

洞見視覺寫實的盲點—竇加的《十四歲小舞者》

國立中央大學藝術學研究所 陳亭聿

前言

竇加作品常具有可資辨認的高度物質性，照相般精確的動態及姿勢，無法直接同文本敘事對應的特性，使得觀者徒能在物質表象上遊走，猜測人物藉由這些動作與細節等形式發散出的氣質與心理狀態。貌似可茲閱讀的諸多提示，卻總在模稜曖昧的人物表情跟動作上，驗證十九世紀流行的面相學—以分類塑造典型的偽科學—的失靈。竇加有二個人以上的作品，強調人物間性格與性別的對立，各懷心思、失去交流的疏離感。畫中人情感共鳴的闕如，讓觀眾感受到強烈的情緒張力與孤絕的冷漠，卻無法真正辨識矛盾情結所謂何來。單人的作品中，同樣謎樣的氛圍，則來自主角空洞的眼神，甚至是被安排迴避而不可視的視線。芭蕾舞系列中，幾乎清一色地著眼於動作表現，舞者們似乎蓄意隔絕眼睛外向性地接收雜訊，防止多餘的視覺干擾身體表現。而芭蕾這門表演藝術，表演主體與將整個表演視為視覺客體的觀者間，在感知和行為模式上，可說是「身體」與「視覺」活動的兩極。1870年代開始，竇加將芭蕾舞者實驗性地具象、立體化為雕塑，透過這種他自稱為「為盲人做的藝術」(The Art for the blind)的媒材，竇加製作了眾多的蠟像，以及其中尺寸逼近人身大小且唯一正式公開在第六次印象派聯展中展出的《十四歲小舞者》(以下簡稱〈小舞者〉)【圖1】。

十九世紀以來雕塑面臨藝術現代化的焦慮與考驗，各種對之悲觀或樂觀、消極或積極的論述眾說紛紜，而對藝術氣候敏感的藝術家們，也亟欲趕上時代潮流，以各種復古或創新的藥方試著調配出藥效夠強的活化劑，冀求開出讓藝術界滿意，認可其足以復活垂死雕塑的解藥。向來熱衷各種媒材和實驗的竇加於1881展出《小舞者》，其驚人的現代性力道，振奮與挑戰了藝評和觀眾的視覺經驗與既有的雕塑觀念。而其現代性來自對自然寫實訴求的應答，竇加以嚴密如調查犯罪般地對動作骨相的苛求；啟用正流行的彩色蠟雕為媒材捏塑按壓出動態與肌理；再有如直接幫娃娃著裝般地將當下交易而得的現成物穿戴在女孩身上，以各種世俗的物質性下放了理想尊貴的雕塑身段，讓雕塑回歸到專注於體態動作和動物性的自然本真，褪去了不必要的社會位階與神話寓意象徵等光環，讓觀者信服雕塑終於落腳重生於現世。

本文中，欲嘗試理解《小舞者》一作是在甚麼樣的雕塑藝術脈絡中誕生，在眾多實驗性的現代雕塑藝術以令人目眩的多重面貌現身時，她又是以其甚麼樣搶

眼吸睛的身姿和模樣，贏得觀者和藝評的側目或青睞？本文首先將爬梳十九世紀雕塑藝術的論述和各種現代再現；再探論竇加《小舞者》的技法與形式上的特出；並於末章檢視在印象派聯展中現身的《小舞者》可能具有的違和感，她和竇加所屬的印象主義美學的衝突矛盾之處。透過以上三個部分的討論，觀察《小舞者》的寫實特質與現代性。

關鍵字：雕塑現代化，彩色蠟像，十九世紀雕塑，寫實主義，身體，感官聯覺

一、19 世紀雕塑藝術的脈絡

1. 雕塑現代化的論述

十七世紀開始，雕塑和繪畫的相關辯論，透過重量級藝術評論家溫克爾曼和狄德羅等人相繼提出的論述定調，¹ 二者的特質遂更為激化，兩個領域藉由定義和劃域而更顯涇渭分明。到了十九世紀的巴黎，更多藝評和藝術家繼續傳述和實踐這個歷久不衰的選邊認同，透過論述的建構和藝術的再現，達到既定形式與美學標準的期待，也具現背後隱含的價值觀：雕塑就該是純淨、素潔、理想的，思維好似全觀的哲人，嚴肅而清澄；而自由、隨興的畫作，理應如浪漫詩人行文或音樂的流轉，恣意而感性。隨著藝術價值觀的不斷變異，對繪畫和雕塑領域的偏好和認同，儼然成為藝術家和藝評展演個人品味的場域。是以溫克爾曼口中雕塑發散的永恆古代榮光，到了十九世紀浪漫主義時代開始，看在那些前衛膽大、主體意識鮮明的波西米亞或晃遊者眼裡，常只是冰冷死白的詛咒與魅靈，是傳統和過去的還魂，卻失了現代顏色。縱然這些前衛的參與者對於雕塑並非全然沒有熱情，但十九世紀前三十年的第二帝國到第三帝國時期，國家官方年度沙龍競賽中，雕塑作品該有的禮數（*di rigueur*），往往是和布爾喬亞品味相一致：雕塑應該高踞於基座之上，用白色低調出偉大，以理想化的樣貌款擺出疏離感。這些古典雕塑具有的學院稟性，無疑成為獨立藝術家想要挑戰的對象。

波特萊爾在〈1846 年的沙龍〉中，對雕塑持有極其負面的評價，認為當代雕塑家多是「充滿偏見、半盲的人」，² 雕塑只是無聊的藝術補充物，憤而將雕塑發配回遠古與原始的時代。³ 縱然在〈1858 年的沙龍〉評論以及惡之華（*Les*

¹ Jacqueline Lichtenstein, *The Blind Spot*, trans. Chris Miller, (California: Getty Publications, 2008), pp. 17-72. 溫克爾曼區分雕塑和繪畫的特性，到了狄德羅他更進一步以繪畫性的態度檢視二者，認為雕塑比繪畫要來的難以評價，繪畫千姿百態，但雕塑常常千篇一律。狄德羅認為他認為雕塑冰冷、執傲、無法穿透，所以只有想辦法讓這種僵硬感柔化、軟化，才能夠表現肉身的美。

² “...prejudices and one-eyed people...”, Charles Baudelaire, *Salon of 1846*, in idem, *Selected Writings on Art and Artists*, trans. P. E. Charvet (Harmondsworth: Penguin, 1972), p. 91.

³ Jacqueline Lichtenstein (2008), p.145.

Fleurs du Mal) 的〈美人〉(La Beauté) 一詩裡，他話鋒一轉，熱烈地迷戀起雕塑根源自黑暗時代，當時即足以驚豔遠古心靈的藝術力量，盛讚其魔幻奇異如夢境，純淨雪白有天鵝般的高雅。⁴ 十二年之間兩極的態度，可說主要肇因於現代來臨之際，品味與辯證變化劇烈的徵候，但我們仍可以發現波特萊爾貌似兩極的價值判准，事實上隱含著相同的歸類修辭——那就是「雕塑從屬於過去」。

從 1830-40 年代波特萊爾〈論現代生活的英雄〉、〈現代生活的畫家〉開始嘗試理論化、公開表明和要求畫家去關心和表達現代生活。究竟「現不現代」漸漸是前衛的創作者和評論關注作品的首要條件和審美判准，其影響力逐漸地滲透到藝術的各個領域，雕塑當然難以置身事外。左拉 (Zola)、高提耶 (Gautier)、俞斯曼 (Huysmans) 開始以「雕塑是死的語言」來評議之，一開始他們還以之作為一種相對中立客觀的評論，但到十九世紀最後三十年，對於「雕塑已經無法擁有現代特質」的憂慮和抨擊卻越演越烈，逐漸帶有強烈負面評價的意味。在 1879 年的沙龍評論中，俞斯曼這麼說道：

今日我們可以看見文學和繪畫清楚的未來藍圖，也可以猜測建築的現代觀念為何...，音樂也有所進步。在整個藝術領域裡，只有詩和雕塑維持靜止。...我最憎惡的是，如可以想像有這種東西的話——是那些由當代雕塑製成的另一種綠色乾酪，官方的畫作在這些官方的石膏像旁無疑變成天才之作。⁵

俞斯曼激進的言論毫不隱瞞對雕塑、尤其是官方的雕塑的嫌惡，雕塑在前衛藝評家的眼中有如廉價的未熟成乾酪，只能在官方沙龍中發臭。十九世紀後半葉，雕塑已死的激進言論不時出現，藝評家和藝術家質疑當遠古理想崩解時，雕塑是否也隨之腐臭作古？不過，許多藝術家和評論雖也有所焦慮，但並不如此絕望，轉而開始尋求雕塑現代化的可能進路，意識到該抨擊的是學院主義和官方沙龍，而不是以言辭活埋了雕塑的藝術性和現代性。

特別是 1870 年代晚期，不少有關現代雕塑的提案紛紛祭出，其中最為應時而富洞察力者，往往認為自然寫實風格是雕塑現代化的關鍵，而其具體表現是動態和情感上的琢磨。像是法國詩人希維斯特 (Armand Silvestre, 1837-1901) 認為

⁴ 〈美人〉的詩句節錄：“I am lovely, o morals, a stone-fashioned dream/.../ My heart of snow and is pure as the swans.” Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil*, trans. James McGowan (Oxford: Oxford Univ. Press, 1993), p.39. 轉引自 Jacqueline Lichtenstein (2008), p.147.

⁵ “Today we can see the course mapped out for literature and painting. We can also guess what a modern conception of architecture might be... Music too has advanced; in the entire field of art, then, only poetry and sculpture remained static.. but I hate even more, if such a thing conceivable, those other green cheeses constituted by contemporary sculpture. The official painters are veritable geniuses beside the official plasterers”, Huysmans, “Le Salon de 1879,” in idem, *L’art moderne, Certains* (Paris: Union générale d’éditions, 1975.), 轉引自 Jacqueline Lichtenstein (2008), p. 151.

「自然主義」(naturalism) 是雕塑創新的必備特質，他說：「如果要我來找復活(雕塑)的秘訣，我會、我相信，應該要在先前時代所沒有的、日漸成熟的自然主義感受中尋找。」⁶ 不過希維斯特也提到「自然主義」一詞對他而言充滿爭議性，他認為雕塑不同於繪畫中的自然主義，「動態」(movement) 是其再現自然主義的祕方，透過人物和衣物的動態造成與時俱進的形貌變化，能夠為雕塑置入當代的靈魂。⁷ 魏朗 (Eugène Véron) 在其《美學》(L'esthétique) 一作中更是清楚地指出：「若我們希望雕塑成為一門真正現代和獨立的藝術，最重要的是，必須致力於以順應現代精神的方式來開發之，也就是朝表情和動作的方向發展。」⁸ 這裡強調的情感和動作，已不是模仿希臘羅馬的雕塑那種普遍的情感訴求，或是戲劇性而富有容易為觀眾解讀的情緒典型，及充滿寓意性的肢體表現，而是一種個人化的、寫實自然的面相與動作的掌握。可見眾多有關雕塑的議題在十九世紀七零年代達到高峰，這也正是竇加開始製作他唯一一件公開展出的《十四歲小舞者》的年代。在雕塑現代化的焦慮和聲浪中，他試圖以具體作品提出可能的解答。

2. 十九世紀雕塑藝術的翻新

杜米埃 1878 年首次公開亮相的胸像系列

從 1830 年代開始萌芽，到 1870 年代達到高峰的這種現代性焦慮，不僅僅是竇加有所回應，許多藝術家都躍躍欲試，企圖創作出富有現代特質的雕塑。非寓意、教化性、理想化的現代雕塑創作，或許可以追溯至法國藝評家達雅 (Armand Dayot, 1851-1934) 在 1897 年推崇的杜米埃其雕塑作品。⁹ 事實上，杜米埃在早在 1832-35 年間，即製作了一系列諷刺的現代胸像—《中庸的名人》(Celebrities of the Juste Milieu) 【圖 2】，該系列為菲力蓬 (Charles Philipon, 1800-1861) 委託他替《漫畫》(Le Caricature) 和《喧鬧》(Charivari) 報製作諷刺石板版畫插圖時，他藉以參照的自製小模型。杜米埃以未經窯燒的陶土 (unbaked clay) 加上油彩，創造出迥異於新古典風格的胸像，重新探查貪婪庸俗的議員神情，強調

⁶ “If I were looking for the secret of the renewal, I would, I believe, find it in the maturinf feeling of a naturalism unknown to the preceding period.” Armand Silvestre, “Le Monde des arts,” *La vie moderne*, no. 1 and no.4, 1879, in idem, *La promenade du critique influent: Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*. Ed. Jean-Paul Bouillon et al. (Paris: Hazan, 1990), p.213. 轉引自 Jacqueline Lichtenstein (2008), p. 154.

⁷ Jacqueline Lichtenstein (2008), p. 154.

⁸ “If we want sculpture to become a genuinely modern and independent art, we must apply ourselves above all to developing it in accord with the modern spirit, that is, in the direction of expression and movement.” Eugène Véron, *L'esthétique*, (Paris Alfred Costes, 1921) 在 1878 年由 Charles Reinwald 出版。轉引自 Jacqueline Lichtenstein (2008), p. 155.

⁹ Phillip Dennis Cate, *Breaking the mold : sculpture in Paris from Daumier to Rodin*, (New Brunswick, NJ : Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, 2005), pp. 24-25.

該典型所擁有的獨特細節，以拇指壓捏產生不均勻的團塊與手感，自然主義式的手法混同諷刺漫畫的幽默，呈現出乖張頑劣的骨相及表情，遂成他石板版畫製作時面部肌肉線條和光影細節擬真的重要參考。該系列共計 40 多件，現存 36 件，在杜米埃死後才被公開展出。而竇加曾經在創作《小舞者》的不久之前見過其中一部分。

竇加的重要贊助者杜杭－胡埃（Joseph Durand-Ruel，1831-1922），於 1878 年杜米埃死後，在其畫廊（Galerie Durand-Ruel）中舉辦了杜米埃的回顧展，該展展出了杜米埃《中庸的名人》系列中的十件作品，許多藝術家，包括竇加、羅丹（Auguste Rodin，1840-1917）、高更（Paul Gauguin，1848-1903）等人，得到了一窺這些作品快速的拇指塑型、顏色使用、諷刺漫畫寫實性等創新的雕塑語彙。¹⁰ 事實上，竇加也收集許多杜米埃製作的石板版畫，¹¹ 杜米埃創作上啟用的骨相學研究手法、以及對階級差異的諷喻意味，在竇加的《小舞者》身上可以找到未經誇張變形扭曲的含蓄版本，但竇加的小舞者引起觀者的驚恐和不安，或許不下於杜米埃的漫畫。《小舞者》成功地透過自然主義，塑造了另一種社會身分典型，同時暗陳了上流階層的陰暗面。

各種多彩雕像/ 柯羅斯的彩色蠟雕

雕塑透過「寫實或自然主義」的方式來再現現代生活，普遍成為當時雕塑現代化的共識。但猶如希維斯特所言，光是「自然主義」或是「寫實」的概念，就有許多爭議性，有賴使用者去定義之。我們或許可以說，追求不同於既有學院雕塑的手法，就是一種像是 Lorenz Eitner 在其〈人類真實語言中的一般生活主題〉一文中所提出的概念：藝術家不落俗套地以個人化的「真實語彙」，表達現下自己所處的情境、所關心的事，而這或許就是最廣義的「寫實／現實主義」的定義。¹² 而 1830 年代以來，不同藝術家以雕塑對現世各自作了不同的詮釋，像是達魯（Jules Dalou，1838-1902）、昂傑（David d'Angers）重啟羅馬、中世紀、文藝復興時期的風格，高更則吸收非歐洲藝術的傳統，竇加、羅索（Medardo Rosso，1858-1928）則可能受到南義大利那不勒斯聖像（Neopolitan saint）傳統、傀儡木偶（marionette）【圖 3】、蠟像美術館中的蠟像等的影響；竇加等人也仰賴真人模特兒進行製作。¹³ 不論何種，皆試圖透過塑像具現真人的感性和性感之處，

¹⁰ Phillip Dennis Cate (2005), p.25.

¹¹ The Private Collection of Edgar Degas [exh. Cat., The Metropolitan Gallery of Art] (New York, 1997). 轉引自 Phillip Dennis Cate (2005), p.27.

¹² Lorenz Eitner, "Subjects from Common Life in the Real Language of Men: Popular Art and Modern Tradition in Nineteenth-Century French Painting," in *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, ed. Kirk Varnedoe and Adam Gopnik (New York: Museum of Modern Art, 1991), pp. 52-81. 作者引用華茲華斯使用的「真實語言」一詞來放棄虛假的現代學院語言，用自己的方式、真實的語言說話的新現代創作模式。

¹³ Phillip Dennis Cate (2005), p. 44.

銘刻肉體質感以及偶然性於作品上，讓雕像饒富個人及寫實的色彩，開啟學院派新古典主義雕塑之外的出路。各種啟用不同真實語言進行雕塑創作的嘗試，來自浪漫主義以來鼓吹創新的態度，以及打破各種媒材位階的信念，復古熱潮、怪誕風格、或是異國風情等的各異品味，為自然和寫實主義在語彙的選擇上帶來豐沛的能量及多元修辭。

1830 年代開始，歐洲再次燃起了收藏彩色塑像的風尚，在各種演講、文章、展覽中，中世紀等過往的物件再次被確認其價值。¹⁴ 當代藝術家，包括柯迪葉（Charles Cordier，1827-1905），他擅長製作以青銅和大理石結合以對比黑人膚色和白色頭巾的作品【圖 4】；還有啟用伊斯蘭風格的戴克（Joseph-Théodore Deck，1823-1891）【圖 5】，皆實驗性地以不同方式嘗試多彩雕塑的創作。不過，其中和竇加的《小舞者》彩色蠟像最有關聯者，要屬科羅斯（Henry Cros，1840-1907）的彩色蠟像作品。

本行是畫家的柯羅斯，他洞見並開發雕塑媒材的繪畫性潛力。1873 年，他在沙龍展出其作品《競賽獎品》（Tournament Prize）【圖 6】，以中世紀彩色雕塑的技法喚起騎士精神的歷史原型和脈絡。其蠟雕充滿裝飾性的亮麗色澤，加上創作過程留下的粗糙觸感，顛覆了慘白乏味的學院傳統。1883 年，他重新開發了上釉燒入彩色的琉璃脫臘鑄造法（pâte de verre）。更於 1884 年，和其兄弟合作發表了他對蠟塑的歷史和科技研究《古代以來繪畫的臘畫技術和其他程序》（L'encaustique et Les Autres Procédés de Peinture Chez les Anciens）一書。¹⁵ 而這對前衛的兄弟，常和馬內、杜杭提（Louis Edmond Duranty）、竇加、以及其他許多象徵主義詩人為伴，可以想見柯羅斯可能將彩色蠟像的技術介紹給了竇加，從而深刻地從技術和修辭上影響了彩色蠟像《小舞者》的風貌。

其他雕刻師與作品的影響

可能影響竇加的雕塑風格者，也包含一些並非現代、實驗風格的雕刻師，像是擅長動物雕塑的梅涅（Pierre-Jules Mêne，1810-1879），他猶擅以脫臘鑄造法製作馬匹的動態。以及竇加在羅馬旅行時結識、後來皆相當馳名的幾位法國雕刻家朋友，如卡波（Jean-Baptiste Carpeaux，1827-1875）、夏普（Henri Chapu，1833-1891）、象徵主義畫家牟侯（Gustave Moreau，1826-1898）的雕塑作品，還有當地的雕刻師加列提（Stefano Galletti，1832-1905）等人，¹⁶ 這些雕刻師的作品較為精緻而理想化，但對竇加在雕塑基本技法上的影響力或不可小覷。竇加在

¹⁴ Andreas Blühm, "In living Color," *The colour of sculpture, 1840-1910*, ed. Andreas Blühm (Zwolle : Waanders, 1996), p.27.

¹⁵ June Hargrove, "Painter-sculptors and polychromy in the evolution of modernism," ed. Andreas Blühm (1996), pp. 104-105.

¹⁶ Suzanne Glover Lindsay, "Edgar Degas: His Life and Work," *Edgar Degas Sculpture*, ed. Suzanne Glover Lindsay, etc. (Washington: Princeton University Press, 2010), p. 6-7.

雕塑上參照資源多元豐富，難以透過作品本身或圖像學的方法全然確認和列名。

綜上所述，19 世紀中期開始逐漸出現眾多新的雕塑實驗與型態，到了 1870-80 年代多彩與複合媒材的雕塑形制更是眩目紛至。著迷且轉換於各種新奇技法，不喜因襲舊法的竇加，有鑑於十九世紀中末葉眾多雕塑現代化的論述與呼聲；有機會觀賞及吸納藝術圈其他藝術家或朋友的創作和收藏；浸淫於因雕塑復古潮流和異國風情等風尚而出現風貌各異的藝術形式中；加上具備旅遊移動的條件（竇加曾長期旅居義大利和美國），而得以習得不同地域多元的藝術語彙，這諸多現代化多元的環境與氛圍，使其敏感地意識到時代的需求和趨勢，躍躍欲試地接受新的挑戰，而有了創作的動機與念頭，並催生出了他的《十四歲小舞者》。

二、竇加的十四歲小舞者

1、竇加的雕刻作品

事實上，竇加的雕塑創作並非起始自 1870 年代末，根據杜杭一胡埃的說法，他早早就開始屢有製作雕塑的習慣，¹⁷ 且其頻率可能不下於繪畫。不過 1860 年代晚期，他更專注於有關動作的題材，包括馬與舞者。1860 年代中期到《小舞者》製作前，竇加以蠟為媒材製作馬的雕像【圖 7】，目前留下者有 18 件，這些未完成的馬匹因滿佈瘤節與凹痕的粗糙質地，而格外富有野性和靈氣，令人產生動作中瞬間快照般的錯覺，與仍然活動漸變中的幻想，竇加以能捕捉真實的動作神韻為目標，他在 1897 年，對記者泰保—西松曾說到：「年紀愈大，愈體會到如果要成功地詮釋動作，表現牠們生動活潑的神韻，我一定要求助於三度空間的創作。」以及「最美最精緻的素描總還不夠真，得不到絕對的真實，也因此一些假的東西會跑進來。」¹⁸ 1879—80 年間，竇加轉而為《小舞者》的塑像習作，留下了一件 72 公分高未著衣的小芭蕾舞單色蠟像【圖 8】，並於 1881 年正式展出其《小舞者》。在這之後，竇加幾乎皆以舞者各種特殊的身段為題，也有數件模擬女性的日常姿態之作，他再次重啟西方藝術中重要的母題— 女性裸體，卻不再表現理想化的神仙女體，轉而將當代的女性置於私密的居家場景、旁若無人的片刻中，誠如他自己所說的，他描繪的女性對象：「她們此刻並不關心和他們的身體狀態不相干的事。」¹⁹

¹⁷ 根據竇加的買主杜杭提所說，竇加在 185-60 年代早已開始製作雕塑習作。Suzanne Glover Lindsay (2010), p. 7.

¹⁸ Loyrette Henry, 《竇加：舞影瀾漫》，吳靜宜譯，(臺北市：時報文化，1997)，頁 180。

¹⁹ “these women of mine are..., involved solely and entirely in what they are doing.” 引述竇加對作家摩爾 (George Moore, 1852-1933) 所說的話，參考自網頁：BlogArt, “An Analysis of Degas influence on Gauguin,” 網址 <http://learnartfree.blogspot.com/2011/02/analysis-of-degas-influence-on-gauguin.html>，瀏覽日期 2011/5/10。

這些彷彿溶解中的半固態女體，像凍結在舞蹈或動作到一半的停格瞬間。縱然蠟像的表面粗疏，貌似為藝術家不經意地率性捏就，卻因正確而精準的安排，即使非一般尋常的動作，卻也頗能說服人。其動作的寫實精確程度，是根據對當代模特兒的實際觀察，以及漸進的調整修正完成。有關人體動作的描繪，竇加曾說過：「只有透過立體模型，才能抓住真實、才能傳神。」他又說「現在我的眼睛看不清畫了...我感到非常需要把我的印象透過雕塑的形式表現出來。我很貼近地觀察模特兒，一次又一次，從不同的角度畫一系列的速寫。我把觀察所得全部表現在一個精心製作的作品上。」²⁰ 除了動作之外，她們的面部雖迷離恍惚，比之精心修飾而緞面般圓滑的新古典雕塑，其骨相以及面貌的比例和角度卻更精確，但又或許是因褪去過度的理想色彩，而顯得格外真切自然。竇加窺淫及回歸女性獨處的生活時分，像是的私密的入浴【圖 9】、舞者台下的拉筋伸展【圖 10】、女童拉著辮子佯裝優雅的拙趣【圖 11】，這些陰柔瑣碎的平凡題材、女性未預備好被當作凝視客體的片刻。看似可親而輕盈的小情小景，同馬匹系列比較之下，卻教人難以區別竇加創作女人與動物在態度上的巨大差異，近似直覺而動物性的肉體表現，仍舊側重科學性的動作觀察、分類、與操演，似乎未為這些女性頻添人性與知性的比重。無怪梵谷認為：「他能把動物本性畫得淋漓盡致」。²¹

或許受到 1878 年巴黎世界博覽會會場中的日本陶製品，特別是陶石混合（stoneware）製品的影響，包括竇加在內的許多雕刻家，開始對於女性日常生活題材的雕塑更感到興趣。從事現代女性塑像的當然不只有竇加，女性主題事實上是標準的現代生活題材，像是竇加也認識的高更、夏朋提耶（Alexandre Charpentier, 1856-1909）等人都曾製作過以巴黎女人（parisienne）為題的雕塑。1880 年代，則有和竇加同樣，以蠟製作舞者和妓女題材而馳名的卡哈本（Rupert Carabin, 1862-1932），他也研擬、詮釋身體的動態，不過不同於私藏、僅作為習作的竇加，卡哈本卻常製作這類型的雕塑，並翻製成小銅像的版本出售。²²

2、現代的小舞者

1881 年，竇加的十四歲小舞者登上檯面。這位小舞者，不同於 1879 年習作的單色、裸身的塑像，被穿上為彩色蠟體覆蓋的馬甲、蓬蓬裙及舞鞋、甚至加上頭髮等現成物，介乎伸展緊繃與放鬆舒展間的姿態，抬高的下巴、輕輕的抿嘴，具現竇加畫作中的舞者形象。竇加已然在製作雕塑前，預先嘗試以各種角度的素描從各個角度捕捉單一舞者的姿態【圖 12-14】。小舞者手在背後交握、腳呈現

²⁰ Loyrette Henry (1997), 頁 181。

²¹ Loyrette Henry (1997), 頁 111。

²² Phillip Dennis Cate (2005), pp. 62-62.

類似芭蕾舞第四基本腳位、頭部略抬的姿勢，不同於伸展開來的動作，蘊積許多內在的能量和氣韻，觀眾視線彷彿隨之在軀幹中不斷循環，沒有終點。向來善於透過截斷畫面的做法營造「觀眾盲點」，為作品帶來謎趣的竇加，在三維的雕塑中則繼續透過小舞者的「闔眼」，使疏離及自溺感也能具象化（在素描習作中舞者眼睛是睜開的，或可以幫忙驗證這點）。不過，其並未如習作中精確地呈現模特兒瑪莉·凡歌亭（Marie van Goethem，1865-?）之面部特徵，縱然小舞者的面部似乎還是相當個人化的表現，實已非模特兒本來面貌，也不同於習作中較為寫真的樣貌。可見小舞者的社會身分和年齡、以及動作的表現，似乎才是作者關心的重點，其寫實但非來自忠誠地複製現實，而是以獨特的藝術家語彙，再現現代生活的一般題材。

一改狄德羅以來認為雕塑冰冷、僵直的樣態，竇加在決策的過程中即將偶然性考量在內，他用半固態半液態的蠟，和手指半隨性的方式製作，其成品因此帶有意外的成分和型態。臘介於人類肌膚和大理石之間的質地，能夠灌注顏色的能力，是相當理想的擬真媒材。雖然會硬化僵固，卻非不可逆的結果，加上蠟擁有延展性和如肌膚觸感般的柔軟度，能夠融化的特質，更帶來能夠解構的魅力、退化（deteriorate）的能力。既可以具現被再現者貌似真實的肌理，又能直接壓印銘刻製作者的肌膚觸感，使其為彷彿不斷變形的有機體，又好似在製作者和被製作者間有另一種變形（metamorphosis）的能力。

蠟這個媒材原來僅是當成製作陶塑、石膏、銅雕的輔助工具，卻在十九世紀成為許多重要雕刻家的主要創作媒材。單色蠟像或習作已常在巴黎沙龍中展出，柯羅斯製作的寫實彩色蠟製胸像和浮雕類型也已相當受歡迎，但大尺寸的彩色蠟像還是容易引起爭議，不過，法國雕刻師該雅姆（Eugène Guillaume，1822-1905）在 1879 年沙龍評論已提到越來越多藝術家對創作大尺寸彩色蠟雕感興趣。²³ 像是前衛的法國雕刻師辛格（Jean-Désiré Ringel d'Illzach，1849-1916）早於《小舞者》之前，即已製作女性裸體的多彩蠟像，唯因成為醜聞而遭毀；不僅如此，俞斯曼回顧 1881 年沙龍中，辛格製作等身大的陶塑《輝煌與苦難》（*Splendor and Misery*），其描繪一個巴黎女人和男人戴著狩獵用的帽子，據說就已經用了真的稻草製成，還配上了現成的藍色墨鏡。²⁴ 辛格於 1879 年製作的《妓女》

（*Demi-Monde*）則是第一件以蠟製成且為沙龍接受的妓女主題的塑像。²⁵ 等身的彩色蠟像之所以容易遭受非議，是因為此種蠟的顏色多半施用於聖像上，而若再現一般人則觀者很快會與蠟像館的塑像聯想在一起，在道德心理以及藝術性的層面都易受質疑；竇加的《小舞者》更讓這些爭議達到高峰。

²³ Guillaume, 'L'art at la nature: Salon de 1879,' in idem, *Etudes d'art antique et de moderne, Paris 1888*, p. 181. 轉引自 Wolfgang Drost, "Color, sculpture, mimesis," ed. Andreas Blühm (1996), p. 67.

²⁴ J. F. Huysmans, *L'Art Moderne* (Paris, 1883), 228. 轉引自 Phillip Dennis Cate (2005), p. 78.

²⁵ Phillip Dennis Cate (2005), p. 78.

另外，竇加在完成《小舞者》頭部的時候，才隨機地調整身體的尺寸比例，其製作上透過堆疊蠟的加法，使作品一來產生漸變的效果，一來能夠因應創作過程中有所調整。小舞者因此好似隨時要改變動作或神態，並未真正凝止。形體看來像是處在臨時的狀態中，宛如身體尚未達到最後定形的階段，這和小舞者剛步入青春期的 14 歲年齡也相一致。柔軟的質感當然也來自其現成物帶來的效果，包括硬底舞鞋、多層次紗和棉布等構成的澎澎裙、以及緞面的綁帶，喚起觀眾身體雖無法觸及，但也能即時產生相應的觸覺感受。早於杜象啟用當代的現成物，更把時代拉到竇加為小舞者親自挑選配件、著衣的「現代」。小舞者的現代性正是來自世俗的物件和題材，以平凡卻有道德爭議的題材、等身大的尺幅、媚俗的多彩，譏諷了學院派雕塑僵化的美學標準和傳統。她穿上透過買賣購得的芭蕾舞裙和舞鞋，以及現成物真髮和馬甲，去除了小舞者的理想性，將其貶到人間及現代。

1879 年還在慨歎雕塑已死，幾乎放棄認為不會有所謂現代雕塑的俞斯曼，看到《十四歲的小舞者》後感到非常興奮，認為這是他看過唯一的現代性雕塑嘗試，他說：

寫實得恐怖的肖像引起了他（觀眾）明顯的不適感，所有他對雕像既有的觀念：冰冷的死白，以及世紀以來被複製再複製記憶猶新的陳腔濫調，都就此崩解了。... 這是因為竇加先生扭轉了雕塑的傳統，正如他對繪畫傳統所做的事一樣。再度起用了西班牙大師的古法，竇加透過他天賦的原創性，即刻賦予其絕對的獨特性和現代性。²⁶

縱然俞斯曼可能忽視或遺忘了先前已屢有出現的各種現代實驗性的雕像，竇加的作品卻因為「寫實得恐怖」仍令眾多藝評家和觀眾格外震撼；其突出的寫實及現代的效果，但非來自顏色或是超寫實的複製真實，而是符合切實的動作、骨架和結實肌肉的表現、以及現世的現成物之使用。

三、印象主義中的寫實主義者

1873 年 12 月，竇加與莫內（Claude Monet，1840-1926）、畢沙羅（Camille

²⁶ “La terrible réalité de cette statuette lui produit un évident malaise; toutes ses idées sur la sculpture, sur ces froides blancheurs inanimées, sur ces mémorables poncifs recopiés depuis des siècles, se bouleversent. Le fait est que, du premier coup, M. Degas a culbuté les traditions de la sculpture comme il a depuis longtemps secoué les conventions de la peinture.... Tout en reprenant la méthode des vieux maîtres espagnols, M. Degas l'a immédiatement faite toute particulière, toute moderne, par l'originalité de son talent...” Huysmans, *L'Art moderne*, 226-7.

Pissarro, 1830-1903)、希斯萊(Alfred Sisley, 1839-1899)、莫利索(Berthe Morisot, 1841-1895)、塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906) 等人組成藝術家合作社,並於 1874 年開始舉辦印象派聯展。但杜杭提替第二次印象派展覽為文的〈新繪畫〉(The New Painting) 中,卻僅特別標榜竇加,格外強調竇加作品豐富的細節及精確的呈現,猶如狄德羅和巴爾札克式的維吉爾,能夠以圖像為現代都市進行考察與銘刻歷史。²⁷ 竇加身處於印象派畫家團體中、杜杭提為印象派展覽撰文,二者卻皆仍不完全認同以戶外寫生、風景、視覺與光學表現為重的印象派美學。〈新繪畫〉一文反而側重強調竇加的寫實主義血脈。

在印象派團體中,竇加的確一直是一個異數,就 Fronia E. Wissman 在其〈印象主義者中的寫實主義者〉(Realists among the Impressionists) 一文中²⁸,談論展出《小舞者》的第六次印象派聯展,重要的藝術家像是雷諾瓦、希斯萊、塞尚、莫利索、莫內等人皆決定到轉而交件給沙龍,卡玉柏特(Gustave Caillebotte, 1848-1894)於 1881 年也放棄主導印象派聯展的規畫委員會,藝術家變節的原因不一,但可能與竇加的壞脾氣和理念不同脫不了關係。1881 年的印象派聯展因此反映了竇加的品味,他邀請卡莎特(Mary Cassatt, 1844-1926)、哈法耶(Jean-François Raffaëlli, 1850-1914)、高更等人參展,使得展覽具有對新寫實主義(new Realism)進行開放性的多重詮釋之可能,賦予印象主義新的時代任務,不再只限縮於畫面執行上的快速、短促筆觸的狹隘語彙,而能透過各種非學院派的修辭及技法刻畫當代生活的面貌。

較為典型印象派畫家並未沒有雕塑的創作,像是雷諾瓦同樣有許多以女性為題材的銅雕、或單色或多彩的陶塑作品【圖 15】。不過,雷諾瓦其實往往是揀選他曾經製作的繪畫,並且監督年輕的雕刻家季諾(Richard Guino, 1890-1973)來完成雕塑。其成品的團塊與手感、其女性哺乳的私密片刻【圖 16】、以及非理想化的面容及體態,皆和竇加的現代雕塑作品有相似之處。但無論是在製作上:竇加是真正觀察模特兒,並親自製作,而雷諾瓦卻是採用之前的作品,僅監督製作;或是在形式內容表現上:雷諾瓦的女性塑像豐腴而陰柔,作品的設計也以正面、單一角度觀看為主;不若著迷於再現不尋常姿勢,執意全面地表現「確切符合真實的動作,強調骨架和肌肉,以及結實的肌肉效果」的竇加。²⁹ 雖然《小舞者》相較其他雕塑習作,具備更為細緻地刻畫面部神情,但實已不是模特兒舞者本人。竇加更專注於特定緊繃、伸展等動態表現上的精準度;這和像是雷諾瓦與季諾合作他太太的胸像或哺乳的塑像,展現特定女性柔和而自然的神情動作大

²⁷ 參考自 Carol Armstrong, "Duranty on Degas: A Theory of Modern Painting," in *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), chapter 2.

²⁸ "Realists among the Impressionists," *The New painting, Impressionism, 1874-1886: an exhibition organized by the Fine Arts Museums of San Francisco with the National Gallery of Art, Washington*, (San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986), pp.337-350.

²⁹ Lorette Henry (1997), 頁 180-181。

不相同。

在畫作表現上，竇加和雷諾瓦繽紛而精巧的色彩，皆使人彷彿首先遁入亮麗輕盈的陰柔氛圍和空間，但藉由觀察二人畫作中女性具象化為三維塑像的差異，更能發現二人再現女性時，在著眼點、態度和意圖上的巨大差異。竇加畫中或雕塑中舞者的輕盈靈動是來自顏色表現、踮腳跳舞、蓬蓬裙翻飛等造成的表象，只是形式上的偽裝和效果，不難發現作品中的主體都在動作中（in action），雖不一定是勞動，卻都因為身體上的施力，凸顯了筋肉肢體特定的線條與角度。而雷諾瓦畫中與雕塑裡的女子，卻未被以分解動作檢視，地位身分更截然不同於竇加作品中的女子，是中上流階級真正生活無虞的優雅女子。較之雷諾瓦從屬於布爾喬亞的品味與關懷，《小舞者》的主體卻暗藏淪為與上流階級的贊主恩客間潛在的道德危機，受控於處心積慮陪上社交場所的母親等社會問題。這些作品甜美絢麗的外表及社會陰暗面的指涉形成了不言明的衝突，帶來隱晦難辨，但流竄於作品之中的矛盾張力，加上展演性的動作精準之開展構成的身體張力，都讓作品蓄滿力道和衝擊性。

身體/視覺感官的聯覺

竇加的雕塑作品，尤其是他 1870-80 年代的作品，可驗證其對身體性、動物性的強調，程度上要比重視視覺經驗的印象主義派繪畫或雕塑，來得高得多。這再一次體現及標誌著竇加雖身為印象畫派團體一員，卻擁有不同的美學觀點與創作進路。竇加作品表現出的物質與視覺性，但非經由純粹的光學成像得證，卻是經由知覺與身體經驗等的轉換，所綜合呈現出的外在表象。實際上，竇加不僅採用雕塑，也實驗粉彩、版畫、攝影等新興媒材，各種作品彼此之間交互參照與模仿，可見其重視全面而多元的表現以逼近表象與內在的真實之企圖心。

這或許和竇加在象徵主義理論萌芽的溫床—新雅典（Nouvelle Athènes），與上述前衛的柯羅斯兄弟及其他象徵主義詩人為伴有關。在象徵主義團體中，除了藝術性的追求之外，每一個都是熱切的發明家，發明彩色攝影或琉璃脫蠟鑄造法等，他們對於「顏色」的共同關懷，是因為顏色乃藝術形式間互相鏈結的重要部分。受查爾斯（Charles Henry, 1859-1926）鼓吹的這些朋友們，都信奉感官的「聯覺」（synaesthesia），聯覺是象徵主義美學的基礎。他們不僅重視各種藝術活動中的互文關係，也重視科學。1874 年，查爾斯甚至編輯出版一份新的刊物《新世界雜誌，文學、藝術、科學》（Revue du Monde Nouveau, Litteraire, Artistique, Scientifique）。³⁰

³⁰ June Hargrove, "Painter-sculptors and polychromy in the evolution of modernism," ed. Andreas Blühm (1996), p. 105.

同時作為繪畫家和雕刻家的竇加，其《小舞者》完成於視力剛開始衰弱的 1870 年代，這可能引發竇加對「視覺性」的自覺或反思，加上竇加歷來對身體表現的著迷，以及此時甫接觸到象徵主義感官聯覺的哲學思維，雖身處於重視視覺感官的印象主義團體中，卻又為杜杭提認為是新一代寫實主義的代言人。以視覺性、身體性的角度來觀看《小舞者》，可以說她的確具現了視覺性和身體性等「兩種以上感官的聯動和換位」。聯覺經驗帶來新鮮和不可預期的綿延和開放度，讓原來預設的五感能夠被解構和重構，藉此去經驗感官之間各層次的異質多元和同時性，也感到不同感官間轉換及詮釋上的些許挫折及歧異，使詮釋者能意識到知覺的複雜性。這也正是竇加和印象派不同之處，他當然不像象徵主義以傳達主觀的意念、情感和詩境般的想像為主；其重視的真實與表象的感官經驗有絕大關係，但是就像竇加評論某畫家作品時所說的：「您試著拿去和真實比較，會發現讓你印象深刻的不是畫出來的東西，而是缺少的東西。」他留意到僅以視覺速寫創作，必然存在感官的盲點，不同於雷諾瓦和季諾合作的塑像——在製作上往往因來自平面的繪畫，且有預設的限定觀看角度；竇加的《小舞者》證明他雖常使用片段、平面化、裝飾性表現的芭蕾舞作品修辭，卻並不肇因於作者偏狹的觀照、或是畫家本人視覺上或技巧上的盲點造成的效果，反而是蓄意為之的謎趣。

結論

《小舞者》這件由也有畫家身分的藝術家來執行的雕塑作品，綜合了作者視覺與觸覺的感官，以畫家的經驗和雕塑的執行，加倍的勁道回應了自然寫實的、動態的現代雕塑的呼喚。無論是 1870 年代，畫家本人真的開始稍微衰弱退化的視覺官能，或是以「為盲人而做的藝術」製作出高於繪畫、版畫、攝影作品中的身體寫實性表現；與視覺寫實權重較高的印象派雕塑比較之下，便可發現創作者在執行和觀念上，企求關照更全面的感官經驗，以達到他自認真正寫實的理想。而這種創作經驗又無疑將反饋回藝術家繪畫、版畫、攝影形式的表現和詮釋上。

《小舞者》的題材來自十九世紀當代最動感的表演藝術，無疑成為藝術家破解十九世紀藝評提出的：「請製作出既符合當代生活、又饒富動感的雕塑」這道難題，一個絕佳的提示和線索。芭蕾舞剛好是竇加所專注的題材，作者又復聰明地透過現成物標誌出《小舞者》的社會身分典型，具有話題性但又貌不驚人的小舞者，貌似自然輕盈，內蘊衝突張力，放大到等身尺幅大咧咧地公然伸展軀體，成功地挑起了想洞見各種埋藏的真相與盲點之觀者的好奇心。但是想當然爾，從熱愛謎趣的竇加作出之《小舞者》身上和迷離的眼神中，謎底仍舊是搜尋不著的。

參考文獻

- 1、 Lindsay, Suzanne Glover, *Edgar Degas Sculpture*, Washington : National Gallery of Art ; Princeton, N.J. : Distributed by Princeton University Press, 2010.
- 2、 Kendall, Richard, *Degas and The Little Dancer*, New Haven : Yale University Press ; Omaha, Neb. : Joslyn Art Museum, 1998.
- 3、 Armstrong, Carol M, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Los Angeles, Calif. : Getty Research Institute, 2003. pp. 73-100, 211-244.
- 4、 Lichtenstein, Jacqueline, *The Blind Spot : an Essay on the Relations between Painting and Sculpture in the Modern Age*, translation by Chris Miller, Los Angeles : Published by the Getty Research Institute, 2008.
- 5、 Derrida, Jacques, *Memoirs of the Blind : the Self-portrait and Other Ruins*, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago : University of Chicago Press, 1993.
- 6、 Fried, Michael, “Between Realism,” in *Manet’s Modernism*, 365-398, 600-610.
- 7、 Henri, Loyrette , 吳靜宜譯,《竇加：舞影爛漫》, 臺北市 : 時報文化, 1997。
- 8、 Marmor, Michael F., Ravin, James G., *The Artist's Eyes: Vision and the History of Art*, New York ; London : Abrams, 2009. pp. 188-193.
- 9、 Cate, Phillip Dennis, *Breaking the mold : sculpture in Paris from Daumier to Rodin*, New Brunswick, NJ : Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, 2005.
- 10、 Eitner, Lorenz, “Subjects from Common Life in the Real Language of Men: Popular Art and Modern Tradition in Nineteenth-Century French Painting,” in *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, ed. Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, New York: Museum of Modern Art, 1991, pp. 52-81.
- 11、 Ed. Blühm, Andreas, *The colour of sculpture, 1840-1910*, ed. Andreas Blühm, Zwolle : Waanders, 1996).

圖版目錄

- 【圖 1】Edgar Degas, 《十四歲小舞者》(Little Dancer Aged Fourteen), 1881, 蜂蠟、澱粉、假髮、各種織品等, 98.9 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., 來源: 大都會美術館網站 <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120011285>, 瀏覽日期 2010 年 3 月 1 號。
- 【圖 2】Honoré Daumier, 《中庸的名人》(Celebrities of the Juste Milieu), 1832 - 35, 未燒的陶土、赤陶土, Musée d'Orsay, Paris Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of NJ, 來源: Kunstpedia 網站 <http://www.kunstpedia.nl/>, 瀏覽日期 2010 年 5 月 10 日。
- 【圖 3】作者不詳, *Clown Marionette*, 1870s-1890s, V&A 美術館。來源: V&A 美術館網頁 <http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/marionettes>, 瀏覽日期 2010 年 6 月 1 日。
- 【圖 4】Charles Cordier, 《蘇丹的黑人》(Negro from the Sudan), 1856 -1857, 銅與縞瑪瑙製的胸像, 以及斑岩製的台座; 高 96, 寬 66, 深 36 cm, 奧賽美術館, 來源: 奧賽美術館網頁 http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=1920, 瀏覽日期 2010 年 6 月 3 日。
- 【圖 5】Theodore Deck, 《鑲玻璃的陶器》, 1867, 來源: DIA 底特律教育機構網 <http://www.dia.org/object-info/b3052879-b57c-4aae-888d-b604f76020e0.aspx?position=2>, 瀏覽日期 2010 年 6 月 10 日。
- 【圖 6】Henri Cros, 《競賽獎品》(Tournament Prize), 1873, 多彩蠟製浮雕, 嵌有珍珠, 木框。125x109x20 cm, 奧賽美術館, 來源: 奧賽美術館網頁 http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2104&S=1, 瀏覽日期 2010 年 6 月 5 日。
- 【圖 7】Edgar Degas, 《低頭的馬匹》(Horse with Head Lowered), 1883-90, 蠟, 長 17.8, 寬 27.3, 深 8.3 cm, 大都會美術館, 來源: 大都會美術館網頁 <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.100.430>, 瀏覽日期 2010 年 6 月 10 日。
- 【圖 8】Edgar Degas, 《裸體舞者習作》(Study of a Nude Dancer), 1878-1880, 蠟像翻製成銅像, 大都會美術館, 來源: 大都會美術館 <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120011288>, 瀏覽日期 2010 年 3 月 15 日。
- 【圖 9】Edgar Degas, 《浴盆》(The Tub), 1888, 蠟, 來源: Boca 美術館網站, <http://www.bocamuseum.org/index.php?src=gendocs>, 瀏覽日期 2010 年 5

月 19 日。

【圖 10】Edgar Degas，《穿襪的舞者》(Dancer Putting on her Stockings)，約 1900，蠟；長 470，寬 222，深 267mm，泰特美術館，來源：泰特美術館教育網站 http://www.tate.org.uk/collection/N/N05/N05918_9.jpg，瀏覽日期 2010 年 6 月 4 日。

【圖 11】Edgar Degas，《上學女孩》(The Schoolgirl)；約 1881 年，蠟，來源：DIA 底特律教育機構網 http://www.dia.org/user_area/comping/56.173.jpg，瀏覽日期 2010 年 5 月 25 日。

【圖 12-13】Edgar Degas，十四歲小舞者素描習作，來源：The Ballet Bag 網站 <http://www.theballetbag.com/2011/09/26/degas-and-the-ballet-picturing-movement/>，瀏覽日期 2010 年 5 月 15 日。

【圖 14】Edgar Degas，十四歲小舞者腳部素描習作，來源：《竇嘉與小舞者》(Degas and the little Dancer)。

【圖 15】Auguste Renoir，《雷諾瓦夫人》(Madame Renoir)，1916，多彩白堊胸像，來源：WebMuseum 網站 <http://www.sai.msu.su/wm/paint/auth/re noir/portraits/mme-re noir.jpg>，瀏覽日期 2010 年 5 月 18 日。

【圖 16】Auguste Renoir，《母性：雷諾瓦夫人與兒子》(Maternity: Madame Renoir and Son)，1916，赤陶土，高 51.1，寬 24.8，深 32.4 cm，華盛頓國家藝廊，來源：華盛頓國家藝廊網站 <http://www.nga.gov/collection/sculpture/flash/zone3-2.htm>，瀏覽日期 2010 年 6 月 10 日。