

无墙的博物馆

——艺术史——

(插图珍藏本)

[法] 安德烈·马尔罗 著
李瑞华 袁楠 译 孙宜学 校

WU QIANG
DE
BO WU GUAN

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

无墙的博物馆

艺术史

(插图珍藏本)

[法] 安德烈·马尔罗 著
李瑞华 袁楠 译 孙宜学 校

WU QIANG
DE
BO WU GUAN

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

无墙的博物馆/(法)安德烈·马尔罗著;李瑞华,袁楠译.
—桂林:广西师范大学出版社,2001.12
(雅典娜思想译丛)

书名原文:Museum Without Walls

ISBN 7-5633-3378-9/J·110

I.无… II.①安…②李…③袁… III.艺术理论—研究
IV.J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 075661 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 36 号 邮政编码:541001)
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东新华印刷厂印刷

(山东省济南市经十路 125 号 邮政编码:250001)

开本:965mm×1 270mm 1/32

印张:7 字数:83 千字

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数:0 001~10 000 定价:39.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

内容简介

本书描述了自中世纪以来，绘画和雕塑所经历的一系列变化：同时说明了现代考古学、现代摄影术和世界文化的传播，在我们艺术知识的丰富过程中所起的作用。作者通过对艺术的深层阐释，把一些观众看来“无法理喻”的艺术品变成一幅幅清晰的图像，使我们对艺术的理解成为可能。

责任编辑 / 于惠平
装帧设计 / 曹琦
正文排版 / 肖敏

90/03 3378

1. 《狱中记》
(英) 奥斯卡·王尔德
2. 《人, 诗意地安居——海德格尔语要》
(德) 海德格尔
3. 《永恒的流放——德国流亡知识分子》
(美) 马丁·杰伊
4. 《时髦的身体: 时尚, 服装和现代社会理论》
(英) 乔安娜·安特维斯托
5. 《1963 年的格林尼治村——先锋派表演和欢乐的身体》
(美) 萨利·巴恩斯
6. 《资本主义的诞生——对古典政治经济学的一种诠释》
(英) 迈克尔·佩罗曼
7. 《文艺复兴——艺术与诗的研究》(插图珍藏本)
(英) 沃尔特·佩特
8. 《人之子——耶稣》(插图珍藏本)
(德) 艾米尔·路德维希
9. 《悲剧的诞生》(插图珍藏本)
(德) 尼采
10. 《罗丹论》(插图珍藏本)
(奥) 里尔克
11. 《一个后现代主义者的谋杀》(插图珍藏本)
(美) 阿瑟·A. 伯格
12. 《无墙的博物馆——艺术史》(插图珍藏本)
(法) 安德烈·马尔罗
13. 《杜尚访谈录》(插图珍藏本)
(法) 卡巴内
14. 《欧洲现代画派画论》(插图珍藏本)
(德) 瓦尔特·赫斯



雅典娜思想译丛

丛书策划 呼延华 楚尘

序

孙宜学

安德烈·马尔罗(Andre Malraux, 1901~1976)是当代法国著名作家,也是一位卓有成就的政治家。他1901年11月3日生于巴黎,早年就读于东方语言学校,年轻时曾当过小出版商的助手。从1920年起,他开始在左派文艺刊物《行动》上发表评论文章,并因此结识了一些著名作家、批评家,逐渐形成了自己的文学观、艺术观。1921年发表第一部诗体小说《纸月亮》,文笔细腻,叙述生动,他开始引起文坛注意。1923年他漫游柬埔寨、越南、中国等地,曾在柬埔寨丛林中寻找一座寺庙废墟,并从那里运出一批石雕,结果被法国殖民地当局指控为“掠夺文物”,在案件审理过程中,他对殖民主义统治有了新的认识,开始同情殖民地人民。后在西贡创办报纸《印度支那》,主张“法安(南)亲善”,半年后停刊。1926年初他回到巴黎,著有《西方的诱惑》,论述东西方的文明及价值观。他曾加入文学团体“新法兰西评论”。1928至1933年间,他关于亚洲的3部小说《征服者》(1928)、《王家大道》(1930)、《人类的命运》(1933)相继问世。《征服者》以1925年中国省港工人大罢工为题材,获联合文学奖;《王家大道》叙述一探险家在柬埔寨丛林寻找古代庙宇的故事;《人类的命运》描写1927年上海工人举行武装起义,配合北伐军攻占上海,以及汉口工人运动被蒋介石镇压的事件。这两部小说都以中国现代历史为背景,但作者却把工人运动的组织领导者大多写成外国人,违背历史真实。这两部小说获得了龚古尔奖金。

1933年希特勒上台,马尔罗积极投入国际反法西斯斗争。他出席了1934年在莫斯科召开的全苏第一次作家代表大会:与纪德等人一起参加了援救遭受德国法西斯迫害的台尔曼、季米特洛夫的群众运动。他于1935年发表小说《可鄙的时代》,在小说序言中表达了赞成共产主义的观点。1937年西班牙内战爆发,马尔罗为西班牙共和国军队提供了一批战斗机。在马德里创建了一支国际飞行中队,自任队长,并多次参加飞行。1937年底,他发表以西班牙内战为背景的长篇小说《希望》,表达了他对革命战争所提出的理想与现实、目的与手段、友情与纪律等一系列问题的观点,赞扬西班牙人民的正义斗争。1939年马尔罗加入法国装甲部队,1940年受伤被俘,后逃出俘虏营。这时期他所创作的半自传体小说《阿尔滕堡的胡桃树》(1943)正是他情绪低落与平静生活的产物,作品失去了以往的革命色彩,趋向于抽象的哲理论说。1944年春,他化名“伯尔瑞上校”,参加佩里格地区抵抗运动游击队,

受伤被捕，德军撤退后出狱。同年，他还组织并指挥了“阿尔萨斯—洛林旅”配合正规军参加解放阿尔萨斯的战役。

第二次世界大战后，马尔罗成为戴高乐的忠实追随者，是法兰西人民联盟主要领导人之一，曾任政府情报部长和文化部长。这一时期他著有《沉默的声音》（1952）、《想像中的世界雕塑博物馆》（1952、1954）和《诸神的变异》等书，从美学角度继续探讨关于人的状况的哲理主题，在文艺领域颇具影响。他晚年写有风格独特的回忆录《反回忆录》、《被砍伐的橡胶树》、文艺论著《艺术心理学》（3卷）等几部艺术著作。1965年他曾代表戴高乐总统访问中国。

《无墙的博物馆》的前身是《沉默的声音》的第一卷，但又经过了马尔罗认真细致，甚至可以说是根本上的改写和扩充，成了一部富有才华、灵感奔涌、博大深邃的艺术史著作，这是一部后人很难超越的著作，因为它几乎将世界上的各种艺术形式、各个风格迥异的艺术家的，甚至很多著名或不著名的艺术作品都囊括在自己这部并不宏大的小书之中。但作者又决不是机械无趣地满足于对事实或现象的叙述，他充分运用了自己的想像：一座座固定的雕塑因他的想像而神采飞扬，兴奋游走；历史上一个个已逝的艺术风格、流派因他的想像而宛如一幅缓缓展开的画卷，把读者包裹其中，其乐融融；一幅幅已有定论或尚无人所知、所重视的绘画，甚至一扇教堂的彩绘玻璃窗，也从尘封多年的尘垢中放射出自己的艺术之光。想像使这部书成了一座名副其实的无墙的博物馆，也可以说作者将世界艺术看成了一座博物馆，一切艺术都在其中占有了一个位置，当它在你眼前缓缓展开时，你也许会觉得头晕目眩、震耳欲聋、惊奇万分……但你最后还不得不做出结论：马尔罗的艺术史不仅是其最佳作品之一，也是我们时代真正伟大的著述之一。

《无墙的博物馆》当然不是仅仅靠想像来谈艺术，其最核心的内容是描述了自中世纪以来，绘画和雕塑经历了怎样的变化，而且描述了我们的艺术知识借助于现代考古学、现代摄影技术和世界文化的传播，是如何得到极大丰富的，以及这一丰富如何改变了我们的艺术概念。通过表明我们对于自身所知道的“艺术”事业的理解具有何等的革命性，通过将我们的这种理解同各种传统的和非西方的概念相比较，马尔罗把我们大多数人甚至无法正视的东西描绘成了一幅清晰的图像——那就是我们根深蒂固的思维习惯。艺术革命此时又成了人自身革命的媒介和战场。

可以说马尔罗创作了一部出色而富有启发性的著作，它探讨了所有艺术的意义，具有巨大的哲学和道德意义——它是人类寻求表现手段征途上的一个里程碑，将以其无可比拟的权威性永远屹立在艺术探索的艰难行程上，也将它在它所创造的“无墙的博物馆”中占据永恒的一席之地。

目 录

序	1
---------	---

引 言	1
-----------	---

第一章	7
-----------	---

第二章	33
-----------	----

第三章	79
-----------	----

第四章	133
-----------	-----

图版目录	209
------------	-----

引言

罗马式的十字架不会被同时代人认为是一件雕塑作品，契马布埃的《圣母》也不会被同时代人看做一幅画，甚至菲迪亚斯的《雅典娜》最初也不是一尊雕像。

如今，我们在接触艺术作品时，艺术博物馆扮演了如此必要的角色，以至于我们都很难意识到，过去或现在，在那些不知现代欧洲文明为何物的国度，博物馆根本就不存在。即使在西方世界，它们存在的时间也仅仅只有200年。它们在19世纪的艺术生活中占据着非常重要的地位，在我们今天的生活中也占有极其重要的分量，以至于我们忘了它们已将一种全新的对于艺术作品的态度强加给了观众。它们已经使自己收集起来的作品脱离了最初的功能，甚至把肖像也转变成了“绘画”。尽管一座恺撒胸像

或一座查理五世的骑马像对我们来说仍代表了恺撒或查理皇帝，《奥利瓦斯伯爵》却已经成了纯粹的委拉斯凯兹作品。我们还关心《戴头盔的人》或《戴手套的人》在现实生活中是谁吗？对我们来说，它们的名字是伦勃朗和提香。肖像已不再把与某人相像作为最初目的。一直到19世纪，艺术作品都主要是对某种现实或想像事物的再现。只有在艺术家的眼中，绘画才是专门的绘画。对他来说，绘画甚至还是诗歌的一种形式。博物馆的作用就是使人忘掉几乎每一幅肖像（甚至是梦中人物的肖像）的模特，并剥离艺术作品的功能。它取消

引-1 路易·托吉
但吉女士、法乌斯瓦·巴塞勒
尔·但吉·度·费将军之妻



帕拉狄昂的意义，取消圣徒与救世主的意义；排除对神圣性的联想，排除有关装饰与财富的特性，以及有关相似或想像的特性。它向观者呈现出不同于事物本身的事物的形象，并在这种不同中找到这些形象存在的理由。它是各种变形 (metamorphoses) 的汇聚之所。

艺术博物馆之所以在亚洲出现得那么晚（甚至是在欧洲的影响与资助下才出现的），是因为对亚洲人、特别是对远东人来说，艺术沉思与画廊是水火不相容的。在中国，只有完全占有才能充分欣赏一幅艺术作品，除非涉及到宗教艺术时才例外。这种欣赏首先必须使它们与世隔绝。绘画不是被展览的，而是要在一位处于良好优雅状态的艺术爱好者面前打

引-2 路易·托吉
玛丽·勒荷琳斯卡，法
国皇后，路易十五之妻





引-3 米开朗琪罗 摩西

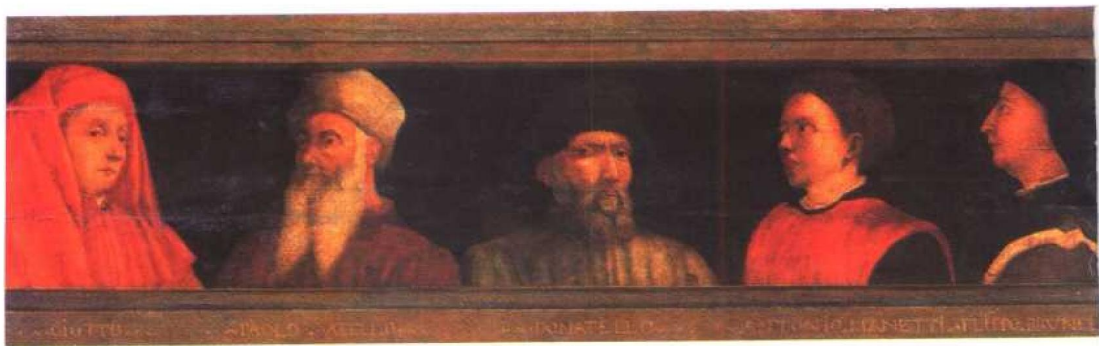
开：其作用是加深和促进他与宇宙的交流。将艺术作品相互进行比较是一项智力活动，它与独自就能使沉思成为可能的放松状态直接对立。在亚洲人眼中，博物馆也许是一个求学与授业的场所，除此而外，它就不过是一阕荒唐的合奏，各种矛盾的主题融合与混杂在一个无穷无尽的系列组曲之中。

在一个多世纪里，我们同艺术的接触已变得越来越理智化。博物馆促使人们比较它所集中起来的各种世界表现形式，并迫使我们去探询是什么使它们走到了一起。一系列似乎彼此冲突的流派，在单纯的“视觉快乐”之上，增加了一种对于艺术热情求索的意识，一种再造宇宙、面对造物主的意识。

归根结底，博物馆是展现人的最高贵面目的场所之一。但我们的知识范围要广于我们的博物馆。参观罗浮宫的人都知道，它既没收藏戈雅的重要画作，也没收藏伟大的英国艺术家的重要画作：既没有收藏皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的重要画作，也没有收藏格吕内瓦尔德的重要画作：既没有收藏米开朗琪罗的绘画，也没有收藏弗美尔的绘画。在一个艺术作品除了成为艺术作品就不再有其他功能的地方，在世界的艺术探索正积极前进的时代，这么多杰作汇聚在一起——当然，遗漏的也很多——使人们脑海中浮现出世界上所有的杰作。这种残缺不全的艺术作品为什么不能使人想到全部的艺术品呢？

它必定失却了什么呢？到现在为止，它至少失去了构成整体一部分的彩绘玻璃和壁画，失去了那些难以展示的物品（比如挂毯），失去了所有那些不能移动或不能得到的东西。即使人们用最大的热诚和丰富的资源来建设一座博物馆，它在很大程度上也取决于偶然所赋予的种种机遇。拿破仑的胜利并不能让他把西斯廷教堂带到罗浮宫；也没有任何艺术赞助人，不管他是多么富有，能将沙特尔的皇家之门或阿伦佐的壁画带到大都会博物馆。从18世纪到20世纪，被迁移的都是那些可携带的艺术品，结果被拿来出售的伦勃朗的画要远远多于乔托的壁画。因此，艺术博物馆——它诞生于画架画是惟一活的艺术形式之时——不是要成为色彩的博物馆，而是要成为绘画作品的博物馆：不是成为雕塑的博物馆，而是成为塑像的博物馆。

引-4 佛罗伦萨画派
佛罗伦萨文艺复兴的五位大师：乔托、乌切罗、多纳太罗、莫内提、布鲁列涅斯奇



无墙的博物馆

19世纪，“大旅行”填补了博物馆留下来的缺口。但当时有多少艺术家熟悉欧洲所有的杰作呢？戈蒂埃在39岁时见到了意大利（没有见到罗马），埃德蒙·德·龚古尔是在33岁到过意大利，雨果则是在孩提时代。波德莱尔和魏尔兰却终生都不曾到过意大利，而意大利是“大旅行”的传统中心。他们可能到过西班牙和德国的部分地区，也许还有荷兰；佛兰德斯相对来说比较有名。在沙龙里挤来挤去充满热情的人群主要是由真正的鉴赏家组成的，他们所受的艺术教育要归功于罗浮宫。波德莱尔从未见过埃尔·格列科、米开朗琪罗、马萨乔、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的杰作，或格吕纳瓦尔德、提香的杰作，或哈尔斯（或戈雅）的杰作，尽管他不难进入奥尔良家族的画廊。他的航标从16世纪开始。

他看到了什么？到1900年为止，那些艺术观点仍然让我们觉得有启发性和重要的人们，那些我们认为是在谈论我们自己所知晓的同一类作品、在参考我们自己所知晓的同一类资源的人们，他们看到了什么？两三个大博物馆、照片、版画、大量欧洲艺术杰作的复制品。它们的大多数读者看到的更少。在当时的艺术知识中存在着一个模糊区域：将罗浮宫的一幅画同马德里、佛罗伦萨或罗马的一幅画作对比，就是将一幅眼前的图像同一幅记忆中的图像对比。视觉记忆并不会出错，前后各个研究阶段之间往往隔着数星期的旅行。从17世纪到19世纪，雕刻画已经变成了雕刻：它们保留了绘画作品的线条（至少是相对地保留），却丧失了绘画的色彩——色彩已经被黑白色调所取代，它们在失去深度的同时，获得了空白。19世纪的照片只是一种更忠实的绘画。当时的艺术爱好者们理解绘画作品的方式，就跟二战之前那些年头里我们理解镶嵌画和彩绘玻璃的方式一样。

如今，一位艺术研究者可以仔细观察大多数世界伟大绘画作品的彩色复制品，还可以为自己找到大量的次品，以及各种古老艺术，印度、中国、日本伟大时期的作品和哥伦布之前的雕塑，某些拜占庭艺术，罗马式壁画，原始艺术和“民间”艺术。在1850年，人们可以看到的雕像复制品有多少呢？

由于雕塑能比绘画更逼真地用黑白两色加以复制，我们当代的艺术书籍在雕塑中找到了非常成功的用武之地。曾几何时，研究者参观罗浮宫和一些不太重要的画廊时，都尽可能多地记住他所看到的东西。然而，我们所拥有的可以用来刷新我们记忆的伟大作品，甚至比那些最大的博物馆所收藏的还要多得多。

一个无墙的博物馆已然向我们敞开，它将极大地扩展真正的博物馆在其高墙内给我们揭示出的有限的艺术世界：作为对这些博物馆召唤的回应，造型艺术已产生了自己的印刷机。

引-5 胡伯·罗勃
大画廊荒废的想像图



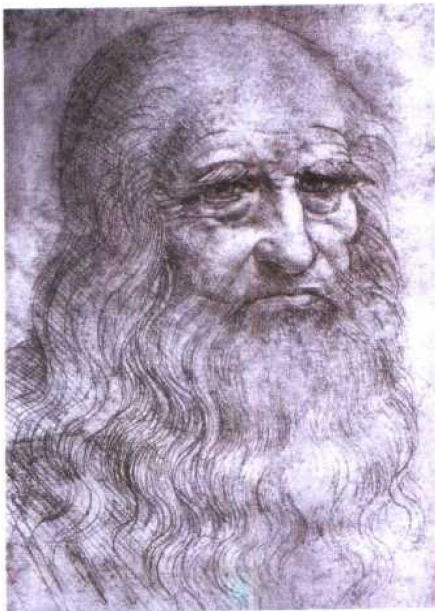
第一章

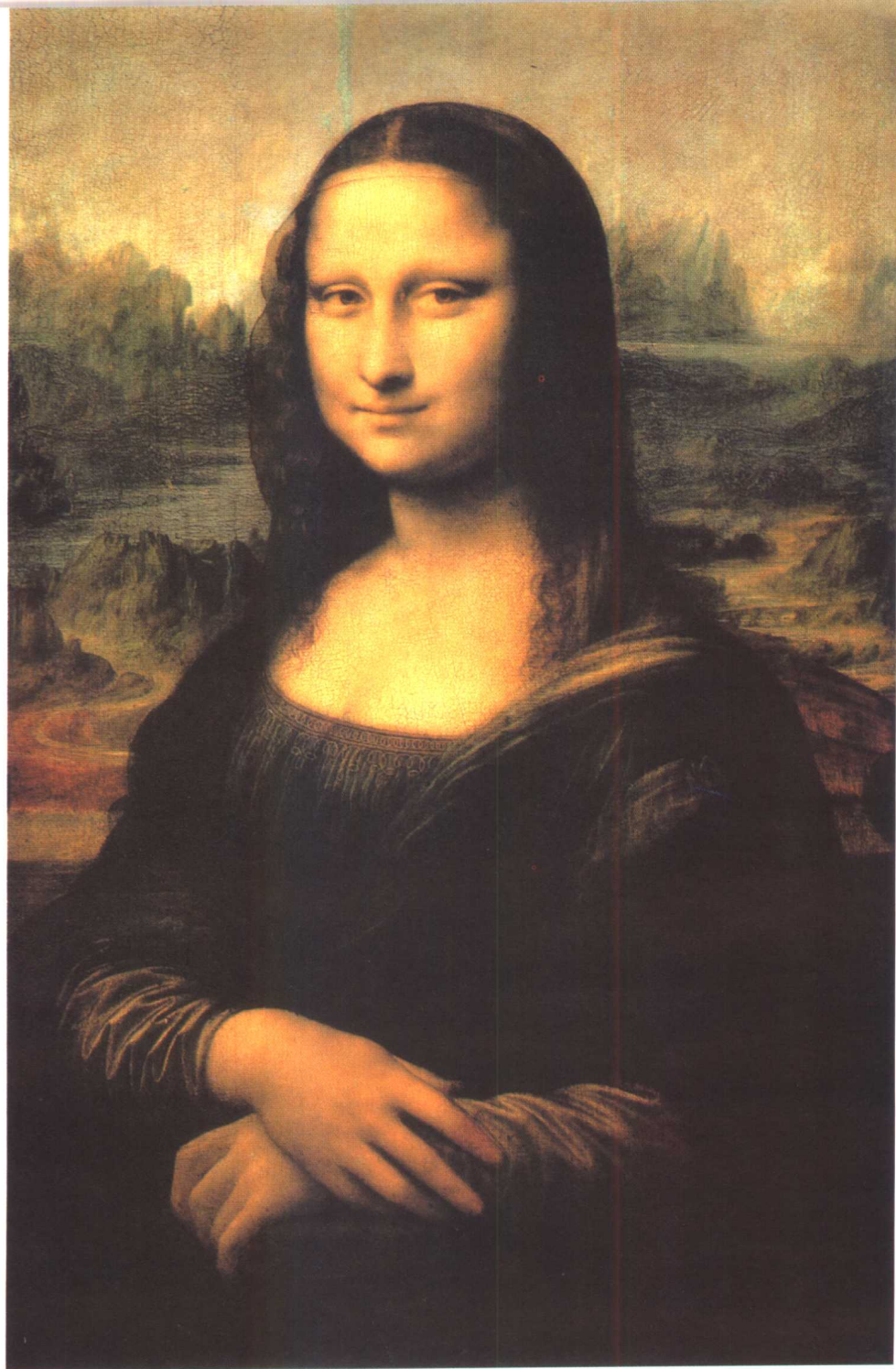
作为对真正博物馆召唤的回应（真正的博物馆则回应了那些真正创造者的召唤）……激发并支配这场伟大复兴的艺术并不容易定义。它是我们自己的，这就像一条鱼难以去想像自己置身其中的水族馆的外观一样。它所复兴的各种艺术都具有某种相似性，但它们的领域比它自己的要更广泛。它所毁坏的各种艺术也都具有某种相似性，但它们的领域较其中任何一个的领域都更复杂。皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡对于凡·代克的胜利，埃尔·格列科对于穆里略的胜利，还有沙特尔和雅典卫城的大师们对于亚历山大雕塑家们的胜利，都与塞尚对于他那时代“官方”画家的胜利几乎同时发生。这些都使我们认识到，如果说现代艺术和无墙的博物馆在官方艺术，甚至在“过去的美学”中，都有强有力的对手的话，那首先是因为这种艺术和美学的合法性源自一种普遍情感：源自那些把绘画仅仅看成一种特殊展示者的意愿。

从11世纪到16世纪这5个世纪里，在意大利和佛兰德斯，在德国和法国，艺术家们集中精力使自己从一种局限于两维的表现形式中解放出来，从他们所承认的前辈的笨拙或无知中解放出来。（由于用的是用粗毛笔写出来的字体，远东艺术在掌握媒介方面进步得更快。）在16世纪，欧洲人发现了表现体积和深度的秘密，以及创造空间幻觉的秘密。

决定性的技术进步的发明权无疑属于列奥纳多。以前的所有绘画——希腊陶罐或罗马壁画，拜占庭和东方艺术，各地基督徒原始（Primitives）的艺术，佛兰芒和佛罗伦萨人的艺术，

1-1 列奥纳多·达·芬奇
自画像(素描)





1-2 达·芬奇 蒙娜丽莎

莱茵和威尼斯人的艺术——无论它们是壁画、微型画或油画，画家们总是根据轮廓来创作。通过有意模糊轮廓，然后再将对象有限的形式扩展到一定的距离——这个距离不再是前辈们的抽象透视（乌切罗和皮耶罗的透视强调了而不是削弱了对象的独立性），而是其中的一切都充满蓝色调的区域——列奥纳多早于希罗尼穆斯·博施很多年就创造并传授了一种欧洲前所不知的表现空间的手法。他的空间不再是人体的一个纯粹中性的环境，而是像时间一样流动，并同时以自己巨大的收缩性包围了人物和观者，并开放了一个无限的远景。然而，这个空间并非画面上的一个窟窿，即使其具有透明性也仍是绘画。直到有了这个发现，提香才能突破他的轮廓线条，或者说伦勃朗才能在他的蚀刻画中表现其天才。但在那时候的意大利，要想在绘画和普通视觉世界之间建立和谐性，以使那些将要出现的形式摆脱绘画的束缚，你所需要做的只是在列奥纳多的技术和已经被少数画家预见到或运用了的这种技术的各项元素之间进行综合——同时仔细掩盖它所表现出



1-3 提香
基督在抹大拉的
玛利亚面前现身