

地域的中心化： 卢浮宫与普世性博物馆的生成

李 军

作为世界最知名博物馆之一的卢浮宫博物馆，其收藏与陈列形态的沿革可以看作是一个现代性事件，对与这一事件相关的史实的钩沉，是对西方博物馆生成及其背后文化政治含义的一种解读。

卢浮宫博物馆的普世性（universality），首先来自其藏品对于所有公众开放的性质；其次，是它对于藏品采取了分别以时间顺序和空间序列的方式加以展览和陈列的政策，旨在使所展出的艺术品具有呈现艺术风格和艺术流派发生、发展的规律——也就是一部普遍的艺术史——的性质。藏品的普遍性和公众的普遍性，构成了卢浮宫博物馆双重意义上的普世性。这使它成为最早的“公共艺术博物馆”（the public art museum）的最佳范例。

一、“对所有人开放”：公众普世性的生成

卢浮宫正式成为一个公共博物馆的时间是 1793 年 8 月 10 日。在差不多一年之前，当时法国的内政部长罗兰（Ministre de l'intérieur Roland）在一封致著名画家大卫的信中，谈到了把卢浮宫改造为一个公共博物馆的意图：

按照我的构想，它（卢浮宫博物馆）应该起到吸引外国人的作用，给他们留下深刻的印象。它应该培养人们对美术的兴趣，满足艺术爱好者的需要，成为艺术家学习大师技法的一所

Carol Duncan 与 Alan Wallach 在《普遍性博物馆》（“The Universal Survey Museum”）一文中提出的“普遍性博物馆”的说法与我们的“普世性博物馆”相近，指英国大英博物馆、美国大都会博物馆等一系列世界性的大型艺术博物馆，而卢浮宫博物馆则是其中的典型代表。尤其是，作者认为可以用“公立艺术博物馆”（the public art museum）一词代替“普遍性博物馆”，因为“公立”可以代表我们理解的“公众的普遍性”，“艺术”一词可以代表我们的“普遍的艺术史”之意，而这加起来，同样代表双重意义上的普遍性。参见“*The Universal Survey Museum*” from *Museum Studies An Anthology of Contexts* Bettina Messias Carbonell (ed.), Blackwell Publishing, 2004, pp. 51- 70.



图1 卢浮宫博物馆鸟瞰



图2 于贝尔·罗贝尔《革命士兵破坏圣德尼修道院皇家陵墓》1793

学校。它应该对所有人开放,成为一座国家的纪念碑。任何人都权利去欣赏它。它应该陶冶心灵、提升灵魂、激发志气,成为宣传法兰西共和国之伟大的最有效的手段之一。

这段话中值得我们注意的有两个方面。首先,他强调了这个新的机构的公共性,即它针对“所有人开放”的性质,“任何人都权利去欣赏它”;其次,他认为这个新机构是服务于“法兰西共和国”的手段之一。表面看来,罗兰强调新博物馆应该“对所有人开放”,并没有太多新鲜内容,因为早在一个世纪之前,同样设置在卢浮宫的沙龙展,正如罗兰所说的那样,是对所有“公众”开放的。

事实上,除了沙龙的临时展览之外,随着 1672 年法兰西学院迁入卢浮宫,尤其是随着 1692 年王家绘画与雕塑学院迁入卢浮宫之后,卢浮宫已经逐渐成为某种意义上的“艺术之宫”,不仅有众多的艺术家(如布歇、夏尔丹、古瓦贝尔父子等)朝夕生活于其中,大量的王家收藏也随时可被艺术家所用,任何人只需要简单的申请即可获得参观权。在这样的背景下,艺术批评家圣—严那于 1747 年在一部小册子中最早提议,应该修复卢浮宫并将其改造成一个王家画廊,展出杰作,尤其是法国画派的作品。这种要求导致官方于 1750 年在卢森堡宫展出了 110 幅王家收藏。随着公众力量的扩大和启蒙运动的兴起,这种要求逐渐成为社会的共识。到了 1771 年,建议第一次有了实现的可能性。王室建筑总管安琪维勒伯爵(le comte d'Angiviller)开始考虑要把卢浮宫的“大画廊”改造成一个“博物馆”,用以容纳古今艺术名作。建筑师苏弗洛(Soufflot)则提出仿照“方形沙龙”的成功经验,在“大画廊”顶建造大型天窗用以采集天光。同时,王家的收藏也在剧增之中。虽然当法国大革命于 1789 年爆发之时,该规划并未真正实施,但无论在理论上还是实践上,都已经为之做好了一切准备,而卢浮宫作为一个博物馆的性质也已经呼之欲出。需要指出的是,把君主的收藏改造为一个博物馆,这种做法并非始于卢浮宫,而是 18 世纪流行全欧的一个现象。乌菲奇画廊于 1737 年被美第奇家族的最后传人捐赠给佛罗伦萨国家;维也纳皇家收藏亦然,于 18 世纪 70 年代正式向公众开放。

尽管实行了对公众开放的政策,然而,这类博物馆身上仍然保留了作为其前身的君主收藏的性质;历史学者霍斯特(Neils von Holst)在研究慕尼黑艺术馆(Glyptothek)的过程中发现,虽然该博物馆于 19 世纪初已免费向公众开放,但从门卫那极尽豪华之能事的服饰仍然可以看出,所有的访问者其实扮演的是君主贵宾的角色。因为丰赡华美的收藏和富丽堂皇的陈设,无不言说着并不在场的君主的权势——尤其是他的慷慨。艺术史家巴赞(Germain Bazin)则向我们提供了另外一个有趣的例子:1853 年,俄国的埃尔米塔什博物馆在向公众开放时,沙皇要求参观者必须盛装前往,犹如接受沙皇的召见;这意味着——正如巴赞所说——“人们访问的是沙皇,而不是博物馆”。在这类例子上,我们不仅可以仿照路易十四的口吻说,“朕即博物馆”(Le musée, c'est moi);而且还可以说,博物馆即盛装的“君主”或君主的“盛装”。

Carol Duncan and Alan Wallach, "The Universal Survey Museum" from *Museum Studies An Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell (ed.), Blackwell Publishing, 2004, p. 56.

Jean-Marc Leri et Alfred Fierro, *Le Louvre 1180- 1989. Du palais des rois au musée national*, Editions Tallandier, p. 30.

La Font de Saint-Yenne, Etienne, 具体生卒年不祥。这位在生前就“满足于做一名籍籍无名的哲学家”的法国人,只是到了 20 世纪初才被某些学者(André Fontaine 和 Albert Dreschner)从故纸堆里发掘出来,并被誉为是西方历史上“第一位艺术批评家”。1747 年,他就同年的沙龙展写了一部《对法国绘画现状诸原因的反思》(*Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*)的小册子,对法国绘画衰落的原因进行了分析。参见 Badine Saint Girons *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Philippe Sers éditeur, 1990, pp. 306-316; 另见 Dominique Poulot: *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Hachette, 2001, p. 26.

Jean-Marc Leri et Alfred Fierro: *Le Louvre 1180- 1989. Du palais des rois au musée national*, Editions Tallandier, p. 39.

Carol Duncan and Alan Wallach: "The Universal Survey Museum" from *Museum Studies An Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell (ed.), Blackwell Publishing, 2004, p. 55.

同上书, p. 55.

然而, 1793 年对外开放的卢浮宫博物馆, 性质却迥然不同。正如内政部长罗兰所说, “任何人都权利去欣赏”这个博物馆。这意味着, 在卢浮宫中, 参观者不是因为恩赐, 而是因为法律所保证的“权利”, 在本质上与博物馆相关。“权利”一词来自法国大革命刚爆发不久就通过的纲领性文件《人类与公民权利宣言》(1789 年 8 月 26 日), 《宣言》把“人的权利”(des droits de l'homme) 视为“天然的、不可剥夺的”。1791 年颁布的《宪法》把 1789 年的《人类与公民权利宣言》放在开头, 意味着“人权”的观念已经成为法兰西国家和法律存在的理论基础。而卢浮宫博物馆的建立, 正是新的“人权”观念在文化机构中的延伸。

卢浮宫博物馆根据 1793 年 7 月 27 日颁布的法令建立。它明确规定了这样的“权利”: 每十天的最初五天用于供艺术家复制艺术作品, 每十天的最后三天供公众参观, 中间的两天则用于博物馆的清洁与保养。开始时, 提供给“艺术家”的时间多于“公众”——这一点延续了王家美术学院的传统, 使卢浮宫博物馆继承了学校的功能, 也反映了画家大卫的想法; 但从第二年起, 卢浮宫实行了每天都对所有公众开放的政策。从“艺术家”与“公众”的分别对待, 到所有公众一视同仁, 进一步反映了所有公众作为“公民”的新身份。因而, 当罗兰设想卢浮宫将“对所有人开放”时, 他显然是从“公民”拥有天赋权利的角度来思考的, 这使得卢浮宫博物馆变成了一个真正的“公共场所”——如同“公园”那样的“公民场所”, 完全不同于君主博物馆呈现的大打折扣的“公共性”。因而, 在卢浮宫的例子中, 从作为臣民的“公众”变为具有天赋权利的“公民”, 其实必然伴随着另外一个相关过程: 博物馆所有权从君主所有向国家所有的转变。如果说, 前者是一个普遍性不断增加的过程, 那么, 后者就是一个特殊性不断被剥夺的过程——一个去君主化和非人格化过程。

决非偶然, 卢浮宫博物馆开放的意义需要两个重叠在一起的重大历史事件来加以说明。开放日被设计在 1793 年的 8 月 10 日, 这一天正好是王权颠覆、法兰西共和国诞生一周年的纪念日, 另外, 当日还发生了一件象征性的事件: 共和国下令摧毁座落在圣德尼修道院中的法国历代君王的陵墓。前者代表着共和国通过博物馆为自己树立了一个新的象征物(罗兰所谓的“国家纪念碑”), 后者则正好说明了前一个过程必然伴随的另一半: 对旧象征物的摧毁。对后一个问题的理解必须诉诸对法国大革命文化使命的洞见。

作为现代性最充分的体现之一, 法国大革命的理想不仅表现为要建立一个自由、平等、博爱的新世界; 它的野心更在于, 它要创立一种新的时间, 一个人类历史上崭新的开端。这种新历史纪元的观念, 随着 1792 年 9 月 22 日具有悠久历史的基督教格里历被废除和一种崭新的历法——共和历——的推出, 达到了高潮。在精神领域里这种企图用理性的设计、把时间和历史判然分成两截的做法, 与在肉体领域里断头台所从事的“手术”一样, 导致了一系列新对旧、现在对过去的残酷破坏, 和全国范围内所谓的“汪达尔主义”(le Vandalisme) 的盛行。从法国国民议会颁布法令没收教会和逃亡者的财产(1789 年 11 月 2 日), 准许破坏旧制度的象征(1792 年 8 月 14 日), 到下令摧毁圣德尼修道院中的王家陵墓(1793 年 8 月 10 日), 可以清楚地看出, “汪达尔主义”不能被简单地归罪于民众的狂热, 而是在行政当局的政策导向下推波助澜、蔚为大观的。换句话说, “破坏”曾经是法国大革命之初最神圣的语言之一。然而, 与革命者的理性设想截然对立的是民众的情感领域。对站在这个新的时间开端上的绝大部分人来说, 由于摆脱了一切传统身份的束缚, 就像一个人失去了一切参照物一样, 他面临着沦为彻底的虚无主义者的危险: 如今, 他需要新的情感安慰, 那么, 该用什么东西来标志他的新身份呢?

正是在这样的背景下, 出现了收藏、管理与保护文物和艺术品的“文化遗产”法律与政策。于是, 刚刚推行过“汪达尔主义”的同一个行政当局, 宣布成立一个“文物古迹委员会”(la commission des monuments) 以管理被没收的教会和逃亡者的财产, 产生了根据新划分的 83 个省而平均分配文物, 实现在各地成立地方博物馆的想法(1790 年 10 月 13 日); 与摧毁圣德尼修道院中的王家陵墓同日, 宣布开放卢浮宫博物馆(1793 年 8 月 10 日); 并于同年责令地方行政当局进行文物的清点登记和保护。从此以后, “这些国有物受到公众高度的推崇, 它们不属于任



图3 《望景楼的阿波罗》, 希腊化时代作品



图4 古岱《1812年拿破仑
造访卢浮宫》1833

何个人,而是属于所有人的财产”。传统的名胜古迹如今变成了国家的财富,私人所有的艺术品变成了全民共有的“文化遗产”。在破坏了民众对宗教的依赖之后,“文化遗产”通过提供新的崇拜物,及时填补了民众的情感空白,成为国民共同身份的象征。在这种意义上,正如罗兰所说,卢浮宫“成为宣传法兰西共和国之伟大的最有效的手段之一”。

二、“艺术的万神殿”:藏品普世性的生成

1793 年成立的博物馆的全称是“中央艺术博物馆”(Muséum central des arts),顾名思义,卢浮宫博物馆一开始就被当作“艺术博物馆”或“美术馆”来设计的。

起初,在内政部长罗兰和画家大卫的规划中,这个“艺术博物馆”虽然法律上“对所有人开放”,但实际上,更多地被理解为一个由艺术家主导的、教育与培训年轻艺术家的场所。这种考虑决定了卢浮宫开放之初,为艺术家服务的时间超过了为非专业公众服务的时间。用大卫的话说,“该博物馆完全不同于徒劳无益地聚集奢侈品或无用之物的场所,也不是为了满足人们的好奇心。它应该成为一所重要的学校。教师在这儿指导学生,父亲在这儿指点儿子”。在展品陈列上,罗兰在一封致博物馆委员会的信中,则提出了一种要把画作混杂起来根据形式感来排列的建议,以形成一种“用最明亮鲜艳的色彩组成的花坛”。

这种政策在当时遭到了鉴赏家兼艺术商夏尔·勒布朗(Charles Le Brun)的强烈反对。他在 1793 年 1 月出版的一部书《对国立博物馆的反思》(Réflexions sur le Muséum national)中,对卢浮宫博物馆及其应有的展览政策作出如下评论:

(卢浮宫)博物馆应该是什么?它应该是艺术和自然所产生的最珍贵产品的完美汇集,如绘画、素描、雕塑、胸像、翁瓶和各色材料的柱式,以及用玛瑙、玉石做成的杯子等等。所有的绘画都应该根据画派来分门别类,应该在悬挂时呈现出艺术诞生、发展、达到完美最后趋于衰落的不同阶段。只有鉴赏家才掌握着管理博物馆必不可少的锁匙,而艺术家则完全是无济于事的。

一般认为,这部书标志着法国博物馆专业管理理论的诞生。而两年之后勒布朗进入了卢浮宫中央艺术博物馆行政委员会(le Conseil d'administration du musée central),这标志着博物馆管理中的专业理论正式取代了以艺术家为中心的业余理论。除了提出应该由鉴赏家而不是艺术家来管理博物馆之外,勒布朗的建议中最引人注目的地方在于,他认为博物馆陈列应该按照“画派”和艺术发展的“不同阶段”——也就是空间与时间的秩序——而有规律地展示。勒布朗并非这种思想的原创者,在他之前,我们发现巴塞尔人克里斯蒂安·冯·麦歇尔(Christian von Mechel)于 1784 年出版了一部维也纳皇家艺术收藏馆的藏品目录,第一次明确提出,要根据“年代顺序或大师的传承”,以及根据“画派”对绘画进行分类,并把“同一位大师的作品放在同一个展室”,旨在形成一部“可见的艺术史”(une histoire de l'art visible)。在卢浮宫诞生之前,除了维也纳以外,欧洲各地也有一些博物馆开始尝试对艺术作品进行新的分类,如波茨坦(1765)、杜塞尔多夫(1770)、慕尼黑(1780)、佛罗伦萨(1792)等。

这种分类法首先受到了以林耐和布丰为代表的 18 世纪自然史研究的影响,正如勒布朗所

Dominique Poulot, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, 2001, p. 50.

Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France De la Révolution à nos jours*, Gallimard, 1995, p. 37.

Édouard Pommier, *L'art de la liberté Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, 1991, p. 113.

Dominique Poulot, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, 2001, pp.70-71.

Christian von Mechel: *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, Bale, 1784. 参见上书, p. 23. 关于艺术史与博物馆关系的专题讨论, 参见 Dominique Viéville (ed): *Histoire de l'art et musées école du Louvre*, 2005.

说,如果藏品不按照这些原则加以分类,就会显得“如同一个自然史收藏室没有按属、类和系的法则来布置一样荒诞”。维也纳皇家艺术收藏为使北方画派从意大利画派中独立出来,作出了决定性的贡献。麦歇尔在藏品目录中区别了四个画派:意大利画派、弗拉芒画派、老弗拉芒画派和德意志画派,它们犹如“(一棵树)的四个主要支干,每个支干又拥有自己的分叉;如果运用更具哲学意味的话,则可以说,它们相当于四个主类,每一个主类又可以相应分成若干个分类,恰如博物学区分矿物、植物和动物一样”。例如,麦歇尔在意大利画派上进一步区分出六个小画派:威尼斯、罗马、佛罗伦萨、博洛尼亚、伦巴德和一个由若干大师组成的画派。其次,关于“艺术史”和艺术的诞生、发展与达到完美的种种说法,则强烈地提示我们注意另外一个更为直接的传承——来自温克尔曼和他的《古代艺术史》(1764)的影响。在维也纳的案例上,这种影响表现为年代的顺序在某种意义上带有明显的历史进步论的含义,这一点又反映出欧洲近代民族主义兴起的时代气息。所有这一切不仅在卢浮宫得到了继承,而且进一步得到了发扬光大。这尤其体现在卢浮宫把自己确定在“中央艺术博物馆”的定位上,换言之,卢浮宫不仅要使自己的藏品呈现为一部“艺术史”,而且要确立它作为“中心”的地位,即要在保证藏品质量基础上,呈现为一部“普遍的艺术史”。1797年,在一封写给“中央艺术博物馆”管理当局的信中,法国内政部长弗朗索瓦·德·内夫夏多(François de Neufchâteau)这样谈到卢浮宫所追求的“理想”:

在建设中央艺术博物馆的过程中,需要用尽可能完美的方式,包罗万象地汇聚所有种类的艺术品,但同时,评审委员亦已注意到另外一项基本原则,即要为中央博物馆收藏那些有助于形成一部按年代顺序排列之艺术史的作品。我认为,按年代顺序排列艺术品的原则不是第一位的,因为必须要保证博物馆的藏品不至于因为该政策而趋于平庸。

总之,既要考虑到藏品在画派和年代上的普遍性,又要保持所有藏品的最高质量。随着大革命期间法兰西作为“自由的祖国”,巴黎作为“现代雅典”的意识形态的日益隆盛,上述收藏政策通过法兰西共和国对于他国的征服,逐渐转化为一种带有强烈掠夺性质的“杰作归法国”的文化政策。它的理论基础出现在共和国的一位狂热斗士格里高利修道院院长于1794年致国民公会的报告中。颇具讽刺意味的是,这位在该报告中发明了“汪达尔主义”并说出“我发明这个词就是为了消灭这个现象”的名言的人,也是以下这些不免有“汪达尔主义”之嫌的言论的发明者:“我们有权利说,在与暴君的斗争中,我们保护了艺术,在这方面我们胜过了罗马人。即使在我们战无不胜的军队穿越途中,我们仍收集文物……克莱耶(Crayer)、凡埃克和鲁本斯(的作品)正在通往巴黎的路上……”以及“假如我们战无不胜的军队开进到意大利,那么,把《望景楼的阿波罗》、《法尔内塞的赫拉克里特》这样的雕塑运回法国,这才是最光彩夺目的征服。(在意大利)是希腊在装饰罗马。然而,希腊共和城邦的杰作岂能去美化奴隶的国度?法兰西共和国才应该是它们最终的家园”。格里高利院长的愿望几年之后果然美梦成真。1795年到1799年间,正是在这种政策促动下,拿破仑把上述艺术品(还包括《拉奥孔》、《挑刺的男孩》等)以及大量意大利文艺复兴大师(如拉斐尔、米开朗琪罗、委罗内塞、提香和卡拉瓦乔)的绘画作品,从罗马、



图5 于贝尔·罗贝尔《卢浮宫四季厅》，1802-1803。从远景可以看到拿破仑从意大利劫掠的《拉奥孔》群像



图6 《1810年拿破仑大婚时大画廊即景》，从背景中可以看出一部“可见的艺术史”

Roland Recht:《La fiction d'une histoire de l'art》, in Histoire de l'art et musées, école du Louvre, 2005, p. 193.

同上书, p. 194.

同上书, p. 194.

François de Neufchâteau, 《Lettre du ministre de l'intérieur à l'administration du Musée central des arts》, 18 Mai 1797, dans Y. Cantarel-Besson (éd.) Procès-verbaux du conseil d'administration du Musée central des arts, janvier 1797-juin 1798, annexe 11, Paris: éditions de la RMN, 1992. 参见 Dominique Poulot: Patrimoine et musées. L'institution de la culture, Hachette, 2001, p. 72.

Abbé Grégoire, Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et sur les moyens de le réprimer, 31 août 1794, p. 24.

同上书, p. 29.

威尼斯等地搬回法国。这些“战利品”是当时欧洲艺术最高荣誉的象征。自从失去了这些作品，在很多人眼中，“罗马已不再存在于罗马”，而是到了巴黎——这些作品在经过辉煌的凯旋仪式之后，最终都进入了卢浮宫的“中央艺术博物馆”。

历史学家布罗 (Dominique Poulot) 在分析“杰作归法国”政策时指出了它所承担的多重使命，而其中最重要的原因是：它满足了卢浮宫“作为一个普世性博物馆的规划的要求，即需要对所有种类和所有流派的艺术杰作进行有代表性的收藏”。到了 19 世纪初，随着对于王室、教会和流亡贵族财产的没收，以及“杰作归法国”政策的实施，卢浮宫博物馆已经堆积了大量的财富。它不仅已经“在绘画和雕塑方面形成欧洲最宏富的收藏”，而且还要——根据一位新内务部长的建议——把它那盈架叠筐的收藏如同“圣物”般平均分割分配给外省，以建立外省博物馆体系。但同时，这位内政部长继续说：

显然，巴黎应该保留所有类型的杰作；巴黎拥有的收藏应该呈现最基本的艺术史线索，应该反映出各种门类艺术进步的轨迹，并能够让艺术家从这些绘画中读出绘画发展过程中的所有变革与不同的阶段。

1803 年，上述政策已经初见成效。有一天拿破仑参观大画廊，当时已改名为“拿破仑博物馆”的卢浮宫馆长德农 (Vivant Denon)，就是以这种方式，踌躇满志地向拿破仑介绍了大画廊的艺术品陈设——他说“我们在漫步过程中，就可以欣赏到一部绘画史”。1811 年，这部“绘画史”被分成九个部分，其终点是意大利画派的作品，暗示着绘画发展的高潮和极致。

届时，在古代艺术（雕塑）和现代作品（绘画）两方面，卢浮宫的收藏都达到了一个前所未有的高度，形成了双峰并峙的局面。在空间分割上，古代艺术品的展厅位于底层；而现代艺术品陈列则位于楼上。这种设计强调的是，正如底层的壁柱支撑起上面的楼层，古代艺术则构成了现代艺术不可或缺的基础。在通往古代雕塑厅入口门厅处的天顶上，一系列总体设计则用视觉的语言把博物馆作为一部“可见的艺术史”的意图渲染得淋漓尽致。在一幅描绘希腊神话中普罗米修斯创造人类情景的天顶画中，普罗米修斯被想象为历史上第一个雕塑家，正在用泥土造人；而被造的人类坐在一个雕塑的底座上正欲起身，状如米开朗琪罗笔下上帝所创造的亚当。四幅围绕着天顶排列的圆形浮雕补充着主题，代表着从古至今四个重要的雕塑“学派”，分别由某个人物和一件代表性作品来象征：其中代表埃及的人物手指《门农像》，希腊人物手指《望景楼的阿波罗》，意大利的是米开朗琪罗的《摩西像》，最后是法国雕塑家普奇 (Pierre Puget) 的作品《米罗》。从埃及到希腊、再经文艺复兴到法兰西，这样一条艺术史发展的线索清晰可见。

19 世纪之后，随着以西方为中心的艺术史线索在卢浮宫收藏中的确立，卢浮宫的收藏政策继续向一部普遍的艺术史方向发展。在这种收藏政策指导下，卢浮宫博物馆相继成立了一系列按年代和流派进行科学分类的展厅：如法国雕塑厅（1824），埃及厅（1826），西班牙画廊（1838），亚述厅（1847）和工艺品厅（1852）等等。博物馆的装饰与藏品交相辉映，一部普遍的世界艺术史跃然于卢浮宫的廊柱之间。

只有到了这一时刻，我们才恍然意识到，大部分零散的线索终于在卢浮宫博物馆里第一次

Roland Schaer: *L'invention des musées*, Gallimard, 1993, p.69.

另外两项使命是：“弥补法国在‘汪达尔主义’劫难中遭受的损失”；和“通过凝聚公众精神以巩固新的制度”。

参见 Dominique Poulot: *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Hachette, 2001, p.67.

Chaptal: *L'arrêté correspondant paraît au Moniteur du 15 fructidor an IX* (H. Lapauze, *Les Musées se province*, Paris, 1908, pp.309-311)。参见同上书, p.75.

Roland Recht: *«La fiction d'une histoire de l'art»*, in *Histoire de l'art et musées*, école du Louvre, 2995, p.193.

天顶画的作者是法国画家 Jean-Simon Berthelémy, 画于 1802 年。参见 Hans Belting: *Le chef-d'œuvre invisible*, Jacqueline Chambon, 1998, pp.41-42.

图 7.8 让-西蒙·贝特勒密，卢浮宫古物厅前厅天顶画与浮雕 1802

被汇聚在一起。首先,它从文艺复兴的“奇珍室”中继承了物品收藏的传统及其包罗万象的宇宙景观;从“画廊”中继承了融合古今的艺术史格局;从“美术学院”和“沙龙”中继承了学校的教育功能和面向公众的特性。其次,即使从藏品的角度而言,我们同样看到了多种线索的汇合。例如,拿破仑从意大利攫取的艺术品,主要来自于我们曾经讨论过的著名博物馆——卡皮托利丘、望景楼博物馆、乌菲奇画廊、皮提宫等。而卢浮宫的收藏本身又是对弗朗索瓦一世在枫丹白露宫的“大画廊”、王家美术学院和沙龙收藏的汇总。最后,普世性博物馆藏品的生成又必须依赖于世界各地珍贵艺术品的汇聚。如米洛的维纳斯从希腊跨海来到卢浮宫(1821),埃及与亚述的文物随着法国考古队的足迹被源源不断地运到巴黎(1826、1847)等等。

总之,我们所看到的是世界上最珍贵的艺术品向某个中心汇聚的运动和趋势。

三、向心力与离心力

很多年前,笔者曾在一篇讨论普拉多美术馆的文章里,探讨过一个独特的文化现象:

……大凡一种民族文化的真正兴起,都是以它的世界化为前提的。这种看法与我们习以为常的相关观点——所谓“越是民族的,就越是世界的”——正相反。欧洲各国的经验证明,英、法、俄、西诸国的崛起,都以它们相继建立世界性的大帝国为标志。帝国在行政上通过境内四通八达的驿道和公路统治,而在文化上,这些道路系统便成为该民族的语言和思想传播的通衢大道。即使当帝国的主体民族在日后衰落之后,也不改变其文化的世界化性质——事实上,独具特色的英语、法语、俄语和西班牙语诸文化世界,正是这样形成的……法国的卢浮宫美术馆、英国的大英博物馆、俄罗斯的埃尔米塔什博物馆和西班牙的普拉多美术馆之所以合称为“世界四大博物馆”,决非偶然,恰恰是它们自身历史的真实写照。

需要补充的是,这些帝国“四通八达的驿道和公路”,同样也是“普世性博物馆”的藏品,从外围向帝国的中心汇聚之路;而在某些情况下,也成为藏品从“中心”向它们的原生地的回归之路。

1815年拿破仑战败,欧洲各国纷纷要求让被拿破仑掠夺的艺术品物归原主,把它们重新搬运回国。这里,围绕着同一件艺术品的搬离与回归,产生了有关博物馆及其藏品的两种迥然不同的态度和两种截然相反的运动。一种方式是不断追求博物馆及其藏品的普遍性,即它对更大的共同体产生的意义;这是把藏品从原有的环境中抽离出来,在一个共同空间中,以更好的条件加以保护,但是无形之中斩断了它们与原生小共同体的内在联系。另外一种方式则是优先考虑藏品的特殊性,即它与原生环境的关系,倾向于使之回归到原来的地域和原生的环境之中。前者倾向于普遍性,后者倾向于特殊性;前者向心(中心化),后者离心(非中心化)。

表面上看来,随着拿破仑帝国的崩溃,冲突似乎以第二种方式的获胜而告终。其实不然。第二种政策一直要等到20世纪下半叶,随着生态博物馆这种新博物馆类型和理念的诞生,才真正成为文化遗产保护的一项准则。而在这之前,在整个19世纪——这个被巴赞称为“博物馆时代”的世纪,仍然是“普世性博物馆”的黄金时代和第一项原则的一统天下。

(作者单位 中央美术学院人文学院)

责任编辑 金宁

参见李军《缪司与神庙——西方博物馆制度起源研究》相关章节(北京大学出版社2008年10月即将出版),以及《佛罗伦萨“乌菲奇画廊”与美术博物馆生成考》(《美术研究》杂志2008年第2期)。

李军:《西班牙不沉的无敌舰队》,载《普拉多美术馆》,外文出版社1999年版,第6页。