

从缪司神庙到奇珍室： 博物馆收藏起源考

李 军

作为对现代博物馆起源问题的系列考察之一，本文根据历史资料澄清了以亚历山大里亚缪司神庙作为博物馆起源的传统成说之谬，指出前者的了无藏品使之更接近于今天所谓的非物质文化遗产，随即论述了以收藏品为核心的现代博物馆的历史起源，它从文艺复兴时期的私人收藏空间“奇珍室”开始，以建立一个现代型的包罗万象的知识体系为鹄的，经历了一个从私人到公共、从包罗万象到专业化、从封闭到开放的文化历程。但在这个“微观宇宙”里，绚丽多彩的自然和人类世界都以失去生命的标本形式，被收纳在一部百科全书般的世界图景中，这成为以收藏为中心的博物馆难以摆脱的宿命。

一、亚历山大里亚缪司神庙考

本文为教育部 2008 年度
新世纪优秀人才支持计
划阶段性成果

在博物馆起源问题上，一个最通常的看法是，博物馆诞生于希腊化时期埃及的亚历山大里亚城。关于该问题，中国的一本权威博物馆学教材这样写道：

世界最早的博物馆，目前西方公认是始建于公元前290年左右的亚历山大博物馆……这个博物馆设有专门的大厅、研究室，陈列有关天文学、医学和文化艺术的藏品。各地的学者、作家聚集在这里，从事研究工作。大批来自各地的青年跟随他们学习。亚历山大里亚博物馆是世界当时最大的科学和艺术中心……这个博物馆存在了几个世纪，后来毁于战火中。^①

上述观点代表着中国学界对于博物馆起源问题的基本看法，虽然它并非来自中国学者的研究，而是沿用了一个所谓“目前西方公认”的观点，即“亚历山大里亚博物馆”说。遗憾的是，由于该教材没有提供材料的出处，我们无从得知这一“西方公认”的看法从何而来。因此，我们必

须把视线引向相关的西方材料。

我首先引用的是一部被誉为“全球最具影响力的博物馆学入门概要”的书,美国人博寇(Georges Ellis Burcaw)的《博物馆业务导论》(*Introduction to Museum Work*)。相关段落如下:



图1 波提切利 阿波罗与缪司女神

埃及的亚历山大里亚博物馆(Museum of Alexandria)在本质上就与今日的博物馆相似……大约在公元前290年,托勒密一世建一座献给缪司女神的学院(因此博物馆一字的英文始称“museum”,意指献给缪司女神的殿堂,在希腊文中则称为“mouseion”)。学院包括一座汇藏博物馆各领域藏品的图书馆、天文观测台,以及其它相关研究与教育的设备。……事实上它也是第一座真正的博物馆。^④

博寇的这段话包含了三层意思。首先是对于“亚历山大里亚博物馆”的定性:它是“第一座真正的博物馆”,“在本质上就与今日的博物馆相似”,因而无疑是今天所有博物馆当之无愧的祖先。其次,如此判断的理由在于,这个博物馆拥有“各领域的藏品”,以及相关的“研究与教育的设备”。最后是,该机构为今天的所有博物馆提供了它们的名称——希腊文“mouseion”,原意为“缪司的神殿”。

限于材料,我们无从判断中文版教科书(初版于1990年)的看法是否来自于此书(初版于1975年),但是二者的基本精神是完全一致的——即使没有直接的相承关系,至少可以说它们拥有某种相同的资料来源。

然而,问题在于,亚历山大里亚的缪司神庙究竟是不是一座“真正的博物馆”?——鉴于此处“真正的博物馆”的标准首先在于拥有“藏品”,那么,问题的焦点就集中在,亚历山大里亚的缪司神庙究竟有没有收藏?换言之,如果该缪司神庙没有收藏的话,我们还可以把它当作是博物馆最早的起源吗?

在具体讨论亚历山大里亚的缪司神庙之前,有必要先考察一下什么是缪司和缪司神庙。

顾名思义,缪司神庙即供奉缪司诸神的场所。而缪司(Muses)则是古希腊、罗马神话中九位文艺女神的总称(图1)。《简明不列颠百科全书》在“缪司”的词条下作了如下的解释:

在希腊宗教里,指同维奥蒂亚的皮埃里亚和赫利孔山有关的一群古老和来历不明的女神。起初她们大概是诗人的保护神,后来范围扩大到文艺和科学的各个领域。在荷马的《奥德赛》中,她们共有9人,没有具体名称。她们的区别始于赫西俄德。^⑥

从中我们得到的第一个重要信息是,缪司女神起先只是“诗人的保护神”。赫西俄德的《神谱》正是在传统的意义上使用该词的,从长诗的开篇开始,缪司女神始终以舞蹈、歌咏和赋予诗人以灵感的形象出没于山林水泽之间。鉴于古代的诗歌融音乐、舞蹈、歌咏于一体的性质,缪司女神的原初本质无疑应该属于诗神,而这与她们在西方文化中扮演的传统角色是相一致的。

第二个重要信息,缪司诸神的形象后来经历了一个个性化过程。她们最初在荷马那里籍籍无名,在赫西俄德的《神谱》中第一次获得了名称,到了罗马时代晚期,九缪司(Calliope、Clio、Erato、Euterpe、Melpomene、Polyhymnia、Terpsichore、Thalia和Urania)被分别赋予了不同的功能(职司史诗、英雄诗、抒情诗、长笛、悲剧诗、圣歌/几何学、舞蹈、喜剧诗和天文学),并可以用不同的图像来表现其个性。从上述职司来看,正如《简明不列颠百科全书》所说,缪司的角色已经扩



图2 安塞姆·费尔巴哈
柏拉图的《会饮》 1873

展到了“文艺与科学的各个领域”,但这并没有脱尽她们作为“诗神”的原型(其中五缪司的功能直接涉及到诗歌的不同分支;三缪司的功能涉及到音乐与舞蹈,因而间接与诗歌有关;另外二缪司虽然职司科学,然而根据希腊的传统,几何学和天文学属于广义的“诸天音乐”范畴)。

上述考察至少让我们澄清了一点:与我们的想象极为不同,缪司作为“文艺女神”主要是一个诗神,与我们今天所理解的造型艺术其实毫不相干——若根据古代的艺术分类原则,缪司所保护的“文艺”更多涉及的是

“自由艺术”(les arts libéraux)而非“手工艺术”(les arts mécaniques),用我们今天的话说,更多地属于非物质文化遗产。正如舞蹈、诗歌和音乐等非物质文化遗产显示的那样,缪司所保护和激励的艺术,从本质上是难以收藏的。

那么,什么是古代缪司神庙的真相呢?

根据法国学者布瓦扬赛(Paul Boyancé)的一项研究^①,缪司神殿在亚历山大里亚博物馆之前早已存在。最早的缪司神庙与崇拜古希腊传说中的伟大诗人兼歌手俄尔甫斯(Orphée)的习俗有关,因为俄尔甫斯集中体现了缪司所掌管的音乐和诗歌的神奇魅力。而俄尔甫斯崇拜,则又在很大程度上,影响了古希腊著名的哲学家毕达哥拉斯及其学派的观点,尤其是该学派对于音乐的看法(认为统治着天体运行和音乐乐理的数的和谐是宇宙万物的根基,因而也可以把天体运行称作是一种音乐,即“诸天音乐”)。布瓦扬赛注意到,在意大利的克罗托纳(Crotone)有一个早期的缪司神殿,而该地恰好也是毕达哥拉斯学派的诞生地。因此,早期的缪司神殿很可能是哲学家聚会的场所,毕达哥拉斯学派的哲学家们在那里一边举行宴饮,一边谈天说地,争论不休。由此说来,早期的缪司神殿其实是一个诗歌、音乐(“music”一词同样来自“Muses”)和哲学兼而有之(或者合而为一)的圣地。

正如毕达哥拉斯哲学影响了后来的大哲学家柏拉图的观点,前者的哲学家聚会场所缪司神殿同样也赋予后者以灵感,促使柏拉图创立了他的哲学教育机构——“学园”(Academy)。布瓦扬赛借用了古典语文学家维拉莫维茨(Wilamowitz)的说法,称这个“学园”为“一群货真价实的缪司信徒们”聚会的场所,而柏拉图在著名对话录《会饮篇》所展现的场面(图2),描绘的正是真正的神秘宗教信徒们聚会宴饮的“理想模式”^②。此外,布瓦扬赛还解释了柏拉图学园重视音乐的原因,因为缪司为音乐之神,而真正的音乐则非哲学莫属。而且,在当时,学园成员很可能在这样的缪司神殿里拥有自己的住房。

作为哲学家的宴饮与居住场所、供奉音乐与诗歌之神的缪司神殿,与我们今天所熟悉的博物馆可以说大相径庭,那么,亚历山大里亚缪司神殿的真实情况又如何呢?

关于它的起源,我们所知道的仅仅是,公元前306年(另说前290年),当时的埃及国王托勒密·索特(Ptolémée Sôter)在亚历山大里亚城建造了一所缪司神殿。另外的一个细节:它的问世主要缘自一个名叫法莱尔的德米特里乌斯(Démétrius de Phalère)的哲学家的建议。而该哲学家属于逍遥学派,即亚里士多德(曾经是亚历山大大帝的老师)模仿柏拉图学园创立的哲学学派。神殿创立不久前(前319—316年),与法莱尔的德米特里乌斯同时忝列亚里士多德门下的另一位哲学家特奥弗拉斯特(Theophraste),也曾经创立过一个合法的崇奉缪司的社团,这个社团与柏拉图的“学园”一样,也在一个叫做“mouseion”的场所求知问学^③。尽管缺少具体细节,但我们仍然可以发现,从毕达哥拉斯学派、经柏拉图的学园、再到亚里士多德的逍遥学派,这一贯穿在缪司神殿上面的哲学家红线是清晰可辨的。

现在让我们看一看真实的历史记录。现存屈指可数的历史证词之一是由古代地理学家斯

特拉波(Strabo, 前63/64—公元23?)提供的。作为生活在罗马帝国时代的希腊人,他在巨著《地理志》(Geography)中描写了自己访问亚历山大里亚缪司神庙时亲眼目睹的情形——尽管这差不多已在该神庙创立的整整三百年之后:

mouseion属于皇家建筑的组成部分,拥有一个公共游廊(peripaton),一个带座椅的房间(exedra),还有一个里面是餐厅的宏大建筑,可供mouseion的成员进餐之用。这个由学者组成的团体财产公有,受一个从前由国王、如今由凯撒委任的祭司管理。^⑭

值得注意的是,斯特拉波的这段证词完全没有提到亚历山大里亚缪司神庙的收藏。相反,虽然去古已远,但斯特拉波观察与“mouseion”创始之初的情形并无太大差别:首先,它是一个哲学家(学者)聚会的场所;其次,其空间设施(“公共游廊”和“带座椅的房间”)是为了满足哲学家的学术生活之用,尤其是所谓的“公共游廊”(peripaton),它直接来自亚里士多德的“逍遥学派”Peripateticism一词,意为哲学家散步讨论问题的空间构造;最后,“mouseion”还是学者们日常生活的场所,它的客观存在的公共“餐厅”,与最早的毕达哥拉斯学派、与柏拉图的《会饮篇》所透露的信息,若合符契!

不仅没有收藏,甚至连神殿都可能没有。根据其他历史记载和学者研究,“mouseion”有时只是一个模仿自然岩洞的“人工洞窟”^⑮,有时则是一片位于圣山脚下的圣林^⑯。总之,这是一处介于自然与人工之间、半封闭半开放、融建筑/园林/庙宇于一身的空间构造。充塞在其中的不是收藏物,而是哲学家的身影和哲学讨论的激辩之声(图3)。

如果我们把早期“mouseion”的形态概括一下,可以说,它对观念的强调远远超过了对物的强调,对讨论问题的兴趣远远超过了收藏(严格意义上不能说它一点收藏物都没有,但收藏本身不是目的);最后,可以说它对人际关系的重视远远超出了对人与物和物与物关系的重视。换言之,亚历山大里亚的缪司神庙主要是一个论坛、一个人与人相互交流的场所、一个不同观念相互沟通的平台。不是物质(收藏),而是非物质的属性(人际交流),才是这个“mouseion”的本质,和所谓的“亚历山大里亚博物馆”的真相所在。因而,它并不是以收藏物为核心的现代博物馆的直接起源。



图3 古希腊神殿 意大利帕斯图姆 公元前6世纪

二、“奇珍室”博物馆收藏问题考

那么,我们今天所熟悉的博物馆,即以收藏品为核心的博物馆,又是如何起源的呢?

这就涉及到关于博物馆起源的第二种著名看法:现代博物馆起源于16、17世纪欧洲的“奇珍室”(cabinet of curiosities),尤其是英国的“阿什莫林博物馆”(Ashmolean Museum)。以下引文同样出自上述同一本中国博物馆学权威教材:

17世纪80年代,出现了世界博物馆史上第一个具有近代博物馆特征的博物馆,这就是1682年向公众开放的英国阿什莫林艺术和考古博物馆。这一年英国贵族阿什莫林将其收藏的货币、徽章、武器、服饰、美术品、考古出土文物、民族民俗文物和各种动植矿物标本全部捐献给牛津大学,建立了向公众和学者公开开放的博物馆。阿什莫林开创了将私人收藏公之于世、建立近代博物馆的先河。^⑰



图4 阿什莫林博物馆今况

正如上述,“阿什莫林博物馆”作为“第一个具有近代博物馆特征的博物馆”(图4),首要特征在于它是一个拥有各类收藏品的博物馆。但在具体讨论这一看法之前,有必要先纠正几个明显的历史舛误。第一,“阿什莫林博物馆”对公众开放的时间是1683年而不是1682年;其次,虽然博物馆被冠以“阿什莫林”之名,但其实,它的大部分藏品来自于另外一个名叫“崔生博物馆”(Musaeum Trandescantianum)的机构;第三,即使是把藏品捐赠给大学博物馆的创意亦非来自阿什莫林,而是来自约翰·崔生(John Tradescant)父子^⑧(图5)。



图5 约翰·崔生与贝壳收藏 1630年

基于与上文同样的理由,我们要在相关西方著述中寻找以上说法的出处和依据。把英国的“阿什莫林博物馆”及其所属的“奇珍室”当作近(现)代博物馆的起源,这一说法最集中地体现在1983年牛津大学为纪念阿什莫林博物馆诞生三百周年而召开的国际研讨会及其后出版的论文集中^⑨——该研讨会的名称即定为“博物馆的起源:16、17世纪欧洲的奇珍室”(The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe)。

值得注意的是,该研讨会把博物馆的起源问题追溯到达两个世纪之久的欧洲“奇珍室”收藏的传统之中,从而避免了单一起源的谬误。因而,我们同样要把视线投入到较之阿什莫林博物馆更为久远的过去,考察欧洲“奇珍室”收藏传统的历史起源。

需要指出,“奇珍室”的名称本身并不是一个专名,而是文艺复兴期间对一种方兴未艾的收藏空间的称谓,它的本义是“(满足)好奇心的房间”^⑩——事实上,“cabinet”不过是当时欧洲对于这一收藏空间的无数称谓之一,类似的还有:“studio”(研究室)、“casino”(游戏室)、“galleria”(长廊)、“theatro”(剧场)等等^⑪。

但是,我们注意到,无论是崔生还是阿什莫林,他们都已经有意地把自己的收藏称作“博物馆”(museum\拉丁文形式为musaeum),那么,这里的“博物馆”又是什么意思?它与该词的起源,亦即亚历山大里亚的“缪司神庙”,又有何联系?

1634年,一位叫克莱蒙斯(C. Clemens)的耶稣会士在一部著作中给“museum”一词下了这样一个定义:“‘Museum’最准确的含义,即缪司诸神寓身的场所。”^⑫单从定义来看,正如“文艺复兴”一词暗示的那样,该词的重现似乎意味着该词之古代意义的一次“复兴”。但是,这仅仅是表面的相似而已。事实上,文艺复兴的“musuem”一词的复兴纯粹是一次“旧瓶装新酒”现象,它较之其传统用法蕴藏着远为丰富的含义,可谓“那一时代百科全书般趣味的一个恰如其分的隐喻”和“晚期文艺复兴文化的核心”^⑬。它的具体含义,概括起来,可以表现为五个方面,以下分别论述之。

1. “academy”取代“mouseion”

虽然文艺复兴时期“Musaeum”(即希腊文形式的“mouseion”)一词得到了广泛的应用和重现,且该词确实沿用了其字面的即“缪司神庙”的含义,然而,它却并没有沿用该词的实质含义,也就是哲学家聚会宴饮的场所。相反,古代“mouseion”的功能在文艺复兴期间是由当时复现的另一种古希腊的知识机构“academy”所代替的。后者的准确翻译,应该不是它的近代衍生形式“学院”,而是它在柏拉图时代的原意——“学园”,即一个半自然半封闭的教学与研究场所。而正如上述,既然柏拉图的“学园”在历史上本来就是更古老的知识机构“mouseion”的一种转化形式,它在实质上继承了“mouseion”作为哲学家和学者聚会和研讨学术问题的场所之本质,显然是顺理成章的。

至于文艺复兴时期的“学园”,正如艺术史家佩夫斯纳(Nicolaus Pevsner)在《美术学院今

昔》(Academies of Art, Past and Present)中所阐述的,是15世纪60年代在佛罗伦萨随着柏拉图主义的复活而相伴随的一个现象^②,是一种“无拘无束的、非正式的聚会方式”,一种“宜于交往的讨论研究问题的方式”,从而与“大学的学究式单调乏味的方式”形成了鲜明的对比^③。而这些正是古代“mouseion”的鲜明特征。因此,对文艺复兴时期“博物馆”问题的考察,就与对同时期“学园”问题的考察,不可分割地联系在一起。“学园”的发展随后经历了一个正规化的过程,从学者们聚会的“非正式”的场所,逐渐演变成为一种具有普遍意义的、包罗万象的科研机构(如“科学院”),再进一步演化为更具专业性的研究与教学机构(如“美术学院”、“美文学院”)。

2. “收藏品”的空间

事实上,从17世纪末的阿什莫林一直追溯到16世纪意大利的人文主义者和自然哲学家们(如Giovio、Imperato、Aldrovandi、Calceolari),当他们用“museo”(意大利文的“Musaeum”)一词来命名对象时,无一例外地都是指涉着一个收藏的空间。该空间正如文艺复兴专家芬德来(Paula Findlen)指出的那样,既可以包括像“bibliotheca”(图书馆)那样的学术性机构,也可以指像“cornucopia”(丰饶角)那样的视觉构造,更多的时候,则指诸如“studio”(研究室)、“cabinet”(密室)、“galleria”(长廊)和“theatro”(剧场)那样的空间场所^④——重要的是,它们都摆满了物品。

“物品”成为文艺复兴“博物馆”的核心^⑤(图6、7),并不是偶然的。事实上,它不仅是文艺复兴时期“博物馆”区别于古代亚历山大里亚缪司神庙的根本标志,而且也是作为历史阶段的欧洲文艺复兴自身的根本标志。众所周知,文艺复兴运动的主要内容之一即以希腊罗马文化为代表的“古代的复兴”,而“古物”则在这一“复兴”运动中,扮演着早已消逝的“古代”之实物见证乃至标准的作用。用芬德来的话说,“如果没有丰富的实物给思想提供食粮,那么,构成文艺复兴人文主义之基础的哲学规划就不会存在”,因而,“16、17世纪博物馆的繁荣现象可被视为(古代)文本寻求物质证据这种愿望的逻辑结果”^⑥。进而言之,如果散失在各地的零星古物和古代文本不曾被精心收集、整理、比对、辨误——也就是说,以“收藏”为前提——的话,那么,不仅古代语言、文学和哲学的“复兴”不可能,文艺复兴特有的那种通过回顾过去以展望未来、进而创造新世界的“复兴”方式,也是不可想象的。从这种意义上说,“古物”和“物品”的收藏从一开始就不单纯是物的收藏,而是蕴含了一种世界观,它奠定了构筑现代社会远景的第一块基石。

3. 包罗万象的知识体系

文艺复兴时期的“博物馆”不仅仅简单地收藏“物”,而且是按照一种知识体系来收藏整个世界。根据现存图像来看,一个典型的“奇珍室”具有如下的空间形态:它是一个由在四壁摆满了特制的(兼具储存与展示功能的)橱柜而围合起来的空间,除此之外(除了必要的门与窗),包括天花板在内的其余空间,都是被用于展示、陈列、摆放和悬挂着来自于迥然不同的时间和空间背景的收藏品^⑦。它们中既有古代艺术品、人工制品,也有动植物标本、矿物质、贝壳,还有来自各大洲的反映民俗民风的珍稀物品,包罗万象,应有尽有。正如伊文思(R. J. Evans)评论16、17世纪之交欧洲最著名的“奇珍室”——神圣罗马帝国皇帝鲁道夫二世的收藏——时所说,它们起到了一种“理想而完满的棱镜”的作用,“折射了大千世界的无奇不有”^⑧。而在另一位学者考夫曼(Th. Da Costa Kaufmann)看来,鲁道夫二世的“奇珍室”“是其帝国的一种表象形式,同时也是君王品德的表现,拥有这个微观世界反映了鲁道夫二世对于自然的君临,正如一位‘仅次于上帝的神’”^⑨。

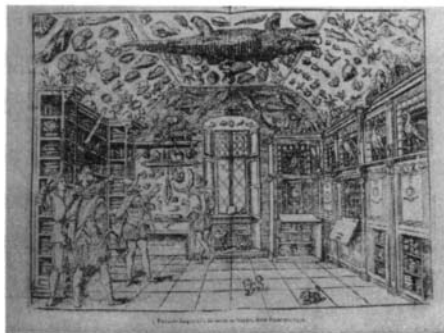


图6 因佩拉脱的博物馆
那不勒斯 1599



图7 奥尔·沃姆的奇珍室
1665

然而,这个“棱镜”并不像看上去那样杂乱无章,而是蕴含着整饬有序的逻辑。在西方,收藏珍稀物品的传统从中世纪晚期开始。西方人首先区分了“Miracula”和“Mirabilia”(“奇迹”和“奇异”)这两个概念:前者属于上帝的领域,而后者属于自然的领域。这一区分意味着,西方人已逐渐意识到,可以不通过上帝和信仰来解释自然,这意味着自然是一个按自己的规则运行的秩序,是一个因果关系的宇宙。由此产生了一类布置“奇珍室”的方法:它把藏品相应地分成“上帝的产品”、“自然的产品”和“人工产品”三类。人类对这一切都充满了“好奇”(curious),从而形成了一种16、17世纪特有的“好奇心的文化”^②。

另一种分类法在用语上略有差别,分成“人”、“动物、植物和石头”,以及“人工作品”三类。

还有的沿用了古希腊自然哲学的“四大元素”分类法——“地”(包括所有的无机物、植物、昆虫和爬行类)、“水”(包括鱼类和海洋动物)、“气”(包括鸟类和四脚动物)、“火”(属于人类的特权,包括艺术和一切人工制品)^③。这种分类法很好地解释了大部分早期“奇珍室”的那种包罗万象的空间。

相比于“奇珍室”的空间,与之相继出现的藏品目录(catalogue)则更为直接地表征着文艺复兴博物馆的知识体系。这些“目录”不只是对于藏品的著录和记载,本身就可以被理解为一种“被印刷出来的博物馆”^④:它们在作为工具服务于研究的目的之外,还以文字的形式直接构成了知识的体系。在这种知识体系的狂热背后,蕴藏着正处于上升期的西方近代文明的一种深刻的政治与权力诉求:寻求以知识的形式对于自然和其他人类社会加以征服和控制,这一过程恰巧与西方文明在全球的宗教、文化和经济扩张同步。17世纪的一位法国医生一语道破了其中的玄机,他说“我的博物馆是所有珍稀物品的一个微观宇宙或缩影”,但“这是一个墓地,因为它容纳了许多尸体”^⑤——在这个“微观宇宙”里,绚丽多彩的自然和其他人类世界都不是以它们本身,而是以失去生命的标本形式,以其凝固不动的色彩斑斓,如同一幅幅静物画^⑥那样,被收纳进一部百科全书般的世界图景之中。从一开始起,收藏及其隐含的杀伤力就几乎成为了所有以收藏为中心的博物馆难以摆脱的宿命。

4. 从包罗万象到专业化

进一步研究证明^⑦,在早期博物馆的收藏中,还可以发现君主、贵族的收藏和人文主义学者收藏之间的差别,并发现一种从前者向后者演化的趋势。前者的收藏较之后者更具有包罗万象和微观宇宙的性质,后者的收藏较之前者则更具有专业性。

以16世纪佛罗伦萨大公弗朗切斯科·德·美第奇(Francesco de' Medici)为例。他建于1570年代的“密室”(studiolo)(图8)可以被视为“一种以微观方式笼括万有、便于君主据之、可以象征性地声称对整个自然和人类世界拥有统摄权的企图”^⑧,在这里,针对人事的象征性意义要远远大于对自然世界的关心。而在同时代以因佩拉脱(Imperato)、阿尔德罗芬弟(Aldrovandi)、卡尔塞奥拉里(Calceolari)为代表的学者收藏家那里,与他们作为药剂师或教授的职业身份一致,其收藏明显具有专业性质。例如费兰特(Ferrante)在1597年的一封信上说,他的“自然剧场”(即博物馆)仅仅由“矿物、动物和植物诸如此类的自然物”组成^⑨。直接观察自然成为这些博物学者所乐于采用的新方法。对他们来说,博物馆和收藏毋宁更是一种用于理解和探测自然世界的实用工具,而不是世俗权力的象征场所。阿尔德罗芬弟甚至认为,视觉艺术(尤其是绘画)只是为收集科学资料服务的,也就是用于精确地图解自然。在他们那里,自然与人事的分裂显然具有知识进步的意义。

同样的分裂继续朝着科学与艺术相互独立的方向演进,然而风水却倒了过来——这一次是人事和人类的创造物获得了优先权。以同一位佛罗伦萨大公于1581年正式建立乌菲齐画廊为



图8 弗朗切斯科一世公爵的密室
佛罗伦萨维奇奥宫 1570年代

标志，一种新的艺术品收藏时尚得以牢固确立^⑩。到了17世纪，包罗万象式的收藏已寥若晨星，根据一项统计^⑪，罗马90%的收藏都是有关艺术作品的，而对自然物的收藏则几乎消失殆尽——尽管在意大利北部和阿尔卑斯山以北的欧洲，百科全书式的“奇珍室”收藏传统仍方兴未艾。

5. 从封闭到开放

正如前述，文艺复兴时期博物馆与古代缪司神庙的根本差异，在于前者是一个容纳收藏品的场所。如果从空间比较的角度出发，那么，相对于古代缪司神庙的开放性，文艺复兴时期的博物馆则完全是一个封闭的空间。这个空间的典型例子可见于最早的收藏室studio。

意大利文“studio”的原意是“研究室”或“书房”，源自拉丁文“studium”，即中世纪经院哲学理解的“研究”。从中世纪的角度来说，“研究”具有退出尘世、专心潜修的性质，与修道院生活息息相关。这决定了“studio”即“研究室”空间的封闭性。事实上，早期的博物馆就坐落于住宅中的一个相对独立的空间“studio”中，这是一个学者献身于学术与孤独的场所。很多文献都记载，学者应该把他们用于研究的“studiolo”（“studio”的同义词，本义是一种有抽屉的搁架）放置在“居室最遥远的一角……最好接近于卧室，以更有利于研究”^⑫；有时候，这个收藏空间则干脆附属于卧室，它的惟一通道就是“通向卧室之门”^⑬。同样，“cabinet”一词在17世纪的法语中，仅仅意味着“主卧室之后的密室”^⑭。总而言之，早期博物馆的收藏仍然寓身于一个家居或私人的空间。

然而，正如芬德来指出的那样，由于文艺复兴的收藏具有“囊括宇宙于斗室”的性质，这个“家庭中的设施”（*orbis in domo*）兼具公共与私人性于一身^⑮。宏富的收藏往往会吸引来自全欧的学者和游客登门拜访，同时为主人博取了不菲的名声，还在学者之间形成了研究的共同体。到了17世纪，一种适应于更大范围、更多公众的博物馆体制已经呼之欲出。

正是在这样的背景下，被誉为“欧洲最早的公共博物馆”的阿什莫林博物馆于1683年5月21日在牛津大学开放。该博物馆的正式名称是“Musaeum Ashmoleanum, Schola Naturalis Historiae, Officina Chimica”，意为“阿什莫林博物馆、自然史学校和化学实验室”。

阿什莫林博物馆在以下两方面具有异乎寻常的特点：

首先，它的所有者不再是私人，而是牛津大学这个公共机构，这决定了该博物馆的公共性质——无论是谁，只要满足购买门票的要求，就有权利入内参观。

其次，阿什莫林在捐赠崔生父子的藏品之前，曾经向牛津大学提出为之专门兴建一所合适建筑物的先决条件。1683年正是新建筑如期完工之时。新建筑的独立空间标志着阿什莫林博物馆与以往博物馆之私人性质的彻底断裂。

与此同时，牛津大学决定以当时培根所开创的“新哲学”精神，开设一门“实验自然史”的新课程，由普罗特（Robert Plot）讲授，作为《牛津郡自然史》（*Histoire naturelle du comté d'Oxford*）一书的作者，他成为博物馆的第一任主管。

当时的牛津大学副校长这样写道：

这个博物馆是一个新的图书馆，可以容纳自然这本大书最引人入胜的成分，可以与 Bodléienne 收藏的手稿和印刷品相提并论。^⑯

然而，若按今天的标准来看，阿什莫林博物馆更多地具有一个自然（科学）类博物馆的性质，它显然更多地继承了16世纪具有自然史性质的专业化博物馆的传统——同样明显的是，它并非如卢浮宫那样的艺术类博物馆的直接前身。

另外,如芬德来那样从收藏的包罗万象性解释博物馆从封闭到开放、从私人向公共的转换,最多只能为这一问题的解答提供一个必要条件的说明,并不足以充分地解释现代博物馆之“普世性”的生成,即它作为属于每一个人之文化遗产的属性。

因而,我们必须另辟蹊径,我们的探索还远远没有完成。

- ①⑰ 王宏钧主编《中国博物馆学基础》(修订本),上海古籍出版社2001年版,第58页,第63页。
- ② 该书的观点代表了中国学术界的普遍看法。另参见,马继贤《博物馆学通论》,四川大学出版社1994年版,第5页;王莉《博物馆的历史渊源对先进文化建设的启迪》,载《中共青岛市委党校青岛行政学院学报》2004年第1期。在我所能查到的中文资料中,最早记载亚历山大里亚说的是民国时期的出版物《博物馆》一书(参见曾昭燏、李济编著《博物馆》,教育部社会教育司1943年出版,第1页)。
- ③ G. Ellis Burcaw, *Introduction to Museum Work*, Alta Mira Press, 1997. 该书初版于1975年,经大幅修订后于1997年出了第三版,并于2000年被翻译成中文在台湾出版。本文引文除了对少量用语按大陆习惯稍作调整之外,均引自中文版。
- ④ 博寇(G. Ellis Burcaw):《博物馆这一行》,张誉腾等译,五观艺术管理有限公司2000年版,第40—41页。
- ⑤ 今天,在博物馆起源问题上,大部分西方博物馆学教材都持与博寇相同的看法,即亚历山大里亚博物馆起源说。如G. H. Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, 1989, p.48。另参见A. S. Wittlin, *Museum: in Search of a Usable Future*, Cambridge: Mass., 1970; Fernandez, *Museologia: Introducção a la teoria y practica del museo*, Madrid, 1993; E. Hernandez, *Manual de Museologia*, Madrid, 1994; François Mairesse, *Le Musée, Temple Spectaculaire*, Presse Universitaire de Lyon, 2002, p. 14。
- ⑥ 《简明不列颠百科全书》第6卷,“缪司”词条,中国大百科全书出版社1986年版,第19页。
- ⑦ “她们……沐浴过娇柔的玉体后,在至高的赫利孔山上跳起优美可爱的舞蹈,舞步充满活力。她们夜间从这里出来,身披浓雾,用动听的歌声吟唱……”,“伟大宙斯的能言善辩的女儿们……从一棵粗壮的橄榄树上摘给我一根奇妙的树枝,并把一种神圣的声音吹进我的心扉,让我歌唱将来和过去的事情”,“正是由于缪司和远射者阿波罗的教导,大地上才出了歌手和琴师”(赫西俄德《神谱》,张竹明、蒋平译,商务印书馆1991年版,第26、27、29页)。
- ⑧ Cf. Paul Oskar Kristeller, *Le Système Moderne des Arts*, Éditions Jaqueline Chambon, 1999, p. 18。
- ⑨ 鲁刚、郑述谱编译《希腊罗马神话词典》,中国社会科学院出版社1984年版,第177页。
- ⑩ Cf. Paul Oskar Kristeller, *Le Système Moderne des Arts*, p. 25。
- ⑪ Paul Boyancé, *Le Culte des muses chez les philosophes grecs*, Éditions de Boccard, 1937。
- ⑫ Paul Boyancé, *Le Culte des muses chez les philosophes grecs*; Cf. François Mairesse, *Le Musée, Temple Spectaculaire*, Presse Universitaire de Lyon, 2002, p.15, p.164。
- ⑬ François Mairesse, *Le Musée, Temple Spectaculaire*, p. 15。
- ⑭ Strabo, *Geography*, Books 17, 1, 8。
- ⑮ 罗马博物学家普里尼的记载:“不应该忽略浮石的历史。事实上人们把放置在我们称作mouseion的构造物之上的朽石称做浮石,这么做是为了人工地模仿岩洞的效果。”(Pliny, 1848, LivreXXXVI, L, 1)
- ⑯ 根据法国学者R. Roux的研究,赫利孔山下的mouseion是一片祀奉缪司诸神的圣林,包括一个柱廊和一个剧场,以后又添设了一个让成员聚会的会场,和一个祭坛,周围露天散布着一些雕塑,“伴随着悄然流淌的小溪,沉浸在圣林的孤寂之中”,这一切都旨在造就成员们超离世事纷争的气氛,激发思想的灵感(R. Roux, 《Le val des muses et les musées chez les auteurs anciens》, *Bulletin de correspondances helléniques*, 78, 1954, p.44。Cf. François Mairesse, *Le Musée, Temple Spectaculaire*, Presse Universitaire de Lyon, 2002, pp.16—17)。
- ⑰ 关于这方面的原始资料和研究,主要参见Susan M. Pearce编辑的八卷本资料集*Museum and Their Development: The European Tradition 1700—1900*, vol 1, *Musaeum Tradescantianum: or, a collection of Rareties, Preserved at South-Lambert near London*, Routledge/Thoemmes Press, 1999, pp.VI—VIII。崔生博物馆由老崔生在17世纪上半叶建立,1656年,小崔生出版了该博物馆的藏品著录《崔生博物馆,或保留在伦敦附近南兰贝特的珍稀物收藏》(*Musaeum Tradescantianum: or, a collection of Rareties, Preserved at South-Lambert near London*)。阿什莫林在1659年12月12日的日记中这样写道:“崔生(指小崔生——引者)先生夫妇告诉我说,他们长期以来都在考虑,在自己百年之后,应该把他们的奇珍室托付给谁,最终他们决定把它给我。”(同上书 p. VII)另,小崔生在于1661年4月4日签署的遗嘱中,则有这样的记载:“在她有生之年,我把我的奇珍室遗赠给我亲爱的妻子Hester Tradescant,在她死后,则遗赠给牛津或剑桥大学。”(同上书 p. VII)阿什莫林于1677年表示把这一收藏捐赠

给牛津大学,1683年,该博物馆正式开放。(同上书 pp.VI-VIII)

- ①9 A.MacGregor (ed.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Auriosities in Sixteenth-and Seventeenth-Century Europe*, Oxford University Press, 1985。
- ②0 它的法文写法是“cabinet de curiosités”,德文写法为“Wunderkammer”,意思都是“(满足)好奇心之屋”。
- ②1②2②3 Paula Findlen, “The Museum: Its Etymology and Renaissance Genealogy”, in *Museum Studies An Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell (ed.), Blackwell Publishing, 2004, p. 23 p.23 p.23。事实上,所引各词之间的意义仍有细微差异,尤其是在studio和galleria之间,详见下文。
- ②4 Nicolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, New York, 1973。此书已有中文版,参见佩夫斯纳《美术学院的历史》,陈平译,湖南科学技术出版社2003年版。
- ②5 佩夫斯纳《美术学院的历史》,陈平译,第7页。根据佩夫斯纳的研究,“学园”的“非正式性”是15世纪的特征,从而区别于16世纪样式主义主导下“学园”的特点——“建立起详尽的、最为公式化的规章”(第16—17页)。此处的“学园”始具备“学院”的性质。
- ②6②8②4③④⑤ Paula Findlen, “The Museum: Its Etymology and Renaissance Genealogy”, from *Museum Studies An Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell (ed.), p. 23, p. 26, p. 36, p. 37, p. 37。
- ②7 16世纪著名的自然哲学家阿尔德罗芬弟(Aldrovandi)不无炫耀地把自己丰富的收藏称作是“世界第八奇迹”(同上书,第41页)。因而,中文的“博物馆”一词称得上是对于文艺复兴时期之“Musaeum”一词意义的绝妙翻译,尽管中文中“博物”一词的本源可以追溯到西晋文人张华的名著《博物志》,同时,它也反过来证明,用“博物馆”一词来翻译古希腊的术语“mouseion”是不合时宜的。
- ②9 Cf. Roland Schaer, *L'invention des musées*, Découvertes Gallimard, 1993 pp.24-25。
- ③0 R.J. Evans, *Rudolf II and His World, 1576-1612*, Oxford University Press, 1979。转引自Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Hachette, 2001, p.11。
- ③1 Th.Da Costa Kaufmann, *Rudolf II and Prague*, Thames and Hudson, 1997。转引自Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Hachette, 2001, p.11。
- ③2③3 “la《culture de la curiosité》”——法国历史学家K.Pomian的用语,参见*Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987 pp.61-80。
- ③4 阿尔德罗芬弟(Aldrovandi)在评价自己的朋友卡尔佐拉里(Calzolari)的博物馆目录时的用语(Paula Findlen, “The Museum: Its Etymology and Renaissance Genealogy”, from *Museum Studies An Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell (ed.), p. 30)。
- ③5 K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Gallimard, 187, p.61。
- ③6 法文的“静物画”(Nature Morte),其字面含义为“死去的自然”。
- ③7③8③9④1 Giuseppe Olmi, “Science-honour-metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries”, from A.MacGregor (ed.), *The origins of museums: The cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe*, pp. 5-16, p. 5, p. 6, p. 11。
- ④0 李军《佛罗伦萨“乌菲奇画廊”与美术博物馆生成考》,载《美术研究》2008年第2、3期。
- ④6 Roland Schaer, *L'invention des musées*, Découvertes Gallimard, 1993 p.33。

(作者单位 中央美术学院人文学院)

责任编辑 陈诗红