

趙

之

世

趙孟頫

錢君匋編

浙江人民美術出版社

SAW63/01

趙之澍

編著者——錢君匋

責任編輯——王肇達

出版·發行者——浙江人民美術出版社

(杭州武林路一二五號)

經銷者——浙江省新華書店

印刷——上海市美術印刷廠

裝訂——上海市裝訂廠

版次——一九八七年第一版

印次——一九八七年第一次

印張——一三·七五

印數——〇〇一——一〇〇〇

開本——370×260MM

統一書號——8156·1316

ISBN 7-5340-0021-1/J·2

定價——五十九元

J2/2

103748

本冊編選工作承蒙故宮博物院、上海博物館、天津藝術博物館、蘇州博物館、
廣東省博物館、紹興市文物管理委員會、紹興文物商店等單位予以協助和支持，
謹此致謝。

浙江人民美術出版社畫冊編輯室

乎耳之地說：「今必排字爲算子，令不得疏密，必律字無破碎，令不得增減，不惟此，即一字中亦不得疏密，上下左右筆畫不平均，反取排擠爲安置，務選就爲調停。」（《章安雜記》）這種進步的見解是同他的創作方法一致的。

如同在文學史上一樣，藝術史上向來就有創造和模範的鬥爭，特別在近代，表現得更顯著。康熙、乾隆的時代，書法方面，時而愛董（其昌）字，時而愛趙（孟頫）字。上有好者，下必有甚焉者矣，於是巧媚成爲風氣。繪畫方面則由工整精緻流爲柔媚纖弱（「四王」不僅風靡一時，影響及於後代。可注意的是親貴和顯臣往往同時又是書畫家。著名的書家鄧石如生因爲就是「布衣」，而被另一書家兼作大官的翁方綱所排擠。獨有篆刻一門，似乎很少爲大官僚所嘗試，大約是「雖拙如石，壯夫不爲」之故罷？儘管如此，也有少數人，不受約束，在藝術實踐中或多或少地打破成法。明清畫家如「揚州八怪」他們在陳道復、徐渭、失章（八大山人）、釋道濟（石濤）的基礎上，進一步發揮個性，各創獨特的風格。稍前於趙之謙的書家有錢謙、鄧石如、伊秉綏、包世臣，與他同時的有何紹基。其中錢謙、伊秉綏、何紹基都模彷彿顏字，各有自己的面目。伊秉綏的隸書寫得很好，鄧石如提倡寫北碑，兼工篆隸，包世臣則在理論上闡述鄧石如創新的意義。篆刻則皖浙兩派人材輩出，時見新意，各具面目。趙之謙在書法上是可以同這幾個人並列而無愧色的。

他在學習前人或者同時代人方面有一個漫長的過程。以書法爲例：他的正書先學顏，後來他接受了包世臣《藝舟雙楫》中推崇北碑以及《鈎捺抵送，萬毫齊力》的主張，才改弦易轍，以北碑爲師，並參用鄧石如的隸書筆法，於是面貌爲之一變。他不象一般用逆着下筆的「折鋒」，而用順着下筆的「折鋒」來處理起筆，因此，他所寫的北碑才產生立體的感覺，看上去極象用偏鋒所寫，雖然有時還是不免「鼓努爲力」。他曾經這樣說過：「於書僅能作正書，篆則多弊，草本不增長，行書亦未學過，僅能稿書」（原注：二字見《藝舟雙楫》）而已。然平生因學篆而能隸，學隸始能爲正書。」（《與夢醒書》）其實他的行書寫得既流美，又率真，很可玩味。孫過庭《書譜》說：「趨變適時，行書爲要。」劉熙載說：「觀人於書，莫如觀其行草。」這些話從日常應用出發，又從發展看問題，因而足值得重視的。至於談到個人學書，由篆悟隸，由隸悟正，其實只是一種由源及流的說法，但是過於強調通感，容易使人忽視藝術分支本身的規律和特點，而且這種說法實質上還是文人與士力求古雅的傾向，因而很難說是他的藝術思想的主流。原來唐宋以後篆隸，都是拘謹刻板，直到清代鄭簠參用草法，先使隸書活潑生動，鄧石如又用隸法作篆，渾厚健勁，一洗舊習。趙之謙吸取了他們（主要是鄧石如）的有益經驗，並刻意摹寫周秦金文刻以至漢代碑板，對於漢碑單是雙鈎就有好多次。他的早期隸書，在挑法上有霸悍的習氣，經過不斷的努力，到晚年消除了鄧石如的影響，形成自己的面貌。篆書也能方圓合度，得灑灑沉靜之致。

他的篆刻早期專攻浙派。這個時期所作的印流傳下來的很少。如白文《金蝶投懷》、《理得心安》和朱文《吾香世業》、《第二十不才子》等，用切刀深刻，頗見鋒穎，顯得質樸通勁，而又安詳平正。從二十八歲以後到三十四歲約六七年間所作的印，如朱文《吉祥》和白文《季悅》、《鏡山畫記》、《以豫印信》等，時見丁敬、陳鴻壽的痕迹。這時候他對《吳紀功碑》發生了興趣，從白文《錫曾審定》和《星通手疏》上已露端倪，洋溢着新意。著稱的白文《丁文蔚》三字全用單刀切成，他自己說「頗似《吳紀功碑》，是他的得意之作。篆刻的高意派，大約導源於此。後來齊白石一派的刻法受到他一定的影響。另一方面，這個時期正是由浙入皖，實際上是方壺浙派未流步趨前人，過於方整之失。白文《何傳沐印》、《懋成長壽》和朱文《鏡山》、《何激心伯》、《鑑古堂》，有的渾厚古拙，有的娟美多姿，可以看出皖派鄧石如、巴恩祖的手法，從三十五歲起，他除了晚周節節，

秦漢印章，從戰國錢幣、詔版、漢燈、漢鏡、漢碑、封泥直到魏晉南北朝的碑板造象，無不兼收並蓄。可以說這是篆刻史上的創舉。他說：『從六國幣以求漢印，所謂取法乎上，僅得乎中也。』『取法在秦詔、漢燈之間，為六百年來摹印家立一門戶。』所作如朱文《寶董室》、《壽如金石》、《佳日好兮》、《華延年室收藏校訂印》和《漢後隋前有此人》等印，面目確是不同了。此外，他還曾借鑒於早期阮派的朱簡和汪闓、汪泓父子，朱文並觀摩童鉉、趙丙域以至趙宦光的作品。向不同的流派學習，取精用宏，其目的在於融會貫通。對於印章上的題款加跋，他的成就極高，有他自己的特色。原來從明代文彭、何震開始，印章上刻別題識，或用雙刀法，或用單刀法，刻成都是陰文，清代丁敬等人發展了單刀刻法，但依然是陰文。趙之謙則除了單刀法刻《寶董室》和《壽如金石》、《佳日好兮》的題識外，並用雙刀法刻成陽文的題識，如《仁和魏錫曾稼孫之印》、款識《悲庵為稼孫製》六字，其字體儼然是《始平公造象》的家法，甚至選用刻人象和動物的形象，如《續溪胡樹亥甫》、《同孟子四月二日生》。兩面印的題識中的龍，以及《仁和魏錫曾稼孫之印》題識中的馬、戲人物，接近《嵩山少室石闕》的漢畫象，這一發展就使印章的邊款豐富多彩了。

他的繪畫善於運用傳統筆墨，寫實同寫意相結合。就繼承上說，可算是接近揚州八怪，遠紹朱耷、釋道濟，乃至徐渭、陳道復。他固然擅長花卉，但也能畫人物和山水。他在二十歲前後就畫山水，風格與新安派相近，這方面也可能從包世臣得到啟發。留傳下來的山水作品雖然不多，但都不是一般的。如《積書巖圖》、皴法的真實感很強烈。又如為戴望所作的扇面，樹不見根，山不見脚，既無平地，亦無港汊。題跋說：『此畫家所謂無理畫也。然登山極頂，往往遇之，奚宜決以理哉？』無理之理，說明他對不落常套的重視。

人物畫清新冷隽，與羅聘相近。他為朋友繪佛生所畫的《醉魁星》，把魁星畫成一個醉鬼，象徵『文運』的筆和象徵『多士』的斗，都給他摔在地上，着墨無多，而含義深刻。又如他逝世前一年的端陽節在自用的摺扇上所畫的鍾馗，面遮紙扇，腳登高踏，與群鬼混在一起，富有諧趣，加上筆法適勁，語意沉痛的《滿江紅》長題，風格近於現代的漫畫，是對當時現實社會的諷刺。

他的花卉畫最為人稱道，較為突出的是經營位置，獨具匠心。如八尺對開的《黑石紫藤》巨幅，以畫面的上半部約達四尺的面積幾乎給一塊大而且黑的石頭塞滿了，祇以幾筆幼藤嫩葉和一行濃重的款識穩定了似乎是頭重腳輕的構圖。另一幅題着『太平峰頭玉井蓮』的白荷，主要部分花和葉乃至款識都集中在畫的上半部，而支持花和葉的三條荷梗，長到四尺以上，都是以一幅出之，勁挺有致，可以看出他的功力。看來他的粗筆花卉畫之所以能够引人入勝，是與他的精湛的書法技巧不開的。在巨幅《墨松》的題識中他說出了自己的藝術手法。

『以篆隸書法畫松，古人多有之，茲更間以草法，意在郭熙、馬遠之間。』

運用書法趣味，主要結合造形，其作用在於加強藝術感染力，而不是單純追求趣味。他雖然長於粗筆，他並不忽視工筆，如巨制《三色牡丹》，利用了鈎花點葉體把雙鈎和沒骨兩種技法和諧地結合起來，使人不致於有突兀之感。這可能受到華嚴的影響。他畫石頭，每一鈎勒，謹嚴而又峻勁，是在陳洪發的筆法上加以發展。如《湖石白蓮》圖即是其例。又如題為《桂樹冬榮》的一幅桂花，大膽地用焦墨鈎勒皴擦，復數以淡墨，既符合造形要求，而斑駁富有韻致，耐人觀賞。他說過『學南田畫，難得其拙逸，徒事秀媚，便失宗旨』他的宗旨所在，也就不難理解了。至於渲染設色，無不濃麗明朗，層次複雜，對比強烈。真是筆

酣墨飽，淋漓盡致。他善於用紅（胭脂）、綠（青與黃的間色）、墨三種重色，善於從衝突中求協調，這對後來的吳昌碩和齊白石都有相當影響的。

在題材上，他也作了很有意義的發展。他曾經先後住在溫州、福州等地，見到很多亞熱帶和來自熱帶的奇花異卉。如《芭蕉黑石》、《鐵樹雜花》、給花卉的描寫增加了不少新的品種；他又把題材擴大到日常接觸的菜蔬，如地瓜、蘿蔔、蒜頭、白菜之類，使畫面更加親切有味。如他所寫的《風中物壓圖卷》和《吳魚圖》，還反映了當時當地的經濟生活。

不論書法、篆刻或是繪畫，他在意境上，筆墨上，經營位置上，以及取材上，都有自己的風格，以花卉畫而論，其成就之所以超出同時代的專業畫家，固然是由於他有藝術的才能，對大自然有深厚的感情，並善於向前人甚至同時代的人學習，更重要的是由於他有敢於創新，敢於從俗的藝術思想作指導。就象他敷色慣常用大紅大綠，一方面是為了適應造型的需要，一方面體魄正是民間所常用的、所喜愛的色彩；而這恰恰又是同文人畫家所津津樂道的淡雅相對立的。又如認真學習北碑，引用戰國錢幣、詔版、鏡銘和封泥入印，這裏北碑、錢幣、鏡銘和封泥等文字除了雄厚峻拔、流利生動，還有它的積極意義：北碑大多字無名書家的手筆，別字極多，幣、鏡和封泥也未必出於書家之手，又多異體。《六朝別字記》之作，顯然是有意識地同《必律字無破碎，今不得增減》立異。又如印文《漢後隋前有此人》，用意就不是那麼明顯了。南北朝既少碑刻，恐怕他的真意所在是北碑，這樣說起來，就會有破晉唐的意味了。從這個意義上說，學習無名書家以及別字，就決不能說僅僅是轉益多師，而是既創新又從俗了。

趙之謙在藝術創作上的成就是多方面的。巧妙地掌握了通感。講究筆墨，既善於運用書法入畫，又通畫畫之法於刻印，因此他才有可能說『古印有筆又有墨，今人但有刀與石』，可知筆墨是指表現力和意境而言。凡是前人剛說書法或繪畫乃至詩文的美學觀點，諸如虛實、向背、隱顯、疏密、剛柔、奇正、開合等等，他總是圓滿地以之運用於書法、篆刻和繪畫上。小之如寸以內的印章，大之如尋丈的畫幅，無不成功地體現鄧石如的『字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白當黑』的卓越見解。正因為他能夠融會貫通，使書法、篆刻、繪畫三者相互為用，因此他的書法（尤其是正書）具有強烈的裝飾風味。他說：『畫家拙與野絕不同，拙乃筆墨畫境』（《章安雜記》）；對篆刻要求『最平實家數中』轉到一個『茂』字，『息心靜氣，乃得渾厚』，使人聯想到包世臣對書法的要求正是茂密和渾厚，與包世臣同時的周濟說，畫家末端已推行包氏論書要有『峻、澀、中實』之意，論畫要有『疾、澀、活』，用他自己的話和宋氏的說法來衡量他自己的作品，大體是合適的，雖然有些作品不一定完全達到這些標準。

他的作品受到了當代很多人的重視和喜愛，但是他的兩個重要的特點，創新和從俗，則不是人人所能理解的。他的後期書法舍晉唐而專尚北碑，篆刻有時全漢官印而引用幣文、鏡銘，乃至《吳紀功碑》、花卉則舍宋人而走『揚州八怪』的路子，又加上濃艷的敷色，所有這些引起了正統派畫家、篆刻家和鑒賞家的不同程度的反感。一種意見是根本反對北碑，如當時的學者平步青說：『近人好模北魏殘碑及新出造象，……至今日而益盛，甚至取造象惡札而臨模之，亦豈真得勝秦遺法乎？』另一種意見可以拿吳熙載做代表。吳熙載是為趙之謙所推重的同時的名篆刻家兼書畫家，趙之謙曾經很委婉地批評他『謹守師法，不敢逾越』（《吳讓之印譜序》）。有意思是吳熙載反過來說趙之謙印『以近漢官印者為然，而他皆非，且指以為鄧氏』又一種意見可以拿他的好友、當時著名的鑒賞家魏錫曾為代表。他說：『善學曼生（陳鴻壽）者惟吾友趙鶴叔——不似之似，難為不知者道』

也。又說：「今日由浙入院，幾合兩宗爲一，而仍樹浙幟者固推爲叔；惜其好奇，學力不副天資，又不欲以印傳。若至夫人書俱老，豈直過讓之哉？病未能也！」魏錫曾的話聽起來似乎比較全面，「學力不副天資，希望他『人書俱老，說得也對』，『不似之似』本來是極高的評價，可是『惜其好奇』四字就輕輕地抹煞了趙之謙藝術的主要特點；這恰恰暴露出藝術上的偏見。以上意見雖然祇涉及書法和篆刻，也可以引申到繪畫方面，至於當時的名士李慈銘在《越縕堂日記》裏涉及趙之謙的時候，一再以謾罵代替批評，看來多半是出於文人相輕加上私怨，未必是因為審美觀上存在着嚴重的分歧。

作爲封建社會的士大夫而又處於動蕩之際的趙之謙，他的思想是比較矛盾複雜的。反映在藝術創作上的是他的進步思想，如果從其他方面看，就大不一樣。他年輕的時候曾嚮往於乾嘉學者，以至劉逢祿、龔自珍等人。從他輯錄的《補寰宇訪碑錄》以及遺留下來的詩文看，他所注意的還是以文字訓詁考據爲主，或是觀摩詩文的風格，却没有很好地學習嘉道年間今文學派的先進思想，因而表現迫切地要求政治上的變革。從印文上也可以發現不同的傾向。一種是表現消極思想的，如『大慈悲甫』、『定光佛再世墮落娑婆世界凡夫』；另一種說明仕不爲祿而有時似乎爲祿，他的做官，祇是『爲五斗米折腰』；又一種則是清楚地表白了自己的政治態度『生逢堯舜君，不忍使水訣』。他的詩集《悲庵居士詩賸》裏則有不少糟粕，涉及太平天國的地方，完全採取了頑固的敵對立場，甚至還有幾首詩詆毀早已去世的、富有民族思想的呂留良。另一方面，也有較好的詩篇，如《八月十八日間戒……》在一定程度上關心民間疾苦，如《三憐》的第二章，同情於受到極度歧視的畬族。但是這一部分的詩畢竟沒有在詩集裏佔到主要的地位。儘管如此，趙之謙畢竟爲張煌言寫下了《張忠烈公年譜》（收入《仰視千七百二十九鶴齋叢書》）。能不能說趙之謙也有一點朦朧的民族思想呢？

不容置疑，趙之謙有進步的藝術思想，在藝術實踐中積累了很有益的經驗，但是使人感到不足的是沒有給我們留下象《苦瓜和尚畫語錄》和《藝舟雙楫》那樣系統的理论著作。他曾經用龔自珍的詩句『但聞風氣不爲師』作爲門聯，也許可以拿這句話來解嘲他晚年幾乎沒有刻印，自然是一個缺陷。但是重要的是『不欲以印傳』看來他始終不肯放棄在《循吏傳》中爭一席地的這個願望。案牘勞形，不能不嚴重地妨礙他的藝術創作生活，由此可知，他的藝術創作之所以得不到進一步的發展，畢竟還是由於他不能超越歷史和階級的局限性，從而使他的成就不可避免地停留在技術、技巧方面。還有一點，他死得較早，如果進入高年，他的成就決不止此。所有這些，都是值得我們借鑒和深思的。

錢君匋 一九六三年七月初稿於无倦苦齋 一九八二年八月改定於抱華精舍。

繪畫
書法

J2/2

103748

本冊編選工作承蒙故宮博物院、上海博物館、天津藝術博物館、蘇州博物館、
廣東省博物館、紹興市文物管理委員會、紹興文物商店等單位予以協助和支持，
謹此致謝。

浙江人民美術出版社畫冊編輯室

目次

趙之謙的藝術成就

錢君匋

繪畫 書法

篆刻

圖版簡釋

錢君匋

趙之謙大事記

趙而昌

趙之謙的藝術成就

趙之謙（一八二九年——一八八四年）是我國近代的一位很有成就的藝術家。

他出生在浙江省紹興府會稽縣（今紹興市）的一個破落的商人地主家庭。在他的青少年時代，曾先後發生了兩件大事。一件是帝國主義強加於中國的鴉片戰爭，一件是太平天國農民革命運動。自從一八四零年的鴉片戰爭以後，中國一步一步地變成了一個半殖民地半封建的社會。他家裏原先很有書，藏書很多，後來逐漸破落了。

趙之謙從他的青少年時代起，就刻苦地進行學習。他除了學習詩文、選學及書法、繪畫和篆刻，這一段窮困的時期，使他成為受苦人中間的一員，才能够瞭解社會下層情況，可能他後來做地方官的時候關心民間疾苦，與此也有關係。

他曾致力於段玉裁、王念孫、王引之父子、莊述祖和劉逢祿諸人的著作，從而上溯漢儒的經學，以及文字訓詁和金石考據之學。他治學的途徑大致同龔自珍（定庵，一七九二年——一八四一年）相近。後來他撰寫《補寰宇訪碑錄》（成於一八六四年）和《六朝別字記》，可知淵源有自。

他在三十一歲考中舉人之前，曾在杭州賣過書，很不得意，有一段較長時間在紹興府知府繆梓的幕中，與同僚胡澍有較深的友誼；胡澍精於篆書，得到切磋的好處。中舉之後，當太平天國農民革命運動的軍隊進入紹興時，他先後到過溫州、黃巖和福州。後來又到北京，以逃避農民革命的衝擊。在這段生活中，他賣書為生，以文會友。從三十七歲（一八六五年）開始，在北京幾次參加會試，都沒有被錄取。但這時候他在詩文書畫篆刻方面漸漸地獲得聲譽，因而結交了京朝大官祁雋藻、毛昶熙和潘祖蔭等。于四十四歲（一八七二年）時，得分發到江西，先在省城主持纂修《江西通志》，後來歷任鄱陽、奉新和南城等縣的知縣，以《七品官》終其身。

他在江西歷任知縣時，曾做過一些有利人民的事；比起當時一般唯唯諾諾，甚至貪贓枉法的地方官來，無疑要算是比較同情人民的。最突出的：一是救災。如在一首題為《八月十八日開戒，入夜大風雨不止》的詩中《悲庵居士詩贈》，以及與王仙舫的信中，表達了他對農民不斷遭到天災人禍的心情。二是息訟。以鄱陽縣來說，他費盡心力，引經據典，才制止了當地訟棍一向無事生非，欺壓善良，魚肉鄉里的歪風。他年輕時家裏曾因訟累破產這件事，可能對他有很大的啟發。

鐵三，支自是他早年的字，益甫、搗叔也是他的字。他還有許多別號，如冷君、悲庵、无悶、子欠、慈寮、坎寮、梅庵、笑道人 and 定光佛再世。他還著書《世界凡夫考》，用過的齋室名有《金蝶堂》、《仰視千七百二十九鶴齋》和《苦兼室》等。

他早年的詩文本來很為人們所稱道，後來一再應考，但是他說：「弟文非俗尚唐宋八大家一派。」（與鍾子超書），而桐城派當時在文壇上還居統治地位。對桐城派的態度如此決絕，對八股文的態度怎樣呢？他甚至說：「識字務員舉，八比且稱文，如妝復如戲，鼓掌遂搖尾……英雄入彀中，禍甚於坑塹。」（答王瑣公問學，見《悲庵居士詩贈》）可謂情見乎詞。八股文和館閣體書法是程式化的集中表現，對當時的讀書人說來，這是兩件關係個人前途的大事。他也沒有掩飾住自己對館閣體的厭惡。曾慨

平仄之地說：「今必排字爲算子，令不得疏密，必律字無破碎，令不得增減，不惟此，即一字中亦不得疏密，上下左右筆畫不平，反取排擠爲安置，務選就爲調停。」（《章安雜記》）這種進步的見解是同他的創作方法一致的。

如同在文學史上一樣，藝術史上向來就有創造和模範的鬥爭，特別在近代，表現得更顯著。康熙、乾隆的時代，書法方面，時而愛董（其昌）字，時而愛趙（孟頫）字。上有好者，下必有甚焉者矣，於是巧媚成爲風氣。繪畫方面則由工整精緻流爲柔媚纖弱（「四王」不僅風靡一時，影響及於後代。可注意的是親貴和顯臣往往同時又是書畫家。著名的書家鄧石如生因爲就是「布衣」，而被另一書家兼作大官的翁方綱所排擠。獨有篆刻一門，似乎很少爲大官僚所嘗試，大約是「雕蟲小技，壯夫不爲」之故罷；儘管如此，也有少數人，不受約束，在藝術實踐中或多或少地打破成法。明清畫家如「揚州八怪」他們在陳道復、徐渭、失章（八大山人）、釋道濟（石濤）的基礎上，進一步發揮個性，各創獨特的風格。稍前於趙之謙的書家有錢謙、鄧石如、伊秉綏、包世臣，與他同時的有何紹基。其中錢謙、伊秉綏、何紹基都模彷彿顏字，各有自己的面目。伊秉綏的隸書寫得很好，鄧石如提倡寫北碑，兼工篆隸，包世臣則在理論上闡述鄧石如創新的意義。篆刻則皖浙兩派人材輩出，時見新意，各具面目。趙之謙在書法上是可以同這幾個人並列而無愧色的。

他在學習前人或者同時代人方面有一個漫長的過程。以書法爲例：他的正書先學顏，後來他接受了包世臣《藝舟雙楫》中推崇北碑以及《鈎捺抵送，萬毫齊力》的主張，才改弦易轍，以北碑爲師，並參用鄧石如的隸書筆法，於是面貌爲之一變。他不象一般用逆着下筆的「折鋒」而用順着下筆的「折鋒」來處理起筆，因此，他所寫的北碑才產生立體的感覺，看上去極象用偏鋒所寫，雖然有時還是不免「鼓努爲力」。他曾經這樣說過：「於書僅能作正書，篆則多率，隸則多懈，草本不增長，行書亦未學過，僅能稿書」（原注：二字見《藝舟雙楫》）而已。然平生因學篆而能隸，學隸始能爲正書。」（《與夢醒書》）其實他的行書寫得既流美，又率真，很可玩味。孫過庭《書譜》說：「趨變適時，行書爲要。」劉熙載說：「觀人於書，莫如觀其行草。」這些話從日常應用出發，又從發展看問題，因而足值得重視的。至於談到個人學書，由篆悟隸，由隸悟正，其實只是一種由源及流的說法，但是過於強調通感，容易使人忽視藝術分支本身的規律和特點，而且這種說法實質上還是文人與士力求古樸的傾向，因而很難說是他的藝術思想的主流。原來唐宋以後篆隸，都是拘謹刻板，直到清代鄭簠參用草法，先使隸書活潑生動，鄧石如又用隸法作篆，渾厚健勁，一洗舊習。趙之謙吸取了他們（主要是鄧石如）的有益經驗，並刻意摹寫因秦篆文有刻以至漢代碑板，對於漢碑單是雙鈎就有好多次。他的早期隸書，在挑法上有霸悍的習氣，經過不斷的努力，到晚年消除了鄧石如的影響，形成自己的面貌。篆書也能方圓合度，得灑灑沉靜之致。

他的篆刻早期專攻浙派。這個時期所作的印流傳下來的很少。如白文《金蝶投懷》、《理得心安》和朱文《書香世業》、《第二十才子》等，用切刀深刻，頗見鋒穎，顯得質樸通勁，而又安詳平正。從二十八歲以後到三十四歲約六七年間所作的印，如朱文《吉祥》和白文《李晚》、《鏡山畫記》、《以豫印信》等，時見丁敬、陳鴻壽的痕迹。這時候他對「吳紀功碑」發生了興趣，從白文《錫曾審定》和《星通手鏡》上已露端倪，洋溢着新意。著稱的白文《丁文蔚》三字全用單刀切成，他自己說「頗似《吳紀功碑》，是他的得意之作。篆刻的高意派，大約導源於此。後來齊白石一派的刻法受到他一定的影響。另一方面，這個時期正是由浙入皖，實際上是方遜浙派未流步趨前人，過於方整之失。白文《何傳沐印》、《懋成長壽》和朱文《鏡山》、《何激心伯》、《鑑古堂》，有的渾厚古拙，有的娟美多姿，可以看出皖派鄧石如、巴恩祖的手法，從三十五歲起，他除了晚周節節，

秦漢印章，從戰國錢幣、詔版、漢燈、漢鏡、漢碑、封泥直到魏晉南北朝的碑板造象，無不兼收並蓄。可以說這是篆刻史上的創舉。他說：『從六國幣以求漢印，所謂取法乎上，僅得乎中也。』『取法在秦詔、漢燈之間，為六百年來摹印家立一門戶。』所作如朱文《寶董室》、《壽如金石》、《佳日好兮》、《華延年室收藏校訂印》和《漢後隋前有此人》等印，面目確是不同了。此外，他還曾借鑒於早期阮派的朱簡和汪闓、汪泓父子，朱文並觀摩童鉉、趙丙域以至趙宦光的作品。向不同的流派學習，取精用宏，其目的在於融會貫通。對於印章上的題款加跋，他的成就極高，有他自己的特色。原來從明代文彭、何震開始，印章上刻別題識，或用雙刀法，或用單刀法，刻成都是陰文，清代丁敬等人發展了單刀刻法，但依然是陰文。趙之謙則除了單刀法刻《寶董室》和《壽如金石》、《佳日好兮》的題識外，並用雙刀法刻成陽文的題識，如《仁和魏錫曾稼孫之印》、款識《悲庵為稼孫製》六字，其字體儼然是《始平公造象》的家法，甚至選用刻人象和動物的形象，如《續溪胡樹亥甫》、《同孟子四月二日生》。兩面印的題識中的龍，以及《仁和魏錫曾稼孫之印》題識中的馬、戲人物，接近《嵩山少室石闕》的漢畫象，這一發展就使印章的邊款豐富多彩了。

他的繪畫善於運用傳統筆墨，寫實同寫意相結合。就繼承上說，可算是接近揚州八怪，遠紹朱耷、釋道濟，乃至徐渭、陳道復。他固然擅長花卉，但也能畫人物和山水。他在二十歲前後就畫山水，風格與新安派相近，這方面也可能從包世臣得到啟發。留傳下來的山水作品雖然不多，但都不是一般的。如《積書巖圖》、皴法的真實感很強烈。又如為戴望所作的扇面，樹不見根，山不見脚，既無平地，亦無港汊。題跋說：『此畫家所謂無理畫也。然登山極頂，往往遇之，奚宜決以理哉？』無理之理，說明他對不落常套的重視。

人物畫清新冷隽，與羅聘相近。他為朋友繪佛生所畫的《醉魁星》，把魁星畫成一個醉鬼，象徵『文運』的筆和象徵『多士』的斗，都給他摔在地上，着墨無多，而含義深刻。又如他逝世前一年的端陽節在自用的摺扇上所畫的鍾馗，面遮紙扇，腳登高踏，與群鬼混在一起，富有諧趣，加上筆法適勁，語意沉痛的《滿江紅》長題，風格近於現代的漫畫，是對當時現實社會的諷刺。

他的花卉畫最為人稱道，較為突出的是經營位置，獨具匠心。如八尺對開的《黑石紫藤》巨幅，以畫面的上半部約達四尺的面積幾乎給一塊大而且黑的石頭塞滿了，祇以幾筆幼藤嫩葉和一行濃重的款識穩定了似乎是頭重腳輕的構圖。另一幅題着『太平峰頭玉井蓮』的白荷，主要部分花和葉乃至款識都集中在畫的上半部，而支持花和葉的三條荷梗，長到四尺以上，都是以一幅出之，勁挺有致，可以看出他的功力。看來他的粗筆花卉畫墨之所以能够引人入勝，是與他的精湛的書法技巧不開的。在巨幅《墨松》的題識中他說出了自己的藝術手法。

『以篆隸書法畫松，古人多有之，茲更間以草法，意在郭熙、馬遠之間。』

運用書法趣味，主要結合造形，其作用在於加強藝術感染力，而不是單純追求趣味。他雖然長於粗筆，他並不忽視工筆，如巨制《三色牡丹》，利用了鈎花點葉體把雙鈎和沒骨兩種技法和諧地結合起來，使人不致於有突兀之感。這可能受到華嚴的影響。他畫石頭，每一鈎勒，謹嚴而又峻勁，是在陳洪發的筆法上加以發展。如《湖石白蓮》圖即是其例。又如題為《桂樹冬榮》的一幅桂花，大膽地用焦墨鈎勒皴擦，復數以淡墨，既符合造形要求，而斑駁富有韻致，耐人觀賞。他說過『學南田畫，難得其拙逸，徒事秀媚，便失宗旨』他的宗旨所在，也就不難理解了。至於渲染設色，無不濃麗明朗，層次複雜，對比強烈。真是筆

酣墨飽，淋漓盡致。他善於用紅（胭脂）、綠（青與黃的間色）、墨三種重色，善於從衝突中求協調，這對後來的吳昌碩和齊白石都有相當影響的。

在題材上，他也作了很有意義的發展。他曾經先後住在溫州、福州等地，見到很多亞熱帶和來自熱帶的奇花異卉。如《芭蕉黑石》、《鐵樹雜花》、給花卉的描寫增加了不少新的品種；他又把題材擴大到日常接觸的菜蔬，如地瓜、蘿蔔、蒜頭、白菜之類，使畫面更加親切有味。如他所寫的《風中物壓圖卷》和《吳魚圖》，還反映了當時當地的經濟生活。

不論書法、篆刻或是繪畫，他在意境上，筆墨上，經營位置上，以及取材上，都有自己的風格，以花卉畫而論，其成就之所以超出同時代的專業畫家，固然是由於他有藝術的才能，對大自然有深厚的感情，並善於向前人甚至同時代的人學習，更重要的是由於他有敢於創新，敢於從俗的藝術思想作指導。就象他敷色慣常用大紅大綠，一方面是為了適應造型的需要，一方面醜正是民間所常用的、所喜愛的色彩；而這恰恰又是同文人畫家所津津樂道的淡雅相對立的。又如認真學習北碑，引用戰國錢幣、詔版、鏡銘和封泥入印，這裏北碑、錢幣、鏡銘和封泥等文字除了雄厚峻拔、流利生動，還有它的積極意義：北碑大多字無名書家的手筆，別字極多，幣、鏡和封泥也未必出於書家之手，又多異體。《六朝別字記》之作，顯然是有意識地同《必律字無破碎，令不得增減》立異。又如印文《漢後隋前有此人》，用意就不是那麼明顯了。南北朝既少碑刻，恐怕他的真意所在是北碑，這樣說起來，就會有破晉唐的意味了。從這個意義上說，學習無名書家以及別字，就決不能說僅僅是轉益多師，而是既創新又從俗了。

趙之謙在藝術創作上的成就是多方面的。巧妙地掌握了通感。講究筆墨，既善於運用書法入畫，又通畫畫之法於刻印，因此他才有可能說『古印有筆又有墨，今人但有刀與石』，可知筆墨是指表現力和意境而言。凡是前人剛說書法或繪畫乃至詩文的美學觀點，諸如虛實、向背、隱顯、疏密、剛柔、奇正、開合等等，他總是圓滿地以之運用於書法、篆刻和繪畫上。小之如寸以內的印章，大之如尋丈的畫幅，無不成功地體現鄧石如的『字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白當黑』的卓越見解。正因為他能够融會貫通，使書法、篆刻、繪畫三者相互為用，因此他的書法（尤其是正書）具有強烈的裝飾風味。他說：『畫家拙與野絕不同，拙乃筆墨畫境』（《章安雜記》）；對篆刻要求『最平實家數中』轉到一個『茂』字，『息心靜氣，乃得渾厚』，使人聯想到包世臣對書法的要求正是茂密和渾厚，與包世臣同時的周濟說，畫家末端已推行包氏論書要有『峻、澀、中實』之意，論畫要有『疾、澀、活』，用他自己的話和宋氏的說法來衡量他自己的作品，大體是合適的，雖然有些作品不一定完全達到這些標準。

他的作品受到了當代很多人的重視和喜愛，但是他的兩個重要的特點，創新和從俗，則不是人人所能理解的。他的後期書法舍晉唐而專尚北碑，篆刻有時全漢官印而引用幣文、鏡銘，乃至《吳紀功碑》、花卉則舍宋人而走『揚州八怪』的路子，又加上濃艷的敷色，所有這些引起了正統派畫家、篆刻家和鑒賞家的不同程度的反感。一種意見是根本反對北碑，如當時的學者平步青說：『近人好模北魏殘碑及新出造象，……至今日而益盛，甚至取造象惡札而臨模之，亦豈真得勝裴道法乎？』另一種意見可以拿吳熙載做代表。吳熙載是為趙之謙所推重的同時的名篆刻家兼書畫家，趙之謙曾經很委婉地批評他『謹守師法，不敢逾越』（《吳讓之印譜序》）。有意思是吳熙載反過來說趙之謙印『以近漢官印者為然，而他皆非，且指以為鄧氏』又一種意見可以拿他的好友、當時著名的鑒賞家魏錫曾為代表。他說：『善學曼生（陳鴻壽）者惟吾友趙鶴叔——不似之似，難為不知者道。

也。又說『今日由浙入院，幾合兩宗爲一，而仍樹浙幟者固推爲叔；惜其好奇，學力不副天資，又不欲以印傳。若至夫人書俱老，豈直過讓之哉？病未能也！』魏錫曾的話聽起來似乎比較全面『學力不副天資，希望他『人書俱老，說得也對』不似之似』本來是極高的評價，可是『惜其好奇』四字就輕輕地抹煞了趙之謙藝術的主要特點；這恰恰暴露出藝術上的偏見。以上意見雖然祇涉及書法和篆刻，也可以引申到繪畫方面，至於當時的名士李慈銘在《越縕堂日記》裏涉及趙之謙的時候，一再以漫罵代替批評，看來多半是出於文人相輕加上私怨，未必是因為審美觀上存在着嚴重的分歧。

作爲封建社會的士大夫而又處於動蕩之際的趙之謙，他的思想是比較矛盾複雜的。反映在藝術創作上的是他的進步思想，如果從其他方面看，就大不一樣。他年輕的時候曾嚮往於乾嘉學者，以至劉逢祿、龔自珍等人。從他輯錄的《補寰宇訪碑錄》以及遺留下來的詩文看，他所注意的還是以文字訓詁考據爲主，或是觀摩詩文的風格，却没有很好地學習嘉道年間今文學派的先進思想，因而表現迫切地要求政治上的變革。從印文上也可以發現不同的傾向。一種是表現消極思想的，如『大慈悲甫』、『定光佛再世墮落娑婆世界凡夫』；另一種說明仕不爲祿而有時似乎爲祿，他的做官，祇是『爲五斗米折腰』；又一種則是清楚地表白了自己的政治態度『生逢堯舜君，不忍使水訣』。他的詩集《悲庵居士詩集》裏則有不少糟粕，涉及太平天國的地方，完全採取了頑固的敵對立場，甚至還有幾首詩詆毀早已去世的、富有民族思想的呂留良。另一方面，也有較好的詩篇，如《八月十八日間戒……》在一定程度上關心民間疾苦，如《三憐》的第二章，同情於受到極度歧視的畬族。但是這一部分的詩畢竟沒有在詩集裏佔到主要的地位。儘管如此，趙之謙畢竟爲張煌言寫下了《張忠烈公年譜》（收入《仰視千七百二十九鶴齋叢書》）。能不能說趙之謙也有一點朦朧的民族思想呢？

不容置疑，趙之謙有進步的藝術思想，在藝術實踐中積累了很有益的經驗，但是使人感到不足的是沒有給我們留下象《苦瓜和尚畫語錄》和《藝舟雙楫》那樣系統的理论著作。他曾經用龔自珍的詩句『但聞風氣不爲師』作爲門聯，也許可以拿這句話來解嘲他晚年幾乎沒有刻印，自然是一個缺陷。但是重要的是『不欲以印傳』看來他始終不肯放棄在《循吏傳》中爭一席地的這個願望。案牘勞形，不能不嚴重地妨礙他的藝術創作生活，由此可知，他的藝術創作之所以得不到進一步的發展，畢竟還是由於他不能超越歷史和階級的局限性，從而使他的成就不可避免地停留在技術、技巧方面。還有一點，他死得較早，如果進入高年，他的成就決不止此。所有這些，都是值得我們借鑒和深思的。

錢君匋 一九六三年七月初稿於无倦苦齋 一九八二年八月改定於抱華精舍。

繪畫
書法