

【专题论文】

二十世纪马来亚甲骨文书法实践初探
——以南来书家为中心*

An Exploration of 20th Century Malaya Oracle Bone Script Calligraphy
Focusing on Calligraphers Coming to the South

温子安* (中国美术学院)

Woon Zhe An
China Academy of Art, China
Email: an_0930@hotmail.com

Published online: 30 June 2021

To cite this article (APA): Woon, Z. A. (2021). 二十世纪马来亚甲骨文书法实践初探 ——以南来书家为中心. *ERUDITE: Journal of Chinese Studies and Education*, 2(1), 73-100. <https://doi.org/10.37134/erudite.vol2.1.5.2021>

To link to this article: <https://doi.org/10.37134/erudite.vol2.1.5.2021>

摘要

二十世纪上半叶，中国掀起了一股文人移居马来亚的浪潮，这批文人中包含了不少优秀的书家——“南来书家”，他们成为马来亚书法的奠基与开拓者，甲骨文书法也伴随南来书家的到来而开启了新一支中国地区以外的实践场域。时光飞逝，新马分家至今，南来书家甲骨文书法实践逐渐地埋没于时光长河，至今仍未得到整理与分析。基于此，笔者尝试对南来书家甲骨文书法实践进行梳理，通过收集、分析

*此篇论文出于 2020 桃园横山书法艺术馆“书艺研究与评论双年奖”，研究论文类优选奖之作品，感谢台湾桃园市立美术馆授权刊登。因应本刊编辑要求，本文格式有一些调整，特此说明。

*中国美术学院博士生

散落四处的甲骨文作品及言论，试图窥看当时甲骨文书法的实践情况。

通过分析，可发现南来书家普遍都通过集甲骨文工具书进行创作，在创作方向上，诸多书家延续了传统书法的审美与技法来实践甲骨文书法，多是继承并延续中国甲骨文书法的成果，因对甲骨文认知的深浅有别，造成了书家之间水平存在明显地差距。另一方面，也有书家于马来亚受到东西文化冲击进而思考中国书法的艺术发展空间，并使用甲骨文文字为创作素材进行了一系列探索创作，为甲骨文书法实践领域留下了宝贵的历史图像。

关键词：南来书家、甲骨文书法、马来亚、二十世纪甲骨文书法、文字画

Abstract

In the first half of the twentieth century, China set off a wave of literati emigrating to Malaya. This group of literati included many outstanding calligraphers who have known as “calligraphers coming to the south”. They were the founder and pioneer of Malayan calligraphy. Oracle bone inscription calligraphy also opened up a new field of practice outside of China with the arrival of calligraphers coming to the south. Time flies, and since the division of Singapore and Malaysia, the practice of the oracle bone inscription calligraphy of the calligraphers coming to the south has gradually been buried in the long river of time, and has not yet been sorted and analyzed. Based on this, I tried to sort out the practice of oracle bone inscription calligraphy by the calligraphers coming to the south, and tried to get a glimpse of the practice of oracle bone calligraphy at that time by collecting and analyzing the oracle bone inscription calligraphy and comments scattered around.

Through analysis, it can be found that the calligraphers coming to the south generally used the oracle bone inscription to create their artwork. In the direction of creation, many calligraphers continued the aesthetics and techniques of traditional calligraphy to practice the oracle bone inscription calligraphy, and most of them inherited and continued the achievements of the China oracle bone calligraphy. Due to differences in the depth of knowledge of oracle bone inscription, there was a clear gap between the level of calligraphers. On the other hand, some calligraphers in Malaya were impacted by Eastern and Western cultures to think about the artistic development space of Chinese calligraphy, and used oracle bone inscriptions as creative materials to carry out a series of exploration

and creation, leaving a valuable historical for the practice of oracle bone inscription calligraphy.

Keywords: calligraphers coming to the south, oracle bone inscription calligraphy, Malaya, 20th century oracle bone inscription calligraphy, word painting

一、前言

华人移居马来亚的历史十分久远，据考古发现，早在宋代已有中国人侨居马来亚，但是华人移民人数大幅度的增加，则是十八世纪末英国占领马来亚槟榔屿、马六甲及新加坡之后的事情，当时的华人移民普遍为契约劳工或称为“猪仔”的文盲组成。直到二十世纪上半叶，中国再次掀起移居马来亚的热潮¹，这一次的移民有众多文人，其中又以二〇年代末年国共合作破裂、三〇年代末至四〇年代初期日军袭华以及日军投降后中国发生内战时期，架构了一波波中国文人南移的三个时间段。

为数众多的南来文人中有不少优秀的书家，这些书家群体即是本文主要探讨的对象“南来书家”。本文所谓的“南来书家”是指出生于中国，后因种种原因而南移并定居马来亚之书家。若是短期旅居、暂居如徐悲鸿、康有为、李健、卢鼎公等最终北返者，以及出生于马来亚之书家如邱新民，不属于本文“南来书家”的范畴。进一步说，“南来书家”的书法受业于中国，南来时多进入成熟期，他们的南来使马来亚书法史在开端阶段已具丰富多样的书风，为新、马独立后的书法发展奠定了雄厚的基础。因南来书家的到来，甲骨文书法也随之被拥携（baggage）至马来亚，形成了一支中国地区之外的创作实践场域。

然而关于南来书家的研究，目前仍停留在比较简单的生平及作品介绍，对于他们书艺方面的分析尚未有深入的研究及论述，至于马来亚甲骨文书法的实践情况逐渐埋没于时光长河之中，至今尚未有相关的研究。基于此，笔者尝试对南来书家甲骨文书法实践进行梳理，通过收集、分析散落四处的甲骨文作品及言论，试图窥看当时甲骨文书法的实践情况。

二、甲骨文书法创作参考来源

众所周知，甲骨文书法的实践离不开对甲骨文的释读，由于甲骨文释读卜辞的困难，自一八九九年发现甲骨文后，甲骨文并没有直接进入书法实践领域，“甲骨、汉晋简牍残纸、敦煌写经，均于二十世纪初开始被发现，但当时的书家却鲜有问津者”²。直到一九二一年罗振玉《集殷墟文字楹帖》（1921）的问世，普遍被视为甲骨文进入书法创

¹廖文辉，《马来西亚》（台北：联经出版社，2019年），页330。

²黄惇，《当代中国书坛格局的形成与由来——20世纪末的思考》，《中国书画》第5期（2006年），页152。

作实践领域的开端，也是“‘甲骨’作为甲骨文书法的一种特殊的物质载体的终结，更表明甲骨文书法的生命时空在新的历史情境下获得了新的拓展”³。《集殷墟文字楹帖》出版后，首开甲骨文集联先河，而后陆续有效仿罗氏集甲骨文的著作出版，如丁仁《商卜文字集联》（1928）、戴异撰并书《集殷墟百联一卷》（1935）、简经纶《甲骨集古诗联》（1932）、汪怡与董作宾《集契集》（1978）……为甲骨文书法实践提供了重要的参考依据。

二十世纪初是甲骨文书法进入早期实践阶段的时期，此时也正是大量中国文人（包括书家）开始移居马来亚的时间段，就如陈玉佩所说：“在二十世纪初期及中叶，大批的中国文人南来谋生，教师人数不断递增。他们可谓是传播书法的重要泉源”⁴，甲骨文书法在这大背景下由南来书家带入了马来亚。让人感到好奇的是，在那难以寻得甲骨文资料的马来亚，当时的南来书家如何进行创作？

大部分南来书家在甲骨文创作中并没有注明参考出处的习惯，基本上南来书家的甲骨文书法都得益于当时中国地区的甲骨文书法成果，大多都直接参考了出版的集甲骨文诗联工具书用佐临池，如罗振玉《集殷墟文字楹帖》、简经纶《甲骨集古诗联（上编）》（1937）、丁仁《商卜文集联（附诗）》（1928）、《观水游山集——集商卜文》（1937）等著作进行创作。另外，南来书家甲骨文书法实践也有赖书法杂志——《书谱》（香港书谱出版社出版）中转载的作品，而自行集字创作者则占少数，如张瘦石为许云樵著作《马来亚史》（图一）上册题签以及黄尧的文字画。

³陈爱民，〈甲骨的终结与甲骨文书法的艺术转换——论罗振玉《集殷墟文字楹帖》的书学意义和价值〉，《艺术百家》第5期（2006年），页185。

⁴陈玉佩，〈近百年来华文书法在马来西亚的传播与发展〉（广州：暨南大学文艺学硕士论文，2005年），页11。



图一、张瘦石
《马来亚史》

南来书家的甲骨文书家作品（部分）及出处可见以下表一：

表一、南来书家的甲骨文书家作品		
作者	作品名称	来源
施香沱	〈九有八方联〉	《集殷墟文字楹帖汇编》
	〈古树夕阳尽〉	《甲骨集古诗联》
	〈少年唯饮莫相问〉	《甲骨集古诗联》
松年法师	〈少年唯饮莫相问〉	《甲骨集古诗联》
	〈唯有好与联〉	《甲骨集古诗联》
	〈野客在山三十载〉	《甲骨集古诗联》
管震民	〈春晓曲〉	《集契集》
	〈南歌字〉	《集契集》
	〈雁山纪游诗〉	《观水游山集——集商卜文》
崔大地	〈不知春去未〉	《甲骨集古诗联》
	〈昔去雪如花〉	《甲骨集古诗联》
	〈其乐相逢联〉	《甲骨集古诗联》
陈景昭	〈良玉比君子〉	《商卜文集联（附诗）》
黄石庵	〈守今古循〉	叶玉森〈赠蒋彝〉

张瘦石	〈马来亚史〉	自集
黄尧	〈万象更新〉	自集
	〈三羊开泰〉	自集
	〈只在此山中云深不知处〉	自集

三、 书家与作品解析

南来书家在甲骨文书法实践方向上,大致可分为以下两种类型:第一类型为立足于传统书法内部系统,运用传统书法技法进行甲骨文书法创作,不论是尝试模拟甲骨文契刻的线条或以书家个人的书写经验来创作甲骨文书法,创作思路及手法皆能从传统书法审美中寻得对应,并且与同时期中国地区甲骨文书法发展产生共振,可视为当时中国甲骨文书法实践场域在马来亚的延伸。第二类型为书家处于东西方文化交通枢纽的马来亚,生活中受到东西文化冲击与影响,进而以比较开放的艺术视野来思考中国书法的艺术性表现,视甲骨文为一种值得开发的艺术创作素材,以现代艺术的眼光进行创作。下文笔者就两种创作方向进行浅探。

首先,第一种实践方向于南来书家甲骨文书法创作中实属大宗,众多书家的实践路径都不出这一大方向,有张瘦石、施香沓、松年法师、管震民、陈景昭、黄石庵、周曼沙、崔大地等人。

张瘦石(1898-1969),原名张磬石,生于上海嘉定。一九四八年南下马来亚,历任新加坡中正及华侨中学、马来西亚吉隆坡中化中学等教职,一九六〇年春应聘为南洋大学中文系教授之后担任系主任,书法家从李梅庵、吴昌硕、曾农髯、萧蜕等人,著有《中国文学流变史纲》、《中国语法教程》、《文学概论讲》、《瘦石论书》。一九八九年九月末,为纪念张教授逝世二十周年纪念,上海书法家协会假上海图书馆会举办了《张瘦石遗墨展》。

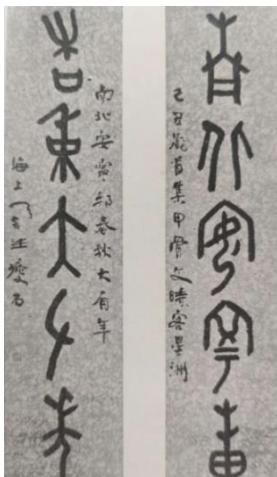
张瘦石崇尚碑派书风,自言书学观受包世臣《艺舟双楫》及康有为《广艺舟双楫》影响颇大。张瘦石非常清楚甲骨文具特有的用笔,如他在《瘦石论书·篆隶篇》中表示:“甲骨文乃殷代刻于龟甲兽骨之贞卜文字。古拙简朴,令人有羲皇上人之想。多用轻活之直笔,与钟鼎文多用圆浑婉转笔意者又大异”,并且指出甲骨文用笔之所以独特,是“当与时代及镌刻之材料有关”⁵,张氏虽知甲骨文与钟鼎文之间的差异,并指出甲骨

⁵ 许云樵编,《瘦石遗墨附论书》(新加坡:胡云华,1979)

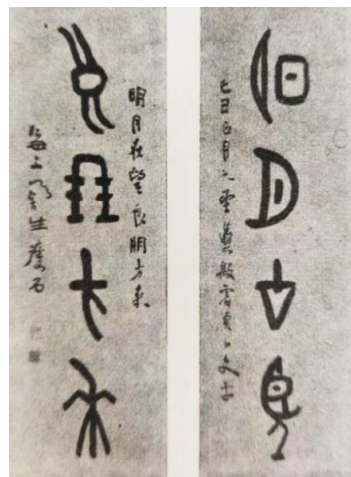
文的线条是轻活之直笔，甲骨文书法实践却留下了比较多“圆浑婉转笔意”书写的甲骨文书法作品，这些作品明显地沿用了他自身最为擅长的石鼓文笔法，以书写石鼓文如〈王孙公子联〉（图二）的用笔来创作甲骨文书法，我们从〈南北春秋联〉（图三）、〈明月良朋联〉（图四）两幅甲骨文对联可看见，他纯用圆笔藏锋并以中锋行笔，使其甲骨文书法的线条呈现出厚重之感。



图二、张瘦石
〈王孙公子联〉



图三、张瘦石
〈南北春秋联〉



图四、张瘦石
〈明月良朋联〉

施香沱（1906-1990），字弘泽，出生于福建漳州。一九三八年，三十二岁的施香沱因日军袭华而南渡新加坡，一九四一年始任南洋美术专科学校水墨画讲师，一生从教育人无数被誉为新马社会中华美术的一代宗师，因桃李遍布新马而有“施香沱派”。施氏过世前一年，林万菁将施氏多年来撰写的文稿出版，名为《香沱丛稿》。

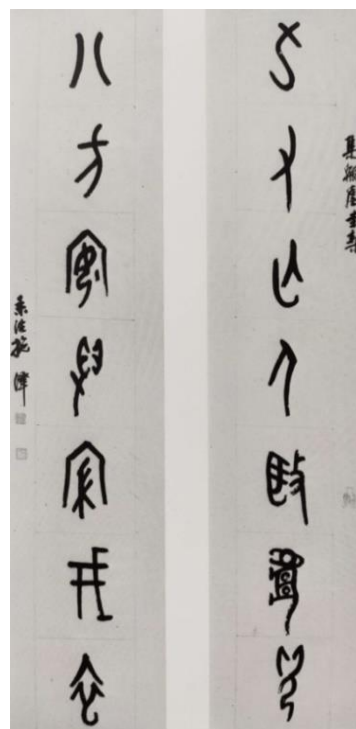
施香沱书画篆刻皆优而为人所称道，就其甲骨文书法而言，他的甲骨文书法创作主要依据了罗振玉编《集殷墟文字楹帖汇编》和简经纶《甲骨集古诗联》。他有取法小篆笔法的作品，如〈鸣乐射涛联〉（图五）、〈九有八方联〉（图六）等，或许是因学书路数与罗振玉相近抑或是直接临摹了罗氏甲骨文书法，施氏以小篆作甲骨文书法之气息与罗氏十分接近，可视为罗振玉一脉的延续。

此外，他也有模拟甲骨文契刻风格的作品，如〈古树夕阳尽〉（图七）、〈少年唯饮莫相问〉（图八）等，这类作品追求契刻的特征，书写时不做藏锋，力求模拟甲骨文刀刻的线形，线条搭接处多做方折处理，但对于契刻刀削之感的表达略为刻板，每一个线条都趋于雷同，反倒失去了原生态甲骨文的自然韵味。

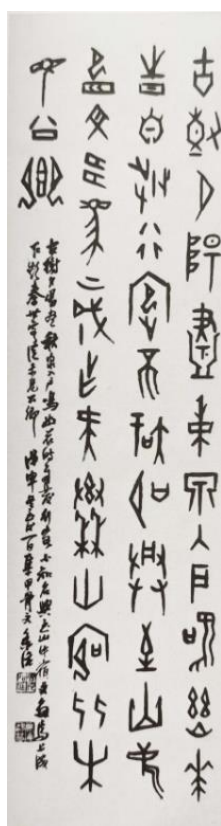
进一步说,施氏在〈鸣乐射涛联〉(图五)的落款处写下:“用小篆笔法写甲骨结体”,他清楚地知道甲骨的结体与线条具有鲜明的特征,但在创作时他主动选择了用小篆笔法来创作。为何施氏会以两种不同的笔法来创作,而不都使用近于甲骨文契刻感的线条呢?笔者以为这是书家出于点画轻重与作品效果的考虑,从施氏甲骨文创作来看,但凡尺寸较大而少字的作品如对联,施氏多采小篆笔法书写,反之多字如诗文类甲骨文作品则采用契刻状瘦硬线条来创作。



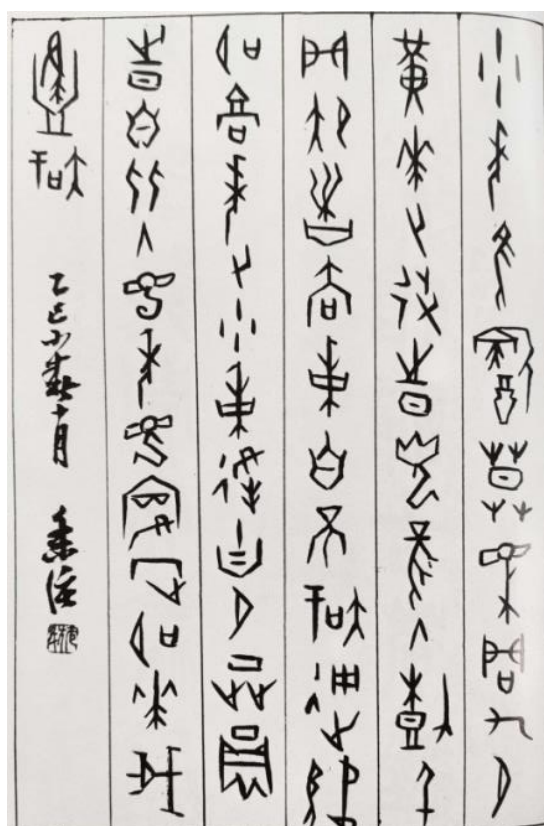
图五、施香沱
《鸣乐射濤联》



图六、施香沱
《九有八方联》



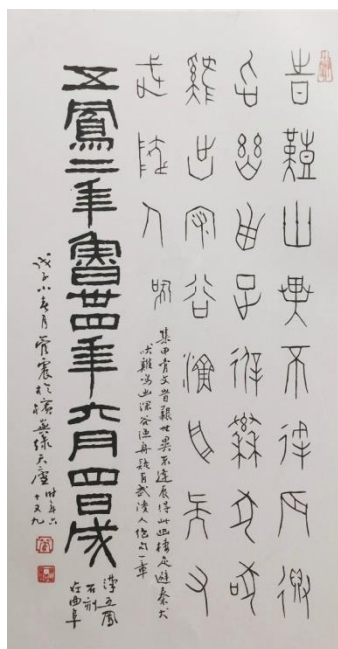
图七、施香沱
《古树夕阳尽》



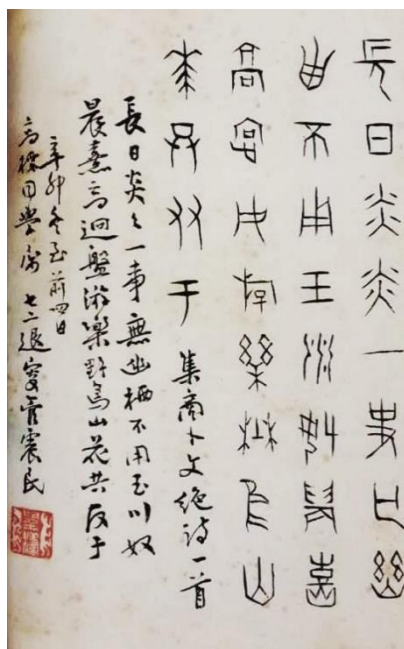
图八、施香沱
《少年唯饮莫相问》

管震民(1880-1962),原名望涛,浙东台州黄岩人,毕业于京师大学堂博物科,曾任中国山西大学堂教授、省立二师校长、缅甸华侨中学教务主任及校长、浙江省西湖博物馆自然科学馆馆员等职务。一九三四年,时年五十五岁的管震民南下槟城钟灵中学任教,在槟城度过余生,著有《绿天庐诗文集》及《绿天庐吟草》等。

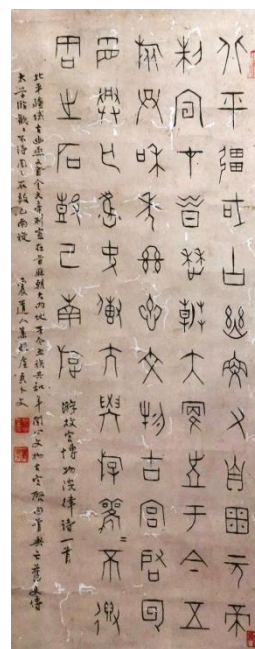
管氏书法体现了高度的稳定性,不论是哪种书体,或是创作年代,其书作保持良好的笔墨质量。管氏甲骨文作品数量颇为可观⁶,这些甲骨文创作一致地呈现出他对契刻刀意的追求,线条整体偏细,起收笔都有明显的尖脚,在线条搭接转折上方圆兼具,如〈时艰世异不逢辰〉(图九)、〈长日炎炎一事无〉(图十)、〈游故宫博物院律诗一首〉(图十一)等。



图九、管震民
〈时艰世异不逢辰〉







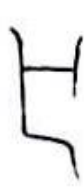

图十、管震民
〈长日炎炎一事无〉



图十一、管震民
〈游故宫博物院律诗一首〉

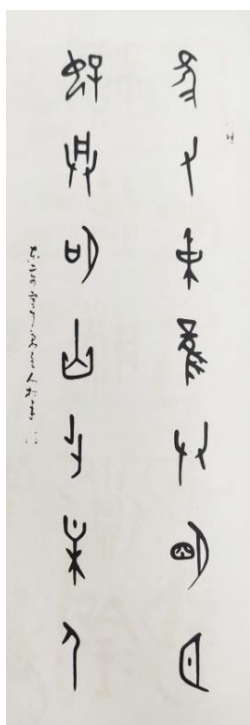
⁶值得一说的是,周曼沙于管震民《绿天庐吟草》序中提及管氏“辑有《震盦金石文汇》、《瓦当文图录》、《耕耘堂集古录》、《甲骨文集联》”等集。时人多依此说认为《甲骨文集联》是管氏个人集商卜文之著作,但因该书或已不传世,我们无从确认《甲骨文集联》是否为管震民的著作,但笔者对管震民甲骨文书法出处探源后发现,其甲骨文书法大多出于丁仁《商卜文集联(附诗)》及《观水游山集——集商卜文》等,笔者猜测《甲骨文集联》并非管氏个人著作,而是收集几种他人集甲骨文字著作再自辑而成用以辅佐创作的工具书。

管氏书法深受碑派思想的影响，尤其在对金石气的表达上，使他在表现甲骨文契刻的用笔方面，线条都带有细微地颤抖（见表二），而这抖动应当是出于有意为之并非身体因素造成的⁷。管氏的“颤”表现得极为细微且自然，远观时难以察觉，但细看时平稳的线条则流露出细微的变化，这轻微的颤笔体现了金石味，增加线条遒劲感，使他的甲骨文书法线条增加了丰富性。

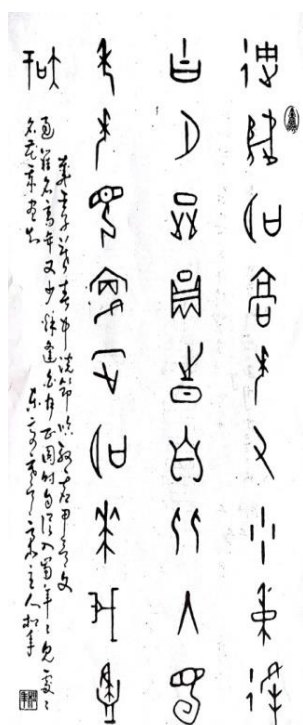
表二、管震民甲骨文契刻作品					
〈时艰世异不逢辰〉 (1948年)	〈长日炎炎一事无〉 (1951年)	〈春晓曲〉 (1953年)	〈雁山纪游诗〉 (1953年)	〈永言长乐联〉 (1959年)	〈游故宫博物院律诗一首〉 (不详)
					

松年法师（1911-1998），俗名宋铁成。生于江苏海陵，十六岁皈依佛门，书法师从萧退暗。一九五二年南下马来西亚槟榔屿，驻锡槟城佛学院，一九六〇年再赴新加坡弘扬佛法。松年法师的各体书法都呈现出一种简洁空阔之感。他的甲骨文书法普遍上线条都十分光整及凝练，粗细均等，如〈山明月白联〉、〈唯有好与联〉（图十二）、〈通籍各高年又少〉（图十三）、〈野客在山三十载〉（图十四）等。

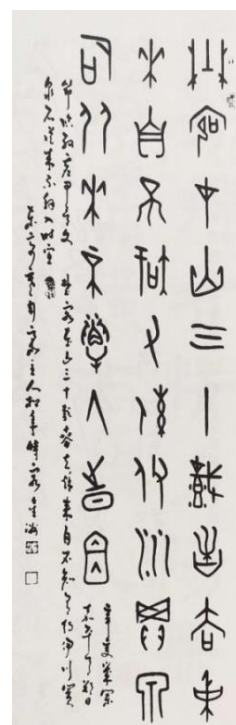
⁷笔者曾见过管震民为张路平题签的小字书法，落款字形仅有5毫米左右，行笔流畅无有颤抖。



图十二、松年法师
〈唯有好与联〉

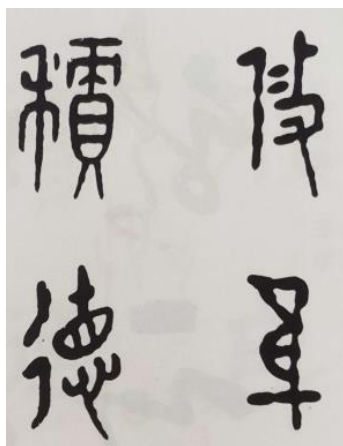


图十三、松年法师
〈通籍各高年又少〉



图十四、松年法师
〈野客在山三十载〉

从作品来看，我们可得知松年法师书写甲骨文的节奏十分缓慢，从起笔至收笔都小心翼翼，试图写出干净平滑的线条，反而少了书写性，多了一分描摹的意味。他在创作金文常使用颤笔来表示残破（图十五），这与他在创作甲骨文时的笔法有所区别，私以为这种区别或许很大程度上并非出于书家个人对于甲骨文书法线条的认知，而是出于对工具书的直接模仿，他的甲骨文作品几乎都出自简经纶的《甲骨集古诗联》，通过对比后可发现他的线条的形质方面直接沿用《甲骨集古诗联》中的线条，就结字的疏密或联机条搭接的断连处理都与简经纶著作中范式的极为相似（见表三），显而易见，松年法师甲骨文书法在各方面都没有过多个人思考成分，而是忠于《甲骨集古诗联》而已。

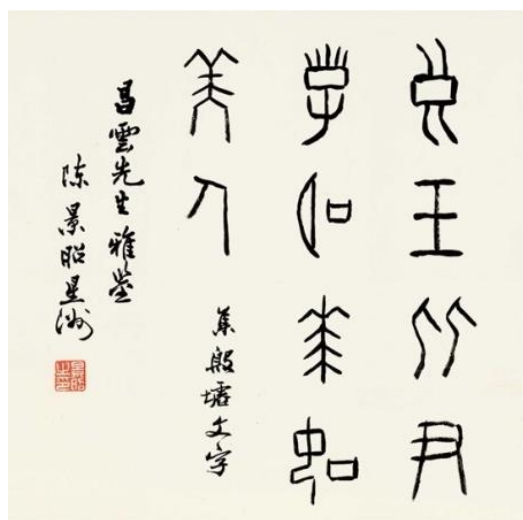


图十五、松年法师
金文〈修身积德联〉
(局部)

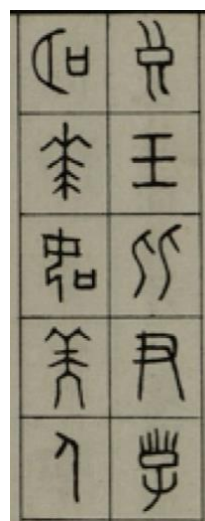
表三、松年法师及简琴斋作品对照			
简琴斋 《甲骨集古诗联》	松年法师 《山明月白联》	简琴斋 《甲骨集古诗联》	松年法师 《通籍各高年又少》

甲骨文书法在南来书家群体的书法创作中可算是一门小众的门类，或因书家仅是偶尔作甲骨文书法，抑或是流传的过程散佚了，造成一些书家可见的甲骨文书法作品不多，如陈景昭、黄石庵、周曼沙等人。

陈景昭（1907-1972），潮安庵埠人，毕业于暨南大学法学院，书法家承叶誉虎。一九四九年南来新加坡端蒙中学任教。陈氏书法尤以行书见长，据一九七〇年《南洋商报》的报导，南洋大学中国书画研究会曾邀请陈景昭讲述中国书法，并指出“陈氏写了甲骨文、行书多幅”⁸，可见陈氏留有一些甲骨文书法作品，可是不见传世。从〈良玉比君子名花如美人〉（图十六）这件甲骨文作品来看，行书落款的用笔明显比甲骨文来得熟练。作品中甲骨文与丁仁〈商卜文集联〉（图十七）中的起收笔处理相近，没有追求尖利的刀刻感，但在线条上增加了明显地抖动，有别于管震民细微的颤笔。在线条搭接处理上十分生硬，像是把线条摆放上去，并没有考虑点画之间的关系，反映了他只是着眼于甲骨文的构型，并没有过多书法笔墨上的考虑。



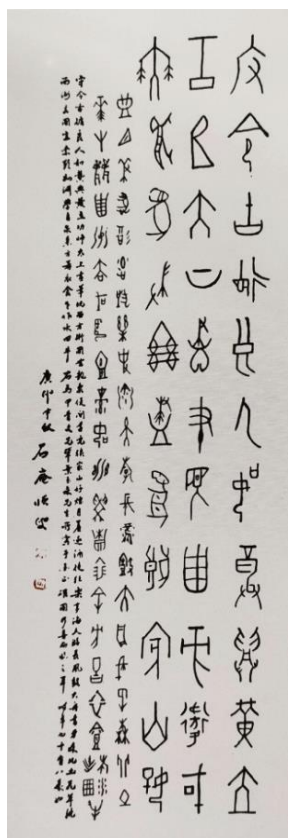
图十六、陈景昭
〈良玉比君子名花如美人〉



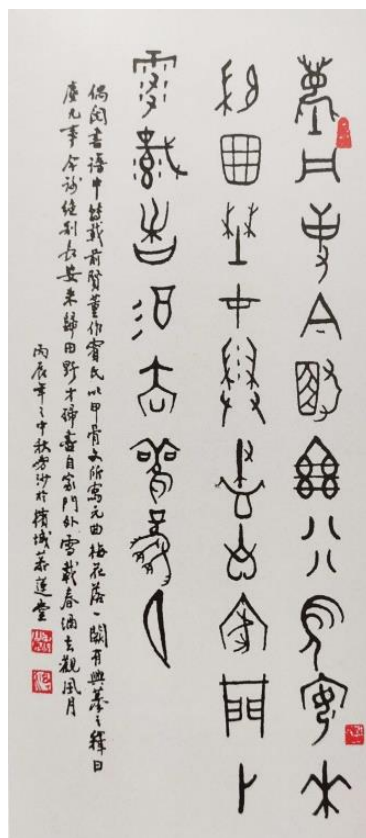
图十七、丁仁
〈商卜文集联〉

⁸ 〈南大中国书画研究会日昨请陈景昭讲述中国书法〉，《南洋商报》第21版（新加坡新闻），1970年11月1日。

黄子贞（1903-1990），字石庵，生于广东嘉应，一九二八年南下新加坡。黄石庵自幼习书，受其叔书法观念“帖不如碑，以帖太媚不可临”影响甚大，书风近康有为。黄石庵以行草见长。甲骨文书法在他大量的行草创作中属于非常罕见的类型，就〈守今古循〉（图十八）这甲骨文的作品而言，于落款中写道：“右为甲骨文先辈叶玉森先生所写……乃喜而临之耳”，是南来书家甲骨文书法创作中少数注明出处的作品。这幅临摹叶玉森其甲骨文书法的生涩感是显而易见的，这与他成熟的行草形成了强烈对比，他的甲骨文线条起收笔都与叶氏的相仿，注重藏峰，但是线条却少了叶氏一份遒劲感，他尝试将作品写得行列整齐、大小一致、左右对称，但结果却差强人意。



图十八、黄石庵〈守今古循〉



图十九、周曼沙〈梅花落一阙〉

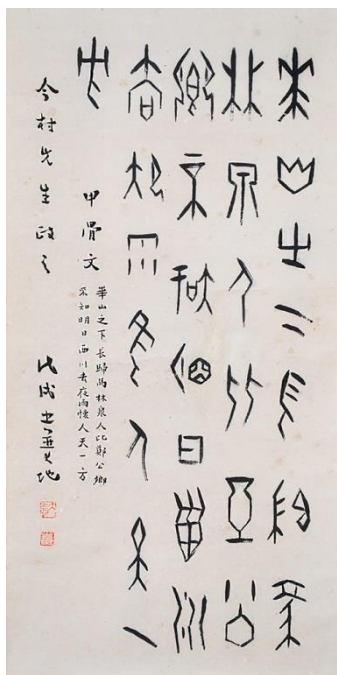
周曼沙(1916-1987), 湖南长沙人, 毕业于湖南第一师范学院, 曾任教于长沙文艺中学。一九三七年南来马来亚, 曾任吡叻司南马志成学校校长, 创办明德学校并任校长。周曼沙行书基础深厚, 偶作甲骨文书法, 如〈梅花落一阙〉(图十九)。此作落款处留下一段重要讯息: “偶阅《书谱》中转载前贤董作宾氏以甲骨文所写元曲梅花落一阙有兴摹之。由此可知, 南来书家创作甲骨文书法时, 除了甲骨文集字著作, 《书谱》杂志所刊载的作品也提供了辅佐。〈梅花落一阙〉作为临摹董作宾甲骨文书法之作, 字形结构上基本与董氏作品相近, 并无过多个人的调整, 但在用笔上十分熟练且流畅, 使转有度, 甲骨文线条凝练, 线条粗细提按有层次变化, 作品颇具神采, 不失为一幅佳作。可惜周氏似乎只是偶尔做甲骨文书法, 所以留下的作品不多, 实在可惜。”

在这一类运用传统书法技法进行甲骨文书法创作的大方向中, 崔大地的甲骨文书法在笔墨意趣上有了更进一步的阐发。

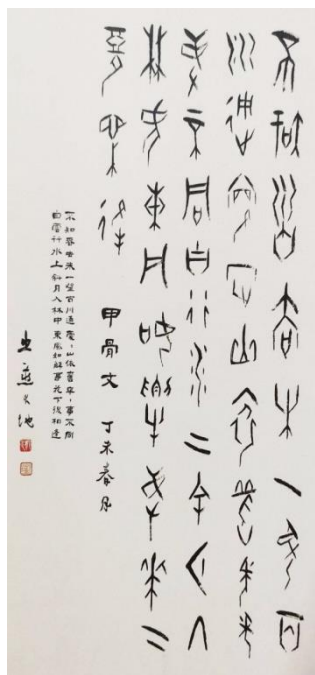
崔大地(1904-1974), 生于北京, 服务于中国军政界。七七事变后, 崔氏开始游历中国各地, 直到日军侵华时期, 他移居重庆、广州、澳门, 因妻儿亡于战乱, 而后独自一人南渡南洋, 游历东南亚各国如安南、暹罗, 先后举办了数次书法展, 一九四六年方到马来西亚槟榔屿, 一九六五年移居新加坡。崔大地有别于槟榔屿同时期其他书家之处在于, 他是南来书家群体中是极为少数专以创作书法维生的书家, 一生创作无数, 涵盖了甲骨、金文、简帛、楷、行草。

在那普罗大众包括大部分书家还在思考书法是否能够称艺术的年代, 崔大地已毫无疑问的回答了“书法是艺术”⁹, 视书法为艺术观念使他关注书法的艺术表现。崔大地甲骨文书法数量多, 虽然作品之间存有水平的落差, 但作品都表现出试图跳脱集甲骨文工具书限制的自我期许, 如〈华山之下长归马〉(图二十)、〈不知春去未〉(图二十一)、〈时时风月夕〉(图二十二)、〈昔去雪如花〉、〈其乐相逢联〉等。

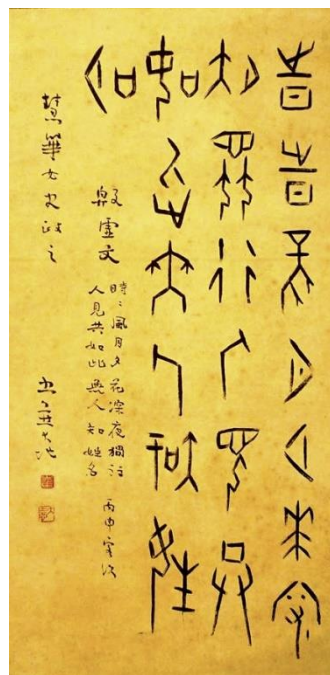
⁹Asked whether Chinese calligraphy could be considered an art, Mr. Tsue replied: “Definitely yes.” Violet Oon, “The Beauty of Calligraphy”, *New Nation*, 3 February 1973, p.11.



图二十、崔大地
《华山之下长归马》



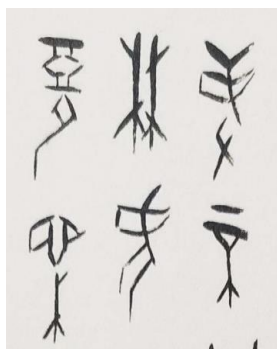
图二十一、崔大地
《不知春去未》



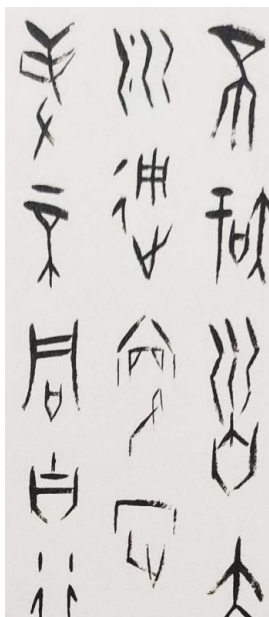
图二十二、崔大地
《时时风月夕》

我们似乎能察觉到他对当时以毛笔模拟刀刻一味追求两头尖中段粗的契刻状线型的不满，他追求书契意味但却不囿于硬瘦且单一的刀刻线型。在仿真契刻特征的基础上，他将甲骨文契刻刀感与书法艺术进行转换，他比起诸多南来书家更重视书法本身的笔墨语汇。

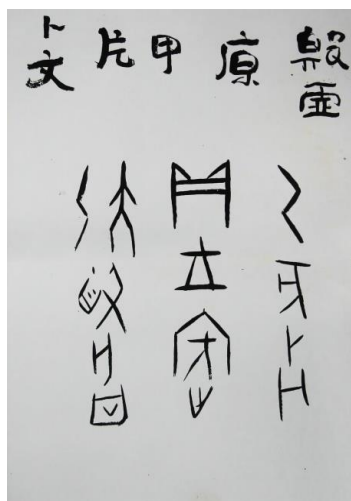
以《不知春去未》为例，在用笔上他以中锋为主侧锋为辅，不刻意的追求中段粗两头尖的线型，用笔随机处置使得甲骨文线条有了变化（图二十三）。这幅作品在墨色上也表现出十分丰富地变化，如“川通处处”，用墨由浓渐枯（图二十四），使作品多了一层丰富性。



图二十三、崔大地
〈不知春去未〉局部



图二十四、崔大地
〈不知春去未〉局部



图二十五、崔大地
临摹甲骨文

值得一提的是,为何崔大地甲骨文书法实践步伐比其他南来书家更为深入呢?这应当是得益于对甲骨文的摹写。一九五二至一九五六年期间,崔大地受邀远赴欧洲英国伦敦中英文化协会、伦敦大学及牛津大学、法国巴黎举办书法展,还受英国广播公司(BBC)之邀进行书法演讲及录像示范¹⁰。在英期间,他到大英博物馆临摹甲骨文原片,崔大地钟情于甲骨片,日日观甲骨片,大英博物馆馆长见其用心,便允许崔大地携带笔墨工具进馆临摹甲骨片。崔氏在英的生活十分拮据,“虽以面包配开水度日,但不减其热爱甲骨的学习动力”¹¹。他对甲骨文认识应当是得益于崔氏对甲骨文原片的摹写(图二十五¹²),通过观察和临摹甲骨文的体验,使他对甲骨文书法的认知跳脱了工具书的限制,并往书法笔墨意趣的方向前进。

上文主要针对在传统书法内部系统实践甲骨文书法之书家及对其作品进行解析,除了这一方向之外,于南来书家群体中,我们还看到了以现代艺术视野进行甲骨文书法创

¹⁰ 〈访书法家崔大地〉,《星洲日报》第14版,1965年11月11日。

¹¹ 陈玉佩,〈崔大地的书法艺术和贡献〉,《中华人文碑林兰亭奖》,2017,页39。

¹² 图片来源:“崔大地脸书.崔大地书法集”,网址:

<https://www.facebook.com/%E5%B4%94%E5%A4%A7%E5%9C%B0-383896625029014/photos/383902565028420>, 2012年发表,检索日期:2020年9月15日。

作的实践探索。马来亚作为东西文化来往重要的交通枢纽的多元文化交融之地，书家在马来亚生活，无可避免的接受了东西文化的冲击而影响了创作实践，如：黄尧。

黄尧（1917-1987），原名黄家唐，浙江嘉善魏塘人，生于上海，以“牛鼻子”“漫画”闻名。一九五六年南下马来亚，任教于檳城韩江中学及亚罗士打新民中学，一九七三年退休后定居吉隆坡。黄尧本身对西方新潮的艺术十分感兴趣，并认为东方书法是具有极高表现性的艺术，只是“我们华人却自己怀宝而竟弃毁于不顾，亏得日本有心在细心检藏”¹³。从他的创作中我们可以看到一种现代艺术家的眼光来对待书法。

他深受“书画同源”观的影响，认为“‘象形’的图画文字，本身就是‘画’……写一个‘字’（文），就是完成一张‘画’”¹⁴，这样的认知并非黄尧独创，早在一九二四年容庚已言“因物赋形，恍若与图画无异。”¹⁵黄尧表示汉字本身已经具备了美感，“原始图画文字中尤以象形的‘文’美到可媲美最古的画，也是最新的画，所以毕加索叫我们研究艺术不要到巴黎，而应该去非洲，就是这个道理。有时我可以竟日卧坐，读写图画文字而不厌不倦，因其象形所构成的美，无可比喻。”¹⁶基于书画同源的观念，黄尧发现了古文字造型蕴含了值得开拓的艺术性，早在“85现代派书法”之前约一九六〇至一九八〇年代之间，黄尧已开始了大量“文字画”实验创作。关于黄尧文字画实践，王南溟作如是说：“当中国内地的现代书法实践，具体到‘文字画’还未开始的时候，身居南洋的黄尧独自一人就将传统书法的实践放到了一个西方和日本的比较研究中，用他独立的目光寻找书法发展的新方向。”¹⁷

黄尧留下大量以甲骨文、金文为素材的文字画作品，如〈般若波罗密〉（图二十六）、〈金刚经偈语〉（图二十七）、〈百年好合〉（图二十八）等。黄尧遗留下不少创作手稿使我们得以一探究竟（图二十九），以〈百年好合〉文字画为例，创作的第一步就是集字，将字的各种造型列出，然而依序放入画面中，再进行结构上的调整，完成图稿设计后再用方毛笔写出。

¹³黄尧，《墨缘随笔》（吉隆坡：雪兰莪中华大会堂文教委员会，2000），页129。

¹⁴同前注，页122。

¹⁵容庚，〈甲骨文字之发现及其考释〉，《国学季刊》第4期（1924年）。

¹⁶黄尧，《墨缘随笔》，页53。

¹⁷王南溟，〈从对“图画文字”到“文字画”的实践〉，“黄尧 Huang Yao”，网址：<http://www.huangyao.org/795.html>，2001年发表，检索日期：2020年9月15日。



图二十六、黄尧
〈般若波罗密〉
黄尧基金会藏



图二十七、黄尧
〈金刚经偈语〉
黄尧基金会藏



图二十八、黄尧
〈百年好合〉
黄尧基金会藏

必须指出的是，黄尧的文字画与沈红茶、吕佛庭二人所作的文字画的差异处在于，沈氏及吕氏是利用甲骨文文字来作山水画，如沈氏〈悬帆思归〉文字画是“由京、石、巾、舟、山、草、木、水等二十多个甲骨文古文字组合而成”¹⁸，吕氏文字画如〈云虫蝌蚪任涂鸦〉（图三十）则运用了石、林、亭、门、子等诸多甲骨文组合成画。而黄尧的文字画虽然也是利用了甲骨文文字作为素材，但藉由经营各个字的造型及摆放，对空间进行分割布局来构图，终究是以文字为主体。

¹⁸陈爱民，〈甲骨遗风，红茶墨韵——谈沈红茶山水甲骨文字画的历史渊源与艺术特色〉，《文化月刊》第12期(2018年)，页163。



图二十九、黄尧
《百年好合》设计手稿
黄尧基金会藏

图三十、吕佛庭
《云虫蝌蚪任涂鸦》



图三十一、黄尧
《大吉祥》
黄尧基金会藏

黄尧的文字画创作，从他不断修改的手稿中可见对画面的经营，带有了明显的设计和装饰感，文字画已在书法与绘画之间的边界趋向绘画，也呈现出“画字”的迹象，有了丧失书法性的危机。尤其在用笔的表达方面，虽未离开传统笔墨，但已浮现忽视书法用笔的迹象，如《大吉祥》（图三十一）的笔墨质量明显有待提升。

关于黄尧的文字画，我们无法虽否认他的超前性，尤其是在当年资源有限的马来亚环境中，他独自一人探索中国书法的可能性，对他而言文字画并非“创新”，他表示“用

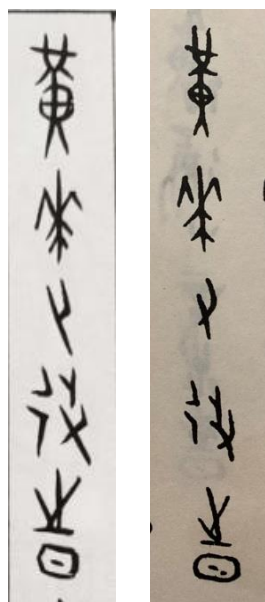
原始的上古图为文字来作出图画来，现代人一定惊奇，还以为是什么新潮画，抽象画呢？事实上是上古画，最美的具象画”。但是这条探索之路在当时“尚未遇到共鸣者”¹⁹。

四、结论

如上文所述，南来书家移居马来亚后成为新、马两地书法的奠基与开拓者。因他们的南来，甲骨文书法场域也伴随着延伸至马来亚，非古文字学者的书家们普遍通过集甲骨文工具书进行创作，在创作路径上可看到诸多书家延续了传统书法的审美与技法来实践甲骨文书法，多是继承并延续中国甲骨文书法实践的成果，有的书家借用自身书写金文、小篆的经验进行创作，也有不少书家尝试模拟甲骨文契刻的线条，但因对甲骨文认知的深浅有别，存在一味模拟瘦硬契刻线条的现象，唯有少数书家如崔大地跳出此窠臼。这批南来书家由于马来亚的环境与历史带来的局限，大部分南来书家并没有崔大地远赴英国亲自接触、临摹甲骨文原片及拓片的机遇，他们对于甲骨文书法的解读并非直接取法原生态的甲骨文文本，而是藉由集甲骨文文联的工具书或杂志等渠道作为认识及创作甲骨文书法的中介，因此他们对甲骨文的认知程度很大程度上源于集字工具书，但工具书上的甲骨文已作者的“转译”，造成工具书的缺陷自然而然成了书家们创作的缺陷，举例而言：

1. 陈景昭参考罗振玉《集殷墟文字楹帖》创作的甲骨文书法时，不假思索地使用罗氏著作中甲骨文线条与字形。
2. 施香沱外他参考简经纶《甲骨集古诗联（上编）》而模拟契刻笔意的甲骨文书法，他的甲骨文线条及线条搭接处却比简氏该书集字范式的更为单调方硬（图三十二）。

¹⁹黄尧，《墨缘随笔》，页244。



图三十二、施香沱甲骨文
书法与《甲骨集古诗联》
对比图

3. 管震民的甲骨文创作多参考自丁仁著作如《商卜文集联（附诗）》和《观水游山集——集商卜文》，他擅于美化工具书所提供的甲骨文造型（见表四），但其美化却仅关注字形，是依丁仁的范字再做修改，而目的只为了让字形达到更为方正，在章法上又与丁仁工具书中的空间概念并无本质上的差异，创作时皆依照丁仁工具书提供的范式，创作出小篆般左右平衡、章法行列整齐、字形大小相等的甲骨文作品，漠视了原生态甲骨文欹侧活泼的丰富性。

表四、甲骨文造型对照							
丁仁 《商卜文集联（附诗）》							
管震民 《时艰世异不逢辰》							

就现代的眼光来看，他们的创作或多或少都有缺陷，但不能忽略的是，在当时书法

材料及信息不足的马来亚，书家们受到环境及时代带来不可抗的限制。工具书成为了书法对甲骨文认识的重要媒介，而集字工具书的缺陷自然而然的成了书家的缺陷，以此便可理解为何这批南来书家的甲骨文书法实践普遍呈现出一种集体刻板的现象。另一方面，因为马来亚是东西文化交汇之地，黄尧受到东西方文化冲击而思考中国书法的艺术发展空间，进而使用甲骨文文字为素材进行了一系列前卫的“文字画”探索，使甲骨文书法实践领域留下了宝贵的历史图像。

【征引文献】

一、作品集、图录

丁 仁，《商卜文字集联（附诗）》，石印本，1928。

____， 《观水游山集（集商卜文）》，墨缘堂石印，1937。

王原人，《崔大地书法》，新加坡：崔大地书法筹备委员会，2019。

叶正渤，《叶玉森甲骨学论著整理与研究》，北京：线装书局，2008。

叶昆灿、廖宝强、谢清水、曾渊澄、杜珠成，《松年法师书法艺展特刊》，新加坡：华文中学教师，1977。

吕佛庭，《万物静观·艺进于道：吕佛庭书画展及其传承》，台北：中华文化总会，2016。

许云樵编，《瘦石遗墨附论书》，新加坡：胡云华，1979。

松年，《墨痕心影》，新加坡：首都印务私人有限公司，1986。

罗振玉，《集殷墟文字楹帖》，贻安堂影印，1921。

罗振玉、章玉、高德馨、王季烈，《集殷墟文字楹帖汇编》，东方学会石印，1927。

杨金荣，《第五届（2011）马来西亚全国书法大展专集》，吉隆坡：马来西亚书艺协会，2011。

施香沓，《施香沓书法》，新加坡：啸涛篆刻书画会，1980。

黄岩博物馆编，《管震民书画集》，杭州：西泠印社出版社，2018。

简经纶，《甲骨集古诗联（上编）》，上海：商务印书馆，1937。

二、专著

刘宗超，《中国书法现代史》，杭州：中国美术学院出版社，2001。

黄尧，《墨缘随笔》，吉隆坡：雪兰莪中华大会堂文教委员会，2000。

管震民先生七秩荣纪念寿管委员会编，《绿天庐吟草》，槟城：星报，1949。

廖文辉，《马来西亚》，台北：联经出版社，2019。

三、学位与期刊论文

陈爱民，〈二十世纪甲骨文书法研究〉，南京：南京艺术学院美术学博士论文，2011。

_____，〈甲骨的终结与甲骨文书法的艺术转换——论罗振玉《集殷虚文字楹帖》的书学意义和价值〉，《艺术百家》第5期，2006，页183-185。

_____，〈甲骨遗风，红茶墨韵——谈沈红茶山水甲骨文字画的历史渊源与艺术特色〉，《文化月刊》第12期，2018，页162-163。

陈玉佩，《近百年来华文书法在马来西亚的传播与发展》，广州：暨南大学文艺学硕士论文，2005。

_____，〈崔大地的书法艺术和贡献〉，《中华人文碑林兰亭奖》，2017。

姜栋，《20世纪大陆地区甲骨文书法实践状况研究》，北京：首都师范大学美术学硕士论文，2006。

容庚，〈甲骨文字之发现及其考释〉，《国学季刊》第4期，1924。

黄惇，〈当代中国书坛格局的形成与由来——20世纪末的思考〉，《中国书画》第5期，2006，页152-153。

四、报章

〈访书法家崔大地〉，《星洲日报》第14版，1965年11月11日。

〈南大中国书画研究会日昨请陈景昭讲述中国书法〉，《南洋商报》第21版（新加坡新闻），1970年11月1日。

Violet Oon, "The Beauty of Calligraphy", *New Nation*, 3 February 1973, p.11.

五、网络资料

王南溟，〈从对“图画文字”到“文字画”的实践〉，“黄尧 HuangYao”，网址 <http://www.huangyao.org/795.html>，2001 年发表，检索日期：2020 年 9 月 15 日。

“黄尧 HuangYao”，网址 <http://www.huangyao.org/795.html>，2001 年发表，检索日期：2020 年 9 月 15 日。