定義為創新的教學策略,教師通過這些策略,引導學生在掌握基本知識技能的基礎之上,能夠形成自己的瞭解及思想。曾瑞媛,許哲彬(2007)認為「創意思考教學的特點在於推陳出新,而非墨守成規。鼓勵學生有新的想法、有不同的意見」(頁362)。

馬祖琳、葉佳容、江淑卿、許淑瑾等人(2006)將創意性思考之引導策略在於善用腦力激蕩來激發水平式的思考。鍾濟謙(2017)透過整理1967年至1997年間國內外學者關於創造力思考教學模式的研究成果,發現:

> 國內學者陳龍安(1997)綜合Guilford的智力結構模式、Taylor的多種才能發展模式,以及Williams的創造與情境教學模式,發展出ATDE創造思考教學模式,組成要素為:問(Asking)、想(Thinking)、做(Doing)和評(Evaluation)(頁17)。

張玉成(1988)認為創造思考之引導,即為教師根據創造力發展之原理原則,刺激並助長學生創意思考能力發展的教學活動。且進行分析如下:

(一)在教學投入方面,其避免了教材走向的壟斷性。由於時下統一教材的教學環境,難以因材施教,而創造思考的引導強調教師選取教材時可超越教本,重視因應個別差異。

(二)在教學轉化過程方面,捨棄了教師教學同一課題時雷同的教學程式。鼓勵教師變換引導策略,因材、

因時、因人制宜。

（三）在教學產出方面，創造思考引導重視學習者的創新表現，反對以統一規格標準化的測量結果來衡量學習者學習成果之優劣。

（四）在習舊有的基礎之上的，創造思考引導更希望能夠創新知。以幫助學生排出心理障礙為首任，培養其創造發明的思辨能力。

（五）創造思考引導不以立即有創造成果為目標，而著重強調開發學生的好奇心、想像力、冒險精神與敏覺性、變通性、獨特性、流暢性等特質。

（六）創造思考引導並非一種獨立運作的引導策略，而是有賴於其他教學方法與技巧的運用配合而成的。具多元、突破創新的追求。

陳旭遠、劉冬岩（2004）在<促進學生體驗的教學策略>一文中提到，學生的內心世界在將知識做為教學起點和終點的「知識中心教學」下被忽視，而在新一輪的基礎教育課程改革中已突出強調教師在教學中應關注學生的體驗。在心理學情感論中，體驗被視為情感。其特徵中含主體性，亦即體驗因人而異，具有個性化，不能相互取代。研究者認為陳旭遠，劉冬岩（2004）在促進學生體驗的教學策略中提到以下幾點策略，能夠嘗試借鑒於創作引導策略中：

（一）發展學生的主體性

摒棄灌輸與說教的教學方式，教師應敢於放下自己的「權威」，使學生處於主體地位，以活潑生動的教學形式調動學生的主體能動性；在教學

中鼓勵學生不斷超越自我，進行創造性體驗，增強其創造能力。

（二）注重教學的情境性

每個個體在學校教育中被震撼心靈的體驗，都是發生在一定情境下的某種生活化經歷，而非教師空洞的說教。因此教師在教學中應聯繫學生的生活世界，以角色扮演、現場參與、小品表演等途徑創設情境，來調動學生的生活經驗，使學校教育能夠向實際之生活領域擴張，以達到提升學生之綜合實踐活動能力之成效。

而張玉成（1988）早在《開發腦中金礦的教學策略》一書中，就已對教育界發展的創意思考的引導策略進行羅列。其中有美國學者威廉斯（F.E.Williams）提出的：討論習慣的影響力，允許學生從事有限度的自由探索，培育對曖昧不明之容忍性；美國學者陶蘭思（Torrance）提出的：鼓勵考慮或想出各種不同途徑或可能性，允許獨特性表現，開放心靈，組合與歸併，引起幻想，突破限制；美國學者懷、邦二氏（Wiles & Bondi）所提出的：組織資料，建立語彙，組合與再組合，意象的運作等。

部分學者也有針對培養學生創新能力之引導策略進行研究。洪榮昭、林雅玲、林展立（2004）以四位不同學科的國中小創意教學特優教師進行個案分析，分別為綜合領域個案、英語領域個案、藝術與人文領域個案和數學領域個案，探討四位創意教師在實施創意教學活動所採取的引導策略。研究者從洪榮昭、林雅玲、林展立（2004）所做研究之結論中發現，四位創意教師之創意

教學策略特色中都有：

（一）誘發學生的創意思考。

（二）多元的教學方法。

（三）教師在講解時運用豐富的肢體語言。

（四）融入生活化的題材。

再如衛志強（2015）在《舞蹈教學中培養學生創新能力的教學策略》提出以下三點教學策略：

（一）採用「三步法」的教學模式激發學生的學習興趣

第一步為「模仿」。學生通過教師的講解和示範學習基本的舞蹈動作，教師在這一過程中，讓學生大量欣賞經典舞作，以此開闊學生之眼界。第二步為「表演」。教師於教學舞作前，應先讓學生充分了解所表演的舞作之歷史背景、故事內涵及思想情感等，使學生能夠運用肢體與意識來進行舞蹈表演。第三步「創新」即為其教學的終極目的，學生能夠利用已有的舞蹈知識與技能進行自主創作與舞蹈編排。

（二）通過「異舞求同，同舞求異」培養學生的創造性思維

引導學生從不同的角度和層次，對同一舞作做出與眾不同的理解並進行改編，以此教學方法充分的調動學生之思維和想象力。

（三）將多元文化融入舞蹈教學

舞蹈藝術無論在其內涵、種類還是形態、動作，都已更加趨向於多元文化發展，因此教師在教學中必須融入多元文化，促使學生能夠利用多

元文化對舞蹈進行創新，從而達到培育學生創新能力的最終目的。

研究者通過本節中對不同領域之創作教學策略的整理，得以了解到更多與創造力相關的引導策略，而在本節文獻的探討中，研究者發現於創造力而言，除去具備想象力、好奇心等個人能力，同時強調在後天的引導與教學中應打破固化、打破常規、多元化的策略與方法。研究者將在下一節中分析石吉智歷年的舞蹈創作風格與靈感來源，以此探究其多元的學習歷程對其創作靈感與風格之影響。

臺灣體大

第三節　石吉智不同舞作的創作靈感之分析

壹、歷年舞作

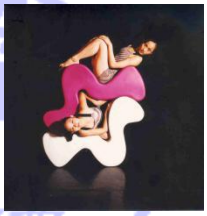
極至體能舞蹈團於 1997 年創立，為臺中市的第一支現代舞蹈團，堪稱臺中最具代表性的現代舞團，以下為極至體能舞蹈團創團 21 年的舞作一覽表：

表 2-3-1

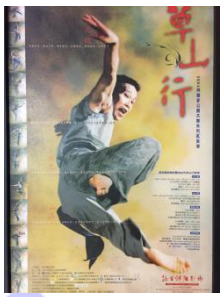
石吉智創團 21 年，歷年舞作總表

年代	舞作名稱	海報/劇照
1997	《三種精力》	
1997	《方陣》	
1998	《淨土》	 

（續下頁）

1999	《終世祭》	
2000	《沙漏》	
2000	《狂想巴哈》	
2001	《感應》	 
2002	《站樁》	 

（續下頁）

2003	《峽旅》		
2004	《草山行》		
2005	《真人》		
2006	《櫥窗》		
2007	《寵物》		

（續下頁）

2009	《新掌中芭蕾》	
2009	《狂野台》	
2010	《小綠人》	
2011	《小心輕放》	
2012	《衣起裝傻》	

（續下頁）

2013	《背包客》	
2014	《狂想兒童樂園》	
2015	《奧林匹克：瘋狂運動會》	
2016	《換位遊戲：大風吹》	
2017	《萬花筒》	

（續下頁）

2018	《舞堂課》	

資料來源：研究者彙整

貳、舞作理念概括

研究者參考石吉智 2017 年舞作《萬花筒》的節目單中，對舞團 20 年期間所有舞作的風格時期編制，以及各舞作節目單對其創作理念之闡述，進行整理概括，繪製表格如下：

表 2-3-2

舞作風格分類表

舞作名 / 風格	
純肢體探索風格	《三種精力》、《淨土》、《終世祭》、《沙漏》、《感應》
東方肢體風格	《方陣》、《真人》
古典音樂風格	《狂想巴哈》
自然環境共舞系列	《站樁》、《峽旅》、《草山行》

（續下頁）

時尚話題系列	《櫥窗》、《寵物》
臺灣意象風格	《新掌中芭蕾》、《狂野台》
生活設計風格	《小綠人》、《小心輕放》、《衣起裝傻》
舞蹈戲劇互動風格	《背包客》、《狂想兒童樂園》、《奧林痞克：瘋狂運動會》
視覺裝置設計風格	《換位遊戲：大風吹》、《萬花筒》
教育理念的思考	《舞堂課》

資料來源：研究者彙整

參、跨域舞蹈創作之靈感源起

透過石吉智對其舞作理念之分類可以發現石吉智在對舞作的構想、編排與創作中，尤為善用跨界創作。研究者在上圖表所呈現分類之基礎上，再將石吉智的跨域創作分為視覺藝術、融入戲劇和生活題材，以此探討其創作之靈感來源。

一、視覺藝術

視覺藝術是一種藝術形式，是指以視覺目的為重點的藝術創作。王其敏（1997）指出視覺藝術一詞被廣泛使用於現代美術用語。繪畫、雕塑、攝影、燈光和電影這等藝術門類都屬於視覺藝術創作。

再反觀石吉智的舞作，可以發現其對視覺美學的追求不單單是體現在其對節目單（劇照 1）的設計以及對舞者劇照的造型設計（劇照 2）上，在舞作中也能發現其對視覺美學的運用。「因為具有美術底子，石吉智成為少數能夠集合肢體創作、舞臺設計、平面設計、服裝設計、影片剪輯於一身的舞蹈工作者」（陳逸儒，<芭蕾舞結合布袋戲 「機至」傑作>，《中國時報》，2008 年 11 月 8 日，第 A8 版）。在舞作《終世祭》中「融合了書法、美術等舞臺效果」（王姿文，<終世祭 舞出單純想象>，《新莊藝文》，1999 年 9 月 26 日，第 14 版）。在推出舞作《站樁》時，馬幗英（2002）記錄其：

> 「站樁」在視覺呈現上，具美術創作背景的編舞者石吉智，再度以舞臺裝置展現其美術長才，以電腦合成科技，將人體經絡穴道圖，在舞者身上活靈浮現的設計，作為東方身體意象的象徵，這也是國內劇場界的創舉（馬幗英，<「極至體能舞蹈團」年度力作「站樁」5、6 日中山堂登場>，《太平洋日報》，2002 年，9 月 28 日）。

二、融入戲劇

魏楠楨（2006）指出《中國大百科全書•戲劇》中對戲劇的記載如下：

> 戲劇性是把人物的內心活動（思想、感情、意志及其他心理因素）通過外部動作、台詞、表情等直觀外現出來，直接訴諸觀眾的感官（頁 3）。

不難發現，在石吉智的舞蹈作品中，幾乎都涵蓋了戲劇性。例如除去舞蹈本身具有的動作表達方式，融入

台詞表演，增加了舞蹈於舞臺表演中的戲劇張力。研究者認為石吉智在舞作中一邊說話一邊跳舞的表演方式已經成為其特殊的表演符號，並在無形之中成為舞臺與觀眾之間溝通的橋樑。

孟根寶利格（2015）指出敘事性為戲劇表演的藝術特點之一，它能夠使觀者充分解讀舞劇的主題。以研究者於上文所彙整表格中已有舞蹈戲劇互動風格一欄為例，其中有《背包客》、《狂想兒童樂園》和《奧林痞克：瘋狂運動會》這三部作品。三部舞作都具有較強故事性和情節性的戲劇表演，也是它們深受兒童群喜愛的原因之一。

結合本章第一節對石吉智學經歷的探討，研究者認為將舞蹈與戲劇相融合的創作手法，與石吉智國小教職之經驗息息相關，正是編舞者對觀眾心理的了解，才使其能夠從觀者的角度出發進行舞蹈創作。

三、生活題材

藝術創作之現象與藝術家的生活經驗及其社會情境密切相關，正所謂「藝術即經驗」（劉豐榮，2004）。如上文所彙整表格之舞作風格中就包含了自然環境、時尚話題、生活設計以及教育理念的思考等創作靈感，都是來源於編舞者於生活之經歷。

在編創舞作《草山行》時，靈感來源於陽明山風情萬種的景色（錢潮雜誌，2004 年 11 月）。在舞作《櫥窗》中，將巴黎街頭櫥窗搬上舞臺（黃凱西<極至體能舞團「櫥窗」 展現人生百態>，《大紀元時報》，2006 年 10 月 31 日）。

通過本節對石吉智不同舞作創作靈感之分析，發現石吉智於創作取材上的多元性與多樣化，無外乎與其學經歷密不可分。貫穿本研究之研究目的，研究者將在下一節中，蒐集與舞蹈創作相關的創意引導文獻，得以在本研究中能夠更深入的探究舞蹈創作中創意引導策略。

臺灣體大

第四節　舞蹈創意引導的策略與方法之探討

壹、舞蹈創意引導相關策略

近幾年來，隨著創造力的培育於各行各業都越來越被重視，也有不少舞蹈研究者對創造性舞蹈進行研究，探究其對於創造力之影響。

在創造性舞蹈的探索階段，劉淑英將此階段視作促進學生自我表達和培育其創作才能的機會：

> 學生可以創新動作，也可以嘗試其他同學的點子。不同於過去他們做過或看過的，這個階段是融合身體與心智理解的時刻（劉淑英，2007，頁 8-3）。

也就是有意識的引導其擴寬思路，增加動作語彙和創作來源，避免固步自封。馬嘉敏、陳學志、蔡麗華（2010）指出創造性舞蹈可以展現學習者創造力的思維模式，進而表現出具有其個人風格與價值性的產物。建議以循序漸進的難易設計，將課程式與情境式融入教學活動，並提出「教學過程中不斷透過設計提問、討論、思考方式，直接利用肢體反應來激發學生的潛在創意。」（頁 57）之意見；與馬嘉敏、陳學志、蔡麗華（2010）所做研究類似，許淑婷（2012）以培育孩子進行自我探索，啟發創意和創造力，培養敏銳的觀察力為研究目的，以創造性舞蹈課程之概念設計課程教案。建議將遊戲、音樂和模仿三項教材元素融入創造性舞蹈教學——遊戲的情境設計能夠激發孩子的好奇心、想像力和創造力；不同節奏的音樂能夠帶來不同的編舞靈感，在對於不同音樂的反應下激發肢體動作的想像與創造；在模仿與想像的過程中，豐富認知與肢體的創作素材，還能夠體驗與挖掘出

內心深處的感想法和感受。

針對學生在舞蹈課堂中，如何能夠克服心理障礙更好的表達心理與身體的創作情感，劉雅文（2009）採用行動研究法，試將創作舞蹈的基本元素應用於舞蹈教學之中，在教課過程將舞蹈與即興創作的課程相結合。課程最初，通過讓學生在閉眼的狀態下進行身體部位的即興創作，主要目的在於使學生不用因為害羞而抑制自己的表達，同時教師選擇有趣的音樂加以輔助。在課程中，以空間、時間、力量、流動、關係為基本元素，將基本元素作為課程單元展開主題式教學。

同樣地，林倩如（2016）試圖以拉邦動作為主題，建立適合七年級舞蹈班「即興與創作」課的教學策略。在課程設計中以「時間」和「空間」兩項勁力主題，探討教師如何引導學生理解動作元素「時間」和「空間」的概念並使其能夠用肢體動作表現出來。將時間和空間拆解為：延長的、突然的、直接的和間接地，以此四項作為教學單元名稱，在教學中結合國文、英文、視覺藝術、芭蕾、現代舞、中國舞等不同領域，幫助學生在瞭解單元主題名稱的文字意義的基礎上，進而將其對於單元名稱的理解轉化為身體動作，再引導學生尋找並練習以該單元名稱為主要勁力元素的術科動作，最後以單元名稱為主要勁力元素做創作性的肢體演示與同學分享併發表對其他同學作品的感想。

貳、舞蹈創意引導對學生創造力的啟發

劉雅文（2009）通過在舞蹈課程教學中適當加入創造性舞蹈的教學方式，發現可以讓學生尋找創造出自己

平時在舞蹈中不常用的身體部位和肢體語言，更能使學生用於展現自己的舞蹈風格，並挖掘其編創能力。學生在此期間通過充分的認識自己的肢體，豐富自身肢體語彙並增進肢體能力，再加以對肢體動作與其他元素之關係的認識，能夠將其元素與動作結合，進行更好的肢體創作與表達。劉雅文（2009）指出，創造性舞蹈教學能夠通過教學者的口語引導，讓學生進行自我肢體的探索、開發並能夠享受於當下的舞蹈樂趣中，這是只強調技術性動作的教學所無法達成的。而馬嘉敏、陳學志、蔡麗華（2010）也在以探討創造性舞蹈對創造力與人際溝通之影響為動機所開展的行動研究中，得出研究結果顯示，五年級學生創造認知能力與情意的發展可以通過創造性舞蹈之教學提升。

林倩如（2016）發現通過將時間和空間拆解為：延長的、突然的、直接的和間接地，以此四項作為教學單元名稱來設計「即興創作」課程，能夠使學生對於主題文字在概念的理解上更加清晰，並在肢體動作的表現上也更具創意性，對「即興與創作」課的態度更是從害羞轉變為主動與活潑。

參、舞作中，創意引導的元素

藝術創作之素材主要來自於意象與理論這兩個層面（劉豐榮，2004），類似於張珂（2013）將舞蹈創作靈感之來源歸咎於創作動機，並將其劃分為內在動機，即編舞者內心情感的表達，與外在動機，即指編舞者所受外界環境的刺激從而產生的創作衝動。

陳青瀠（2016）分析荷蘭舞蹈劇場的重要編舞家 Jiri

Kylian 的舞作時，發現 Jiri Kylian 極其善於透過主題動作、服裝和道具的運用，來詮釋及傳遞自己的意念和情感。陳青濛（2016）指出：

> Jiri Kylian 對音樂的敏感度讓音樂及動作巧妙的結合，Jiri Kylian 對事物高度的關心讓他的舞作傳達出他對社會觀感的敏感（頁 160）。

陳青濛（2016）認為 Jiri Kylian 在舞作 Black and White Ballets 中，使用莫扎特的音樂進行編創，在動作編排上以重複旋律的古典樂特色為靈感，通過重複動作並在重複中加大動作之複雜性之編排方式與音樂相呼應，「是以音樂與舞蹈動作結合並將音樂旋律做視覺特效」（頁 158）。並且在舞作中，利用燈光效果所產生的視覺氛圍，在空間運用上進行其獨特的創作與創新。Jiri Kylian 在舞作中融入大量的戲劇性，這一點尤為體現在其舞蹈作品 Happy Birthday 中，透過舞者於面部表情的逗趣表演與場景的塑造來加強其戲劇張力的呈現。

諸如上文所提將音樂特效轉換為視覺特效之舞蹈創作方法，Jiri Kylian 在舞作中將音樂的旋律特色運用於動作結構的編創中，而美國編舞家 Mark Morris 則善於以複雜的音樂節奏刺激其肢體動作節奏在舞作中的變換。江品誼（2005）以 Mark Morris 的作品«Falling down Stairs»為例，針對音樂視覺化這一編舞手法展開理論探討。江品誼（2005）指出雖然 Mark Morris 從小學習舞蹈，但由於他對音樂的熱愛使其同時也具備了相當的音樂經驗，因此不同旋律中的節奏形態，即為 Mark Morris 舞蹈發想的靈感與根源。江品誼（2005）認為：

音樂激發他的內在情感，爾後導引出的一連串想像故事與潛隱意象，幻化為 Morris 編舞的重要靈感與素材（頁 55）。

賈東霖（2017）在《從文學到舞蹈：林懷民、梅卓燕、王玫的劇場舞蹈創作研究》一文中認為林懷民受其時代背景的多重交互影響下，因此林懷民所創作之舞作主要呈現出以下兩個特點：

第一：緊扣時代脈搏，歷史重要節點上都有他的作品誕生。第二：善於從傳統文化中提取創作元素，進行經典文本的舞蹈再造（頁 251）。

賈東霖（2017）以舞作《流浪者之歌》為例，發現林懷民在編創此舞作時，不僅使用了同名小說《流浪者之歌》，還有《阿含經》裡面的佛傳傳說，以及林懷民在印度是所見的故事和自己寫的文章。

Smith-Autard,J.M.（2014）認為創作一個成功的舞蹈作品的，編舞者需要具備以下知識：

一、舞蹈創作的素材和元素

二、給予一種舞蹈的方法和結構，並同時了解作曲家編曲的風格。

李謹伶（2014）指出「在西方的舞蹈編創教育中，「即興」的概念已經是常見的編舞手法與理論」(頁 43)。李謹伶（2014）發現編舞家蘇安莉在舞蹈創作中對即興編舞的形式具有其獨特的思維，蘇安莉透過引導舞者的動作即興，探索舞作的動作元素的同時，更能夠在舞作的編創中凸顯不同舞者的特色。

綜上所述，通過瞭解創造性舞蹈之相關研究，發現

創造力之培育在舞蹈中以越來越被重視，且創造性舞蹈教學有助於創造力的培育與開發。而在本節第三點中，研究者通過了解不同編舞家舞蹈創作之特色，探索能夠引導舞蹈創作之元素，研究者整理編舞家特有之創作手法，歸納其個別創作素材如下表：

表 2-4-1

舞蹈創作之創意素材來源

研究者/編舞者	創作素材
劉豐榮（2004）	1、意象 2、理論
張珂（2013）	1、內在動機：編舞者內心情感的表達 2、外在動機：編舞者所受外界環境的刺激從而產生的創作衝動
陳青瀠（2016）/Jiri Kylian	1、將聽覺特效轉換為視覺特效 2、藉由空間視角觸發編創靈感
江品誼（2005）/Mark Morris	音樂視覺化：將複雜的音樂節奏用肢體呈現
賈東霖（2017）/林懷民	元創作：將經典文學文本改編為舞蹈作品
李謹伶（2014）/蘇安莉	以「即興」動作為創作理念
Smith-Autard,J.M.（2014）	1.舞蹈創作的素材和元素 2.給與一種舞蹈的方法和結構，並同時了解作曲家編曲的風格。

資料來源：研究者彙整

研究者則在後續的研究中透過分析石吉智的生活經歷、學習歷程以及編創靈感來源，並連結這些方法、策略，探討得出更為細化的創意引導策略應用於舞蹈創作中。

臺灣體大

第三章 研究方法

根據研究動機、研究目的、相關文獻探討之結果，設計本研究之研究方法，以期達到研究目的。本章分為研究方法、研究架構與流程、研究對象、研究工具、資料處理等五節，分述如下。

第一節 研究方法

壹、文件分析法

江吟梓、蘇文賢（2010）指出，通過文獻分析能夠幫助研究者清楚所做研究之現況、確認及描述研究領域相關的理論，並指出所研究理論中現有知識的不足之處。研究者將在文獻回顧中，透過前人所做之研究，借鑒、分析與舞蹈創作中創意引導之相關策略；同時通過查閱訪談對象石吉智之簡歷資料、雜誌報道和網路文章的相關資訊，對其展開初步的了解；並在訪談進行前，經過對訪談對象歷年的舞作影像資料和媒體評鑑的蒐集，了解分析受訪編舞者的編舞創作風格。

貳、深度訪談法

江吟梓、蘇文賢（2010）從訪談的結構、內容、問題等方面將訪談分為有彈性的非結構式訪談，和嚴格的、毫無彈性的結構式訪談。深度訪談法屬於非結構性訪談的一種，研究者可以事先設計好廣泛的討論提綱，提供討論的架構與議題，在訪談中與受訪者進行討論，使受訪者能夠藉此表達自身對議題的看法。並認為深度訪談能夠透過與受訪者面對面、反復的互動，來瞭解其

對生活、經驗的觀點。在此過程。不僅能夠加深彼此間的了解和信任，且使研究者與受訪者的關係更為密切，亦也提高了訪談資訊的深度和準確性。

本研究將採用深度訪談的方法（in-depth interviews）。研究者針對石吉智進行分期三次的深度訪談，時長共為三小時。

參、歷史研究法

本研究以文件分析和訪談法為主要研究方法，同時參考理查·馬里厄斯和梅爾文·佩吉（2000）在《如何寫歷史》一書中所推薦之寫作步驟，如下：

一、聚焦在一個主題上

本文以「極至體能舞團」創辦人兼藝術總監——石吉智為研究對象，以石吉智生命歷程中不同階段之學經歷為研究範圍。將主題聚焦於石吉智學歷程對其舞蹈創作之影響，展開探討。

二、初步探究

研究者將事先透過網路資訊蒐集石吉智老師的個人簡介、相關舞作報導、相關採訪等資料。依據理查·馬里厄斯和梅爾文·佩吉（2000）所指出的：

網際網路與全球資訊網巨大而持續成長的潛力，也許是最簡單的工具，可以用來確定乍看之下屬於歷史謎團的事物是否值得進一步研究（頁 81）。

因此在瞭解石吉智的學習背景後，研究者發現石吉智與大部分科班舞蹈家不同的學經歷值得深入探究，並且研究者認為此研究結果能夠提供舞蹈創作與舞蹈教學者參考。經過相關文獻蒐集和查閱後，確定本研究之

主題並無前人研究，研究者決定對此主題進行史料蒐集與論文寫作。

三、辨識關鍵史料

在辨識關鍵史料這一節中，理查·馬里厄斯和梅爾文·佩吉（2000）將其分為二手史料與一手史料。由於目前與石吉智在美術領域的學習歷程和成就相關的二手史料還相當稀少，因此研究者著重在對一手史料的蒐集。

（一）文件蒐集

理查·馬里厄斯和梅爾文·佩吉（2000）認為「好的論文應該「總是」提及一手資料」（頁 96）。本文透過文件分析法，蒐集石吉智的相關文獻、報導、節目單，瞭解石吉智於 1983 年進入新竹師專至今的相關記載。Adshead-Lansdale,J.和 Layson,J.(Eds.).（2006）指出報紙是最快的取得最新消息的來源。因此研究者通過國立公共資訊圖書館數位資源入口網的：新聞知識庫（資料範圍 1928/2/1 至 2017/12/31），輸入關鍵字「石吉智」，通過再查詢輸入關鍵字「美術」篩選出兩筆資料（附錄 1）。

再通過與石吉智老師電話聯繫，取得石吉智於過去收藏的個人相關報紙、照片以及節目單 DM 等一手集料。同時參考石吉智老師提供其 2010 年編撰的《石吉智舞蹈創作理念與實務》一手史料。

（二）訪談法

理查·馬里厄斯和梅爾文·佩吉（2000）強調「最

佳的訪談永遠是在面對面之下進行」(頁 100)。因此研究者藉由訪談法，通過直接訪問石吉智老師在不同階段的學經歷，探討對其舞蹈創作的影響。

本研究通過對所獲得的報紙資料、相關照片、石吉智個人出版之文獻與訪談內容這四部分一手史料的交叉比對，來評析所得論點之真實客觀性。

四、為研究做出結論

理查·馬里厄斯和梅爾文·佩吉（2000）認為「為了完成所有可能的主題研究而將寫作延後，會是一項災難」（頁 107）。以此建議在寫作時，要適時作出結論，不要在文獻蒐集的過程中，過分擴大研究範圍。

因此研究者在本研究中，以四個研究目的來發展研究結論。其研究目的中分別為：「石吉智」、「學經歷」、「舞蹈創作」三個關鍵詞建立三角交叉，來進行資料蒐集與訪談大綱問題的設計；以此避免研究範圍無限擴大，導致論文難以終結。

肆、敘事研究法

「敘事探究」又稱「敘說探究」，其重點在於可以將研究對象「生活故事與對話」的表達作為研究者的「研究問題」，對其進行剖析，可將觀察到的故事、對話、說辭視作「社會真相」，且可視作經驗而再次呈現（吳惠文，2015）。蔡敏玲、余曉雯（2003）指出敘說探究裡，最普遍是形式當屬口述歷史的訪談，它是自傳性的，並包含許多故事。

研究者藉由敘事探究，透過訪談石吉智的學經歷，對其學習歷程和生命經驗進行深入瞭解。再經由研究者

對受訪者之特殊學經歷的分析與探究後，得出本研究之研究結論。

第二節　研究架構與流程

壹、研究架構

沿襲研究動機、研究目的、研究問題與文獻探討，歸結出本研究之架構。通過對相關文獻的探討梳理後，藉以石吉智不同階段之學經歷與其舞蹈創作的靈感來源，提煉出不同階段之歷程有可能影響其個人創作能力之因素，探索舞蹈編創中的創意引導策略。以下為本研究架構圖：

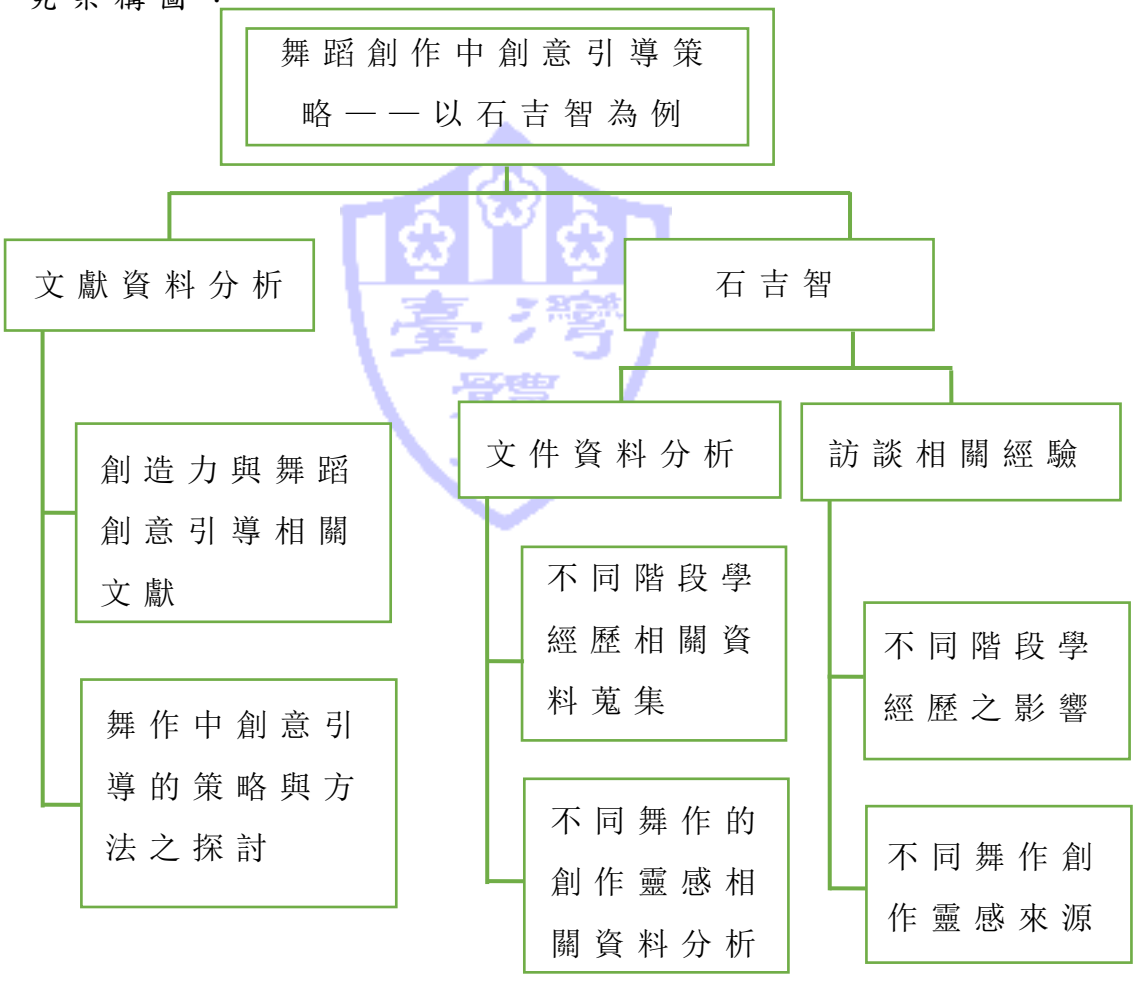


圖　3-2-1 研究架構圖

資料來源：研究者彙整

貳、研究流程

一、本研究流程如下圖：

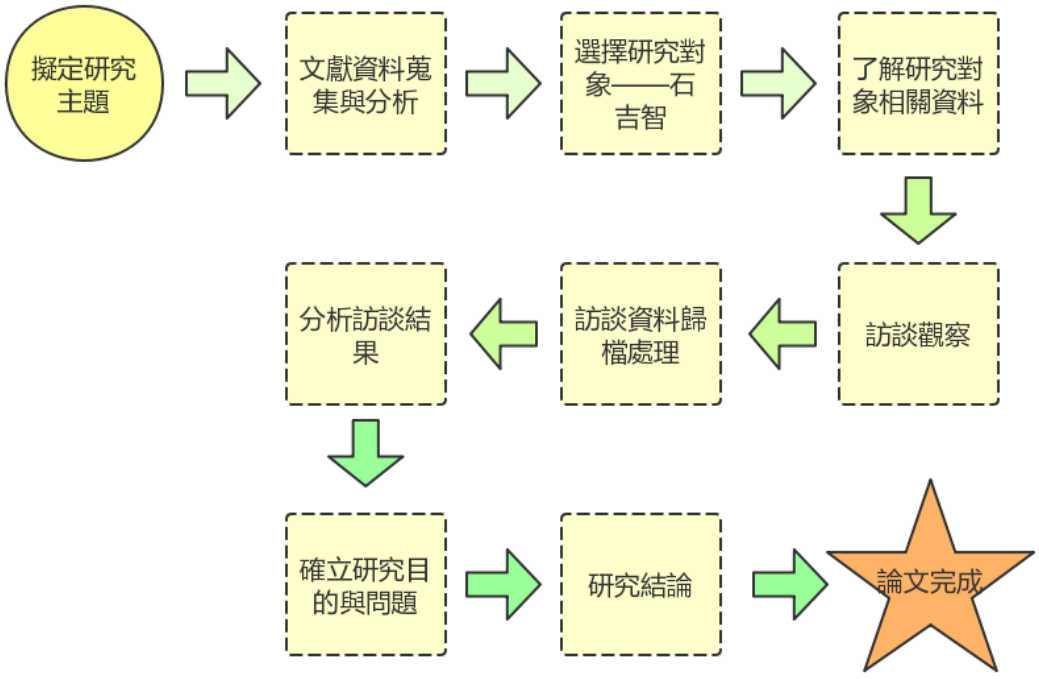


圖 3-2-2 研究流程圖

資料來源：研究者彙整

二、訪談日誌活動表

表 3-2-1

訪談日誌活動總表

日期	活動對象	內容
2018/9/12	聯絡 石吉智	第一次電訪邀請石吉智老師成為研究者論文訪談對象。

（續下頁）

2018/9/13	聯絡 石吉智	第一次前往極至體能舞團拜訪石吉智老師，並借閱其舞作影像資料和相關雜誌報導。
2018/1/6	聯絡 石吉智	根據研究者事先擬好的訪談大綱與主題（美術學經歷）進行第一次訪問。
2019/3/15	聯絡 石吉智	根據研究者事先擬好的訪談大綱與主題（國小教職與研究所之經歷）進行第二次訪問
2019/4/16	聯絡 石吉智	根據研究者事先擬好的訪談大綱與主題（不同舞作的靈感來源）進行第三次訪問

資料來源：研究者彙整

第三節　研究對象

為了能夠使研究結果具有更好的客觀性，本研究會從臺灣編舞家中，選擇成長歷程、學習背景、舞蹈作品風格完全不同的兩位資深編舞家，作為本研究的訪談對象。受訪者簡介如下：

石吉智——「極至體能舞團」創辦人兼藝術總監。原是一位美術創作者，曾任國小老師，開過畫展，當過街頭畫家，27歲踏入舞蹈創作領域，31歲進入臺北藝術大學舞蹈研究所主修編舞，1998年獲林懷民推薦，前往美國康乃狄克編舞及演出。

創作領域包含繪畫、舞蹈編創、表演教學、舞臺裝置設計、創意家飾、家居設計等。全方位的創作能力，臺灣第一位由美術專科學校畢業後，再踏入舞蹈創作領域的編舞者，被媒體譽為「以肢體作畫的編舞者」。

第四節　研究工具

壹、文件分析法

本研究會透過運用次級資料的蒐集，藉由雜誌報導、網路資訊中，對研究者所訪談之編舞家的資歷介紹，從而對兩位編舞家的學習歷程進行初略的了解。

貳、訪談法

一、受訪同意書

本研究為質性研究，將運用訪談法蒐集研究中的相關資訊。為了保障受訪者和訪問者的合法權益，以受訪同意書（如附錄一）作為保護訪談內容及引用權益的研究工具之一。

二、訪談大綱

本研究將採用深度訪談。為了避免研究者於訪談過程中可能出現的缺漏，利用訪談大綱（如附錄二），更有目的地尋求資訊，並節約時間。因此研究者會在訪談之前，設計好訪談的問題大綱。

三、訪談逐字稿

逐字稿為訪談過程中，研究者與受訪者之間的對話內容。研究者在進行訪談時，經由受訪者的同意，使用錄音筆，以便將訪談內容進行逐字稿的撰寫，為本研究提供相關資訊及分析結果

第五節　資料處理

本研究採用質性研究，質性研究的目的在於對所蒐集的資料作分析、詮釋以及呈現所發現的結果。

壹、次級資料

研究中，研究者將透過運用次級資料的蒐集，藉由雜誌報導、網路資訊中對研究者所訪談之編舞家的資歷介紹，在訪談前閱讀訪談對象的基本資料，並將所蒐集到的資料以不同訪談對象進行分類整理，存放在不同檔案中。

貳、原始資料

研究者將對訪談所得之原始資料依據訪談對象以及完成的日期進行編碼，利用電腦對其分類、命名、歸檔。同時將研究者自身於訪談中的發現、反思內容，記錄在一個新的檔案，並將其依照訪談對象以及日期進行分類彙整，與其存放於同一個文件夾。

第四章　石吉智舞蹈創作與其學經歷之分析

本章共分為四節，第一節為石吉智學經歷之重要階段對其創造力的影響，第二節為美術學習對石吉智舞蹈創作的影響，第三節石吉智不同舞作的靈感來源之探討，第四節為探究何種創意引導策略能夠應用於舞蹈教育中。

第一節　石吉智學經歷之重要階段對其創造力的影響

通過研究者在本研究第二章第一節對石吉智不同階段之學經歷的資料蒐集，除去研究者會在下一節著重探討的美術學經歷對其創作之影響，研究者將石吉智學經歷之重要階段聚焦於在國小任教，與就讀臺北藝術大學舞蹈研究所這兩個部分。研究者在本節中以石吉智於這兩個階段之學經歷對其舞蹈創作產生的影響分別進行分析。

壹、國小教職之經歷對石吉智舞蹈創作造成的影響

在 1987 到 1996 年期間，扣除 1989 到 1991 當兵的兩年，石吉智在國小任教了 7 年之長。創作來源於生活，亦離不開人群，因此這段期間的教職經驗，無疑對石吉智的舞蹈創作風格產生了很大的影響。

> 最大的影響是比較能夠了解兒童心理，還有，因為教的是國小嘛，還有對社會體察上面...因為你會牽涉到家長、學校同仁，還有自己的學生，小朋友。所以你牽涉到的層面從老中青幼，都遇到。所以我覺得教國小的時候你會遇到不同層面的年齡的人，那這些人跟你的應對會增長你在社會觀察應對、人際關係，如果就編創來說，它就是一個很棒的社會

觀察力的環境（石吉智訪談，2019 年 3 月 15 日）。

這樣特殊的教學經歷，使石吉智創作的舞蹈作品所面向的觀眾群愈加廣闊。特別以其近幾年創作風格為例，有《狂想兒童樂園》、《奧林匹克：瘋狂運動會》、《舞堂課》等頗具戲劇性和趣味性的舞蹈作品，吸引了不僅限於舞蹈業內人群前來觀看，石吉智將其統稱為家庭觀眾：

> 所以當我在後來抓到一條路線是我做給國小學生的時候，也不是真的做給他，因為我裡面有一些元素是大人看來會心有靈犀的。所以你真的是做給大人嗎？也不是欸，其實小孩子也可以看。所以這裡面有一個 range（範圍）變寬了，所以我把他統稱為家庭觀眾（石吉智訪談，2019 年 3 月 15 日）。

而舞作能夠不是單純的只是做給兒童觀看，是石吉智在掌握如何與兒童溝通的技巧的同時，加上自我對於成年世界的感悟與思考。把兒童的樂趣與成年人幽默相融於舞作中，達到舞作最終所呈現「今天小朋友看了會笑的東西，家長可能看了會覺得很羞愧的感覺。」（石吉智訪談，2019 年 3 月 15 日）的效果。

貳、舞蹈研究所之學習歷程對石吉智舞蹈創作造成的影響

1991 年，從未進行過系統舞蹈學習的石吉智進入「臺北民族舞團」擔任舞者，同時在國小舞蹈資優班任教。在新知和舊知不斷的融合過程中，使其主動的想要對舞蹈進行更專業的學習。1996 年，石吉智順利考進臺北藝術大學舞蹈研究所學習編舞。專業系統的學習，培養石吉智成為一位專業的編舞者，而不再是一個喜歡編舞的人。

研究所學習...我覺得最大最大，因為我不是一個舞蹈背景的人，我不是一個先天具有體育天分跟舞蹈天分的身體的，就 physical 來說，就身體的部分是我進步最大的，而且看到最多。我說進步不是代表說哇突然間會轉幾圈，突然間身體可以做技巧，不是我個人，而是在我眼睛裡面看到身體的用法上可以怎麼樣的豐富，可以怎麼樣的取材，可以藉由這些舞蹈菁英們，他們每個人身上不同的十八般武藝。我看懂了舞者怎麼使用，怎麼合作（石吉智訪談，2019 年 3 月 15 日）。

在就讀研究所的期間，石吉智有幸被學校送往美國紐約交流，學習編舞。石吉智認為美國的學習歷程對其個人此後在進行舞蹈編創時，影響最大的是在接觸技巧的方面：

我覺得在美國是刺激到的地方是，如果就我個人，接觸技巧，接觸技巧對我的影響最大。因為在美國跟一個叫「stephen petronio」，這個舞團一起上課。我上他們舞蹈課，他們的課是不開放的。那因為我跟裡面一個男舞者一起跳雙人舞嘛，他的接觸技巧相當好，個頭跟我...還比我矮一點點，很厲害。我跟他一起在學校的校園裡面跳舞的時候，我從他身上感受到，因為我一起上課在跟他一起表演的時候，接觸技巧的這個東西對我後來的作品影響很大（石吉智訪談，2019 年 3 月 15 日）。

而相較於前往美國交流之前，臺北藝術大學對其而言，則是打下了扎實的根基。據石吉智回憶，羅曼菲老

師是在研究所一年級期間教授他編舞課程的老師，石吉智認為羅曼菲老師古典的編舞技巧法，能夠為剛剛接觸編舞的學者一點一滴的打下基礎（石吉智訪談，2019年3月15日）。

> 她會從就像我們寫一篇文章，我們一開始一定有一個題目，你的題目是什麼。好那你的題目出來之後呢，你一定有一個破題法。你那題目如何進來講這件事情，第一段，那個起承轉合，是不是有四大段，是基本的古典寫作。我說的古典就是傳統的，制式的寫法——起承轉合。那你今天的一個舞者在表現十秒鐘的動作，還是十分鐘的作品，都會顧慮到這個起承轉合，她的教編舞的方法是這樣。所以她會從一個字到編一個詞，到編一個句，再編一個段，再編一篇章，她的編舞法是這樣（石吉智訪談，2019年3月15日）。

並非是指編舞者在創作的時候必須要按照這樣一種固定的模式或是技法來安排舞作的結構，石吉智認為「編舞其實到後來沒有方法，可是你要有古典方法再去沒有方法」（石吉智訪談，2019年3月15日）。也就是說，必須在建立且擁有了一定的基礎後，再發展並賦予藝術家個人的特色與風格。

第二節　美術學習背景對石吉智舞蹈創作的影響

透過本研究第二章文獻探討的部分，可以發現，石吉智的創作靈感來源以及在編創手法與風格上，不乏受其美術學習經驗的影響。徐開塵（2000）描述：石吉智自身的美術學習背景，在石吉智進行舞蹈編創時對舞者的調度和畫面的設計有很大的幫助，在舞作《沙漏》中：

> 舞者在懸吊空中的巨石、沙流及細沙圍成的圓，這點、線和面三者構成的立體空間中的舞蹈，舞作由沙的意象延展至無盡的潮水，探討時間消逝和永恆的主題（徐開塵，<中南部舞團 奮力躍上臺北舞團>，《民生報》，2000年2月25日）。

經由多重史料的驗證，可以確認石吉智今日在舞蹈領域所得之成就，與他過往在美術上的學習經歷有很大的關係是不可否認的，研究者將其整理為以下兩個方面展開分析：

壹、美術創作經驗對石吉智創作舞蹈的影響

同為創作經驗，研究者認為美術創作與舞蹈創作必然存有共同性。研究者在訪談中瞭解到，石吉智在進行美術創作的時後，喜歡以戶外寫生為主，創作靈感多偏向於生活，屬於印象派。在進行舞蹈創作時，石吉智認為舞蹈創作與美術創作只是載體不同而已。而與舞蹈專業的編舞者不同的是，美術功底使他的畫面造型相對更快，對他而言，舞蹈中的畫面造型，則相當於速寫（sketch），取材於生活，創作靈感則不受限（石吉智訪談，2019年1月6日）。

石吉智（2010）提出「美學理論的應用，繪畫藝術和舞蹈藝術有許多相同的地方」（頁6），並發現，美術

專業能夠智能運用於舞蹈創作上。透過應用「意象能力」，在欣賞舞作時，將素描之觀念植入舞臺。同時他認為曾在美術領域的學習與創作經驗，使其「對空間的想象與佈局，應有較佳的敏感度」（頁 7）。

貳、石吉智在舞蹈創作中運用到的視覺美學

視覺藝術的學習背景，使石吉智在舞作編排的實作中，能夠更有效率的與舞者進行工作。

> 因為我有視覺藝術背景，對我來說我不需要真的有舞伴，就有辦法看出畫面，我會用想象的，空間中就好像我眼睛看到舞臺上我會想象這兩個怎麼樣誰抗誰、誰背誰、誰拉誰，在背抗托舉之間去做出一些雙人的精益傳達的藉意使力的變化性（石吉智訪談，2019 年 3 月 15 日）。

藉由其對空間想象的能力，在腦海中先塑造出想要呈現的畫面，舞者的動作、舞者間的接觸、舞臺的調度等；將腦中所構想之畫面造型繪製於紙上，再請舞者進行人體呈現（圖 4-2-1）。



圖 4-2-1 石吉智與舞者討論

資料來源：石吉智提供

而在第二章的文獻探討也可以從研究者所籌集的報刊記載中，發現石吉智在進行舞蹈創作時，尤為擅長運用視覺美學。對此問題，石吉智在訪談中告訴研究者，舞臺上空間中的點、線、面也是他在舞蹈創作時所運用到視覺美學符號（石吉智訪談，2019年1月6日）。石吉智（2010）提出，美術訓練課程中的「點、線、面」在舞蹈的應用上也可以有相當大的包容與引伸，「因為點、線、面除能構築造型基礎外，它也能作為意像的表達及具體動作的抽象描繪」（頁19）。在視覺呈現上，對點、線、面進行不同的理解，例如石吉智（2010）就「點」的視覺效果所提到的，「一點」給人以安靜、孤獨，使人情不自禁對其注目的感受；而「多點」時，點的大小、距離、位置、造型以及數量等，都會對其產生之效果造成影響。

石吉智（2010）又將幾何中對點、線、面的概念，與美術中對點、線、面的運用，用其自己的理解轉換應用於編舞中，並繪製點、線、面審視應用循環表如下圖：

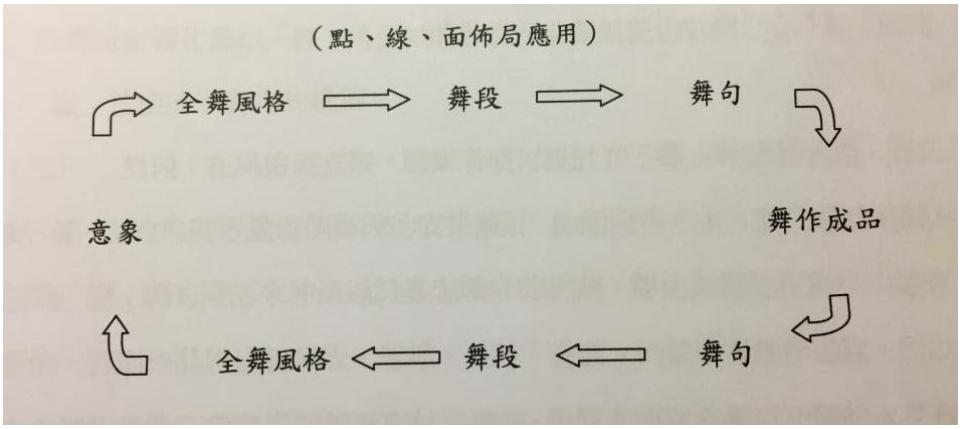


圖 4-2-2

資料來源：石吉智舞蹈創作理念與實務，頁26

意象即是「意象能力」，石吉智將其視作創作之動機與靈感，接下來的每個環節，都以點、線、面在不同視角的觀點來進行全舞風格的界定、舞段的設置、舞句的編創，再於循環步驟中，跳脫編舞者之角色，以觀眾視角對其進行視覺效果的審視。石吉智以其作品《山澗》為例，說明點、線、面於舞作編創中的佈局順序與運用，繪製表格如下圖：

內容 / 順序	點、線、面佈局應用範例		
意象	流動的、清澈的、隆隆作響的、甘甜的.....		
全舞風格（統調）	線（流動的）		
意象	細緩山澗	急湍激流	匯聚成河
舞段設計	線（婉轉）	點（躍動）	面（平穩）
舞段中舞台空間	緩慢的線性移動或排列	不規則線性快速移	舞臺平面大量使用
發展傾向	中或低水平空間發展	動 CENTER.DOWN STAGE 及高水平空間發展	較長距離穿梭、移動中等水平空間發展
舞段中肢體空間發展傾向	線性延伸，慢速放鬆地板動作使用	快速、扭曲、彈跳碰撞、拉扯、翻滾等動作使用	群舞.第二位 Plie’跑中等速度大動作使用
舞台空間之舞句設計	線>面>點	線>點>面	線>面>點
肢體空間之舞句設計	線>面>點	點>線>面	面>線>點
編舞者進行肢體操作	舞	句 累	積

圖 4-2-3

資料來源：石吉智舞蹈創作理念與實務，頁 28

石吉智在《石吉智舞蹈創作理念與實務》一書中，就對美術元素中點、線、面之運用及其產生的視覺效果，如何能夠將其轉化並運用於舞蹈中對肢體動作及舞臺空間的設計上，更以自身在編舞中的實際應用為例，展開說明。研究者在此不對點、線、面之概念進行更深入引用與探討。

臺灣體大

第三節　石吉智不同舞作的靈感來源

根據本研究第二章第三節中所彙整石吉智創圖 21 年的舞作總表，研究者以該表所列舞作之順序對石吉智進行第三次訪談，藉由石吉智追憶各舞作之靈感來源，與創作初期起心動念之原由，研究者根據訪談資料（石吉智訪談，2019 年 4 月 16 日）整理如下表格：

表 4-3-1

石吉智不同舞作之靈感來源

年代	舞作名稱	風格/靈感來源
1997	《三種精力》	純肢體風格的試探，以地板的放鬆、有力的控制、接觸的技巧三種為元素進行編創。
1997	《方陣》	東方肢體風格試探實驗，現代舞加入武術的元素。
1998	《淨土》	純肢體風格，將《方陣》、《三種精力》及兩年內其他小品累積，再進行編創。
1999	《終世祭》	以肢體結合宗教祭奠儀式的舞蹈風格。 1999年作為即將步入2000年的「終世紀」，以此為出發點，用身體和舞蹈作為一個儀式的祭奠來當成結束，諧音《終世祭》。

（續下頁）

2000	《沙漏》	以時間為主題 為2000年臺北國家劇院舉辦以「時間」為主題所甄選上之作品。
2000	《狂想巴哈》	由古典音樂做學習，選擇古典音樂來做編創展開發想。 以古典音樂的曲式進行編創，包含巴哈、莫扎特、貝多芬等古典樂曲式。
2001	《感應》	肢體接觸技巧風格。當個人的身體碰到他人或物所產生的感覺與回應。 以澳洲表演藝術學院畢業班之舞者為對象，回台後再結合臺灣的舞者擴編。
2002	《站樁》	以東方為題，比《方陣》更進程的更發展的版本，東方武術融合太極導引。 20世紀末，「東方」為臺灣現代舞風潮之一，在觀看大量類似表演後，引發石吉智思考，自己做的能與別人做的有什麼不一樣？

（續下頁）

2003	《峽旅》	以大自然為元素創作 2003年，SARS病毒來襲，臺灣限制表演，因而前往戶外收集舞蹈素材；同時受到《站樁》站在木樁上練舞之影響，引發去太魯閣大石頭與立霧溪邊練習之念頭，最後形成舞作。
2004	《草山行》	以大自然為元素創作 由於《峽旅》受到不錯迴響，因而前往陽明山國家公園繼續編創，作為大自然系列舞作。
2005	《真人》	延續「東方」的理念，思考物極必反。 以莊子認為道德的最高尚叫「真人」之定義，與西方對「真假」的界定作對比進行編創。
2006	《櫥窗》	從巴黎回台後編創，發現在巴黎所見之表演具有強烈的生活性與包容性，不同於以往的黑、重、悲，受其感染開始，嘗試改變創作風格。 用生活取材的起點，打破過去東方和純肢體的創作元素。

（續下頁）

2007	《寵物》	生活見聞 由坐在草悟道看見很多人遛狗產生靈感，而即刻編創的舞蹈。
2009	《新掌中芭蕾》	臺灣文化元素 在<天下雜誌>上看到布袋戲獲得最能夠代表臺灣的形象符號跟專有名詞票選第一，決定以臺灣文化作為創作元素。
2009	《狂野台》	臺灣文化元素 思考除了布袋戲以外代表臺灣文化的元素，選擇以檳榔西施、辦桌文化和夜市作為舞作編創之元素。
2010	《小綠人》	從生活出發找材料，以紅路燈為舞作創作元素。
2011	《小心輕放》	反其道思考，試圖讓舞臺不同於以往的「平」，使舞臺「去人化」，因而使用道具紙箱作為編創道具。
2012	《衣起裝傻》	以「人會因為外表裝扮來改變身份」為出發點，再由多人穿一件服裝來破壞身體的動作，玩出動作精力的變化。

（續下頁）

2013	《背包客》	結合旅行的生活題材 由舞團多次出國演出而產生的靈感，將出國演出的見聞，通過選材後變成文本，加入角色扮演，形成 40% 的劇和 60% 舞蹈的結構。
2014	《狂想兒童樂園》	為兒童而作 思考如何把去遊樂園的故事與遊樂園裡的器材編成舞蹈；由於國小老師的教學背景，平時對兒童相關事物較為關注，同時也對兒童的心理較為瞭解。
2015	《奧林匹克：瘋狂運動會》	為兒童而作 因為《狂想兒童樂園》受到來自很多學校的觀眾的肯定，因而續編兒童舞作《奧林匹克：瘋狂運動會》，並選擇通俗易懂的運動會作為題材編創。
2016	《換位遊戲：大風吹》	不再單純的僅為兒童而作 認為現代舞所表現的「風」都很抽象，思考「風」這個元素於舞蹈中要如何被兒童大人，普通人看懂，從而引發的創作靈感。

（續下頁）

2017	《萬花筒》	舞團受到褒貶不一的評價，對於藝術圈的評鑒的標準是應該改變還是做自己。 以「人只能通由鏡子反射或別人的表情看到自己」為編創理念，認為萬花筒似人生百態與社會現象，瞬息萬變，將內心不想說出的的話放進舞作。
2018	《舞堂課》	2018年為石吉智教齡期滿30年，從而產生的創作靈感；透過此舞作，為其在教育現場發現的甘苦、悲喜、無奈做出反饋。

資料來源：研究者彙整

由上表可以發現，按照時間順序的劃分，石吉智在舞蹈創作的初期，以純肢體探索作為創作風格，因此善於從肢體精力找靈感。在肢體探索的過程中，對比與結合東、西方不同的文化與身體感覺於舞蹈創作中；運用不同作曲家之古典樂來玩轉舞蹈肢體；回到大自然，肢體的空間、環境的融合與探索。

2006年，石吉智從巴黎回台後，受到巴黎所見所聞之影響，嘗試創作舞作《櫥窗》。以此開始打破過去純肢體的探索，開始轉變為以生活見聞來取材舞蹈創作的靈感和元素。透過將原有的美術功底和戲劇成分融合於舞作中，與觀眾做互動，使觀眾能夠參與舞作，成為表演中的一部分。

第四節　舞作創意引導策略之分析

本節將回顧第二章文獻蒐集中第二節培育創造力之引導方法和創意性思考引導策略之相關研究，以及第四節在舞作中的創意引導元素兩部分；結合本章前三節所分析石吉智之舞蹈創作靈感及素材，進行延伸探討，以探索能夠應用於舞蹈創作中的創意引導策略。

綜合陳旭遠，劉冬岩（2004）對促進學生體驗的教學策略之研究與衛志強（2015）所探究舞蹈教學中培養學生創新能力的教學之策略，以及洪榮昭、林雅玲、林展立（2004）針對培養學生創新能力之引導策略所做研究之結論，研究者整合出以下四點作為舞蹈創意引導之教學策略：

壹、誘發學生的創意思考—透過不同元素激發不同面向的思維，促進其創意的潛能。

吳靜吉（2002）提出對於創造力的開發，需要打破心向，即改變對於一個事物或是符號的原有認知。與石吉智引發舞作《小心輕放》之創作靈感來源於「反其道」之思同工異曲。引導學生能夠主動的用新視角對舊習進行新思，以激發學生的創作能力。

以江品誼（2005）指出編舞家 Mark Morris 善於將複雜的音樂節奏用肢體呈現；陳青濛（2016）分析編舞家 Jiri Kylian 將聽覺特效轉換為視覺特效之編創方法；以及石吉智藉由古典音樂進行舞蹈創作為例，音樂視覺化作為一種舞蹈創作手法，亦可應用於舞蹈創作引發學生創意思考的教學中。

通過上文分析石吉智應用點、線、面之概念於舞作編創，以及編舞家 Jiri Kylian 以空間視角觸發編創靈感，

教師方可引導學生透過利用空間、格局所產生的視覺效果，激盪其舞蹈創作靈感。

而教師還可引導學生以傳統文化為創作題材，如石吉智編創舞作《新掌中芭蕾》和《狂野台》之創意來源，將在地文化根基與個體對傳統文化不同的見解，以舞蹈的形式進行創作與再現。

貳、多元的教學引導—擴展不同的學科門類，突破跨領域。

「多元化」一詞於創造力之教學研究中已司空見慣，Csikszentmihalyi 與 Wolfe（2000）指出：「創意問題的脫穎而出，常常是在各種不同學科的交界處」；洪榮昭、林雅玲、林展立（2004）在探討四位教師實施創意教學活動所採取的引導策略中皆提出了多元化的教學方法；衛志強（2015）在《舞蹈教學中培養學生創新能力的教學策略》一文中強調教師在教學中必須融入多元文化，促使學生能夠利用多元文化對舞蹈進行創新，從而達到培育學生創新能力的最終目的。林倩如（2016）在行動研究舞蹈即興教學中通過結合國文、英文、視覺藝術等不同領域，來增強學生肢體動作表現的創意性。

賈東霖（2017）發現以作家轉為編舞家的林懷民，善於將文學文本改編為舞蹈作品；江品誼（2005）指出編舞家 Mark Morris 從小學習舞蹈，同時他也具備了相當的音樂學習經驗，因此不同旋律中的節奏形態，即為 Mark Morris 舞蹈發想的靈感與根源；而石吉智在舞蹈創作時受其自身美術學習經歷之影響，回想在創團初期探索舞蹈肢體時，石吉智提到：

當你有興趣的時候，你是用視覺藝術的背景來編，

你會做出跟別人有點不一樣的感覺。當然裡面也有不成熟的地方，因為他們這些玩身體玩了幾十年的，玩的這麼漂亮，我還不是玩的這麼漂亮的，對我來說我是探索（石吉智訪談，2019年3月15日）。

以其不同於舞蹈人的學歷背景，將美術與舞蹈相融，將視覺裝置搬上舞臺，敢於嘗試跨領域創作，並發展屬於自己的創作風格。

由此可見多元化的學習經驗對於創作力之影響非同小可，教師更應鼓勵學生廣為接觸舞蹈領域以外的學科興趣，而非封鎖於單一的舞蹈世界，固步自封。

參、主動的走進生活—切身貼近生活，取盡生活素材。

洪榮昭、林雅玲、林展立（2004）在列舉四位創意教師所實施之綜合領域個案、英語領域個案、藝術與人文領域個案和數學領域個案的教學活動時，發現四位教師的教學策略中皆包含了融入生活化題材之策略。劉豐榮（2004）指出藝術創作與藝術家的生活經驗及其所在的社會情境密切相關。

以本研究之對象為例，石吉智表示在進行美術創作和舞蹈創作時大部分取材於生活：「對我來說就是，都是生活取材。然後靈感都不受限的」（石吉智訪談，2019年1月6日），「因為編創離不開人群，那你從整個生活的觀察，這些人都是你的材料」（石吉智訪談，2019年3月15日）。藉由本章第三節石吉智創作靈感之來源表可以發現石吉智在尋找創作素材時，善於將生活大小事務之見聞轉換為舞蹈文本，街道的櫥窗、路邊的紅綠燈、草悟道的寵物皆可成為其引發編創興致的元素。藝術創

作本源於生活亦應走近生活，教師自身也應留意生活細節，在教學活動中提供學生更多的能夠引發創意的生活事物，並引導學生熱愛生活，能夠主動的在生活中發掘藝術創作的靈感。

而張珂（2013）指出編舞者除了受到生活中外界環境的刺激從而產生創作動機，還會以內心情感的表達作為其創作動機，如石吉智創作舞作《萬花筒》之靈感來源於其內心對生活遭遇的情感抒發與傾吐。教師在創作引導時，透過誘發學生對過往情感經歷之回憶，利用個體不同的經驗與感悟為創作題材，以挖掘個體創意思維之潛能。

肆、強調學生的主體性—尊重個性化，奠定個人特色發展之基。

劉冬岩（2004）在促進學生體驗的教學策略研究中提出教師在教學中應該把學生置於主體地位，摒棄灌輸與說教式的教學方法，在教學中調動學生的主體能動性，鼓勵學生進行創造性體驗，以此教學方式增強學生的創造能力。張玉成（1988）認為在發展創意思考的教學引導時，教師應適度允許學生從事有限度的自由探索，允許獨特性表現；劉淑英（2007）在創造性舞蹈相關研究中指出教師在教學中應將學生的錯誤視為可能於另一個領域取得成就的契機，而非失敗。以石吉智創作題材之變化為例，對於嘗試突破舊經驗創作的舞作《櫥窗》，石吉智雖然並不滿意：

但是這有一個好處就是說它是用生活取材的起點，打破過去東方和純肢體。然後...也怎麼說...雖然...

我不滿意（笑），但是應該就是說，不滿意的作品不是好不好的問題，而是你願意嘗試不熟練的東西，我在試、實驗，實驗生活化的題材在我手裡會怎麼樣。做不好沒有關係，它會越來越好（石吉智訪談，2019 年 4 月 16 日）。

並以李謹伶（2014）指出編舞家蘇安莉透過引導舞者的動作即興，在探索舞作的動作元素的同時，更能夠在舞作的編創中凸顯不同舞者的特色；與石吉智早期以肢體精力命題，進行肢體創作之探索為例。教師在進行創意引導時，既要培育學生大膽求變之心態，也要鼓勵學生發展出屬於自己的動作風格和肢體語彙，強調舞蹈創作中學生的主體性，尋找並養成個體所具不同之獨特性。

第五章　結論與建議

本研究以石吉智為研究對象，以質性訪談為研究方法，了解石吉智學經歷之重要階段對其舞蹈創作產生的影響，以及石吉智不同舞作的創意來源，並結合舞蹈創作之創意引導相關元素與策略，依照本研究之研究問題探討出研究結果及發現，為舞蹈工作者與舞蹈教學專業人士提供參考與建議，本章第一部分為研究結論，第二部分為研究建議與心得。

第一節　研究結論

壹、石吉智學經歷之重要階段對其創作的影響

一、生命經歷影響創作動機

縱觀石吉智近幾年的舞蹈作品，大部分是以家庭觀眾為對象來進行創作。而這樣的舞作創意並不是一種商業形式，而是編舞者受其國小任教經驗的沉澱與個體對生活以及社會現象的感悟和體察等交互作用的影響所產生的創作動機。

同文獻探討中張珂（2013）所提到的舞蹈創作來源於編舞者內心情感的表達與編舞者所受外界環境的刺激從而產生的內在與外在的創作衝動。在國小長達七年的教職歷程，使石吉智具備與國小學生共情的能力，能夠在舞作中開闢出與國小學生溝通的方式，在保持舞蹈作品專業性的條件下，加入故事和劇情性；同時也是編舞者石吉智藉由舞蹈創作抒發個人對於過往生命歷程的情懷。

二、專業化的學習對舞蹈創作之重要性

雖並非為從小經由系統正規訓練的舞者，但是進入舞蹈研究所的學習，無疑是幫助石吉智成為一位專業編舞者最重要的一環。透過本研究第四節分析得出專業化的學習對石吉智於編創的主要影響如下表格：

表 5-1-1

專業化學習對石吉智舞蹈創作影響表

時間	學習歷程	影響
1996 年/碩一	古典編舞技法	穩扎穩打學習古典編舞技法入門，奠定舞創根基。
1997~1998 年/碩二	進入美國紐約「stephen petronio」舞團交流學習	學習肢體借力與雙人接觸技巧，大量發展應用於日後舞蹈編創。
1996~1998/就讀碩士期間	和專業舞者一起學習、共事	透過直接觀看與接觸大量的舞蹈作品，了解現實舞者的身體能力，以此增加編舞者對肢體的「詞匯量」。

資料來源：研究者彙整

貳、美術背景對石吉智舞蹈創作的影響

一、美術創作靈感對其舞蹈創作的影響

現代舞的編舞者的創作靈感大多來源對某件事情的

感覺，或是一種情緒的表達。而石吉智的舞蹈作品在創作時，幾乎來源於生活中所觀察到的畫面。研究者認為這與其在美術創作時的靈感來源有一部分的關係，石吉智在進行美術創作時，就屬於印象派。印象派的畫家則是推崇走出畫室，深入於街頭、鄉村、原野，通過眼睛所接收到的訊息進行創作，追求真實的刻畫自然。因此發現石吉智的舞蹈創作靈感也受其印象派畫家之影響，如取材於山水風景的《草山行》，及因為看到巴黎街頭櫥窗而乍現靈感的《櫥窗》。

而與美術作品不同的是，舞蹈作品雖取材於生活，但並不僅僅是將生活搬上舞臺，而是透過舞作情節的編創賦予其更深層的意義。

二、在舞蹈創作中對空間之敏覺性

對於一名畫家而言，「點、線、面」的訓練是對抽象造型的基礎課程。透過對點、線、面的學習，養成畫家在作畫時對於空間的想象能夠在二度與三度空間中更好的轉換。經由這樣的訓練背景後，石吉智對於空間的佈局也更加敏感和細膩。在編舞中，以對空間的遐想來設計舞者動作中的點、線、面與隊形變換時的點、線、面。如同石吉智（2010）所闡釋的以肢體的空間來看動作，以舞臺的空間來看畫面（頁 29）。

三、將視覺美學運用於編舞中

石吉智在進入新竹師專美術科進行學院派的繪畫學習後，國畫、書法、水彩、素描為其必修課程（研究者與訪談資料，2019）。這樣的學術背景使石吉智在美學符號上，能夠運用到較多的視覺原理。不僅得益於其肢體

創作、服裝設計、影片剪輯、道具設計、舞臺設計等方面，石吉智也潛移默化的將其植入於舞蹈編排。根據石吉智個人認為，自身在舞作中所運用到的視覺美學，較多的還是由前文所提點、線、面之理論的轉換。

參、石吉智舞蹈創作之靈感來源

透過整理與分析，研究者將石吉智舞蹈創作的靈感來源列為以下幾點：

一、通過肢體探索，引發創意靈感；

二、藉由古典音樂之豐富內涵，找尋肢體創作之靈感；

三、對所處時代背景的思考，選擇當下盛行風潮作為創作素材；

四、尋找文化根基，將文化傳承與創新結合；

五、觀察生活，以生活見聞作為創作素材；

六、以「反其道而行之」、「物極必反」的觀點思考生活事物，激發編創靈感；

七、生活際遇，透過舞蹈創作抒發心境；

八、生命歷程的回饋，以過往經歷之回憶與新思作為舞蹈劇本進行創作。

肆、能夠應用於舞蹈教學的創意引導策略

本研究藉由石吉智之創作經驗，探究舞蹈創作中創意引導策略，為舞蹈創意教學提出以下四點引導策略：

一、誘發學生的創意思考

教師可以通過引導學生打破常態，對舊習進行新思；藉由尋找視覺、聽覺產生之特效，激發學生對舞蹈之創作靈感；以傳統文化命題，誘導學生結合舞蹈進行思考、創新與再創作。

二、多元的教學引導

真正優秀的舞者不僅要具備專業的技術技巧能力，也需注重文化素質的養成。舞蹈教師不僅要佈置術科作業，還應該督促學生完成讀書任務，鼓動學生擴展除舞蹈專業外其他學科或藝術種類的學習興趣，並鼓勵學生大膽嘗試跨領域的創意思維。

三、主動的走進生活

藝術創作本源自生活，生活乃藝術創作之根基。創作者唯有透過真正的體悟生活，才得以創作出打動人心的藝術作品。教師經由引導學生走近生活並走盡生活，誘使學生透過體察和挖掘生活中隨處可見以及易被忽略的大小事物，獲取創作的靈感，以此來激發學生創意的極限與潛能；而個體在不同的時間、地點、生活環境及生命中不同的階段都會產生出對待人生不同的心境和感悟，編舞家將這樣的心理活動通過肢體動作表現出來，以舞蹈的形式帶給大家共鳴之情。在教學中，教師經由先引導學生說出或是寫出最近、或是記憶中最深刻的遭遇以及當時的心情和內心深處之感受，再使其藉由肢體動作委以表達。從心理層面出發，激蕩學生創作的靈感。

四、強調學生的主體性

在引導學生創意思維的過程中，教師選擇適時的放手，適度的給予學生自由發揮的時間和空間。在教學中以學生為主體，尊重、發現且欣賞學生個性化的表現，幫助學生發掘並培養具其獨特性的創作風格。

第二節　建議

壹、研究建議

一、本研究選擇以畫家出身之編舞家石吉智為例，並非倡導每一位編舞者都必須進行美術的訓練。研究者認為舞蹈專業的學習應更具多元化，且更強調個性化的提拔與發展。

二、儘管現今教育體系對於個體之創造力的培養已越來越重視，但傳統的教學模式已經成為大部分教師的教學習慣。作為教師，應該調動並保持著自身在教學中的熱忱，主動探討與研發出更多適用於新時代人才培育的教學策略。本研究中藉由對石吉智歷年舞作之風格與創作初心的了解與分析，提煉其創作靈感，並延伸探討如何作為舞蹈教學中創意引導之策略。希望能夠供以舞蹈教學或舞蹈創作者借鑒，對舞蹈教學與創作領域進行不同視角的思考。

貳、研究心得

研究者經訪談及探究，解決研究者一直困惑於為何同樣作為藝術，大眾選擇走進美術館與音樂廳接受藝術薰陶總是遠多於選擇走進舞蹈劇場觀看舞蹈表演。

近幾年來隨著社會對於藝術的重視不斷提高，出現了很多與舞蹈相關的電視比賽節目，但是相較於音樂選秀節目而言，舞蹈的比賽節目幾乎只有舞蹈專業或是學習過舞蹈的愛好者會去觀看。研究者身邊大部分從未接受過舞蹈教育的人群則表示絕對不會觀看這類節目，除非節目中加入了一些偶像明星來參與舞蹈比賽。由於專業的舞蹈表演，大多數非舞蹈人表示看不懂，只能感歎

舞者很美、技巧很厲害，看多了亦感到乏味。而研究者之所以選擇石吉智作為研究對象，正是因為研究者發現在石吉智舞蹈作品的觀眾中不僅有舞蹈人，還有很大一部分來自於小孩、家長甚至老人，而觀眾在現場的反應也能夠及時對舞作的表演產生回饋。

研究者認為，舞蹈作為藝術，固然不是為了讓所有人看懂而去創作。但是舞蹈創作如何能夠既具有藝術性又貼近生活，既具有專業性又感動人心，又如何才能進一步的走出舞蹈圈，這是舞蹈工作者需要去思索與探究的問題。

而研究者自身於學舞歷程中的經歷，引起本研究之研究動機。研究者的初衷是藉由深度瞭解不同編舞家之學經歷與創作經驗，對比探討出適用於舞蹈教學中創造力的培育方法。本研究為了聚焦研究方向，避免研究範圍過大，縮小研究題目。因此研究結論僅針對舞蹈創作中對創意的引導提出一些方法與策略，希望未來能夠有更大的空間繼續針對舞蹈教學之創造力的培育方法與途徑進行更深入與更系統研究。

參考文獻

中文部分

壹、書籍

王其敏（1997）。**視覺創意：思考與方法**。臺北市：正中。

石吉智（2010）。**石吉智舞蹈創作理念與實務**。臺中市：機至文化藝術。

江吟梓、蘇文賢（譯）（2010）。**教育質性研究實用指南**（原作者：MarilynLichtman）。臺北市：學富文化。

呂藝生（2000）。**舞蹈教育學**。上海市：上海音樂出版社。

張玉成（1988）。**開發腦中金礦的教學策略**。臺北市：心理出版社有限公司。

黃煜文（譯）（2010）。**如何寫歷史**（原作者：理查·馬里厄斯，梅爾文）。臺北市：五南。

蔡敏玲、余曉雯（譯）（2003）。**敘說探究：質性研究中的經驗與故事**（原作者：D.Jean Clandinin & Michael Connelly）。臺北市：心理出版社有限公司。

劉淑英（總校閱）程宜莉、盧玲妙（譯）（2007）。**迎戰舞蹈教育的秘訣**（原作者：Chery M.Willis）。臺北市：華騰文化。

貳、碩博士論文

于淼淼（2011）。**中國專業舞蹈教育現狀及分析研究**。（未出版碩士論文）。山東師範大學碩士論文，山東市。

江品誼（2005）。**音樂視覺化的理論與實踐——以 Mark Morris 的現代舞作品«Falling down Stairs»為例**

（未出版碩士論文）。國立台北藝術大學音樂學研究所。

李謹伶（2014）。**探討蘇安莉舞作《日子》之創作理念與特色**（未出版碩士論文）。中國文化大學碩士班。

吳惠文（2015）。**探討余能盛的舞蹈經驗與舞蹈風格**。（未出版碩博士論文）。國立臺灣體育運動大學，臺中市。

林倩如（2016）。**運用動作元素「時間」與「空間」於七年級舞蹈班即興與創作之行動研究**（未出版之碩士論文）。臺北市立大學碩士論文，臺北市。

涂妙瑜（2018）。**創意思考教學策略融入專題導向資訊工程「專題實驗」總整課程對學習成效之影響**。國立中正大學硕士论文。

孫晶晶（2015）。**吳曉邦新舞蹈教育施教方法研究**。（未出版碩士論文）。中國藝術研究院碩士論文。

張珂（2013）。**舞蹈創作手法的運用與研究**（未出版碩士論文）。山東師範大學碩士班。

賈東霖（2017）。**從文學到舞蹈：林懷民、梅卓燕、王玫的劇場舞蹈創作研究**（未出版博士論文）。國立台灣藝術大學表演藝術博士班。

魏楠楨（2006）。**音樂劇《貓》創作中的戲劇性因素初步分析**（未出版碩士論文）。福建師範大學未出版碩士論文，福州市。

鍾濟謙（2017）。**創意思考螺旋教學策略對國小學童學習效果之研究**（未出版碩博士論文）。國立中央大學博士论文。

參、期刊

于海波、孟凡麗（2002）。教學策略的定義、特徵與結構。**新疆師範大學學報，2**，95-99。

江映碧（2009）。從學習理論探討舞蹈教學策略之運用—以動作分析之教與學為例。**2008說文道舞-舞蹈學術研討會，6**，79。

吳文琪（2002）。對臺灣舞蹈教育模式的新構想。**舞蹈，Dance，9**，32-34。

吳靜吉（2002）。華人學生創造力的發掘與培育。**應用心理研究，15**，17-42。

吳錦勳（2015）。水準思考教學在資優生創造力教育上的應用。**資優教育季刊，137**，1-17。

余符甜甜（2017）。淺析舞蹈教學存在的問題。**教學研究，07**，210。

林郁晶（2009）。舞蹈編創之探索：以個人經驗思維為基礎。**2008說文道舞-舞蹈學術研討會，6**，149。

和学新（2000）。教学策略的概念、结构及其运用。**教育研究，12**，55-58。

孟根寶利格（2015）。論舞劇的戲劇性。**戲劇之家，4**，30-32。

洪榮昭、林雅玲、林展立（2004）。國中小創意教師教學策略之研究—四位創意教學特優教師的個案分析。**教育心理學報，4**，375-392。

馬祖琳，葉佳容，江淑卿，許淑瑾（2006）幼兒數學創造力教學引導策略之分析研究—以測量為例。**課程與教學，9-1**，157-175。

馬嘉敏、陳學志、蔡麗華（2010）。創造性舞蹈教學方案

對於國小五年級學生創造力與人際溝通影響之研究。**創造學刊，1（1）**，39-64。

陳旭遠，劉冬岩（2004）。促進學生體驗的教學策略。**中國教育學刊，4**，48-51。

陳青潔（2016）。Nederlands Dans Theater 編舞家 Jiri Kylian 舞作之分析。**舞蹈教育**，14，151-161。

許淑婷（2012）。創造力在人文藝術課程的規劃－以創造性舞蹈課程為探析。**通識教育學，17**，27-53。

黃柏叡（2011）。創造力的教育實踐及其限制。**教育學誌，26 期**，79-99。

曾瑞媛，許哲彬（2007）。組織你的想法、分享你的創意：探討 DanceForms 運用於舞蹈創作之功能，**北體學報，15**，359-370。

楊芬林、黃清雲（2010）。舞蹈創意教學課程設計及實施之研究。**嘉大體育健康休閒期刊，9（2）**，155-166。

楊淑菁（2008）。舞蹈的創作與肢體運用。**藝術學報，82**，189-205。

衛志強（2015）。舞蹈教學中培養學生創新能力的教學策略。**大舞臺，3**，190-191。

劉雅文(2009)。創作舞蹈基本元素應用於舞蹈教學之研究。**北商學報，16 期 7（1）**，183-193。

劉豐榮（2004）。視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點爲基礎。**藝術教育研究，8**，73-94。

魏美惠（1994）。創造力的認識與培養。**幼兒教育年刊，7**，117-129。

肆、報紙

王姿文，<終世祭 舞出單純想象>，**新莊藝文**，1999年9月26日，第14版。

馬幗英，<「極至體能舞蹈團」年度力作「站樁」5、6日中山堂登場>，《太平洋日報》，2002年，9月28日。

徐開塵，<中南部舞團 奮力躍上臺北舞團>，**民生報**，2000年2月25日。

陳亮諭，<舞夫妻 將舞上國家劇院>，**聯合報**，2007年五月1日，c02版。

陳逸儒，<芭蕾舞結合布袋戲 「機至」傑作>，**中國時報**，2008年11月8日，第A8版。

黃凱西<極至體能舞團「櫥窗」 展現人生百態>，**大紀元時報**，2006年10月31日。

蘇孟娟，<棄畫從舞 石吉智 舞出一片天>，**自由時報**，2005年7月23日，B10版。

伍、網路資源

石吉智，<舞夫妻 將舞上國家劇院>。**拓展臺灣數位典藏網站**。取自 http://newspaper.nlpi.edu.tw.eproxy.nlpi.edu.tw:2048/ttsnewsc/ttsnewskm?@@2021006003，2019年1月1日檢索。

英文部分

壹、書籍

Adshead-Lansdale,J.,&Layson,J.(Eds.).(2006).**Dance history: An introduction**. Routledge.

Smith-Autar,,J.M.（2014）.**Dance composition: A practical guide to creative success in dance making.** Routledge.

貳、期刊

David Mead（2011）。Creativity in Dance Teaching: It's not only about 'What',but also 'Who', 'Where', 'When' and 'Why'.**臺灣舞蹈研究，6**，1-30。

臺灣體大

附錄一　受訪同意書

受　訪　同　意　書

親愛的　老師：

您好！

我是國立臺灣體育運動大學舞蹈學系碩士班的研究生　，謝謝您在百忙中願意受訪。本次訪談係進行碩士論文的研究，指導教授為

我的研究主題為

本次訪談目的

所以您的參與與分享對我來說相當重要。

訪談長度約　分鐘。您可以暢談您個人的想法及感受。同時，為了資料的整理與分析，希望您同意於訪談過程中錄音。錄音內容僅作為研究者分析資料、編碼及歸類統整之用。訪談過程中，如所問及問題帶給您不適，您有權力隨時終止或拒絕回答。若有其它問題和建議，歡迎隨時與我聯繫。再次誠摯的感謝您！

同意受訪參與本研究

※ 受訪者：（請　簽　名）

同意研究者使用訪談過程中的內容

※ 受訪者：（請　簽　名）

※ 研究者：（請　簽　名）

中華民國：　　年　　月　　日

附錄二　訪談大綱

訪談大綱 1

訪談問題
1. 您開始進入美術專業的學習時間是？學習了多長時間？
2. 您是如何走到美術這個領域的？
3. 曾在進行美術創作的時候，創作靈感大多來源於哪？
4. 您為什麼會想要轉到舞蹈領域？
5. 您覺得在進行舞蹈創作的時候，和美術創作有何不同？（在空間上的運用。。點、線、面　二度空间到三度空间的转变）
6. 您自認為在美術領域所累積的學習經歷，對您個人在舞蹈的創作有什麼影響？（舞蹈創作與美術創作的共通性　運用到的美術創作元素）
7. 在您的舞蹈作品中，會時常運用到的美學符號有哪些？（視覺美學對舞作的影響　比如：以照片、風景为灵感，舞者的造型设计和隊形變換、道具）

訪談大綱 2

訪談問題
1. 您在國小的任教時間是多久？
2. 您認為國小教職的經驗對您在舞蹈創作時是否產生一定的影響（什麼影響）？
3. 您對於舞蹈作品所要面向的觀眾是否有界定？（年齡、社會角色、舞蹈工作者）
4. 為什麼會想到以邊說台詞邊跳舞的方式進行表演？
5. 因為您很多的作品都有很明顯的跨域性（視覺上道具紙箱櫥窗的運用、戲劇台詞的結合等），因此您在進行創作的時候，是先想到要跨域（也就是為了跨域而創作），還是先產生了舞作主題，爾後在創作的過程中才發現需要跨域。
6. 您自己覺得在研究所的系統學習，給您的創作帶來了什麼影響？
7. 在學習期間，自認為對您編創影響最大的老師？
8. 您自己覺得專業系統的舞蹈學習給您創作所帶來的改變？

訪 談 大 綱 3

年 代	舞 作 名 稱	靈 感 來 源
1997	《三 種 經 歷》	
1997	《方 陣》	
1998	《淨 土》	
1999	《終 世 祭》	
2000	《沙 漏》	
2000	《狂 想 巴 哈》	
2001	《感 應》	
2002	《站 樁》	
2003	《峽 旅》	
2004	《草 山 行》	
2005	《真 人》	

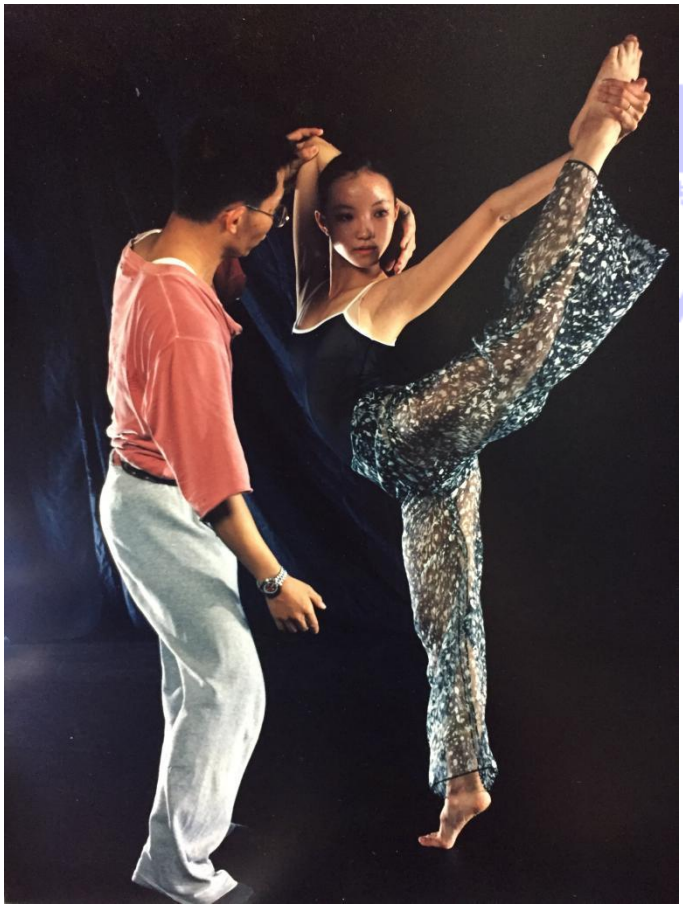
臺灣體大

2006	《櫥窗》	
2007	《寵物》	
2009	《新掌中芭蕾》	
2009	《狂野台》	
2010	《小綠人》	
2011	《小心輕放》	
2012	《衣起裝傻》	
2013	《背包客》	
2014	《狂想兒童樂園》	
2015	《奧林匹克：瘋狂運動會》	
2016	《換位遊戲：大風吹》	
2017	《萬花筒》	
2018	《舞堂課》	

附錄三　相關圖片及報紙資料



劇照 1：石吉智設計的節目單



劇照 2：石吉智為舞者照設計造型



研究者與石吉智合照 1:2018/10/13 中山堂



研究者與石吉智夫妻、雅柔老師合照:2019/4/16 全國大飯店



中華民國九十四年七月廿三日 星期六 自由時報 中市焦點 B10

精彩人生

棄畫從舞

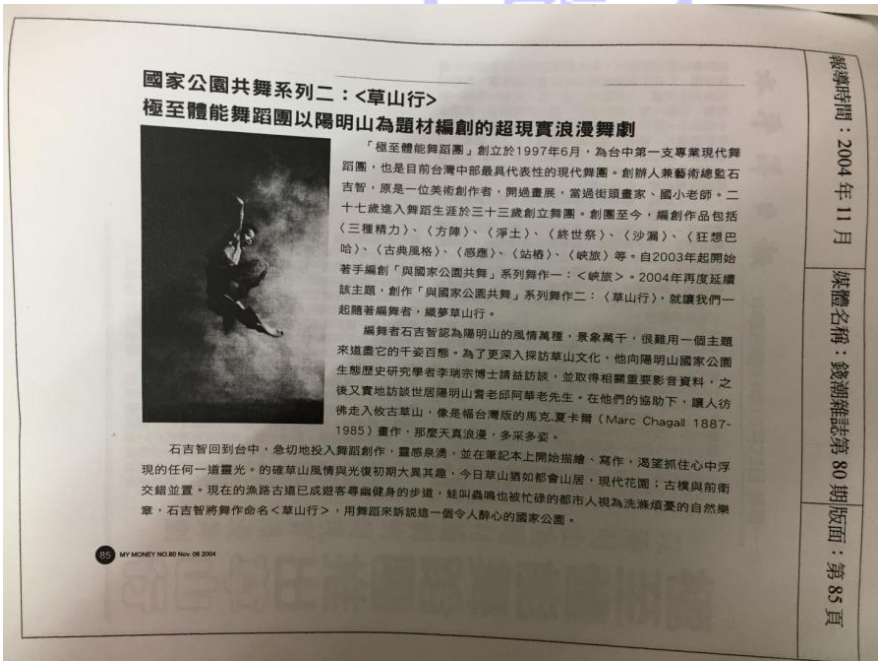
石吉智 舞出一片天

〔記者蘇孟娟／台中報導〕33歲才跨足舞蹈領域，還能在編舞、創作及表演領域獲肯定，石吉智（如圖）完成一般人視作不可能的任務，在台中市創立極致體能舞蹈團，由於表現優異，屢是地方舞團，9月將應邀前往法國參加巴黎外國文化週演出，石吉智更獲選法國西站藝術村駐站藝術家，應往法國駐站半年。

從小喜愛繪畫的石吉智，一路學畫成長，大學也考進新竹師專美術系，在20歲時，一次觀賞到號稱有最longest長運用男舞者肢體編舞的編舞者莫里斯貝傑的作品，深受感動，33歲那年，沒有舞蹈經驗的他考進台北藝術大學舞蹈系研究所，正式跨進舞蹈世界，畢成後，他在台中市創立極致體能舞蹈團實踐理念與舞蹈熱情，由於該舞團的演出精緻、精采，常應邀赴國外演出。

石吉智說，從美術繪畫到舞蹈其實並不衝突，均是藝術創作，只是繪畫用筆，舞蹈則是改用身體繪畫，一樣能抒發創作理念及理想。

報 紙 1



國家公園共舞系列二：<草山行>

極至體能舞蹈團以陽明山為題材編創的超現實浪漫舞劇

「極至體能舞蹈團」創立於1997年6月，為台中第一支專業現代舞蹈團，也是目前台灣中部最具代表性的現代舞團。創辦人兼藝術總監石吉智，原是一位美術創作者，開過畫展，當過街頭畫家、國小老師。二十七歲進入舞蹈生涯於三十三歲創立舞團。創團至今，編創作品包括〈三種精力〉、〈方陣〉、〈淨土〉、〈終世祭〉、〈沙漏〉、〈狂想巴哈〉、〈古典風格〉、〈感應〉、〈站格〉、〈峽旅〉等。自2003年起開始著手編創「與國家公園共舞」系列舞作一：<峽旅>。2004年再度延續該主題，創作「與國家公園共舞」系列舞作二：〈草山行〉，就讓我們一起隨著編舞者，織夢草山行。

編舞者石吉智認為陽明山的風情萬種，景象萬千，很難用一個主題來道盡它的千姿百態。為了更深入探訪草山文化，他向陽明山國家公園生態歷史研究學者李瑞宗博士請益訪談，並取得相關重要影音資料，之後又實地訪談世居陽明山耆老邱阿華老先生。在他們的協助下，讓人彷彿走入牧古草山，像是福台灣版的馬克.夏卡爾（Marc Chagall 1887-1985）畫作，那麼天真浪漫，多采多姿。

石吉智回到台中，急切地投入舞蹈創作，靈感泉湧，並在筆記本上開始描繪、寫作，遏望抓住心中浮現的任何一道靈光。的確草山風情與光復初期大異其趣，今日草山猶如都會山居，現代花園；古樸與前衛交錯並置。現在的漁路古道已成避客尋幽健身的步道，蛙叫蟲鳴也被忙碌的都市人視為洗滌煩憂的自然樂章，石吉智將舞作命名<草山行>，用舞蹈來訴說這一個令人醉心的國家公園。

85 MY MONEY NO.80 Nov. 06 2004

報導時間：2004 年 11 月 媒體名稱：錢潮雜誌第 80 期版面：第 85 頁

報 紙 2

買停車月票 苦等1小時

民怨塞爆信箱 市長痛罵促改善

【記者鄭文正／台中報導】台府第2辦公室1樓每個月底就爆滿，大批等候購買停車月票的民眾，他們經常得枯等半小時，甚至超過1小時，民怨塞爆了市長信箱，抓住難得天晴專「雨」（諧音）的機會，「市長民調以茶役改善最」，「不曬收市民角度管事情」，「進行這內部調查」，要求交通局儘快改善。

交通局長郁文中解釋，現場僅4台繳費電腦，售票窗口又在角落，能擺票的空間、動線有限，才造成塞車，待遷新辦公廳後，將增設繳費機或考慮給予折扣優惠，例如民眾3次買1張月票的月票，免排每月排隊，年底前會新增4處售票地點，民眾可就近買票。

胡志強昨天在主管會報指出，台民意投訴指出，中興停車月票有等1個多小時才買到，但不方便，市府2樓有很多服務窗口，後交通局的窗口「很忙碌」，其他窗口卻空蕩蕩人，難道他們都不能支援嗎？

有位陳小姐昨天在現場不滿地說：「每月都要來一次，很煩惹！」她說，買停車月票又不是很重要的工作，其他窗口難道不能支援或加派人手好解時辦人潮？

郁文中說，每月27日至月底這幾天，售票窗口會出現排隊「塞車」，現在按「叫號」服務，當天也將開放部分售卡4張電腦系統，其他窗口包括北屯區、東勢、后里、豐原、潭子等5處公所，均可購買月票，免排隊。

交通局將研究停車管理委託廠商，交通局每月實出6000多張停車月票，停車月票有分指定及非指定路段的月票，指定月票每月600元，非指定月票1200元，制度如新，民眾才會滿意。

等等等

市府第2辦公室1樓每逢月底都出現大批等候買停車月票的民眾，則僅有4個窗口，多數人一等就是半個小時以上，甚至更久。

記者鄭文正／攝影



警追匪狂飆150 他撞樹才被逮

兩嫌彰縣搶到中市 2小時犯4案 撞樹後他躲樹下頑抗 警開一槍才就逮 好似電影終極殺陣



栽在這

劫機首腦下時光逢星期凱率在中府1樓市逮机4案，被台中市警方逮到台中縣境，失控撞上路樹。

記者陳威延／翻攝

【記者陳威延／台中報導】彰化縣男子黃勤中等同在逃夫妃，昨天連鼻展駕駛車，在2個多小時內，與彰化縣、台中縣、台中市等三縣市，連犯4起強車，最後撞台中市警方發現，雙方50時速逾150公里高速追逐。

嫌犯車輛暴撞在台中縣失控撞上路樹，被警方開槍擊破，隨即從駕駛座逃電影「追緝令」。

中部警方的天速員調報有機台色駕車涉及強盜車，台中警方在自由、民權路口發現就車，立即追捕，嫌犯棄現後，加速由民權路往南轉向南方向逃去，再調到四近埠車，就遭圍堵警方。

警員都介油研判嫌犯仍在四逃一帶，待續正他帶用專技，發現在彰化縣發現就車，雙方高度追逐，最過青雇、鄉民、台中縣、台中市等三縣市，追逃4起強車，最後撞台中市警方發現，雙方50時速逾150公里高速追逐。

嫌犯車輛暴撞在台中縣失控撞上路樹，被警方開槍擊破，隨即從駕駛座逃電影「追緝令」。

中部警方的天速員調報有機台色駕車涉及強盜車，台中警方在自由、民權路口發現就車，立即追捕，嫌犯棄現後，加速由民權路往南轉向南方向逃去，再調到四近埠車，就遭圍堵警方



傳統布袋戲入門研習招生

（新莊文化藝術中心為了推廣及保存傳統布袋戲，再度邀請到「李天祿布袋戲文教基金會」，舉辦傳統布袋戲入門研習活動，研習時間為八十八年十月一日（五）至十月三日（日），即日起至九月廿五日截止報名，內容十分豐富及活潑生動，更重要的是，研習課程全程免費（僅酌收上課保證金五〇〇元，全程參與者於研習結束後退還），只要年滿國中以上對布袋戲有興趣的民眾，都歡迎前來參加，名額有限，動作要快喔！洽詢電話：二七六〇一八二。）

極至體能劇場周日推出終世祭

（台中第一支成人專業舞團「極至體能劇場」將於九月十九日（星期日）晚上七時許假新莊藝術中心演藝廳推出世紀末大型舞作：「終世祭」，票價為二五〇元，洽詢電話：二七六一〇八二，喜好藝文的朋友，千萬別錯過這場，動作美的藝術饗宴！

（李承鍵／新莊訊）成軍兩年多的「極至體能劇場」，十九日晚將在新莊文藝中心首場演出「終世祭」，兼具東方美學、戲劇張力與表現的肢體語彙，希望這場演出中，手包腳踢與戲服，希望跨舞者的力與美表現的肢體語彙，有異於一般的舞蹈，讓觀眾感受不同的舞蹈藝術。

極至體能劇場周日推出終世祭

（記者王姿文／新莊報導）由國立藝術學院舞蹈系學生、校友組成的「極至體能劇場」，十九日將在新莊文化藝術中心首演世紀末大型舞作「終世祭」，劇場藝術總監石吉智說，這次推出的舞作講觀眾欣賞純粹的肢體動作，沒有故事性，觀眾可以自由想像。

極至體能劇場推出的世紀末最後一齣大型舞作「終世祭」，藝術總監石吉智說，取名「終世祭」有兩個意義，一個象徵世紀末，另外使用「祭」的原因是有人說過古老的舞者其實是巫師，使用肢體動作在場上進行祭典儀式。

劇場這次的舞作包含某種地呈現肢體動作，觀眾會有的時候完全不帶著任何故事性，台觀眾受到肢體舞劇的影響，認為舞蹈必須呈現故事，事實上舞也可以很單純，終世祭的六段舞蹈，以豐富的肢體語言來呈現，了後歌更高難度的舞蹈，劇場還通用了聯結設計，並且融合了書法、美術等舞台效果，十九日晚上七點三十分在新莊文藝中心首演，票價兩百五十元，有興趣的民眾可以與文藝中心聯繫，電話：二七六〇一八二。

終世祭 舞出單純想像

極至體能劇場19日在新莊首演 沒有故事性是特色

報刊 聯合報 新莊藝文
日期 88. 9. 16
版面 18

報刊 新莊藝文
日期 88. 9. 16
版面 17

報刊 新莊藝文
日期 88. 9. 16
版面 14

報刊 新莊藝文
日期 88. 9. 16



Weekend 中國時報 生活・消費 Life Blog A8

台中縣政府農業處 守護野生動物

文／周桔石

長榮養生燉品 入冬最佳伴手禮

文／周桔石

芭蕾舞結合布袋戲「極致」傑作

14、15日在台中市中山堂呈現

文／陳浩蔚

帝王貴妃養生燉品 冬令進補首選

執著舞蹈創作 作品深獲好評

報 紙 5



大紀元時報

二〇〇六年十月卅一日 星期二 丙戌年九月初十

極至體能舞團「櫥窗」 展現人生百態

【記者黃凱西／台中報導】極至體能舞團將於11月3日、4日，在台中市中山堂帶來2006年時尚新作「櫥窗」，藝術總監石吉智表示，「櫥窗」創作靈感來自於他在巴黎西帖藝術村（Cite Internationaldes Arts）駐村半年所聞所感之沉澱抒發，表現出台灣民俗廟會、招牌鬥艷、都市叢林，各行各業人生百態，是我們熟悉的台灣櫥窗。

石吉智說，因文建會的推薦，他在巴黎西帖藝術村駐村半年，感受到巴黎不同於台灣的都市風情，在巴黎，沿街都是大大小小的櫥窗，但沒有巨大招眼的招牌，吸引顧客上門的大減價或超低折扣，不走近櫥窗仔細看，還不知裡面究竟是做什麼的？因此，逛街就像尋寶似的，每每藏著驚喜，期待著今天的新發現。

如何將半年都玩不完看不盡的靈感，幻化成一場令人感動的演出，石吉智將在巴黎沿街看到的櫥窗裡面，一個個不同的故事，透過舞劇「櫥窗」來表現。石吉智說，台灣不是巴黎，找不到塞納河、羅浮宮、艾菲爾鐵塔的故事，民俗廟會、機車呼嘯、招牌鬥艷、都市叢林、辦公室玻璃帷幕才是我們熟悉的櫥窗。

在巴黎體驗過巴黎鐵塔攻頂之趣的石吉智說，台灣沒有巴黎鐵塔，但巴黎鐵塔攻頂與台灣高空洗窗工人之險，高度不相上下，透過輪出佈景緩降，呈現高掛空中的洗窗工人，觀眾可以和洗窗工人一起俯瞰交通樞紐、阡陌縱橫，櫥窗外的勞動階層，櫥窗內的白領階級，同樣面對單調無聊的工作，彼此都變成對方的解悶櫥窗。

文化局說，極至體能舞團創立於1997年，明年即將邁入第10個年頭，實屬不易，是台中第一支專業現代舞蹈團，2000年起，即陸續在馬來西亞、美國、澳洲、等國藝術節演出，並執行策劃國美館「台風眼，新台風」與台中舊酒廠「TADA Center 台灣尚青表演藝術季」兩項大型活動。

石吉智不但活絡地方藝文發展，更連結不同領域展演項目，將表演藝術的實用功能，推展於產、官、學、藝文等各界，新作「櫥窗」，石吉智不按牌理出牌的表現技巧，非常值得觀眾興奮期待，喜愛藝術的民眾，千萬別錯過這場精采的舞蹈饗宴。◇

藝術總監石吉智（右1）與極至體能舞團舞者，在30日記者會中精采演出。（記者黃凱西／攝影）

報 紙 6

附錄四　訪談逐字稿

2019.1.06 下午 17：06 分　時長 1 小時

訪談石吉智　（美術學經歷）

地點：極至體能舞蹈團外全家便利店

研究者：老師好，今天我的訪談主題會以您的美術學習歷程為主，在我的論文裡面這是其中一塊。我的論文裡有要分析學習美術對您有什麼影響，當國小老師的這個階段對您創作的影響，然後最後學習舞蹈的階段對您創作有什麼影響，我會要分這三塊來，所以今天只是其中一塊。

石吉智：好。雖然是這樣，但是我們坐在這裡（全家便利店）最好讓桌上有一些他們的東西，比較不會對便利商店不好意思。

研究者：好（笑）。

（選購了地瓜、茶葉蛋。。。）

石吉智：好了，來，正事先做（放下事物）。

研究者：老師進入美術學習的時間，是從師專開始？

石吉智：額。。應該說，如果你去跟評委這樣他們會覺得很不可思議，因為我沒有上過美術班。

研究者：（驚訝）沒有上過美術班？

石吉智：我從小沒有真正上過美術資優班，所有的國小到大學的美術訓練這一個。

研究者：所以沒有進入過美術專業的學習嗎？

石吉智：唯一真的有的話是美術比賽。那美術比賽怎麼算學習呢？美術比賽從小就是，因為家裡面窮，那以我的年代，以我的年紀...你可以這樣描述，我現在是你,我是芷玥，據石老師透露，1965 年出生年代的人，能夠去學專業美術課程的

人，家境通常都還不錯，畢竟學藝術不是每一個人都有這個機會。這是我現在是你哦，我用這個語氣再講（笑）。所以，小時候我喜歡塗鴉。

研究者：小時候喜歡塗鴉。

石吉智：對，從小就喜歡塗鴉，無異於一般童年小孩的繪畫經驗。我在塗鴉的過程當中...恩我記得我第一次畫圖被肯定，是在國小二年級的時候老師叫我去畫黑板。那時候畫黑板老師覺得我畫的不錯，那黑板畫什麼我忘記了，然後後來老師就叫我到教室後面的黑板去畫健康教育裡面的蒼蠅跟蚊子，要把它畫很大。因為蚊子這麼小，要把它畫很大。因為健康教育有這件事情，所以老師叫我拿著課本把課本上的圖案放大到黑板上，所以我就因為這有不用上課，所以我就很高興。

研究者：哦~（一起笑）。

石吉智：所以我記得這件事，後來我就開始參加美術比賽，然後就得獎。

研究者：所以老師，您沒有專業的學過美術喔？所以您只是在師專的時候是在美術這一...

石吉智：師專的時候因為要考術科，國畫、書法、水彩、素描。新竹教育大學，以前叫新竹師專，你的委員裡面的劉淑英在那裡，所以她很清楚。

研究者：對，就是她告訴我的。

石吉智：對，她很清楚。因為新竹師專一定要這四顆項目，因為它是美術師資培育重點學校。

研究者：哦，因為這個師專它就是在美術專業的。

石吉智：對。

研究者：那您為什麼會考到，選擇這個學校？

石吉智：（笑）我是高雄人，我國中三年都不讀書，都在溜冰刀，下課跑去混冰宮。然後呢，那時候冰宮叫金萬年冰宮，然後因為溜了三年的冰。應該說國小喜歡溜四個輪子那種，臺灣叫成功牌溜冰鞋。國中的時候升學壓力大，要聯考，就不想讀書就跑去冰宮鬼混。而且喜歡聽西洋音樂，然後溜溜溜溜，三年，聯考什麼都考不上。那什麼都考不上，媽媽就帶我不鐵工廠上班，我就跟媽媽說我不想去那裡上班。媽媽就說那你要讀書啊。我說我想要畫圖。媽媽說畫圖不是讀書啊，也不是個行業。那個年代畫圖不能幹什麼，了不起畫個招牌。那我哥很會念書，我哥就跟我媽說有國立藝專啊，有新竹師專啊，這些都是國中畢業之後可以去念的畫畫的學校，就這兩所。還有一個叫做復興美工，三所而已。然後這三所學校，復興美工、新竹師專跟國立藝專，媽媽當然鎖定新竹師專。可是新竹師專考的分數很高，一定要補習再念一年。我那一年很認真把三年國中的書念完，高雄工專、高雄中學都全部第一志願，我考試全部第一志願之後，媽媽也不讓我挑，就只能念師專。因為進去之後不用學費，住不用錢、吃飯不用錢、寒暑假還有零用錢。因為沒有錢的小孩，爸媽怎麼可以讓你去念大學，念大學還要他花錢。所以因為這樣去念新竹師專，那進去之後更認真畫。

研究者：但是我有看到一個報紙上面講說因為您喜歡溜冰，然後你就入了舞蹈社，因為您以為它跟舞蹈差不多，之後你就喜歡上舞蹈。

石吉智：對，其實報紙寫的很簡短。故事是我去問有沒有溜冰社，學姐跟我說沒有，但是也沒有跟我說沒有，學姐只是問我會不會轉圈，我說我會轉圈，因為溜冰轉圈我都會，那

個不難。學姐說我們社團就需要回轉圈的。她用教育的理論把我拐進去。

研究者：這個是什麼時候的事情？

石吉智：額...1983。

研究者：是國中嗎？

石吉智：國中畢業。

研究者：國中畢業還沒到新竹師專？

石吉智：剛到新竹師專就要選社團，一到就要選社團。因為社團是群育成績，每個人都要加入社團。

研究者：所以在那個時候就開始喜歡跳舞。

石吉智：也沒有。

研究者：因為報紙上寫說您收到社團上一個老師的輔導所以開始喜歡。

石吉智：哦，那個老師影響我是鼓勵我跳舞。因為我不想要跳舞，因為我跳舞覺得很噁心，覺得很娘娘腔。

研究者：哦，所以師專的時候還不喜歡跳舞。

石吉智：因為整個社團裡面都是女生沒有男生，那因為國中剛畢業才十五六歲，那每個女生都穿著赤條條的緊身衣，穿著褲襪又開高叉這樣，那個男生進去，我那時候的念頭就是，如果要穿這樣我打死都不願意（笑）。我不想要穿這樣子，所以我不想要進去。然後進去的時候學姐叫我進來，然後七八十個女生就我一個男生，眼睛也不知道看哪里。然後就說你不用穿這樣，那我就覺得還好。說你就穿體育褲然後T恤就好了，然後進來就先拉筋，你也先什麼都不用練太多，學姐跟我講的。你想想進去只有拉筋，又沒有男生，無聊的要死，又痛，因為我先天性比較硬，我是脛骨比較硬的我去學跳舞，

我就很不喜歡去。然後老師呢，認為男生學跳舞是寶貝，是很難得的。然後學姐又騙我說進來了就兩年都不能退，因為這是群育成績，退了就會影響成績。其實是可以的，學姐騙我的，一年就可以退。那我就兩年都待在那邊，上課就心不甘情不願的，然後老師就放錄影帶給我看，以前也沒有光碟，只有大大的那個。然後放錄影帶給我看，我是在老師家看的，老師對我很好，老師是臺灣「新古典舞團」劉鳳學老師的學妹，叫吳明月。她就放錄影帶給我看，我就覺得很美啊。因為我是學畫的，我對框框裡面的美感、圖畫的美感、畫面的美感我是能感受、領略、接受的。但是你要我的軀殼肉身去跳那個東西，是很惡心的，我覺得不舒服。

研究者：所以您不愛跳，但是您愛看，在那時候。

石吉智：我可以欣賞，我欣賞是OK的。那我在欣賞的過程中慢慢的就覺得，我就會去看表演，我就覺得看表演是快樂的。然後看著看著我就覺得編舞也沒有很難吶，因為我真的感覺不難吶。做動作、配音樂、做造型、燈光的顏色、舞臺上的顏色、服裝造型就這些，配合音樂的情緒起伏，照著音樂的起伏去走就好啦，想那麼多幹什麼。那學校有一個平台讓我可以去編舞，叫做「體育發表會」。那個「體育發表會」源自於日本的叫做「創作舞蹈」，日本有一種創作舞蹈是他們學習之間的體育比賽。

研究者：那是，您就自己編然後拿去比賽？

石吉智：那個不是自己編，是規定每個班級都要編。那每個班都要編是新竹師專它那個叫做「體育發表會」，它又不用舞蹈兩個字。是班級之間的體育發表競賽，所以它不用舞蹈兩個字，就任何人都。因為用舞蹈的話有些人就會排斥啊，所

以它用體育發表。那這個傳統現在已經沒有了，以前新竹師專這個是每年的大事。那這個體育發表變成是我第一次初次提升做編舞的實驗舞臺。

研究者：哦...

石吉智：那我用的人都是班上的同學，那因為我們師專生大家都住校，朝夕相處，蠻團結的啦。那班級之間的比賽每個班都會很競爭，那我就被賦予編舞者的角色。那我又覺得編舞不難吶，跳舞還比較難一點，編舞我還覺得不難。這是我當初的想法，其實這個想法當初應該不能這樣想，其實兩個東西都很難。那我只是覺得反正就是在舞臺上做出一些抽象的造型，或者是一些配合音樂的情緒、動作、張力就好了，我也沒想那麼多。那因為這樣子，體育發表我從二年級，二三四連續三年都拿到第一名，給我很大的鼓勵。因為一年級就覺得什麼都不懂嘛，那二年級才開始認真，想要去編舞，1983年進去是對舞蹈很排斥。慢慢摸索了大概一年，覺得想編舞了，然後就開始。因為想編舞了就不得不練舞嘛，然後就開始有興趣。那那時候能練的舞蹈也不多，舞蹈社教的都是那什麼苗女弄杯啊，筷子舞啦，幹我什麼事啦。第一個講直白一點，我如果以現在來思考，那不符合於我自己的民族養分和我的土地的根。我去跳那個苗族幹什麼，跳那個藏族什麼的，（笑）幹我什麼事啊。我看你們跳好看就可以了，我跳來幹嘛。那個東西可以拿來當成身體練習的過程。以我現在的年紀來回顧這些，如果當時認真學是覺得好玩吧，就像美國當時聖•丹尼斯，如果讀美國舞蹈史就知道了，美國舞蹈有三個很偉大的，一個是鄧肯嘛，一個是路易斯，然後一個是聖•丹尼斯。聖•丹尼斯當時，美國人覺得觀音很好玩，他

們美國人演觀音呢，金頭髮演觀音。有這種舞蹈，因為他們只是覺得那個叫異國情調，因為他們歷史很廣，他覺得好玩我就拿來玩，他不會 care 那是不是我的根。一個歷史廣的沒有根，一個歷史大的國度他有根，很深。中國的根很深，那這麼根的深，導致有包袱，有包袱就覺得，西學為用中學為體。中國才是根本，西方是拿來採借的，所以中國有這種大漾漾的想法。可是這種想法對於年輕的，像我們這樣的海島型的臺灣來說，他比較不會構成什麼叫做我的。因為什麼都可以用什麼也都可以不要用，這就是海島型國家的狀況。像美國因為它當時歷史廣，一百年前他就要跳觀音，你想想看。他不會覺得奇怪，反而美國人覺得，哇這沒看過這好好玩，大家都買票來看。我覺得文化沒有什麼叫對和錯，也沒有說，特別是文化和政治上並沒有什麼絕對的事情。我們今天比如說，好假設說中國大陸有國慶，在國慶的時候一定會有一些經典的舞碼啊，什麼《紅色娘子軍》啊之類的，那是你們文化長出來的，那就覺得可以，沒有什麼對和錯。但是你叫臺灣國慶演紅色娘子軍就怪啦，管我什麼事啊（笑），我們又沒有經歷什麼文化大革命，對不對。所以我在講這些事情就是說，你那時候叫我去編舞，我覺得我什麼都能玩什麼都能編，可是你叫我去跳什麼，我就是好玩我才做，不好玩我就不做，說不定做起來酷帥才做，不酷不帥不做，就這樣而已，對我的想法就這樣而已，沒有什麼叫做什麼該學什麼不該學。因為太年輕，不懂事反而什麼都願意試，你懂太多就會覺得這不是我該弄的，這不是怎麼樣的，因為你有包袱，你有文化包袱，你有政治包袱。你理解我講的話？

研究者：我理解。

石吉智：好。

玥；所以老師您覺得美術就是在您考舞蹈研究所之前都在學美術，就是從新竹師專 1983 年到...?

石吉智：對，在我進師專之前真的沒認真去跳過舞。

研究者：學美術呢？

石吉智：那美術的話，沒有上過所謂的學院派訓練。完全沒有過。

研究者：師專也不能算？

石吉智：師專算，師專以及算了，學院派訓練的話從師專開始，國中畢業之後 1983 年以後，那時候有正式的素描課水彩課。可在這之前我拿過太多的美術比賽的獎了。

研究者：所以之前都是拿獎沒有受過訓練，都是自己瞎畫的。

石吉智：對。雖然這樣講難以證明，但是我真的沒學過。都沒有讀過任何美術學校這是事實啊，我從國小到...我沒有念過任何的美術學校，而且我沒有在外面的美術班學過。因為我（舞團）的舞者就是說那你為什麼會畫圖，我們的舞者問過問過我這個問題。因為我帶他們去那邊寫生，我教他們色彩學，教他們話素描。我們舞者喔，我們舞者要上美術課。他們就說老師你怎麼知道要這樣畫？你怎麼知道調調調畫這樣水彩就對了，你怎麼會知道的？我回答的也不算回答，我說我就是知道啊（笑）。

研究者：那在您去學院派之前，您畫的就已經是水彩啊素描這些了嗎？

石吉智：因為我要比賽啊，比賽有獎金啊。

研究者：啊...就是自己琢磨的？也沒有任何人指點？那您應該...要是在美術領域的話，也會很厲害（笑）。

石吉智：我在街頭畫過人像，我師專念五年，我從第二年開始就在街頭畫人像。1984年，我開始在街頭畫人像。能夠在街頭畫人像的工藝是素描工藝要強，我要把你畫的像你才給我錢啊，我畫的不像你給我錢，我浪費你時間你不罵我才怪。街頭那就是實戰戰場，學院派畫畫交作業或畫不好退回來，了不起不及格，街頭畫不好那是要被罵的。大陸也有很多啊，在街頭畫人像的，你看他畫的工藝，那個陰影吶眼睛吶畫的多像啊，我是在街頭畫這個的

研究者：因為這個是要給錢的啊...

石吉智：對，因為我是要靠這賺錢的。我後來靠這個賺錢去學跳舞。

研究者：為什麼後來靠這個...?

石吉智：靠街頭畫人像來學跳舞。因為家裡人不知道我進舞蹈社在幹什麼嘛，他們也不會理我嘛。因為爸媽講難聽點，我爸就是一個公家單位裡面的小司機，工資很低的。

研究者：為什麼想要開始學跳舞？

石吉智：想編舞。

研究者：因為想編舞，所以想學跳舞。

石吉智：對。因為就覺得，應該也不能說想編舞，因為這樣說感覺理想好大哦。應該就是覺得編舞感覺比跳舞簡單，所以我就來編舞。然後反正就可以操控一群人來聽我的話，欸很有一種成就感。班上一群人我叫你趴下就趴下，前滾翻就前滾翻。但是那些說坦白話，我只是愛運動，因為小時候會溜冰嘛，溜冰的平衡感跟大腿外側肌力量是夠的啊。

研究者：所以想編舞是因為學習比賽連續三年得到第一。

石吉智：慢慢的增強，慢慢的成就感。

研究者：所以開始喜歡編舞，然後喜歡著喜歡著就開始想要跳舞。

石吉智：對，想要跳舞倒是師專到四年級的時候有一個叫做...你們學校的潘莉君、詹佳惠她們都是跟我同席的，叫做「專校友好訪問團」。「專校友好訪問團」是臺灣的「青年友好訪問團」裡面的一支，其中一個派別。當時的佳惠是台南家專，潘莉君是國立藝專，我是新竹師專。所以我們這些專校的，因為我們不是念大學，我們被集合起來考進去做外交訪問。那時候我就是跟著詹教授跟潘教授她們一起出國的專校訪問團，你講出她們一定會笑（哈哈哈）。

研究者：所以你們一起去做外交訪問，然後您看到她們跳...

石吉智：我因為我不會跳舞，她們跳舞很厲害，她們是練家子啊，她們沒話講，一舉手一投足就美啊。然後我一進去是，那時候的老師叫蔡麗華。

研究者：所以老師學跳舞的兩個動機一個是因為想編舞，一個是在專校友好訪問團看到...

石吉智：對，在專校友好訪問團真正的參與到專業的表演。

研究者：有參與到表演？

石吉智：有。

研究者：不是因為看到而已哦？

石吉智：沒有。因為你人上了舞臺了，你必須在舞臺上，大家都很厲害，你會被他們帶上去變得很厲害啊。

研究者：為什麼專校訪問要跳舞？

石吉智：因為出國訪問要有一些...

研究者：不是應該...比如說你就負責美術的，然後她們負責舞蹈...

石吉智：美術也就是什麼製作啊，我做做道具啊，幫忙修修東西啊，皮箱標號噴漆啊。他們都缺男生啊，你不能只知道跑龍套啊，你還是得是一個角色啊。所以又是被騙進去的，舞蹈社被騙了，專校訪問團也是，我覺得有點半推半就半哄半騙把我叫去跳的，我原本以為只要做道具就好了。

研究者：舞蹈專業的同學都很厲害，所以你也只好...有壓力。

石吉智：對，他們都是高手。而且我們很嚴格，我們每天晚上不及格沒辦法睡覺。

研究者：這也有評分？

石吉智：就是每天有學長姐看，做裡面的小隊長。不夠好不能睡覺，不整齊關掉音樂重來。所以就類似有點同台壓力，你會逼自己一直練一直練。我覺得我有一個優點就是我體力不錯。

研究者：您就一直練一直練。

石吉智：對對對對。

研究者：所以這時候是在 1986 年了，然後畢業了以後您就去當國小老師，是教美術？

石吉智：對，我就跟舞蹈斷線了。

研究者：所以為什麼後面又會想要考舞蹈研究所？

石吉智：就是因為蔡麗華老師一通電話啊，叫我去跳舞。

研究者：哦是國小老師結束了才去跳舞...?

石吉智：對對，國小老師是實習，要實習才能拿到畢業證書。1987 年師專畢業，1989 到 1991 當兵。

研究者：然後一退出來就接到蔡麗華老師的電話。

石吉智：對，叫我去跳舞，我真的不知道為什麼會叫我去跳舞。因為我自認為我沒跳那麼好（哈哈哈）。

研究者：來去幫她跳她的舞作嗎？

石吉智：她的舞團。

研究者：哦，是到她的舞團當舞者。

石吉智：對，她的舞團是「臺北民族舞團」。

研究者：哦...所以一開始就過去當舞者。那個時候是剛剛開始正式的學習舞蹈？

石吉智：恩...正式的跳舞，有零錢。

研究者：是 27 歲的時候？

石吉智：對我退伍之後會入篤行國小也是很巧。就是這兩件事情，讓我可以變成當舞蹈老師或者是舞者。一個是退伍之後那一年 1991 年一通電話叫我去當舞者，91 年呢我本來是被，因為我那時候實習在澎湖。師專五年也不唸書的，都在畫圖。要不就是開始熱衷跳一些現在年輕人所說的街舞，因為舞蹈社跳那些舞我還覺得蠻悶的，比較無聊。我就開始跳街舞，比較年輕一點。然後到了師專畢業實習兩年，兩年之後一通電話叫我去當舞者。然後我又從澎湖要調回到臺灣，調回到臺灣我那時候成績也不好，因為年資淺嘛，年資淺積分不高呀。所以就被丟去高雄縣的嘉興國小，我還記得。那時候有一個叫嘉興水民產，所以那個國小整天都是灰灰蒙蒙的，它就在水民產旁邊。我想說我要到這裡，好像不是我這一輩子要的，我要退休老死在這裡，我覺得很...我就考試，考到這個篤行國小裡面的舞蹈資優班。我就用我師專那時候學的舞蹈社的跳街舞的跟編舞的那些說的概念吶，去考這個學校。

研究者：哦那是當老師嗎？

石吉智：正式老師啊。

研究者：然後在裡面？

石吉智：就要教舞蹈班。

研究者：哦還要教舞蹈班喔。美術老師然後再教舞蹈社團嗎？

石吉智：沒有，它是正式的舞蹈資優班。很好笑哦，舞蹈資優班的老師沒有學過舞蹈。當年是這樣，現在當然這樣不行了。因為當時的師專教育並沒有舞蹈或者是表演藝術這方面的師資養成。所以我必須進了這個舞蹈，我考進來，其實來考的不是只有我一個，而且我也不是跳最好的。可是我是裡面很有熱情，在即興創作考到滿身汗的。然後一般來考試的就是你們這種舞蹈科系的，古典的，學院派教育的。然後那時候的考官給我的一條路我也很感謝她，叫張麗珠老師。她讓我考進，當時講了一句話，她跟我說教國小小朋友跳舞，並不是要他們技巧跳的有多棒，而是要教他們真正的愛跳舞，他們真正的喜愛舞蹈。然後她說今天來考試你不是真正的愛跳舞，但是你是裡面最愛跳舞的。她看到我是裡面最愛跳舞的。她說我希望你來讓這些小朋友跟你一樣愛跳舞。就這樣考上了（哈哈哈）。很妙啊，這些故事你沒問我都快忘了。

研究者：那老師您在舞團當了五年的舞者嗎？

石吉智：你說「臺北民族舞團」，前前後後幾年我已經不記得了。

研究者：因為您當完舞者然後就去考舞蹈研究所了。

石吉智：哦對差不多五年。因為那個五年就是我在這裡教書五年，這教書五年我就是一遍當舞蹈老師一遍當舞者，剛好兩個互相學習。所以我常常禮拜六禮拜天都要坐車去臺北跟舞團，因為在舞團裡面學舞蹈不要錢吶，而且我跟舞團去表演還有錢賺。

研究者：免費又賺錢。

石吉智：對呀。

研究者：為什麼會想要考研究所？

石吉智：因為覺得在這邊教書自己學的東西很丟人啊。

研究者：覺得還不夠。

石吉智：對啊，你一邊教就覺得自己好像土法煉鋼，然後什麼術語也不懂，什麼理論怎麼來，然後怎麼一回事。因為你做了才知道不夠啊，不是像師專那時候初生之犢，就覺得很簡單吶。到舞蹈資優班那時候小朋友還笑我欸，他說老師你不會劈腿幹嘛還教我們跳舞。小朋友狠毒的，小朋友他們過小三年級哇好軟，他們都是外面考進來的，他們那些動作我怎麼會做啊。但是你知道我怎麼跟小朋友講，我說我們就一起練啊，你也可以教我啊，我會我會的，你會你會的，我們互相學啊。小朋友就覺得我把他當朋友，小朋友都跟我很好。到昨天有人去看表演(《花樹下的約會》)，第二場的女主角她的同學來看，然後講到以前在這邊被我操練的過程，說老師那時候要求好嚴格啊。我就想說對，我那時候真的很嚴格，因為體力也很好。下午三點下課了我自己在操場練，跑操場啊大跳啊什麼都練。

研究者：那老師以前你在進行美術創作的時候，都會以什麼方面的靈感來畫畫。應該說在您真正進入到學院派學習之後，您會喜歡以那些方面來進行畫的東西？

石吉智：我覺得還是偏印象派。因為我是從戶外寫生進步上來的，所以我對於在戶外畫圖是很快樂的。我不是在教室裡面的學生，我連舞蹈都在公園裡面練的。我剛開始學跳舞是在公園裡面學的，我後手翻也是在公園練的，因為我沒有墊

子啊什麼的，我都是在草坪上練的。

研究者：所以您比較多都是來源於你自己看到的東西，然後您就想把它畫下來。

石吉智：對。

研究者：所以您應該說在做舞蹈創作的時候也會偏印象派，就是把您看到的想要記下來。

石吉智：如果你這樣講的話，叫偏於生活。

研究者：哦...美術也是？

石吉智：生活取材啦。因為寫生就是你眼睛所看到的畫面去列比下來，做一些顏色光影的，印象派又稱外光派。印象派要懂美術的話就去查莫內，印象派的來源就來自莫內的圖畫，當時被藝評家貶為說著憑印象畫的根本不入流，結果這句話就變成印象派的名字。就醬來的啊。所以我學的知識來自兩塊，一個叫美術界，一個叫舞蹈界。所以我可以教美術，我可以教藝術概論，色彩學，編舞也很快，是拿美術的東西套過去很快。

研究者：對，您的編舞應該很多是在借鑒美術上，您覺得您自己編舞跟在舞蹈專業的人編舞有什麼區別？

石吉智：額...畫面造型快。因為畫面造型對我來說就是速寫，速寫跟素描又不一樣。速寫叫 Sketch，是用簡單的線條掌握外向形體跟動態。

研究者：那您覺得舞蹈創作跟美術創作有什麼不一樣？

石吉智：工具不一樣而已。

研究者：載體不一樣。

石吉智：對，工具不同，接觸的媒介不同。美術創作一個人成敗自己扛啊，喜歡不喜歡不礙事啊。舞蹈創作，不喜歡賠

錢全部人都會罵你（笑）。所以為什麼我喜歡去街頭畫人像，挑戰啊。我在家裡面畫不好，誰理我啊，畫的好也沒掌聲啊。今天上了舞臺，好有掌聲啊，不好就被罵啊，買票的有吐槽。

研究者：那您覺得有什麼一樣？有什麼相同點？

石吉智：對我來說就是，都是生活取材。然後靈感都不受限的。光一個這個地瓜都可以編舞啊。他其實到最後你會發現，最後都會歸於哲學，哲思啊，最後所有東西都變哲學。

研究者：但是您好像比較偏向劇情類的，比較少是那種只是跳一種感覺和心情。

石吉智：恩...越後來會越加這種東西。

研究者：劇情嗎？還是感覺？

石吉智：沒有，不是。越到最近幾年的話，會顧慮到戲劇性在舞蹈裡面的發揮。就是說它也是舞蹈作品，看得出來它是舞者才能夠演的作品。可是裡面要有戲劇的元素，因為第一個很重要的是，它一定是很生活，它一定是來源於生活。第二個，舞者都是在玩身體這件事情，會跟觀眾有一層紗啦，有一層距離。觀眾會覺得，我們把它將層次好了，像靈，靈魂的靈。靈有分很多層次，像學音樂的層次是高的，音樂看不到摸不著的，也不講故事的，可是能夠做那邊聽個歌，不是歌劇哦，歌劇還有劇哦。如果能坐在那裡聽歌一個小時的人靈很高喔，懂我意思嗎。

研究者：不會聽睡著。

石吉智：對，那個靈是高的。舞蹈，純舞蹈不講故事的，至少他還看得到。哇好危險好厲害，還會稱讚好厲害的身體，怎麼可以這樣怎麼可以那樣，有眼睛看得到驚奇好玩，這個靈可能又比音樂在下一點。劇可能又下一點。可是你說每一

個東西下來代表簡單嗎？不一定。

研究者：我覺得應該是面對的觀眾是怎麼樣的人。

石吉智：對，那就是層次，我們叫他層次。你現在在臺灣生存，你還是要顧慮到買票的人的觀念。他今天看的是痛苦的經驗，他下次不來了。節目單講的再好，別人跟他說多好，他說不好意思上次我花了五百塊睡著了，不來了。我是在外面做舞團的，我是要領錢的，他們這些畢業生是要生存的。

研究者：那老師您《石吉智舞蹈創作理念與實務》這本書裡面有寫到點、線面的運用，那您在舞蹈中會運用到的美學符號呢？

石吉智：舞蹈中運用到的美學符號，一樣跟點線面有關呀。我很快講給你聽，舞臺空間中的點線面。大海中的一艘船，在飛機上看它是一個點，你站在船上的夾板它是面。所以我們在編大會舞的時候，在這些人怎麼跑都是點線面。好那點是什麼，點是短切的，在動力上，是瞬間的。什麼叫線，美術設計裡麵的線叫點的連結，這是美術設計講的。舞蹈裡面的線是動作軌跡時間上的延伸，就像太極，太極它的動作是線性的。芭蕾的手，它是線性的，我書裡面也有寫。

研究者：那面呢？

石吉智：面，面就是靜定沉穩。就像動作停留到一段時間，導致你視覺疲乏就是面。例如說我這個動作，這叫點對不對，我如果這樣（持續抖動手），一分鐘你已經不理它了，因為它是一個面。

研究者：這是在舞蹈中嗎？

石吉智：這是我講的，沒有誰想，這我發明的（笑）。

研究者：那我最後再問一個。所以如果說，如果要是說您在

舞蹈創作中您有運用到的美術創作的元素的話您覺得會有什麼？

石吉智：就是這個東西。

研究者：就是點線面嗎。

石吉智：就是點線面。點線面在空間中的運用，跟動力上的分析。譬如說像街舞，街舞很多動作對不對，像它這個動作你做久了會疲乏對不對，這叫線，因為你知道點點點，突然來一個延續性的叫線，就這樣而已呀，很簡單的，編舞很簡單的。你只要把點線面的節奏分配的漂亮，你一直都在線會無聊啊。誰會想要看太極一直跳跳跳跳跳，它很美可是看久了會覺得，你沒有變化啊。它如果過程中突然有一個人（拍手），再繼續打。欸這個會好玩欸，這個會好玩。這個畫面這個動力會好玩。

研究者：所以您應該會更喜歡舞蹈的創作，跟美術創作比起來。

石吉智：對。

研究者：為什麼呢？

石吉智：因為我不喜歡那麼寂寞。

研究者：哦...

石吉智：因為舞蹈可以，你想想看，舞蹈不是跟你的夥伴而已欸，到最後還有不知名的人來看你（哈哈哈）。舞蹈一點都不寂寞啊，美術創作寂寞的很。

研究者：那您為什麼以前還喜歡美術創作？

石吉智：小朋友哦，爸媽忙，有話要說只能跟自己說。小朋友的塗鴉是在跟自己講話。這句話你講出來是會加分的噢，小朋友的塗鴉是在講話。而且小朋友在家裡面，爸媽很忙，

他的話只能跟自己講的時候，透過手上的顏色、線條在抒發。

研究者：所以您以前想要畫畫，是因為想要抒發您自己的感情。

石吉智：對啊，一定是啊。

研究者：所以到後面有了舞蹈之後，您就覺得更能抒發您的感情。

石吉智：沒錯！

研究者：好~我懂了。如果只後我有不懂，再約見您。

石吉智：對，我今天真的時間排的又趕又急。等會他們晚上回來還要排練，然後我五點到五點半還有另外一個事情。

研究者：好好好。

2019.3.15 下午 15：30 分 時長 1 小時

訪談石吉智 （國小教職、研究所學經歷）

地點：極至體能舞蹈團

研究者：第一個問題是老師在國小任教的時間是...7 年，對不對？

石吉智：7 年。從...1987 年開始，是實習兩年。到 1996 就辭掉了，但中間有兩年是當兵，所以算起來是有七年。

研究者：所以老師認為國小教職的經驗，對您在舞蹈創作時是否會有產生一定的影響？

石吉智：呃...有，一定有。最大的影響是比較能夠了解兒童心理，還有，因為教的是國小嘛，還有對社會體察上面...因為你會牽涉到家長、學校同仁，還有自己的學生，小朋友。所以你牽涉到的層面從老中青幼，都遇到。所以我覺得教國小的時候你會遇到不同層面的年齡的人，那這些人跟你的應對會增長你在社會觀察應對、人際關係，如果就編創來說，它就是一個很棒的社會觀察力的環境。因為編創離不開人群，那你從整個生活的觀察，這些人都是你的材料。那特別是從小朋友身上，看見他愛的、他會的、他要的、他固執的那一塊、或者是他比較還沒有成熟的那一塊，你會體察國小學童，從 6 歲到 12 歲這個階段的小朋友的身心狀態。所以你要拿捏這群小朋友愛什麼、喜歡什麼、不喜歡什麼、什麼聽得進去、什麼聽不進去、什麼如何去哄他們，是會有一個經驗值，對不對。

研究者：為什麼會有這個問題，因為我就是覺得您的那個舞作，會比較懂小朋友的心理。所以我下一個問題就會問您，對於舞蹈作品所想要面向的觀眾是否有界定？

石吉智：哦，界定，好。應該說所有的作品都會應該是，不是先選擇誰來看，反而是選擇我有什麼話要說。當編創者我有話要說，我說的話要對誰說的時候，這裡面就會有複雜的作用了。今天小朋友看了會笑的東西，家長可能看了會覺得很羞愧的感覺。因為小朋友會覺得很好笑，有的很好笑的內容裡面呢，大人會覺得「啊呀！我之前怎麼沒有想那麼多，原來我小孩受傷了」，可是小朋友看了會覺得很好笑，他只是覺得好笑。所以這裡面你要針對應該說...有些作品會刻意鎖定，因為有些話題，譬如說同性戀，或者是政治議題，或者是社會的某一種爭端，噢這種爭端包括連政治，你對很小的小朋友去灌輸這些東西，其實對他來說他還沒有判斷力，你做給他也沒有用，他只會懵懵懂懂的被你灌輸。那不如做一個所謂的...以我啦，以我目前最近比較常，我會鎖定的就像是，國小、國中、甚至是幼兒園，這些小朋友呢在 20 歲之前的，這些觀眾他們在看的時候，他會讀到一個，第一個先從他的舊經驗去閱讀到他，這個作品有沒有勾動到他生活裡面過去經驗的感受。那如果有的話，他會心有靈犀的有共鳴，那如果真的沒有的話，他會產生一個好奇的現象，欸原來不是國小小朋友就看不懂大哥哥大姐姐談戀愛啊，他們其實看得懂。所以在（舞作）裡面有兩小無猜的時候，在打情罵俏的時候，他們就會「哎喲男生愛女生啊，哎喲羞羞臉」。他用這樣的情緒去看他，他有他的解讀。那今天已經結婚生子的長輩，甚至是已經五六十歲的中年人看，他就會覺得「啊呀...勾起我年輕的回憶」。所以不同的年紀在看一個我做出來的東西的時候，他們會各取所需各自解讀，我喜歡這樣。我倒不覺得說，弄一個什麼樣的作品就是只能小朋友看，只能大人

看。但是這裡面當然有一個所謂的最大的平均值，例如說他15歲到25歲看最有感覺，噢那著一個是他的主要族群。那比15歲小的呢，他得到另一種感覺。那大於25歲呢，他覺得「哎這裡老生常談，這東西就是這樣嘛」，因為他已經很值得這個事情了。所以在不同人看起來會得到各取所需，我覺得各取所需這個是我在編創時候會用行銷去思考。當你一個作品只能鎖定一個，欸對不起它只能20歲以上的人看，20歲以下的人哎呀這個不堪入目，或者會導致你價值偏差，或者會導致你覺得說...我們這樣的年紀看我們還不成熟，會影響到你的價值觀，會導致教育上的誤導。如果這麼偏激的言論或方法或者社會現象，放進作品的時候，我就會思考說，那我是不是在行銷上擋住了一群人不能看。所以作為一個舞團，我還是一句話，我有話要說是第一點；第二點做出的劇是要能夠各取所需，的各自解讀，得到不同的感受這是第二點；第三點，調到行銷思考，我不想拒人於門外，不像你進來看。我有這樣子的話才能達到最後一個結果是，舞團可以更發展更被傳授。甚至今天如果是一個國小的小朋友來看，未來她當媽媽的時候她會帶小孩來看，因為她國小的時候不反對啊，她國小的時候是喜歡的啊，她會跟她的小孩說「告訴你，媽媽以前看的舞團很棒哦，媽媽帶你去看」。我是不是多了一個觀眾，多了一個家庭。這樣的思考當然是以一個，我現在不要講舞團，以一個公司老闆，我是公司老闆的話，我不要講藝術那麼高的境界，我裡面每一個人都要領錢，我每個人裡面我要讓他們看到他們未來幸福的時候，我不能做一個他們看不到幸福的公司。

研究者：所以就是...給這些人看，您的設定不是在舞蹈人才

可以看的？

石吉智：當然不是啊，舞蹈人太少了。

研究者：因為很多舞作，就是舞蹈人才可以看得懂啊。

石吉智：恩...應該說舞蹈人看到舞蹈，我們講說學術、學院，那樣的身體能力跟身體技巧轉換跟一個經歷表現的那種巧趣，我把它稱為巧趣。它的技術性跟藝術性，跟它的前衛度，開創性，以前沒有人做過，你今天身體可以這樣玩。好那些東西呢，叫做突破，在舞蹈技術上的突破，我們舞蹈的這個表現上的。我們從舞蹈史來看嘛，當年的鄧肯跟聖丹尼斯他們跳的，或者是瑪麗魏格曼，不管是德國的表現主義還是鄧肯想要大自然的奔跑，還是說藉由這種東方情調聖丹尼斯跟她老公兩個人搞的舞團。他們搞的這些東西，當年，如果說以這些東西他都各有各的賣點。可是這些賣點還是一句話，他要什麼，藝術家問自己你要什麼，「你要什麼」比「人家要什麼重要」，否則不要搞藝術了啊，那你就去搞商業嘛，商業演出你要什麼我做給你，我賺錢嘛。那既然是藝術，你就要問自己「你要什麼」。那你要的東西又能夠影響舞蹈界的發展，那你就藝術性開展性夠。那但是你這種東西你就要問你自己嘍，今天會不會是小朋友看了會跟媽媽說好無聊啊，或者是大人看了半天覺得「身體很棒很厲害，就這樣，到底在幹嘛我看不懂」。

研究者：所以應該講說，您會希望平常人就可以看懂舞蹈，您的舞蹈。

石吉智：恩...我覺得懂這件事情，我應該這麼說，每一位編舞者的東西，都有他要講的話，至於對方懂不懂這不是編舞者的責任，因為他要的東西他不要去管觀眾懂不懂。瑪莎葛

蘭姆也這樣說過啊，如果你看不懂是因為我超越時代啊，我超越了你們了。講直一點就是販夫走卒，庸庸碌碌，你們的境界還沒到我的頭腦裡面要做的事情，所以我做出來的東西你們還無法理解的時候。莫斯康寧也這樣講啊，如果你們在那邊吱吱喳喳評論我的時候，因為我超越你們啊，你還沒跟上我你怎麼看得懂嘛，如果你看得懂的話，那拜託你靜下來，好好地去閱讀，好好地去思考，好好地去沉澱，慢慢去理解。他是希望你去，藝術這東西是可以咀嚼再三，一看再看，才叫藝術，商業的東西一次即可以丟掉。那你在裡面要如何取得一種人家的認同，願意一看再看。特別是像這個網路世界，像這種資訊爆炸時代，隨便一個 YouTube 就可以紅到那邊去，那誰會對你做評論，那個耐心慢慢咀嚼的時候，那你就要開始思考，如何用取得平衡。今天你要驚為天人，今天已經沒有那種文藝青年時代，為了一場演出大家徹夜排隊，那個叫排五月天啦（笑）。這種藝術性的演出，你要讓大家擠破頭去買，因為畢竟他不是大眾藝術，他不是 popular 嘛，它是一個頂端點的一種前衛的純藝術。越是 fine art 的東西，它叫 fine art 的時候就不能要求它，它明明就叫 fine art，你為什麼要叫它 popular，popular 是通俗是大眾的嘛。所以你的武器要打什麼樣的戰場，是藝術家自己要去思考的。妳如何去生存如何被看見，如何取得你心中的話被聽見，甚至你愉悅了觀眾。我說你愉悅不見得是歡笑，「愉悅」就是說爽到了，你瘙到觀眾癢處的時候，你如何也替自己得到一種紓解、抒發，或者是共鳴。所以以這個題目就是說，你有沒有去設定觀眾，我以前會。我以前覺得就是要大人才看得懂的，可是這樣做下來，就是幾年下來。就發現觀眾其實不像創團的時

候，哇那麼多人。可是你做一段時間之後，你會發現，藝術家要求變，你不能因為不求變而用一招半式賣二十年賣十年。如果今年看你作品，三年後還是這樣，我會拒絕你，我會想要看要你的轉變，你的轉變不管是你的作品會變更好或變更爛，至少你有勇氣轉變。一個沒有勇氣面對自己有所轉變的人，你說你是藝術家，我覺得你是匠，匠就是 copy，一直在複製你會的東西。或者熟練一套東西我就做十年，好啦你可以做十年，觀眾可以在第三年就拒絕你，人不會被你騙三次的，這是我的想法。所以這裡面還是有很多的錯綜複雜的元素讓你去覺得說你決定做給誰？所以當我在後來抓到一條路線是我做給國小學生的時候，也不是真的做給他，因為我裡面有一些元素是大人看來會心有靈犀的。所以你真的是做給大人嗎？也不是欸，其實小孩子也可以看。所以這裡面有一個 range（範圍）變寬了，所以我把他統稱為家庭觀眾。

研究者：哦...家庭觀眾。

石吉智：對家庭觀眾，特別我從國小教師出來，我覺得家庭、學校、社會，這三個都是學校，這三個都是學習的培養營。一個小孩子進入學校，在國小階段，他被培養了，但是在這之前有個東西叫什麼，家庭，他們進學校前是在家庭啊，他家庭可以跟媽媽拗啊，但不能在學校跟老師拗啊，因為有同儕嘛。那進入社會又是另外一個培養營了，就像她（機至體能舞團的舞者）現在開始進入社會了，他在社會開始學習，一樣。這些東西是很複雜的啦，那對我來說我覺得做作品把自己綁死了，我個人認為，這是我個人認為不代表別的藝術家，藝術家是不能被限制的，才叫藝術家。藝術家是自己限制自己做什麼，那我如果我限制我自己的話，目前我講目前，

未來不一定喔，未來我不定會這樣子做哦。這幾年為家庭觀眾做很多作品，不代表我兩年後三年後我就要做這個哦。而且我有不同面向的東西再做，包括我現在做跟老人一起表演的東西，專業舞者跟65歲老人一起表演，怎麼演？我在挑戰我自己啊，我以前沒做過啊，所以我願意挑戰我沒做過的東西這才叫藝術家。很多人認為說你啊弄得東西感覺都是給小朋友看的，藝術性，開始講藝術性。我不認為說做給大人看的才叫藝術性，真的不認為，這個很難餒。

研究者：我是覺得...這是題外話啦。我會最喜歡您的作品的原因是因為您不是只是給舞蹈的專業的人才可以看的。因為像大陸有很多綜藝節目，與舞蹈有關的，就是專業舞者去參加的比賽呀。其實什麼音樂的都很多人看，但是舞蹈的幾乎只有我們學舞蹈的去看這個電視節目。可能我身邊其他高中同學他們不是學舞蹈的，他們絕對不會去看這個節目，除非這個節目加進來了一些偶像明星來跳舞，人家才會來看。為什麼,因為他們跳的舞，普通人看不懂啊，他們肯定不會去看。普通人只會覺得說哇這技巧好好哦什麼的。

石吉智：哈哈哈，這個其實叫社會現象。

研究者：對，所以我覺得這個其實是很不好的，因為你舞蹈跳來跳去都還是舞蹈的人在看，你根本就沒有辦法把這個藝術帶給大家去欣賞。為什麼舞蹈人，他的薪資沒有說很高，就是因為看來看去都是隻有這些人在看。

石吉智：就把自己綁死嘛。因為我是從美術跑過來的，我很愛看舞蹈，那不代表我很愛看舞蹈，所有人都愛看，我還有美術的點，我還有視覺藝術，因為我覺得你們的身體在空間中，你看他連續做三個前軟我都覺得哇不得了，我一輩子都

做不到。那身體可以這樣的時候，它本身有一個動力美感，因為我學視覺藝術，我可以接納你的美，但是不代表我的朋友都能「啊你厲害幹我什麼事，你這樣我就要給你錢啊」。而且這種東西奧運也很多啊，我為什麼要看你。他們奧運（啾啾啾）比你厲害一百倍啊，那我為什麼要看你？所以這裡面就有很多的舞蹈人把自己，應該說學術你可以學術，我承認學術這一塊要有。可是學術你今天培養出來的畢業生，每年有好幾千人，甚至大陸好幾萬人，結果這一群人怎麼生存，你完全沒有顧慮到，你有沒有尊重他自己的想法，我今天要搞什麼方向是他自己為自己找生路嘛。你不能說我今天在台藝大學的東西，我今天要教小朋友跳舞，老師罵「你怎麼在教這個！大逆不道，我教你的不是這個！」，那你給我薪水嗎，你又不給我錢你又罵我教的東西不對，你不給我錢你為什麼要管我這麼多。那如果有一天你去當空姐，就說「你怎麼去當空姐？！都教你舞蹈了又去當空姐！」，你又被罵。所以我覺得我的做法是，今天如果一個聰明的，他看得出來說，石老師再做是在幫臺灣的舞蹈系畢業生找生路。像要讓小朋友看得懂，台詞連貫、劇本連貫或者是一個梗的連貫，你要讓小朋友覺得有感。你不要搞到讓人覺得到底這個意思是...跟那個有關嗎，它亂了，連大人都亂，我不相信小孩不亂。劇本亂了，本身的角色，我們講戲劇好了，戲劇三元素：角色扮演、情境空間、台詞口白，這三個東西沒有抓准，不知道你在哪裡，不知道你在講什麼，不知道你是誰。這三個東西如果你搞不清楚，你整個的戲劇是不連貫的。那你既然用兒童舞劇，要不然就兒童看的舞蹈，或者兒童現代舞好了，當你搞一個劇的時候，你就要顧慮到這三點。戲劇一定要有這

三點，但你可以不要有台詞啦，默劇，可以，但是你還是要有情境角色啊，你搞到大家都搞不清楚的時候，我不相信那個劇是成功。

研究者：老師你的舞作算是戲劇嗎？

石吉智：我會放進幽默的地方，會有戲劇，早期幾個作品戲劇比較重。

研究者：所以您有融這個方面的。

石吉智：對。

研究者：您有學過喔？

石吉智：我沒有念過戲劇係。

研究者：哦...我就是想說那您怎麼會融進這個東西？

石吉智：我怎麼會融進（笑）...生活啊，就生活而已啊。我覺得所有東西的取材來自生活，而且表演這種東西是看你用什麼樣的媒材來表演。你可以用空拍機來表演，你可以用默劇來表演，你可以用身體，你可以用木偶，你也可以用聲音，你可以用樂器，那全部都叫表演。對我來說舞蹈是把身體當成一個工具來表現，那至於舞蹈，舞蹈是用身體講話，偏偏舞蹈又是不好講話的工具。這句話很矛盾哦，舞蹈是用身體講話的，偏偏舞蹈是講話不方便的工具，對吧，喬治巴蘭琴說的，也不是我說的。舞蹈連誰是岳父都不知道，岳父是老婆的爸爸叫岳父。舞蹈你要這個人走出來他叫岳父，你演給我看。很難吧，你不講沒有人會知道欸。所以我覺得巴蘭琴他講的很漂亮，美國芭蕾之父啊，不是我講的。當你要把一個角色講清楚的時候，所以我在選擇出招，這好像也是你想要的問題。

研究者：對，就是為什麼會想到邊說台詞邊跳舞的方式。

石吉智：對，就是這一句話，舞蹈要把誰是岳父講清楚都很難。

研究者：喔...所以會想到要用這個方式加進來對不對？

石吉智：恩..這是一個，法國的芭蕾大師，尚喬治諾威爾講的，他講說：表達情緒最快的部位是臉。你今天看到我的手這樣（抖手），你會知道我是痛苦還是生氣，你不知道吧，搞不好我是在痛啊還是生氣，不知道。可是臉就馬上知道了，你臉是臭臉還是歡喜臉，人家一看就知道了，你剛高興不高興。所以當你用情緒還不夠的時候，你必須用台詞。那你台詞要界定你是叫老師還是叫...就像我的《舞堂課》，我穿這個樣子拿著教鞭，大家都知道我是老師啊，再加上我一開始就說「從國小教到大學」，對不對。我那一句話就知道啊你是老師，這樣就很快。因為現在的觀眾，也沒有那麼大的耐心，去閱讀你。哦我今天穿一個緊身衣去演一個老師，然後在上面呢演老師的心情。欸我穿緊身衣欸，我的樣子就視覺上無說服，我又不講話，那演到後來你就不曉得到底是誰，在幹嘛。你只看到我的喜怒哀樂的層次，有多生氣有多難過有多累，看得出來，可是你是誰你為什麼這樣，不知道。所以為什麼舞蹈的觀眾會少，因為你帶給很多人問號。那問號一多，我說嘛現在又是資訊爆炸時代，每個人都來療愈的，平常都累得要死了，我上班都累死了我還進劇場再累一次。欸我好不容易下班餒，我下班了五六點了，我去吃個飯進劇場，我想得到一個什麼要的 relax；什麼樣的 entertained，entertainerd 比較粗俗一點啦，叫娛樂；我要得到一個什麼樣的 inspire，啟發。我要得到啟發的時候，結果你給我一堆累，我好累我看得我好累。所以為什麼觀眾變少，舞蹈有時候也

要問自己說，你跳的很爽你跳的很嗨，你跳的肝腸寸斷，你跳的實在是驚為天人的時候，你有沒有問問觀眾，他得到什麼。到底你講話講給誰聽，藝術是一種溝通。那藝術要溝通出什麼東西，你有沒有問過觀眾他得到什麼，他看完後你溝通出什麼。你也不 care 觀眾啊，你只 care 你剛剛有沒有忘動作然後每個技巧都呈現的很完美，哇我今天可以轉三圈，哇我今天動作很流暢，哇我今天東西一丟就接到了太帥太酷了。你完全都我我我我我，當你都是我我我的時候，當舞蹈人都在「我」的時候，你少了客觀，你只是多了主觀跟孤芳自賞跟自我療愈，跟自我呈現跟自我滿足。藝術家可以自私，可是當你的東西要丟給觀眾的時候，你不能只有自私。這是我的觀念，不代表所有藝術家的觀念。有些藝術家很自私的哦，這就是我的作品，高興看就看，不高興就出去。你可以，藝術家不用道歉的，因為你叫藝術家嘛。

研究者：所以往下是，想要問老師，在進行跨域性創作的時候，會先想到這個作品是要跨域所以來做的，還是在編著編著的時候才發現欸我好像會用到什麼道具做，所以要跨域這樣。

石吉智：這裡面牽涉到就是說，如果你今天是一個競爭性企劃，例如說政府呢提供的一個，它本身就是跨領域。例如說要跟科技結合，或者是它一定要跟異學科，例如說你一定要跟植物學，或者你一定要跟環節，還是你一定要跟建築。那既然他已經表明了你一定要跟誰的時候，它的比例就不能夠太低了。

研究者：政府給你要求的？

石吉智：會，那個叫競爭型企劃。它就是說提供了一筆錢，

你們來擬企劃，來比賽，誰被選上了誰來演。那演的時候，你也必須做一個試演，看你演十分鐘二十分鐘。「哦~你真的做的不錯」，再決定給你錢。

研究者：哦~所以，如果說是您自己的話呢？跟政府沒有關係的作品。

石吉智：嗯...如果是和政府沒有的話，我完全是看什麼樣的武器可以講出我要講的話。目的為中心。

研究者：所以應該說是先有想要編的東西，然後才會想說要用到什麼...

石吉智：放什麼進來才會講清楚。

研究者：那像您那時候，比如說用到紙箱的那個舞作的時候，您是一開始就想到用紙箱嗎。

石吉智：對。

研究者：還是看到紙箱才想要去編它。

石吉智：那不是不是。應該說，我想要讓舞臺上不是這麼的flat。因為每次大幕一開，舞臺都平平的一片。那我想要一開的時候舞臺上就有很多的，真正的，非常solid，就是很固態，很塊狀的很明顯的雕塑。就是說空間不再是空間，而是空間被很多東西給佔滿，或者被限縮了。而且這些東西是本身是可以跳舞的，那一隻舞叫《小心輕放》。每次我們看到紙箱的時候上面都寫「小心輕放 內有重物」，對吧有這些字。那個字樣就是告訴你說這個是個紙箱，我們看到的時候第一個認同它是一個紙箱，第二個會覺得裡面是什麼。那當人消失的時候，因為我們講「內容物」、「內容」，我們的衣服裡面是肉身，衣服脫下來以後是一件攤在地上的衣服。所以當這個包裹的東西，包在外面的這個外殼，跟內容。其實這隻舞

也在講這個東西就是，當人不見了，你看到外殼，看到外形。所以這隻舞很多地方是把人遮起來的，人躲進紙箱，或者頭在紙箱外，或者紙箱冒出一隻手。所以那個叫「去人化」，把人拿走，把人拿走的時候舞蹈變成什麼。因為舞蹈是用身體跳，是用肢體。所以當我們是一個舞蹈團的時候，我在思考，我們都用身體被人家看，那如果我身體不被看的時候，我們來影響外面的外殼。這紙箱在動，而人在裡面，紙箱在動是人在影響的。按理說紙箱自己不會動啊，是人去影響它動啊。所以到底你看到的是外殼在動還是人在動。

研究者：那比如說就拿這個作品來說，您是先想說要編一個，（石吉智：看不到人），不要讓舞臺這麼空。

石吉智：對，我想把人消失。

研究者：然後再想要讓人消失，然後再想可以用紙箱。

石吉智：對。因為紙箱第一個它不貴，搬運上呢它可以折疊。事實上那些紙箱搞死我了，每次都要租大貨車。因為紙箱我們那時候做到就是不能夠只是裡面有結構，我們裡面有鋁條，我們紙箱裡面有鋁框欸，我們後來紙箱做的非常牢固，甚至有木板。就紙箱做做做做到後來，我們後來那一隻舞結果後來紙箱把整個舞團差不多塞滿。所以那一隻舞演完之後沒多久就不敢再演了，全部都回收掉了。

研究者：可以回憶起來，為什麼會想到...就是為什麼會有這個想法？為什麼會突然想到不想要舞臺這麼空。

石吉智：因為你每次看作品，你想想看你每次看舞蹈都是，你有千篇一律的打開都是看你，你哪一次舞蹈表演打開不是看到你。那我就想，我們就反其道，打開之後不要看到人，不要看到你。看到空間被其他東西塞住。因為你沒有空間，

舞者就沒辦法動，所以你要有一個很大的空間讓舞者跑啊跳啊滾啊，甚至那個地板的平滑度是可以讓他做出一些技巧。而當舞臺上不是只有這些的時候，反而很多塊狀的東西，而且塊狀的東西是會動的。我們甚至把那個紙箱當成繹幕，讓舞者從裡面溜出來。我覺得那個比較像是一個...用裝置藝術在玩舞蹈。因為那些觀眾坐在觀眾席，屁股是不能動的，那我紙箱轉給你看。我們今天走到公園看那些雕塑品，我們還可以走繞它 360 度看，可是你坐在觀眾席，你是不能動的，那我就讓那一個東西移動給你看。那移動它的方式呢，必須用舞者的身體來去移動，才不會讓它倒掉，或者是速度不好看，或者配了音樂視覺上的統整性不夠。勾起我的回憶...(笑)

研究者：那如果跟那個舞作《櫥窗》對比的話...

石吉智：《櫥窗》這隻舞...褒貶兩極化。

研究者：您是先在街道上看到了櫥窗，才想到要編這隻舞蹈？

石吉智：嗯...應該說《櫥窗》這隻舞蹈，其實我內心啦，我內心來說做的還不夠好的地方是，它在時尚的主題上做的還不夠好，時尚這一件事情。或者在流行藝術，還有...我說的所謂的...它少了一些人性上的關懷。因為《櫥窗》這個東西是一個，講直一點啦，商業的、膚淺的、快速的、直接的，display。他就是物質、呈現、吸引、購買、消費，如果用《櫥窗》的這個題來的話。可是在這隻舞裡面呢，它沒有...如果現在叫我來編這隻舞蹈我不會這樣編。其實我每一隻舞叫我重編我都不會這樣編(笑)，我每一隻舞都不會照原來，我一定不喜歡。那當時以櫥窗來，我覺得它少了一點人性關愛。買的起的人的紙醉金迷，或者是揮金如土的那種闊氣霸氣；跟那種買不起的 window-shopping，的那種情感對比。你知

道我講意思嗎，有些人只能看櫥窗啊，他是花不起錢的。所以這方面我沒有琢磨到，我覺得少了一些卓別林式的思考，那種喜劇，甘草人物、社會小人物的那種卑微，我這裡面沒有點到這裡。我反而把它做的比較虛華、浮華的、開心的、活潑的、走秀的，大概就這種。所以我覺得玩的不夠好，個人認為。當然也有人覺得很好啦，大家見仁見智啦。藝術家不能一直覺得自己好，覺得自己好的不叫藝術家。覺得自己好的人也很奇怪啦。哈哈哈（笑）...

研究者：那您覺得在研究所的學習給您的創作帶來什麼樣的影響？

石吉智：研究所學習...我覺得最大最大，因為我不是一個舞蹈背景的人，我不是一個先天具有體育天分跟舞蹈天分的身體的，就 physical 來說，就身體的部分是我進步最大的，而且看到最多。我說進步不是代表說哇突然間會轉幾圈，突然間身體可以做技巧，不是我個人，而是在我眼睛裡面看到身體的用法上可以怎麼樣的豐富，可以怎麼樣的取材，可以藉由這些舞蹈菁英們，他們每個人身上不同的十八般武藝。我看懂了舞者怎麼使用，怎麼合作。

研究者：因為你看到他們跳。

石吉智：對。他們跟我一起上課，我們一起上技巧課啊，甚至我要用他們編舞啊，而且我也要看到他們的作品啊。我在學校看到這些很多大學生，哇原來 20 歲的身體可以這樣可以那樣，好厲害。

研究者：所以看是很重要的。

石吉智：對，你當一個編舞者，實際上是要讓舞者跳出你的想法，倒不是說要把自己的身體練的很厲害。當然每個人身

體都不一樣，我做得到他們也不會做，我的 quality（個人本身的價值）他也不會做。

研究者：所以在這個期間的學習就是給您...

石吉智：大開眼界。

研究者：在身體的運用上。

石吉智：對。然後再來是，學校也給我很多機會。我是第一個臺灣公費去美國學編舞的研究生。

研究者：去美國學編舞哦，這個也可以問一下嗎？（笑）

石吉智：這個可以呀。這蠻好玩的，我是第一個喔。我們那時候叫文建，就現在文化嘛。因為他們要的是研究生，研究生學校給你資源就很好了。可是因為那時候我那一屆學編舞的研究生就我一個人，所以我，如果有很多個那我可能就沒這機會了。就你一個嘛，那林懷民老師就叫我去，把我丟去美國，去學編舞。他們可能對我也有點期待啦我覺得，因為我是學美術背景的，那你該去做些不一樣的東西。而學校有這樣的資源我也很高興吶。

研究者：那您覺得美國的編舞課跟這邊的有什麼不一樣？

石吉智：跟臺灣嗎？恩...我覺得跟北藝大其實差別不大，還好，其他學校的我不敢講。北藝大的編舞課程的老師，眼界都還蠻開的，畢竟他們都是美國回來的，而且他們還年輕。他們的養分還算是一線資料啦。而且他們都算是很用功的老師，自己都還有舞團，自己也還在跳。

研究者：那您覺得哪一種，他們的教學引導的方式會最刺激到您編舞的細胞、靈感？

石吉智：對我個人啦...不一樣欸。我覺得在美國是刺激到的地方是，如果就我個人，接觸技巧，接觸技巧對我的影響最

大。因為在美國跟一個叫「stephen petronio」，這個舞團一起上課。我上他們舞蹈課，他們的課是不開放的。那因為我跟裡面一個男舞者一起跳雙人舞嘛，他的接觸技巧相當好，個頭跟我...還比我矮一點點，很厲害。我跟他一起在學校的校園裡面跳舞的時候，我從他身上感受到，因為我一起上課在跟他一起表演的時候，接觸技巧的這個東西對我後來的作品影響很大。所以我現在舞蹈裡面很多接觸技巧都是那時候練來的功，我在那裡面得到的養分，然後發揮在自己的舞團。那因為我有視覺藝術背景，對我來說我不需要真的有舞伴，就有辦法看出畫面，我會用想象的，空間中就好像我眼睛看到舞臺上。我會想象這兩個怎麼樣誰抗誰、誰背誰、誰拉誰，在背抗托舉之間去做出一些雙人的精益傳達的藉意使力的變化性。這個是實際的臨床實驗跟練習學習，是在美國。可是進了臺灣運用我的視覺藝術背景來做這一塊的時候，很快，變得很快。所以我不需要，真的我要編一個雙人技巧的接觸技巧，我要把兩個舞者關在教師關一整天，有時候我音樂聽到我就大概知道他們倆要怎麼做。這是我的優勢吧，應該這麼說。那如果說在臺灣的舞蹈的學習，在研究所階段，以編舞這個課程，因為那時候幫我打底的是羅曼菲老師，她已經...往生了。她的編舞技巧完全，就她的書，因為我看過她的書，她是古典的編舞技巧法。也就是說你完全不懂編舞，如果學編舞的請學她這一套。她這一套會從一點一滴讓你打根基。那美國呢是直接給你快速的成長增，一打養分就飛奔很快；那在北藝大的時候我接觸到曼菲老師，是打基礎。所以我覺得我運氣很好，國內被打基礎，國外呢被灌農藥。

研究者：這些都在身體上面的。

石吉智：對，就我個人，因為我...因為你編舞你現在還是要懂，我講曼菲老師的古典編舞技法。我講最基礎，她會從就像我們寫一篇文章，我們一開始一定有一個題目，你的題目是什麼。好那你的題目出來之後呢，你一定有一個破題法。你那題目如何進來講這件事情，第一段，那個起承轉合，是不是有四大段，是基本的古典寫作。我說的古典就是傳統的，制式的寫法——起承轉合。那你今天的一個舞者在表現十秒鐘的動作，還是十分鐘的作品，都會顧慮到這個起承轉合，她的教編舞的方法是這樣。所以她會從一個字到編一個詞，到編一個句，再編一個段，再編一篇章，她的編舞法是這樣。所以很古典很古典的，對於那種大二的學生，很適合學。很可惜她走了。很適合學，如果你今天很愛編舞，你就學這套，你這一套打穩了之後再來學那些稀奇古怪的編舞方式。編舞其實到後來沒有方法啦，可是你要有古典方法再去沒有方法。就好像你要先學楷書嘛，之後你再去學行草嘛，你要有一個底嘛，你要先學素描正在學油畫嘛，你那個 base 要穩固再去做。我運氣很好，我研究所一年級就是接觸古典編舞法，曼菲老師教的很好。

研究者：那如果說，對於您這個題，就是您要編舞的這個題的來源？

石吉智：起心動念？

研究者：對。

石吉智：我為什麼要編這個。

研究者：對對對。

石吉智：好難講哦這個，這瞬息萬變欸，這是跟人...應該說所有藝術家的作品都是跟他的人生成長有關的。

研究者：對，可能您有很多個想法，這個也想編那個也想編。

石吉智：對對對。

研究者：那您最後確定要編這個，是為什麼？

石吉智：嗯...除了競爭型計劃，就我之前講的，那這種東西是比賽型的，如果不是這種，是你自己要，是你每年對自己的人生作業。這種東西，我以去年那部《舞堂課》來說，就剛好就是，我教書真的滿 30 年了，滿 30 年了所以我編了這樣的作品。從國小教到大學 30 年的教學經驗，所以我...你會把這些東西的沉澱，因為你的這個經驗你成熟了，你也思考了，你很圓熟的去處理這個話題，或這個問題的時候，你不會表錯情會錯意，你會很安全的說出你要說的話。

研究者：那您第一部舞作，是哪一部？

石吉智：你說在舞團嗎？

研究者：就是您人生第一部。

石吉智：那哪會記得啊，我要稱為作品，還真的不知道欸。有上台有買票的啦。

研究者：舞團第一部？

石吉智：舞團第一部啊，就是你身後那海報啊，創團作品叫《機至》。那《機至》其實那作品很簡單，完全再講身體經歷表現，那裡面就從水的流動放鬆，到後來的那種...因為它有一個叫做，它那作品我印象，就是躺在地上腳跟在拖動地板。你躺著，你只要勾繃腳，你的胸口就被搖晃前後，因為你腳跟的摩擦力會拖動地板才會輕輕晃動。從這麼非常小的動力到飛奔、飛跳、彈來飛去，它在講一個精力變化的過程。那為什麼編這首舞，它叫做純肢體探索。因為我不是舞蹈系的。

研究者：哦，所以你會對這方面感興趣。

石吉智：對，我會探索。那當你有興趣的時候，你是用視覺藝術的背景來編，你會做出跟別人有點不一樣的感覺。當然裡面也有不成熟的地方，因為他們這些玩身體玩了幾十年的，玩的這麼漂亮，我還不是玩的這麼漂亮的，對我來說我是探索。這個創團作比較像是在真正的探索，我在探索說身體能夠怎麼樣從最平靜到最蹦蹦跳跳的，最爆發。這個過程變化的豐富性，或他的顏色也有，比如紅橙黃綠藍靛紫，從彩度最高到最暗，過程的豐富性。

研究者：那再早期一點的那些，恩...《峽旅》啊、《草山行》啊，這種類型的作品。

石吉智：那是跟大自然結合。因為我覺得我自己學舞不是在舞蹈教室學，我學舞是在公園裡面練，我在樹林裡練，樹是我的扶把。

研究者：所以你會想要以那種自然風景來做。

石吉智：我會想要回到那個感覺，我會想到躺在石頭上面享受。石頭被曬了一天有溫度啊，那傍晚的時候啊石頭會幫你加溫，所以我就會覺得好棒哦。

研究者：所以我覺得您那個時候的作品，跟現在的不一樣，現在會更劇情性的是不是？

石吉智：對。因為其實都是自己的抒發，自己喜歡的東西，在找自己愛的東西去玩。像我在編《峽旅》、《草山行》那一陣子啊，我的穿著都很中國風欸，跟現在完全不一樣。你們要是看到我那時候穿的一定會笑死，我那時候都穿很寬的褲子，然後這裡還有一個蝴蝶釦。現在我比較喜歡有一點英倫風的，又東洋風的著風。因為年紀 50 幾歲這樣穿喔我覺得看起來比較穩重，也不會老氣。所以當你的心性到哪裡就會編

到哪裡。

研究者：還有最後一個問題，就是您自己覺得專業系統的舞蹈學習給您創作帶來的改變有什麼？

石吉智：專業系統舞蹈學習，那就是北藝大啊，我就只有在北藝大念過舞蹈學校啊。

研究者：欸，但是其實您在北藝大之前有編創嗎？舞蹈...

石吉智：那個是在...好啦應該這麼說，我能夠唯一能夠讓我拿來編舞的只有國小朋友。因為我在國小當老師，在舞蹈資優班裡面當老師。我能夠用他們來編舞，因為他們是我的免費的舞者，而且那個是我的工作。

研究者：哦就是曾經對不對。

石吉智：對對對。那你用他們編舞的時候，你要符合小朋友的身體的身心靈狀態。他如果玩在裡面，甚至在裡面進步。那是你編舞的觀念的成長的培養林，你有這一群小阿兵哥在幫你的忙，就這樣。然後也拿到的獎項就是臺灣區的舞蹈比賽，因為那時候臺灣還沒有動省，以前早期臺灣叫一個省，叫臺灣省，現在臺灣呢我們是叫中華民國臺灣。所以呢我就是說，我自己呢在臺灣的舞蹈學校所學的這些東西，其實還是一句話就是，編舞的基礎觀念，從羅曼菲；眼界大開看到舞者的身體運用；然後呢，我有這群舞者當我的舞者，讓我編，我的舞者變成是專業的舞者，已經不是國小的小朋友了。那時候是很開心的，你的武器可以打不一樣的戰場，你以前的武器是國小小朋友，雖然是舞蹈班的也很厲害，但是他們了不起十二歲而已嘛。所以當你用的舞者時二十幾歲的練家子的時候，你可以做的作品的豐富度變大了。那當這個狀況一成型，而且我的舞者大部分都是臺中人，他們是臺中人去

念北藝大。他們暑假期間回到臺中沒地方練舞，就會說石大哥你可以給我們上課嗎，練舞。其實說坦白話他們每個人身體都好的不得了，我還給他們上課。我能上的就是觀念，跟動作上的變化性，跟作品的豐富性。他們來跳我的作品，那我也水到渠成的，樂觀其成啦，我也很開心，因為我的畢業製作一定要編舞，那你就當我畢業製作的舞者。那當我畢業製作演完之後呢，這一群人呢也沒有解散。無心插柳，就柳成蔭了，舞團就在臺中出來了。所以如果我沒有北藝大，我沒有林懷民老師看到我，我就不會進北藝大。我沒有進北藝大，臺中第一個專業的現代舞團就不會出現。而這一群人（舞者）今天就不會在這裡。

研究者：好...那我今天就先到這裡。

臺灣體大

2019.4.16 下午 18：00 分 時長 40 分鐘

訪談石吉智 （歷年舞作創作靈感來源）

地點：極至體能舞蹈團

石吉智：1997 年的《三種精力》是純肢體風格的試探。97 年的《方陣》是拿到臺北藝術大學優秀作品獎學金的一個小品，那它是一個東方肢體風格跟現代舞的結合，也是純肢體風格的試探，但是比較加入一些武術的動作，東方武術的一些元素。那《淨土》呢是上次 98 年的時候把《方陣》跟《三種精力》，還有其他的一些作品，都是一些小品啦，全部結合在一起，還是純肢體風格。

研究者：那這個（機至舞團的舞作表）上面怎麼沒有《機至》呢？

石吉智：《機至》是只是一個創團的標籤，一個創團的 logo，因為叫極至體能舞蹈團嘛，那就把那隻當做一個創團的開端，一個名稱讓大家認識我嘍。

研究者：哦~

石吉智：那《終世祭》也是一個純肢體風格，但是他比較結合，比較像是說把舞蹈當祭奠的儀式，帶有一點宗教意味啦。

研究者：怎麼會想到...

石吉智：因為 99 年它本身就是一個終世紀，我們講另外一個「終世紀」，是這個世紀的 ending。

研究者：哦...就是要到 2000 年的意思是不是？

石吉智：對，世紀末。那這個世紀末呢，我們用舞蹈、用身體去當成一個儀式的祭奠來當成結束，所以有這個意味。

研究者：所以那前面的這些純肢體的，比如說為什麼會想要以這個...

石吉智：比如說為什麼要三種，為什麼不四種對不對。

研究者：欸欸誒，對。

石吉智：嗯...這裡面（三種精力）有一個是從地板的放鬆開始的；有一個是比較控制的，叫有力量的；另外一個是接觸的，接觸技巧的。如果沒有記錯的話，因為太久了。《方陣》是東方肢體風格試探實驗。

研究者：《方陣》這個名字就很東方哦。

石吉智：對，他像是一個祭...其實這裡（方陣）跟這裡（終世祭）會有相關啊，它是一個很儀式的劇。它用的是西藏的梵唱，藏族的那種梵唱，那個聲音...

研究者：哦，您說音樂嗎？

石吉智：對，所有都是人聲的那種吟唱。

研究者：哦...

石吉智：這個（淨土）是把兩年的作品都累積到這裡來，加了一些有...哦太久遠了我都記不起來了，加了一些另外小品，但是那些小品風格我都已經忘記了。

研究者：恩，好，沒事。

石吉智：那《沙漏》是以時間為主題的。那為什麼編這隻舞，是 2000 年的時候，臺北的國家劇院辦了一個甄選，那我們被選上了這一直舞。它一定要以時間為主題。

研究者：哦他要求以時間為主題。

石吉智：對對對，所以有一點是為這個而編上的。

研究者：哦~

石吉智：然後這個是以古典音樂做學習，選古典音樂來做編創的，那當然巴哈算是一個...古典音樂裡面的現代開端啦，不知道怎麼講...

研究者：所以是從音樂來編？

石吉智：對，找古典音樂的曲式來編。印象是...巴哈、莫扎特、貝多芬...還有誰我就忘了（笑）。然後這個《感應》的話，是為澳洲表演藝術學院編的舞，我在他們學校編，就是那個畢業班，編完之後然後回台，再結合臺灣的舞者。

研究者：然後再改嗎，有改嗎？

石吉智：對，有，然後再擴編。

研究者：為什麼會用這個，是在講什麼的？

石吉智：恩...其實它還是跟接觸技巧有關，因為我們自己的身體就是自己，但是我們碰到別人，碰到桌子、碰到軟的、碰到硬的、碰到別人的身體的時候，那個叫做 feel& respond，感覺與回應。你感覺到對方，對方給你這樣，這樣你是要去融化掉還是要去擋他，是你如何回應他，感覺跟回應之間。所以到這裡為止，除了這個（狂想巴哈）是真的為音樂，都會蠻純肢體的，到這裡（感應）都還是一個純肢體風格。《站樁》呢，更東方了，這個更確認是...等於說從《方陣》拿過來的更進程的更發展的版本，它有點像太極導引。

研究者：為什麼會想要做這個？

石吉智：因為在 20 世紀末的時候，臺灣有一個風潮就是「東方」。應該是在 1980 年代之後，臺灣的這個現代舞風格，很多的團在做東方的事情的時候，我看了很多這樣的表演，那我看完之後就在想我能做什麼，我也在思考說，他們做的東西和我做的東西要有什麼不一樣？那這個時候剛好我對中醫很感興趣，我對於針灸這個事情感興趣。所以這個東西跟這個有關，太極導引、針灸、看了表演，然後北藝大也剛好畢業了，所以就開始弄一個這個。然後這個《峽旅》是 2003

年臺灣有SARS病毒來襲，所以臺灣不能有什麼表演，我們就去太魯閣，太魯閣是一個國家公園風景區，然後去編了這一隻舞。編這一隻舞就是純粹就是去找材料，因為你也沒辦法做什麼表演，全權蒐集材料，然後最後還是有做表演啦，就是說表演堂真的不能演什麼那就試試看做一個這一的東西。因為《站樁》是在樹上，我真的有站在樹上去練習，站在木頭樁上去練習，然後呢樹上可以練，我想說太魯閣的大石頭跟水裡面也可以練，那個溪叫立霧溪。

研究者：所以是因為這個在樹上練，所以就想到說這個地方也可以練。

石吉智：對對對哈哈哈，因為都是大自然。這時候就是說，這兩隻舞就是這裡（站樁）是純粹為了導引啊，中醫啊感興趣啊，在樹上練；那這個（峽旅）就是因為SARS來嘛，病毒來了，那我們就跑到戶外去練舞，那練一練呢發現這隻舞迴響還不錯，隔年就跑去國家公園陽明山，系列嘛。

研究者：所以這三個是有連結影響到。

石吉智：對，是因為這樣。那這裡（真人）呢就是把，它還是很東方，可是這個上下半場很不一樣。上半場很東方，下半場很西方。這個西方呢用的是接觸技巧，這個接觸技巧用了很多。

研究者：為什麼會先要這個，編這個《真人》？

石吉智：恩...其實怎麼講，還是跟上面有關係。因為這個這個（上述的舞作）都是這麼東方的東西，我就想要物極必反，那東方東方做到這裡，我就想拿了個叫中阮，是中國的一種樂曲；還有吟唱；書法；還有我不講現代了我講太極導引。你看中阮、吟唱、書法、太極導引，哇好東方哦，那下半場

呢就完全跳脫了。那這裡麵呢，這個所謂的「真人」兩個字，是莊子所說的，莊子有說到「真人」的定義。那在西方講「真人」不是莊子的那個「真人」，反而是在講真跟假，西方講真，那對面就是假。然後呢莊子所說的「真人」是跟道德有關，就是道德的最高尚叫「真人」，我記憶中是這樣。那我下半場就用一個很幽默的反諷，就是那你要看真人，那我們就來看假人，這裡面我弄了幾個大的木頭人，就是反過來的，反諷。

研究者：那穿的呢？

石吉智：很西方。

研究者：哦上半場穿的東方。

石吉智：對，然後下半場穿西方。然後這個（櫥窗）呢，去了巴黎回來。那因為櫥窗這東西，在巴黎就是一種...我（在巴黎）所看到的表演呢，都沒有那麼的黑、重跟悲，編的很生活，甚至很包容，什麼我都可以接受。所以我就覺得編了一個...這個舞其實不算一個，我個人覺得不算一個好作品，可是在觀念上我覺得是...我如果沒有去巴黎我就不會編這一隻舞。因為這些東西（上述舞作）都還算是有關聯的，到這一隻完全不連貫了，但是這有一個好處就是說它是用生活取材的起點，打破過去東方和純肢體。然後...也怎麼說...雖然...我不滿意（笑），但是應該就是說，不滿意的作品不是好不好的問題，而是你願意嘗試不熟練的東西，我在試、實驗，實驗生活化的題材在我手裡會怎麼樣。做不好沒有關係，它會越來越好。欸，《寵物》。

研究者：也算是生活的。

石吉智：對，生活。妳看嘛有它（櫥窗）開端，接下來就生活了。其實這裡（三種精力）到這裡（真人）都還有找到一

些線索啦，純肢體的探索、身體可以怎麼用、東方的怎麼玩、音樂古典樂怎麼放、然後呢老外的身體跟我們，我也在學著跟不同的舞者工作，我在 feel 他們的文化，feel 他們的 strong，他們的 power，然後我如何去回應他們，回來他們如何去跟臺灣的舞者結合，都是非常的棒的。然後呢再回到東方的就是回到空間、環境跟大自然，就是這樣下來的。然後這裡（櫥窗）就開始突破了。

研究者：這四個（中阮、吟唱、書法、太極導引），算是您覺得最代表東方所以用這些嗎？

石吉智：我應該說不是我覺得最代表東方，而是我能夠用到的資源。因為我有一個學生他很會唱歌，又很會寫書法，他可以兩個一起做，而且我有訓練他身體的角度啊舞蹈的動作。

研究者：哦所以這些是融合到舞蹈然後在台上呈現的。

石吉智：對，同時，雖然我很不滿意（笑），但是人就 OK 啦，試試看嘛。

研究者：那為什麼想到要編《寵物》，以這個為題？

石吉智：這個啊跟草悟道有關，草悟道你知道在哪裡？那邊以前，現在還好。

研究者：我知道，很多人遛狗是不是？

石吉智：以前超多的，它真的是狗狗公園啦，以前這個時間狗超多的。

研究者：所以這也是屬於生活見聞啦？

石吉智：對，你就坐在那邊看別人遛狗，就現編了這一隻舞。然後這個（新掌中芭蕾）就是跟掌中戲有關的，我們講布袋戲。布袋戲跟肢體和戲劇的結合，這個戲劇倒不是說真的有劇本，這個劇指的是表情角色，我們用那個操偶師的錄音，

操偶師的口白來放進戲劇，他念的聲音如何我們會做什麼樣的表現，比方講白髮魔女，他講什麼怪婆婆我們就怎麼演。

研究者：欸所以想要做這個的原因是...？

石吉智：做這個的原因其實是因為臺灣有一個雜誌叫天下雜誌，它票選最能夠代表臺灣的形象符號跟專有名詞是什麼，布袋戲上了這個是第一。因為他票選得了第一，所以我們就把它放進來，那我就覺得說要做臺灣文化元素我就去了解說夜市也算吶，那這個（狂野台）就是檳榔西施。

研究者：哦~所以這兩個是有連結的，從《新掌中芭蕾》就開始想著代表臺灣的元素。

石吉智：對。那《狂野台》這個呢，檳榔西施我覺得本身就是一個很狂野的東西。你應該看過，一個玻璃箱子裡面一個穿很少的人，然後呢加上那個辦桌，就是結婚的時候很多的那種圓圓的桌子。

研究者：哦就是辦酒席。

石吉智：對，辦酒席，這種辦桌文化。然後辦桌文化裡就有劃酒拳，還有人回來念那種四個字四個字的，「百年好合、早生貴子」都是四個字四個字，我們當時演出的時候就真的找一個真的會念這個的人，一開場就有真的新郎新年在那裡結，真的穿新娘服在那裡，然後在觀眾席裡面跟大家謝謝謝謝，（笑）一開場就這樣。然後到夜市，裡面還有夜市然後配音，哦那一段我超喜歡，那一段是我喜歡的，四個女生圍著圍裙好像在賣東西，然後他們的台詞跟動作搭的很好，因為那個台詞叫做路邊叫賣的順口溜，她念的超順超漂亮的，完全沒有要螺絲的吧啦吧啦一直講一直講，那個算一個台式的 rap。

研究者：舞者念的？

石吉智：沒有，錄音的，錄那個人家叫賣聲，把叫賣聲當音樂來跳，多棒！這（小綠人）也是生活，紅綠燈嘛。

研究者：都是走到路上，或者是在哪裡突發奇想的嗎？

石吉智：你開始從生活去找材料啦，這都是生活的東西啦，這隻舞蹈是去香港現代舞蹈節演出，香港當代舞團主辦的。這個香港現代舞蹈節是大陸最大的舞蹈節，因為他們跑太快了，他們跑得非常快。恩這（小心輕放）也是生活出發的，紙箱嘛。《衣起裝傻》從服裝嘛，也是生活。

研究者：為什麼會想到要用服裝。

石吉智：從服裝去改變人，恩...兩人三腳啊，所這是一件西裝兩人穿啊，就破壞人的，那由服裝去改變動作。這裡面其實是在講一件事情就是說，人會因為外表裝扮來改變身份。

研究者：是想要根據這個理念去編一隻舞蹈？

石吉智：對的。那到最後服裝不是可以拿來改變，還可以拿來玩，拿來四不像，拿來破壞身體的動作，玩出動作精力的變化。那《小心輕放》是裝置與去人化表演，人不見的時候怎麼表演，紙箱把人包起來或者紙箱被人推動。《背包客》是生活，是結合旅行。

研究者：為什麼會想到要結合旅行？

石吉智：因為我們出國演出太多次了，把出國演出的見聞，選材，然後編成文本。它有點像是一個 40％的劇，60％的舞。它有劇的部分，可是它不講話，它有角色，我指的劇是說你看得到角色，誰是媽媽誰是扒手，裡面有角色的，角色扮演的很清楚。

研究者：是這部裡面開始加入角色的嗎？

石吉智：對，這個角色就很清楚了，從這裡開始角色很清楚。

那這一個（狂想兒童樂園）呢，就真的 for 兒童。

研究者：為什麼這時候會想給兒童？

石吉智：恩...一來是覺得把去兒童樂園的故事，跟裡面遊樂園的器材如何編成舞蹈。

研究者：為什麼會想到去遊樂園，因為剛好有去到，還是？

石吉智：恩...我覺得有很大原因是我本身是國小老師，所以對兒童這一塊我是會關注的。

研究者：所以那一段時間有常去兒童樂園嗎？

石吉智：我自己倒不一定會常，但是我去完全是在思考那個東西可以怎麼玩。

研究者：所以因為這個國小教學的背景，然後所以從這時候想要為兒童做。

石吉智：對，因為你有這個背景，你也懂兒童心理。

研究者：這個（背包客）時候，就應該會有兒童看了吧。

石吉智：有，但是這個大人和小孩基本上都很 OK，《狂想兒童樂園》慢慢的更小孩。

研究者：《背包客》的時候也沒有想是要為兒童做。

石吉智：沒有。

研究者：但是結果有兒童來看。

石吉智：很喜歡，特別是找觀眾上來整那裡，你有看到坐飛機那一段有一個女生上來被我們整。這一個（奧林匹克：瘋狂運動會）也是 for 兒童。

研究者：所以《狂想兒童樂園》是有受到《背包客》的影響，因為看到有兒童喜歡所以想說為兒童做一個，還是跟它沒有關係？

石吉智：恩...沒有那麼直接。然後因為這個（狂想兒童樂園）

受到來自很多學校的觀眾的肯定，就續編了這個（奧林匹克：瘋狂運動會）。

研究者：因為《狂想兒童樂園》很受肯定，所以就想再編這個（奧林匹克：瘋狂運動會）？

石吉智：對。那這個（換位遊戲：大風吹）又回來了，這個它有遊戲的部分，但是它不會完全那麼兒童，你說它為兒童也可以，可是它不會 all。我覺得我到這裡都玩熟了一件事情，比例拿捏，大人能看小孩也能看。

研究者：哦...從這裡的時候開始，那為什麼會想要用大風吹這個遊戲來編舞？

石吉智：其實它一開始不是抓著說要這個遊戲，一開始是「風」這個元素，如何編大小朋友都能看的舞。一般如果「風」到現代舞就很抽象，就很呼吸啊，擺蕩啊。

研究者：所以是看到現代舞的「風」都很抽象，所以想到他要怎麼被兒童大人，普通人看懂。

石吉智：對。

研究者：這兩個（《狂想兒童樂園》和《奧林匹克：瘋狂運動會》）都是選擇比較容易就直接被大家看懂的題材。

石吉智：對，運動會沒有人會看不懂，什麼叫羽毛球，什麼叫足球；兒童樂園大家都看得懂這叫咖啡杯這叫旋轉木馬，這具象度很高。所以因為具象度很高你就會被批評藝術性不高，可是這一隻舞（換位遊戲：大風吹）我覺得創意很高，這一隻舞到目前為止都還在演，這一隻舞很受歡迎，而且它的教育意義也很好。《萬花筒》這一隻...恩是講人是被看的，我們看不到自己，所以你這個人如何看見自己，通由鏡子反射或別人的表情看到自己。

研究者：為什麼會用這個題材？

石吉智：這個哦，萬花筒就是一個，恩...一個人生百態，一個社會豐富的現象，它是在瞬息萬變的。那這一個人的內心狀態是...他如何掩藏自己的自卑，他如何用自大掩藏自卑，因為他怕別人瞧不起他，他先壯大自己，這隻舞在講的就是這個。

研究者：為什麼突然想到要編這個？

石吉智：這裡問題很大的一個是...因為舞團做到這裡的時候受了很多的傷害，受了很多的藝術圈的那些標準，無法容納你的時候，那我要被你看還是要我自己。我要選擇你的讚賞來存在，還是選擇我能生存的區域來存在。

研究者：所以...就有了這個觀念，然後就...

石吉智：那人，我要被你稱斤論兩，那我今天要被你稱斤論兩的時候我活的不快樂，那我如何讓我自己獲得快樂，我如何去找到那一面對自己善待的鏡子，所以這裡面（萬花筒）有一些我內心的話，我不太願意去說的那麼白。因為這說的那麼白就會去指著那些不喜歡你的人鼻子罵，我沒有選擇罵他們，我選擇我自己療傷止痛。藝術界就是這樣，就像我今天跟你講的，你自己知道你在做自己就好了，你也不是為他們活啊，你今天賣什麼花生料理，你愛吃就吃不愛吃下次就不要來嘛，你不要在外面罵我是個爛老闆，那如果你要說我，嘴巴也在你臉上我也沒辦法控制你，哈哈，所以這隻舞就在講這個。就像我參加那個訪談講的，什麼東西到最後都是哲學，你知道哲理理通了你就沒事了，你有你一套生活的哲學，你有你的我有我的，我們價值觀不一樣嘛，所以你也不要想要統治我我也不要想統治你。《舞堂課》就是最熟悉你看過的，

就是30年的老師反饋。

研究者：欸，可是突然為什麼會想到給30年反饋，哦因為剛好30年。

石吉智：而且這也是我們看到的教育現象，教育現場的甘苦悲喜無奈。因為每年都會有新的人變成大媽，啊你不會還沒有生小孩前就知道怎麼當媽媽，再怎麼聽都是別人的媽媽經啊，再怎麼看都是別人的分享，你沒有當媽你怎麼知道什麼叫媽媽。所以呢一樣，當了30年老師，你每年都會遇到同樣的大一大二大三大四，都會遇到那些要畢業的人不知道要幹嘛。那這些事情都在周而復始的發生啊，那在發生的時候有一些道理是不會變的，有些東西是會變的，啊...你說整個經濟的生態會變，整個價值觀會變對不對，可是有些東西是不會變的。就比方說每年都有人會當媽媽是不會變的啊（笑），那每年都有人會畢業也不會變吶，那這些不會變的這些人都遇到用樣的問題的時候我們要怎麼去處理，我們當老師當了這麼多年都會看見這個事情，所以就要去面對這些事情。有時候好像覺得講再多跟沒講好像也是一樣，你講再多也是要去自己教會自己，他願意聽就佛渡有緣人，他不願意聽就自己去跌跌撞撞...