



# 艾得加·德嘉 芭蕾舞系列之研究

王瓊麗

國立臺灣師範大學美術研究所碩士

43

## 前言

艾得加·德嘉(Edgar Degas, 1834-1917)出生於富裕家庭，有著貴族的氣質，早年曾廣泛的研究和學習大師的名作，並隨安格爾的弟子習畫，故熟諳古典藝術的繪畫原理，對家族的肖像與歷史畫頗有研究，奠定了良好的繪畫基礎。繼而以賽馬場、咖啡館、芭蕾舞者及浴女等現代題材的描繪聞名。他可說是十九世紀的畫家中最錯綜複雜，也是最孤僻難解的藝術家。

由於德嘉講求繪畫要精，描繪人體要準，這種造詣使他一舉而躋身於法國最偉大的繪畫藝術家之列。他對題材之選擇著重現代精神，且在光線與造型、線條與色彩、傳統與創新之間突顯他對繪畫藝術的精妙、獨特風格。他擅長從不尋常

的角度描繪瞬間的芭蕾舞者動作，再再表現出其超凡的天賦與才華均倍受尊敬與肯定。

## 一、德嘉的創作歷程與風格轉變

伊列爾·傑爾曼·艾得加·德嘉(Hilaire Germain Edgar DE GAS)是在一八三四年七月十九日出生於巴黎的聖·喬治街(rue Saint-Georges)(1)。他的父親是一位富裕的銀行家，在加入藝術家的圈子之後，即改了原名—DE GAS，為的是要隱瞞DE這個代表貴族身份的字眼兒，一八七三年開始改以「德嘉」(Degas)的簽名款式簽署。(2)

德嘉的父親常帶著年少的他參觀各大博物館，培養他的繪畫天份

，雖然他曾於一八五三年進入法學院就讀，但在一八五五年放棄學習法律並進入藝術學院(Ecole des Beaux-Arts)就讀。並與拉黑特(Louis Lamotech, 1822—1869)學習繪畫，受安格爾的忠告用心學習線條，漸漸累積他深厚的古典繪畫功力。從學生時代開始，德嘉便確定自己是個人物畫家，且一直朝著最高貴、最具野心的藝術形式—歷史畫而努力。在一八七〇年至一八九〇年德嘉找出了自己的方向，當時巴黎無盡的題材激發他的好奇心，街道、劇院、賽馬、商舖、咖啡館中的演奏會、馬戲表演，均是他對生活的描繪和領悟的題材。

德嘉的一生經歷了種種曲折，如在一八七〇年爆發了普法戰爭，德嘉投筆從戎，編入了砲兵隊，不料軍中的生活使他視力大損，給與其後的生涯留下極大的禍根。但亦





▲圖一 德嘉 在芭蕾舞劇「泉」的費奧克荷小姐 (Mlle Fiocco Dans le Ballet de «La Source») 1867 - 1868年 油畫 紐約 布魯克林博物館

在此時，他決心放棄所有在學院中所養成的固定作畫方式、技法和觀念，改變主題和構圖，開始他另一階段的創作歷程。

德嘉對芭蕾舞系列熱衷的事實與他在一八八五年二月取得能自由出入歌劇院的「通行證」有關，由於能到貝洛提葉街(Le Peletier)的排練室，不斷的從芭蕾舞劇場後台人物及練舞、休息、表演中舞者熱烈激情的習作，使他得以形成獨特的風格(3)。在歌劇院內的演出，使德嘉產生對芭蕾舞者的興趣：從包廂所見的一般視點，或從樂隊演奏處仰望舞台的視角，令人驚駭的遠近並列，亮與暗，虛幻與真實，美麗與平凡。德嘉被人為的舞台燈光深深吸引，猶如印象主義畫家被陽光變化所著迷一般(4)。

德嘉對芭蕾舞的熱愛，始終是

他整個藝術創作生涯中一直持續不減的題材，也是目前為止最重要的一個主題，而且大約有一半的成熟佳作是與芭蕾舞有關的。從「泉」(圖一)到最後的舞者，總共在這方面的素描、油畫、粉彩及雕塑作品，少說也有一千五百件之多。這些質量均豐持續一生的創作，反映了他藝術風格的改變。

德嘉自一八五三年開始作畫，並持續到一九〇八年，因為眼疾不得不放棄繪畫而改做雕塑，終因自我封閉、自我孤立的性格，導致放棄了一些創作(5)。自七十歲起的最後十餘年間，德嘉像盲人般幾乎不能製作，大多數的時間他什麼也沒有作，只是默默靜坐。然而在這樣難以排遣的氣氛中，他仍嚴守著孤高，只有極少數的親友照顧他身邊周圍的雜事。一九一七年九月二十

七日，德嘉以八十三歲的高齡，結束了他生命的旅程。

## 二、德嘉與印象主義的關係

在一八七〇年至一八八〇年止，是印象主義最光輝的時期。它以新的技法、新的主題、新的理想為宗旨，開始於一八七四年舉行集體展。到了一八八二年已經舉行了七次之多，與會者大半是不能參加沙龍展的人，所以在最初幾年中，他們都很團結，同心一意地與社會、大眾傳播所帶來的壓力抗衡，當然他們並非在相同的意旨下具有共同的觀念。

德嘉一共參加印象主義聯展七次，但他和他邀來加入聯展的一些朋友，卻在其中成為另一個派別；他們在一八八二年的聯展中皆未參展。只因印象主義畫作多以風景為主題，強調真實記錄光線和環境(氣氛)的效果，他們作畫的方式包括：戶外寫生、直接取材大自然，並放棄完成的觀念——犧牲形體的輪廓線條而改以碎小的筆觸之用色 (Small broken touches of colour) 來表現光線與環境，這些觀念與作法與德嘉有所出入(6)。德嘉強烈反對印象主義注重戶外日光及空氣的描繪之畫法，但是他卻將作品在印象畫家們的畫展中展出，以致於被公眾誤認為是印象主義的一份子。

不過，在晚近的研究中則有人將馬內(Manet, 1832-1883)與德嘉認為是印象主義的核心人物。此種看法，是將某人是否為印象主義畫家的標準，放在畫作的主题而非畫作的風格；或是將此標準放在某畫家對現代生活的態度，並非放在其畫展紀錄或畫技巧，故不能將德嘉歸為印象主義之成員。



德嘉和印象主義畫家共通之處是他們都反對當時當權的藝術和沙龍展出的那種貧血藝術。德嘉也如同印象主義畫家一樣輕視傳統對完成的期盼，而投入現代生活與真實世界的描寫(雖然德嘉的「現代生活」描寫的是都市裡面的，而印象主義畫家們的主題卻是在郊外)。對沙龍派那種敘述性(narrative)的畫作方式，他們都深不以為然。取而代之的，印象主義畫家以迅速的筆法，企圖捕捉外在真實世界在剎那間的景像，這種瞬間的特色，就是由他們快速的筆法和流暢的技法表現特殊的創作方式(7)。

我們可由德嘉與其他的藝術界朋友交往的情形，得知當時藝壇的動向。保羅·塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)身為後印象主義畫家，卻因與畢沙羅(Pissarro, 1830-1903)、德嘉·莫內(Monet, 1840-1962)和雷諾瓦(Renoir, 1841-1919)的交往，而使他與印象主義畫家關係密切。莫內雖然與印象主義畫家們有友好的關係，但莫內在其一生中拒絕了印象主義七次聯展的參展。德嘉雖然曾與印象主義畫家一同展出，但他十分不同意印象主義崇尚自然(戶外、日光、空氣)的畫風(8)。

我們可由德嘉和當時的其他藝術家交往與相互瞭解來剖析他們對繪畫的觀點與見解。如果我們把雷諾瓦和德嘉作比較則會發現：德嘉對女人深深著迷，但他筆下的人物缺乏雷諾瓦的溫馨與人性。德嘉的畫不似莫內的客觀：他看起來較主觀，德嘉看到的心理層面，已不再是個畫家所能做到(9)。這些均可從他們不同的創作方式中加以區別。由於德嘉強烈的反對在畫室外作畫，他曾強調：「作畫是由反省和學習而成，並非靠靈感、自發性或是情緒而就」(10)。其美學觀亦與印象

主義之畫家不同，故需加以釐清往昔德嘉被誤認為是印象主義畫家的事實。

### 三、德嘉芭蕾舞系列風格的形成及其創作理念

德嘉在年輕時代即展露他過人的素描天份，有驚人的觀察力、記憶力、想像力和組織能力。早年的肖像畫及歷史性題材脫俗不凡，其藝術手法源自於以素描草稿及對藝術名作的長期臨摹研究為基礎的古典藝術傳統。他對繪畫題材的選擇頗為一致——如音樂廳與餐館、咖啡館；模糊的裸女、髒舊的房間及浴女(11)。由此可見德嘉的主題除了他的家人和朋友的人物畫外，就是日常生活的寫照：如賽馬場、芭蕾舞、帽商、洗衣婦及浴女，在每一項目中他對事件的情節不感興趣，亦可說他打破了早期繪畫中描繪熟悉或有戲劇性情節的概念(12)。

德嘉簡單的定義他自己的風格為「令人銷魂的真實」(bewitching the truth)，沒有更適切的字眼能形容他的藝術——同時具備才氣與奇幻般的美。像莫內一樣德嘉的畫也是一系列的。芭蕾舞是他最感興趣的主題，也使他投注數十年的心血，德嘉注意的是舞者預演、登場演出時的每個辛苦的动作刻劃。他筆下的舞者從來不是完美的，她們是渺小的骨瘦如柴(Scrawny)的穿著薄紗裙的女人，或是在舞台上休息、伸腰、打呵欠等動作(13)。德嘉畫下的芭蕾舞台，令人有身歷其境彷彿實地在觀看、體驗的強烈的感受，然而，事實上德嘉從未在舞台前邊看邊作畫。他坐在芭蕾舞教室中當一個冷酷的旁觀者，在「舞蹈課」(圖二)以及「貝洛堤葉街歌劇

院的舞蹈休息室」(圖三)畫中，空間使得畫中的芭蕾舞者不再是靜止和封閉的。因為深度和詭異的氣氛塑造，讓這些地方不只是平日受到嚴格訓練的巴黎歌劇院舞蹈班的年輕學生，展現她們嚴苛練習一板一眼、中規中矩動作的乏味之地(14)。

德嘉一直從事對舞者的繪畫描寫，直到他事業終止之時，雖然他的風格曾戲劇性地從小幅、冷色單純的油畫而有轉變，如「等待上台」(圖四)是大幅作品，線條粗野、用色大膽，畫中舞者近看時幾乎佔了畫幅的大部分空間，此風格在他晚期畫作上的改變，同時也與十九世紀末期，法國印象主義前衛畫風的主觀性強這種趨勢相一致，德嘉在一八九〇年代的最佳幾幅作品增強了詩意的特質，使那些作品成為他最好、最獨特的成就。

儘管在德嘉隱身於幕後和舞蹈練習室之後的作品，當時並沒有藉由參加畫會等方式展現在世人面前。但這些豐富多采多姿的作品中的誘人之處，以及德嘉獨到的觀察力那不停轉換的視野焦點，一次又一次地給我們不同的驚嘆，不管是獨自一人或群像，畫中的舞者事實上是愈來愈親近這個旁觀的陌生畫家。她們不是在現實中所謂的三度空間中變換她們的位置，而是在以畫紙或畫布為布幕的背景前表演著。而其中最令人難忘的一幅便是一八七七~七八年間畫的「持花謝幕的舞者」(圖五)。可見德嘉是處理畫作空間分配的大師，在他畫作中的空間處理是如此靈活，如此緊緊吸引所有的注意力，再沒有人比馬克斯·利伯曼(Max Liebermann)對德嘉畫作的瞭解與描述更為深刻了。他說：「看德嘉的作品，可知他不僅僅是在場景中作畫，更是整個人融入其間地去作畫，這一點我們從畫中物體之間的距離很明顯地可





▲圖二 德嘉 舞蹈課 (La Class de Dance) 1876年 油畫  
48.3 × 62.5 公分 華盛頓 科林頓美術館收藏



▲圖四 德嘉 等待上台 (En Attendant l'entrée Scène) 1896 - 1898年 油畫  
151.1 × 180.2 公分 華盛頓國家畫廊



▲圖三 德嘉 貝洛堤葉街歌劇院的舞蹈休息室 (Le Foyer de la danse à l'opéra) 1872年 油畫 32 × 46 公分 巴黎奧賽美術館

以看出來。」

一八七〇年以後，灰暗的色調得以詮釋陰影、速寫、素描，成為德嘉藉以追蹤運動過程中美感的重要憑藉方法。在一八八〇年時，這種灰暗的色調又被德嘉以亮麗的紅與橘紅取代，從灰調轉為暖調，另一個轉變是使用粉彩，一八六九年以前德嘉不曾以粉彩作畫；一八七五～七六年左右開始有一些粉彩作品；到了一八八〇～八五年，粉彩成為他作畫的主要媒材，油畫似乎不再引起他的興趣。在逐漸以粉彩代替油畫的舞者畫作中，線與色彩合而為一的素材似乎頗能得心應手地表達這個題材。德嘉對芭蕾舞世





▲圖五 德嘉 持花謝幕的舞者 (Danseuse au Bouquet Saluant sur la Scène)  
約1877年 粉彩(畫在紙上轉裱於畫布) 72 × 77.5公分 巴黎奧賽美術館

界的持續探究，在晚期有迥別前於的發展，畢竟閉上眼睛都能想像舞者的模樣、牢記在心諸多舞劇的德嘉，憑著他豐富的想像力與高超熟稔的技藝，終能在畫面上編導自創的舞蹈。漸漸地形成主宰空間，舞者的手臂、律動、分割構成畫面本身的旋律，輕快舒暢地在畫布這個全新的舞台上舞出德嘉自己的舞步(15)。

#### 四、德嘉芭蕾舞系列的特質

德嘉擅於從不尋常的角度，描繪瞬間的動態，他不僅描繪了芭蕾舞隆重的場面和各種活動，而且記

錄了每場演出前那些費事的準備工作。其截取畫面的構圖方式，會使人聯想到照相機的運用，雖有不少的例證，說明了他受照相機快拍的影響而掌握瞬間的動感，但亦有不同的說法，值得我們深入去探究。然而亦因德嘉對芭蕾舞系列之光線和色彩的組織結構發生了真正的興趣，他很執著的在探索一種宜人的、人工的、戲劇般而且是浪漫的光線與畫面效果，所形成的抽象形式和色彩感覺，也許就在這一點上，他的重要性超過了其他的印象主義畫家。

##### (一) 德嘉芭蕾舞系列的重要性

德嘉如同時期的許多藝術家喜

愛芭蕾舞，且他畫芭蕾舞的數量遠超過其它主題。依弗·古斯特(Ivor Guest)寫道：「在十九世紀過去的三〇〇年中…芭蕾舞已失去它的活力，而逐漸成為娛樂形式中不重要的一環，在芭蕾舞逐漸衰微的時代，舞者還能找到一位德嘉畫家」(16)可見德嘉在芭蕾舞畫作之表現有其重要性。

德嘉基於對新技法的極欲追求，挾早先一八七〇年代擅於肖像畫的優勢，以及後來一八九〇~一九〇〇年間，在繪畫上所選擇罕見的題材，再加上對各種繪畫方法的多元興趣與渴求，德嘉儼然成了「舞者的畫家」(peintre des danseuses)，在當時堪稱綜合了技巧和不同形式的多元藝術——芭蕾舞的代言人





▲圖六 德嘉 按摩自己左腳踝的坐姿舞者 (Danseuse Assise Massant Sa Cheville Gauche) 1881 - 1883年 粉彩 62x49公分 巴黎奧賽美術館

。德嘉從芭蕾舞中得到豐盛的靈感，形象是來自律動和人體不斷的姿態轉換，他只選擇舞者最具代表性的動作，進而把它展現在紙張和油畫上，如「按摩自己左腳踝的坐姿舞者」(圖六)德嘉企圖捕捉舞者燦爛的舞台表演和每日辛苦訓練的疲憊狀態。可見舞者為了在台上表現出輕巧、優雅、完美的一面，私下一而再的反覆排練，就像一個普通的勞動者的這些姿態模樣，在德嘉的藝術創作巔峰期，這個時期不僅是他創作力最旺盛的時刻，也是他全

面掌握油畫和粉彩兩種技法，並且達到極致的階段。由此可知芭蕾舞系列可說是德嘉的繪畫作品中最重要的一項主題。有關此芭蕾舞系列從「泉」(圖一)到最後一張舞者畫作，共計一五〇〇件芭蕾舞的素描、粉彩、油畫、雕塑作品(17)。

### (二) 德嘉芭蕾舞系列與攝影的關聯

當德嘉開始拍照及接觸相片是由於日本版畫，對杜米埃(

Daumier, 1808-1879)、戈伐尼(Gowarni)以及他的好友馬內等人的雕塑，德嘉拍了相當多的照片，也應用在他自己的單刷版畫(monotype)上。這種「單刷版畫」的製作，是將一塊玻璃感光板，或是刻好的鋅版塗上油墨，然後再把紙張壓的其上而完成的，德嘉曾經模仿此一過程而曬印出照片來。若仔細觀察這兩張(圖七)、(圖八)原畫面並不十分理想的照片，我們會發現照片中有明顯的中途曝光效果，亦稱莎巴蒂效果(Sabattier Effect)，至於當時德嘉是出於故意或操作上的「意外」收穫，現已無法考證。但有學者指出這種沿著人物邊緣發光或冷黑的特殊效果之照片，被德嘉應用於一八九五年以後粉彩畫作中芭蕾舞人物的特色之一。

雖然「攝影」一直被認為對德嘉所畫的都市景緻，和其他印象主義畫家有所影響，但有幾個理由使這個說法不見得成立，因為照相術的瞬間效果不只是和德嘉精心設計的構圖大相逕庭，而且德嘉所喜好的不平衡形式，也比攝影上所使用的來得早，事實上，很有可能是德嘉影響了攝影術而不是攝影影響了他(18)。此爭議性的問題很難定奪，但最需要肯定的是德嘉他在繪畫上的獨特風格與成就。

### (三) 德嘉芭蕾舞系列創作形式——構圖、色彩、空間

德嘉與其他印象主義畫家一樣，採直接表現的手法，也對描繪當時生活形態感興趣，但他把印象主義極快速的畫法與經設計後的架構結合在一起。德嘉與典型的印象主義畫家相較之下，顯得更受新的視覺角度、日本藝術及攝影的影響。一般歐洲傳統的構圖是將主體位於中央，但德嘉和其他一些畫家則採





▲圖七 德嘉 芭蕾舞團的舞者 (Dancers of the Corps de Ballet) 1896年攝影



▲圖八 德嘉 芭蕾舞團的舞者 (Dancers of the Corps de Ballet) 1896年攝影

用使人驚訝且栩栩如生的構圖，同時也因受日本藝術及攝影術影響之故，他常在邊緣將人像截切掉。日本繪畫中傾斜的地板和清楚的不對稱形式，都使德嘉得到靈感，而創造出視覺上充滿吸引力和緊張氣氛的畫(19)。

從德嘉喜愛的技法上——敏銳的明暗和形狀的平衡，經常讓他的畫變得複雜起來，有時兩個或多個主體在畫中的份量過於相當，即使主體們的分量均衡，連接了那些斜線、曲線，進而構成畫面的骨幹。德嘉誇張的使用這種技法，在他的畫作中，毫不避諱地運用這種對稱性 (la symétrie)，徹底地崩潰了畫面的傳統觀念(20)，此勇於突破傳

統的創作理念，給予往後的藝術創作者有相當的啓示作用。

在技巧上，德嘉被自己的線性傾向和一位印象主義畫家對絢麗的色彩所可能產生的感情困惑著。他早期的作品清一色是暗鬱的，但慢慢地，他發現了可以滲入大量松節油的方式來稀釋油彩，使畫面變得更明亮，最後他甚至拋棄油畫完全以粉彩作畫，利用這種粉彩他既可以用線條方式作畫，又可以同時為人物著色；既可以保持造形的凝固性，又能傳達人物的動感，這兩種要素都是一般印象主義作品中經常缺少的。

自一八七二年畫的那幅「貝洛提葉街歌劇院的舞蹈休息室」(圖三

)之後，德嘉對芭蕾舞主題系列的畫面空間安排愈來愈鮮活，人物的姿勢也愈來愈令人出乎意料。假如「持花束的舞者」(Danseuse au Bouquet)(圖九)的構圖方面仍算是比較保守的話，那麼相形之下這幅「綠衣舞者」(圖十)則得說是視覺上的一大突破。在我們眼前的畫面是令人暈眩的傾斜狀態，不過遠處模糊的橙衣舞者則穩定了前景中綠衣舞者所造成的傾斜感，此幅作品是德嘉享負盛名地善於掌握動作的瞬間和空間的安排之佳作(21)。另一幅一八七六年畫的「首席舞星」(圖十一)亦是他典型的代表。畫家的觀察視點很高——好像他從前方舞台的包廂(an upper proscenium)觀察舞





▲圖十 德嘉 綠衣舞者 (Danseuse Verte-Green Dancer) 1880年 粉彩 66 × 36公分 私人收藏



▲圖九 德嘉 持花束的舞者 (Danseuse au Bouquet) 1877 - 1878年 粉彩單刷版畫 40.3 × 50.5公分 羅德島設計學院美術館



►圖十一 德嘉 首席舞星 (Fin d'Arabesque) 1877年 粉彩、單刷版畫 58 × 42公分, 巴黎 奧賽美術館

者謝幕，這種不尋常的角度常出現在德嘉畫中，因為這比起傳統的角度，更能表現逼真的動作。可見其作品都以美學及理想化架構組成他的繪畫世界，且對瞬間的畫面構成的掌握有獨到之處。德嘉以特殊的觀察角度與描繪層面，用心於構圖、色彩、空間之處理，並突顯了其獨特的創作形式與精妙的藝術觀。



## 五、德嘉芭蕾舞系列 作品解析

德嘉在芭蕾舞系列中展現其過人的繪畫功力，在劇院練習室掌握瞬間的變化描繪成素描、粉彩，並運用單刷版畫的特殊技法，在油畫作品中充分運用，組織成高難度的群像，構圖在變化中求統一的效果及美的原理原則下，出現了不少的佳作，雖由於視力減退，但在雕塑上，德嘉更以現代的觀念與眼光來創造不朽的傑作。

### (一) 素描

德嘉的素描包括使用粉彩完成的素描，或以木炭、鉛筆完成的單色素描，這些雖然是所謂的草圖，看起來像是快筆下未完成的素描，奇妙的是這些素描一張張卻都令人感覺很有份量。此乃因德嘉要求構圖要精、描繪人體要準，這種造詣使他一舉而躋身於法國最偉大的繪畫藝術家之列。

「站立的舞者」(圖十二)是一幅在描圖紙上以炭筆作畫的作品，這幅所描繪的舞者不斷地在芭蕾舞系

列中的出現。舞者雙足穩定且對稱的站在地上，她的軀幹略傾向我們，她的手重新整理著她的舞衣，她的頭微微的偏向一方，她的手在她的背後呈現彎度，筆法順暢、線條粗獷有力。至於「舞者坐姿」(圖十三)則是藍色底紙素描。此抓背的姿勢是德嘉各式各樣芭蕾舞習作中，單人坐姿主題裡常畫的姿態之一，是用炭粉混上白色顏料當畫材，這些習作的特色，在於舞者身上的光線均自下而上，應為模擬舞台上的光線所致。另有「繫緊舞鞋的舞者」(圖十四)此幅素描是用鉛筆加粉彩筆畫於粉紅色底紙(底紙現已褪色)，其重要性在於德嘉後來把這張素描放在「舞蹈課」中，前景鋼琴的旁邊，成為該畫的一部份。在一八七三~七四年間，德嘉做了很多不同姿勢、不同再度，而同一題材的習作，但以此為其中經典。我們可從他精湛的素描作品中，細細

的品味其準確的比例與流暢的筆法，並讚嘆他深厚素描功力的表現。



▲圖十四 德嘉 繫緊舞鞋的舞者  
(Dansuese Rajustant Son Chausson)  
1873年 鉛筆加粉彩畫於粉紅底紙  
(底紙現已褪色)，  
紐約大都會博物館



▲圖十二 德嘉 站立的舞者  
(Standing Dancer) 約1900年  
素描 42 × 42.5 公分 劍橋大學  
· 菲茨威廉博物館董事會收藏



▲圖十三 德嘉 舞者坐姿 (Danseuse Assise, vue de Profil vers la Droite) 1873年 油畫顏料畫在 深藍色紙上 23 × 29.2 公分  
巴黎奧賽美術館





▲圖十五 德嘉 舞星 (L'Étoile) 1879 - 1881年  
粉彩 69.2 × 55.2 公分 芝加哥藝術中心



▲圖十六 德嘉 戴著翅膀的舞者 (Danseuses  
Derrière le Protant) 約1878 - 1880年  
粉彩、蛋彩 69.2 × 50.2 公分



▲圖十七 德嘉 調整芭蕾舞鞋帶的舞者 (Danseuse Rajustant Son Chausson)  
1882-5年 粉彩 48.2 × 62.9 公分 維多利亞國家畫廊

## (二) 粉彩

德嘉一直在不同的媒材中追尋永恆的作品，德嘉或許因為眼疾而使他轉向粉彩畫，他自己透露：他深深陶醉在粉彩技法上，而且粉彩畫也較其他素材容易完成畫作。「舞星」(圖十五)這幅畫是以粉彩加在單刷版畫上完成的作品，是德嘉少見的描繪實際舞蹈動作的畫作之一，他在描繪舞蹈動作時，常在平凡的真實情景中，由舞者產生帶入虛幻境界的效果。另一幅「戴著翅膀的舞者」(圖十六)畫中德嘉完全不理解傳統中對稱、協調的觀念，而使用不對稱及被切的臉部來營造一種失去方位的效果，他亦不按照一般粉彩慣用的方法來作畫。他先以





▲圖十八 德嘉 在舞台上芭蕾舞排練 (Répétition d'un Ballet sur la Scène) 1874年  
油畫 65 × 81 公分 巴黎奧賽美術館

粉彩畫上形象的素描，再以水稀釋用粉彩筆重新畫過的地方，並增以蛋彩的筆觸。以這種不透明粉彩為材料，使他能夠任意修改。「調整芭蕾舞鞋帶的舞者」(圖十七)可能是瞥見一位結鞋帶的舞女，且被她有趣的情影所吸引，德嘉嘗試以各種角度將它畫出來。為了使色彩別具效果，他時常用粉彩在素描的一部分加以潤色，所以被光照到的黃色頭髮顯得非常生動。由於彎腰的關係，芭蕾舞衣彷彿風吹過一般的蓬得很大，身軀好像即將從椅背上掉落下來。這種傳神的手筆更是德嘉獨到的畫藝。

德嘉的晚年，他的畫作大多限制於粉彩，或許是因粉彩比較容易獲得寬廣的色調，且他運用單刷版畫與粉彩混合的特殊技法，繪出許多相當精彩的作品，常使人有歎為觀止之感。

### (三) 油畫

由德嘉經常出入歌劇院、排練室，他均以犀利而敏銳地觀察揣摩舞者的分解動作、肢體語言，以及標準舞姿。當德嘉於一八七四年完成「在舞台上的芭蕾舞排練」(圖十八)，作品中舞台的角度對大多數的欣賞者而言，都不是一個美麗的畫面，它是從某一側的包廂望過去的角度，產生了一種不正式且是對角線方向的視野。對瞬間動作的描繪呈現柔和、纖細的筆觸，透露著不可思議的正確度(22)。

「舞蹈教室」(圖十九)此幅畫中構圖並沒有形成某種焦點，圖中的每個人物，都站在同樣重要的地位，正如同走進一間教室，偶而所看到的情形一樣。雖然他費了九牛二虎之力，才使得這幅畫看來非常圓滿，但在這裡面他還是顯示他精密

的觀察能力，以及他描繪個別現象的絕妙技巧。

「藍衣舞者」(圖二十)此幅是描繪芭蕾舞舞者快要上演了，大家彼此整理舞衣，有的替別人繫衣帶，有的靠在柱子上休息，以普魯士藍為主調，背景用點描畫法、柔和而典雅，畫面之高調子在中央部份，周圍之明度差距減弱且調子變化亦較少，以圓形構圖來表現畫面的完整效果，更以鮮明色彩對比突顯他對色彩的敏銳能力。

德嘉對芭蕾舞系列油畫作品群像或芭蕾舞場景之安排鮮少真實劇幕的實景描繪，幾乎都是由德嘉一手導演排練，可見其對人物的有意安排組合並非實景的再現，完全透過他對畫面幾何構圖平衡協調，或對比並置的戲劇效果與美感訴求構成畫面，很明顯的展現他的特殊審美觀與繪畫功力。





▲圖十九 德嘉 舞蹈教室 (La Classe de Danse)  
約1873年開始 1875 - 1876年完成 油畫 85 × 75公分  
巴黎奧賽美術館



▲圖二十 德嘉 藍衣舞者 (Danseuses Bleues)  
1890年 油畫 85 × 75.5公分 巴黎奧賽美術館

#### (四) 雕塑

長久以來，德嘉是以他在油畫、粉彩和素描聞名於世，直到最近才以雕塑家的榮譽馳名。在德嘉死後，從他的畫室裡發現至少七四件到一五〇件，保存得還算完整的蠟塑，有二二尊則是青銅雕塑。德嘉直到一八八一年「印象主義」第六次展覽時才公開展出「十四歲的小舞者」(圖二十一)，這座塑像造成了極大的震撼，俞斯曼指出這是一座令人咋舌和困窘不安的革命性作品。他先後做了六次試樣，最後以蠟塑完成，當時展覽中的蠟像原作，用黑色的蠟作的，舞裙是白紗，舞鞋是蠟製，鞋帶則是黃色的，而且舞者的臉似乎是德嘉畫上去的，打破了傳統雕塑的禁錮。誠如俞斯曼

的說法指出：「這尊雕塑是我在當代雕塑作品中，僅見最具魅力的一個(23)」。

德嘉的雕塑並不多，如「芭蕾舞」(圖二十二)都是晚年的作品，也是即興之作。從他一九一七年逝世之後就失傳了。而在美術館所見到的大部份是銅仿製而成的。一般說來仿鑄的作品只注意到德嘉運動的美感而忽略了殘缺之美，德嘉很喜歡在芭蕾舞題材表現上，讓手或腳賦予欠缺，他曾說：「您不覺得斷臂的維納斯，比完整的維納斯美嗎？」雕塑作品表面未曾仔細調節，但掌握了無可比擬的均衡及蓄勢的姿態，充滿生命的張力。由於德嘉的雕塑作品一直到很晚才廣為世人所知，甚至在他死後很久才開始逐漸流傳，然而德嘉的雕塑實可稱為法

國十九世紀雕塑藝術發展的一個典範(24)。

## 六、德嘉芭蕾舞系列的評價

### (一) 德嘉芭蕾舞系列的成就

德嘉雖然承襲了安格爾傳統，但他也感受到時代潮流的轉變而有所回應，故以現代繪畫精神而力圖振興與返思改革。德嘉相當在意自己畫中的時代性，他覺得只需要去掉時代性而使作品成為宇宙性，面對人類的主题；同時他的畫幅大小適中，色調平實自然。當裘爾·卡拉洛迪(Jules Clarotie)在一八七七年發表了評論，認為德嘉的芭





▲圖二十一 德嘉 14歲的小舞者 (Danseuse de Quatorze Ans) 1881年  
青銅雕塑加上布料、顏料 90公分高 倫敦泰德畫廊



▲圖二十二 德嘉 芭蕾舞 (Danseuse Tenant Son pied Droit) 1881年  
青銅雕塑加上布料、顏料  
90公分高 倫敦泰德畫廊

蕾舞作品有「引人注意的特質」(25)。他擅長的肖像人物的比較對照，且愈來愈能捕捉人物瞬間的神態，並深入描繪人物的心理層面(26)，故他在人物畫的處理上有相當傑出的表現。

德嘉對印象主義也有很大的貢獻：他的人物畫與室內畫替當時的生活提供了獨特的角度——是給他往後一些熱愛風景和戶外娛樂寫生的畫家另一選擇。自一八七二年以後德嘉不斷地在芭蕾舞系列中鑽研，一八七三~七八年間，他熱衷於描寫舞台上舞者們的演出，而一八七八~九〇年間，他則傾向於芭蕾舞細部動作和肢體的描繪。「舞台」在德嘉的畫筆下，從一個居於附屬的地位，如今一躍成為繪畫的主題(27)。德嘉精湛的繪畫造詣與戲劇性人物的表現，更開啓了現代藝術的新思緒與表現方式，可見其成就非凡。



## (二) 德嘉芭蕾舞系列的評價

德嘉「醉心於現代精神」，這是鞏固賀(Goncourt)兄弟在他們一八七四年二月十三日的日記上對德嘉的描述。另一位寫實主義的領袖作家及評論家杜朗諦亦誇獎德嘉記錄了日常生活，且「對色彩的能力的駕馭」達到了特殊的領域(28)，是一位相當有才華的藝術家。

在一八八〇年獨立沙龍(Salon des Indépendents)的介紹中俞斯曼描述德嘉是一個「現代生活的畫家」(a painter of modern life)，他注意德嘉的畫是「非常的真實」(prodigious verity)，在一八八一年評論中，他稱德嘉「十四歲的小舞者」是「我知道的雕像中，最具真實的現代感」。另有費德里克·史瓦利耶(Frederic Chevalier)注意到德嘉的作品有「全地巴黎味和現代感。」由以上之評論，可見德嘉對當時所處的時代文化中的特殊產物——芭蕾舞之深入探究有其重要的時代意義。更可看出他已是同時代中的佼佼者，他的才智及豐富獨特的觀念，均備受尊敬與肯定，更是後進學習的典範。

## 結語

德嘉一生質量均豐的創作中反映其風格的轉變及其選擇富現代精神的題材，藉以展現其睿智與才華。他雖參加印象主義畫家聯展七次，但他強烈反對印象主義注重戶外日光及空氣的描繪的畫法，此不同的美學理念，需釐清被歸為印象主義畫家的誤解。他一生未婚，但所畫的題材大多以女性為主，尤以芭蕾舞系列敏銳獨特的色彩觀，及大膽的取景構圖以及紊而不亂的群像安排，更見其精妙之處。德嘉因有

歌劇院通行證，可長期進出歌劇院綜觀幕前幕後的芭蕾舞者，以紮實的素描功力正確的把握瞬間的動態，並以現代的眼光與觀念，來重新詮釋透析傳統藝術中歷久不衰的律動美，他繼承了偉大的傳統藝術，並藉著觀察描繪的視點、角度及瞬間之動作等，賦予作品新生命與意義。然而其芭蕾舞系列有著「引人注意的特質」。德嘉有著超凡的表現，但礙於特殊題材之困限，難以找到真正的後繼者，但其特殊的觀察力與創新的風格表現與理念，足為後進學習的借鏡。

## 註

- (1) Patrick Bade : Degas, Studio Editions , London, 1991, P.140. 《Birth of Hilaire Germain Edgar De Gas at 8 rue Saint - Georges. 》
- (2) 王哲雄：西洋名作導覽(2)艾得加·德嘉，《藝聲》，第24期，台北，1988，頁4。
- (3) Henri Loyrette : Degas, Fayard, Paris, 1991, P.536.
- (4) Patrick Bade : op. cit., p.22.
- (5) François Fosca : Degas, Albert Messein, Paris, 1921, p.13.
- (6) Patrick Bade : op. cit, p.19.
- (7) Patrick Bade : op. cit., pp.19 - 20.
- (8) Jack D. Flan : In a different light French Impressionists in 《Art News 》, v88, Summer 1989, p.115.
- (9) Alan Bowness : Modern european art, Thames and Hudson, London, 1985, p.43.
- (10) Waldemar Januszczak : Les grands peintres et leur technique, QED Publishing Limited Paris, 1980, p.110.
- (11) Wolf-Dieter Dube : The expressionists , Thames and Hudson, London, p.204.
- (12) George Heard Hamilton : 19th and 20th century art, Painting, sculpture, architecture, Harry N. Abrams, New York, p.96.
- (13) Frederick Hartt : A history of painting , Harry N. Abrams, Inc. New York, 1989, p.851.
- (14) Edouard Huttinger : Degas, Crown Publishers, New York, 1977, p.58.
- (15) 王哲雄審訂：大都會博物館—近代歐洲藝術，台灣麥克股份有限公司，台北，1991，1，頁7。
- (16) Eunice Lipton : Looking into Degas, Uneasy images of women and modern life, University of California press, Berkeley, 1987, pp.73 - 74.
- (17) Robert Gordon and Andrew Forge : Degas, Thames and Hudson, London , 1988, p.159.
- (18) Lawrence Gowing ed. : A history of art, Macmillan, London, 1983, pp.794 - 795.
- (19) Duane & Sarah Preble : Art forms, Harper & Row. New York, 1985, p.330.
- (20) Francois Fosca : op. cit., p.24.
- (21) Jean-Paul Bouillon : Degas, Adam Biro, paris, 1988, p.60.
- (22) Frederick Hartt : op. cit., p.851.
- (23) Jean-Paul Bouillon : op. cit., p.64.
- (24) Charles W. Millard : The Sculpture of Edgar Degas, Princeton University Press, New Jersey, 1976. p.47.
- (25) Eunice Lipton : op. cit., pp.92 - 93.
- (26) Edgar Hilair-Germain : Degas, Harry N. Abrams. New York, 1985, p.13.
- (27) Eduard Huttinger : op. cit., p.59.
- (28) Judith Wechsler : The interpretation of Cézanne, UMI Research press , Michigan, 1981, p.9.