

第六章 研究結論與限制

第一節 研究發現與結論

本研究的問題意識從研究者自身經驗出發，試圖瞭解「成年女性學習芭蕾舞」指涉出女性身體和社會性別結構之間的何種關係。在研究者個人經驗和大眾媒體的內容當中，研究者認為成年女性學習芭蕾舞不僅只是一個「學習者動機」的問題，背後所涉及到的問題包含性別、年齡、身材、美體等身體論述。究竟「成年」女性學芭蕾舞是一種原罪，還是代表女體的另外一種可能，女體在此扮演著什麼樣的角色，勾勒出何種的文化形貌，女性身體、芭蕾舞和社會之間又有什麼樣的互動關係等，是本研究所欲探求的焦點。

在過去的西方學術界，因為笛卡兒以降的身心二元論，肇使身體成為心靈的客體與附庸，身體成為心靈的工具，身體從屬於精神（Turner, 1996）。綜觀過去各學科領域的身體研究，無論是在社會學、哲學、人類學中，乃至於傳播學的研究領域，身體不是被視為純然的生物體，不然就是過度從社會結構的角度來檢視社會中的身體，將身體視為社會結構論述下的銘刻物，這兩種論述將身體視為無感之物，也間接排除「身體知覺」的主體性（Csordas, 1990；Turner, 1996；羅正心，2000；嚴學誠，2002；Thomas, 2003；Wainwright & Turner, 2006）。Turner (1996)認為在工業社會長期轉型下，禁欲主義在後現代社會中逐漸式微，取而代之的乃是大眾消費主義的盛行，以及強調身體感受的消費文化、休閒文化、個體展演的感官體驗時代的到來，身體成為美好生活以及文化資本的表徵，也是個體享樂、實踐慾望的場域，身體的感官經驗也因此日漸成為學術關注的焦點。

「體現」（embodiment）則試圖在生物性身體與和文化身體中尋求一個揉合，重新拾回身體知覺，將身體視為覺知主體，個人身體經驗作為文化的存在基礎（existential ground of culture），進而探究身體的知覺狀態如何和生活世界發生互為主體性的溝通（Csordas, 1990；嚴學誠，2002）。然而過去的「體現」研究對於身體主體性的樂觀，將論述的著力點放置於陳述身體知覺對於社會文化的影響力，而忽略社會文化對於身體的影響。劉憶勳（2006）就以「體現」的觀點來瞭解青少年街舞舞者如何在跳舞的過程中，在自身舞蹈動感與社會文化場域進行互動，進而蛻變呈現其原創風格。然而，劉憶勳卻沒有清楚的說明女街舞舞者如何在街舞文化的性別結構中，重新找到自我主體性，重新改寫街

舞文化。

本研究認為，當身體主體遇到性別議題，兩者交織出來的火花並非單一的相互主體性可以完整的詮釋。因此本研究引用 Iris Marion Young (2005) 的理論觀點，一方面關注「活生生的身體 (lived body)」所內含的能動性，另一方面，本研究也關注「性別結構」對女性身體經驗所造成的影響。誠如 Young (2005) 所提及「每個人類的存在，都被其處境 (situation) 所定義；女性的獨特存在，正是被其處境的歷史、文化、社會及經濟限制所定義。」(Young, 2005, 何定照譯, 2007:46)。「陰性身體」就是女人處於特定社會 (處境) 下所產生的，而這樣的性別結構也制約了女性的行動與意識，她也認為女性自身的身體經驗得以讓女性透過自身探究身體的可能，更加瞭解自身身體。當女性身體受到社會文化侷限的同時，亦可以發出另外一股屬於自我主體的聲音，讓女體在社會客體和自我主體的角色變換中，形成一個眾聲喧嘩的生活世界。

因此本研究以「成年女性」學習芭蕾舞的身體經驗為研究對象，端視女性身體和社會文化之間的互動關係，並試圖從中勾勒出女性身體的真實面貌，研究者認為，女體本身具有主體的能動性，但也是社會制約下的客體，這兩種身份交互影響，隨時空交替，物換星移。如上所述，「成人芭蕾」不同於專業的芭蕾舞，主要是針對成年人的身體條件和心理需求，以芭蕾基本技術為基礎的一系列動作安排，相較之下，成年女性較無成為專業芭蕾舞者的想望，反而是在成人芭蕾的國度中，圓自己一個芭蕾的兒時夢、追求芭蕾的優美意象、或是為了運動及個人興趣而隨之起舞。本研究在前幾章的分析中鋪陳了女性身體、芭蕾身體經驗和社會性別結構之間的相互關係，成年女性在芭蕾舞中擁有不同過往的身體體驗，然而，成年女性對於成人芭蕾有自身的詮釋方式，兩者之間的互動關係，型塑了成人芭蕾的意義，顯示芭蕾身體的轉化作用力，也勾勒出女性身體在社會性別結構下的各種角色與面貌，以下是本研究的研究發現與結論：

1. 一個暫時遠離的「她方」

對於本研究的習舞者而言，她們得以在舞動芭蕾的過程中，回歸身體感官，拋卻社會角色的束縛，盡情徜徉在舞動身體的美感體驗之中。李天民(2008)認為舞蹈具有「想像」、「宣洩」和「昇華」的作用。習舞者透過芭蕾舞劇角色的「想像」、在舞蹈中「宣洩」自我體力和情感，並在心情上因為轉移而「昇華」，習舞者在舞蹈之後，往往身心舒暢，重拾活力。

無論是「以身心想像與實踐」，或是「身心宣洩與昇華」，就個人和社會的關係而言，芭蕾成為習舞者得以暫時遠離的「她方」。習舞者在「芭蕾的學習

場域」覺察自我，經歷自我身體體驗，得以回歸到純然的身體知覺，傾聽身體的聲音，擺脫社會角色和工作理性的束縛，無論是解放工作壓力，亦或是逃離日常生活家務的層層束縛，習舞者在芭蕾舞姿中找到一個喘息的機會。這個「她方」，讓習舞者得以「覺察自我身體感官」，讓她們「從社會角色回歸自我」，她們對於身體的關注從「視覺」轉移到「體感」。這個「她方」，除了讓習舞者暫時不用進行角色扮演，也讓她們獲得嶄新「體」驗，女性自己和周遭環境有較寬廣的感官連續（Straus,1996，轉引自 Young, 2005），得以有再詮釋個人與生活世界之間的能力。

2. 芭蕾身體做為一種「轉化」

對女性主義者而言，整個芭蕾語彙是一套父系論述的產物（Daly,1987/1988；Thomas, 2003；馮靖評，2003；陳詩雲，2004）。自十六世紀開始，有關在芭蕾的論述系統中，男性往往佔有一定的比例與地位，舉凡各種芭蕾編舞家、舞評家、學術研究者皆為男性。而這股父權論述成為物化女芭蕾舞者的終極來源。女舞者在這套男性論述下，成為「苗條」、「優美」、「纖細」的輕盈舞者，成為「溫柔婉約」、處處依賴男人的弱女子。女芭蕾舞者是男性想望的對象，也成為男性慾望的投射產物。芭蕾舞成為一套性別論述的產物，女舞者以男性編舞家為依歸，一般觀眾追求著女芭蕾舞者的完美形象。Adair(1992)指出整個芭蕾發展是一個男性建構的遺產(heritage)。無論女芭蕾舞者的身材標準、角色特質和故事情節，都是以男性觀點為基調，試圖合理化性別特徵的二元對立，女性成為客體、成為他者、成為被觀賞的景觀，女舞者以身體與舞姿為既定的女性刻板角色背書，整個芭蕾文化是一個男性觀點的產物。

然而，研究者認為業餘習舞者的芭蕾身體經驗在「成年女性和日常生活」、「成年女性和芭蕾文化」以及「成年女性和芭蕾觀看意義」三個部分產生「轉化」作用。首先，業餘習舞者的身體經驗「轉化」女體和日常生活的關係，習舞者的芭蕾經驗「轉化」過去習舞者在日常生活的姿態、生活行動的意義。習舞的學習經驗也轉變成身體資本，成為她們舞動在各舞蹈領域的自信來源。而芭蕾的美學體驗，也讓她們重新擁有追求生活美學的想望，生活世界不再是一成不變，而增添許多想像與體驗的可能。

再者，業餘習舞者的身體經驗「轉化」成年女性和芭蕾學習文化之間的關係，亦為「相互主體性」的表現。不可否認的，若要成為一位專業的芭蕾舞者，從小開始的芭蕾訓練是養成一個專業舞者的必然階段。然而，一般人承繼這樣的概念並擴張成「芭蕾需從小學起」的迷思，加上芭蕾舞者的纖細苗條形象，在年紀和身材的雙重考量下，成人學芭蕾反而成為一種「另類」的選擇。

芭蕾舞步強調基本功的基礎，對於專業的舞者而言，芭蕾舞步是如同中國武術紮馬步的基礎，是一種講求技巧的舞步，芭蕾對於舞者的要求也普遍年輕化(Wainwright & Turner, 2006)。而這種舞步要求舞者本身要有一定的肌力、柔軟度、和芭蕾基本技術。這些種種的要求，對於成年女性而言是一定的負擔，尤其在習舞者的身體隨著歲月的增長而逐漸老化，也成為習舞者學習的條件限制。然而，習舞者卻也在這個過程中，懂得察覺身體，身體條件雖然是限制，卻也是轉機，得以讓成年女性懂得珍惜自己的身體，並在其中尋求突破與避免受傷之間的平衡。成年女性即在這樣的身體經驗中，重新轉化芭蕾舞的學習文化，重新定義學習芭蕾的年齡上限與可能性，在社會普遍對於女體帶有「我不能」的既定印象之下，成年女性重新以自身證明「我能」。芭蕾舞步的技術難度與動作美學也成為她們重新審視自我身體的開始，透過練習過程中的肌肉感知以及痛感，她們體驗到自己身體的存在，瞭解個人身體的差異，打破舞者身材苗條的迷思，重新找回自我身體的價值；而自身也透過不斷學習芭蕾帶有難度的舞步，超越女性身體的可能性，從中體驗到的成就感和愉悅感，成為建立自我自信的一個媒介。

女性主義認為芭蕾舞的格式化訓練方式與表演方式限制舞蹈肢體的表現，尤其對於女性舞者，無論是在動作技術或者是角色扮演，芭蕾都看似一種對於女性的羈絆，有些女性主義舞蹈理論家或是舞蹈家將現代舞和後代舞視為解放女性舞者的希望(Copeland, 1982; Duncan, 1909, 收錄於伍蠡甫、朱立人編, 1994)。然而，女性主義者的芭蕾研究可能忽略「芭蕾身體養成的過程」對於個人所產生的意義，而這個原因必須回應到過去女性主義的研究問題，亦即在她們研究的過程中，舞者是沈默的一群，女性主義者試圖從女性的觀點說些什麼，但是卻還是忽略其他女性的聲音。對於習舞者而言，她們在芭蕾的學習體驗中，透過自身的經驗與嘗試，重新轉化改寫一般人學習芭蕾的可能性，將日常生活的「學習芭蕾」不再受到身體條件（年齡、身體技術、身材外觀）的束縛與羈絆，她們的身體經驗，成為一個轉化與解放的可能。

最後，如果女性主義認為芭蕾是一種「男性凝視」的產物，女性觀看芭蕾、接收芭蕾文化的同時，也同時以男性眼光審視自己。然而，研究者認為，芭蕾的觀看意義，在成年習舞者身上有了不同的意義。成年女性的身體經驗讓過去象徵為「男性凝視」的觀看意義「轉化」成「女性自我體察與觀看」。透過芭蕾，習舞者獲得重新體察自己的方式，覺察到身體的差異美學，不再將「苗條身材」視為單一標準，從身體上尋獲到更多身體美學的可能性。另外，習舞者也在這個過程中審視自己，除了如何做一個「女人」，也重新思考如何做一個「人」。習舞者的身體經驗一方面連結了習舞者在自我「想像」和「現實」之間的斷裂面，在「鏡像的真實」中接受自我的面貌，也啟動個人身體覺知，重

新回歸於身體「感官」層面，擺脫理性束縛、去除個人社會價值的羈絆、一切回歸身體感知，開啓認識探索的過程。同時個人在這個過程中，重新覺察自我、認識自我，探索個人在自我和社會之間的相互關係。Young (2005) 認為女性的身體經驗與覺知成爲女性能動性的動力來源，Barker (2000) 認為這個能動性可能表現在個人行爲的差異、做選擇與決定的過程、行爲的創新與改變，陳姐在學舞前後態度上的轉變就是一個例子。而在這個過程中，個人得以找到自己行爲評斷的標準，這也是個人主體性的表現方式之一。儘管女性的能動性依然會受到社會結構的影響，然而，在這個過程中，女性找到選擇與其他可能，個人不再只是社會文化下的被動客體，而是因此有爲自己發聲的機會，找到自己的論述權力。而可以思考的觀點在於，女性在芭蕾身體經驗中型塑新身體價值觀，然而，芭蕾卻被過去的女性主義者視爲父系霸權的表徵，在這個女性自主和男性宰制的相互關係中，業餘習舞者的身體經驗和學術領域的女性主義研究兩者之間，形成可以細究的弔詭。

3. 單一的女體 vs. 主客體交織的多元女體

過去女性主義的芭蕾研究在爲女性發聲的同時，卻也讓女性二次噤聲，一味批判芭蕾文化如何物化女性身體，女性在芭蕾文化的描繪下，成爲父權論述的凝視客體。然而，這樣的說法卻也再次「客體化」女體，女性主義試圖在芭蕾和女性之間築起一道圍牆，避免父權越界，女性主義在捍衛性別正義的同時，卻也間接忽略女性本身的能動性。

在本研究中，習舞者透過芭蕾的身體經驗，得以建立新的身體價值觀，透過芭蕾的學習過程，習舞者和自我身體筋骨、肌膚因爲芭蕾舞而相互交融，透過身體的感官、知覺重新體驗身體，苗條不再成爲的身材唯一標準，年紀也不再成爲身體的包袱，多元的身體美學價值觀取代單一的身材標準。從體現的觀點看來，成年女性在芭蕾舞的經驗中，浸淫於芭蕾舞姿的優美美學，也在此同時，成年女性重新書寫芭蕾的學習文化，身體和文化互爲主體，交互影響。然而，若從時間縱軸重新端視習舞者身體價值觀的變化，本研究發現，習舞者的身體「同時」承載過去和現在的身體價值觀。習舞者依舊受到父權論述的影響，在社會和芭蕾的苗條文化以及他人凝視中尋求認可，卻也在芭蕾舞的習舞經驗中，建立自我的身體美學與自信，傾聽自己聲音，建立自己的主體性。身體不再只是尋求他人認可的工具，不再只是承受過多眼光的包袱，也可以是自我愉悅的來源，無論是伴隨肢體盡情舞動，或是以優美姿態與這個世界並存，從中獲得內心的滿足，身體繼承過去也書寫當下，她是客體，也是主體。女性主義過去用相當大的篇幅描繪女性如何在生理上、心理上、經濟上以及在社會角色的束縛與框限下成爲附庸男性的客體與他者（鄭至慧，1996），並試圖尋求女性自主的另外一片天空。然而，研究者認爲同時交織客體和主體的雙重身

份，或許更貼近女性身體的真實面貌，並得以從中找出女性「體現」的新世界（Young, 2005）。

本研究認為，女性透過身體知覺累積的身體經驗，讓女體不同於一般媒體呈現的單一化形象。女性身體隨著身體經驗的累積與時空的轉移而呈現不同的面貌，身體並非一個純然的生物體，一個回應刺激的反應物，或是一個靜待社會權力論述銘刻的客體。一個「活生生的身體（lived body）」座落在時間和空間的座標軸中，同時和社會進行互動溝通。身體在時空座標中，一邊以身經驗與實踐，書寫身體歷史，一方面也處在社會性別結構脈絡下，刻畫社會也受其影響。在時間、空間、知覺與實踐的交互影響，身體不是僅有單一面貌，而是在時空之間不斷變化與流動。研究者認為身體的變化並非單一的「從 A 到 B」的過程，而是不斷在自我和文化之間相互穿梭角力，身體時而擁有主動權，有時成為社會結構的一份子，身體就在時空遞嬗之間，不斷變換其角色與面貌。

因此女體依舊有其能動性，女性依舊可以透過身體經驗重新書寫文化，為自己發聲，然而，女性也必須在社會性別結構中扮演自己的角色，她是自我主體，也受社會的限制。身體體現「時間」（過去、現在乃至於到未來）、「身體自身」（身體知覺和行爲）與「社會性別結構」三者交相力的關係，勾勒出身體在社會處境中，在主客體之間變換的情況。重點在於個人能否在社會與自我之間，尋得更多「自主」甚至於是「選擇」的可能。本研究所關注的並非尋求身體的終極解放，而是試圖尋求個人在社會結構的限制下，如何能夠擁有更多「個人選擇」與「個人自主」的可能。因此在研究中研究者以成年女性的「芭蕾舞體驗」為研究焦點來探究個人如何透過身體知覺建立個人主體意識覺知，並探究兩者之間的關係，以及個人、芭蕾舞文化和社會性別結構之間的互動狀況。個人出生的時候，身體即已涵蓋各種潛能，欲開拓身體的自主性和行動能力，則必須透過各種動作來認識身體內涵，用身體覺知開拓一個新的體驗身體和審視身體的方式（羅正心，2000）。對於文化的認識和創造，乃是基於身體的體驗，端視個人「是否」開發這樣的身體潛能，又「如何」開發這樣的身體潛能，讓自己有新的「體驗」這個世界的機會，以建構自我新的身體觀與世界觀。對於本研究的習舞者而言，個人在學習芭蕾的過程中，坦然面對芭蕾舞姿並加以突破，從自身芭蕾舞身體建立的新身體美學，在芭蕾舞肢體感受到身心美感，不管是挑戰過去所沒有的動作嘗試或者是不斷退化的身體機能，個人在身體的覺察、體驗、突破與身心喜悅的情況之下，重新思索自我和身體的關係，而在這段過程中，她們體現出芭蕾舞身體經驗與屬於她們的身體價值，也為女體找到更多選擇的可能。女體不僅關乎外表、關乎客體，女體也關乎感官、關乎主體。

而研究者也在此要重新檢討女體再現研究的侷限性。過往，傳播學界的部

份女體研究帶著批判的角度，重新審視媒體上的各種女體再現形象，例如廣告或是雜誌的女性形象再現研究。這部份研究試圖揭穿媒體論述、資本主義和父系霸權三者如何共謀建構美體神話，女性在這股神話之中載浮載沈，並成爲這股神話下的犧牲品。過去這些研究主張揭穿父系霸權的文化認知結構與性別體系，得以喚起女性覺知意識，重新瞭解女性主體性（顧玉珍，1995；張家翔，1996）。然而，令研究者反思的是，儘管女體研究的學術大旗揭穿了美體形象背後的神話真相，但是，女體的後續發展卻往往無疾而終，過去研究往往大聲疾呼，要求女性脫離美體論述的宰制，然而，在美體神話之後，女體要「如何」尋獲自己的身體自主權？在女體的再現研究中，我們似乎找不到答案，女體依舊是一個被檢視的客體，女體依舊噤聲無言，也因此女性身體的能動性依舊被忽視。本研究將研究焦點拉回至女體，將成年女性的芭蕾舞身體視爲一個傳播文本，以瞭解成年女性如何透過芭蕾舞身體和社會結構與自我進行溝通，女體本身爲社會的組成份子，同時也爲自己的知覺主體，當女性回歸到自己的身體，讓身體自己爲自己說話，女性在社會處境中，得以擁有找到自我自主性的一個可能。

女性身體依舊渾沌難明，這樣的真實卻又矛盾交織，但是在女性回歸自我身體知覺的那個瞬間，可能開啓女體自主的一個新開始。

第二節 研究限制與建議

本研究的研究限制共分成兩個部分，第一個部分乃是「舞類」選擇的問題。因爲研究者本人的問題意識一開始將焦點鎖定在「芭蕾舞」和「成年女性」之間的關聯性研究，因此，芭蕾舞成爲本研究的研究主題。然而，芭蕾舞本身是西方的產物，是依照西方人的身材標準所設計的舞蹈，是否可以完全適用於東方女性的身體分析，可能有待進一步的商榷。現在有關體現的相關研究大多以東方身體運動爲研究對象，例如「太極導引」（張良維，2001）、「氣功」（嚴學誠，2002）、乃至於源於古代的「雅樂舞」（羅正心，2002），試圖瞭解在上述的東方身體運動中，身體和東方文化如何互爲主體，相互影響。如果以東方肢體運動和東方成年女性的身體經驗進行對話，或許可以勾勒出身體和文化之間互爲主體的另外一層關係。

另外，芭蕾舞乃是一種富有歷史的格式化舞蹈，舉手投足之間，都有一定的規定與限制，因此，習舞者在學習的過程中，往往照本宣科，以身體驗老師教授的動作，無法自創芭蕾舞的風格，因此受限於芭蕾的舞蹈類型，本研究也無法細究習舞者在學習芭蕾的過程中，如何舞在芭蕾也同時自創芭蕾風格。因

此，本研究關注的焦點乃在於芭蕾舞的身體經驗習舞者的身體態度以及身體文化之間的關聯性，關注的焦點在於習舞者「個人」和「身體文化」的互為主體性，而非舞蹈風格的延展開創。因此在本研究中，無法瞭解習舞者的芭蕾舞經驗如何自創並重新定義芭蕾舞的舞蹈風格。這也是在舞類選擇上，所導致的研究限制。

另外，本研究的研究主題乃為「芭蕾舞」和成年女性的身體經驗，然而，在現今坊間的國際標準舞、佛朗明哥舞、瑜珈等舞蹈肢體運動蔚為風潮，在台灣也有不少的学习者。或許日後的後續研究也可以針對這些舞蹈與肢體運動進行研究，以瞭解不同舞類和個人身體經驗之間有何不同的關係。

第二部份則在於受訪者對象的篩選問題，本研究礙於研究者的人脈關係，在受訪者的選擇上有所限制，年齡層與職業取向不夠廣泛，以致於分析結果不夠多元。本研究中的受訪者屬於 40~55 歲之間，社會地位多屬中產階級，因此，在生活經驗的分析上，也多以這個年齡層的中產階級的成年女性為主。然而，研究者相信舞蹈為一種全民運動，各個年齡層或是生活場域都可能有其自身的身體經驗與文化，展現個人主體性的方式也不盡相同。年輕的街舞者可能透過身上的服裝、裝飾以及個人舞蹈風格表現個人的主體性（劉憶勳，2006）；年邁的氣功修行者，也有自己一套的身體文化（嚴學誠，2000）。因此，如要探討芭蕾舞和各年齡層或是其他生活場域習舞者之間的相互關係，或許可增加這個領域的研究廣度與深度。因此本研究的研究結果僅能代表某一個年齡層的身份族群的經驗想法與意見，是否具有其普同性，還有待後續研究深究。

另外，大部分的受訪對象為研究者在學舞過程中認識的同學，因此在研究訪談的過程中，部份的內容可能礙於私人情誼的部分，而在研究上產生內容效度的問題，這乃是本研究在研究對象的抽樣過程中所產生的研究限制。

研究者相信無論是任何的舞類或是任何年齡層，在舞蹈過程中，只要是有興趣的舞者、習舞者，或是任何人，只要換上舞衣，進到舞蹈教室，甚至以天地為舞台，就地任意起舞，拋去社會角色與身份，每個人得以回到最真實直接的身體知覺與體驗，享受舞動肢體的暢快、身心舒暢的美好，並於其中找到一個想像的舞動世界，得以實現另一個自我。如同本研究的習舞者在芭蕾舞的世界中，找到發揮肢體想像、盡其在我的一個「她方」，不管什麼樣的舞蹈，個人都可以因身體的舞動而達到一種身心舒暢甚至於解放，這或許就是現今舞蹈風氣日漸盛行的箇中原因，也是舞蹈亙古不變的普同魅力。