

美术译丛



美术译丛

一九八〇年第二期

目 录

《高更致妻子和友人书信集》序言

保尔·高更年谱

.....〔法〕莫里斯·马莱格 许庆道译(2)

高 更

.....〔英〕N·魏德利 胜 天编译(10)

马蒂斯

.....〔英〕尼古拉斯·瓦特金 李 丹译(16)

塞 尚

—— 艺术观、激情和崇高、永恒的谐调

.....〔意〕莱奥纳罗·文杜里 王自正译(25)

古希腊大型雕刻

.....〔英〕里克特 范景中译(31)

镶嵌画和镶嵌雕塑

.....〔美〕杰尼斯·列符斯、菲利浦·帕腊摩尔 劳诚烈译(42)

伦勃朗的铜版画、油画和速写技法

.....〔法〕安德烈·夏尔·科皮埃 闵希文编译(50)

伦勃朗年谱及同代人大事记

.....〔日〕前川诚郎、兼重护 方 舟译(65)

色粉画

.....〔美〕科林·纳伊斯 樱 林译(64)

达·芬奇画《莫娜·丽莎》

.....〔苏〕阿尔·阿尔塔耶夫 李长敏译(69)

艺术的形式美

.....〔苏〕万斯洛夫 杨成寅译(77)

彩色画页

室内画——金鱼(封面) 马蒂斯

米歇尔·莱维女士肖像 马 奈

穿蓝衣服的玛戈 玛丽·卡萨特

婴儿的爱抚 玛丽·卡萨特

午 休 高 更

穿红裙裤的女奴 马蒂斯

碧目少女 马蒂斯

戴帽子的妇女 高 更

曼多林和花盆 (封底) 高 更

封面设计

王自正

J2-51

28-1980(2)



675199

图南士国
 书京及内
 馆艺单外
 珍术位友
 藏学赠好
 印院书人

美术译丛

一九八〇年第二期

目 录

《高更致妻子和友人书信集》序言

保尔·高更年谱

.....〔法〕莫里斯·马莱格 许庆道译(2)

高 更

.....〔英〕N·魏德利 胜 天编译(10)

马蒂斯

.....〔英〕尼古拉斯·瓦特金 李 丹译(16)

塞 尚

—— 艺术观、激情和崇高、永恒的谐调

.....〔意〕莱奥纳罗·文杜里 王自正译(25)

古希腊大型雕刻

.....〔英〕里克特 范景中译(31)

镶嵌画和镶嵌雕塑

.....〔美〕杰尼斯·列符斯、菲利普斯·帕腊摩尔 劳诚烈译(42)

伦勃朗的铜版画、油画和速写技法

.....〔法〕安德烈·夏尔·科皮埃 闵希文编译(50)

伦勃朗年谱及同代人大事记

.....〔日〕前川诚郎、兼重护 方 舟译(65)

色粉画

.....〔美〕科林·纳伊斯 樱 林译(64)

达·芬奇画《莫娜·丽莎》

.....〔苏〕阿尔·阿尔塔耶夫 李长敏译(69)

艺术的形式美

.....〔苏〕万斯洛夫 杨成寅译(77)

彩色画页

- 室内画——金鱼(封面) 马蒂斯
- 米歇尔·莱维女士肖像 马 奈
- 穿蓝衣服的玛戈 玛丽·卡萨特
- 婴儿的爱抚 玛丽·卡萨特
- 午 休 高 更
- 穿红裙裤的女奴 马蒂斯
- 碧目少女 马蒂斯
- 戴帽子的妇女 高 更
- 曼多林和花盆 (封底) 高 更

封面设计

王自正

《高更致妻子和友人书信集》

序 言

〔法〕莫里斯·马莱格

许庆道译

您和我一样，是个苦命人。

——万桑·梵高致保尔·高更

我犯了什么罪，竟致这样的苦？

1903年5月8日上午十一点钟光景，在一个座落在马克萨斯群岛（大洋洲一法属群岛。——译注）中名叫多米尼加的小岛上的村镇阿丢阿纳，神父凡尼埃因为得知保尔·高更接连两次昏迷，虚弱得连日夜晨昏都已经不能分辨，所以一早赶去，准备守候在他的病榻跟前。但是，神父刚跨进艺术家的土屋，便发现他已经“咽了气，一条腿垂在床沿外，但还是热的”。那时，陪同神父进去的忠心耿耿的多米尼加土著提沃卡老人扑到他的白人朋友身上，绝望地叫着：“高更死了，扔下咱们走了”。

几天前，保尔·高更便已经明白，他那有病的心脏跳动不了多久了，要知道他早就写信告诉过达尼埃·德·蒙弗雷（法国油画及版画家，1856—1929。——译注）：“心很难受，病入心脏了”。他感到心的衰竭，那是十五年来他亟力想摆脱的贫困、种种磨难、他为之苦恼的孤寂所造成的恶果。侵袭他机体的梅毒病菌——这个在去塔希提岛（大洋洲一法属岛屿。——译注）之前一个寒伧的爱欲之夜留下的纪念——不断地败坏他那缺乏补养的血。既然他连吃饭的钱都没有，他哪能买什么药去治病呢？现在，他已经无法站立起来了，只能眼睁睁地看着他那布满湿疹，红肿粗大的双腿，忍受着溃烂的残酷折磨。

从他嘴里听不到一声呻吟，他自称是远古阿拉贡（西班牙一省，主要城市为萨拉哥萨。——译注）的波尔查家族（十五至十六世纪在意大利历史上起重要作用的罗马贵族家庭，它起源于近西班牙萨拉哥萨的波尔查，因而得名——译注）的后裔，正是从祖先身上他借来傲气，使自己咬住了牙关。可是，在这一新的世纪刚刚开始，当他那么强烈地渴望有所建树，但也只是冀求两年的健康，以便他的艺术达到一定的成熟阶段的时候，他毕竟明白自己是无望的了。

难道他的一生归根结蒂只是一场失败吗？“我知道，我是个大艺术家”，他曾向妻子直言不讳地说过，而且为了能够不受任何阻碍地——当一个无牵无挂的人——发挥自己的绘画视觉，他拿出了令人惊叹的勇气，摒绝了一切构成人生乐趣的东西：职业（在交易所），妻室，爱情，儿女，家园。在人世和自身之间他筑起了一道高墙，那就是对待凡不属于他的艺术的东西一概抱漠然置之的态度，虽然这并不意味着，对人间的一切情感他都无动于衷了。然而，除了达尼埃·德·蒙弗雷之外，从来没有一个人能够理解他对自己才华的坚定信心，他的骄傲，他那外表的怀疑主义和他的所谓的自私。既然他让自己的生命在苦难和不幸中慢慢结束，那么他个人的一生在世人眼里如同一场失败，于他又何足轻重！他明白自己所作出的

榜样的价值，明白他的使命的重大意义，何况他把绘画看得高于一切，因此，他心中没有半点遗憾。尽管他在精神和肉体上饱经苦难，尽管他命运蹇厄，尽管他备受可怕的孤独的煎熬，他始终本着自己的意愿不曾放弃斗争。“最使我痛心的是，”据他自己说：“这与其说是贫穷，还不如说是对我的艺术的不断干扰，是我无法实现我的艺术感受，是我无法象我一旦摆脱现在束缚我的手脚的贫困之后所能做的那样放手去做。”

现在，他已被贫困和病魔所征服。虽然按照神父凡尼埃和作家维克多·塞迦朗——他曾为拍卖画家身前之物在帕皮提（大洋洲法属波利尼西亚群岛首府。——译注）逗留过一段时间，后来又访问过阿丢阿纳——的说法，也是按照事后研究过画家病状的医生们的说法，保尔·高更的生命是被心脏病的突然发作夺走的，我却还是要说：我认为，他是在饥饿和绝望交迫下死去的。

保尔·高更是在饥饿和绝望交迫下死去的。这就是从我们汇集成册的通信中可以窥见的一场悲剧。遗憾的是，我们无法将艺术家写给达尼埃·德·蒙弗雷的信* 汇编进去；那些信件已由维克多·塞迦朗出版，而且信中提及的人都被与他毫不相干的缩写字母所替代了。

今天，除了瑞迪特·齐拉尔、保尔——埃米尔、高兰和勒翁·福绥之外（后者是1889年印象主义与综合画派画展仅存的一位画家），保尔·高更的朋友和仇敌都已寿终正寝，而如果生者要求尊重死者的话，那么唯有以实事求是的态度去对待他们。因此，我没有删去信中任何一个字，任何一个人名（一位年青的丹麦女子M小姐除外），也没有删去画家针对他认为是在塔希提岛的苦难生活的祸根的那些人所提出的任何一次控诉。

第一批信是写给他妻子的铮友的母亲，埃迦阿尔夫人的；这些信向我们重现了一个满心喜悦，对自己的婚姻，对自己能在丹麦发掘到象曼特·迦德那样一颗罕见的明珠而踌躇满志的高更。在每一封信中都可以感到，他既为这个高大美丽、身体健康、精力充沛、思想自由、大胆泼辣的二十四岁的姑娘神魂颠倒，也为她那雕象般结实的体格、起伏明晰的线条感到肉体上的骚动。热情的丈夫，慈爱的父亲，他以满腔柔情描写了自己的头生子：“他洁白得象天鹅，强壮得象赫尔克力士（希腊神话中的大力士。——译注）”，——高更经历着他一生中最幸福的时光。

然而，杰出人才的幸福是难以持久的。贝尔丹交易所职员成了作品无人问津的印象主义画家保尔·高更。1884年12月（其实危机已潜伏两年之久了），曼特决意返回丹麦，而高更则为了养家糊口做起了买卖防雨布的生意。他定期向鲁贝（法国北部城市，纺织工业的巨大中心。——译注）的迪里股份公司汇报他的营业情况。事情当然很不顺手，作为那一切与他的艺术毫不相干的事业的负责人，他竭力不错过任何一点有利可图的行情，帮助商行对付同业的竞争。

凭着他那股天生的叫人难以消受的倔强劲儿，几个月之后他就成了一个因售价过高而滞销的防雨布的远近闻名的代销人；对顾客寸步不让，对伙计以礼相待，就这样直到他被利率、尺码、发货单弄得精疲力尽，终于扔下家庭、防雨布，离开丹麦为止。

从1883年8月开始“给我亲爱的曼特”接连不断的信，一直延续到1897年为止。它们确实是高更对他那唯一钟爱和尊重的女人所发的眷恋、痛苦和凄凉之情的最清楚不过的写照。这小小的七十九张纸何尝只是几封信，它们是判断曼特·高更行为的最有力的证

*《保尔·高更致吉奥尔日·达尼埃·德·蒙弗雷书信集》，维克多·塞迦朗作献辞，1918年吉奥尔日·格雷出版。1930年泼龙出版社再版——原注。

据，现在，只要完全明瞭了原委，人人都会指责她对艺术家缺乏理解，对一个男人冷酷无情，指责她是一个对自己五个孩子的父亲怠倦的妻子。

下面听我说明理由。如果我们能够设想，曼特这个出身于资产阶级家庭、受过资产阶级教育的女人，向往的是巴黎的生活和高更作为交易所经纪人的身份，因此，与大多数艺术家的妻子不同，她为她本人和子女着想，拒绝过贫寒的生活，那么，也就不难设想，一旦彻底决裂，她会把自己的生活安排得虽然简朴，但终究还是相当舒适的；尽管她讨厌绘画（“你把这肮脏的绘画侮辱得也够多了”，一天他对她那么说过），她还是把丈夫收藏的塞尚、德加等人的作品带回了哥本哈根，以后逐件转买了出去，而且她也从来没有忘记那些由高更、埃米尔·煦弗耐司凯（法画家，1851—1934——译注）或达尼埃·德·蒙弗雷寄去的印象主义风格的、布列坦尼或塔希提时期的画，并把它们都作为自己的私产出买了*。

一个丹麦女子嫁给一个住在巴黎的法国男人，后来却不得不重返故乡去过一种平凡的劳动生活，她的自尊心确实面临一场严峻的考验，我想，她始终不能原谅高更那个改变自己的社会地位的举动。曼特是个小官吏的女儿，自幼生长在虽有一定的思想自由、但还是恪守着相当古板的道德原则的环境中，在她的心目里尽一个母亲的责任重于尽一个女人的责任。因此不难设想，她无法理解，五个孩子的父亲怎能不为子女的前途着想而贸然放弃一个肥缺呢**？

显然，当她看到，那个她委以终身的男子在她和绘画之间毫不犹豫地选了后者的时候，她那女性的骄傲深深受到了侮辱。而后，她必须从事译书去维持生活，还得忍受双亲的责难和兄妹的冷嘲热讽，那时她的屈辱是益发沉重了。

因此，不管在什么时刻，连在最坏的情况下，即当那个不幸的男人通知她说，为了养活他的儿子克劳维斯，他不得不去张贴广告的时候，当他咯血或者起念自杀的时候，她也不给一点安慰，不向他表示一下，他依然可以寄希望于她的爱情。相反，对他的要求，她始终不予理睬，有时两个月不给他回信，而只是一味地提醒他，她自己也拮据得很。每当高更抱怨说逢到节日或生日他从孩子那里连一句短短的贺辞也收不到的时候，她居然毫无惭色地回答：“您没有钱，您就不该指望这个”。对他的一些情有可原的怨言，她反驳道，她爱自己的清静高于一切，甚至对他说出了这样的话：“哭什么？我们俩人的生活都已经毁了。”

她是否爱过他呢？高更好象有预见似地回答过这个问题，他曾经写道：“你的来信同过去我们共同生活时一样，完全不是思想和感情的交流”。她的信确实平平淡淡，一本正经，口气十分疏远。每封信总以冰冷的“你的妻子曼特”结束，这个结尾使艺术家痛苦、生气，每次叫他一夜睡不着觉。而且，她从来不设法去会见他，有两次他们相逢了，但两次她都特意防备，不让自己再次做母亲。

曼特·高更对她丈夫的这种冷酷态度旷日持久，但没能使他对她所怀的脉脉温情因之干涸。在阿望桥，他迷恋过下女；在巴黎，他和一个爪哇女人同居；在塔希提，那些发了狂似的女人夜夜侵犯他的卧榻；可是，在内心深处他始终一直思念着他的结发妻——那个他始终

* 1869年6月，高更透露说：“我们收藏作价15,000法郎被人买去（可由买主即我的妻弟作证），还有不少我早期的画，再加上一些画和陶器。我估计这一切可值30,000法郎（再加上我分期汇出的四千法郎），而我本人从这些买卖中，只拿了600法郎。所以我的生活苦不堪言。”——原注。

** “不，煦弗，跟他在一起你简直没有什么可以指望的！他从来只想到他自己和他的安乐，他始终在自我欣赏，至于他的子女不得不靠着她妻子的朋友才得到一份面包，他根本全不在乎，他简直就不想知道这一点。”曼特·高更致埃米尔·煦弗耐司凯的信，1873年9月15日。——原注。

眷恋的女人。显然，高更本人想要的分离并不是永久的。他不时向曼特表露他成名之后他俩就该团聚，他保证她有一个体面的、无愧于她姓氏的生活。他把这种生活描绘得象一幅画那么美：经历了多年的考验之后，夫妇俩人终于和他们的子女——他们的骨肉——聚在一起过上一段安宁、幸福的生活。他所用的字句虽然极为平常，但也十分动人：“你得好好休息，而我将不断地工作……你忠实的爱人和丈夫”。当他感到绝望时，他就悲哀地承认：“他们爱我，只因为我爱，他们写信给我，只因为我写”，可是转眼之间他又给他的妻子寄去千百次的亲吻，而且一贯对她推心置腹。他对自己过的那种为人不齿的生活看得十分透彻，而对他所憧憬的幸福热情称颂：“任凭人们发明什么奇迹，总创造不出一个比家庭的和谐更美好的东西来”。

这个自私透顶的人——借用那么多人对他的评语——实际上是一个因为和子女分离而苦恼万分的父亲。当然，要不要子女在身边，完全取决于他本人，如果他下狠心拒绝履行他作父亲的义务，那还是为了他的艺术。子女的存在会给他加上一种必须照料他们的义务，因而会夺去他一部分有限、然而对孕育他的作品十分必要的时间。而世上任何东西都不该叫他和他的艺术分离啊。

他曾自嘲地提到他那些几乎到处扔下的私生子：一个女儿在巴黎，一个名叫埃米尔的男孩，在塔希提和多米尼加还有好几个女儿，然而，对他的合法子女，也就是他如此适时向曼特提醒的“我们的骨肉”，他从来没有忘怀过。他原想指导他们的教育，形成他们的思想，希望他们具备法国人的气质，然而事与愿违，他的妻子使他们与他疏远了，并把他们从感情到精神都培养成了十足的丹麦人。尤其叫他痛心的是，根据曼特的暗示，他不由想到，他的子女有朝一日会因为他的姓氏而感到脸红。这个思想久久折磨着他。

他特别钟爱小克劳维斯和女儿阿丽纳；阿丽纳的容貌是那么地纯洁，在她身上他发现了自己多情善感的性格，并且正是她比埃米尔、约翰和波拉都更理解他。但是，这两个孩子体质羸弱，早年夭折，阿丽纳死于1897年，年仅十八岁，而克劳维斯死于1900年，也才二十一岁。

其余的信是写给“亲爱的煦弗”的。埃米尔·煦弗耐司凯原来也是贝尔丹交易所的一名职员，并是在那里认识高更的。也是为了绘画而脱离交易所之后，他先在希拉街找了一个小小的寓所，后来搬到丢朗-克雷街，每天总有几个小时用来款待他的朋友们。不论在什么时候，人人都万无一失地可以在他那里弄到卧榻和饭食。他娶了一个既可爱又漂亮的妻子，他家里的这种闹哄哄的气氛并没有惹她反感。所以，“好煦弗”始终敞开着他家的大门，几乎每晚主客在烟雾缭绕中要展开一场旨在发动绘画革命的艺术大辩论，直到深夜一点钟方才尽兴而散。

每逢高更无路可走而又去投奔他的时候，这位甘苦与共的挚友总是热情接待。对每次的告贷，他从来不托辞回绝。

煦弗耐司凯并不喜欢高更的布列塔尼风格，然而他一生是个印象主义的信徒，他数年如一日坚定地牺牲他本人的安宁，那全是因为他赞赏他的稔友，承认他的天才。然而，与天才的交往是难得轻松愉快的。对此煦弗耐司凯很快就有所觉察，到了1888年与1891年间，也即高更的忘恩负义到了顶点的那段时间，他看得尤其清楚。尽管如此，他始终没有失去耐性，没有中断友情。

至于和埃尔米·波纳的关系，则又当别论。这个富有教养、热情奔放、骚乱不安、信奉

神秘主义、具有出色的绘画天分的二十岁的青年人*，先在布列塔尼一条街上与煦弗耐司凯相识，他之接近高更与莱波(阿尔丢尔·莱波，1854—1891，法国象征主义诗人。——译注)接近魏尔伦(保尔·魏尔伦，1844—1896，法国象征主义诗人。——译注)有点类似之处。而且，画家和诗人尽管情况不尽相同，但各人都有一番不幸的经历。

高更与波纳相遇的时间是1868年，地点是阿望桥格劳盎内克旅店的公用客厅；这次相遇促成了综合派的诞生。虽然高更有时要把 *synthèse* 嘲弄地拼读为 *saintaise*，因为这和 *foutaise* 押韵(*synthèse* 意即综合；至于 *saintaise*，法文中无此独立的字，它由 *saint* (神圣的)和 *aise* (轻松)两字合成，与 *synthèse* 同音；*foutaise* 意即无聊的玩意儿。——译注)，但是艺术家凭着他那观察事物的敏锐目光当时立刻觉察到这种综合的意义。在格劳盎内克旅店的一间小小客房里，贝纳尔当着他的新朋友的面，为了摒弃形和色调上的繁琐，仅凭记忆快速地画下了一幅绚烂夺目的《田野中的布列塔尼妇女》。在画上，几个布列塔尼女人穿着黑色服装，坐在惯见的草绿色的田野里。见到把一切形都简化为它们最关键的线条，把色彩恢复为调色板上的全部原色的手法(这种手法高更也在探索，但一直没有完全把握住它的表现力的奥妙)，高更十分兴奋，他也当着波纳的面，画成了《祈祷后的幻觉》；在他的笔下背景不是草绿色，而是红色，由于用了这样的背景，他既取消了阴影，也取消了人的头部的立体感。

但是，在那时年青的波纳只有二十岁，而高更已经年过四十了。前者沉醉于各种各样的艺术体裁——素描、水彩、油画、镶嵌画、湿笔画、诗歌，他唯一关心的是线条和新的创造；而后者穷途潦倒，正在寻求出路，愿意接受他的社会关系为帮他解脱困境而提供的一切办法。所以，当阿尔贝·奥里埃根据《祈祷后的幻觉》特地把他誉为绘画中象征主义的鼻祖时，他理所当然地有心不加拒绝。

在给波纳的信中，高更从来不曾忘记他那长兄的身份，总是津津乐道他为了达到炉火纯青而不断进行的探索，经常给波纳慈父般的忠告，鼓励他不顾父母的反对，不顾他们既不承认也不理解他的天职而坚持奋斗下去。这位老大哥之所以对他如此关怀，确实还另有原因：高更渴爱而且尊重他的朋友的姊姊玛德莱纳·波纳，一个极其多情并且品性高尚的姑娘，他甚至存过与她私奔的念头，由此可见他的渴望是何等地强烈。

就这样，从一封封信中逐渐呈现出保尔·高更的孤独生活，连同他的希望和失望；他本来期望在大洋洲那天堂般的乐岛上——那里一切都是美和善的化身，一切都是光明，——过一种无忧无虑的劳动生活，实际上却陷入一种悲惨凄凉的境地。

让我们来看一些事实吧。高更在塔希提住上一年需花2,400法郎。那时，如他自己承认的，他经不住大洋洲的诱惑，筹划了第二次出洋，在1895年重又踏上旅程。去时他信心十足，以为自己可以得到一批小画商的帮助；后者虽然有约在先，保证帮他定期卖掉他的画，结果却一樁买卖也没有做成。他一心以为在第一注收入寄来之前能靠下列几笔账过上两年光景：《游艺》咖啡馆老板欠2,620法郎，画家莫弗拉：300法郎，画框制作匠陶斯布尔：600法郎，塔尔鲍恩：800法郎，然而到1897年他总共只收到了600法郎。

他周密筹划的生活完全落了空，从1896年4月起，他给蒙弗雷的信就重新反映出他在经济上的烦恼：“我愈活愈不值钱”，他说得不无道理，不过他之所以不值钱，那是因为大多数与他直接联系或者通过达尼埃·德·蒙弗雷与他联系的艺术爱好者和画商们都觉察到艺术家的经济价值，大家千方百计以贱价收购他的画，以便发一笔大财。

高更给蒙弗雷的好几封信就是对这种种不良存心的揭露。人人知道(因为当事人已经不在人世，所以再也不必有所忌讳)，以缩写字母R…表示的那个画商不是别人，就是要为高

*我正准备写一部传记：《埃米尔·波纳及其时代》，我希望通过这部传记能给这位艺术家——我们法国最令人好奇的艺术家之一——作出公正的评价。——原注。

更穷困潦倒负主要责任的人中间的一个——伏拉*；他曾以2,000法郎买下了一幅大画，而在这之前他已经以10,000法郎的价格把画预售给一个艺术爱好者了，他又常以150或200法郎的低价把画收进，转手以1,000法郎的高价卖出，并且他汇钱给画家总是很不定期。自1900年起，昂勃罗阿兹·伏拉便把高更的画大量囤积在拉斐德街他开的那家铺子的名气很响的地下室里，显然是想有朝一日可以由他定出一个于自己有利的价格来。

如果梵高的弟弟还在世的话，这一笔笔实际上是对艺术家进行盘剥的买卖就无法策划成功了。可以这么说，受万桑的嘱咐一直关心着高更的狄奥·梵高一死，画家也就失去了唯一能使他成功的机会，因为狄奥既善于迅速使他的顾客对这位画家发生兴趣，又不会在他身上进行盘剥。

尽管患了胃溃疡，尽管是个极度敏感、由于经常通宵不眠而身体衰亏的病人，以致有时在二十四小时内，如他自己所形容的那样，十足象个“死人”躺上二十个小时，保尔·高更，这个“野人”，这个“蛮子”（高更有秘鲁血统，故得此浑名。——译注），还不时鼓起理智和精神，拿起画笔，把一个他认为是人类原型的种族搬上画布，借此尽情表达他所见到的美和原始的人性。

这些作品的结构都具备一种惊人的科学性；作品中的素描所追求的是形的表力，而交现替使用一系列的冷暖色彩——蓝、红、橙、黄、紫，又赋予再现的物体以一种扣人心弦的涵义，即生与死的涵义。这些以简朴、粗犷的手法，根据直觉的反映所构成的作品，给绘画重新注入了不朽的无与伦比的品格。高更的艺术孕育诞生了现代的艺术。

布列塔尼，马提尼克岛（西印度群岛中的一个岛屿。——译注），大洋洲的岛屿，这些迷人的土地当年始终未能平息保尔·高更在孤独中的痛苦，今天，由于他的这批首次汇编成集的书信，终于驱散了有关他的种种传说的迷雾，让我们见到了他的本来面目——一位真正的、永生的绘画之神。

△ 保 尔 · 高 更 年 谱 ▽

1848 6月7日，保尔·高更生于巴黎洛兰特圣母院街56号。他的父亲克劳维斯。高更原籍奥尔良，记者，为《民族》报社撰稿，他的母亲阿丽纳-玛丽·沙查尔祖籍秘鲁，系圣西门派作家弗罗拉·特里斯当的女儿。

1851 路易·波拿巴政变之后，克劳维·高更陷于困境。全家（带着两个子女：保尔和玛丽）出走秘鲁。中途父亲死于动脉瘤破裂症。葬于法敏堡（麦哲伦海峡）。在利马居住了四年。

1855 返法国解决承继遗产问题。阿丽纳·高更夫人和她的子女寄居在伯父伊西多尔·高更家（奥尔良城，安丹尔街7号）。

1859 保尔进神学备修院学习。

1865 为海运商业部雇用，登上《卢齐塔诺号》。从哈佛尔航行到里约热内卢，一路上他发现异国风光的绮丽多采。

1868 舰队生涯。4月26日在哈佛尔入伍。登上《吉隆姆——拿破仑》号。

1871 4月23日退伍。到贝尔丹证券交易所当职员（拉斐德街），在那里结识埃米尔·煦弗耐司凯。

1872 高更的经济状况非常宽裕。

1873 11月22日，在九区市政厅与丹麦女郎曼特——索菲·迦德结婚。仪式在硕沙街路德派教堂举行。

1874 7月，高更经常拜访毕沙罗和柯拉罗西美术学院。9月，生埃米尔。

*“伏拉每次来，必定是当他找到了买主，而25%的佣金不能使他满足的时候；此外，任凭你讲什么，他都不在乎，只要他能达到目的就行”。高更，1899年2月22日。《保尔·高更致达尼埃·德·蒙弗雷书信集》，吉奥尔日·格雷出版社，1918年。——原注。

1876 12月25日，生阿丽纳。高更每逢星期日埋头作画，有两年之久。终于首次在沙龙展出作品。

1877 迁居炉灶街，并在那里结识雕塑家布依翁。

1879 在毕沙罗这位他的真正的绘画启蒙老师的影响下，高更收藏了一批印象派的画。生克劳维斯。

1880 对绘画兴趣益浓。迁居卡尔莱街8号，在那里一直住到1883年初。参加独立画家画展和第五届印象派画展（金字塔街10号）。

作品：《苹果树》（现藏艾尔米塔什博物馆），《莱农》（现藏伏巨拉）。

1881 乔利斯·卡·许司曼在其评论1881年独立画家画展的文章中提到高更的《裸体习作》：“我可以毫无顾忌地断言，在当代对裸体像有所造诣的画家中间，谁还没有留下过这样真正迸发感情的笔墨，我甚至不把库尔贝视作例外”。

1882 5月，第七届印派画展展出于圣奥诺莱街251号。克劳德·莫奈起先不愿冒失同这个“信手涂抹的家伙”一起展出，经过毕沙罗、德加、雷诺阿与莫奈长时间争论之后，高更才得以参加这次画展。

作品：《塞纳河上的帆船》，《小溪流》。

1883 1月，高更事前未曾告诉妻子和友人便辞去交易所的职务。他当时写道：“我终于能天天画图了”。12月，生波拉。

1884 为了紧缩开支，高更全家迁离巴黎，移居卢昂。11月初，赴丹麦。

作品：《画架前的保尔·高更像》，《艺术家的母亲肖像》。

1885 年初，高更成为鲁贝迪里防雨布股份公司在丹麦的代理人。与妻子的一家不睦，他说：“我恨丹麦人”。6月，他带了儿子克劳维斯返回巴黎，住弗雷明胡同。去英国盘桓了三个星期。10月13日，在卡伊街租下10号住宅。

1886 自5月15日至6月15日，第八届印象派画展在拉斐德街展出。6月，把克劳维斯送进安东尼寄宿学校之后，他首次去阿望桥，下榻于格劳盎内克旅店。8月，首次与埃米尔·贝纳尔相遇。11月重返巴黎；与梵高相识。在医院里度过了12月整整一个月。

作品：《静物和查理·拉瓦尔的侧面像》，《阿望桥的茅舍》。

1887 4月10日，与沙尔、拉瓦尔（法画家，1862—1894。——译注）乘《圣纳泽尔》号赴巴拿马和马提尼克岛。

作品：《马提尼克岛风光》。

1888 返回法国，身无分文，高更寄居在埃米尔·煦弗耐司凯家（布拉街29号）。8月，在阿望桥再次与埃米尔·波纳尔相遇。《综合》画派由此产生。在布索和瓦拉东（法画家，1867—1938。——译者注）家首次举行个人画展。10月初，应赛吕齐埃之请指导他画《符咒》一画，同月12日在阿尔与万桑·梵高聚面，并在那里住到12月25日，即万桑手持剃刀向他扑去的那天为止。

作品：《祈祷后的幻觉》，《洗衣妇》，《酒肆老板》，《阿尔》。

1889 直到3月高更方才在蒙特苏利大街25号租下一间画室。万国博览会开幕。结交爪哇人。煦弗耐司凯在伏尔庇尼开设的《艺术》咖啡馆举办《一群印象派和综合派画家画展》。咖啡馆里人如潮涌，反应是哄堂大笑，莫里斯·德尼（法画家，1870—1943。——译注）、保尔·赛吕齐埃、庇埃尔·波纳尔（法画家，1844—1898。——译注）大惊失色地走出咖啡馆。四月间又去阿望桥，然后在勒波尔迪《玛丽—亨利》旅店度过冬季。

作品：《黄色的基督》，《画家煦弗耐司凯一家》，《美丽的安吉尔》，《保尔·高更的变形肖像》，《你好，高更先生》，木雕：《爱吧，你们会幸福的》。

1890 1月28日，借住于煦弗耐司凯家（丢朗—克雷街），后来在德朗勃尔街一旅馆租下一个房间。随后迁居勒波尔迪，直住到11月7日。曼德·高更决心带着子女定居哥本哈

根。

1891 2月23日，在德鲁沃旅馆拍卖作品，3月23日宴别。4月24日启程赴塔希提，6月8日抵帕皮提。在离该城四十公里处定居下来。

作品：《韦丹、古比尔小姐肖像》，《Te Tiare Farani》，《我向您致敬，玛丽》

1892 终年紧张工作，从事绘画和雕塑。他的健康状况很差，但他坚持写作《Noa-Noa》并配以插图。

作品：《Matamoe》，《Joyeuse Tès》(《Arearèa》)，《塔希提牧歌》。

1893 8月3日，抵马赛。

11月4日，在迪朗—吕埃家举行画展。

他在凡尔赛吉扫利克斯街4号租赁一画室，并和一个名叫阿娜的爪哇女人同居。每周盛情接待宾客。12月底他接受伯父伊西多尔留给他的那部份遗产。

作品：《爪哇女人阿娜》，《手持调色板的保尔·高更像》、《神象旁的保尔·高更像》，《死者的精神不眠》。

1894 1月间旅游布鲁塞尔。自4月起至12月为止先后到过阿望桥和勒波尔迪。在孔卡尔诺港与一群水手殴斗踝骨受伤。12月返回巴黎。他发现阿娜已把他画室中的大部份物品卷逃一空。

作品：《洗衣女人》，《大路上的布列塔尼女人》。

1895 因为厌恶自己在巴黎过的那种生活，高更决定返回塔希提。2月18日在德鲁沃旅馆再次拍卖作品，结果比前一次更惨。几天之后他告别法国，再也没有回来。尽管他和妻子之间感情上已有了一道鸿沟，他始终与她保持通信联系。

1896 在塔希提。绝望袭来：“我跪下认输，从此收起我一身的傲气。我不值一文，要不就是天生倒楣”。

作品：《蛮人之歌》，《捧芒果的妇女》，《赠友人达尼埃的保尔·高更肖像》。

1898 2月14日，由于不堪欧洲人的蔑视，由于穷困，精疲力竭，心头受的刺激过深，他萌念自杀了此一生。进医院治疗。为了混口饭吃，曾到公共土木工程局和财产估价局供职。12月，昂勃罗阿兹·伏拉对他发生了兴趣。

作品：《我们来自何方？我们是何物？我们向何方去？》。

1899 6月出版讽刺性报纸《黄蜂》，8月发表《微笑》一文。

作品：《红花丛中的酥胸》。

1900 高更身心交瘁，从3月起至11月为止无法握笔作画。12月底进医院治疗（每日需花12法朗）。

1901 在塔希提生活过于昂贵，高更卖掉他的土屋，迁至马克萨斯群岛中多米尼加岛上的村镇阿丢阿纳。他把自己的新居唤作：享乐之家。

作品：《她们身躯上的金光》。

1902 在任何情况下高更总是挺身而出卫护马克萨斯人，因此他很自然地与当地的主教以及行政当局经常要闹摩擦。他对宪兵恨之入骨，控告过他们走私。他穷到了极点，心脏又得了病。他的双腿布满湿疹，已经无法治愈，梅毒病菌把这一原来强健的躯体一步步蛀蚀一空。

作品：《亚当与夏娃》，《土屋中的塔希提女人》，《呼唤》。

1903 3月13日，由于宪兵吉施耐依的诽谤，高更被判处监禁三个月，罚款一千法朗。他不服要想上诉，而且肯定能够获释，无奈没有去塔希提的路费。

5月18日上午11时左右，保尔·高更去世。人们在他的画架上发现一幅未完成的作品：《雪中的布列塔尼村庄》。

(译自贝纳尔·克拉塞出版社1946年版本)

高 更

胜 天编译

高更原来不是一个专业画家，他年青时曾当过海员，后来成为一个交易所的商人。二十五岁时开始迷恋绘画并热衷于印象派。《杰那桥畔的塞纳河》就是他的一幅早期作品，也是他极少数以城市为题材的画幅之一。在这幅风景画中，高更已显露出他的概括能力。他把类似色组成了单纯的调子，并配上稳定的构图，反映了他当时所喜爱的一种形式趣味。这幅画很明显地包含有柯罗、

琼肯、西斯莱和毕沙罗的影响。

高更一生中作过两件大理石雕像。第一件是他妻子曼特的胸像，还有一件是同一年完成的他儿子埃米尔的胸像。

这些雕塑也是一个生动的例子，证明高更具有很迅速、很强的接受能力。1877年高更一家从一位学院派雕塑家布依翁那里租了一间房子，他很快就通过和雕塑家的接触懂得了石雕的专门技术，做出了严谨的学院风格的作品。但是高更并不是一个总是跟在别人后面的艺术家，他对印象派和学院派都相当熟悉和精通，但最后终于抛弃了这两者，走上了自己的表现道路。曼特的胸像曾经参加1880年的印象派画展。

1884年，高更为了摆脱自己的职业而专门画画，跟随毕沙罗来到鲁昂。他以为那里许多有钱的资本家会花钱买他的作品，但是这个打算落了空。他当时画的《鲁昂的兰屋顶》与《狄普海滨》已完全进入了印象派绘画的领域。说明高更对印象派成熟期那种精巧的笔法掌握得很熟练。画面上完全用小笔触的色点组成。

高更在鲁昂失败后和家庭一起来到丹麦，那是他妻子的家乡。但是在那里过得极不愉快，她妻子的亲属都责备他轻率地改了行，劝他放弃艺术，高更非常苦恼。《画架前的高更》就是这一时期在哥本哈根一间古雅的画室里画的。1885年的冬天他带着儿子克劳维回到巴黎，穷得靠张贴广告维持生活。这时他的画法仍然接近印象主义，但是比较粗放的笔法也显示了他自己独特的印象派风格。

1886年6月，高更从巴黎迁居到布列塔尼的阿望桥(Pont-Aven)，头一次避开了繁华的都市文明。布列塔尼是法国西北部一个比较偏僻落后的省份。这时他的想法主要也许是为了过简朴一些的生活。他画了一幅《四个布列塔尼姑娘的舞蹈》，画面近处的姑娘们实际上只是靠在围墙上聊天。她们的白围巾和白帽子连接成了连续的花纹，倒是表现出一种绘画的舞蹈节奏，就像德加有时用不同的明暗调子变化表现的节奏那样。高更在印象派画家中始终最佩服德加。

高更在谈艺术时经常提到“综合”这个词，所以也有人把他的画称为“综合主义”。在《静物和查理·拉瓦尔的侧面像》一画中，他就是试图把几种不同的事物综合在一起。中间是他自己早年作的陶器人像和器皿，他曾在给妻子的信中多次提到这些陶器，认为这是他艺术探索的很重要的一部分。近处是一组他按照塞尚的手法画的水果。塞尚曾经称之为“剽窃”。边上是他的朋友青年画家拉瓦尔的很概括的侧面像。

1887年高更又一次鼓起了信心，和拉瓦尔一起离开法国前往巴拿马。他想要找一个理想的作画环境，在那里可以像“野蛮人那样生活”。但到了巴拿马之后，他生活上碰到很多困难，他说“可惜他不会用那种糟糕的完全写实画风去迎合顾客的口味”，于是只好在运河当

小工谋生。后来又设法到了马提尼克岛，完全像土人那样，靠吃水果和鱼类过日子。

这一时期留下大约二十幅油画。从《热带植物》等画中可以看出高更对这种海外的异国情调感受是很强烈的。色彩比以前响亮了，更有意思的是他把色彩组成了像装饰图案那样的不同色块。不过在笔法上还有印象派的影响。高更自己认为这些画比阿望桥时期要好得多。

高更从马提尼克回法国以后，很快又来到阿望桥，画了《牧猪人》等作品。他在马提尼克画画时表露出来的新倾向在这里更集中地发展了。他重新去观摩布列塔尼的风土人情，色彩也变得强烈起来，笔触凝聚成清楚的色块。他认为绘画效果主要是由线条和色彩所组成的关系来表达的，而不再去追求空间的深度。这说明高更已经很快要突破印象主义了。

高更在1888年写信给波纳说：“我画完了一幅咖啡馆的画，梵高比我更喜欢这个咖啡馆，我对这类事物不太关心，这种地方的气氛完全不能打动我。”信上提到的是《阿尔勒的夜咖啡馆（吉努太太）》一画。这是少数不太符合高更个性的题材之一。也表明一个画家经常会受到各种不同的影响，搀杂在一起。高更很崇拜德加，尽管他们极为不同，但是这幅画中可以看出德加的题材和构图的影子。这幅画是根据素描和记忆画的。梵高的那幅著名的夜晚咖啡馆画的也是这里。

高更认为《苦恼的人（阿尔勒的葡萄收获季节）》是他1888年最好的一幅画，他说这是表现他在一个葡萄园里看到的印象。这幅画已经显露出他成熟时期的主要艺术特色。画面中间有一个象征性的人物，色彩是非写实的，动作和服装看上去像欧洲古代戏剧中的一个报幕人。背景上的人物有意压暗，用很浓重的颜色组成色块，与前面的色彩形成对比。梵高认为这幅画“非常美丽又非常奇特”。

这一时期还有几幅代表性作品，其中之一是《黄色的基督》。画面上表现的是一些农妇围绕着当地的一个基督耶稣受难，像在祷告和沉思。和上面那幅一样，妇女的比较写实的色彩和画法与基督的平涂色块形成对比。高更画了好几幅类似题材的作品，看来在布列塔尼地区农民朴实、虔诚的信仰和迷信使高更很感兴趣。

《绿色的基督（布列塔尼的教碑）》的取材也是来自一座宗教纪念碑。这两座雕像都是当地的实物，是农民们的信仰中心。对高更来说它象征着某种精神的力量。高更以后到塔希提岛时，也企图寻求和表现这种力量，他后来画上的一些偶像和这两幅的基督在画面上所起的作用是相同的。

高更在交易所时有一位同事修费涅克，也是一个热心的业余画家，他一直忠实地支持高更，在经济上也帮助他，他让高更使用他在巴黎的房屋和画室。高更在那里画了一幅他全家的肖像。从画面背景上挂的浮世绘画片和人物勾线的手法，可以看出高更对东方艺术的兴趣和模仿。后来高更终于和修费涅克发生冲突而决裂了。

八十年代高更的多数作品只是倾向于搞一点象征、寓意，但他在一幅著名的自画像中把自己的形象完全画成了一个面具。这是一幅讽刺画味道和装饰手法巧妙地结合的代表作。他还根据自己的一座雕塑，创作了《加勒比女人与葵花》一画，显露出自己独特的象征风格。画面上用平面的装饰花纹，表现出热带的、异国情调的粗野的梦境，很有一种壁画趣味。虽然这是在布列塔尼画的，但他始终没有忘记热带海岛的印象。高更的母亲是在南美的秘鲁出生的，他认为自己和那里的民族有着天生的血统关系。

1889年前后高更画了大量布列塔尼景色。这两年他画得特别勤奋，他毕生的作品有差不多四分之一都是在这两年中完成的。从《采集海藻的人》、《布列塔尼收干草》等画中可以看出，他这时在色彩上又比较柔和一些了。高更在追求那种极端主观的平涂效果的同时，还

混杂着从印象主义产生出来的塞尚式的笔法，但画面效果还是完整的。只是艺术语言更加丰富，更加多样化。这两幅画都是很写实的劳动场面，有人认为高更是一个逃避现实的画家，其实并不完全如此。他厌恶资本主义的都市文明，但是总是用同情的态度来反映农民的生活，他们的纯朴的心理和思想。他画的《高更先生，你好！》使我们想起库尔贝画的一幅同名作品，不过和高更打招呼的不是知识分子朋友而是普通的农妇。高更平时沉默、严肃而自信，看起来难以接近，但心境舒畅的时候还是好相处的。

与此同时，高更也画了一些完全不同类型的作品，如《橄榄园中的基督》，这是幅主观臆想构成的画面。基督的形象显然是高更的自画像，表情显得很忧郁感伤。梵高在看到这个形象时说“伤心是我们这个时代的表情”。但是他也认为这样的艺术语言难以被人理解。这说明他们两人的艺术见介是不同的。高更认为艺术是比较抽象的，应该在自然面前幻想，而不是模仿自然。

高更最著名的一件浮雕《恋爱将使你幸福》也是同一类的作品。它包含了很强烈的高更艺术的基本特质，很有代表性。一方面是主观的、晦涩难懂的含意，另一面是很结实的，内感的人体。高更自己也曾说这是他“最精彩和最得意的作品”。他对波纳解释说，画面旁边的人物是他自己，低着头，闭着眼睛，很不高兴的样子。显然作品不是在歌颂爱情。作品中有一只狐狸，这是印第安人象征邪恶的东西，有人认为这可能倒是理解作品的线索。题目是反意的，暗示他和他妻子之间不好的关系。

他画的《失去的童贞》与这件浮雕相同，也反映了他婚姻关系的不和及个人痛苦的心理状态，是一幅寓意的作品。他这时几乎没有什么朋友，梵高也去世了。技法上，他已经完全采取了大块的平涂色彩，笔触看不见了。

高更靠拍卖他的一部分作品所得来的钱，在1891年离开法国前往南太平洋中的塔希提岛，他说他想“快乐地、安逸地和艺术地”生活在那里。《食物（香蕉）》是一幅早期的塔希提作品。线条的结构十分严谨，他把单调的自然景色作为室内景物的陪衬，这种构图样式后来被波纳等画家吸收并发展了。

高更在塔希提也像在布列塔尼那样，热情地描写当地人民的普通日常生活，他到塔希提岛可以说正是为了追求这种感受。在《拿斧头的人》一画中强烈的色块和对现实生活敏锐的感觉结合在一起，如人物动态的微妙变化，光线的反射等，构成了一首响亮的生命赞歌。这与他在法国有一段时期画的那些阴郁、苦闷的作品形成了鲜明的对比。

他的《我们问候你，玛利亚》一画构思很奇特，东方和西方的形象混杂在一起，这里有一个欧洲风味的天使，向着两个塔希提女人致敬。她们头戴光环，象征着圣母子，但是姿势却模仿于爪哇庙宇中的浮雕。这幅画显示出高更风格上的进一步发展，色彩比较明亮、复杂，而装饰成分更加显著，更经过精心的推敲。标题写在一个金色的小块上，这也是高更的特征之一。1893年高更回巴黎时曾把这幅画作为礼品赠送给卢森堡博物馆，但是被拒绝了。

高更在塔希提的作品都不是直接写生的，只有《女人和花》、《捧芒果的女人》两幅，大概是他请一个邻居姑娘摆的模特儿。高更在塔希提不愿住在过于欧化的首府佩皮特，而住在南部的一个小村庄马泰亚。在那里他感到能通过他的艺术去再现那种原始朴实的环境和生活，这是他一直向往的。换句话说，他梦想的是欧洲人侵入之前的古老的塔希提。

高更塔希提时期最杰出的代表作是《死去的鬼魂注视着》。这个构思来自他偶然得到的灵感。他在塔希提娶了一个当地的土人女子泰胡娜为妻，一天他很晚回到家里，把躺在床上上的泰胡娜吓了一跳，他认为这个动作很有表现力，曾画过一幅小的写生。这幅画就是根据写

生发展的。高更自己认为这幅画的主题是很纯洁的，他要表现塔希提人的精神、性格和传统。塔希提人很迷信，他们害怕死人的鬼魂，所以晚上出门都要提灯笼，睡觉也通夜不熄灯。这张画表现一个妇女对鬼魂的恐惧。塔希提人怎么想象鬼魂呢？他们没有看过戏，没有看过小说，他只能想象自己见到过的形象。高更在这里用一个矮小的老女人象征鬼魂，塔希提话叫“都巴波”。背景有点恐怖，采用了紫蓝色，上面是都巴波花——一种发磷光的花，既出于装饰性的需要，又表现了鬼魂的想象。下面的深色被单是塔希提人最普通的布料。黄色暗示了灯光效果，也使人有一种意外之感。这种紫与黄，深与浅的交替形成了色彩的音乐节奏。绿色的火花仿佛照亮了所有的颜色，使它们统一起来，而起伏的平行线形成构图上的统一。

高更讨厌传统的西方文化，但是对埃及文化他是极力称赞的。他认为艺术应当回到埃及艺术所有的那种原则中去。《市场》就是他创作中受埃及壁画构图影响最明显的例子之一。画面表现的是一个欧洲式的人市，这些坐着的姑娘可能是妓女。

高更在塔希提岛住了三年，由于经济困难，不得不要求政府把他遣送回国。船到马赛港时竟没有一个人接他。后来借了路费才回到巴黎。他带回66幅画，选择了约40幅在丢朗——吕厄画廊开了一次展览会，引起了一部分人的兴趣。德加很欣赏他，但雷诺阿、毕沙罗和莫奈对他这种粗野的倾向很反感。高更回国后画的《爪哇女人安娜》是一件很有力量的作品。大色块的对比产生微妙而强烈的效果，这是印象派达不到的。有人责备高更的色彩不真实，高更说：色彩应当是思想的结果，而不是观察的结果。这句话当然比较极端，实际上高更的色彩还是从他所感受的生活中来的，只是经过思想的加工而已。他反对完全模拟自然的颜色，这张画画的是他在法国认识的一个女人，但后来她把他的钱财都卷跑了。这使高更更加痛恨所谓西方文明和社会风气。

高更自己认为他最好的作品之一是《塔希提田园诗》。题目是法国式的，但情趣却纯粹是南洋式的。高更认为画面上纯绿和红色的对比使人想起一种挂毯的色彩效果，具有高度的装饰性。但从站着的那位姑娘眼睛的反光可以看出表现还是很细腻的。这张画在线条和色彩的安排上很像德加画的“咖啡馆演出”。

大约1894年，高更在布列塔尼画了《圣诞夜》和《雪中的村庄》等作品。它们的色调和塔希提时期完全不同，说明高更的色彩并不是程式化的，而是来自生活、来自现实。高更对布列塔尼有很深厚的感情，他的许多个人经历都和这个地区有关系。《圣诞夜》像高更的很多作品一样，是一些完全不同的东西组成的综合体。几只牲口是埃及风味的，雕塑是布列塔尼的，高更在这幅画中流露了对家乡的怀念，他对祖国还是有很深感情的。他这次回法国原来天真地打算恢复家庭关系，但事实上不可能，所以当他第二年离开法国重返塔希提时，并非没有犹豫和依恋。高更把这两幅画当作对祖国的纪念品，当他在海外的小岛上去世时，人们发现在他的画架上放着的就是这一幅《雪中的村庄》。所以也曾有人误以为它是高更的最后作品。

高更在回国的一年半中，画了大约三十幅画。《祷告的布列塔尼姑娘》也是比较突出的。这幅的特点是一种冷黄色倾向的调子，这在高更的画中并不多见，不过女孩子那种虔诚的朴素的神态很像高更笔下的塔希提姑娘。

1895年，高更再次来到塔希提岛，这称为第二塔希提时期。这段时期开始时高更的作品中，有一种不寻常的牧歌式乐观情调，人物和环境都很有生命力，《女人与芒果》就是其中之一。这幅画在高更生前曾送回法国勉强卖到一千一百法郎，而且他没有收到钱就去世了。

几年以后，这幅画就转卖到了三万法郎。现在存在列宁格勒艾尔米塔什博物馆。

1896年11月，他的妻子快要生产了，高更把自己直接的感受和其他概念综合在一起，画了一幅《圣诞》。产妇头上的光环和画的题目都是基督教的，牛棚的景象也是直接从一个欧洲画家的作品中搬来的。圣经上说基督生在一座马厩里。但是图案花纹完全是毛利族的，他又以自己的妻子为模特儿，表现了一幅十足的热带生活景象。

高更一生最重要的作品是《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》。这是一幅巨大的象征性作品，将近四米宽。高更在塔希提岛有一次曾企图自杀，吃了很多毒药，但没有成功。后来他画了这幅作品，作为自己的遗嘱。他在给朋友的信中说：“我打算在我死之前画一件宏伟的作品。我空前狂热地日以继夜工作了一个月。这里没有象夏凡那样特制的画布，没有对模特儿或者其他准备条件，完全都是在我自己头脑里产生的，只有一块毛糙的粗麻布，满是线头和皱褶。”

高更说：他相信这并不是他最优秀的作品，但是他再也画不出更好的东西了，因为他已把自己的全身心投入了进去。虽然高更在画这幅画时好象是即兴式的，但实际上是他整个艺术的总结和概括，差不多画面上每一个人物都在他以前的画中出现过。这幅画包含了高更完整的生活的哲学观点，以及证实体现这种观点的艺术形象。

画的内容表现了人们从生到死的过程，从左到右：我们从哪里来？人的诞生，他的幼年和青年，单纯的迷信和愚昧无知，二个姑娘在默默沉思她们的命运。我们是谁？表现了人们日常最基本的生活方式，他们干活、吃饭，养活自己，但是都不知道生命的意义到底是什么。他们渴望知识，这里运用了基督教的一个传说故事：亚当在伊甸园中采摘智慧之果。我们到哪里去？有一个神秘地举着双手的神像，好象在宣扬来世，一个妇女在倾听着，还有一个快死的老太婆看来准备接受命运的安排。高更认为，这些问题是人类最根本的问题，所有的人，不论他的身份如何，都面对着这些同样的问题。在这张画上，高更的装饰性处理手法和色彩也是非常完整统一的。高更在画的角落上写着：它就象一幅金底子上擦掉了的湿壁画。确实，画面有一种辉煌深沉的效果。

九十年代末，高更画了一些形体非常健康的形象。高更说：“我在这儿安于我的寂寞”。从《三个塔希提人》《白马》等几幅作品中都流露出他这时满足、平静的心情。

《拿芒果的塔希提女人》一画中的形象也十分健康有力，高更在这里创造了一种与欧洲人的审美趣味完全不同的东方形象，这是一种用当地人的眼光所欣赏的美。高更常爱用绿色与桔黄的对比，达到一种金碧辉煌的效果。这张画是这类色调作品的一个高峰。

虽然高更这时的创作仿佛进入了一个富丽堂皇的境界，但实际上他的生活却是很紧张的。一方面他的经济非常困难，另一方面，他由于出版讽刺刊物，抗议殖民当局对土人的歧视虐待，与地方政府发生了冲突。1900年，他差不多整年没有画画，生了重病也没有钱看病。多亏这时有一个巴黎的画商根据德加的建议和高更定了一个合同，收购高更的全部作品，按月付给他一定的钱，高更才得以脱离他的困境。1901年他决定离开塔希提搬到马贵斯群岛去。他在那里画了《拿扇子的姑娘》、《海滩上的骑者》等作品。后者是高更在马贵斯群岛画的几幅海湾景色之一，离他住的地方只有几百码远。画面上的粉红色调是他在马贵斯群岛画的作品的特点。远处两个马的侧面仍然可以看出埃及墓室壁画的影响。

高更继续画了一些表现土人形象的作品，有的画如《招呼》，构图和姿态显然都是《我们从哪里来？……》这幅画的翻版，但粉红色的调子却非常新鲜。高更画的土人在体态上是轻松自然的，但在精神上往往有一种神秘的不安，他使这两种因素形成了一种很微妙的平

1978“美国画展”在苏联

美国《艺术新闻》1979年三月号刊登了一篇署名约翰·E·波尔评苏联官方对美国绘画态度的文章。

文章介绍1978年“美国绘画”展览，在莫斯科、列宁格勒、明斯克等地展出，并获得很大的成功。这次画展是由托马斯·加瓦尔与亨利·盖尔扎尔组织经办的，他们克服了苏联当局的种种限制，选择了从十九世纪中叶起到二十世纪七十年代美国绘画各流派代表人物约八十五幅作品。现代部分包括一些有伤风化的作品。如劳森堡(Rauschenberg)的《无题》，瓦霍尔(Warhol)的《爱尔维斯一、二世》以及泼尔斯坦(Pearlstein)色情的《躺在铸铁床上的两个女模特儿》等。

这次展览使苏联观众第一次见到包括李森斯坦(Lichtenstein)与瓦霍尔等人的美国绘画作品。苏联美术家协会机关刊物《创作》于同年六月号上，发表署名O·苏尔金的题为《美国绘画》的文章，反映苏联官方的态度，与人民群众的观感适成对照。

苏尔金极力赞扬贝劳(Bellows)、蔡兹(Chase)、依肯斯(Eakins)、霍默(Homer)等美国现实主义画家的作品，说他们是“描写生活的，不只是为艺术而艺术的”。

对“流行艺术”与“照象现实主义”，苏尔金只简单地涉及一下，而对近代美国艺术评价则完全持社会学态度，很肤浅。他认为“好的”美国绘画就是与社会关系密切的马什(Marsh)与斯洛安(Sloan)等人的作品，“坏的”美国绘画则是哥英斯(Goings)和李森斯坦一类远离生活，缺乏人性的作品。据苏尔金看，尽管苏森堡与瓦霍尔“对混乱不堪的资产阶级文明所具的毒素具有精细微妙、含讥带讽的理解”，但他们的作品由于过份偏重形式，所以起不到社会作用。苏尔金认为，不论怎么说，这类艺术都是对美国现实主义文化主流的一种背叛。

苏尔金非常欣赏魏斯(Wyeth)、比绍夫(Bischoff)、德奔洪(Diebenkorn)、帕克(Park)等人的作品。他说他们的经验“对那些深陷在无休无止、漫无边际探求个人风格泥潭中的年轻艺术家来说，是极富教益的。”

由于只从有无社会意义这一点上判断问题，苏尔金完全无视艺术形式的价值，所以，他只用了两行字叙述了四十年代至六十年代的美国抽象派绘画，连一个代表人物的名字也没提。苏尔金认为，抽象派绘画已经不能吸引人了，因为它脱离真正的生活及社会问题。抽象派绘画没有表达生活的精神实质，一般地说，它也无法表达这种实质。这种看法，或许有部分道理，但不完全是真理。事实是，抽象派艺术的霸权已让位给其他艺术运动了，这表明了美国文化的多样与灵活，并不表明他所预言的现实主义的胜利。

看惯了共产党官样文章的苏联观众，实际上都把注意力集中在苏尔金所无视的作品上，无疑他们会得出自己的结论的。

(欧阳英)

国外美术简讯

衡。

高更在马贵斯群岛，靠画商的预支过日子，生活得比较好，他精神上也越来越自信，只是他的身体却越来越坏了。他画的优美而类似波纳风格的《有猪和马的风景》是最后的作品之一。1903年他因为不断抗议地方当局对土人的虐待而被判处徒刑三个月，但这个宣判还没来得及执行，高更就于五月八日去世了。

(根据英国费顿出版社1978年版《高更》一书编译)