

着火的莎樂美——談洛伊·富勒及其舞蹈魔術

盧玉珍

人類的錯覺或許是一種視覺的缺陷，但某些藝術如繪畫、魔術、電影等，卻大半利用此一缺陷而發展。舞蹈往往因與體能關係密切，錯覺的應用常令人不以為是舞蹈技巧的一部分，儘管這類設計有時令觀眾叫好發狂，但因普遍被視為噱頭，其藝術價值反而常被忽略。

舞蹈上，這類利用錯覺而成功的設計，可遠溯於西元一七九六年查理士·迪得羅(Charles Didelot)於其作品「弗洛和傑菲瑞」(Flore et Zéphire)中，將扮演神祇的舞者以鋼絲懸吊於空中(Cohen, 1974, P.65)，就是利用人類錯覺而製造了飛翔的效果；此後，浪漫芭蕾更利用硬鞋、瓦斯燈及附有升降機關的舞台地板，使觀眾看不到場景的轉換，卻看得到舞者的升降起落，創造了浪漫芭蕾所特有的非人世幻境。這些機關設計，於一八四〇年伴隨著名的芭蕾伶娜芬妮·愛斯勒(Fanny Elssler)巡迴演出時傳入了美國，遠早於美國雜耍劇場(Vaudeville)盛行的廿世紀初期(Snyder, 1971, P.35)。

湯瑪士·愛迪生(Thomas Edison)於一八七八年發明了電燈，非但改變了一般人的生活習慣，也使舞蹈表演有了更進一步革

命性的轉變。洛伊·富勒(Loie Fuller)，一位在正統劇院(Legitimate Theater)和雜耍場子同時略有名氣的女演員與歌者，就利用電燈融合了動作、色彩、絲綢與音樂，為舞蹈創造了另一種幻境。出生於一八六二年伊利諾州的一個音樂家庭，富勒(1913)於其自傳中，自言早於兩歲半時即開始其舞台初演，當時她爬上教堂的講壇，表演其每晚臨睡前的祈禱文(P.20)。由於她兒時與教堂的密切關係，造就她青少年時期，成為一八七〇年代反沙龍運動中，兒童禁酒聯盟的演說戰將之一(Sommer, 1979, P.19)。她並自組一人劇團——洛伊·富勒大都會劇團(The Loie Fuller Metropolitan Dramatic Company 1875-76)，以表演莎士比亞詩歌朗頌及禁酒演說為主。一八八一年之前，她也常因瑪麗·路易·富勒(Marie Louise Fuller)為姓名，而且自稱從未受過正式教育，卻擁有絕佳的記憶力(Fuller, 1913, P. 21.23)。

在她廿六年的演戲及歌唱生涯中，早年富勒大半扮演男孩，譬如：「她對嗎？」(Was She Right 1874)劇中的小藍諾(Little Reginold)、「牧人小傑」(Little

Jack Shepherd 1886-87)中的小傑克、以及「阿拉伯之夜 The Arabian Nights 1887)中的阿拉丁(Aladdin)；她並以職業女演員的面目出現於「巴佛洛比爾秀」(Buffalo Bill's Show 1882-83)中，扮演胡椒小姐，並於「悲傷狐狸精(Sad Coquette, 1886-87)中飾演謝琳娜(selina)角色(Morinni, 1942, P.40)。一八八八與八九年間，富勒參加了威廉·海斯(William B. Hayes)與蜜妮·梅登(Minnie Maddern)製作的「善變」(Caprice)演出，就是因為這個節目，富勒因此巡迴西印度、南美、英國，並造就了她與海斯間，一場秘密且短暫的婚姻，同時於倫敦演出之時，傳出「善變」一劇的侵權事件。也因為倫敦之行，富勒有幸參觀了一八八九年巴黎世界博覽會，使她親眼目睹艾菲爾鐵塔以電燈照明，由底部發光的效果(Sommer, 1979, P.71)。

隨後，富勒返美參與「魁克醫生」(Quack M.D.)的演出，劇中她扮演一個被催眠之後，在台上提著裙子晃來晃去的角色；至於這條絲裙的來源，富勒至少提供了八種不同版本的說法(Sommer, 1975, P.56)。總之，她的出現使某位觀眾大喊：「那是蝴蝶！」而另一位則大叫：「是蘭花！」(Fuller, 1913, P.31)由觀眾的反應與富勒觀察到絲

綢上的效果，促使她實驗裙擺的舞動，而創造了她的第一個舞蹈(Fuller, 1913, P.31)。她當時的構想是以魔術師慣用的黑箱舞台為背景，透過電燈光的營造，製造出舞者仿若虛懸於空中的影像。

意外的是，沒有一位劇場經理願意將此舞納入其表演節目之中，富勒於自傳中聲稱，當時她才年過廿，可是經理卻嫌她當舞者太老了，不過經由推算，她當時應有廿九歲的年紀(Sommer, 1979, P.115)；另外，他們還認為富勒女演員的形象已深植於觀眾心目中，驟然改變，沒有觀眾會相信她是一個「舞者」(Fuller, 1913, P.35)。在一連串碰壁之後，終於在朋友的大力推薦之下，魯道夫·昂森賭場劇團(Rudolph Aronson's Casino Co.)接納了她的表演，其經理並為這支舞命名為「蛇舞」(The Serpentine Dance, 1891)，這也是富勒日後失去此舞版權之因，實在舞名非她所取。「蛇舞」被安排於喜歌劇，「色列士坦叔叔」(Uncle Celestine)中的第三幕(Morinni, 1942, P.41)。

雖然週薪只有五十美元，富勒咬緊耳根接受了，唯一的條件是要在宣傳看板及節目單上列名，但是這點經理卻從未做到。「蛇舞」跟隨「色列士坦叔叔」於鄉下巡迴六個星期之後，在一八九二年的二月終於在大紐約區布魯克林的派克劇場

(Park Theater)公演，富勒自此而聲名大噪(Sommer, 1981, P. 391)。紐約時代精神報(New York Spirit of the Times)對這齣喜歌劇並無好評，唯獨對「蛇舞」青睞有加，該報稱讚其舞獨特、靈妙、甜美，是唯一當晚令全場雷動的一段(Cited in Sommer, 1979, P.117)。第二天，幾乎全紐約市的報紙均報導了富勒的神妙發明，全城貼滿了她舞蹈的照片，只是全都沒有名字；當富勒向經理要求其屢行諾言列名時，她竟然被解僱了！因為經理早已準備請蜜妮·藍塢(Minnie Renwood)替代富勒，所以過去六個星期的巡迴，藍塢其實早已受命暗中偷學此舞(Sommer, 1979, P.121)。

憤怒的富勒乃向麥迪遜廣場劇院(Madison Square Theater)投靠，因而其「蛇舞」乃於「中國城一遊」(A Trip to Chinatown)劇中軋上一角，據說此劇為十九世紀美國娛樂界中，演出最久的製作(Toll, 1976, P.189)，不過為了解到歐洲演出，富勒不久即跳槽德國國劇院(German Theater)，在那兒她認識了一位經紀人，安排其至柏林演出。由於柏林的演出是在馬戲團中客串，富勒因此稱之為另一個劫難(Sommer, 1979, P.129)，不過藉此她終於設法又到了夢寐以求的巴黎。

一八九二年十月，富勒到達巴

黎的第一件事，是向巴黎歌劇院(The Paris Opera)毛遂自薦，可惜被拒絕了。其乃轉向法利斯伯加劇院(Follies Bergere)求職，令她訝異的是，竟然早有一位「蛇舞」專家梅玻·史都華(Mabel Stuart)在此獻技(Sommer, 1979, P. 142)。據富勒說，此人原為其好友之一，曾經還欠錢未還，結果竟然剽竊她的招牌「蛇舞」謀生，是可忍孰不可忍，富勒乃向經理表示，只要其辭退史都華，她願意匿名取代其檔期，並在無薪資的情況下演完(Fuller, 1917, P.53-56)。一八九二年十一月四日，富勒終於如願以償地以四支舞作：「蛇舞」、「紫羅蘭」(The Violet)、「蝴蝶」(The Battefly)、「白色之舞」(La Danse Blanche)，在巴黎揚名立萬。當時著名的詩人及評論家史迪方·馬拉鏤(Stephane Mallarmé)描述富勒的表演是一種「藝術的迷醉而同時又是一種專業的成就」，其舞蹈「忽冷忽熱，表演者淡出於布料的漫天洗禮中，展示了由漩渦而引伸為巨形花瓣、蝴蝶等，無窮盡的主題變化，並開拓了一個卓越而嶄新的基本秩序。」(Cited in Sommer, 1979, P.148)。很快地，富勒的月薪暴漲為八千五百法郎(Sommer, 1979, P.146)，而且贏得了巴黎人對她的暱稱：「啊！這個洛伊(La Loie)。」

據富勒自稱，幾乎到處都有另

一位洛伊·富勒已早她本人而至(Fuller, 1913, P.271-72)抄襲者並兼冒名者之眾，可見其舞蹈之受歡迎。不過眾多的模仿者中，卻無任何一位能創出如「火之舞」(Fire Dance, 1895)這樣的佳作。此舞之所以成為她的代表作，實乃因一系列的秘密設計，包括兩支縫在布料內、尾端彎曲的竹棍，斜裁外加無數三角巾中附著的服裝，以及一個玻璃為面以中空之支架固定的桌子。一般抄襲者憑目視而以直的棍杖揮舞，其漩渦是平面的，而富勒的漩渦是立體的，加上三角巾及燈光由下向上的特殊台子，根據愛迪生所拍的黑白默片來看(Mueller, 1981)，此舞有如火山爆發，漩渦還會向上竄升，最後舞者突然消失，只留下幾許火星(亦可參照The Magic of Dance III, 1980)。為了防止一再被仿冒，富勒事先註冊了版權，並於美、英、法的版權確認之後才正式公演(Sommer, 1979, P.156-158)。一八九六年，她終於帶著這支獨舞，抬頭挺胸地返美表演，紐約的媒體形容她的服裝有如火舌一般，由內至外全面裹住了富勒的肢體，彷彿真的著火了。由於觀眾如潮水般不斷地湧進劇院，經理乃不得不加開星期六的午場，以方便太太小姐們可以在沒有男士的伴隨下，觀看「著火的富勒」(Morinni, 1942, P.45)。

「火之舞」全長大約四分鐘，

但經觀眾的一再要求，往往連演成四十五分鐘(Fuller, 1913, P.58)。由現存的影片中，約略可看出其雜耍劇場的出身對富勒舞蹈的影響，例如：侷限於一張小小的桌面上跳舞、短而動感十足的秀技，以及豪華的視聽享受等。此外，層層包裹的舞者，在燈光不斷地閃爍之下，而有中「性」化，非男非女的傾向，進而達到一種淨化的感覺，這種淨化感就是當年綜藝演出(Variety Show雜耍劇場的另一名稱)為吸引家庭觀眾而熱切要達到的目標之一(Toll, 1977, P.269)。

富勒整場舞蹈的正式表演，直到一九〇九年才推出，當時她帶領着三十名舞者在新波士頓歌劇院(New Boston Opera House)及大都會歌劇院(Metropolitan Opera House)的演出，竟被紐約的新聞媒體稱為「古典舞」，與伊莎朵拉·鄧肯(Isadora Duncan)、露絲·聖·丹尼斯(Ruth St. Denis)及安娜·帕芙洛娃(Anna Pavlova)的舞蹈同類，實際上，這也是一般雜耍劇場對稍為正式之舞蹈演出的統稱(Kendall, 1977, P.62)，可見當年對所謂藝術性與娛樂性舞蹈並無上、下之分，而且還可以同台。由此也可推斷富勒當時的演出，的確超越一般認定的雜耍表演，若稱她為美國現代舞的催生者之一，實在並不為過。

富勒受歡迎的程度，可由市面

上以她的名字為商標的商品，如手帕、玻璃製品、燈具及傢俱等看出(Mazo, 1977, P.28)。這份歡迎除了來自她善長的，如魔術般的技法外，也得自她遵循一般魔術界，堅持守口如瓶的策略。為了保持其舞作的獨特性，富勒往往將其服裝分段交給不同的裁縫師縫製，如此一來，唯有她才知曉如何製作完成。她親自以苯胺及磷化合物染整布料或畫幻燈片，並企圖保持一隊六至五十人的燈光手，由其弟伯特·富勒(Bert Fuller)管理。為了更能保住她燈光的秘密，富勒唯有在表演時，以頓足或手勢打暗號，因此她也是唯一知道燈光順序的人(Morinni, 1942, P.44)。即使在這樣層層防備之下，依然制止不了抄襲模仿者。一八九五年，一位叫帕平塔(Papinta)的女舞者，學富勒在玻璃台上跳舞，不慎摔了下來，以致暫停舞蹈生涯好一陣子(shelton, 1981, P.28)。此外，聖·丹尼斯在一九〇〇年的巴黎博覽會中，看了富勒在新藝術(Art Nouveau)中的演出後，也曾編作一系列「富勒派」的舞碼(shelton, 1981, P.42, 153)。

在受歡迎之外，富勒一生也涉及不少醜聞，例如：她控告海斯重婚，而以一萬美元庭外和解。如前所提的身為「善變」之被告與「蛇舞」之原告的版權訴訟均敗訴、涉嫌於羅馬利亞瑪麗皇后在美國的籌

款活動中，抽取不當利益，及其同性戀的生活方式等(Sommer, 1979, P.53, 66, 214)，均製造了不少茶餘飯後的閒話。她的「火之舞」雖然極為轟動，但前後製作三次的「莎樂美」(Salomé, 1892-1900)卻一敗塗地(Sommer, 1979, P. 188)。

一九〇八年時，她建立了自己的舞校及舞團——洛伊·富勒與繆司們(Loie Fuller & Muses)。這些學生舞者往往只有綽號無姓名，對於這樣的作法，富勒給了一些不成理由的理由，如：這些舞者均為名人之後等(Sommer, 1979, P. 186)。總之，她的舞蹈課程設計，據說相當倡導「自然動作」。至此，富勒編作了不少群舞，並嚐試於戶外以自然光來表演，其於一九二七年在倫敦演出的「影子芭蕾舞」(Shadow Ballet)，就是一連串戶外實驗的結果，這也是她最後一次職業性的公開露面(Morinni, 1942, P.50)。

富勒逝世於一九二八年一月二日，訃聞上的年齡是五十八歲，較其實際年齡小了八歲(Mazo, 1977, P.34)。其公開的死因為肺水腫，不過肺水腫，則可能與她習於將筆含入口中溼再作畫有關(Sommer, 1979, P.215)，因為她所用的染料，大半是有毒物質。據說她與居理一家甚為熟稔，當居理夫婦發現鐳放射元素時，她甚至異想天

開，計劃以鐳元素來製造另一種舞台燈光，經居里夫人的多方勸阻才取消其計劃(Mazo, 1977, P.27)，不過富勒在巴黎設了一個實驗室，不斷地試驗各種染整與投射的方法，其費用之大，有時高達每磅原料六百法郎(Morinni, 1942, P. 47)，因此，她去世時仍是一貧如洗。

終其一生，富勒編作了一百卅五個作品，其中大半是群舞，成立了一個舞蹈學校，曾為鄧肯·模得·愛倫(Maude Allan)，及另兩個日本劇團(Sada Yacco & Hannako)安排歐洲的巡迴演出，還製作了三個實驗性的電影，她可以說同時是現代舞與電影界早期的拓荒者(Sommer, 1979, P.202)。諷刺的是，其長達卅五年的舞蹈表演生涯中，卻不為某些舞蹈史家或舞蹈界人士承認為舞者(Sommer, 1979, P.V.)。

約翰·馬丁(Jahn Martin)在其所著的現代舞史(*The Modern Dance*, 1933)一書中，從未提到富勒的名字，另一位史學兼評論家傑克·安德森(Jack Anderson)也將她列為現代舞拓荒者中的次要人物(1992, P.166)。聖·丹尼斯也在其傳記中表示，富勒是個發明天才，但嚴格地說很難被定位為「舞者」，因為她的身材實在太笨重了，而其舞技又從未真正達到修飾的程度(Cited in Mazo, 1977, P.28)。當

代美學家佛南西斯·司巴修特(Francis Sparshott)甚至認為富勒在其現存的舞蹈照片中，簡直就像個餛飩，一大片紗衣中間裹著一團肉，邈邈得不像個「舞者」(1988, P.358)。

然而，何謂「舞者」？難道古今中外只能有一種固定型態的舞者？也就是如一般所謂的芭蕾舞者流界定的一類：頭與身長之比一定是一比七，體重少於九六磅，還要腿長才算數！「舞者」實際上成了「舞星」的代名詞；藝術何價，作為舞者卻被看成了「論斤論兩」的商業模特兒。此外，依據麥可·柯比(Michael Kirby)的說法，所謂的舞蹈技巧也得在一種舞蹈流派成立之後，才會現的批判準則(1978, P. 160)。富勒的舞作是一種前衛的作品，當時根本沒有現存的技巧或形式以為評價的標準。尤其，以當今已確認的現代舞形式，來批判歷史上早於現代舞成形前的富勒作品，實在有失公允，反之亦然。因此，她或許不是經由「正規」舞蹈訓練的舞者，富勒確實是她自己舞作的最佳表演、詮釋者。無論富勒所創作的到底是一種錯覺幻境、壯麗景觀，還是一種轉化變形，甚或遮蓋掩飾，其應用燈光與服裝所造就如魔術般的變化，今日依然可見之於艾文·尼可萊(Alvin Nikolais)、皮洛伯洛斯(pilobulous)及莫迷思

(Momix)等舞團的作品取向當中。

富勒可說是一個承先啟後的代表人物，她雖被譽為「燈光仙子」、「珍珠色染的魔術公主」及「燈光的畫家」(Sommer, 1981, P.389)，她把個人的「舞台」與鄧肯分享，並影響了年輕的聖·丹尼斯。她的年代正是一連串新發明，如電燈、電話、電影、汽車等，在歐美同時推出之際：一般人因工業革命所導致對機器的恐懼已稍有舒解，反而思及利用機器以造福勞動階層(Mazo, 1977, P.20)，這是當時雜耍劇場以大場面、大卡司、低票價、豪華大戲院為號召的原因之一。這也是一個較先前浪漫時期(Romantic Era)的腳步更為快速的年代，可是一些過去浪漫時期的裝飾還依然可見。富勒的舞蹈延續了花花草草、渦形的浪漫裝飾，又展示了她對燈光機器的全盤控制，一方面顯示她結合藝術與科技的卓越，另一方面其利用錯覺所營造的是一種形式上既抽象，聯想時又很具體，有如畫片似的編舞手法，為舞蹈開創了另一種新機，可說是擅於利用人類錯覺製造舞台效果的開拓先鋒。

參考書目

1. Anderson, J. (1992). Ballet and modern dance: A concise history. New Jersey: Princeton Books.
2. Bennell, A. (Director). (1980). The magic of dance III [Videotape]. New Jersey: Time-life Video.
3. Cohen, S.J. (1974). Dance as a theater art: Source readings in dance history from 1581 to the present. New York: Harper & Row Publishers.
4. Fuller, L. (1913). Fifteen years of a dancer's life. New York: Dance Horizons.
5. Kendall, E. (1977-78). Salomé where she danced. Ballet Review, 6 (2), 57-70.
6. Kirby, M. (1978). Edited transcript of a lecture. In A. Livet (Ed.) Contemporary dance (p. 156-169). New York: Abbeville Press.
7. Martin, J. (1933). The modern dance. New York: Dance Horizons.
8. Mazo, J.H. (1977). Prime movers: The makers of modern dance in America. New Jersey: Princeton Book.
9. Morinni, C.D. (1942, March). Loie Fuller: The fairy of light. Dance Index, pp.40-52.
10. Mueller, J.E. (1981). The early years: Modern dance on film 1900-1940 [Videotape]. New York: Lincoln Center Library for Performing Arts, Dance Collection.
11. Shelton, S. (1981). Divine dancer: A biography of Ruth St. Denis. New York: Doubleday.
12. Snyder, F.E. (1971, May). Theatre in a package. Theatre Survey, pp.34-45.
13. Sommer, S.R. (1975, March). Loie Fuller. The Drama Review, pp.53-67.
14. Sommer, S.R. (1979). Loie Fuller: From the theater of popular entertainment to the Parisian avant-garde. Unpublished doctoral dissertation, New York University, NY.
15. Sommer, S.R. (1981). Loie Fuller's art of music and light. Dance Chronicle, 4 (4), 389-401.
16. Sparshott, F. (1988). off the ground: First steps to a philosophical consideration of the dance. New Jersey: Princeton University Press.
17. Toll, R.C. (1976). On with the show. New York: Oxford University Press.