

Research on East Asian Art History in German-speaking Regions in the 21st Century:
Taking Traditional Chinese Paintings as an Example

21世纪德语区东亚艺术史研究 ——以中国传统绘画为例

柏林自由大学历史文化学院艺术史系博士候选人 黄春梦

摘要: 20世纪初期东亚艺术史在德语区兴起之后,并未以一种蔓延的态势蓬勃发展,反而在四五十年代由于政治原因迎来了停滞状态。复苏之后的德语区东亚艺术史研究虽不复昔日态势,但与初期相比,其研究主题与方法已有显著革新。本文简要回溯了20世纪初期至今德语区东亚艺术史研究的发展历程,厘清其发展脉络和师承谱系,并就21世纪德语区学者在中国传统绘画领域的研究动态作重点阐述。在宏观审视其动态发展的基础上,选择相关研究案例,以他们的研究主题和研究方法作为切入点考察其研究思路,并结合案例分析当代德语区学者面临的研究困境和局限性。

关键词: 德语区;东亚艺术史;中国美术史;方法论

Abstract: The research on East Asian art history rose in German-speaking regions in the early 20th century, but did not flourish. Instead, it was stagnated due to political reasons in the 1940s and 1950s. Later, although the research did not return to its past boom, it took on new themes and methods. This paper briefly traces East Asian art history research in German-speaking regions from the early 20th century, clarifies its development and lineage, and focuses on research trends in traditional Chinese paintings in the 21st century. On this basis, this paper analyzes research ideas of certain cases from the perspectives of topics and methods, and research dilemmas and limitations faced by contemporary scholars in German-speaking regions.

Key words: German-speaking regions; East Asian art history; Chinese art history; methodology

艺术史作为一门独立的人文学科于1799年首次出现在德国的哥廷根大学,19世纪德语区对于该学科的激烈讨论奠定了现当代艺术史学科的基本传统和理论。19世纪末20世纪初,欧洲对东亚文化的浓厚兴趣,对外殖民扩张的野心,在这一社会、政治和文化因素的共同驱使下,如在远东艺术收藏领域的竞争心理,一战后学者对西方理性主义、唯物主义和机械主义的不满而复苏的浪漫主义研究,越来越多的德语区学者将其目光转向了东亚文化与艺术,继而开启了东亚艺术史在德语区的学术研究。^[1]针对20世纪德语区东亚艺术史学者的研究展开讨论并非新鲜话题,但相关研究多数是在西方的大背景下提述德语区,对德语区该学科的发展脉络阐述得不够清晰。因此,本文将首先简要回溯20世纪以来德语区东亚艺术史研究的发展历程,以厘清发展脉络和师承谱系,再就21世纪德语区学者在中国传统绘画领域的学术研究展开具体论述,以研究热度为准绳,以他们对肖像画、山水画的研究为主要考察对象,除此之外,亦就德语区学者围绕个别艺术家展开的专题研究作简要阐述。在介绍他

们的研究主题和方法之余,结合德语区的东亚艺术史研究传统探讨其研究的局限性。需要特别说明的是,20世纪初,德国借由考古名义进入中国对新疆吐鲁番地区进行了所谓的“考察”,凭此扩充了其博物馆的馆藏,德语区学者围绕着这批壁画,已延展出诸多有关宗教美术的讨论,在国内也有不低的关注度,关于这一部分内容本文将不赘述。

一、德语区东亚艺术史研究回溯

从当下回看德语区东亚艺术史研究历程,其发展可大致分为三个阶段。第一阶段为19世纪末到1933年的蓬勃发展期,其标志性意义在于证明了东亚艺术史研究的合理性,即在传统的欧洲中心主义为主导的艺术史研究范畴下承认东亚艺术的独特性。^[2]事实上,直到20世纪初,东亚艺术品还被视为是民族学或者宗教学的资料,这也就不难解释为何当时的东亚艺术品多藏于民族学博物馆,如曾经的柏林民族学博物馆的东亚部门。建立一座独立存在的东亚艺术博物馆成为当时一些学者努力的方向。在威尔汉·冯·博登(Wilhelm von Boden, 1890—1961)和奥托·科摩

(Otto Kümmel, 1874—1952) 的推动下, 1906年, 柏林成立了首个独立的东亚艺术收藏部门, 即现柏林亚洲艺术博物馆的前身。1909年, 阿道夫·费舍尔 (Adolf Fischer, 1856—1914) 和其妻子弗里达·费舍尔 (Frieda Fischer-Wieruszowski, 1874—1945) 在科隆成立了德语区第二个东亚艺术博物馆。这两个东亚艺术博物馆也成为日后德语区东亚艺术史研究的重要基石, 多数研究便是围绕着馆藏进行并拓展的, 这也是德语区学者与博物馆及学术研究关系的体现。在此基础上, 相应的东亚艺术史学刊也应运而生。由科摩和威廉·科恩 (William Cohn, 1880—1961) 于1912年在柏林创办的《东亚期刊》(Ostasiatische Zeitschrift)、1925年由阿尔弗雷德·萨尔莫尼 (Alfred Salmony, 1890—1958) 和卡尔·威兹 (Karl With, 1891—1980) 在科隆创办的《亚洲艺术》(Artibus Asiae) 和1926年于维也纳出版的年刊《维也纳的亚洲艺术和艺术史研究》(Wiener Beiträge zur Kunst- und Kunstgeschichte Asiens), 不仅成为德语区东亚艺术史学者学术发表和交流的重要媒介, 也证明了东亚艺术史作为独立的人文学科存在的必要性与意义。^[3]正如很多学者已经指出的, 这段时期虽然德语区学者如科摩已经将收藏重心从工艺美术转移至中国传统绘画, 但相关研究却不多, 当时的研究仍主要聚焦在工艺美术和宗教美术上。

第二阶段则是1933年到1945年的冷淡时期。德国纳粹政权的统治导致了为数不少的学者从德语区出逃, 这也包括从事汉学以及东亚艺术史的学者。20世纪30年代, 德国的东亚艺术史作为一门学科才刚开始要制度化, 但接踵而来的希特勒政权直接导致了该学科的研究进入了冷淡时期。^[4]1944年, 《东亚期刊》停刊, 而原先一同与科摩开办杂志的科恩则早已于1938年移居英国, 一并被带走的还有他对东亚艺术史研究的热忱。其实远不止科恩, 萨尔莫尼、威兹、巴赫奥芬 (Ludwig Bachhofer, 1894—1976)、罗樾 (Max loehr, 1903—1988) 等, 也都先后辗转移民到了美国。正如柯马丁 (Martin Kern) 指出的, 在这段时期, “不仅单个的学者, 而且整个领域和新的学术方法也迁徙国外, 在中国 (和东亚) 艺术史、社会史、经济史、民族学、语言学诸领域尤为明显”^[5]。大量东亚艺术史学者和汉学者的离场, 对德语区东亚

学来说是一个重大损失, 这些学者多数辗转去了美国, 这也将德语区以沃尔夫林风格学为导向的艺术史研究传统带到了美国, 促进了美国东亚艺术史的发展, 也间接促成了当代美国东亚艺术史的研究生态。

第三阶段则是1945年到20世纪末的复苏时期。这一时期奠定了现今德语区学者东亚艺术史的研究生态, 即以德国柏林自由大学和海德堡大学、瑞士苏黎世大学以及奥地利维也纳大学为主建立的东亚艺术史学科教育。1965年海德堡大学成立了德国第一个东亚艺术史教席, 由精通日本艺术和文化的谢凯 (Dietrich Seckel, 1910—2007) 担任, 在他的带领下, 东亚艺术史很快成为学术界公认的学科, 他的学生也陆续成为之后东亚艺术史研究的中坚力量。在此之前, 德语区虽然一直有学者在高校从事东亚艺术史的学科教育, 但并未形成系统的学科制度, 也无固定的教席, 如科摩自1927年被聘请为柏林大学的荣誉教授, 亦从事东亚艺术史的授课, 名下学生有不少, 如国内的滕固 (1901—1941)、德国的史拜斯 (Werner Speiser, 1908—1965) 等。继谢凯之后, 雷德侯 (Lothar Ledderose) 接任海德堡大学的该教职。雷德侯有着多元化的学术背景, 曾在世界各地师从多位知名学者, 同时也是史拜斯和谢凯的学生。其影响最广的是在《万物》中建构了一套宏伟的研究中国艺术史的“模件” (module) 系统, 涵括了汉字、绘画、青铜、瓷器等门类, 但传统书法却未被其纳入该系统。其缘由在于雷德侯对传统书法有着极其崇高的敬意, 认为书法具有独一无二的艺术特性, 不具备模件化的特征, 在中国所有艺术门类中应排第一位。而这与早期科摩的认知正好相反, 科摩认为绘画在东亚艺术中居于领导地位。^[6]这也是德语区学者对于中国艺术认知的一大转变。自雷德侯退休后, 该教席则由胡素馨 (Sarah E. Fraser) 接任, 她研究领域宽泛, 关注6世纪到20世纪的中日绘画, 也涉猎20世纪初的摄影, 研究重点较偏向宗教美术。

史拜斯曾于1941年在科隆大学艺术史学院成立东亚艺术史系, 二战后负责战后科隆东亚艺术博物馆的修复, 同时也作为兼职教授在科隆大学授课。^[7]继他之后, 郭乐知 (Roger Goepper, 1925—2011) 担任科隆东亚博物馆的馆长, 也在科隆大学进行授课。不过在他之后, 科隆大学无法再提供东亚艺术史的学科教

育,也无固定的东亚艺术史教席。德语区一些小众专业,如东亚艺术史,通常与能够担任该职位的教授密切相关,一旦失去这个教授,可能该校的这个专业也会随之消失。在此期间郭乐知培养了不少日后在高校教育、学术研究和展览领域发挥重要作用的学者。他的学生之一李静姬(Jeong-hee Lee-Kalisch)于2003年开始担任柏林自由大学的东亚艺术史系教授,研究重点为中韩绘画、东亚园林艺术和佛教美术。2021年退休后该教席由其学生尤莉(Juliane Noth)接任,其研究重点转向20世纪的中国美术史研究。海德堡大学的东亚艺术史系设立在东亚研究中心,而柏林自由大学的东亚艺术史专业则与欧美艺术史、非洲艺术史一同设置在艺术史学院,鼓励以全球化的视野研究艺术史。从中也可以明显看到二者在研究方法上的侧重点,一个偏传统,仍鼓励以汉学为基础研究中国艺术史,另一个则更强调其东亚艺术史作为一门独立学科的特质。

苏黎世大学首任东亚艺术史教授赫尔穆特·海因里希·布林克尔(Helmut Heinrich Brinker, 1939—2012),亦是谢凯的学生,曾先后在哈佛大学随罗樾和罗森福(John Max Rosenfield, 1924—2013)学习中国和日本艺术史,继而又辗转在普林斯顿大学向岛田修二郎(1907—1994)和方闻(1930—2018)求业。他的主要研究方向为禅宗艺术。现该校的教授席位由汉斯·本贾尼·汤姆森(Hans Bjarne Thomsen)接任,其研究以日本艺术为主。维也纳大学于1996年由德博拉·克林伯格·索尔特(Deborah Klimburg-Salter)设立了非欧洲艺术史专业(außereuropäische Kunstgeschichte),她本人的研究方向主要是南亚考古和宗教美术。她退休后,雷德侯的学生倪克鲁(Nickel Lukas)在该校担任亚洲艺术史的教授,其研究领域包括亚洲雕塑史、佛教美术、中国古代美术以及奥地利的东亚艺术收藏。

复苏时期的德语区学者在此期间得益于在世界各地深入学习交流的机会,特别是与东亚地区的接触,借以掌握东亚语言文化系统,同时也在中西交流中完善了东亚艺术史的研究方法。多元化的学术背景、开放的学习交流空间,以及学者对东亚语言和历史文化的熟知是这一时期东亚艺术研究愈发成熟的重要基础,也为新生代学者重辟了一块知识土壤。随着其他

地区东亚艺术史研究的发展,尤其是东亚学者的后来居上,德语区学者自然面临着不少挑战,亦难恢复往昔盛况,但不可否认的是,德语区仍旧是现今海外研究东亚艺术史的重要区域之一。而在中国传统绘画领域,德语区学者近年来的研究对象主要聚焦在肖像画和山水画上,其中亦不乏一些针对艺术家的个案研究。

二、肖像画的研究动态

肖像画的研究在德语区并不是一蹴而就的。早在1903年,在由人类学、民族学和史前历史学组成的柏林协会所举办的某次例行研讨会上,柏林民族博物馆的东方学专家弗里德里希·威尔汉·卡尔·米勒(Friedrich Wilhelm Karl Müller, 1863—1930)首次在会上介绍了该馆中国和印度部门新获得的几件藏品,其中包括一幅乾隆时期的紫光阁功臣像和两幅晚清时期的战图。^[8]可惜这次讨论并没有带来实质性的研究成果,更多的只是彰显藏品扩充的成就。从该次与会报告中,也可以窥探到当时德语区学者对功臣像的审视视角,并非艺术史,而是以欧洲为中心审视其他民族的猎奇视角。引起当时学者浓厚兴趣的自然不是画中的绘画风格,也不是艺术家,更不是绘画动机的研判,而是画中将军带有异域风格的服饰。米勒的发言也并未实质性推动对功臣像的研究。1922年科恩在其文章《东亚肖像画》(*Ostasiatische Porträtmalerei*)中就已留意到肖像画的重要性在远东艺术中远被低估了。^[9]但受限于他并非汉学出身,对中国艺术史也并不精通,因此,该文多以与日本肖像画的比较视角来审视中国肖像画,其实也并未就中国肖像画作进一步的研究。

直到20世纪80年代,肖像画才更进一步进入德语区学者的视野,但其切入的视角并非艺术史学者,而是汉学家的视角,将德语区新发现的功臣像当作图像资料来研究当时中国的历史和文化。^[10]这一研究传统正如欧洲汉学家一直将战图当作图像资料来研究乾隆时期的战役和政治一样,忽略了绘画本身的艺术价值。1985年对德语区中国肖像画研究来说,是具有标志性意义的一年。这一年,在柏林举办了两场重要的展览,“紫禁城故宫博物院珍宝展”和“欧洲和中国皇帝1240—1816”,分别展出了清代帝后肖像和紫光阁功臣像。后者的图录中收录了数篇有关乾隆时期历



图1 郎世宁《玛瑞斫阵图》中国画 36.4cm × 303.3cm 1759年 柏林亚洲艺术博物馆

史文化及中西交流的论文，如传教士身份的画家、地图学以及铜版画。^[11]同年，雷德侯发表的文章《玛瑞斫阵图：柏林的中国历史影像》从艺术史的角度以柏林亚洲博物馆收藏的《玛瑞斫阵图》（图1）为考察对象，详尽地探讨了这幅作品的艺术风格、艺术家、绘画的创作背景及其意义，并将其与台北故宫博物院收藏的该图像的另一版本进行了对比。^[12]虽然雷德侯以他敏锐的观察力对绘画风格进行了犀利的分析，判定柏林本亦具有典型的郎世宁风格，至少应出自其工坊，但是正如王静灵所指出的，略有遗憾的是未参考现存文献资料《造办处各作成做活计清档》加以佐证，建立图像与文本的对应关系。^[13]自此之后，中国肖像画在德语区逐渐凝聚起一股不小的研究热潮。

谢凯是德语区首位就东亚肖像在艺术史领域展开系统性论述的学者，其1997年至1999年的著作《东亚肖像》（*Das Porträt des Ostasiens*）分成三卷：肖像的类型、肖像的形态、肖像的功能。^[14]谢凯依循着德国艺术史研究的传统，在第一卷的开篇便基于赫尔曼·德克尔（Hermann Deckert, 1899—1955）对肖像（Porträt）的概念提出了自己的定义，“肖像可以被理解为对特定人物的面相相似性有或多或少的强烈追求，而由此产生的或高或低实现程度的图像表现，而且这种表现不仅应该将人物的特征形象化，还要尽可能地表明其本质”^[15]。根据这个定义，他运用类型学、风格学以及图像学的研究方法，结合大量的图像材料概述了中国、日本和韩国的肖像艺术在各时代不同形态下的表现风格、特征及作用。可以说，这部著作对于德语区东亚肖像画的研究有着里程碑的意义。除了这本带有宏观视角的著作外，21世纪德语区中国肖像画的研究主要围绕着紫光阁功臣像，而这之所以能引起诸多学者的注目，主要原因自然离不开德语区收藏着为数不少的功臣像，这批原属于中国的珍品缘

何流出海外，聂崇正在他的相关文章中已作出详细说明，与八国联军侵华的行径密切相关。

时任柏林亚洲博物馆东亚部门策展人的赫伯特·巴兹（Herbert Butz），于2003年策划了一场以“紫光阁图像”（*Bilder für die Halle des Purpurglanzes*）为主题的特展，展出了德语区收藏的一些功臣像与战图。与该展览配套的还有一本以此为名的图录。很遗憾的是此图录收编的两篇论文均是以汉学的角度分别解析乾隆时期的10次战役以及清代的文功武治，而并不是以艺术史的视角诠释紫光阁图像，换言之，图像充当的仍是叙述的旁证，而非主要审视对象。^[16]图录中功臣像的展品描述由雷德侯的学生安妮特·伯格纳（Annette Bügener）执笔，她的博士论文《乾隆的英雄画廊：论18世纪中国的肖像画》首次系统性地研究了紫光阁功臣像。^[17]（图2）

在其研究中，伯格纳运用的方法论并不是传统的单一性的风格学或者是图像学，而是跨学科的综合研究方法。她在文中引述了汉斯·贝尔廷（Hans Belting）对艺术史方法论的阐述，即贝尔廷认为艺术

图2 金廷标《达克塔纳肖像》中国画 尺寸不详 1760年 柏林亚洲艺术博物馆



史并无固定的研究方法，也拒绝定义艺术史方法，而更愿意用多样性研究的可能性（*Spektrum der Möglichkeiten*）来称呼。^[18]他认为这种多样性研究的可能性允许了作品在其产生或被运用的语境（*Kontext*）中被诠释，而非仅使用风格批判却又忽略作品实际用途或象征意义，又或者是仅沉浸在图像学理论的阐释而忽略了形式的作用。^[19]因此，贝尔廷推崇将作品置于语境中去分析，而在语境和作品的关系探讨中，功能（*Funktion*）的概念被引用，引发了对功能主义（*Funktionalismus*）的探讨。詹森（Horst W. Janson, 1913—1982）主张通过考察功能和作品产生的语境将作品的形式（*Form*）和内容（*Inhalt*）联系在一起。^[20]对语境的把握自然离不开对历史文化的理解和认知。艺术形式的出现不仅是基于风格的继承和艺术家的个人发展，作品形式在处理艺术与文化、社会习俗碰撞时，也会作出更多的反应。^[21]贝尔廷在《艺术史的终结？》中亦强调了“各类人文学科之间的对话比个别学科的独立性更为重要”^[22]。在此理论的指导下，除了图像学和符号学外，伯格纳在其文中还运用了中亚学、汉学和民族学的相关研究，以贝尔廷所提倡的综合性方法，在重塑的历史语境中运用丰富的图像资料，翔实地考察了紫光阁功臣像的功能，即被用作“政治偶像”（*Politische Ikonen*）和“崇拜图像”（*Kultbilder*）。遗憾的是，虽然伯格纳尽力将图像置于相应的语境中去分析，但由于语



图3 安东尼·范戴克《一位热那亚女贵族》油画 203cm × 118.3cm 约1623年 柏林画廊



图4 佚名《杨我行神像》中国画 178cm × 97.2cm 明代 加拿大皇家安大略博物馆

言和文化背景的限制，易忽略一些重要的原始文献，从而导致并不能准确理解原始语境。正如王静灵指出的，该文在研究清代宫廷绘画制作的过程中也忽略了《造办处各作成做活计清档》。^[23]

虽然伯格纳在其文中强调了贝尔廷的艺术史思想，亦以其为准则，在相应的语境中分析了图像的功能，但可惜并未对功臣像的风格作更深入的讨论。贝尔廷虽然反对单一的风格史研究方法，但也强调了其重要性，“风格史并不会简单地被社会史或任何其他单一的解释模型所取代”“任何忽视艺术品形式的方法都将是没有把握的”^[24]。除此之外，作者虽试图回归中国的文化语境中去论述主题，但其研究视角仍带有欧洲中心论的思想，这易造成一些结论的偏颇性。詹姆斯·埃尔金斯（James Elkins）在其文《西方艺术史中的中国山水画》中指出，在比较东西艺术时，要避免落入以西方为主导的窠臼，因而提出了“历史观比较”（*comparison of historical perspectives*）的思考模式。^[25]在回溯中国“英雄画廊”的传统时，伯格纳引述了恩施特·伯施曼（Ernst Boerschmann, 1873—1949）将中国的“祠”与德国的瓦尔哈拉神殿进行对比的言论。而实质上，这二者并无可对比的根基，因其目的、内容和形式，甚至文化背景皆不相同。在谈论中国艺术史上的某个事件或某个风格发展时，并不一定要完全对标欧洲，因其本质仍是欧洲中心论，但也并非拒绝比较，而应在全球化的视野下，透过现象或形式的表象揭示本质的可类比性。该文中使用“英雄画廊”来论述主题，本质上已经凸显出一种将功臣像置于欧洲文化语境下的

词汇表达,此“画廊”实非彼“画廊”,如何在东亚艺术史语境下尽量规避由于使用西方艺术史术语而产生的误解,这不仅是德语区学者东亚艺术史研究的考验之一,也是西方学界东亚艺术史学者面对的难题。

2017年柏林亚洲艺术博物馆在克拉斯·鲁伊滕贝克(Klaas Ruitenbeek)的策划下,联合北京故宫博物院和加拿大皇家安大略博物馆举办了欧洲首次大型中国肖像画展“传神雅聚:中国明清肖像画展”,其展出的肖像画门类涵盖了帝后像、朝臣像、紫光阁功臣像、文人像、宗教人物像、祖先像、家庆图以及写真教材《写真秘诀》。纵使其主题抑或展品是以中国肖像画为绝对主角,但策展的思维仍旧是东西方比较的视角,而比较的中心仍在西方。肖像画在中国和西方艺术史的语境下自然不同,正如鲁伊滕贝克所指出的,在西方的博物馆可以随处见到各种形式的肖像画,半身像、全身像等,但在中国博物馆中却很少见到肖像画,占据主体的往往是山水画或者花鸟画。^[26]不同的历史文化土壤自然会孕育不同的艺术形态。即使以世界观的角度,其审视的也并非只有表面形式的相似性,而是形式之下发展的普遍共性。在该展中展出了安东尼·范戴克(Anthonis Van Dyck, 1599—1961)所绘的一幅欧洲女贵族肖像(图3),而与之对比的是一幅明代的《杨我行神像》(图4),二者的关联点是画中风格看似一致的地毯。这样的对比在展览中所产生的视觉差异冲击,对观者来说,无疑能引起很多兴致,尤其是在以西方观众为主体的展览中,但若置于中国艺术史的语境中,这样的比较是否有意义,其出发点为何,则值得深思。

三、山水画的研究动态

与肖像画相比较,中国的山水画长期以来都是西方艺术学界备受关注的对象,他们惊讶于中国山水画兴起时间之早、发展之成熟、形式之多变、观赏之特别以及蕴含思想之广博。正如德语区学者奥托·费舍尔(Otto Fischer, 1886—1948)在《中国山水画》(*Chinesische Landschaftsmalerei*)中所说,“中国山水画19世纪初才到达欧洲,而自60年代西方鉴赏家才从日本的临摹作品中慢慢了解到中国山水画的不可思议之处,才渐渐知晓它们最初的尺寸,直到最近才有几件佳作传到了欧洲和美国”^[27]。可以说,就德语区而言,最开始了解并研究中国山水画,是通过日本这个

窗口,因此,在早期研究中,他们的论述无法避免会带有作为“转述者”——日本的影子,这一点在20世纪初期德语区学者诸如费舍尔、萨尔莫尼的著作中都可以明显观察到。除此之外,德语区早期山水画研究中也避免不了欧洲中心论的思想,他们对于中国山水画最初的切入点往往是好奇,而在感知和深入了解的过程中,面对山水画的多种形式和风格,又不免落入俗套,试图建立一套适用于中国山水画的风格发展学说,如巴赫奥芬在《中国10世纪至13世纪的山水画》中,试图通过各时代艺术家的山水画风格来归纳每个时期的绘画特征。^[28]这样的研究方法在如今看来,显然是徒劳的,脱离原始文本而只研判现存图像所得出的表象特征自是脱离了中国艺术史临与摹的传统,也并未真正领悟到山水画的真谛。

1990年,科隆东亚艺术博物馆以东亚艺术中的月亮母题为主题,举办了一场带有东亚文化浪漫情怀的

图5 袁耀《露台秋月》中国画 215cm × 137cm 清代
科隆东亚艺术博物馆





图6 谢时臣《谪仙玩月图》中国画 176.4cm × 98.2cm
明代 北京故宫博物院

展览“露台秋月”（Herbstmond über der Tauterrasse: Der Mond in der Kunst Ostasiens），这个展览也别具心裁地选择在中秋时节举办，虽不是在中秋节当天开展，而是中秋后的第三天，但也恰如其分地契合了展览的主题“秋月”。这场展览涵盖的范围是整个东亚艺术，门类也不仅限于绘画，但展览的关键展品却是来自宫廷画家袁耀（活跃于1739年至1780年间）的山水画作品《露台秋月》^[29]（图5），也正是这场别开生面的展览名字的由来。在这场展览的启发下，有着东亚文化与生活背景但在德国接受了艺术史教育的李静姬于2001年完成了其博士论文《君子之光：中国山水画中的月亮》。^[30]西方文化中成长的学者在研究中或多或少会脱离东亚文化语境，而李静姬以其对东亚文化的熟稔，尤其是对中国古代诗词歌赋的信手拈来，

加之细腻的观察，结合西方艺术史的图像学与风格学，但又不脱离中国文人的语境，考察了月亮（或者亦可称之为月景，即月光之下的景色）作为母题在中国山水画中与文人的关系、作为构图元素在绘画中的角色，以及月亮作为光源在绘画中的表现形式。其文章之名“君子之光”则出自公孙乘的《月赋》，“月出皎兮，君子之光”，恰如其分地点明了月与文人的关系。^[31]

较为有意思的是李静姬在文中提到的“Synaesthesia”概念，并拟文专门探讨了中国山水画中的这一概念。^[32]“Synaesthesia”一词来源于古希腊语的“syn”（共同）和“aistheis”（感知），指的是当一个感官或认知受到刺激的同时激起了其他感官，中文称之为“通感”。其实这个概念在中国古代文学作品并不陌生，如李白的诗句“却下水晶帘，玲珑望秋月”中的“玲珑”，可以指玉或水晶的敲击声，也可以指明亮的光辉。^[33]读者透过“玲珑”一词，可联想到这一幕：放下帘子所产生的水晶碰撞声，以及隔着散发清澈冷光的水晶帘往外看月亮的女主人公，在听觉与视觉的共同作用下将寂寞惆怅的情境立体化了。这种通感不仅出现在古诗词中，在中国绘画中亦有类似的运用。李静姬结合古代画论以及现存绘画，阐释了“通感”在中国山水画中的应用。比如在描绘月色下的景时，画家仅通过简约的圆勾勒月亮的形状来强调皓月当空，即使是绘在泛白的背景上，而非浓重的暗调上，但观者已然能联想到皎洁月色笼罩之下的静谧夜景。这与西方自然写实的表现方式迥然不同，却能让观者产生身临其境的感觉，并坚信这是自然景观的再现（图6）。

李静姬的研究展现了如何得心应手地在东亚文化语境之下运用西方艺术史方法阐释图像，但伯格纳指出，虽然作者强调了绘画中的“通感”不仅体现在画面的处理上，也会在题画诗或画名中有所反映，但却并未对图像与文字的关系进行探讨。^[34]这意味着除了图像学和风格学之外，作者应该考虑运用符号学（Semiotics）对同作为视觉符号出现的“文”进行综合分析。虽然当时作者并未考虑到图与文的关系，但2013年在她的主导下，柏林自由大学联合柏林亚洲艺术博物馆和柏林国家博物馆，举行了以“移动的符号和转换的话语：东亚艺术的文字与图像的关系”为名



图7 王原祁《西湖十景》中国画 62.2cm × 656.5cm 清代 辽宁省博物馆

的国际会议，探讨了什么是图像和文本，以及如何从不同角度解析二者的关系。文（word）与图（image）的关系探讨已有很久的历史，而在中国艺术史中，书画同源一直是传统论点。不可否认的是，西方符号学对现当代艺术史的研究产生了一定的影响，即如何“阅读（read）”图像。多数艺术史学家包括米克·巴尔（Mieke Bal）、路易·马林（Louis Marin，1931—1992）和诺曼·布列逊（Norman Bryson）主张将“阅读图像”发展成一个明确的符号学方法论，用于阐释视觉图像。^[35]但须要注意的是，这并不意味着要脱离文化语境或风格学等其他研究方法而孤立地运用它，现今艺术史研究更趋于一种综合式研究。

苏黎世大学乔里特·布里奇吉（Jorrit Britschgi）2006年的博士论文《西湖十景作为风景划分的概念：西湖十景在绘画、版画和诗词的发展和历史维度》，以西湖十景为主题，通过溯源文献探讨西湖十景的历史与发展，以及其在绘画、版画和诗歌中的再现。^[36]关于西湖十景在本土的研究屡见不鲜，但在西方视野中鲜有在艺术史领域有如此系统性的研究（图7）。布里奇吉遵循德语区论述艺术史的传统，开篇便对景（Ansicht）的概念进行了阐释。与较早时期的学者如谢凯研究东亚肖像画定义概念时有所不同的是，谢凯是引用西方学者对“肖像”的概念再加以阐述，而布里奇吉则是借用中国古文献如《尔雅》《说文解字》以及古代画论，把“景”还原至中国文化的语境中去定义和解读。这也反映了20世纪至21世纪德语区东亚艺术史研究的一个明显变化，即对东亚文化语境从忽视到重视，这也反映出语言对于艺术史研究的重要性。其实早在20世纪初期，科摩就已指出掌握中国和日本的古典语言对了解中国和日本艺术的重要性。^[37]虽然德语区学者近年来一直努力试图通过解码中国古代文献来佐证自己的论点，但是在面对

着丰富而庞大的资料库时，对于非母语的学者来说，这并非一项游刃有余的任务。克里斯蒂安·翁弗尔察格特（Christian Unverzag）的博士论文《起源的长影：董源的变体研究》以古代画论为主要调查对象，按时代发展将各画论中有关董源的说法进行整理和归纳，并通过总结20世纪各艺术史学家对现存董源作品的判断，回溯这1000年来画家、鉴赏家、理论家是如何建构董源作品的概念的。^[38]虽然作者在文中运用了大量古代画论，但在面对一些原始文献的解读时亦显现出不足之处，如对董源在不同文献中有“后苑副使”与“北苑使”之称的官职名，引述贺凯（Charles Hucker，1919—1994）的《中国古代官名辞典》（*A Dictionary of Official Titles in Imperial China*），以其中并未提及北苑而只有北院和南院，而怀疑沈括是否记载错误，是否应是北院。若是作者能参考原始文献，应该不会有这种认知偏差。

2013年柏林自由大学与柏林亚洲艺术博物馆举办了一场以“艺术的旅行：1500年至1900年欧洲和

图8 黄宾虹《黄山写生》中国画 23.5cm × 27cm 年代不详 浙江省博物馆





亚洲艺术流动性的地形学”（the Itineraries of Art: Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia, 1500—1900）为主题的会议，讨论艺术的流动性在艺术史领域的综合概念。会上认为，如果没有一个精确的和在历史上有所区别的关于流动性（mobility）的概念，就无法合理地探索遵循费尔南·布劳岱尔（Fernand Braudel, 1902—1985）强调“道路连接”（liaisons routières）而发展的空间概念，而在艺术史上，空间概念与基于流动性的方法论缺乏互补导致了一个明显性后果，即试图将艺术品具体的特点归于地理学建立的分配领域。^[39]基于此，艺术流动性的研究框架被提出，其中包含三个主要的研究因子：活动（movements）、再现（representations）和实践（practices）。^[40]会上关于中国艺术流动性的研究主要来自英属哥伦比亚大学朱丽雅（Julia Orell）的《旅行和绘画派系：17世纪沿着扬子河的一万里》与来自柏林自由大学尤莉的《舟中所见：黄宾虹山水画中的旅行和文化史》（*Seen from a Boat: Travel and Cultural History*）。^[41]

尤莉对中国山水画颇为关注，但研究主要集中在近现代，其博士论文是有关石鲁的研究，近年对黄宾虹也颇有涉猎。《舟中所见》一文以黄宾虹的纪游稿、写生稿为主要研究对象，考察黄宾虹旅行中所观察到的景和其写生对他阐释古代风格有何影响，以及纪游所见、当地历史、中国艺术的风格和形制又如何在他的作品中相互关联（图8）。其考察的角度颇为新颖，选择了易被忽略的写生稿作为切入点。在文中，她指出20世纪初期中国山水画以移动的视觉范式（shifting visual paradigms）为特征，与当时接受来自西方的户外写生（或速写）和摄影的绘画实践有关。^[42]尤莉文中所提到的移动的视觉范式，指的是写生速写的一系列绘画所构成的移动景点的观看方式。而实际上古代山水画中亦存在“移动的视觉范式”，其既可以指空

间上的“移动”，也可以指时间轴上的“移动”，还可以指视角的“移动”。石守谦在《移动的桃花源：东亚世界中的山水画》中对桃花源意象在中国的形塑和传入日本与韩国后的再现进行了研究，这是在东亚文化中移动的桃花源图像，是空间和时间上的“移动”，恰如其分地契合艺术流动性的概念；传统山水画中将多视角的景绘于一图，构成了移动的视觉图像，是视角的“移动”。因此，有着多重含义的“移动的视觉范式”其实值得作者进行更深层次的探讨。此外，还需要特别指出的是，西画东渐的确对中国绘画产生了深远影响，但是户外写生（或速写）并非西方独有的传统，只是在各自语境下对写生的方式有不同的理解罢了。黄公望在《写山水诀》中便提到过，“皮带中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写之”^[43]。

尤莉除了这篇以写生稿作为切入点探究黄宾虹的《舟中所见》，还有一篇文章《栖霞岭下旧有桃花溪——黄宾虹晚年作品中的师承谱系、地理空间及其系列性》，其思考角度也颇为新颖，以黄宾虹两幅桃花溪图迥然不同的风格为切入点，以晚年视力变化为观察点，细究作品在艺术家眼睛手术前后风格的变化。此篇文章亦有中文版，鲁迅美术学院的杨振国与中央美术学院的尹吉男对该文有相关评述，同收录于黄宾虹国际学术研讨会的文集中，此不赘述。^[44]

四、艺术家的个案研究

在传统绘画领域，德语区学者除了围绕肖像画和山水画展开研究外，亦有一些其他门类下的零散研究，如劳悟达（Uta Lauer）以中国绘画中的芭蕉母题为线索的研究；王静灵以柏林亚洲艺术博物馆藏的丁观鹏巨幅《说法图》为考察对象的个案研究；菲利普·孟德（Philipp Meindl）以马尔图奇（Onorato Martucci, 1774—1846）收藏的中国外销画为切入点对

19世纪中国广州日常生活的考察。此外，近年来德语区还出现了不少艺术家的专题研究。

史明理（Clarissa von Spee）2007年的博士论文《吴湖帆：20世纪上海的艺术鉴藏家》，选择较少被关注的吴湖帆的题跋作为研究对象，窥探吴湖帆作为画家之外的另一个身份——艺术鉴藏家。^[45]该文主要分三个部分，题跋的文学和历史背景、吴湖帆的生平、题跋分析。前两部分实际上是最后一部分的铺垫。正如作者所言，题跋分析不仅是对其蕴含的艺术家和作品信息的获取，而且也是了解题跋形成的社会历史条件的过程，在一个更广阔的社会语境下理解题跋的作用，同时也能寻找到更准确的定义界定作者、题跋和艺术品之间的关系。题跋作为依附于书画作品而存在的元素，在多数研究中常作为绘画主体的补充材料被考察，而不是主体研究对象。而在此文中，题跋成了首要研究对象。面对吴湖帆的众多题跋，如作者所言，她收集了来自世界各地公私收藏品中吴湖帆的题跋超过100件，而实际上存在的数量少说也应有几百件，如此数量庞大的题跋，如何处理是一个关键问题。史明理选取了9件作品的题跋分为8个案例进行研究，探索吴湖帆的鉴赏是怎样被艺术史、社会历史和经济因素所影响的。在作者

的论述中可以明显觉察到其受导师雷德侯的影响，正如作者自己所言，其撰写模式采用的是雷德侯早年给柏林亚洲艺术博物馆编撰的图录《兰与石》的方法。与通常图录简短概括所不同的是，该图录以详尽的叙述方式，记录了图像所有元素，包括题跋，并将其译成德语。这也是德语区东亚艺术史发展的变化之一，从忽略到逐渐认识到印鉴、题跋等元素亦是绘画和书法艺术的重要组成部分。^[46]

苏黎世大学的姜雯德（Kim Karlsson）则对“扬州八怪”之一的罗聘进行了专题研究。如今艺术史的研究趋势是“语境之下的艺术”，其理论也不再是单一的方法论，正如贝尔廷所概括的“多样性研究的可能性”，综合性的研究方法越来越成为艺术史学家所倚重的概念。在其博士论文《罗聘：18世纪中国画家的生活、职业和艺术》^[47]中，姜雯德运用图像学（iconography）、形式分析（formal analysis）和功能分析（functional analysis）对罗聘的作品进行阐释，即除了考察作品本身外，也将不同时期、不同主题的绘画还原至当时的社会语境中去解构，意在揭示艺术家形式之变下的推动力以及功能，这也正是前文所提到的理论，借由考察功能和作品产生与运用的语境将作品的形式和内容联系在一起（图9）。除此之外，在18世纪扬州繁荣经济的背景之下，探讨艺术家与委托人之间的艺术赞助显得尤为重要，以此考察艺术品的经济与社会状态，是马克思主义

图9 罗聘《罗汉》

中国画 126cm × 53.3cm 清代
科隆东亚艺术博物馆



图10 缪嘉蕙《庆生图》

中国画 170.8cm × 73.4cm 约1904年
柏林亚洲艺术博物馆





图11 位于柏林洪堡论坛三层的柏林亚洲艺术博物馆

理论在艺术史领域作为方法论的实践。姜雯德这本专著的完成也为之后的策展奠定了基础，2009年4月至7月，在她的策划下，她所在的瑞士雷特博尔格博物馆联合北京故宫博物院、上海博物馆和纽约大都会艺术博物馆举办了一场名为“罗聘：一个怪人的幻境”（Luo Ping: Visionen eines Exzentrikers）的专题展览。^[48]

除了吴湖帆和罗聘外，还有诺拉·冯·阿肯巴赫（Nora von Achenbach）于2005年发表的博士论文《只有手的痕迹——中国画家高凤翰（1683—1749）》（*Nichts als die Spuren meiner Hand – Der chinesische Maler Gao Fenghan*），李珠炫（Joohyun Lee）于2011年发表的研究吴昌硕的博士论文《吴昌硕——现代中国最后的文人画家》（*Wu Changshuo – der letzte Literatuenmaler im modernen China*）。此外，还有一篇论文虽短，严格意义上并不属于艺术家的专题研究，但由于其主题作品来自一名晚清女画家，且讨论度也不高，故特此一提，即鲁伊滕贝克的《缪嘉蕙（1841—1918）的庆生图》。^[49]该文以2011年柏林亚洲艺术博物馆得到的一幅缪嘉蕙的画作

（图10）为主要切入点，介绍了画家的生平以及绘画风格，并根据画中题款、题跋、图像元素分析该画应是彼时为庆祝京城名角金秀山（1855—1915）的生日所作。这幅画也是少数带有缪嘉蕙自题款的现存作品之一。近年来，女性主义艺术史（Feminist Art History）的研究热度越来越高，对女性艺术家的研究逐渐增多，但仍出于边缘地带，而德语区学者还尚未涉猎中国女性艺术家的专题研究，也许未来可以期待相关研究的出现。

结语

从20世纪初到21世纪，德语区的东亚艺术史研究有着清晰的发展脉络，从最初的收藏热到展览的兴起，继而推动了博物馆的成立和学科的建立。博物馆的成立和学科的建立标志着在传统的以欧洲中心论为主导的艺术史研究理念下承认东亚艺术的独特性，不再从属于民族学。虽然形式上东亚艺术史研究已脱离以欧洲为中心的文化语境，成为一门独立的艺术史学科，但是在研究之途，深受西方艺术史研究理论影响的本土学者并未完全脱离欧洲中心论，其审视角度和研究方法有时仍会遵循着陈规。自20世纪中期，西方学者越来越意识到东亚语言与文化的重要性以及其研究的独特性，不能将西方艺术史研究方法照搬于东亚艺术史，在不断的理论实践和学者交流过程中，渐渐形成了当下在中国艺术史领域的研究方法，即回归语境分析作品的综合性方法，亦不再脱离语境执意追寻早期的风格学，也不再一味追求图像学而忽略艺术形式。语言与文化对艺术史研究的重要性不言而喻，这一点对中国学者研究西方艺术史也是一样的。如何在相应的文本语境中诠释术语，并建立起图像与文本的关系，这不仅是德语区本土学者面临的难题，也是中国学者在面对庞杂的古文献和众多图像资料时亦须关注的问题。如今中国学者在向西方学习的过程中，借鉴西方方法论并利用自身的文化优势，在中国艺术史领域已取得了不少重要成果，成为当代研究中的核心力量，相比之下，德语区学者在该领域的研究面临着不少困境，随着一代大师的渐渐离场，新一代学者如何应对未来的学术挑战，是无法避免的课题。

放眼当下，历时数年的洪堡论坛文化项目于2021年先行开放西向的非欧洲展区，2022年9月陆续开放了东向的新展区，自此该项目终于正式完整开幕。原先位于柏林西郊达勒姆的民族学博物馆和亚洲艺术博物馆（图11）则一并迁入洪堡论坛的二楼和三楼，与附近的博物馆群（博物馆岛）互为补充。博物馆岛展示的是欧洲艺术文化，而其南面成立的洪堡论坛，展示的是非欧洲艺术文化。按方案提出者克劳斯·迪特·雷曼（Klaus-Dieter Lehmann）的说法，在柏林中心建立一个罕见的世界文化的聚集点，不仅与威廉·冯·洪堡（Wilhelm von Humboldt, 1767—1835）的人文教育理念相符，也与其弟亚历山大·冯·洪堡（Alexander von Humboldt, 1769—1859）世界主义（Kosmopolitismus）思想契合。^[50]自洪堡论坛的设想被提出后，相关争议一直不断，其一是从如何正确处理殖民时代的文物延伸至如何面对德国过去的殖民史，其二是可能会出现民族历

史修正主义，其三是恐又会落入欧洲中心论的陷阱。对于洪堡论坛移入非欧洲艺术藏品，旨在提供“文化对话”（Dialog der Kulturen）的构想，不少人质疑此举既没有充分考虑到两种文化的互相交织，也忽略了一个事实，即欧洲艺术和非欧洲艺术并不能明确被划分，历史上也不是稳定的文化概念。^[51]此外，出于“文化对话”思路的设计，显然也是明显的欧洲中心论。虽然洪堡论坛的提出是基于要适应和应对全球化的事实，但显然忽略了全球化并不仅限于现当代，过去历史中各种文化交织的事实却被忽视了。^[52]20世纪初期科摩等人费尽心力将东亚艺术发展成一个独立的博物馆，强调东亚艺术与西方艺术一样拥有其独特性，而今与西方艺术并列置于“世界主义”的语境中，未来走向会怎样，拭目以待。

注释

[1][2]关于一战后浪漫主义复苏与东方研究的联系，参见Li Wei, “Zwischen Romantik und Orientalismus: Ostasiatische Kunstgeschichte in der Weimarer Republik am Beispiel von Karl With und Alfred Salmony”, *German Studies Review*, Vol. 38, No. 3(2015): 531-554.

[3]有关威兹和萨尔莫尼以及其导师约瑟夫·斯特日格夫斯基（Josef Strzygowski）在东亚艺术史领域的探索和研究，参见论文：Julia Orell, “Early East Asian Art History in Vienna and its Trajectories: Josef Strzygowski, Karl With and Alfred Salmony”, *Journal of Art Historiography*, No. 13(2015): 1-32.

[4]关于纳粹政权造成德语区汉学者和东亚艺术史学者的流失，可见诸不少文献，如Hartmut Walravens, “Deutsche Ostasienwissenschaften und Exil (1933-1945)”, *Bibliographie und Berichte: Festschrift für Werner Schochow*, München: De Gruyter Saur, 1990, pp. 231-241.

[5][美]柯马丁：《德国汉学家在1933—1945年的迁移——重提一段被人遗忘的历史》，《世界汉学》2005年第1期，第15—37页。

[6][37][德]雷德侯著，陈葆真译：《柏林收藏的中国绘画》，《故宫学术季刊》1994年第2期，第1—26页。也可见于Lothar Ledderose, *Orchideen und Felsen: Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst*

Berlin, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1998, pp. 9-26.

[7]Heinz Ladendorf, “WERNER SPEISER: 21. JANUAR 1908 – 26. FEBRUAR 1965”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, No. 27(1965): 7-18.

[8]Lissauer et al., “Sitzung vom 21.März 1903”, *Zeitschrift für Ethnologie*, Vol.35, No. 2/3(1903): 476-498.

[9]科恩认为肖像画在东亚占据着与西方肖像画同样的地位。参见William Cohn, *Ostasiatische Porträtmalerei*, Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1922.

[10]波恩大学教授维罗尼卡·维特（Veronika Veit）曾先后发表两篇以功臣像为主题的论文，但其研究是出于对明清历史文化的考证，而非艺术史的视角。参见Veronika Veit, “Neun weitere in Deutschland befindliche Porträts verdienter Offiziere der Ch’ienlung Zeit”, *Zentralasiatische Studien des Seminars für Sprach- und Kulturwissenschaft Zentralasiens der Universität Bonn*, No. 12(1978): 543-591.以及“Die in Deutschland befindlichen acht Porträts der von Ch’ien-lung 1754-55 unterworfenen Ölötenfürsten”, *Zentralasiatische Studien des Seminars für Sprach- und Kulturwissenschaft Zentralasiens der Universität Bonn*, No. 4(1970): 199-237.

[11]参见 Berliner Festspiele GmbH, *Europa und die Kaiser von China*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985.

[12]Lothar Ledderose, “Machang durchbricht die feindlichen Linien: ein Chinesisches Historienbild in Berlin”, *Jahrbuch 1983/84 (Wissenschaftskolleg zu Berlin)*, München: Siedler Verlag, 1985, pp.181-193.

[13]毕业于柏林自由大学东亚艺术史系，现为阿姆斯特丹国家博物馆中国艺术研究员的王静灵亦曾撰文考证此图。雷德侯依据绘画风格认为柏林本至少应出自郎世宁工坊，是台北本的“拷贝件”，但并未肯定其是否完全出自郎世宁笔，而王静灵根据内务府造办处档案认为两本均出自郎世宁笔。王的文章中将雷德侯的观点表述为“柏林本为宫廷作坊摹本”，与雷德侯的原文表述有些许理解出入。

[14]Dietrich Seckel, *Das Porträt in Ostasien*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005.

[15]Daniel Spanke, “Buchbesprechungen: das Porträt in Ostasien. Erster Band”, *Nachrichten der OAG*, No. 163-164(1998): 219-222.

- [16]Herbert Butz et al., *Bilder für die Halle des Purpurglanzes*, Berlin: Museum für Ostasiatische Kunst, 2003.
- [17]Annette Bügener, *Die Heldengalerie des Qianlong-Kaisers*, Frankfurt am Main: PL Acad. Research, 2015.
- [18][19][20][21]Hans Belting, “Das Werk im Kontext”, *Kunstgeschichte: eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1988, pp. 222-239.
- [22][24][德]汉斯·贝尔廷著, 常宁生译:《艺术史的终结?》, 人民大学出版社2004年版, 第266—331页。
- [23]王静灵:《柏林收藏的紫光阁功臣像及其相关作品新论》,《故宫学术季刊》2016年第1期, 第153—214页。
- [25][美]詹姆斯·埃尔金斯著, 李伊晴译:《西方艺术史中的中国山水画》, 上海书画出版社2019年版, 第3—5页。
- [26]Klaas Ruitenbeek, “Gesichter Chinas: Porträtmalerei der Ming- und Qing-Dynastie (1368–1912)”, *Gesichter Chinas*, Berlin: Michael Imhof Verlag, 2017, pp.12-19.
- [27]Otto Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*, München: Kurt Wolff Verlag, 1921, p.9.
- [28]Ludwig Bachhofer, “Chinesische Landschaftsmalerei vom 10.–13. Jahrhundert”, *Sinica*, No. 1(1935): 1-21, 47-68.
- [29]袁耀的《露台秋月》流入德国的契机应该是1907年时任总督的端方被派遣去西方进行考察之际, 该画被当作礼物赠送给德方。该画曾被收藏于杜塞尔多夫艺术协会, 后又在相关人士的赞助和推动下被转赠给科隆东亚艺术博物馆。
- [30][31]Jeonghee Lee-Kalisch, *Das Licht der Edlen: der Mond in der chinesischen Landschaftsmalerei*, Nettetal: Steyler Verlag, 2001.
- [32][33]Jeonghee Lee-Kalisch, “Synaesthesia in Chinese Landscape Painting”, *Long Life*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, pp. 129-152.
- [34]Annette Bügener, “Das Licht der Edlen (junzi zhi guang): Der Mond in der chinesischen Landschaftsmalerei (Review)”, *China Review International*, Vol.10, No. 1(2003): 208-211.
- [35]Anne D’Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing Ltd, 2012, p. 37.
- [36]Jorrit Britschgi, *Die Zehn Ansichten des Westsees als Konzept der Landschaftsgliederung: Entwicklung und historische Dimension der Xihu shijing in Malerei, Druckgraphik und Lyrik*, Zürich: Universität Zürich, 2006.
- [38]Christian Unverzag, *Der lange Schatten des Ursprungs: Untersuchung zum Wandlungsleib des Dong Yuan*, Heidelberg: Universität Heidelberg, 2005.
- [39][40]Karin Gludovatz et al., *The Itineraries of Art: Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, p.13, pp.16-18.
- [41]尤莉这篇文章的中文版收录在2012年在杭州举办的黄宾虹与现代艺术思想史国际学术研讨会的文集中, 其标题略有变动, 原为《舟中所见——黄宾虹山水画中的地理、文化史与个人感受》, 中文版有删减, 本文参考的是英文原文。
- [42]尤莉这一论点尚需要更详细的论述和充分的论据。
- [43]俞建华编:《中国古代画论类编》, 人民美术出版社2004年版, 第701页。
- [44][德]尤莉:《栖霞岭下旧有桃花溪——黄宾虹晚年作品中的师承谱系、地理空间及其系列性》,《纪念黄宾虹诞辰一百五十周年国际学术研讨会论文集》, 浙江人民美术出版社2015年版, 第76—78页。
- [45]Clarissa von Spee, *Wu Hufan: A Twentieth Century Art Connoisseur in Shanghai*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2009.
- [46]雷德侯指出, 科摩曾在题跋、题签旁备注相关信息, 可见并未意识到其重要性。
- [47]Kim Karlsson, *Luo Ping: The Life, Career, and Art of an Eighteenth-Century Chinese Painter*, Bern: Peter Lang, 2004.
- [48]2020年9月至2021年1月, 姜雯德于雷特博尔格博物馆策展了一场名为“憧憬自然——中国艺术中富有表现力的景签的展览”(Sehnsucht Natur: Sprechende Landschaften in der Kunst Chinas)。
- [49]Klaas Ruitenbeek, “A Birthday Painting by Miao Jiahui”, in Annegret Bergmann et al.(ed.), *Elegante Zusammenkunft im Gelehrtengarten*, Weimar: VDG, 2015, pp. 218-223. 感谢鲁伊滕贝克先生供图。
- [50][51][52]Morat Daniel, “Das Humboldt Forum in Berlin und die deutsche Kolonialvergangenheit”, *Zeithistorische Forschungen*, Vol.16, No. 1(2019): 140-153.