藝術評論第三十二期 頁 129-160（民國一〇六年），臺北：國立臺北藝術大學
ARTS REVIEW, NO. 32, pp. 129-160 (2017)
Taipei National University of the Arts
ISSN: 1015-624
DOI:10.3966/101562402017010032005

平衡在舞與死的足尖上：電影《紅菱豔》中不斷旋轉的芭蕾伶娜*

張思菁
國立臺灣體育運動大學舞蹈學系助理教授

摘要

《紅菱豔》由麥可•鮑威爾（Michael Powell）與艾莫里•普瑞斯伯格（Emeric Pressburger）所執導製作，於 1948 年在英國首映，是近五十多年來少數以芭蕾為主題的暢銷電影，隨著全球化電影工業曾於臺灣播映。本文探討電影中所型塑的芭蕾伶娜角色與敘事，並分析幕後電影製作過程中電影劇組與舞者演員的合作關係與權力結構。除了分析劇本敘事中所預設的男性與女性的多重對立關係，本文亦以電影中的舞者與舞蹈身體為分析主體，同時援引近年舞蹈研究關於芭蕾女舞者形象、職涯與社會地位相關理論。本文認為這部電影可

* 本文部分內容曾於 2015 年世界舞蹈聯盟（World Dance Alliance）美洲年會中口頭發表，也是國立臺灣體育運動大學校內研究計劃的部分研究成果（計劃編號：103DG00115）。感謝研討會學者與期刊匿名審查委員提供寶貴修改意見，讓本文更臻成熟。

被視為芭蕾舞蹈史中的一個重要註腳，電影敘事中身為女性藝術工作者的芭蕾伶娜，被要求在舞與死之間不斷失衡與平衡，然而，這並非女性舞者天生的宿命，而是來自於父權社會結構與芭蕾歷史發展的脈絡，觀眾需考量女性舞者性別形象與社會權力架構中各種關係的位置與層次，以及舞蹈電影可能提供的多種觀看角度與詮釋。電影以「為舞蹈而死」的通俗愛情劇幻象，餵養出觀眾的情感投入與眼淚，而真實世界的女舞者則繼續努力建構舞蹈專業的主體性，在父權體制的權力架構中持續掙扎並協商抗衡。

關鍵詞：芭蕾伶娜、紅菱豔、舞蹈與性別

收稿日期：2016.09.28；通過日期：2016.12.15

一、為舞蹈而死的悖論

電影，作為社會實踐的文化產物之一，往往再現與再製主流意識型態與權力架構。而大量運用舞蹈肢體動作為敘事主體的電影，不僅需在電影影像媒介中混合舞臺表演藝術的特性，其影像中的舞蹈身體也在電影觀眾的觀影脈絡中被詮釋並賦予意義。從美國好萊塢到印度寶萊塢歌舞片電影，歌舞片以通俗流行歌舞與電影融合，而成為引發觀眾深深入迷的類型；也有以情節敘事為主的劇情片如《舞國英雄》、《舞動人生》以及《舞力全開》等國標舞或街舞電影，將舞蹈視為社會娛樂活動或青少年文化的一環，探討參與舞蹈活動的主角們所經歷的掙扎衝突與心境轉折，這類電影也成為大眾瞭解舞蹈活動的管道之一。更有少數幾部以舞蹈為主軸的電影，運用實際表演舞作之寓意與臺下舞者之心理轉折和專業生涯相互呼應，在電影中融入大量舞蹈動作。此類電影在近年曾掀起討論風潮的是 2010 年上映的《黑天鵝》（*Black Swan*），然而，更值得討論的則是被視為最早經典芭蕾電影，在 1950 年代曾席捲全球的熱映電影《紅菱豔》（*The Red Shoes*）。

《紅菱豔》是由麥可．鮑威爾（Michael Powell，1905-1990）與艾莫里．普瑞斯伯格（Emeric Pressburger, 1902-1988）所執導製作，1948 年在英國首映時票房反應並不佳，但後來在美國上映時獲得空前成功。這部電影是近五十多年以來，少數以芭蕾為主題的暢銷電影，除了初期在英國與美國上映外，隨著電影產業的全球化銷售，也很快地在歐洲、南美洲以及亞洲如日本等許多國家上映過，當然也包括臺灣。[1]如同這部電影曾在美國掀起學習芭蕾的熱潮，研究者

[1] 研究者首次注意到這部電影的存在，是在進行碩士論文研究期間，當訪談幾位臺灣早期活躍的舞蹈前輩老師時，在談論到為何會開始學舞及想要以舞蹈作為生涯職業時，這部電影《紅菱豔》被好幾位女性前輩提起，吸引她們進入舞蹈教室與繼續舞蹈職涯。後來發現雲門舞集編舞者林懷民在其自傳式著作《飄舞：林懷民與雲門傳奇》與 2009 年臺北電影節的《紅菱豔》宣傳影片中，也提到這部電影開啓他的舞蹈學習。關於這部電影在

最初尋找這部電影，也是因好奇 1950 年代時這部電影如何吸引許多臺灣女孩進入舞蹈教室去學習舞蹈，[2] 甚或以一種很遙遠的影響力，讓她們有機會追尋舞蹈為終生志業。然而，當觀賞完《紅菱豔》，進而閱讀相關芭蕾歷史以及這部電影相關文獻資料後，許多困惑從研究者本身的女性關懷面向產生。雖然這部電影敘事主軸為女主角對於舞蹈的熱愛，在芭蕾伶娜舞臺表演與舞者實際生活之間產生掙扎與衝突，最終導向死亡的悲劇，這也讓大多數當年深受感動的觀眾留下「為舞蹈而死」的深刻印象。然而，在反覆觀看後發現，在電影中貫穿且不斷被預告的「她將會死」的這個命題，以及讓女主角在成為成功芭蕾伶娜和與愛人共組婚姻之間苦苦掙扎的這個巨大困境，環繞在主角身上的奉獻敘事並非如觀眾初始印象般，是因其對藝術的熱愛，而是因為電影編導沿著通俗劇以女性悲喜為題材的劇情設計，刻劃出一個能讓觀眾沉迷在童話夢幻與現實悲劇交織中的芭蕾伶娜悲劇形象，才是迫使她邁向必然的死亡之關鍵。因此，從女性與芭蕾交集之間切入的這個電影分析視角，方能解釋為何研究者在觀賞後對電影營造出的「為舞蹈而死」印象與敘事中「因身為女性而死」的寓意兩者之間的落差與困惑。

《紅菱豔》電影劇情是從漢斯・克里斯汀・安徒生（Hans Christian Andersen, 1805-1875）的童話故事《紅舞鞋》寓意延伸改編，並參照歐洲著名舞團「俄羅斯芭蕾舞團」（Ballet Russes）的舞者工作與生活軼聞。電影中同時呈現了一齣在舞臺上的同名芭蕾舞劇《紅舞鞋》（*The Red Shoes*）[3] 作為女主角

臺灣傳播的脈絡與可能影響，已於 2015 年世界舞蹈聯盟研討會中進行初步發表，未來將另文撰述，不在此文探討。

[2] 類似於此部電影在美國放映時掀起女孩學習芭蕾舞蹈熱潮的情況，在臺灣當時即使有極少數男性（如林懷民）也受到感動而開始學舞，但觀賞與深受此電影吸引而對芭蕾與舞蹈產生學習興趣的，仍以女性居多。

[3] 在英文原文中，電影名稱、電影中女主角成名的舞作名稱，與安徒生的原著故事名稱，三者皆同為 *The Red Shoes*。由於臺灣當年電影的中文譯名為《紅菱豔》，且考量讓本文讀者閱讀上較易辨別文脈指稱，本文將電影中的舞作名稱直譯為《紅舞鞋》。

成名作品並與其生涯相映照。劇情闡述女主角維多利亞・佩姬（Victoria Page）顯現要成為首席芭蕾伶娜的強大企圖心，加入鮑里斯・萊蒙托夫（Boris Lermontov）的芭蕾舞團後成名，並成為替她量身定做的芭蕾舞劇《紅舞鞋》首席舞者。電影中的芭蕾舞團製作人鮑里斯・萊蒙托夫呈現出一個非常具有權勢魄力與控制狂的團長角色形象，提攜佩姬成為首席芭蕾伶娜，禁止反對舞者們的戀愛與婚姻。但女主角佩姬後來與該舞劇年輕富有才氣的作曲家朱利安・奎斯特（Julian Craster）談戀愛，由於團長萊蒙托夫強迫佩姬在舞蹈表演與婚姻之間必須做一個選擇，佩姬選擇與朱利安結婚而雙雙被迫離開舞團。最終，在一場隱瞞丈夫而重新準備登臺演出芭蕾舞劇《紅舞鞋》的爭執之後，佩姬的掙扎與生命都止息於意外死亡。

由於需呈現相當多的芭蕾舞蹈片段，這部電影大量啟用真實世界的芭蕾舞者為主要演員與群舞者。女主角佩姬由當時已成為英國「沙德勒之井芭蕾舞團」（The Sadler's Wells Ballet）[4] 芭蕾伶娜的莫伊拉・希勒（Moira Shearer, 1926-2006）飾演，以一頭耀眼紅髮、相當上鏡頭的臉孔，以及紮實的芭蕾舞技巧，詮釋出電影中美麗且熱情執著的女主角形象。女配角艾蓮娜・波朗司圖加（Irina Boronskaja），由曾為俄羅斯芭蕾舞團舞者，後來到法國繼續芭蕾伶娜生涯的魯米拉・崔琳娜（Ludmilla Tchérina, 1924-2004）扮演。她在電影劇情中飾演萊蒙托夫芭蕾舞團的前首席芭蕾伶娜，因結婚被解僱而讓佩姬有了擔任首席舞者的機會，但後來因感到婚姻無趣而成功地重返芭蕾舞團。電影男配角舞團男獨舞者崔夏・路加波夫（Grischa Ljubov），由知名的俄羅斯芭蕾舞團編舞者雷歐尼德・馬辛（Leonide Massine, 1896-1979）飾演，其自編自演劇中芭蕾舞劇《紅舞鞋》具有魔力的製鞋師，同時提供了電影中臺上芭蕾伶娜與臺下女主角命運預言效果的同一連結角色。飾演電影舞劇中男獨舞者伊凡・波利勞斯基（Ivan Boleslawsky）一角的，是這部電影的編舞家羅伯特・霍普曼（Robert

[4] 此舞團後來成為今日的英國皇家芭蕾舞團。

Helpmann, 1909-1986），其也曾擔任沙德勒之井芭蕾舞團首席芭蕾男舞者，後轉向舞蹈編創並返回澳洲，成為近代澳洲芭蕾舞團的重要編導。

本文試圖探討《紅菱豔》所塑造出的女性芭蕾舞者形象，分析其所再現的多組性別權力關係，包括男藝術總監相對於女芭蕾伶娜、男丈夫相對於女妻子，以及女性藝術家生涯相對於女性婚姻等，也論及這些電影敘事所可能映照出的歷史中的歐美真實芭蕾世界。由於此電影為早期少數涉及電影產業與舞蹈專業之間的合作，研究者也關注在電影製作拍攝過程中，電影製作團隊與芭蕾舞者演員之間的權力關係，以了解電影製作過程中是否可能再製了性別權力架構。當《紅菱豔》的架構與敘事主要在呈現孤立無援無望的芭蕾女舞者在兩個男人之間的掙扎時，研究者的疑問是：電影預設的專業舞者與妻子兩種社會角色之間存在的衝突為何？何種的女性舞者與身體形象被呈現在影片內的男性角色與影片外的觀眾凝視之中？這部電影提供了哪些元素給觀眾去滿足投射在芭蕾伶娜此形象的需求與慾望？這些問題更帶領我們進一步去檢視整個結合電影與芭蕾的製作過程。當《紅菱豔》是電影史上首度將芭蕾置放於相當重要的位置與比重的電影時，研究者欲探討這支電影與舞蹈結合的這支雙人舞如何起舞。在電影編導呈現上，舞蹈身體是如何被呈現在電影敘事畫面中？舞蹈所產生的效果與功能為何？而在電影製作拍攝過程中，電影導演與編舞者與舞者們之間的關係為何？參與電影的舞者在這樣的主體－客體權力關係中，是否有任何可能去影響或翻轉或挑戰鏡頭／導演／觀眾凝視的角度？換言之，本文也試圖了解隱藏在這些影像之中與之後舞者們的掙扎與折衝。

為了探討這些提問，本文主要將此電影置放於芭蕾歷史中的性別議題進行對照與闡述，而較少將此片放置在舞蹈與電影之間跨領域交互詮釋的美學爭議中。本文援引舞蹈學者克里斯蒂・黛兒（Christy Adair）、[5] 莎拉・柯漢（Sarah

[5] 參見 Christy Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*.

Cohen）、[6] 蘇珊・李・佛斯特（Susan L. Foster）、[7] 莎莉・班斯（Sally Banes）[8] 等人探討芭蕾與性別的論述，以討論父權體系如何型塑芭蕾舞者以及芭蕾舞的「陰性」特質與印象，此種性別印象在現實世界中的社會結構如何複製運作，以及女舞者的舞蹈身體在舞蹈與父權性別結構中可能產生抵抗的能動性，分析這部電影中劇情敘事與身體表演敘事中的多種可能性。由於《紅菱豔》劇情係以「俄羅斯芭蕾舞團」為影射對象，本文也參照舞蹈歷史學家琳恩・加拉芙拉（Lynn Garafola）[9] 所研究的該舞團明星制度以及女舞者艱困生活情況。

本文同時參酌電影研究學者相關論述，如電影學者安德理・麥克寧（Adrienne L. Mclean）[10] 與蒙克・吉朋 （Monk Gibbon）[11] 的文章，主要分析此部電影所再現的敘事與意圖，提供了許多關於電影拍攝細節等資訊。此外，電影學者馬克・康納利（Mark Connelly）[12] 的書籍也提供了此部電影製作過程中不同參與者的多樣詮釋，其論述提出電影研究與英國歷史學的交叉觀點，可惜卻缺少了從芭蕾藝術史而來的脈絡與解析。另一篇納塔莎・蒂埃里（Natacha Thiéry）[13] 的論文則主要著重於鮑威爾導演風格下的女性角色之解析。本文也運用參與電影的主要舞者希勒和馬辛的自傳與相關論述，以了解他們在這部電影中的工作經驗，和部分舞者生活真實情況，以與他們在電影中角色相互參照。運用上述電影研究與舞蹈研究相關文獻，本文試圖將《紅菱豔》電影中所呈現

---

[6] 參見 Sarah R. Cohen, *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancient Régime*.

[7] 參見 Susan L. Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story And Desire*.

[8] 參見 Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*.

[9] 參見 Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*.

[10] 參見 Adrienne L. McLean, "'The Red Shoes' Revisited," *Dance Chronicle* 11, 1, 31-83.

[11] 參見 Monk Gibbon, *The Red Shoes Ballet: a Critical Study*.

[12] 參見 Mark L. Connelly, *The Red Shoes*.

[13] 參見 Natacha Thiéry,"That Obscure Object of Desire: Powell's Women, 1945–50,"in *The Cinema of Michael Powell: International Perspectives on an English Film-Maker*, ed. Ian Christie and Andrew Moor. 224-238.

的舞蹈身體、性別角色與當時芭蕾舞者專業生活實際情形這三個面向之間，進行交互連結與分析。

二、電影中的芭蕾伶娜角色形象

(一) 熱情起舞與柔順期待之間的折衝

女主角佩姬鮮明的角色特性與傳統舞臺上芭蕾伶娜柔順印象的不同處，在電影一開頭便被彰顯出來。佩姬擁有靈活與俏皮的眼神、一頭火紅長髮，以及優雅但不失其天真熱情的表情，在宴會中與舞團總監的第一次會面場景中，便給予觀眾與傳統芭蕾伶娜刻板印象相當截然不同的第一印象。社會期待中的傳統芭蕾伶娜形象，往往與古典芭蕾舞劇中女主角的特質重疊，也就是相當美麗、柔弱無助、仰賴男性英雄去拯救，並以完美的愛情作結。然而，佩姬展現出一個實際生活中女舞者可能與舞臺上芭蕾伶娜相當不同的形貌，也就是可以藉由自己的舞蹈能力與社交能力等，實踐自己的目標與計劃，有能力且有自信去獲取眾人的認同與肯定。這樣的角色設定如同莎莉．班斯分析芭蕾舞劇中的女性角色時所主張的，女性舞者是在其力量的巔峰狀態演出，她的身體是活生生在舞臺上自主舞動的，而非靜置在私人領域的狀態。[14] 然而，這樣的能動性儘管存在，電影劇情敘事中卻顯現女主角仍必須在舞團總監與舞評家等以男性為主的掌權者的許可範圍下，與父權體系不斷協調折衝。女主角也必須在其自我認同的特質以及社會（特別是男性）對她的期待之間，不斷地磨合與平衡，而這也成為接下來敘事開展的命題。

劇情闡述女主角對舞蹈相當熱愛與充滿熱情，此點雖符合許多傑出芭蕾女舞者努力的目標與特性，但其在程度上則更顯現出超越生死的執著與企圖，這

[14] 參見 Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, 6.

尤其展現在後來被眾多舞蹈愛好者不斷傳誦的這段臺詞：「萊蒙托夫問：你從人生中想獲得什麼？活著？佩姬答：「跳舞」。[15] 也就是舞蹈即為人生唯一，舞蹈超越活著這個生存意義，型塑出女主角將舞蹈作為生命中的唯一，那種決然而義無反顧的決心。

同時，電影中佩姬的舞蹈身體也不斷地展演與傳達這樣奮力熱愛的力量與訊息，在一次次的訓練與登臺場景、排練時挑戰音樂家與團長給予的表演任務、舞臺上飛躍於硬鞋足尖上有力而精彩的連續旋轉、凌空的大跳，以及穩定自信地停留在結束姿勢等表現，都用相當直視且直接的神情與專業高竿的舞蹈技巧持續地發聲。而後在《紅舞鞋》舞劇中更以快速飛舞的掌握技巧能力，在單足快速旋轉中穿越舞劇劇情的不同幻境直到死亡，其舞蹈表現與質地不僅詮釋出《紅舞鞋》女主角無法自拔地飛舞，也讓這樣的舞劇形象與佩姬這個角色重疊，給予觀眾一種願意「跳舞直到死亡」的浪漫想像。

雖然佩姬的熱愛與奉獻，因有助於舞蹈展演專業並影響觀眾票房，而受到讚許與肯定。但是，男性為主的藝術評價與權力，卻緊緊壓抑著女性的主動性與自主性，必須要求其身心的順服。在團長召見佩姬告知她被選為團裡首席女舞者的一幕中，佩姬穿戴著正式禮服的妝容慎重赴約，與團長及在場其他男性的休假裝扮呈現出強烈對比。當好消息宣布後，佩姬相當激動且一直想表達其個人想法時，團長以權威的語氣阻止她的發言，告訴佩姬，「我負責說話，你負責跳舞」，[16] 以一種掌控一切，只要跟隨我就能讓你成為世界上最傑出的女舞者的想像，而讓她乖乖閉嘴並服從接下來的所有安排。劇情呈現出一個好的芭蕾伶娜是被選擇的、被期待安靜的，且被要求服從身旁顯得更有遠見與有智慧且掌有權力的男性。

---

[15] 電影中臺詞原文為 Boris Lermontov: I must ask you the same question, what do you want from life? To live? Vicky Page: To dance.

[16] 電影中臺詞原文為“I do the talking, you do the dancing.”

同樣地，排練中當女主角抗拒去跟著音樂的速度舞蹈時，團長與作曲家一再強調「音樂的重要性凌駕一切」。[17] 雖然此劇情主要在呈現佩姬與作曲家之間你來我往的緊張張力，以鋪陳後續併發的感情發展，同時也展現佩姬本身勇於表達自己意見的鮮明個性與以舞蹈出發的堅持。但與前一位女首席獨舞者波朗司圖加所展現的柔弱而過多裝飾的舞蹈動作對比之下，此段落呈現出佩姬以較生氣蓬勃的舞蹈動作質地，奮力練習所有快速的舞蹈動作，不斷努力地去達成總監與作曲家的美學品味與傑出遠見，而能被視為一個相當成功且傑出的芭蕾伶娜典範。這個楷模的形象塑造，不只是因為她自身傑出的舞蹈技巧與動人的詮釋，同時也因為她能夠順從男性藝術家的標準，而努力讓自己隨音樂去完成舞步的能力。電影在此再次彰顯出女性舞者並未如男性般被視為能自主創造的藝術家，而必須與其身處的男性威權環境去不斷協調與奮力爭取。

由上述兩段劇情中強調「語言」、「音樂」凌駕於「舞蹈」與「女舞者」的情況可發現，即使舞蹈本身即具備描述敘事的能力，但相對於音樂、繪畫與詩等以文字符號語言為工具與成品的藝術領域，舞蹈被視為一個女性化角色的藝術領域，[18] 被認為需服膺於語文理性的權威主導之下。即使芭蕾伶娜應被尊重為運用專業舞蹈身體的專家，在以語言文字為主導的世界，其詮釋的能動性與權力往往被漠視或被要求噤聲不語。在這方面，即使佩姬的角色跳脫了過去浪漫芭蕾蒼白而柔弱的女性形象，而擁有一個較為勇敢無畏的個性，電影的敘事暗示著她仍被型塑為一個熱情的、美麗的、努力的，但較不聰明的，而需努力去趕上或達成男性以專業為名的美學標準之女性角色。

在浪漫芭蕾與古典芭蕾的歷史中，芭蕾伶娜的成功常是經由男性對於女性誘惑與夢幻身體的幻覺所被認可的，[19] 而非完全仰賴其舞蹈能力、創造力或者是天分。對於女性身體的此種觀點，不僅因鼓勵追求柔順美麗的身體而限

[17] 電影中臺詞原文為“Music is everything that matters.”

[18] 參見 Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story And Desire*, 10.

[19] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 96-97.

制女性可能的成就，同時也產生了「一個在她們身為人類與其藝術成就之間的巨大衝突」。[20] 這使芭蕾專業被視為一種在「生活與藝術之間無以協商的清楚區分」[21] 的論述，並導致由社會宿命決定了女性的無能為力。[22] 這兩者之間的鴻溝，闡釋了電影中的女主角會在舞者專業生涯與婚姻之間面臨巨大衝突的原因。這是因為芭蕾伶娜不只被視為一個藝術家專業生涯，如同其他畫家或作曲家以成品定義其藝術才華，女芭蕾舞者尚被期待需體現男性對於女性身體展現（同時也是藝術成品）的幻想與標準，而非僅屬於這個主體（成品）本身的藝術成就與專業價值。

在男性的想像中，芭蕾伶娜的完美形象應該是神聖無瑕，不應涉及人類任何情慾的。從最初的神祉與皇室合一的極致形象，到後來希冀如聖母這種聖女般的理想形象，都要求芭蕾舞者不可以展露出任何人類才有的痛楚、需求與疲憊，所有真實人體的自然呈現，都不應該在觀眾面前表露出來，這也被體現在芭蕾訓練中一再被強調的「自然的優雅」[23] 準則中。也因此，芭蕾伶娜身為真實人類所具有的愛與慾望等，在這個專業訓練中都被迫壓抑與犧牲，只因為與芭蕾伶娜這個美好幻象相衝突。電影中團長強調「一個舞者仰賴人類情愛這樣令人質疑的安逸，是絕對無法成為一個偉大的舞者的」，[24] 他運用舞蹈需千錘百鍊以達極致與完美的這個矯飾性的藝術性宣稱，轉化為無法同時兼得婚姻與

---

[20] 原文為“a deep conflict between their need as human beings and their art.”參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 70.

[21] 原文為“non-negotiable distinctions between life and art.”參見 Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story And Desire*, 2.

[22] 參見 Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story And Desire*, 5-6.

[23] 原文為“natural grace.”舞蹈學者莎拉·柯漢在書籍第一章“ Introduction: the Artful body”中，描述法王路易十四世發展芭蕾期間，如何讓藝術的（artful）身體轉化到女性舞者身體上的這個轉變過程。讓女性身體在男性觀者眼光中演化為優雅的體現，讓女性特質變成芭蕾的特色並且沿用至今。

[24] 電影中臺詞原文為 “A dancer who relies upon the doubtful comforts of human love can never be a great dancer.”

舞者生涯的定論，以企圖說服佩姬。這樣彷彿哲學家般的偉大預言以及權威式的父權發言，卻狡猾地隱藏了掌握主要權力、資源與發言權的男性自身，其實才是造成芭蕾伶娜無法兼顧婚姻與專業舞者生涯的真正原因。

(二) 芭蕾舞者的日常自我規訓

電影中舞團日常排練的一幕，呈現出剛入團的舞者佩姬與其他大部分為女性的舞者們，在由舞蹈男教師指導的課程中，安靜而沉默地遵從指導，努力辛勤地進行芭蕾日常動作訓練。在舞蹈教室這個舞者日常生活場域中，一位舞者往往必須同時在教師、鏡子與同儕這三重目光注視中，自我反覆檢視自己身體的每一分每一吋，以便檢討並精進自己的舞蹈技巧。舞臺排練的場景，除了舞者反覆的自我要求與精進外，更加入團長萊蒙托在旁觀看舞者們的檢視目光（當然，還包含被隱性的攝影機所主導而常被忽略的電影觀眾目光）。舞者們一邊排練或演出舞劇，一邊暗自期待團長能注意到她們的傑出舞蹈技巧與美麗的外表，期待有朝一日能脫穎而出。而在電影中更呈現出《紅舞鞋》舞劇成功首演後的舞蹈教室，佩姬早早就抵達空無一人的教室開始暖身訓練，一邊接受男舞者教師的賀喜，一邊也接受其在舞蹈動作上的糾正指教，呈現出傑出芭蕾舞者需維持從不休息絲毫不能懈怠的努力態度，展現出不斷自我要求的刻苦奉獻精神。

由許多類似場景鋪陳，點出芭蕾伶娜在性別與權力中的相關網絡位置，也呈現出傅柯（Michel Foucault）所談論的規訓的權力運作與內化，[25] 乃至自我（身體）技術的過程。首先，電影敘事呼應了女舞者在真實芭蕾世界中被預設的順從地位。如同舞蹈學者黛兒認為女性舞者在舞蹈世界中所扮演的角色是現實社會中的性別實際情況，而且芭蕾舞者日復一日的嚴苛訓練與型塑過程，更

[25] 參見 Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, Trans. Alan Sheridan.

試圖內化這些壓迫與權力關係。[26] 換言之，父權體制體現在芭蕾這門以女性身體為主要展現客體的專業中，經由身為權力核心的團長、編舞者與教師等無所不在的監督眼光與褒貶評價為手段，在淺移默化中規訓出芭蕾伶娜的柔順身體，這樣的訓練型塑出芭蕾舞者應為被動的、被視為客體的且不應該有自主意識，也不應有任何抱怨地付出身心與其勞動力，而成為一個被父權體制「陰性化」而只能順從指導的舞蹈「專業」位置。電影中呈現女主角舞者佩姬的這幾個排練場景，都彰顯出在真實芭蕾世界中，女舞者如何被教育且訓練去達成芭蕾伶娜的理想形象，包括保持纖細身材、不斷努力、遵循所有的規則、仰賴男性的教導，更重要的是要不斷自我要求並自我督促，去追求那幾乎無法達成的高規格標準。學者黛兒認為，與硬鞋踮立緊密相連的纏足與其痛楚，讓女舞者習慣於對待自己的女性身體為客體，並認為應為了觀者的愉悅而去被塑造、被改變以及被嚴格規訓。[27] 她認為芭蕾伶娜的硬鞋技巧限制了女舞者身體的主體性，讓女舞者將此種要求內化，以讓自己展現出最能被認同的「美麗」芭蕾舞姿而感到榮耀與自我成就。

然而，從另一個角度觀之，數個著重在佩姬面部表情與肢體動作的鏡頭，仍試圖彰顯出她自信積極主動爭取機會的神情，也顯現她如何從舞蹈訓練中累積高階的自我身體技術，以在舞蹈專業職涯這個權力結構中爭取女性所能抵達的最高位階。換言之，擁有深厚技術的舞蹈身體不僅止於柔順、被動地服從或服務於父權架構，同時也是女性舞者累積自身權力與能力的途徑。如同舞蹈學者班斯對於芭蕾技巧所能賦予女性舞者的能力與能動性，抱持著與前述的學者黛兒截然不同的意見。她運用女舞者在芭蕾舞劇《睡美人》中的角色形象來探討女性的能動性，反對之前學者對於芭蕾舞蹈技巧的負面評價，而提醒應該注

[26] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 65.
[27] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 69-70.

意技巧可轉化為身體能力，為女性舞者所帶來的可能抗衡力量。[28] 舞蹈技巧不必然只是將身體異化疏離的客體化過程，它也是主體能自主追求增益提升自身所處文化社會網絡的專業技能，也能有從主體出發的詮釋權力與能動性。

由上述電影中的敘事與真實芭蕾世界的權力結構觀之，無論女舞者的身體技巧與自主能動性在當時的芭蕾舞團能否有施展空間，女舞者長期內化了芭蕾伶娜「應有的」專業養成教育與專業形象，包括被視為能讓其獲取更好社經文化地位與能動性的傑出芭蕾技巧，以及必須自我犧牲的刻苦「職業道德」，都仍必須滿足以男性為權力中心與慾望來源之需求，並在男性的評斷眼光中被界定與被要求，而成為當時以男性為主導的芭蕾舞團中晉升到上一階層的依據。即使電影中讓女主角佩姬展露其主動、積極、熱情的特質，但整體敘事中，她仍必須遵循著世人對於一個成功的芭蕾伶娜的標準與定義持續努力，而無法跳脫、挑戰並主張其自身的詮釋能力與權力，只能相當迂迴地在這樣的專業階層中累積並爭取些許能動性。因此，當時的芭蕾伶娜不僅僅是在男性的監督要求中被訓練，也無時無刻以此為標準來要求自己，必須熟悉這些準則並內化成為自己生存或向上流動的依據。這種大眾附加於芭蕾伶娜這個職業角色的非凡要求，在電影中由權威苛刻的團長萊蒙托夫表現出來，闡述著他堅信活生生的舞者能類比為精粹卓越的藝術品之信念，他說：「唯有經由身體與精神的巨大痛苦，方能達成純粹的偉大印象。[29]」並堅持芭蕾就像是他的「宗教」般，需舞者全身全心全意去投入信念。然而，正由於女主角努力去達成團長這種賦加於女性舞者身上，即使完全犧牲仍無法達成的完美境界的這個虛假意識，更加引導其走向悲劇性的故事結局。

---

[28] 參見 Banes, “The Russian Imperial ballet: The Sleeping Beauty, The Nutcracker, Swan Lake,” *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, 4-65.

[29] 電影中臺詞原文為“A great impression of simplicity can only be achieved by great agony of body and spirit.”

(三) 真實世界中芭蕾舞團性別架構的再現

雖然電影中所描述的芭蕾舞團情景，比其所參照的現實世界中的俄羅斯芭蕾舞團較為誇張以強化其戲劇性，但其情況仍揭露了當時芭蕾世界中存在的權力關係與階層制度。芭蕾大約在 17 世紀成為一項專業表演活動，並發展出相當涇渭分明的性別角色區分，當男性多半處於總監、編舞家、教師等掌握權威的地位時，女性則多半處於學生與舞者等，是由其舞蹈技巧與身材美貌標準而被掌權男性所審視挑選的地位。[30]在舞蹈世界中，女舞者的夢想是成為美麗的芭蕾伶娜，而較少想要成為能主掌管理或者進行創作的角色與位置，例如編舞家、設計家等。這樣的趨勢並非是個人自主的選擇，而是在社會性別分工與角色期待之下型塑教育而成的。

芭蕾發展的歷史奠定了性別劃分主導的規則，而這些準則不僅在《紅菱豔》中顯現，也有許多到現今仍常被不自覺地實行。相較於電影中較被支配的女性舞者角色，過於自信與固執到近乎瘋狂的男性角色，如藝術總監、作曲家等，皆暗示了他們不容挑戰的權威與權力。在現實生活中，這些多半由男性占據的位置，如總監、編舞者、作曲家、設計家等，皆是被認可為具備天分、能力、權力，以執行他們的創造力、視野以及領導能力。電影與現實生活中的相似度，凸顯出在表演藝術職涯抉擇中的性別刻板印象。

《紅菱豔》中所塑造的佩姬一角，試圖再現真實世界中芭蕾伶娜可能的性格與生活，具有鮮明熱情的勇敢個性與強壯而有力芭蕾技巧與表演詮釋。這與電影中前首席女舞者角色的柔弱矯飾以及傳統芭蕾伶娜的溫順美麗形象，成為強烈對比。然而，佩姬的命運與發展卻仍然臣服於傳統的性別架構框架下。女性形象是一個複雜的詞，其同時涉及了兩組相對的概念，女性本質相對於男性

[30] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 84.

視野下的女性，以及在這兩者之間不斷衝突的意義。[31] 於是，在電影中的佩姬，苦苦掙扎在其勇於選擇付出的女性本質，有意無意地不斷試探男性期望賦予的女性角色之疆界，但對於最根本的社會環境性別架構的迷思，卻似乎無以窺探，也無從撼動，直到死亡這一刻。

死亡，電影的最終一幕，導演安排了這幾位相對擁有較多權力的男性角色，為佩姬的死亡深深哀悼或悔恨。這一幕引起觀眾同情的熱淚，彷彿是為女主角的熱情奉獻與掙扎做出平反；也彷彿映照著女性在真實世界中的性別架構無以逃脫，只有死亡方能成為一個最有力的拒絕姿態；也彷彿是以死亡作為一個對女性的警語，告誡過多跨越職業與婚姻之疆界的可能命運。研究者質疑，如此性別關係的電影文本再現，除非可以清楚地藉由反轉男性／女性觀點的方式，去揭露被強加在女性身上的意義，[32] 否則女性觀眾極有可能更加內化並接受男性視野下的「應然」的芭蕾伶娜形象，或者「想當然爾」接受婚姻與職業無法兩全的命運，而讓同樣的模式在不自覺中被複製傳承給下一代。特別是當這樣的通俗劇再現敘事，成為當時女性大眾的主要文化消費與情緒出口時，這樣的性別權力架構究竟是因悲劇結尾被再度強化，或者因觀者投射其同情而產生更多撼動的決心與努力，仍是難以估量的。

三、芭蕾伶娜「不成熟」而「必須被犧牲」的慾望

(一) 通俗劇的要素：慾望、無助與同情

當原始故事與芭蕾舞劇《紅舞鞋》是一個女孩只因穿上了紅色舞鞋而無法抗拒地從「好」女孩變得「邪惡」的劇情時，電影《紅菱豔》同樣是個讓女主

[31] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 67.
[32] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 68.

角佩姬被迫在舞者角色與婚姻之間做選擇的通俗愛情劇（Melodrama），不同處只是電影中給予女主角希望與絕望的負面角色，是宣稱芭蕾為全然奉獻的藝術但同時視芭蕾演出為舞團營運產品的團長。如同舞蹈學者福斯特檢視在舞蹈身體與敘事之間的關係時，認為通俗劇的功能是去「召喚以讓觀眾集體同情地呼應這個角色的困境」，[33] 女性角色愈無助愈掙扎，觀眾越能產生同情並投入劇情。而這種同情的呼應，往往混雜著觀眾可以投射角色境遇的實際生活體驗與隨劇情展開的幻想，而呈現出感同身受的共鳴與想像。

電影學者康納利指出，導演鮑威爾相當擅長於在電影中同時給予觀眾浪漫與競爭這兩種矛盾但又並行的觀感，並在「記錄寫實與通俗幻想這兩個端點之間」[34] 找到一種平衡。這種奠基在羅曼史上的幻想並非毫無根據的，而是從真實生活中汲取而能反映在觀眾世界中的真實。這種類型的電影在英國 1930-1940 年代相當流行，特別是年輕的女性會被這類電影所吸引。[35] 通俗愛情劇的情節提供女性觀眾宣洩在現實生活中情緒與不滿的一個出口，因為此種敘事說出女性生活中面臨的真實困境與問題，觀賞通俗劇也緩和女性在生活中的壓力，並讓女性觀者能在這樣壓迫的環境中面對處理並以某種程度的尊嚴生存著。[36] 然而，這個情緒宣洩出口卻也可能再次強化了女性無意義的掙扎之命運與女性企圖心的危險性，也極有可能成為一個對於企圖掙扎與挑戰的女性不斷再製播送的父權式警語。

為達成通俗愛情劇的效果並呼應女性觀眾的渴望，導演將女主角佩姬塑造為一個擁有強烈專業企圖心的女性英雄角色，但最終她的希望與幸福皆為男人

---

[33] 原文為“unified its audience with a call to respond empathetically to the plights of character.”參見 Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story And Desire*, 166.

[34] 原文為“two poles of documentary reality and melodramatic fantasy.”參見 Connelly, *The Red Shoes*, 12.

[35] Connelly, *The Red Shoes*, 12.

[36] 參見 Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, 14-15.

所給予和奪走。換言之，他們必須賦予她這樣的慾望以讓她遭受痛楚，才能讓觀眾投注同情與眼淚。如同電影學者蒂埃里所論述的，女主角的慾望是「 電影的主要展演核心」[37]。但這慾望並非專屬於女性自我的，也非女性本質的集大成面貌，而是通俗劇中必須被型塑誇大的角色特質。佩姬活生生的人性與女性舞蹈身體，被過度的愛情情緒、固著的成功信念以及對舞蹈毀滅性的熱情所取代，而成為導演詮釋下的意義載具，也因此刻意隱藏了佩姬應具有的女性自主能力與意識以及自我覺察與決定的細緻過程。相對的，另一個被電影敘事過度簡化其想法，因婚姻無聊而回歸舞團的女配角波朗司圖加之角色，則被運用來呈現為幸運成功的對照組，以與角色自主想法較多而需不斷掙扎的佩姬作為強烈對比。當女主角因其顯現藝術家性格的偉大精神而贏得觀眾莫大的同情心與眼淚，有可能激發女性觀眾因感同身受而奮力學習這個女性楷模。然而，這電影情節卻也可能在同時不斷地暗示觀眾，女主角其實應該追隨女配角服從團長的「遠見」做出「正確」選擇，以避免其悲劇性的可憐命運。

(二) 電影中舞蹈身體的虛幻象徵性

芭蕾伶娜想要好好地跳舞，真實跳舞的慾望與信念，讓芭蕾舞蹈身體的展演在電影《紅菱豔》中受到編導重視並大量呈現，舞臺上舞蹈演出的片段至少占了全電影的四分之一以上的長度，且有其他大量舞蹈教室與排練的舞蹈場景。換言之，舞蹈的敘事能力似乎被導演所認可，且穿插成為能推演劇情的動態符號。電影中以大量舞蹈片段與剪輯的方式，近乎完整地讓觀眾觀賞並瞭解《紅舞鞋》舞劇的敘事與各幕重要舞蹈片段，並強調女主角佩姬的高超芭蕾表演技巧。其他舞蹈場景則以當時芭蕾舞團可能常態表演的舞劇，如古典芭蕾《天鵝

[37] 原文為“in play and at the heart of the film.”參見 Thiery, "The Obsecure Subject of Desire: Powell's Women 1945-50," 233.

湖》片段、浪漫芭蕾《吉賽爾》第二幕、《柯碧利亞》的女主角機器娃娃獨舞等片段，以呈現佩姬在各種舞劇中擔任女首席舞者的劇情鋪陳。

導演鮑威爾在《紅菱豔》中想要創造影像與音樂之間的和諧，以提供電影觀眾一個藝術整體運作的感受。[38] 這樣的企圖與關注顯現當時電影美學觀中，開始強調不同藝術形式完整結合的實驗性質。但正如同電影中的團長只在乎芭蕾舞劇的劇場效果，而不認為舞者本身的舞蹈詮釋也相當具重要性；從運鏡方式與影像編排而言，導演鮑威爾的剪輯方式則同樣只在乎觀眾眼睛所接收到的影像速度與效果，如攝影機的速度從正常速度轉變到雙倍速度去「凍結」在空中的舞者，而舞者的旋轉動作也被以不同的速度拍攝，以便剪輯出從慢速到充滿熱情的表達。[39] 這樣著重情緒渲染與視覺衝擊的剪輯方式，只將舞者作為一個說故事的角色，並未試圖看待舞蹈身體為另外一個獨立的敘事語言，也因此讓電影中的舞蹈身體僅被用來作為戲劇象徵意義手段之一，而在影片中顯得極不真實。

以佩姬在《紅舞鞋》舞劇中的舞蹈身體為例，可能由於要展現佩姬身為芭蕾伶娜的高超技巧以及對應其熱情個性的堅決動作質地，也可能因同時要在有限時間內剪輯成為可供觀眾理解的舞劇劇情，於是佩姬較為抒情且連貫性的動作被捨去，而群舞的映襯呼應舞蹈動作也被跳過，只留下女主角主跳的舞蹈段落以及幾個重要角色與女主角共舞互動的舞蹈動作。進一步分析女主角的舞蹈段落，可以看到鏡頭著重於呈現大量的、快速的足尖技巧，特別是能展現其飛躍瞬間、熱血的足尖快速旋轉，以及橫越舞臺的速度感。其快速地切換與鏡頭剪輯，令觀眾感覺到女主角彷彿幾近無法控制般的不斷飛舞，除了展現舞劇中紅舞鞋的魔力外，也同時隱喻女主角在其命運之門上無法控制般地飛蛾撲火，僅能危險地在足尖上短暫平衡。同時鏡頭常拉近到其上半身與臉部表情定格，

[38] 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 22.
[39] 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 35.

特別是在舞劇中呈現驚恐、掙扎與虛弱等情緒的神情，此為電影鏡頭運鏡時，刻意強調角色情緒時常見的呈現手法。甚至，在舞劇《紅舞鞋》中女主角演繹出穿上紅舞鞋無法克制地飛舞並驚恐地看到魔法製鞋師時，鏡頭將同一影像瞬間切換為其未來丈夫作曲家，又再切換為團長的形象，以暗示女主角未來將在後面這兩者之間往返掙扎的命運。在此，影像語言置換了舞蹈敘說的可能性。

由此，佩姬的舞蹈身體成為被大量戲劇表情所掩蓋與演繹的虛幻影像，用以象徵著有魔力自主的紅舞鞋，象徵著不受控制的跳舞女孩，也象徵著女主角無可抗拒地衝向失衡的命運。但是，未能被影像呈現的，是舞蹈身體的詮釋能力與主體意識，也就是無以呈現出舞者本身的身體觀點以及舞蹈編排所表達的寓意。因此，佩姬的戲劇性的表情與較具表達性的動作成為電影影像的主要敘事載體，而舞蹈本身獨有的敘事語言則被削減為零落烘托用的劇情表意片段。

(三) 如影隨形的死亡預言與警告

為了維持童話般的氛圍，電影持續讓警告女主角邁向死亡的預告在許多片段中交織。導演鮑威爾的編導風格，傾向強調「命運並不總是跟隨人類夢想與企圖的平坦路徑」[40]，也因此其電影往往刻劃女性無可掌控的命運，並在不同片段之中不斷暗喻女主角與死亡或毀滅之間的密切關聯，而這樣的預言更加深觀眾的情感呼應與同情。在《紅菱豔》中，佩姬的死亡似乎是個必要的結局，因為她的願望與生活均非掌控在她自己的手中，而是由周遭不同的男性所主宰決定，而每個男性都從自己的角度與想望去要求她配合。於是，在無以顧全所有人包括她自己想望的糾隔中，死亡似乎成為這些衝突唯一的出口，即便這並非她所想選擇的。由於結局的場景設定在她難捨舞蹈而想再次登臺演出《紅舞

[40] 原文為“destiny does not follow the neat path laid out for it in human dreams and ambitions.” 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 50.

鞋》之際，因此從第一眼觀之，佩姬似乎是為了舞蹈而死，是為了舞蹈這項偉大的藝術，這也是讓大多數觀眾所深深感動而記憶猶新的印象。然而，若深入分析電影編導風格與觀眾觀影的心理需求，她的死亡，相當程度是為了滿足電影編劇導演與製作人，也為了紓解劇中父權式獨裁者團長的執著，也為了急切同情她而投注大量情感觀賞她在螢幕上死亡的觀眾。

電影運用「紅色」這個顏色，不僅凸顯那雙充滿魔力的紅色芭蕾舞鞋，同時也暗示著佩姬的生活不只充滿熱情與活力，也是危險而需要被警示的。[41] 從精神分析的角度，紅舞鞋可被視為是「女性性慾的佛洛伊德象徵」，[42] 特別吸引人而又對男性極度危險，應該被好好管控。以此觀之，「紅色」在鮑威爾的電影和安徒生原本故事中，都顯示了男性對於女性慾望與企圖心的巨大恐懼，因此故事必須讓女性朝向毀滅性與悲劇性的結局，也因此女性對於專業舞者生涯的熱情，必須被賦予無可反轉的命運，必須犧牲她的血液、她染紅的生命，而讓「紅色」成為唯一的象徵。當女主角佩姬逐漸死亡的身體被抱在其丈夫的懷中，並要求幫她脫下紅色芭蕾舞鞋時，影片同時切換到舞臺上《紅舞鞋》舞劇中缺席了的舞蹈身體，以空白殘留給觀眾彷彿能從記憶中喚回的舞蹈身影，讓記憶中自動填補的舞影與現實劇情中身體的缺席成為強烈對比，更加深觀眾對於女主角已經死亡的意識與情感。

「紅舞鞋」在此成為舞蹈之生與死的連結，以及雖缺席但仍舞蹈著的永恆錯覺，「以生命起舞」與「以生命謝幕」因此得以被串連。這樣的安排讓觀者有種她為藝術獻出生命的幻覺，因死亡彷彿滿足了她對舞蹈的承諾，讓她不可能實踐的舞動慾望轉變為另外一種形式繼續存在，也讓觀眾的哀傷情緒隨著這個「為舞蹈而生／死」的命題宣洩。觀者帶出劇院的，可能是一個告誡女性在舞蹈專業上的執著與熱情相當危險的父權式警語，也可能是一份女性對舞蹈專

---

41 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 51.

42 原文為“Freudian symbols of female sexuality .”參見 Andrew Moor, *Powell & Pressburger : A Cinema of Magic Spaces, Cinema and Society Series,* 216.

業的熱情與慾望將能以不同形式繼續倖存下去的勇氣。而無論觀眾產生何種詮釋，都讓不斷飛馳舞動並讓觀者投注滿滿感動與眼淚的紅色舞鞋，成為這部電影最成功也最令人印象深刻的象徵符號。

四、靜默的芭蕾玲娜：電影工業中的舞者演員

舞蹈中的女性常被描述為依賴者，認為男性應該是女性生命重心的這種浪漫觀點也常被大眾媒體一再複製傳播。[43] 上述影片與表演的分析旨在探討觀者凝視的位置可否被翻轉與移動，以及能否有多元詮釋的可能性以促進性別主體省思。然而，除了分析《紅菱豔》拍攝過程中如何將女性舞蹈身體進行再製與再現外，本文另一個切入點則是探討舞者在參與電影製作過程中，是否有任何抵抗協商的可能性與空間。

此電影忽視舞蹈身體為主體的拍攝方式，讓飾演女主角的希勒在自傳中提及，她第一次看到完整電影首映時，並不滿意這部電影中對舞蹈影像的剪輯效果。[44] 拍攝過程中，舞者動作的演練與所規劃的表現往往是徒勞無功的，因為舞者們並不能掌控攝影機的凝視與詮釋角度，也因此無法確定觀眾觀賞的角度會是什麼。舞者從擁有在舞臺上試圖吸引觀眾目光的小小自主權力，轉而為只能被動地將這樣的權力完全交給電影製作人，讓電影導演主掌了影像的再生，也就是被拍攝舞蹈身體的所有創作詮釋權力。

當時電影的製作環境，可能與早期芭蕾舞團由上而下的權力架構類似，這從電影製作過程中，導演與演員工作人員之間的合作關係以及偶然的抵抗之描述中可以窺知一二。在《紅菱豔》中首次擔任女主角的希勒，其鏡頭演出相當成熟，彷彿她已經在戲劇演出上有多年經驗，但她提及演出中的一些戲劇情緒

[43] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 64.
[44] 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 38.

效果確實來自於導演鮑威爾的暴躁憤怒，使她容易表現出哭泣與沮喪的情緒。[45] 這顯示出拍攝過程中導演主導並掌控了詮釋的權力，或許這是導演的引導方式，也或許是拍攝壓力的表達抒發，使得在拍攝中無法給予每個藝術家與舞者演員發揮表達的空間與機會。希勒在接演此部電影前已是其所屬芭蕾舞團中席位僅次於瑪歌・芳婷（Margot Fonteyn, 1919–1991）的芭蕾伶娜，在其自傳中也表達了選擇接演這個電影角色的掙扎，也對於密集而令人精疲力盡的電影拍攝時間表表達過抗拒，[46] 由此可知，希勒雖因其專業名氣而能有一些表達觀點的空間，但其實並未能有太多與劇組協商或抗衡的力量。即使希勒本身的舞臺魅力與專業能力對於這部電影能獲得廣大的迴響是功不可沒的，但在合作過程中，或許因對於芭蕾伶娜的傳統觀點，鮑威爾並不完全是採取對待藝術家的角度，去賦予希勒合理的舞蹈表演與發揮空間。

與此相對地，男獨舞者馬辛似乎有較多的機會在電影演出中置入自己的天分與詮釋。在電影拍攝當時，馬辛已是著名的編舞者與舞者，導演也給予他相當多的自由空間去創造他所扮演的舞者與製鞋師角色，[47] 也能爭取到更合理的待遇。同時，由於個人的創造力能展現出抵抗的可能性，[48] 馬辛在電影導演主導權與其自身處於舞者角色之間，能有多一些發言協商的權力與空間，不只是因為他在舞蹈專業方面的資經歷與聲望，也因為他被認可的舞蹈編創能力，可以恰當地模糊舞蹈與戲劇、芭蕾與現代舞，以及身體與敘事之不同疆界的能力，

---

[45] 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 38. 值得注意的是，由於希勒對於接演這部電影所帶來的後續影響始料未及，特別是她在電影上的名聲掩蓋過或危及到她在芭蕾專業上的成就與認可，在後續訪談中對於這次電影導演與製作歷程，她常發表不滿與負面的言論。

[46] 參見 Pigeon Crowle, *Moira Shearer: Portrait of a Dancer*, 58, 68.

[47] 參見 Vicente García-Márquez, *Massine : A Biography*, 1st ed., 391. 根據當時男女不平等的職場文化合理推測，希勒雖身為女主角且耗費相當多時日拍攝，應該是領取比僅出現片段的男配角馬辛以及霍普曼還要少的薪資。

[48] 參見 Rachel Fensham, "Deterritorialising Dance: Tension and the Wire," *Discourses in Dance* 1-2, 66.

進而創造他在電影中獨特的演出風格，讓製鞋師的角色鮮明且令人印象深刻，這是被電影導演與製作團隊所賞識且信任的。

而與當時已經是芭蕾首席舞者的希勒以及知名編舞家的馬辛相比，電影中的其他群舞舞者可能更少有機會去表達或伸張自己應有的權利。由於缺乏這些舞者的紀錄與訪談，本文只能運用曾提及他們在電影拍攝過程中工作狀況的相關文獻，試圖推想當時他們的工作與勞動狀況。首先，在對待舞蹈專業中最重要主體同時也是展現媒介的舞者身體時，劇組由於考量到芭蕾舞者的平坦胸部可能不為電影觀眾所歡迎，服裝經理試圖放入胸部墊子，但引起芭蕾舞者的怨恨與抗拒。[49] 顯然，雖然電影的行銷層面需要顧及，但電影製作團隊並未將舞者的身體舒適度考量在內，這些舞者即使必須在拍攝期間長時間地重複跳舞，也不一定能在鏡頭上顯現其貢獻，甚至其姓名都不一定能被列入電影字幕演員表中。

再者，在電影拍攝場地，過硬的地板與異常的悶熱對於舞者來說都是一個相當艱困的環境，而且容易造成舞者受傷。[50] 在電影拍攝過程中，由於依協商在一段拍攝時間之後必須給予舞者五分鐘休息時間的這個規定，結果反而造成休息後舞者因為雙腳變得腫脹而無法脫換鞋子，必須更多時間的休息而需中止整個拍攝，這整件事被劇組視為「造成寶貴拍攝時間的浪費」[51]。由此可知，電影中群舞者處於高壓困難的工作環境，而舞者僅有的五分鐘休息時間，卻只被詮釋為拍攝過程中一個昂貴的錯誤之歸罪原因，只因為舞者休息後卻仍無法繼續跳舞拍攝，而未能檢討劇組需瞭解舞蹈演出所耗費的體力遠遠大過於戲劇演出，由此顯現出對電影製作成本的考量遠遠凌駕於舞者專業健康與勞動力之上的情況。此種對於不同專業的理解落差，也可能是造成後來《紅菱豔》拍攝時間拉長且遠超過預估時程，而造成後續追加過多製作成本的原因。

---

[49] 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 41.

[50] 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 41.

[51] 原文為“cause the loss of valuable shooting time .”參見 Connelly, *The Red Shoes*, 41.

由此可見，當時並沒有人專責照顧維護舞者的健康情況與演出價值。當大多數群舞芭蕾舞者，相較於主要角色而言是較為便宜的演員且沒有特寫鏡頭的群舞者，在容易被取代的情況下，他們並沒有太多協商的空間與權力。另外，此部電影中舞劇《紅舞鞋》的編舞者與整體舞蹈指導，在真實芭蕾世界中已嶄露頭角的男編舞者霍普曼，更堅持專業舞者們必須在拍攝過程中維持常態的芭蕾訓練課程，因為他希望在令人筋疲力盡的拍攝過程中，仍維持舞者們的精神與專業紀律。[52] 雖然霍普曼的堅持符合芭蕾舞技巧需每日常態訓練的專業度，但在考量同時要滿足拍攝時間表與常態上課訓練的情況下，即使目前並沒有關於舞者工作時數的詳細紀錄資訊，研究者認為這些舞者在拍攝期間相當可能是過度且過勞工作的。

此種金字塔式的待遇與勞力大量需求的情況，不僅僅在電影產業中存在，其實與當時戰時與戰後期間歐洲芭蕾舞團的情況也存在。如《紅菱豔》所影射的俄羅斯芭蕾舞團，也是以一種上下階層的架構運作著，在金字塔底層最為弱勢的群舞者，大多數為女性，並沒有太多的機會去爭取她們的權益。不對等的男性與女性，編導與舞者，支配與服從的權力關係，不僅有其歷史因素，同時也有其資本營運的經濟考量。學者黛兒論述俄羅斯舞團的團長迪亞格列夫（Diaghilev）不只是管理舞團的工作情況，同時也試圖控制舞者的私人生活，[53] 而女性舞者只能接受這樣的控制，因為符合社會父權體制的期望。[54] 然而，研究者認為迪亞格列夫（以及電影中依其形象所塑造的團長角色）試圖同時掌控舞者的工作與個人生活的原因，並非僅僅是與他的藝術品味有關，而是和舞團營運的經濟考量有關。如舞蹈學者加拉芙拉指出，明星制度中的競爭性、對舞者婚姻的限制以及個別的工作契約訂定，是藉由充分消費舞者的勞動力而促進

[52] 參見 Connelly, *The Red Shoes*, 41.
[53] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 107.
[54] 參見 Adair, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, 107.

成本支出的效率與生產力。[55] 換句話說，在芭蕾舞團以及在電影製作產業的階級組織中，屬於最低階層的芭蕾舞者，必須在沒有太多安全保障下，供應出她們最多的勞動力，也因為這樣的犧牲與奉獻，才能讓需顧及商業營運成本的芭蕾舞團與電影成品，達成最佳的效率與最大的營收。

芭蕾舞者缺乏抵抗意識原因之一，極可能是源自於芭蕾舞者養成的教育、訓練與理想模範，因大多數芭蕾舞者被灌注一種信念：「舞蹈是犧牲與匱乏的藝術，而不只是自我實現與滿足」[56]。這樣的信念迷思存在於芭蕾世界由來已久，奉獻自己到偉大的舞蹈藝術之中這種相當浪漫的信念，造成芭蕾舞者在低工資與貧乏的工作情況中，依然不敢或不知應為自己發聲。從這個觀點看來，當電影中的女主角佩姬被期待與預言將因其對舞蹈的熱情而死，但實際上她是因父權威權私慾而被犧牲，而當時大多數現實世界中的芭蕾舞者，則是在資本主義世界中持續燃燒自己的專業生命奉獻給以藝術之名的虛假意識，貧乏地死去。

五、結語：歷史片刻中的失衡凝視

從分析《紅菱豔》的劇情敘事、舞蹈表演以及鏡頭語言與剪輯手法中，可以發現有多種互相衝突的形象角色被賦予在女主角這個芭蕾伶娜的身體上。她被塑造為一個主動且充滿熱情，知道自己的人生目標並主動追求的、非傳統印象中的芭蕾伶娜；但同時，她也被形塑成如同真實世界中芭蕾伶娜般，對於環繞她周圍「顯得」較聰明且有才華的男性角色，必須展現出順服的個性與身體。電影同時呈現出奠基於芭蕾舞團、電影製作以及社會期待的性別階級組織中的不對等權力關係，讓芭蕾伶娜多半被男性所訓練、教育、指導與編舞，也因此芭蕾伶娜必須保持安靜、服從與美貌以達成夢幻般的「美麗」，一個永

[55] 參見 Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes,* 262.

[56] 原文為 “Dance is the art of sacrifice and deprivation, no fulfillment and gratification.”參見 Suzanne Gordon, *Off Balance: The Real World of Ballet*, 210.

遠被眾人所注視檢視著但無法真正企及的標準，並以此深深要求自己。但在此時，電影中的舞蹈表演質地與鏡頭語言也呈現出女主角常回視直視權威、勇於挑戰界限、經由深厚舞蹈技巧與傑出專業能力，與不同男性持續協商抵抗爭取的過程。電影敘事是延續著女主角想要變成傑出的芭蕾伶娜這個如此強烈到必須奉獻一生的企圖而展開，這是由男性導演與劇作家為觀眾的想望所設計賦予的，但接著再破壞掉這個他們所構築出的慾望，劇情的結局彷彿嘲諷著女性的企圖心與熱情，並提醒著需去提防被視為無知的、無法控制的且危險的女性主體慾望。但與此同時，女主角強而有力的舞動身體與高超技巧，也提醒著女性觀眾關於舞蹈所能帶來的主控權力與專業能力以及關於女性身體的自由，以積極主動的表演與熱情去喚起觀眾對於生活、對於舞蹈以及對於抉擇的勇氣。

雖然《紅菱豔》的導演似乎將芭蕾伶娜塑造為一個活力十足且企圖心強的藝術家，但仍將這樣的慾望設計為是一種對角色本身的危險，導致她的專業與婚姻都在燃燒後死去。電影編導決定了女性角色的「命運」，也呈現出女性以「無用的掙扎去追求不可能達成的慾望」。[57] 鮑威爾電影中女性角色的無助掙扎，往往成為其敘事的特色與重點。似乎從古希臘神話開始，人類的意志能扭轉自然的命運的事蹟只存在於男性英雄身上，也讓觀眾無從察覺也從未期待電影中女主角佩姬扭轉命運之可能性。死亡的張力與預言對於電影觀眾的情感投注是一大吸引力，死亡的結局成為女性觀眾在工作與婚姻難以兩全的現實壓力的情緒出口，也映照出現實世界中女性必須如何運用各種策略，不斷協商爭取出可能的空間並努力長出力量與勇氣。

最後，由電影工作過程中幾個主要專業舞者的參與工作情況可以發現，因為性別與資經歷而獲得不同程度的重視與權力，這樣的不同經驗與詮釋顯露了電影製作不只是一個集體合作的過程，也是一個協商中的產品。即使電影製作

[57] 原文為 “struggles in vain to exercise an impossible desire.”參見 Natacha Thiéry, "That Obscure Object of Desire: Powell’s Women, 1945–50," 237.

的階層能確保拍攝過程的效率與生產力，導演鮑威爾可以經由剪輯影片而擁有最終決策的權力，且著名專業舞者與舞蹈家能獲得較有權力的位置去貢獻他們的想法，然而較資淺與女性群舞者則不見得能有相同待遇。電影後續訪談及自傳資料，顯示出隱藏在電影製作影像之後主要舞者的抵抗與協商。然而，其他默默無名的群舞者們則只能成為電影製作中薪資低卻最多工作時數的勞工。

《紅菱豔》引發了關於舞蹈在電影中再現的討論，這部電影不僅被視為是一個跨領域的經典作品，電影中舞蹈敘事、鏡頭語言與劇情文本之間的交互作用與話語權爭奪，也呈現出影像這個媒介的強勢影響力。本文建議可將這部電影視為芭蕾舞蹈史中的一個重要註腳，從中考量女性舞者性別形象與社會權力架構中各種關係的位置與層次，以及舞蹈電影可能提供的多種觀看角度與詮釋。在這部電影中身為女性藝術工作者的芭蕾伶娜被要求在舞與死之間不斷失衡與平衡，這並非女性舞者天生的宿命，且真實世界中也有不少芭蕾伶娜成功地兼顧事業與婚姻。然而，來自於父權社會結構與芭蕾歷史發展的脈絡與刻板印象，往往讓身處其中的女性陷入無以兩全的抉擇假象中。《紅菱豔》對此種脈絡的再現與再生產，可能複製並強化了這種父權式的警語與性別迷思，但也可能讓觀眾因同情入戲而翻轉深深根植於女性心中的這種迷思，並對男性支配的抵抗更具創造力與勇氣。女性舞者應該允許自己發聲抵抗這個系統，而非變成其共謀，也不是繼續保持安靜並視其為一種美德，即使男性父權式的凝視不可能輕易地被翻轉，但仍有可能經由反省、探討與提供新觀點，而達成視角與觀念的改變。

本文針對《紅菱豔》的分析中發現，女主角在多組相對權力關係中不斷地協商抵抗，並運用芭蕾伶娜自身的專業與能力去尋求空間與爭取社會位置，且未順服於工作與家庭註定不能兩全的這個性別迷思與父權疆界，即使就結局而言可能並非成功的。觀眾若能思索並超越電影文本敘事的性別表象，並納入電影中舞者運用其表演性與舞蹈敘事的表達意涵，將更能翻轉男性凝視下的刻板印象，進而產出女性觀者的觀影認同與愉悅。當目前女性舞者地位較過去提升

許多，如何以女性主體觀點去抵抗性別角色的刻板印象之再生產，以及如何以舞蹈身體作為主體以抗衡影像語言之霸權，仍是舞蹈書寫與歷史書寫之中的關鍵議題。

引用書目

Adair, Christy. 1992. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. New York: New York University Press, 1992.

Banes, Sally. 1998. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London: Routledge, 1998.

Cohen, Sarah R.. 2000. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancient Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Connelly, Mark L. 2005. *The Red Shoes.* Turner Classic Movies British Film Guides. London: I.B. Tauris, 2005.

Crowle, Pigeon. 1951. *Moira Shearer: Portrait of a Dancer*. London: Faber and Faber, 1951.

Fensham, Rachel. 2002. "Deterritorialising Dance: Tension and the Wire," *Discourses in Dance,* 1-2, (2002): 63-84.

Foster, Susan L.1996. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Foucault, Michel. 1979. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.

Garafola, Lynn. 1989. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989.

García-Márquez, Vicente. 1995. *Massine: A Biography*. New York: Knopf, 1995.

Gibbon, Monk. 1948. *The Red Shoes Ballet; a Critical Study*. London: Saturn Press, 1948.

Gordon, Suzanne. 1983. *Off Balance: The Real World of Ballet*. New York: Pantheon, 1983.

McLean, Adrienne L. 1988. "'The Red Shoes' Revisited," *Dance Chronicle*, 11, 1, (1988): 31-83.

Modleski, Tania. 1982. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden, CT: Archon Books, 1982.

Moor, Andrew. 2005. *Powell & Pressburger: A Cinema of Magic Spaces, Cinema and Society Series*. London: I.B. Tauris, 2005.

Thiéry, Natacha. 2005. "That Obscure Object of Desire: Powell's Women, 1945–50," in *The Cinema of Michael Powell: International Perspectives on an English Film-Maker*, edited by Ian Christie and Andrew Moor, 224-238. London: BFI, 2005.

Balancing En Pointe Between Dance And Death: The Pirouette Ballerina In The Film *The Red Shoes*

Chang, Szu-Ching
Assistant Professor, Department of Dance, National Taiwan University of Sport

Abstract

The film *The Red Shoes*, directed by Michael Powell and Emeric Pressburger, was released in 1948 in the United Kingdom and later in Taiwan. This paper investigates the images and the life of the ballerina represented in this film and discusses the cooperation and power relationships between dancers and film directors in the filming process. This paper focuses on dancers and the dancing body, exploring how the narratives constructs the connection between art and death, and analyzing the various sets of binaries between men and women presented in this film. This paper locates this film in the context of ballet history and employs theories from dance literature about female ballet dancers so as to investigate gender issues. This paper argues that *The Red Shoes* should be considered as an important film in ballet history. In this film, the ballerina, as a professional artist, is forced to keep dancing and balancing between love and death. The intention to reverse the power relationship in these gender binaries is not acceptable from the viewpoint of patriarchal society, so it is a must to transfer the ballerina's great passion for dance into death as its final conclusion. But, this should not be the destiny of woman. Therefore, its audiences

have to understand the multiple-layered gender positions and power relationships, and also explore the possibilities of different viewpoints in order to interpret *The Red Shoes*. While this film feeds its audience with the belief of and the relief of "dying for dance," ballerinas in the real world have to struggle with the patriarchal structure and negotiate with power relationships in order to construct the subject position of the dancing profession and of the female body.

Keywords：Ballerina, *The Red Shoes*, dance and gender