

行政院國家科學委員會專題研究計畫 期中進度報告

明眼與視障者混合創意團隊互動模式的理論建構：一個語言 觀點的探索(1/2)

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC91-2412-H-032-002-

執行期間：91年08月01日至92年07月31日

執行單位：淡江大學大眾傳播學系(所)

計畫主持人：趙雅麗

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 92 年 6 月 16 日

行政院國家科學委員會專題研究期中精簡報告

明眼與視障混合創意團隊互動模式的理論建構：
一個語言觀點的探索（1/2）

**Building Theory for Working Model of a mixed Creative
Group of the Blind and the Sighted:
An Exploration From the Language Point of View**

計畫類別： 個別型計畫 整合型計畫

計畫編號：NSC 89-2412-H-032-001

執行期間：九十一年八月一日至九十二年七月三十一日

主持人：趙雅麗

執行單位：淡江大學大眾傳播學系

計畫參與人員：王冠斐

壹、前言

失去了視覺的感官能力與視覺資訊的接觸，視障者究竟失去了什麼樣的創造力？在視覺經驗的差異下，視障者可能擁有哪些並未被發掘的創造力？而這種創造力又有何特質？它與明眼人間的創造力又有何不同？在與明眼成員一起工作的環境中，他們是如何和明眼人之間互補不足，並組成一個具有生產能力的團隊，甚至是一個具有創造力與創意的團隊，這種混合型的創意團隊究竟有哪些特徵，或特殊的工作與互動模式，這是本研究主要關切的問題。

延續口述影像研究之病理學還原的精神再度出發，但本研究則隱含了雙重的病理學還原的結構：不僅從視障者因視覺障礙所產生的創意障礙，來探索與解構創意的本質，並欲由創意其實是一種「未經（也就是欠缺）傳播的概念」此一對立的特質，來解構傳播。思維被視為一種內在語言，因此，創意的思維過程，能不能被視為一種語言行為？創意思維的歷程，能不能被當成一種「文本」加以研究？這是本研究的對創意所採取的研究進路。

本研究則主要是欲「從語言的角度解構創意」；研究者將從由口述影像之系列相關研究中，對認知所獲致驗證的語言理論出發，反推進入充滿認知語彙的「創意」領域。

本研究分兩年進行。第一年本階段的主要工作在藉由理論的推演、專家訪談等方法，進行創意之「超文本」系統的理论建構。希望從專家訪談和視障者創作之作品的文本中充分的掌握，在既有的基礎下，視障者面對視覺感官的瓶頸所進行之創意活動的特性，以從中找尋視障創作者的特殊質感與創作上的限制，以作為建構視障者和明眼人混合工作團隊的基礎論據。

關鍵詞：視障者、口述影像、創意團體、語言溝通、符號、結構主義、心像

貳、研究目的

本研究從語言與溝通的觀點出發，將創意的思維歷程，視為一種個體內在語言的「敘事表現」，並將其歷程中包含之所有「思維內涵」與「實體文本」的內容，視為一可供分析之「超文本」，從敘事、符號、認知、以及既有之創意理論的推演與分析，來探索創意之「超文本」和一般的文本，在本質上、結構上的異同，並從此一基礎，來發現創意的多元內涵，並探討本研究所關切的問題。

本研究研究目的的主要也是為了解決與回答以下的問題，並期待這樣的理論能夠帶來有關「創意」之另個一層次與面向的發現：

- (1) 視覺究竟如何影響了視障者的創造力？
- (2) 這種創造力應該如何被彌補？
- (3) 視障者特殊的創造力應如何被開發？
- (4) 屬於無法彌補的部分，應該如何和明眼人搭配？
- (5) 視障者應如何和明眼人巧妙的搭配，各自發揮特質，形成「加乘」效應，也就是「1 加 1 大於 2」的效果。

本年度為第一階段，主要工作在進行創意（思考）之「超語言結構」的理論建構，透過既有文獻分析、視障者文本解構、理論推演、專家訪談等方法，建構出視障者創意之文本結構的相關特性。

參、文獻探討

本研究將「創意歷程」視為一種個體內在語言的「敘事表現」，並將其歷程中包含所有「思維內涵」與「實體文本」的內容，視為一可供分析之「超文本」，因此，「符號」、「敘事」、「創意」、「文本分析」皆是本研究的重點理論。

(一) 符號學

在本研究中，將創意歷程視為一如同小說敘事之「文本」，而符號學的方法則提供了創意文本分析的架構，符號學的理論主要提供本研究進行創意之「超文本結構」建構的理論基礎，探討創意中的哪些特徵或要素具有符號的特質？以及哪寫特質？以從符號學的角度，為創意的結構與過程的建構出一套語言觀點下的符號體系模型。以下分述與本研究相關之理論。

符號學中意義最小的分析單位是符號 (sign)。符號包含了符徵 (signifier) 與符旨 (signified)，而符號的意義則產生於符徵與符旨的結合，這就是表意的行為 (signification)。符號學中意義最小的分析單位是符號 (sign)。符號包含了符徵 (signifier) 與符旨 (signified)，而符號的意義則產生於符徵與符旨的結合，這就是表意的行為 (signification) (鄭明椿譯，1995：27-28)。

符號學視溝通為訊息之意義的產製；無論對譯碼者或解碼者而言，意義都不是一個一成不變的概念，而是一個動態的過程。換言之，意義是符徵與符旨和客體間靈活互動的結果，它具有社會性、歷史性以及個人性，且會隨著時間流轉與改變，因此，符號學者通常都用創造、產製或協商等字眼，來形容符號互動與意義建構的過程，這不僅暗示了人和訊息間的往返互動，也說明了符號互動實際上正是皮爾斯 (C. S. Peirce) 所謂的一樁「表意的行為」。

在本研究中，超文本結構首要尋找的便是，什麼創意的特徵與要素，具有形式與效果一體兩面的特質，且具有符號體系中，扮演與其他符號聯繫與組構意義的特質，以界定出創意體系中所謂的「符號」此類進行創意思考的基本元素。

索緒爾 (F. De. Saussure) 主張符號必須與其他符號連結起來創造意義。他因而提出了符號組成符碼的文本，是由縱聚合 (syntagm) (或稱「系譜軸」) 與橫組合 (paradigm) (或稱「比鄰軸」) 兩個軸面所建構的相關概念 (李天鐸譯，1996：44-45)。「系譜軸」與「比鄰軸」概念分指，一個符號系統中意義區隔和意義組合的關係，這也對應於創意中如何將某幾類特徵結合運作的過程。

口述影像研究中對「電影語言」和「天然語言」(即言辭語言) 之不同的發現與詮釋，對本研究也極具啟發性 (參見趙雅麗，2002，第五章)。雖然「創意語言」本身類似於一種「語言的語言」，其與「天然語言」之間的關係，屬於上下層之間、和縱向間的比較，而「天然語言」和「電影語言」則屬於一種同層、橫向的比較。但在語言比較的形式上或問題類型上，應仍有有許多相同之處值得

探索。

梅茲對電影語言與天然語言的基本區別提出了四點說明：一、電影與天然語言不同，它不是一種交流手段，銀幕與觀眾之間不存在雙向交流。因此電影不是「通訊」領域，而是「意指」領域，即一種表意系統。它不是通訊工具，而是表達工具；二、電影與語言的內部組織不同，天然語言中，字詞「符徵」與「符旨」之間的意指性聯繫，是任意性和約定性的。但在電影中，影像符徵與其符旨之間的意指性聯繫卻是以「類似性原則」為基礎的，也就是具有皮爾斯的肖似性（iconic）符號的性質；三、天然語言的分節性結構特點，使其字詞、語素、音素等層次中的成分具有「離散性」，而且基本的離散單元，如音素，均可加以確定，但電影語言中則找不到這類基本的離散性單元成分；四、電影的基本單元似乎呈現連續性，這使得電影表達面的分層切分無法進行，也就是說，人們似乎難以對連續、完整的銀幕形象，以有規則的形式加以解剖，以找到其中更低層次的組成成分（轉引自李幼蒸，1991：75）。

此外，由口述影像的研究結果（參見趙雅麗，2002）中發現，電影語言與一般語言的差異，這種差異也正反映出視覺符號與言辭符號間的差異。這兩種符號間的差異，提供了比較「創意語言」和「一般語言」可能差異的參考，例如：最基本離散單位的問題：如同文字的「詞素」、言語的「音素」或電影的「影像素」，在創意中是否也存在了一種「創意素」這種基本單位？它又該如何界定？這提供了文本分析一個架構過程，來瞭解「超文本系統」中，各種「創意符號」間在定位上的比較「視覺符號」與「言辭符號」之間的差異，在口述影像系列的研究中，一直是所有問題的核心，這不外乎試由於視障者視覺障礙的限制所致，但這其實也直接的反應出視障者和明眼人之間，在創意過程、形式與要素上的不同。「視覺符號」與「言辭符號」之間的差異，其實可以簡單的用「語義」和「語法」間的差異來進一步劃分。所謂「語義」的差異所指的就是「符號的表意特性」，也就是符號間「符徵與符旨之間意指性聯繫」的特性；而「語法」的問題，則是「符號的編碼機制」，即「分節性結構」與「表達面之分層切分」的問題。視覺符號的語義特性是一種「較嚴格的肖似性意指」，而言辭符號則屬於「較寬鬆的任意性意指」（參見趙雅麗，2002，第五章）。

在語法上，符號組織各有不同的嚴密性，言辭符號具有較強的結構組織性，而視覺符號其結構組織性便相對較弱，因此，視覺符號相對於言辭符號可說是一種較寬鬆與「非嚴格」的編碼系統（李幼蒸，1997：100），而這種符號間的編碼結構，其實可被視作一種符號體系的語法結構。

「視覺符號」與「言辭符號」之間在語義和語法上的差異，可以進一步由下表呈現（趙雅麗，2002：141）：

表一：「視覺符號」與「言辭符號」之語義和語法的差異

	視覺符號	言辭符號
語義條件	較嚴格的肖似性意指	較寬鬆的任意性意指
語法條件	較寬鬆的符號編碼	較嚴格的符號編碼

從這個表格中，我們不難發現，「視覺符號」與「言辭符號」兩者之間在結構上是有其「共軛性」（即一種既對稱又互補的特性）。「視覺符號」在語義條件上較為嚴格，因此在語法條件上採取較為寬鬆的編碼機制，而「言辭符號」則恰好相反，其語義條件上較為寬鬆，因此必須在語法條件上，採取較為嚴格的編碼組織。這樣的「共軛性」似乎隱含著這兩種符號體系間雖然有其差異，實則又有其對稱與互補的關係。

（二）敘事理論

符號理論提供了創意的「超文本結構」，一個建構其所屬之符號系統的基礎，協助劃定了系統運作的規則，而「敘事理論」的相關內容，則提供了衡量此一符號體系之各種表現效果的準則，並幫助我們發現創意過程中，某些從內在語言中外顯的創意之敘事結構。

Chatman(1978: 19-22)認為敘事包含故事與論述兩部份。綜而言之，「故事」是說什麼，也就是在一則敘事中描述些什麼的問題；而「論述」則除了說什麼以外，還涉及了誰描述、如何描述、描述給誰聽等等的層面。故事呈現一個情節鋪陳的文本；而「論述」則是故事內容傳播的方法（means）或表現（expression）。論述乃是一個複合概念，其討論範圍包括文本、表現文本的視聽符號系統、符號系統再現故事的方法、以及各相關系統之間相互影響的方式、和相互搭配以產生意義的過程；而其中最重要的，是敘述或接收文本的參與者：敘事是一種溝通行為，要構成敘事，不僅要有故事，還要有敘事者和聽眾（轉引自趙雅麗，2002:215-16）。

本研究以為故事應該就是一個「創意的概念」，而「論述」其實應該就是對創意概念的「表述」或「思維」。因此，本研究主要欲藉由敘事理論對一般敘事文本之分析的內涵，將其應用、借用於「創意敘事」之「超文本結構」體系的分析上，比如：

(1)故事與論述：創意的「超文本」中，或是創意行為歷程中，什麼是對應於「論述」的概念或元素？而什麼概念或元素又對應於「故事」？

(2)情節、故事、風格：一般敘事中常有情節沒有表現出的故事，或是

與故事無關的情節，這樣的關係，其實也出現在創意、思維的行為上。創造力構思的過程中，總有「思而未得」的創意，但也出現「未思而得」的靈感，在這樣的對應關係下，所謂的風格又引含在創意歷程的哪種特質中呢？

上述之「創意思維」與「文本敘事」諸多對應之處，展現了創意與語言相近的本質，但也仍存在許多必須進一步探究的關係，這也正是本研究欲發展的方向。

（三）結構主義的敘事分析

敘述理論中，故事與情節的關係，清晰的呈現了將「創意歷程」與「文本敘述」對應比較的可能，但敘事中所呈現的秩序與面向，遠不只情節與故事的對應，就此點而言，結構主義的敘事分析則提供了更為細緻的分析法則。對於電影敘事結構的討論，由二年代的俄羅斯形式主義者首開其風，但對七十年代電影敘事分析發展影響最大的，則是人類學家李維—史陀（C. Lévi-Strauss）的結構主義理論，與俄國形式主義者卜羅普對民俗學的研究（張梨美譯，1997：137）。

結構主義強調方法，其方法建立於特定理論上，其理論所含的概念與設想大都得自語言學的啟發，或與語言學概念有相通之處。綜合而言，有以下五個觀點：第一是強調「整體」的概念；第二是重視「深層結構」（deep structure）；第三是凸顯「二元對立」概念的重要性；第四是對「共時」與「歷時」的區分，尤其強調「共時」的重要性；第五點是不重「因果」，反而強調「變化」過程與「變形律」（高辛勇，1987：119-120）。

結構主義者對敘事研究的重點，旨在找出敘事的生產母體，也就是故事形式根本的起承轉合，然後據此發展出一套敘事的原理模型。這樣的作法，其實也正如同本研究的企圖，試圖找出「創意」的生產母體，敘事結構分析可上溯至卜羅普的著作《俄羅斯童話形態學》。他在分析上以結構性雙重準則，來研究俄國的民間童話故事，把每則童話分解成抽象單位，並界定出這些抽象單位間可能的組成關係，最後再加以分類。卜羅普稱這些基礎單位為「功能」，等於單一行動的敘事，比如故事必定從主角遭遇某種惡意陷阱開始，接著必然受到某些制約條件的束縛，其間並可考慮任何一種變化的可能性。這樣的公式不僅嚴格地界定與區分了童話體裁，並可將童話加以分類（吳佩慈譯，1996：152）。因此，以結構主義方法研究小說的學問被稱之為「敘事學」（Narratology）。敘事學的目的就是在建立普遍性的敘事文學理論，而非詮釋與分析個別作品；比如上述之卜羅普的研究就是依據一百則童話進行分析的結果。

李維—史陀認為語言是人類特有的工具與智能表現，和人類文化的關係至為密切，而人類各層面的關係也是由語言所構成，因此，語言的分析方法也可成為其他文化現象分析的模式。他視「二元對立」為人類文化架構的根本原則，並以二元對立邏輯結構作為工具，分析北美和南美印第安人的神話。他指出，敘事的

句法關係和事件發生的順序可說是一種表層結構 (surface structure)，底下則是被其所掩蔽的深層邏輯 (張梨美譯，1997：138)

李維一史陀認為語言中的一切皆須依賴單元間的「關係」，來決定其意義與價值，不僅語言之分別有賴「二元對立」的差異，語義之劃分亦然；有「差異」才有意義，這種看法與索緒爾的觀點類似。早期電影敘事分析往往把電影類型當作神話文本來分析，由此可看出李維一史陀的直接影響。李維一史陀以語言學上的研究方法論，來解讀某些電影類型的文化意義，這種將結構主義視為一種方法，並以語言學為模式的方法觀，啟發了電影敘事分析學者的靈感 (張梨美譯，1997：139)。

本研究亦是從此一角度出發，希望從中發掘隱藏在視障者創作文本背後深層的創意結構。

(四) 文本分析

文本分析顧名思義就是對於文本的分析。Fairclough (1995：70) 提出四大理由申述文本分析在社會科學研究值得運用的價值：(一) 理論上的理由：文本是構成社會行動的重要形式，社會學家分析時常需仰賴各式各樣的文本；(二) 方法論上的理由：文本是提供證據的一大來源，文本分析能將研究的宣稱扎根於文本的詳盡特質中；(三) 歷史的理由：文本可以敏銳的感應到社會的變動過程和多樣性，所以文本分析可以提供一些很好的社會變遷指標；(四) 政治的理由：社會科學研究具有批判性的目標，文本分析作為批判論述的一部分，可以成為一種政治資源，讓批判語言覺醒文本中蘊含的社會控制與支配運作 (Fairclough, 1995：70；208-9，轉引自游美惠，2000：20)。

在人文社會科學中，文本分析於 1970 年代興起的時機，和實證主義應用在科學和社會科學的危機高峰相一致 (Turdo, 1995:93)，因此文本分析可以是一種研究方法上的思考，有助於研究者對研究對象的探討及掌握，不過它同時也是一個理論性的概念，不管是在文學批評的範疇，還是在社會研究的領域中，它都已經是個具有獨特意涵的字詞 (夏春祥，1997)。但「文本分析」所蘊含的概念意義卻極為多元，尤其當將文本分析視為方法時，常與「論述分析」混淆不清。「文本」(Text) 與「論述」(Discourse) 就字面上而言是極為不同的兩個名詞，但當文本跨越作品形式而被擴大解釋時，卻與論述產生定義上的重疊¹，因此有必要

¹ 夏春祥 (1997) 用巴特的說法，分別作品與文本時指出：「作品是用手來把握，文本則是透過語言來掌握：它只有在作為論述時才存在」(Barthes, 1980:75)，也就是當作品被視為文本時，說明作品意義的就是論述 (p150)，二者是以「文本-論述」的形式存在。其中論述是用來詮釋文本的意義所在，透過各種的論述觀點，正可揭示文本意義的多重性 (p153)。可見論述被包含於文本分析概念之下，文本分析包含了論述形式。

倪炎元 (2000) 爬梳論述分析分歧的概念時，指出論述定義在 Watson & Hill 是「一種語言運用的形式、模式與類型」；在 Hartley & Fisk 的使用中，論述取代語言，但 Hartley & Fisk 用論述取代語言，可以指思想與傳播互動的過程，也可以指思想與傳播的結果，也就是論述是製造與複

對文本分析作定義上的整理與定義操作。

1、文本分析的定義

文學理論家刻意的將對文本的分析與詮釋做一區分：就本質而言，文本分析是將一文學作品拆解，觀察其部份之間是如何拼湊相合在一起（seeing how the parts fit together），而詮釋則是將某（些）知識傳統相連的價值，如心理分析思想、符號學理論、馬克思思想、社會學和人類學理論或女性主義思想等，應用到文本之中。圖（一）可以幫助說明此點，意即各種不同的理論思想可以從不同的角度對文本有不同的詮釋，提出不同的解讀結果²（Berger,1995：18-19；轉引自游美惠，2000：17）。Wolf（1988：141）也認為文本分析，作為一種方法思考的方式，帶進理論觀點的多面向開展，像後現代主義理論、女性主義理論，和後殖民主義理論等（轉引自夏春祥，1997）。所以雖然文本分析與文本詮釋身為不同的名詞單位，卻在意義上互通有無，讓文本分析進行時，無法避免「詮釋」的觀點描述。

換句話說，雖然文學理論區分文本分析與詮釋的差異性，但文本分析時只要涉及到研究者的觀點選擇，其實就是一種詮釋的產生。Berger 與 Luckmann（1991）就指出，我們在日常生活中所運用的分類架構是由語言所建立的，每個類型都承載一套獨有的語意和意義領域；準此，個人際遇與歷史經驗得以客觀化、保存和累積，知識倉儲於焉建立（轉引自曾凡慈，2002）。因此儘管文學理論認為文本分析只是觀察文學作品部份之間如何拼湊相合在一起，但研究者所帶有的分類架構就是一種詮釋觀點的產生。而 Wolf 所提的文本分析只是一種理論性的概念，需要研究者進行研究時的理論觀點選取，也接近 Berger 所提的文本詮釋概念。

另外，Larsen 在「媒介戲劇內容的文本分析」一文中，直接以文本分析指稱質化的內容分析，他引述 Kracauer 的論點，認為文本的內容必須被視為「一個具有意義的整體」，因此分析就像其他解讀行為一樣，必然涉及詮釋的動作。」（唐維敏譯，1996：175-176）。所以，當文本變成一探討客體，文本的內涵以及其可能具有的意義面向，也就成為意義建構探索的目標與方向，而要展示意義的第一步就是詮釋，詮釋是將事物的關係建立起來，以「說明」來彌補表象之間看不見之處的方式（夏春祥，1997）。

2、文本分析的操作

製意念的過程（p129-130）。論文中的文本是指研究論述的單位，也就是論述是作用於文本之上，文本的概念其實在這裡類似上述中對於「作品」的物質存在探討。

游美惠（2000）在分析內容分析、文本分析與論述分析的運用時，用文本分析指涉解讀詮釋的過程（p17），以及引申 Fairclough 觀點認為文本分析是論述分析的一部分，並認為文本分析是文本結構上的探討，論述分析則是文本在社會情境如何被使用的限制（p25）。雖對於文本與論述的區別並無確定的定義，但可知道觀點上認為文本分析是包含於論述分析之中。

² 游美惠（2000）定義其使用的「文本分析」其實就是文本詮釋，是用「文本分析」指涉解讀詮釋的過程。

Fairclough 將文本分析細緻的分為語言學的分析 (linguistic analysis) 與互文性分析 (intertextual analysis)，兩者可相輔相成；除了就文本內部的語言符號作解析外，更須去注意文本之間的內在指涉關係 (轉引自游美惠，2000)。

語言學的分析是源自批判語言學的觀點，認為研究者在進行文本分析時，對於分析的文本須先提出一個假設：該文本在社會結構中有某種意義³，並同時掌握三個前提：第一，找出 Halliday 所提出的語言的三個功能，包括語言認知的、人際關係的和文本的功能。1. 語言認知功能，指的就是語言可再現世界；2. 語言的人際關係功能，認為語言可導致社會關係和社會認同，視文本為語言使用者(言者和寫者)從既存的語言系統中，選擇不同的語彙和文法來表達的一個場域。論域因此被視為意識形態過程和語言學過程的結合，而且在這兩種關係中有一種絕對的關係；3. 語言的文本功能，指的是語言和外在社會結構之間的關係。；第二，假設語言的使用者在選擇使用語言時，是受到語言系統的限制；第三，假設意義是透過句子的構造來承載及表達的 (翁秀琪，1998)。

而文本的分析方法包括五種：第一，及物 (動詞) 的規則 (the grammar of transitivity)：指涉的是句子中所呈現出來的事件、狀況、過程及其相關事物；表現出來的意義則是動作、狀態、過程和心理過程；第二，語態的規則 (the grammar of modality)：牽涉到語言學中「語用的」和「人際的」層面，呈現了言者與寫者對於自己說話對象的態度，和說話對象間的社會、經濟關係以及透過語言來表現的行動；第三，轉換 (transformation)：指涉的是語言使用者對於語言材料的操控；第四則是分類的規則 (the grammar of classification)：指涉的是語言的秩序；常用的兩種分析策略是「重新賦予標籤」(relexicalization) 和「過度標籤」(overlexicalization)。前者是在文本中找尋「新語」(neologism)，以及尋找文本中賦予舊詞新意的詞彙；後者則是藉寫者所用來表達某種經驗時的一連串的同義字/詞，尋找語意下的意識形態意涵；第五，論域的一致性、秩序和統一 (coherence, order and unity)。上述這些原則如何轉換成和感官認知層面聯繫的線索呢？本文將在第三章有關研究方法之設計一章中說明 (轉引自翁秀琪，1998)。

由批判語言學提供的文本分析方法，不但掌握語境分析，企圖避免斷章取義，而且深入掌握文本結構中的因素關聯，包括上下文脈絡關聯與社會情境脈絡關聯，適切揭露文本中表層與深層所具有的意涵。

而在互文性的分析方面，Fairclough 也提出了三個主要的分析策略：第一，「論述再現」的分析 (the analysis of discourse representation)：檢視主導再現者的論述與被再現者的論述 (representing and represented discourse) 之間的邊界如何被維繫與調整；第二，論述類型的文類分析 (generic analysis of discourse types)：處理各個類型的論述在文本中如何被配置的問題；第三，就文本中的論

³文本在社會結構中具有某種意義，本文對此以為，它既受整體社會影響，但同時也受個人感官結構的影響。

述加以分析 (analysis of discourse in texts)。處理文本中不同的立場與觀點，特別是關乎意識形態部分的配置。

(五) 創意的相關理論

許多領域對「創意」此一主題都懷有高度的興趣，其中包括心理學、精神分析學、哲學、人文學科、商學與科學等。事實上，創意的相關文獻如汗牛充棟，而若進一步檢視與創意直接相關的思維和解決問題 (problem solving) 的相關研究時即可發現，其多樣的理論取向以及實驗的調查結果。「創意」的研究成果雖然豐富，但其研究內涵卻極為複雜與多樣，而創意本身更是呈現出極為多元的本質，光是其定義即多達五、六十種之多。Taylor (1988:118-119) 整理與歸納後，將這些定義分為六個主要類群，其彼此間並不相斥，而每種定義歸屬的類別取決於其定義的主旨。

1. 創意的定義

第一類創意的定義是「格式塔」(Gestalt) 或「知覺」(Perception) 類，強調的是格式塔之意念的再組合或重新建構。其代表性的定義為 Wertheimer (1945) 所提出之：「創意是為了一個較好的，而摧毀另一個格式塔的過程」(轉引自 Taylor, 1988:118)。第二類為「最終之產品或創新」(End product or Innovation) 取向的定義，此類中以 Stein (1953) 為代表，他定義創意為：「一種新奇產品誕生的過程」(轉引自 Taylor, 1988:118)。第三類定義的特徵是「美感或表現」(Aesthetic or Expressive)，也就是強調自我的表現與需要，其可以援引 Ghiselin (1955) 的定義來說明：「創意是在組織中的個人進行的一種改變、發展或變革的過程」(轉引自 Taylor, 1988:118)。第四類的特徵是精神分析 (psychoanalytic) 或動力的 (dynamic)，也就是將創意視作是自我 (ego) 和超我 (superego) 間互動強度的比率 (轉引自 Taylor, 1988:119)。第五類被歸納為「解決問題思考」(Solution Thinking)，強調的是思考過程本身而非對問題的實際解決。比如 Guilford (1959) 藉由為數甚多的智力因素來定義創意的內涵。至於最後一類則全以「雜文」(Varia) 類標示。主要是包含一些無法簡單歸類的定義。比如 Lowenfeld (1957) 的定義：「創意是人類與環境間之主觀關係的結果。」(轉引自 Taylor, 1988:119)

2. 創意的特質、過程與模式

一般研究創意的心理學者同意，創意至少包含三項特質：流創性 (fluency)、變通性 (flexibility) 與獨創性 (originality)。流創性是產生多種見解或方案的能力；變通性是改換做事途徑、變更思考方式與不受習慣限制的能力，主要包括自發性 (spontaneous) 與適應性；而獨創性是指產生不尋常、新奇與獨特的思想與方案的能力 (鄭昭明, 1997:389)。

而根據 Wallas (1926)，創意過程包含了準備、沈思／孕育 (incubation)、

啟發 (illumination) 以及確認 (verification)；MacKinnon (1962:313) 也提出三個創意步驟：(1)個體之獨創性或新奇的反應，也就是意念被發現；(2)依現實來做調整修正意念；(3) 將意念發展完成。兩人的模式均將創意過程區分為原形構思(originality)與關連(relevance)，表示任何一個創意行動都是發自一個新穎的反應，並且以一種有意義的方式和既有之現實產生關聯 (轉引自)。

創意的定義與內涵如此多樣，探討創意的模式自然也呈現了同樣複雜與多面向的取徑和角度。根據 Mooney (1963)，研究創意的問題有四個重要取徑：創意環境 (creative environment)、創意成品 (creative product)、創意過程 (creative process)、創意者 (creative person)，這端視我們是使用其中的哪個面向出發來認識、掌握問題，因為每個人對創意問題的出發點不同，因此難免都有其自己的一套「副定義」(subdefinition) 或副成份 (subcomponents)。

由以上這些創意定義的類別和特質以及創意過程的要素中不難探知，創意本身的多樣面貌，但也可發現一般有關創意的定義和意涵，大都將其界定為一種「不尋常」和高品質的成品 (Perkins, 1981)；或特別強調創意是任何能製造「有效驚奇」與「震撼反應」的產品 (Bruner,1962)。的確，大部分對創意的概念定義中都融合了「新奇／新穎」(novelty) 與「不平常」(unusual) 兩種要素的觀點。但這樣的定義並未指出創意者的心理層面，自然也無法更深入的解析創意現象。綜而觀之，創意是一種動態的過程，它包含了人格特性、新奇、洞察力、應變性、獨創性、方法、潛力的實現和創意的反應 (Young, 1985)。既有的文獻也指出了與創意相關的一些影響因素。

因此，本研究主要在搭配上上述內容，找尋創意的基本類型，並探討其是否因類型不同而有不一樣的特徵，作為尋找「超文本結構體」的對應元素之參考。其次，創意和環境、文化、知識結構間的關係也在上述文獻中約略提及。本研究也將對這部分的關係進行探索，這牽涉到創意和溝通間的辯證；它涉及人們如何從文化環境中獲取創意。在一個文化環境中，何以有些概念「足夠好到」成為一種「創意」，有些則只是「不同」而已，創意和溝通 (文化) 間的距離要多遠，才算創意，創意在「提出新經驗」和「基於舊經驗」兩者間的平衡如何保持？一個環境如何在既有知識線索中發現創意？

肆、結果與討論

什麼是視障者的自我圖像與特殊質感？這是本研究所欲強調的研究內涵，視障者以自己的非視覺經驗做發聲時，其如何看待自己的身體圖像？視障者在進行作品的書寫時，感官經驗的基本差異和作品主題的選擇有何關聯？這種感官差異是否會展現在語言策略的使用上？又是否會形成足以和明眼人產生區分、並進行對話的特殊質感？這都是本研究所一再強調的內涵。因此，本研究在第一階段的研究中，首先選擇以視障者所書寫的自我述說作品為文本，將視障者的作品視為其用以表達自我與意圖的傳播管道，也就是，視障者的作品其實就是視障者用來再現自我觀感的敘說手段之一，是一種透過敘事行動來進行的自我書寫。

本研究選擇以文本分析和論述分析作為意義的探索工具，希望能掌握文本要素之間的結構關聯性與互動意涵，做到「爬出文本外」，並解析其「未書寫出來的部分」，藉此方法了解與掌握視障者生命過程中，感官經驗的意義如何建構，以及社會結構對此建構的作用。進行「文本分析」或「論述分析」主要就是要掌握許多文本中沒有被作者說出來、或者寫出來的意涵；而這種沒被說出來、沒寫出來所指涉的內涵有兩種：

第一種：是作者在語言修辭策略上，刻意不寫出來的，或是語句中自然而然所具有的「暗示性」內涵、或者其本身便是語法上的一種省略結構。

第二種：是在語言表層結構背後所反映的「社會的、文化的、認知的」深層結構，如同神話故事中所反映之一個民族的思維邏輯一般。

此外，結構主義強調方法，其方法建立於特定理論上，其理論所含的概念與設想大都得自語言學的啟發，或與語言學概念有相通之處。綜合而言，有以下五個觀點：第一是強調「整體」的概念；第二是重視「深層結構」(deep structure)；第三是凸顯「二元對立」概念的重要性；第四是對「共時」與「歷時」的區分，尤其強調「共時」的重要性；第五點是不重「因果」，反而強調「變化」過程與「變形律」。

因此，本研究在進行文本分析時，主要透過「互文性歸納分析」、以及「理論對話的推演解構」兩種方法並用的方式，進行對視障者之創作文本的分析。在「理論對話」的過程中，我們首先針對每一個經由研究者所選出的句子，應用文獻中既有理論之內涵所展現的概念，與文本進行對話，也就是用理論內涵中所指出的明確方向作為一種與文本進行「對話的提示」，去逐一檢視視障者作品文本背後所隱含的創作背景，以及其所透露出的感官經驗訊息。本研究據此由文獻中整理出以下九項對話提示：

- (一) 既然「互文性是根源於人們在溝通時對談的邏輯方式」，那麼，在視障者的文本中究竟透露了哪些視障者對談的邏輯？
- (二) 如果「我們會講些什麼話，其實是仰賴於他人已經提及的、正在說的以我們預期他們即將要講的內容」，那麼視障者創作的文本所仰賴的發聲

基礎是什麼？

- (三) 既然「論述可以指思想與傳播互動的過程，也可以指思想與傳播的結果」，那麼視障者創作的文本的言談，進行了哪些思想與傳播的互動？
- (四) 如果「論述是製造與複製意念的過程」，那麼視障者創作的文本，又製造與複製了哪些視障者的意念？
- (五) 如果透過「策略位置」與「策略形構」可以「在更大的文化領域之中獲得重量、密度和權力」，那麼，視障者在創作過程中，會如何採取其「策略位置」與「策略形構」，以使其感官經驗的相關言談可以在文化中形成重量、密度和權力，而這些重量、密度和權力的特質又是什麼？
- (六) 如果「論述分析所強調的『異質性』：是指在特定文本的物質存在中，建構社會形構、讀者與文本三者所循環產生的意義」，那麼，在視障者創作之文本，此一物質的存在建立了何種社會形構、讀者與文本三者間的循環意義？其中感官經驗的角色又如何？
- (七) 既然「論述作為一種實踐，不僅是再現世界，賦予世界意義，甚至也建構或改變了世界」，那麼視障者的創作文本再現了什麼樣的世界？其感官經驗的關係如何？視障者還可以藉由其文本如何建構或改變世界？
- (八) 如果「非感官經驗是由語言所建構，是知識的、聯想的感官經驗」，那麼，在視障者創作的文本中，其文字的內涵如何反映出此一聯想與知識的來源？這些來源為何？不同的視障者又是否有不同的表現？
- (九) 如果「感官經驗具有個人性與社會性」，那麼，從不同視障者的創作文本中，其個人性與社會性的相同與相異之處為何？其中又呈現出何種感官經驗的特質？

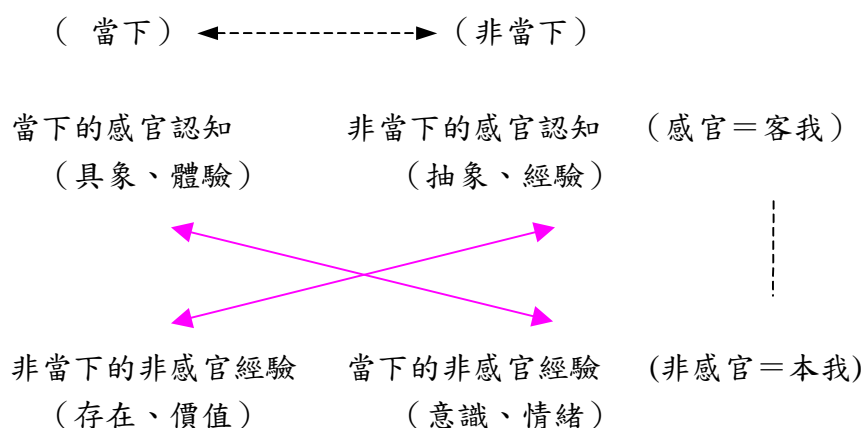
上述所論及的是從文本分析、論述分析等相關理論的推演與對話中，去發掘出視障者的創作之文本所「未說出來」的內容；而另一個分析的進路，則是透過對視障者創作之文本內容的蒐集、歸納、分類之後所呈現的資料，提供文本分析時更為確切之相關性線索，但此種分類必須精準，進行文本分析時才能正確。而我們在分類時，將不同的兩個類別間的概念區隔的越明顯越好，這樣的分類才有意義。

本研究的目標在於將「感官經驗」視為文本內容的關鍵元素，藉以探討視障者創作之文本中，因「感官經驗」差異所形成的獨特性。但感官經驗為一切符號行為的基礎，所有經驗與行為必然受感官經驗深淺不同的影響，且每個人亦都有其各自感官知覺經驗的差異，為使「感官經驗」的文本面向有更為精確的分類標準，本研究透過用 Gremias 的語意方陣分析，透過「陳述」與「對立」操作下的語意概念，對「感官經驗」所涉及的相關文本內涵進行分類，使「感官經驗」意義的本質，在被「字詞」取代與遭掩蓋和遺落的過程中，重新被發掘出來（趙雅麗，2002）。

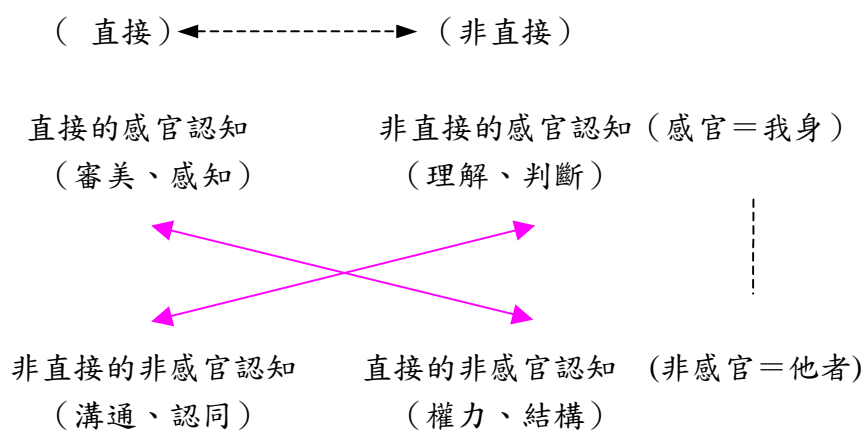
本研究內涵不外乎可藉由以下之語義描述來加以界定：「知覺所 A 的 B」，其中，A 是一個動詞，它可以是「形成、認知、認識、學習、體驗」等等，而 B

則是個名詞，它可以是「訊息、意義、過程」等等。而視障者與明眼人之所以被區分，在於視障者因為視力影響，與明眼人在感官經驗的形成上有所差異⁴。感官經驗的層次來自於其先天直接經驗、和後天間接認知兩者間錯綜複雜的關係，因此，「感官/非感官」、「直接/非直接」、「當下/非當下」⁵則成為發展 Greimas 的語意方陣的重要對立線索（趙雅麗，2002；2003）。

依據上述原則，運用 Greimas 的語意方陣操作下所獲得之感官經驗相關內涵的分類方式，其結果如下圖 3.1a 與圖 3.1b 所示：



圖一 當下/感官語意方陣



圖二 直接/感官語意方陣

因此，對文本的實際分析可由上述四組共八個兩兩相互對立的面向展開。這

⁴ 例如先天盲的視障者對於顏色的感覺，不是由視覺感官接收，而是透過語言所形成的經驗。

⁵ 所謂「當下」是指 here and now，在此指「時間」與「空間」的當下，亦即約等於在「短期記憶」(short-term memory)的時間內感官知覺所感知到的內容與形成的意義，趙雅麗（2003）。而「直接」在此則是指「未經中介過程的認知行為」。

八個面向雖然兩兩相互對立，但是「具像、體驗」與「抽象經驗」都是感官知覺的探討；而「存在、價值」與「意識、情緒」則與內在思維的運作，二者形成一個完整的自我個體，是由「主我」(I) 與「客我」(Me) 所組成。

在完成上述文本之文本分析，本研究發現，視障者的創作文本普存在一種比內部的矛盾與焦慮，這種矛盾與焦慮的根源，其實正來自於視覺的存在與不存在之間對視障者所形成的對立，從認知心理學的基礎來說，「視覺」對視障者而言是一個「不存在」的感官經驗，但從視障者處在之實存社會而言，「視覺」的意義又卻確實「存在」且是視障者而必須碰觸的課題。因此，視覺對視障者而言是一種介於「存在」與「不存在」、「意義」與「無意義」之間的模糊類目，而模糊類目正式「神話」發生的起源，並具體發現，視障者的創作文本中，普遍藏著以下之神話具內涵：

- 一、神話的產生是為了解決「無法歸類」所形成的焦慮與矛盾的衝突，或讓這種不確定狀態的意義結構，有一個較為直觀的掌握。
- 二、神話中的角色的創造，是為了透過一個具體的形象進行「轉喻」，以形成一種「直觀的」幻覺意象，透過這種形式，讓意義可以載負在一個實體上，易於掌握。
- 三、作為跨類目的功能，神話中角色的形象，通常同時具備、或融合兩個對立類目的所有特徵。
- 四、故事的內容，是透過故事的情節，展現實際世界所發生的焦慮與矛盾，並將角色的具體化、透過論述進行一種「超經驗」世界的完成(即「超經驗論述」)。
- 五、故事的情節，通常包含了數種對立關係彼此間的函數關係，透過複製、衍生、轉換、層次等關係，展現真實世界的矛盾。
- 六、神話的型態有：故事、儀式、禁忌等。
- 七、跨越的類目跨龐大，儀式越繁複、故事越複雜。
- 八、「強而有力」的模糊類目，經常跨越許多重要的類目，視覺即是一個強而有力的類目。

伍、研究成果自評

- 一、本階段共計完成視障者創作文本分析 15 本作品之語藝與創意內涵分析。
- 二、本階段完成視障者本人、啟明學校老師與特殊教育學者、政府相關機構、各領域中傑出之創意人的訪談，相關訪談內容，克正整理中。
- 三、完成「創意•神話：創造力的結構與解構」論文一篇，預計投寄「新聞學研究」。

