

文明的回归与艺术的解放
——从《诺阿诺阿》看保罗·高更的思想世界及艺术追求

西方美术史课程期中论文

2020 年 12 月

姓名：吕欣远

学号：200014921

院系：哲学系

手机号：18293169677

邮箱：amy32165351@stu.pku.edu.cn

目录

摘要

关键词

一、引言

二、背景简介

（一）高更前的欧洲艺术风潮

（二）高更其人简介

三、诺阿诺阿

（一）塔西提手记内容

（二）相关作品分析

四、从近代到现代：高更思想试探

五、结语

六、说明

七、参考文献

摘要：作为后印象派三巨匠之一的保罗·高更上承法国印象派绘画，下启现代艺术风格与思潮。而要想充分对高更的艺术作品和其艺术追求有一定的了解，无论如何也不应当绕开他的人生经历，尤其是作为其艺术生涯的最重要阶段，即 1891-1903 之间的塔西提时光。这不仅 是艺术家人生晚期创作的巅峰，也是艺术家对于自我生命及欧洲文明进行较为深刻反思的一段时光。从高更自己的塔西提群岛手记出发，本文将对于这一后印象派巨匠的思想世界进行展开分析，并由此反思作为整个 19 世纪艺术与哲学转型背后的思想推力与精神诉求，并从文明自身的发展去看现代性的内在动力。

关键词：保罗·高更 塔西提 诺阿诺阿 后印象派 现代性

一、引言

艺术总是时代精神与个人理想的最高体现，无论是作为阿波罗艺术的美术还是作为狄奥尼索斯艺术的音乐，都是时代作为其整体的回响与先声。而自从文艺复兴以来，西方思想艺术以一种惊人的速度紧随着科技的进展不断迸发变化，从信仰到理性，从理性到浪漫，再从浪漫到表现。社会形态的变化最终落实到作为社会个体或群体构成元素的人上，这种影响乃是对于人之为人整体存在方式的改变，进而最终体现于艺术。艺术家对于自我和时代的反思，或期待，或追思，或哀悼，或希冀，都塑造艺术整体，都作为一种世界整体的呈现方式在历史之流中激荡。

风云变化的 19 世纪，抛弃了太多而值得回忆，孕育了太多而值得创生。越是处在复杂的环境中艺术家的创作越是充满矛盾，而高更则是处于这种复杂性中糅合了美洲的和欧洲的，大洋洲的和亚洲的，原始的和文明的，崇高的和低俗的，为我们带来了一个属于他自己也属于 19 世纪的独特艺术世界。然而我们在分析高更其人时，又要注意在多大程度上他的追求本身又是一种幻想，他对于原始文明的向往又如何不是纯粹的自我蒙蔽。

毫无疑问，塔西提岛上的一切不可替代的构成高更生命的一部分，也不可替代地成为西方艺术发展中的一页。我们将逐渐看到，对于理想的追求如何构成高更的艺术核心，也将进而怀疑，这种追求的对象是否是有意义的，最终，我们将到同时期的思想领域去，看看欧洲文明在它呼啸着进入现代时究竟接受了什么切肤之痛。

二、背景简介

（一）高更前的欧洲艺术风潮

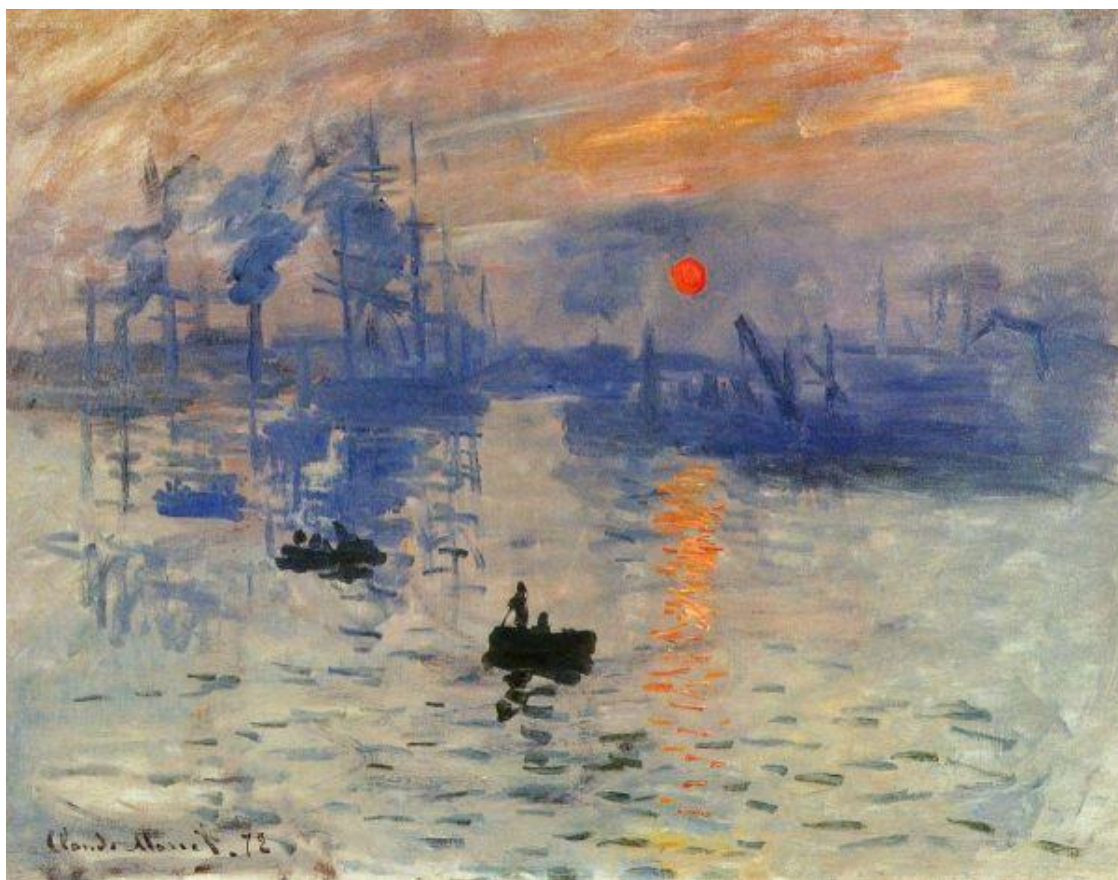
19 世纪中叶的欧洲已经进入了工业社会，资本主义制度也已然成为欧洲的主宰，而艺术领域也经历了从文艺复兴到新古典到浪漫主义的转变。自从写实主义风格以来，绘画的主题就将眼光放到了更为广阔的生活世界和自然世界，艺术家从自然风光与平凡的人民群众中寻找灵感。

主题转变不可阻挡地带来绘画技巧与理念的转变。对于这种个体化的自然景象和人物，究竟用什么方式来表现，这种表现要突出什么要素，这些都是艺术家需要思考的问题。写生绘画的流行要求快速地把握现实中转瞬即逝的绘画素材，而这注定要求一种与学院派绘画不同的思路，我们不可能要求严谨的构思和从容的描绘，甚至连草稿的描绘也许也是不被瞬间的流逝允许的。

1874 年的巴黎，一群以莫奈为首的艺术家用独立举办了一场对抗官方艺术的群体展，从此拉开了印象主义艺术的序幕。这种新艺术将美术的专注点从形体和立体感的塑造转移到了对于画面光影的把握，他们运用变化莫测的色彩及朦胧化的物象展现出绘画中的流动性，从而使美术这一静态艺术呈现出时间性的变化。甚至有时，这些印象派艺术家到一处写生，

一天内在不同的光线条件下迅速作出数张描绘对象相同而呈现颇有差异的画作。

以《日出·印象》为例，这幅画无疑是印象主义诞生之初最有代表性的绘画，同时也是这一流派得以命名的来源。



《日出·印象》，莫奈，1872，48*64 厘米，藏于巴黎马尔莫丹艺术馆

我们可以看到，这幅画与之前的古典和浪漫主义绘画大有不同，艺术家在这里描绘日出时薄雾笼罩的码头，然而码头的建筑物、画面中的水波、波上的船只，都不甚具体，完全没有古典主义以来的逼真和写实，然而却让人感觉恰如其分地感觉把握住了日出的感觉。这种感觉乃是由对光影变幻的直觉性把握而获得的。日出时所照耀的天空和水面，艺术家都运用巧妙的色彩加以晕染，营造出静物转瞬即逝的感觉，因而正是对于日出的最纯粹印象。

由此，我们可以看出印象主义绘画的主张有两点。一是着重捕捉世界的动态呈现，传统绘画将景物以绘画的方式定格下来，这种定格同时意味着景物之死和时间的停止，好像标本一样将那一瞬间以不朽永恒的目的保留下来，因而给人以坚固稳定感；而印象派绘画恰恰是要打破绘画与现实的割裂，使得光影的时间变化也呈现在画面上，呈现出一种流动性的，不稳定的，易逝的印象，因而这种绘画不像传统绘画那样精美雕琢，而是以简化的方式赋予画面以最鲜活的气息。二是对于艺术表现世界的指向有所转向。传统绘画首先描绘严肃主题，主要塑造宗教性的和历史性的大事件大人物，自写实主义来艺术着重要体现一个自然和生活的外部世界，然而印象派乃是要打破这种世界的客观性对于艺术的束缚，艺术的描绘不再是人对于客观的临摹和接近，而是回到人与世界本身，描绘出世界在人的眼和心上所呈现的独特的现象，这种现象于心与物之际，所呈现出的毋宁说是一种更为真实和自由的艺术理念。

从此，法国近现代艺术中的这一新兴的流派由不被理解到获得认可，最终成为了一股历史上不可抹去的艺术力量，他们绘画自然光景，又对于日渐趋于支配一切的工业与资本有着

深刻的洞察。在这场运动中，先后涌现出马奈、莫奈、毕沙罗、雷诺阿等大名鼎鼎的艺术家。

然而历史是不断推进的，这种对于传统绘画的反动最终迎来了新的理念持有者对于它本身的反动。并且这之间相差仅仅数十年而已，甚至更多时候有时间的重合，由此可见 19 世纪的欧洲思想是处于何种活跃的地步。19 世纪下半叶，从 1870 往后，涌现出三位后印象派的伟大艺术家（印象派之后的，受印象派影响而又对印象派持有反叛突破），他们是塞尚，梵高和高更。尽管他们在许多方面否认自己是印象派画家，但是他们的绘画又在多大程度上吸收着印象派元素，这将是本文讨论的重点。

（二）高更其人简介

作为后印象派三巨匠之一的高更出生于 1848 年的法国巴黎，适逢法国二月革命刚刚推翻七月王朝建立法兰西第二共和国。后紧接着高更一家迁往秘鲁，在其祖父家中渡过童年时光，这段经历对日后高更的创作是否产生深远影响，我们不得而知。1856 年高更回到法国，居住于奥尔良，并接受了良好的古典和宗教教育。1865 年高更开始成为一名水手，在海上保罗体验了丰富的生活，并长期航行于南美。在这一时期，高更的母亲逝世，二十岁不到的保罗失去双亲，此后的一切人生都由他自己完成。

1868 年高更加入帝国海军，后于 1871 年复员，定居巴黎市郊，开始一段较为平稳的生活。1873 年丹麦姑娘梅特与高更结为夫妻，二人并于 1874 年生下一子。在这一时期高更开始利用闲暇时间自学绘画，并进行初期的绘画创作，他结识了印象派画家毕沙罗，并对于这一新兴的画派进行关注。1876 年，在第二次印象派画展上，他展出自己的作品《维洛弗雷森林内景》并赢得好评。

1876 年女儿阿琳出生，1879 年高更进入证券领域工作，并开始和金融工作和艺术创作中两方权衡调和。这一时间段内，高更收藏了大量印象派绘画，并不断进行艺术练习创作，他以毕沙罗作为艺术上的老师，学习绘画风格与技法，不断留意观察印象画派的变化发展。这时期高更作品的代表有《静僻之处的苹果树》。



《静僻之处的苹果树》，高更，1879，65*100 厘米，阿劳，阿尔高美术馆

我们可以看到这幅充满乡村气息的绘画带有明显的印象派绘画风格，整体景物安静美好，光影表现精致，云朵蓝天色彩明亮，富有动态感。苹果树和周围的景物融合而不失特点，笔法细致而富于雕琢。

1880年第五次印象派画展上，高更展出8件作品，从中看出这位年轻的艺术家积极地参与艺术活动并寻求自己作品的表现，此外他还改变自己的工作，以便为自己的艺术留出更多的时间与精力。

1881-1882年的两次展览引来外界对于这位初出的艺术家的批评之音。印象派内部处于一种矛盾之中，雷诺阿等人与毕沙罗高更划清界限。评论家对于高更的批评最终都成为对这位狂热积极画家的刺激。

1882年高更意愿放弃金融界而成为职业画家，这一时期的法国经济迎来危机，为了维持生计，高更尽其所能代销和出售自己的画作。1884年高更举家搬迁至诺曼底，并陷入巨大的财务危机，在他看来，北欧市场状况好于法国，遂于12月离开法国来到丹麦。

然而在丹麦的高更并没有迎来转机，无论是生活的还是艺术的，他与妻子及其家人的关系近乎破裂，1885年高更又被迫回到法国。自此画家的生活彻底陷入失败，他无法靠绘画获得足够的收益以维持生计，丹麦社会对这位艺术家充满了厌烦。这时期塞尚的绘画对高更产生了强烈的触动，他从中看到了对于印象派的超越性，一种更加强烈的自由表现力在他心中根植，并且他的艺术理念走向了一种更加深刻直观的东西，以近乎宗教式的天启在艺术家心理引发回响与召唤。

1885年冬高更搬迁至贫民区，过着食不果腹的生活，由于极度贫困，他将儿子克洛维斯于1886年送入寄宿学校。同时，印象派举办最后一次展览，标志着1874年印象派的衰退与新印象派的诞生。高更经历着艺术的蜕变，他要与社会和传统绘画，进行一种决裂，乃至在这时他的内心已经潜在地拥有了反叛欧洲工业文明的趋向。新印象派脱离老派的现实主义基础，反映这一时期的时代特征，一种更紧张和张力的极限似乎在社会和西方文化内部运发。

1886年高更为了追求艺术上的突破和彻底的蜕变，抛下一切只身前往法国西北部的原始乡村地区布列塔尼，那里充满凯尔特风格，远离工业与城市。这是高更艺术的真正起点，也是他转向他自己理念追求的转折。他逐渐融入到阿旺桥的艺术家团体中，逐渐恢复青春与活力。正是这时，原始主义这种风格与信念开始在高更内心萌发，对于现代工业文明的厌恶和逃避要求他到一个构想的世外桃源中追求自己的艺术和理想。高更也直言布列塔尼唤醒了野性记忆。

为追求一种更加强烈的生活和艺术，高更于1887年六月抵达马提尼克岛。这个位于北美加勒比地区的法国殖民地充满日光海风。在这里高更的绘画更加色彩自由，逐渐脱离了印象派风格。他视这片群岛为热带的伊甸园，然而热带的严酷环境与疾病最终驱赶他离开。离开时他的身体虚弱而精神饱满。这次旅行预示着他综合主义艺术风格的到来。

1887年十一月高更回到法国，经过短暂的休整，他随即重新前往布列塔尼。布列塔尼让高更发现了他的原始和野蛮，并且激发了他的创作激情。高更的艺术理念更加向抽象化前进，从自然中抽取而利用大量幻想创造艺术。他与另外几位艺术家试图构想一种新的艺术风格，利用黑色描边分隔画面，而对于每一块施加鲜艳的平涂色彩，构成类似于日本浮世绘的艺术特色。例如这时期他的代表作《听道后的印象》。



《听道后的印象》，高更，1888，73*92 厘米，爱丁堡，苏格兰国家画廊

构图的左下是祈祷的布列塔尼女人，右上是雅各与天使角斗。这幅画作将生活可能世界与幻想的场景结合起来，整个背景施以深红色，更加体现出与现实的距离感，一种幻想的艺术与感觉的无限化使得观赏者和画家脱离现代文明的束缚，复归到原始性和宗教原处信仰中去。高更在这里完成了对印象派的扬弃，脱离了客观再现，哪怕是印象的客观重现，而是重构了印象与幻想，将这些素材综合到一件作品中。然而始终要主义的是，这种画作却不是纯抽象，而是充满厚实质感的具体印象，在幻想与现实，内心与世界，激情与形式间取得平衡点。

1888年十月高更应邀前往法国东南部的普罗旺斯阿尔勒与梵高会合。开始这两个传奇艺术家短暂的同居。起初两人满怀希望，互相欣赏，并且渴望做很多事，然而生活习惯的差异和绘画理念的差异最终将两人导向了矛盾与分裂。这时期高更更加仰慕塞尚的艺术风格，运用巧妙的组合描绘自然和激情。在梵高割下自己的耳朵后，高更离开了普罗旺斯。

1889年的世博会给予高更新的启示，爪哇村的印度舞蹈和异域风情带给高更强烈的冲击。回到阿旺桥后，他又创作了一系列的作品，这些作品标志着他综合主义的形成，《黄色基督》，《橄榄园中的基督》，《在波浪中》等一系列绘画描绘了这时期高更的艺术世界。但在象征主义与综合主义间，高更必须再次进行艺术的突破，寻求一种更加自我的表达，他决心坚持自己，即使自己不被理解。

1891年高更启程前往“应许之地”塔西提群岛，在那里发生的一切将是本文的重点，不过也在这里做一简述。高更初到之处已经是法国殖民许久的城镇，在帕皮提短暂逗留数月后，他决心彻底融入到土著人的文化中，遂终于定居于马泰亚，租住在土著小屋中间。期间他找过几名当地土著少女作为女伴，并进入他艺术生涯和创作的顶峰期和高产期。

1893年八月高更回到法国，并于十一月举办塔西提作品展，获得追捧，却销量惨淡。在一系列的画展和论战中，高更逐渐表明了自己的艺术主张，并为此撰写《诺阿诺阿》阐释塔西提系列作品。伴随着自恋、斗争、追求、逃避等复杂情感，高更于1895年六月再次前往塔西提。此次逗留期间他创作了一系列新的画作，深化了他的艺术思想与对文明的思考，这种思考指向文明之初的原始，指向伊甸，指向宗教和自然。同时，高更的身体以惊人的程度恶化，梅毒和湿疹的病痛始终伴随着他。

1897年4月，女儿阿琳去世，无疑给了高更致命的打击，病痛，抑郁和贫穷袭击着这位艺术家，他决心自杀。然而1897年底他开始创作长画《我们从哪里来？我们是谁？我们要去哪里？》，推迟了他的自杀计划。

1899年他的境况有所好转，这使得他重拾信心。在1900-1901的疾病治疗后，他的身体暂时好转，并决心前往马克萨斯，以寻求超越塔西提的艺术境界。1901年9月抵达马克萨斯群岛，建造自己的茅屋。1902年起，他开始煽动原住民对于殖民政府的反抗，这时期的画作显示出充分的洒脱和自由，似乎冲破了一切束缚而自由施展。如画作《沙滩上的骑士》。（见第八页）

画家这里不加修饰的轮廓线透露着最原始和简单的冲动，回到粗犷去，回到一个不加造作的纯真时代。粉红色的沙滩却透出最自然的气息，粗笔触在画布上平涂，海水深蓝到浅蓝的变化也不加修饰性，骑马者沉默而严肃，在天海沙滩的三重交汇处，仿佛受到感召式的，象征着一种回归。

高更在他最后的日子里努力使自己回归原始和野蛮，也努力使殖民地的原住民远离欧洲的文化强制，远离清教的禁锢。1903年5月8日，高更在上诉对抗殖民政府过程中突发心脏病逝世，终年55岁。临死前他身边只有几个土著陪同，葬礼也十分简陋草率。之后的几十年里，现代艺术以其撕裂式的尖叫在欧洲传播，原始性的野蛮与人性的宣泄最终迎来第一次世界大战——一个欧洲文明自身在自身的力量里显示出毁灭的预兆。

高更作为后现代三巨匠之一留在历史的潮流中，给后人以艺术的启发。



《沙滩上的骑士》，高更，1902，65.6*75.9 厘米，埃森，富克旺博物馆

三、诺阿诺阿

（一）塔西提手记内容

诺阿在塔西提语言中意味着气味、气息，所以高更此手记的题目乃是塔西提的气息之意。此稿撰写于 1893，完成于 1898，既是一册向外界阐释他作品来源背景的介绍书也是一部对于自己 12 年岁月的追忆，其中有作者的真实记述，也有虚假的开脱，无论如何，都展现着他所寻到的或真实或幻想的艺术与人生追求。

高更开篇称塔西提为“芳香的土地”，并毫不掩饰地表达了他对于新地方新生活的期待。然而他对于眼前呈现给他的城镇帕皮提却充满了厌恶，他称那里充斥着“恶俗与荒谬的文明”。我们可以看到他对于一切现代欧洲文明的态度，似乎是明确的，就是极度的痛恨与厌恶，然而这种态度实际如何则或许另有分别。

高更随即参加了一场塔西提最后国王的葬礼，那里他既看到了令人失望的繁文缛节和表象，也从皇后身上看到了不一样的风情。他从那看到了一种原始的力量尚未被欧洲气息沾染消尽。葬礼之后高更对于法国人和当地毛利人的对比描写格外突出，他称法国人“一脸冷漠高傲”而毛利人则重新恢复原有的欢乐玩耍，欣赏阳光与花香。

之后某一天，高更结识了塔西提公主维翠亚（Vaitua），一番交谈后高更感受到她身上的魅力和力量，同时感叹于一个原始民族曾经信仰与习性的消失，高更在书中表达了他的迷茫“我所期盼已久的那个遥远而神秘的过去，还能寻得到吗？”

为此，保罗在情人蒂蒂的陪同下逃离帕皮提，前往四十五公里外的马太亚区，租住于当地人的茅草屋中。言语的不便似乎给高更带来了巨大的障碍，使他不能很好地融入到当地人中。但是这位艺术家已经开始了他的对于塔西提的观察。

书中大段对于塔西提景色的描写显然给我们呈现了一幅热带自然和淳朴人们的美丽景象。高更静静地看，慢慢地地听，他要让自己也“在海滩一坐好几个小时，彼此不言语，凝视着天空”。在塔西提夜晚的梦里，这位欧洲文明的叛逆者逃离了牢笼，与自然为伴。

同时艺术家面临着孤立无援的生活，储粮耗尽后，他也不得不向自然获取生养。正当他忧愁时土著人主动招呼他一起吃饭并提供给他当地的食物。高更感受到了“野蛮人”的善意与优雅，并且逐渐抛弃了作为“文明人”的成见与傲慢。这时期画家开始他的绘画创作，将欢乐尽情洒满画布。

一次偶然机会高更的塔西提女邻居参观他的绘画，借此机会高更为她作了模特画。高更说她有毛利人特有的美，并从她的内心可以看出复杂而纯洁的情感。在孤寂中，高更渴望找寻一个女伴，却又胆怯而不敢靠近。最终他招呼蒂蒂前来，然而此时的高更已经忍受不了这个被欧洲文明腐化的女人，于是最终决定与之永别。

此后随着时间的推进，高更与他的邻居成了朋友，并适应了这种原始的生活，偶尔参加当地人的聚会。逐渐他认识到了这个民族的安于现状、朝令夕改，不仅如此，高更还学会了毛利语，自以为“文明一点一滴地从身上消逝”，思想淳朴起来。他充满希望地宣称：“我终于进入真理之中，进入了大自然的怀抱，我成了一个真正的人，再也没有虚荣和功利的束缚。”

高更着重提到了塔西提的两性观念，他发现在塔西提没有两性差别，“女性和男性一样具有自然属性，做着无差别的劳动，这里的人仿佛是雌雄同体”。他对这种两性关系颇为赞叹，说他们和谐地相互扶持，压根不知道何为邪恶。在一次出游后，高更直言自己清除了欧洲文明的荼毒，获得了重生，得以平静而纯洁地呼吸树木的芬芳。

塔西提的中心地带似乎在当地的具有神圣的意味，出于好奇，高更不顾劝阻只身前往。经过几天并不轻松的旅程，他到达了神秘之境奥罗拉。没有多余的话语，他只记下两句简单的感受“在这里，我感受到了神明的力量”，“我的内心充满看=了力量，我知道它撑起了整个自然”。

对于女性的渴望逐渐占据了高更，使他变得难以平静，他决意进行一场环岛旅行。在东海岸的小村里，高更结识了他的塔西提妻子蒂瑚拉，这位少女弥漫着优雅而威严的气息，身姿优美婀娜，在她面前，高更反而显得胆怯犹豫。同居的日子喜悦而甜蜜，也激发了高更的创作灵感。这对新婚夫妻无话不谈，进行着美妙的生活和情感交流。

高更从妻子那里了解到塔西提人的宗教和神话，了解到波利尼西亚的创世纪。文中记述着他自己的版本：象征男性力量的塔罗亚和象征女性的希纳融合成为整体，构成我们的宇宙。他们的星辰各有各的名字，各有各的故事，进行着希腊神话般的奇迹。同时，毛利人也有自己的史诗，记述着过去与现在的由来，高更在这里所做的，则更多从人类学的角度去思考这个古老的民族。

对于自己的离开，高更在书中表明原因是自己被迫召回法国，去处理家里的一些急事。然而，实际情况是他面临着巨大的经济困难，以至于难以支撑他在塔西提继续活动。同时，他迫切地渴望将自己的作品在欧洲展出，他渴望得到认可，渴望在欧洲提出自己的艺术理念与追求。

高更的塔西提手记只记述了他初次到塔西提的这次旅行。两年后，当他对欧洲文明彻底失去希望后，他又回到了这片土地，这次经历无论如何，都从艺术与灵魂上重塑了高更，使他成为了更“原始”和“纯洁”的人。

（二）相关作品分析

再此我们分析几幅高更塔西提时期的作品，从中也许可以窥探到他艺术风格的转变与思想追求的流露。

首先我们看一幅塔西提女子的肖像画。

这位塔西提女子明显地显示出毛利人的五官特征和肤色特征，皮肤深古铜色，头发黝黑，脸上骨骼轮廓明显。这种形象一下子与欧洲女人的姿态形成鲜明的对比，没有柔软的皮肤和纤弱的表情，而是粗犷有如壮士般的力量感。其表情并不细腻，而是直视前方，但充满坚定



《戴花的女人》，高更，1891，布面油画，70.5*46.5厘米，哥本哈根，新嘉士伯美术馆

性，似乎正是高更笔下的“充满原始力量”的眼神。

女性的服饰是欧洲式的蓝色传教长袍，似乎与这种原始力量感的形象构成反差，却又好像并无不和谐，整个背景呈现为红黄两色，加以明确的轮廓线，保持了一贯高更后期的浮世绘式的画法。并且这两种颜色的结合让人很自然地联想到了热带地象征一鲜嫩欲滴的成熟芒果。背景上的花朵正是女子头上所戴的百花，零碎铺满整个画面，显示出花与女人相得益彰的梦幻性。

正如斯特凡纳·盖冈的评述所言^①：“这幅画会让人联想到文艺复兴时期的作品——佛罗伦萨式的线条，占据画面的身体，呈交叉状的戴着戒指的手。在塔西提，横跨于两个世界的高更为自己想象宝库中的古代大师们赋予了最大程度的青春活力，他感觉自己的绘画充满了一种远古厚重，一种种族和文化的遗产，而他正是从这种遗产中收集自己所感知和所理解的东西。”由此可见，高更并没有像他所言的那样完全抛弃欧洲文明的传承，而是总还是在他欧洲的框架下，直观出他对于原始力量的理解和感受，并赋予一种理想化的幻想，使之“综合”成为自己画作的组成元素。

在众多绘画中，《万福玛利亚》颇能体现高更对于毛利信仰的思考和对于自己坚定天主教徒身份的反思。

整个画面呈现青蓝色的冷色调，这与其后创作的巨作《我们从哪里来？我们是谁？我们

¹ 摘自[法]斯特凡纳·盖冈，吴雨晴译，《高更·后印象派巨匠的艺术人生》，华中科技大学出版社，2020

到哪里去？》是一致的，从中我们或许可以推测出这种严肃的色调是高更要进行哲思的预示。



《万福玛丽亚》，高更，
1891-1892，113，7*87.6 厘米，纽约，大都会艺术博物馆

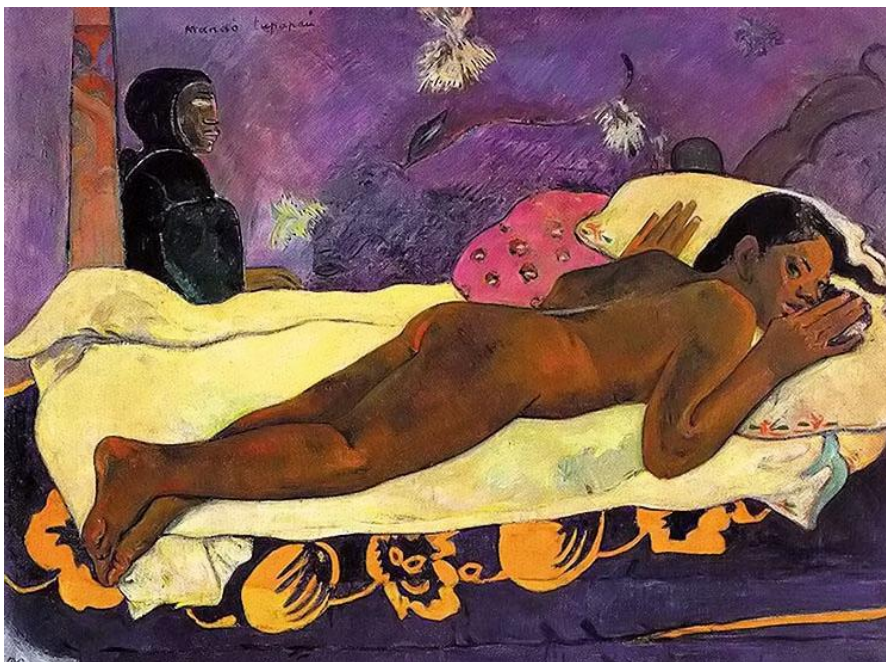
画面主题是圣母肩负圣子，旁边两个双手合十祈祷的妇女，还有一位背对着画面的带翼天使。人物形象明显地选取典型毛利人的特点，圣子圣母虽然头上显示出光环，然而形象极为普通，并无任何的高大庄严感。特别值得注意的是圣母肩负着圣子，一反传统这类主题绘画中圣母怀抱圣子的形象，而体现出一种自然与热带雨林的特色，甚至酷似原始人类的方式特点。

高更这里似乎要超越于天主教和毛利原始宗教，转而将两者结合，目的是表达一种对于宗教本质的思考。在高更那里，宗教不是教义与道德律，而是一种要让人从罪中脱离而达到纯洁的东西。这种罪是文明发展所带来的人内心的污浊化与形式化，它使得人被社会性的，工业性的，道德性的东西所禁锢，使心变得猥琐而狭窄，傲慢而鄙俗。追求纯洁，高更选择到源头去，到罪还未玷污人类的时代，让自然性的东西洗清人的污浊。真如他自己在 1895 年接受采访时说的：“要创造新东西，你必须回到源头，回到童年时期的人类。”

高更对于自己绘画作品中的《亡灵窥探》这一件似乎极为重视，好像他将自己的技术思想全部融入了进去。

关于这幅画的来源，手记中有所提及。当时画家去帕皮提办事，半路车子发生故障，等走回家已经是半夜。打开门，他点燃一枝火柴，映入眼帘的既是下图所描绘的情形——蒂瑚拉以惊恐的表情纹丝不动地躺在床上。高更说“她像是灵魂出窍一般，此刻的她异常鬼魅。”

整个画面以强烈而饱满的颜色直接地涂抹，黄色的床，棕黑色的皮肤，幽暗紫色的背景，给人带来极大的视觉冲击与情感冲击。一种充满不协调的惊愕感跃然于画面。

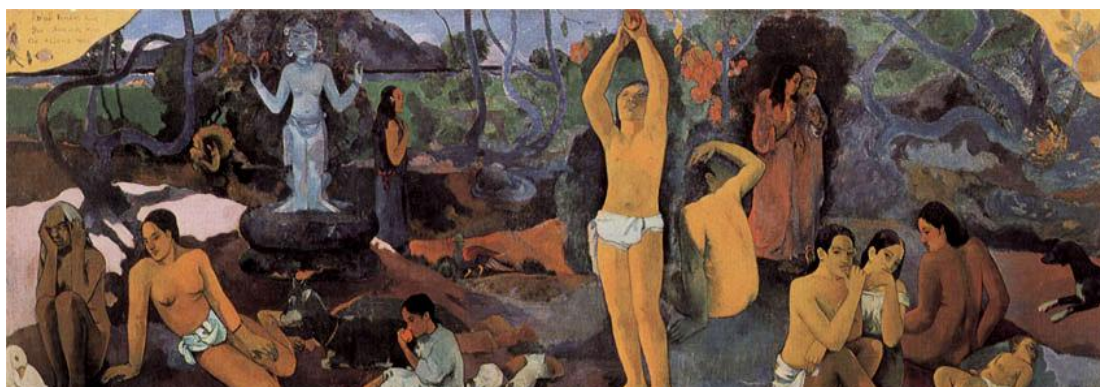


《亡灵窥探》，高更，1892，美国纽约州水牛城诺克斯美术馆

这首先是一幅裸体画，高更对于人物身体的刻画十分传神。痉挛般的身体姿势与及其恐怖的表情，显示在一个少女上时，反而又展现出魅惑，异常鬼魅。其后的亡灵面无表情地窥探着少女，让人难以琢磨这是一种象征抑或是一种幻象的直觉。

高更的这幅作品里描绘着难以捉摸的氛围，似乎是要刻意展现一种异域文化的原始神秘色彩。在这里，似乎神的形象得以具象化，是以亡灵窥探的方式将领到这个心与环境的场域中，使得神圣之物的触碰成为可能，恰恰回溯到原始巫术的降神与灵魂出窍。

这几幅作品都创作于塔西提手记所记录的时光里，很好地展现在当即的环境中画家创作的思路与感受。然而，再次回到塔西提之后，高更完成了他人生的总结性画作《我们从哪里来，我们是谁？我们到哪里去？》。



《我们从哪里来，我们是谁？我们到哪里去？》，高更，1897，139.1*374.6 厘米，波士顿美术馆

创作这幅画前高更遭遇到了人生的巨大打击，女儿阿琳的去世一度让他想要自杀，然而他最终选择投入自己的毕生心血进行这幅画的创作。从标题即可看出来高更想要在这幅画作中对于终极的人生和哲学问题进行一番至深的探索。

整体画面复杂地堆砌进了一系列元素与形象。从画面最右端的出生孩童，到画面最左端的垂死老者，构成了由生到死的生命对称。其中是在世间活着的塔西提人，这些女子近乎赤裸地在土地上显示出各自的形态。最中间的人伸手去摘芒果，也许代表着人在生存层面的

摄食，又或许象征着人偷食禁果而造成的堕落。画面背景描绘出树木繁盛的塔西提群岛，那里的神明塑像静观着地球上的万物。

然而我们切不要追求一种固定意义的阐释，因为高更与其要表达一种哲学理念，莫不如说他是将自己的记忆与印象经过情感的重塑展现在了画面上。标题也很明确地显示了，这人生的终极三问是高更要追求的和表现的，不过仅此而已，他并不给出一个答案，亦或者他本身在原始与文明，信仰与背叛，悲情与希望中徘徊。

高更在这里达成了他的艺术与思想，回溯到本来去，进行终极的追问。自然崇拜与宗教崇拜似乎达成了一种和解，人的有限性与永恒神圣之物似乎获得了连结，然而这一切又有多少是这个欧洲人在他内心里对他乡构成的一种幻象呢？

四、从近代到现代：高更思想试探

在介绍完高更的塔西提经历和在这时期所作的作品后，我们有必要对于他在塔西提这个小岛上获得了什么加以试探，从那些作品和字里行间中他究竟表达出了一种什么样的思想和追求，并且因此看到欧洲社会从近代向现代转向过程中遇到了什么。

首先高更莫不如说要逃避的乃是欧洲的文明与欧洲的精神束缚，这是他一直以来所寻求的目的，因而一定是欧洲文明及其社会内部出现了什么问题，而这个问题使得高更和其他现代性艺术家迫切地作出一种改变和变革。

19 世纪的欧洲已经进入了充分的工业社会，距离启蒙运动已有百年，距离新教和资本主义诞生也已有数百年，然而理性化与工业化并没有像启蒙的思想家们预见的那样，带来人类社会的美好繁盛。相反，一种资本与工业胁迫着的社会朝着其人们难以遇见的速度向着一个可怕的未知发展，正如马克思韦伯在他的《新教伦理与资本主义精神》中所言的，如今的资本主义经济乃是建立的秩序的宇宙，而精神伦理隐而不显，为了生存下去，这种制度本身迫使一切成员遵循其原则与游戏规则。所以我们看到，剥削不是资本家对于劳动者的剥削，而是资本主义精神对于二者共同的异化与剥削，以至于精神气质的相投乃是剥削本身的胜利。而以享乐主义为本的资本家只是资本主义制度的投机分子，在这种资本主义制度在资本主义精神的土壤里胜利时，一台自转的机器便轰轰而行，以其惯性在已然创立的制度里运行，在这种已然建立起来的秩序里，甚至抛开了资本主义精神的先祖——新教伦理，享乐主义的伪资本主义者投机于此，非资本主义精神的劳动者被制度本身所奴役。一群新教伦理者以其竞争的强有力迫使所有人为了生存不至于破产而卷入资本主义，带来异化与意义影藏的虚无主义空虚，建立起强有力的资本主义。一种生产力与精神的双驾马车以其推动力相互催化，催生出资本主义，这里人更多是被这种推动力卷携着向前。

我们可以看到 19 世纪最重要的基调——人的异化。我们不要忽视高更的家族，其祖母正是著名的激进主义者弗洛拉·特里斯坦，正是她高举着浪漫主义与女权主义为了无产阶级而反对资本主义社会。高更的出生也并非最传统的欧洲式，而是在秘鲁度过了整个学前的童年。他的家族基因与童年经历无论如何或多或少都要对他日后的思想选择产生重大影响。这也使得他日后浸润在欧洲文明中时始终保持一种距离与离心力。在高更的塔西提手记中，我们明显地可以看到他对于欧洲文明的背离，成为纯洁的人——成为异化之外的人。而当殖民当局压迫当地的人的纯洁性时，他又在生命的最后岁月站起来反对压迫。由此，我们或许可以看出来，当马克思与社会主义在欧洲资本工业社会中迸发出声音时，人的异化便成了欧洲文明发展中不可回避的重大问题。只不过对于这个问题，不同人会有不同的感受，不同人会给出不同的解答。当 19 世纪末的现代性音乐和美术以无调性的混乱和形象的破碎呈现时，当其文学以荒诞与无意义成为潮流时，我们可以明晰看见一个复杂而非理性的“人”对于这种将人不断异化社会的回应与反映。然而在这之前高更或许在他的失望和厌烦中体会到了现代文明对于人心灵的摧残，他要选择逃避，去寻求一种解决，而塔西提正是他所开出的方案——回到本源去。

我们看到高更的一生不断地逃离现代文明，起初是在布列塔尼，之后是在塔西提。这种追求本身乃是一种归本与回溯，是文明的人类追忆并回归人类的童年时期。归本不是退步，而正是走向现代的必由之路。高更在不断地走向野蛮与原始中得以脱离异化吗？或许可以得到短暂的开脱。那么他得以脱离文明束缚找到的是什么？是生命的热情。回归人的原本与野蛮原始，乃是在生命的热情尚未被文明完全禁锢之处迸发他的艺术灵感。

高更的塔西提手记中曾不止一次地赞美塔西提人的生命热情，他所追求的乃是灼烧一切的热情，是拼命的怒放。这也是他最终所践行的——拼命的创作和拼命的斗争，以及对于性的放纵。他要在一个原始的小岛上回到人作为生命本来的样貌中去，抛弃人作为文明和社会性的东西，转而成为思想健康而身体茁壮的人。

我们明显地可以联想到尼采，这个与高更几乎是同时代，同岁数的伟大思想家。尼采不也是站在生命的基石上，对于一切反生命文化做出殊死的抵抗吗？只不过他回溯到了希腊的狄奥尼索斯与波斯的查拉图斯特拉，而高更这个欧洲文明的反叛者通过回溯在他乡——塔西提和马克萨斯找到了生命作为生命本生的热情。

尼采在他的《反基督教的律法》^②中所言：“任何一种形式的违逆自然都是可恶的。通过“不洁”这个概念，对于性生活所进行的每一种蔑视，每一种玷污都是真正的罪，它违逆生命的神圣精神。”高更何不是践行这种生命的原则？当他从塔西提回来后，难道不是过着一种极为放荡的生活吗？他一反初入塔西提的胆怯和羞耻，随性而为，纵情于女人和自然。当我们批判他怀着殖民者的心态在殖民地上胡作非为时，我们又何不能说他已经放弃了一个文明“人”的伪装，整个赤裸裸地将自己生命的“人”献给艺术与大地，于是他成为了野蛮人中的一员。

近代到现代，精神领域的重大转折乃是非理性对于理性的反抗。从尼采、克尔凯郭尔、柏格森这些哲学家将一个生命的鲜活的人提出来时，高更与梵高也做着相似的事情。从文艺复兴到现代的艺术发展不也是一个逐渐发现真实的人的过程吗？当宗教异化人为神学的奴隶时，文艺复兴要找到一个具有人文精神和人文价值的人；当封建社会压制人的发展时，启蒙运动要发掘一个散发着理性光芒和自由意志的人；当理性转而异化人为数学公式时，浪漫主义要在自然与情感中找到人的独特性；当工业与现代文明异化人为机器时，高更梵高及一切当时的现代性艺术家思想家们又要转面回溯，找到那个人之所以为人非理性的热情迸发的生命。

所以现代性的艺术与思想乃是意味着对于现代文明和工业化的反思与反叛。一切新思想艺术总要寻求自己的理想，因而要对于现有的思想艺术加以扬弃。高更在他自己和他的艺术的双重反叛中，以一个欧洲人的身份追寻他乡，他渴望被理解，然而正是不被理解造就了他的追寻与探索。在他那里有鲜明的反欧洲中心主义倾向，他的他乡情节——以自己的生命为代价，追求一个渺茫的幻想乡，或许是深埋于他童年时代的南美记忆和青年时代的水手记忆共同塑造的。他在手记中写到：“在她们们的世界中，我大概是个野蛮人吧。相对于对方，我们都是野蛮人。”和另外现代性思想家一样，高更意识到了这个重要的问题：究竟什么是文明与野蛮？欧洲所谓的文明究竟将我们引向何处？正是19世纪，大量的异域文化也流入西方，对于西方思想的变化起着重要作用，殖民者在被殖民者中渐渐发现一些他们所不具有的可贵。于是不难理解为什么泰戈尔和纪伯伦能在欧洲引起巨大反响，中国文化与印度文化也在那时候在西方思想中具有极大吸引力。

我们最后要谈论的是高更的宗教追求。他的画作中有关宗教哲思的主题并不少见，无论是布列塔尼时对于耶稣的一系列绘画，还是塔西提时期的名作，包括他的总结性画作人生三问，都透露着他对于宗教与人生的终极追问。毫无疑问，他是一个坚实的天主教徒，这点与尼采不同，他并不否定信仰，而是要为信仰寻得原本的真谛。他所痛恨的是新教与伪善的教士，那些人身上体现出的宗教是何其衰微与肮脏。

高更似乎一直怀有一种伊甸情节，他想要追求人堕落之前的境界，而他的宗教不是道德律令，而是通过信仰得到神圣之物，得到生命的获得。他在手记中记述着“他们压根就不知道何为邪恶。”似乎文明在这里成为了夏娃偷食的禁果，正是文明将一切污浊的思想带入到人当中，使之成为了善恶此岸的束缚者。如果说波德莱尔的作品充分的表达了一个旧信仰不断破败，新信仰尚未建立时代的混乱与迷惘，那么高更的确做出了回答：在这！就在这里！他用满怀激情的笔触写道：“这声感叹是我一瞬间最原始欲望的回答，他预示着我摆脱了对腐朽不堪文明的挣扎，灵魂得到了洗礼，开始变得纯真。”通过信仰洗刷罪的束缚，不是通过道德教条，而是通过回到生命之初尚未被玷污的状态。

高更对于毛利宗教有着极深的兴趣，他似乎尝试着将耶稣的宗教与原始的宗教联合起来，找到那个一切信仰的基础。而他找到了什么，我们不得而知，但是，他在前往塔西提圣域的途中“感觉到了神明的力量”，说“我的内心充满力量，我知道它撑起了整个自然”。通过原始神秘他想要进入一种宗教与通神的神秘。神的力量既充盈人，又充满自然，那么，人和自然间又差了呢？这里我们看到在自然的熏陶下，高更甚至贴近了一种神秘主义的泛神论。他的宗教恰恰是回到原始与人类的童年，追问我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？也许这种追问没有答案，又或许在塔西提的花香与海风中，沉思的高更已经领悟了那个不可言说之物。

近代到现代，高更不是逆转时局的征服者，也不像尼采那样用锤子砸碎一个时代，更不像马克思在世界舞台上掀起狂澜。他只是一个追求自己艺术的特立独行者，一个反叛者，他的影响有限，甚至在整个生前都不被充分重视。然而高更的艺术和他的思想恰恰相应那个时代的先知们所共同思考的，他意识到了欧洲中心主义的狭隘，体会到了现代社会对人的异化和对自由的束缚，也毕生追求那最宝贵的生命的热情。

五、结语

本文粗略地介绍了高更前的艺术环境与高更的人生经历，并且着重介绍并分析了他的塔西提时期的生活和艺术作品，最后试探索了高更的艺术思想。高更作为一个画家，有着传奇而丰富的人生经历，这也是为什么在其死后，毛姆会以他为原型创作长篇小说《月亮与六便士》。

我们综合地看待高更，首先必须要肯定的是他将艺术视为自己生命的最高追求，并将生命的热情用画笔展现出来。然而我们无需从标榜的方面树立其作为崇高的形象，他是为着自己的追求而活，仅此而已。

值得注意的是，无论高更如何痛恨与拒斥欧洲文明，也不能说他完全的获得了原始人的资格，其实，他始终是一个文明中的人，他与他的欧洲始终不可分离。所以我们对于他所追求的一切也要慎重地加以思考，他绝非原始主义画家，也并非脱离欧洲文化的“自由人”。但是，那些将他的追求与思想完全视为虚伪的评论也是不合适的，毕竟，一个真诚的人在雨林中至少获得了真实的泥土与花果。

而本文最终所要指出的，就是以高更为例，欧洲文明现代性的来源恰恰是对于现代的反叛。而那些后来建立起来的现代性，恰恰是本文通过回溯和吸纳所创造出的新东西。在这个意义上，恰恰是一个高更幻想与感受出来的塔西提，使得他超越了本文化的限制，向前进了一步，留下了他对于艺术史不可磨灭的贡献。

六、说明

本文关于高更生平的介绍，主要参考法国斯特凡纳·盖冈的图册传记《高更：后印象派巨匠的艺术人生》，而塔西提手记则参考吴婷所译的高更著作《诺阿，诺阿》。时间紧迫，故于论文中有不少未经雕琢之处，而又有很多构思未得落实，实为遗憾之处。论文写作，其学习的意义大于写作的意义，故本文也可视作一次较为全面的西方美术史之专题学习的收获所得。

七、参考文献

- [1]丁宁：西方美术史十五讲，北京大学出版社，2016
- [2]（法）斯特凡纳·盖冈：《高更：后印象派巨匠的艺术人生》，华中科技大学出版社，2020
- [3]屈海燕译，《世界经典画家珍藏：高更》，上海世界图书出版公司，2004
- [4]（法）保罗·高更著，吴婷译，《诺阿，诺阿》，江苏凤凰文艺出版社，2016
- [5]（德）尼采著，余明锋译，《敌基督者》，商务印书馆，2019
- [6]（德）尼采著，李超杰译，《偶像的黄昏》，商务印书馆，2013