



作者简介:

达瑞奥·冈博尼·冈博尼 (Dario Libero Gamboni)

1954年生于瑞士伊韦尔东, 先后就读

于瑞士洛桑大学、法国社会科学高等

学院里昂第二大学、苏黎世大学、

瑞士阿加德斯特丹大

学及瑞士艺术史学

研究所, 曾任里昂

大学、巴黎大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

瑞士大学、

# 艺术破坏

法国大革命以来的偶像破坏与汪达尔主义

[瑞士] 达瑞奥·冈博尼 / 著 郭公民 / 译

冈博尼曾荣获于法国著名哲学家、社会学家、



上海社会科学院出版社  
SHANGHAI ACADEMY OF SOCIAL SCIENCES PRESS

图书在版编目 ( C I P ) 数据

艺术破坏：法国大革命以来的偶像破坏与汪达尔主义 / (瑞士) 达瑞奥·冈博尼 (Dario Gamboni) 著；郭公民译. — 上海：上海社会科学院出版社，2018

书名原文：The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution

ISBN 978-7-5520-2376-3

I . ①艺… II . ①达… ②郭… III . ①艺术史 - 研究 - 世界 IV . ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 152712 号

上海市版权局著作权合同登记号：图字 09-2016-657 号

*The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*

by Dario Gamboni was first published by Reaktion Books, London, UK, 1997

Copyright © Dario Gamboni 1997

艺术破坏：法国大革命以来的偶像破坏与汪达尔主义

---

作 者：(瑞士) 达瑞奥·冈博尼

译 者：郭公民

责任编辑：冯亚男

策 划：黄飞立

封面设计：周清华

出版发行：上海社会科学院出版社

上海顺昌路 622 号 邮编 200025

电话总机 021-63315900 销售热线 021-53063735

<http://www.sassp.org.cn> E-mail:sassp@sass.org.cn

照 排：上海韦堇印务科技有限公司

印 刷：上海展强印刷有限公司

开 本：890×1240 毫米 1/32 开

印 张：17.125

字 数：530 千字

版 次：2019 年 3 月第 1 版 2019 年 3 月第 1 次印刷

---

ISBN 978-7-5520-2376-3/J · 075 定价：128.00 元

---

版权所有 翻印必究

此为试读，需要完整PDF请访问：[www.ertongbook.com](http://www.ertongbook.com)

## 作者简介:

达瑞奥·里贝勒·冈博尼 (Dario Libero Gamboni)

1954年生于瑞士伊韦尔东,先后就读于瑞士洛桑大学、法国社会科学高等研究院。

曾任里昂第二大学、克利夫兰凯斯西储大学、阿姆斯特丹大学艺术史教授,现为日内瓦大学艺术史系教授(2004年至今)。布宜诺斯艾利斯大学、法兰克福大学、弗莱堡大学、墨西哥国立自治大学、印度尼赫鲁大学、巴西圣保罗大学、斯特拉斯堡大学、东京大学、苏黎世大学及巴黎高等师范学院客座教授。法国大学研究院院士(1993—



1998)、华盛顿特区国立美术馆视觉艺术高等研究中心艾尔萨·梅隆·布鲁斯高级研究员(1996)、瑞士联邦文化办公室高级客座研究员、利兹亨利·穆尔研究所高级研究员(2010)、麻省威廉斯敦克拉克艺术学院克拉克研究员(2010—2011)、苏黎世瑞士研究所艺术研究教授研究员(2014)、佛罗伦萨艺术史研究所马克斯·普朗克学会客座研究员(2016)。

冈博尼曾受教于法国著名哲学家、社会学家皮埃尔·布尔迪厄,研究涉猎广泛,致力于18世纪末至今的视觉艺术、艺术与文学关系、偶像破坏与汪达尔主义、视觉歧义与视觉含混、接受史与接受理论、艺术与心理学、博物馆艺术家与收藏家及保罗·高更、奥迪隆·雷东等课题和研究。2006年,冈博尼荣获瑞士当代艺术领域最负盛名的梅拉·奥本海姆奖(Meret Oppenheim Prize)。主要著作有:《现代偶像破坏:当代艺术理论与艺术汪达尔主义》(1983)、《路易斯河(1885—1963)与瑞士法语区的宗教画》(1985)、《画笔与钢笔:奥迪隆·雷东与文学》(1989)、《艺术破坏:法国大革命以来的偶像破坏与汪达尔主义》(1997)、《作为景观的艺术家肖像:自我反观研究》(2002)、《潜在图像:现代艺术的模糊性与不确定性》(2002)、《保罗·高更:思想的神秘内核》(2013)、《聆听之眼:高更笔记》(2011)、《重影:看得见的陷阱与启示》(2016)。



## 译者前言（代译序）

### 艺术的破坏之维

在科学史名作《科学革命的结构》中，托马斯·库恩下过一个论断：诸多成熟的常规科学研究其实就是在早已定型的范式框架内做扫尾工作，这种工作恰似把研究对象“塞进一个由范式提供的已经制成且相当坚实的盒子里”，而对于“那些没有被装进盒子内的现象，常常是完全视而不见的”。<sup>①</sup>如今，艺术科学研究日趋周备，于此一领域，众多研究者业已完成了不少或横阔或纵深的测绘，在不断完善研究方法、理论与扩展研究范围、视角的同时，亦为艺术编制出了形形色色的地图或地形图。尽管，这些研究工作力求做到巨细靡遗和深邃入微，但在艺术及美学研究的学术地图上，仍留下了一个未被标记甚或蒸发了的板块：作为与艺术史如影随形的现象，或作为研究艺术行为和审美活动不容错漏的一个维度，以及诸多艺术品时常遭遇的终局，艺术破坏至今仍被库恩所说的那个“盒子”挡在门外，此方面研究不仅长期付之阙如，而且该研究主题所具有的价值也始终没被人发现或未得到承认，研究者要么对之惘然不知或不予理睬，要么视而不见或避之不谈——这实在是件咄咄怪事！

#### 一、史不绝书的艺术现象与束之高阁的研究主题

在艺术的历史中，破坏艺术作品这种行为、现象由来既久。大卫·弗里德伯格认为，无论是从时间跨度，还是从地域空间的广度上讲，艺术破坏都算得上是艺术领域里的一种普遍现象，“人们捣毁图画和雕塑；损坏它们……人们一直都在用这些方式回应着图画和雕塑；如今还继续在这么做着。在我们所说的原始社会中他们这么干，在现代社会里他们也是如此；

<sup>①</sup> [美] 托马斯·库恩著《科学革命的结构》（第四版），金吾伦、胡新和译，北京：北京大学出版社，2012年11月第2版，第20页。

在东方和西方，在非洲、美洲、亚洲以及欧洲皆然”<sup>①</sup>。在西方历史上，从史前洞穴岩画的层累迭加<sup>②</sup>、古希腊赫若斯塔图斯（Herostratus）纵火烧毁阿尔忒弥斯神庙，至欧洲8世纪和9世纪拜占庭“圣像破坏”运动、16世纪宗教改革“图像破坏”，到自法国大革命始在世界各处都曾爆发过的群众革命浪潮中捣毁艺术品的举动，再到20世纪先锋派“反艺术”的艺术革新对艺术作品的滥用和破坏，以及由个别观众在各类公共空间或博物馆、美术馆内犯下大大小小的攻击、损毁艺术品的罪行，此类暴力侵害艺术作品的“戏码”，在西方艺术史的舞台上周而复始、无休止上演着。

在历史悠长、朝代更迭频繁的中国，艺术作品或经“风霜兵火，湮沦磨灭，散弃于山崖墟莽之间”，或沦落“俗子之手，动见荣辱，卷舒失所，操揉燥裂”，或“入村汉手，质钱，献豪门，剪作练裙袜材，不肖子，盗，换酒食，水火厄，殉葬”，凡此种种，数见不鲜。<sup>③</sup>古代中国的艺术品最初多为公家收藏，聚于一室，一遭劫掠、破坏，规模往往甚巨：汉武帝始创秘阁，经几朝罗致之艺术品，至东汉末年，多半被军人毁弃于野；魏晋南北朝，五胡乱华、侯景之乱，内府所藏法书、丹青数经焚劫，几无所剩；隋炀帝建妙楷、宝迹二台，以藏古迹、古画，东幸扬州途遇风浪，随驾众多艺术珍品同船溺溇；唐代，由贞观经武周朝，内库聚藏书画杰作几经易手，终为岐王李隆范尽皆灰焚。安史之乱，皇家艺术收藏再度遭逢巨厄；

---

① David Freedberg. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, London: The University of Chicago Press, Ltd, 1989, p.1.

② 史前艺术研究者在世界各处的原始岩画上都发现过前期绘画被后期绘画所覆盖遮蔽的现象。例如，在西班牙阿尔塔米洞窟和法国拉斯科洞窟的岩画上就存有这种覆盖迭加的痕迹，前者的情形是早期作品被擦去或模糊掉之后再被画上新的图画，后者则是几头公牛的形象被叠压在下层红色的牛、熊、鹿等形象之上，造成如此现象的原因既有可能是绘画位置的神圣性而导致被反复利用的结果，也可能是因后来的人种或族群对之前别的人种或族群所绘制的图像及其代表的巫术力量的一种压制。陈兆复、邢琨《外国岩画发现史》，上海：上海人民出版社，1993年6月第1版，第42、49页。

③ [宋]欧阳修《集古录目序》，《集古录跋尾》，北京：人民美术出版社，2010年8月第1版，第1页；[明]文震亨；陈剑点校《长物志》，杭州：浙江人民美术出版社，2013年4月第1版，第67页；[明]陈继儒《书画金汤》，黄宾虹、邓实编《美术丛书》（初集第十辑），杭州：浙江人民美术出版社，2013年4月第1版，第130页。

南唐陷落之际，又有李后主命人将宫中所收图画、书法作品付之一炬；<sup>①</sup>宋以前，除上述公家艺术收藏历经破坏之厄外，史上还发生过“三武一宗”四次灭佛运动，这几场中国式偶像破坏运动也对当时的佛寺宗教艺术造成沉重打击，其间被毁诸多著名寺庙壁画、雕塑不可胜计；<sup>②</sup>时至晚清，先有太平天国的反偶像崇拜运动，致大量佛像、塑像、壁画、绘画惨遭销毁、抹灭，<sup>③</sup>后有八国联军火烧圆明园，令众多不便携带的艺术品和圆明园建筑艺术本身化为灰烬；民国时期，国民党号召民众打倒偶像，不少古代佛像、雕塑数年间任由摧残。<sup>④</sup>日军侵华，侵略者蹂躏、摧毁不少古今艺术品；最后，“十年动乱”中的“破四旧”以及对艺术、艺术家之摧迫，终又酿成其时举国一片“艺术沙漠”。撇开以上那些规模巨大的艺术破坏事件，贯穿中国艺术品流传和递藏始终的个人损毁行为亦为不少，这些行为对艺

① 参见[唐]张彦远《历代名画记》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年12月第1版，第4-6页；[宋]黄休复《益州名画录》，北京：人民美术出版社，1964年5月第1版，第16-17页；[宋]马令《南唐书》，北京：中华书局，1985年新一版，第34-35页；[清]陈撰《玉几山房画外录》，黄宾虹、邓实编《美术丛书》（初集第八辑），杭州：浙江人民美术出版社，2013年4月第1版，第144-146页。

② [唐]张彦远《历代名画记》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年12月第1版，第62页；[后晋]刘昫等《旧唐书》（卷一八上），北京：中华书局，1975年5月第1版，第604-606页；[宋]黄休复《益州名画录》，北京：人民美术出版社，1964年5月第1版，第2-3，3-4，6，8-9，12，65页。

③ 详见[英]李提摩大《亲历晚清四十五年：李提摩大在华回忆录》，李宪堂、侯林莉译，北京：人民出版社，2011年8月第1版，第165页；[英]呤喇《太平天国革命亲历记》（上册），王维周译，上海：上海古籍出版社，1986年2月第1版，第35，47页；罗尔纲《太平天国史》（第二册），北京：中华书局，1991年9月第1版，第733-736，739页；罗尔纲《太平天国史迹调查集》，北京：生活·读书·新知三联书店，1958年5月第1版，第11-12，15，37，46-47，53，59，67，72，144-146页；《太平天国史料专辑》，上海：上海古籍出版社，1979年10月第1版，第37，40，64-65，393，540页；《中国近代史资料丛刊·太平天国》（第三册），上海：上海人民出版社，1957年6月新1版，第311，315页；《中国近代史资料丛刊·太平天国》（第四册），上海：上海人民出版社，1957年新1版，第397-398，400，421，425，681页；《中国近代史资料丛刊·太平天国》（第五册），上海：上海人民出版社，1957年6月新1版，第165，182，273-274，286-287页；《中国近代史资料丛刊·太平天国》（第六册），上海：上海人民出版社，1957年6月新1版，第738，768，859-860，922，925页。

④ 梁思成《中国雕塑史》，北京：中华书局，2014年10月第1版，第91页。

术作品所造成的灾难绝不亚于前者。由此看来，今来古往的中国艺术史，简直算得上半部艺术破坏的历史，无怪乎某些西方学者在惊诧于中国古代艺术品佚失和破坏严重之余，还觉得这种频仍复发的毁灭公私艺术品的行为绝非偶然，已成中国文化的一种特质与传统。<sup>①</sup>

无论中西，概莫能外，作为人们对待、处置艺术品的一种独特方式，艺术破坏延续至今，似已成诸多艺术杰作皆难逃之劫，问题不过时间而已——或者，时间本身也正是那个致使艺术品湮灭、消亡的助因。面对如此史不绝书的攻击、损坏乃至摧毁作品的艺术既成事实，独具慧眼的研究者们理应不会毫无察觉或任其轻易溜走。然而，出人意料的是，这样一个明摆在那儿的研究主题确实没有被人好好研究过，或者说，从未被人当作一个研究对象严肃、客观地加以对待。

在西方学术传统中，“偶像破坏（Iconoclasm）”乃是艺术破坏在历史上的原型，这种早期表现形式在中世纪便已引起神学家、哲学家们的关注，且在围绕这种现象所展开的分析、争论中，多有涉及图像理论之论述。但从根本上讲，在当时，人们基本上还只把它当作一个神学或哲学论争的话题来看待，探讨的出发点及其重点并非针对艺术和作品本身。法国大革命时期，随着群众性运动的爆发，大量文物在运动中遭到毁灭性打击，不少文化界人士对群众“打砸”行为深恶痛绝，对众多珍贵艺术品灰飞烟灭痛惜扼腕，这让艺术破坏在当时的文化圈内备受瞩目，有识之士四处奔走呼告，吁请官方及民众制止、抵制这种做法，倡导保护民族文化遗产。但不久以后，对这个现象或问题的关注重心渐渐发生了偏移，从关心文物和艺术品转变到了贬伐“破坏分子”上面，先是借此探究暴民政治和暴民心理，进而又将艺术破坏加以工具化，拿这种行为来诋毁、攻击群众和群众性革命运动（斥之为乌合之众以及狂热、野蛮和愚昧无知）。于是，大革命中围绕艺术破坏所展开的论说，情绪化的谴责多过深细分析，更多地体

---

① 参见 Pierre Ryckmans. *The Chinese Attitude toward the Past*, *Papers on Far Eastern History*, 1989 (39); W.J.T.Mitchell. *The Violence of Public Art: Do the Right Thing*, in *Art and the public sphere*, ed. W.J.T.Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, pp.32-33.

现了上层文化对下层文化的污蔑与打压——“汪达尔主义”（Vandalism）这个术语在那时被入杜撰出来，借此影射大革命时期群众攻击、捣毁纪念碑或艺术品等具有文化价值的物品的不当行为，而该词带有丑化、污名化色彩一望便知。<sup>①</sup>此后很长一段时间，大革命里关于艺术破坏的那套说辞或修辞术几乎一成不变地被沿用下来，要么只予以单纯的谴责，要么将其用于政治派系或艺术流派间的攻讦。直至20世纪下半叶，才有寥寥几位学者对艺术破坏产生了兴趣，开始相对客观、系统地在艺术研究层面上对其加以了专业化的梳理跟探讨。<sup>②</sup>不过，从数量及其影响力来看，在艺术研究领域里，此方面研究依旧显得凤毛麟角、渺乎小哉。借大卫·弗里德

① Richard Clay.Introduction: Contested objects,contested terms, Iconoclasm:Contested objects, Contested terms, ed.Stacy Boldrick & Richard Clay, Tokyo:Ashgate Publishing Company, 2007, p.7.

② 路易·雷阿（Louis Réau）著于1959年的《汪达尔主义史》（Histoire du vandalisme, 1959）被认为是系统性研究艺术破坏的开山之作；日内瓦大学艺术史教授达里奥·冈博尼（Dario Gamboni）所著之《艺术破坏：法国大革命以来的偶像破坏与汪达尔主义》（The Destruction of Art:Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution, 1997），从类型、方式、原因、动机、行为语境与意义等方面对艺术破坏作了历史性考察；在《图像的力量》（The power of images:Studies in the History and Theory of Respond, 1989）中，大卫·弗里德伯格（David Freedberg）专辟“偶像崇拜与偶像破坏”一章，从公众审美反应的角度分析了发生在户外公共空间和艺术博物馆空间中的艺术破坏行为，他还在《偶像破坏者及其动机》（Iconoclasts and their Motives, 1986）中探讨了偶像破坏者的行为动机；数年前，英国泰特美术馆策划了一场名为“失落艺术美术馆”（Gallery of Lost Art）的线上展览，此后詹妮弗·穆蒂（Jennifer Mundy）根据展览编写了《消失的艺术：20世纪失踪艺术品调查》（Lost Art:Missing Artworks of the Twentieth Century, 2013），书中对抛弃、攻击、摧毁、擦除艺术作品的40个著名事件做了个案研究；此外，就艺术破坏相关问题还出版了一些论文集，譬如，由斯泰西·伯德里克（Stacy Boldrick）与理查德·克莱（Richard Clay）主编的探讨、厘定偶像向破坏研究中各种概念、术语及争议问题的《偶像破坏：有争议的对象，有争议的术语》（Iconoclasm:Contested Objects,Contested Terms, 2007），由克劳德·莱维-勒博耶（Claude Lévy-Leboyer）编的研究各类蓄意破坏艺术品行为及其动机的《汪达尔主义：行为与动机》（Vandalism:behavior and motivations, 1984），由科林·沃德（Colin Ward）主编的探讨各类肆意破坏物品问题的《汪达尔主义》（Vandalism, 1973），由詹妮弗·沃尔登（Jennifer Walden）主编的探讨艺术中的创造与破坏因素及其相互关系的《艺术与破坏》（Art and Destruction, 2013），还有安妮·麦克拉纳和杰弗里·约翰逊共同编著的论文集《取消图像：反偶像崇拜个案研究》（江苏美术出版社，2009年），收录其中的文章采用比照式研究的方法，分析发生在世界各地的七个偶像破坏与艺术破坏案例。

伯格的话讲，在西方学术语境中，艺术破坏研究的总体情况就是“作为艺术图像的历史和命运中如此重要的一环，却这般一再遭到忽略”<sup>①</sup>。

至于中国，不管是可以统指艺术破坏这类行为或现象的专用名词，还是与之相近的概念范畴，在中文里恐怕是根本寻不到的，这即意味着它从古到今都未成为一个专门的学术议题，未被人好好思忖过。在古代思想、文化、治学语境中，一方面，因受重传统、传承而轻物质的特有历史观、价值观影响，古人往往对毁坏文化物质遗存与艺术品的行为大多不以为意，对诸如此类事例，既不太会像在西方那般加以高度关注和强烈谴责，更不会去做学术上的深究；另一方面，尽管在众多历史典籍、艺术文献中不乏艺术破坏事件的记载，然“述而不论”的著史传统和缺乏现代学术专业意识，使得古时的学人不太可能从这些材料中单独提炼出艺术破坏这个主题去加以系统阐述。至于现当代之学术，因颇受现代西学浸淫，又没有如西方早先偶像破坏论争的先例，在西方学界尚对此还没有普遍、足够重视的情况下，艺术中的破坏问题自然就无缘被国内艺术或美学研究者们认真对待了。假如说，西方学者正在慢慢意识到艺术研究中这个维度所具有的价值和重要性，并已有人着手研究，那么，与之相比，该研究主题目前肯定还未写入中国学者们的研究议程，可以毫不夸张地讲，甚至都还基本没进入国内学者的视野。除少部分从事博物馆管理、艺术收藏以及遗产研究和遗产保护工作之人以外，当下绝大部分中国学者对艺术破坏的学术认知仍是“闻所未闻”。

以上对艺术破坏研究现状的勾勒较为概略，或许，有人会觉得艺术破坏在研究中的缺失本不足为怪，毕竟在各个学科领域内，像这样被轻忽和受冷落的研究对象、主题不知凡几。不过，当我们从更具体的专业领域谛视这种缺席现象时，可能就无法如此淡然置之了。如文初所言，艺术和美学研究始终在不断开疆拓境，触角早已伸至艺术及审美活动的角角落落。如此情形下，艺术破坏，首先无疑属于一种艺术现象或事件，其次是个同诸多艺术或审美关键性问题发生交集的交叉课题，至今却还处于暗牖空梁

---

① David Freedberg. *Iconoclasts and Their Motives*, Maarssen: Uitgeverij Gary Schwartz, 1985, p.7.

的状态中，这种厚此薄彼现象着实令人匪夷所思，还颇具几分吊诡色彩。

按理，作为一门以艺术史实和经验事实为依据的学问，艺术史研究本该注意到艺术发展史中不绝如缕的艺术破坏事件，但从诸多艺术史著作或课题中我们发现，艺术史专业即便不能说对它们视而不见，也至少興味寡淡。艺术史家们虽大多怀有想要弄清和揭橥艺术来龙去脉的野心，但他们往往更关心宏大的艺术发展演进规律问题，少有对具体作品作微观的历史观照，就算会去考辨作品的流传、递藏和命运走向，但对任何作品皆难免遭受自然或人为的损毁、化为乌有的结局问题，仍会姑置勿陈。据我们所知，至少在国内，至今还没有一部系统阐述艺术破坏的史学著作，也没有人对中国历史上曾发生过的那些艺术破坏事件做过史料梳理。

作为经验科学的艺术史既然对艺术破坏心无属意，那么，艺术理论、艺术哲学或美学等纯理论研究又会怎样，不问可知。倘将创造与破坏视为构成艺术活动运转之两极的话，显而易见，理论研究从开始就呈现一边倒趋势，或重在研究艺术和审美的起源，或关注艺术中的创造因素——从研究创作，到文本意义之生成，到作品的传播及作品接受无一不如此，或偏重从审美对象之创生和美感的生成等创造性角度去理解人与作品、人与世界的审美关系。这类研究并不会出于研究架构上的完整性与对称性考量，而对艺术中的破坏问题青眼相加，既对艺术破坏事实的客观存在置若罔闻，更不可能在范畴、主题的设置方面给破坏留一席之地。讽刺的是，自黑格尔始，艺术哲学靠着纯思辨的逻辑演绎推导出了艺术消亡论，以迄于今，人们还是宁可凌空蹈虚地大谈特谈这个形而上学的艺术史伪终极命题——这实可谓是艺术理论领域里的一则神话了，也不愿选择对那些关于作品遭毁弃或消失不见的客观事实做点实证研讨。在美学方面，艺术破坏显然可视为某种对作品的消极或否定性接受反应，尤其是那些攻击意图明确的破坏。尽管，接受美学理论让美学的研究重心从作家、作品转向了读者，开始触及作品在受众一方的待遇或境遇问题。但很可惜，康茨坦斯学派的美学家们基本上只关心文学作品的接受，却很少让他们的理论惠及艺术作品。更重要的是，在当时看来极有魄力的接受美学，实际上也在研究中自我设限，距艺术破坏一步之遥时，便驻足了。譬若，由姚斯和伊瑟尔二人提出的“期待视野”及“理想读者”、“隐含的读者”等概念，乃是分析作品

接受过程的关键主语，但同时也预设性地或潜在地将接受中如破坏分子和破坏行为等消极因素拒之门外，原因是他们不是理想的接受者，这些行止与标准的审美行为模式不符。通过越俎代庖式地空谈接受者的“期待”，或虚设出非实指性受众对象，接受美学顺理成章地将接受者对作品的接受单纯解读成是在作者原意或作品文本结构框架内的一种再创造，设想接受者对作品的接受和理解虽小有波折起伏，却终会达成“正果”。从而，接受理论回避了这样一个问题，当作品激怒、挑衅了接受者，或审美上的接受彻底归于失败时，会否引发接受者攻击或滥用作品的破坏反应？

此外，即便是像艺术人类学这样对固有文化、艺术观念带有强烈反思批判色彩的交叉学科，在其对艺术更为开放、更接地气的考察中，亦很少去专注各类社会和文化中普遍存在的艺术破坏现象。在相关、相近领域里，恐怕惟有那些考察人类如何使用图像、如何对待图像等更为一般的图像活动的研究门类才会论涉艺术破坏于一二，譬如，图像理论、图像行为理论以及艺术社会学、视觉文化研究等，而且基本上也是在需要的情况下，借用式地对艺术破坏或偶像破坏问题做点粗略的思考。总体而言，在专业层面上，关于艺术破坏问题的探索迟迟未被开启。

## 二、现代的偏见及与纯艺术观、美学观之龃龉

艺术创造与艺术破坏构成了艺术实践活动的一头一尾，且是艺术发展史中长期存在的客观事实，故而，对于探明艺术的本质和理解人类的艺术实践、审美活动而言，破坏层面的研究绝非无足轻重；再则，毋论今昔，艺术破坏的事例在在皆是，诸多艺术破坏史料虽散见于各类历史文献和艺术文献之中，略显东零西碎，却非无案可稽。一个本来不可忽略不计的主题，在艺术和美学研究中始终无人问津，其原因颇耐人寻味。

冈博尼和弗里德伯格乃属为数不多、曾专门研究过艺术破坏的两位艺术史家。前者注意到，从19和20世纪始，在文献记载及学术研究中，艺术破坏日渐藏形匿迹起来，人们普遍不再关注这个话题。另外，从时段上讲，那些同我们时隔不远且资料收集便利的艺术破坏事件越是没人去研究，相反，那些年代久远的艺术破坏或偶像破坏反倒曾经获过相对广泛的讨

论；<sup>①</sup>后者在其《偶像破坏者及其动机》中提出，专业研究者对艺术破坏如此讳莫如深，可能缘于该主题撼动了现有艺术、美学研究之根基，对这两个研究领域业已定型的学理传统和范式框架构成了潜在威胁，甚至是严重挑衅。<sup>②</sup>以上二人虽对各自提出的发现与看法未做充分展开，但却点明了相为表里的主客两层原因，前者隐晦地暗示了不对艺术破坏作学术上的探讨是个现代问题，与某种现代观念有关；后者约略推测出这个主题本身与艺术、美学研究现有基本理论、框架不匹配。

在拒绝研究艺术破坏的原因里，委实有个观念上的偏见问题——此种行为及其行为者在现代文化中从一开始就被打上了“耻化”或“否定性”烙印，被普遍视为是“非理性”、“不正常”、“古怪”的。假如说，“偶像破坏”这个早期指涉艺术破坏的术语从词义上讲尚属“中性”（甚至在特定的宗教信仰及文化观念语境中有时还具有褒义色彩）的话，那么，待到新提出“汪达尔主义”这个明显贬义色彩浓厚的术语来代称艺术破坏时，则意味着艺术破坏声名狼藉现代史之肇启。从此，它便受到现代高雅文化偏见的持续打压——无论艺术破坏行径还是艺术破坏者，皆屡屡受到智识阶层的各种诋毁、丑化、污名化。同时，反向地，现代文化，尤其是其中的高雅文化，又在不断向人们灌输着艺术至上主义，这种思想赋予了艺术及艺术品至高无上的地位和珍稀价值，让现代人将艺术品看成代表人类文化乃至文明的神圣之物，认为对待它们的方式除了赞美、惊羨、守护以及保持距离的凝视，就不该另有他法，更不容玷污、贬损、攻击甚或破坏，若有人以消极方式处置艺术品的话，那便是反常悖理、离经叛道——这种看法已然成了我们所处时代对待艺术和艺术品的金科玉律。久而久之，在经受了现代文化这双重规训或涵化之后，对艺术破坏的偏见也被广泛接纳。正由于这种对艺术破坏的刻板印象，故当该主题在艺术研究和美学这些专业领域中被弃若敝屣时，却在社会学家、犯罪学家、精神分析学家和精神病医生那里大受青睐，艺术破坏成了他们热衷研究的对象——这类人最先

<sup>①</sup> Dario Gamboni. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books Ltd., 1997, p.18.

<sup>②</sup> David Freedberg. *Iconoclasts and Their Motives*, Maarssen: Uitgeverij Gary Schwartz, 1985, p.7.

发现了艺术破坏这个研究主题在方法论上的价值和意义，也成了最早着手研究这方面案例的一批人。<sup>①</sup>显而易见，“失之东隅，收之桑榆”般的“得宠”颇具反讽意味——因为，只有当艺术破坏被认定为古怪异常或偏离正轨的行为，破坏者被视为心智不全、精神失常者或异类分子的情况下，才对此类研究具有典型意义——这恰恰说明艺术破坏及破坏分子的偏见性形象已被固化。

举凡艺术研究者、美学家往往是热爱艺术和珍爱艺术品之人，毁坏艺术作品最令他们深以为忤。在他们看来，这种行为属于“愚昧无知”、“粗鄙不文”、“焚琴煮鹤”、“不懂艺术”、“缺乏教养”的表现，不仅摧残了为其喜爱之物，而且也销毁了他们研究赖以立足的实物对象。因此，他们不单是最固执地持有对艺术破坏之现代偏见的中坚分子，并且也属于持续强化、巩固这种现代偏见的助推者。即使作为往往最容易、最经常接触到各种艺术品被毁的事例与资料的人群，但除了未曾间断、无一例外的口诛笔伐、声罪致讨，基本不会选择研究它们。

诚然，艺术破坏不会受到学术研究的主动关照，现代偏见乃是其中一个较浅明的因素。但以本质根源而论，这种偏见仅仅是一般性好恶判断的结果，而非确定艺术破坏是否“合理”、为何属于“不正常”行为的标准，亦非判别其是否具研究价值及可接纳为研究主题的学理依据。或者，我们可以换以提问的方式说，是什么导致了这种现代偏见的形成，究竟该怎样对待艺术品和不该怎样对待艺术品，对错标准为何呢？对于这些问题的回答，最终都能追溯到现代启蒙时期人们想让艺术非功能化、非工具化、无功利化的愿景这一滥觞之上，这也就是弗里德伯格讲的现代艺术研究、美学学科得以成立的观念根基与思想经典——“绝对的艺术自律”或“纯审美理念”。而这个思想观念根基也就成了决定研究中如何看待、处置艺术破坏主题的根源所在：首先，从学科本身讲，现代艺术研究和美学研究的范式框架就是根据这类观念或原理打造出来的，因此，在这种原则标准之下，艺术破坏行为肯定就变得非艺术、非审美甚或反艺术、反美学了，不

---

<sup>①</sup> Dario Gamboni. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books Ltd., 1997, pp.20-21.

可能也不能被视为艺术实践与审美活动的一个环节或艺术、审美的一部分。换言之，即艺术破坏从没被纳入艺术研究和美学的范畴中，两个业已成形的研究框架从始至终都不打算为之保留任何的研究席位或余地；其次，从学脉上讲，现当代的艺术史家、艺术理论家、美学家，或多或少皆是19世纪如康德这类美学家和其他唯美主义者的思想传人，在艺术观、美学观以及研究意识上颇受“为艺术而艺术”、艺术自律、审美无功利、审美自主等“纯艺术”、“纯审美”思想之浸淫，而对艺术及审美的纯粹化理解也就成为左右研究开展的原理性法则。由此，以纯艺术、纯审美的眼光和方式去看待、对待艺术作品便既本然又应然了，反之，艺术破坏与这种思想或原理性法则背道而驰。正因此，研究者们才会给破坏艺术作品之举贴上诸如“焚琴煮鹤”“不懂艺术”这类标签，意味着艺术破坏乃属于对艺术作品不正当的滥用，有违艺术之道或审美之法。在研究者眼中，艺术破坏问题与艺术和审美无关，根本不得值得深究；甚至，艺术破坏这种“反常”现象、“争议性”问题的存在本身，对维持艺术研究、美学研究现有系统的自足性和合理性构成潜在威胁，若做专门研究，那更有可能彻底撼动整个以“绝对艺术自律”为根基的学科，或是推翻已成经典的那些理论。因此，艺术破坏研究成了学术伊甸园中的一颗“禁果”，将其提升到主题的位置上来便是犯忌做法。由此可见，不可单纯地以为研究缺席仅仅只是某种无心之失和疏忽大意，也不能排除这样一种可能性，即研究的潜在“行规戒律”在压制某种违背现有艺术观念、美学法则的知识。总而言之，对艺术破坏的现代偏见，加之其背后纯艺术观念、纯美学思想作祟，艺术破坏作为一个“异数”，被“专横无理”地剔除出了艺术、美学研究的行列。然而，正因如此原因，让这些建立在纯艺术观念和纯美学思想上的学科在研究空间扩展、新知识开掘上的“独断”显露无余。

赋予艺术品以崇高之地位和价值，唯有以纯艺术或审美的方式看待和对待它们方是理所当然，反之，若用艺术破坏般非艺术或非审美的方式去加以处置则大谬不然。这种源自现代西方的艺术迷思虽行世既久，然非古今一如，亦难放之四海皆准。在我们看来，艺术自律、审美自主的思想，以及由此衍生出来的认为艺术作品绝不容破坏、艺术破坏非关艺术研究主题等看法，皆是文化价值观和学术价值观历史建构的产物。有时，以纯艺

术或纯审美去过度强调艺术作品本身的价值、刻意去保护艺术作品不受外力的侵害，在某些历史时期或文化之中，反会显得极为怪异、理所不然——因为，并非人人都会如此看待艺术品，也不是所有人在任何情境下都会像如今我们一样对艺术破坏心生忌惮、深怀敌意。在此方面，有篇唐代杂记提供了一个例证：

乙巳岁冬十二月。客钟陵。由章江入剑池。过临川。时天久愆雨。水泉将涸。风不便行。维舟于岸左。岸左有小渚。小渚之间。垂舟之介揭厉而获碑。为介者异而告。发而视之。字残阙。存者十七八。考其文。则故临川内史颜鲁公之文。识者以为公牧临川日所沈碑。其文亦多载鲁公之德业。辄碎败而已。会同济者谓余曰。且鲁公沈是碑也。必将德业不称于后世。故沉之。今子既不能文而补之。写传之。亦不可复沈之于浚流。俾后人睹是碑者。抑亦昭鲁公之德业也。子亦蔽人之善欤。不然。胡碎之而已。余曰。吁。秦嬴政初并天下。天下大定。海内一统。于是出行郡县。登诸名山。刻石记功德焉。及其仁政不修。后之人语及秦嬴政者。咸以为虐君也。尧舜无为而治。巍巍荡荡。俾凿井耕田者。不知帝力。历于万纪。厥道愈光。今之人语及尧舜者。咸以为圣君之至。若岷首之碑。睹者堕泪。斯乃荆之人感公羊之德化。故泣而思之。设使公羊之德化不及于荆人。则是碑也不能感荆之人泣矣。且鲁公之德业。史记载之矣。遗俗传之矣。夫德业者。病不着于当世。岂病扬于后世乎。苟鲁公德业。史传不载。虽全是碑。亦不能扬鲁公德业于后世。夫如是。碎之何伤。①

这篇出自唐人沈颜之手的《碎碑记》，既记述了一个艺术破坏的真实案例，又反映了时人对艺术破坏的态度和看法。文中无论是提出要捣碎这块铭刻颜真卿书法真迹的石碑的作者，还是对此想法予以抗辩的同济者，

① [唐]沈颜《碎碑记》，[清]董浩等编《全唐文》（卷八六八），北京：中华书局，1983年11月第1版，第9088页。