

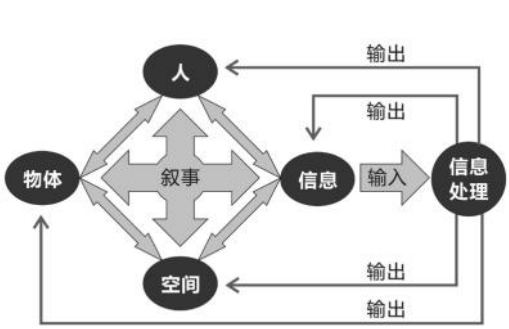


图 11. 智能交互模式，王红江绘。

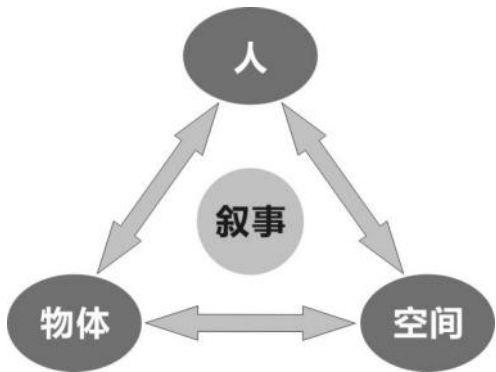


图 12. 非智能交互模式，王红江绘。

3. 叙事媒介丰富性

空间有形交互具有典型的富媒体特征。空间界面和家具等实物媒介，视觉艺术中的图片、视频、动画、文字，表演艺术的音乐和舞蹈媒介，都可以通过信息化多媒体脚本生动地串联起来。

表演艺术和视觉艺术相互配合，可以有效弥补空间叙事时间性不足的短板。表演艺术侧重过程表达，属于行为叙事类型。其表达模式具有较强的时间属性，如疗愈空间中的音乐、舞蹈、戏剧和角色扮演等，都属于这一类型。

空间有形交互的物质载体也呈现出越来越丰富的特点。从传统的非智能机械式交互，到后来的屏幕交互，以及未来基于泛在计算物联网的空间智能交互，空间交互物质载体正在发生深刻的变化。

（三）空间智能交互和非智能交互的组合策略

对于游戏化叙事空间而言，无论哪种交互方式，都以空间体验者行为为交互触点。智能交互在人、空间、物体和信息之间，建立“输入—处理—输出”的交互关系，叙事构成了四要素互动的内核（图11）。非智能交互方式自古就有，不需要复杂的智能信息处理和反馈后台，人、物体和空间三者之间直接互动，因此建设成本相对更低，维护也更方便（图12）。但智能交互由于引入了现代数字媒体技术，因此在叙事的多样化和富媒体化方面，远胜非智能交互。智能交互与非智能交互各有优缺点，设计师根据具体要求组合使用，将给儿童就医等候空间带来更丰富的交互叙事手段。

（四）总结

基于文献和泗泾医院儿科等候区实践研究表明，游戏化空间中的有形交互触发的积极社交和故事联想，能积极分散注意力，有效为患儿心理减压。游戏化有形交互空间是缓解患儿就医等候负面情绪的有效手段。同时，患儿情绪改善正向传导给陪护家长和医护人员，间接促进了儿童就医等候整体环境体验的提升。但在建造落地和后期使用环节中，控制造价和方便维护，也是游戏化有形交互空间设计的关键因素。

20 世纪上半叶“中国艺术”研究在德国的“世界性”——以 1912—1943 年《东亚杂志》为中心的观察

The "Cosmopolitanism" in the Studies of "Chinese Art" in Germany in the First Half of the Twentieth Century —Focusing on the Academic Journal *Ostasiatische Zeitschrift* from 1912-1943

赵 娟 ZHAO Juan

摘 要 19 世纪下半叶到 20 世纪上半叶中国艺术品大规模外流，围绕着收藏、展览和研究，中国艺术知识也随之不断迁移到西方知识体系之中，并带动着新的知识生产和传播。此一进程中，在艺术收藏和展示的博物馆空间之外，专业期刊成为知识生产和传播最重要的阵地。论及中国艺术研究，德国柏林的《东亚杂志》尤为重要，它是欧美最早专门致力于东亚艺术研究的学术杂志，从诞生之初便汇聚着来自不同文化、国别和学科背景的学者，连接着不同社会机构和组织，在 20 世纪上半叶欧洲中国艺术研究中发挥着重要作用。本文聚焦 1912—1943 年《东亚杂志》创办的历史语境、发行出版、组织形态和学术视野，试图揭示 20 世纪上半叶以德国为引领的欧洲中国艺术研究在学术化和制度化过程中的“世界性”特征，进而指出现代学术意义上的中国艺术及其研究在形成之际便置身于“世界艺术史”概念的整体视域之中，这或许能为今天在“全球艺术史”或者“世界艺术史”中思考中国艺术提供另外一个起点。

关键词 《东亚杂志》；中国艺术；全球艺术史；“世界性”；制度化

本文为国家社科基金艺术学一般项目“德语世界中国艺术的收藏、展览与研究（1860—1949）”（项目编号：2019BF090）的阶段性成果。本课题的研究得到“国家留学基金委员会”的资助。

作者简介：赵娟，北京体育大学人文学院副教授，博士生导师，复旦大学文学博士，中央美术学院艺术学博士后，研究方向为中国美学、跨文化美术史。

Abstract: From the second half of the 19th century to the 1930s, a large number of Chinese artworks were brought to the West. Basing on the collecting, exhibiting and researching, the knowledge of Chinese art was then continuously transferred into the Western knowledge system that led to the reproduction and dissemination of the knowledge about Chinese art, in addition to museums that collected and displayed art, academic journals played an important role. With regard to the study of Chinese art, the *Ostasiatische Zeitschrift* in Berlin particularly merited attention : it was the first academic journal in the West to be devoted to the study of East Asian art, and from the very beginning of its emergence, it absorbed scholars from different cultures, countries, and disciplinary backgrounds, and connected different social institutions and organizations. Focusing on the historical context, distribution, organization and academic vision of *Ostasiatische Zeitschrift* from 1912 to 1943, this article attempts to reveal the ‘Cosmopolitanism’ characteristics of the academic and institutionalized process of the study of Chinese art led by Germany in the first half of the twentieth century, and argues that the beginning of Chinese art research in the modern academic sense has been situated in the overall perspective of the concept of “world art history”, which may provide another premise for discuss Chinese art in today’s global art history or world art history.

Keywords: *Ostasiatische Zeitschrift*; Chinese art; global art history; cosmopolitanism; institutionization

现代学术意义上的“中国艺术”及其历史研究，无论是基础观念，还是方法论范式，都离不开近代以来与西方世界的交流与碰撞。中国物品在西方博物馆的空间安置，聚集着不同文化身份的收藏者、不同专业的学者和博物馆工作者，以及广泛的社会观众，形成了一个跨文化、跨学科互动的场域。中国物品的跨文化迁移带来中国艺术知识在西方的生产与传播。正是在这一语境下，中国艺术研究逐渐实现了制度化和学院化，成为现代意义上的人文学科。博物馆、藏品著录、大学、学术组织、艺术协会以及学术刊物等在这一过程中发挥着重要作用。

其中，学术刊物的创办和发展是学术研究发展的结果，而重要的学术刊物也是一个学科发展和形成的记录者和见证者。学术期刊作为知识传播的中心，是一面思想的镜子，得以照见学术传统的历史建构过程及其复杂性。论及中国艺术研究，在德语世界乃至整个欧洲早期中国艺术研究的领域，学者们都会与《东亚杂志》（*Ostasiatische Zeitschrift*，以下简称O.Z.）上频繁出现的学者名字及其研究成果不期而遇，这是因为《东亚杂志》是20世纪上半叶欧洲，乃至世界上最有影响力的东亚艺术研究的刊物之一，也是最早且专门致力于东亚艺术研究的学术刊物，其学术水准和国际声誉毋庸置疑，当之无愧是当时欧洲中国

艺术研究最重要的学术阵地。

尽管今天中国艺术研究的学者们以各自相关的议题与这本杂志保持着某种“学术史”意义的具体关联，德国文献目录学者魏汉茂则从“东亚艺术”的整体面貌进行了勾勒^[1]，但是对杂志本身在欧洲“中国艺术”研究中的特征和意义似乎还缺乏具体的历史考察^[2]。本文试图立足于“中国艺术”，聚焦1912年—1943年期间《东亚杂志》^[3]创办的历史语境、办刊宗旨、编撰和出版情况、学术圈互动、组织形态等问题，进而揭示20世纪上半叶“中国艺术”在德语世界乃至欧洲学术中的“世界性”和“多元化”特征。综观《东亚杂志》的历史，能够从另外一个角度揭示这一时期欧洲中国艺术研究的基本特点。因此，考察《东亚杂志》的意义不仅可以提示可能未得到应有重视的学术史史料，而且是学术史自身历史语境的探究和反思。

一、语境与宗旨：东亚艺术在德语世界的收藏与研究

19世纪下半叶，伴随两次“鸦片战争”的爆发，越来越多的西方人直接进入中国，战争、开矿、修建铁路、探险、贸易等导致中国古物和艺术品的规模外流，欧洲中国文物和艺术拍卖的市场发展繁荣，出现了大量收藏中国艺术品的公共博物馆和私人藏家。值得注意的是，20世纪初，德国在欧洲东亚艺术收藏领域可以称得上独树一帜，一方面是公共收藏和私人收藏的品质和数量具有明显的优势^[4]；另一方面，根植于德国艺术科学（Kunstwissenschaft）和艺术史（Kunstgeschichte）研究危机的内在驱动^[5]，“非欧洲艺术”的“绝对价值”在这一时期的博物馆和艺术研究领域得到高度关注，以“审美品质”为收藏

[1] Hartmut Walravens, *Ostasiatische Zeitschrift (1912–1943), Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst (1926–1928)* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 2000) .

[2] 20世纪初，在德语世界乃至整个欧洲，“中国艺术”通常与日本、朝鲜半岛的艺术一起，作为“东亚艺术”的整体构成而被观看。这一问题与整个欧洲对亚洲文化的历史认知、近代日本“东亚文明观”的建构有着深刻的内在联系，同时与“中国艺术”在欧洲被接受和认知的历史紧密相关。19世纪下半叶开始，明治维新之后的日本，借助文化外交、世界博览会在欧洲积极推广日本文化，并将自身作为亚洲，尤其是东亚文化的典型和代表。某种程度上，欧洲对中国艺术的早期认知是借助日本学者的眼光开始的，其中包含着在东西之间的多重视域融合。

[3] 《东亚杂志》创办于1912年，1943年在第二次世界大战期间停刊。2001年复刊（网址：Website der Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst [dgok.de]）。尽管如此，1943年的停刊，某种程度上标志着其创办人屈美尔20世纪早期与世界建立的东亚艺术收藏、陈列和研究传统的中断。关于《东亚杂志》的复刊，参见：Willibald Veit, “Die neue Ostasiatische Zeitschrift,” *Ostasiatische Zeitschrift*, N.S. Nr. 1 (Frühjahr 2001): 5–7.

[4] 德累斯顿博物馆馆长塞德里茨（Woldemar von Seidlitz, 1850—1922）是德国最早积极倡议建立一座帝国级的亚洲博物馆的人，他在一份博物馆内部流传广泛的交流报告中，开篇描述了德国在亚洲艺术收藏领域的基本情况，表明这一时期德国在欧洲乃至世界上这一领域的优势地位，这份报告1905年在《博物馆学》正式发表。参见：Woldemar von Seidlitz, “Ein deutsches Museum für asiatische Kunst,” *Museumskunde, Zeitschrift für Verwaltung und Technik Öffentlicher und Privater Sammlungen*, Hrg. Von Dr. Karl Koetschau(Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1905): S. 181–197.

[5] [德]尤里西·普菲斯特雷尔：《20世纪世界艺术史的起源和原则》，载[荷]凯蒂·泽尔曼斯，威尔弗莱德·范丹姆主编《世界艺术研究：概念与方法》，刘翔宇、李修建译，李修建校，中国文联出版社，2021，第60—61页。



图 1. 威廉·博德，1929 年，图片来源：Wilhelm von Bode – Store norske leksikon (snl.no)。



图 2. 恩斯特·格罗塞，1900 年，图片来源：Städtische Museen: Prof. Dr. Ernst Carl Gustav Grosse – freiburg.de/museen。



图 3. 奥托·屈美尔，1940 年，图片来源：Bundesarchiv, Bild 183-L08363 / CC-BY-SA 3.0。

原则的非欧洲艺术的博物馆或部门在德国率先得以组建^[6]。1906年柏林普鲁士皇家博物馆成立了东亚艺术部，博德（Wilhelm Von Bode, 1845—1929）（图1）委任恩斯特·格罗塞（Ernst Grosse, 1862—1927）^[7]（图2）的学生屈美尔（Otto Kummel, 1874—1952）（图3）作为该部门负责人，开始有计划、系统地进行东亚艺术的收藏工作^[8]。

屈美尔是一位艺术史学者，曾在弗莱堡、波恩和巴黎等地学习考古学、哲学和艺术史，1901年以埃及植物纹样设计在弗莱堡大学获博士学位，受恩斯特·格罗塞的影响，转向了东亚艺术的收藏与研究^[9]。恩斯特·格罗塞在20世纪初德国东亚艺术收藏的理念和原则方面，发挥了主导性的影响^[10]。

[6] 20 世纪初，德国在民族学博物馆、工艺美术馆，以及欧洲综合类博物馆的亚洲部的收藏模式之外，建立了以“艺术”为核心的收藏和陈列制度，并推动东亚艺术史的书写与研究，如 1904 年博德力排众议在柏林国家博物馆内部组建了伊斯兰艺术部（〔德〕克劳斯·布里施：《威廉·冯·博德及其与伊斯兰和东亚艺术之缘》，麦婉珊译，载《跨文化美术史年鉴》第 4 辑，山东美术出版社，2023，第 517—538 页）；1906 年在普鲁士皇家民族学博物馆设立了独立的东亚艺术部；1909 年以费实夫妇（Adolf Fischer, 1856—1914; Frieda Fischer, 1874—1945）私人收藏为基础的科隆东亚艺术博物馆成立。

[7] 恩斯特·格罗塞，德国艺术理论学者，曾任弗莱堡大学教授。著有《艺术的起源》（1894）、《艺术科学研究》（1900）等；东亚艺术方面的著作有《东亚帛画》（1922）、《东亚雕塑》（1922）、《东亚雕塑》（与屈美尔合著，1925）等。

[8] 赵娟：《东物西藏与空间重组——“中国艺术”在柏林的流转与历史建构》，《复旦学报（社会科学版）》2023 年第 5 期，第 89—97 页。

[9] Aschwin Lippe, "Otto Kummel(1874–1952)," *Ars Orientalis*, vol. 1(1954): 262–264.

[10] 恩斯特·格罗塞的艺术理论和收藏观念（参见〔荷〕范丹姆：《恩斯特·格罗塞与审美人类学的诞生》，李修建译，《民族艺术》2013 年第 4 期，第 90—98 页；〔荷〕范丹姆：《恩斯特·格罗塞和艺术理论的“人类学方法”》，李修建译，《广西师范大学学报（哲学社会科学版）》2013 年第 5 期，第 47—51 页）和收藏实践（参见王维江：《格罗塞与中国艺术品入藏德国》，《史林》2020 年第 1 期，第 101—116+120 页），对当时柏林国家博物馆的博德和担任东亚艺术部负责人的屈美尔产生了重要影响。在《论东亚艺术品公共收藏的拓展与陈列》〔Ernst Grosse, "Über den Ausbau und die Aufstellung öffentlicher Sammlungen von ostasiatischen Kunstwerken," *Musuemskunde, Zeitschrift für Verwaltung und Technik Öffentlicher und Privater Sammlungen*, Hrg. Von Dr. Karl Koetschau(Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1905):S. 123–139〕一文中，提出了在欧洲陈列收藏与东亚艺术的基本构想，同时指出“中国艺术”在整个东亚艺术中的核心位置。

1912年，在屈美尔的策划下，东亚艺术部与皇家艺术学院（Preußische Akademie der Künste）合作在柏林工艺美术馆^[11]举办了“东亚艺术”的专题展览，这也是柏林第一次大规模的东亚艺术展，展出藏品数量达到了1122件。以此次展览为契机，屈美尔与在柏林民族学博物馆工作的威廉·科恩（William Cohn, 1880—1961）^[12]（图4）创办了《东亚杂志》，其宗旨在于激发人们对于东亚艺术和文化的兴趣，增进人们对东亚艺术和文化的理解。

“中国艺术”尽管只是“亚洲艺术”或“东亚艺术”的一部分（当然也是其中最重要的一部分），与此前相比，有了一个根本性的变化，那便是其研究不再零散地分布于欧洲的考古学、东方学、汉学、民族学、人类学等刊物上^[13]，与艺术和艺术史相关的话题成为核心问题，且与西方的艺术科学、艺术史、考古学等学科的基本观念和方法展开了直接对话。“中国艺术”作为“艺术”有了自己独立的学术阵地，不同地域、文化、语言、专业的学者能够交流观点、分享信息和研究成果，使得“中国艺术”的研究俨然成了一个专门的研究领域。



图 4. 威廉·科恩，1928 年，图片来源：William Cohn (w-ch-klose.de)。

二、创刊号：“世界性”与“多元化”的起点

1912年《东亚杂志》创刊，由柏林Oesterheld & Conitzer出版社出版发行，创刊初期为季刊，文章语种以德语为主，同时也有英文和法文，论文中涉及日文和中文的关键词也都以日文和中文标明，刊物也有专门的中文校对。当时在柏林洪堡大学法学科留学的王荫泰（1886—1961）是创刊会员中唯一的中国人，曾参与该杂志中文相关文章的校对工作。

刊物正文之外，前后各有1—2页非常紧凑地刊登了各地亚洲文物商店、收藏、展览和图书出版等相关推介信息，充分满足了对东亚艺术和文化有兴趣的社会受众的资讯需求——这一时期欧洲的海外殖民和文物拍卖市场逐渐培养了一批鉴藏爱好者。

[11] 柏林东亚艺术部收藏的范围主要包括中国、日本和朝鲜半岛的艺术，成立之初一直没有独立的陈列空间，受制于博物馆不同部门藏品调度和人事方面种种困难，其在收藏和陈列上也一直捉襟见肘，直到 1923 年才在柏林工艺美术馆获得了一个临时展厅，在非常有限的条件下进行了改造。Otto Kummel, "Die Abteilung für Ostasiatische Kunst," *Berliner Museen* 45. Jahrg., H.3. (1924): 50–58.

[12] 威廉·科恩（William Cohn, 1880—1961）曾在柏林、巴黎和埃尔朗根学习，1904 年获得博士学位。后来担任柏林民族学博物馆印度艺术部主任。

[13] 在德国东方学和汉学的一些刊物上，亦有关中国艺术、考古相关的研究，如《东方文献报》(*Orientalistischen Literaturzeitung*)、《东方档案》(*Orientalisches Archiv*)、《汉学》(*Sinica*)、《泰亚》(*Asia Major*) 等。

创刊号正文以英国的印度艺术学者哈维尔（Ernest Binfield Havell, 1861—1934）用英文撰写的《印度艺术的盛期》拉开序幕，在这篇文章中他不仅提出理解印度艺术的全新观念，同时呼吁英国和西方关注和理解印度艺术^[14]。盛期的印度艺术，尤其是佛教艺术对整个东亚地区的艺术都产生了重要的影响，这与日本学者冈仓天心的观点或许形成一种呼应^[15]。可见，刊物将哈维尔此文置于《东亚杂志》创刊开篇自有其深意。接下来的第二篇是屈美尔本人撰写的《〈君台观左右帐记〉中的中国绘画》^[16]。《君台观左右帐记》是一本成书于16世纪前期的中国绘画藏品目录，书中涉及的内容包括宋元绘画的评鉴、卷轴画陈列挂轴的方法、配置工艺器物的图说^[17]。尽管今天有学者对其著录绘画的准确性质疑^[18]，也对该著作趣味的历史和文化限定性进行了讨论^[19]，但是屈美尔将其从日文翻译为德文并在创刊号和第二期连载^[20]，在当时传达出来的信息，至少有三个方面颇值得注意：与当时部分受风格学影响注重形式分析训练的学者不同，屈美尔强调从东亚艺术内部的视角去理解中国艺术，示范性地表明东亚的语言、文化和艺术知识传统对于理解东亚艺术的基础性地位；与此同时，亦可映射早期西方学者对中国艺术的理解，一定时期内很大程度上借助了日本收藏、文献和视角；最后，不难看出早期欧洲中国艺术的认知和理解过程，是一个“世界性”知识和多重视角共同参与和建构的过程。

第三篇《王维山水画〈辋川图〉》^[21]（图5）来自德裔美国学者贝特霍尔德·劳费尔（Berthold Laufer, 1874—1934），聚焦唐代最著名的山水画家王维的《辋川图》，在历史、形式和思想上做了细致考辨和阐释，体现了东方学家和汉学家训练有素的学养。屈美尔在创刊号中刊发这篇文章，既有对其研究方法论的认同，同时也带有某种示范效应。文章内容聚焦唐代绘画的作品研究，符合屈美尔“绘画代表着东亚艺术的最高形式”的一贯主张，也体现了他对唐代绘画在中国艺术发展史中地位的重视，与第一篇文章对印度艺术最高水平的代表性时期形成呼应。

接下来是博物馆和收藏（Aus Museen und Sammlunen）部分。特雷桑侯爵（Marquis de Tressan, 1877—1914）用法文介绍了巴黎东亚艺术的收藏和展览近况。该部分还收录了奥



图 5. 贝特霍尔德·劳费尔，《王维山水画〈辋川图〉》，插图之一，图片来源：《东亚杂志》，1912 年。

[14] E. B. Habell, "The Zenith of Indian Art," *Ostasiatische Zeitschrift* (1912): 1–13.

[15] [日] 冈仓天心：《东洋的理想》，商务印书馆，2021，第 10 页。

[16] Otto Kümmler, "Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayûchôli," *Ostasiatische Zeitschrift* (1912): 14–27.

[17] [日] 能阿弥、相阿弥：《君台观左右帐记》，东京帝室博物馆藏本，1932。

[18] 寿舒舒：《日本画论〈君台观左右帐记〉中唐代画家之考察研究》，《开封教育学院学报》2018 年第 9 期，第 270—272+279 页。

[19] 李惠芳：《从〈君台观左右帐记〉看日本室町时代（1392—1568）中国绘画的收藏与鉴赏形式》，《艺议份子》2014 年第 9 期，第 1—15 页。

[20] Otto Kümmler, "Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayûchôli," *Ostasiatische Zeitschrift* (1912): 196–214.

[21] Berthold Laufer, "The Wang Chuan Tu, a Landscape of Wang Wei," *Ostasiatische Zeitschrift* (1912): 28–55.

托·杰克尔（Otto Jaekel, 1863—1929）撰写的藏品研究案例《来自中国的巴比伦雄狮》（*Ein babylonischer Stierlöwe aus China*），从物质材料、空间语境、形式风格和意义角度进行了细致的讨论，并从历史、地域和跨文化几个方面对形式进行了比较和诠释。作为主编之一的威廉·科恩博士则报道了他任职的柏林民族学博物馆所藏的中国新疆地区的壁画展。汉堡艺术与工艺美术博物馆布林克曼（Justus Brinckmann, 1843—1915）的日本助手原辰吉（Shinkichi Hara, 1868—1934）简要介绍了汉堡的中国绘画展。

最后五个部分的目标是分享最新知识资讯，分别是书评（Besprechungen）、期刊览观（Zeitschriftenschau）、书讯（Bücherschau）、藏品图录（Kataloge）和简讯（Kleine Mitteilungen），分别对世界范围内新近出版的中国和日本的艺术、历史、文学、文献等相关的重要著作进行评介；对德国、法国、美国、英国和日本等报纸杂志上汉学、东方学、亚洲研究、艺术研究、语言学文章进行了广泛收罗和整理；对中、日和朝鲜半岛艺术、哲学、历史、语言等相关的图书资讯进行分类列览；对新近公私收藏的图录进行完整呈现；对重要博物馆的人事和展览活动、重要学者的变动和出版，甚至是进行中的一些研究进行简要提示。其雄心和努力无疑是要在这本刊物有限的范围中最广泛地聚集最新、最全面的关于东亚艺术和文化研究的成果。以“艺术”研究为核心的文章，主张将艺术史训练和东亚语言和文化的研究结合起来，因而刊物同时也会将语言、历史和文化辅助性的研究成果纳入其中。这一方面体现了其促进东亚艺术和文化理解的宗旨，也表明理解东亚艺术，要立足于对整个东亚思想文化的整体性理解。创刊号设置的这些“栏目”在后来一直得到延续，构成“东亚研究”的基本视域。

《东亚杂志》的栏目主题设置在之后并没有大的变动，后来根据东亚艺术在欧洲的发展增设了一些栏目，如会议与机构（Kongresse und Institute），人事（Persönliches），新近出版物（Angekündigte Neuerscheinungen），拍卖（Versteigerungen），动态（Verschiedenes），增补和报告（Ergänzung und Berichtigung），博物馆、机构与展览（Mussen, Institute und Ausstellungen），文献（Bibliographie）等。1929年增设“东亚艺术协会的报告”（Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst）。这些内容在后来有些卷次中合并到“动态”（Verschiedenes），涵盖了学术讲座、协会和博物馆等的人事变动、展览和纪念活动、著作出版、拍卖信息等。这些栏目篇幅不大，也不占据主体位置，但最大程度地将世界范围内东亚艺术和文化相关的信息和研究进行了聚合，使得这一时期的东亚艺术研究获得了一个整体性的世界视野。杂志始终站在艺术研究的立场，关注着全世界各地的学者的研究成果，各地的收藏和展览信息、拍卖活动，同时通过翻译和介绍有意识地吸纳东亚艺术本土的学术传统、知识和方法，并有意识地将其融入欧洲对东亚艺术的关注之中。此外，杂志并不将自身局限在“艺术”本身，也会发表和刊登欧洲的汉学、东方学、日本学、中文学、考古、历史、社会政治的研究成果。由此可见，杂志从创办之初，中国艺术研究的视野，其视野完全是“世界性”的，也是跨学科的，古今东西多元学术传统在这里相互交织、相互建构。

浏览创刊号的期刊会员名单^[22]，可以看出成员的“世界性”和“多元性”，会员的专业、职业、地域都非常多元。杂志的成员共有92人，以德国人为主（共41人，其中15位来自柏林），法国人（16人，其中15位来自巴黎）、英国人（6人）、日本人（9人）、泰国曼谷人（2人）、中国人（3人）、美国人（5人）、比利时布鲁塞尔人（2人）、奥地利维也纳人（2人）、瑞士伯尔尼人（1人）、荷兰莱顿人（1人）、捷克布拉格人（1人）、匈牙利布达佩斯人（1人）、越南人（1人）^[23]。这些成员都是当时欧洲在东亚文化、艺术收藏和艺术研究领域具有影响力的人物，他们中有收藏家、博物馆工作者、图书馆工作者、艺术史学者、东方学家、汉学家、传教士、杂志编辑、大学教授等，其中来自博物馆的成员近20人，有大学教授职位的33人。在北京驻华使馆的格罗塞、青岛的传教士、汉学家卫礼贤（Richard Wilhelm, 1873—1930）、德国天主教传教士彭安多（Albert Tschepe, 1844—1912）等在中西文化交流中发挥着重要影响的学者也都位列其中。

《东亚杂志》创刊第二年，英国的《柏林顿杂志》对《东亚杂志》已发行的6期内容进行了整体性介绍。开篇即指出，这本东方研究的期刊“已经成为所有学习亚洲文化和东亚艺术品收藏者们不可或缺的交流媒介”^[24]。这也说明，刊物创办不久，凭借其开阔的视野、学术的敏锐性和组织号召力，很快就获得了国际性的声誉和学术影响力。

三、作为桥梁的《东亚杂志》：连接大学、艺术协会与博物馆

《东亚杂志》1912年创刊（图6），直到1943年停刊，共发行了28卷（按照新的序列），笔者访学所在的汉堡大学图书馆有1912—1943年《东亚杂志》序列完整的库藏。根据汉堡大学过刊库藏装订卷次和期刊出版情况整理如下表（表1）。创刊之初为季刊，每卷包括4册，其中一些卷中有些册目合并发行。1929年（图9），期刊改为双月刊，每年拟为6册。但是由于各种不确定的社会因素，如战争的影响，刊物的出版和发行也有一些变化，例如1939—1940年，各只发行了薄薄的一卷册，且受到中日与德国关系的变化，日本研究比重相对较高。

1924年，杂志开始改由德古意特出版社（Walter de Gruyter）出版（图7），杂志也进行新的序列编排，1924年是新序列的第1卷，是整个序列的第11卷。1926年德国东亚艺术协会（Deutsche Gesellschaft für Ostasiatische Kunst）在柏林成立^[25]，《东亚杂志》成为协会的会刊（Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst），并得到德

[22] *Ostasiatische Zeitschrift* (1912): Nr.1, S.121–122.

[23] 《东亚杂志》创刊号成员名录，以当时会员工作所在的城市备注，包括一些在德国之外工作的德国学者，如在东京的卡尔·阿尔贝蒂（Karl Alberti, 1868—1930）、卡尔·弗洛伦茨（Carl Florenz, 1865—1939），从东京大学退休居住柏林的路德维希·里斯（Ludwig Rieß, 1861—1928）教授，居住在斯图加特的埃尔文·巴尔茨（Erwin Bälz, 1849—1913）教授，在北京德国驻华使馆的恩斯特·格罗塞，在青岛的德国传教士、汉学家卫礼贤等。

[24] A. C., "A Periodical of Oriental Studies," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.23, no.126 (1913): 369–370.

[25] 关于“东亚艺术协会”的历史，参考：Die Geschichte | Website der Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst (dgok.de).

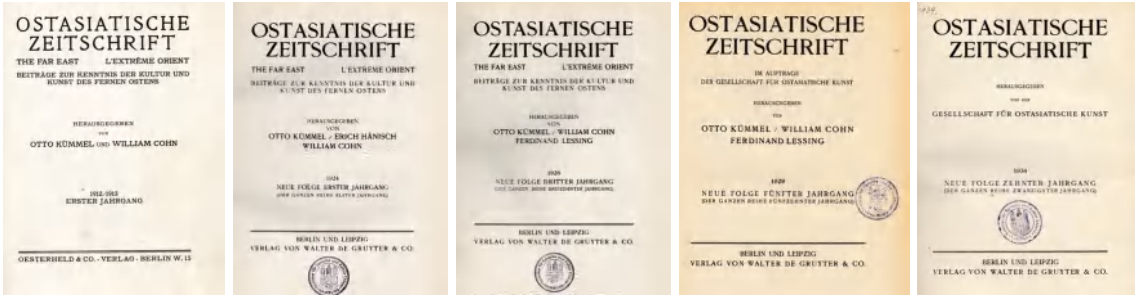


图6–10. 分别为1912、1924、1926、1929、1934年《东亚杂志》封内页，可以看到编辑、出版社、与柏林东亚艺术协会关系的信息调整。

国科学协会（Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft）的支持。差不多同期，海尼士（Erich Hänisch, 1880—1966）和莱辛（Ferdinand Lessing, 1882—1961）这两位研究中国边疆史的东方学家、汉学家加入了编辑的团队（图7、图8）。1927年杂志封面标识“受东亚艺术协会之托”，自此，杂志上增加了“东亚艺术协会通讯”（Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst）的栏目，对东亚艺术协会及成员在国内外的学术活动和各种变动进行简要报道^[26]，同时保持着兄弟协会之间的信息交流，如常规性对慕尼黑东亚艺术与文化协会（Freude asiatischer Kunst und Kultur München）各项活动的专门报道。

1929年，柏林东亚艺术博物馆、柏林东亚艺术协会和普鲁士皇家艺术学院携手欧洲的165家公共和私人中国艺术收藏机构，举办了欧洲有史以来规模最大的一次“中国艺术展”，展出藏品1250件，吸引参观者近6万人^[27]，影响广泛且深远。言其广，是从地域和

表1 1912—1943年《东亚杂志》总卷次和出版发行情况一览表

总卷次	1	2	3	4	5—6	7	8
出版时间	1912/1913	1913/1914	1914/1915	1915/1916	1916/1918	1918/1919	1919/1920
总卷次	9–10	11	12	13	14	15	16
出版时间	1920/1922; 1922/1923	1924	1925	1926	1927/1928	1929	1930
总卷次	17	18	19	20	21	22	23
出版时间	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937
总卷次	24	25	26	27–28			
出版时间	1938	1939	1940	1941/1943			

[26] 例如：O.Z. NF. 5, 1929, S.29–36; S. 129–131; S.237–244; S.278–284; O.Z. NF. 6, 1930, S.123–134.

[27] 参见展览图录 *Chinesische Kunst, Katalog der Ausstellung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Preußischen Akademie der Künste* (Berlin: Würfel–Verlag, 1929) .

人群而言；言其深，则是从收藏趣味拓展和学术研究水准而言。这一年《东亚杂志》相应改成双月刊，发行了6册。之后一直是双月刊，但是再也未曾出现过6册单行本出版的情况。

1938年时任主编之一的威廉·科恩因其犹太背景，结束了在《东亚杂志》长达25年的编辑工作，离开德国前往英国^[28]。事实上，从1934年开始，杂志的封面和内页上，已经不再出现编辑的名字，而是“东亚艺术协会”编（图10）。1942年东亚艺术协会召开了最后一次成员大会。1943年，《东亚杂志》停刊。1955年东亚艺术协会宣布解散。直至1990年12月6日协会重新成立，并于2001年恢复发行《东亚杂志》^[29]。尽管如此，受制于东亚艺术收藏和研究历史语境的根本性变化等诸多因素，屈美尔在20世纪上半叶开创的收藏、陈列和研究传统，随着协会和杂志在20世纪中期的解散和停刊而实质性中断了。

从20世纪20年代开始，主编屈美尔在柏林大学担任艺术史教授席位，《东亚杂志》上也会刊发大学举办的相关学术活动，通常这些活动也有东亚艺术协会和博物馆的共同参与。杂志上也会连载与中国艺术研究的博士论文，如中国美术史学者滕固（1901—1941）以德文撰写的博士论文《唐宋绘画史》曾于1934年和1935年连载刊出^[30]。后任科隆东亚艺术博物馆馆长的德国学者史拜斯（Werner Speiser, 1908—1965）撰写的《唐寅》也在1935年发表^[31]。罗樾（Max Loehr, 1903—1988）在慕尼黑大学巴赫霍夫（Ludwig Bachhofer, 1894—1976）指导下完成的博士学位论文《早期中国青铜器的风格演变》的精简版也发表于该杂志^[32]（图11）。事实上，欧洲早期中国艺术相关的许多重要研究成果都刊发于此，以至于直至今天它依然是研究早期中国艺术史不可或缺文献来源（图12）。

纵观《东亚杂志》从1912年创刊到1943年停刊的历史过程，它一直是私人收藏、艺术拍卖市场、艺术品商店、博物馆、大学学术研究交换信息的枢纽，是欧洲中国艺术知识生产的原料信息和研究成果的集聚地，发挥着链接和沟通作用；与此同时，从杂志本身的发展历史也可以看到欧洲中国艺术知识的生产与德国乃至西方社会整体之间的紧密关联。

[28] 威廉·科恩因其犹太背景 1933 年被解除职务，但是 1934—1938 年仍然担任柏林东亚艺术协会的秘书，1938 年离开德国前往英国，担任牛津大学东亚艺术教授，1949—1956 年任牛津大学东亚艺术博物馆（Oxford Museum of Eastern Art）今阿什莫林博物馆（Ashmolean Museum 东亚艺术部的前身）馆长。Alexander Cullen, "Bringing Asia to Oxford: Dr William Cohn and the Museum of Eastern Art (Chapter 18)," in *Ark of Civilization: Refugee Scholars and Oxford University 1930–1945*, ed. Sally Crawford, Katharina Ulmschneider and Jaś Elsner (Oxford University Press, 2017).

[29] “Die Geschichte,” Website der Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, accessed November 11, 2024, <https://www.dgok.de/mitgliedschaft/die-geschichte/>.

[30] Ku Teng, "Chinesische Malkunsttheorie in der T'ang- und Songzeit," *Ostasiatische Zeitschrift* NF.10(1934): 157–175; NF.10 (1934): 236–251; NF.11 (1935): 28–57. (DiSSERTATION, Philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin).

[31] Werner Speiser, "T'ang Yin", *Ostasiatische Zeitschrift* NF.11 (1935): 1–21; NF. 11 (1935): 96–117. (DiSSERTATION, Philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin).

[32] Max Loehr, "Beiträge zur Chronologie der älteren chinesischen Bronzen," *Ostasiatische Zeitschrift* NF.12(1936): 3–41. "Die Stilentwicklung der frühen chinesischen Bronzen," *Ostasiatische Zeitschrift* NF.12(1936): 74–75.



图 11. 罗樾，《早期中国青铜器的风格演变》插图，《东亚杂志》NF.22，1936 年。



图 12. 巴赫霍夫，《8–14 世纪中国雕塑发展史》文章插图，《东亚杂志》NF.14，1927 年。

四、中国艺术研究的“世界性”与全球艺术史视域下的中国

《东亚杂志》作为“欧美唯一专门致力于东亚艺术研究的期刊，它探讨日本、中国、印度支那和印度（印度教与佛教）在内的艺术”^[33]。与同期一些东方学的杂志不同，《东亚杂志》基本不涉及伊斯兰相关的研究，为数不多的文章和书讯，也仅仅是由于这个话题与中国有着某种历史或艺术上的联系^[34]。统览1912—1943年杂志刊发的文章，不难发现中国和日本是东亚艺术研究的主要对象，而中国艺术及其相关研究又是整个东亚艺术研究的重中之重。这与屈美尔和他的老师格罗塞将中国艺术作为东亚艺术的创造力源泉的观念息息相关，即东亚艺术的根基和创造力都在中国，对中国艺术的理解不够透彻，就无法科学理解日本和整个东亚艺术^[35]。

与此前民族学、东方学和汉学杂志相比，《东亚杂志》将东亚艺术放置到世界历史和文化的语境之中，以“艺术”为中心，探讨以中国和日本为代表的东亚地区的各种门类的艺术及其历史。自此，中国艺术在世界性概念框架下获得了专门的阵地，与之后其他亚洲

[33] A. C. "A Periodical of Oriental Studies," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol.23, no.126(1913): 369–370.

[34] 1934 年 4 月 10 日 Paul Kahle 在东亚艺术协会做了题为《中国瓷器的伊斯兰来源》的报告 ("Islamische Quellen zum chinesischen Porzellan", *O.Z.* NF. 1(1934): 69–79; 科恩对《亚洲：东方艺术世界导论（印度、中国、日本和伊斯兰）》著作的推介 [Ernst Cohn–Wiener, *Asia. Einführung in die Kunstwelt des Ostens. Indien, China, Japan, Islam*(Berlin: Mosse) *O.Z.* NF. 5(1929):230; Erich Hauer 对 Martin Hartmann《中国的伊斯兰历史》一书的评论 [Martin Hartmann, *Die Geschichte des Islam in China*(Leipzig:Wilhelm Heims 1921) *O.Z.* NF. 1(1924): 312–313]; 由 Hermann Goetz 撰写的关于威廉·科恩主编的“东亚艺术丛书”中 Ernst Kühnel《伊斯兰东方的细密画》一书的评论 [Ernst Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient* (Berlin: Bruno Cassirer, 1923) *O.Z.* NF. 1(1924):321–322; Ernst Kühnel 评《伊斯兰绘画：伊斯兰文化中绘画地位的研究》(Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam. A study of the place of pictorial art in Muslim culture*(Oxford: Calrendon Press 1928) *O.Z.* NF. 6 (1930): 45–46.]

[35] Ernst Grosse, "Über den Ausbau und die Aufstellung öffentlicher Sammlungen von ostasiatischen Kunstwerken," *Museumskunde, Zeitschrift für Verwaltung und Technik Öffentlicher und Privater Sammlungen*, Hrg. Von Dr. Karl Koetschau, Berlin (Druck und Verlag von Georg Reimer), 1905, S.127–128.

艺术或东亚艺术的期刊〔如《亚洲艺术》（*Artibus Asiae*）^[36]、《维也纳亚洲艺术与文化协会年鉴》（*Wiener Beiträge zur Kunst-und Kulturgeschichte Asiens*）^[37]、《亚洲艺术年鉴》（*Jahrbuch der asiatischen Kunst*）^[38]等〕相比，《东亚杂志》不仅持续时间长，影响范围大，更为重要的是它在某种程度上确立了这一时期欧洲中国艺术研究的一种学术机制与传统。作为学术交流和分享的阵地，《东亚杂志》发挥着重要的机制连接和视域融合的作用。

（一）知识迁移、学术生产与艺术对话

通过翻译中国和日本的历史文献、藏品著录、不同历史时期的研究著作^[39]，《东亚杂志》把东亚本土的艺术知识与观念介绍到欧洲，同时也让欧洲人认识到东亚内部知识和观念的差异性。杂志刊发欧洲和中国在东亚最新的考古报告、田野采集的信息^[40]，带动东亚艺术知识的跨文化迁移。

与此同时，《东亚杂志》集合当时的全球资讯，发布最新的研究资料、展览信息、藏品信息，生产并分享新的关于中国艺术研究的知识和成果，提升和增强了欧洲人对中国艺术的认知和理解，极大地激发了人们对中国艺术深入收藏和研究的兴趣^[41]，由此推动着中西艺术的深层次碰撞与对话。

（二）东亚艺术研究的学科化、制度化：新的工作标准

《东亚杂志》的创办有助于将东亚艺术研究确立为一门批判性的科学，使学者们对中国艺术的兴趣不仅停留在趣味鉴赏，而且开辟了一个新的研究领域，上述提及的有关中国艺术研究的博士学位论文就是一个很好的例证。与此同时，诚如艺术史学者迪特里希·塞克尔（Dietrich Seckel, 1910—2007）指出的，正是屈美尔“为这一逐渐初步发展起来的领域的学术工作确立了批评标准”^[42]。《东亚杂志》成为这一新领域标准展示的舞台。这一标准至少包含以下几个方面：首先，正如德国汉学家傅海波（Herbert Franke, 1914—

[36] 《亚洲艺术》（*Artibus Asiae*），由卡尔·亨茨（Carl Hentze, 1883—1975）和萨尔莫尼（Alfred Salmony, 1890—1958）（时任科隆东亚艺术博物馆馆长）于1925年创办，编辑部1925—1939年一直在柏林，在莱比锡出版。1944年搬到瑞士，1992年搬到纽约。关于该刊物的信息参阅：Thomas Lawton, "Artibus Asiae Seventieth Anniversary," *Artibus Asiae*, Vol. 55, No. 1/2 (1995): 5–16.

[37] 维也纳“亚洲艺术与文化之友联合会”（Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien）的年鉴《维也纳亚洲艺术与文

化史研究》（*Wiener Beiträge zur Kunst-und Kulturgeschichte Asiens*）(1926.1–1937.11)。

[38] 乔治·比尔曼（Georg Biermann, 1880—1949）创办了《亚洲艺术年鉴》（*Jahrbuch der asiatischen Kunst*），仅出版两卷（1924—1925）。

[39] 除却创刊号刊发的《君台观左右帐记》，杂志持续刊载东亚文化、文学、画论等方面的文献翻译和推介，如董其昌《画禅室随笔》（1933）、莫是龙《画说》（1931）、《封神演义》、《诸番志》（1913）、《佛教各综刚要》（1915/1916）、《孟子》（1916/1917）、《杜诗注解》（1920/1922）、王国维《明堂庙寝通考》（1931）、《三国》（1932）、郭沫若《甲骨文字研究》（1932）、W. Eberhard《国学汇编》（1934）、《辋川集》（1937）、《三国演义》（1939/1940）、日本的印学著作《笔押集》（1933、1934）等。

[40] 如赵邦彦《调查云冈造像小记》（1931）、吴金鼎《平陵访古记》、李济《安阳考古报告》（1932）、W. Eberhard《安阳发掘报告》（1933）等。

[41] Aschwin Lippe, "Otto Kummel," *Ars orientalis*, vol.1(1954):263.

[42] Dietrich Seckel, "Otto Kummel," *Kunst-Chronik*. vol.5(1952):113.

2011）指出的，“只有通过屈美尔和他的学生，懂中文和日文才成为严肃研究的不言自明的先决条件”^[43]。汉学知识是研究中国艺术的基础和前提，与此同时中国艺术自身的研究传统亦不容忽视，形式的自律性不能脱离其原有的历史文化和知识传统^[44]。其次，在中国艺术研究之中，绘画，而非此前风靡欧洲的瓷器，代表着东亚艺术的最高水平；审美品质是中国艺术收藏的基本原则。最后，以物品收藏和陈列为中心，结合历史文化和文献展开审美观念、艺术形式及其历史的研究，进而探究欧洲艺术与中国艺术的特殊性和普遍性。

（三）跨文化和跨学科的学术共同体

《东亚杂志》作为一个链接机制，搭建了艺术协会、博物馆、展览机构、大学和研究院、收藏家、拍卖机构和社会公众之间的桥梁，使得来自不同文化背景、不同学科的知识、方法和观念在公共空间展开了不同层面的对话。

中国艺术研究在西方的学科化、制度化并非从西方艺术史学科内部实现的，包括“中国艺术”在内的“非欧洲艺术”通常留给那些传统欧洲美术史研究之外的学者，如接受艺术史训练的博物馆学者、汉学家、考古学家、东方学家、人类学家、民族学者等。这一特定的历史语境和形成机制使得“中国艺术”的研究，在其现代学术学科诞生之初便具有了“世界性”^[45]和“跨学科性”，围绕《东亚杂志》这一阵地，形成了一个国际性的、跨学科的学术共同体，共同推动了“中国艺术”研究传统范式的现代化转换。

结语

置身这一特定的历史语境，在跨文化和跨学科的互动中，中国艺术研究不再是一座封闭的知识孤岛，而是充满了各种比较、参照和对话，中国艺术及其发展的特殊性和普遍性成为核心议题，获得了前所未有的“世界性”。中国艺术的知识 and 经验被纳入现代性的学术话语体系，置入了“世界艺术史”或“全球艺术史”的顶层概念之中^[46]。20世纪上半叶，德语世界中国艺术研究的“世界性”和“跨学科性”，或许能够成为今天思考中国如何参与“全球艺术史”建构的一个重要起点。

[43] Herbert Franke, *Sinologie an deutschen Universitäten* (Wiesbaden: Steiner, 1968), S.31.

[44] 笔者以为，20世纪上半叶德语世界中国艺术研究至少存在着两个不同的传统，一个是以柏林屈美尔为中心的，强调绘画作为东亚艺术的最高艺术形式，以中国历史文化、文献和绘画传统为基础的中国艺术研究；另一个则是以慕尼黑的巴赫霍夫为代表，接受艺术史风格学的训练，聚焦形式自律性研究的传统。前者伴随着第二次世界大战以及与屈美尔相关的一些争论，研究机制和传统被中断。后者随着巴赫霍夫移居北美而得以延续，但在20世纪中叶的北美学术界形成了一些争论和反思，参考John A. Pope, "Sinology or Art History: Notes on Method in The Study of Chinese Art," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 10, no. 3/4 (1947): 388–417.

[45] [德]尤里西·普菲斯特雷尔：《20世纪世界艺术史的起源和原则》，载[荷]凯蒂·泽尔曼斯、威尔弗莱德·范丹姆主编《世界艺术研究：概念与方法》，第60—61页。

[46] [荷]范丹姆：《世界艺术研究导论》，载[荷]凯蒂·泽尔曼斯，威尔弗莱德·范丹姆主编《世界艺术研究：概念与方法》，第19页。