

德加和他的作品

罗伯特·戈登
安德鲁·福吉 著
刘勇 译

一八七二年秋天，德加在新奥尔良拜访他的亲戚时，给他的一位画友写了封信。信中说：“艺术不是生就的，而是在实践中不断总结出来的”。当时的德加已经三十八岁了。他十岁就开始作画。十年前，他就放弃了创作历史体裁的作品的抱负，开始创作现代风格的绘画作品。他正处在那个强烈要求独立的年代的边缘，他的创作也因那个不寻常的年代而丰富多彩。就经验主义而言，他的创作同二十世纪即将出现的所有新事物一样，采用了大胆的笔调。他所表达出来的观点，通常是极平静极高雅的，这同他在画室中画出来的东西形成矛盾，这也是他自身的一个难解之谜。

正是他自身的特殊之处，使德加令现在的人如此地感兴趣。在19世纪所有伟大的开创者中，只有他能更加睿智地就浪漫主义以来一直困扰着画家们的问题提问：“今后的日子究竟是怎样的。”

对德加来说，艺术是建立在绘画的基础上的，这也是从佛罗伦萨继承下来的传统，简·奥古斯都·多米尼克就是一个典范。当然，传统仍然控于指间；它包含的每一份价值，每一件绘画作品，都是源自于人的手中，从人的手中体现出来。生于一八三四年的德加，当他以一个年青画家的身份入门时，高雅艺术正处于没落时期。支持英雄主义体裁绘画创作的社会氛围已不复存在。德加所继承的不是一门专业，而是一件理想的剩余品，一种美学，一种在伟大传统面前无止境的信念。“那些鼓吹‘新事物’的发现的所谓的艺术家们，他们到底想要什么？”安格尔愤怒地质问：“什么叫新的？该做的都已做完，该发现的都已发现。我们的任务不是要发明什么，而是要继续什么。”

现代艺术遗留给我们的那些记载说明了相反的一面，给了我们一个明确的口号：“向前！”德加的同僚莫奈首先一点不怀疑他们的命运。他通过一枝小的艺术分枝：风景画，来回答了高雅艺术的危机，莫奈告诉自己：我已震撼了我脚下早已终止的尘埃。他宣称：我们陈述自然，并陈述面对自然的感受，就如所有的画派均不存在一样。他源之于对独创力的自信，但它的开始有可能是盲目的。它包括一个总体的传统绘画的放弃。诚如表达一种影像、轮廓，每一个明暗的配合，每一种情感的细微差别，和他作品中每一幅的结构，却源于并回到通过眼睛来表达对风景的感受。在两位画家中，德加和莫奈明显存在不同倾向，假如不是由于历史的偶然性，令他们在一些独立的展览会中同时出现，并且成名于概念模糊的印象主义者的领头羊的光环里。他们也许会被看作那些具有代表性的相反的搭配，以远离那些早已形成的绘画史，如：拉斐尔——提香，普桑——鲁本斯，安格尔——德拉克罗瓦，德加——莫奈。

一位画家并非仅仅为了工作而画画，生动的绘画包括了：位置的摆放，两者择一的南北方向的选择，线和色彩，风格与自然等等。在德加的画室中，争吵从未停息，而这些从未停息的，有的是来自内心的对话，他们当中必需占重要地位的是一位同时代的年青画家莫奈。

我在此用“必需”一词仅仅因为若干年后德加需要莫奈的帮助，给他一个评价。他的想象力紧紧围绕着他，一点也显露不出他和年轻画家的意见相左甚至传说中的情形，在法定意义继承者手上的命运线显示：赋予了反对年青人在宽阔世界跋涉的努力。但这种关系是虚构的。在他的讨论艺术家与自然的关系的时候，英丝特·凯瑞丝和奥托·金斯指出：形式的反面——自然，是所有事物中艺术家生活中最早反映的。另外一种相反的观点是根据艺术家由贵族到平民的血统：“它自然导出性格相反的一面，而这另一部分往往推动了个人在历史中的成就。”

这些典型的艺术家与自然关系的论述，源于一种教训：“它好象一块面纱被撕开：我已明白，我已认识到一幅作品的意义”莫奈曾经说过，编织一些有关自己传奇的故事以隐蔽那些访问者，这是莫奈告诉德加他的第一次在开放的氛围下，在博丁公司作画的感受。

德加倍感兴奋的不是面对自然，而是当他第一次得到允许在德斯伊斯坦普画院临摹。他开始关注同时质疑从前艺术的崇高。他已通过那些不出名的老师那里看透了传统沙龙的平庸习俗——他已从那个时代中的平庸趋势中脱颖而出。他的超凡想象力已成为一种代表，一次又一次的新的尝试已显现出他要打破传统常规，同时给现代绘画注入新的活力。

明显地看出德加的作品已完全与传统沙龙里那些庸俗的绘画是相悖的，而对于莫奈，一名永远反抗过去的叛逆者，他对于从前的社会准则也同样抱着冷漠的态度。对于德加，他却成了错误的见证人，不仅他的对手，连同内心，也批他批得体无完肤。这些都源于现代世界带给公众的影响的感觉，观感，理解，竞争，以及作为一名真正艺术家必须承受的勇于创新的精神。

德加和莫奈都有很长的充满激情的艺术生涯，而且都在近乎失明的情況下结束。莫奈是由于个人感受和持续的冲动而推动他；而德加的是对各种相左意见的不断反省和一些非理性念头的支配而推进自己的艺术理想。尽管德加在画室不断工作，不同于莫奈英雄般的远足，他的作品在比例、风格、技法、画面的经营，以及多种手法和工具的运用都与莫奈不同，这并不等于承认他的艺术作品仅仅是作为一件静止的诗或摄影作品而存在。

当德加将他的作品面向他周围的世界时，他的作品不同于以自然为背景的作品所透露出的生气。但他勤奋地模仿风景画家和他们的诚实的用语：“诚实的耕作。”——是什么更荒谬？“不要告诉我有关那些家伙用他们的书架弄乱我们的领域”，他告诉伊蒂妮·莫努—乃那多：“我希望有一位暴君下令全部杀死他们……这些蠢货，希望远离那些白色的画布。”这些艺术是一种欺骗，他始终这样坚持，他爱艺术是因为它是由人创造的，画家乔治对德加的一次访问：“你注意到了吗？”德加问他，停在了那一尊维纳斯的雕塑前：“她失去了平衡吗？她已在艺术史上占据了一个地位，假如她没有断臂，她也许不会如此源远流长。事实是，那位希腊雕塑家通过这尊雕像，给予我们伟大的一刻，她保存了一种宁静的姿态，而这种宁静的姿态是永远不同于另一些伟大作品的。”这里有一个故事讲德加如何解释自己的艺术作品：“一天，当一些人赞扬他的作品是‘真正的风景’德加说：“请拿起一张小纸片，折两次，说：“那是我的模型”另一些见证人在谈到在国家艺术学院执教的两位画家的作品时，一幅作品明显地是在构思开放的氛围中，德加解释说“非常简单，在我画室的走道里铺开纱布，并且放下我的模型。”德加明确地表示了他的嗜好：“你呼吸的空气，在画中，完全不同于你在自然中呼吸到的！”

他的工作开始进行有计划的阶段性发展，他们由各部分组成，每一部分总体安排却十分恰当，德加立志用尽他所有的感知在他的作品中，正如能够重复尼科拉·普桑的自豪的言辞：“无可挑剔”应该承认的是才智，但这儿有一方面却远离理性，他对绘画，对艺术的情感却被嫉妒紧紧地缠绕，他象一个坠入爱河的男人。他的早期训练主要建立在临摹上。他持续临摹直到进入中年，基本上在这个时候大部分画家都已处在独立操作阶段，但对于德加而言，临摹不仅仅是为了学习。而是研究、触摸、感受一种内心的渴求与力量，临摹好象已经微微表现出某种魔力的暗示，对手或对某人的嫉妒。

当德加年龄日渐增大，一种失掉秘密的心情紧紧地萦绕着他，从一个工作室转向另一个工作室，寻求技巧和秘法。在技巧中总是有迷信，这是德加工作中永恒的信念，没有一个画家象他那样通过使用铅笔或色粉笔或油彩来使一个伟大的感知并通过恰当的媒介形成他们的思想。他持续不断地用各种工具材料进行试验和将传统材料和非传统材料混合的尝试，没有一位文物专家会用传统方法来审视他的作品，无论是哪一个程序或想法已被早已弃用，他总是能立即使用新的方法，并把它带入通常的实践中，并赋予它诗意，莫奈曾讲述了德加在劳维临摹马蒂娜画的故事，除了鲜亮的红和绿不用其他颜色，

马奈解释说这些构图有德加古怪的阐释，这些阐释有些源于他阅读的圣尼诺，圣尼尼一书。德加思考的是用自己的材料蜡笔来表现。他总是把传统的模式和手法变为一种再生的基础，而画者本身应该处于主动地位，时间和地点的变化，同时也带来手法和材料的变化，每次改变的结果都导致不同的程序，并使他的想象力进一步提高。德加在告诉他的朋友新方法时：“涂一架单色的飞机”绝对地平涂，你滴一点颜色，触摸这或那，你就有一些感觉怎样创造生命。”当时他制作的一幅用树胶水彩画和色粉笔的芭蕾舞女演员的作品使用的是带有深色蓝绿的有色纸，通过橙红色粉和苹果绿的强烈对比，烘托出画面灿烂的笔触，舞者的脸是苹果绿，她背后的墙同样如此，这些都使德加作画时异常兴奋。

德加和莫奈的关系是重要的，至少德加这样认为。他们的活力是无尽的，在他生命的后半段他实际上从接受了毕沙罗，莫奈等的影响，到形成新的风格，逐渐远离莫奈，他并非对莫奈作品的质量有异义，他必须通过各种研究才能进行真正的排除。

在这里，德加的作品总有一种类似辩证法式的矛盾，在画和上色之间。德加的生命总能在图画中表现，他的风景，他的肖像，总能在有效的控制中显示出他独有的生气，他特有的手法，在表现环境，姿态，光与影，已形成他独特的画面的内在真实，自然环境已显得很次要。

德加总是关注从其它方面相反的影响，他的观察，显示了对事物本身具有特征的独特性的理解，在这里，能感觉德加对事物深层次的认知，尽管他常常被大多数与他不相类的作品所迷惑，他的兴趣总是集中于物象的生动的一面。

德加抱负性极强的较大的作品，只有很小的比例，甚至在德加开始用更广阔的技法以及各种机械方式的使用，有的画面非常小，需近距离的观察，这是一个相反的例子，从模特儿那里得来，每一事物均按其本身规律进行，它不应受到画面的大小所影响。

在德加六十到七十岁时，他已习惯于使用非凡的复杂的绘画语言。在他所画的各个部分予以充分的披露。从面部表情到身体结构、从手势，行为，举止，从服饰和所处的位置到构图的几何结构。当他年龄愈大，他已失去说明的兴趣。他更崇尚于表现形式的研究中，将许多因素积聚在一起。随着他的视力的下降，他对机械操作和雕塑的经验开始起作用，毫无疑问他的成就意识已显现出来。他的作品的物质性在那个时期的作品中更能体现。也就是说表现得更直接，也许这源于他更广泛地使用绘画工具，诸如：粉笔、蜡笔、也许那些使他找到了从前的轨迹，一种敏锐的变化影响了他的作品。平面背景已进入他的作品。在他晚期的蜡笔画作品中，古代雕塑的高雅的风格重新出现，并且融入了现代的个人感觉，墙和塔，包括那些沐浴的裸体，作品淋漓尽致地表现出来。德加的生命象带有颜色的影线从图的背景穿过，好象让我们看到了古代浮雕上石头的连续，或者是风景的延续。

埃德加·德加(Edgar Degas, 1834—1917)生于1834年7月巴黎。他是银行家的最大的一个儿子，他的家庭是一个背景复杂的大家庭。但这对于德加的一生的影响都十分重要。在他小时候，生活的中心是他的祖父，瑞勒-海莱瑞·德加，拿破里银行家，在他年轻时，法国革命前，瑞勒-海莱瑞是在法国经营谷物的商人，由于家族的传奇色彩，他娶了一位身世很好的女士，但这位女士在议政时期被送上了断头台。他逃跑并在地中海冒险，后来才在拿破里定居，并成为了银行家，他帮助拿破仑和其它团体，他又娶了一位意大利妻子，奥瑞拉·德加。1930年早期去了巴黎，创建了自己的银行。不久他和一位美国姑娘，来自新奥尔良的克里斯丁·莫索结婚，她也有一位非凡的父亲，吉曼·莫索，出生于王室，他的家属曾居住于法属圣多明哥，并移居美国的新奥尔良，在短短的八年里，他建立了一个商业帝国，利润来自棉花，造船及古墨西哥的银行，他的夫人在1890年突然去世。他带着他的五个孩子来到巴黎受教育，不久他的最大的一个儿女嫁给了罗切福特，他的大儿子麦克到新奥尔良继续家庭的产业，最后他的最小的女儿克里斯丁嫁给了奥斯特·德加。并且不久以后来到了那波里。由于双方家庭的原因。画家的家庭非常殷实，他的这种资产阶级家庭在大革命中也站稳了脚跟，并且在整个十九世纪支撑着法国。

这就是德加家庭的情况，在他父亲的年代才拼写“德加”。并好象来源于手臂的古装的意思，这是在他十三岁的时候。

德加的母亲在他十三岁时去世，他的父亲也未续弦，德加和他的三个兄弟在他父亲的公司里长大，但银行的业务远不是奥斯特·德加的主要兴趣。他的爱好是那些高尚娱乐。他喜欢音乐，他的朋友中有许多是普通音乐的作者，绘画对他同等重要，奥斯特·德加经常带上他的儿子去欣赏那些他最喜爱的意大利十五世纪的艺术，他也收集许多作品如皮尔-保罗·普得蒙·乌瑞丝-昆汀得拉，土尔，在他们周围有许多伟大的收藏家，在那个年代，瑞丝·拉凯泽博士，举个例子，他的收藏品全部存于劳维，也许这是他对历史最伟大的捐赠，其它朋友还包括弗朗科斯科·麦克。

德加受教育在法国最有声望的一所学校，不久以后，德加到达查尔斯·布迪那里，并在那里赢得了奖学金。到这里之前，他是被开除的，这些寄宿生

按照半军事化管理，他们学习拉丁语，希腊语和法国十七、十八世纪的文学，这些优良的传统，严格的纪律和良好的教育影响着德加。他坚持阅读拉丁语和希腊语直到视力下降。

在学校的特殊课程是音乐和美术。绘画练习包括雕刻，而这些作品来自古代那些艺术大师。德加所在学校的老师，如凯特尼特后来成了著名的作曲家。圣·莫利特以后也在沙龙活动中崭露头角，后来德加于1853年获得学士学位，这使他有可能会获得更高等的学位。并且在社会上开始小有名气。仅仅在泽尼，他后来的同僚有他同等的教育水平。在毕业后的两周，德加申请在劳维和德斯·伊士坦普的临摹获得批准。他在父亲的家里，建立了自己的工作室，安格尔委托他的学生劳斯·拉莫斯成为德加的老师。后来德加在法若得·多得学习法律，而他最终选择绘画，则是在这些匆忙中作出的。很少的画家获得父母如此轻易的支持，并且培养他。莫奈在同样的年龄，十九岁，已离开了家，在巴黎开始一个艺术学生的生活，而这个时候，正是他应在军队服役的时间，他的父亲也从未拖欠他的生活费，而德加却从没有这样的耽心。

德加曾请教于安格尔的另一个学生，但这很难打破德加临摹的生涯。在这年年底德加仍未入伍。1855年开始了自己的独自旅行。他访问了他的老师拉莫斯的家乡劳拉得。他临摹了贝拉克斯时代的壁画，他又旅行了其它地方，每到一处，他总是对自己感兴趣的作品进行临摹，紧接下来的春天，他又去了意大利。在意大利学习期间，他仍然追寻那些成名画家的作品精髓，并且不断得到名师指点，安格尔在1841年间主持着罗马法兰西学院。所有德加的老师不是赢得了皮尼古斯特罗马奖就是在罗马单独作画，相反德加的另外几个未来同僚，却认为旅行是必须的。吉米、阿伯、麦克尼、威斯伦、荷宁等认为：西班牙和荷兰比意大利更重要，就连莫奈，马奈也未在意大利作过学生。

德加描述在意大利的日子，是他一生中最美的时光。他的意大利语和当地的土语都说得很好。他的学业进行得如此般成效显著完全由于他自身对绘画艺术的热爱，以及广泛吸收文艺复兴时期意大利的各种艺术精华，在暑假与家庭相聚后，他又回到罗马，然后自我介绍去了麦迪斯别墅，在那里他受到了一名行为古怪但却不乏和蔼可亲的画师——金·圣耐特的欢迎，他鼓励学术上的自由学风。是德加的良师益友，但这里的几位有名的画家在巴黎受人怀疑，他们是：弗兰德宁的学生，拜利·得劳瑞，凯尼特的学生卡麦·克莱尔，雕塑家荷宁·查普。在1957年夏季，他到那波里，在他的叔叔和侄儿的肖像画室工作，回到罗马后，在接下来的冬天，他发现了一个老同学，尼奥，波拿特来到了麦迪斯别墅，他们是在罗马共同临摹阿多芬·透纳的画而认识的并鼓励德加对蚀刻画的研究，而这段时间里最有意义的接触是德加同莫罗，未来的罗奥特和乌蒂斯的老师，那时他三十二岁，长德加几岁，他那时已在沙龙里举办过画展，并在巴黎享有一定声誉，由于没有获得普瑞克斯得罗马奖，他又让自己成为一个学生，并在意大利独自旅游。德加从未遇到一个象莫罗那样有广博知识，饱满强烈的工作欲望的人，莫罗的学习并得以影响和他一起学习的特多，切斯埃诺。安格尔最优秀的学生。有意接近莫罗，德加和莫罗同在博物馆里习画，并一起去教堂仔细体味先哲留下的遗产。在莫罗的指导下，他开始观察那些安格尔影响下迄今为止所避开作品，维也纳，尊博拉地，拉宾等，他发现意大利北部那些闪光的艺术。

在1858年的夏天，德加开始从事了新的意大利之旅。他的目的地是佛罗伦萨，他的姨妈劳拉居住在那里，德加爱劳拉并为劳拉的女儿作画。后来他又继续朝北的旅行，他象苦行僧足行到埃及，他看到了基督，令他自己也觉得惊异的是，他获得了强烈的宗教启迪，他把整个冬季都呆在佛罗伦萨，为家人作画，这也令他觉得非常重要，莫罗在佛罗伦萨和他呆了一个秋季，但他打算冬季离开，他和莫罗虽然待在一起的时间并不长，但这些时间里他们互相交流了对艺术发展的观念，使两位画家都受益匪浅。德加在继续他的肖像画学习，他的父亲催促他回家，这反倒唤起了他为家庭作画的热情，在贝尔宁的肖像室已太小，德加写信叫父亲找一间更大的工作室，1859年4月5日回到巴黎，他已离开两年零九个月了，后来他放弃了寻找工作室的想法，继续住在他父亲的房间，专门为家庭和沙龙的历史事件作画，回到巴黎不久，他就开始了寻访旧友的活动，并找到了那些认为西班牙或荷兰比意大利更重要的朋友，他们在一起已不信奉英雄和理想主义了。

德加逐渐转移了他对肖像画的热衷，转而发现了骑马和马。他是在造访一个农场时发现的，用他自己的话来形容：他好象看到一部镜子里的英国小说，而且发现了英国小说中运动中的高雅的艺术作品绘画。德加一直在父亲的宅邸待到三十一岁。1865年，他一直从事创造以复杂历史背景的绘画，一共创作了五幅，但仅有一幅受到了沙龙人承认，这幅神秘的画的名字叫作：Seehe de Gutreau Mogin Aqe，神秘仅仅因为没有人能定义它的题目，这是德加最后一幅历史题材的画。从那时起，他画的每一幅作品，成了那个时代的生命。当然，除开那些临摹其它艺术家的作品。德加碰见马奈是在1864年，非常巧合的是当时他们都在临摹委拉斯贵支的肖像作品，这两个画家是如此的相似！同样的高等学位，同样的教育程度，同样的临摹广泛，并受传统的影响之大。他们都属于工作室画家，他们同样着重于构图，两个都在城市长大。他们

会面的时候,马奈已经是非常有名的画家,德加与他也发生一些争执。马奈对德加朝现代绘画发展有着重大影响,这些现代绘画技法可在德加诸如戏剧,露天音乐会,沐浴等作品中发现,但马奈对任何事物都持否定态度。在此期间德加和家庭接近,家庭对于德加的重要性,可以从德加有关那家庭成员的著名的肖像画中发现。

在德加三十六岁那年,当法国和普鲁士战争开始于1870年夏天。在那五年中,作为艺术家,他又把目标转向了历史题材的绘画,他确立了在有关绘画艺术上的相当坚实的地位,这些绘画艺术包括,赛马场戏剧表演,和舞者。在普法战争中,马奈和德加均加入了军队,马奈是炮兵,德加是步兵,由于眼睛的缺陷,德加又加入了炮兵。在巴黎保卫战中,德加失去了两位挚友,年青的且颇有成就的学院画家亨利·瑞格朗特,雕塑家琼·卡维拉。德加为战争的失败被深深地打动。

德加和马奈在乡下疗养由于战争造成身体的伤害,战后所发生的一些政治事件诸如法国不接受普鲁士的和平计划,巴黎公社等。德加并未在意,但德加觉得行武生涯始终让他着迷。他还痴迷地看有关作品。战争所带来的不可预知的结果是:一位艺术品交易商,保罗·多朗——鲁尔开始对他们的画感兴趣,他和毕沙罗,莫奈见了面,当时毕沙罗和莫奈的作品正在伦敦展出。德加于1871年秋天来到了伦敦,当时多朗——鲁尔正在展出一些独立画家的作品。直到1872年11月,当有人把德加的一幅芭蕾舞作品的照片给多朗——鲁尔看了以后,他收到了一封要求他展出的热情的信件。德加对能在伦敦一展他的才华而兴奋。德加的几个朋友在伦敦已初露锋芒,德加的到来更使这个群体日渐强大。1872年秋,德加到了伦敦以后又去了美国,瑞尼·德加请求画家和他一起到新奥尔良。两兄弟从利物浦横穿大西洋在美国南部乘火车。在新奥尔良,每件事务都令德加吃惊,他在给伦敦和巴黎的朋友的信中充满了对新事物的热情描述,白人的婴儿由黑人护士护理,白的房子,白的棉花,橙子树,帆船,在街道的尽头是化学工厂。他画了一幅曼彻斯特棉花厂的作品。被当地的博物馆买下,在冬天德加回到拿破里后,他父亲病了。父亲留下了一些债务,德加第一次感到生活的压力,他开始出卖他的作品,在他父亲去世后的十年,德加四十几岁,正是艺术家艺术生命的巅峰。他参加了八次系列展览,并被称为印象主义画家,他探索的模式在他的作品中,是过去有抱负的艺术家从未尝试过的。作品有《路边音乐会》等,他开始用蜡笔来表现包括,路边音乐会,哑剧表演者,沐浴等内容。开创了绘画题材的新领域。在他最后十年,他热衷于雕塑创作,并作了一系列舞者雕像,并单独展示,他在给朋友的信中这样写道:“不要犹豫,不要逃避,你要不断地展出作品,如果你不这样做,你会遗憾……我坚信,只要坚持,相信会有有一次巨大的成功”。但这些展览更打上了激进印象主义烙印,泰森解释说:“现实主义使我们不再反对其他事物,它们如果是存在的,就必须展现它的存在——这就是现实主义沙龙”。

在德加生活的晚年,他面临严峻的经济拮据。他在那个时候创作了一些扇画,这一时期的创作表明,他已不是纯粹的画家,而是一名有巨大经济压力的创作者,在1880年他给沙龙发出一封信,告诉他们希望安排他的展览,但是展览最终未被安排。

德加独自一人生活,得到一位富裕的朋友照顾,但正如大家所知道的,他已没有直接的亲戚了,但德加也和几位女士保持友谊,其中最著名的一位叫玛丽·凯斯特,他们在1871年相识,互相了解对方的作品。“这儿有一些人正如我感觉的一样。”德加在沙龙解释自己的作品对她这样说。凯斯特比德加小十岁,并且一直未婚,她描述过德加七十年代后几年和八十年代前几年,德加的作品在劳维艺术馆展出的情况,德加曾为她作过一幅画,她穿着鲜亮的衣服,在一群正在试戴帽子的女士中,居于显眼位置,在德加接近五十岁时,他象所有的艺术家一样,悠然面对时光的流逝。

德加制定了一个计划,改变他的性格,决定拍卖自己的作品,过去他往往不愿卖出自己的作品,这是在1886年,最后一次展览会的时候,1890年,德加租下了一座古老的房子,他按照自己的需要来安排整个的陈设布置,他也逐渐地收藏一些作品,整个工楼的房间却用于收藏品的堆放,起居室在一楼,顶楼上是他的工作室。德加在这里生活了二十二年,后来房东决定拆除这座建筑物,德加搬到他朋友为他找的一幢房子,他在那里居做了五年,随着时间的流逝,他已不太注意仪表和服饰,停止修剪胡须。他的胆囊炎和慢性支气管炎日益严重,但他仍然坚持工作,他在拍卖行拍卖他的藏品时对他的一位朋友说,“我没有带走任何东西,它们都留在这儿,靠墙……我没有照料好它们,我留下了一切……太吃惊了,年老了……”

在他生命的最后岁月里,他总是徘徊于巴黎的街头,他死于1917年9月27日。

戏剧

在德加还是学生的早期岁月里,德加从没有怀疑自己是一个戏剧历史画家,他所处的那个年代,正是绘画发展的动荡年代,早期他呆在意大利,他一直考虑着历史性发展的现实因素,那时,不少画家经过一段时间的沉思,使绘

画这门艺术发生了很大变化,德加为这些画家所鼓舞,在他1859年所作的历史画《吉普斯》中与传统的历史画的表现手法已有不同,强调了画面的情感因素,画面展示了吉普斯通过射杀了一位王储而赢得一场战争后,人民在路上欢迎他的情景,画面已不受传统构图方式的限制,主体部分在深色的暗影里,而欢迎场面远近交相辉映。充分发挥了想象能力,这幅画不同于戏剧表演的某一个剧目的说明,相反,每点都和惊奇相联系,女王和小姐们站着不动,好象在休息,她们的束腰唤起了德加对这种静止的古老的休息方式的隐喻欲望《帕斯隐》是德加最有影响的历史画,他为这幅作品同时画了两幅相同比例的画,一幅是单色画,另一幅却上了油彩,当我们比较这两幅画时,看出德加对这两幅画作了不同的处理,在有颜色的那幅,有一座寺庙在画面的中远距离——丛树在右边,周围这些环境的构图比例是按博物馆的历史照片得来的,爱克斯射线已证明树和寺庙的底层画面是有一定肌理效果的点状物构成,而单色画面中却没有这些肌理,更多地用直接的画法,但可以看出是在灰色的底子上完成的,在所表现的内容中,那些“希腊人”她们四肢缺乏性感。但每一个头部和肢体却非常特别。在英国帕迪,斯帕德工作期间,德加看到人们在开放的空气中,在宽阔的天空下,赛马,从此德加又开始了有关马与骑师的绘画。

二十年后,也就是1880年,德加举行了他的第五次独立展示会,但是没有说明展览的目的,德加说:如果我列出展览的前言,就好像做了不同寻常的宣告,因为在那段时期,德加的绘画已在现代巴黎社会奠定了他的地位。德加的这些赛马场作品,是他花了几年时间去参观一些赛马场时产生的灵感,有关迹象表明,印象主义第一次唤醒了英国文化和英国画家画赛马场面的热情。德加用眼睛观察着那些赛场,力图用一种与对象较为适应的方法来表现,这些有关赛事的作品,打破常规,在视觉上进行了不同的取舍。最初的作品中,比较注重环境和社会生活的人与物的关系,后一段时期侧重表现马匹和栅栏,以及左冲右撞的奔腾场面。在艺术表现上,前段时期比较注重社会文化内涵,后一段时期更多地用直接的描绘方式,构图和色彩不拘一格,去掉了那些以现实为中心的表达式,他前期的作品更多地受“自然”的影响。但德加最终想要达到的目的同前期的想要表现的内容是有很大的分歧的,的确加最终在传统和现实中找到了理想的结合点,德加在创造现代绘画的同时,也保留了并重复进行了许多传统手法的作品。特别是一些具有特殊意义的风景画中就有所保留,在1868年的沙龙绘画展览中,埃玛一路拉,正好发起了一场绘画危机的辩论,她在描述作品本身时,常常带有一种天真的感情,她表扬那些赛马和妇女服饰的作品也许她已经阅读过有关评论文章。但这些根本不是想象力的飞翔。但有关一幅有名的拿着扇子的芭蕾舞演员的作品,画中的这个演员是当时有名的舞者,当时这位芭蕾舞演员正在1866年开始的一家歌剧院表演。作品充满了想象。这幅精心制作的绘画作品,高度凝聚了德加在传统的手法基础上的再创造。他的画已不按常规世界的真实来展现,而是以画面自身的中心来构架新的生命和对世界新的理解。戏剧场面是德加绘画艺术的一个重要表现内容,他的历史画和各类表现当代生活的图画,都没有离开过这个主题,但德加把戏剧场面的表现赋予了新的内容,德加展示了他作为一个画家的“倾斜”,而画家对物体和客观世界的感受仅仅是他们内心的需要,德加画了他的好朋友正在歌剧院演出时的姿势,而这位演奏家用后背面对着我们的原因,仿佛告诉我们,这才是他的真正的生活角色,也许没有一个管弦乐队是德加所表现的那个样子的。

脚下的灯光照着管弦乐队和整个舞台,使得画面明暗交错,而这种交错的光线反而更能引起人们的注目。舞蹈演员展现在画面的上沿,而光线没有显示她们的肩膀,这好象是故意制造出来的假象。这种表现方法和其它的画面不一样,仿佛没有完成,但对整个画面的构成又是那样地恰到好处,这种方式成为这幅作品的主要特点。“未完成”这个部分却总是让人感觉已经完成。德加常用薄涂透明的油画色彩来表现暗部和草图,而且还将这种方法在素描淡彩的作品中展示出来,有时他也在完成的作品上用刀刮出一些纹线,这是在他的很多作品里经常使用的技法。德加特别羡慕那些没有被束缚的画家的图式,特别是保罗·加维尼和多麦尔,他收集了他们的不少印刷品,他依据多麦尔的标准来重新认识安格尔。一些现代生活与德加相联系,赛马场,戏剧院,芭蕾舞的背景,洗衣房,帽子店,妇女在盥洗间,路边音乐会等,并第一次被运用于绘画中。多麦尔想象的戏剧场面的管弦乐队,管弦乐队的音乐家的腿,我们能在台下看见。以一种古怪的姿态:音乐家打着呵欠,这个喧闹场面,观众与音乐融为一体。多麦尔打破了戏剧舞台音乐与观众的界限。多麦尔发现了这种使喜剧效果在画面中重现的可能,在街上,在沙龙在乡村,在可以发笑的地方,总是那么引人注目。多麦尔的这些幽默,使灵感在德加的心中显现。

在丹参,波快特的艺术博物馆里,我们看见了一幅少女屈膝礼的作品,而这位少女手中拿的扇子,占据了整个画面的四分之一部分,这位少女的头比扇子小一点,而在舞台背后黄色的跳舞者,却没有前面的少女头部大,这些极大的透视组合关系,被德加有机地组合在画面中。在实际表演中难以看见的画面,而在作品《排练厅的舞者》中,在舞台中间,一些芭蕾大师正在教授舞蹈,其它一些舞者有的在试鞋,或在绑鞋带。有的在试舞,这些都可以通排

练厅前方左面的盒子到走廊和转角引导观众沿着右面方向的细线进入画面。很好地利用倾斜的透视效果,为我们的眼睛游移于其中,提供了画面中不同的线索。在沙龙里,德加的这些画终于脱颖而出。在弗里兰德,1807年流行的著名的军事画家的作品恩尼斯特·米色伦,德加是如此地羡慕他,并临摹了他许多作品,作品中包括部队的调动,每一个士兵的脸描绘得十分细致,每张相隔的脸的间隙都充满了第二张脸,但有些间隙却界限不清,德加在他的作品中借用了这些表现手法,但德加以综合想象力却远远在米色伦之上。德加的作品有的是远离我们现实生活故事,有的是现实生活的反映,他总是带着他固有的一些感受去体验周围的事物,把现实场景经常进行人为的分解,画面的中央不再是图形的中心。在《芭蕾舞演员和她母亲》这幅画中,舞者戴着一顶女帽在其母身后,而整幅画的中心是空出来的,人物被安排在画面右侧,我们的注意力被引至画面的边缘,整幅作品的中心不是以画所表现的内容,而是用地板的条纹来呼应和平衡构图,最终在透视的作用下,形成锥形,表现了一种几何的整体空间。

在“露天咖啡馆音乐会”这些作品中,戏剧的幻觉是由作品本身表现的,音乐会,是一种古老歌剧:“她张开她的大嘴,一种最自然的形式,最优美的,最柔媚的声音,正如你听到的”。在那些伟大的想象中——露天音乐会不仅是它们纤巧的尺寸。以理想主义为中心,戏台是开放型的。无论从我们倾斜的角度,还是观众和演员的习惯所选取的适合的角度,我们都能清楚地看到身着红色服装的歌唱演员的表演,她的同事也站在旁边等待出场,她们生动的表演和观众木然的表情,形成鲜明的对照,但正是这种观众的沉默寡言,左顾右盼的神情,却正好表现出与众不同的画面效果。在靠近前台的部分,一个男人穿着讲究和他右边的小姐交换着眼神,根本不在乎舞台上的一切。在他们上面,管弦乐队的乐师手大提琴上部的卷处好象砍断了演出者红裙,一个头从舞台前转过,这个半秃的男人,后面的头发看上去很有活力,面目却表现出了一种不可言状的邪恶的眼光。身着红色服装的歌唱演员,她是整个舞台的中心,底灯将她的下颌和手臂照亮,灯光照射在她背后的玻璃上形成一排亮点,作品中的每一个部分,好象都存在内在联系,实际上这些看似偶然实际必然的内在联系,却反映了整个作品的中心,也就是整个场景是由这些零散的部分构成,而些表面无聊的场面,在互为作用下,达到了一种和谐,这种和谐超过了画面本身所反映的内容。让我们再一次重复画面的图像:夜生活的幻觉,斯巴达少妇总是嘲笑那位女歌手的手势,认为是一种拙劣的模仿,难道斯巴达少妇仅仅用桃色就能交换这些评论的定位吗?前台,也就是底灯边缘,显得非常的暗淡,脸和帽子也被暗淡的光照耀着,舞台上所有的白炽灯,分解了整个构图,演员在活泼中显得有些呆板,白色和红色交错,在中间舞台与观众席的间隔处,那位头发显得很有活力的男人的秃顶却形成了连接画面上下两部分的中介,画面的深色,集中在底部,而舞台上的亮光和演员后面方窗和黑色夜景交相呼应。

德加的作品中反映戏剧性情节的作品大多完成于六十年代以前,但在七十年代的八十年代偶尔也有几件反映戏剧冲突的人物内心刻画的情节性画面,不同的是构图更自由,有时,带有某种滑稽和幽默方式,更多的时候强调一种对比手法的运用,在《蔷薇酒》一画中,表现了一男一女坐在酒吧里的情景,这两人的关系不知是夫妻还是一种什么关系,看起来是一种非常不相称的关系,因为从人物冷漠的表情中,我们看不到家庭的温情,身着艳装的女士的表情处于一种被迫的无奈状态,而男士刁着一个烟斗,无视女士的存在,女士的出身似乎更高贵一些,而男士,看起来象一个粗俗的乡巴佬,人物的位置集中在画面的右上角,画面中大部分是环境和道具,横在画面中间的倾斜的桌子,由于画面底部相反方向的倾斜而交错的桌子使画面没有出现分割的感觉,反而很好地均衡了画面的关系。在1880年德加的一幅舞者的作品《演出前》中,一个年青的舞者站在画面正中,旁边有两位长者,一位大娘在为她整理舞裙,一位大爷在专注地看着,这两位长者有可能是她的家里面的人,这同他们之间的亲近态度可得知,但这种身着舞裙的少女与衣冠楚楚的长者之间所形成的对比,给人一种滑稽的感觉,这类作品在《练习》这件作品中也有展示,画面中一位老者在拉小提琴,而妙龄少女正在跳着欢快的舞蹈,一本正经的老者和少女的活泼形成了鲜明对照,滑稽而幽默。这种滑稽而幽默的戏剧性对比在德加的各种类型的题材的画面中都有展现:《梳发的女裸》中,一位裸女,浴后正在梳发,一位年青的男士,坐在她的面前,衣冠整齐地注视着她,把现实生活中一些需要遮掩的事件,赤裸裸地展现在眼前,这是一种何等强烈的对比,其中也不乏黑色幽默。在《舞蹈课》作品中,一位长者站在舞台中间手拿一根拐杖,严肃地注视着排练厅里的练舞的演员,而那些舞者有的非常认真,有的随随便便,有的调皮地仰着头,有的专注地观望,那位长者看来是一个舞蹈界的权威人士,因为在画面里,给人一种非常威严的感觉。1895年,德加晚年时,他创作了一幅《浴后早餐》的作品,一个裸女正在擦拭头发,而女佣端着一杯热茶从画面右方最前面的位置进来,虽然从这幅作品中,我们还能看见德加早年戏剧性画面的痕迹,但这种戏剧性已被缩小到最大限度,画面更多地体现了德加随心所欲的构图方式,和对室内色光感觉以及色

粉笔生动的表现。我们在观赏画面时,更多地被那些灿烂的色彩所吸引。

在画面中戏剧性手法的运用,是德加走进绘画艺术最初的轨迹,这种轨迹伴随了他一生,从戏剧性手法的运用到关注戏剧题材的绘画,从情节性到绘画性,德加渡过了他勇于探索的不懈追求的一生,戏如人生,德加不就是在这一生大舞台演出他的无声的戏剧吗?

马和骑手

一些歌剧的观众,根据德加在幕后对他们的观察,看出他们多半是杰克俱乐部的成员,他们对骑马有着极高的兴趣。巨大的跑道,在赛马季节总是灯火辉煌。赛马在英国社会有普遍的热情,但在法国最近开始发展于1830年,德加对赛马的兴趣第一次被唤起是在他访问了诺曼底的维尔皮根后,于是他把赛马的场面的表现作为他们绘画艺术的一部分,没有迹象表现他自己会骑马。正如罗爱德·皮克维斯告诉我们的:德加的作品描绘了通常的赛马场面,特别注意表现马匹,以及环境与马匹的颜色。对赛马场的表现,德加描绘的细节很大部分都充满了他自己的创造,这些作品分两个重要阶段:一个是在1860年间,另一个是在1880年早期。第一个阶段,德加感兴趣的是把赛马作为社会特征来表现,“切维克斯场面”和“拉风克斯”都是以赛马场为背景的再创造,在拉风克斯场面即《赛马场的马车》一画中,德加运用印象主义的风格展现了在开阔的天空下的赛马节:马车在草地上留下的印迹,远处赛马正在进行的情景。还存在一个转移的焦点;中近距离的四轮马车,包括维尔皮根出生的小儿子的肖像,在他的保姆的膝上被他的母亲用伞遮着。在创作这些赛马场景的同时,德加画了不少各种骑马姿态的速写,除了运用铅笔以外,还用了淡彩和提白等方式画素描,其中有马奈身着高雅的服饰,斜靠在栏杆上。在他后面有一位拿着双筒望远镜的神秘女人,还有一些在马鞍上学习骑马的人,他的这些素描多数是在室内描绘的。在室内他用一匹装上了马具的假马,作为她的模特。这段时期有一些很优秀的素描作品。他能准确地描绘骑马的姿态,骑手如何把马夹紧,如何从下面看得见帽子上面的羽毛以及转过来从后面看他们,一只手搭在马臀部上的姿势和骑手在马鞍上非常精确的倾斜姿势。这种方式,为他的创作提供了更为具体的帮助,较能准确表达人物与马匹关系的本质规律。当然,在运动中的马与骑师的关系与静止状态时有很大差别,但在照相机发明以前,德加采取这种方法将马和骑师之间或靠或抓住绳索的动作,体现马的行动,骑手前倾,半蹲的姿势在马鞍上保持;或者向后靠,拉住缰绳,重心落在马鞍上等等,不失为一种好方法。另外德加还通过临摹一些优秀作品,学习画运动中的马的方法。在六十年代,德加和雕塑家格维勒非常好,而格维勒精通动物作品,特别是马。德加也从古代画家中的战争绘画中临摹有关马的作品,但仅有不多的几个场面,对德加影响最深的还是通过荷宁和阿肯等朋友从英国带回来的印刷品,这些印刷品不仅仅成为德加效仿的对象,也成为巴黎其它画家的临摹范本,并在创作中加以运用,同时也因为当时赛马运动已开始巴黎流行,到了八十年代,德加从关注赛马的社会特征转入对马的运动和表现手法的研究,一方面通过一些雕塑作品的照片(朋友提供)研究马的运动规律,另一方面,由于照相机的发明,在朋友提供给他的一系列马匹奔跑的分解照片中,使德加对马匹的运动有了新的理解。德加重视马匹移动的动作,远甚于单独的一个姿势。在一位画家的作品中,马奔跑时,四条腿完全伸展,没有与地面接触这种马奔跑的想象力,马的速度快于他临摹过的有关马的作品,这种跑马的姿态肯定出自于那些有关马的运动的照片,受此鼓舞,德加从照片中得到了一些数据,马腿并不象我们通常看到的那样,线条并不优美,虽然照片能固定某些人眼不能固定的动使,但也因此失去了生动的过程,因此德加对马的认识有了他自己全新的理解,在八十年代舞者和跑马的作品中,过去较为静止的表现方法,被生动流畅,粗放的或移动的线条和色彩所带替,同时装饰性的因素开始进入画面,强调线条的发展,马腿和骑师的剪影方式,通过画面的空隙,把它们进行分隔,雕刻似的线穿过并连续整个画面,引出草和天空形状的背景。这些需仔细去体味。

在奥维得拉场景中的两幅画中,同一群马从左边进入右边。在克拉克艺术收藏中心里,画面砍掉了最近的一匹马,这些马被描绘在移动中。以一种斜线的几何构图方式形成画面。马头的朝向指明了马运动的方向,这些动着在重复中扩大,我们从侧面看马头,在左上方进入的两匹马,一匹黑色的抬起头,砍掉了马的臀部,另一匹在它的下端,颈部向前伸出,朝向画面转角,从头部可以看出,马是在高速跑动中的,紧拉缰绳,形成一条直线。在作品右边有一个走廊,延伸到了地平线。马被看成了不规则的对角线,左边最近的地方到右边最远的地方马头朝地平线的冲力。被骑手在右边转向。一匹马从左边进入,正面对正对我们,骑手穿黄色的衣服,同时有一个粉红色衣服的骑手在他后面,向后转,开始向地平线方向移动,他的白色马裤和前面的骑手连成一片。马腿将草坪分成了几个部分,形成不规则的粗细不等的四方型,使我们身临其境之感。开放的走廊一直延伸到地平线,还有一匹没有移动的马。骑手穿着专用的套装,甚至这种静止也是有活力的:马斜着头,它等着移动,它的骑手在右边,也在等着移动。每人接着,眼睛看着远方,整幅作品象结构紧凑

的建筑,每一部分都非常适合它的位置。

德加大部分骑马的作品被描绘成骑手与观察者同一位置高度,以给观察者带来亲身体验的感觉,高视点使德加能使用长的对角线,使画面形成流动的感觉,他也在排练厅里的舞者用这种方法,把最清晰的视觉用来刻画舞者的四肢。另一方面,骑手在画面的构成视角,好象离我们非常近,另外,我们还看见一些未完成的画面,马的运动的状态,有不同的修改痕迹,表明德加对作品的认真态度,当德加在八十年代早期回到赛马场,没有停留在把赛马作为社会事件的表达。画面中,已没有观众,没有正面看台,没有了奔腾的马,他仅仅把马和骑手作为一种运动,仔细观察的运动。这里有一个对照,舞者与纯种赛马。它们都需要经过专业的训练再开始他们公开的生活,对于马来说,速度是第一位的,而对于德加,创造是第一位的。

正是由于这种创作思想的支配,德加对马与骑师的表现达到随心所欲的境界,八十年代至九十年,他的作品中印象主义的色彩越来越浓,构图不受常法的限制,更多地寻求画面自身的和谐,在《雨中骑手》中,德加很好地利用了色粉笔特有的线状效果,将画面气氛表现得非常形象,在深色部分的长条雨状线是用画刀刮出来的。在《骑手》和《赛前的骑手》两幅画中,《骑手》表现了在夕阳下骑手漫步于群山之间的景致,远处的群山被夕阳染成红色与骑手身穿的红色背心相互呼应,绿黄色的草地与黄色的天相互映衬,而《赛前的骑手》则表现了烈日下春天的景象,白衣白帽与白色的太阳把画面渲染得异常的夺目,骑师与太阳所形成的斜角,以及大片绿地给人一种空旷逸人的感觉,画面右边的一根从上到下的浅灰色的木桩,并没有使画面分割的感觉,反而给人一种新的感受。这幅画是一张水彩画。德加的许多作品是在纸或纸板上完成的,如:《赛马》这幅画,就是其中之一,在一张棕色的纸板上画了四位骑马的骑师,这幅作品中所表现出来的德加运用色粉笔的技巧是惊人的,画面中不同方位的线条将整个环境和人物表现得异常生动,云彩、树林和马腿仿佛在一起翻动,这些富有生命的线将整幅画连接在一起。

德加的马与骑师的作品从早期关注社会事件的表达达到八十年代以后对绘画自身规律的把握,产生了一个巨大飞跃,从而奠定了作为印象派画家的基础,我们从他的作品中不仅体味到宏大的赛马场面,而且更重要的是通过他的作品,我们感受到一个艺术家那一颗跳动的心,一个不断进取,勇于开创的艺术家的灵魂,那些不拘常法,在画面中左冲右突的马,那些没有建筑的天空,那些没有传统材料的新型画面,那些不经意的划痕,那些清楚的或不清楚的,那些春夏秋冬色彩变化,那些不规则的剪影似的马腿与起伏的群山,那些规则的或不规则的,一切的一切,不正是德加作为一个伟大的艺术家的真实写照吗?

肖 像

奥德斯加·德加的儿子成为了十九世纪最伟大的肖像画家——然而,并不是专职的:有时候,当他获得公众承认时,事情就变得不尽人意了。不管怎么说,他的艺术生涯的前半部分,肖像画确实实是他的专长。

1857年,德加画了一组命名为《男人的肖像》的素描,这四幅素描以安格尔素描的风格为基础,但又体现了德加与众不同的特色;四幅素描的衣服的表现采取了四种手法,仅仅头部还保留有安格尔素描的风格。在第一幅素描中,德加着重表现衣服的轮廓线的准确位置,舍去了光影和明暗,强调内在形体的提炼,第二幅,德加在准确地表现轮廓线的基础上加进了光影效果,但没有固有色变化,使前臂和胸部的空间关系更为明确;第三幅,德加着重表现了对像的色调变化,固有色效果。轮廓线已消失,虚实效果显著(这在德加后期的作品中较为常见);第四幅,德加将传统的轮廓线的体积表现,概括成一种平面装饰效果,画面中的线条纤细而缺少变化。(我们从他的作品中那些剪影似的形体中体会到)毫无疑问,德加通过这些不同手法的素描练习,从过去简单地临摹优秀作品到有意识地寻求技艺的变化和发展,开创自己的绘画天地,意义重大。德加的肖像画大多数是比较传统的方式完成的,但他在一些肖像素描中的尝试,对他未来的艺术思想的确立起到了很大作用。

他年青时候的杰作是一件名为“贝尼利之家”的肖像画。这是主要以他父辈的家庭人物为模特儿创作的,画面中的几个人物看似复杂,但很明了,当他画他的模特儿时,她们却活生生地在他眼前,这种便利条件,对他观察力与他性格中最基本又与众不同的客观性的认识的一次挑战。作品中所反映的构图基本模式,被以后的评论家界定为贯穿德加一生的基本模式,不管是在马与骑师,还是在饰品商店,咖啡馆,舞者,裸女的画面中我们都能看见德加的这种分割性的构图模式。从中我们能体会到德加作品的连续性。就作品的深远影响,德加成功地面对了这次挑战,同时,对肖像画的研究又是一件长期的工作,这使他很快进入了汉斯·黑尔柏村公司。

刚开始的时候,德加对肖像画的探讨纯出于一时的热情。他发现风俗画已分出太多的派别,而肖像画既是一种绘画方式,又是一种社会地位的象征,特殊事物与普通事物是互为支持,互为鉴定的,肖像画的内涵是多方面的,并且,他还发现在他那个时代,个人与群体之间的关系更加不稳定,比以前更加

令人疑惑,而且,关于现代肖像画的问题,与那些现代画家所面临的问题(比如说统治集团的分解)是共同的,同时传统的模式和现代的个体画家之间的关系变得越来越脱离,所有这些都从当代那些杰出的画家的作品中得到证明,那些画重新定义了肖像画的内涵,为肖像画带来新的构架方式和具有表现力的定义。而德加正是在这个时候进入了肖像画领域,并且具有了他对肖像画独特的理解,而这种独特的理解,只有那些对事物具有敏锐观察力的画家才能做到。

在德加停留于罗马期间,他从那些著名的作品中学到了不少东西,其中在法兰西学院,所进行的写生练习,要求学生幻想被画者处于一种固定的情绪中,如:生气,反心,失望,高兴等等,然后再画他们的头像,这种学习也可以通过临摹作品反复掌握一种图式。在写生时把对象想象成同一图式。德加就是这样做的——一个有着鹰钩鼻的卷发罗马人——德加在头脑中勾勒出人物的轮廓,然后将眼睛画在一个适当的眼框里,接着再画鼻子,随着视点的不同,各个部分的间隙发生透视变化,并且把这种形象以相同或不同的手法表现出来,这来源于他对各种素描方式的熟悉,和人物形象的深刻把握,这与德加重视临摹有很大关系,因此,德加所描绘的肖像,往往非常精确,而不失手法生动。

学生练习画头像是为历史画的构图作准备,对面部表情的把握是整个画面的构图和细小的手势差别之间的依据,而德加60岁的时候,他不断地询问自己,现实主义与即有传统绘画的形式内容相关的东西之间的等价物应该是什么?

生活与艺术之间的联系是什么?一个人的模样与他的身份之间到底有什么联系呢?在过去的日子,对这类问题是没有什么疑问的:下层人民的举止,就是下层人民的举止,英雄只在英雄的宫殿里做英雄的姿势,滑稽的农民只出现在阴暗的厨房里,而现在,对德加而言,更认同一种共同的东西,他寻求容貌与容貌之间的相似之处,有时甚至虚构他的人物,一幅肖像,既体现了理想的模式,又是对人物本身的描述与再现,这就是德加的精神。

在他的第一批作品中,德加展现了他的家庭成员的形象,他以传统的方式来描绘对象的脸,用平凡的手法来展现他们,他把瑞勒画成一个学生模样,穿着短外套,和白领内衣,身处他的学习用品之中——墨水瓶,字典,纸,正在观察窗外的世界。阿克勒,一个军校学员,做了一个漫不经心的姿势,一只手握剑的剑鞘。德加的一幅自画像表现出他自己是一个画家,像大多数画家通常运用的风格一样,手里握着一支画笔。眼睛朝着镜子方向。当他画自己的祖父时,他将伟大的罗马教皇的肖像,勾勒出老年人的相似点。寻求一种姿态和形象的相通关系,深凹的眼睛没有一丝幽默的表情,干瘪的而下掉的嘴唇,沉默地坐在沙发的一角,手杖横放膝盖上,就象权杖一样:这些经过精细组合的细节可以追溯到十六世纪的绘画模式。

《贝尼利之家》也是基于那些热心的模特儿而产生的,它是一幅家庭群像,在对佛罗伦萨的两次访问期间,他先对那些模特儿进行了一些观察了解,然后在巴黎完成这幅作品,这个家庭被分成两个部分——在左边,劳拉姨妈和姑娘们形成了一个金字塔形状,在右边,只有贝尼利一个人背对着画面,正转向他的妻子,做了个不耐烦的手势,他妻子越过他的头顶,盯着前方。这两部分的间隙由屋内的装饰物来填充——墙上挂着一幅劳拉已故父亲的素描画像,也就是德加的祖父。劳拉已有身孕了。(这幅画的家庭成员的组合是通过德加想象加工的组合,而非实际的关系。)

简·沙热尔兰地,鲍格斯所作的调查表明这幅画可以看作是一种关系的提示。劳拉沉溺于对她早先的爱人的回忆中。她父亲认为那个男人不合适。她与贝尼利的婚姻是家庭安排的。从家庭信件中可以看出,贝尼利和他的妻子劳拉处于对她的过去和她父亲的怀念的痛苦之中;粗暴的男爵要求离婚,两个女孩,从她们的动作和表情上看,一个倾向母亲,一个倾向父亲,对所画形象,德加还专门进行了素描写生,在留下的几张素描里,小女孩的全身和头像写生,以及劳拉的头像写生,都反映出德加创作这幅画的认真态度和坚实的传统功底,整个画面的各个部分展现出这样一个场景:整洁的住所,表面稳定,而潜在内心中的骚动与不安弥漫着画面,穿着黑衣的劳拉与在角落里的扶椅上的贝尼利以及两个小女孩白色的裙子,使画面色调在沉郁中略显一点生机,热烈的花地毯与墙上的冷色花纹互为关照,使构图与色彩和谐饱满,分离而不分割。较好地表达了作品的内涵。

人物的容貌表明了什么?这个问题已在十九世纪文学的主题中直接或间接地提出来了,观察力与想象力是同等重要的,当德加进入现实主义画家的圈子时,他最亲密的朋友中有作家,批评家,其中要提到的一位是批评家爱蒙德,杜郎提,1867年,杜郎提关于现代画家如何把握相似点的建议,是他在一篇关于容貌的长篇文章所提出的,德加与杜郎提交换了大量意见,而杜郎提的建议读起来就好像是对德加肖像画的介绍,或者是对谢尔劳克,毫麦斯方法的介绍。

杜郎提说:“训练这种观察能力和表现能力,必不可少的是不断的学习,充实自己,找到事物之间的联系。而这些新观点在我们当中是从德加头脑里

开始的,他具有罕见的天才和罕见的灵气。

在德加的一幅画中,展现了他的一个模特儿的生活。那个处在悠闲环境中的人,我们并不知道他的名字,德加对模特儿姿势掌握得很准确。那个人双膝之间放着一个文件夹。他手中摇动着画页仿佛在考虑是把它放进文件夹里呢,还是把它们放在一边。他肯定没有为了自己的肖像而故意展示自己。他向上看的样子就好像他被打扰了。他的思想集中在他所看的东西上。此画体现了一种自然,随意的肖像方式。画面的黑白布局合理,几块白色大小位置,恰到好处。

关于肢体残缺的马内特聆听他妻子演奏钢琴这幅肖像,乔治·摩尔写道:“那些十分了解马内特的人在观看这幅画时,伤心之情油然而生;那不仅仅是一种相似,它简直可以让你看到一个人的灵魂”对于我们其它人则惊讶于德加用单色的画面来表现他的朋友。没有一个人能象他一样去体会一个人在自己的状态里的那种感觉;马内特是这样地没有风度粗心地坐在沙发上,一条腿踏在地上,一条腿绕起。一只手放在裤包里,而另一只手是假肢,但是除了那些对于别人行为的细微差别特别注意的人,没有人会留心的,而德加赋予画面的内涵使留心 and 应留心的观众同样受到震撼。

德加第一次通过肖像画的渠道介入歌剧世界——一个比其它任何领域都能发挥他能力的世界,在歌剧院的管弦乐队呆了几年后,他进入了排练室。结果他画出了一幅关于跳舞的画,其中主要角色是领舞者,德加清楚地再现了居勒斯·贝诺特。居勒斯站在他自己的世界中,站在舞台就象那是属于她的。在这个拥挤而饱满的构图中,包括了所有的动着与手势。舞蹈中规范的动作到领舞者的那些下意识动作都被淋漓尽致地表现进去了,而居勒斯独立于观众中心。

对于居勒斯的个性特点通过对比手法体现出来,这一点是德加喜欢在他的多数人物画中不断发展的有力的表现方式。在作品《亨利·德加的侄女——路茜·德加》中的人物形象通过他们极其相似之处而互为衬托。在著名的双人肖像《罗伦多·帕冈斯与奥斯特·德加》展现大量有关诚实的歌手与少妇之间的对比。观众总是徘徊在这两者之间。每一个的出现与表现都引起他们的议论。

关于德加使用对比手法作为使人性更为鲜明化的方式的另一典型例子是:《玛丽·卡萨特与妹妹丽蒂亚》,玛丽在画中,戴着一顶精致的帽子,穿着一件精心裁缝的马夹,优雅地靠着她那紧裹着的雨伞,与她那坐着的身材矮胖的妹妹形成对比。玛丽置身于家里,沉溺于她所看到的事物中,如此的专心以至于她丝毫没有意识到自己把身体靠在雨伞上,构成了一幅多么美丽的画面。她优雅的姿态通过她专注神态以及身材所构成的几何形状(笔直的侧面,倾斜的三角形其中轴在头部)展现给我们。她妹妹是博物馆的一个学生,正在查询书目,专心志致地阅读,还不时聆听她姐姐说的话。她身体的姿态并不是很明确,他浏览书本甚至她的手拿书的方式与玛丽紧握着的左手以及放在嘴唇上的右手相比都是不明确的。

玛丽和她妹妹的姿态可以适应各种不同环境。但德加将这种通常的姿态以不同角度的安排达到他预期的效果则是不寻常的。就象面对一件雕塑那样随心所欲。玛丽还是德加在十八世纪八十年代初期创作饰品商店组画面主要人物。在那些画中,那些正在试戴华丽的帽子的顾客被设定在店主一边。这一系列画生动地展现了时尚与阶级之间,工作与消闲之间的关系。并间接反映了艺术与大众的关系。

在色粉画《女裁缝——彻丝》中,顾客站在镜子前看试穿的效果,一只带着手套的手正在调整帽子,另一只手正在向女裁缝表示自己对于帽子的满意。从镜子反射来的光使得她的脸光彩照人。店里的女服务员,拿着许多帽子,站在镜子后面,只露了一半身子出来。当这幅画在第八届独立展览会上展出时,是同另一幅名为《裁缝贝提蒂丝》一同展出的。那幅画中展现了两个正在裁剪帽子的女裁缝。顾客优美的自我感觉良好的表情与漫不经心的女店员形成鲜明对比。毋庸置疑的是,无论德加是把这些人物形象当作同等的还是不同等的,他都把他们当着是个人的朋友或者是一种公众形象。为了准备《女裁缝——彻丝》这幅画。德加预先作了两幅关于妇女拿着帽子并且相当满意的素描在这两幅画中。那个妇女的姿态和手势是一样的,但在一幅中,画的是顾客,在另幅中,却画的是女裁缝,这两幅画中,虽然是同一种姿态,但通过头部和服饰的微妙差别,恰当地显示出不同的身份;顾客的轮廓勾勒得精细而柔和,而店主的轮廓则显得粗犷一些,顾客的发型做得相当优美与帽子很相称,而女店员的头上没有一些装饰品,她的头发向后梳起,在这幅画中她仿佛是面带微笑地结束了一天的工作。

古典艺术认为,一个人的外表理所当然可以反映一个人的内在,也就是说,一个人看起来是什么样子,他就应该是什么样子。这是与自古以来的观点相符的。一旦一个人所处的阶层和职业确定了,那么关于此人的肖像也就是他所处的环境所应具有的特征就确定了。关于这个话题在德加开始作画之前已经盛行了半个世纪了。但时代开始变化,乡村人口和城市人口的大量流动,所有这些都影响着我,就如同我是我自己的精神乐园中的旅游者。“对于即将到

来或已经来到的人,我是陌生的。在变化的时代进入一个新的环境是一件很蠢的事,心里觉得不舒服,就象是在油漆未干之前搬进新家一样。”冈利兹于1860年在杂志中写到,毫无疑问德加的心同冈利兹的心是相通的。

人们都很想知道对别人超乎寻常的敏锐观察力所带来的那种不安全感到底是一种什么感觉,什么是险?那代表什么?德加在他进入现代生活中所作的一幅具有代表性的画《梅勃·E·Y》中表现了一个女演员肖像的一部分,这一部分深深地吸引着观赏者,使得观赏者认为她应该是一个东方的公主,赋予画面更多的联想是德加作品最让人称道的一点。

到底是出于什么理由使得德加用演员作模特儿呢?可以肯定的是源于德加所建立的新的肖像艺术观念,在《贝尼利之家》中的所有模特儿被德加看作是一个舞台环境中,在贝尼利一家中所应具有的角色,而他们的形象通过特定的戏剧场景来衬托出各种人物的内心世界。

有时候,德加用他的朋友作为他画中的角色。画家亨利·迈克尔和一位不知名的妇女就是作为画中的模特儿出现在德加的一幅作品中。我们看到一间狭小的贴了壁纸的房间,一盏放在桌子中央的台灯照亮了这间房,画面右上角迈克尔斜靠着门,手放在裤包里,脚分立而站,他郁闷的形象被下方的台灯灯光映衬得更加醒目,在画面的另一侧,一个身着白色睡衣的妇女背对着他坐着,右手在擦拭着面部,姿态沮丧而失落。

画中有许多迹象可以看出,她是个家庭妇女,她的日常衣服放在一个窄小单人床床尾的铁扶栏上,裙裾掉落在地下;他的针线盒在桌子上打开着,透过灯光,让人感到一丝家庭的气氛,同样的灯光照射着那男子在他身后的墙上落下的影子,把他的身躯映照得更加高大。

整个房间充满着一种刚刚开始紧张感和危机,打破了画面的平静,在她们之间到底发生了什么?或究竟有什么事情会发生?空气中弥漫着一些不为人知的事情,这种神秘而不安的情况通过房间里的一些具体景象表露出来:和谐的灯光变得不和谐了,男人的形象已被灯光化着一个长长的影子,房间里的两个人没有被安排在一起,而是分别在灯的两端。黑与白,站立与坐下;穿戴整齐与穿戴凌乱;直的与曲的;正面与背面——每一点都可以在画中找到与其对立的另一面。

在一些情节性的画面和另外一些画中,当德加把人物设计在画的边侧,女人在左边,男人右边,而用一些含有讽刺与危机意义的事物来填充他们之间的空隙时,那简直就像是《贝尼利之家》的再现,对于这种构图原则的解释和理解常常被认为是对于德加厌女症和性别歧视的体现。

把模特当作演员,画面当作舞台布景,欣赏者当作观众,无论德加如何探讨现代事物与作品或画像中人物之间的联系,画的主题与戏剧的主题始终是相似的。在古典剧舞台布景中,往往把主角摆在台子上的中轴线的位置,这种原则下的一些做法仅仅对肖像画中具有强烈感染力的人物产生作用。而面部是一幅肖像作品的精髓所在。是最能吸引人的注意力的地方,它同舞台中心吸引为一样是至关重要的,那种吸引力就是我们所感受过的最原始,最本能的视觉感官,我们面对舞台,把舞台中心看得如同王位一样重要,中心位置极具说服力。我们所看到的,正是他们在舞台上所表现出来的,这也要看我们是以何种角度对待他们,但是,我们所看到的模特儿本身,还是只是他们所表现的一部分?这个问题不仅反映在作者身上也反映在所表现的模特儿身上。

德加对肖像画的研究产生了他在作人物素描时提出的同样问题,如何通过对比的手法将画面从表面的视觉中心变为一种情感中心,德加在他早年的一幅《菊花与妇女》的画中展现出一个大型宴会中,鲜花占据了大部分画面,在右下方隐约可见一个妇女的身影。她坐在那里仿佛根本不知道我们的存在,迷失在她的思绪中。成簇的鲜花吸引了我们大部分的注意力。鲜花与女人两部分比重的不一样,引导观众情绪的参予,这是德加较为实用的一种手法。

德加对视点的处理,相当于一情感,紧紧联系着观察者和被观察者。他对模特儿的每一个部分,背部,肩部,耳朵,甚至他们的眼神,在画面中应该设计成什么样子都十分重视,因为他认为这些是非常重要的,一幅表现他父亲聆听帕冈演奏音乐的二人肖像,是把父亲放在远视角位置上的,在欣赏这幅画时,我们仿佛也能听到那一阵阵悠扬的音乐,画面里面的人和观众都共同参予了整个过程中,另外一幅与视点有关来表现声音的作品是《桑德丝的咖啡馆》尽管我们站在她们右前方,但是对于我们来说,她唱得并不刺耳,不可忍受,我们离她很近,她那只带着白手套的向下指的手正在向我们身后的观众致意。并且我们可以清楚的看到观察与本质之间的矛盾;她是那样的凝神贯注,仿佛陶醉于自我的境界中,又好像是在为我们表演。

独特的视点,取绝于距离的不同,也就是说,对特点以独特的方式来抓取,1879年的某段时间,是德加一生中异乎寻常的一年。他在笔记本中草草记录下关于视点的一些看法。他写道:“画室里的物体放置在房间周围的架子上是为了方便画家从上方或下方的不同角度来表现它们。”在另一篇中,他又写道:“每一个人在画纪念碑或房子时都是从底部以透视的方法来表现它的,就好像你正从街上经过。”在这条记载上面,德加画了一张很小的万神殿草图。

把透视法运用到一极端,这种怪异的视点使德加着迷。它们代表了一

次对他的观察能力和抽象能力的巨大挑战。在德加的作品中,存在着与物体本来面目的偏差,他以人们注意力的焦点与画面中心的和谐来平衡这种偏差与物体的本来面目。德加有一幅画是在马戏表演过程中所创作的,其中,马戏演员的表演是在费尔南多剧场进行的。德加从下面的视觉角度来画她。在速写本上,他画了马戏剧院座次排列图。在这本速写中,还有关于另外一幅肖像和速写草图,在这幅画中,他运用了出其不意的透视法,以至于我们不得不想象他是站在一个凳子或一个梯子上作画的。

德加完整地揭示了关于构图的意义。通过抓住观赏者的注意力,以他以前从未出现过的肖像创作方式来表现模特儿,他不仅表现出现代城市的表面,而且还表现出了表面现象之间的冲突。

德加以其独特的绘画风格,采取一种与众不同的新视点,充分地运用透视法,对比法,创作出了许多著名的肖像画。在他的作品中,不仅人物形象鲜明,各具特色,不同阶层的有着适合他的身份的特征,并且通过画面,观赏者能够体会到人物之间那种微妙的关系或矛盾冲突。还有一个值得一提的是,德加的画,把人物与环境紧密地联系起来,让人物融入于环境中,而环境又衬托得人物形象更为鲜明。往往观赏者有一种身临其境的感觉。

舞者

德加对芭蕾舞演员作为他作品的一部分,贯穿了他的整个绘画生涯,这是他所有作品中最重要的一部分,也有一半较成熟的作品是关于这部分的。从“拉·索丝”到最后一幅,共有一千五百幅这类作品,这些作品涉及油画,蜡笔,色粉笔和雕塑等。他们反映了他的艺术生命中习惯的改变,从戏剧性画面的表现进入演员们的幕后的生活,将一切可以用眼观察到的世俗内容,信手拈来,对舞者的练习,休息和表演的大量描绘,仿佛德加在创作自己的舞蹈,设计舞蹈的动作表现形式和最后满的装饰效果。在这段时间里,德加从理想主义突然转向于现代生活直接表现,他是否想用新的手法的描绘来谴责自己吗?在早期曾就德加作品发生争论,戏剧所表现的内容是为了自然性的描述,因为他的作品里所隐含着的关系中的戏剧因素增加了作品的一个思考。这里,德加在延伸舞蹈演员本身的概念,他们是他的绘画的联系者,绘画艺术的组成部分,并且表现了他的理念和情操。舞蹈是至高无上和自我认知的身体艺术,它是高雅的人的自我表现艺术,它需要严谨的准备和练习。这些准备和练习总是在舞蹈表演厅里反复发生的。当舞者一次又一次地站在她们的位置上,就象一个个摆好姿势的模型,有时也象一个画家,在作一幅画,重复地沿着固有的轨迹行动,用心地体验。她们在表演时,一点也看不出她的最初的训练,在舞蹈台上她们给人的是一种满怀的喜悦心情。德加认为“艺术不仅仅是一个偶然事件,甚至也不是一项简单活动所能涵盖的”。但她们这些卓有成效的表演的确又给绘画提供了新的启示,她们的表演,对整个身体的控制的恰到好处,无论从前或从后看上去都象是一幅幅美丽的画面,她们的位置和动着在舞台上表现了所有空间的伸展,而且前方的中轴线来调整这种伸展,种种姿态是随着观众的需要来展开的,各种姿态的千变万化,前倾或向后倾斜或张开手臂不仅仅是从鸟的翅膀上获得的启示,而是一部分一部分从延伸的一系列连贯的舞姿引导观众进入艺术境界、舞者不同于作画者,但他们又有相似之处,她们对身体的控制相当于画家对画笔的控制,一个动着,一个手势,无不表明她们对舞蹈内涵的深刻理解。画一个舞者的表演需要运用构图的基本法则,必须对实际的表演过程和姿态进行重新思考,怎样在画面上将最能吸引注意的舞者的手和腿的优美动着表现得更显眼,歌剧中的舞蹈是一个被束缚的世界,它需要通过画家的画笔在这些平庸的规则中得到伸展,以达到绘画的理想境界。德加在为舞者所画的每幅作品中都十分注重角度的选择,他的作品总给观众一种近视的效果,和参予进程的感觉,一位女士头戴一顶帽子,手拿一把雨伞在排练厅里,旁边一位舞者拖着疲倦的身体坐着休息,一黑一白的两个人物体现了观众与舞者的交流,这是德加一幅作品中的情景。当德加兴趣逐渐对社会问题的关心时,他的作品也反映了他在重新构造他的微观世界。他画的一张在排练厅的人物肖像是著名的芭蕾舞演员皮罗特,在这幅画中,我们看到的是他更注意人物内在身份的表达,并且区别于一般的舞蹈演员。但德加的作品更多的是表现舞者平时在规定的动以外的生活。比如,那些休息场面系鞋带的动着,穿衣的动着,悠闲的动着等等。排练结束后,母亲为孩子脱鞋,完成任务的提琴手和老师的情景,在巴西的摩和米切普里博物馆的藏品中,德加的芭蕾舞演员的作品,从自然到人工,从动物到美学都是很优美的,种种评论都是从德加现存的作品中建立的,他观察舞者从准备到排练。幕布升起,管弦乐队演奏,灯光照射下来,舞蹈演员绷直脚尖等等。德加的画面正是在捕捉这些精彩的一刻的某些需要的内容,在一幅蜡笔画里表现了老歌剧院的房子和在里面跳舞的演员,有休息的场面,也有指导的场面。在德加的作品中没有男性的舞蹈演员,男性的出现,往往是一种旁观者的身份进入画面,一幅作品,表现了一位老者拿着手杖,观看正在化妆的舞者,全神贯注样子又使人感受到一丝滑稽,德加自己的生活置身于芭蕾舞世界以外,并没有真正看过芭蕾舞演出,他的作品更多的是排练厅的场景,他在

给他的一位朋友的信中提到:“你可以给我一张到芭蕾舞剧院看戏的票吗?我虽然已画了如此多的作品,很多是听来的,真正的表演却从来没有看到过,我真正为自己感到羞愧”。他很少表现那些正规的表演场面,大多作品是建立在自己的体会基础上进行加工的,他为自己表现这些作品建立了一些基本的模式,并由这些模式派生出一系列内容,有的甚至重复使用,如创作于七十年代早期的作品,选用一些经常性的动作重复使用,仅仅在构图时采取一些遮挡方式使画面不致于单调,这些构图意识来源穆德斯得奥瑞丝的画中。德加的方法是间接的和丰富的,所想象的事物是通过不断学习一种姿态和精通它的构造。并用几何的形体观念运用于画面的组合,即使是不美妙的事物经过他的经营也能展现出美妙的意境来。德加对一个姿势总是耐心地研究,单独地画下来,他的目标也许不是朝着最终的解释,但至少是对所画对象本身的一种说明,作为一个结论,也许不是他的期望,而重要的是把这些姿势带进他的心里,而形成作品的整体构架。

在德加的一些舞者素描中,作品是一个单元,被放置、测量、搭配、分开、赋予想象力的过程,这些素描象士兵在棋盘上的移动,画家知道它的行踪,从铅笔淡彩到完成的蜡笔画或色粉画,它们进行着有序的连接,德加关于芭蕾舞的作品的主旨渗透在这些苦心经营的素描过程中,画面的透视的处理,构图的间隙位置和宽窄,不同的时期,德加的处理方式也有不同的变化,有时在很窄的画布上作画,有时又加上双倍的面积。他在一些骑马作品中使用的束腰等生活细节,也在一些舞者的作品中出现。一些画,表现排练厅中的舞者,其中一张画,表现排练厅的角落,有一堵墙,一条芭蕾舞演员休息的长椅,远处有一行练舞的演员,强烈的远近比例的反差好象空旷的地板在两组人之间的延伸,在德加所有作品的水平线中,画面顶部的边缘是一致的,往往倾斜的地板给我们强烈的视觉冲击,构图不居一格。德加一直用十二年的时间来研究这种方法,我们特别从他的一些舞者素描中体会到,每一个人物的表现是有力的。象雕塑一样的。这些素描多数已运用于他最后完成的作品中,但一些姿态复杂的素描没有被使用,在“拉得丹斯”这幅作品中,有一位站着的舞拿着一把扇子,这幅作品,德加设计了一个与众不同的姿势,从上往下看,在这幅作品的最右边,有一位舞蹈演员把头放在膝盖下,一只手搭在左腿上,德加特别安排成双膝伸开,手向腿部伸展的动态,这种构图,这种失重状态下的舞者的动作看上去特别优雅。德加的每一幅舞者作品总是能留下他独特的视角思考。它仿佛是在无意识中表现舞者的各种动态,但同时完成的作品给我们的感觉又是那样的优美动人。德加在他的笔记本里讲述了他的观察方法:“画一个简单的动作,例如画一个静止的侧画,要在它移动时进行是很困难的,但如果我们把这些动作与要达到的目标联系起来,从不同角度视察事物最后得到一个整体印象,再来处理每一个简单的部分,就能恰当地表现出作品的内涵……”德加的其中一作品,一个年青的舞者在一排舞者的第四个位置,她的重心落在左腿上,两只手放在后面手指紧握。与其他舞者浑然一体,但又不失其个性色彩;德加有时将一个动着,用三个或更多的角度进行表现,这些作品往往是雕塑作准备的,1881年德加第一次在法国展出了他的雕塑作品,他所作过的一些素描稿,很多是为了雕塑创作而设计的,因此德加的绘画与雕塑的关系特别紧密。德加通过二十多年的努力,使伟大的传统和现代融为一体,对自然理性的观察,对社会的关心和表现则是他工作中的一个附属部分,而绘画本身才是他的关注和发挥的中心。

德加的舞者雕塑反映出他对绘画的理解,在雕塑作品中德加较为强调平衡的艺术,有八尊青铜雕塑的作品是表现芭蕾舞的姿态的演员塑像,在保留下来的作品中,有一尊双手背在后面的芭蕾舞小演员左脚在前,右脚在后,头微仰,姿态优美,为创作这件作品,德加同时画了模特儿六个侧面的素描稿,作品的生动效果,我们在素描稿里可见端倪,另外还有三尊裸体舞蹈塑像,可称得上是德加雕塑作品中的精品,一件作品,右腿与身体和左腿形成一个丁字形的支撑,头部向下左腿朝上,两手分开与身体形成十字,姿态优美,自然,另一件作品,表现一个舞者的亮像动作,从头到腿以及手的动作给人一种旋转的感觉,重心恰到好处,还有一件作品舞者头往后看右手将右脚举起,左手上扬,从头到左腿的曲线优美、动人。这些动态的表现无疑都得益于他在绘画上的发现,我们离开通常的目光,去了解芭蕾舞演员的舞姿,我们就可以看出整个身体如何在失去重心的情况下通过手、头、腿的调节来达到新的平衡,一幅画面可能在某些部分是空的失重的,但如果我们联系到周围的形或物,它就丰富起来了,德加的作品往往能赋予它更多的生命价值,他绝不会用简单的直观的认知来创造一幅作品,而是通过想象甚至还有精确的物理计算,而得来的身体平衡的数据,而那些用以使身体平衡的手臂直接在雕塑的人物身上向外伸展,平衡她的腿部的重心位置,一切的一切使动态变得流畅自然。的确,我们在欣赏德加的雕塑作品时,深深被他那熟练的表现舞者平衡技巧,而又不受制于常规动着的局限,大胆发挥想象,使所表现的人物具有了新的生命打动。德加说:“绘画是一种形式,只是让我们能看见这种形式。”德加这句名言始终贯穿于他的艺术创作中,形式创造生命。德加在平面连续创作中的每一次形式的改变都超越了他前面的作品。而他的雕塑作品也对古典标准进

行了一次决定性的突破，尽管这些雕塑作品来源于古典艺术，但同时没有一位画家能从雕塑回到画布上，并且将他放大，缩小，但作品的力度亦同时被保留，当我们阅读到德加的赞扬文章时，知道这些评语来自雕塑家。

德加的构图好象是随便裁下来的，运动着的舞女好象是迅速勾勒出来的，即所谓“漫不经心”，其实，却是精心探索的结果，实在是“经心之极”。他说过：“我死以后，人们才会发觉，我工作得多么辛苦”。他用耀眼的色彩画出来的歌台舞场，有时带有一点寂寞的气氛，那些鲜花般的少女，也常常露出倦怠和苍白的神色，使人们觉得他们似乎是在“强颜欢笑”。当然，一方面这是生活本身提示给画家的；他画她们在台前欢跳，也画她们在后台苦练，画她们互相倚靠着求得片刻的休息，也画她们用手撑着累坏了的脚腕，另一方面，这也反映出画家自身常怀着悲悯的心情去看待他所描绘的这些“芸芸众生。”

印象派画家是以表现“外光”而著称的，德加除了表现他喜爱的，运动感很强的赛马场面外，很少画户外的景象。他甚至讨厌别人画风景，但他却把印象派表现光、色的技巧用来描绘室内的人物活动，尤其在表现舞台灯光下的芭蕾舞方面，取得很大成就。在《练习》一画中一位拉小提琴的长者在画面的左下角，光线从侧上方映照在他那专注的脸上，而他前方的练习厅里舞者在背光下，展现出她的优美的舞姿，脸部正因为处于背光而发黑，一切都在微妙的清新的晨光照射下的室内的浅蓝灰色的调子中，在《在巴黎歌剧院演出的芭蕾舞》一画中，在长条形宽广的舞台中，两组舞者在顶光和底光照射下显得特别动人，顶光下的舞女双腿并拢，双手斜举，光线在胸部和臀部使少女的曲线更加优美，近处的舞女背对观众，分开的裙子和并拢的双腿在底光下显得特别动人。整个画面把室内中舞台光照射下的气氛营造得异常鲜明，甚至空气流动的感觉也在灯光照射下处处可见。最动人的画面要数《四个舞女》这幅德加在晚年时的作品，远处是夕阳染红的天，而近处四个舞女在已升起的光照下雪白的手臂更加动人。在一片傍晚的深兰的色调中，白色的手臂，浅蓝色的裙子，红色的背心，红色的云……一幅多么美妙的图画。

素描在德加的舞者的作品中与德加的其他类型的作品一样占有非常重要的地位，由于德加晚年更多地用色粉笔作画，他在素描上早期形成的深厚功底对他在工具材料上的运用上提供了直接的帮助。由于素描在作画上的便利，特别对于象德加那样靠那发挥和灵感作画的画家尤其重要。他的不少色粉笔作品，就因其在运用时与素描表现时的某些相似之处，而得到德加的青睐，他习惯于将素描画完后，同时又画几张相类似的色粉画，在《系鞋带的舞女》中，他不仅将一张素描用色粉笔重复一遍，而且作了一系列同样姿态，不同角度的色粉画作品，这些作品都是在黑白素描基础上用色粉笔提出色彩的。第一幅，在一张蓝色的纸板上，用素描画出舞女面对画面低头系鞋带的动态（头与脚重叠）将张开的裙子，腰带，裸露的背与上臂分别涂上白色，蓝色和浅蓝色，第二幅，素描画得较淡，动态基本一样，但涂上的色粉更为响亮鲜艳；第三幅，舞女侧对观众，在一张灰色的纸上，裙子上白色的面积较大，背景用土黄色的色粉涂了一遍，形成整齐的线条排列，并且对腰带挽在后面的结作了专门的局部刻画受光部分用浅蓝色的粉笔提亮。第四幅，头部位置不如第一幅低，但是同一类动作和角度，也是棕色的纸上，素描较淡，用白色或浅肉色提高光，第五幅，相对前面几幅，视点较低，侧面的形象，素描较浓，色彩提得较少。德加在素描上经常喜欢进行一些研究，在《拉紧身长裤的舞女》一画中，分别表现了人物“高调”和“低调”的素描效果，在两幅动态，角度完全一样的舞女中（我们也可联想到他在肖像画中的素描练习）一幅，黑白对比较弱，一幅黑白对比强烈，在《演员习作》中，在同样角度，分别将舞者的两个连贯动作表现出来，一幅右腿上举，左手与左腿同一方向横举，身体微仰，胸部用白粉笔提亮，另一幅，左腿举得更高并同左手臂形成一个V字形，身体前倾，头朝下。据说德加在表现这些连贯动作时，参照了照片，同一对象采取不同手法和途径，以及不同的材料试验是德加绘画的一大特色。

在德加生命的最后二十年里，他已对芭蕾舞表演的直观描绘失去了兴趣，虽然，也有不少画像在继续这类题材的绘画，但他们始终停留在表面的描绘上，只有一个舞蹈表演的外壳。德加却转而发掘一些其它的东西，如对比例和视觉极端化的对比，他更喜欢用作品的位置交换来发展他的思考，他先在纸上按常规画出不少人物组成一张画面，然后沿着每一个人之间的间隔撕下一条条的单独部分，再重新构成，很明显，这些方法的尝试，可以使他从固有的套路中解放出来，因此我们在看他后期的作品时，有一种眼花缭乱之感，同时德加在表现人物的色彩时，经常进行不同的尝试，淡彩蜡笔画，色粉画，等等，他特别喜欢运用素描的线影法所组成的网在各种色彩工具上同样运用，所产生的效果是德加最为欣赏的。最能表达德加想法的是一幅舞蹈演员的画作，这个演员为了准备表演，正在整理她的衣服。而过去表现这类作品时，更注重场景的表达。德加开始关注舞蹈演员本身所具有的形式美感，而对自然的灯光场景的真实与否已不看重。有两幅蜡笔画，一幅名为“丹参斯”在多得艺术馆，另一幅为私人收藏。这些作品在腰部以下都被砍掉。舞蹈演员的头和肩，手臂占据了所有空间，观众和她们是如此接近，好象我们就在她们中间，德加创作这些作品很好地使用了一些线，这些线重复穿过空隙来构造形状，手臂

的位置虽然非常显眼但与整个画面又非常协调，在那幅私人收藏的作品中，最靠近舞蹈演员的手臂被理解为她和画面宽度的关系，我们能想象手臂移动和这种移动怎样迎合整幅作品，同样，舞蹈演员身后的布景，好象在平面侧方重复这一姿势。她的右手臂在右面的角度进行适当的弯曲，她好象是画面底部角落的转移。我们能想象她的这种摇动的姿势是适应那个转角的，她的肩，作为摇动的支点。成为画面分解的一部分。同样地在舞蹈演员后面，重复着这个姿势，象在镜子前，她的右手臂平仰使画面明显地分成上下两部分，但这种分割成两部分的姿态不仅没有造成画面的分割，反而强化和协调了画面的对称关系，表现了一种对称的美感。手臂是线，线是手臂，手臂已变成优美的线的化身，尽管德加夸张了手臂的长度，以便适应画面的需要，但他的造型法则还是源于过去的绘画的认识，形体的准确性还是象过去一样精确，整个画面的结构是有力的，坚实的，从作品中，我们能判断手臂和肩膀的每一变化，从上臂到前臂的过渡，我们从中可以体会到德加与他同时代的其它画家一样，有深刻的形体解剖知识。但最值得称道的是德加把这种科学的知识与一种崇高的，感性化的情感表达的延伸尺度来表现画面更动人的魅力。我们从德加作品中这些简单的手臂延伸中就能想象出德加作为画家的内心，他的意趣，对人生的情感和爱，德加作品中对手臂的描绘超过了身体的其它部分，舞者的手臂看上去是自由发展的，因为我们往往不能发现她和腿的平衡关系，也不受重力的影响，她们比舞者的脸部更清晰，手臂是从属于绘画的生命，而不是来自于身体本身，手臂对窄窄的躯干说来是一种侵占，对画面是一种新的分割，她使画面形成的一种几何构架是德加作品中具有代表性的表现方式。这种独立的绘画生命的想象力是近于完美的。

德加所面对的舞者，已不仅仅是舞者本身，舞者不再是一种姿势的表演者，而是通过她们，展现出一种新的生命。他的作品能使那些热爱音乐的人感受到音乐，能使那些热爱生命的人感受到生命，因为身体本身就是音乐，作品本身就是生命的化身。

无声的戏剧

德加对戏剧的兴趣以及漫画方面的能力使他成为了戈雅与毕加索时代之间的最伟大的插图画家。德加习惯于将他所做的每一件事都进行文字说明，或是很直接的，或是暗示的。为他进行插图创作打下了一个很好的基础。图为插图总能够在读者为情节所迷惑时，很精确地表现出故事的发展；另一方面在我们参看文字时，故事也能帮助我们理解插图。这两方面是互为作用的。

20年来，从贝尼利的住所到女性饰物的商店，描述性的和心理上的作品一直占据着德加作品的主要地位。从十八世纪八十年代开始，连续的作品构成一个故事的插图作品在德加的作品中数量越来越多，而有关沐浴者的画渐渐失去兴趣，并逐渐消失，肖像画也不再使他感兴趣。有关舞者的画也只是描绘舞者本身，不再表现生活及社会背景了，所有这些变化体现了德加从公共场所退回到画室，以及对描绘现实生活的放弃，或许仅是兴趣的减少。毫无疑问，这些现象的外在原因是传记文学的流行，同时也存在着工作经验价值的探讨，工作不能停留在一种简单的重复上，应该通过工作展示开创一条新的道路，艺术家不仅应该驾驭他们的工作进程，而且还应在工作中寻求灵感，德加正是这样做的，比如版画插图和雕塑，对他的后期艺术的发展起了很大作用。

由于版画插图能够在图片中集中体现文字中的一些重复连续的描述，而雕塑则可以从三个或更多的角度表现动作，因此，这两种新的表现手段使他陷入连续性的考虑。新的事物在实验中产生了。首先成为现实的是单刷版画，这为德加重新定义绘画以及最后推崇一种新的绘画形式的全新态度，作出了最有力的证明和新的可能的认定。

德加第一次尝试版画是在20多岁时，去意大利旅行之前，他父亲的一个朋友向他展示了如何进行蚀刻。第一幅蚀刻画是关于一块在英文译本《伊利亚特》中那个想象中心理想王国。1857年冬季，贮留在罗马期间，他与木版画家约瑟佛，托尼成为了好朋友，而当时的约瑟佛，托尼还在继续他的学业，那时德加复制了一些别人的作品，回到巴黎后他断断续续地蚀刻了一些作品，其中1866年至1868年所作的三幅关于玛内特的画像最为突出，不多久，他放弃了蚀刻，而在十八世纪七十年代中期，他又重操旧业。

从1876年到1880年，大约四年的时间里，德加对版画简直是如痴如狂。“德加不再是个朋友了，也不再是个人了，更不能算作一个艺术家了！”玛瑟琳，德士波汀在1876年7月给别人的信中写到。玛瑟琳本人就是一个版画画家，她还提到：“他仿佛已融入了用画家的颜料涂墨的锌或铜的画板中，并且由于他的痴狂，他与这些画板已密不可分。”

1876年，德加从鲁道夫·利皮克那里学到了单刷版画的技术，他的第一幅作品得到了鲁道夫的称赞。至少在以后的十年中，单刷版画是他最为喜欢的技术。由于它的制作过程快而便捷，色彩用不着任何调试就可以直接涂在画板上，而且创作单刷版画灵活性很大，作者可以最大限度地发挥，可以随着自己的灵感来操作画面，单刷版画，为艺术创作带来速度，而且让人产生不少联想，作为一种绘画的即兴创作的技术，单刷版画是独一无二的。

单刷版画是版画中最直接的形式，画板要保持光滑和没有丝毫损坏。颜料滞留在画板的表面，然后压印在画纸上，德加常把第一次创作成品放在一边，然后再创作同样一幅作品，并且在上用蜡笔或色粉笔加强色彩效果，因此，往往第二幅作品比第一幅更具表现力，在科特伦美术馆的一幅作品《咖啡馆的音乐会》中，我们可以从表层的色粉笔的颜色里发现底层中单刷版画的原形，而色粉笔将版画的深色部分表现得更为光彩夺目。

德加以他目前常去的地方为原形来创作单刷版画，比如说芭蕾舞剧团，咖啡馆，洗衣房，但那些在大街上常能看到的东西是不会进入他的作品的。在风格上，德加的作品已从柔和，规范的肖像作品到在用色和各种手法的任意发挥。从对插图的兴趣到对单刷板画的发现，以及到最后用单刷版画制作独立的创作。

一个头戴礼帽的芝加哥少妇的头部的单刷版画，就象是用画笔精心勾勒出来的。少妇的头很有亮度，就象是从我们右边的灯光照在上面一样，色彩非常响亮这是单刷版画与色粉画结合的佳作。德加对色彩的熟练操作及灿烂效果的把握在这幅少妇作品的头部的特征和饰物中体现出来，这得益于他不断创造的精神。

创作单刷版画的过程体现了德加即兴创作能力，而他的这些能力都为他成为杰出的插图画家注入了新的活力。仿佛是一个不可思议的新发明，被他牢牢地掌握在手中，为他的创作带来新的刺激。

一幅表现波士顿博物馆馆长保罗·拉方德的单刷版画，是收藏家阿尔菲斯·切非斯收藏的德加第一幅作为公众收藏的作品。它是德加利用在插图创作中的艺术手段来创作单刷版画的例子。两个男子正在检查绘画作品。他们坐在窗前以便看得更清楚。阳光照射在他们的肩上。带着圆顶礼帽的男子拿着画，他是一个专家，他把画对着光，他的头俯在上面很仔细地看，而那戴着尖顶礼帽的同事嘴里叼着一根雪茄，手放在裤包里，显得特别沉着冷静。画中的每一部分都同时互为支配，色彩与画纸也互为作用，互为影响，暗色调，色彩很浓，描绘得很精确的戴着尖礼帽的男子是用比较自由的着色方式表现出来的。他的侧影是通过光线在他的肩膀，鼻子，以及帽尖处形成的亮度来表现的，他的耳朵部分有刮擦的痕迹，强化了光的感。鼻下的重色，体现了他的慢条斯理，沉思和机智。带着圆顶礼帽的男子手中的画是一张色彩很薄，年代久远的画，画的边缘由刮擦的线条表现出来，在画上方那张专注的脸庞处于阴影中，但是由于男子手中的画面光泽反光的原因，使他的脸也有了亮度，只是我们看不清他的五官，只能凭想象。他的注意力和目光的焦点正是通过这种想象感受到的。

德加的朋友，鲁道夫是个歌词作者，他出版了一套关于歌剧演出的后台生活的故事，这些故事以讽刺和市俗的笔调讲述了两个成功的舞者周旋于他们唯利是图的父母和疯狂的崇拜者之间的故事。德加首先在头脑中想好了如何为这些故事进行插图创作，于是他将单刷版画的技术运用到这些插图作品中力图再现这个故事。据说鲁道夫认为这些插图太不详尽了，但是以《卡迪诺一家》为名的版本于1938年出版时使用了德加的这些插图。

插图中的 人物塑造反映了德加对色彩的熟练运用，他为画 中人物注入了生命，挖掘出他们性格和个性的不同面貌，使观者能够通过插图很快区分出他们各自的身份和地位以及情感和动态特征。

对于那些认为线条是艺术的灵魂的画家来说，自发性和即兴创作是不可取的，单刷版画简直就是一种入侵，但是德加在创作过程中是从不用线条的，而是用刮刻边缘来体现作品的过渡，并且从不把画面分开来考虑。在整个画面中，光与影，前景和背景是融为一体的，这有利于插图创作意境的完整表达。

德加运用单刷版画技术完成很多以再现对象为目的创作，如表现妓院生活的作品，那些表现得入木三分的欧洲妓女和那些荒唐可笑，媚态而忸怩的顾客，以及在他的放荡的笑声中透露出来的邪欲，却被德加的画笔所捕捉。

这些妓女是一群乡下来的女人，挤坐在沙发上肆意地笑着，像那些蓬头垢面的懒女人一般地展示着自己的身体，笑声违犯了戒律，更为可怕的刺激场面发生了。在妓院里，一个女人在床边等着，在床边的台灯照射下，她右侧显得特别清晰，她的影子在侧面的墙上显得特别大。由于光线的角度，使他的眉毛和睫毛在她的眼下形成阴影，她的眼睛细长细长的，她转头惊觉的样子就象猫一样，她厚厚的头发挽在头上，就象一个线圈一样。从德加的这类作品中我们看到德加作为艺术家的复杂个性，他的艺术经常处于一种反复的状态，在不断寻求新的经验的同时，又不断地返回一些东西。

的确，任何一个艺术家都应该体验社会中的不同关系，在某段时间，某个工作环境中人与人之间和社会与社会之间是服从于艺术家的意志的。但有时候，艺术家又要深入生活的各个方面再现生活，使所反映的事物更贴近生活，以利更自然地更公正地表现生活的内涵。

德加用色粉和油彩的单刷版画创作的风景区达到了艺术的巅峰，他的朋友为之惊讶，德加也乐得其中，他称他的那些画为梦想，他并没有坐在实地写生，他幽默地对朋友说：“每次我旅行时，我总是全神贯注地观赏火车外的景致”。是他的眼睛带给了他创作的素材，“如果不出房门，你是不可能仅靠几支

画笔就描绘出世界的美丽风光的。”有一幅风景画，描绘了一个与地形外貌完全相符的悬崖，作于1882年诺曼底，但他赋予这片悬崖以想象，仿佛象一个裸体女子，她的四肢和胸部构成了一个园形的土丘和悬崖尖上的洞穴。哈雷维在街上拾到一块花岗石，他把这块花岗石给了德加，德加对它相当着迷，特别是石头边缘的花纹，为了看得更清楚，他把它对着光，他在石头上看到一个肩膀，在肩上他看到一个悬崖，于是，这给了他创作的灵感。

沐浴图

在1886年举行的第八次个人画展中，德加展示了他女饰品商店的作品系列中的两幅画，其中一幅画的是一位神态傲慢的顾客正在试戴一顶帽子，另一幅则是两位正在工作的女服饰师，但与这两幅画同时展览的还有一组色粉画，他在展出目录中分别为其命名为“正在沐浴的妇女”、“正在用海绵揩身的妇女”、“正在擦干身子的妇女”、“正在梳头的妇女”、“正在由别人梳头的妇女”。这些妇女大多是单独一人，偶尔也有一个女伴在旁，当然都是一丝不挂。德加的女服饰商店的作品展现了他为人熟知的一面，而批评家们对他的直接反映社会生活的白描手法毫不迟疑地进行了评论，但他的浴者系列则向这群批评家展示了一个全然不同的问题。

这组浴者图刚刚展出时，要弄明白和理解它们是很需要想象力的。摄影机曾使我们对那些毫不知道自己正被观赏的对象，如此熟悉，以致于我们完全忽视了德加色粉画中的那些令许多人厌烦的折光色彩。绘画的构图组合方式已经摒弃了一百年前人们苦苦追寻的多个形象共同出现的模式，而采取了几乎一幅画出现一个形象的方式。德加的浴者展现的并不是妇女们在社会中或艺术习惯中表现出来的公开的一面，这与浴者的私密性特点分不开的，他的作品中的裸女形象并未表现出很女性化的风格，也未着力描绘其多愁善感的女性气质。批评家在评论德加的这些作品时，也是五花八门，“这是被当着动物的妇女”，加士特福·杰弗瑞写到。所表现仅仅是她的动物性，就好像这些画是比一篇关于自然史的论文，更能形象地说明。杰福瑞同时指出：“德加竭力想展示一种从未有人探索或建立的不为人知的绘画风格”，并把人们的注意力引向这样一个事实，既然这些世俗的方面未曾在画面中出现过，它们在生活中也不为人知，那么，是否德加的这些画已具备的突破的价值，这似乎在无意当中证明了德加作品的独创性。但还有一些评论家对德加的浴者系列作了一些不敬的比较，诸如蛙，猴，等动物（这些用来蔑指妇女的俚语）

另一些评论家则走得更远，他们用了一种离奇的小说似的描述：“这些妇女是妓女。沐浴，梳头则是他们接客必不可少的程序！”“德加用一位艺术家美妙而又充满力量的无耻将现代妓女的臃肿而苍白的肉体赤裸裸地呈现在我们面前。”那一时期，对德加有一种广为流传的评价，其大意是说如果德加是在两百多年前画这些话，那么这些主题的人物就应具有苏娜娜式艾尔德斯的特征。这种评价其实暗示了德加对写实人物场面的以及由此引起的观看下流场面的联想态度。如果这些形像是出现在戏剧表演里，我们不得不让自己躲在一处，从门缝里观看而不让自己被人发现。也有评论家联想到德加在早期作品中，曾画了一张描绘历史上的偷窥下流场面的历史故事，这是关于拉弗姆·堪尔达思的一个故事，德加不仅熟知这个故事的原型，而且还从一个朋友口中得知过。堪尔达思为自己的妻子的美丽得意不已。为了向朋友炫耀妻子的美丽，他悄悄地安排了朋友偷窥。正当王后很疲倦准备上床时，她发现了自己正被人偷看。为了报复，她派人谋杀其丈夫。德加试画了好几张素描稿，而且尝试着画了一幅油画，画面中赤裸的王后背向观众，她的头愤怒地转过来，在这一瞬间，女人躯体如同那无与伦比的星座的一道闪光，令人目眩神迷。在那时，有一种情形，对表现人的内心私密情感的“旧事”太容易遭到批评，而只有在背后窃窃私语地谈论。而德加的浴者系列中的好几幅作品无疑给这种情形带来巨大的冲击。在他最精采的作品中的几幅画中，他嘲笑了自己偷窥的心理。

在《艳美》这幅画中。一个长长的浴缸充斥了大半个画面，画面左角一位身着黑色衣服秃顶，蓄着大胡子的男人蹲在浴缸下。用他那肥胖的手抓住浴缸的边沿。神往地咧嘴而笑，眼睛眨也不眨地盯着妓女的裸露身躯，而那位妓女刚刚沐浴完毕，举起手臂抚弄秀发，确有一种摄人魂魄的经典之美；好一个出浴的维纳斯。

在这些浴者的色粉画中，妓院的特征已在画面中消失，取而代之的是一种喜剧色彩的形象展示，一切对画面无关的场景和物品被舍弃或退至后台，仿佛从那儿，观察者可以瞥见毫无防备的浴者，在一幅德加所作的浴者的画中，前景有一张未整理的床，一位裸体的妇女正从观众这边钻进她的浴缸，那是一个凉爽的早晨，后面的墙上还有斑斑驳驳的光影所组成的花纹，这就是那张有名的画在白色直纹纸上的色粉画《晨浴》。

有时候，通过对画面人物与环境道具的调节，德加给我们提供的浴者形象是不完整的，《浴后》一画中，浴者被从中截断，我们只能看见一个奇怪的形象——只有她的身体中部，头和脚都被环境中的一些物品所遮掩，而这些遮掩在画面里又是一种不经意的。他给我们带来一种情感的模糊性，同时使我

们心中涌起一种异样的感觉,她虽然并不知道观众正在看她,但是她仍然从我们面前转过身去,我们偷偷摸摸地看她正证实了我们的失落,这就是事实。

以妓院为背景的浴者许多角色是丑角,——晃着手臂,扭着身子,打情骂俏——这也是德加展现的浴者画面中的一部分内容。一位妇女叉开双腿坐在浴盆里,另一些则毫无羞耻感地爬出她们的浴缸,将背弯成一个弓形,抬起臀部用手揩拭着。当浴者画面继续发展时,这种嘲讽的口吻消失了;德加更多地通过人物裸体的不为人知的形体展示,向人们提供了一种形体建筑结构的美感。这是过去从未有过的形体美,在《洗澡》这幅画中,一位姿态笨拙的浴者,一只脚踩在地板上,另一只脚有一半进入浴缸,使画面呈现出一种奇妙的螺旋状,这些优美的弧形赋予人体一种朴实的美感,从画面右角的椅子和衣服到画面左方的支撑浴者重量的沙发无不遵循这些整体构成规律。

直到目前为止,所发现的德加关于浴者的作品,绝大部分浴者都是背对观众,她们的脸都被遮掩了起来,只有一个例外,在《梳头的裸女》这幅画中,浴者并非只身一人,而是在享受其女佣的照料,画面中裸女双手叉着腰,斜坐在沙发床上,头仰着,后面的女佣仅能看见一双手和她的白色的套裙。正在梳理她的头发的双手到裸女的脚尖使画面形成一个斜线的构图。在这幅作品中,从门缝里偷窥的概念已消失了。德加在浴者的作品里跨过了一道新的门槛,不再以带讽刺意味的观众身份参予情节。在接下来的一系列坐着擦拭着身子的裸女的作品里已经从过去那种从远处偷窥。到把安排成从近处观看,从而表现出一种健康的美。

在一些表现裸女的单刷版画的德加作品中,我们了解到德加创作的新的转折。1981年夏天,他写信给德·瓦纳斯说,他准备创作一套单刷版画,第一组是表现一群卫生间的裸女,第二组则表现一群裸体的舞者。但是只有第一组的浴者系列在创作中急切地开始了。德加创作了六幅单刷版画,这是他分别游历了好几个国家完成的,并交由不同国家的材质转印,因此这些作品极具技术价值,同德加合作的印刷者,米歇尔·曼译精通印刷,同时也是一家出版社的主管,另一位合作者也是一位有自己公司,技艺精湛的技师。德加充分利用这一有利条件。任自己在艺术世界中满怀激情的驰骋,并把自己在艺术方面的各种灵感付诸实践,他广泛地运用和发展了一系列技巧,其中采用了赛珪珞特殊的转印纸,以及不同的转印工序。这六幅浴者的单刷版画中的浴者形象都处于一种同样的姿态,即“站着擦干身子的裸女”画面中裸女背着身体擦拭着臀部。在第一幅画面中,她向左面弯腰,柔软的沙发是前景中最直接的部分,它挡住了浴者的膝盖以下,在第二幅作品中德加赋予浴者长而浓的秃发,那秀发与后面的暗部浑然一体,人物则在沙发与墙的空间里优雅地站着,那是属于私人的空间,这一点可以从沙发上摆着的衣服上看出,在第三幅作品中,人物方向颠倒了,而在第四幅作品中,德加转换了她与房间的关系,人物变得更肥大,前景中的沙发与人物后面的墙处在一个水平角度,空间

更近了,房间里许多细节都被省略了。在第五幅作品中德加逐步展示了裸女优美的身材,她用较尖细的工具仔细刻画她的轮廓,让光集中在她身上最显眼部分,使其它轮廓模糊;第六幅作品,用比较粗放的笔触,表现出裸女硕大的身躯,似乎画纸都难以容下,细节被最大限度地省去,她闪闪发光的身躯似乎已扩张到画外。

德加在创作一幅作品前,总是喜欢描绘一些素描稿作准备,沐浴图这一类的色粉画,也不例外,在《出浴》这幅作品中,同时作了两幅素描稿。一幅素描的画面强调了在顶光下朦胧的画面效果,画面里几乎已没有轮廓线。结构模糊,黑白灰色调丰富,色块构成响亮;另一幅素描,主要表现轮廓线的准确位置,结构清晰,形体关键部位如三角肌,胸腔,臀部等准确概括,我们在完成的作品中可以看到素描稿的作用,德加的作品中还有一类素描,在表现浴女的作品时,同时画出四五个不同角度和水平位置的裸女,《浴缸前的裸女》中,第一幅素描构图较饱满,人体占了画面中大部分空间,第二幅上下留的空隙较多,第三幅,人体偏左,方构图,第四幅人体靠画面上沿,扁构图。增加了环境中的墙,布帘,地板的面积,最后完成的画面接近第三幅,德加在素描作品中除了进行不同手法和不同构图的练习外,还进行不同工具的练习,在《站着的裸女》中,一幅素描运用了铅笔表现出浴女较细腻的形体,一幅,用炭笔和水墨来表现作品的流畅的效果,一幅用铅笔淡彩的方式烘托作品清新的气息。

德加以超然的眼光,宛如站在另外一个世界的立场,来审视周围的环境,为当时社会的人情世态,衣食住行留下记录;至于他作品里的人物,犹如他所使用的粉彩,油画颜料等等,只是他研究光线,色彩和造型的材料而已。就技术而言,他是一位伟大的实验家及改革者,他的传统油画的丰富知识,使他得以不断地试验和吸收各种不同的媒剂和混合颜料;除此之外,他也尝试水彩画,不透明水彩画,蛋彩画,蚀刻法,直接刻印法,单刷版画,石版印刷法,细点蚀刻法,并使用各种材料作素描。随着视力的逐渐衰退,他的技法也更趋自由熟练,另外他还有74件雕塑作品(大多是晚年的作品),这些作品大部分是芭蕾舞女郎和动态人体,原来是以蜡制成,现在差不多都已铸成青铜,其中最珍贵的是穿着网状的芭蕾舞少女舞者的塑像。

作品收藏:巴尔的摩(沃特斯)、柏林、伯明罕、波士顿(博物馆)、加德纳博物馆、麻州剑桥(福格美术馆)、芝加哥、俄州克利夫兰和俄州哥伦布、哥本哈根、底特律、敦巴顿橡树园、爱丁堡。法兰克福(史达德尔)、格拉斯哥(伯尔收藏)、康州哈特福(米斯特)、利物浦、伦敦(国家画廊、泰德画廊、维多利亚和亚伯特博物馆、科特尔艺术研究中心)、洛杉矶、里昂、明尼亚波利、莫斯科、纽约大都会美术馆、现代美术馆、布鲁克林、富利克收藏1、渥太华、巴黎(卢浮宫、印象主义博物馆、居斯塔夫·牟侯博物馆)、坡市、费城(博物馆)、纽约罗切斯特、圣保罗、圣路易、斯德哥尔摩、俄州托利多、多伦多、维也纳、华盛顿等地、雕刻作品主要收藏在伦敦(泰德画廊)、纽约(大都会博物馆)



德加作品两幅