

## 抗战艺术史研究

### 编者按

2025年将迎来中国人民抗日战争和世界反法西斯战争胜利80周年。抗战时期的艺术在中国现代艺术史上占有重要地位，这个时期的艺术功能观、价值观、创作观和审美观既是“五四”以来新美术运动的逻辑归结，也深刻影响了抗战后中国美术的发展。本刊向学界征集并刊载有关抗战与中国艺术的现代性建构、抗战时期中国现代艺术的空间与生态重构、抗战时期艺术的“本土西行”与现代性转换、抗战时期艺术家的生存境遇与艺术创作、抗战时期艺术的国内外交流与传播、抗战艺术图像中城市与乡村、抗战与中国美术教育等方面的研究文章。



## 20 世纪上半叶国际汉学中的艺术史学特征

刘 淳

**摘 要** 国际汉学中的艺术史研究是一个非常值得探讨的话题。在 20 世纪上半叶，由于特殊的历史条件和社会环境，各种身份来华考察的西方学者的汉学研究呈现出具有学术启发性的艺术史特征。他们既传播了东方艺术史，又阐释了对待东方文化艺术的西方立场。其间流露出“以图说话”的阐释方式和西方中心论的他者话语方式或殖民色彩的文化立场。不同学者对中国艺术史学研究既有认知上的历史共性，也存在个体差异。共性在于，外国学者基于自身实地在华考察经验，其写作具有明显的门类艺术史研究特征，“风格”成为他们研究中国艺术史所共有的核心语词，西方学者在梳理中国艺术史的线性发展历程中，普遍将唐代艺术视为古代艺术的高峰，不谋而合地肯定唐代艺术价值。差异在于，以伯施曼、喜龙仁为代表的学者认可中国古代历史上对外来文化的接纳，同时也认同其本土风格的再建构；以谢阁兰为代表的学者对中国艺术史上外来文化的本土化持否定态度；以勒柯克为代表的学者肯定中国对外来文化的接纳的同时，持否定其本土化意义的立场。通过比较不同汉学家的艺术史学研究，以历史为依托，以思辨为基础，以比较的视野，审视这一历史时期国际汉学的艺术史学特征，有助于在跨文化语境下反思当代中国艺术史研究的方向和取径。

**关键词** 国际汉学；艺术史学特征；认知共性；认知差异；他者话语；外国考察者；20 世纪上半叶

\* 本文为国家社科基金艺术学项目“田野调查与民国‘无名艺术史’研究”（项目编号：19BF094）的阶段性成果。

在19世纪欧洲传教士来华传教和传教的人员逐步增多的背景下，西方人开始思考和研究东方的历史与文化，在欧洲学界形成研究汉学的风潮。19世纪末20世纪初，从中国边疆探险中获益的寻宝人将研究中国文化从传教士角度向专业汉学和学院派汉学发展，关于出土古物的艺术史研究是其中的组成部分。从依托于来华田野调查的艺术史研究著述看，他们对中国历史文化的认知和研究角度显示出西方学者的“他者”立场和文化身份，这种立场导致他们笔下的中国艺术史呈现出西方话语的特征甚至殖民色彩。这是特定历史阶段的文化现象和学术史特点，具有反思价值。

作者简介：刘淳，四川师范大学美术学院教授，文物学与艺术史博士，研究方向为中国近现代艺术史。

## 一、国际汉学中的艺术史研究概述

19世纪，随着欧洲殖民扩张和现代人文科学（尤其是地理学）对世界版图的重新认识，欧洲学界从战略发展角度，逐步掀起亚洲学热潮，以历史和语言研究为依托，将视野转向东方学。以原著校订、翻译、著录、考证为研究方法的东方学，拉动了东方历史语言研究，进而加速了欧亚文化的频繁互动。1822年法国巴黎成立亚洲学会，发行《亚洲学报》；英国皇家亚洲学会1823年在伦敦成立，此后在印度、中国和韩国设立支部，发行杂志和调查报告；1890年《通报》在巴黎创刊，研究东亚各地历史语言与风土民情；1901年在越南河内设立法兰西远东学院<sup>[1]</sup>，发行体现远东与东南亚历史考古相关的刊物；1887年德国在柏林大学设立东方语言学校，发行与亚洲学相关刊物；俄国1899年在符拉迪沃斯托克（原名海参崴）设立东方学院，从事远东的调查研究。这些欧洲学院、协会及其刊物从历史语言、宗教社会、西域与南海、边疆交往等角度展开国际汉学研究。正如美国的东亚美术史家费诺罗萨（Ernest Francisco Fenollosa）所言：

20世纪不仅在世界之书上新翻过新的一页，而且另开了一个全新的惊人的篇章。在人们眼前展开了奇异未来的前景，这种未来从欧洲半断奶，却拥抱全世界各种文化，为各个国家和民族带来从未梦想到的责任。<sup>[2]</sup>

法国的海外研究，特别是汉学研究从19世纪80年代开始趋向专门化，在欧洲处于领导地位。其中大幅强化了对亚洲地区民族、语言、社会、历史、地理、文化等多方面的考察。一些来华外交人员、传教士将中国文化（包括中国艺术）带入欧洲<sup>[3]</sup>，促使欧洲汉学界在研究东方文化时将艺术文物作为考察与研究对象之一。几乎同时发生的还有，欧洲各大图书馆和博物馆竞相收集东方古物，修正了欧洲学界对世界史的认知框架，并展开汉学和艺术史研究。

作为欧洲汉学界的泰斗，沙畹于1889年担任法国驻华使馆翻译人员，在北京工作四年，对山东汉画像砖展开过第一次考察，回国之后他翻译了《史记》，并在1907年再次来华，对华北地区展开考古调查，著有《北中国考古图录》（图1）。沙畹在法兰西学院从事汉学研究，对《魏书·西戎传》（1905年）、《后汉书·西域传》（1907年）等有关中西交通的文献做过深入研究。他对中国古代文献的翻译，成为汉学研究的重要基石。19世纪

[1] 该学院是法国东方学研究重镇，主要研究东方民族、历史、地理、人文等学科，伯希和等汉学家曾在此地工作过。

[2] [美] 费诺罗萨：《作为诗歌手段的中国文字》，赵毅衡译，收录于谢冕、杨匡汉、吴思敬主编《诗探索》第三辑，首都师范大学出版社，1994，第151—152页。

[3] 英国驻华使团医生卜士礼在1881年9月第五届世界东方学大会（柏林）上介绍山东武氏祠墓室石雕拓片，法国外交官、法兰西学院的巴列奥洛格和英国国王学院中文教授道格拉斯等都在刊物上撰文介绍中国石雕艺术（武氏祠画像石刻）。（参见别致：《谢阁兰、瓦赞、拉尔蒂格1914年在华考古行动考述》，《中山大学学报（社科版）》2022年第6期，第135页。）



图1. 沙畹考察山东武氏祠汉画像，拓片来源：《北中国考古图录》上册。

下半叶到20世纪初，在欧洲汉学盛行的背景下，他一方面注重比较视野下的中西文化交流中的中华文明外来影响，另一方面致力于梳理中国文化的各种制度、文物、地理和考古等文本历史。他在来华考察前主要受法国史学界的方法学派影响，在学术立场上秉持科学主义的历史观，这一点非常符合他实地考察中国文化史迹的方法取向。从他在华考察内容看，他对汉代画像石、石窟造像和陵墓及其雕刻非常感兴趣，这些既属于雕塑艺术史，又属于了解中国古代历史与文化的重要资料。沙畹撰写的《汉代雕刻》（1913年）和《佛教雕刻》（1915年），从雕刻艺术的角度阐释中国文化中的墓葬制度与宗教信仰，特别是对汉代画像石中的神话和历史故事进行非常精彩的解读和诠释，虽未必十分准确，但能以科学精神和实证主义的方式将实物作为重要的历史文献进行史学研究，体现出欧洲汉学界对待艺术史的态度。

20世纪初的德国，正处于现代工业文明所带来的大众化和商业化文化的浪潮之中，对世界的重新认识和对图像的现实渴望，促成德国汉学界以异域外族文化的图像化呈现为写作方式，伯施曼、喜龙仁的中国考察与著作均属于以视觉图像方式为主的大众视觉观念角度的作品。德国汉学研究显示出对图像的重视和依赖，并传递出一种清晰的信号，即艺术和文化研究领域首先应该从图像表达和图像叙事研究开始。因此，20世纪初以来，有大量“图”超过“文”的艺术史著作。

这种重视图像研究和图像写作的学术风潮，可以说是西方在此阶段研究中国艺术史的一大显著特征。无论是沙畹的《北中国考古图录》、伯施曼的《中国的建筑与景观》，还是勒柯克的《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》、喜龙仁《5—14世纪中国雕刻》，均是如此。甚至日本学者的著作也广泛采用图录的形式，伊东忠太、关野贞、竹岛卓一等在华田野考察的著作就表现出这一特征。可以说，图像研究热潮已经成为斯时中国艺术史研究的显著特征，是田野调查的必然结果。在这种情况下，关注田野调查的民国无名艺术史研究自然也会呈现图像写作和“以图说话”的研究路径。

除了“以图说话”的图像研究特点外，国际汉学中的艺术史研究还呈现出作为“他者”身份的话语立场和价值倾向，即以西方中心论的立场看待东方艺术的历史价值。这种西方中心论既包括欧洲文化中心主义的学术偏见，又包括他者旁观的猎奇和身份“显”“隐”转换所造成的认知两歧。

以德国汉学家勒柯克对中国新疆的田野调查和艺术研究为例。勒柯克曾说：“与希腊世界和中亚，包括欧亚大陆相去甚远的封闭东方之间的关系，是他们揭示中世纪日耳曼欧

洲和中亚之间关系的重要成果。”<sup>[4]</sup>换句话说，研究中国新疆的宗教艺术与文化，目的是揭示中亚与欧洲的文化渊源，重点是探寻西方对东方的影响。这一基本立场决定了勒柯克探险东方与研究东方带有“西方文化中心论”的先入之见和以“他者”文化身份解析认知东方文化的特点。

20世纪初来华考察者大多保留着西方学者身上那种工业革命以后对世界文化进步与落后的固有认知，他们倾向认为西方近代文明代表着一种理性和进步的价值观，相对而言，东方则处于停滞与落后的非理性状态，基于这种基本认知，在他们心中固有西方进步而东方落后的二元价值观，他们对西方文化天然形成一种优越心态下的我者身份认同，并对东方文化带有一种难以言说的“忧虑”。这种“忧虑”与“自信”所带来的矛盾与反差，尤其是对东西方文化交流和评价上的认知隔膜，暴露出文化碰撞中的身份认同问题。英国伯明翰学派的乔治·拉伦（Jorge Larraín）认为：“只要不同文化的碰撞中存在着冲突和不对称，文化身份的问题就会出现。”<sup>[5]</sup>

勒柯克正是带有文化身份的优越感穿过中亚，来到东方。他在自己的著作中多次强调他的艺术史研究价值在于“证实了印度西北部和大夏（Bactrien）的希腊文化艺术同远东佛教艺术的关系”。<sup>[6]</sup>勒柯克在新疆看到历史上由于民族迁徙、商贸往来、战争冲突等所造成的东西方文化碰撞和互动，从而面临不同的文化认同选择。

在他的著述中可以明显看到他者和我者的双重文化身份。在其对新疆的文化艺术研究中，当他主观能动地试图在其中找寻西方文化东传的历史证据时，他以自身近乎与生俱来的“西方文化中心论”的“我者”立场在其探险、考古和研究中自觉或不自觉地对新疆考古艺术加以评价，认为其具有显著的文化西来痕迹。相反，当他只是以旁观者或是观光者的猎奇和体验心态来审视和观照新疆文化艺术时，则展示出“他者”文化的自信与优越心态，对新疆艺术文化历史的评价带有明显的贬义（不屑、轻蔑甚至嘲讽）。这两种状态导致他对新疆文化艺术判断的主观性和扭曲性，有时存在前后矛盾的情况，难以让人信服。<sup>[7]</sup>

勒柯克只是西方汉学中的艺术史研究的一个代表，用西方话语体系和西方中心论立场来诠释中国艺术的汉学家还大有人在，这里再以喜龙仁为例。

瑞典艺术史家喜龙仁在《5—14世纪中国雕塑》（图2）总论部分的“总体特征”概述中，以西方艺术审美中的“象征性”“自然主义”“宗教性”“韵律”等语词来总述中国雕塑的特征。他对中国雕刻的评价采用了西方艺术史常用的“写实”“比例”“个性”“自由”“立体感”“创造性”“节奏感”和“自然主义”等语词。

[4] [德]勒柯克：《中国新疆的土地和人民》，齐树仁译，耿世民校，中华书局，2008，第147页。

[5] [英]乔治·拉伦：《意识形态与文化身份：现代性和第三世界的在场》，戴从容译，上海教育出版社，2005，第149页。

[6] 同[4]，导论第3页。

[7] 关于勒柯克对新疆艺术文化的认知两歧问题，参见拙文《勒柯克的新疆田野调查及其当代价值》，《南京艺术学院学报（美术与设计）》2024年第5期，第68—73页。

他把中国雕塑大致分为世俗雕塑和宗教雕塑两类。<sup>[8]</sup>他提出雕塑审美的关键是“韵律”。“一件艺术品的艺术价值主要由韵律之美而非外在的表现形式决定。”<sup>[9]</sup>“如果它们对外在表现形式的依赖逐渐减少，那么韵律的重要性就会逐渐增强”<sup>[10]</sup>。他把韵律之美的决定因素看成人之精神所具有的内在神性。他借西方古典雕刻艺术阐释韵律之美的精神性：

（西方艺术）古典时期，人们通过研究人体完美比例和理想骨骼结构，探索这种和谐关系。古人把艺术和自然人格化，将理想的人视为天神。因此，艺术创造具有一种独立于神话和历史主题的宗教意义，其决定因素就是精神的内在神性这一理念。<sup>[11]</sup>

他在对雕塑的韵律之美、韵律的精神性以及艺术创作中的神性表达上，流露出西方艺术史学的惯用话语方式，可视为一种西方价值观的展示。欧洲汉学界这一时期的艺术史研究表现出西方中心论和他者话语方式特点，而邻国日本对中国的考察和文化研究则带有军事胜利者姿态，甚至表现出一种具有殖民色彩的话语口吻。

日本学者伊东忠太除了学者的身份外，他在20世纪20年代还拥有政府与军队的行政职务。20世纪二三十年代，他担任多项日本政府职务<sup>[12]</sup>，其中不乏针对中日关系的敏感职务，这使得他的学术研究的纯粹性受到质疑，字里行间展示出官方殖民色彩的口吻和立场。

曾有学者认为，伊东忠太有可能受到19世纪末20世纪初日本军事胜利、国际地位持续上升带来的文化自信的影响，使他的中国建筑研究“抹上了一缕强烈的殖民色彩”。<sup>[13]</sup>他在1902年展开的世界大旅行中，关于中国考察期间的速写部分，除了建筑，还描绘中国人的生活现状，具体到人物的相貌、发型、服饰、生活状态等日常表现的图画在其考察日记或野帖中均有表现。例如，在《清国：伊东忠太见闻野帖》<sup>[14]</sup>中，他以一种嘲弄、轻



图2. 瑞典艺术史家喜龙仁的专著《5—14世纪中国雕塑》中译本封面（作者摄）。

[8] [瑞典]喜仁龙（即喜龙仁）：《5—14世纪中国雕塑》上册（《西洋镜》系列第16辑），栾晓敏、邱丽媛译，广东人民出版社，2019，第1页。

[9] 同上书，第3页。

[10] 同上。

[11] 同上。

[12] 关于伊东忠太具体职务的历史梳理，参见拙文《他者介入的艺术史——20世纪前期来华艺术考察及其本土回声》，《西部文艺研究》2023年第2期，第129—139页。

[13] 于水山：《从伊东忠太的学术研究看中国建筑史基本叙事结构的成因》，载王贵祥主编《中国建筑史论汇刊》（第11辑），清华大学出版社，2015，第19页。

[14] [日]伊东忠太、[日]村松伸、[日]伊东祐信：《清国：伊东忠太见闻野帖》，东京柏书房，1990，第98页。

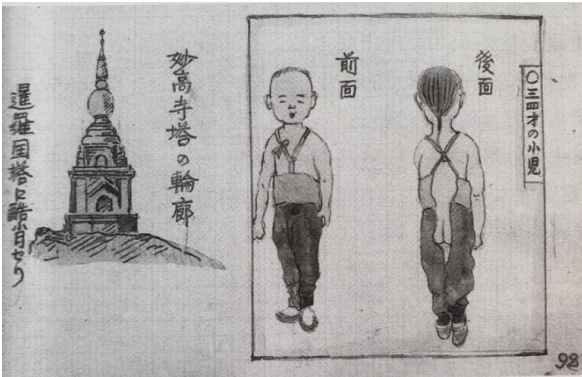


图 3. 伊东忠太在《清国见闻野帖》中用速写描绘的中国建筑和人物。

中国艺术史研究产生过积极的影响，有的属于文化立场的历史局限，有的具有明显的意识形态偏见。凡此种种，对当下中国艺术史学的国际走向具有一定的反思作用和启发性。

## 二、外国学者研究中国艺术史的认知共性

外国学者来自不同国家，对中国田野调查有自身的兴趣和针对性，考察对象虽有重合，但也有各自的侧重。不过在总体的艺术史叙事和研究方法上存在一些认知上的共性。

第一，这些外国考察者的中国艺术史研究具有较为清晰的门类艺术史框架。无论是研究建筑艺术的伊东忠太、关野贞、伯施曼还是研究雕塑艺术的喜龙仁、沙畹、谢阁兰，以及研究佛教艺术的水野清一、长广敏雄、勒柯克、华尔纳，他们在调查和研究过程中都会根据古迹文物的形式与功能进行一定的分类研究，这一点在他们的著述中得到充分的体现。

伊东忠太将中国建筑分为“宗教建筑”“非宗教建筑”“建筑仪饰”三大类。在宗教建筑门类里又分六小类：坛庙、儒教建筑、道教建筑、佛教建筑、伊斯兰教建筑、陵墓建筑；非宗教建筑门类又分七小类：城堡、宫殿与楼阁、民居与店铺、公共建筑、牌楼与关门、桥梁、庭院建筑；建筑仪饰又分二十二小类（具体内容在此不赘述）<sup>[15]</sup>。虽然这里的分类未必合理（比如把“陵墓建筑”归入“宗教建筑”之内就未必恰当），但可以看出伊东忠太对中国建筑类型的基本认识以及研究建筑史的基本思路。

伯施曼在研究中国建筑附属陶艺时，将陶艺所依附的建筑分为十大案例，即大门、碑楼、牌楼、装饰、影壁、浮雕、琉璃牌楼、印度风格、屋顶装饰和脊兽、宝塔。

喜龙仁在《中国早期艺术史》中把建筑分为“城墙”“祭台、平台与台阶”“木质建筑”“泥、砖、石结构建筑”等，在“木质建筑”中又分屋顶、重檐殿、塔、牌楼、勾栏、门廊；在“石结构建筑”中又分砖塔、石塔、石桥和其他石建筑。他的分法参考建筑材料

[15] 二十二小类的具体分法参见伊东忠太《中国古建筑装饰》目录第五章第三节。

与功能。他把汉朝的艺术分为青铜器、漆器、丝织品、陶器、玉器。这些门类艺术划分意识与历史分期并存，构成20世纪上半叶外国学者对中国艺术史认识的基本框架。

即便是不从事中国艺术通史研究的勒柯克，在对新疆出土文物进行艺术史研究时，也会针对宗教壁画和出土古物进行细节对象的分类阐释。他以新疆艺术中的西方因素为出发点，讨论持桨神、头盔、香炉、服饰、武器、旗帜、棺木的西方影响。在他们的中国艺术史叙事中，门类史的概念比较突显。

需要特别注意的是，由于他们关注的是民间的无名艺术，有时分类过细不仅烦琐，而且容易出现交叉。因此，他们常常选择一种相对宏观的整体的方式进行大类划分，导致“园林”“建筑陶艺”这类门类概念的出现。园林在中国古代文化上具有文化性、艺术性、工程设计等综合性特点，大概是如此分类的原因。

喜龙仁以中国人对山水的理解与文化比附，将之融入园林的阐释中，对园林中的建筑、花草树木、文学和绘画进行综合研究，这似乎体现了跨门类的研究逻辑。此外，宗教建筑也是集建筑、绘画、雕刻于一体的艺术形态，研究建筑需要对建筑结构及其建筑附属之绘画、雕刻和其他装饰工艺进行整体与局部的综合分析。这些问题在西方学者的研究中以通史和专题研究的不同写作方式加以解决。在通史中强化门类划分，在专题研究中选择具有综合性的艺术进行细部类别划分，这本质上仍然是门类或分类意识的体现。比如喜龙仁的《中国园林》，在以园林为专题研究的设计中，先按照门类划分，再以案例具体说明的逻辑展开。这样既体现出分类研究的特点，也把艺术整体性问题放在具体案例中分析，展示出叙事上的门类史研究框架和案例式分析方法。

伯施曼采用了同样的解决办法，在研究中国建筑艺术时进行门类划分，且就具有综合性的门类作专题研究，将“陶艺”作为建筑艺术的分支，完成《中国建筑陶艺》专题研究。在这一专题研究中，他把中国建筑陶艺分为“简单建筑构件”“浮雕人像装饰物”“琉璃构件”三大门类，并在每个门类下细分。比如，在“简单建筑构件”中分为“砖瓦件”和“装饰”两个分支，其中“装饰”又再细分为“斗拱装饰”“柱础柱头装饰”“屋顶装饰”。

第二，“风格”成为外国学者研究中国艺术史的共同关键词。19世纪末20世纪初正值欧洲艺术史的风格研究盛行，将艺术图像化研究，排除作者的因素，单纯从作品的形式要素进行风格规律的解释成为一时的风潮。他们在考察中国民间无名艺术文物时，由于这些古物本身难以考证作者，“风格”阐释自然在他们的视野中成为重要的话语方式，并且“风格”还是外国学者对中国艺术史分期的方式，断代的依据以及审美判断的重要语词。

喜龙仁研究中国雕塑时，偏爱用西方话语对雕塑艺术风格进行评价。他认为北京居庸关云台四天王像的浮雕“具有同样的巴洛克风格造型”<sup>[16]</sup>；明朝十三陵石雕是“写实主

[16] [瑞典]喜仁龙（即喜龙仁）：《中国早期艺术史》（上册）（《西洋镜》系列第17辑），陆香、郭雯熙、张同译，广东人民出版社，2019，第318页。

义雕塑的佳作”<sup>〔17〕</sup>。喜龙仁针对各个不同时代的雕塑进行风格判断，认为唐代雕塑具有写实性、宋代具有绘画性、元代具有感情化、明代属于现实主义，具有装饰性。他对风格的价值判断直接影响他对中国雕塑艺术史的整体脉络走向的认识。基于对明代雕塑风格的装饰性特点，他进一步认为明代风格僵硬、枯燥乏味、拘泥刻板，且“纪念碑式的重要宗教雕塑也无创新”。<sup>〔18〕</sup>

勒柯克所在的普鲁士皇家吐鲁番探险队历次考察新疆的成果中有专门针对绘画中不同风格的论述。他是这样叙述的：

对在库车绿洲和克孜尔（Kyzyl）、库木土拉（Kumtura）和克日西（Kirish）诸明屋，以及库尔勒（Korla）——焉耆——硕尔楚克（Shorchuk）绿洲、吐鲁番高昌绿洲的吐峪沟（Tuyoq）、胜金口（Sangim）、柏孜克里克及七康湖（Chikkan kol）等地发现的绘画品的不同风格，前不久，阿·格伦威德尔曾经进行过分分类。<sup>〔19〕</sup>

随后，他介绍了格伦威德尔的风格论述。格伦威德尔将上述地区的绘画风格分为：犍陀罗风格、“佩剑骑士”风格、早期回鹘风格、晚期回鹘风格、密宗风格。这些风格主要以绘画风格中的外来因素多少进行划分，体现出“风格”在艺术史叙事中的普遍性，同时也反映出一个现象，即西方人研究中国艺术风格的动机中包含对风格渊源的西方影响的考察。

斯坦因的《西域考古记》包含同样的“风格溯源”取向。该书认为，1900年在新疆和阗沙漠中发现的丹丹乌里克佛寺壁画和塑像，显示出清晰的印度西北部的希腊式佛教美术风格：

和阗佛寺中残存的装饰美术遗物，在时间上比之印度西陲开始使用希腊美术以画造佛教圣传自然是后多了，但是希腊风格，仍然反映得甚为清楚。<sup>〔20〕</sup>

该书进一步分析了其中一座寺院中的画版图像，认为画版反面图像是印度密宗的神道图像，与正面的波斯风格的菩萨像风格“相去甚远”。通过多块画版图像的分析与比较，最后总结道：

科伊卡瓦哲的壁画属于西元后第七世纪萨珊朝后期之物。丹丹乌里克寺院遗物在年代上之密近，这对于由和阗本地万神庙中渗入了神化的伊朗英雄可以表明佛教仪注在传入中

〔17〕〔瑞典〕喜仁龙（即喜龙仁）：《中国早期艺术史》（上册）（《西洋镜》系列第17辑），陆香、郭雯熙、张同译，广东人民出版社，2019，第320页。

〔18〕同上书，第322页。

〔19〕〔德〕勒柯克：《新疆的地下文化宝藏》，陈海涛译，新疆人民出版社，1999，第13页。

〔20〕〔英〕斯坦因：《西域考古记》，向达译，商务印书馆，2020，第66页。

亚的路上所受的外来影响而言，甚为有趣。<sup>〔21〕</sup>

第三，西方学者在梳理中国艺术史的线性发展历程中，普遍将唐代艺术视为古代艺术的高峰，充分肯定唐代艺术价值。

德国汉学家爱德华·福克斯在《中国屋脊兽》一书的上卷《屋顶脊饰及中国琉璃的变迁》（1924年）中，通过对古代屋顶脊饰的梳理，认为中国艺术从宋代（即13世纪）开始出现发展停滞的迹象，14世纪文化完全僵化，这种僵化是“同样处于僵化状态的，没有出路的中国政治经济发展的必然结果”。<sup>〔22〕</sup>这一结论很明显是受社会进化论思想影响，将艺术与政治、经济、社会发展阶段对应，把封建社会后期视为艺术走向衰落的阶段。

瑞典艺术史家喜龙仁在《中国雕塑》（1925年）一书中将5—14世纪中国雕塑分为古拙时期（北魏）、过渡时期（北齐、北周、隋代）、成熟时期（唐代）、衰微及复兴时期（五代以后）。从这一分期定位看，显然他对唐代雕塑的评价和历史定位最高。另一位艺术史家伯施曼的著作《中国建筑陶艺》（1927年），将古代陶艺以唐代为界进行分期，将唐代以前主要以文献记录的建筑陶艺发展期视为初创期。唐代的多种建筑类型中可以找到陶艺的遗迹，由此他把更多精力用于分析唐代的建筑陶艺，并特别以宝塔为例，探讨塔身的建筑装饰，并在案例分析中将唐代宝塔作为专题。

问题在于，为何西方学者会普遍认可唐代？喜龙仁在《中国雕塑》一书中回答了这个问题。他分析道：

西方学者对于中国初唐时期的了解远远超过之前的朝代。这是非常自然的。因为对西方世界来说，公元7世纪的中国比之前重要得多，此时她极为强盛，与西亚、印度、大夏、波斯，甚至拜占庭帝国都有着密切联系。贸易和文化交流的新通道得以开辟，这些西方国家与中国的交流明显增多。<sup>〔23〕</sup>

如果说线性发展观和社会进化论思想影响着西方学者对唐代艺术地位的判断属于学术发展的必然现象，而喜龙仁认为是因为唐代中国与西方的交往频繁、西方对此更为熟悉所造成对唐代艺术价值的认可，那么，这一判断的客观性和学术性就会打折扣。

不可否认，唐代是中外文化交往频繁的时期，不仅与西方往来频繁，与东部的日本和朝鲜也交往颇多。这种交往所造成的关注度，似乎也是一种说得通的理由。呼应西方学者对唐代的认可立场，日本学者伊东忠太研究中国建筑史也将唐代作为中国建筑鼎盛时期。他甚至认为，唐代以后中国建筑史便不存在建筑本身的历史演变，转而成为单纯在建筑装

〔21〕同上书，第67页。

〔22〕〔德〕爱德华·福克斯：《中国屋脊兽》，周海霞译，广东人民出版社，2020，第69页。

〔23〕〔瑞典〕喜仁龙（即喜龙仁）：《5—14世纪中国雕塑》（上）（《西洋镜》系列第16辑），栾晓敏、邱丽媛译，广东人民出版社，2019，第52页。

饰上的发展。这也是他的《中国建筑史》只写到唐代的原因。伊东忠太曾这样阐释唐代艺术发达的原因：

唐代各种艺术十分发达的原因，应该说是多种多样的。但其中最重要的原因之一，我想是由于吸收了外国文化，并使其融入本土文化之中的缘故。当时，与唐有交往的外邦遍布亚洲全境，其中较重要的有大秦、波斯、罽宾、印度、吐蕃和中亚地区等国，它们的文化亦沿着所谓文明东渐的轨迹，源源不断地流入中国，但到了唐代，与六朝时期比起来，外来文化的传入规模则更大。这应该是使唐成为一个伟大的王朝的重要原因之一。<sup>[24]</sup>

伊东的观点与喜龙仁的分析不谋而合。显然，在外国学者眼中，唐代不仅在经济、社会方面是封建王朝的鼎盛时期，在艺术上同样如此。对这种观点，中国学界也有引为同调者。王子云当初去西北考察艺术，目的之一便是冲着寻找汉唐文化传统而去，将汉唐艺术传统作为复兴中国民族艺术的核心，因此他对汉唐帝陵、建筑、民间雕刻与工艺，以及敦煌艺术中的魏、唐风格花费了最多的精力。这种寻根式的考古，有一个预设的立场，即中国汉唐艺术传统是能真正代表中国民族传统文化的形态。抱着对汉唐文化的认同与肯定，其研究与叙事便会体现出一种与西方学者在此问题上的相似的阐释倾向。

### 三、中国艺术史研究中域外因素的个体认知差异

每个人在研究中都会有自己的观点和态度，本节主要针对西方汉学中关于中国艺术史中的外来文化因素影响和文化交流问题的个体认知差异展开讨论。前文讨论中所谈到欧洲汉学中的西方视角、他者身份、西方中心论等研究特点，以及外国学者认可唐代艺术的成就、关注艺术史的“风格”问题等认知共识，其实都在关注中国古代艺术如何看待外来影响，以及这种外来因素与本土文化的交流与融合问题。这就是巫鸿所论述过的中国美术史叙事的“开”与“合”的问题。

从开放式的艺术史研究立场看，不但西方学者会关注中国艺术文化的外来因素，中国本土的艺术史研究中也并没有忽视外来因素的阐释。中国历史上最重要的开放时期——战国、南北朝、20世纪前半叶，外来文化艺术的渗透和融入，使本土传统艺术与之发生内在关联，好似化学反应一般地形成新型样态的视觉形式。巫鸿曾这样评价这些新的形式所呈现出与封闭时期相比的特点：“这些形式中的佼佼者随后的稳定时期里发展成为‘传统’，逐渐具有了更强的程式化倾向。”<sup>[25]</sup>因此，有必要就西方学者对开放时期的中国古典艺术

[24] [日] 伊东忠太：《中国古建筑装饰》（上），刘云俊、张晔译，中国建筑工业出版社，2006，第 57 页。

[25] [美] 巫鸿：《美术史十议》，生活·读书·新知三联书店，2016，第 90 页。

的个人立场与认知差异进行研究。

在对待中国古代艺术史上的西方文化影响问题上，西方学者之间也有不同的认识和看法。一种立场是认可中国古代历史上对外来文化的接纳并认可本土风格（伯施曼、喜龙仁）。在众多研究中国古代艺术文化的西方汉学家中，伯施曼能以比较中肯的态度对待作为东方文化代表的中国古代艺术。他关注重点是建筑艺术，他曾说：“建筑的重要性不仅仅是因为其承载的历史，它们体现出的那种具有生命力、工匠技艺和艺术价值的创作行为也值得关注。”<sup>[26]</sup>他对建筑的艺术性关注体现出他对中国艺术的认可与赞美。他在个案分析中每每流露出对中国建筑的艺术性认可。关于“大门”，他的评价是“线面结合、纹饰构建相互融合，显得极为和谐”<sup>[27]</sup>；关于“碑楼”，他的评价是“层次与线条、光与影的交错，使得朴素简易的下部与华丽动人的顶部形成一种平衡”。<sup>[28]</sup>

伯施曼在面对中国建筑艺术中的外来因素影响时，并非一味深究这种外来因素是如何影响中国。相反，他更愿意从外来影响中分析融入中国后的本土化风格。他曾这样评述中国古代建筑中的楼宇装饰：

从楼宇台阶的布置，雕饰内容出现的规律都能发现大量古代中国的元素，它们根据相互很少关联的图画及满到要溢出的人物塑像而变化。这些图画和人物塑像不仅让人联想到印度半岛甚至南亚地区的案例，同时还是外来思想融入以中国风格为主的建筑的具体体现。<sup>[29]</sup>

可见，一方面伯施曼承认中国建筑雕饰中的外来影响，另一方面又充分肯定这些雕饰内容主要还是中国风格为主，并未否定中国风格。当外来因素影响中国风格时，他明确作出判断；当中国艺术中体现出中国本土的信仰与宗教观念和精神性时，他又不遗余力地阐释中国艺术中的文化性和精神性。

例如，他在分析开封府相国寺的六角宝塔风格时，认为其采用“大面积填充相同形状装饰的手法，更符合印度、波斯等国的建筑思想，而不是中国的建筑风格”<sup>[30]</sup>。他在阐释中国建筑艺术特征中的宗教性与文化内涵时强调，“地为阴，天为阳，这是中国人的世界观。作为天空的象征和其中的主要星宿，太阳滋润万物。因此，太阳作为万物之墓一直备受崇拜。所有的建筑规划，比如房屋、宫殿和城市，都是这样布局：坐北朝南，向着正午太阳的方向。”<sup>[31]</sup>“圆形建筑代表‘阳’，是天的象征，方形平台代表‘阴’，是地

[26] [德] 伯施曼：《中国建筑陶艺》（《西洋镜》系列第 22 辑），吕慧云译，广东人民出版社，2021，第 7 页。

[27] 同上书，第 29 页。

[28] 同上书，第 31 页。

[29] 同上书，第 45 页。

[30] 同上书，第 59 页。

[31] [德] 柏石曼（即伯施曼）：《一个德国建筑师眼中的中国 1906—1909》（《西洋镜》系列第 22 辑），徐原、赵省伟编译，台海出版社，2017，第 3 页。

的象征。它们在一起就展示着中国二元性思考和合二为一的理念。”<sup>〔32〕</sup>可以说，伯施曼并没有其他汉学家那种对中国文化的偏见。王贵祥曾评价鲍希曼（伯施曼）：“他的文笔中并没有20世纪初西方文人对于中国文明的鄙夷，或高级洋人对于中国地方文化之落后与百姓生活之贫困的蔑视。而是热情洋溢地用他那诗人一样的笔触，为中国的建筑、文化与景观大唱赞颂之歌。”<sup>〔33〕</sup>

另一个与之立场相似的学者是瑞典艺术史家喜龙仁。他在研究中国青铜器纹饰时认为：

中国早期艺术不可能源自西方，也不像新石器时代的陶器一样源自亚洲，它可能发源于南方。中国早期艺术的纹样和风格的发源地不尽相同，但最终却融合为一，标志着远东艺术开始了新的发展阶段。<sup>〔34〕</sup>

这段话一开始就将远东艺术定位于接受外来影响后自成一体的东方本土艺术。喜龙仁并不排斥外来因素对中国的影响，他时常刻意分析中国风格中的域外因素，但并不意味去褒扬这种域外影响，而更多时候是站在本土化的中国艺术立场评价东方艺术。他在很多细节中流露出上述立场：

尽管这些“袖珍铜钗”很小，动物造型多不完整，仅表现出主要部位，但依然是中国艺术中罕见的真正的立体作品。如果中国人在塑造熊的形象时，从西徐亚（即斯基泰——编者注）蒙古艺术中汲取过灵感，那这些影响早已被完全融化吸收，几乎不留痕迹。<sup>〔35〕</sup>

尽管某些雕塑受到了外来艺术风格的影响，但是与其他小型动物雕塑相比，石阙上的雕塑更能体现出中国人对动物形象的塑造——更有力、更原始。<sup>〔36〕</sup>

（武氏祠的石雕艺术）严格来讲，这种统一的艺术内容与西亚和希腊化艺术毫无相似之处。实际上，这种具有独特吸引力的元素并非源于任何外来艺术，而是源自中国人自己的创造性想象。<sup>〔37〕</sup>

喜龙仁相比于伯施曼似乎更偏爱中国艺术，因而字里行间流露出对中国文化艺术的赞美和认同。在论述外来艺术风格或思想观念的影响时，他更多分析外来影响最终本土化为中国风格，强调本土化是中国人创造性的结果。对外来影响最为明显的佛教艺术，喜龙仁

〔32〕同上书，第5页。

〔33〕王贵祥：《非历史的与历史的：鲍希曼的被冷落与梁思成的早期学术思想》，《建筑师》2011年第4期，第83页。

〔34〕〔瑞典〕喜仁龙（即喜龙仁）：《中国早期艺术史》（上）（《西洋镜》系列第17辑），陆香、郭雯熙、张同译，广东人民出版社，2019，第15页。

〔35〕同上书，第145页。

〔36〕同上书，第271页。

〔37〕同上书，第274页。

曾这样评价其外来风格：

尽管佛教雕塑在传入中国时以印度风格为主，但是经过调整后在很大程度上融合延续了中国雕塑艺术根深蒂固的传统艺术风格。中国的佛教雕塑从根本上来说仍是抽象的，在形象上也有一些局限；但如此一来，我们便能理解中国的佛教雕塑为何比其他国家的更贴近世俗、更加写实。<sup>〔38〕</sup>

与他在佛教艺术的本土化的立场上相反的是法国汉学家谢阁兰。后者代表一种对中国艺术史上外来文化的本土化持否定态度的立场。在1978年芝加哥大学出版社出版谢阁兰《伟大的中国雕塑》（*The Great Statuary of China*）一书中，谢阁兰展示了他当年考察中国的历程和研究对象，其中最引人争议的是他在研究佛教雕塑时表达的对佛教艺术的否定立场，认为中国佛教艺术是中国艺术的“异端”。

他的理由是中国佛教艺术脱离了中国艺术原本的纯粹性，并不认为中国艺术接受外来文化影响是好事，认为应将佛教雕塑这类的艺术驱逐出中国艺术的范畴，即对佛教艺术的“中国化”持否定立场。这可能并非单纯从艺术史出发得出此结论，谢阁兰从小在法国接受的是天主教教育，对佛教本身没有好感，甚至厌恶佛教艺术中刻板的人物造型和重复的图案装饰，因而认为中国人信仰佛教是一种思维的病态，这种病态思维导致中国艺术的病态形式——佛教艺术。在谢阁兰的认知里，“无论一种文化抑或一种艺术，只有其原生态才是正统……引入外来佛教，打破了中国艺术原本的多元性，而走向一种同质化的发展道路”。<sup>〔39〕</sup>也许是因为他并不十分熟悉佛教在中国的传播，对中国艺术中的佛教本土化发展并未展开深入研究，才以个人信仰与固有文化偏见，武断地认为佛教艺术作为外来文化打破了中国艺术原有的东方特质的连贯性。

谢阁兰的观点引来很多质疑，英国学者柯律格就反对谢阁兰的这一认知立场，认为谢氏是一种狭隘的宗教艺术民族观。当然，由于文化环境和价值观不同，对中国艺术评价的立场存在差异也无可厚非。谢阁兰的这种观点虽然偏激，但也体现出20世纪上半叶国际汉学对中国艺术史的多面认知。观念和立场的多元，恰好是促进中国艺术史学不断向前推进的动力。

此外，还有一种肯定中国对外来文化的接纳同时否定其本土化意义的立场。代表人物是德国探险家勒柯克。

勒柯克及其团队多次到中国进行考察，他得意地在其著作中写道：“我们的考察成功地证明了辉煌的远东佛教艺术，如同西方各国艺术一样，在表现形式上，都受到了希腊艺

〔38〕〔瑞典〕喜仁龙（即喜龙仁）：《中国早期艺术史》（上）（《西洋镜》系列第17辑），陆香、郭雯熙、张同译，广东人民出版社，2019，第284页。

〔39〕赵成清、叶书亚：《法国汉学家谢阁兰的中国石刻研究》，《西泠艺丛》2022年第7期，第40页。

术的直接熏陶。”<sup>[40]</sup>他在各种著述中乐此不疲地介绍新疆古迹中的希腊艺术影响的证据。他引述德国汉学家柏林大学弗兰克教授（O.Franke）1926年一篇题为《中国北部史前出土文物和最古老的中国历史》的文章，将俄国南部、摩尔多瓦、波斯苏萨（Susa）和南巴比伦地区出土的陶制品与中国辽东半岛、河南、甘肃等地出土的新石器时代陶制罐、石斧、戟等物品作相似性比较后认为：

这些出土文物令人们毋庸置疑，在公元前3000年有较高的文化因素从西北方向涌向中国北方。反过来，据中国的传说，以往西方国家的研究者一直认为中国同中亚和西亚文化国家的初次联系是在公元前2世纪才开始的。中国最古老的历史根本上则是另外一种情形，因此中国文化绝对本土的信条终于结束了，文献传说的价值在考古发掘文物中得到可靠的准则。<sup>[41]</sup>

这段话从根本上否定了中国文化的根基，认为中国人从公元前三千年起便受到来自西方的影响。勒柯克进而指出：“新的发掘物品表明，中国文化不是从一开始就是一个特别有天赋的民族所特有的产品，而是和任何其他文化一样开始并同来自不同民族多种互相交融的元素一起共同成长的。”<sup>[42]</sup>

在溯源中国文化中的域外因素的同时，勒柯克也注意到西方文化在中国的本土化倾向。他以佛教艺术为例，分析希腊诸神形象在传往亚洲过程中发生的变化。“甘尼美（Ganymede）组群取自古典艺术雌雄同体的形象（‘Hermaphroditen’雌雄同体）在亚洲很快就变成女性，还有表现得较少的，女性的身躯，却同时长着时髦的小胡子。甘尼美古典族群属于男性女人型，所以在其前往亚洲的旅程的第一阶段就变成了女性。”但他对传播过程中的东方化并不认可，他提到“持桨神”在东方的形象变化，表达出明显的反感和诋毁：

很长时间，我对中国和日本绘画作品上寺庙守护神身体上少有的肿瘤感到惊奇。在某些晚期的雕像上看上去好像有关的恶魔患了天花或类似的疾病。

人们在犍陀罗艺术中找到了谜团的答案：一组浮雕表现的是手持船桨的海神。由于过分用力上腹肌肉锻炼得很强壮。东方人视这种肌肉发达为力量大的标志，寺庙的守护神都是这么塑造的。慢慢地它的来源都忘记了。由于误解，塑造得就不好看了，有的几乎让人恶心。<sup>[43]</sup>

[40] [德] 勒柯克：《新疆的地下文化宝藏》，陈海涛译，新疆人民出版社，1999，第13页。

[41] [德] 勒柯克：《中国新疆的土地和人民》，齐树仁译，中华书局，2008，第140页。

[42] 同上书，第141页。

[43] 同上书，第144页。

说雕像看上去像“患了天花”，声称“让人恶心”，勒柯克明显不愿接受西方艺术的东方化，或者说佛教形象的中国本土化。其立场表述几乎是在诋毁和嘲笑中国本土化的佛教艺术。他与谢阁兰虽然都不认同这种本土化，但后者是从审美与信仰角度出发表达立场，前者是从“他者”文化身份的优越感表明态度。两人的出发点不同，但都持有对中国艺术在接受域外因素影响后的本土化的反对意见。

以上分析反映出西方汉学界对中国艺术史的域外影响的三种主要态度。研究中信仰与观念的差异显示出对待中国艺术史的国际视角分歧。分歧促进反思，差异推动发展，这对国际学界关注中国艺术史学具有积极的意义。在20世纪初即中国艺术史学的起步阶段，西方学者个人认知立场与观点的纷繁多样，恰好是艺术史学滥觞期留给学界最好的经验；从反思当下的中国艺术史学发展格局看，唯有国际学界的持续关注与国内学者的共同努力才会推动中国艺术史学以一种跨学科、跨文化、跨门类的姿态持续向前发展。

#### 四、小结

外国学者以非东方的艺术立场介入中国艺术史的考察与研究，他们在梳理古代艺术发展历程（主要是民间无名艺术）时，普遍重视门类框架的叙事，对各种繁杂的艺术分门别类进行时间与地域相结合的归纳，体现出现代中国艺术史学早期阶段的门类史研究倾向。同时，他们非常善于利用欧洲艺术史学盛行的风格学方法论，对中国艺术史进行“风格”研究，用“风格”来进行历史发展阶段的划分，从“风格”角度进行艺术审美阐释，将“风格”作为田野考察作品断代的主要依据之一。此外，他们几乎不约而同地高度认可中国唐代艺术的历史地位，将唐代视为中国古代艺术的顶峰，以唐代作为划分历史时段的界限，这是一种受社会进化论思想影响的线性观念，将社会发展的历史盛衰作为艺术发展程度的标尺。

20世纪上半叶国际汉学中的中国艺术史存在个人观点和认知上的差异，尤其是在外来文化或域外因素对中国古代艺术史的影响上，这些外国学者存在三种不同的认知与立场。三种立场代表评价中国艺术史性质和地位的三种价值观，三种价值观留给国际汉学的艺术史研究者和中国本土艺术史家们丰富的反思空间，这些分歧和差异将促进中国艺术史学的国际化发展。

但欧美学者的“西方中心论”立场和“他者”文化视野，也给他们的研究带来价值观的局限。而日本学者在特定历史条件下，受其文化理念支配，对中国艺术文化的考察带有明显的殖民主义色彩，他们中不少人借研究中国文化为日本艺术文化正名并塑造其东亚文化地位，其作用的多面性，不应回避。

总之，19世纪末到20世纪上半叶，伴随着西方传教士、探险家、外交官、学者与技术人员对中国的深度田野调查，伴随着中国学者对科学的研究方法的吸纳与对中外交流中利弊得失与经验教训的深刻反思，中国艺术史学在国际汉学中脱颖而出，成为不可忽视且具有独到思想与学术价值的人文学科。

## The Features of Art Historical Scholarship in International Sinology during the First Half of the 20th Century

LIU Ting

**Abstract:** The study of art history within international Sinology is a highly significant topic for exploration. In the first half of the 20th century, under unique historical conditions and social circumstances, Western scholars of varied backgrounds who conducted research in China demonstrated art historical features of academic inspiration in their Sinological studies. They not only disseminated the history of Eastern art but also articulated Western perspectives on Eastern culture and art. Their works often revealed a Eurocentric discourse of the “Other” or a colonialist cultural stance. While there were historical commonalities in the understanding of Chinese art history among different scholars, individual differences also existed.

The commonalities lie in the fact that foreign scholars, drawing on their firsthand fieldwork experiences in China, produced writings marked by distinct disciplinary approaches to art history; “style” emerged as a shared core concept in their studies of Chinese art history. Western scholars, in delineating the linear development of Chinese art history, generally regarded Tang Dynasty art as the pinnacle of ancient artistic achievement, unanimously affirming its value. The differences, however, are evident in the following ways: Scholars such as Ernst Boerschmann and Osvald Sirén acknowledged China’s historical acceptance of foreign cultures while affirming the persistence of indigenous styles. In contrast, scholars like Victor Segalen rejected the localization of foreign influences in Chinese art history. Meanwhile, figures such as Albert von Le Coq recognized China’s openness to foreign cultures but dismissed the significance of their subsequent sinicization.

By comparing the art historical studies of different Sinologists, and through a historical, critical, and comparative lens, this examination of the characteristics of art historiography in international Sinology during this period contributes to a cross-cultural reflection on the direction and methodologies of contemporary Chinese art history research.

**Keywords:** international Sinology; features of art historical scholarship; cognitive commonality; cognitive differences; other’s discourse; foreign investigator; the first half of the 20th century

## 从介入到参与——艺术介入社会的中国本土化实践

段少锋

**摘 要** 本文以介入性和参与性艺术在中国近现代的独特性语境中的实践为基础，通过对中国介入性艺术发展的复杂前提进行分析，结合 20 世纪 80 年代以来的艺术家群体实践以及个体实践，探讨当前中国艺术界中的介入性艺术和参与性艺术。同时考虑中国本土艺术介入社会项目中，作品从介入到参与的跨越，结合今天新的技术语境和国家政策与意志，以及越来越多的社会因素对于艺术的主动反向介入，本文也表达了对于介入性艺术在中国未来艺术生态中趋于消失的可能性判断。

**关键词** 介入性；参与性；当代艺术；乡村建设；本土

### 一、引言

在谈及介入性和参与性艺术时，克莱尔·毕肖普是一个近年来不断被提及的学者，她在2024年新版的《人造地狱：参与式艺术与观看者的政治学》一书序言中谈到了她在书中对于参与式艺术分析的两个盲区，即种族与技术。在谈到参与和技术的关系时，她认为Web2.0是参与式艺术的分水岭。<sup>[1]</sup>在这本书中并没有讨论参与式艺术和社交媒体的关系，而在今天，互联网技术的发展已经不仅仅体现在社交网络，还体现在近些年来涌现出来的人工智能的高速发展。当笔者思考和写作这一课题时正值中国本土人工智能大模型DeepSeek甚嚣尘上。在今天科技迅猛发展的时代，艺术所处的位置颇为尴尬，以往艺术家以先行者和实验者的角色参与到中国社会的发展进程中，而在今天科技的迅速发展为艺术介入带来了挑战，科技强有力且被动地介入到了艺术生态中，影响了从艺术创作到艺术传播的方方面面。人工智能作为新工具的出现带来了令人震惊的挑战，当笔者向DeepSeek提出“你怎么看中国介入性艺术的发展”这个问题时，DeepSeek给予了近乎全面的回答。DeepSeek认为中国介入性艺术的发展是一个复杂而多层次的现象，既受到全球当代艺术思潮的影响，也与中国特有的社会、政治和文化语境紧密相关，进而从本土语境下的独特性，实践形式的多样性、挑战与争议，国际视野与在地化，未来可能性等角度做了回答，最终得出的结论

作者简介：段少锋，天津美术学院教师，中央美术学院博士，中华文化艺术发展促进会当代艺术院研究员，清华大学奥林匹克艺术研究中心研究员，研究方向为策展、公共艺术、当代雕塑和绘画、20 世纪中国现当代版画和雕塑等。

[1] [英] 克莱尔·毕肖普：《人造地狱：参与式艺术与观看者的政治学》，林宏涛译，中国美术学院出版社，2024，第 16 页。