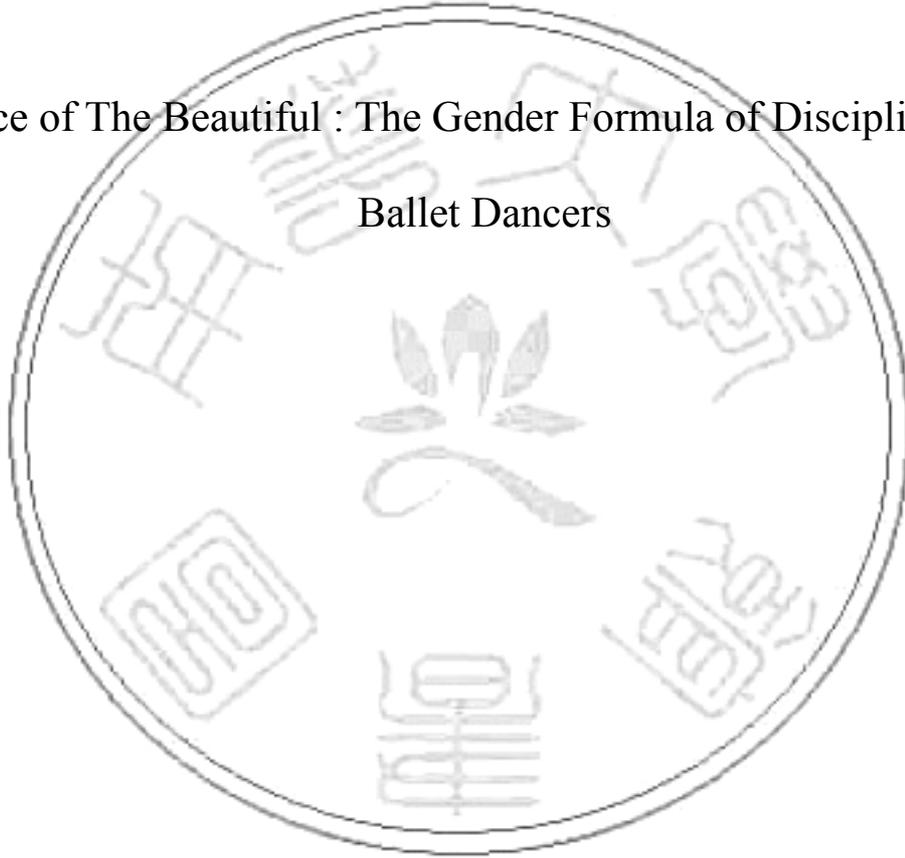


南 華 大 學  
美學與藝術管理研究所碩士論文

優美之代價－論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式

The Price of The Beautiful : The Gender Formula of Disciplined Female  
Ballet Dancers



研 究 生：馮靖評

指 導 教 授：高榮禧

中華民國 九 十 二 年 六 月 二 十 一 日

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所

優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式

研 究 生：馮 靖 評

經 考 試 合 格 特 此 證 明

口 試 委 員：

楊 植 勝

蕭 云 玲

高 榮 禧

指 導 教 授：高 榮 禧

所 長：釋 慧 開 (陳 開 宇)

口 試 日 期：中 華 民 國 九 十 二 年 六 月 二 十 一 日

## 致謝

翻開在撰寫碩士論文期間，抒發情緒的小札記，字句間透露著寫論文過程中，五味雜陳的心情——焦慮、愉悅、挫敗、滿足等等，如今，完成論文，回頭一望發現，這些情緒總有一些人替我分擔、與我共享，因此，筆者願以此論文，致上最真摯的敬意。

首先，感謝指導教授高榮禧先生，帶領筆者在學術研究上，走向寬廣的視野，並對此論文，逐字斧正，使論文更為嚴謹及完整呈現；感謝口試委員，國立台灣大學哲學系楊植勝教授、國立台灣藝術大學表演藝術研究所趙玉玲教授，對本論文提供極具參考價值的論見。此外，感謝在研究所就學期間，陳國寧教授、蔡瑞霖教授、周純一教授、簡瑞榮教授、陳泓易教授、吳金桃教授等，因他們的知識灌養，而讓筆者能順利地完成論文。

感謝國立藝專舞蹈科的老師，在舞蹈技術上的傳授及教導，使筆者在少接觸舞台表演後，對舞蹈藝術依然保持相當的興趣；再者，感謝東海大學教導女性主義的林秀玲教授及楊翠教授，憶起她們的風采及學術成就上的感染力，直至今日，依然鮮明，且因為有她們的啟蒙及引領，遂讓筆者保持對性別研究的熱情，也因而萌發出本論文的研究方法。

最後要感謝我的父母、妹妹小惠、我的先生永志的體諒，讓在寫論文期間，時而因寫作困境，而產生不安情緒的我，擁有溫柔但卻是最強而有力的慰藉。

馮靖評 2003/6/21

## 論文摘要

本文以女性主義(Feminism)相關理論及米歇爾·傅柯(Michel Foucault)之規訓論題為研究方法，來探討女性芭蕾舞之「身體擬塑權」、「身體規訓策略」、「性別化的舞劇動作及角色」三大議題。筆者以傳統芭蕾技術及芭蕾舞劇為主要研究對象，望能開拓歷史悠久的芭蕾藝術在學術領域上的研究空間；且藉由女性芭蕾舞於身體訓練及舞劇演出中呈現的性別化程式探討，來為台灣舞蹈藝術學界與女性主義理論界牽線並進行對話。

本文共分為五章。第一章為研究動機與目的、前人相關文獻探討、理論架構及研究範圍與限制。第二章為芭蕾史上女性形象的變遷。由早期芭蕾至新古典及現代芭蕾階段，將具有本文問題性之女性形象作一掌握。第三章為女性芭蕾舞者的身體規訓，共分為三節探討。第一節，設定男性芭蕾創作群之父權意識運作，來分析女性芭蕾編舞者作品被漠視之因。第二節，筆者綜合並應用米歇爾·傅柯於《規訓與懲罰：監獄的誕生》(*Discipline and Punishment: The Birth of Prison*)中提出的規訓技術及規訓方式，將芭蕾訓練中作用於女性身體之「規訓策略」分為四大部分探討；於後並說明規訓之最高策略「自我監控」，在女性舞者身心方面所造成的影響。第三節為踮立技術研究；筆者由踮立技術介紹切入，進而揭示身體磨難現場及分析性別奴化下之磨難詮釋。第四章芭蕾舞劇中的女性角色研究，共分為四節。第一節探討扮演下的身體意義，藉由芭蕾舞劇的角色扮演，來揭示性別只不過是透過一連串規範的動作、表情、姿態的扮演。第二節陰性氣質—優美的展現，即說明女性芭蕾舞者的身體作為優美的身體，需具備哪些審美要素。第三節為芭蕾舞劇中女性動作及角色研究。以男女舞者動作的差異，來分析其中的性別意涵；在舞劇角色方面，則主要以舞劇情節呈現的兩性情愛關係為探討焦點。第五章則回顧全文作一結論。

**關鍵詞：** 芭蕾、芭蕾舞劇、規訓、優美、女性主義、性別化

# 優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式

## 目次

致謝.....	I
論文摘要.....	II
目次.....	III
圖目錄.....	VI
表目錄.....	IX
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 前人相關研究探討.....	3
一、 文獻資料.....	3
(一) 女性主義文獻.....	3
(二) 身體論述文獻.....	4
(三) 舞蹈研究文獻.....	4
(四) 美學研究文獻.....	9
二、 影音資料.....	10
第三節 理論架構.....	12
一、 傅柯的身體觀.....	13
(一) 《規訓與懲罰—監獄的誕生》—溫馴且具生產性的身體.....	13
(二) 《性意識史》—論述的生產.....	18
二、 父權制下的女性身體.....	20
第四節 研究範圍.....	25
第五節 研究限制.....	25

<b>第二章 芭蕾史上女性形象的變遷 .....</b>	<b>26</b>
第一節 早期芭蕾階段 .....	26
第二節 情節芭蕾階段 .....	29
一、 瑪莉·加瑪戈 .....	29
二、 瑪莉·莎蕾 .....	30
三、 關不住的「麗莎」 .....	31
第三節 浪漫派芭蕾階段 .....	32
第四節 古典派芭蕾階段 .....	35
第五節 新古典與現代芭蕾階段 .....	37
<b>第三章 女芭蕾舞舞者之身體規訓 .....</b>	<b>40</b>
第一節 身體定義權 .....	40
一、 身體擬塑權—男性創作群 .....	42
二、 女性編舞者的創作處境 .....	43
第二節 身體的規訓與生產 .....	47
一、 身體規訓策略 .....	47
(一) 空間配置 .....	49
(二) 考核標準 .....	50
(三) 課程安排的性別差異 .....	53
(四) 不同組合的權力關係 .....	57
二、 自我監控 .....	68
第三節 女芭蕾舞舞者的踮立技術 .....	73
一、 何謂踮立技術 .....	73
二、 身體磨難現場 .....	74
三、 性別奴化下的磨難詮釋 .....	76
<b>第四章 芭蕾舞劇中的女性角色 .....</b>	<b>80</b>
第一節 角色扮演下的身體意義 .....	80

第二節 陰性氣質—優美的展現.....	82
第三節 芭蕾舞劇中女性動作與角色之研究.....	87
一、 女性動作分析.....	88
(一) 時間.....	89
(二) 空間.....	90
(三) 力量.....	91
二、 女性角色分析.....	95
(一) 天使類型.....	95
(二) 妖婦類型.....	102
第五章 結論.....	106
參考書目.....	110
附錄一 芭蕾舞史上的男性創作群.....	120
附錄二 芭蕾舞劇故事.....	130
附錄三 芭蕾舞與性別研究相關圖片資料.....	153

## 圖目錄

圖 2-1-1	舞蹈皇后——拉芳丹	27
圖 2-1-2	早期女芭蕾舞者於「The Paris Opera」之劇照（一）	28
圖 2-1-3	早期女芭蕾舞者於「The Paris Opera」之劇照（二）	28
圖 2-2-1	芭蕾舞技術改革者——瑪莉·加瑪戈	30
圖 2-2-2	芭蕾舞改革者——瑪莉·莎蕾	30
圖 2-2-3	尚·道貝瓦「關不住的女兒」	31
圖 2-3-1	瑪莉·塔格里歐妮「仙女」一姿	32
圖 2-3-2	嘉麗娜·馬可洛娃「仙女」一姿	32
圖 2-3-3	卡洛理·格理西「吉賽爾」一姿	34
圖 2-3-4	「吉賽爾」第二幕幽靈一姿	34
圖 2-3-5	浪漫派芭蕾喜劇「柯碧莉雅」獨舞一姿	34
圖 2-4-1	「睡美人」第三幕之奧羅拉公主	36
圖 2-4-2	「唐吉訶德」吉特麗一姿	36
圖 2-4-3	「天鵝湖」第二幕天鵝群舞	37
圖 2-4-4	「神殿舞姬」第三幕群舞	37
圖 2-5-1	米歇爾·福金「火鳥」	38
圖 2-5-2	喬治·巴蘭欽「C 調交響曲」	38
圖 2-5-3	瓦拉斯夫·尼金斯基「春之祭禮」	39
圖 2-5-4	安娜·帕芙洛娃之「垂死天鵝」	39
圖 2-5-5	米歇爾·福金「仙女們」	40
圖 3-1-1	俄國女編舞家——伯妮斯拉娃·尼金斯卡	44
圖 3-2-1	Anna Pavlova with Her Pet	47
圖 3-2-2	Imperial Theatre School Student (1893-94)	51

圖 3-2-3	English National Ballet 之男女舞者比例	51
圖 3-2-4	莫斯科波修瓦芭蕾舞團入學考試	52
圖 3-2-5	莫斯科波修瓦芭蕾舞團學生們互相協助糾正動作	52
圖 3-2-6	Essler in The Artist's Dream	58
圖 3-2-7	芭蕾舞伶於芭蕾舞史上第一場公開的競爭——「四人舞」	60
圖 3-2-8	受到指控的畫像	62
圖 3-2-9	一八四二年維也納劇場雜誌卷首插圖「小心點，別把鮮花扔到低音提琴上了！」	63
圖 3-2-10	俄國人對芭蕾舞之迷戀 Russian Balletomania	64
圖 3-2-11	The Visit Backage	65
圖 3-2-12	芭蕾之母	66
圖 3-2-13	Violette Verdy Weighing in	68
圖 3-3-1	身體磨難（一）	75
圖 3-3-2	身體磨難（二）	75
圖 3-3-3	身體磨難（三）	76
圖 3-3-4	身體磨難（四）	76
圖 4-3-1	男性跳躍動作	93
圖 4-3-2	女性跳躍動作	93
圖 4-3-3	「唐吉訶德」之酒吧女郎吉特麗	93
圖 4-3-4	雙人舞（一）	94
圖 4-3-5	雙人舞（二）	94
圖 4-3-6	吉賽爾的嬌美與害羞	96
圖 4-3-7	「仙女」第一幕三人舞	98
圖 4-3-8	「吉賽爾」第二幕——墓園中吉賽爾的拯救	101
圖 4-3-9	「天鵝湖」第三幕雙人舞——殉情	101
圖 4-3-10	「天鵝湖」第二幕——黑天鵝雙人舞	102

圖 4-3-11	吉賽爾猝死（一）	104
圖 4-3-12	吉賽爾猝死（二）	104
圖 4-3-13	「仙女」第二幕西爾菲達之死	104

## 表目錄

表 3-2-1	法國巴黎歌劇院舞蹈演員分級制度.....	52
表 3-2-2	丹麥布農維爾學派芭蕾舞課程教案（一）.....	55
表 3-2-3	丹麥布農維爾學派芭蕾舞課程教案（二）.....	56
表 3-2-4	USDA 訂定之身高體重表格（一） Suggested Body Weights.....	71
表 3-2-5	USDA 訂定之身高體重表格（二） Six Selected Dancer's Weights.....	71
表 4-2-1	博克之美與崇高比較表.....	84

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

在二十一世紀世界各國的舞壇上，「天鵝湖」(Swan Lake)、「睡美人」(The Sleeping Beauty)等經典芭蕾舞劇，依然是觀眾們十分喜愛的舞蹈類型。時常來台演出的俄羅斯明星節慶芭蕾舞團及莫斯科芭蕾舞團，於二〇〇三年照慣例來台，舞台上呈現的依然是觀眾熟悉的天鵝湖中的黑白天鵝、睡美人中奧羅拉公主與傑齊林王子……。本文試圖將此現象，導入性別研究，開發一條台灣表演藝術學界未獲重視的研究路線。

在藝術領域中，舞蹈藝術是以身體(Body)為表現媒介的一門藝術，而「芭蕾」(Ballet)<sup>1</sup>在歐洲不同類型的表演舞蹈<sup>2</sup>中，其身體形象及技術表現均可視為歐洲人可貴的身體成就；此外，芭蕾藝術深受歡迎的時代背景，雖指向十九世紀至二十世紀歐洲中產階級，但其在經歷時代變遷及舞蹈風格多變的激盪下，至今，在不少國家仍具有屹立不搖的地位；基於此，筆者認為芭蕾研究對於研究舞蹈歷史、身體文化、美感文化等方面，均具有其研究價值。

此外，舞蹈場域一向著重在表演與劇場實務操作，因此，未能形成一成熟的學術論述空間。且在台灣舞蹈界，以技術訓練為重的教育理念下，舞蹈學術研究至今日仍籠罩一片冷空氣；儘管近年來，台灣舞蹈研究所業已開辦，但其完成之

---

<sup>1</sup> 芭蕾為法文 Ballet 之音譯，來自義大利文的 Balletto，且是派生於義大利小詞 ballo。狹義地說，芭蕾是歐洲的一特定舞種，是古典芭蕾的略稱，專指十五世紀出現於義大利，經四五百年，發展形成的具有特定「審美標準」和「技術規範」之歐洲古典芭蕾（或稱為芭蕾舞劇）。

<sup>2</sup> 「凡是以愉悅大眾為主，而讓人達到美的欣賞為目的的舞蹈形式，稱之為表演舞蹈。」（蔣嘯琴。〈群舞舞蹈與表演舞蹈之研究〉。台灣藝術大學：《藝術學報》，第 28 期，頁 35）。

研究論文，多著重研究關於舞蹈作品執行製作或舞團經營等面向，而少有開發新的理論或研究方法，因此，基於上述現象，遂形成以下三點研究目的。

- 1、舞蹈學術研究在台灣，為一門開發中的新興學科；近幾年已發展出舞蹈人類學、舞蹈社會學、舞蹈美學等專門研究。筆者承前人研究精神，引入新的研究方法，為芭蕾相關學術研究領域，試圖提供較具「開創性」的研究課題。
- 2、台灣尚無一本全面地、系統地研究芭蕾藝術中性別議題之書籍及學術論文。因此筆者嘗試為女性主義與舞蹈領域開展對話空間，進一步為表演藝術理論開啓更多元及深刻的視野。
- 3、本論文提供的學術觀點，將跨足舞蹈史、舞蹈美學、文化研究、女性主義四大學術領域。筆者預期本研究將提供各相關領域有益之學術參考價值。

## 第二節 前人相關研究探討

本論文之議題及其研究方法，在台灣舞蹈學術界尚未受到重視，因此在文獻蒐集上，外文專書及翻譯文章的參考自是十分重要。例如：芭蕾舞歷史的掌握上，外文專書能提供在質與量上較為完備之資料。此外，本論文基於立論所需，需藉由跨學科理論來擬定本文理論基礎。基於上述，筆者在前人相關研究探討之範圍則跨足：女性主義、身體論述、舞蹈研究及美學研究四大領域。

### 一、文獻資料

#### (一) 女性主義文獻

筆者以擷取女性主義各學說中，與本論文研究議題相關之理論觀點，導入研究方法主幹；其中又以整理法國女性主義及英美女性主義理論，所探討之性別建構觀點及文藝作品中女性形象之研究成果為主。

在女性主義專書方面，以法國女性主義者：西蒙·波娃 (Simone de Beauvoir, 1908~1986) 《第二性》( *The Second Sex* ) 為主。而英美女性主義專書，則以凱特·米勒 (Kate Millett, 1934~) 《性政治》( *Sexual Politics* ) 及維吉尼亞·吳爾夫 (Virginia Wolff, 1882~1941) 《自己的房間》( *A Room of One's Own* ) 二書為研究核心。另外，張京媛主編《當代女性主義文學批評》，是一本集合當代女性主義文學評論的總集。筆者擇選西蒙·波娃〈婦女與創造力〉( *Women and Creativity* )、蘇珊·格巴 (Susan Gubar) 〈空白之頁—與女性創作力問題〉( " *The Blank Page* " and *The Issue of Female Creativity* ) 為主要研究文章，因此二篇文章之探討核心，多圍繞在父權社會中，女性「他者」位置下的處境。

除以上專文外，Jana Sawicki 著 *Gender/Power/knowledge : Feminism and Foucault*、Caroline Ramazanoglu 著 *Up Against Foucault : Explorations of Some Tensions between Foucault and Feminism*、Susan J.Hekman 著 *Feminist*

*Interpretations of Michel Foucault*、克莉絲·維登 (Chris Weedon) 著，白曉紅譯《女性主義實踐與後結構主義理論》。唐荷《女性主義文學理論》、顧燕翎等《女性主義理論與流派》，亦是建構本文女性主義理論及結合傅柯與女性主義理論之有益的研究資料。

## (二) 身體論述文獻

有關身體論述研究方面，除一般女性主義論著中的身體議題研究之外，Sally Banes 著 *Dancing Women: Female Bodies on Stage*，亦是筆者研究女性舞者身體的核心書目。再者，米歇爾·傅柯 (大陸譯福柯)《規訓與懲罰—監獄的誕生》、《性意識史》(*Histoire de la Sexualité*) 中論及「規訓」及「論述生產」等論點，筆者於本文也援引其理論，在藉由身體與權力、權力與知識的探討下，建構出本文探討性別與權力關係的一核心立論基礎。

此外，黃金麟《歷史、身體、國家》提出之「身體生成」概念，也提供本文視身體為社會文化產物的論點。春風文藝出版之閱讀身體系列：《身體形態》、《身體思想》、《身體與性屬》、《身體與社會》亦提供不同面向之身體研究。例如：《身體形態》一書將身體分為五種型態：「世界身體」、「社會身體」、「政治身體」、「消費身體」、「醫學身體」。此等身體研究成果，實能刺激舞蹈研究者開創更多的研究角度及面向。

## (三) 舞蹈研究文獻

### 1、芭蕾歷史

在台灣出版的舞蹈書籍中，如：歐建平著《世界舞蹈史—舞蹈卷》。江映碧、林郁晶等著、伍曼麗編《舞蹈欣賞》。何恭上編著《芭蕾舞叢書》等等，此類書籍中的芭蕾歷史介紹，只是許多章節中的一個章節，且是以概論式為探討設定；

因此，若要全盤及完整地掌握芭蕾歷史，並不十分足夠；所以，基於本文研究需要，則將外國芭蕾歷史專書作為本研究的主要文獻。例如：Cyril William Beaumont 著 *The Romantic Ballet as Seen by Theophile Gautier*。本書為一研究浪漫芭蕾的專書；此外，Clarke Mary & Crisp Clement 合著 *Ballet: An Illustrated History*。Alexander Bland 著 *A History of Ballet and Dance*。Selma Jeanne Cohen 著 *Ballet & Modern dance*。朱立人《西方芭蕾史綱》。藍凡編著《芭蕾》等書，均能提供芭蕾史研究的深度及廣度。

再者，在芭蕾歷史研究之學術論文方面，台灣目前僅有張馨尹〈俄羅斯芭蕾藝術之起源與發展〉，政治大學俄羅斯研究所（2001）之碩士論文，能提供筆者「史料」研究上之協助。此篇論文提供深入理解十七世紀法國芭蕾如何傳入俄國？沙皇如何扶植並邀請法國芭蕾舞者、編舞家、教師至俄國演出及教學，並進一步研究俄國是如何融合法國浪漫芭蕾的風格，創造出「古典芭蕾風格」？最後，探討二十世紀米歇爾·福金（Michel Fokine, 1880~1942）如何批判古典芭蕾？賽吉·佳吉列夫（Serge Diaghilev, 1872~1929）如何創立「俄羅斯芭蕾舞團」？此篇論文將芭蕾舞極富秩序及系統地作一完整的歷史研究，實為本論文在研究芭蕾在俄羅斯發展的狀況，提供豐富的資料。

在芭蕾舞劇角色的研究方面，何恭上《芭蕾舞劇欣賞》的內容與其早期出版的《芭蕾舞叢書》多有重覆，但筆者卻將此二書同列為本文研究文獻，原因在於：《芭蕾舞叢書》雖為早期資料，卻可提供筆者在研究芭蕾舞劇形象的歷史參照面，例如：將早期之女性角色照片與近期照片比對，會發現變化並不大，基於此，即能提出：芭蕾舞劇女性角色（包含動作展現）程式化現象的論點；而後期的《芭蕾舞劇欣賞》的參考價值在於：其舞劇劇照製版精緻，能提供本文較為適宜的圖片選用。除上之外，Geza Kortvelyes 著 *The Budapest Ballet*、Kirsten Lincoln 著 *Four Centuries of Ballet : Fifty Masterwork*、Fred Fehl 著 *Stars of The Ballet and Dance in Performance Photographs*，均提供各時代的舞劇劇照、編舞家及舞者肖像照片。另外，在舞劇故事方面，以喬治·巴蘭欽（George Balanchine, 1904~

1983)、弗朗西·梅森 (Francis Mason) 著，管可依、孔維等譯《外國著名芭蕾舞劇故事》為主要研究文獻。此書整理一七八九年至一九四七年間的五十四個舞劇故事；文中除詳盡記載劇情外，也介紹舞劇作品之創作過程及藝術特色。

最後，為舞蹈文化史專書。Walter Sorell 著，歐建平譯《西方舞蹈文化史》中第四章「對芭蕾的狂熱」，為本論文部分問題意識啓蒙之重要研究文獻。大致內容分為兩個部分。第一部份，敘述十九世紀浪漫芭蕾時期所產生的芭蕾舞劇及女性舞者的藝術表現；第二部分，分析十九世紀的女性芭蕾舞者進入公眾眼光後的命運為何？並說明女芭蕾舞者是為何難以避免，與贊助她們的男性性慾對象混為一談？同時舉例說明，這些美麗的女芭蕾明星是如何被男性觀眾瘋狂地迷戀！

## 2、芭蕾美學

芭蕾美學多以單篇形式收錄在舞蹈美學專書中，例如：台灣出版之歐建平《舞蹈美學鑑賞》中，涉及芭蕾與性別研究的內容並不多，只有第三章第三節「芭蕾史上的陰陽之爭」、第四節「芭蕾技術的陰陽差異」，共僅兩小節八頁的內容。

另外一本亦是歐建平《舞蹈美學》。此書是一本集結散見各舞蹈雜誌短文之舞蹈美學專書。在對男性與女性動作探討上，舞蹈評論家約翰·馬丁 (John Martin)<sup>3</sup>在〈芭蕾的審美理想〉中，說明男性與女性芭蕾技術上的差異現象。他認為，「他們所採用的動作原則相同，但在使各自基本性別特徵理想化的過程中，會強調各自差異和手段。」<sup>4</sup>此外，筆者選擇伊莎朵拉·鄧肯 (Isadora Duncan, 1877~1927)<sup>5</sup>〈未來的舞蹈〉及〈偉大的泉源〉兩篇以「反叛芭蕾舞」為主題的文章<sup>6</sup>，是希望從中歸納現代舞之所以反芭蕾的理由為何？這些理由是否揭示出芭蕾藝術值得探討的性別問題？

---

<sup>3</sup>約翰·馬丁為美國舞蹈批評家和理論家，先後出版《現代舞蹈》、《舞蹈概論》、《舞蹈》、《世界現代芭蕾手冊》等多部專書。

<sup>4</sup>歐建平著。《舞蹈美學》。北京：東方出版社，1997，頁 123。

<sup>5</sup>現代舞之母——伊莎朵拉·鄧肯是二十世紀世紀出最重要的舞蹈改革家。其舞蹈美學思想的核心是：美即自然。她認為藝術來源於大自然，藝術家須向大自然學習，並遵循自然法則。

<sup>6</sup>摘自朱立人主編。《現代西方藝術美學文選—舞蹈美學卷》。台北：洪葉文化，1999，頁 1-18。

現代舞之母——伊莎朵拉·鄧肯十分重視女性舞者的女性健康美，以及如何恢復女子身體的基本活力和大自然的活動問題；她提出摒棄芭蕾，而跳出崇高的、純潔的姿態；她期許女舞者的身體發出智慧的光輝，而不再是妖女與仙女或賣俏女郎的姿態；她將指引女性自由地歌舞，舞出風的吹拂、雲的漂浮及海的波濤。現代舞舞蹈家——瑪莉·魏格曼（Mary Wigman）也將女性被父系社會壓抑的情慾及自主權放在舞台上公審，由此可知，從技術及題材方面，現代舞顛覆歐洲芭蕾舞制式化訓練及童話故事的狹隘視野，為女性舞者開啓另一種身體樣貌。

最後，在期刊單篇論文部分，吳素芬〈浪漫芭蕾仙女與仙女們之分析研究〉，提供筆者研究浪漫芭蕾美學之資料。作者將浪漫芭蕾的產生及浪漫芭蕾的特色，包含「舞蹈形式」、「舞蹈主題」、「舞蹈風格」、「舞蹈動作表現」、「舞蹈服飾」及「舞台燈效」作一介紹，並於文章後半部，分析十九世紀「仙女」與二十世紀「仙女們」兩齣舞劇，在舞蹈要素上的異同。

### 3、工具性書籍

本論文主要參考用書有四。其一為，Kirsten Ralov 編，李巧、沈培譯。《丹麥布農維爾學派芭蕾課程教案》（*The Bournonville School-part I : The Daily Classes*）。此派別的芭蕾風格，是從法國芭蕾的精神中發展出的丹麥布農維爾學派。此芭蕾派別輕快美麗，且其影響力遍及世界各地。此書分別探討：芭蕾術語、舞台及教室的方向圖、手臂位置圖、預備練習的舞劇組合、組合和變奏的分類。書中詳盡安排一星期的芭蕾課程，包括：小節、拍子、雙腳及方位、雙臂位置；而筆者則是著重研究此課程教案中，男女舞者的動作組合，並歸納出男性與女性相同及相異的動作練習，藉以證明男女芭蕾舞訓練上的差異性。另外，Janice Barringer & Sarah Schlesinger 著 *The Pointe Book : Shoes, Training and Technique* 則為一本介紹女性專屬的腳尖技術專書。

再者，謝宗益《西洋古典舞蹈應用語法》則介紹身體各部分的名稱、方向與

姿勢、動作與舞步及發音對照表。《舞蹈名詞》則是一本名詞工具書，其中收錄了一萬零五百六十七則名詞，共分為七大類別，芭蕾舞則為其中一類別；其名詞種類共分為：舞名、人名、動作術語及思想理論。以上的芭蕾舞專業用語工具書，皆是筆者分析舞劇動作之基本文獻。

#### 4、其他類

一九八七年，由著名女性芭蕾舞者馬格·芳登（Margot Fonteyn）著，程偉茹翻譯之自傳《旋轉中的精靈—馬格·芳登》。作者由其童年開始，針對其對芭蕾的嚮往、迷戀與挫折、劇團生活、婚姻生活的衝突、運動傷害的厄運等等，作一告白。此書為女性芭蕾舞者的自傳（autobiography），因此，必定牽涉到「現在的我」與「過去的我」對話的問題。筆者耙梳全文後，截選出數段段落，來分析馬格·芳登身為一位女性芭蕾舞星，其自傳中「選擇回憶」的部分為何？並分析其中傳遞之性別意識。而另一本則是由 Otis Stuart 著，孫紀真譯。《天生舞者紐瑞耶夫》，此書研究價值在於：一位男性舞者如何看待女性芭蕾舞者？其心中理想之女性舞者條件為何？男性舞者在芭蕾領域中與女性舞者所受之實質待遇及心理待遇有何差異？

另外，Sophia N Golovkina 著 *The Bolshoi Ballet School : Student Life in The World's Most Prestigious Dance School*。此書在每張照片下佐以短短幾行介紹文字，來說明莫斯科波修瓦芭蕾舞團的入學考試、不同年級的上課情形、學生的休閒活動、舞劇演出等等，此書提供筆者，在研究俄國及比較各國的女性芭蕾舞者養成過程的重要文獻。

最後兩本為：Lawrence M Vincent 著 *The Dancer's Book of Health*、Allegra Kent 著 *The Dancer's Body Book*。前一本書是一本談舞者健康的書，內容多談及屬於女性芭蕾舞者易受到的運動傷害，其中並將女性舞者穿著腳尖鞋所受的傷害，以照片及畫作大篇幅介紹。後一本為介紹舞者的體重控制、規範飲食的書，

筆者以 Chapter One :「*Why Dancers Need to Diet-You Can't Fool Anymore When You're Wearing Tights*」、Chapter Three :「*The Dancer's Diet*」、Chapter Seven :「*Ballet, the Oldest Beauty Exercise*」、Chapter Eleven :「*Seven Diet Sins*」為主要研究小節。以上二書之照片及數據資料，遂提供筆者研究女芭蕾舞舞者身體磨難的重要資料。

#### (四) 美學研究文獻

本論文以女性主義理論中的性別氣質差異論點，為本研究「形象建構」之中心思想。在女性主義提出關於性別氣質差異的論點多為：男性是強壯的、理性、智慧的，女性是柔弱的、感性的、情感的。以上論點，對於本文在分析外在形象及其性別意涵的議題上，所提供的資料未盡完備，因此，基於研究需要，需藉助也是以男性歷史脈絡的美學領域，並以其中關於「優美」此一審美範疇的研究結果，為參考資料。本論文以賀加斯 (William Hogarth)《美的分析》、博克 (Edmund Burke)《論崇高與美》及康德 (Immanuel Kant)《判斷力批判》三人所探討之「優美」為研究焦點。另外，以 Peggy Zeglin Brand & Carolyn Korsmeyer *Feminism and Tradition in Aesthetics* 中所選錄的一篇文章：*Beautiful and Sublime . Gender Totemism in The Constitution of Art* 為研究文獻。此文作者 Jr. Paul Mattick 於文中，試圖將博克的美與崇高特質，與陰性氣質 (femininity) 與陽性氣質 (masculinity) 作一連結。

筆者認為引入美學研究，除了可擴大傳統美學跨範疇研究的潛能外，其重點是企圖研究以下問題：「優美」的線條為何？曲線或是直線？美學家們如何定義？女性是否與優美劃上等號？再者，美學家提出的優美要素，是否在女性芭蕾舞者的動作呈現上，相應於男性編舞家的設定？這是巧合，抑或是父權制度下的共謀現象？

## 二、影音資料

本論文第四章「芭蕾舞劇女性形象之研究」，除了由一般文字資料著手研究外，影音資料的研究也極其重要。筆者將十九世紀至二十世紀創作的十餘部經典芭蕾舞劇，盡可能作一完整掌握，也因而發現法國浪漫派芭蕾的風格，與俄國古典派芭蕾舞劇的整體風格設計上的相近之處。筆者基於此項研究，將思考重點置於：芭蕾舞劇雖經時代更迭，卻依舊維持以「女性」優美特質為尚的風格；此項結果，將筆者之問題意識推向更為正確的方向。

筆者基於研究需要，縮小芭蕾舞劇研究範圍，以浪漫派芭蕾舞劇「仙女」(La Sylphide)、「吉賽爾」(Giselle)、古典派芭蕾舞劇「天鵝湖」、「睡美人」、「唐吉訶德」(Don Quixote) 為主。筆者以此五齣舞劇為研究對象，原因有二，其一，此五齣舞劇所設計之女性角色，恰能切合筆者運用的女性主義論點。其二，在舞劇研究方面，筆者以典藏豐富之台灣國立中正文化中心「表演藝術圖書室」裡的影音資料為主要研究對象。在其館內典藏中，此五齣舞劇的版本收藏豐富，且每齣舞劇的早期版本均能掌握之。

筆者將此五齣舞劇各選擇二至三個版本進行研究。Pierre Lacotte 「*La Sylphide*」, The Paris Opera Ballet Company (V) . Paul Jorgensen 「*La Sylphide*」, The Royal Danish Ballet(L) . Patrice Bart 「*Giselle*」, Corps de Ballet of The Teatro Alla Scala (D) . John Lanchbery 「*Giselle*」, Orchester der Deutschen Opera Berlin (L) . Graham Bond 「*Swan Lake*」, London Festival Ballet . John Lanchbery 「*Swan Lake*」, Wiener Staats Opera Ballett (L) . Marius Petipa 「*The Sleeping Beauty*」, The Kirov Ballet (L) . Paul Connelly 「*Don Quixote: Kitri's Wedding*」, American Ballet Theatre . Rudolf Nureyev 「*Nureyev's Don Quixote*」, The Australian Ballet (D) .<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> V 為 VCD、D 為 DVD、L 為 LD。

最後，筆者以當代兩個男子舞團的男性天鵝湖舞劇為研究對象。第一部舞劇是俄羅斯節慶芭蕾舞團之「天鵝湖笑傳」。此齣天鵝湖由男性芭蕾舞者擔綱，全員穿上古典舞裙、腳尖鞋跳舞，來呈現男性舞者也能和女性舞者一樣優美。男性舞者努力地複製優雅，卻只是更加凸顯性別是外形模塑成果。另一部作品為：*Swan Lake : Adventures in Motion Pictures Presents Tchaikovsky's Swan Lake* , The New London Orchestra。此劇為一九九五年十一月，倫敦西區的賽德勒斯威爾斯劇院推出的舞劇，此劇天鵝也是由男演員扮演，只是與上一齣舞劇不同的是，男性天鵝是赤腳而舞。此劇編導馬修·伯恩（Matthew Bourne）解釋了他用男天鵝的原因：

「天鵝雖然有童話般的美好形象，但也有狂躁兇殘的一面，我感覺只有男演員才能表現它們的兩面性…」又提到：「天鵝是一種強悍的大鳥，其翅膀的形態還很像男性的肌肉組織，充滿了張力，因此，惟有使用男舞者，才能如實地表現出它的力量和威力」。

筆者認為，馬修·伯恩先將天鵝定義為「強壯的」、「力量的」、「極具威力的」，而讓身形窄小、性格懦弱的王子去傾慕天鵝，這顯示男性對陽性氣質的渴望。因此，儘管此劇具有創新的編舞理念及表演模式，但若從性別研究的角度來看，此劇並未成熟具備發展性別僭越或解構性別的課題！。

### 第三節 理論架構

本論文主要以米歇爾·傅柯的規訓論題及女性主義者對父權制（patriarchy）<sup>8</sup>下的女性身體探討，作為本研究的理論基礎。就如同泰瑞莎·德·羅瑞提絲（Teresa de Lauretis）所言：

「電影、文學、媒介物往往以刻板的「女性」形象來進行傅柯（Michael Foucault）所謂的「訓練懲戒」及「樹立性別的技術手段」（technologies of gender），令歷史、社會中的女人在被表現或自我表現（self-representation）之中，不知不覺地落入那種刻板化的論述塑造過程，成為論述與權力的產物。」<sup>9</sup>

筆者於本文試圖結合傅柯與女性主義理論，將傅柯提出的當道論述／話語視為父權話語，並分析在此父權話語下（例如：父權意識型態下的男女編舞群、男女舞迷等等）的女性芭蕾舞身體，是經由哪些策略、途徑而被模塑、擬型？此外，將傅柯提出之規訓下的身體，並非只是因規範而產生的「溫馴身體」，而是也生產出「有用的身體」的論點，來詮釋父權社會下，女性無意識地自動複製及生產男性眼光期待下的女性身體的情形；換言之，此等父權權力將女性舞者身體視為可以運作的領域之後，女性舞者又是如何面對這套由父權意識型態生產出的「女性芭蕾舞身體論述」？她們是否成為鞏固並生產此套論述的父權意識共謀者？

---

<sup>8</sup>所謂的父權制度（patriarchy），是男人公然地或巧妙地利用，他所能支配的一切制度與意識型態運作（包括法律、政治、經濟、道德、科學、醫學、時裝、文化、教育、大眾媒體等），來表現男人相對於女人的優越地位。（Andree Michel。《女權主義》。台北：遠流出版社，1989，頁2）。

<sup>9</sup>轉引自廖炳惠。〈女性與颱風—管窺侯孝賢的《戀戀風塵》〉。《中外文學》。第17卷，第10期，總第202期，1989年3月，頁66。

## 一、 傅柯的身體觀

傅柯作品問世，對身體論述具有決定性的影響。他以規訓權力（disciplinary power）作為探討主軸，並以全景敞視機制作為分析基調，將隱含在人類社會的身體規訓機制和策略方案，作了一次全面性探究。

「身體」可被理解為自然的象徵、社會建構體、消費的所在；換句話說，身體不僅是個人私有財產，亦是種族、階級、性別等的銘刻所在。傅柯則視「身體」為一個權力支配與鬥爭的場域，身體是權力運作及展示的對象，權力進入身體，表現權力的轉達。從其鋒銳的筆調與觀察下，身體如何因為各種不同的微權力機制的行使，而在肉體、精神、動作、時間、和空間的層面上被建構成特定的模樣？

### （一）《規訓與懲罰—監獄的誕生》—溫馴且具生產性的身體

傅柯在其著作《規訓與懲罰—監獄的誕生》中，以系譜學研究，說明不同時代懲罰犯人的不同方式；也就是說，考察歷史事件的改變，來揭示事件本身並非是具有源頭，而是充滿斷裂的觀點。例如：一七九五年弑君者達米安（Damiens）的懲罰方式，為公開及殘酷的極刑，而經過八十年，懲罰的方式在巴黎少年犯監管的方式為：將受刑者與外界隔離，並置於一特定場所，且訂定一套時間表及遵循守則。以上說明，懲罰方式在不同社會環境中所產生的策略的改變。這樣的轉變，說明了君王制度的逝去及司法制度的替代、身體酷刑到心靈約制的轉變。總而言之，傅柯認為，考察這些作用於身體的不同的懲罰方式，即可以揭示權力的系譜。

「對身體進行規訓，即是進行矯正訓練（correct training）。」傅柯在《規訓與懲罰》中所提到「溫馴身體」（docile body）的觀念，他認為身體是可以被馴化（subjugated）、可被駕馭、使用、改造的；透過規訓，使人體成為更有用更順從的機制。例如：十八世紀的士兵是被創造出來。他們昂首挺胸的姿態，是經由

一套動作規範所形成的，這樣的訓練改造了他們；此話意味，權力的強制性正通過身體各部分，控制著身體，只是傅柯認為，身體並不僅是溫馴的，也是有用的，其可被模塑為具有生產性（productive）的身體。總而言之，傅柯的規訓論點，並非只談論消極性的壓制身體，而是積極地開發其潛能，透過身體來實現及改造對象，換句話說，身體不只是被規範及限制，而是使之更有條件、能力參與資本主義的生產模式。

## 1、規訓技術<sup>10</sup>

### （1）分配的藝術

傅柯認為分配的藝術有三個方式：A. 封閉的空間、B. 依據單元定位及分割原則來利用空間、C. 不同用途的空間加以分類。

規訓要求在同一個封閉的空間系統內進行，一種整齊畫一的保護區。例如：拘禁所、學校、醫院等等，均需隔絕外來影響；但封閉中需有變化，所以規訓空間是分格式的（cellular），但這一空間不是固定的，居主可變換；再者，規訓是一種等級排列藝術、一種改變安排藝術，例如：學校排序決定個人的位置、成績排名、整隊時的順序等等，但這種排列藝術，並非一成不變，而是會不斷地變動。

例如：在十八世紀末出現的工廠裡，個人化分割原則變得更加複雜。這涉及到如何將人員分配在一個既能隔離又能組合的空間中，而且涉及到如何根據具有獨特要求的生產機構進行這種分配；歸結此策略為：將人員分配，將生產機制的

---

<sup>10</sup> Frank（1991）與傅柯同樣提出規訓的概念。他提出四種身體類型，且此四種類型，各自具備不同的身體行動的媒介：the disciplined body（regimentation）、the mirroring body（consumption）、the dominating body（force）、the communicating body（recognition），以上身體類型，說明身體可否自我控制、慾望是否涉入，以及身體與自我和他人的關聯。

空間安排以及崗位分配中的各種活動結合在一起。

## (2) 對活動的控制

規訓要求制訂嚴格的「時間表」，意指什麼時候做什麼事情，必須嚴格執行，不容許任何任意發揮，換句話說，則是身體必須在時間限制內行動，並採用規定的姿勢，唯有如此，才能達到速度與效率的條件。

## (3) 成長過程組織化

在一個組織機構內，根據成員不同的情況來分配不同的時間，以便掌握個體生存的時間，並有效地利用。以下為四種有效控制個體時間的方式。

A、時間分解成連續的或平行的片段。每個片段應該在規定的時間結

束。譬如：把訓練階段和實踐階段分開；把新兵訓練合老兵操練分開。

B、根據一個分解計畫——來組織這些細微過程，由簡到繁地把他們組合起來…；到了十八世紀對體力的訓練遵循著“要素”的原則，而非“示範”原則：簡單的姿勢——手指的位置、腳的彎度、手臂的動作——是有用動作的基本因素，也是對力量、技能和靈活性的一般訓練。

C、確定這些時間片段，決定每一片段的持續時間，用考核作為結束。考核具有三種功能：它將表明受訓者是否已達到規定水準、保證每個人經歷同樣的訓練，區分每個人的能力。

D、制訂更細緻的系列；根據每一個人的水平、資歷、級別，為他規定適合於他的操練。普遍的操練具有一種區分功能，而每一種差別都涉及到特殊的操練。在每個系列結束時，新的系列就開始了。新系列也同樣因人而異，區分細密。<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> 以上四點說明，詳見 Michel Foucault 著，劉北成、楊遠嬰譯。《規訓與懲罰——監獄的誕生》。北京：三聯書店，1999，頁 178-179。

## 2、規訓方式

### (1) 層級監控 (hierarchical observation)

規訓實施設定一種強制機制的監視，是一金字塔式的等級監視網絡；它透過監視而實現，並希望效率能因此提高。例如：工廠出現監工及工頭、學校出現助教、學生幹部及班代等。

### (2) 規範性裁決 (normalizing judgement)

規範化在古典主義時代末期成為重要的權力手段之一，因為它曾經表示「地位」、「特徵」、「歸屬」的標誌。

在一切規訓系統的核心都有一個刑罰機制，它是內部刑罰或是超法律的刑罰。工廠、學校、軍隊都有一系列關於「時間」，例如：遲到、缺席、中斷；「活動」，例如：心不在焉、疏忽、缺乏熱情；「行爲」，例如：失禮、不服從等等的規範，每一個「細節」都需符合規矩，否則就要受到「懲罰」。

「在懲罰時，人們使用了一系列微妙的作法，從光線的物質懲罰到輕微剝奪和羞恥。…每個人都發現自己陷入一個動輒得咎的懲罰羅網中。」<sup>12</sup>

以下是傅柯在《規訓與懲罰—監獄的誕生》中所引用《管理》中的一段話，此段話亦是對懲罰生動的描述：

「人們應該把懲罰這個詞理解為能夠使兒童認識到自己的過錯的任何東西，能夠使他們感到羞辱和窘迫的任何東西：…一種嚴厲態度，一種冷淡，一個

---

<sup>12</sup> 同上註，詳見頁 202。

質問，一個羞辱，一項罷免」<sup>13</sup>

### (3) 檢查制度 (examination)

檢查制度是規訓程序的核心，以標準為中心的對事物的看法，測定個人能力、授與資格、決定階層等級的權力儀式，是一知識系統的建構。

檢查是「層級監視」和「規範化」兩種技巧之結合。它結合了權力的儀式和實驗的形式、力量的運用和真理的確立。在審查中，權力關係和知識關係的交織突顯出來，掌握知識的人進行規律的巡視，參與管理，同時藉由書寫、紀錄而留下被審查者的大量資料，使被審查者的大量資料成為一個案例 (case)。換句話說，人進入了這種「知識」的領域，經由一種「新的對身體行使權力的形式」，加上這些「自白、審訊、病歷與文件」的運用，終變成「書寫的記錄和登記的檔案」。

### (4) 全景敞視機制 (panopticism)

傅柯認為在現代規訓模式確立過程中，關鍵的一環即是「全景敞視機制」，它是兩個方案的結合：監禁（癲瘋病患）與規訓（瘟疫導致的疾病），是排斥和監視改造的雙重運作。

傅柯在書中提出的「全景敞視機制」，主要是興起於十七世紀末瘟疫盛行的社會背景。為了杜絕瘟疫的蔓延，因此提出規訓和秩序的要求，進而發展為權力操控技術。他並提出邊沁 (Jeremy Bentham) 之圓形監獄的構想，即是達成規訓社會的「全景敞視建築」。

全景敞視機制是使用在監獄等場合。其構造是豎立在中央位置的一高聳監視塔，監視塔的外圍配置著圓形環繞的牢房。監視塔和牢房各有相互對望的窗戶。單獨的囚房內關著瘋子、病人、罪犯、工人和學生，每一個牢房都兩個窗戶，一

---

<sup>13</sup> 同註 11, 頁 202。

個讓外面的光透進來，一個則面向監視塔，塔內監視可隨時看透牢房的內部，但由牢房看監視塔的內部，卻什麼也看不見。塔樓室內建造了直角隔離牆、百葉窗，並用鋸齒形狀通道取代了大門，使光線無法透進，且大廳內部應用隔壁垂直交叉分割，在各區域穿行不是通過門，而是曲折的通道。

從囚犯的角度來看，他不知道監視者何時在注視自己，因此感受到的是時時刻刻的注視，因而能讓囚犯進行自我監視。換句話說，他們變成服從自己的規律，主體化也因而形成。因此，具體的監視內容並不重要，到最後甚至不需要實際的監視人。

## （二）《性意識史》一論述的生產

《規訓與懲罰—監獄的誕生》完成之後，傅柯開始進行於《性史》研究。他聲明其寫的不是性（sex）的歷史，而是關於性慾話語的考古學（archaeology of discourse about sexuality）。本論文以研究《性史》第一卷《性意識史》（*Histoire de la Sexualité*）為主。<sup>14</sup>此書研究希臘、羅馬時代至中古時期的性論述，但主要研究對象是就維多利亞時代（1837-1907）以來的性壓抑問題。傅柯認為，性壓抑生產所要壓抑的論述，從中古至現代皆是如此，只是運作方式不同。在現代則是透過一套技術策略，使權力導致的不是性慾的壓迫，而是利用性慾來生產知識，增值話語。傅柯於書中說道：

「人們一般偏重於罕見的現象及其原因，我卻要使分析擺脫這一習慣，去研究產生話語的機構（當然，這些機構也製造沈默），產生權力的機構（這些機構的功能有時是禁戒）和產生知識的機構（這些機構經常傳播謬誤和系統的無知）；我打算就這些機構及它們的演變撰寫一部歷史。然而，以這種觀點所做的初步研

---

<sup>14</sup> 《性史》共有三卷，《性意識史》為第一卷導論。在第一卷的書名翻譯方面，台灣譯為《性意識史》，大陸則以《性經驗史》或《性態史》為主。大陸學者夏光在其著作《後結構主義思潮與後現代社會理論》中，將傅柯提出的 *sexualité*，視為「性形態」，遂將性史第一卷譯為《性形態史》；夏光認為 *sexualité* 是一種「性體驗」、「性活動」、「性規範」的模式。

究來指出從十六世紀至今，『性成為言談話題』不僅還沒有受到限制，反而不斷受到愈來愈強烈的刺激；權力不但沒有對性採取嚴格的檢查措施，反而一直在傳播和確立各種形式的性享樂。求知之志並沒有在一個不能取消的禁忌前怯步，而是一直在努力建立一門關於性的科學。」<sup>15</sup>

「然而對我而言，壓迫實在不足以涵蓋的正是權力生產的那個面向。把權力的效用定義為壓迫，是把權力看作純然是法律的概念，把權力等同于向人說不的法律，把權力看作是攜載禁制的力量。我認為這是一種全然負面、狹窄、缺乏血肉的權力觀念，但它卻奇怪地廣為大眾所接受……權力並不是只要壓制我們、對我們說不的一種力量，它也反過來有所生產，他誘導享樂、形成知識、產生話語。我們應該把它看作是穿透整個社會體的一個生產性網路，而不只是把它當作發揮壓迫功用的一個負面例子。」<sup>16</sup>

筆者歸結上述傅柯的論點：傅柯通過歷史分析證明，現代社會表面上比中世紀文明，但卻是建立在一種新策略的控制下，以壓迫那些未能順從理性權威及秩序的人；換句話說，這一套官僚主義體制正在對特定的社會群體進行分類、診斷、評價，以保證社會以一種有組織的方式建構。總而言之，傅柯認為現代世界實是一更為強大的限制。個人並未獲致解放，反倒是拘囿更為陰險的權力結構裡。

---

<sup>15</sup> Michel Foucault 著，尚衡譯。《性意識史（第一卷：導論）》。台北：桂冠圖書公司，頁 11-12。

<sup>16</sup> Foucault. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Writing, 1972-1977*, tr & ed, Colin Gordon New York: Pantheon Books, 1980, P. 119 .

## 二、父權制下的女性身體

身體在此是一個關乎「性政治」的議題。美國著名女性主義批評家凱特·米勒在其《性政治》中提到政治一詞：「政治，是指一群人用於支配另一群人的權力關係和組合」<sup>17</sup>因此，性政治可謂——爲了達到父權社會兩性相處目的之權力運作的管理方式。以上，清楚說明女性主義的中心課題，即是研究父權制下的男性如何操控及支配女性。

十九世紀是西方女性主義解放運動自覺興起的世紀，也是女權運動真正開始之時，又稱爲婦女解放運動。婦女們提出爭取選舉權、財產權、子女撫養權、爭取就學機會、爭取成立工會等等；二十世紀初期女權的落實，基本上已完成了使命，直至二十世紀六〇年代，西方學術界的女性主義開始進行理論性思考及研究。

理論界將女性主義分爲兩個流派，一爲法國派女性主義理論，一爲英美派女性主義理論。在法國派女性主義方面，女性主義者西蒙·波娃於一九四九年出版《第二性》，「此書帶動了各類型女性主義思潮的崛起，而對文化與社會價值觀塑造女性角色的觀點頗有啟發。」<sup>18</sup>。在書中她提出「女性不是生成的，而是形成的」的觀念。西蒙·波娃在書中說道：

她認為女性並沒有任何生理上、心理上或經濟上的定命，能決斷女人在社會中的地位，是人類文化整體，產生出這居間於男性與無性中的所謂「女性」。<sup>19</sup>

在英美女性主義方面，被譽爲西方當代女性主義教母的維吉尼亞·吳爾夫則提出女性和男性在心智上需建立一種平等狀態。她在一九二九年發表《自己的房間》一書中提出，女性在父權壓迫下，無法培養自己的才能，即使具備才能也常

---

<sup>17</sup> 凱特·米勒著，宋文傳譯。《性政治》。南京：江蘇人民出版社，2000，頁32。

<sup>18</sup> 柯永輝、張錦華。《媒體的女人，女人的媒體》（上冊）。台北：碩人出版社，1995，頁8。

<sup>19</sup> 西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）。《第二性》。長沙市：湖南文藝出版社，1986，頁23。

是英雄無用武之處。再者，她在一九三一年「女性作家的困境」為題的演說中，提到女性作家所面對的困境有二。其一為坦承自己的身體經驗（experiences as a body），另一為「家庭天使」（angel in the House）的存在。所謂的「家庭天使」，所指的女性特質為：「有同情心、要溫柔，會作假。善於使用女性的小手段。不能讓別人看出你有思想，最重要的是，要表現純潔。」因此，吳爾夫提出，作家應該殺死家庭天使，藉由寫作來殺死家庭天使。以上關於吳爾夫的見解，實能說明父權社會對女性創作力的壓制現象。

直至二十世紀六〇年代，女性主義是進入「政治」領域的時刻。凱特·米勒於一九七〇年發表《性政治》。其批判是將性別問題與政治聯繫起來。她十分反對精神分析學家佛洛伊德提出之，女性皆為陽物崇拜者，使女性無法逃脫此等命運。她藉由文學作品的分析，來說明從男性筆下的女性形象在性別權力關係中所處的受支配、奴役的地位入手，來揭露父權制社會男性控制、支配女性的政治策略。<sup>20</sup>

另外，美國女性主義文學家蘇珊·格巴與桑德拉·吉爾伯特於一九七九年發表著作《閣樓上的瘋女人—女作家與十九世紀的文學想像》。此書研究十九世紀西方文學作品中，男性作家筆下所擬塑的兩類女性形象：「天使」和「妖婦」。此外，她們於一九八五年出版《諾頓女性文學選集》，此書收集英語世界（以英美為主）六百年之女性文學作品，將這些因父權意識型態操控下（男性寫作傳統）被隱沒之女性作品出版。此外，另一位美國女性主義文學家伊萊恩·蕭渥特(Elaine Showalter)，則提出了一些女性主義批評的方法，將理論與文本作實際連結分析，例如：〈展現奧菲麗亞：女人、發瘋，及女性批評的責任〉一文，則分析女性原型、象徵意義及其中之性別意涵等等；另一例子為莎士比亞悲劇「泰特斯安德洛尼克斯」，文中分析男性編劇家所設計之女性角色：劇中主角拉維妮亞及塔摩拉

---

<sup>20</sup>朱立元、張德興等著。《西方美學通史》（下冊）。上海：上海文藝出版社，1999。頁 484。

分別為兩類女性典型，前者美麗善良、逆來順受的典型，具備男性認為的優秀品德，後者則是傳統中的妖婦形象，為一工於心計，野心膨脹、淫蕩的女人，且摧殘同為女人的拉維妮亞。

以上，將女性主義理論輪廓性地介紹後，筆者將利用論點聚焦方式，列出本論文所涉及之三大性別研究觀點：「男性凝視—女性『他者化』」、「被建構的性別氣質」、「被刻板歸類的女性類型」。

### 1、男性凝視—女性「他者化」

在看與被看的觀賞過程中，女性身體一向是被當成男性凝視的對象，因此女性身體就在嚴密及規範化地觀看下，身體因而走向「他者化」的狀態；並在父權意識型態的影響下，女性於是將男性凝視視為自我凝視；換句話說，女性被男性塑造為滿足其慾望的客體（object），卻又服從男性制度，以維持父權社會設定的法則（law）。

以上所述的男女凝視關係：「誰在凝視」「誰被凝視」「被凝視者被扭曲、片面化」，若以薩伊德《東方主義》（Orientalism）的論見，亦可找到論點上的相應之處。薩伊德認為，「東方主義」即是一套由西方人所建構的東方世界。東方成為被西方研究的「他者」，換句話說，東方成為被西方定義、描述的對象，最後，在東方主義視線下的東方成為一原始、神秘的世界，是與西方文明、理性的對照面。如上薩伊德的觀點可說明，女性主義理論所探討的女性只是父權意識型態下的建構成品。且男性眼中的女性，只是相對於他們，並弱勢於他們的「第二性」。

### 2、被建構的性別氣質

西方社會有著源自希臘哲學、基督教系統及笛卡兒的「身心二元系統」。西方於十九世紀中期，陽剛氣質與陰柔氣質建構論，成為研究性別領域的重點之一。只是一九七〇年興起的社會生物學（sociobiology），將男女分工視為身體基因的優劣及男女賀爾蒙的差別所致，基於此，筆者欲提出的是，要以哪一條路線

來研究性別氣質差異的議題？是支持生物的差異，或是文化的差異<sup>21</sup>，亦或是必須將兩者共同納入研究。

本文則選擇以性別氣質是社會文化養成的為研究論點，正如西蒙·波娃所言，她否認生物學是人類世界的基礎根源，對她來說，「身體是個情境 (situation)，也是歷史環節連鎖的一部份，自由必須從中贏得。」<sup>22</sup>。

以下，為瓦西列夫於其著作《情愛論》中提出的性別建構所形成的類型化特質。他將男女體型及性格特質差異座落在「一處刻板化 (stereotype) 的二分地帶」。

「男子身體笨重，婦女體態輕盈。男子較健壯，婦女較嬌弱。男子較理智，婦女較重感情。男子較剛勁，婦女較柔弱。男子較重邏輯，婦女則憑藉直感形式。…」<sup>23</sup>「…男人最難堪的是被人罵為蠢才，女人最難堪的是人家說她醜陋。」<sup>23</sup>

### 3、被刻板歸類的女性類型

基於本論文研究需要，筆者將參考由英美女性主義者研究的文學文本中，被刻板歸類的女性形象。這些文本中的女性角色常被納入刻板類型書寫，大致可分為「天使型」與「妖婦型」的女性，並成為善 (virtue) 與惡 (vice) 的原型。

在女性主義領域的論述中，蘇珊·格巴與桑德拉·吉爾伯特認為西方男性將女性分為「天使」和「妖婦」兩種類型。天使類型表達男性將女性神聖化、理想化，而妖婦類型則是表達男性的厭女情結 (misogyny)。在此，男性把女人塑

---

<sup>21</sup>文化 (culture)：共同的價值觀、經驗、信念。所謂文化的差異，於本文指的是：女性的特質並非與生俱來的，而是在父權文化下生成的，並與男性特質對立。

<sup>22</sup> Cited in Moi, P.59.

<sup>23</sup>轉引自儀平策。《美學與兩性文化》。遼寧：春風文藝出版社，1994，頁 86-92。關於此類論述不少，例如：John Naisbitt 與 Patricia Aburdene。《女性大趨勢》。本書兩位作者引述摩琳·史東的研究，認為男性特徵包括侵略、競爭、合理化的思考與行為、智慧、實際、可觀、保護、英雄主義、目標取向、勇敢、冒險、線形思考、高度創造性、以及大規模計畫與組織的能力。女性則是被動的、同情的、照顧的、合作的、直覺的、感情取向的、主觀的、不實際的、妥協的、依賴的、關係取向的、憐憫的、較低度的創造性、以及能夠感受自然的循環與流動。(John Naisbitt & Patricia Aburdene。《女性大趨勢》。台北：台視文化，1993，頁 264-265)。

造成天使，表達自己的審美理想，並壓制著女性的自主意志，使女性成爲沒有自由意志的藝術品；於另一端，男性則以塑造妖婦形象來對那些不肯順從、不肯放棄自私的女人進行貶損，尤其是對勇於追求身體自主性的女性，他們更將她們視爲父權社會最大的敵人。<sup>24</sup>以上所歸結的「天使」與「妖婦」劃分，在容格（C.G. Jung, 1875~1961）的分析心理學中亦有類似論點。

「容格把集體無意識中的女性形象稱作為「阿尼瑪」，透過容格對阿尼瑪的分析，更加可以了解在男性規範中的女性形象。在容格的分析中，第一和第二階段屬於「情慾的阿尼瑪」，是男人心中情慾的對象。第一階段的代表是性誘惑的夏娃，第二階段是結合性慾和精神浪漫的女子，例如《浮士德》中的海倫。第三和第四階段屬於「聖潔的阿尼瑪」，是男人心中理想化的女性形象，她代表著純潔、神聖、道德和犧牲奉獻的精神，聖母瑪莉亞和觀世音菩薩是典型形象。」<sup>25</sup>

以上各項理論內容，將於本論文中配合對芭蕾舞相關運作之分析，予以延伸討論。

---

<sup>24</sup> 詳見張岩冰。《女權主義文論》。濟南：山東教育出版社，1998，頁 62-67。

<sup>25</sup> 轉引自陳玉玲。《尋找歷史中缺席的女人》。嘉義縣：南華大學，1998，頁 80。

## 第四節 研究範圍

本論文研究的時間跨度為十七世紀至二十世紀初的歐洲芭蕾舞史；此時間跨度之大，主要是希望由十九世紀之前及之後的芭蕾舞歷史，來掌握奠定「傳統芭蕾」形成的前因後果，分別由男女芭蕾舞者的社會地位、芭蕾編舞家的性別分配、芭蕾舞劇動作設計及角色設定等等，作一整體掌握及分析，進而找尋出研究傳統芭蕾，具有探討價值的性別議題。

基於上述說明，本文研究範圍主要集中於：十九世紀奠定於歐洲的傳統芭蕾技巧及傳統芭蕾舞劇；並以掌握芭蕾五大活動重心：法國、俄國、英國、美國、丹麥的研究資料。且在芭蕾舞劇研究方面，以保存傳統芭蕾較完整的傳統芭蕾舞團所演出的劇目為研究對象；如：法國巴黎歌劇院芭蕾舞團、俄羅斯波修瓦芭蕾舞團、前蘇聯基洛夫芭蕾舞團、英國皇家芭蕾舞團，或是二〇〇三年來台演出之莫斯科市立芭蕾舞團等等。

## 第五節 研究限制

本論文試圖結合女性主義相關理論與傅柯規訓理論，來探討女芭蕾舞者的性別化規約現象；只是基於本論文問題性的掌握，因此在理論運用也只是片段擷選，所以，必定有許多具有性別研究價值，卻是筆者未顧及到的女性主義及傅柯論點。

此外，本研究分析的芭蕾舞劇，是以芭蕾舞史上具前述問題性代表的舞劇為選材考量，因此，未能詳盡含括更多的芭蕾舞劇，一方面是文獻及影音資料參考限制，另一方面是藉由縮小範圍反能將相關問題性做更深入之釐清。再者，本論文所探討的芭蕾訓練規則及芭蕾舞劇，容或未全面考量到個別性的差異，例如：各齣舞劇版本在不同國家及時代的差異，女性芭蕾舞者個別的身體狀況及其所屬舞團不同的訓練方法。

## 第二章 芭蕾舞史上女性形象的變遷

美籍俄國芭蕾舞編導大師喬治·巴蘭欽號稱：「芭蕾舞就是女人」或「芭蕾舞就是芭蕾舞女舞者」<sup>26</sup>。此話的成立是基於十九世紀女性芭蕾舞者在舞壇上大放異彩之故；但經筆者考察整個芭蕾舞歷史後發現，芭蕾舞於十七世紀之法國宮廷芭蕾時期，是以男性舞者為主的舞蹈類型，儘管法國開創性地孕育出第一位登台演出的女性職業芭蕾舞者，但其在形象塑造、藝術成就及社會地位上，相較於十九世紀浪漫芭蕾及古典芭蕾之女性芭蕾舞者，顯現極大的差距；於此，筆者將芭蕾舞風格共分為五個時期：早期芭蕾階段、情節芭蕾階段、浪漫派芭蕾階段、古典派芭蕾階段、新古典與現代芭蕾階段，並從中分析各時期女性形象之特色及其變遷之景況。<sup>27</sup>

### 第一節 早期芭蕾階段

芭蕾舞初為義大利民眾自編自演之民間歌舞，而後傳至義大利宮廷，因而產生一群十分擅於歌舞之貴族舞者。一五七一年義大利麥帝奇家族之女兒凱薩琳·德·麥帝奇（Catherine de Medicis, 1519~1589）因嫁入法國皇室，而將此歌舞形態傳至法國宮廷，且在整個社會環境及時代思潮推波助瀾下，「宮廷芭蕾」（Ballet de Court）遂成為法國宮廷中國王及男性貴族們一項重要的娛樂<sup>28</sup>；其中最具代表性之男性舞者，即是法王路易十四（Louis XIV, 1643~1715）；其於一六五二年，聘請宮內御用舞蹈家與音樂家，尚·巴迪斯特·盧理（Jean Baptiste Lully, 1632~1687）編作一齣長達十三小時的芭蕾舞劇「今夜芭蕾」，並安排其擔任「太

---

<sup>26</sup> 轉引自歐建平。《舞蹈美學鑑賞》。台北：洪葉文化，1996，頁49。

<sup>27</sup> 筆者於本章各節提及之女性形象，是以符合本文所及之問題性為擇選考量。

<sup>28</sup> 十六、十七世紀，皇宮內時常演出芭蕾舞，男性舞者會因劇情需要而戴上面具跳舞，且倘若舞劇中需要女性角色，也是由男性舞者戴上面具扮演。

陽王」的角色；爾後，路易十四開始迷戀芭蕾，並成爲一名優秀的舞者。

直至十七世紀中葉，路易十四因體型過於肥胖而無法勝任演出，對芭蕾演出失去興致，於是交棒予，由路易十四於一六六一年所設立的「皇家舞蹈學院」(L'Académie Royale de Dance) 所培養之學生。此階段芭蕾漸漸由宮廷走向民間，在型態上附屬於「歌劇」表演中，形成「歌劇芭蕾」(Ballet Opera)。編舞家皮耶爾·飽相 (Pierre Beauchamp, 1635 ~ 1687) 於一六六九年編作歌劇芭蕾「波蒙」

(pomone)，即第一齣以「專業舞者」取代貴族演出之節目，此劇在不需依循路易十四的個人喜好及身體狀況的情況下，增加技巧的難度，使劇場表演更專業化，芭蕾也因而獲得型態上之改變。



圖 2-1-1 「舞蹈皇后」拉芳丹。在芭蕾舞史上，多將其記載爲第一位芭蕾女舞者。

此類專業舞者的出現，又以法國於一六八一年突破以往清一色的男性舞者限制，而出現第一位女性專業舞者拉芳丹 (Mlle Lafontain, 1665~1738) (圖 2-1-1) 最引人注目。拉芳丹於義大利編舞家尚·巴迪斯特·盧理編作之「愛的勝利」一劇中首次亮相，不只證明女性之舞蹈天賦，也從而開創及激發女性從事舞蹈工作的趨勢。除了拉芳丹外，另有四位女性舞者，也曾於舞劇中擔任要角 (圖 2-1-2)、(圖 2-1-3)。

在女性舞者的服飾方面，十分強調華麗繁複；她們需身著厚重、長及腳踝之鯨骨箍長裙與高跟鞋；在舞步上只於地面作平面移動，因而在技術性發展上，與無沉重舞裙束縛的男性舞者相較，其動作發展幅度較小，終使整體表演風格貧乏<sup>29</sup>；且當時法國社會給予女性登台跳舞，於倫理上有十分沈重的壓力，因此，女

---

<sup>29</sup>盧理之繼承人皮耶爾·拉莫 (Pierre Rameau) 認爲芭蕾藝術發展至此，已無法滿足觀眾視覺，於是創立由地面向上發展的跳躍、旋轉動作，因此，法國是於一六七二年後，針對職業男舞者才發明跳躍及旋轉的技巧。

性擔任職業芭蕾舞者，自是一門不被重視及肯定之行業。



圖 2-1-2 早期女芭蕾舞者於「The Paris Opera」之劇照(一)  
Mlle Moreau (左圖)、Mlle Maupain (右圖)



圖 2-1-3 早期女芭蕾舞者於「The Paris Opera」之劇照(二)  
Mlle Subligny (左圖) Mlle Huretti (右圖)

## 第二節 情節芭蕾舞階段

十八世紀的芭蕾舞演出環境，由皇宮貴族的皇宮大廳轉向專業表演劇場<sup>30</sup>；舞者背景由單一貴族階級，轉而兼容平民階級<sup>31</sup>，且不只突破以男性舞者為主的狀態，女性舞者因表現傑出，遂成為芭蕾舞找尋定位及推展之不可或缺的力量。

十八世紀也是「情節芭蕾舞」誕生的時代。情節芭蕾舞之父詹·喬治·諾威爾(Jean George Noverre, 1727~1810)<sup>32</sup>提出情節芭蕾舞(又稱為動作化舞劇)之理念。諾威爾提倡舞蹈應擺脫穿插在歌劇中的附屬地位，並提倡舞者須擺脫面具，用身體來表達內在情感，並發展啞劇形式來協助推展劇情；整體而言，情節芭蕾舞是表現一種「舞者不歌，歌者不舞」之表演美學。

在十八世紀初，即諾威爾提出「情節芭蕾舞」之前，法國巴黎歌劇院的舞蹈學校所培養的男女舞蹈演員中的兩位女性芭蕾舞者：瑪莉·加瑪戈(Marie Camargo, 1710~1770)及瑪莉·莎蕾(Marie Salle, 1707~1756)，分別在技術改革方面及舞蹈理念方面，都可謂催生情節芭蕾舞的關鍵性人物。此外，本節將就芭蕾舞歷史上，以實踐諾威爾理念為尚的編舞家尚·道貝瓦(Jean Dauberva, 1742~1806)的舞作「關不住的女兒」(La Fille Mal Gardée)中的女性形象略加介紹。

### 一、瑪莉·加瑪戈

瑪莉·加瑪戈(圖 2-2-1)，曾做過巴黎歌劇院的芭蕾舞演員，其對芭蕾舞的貢獻為：將女性芭蕾舞者之鯨骨箍長裙縮短十公分，並將高跟鞋改為平底鞋；她也是一位動作改革者，將女性舞者之技術提升，例如：將本為男性技術之空中擊腳跳

---

<sup>30</sup> 十八世紀初的巴黎，已設立二十三座劇場、一千八百多所舞蹈學校。

<sup>31</sup> 一六八一年，在巴黎上演「愛神的凱旋」時，已打破以貴族擔任舞者的慣例，而由平民身份的職業演員擔任演出。筆者認為這種轉變，到十八世紀芭蕾舞整體展現方面，才愈漸成熟。

<sup>32</sup> 「情節芭蕾舞之父」諾威爾，一生編作一百五十多齣芭蕾舞劇。一七七六年，他由路易十五任命，成為巴黎歌劇院芭蕾舞大師，但他孤身奮戰於法國舞蹈界保守勢力的大本營中長達五年，終因勢單力薄而被迫離職。其舞劇作品《任性的加拉特亞》開啓了「情節芭蕾舞」，並為芭蕾舞技巧向著高難度發展提供了必要條件。

(Entrechat)，吸納修改為女性技術等等。

加瑪戈設計之舞蹈形象，不僅影響女界的時裝潮流，就連廚師們也爭相給自己的料理掛上她的名字……，此現象，對尚未得志的諾威爾來說，儘管對她的成功，未能打從心裡為他高興，但其也不得不



圖 2-2-1 芭蕾舞技術改革者瑪莉·加瑪戈

承認，她確實用自己的聰明才智，選擇一種活潑、敏捷且十分迷人的風格；諾威爾曾說：「她天賦並不太理想，她既不漂亮，又不修長。然而，她的舞蹈卻快速、輕盈，充滿光輝和活力……。」<sup>33</sup>。

「伏爾泰也曾寫到，加瑪戈像男子那樣跳舞。他承認了在她那輝煌技術中存在著那種咄咄逼人的東西——這與其他芭蕾舞女演員們可以形成對比——並將這種東西當做是芭蕾舞史上的轉折點。」<sup>34</sup>



圖 2-2-2 芭蕾舞改革者瑪莉·莎蕾

## 二、瑪莉·莎蕾

瑪莉·莎蕾（圖 2-2-2）在進入法國巴黎歌劇院芭蕾舞團當演員時，對時下「演員有什

<sup>33</sup>轉引自朱立人。《西方芭蕾舞史綱》。上海：上海音樂出版社，2001，頁 16。筆者在此欲補充的是，加瑪戈興起的時代，女芭蕾舞者的地位雖較之前的時代來得高，但依然有著防堵女芭蕾舞出頭的現象。例如：瑪莉·加瑪戈，她於十歲學舞、十五歲在巴黎登台演出。傳說當她初次上台表演，她的老師和劇院最著名的舞星都擔心她鋒芒畢露，便不讓她擔任主角。一天晚上正巧一位男演員誤了場，加瑪戈有機會上場完成了這一段重要的變奏獨舞。這次成功，促使她的老師，認識到一個真正芭蕾天才的出現。

<sup>34</sup>Walter Sorell 著，歐建平譯。《西方舞蹈文化史》。北京：中國人民出版社，1996，頁 265。

麼穿什麼、有什麼帶什麼」的作法十分不滿，而提出每個演員，必須穿戴上與歷史真實相吻合的服飾的建議。

莎蕾提倡廢除陳舊的芭蕾舞型態。在服裝改革上為：擺脫沈重的頭飾、假髮及鯨骨箍長裙，而以披肩長髮及輕薄貼身的服裝為主。在動作表現上，十分強調情感表達，他認為動作必須由內在情感發散出來，如此才能加強芭蕾舞的戲劇性和表現力；其提高芭蕾舞藝術品味的作法，深得諾威爾的共鳴與好評，並成為日後諾威爾「情節芭蕾」重要之理念來源。

### 三、關不住的「麗莎」

以諾威爾「情節芭蕾」為創作理念之法國編舞家尚·道貝瓦，一七八九年七月一日於法國波爾多市首演其創作舞劇「關不住的女兒」。

劇中女主角麗莎（Lise）（圖 2-2-3）<sup>35</sup>，於劇中是一位聰明且主動追求自己所愛的女人，她不因母親安排的婚姻而心志動搖，最後終與農夫柯勒斯（Colas）結為連理。

在形象方面，麗莎表現一農民階級之女性形象，其服裝呈現田園風格；頭髮繫上鍛帶，上半身著短燈籠袖緊身束衣，下半身為及膝紗裙；整體形象清新俐落。在動作方面，小跳躍或旋轉，均呈現簡潔輕快之感。在啞劇表現上，面部及身體表情十分生動豐富。此女性形象，可謂浪漫派芭蕾中現世型女性形象的先驅。



圖 2-2-3 十八世紀動作化舞劇代表作—尚·道貝瓦「關不住的女兒」。

<sup>35</sup>照片來源：Geza Kortvelyes . *The Budapest Ballet*. Budapest : Corvina Kiado, Hungarian State Opera House , 1981 , P.122 .

### 第三節 浪漫派芭蕾舞階段

十九世紀前半葉，芭蕾舞順應著浪漫主義（Romanticism）思潮，誕生了「浪漫派芭蕾舞」<sup>36</sup>，並在法國掀起一陣芭蕾舞熱潮，芭蕾舞「女舞者」一躍而為芭蕾舞「女明星」。「浪漫派芭蕾舞」的女性角色，多以美麗、優雅、飄逸為基本形象，並設定超世與現世、幻想與真實兩組對立角色，其中又以超世角色的藝術表現，成為芭蕾舞如夢如幻的浪漫基調。一八三二年法國舞蹈家瑪莉·塔格里歐妮（Marie Taglioni，1804~1884）飾演的「仙女」（圖 2-3-1）（圖 2-3-2），即為浪漫芭蕾舞代表作。<sup>37</sup>

「仙女」此齣二幕芭蕾舞劇，為浪漫派芭蕾舞的始祖，一八三二年於巴黎首演。編舞家為菲利普·塔格里歐尼（Fillippo Taglioni）、作曲家尚·修尼茲霍法爾（Jean Schneilzh Hoeyfer）、劇本創作家亞·努里（A.Nourrit）。此劇為菲利普·塔格里歐尼為女兒瑪莉·塔格里歐妮編作。他根據女兒身型及身體能力，而量身設計出仙女西爾菲達一角，其踮立技術（Pointe）的運用，成功地詮釋了象徵現實以外之生靈形象，也因而獲得「芭蕾舞皇后」之美譽。



圖 2-3-1 瑪莉·塔格里歐妮  
「仙女」一姿



圖 2-3-2 嘉麗娜·馬可洛娃「仙  
女」一姿

<sup>36</sup> 浪漫派芭蕾舞又可稱為「白色芭蕾舞」（ballet blanc）。

<sup>37</sup> 芭蕾舞史上視為浪漫時期仙女形象的濫觴，有此二說法：其一為，一七九六年編查理士·陸德維·狄德羅（Charles Ludvig Didelot）編作之芭蕾舞劇「植物與微風」；其作品中除了有硬鞋的運用外，並運用繩索將舞者吊起，以表現飛騰與飄逸之感。另一說法為 Giacomo Meyerdeer 於一八三一年推出的歌劇「惡魔羅伯特」（Robert le Diable）。本劇第三幕第二景是一場穿插在劇情中的舞蹈。地點在一座尼姑庵墓園；午夜時分，在墳墓中穿著田園裝肩披白紗的女屍體被魔鬼召喚，誘惑著男主角為她奪取有魔法的柏樹枝，這個女屍體形象與「仙女」及「吉賽爾」形象十分相似。

此劇中主要的現世型女性形象，為蘇格蘭女性之異國情調之裝扮；上半身著燈籠短袖緊身束衣，下半身為及膝長紗裙；長裙外層色彩較超世型女性形象鮮豔；在動作上，融合蘇格蘭傳統舞步及芭蕾基本動作，呈現一種輕巧明快之感。另一類為超世型女性形象。頭戴花環，頸部、耳朵及手腕上配戴珍珠飾品，胸前別上粉色花朵，背後插上透明雙翼；上半身是燈籠短袖緊身束衣，下半身著長及足踝之白色長紗裙（romantic tutu）。在動作及姿態（postures）方面，仙女們臉上掛著淡淡表情，並採取柔性手勢（feminine touch），即「頭部與上半身經常隨著手部動作而傾向同一方向」<sup>38</sup>，以展現柔媚飄逸之感。綜合以上得知，「仙女」中之女性舞者，必須以完成「輕盈」的動作質地為目標，因此，貫穿整齣舞劇的「旋轉」、「跳躍」及全踮「阿拉伯式」，是否能讓觀者產生「無重量感」，則成為評判舞者優劣的指標。總而言之，此劇可謂第一齣成熟展現「踮立技術」的舞劇，也成為浪漫派芭蕾極具指標性之佳作。

其餘浪漫派芭蕾作品，如朱利斯·佩羅（Jules Perrot）與尚·科拉利（Jean Coralli）共同編創「吉賽爾」（圖 2-3-3）（圖 2-3-4）<sup>39</sup>、朱利斯·佩羅「四人舞」（Pas de Quatre）等等；以上之女性角色並不相同，但整體形象，皆為典型「白色風格」。此外，由法國編舞家亞瑟·聖·列翁（Arthur Saint Leon）編作之浪漫芭蕾喜劇「柯碧莉雅」（Copellia）（圖 2-3-5）<sup>40</sup>，在當時戰亂時期，因題材詼諧而深受觀眾喜愛。此劇開創女性「木偶」形象，並賦予木偶的女性性別；除木偶外，其餘的女性角色則與大部分浪漫派芭蕾中現世型女性形象類似。

---

<sup>38</sup>詳見吳素芬。〈浪漫芭蕾仙女與仙女們之分析研究〉。《國立台灣藝術大學藝術學報》。第 66 期，2000 年 8 月，頁 101。

<sup>39</sup>照片來源：何恭上。《芭蕾舞劇欣賞》。台北：藝術圖書公司，1998，頁 38。

<sup>40</sup>照片來源：藍凡編著。《芭蕾》。上海：上海三聯書店，2003，頁 71。



圖 2-3-3 卡洛理·格理西(Carlotta Crisi)  
「吉賽爾」一姿



圖 2-3-4 「吉賽爾」第二幕幽靈一姿



圖 2-3-5 浪漫派芭蕾喜劇「柯  
碧莉雅」獨舞一姿

## 第四節 古典派芭蕾舞階段

十九世紀中葉後，因法國浪漫派芭蕾舞未見新意而走下坡，且因俄國沙皇極力贊助芭蕾舞藝術等因素，芭蕾舞重鎮由法國轉至俄國聖彼得堡，並孕育出由法國舞蹈家兼編舞家莫里斯·裴帝帕（Marius Petipa, 1818~1910）率領的「古典派芭蕾舞」風格。

裴帝帕赴俄演出，於一八三五年成立皇家舞校，並以法語進行教學，因而制訂一套世界通用的法語芭蕾舞術語。在其設計之舞劇結構方面，亦是一套複雜卻十分成熟之舞劇結構，例如：創立插舞、ABA 模式的大型雙人舞（grand pas de deux）（即男女合舞、男女獨舞或稱男女變奏、男女合舞）、性格舞（character dances）（各類異國情調的民間舞）等等；並創定大型古典舞劇中的第一幕、第三幕為現實幕，第二幕、第四幕為浪漫幕，因此，從角色形象、技巧運用、場景色調等整體氛圍來分析，均十分相近於浪漫派芭蕾舞中之浪漫情調，因此，古典派芭蕾舞劇「天鵝湖」又有著「新浪漫芭蕾舞」一說。<sup>41</sup>

古典派芭蕾舞劇中之女性角色不再著重於超世角色<sup>42</sup>，而將焦點放在公主與王子的「童話世界」中。<sup>43</sup>在主要女性角色服裝上，呈現強烈的裝飾性風格。例如：頭頂皇冠、古典芭蕾舞裙（classic tutu）上鑲上裝飾性亮片及碎鑽；在服裝顏色上，一組多以白色、粉紅色、黃色為基色，例如：「睡美人」之奧羅拉公主（圖 2-4-1）<sup>44</sup>、「天鵝湖」之白天鵝、「胡桃鉗」（The Nutcracker）之克拉拉、「灰姑娘」（Cinderella）之仙度麗娜等等；另一組顏色為黑色及紅色，例如：「唐吉訶德」之吉特麗（圖 2-4-2）<sup>45</sup>、「天鵝湖」之黑天鵝、「睡美人」之壞仙女卡拉包斯等等。

---

<sup>41</sup>江映碧、林郁晶等著、伍曼麗編。《舞蹈欣賞》。台北：五南出版社，1999，頁 123。

<sup>42</sup>根據文獻研究，古典芭蕾舞時期，呈現仙女、妖女角色之舞劇較少，但仍有幾部具有此類角色之舞作。例如：「睡美人」之六仙女、「神殿舞姬」的幽靈形象等等。

<sup>43</sup>除了主要角色外，不少女性角色為童話世界之人物，例如「胡桃鉗」之小紅帽、「睡美人」之六位仙女、穿長靴的白色貓咪等等。

<sup>44</sup>照片來源：Fred Fehl. *Stars of The Ballet and Dance in Performance Photographs*, New York: Dover Publications, 1984. P.60.

<sup>45</sup>同上註，P.63。

在動作方面，女性主要以踮立技術為主，並執行以「平衡」、「旋轉」為基礎之個人及雙人的高難度動作。



圖 2-4-1 「睡美人」第三幕之奧羅拉公主

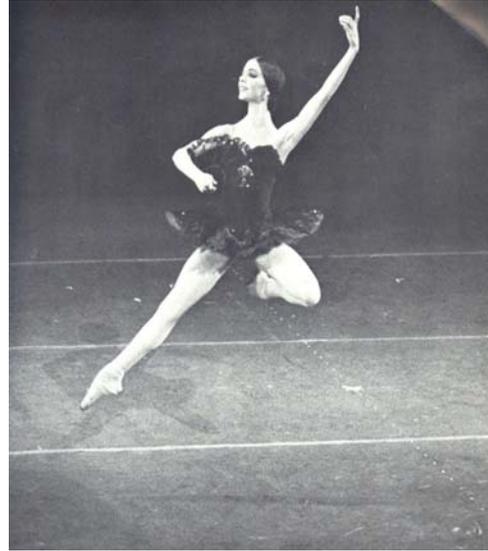


圖 2-4-2 「唐吉訶德」吉特麗一姿

在古典派芭蕾舞劇群舞風格上，筆者概分為二類風格：宮廷風格及浪漫風格。宮廷風格之舞者多穿著宮廷貴族服飾，踩著宮廷舞步，與一般貴族婦女之生活形象接近，因此，就審美距離關係上而言，較不易讓觀眾產生美感經驗；反之，由編舞家雷·伊凡諾夫（Lev Ivanov, 1834~1901）編作的天鵝湖之第二幕及第四幕「湖畔群鵝」（圖 2-4-3）<sup>46</sup>，呈現一群優美、輕盈且整齊劃一的天鵝姿態，並配合各項烘托浪漫氣氛的舞台設計，將古典派芭蕾的浪漫氛圍推至一定的高度，遂成為觀眾之觀賞焦點，並使此齣舞劇成為芭蕾史上最受觀眾歡迎的作品。此類群舞作品，如：「胡桃鉗」第一幕第二場「雪花之舞」及第二幕「花之圓舞曲」、「神殿舞姬」第三幕「幽靈群舞」等等（圖 2-4-4）<sup>47</sup>。

<sup>46</sup>照片來源：同註 39，頁 63。

<sup>47</sup>照片來源：何恭上編譯。《芭蕾舞劇欣賞》。台北：藝術圖書出版社，1972，頁 57。



圖 2-4-3「天鵝湖」第二幕  
天鵝群舞

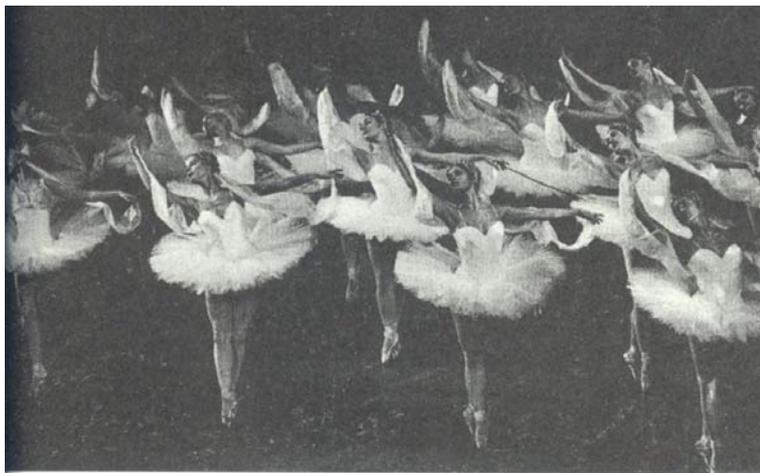


圖 2-4-4 英國皇家芭蕾舞團演出「神殿舞姬」  
第三幕群舞

## 第五節 新古典與現代芭蕾舞階段

十九世紀傳統芭蕾舞劇奠定芭蕾舞典型風格，時至二十



世紀現代主義興起，芭蕾舞發展出多種樣貌：傳統芭蕾舞與現代芭蕾舞、戲劇芭蕾舞與交響芭蕾舞等不同派別相互比較，也因此湧入大量人才與舞作。

在歷經數百年的傳統芭蕾舞劇之後，新古典芭蕾舞、現代芭蕾舞等新興芭蕾舞風格相繼地產生，這些風格一方面大量使用古典芭蕾舞基本技巧，卻又試圖增加技巧變化性。例如：偏離中心的平衡、精確快速的細部動作、具角度性的勾腳動作。

俄國新古典大師米歇爾·福金認為兩跨外開十分荒唐，因為此動作未能發揮什麼表現力。因此，故而在其作品「火鳥」(The Fire Bird) 中，芭蕾舞舞者並未作出骨盤外翻的足尖碎步，而是印證著其舞蹈理念，操作著雙腳平行朝前的足尖碎步。<sup>48</sup> (圖 2-5-1)<sup>49</sup>

圖 2-5-1「火鳥」一姿(1910)

另一新古典芭蕾舞大師為美籍俄國新古典芭蕾舞大師，喬治·巴蘭欽。其塑造的舞者形象，因提倡「無情節芭蕾舞」或「抽象芭蕾舞」之故，並不凸顯男女形象上之差異，因此，舞台上呈現的是一群揚棄華麗的芭蕾舞服裝，以貼身質料及純粹顏色來凸顯線條的「身體」。<sup>50</sup> 例如：「C 調交響曲」(Symphony in c)(圖



圖 2-5-2 魯賓斯芭蕾舞團演出喬治·巴蘭欽「C 調交響曲」(1972)

<sup>48</sup> 「火鳥中林中少女裸腳無程式化的手勢和啞劇。這是一取材俄羅斯民間傳統的芭蕾舞，故事和結構都是傳統的，但舞蹈形式不太一樣。福金的早期作品已有改革的意念，將赤足、打滾、翻筋斗以及非對稱的結構引入劇中，一九〇八年取材自高蒂耶的《埃及之旅》舞劇，動作設計來自古埃及的浮雕和圖片，屈肘屈腕、五指平伸、手掌朝下，這種非古典芭蕾舞的表現，引起保守派的強烈抨擊，稱之為是對過去的一切好傳統的破壞，這是對珍寶的重新評價，是對腳的外開，古典芭蕾舞技術的否定，也是對規範的違反。」(庫爾特·薩克斯(Curt Sachs)。《世界舞蹈史》。上海：上海音樂，1992，頁 642)。

<sup>49</sup> 照片來源：同註 47，頁 71。

<sup>50</sup> 喬治·巴蘭欽曾說：「這裏只是美妙的樂曲中舞者不斷運動。唯一的故事就是音樂——在月光下奏出一首奏鳴曲」。他的舞作有如視覺音樂，舞台上的舞者就像是音樂中的主題及變奏的化身。他多以俄國作曲家柴可夫斯基及史特拉汶斯基的音樂創作，十分注重芭蕾舞的技巧、空間與速度。其作品「小夜曲」被譽為「音樂芭蕾舞的頂峰」，成功融合交響性、抒情性與舞蹈性；其餘作品，如：「阿波羅」、「奧菲斯」都是極具巴蘭欽風格的作品。

2-5-2) <sup>51</sup>。

在現代芭蕾方面，瓦斯拉夫·尼金斯基 (V.Nijinsky, 1889~1950) 之「春之祭禮」於一九一三年首演，在當時並未獲致好評，原因在於，該作品並非當時巴黎人所熟悉認同之古典形式。尼金斯基安排女性舞者在穿著上雖保留紗裙，但又加上圖尼克衣袍及休閒服裝，雙腳則穿



圖 2-5-3 俄羅斯芭蕾舞團演出尼金斯基之「春之祭禮」(1913)

上平底布鞋或赤腳；在動作上，創造出腳指內扣、彎膝、平行或內八之步伐，以此突出重量與稜角、避免流暢線條，並配合上極不協調的拍子舞蹈 (圖 2-5-3) <sup>52</sup>。

筆者針對二十世紀眾聲喧嘩的芭蕾現象進行研究發現，除了傳統芭蕾舞劇的保存外，在二十世紀新古典芭蕾編舞家，依然創作出具有濃厚浪漫風格之作品。例如：福金「垂死的天鵝」(Dying Swan) (圖 2-5-4)、「仙女們」(Les Sylphides) (圖 2-5-5)。



圖 2-5-4 安娜·帕芙洛娃之「垂死天鵝」(1909)

基於以上例證得知，二十世紀新興的芭蕾風格並未全然替代傳統芭蕾在舞蹈世界的地位，反將傳統芭蕾置於十分穩固的舞蹈地位；此現象可由如下事實看出：新興的芭蕾風格往往在創作舞劇時增添浪漫氣氛；再者，在芭蕾舞團演出的節目安排中，一部份演出新興風格，另一部份則演出傳統風格，例如：法國萊茵芭蕾舞團。

<sup>51</sup>照片來源：同註 47，頁 114。

<sup>52</sup>同註 41，頁 143。

筆者認為，對於十分重視文化保存的歐洲國家而言，維護芭蕾舞傳統實為重要之事，此外，世界各國的芭蕾舞團在至今演出的劇目中，如「天鵝湖」、「吉賽爾」等傳統芭蕾舞劇仍然佔有重要份量。筆者基於上述因素，將本論文研究範圍設定在傳統芭蕾舞劇，即浪漫派芭蕾舞與古典派芭蕾舞，蓋因其具備文化意義上之重要研究價值。



圖 2-5-5 米歇爾·福金「仙女們」

### 第三章 女芭蕾舞舞者之身體規訓

#### 第一節 身體定義權

每回芭蕾舞劇謝幕時，女主角總會在最後時刻被男主角邀請至舞台最前方，向觀眾朋友敬禮謝幕。這時觀眾會由觀眾席上丟下數把鮮花，表達興奮之情，經

過數次鞠躬後……，首席女舞者伸出手勢或直接走向兩旁，迎接舞團藝術總監或編舞家至隊伍前排中間進行謝幕，這時會發現一個現象，直至今日，這些被迎接出來的人，在性別比例上，男性佔了多數。以上所呈現之問題性在於：芭蕾舞以女性美麗的形象及優雅的姿態為號召，但究竟是誰掌握女性形象擬塑權？再若，除了男性編舞者擁有女性身體擬塑權外，「舞蹈理論界」、「文化評論界」、「醫學界」<sup>53</sup>等專業領域，共同參與建構的知識系統，有何介入干預作用？

若將女性芭蕾舞者身體，置於一父權歷史洪流中，來觀照其中之權力關係，就不難發現，芭蕾初生於歐洲時，當時社會賦予女性身體許多神秘且負面之解讀，因此，當女性身體開始公開表演時，自是社會倫理所排斥的；直至十九世紀，女性卻能藉由身體訓練而讓她們成為芭蕾明星，於是，某些以前避免談論的，現在變得都可以談，使得女性身體的命運產生了改變。這就如同傅柯在《規訓與懲罰—監獄的誕生》中所提到懲罰方式的改變；他認為不同時期會運用不同權力策略；只是筆者要問的是，此策略的轉變，能否證實女性的身體已經能夠自由自在的表演了呢？

一位女芭蕾舞者的身體，確實擁有著不同於一般女性的「表演意義」<sup>54</sup>，只是此類身體在進入審美領域後，遂成為被觀照的客體，因此，這個身體該如何開發、開發的限度，皆非舞者能決定；此套被生產出來的身體論述，是藉由公開表演、展示的方式，透過染上父權色彩的學界、舞蹈界的定義及規範下，形塑出具有性別分化的表演身體；因此，女性芭蕾舞者在此，並未獲得真正的自由，因為她被規定去執行一套「優美」的形象標準，一套符合父權審美標準的形象。

---

<sup>53</sup> 「醫學領域」對於女芭蕾舞者的討論，多在於舞者應如何保護及照顧身體、體重又該如何「健康」地控管，或是說明女性芭蕾舞者的身體疾病為何等等。近期醫學界出版一本《女性美的審美原則》(2003)，作者為醫學博士 T.Bell，此書為一本與美學領域相互補充，以生理原則來「界定」女性身體美的書籍。

<sup>54</sup> 女性在工業革命前與男性的分工是較為模糊的，但工業革命之後，因應薪資結構的調整，男性則負責公領域，女性則屬於私領域，即是家庭勞動的重要角色。這種單一的分工模式，使得父權制的意義在此彰顯。因此，女性芭蕾舞者的身體，確實比一般婦女獲得更大的空間與更豐富的意義。

## 一、身體擬塑權—男性創作群

傳統父權文化，將知識領域視為男性活動，尤其將創作力等同於「陽性價值」，而與「陰性價值」對立；<sup>55</sup>因此，在女性企圖越界來從事理性活動時，便開始背負罪名及遭致排擠。這也是為何女性創作者的作品淪落為失載或隱沒之原因？就如同菲勒斯批評（phallus criticism）<sup>56</sup>中，男人手中的筆就如同他們的陽具，不僅是他們獨有，而且是創造力的展現。當代女小說家維吉尼亞·吳爾夫曾在「自己的房間」一書中提到，假設英國劇作家莎士比亞有一位優秀的妹妹朱蒂斯，她將因礙於社會規範的束縛和困境，而不可能有莎士比亞的際遇，就算其是滿腹經綸，所寫的東西自是不被重視，且勢必被冠上扭曲、淫蕩之名。

在芭蕾世界中，編舞者與舞者是分家的，且經由筆者耙梳十七世紀至二十世紀初之芭蕾歷史文獻後發現，以展現「創作力」之芭蕾動作設計者及舞劇編舞家，多由男性擔任，以下列出身居芭蕾幕後卻掌握大局之人物。**舞蹈理論家**，如：多門尼科（Domenico Da Piacenza）《舞蹈藝術與舞蹈創作》、托諾·阿爾布（Thoinot Arbeau）《編舞術》、尙·喬治·諾威爾《舞蹈與舞劇書信集》、卡羅·布拉西斯（Carlo Blasis）《舞蹈理論的基本理論與實踐初釋》及《舞蹈規範》、亞瑟·聖·列翁之舞譜等等。**舞蹈教育家**，如：皮耶爾·鮑相、沙爾維特爾·維加諾(Salvatore Vigano)、卡羅·布拉西斯、朱利斯·佩羅、莫利斯·裴帝帕等；**舞劇劇本創作**，如：泰奧菲里·高蒂耶（Théophile Gautier）、亞·努里、弗·伯吉特契夫（V. Begitchev）等；**舞劇編舞家**，如皮耶爾·鮑相、尙·

---

<sup>55</sup> 西方思想的本質建立在一種二元對立（binary oppositions）的思考模式上，如真理／謬誤、男／女、自然／文化、言談／書寫等。二元對立隱含了一種階序（hierarchy）的價值判斷，在每一組的二元對立概念中，其中一個擁有優於它的對立面的地位。（唐荷。《女性主義文學理論》，台北：揚智出版社，2003，頁 107）。

<sup>56</sup> 菲勒斯批評是由陽具（phallus）衍生的男性中心批評。陽具為精神分析學術語。精神分析學家拉岡（Jacques Lacan, 1910~1981）又將陽具同男性權力並置論述。陽具作為性差異的指意物，保證的象徵秩序的父權結構。陽具經由對慾望滿足的控制，也就是心理分析理論內的主要來源，意指了象徵秩序中的權力與控制。（克莉絲·維登（Chris Weedon）著，白曉紅譯。《女性主義實踐與後結構主義理論》。台北：桂冠圖書，1994，頁 62）。

道貝瓦、菲利普·塔格理歐尼、奧古斯特·布農維爾（August Bournonville）、朱利斯·佩羅、尚·柯拉里、莫利斯·裴帝帕、雷·伊凡諾夫、米歇爾·福金；**舞劇音樂設計**，如：尚·修尼茲霍法爾、亞當·阿道夫·（Adam Adolphe）、里奧·德里勃（Leo Delibes）、彼得·伊里奇·柴可夫斯基（Peter Ilytich Tchaikovsky）、魯維格·明克斯（Ludwig Minkus）等等。由上可知，男性編舞群於十九世紀已全面及成熟地掌握芭蕾舞界、理論界等知識體系<sup>57</sup>。

## 二、女性編舞者的創作處境

四五百年之芭蕾舞歷史，存在著女性芭蕾舞編舞者？若有，為何芭蕾舞編舞大師總大篇幅記載著男性的名字？芭蕾舞創作史，在此似乎出現斷層現象…。

芭蕾舞史上曾有女性芭蕾舞編舞者，且此些女性芭蕾舞編舞家多半本身亦是芭蕾舞者，只是其創作地位未必能與其芭蕾舞演出成就成正比。女性編舞家雖不需如女性作家一般，以筆名發表創作品<sup>58</sup>，而是能以本名發表舞蹈作品，但她們的作品命運與這些女性文學創作者並無太大差異——女性作品在男性創作歷史脈絡中遭致忽略、隱沒。於此，筆者欲探討的是芭蕾舞世界中，男性創作群的排他策略為何？筆者認為，他們是利用建構知識論述的方式，策略性地定義女性與芭蕾舞演出的良性與積極關係，因而削弱女性與創作連結之關係。

以下舉例說明：舞蹈家喬治·巴蘭欽：「芭蕾舞就是女人」或「芭蕾舞就是芭蕾舞女舞者」<sup>59</sup>，或是文化批評家泰奧菲里·高蒂耶將男舞蹈家從浪漫派的舞台上驅逐下台，提出凶猛的一句話。

---

<sup>57</sup> 詳見附錄一。

<sup>58</sup> 一八四〇年左右開始，有著女性文學創作者以男性筆名發表作品的現象。如喬治·艾略特（George Eliot, 1819~1880）。

<sup>59</sup> 轉引自同註 26，頁 49。

「對我們來說，一個男性舞蹈家就是某種我們無法想像的、怪物一般的和粗俗下流的東西。」<sup>60</sup>

以上，就如同傅柯所言，論述是由一群「專家」保證的，且於此芭蕾舞領域之論述產製，則是由一當道父權論述所壟斷；他們用一種偽裝過的甜言蜜語來對女芭蕾舞者進行控制，此種策略讓女舞者認為自己站在一個適得其所且十分優越的位置。

於上，女性雖處在與表演的密切連結中，但女性創作慾望亦有從夾縫中滲入的現象，只是在穩定的芭蕾舞領域的分工下，此類女性作品，並未得到相當的重視。

自十九世紀以來，有幾位女性芭蕾舞者，曾創作幾部芭蕾舞劇。瑪莉·塔格里歐妮創作之「蝴蝶」，只於一八六〇年九月上演過一次，直至二十世紀七〇年代，英國霍斯頓芭蕾舞團才經過困難複雜的工作，把失傳一百年的芭蕾舞劇「蝴蝶」重新搬上舞台；此外，與塔格裡歐妮同是舞者之安娜·帕芙洛娃，她成功地塑造「天鵝湖」、「睡美人」、「仙女」、「吉賽爾」、「舞姬」、「海盜」等女性形象，但其創作之獨幕舞劇「蜻蜓」、「暑假」、「的櫻票」、「聖誕節」、「簡單的迴旋曲」等，並未受到重視。其中又以「加州的罌粟」及「暑假」這兩部作品在舞壇上的評價頗低。



圖 3-1-1 俄國女編舞家 伯妮斯拉娃·尼金斯卡

除上述二位女性編舞者外，二十世紀女性編舞家伯妮斯拉娃·尼金斯卡 (Bronislava Fominitshna Nijinska, 1891~1972) (圖 3-1-1)<sup>61</sup>，在其編創理念及

<sup>60</sup> 轉引自同上註，頁 360。

<sup>61</sup> 歐建平。《舞蹈名人錄》。台北：洪葉出版社，1997，頁 121。芭蕾舞史上偉大的俄國女編導家—伯妮斯拉娃·尼金斯卡，作品如：煙盒、婚禮（1923）、雌鹿（1924）、仙女之吻等等。其於一九一五年於基輔歌劇院作演員時，曾創辦了一所頗具影響力的舞蹈學校，培養出了李法等卓越的舞

舞作方面，均試圖突破傳統芭蕾舞程式化的女性形象，且其參與的舞蹈時代，已是舞蹈類型百花齊放的階段，只是，在她身為一位編舞家的命運上，依然因其女性身分而不順遂。以下這段話為舞評家歐建平的說法：

女人的身份似乎從未給她帶來過任何好處，而是給了她許許多多男人沒有的煩惱和不便。她生來就沒有傳統女性美中那似乎頭等重要的美人模樣，幾十年來的舞蹈評論家們卻『哪壺不開提哪壺』，偏偏對此津津樂道，名曰為讚許其舞技之高超作反襯，卻不料恰恰撞擊了做女人、做名女人的尼金斯卡的傷心之處，但這種年深月久的難言之痛使她開始下意識地厭惡了自己的女人身份，厭惡了歷史給做女人的留下的種種品行的規範模式。她一生中最偉大的初戀——與俄國男低音歌劇演員費耳朵爾·夏里亞賓——也終成泡影，而究竟原因，自己的長相恐怕是主要的。當她開始獨立工作時，她一次又一次地發現，就因為自己是個女人，就不得不使出吃奶的氣力，才能說服舞台工作人員服從自己的構想，才能使自己的名字登上廣告和節目單，才能使人家信任自己的能力和計劃。生活是艱難的，而女藝術家尼金斯卡孜孜求新的創作生活就更是難上加難了，尤其是在本世紀的三〇年代。<sup>62</sup>

總而言之，女性編舞者作品不被重視的原因，除了因女性一直位居表演者的位置，因此在編舞能力上，也許會因少於編創而有所影響，但另一具有性別意涵

---

蹈家，並與學生們同台演出自己的第一批抽象芭蕾舞劇。其純舞蹈的思想和實踐都集中概括在其論文《論動作與動作流派中》。這篇論文闡釋自己多年來的兩個最為關注的問題，一是教學，二是動作。她對死守學院派舞蹈的傳統主義者們與「新舞蹈」的先驅們之間的鴻溝深感吃驚和憂慮——前者拒不吸收向福金、尼金斯基這樣的當代著名編導家們的最近改革成果，而後者如鄧肯派和達爾克羅茲派的人們，則完全排斥古典主義的動作語彙（形成一套與會代表有社會文化、種族、性別的銘刻）。在她看來，學院派舞蹈不應被拋棄，因為它是「構成法的基礎」，但也不應在「仙女」上停滯不前，而必須吸收由現代派藝術家們發現的種種新形式。尼金斯卡這種不走極端的舞蹈觀念，可以為他日後的最佳代表作「婚禮」播下希望的種子。

<sup>62</sup>同上註，頁 150

的解讀為：此現象揭示出男性編舞家的「排他意識」。的確，女性處在男性主導及定義的藝術世界中，其作品往往被忽略，甚至被冠上女性作品無法登大雅之堂之說，所以女性走進藝術創作領域，往往需要很大的勇氣，因為整個社會都用鄙視的眼光阻止她們去摘取藝術的桂冠。誠如上述之女編舞家尼金斯卡，她那具備顛覆傳統舞劇風格的創作風格，確實呈現女性創作活力，只是此種創作才華，卻成爲以男性爲主的創作環境所要防堵的對象。

筆者於本論文中，將男性創作群設定爲父權意識型態的實踐者，基於此，本節分析結果，即可建構出以下章節的中心思想爲：男性的社會地位，使得芭蕾舞世界有著男編舞／女跳舞的分工情形，因此，掌握擬塑權的男性創作群，則將父權意識型態實踐在芭蕾舞世界的身體形象及舞劇情節中。以下章節所欲探討的女芭蕾舞者的身體規訓、芭蕾舞劇的女性動作研究、女性角色研究，均實踐著此套父權論述，進而聚焦在「男性審美觀」所衍生出來的種種問題。

## 第二節 身體的規訓與生產

法國文學家巴爾札克 (H. de Balzac, 1799~1850):「芭蕾舞是一種生存方式」。

<sup>63</sup>此話的現象在不少女性芭蕾舞者身上都得到驗證。例如：女芭蕾舞家安娜·帕芙洛娃 (Anna Pavlova) <sup>64</sup>則將芭蕾舞視為生命中最重要之事，連其寵物也是她曾跳過的角色「天鵝」(圖 3-2-1) <sup>65</sup>，且在她臨死時，希望親人能將她的天鵝裙陪她一同下葬。基於上述例子，實能說明有些女性舞者對於芭蕾舞生涯之熱愛，已將其視為精神支柱，當女性舞者一離開了芭蕾舞，她們的存在便失去了意義。

基於上述，筆者必須還原的問題是：究竟是哪些規訓策略，讓女性舞者與芭蕾舞的關係締結為如此深刻的熱愛與忠誠？此套規訓策略，是如何利用征服肉體的方式來控制思想，換句話說，女性舞者除了物質身體遭致揉捏外，其思想及心靈也被控制及馴化，主體也就在此權力及論述策略中建構起來。



圖 3-2-1 Anna Pavlova with Her Pet

### 一、身體規訓策略

傅柯在《規訓與懲罰—監獄的誕生》提到：

---

<sup>63</sup> 轉引同註 34，頁 208。

<sup>64</sup> 十九世紀末至二十世紀著名俄國舞蹈家巴夫洛娃，對待芭蕾舞極其認真，她曾說：「有人認為舞蹈家的生活是輕鬆的，事實上舞蹈家的職責與一切輕浮的生活方式毫不相容。一個舞蹈家如果屈服於誘惑，缺少對自己的嚴格控制，她就不可能再繼續跳舞。她必須為了自己的藝術去獻身甚至作出犧牲。她得到的報償就是使那些看她的表演的人們忘掉生活中的悲傷與單調。藝術家應該怎樣生活著？我個人認為，一個真正的藝術家必須將她全部獻給她的藝術，她沒有權利去過大多數婦女所追求的那種輕鬆、舒坦的生活」。

<sup>65</sup> 圖片來源：Margot Fonteyn .*The Magic of Dance* . New York : Knopf : Distributed by Random House, 1979, P.127 .

十八世紀的士兵是利用一種精心計算的強制力慢慢通過對人體的各個部位，控制著人體，使之變得柔韌敏捷。這種強制不知不覺地變成習慣性動作。<sup>66</sup>

就如同一位芭蕾舞者的身體，經由訓練已不同於一般人的身體；原因在於，舞者因長期強制性的身體訓練，已將練習時身體的施力方式，不自覺地運用到平日活動中，例如：走路時抬頭挺胸、走路骨盤外翻、縮腹提臀等等。除上述現象外，一位芭蕾舞者因接受程式化訓練，使得身體對某些姿態及動作產生自動化反應。例如：米歇爾·福金曾說：

早先，當我要求女演員不做 *Pas de bourrée*，而簡單地跑步過去的時候，她幾乎老是不好意思，甚至臉紅地回答說：「不行，我不會。」…可是，要知道走路和跑步都屬於基本動作，舞蹈就是從它們發展起來的。<sup>67</sup>

除上述動作方面之制約外，芭蕾舞高雅、優美之貴族風格，使得接受訓練的舞者已習慣於此種表演氣味，因此，當一位芭蕾舞者擔任其他舞蹈類型演出時，經常會不禁意地流露出，那下巴微仰之高雅氣質，此現象在女性舞者與男性舞者身上，均能發現，例如：男芭蕾舞家魯道夫·紐瑞耶夫（*Rodolf Nureyev*，1938～1993）曾說過：

芭蕾舞演員以為他們只要想跳現代舞就能去跳，可是實際上對他們來說現代舞更難，因為芭蕾舞已經滲入他們的肌骨。它們情不自禁。總要跳那種宏偉莊嚴的舞步、那種王子的架勢，…！<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> 同註 11，頁 153。

<sup>67</sup> 轉引自同註 4，頁 43。

<sup>68</sup> *Otis Stuart* 著，孫紀真譯。《天生舞者紐瑞耶夫》。台北市：方智出版社，1998，頁 269。

基於上述分析得知：芭蕾規範性訓練，銘刻在舞者身體與心靈之種種現象。以下，筆者基於深入研究女性舞者身體規訓議題，因而綜合並應用傅柯《規訓與懲罰：監獄的誕生》中的規訓技術及規訓方式，而擬定以下四項「規訓策略」，分別為：（一）空間配置（二）考核標準（三）課程安排的差異性（四）不同組合的權力關係。

### （一）空間配置

傅柯認為規訓需要一封閉空間，學生必須被規定在一定的場所；因此，在許多芭蕾舞學校的寄宿制度，即是高度體現封閉原則的設計。另外，傅柯也提出建築物，或是空間設置，除了具備控管的功能之外，也需要有改造人的功能。傅柯在「層級訓練」中提到：

一個建築物不再僅僅是為了被人觀賞（如宮殿的浮華）或是為了觀看外面的空間（如堡壘的設計），而是為了便於對內進行清晰而細緻的控制—使建築物裡的人一舉一動都彰明較著。用更一般的語言說，一個建築物應該能改造人：對居住者發生作用，有助於控制他們的行為，便於對他們恰當地發揮權力的影響，有助於瞭解他們，改變他們。<sup>69</sup>

基於以上對傅柯空間設置的理解，筆者於下文中，將以法國巴黎歌劇院舞蹈學校的空間配置為例，除了介紹學校整個空間配置，也試圖詮釋他們是如何利用空間設計的策略，來加強在校學生對「芭蕾藝術」及對「巴黎歌劇院舞蹈學校」的認同感及向心力。

在歐洲的芭蕾學校例子中，創立於一六六一年之巴黎歌劇院芭蕾學校，此為

---

<sup>69</sup>同註 11，頁 195。

世界上最悠久之芭蕾舞學校。一九八七年十月二十二日，巴黎歌劇院建立的新校舍，在此乳白色建築中，無處不流動著當代美學的非對稱特徵和芭蕾的典型造型——阿拉貝斯克的韻律；門廳中非對稱的螺旋式樓梯將各樣的半層連成一氣，確保參觀者不分散學生的注意力；室內光線充足，與室外的乳白色基調渾然一體，正廳裡，休息室裡，陳設著許多舞蹈雕塑、教室裡、走廊上，掛滿了各國明星的肖像和劇照，整個學校可謂一座名副其實的芭蕾聖殿。此外，在建築物方面，包括：術科教學樓、練功房、多功能體操房、小劇場、一間圖書館及一間錄像圖書館、觀摩間、學科教學樓、文化課教室、辦公室、宿舍樓、餐廳。<sup>70</sup>

由上述例子發現，巴黎歌劇院舞蹈學校的空間配置，在易於管理的設計下，也發揮了極具功效的改造作用。首先，將學習芭蕾的學生與其他學習領域的學生的學術科空間分別出來，以便獲得純粹且集中的身體訓練與心理規範。此外，並運用集中住宿的方式，讓學生從早到晚，從課堂到日常生活的步調均十分接近。再者，利用隨處可見之舞姿雕塑、牆壁上各國明星肖像及表演劇照，以隨時提醒學生——「你們必須將這些舞者的榮耀，視為鞭策個人的力量」。

另外，在芭蕾教室的內部空間裝備——「鏡子」，也能體現傅柯所謂的改造作用。以女性舞者而言，在以筋開腰軟為要的表演技術訴求下，鏡子可提供女性舞者檢查動作的正確性及技術性，例如：身體柔軟度是必須藉由照明來檢測的。因此，鏡子實是舞者進行身體訓練時的重要配備。此外，這個透明物，也可以成為同儕間的激勵工具，因為透過鏡子，藉由別人的優點來修正自己，也進而惕勵自己，同時，自己也因不斷地被其他舞者觀察，因此，就在這交相觀看的過程中，身體獲得改造、女芭蕾舞者的特殊心理模式也模塑完成。

## （二）考核標準

傅柯所提出「檢查制度」之概念，這是以標準為中心的對事物的看法，此為

---

<sup>70</sup> 詳見歐建平。《世界舞蹈史—舞蹈卷》。北京：東方出版社，2003，頁 207-211。

一測定個人能力、授與資格、決定階層等級的權力儀式，也是一知識系統的建構。在有著階級化的芭蕾舞訓練體系及演出模式下，考核對於芭蕾舞整體結構來說，遂成爲具有客觀性及標準化的審查制度。且在這些考核制度下所產生的知識，即是將芭蕾舞者藉由書寫、紀錄而留下被審核者的大量資料，以形成一套關於身體測量、技術測量的論述。

在芭蕾舞領域此一陰盛陽衰之場域，(圖 3-2-2)、(圖 3-2-3)<sup>71</sup>，女舞者的需求量確實有著高於男舞者的傾向，但這並不表示女性較容易通過舞蹈學校或舞團考試，原因在於，女舞者日後需接受踮立訓練，所以先天身體條件十分重要：身形是否修長、纖細？是否有大腳背？(圖 3-2-4)<sup>72</sup>(圖 3-2-5)<sup>73</sup>、是否具有第一節及第二節長度相同的腳指頭？以上說明，女舞者錄取的困難性在於：基於腳尖技術的需要，女舞者在先天條件上有著比男舞者更多的要求，所以，一位技術頗佳的女舞者，也可能因先天條件不佳而被淘汰。



圖 3-2-2 Imperial Theatre School Student  
(1893-94)



圖 3-2-3 English National Ballet 舞團之男女  
舞者比例

<sup>71</sup>照片來源：<http://www.ballet.org.uk/start.html>。

<sup>72</sup>照片來源：Sophia N Golovkina & Nigel Timothy Coey & Vladimir Pchalkin . *The Bolshoi Ballet School : Student Life in The World's Most Prestigious Dance School* . Neptune City , NJ : T.F.H. Publications , c1987 , P.37 .

<sup>73</sup>照片來源：同上註, P.37。



圖 3-2-4 莫斯科波修瓦芭蕾舞團入學考試



圖 3-2-5 莫斯科波修瓦芭蕾舞團學生們互相協助糾正動作

除了第一關的考核外，在舞團裡若要在多數女性舞者中，當選為首席舞者，其在身體基本條件及技術上，均需較其他女性舞者出色及精湛，否則，只能擔任群舞演出。以下為巴黎歌劇院芭蕾舞團分級表（表 3-2-1）。

表 3-2-1

法國巴黎歌劇院舞蹈演員分級制度	
一	明星主演
二	一級演員
三	二級演員
四	三級演員
五	四級演員

只是以上的分級制度，也並非一成不變，因為，只要舞者本身的能力強，也具有彈性的晉級空間。例如：

「由巴黎舞蹈學校的畢業生進入巴黎歌劇院芭蕾舞團後，通常要在最低的四級演員級別上等待。等高級名額空缺時才能得到晉升。但晉升除了通常的論資排輩之外，每年均要舉行公開考試比賽，比賽最為正式的在大舞台上舉行，下面作有觀眾和評委，以使用公開、透明、公平的方式，不拘一格降人才，讓那些已經達到最高水準，但年齡不夠的後起之秀早日出人頭地，如今風靡歐美的芭蕾舞女巨星西爾維·吉揚，男台柱洛朗·伊萊爾、曼努埃爾·勒格理，都是在畢業不久，便坐上明星交椅的。這種用人方法為古老的巴黎歌劇院芭蕾舞團帶來了勃勃的生機。」

74

### （三）課程安排的性別差異

傅柯在規訓技術中提到「活動的控制」一項。他指出規訓必須制訂嚴格的「時間表」，意指什麼時候做什麼事情，必須嚴格執行，且不容許任何任意發揮。身體需在時間限制下行動，執行一定的姿勢。筆者於下舉的二個例子，均能說明「活動的控制」。其一為傅柯在《規訓與懲罰—監獄的誕生》中佐引的整頓步兵操練訓令。另一例為當代芭蕾大師喬治·巴蘭欽的一段話。

「18世紀中期，有四種步伐和正步伐的長度是二英尺，其距離是從一個腳根到另一個腳跟。就時間而言，小步和一般步伐用一秒鐘。兩個加倍步伐用一秒鐘，其長度從一個腳跟到另一個腳跟最多是18英尺……。」<sup>75</sup>

「沒有哪兩朵鮮花是一模一樣的，因而，沒有哪兩位女子的胳膊能夠按照一模一樣的位置舞動，但要跳好古典芭蕾舞劇中的大群舞，就得按照協調一致的標準來要求：橫豎必須成行、手腳必須到位、動作必須一致、舞句必須流暢，舞者

---

<sup>74</sup> 同註 70，頁 179-180。

<sup>75</sup> 轉引自同註 11，頁 171。

必須協調，好像用相同的弓法和指法演奏同一首音樂作品那樣。」<sup>76</sup>

基於上述，可說明傅柯的活動控制，此外，他於規訓方式中也提到「規範化裁決」，認為除了要求對象的一致性外，因在實踐中，對象固有的「差異」、「層次」會展露出來，因此規範化也測定著差異性。且規範化十分重視每一個「細節」，並須符合規矩，否則就會受到懲罰。這是一套透過比較、區分、測度、整合等五種不同的運作運轉起來，以達到個體常規化的策略。例如工廠、學校、軍隊都有一系列關於時間、行為、言語、肉體及性方面之微觀懲罰（micro—penalty）。針對以上的規訓策略，筆者首先說明芭蕾舞訓練之動作標準化，並接著標示出此標準化動作是具有區別、差異的。

在芭蕾舞訓練過程中，教師必須遵守程式化教學，以訓練出具有芭蕾舞表演能力的學生；只是，為儲備舞劇中男女首席舞者、男女群舞舞者、性格化舞者，所以此套程式化教學中，也採取在不同性別差異及不同角色舞者的差異中，進行規範化的訓練。就如同約翰·馬丁：「舞者們所採用的動作原則相同，但在使各自基本性別特徵理想化的過程中，會強調各自差異和手段。」<sup>77</sup>以下，筆者舉例說明芭蕾舞訓練課程在設計上的策略。

在相同訓練部分，需達到在一定時間內，完成教師指定的動作。以英國皇家芭蕾舞學院 Royal Acedemy of Dance(以前叫做 Royal Acedemy of Dancing)為例，其課程訓練共分為六個階段，而在男女相同的訓練上共有五個階段：扶把動作（Barre）、中間練習（Center Practice）、旋轉（Pirouette）、控制（Adagio）、跳躍動作（Allegro），而第六個階段為踮立動作（Sur La Pointe）<sup>78</sup>，此項訓練專為女性而設。<sup>79</sup>另外，筆者整理丹麥布農維爾學派芭蕾舞教學課程教案中的課程表，

---

<sup>76</sup> 同註 26，頁 97。

<sup>77</sup> 同註 4，頁 123。

<sup>78</sup> 參考 <http://www.balletbackstage.com/>。

<sup>79</sup> 此論述不含括因舞作需求而接受踮立訓練的男性舞者。

除了踮立訓練為女性動作外，在 Grand Allegro 及組合動作上均有男女差異。(表 3-2-2)、(表 3-2-3)。<sup>80</sup>

表 3-2-2 丹麥布農維爾學派芭蕾舞課程教案（一）

芭蕾舞課程教案（一）			
星期三課程一組合 15 硬鞋的組合 前四小節			
小節	拍子	雙腳和方位	雙臂
開始位置	and	右收前五位 對 5 左 relevé 帶右前 retiré	一位 右前四位
1	1 2 and	右收前五位 維持 右 relevé 帶左後 retiré	左前四位
2	1 2 and	左收後五位 維持 左 relevé 帶右前 retiré	
3	1 and 2 and	右收前五位 右 relevé 帶左後 retiré 左收後五位 左 relevé 帶右前 retiré	
4	1 2 and	右收後五位 維持 右 relevé 帶左前 retiré	左前四位

<sup>80</sup> 詳見 Kirsten Ralov 編，李巧、沈培譯。《丹麥布農維爾學派芭蕾舞課程教案》。台北：麥田出版社，1994。

表 3-2-3 丹麥布農維爾學派芭蕾舞教學課程教案（二）

芭蕾舞教學課程教案（二）			
星期三課程			
組合 1	Adagio	組合 13	Grand Allegro
組合 2	Port de Bras	組合 14	女性的組合
組合 3	Pirouette	組合 14a	男性的組合
組合 4	Adagio 帶 Grand Jeté	組合 15	硬鞋的組合
組合 5	Tendu	組合 16	Grand Allegro(女性)
組合 6	Rond de Jamb Sauté	組合 16a	Grand Allegro(男性)
組合 7	Posé Chassé	組合 17	女性的組合
組合 8	Sissonne Battue	組合 18	男性的變奏
組合 9	Pas de Bourrée	組合 19	女性的組合
組合 10	Grand Pirouette(男性的組合)	組合 20	女性的 Allegro
組合 11	Batterie	組合 21	男性的變奏
組合 12	女性的組合	組合 22	女性的 Allegro

綜合上述例子證明，男女舞者確實有訓練上之差異性，因此，可在男女舞者身體外型及能力上，發現明顯的不同，原因在於：女性扶把或於教室中間進行腳尖練習時，男性可於其他空間練習跳躍動作。另外，因男性在雙人舞中的扶托、抬舉動作所需，因此必須接受臂力及肌力的訓練，而女性則在不需要此類動作訓練下，缺乏這方面身體能力之開發。<sup>81</sup>

<sup>81</sup>聖彼德男子芭蕾舞團創建於 1992 年。創辦人：瓦列里·米哈伊洛夫斯基。他會創立此團的原因，是因為參加某位芭蕾舞女明星主演的慶祝活動時的遺憾和思考。他發現，如揮鞭轉（芭蕾舞語為 Foutté，此動作是強而有力的定點 32 轉。關於此動作說明可詳見本論文第四章第三節）等許

總而言之，每一位芭蕾舞者皆必須完成一堂、一週、一月的課程安排，男女動作也必須遵循一定的配套訓練，以訓練出有用的身體，終能將一群經由比較、區分的身體，完美地整合在一個舞劇團隊。因此，當某一位舞者無法跟上進度，或無法適切升任擔任角色時，其所受之懲罰，除了物質身體必須加強磨練外，不能升級或是將原有舞劇角色替換，都將面對心靈上最沈重的懲罰。

#### （四）不同組合的權力關係

傅柯在談到權力運作時說道：權力的運作，並非有一絕對的中心力量，而是在一種權力技術的分散狀態下的集合力量，即是一結合眾多力量的網絡。且這眾多力量的關係會變動、對抗。筆者基於權力運作的去中心化，而擬定以下四種不同組合的權力關係，分別為：女性舞者與編舞家的關係、女性舞者與男性舞者的關係、女性舞者與女性舞者的關係、女性舞者與芭蕾舞迷的關係。

##### 1、女性舞者與編舞家

除了造形藝術界外，表演藝術界的女性，也總是成為男性創作者靈感來源及被模塑的客體。例如：十九世紀舞蹈編劇泰奧菲里·高蒂耶，因一八四〇年觀看歌劇院公演的「費加洛婚禮」，而迷戀上在舞會上跳舞的義大利女芭蕾舞星卡洛理·格理西，因而激起靈感，而為她編作芭蕾舞劇「吉賽爾」的劇本，且格理西也因成功地飾演此角，而讓她迅速成名。在芭蕾領域中，男性編舞家與女性舞蹈家的組合，則具有明顯的性別分化現象。女性的「表演家」身份，就如同造形藝術上的「模特兒」稱號，她們都只不過是男性編舞家擬塑的對象。男性編舞家在此等關係裡，表現的是一以男性為本位的創造神話。（圖 3-2-6）<sup>82</sup>

---

多腳尖上的高難動作，實際上已遠遠超出了一般女性的生理特點和體力極限，並由此導致了古典芭蕾技術的停滯不前，而對於男性而言，這些動作則應是比較容易勝任的。（同註 70，頁 240）。

<sup>82</sup> 同註 65，P.215。

只是，儘管女性芭蕾舞者明白自己只是男性拿捏塑型的對象，但許多女性芭蕾舞似乎十分享受這個位置，而不願改變，至於原因為何，於下一節將進行探討。此外，女性芭蕾舞者與男性編舞家，除了合作關係之外，也有不少例子是因芭蕾而結緣，締結了婚姻關係。例如：十八世紀編舞家尚·道貝瓦編導之「關不住的女兒」，其妻子泰奧多萊曾主

演女主角——麗莎。此外，十九世紀法國編舞家朱利斯·佩羅與芭蕾舞星卡洛理·格理西。法國編舞家莫里斯·裴帝帕與俄國女芭蕾舞星瑪莉亞·謝爾蓋耶芙娜·蘇羅芙斯科娃。米歇爾·福金與其學生維拉·安東諾娃…等，均是男性編舞家與女性舞蹈家的婚



圖 3-2-6 主題：Essler in The Artist's Dream

姻組合。以上因藝術而結合的例子，可說明有些男性編舞家對女性舞者，除了將女性舞者視為靈感來源外，另一具有佔有意味的慾望面向；另外，也可詮釋為女性芭蕾舞者，因對男性編舞家的依賴與崇拜，而在情感上的召喚結果。

## 2、女性舞者與男性舞者

男性舞者對於女性芭蕾舞者，奮力地讓自己維持輕盈的情形十分瞭解。他們很大程度地希望他們抬舉的是如同羽毛一般輕的女舞伴，扶托、旋轉著如細枝般的身軀，他們不希望他們的舞伴傷害到他們，且無疑地希望她們盡可能看起來是美好的。<sup>83</sup>

<sup>83</sup>原文參見 Allegra Kent .*The Dancers' Body Book* . New York : Quill , 1984 , P.21 .

男性舞者與女性舞者在動作及舞劇角色上，均有其所規範之類型及位階，因此，就在男性舞蹈教育家、編舞家以「適得其所」為定義的教導下，而並未造成男女芭蕾舞者競爭的關係，反倒是以培養最佳合作默契為目標，其中又以雙人舞（pas de deux）的表演模式，最能說明男女舞者之間的關係。

雙人舞以「托舉」、「協助旋轉」、「輔助平衡」三大類動作為主，男性需精準掌握女性舞者在「動作與音樂」、「動作與呼吸」的狀態，因此，兩人必須具備良好默契及信任感。這也就是為何兩性在技術及心理關係之良性建構之必要性。在芭蕾舞壇上曾有一因精彩的雙人舞表演的佳話：女芭蕾舞家馬格·芳登與男芭蕾舞家魯道夫·紐瑞耶夫的雙人舞，表現十分純熟精湛。他們的成就，除了兩人私下因深厚友誼而培養出的好默契外，密集而有效的雙人舞練習，也絕對是成為「舞壇情侶」的關鍵。以上例子，即說明男女芭蕾舞者的合作關係，對於芭蕾的推展，是極具積極性的要素。除上述外，以芭蕾技術（或芭蕾優美感）生產的積極面來看，男性芭蕾舞者在芭蕾舞劇中，有著不少托舉女性的動作，因此遂合理地參與監督及控制女性「體重」的一員。

### 3、女性舞者與女性舞者

芭蕾風格的奠定，造成舞蹈表演家的陰陽失調，因此，女性舞者必須面臨「競爭」的命運，其身體或是心理皆成為競技場，也因而製造出女性芭蕾舞者間的緊張氣氛。<sup>84</sup>於此，筆者欲提出的是，女性之間的競爭關係，若以西蒙·波娃《第二性》中所提出的內圍（immanence）觀念來看，女性鑒於對男性主體的認同，因此發生排擠的狀態。這種關係的不和諧，可表現女性掙扎於次文化的從屬位置。女性被困於內圍之中，而男性則在全體體制享有超越（transcendence）的地

---

<sup>84</sup>擔任電影「紅菱豔」芭蕾舞星的女主角茱拉·施爾寫的《芭蕾大師》一書裡，雖然內容包括了二十世紀整個芭蕾舞界的名人，從尼金斯基到林肯·克里斯汀都有，只是完全沒提及與他同時期之著名女芭蕾舞星馬格·芳登的名字。

位。<sup>85</sup>因此，在本論文中這些享有超越位置的，是芭蕾舞團的男性管理者、男性創作群；而女性芭蕾舞者，也因其被限定的表演者身份，若要計較，也只能是：誰是主角？誰跳得多？誰該先跳？誰被安排的動作比較美？

由芭蕾史上的公開演出來尋找上述的女性競爭現象，即可追溯到芭蕾史上的第一場公開競爭。一八四五年首演於倫敦皇家戲院(Her Majesty's Theatre)的「四人舞」(圖 3-2-7)<sup>86</sup>。當年參加的四位芭蕾伶娜(ballerina)<sup>87</sup>為：卡洛理·格理西、瑪莉·塔格里歐妮、露西兒·格拉恩(Lucile Grahn)、芬妮·切麗托(Fanny Cerrito)。這四位舞者在當時，皆為芭蕾舞壇上的佼佼者，因此，基於女性舞者間的競爭情結，在出場順序上便有所爭論，爭執到最後，遂由四人舞編舞家朱利斯·佩羅，決定以年齡大小先後安排出場順序。<sup>88</sup>

以上，關於女性的競爭現象，實是一父權權力分配上所造成的女性心理窄化現象，但若就傅柯觀點而言，女芭蕾舞者的競爭關係，則能提供一較為積極的解釋：在芭蕾伶娜與其他芭蕾伶娜比較而提升表演性、技術性及群舞舞者為了成為芭蕾伶娜而不斷提升身體能力的過程中，這些女芭蕾舞者的身體型態、技術表現，就在此多線進行的競爭比較下，變得更為

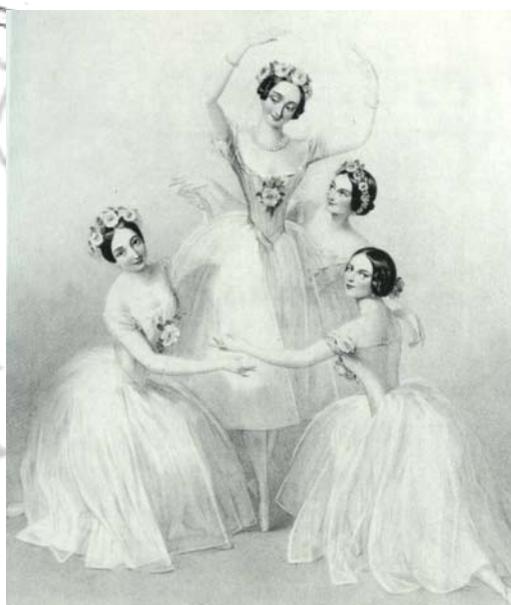


圖 3-2-7 芭蕾伶娜於芭蕾史上第一場公開的競爭——「四人舞」。此圖為十九世紀四位芭蕾伶娜(左至右)：卡洛理·格理西、瑪莉·塔格里歐妮、露西兒·格拉恩、芬妮·切麗托

<sup>85</sup>詳文參閱 Simone de Beauvoir 著，陶鐵柱譯。《第二性》。台北：貓頭鷹出版社，2000，頁 552。

<sup>86</sup> 製作者：麥克·霍爾福德(Michael Holford)，十九世紀銅版畫。

<sup>87</sup> 芭蕾伶娜是指技巧高超的女性舞者，多指芭蕾舞劇「女主角」；但如今此詞被濫用，而成為凡受過芭蕾技術訓練的女芭蕾舞者(ballet-dancer)的通稱。

<sup>88</sup>2002 年俄羅斯節慶芭蕾舞團的「天鵝湖笑傳」，即是以詼諧諷刺的表演方式，來揭示女芭蕾舞舞者之間的競爭關係。此齣天鵝湖由男性芭蕾舞舞者擔綱，全員穿上古典舞裙、硬鞋跳舞。在劇情方面，兼具趣味性及諷刺性。例如：天鵝群舞於雙人舞四周，不時地作出詼諧動作，來引起觀眾注意；其中又有幾位群舞舞者，因一個群體動作維持太久，而露出不耐煩的表情，並做出放鬆肌肉的休息動作。筆者認為此作品標誌出女性芭蕾舞者的階級關係，並外化配角心結，是具有研究女性芭蕾舞舞者生態之參考價值。

優秀，而生產出更為輕盈、優美的形象，來為芭蕾舞世界提供更迷人的服務。



圖 3-2-8 這幅受到指控的畫像表明了浪漫主義時期，並駕齊驅的芭蕾舞女演員們之間的勾心鬥角到了一個怎樣的地步，當時名氣頗大的芭蕾舞女演員歐仁妮·勒侓特曾於 19 世紀 30 年代末，在紐約的帕克劇場飾演《惡魔羅伯特》中的角色阿貝斯·海倫娜，而這幅由亨利·R·羅賓遜所做的漫畫卻讓她穿上了一套沒有上衣的服裝。這幅在芭蕾舞迷中間廣泛流傳的漫畫很可能是在她的勁敵賽萊斯特小姐的教唆下完成的

圖片來源：原作屬於喬治·查菲資料館所有，紐約公共圖書館舞蹈資料館供稿

#### 4、女性舞者與芭蕾舞迷

在君權時代編舞家為君權服務，其創作因而受到限制；至資本主義社會，情形獲得一定的改善，只是藝術作品變成了商品演出，任何人都能買票去看，極大地擴大了觀眾的面，因此，雖說編舞家已擁有較大的創作自由，但編舞家必須依靠票房的收入而生存，因此迎合觀眾的口味十分重要。所以，本節除了探討芭蕾舞訓練的專業編舞家、男女舞者與女芭蕾舞者的權力關係外，女芭蕾舞者與芭蕾舞迷的相互關係，也是十分重要的研究組合。

對於歸類於「表演舞蹈」的芭蕾來說，愉悅觀眾成爲一大要事，不少觀眾也因為愉悅的觀賞經驗，而成爲芭蕾舞迷（十九世紀俄國人稱芭蕾舞迷爲“balletomae”）；只是不同性別的觀眾，迷戀女芭蕾明星的心態及方式有所不同。（圖 3-2-9）

對於具有社會地位、資產豐厚，並對舞團生存命運有影響力的男性而言，他們對於女芭蕾舞者的期待，即是要有美麗的體態、精湛的演出，如此才能完成高超水準的「獻藝」。權勢帝國劇院在革命前的最後一位院長弗拉基米爾·捷利亞科夫斯基在其《回憶錄》（1924）中，寫下一段代表性的段落描述了芭蕾舞迷們，作者雖未說明此段的芭蕾舞迷之性別，但筆者根據文中描述的舞台生態，例如：「每次幕間休息時，他們都聚集在負責劇院政策的領導人的辦公室裡」，及描述用語「最有權勢和最為顯赫的芭蕾舞迷們」加以判斷，認爲此段話是描寫一群俄國男性芭蕾舞迷。



圖 3-2--9 主題：小心點，別把鮮花扔到低音琴上了！

最有權勢和最為顯赫的芭蕾舞迷們在演出的當晚享有專門的特權……每次幕間休息時，他們都聚集在負責劇院政策的領導人的辦公室裡……熱烈地討論著芭蕾舞中的事情……這種談話是始於對某位女性名演員的分析……新演員們得到了特殊的注意……當一位新演員登台之時，這些芭蕾舞迷們會詳盡地分析她的雙腿和雙腳（即大小和型態）、雙肩、腰部、她的整個身段、她的面孔、微笑、控制手臂的方式、一個舞段結束時的平衡、自我控制和信心等等。總而言之，一切都得到了詳盡的分析和評價，而這個討論是要記錄下來，並以此為根據去決定一位新演員的發展前途。<sup>89</sup>(圖 3-2-10)<sup>90</sup>。

此段話展現男芭蕾舞迷，針對「細節」之「零敲碎打」之規訓手段，進而對女性身體進行干預；只是在此，筆者欲釐清的是，男性芭蕾舞迷的干預現象，並未能直接作用於女性芭蕾舞者的身體改造，因為芭蕾舞迷畢竟不是芭蕾舞訓練者，因此，男性芭蕾舞迷作用於女芭蕾舞星的力量，即是「偶像崇拜」為女性舞者所帶來的優越感及成就感，此種力量遂成為激勵女芭蕾舞者更上層樓的力量。以下，即介紹法國女舞蹈家瑪莉·塔格里歐妮，在芭蕾舞歷史上喧然一時的偶像崇拜風波。一八三七年塔格里歐妮於聖彼得堡首演其代表作「仙女」。



圖 3-2-10 Russian Balletomania 俄國人對芭蕾舞之迷戀  
迷戀芭蕾的男性觀眾用「放大鏡」檢視女芭蕾舞者的姿態

<sup>89</sup> 同註 34，頁 326。

<sup>90</sup> Ballet Caravan inc. *Dance Index. Volume VII : 1948*. New York : Arno Press , 1970 .

「據說，莫斯科大劇院每回有她登台的晚上都要發生擁擠和騷亂，而無她登台時則無人再來劇院。就連至高無上的沙皇，為了能把她那雙行如飛動的腳看個真切，也居然從那象徵權勢和富貴的包廂裡下來，屈尊到樂池裡和塔格里歐妮的腳下，一待就是整個晚上。」<sup>91</sup>

另外，於一八四二年三月，在聖彼得堡的一場歡送塔格里歐妮回法國的歡送會上，俄國舞迷們以兩百盧布買了一雙她的舞鞋，並將其利用特殊材料烹煮，分而食之。

除上述的男芭蕾舞迷行徑外；有些男芭蕾舞迷，也冀望與女芭蕾舞星交往，因此，不少知名女芭蕾舞星，在平日或演出完後，時常收到賀電、禮物、鮮花。當然，有些女芭蕾舞星也不排斥與舞迷們吃飯、約會（圖 3-2-10）<sup>92</sup>，只是多數女明星最終嫁給賦予她們表演機會的舞團團長或是編舞家，且例子不在少數。



圖 3-2-11 The Visit Backage

Kay Ambrose 畫出吉賽爾演出後，芭蕾舞伶在後台答謝資助舞團的男性觀眾之現象。

針對女芭蕾舞迷而言，因對女芭蕾舞者形象的著迷，遂使得不少女性以成爲一位芭蕾舞者爲目標

<sup>93</sup>。例如：出生於一八八一年二月二十二日的安娜·帕芙諾娃曾在小時候觀賞過芭蕾舞劇「睡美人」後，跟其母親說：「有一天，我會成爲那位公主，而且就在劇院的這個台上跳舞。」。另外，是安娜·帕芙諾娃的後輩，馬格·芳登在其自

<sup>91</sup>同註 34，頁 38。

<sup>92</sup>圖片作者：Kay Ambrose。

<sup>93</sup>芭蕾舞劇在美國，有三百萬人從事業餘的或專業的芭蕾舞學習，在加拿大，五歲以上的少年兒童都接受過或多或少的芭蕾舞訓練，在蘇聯，由於莫斯科大劇院和基洛夫劇院贏得的崇高榮譽，許多年來，特別是女孩子，希冀成爲一名芭蕾舞演員。（謝長、葛岩著。《人體文化》。四川省：四川人民出版社，1987 年，頁 180）。

傳中一段敘述：

一天，我拉著母親的手跟母親上街買東西，停步在一家理髮店櫥窗前。櫥窗裡掛著一位舞蹈家穿舞衣的照片。這是一張為倫敦演出做廣告的海報。我大概問了媽媽一句：「這位太太是誰呀？」「這是安娜·帕芙洛娃」，親愛的。她是全世界最偉大的舞蹈家。」聽了這話我沈思了片刻，然後說：「那我將來」是第二偉大的。<sup>94</sup>

經由上述分析，筆者認為，女芭蕾舞者與不同性別芭蕾舞迷的關係，是具有相當差異性，且是相互制約的。換句話說，舞者面對觀眾時，同時也在受觀眾眼光的控制。總而言之，針對男性芭蕾舞迷而言，「觀賞」及「佔有」為其慾望展現的模式；而對於女性芭蕾舞迷而言，並不以成為編舞家或是舞團團長為目標，而只以成為芭蕾舞星為慾望，於是大量加入女芭蕾舞星的生產行列；於此可以發現：女性對身體的想像力及企圖心，被父權論述策略性地限制與控制的現象。

就如英國女性主義先驅吉曼基爾

(Germaine Greer)出版的《女宦官》(The Female Eunuch)中所言：

「為何沒有女性藝術家，他強調的是內在限制，也就是指她所謂的『受損的自我』，因為這種限制，使女性從小就處在貶低自己的教養下。」<sup>95</sup>



圖 3-2-12 芭蕾之母  
他捕捉 19 世紀中期芭蕾舞迷站在側翼幕中的一瞬間，並用諷刺的筆觸記錄下這位芭蕾之母的勃勃雄心及保護性眼光

<sup>94</sup> Margot Fonteyn 著，程偉茹譯。《旋轉中的精靈—馬格·芳登》。台北：北辰出版社，1987，頁 23。

<sup>95</sup> 轉引自 Pam Meedcham、Julie Scheldon 著，王秀滿譯。《現代藝術批判》。台北：韋伯文化，頁

針對吉曼基爾的說法，筆者發現另一影響女性身心發展及模式的重要所在：「家庭」。有不少的家庭，是養成性別刻板化現象之場域；在女芭蕾舞舞者所處的環境中，亦有呈現此問題性的例子。例如：馬格·芳登的母親十分贊成她學習芭蕾舞，因此，在其四歲時，就帶著女兒至倫敦尋求當時認為最好的芭蕾舞教師阿斯塔芙也娃公主。於一九三四年將其轉學至「名聲極大」、「師資極好」的剛成立兩年的莎德勒威爾士舞蹈學校（Sadler's Wells Ballet）（現今為 The Royal Ballet Company），並在她正式參與演出期間，其母親總會站在舞台的兩側翼幕裡，為她加油打氣。經由以上的例子發現，傳統家庭教育機制，是透過界定母親與孩子的親密關係，以提供母親教育孩子的權力，因此，許多接受傳統性別教育的母親，希望自己女兒能如她自己想望的：成爲一個擁有美麗面貌及浪漫愛情的公主，也因如此，「王子與公主」的迷思，在家庭場域中遂成爲一進行複製及傳遞的所在（圖 3-2-12）<sup>96</sup>。

以下例子，即能說明女性舞者對於芭蕾舞劇中公主形象之渴望。<sup>97</sup>馬格·芳登於一九三九年，被邀請擔任莎德勒威爾士劇團「睡美人」演出前之試衣情形：

當我看到佈告欄上有我的名字要我去試衣時，我以為自己要被裝扮成一個雍容華貴的公主，興奮得跑著去了服裝室。服裝主任拿出草圖和選中的衣料給我看，我真是大吃一驚！簡單的短裙，一件桃紅，一件淡藍，一件白夾金，除了裙上金色的陽光點外。幾乎什麼裝飾也沒有。頭飾只是硬紙板做的王冠。外面糊上緞子。沒有一塊珠片、一件珠寶來玷污這種質樸。我不能想像：為看過這個舞的人同聲描述的珠光寶氣的公主，竟要穿著這種光禿禿難看的裙子登場。我回家告訴媽媽說服裝都是些「家裡穿的小布裙」，根本不是女芭蕾舞演員應穿的華麗服裝

---

286。

<sup>96</sup>作者：奧諾雷·杜米埃。選自喧嘩週刊 1857 年 1 月 24 日。

<sup>97</sup>Colette Dowling 著，葉芸君譯。《灰姑娘情結》。台北：銀禾出版社，1988，頁 21。對童話角色的認同，也會產生一種負面的「灰姑娘情結」：「一種普遍的相當壓抑的態度與恐懼，使女性黯然失色，無意充分發揮自己的心智與創意。就像童話中的灰姑娘一樣，現代的女性仍然期待著外界的事物來改變他們的生命。」。

說時幾乎都要哭了。<sup>98</sup>

## 二、自我監控

你認為怎麼做會對你的身體更好？當你在鏡子前面時，記住這「三要」。要實在、要誠實、要有耐心。<sup>99</sup>

以上為芭蕾舞者自己進行身體姿態、動作檢查時之精神喊話，此現象為內化外在規範，所進行之自我監控，此可謂：

「外在強制力是個人內在規訓的引源，而內在規訓則是接續著外在強制力目的，並將之推向極大作用的實踐」<sup>100</sup>。

女芭蕾舞者在身份及形象認同上，已由前面分析中得知：男性編舞群經由定義、排他、分類的途徑，將女芭蕾舞者的身體與心靈進行策略化規訓，以便讓女芭蕾舞者在無意識地內化男性審美觀，以成為此男性定義的審美觀點之複寫者，來為「芭蕾」這個由男性一手打造的美麗世界貢獻服務。

基於以上論述結果，筆者欲提出之另一層探討：女芭蕾舞者在課堂外進行之諸多自我訓練中（如：健身房訓練等等），是否有某種自我訓練，能體現本文涉

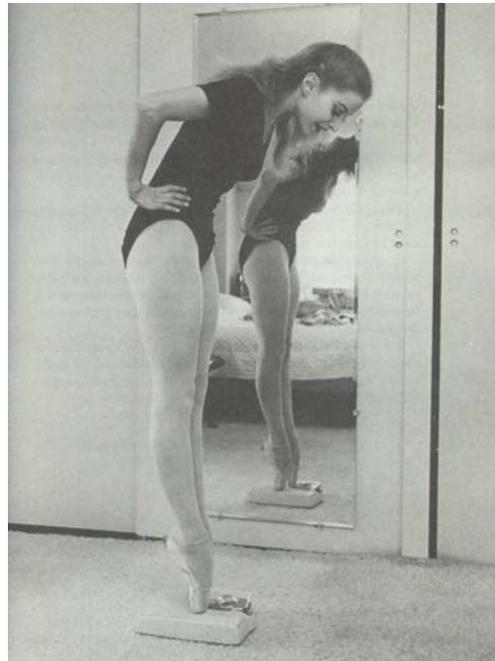


圖 3-2-13 Violette Verdy Weighing in ( be Sure to Subtract The Weight of The Pointe Shoes )

<sup>98</sup> 同註 94，頁 87。

<sup>99</sup> 原文參見同註 83，PP.34-35。

<sup>100</sup> 葉志文。《排除理論》。台北：揚智出版社，1998，頁 80-81。

及之性別策略？或者是此種自我監控的行為，是否為鞏固某種演出策略而產生？此自我監控所造成的身心狀態又為何？

大部分舞者除了課堂訓練外，都能在不需舞蹈教師地指導下，於課外自動自發地練習，此行為是增強身體能力及舞蹈技術的方法，只是其中有一項，即「體重控管」（圖 3-2-13）。<sup>101</sup>它可以是一有標準依循的數字<sup>102</sup>，也可是一無標準依循的規訓策略。為何說無標準依循呢？因芭蕾舞在以優美為基調的風格設定下，女芭蕾舞舞者追尋優美的信念之大，已超越了任何客觀擬定的數字標準，於是，女芭蕾舞舞者開始覺得，自己無時無刻不被提醒要「輕盈」、「優美」，因此，造成女芭蕾舞舞者進行著無止無盡的體重控管，也可說是瘦身大工程。這也就如同傅柯於《規訓與懲罰：監獄的誕生》中提出的「全景敞視機制」，即讓關在圓形監獄囚犯，無法掌握監視者何時在注視自己，無時無刻不感到自己被監視著；因此，囚犯遂能進行自我監視。

再者，筆者認為更值得提出的是，女性芭蕾舞舞者在此體重控管下，已出現「脆弱感」及「焦慮感」的心智狀態，這也正體現傅柯提出的，規訓策略造成心理層面上，不間斷地產生「愧疚」與「懺悔」之感。以下例子，筆者列出美國農業部（USDA）訂定之兩個身高體重表格，筆者援引此表，並非將重心放置在第一個表格的數字上，而是將重點放在第二個芭蕾舞明星身高體重表格，藉以分析此極具策略性的女芭蕾舞舞者體重控管方法。

USDA 曾訂定一身高體重表格（表 3-2-4）<sup>103</sup>，且 USDA 羅列三男三女之知名芭蕾舞星身高體重比，其中在女性舞者部分，則選擇三位體重比標準數字輕之舞者（表 3-2-4）。此策略滲入女性舞者之自我鞭策及競爭情結中，以達到鞏固輕盈、優雅之女性形象之目的（表 3-2-5）<sup>104</sup>；且此策略，讓女性舞者視明星舞者

---

<sup>101</sup> photo copyright 1983 by Martha Swope .

<sup>102</sup>有些職業舞蹈團公司的合約中，會有一外觀條款；此條款表明：假若舞蹈演員的體重有顯明的增加，就會失去她在舞團的職位。

<sup>103</sup>同註 83，PP.22-23。

<sup>104</sup>同上註，P.33。

為符號，而將其自身慾望連結在這一位位漂亮的明星名字及身高體重比上，因而持續憂慮及不滿自己可能超過客觀標準之身高體重，深怕一不注意，自己將成為女主角及雙人舞選角時之落選者，因此，女性舞者所萌生的不確定感及自卑感，反而她們更自動及嚴格地執行體重控管。

根據上述，此種因過度自我要求而產生的焦慮現象，也曾體現在女芭蕾舞星馬格·芳登在沙德勒威爾士芭蕾舞學校時，於一九四六年時被舞蹈老師尼內特·德瓦盧斯託付演出吉賽爾主角後。

「這時我的自卑感又復萌了：我又想起了我的軟腳，我的大胖臉，我的脖子；沒有一樣合格，我怎麼也成不了吉賽爾。這樣，毫無雄心壯志的我，覺得自己被迫去跳古典芭蕾巨著，相信等待我的觀眾的只是厄運和災難。在我的墓誌銘上可以寫上：「多美的舞步啊！可是我卻永遠也跳不了」<sup>105</sup>

且馬格·芳登在其演出的第一晚，因為害羞，不願在演出前兩小時到達戲院。<sup>106</sup>針對以上馬格·芳登此焦慮的反應，讀者勢必無法想像，其實，早在此舞劇演出前，其已於數齣舞劇中擔任主角，如：「仙女」、「仙女之吻」、「天鵝湖」等；只是，儘管她當時已是優秀之芭蕾舞者，但在其內在世界，則反映著身為一位女性、一位女芭蕾舞者，在身心被規約下，所呈現之被動的、缺乏自信及安全感之狀態。

最後，筆者認為體重控管，對於以身體表演的舞者來說，確實具備表演安全性的考量，也在芭蕾舞的典型美感呈現上，有著歷史上的承接及發展，但是，一位女性舞者，是否只會存在於此套被搬運、被舉起的展示狀態？芭蕾編舞者是否會在骨瘦如材的女舞者及臂膀強健的男舞者面前，宣告女性搬舉男性的可行性？以上提問皆反應著：體重控管在芭蕾領域裡，即是在執行性別規約；在「搬運」、

---

<sup>105</sup> 同註 94，頁 75。

<sup>106</sup> 同上註，頁 75。

「扶托」、「展示」下，也透露性別歧視的意識型態。

表 3-2-4 USDA 訂定之身高體重表格（一）

SUGGESTED BODY WEIGHTS		
Range of Acceptable Weight ( Pounds )		
Height ( Feet-inches )	Men ( Pounds )	Women ( Pounds )
5 ´ 2"	112-141	102-131
5 ´ 3"	115-144	105-134
5 ´ 4"	118-148	108-138
5 ´ 5"	121-152	111-142
5 ´ 6"	124-156	114-146
5 ´ 7"	128-161	118-150
5 ´ 8"	132-170	122-154
5 ´ 9"	136-170	126-158
6 ´ 0"	140-174	130-163

NOTE:Height without shoes ;weight without clothes

表 3-2-5 USDA 訂定之身高體重表格（二）

SIX SELECTED DANCER ´ S WEIGHTS		
Height ( Feet-inches )	Men ( Pounds )	Women ( Pounds )
5 ´ 3"		Natalia Makarova 94
5 ´ 4"		Cynthia Harvey 101-106
5 ´ 5"		Susan Jaffe

		102
5' 7"	Mikhail Baryshnikov 147	
6' 0"	Rodolf Nureyev 170	
6' 2"	Peter Martins 182	

### 第三節 女芭蕾舞者的踮立技術

本節將專屬女性的「踮立技術」獨立出來討論。藉由對踮立技術的歷史發展，發現它的變化，並揭開粉紅色緞面硬鞋下包裹著的「不可說」的腳部真實面，來發現女性遭受的充滿限制、危機、變形之身體磨難（圖 3-3-1）<sup>107</sup>。此外，筆者並探討此等女性身體磨難，對於身處於父權社會下女芭蕾舞者的而言，是如何來面對？其身體與心靈上狀態為何？

#### 一、何謂踮立技術

踮立技術，是以硬鞋（pointe shoes）設計出一套訓練女芭蕾舞者的技術。依據史料研究，巴黎歌劇院的女性芭蕾舞家戈瑟蘭是第一位能短暫踮立到腳尖上跳舞的女性舞者。俄國大詩人普希金也在其詩句中得出結論：

最早的腳尖鞋形象應該是俄國舞蹈家阿芙多季雅·依斯托敏娜，十九世紀二〇年代的芭蕾舞史冊上，還有義大利表演家阿瑪莉亞·布魯格諾歷，曾為腳尖舞的發揚光大做過貢獻<sup>108</sup>。

基於以上的史料記載，實能說明女性穿上硬鞋跳舞的歷史，只是，為何一談及踮立技術，多推崇一八三二年由瑪莉·塔格里歐妮在「仙女」一劇中的表現？筆者認為原因有二。其一，她將此技術推到一定的高度；其二，她運用這種踮立技術成功地塑造了浪漫芭蕾的仙女西爾菲達的形象。在當時，塔格里歐妮一踮成名，只是法國當時的舞鞋設計，是在軟鞋前加上棉花（1820~1850），而時至一八六〇年，才發明硬鞋頭舞鞋。因此，男性動作設計者，基於舞鞋的改良，相繼

---

<sup>107</sup> 照片來源：[www.geocities.com](http://www.geocities.com)。

<sup>108</sup> 同註 26，頁 18。

設計出更多技術性的踮立技術，所以，十九世紀中葉之後的俄國古典芭蕾，「炫技」遂成爲芭蕾藝術的主要特色。

## 二、身體磨難現場

諾米·吳爾夫 (Naomi Wolf) 在《美貌神話》中說到：

在中世紀有一種刑具稱爲鐵少女 (iron maiden)，是一個成人棺柩，囚犯被鎖在裡面接受折磨，但刑具表面畫著一位美麗少女的臉及身體...。<sup>109</sup>

伊莎朵拉·鄧肯在《未來的舞蹈》提出：

我要說：她們的目光還只是停留在舞裙和舞衣上。但是，請透過這些東西看一看，在那舞裙和舞衣裡面舞動著的卻是畸形的肉體。再往裡看，在那肉體裡面的是畸形骨頭。一副畸形的骨頭正在你面前手舞足蹈！這種裹在不合身的衣錦裡、隱匿在不協調的動作下的畸形身體，正是芭蕾舞訓練的必然產物。芭蕾舞因強迫女子的優美體型變成畸形而自告有罪！任何歷史的理由，任何藝術的理由，都無法爲其辯解！<sup>110</sup>

女性芭蕾舞者的踮立，是美麗的姿態，也是舞蹈世界上最偉大的「身體成就」；因此，穿著硬鞋舞蹈之女性舞者，遂成爲歐洲許多雕塑家、畫家十分鍾愛的一類創作形象；只是除了舞者本身外，鮮少爲人所知的是：締造一頁頁優美的踮立形象的背後，是需要付出相當代價的。

---

<sup>109</sup> Naomi Wolf 著，何修譯。《美貌的神話》。台北：自立晚報文化出版部，1992，頁 225。

<sup>110</sup> 轉引自同註 4，頁 4-5。

因此，舞者對於對硬鞋的使用及保養十分重要。腳尖鞋為表演舞蹈中極具硬度的舞鞋，尤其是鞋頭部分；為何需要設計這般硬度？原因在於，舞者進行腳尖訓練時，需將身體重量置於腳指尖上，所以鞋頭部分需有一定的硬度才行，只要舞者在腳指部分墊上羊毛墊（toe Pad），將能避免因負荷太重而導致的疼痛；但事實顯示，減輕疼痛並非能杜絕傷害；所以，除腳尖墊羊毛墊外，舞者也常將整雙鞋用門縫擠、用腳掌踩，甚至於用牙齒咬等等，如此才能將舞鞋軟化到適合跳舞的軟硬度；只是，這種由硬紙板或纖維板組成腳趾鞋板組成的鞋子，在經過軟化過後腳尖鞋，必定會產生變質的情形，因此，於一場演出過程中，舞者為了安全起見，必須數次更換腳尖鞋，否則，若因鞋箱(shank)、鞋板過軟，而無法適當支撐身體，嚴重傷害將迅速造成。以下圖片，即是女芭蕾舞舞者常受到之身體損傷。例如：腳指水泡(blisters)（圖 3-3-2）<sup>111</sup>、姆囊炎腫(bunions)雞眼(corns)（圖 3-3-3）<sup>112</sup>、骨頭變形（圖 3-3-4）<sup>113</sup>、腳部浸泡（foot soaks）



圖 3-3-1 身體磨難（一）

脫下硬鞋後，變形、潮濕、破皮、長雞眼的雙腳

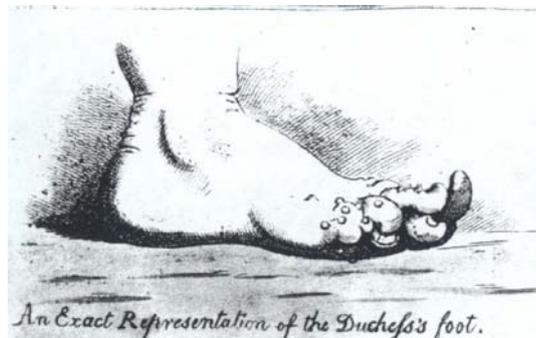


圖 3-3-2 身體磨難（二）

腳指因長時間訓練，而破皮、生水泡

---

<sup>111</sup>圖片來源：Vincent, Lawrence M. *The dancer's book of health*. Kansas City, Kan. : Sheed Andrews and McMeel, 1978, P.74.

<sup>112</sup>同上註，P.64。

<sup>113</sup>同上註，P.60。



圖 3-3-3 身體磨難（三）  
第四腳指與第五節腳指間，易  
生雞眼。



圖 3-3-4 身體磨難（四）  
左圖的大拇指骨頭易位，右圖大  
拇指為調整後的正常位置。

### 三、性別奴化下的磨難詮釋

俄羅斯舞蹈家烏蘭諾娃認為，芭蕾絕對是與殘酷連結的。此說法引入本章主題，即芭蕾訓練，除了執行肉體控制而呈現的身體奴化現象外，身體受傷所造成的身體磨難也是殘酷一詞的另一意。筆者於此欲提出：既然殘酷，舞者們為何願意忍受痛苦？且芭蕾舞的女性舞者因其踮立需要，使其遭受更具危險性的身體磨難，只是為何女性芭蕾舞者又能夠不畏身體可能會產生的危機呢，亦或是身體已傷痕累累，卻依然堅守崗位？筆者在此將承受身體磨難與性別奴化現象作一連結，試圖賦予這些傷痕累累的女性身體，一種性別研究上的詮釋論點。

這也許與男性塑造的處境有關。在這個以男性意識為主的社會，已養成女性長期下來習慣接受事物、適應事物的習性。因此，「反抗意識」在女性被奴化下少有出現，一如西蒙·波娃所言：

這種聽天由命的態度，造成女性壓抑的命運，使女人產生了常被人羨慕的忍耐。她們比男人更能忍受肉體上的痛苦；當環境需要時，她們能夠鼓起勇氣禁欲；

儘管缺乏男性的有攻擊性的魯莽，許多女人仍以她們在被動反抗中表現出的頑強鎮靜而聞名。<sup>114</sup>。

因此，若欲解釋女性芭蕾舞者為何能忍受此等硬鞋磨難，以上論述確實能提供一回答，即是此為大環境下女性所養成的身心狀態，所以一位身為舞者的女性才能在傳統芭蕾的封閉體系中不斷地進步，於身體磨難中，發展出愈發精湛的腳尖技術。此外，女性身體長久以來，一直是男性的審美客體，且女性內化男性審美觀點，而開始注重美化自己，希望藉此獲得男性的重視，也因如此，美貌迷思處處影響著女性的身體與心靈。

諾米·吳爾夫《美貌的神話》：「美貌的神話和女人一點關係也沒有，倒是和男人的社會制度與權力有關」<sup>115</sup>。

父權制度下的女性，充斥著一種美貌迷思，則將美貌視為一通往「愛情」、「就業」的通行證。因此，女性遂開始將注意力放在美化自己及裝扮自己上面；她們恐懼自己又「醜陋」又「老態」，也因而使得許多女性對以優美風格著稱的芭蕾舞趨之若鶩，似乎一進入芭蕾世界，任何女性能成為「美麗」又「年輕」的仙女、公主。在芭蕾史上，十九世紀瑪莉·塔格里歐妮及二十世紀安娜·帕芙洛娃，皆是因芭蕾形象而讓她們本不出色的外型，藉由身體訓練而獲得了耀眼的「審美價值」，也因此獲致了響亮的名聲，因此，對許多女性而言，為了讓自己具有審美價值，這些身體磨難都是她們能夠忍受的。<sup>116</sup>

基於以上，筆者再問，女芭蕾舞者之所以能承受身體磨難，是否有較為解放

---

<sup>114</sup>同註 85，頁 555。

<sup>115</sup>同註 109，頁 64。

<sup>116</sup>據說舞蹈家諾威爾為了外開學生們的肢體，竟使用了一種被安德烈·萊維森認為完全稱得上是刑具的矯形器。今天矯形器不被使用了，但無數年幼的孩子們，為了實現她們作一名芭蕾舞演員的夢想，從小就要接受痛苦嚴酷的訓練，為了開、繃、立、直，為了「美」。(同註 95，頁 129)。

性之詮釋可能？基於此等假設，筆者發現於尼采及傅柯理論中提供了理論上的協助。在尼采（Friedrich Nietzsche, 1844~1990）《論道德的譜系》中提到：

本來，人們是無所禁忌的、野蠻的、自由的。人們無論是殺戮或是破壞，都不會遭受良心的自我譴責。人們在這些活動中都深感自然，都任憑本能的驅使，但是，有一天，這些不定形的，無拘無束的民眾被關進一個緊促的模子。他們面對著一個新的世界，在這個世界中，有兩樣東西出現了，它們讓民眾順服下來：有一些本能無法向外自由地宣洩了，“它們被迫思想、推斷、划算、連結因果”，這些本能只好轉向自身轉向內部，尼采稱此為靈魂的東西的出現，那些原先無所顧忌的“野蠻的、自由的、漫遊著的人所有那些本能都轉而反對人自己……由於被禁錮在一種壓抑的狹窄天地和道德規範中，人開始不耐煩地蹂躪自己，迫害自己，撕咬自己，嚇唬自己，虐待自己，就像一只要被人“馴服”的野獸，在它的牢籠裡用它的身體猛撞欄杆。<sup>117</sup>此外。傅柯的語調也明顯地表明：

在酷刑和規訓式的改造之間，他願意選擇酷刑，因為酷刑針對的是有活力的身體，有原始天性的靈魂，而規訓技術在某種意義上使原始的身體能量、使那種游牧般的放蕩不羈的靈魂禁錮住了。<sup>118</sup>。

正如同在傅柯所言，在規訓社會這個監獄群島中，人們不都是在自我折磨嗎？女芭蕾舞者在身體規訓的過程中，儘管對於芭蕾舞台心生嚮往，但是否只靠著理想就能度過漫長、枯燥的程式化訓練？也許這時身體磨難，遂能成為舞者最具活力的體驗，舞者可藉由受傷身體後的復原、再次受傷的過程裡，來體驗富有創造性（creativity）的身體經驗，以排解僵化訓練所帶來之的約束感、窒息感。

---

<sup>117</sup>尼采著，周紅譯。《論道德的譜系》北京：三聯書店，1992，頁 63。

<sup>118</sup>汪民安。《福柯的界線》。北京：中國社會出版社，2002，頁 208。

綜合本章，女芭蕾舞者在芭蕾舞訓練中，身體已被一套具有男女差異的訓練所制約；此外，女芭蕾舞者的心靈也在此訓練中被馴化，只是它不只是被馴化的，而是具有生產性，以生產出熱愛芭蕾、服務芭蕾規範的心靈。本章研究以芭蕾舞訓練為主，於下一章，筆者欲進入芭蕾舞劇動作及角色研究，藉以發現，此套訓練模式是如何反映在芭蕾舞劇各項元素中，它是如何體現著傅柯在規訓技術提出的「分類而後集合」的力量，且此集合又是如何地將性別差異更加鞏固地展現。

## 第四章 芭蕾舞劇中的女性角色

### 第一節 角色扮演下的身體意義

劇場演出，是集合一群創作者及扮演者之所在，其中又以扮演者為最直接展示者。扮演者扮演角色，可以是男性展現陽剛形象、女性展現陰柔形象，亦可是雌雄同體、男像女聲，以上多元化（diversification）身體面貌，在身體存於扮演意義下都能夠移植與遊走；因此，劇場可以是「性別技術」(technologies of gender)之所在，對性別差異進行修正、再製或折衝詮釋，所以，許多劇場女性主義表演者，將劇場視為她們揭發男性意識型態，鬆動和解構（deconstruct）男性邏輯之工具，來揭示性別只不過是透過一連串規範的動作、表情、姿態的「扮演」（masquerade），說明性別氣質分化只是父權主義所需求的產物。另外，在女性主義者的觀點方面：

「女性主義者茱蒂·巴特勒（Judith Butler）試圖在傅柯的主體理論加上性別一維，她提出「宣成性主體」（performative subject）。巴特勒用宣成性的概念來解釋性別的建構過程，她指出性別既是被建構、也是被宣成的。」<sup>119</sup>，並在提出「性別化的身體」（gendered body）時說道：

『一個先定的本質或事實，不論這個本質或事實是自然、文化還是語言的』，而是指涉了一種『積澱行為的遺產』。<sup>120</sup>

在芭蕾舞劇方面，當代舞團的天鵝扮演已出現男性蹤影，藉以打破女性與天

---

<sup>119</sup> 同註 55，頁 122-123。

<sup>120</sup> 同上註，頁 122-123。茱蒂·巴特勒（Judith Butler）曾提出「性屬展演」（gender performativity）的概念。可參考 Judith Bulter . *Bodies that Matter: on The Discursive Limits of Sex* . New York and London : Routledge , 1993 .

鵝之絕對連結，他們以女性天鵝為摹本，複製優雅、形象扮裝，以此來揭示性別只是扮演。<sup>121</sup>於此，女芭蕾舞者是否因男性天鵝的出現，而發現自己只是帶著社會期待下的一副執行優美的面具？依筆者管見，許多女芭蕾舞者對於此面具過度認同，因而在這個充斥者父權意識型態的芭蕾場域裡，她們沒有逆反，反倒欣然接受。

為何大部分女性芭蕾舞者均認同此類表演形象，而少有批判意識？筆者認為其中一深層的內在因素為：女芭蕾舞者被策略性地模糊扮演意義，而將本是無關乎由內而外之扮演一事，轉換為一套訴諸於與女性本質相關的論述；換言之，女性舞者的刻板化扮演，遂成為男性編舞家只是順應本性、適得其所的安排，女芭蕾舞者的主體意識因而被建構，且是無意識地被囚禁在芭蕾舞劇中私密、神秘之場景、天使與妖婦程式化的話語中。

---

121 聖彼得堡國家男子芭蕾舞團的舞者們通常在第一個部分，表演幾個量身創作，展現男子本色的現代芭蕾節目，目的顯而易見：為第二部分的反串芭蕾，確立一個鮮明的參照系。毫無疑問，更為引人注目，也是頗具開創意義的，則是後者。在他們表演的大量古典芭蕾精品中，最令人叫絕的當屬《女子古典四人舞》、《巴黎聖母院》雙人舞，女子獨舞《天鵝之死》、《帕基塔》中的大群舞。男舞者們用腳尖功夫，雍容華貴的女性風采，以假亂真的妖媚扮相，形神兼備的藝術境界，征服了所有挑剔成性的各類觀眾。（同註 70，頁 240）。

## 第二節 陰性氣質—優美的展現

在女性主義理論中，性別氣質建構論的研究，旨在揭示女性與陰性氣質、男性與陽性氣質的連結，並非決定於生物本質，而是父權意識型態下所建構出的氣質類型。在美學理論中，有著將「優美」與「崇高」視為兩相對立的審美範疇之研究，且優美與崇高的審美要素，也有著相應女性與男性身體及動作的表徵。筆者即試圖運用前述觀點至女芭蕾舞者的舞劇動作及角色之研究上。

女芭蕾舞者在舞劇中的動作特質，大抵以優美風格為主，而男芭蕾舞則以充滿力量的崇高感為主；只是造成優美感及崇高感的審美條件為何？美學家的論見又是如何？此為筆者此節欲釐清的主題；待掌握優美的審美要素後，於下一節進而研究，芭蕾舞劇中實踐著優美動作的女性角色，在劇情中的人格特質，是否是「無能」、「被動」、「弱不禁風」，甚至「自卑」、「淫蕩」的陰性氣質？以下，筆者就美學理論中的優美範疇及優美與女性身體的關係，進行探討。

美學中「優美」之範疇，深獲美學研究者之青睞。自西方文藝復興以來，有不少美學家，試圖將女性身體與優美作一連結。

「阿格斯齊諾·尼福：『女人的身體是美的標準』…。費倫佐拉更專門寫了一本《論婦女的美》，他認為：『…女性美是美的理想』、『漂亮女人是最美的對象，他只可能引起人們的喜愛，而美則是最大的幸福，這幸福上帝只恩賜給人類』，他還十分細緻地描繪了理想女人的人體細節，並力圖對漂亮、美麗、迷人、優美、莊嚴下定義。」<sup>122</sup>

在文藝復興時期，甚至可能更早，就已有將女性身體與優美連結的例子。以下，筆者以英國經驗主義美學家賀加斯、博克及德國古典主義美學家康德三人對

---

<sup>122</sup> 轉引自李醒塵。《西方美學史教程》。台北：淑馨出版社，1996，頁 139。

優美的研究，為本節主要研究對象。

威廉·荷加斯是英國美學家，其理論「美的分析」，開創對美的形式規律的專門研究。在這本書中，荷加斯提出，最美的線條是蛇線紋，他認為蛇線紋不但是美的線條，而且是富有魅力或吸引力的線條，其可謂「最美的線條」。他指出：

蛇形線，靈活生動，同時朝著不同的方向旋轉，能使眼睛得到滿足，引導眼睛追逐其無限的多樣性。由於這種線條具有如此多的不同轉折，可以說（儘管它是一條線），它包含著各種不同的內容。<sup>123</sup>

此外，他也提出美的形式之六條原則：「適應」、「多樣」、「統一」、「單純」、「複雜」和「尺寸」。基於本論文需要，筆者特別提出其「統一」要素的見解。「統一」指的是對象各部分的統一、整齊和對稱。荷加斯認為，統一、整齊、對稱可以產生美，但這條規則不是美的主要原因和基礎，因為，統一、整齊常常顯得單調，不符合視覺美感的要求，所以，人們更喜歡多樣，因為只有打破單調，使之與多樣變化相結合，符合特定的意圖和目的，才能產生美。例如：

一位美婦把頭稍微轉動一點，從而打破面部兩側的完全對應，而面部微微的傾斜，使面部較之於完全正面的那種直的和平行的線條有更多的變化時，這樣的面孔總是看來更令人喜歡。因此說，這是優美的頭姿。<sup>124</sup>

以上例子，可說明荷加斯實將人體的美與動作姿態連結起來；換言之，他認為美與動作姿態有絕大的關係。再者，荷加斯特別崇尚女性身體美。他指出：

人體幾乎是由蛇線紋構成，其中又以女性身體更顯得突出，因為女性的皮膚

---

<sup>123</sup> William Hogarth。《美的分析》。上海：人民美術出版社，1986，頁 45。

<sup>124</sup> 同上註，頁 28-29。

具有一定程度的誘人的豐滿性，正如在指關節上一樣，它在所有其他關節處形成富有魅力的漩渦，從而使之不同於甚至長得很標緻的男子。這種豐滿性在皮下肌膚的柔軟形體作用下，把人體每一部份的多樣性充分展現在眼前，這些部分互相之間結合得更為柔和，更加流暢，因而也具有一種優美的單純。<sup>125</sup>

另一位探討優美的美學家為博克。他認為美在外在形式上，是細小、光滑的。此外，他認為審美現象具有客觀基礎，原因在於：所有人的感覺器官構造是差不多的，因此，一件美的事物在每個人的感受裡，必定引發差異不大的的美感。然則，筆者認為博克的觀點排除「社會因素」的影響力，有其侷限性，但其著作《論崇高與美》中關於美與崇高的比較研究，實為本文在分析舞者形象上提供立論基礎。以下，為筆者整理博克「美」與「崇高」，在體積、質地、量感及線條之比較表。(表 4-2-1)<sup>126</sup>

表 4-2-1 博克之美與崇高比較表

	美	崇高
體積	小	大
質地	光滑	粗糙
量感	輕巧嬌柔	厚重堅實
線條	緩慢地偏離直線	直線

關於博克美與崇高論點，也曾有學者將其相應於陰性氣質與陽性氣質，並以「虛弱感」及「力量感」，標示著美與崇高的特質。Jr. Paul Mattick 曾詳細解說

<sup>125</sup> 同上註，頁 65。

<sup>126</sup> 整理自 Edmund Burke 著，李善慶譯。《論崇高與美》。上海：上海三聯書店，1990。

道：

博克描在描述物體的特徵時，他所經驗到的美，就如同陰性氣質的類型，它表現出的特徵是：小巧的、平滑的、曲線的、柔軟的、潔淨的、淡雅的色彩、不具反抗的、安靜的。同樣的，誘發崇高感的特徵為：巨大的、粗糙的、具有稜角的、重量感、濃厚的色彩、堅硬的、高聲量的。博克認為美與崇高，分別產生虛弱感與力量感，所引發的感情是愛與恐懼。<sup>127</sup>

再者，德國古典美學家康德，則將美與崇高視為具「有形式」與「無形式」的分歧。他認為美是涉及對象的形式、直接而單純的，其形式美規律為：「均衡」、「對稱」、「和諧」、「有序」等；而崇高涉及無形式，可分為數量的崇高及力量的崇高。在數量的崇高方面，康德認為，崇高不能在藝術品上見出，因為藝術品有形式及體積，而在力學的崇高方面，他指出我們的肉體在其面前會顯得渺小，但我們有一種超過自然的優越性，即「理性」，只要我們將自然威力看作是崇高的對象，並不是對象本身崇高，而是在我們身上喚醒了理性勝於自然的意識。因此，康德認為人類理性能戰勝自然，並且展現勇敢、理性、道德的情操。

再者，康德曾在一七六三年〈論優美感與崇高感〉中，視女性為「美麗的性別」；此外他也曾將美與崇高相應於女性與男性：

我們姑且不說女性容貌清秀，線條柔和，她們面目表現出來的友好、戲謔、和藹比男人更強烈，更動人……除此之外。女性心靈結構本身首先是具有獨特的，和我們男性顯然不同的並且以美作為主要標誌的特徵，女人身上的其他一切品德都是為了襯托其美的特性而組合在一起，而在男子的各種品格中，以作為男

---

<sup>127</sup> 原文參見 Jr. Paul Mattick . *Beautiful and Sublime . Gender Totemism in The Constitution of Art* . 此文收錄於 Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer . *Feminism and Tradition in Aesthetics* . The Pennsylvania State University , 1995 , P.29 .

性顯著標誌的崇高最為突出。<sup>128</sup>

綜合以上研究後發現，康德的美與崇高，呈現為美的向外（outer）特質，崇高的向內（inner）特質；筆者認為，若以性別研究角度而言，此二分標示著女性重視外在力量（如：外在形貌），而男性則以展現一種內在力量（如：理性、勇敢）為主，此與陰性氣質與陽性氣質的刻板劃分，有其相似之處。康德與其他兩位美學家相同處在於，均認為優美在於「形式」。若將優美運用在藝術表現上，此等形式上的美感，可以表現均衡、對稱之美，但其中需具備光滑、輕盈、精緻、流動的變化等特徵，而對立於龐大及充滿力量感的崇高感。

---

<sup>128</sup> 轉引自同註 23，頁 91-92。

### 第三節 芭蕾舞劇中女性動作與角色之研究

何謂舞劇：「一般由情節性（或表演性）舞蹈、音樂、啞劇三部分所構成。」

—摘自《美學辭典》「舞劇」，頁 564

芭蕾舞劇大致上分為兩種型態：戲劇芭蕾與純粹芭蕾（或舞劇 / 非舞劇芭蕾）。本論文以「傳統戲劇芭蕾」為研究對象，原因有二。其一是，芭蕾舞在歐洲，幾乎是從誕生以來，就被納入強大的戲劇傳統中，芭蕾舞因藉助戲劇，而締造精彩的成績，因而，具有重要的美學及文化價值。其二，就性別研究的角度而言，除了動作研究外，進行舞劇劇情研究，更可進一步豐富本論文之研究成果。

在本節芭蕾舞劇的女性動作及角色分析方面，以創作於十九世紀的芭蕾舞劇「仙女」、「吉賽爾」、「天鵝湖」、「睡美人」、「唐吉訶德」為分析對象，並將女性動作及女性角色分為「天使型」及「妖婦型」兩類型探討，筆者認為，藉由此男性界定的女性類型進行研究，將能明晰地揭示芭蕾舞劇中的女性動作與角色設定，是如何承載著父權意識型態。在女性主義批評家中，蘇珊·格巴與桑德拉·吉爾伯特曾指出，西方男性常將女性分為「天使」和「妖婦」；劉紀蕙也在《女性的複製：男性筆下二元化的象徵符號》提到：

父權文化中，精神與肉體的分裂，呈現在男性的文學作品。在作品中，男性是主體，女性成為象徵的符號，代表父權文化中男性所追求的特質，女性形象的分裂，代表男性內心的衝突，在父權文化的架構中，精神與肉體的二元對立，反映在女性替身的塑造上面，一是理想的投射，一是下意識畏懼的對象。在男性想像中女性不是天使就是惡魔<sup>129</sup>，若非神聖（woman-as-saint）就是邪惡

---

<sup>129</sup> 另有二種說法。其一為天使與妖婦，另一為聖母與娼妓（madonna-whore）。

(woman-as-sinner)<sup>130</sup>。

承如上述，男性將女性塑造為天使，是男性將女性理想化的證明；天使型的女性，具備著純潔、溫馴、犧牲奉獻的特質，所以，她們是男性容易掌控的乖乖牌。反之，妖婦型的女性，魅惑男性、報復心強、不善順從，遂成為男性厭惡的對象，她們承載著男性的厭女情結之投射；只是，男性對女性的憎惡，常常是為了掩蓋其對女性力量的恐懼。天使與妖婦，也代表著的是傅柯所謂的「規則」與「開放」兩端；前者代表「規則」，是一種約束性，她們是一群被男性眼光無所不在地包圍著的女性，而後者代表「開放」，蘊藏著破壞性，她們則是企圖運用身體魅力、聰明才智來攻入男性權力位置的一群。

## 一、女性動作分析

本論文第三章曾指出，男女芭蕾舞者，在平日教室訓練中，即有著訓練上的差異，而這些不同的訓練重點，其最終目的，是為了解不同性別的舞者，適應於不同類型的舞劇角色。以下，筆者將分析不同性別的舞者，在獨舞及雙人舞型態中，其動作與時間、空間、力量的特質及差異，並說明何種性別舞者，使用何種動作質地，或是同一性別舞者，因天使型與妖婦型之不同角色類型，其動作設計上的差異。例如：女舞者飾演白天鵝，溫馴而善良，因此，其出場音樂柔美，動作質地以輕柔的 *Arabesque* 及平靜的 *Piétiné* 為主；而另一個由女舞者飾演的黑天鵝，奸詐且邪惡，其出場音樂則強烈澎湃，動作以展現力量感的 *Fouetté* 為焦點。筆者將於後文中，以此動作分析結果，進而探討其中呈現的性別意涵。

---

<sup>130</sup>詳見劉紀蕙，《女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號》，《中外文學》，第十八卷，第一期，1993年6月，頁116-136。

## （一）時間

動作與時間的關係，即是動作快慢變化及動作時間的長短。一般而言，舞劇中的男性動作，以快板為主，女性動作以慢板為主。大部分慢板的女性動作，多以展現抒情性為要，因此，在動作質地上，需以柔美為尚，也因此，在觀賞者的時間感受上，會較男性慢板來得長。例如：Port de bras（手臂的運行），女性十分細膩地處理此類動作，也就是說，若以一個預備動作（起法兒）為例，女性從上臂開始上揚至下臂到指尖的過程中，力量似乎是經過手臂上任何一節筋肉，而男性雖然也作此類動作，但其細膩程度並未如女舞者一般。筆者認為，這與女性優美風格的要求，以及需與男性動作質地形成區分，有著絕對的關係。

此外，「Penché」、「Piétiné」也是女性動作中，需以較長時間來完成的動作；它們平穩、寧靜，又極富具綿延的美感，此動作在「仙女」、「吉賽爾」、「睡美人」、「天鵝湖」的主要女性角色中，均有精彩表現。

Penché：「可分為頭部、上半身的左右、軀幹前方的傾斜。頭部以垂直開始的傾斜，肩膀保持不動，可朝前以及向後，或朝兩側傾斜「耳朵靠近肩膀」(Port de tête) …，當要進行軀幹前方傾斜時，支撐腿可以彎曲或垂直站立，活動腿在前方，動作由髖部開始，軀幹整塊地像木板一樣向前傾斜。背部保持挺直，向前方傾斜至水平的位置 (Penché en avant)」<sup>131</sup>

Piétiné：「女舞者著硬鞋專用的舞步，以環繞身體軸心方式，由前腳的側邊開始，用小碎步，原地踱步自轉，或以斜腳直線進行，膝蓋保持靈活放鬆，重心則在兩腿之間移動；手臂依照轉圈或斜角直線進行的同方向，上舉至

---

<sup>131</sup>詳見謝宗益，《西洋古典舞蹈應用語法》，台北，洪葉出版社，1998，頁 42-43。

demi-couronne 或彎曲在胸前。」<sup>132</sup>

以上，動作與時間關係，以天使型角色表現最為豐富；而在妖婦角色動作方面，整體速度較天使型快，其中又以快速旋轉為主；例如：「吉賽爾」第二幕的幽靈皇后（myrtha）、「天鵝湖」第三幕黑天鵝之雙人舞變奏。

## （二）空間

在動作與空間關係上，天使型及妖婦型角色，皆以呈現水平的平衡為主，如：Arrabesque、Attitude，此類平衡動作，又以「睡美人」第二幕「玫瑰慢板」，阿芙羅拉公主與四位王子共舞，公主的 Attitude 平衡，最為人所稱道。

男性動作多為，以 Entrechat、Grand Jeté 等的跳躍動作為主，當然，女性動作也有著垂直高度的呈現，但不如男性動作來得精彩，例如：女性的 Entrechat，並不要求越多越好的擊打次數，而是以標準的擊打三次為主，而將重點放在跳起後輕輕落下的動作質感；但男性著重在擊打次數的多寡，原因在於，男性技術優劣的指標，與彈性好壞有絕大的關係，因此，當男性舞者的 Entrechat，擊打次數越多，則表示他擁有極佳的彈性。

再者，女性另一垂直高度，是由男舞者扛舉而完成的，只是在天使型及妖婦型的動作有些許差異。在天使型方面，女性角色被扛舉時，身體多呈現無施力狀態，例如：「吉賽爾」第二幕雙人舞、「天鵝湖」第二幕白天鵝雙人舞；反之，在妖婦型角色中，女性被扛舉時，依然有著保持造型性的身體姿態的例子，如：「天鵝湖」第三幕黑天鵝雙人舞、「唐吉訶德」第三幕雙人舞。

此外，動作與空間，也可以空間佔有程度來分別。一般而言，男性動作的空間佔有性較女性大得多，因男性舞者多有著環繞劇場跳躍的動作，而女性則以原地或斜線路線為主。只是在妖婦型女性角色，卻也有著較大空間佔有性，

---

<sup>132</sup>同上註，頁 44。

例如：「吉賽爾」的幽靈皇后於第二幕，在引領眾幽靈（wilis）時的跳轉組合。此外，在以直線、斜線為主的女性群舞隊形裡，也有部分隊形流動，充分地運用劇場空間，其中又以 S 形的隊形流動，展現動態、靈活的審美感受，例如：「天鵝湖」第二幕群鵝出場。

### （三）力量

曾有一項對男芭蕾舞者的看法：「男性是否因長期與女性舞者上課，因此動作行為像女生？他們是不是“cissy”<sup>133</sup>？」其實，以上並非恰當的說法；因為，芭蕾舞劇中男性動作在質地上，主要是以「力量感」為主（圖 4-3-1）<sup>134</sup>。泰奧菲里·高蒂耶曾說：

對我們來說，一個男性舞蹈家就是某種我們無法想像的、怪物一般的和粗俗下流的東西……力量是唯一允許男性擁有的美。<sup>135</sup>

以上顯示，力量感與男舞者的連結，就如同輕盈感與女舞者的連結一樣，已成為芭蕾程式化的動作分類。

女芭蕾舞者在動作質地上表現的是輕盈感（light），所以，女舞者的跳躍動作，儘管與男性舞者使用相近的力氣，也必須表現出十分輕盈的感覺。這些動作如：Assemblé Jeté、Pas de Chat、Entrelace、Temp Levé、Grand Jeté（圖 4-3-2）<sup>136</sup>。此等輕盈感，筆者認為又可分為柔弱感及輕巧感，此等動作質地多在天使型角色中發現。

---

<sup>133</sup> cissy，指柔弱且具有女人腔的男人。

<sup>134</sup> 照片來源：何恭上、范正宏編譯。《芭蕾舞的舞與畫》。台北：藝術圖書公司，1968，頁 91。

<sup>135</sup> 轉引自同註 34，頁 360。

<sup>136</sup> 照片來源：同註 47，頁 13。

在「柔弱感」的動作方面，以「輕柔」(supple) 爲主。在「仙女」、「吉賽爾」等浪漫芭蕾的女性姿態中可發現。此姿態多爲：

「頭部與上半身經常隨著手的動作而傾向同一方向，如右手上舉時，身體和頭偏向右方；下巴稍上揚，眼睛向斜上方看；或下巴向內收偏左或偏右，眼簾下垂或沈思狀」<sup>137</sup>

其呈現的是一種「無力」、「虛弱」的美感。此外，「Piqué」呈現的則是一「輕巧感」，如：「吉賽爾」第一幕中的吉賽爾舞姿、「睡美人」第三幕之「奧羅拉公主」。

「Piqué 的活動總是呈現某種旺盛的精力，儘管動作是輕盈的。活動腿離地，以筆直的姿態，移動一個步伐的距離，像針似的扎入地板，以半踮或全踮站立，身體所有的重量完全宜置在該腿上，膝蓋應保持絕對的筆直。」<sup>138</sup>

在男性動作方面，力量感的展現，是評判男性技術優劣的指標。這些動作如：Battu (Cabrioles Battus、Sissonnes Battues)、Grand Assemblés、Pas de Ciseaux、Entrechat、Tour a La Second；只是，此力量感並非只在男性角色出現，在妖婦型角色，如：「吉賽爾」中的幽靈皇后、「天鵝湖」中的黑天鵝奧黛兒，都有著接近男性拉腿繃子的動作。此外，「唐吉軻德」中吉特麗(圖 4-3-3)<sup>139</sup>，其充滿力量的眼神(直視且魅惑的眼神)、明顯的臉部及下巴角度、強而有力的 Foutté (32 圈揮鞭轉)，也是將本屬男性動作的力量感展現出來。

---

<sup>137</sup> 同註 38，頁 101。

<sup>138</sup> 同註 131，頁 44。

<sup>139</sup> 照片來源：同註 39，頁 93。

「Fouetté 以快速、剛健有力地將在外的活動腿向內收回，縮減腕關節直至腳部的線條。」<sup>140</sup>

在雙人舞方面，男舞者扶托及抱舉女舞者，也是表現男性舞者在修長身型下的力量及體能。(圖 4-3-4)<sup>141</sup> (圖 4-3-5)<sup>142</sup>；相對的，女舞者在男性舞者扶托下的「移動」及「跳躍」，都能給予觀者十分輕盈的感受。



圖 4-3-1 男性跳躍動作



圖 4-3-2 女性跳躍動作

「吉賽爾」第二幕。多數女性舞劇角色需將高難度跳躍動作的力量感隱藏起來



圖 4-3-3 「唐吉訶德」之酒吧女郎吉特麗

---

<sup>140</sup> 同註 131，頁 39。

<sup>141</sup> 攝影者：Eugene Umno。

<sup>142</sup> 照片來源：同註 39，頁 92。



圖 4-3-4 雙人舞（一）  
Marina Kondraatieva 之「吉賽爾」第二  
幕



圖 4-3-5 雙人舞（二）  
「唐吉訶德」雙人舞

經由上述分析可發現，男芭蕾舞者與女芭蕾舞者，在動作快慢、空間運用、力量呈現上各有不同。若由性別意涵上來分析，男性動作以力量感為主，而女性動作以輕盈感為主，例如：雙人舞中，男性扶托及扛舉女舞者；以此可詮釋為父權社會下「男強女弱」的形象期待，及男性眼光下的女體展示現象。此外，在空間運用方面，男性動作使用的空間，較女性動作高又廣，其中又以男性廣大的空間佔有為其動作特色，相反的，女性動作則以水平的平衡動作為主，且空間運用佔有性小，所以，此空間運用差異性，可詮釋為具有性別分化及性別歧視的人格特質。父權社會下的男性人格特質，是向外「開創」、「征服」、「掠奪」的典型，社會確實賦予男性成為一位冒險家的機會；相反的，女性則被發展成向內的人格特質，例如：重視外貌、在意內心感覺、喜愛體會愛情滋味等等。因此，當芭蕾舞劇中的女性動作，開始凸顯力量感及運用大量的劇場空間時，她們的角色多為代表男性厭女情結的妖婦類型，原因為何？因為力量感是屬於父權社會的主導力

量，當女性僭越時，男性只有靠否定女性來壓制，反之，當女性動作以輕盈、優雅呈現時，其在舞劇中的角色，則是男性愛戀及追求的對象。以下，筆者就舞劇劇情中的女性角色進行研究，以發現女性角色，被設定的行為模式及情愛觀為何？

## 二、女性角色分析

本節以芭蕾舞劇劇情，來分析其中所呈現的性別問題；經由比較、分析及詮釋女性角色，在男性論述下的各類模樣及性格。換句話說，則是以涉及女性主義的角度，分析男性好惡心理下所擬塑的女性形象，其中包含對美的認知、女性理想化的不合理膨脹等；此外，並以女性角色在情節發展過程裡，所呈現的感情態度，從中分析父權社會下被規範的情愛價值觀。

### （一）天使類型

#### 1、美麗的女人

在芭蕾舞劇「天鵝湖」及「吉賽爾」中，均出現男性與武器（弓、劍）的連結。此物象徵父權社會賦予男性「支配」、「征服」的權力。因此，當「吉賽爾」第一幕中，吉賽爾因愛人的背叛，而深受刺激；她發狂似地撿起地下的劍，只是對她而言，要舉起它，似乎十分困難，因此，她只能持著劍的尖端，在地上劃圈；此劍之於吉賽爾，就如同男性支配控制下的女性，是如此無以對抗，此外，她捏著的是劍的尖端，尖端朝向她自己，在此表示不具傷害力的女性。

「花」出現在「仙女」、「吉賽爾」、「睡美人」等舞劇中，此物象徵著芭蕾舞劇中，一位位兼具「美麗」與「香味」的女主人翁。的確，在傳統芭蕾舞劇中，「美麗」的元素十分重要，因為唯有女性這美麗獵物的出現，男性才能展示其狩獵者的姿態。所以，即使是「天鵝湖」中白天鵝，她那種似乎隱含著動物質素的

人形，都能被男性編舞者設計為毫無威脅性的纖纖美人。在芭蕾舞劇中，男主角因女主角的美麗而傾心的例子，如：

「吉賽爾」第一幕，農村男子希拉里昂（Hilarion）一出場，守捧著花，用啞劇方式訴說：「他是如何因農村女子吉賽爾的美麗而愛上她」。另外，由貴族喬裝成平民的阿爾貝特(Albert)，也用啞劇說道：「吉賽爾！妳是如此美麗！我向天發誓，我是愛妳的。」

基於上述，此等美麗若能伴隨著羞澀及柔弱之感，似乎更能激發男性的渴望，只是此種強化女性柔弱氣質的安排，卻更加鞏固了大男人與小女人的分化特質。例如：

「吉賽爾」第一幕，單純可愛，又愛跳舞的吉賽爾在被阿爾貝特追求過程裡，藉由雙人舞的展現，能看到吉賽爾浸潤在愛情中的羞澀感<sup>143</sup>。(圖 4-3-6)<sup>144</sup>

「天鵝湖」第二幕，王子一看見美麗、優雅卻「楚楚可憐」的白天鵝奧傑塔時，便迷戀上她，並在她面前發誓，表現對她的愛意及拯救她的堅定信念。

只是，當女性的美麗遙不可及時，是否會成為男性追求的障礙呢？芭蕾舞劇中的天使型角色分為兩



圖 4-3-6 從吉賽爾面部表情及雙手稍稍捏握的動作，均表現其在戀愛中的嬌美與羞澀。

<sup>143</sup>「羞澀與慾望頗有重要關係」，「羞澀的目的在攻擊慾望，而在這樣做的時候，倒反激起了慾望：因此必然地掀起了一個循環的歷程。」法郎士（Anatole France）說得好：「婦女於羞答答之際，無形中必然傳其嫵媚之態」（J.C Flugel 著。《服裝心理學》。台北，大林出版社，1988，P.180）。

<sup>144</sup> 攝影者：Lell & Masotti。

類：「現世型」及「超世型」。(圖 4-3-7)<sup>145</sup>。此兩類女性角色除了必須是美麗女子外，亦有其不同的特質。現世型女性角色，除了外在條件外，其更需具備「溫和依順」的內在美德，其代表的是穩定的女性家庭角色，是父權社會下的男性都想擁有的「家庭天使」，例如：「仙女」中的愛菲、「吉賽爾」第一幕中的農村少女吉賽爾。而超世型女性角色，呈現的是「飄逸」、「忽隱忽現」的夢幻形象<sup>146</sup>，因此，此類超世型女性角色，並不會成為男性追求的障礙，反倒是激起男性征服慾的女性類型。此類女性引起男性征服慾的原因，並不同於妖婦型角色的美艷伎倆，而是在於她那「遙不可及」。倘若男性能征服遙不可及，便是獲得一種非凡的勝利。例如：

「仙女」第一幕，西爾菲達在詹姆斯打盹時，突然出現在她的身邊，當詹姆斯一睜開眼，便對西爾菲達美麗、輕盈、飄渺的形象十分著迷。只是，西爾菲達的出現，總讓詹姆斯捉摸不定，她時而出現、時而消失；一會兒從壁爐內上升不見，一會兒又從窗戶落下後消失不見，且又不時出現在他與其未婚妻愛菲「迎接賓客」及「婚禮儀式」的時刻。根據以上的仙女行徑，著實撩動詹姆斯的愛意及征服慾。

此外，超世型女性的美貌是不滅的，不會因時間而改變，也不因世俗瑣事而變化，她們代表一種不朽的美麗，男性掠奪此等美麗，也許正是欲逃避現實生活的不完滿。

---

<sup>145</sup>同註 39，頁 113。

<sup>146</sup>十九世紀浪漫主義時期的男性，偏愛那些病魔纏身且無能為力的女性們，並希望保護和支持她們。他們酷愛那些臉色蒼白、患貧血症的女性，她們的蒼白臉色激動著男性拯救她們的鬥志。常見女性臉色蒼白及弱不禁風。有一種疾病為「綠色貧血症」(缺鐵性貧血症)。這種病症的特徵是皮膚成綠白色或灰黃色、軟弱無力和月經不調。在浪漫主義者的心目中，臉色蒼白或許能同於愛情的純潔。(同註 34，頁 374)。



圖 4-3-7 「仙女」第一幕三人舞

十九世紀的瑪莉·塔格里歐妮及芬妮·愛斯勒的芭蕾舞形象，為一組現世與超世的組合。十九世紀末傳遞一種說法：「塔格里歐妮的飄然與純潔是為滿足女人；而愛斯勒的優雅、性感是為男人。」筆者於本節，試圖研究出另一詮釋角度，即是將超世與現世的女性類型，視為男性慾望中不同層面的慾望對象。

此圖為「仙女」第一幕，男主角被仙女及未婚妻的愛意所包圍。他正準備在現世的穩定甜蜜與超世的飄逸神秘之間，作一抉擇。

## 2、等待／奉獻的情人

英國詩人艾略特（1888～1965）論芭蕾：「既是有價值的，又是沒出息的，它的價值存在於它的抽象凝練之中，因為它透過凝練而進入永恆；它的沒出息是因為它的目光短淺，眼睛總是停留在那個永遠長不大的睡美人身上，那種童話的王國裡，卻忽視甚至害怕這紛繁複雜、目不暇給、充滿挑戰的現代生活。」<sup>147</sup>

女性從小受童話故事影響，養成女性對愛情關係的認知上的偏差。她們認為男主動／女被動、男拯救／女被拯救，是十分正常兩性關係。在芭蕾舞劇中，尤其是以童話世界為題材的古典芭蕾舞劇中，多有表現此等關係的例子。例如：

「睡美人」中的奧羅拉公主，若要破除壞仙女卡拉包斯的詛咒，就需得到王子的一吻。最後，公主終得到傑齊林王子一吻，並嫁給王子。

「天鵝湖」中白天鵝奧傑塔，被惡魔羅伯特施法變成天鵝。羅伯特對她說：「妳必須碰到一個愛妳的人，才能解除魔咒」，因此她就一直等待著，等待拯救，也可謂等待愛情。

此外，父權社會下的女性，常被鼓勵去重視他人（尤其是男性）的感情，並要在感情中懂得如何犧牲及奉獻。因此，女性經常成為愛情關係中的利他主義者。例如：

「吉賽爾」一劇中，吉賽爾因愛人阿爾貝特的背叛，而心臟病發身亡，但吉

---

<sup>147</sup> 轉引自同註 26，頁 57。

賽爾卻在死後依然無法忘情於他。因此，在阿爾貝特闖進幽靈樹林時，她竟然與那些同她一般，因男性背叛而死亡的幽靈群之信念背道而馳。她哀求幽靈皇后放過阿爾貝特，但幽靈皇后不肯，吉賽爾就只有不斷地與他跳舞，以拖過漫漫長夜，就這樣，一直到天亮，幽靈群才漸漸散去，阿爾貝特逃過一劫、免於一死。(圖 4-3-8)<sup>148</sup>。

「天鵝湖」第三幕，黑天鵝奧吉莉雅用魔法，將自己喬裝成白天鵝奧傑塔的模樣，導致王子誤認為其為奧傑塔，直至王子承諾要娶奧吉莉雅為妃子時，突然天地間一片黑暗，黑天鵝與惡魔羅伯特才現出原形；這時，一旁的奧傑塔，只能在遠處失望的哭泣，她揮動著翅膀，表現著痛苦，且無力挽救的心情。筆者認為，若不是王子主動前去挽回此段感情，以其認命的性格，勢必是以成全他人收場。(圖 4-3-9)<sup>149</sup>

基於上述，女性在愛情中的等待、奉獻，似乎成爲一種女性美德，且女性也因長期在感情關係中的被動性及依附性，導致女性在面對一段感情關係時，多伴隨著「不安全感」或「不確定感」。例如：「仙女」第一幕詹姆斯的未婚妻愛菲，與「吉賽爾」第一幕吉賽爾的占卜行爲，即是對愛情不確定感的表現；且此行爲的迷信、不理性，亦是在男性以科學、理性爲尚的人格特質下，矮化女性的理由。

「仙女」第一幕中，老巫婆瑪加幫愛菲及其女性友人，看手相占卜感情。她以占卜，來幫助這些女孩們知道，她們的另一半是否對自己忠貞；女孩們十分感興趣地，爭相給瑪加占卜，而一旁的詹姆斯卻絲毫不感興趣，並作勢將瑪加趕走。儘管，與詹姆斯同時愛著愛菲的格恩，也請瑪加占卜，但其行爲，是在一種爭奪意義下進行，因此，未能代表其自發性地認同及喜愛占卜行爲。

---

<sup>148</sup>照片來源：同註 39，頁 30。

<sup>149</sup>照片來源：同上註，頁 79。

「吉賽爾」第一幕中，當阿爾貝特對天發誓，以證明自己對吉賽爾的感情後，吉賽爾並未對他的愛意有所回應，反倒是撿起地上的一朵白色小雛菊，以剝花瓣的方式來占卜阿爾貝特對她是否有情。

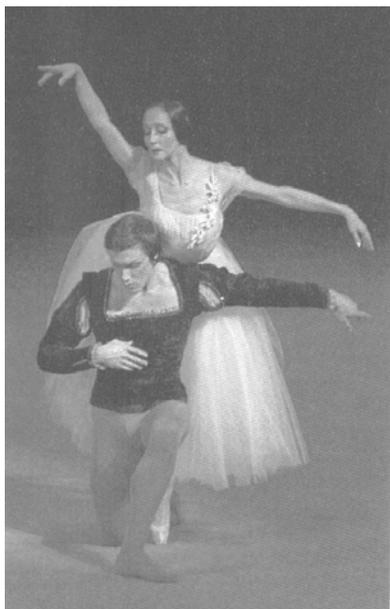


圖 4-3-8 「吉賽爾」第二幕——墓園中吉賽爾的拯救



圖 4-3-9 「天鵝湖」第三幕雙人舞——殉情

## (二) 妖婦類型

### 1、嬌媚性感的女人

此等美麗是有害的「潘朵拉」或「夏娃」形象。這類女性角色是男人又愛又恐懼的。一九七二年六月二十七日，美國芭蕾舞劇院的嘉麗娜·馬可洛娃(Natalia Makarova)，與皇家芭蕾舞團在倫敦演出「天鵝湖」。克萊門特·克利斯普在倫敦《金融時報》曾描寫其演出的黑天鵝奧吉莉雅：

「這女魔通身彷彿泛著一種可怕的潮紅，迷惑著每個人的心。沒有哪個王子能夠抵抗她那有毒的美。唐納德·麥克列利傑出地扮演的齊格弗里德王子也不例外，他深受迷惑——也恰應如此。馬卡洛娃光彩熠熠的出場具有催眠性的吸引力，請看，她跳完變奏舞後不得不再三再四地謝幕，觀眾們一次又一次地喝采，似乎正說明她演得逼真傳神，人們並不是在為一個女演員歡呼，而是在為馮·羅特巴特創造的女魔歡呼。」<sup>150</sup> (圖 4-3-10)<sup>151</sup>。

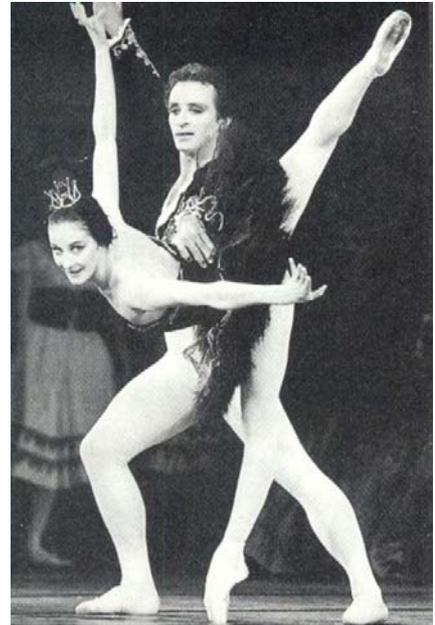


圖 4-3-10 「天鵝湖」第三幕——黑天鵝雙人舞

除了以上「天鵝湖」黑天鵝外，在「唐吉訶德」一劇中，散發吉普賽風情的吉特麗，也是魅惑男性的妖婦典型；且此類妖婦型角

---

<sup>150</sup>轉引自喬治巴蘭欽與弗朗西斯·梅森合著，管可依、孔維等譯。《外國著名芭蕾舞劇故事》。北京：中國戲劇出版社，1992，頁 25-26。現代芭蕾舞家彼得·達雷爾(1932-1987)蘇格蘭芭蕾舞團創辦人，1977年，正值「天鵝湖」誕生一百週年之際，重新編導了「天鵝湖」，一九七七年三月四日由蘇格蘭芭蕾舞團首演於愛丁堡。達雷爾將原創中英俊、正直的王子改成了充滿人性弱點的鴉片癮王子，好友貝諾成了引誘王子吸毒的教唆犯，黑天鵝奧黛麗雅是交際花，白天鵝奧杰塔則成了王子吸毒後夢幻中奧黛麗雅的化身，黑天鵝的現代版依舊以魅惑男性的形象出現。

<sup>151</sup>照片來源：同註 39，頁 77。

色，之所以會成爲男性厭惡的對象，多是因爲她們具備反抗男性，或只有男性才被允許的氣質，其中又以掌握身體自主權及展現理性特質，如勇敢、聰明，爲男性最爲鄙視的部分。例如：

「唐吉訶德」第二幕中，吉特麗與理髮師巴塞爾，爲了躲過吉特麗父親羅倫素的逼婚，而使用如下的苦肉計：巴塞爾因爲自己心愛的吉特麗要嫁給富人加瑪斯，而舉劍自殺（或服毒身亡）。此舉感動一旁的唐吉訶德，因而威脅吉特麗的父親讓他們成婚。在此，吉特麗表現其「聰明」、「機智」的一面。

## 2、瘋狂、妖術與女性復仇

在中西文藝作品中，都不難發現「女人」與「災難」的聯想。例如：女人是風暴、猛獸等等；關於女性的瘋狂，十九世紀婦科醫學指出，此在疾病分類術語上稱爲「歇斯底里」(hysterie)，在臨床上有著「咆哮」、「尖叫」、「瘋癲」等症狀，此症狀是女人因壓制性慾而造成的；布萊奎醫生估計巴黎當時至少有一半的婦女有此傾向，這與當時中產階級的父權體制思想和禁慾主義有很大的關係。在芭蕾舞劇中，吉賽爾的瘋狂則是舞劇中女性瘋狂的經典例子。

「吉賽爾」第一幕尾聲，吉賽爾心智模糊而後因悲憤過度，心臟病病發而死。其鬆散雜散的髮絲，是一個失序的符號。傳統上，此表徵可用來象徵女性的性慾（圖 4-3-11）<sup>152</sup>（圖 4-3-12）<sup>153</sup>。

---

<sup>152</sup> 照片來源：<http://www.geocities.com/watwaiyin/intro.htm>。

<sup>153</sup> 照片來源：同註 39，頁 39。



圖 4-3-11 吉賽爾猝死（一）



圖 4-3-12 吉賽爾猝死（二）

此外，「妖術」在芭蕾舞劇的呈現上，多以女巫角色為主。其實，女巫是擁有知識技術及無限能量的女性，換句話說，女巫是挑戰父權神學或醫學知識秩序的女性。以上，不論是瘋狂的女性或是具有妖術的女性，都是展現男性所厭惡的女性的特質：「不理性」、「不穩定」、「歇斯底里」；只是，就在男性無法掌握的女性身心狀態下，也開啓了女性復仇的空間。

此等女性復仇行爲，在女巫角色方面，又多以老女人來呈現。在父權社會中，男性對老女人是表示厭惡的，除了因為她們是智慧的象徵外，也因其不具備審美價值及生育價值，而將其賦予負面意義。例如：

「仙女」第二幕，因詹姆斯對女巫的鄙視，而讓女巫懷恨在心，於是開始進行復仇計畫。於是，在第二幕，詹姆斯進入林地，便遇見女巫；她告訴詹姆斯，只要用她施過魔法的肩巾，將它緊緊繫在仙女



圖 4-3-13 「仙女」第二幕  
詹姆斯興奮地將肩巾披上仙女  
肩膀時，仙女開始痛苦掙扎，最  
終，翅膀掉落，悲慘死去。

西爾菲達的肩上，他就能與她永不分離。詹姆信以為真，將此肩巾披在西爾菲達肩上後，仙女一聲慘叫，翅膀掉落，悲慘死去（圖 4-3-13）<sup>154</sup>

「睡美人」中的壞仙女卡拉包斯，因未受到國王的邀請，而引發其復仇的念頭。因而詛咒國王的女兒奧羅拉公主，將長眠不醒。

除上之外，消除女性間的仇恨及敵意，避免女性的分化，是女性主義理論中的重點；女性團結的力量，也能成就一強大的復仇力量，其力量即是來自姊妹情誼。例如，「吉賽爾」第二幕的幽靈群，則是頗具破壞性的女性復仇例子。

「吉賽爾」第二幕幽靈群，是一群生前未能結婚，就死去的少女，且她們都是因男性負心而死去的；於是，這群有著共同遭遇的幽靈，紛紛聚集在樹林裡，來對誤闖樹林的男人進行報復。她們會先以圍圓圈的隊形流動來困住男性，而後會施法術讓男人跳舞跳到精疲力竭而死去。此力量的聚集，正象徵女性主義理論中所談及的姊妹情誼，在本舞劇中的姊妹情誼則是建立在，對傷害女人的男人們的報復信念及行動上。

以上，筆者由女性主義理論家，以文學作品為研究對象，所發現男性作家筆下所設定的天使型與妖婦型女性，為本章運用的分析類型。筆者嘗試以此分類來研究芭蕾舞劇女性角色，而後發現芭蕾舞劇女性動作及角色設定上，確實有著類似於文學作品的分析結果，由此發現，父權意識型態在各藝術領域的共謀現象。

---

<sup>154</sup> 照片來源：同註 35，P.98。

## 第五章 結論

女芭蕾舞者「優美的代價」為何？被喝采的身體，但卻是在表演空間上被壓縮著的身體；換句話說，這些身體在父權意識型態的定義下，只是執行專家框限的身體表情。這些專家是這樣對女性說的：「妳們的性別，本來就是展示優美的最佳主角。」；因此，女性就在他們甜言蜜語的攻略下，內化父權話語，進行著父權審美觀的複寫，並參與生產芭蕾優美論述的一員。她們穿著如刑具般的硬鞋跳舞，卻無懼於身體的磨難；她們抑制食慾，進行減肥瘦身；以上的身體折磨能使她們技術更好，姿態更美，她們這樣期許自己：「通向優美，似乎就能通向更多…。」就這樣，芭蕾舞劇「吉賽爾」、「天鵝湖」不斷地上演，女芭蕾舞者也一直是不虞匱乏的…。以下，歸納本論文各章，可得如下重點。

### 一、芭蕾世界的男女分工

在法國早期芭蕾時期，是男性編舞家與男性舞者的組合；雖然法國於一六八一年已突破以往清一色的男性舞者限制，而出現以拉芳丹為首的女性舞者，但當時的女性舞者在社會及藝術地位尚未獲致肯定；直至法國發展情節芭蕾時，依然是男性編舞家為主，但女性舞者已經漸漸成為芭蕾世界中重要的元素，如瑪莉·加瑪戈及瑪莉·莎蕾兩位舞者更是進行芭蕾舞技術改革，並對後世頗有影響的重要代表；至十九世紀浪漫派芭蕾啟幕時，她兩人的改革策略，甚至順理成章地收編至男性芭蕾創作群的信念及方法中。

十九世紀的芭蕾風格，主要是以前半葉的法國浪漫派芭蕾，及中葉以後的俄國古典派芭蕾為主。這是一個嚴格執行男性創作與女性表演的分工時代，直至二十世紀初，此現象依然存在，只是因現代芭蕾、現代舞的出現，使得此分工情形有些鬆動，但是女芭蕾編舞家，如伯妮斯拉娃·尼金斯卡，在其舞蹈創作生涯中，仍然因其女性的性別，而遭遇到挫折。綜合上述，芭蕾由十七世紀開始，均是以男性芭蕾創作群為主，這個現象可說明，男性創作群在父權文化中享有的權力，

即是擁有「創作權」。這個創作權所代表的是父權位置；所以，當女性舞者開始進行創作時，就意味著僭越到陽性位置，因此其作品，就在此長期掌握陽性位置的男性手中被漠視及忽略。

## 二、女芭蕾舞者的身體規訓策略

基於結合女性主義及傅柯理論的企圖，本論文提出研究女芭蕾舞者身體規訓議題，並應用傅柯《規訓與懲罰：監獄的誕生》中的規訓技術，而擬定以下四項「規訓策略」，分別為：1、空間配置 2、考核標準 3、課程安排的差異性 4、不同組合的權力關係。

在「空間配置」方面，著重在傅柯提出之空間需能改造人的觀點。以法國巴黎歌劇院舞蹈學校的空間配置為例並分析，其在易於管理的設計下，確實發揮極具功效的改造作用。例如：芭蕾分科訓練、集中住宿以控管學生生活步調、召喚向心力及榮譽感的舞姿雕塑、各國芭蕾舞星肖像及表演劇照等等。在「考核標準」方面，是說明考核標準化，及此套標準化下的可變動性。女性在芭蕾領域此一陰盛陽衰之場域，要獲得錄取並非十分容易。一旦錄取，也必須面臨分級制度；以法國巴黎歌劇院舞蹈學校為例，其分級制度也並非一成不變，因只要舞者本身的能力強，仍具有彈性的晉級空間。在「課程安排的差異性」方面，男女舞者有著訓練上的差異，因此，男女動作必須遵循一定的配套訓練，以訓練出有用的身體，終能將一群經由比較、區分的身體，完美地整合在一個舞劇團隊。最後，則是「不同組合的權力關係」。傅柯談到權力運作時指出：權力的運作，並非有一絕對的中心力量，而是在一種權力技術的分散狀態下的集合力量，即是一結合眾多力量的網絡。且這眾多力量的關係會變動、對抗。筆者基於權力運作的去中心化，而擬定以下四種不同組合的權力關係，分別為：女性舞者與編舞家的關係、女性舞者與男性舞者的關係、女性舞者與女性舞者的關係、女性舞者與芭蕾舞迷的關係。以上每一組的權力關係，大體上是進行著「競爭」、「合作」兩大關係，這些關係均交錯擬塑一位女芭蕾舞者身心狀態。綜合上述，女芭蕾舞者的規訓策略，

是以分類、集合、診斷、評價等等，來進行的身心建構策略。此規訓策略的目的是，除了訓練出符合芭蕾舞規範的身體，也模塑出一顆生產芭蕾舞規範的心靈。

### 三、芭蕾舞劇的角色刻板化

如「仙女」、「天鵝湖」等等，在十九世紀創作的芭蕾舞劇中，實踐的是一套父權意識型態下的女性設定，以被讚揚的「天使型」角色及被貶抑的「妖婦型」角色為主。天使型的角色動作，需展現優美、纖細、輕盈，且在劇中除了具備美麗的外型外，也需具備為愛等待／奉獻的女性美德；例如：「吉賽爾」第二幕，吉賽爾拯救負心的阿爾貝特；而妖婦型的角色，其動作在天使型動作的基礎上，加上「力量感」；此類角色不是需具備讓男人神魂顛倒的美麗，就是必須具有令人恐懼的、無法掌握的瘋狂行徑、妖術的施展，因此，妖婦性女性角色所展現的自主性、反抗性，或非能以理性掌控的身心狀態，均不時地破壞著父權社會下的男性權力；在舞劇中結合魅惑特質及妖術能力的例子為：「天鵝湖」第三幕，黑天鵝將自己變身為白天鵝的模樣，以魅惑的眼神挑逗著王子的慾望，並以強而有力的 *Fouetté*，來宣誓一種征服男性的勝利感。總而言之，芭蕾舞劇中，男性論述下的女性形象，是帶著男性好惡而設定的，其中包含著對美的認知、女性理想化的不合理膨脹；且在劇情中，男女主角的愛情關係，執行的是一套父權體制中被規範的情愛價值觀。

最後，容許筆者提出嘗試性的後續研究建議。其一為：另一種觀看女芭蕾舞者的角度，即芭蕾舞者非只能是男性觀賞的對象，而是進一步研究其可能成為主體的可能。其二為：以當代的芭蕾舞作，來擴大芭蕾舞性別議題之研究工作。

首先，在另一種觀看女芭蕾舞者的角度方面，筆者認為，女性在經過芭蕾舞訓練之後，在身體體質、力量、外型等等，均較一般未受過訓練的女性優秀。另外，因她們經歷過無數舞台表演，除了具備臨危不亂的反應力外，在對於公眾場合的人際掌握自是十分擅長。再者，女性藉由艱辛及困難的芭蕾舞訓練，而磨練出堅韌的耐性、抗壓性。基於上述，一位女芭蕾舞者在承載著父權意識型態的訓練下，

卻能從中創造出優秀的身心能力，她們以此能力來面對現實生活，進而邁向父權社會的權力位置。筆者認為，此一研究視角，實能提供一個建構女芭蕾舞者主體性的研究輪廓。

其次，本論文是以傳統芭蕾舞劇中的女性動作及角色進行性別研究，且是以舞劇文本（text）為中心的研究途徑，而筆者認為，其實也可由當代的芭蕾舞作來發現問題。例如：二十世紀米歇爾·福金的「彼得魯十卡」（Petrashka）中大腦空空且冷漠無情的女芭蕾舞者；近幾年當代芭蕾舞團改編傳統芭蕾舞劇的作品，如：俄羅斯節慶芭蕾舞團的「天鵝湖笑傳」中複製母天鵝形象的公天鵝；莫理斯·貝嘉（Maurice Béjart）率領瑞士洛桑芭蕾舞團演出的「胡桃鉗」，劇中一位男孩用極富感情的舞蹈來思念死去的母親後，竟然出現一段冰冷如機械運作般的古典雙人舞。以上作品，運用再現、諧擬、諷刺等手法，遂能提供研究者，發掘更多芭蕾與性別研究的議題。

此外，若欲深入芭蕾性別研究，可比較某一芭蕾舞劇，如「天鵝湖」，在各時期不同舞團之處理方式，來發現芭蕾舞劇在經歷女性主義思潮洗禮之前及之後，在動作、角色設定、劇情安排上，是否產生「局部」的變化？此變化是否標示著女性身體處境的改變？筆者認為，關於變化的研究，實是芭蕾性別研究者頗值得注意的重點，因為它能反映米歇爾·傅柯論談權力時的一個重要精神：「哪裡有權力，哪裡就有反抗」。

「揭發優美的面具下的權力運作」，「加入性別視角的觀省，以重新檢視及評估芭蕾世界的面貌」。筆者願以本論文，拋轉引玉，期許自己並召喚研究同好，能將本文所提出的各項研究議題，進行更深入的研究。

## 參考書目

### 一、專書論著

#### 【西文專書論著】

1. Ambrose , Kay. *Ballet Impromptu : Variations on A Theme* . London : Golden Galley Press, Ltd , 1946 .
2. Banes , Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage* . London and New York : Routledge , 1998 .
3. Barringer , Janice. & Schlesinger , Sarah . *The Pointe Book : Shoes , Training and Technique* . N.J. : Princeton Book Co Pub , 1998 .
4. Beaumont , Cyril William . *The Romantic Ballet as Seen by Theophile Gautier* . New York : Books for Libraries , 1980 .
5. Brand , Peggy Zeglin. & Korsmeyer , Carolyn . *Feminism amd Tradition in Aesthetics* . The Pennsylvania State University , 1995 .
6. Clarke , Mary. & Crisp , Clement . *Ballet: An Illustrated History* . London : Hamish Hamilton , 1992 .
7. Diamond , Irene. & Quinby , Lee. *Feminism & Foucault : Reflections on Resistance* . Boston : Northeastern University Press , 1988 .
8. Edwin , Binney. *Glories of The Romantic Ballet* . London : Dance Books Ltd. , 1985 .
9. Fehl , Fred . *Stars of The Ballet and Dance in Performance Photographs* . New York : Dover Publications , 1984 .
10. Fonteyn , Margot . *The Magic of Dance* , New York : Knopf : distributed by Random House, 1979 .
11. Foster , Susan Leigh . *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary*

- American Dance* . Berkeley : University of California Press , 1986 .
12. Foucault , Michel . *Power/Knowledge: Selected Interviews and Writing , 1972-1977* . Colin Gordon New York : Pantheon Books , 1980 .
  13. Friedler , Sharon E. & Glazer , Susan B. *Dancing Femalelives and Issues of Women in Contemporary Dance* . Amsterdam : Harwood Academic , 1997 .
  14. Geza , Kortvelyes . *The Budapest Ballet* . Budapest : Corvina Kiado , Hungarian State Opera House , 1981.
  15. Golovkina , Sophia N. & Coey , Nigel Timothy. & Pchalkin , Vladimir. *The Bolshoi Ballet School : Student Life in The World's Most Prestigious Dance School* . Neptune City , NJ : T.F.H. Publications , 1987.
  16. Judith , Lynne Hanna . *Dance , Sex and Gender* . London : The University of Chicago Press , 1988 .
  17. Kent , Allegra . *The Dancer's Body Book* . New York : Morrow, William & Co, 1984 .
  18. Kirstein , Licoln . *Four Centuries of Ballet : Fifty Masterworks* . New York : Dover Publications ,1984.
  19. Mary , Clarke.& Clement , Crisp . *Ballet:An Illustrated History* . London : Hamish Hamilton , 1992 .
  20. Ramazanoglu , Caroline . *Up Against Foucault : Explorations of Some Tensions between Foucault and Feminism* . London : Routledge , 1993 .
  21. Sawicki , Jana . *Gender/Power/Knowledge : Feminism and Foucault* . New York : Routledge , 1991 .
  22. Thomas , Helen .*Dance, Gender , and Culture* . New York : St. Martin's Press , 1993 .
  23. Vincent. , Lawrence M . *The Dancer's Book of Health* . Kansas City, Kan.: Sheed Andrews and McMeel , 1978 .

24. Warhol , Robyn R .& Diane Price Herndl . *Feminist : An Anthology of Literary Theory and Critism*. New Brunswick N.J : Rutgers University Press ,1997 .

【中文專書論著】

1. 王世德編。《美學辭典》。台北：木鐸出版社，1987。
2. 王麗惠編譯。《古典芭蕾基礎—基礎術語與技巧》。台北：藝術圖書公司，1991。
3. 尼采（Nietzsche , Friedrich.） 著，周紅譯。《論道德的譜系》北京：三聯書店，1992。
4. 布萊恩·特納（Turner , Bryan S.）著，馬國良、趙國新譯。《身體與社會》。瀋陽：春風文藝出版社，2000。
5. 弗留格爾（Flugel , J.C.） 著。《服裝心理學》。台北，大林出版社，1988。
6. 瓦爾特·索雷爾(Sorell , Walter.)著，歐建平譯。《西方舞蹈文化史》。北京：中國人民出版社，1996。
7. 朱立人。《西方芭蕾史綱》。上海：上海音樂出版社，2001。
8. 朱立人主編。《現代西方藝術美學文選—舞蹈美學卷》。台北：洪葉文化，1999。
9. 朱立元、張德興。《西方美學通史》(上下冊)。上海：上海文藝出版社，1999。
10. 朱立元主編。《二十世紀西方美學經典文本》(1~4卷)。上海：復旦大學出版社，2000。
11. 朱立元主編。《西方美學名著提要》(上下冊)。台北：昭明出版社，2000。
12. 朱利亞·斯凱爾德（Scheldon , Julie.）著，王秀滿譯。《現代藝術批判》。台北：韋伯文化。
13. 朱剛。《二十世紀西方文藝文化批評理論》。台北：揚智出版社，2002。
14. 江映碧、林郁晶等著、伍曼麗編。《舞蹈欣賞》。台北：五南出版社，1999。
15. 米勒·凱特（Kate , Millett.）著，宋文傳譯。《性政治》。南京：江蘇人民出版社，2000。
16. 米歇爾·安德烈（Andree , Michel.）著。《女權主義》。台北：遠流出版社，1989。

17. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著, 劉北成、楊遠嬰譯。《規訓與懲罰—監獄的誕生》。北京: 三聯書店, 1999。
18. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.) 著。劉北成、楊遠嬰譯。《瘋癲與文明》。台北: 桂冠圖書公司出版社, 1992。
19. 米歇爾·傅柯 (Foucault, Michel.)。尚衡譯。《性意識史 (第一卷: 導論)》。台北: 桂冠圖書公司, 1998。
20. 西蒙·波娃 (Beauvoir) 著, 陶鐵柱譯。《第二性》。台北: 貓頭鷹出版社, 2000。
21. 何恭上。《芭蕾舞劇欣賞》。台北: 藝術圖書公司, 1998。
22. 何恭上。《芭蕾舞叢書》。台北: 藝術圖書公司, 1991。
23. 何恭上編譯。《芭蕾舞劇欣賞》。台北: 藝術圖書出版社, 1972。
24. 克里斯丁·雷洛夫 (Ralov, Kirsten.) 編, 李巧、沈培譯。《丹麥布農維爾學派芭蕾舞課程教案》。台北: 麥田出版社, 1994。
25. 克莉絲·維登 (Weedon, Chris.) 著, 白曉紅譯。《女性主義實踐與後結構主義理論》。台北: 桂冠圖書公司, 1994。
26. 克萊特·杜藍 (Dowling, Colette.) 著, 葉芸君譯, 洪有義主編。《灰姑娘情結》。台北: 銀禾出版社, 1988。
27. 吳士宏編。《舞蹈評析與身體觀》。台北: 五南出版社, 2001。
28. 李天民、余國芳。《世界舞蹈史》。台北: 大卷文化有限公司, 2001。
29. 李醒塵。《西方美學史教程》。台北: 淑馨出版社, 1996。
30. 杜蘅之。《舞蹈世界》。台北: 藝術圖書, 1985。
31. 汪民安。《福柯的界線》。北京: 中國社會出版社, 2002。
32. 肖瓦爾特 (Showalter, Elaine.) 著, 陳曉蘭、楊劍鋒譯。《婦女·瘋狂·英國文化 1830-1980》。蘭州大學出版社, 1998。
33. 貝爾 (Bell, T.) 著, 陳蒼多譯。《女性美審美原則》。台北: 藝術家出版社, 2003。

34. 亞當·米克斯 (Mukes, Adam.) 著，吳庶任譯。《為何男人憎恨女人》。台北：正中出版社，1996。
35. 芭芭拉·G·沃克 (Walker, Barbara G.) 著，薛興國譯。《醜女與野獸—女性主義顛覆書寫》。台北：智庫出版社，1996。
36. 俞平。《風姿流韻--舞蹈文化與舞蹈審美》。北京：中國人民大學，1999。
37. 俞智敏等譯。《女性主義觀點的社會學》。台北：巨流圖書，1995。
38. 威廉·荷加斯 (Hogarth, William.) 著。《美的分析》。上海：人民美術出版社，1986。
39. 柯永輝、張錦華。《媒體的女人，女人的媒體》。台北：碩人出版社，1995。
40. 段德智、尹大貽著、金常政譯。《哲學辭典》。台北：貓頭鷹出版社，1999。
41. 約翰·馬丁 (Martin, John.) 著，歐建平譯。《生命的律動—舞蹈概論》。北京：文化藝術出版社，1994。
42. 約翰·歐尼爾 (O'Neil, John.) 著，張旭春譯。《身體形態》。瀋陽：春風文藝出版社，1999。
43. 范明生主編。《西方美學通史》(1~7卷)。上海：上海文藝出版社，1999。
44. 唐荷。《女性主義文學理論》。台北：揚智出版社，2003。
45. 夏光。《後結構主義思潮與後現代社會理論》。社會科學文獻出版社，2003。
46. 庫爾特·薩克斯 (Sachs, Curt.) 著，郭明達譯。《世界舞蹈史》。上海：上海音樂出版社，1992。
47. 格林 (Greene, Gayle.) & 克爾白 (Kahn, Coppelina.) 合編，陳引馳譯。《女性主義文學批評》。板橋：駱駝出版社，1995年。
48. 馬格·芳登 (Fonteyn, Margot.) 著，程偉茹譯。《旋轉中的精靈—瑪格·芳登》。台北：北辰出版社，1987。
49. 國立編譯館編。《舞蹈名詞》。台北：紅葉文化，1996。
50. 康德 (Kant, Immanuel.) 著，宗白華譯。《判斷力批判》(上卷)。台北：商務印書館，1964。

51. 張小虹。《性別研究讀本》。台北：麥田出版社，1998。
52. 張小虹。《性別越界—女性主義文學理論與批評》。台北：聯合文學，1995。
53. 張小虹。《後現代／女人：權力、慾望與性別表演》。台北：時報文化，1993。
54. 張京媛主編。《當代女性主義文學批評》。北京：北京大學出版社，1992。
55. 張岩冰。《女權主義文論》。濟南：山東教育出版社，1998。
56. 梁濃剛。《快感與兩性差別—後現代主義文化理論的一些側面》。台北：遠流出版社，1994 初版三刷。
57. 陳玉玲。《尋找歷史中缺席的女人》。嘉義縣：南華管理學院出版，1998。
58. 凱格勒 (Koegler, H.) 著。《牛津芭蕾舞辭典》。上海：上海外語教育出版社，2001。
59. 博克 (Burke, Edmund.) 著，李善慶譯。《論崇高與美》。上海：上海三聯書店，1990。
60. 喬治·巴蘭卿 (Balanchine, George.) & 弗朗西·梅森 (Mason, Francis.) 著，管可依、孔維等譯。《外國著名芭蕾舞劇故事》。北京：中國戲劇出版社，1992。
61. 黃育馥。《京劇·蹺和中國的性別關係 (1902—1937)》。北京：三聯書店，1998。
62. 黃金麟。《歷史、身體、國家，近代中國的身體形成》。台北：聯經出版社，2000。
63. 米勒·亞格尼斯 (Agnes, de Mille) 著，何恭上、范正宏編譯。《芭蕾舞的舞與畫》。台北：藝術圖書公司，1968。
64. 愛德華·薩伊德 (Said, Edward W.) 著，王志宏等譯。《東方主義》。台北：立緒文化事業股份有限公司，1999。
65. 楊大春。《傅柯》。台北：生智出版社，1995。
66. 葉志文。《排除理論》。台北：揚智出版社，1998。
67. 葛蕾思達·波洛克 (Pollock, Grisolda.) 著、陳香君譯。《視線與差異—陰

- 柔氣質、女性主義與藝術歷史》。臺北市：遠流出版社，2000。
68. 維吉尼亞·吳爾夫 (Wolff, Virginia.) 著，張秀亞譯。《自己的房間》。台北：天培文化有限公司，2000。
  69. 趙綺芳、陳雅萍主編。《舞蹈研究與台灣—新世代的展望》。台北：國立中正文化中心，2001。
  70. 儀平策。《美學與兩性文化》。遼寧：春風文藝出版社，1994。
  71. 歐帝斯 (Otis, Stuart.) 著，孫紀真譯。《天生舞者紐瑞耶夫》。台北：方智出版社，1998。
  72. 歐建平。《世界舞蹈史—舞蹈卷》。北京：東方出版社，2003。
  73. 歐建平。《舞蹈名人錄》。台北：洪葉出版社，1997。
  74. 歐建平。《舞蹈美學》。北京：東方出版社，1997。
  75. 歐建平。《舞蹈美學鑑賞》。台北：洪葉文化，1996。
  76. 歐建平等譯。《當代西方舞蹈美學》。北京：光明日報出版社，1995。
  77. 潘立勇。《形體美與性選擇》。台北：台灣學生出版社，1995。
  78. 鄭金川。《梅洛-龐帝的美學》。台北：遠流出版社，1993。
  79. 諾米·吳爾夫 (Wolf, Naomi.) 著，何修譯。《美貌的神話》。台北：自立晚報文化出版部，1992。
  80. 錢世錦。《世界十大芭蕾舞劇欣賞》。台北：大呂出版社，1993。
  81. 薛慶意。《舞蹈概論》。台北：洪葉文化，1998。
  82. 謝宗益。《西洋古典舞蹈應用語法》。台北：洪葉文化出版社，1998。
  83. 謝長、葛岩。《人體文化》。四川省：四川人民出版社，1987年。
  84. 謝鴻均等譯。《女性主義與藝術歷史，擴充論述 I、II》。台北：遠流出版社，1998。
  85. 鍾佩怡。《我把羅曼史變教材了》。台北：女書文化出版社，2002。
  86. 藍凡。《芭蕾》。上海：上海三聯書店，2003。
  87. 關鴻。《誘惑與衝突，關於藝術與女性的隨想》。上海：上海人民出版社，1988。

88. 顧燕翎主編。《女性主義理論與流派》。台北：女書文化出版社，1996。

## 二、學位與期刊論文

### 【碩博士論文】

1. 張馨尹。〈俄羅斯芭蕾舞藝術之起源與發展〉。政治大學俄羅斯研究所，2001。
2. 陳玉萍。《唐代小說中他界女性形象之虛構意義之研究》。成功大學中文所，1998。

### 【英文期刊論文】

1. Ballet Caravan inc. *Dance Index. Volume VII : 1948*. New York : Arno Press , 1970 .

### 【中文期刊論文】

1. 維吉尼亞·吳爾夫著，簡瑛瑛譯。〈女性作家的困境〉。《中外文學》。第 17 卷，7 期，總第 199 期。1988 年 12 月。
2. 王治河。〈傅柯的系譜學〉。《哲學雜誌》。第 15 期，1996 年 2 月。
3. 巴黎聖母「怨」—《鐘樓怪人》裡的吉普賽女孩和兩隻鞋子。《當代雜誌》。179 期，2002 年 7 月。
4. 吳秀錦。〈從「自己的房間」到「自己的身體」〉。《哲學雜誌》。第 32 期，2000 年 8 月。
5. 吳素芬。〈浪漫芭蕾舞仙女與仙女們之分析研究〉。《國立台灣藝術大學藝術學報》。第 66 期，2000 年 8 月。
6. 高榮禧。〈凝視下的女性身體—從佛洛伊德到傅柯〉。《當代》。第 166 期，2001 年 6 月。
7. 廖炳惠。〈女性與颱風—管窺侯孝賢的《戀戀風塵》〉。《中外文學》。第 17 卷，第 10 期，總第 202 期，1989 年 3 月。

8. 蔣嘯琴。〈群舞舞蹈與表演舞蹈之研究〉。《國立台灣藝術大學藝術學報》。第 28 期，1980 年 10 月。
9. 劉紀蕙。《女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號》。《中外文學》。第 18 卷，第 1 期，1993 年 6 月。

### 三、影像資料

1. *An Evening With The Royal Ballet* .The Royal Opera House ,Covent Garden . (D)
2. David Lloyd-Jones . *Swan Lake : Adventures in Motion Pictures Presents Tchaikovsky's Swan Lake* , The New London Orchestra . (L)
3. John Lanchbery . *Giselle* .Orchester der Deutschen Opera Berlin . (L)
4. John Lanchbery . *La Bayadere* .The Royal Ballet , The Orchestra of The Royal Opera House . (L)
5. John Lanchbery . *Swan Lake* .Wiener Staats Opera Ballet . (L)
6. Julie Kent & Ethan Stiefel . *La Corsaire* , American Ballet Theatre . (D)
7. *La Fille mal Gardée* .The Royal Ballet . (L)
8. Marius Petipa . *The Sleeping Beauty* . The Kirov Ballet . (L)
9. Paul Connelly . *Giselle* .Corps De Ballet Of The Teatro Alla Scala ,1996 . (D)
10. Paul Connelly . *Don Quixote : Kitri's Wedding* . American Ballet . (V)
11. Paul Jorgensen . *La Sylphide* . The Royal Danish Ballet . (L)
12. Pierre Lacotte . *La Sylphide* . The Paris Opera Ballet Company , 1982 . (V)
13. Rudolf Nureyev . *Nureyev's Don Quixote* . The Australian Ballet . (D) .

P.S. (V) 代表VCD，(D) 代表DVD，(L) 代表LD

### 四、論文相關參考網站

1. <http://androsdance.tripod.com/home.html>
2. <http://ballerinagallery.com>

3. <http://dancer.com/>
4. <http://m1.300telia.com/~u30006326/index.htm>
5. <http://www.ballet.org.uk>
6. <http://www.balletbackstage.com/>
7. [http://www.geocities.com/beatrix\\_ballet](http://www.geocities.com/beatrix_ballet)
8. <http://www.tacocity.com.tw/den245/dance>
9. <http://www.zandance.com/2pgthen.html>
10. <http://wx3.streetswing.com/histmai2/dzloxivl.htm>

## 附錄一 芭蕾舞史上的男性創作群

芭蕾舞史上的男性創作群			
十七世紀~二十世紀初			
1643~ 1715	路易十四 LOUIS XIV		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、一六五二年「今夜芭蕾」舞劇中擔任太陽王一角</li> <li>2、一六六一年在巴黎創立第一所舞蹈學校「皇家舞蹈學校」</li> <li>3、推展芭蕾藝術不遺餘力</li> </ol>
1632~ 1687	尚·巴迪斯特·盧理 Jean Baptiste Lully		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、義大利籍宮內御用舞蹈家與音樂家</li> <li>2、法國巴黎「皇家舞蹈學院」校長</li> <li>3、一五八一年，編作芭蕾舞史上第一齣舞劇「皇后喜劇芭蕾」</li> </ol>

<p>1636～ 1705</p>	<p>皮耶爾·鮑相 Pierre Beauchamp</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、法國巴黎「皇家舞蹈學院」舞蹈教師</li> <li>2、制訂芭蕾舞基本位置，包括腳部五個基本位置、手臂的位置及其他基本動作</li> <li>3、編作歌劇芭蕾舞「波蒙」(pomone)，「波蒙」為首次由專業舞者取代貴族演出的重要作品</li> </ol>
<p>1727～ 1810</p>	<p>尚·喬治·諾威爾 Jean George Noverre</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十八世紀法國芭蕾舞家、編舞家、舞蹈理論家</li> <li>2、推展「情節芭蕾」(又稱動作化芭蕾)。主張芭蕾應脫離歌劇，並注入啞劇和肢體姿勢，以表現「舞者不歌，歌者不舞」的美學</li> <li>3、一七六〇年以信函的方式，完成「舞蹈與舞劇書信集」，此書對情節芭蕾進行詳細說明，是一本重要的芭蕾改革宣言</li> </ol>

<p>1742～ 1806</p>	<p>尚·道貝瓦 Jean Dauberva</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、 十八世紀末法國芭蕾舞編舞家</li> <li>2、 以諾威爾情節芭蕾舞改革理論，為其舞劇編創原則。</li> <li>3、 一七八九年編創第一齣動作化舞劇—《園丁的女兒》(又稱關不住的女兒)。此劇歌頌農民的機智及嘲笑有錢人的遲鈍愚笨</li> </ol>
<p>1728～ 1808</p>	<p>格達諾·威斯崔 Gaetano Vestris</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、 十八世紀義大利舞蹈家，被人們稱為「舞蹈上帝」。其十分擅長彈跳技術及單腿旋轉</li> <li>2、 曾任法國巴黎歌劇院舞蹈學校校長</li> <li>3、 一八一六年退出舞台生涯後，致力於芭蕾舞劇院的教學工作，並培養出許多優秀的芭蕾舞星，如：芬妮·愛斯勒、朱利斯·佩羅等等</li> </ol>

<p>1769～ 1821</p>	<p>Salvatore Viganò 沙爾維特·維加諾</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、米蘭芭蕾舞教師</li> <li>2、尚·道貝瓦將諾威爾情節芭蕾舞理論傳給維加諾，維加諾將此理論帶到米蘭的斯卡拉劇院，將它發展到諾威爾從未想到的高度</li> </ol>
	<p>Charles Ludvig Didelot 查理士·陸德維·狄得羅</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、法國芭蕾舞家及芭蕾舞編舞家</li> <li>2、實踐諾威爾「情節芭蕾」理論的編舞家</li> <li>3、最早使用繩索，將舞者懸掛在空中以造成飛翔之感。其舞蹈風格又稱為「飛舞」</li> <li>4、最早將肉色緊身褲襪，用於女芭蕾舞舞者身上，使她們不因舞裙日益剪短和衣料日趨透明而有傷風雅</li> <li>5、部分史料說明，其為設計女芭蕾舞舞者足尖短暫踮立技術的第一人</li> <li>6、編作芭蕾舞劇「植物與微風」</li> </ol>

<p>1795～ 1878</p>	<p>卡羅·布拉西斯 Carlo Blasis</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、義大利芭蕾舞家、芭蕾理論家、芭蕾編舞家及芭蕾教育家，人們稱他為「芭蕾舞技巧之父」</li> <li>2、一八三七年於米蘭「皇家舞蹈學院」制訂芭蕾訓練法則</li> <li>3、將雕塑原理運用到芭蕾舞動作，如翹姿（Attitude），即是根據波隆納的水神雕塑所創造的動作</li> <li>4、進行人體平衡法則與幾何設計原理研究，並創立芭蕾技巧的運行法則，訂定舞蹈動作分析基礎</li> <li>5、著作《舞蹈藝術的理論與實際》（1820）、《舞徑》（1829），此二書除詳盡以前各舞蹈家及舞蹈作家的基本理論外，並講解各種姿勢、動作及舞步的要領。</li> </ol>
-----------------------	---------------------------------	---	--

<p>1777~ 1871</p>	<p>菲力普·塔格理歐尼 Filippo Taglioni</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十九世紀法國芭蕾舞家、芭蕾編舞家、芭蕾舞教師，其為女芭蕾舞家瑪莉·塔格里歐尼的父親。</li> <li>2、一八三二年編作芭蕾舞劇「仙女」(La Sylphide)，其女瑪莉·塔格里歐尼擔任此劇女主角</li> </ol>
<p>1805~ 1879</p>	<p>奧古斯特·布農維爾 August · Bournonville</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、法籍的丹麥男性芭蕾舞家、丹麥芭蕾的奠基人。</li> <li>2、擔任哥本哈根皇家歌劇院男性舞蹈演員及總編導，後工作於維也納歌劇院、斯哥得爾摩歌劇院</li> <li>3、創作將近一百五十舞劇作品，例如：仙女（改編塔格里歐尼版本）(1836)、拿坡里(1842)、舞蹈學校(1849)等。</li> <li>4、其著作《我的戲劇生活》於一八四七至一八七八年，共完成三卷。此回憶錄的俄文節譯本收入《舞蹈經典作家文選》(1937)</li> </ol>

<p>1811~ 1872</p>	<p>泰奧菲里·高蒂耶 Theophile Gautier</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十九世紀法國詩人、文藝評論家及浪漫主義運動領導人</li> <li>2、浪漫派芭蕾《吉賽爾》編劇</li> </ol>
<p>1810~1892</p>	<p>朱利斯·佩羅 Jules Perrot</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十九世紀法國著名芭蕾舞家、芭蕾編舞家。</li> <li>2、編導過二十多部芭蕾舞品，例如：浪漫派芭蕾「四人舞」(Pas de Quatre) (1845) 及與科拉利 (Jean Coralli) 共同編創的「吉賽爾」(Giselle) (1841)</li> <li>3、泰奧菲里·高蒂耶稱他為「世界上最偉大的舞蹈家」</li> </ol>

1821~1870	亞瑟·聖·列翁 Arthur Saint Leon		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十九世紀法國芭蕾舞家、芭蕾編舞家、舞蹈評論家、小提琴演奏家及作曲家</li> <li>2、一八五九年受邀至俄國瑪林斯基劇院擔任首席芭蕾編舞</li> <li>3、其作品如：浪漫派芭蕾舞劇「葛蓓莉亞」(Coppelia) (1870)、水妖愛婷(Ondine) (1870) 等等。</li> </ol>
	里奧·德里勃 Leo Delibes		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十九世紀芭蕾舞劇音樂家，有「芭蕾音樂之父」之稱</li> <li>2、其創作的舞劇音樂，例如：柯蓓莉雅 (Coppelia) (1867)、希爾維雅 (又譯雪兒維亞) (Sylvia) (1876)</li> </ol>

<p>1818~ 1910</p>	<p>莫利斯·裴蒂帕 Marius Petipa</p>		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、法國芭蕾舞家、芭蕾編舞家。芭蕾史上譽為「古典芭蕾之父」</li> <li>2、以法語教學，因此法文芭蕾舞術語成為世界芭蕾舞的通用語言</li> <li>3、首度建立芭蕾舞劇中的插舞、性格舞及大型雙人舞模式</li> <li>4、裴蒂帕與俄國作曲家柴可夫斯基合作編創「睡美人」(The Sleeping Beauty) (1890)、「胡桃鉗」(The Nutcracker) (1892)、「天鵝湖」(Swan Lake) (1895)。與芭蕾編舞家雷·伊凡諾夫(Lev Ivanov)共同創作「天鵝湖」及「胡桃鉗」。其他作品，如：「唐吉軻德」(Don Quixote) (1869)、「神殿舞姬」(1877)、「灰姑娘」(Cinderella) (1893)</li> <li>5、共創作五十七齣大型古典芭蕾舞劇及不計其數的短舞 (Divertissement)</li> </ol>
-----------------------	----------------------------------	---	--

1840～ 1893	彼得·柴可夫斯基 Peter Ilyich Tchaikovsky		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十九世紀俄國音樂家</li> <li>2、俄國古典派芭蕾舞劇音樂創作—「睡美人」、「胡桃鉗」、「天鵝湖」等等。</li> </ol>
1834～ 1901	雷·伊凡諾夫 Lev Ivanov		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、十九世紀俄國芭蕾舞家。芭蕾舞編舞家。與莫利斯·裴蒂帕合作，共同編創芭蕾舞劇「天鵝湖」、「胡桃鉗」。</li> </ol>
1880～ 1942	米歇爾·福金 Michel Fokine		<ol style="list-style-type: none"> <li>1、俄國芭蕾舞者、芭蕾編導及芭蕾舞改革者。其為「新古典芭蕾」主要編舞家</li> <li>2、發表文章《〈給泰晤士報〉主筆的公開信》(1914)、《新的舞劇》(1946)</li> <li>3、創作七十多齣舞劇，呈現兩種典型風格。其一為浪漫風格，如：「垂死的天鵝」(1905)、「仙女們」(1908)、「玫瑰花魂」(1911)；其二為異國風情，如「埃及之夜」(1908)、「火鳥」(1910)、「彼得洛希卡」(1911)等</li> </ol>

## 附錄二 芭蕾舞劇故事

### 仙女

#### 第一幕

十九世紀三十年代蘇格蘭地方的一間農舍客廳。背景上是一扇大窗戶，左面有扶梯通往二樓。黎明前。

幕啟。這一天是青年農民詹姆斯結婚的喜慶日，此時，他正半躺在安樂椅上休息。旁邊，有著大煙囪的角落裏，另一位年輕人格恩也在酣睡，兩個小伙子都已進入夢鄉……

舞台上出現了詹姆斯夢中的景象：他看到傳說裏的仙女——西爾菲達單腿跪在自己身旁，充滿柔情的眼睛注視著他。不一會兒，仙女緩緩地站起，開始環繞著詹姆斯「飛翔」，舞姿輕盈、裙裾搖曳。望著仙女美麗端莊的容貌，呼吸著她飛過後空氣中殘留的芬芳，詹姆斯不由自主地也跟隨著翩翩起舞。小伙子與仙女沉浸在無限地歡愉和幸福之中，全然忘掉了人間還有待嫁的少女等候著他。西爾菲達溫順地環繞著青年旋轉，最後又含情脈脈地給了他一個甜蜜的吻……詹姆斯驚醒了，可他仍懷戀地追尋著自己在夢裏經歷的一切。西爾菲達卻悄然從大煙囪裏消失了。

詹姆斯喚醒格恩，激動地詢問他有沒有看見剛才的場面。格恩疑惑的搖搖頭，因為他也是美夢初醒，但他在夢裏遇見了自己鍾愛的姑娘：即將要與詹姆斯成親的愛菲。詹姆斯深感失望。

詹姆斯的母親和愛菲從樓上下來了。格恩看到面前出現了夢中的愛人，便滿懷情意地迎了上去贈禮致意。善良的愛菲對格恩微微一笑，隨之就把目光轉向佇立在一邊沉思的詹姆斯：「我的未婚夫在想什麼？為何一副失魂落魄的模樣？」詹姆斯腦海裡還飄浮著西爾菲達的幻影，對未婚妻的到來沒有作出應有的回應。只是當他發覺姑娘已

面露慍色、神情不快時，才快步過去拉住愛菲向他伸來的手親吻了一下。格恩心懷妒情，也想重複詹姆斯對愛菲的親暱舉動，卻沒有得到允諾。

看到如花似玉的愛菲就要成為兒媳，詹姆斯的母親非常興奮。牠虔誠地向一對跪在自己面前的新人祝福，願他們永遠相愛和快樂。目睹此情此景，格恩傷心地流下了眼淚。

結婚儀式即將舉行，愛菲的女友們一個個步入客廳，她們身穿漂亮的衣裙，紛紛向詹姆斯一家表示慶賀。姑娘們還拿出隨身攜來的貴重飾物，要為新娘作婚禮上的盛裝打扮。在這良辰吉日，屋子裏處處洋溢著歡樂的氣氛。只有詹姆斯顯得那麼神思恍惚，望著壁爐裏冉冉升起的煙火，他心中又翻騰著那轉瞬即逝的迷夢

忽然，詹姆斯感到眼前一亮，他發覺西爾菲達又在廳堂內閃現。年輕人立刻轉憂為喜，興高采烈地向仙女奔去……可是，站在他跟前的卻不是西爾菲達，而是一個醜陋的老巫婆瑪加，這不禁使他萬分沮喪。

碰到能預測未來吉凶的巫婆，少女們都想請老太婆看看手相。愛菲也要瑪加占卜，急切地想了解詹姆斯是否真心愛她。瑪加告訴新娘：「新郎見異思遷，心中已另有所愛！」格恩伸手要瑪加看相，巫婆卻好言道：「呵！只有你是在真心實意地愛著心上的姑娘！」詹姆斯聽見這些話語不禁惱羞成怒，立刻把巫婆轟了出去。格恩則請愛菲注意，瑪加的預言遲早會變成現實。女友們都取笑格恩是可憐的單相思。愛菲愛憐地走到詹姆斯身旁，柔聲細語地勸他不要生氣，接著便與母親上樓去做婚禮前的最後準備了。

詹姆斯一個人留在屋內，心煩意亂，矛盾重重：「到底選擇誰作自己的未婚妻？愛菲還是西爾菲達？」正在此時，窗戶倏地敞開，仙女佇在窗前傾心地期待著他。詹姆斯走到仙女面前，憂慮地向她表示

自己還不能馬上忘掉對愛菲的戀情，況且今天又是與她成親的日子。西爾菲達悶悶不樂地垂下雙臂，怏怏地轉身準備離去。已深深跌入了對西爾菲達的愛情深淵的詹姆斯，心上再也抹不掉仙女的情影了，為了自私的情慾，他不顧一切地攔住仙女，與她難捨難分地擁抱在一起。西爾菲達請求詹姆斯快和她一同飛向森林，詹姆斯卻又感到左右為難。仙女把愛菲的披肩墊在腳下，身體向詹姆斯輕輕靠去，青年抵擋不住西爾菲達這樣的誘惑，終於無所顧忌地抱住仙女，與她熱烈地親吻。

格恩發現了詹姆斯和西爾菲達相戀的情景，急忙趕去告訴愛菲。詹姆斯聽到有人進入房間的腳步聲，慌忙把西爾菲達藏在安樂椅背後，並用披巾蓋住她。格恩領著人闖了進來，到處搜尋仙女，他走到椅子旁邊，猛地掀開了披巾，卻不見西爾菲達的影子。少女們再次嘲笑格恩是出於嫉妒才演出了剛才的一幕，愛菲也感到異常惱怒。

母親引進了祝賀的鄉親，熱鬧的婚禮開始了。寬敞的客廳裏，老年人坐在桌旁飲酒，男女青年則在屋子中間盡情地歡舞。詹姆斯垂頭喪氣，竟忘了去請新娘共舞，倒是愛菲主動來邀請他。突然間，詹姆斯看見西爾菲達正穿行在跳舞的人群當中，步履如飛，忽隱忽現，他心緒大變，發瘋似地追尋著仙女的蹤影。賓客們大為詫異，不知詹姆斯家裏發生了什麼事……

舞會結束了，正式舉行結婚儀式。賓客們成行地站著，微笑地望著亭亭玉立的愛菲戴上新娘的花冠。詹姆斯心不在焉地與愛菲交換結婚戒指。並正當他要把戒指交給未婚妻時，卻被突然閃出的西爾菲達輕易地奪走了。同時仙女還不停地召喚著詹姆斯：「快跟我來，不然你將抱恨終生」詹姆斯大驚失色，彷彿中了魔一般地棄下了不知所措的新娘，隨著西爾菲達「飛」走了。

新郎的失蹤引起滿屋人的震驚，格恩當眾宣布，他看見詹姆斯是

與一位年輕貌美的姑娘往森林方向去了。愛菲痛苦地啜泣不止，她無法知道詹姆斯為何要如此薄情。賓客們無一不對他的行徑表示憤慨。格恩乘機安慰愛菲，並向她透露愛慕之情。母親憐惜地摟住了愛菲，格恩則慢慢地跪倒在他的面前。

## 第二幕

山邊森林中的空地。舞台的左側有岩洞，前面是樹。濃霧彌漫的夜晚。

幕啟。老巫婆瑪加坐在燃燒著的柴堆旁邊，對著火焰上面的一口大鍋施展魔法。她一會兒站起，圍著火堆走動，每走三步就用長柄勺敲打一下鍋邊；一會兒又用勺子攪動一陣鍋裏煮著的東西，口中還念念有詞。被瑪加喚來的魔女們聚集在她周圍狂舞。很快，大鍋便冒煙沸騰起來了。瑪加獰笑著從鍋裏挑出一塊艷麗的披巾，這塊浸透了魔藥的織物將顯示出巫婆的威力。

天漸漸亮了，乳白色的光線射進了樹林，魔女們迅速地鑽入岩洞。

詹姆斯來到林中空地，他身上穿著仙服，與西爾菲達親密地依偎在一起。轉瞬間，戀人四周又出現了一大群仙女，她們個個都是空氣中的精靈，飄飄忽忽地跳著兩腳兒幾乎不著地的舞蹈。西爾菲達忽然從詹姆斯身邊消失了，詹姆斯趕緊回身去追她，卻抓住了另一位仙女。他感到懊喪，心裏怨恨西爾菲達不能常常在自己身旁，不能讓他隨時享受到情愛的歡愉。

突然，瑪加擋住了詹姆斯的去路，她手裏拿著那條披巾，神色詭秘地告訴他：「你只要用這紗巾繫在仙女身上，西爾菲達就將永遠同你廝守，不再分離。」詹姆斯接過紗巾，將信將疑地想試驗一下它的魔力。

西爾菲達「飛」來了，詹姆斯滿懷希望地迎向她，美麗的仙女

重新依偎在他的懷抱中。詹姆斯一邊輕柔地撫摸著仙女的肩膀，一邊悄悄地把老巫婆給他的紗巾披在仙女的肩上。剎那間，仙女似乎被電擊倒，身上的「羽毛」一一脫落，渾身顫抖，痛苦異常。詹姆斯嚇呆了，不知是什麼滅頂之禍降到了自己頭上。被魔法制服的西爾菲達驚懼地望著詹姆斯，心裏明白死神緊緊抓住了自己。詹姆斯瘋狂地抱住西爾菲達，盡力想挽救她的生命，可是一切顯然都已無濟於事，她慢慢地倒下，悲慘地死在自己所愛的青年懷中……

林中響起了悲慟的音樂，西爾菲達的姐妹們陸續從各處聚集攏來。她們團團圍住仙女的遺體，一齊把她高高舉過頭頂。隨著送葬的哀樂，這群潔白的空氣精靈護衛著西爾菲達漸漸隱入密林深處……

周圍一片寂靜。過了一會，隱約聽到遠方傳來了喜慶的鼓樂聲。透過樹木的空隙，可以看見行進中的結婚行列：這是愛菲和格恩在舉行婚禮。隊伍通過林中空地，人們完全沒有注意到跪在那兒發呆的詹姆斯——背棄了愛情的人，必將永遠與痛苦和悔恨相伴，了卻殘生。

資料來源：錢世錦。《世界十大芭蕾舞劇欣賞》。台北：大呂出版社，1993，頁27-31。

## 吉賽爾

### 第一幕

中世紀。萊茵河畔的鄉村廣場。舞台左側是農家姑娘吉賽爾的家。右側是伯爵阿爾貝特藏身的小木屋。背景上逐漸伸展著葡萄園、山丘和森林。遠方可以望見領主的城堡。秋天的早晨。

幕啟。洋溢著牧歌氣氛的農村。正是收穫葡萄的季節，前去勞動的村民三三兩兩地穿過廣場。偷偷地愛著吉賽爾的山林守護人希拉里昂走到姑娘的家門前。他猶豫片刻，給於下定決心舉手敲門。忽然，近處傳來了什麼聲響，守林人吃了一驚，趕緊縮回了手躲入暗處。

換上了農民服裝的阿爾貝特伯爵與自己的侍衛從小木屋裡走了出來。他不聽隨從的勸告，毅然跑至吉賽爾家敲門，呼喚美麗的少女。希拉里昂從躲藏的地方窺視著這一切。可愛的吉賽爾走出門外，跳起舞來。阿爾貝特忙追過去拉住了牠。兩人沈浸在愛語綿綿的柔情蜜意之中。吉賽爾向「伯爵」訴說，昨夜牠做了個惡夢，夢見阿爾貝特同一個貴族小姐結婚，不再鍾愛自己了。阿爾貝特對天發誓將永遠信守愛情的諾言。吉賽爾順手摘下一朵雛菊，想要用花占卜，驗證阿爾貝特是否真心愛牠。姑娘坐在長凳上，撕下了一頁花瓣：「愛！」；又撕下一頁：「不愛」；再撕；結果，最後的花瓣表明是：「不愛！」這使吉賽爾感到難過。阿爾貝特為了安慰少女，連忙採下另一朵花來占卜，結果卻是：「愛！」，於是，他們又欣慰地翩翩起舞。看到這裡，希拉里昂又是嫉妒又是惱怒，他衝到姑娘面前，急急地說道：『吉賽爾，這愛情是不會有好結果的，他在欺騙你！』阿爾貝特氣憤地把山林守護人趕了下去，百般愛撫著吉賽爾。

採摘了葡萄回村的青年男女來看望吉賽爾，他們一齊跳起了迷人的華爾滋舞。吉賽爾的母親走出家門，她對女兒的行為很不滿：「吉

賽爾，別跳這麼多舞了。跳啊跳啊，這將會使你心臟破裂而死去的。那些早死的姑娘要變成不幸的「維麗」(怨魂)，到了晚上便在墳墓上跳個不停……』吉賽爾不以為然，因為愛情使她忘記了一切。

遠處響起幾聲狩獵的號角聲，阿爾貝特不安地跑了下去。青年們漸漸走散，吉賽爾也被母親催促著進了家門。希拉里昂再次出現在空寂的舞台上，他環顧四周，小心翼翼地鑽入了右側的小木屋。

號角聲漸近，打獵的貴族們上場了，他們當中有阿爾貝特的父親和未婚妻巴季爾達公主，以及眾多的侍從。獵人們決定在這個村子裡歇息一會。吉賽爾的母親聞聲迎了出來，母女倆熱情地為客人們張羅吃喝的食品。打扮得十分華麗的巴季爾達引起了吉賽爾的注意。她好奇地望著公主身上戴的裝飾品，撫摸她的長裙。巴季爾達對這位漂亮的鄉下少女也頗感興趣，詢問她：「你每天都幹些什麼事情？結婚了沒有？」，吉賽爾有禮貌地回答道：「我料理家務，摘葡萄。但我最喜歡的是跳舞。還沒有結婚。」巴季爾達高興地贈給吉賽爾一條金項鍊，純樸的姑娘又驚又喜地接受了禮物。阿爾貝特的父親有些疲憊，他在進屋小憩之前，指指號角，示意過一會兒要用號聲叫醒他。場上的人也都隨之散開了。

希拉里昂從小木屋裡溜了出來，顯然已有了驚人的發現。他手中提著證明伯爵身份的佩劍：「吉賽爾啊！這個讓你著迷的傢伙原來是個偽裝成農民的爵爺。我可要當著眾人的面揭穿他……」但他忽兒又決定暫時先避開一會。

農民們摘完葡萄都歸來了，廣場上喧鬧起來。開始舉行推選「收穫季節女王」的舞會。快樂的鄉親們一致「擁戴」吉賽爾為「女王」，由幾個姑娘給她戴上了象徵皇冠的花環。在歡騰的人群中間，吉賽爾滿懷喜悅地跳了一段獨舞。阿爾貝特也加入了愉快的舞蹈行列。他與吉賽爾的雙人舞博得了眾人的嘖嘖讚賞。

正當人們興高采烈地歡舞不已時，希拉里昂突然闖了進來。他拿著伯爵的佩劍，當眾宣布阿爾貝法特是一個騙人的貴族。阿爾貝特上前奪劍，標著伯爵紋章的劍鞘落到地上。妒火中燒的希拉里昂又吹響了號角，把還在屋裡休憩的巴季爾達等人喚了出來。

見到未婚妻出現在自己跟前，阿爾貝特不禁大吃一驚。巴季爾達走到伯爵身邊，對他穿了一身農民服裝表示詫異。吉賽爾疑惑地注視著他倆的行動。看到阿爾貝特吻了一下巴季爾達的臉，吉賽爾覺得自己似乎就置身於昨夜的惡夢裡。巴季爾達指著手上的指環告訴吉賽爾：「阿爾貝特是我的未婚夫！」公主的敘述猶如五雷轟頂，吉賽爾立即感到天旋地轉，跌入了絕望的深淵。阿爾貝特想對姑娘作些解釋。吉賽爾憤怒地把情敵送給她的那條金項鍊扔到了貴族們的腳下。然後，發瘋似地從鄉親們面前跑過。在場的人都默不作聲，臉上流露出憐憫和同情。偶然間，吉賽爾的腳踩到了阿爾貝特的佩劍，她無意識地把劍檢到手中，捏住了它的尖端，眼睛裡閃現著恐懼和悲傷的神情，彷彿立即就要用劍尖刺穿自己的胸膛。

母親愛憐地抱住了神智昏迷的女兒，不知如何安撫她才好。吉賽爾耳邊又響起了用花瓣占卜時的音樂，勉強掙扎起身子，重複著占卜的動作，回憶著那已經逝去的美好時光……突然，姑娘的雙手僵住在空中，眼光呆滯地凝視著遠方。最後，頭也無力地垂了下來——含著無限的冤屈，天真活潑的農家少女吉賽爾離開了人世。阿爾貝特悲慟欲絕，他舉起劍來欲自盡了事，卻被手下的侍衛擋住。伯爵下顧一切地推開人群，傷心地撲倒在吉賽爾身上哭泣。

## 第二幕

湖邊的林中墓地。花草繁茂。舞台左側是埋葬吉賽爾的新墳，上面豎著十字架。

幕啟。青白色的月光映照，霧氣重重，磷火閃爍。希拉里昂同

他的伙伴們在墓地徘徊，尋找吉賽爾的葬身之地。遠處清晰地傳來報告午夜已到的鐘聲。剎那間，四周立即亮起了點點「鬼火」。尋找吉賽爾的青年們腦海裡浮現出「維麗」的形象，頓時感到一陣恐懼，立即棄下守林人逃跑了。

樹叢間有個頭罩面紗的影子掠過，在朦朧的夜色中，這影子混身散發出神祕的白光，幽然飄入了林中墓地，這時人們才看清，她就是主宰「維麗」們的鬼王米爾達。隨著豎琴清麗的伴奏音調，她跳了一段獨舞。之後，便揮動手中的魔杖召集其他「怨魂」出來舞蹈。

鬼王米爾達的女伴一個接著一個地飄游到舞台上。一瞬間，所有的「怨魂」都參加了舞蹈，幾乎全在為鬼王伴舞。

在群舞的背景下，米爾達的兩個同伴從樹叢中飄游出來領舞。整排的「怨魂」都重複著她們的動作。隨著第一排的舞蹈，第二排、第三排的「怨魂」也相繼加入到跳舞的行列之中。隨著動作幅度的加大，全體「怨魂」的舞蹈越加變得騷動不安和陰森恐怖。音樂卻慢慢輕下來了。

米爾達作了一個手勢，「怨魂」們迅速圍住了吉賽爾的墳墓，她們準備迎接這個新來的伙伴，在片刻的寧靜過後，雙手交叉在胸前的吉賽爾的身姿從墓中緩緩升起。接著，牠艱澀地一步一步走到米爾達面前，彎下腰來向她「致意」。鬼王用魔杖觸了「少女」一下，吉賽爾的幽魂便獲得了力量，愈來愈快地旋舞起來。

有人來了，怨魂們迅速向四處分散。阿爾貝特從林中走出，侍衛跟在他的身後。他手捧潔白的百合花，正在找尋吉賽爾的墳墓。侍衛心裡害十自，希望主人趕快離開，阿爾貝特卻把一切都置之度外。

突然，伯爵看到自己頭上閃現出吉賽爾的「影子」，他將信將疑地朝「她」奔去。可是「幻影」忽而躍到樹上，忽而又在樹木間飛過，一邊還不時地向青年拋灑鮮花。阿爾貝特追不著「她」痛苦而疲憊地

跌倒在墳前：這時「少女」卻已經站在了他的身旁。阿爾貝特悲喜交集，即刻跪在她的面前請求寬恕。吉賽爾見阿爾貝特傷心的模樣，答應原諒他。兩人又展開了一段無限惆悵而纏綿的雙人舞。

希拉里昂驚慌地跑上場，一群怨魂在後面追趕他。被怨魂們團團圍住，守林人東奔西跑地找不到出路。怨魂們變化隊形，不知疲倦地把希拉里昂推來推去。守林人精疲力盡，狼狽不堪。忽然，圍住他的「圓圈」打開了，怨魂們排成了一條「走廊」，希拉里昂拼命地想奔出去，可跑到剛才的「入口」，又被怨魂們擋了回來。希拉里昂苦苦哀求米爾達饒恕自己，但鬼王毫無憐惜之心，反而繼續要伙伴們折磨他。絕望之中，希拉里昂終於被「維麗」們推入湖裡。

怨魂們一個個隱入森林，可是立刻又轉了回來，牠們已發現了第二個犧牲品——阿爾貝特。伯爵遭怨魂們的驅趕，從黑暗中逃了出來。鬼王要看他和希拉里昂一樣的下場，阿爾貝特似乎已無法擺脫死亡的厄運。

吉賽爾飄然來到阿爾貝特身旁，將伯爵引至自己的墳前。阿爾貝特本能地抓住了十字架，猶如抱住了救星。可是米爾達命令吉賽爾不停地跳舞，企圖再把阿爾貝特誘進死亡的「舞蹈圈子」。怨魂們也再一次跳起了致人死亡的舞蹈，把伯爵圍在中間。阿爾貝特用最後的力量舞著——他是注定要滅亡了……

忽然，早晨四點鐘的鐘聲響了，天邊升起了乳白色的光芒。「維麗」們支配的時間已經過去，鬼王米爾達也失掉了威力。阿爾貝特的父親、巴季爾達公主和侍從們出現在晨光之中。吉賽爾最後與阿爾貝特依依惜別，悄然隱入墳墓。阿爾貝特哀悼著吉賽爾逝去的幻影，昏倒在巴季爾達的面前。

資料來源：錢世錦。《世界十大芭蕾舞劇欣賞》。台北：大呂出版社，1993，頁45-49。

## 睡美人

### 序幕

十七世紀。國王弗羅列斯坦十四世宮中的典禮大廳，慶祝阿芙羅拉公主命名日的儀武將在這裏舉行。舞台的右側是國王、王后和阿芙羅拉公主的教母——幾位仙女坐的高台。大廳深處有一扇通向客廳的大門。

幕啟。宮女和一些賓客三五成群地站著，等候國王和王后的駕臨。在莊嚴的進行曲聲中，貴族、貴婦人們陸續登場。禮儀官卡塔爾保特在另一場逐個查對發給所邀仙女們的請柬。看來準備工作已一切就緒，卡塔爾保特發出了慶典可開始的信號。

銅號齊鳴，通向客廳的門被打開了，國王、王后進入大廳。他們之前是侍童、阿芙羅拉公主的教師和喜氣洋洋的奶娘，奶娘雙手舉著搖籃，裏面躺著頭戴花環的小公主。所有的嘉賓都面向這一隆重的行列屈膝敬禮。

國王和王后還未登上高台，雄壯的號聲又一次吹響。這是在向大家宣告，公主的保護人——仙女們已經到來。在優美的圓舞曲音樂伴奏下，夾竹桃仙女等五位教母接踵步入廳內，國王和王后連忙起身迎接，請牠們上高台就座。丁香仙女——阿芙羅拉最主要的教母出場了，她的周圍簇擁著手拿鮮花或大羽扇的侍女們：另外幾個侍女則在後頭牽著女主人那華貴的拖地長裙。卡塔爾保特作了一個手勢，侍童和少女們跳起了歡快的舞蹈。接著，仙女們也從高台上走下表演了「六人舞」，每位仙女跳完自己的變奏獨舞後都要走向搖籃，為她們的軟女阿芙羅拉祝福。

丁香仙女最後一個走到小公主身旁，但當她正要彎腰向阿芙羅拉祝福時，門外突然傳來巨大的喧嘩聲，一個侍童慌忙奔上向卡塔爾

保持報告：「有一位忘了邀請的客人此時站在王宮的門口。牠是卡拉包斯——本地最有威力和最凶狠的仙女叫卡塔爾保持對自己的疏漏萬分驚懼，他全身發抖，匆匆地跑到國王和王后面前承認自己犯了錯誤。剎那間，身穿黑色長袍的卡拉包斯站在六隻大老鼠拖著的車子上闖入了宮內，跟在她後面的是一群面目醜陋的侍童。國王和王后害怕禮儀官的過失會給小公主帶來厄運，急忙懇請卡拉包斯原諒，眾仙女也幫著他們向卡拉包斯求情。卡拉包斯毫下留情的冷笑著說：「阿芙羅拉成年後一定會成為世界上最美麗、最聰明的公主，但她只要有一次被紡錘刺破手指，就將昏睡過去，永遠不會蘇醒。」仙女們對卡拉包斯的詛咒感到憂心忡忡。未來得及給公主祝福的丁香仙女從搖籃後走了出來，她俯身向著公主說道：「睡眠不會是永久的。有一天將出現一位王子，他為你的美貌所打動，吻了你的前額，那時你就會從夢中蘇醒，成為他的新娘。」國王和王后似乎感到了寬慰，卡拉包斯卻狂笑著乘上車子消逝在黑夜之中。下安的氣氛依舊籠罩著大廳。

### 第一幕

弗羅列斯坦十四世宮中的花園。十六年以後，阿芙羅拉公主已出落成一位美麗的少女。今天，國王要為愛女舉行盛大的舞會，屆時還將有四位遠道而來的王子向公主求婚，由她選擇自己的意中人。

幕啟。男女青年正在編織慶賀公主生日的花環。雖然十多年來卡拉包斯的咒語沒有應驗，但紡錘仍然是禁止出現在宮中的物件。瞧！卡塔爾保持正在嚴厲地把幾個擠到人群中看熱鬧、身上帶著紡錘的婦女拉出去。國王早已宣布過禁令，而這幾個蠢婆娘卻居然無動於衷。卡塔爾保持憤怒之極，立即下令將牠們關入監獄。國王和王后出現了，四個王子伴隨著他們。國王問明情由也十分生氣，立刻同意了禮儀官的決定。王子們勸說國王寬恕「罪人」。他們認為：在阿芙羅拉公主生日的歡樂日子裏，弗羅列斯坦王國中不該有人淌一滴眼淚。

國王答應了王子們的請求，命令把這幾個身帶紡錘的婦女趕出宮去。

國王發了慈悲，全場為之歡呼，手持花環的姑娘們當即翩翩起舞。四位王子還從未見過公主，當他們看到阿芙羅拉公主捧著鮮花，由舉著花環的侍女們們陪伴出場時，不禁為牠的美麗而感到震驚。他們爭先恐後地跳起舞來，期望博得公主的垂青。公主在求婚者中間周旋，卻並未對任何一人有特別的好感。王子們圍住了公主，希望她能單獨為大家表演一段舞蹈。於是，宮女們奏起了小提琴，公主欣然起舞，就在牠旋轉、跳躍的過程中，王子們輪流上前向她表示恭維。公主越跳越樂，動作輕快、舞姿優美。忽然，牠看到一個老太婆用紡錘在為自己打拍子。從來沒見過這玩意兒的公主好奇心地接過了紡錘，邊揮邊舞，根本沒有把卡拉包斯的預言放在心上。

「紡錘！」卡塔爾保特大叫起來，可沒等他把公主手中的東西搶下，阿芙羅拉的手指已被紡錘的尖端刺破。望著被鮮血染紅的手，出於恐懼，公主的舞蹈變成了一種狂亂的動作，牠不知所措地在人群面前亂跑，最後終於倒在地上。國王和王后趕到女兒身邊，看著她受傷的手指，明白公主已遭到巨大的下幸。這時，老太婆急遽地掀掉丁披在自己身上的頭篷，顯出了原形。「啊！卡拉包斯！」四個王子一見此狀立即拔劍朝惡仙女刺去，但卡拉包斯卻發出了惡魔般笑聲；迅速隱沒在從她身後冒出的煙霧之間。

舞台深處放射異樣的光芒——丁香仙女降臨了，牠揮動魔杖說道：「放心吧！公主沒有死去，她只是睡著了，而且要睡上一百年！」然後，她又施展神法，使在場所有的人都保持著原來的姿態與公主一起進入長眠狀態。最後，她又讓地上長出了樹木和丁香花叢，把王宮變成了一座密林。臨走前，她還指令自己的侍從們小心看守這裏的一切，不要放外人進來打擾牠的教女的安寧。

## 第二幕第一場

阿芙羅拉長眠百年之後。茂密的森林地帶。

幕啟。遠處傳來號角聲，這是傑齊林王子正在林中打獵。男女獵人們走進空地休息。下一會兒，王子同自己的教師以及貴族小姐們地上場了。他們開始喝酒嬉戲。教師提醒王子可以在周圍的女貴族中挑選一位稱心的未婚妻。說話間，這些公爵、男爵、伯爵、侯爵的女兒們紛紛跳起性格各異的舞蹈，竭力向王子獻媚。傑齊林手裏拿著酒杯，嘲笑她們是枉費心機。王子沒有動情，他還沒有遇到自己理想中的愛人。

號角聲又響了，出發的時間到了。身旁的人都走了，王子一個人留了下來，他已經失去了再次射獵野獸的興趣，陷入了沉思。

河上飄來了一艘上面裝飾著金銀珠寶的帆船，船上站著丁香仙女。她招呼王子過去，並告訴他：「我將要把世上最美的公主的影子召喚出來，看她是否中你的意？」說罷，丁香仙女用魔杖一指，山岩即刻裂了開來，顯出了沉睡中的阿芙羅拉公主和牠的侍女。丁香仙女又揮動魔杖，把阿芙羅拉叫醒，傑齊林王子驚喜若狂，他激動地追逐著阿芙羅拉，並與她跳了一段情深意長的雙人舞，但最後公主仍舊從王子手中「溜走」，消失在山岩裏，心中充滿了愛情的王子撲倒丁香仙女腳下，懇求她立刻把自己帶往公主的身旁。丁香仙女邀請傑齊林登上的寶船，一同駛向睡美人的王國。

## 第二幕第二場

睡美人的城堡。

幕啟。濃霧漸漸散去，顯露出一間寬大的房間，灰塵、蜘蛛網布滿了各個角落。阿芙羅拉睡在一張有遮頂的大床上。國王和王后則躺在女兒的對面。侍從和貴族們也相互依偎地在另一旁安眠。

丁香仙女領著王子進入室內。傑齊林興奮地奔到公主床前，仔細端祥著阿芙羅拉美麗的臉龐。然後俯下身子，深情地在公上的前額

親吻一下。頓時，天地間響起了雷鳴般的聲響，魔法破除了：阿芙羅拉睜開雙眼坐了起。弗羅列斯坦的下宮又被燈火照得通亮。所有在場的人都蘇醒了，他們互相擁抱跳躍，慶賀黑暗的日子已經過去。傑齊林王子恭順地走到國王和王后而前請求把公主嫁給他。阿芙羅拉的雙親欣然允諾。在輝煌而溫和的音樂聲中，國王將王子和公主的手合在一起。

### 第三幕

王宮大廳內即將舉行阿芙羅公主的傑齊林王子的結婚儀式。

幕啟-莊重宏偉的進行曲在典禮廳內回響。國王、王后、貴族們與阿芙羅拉公主、傑齊林王子由鑽石仙女等人陪同相繼出場。

《波羅涅滋舞》，童話中的人物也應邀紛紛來到了婚禮上。他們是：小紅帽與狼；灰姑娘與福爾丘奈王子；穿長靴的貓；小矮人和他的兄弟；藍鳥和弗羅琳娜公主以及仙女們。

《四人舞》，迷人的金仙女隨著快活的圓舞曲起舞：在銀鈴般聲響的伴奏中，銀仙女跳起了輕快的波街卡舞；翡翠仙女隨著似乎散發出五彩繽紛的旋律舞蹈：接著，在彷彿是電光閃爍的音樂聲裏，鑽石仙女跳起了變奏舞曲。最後，四位仙女一起跳完了這段音樂的尾聲部份。

《性格舞》，騎士打扮的穿長靴的公貓和貴婦人裝束的白貓表演了一段詼諧而調皮的雙人舞。

《古典四人舞》，灰姑娘與福爾丘奈王子雙人舞。藍鳥和弗羅琳娜公主雙人舞，節奏明快，旋律富於幻想，舞蹈中時時有模仿鳥翼撲動的矯健舞姿。

《性格舞》，表現小紅帽與狼的故事片斷：「小紅帽」把牛奶壺打破了，她嚇得直發抖，狼跑來「安慰」她。

《別利松舞——性格舞》，小矮人和他的六個兄弟排成一行，最

小的孩子穿著一雙妖魔的大皮靴。他們邁著大步，圍著大皮靴跳舞。忽然傳來了妖魔的吼叫聲，小矮人嚇得蹬上大靴，其餘六個則互相拉著拚命地奔逃。

《古典雙人舞》，阿芙羅拉和傑齊林跳起了優美而華麗的雙人舞。接著，王子跳第一變奏曲獨舞，充滿了青春活力。公主跳第二變奏曲獨舞，舞姿典雅。然後，兩人在瑰麗多采的尾聲中結束了這段舞蹈。

王子和公主的表演將全場的熱烈氣氛推向高潮。大廳內所有的賓客一齊跳起了《薩拉班德舞》（十七、十八世紀流行於歐洲宮廷中的三拍子舞蹈）。

《終曲》，樂曲轉入富有彈性和力度的馬祖卡舞節奏，阿芙羅拉和傑齊林也加入跳舞行列。客人們都衷心祝願公主與王子永遠快樂。王宮內呈現出一派和平、歡樂的幸福景象。

資料來源：錢世錦。《世界十大芭蕾舞劇欣賞》。台北：大呂出版社，1993，頁 109-114。

## 天鵝湖

### 第一幕

王后城堡前的花園。

幕啟。青年們聚集在這裏慶祝王子齊格弗里德的成年日。銅號奏起了高貴的進行曲，由老家庭教師陪伴著，王子步入花園，慶宴正式開始。被邀請來的鄉村姑娘和她們的舞伴跳起了優雅的華爾茲舞。一個青年向王子贈送了禮物——一把弩弓。齊格弗里德愉快地接了過來，然後，高高舉起酒杯，向朋友們表示答謝。

歡樂的舞蹈被宮廷傳令官打斷，他當眾宣告，王后即將駕到。舞台上的氣氛驟然變得莊重，王妃、貴婦人們魚貫出場，隊伍後面是侍女攙扶著的王后。齊格弗里德朝母親迎了過去，垂下兩臂恭順地站在她的面前。雍容華貴的王后環顧四周，對王子與村姑們混在一起跳舞很不滿意。她告訴兒子，今天將是他獨身生活的最後一日，明天宮裡要舉行盛大的舞會，王子必須從被邀請來的少女中挑選一位姑娘作自己的未婚妻。齊格弗里德對母親的吩咐無動於衷，他不相信有哪一位姑娘會讓自己中意。王后沒有察覺王子的反應，輕輕地擺了擺手，示意王妃們和她一塊離開花園。舞台上的氣氛一下子又輕鬆起來，大家重新開始了嬉戲。老家庭教師受青年們活力的感染，也醉醺醺地手舞足蹈不已。

黃昏已臨，青年男女紛紛向王子告別。一股憂鬱之情湧上了齊格弗里德的心頭，他捨不得離開與朋友們在一起的自由自在的生活。明天王后要為他選擇終身伴侶，可是他渴望另一種愛情：「那幻想中的少女是誰呢？」忽然，王子發現頭頂上有一群天鵝飛過，這引起了他的狩獵的興味，他抓起弩弓，領著幾個朋友迅速朝著天鵝飛去的方向追下。

## 第二幕

荒野密林深處的深水湖，岸邊殘留著一座古城堡的廢墟。半夜時分。

幕啟。一群潔白的天鵝從湖面上游過，最前面的一只頭頂戴著金冠。獵人們快步穿越過湖邊的空地，緊張地注視著天鵝群的動靜。王子趕到了，朋友們向他指出天鵝所處的地位。興奮的王子隨即指揮大家趕快向天鵝靠近。

王子瞄準了領頭的那只天鵝，正要舉弓放箭。他的手忽而又放了下來——在一片朦朧的月光照耀下，他看見頭戴金冠的天鵝突然變成了一位婷婷玉立的少女。王子驚呆於姑娘的美貌，情不自禁地向她走去。「天鵝少女」一見王子，慌忙用兩臂護衛著身體，畏縮地準備逃走。王子攔住姑娘，放下弓箭，開上前捂胸施禮，表明自己絲毫沒有想傷害她的意思。望著王子英俊的面孔，少女似乎也動了情。王子溫柔地詢問姑娘為什麼會在深夜來到這陰森的湖邊。少女消除了對王子的恐懼，開始哀怨地向王子訴說自己不幸的身世。原來少女是一位公主，名叫奧傑塔，是惡魔羅德伯特心起歹念，施妖術把她和她的女友們都變成了天鵝，到了半夜時分惡魔才允許她們暫時恢復人形。奧傑塔還告訴王子，只有從未許諾給別人的堅貞不移的愛情方能解除這萬惡的魔法。王子聽了公主的敘述，心中充滿了對她愛戀和憐憫的情意。他與公主一見鍾情，相信牠就是自己幻夢中的愛人。王子向公主起誓將永遠愛牠，並要用愛情的力量把公主從苦難中解救出來。

躲在廢墟裏的惡魔偷聽到了王子與公主對話。他決不會讓公主逃出自己的魔掌。

「天鵝姑娘」們圍攏在公主和王子的身旁，她們跳起了歡快優美的舞蹈，慶賀公主獲得了幸福的愛情。王子告訴公主，明天宮中將

舉辦舞會，他要在那裏宣布奧傑塔是自己選中的未婚妻。

公主被王子的深情所感動，但她告誡王子，在徹底解除魔法的禁錮之前，她是不能出現在人們面前的。而且惡魔必然不會放過她們，一定會用狡猾陰險的手段來迫使王子破壞自己的誓言。公主又叮囑王子，如果他違背了愛情的諾言，那麼她和她的女友們就永遠不會再有獲救的機緣。

齊格弗里德的朋友們向「天鵝姑娘」們圍了上來，王子阻止了他們的行動。太陽即將升起，少女們自由的時間已經逝去，她們又要變成天鵝飛向遠方。奧傑塔戀戀不捨地同王子告別。齊格弗里德深信自己的愛情定能幫助奧傑塔擺脫與死亡和黑暗相伴的命運。

### 第三幕

豪華的宮廷大廳。

幕啟。應邀前來參加舞會的賓客們已陸續到達，司禮官在作最後的安排。在莊嚴的號角聲中，王后與王子登上寶座。候選未婚妻的姑娘們也被引了進來，王后滿心喜歡地觀察著她們，可是王子的態度冷淡。此時他心裏念念不忘的只有美麗的公主奧傑塔。

銅號再一次吹響，報告又有尊貴的客人光臨。打扮成騎士模樣的惡魔羅德伯特和他那妖艷的女兒奧吉莉雅一陣風似地飄進了大廳。他們是來引誘王子背叛對奧傑塔的爱情諾言的。看著奧吉莉雅那酷似白天鵝的動作和姿勢，王子不禁心花怒放，誤認為她就是自己的心上人奧傑塔，卻沒有發現窗口外已經閃過了焦急的白天鵝的身影。

間奏舞蹈開始了，各國客人們大顯身手：西班牙舞、那不勒斯舞、匈牙利舞和馬祖卡舞。奧吉莉雅最後一個表演，惡魔命令她用妖媚的舞蹈引惑王子。齊格弗里德被奧吉莉雅迷住了，覺得她就是奧傑塔。王子向母親表明自己將選擇奧吉莉雅為未婚妻。

惡魔要王子起誓，王子欣然抬起了右手。惡魔的計謀成功了，愛

情的誓言遭到了破壞。瞬間，窗口外邊清晰地顯現出奧傑塔痛苦的形象，而奧吉莉雅與羅德伯特卻狂笑著消失在黑夜之中。齊格弗里德如夢初醒，知道自己受了欺騙，他又恨又急，奮不顧身地衝出大廳往天鵝湖畔奔去。大廳內頓時一片混亂。

#### 第四幕

夜。天鵝湖畔。近處巉岩聳立，稍遠可望見城堡的廢墟。

幕啟。「天鵝姑娘」們聚攏在湖邊的空地上，焦慮不安地等待著奧傑塔的歸來。淒慘的奧傑塔回來了，「天鵝姑娘」們滿懷希望迎上她。公主傷心地給大家敘述了王子變心，並已背棄了愛情誓言的經過。「天鵝姑娘」們想到將永遠受著魔法的束縛，再也無法恢復人形時，都深深地陷入了悲痛之中。

王子焦慮萬分地跑了上來，他依舊愛著奧傑塔，舞會上他在奧吉莉雅形象中看到的是奧傑塔，誓言也是對公主而發。王子在天鵝們中間尋找自己的戀人，一心想乞求她的寬恕和原諒。

惡魔突然出現在王子面前，他獠笑著提醒王子不要忘記在宮廷舞會上對奧吉莉雅所作的諾言，強令王子必須立即與奧吉莉雅成婚。王子憤怒地拒絕了惡魔的挑釁，依然深情地奔到奧傑塔身旁。公主雖然已經理解王子，但夜色將盡，黎明來臨，她終究難與王子團圓。王子決心以死來表示公主的忠誠。剎那間，惡魔露出了貓頭鷹的原形，他要施展妖術，永遠把姑娘們變成天鵝飄浮在湖面上。公主悲痛欲絕，拼命掙脫了王子的擁抱，縱身躍入了天鵝湖中。王子沒能阻止公主，也悲憤交加地跟著公主投身湖裏。堅貞的愛情終於戰勝了邪惡。惡魔失去了魔力，倒地斃命，城堡廢墟也在一片閃光中崩塌。

曙光升起，天鵝湖上有一艘金色的帆船駛過，船頭前是一群潔白的天鵝在靜靜地浮游。船上齊格弗里德與奧傑塔沐浴著旭日的金帛般的光芒，他倆駕舟遠航，往幸福的彼岸駛去。

資料來源：錢世錦。《世界十大芭蕾舞劇欣賞》。台北：大呂出版社，1993，頁  
87-91。

## 唐吉訶德

序白——唐吉訶德是位鄉紳，平時喜歡讀中世紀的那些騎士小說。這些荒謬怪異故事，深深地影響了這位瘦削，衰老而古怪的唐吉訶德。從此他下定決心，要模倣古代騎士的行為，周遊天下，以雪人間不白之冤。

於是，他全副武裝，騎著不聽話的馬出遊，他要以他的勇敢冒險精神揚名於異邦。他並選定潘沙做為他的幫伙，潘沙是一位冷靜而理智的人，不愛做白日夢的人。

### 第一幕 第一景

巴塞隆納地區的歡樂景象。小酒館管理人羅倫索的女兒吉特麗與理髮師巴塞爾相互調情。巴塞爾愛戀著吉特麗。但是羅倫索不同意他們的來往，於是把巴塞爾趕走。他希望女兒嫁給一位富人加瑪斯，但是他的女兒偏偏要巴塞爾而不喜歡加瑪斯。

唐吉訶德與隨員潘沙，騎著馬趕到這個熱鬧的廣場。唐吉訶德把酒館的管理人看作是城堡的主人，於是對他表示至高的敬意，酒館管理人也以同樣的禮節回報，並邀他進入酒館，喝杯酒歇歇腳休息一下。

唐吉訶德被邀進入酒館，潘沙卻獨自留在廣場上。廣場上的年青人，對新來的陌生人很感興趣，大家圍著他，調戲他，叫他扮演瞎子，又把他拋向空中。唐吉訶德看了趕緊出來解圍。

唐吉訶德看見了美麗的酒館女孩吉特麗，他相信吉特麗便是他夢中的愛人。可是，不久吉特麗不見了。原來她跟巴塞爾跑掉了。羅倫索、加瑪斯和唐吉訶德開始在尋找吉特麗。

### 第二幕 第一景

吉特麗和巴塞爾藏匿在小酒館裏，羅倫索，加瑪斯和唐吉訶德又出現了。羅倫索渴望儘快宣佈他的女兒吉特麗與加瑪斯訂婚。

巴塞爾和吉特麗深知情勢險惡，於是共同想出一個妙計。由巴塞爾假裝服毒自殺身死，吉特麗在愛人的「屍」旁痛苦。唐吉訶德深受他們的愛情所感動，他譴責酒館管理人的殘酷，並威脅他要他的女兒嫁給那位理髮師。巴塞爾看見酒館管理人已答應了，於是他伸伸腿爬了起來。

#### 第二幕 第二景

一隊吉普賽人在靠近風車的一個草地上紮營，並且進行演戲。唐吉訶德對它甚感興趣，並且忘記了那只是在演戲，他跑上了舞臺，伸出他的手臂打抱不平。

#### 第二幕 第三景

唐吉訶德和潘沙在森林中。林中的樹林，對他說來簡直充滿了恐怖與可怕，有巨人和妖精。他看到他夢中的愛人被愛神所包圍。

潘沙睡著了。他隨後為打獵的號聲吵醒。公爵和公爵夫人正在打獵，後頭有隨員在跟著。潘沙尋求他們的協助，幫助他的主人逃出夢幻的世界。貴人們聽了非常高興，並邀請唐吉訶德到他們的城堡裏去。

#### 第三幕 第一景

公爵的城堡歡迎武士的準備工作業已完成。吉特麗和巴塞爾在歡迎會上表演。吉特麗表演 Dulcinea，而巴塞爾演神祕武士的角色。

唐吉訶德和潘沙進來了，他們受到了熱誠的接待。他們共同觀賞表演。武士和 Dulcinea 的出現喚醒了唐吉訶德的美夢，他感到悲傷和孤獨了，因為他那難解的夢幻覺醒了。

資料來源：何恭上編譯。《芭蕾舞劇欣賞》。台北：藝術圖書出版社，1972，頁 18-19。

### 附錄三 芭蕾與性別研究相關圖片資料



Horn Rebecca .羽毛監獄扇（The Feathered prison Fan）, 1978 , 德國

照片來源：派登出版公司(Phaidon Press Limited)編，汪仲譯。《20世紀藝術大師》。台北市：閣林圖書，1998，頁 211

APPROPRIATION OF FEMALE BODY IN BALLET : LES  
BALLETS TROCKADERO DE MONTE CARLO



31. *Swan Lake* (prince and princess, Alexis Lermontov and Tamara Boum-  
diyeva). Photograph by John L. Murphy. Courtesy of Sheldon Soffer Man-  
agement

照片來源；Judith Lynne Hanna . *Dance , sex and gender* . London : The  
University of Chicago Press , 1988. ( 本書插圖無標示頁數 )

## Sexuality



3. Sally Rand. Courtesy of National Archives

照片來源：Judith Lynne Hanna . *Dance , sex and gender* . London : The University of Chicago Press , 1988. ( 本書插圖無頁數 )

# THE DANCER'S DAY



圖片來源：Kay Ambrose . *Ballet Impromptu : Variations on A Theme* . London : Golden Galley Press, Ltd , 1946 , P.92 .