

书法作为艺术史的对象：德语区中国书法研究的路径与视域

文_黄春梦

安徽师范大学美术学院

内容提要：与传统绘画和佛教美术的研究相比，德语区学者对中国书法的研究起步较晚，成果也相对较少。直至20世纪60年代，相关研究才逐渐增多。本文简要梳理德语区学者在中国书法领域的研究脉络；以方法论为切入点，着重考察与分析代表性研究案例，并就其研究路径的特点与局限做简要论述；以代表性学者雷德侯为例，浅析其研究思路与书法观。

关键词：中国书法；艺术史；德语区；方法论

19世纪末，在特殊的历史与政治环境的影响下，德语区学者对东亚艺术与文化的兴趣渐浓，东亚艺术史在西方语境下逐渐发展为一门独立于西方艺术史的学科。虽然德语区东亚艺术史的学术动态早已被国内学者关注，但国内的研究重点普遍在于其艺术史方法论的运用以及传统绘画与佛教美术领域，对中国书法则鲜有专论^[1]。显然，这种关注度的不均衡与德语区学者对中国书法的研究有明显的滞后性有关。相比于绘画研究，德语区学者对中国书法的系统性研究直至20世纪60年代才开始逐渐增多，而其研究途径最初同绘画研究一样，也多经由日本学界。海德堡大学谢凯教授（Dietrich Seckel）曾明确指出中国书法（Schriftkunst）不同于西方的艺术字体（Kalligraphie），是与绘画有着同等重要性的艺术品^[2]。但谢凯本人基本是借由日本文献认识中国书法的。自谢凯之后，东亚书法逐渐引起更多德语区学者的关注。本文就20世纪60年代以来德语区学者在中国书法领域的研究，结合其方法论的运用进行梳理与评述，并重点分析代表性学者雷德侯（Lothar Ledderose）的书法观。

一、德语区的书法研究

德语区的书法研究在形式上以博士论文为主，大体又可细化为两类：其一为连续性的“书法专题研究系列”；其二为独立的、未纳入系列的零散论著。第一类专题研究系列自20世纪70年代由谢凯发起，至今所论及的皆是中国书法，

其主题以篆书与篆刻居多，亦有书法家个案研究、书法理论概念的探讨。篆书与篆刻的代表性研究包括雷德侯的博士论文《清代的篆书》、魏志强（Willibald Veit）的博士论文《周、晋和汉的印章和篆书》等。在艺术家的个案研究方面，如郭乐知（Roger Goepper）以孙过庭的《书谱》为主题，既将其视为书法理论文本来探讨孙过庭的美学思考，也将其视为书法作品来阐释其风格特征；劳悟达（Uta Lauer）撰写的元代禅师中峰明本的书法专论。此外，汉学家君特·德博（Günther Debon）从中国书法理论的一些重要概念入手，阐释其义，以及其与诗画理论的联系。第二类的零散博士论文，如施黛莉（Adele Schlombs）以怀素狂草为主题的博士论文；何小兰（Shao-Lan Hertel）的博士论文则以黄宾虹书法的“内美”为要点；姚慧（Marguerite Müller-Yao）聚焦中国书法艺术对始于20世纪中期的西方无定型绘画（Informelle Malerei）的影响。下文将选取其中一些代表性研究做重点分析，以探讨德语区学者研究中国书法的路径与视域。

（一）雷德侯：《清代的篆书》

雷德侯的篆书研究论文《清代的篆书》是“书法专题研究系列”的开端之作。然而，该论文虽以中国书法为对象，却并未充分利用中国原始文献，其参考源多数仍是日本文献。他认为自汉代以来篆书发展经历了两次重要的“复兴”：第一次始于8世纪，与唐代书法家李阳冰

相关联；第二次则起于18世纪，与清代碑学运动相关，影响更为深远。而清代篆书的复兴，构成了其研究的重点^[3]。

在书法研究中，德语区学者往往考虑应用图像学理论。图像学理论在艺术史研究中的首要任务，是通过辨识图像或元素构成的母题来确立作品主题。然而，在书法艺术中，主题的识别并非主要问题。书法的组成元素是独立的文字，而文字构成的文本内容即是书法艺术的主题语义。这一结构的特殊性使得书法具有明显的主题及内容指向性，而非依赖图像语言的辨别。同时，书法艺术中的字体形式虽承载审美意象，却与文本语义在一定程度上相互独立。因此，广泛运用于西方艺术史研究的图像学理论难以完全适用于书法研究。图像学关切的核心问题即母题—主题—象征义，在书法研究上也非核心问题。即使如此，雷德侯认为，在某种意义上，文本内容与被书写的形式依然可以被纳入图像学的思考范畴。但是，在图像学中，内容与象征义的探讨通常远超形式的论述。因此，由于文本内容具有直观的本质，图像学在书法研究领域，尤其是在形式较为规整的篆书中，并无实际应用意义。

此外，在方法论的应用上，有着西方文化背景的雷德侯还借鉴了笔迹学（Graphologie）的理论。一些西方学者亦曾试图应用笔迹学研究东亚书法，而雷德侯认为西方的笔迹学在中国书法研究中的应用范畴极其有限。其主要缘由在于汉字完全不同于以拉丁字母为基础的

西方文字系统；此外，篆书属于高度风格化的艺术书体，其本质决定了它很难作为笔迹学研究的对象，因为笔迹学成为方法论的前提是字体的书写具备充分的个人创作空间，且这种创作过程是无意识的。显然，有着一定法度和审美法则的篆书限制了其形式的多样化。相比之下，雷德侯认为草书可能更适用于笔迹学。值得注意的是，德语区笔迹学的重要理论家克拉格斯（Ludwig Klages）认为笔迹（Handschrift）是个人书写动作（Schreibbewegung）所留下的具体结果，是心灵（Seele）的外现^[4]。这一观念与中国传统书画艺术的理念有相通之处，正如郭若虚在《图画见闻志》中强调“气韵非师”时所言：“如世之相押字之术，谓之心印，本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印。”笔墨的痕迹既是身体运动的轨迹证明，也是心的显现路径。

相比图像学和笔迹学，雷德侯对清代篆书的研究更着重于风格分析，即分析不同艺术家书写同一个汉字的风格特征、字体在历史进程中的演变、书法类型（Typ）之下的字体风格（Stil）。后者其实意味着，雷德侯将篆、隶、楷、行、草视作不同的类型（或母题），而类型之下的具体书写显现着自身的风格。然而，风格学是否完全适用于中国艺术，尤其是书法，争论颇多。不同于西方书写与绘画媒介的隔离，中国书法和绘画同源、同媒介，决定了二者在笔法与审美观念上的关联性。在强调墨迹即心印的美学传统中，形式分析如何有效区分个人风格、书体风格、时代风格等因素，成为实践难题。书法作为由笔画结构构成的非再现艺术，其形式分析往往停留在对墨迹形态的比较层面，难以形成系统而客观的风格分类。即便是“心师造化”的中国传统绘画艺术，亦常常面临着风格谱系构建的困难。

回归《清代的篆书》本身，该论文主要包括三部分，前两部分阐述清以前的篆书发展与清代的篆书风格特征，最后一部分专论阮元的书法理论。与清以前篆书相比，雷德侯认为，清代篆书发展的一个核心现象是艺术家对某些特定书法类型的偏爱所形成的选择性，以及在特定类型的风格框架内对某些

元素的能动调整。这意味着在清代的篆书创作中，特定书体（如大篆）的风格范式与艺术家的个人风格，在摹古与创新的互动中形成了新的气质与特性。艺术家虽遵循书法类型的风格程式，但也能对其中的一些风格元素进行取舍与变化。这一观念在某种程度上是将书法视作一种图像程式来处理，即类似图像程式的编辑与改写。但书法并非再现艺术，虽然汉字的形成参考了自然物象，但不同于图像，是以文字为基底，既承载着信息传递的实用功能，又兼具抒发情感的审美功能；书法类型的风格程式也是不定的，由个人风格与时代风格叠加所产生。

（二）德博：书法理论阐释

德博的论著由两篇论文构成，旨在厘清德语语境中一些常见术语（Topoi）在书法和诗画理论中的具体所指和内涵^[5]。第一篇论文围绕黄庭坚在《山谷题跋》中提及的二十组书法术语进行溯源，以厘清这些术语的原始语境与意义。但是在某些术语的文本溯源及诠释上，由于文献转抄与讹误，德博未能追溯到原语境，从而导致某种程度上的语义偏离。值得注意的是，以德博为代表的西方学者倾向于将这些术语进行严格分类，譬如将其与特定的书体或点画相关联。由此，德博观察到在一些典籍论述中，论者并未明确指出中心概念所涉及的是哪种点画或是哪类书体。因而德博对“古钗（脚）”与“折钗股”的适用书法类型与异同之处提出疑问。唐代吕总《续书评》中形容李阳冰的篆书“若古钗倚物，力有万夫，李斯之后一人而已”。对“折钗股”的理解，德博追溯至黄庭坚的《论黔州时字》，该词在文中被他用于描述张旭的草书。然而，“古钗（脚）”与“折钗股”两词的适用语境并不限于某一特定书体，更多的是形容用笔的“势”。“势”在于力，“藏锋圆劲如篆笔，所谓锥画沙者也”（南宋姜夔《绉帖平》），因而两词在审美内核上是相通的。“古钗（脚）”与“折钗股”虽在用笔上表现为藏锋，若用笔失其“势”则极易形成“墨猪”。此外，德博还进一步分析了一些书法表述所关联的思想与哲学背景。比如他认为，“正笔”的概念或多或少受到儒家政

治伦理的影响，即“政者，正也”，从而为将书写者的艺术与个人品格相关联提供了逻辑铺垫，“心正则笔正”^[6]。

德博的第二篇论文揭示了一个现象：一些概念流动于诗歌、书法和绘画这三个领域之间。而其中最为重要的术语是“韵”，它由诗歌领域流入绘画和书法领域，并被当成重要的审美法则之一。他认为，南朝沈约总结的诗歌创作中声律弊端的“八病”，其中诸如“上尾”“蜂腰”“鹤膝”这类术语用来形容书法笔病更为恰当。这可能是概念跨界运用的结果，但他并未给出实据。元代李溥光的《雪庵字要》在“八病”的总结中恰好提及了“鹤膝”“蜂腰”。诗歌与书画概念的共通性与流动性，其背后所折射的美学与文化逻辑，值得深入探讨。

（三）劳悟达：中峰明本的研究

劳悟达的博士论文以元代禅师中峰明本的书法为主题，阐释了士大夫与禅宗的书法美学及共性；在详述中峰生平的同时，构建了其交友圈并探讨了对他书法风格所产生的可能影响；运用风格分析梳理了中峰的书法作品。如前所述，德博试图在德语语境中构建中国传统书法术语的理论框架，而劳悟达则是在西方语境中诠释书法，但其研究思路仍限定在风格分析。换言之，将文字的形态当作图像要素来处理，其阐释途径与德博的理论框架研究大相径庭。劳悟达在描述书法时虽然也采用类似中国书论的意象描绘，但由于受其文化背景影响，其比况之物会采用拉丁字母或开列之物，如“竖画看起来像压扁似的、反照的字母S”^[7]。蔡邕在《九势》中开篇便提到“书肇于自然”，自古以来书法理论家习惯将书论与自然物象相连接，用一种肇始于自然的意象描绘去传达书法的美和其难以捉摸的“势”，如孙过庭《书谱》中所形容的“悬针垂露之异，奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，临危据槁之形”。在全球化的视野下，劳悟达对中国传统书法的解读虽然有了新的叙述空间，但也似乎有些偏离原始语境。

二、雷德侯的书法观

在一众学者中，雷德侯在中国书法领

域的研究极具代表性,从早期对篆书的研究到对书法古典传统的探讨,再到建构中国艺术史研究的“模件”系统,将汉字、绘画、青铜、瓷器等艺术门类均纳入其中论述。虽然雷德侯在《万物》一书中将中国艺术史置于“模件”系统中分类论述,但对于书法,作者并未将其笼统地划入“模件”之中。他以怀素的《自叙帖》为例,证明其与模件化作品有着根本区别,一气呵成的书法,其字体间并没有可替代的模件,作品本身也是独一无二的。在雷德侯看来,书法在中国艺术中应排第一位^[8]。然而,“模件”系统过于宏观,正如罗泰(Lothar von Falkenhausen)指出的,“模件”系统其实非常普遍,在其他很多领域也可用此系统解释^[9]。换言之,若以中国人的思维看待西方艺术史,何尝不可以将其视为“模件”的运作。

在《米芾与中国书法的古典传统》中,雷德侯将米芾视为关键人物,串联起自六朝到宋代书法传统从确立到传承的发展线,强调了书法传统中审美与风格的连贯性^[10]。该书成稿远早于《万物》,因此并未涉及“模件”理论。对中国书法传统的探讨,尤其是在面对早期资料的缺失、后期资料的冗杂及临摹导致的风格难以界定等问题时,如何厘清传统的脉络,实属不易。雷德侯选择米芾作为考察传统的枢纽,上溯晋代传统的形成,下探米芾对晋代传统的承续与革新,逻辑清晰。深受图像学影响的雷德侯亦强调语境阐释的重要性,在梳理书法传统的产生及发展历程中,分析了不少原始文献,包括一些新近的考古资料,试图重构其社会文化背景。其研究角度也呈现出多样性:从宏观的历史社会背景到微观的书家出身,从考证学到风格分析。而风格分析则是延续了之前在篆书中所确立的书法类型和字体风格的思路。但在一些关键的术语阐释上,亦存在可商榷之处,如米芾提倡的“超逸”“平淡”与“天真”等美学思想,作者在文中并未充分展开阐释。而在另一篇论文《六朝书法中的一些道教元素》中,他在诠释王献之书法的“自然”“天然”与“天真”时,与陶弘景在《真诰》中形容“三

君”(杨羲、许谧、许翊)字迹相类^[11]。诚然,“二王”与道教颇有联系,但陶弘景的说辞“非智艺所及,特天假此鉴”实际上强调的是“三君”通灵写经的行为乃天授。因此,此种类比用在阐释这些术语上并不恰当,因为二者的语境不同。

在语境中分析艺术作品会涉及语境和作品的关系探讨,雷德侯在论述书法传统的篇章中都简要谈及了书法在中国社会的功能性。而他在另一篇《中国书法:美学维度和社会功能》中更深入直接地阐述了书法的社会功能与美学价值^[12]。这一观点可能受其导师谢凯的影响。谢凯认为,中国几千年来朝代更迭,在拥有众多方言的辽阔大地上,汉字作为交流和文化遗产的重要媒介,确保了中华文化的凝聚性,从而促成了时间和空间意义上的统一。这与雷德侯的观点有相通之处,或许正是处于多语言地区的欧洲学者的普遍共识。在雷德侯看来,中国社会的凝聚性在于文人阶层共享着一套稳定的价值观,而这种价值观在传统艺术的演绎中,书法占据着最重要的地位。也就是说,书法传统加强了社会的凝聚性,增强了文人阶层之间的认同与交流,而这些文人精英又最接近权力中心,这也间接促成了政治秩序的稳定。这构成了中国书法作为艺术的独特性。基于这一点,他认为书法与世界其他艺术形式相比有着以下三个显著不同的方面:书法作品中可直接观察到的时间和运动要素;艺术传统中技术和风格的高度统一;经典大师作品的传承模式。但在关于篆书的论文中,雷德侯又提及,笔的运动在篆书中很难被直接感觉到,缺少明显的速度感。而速度与运动在行书与草书中却可以被直观地觉察到,这也意味着,在他看来书法最独特的魅力更充分地体现在这两类书体上。

结语

德语区学者在中国书法领域的研究路径仍沿袭图像思维。诚然,中国书法与绘画同源,但呈现异流,这注定了其无法完全套用为绘画研究发展起来的图像学理论。书法并非追求再现的艺术,即便是中国传统绘画,也不是完全再现自然的艺术,而是更强调

“心”与自然的精神共鸣。在书法作品中,文本形式由墨迹组成,是书写者的身体轨迹,也是心声与情感的外化;文本内容则是书写者所要传达的信息。形式分析并非单纯的墨迹形态研究,需要借助客观的字体结构体系,才能更好地区分时代风格、个人风格以及书体风格。此外,德语区近年来也举办了一些中国书法的专题展览,如2004年柏林亚洲艺术博物馆举办的“徐冰在柏林:语言空间”作品展、2015年雷特博尔格博物馆联合科隆东亚艺术博物馆举办的“汉字的魔力:中国书法艺术的三千年”展览等。未来,期待德语区学界涌现更多聚焦中国书法的研究和展览,探索西方视角与中国艺术传统之间更审慎、深入的对话与融合方式。

参考文献

- [1]黄春梦. 21世纪德语区东亚艺术史研究:以中国传统绘画为例[J]. 美术, 2023(2): 17-29.
- [2]Seckel D. Einführung in die Kunst Ostasiens: 34 Interpretationen[M]. München: R. Piper & Co Verlag, 1960: 139.
- [3]Ledderose L. Die Siegelschrift (Chuan-Shu) in der Ch'ing-Zeit[M]. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1970.
- [4]Klages L. Handschrift und Charakter[M]. Leipzig: J. A. Barth, 1929: 1.
- [5]Debon G. Grundbegriffe der Chinesischen Schrifttheorie[M]. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1978.
- [6]刘昉. 旧唐书:第13册[M]. 北京: 中华书局, 2013: 4310.
- [7]劳悟达. 禅师中峰明本的书法[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2006: 111.
- [8]雷德侯. 柏林收藏的中国绘画[J]. 陈葆真, 译. 故宫学术季刊, 1994, 11(3): 1-18.
- [9]Falkenhausen L. Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art[J]. Artibus Asiae, 2000, 60(2): 333-348.
- [10]雷德侯. 米芾与中国书法的古典传统[M]. 许亚民, 译. 杭州: 中国美术学院出版社, 2008.
- [11]Ledderose L. Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties[J]. T'oung Pao, 1984(4/5): 246-278.
- [12]Ledderose L. Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function[J]. Orientations, 1986(10): 35-50.

本文系2025年度国家社科基金艺术学年度项目“德语区东亚艺术史学术体系与学科建构研究”(项目批准号:25CA206)的阶段性成果。

策划、组稿、责编:金前文