

國立臺灣體育學院體育研究所
碩士學位論文

父權社會意識下女性芭蕾舞者角色之研究

**Research the role of female ballet dancers
under the social consciousness of the patriarchy**



研究生：陳詩雲 撰

指導教授：許光庶 博士

中華民國九十三年六月

論文名稱：父權社會意識下女性芭蕾舞角色之研究

總頁數：94 頁

院校所組別：國立台灣體育學院體育研究所舞蹈教育組

畢業時間及提要別：92 學年度第二學期碩士學位論文

研究生：陳詩雲

指導教授：許光庶教授

中文摘要

社會長期以來對兩性往往有不同的認知與期待，在芭蕾的生態中亦是如此。因此，本論文希望結合社會學、女性主義的相關理論與分析法，以舞蹈史中女性芭蕾舞角色為主題，分析性別刻板化與主/從關係、在舞劇中與社會上所扮演的角色、身體自主權，藉以引導女性芭蕾舞者思索相關於自身權利與發展性等課題。總合研究結果發現：

- 一、芭蕾當中的性別刻板化是存在的，只是隨著時代的變遷，會有不同的面貌呈現。女性芭蕾舞者願意挑戰傳統的約束，以嶄新的創意突破女性長期位居的次等地位，這積極的態度值得後人的肯定。
 - 二、父權社會往往透過舞劇文本傳達了符合社會期待的象徵性性別意識，從而讓人獲得社會所建構的性別認知。舞劇雖常以二分化來刻畫女性的角色，但那不是女性的全貌，因此也不應對女性有錯誤的迷思或刻板印象。
 - 三、多數舞者以為迎合由男性所建構的審美觀，便可獲得在舞台上展現自我的機會，故紛紛落入瘦身的迷思當中，但，實質上，身體塑造的目的應是為了幫助舞者省力與展示肢體律動之美感而非迎合他人的喜好。
- 故，研究者認為要改變女性芭蕾舞者的劣勢，應從強化女性自覺開始。

關鍵詞：父權社會、女性芭蕾舞者、性別角色、身體自主權。

Chen , Shih-Yun(2004).Research the role of female ballet dancers under the social consciousness of the patriarchy.Unpublished master thesis, National Taiwan College of Physical Education,Taichung.

Abstract

The two sexes had long been held in different cognitions and expectations in our society. There is no exception in the ecology of ballet. This thesis hopes to combine the relevant theory of sociology, women's doctrine and analytic approach, taking female ballet dancers' roles as a theme to analyze their roles in the society and in the dance drama, the "master and servant" relationship, the stereotypes toward sexes, and the autonomy of their physical bodies. This thesis intends to guide the women ballet dancers to meditate on their own right and future.

Summarize the result of study we could find that:

1.the stereotypes of sexes do exist in the world of ballet, yet as time goes by, they appear with different faces. Female ballet dancers are willing to challenge the constraints of tradition and to break through the net of submissive status. This active attitude (or achievement) is deserved to be praised.

2.the patriarchy society has often transmitted the symbol of sexual consciousness that it has long been looking forward to conveying to the public through the dance drama text. Though the text often portray female character as a good one or a bad one, this isn't enough to take on an infinite variety of a woman. Therefore, we shouldn't hold false impressions and stereotypes against women.

3.Most female ballet dancers thought they could get a chance to express themselves on stage by catering to "the aesthetic conceptions" built and constructed by man. However, the purpose of body's fitness ought to help the same dancers to save their strength and show the beauty of body's movements, not just cater to others' preference.

Therefore, the researcher thinks that in order to change the inferior position of the female ballet dancers, we should start form strengthening women's self-consciousness.

Keyword: Patriarchy society, the female ballet dancer , sex role , body own affair ◦

誌謝

這篇論文能得以完成，其實要感謝許多人給予我的指導與鼓勵，因為他們，這篇論文才得以付梓。

首先要感謝我的指導教授-許光庶博士（Y庶桑）。在我的心中，他除了是我的指導教授之外，也是我人生的導師。我除了要感謝他在我兩年的研究所求學過程中所給予的教導外，更感謝他在即將要赴英國做博士後研究的前夕，依然不厭其煩的為我付出他寶貴的時間與心力，甚至到了最後一刻仍堅持要「嚴格把關」，這種實事求是的做事態度以及孜孜不倦的學習精神，深深地影響了我，也讓我對自己的未來有更深的期許與依循的目標。

接下來要感謝我的口試委員-蔣嘯琴教授與王玉英教授。

被學生暱稱為蔣媽的蔣嘯琴教授，對我而言，是一位看我歷經五專、大學、研究所階段的良師，同時與我也彷彿有著亦師亦母的情誼一般。在這長達十年的時間裡，她不僅在學業上指導我如何做書摘與求學問，在做人處事的方面，也引導我逐漸擺脫年少的懵懂、青澀與衝動，並且在我撰寫論文的之際，協助我對思索方向的釐清與文句的修辭，因此我要感謝她對我的栽培、督促與教誨！

國立台灣體育學院舞蹈系系主任-王玉英教授，她不僅是我參與1999年中華民國青年友好訪問團時的總編導，也是指導我舞蹈評論專題研究的授課教授。除此之外，她還給予我參與2003年國立台灣體育學院舞蹈系年度公演的機會，使我能將學術與理論相結合，同時亦要感謝她在論文口試期間，惠賜我不少寶貴的建議與鼓勵，使我不致停滯或怯步不前。

除此之外，我還要感謝國立台灣藝術大學舞蹈系的全體師長，特別是朱美玲老師、張佩瑜老師、曾照薰老師、劉黎瑛老師、賴秀峰老師、王廣生老師、林秀貞老師；研究所階段的陳定雄所長、張麗珠教授、陳雅萍老師，他（她）們認真的教學態度亦令我印象深刻，同時也獲益匪淺；與我「義結金蘭」的同窗好友-昭華、宜錚，以及所有同學，因為彼此的相互扶持與鼓勵，我才能渡過恐怖的統計學與生活中難免的低潮，真的很感謝妳們！

走筆至此，我還要感謝男友-仁瀚包容我撰寫論文時的煩躁，並致上十二萬分的感謝給我最親愛的爸比、媽咪、詩婷、詩媛、姨媽、姨父、李叔叔、李阿姨，因為有他（她）們對我無止盡的支持與關懷，我的求學生涯才能夠一路順遂，沒有後顧之憂，我愛您們，並願將我的榮耀與您們一同分享！

陳詩雲 謹謝
民國93年7月

目錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
誌謝.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	VI
圖目錄.....	VII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 相關文獻探討.....	4
第三節 研究意義與課題.....	12
第四節 研究方法與步驟.....	14
第五節 研究範圍與限制.....	16
第六節 名詞解釋.....	17
第二章 女性芭蕾舞者的形象與地位.....	24
第一節 男尊女卑觀念對女性的界定.....	24
第二節 權力取決於性別.....	32
第三節 社會大眾眼中的女性芭蕾舞者.....	36

第三章	芭蕾舞劇中的女性角色.....	46
第一節	舞劇中隱含的男尊女卑意識.....	47
第二節	舞劇中的性別刻板印象.....	50
第三節	以利他姿態出現的女性舞者.....	57
第四章	無身體自主權的女性芭蕾舞者.....	66
第一節	理想軀體的條件.....	66
第二節	軀體被合理窺視與物化的女性芭蕾舞者.....	73
第三節	男性審美觀偏好的軀體條件.....	77
第五章	結論與建議.....	86
第一節	結論.....	86
第二節	建議.....	87
參考文獻.....		89

表目錄

表 3-1 刻板的性別描述語.....	53
表 3-2 芭蕾舞劇中被二分化的女性.....	55
表 3-3 解讀《吉賽爾》.....	59
表 3-4 解讀《仙女》.....	62

圖目錄

圖 1-1 研究步驟圖.....	15
圖 2-1 德•瓦魯斯.....	27
圖 2-2 瑪莉•康瑪爾格.....	29
圖 2-3 喬治•諾維爾.....	29
圖 2-4 瑪莉•莎蕾.....	31
圖 2-5 塔里歐妮.....	31
圖 2-6 路易十四.....	34
圖 2-7 拉•芳登.....	34
圖 2-8 尼金斯卡.....	36
圖 2-9 瑪柯娃.....	38
圖 2-10 放大鏡下檢視的女舞者.....	40
圖 2-11 塔里歐尼、格麗西、切麗托和格朗四人舞中的舞姿.....	40
圖 2-12 塔里歐妮.....	41
圖 2-13 愛絲勒.....	41
圖 3-1 《吉賽爾》第二幕.....	48
圖 3-2 《天鵝湖》第一幕第二景.....	51
圖 3-3 白天鵝.....	55
圖 3-4 黑天鵝.....	55
圖 3-5 《吉賽爾》第一幕的農村女與公主.....	56
圖 3-6 《黑暗王國》第一幕第二景的神殿舞姬與公主.....	56

圖 3-7 《茶花女》第三幕第二景.....	57
圖 3-8 《吉賽爾》第一幕.....	60
圖 3-9 《吉賽爾》第二幕.....	60
圖 3-10 《吉賽爾》第二幕.....	60
圖 3-11 《仙女》第二幕.....	63
圖 3-12 《仙女》第二幕.....	63
圖 4-1 喬治巴蘭欽.....	68
圖 4-2 男子服飾.....	70
圖 4-3 女子服飾.....	70
圖 4-4 舞蹈教室必備的鏡子.....	71
圖 4-5 安娜•巴甫洛娃.....	72
圖 4-6 安娜•巴甫洛娃足部塑像.....	72
圖 4-7 寶加畫作-舞蹈課.....	74
圖 4-8 寶加畫作-舞蹈教室.....	74
圖 4-9 寶加畫作-歌劇院的舞蹈教室.....	74
圖 4-10 瑪格•芳婷.....	76
圖 4-11 瑪格•芳婷與丈夫.....	76
圖 4-12 《海盜》第一幕第二景中的富商與奴隸.....	76
圖 4-13 《史特拉汶斯小提琴協奏曲》.....	79
圖 4-14 用鏡子和體重機檢視身材.....	80
圖 4-15 《雷夢達》中的托舉動作.....	80

圖 4-16 舞者的腿.....	82
圖 4-17 舞者的腿.....	82

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

筆者四歲便開始學舞，在長達近二十年的學舞生涯中，亦接觸到各種類型的舞蹈，其中，對芭蕾舞總是有有一種莫名的喜愛，故選擇芭蕾舞為主修項目，同時也有幸在專科與大學的求學過程中，多次獲得參與學校舞團年度公演的機會，累積了許多上台演出的實務經驗，也藉此機會，了解到舞劇《天鵝湖》、《胡桃鉗》、《睡美人》的舞蹈動作與文本脈落。當筆者在研究所階段，開始接觸到舞者經常成為被型塑的對象之相關理論之際，方才猛然想起筆者在專科接觸到古典芭蕾時，只單純的被舞劇當中優雅曼妙的舞姿所吸引，而忽略了能以不同的角度思索與觀察舞劇，這才由先前對芭蕾的懵懂、喜愛開始轉為懷疑與不解。

誠如西蒙·波娃(Simone De Beauvoir, 1979)所言，自古迄今，女性在世間所居地位，大部分都次男性一等，而這次等地位的取決，是由男性控制下的社會與教育傳統之巨大環境力量所造成的。在世界上發展已超過三百多年的芭蕾，也不可避免的在不斷發展與改變之際，受到此一父權制(Patriarchy)的影響，故在芭蕾舞的發展過程中，往往也落入複製社會認知，以限制或對立的方式製造男女之間差異之一貫作風，使得大多數的女性芭蕾舞者漸漸習以為常、甘心忍受。筆者試著由另一個角度來為女性芭蕾舞者發聲，即雖然許多女性主義的觀點多指向女性是受到壓迫的一方，但在事實上，女性雖受到父權制思想的打壓，但在芭蕾的沿革當中，依然有不少女性勇於為芭蕾的改革貢獻出一己之力，

即便在後人的評價中可能褒貶不一，但她們的勇氣與創意依然值得我們為她們喝采。

因此，筆者欲藉由本篇論文，來探討女性芭蕾舞者在芭蕾舞的發展中，均不可避免地受到父權社會意識的影響，使得各時期的女性芭蕾舞者，必須要承受比男性芭蕾舞者更多的影響與衝擊。同時，筆者也試圖釐清，為何女性芭蕾舞者會被動地接受父權主義意識中對女性不平等的操控，導致女性芭蕾舞者必須接受、複製、實踐甚至落入被刻意形塑成由男性審美觀所建構，那些所謂「完美」或「迷人」的女體？性別歧視、性別刻板化以及男尊女卑的觀念，又是透過怎樣的形式被展現於芭蕾舞台之上，甚至形成一種被默許的文化呢？筆者認為這當中存有研究的必要性與重要性，是故，基於以上幾點的觀察，便引發了筆者決心深入探究之研究動機。

二、研究目的

數千年來，人類的歷史一向是男性在發聲、主宰與記錄；女性則長期處於較不利的地位(Pamela Abbott & Claire Wallace, 1995)。這樣一昧的迫使女性成為男性窺看、奴役的對象，或是要求女性噤聲的社會文化，除了存於種種社會體制當中，亦凸顯出男性對女性的操控與支配(Simone De Beauvoir, 1979; 顧燕翎、鄭至慧, 1999; Victoria Griffin, 2001)。由社會主體面延伸到藝術的層面，亦時常可見，創作者以相關性別刻板印象、女性角色常以利他的姿態出現、男性創作者被賦予無限大對女性舞者不當形塑或物化權力……等等形式，去架構出藝術作品。更令人不可置信的是，這樣的情節，皆被創作者、社會大眾看作是再理所當然不過的事，

同時，也似乎順理成章的成為一種在舞劇中顯而易見的現象 (Chadwick Whitney, 1995; Linda Nochlin, 1995; Griselda Pollock, 2000; Jean-Paul Kaufmann, 2002)。因此，女性芭蕾舞者是如何不當的被父權社會意識所形塑、支配，這是相當值得研究的議題，同時，也應為女性芭蕾舞者破除父權社會意識所欲加諸她們身上的種種不當迷思和形塑。

基於上述研究動機，遂形成本研究的三點研究目的，茲將其羅列如下：

- (一)分析芭蕾中女性芭蕾舞者的形象與地位。
- (二)探討女性芭蕾舞者在舞劇中與社會上所扮演的角色。
- (三)瞭解女性芭蕾舞者是否擁有「身體自主權」。

第二節 相關文獻探討

本論文為求更開拓台灣有關芭蕾舞相關學術研究的領域，且更為拓展筆者個人之學術內涵，故欲將社會學、女性主義、藝術史、舞蹈史等理論基礎導入本論文中，以期能夠為台灣的舞蹈學術研究，開啟更多元化的視野以及多層面的學術對話空間。在文獻探討部份，筆者將文獻資料分為三部份羅列，分別是：一、女性芭蕾舞者的形象與地位、二、芭蕾舞劇中的女性角色、三、無身體自主權的女性芭蕾舞者。

一、女性芭蕾舞者的形象與地位

- (一)徐元民譯，Allen Guttmann 著《婦女體育史》乙書中，提及古代文明，經中世紀、文藝復興到現代，論述婦女體育的發展，焦點則以女性競技運動員於歷史長河中，在不同文化與社會結構裡的角色扮演。該書利用社會科學的方法，證明男、女兩性參與運動，因社會結構與文化上的差異(註 1)。該書雖非芭蕾舞專書，惟其採用社會科學的研究方法，有助於本論文研究方法的採借，且體育與芭蕾類同為身體活動，兩者在歷史的延續中，自有其相同的文化背景與社會結構，裨利於本論文的詮釋。
- (二)劉秀娟、林明寬譯，Susan A. Basow 著《兩性關係：性別刻板化與角色》一書中，以兩性關係為題。探究女性、男性、兩性關係、性別角色、性別差異等課程中，分別從生物學、歷史學、政治學，以及社會學等彼此互異的觀點。該書從較全面性的觀點，提供本論文尋求建立合適理論之基礎。尤其，性別是由社會化歷程及社會建構而成的，並非簡單地視為優勢與弱勢，支配與服從的差別而已(註 2)。該書多元的觀點，提供本文撰寫脈落系

統上之參考。

- (三) 顧燕翎、鄭至慧主編的《女性主義經典-十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思》一書囊括了十八世紀晚期以來，女性主義經典及相關議題，且提到在不平等的兩性關係中，女子被淪為性玩物之可悲(註 3)。該書並提出，父權社會和家庭一向視女性為男性的私有財產，以暴力加上思想、情感的內在殖民為後盾，佔用女性生產、生殖以及性功能。筆者相信，這樣的觀點，同樣也可應用於分析芭蕾舞劇的架構中，以獲得印證。
- (四) 歐陽子、南珊、桑竹影譯，Simone De Beauvoir 著的《第二性-女人》乙書中，提出一個人之為女人，與其說是「天生」的，不如說是「形成」的(註 4)。作者分別以生物學、心理分析學與經濟哲學之觀點探討女人，詳細描述自原始時期到法國革命之後，西方女人所處地位的歷史演變過程。該書的中心論點，以沙特的「存在主義」哲學裡的「主」與「從」、「自我」與「其他」、「超越」與「內圍」等觀念為理論架構，並有系統的整理與記載女性向來從屬於男性的史實。
- (五) 俞智敏、陳光達、陳素梅、張君攻譯，Pamela Abbott and Claire Wallace 所著《女性主義觀點的社會學》一書中，闡述父權體制乃是男性支配的精心結構，並已滲透到文化與社會生活的所有面向中，成為一種超越歷史的存在。不論在任何時期、文化、階級或種族的女人無一不受到壓迫(註 5)。該書涵蓋了社會科學所關心的主要領域，包括階級、教育、次文化、家庭、工作、健康、犯罪、政治行為、帝國主義、知識的建構等等。

上述文獻資料，大部分係針對社會對女性的諸多壓迫與限制的現象加以探討。文獻中還透過系統化的分析與批判，將由古至今，社會各階層所普遍存在的性別歧視與分化現象做一詳盡的論述。故，筆者欲將以上觀點延續到本論文當中。並以擷取社會學、女性主義、藝術史、舞蹈史等學說中，與本論文研究議題相關之理論觀點，導入本論文的主幹，以冀這樣的方式，提供筆者針對女性芭蕾舞者是如何被父權意識不當被形塑與操控之相關論述，做一有力之佐證。

(六)江映碧、林郁晶等著、伍曼麗編《舞蹈欣賞》一書、李哲洋譯，蘆原英了著《舞劇與古典舞蹈》分別也在第二章「芭蕾舞」(註6)、第一篇「舞劇的歷史」(註7)的部份，提到自義大利公主凱薩琳·德·梅迪西(Catherine de Medicis, 1519-1589)在1547年下嫁亨利二世，成為法國皇后之後，她把融合舞蹈、音樂、歌唱、朗誦與啞劇的義大利式綜藝娛樂介紹到法國開始，一直到路易十四於1661年，於巴黎創建了歷史上的第一個舞蹈學校，亦即遺留至今而聞名世界的「皇家舞蹈學校」(該校現在隸屬於巴黎歌劇院)，此一時期的舞蹈教師、編舞家、理論家與改革家、清一色全是男性，甚至演出時，所有的男女角色，全由男性舞者戴著假面具和假髮飾演。

(七)張中煖、吳素芬等著、平珩編《舞蹈欣賞》一書的第二章「芭蕾的產生」(註8)，也有相關芭蕾的產生、早期芭蕾理論和技巧發展……的相關論述。同時，也提出早期的女性芭蕾舞者，雖然被准予參加宮廷中的芭蕾演出，但卻不准予參與舞臺式演出這樣的說法。

(八)李天民、余國芳著《世界舞蹈史》一書，第四編第十八

章「芭蕾舞(Ballet)」內，也描述因為宮廷式的舞服和傳統觀念，對女子舞蹈束縛尤深，以至女性雖然在社交的場合居於主人的地位，但在舞蹈中只是屬從，並且難於登台，劇中的女角，也只能由男性戴假髮扮女裝來表現(註9)。這樣的現象，一直持續到1681年，路易十四設立皇家舞蹈學院(1661)二十年後，芭蕾舞史上頭一位專業女芭蕾舞明星拉芳登(La FontaineLa, 1665-1738)在《愛情的勝利》(Le Triomphe de l'Amour)一劇中，以女性的身分登上舞台，這才出現了轉機。

(九)歐建平譯，Walter Sorell 所著《西方舞蹈文化史》(註10)一書的第四章「對芭蕾的狂熱」，也針對部分社會大眾對女性芭蕾舞者形象或誇張或不當的迷戀與狂熱，做了諸多的記載。此書除了有部分內容有別於國內舞蹈專書之外，也在「那不朽的女性利用了我們」一節中，描述女性芭蕾舞者花了很長的時間，才得到某種與男性平等的權利，進而在十九世紀，芭蕾舞者的光環落到女性芭蕾舞者的身上，成為公眾注意的焦點。

上述關乎舞蹈史的相關文獻資料，均提供筆者在本論文的第二章節中，針對女性芭蕾舞者形象與地位之探究，提供許多寶貴的資料，也因書籍中記載芭蕾在各時期所呈現之不同風格與轉變之故，因而協助筆者詳加了解芭蕾發展的脈絡。

二、芭蕾舞劇中的女性角色

(一)Kate Millett 的《Sexual Politics》一書，提到由權力的角度觀察，便可以發現到兩性刻板的印象，來自於統治族群的需要與價值觀，且由統治者根據自己的喜惡與特質而定(註11)。於是，男性特質被定義為攻擊性、

智力、武力和效率；女性特質被定義為被動、無知、溫順、善良和缺乏效率，而性別角色的不同，無疑的更加強了這種兩極化的刻板印象。

(二) 沃爾斯考夫特 (Mary Wollstonecraft, 1759-1797) 在 1792 年發表了《女權的辯護》(註 12)，文中對盧梭有諸多的批評，因為盧梭認為，一個女子永遠也不能自認自己可以獨立，她應當被恐懼、害怕、膽小所控制，表現出可愛乖巧的一面，無論何時男子想要輕鬆休閒的時刻，她要風情萬種地做出賣弄的姿態，成為富於誘惑力的尤物，才是男子的良伴。

(三) 米爾 (John S. Mill, 1806-1873) 與他的妻子泰勒 (Harriet Taylor) 在 1861 年共同完成了《論婦女的附屬地位》(註 13)。文中提到，婚姻使女人成為合法的奴隸，且身為附屬者的婦女，便有很強烈的動機要獲得主人的寵愛，且極力避免得罪他。

(四) 林麗珊所著《女性主義與兩性關係》乙書中的第五章「性別差異與性別平等教育」，亦針對生理性別和文化性別、性別學習與性格差異、性別平等教育內容做詳細的分析(註 14)。且在性別刻板化的部份，提出男女性別是可以從生理上(先天的)和文化上(後天的)差別來看，而男尊女卑的觀念是後天所灌輸的結果，進而形成一種文化現象。

(五) 劉燕芬譯，Alice Schwarzer 著《大性別》一書，提到在男性社會中，男人被配予能確保統治地位的特徵，如：強壯、理智、創造力、戰鬥力、主動性；女性則被配予易遭剝削的特徵，如：虛弱、感性、敏感、體貼、被動，

而這樣的配置並非偶然所造成的（註 15）。

（六）葉志誠著《社會學》(Sociology)一書中的第二十章「兩性互動與兩性關係」中，也針對性別、性別角色、兩性特質關係做一探討（註 16）。並以三種社會化觀點為基礎，針對性別角色任之概念的發展、形成詳加描述。

（七）王宗吉譯，Howard L. Nixon II & James H. Frey 著《運動社會學》一書的第十三章「性別和運動的關係」（註 17），當中探討了運動與性別及社會變遷、社會性別的階層化、運動是否為男性的專利……等議題。

上述文獻資料均涉及有關性別角色、性別刻板印象、兩性特質……等，故筆者欲藉此分析舞劇中隱含的男尊女卑、性別刻板印象、女性角色中是否慣以利他姿態的出現……等議題，以協助本論文之鋪陳。

至於本論文第三章，舞劇性別角色分析的部份，筆者參考了何恭上《芭蕾舞劇欣賞》（註 18）、《芭蕾舞叢書》（註 19）、《美妙的芭蕾》（註 20）；劉萬來譯，服部智惠子所著《芭蕾舞故事集》（註 21）；管可儂、孔維、雷歌葉譯，George Balanchine、Francis Mason 所著《外國著名芭蕾舞劇故事》（註 22）；錢世錦《世界十大芭蕾舞劇欣賞》（註 23）等關於芭蕾舞劇文本的專書。上述書籍當中，不僅對關於男女舞者演出劇照、演出服裝圖片、舞劇角色的設定、舞劇文本的發展脈絡……均有詳盡的描述，也針對舞劇的創作過程、特色加以記載。

三、無身體自主權的女性芭蕾舞者

（一）何春蕙《豪爽女人》乙書（註 24），描述男性對女體的強烈慾望，使得許多男人發展出無比的勇氣、膽量、智慧、

創意、自發性，而男性把握每一個窺視女體的機會，尤其是那些被長久遮蔽的禁忌部位。在“看與被看的身體情慾賺賠邏輯”的兩性權力關係裡，男性和女性的身體碰觸或甚至只是觀看，都必定會形成男人有得女人有失的結局，致始女性常落入減肥計畫、化妝品、衣飾等迷思中，不可自拔。

(二)李美蓉譯，Chadwick Whitney 著《女性，藝術與社會》一書中，提到「馴服」這一詞從馬匹轉介到女性，形容女性如同馬一般，被套以馬鞍，係以韁轡，擊以鞭苔，直到全然臣服。而女性是被創造及受控制，而變成美麗的寵物(註 25)。

(三)游惠貞譯，Linda Nochlin 著《女性，藝術與權力》一書(註 26)，提到父權社會體制下的男性都自然而然地「被賦予」想望、擁有、控制女性身體的權力。倘若這些男人是藝術家，他們便被默許擁有幾乎是無限的管道，可以任意擺佈女性模特兒的身體，換句話說，女性在社會大眾與藝術家的眼中，是可以買賣，以滿足男性性需求的。

(四)謝鴻均等譯，Norma Broude 著《女性主義與藝術歷史：擴充論述 I》一書提到，在性別不平等的世界裡，男性從其特權和觀看的「主體」中維護自己的權力；而女性則於被動與無權中成為被凝視的對象，因此，男性不論在文化或是藝術上都具有特權，而女性則非主體，沒有主體，以致女體被物化、性化、商品化，甚至到最後失去了自己的本質(註 27)。

(五)陳香君譯，Griselda Pollock 著《視線與差異》一書中，

描寫不論是在藝術作品，或是在社會的主流意識中，女性若從模特兒晉升為藝術家之妻子時，都必須經過一個非常徹底的再教育計畫(註 28)。這個再教育的過程，特別要求對於名為陰柔氣質的社會角色與心理狀態的接受與適應-嫺靜寡言、端莊儀態、溫文儒雅、自我犧牲。

(六)謝強、馬月譯，Jean-Paul Kaufmann 著《女人的身體，男人的目光》一書中，描述在很長的一個時期內，鯨魚和抹香鯨的鬚被用來製作縮緊女性柔軟身體的工具(註 29)。換言之，女性身體自主權多半不屬於女性自身的。

(七)吳士宏《舞蹈評析與身體觀》一書中，很明確的指出我們可以藉由觀看表演者對自身肢體的詮釋與闡揚，反觀整個社會文化價值下，人們所被期待應建立起的身體觀，因此舞蹈當中存有社會、文化、美感教育上的價值觀(註 30)。文中也對於性別角色的探討與舞蹈治療多有著墨，此書給予筆者相當多有關舞者身體觀、舞蹈身體等相關思維，以俾本論文之撰寫。

以上所羅列之參考文獻，均為本論文重要的理論依據。此外，國內有關芭蕾舞者研究之學術論文方面，台灣目前僅有張馨尹《俄羅斯芭蕾舞藝術之起源與發展》(註 31)，政治大學俄羅斯研究所(2001)之碩士論文以及馮靖評《優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式》(註 32)，南華大學美學與藝術管理研究所(2003)之碩士論文，這兩本碩士論文與本論文研究主題有相關性，其中，又以後者的論文架構更為切合筆者所欲探究的主題-父權社會意識下女性芭蕾舞者角色之研究，並為本論文提供資料與研究方向的引導。

第三節 研究意義與課題

一、研究意義

本論文研究之議題，目前在台灣舞蹈學術界尚未引起廣泛之討論與研究，且在台灣舞蹈界普遍以技術訓練為重的教育理念灌輸之下，以致現今台灣舞蹈學術研究之風氣仍處於萌芽階段，許多理論也不盡健全，因此，筆者認為開創、拓展台灣舞蹈界相關學術領域確有其必要性。依據上述觀點，筆者提出三點研究意義：

(一) 開擴舞蹈學術研究視野

有鑒於台灣舞蹈學術書籍的內容多半是以芭蕾的發展、各時期的風格與特色、舞劇內容的紀錄為主體，而在相關舞者性別的學術論文研究部分，目前僅有南華大學美學與藝術管理研究所(2003) 馮靖評之碩士論文《優美之代價——論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式》一本，因此筆者認為在有關舞者性別研究的部份應當還有再深入探究、分析的必要性。

(二) 充實舞蹈學術內涵

台灣現今舞蹈的相關研究，在芭蕾的部份，多為許多章節的一個部份，且多半以概論式的探討，因此也顯示出舞蹈的學術領域仍有待開發與拓展的空間，故筆者引借社會學、女性主義、藝術史等學門領域的理論來討論存在於舞蹈當中相中的性別議題，以期充實台灣舞蹈學術研究的內涵與範疇。

(三) 釐清芭蕾當中性別角色的現象

筆者認為，在芭蕾的演進與發展之中，性別刻板化是隱而不顯但卻又確實存在的現象，只是長時間以來並沒有引起廣泛的研究與討論，使得女性芭蕾舞者成為傳播性別刻板化的工具，而觀賞者在觀賞芭蕾的同時，也自然而然甚至習以

為常的將性別刻板化視為再正常不過的事，因此，有必要釐清芭蕾舞當中關乎性別刻板化的形成歸因。

二、研究的課題

- (一) 探討芭蕾舞中是否存在性別分化與歧視現象。
- (二) 追溯女性芭蕾舞者在舞劇中與社會上所扮演的角色。
- (三) 分析女性芭蕾舞者的形象與地位。
- (四) 解讀芭蕾舞劇中的女性角色。
- (五) 檢視女性芭蕾舞者是否無意識地複製及生產男性眼光期待下的身體。

第四節 研究方法與步驟

本節首先針對研究方法進行說明，其次再對研究步驟作一論述。

一、研究方法

本研究屬於芭蕾舞史的研究，就學門領域來說，隸屬於世界舞蹈史之中，屬質性研究。筆者認為社會制度與價值觀會影響芭蕾的演變與發展，因此，在進行女性芭蕾女者的角色研究之前，必須要先對社會學當中，有關性別階層化進行了解，同時也應將視野涉及女性主義、藝術史的相關理論當中，從中攝取相關性別研究的議題，因此，本研究採文獻分析法、歷史研究、文本分析等研究法作為本研究的重要研究方法，並以針對主題論述的方式進行研究。

二、研究步驟

本研究之研究步驟，首先先確定問題與擬定假設，根據假設探知在史料文獻或專書上的證據。其次，蒐集國內外相關文獻資料，接下來針對所蒐集的文獻資料進行分類的工作。藉由將資料分類與建檔的過程中，來設定各章節之架構、將資料分析，進行解釋與歸納的步驟。最後撰寫論文。如圖 1-1 所示：

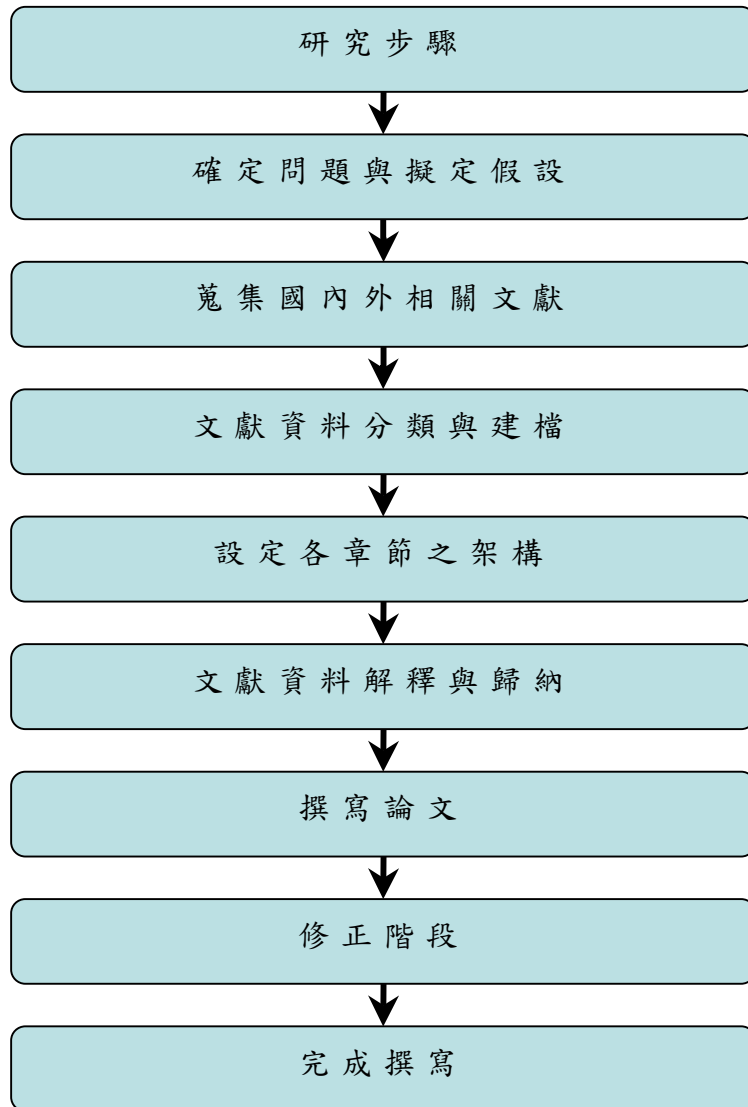


圖 1-1 研究步驟圖

第五節 研究範圍與限制

一、研究範圍

本研究的研究範圍，最主要是以探討女性芭蕾舞者在父權社會下的種種角色塑造的成因與現象、女性芭蕾舞者的地位與形象、舞劇當中女性角色分析、女性芭蕾舞者是否無意識地複製及生產男性眼光期待下的身體……等。因此，在研究的範圍上就不侷限在某一個特定時期的時間軸上，而是以芭蕾整個發展的過程中，相關此一現象的事例為研究的範圍。而輔佐論述的相關理論，涵蓋了社會學、女性主義、藝術史、舞蹈史等架構與理論。

二、研究限制

因本論文之研究議題與研究方法，尚未在台灣舞蹈學術界成為廣泛討論與研究的範疇之故，因此在文獻資料的蒐集與分析的部份，從舞蹈相關書籍與文獻所獲得的部分較不足，且因在理論的建立上，多半是採借社會學、女性主義、藝術史的理論以建立本研究的主要理論之故，因此，可能造成筆者在文獻資料的引用或分析時，因個人的主觀意識，而產生部分的誤差或偏頗，造成筆者在撰寫上之誤差。此外，筆者雖有心要將有關舞者性別刻板化、舞劇當中潛藏的男尊女卑關係、以及女性芭蕾舞者是否無意識地複製及生產男性眼光期待下的身體……等議題，作一完整的研究，但惟恐受到筆者本身之學術涵養之不足之影響，使得本研究還有許多改進與探索的空間。

第六節 名詞解釋

- 一、父權社會 (patriarchy society)：父權社會定義為一種社會組織，父親在家庭中是至高無上的，而血脈與財產的繼承上是以男性一脈為考量。父權社會一詞，也代表社會中的每一個權力機構，都握在男人手中，並以男性較為優越的思想使得男性得以繼續保有其優越地位。因此，假設我們把父權社會定義為「佔一半人口的女性被人口中另一半的男性宰制」，那麼父權社會的原則便是：女性被男性宰制、年輕男性被年長男性宰制。社會中，父權制度植根極深，影響遍及政治、社會、經濟層面，不論是階級分立制度、封建制度或民主制度，也不分任何宗教皆受其影響(註 33)。
- 二、性別 (gender)：性別除了由生理上的差異來劃分外，男性和女性也可視為是社會所建構的產物，他們藉由自我表現的性徵類型來確定性別，並且在不同的社會角色或位置中，表現出男性或女性的特質；然後持續表現出這些行為或特質，好讓自己能滿足內在的自我一致性需求，以符合社會的期待(註 34)。
- 三、角色 (role)：「角色」一詞最初應用於戲劇中，用來指演員在戲台上所扮演的人物。但這字彙在通俗意義中，常被應用於社會生活中的角色扮演，因此，在舞臺上，角色的行為模式是由劇本原作者所規定，在實際生活中，則由社會習俗及文化規範所制約(註 35)。
- 四、性別刻板印象 (gender stereotype)：指男人和女人性格特質的一組結構化的信念。性別刻板印象會同時存在兩個層面之中，一個是文化的層面(例如在媒體中所呈現的

內容)，另一個是個人的層面(例如身為男性或女性的特質，會對我們的內隱性格理論產生影響)因此就如同我們會從生活環境中獲得訊息一樣，我們也會在生活中獲得性別刻板印象(註 36)。

五、性別特質(gender characteristic): 因為性別差異(gender differences)所導致兩性間會產生不同的性別特質。性別特質分為男性特質與女性特質，如:男性特質被定義為具攻擊性、智力、武力和效率;女性特質被定義為被動、無知、溫順、善良和缺乏效率。社會對男女兩性特質的普遍期望和性別刻板化有關，在傳統的認知上，刻板化的男性特質被認為比刻板化女性特質更正向，更符合社會期待;男性特質比女性特質更有力量、更具活力(註 37)。

六、芭蕾舞伶(ballerina): 此一名詞最早於 1815 出現，意指在芭蕾舞團中表現突出的女主角(註 38)，最有名的代表包括了塔里歐尼(Taglioni)、安娜·巴甫洛娃(Anna Pavlova)、瑪格·芳婷(Margot Fonteyn);首席芭蕾舞舞者(prima ballerina)此一詞指的則是在芭蕾舞團中擔任首席地位的女性芭蕾舞者。

七、身體自主權(body own affair): 「身體自主權」指的是對自己身體管理與主張的權利和能力，其中還包括思考、行為、心理和身體感覺這四大領域。現今女性的身體自主權，多半是由他人的眼光來為自己塑型、為自己定位，並藉此做為選擇自己想要的形象的依據，因此，本研究欲探討的範圍，包括女性舞者身體的美醜標準是否由男性的審美觀所訂立，以及女性舞者是否擁有自我

塑造軀體的權力(註 39)。

- 註 1：徐元民(譯)(2002)。Allen Guttmann 著。婦女體育史。
台北：師大書苑，頁 1-252，
- 註 2：劉秀娟、林明寬(譯)(1996)。Susan A. Basow 著。兩
性關係：性別刻板化與角色。台北：揚智文化，頁
3-693。
- 註 3：顧燕翎、鄭至慧(主編)(1999)；女性主義經典-十八
世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思。台北：女書文化，
頁 3-485。
- 註 4：歐陽子、南珊、桑竹影(譯)(1979)。Simone De Beauvoir
著。第二性-女人。台北：晨鐘，頁 1-130。
- 註 5：俞智敏、陳光達、陳素梅、張君玫(譯)(1995)。Pamela
Abbott and Claire Wallace 著。女性主義觀點的社
會學。台北：巨流，頁 7-315。
- 註 6：伍曼麗編、江映碧、林郁晶等箸(1999)，舞蹈欣賞。
台北：五南，頁 107-145。
- 註 7：李哲洋(譯)(1991)。蘆原英了著。舞劇與古典舞蹈。
台北：全音樂譜，頁 3-54。
- 註 8：平珩編、張中煖、吳素芬等箸(1995)，舞蹈欣賞。台
北：三民，頁 30-57。
- 註 9：李天民、余國芳(2001)，世界舞蹈史。台北：大卷，
頁 599-689。
- 註 10：歐建平(譯)(1996)。Walter Sorell 著。西方舞蹈文
化史。北京：中國人民大學出版社，頁 318-381。
- 註 11：Millett K. (1977)，*Sexual Politics*。London: Vir-
ago，pp. 24-45。
- 註 12：顧燕翎主編(1999)，女性主義理論與流派。台北：

- 女書文化，頁 3-8。
- 註 13：顧燕翎主編（1999），**女性主義理論與流派**。台北：
女書文化，頁 9-14。
- 註 14：林麗珊（2001），**女性主義與兩性關係**。台北：五南，
頁 241-265。
- 註 15：劉燕芬（譯）（2001）。Alice Schwarzer 著。**大性別**。
台北：台灣商務，頁 3-293。
- 註 16：葉志誠（1997）。**社會學**。台北：揚智文化，頁 671-690。
- 註 17：王宗吉（譯）（2000）。Howard L. Nixon II & James H. Frey
著。**運動社會學**。台北：紅葉文化，頁 374-406。
- 註 18：何恭上（1998），**芭蕾舞劇欣賞**。台北：藝術圖書，頁
8-115。
- 註 19：何恭上（1990），**芭蕾舞叢書**。台北：藝術圖書，頁
8-130。
- 註 20：何恭上（1991），**美妙的芭蕾**。台北：藝術圖書，頁
9-146。
- 註 21：劉萬來（譯）（1983）。服部智惠子著。**芭蕾舞故事集**。
台南：正海，頁 6-170。
- 註 22：管可儂、孔維、雷歌葉（譯）（1992）。George Balanchine
、Francis Mason 著。**外國著名芭蕾舞劇故事**。北京：
中國戲劇，頁 6-142。
- 註 23：錢世錦（1993），**世界十大芭蕾舞劇欣賞**。台北：大呂，
頁 13-216。
- 註 24：何春蕙（1994），**豪爽女人**。台北：皇冠，頁 24-45。
- 註 25：李美蓉（譯）（1995）。Chadwick Whitney 著。**女性，藝
術與社會**。台北：遠流，頁 1-64。

- 註 26：游惠貞(譯)(1995)。Linda Nochlin 著。女性，藝術與權力。台北：遠流，頁 1-78。
- 註 27：謝鴻均等(譯)(1998)。Norma Broude 著。女性主義與藝術歷史：擴充論述 I。台北：遠流，頁 1-46。
- 註 28：陳香君(譯)(2000)。Griselda Pollock 著。視線與差異。台北：遠流，頁 4-34。
- 註 29：謝強、馬月(譯)(2002)。Jean-Paul Kaufmann 著。女人的身體，男人的目光。台北：先覺，頁 1-20。
- 註 30：吳士宏(2001)，舞蹈評析與身體觀。台北：五南，頁 12-54。
- 註 31：張馨尹(2001)，俄羅斯芭蕾舞藝術之起源與發展，政治大學俄羅斯研究所之碩士論文，頁 1-66。
- 註 32：馮靖評(2003)，優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式，南華大學美學與藝術管理研究所之碩士論文，頁 1-109。
- 註 33：Kate Millett(1977)，*Sexual Politics*。London: Virago, pp. 3-23。
- 註 34：劉秀娟、林明寬(譯)(1996)。Susan A. Basow 著。兩性關係：性別刻板化與角色。台北：揚智文化，頁 5。
- 註 35：葉志誠(1997)。社會學。台北：揚智文化，頁 172。
- 註 36：劉秀娟、林明寬(譯)(1996)。Susan A. Basow 著。兩性關係：性別刻板化與角色。台北：揚智文化，頁 6-24。
- 註 37：劉秀娟、林明寬(譯)(1996)。Susan A. Basow 著。兩性關係：性別刻板化與角色。台北：揚智文化，頁 26-40。
- 註 38：何恭上(1991)。美妙的芭蕾舞。台北：藝術圖書，頁 28。
- 註 39：談兩性(2003 年，12 月 16 日)。取自

<http://w3.estmtc.tp.edu.tw/kid0207/%E8%AB%87%E5%85%A9%E6%80%A7.htm>。

第二章 女性芭蕾舞者的形象與地位

芭蕾舞原是十五、六世紀，歐洲文藝復興運動時期的義大利民間舞蹈，之後再從民間走進宮廷，而芭蕾舞藝術的真正形成，是在路易十四執政（1643-1715）的法國宮廷，因此芭蕾舞已有三百多年的歷史（註 1）。芭蕾舞（Ballet）是舞蹈史上歷時最久、影響力最大、流傳最廣的國際舞蹈，與其他的舞蹈相較之下，芭蕾舞有許多的特點，使其歷久不衰，這些特點包括了精湛的技巧、優美的旋律、迷人的佈景以及易懂的情節等（註 2）。但是，在眾多探討芭蕾舞的起源、舞劇的內容、以及芭蕾舞形式演變之相關文獻資料中，可發現到一個有趣的現象，那就是男女性別當中的不平等關係，往往潛藏在芭蕾舞當中，同時也彷彿是被編舞家、男/女舞者、觀賞者、社會大眾所默許。

芭蕾舞領域之論述產製，大多被父權論述所壟斷，且以偽裝過的身體美學對芭蕾舞者進行控制，並讓女舞者認為自己是舞台上的唯一焦點，同時位於一個適得其所且十分優越的位置上，因此，樂於將編創舞蹈的創作權交付與男性，使得男性得以繼續保持其優越的地位（註 3），而女性為了獲得男性的讚賞與愛慕，便需要不斷的鞭策自己去迎合這樣的社會期待。因此，本章便以女性的地位、權力取決於性別、社會大眾眼中的女性芭蕾舞者，這三個面向來分析女性芭蕾舞者的形象與地位。

第一節 男尊女卑觀念對女性的界定

父權社會和家庭一向視女性為男性的私有財產，以暴力加上思想、情感的內在殖民為後盾，將女性視為第二性。這樣的思想脈絡，可溯自最原始的社會、最古老的神話，而父

系社會中的任何群體要建立自我觀念時，都不免同時將相對於自身的群體塑造成他者(註 4)，也就因為如此，女性往往被男性視為他者或處於附屬的地位而不覺察。

沃爾斯考夫特 (Mary Wollstonecraft, 1759-1797) 在倫敦與美國同時發行的《A Vindication of the Rights of woman》一書中，很明確的指出，從盧梭的《愛彌兒》到葛雷哥利博士的《父親給女兒的金言》，這些討論女性教育與儀節的作者們，幾乎都在使女性變得更人工化、更嬌柔造作與柔弱，她們競力使女性成為社會組織當中，就為無用的份子(註 5)。1949 年，西蒙·波娃 (Simone De Beauvoir) 也指出女性在男人的眼中，普遍以他者 (woman as other) 的身分存在(註 6)。亞里斯多德亦曾說：「女人之所以為女人，就因為她缺少了那麼點東西。我們應作如是觀：『女人本性天生有所殘缺。』」；聖湯瑪士說：「女人是不完全的男人，是附帶的存在。」；《創世紀》則以象徵的手法描寫，製造夏娃的材料就是波胥愛 (Bossuet) 稱之為「一根多餘的骨頭」的亞當肋骨(註 7)。由此，我們可以了解到身為女性，往往都是受到壓迫與處於劣勢的一方，而男性利用佔據知識與輿論界龍頭之便，將女性矮化、他者化的文化與方式亦顯而易見。

一、權力機制裡的配角

「早期芭蕾舞是男性壟斷著」(註 8)。儘管有許多女性在芭蕾舞的領域中，有顯著的貢獻或成就，甚至還具有先驅者之姿，但是權力的核心，很明顯的並沒有被女性所掌握。

英國當代著名的四個芭蕾舞團中(分別是 London Festival Ballet(now English National Ballet)、Northern Ballet、Sadlers Wall Royal Ballet(now Birmingham Ro-

yal Ballet) and London City Ballet)，便可以很明顯的發現男性在舞蹈的領域中所佔的優勢，使他們掌握了較重要的權力地位與主控權，然而這樣的局勢，在 Royal Ballet，甚至其他國家的芭蕾舞團中，亦時而可見、屢見不鮮(註 9)。

英國芭蕾的發展，在很大的程度上要歸功於三位舞蹈家的終生努力，分別是創建英國皇家芭蕾舞學院的惹奈(Ade-
lina Genné, 1878-1970)、籌建了皇家芭蕾舞團的德·瓦魯斯(Ninette de Valois, 1898-)以及成立芭蕾舞俱樂部(以後更名為藍伯特芭蕾舞團)的藍伯特(Mary Rambert, 1888-1991)(註 10)。其中的德·瓦魯斯便是栽培瑪格·芳婷(Margot Fonteyn, 1919-1992)成為家喻戶曉的 ballerina 之幕後推手(如圖 2-1)。然而，對芭蕾有卓越貢獻的她，仍不免受到父權制思想的影響。針對此點，瑪格·芳婷(1987)在她的自傳中，回憶這位令她懷念不已的恩師時，曾指出：

回顧德·瓦魯斯一生的事業，我看到她逐步放棄那些別人也能從事的活動，而把精力集中於日益擴展的指導工作。最後，她放棄了畢生的心血，說：『女人做開創性的工作很好，但發展到一定階段就應由男人接管』。於是她把舞團交給了阿什頓(Ferderick Ashton, 1906-1989)(註 11)。

由此，我們不難推論出在父權框架下，男性的情慾趨力強化了他的成就動機，而女性的情慾趨力卻摧毀了她的成就動機，強化了女性的依賴意識、次等意識、被保護意識。因此，女性通常只擔任一些低等、乏味的工作，或幕後的事情，而男性永遠是發言人，他們常被委以重任，並以管理者的姿

態，位居舞團行政高層或編舞者之職。不僅如此，男性的優勢，還存在於劇場的燈光執行、音樂製作……等方面，而女性則常位居舞團當中的市場行銷者、教育或服裝管理門……等一些較屬於秘書性質的工作。這樣的權力架構分佈，其實也可以從舞團的生態反推於社會當中，女性往往以一種後援男性的姿態存在著(註 12)。



圖 2-1 德·瓦魯斯(Ninette de Valois)

資料來源：藍凡(2002)。《芭蕾》。上海：上海三連書店，頁 153。

二、以創新與技巧突破僵局

芭蕾舞者必須具有合乎當代審美觀的外型，但，外貌是與生俱來的，那麼女性芭蕾舞者要如何打破既定的審美觀，使外在條件不盡理想的她們依然能獲得眾人的肯定呢？在相關芭蕾史的文獻資料中可見，女性為了要獲得眾人的肯定，除了要有獨樹一格的氣質與技巧，還需要以創新的手段來提升自己的地位。十八世紀的瑪莉·康瑪爾格(Mary Anne de Camargo, 1710-1770)與瑪莉·莎蕾(Mary Sallé, 1707-17

56)(註 13)兩人便是以改革芭蕾舞的服裝突破僵局，青史留名的最佳實例。

(一)瑪莉·康瑪爾格(Mary Anne de Camargo, 1710-1770)

傳說瑪莉·康瑪爾格(圖 2-2)初次上台表演時，她的老師和劇院最著名的舞星都擔心她鋒芒外露，便不讓她當主角。一天晚上正巧一個男演員誤了場，她才有機會上台(註 14)。此後她致力於技巧上的發展，成功的挑戰男性舞者才能做的動作，改變只有男性才能將雙腿在空中快速擊打的既定印象；為了展現輕盈、快速、複雜的動作與技巧，將傳統的長裙改短到腓部，同時去掉舞鞋的後跟並發明了「安全褲」(今日芭蕾舞襪的前身)(註 15)。由於她的努力與成功，她在服裝上的改革，左右了當時芭蕾舞界的服裝，連廚師也爭相為自己的美味佳餚掛上她的名字。也由於她對芭蕾技巧的提昇具有重大影響之故，在 1930 年，英國成立了以她為名的舞蹈機構-“康瑪爾格協會”(註 16)。

1733 年，大文豪伏爾泰(Voltaire, 1694-1778)(註 18)便指出康瑪爾格是“敢於與男子比試高低的女演員”(註 19)。十八世紀前浪漫主義芭蕾的傑出代表、法國著名的舞蹈革新家-喬治·諾維爾(Jean Gorge Noverre, 1727-1810)(圖 2-3)亦在《舞蹈與舞劇書信集》中曾評論她：

康瑪爾格天賦並不太理想，她既不漂亮，又不修長。然而她的舞蹈卻快速、輕盈，充滿了光輝和活力。……。她很聰明，不讓觀眾有時間看清楚她體型的毛病，用才華的光輝掩蓋自己的缺陷-這是一種巨大的藝術(註 20)。

由上面一段話，我們不難發現有一部份的女性芭蕾舞者為了的確是以技巧彌補他們在外型上的缺陷。



圖 2-2 瑪莉·康瑪爾格
(Mary Anne de Camargo)



圖 2-3 喬治·諾維爾
(Jean Gorge Noverre)

資料來源：圖 2-2 取自藍凡(2002)。《芭蕾舞》。上海：上海三連書店，頁 27。

圖 2-3 取自宮木理惠子(1972)。《バレエ》。東京：逍遙書店，頁 6。

(二) 瑪莉·莎蕾 (Mary Sallé, 1707~1756)

瑪莉·莎蕾 (圖 2-4) 並非為了強調動作的技巧而改革服裝，她為了展現她忠於古希臘的藝術精神，在服裝方面採希臘風格的樸素凡爾紗連衣裙、無跟的便鞋，同時將頭髮自由的披在雙肩上，其中最受到爭議的就是以薄紗纏身的方式，向群眾展示人體的自然美。她的大膽創舉，雖受到不少保守派人士的攻擊，但仍受到觀眾的極大歡迎，有人描述她簡直成了“崇拜的偶像”，出了高價買票的熱心觀眾不得不用拳頭開路，才得以進劇院 (註 17)。而她在倫敦為募款而進行的演出到終場時，塞滿金幣和珠寶的錢袋灑向舞台，當時共收到二十多萬法郎，這在當時可是一筆鉅款！

因此這兩名舞者的出現，無疑的是女性第一次向長期在芭蕾舞舞台盤據的男性霸權地位，發出挑戰，也因為她們大膽創新的行動，讓她們嚐到勝利的果實。

(三) 塔里歐妮 (Marie Taglioni, 1840-1884)

十九世紀著名的舞蹈家塔里歐妮 (圖 2-5)，在她尚未成名前，依當時的審美觀來說，是屬於不理想的一種類型，因為她身材瘦長，雙肩圓潤，相貌平常。因此他父親 (Filippo Taglioni, 1777-1871) 為了幫助她，於是便以幾近殘酷的嚴格方式訓練她 (註 21)，有時她累的暈了過去，不得不解開衣服用海綿擦身才得以甦醒，是以終於讓她掌握了高級嫵熟的技巧，以此彌補外型上先天的不足。塔里歐妮曾回憶說：「我要熬過每天六小時的練習，在父親面前，我痛苦的把腳舉至半空站穩，心裡怦怦亂跳，幾乎要哭出來。父親就說：『哭吧，哭出來會好些。』在隔壁房間的母親也陪著我哭，在她看來，父親那種不講情面的教學方式簡直就是在虐待自己的

女兒。」因此她說：「高超的藝術造詣來自勤奮和對舞蹈事業的酷愛，有了這種感情，我才有了芭蕾的翅膀(註 22)」。



圖 2-4 瑪莉·莎蕾
(Mary Sallé)

資料來源：圖 2-4 取自藍凡(2002)。《芭蕾》。上海：上海三連書店，頁 28。



圖 2-5 塔里歐妮
(Marie Taglioni)

圖 2-5 取自藍凡(2002)。《芭蕾》。上海：上海三連書店，頁 47。

第二節 權力取決於性別

芭蕾舞在某種程度上能夠為人民提供相關政治、禮儀、思想的訊息。我們可以從凱薩琳·梅迪西(Catherine de Medicis, 1519-1589)時期，在宮廷演出由希臘神話改編的「皇后喜劇芭蕾舞」(Ballet Comique de la Reine)，演出時間由晚上十點到隔天凌晨三點，藉此盛大的規模顯示國威與財富；以「太陽王」著稱的路易十四(Louis XIV)(圖 2-6)，在法國開創芭蕾舞學校以培養更多專業舞者等事件推論出，芭蕾舞在某種程度上都隱藏了宣揚國威、以藝術提升國家形象的意涵在其中(註 23)，因此，芭蕾舞逐漸成為炫耀文化與財富的象徵。

由於芭蕾舞領域之論述產製，常被父權論述所壟斷之故，芭蕾舞在發展的過程當中，男性編舞家與女性舞蹈家的分工，往往具有明顯的性別分化現象。女性芭蕾舞者「表演家」的身分，就如同藝術上的「模特兒」一般，不過是男性編舞家創作與擬塑的對象(註 24)，而男性編舞家亦經常將男性對女體的強烈慾望轉化為動力，因而激發出無比的勇氣、膽量、智慧與創意(註 25)。正因如此，在許多芭蕾舞劇當中，時常可見著重於表現以男性為本位的內容，除此之外，男性亦透過掌握主控權的方式，不斷鞏固他們在芭蕾舞領域當中一向獨佔鰲頭的地位與思想，使女性甘於位居次等的地位。

一、男性為首的芭蕾舞產業

芭蕾舞產業涉及廣泛，除了舞蹈教師、編舞家、理論家與改革家之外，還包括了為芭蕾舞劇譜曲的音樂家、設計演出所需服裝之設計師、製造芭蕾舞鞋的業者……。這些職務往往都是以男性為主，即便女性有幸進入這些領域工作，通常

也會因性別而受到歧視或是只能擔任下屬，故，在芭蕾舞發展的過程中，少有女性可以與男性平起平坐，甚至享有領導的權利。雖然，美籍俄國芭蕾舞編導大師喬治·巴蘭欽曾說：「芭蕾舞就是女人」或「芭蕾舞就是芭蕾舞女舞者」（註 26）。但此話的成立是基於到了十九世紀女性芭蕾舞者開始在舞壇上大放異彩的緣故。

十七世紀，路易十四在巴黎創建了歷史上的第一個舞蹈學校（1661年），亦即遺留至今而聞名世界的「皇家舞蹈學校」（該校現在隸屬於巴黎歌劇院），此一時期的舞蹈教師、編舞家、理論家與改革家、清一色全是男性。當時的女性舞者，雖然被准予參加宮廷中的芭蕾舞演出，但卻不准予參與舞台式的演出，而在一般戲院的舞臺上，女性角色卻交由戴假面具的少年扮演（註 27）。換言之，在法國宮廷芭蕾舞當道之際，其實是以男性舞者為主，儘管法國在 1681 年開創性的孕育出第一位登台表演的女性芭蕾舞者—拉·芳登（La fontaine，1665-1738）（圖 2-7）（註 28），但在其形象塑造、藝術成就及社會地位上，都與男性舞者有相當大的差距，連帶使得女性芭蕾舞者也會因為對男性編舞家的崇拜與依賴，在其情感上產生召喚的現象（註 29），進而遵循以男性編舞家為首的舞蹈劇場文化。



圖 2-6 路易十四
(Louis X IV)



圖 2-7 拉·芳登
(La fontaine)

資料來源：圖 2-6 取自藍凡(2002)。芭蕾。上海：上海三連書店，頁 21。

圖 2-7 取自李哲洋(譯)(1991)。蘆原英了著。舞劇與古典舞蹈。台北：全音樂譜，頁 13。

二、命運多舛的女性編舞家

在芭蕾史上，也曾有女性的編舞家，且這些女性編舞家多半亦是技巧精湛的芭蕾舞者，但是其創作的作品卻未能像她們的芭蕾演出一般，受到眾人的讚賞與重視，甚至連其作品也未得到相當的重視與保存。以下將以十九世紀引領浪漫芭蕾風潮的塔里歐妮為例，說明女性編舞家居於劣勢與不順遂的編舞生涯。

(一)塔里歐妮(Marie Taglioni, 1840-1884)

塔里歐尼一生中唯一編創的作品便是在一八六〇為愛瑪·李芙莉(Emma Livry, 1842-1862)而編的浪漫芭蕾舞劇《

蝴蝶》。但愛瑪因一場在巴黎歌劇院排練時，裙子被煤氣燈的火焰點燃的意外，因而香消玉殞，此一事件也嚴重打擊了塔里歐妮，從此不再編導，而《蝴蝶》一劇也因此而未曾上演。險些失傳，直至相隔一百多年後的七〇年代，才又由英國的霍斯頓芭蕾舞團重新搬上舞台。塔里歐妮在婚姻方面，也不順遂，與她結褵的丈夫奢侈無度，導致結婚後三年便分道揚鑣，九年後正式離婚。（註 30）。另一方面，由於她的舞劇宣揚逃避現實，躲入神幻世界的思想，被俄國進步輿論所不能贊同，而她將男子舞蹈幾乎減少到不存在的做法，這一點也受到了俄國評論家的批評，因此她在俄國演出的五年中，聲譽愈來愈低，甚至到最後已經不能滿座了（註 31）。

（二）尼金斯卡 (Bronislava Nijinska, 1891-1972)

身為「舞蹈之神」尼金斯基 (Vaslav Fomitch Nijinski, 1888-1950) 之妹（註 32），俄國芭蕾舞家尼金斯卡（圖 2-8）被後人認為是二十世紀最有創見與天賦的編舞家，但在當時，她的舞蹈生涯並沒有很順遂，反而受到更多的壓迫與排擠。令她不順遂的原因，除了她身為女性之故，另一方面則因她試著在舞作中突破傳統芭蕾舞所刻畫的女性形象，並以舞作表現出女性長久以來被社會所壓抑的一面，反使她受到更多的攻擊。我們可由下面摘錄的一段話，見到端倪：

女人的身分似乎從未給她帶來任何好處，而是給了她許許多多男人沒有的煩惱與不便。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『那壺不開提那壺』，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……。當她開始獨立工作時，她一次又一次的發現，就因為自己是個女人，就不得不使出吃奶的氣力，才能說服工作人員服從自己的構想，才能夠使自己的名字登上廣告與節目單，才能讓人信任自己的能力與計畫（註 33）。



圖 2-8 尼金斯卡 (Bronislava Nijinska)

資料來源：danceworks(2004 年，7 月 3 日)，取自
<http://www.danceworksonline.co.uk/sidesteps/people/nijinska.htm>。

第三節 社會大眾眼中的女性芭蕾舞者

在舞台上，綻放光芒、吸引觀賞者目光的芭蕾伶娜 (Ballerina)，下了舞台後，眾人又是怎麼看待芭蕾舞者的呢？

一、完美的化身

大文豪維克多·雨果 (Victor Hugo, 1802-1885) 向塔里歐尼贈書提詞寫道：「獻給你那神奇的足，獻給你那美麗的翼」；《吉賽爾》的劇作者戈蒂埃 (Theophile Gautier, 1811-

1872)更斷言：「巴黎歌劇院已經被神秘的精靈佔領了，奧林匹斯山上金碧輝煌的大理石宮殿(註 34)，現在只應被放置到倉庫的塵埃之中。」

由於她成功的將芭蕾舞帶入浪漫時期，使得她的名字「taglioniiser」在一時間也成為最高的讚美詞，她的髮型也成為一種時尚(註 35)如佩羅(Jules Perrot, 1810-1882)便曾被人譽為“男性塔里歐尼”、伊斯托米納、魯西爾·格藍被稱為“俄國的塔里歐尼”便可見一斑。甚至還傳說英女王維多莉亞的布娃娃也被打扮成塔里歐尼立起腳尖的模樣，至今仍保留在倫敦的博物館裡(註 36)。

舞台上，常會有許多出乎意料外的狀況發生，身為優雅化身的女芭蕾舞者為了要維持她們在眾人心中完美的形象，因此便理所當然的要克服這些突如其來的小插曲。

瑪柯娃(Alicia Markova, 1910-)(圖 2-9)在《吉賽爾與我》書中提到：「當我躍入空中，準備將一束百合花丟在身後悔悟後的阿爾萊特(Albrecht)時，我的一隻腳打滑，結果我帶著粉身碎骨的力道仰臉朝天地摔倒在舞台上。我躺在那裡，白色的鮮花覆蓋在身上，就如同奧菲麗亞(Ophelia)躺在棺材裡那樣」；「在另一個場合裡，不知怎麼搞的，我蒙著雲山霧罩般的面紗在二幕中跳著雙人舞，卻在終曲時，錯過了伊果·尤斯科維奇(Igor Youskevitch, 1912-)那已經張開的懷抱，實際上，我簡直就是來了一次向前的俯衝，結果鑽過了他的懷抱，然後硬梆梆的摔了個狗吃屎(他們告訴我說，我的動作雖然無聲，卻很優雅!)。我立即意識到自己的困境，便迅速的向後抬起自己的一條腿，以便盡力看上去像是浪漫芭蕾舞的版畫中那頗令人想入非非的一幅!(註 37)」。



圖 2-9 瑪柯娃(Alicia Markova)

資料來源：宮木理恵子(1972)。バレエ。東京：逍遙書店，頁122。

二、被檢視的對象

二十世紀最偉大的編舞家喬治·巴蘭欽(George Balanchine, 1904-1983)曾說：「女性，猶如花園中美麗的花朵一般(註38)」。女舞者常被視為靈感的繆斯女神，不論是對劇作家、編舞者或觀賞者而言。他們會尋找欣賞特定的舞者們，並以她們的外貌特徵、性格、風格、個性，刻畫他們內心中最迷人女神樣貌，以滿足他們內心潛藏的慾望，於是觀眾會在演出表演結束後，爭先恐後的跑到後台，一睹舞者的丰采、索取簽名，甚至希望能與舞者攀上幾句話，以滿足他們對舞者的渴望與遐想(註39)。

舞蹈史中也常出現將女性芭蕾舞者之間的明爭暗鬥於歷史中大肆記載與探討的文章，或將年代相近的女舞者放在一塊兒做比較，並製造彼此之間的敵對關係，這樣的行為就猶如將芭蕾舞者放在放大鏡下檢視一般(圖 2-10)，同時也強化了人們普遍認為女性是善妒之刻板印象，然而，難道男性舞者之間就真的不曾出現忌妒或是爭奪排名的事件嗎？為何舞蹈史中幾乎沒有記載男性舞者之間的明爭暗鬥呢？

我們可以由舞蹈史中均普遍提及佩羅(Perrot)在 1845 年編導的四人舞時，塔里歐尼(Taglioni)、格麗西(Grisi)、切麗托(Cerrito)和格朗(Grahn)(圖 2-11)為了排名順序而爭執不休的事件；十八世紀時瑪莉·康瑪爾格(Mary Anne de Camargo)與瑪莉·莎蕾(Nary Salll)之間的對立，或十九世紀的塔里歐尼(Taglioni)(圖 2-12)與愛絲勒(Elssler)(圖 2-13)表演風格之評比；二十世紀巴甫洛娃(Pavlova)與卡薩文娜(Karsavina)的舞蹈風格比較……等等事件均有記載的做法，看到人們將女性芭蕾舞者之間分化與醜化放在檯面上討論(註 40)。甚至人們也會基於崇拜心或檢視舞者的偷窺慾作祟，使坊間亦開始出現了舞者自傳或相關其生活點滴的書籍，如：《尼金斯基筆記》、《瑪格·芳婷-旋轉的精靈》、《芭蕾舞界中的私生活》……等書，以滿足大眾渴望接近芭蕾舞者的心理需求，但，這樣的風氣與做法難道沒有侵犯到她們的隱私權嗎？



圖 2-10 放大鏡下檢視的女舞者

資料來源：馮靖評(2003)，*優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式*，南華大學美學與藝術管理研究所之碩士論文，頁 64。



圖 2-11 塔里歐尼 (Taglioni)、格麗西 (Grisi)、切麗托 (Cer-rito) 和 格朗 (Grahm) 在四人舞中的舞姿。

資料來源：Adair, C. (1992)。 *Women and dance*。 London: Macmillan, p. 99。



圖 2-12 塔里歐尼 (Taglioni)

資料來源：平珩編、張中煖、吳素芬等著(1995)。舞蹈欣賞。
台北：三民，頁 42。



圖 2-13 愛絲勒 (Elssler)

資料來源：何恭上、范正宏(譯)(1968)。Agnes de Mille 著。
芭蕾舞的舞與畫。台北：大江，頁 22。

- 註 1：朱立人(2001)。西方芭蕾舞史綱。上海：上海音樂，頁 1。
- 註 2：伍曼麗編、江映碧、林郁晶等纂(1999)。舞蹈欣賞。台北：五南，頁 107。
- 註 3：Adair, C.(1992)。 *Women and dance*。 London： Macmillan， p. 30。
- 註 4：顧燕翎、鄭至慧(主編)(1999)；女性主義經典-十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思。台北：女書文化，頁 76-84。
- 註 5：Wollstonecraft, M.(1792)； *A Vindication of the Rights of woman*。 England： Penguin Books， pp. 24-45。
- 註 6：歐陽子、南珊、桑竹影(譯)(1979)。 Simone De Beauvoir 著。第二性-女人。台北：晨鐘，頁 1-130。
- 註 7：顧燕翎主編(1999)。女性主義理論與流派。台北：女書文化，頁 59。
- 註 8：李天民、余國芳(2001)。世界舞蹈史。台北：大卷，頁 611。
- 註 9：Shaw, L.(1989)。 *Where are the women in ballet today*。 Middlesex Polytechnic: BACS 111 Study， pp. 17-20。
- 註 10：朱立人(2001)。西方芭蕾舞史綱。上海：上海音樂，頁 166。
- 註 11：程偉茹(譯)(1987)。瑪格·芳婷-旋轉的精靈。台北：北辰，頁 55。
- 註 12：Adair, C.(1992)。 *Women and dance*。 London： Mac-

millan, p.17。

註 13：李哲洋(譯)(1991)。蘆原英了著。舞劇與古典舞蹈。
台北：全音樂譜，頁 14。

註 14：朱立人(2001)。西方芭蕾舞史綱。上海：上海音樂，頁
16。

註 15：李哲洋(譯)(1991)。蘆原英了著。舞劇與古典舞蹈。
台北：全音樂譜，頁 15。

註 16：藍凡(2002)。芭蕾舞。上海：上海三連書店，頁 27。

註 17：藍凡(2002)。芭蕾舞。上海：上海三連書店，頁 29。

註 18：圓神書活網(2004年，6月16日)取自

<http://www.eurasian.com.tw/readbook/p0700036-pl.asp>。

註 19：朱立人(2001)。西方芭蕾舞史綱。上海：上海音樂，頁
16。

註 20：藍凡(2002)。芭蕾舞。上海：上海三連書店，頁 48。

註 21：朱立人(2001)。西方芭蕾舞史綱。上海：上海音樂，頁
34。

註 22：藍凡(2002)。芭蕾舞。上海：上海三連書店，頁 48。

註 23：藍凡(2002)。芭蕾舞。上海：上海三連書店，頁 13。

註 24：馮靖評(2003)，優美之代價——論規訓下女芭蕾舞者的
性別化程式，南華大學美學與藝術管理研究所之碩
士論文，頁 57。

註 25：游惠貞(譯)(1995)。Linda Nochlin 著。女性，藝術
與權力。台北：遠流，頁 18。

註 26：歐建平(譯)(1996)。Walter Sorell 著。西方舞蹈文
化史，頁 49。

- 註 27：李哲洋(譯)(1991)。蘆原英了著。舞劇與古典舞蹈。台北：全音樂譜，頁 11。
- 註 28：藍凡(2002)。芭蕾。上海：上海三連書店，頁 24。
- 註 29：馮靖評(2003)，優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式，南華大學美學與藝術管理研究所之碩士論文，頁 58。
- 註 30：藍凡(2002)。芭蕾。上海：上海三連書店，頁 45-46。
- 註 31：朱立人(2001)。西方芭蕾史綱。上海：上海音樂，頁 57。
- 註 32：李天民、余國芳(2001)，世界舞蹈史。台北：大卷，頁 645-647。
- 註 33：歐建平(譯)(1996)。Walter Sorell 著。西方舞蹈文化史。頁 150。
- 註 34：指長期充塞在歌劇院舞台上，用來演出古希臘神話的佈景。詳見錢世錦(1993)。世界十大芭蕾舞劇欣賞。台北：大呂，頁 35。
- 註 35：Adair, C.(1992)。Women and dance。London: Macmillan, p. 97。
- 註 36：藍凡(2002)。芭蕾。上海：上海三連書店，頁 48。
- 註 37：歐建平(譯)(1996)。Walter Sorell 著。西方舞蹈文化史。頁 15-16。
- 註 38：Dempster, E.(1988)。Women writing the body: Let's watch a little how she dances。London:Virage, p. 38。
- 註 39：歐建平(譯)(1997)。James Michael Friedan 著。舞蹈審美說。台北：紅葉，頁 319-320。

註 40 : Adair, C. (1992) 。 *Women and dance* 。 London : Mac-
millan , p. 98 。

第三章 芭蕾舞劇中的女性角色

芭蕾舞是多元的藝術，除了舞蹈動作外它還包括了文學、戲劇、燈光、佈景、道具、美術、音樂等藝術(註 1)，因此，當我們要分析舞劇時除了要針對舞劇的文本分析之外，也應將舞劇之功能性、舞蹈技巧、當時的時代背景……等因素納入探討與分析的範疇，故，本章將採用三個面向來說明舞劇的功能性，並由性別刻板印象、當時的時代背景、劇中人物的社經地位、舞劇所隱含的意涵、利他姿態的女性角色來探討芭蕾舞色。

筆者認為舞劇的功能可區分為三點，分別是：一、形塑理想。二、批判社會。三、反映社會。

一、形塑理想

《吉賽爾》當中的女主角-吉賽爾，便是男性心中女性理想的化身與典範。男性喜愛她的原因在於她天真單純，又有精湛的舞蹈技巧讓她成為農村收穫祭典上的「女王」，因此她既能帶給男性愉快與自在的感受同也有具有生產力；另一方面，雖然當她因為得知情人的背叛後發狂而死，但就連她死後成為「維麗」，她都還是一心向著她所心愛的人，甚至願意盡一切努力來保全男性的生命。

二、批判社會

《吉賽爾》中，男主角伯爵阿爾貝特與巴季爾達公主因為「門當戶對」而論及婚嫁，但是伯爵卻要隱匿自己的身份，喬裝成農民與吉賽爾談戀愛，這樣的現象，其實在社會上也是真實發生的，就好比《茶花女》當中，男女主角也因出身背景的過大差距，即使她們之間有深刻的愛情，依然會受到外在因素的干擾，導致最終不論是《吉賽爾》或《茶花女》

的女主角不是受到刺激而自殺，就是因為生活環境不佳而因病去逝，徒增傷感。

三、反映社會

《仙女》的舞劇大綱係反映當時十八世紀末、十九世紀初，歐洲社會受到資產革命之影響，以致於當時社會充滿了因改革而衍生的種種衝擊、對立等現象，因此在舞劇當中，亦可見以二分法或對比來劃分主角的社經背景與性格之手法。同時也因此劇的演出獲得一致的好評，可推論出當時人們期望藉由劇場中現實與理想的交織，或藉舞劇當中理想化的世界、自然或異國風情的內容，為觀賞者提供心靈上的避難所來撫慰他們枯燥苦悶的生活（註 2）。

那麼究竟芭蕾舞劇當中的女性角色，是神話 Pandora 盒子的化身，會帶給人們幸福、愛情、忌妒、災禍、憂傷、災禍還是帶領人們飛向理想或未知領域的仙女？舞劇中是否隱含男尊女卑的意識？編舞者又是如何擬塑女性角色呢？

第一節 舞劇中隱含的男尊女卑意識

男尊女卑的意識不論在東西方，都是被成立的，然而這樣的思想是被社會所建構和期待的。浪漫時期的芭蕾，女性舞者通常被視為是佔優勢的，但被觀賞的角度與舞劇架構依然是由男性編舞者所主導（註 3），舞劇的文本中依然可以看到闡述男尊女卑、女性理所當然的要為男性犧牲奉獻的情節，在另一方面，所延伸出來的意義就是劇作家利用舞劇來展示在現實生活中，社會體制所認同的價值觀。

一、社經地位

（一）門不當戶不對

在大多數舞劇的文本當中，常將男性勾勒為王子、貴族，

女性則為奴隸、農家女，如：《吉賽爾》、《海盜》、《黑暗王國》即為代表。換言之，舞劇中男女主角的身份地位時常以顯著的落差與對立來刻畫，同時也往往因為他們之間階級的懸殊導致分離（註 4），甚至女性為了愛必須要犧牲生命，以成就男性回歸正軌。如《吉賽爾》當中造成彼此的分離，則是因為他們是不同階級的人，換言之，貴族的男人和一個勞動階級女人之間的愛情是沒有結果的，而這樣的戀情終將會落得悲慘的下場（圖 3-1）。



圖 3-1 《吉賽爾》第二幕

資料來源：何恭上（1998）。芭蕾舞劇欣賞。台北：藝術圖書，頁 30。

(二)門當戶對

舞劇當中也有門當戶對的例子，如《睡美人》中的男女主角同樣是王子、公主的地位，但為了落實男強女弱的實踐，因此，舞劇中因詛咒而陷入昏迷的公主，依然要在城堡中沉睡，靜靜等待英勇的王子獻上一吻以打破一百年的迷咒，拯救睡美人(註 5)。

換言之，即使男女雙方皆擁有高人一等的皇室地位，但公主仍然是要等待智勇雙全的王子來拯救她脫離被詛咒的命運，因此，當王子親吻睡美人時，她立時就由沉睡中醒了過來，換句話說，由於王子是如此的至高，以致於他能驅逐一百年的沉睡，而劇尾紫丁香仙女以及童話故事中的人物都來祝福兩人的婚禮，意謂著在現實社會的文化中認為這樣「門當戶對」的愛情是值得讚揚與獲得祝福的，因此不管是現世的人或是童話故事中的人物都願意獻上他們的祝福與認同。

其實在分析《睡美人》一劇的過程中，筆者也發現了幾個有趣的現象：

1. 昏睡了一百年的公主最後嫁給小她一百歲的王子，他們不畏懼時間差距的結合，是否與當時的社會風氣有關連性？又，他們的結合是否能視為現今正流行的「姊弟戀」之開山祖師？
2. 編劇家是否欲藉該劇表現出唯有「宿命」或「真愛」，男女雙方才能夠跨越一百年的屏障締結連理？又，倘若王子真對公主一見鍾情的話，豈不是傾向以貌取人，而非講究對方之內涵與氣質嗎？

二、主/從關係

劇作家往往將舞劇中男性角色設定擁有高人一等的社經

地位或智慧，因此成為女性趨之若鶩、誓死相隨的對象，因此，往往都是以男性為尊，女性必須討好男性的情節居多。因此，舞劇中常有兩女爭奪一男或以男性為中心的情節如，《天鵝湖》、《黑暗王國》、《吉賽爾》即為實例（前兩劇由馬魯士·佩蒂巴，Marius Petipa，1819-1910所編導，另一齣則由朱爾·佩羅，Jules Perrot，1810-1892所編導）。

（一）以男性為中心

《天鵝湖》第三幕中，齊格弗里德(Siegfried)王子的生日宴會上，來自四面八方的公主無一不希望能獲得王子的青睞，（註 6）；邪惡魔王擁有將白天鵝公主奧傑塔(Odette)由人身變為天鵝的能力，而王子的誓言則能夠破除施加在她身上的魔咒，從中，我們不難發現女性的生死往往是由男性所宰制、操控的，而男性擁有的權利與能力通常也是女性所不及的，因此男性理所當然被視為權力核心之思想。

（二）兩女爭奪一男

《黑暗王國》當中，印度王朝國王(Rajah Dagmanta)為了將公主(Gamzatti)許配給英勇的勇士(Solor)，不惜拆散勇士與神廟舞者妮奇亞(Nikiya)的戀情，並以毒蛇害死妮奇亞，迫使勇士與舞者天人永隔。這兩個舞劇皆呈現出以男性為尊，女性的角色則是想盡辦法要成為男性的另一半，而戰敗的一方會落入死亡的下場。同時，在舞蹈動作的編排上，也常將男性主要舞者置於舞台的中心，女性群舞者將他團團圍住的編排手法，以突顯他的獨特及重要性。

第二節 舞劇中的性別刻板印象

舞蹈具有提供消遣、反映個人性向以及個人生理天賦的功能，此外也傳達了象徵性的性別意識，從而讓人獲得社會

所建構的性別認知，同時亦在暗地裡制定了各種角色及身分在從小孩轉成大人的每一時期裡，應有的舉止與態度(註 7)，如：《天鵝湖》展現的就是理想會帶來永恆的愛、背叛則會帶來死亡的威脅；《吉賽爾》當中，則藉未婚妻巴季爾達公主一行人展現出貴族一貫的拘謹與高傲姿態，而農村女吉賽爾則展現屬於農村女的熱情、善勞動、生產力……等特性。此外，舞劇中，亦常以二分化的方式刻化女性角色(註 8)，並突顯女性要為男性犧牲奉獻的性別期待。如《天鵝湖》當中天鵝公主奧傑塔(圖 3-2)與黑天鵝的二元對立，或《吉賽爾》中吉賽爾的為愛而死並守護她所心愛的人。



圖 3-2 《天鵝湖》第一幕第二景

資料來源：1995 環球芭蕾舞團訪華巡演節目單封面。

一、女性角色的擬塑

在英語中，sex 和 gender 同解作性別，但兩者有一重大分別，Sex 是生理上的性別，而 gender 則是社會性的，代表了社會上對男性和女性的不同要求，性別角色 (sex roles) 說的正是社會對兩性的不同期望(註 9)。在 1960 年代末期與 1970 年代初期，許多學者歸類出男/女性的特質，歸類如表所示(表 3-1)(註 10)。

同樣的分類也可套用在舞劇當中有關性別分化與性別期待的部分、男/女性舞者的動作多半以男強女弱的形式看出端倪。一般而言男舞者動作明快並常以對角線、快速移動、跳躍的方式在空間位移，如此一來他們的方向變化更多，身體形狀也可以以多面展現在觀眾的面前。女舞者則多以在一個圓周中內跳舞的方式在空間內移動，因此男性迅速的速度旋轉和不同的空間層次感可以給人具行動力、力量、勇猛、較有力度或具侵略性感受(註 11)；女性則因被期待以較嬌羞或柔美的形象呈現，故動作多半以慢速度或空間移動不大的方式為主，以便給人女性是受限制的、柔弱、較無力的感受。這樣隱藏性的訊息，長久以來便以一種合理性的方式潛藏與依附於舞劇當中，進而使得許多從小觀賞芭蕾舞劇、嚮往芭蕾舞生涯的女性，於無形當中，認同父權制度下對女性所期待與想望的審美觀，同時也鞭策自己也能具有相同的行為表現(註 12)。

表 3-1 刻板的性別描述語

能力特質：男性化部份皆被期待			女性化			男性化	
完全	不具	攻擊性	完全	富	攻擊性	非常	獨立
完全	無法	獨立	非常	完全	不情緒化	完全	不表現情緒
非常	情緒	化	完全	非常	不客觀	非常	不易受影響
完全	不	隱藏情緒	非常	支配	性	非常	喜歡數學與科學
非常	主觀		非常	在	小危機中	不會	感到興奮
非常	易受	影響	非常	非常	主動		
非常	順從		非常	富	挑戰性		
非常	討厭	數學與科學	非常	非常	重邏輯		
在	小	危機中	非常	非常	世界觀		
非常	被動		非常	非常	具有生意技能		
完全	不	具挑戰性	非常	非常	直接		
完全	沒有	邏輯	非常	非常	對世界非常了解		
非常	家庭	取向	非常	非常	愛好冒險		
完全	沒有	生意技能	非常	非常	善於抉擇		
非常	隱密		非常	非常	從不哭泣		
對	世界	不了解	幾乎	幾乎	不		
容易	傷感		幾乎	幾乎	不		
不	愛好	冒險	幾乎	幾乎	不		
不	易	做抉擇	幾乎	幾乎	不		
非常	愛	哭	幾乎	幾乎	不		
幾乎	不	扮演領導角色	幾乎	幾乎	不		
完全	無	自信	非常	非常	有		
對	攻擊	性感到不舒適	非常	非常	有		
完全	不	具野心	非常	非常	有		
無法	區別	感覺和想法	非常	非常	有		
非常	依賴		非常	非常	有		
對	外貌	非常自負	非常	非常	有		
認為	女性	比男性優越	非常	非常	有		
無法	自在	的和男人討論性	非常	非常	有		
溫暖	-	表達特質女性化部份較被期待	非常	非常	有		
女性化			非常	非常	有		
從	不	使用嚴厲的語言	非常	非常	有		
非常	機敏		非常	非常	有		
非常	溫柔		非常	非常	有		
善於	察覺	他人的感受	非常	非常	有		
非常	虔誠		非常	非常	有		
對	外表	非常有興趣	非常	非常	有		
非常	安靜		非常	非常	有		
安全	感	的需要很強烈	非常	非常	有		
非常	能	沉靜於藝術與文學	非常	非常	有		
容易	表	達柔弱的感情	非常	非常	有		

資料來源：劉秀娟、林明寬(譯)(1996)。Susan A. Basow 著。

兩性關係：性別刻板化與角色。台北：揚智文化，

頁 8。

二、被二分化的女性

在二十世紀有好幾位作家(註 13)，將女人的形象區分為「處女」與「娼妓」(註 14)、「家中天使」(註 15)與「墮落女人」(註 16)，同樣的男性亦會將處女／娼妓的標籤與女舞者相連結，甚至依照舞者的舞蹈風格將其分類，如將塔里歐尼(Marie Taglioni)視為「基督徒舞者」和「女人的舞者」；將愛絲勒(Fanny Elssler)視為「異教徒舞者」和「男人的舞者」，某些道德家還稱她為「妓女愛絲勒」(harlot Fanny)(註 17)。

由於芭蕾舞除了具有形塑理想、批判社會外，也往往反映社會的觀點與期待，因此在芭蕾舞劇中也常見劇作家將女性角色利用二分法劃分的方式呈現，如芭蕾舞劇《仙女》(La Sylphide)中，詹姆士未婚妻愛菲和仙女西爾菲達，一個扮演的就是家中天使，一個則是墮落女人(阿尼瑪)(註 18)；《天鵝湖》當中，著名的白天鵝公主奧傑塔(Odette)(圖 3-3)與邪惡的惡魔的女兒奧吉莉雅(Odile)(圖 3-4)，一個是善良的化身(處女)，一個則是邪惡的代表(娼妓)(如表 3-2 所示)；《吉賽爾》中的農村女吉賽爾與巴季爾達公主，一個是墮落女人，一個則是家中天使(圖 3-5)；《黑暗王國》當中印度公主與神殿舞姬，一個是家中天使，一個則是墮落女人(圖 3-6)。

表 3-2 芭蕾舞劇中被二分化的女性

芭蕾舞劇	人物劃分	處女(家中天使)	娼妓(墮落女人)
《仙女》首演於 1832 年		未婚妻愛菲	仙女西爾菲達
《吉賽爾》首演於 1841 年		未婚妻巴季爾達公主	吉賽爾
《天鵝湖》首演於 1877 年		白天鵝奧傑塔	黑天鵝奧吉莉雅
《黑暗王國》首演於 1877 年		印度公主	神廟舞者妮奇亞
《睡美人》首演於 1890 年		紫丁香仙子	邪惡仙女卡拉包斯

資料來源：1. 奚修君(譯)(2001)。Victoria Griffin 著。情婦：有關「她」的神化、歷史與詮釋。台北：藍鯨，頁 17。

2. 錢世錦(1993)。世界十大芭蕾舞劇欣賞。台北：大呂，頁 25-114。



圖 3-3 白天鵝



圖 3-4 黑天鵝

資料來源：圖 3-3、3-4 均取自 Adair, C. (1992)。Women and dance。London: Macmillan, p. 106。



圖 3-5 《吉賽爾》第一幕的農村女與公主。

資料來源：2003 年國立台灣藝術大學舞蹈系年度公演節目單。



圖 3-6 《黑暗王國》第一幕第二景的神殿舞姬與公主。

資料來源：1998 年高雄城市芭蕾舞團演出節目單。

第三節 以利他姿態出現的女性舞者

在舞劇中以利他姿態出現的女性角色就是典型奉行利他主義者，劇作家透過舞劇傳播期望女性個體在生存和行動時都要對他人有益的思想，並讓其認為利他行為的目標必須能提昇他人的福祉以及協助那些陷入苦惱的人，因此利他行為者(女性)要無條件的付出，也不能預期會獲得任何回報(註19)，如舞劇《吉賽爾》、《仙女》、《茶花女》(圖3-7)。筆者基於《吉賽爾》與《仙女》在浪漫芭蕾當中佔有指標性的地位，故以這兩劇來探討以利他姿態出現的女性舞者之形象，以期能解釋女性如何以利他行為者之姿出現於舞劇當中。



圖 3-7 《茶花女》第三幕第二景。

資料來源：アレキサンダー・ブランド(1982)。フォンテー
ーンとヌレーエフ-愛の名場面集-。東京：文化
出版局，頁117。

一、分析《吉賽爾》

1841年6月28日，《吉賽爾》於巴黎歌劇院首演，立時獲得成功，評論界將它與九年前引起轟動的《仙女》相比較，均認為《吉賽爾》無論在音樂構思、主角舞蹈或芭蕾舞編導技巧等方面都到了舞劇發展的新高峰，史學家也記載著：「《吉賽爾》是自《仙女》之後，浪漫主義芭蕾舞創作的又一重大成果，它是浪漫芭蕾舞劇的結晶，是更加成熟和美化了的《仙女》（註20）」。

《吉賽爾》的舞劇大綱是描寫一個天真的農村少女吉賽爾（圖3-8）愛上了偽裝成農民的伯爵阿爾貝特，但實際上，伯爵已與巴季爾達公主訂有婚約，因此當吉賽爾發現真相後，因承受不了打擊而陷入瘋狂，進而用劍尖刺入胸膛而死，成為傳說中的「維麗」（即在婚前被情人拋棄將會成為幽魂）（圖3-9），而在劇中，已經成為「維麗」的吉賽爾為了保全伯爵的性命，亦不惜與幽靈皇后對抗，以保護心愛的人能夠活下去。

十九世紀大放異彩的浪漫芭蕾舞，其主題和人物總和仙女與鬼魂有關（註21）。而芭蕾舞劇《吉賽爾》當中的女主角—吉賽爾便是典型的利他主義者，同時也因她「利他化」的行為招致死亡（如表3-3），然而即便為愛而死，她卻還是願意為了拯救心愛的人，與幽靈皇后對立（註22）（圖3-10）。

表 3-3 分析《吉賽爾》

人物	吉賽爾	巴季爾達公主
角色的身分	為愛而死的少女、維麗。	未婚妻。
人物的表象	墮落女人(阿尼瑪)。	家中天使。
動作質感	第一幕：快速、動作多半在地面，給人熱鬧的氣氛。 第二幕：輕盈、漂浮、無重力感，動作要多以向上為主的步法。	高貴、優雅，深具貴族氣質，較為強勢。
服飾	第一幕：農村少女的打扮。 第二幕：頭上罩白紗出現、潔白且重疊數層的薄紗裙。	服裝猶如歐洲宮廷式般的樣式，並綴以華麗的珠寶。
角色象徵的意義	超現實(超世)、出身低下的農村，為愛犧牲一切的女性。	現實(入世)的世界和握有權貴的貴族。
人物下場	因男性的欺騙，和階級的不同，導致年輕少女的死亡，但即便已經變成了維麗，還是願意原諒所愛的人。	雖然有錢有勢，但是所愛的人並沒有全心愛著她。

- 資料來源：1. 錢世錦(1993)。世界十大芭蕾舞劇欣賞。台北：大呂，頁 25-114。
2. Adair, C. (1992)。 *Women and dance*。 London： Macmillan， p. 100-103。
3. 平珩編、張中煖、吳素芬等著(1995)。舞蹈欣賞。台北：三民，頁 44。



圖 3-8 《吉賽爾》第一幕



圖 3-9 《吉賽爾》第二幕

資料來源：圖 3-8 取自大公報(2004 年，6 月 10 日)

<http://www.balletbackstage.com/newspaper/2002/december/takungpaol211.html>。

圖 3-9 取自芭蕾天地(2004 年，6 月 10 日)。

<http://mail.ckit.edu.tw/~c8857051/picture1.htm>。



圖 3-10 《吉賽爾》第二幕

資料來源：何恭上(1998)。芭蕾舞劇欣賞。台北：藝術圖書，頁 35。

二、分析《仙女》

1832年首演即獲得成功的《仙女》一劇，是一部啟示性的作品，它顯示芭蕾已進入其歷史上的黃金時代-浪漫主義時期，因此浪漫主義藝術家們創作的題材往往集中於「中世紀、民族的過去、超自然的現象、異國情調、與個人情感相通的渾沌大自然、死亡、墳墓、夢境……」（註23）。

其主要劇情係描寫男主角詹姆士因為對婚姻產生了恐懼與猶豫，於是他的心中便浮現了仙女西爾菲達（象徵著禁忌、理想與另一個不可知的世界）（圖3-11）的角色，因為他相信仙女能夠引導他逃離現實生活中的煩悶（圖3-12），所以他愛上了仙女並希望可以將她留在身邊，不料最後也因他對仙女過度的佔有慾和依賴，遂造成了仙女（理想）的死亡（破滅）。劇中帶離詹姆士逃離現實中煩悶的仙女，最後始終沒有落得一個好下場，死於詹姆士的無知當中，從中，亦可藉由仙女的角色看到相同於吉賽爾的一種女性利他化的展現（如表3-4）。

浪漫主義產生於十八世紀末、十九世紀初的資產革命時代。它在政治上反封建制度，在文藝上反古典主義，在創作方法上，也經常出現互相排斥的現象。這樣的觀念就好比「愈是禁忌的東西，就愈想要得到……打破禁忌本身就很吸引人。打破的當下至少與打破的行為是一樣誘人的，因為發生的不僅是性行為而已（註24）」。同時，在一般人眼中，「性」往往具有神秘感、魔力，還有一點偷偷摸摸的味道（註25），因此，《仙女》一劇中也將此種元素編入舞劇當中，藉以獲得觀賞者的共鳴與認同。

表 3-4 分析《仙女》

人物	西爾菲達	愛菲
角色的身分	仙女	未婚妻
人物的表象	墮落女人(阿尼瑪)	家中天使
動作質感	輕盈、漂浮、無重力感，動作要多以向上為主的步法。	快速、動作多半在地面，給人熱鬧的氣氛。
服飾	潔白且重疊數層的薄紗裙、項鍊、小翅膀。	蘇格蘭當地的具民俗氣息的服裝。
角色象徵的意義	超現實(超世)、理想的、未知的和不可掌握的世界。	現實(入世)的世界。
人物下場	因男性心中想持有”理想”的欲望，使無知的詹姆士被巫婆蠱惑，於是為仙女披上浸染了魔藥的披肩，導致她的死亡。	雖被負心的詹姆士拋棄，但終究還是有人珍惜，並步入結婚的禮堂。

- 資料來源：1. 錢世錦(1993)。世界十大芭蕾舞劇欣賞。台北：大呂，頁 25-114。
2. 平珩編、張中煖、吳素芬等著(1995)。舞蹈欣賞。台北：三民，頁 42-43。
3. 伍曼麗編、江映碧、林郁晶等著(1999)。舞蹈欣賞。台北：五南，頁 116-117。



圖 3-11 《仙女》第一幕



圖 3-12 《仙女》第二幕

資料來源：圖 3-11、3-10 均取自何恭上(1998)。芭蕾舞劇欣賞。台北：藝術圖書，頁 114。

- 註 1：李天民(1964)。舞蹈藝術論。台北：正中，頁 158。
- 註 2：藍凡(2002)。芭蕾舞。上海：上海三連書店，頁 49。
- 註 3：李天民、余國芳(2001)，世界舞蹈史。台北：大卷，頁 624。
- 註 4：Adair, C. (1992)。 *Women and dance*。 London： Macmillan， p. 96。
- 註 5：歐建平(譯)(1997)。 James Michael Friedan 著。 舞蹈審美說。 台北：紅葉，頁 148。
- 註 6：Adair, C. (1992)。 *Women and dance*。 London： Macmillan， p. 105-107。
- 註 7：于平(1994)。 中外舞蹈思想教程。 北京：中國戲劇，頁 143-344。
- 註 8：詳見本章頁 55。
- 註 9：何強星(1999)。 社會學探論。 香港：學峰文化，頁 156-178。
- 註 10：劉秀娟、林明寬(譯)(1996)。 Susan A. Basow 著。 兩性關係：性別刻板化與角色。 台北：揚智文化，頁 8。
- 註 11：李天民(1964)。 舞蹈藝術論。 台北：正中，頁 158。
- 註 12：于平(1994)。 中外舞蹈思想教程。 北京：中國戲劇，頁 344-347。
- 註 13：奚修君(譯)(2001)。 Victoria Griffin 著。 情婦：有關「她」的神化、歷史與詮釋。 台北：藍鯨，頁 17。
- 註 14：Baring, A. & Cashford, J. (1991)。 *The Myth of the Goddess*。 London： Penguin/Arkana； Elaine， pp. 23-47。
- 註 15：Baruch, H. (1991)。 *Women, Love & Power: Literacy &*

- Psychoanalytic Perspectives*. New York & London :
New York University Press, pp. 35-39.
- 註 16 : Figs, E. (1986). *Patriarchal attitudes: Women in society*. London : Macmillan, pp. 37-48.
- 註 17 : Adair, C. (1992). *Women and dance*. London : Macmillan, p. 97.
- 註 18 : Jung, C. G. (1981), *The Archetypes & the collective unconscious*, Princeton: Princeton University Press, p. 25.
- 註 19 : 林芊貝 (2003 年, 12 月 24 日)。利己主義。取自
<http://cat.hfu.edu.tw/~b8808083/ethics/ethics1.1.htm>。
- 註 20 : 錢世錦 (1993)。世界十大芭蕾舞劇欣賞。台北：大呂，頁 54-55。
- 註 21 : 李力亨 (2000)。我的看舞隨身書。台北：天下遠見，頁 56。
- 註 22 : Adair, C. (1992). *Women and dance*. London : Macmillan, p. 102.
- 註 23 : 錢世錦 (1993)。世界十大芭蕾舞劇欣賞。台北：大呂，頁 37。
- 註 24 : Tisdale, S. (1996). *Talk Dirty to me : an intimate philosophy of sex*. London : Pan, p. 215.
- 註 25 : Jong, E. (1994). *Fear of fifty*. London : Chatto & Windus, p. 143.

第四章 無身體自主權的女性芭蕾舞者

在社會化的歷程當中，女性總是會透過電視、電影、雜誌、小說等媒介，接收到許多訊息，去提醒她們注意自己的樣貌與體態，並以為擁有一個完美的曲線，便可以幫助她們在事業上、生活中無往不利（註 1）。尤其是對肢體作為與外界溝通的女性芭蕾舞者來說，成為 Ballerina 的要素，除了要擁有精湛的舞蹈技巧之外，擁有一個合乎編舞者與觀賞者所期待的完美體型，亦是相當必要的一個要素。

舞蹈者受限於她們的肉身（註 2）。任何一種舞蹈在意義的傳達與展現上，都必須透過舞者的肢體來完成，因此，對舞者來說，她們的肢體就是她們的工具，是一種幫助她們向外傳達訊息的媒介。對舞者而言，尤其是女性芭蕾舞者，她們為了吸引觀賞者愛慕或讚嘆的目光、爭取在舞台上展露頭角的機會，她們大多數的選擇，就是長期的節食或以其他更激烈的手段。

但，要求舞者身材纖細的背後，除了期望女性能符合瘦骨嶙峋、骨瘦如柴等外在形象；鼓勵舞者迎合男性的審美觀，以此突顯古典芭蕾當中，仙女不食人間煙火，虛無飄渺的刻板印象外，要求舞者擁有纖細、骨感身材的背後，是否也因較纖細的身材較能強化劇中角色，以及較無贅肉的身材能提升舞者的肢體能力，並協助舞者在高強度的舞蹈演出中節省不必要的體力耗費之故呢？

第一節 理想軀體的條件

就芭蕾的審美觀而言，一個 Ballerina 應該具備哪些生理條件呢？有人認為二十世紀初最傑出的舞蹈家－巴甫洛娃（Anna Pavlova, 1881-1931）的身材就是一種楷模，因為她身

材苗窈、兩腿修長、腳背出奇的向後彎曲(註 3)。二十世紀，英國最具代表性的女舞蹈家瑪格·芳婷(Margot Fonteyn, 1919-1992)心目中，理想的女芭蕾舞者必備的生理條件包括了：黑髮、瓜子臉、修長的頸項和一雙秀足，同時還要身輕如燕，如此方能架馭舞台(註 4)。

在紐約成立「美國芭蕾舞學校」、「紐約市立芭蕾舞團」的喬治·巴蘭欽(George Balanchine, 1904-1983)(圖 4-1)認為芭蕾舞者應該符合的身體特徵，包括了較小的頭部、修長的身材與纖細的頸部，而他為了表達人體的美，所設計的舞蹈服裝大多採用緊身或簡單的衣裙，以展現人體(註 5)，因此他認為女舞蹈家的身影必須要修長，並有著細膩的手臂(註 6)，在巴蘭欽的眼中，古典芭蕾舞的目的，並不是一種束縛，而是一種解放，是把人的身體從單調、無生氣以及被扭曲的日常生活中，解放出來的一種方式(註 7)。然而巴蘭欽是如何對舞者要求她們維持良好的體態，以及如何對其他舞團產生影響呢？Foryth & Kolenda 在《Sociology of Art and Literature》書中指出：

巴蘭欽先生在紐約市立芭蕾舞團擔任訓練舞者工作的每一天當中，都經常提到要舞者“少吃點”他甚至還說“最好什麼都不要吃”，因此，許多的舞團也開始要求他們的舞者要每天量體重，即使這樣會讓她們產生神經質性的厭食，也在所不惜(註 8)。



圖 4-1 喬治巴蘭欽(George Balanchine)

資料來源：藍凡(2002)。芭蕾。上海：上海三連書店，頁 130。

一、以服飾約束

文藝復興時期，因反禁慾主義之故，服飾以表現人體造型的特徵為實。男子為求展現上身魁偉，下身瘦勁的身材，內用填充物以擴展肩胸部位，外罩以短褲或用鯨骨支撐的短裙，頭戴假髮寬沿帽，或羽飾頭冠，並配有各種繁複的飾物，以顯示男性英勇豪邁的騎士氣概(圖 4-2)；女性則因要突顯細腰豐臀之故，在英國伊莉莎白及法國梅迪奇時代，女性緊身衣用鐵絲及木條做成，緊貼皮肉，裙子肥大，並用裙撐猶如倒扣的鐘(圖 4-3)；進入巴洛克時期，雖然較少用裙撐但在束緊的細腰下，將多層打褶的裙子更加肥大，更甚者還在臀部繫結，以增加女性魅力(註 9)。另一方面也因為服裝會因個人的社經地位、性格而有所劃分之故，因此在貴族的服飾的表現上，經常綴以價值不菲、華美亮麗的珠寶，亦可看出上流社會較拘謹、物質化以及較繁文縟節的一面，而中下階級的服飾與之相較下，雖沒有穿金戴銀，卻也突顯出人民

自在、樸實的一面。

女性緊身衣發端於十一或十二世紀的貴族階層，胸衣的雛型出現在十四世紀（註 10），但以服飾箝制女性身體的動機究竟為何呢？在表演的舞台上，衣飾的原始目的是表現角色的身份，衣飾的本身也能為觀賞者提供視覺上的美感，所以在設計舞劇來說，也是必須審慎思考的一環，有時也會因舞劇的成功和對芭蕾舞者的移情作用，釀成當代女性莫不爭相模仿，蔚為風潮的現象。除此之外，服裝的設計也會影響舞蹈動作與肢體的呈現（註 11），此外亦可透過服裝給予舞者的箝制感，提醒舞者嚴格監控自己的體重，維持良好體態這一層的涵義存在其中。

我們可以由路易十四時期，常以鯨骨作為束腰和擴張裙子的圖片，了解到當時為了讓女性身體能夠更挺、更直、更緊，而強加於女性肢體的一種磨難，同時也因服裝過於沉重之故，侷限了女性芭蕾舞者在技巧上的提升和發展，間接使女性舞蹈因沒有技巧之故，而不被人所重視。因服裝過於緊繃而導致有多次暈厥的女性也不在少數，以《仙女》聞名的塔里歐妮 (Taglioni) 就多次因練習時數過長、服裝過於緊繃，造成暈厥的現象，不得不解開衣服用海綿擦身才得以甦醒（註 12）。



圖 4-2 男子服飾圖



圖 4-3 女子服飾

資料來源：圖 4-2 取自藍凡(2002)。芭蕾。上海：上海三連書店，頁 24。

圖 4-3 取自 Adair, C.(1992)。 *Women and dance*。 London: Macmillan, p. 85。

二、以楷模約束

教師在訓練芭蕾舞者的教育過程中，除了以開發舞者肢體能力與技巧為目的，往往還灌輸她們擁有一個完美的外型努力是非常必要之觀念(註 13)，因此在每個排練室的牆上，總是佈滿了鏡子(圖 4-4)，它的作用除了幫助舞者在練習舞蹈的過程中，隨時糾正不當的姿勢、找出面對觀眾的最佳角度外，在舞蹈教室中林立的鏡子，還有其他的功能性嗎？



圖 4-4 舞蹈教室必備的鏡子

資料來源：Adair, C.(1992)。 *Women and dance*。 London： Macmillan， p.16。

《Where are the Women in Ballet today》一書提到， Natalia Makarova(瑪可洛娃)曾說：“鏡子，是舞者最大的敵人，尤其是當你不喜歡鏡中所顯現的體態時，這會令人感到非常鬱悶不堪，但你必須試著去克服它，以求能在鏡中看到你所期待的體態”（註 14）。因此，透過鏡子，舞者便會提醒自己隨時監控身材是否變形、走樣。當然，我們也可以將「鏡子」一詞改以「社會大眾對舞者的刻板印象」套用，去對照在芭蕾舞發展的過程當中，不管是編舞家、觀賞者、甚至芭蕾舞者，都常以當代或過往曾表現優異的“Ballerina”特有的外貌與身型，作為成為優秀芭蕾舞者的基模，並藉此要求其他的芭蕾舞者遵循，於是女性芭蕾舞者便無意識落入複製由男性審美觀所建構的肢體型態的陷阱當中。

阿什頓(Ferderick Ashton, 1906-1989)在為皇家芭蕾舞團排練時，便常常要求舞者去模仿其他 Ballerina 的優點。

針對這一點，瑪格·芳婷(Margot Fonteyn)在她的自傳中也提到：

阿什頓常希望我們可以學安娜·巴甫洛娃(Anna Pavlova, 1881-1931)(圖 4-5)那種閃電般的速度和戲劇化的感人力量，因此他學她的動作、表情、眼神、姿勢的狂放，特別是她的戲劇效果。…。每天在我們眼前再現的又何止巴甫洛娃(圖 4-6)?塔馬拉·卡薩維娜(Tamara Karsavina, 1885-1978)同樣亦是他更加仰慕的偶像，所以他希望我們學習她對舞台的控制，以及如何用她的美目運用眼神(註 15)。



圖 4-5 安娜·巴甫洛娃
(Anna Pavlova)



圖 4-6 安娜·巴甫洛娃足部塑像

資料來源：圖 4-5、4-6 均來自藍凡(2002)。芭蕾。上海：上海三連書店，頁 114。

第二節 軀體被合理窺視與物化的女性芭蕾舞者

女性芭蕾舞者的軀體一向是男人目光追逐的焦點，為舞蹈演出所設計的服裝，使得她們的肩頸、胸部、臀部有一部份會暴露於眾人的目光下，無所隱藏，或許就是因為此故，反而助長了舞評家、芭蕾舞迷們能夠可以光明正大、大大方方的欣賞與評論女性芭蕾舞者軀體之風。因此，不論是以前或現在，印刷著女性芭蕾舞者的照片依然被為男性視覺上快樂的來源和鼓勵消費者購票的指標(註 16)。

一、被合理窺視的軀體

在十九世紀期間，巴黎歌劇院的後台會為有特權的男人打開(註 17)，以便他們可以和舞者有交集，同時也有許多文獻記載著觀眾常在觀賞舞蹈演出後，將焦點集中於舞者的身體，並高聲的品頭論足，而不是針對她們的動作做出分析。我們可以從 Jacods(1976)的一段話得到驗證：

舞蹈是關乎肢體的，尤其是當肢體在空間、時間中的位移時，話說如此，當舞者在旋轉、跳躍之際，觀賞者的眼神卻往往會注意舞者的大腿、軀幹、手臂、頸部，而不是單純的肢體運動上，因此，對觀眾而言，感官上、肉慾上的刺激往往是佔比較大的部份(註 18)。

我們也可以透過畫作中，看到女性芭蕾舞者常會以模特兒的姿態在畫作中呈現。十九世紀印象派著名的畫家-竇加(Edgar Degas, 1834-1917)在 1873 年前後，開始以女性芭蕾舞者作為他畫作題材的一部份，著名的《舞蹈課》(圖 4-7)、《舞蹈教室》(圖 4-8)、《歌劇院的舞蹈教室》(圖 28)(註

4-9) ……等作品便是描寫舞者在排練時的神態與肢體線條，以及舞者在後台排練或休憩時的姿態著稱。其作品的受歡迎的原因，除了其構圖與畫面處理得宜之外，在另一方面，也因觀賞者可透過其畫作，滿足許多想要一窺女性芭蕾舞者神秘面紗的群眾心理。



圖 4-7 竇加畫作-《舞蹈課》

圖 4-8 竇加畫作-《舞蹈教室》



圖 4-9 竇加畫作-《歌劇院的舞蹈教室》

資料來源：圖 4-7、4-8、4-9 均取自 Degas:A postcard book(1989)。New York: Running press。

二、被物化的軀體

女人從小就被教導去取悅他人、賣弄風騷，她必須要將自己變成「物」，別人才會歡喜，因此，她應該放棄她的自發性，而人們對待她，像對待一個洋娃娃，她得不到自由，一種惡性循環就此產生（註 20）」，此一觀點很明確的點出女性常被男性物化的事實以及「男人用語言與姿態對付婦女……甚至看女人的眼光都帶有侵略性（註 21）」。在芭蕾的世界裡，女性芭蕾舞者亦常沒有選擇權的成為男性所物化的最佳對象。我們可從美國《舞蹈》雜誌在 1999 年出版的「創刊九十週年」專輯裡，名列世界十大芭蕾巨星第三名的瑪格·芳婷（圖 4-10）便曾在見到他丈夫向她求婚時的一條美麗鑲鑽石的手鐲，心想：「多美啊！女芭蕾舞者們就應該這樣生活。」可見一二，而他丈夫（圖 4-11）亦在一封寫給她的情書中也提到，在他心中的瑪格·芳婷就是由芭蕾、迪奧時裝、地中海、卡蒂亞、珠寶和一切的精華，圓滿組合而成的（註 22）。

由佩蒂巴（Marius Petipa，1819-1910）所編導的芭蕾舞劇《海盜》當中，亦可見將女性物化的實例。我們可以在第一幕第二景中看到女性被視為奴隸，並在人口販子的吆喝聲中，陸續將被作商品一般的賣出，而衡量女性價值的指標，則是她的外貌與舞蹈技巧，而女性即使心有所屬，但依然屈服於現實的無奈，被賣到滿腦腸肥的富翁家中（圖 4-12）。透過舞劇所傳遞出來的訊息，我們可以解讀成，在某些國家裡，女性是可以因為男性的性需求，而被當作商品買賣的（註 23）。



圖 4-10 瑪格·芳婷
(Margot Fonteyn)



圖 4-11 瑪格·芳婷與丈夫

資料來源：圖 4-10 取自東京：アレキサンダー・ブランド
(1982)。フォンティーンとヌレーエフ-愛の名
場面集-。東京：文化出版局，頁 13。

圖 4-11 取自程偉茹(譯)(1987)。瑪格·芳婷-旋
轉的精靈。台北：北辰，封面內頁。



圖 4-12 《海盜》第一幕第二景中的富商與奴隸

資料來源：芭蕾天地(2004年，6月10日)，芭蕾圖片取自
[http://mail.ckit.edu.tw/~c8857051/picture1
.htm](http://mail.ckit.edu.tw/~c8857051/picture1.htm)。

第三節 男性審美觀偏好的軀體條件

父權社會下，女性角色多受到限制及物化，而被框架在父權社會的強勢中，使得女性的自我認同多被界定於「他者」(woman as other)的地位，被「標準化」成為一平面、僵化的角色，如同商品一般，存在的價值僅只於滿足男性的要求與慾望，缺乏獨特性及獨立思考，而藉以肯定男性居於社會主導地位的形象(註 24)。造成許多女性內化了男性的價值標準，將自己安於在「他者」的角色，並重複物化自己的身體以迎合父權社會所要求的女性形象。故長久以來，女性都普遍充斥一種美貌的迷思，將美貌視為通往幸福、愛情、事業的一條道路(註 25)。在以優美為最高欣賞原則的芭蕾舞世界裡，這樣的迷思自然也被視為是理所當然的。

一、骨感的迷思

2003年9月，莫斯科劇院芭蕾舞團就有一名女舞者因為體重過重而被辭退(註 26)：

伍洛奇娃原本要演出《天鵝湖》，不料劇院在演出前半天，打電話給她，要她不用去了，她不滿莫名其妙被辭退，召開記者會向媒體吐苦水，劇院表示伍洛奇娃是因為愛吃冰淇淋，體型愈來愈穩重，舞團裡舉得動她的男舞者愈來愈少，也找不到願意跟她搭配的男舞者。

巴蘭欽要求所有的動作要乾淨和準確，就連舞者的服裝經常也降低到只穿緊身衣，如他所編導的《史特拉汶斯小提琴協奏曲》(圖 4-13)便可見到舞者幾乎是穿著練習服裝上台表演，因為他要觀眾清楚的看到舞者身上的線條(註 27)，因

此，他才會對舞者耳提面命，希望她們最好什麼都不要吃(註 28)。近年來，社會上也普遍吹起瘦身的歪風，瘦身機構、減重產品、藥品，充斥坊間與各種傳播媒體上，使得女性紛紛落入盲目的、永無止境的瘦身循環當中，無可自拔(圖 4-14)。由上例可知，身為女性芭蕾舞者就沒有胖起來的權利，女性芭蕾舞者為了不使男舞者在托舉時感到吃力，就必須朝向保持削瘦的身材(圖 4-15)。

難道成為芭蕾舞者就一定要有纖細的身材嗎？2004年7月，華視新聞的報導當中，終於出現了另一個對立的例子，也因此打破了長久以來對女性芭蕾舞者的刻板印象：

古巴「大部頭舞團」完全顛覆了人們對芭蕾舞者的傳統印象。這個舞團創立八年來，讓許多想成為職業舞者的胖子，總算有美夢成真的一天。同時證明了，再龐大的身軀，也能舞出優雅與柔美。舞團最近推出改編自同名小說的新作「甜蜜的死亡」，講的就是一個胖女孩被媽媽強迫減肥，逼得她幾乎要去自殺的故事。他們的表現，不但贏得舞蹈界的肯定，同時也獲得廣大的回響。舞劇中最後終於有一個男孩，看到女主角內在的愛與美麗，舞團希望，觀眾也都能看到(註 29)。

由這篇報導，我們可以發現由於團長瑪斯將她的理想付諸實現，使得讓許多胖女生一圓成為芭蕾舞者的夢想，而舞團只管舞藝，不問身材的理念，不僅幫助舞者們能夠在芭蕾舞中找到自我，進而改變了她們的一生。正如同舞團中的芭蕾舞者達莎所說的：「我找到舒療自己的方式，可以隨我自己喜好，用我的身體表達自己，而且動作優雅。」當筆者看

到電視上她們演出的片斷時，也不禁佩服她們勇於挑戰傳統對舞者的刻板印象之勇氣，同時也覺得芭蕾舞要跳得好，高矮胖瘦其實不是那麼的絕對，不過，有的動作的確會受限於體型，而無法完全依照古典芭蕾舞的方式去呈現。



圖 4-13 《史特拉汶斯小提琴協奏曲》

資料來源：圖 4-13 取自李力亨(2000)。我的看舞隨身書。台北：天下遠見，頁 47。



圖 4-14：用鏡子跟體重機檢視身材

資料來源：羽田悦子（譯）（1993）Allegra Kent（著）ダンサーズ・ダイエットブック。東京：大修館書店，頁 20。



圖 4-15 《雷夢達》

資料來源：アレキサンダー・ブランド（1982）。フォンティーンとヌレーエフ-愛の名場面集-。東京：文化出版局，頁 143。

二、引人遐想的美

舞者在人群中，往往都是眾人視覺的焦點，而舞台上女性芭蕾舞者除了因為自身的技巧吸引人外，另一部分原因，是由於舞台上女性舞者有部分的軀體裸露於大眾眼前之故（註 30），甚至於有的時候，舞劇中也常因情節的需要，會設計男女舞者肢體交纏，或隱約有些性暗示的肢體動作，引起觀賞者感官上的刺激，同時也讓他們樂於觀賞舞蹈表演、支持舞蹈藝術的發展。

在藝術作品的處理上，以引起「性吸引力」為創作的出發點的作品亦不在少數，尤其是女性芭蕾舞者的腿，很容易讓觀賞者馬上聯想到這個看不見臉的模特兒所流露的性吸引力（註 31），如：《舞者的腿》（圖 4-16）、腿的局部照片（圖 4-17），因此，這樣類型的圖片、畫像在美術作品當中，亦為數不少。

就構圖來說，圖 4-15 可能因為拍攝角度的關係，或取景的不當，使得舞者的腿部線條呈現較鬆弛甚至較為粗壯，造成觀賞者在欣賞時，美的感受力較薄弱；而圖 4-16 則因構圖的運鏡手法、拍攝角度的不同（由下而上的角度），給予觀賞者較神秘之感受，並呈現出舞者因不斷訓練而緊實的肌肉線條。此外，雖兩幅照片的拍攝主體都是女性芭蕾舞者，但是卻沒有看到她們的面貌，並以重點局部放大的手法呈現女體的局部特徵，換言之，這樣的構圖也因能帶給人較多遐想與想像的空間，而受到大眾的欣賞。



圖 4-16：《舞者的腿》



圖 4-17 舞者的腿

資料來源：圖 4-16 取自游惠貞(譯)(1995)。Linda Nochlin 著。女性，藝術與權力。台北：遠流，頁 23。

圖 4-17 取自 American ballet theatre。(2004 年，6 月 16)

<http://www.abt.org/contactus/default.asp>。

- 註 1：何春蕙(1994)，**豪爽女人**。台北：皇冠，頁 24-48。
- 註 2：陳玉秀(2004)。舞蹈者身心思維的反思。載於**台灣舞蹈研究**。創刊號，頁 113-114。
- 註 3：藍凡(2002)。**芭蕾**。上海：上海三連書店，頁 115。
- 註 4：程偉茹(譯)(1987)。**瑪格·芳婷-旋轉的精靈**。台北：北辰，頁 63。
- 註 5：伍曼麗編、江映碧、林郁晶等著(1999)。**舞蹈欣賞**。台北：五南，頁 148。
- 註 6：朱立人(2001)。**西方芭蕾舞史綱**。上海：上海音樂，頁 175。
- 註 7：藍凡(2002)。**芭蕾**。上海：上海三連書店，頁 137。
- 註 8：Adair, C.(1992)。*Women and dance*。London: Macmillan, p.17。
- 註 9：李天民、余國芳(2001)，**世界舞蹈史**。台北：大卷，頁 610。
- 註 10：謝強、馬月(譯)(2002)。Jean-Paul Kaufmann 著。**女人的身體，男人的目光**。台北：先覺，頁 18。
- 註 11：李哲洋(譯)(1991)。蘆原英了著。**舞劇與古典舞蹈**。台北：全音樂譜，頁 223-226。
- 註 12：藍凡(2002)。**芭蕾**。上海：上海三連書店，頁 48。
- 註 13：Adair, C.(1992)。*Women and dance*。London: Macmillan, p.16。
- 註 14：Shaw, L.(1989)。*Where are the Women in Ballet today*。Middlesex Polytechnic:BACS 111 Study, p. 31。
- 註 15：程偉茹(譯)(1987)。**瑪格·芳婷-旋轉的精靈**。台北：

- 北辰，頁 60。
- 註 16：歐建平(譯)(1997)。James Michael Friedan 著。舞蹈審美說。台北：紅葉，頁 146。
- 註 17：Adair, C.(1992)。 *Women and dance*。 London: Macmillan, p.91。
- 註 18： Jacobs, E. W.(1976)。 Why everybody suddenly love dance, *Arts in Society*, Vol.13 NO.2 Summer/Fall, p.266-270。
- 註 19：畫家竇加，資料來源請見(2004年，6月11日)取自 <http://www.ss.net.tw/bbsprol/art.htm>。
- 註 20：顧燕翎、鄭至慧(主編)(1999)。女性主義經典-十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思，頁 62。
- 註 21：顧燕翎、鄭至慧(主編)(1999)。女性主義經典-十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思，頁 30。
- 註 22：程偉茹(譯)(1987)。瑪格·芳婷-旋轉的精靈。台北：北辰，頁 167-172。
- 註 23：游惠貞(譯)(1995)。Linda Nochlin 著。女性，藝術與權力。台北：遠流，頁 19。
- 註 24：李欣怡(2000)。重新以第一人稱單數來思考自我":瑪格麗特·艾特伍德《可食的女人》中自我的重新建構。國立中正大學外國語文研究所碩士論文，頁 24-48。
- 註 25：歐陽子、南珊、桑竹影(譯)(1979)。Simone De Beauvoir 著。第二性-女人。台北：晨鐘，頁 27。
- 註 26：莫斯科劇院女芭蕾舞過胖被炒魷魚(2003年，9月12日)。蕃薯藤新聞網。取自 <http://news.yam.com/bcc/odd/news/200309/020030>

9120165.html。

註 27：李力亨(2000)。我的看舞隨身書。台北：天下遠見，頁 48。

註 28：Adair, C.(1992)。 *Women and dance*。 London： Macmillan， p.17。

註 29：Hanna, J. L.(1988)。 *Dance, sex and gender*。 London： University of Chicago， p.159。

註 30：另類芭蕾舞團 胖子圓舞者夢(2004年，7月8日)。華視新聞網。取自

<http://www.2cts.tv/Default.aspx?ch=News&cp=NewsPage&date=2004/07/08&NewsSNO=20040708N028&bw=1>。

註 31：游惠貞(譯)(1995)。Linda Nochlin 著。女性，藝術與權力。台北：遠流，頁 22-23。

第五章 結論與建議

第一節 結論

發展了三百多年的芭蕾舞史上，其實也有不少女性的努力與貢獻，使芭蕾舞能夠開花結果，成為舞蹈藝術中極重要的一環，但人們往往將殊榮的桂冠贈與男性，而選擇以忽略、排擠的方式對待女性舞者，甚至樂於見到女性舞者之間的惡意競爭並任意的物化女性芭蕾舞者。不論是十七世紀或是現今的二十一世紀，女性舞者在社會的地位、人格特質的優劣，依然都還是取決於社會人士的觀點和態度，而女性芭蕾舞者也常常身為社會大眾投以有色眼光觀賞的對象而不自覺。

綜合研究結果，筆者提出以下三點結論：

一、雖受限制卻仍有突破。

不論是在芭蕾舞的權利機制，或是舞劇文本與舞蹈動作的編排上，性別刻板化、主/從關係確實是有脈絡可循的，同時也是存在著。形成這樣的結果多半是受到父權社會意識之影響，使得女性往往因刻板印象而表現出柔弱、被動的一面。但是，依然有女性願意挑戰傳統的約束，以嶄新的創意突破女性長期位居的次等地位，同時獲得肯定。

二、舞劇當中舞者角色之界定。

舞劇因具有形塑理想、批判社會與反映社會之功能性之故，因此女性芭蕾舞者的界定往往呈現出許多不同的面向，整體而言，女性芭蕾舞者在舞劇中與社會上所扮演的角色，大都以表現符合男性理想中的女性特性為依歸，此外，舞劇中也常以二分化(如：處女、娼妓；家中天使、墮落女人)來刻畫女性的角色，並藉以表現女性在男性心中的形象。但，假使我們在觀賞舞劇之前，若是能夠對舞劇產生的時代背

景、當時的社會認知先做了解的話，就不會陷入將女性任意貼上標籤或二分法的迷思當中了。

三、身體自主權與美的迷思。

社會與編舞家都嘗試以各種不同的手段形塑女性，使女性認為擁有美貌、身材，這樣就能夠獲得上台演出的機會與舞台地位，也因此，往往讓女性芭蕾舞者不自覺的落入瘦身的迷思當中。在跳雙人舞時，女性芭蕾舞者亦可能為了不要造成男舞者在拖舉、支撐時的負擔，或因不夠纖細而失去演出的資格，於是女性芭蕾舞者往往勇於嘗試各種減肥的方法，並希望自己能夠永遠保持削瘦的身材。因此，筆者認為將身體擬塑權交還給女性芭蕾舞者，並引導她們來思索身材的控制或身體線條的鍛鍊，除了能幫助她們的肢體能力提升、節省不必要的施力外，同時也能強化劇中角色的張力，而並非盲目的迎合男性的審美觀。

第二節 建議

筆者因此次的研究，發現仍有許多議題可供研究，因此在最後針對此篇論文不足之處，提供有興趣一同探討此一領域之研究者共同研究之方向，筆者亦會在日後針對下列三點建議做進一步的研究。筆者所提出的三點建議為：

- 一、如何降低人們對女性角色的負面形象與偏見。
- 二、身體擬塑權之議題之探究。
- 三、國內外芭蕾發展之異同與比較。

芭蕾的發展過程，常受到父權意識所壟斷與操控，並以男性的審美觀左右舞劇的編創與女性芭蕾舞者的發展，因此，女性芭蕾舞者為了符合男性所想要的軀體線條，以及達到由男性所建構出的「審美觀」，只好藉服飾壓縮、緊箍自己的身

體，並不斷激勵與鞭策自己，安於經常處於挨餓的狀態，同時也放棄屬於自己的「身體自主權」，實質上，身體的美醜並無一定的標準，但女性芭蕾舞者在潛移默化中，被教化去認同父權意識型態所定義下的性別期待與擬塑，卻是行之有年的一種負面教材。故，筆者期望藉此篇論文，喚起社會人士與投身舞蹈的女性芭蕾舞者们對相關議題的關注，以期讓她們了解舞者不需要無意識、被動的接受由男性所建構的女性形象，也不要將身體的美貌視為通往幸福、成功的唯一途徑，而是應該要強化女性自覺的認知，如此才能夠為舞蹈藝術激發出更多美麗的火花。

參考文獻

一、中文部份

- 王宗吉(譯)(2000)。Howard L. Nixon II & James H Frey 著。
運動社會學。台北：紅葉文化。
- 平珩編、張中煖、吳素芬等著(1995)。**舞蹈欣賞**。台北：三民。
- 朱立人(2001)；**西方芭蕾舞史綱**。上海：上海音樂。
- 伍曼麗編、江映碧、林郁晶等著(1999)。**舞蹈欣賞**。台北：五南。
- 李天民、余國芳(2001)。**世界舞蹈史**。台北：大卷。
- 李欣怡(2000)。**重新以第一人稱單數來思考自我：瑪格麗特·艾特伍德《可食的女人》中自我的重新建構**，國立中正大學外國語文研究所碩士論文。
- 李哲洋(譯)(1991)。**蘆原英了著。舞劇與古典舞蹈**。台北：全音樂譜。
- 李力亨(2000)。**我的看舞隨身書**。台北：天下遠見。
- 李美蓉(譯)(1995)。**Chadwick Whitney 著。女性，藝術與社會**。台北：遠流。
- 何恭上、范正宏(譯)(1968)。**Agnes de Mille 著。芭蕾舞的舞與畫**。台北：大江。
- 何恭上(1990)。**芭蕾舞叢書**。台北：藝術圖書。
- 何恭上(1991)。**美妙的芭蕾**。台北：藝術圖書。
- 何恭上(1998)。**芭蕾舞劇欣賞**。台北：藝術圖書。
- 何春蕤(1994)。**豪爽女人**。台北：皇冠。
- 何強星(1999)。**社會學探論**。香港：學峰文化事業。
- 林麗珊(2001)。**女性主義與兩性關係**。台北：五南。

- 吳士宏(2001)。舞蹈評析與身體觀。台北：五南。
- 俞智敏、陳光達、陳素梅、張君玫(譯)(1995)。Pamela Abbott and Claire Wallace 著。女性主義觀點的社會學。台北：巨流。
- 徐元民(譯)(2002)。Allen Guttmann 著。婦女體育史。台北：師大書苑。
- 奚修君(譯)(2001)。Victoria Griffin 著。情婦：有關「她」的神化、歷史與詮釋。台北：藍鯨。
- 陳香君(譯)(2000)。Griselda Pollock 著。視線與差異。台北：遠流。
- 葉志誠(1997)。社會學。台北：揚智文化。
- 程偉茹(譯)(1987)。瑪格·芳婷-旋轉的精靈。台北：北辰。
- 游惠貞(譯)(1995)。Linda Nochlin 著。女性，藝術與權力。台北：遠流。
- 馮靖評(2003)。優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式，南華大學美學與藝術管理研究所之碩士論文。
- 張馨尹(2001)。俄羅斯芭蕾舞藝術之起源與發展。政治大學俄羅斯研究所之碩士論文。
- 管可儂、孔維、雷歌葉(譯)(1992)George Balanchine、Francis Mason 著。外國著名芭蕾舞劇故事。北京：中國戲劇。
- 歐陽子、南珊、桑竹影(譯)(1979)。Simone De Beauvoir 著。第二性-女人。台北：晨鐘。
- 歐建平(譯)(1996)。Walter Sorell 著。西方舞蹈文化史。北京：中國人民大學出版社。

- 歐建平(1997)。舞蹈名人錄。台北：紅葉。
- 歐建平(譯)(1997)。James Michael Friedan 著。舞蹈審美說。台北：紅葉。
- 劉秀娟、林明寬(譯)(1996)。Susan A. Basow 著。兩性關係：性別刻板化與角色。台北：揚智文化。
- 劉燕芬(譯)(2001)。Alice Schwarzer 著。大性別。台北：台灣商務。
- 劉萬來(譯)(1983)。服部智惠子著。芭蕾舞故事集。台南：正海。
- 錢世錦(1993)。世界十大芭蕾舞劇欣賞。台北：大呂。
- 藍凡(2002)。芭蕾舞。上海：上海三連書店。
- 謝強、馬月(譯)(2002)。Jean-Paul Kaufmann 著。女人的身體，男人的目光。台北：先覺。
- 謝鴻均等(譯)(1998)。Norma Broude 著。女性主義與藝術歷史：擴充論述 I。台北：遠流。
- 顧燕翎、鄭至慧(主編)(1999)。女性主義經典-十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思。台北，女書文化。

二、英文部分

- Adair, C. (1992)。 *Women and dance*。 London: Macmillan。
- Baring, A. & Cashford, J. (1991)。 *The Myth of the Goddess*。 London: Penguin/Arkana。
- Baruch, E. H. (1991)。 *Women, Love & Power: Literacy & Psychoanalytic Perspectives*。 New York & London: New York University Press。
- Dempster, E. (1988)。 *Women writing the body: Let's watch a little how she dances'*。 London: Virage。

- Figes, E. (1986) . *Patriarchal attitudes: Women in society* . London : Macmillian .
- Foryth, S. & Kolenda, P. (1970) . *Sociology of art and literature* . New York : Prager Pub .
- Hanna, J. L. (1988) . *Dance, sex and gender* . London : University of Chicago .
- Jung, C. G. (1981) , *The Archetypes & the Collective unconscious* . Princeton : Princeton University , Press .
- Jacobs, E. W. (1976) . Why everybody suddenly love dance , *Arts in Society* , Vol. 13 NO. 2 Summer/Fall , 266-270 .
- Jong, E. (1994) . *Fear of fifty* . London : Chatto & Windus .
- Millett, K. (1977) . *Sexual Politics* . London : Virago .
- Shaw, L. (1989) . *Where are the women in ballet today* . Middlesex Polytechnic : BACS 111 Study .
- Tisdale, S. (1996) . *Talk Dirty to me : an intimate philosophy of sex* . London : Pan .
- Wollstonecraft, M. (1792) ; *A Vindication of the Rights of woman* . England : Penguin Books .

三、日文書籍

- アレキサンダー・ブランド (1982) . フォンティーンとヌレーエフ - 愛の名場面集 - . 東京 : 文化出版局 .
- 宮木理恵子 (1972) . バレエ . 東京 : 逍遙書店 .
- 羽田悦子 (譯) (1993) Allegra Kent (著) ダンサーズ・ダイエットブック . 東京 : 大修館書店 .

四、網頁資料

談兩性(2003年,12月16日),取自

<http://w3.estmtc.tp.edu.tw/kid0207/%E8%AB%87%E5%85%A9%E6%80%A7.htm>。

圓神書活網(2004年,6月16日),取自

<http://www.eurasian.com.tw/readbook/p0700036-p1.asp>。

芭蕾小天地(2004年,6月10日),取自

http://www.geocities.com/beatrice_ballet/coda。

大公報(2004年,6月10日),取自

<http://www.balletbackstage.com/newspaper/2002/december/takungpaol211.html>。

芭蕾天地(2004年,6月10日),取自

<http://mail.ckit.edu.tw/~c8857051/picture1.htm>。

天鵝湖(2004年6月16日),取自

<http://mail.nhps.tcc.edu.tw/~tsai/dance2/01.htm>。

舞者的腿(2004年,6月16),取自

<http://www.abt.org/contactus/default.asp>。

華視新聞網(2004年,7月8日),取自

<http://www.2cts.tv/Default.aspx?ch=News&cp=NewsPage&date=2004/07/08&NewsSNO=20040708N028&bw=1>。

蕃薯藤新聞網(2003年,9月12日),取自

<http://news.yam.com/bcc/odd/news/200309/0200309120165.html>。

danceworks(2004年,7月3日),取自

<http://www.danceworksonline.co.uk/sidesteps/people/nijinska.htm>。

五、節目單

1995 年環球芭蕾舞團訪華巡演節目單。

1998 年高雄城市芭蕾舞團演出節目單。

2003 年國立台灣藝術大學舞蹈學系年度公演節目單。

2003 年國立台灣藝術大學舞蹈系年度公演節目單。

六、明信片

Degas: A postcard book (1989)。New York: Running press。