

# 第一章

## 緒論

### 第一節、研究動機

筆者在從事書法創作的十數年裡，深深納悶書法之賞析品評，何以特重氣勢？在近代中國美術史的學習中，終於發現原來現代書藝係延續著清代碑學書法而來，它接受的審美觀仍不脫離碑學美學觀點；而清代碑學書法筆者最喜愛趙之謙，因它多元的表現手法、多樣和創新的風格深深吸引著我。但閱讀的過程中，發現康有為（1858—1927）在其《廣藝舟雙輯》中提到「趙撝叔學北碑，亦自成家，但氣體靡弱，今天下多言北碑，而盡為靡靡之音，則趙撝叔之罪也。」<sup>1</sup>趙之謙（1829-1884）的書法真的是那麼樣氣體靡弱？另 Zhao Zhiqian and Wu Changshuo From: Ju-his-Chou / Transcending Turmoil 趙之謙和吳昌碩（周汝式 / 超越混亂）中指出：「趙之謙他能將多種古代的金石學（從過去鮮為人知的來源）併入他的篆刻之中，很可惜他在書法藝術方面並不能有相當優秀的表現。」<sup>2</sup>真的如他所說的不能有相當優秀的表現？這樣子的批評公允嗎？對其書法「稱頌者十，詆訶者千」<sup>3</sup>，無論在其生前死後，一直是毀譽參半？更堅定我研究其書藝的決心。

趙之謙的書法藝術，具有古典書法的血緣關係，且具有當代文化意義上的創造性，且巧妙運用繪畫中的造型和構成因子，更豐富了書法的表現空間和視覺審美因素，趙之謙的書法藝術特徵，是其個性才情的流露，係一種內在精神的表達，透過六朝碑版和吉金樂石的鑽研，和對書法造形和意趣上的強烈追求，趙之謙成為金石派碑學大師。

---

<sup>1</sup>康有為，《廣藝舟雙輯》，收錄於《歷代書法論文集》，頁 794。

<sup>2</sup> Ju-his Chou 周汝式，《Transcending Turmoil》，頁 155。

<sup>3</sup>劉長春，〈趙之謙無意栽柳〉，《美文》（西安市：美文出版社，2005），頁 50。

日本書畫篆刻家河井仙郎（荃廬）（1871 - 1945）更是對這位金石派前輩大師趙之謙尊崇有加，不僅廣蒐趙氏遺作，連其墳前的六月雪也移植一株，種於東京寓所。趙之謙一幅心愛的四十二歲小像，更爲河井的珍藏。高懸寓所中，每日焚香，以表達對趙之謙的崇敬。而現今仍不斷地有人爲其辦理研討會和紀念展，可見得至今仍深受日人的喜愛。

許倬雲先生研究中國文化與歷史曾提出：從比較裏尋找不同的地方，從不同的地方回溯它演變的經過，看看是那些條件促使這些不同地方的發生，這是在比較中尋找“異”，而不尋找“同”。<sup>4</sup>本文希深入探討其書學之源流和師承、比較各時期作品的風格、藝術特徵，從書寫的形質表現（用筆、結體、布白）、書法藝術的理念思維等不同處來分析，探討其書風演變的歷程、因素及其社會意涵。

## 第二節、研究目的

趙之謙之生平、交友、紀遊與藝術成就及其影響，已有甚多之研究論述、報告及相關碩士論文專門探討，不過仍偏重史料的收集和整理，其中尚有未深入研究分析的部分，筆者在考察其書藝風格的發展過程中，發現其書法的筆畫，表現出刀法的筆意，篆刻書法兩者之間相互爲用，而何時篆刻刀法的筆意出現在其書法風格中？何時鄧石如的筆法出現在其書法風格中？何時北魏書法的筆意出現在其書法風格中？何時將漲墨的風格加入其書法風格中？何時將繪畫理念加入其書法風格中？另在 42 歲之前的風格是趨向於誇張的風格，之後則趨向收斂的風格，其書畫皆有此一傾向，引起筆者的好奇，究竟是受了什麼因素影響？這些都是值得深入探討，進而建立其風格演變的歷程。

筆者想透過作品圖像，以趙之原作並附原碑相同文字做比對和風

---

<sup>4</sup>許倬雲，《中國古代文化的特質》（台北：聯經出版事業公司，1988 年 5 月），頁 5。

格分析，排出次序並分析其間風格的轉變，找出其書學之源流和師承，並從書畫題跋、印跋、書寫之內容、尺牘…等其中的文字記載，藉用現代美學、社會學、心理學研究法、文獻分析法…的引證和比對，去尋繹出其書畫篆刻藝術的審美意識、思想內涵、整體藝術觀，找到各時期的藝術特徵，建立其書風演變的歷程。

在探索趙氏書藝風格演化痕跡和過程中，所呈現出的歷史和社會意涵又是什麼？其書法的創新表現與時代審美觀間之關係又是什麼？也是本文想深入探討的。亦即上述偏好、特點形成之主客觀因素，反映著書家與各類求書者，世俗所好，贊助者的關係，以及書家的思想傾向與情感趣味，另他一度以賣書畫為生，連帶地影響到其作書畫的風格，這些都是值得進一步探究，進而探討作品所呈現出的社會意涵。

### 第三節、研究範圍

本論文研究主要探討趙之謙書風演變的歷程、因素及其社會意涵，並回溯其風格的淵源。故其研究範圍包括了趙之謙的生平事跡、當時其所處的時代背景、周遭的環境、師承、交遊狀況、學術著述、書法藝術溯源、書風演變的歷程及其藝術特徵、社會意涵。各章寫作思路與架構安排述略如下：

第一章緒論，包含了研究動機、研究目的、研究範圍與限制、研究方法、文獻回顧等。首先，說明本文課題的價值與意義，其次對現有的研究成果的回顧。

第二章時代背景與生平事蹟，則對趙之謙所處的時代背景略加闡述，趙之謙歷經西元 1840 年鴉片戰爭，中國遭逢數千年來未有的變局，十九世紀帝國主義興起，以武力挾商品，排山倒海而來，使中國門戶洞開。他也深受太平天國之亂的傷害，他歷經多年的顛沛流離，家人親友的生離死別，熬過太平軍劫難（太平軍在咸豐十、十一年兩

次攻佔杭城)，數次故鄉慘遭兵燹，夷爲平地，咸豐十一年（1861年）三十三歲，避賊難，走東甌，適逢金錢會、白布會動亂，唯撫剿未定，暴亂擴大。內憂外患，內部政治腐敗，民生疾苦，外則列強瓜分，不平等條約喪權辱國，趙之謙由於生長在戰亂的時代，大半生在漂泊中度過，歷經無數的生死危難，使得創作的環境和時間都受到極大的局限。在此重建他所生活和感受到的時空背景。

趙之謙，初字鐵三，後改字益甫、孺卿、搗叔，別號甚多，浙江會稽（今紹興）縣人，世居郡城開元寺東首的大坊口。茲以大坊口趙氏望族家道中落、亂世浮生家破人亡、北京遊學鬻藝、江西遊宦，來簡述趙之謙的生平事略。並簡述趙之謙與潘祖蔭（重要贊助人）、魏稼孫、胡澍、沈樹鏞之交往情形。

第三章、趙之謙書法藝術溯源，他書法初學顏平原，繼而求筆訣於包世臣和張琦的論著。接著受到包世臣和阮元的南北書論的影響，專注於北魏碑版的學習。府君書畫篆刻等，皆源於他對文字學所下的深厚功夫。許慎的說文解字、商周吉金樂石、六朝碑帖等，無一不精通。本章分別從：遠紹二王及顏真卿書風、步武金石碑帖、法乳鄧石如、取徑前賢書風來探討，希透過作品的風格追本溯源，找出其書藝的源頭。

第四章、趙之謙書風演變的歷程及其藝術特徵，趙之謙的書法不斷開展，迭有新境，筆者依其書寫神韻及其藝術特徵之不同處，將其分期如下：第一期 34 歲以前，大字以顏法爲宗，小字則略有鍾王的魏晉古風，稱爲顏法時期；第二期自 34 歲（1862 年）到 37 歲以前風格大變，遍觀六朝金石碑版古刻文字，廣涉博參而自然融合的結果，爲新書風孕化期，37 歲到 42 歲（1870 年），加入魏碑的風格且趨向誇張、宏放雄肆的風格，爲精熟高峰期，42 歲之後則趨向謹飾收斂的風格，排法整齊，左右對稱，趨於嚴謹的配置，具聚斂性書風，圓勁蒼古，渾厚雄強，精神飽滿，爲古拙率放期。本章深入探討各時期作品的風

格特徵，從書寫的形質表現（用筆、結體、布白）、書法藝術的理念思維、創作的情性的流露、作品的藝術特徵等方面來分析探究。

第五章、趙之謙書藝的社會意涵，對於一個傳統文人藝術家而言，書畫篆刻只是他們自娛的方式，並藉此實現自我對生命的理解和價值的渴望。而賣字鬻畫對他來說，是賴以為生的不得已的手段，是理想和現實的錯位，他在《悲盦居士詩賸》中提到「一歲天喪予，五窮鬼活我，年長竟何補，過者況已夥，未堪家多難，謀生計又左，道心擠沈悶，世眼逼麼羅，饑堂千字腸，寒鑽五內火，老骨磨不折，天地勿得裹…」<sup>5</sup>趙之謙存世的書法作品中，依陳欽忠教授在《法書格式與時代書風之研究》中統計出，對聯作品共 98 件佔存世的書法作品 266 件，計 36%，其中七言聯為最多共 54 件，佔百分之 55，其次為五言聯 18 件，佔百分之 18.4。<sup>6</sup>體現時代審美趣味的變化，表現為一種樸質凝重的世俗氣度。本章分別從：體現碑學的時代精神、市民文化的抬頭、藝術的商品化、對社會現實的反映、反映應酬文化的書風特徵、重視金石考證允符學術潮流等方面來深入探討。

第六章、結論，將上面所做之論述做一總結，個人覺得他在書法藝術方面其實有很大的貢獻，他豐富了書法藝術的內涵，創造了獨特風貌，不同於前人金石書法的剛硬，渾厚而有活力，生動、豐腴而不累贅，既能開宗立派，必有其獨到之處，若將他的作品放在書法史的脈絡中，實可謂開啓現代書藝之先鋒。

#### 第四節、研究方法

本文嘗試以趙之謙書畫的作品圖像作為基本材料，結合歷史文獻、當代學術論文與著作，並以前人之研究成果為基礎，進一步探討，以圖像志和歷史研究法、社會學心理學分析法、文獻分析法、比較法、風

<sup>5</sup>趙之謙，《悲盦居士詩賸》，（台北，光緒庚寅仲夏），頁 1。

<sup>6</sup>陳欽忠著，《法書格式與時代書風之研究》，（台北：正大光明筆墨有限公司，民國 91），頁 214。

格分析法等方法，考察趙之謙書藝的淵源和創新風格的形成過程，書藝風格的發展及其影響，探究其發展軌跡與歷史意義。

在現代中國史學的發展過程中，影響最大的有二派：1、「史料學派」，乃以史料之搜集、整理、考訂與辨偽為史學的中心工作。2、「史觀學派」，乃以系統的觀點通釋中國史的全程為史學的主要任務。<sup>7</sup>筆者希以「史料學派」為基礎，並以「史觀學派」的觀點來詮釋作品，還給他具體客觀的歷史評價。

個人在本論文的研撰過程，大致上是以下的研究步驟來進行：

甲、資料的蒐集與整理：陸續購買趙之謙的專著、相關文獻著錄，包括年表、《章安雜說》、《六朝別字記》、《悲盦居士詩賸》、《悲盦居士文存》、《補寰宇訪碑錄》、《二金蝶堂印存》、《英吉利廣東入城始末》、《張忠烈公年譜》、《勇盧閒話》、《九經學序》、《江西通志》、《仰視千七百二十九鶴齋叢書》，後人所輯者有：《悲盦賸墨》、《印譜》、《二金蝶堂遺墨》。透過資料的整理與消化、問題的提問和解答，理出一脈絡和研究方向，並找出議題來。

乙、次就作品的時期做分類辨析探討：各時期的風貌不同，將作品作一排列，以利分析，作品掃描成圖檔，相關資料做成表格，並據以編列趙之謙詳細之年表，以利後續之比對。

丙、對當時的時空背景、藝術文化之環境做比對分析，重建他所生活和感受到的時空背景。

丁、撰寫本文：以前述選出之圖書和相關之參考資料為依據，進行本論文主體的建構，並持續補充研撰所需的相關材料，並向指導教授請益，以便即時的指正。

至於使用的研究方法，包括下列數種：

---

<sup>7</sup> 余英時，《史學與傳統》，（台北，時報文化出版事業有限公司，民國 71 年 1 月），頁 2。

一、歷史研究法：透過此一方法，對趙之謙生平、相關事蹟加以全面詳實的考證、陳述，力圖兼顧橫向的連結與縱向的發展。

二、社會學、心理學研究法：藉此探討趙之謙當時的時空背景、藝術文化環境、家族、師友交遊狀況，與他的性格、處世態度、行事風格乃至學識養成與藝術創作之間，產生的互動關係。在社會學研究法的過程中，透過個人傳記式的歷史記錄（包括正史列傳、日記、詩文、信札、墓表、方志、傳記文獻等）作為研究資料，了解他的社群互動後，也進而重建他生活的感受、人格特質、價值標準，以及牽引出的行為模式、人生觀以及藝術創作風格。

三、文獻分析法：除了基礎、專題論著與期刊文獻外，趙之謙所遺之文鈔、詩鈔、詩文題跋和日記信札等一手資料，是文獻分析的主要來源，從中找出關於趙之謙的生平事蹟、藝術淵源、創作理念。

四、歸納法：將文獻分析的結果，依據主題來歸納匯集，據以為進一步研討的根據。

五、比較法：以此法將趙之謙的藝術創作與他人作品做一比較，或本人不同時期風格相互比較，探討其中之異同。

六、舉證法：以舉證法列舉相關書、畫作品印證論述內容。

七、風格分析法：使用在第三、四、五章中，趙之謙書法作品所呈現出對魏碑的詮釋、與鄧石如、閻德林、吳熙載…的影響等之風格與結構分析研究。以趙之原作並附原碑相同文字做風格分析，排出次序並分析其間風格的轉變，找出其各時期的藝術特徵、書風演變的歷程及其社會意涵。

## 第五節、文獻探討

相關趙之謙的研究論述，以王家誠教授、林進忠教授以及大陸學

者趙而昌、錢君匋、馬國權先生、日本西川寧、小林斗盦等學者，著力最深，先後分別在傳記年表或是篆刻、書法、繪畫領域，取得卓越的成果。而相關學術論文茲簡略說明如下：(1) 宣柱善碩士論文，《趙之謙之書法篆刻》，這篇研究論文，著重於篆刻風格的形成和分析，但沒有提及任何方法論，且欠缺資料的比對、分析、延伸…等等，只有文學式的抒發、美學式的感受，而沒有看見藝術史式的理論基礎和見解。欠缺歷史角度的詮釋及評價。第三章對書法的分期，個人有質疑，以圓、方筆來區分，如此的絕對是對還是不對？其實他的用筆都是方圓并用，寫顏法時期，他的書法已參酌了各大家的筆法了。且本章節的分析不夠深入，沒有舉實例對照分析，且他在各種書體間，沒有說明其共通的普遍風格是什麼？個人卻認為趙之謙的書法，在行草書的藝術成就，應是最高的，勝過於隸、楷、篆書。

(2) 高明一碩士論文，《清代金石書法入畫—研究趙之謙花卉畫的歷史意涵》，本論文從金石考據學來源，乾隆的四庫全書談起，並從金石文字及器物考據二方面詳述整個時代背景及對趙之謙的影響。此一部份有著非常詳盡的敘述並引用諸多的文獻資料，但交待太多了也回溯得太遠了，其中翁方綱的影響是否如其所述之那般密切關連？個人認為金石學和金石書法的來源發展著墨太多，而在主題上「花卉畫的歷史意涵」和「入畫」風格較少發揮。

(3) 林進忠著，《趙之謙之篆刻書法繪畫之研究》（學術論文），本篇論文在資料的收集和整理上甚豐富，提供了本人相當多的助益，對每一作品的款文內容、署名書寫類型、鈐印用例的事實等考證研究上，均加以登錄、統計、析辨，非常詳盡和用心，並配合書風的發展、遊踪交友等分別深入研析，以為作品真偽之判斷。篆刻的部分，其內容依其研創歷程來書寫，以探脈絡。篆刻作品賞析則依時代地點的先後來論述，如杭里、甌閩、京浙上、下時期；而書法部分將作品作成紀年體式，逐一介紹詳盡說明，主要探討其研習書法與金石學的識見，強調演化痕跡和過程，使讀者能一窺全貌。



(4) 王家誠著，《趙之謙傳》上、下冊，國立歷史博物館，91年4月出版：對趙之謙的生平、交游、師承，及詩書畫篆刻藝術風格的形成，以傳記的形式來呈現，深入淺出淺白易讀，研讀後對趙之謙一生的發展，有一全面的理解和深入的認識。

綜合上述，筆者希望在眾人研究的基礎上，對於趙之謙書藝的創新風格，書藝風格的發展及其影響，作品所呈現的文人品味和藝術觀，其創作目的所蘊含複雜的文化因素和社會意涵是什麼？做一具體而深入的研究分析，從文獻材料中抽絲剝繭地梳理脈絡，對於其本身修為與藝術造詣有更多的認識與更深的理解，並提出更加具體與公正的評價。

## 第二章

### 時代背景與生平事蹟

藝術總是以特殊方式，反映了時代最深刻的精神本質，而精神又是築基於時代政治、經濟、社會風俗、哲學思想所構成的生命場域，在本章中擬重建趙之謙當時所生活和感受到的時空背景，一個充滿戰亂與悲情時代的大環境，和一個貧窮困頓的文人士大夫的一生。

#### 第一節、趙之謙所處的時代背景

滿清入關後，爲了消弭反對勢力，鞏固統治地位，採取高壓和懷柔政策。歷經順治、康熙、雍正、乾隆四朝的文字獄，對清朝學界激起極大的震盪，有人因此而喪命，而更多知識份子爲了明哲保身，躲過這場浩劫，便進入與政治不相干的領域，走向訓詁考據的圈子，因此，學術風氣遂起變化。是故乾嘉樸學成爲流行，因而金石學發達，在衆多人投入與吉金樂石大量出土之際，爲碑學書法塑造了有利的生存條件。

趙之謙是清朝咸豐、光緒年間的大藝術家，更是我國金石畫派的巨匠，由於生長在戰亂的時代，大半生在漂泊中度過，歷經無數的生死危難，使得創作的環境和時間都受到極大的局限。咸豐、光緒年間是動盪混亂、內憂外患的時代，是滿清帝國，在歷經康乾盛世之後，仍迷戀著盛世之夢，但制度流弊叢生，政策弱點畢露，終至道、咸之後，紀律大壞，中樞無能，大員昏庸，地方官吏敷衍塞責，改革無從

著手，政治上的腐敗勢力浸襲社會各部門，起了腐蝕作用，造成全國性的黑暗，教亂四起，民不聊生<sup>8</sup>。

西元 1840 年鴉片戰爭，中國遭逢數千年來未有的變局，撫叔當時十二歲，中英鴉片戰爭短兵相接，中國藩籬盡失，大清帝國基礎動搖，十九世紀西方帝國主義興起，以武力挾商品，排山倒海而來，使中國門戶洞開。內憂外患，內部政治腐敗，民生疾苦，外則列強瓜分，不平等條約喪權辱國，鴉片戰爭以後，中國國力急遽地走向衰落，腐敗的滿清政府扮演的是喪權、辱國、割地、賠款，仰洋人鼻息而苟延殘喘的角色。

而民間多年潛伏於下層社會的民族思想，爆發為太平天國之亂，咸豐十年（1860 年）撫叔三十二歲那年，太平軍忠王李秀成部開始圍攻杭城。太平軍在咸豐十、十一年兩次攻佔杭城，他歷經多年的顛沛流離，家人親友的生離死別，熬過太平軍劫難，一面歷數淪陷期的淒楚，帶著一種無可奈何、聽天由命的意味。杭城此次慘遭兵燹，夷為平地。咸豐十一年（1861 年）撫叔當時三十三歲，避賊難，走東甌，適逢金錢會、白布會動亂，唯撫剿未定，暴亂擴大。可謂烽火遍地，兵荒馬亂，民不聊生。

## 第二節、趙之謙的生平事略

趙之謙，初字鐵三，後改字益甫、孺卿、撫叔，別號甚多，有冷君、悲盦、無悶、愍寮、支自、子欠、次寮、愁寮、悔素、思悲翁、悲翁、梅菴、娑婆世界凡夫、支自頭陀、笑道人等等，齋堂名號有二金蝶堂、仰視千七百廿九鶴齋、悔讀齋、苦兼室、坎寮、愍寮等，浙江會稽（今紹興）縣人，世居郡城開元寺東首的大坊口。

早期使用「子欠」、「鐵三」，「子欠」之源由，在趙之謙 34、35

---

<sup>8</sup> 廖新田，《清代碑學書法研究》，（台北：台北市立美術館，民國 82），頁 42。

歲曾刻一方「子欠」的朱文印，側款云：「余名曰謙而不虛心，因有此字。」；「鐵三」意即「鐵面、鐵頭、鐵如意」，有著強烈的堅毅自信意寓。「益甫」用期約在 26、27 歲在杭里時期，沿用到甌閩時期。《易經·謙卦》有：「象曰：謙，亨。天道下濟而光明。地道卑而上行。天道虧盈而益謙。地道變盈而流謙。鬼神害盈而福謙。人道惡盈而好謙。謙，卑而光，卑而不可踰，君子之終也。」，「六四：無不利，撝謙。象曰：無不利，撝謙，不違則也。」《書經·大禹謨》有：「謙受益」句。先生名「之謙」，字曰「益甫」、「撝叔」均係依名而取明顯可知。<sup>9</sup>其中「甫」同「父」，係古代男子的美稱。

「孺卿」用於約 38 至 41 歲，語出漢代識字書《急就章·第一》所列人名，摘以自用。<sup>10</sup>「悲龕」、「思悲翁」、「悲翁」、「悲龕居士」「悲居士」係得妻女死訊，妻子病逝於紹興，女蕙、榛，亦卒於此前後，悲痛至極，因此自號「悲龕」。用期自 34 歲 4 月 6 日起至 36 歲甲子年歲首而止。遭逢家破人亡的悲情淬煉和會試落第的挫折，其歷盡心志的煎熬可想而知。36 歲甲子年歲初，化悲憤為力量，樂觀進取的決心，更號為「無悶」。《易經·乾卦·文言》有：「不易乎世，不成乎名，遯世無悶，不見是而無悶。樂則行之，憂則違之…」。

「支自」、「支自頭陀」頭陀係梵語讀音 Dhuta 的譯語，意謂僧侶托鉢行走亦指僧侶。《行事鈔·頭陀行儀編》記：「善見云：頭陀者，漢言抖擻，謂抖擻煩惱，離諸滯著。」由此可知，趙之謙取「支自頭陀」為號，有修行捨貪去塵垢之意。<sup>11</sup>

之謙自幼博覽群書，手不釋卷。結果卻為他口中所說的「幾篇爛八股」埋沒，無法一展濟世之才，實在是一種諷刺。因此他自題一額，把寓中書齋命名為「悔讀齋」。<sup>12</sup>

<sup>9</sup>林進忠，《趙之謙的篆刻書法繪畫研究》，（台北：古印出版文化有限公司，91 年），頁 89。

<sup>10</sup>林進忠，《趙之謙的篆刻書法繪畫研究》，頁 93。

<sup>11</sup>林進忠，《趙之謙的篆刻書法繪畫研究》，頁 90。

<sup>12</sup>王家誠，《趙之謙傳》下冊，（台北：國立歷史博物館，91 年），頁 28。

撫叔的生活經歷，大致可以分為四個時期，從出生到二十二歲，這是家居會稽的時期。由二十二歲到三十四歲，這主要是在浙江、福建等地遊藝、遊幕和逃難的時期。由三十五歲到四十四歲，是在北京遊學鬻藝的時期。由四十四歲到五十六歲，這是在江西遊宦的時期。<sup>13</sup>茲以大坊口趙氏望族家道中落、亂世浮生家破人亡、北京遊學鬻藝、江西遊宦，來簡述趙之謙的一生，分述如下：

### 大坊口趙氏望族，家道中落

府君行略中提到「七世祖考諱萬全，國初時芒屨尋親閱七年，經行省十終獲骸骨時，有二金蝶入懷之異，欽旌孝子後嗣寢以昌熾…」<sup>14</sup>記載著七世祖萬全，在清朝初期，芒屨尋其父親，經過七年，走過十省，終獲其父之骸骨，時有二金蝶入懷之異象，旌為孝子。

撫叔生於道光九年己丑（1829年）七月九日，高祖以來皆業商，父松筠（?-1853），字守禮，體弱多病，中年患喘病，恒臥床第。家務依賴母親章氏（?-1842）主持，撫叔幼年沉潛篤實，為祖母陳氏所愛，二歲能援筆作字，四歲開始上私塾學習章句。五歲讀書能過目成誦，六歲學古文，好深思，其後更常以新意質問塾師，使塾師無法回答。

余四歲受書於里塾師，得章句。十三歲以前自讀宋五子書求性道。十四歲棄之為詞章之學。二十歲又棄之為考證之學，學於□陽師。師教學不薄詞章，不右宋，不左漢，主於有用、師以余為可用，日令讀律例，視簿書。訪求遺聞故事，攷載記按圖籍，識古法以準今時。徵成敗利鈍之故，觀斟酌通變之機。凡七八年…<sup>15</sup>

西元 1840 年鴉片戰爭，撫叔當時十二歲，三年後，兄趙烈為仇所誣，因訟破家。之謙無錢購書，到處借閱。<sup>16</sup>西元 1842 年七月，中

<sup>13</sup>馬國權，〈趙之謙及其藝術〉，《書譜》，第 10 卷第 2 期，（九龍：香港書譜出版社，1983），頁 16。

<sup>14</sup>〈府君行略〉，《悲盦贖墨第一集》，頁 13。

<sup>15</sup> 趙之謙的書法作品（書江弢叔詩後）文。

<sup>16</sup>《仰視千七百二十九鶴齋叢書》，《百部叢書集成》（72），（台北縣：藝文印書館，1965），總序。

英訂定南京條約。這一年（十四歲）其母親章氏病逝。十五歲往山陰趙孟頫（1254-1322）後裔處，觀孟頫書大字（道德經）竟夕，此書後毀于戰火。十七歲（1845年）從山陰布衣沈復粲（霞西）（1779—1850）習金石之學，並有志繼孫星衍（1753-1818）編《寰宇訪碑錄》之後，做《補寰宇訪碑錄》乙書，十九歲（1847年）趙之謙在鄉開館授徒，為童子師。是年與夫人范璫（敬玉、秀珊、霞珊）（1828-1862）結婚，夫人長他一歲，年二十，與之謙母章氏同鄉，為同邑道墟鄉范默庵之季女，幼讀五經。夫婦感情甚篤，夫人力勉其「不在科名上圖倖進，要在學術上開先路」。

依〈詩贖〉頁一中提到，之謙因扶乩者羅道人而引起作詩興趣，為「讀史雜感」六首，章安雜說中提及20歲前，學習《家廟碑》，日寫五百字。二十歲（1848年）考中縣學秀才。補博士弟子員，入邑學。由於家道中落，生活窮困，個性也愈加強烈，埋首周秦以後、隋唐以前，學術思想之研究，對科舉之八股文不甚留意。此際文名漸起，學者萬青黎稱他與餘姚周白山（雙庚）（1820-1863）為「二俊」。並靠賣字畫維持生計。21歲（1849年）與山陰孫古徐（？-1853）相約，搜集珍本秘本書籍，計劃刊行古書。

### 亂世浮生家破人亡

自22歲起，到咸豐10年，先後十二年左右客遊於外，逢過年必返家鄉，雖無資銀但有債必償；或貸款，或量入為出，生活貧苦。曾到揚州賣字，但很不如意，乃思有以變化書風。<sup>17</sup>

咸豐二年（1852年）二十四歲時非常貧窮，叔祖趙曼僊助錢一千九百，赴杭州參加鄉試，卻不幸落第。約此際認識蕭山縣青年畫家丁文蔚（藍叔）（1827—1890年）。當時繆承梓（1807—1860年）署杭州府總補同知，不久改署紹興府，補寧波知府。賦「除夕示周雙庚」詩，抒饑寒交迫，心情苦悶。咸豐三年（1853年）二十五歲，父卒，嫂亦

<sup>17</sup> 孫玉聲，《退醒廬筆記》上卷，（台北縣：文海出版社，民國61），頁9。

病歿，終日爲衣食奔走。是年孫古徐死，五年間二人共集古書三百餘種，正欲付印，卻半途而廢。

咸豐四年（1854年）二十六歲之謙在杭州，可能已受聘爲幕賓。咸豐五年（1855年）二十七歲，在繆梓（1807-1860）幕中，駐杭州，此際妻子留守紹興，婚後生男皆夭，存有三女，兄趙烈（？-1864前）留下子女，突然不告而去。妻子還要養育趙烈子女，生活備極艱辛。參加秋鄉試未第。咸豐七年（1857年）二十九歲，十一月英法聯軍攻陷廣州。十二月，石達開對浙省展開攻勢，衢州告急。咸豐八年（1858年）三十歲，正月初一，衢州保衛戰揭開序幕，繆梓守衢州九十一日。四月初圍解，敘功加按察使銜，調署按察司。<sup>18</sup>之謙隨幕參戰。其後有和魏錫曾（1828—1881）韻：「憶昔從軍巖衢口，奮臂大呼瞻馬首。」及「送某別駕赴衢」：「三衢倘遇生歸友，爲道愁人總替愁。」均係詠此役。由於成長於亂世中，使趙之謙三十歲以前的著作，幾乎全部付之一炬。

次年八月之謙以浙江恩科鄉試第三名的成績中舉。清代科舉考試先由鄉試開始，亦即考舉人，鄉試中榜，再參加京師會試，亦即考進士，士子參加鄉試必須具備一定資格，然後由學政申送准予鄉試。（必須具備生員或貢監生之資格，始得參加歲、科兩考，準備鄉試。）<sup>19</sup>按慣例應北上赴隔年二月在北京都城舉行的禮部會試。然因咸豐十年春，北行途中受阻於太平軍寇亂而作罷。

咸豐十年（1860年）二月十九日，太平軍忠王李秀成部開始圍攻杭城。二月二十四日，提督張玉良統援浙軍至蘇州，受蘇州布政使王有齡影響，遲滯不前。二月二十七日黎明，地雷迸發，杭州城崩數丈，遂陷。鹽運使繆承梓死難清波門上。浙撫羅遵自殺，軍民死亡約九至十二萬人。三月三日，李秀成軍退，杭州城復。<sup>20</sup>在趙之謙自撰的（繆

---

<sup>18</sup> <浙忠>頁 44

<sup>19</sup> 參見葉伯棠，《清代文官考選制度之研究》，（台北：政大政研所碩士論文，民國 66 年）。

<sup>20</sup> <杭州府志>卷四四，（北京：中華書局，1999 年），頁 979-980。

武烈公事狀)有詳細的描述：

咸豐十年春，之謙阻寇清江，倉皇南下。二月十九日，舟過長安鎮，鎮人叟然街豪巷哭。急詢故，則粵賊自武康來，以薄杭州城下。乃返走嘉興，澈浦泛海入餘姚。時，殘卒債將，落驛道路，從詢杭州事，僉言二十七日城陷。最後遇鄞人林彪，衢州軍中素識者，留與語。乃云：「城之陷，賊入清波門，鹽運使某死城上，某某皆死，某啟城出同某某行。有傑勇者亦衢舊部，先生三子植禮之所轄也」。之謙歸以三月一日，五日而賊遁。先生長子德棻、次子星遙始歸奔，泣述城中事。

21

歷經戰亂杭城光復後，趙之謙渡海由餘姚回紹興，遷居紹興東關，胡澍（芑甫、甘伯）（1825—1872年）亦找到家眷，和之謙比鄰而居。咸豐十一年（1861年）三十三歲，避賊難，走東甌，趙之謙至溫州，以篆刻書畫維生。作《甌中物產圖卷》。始著《章安雜說》，至五月八日完稿。四月至九月間，佐戎幕，駐瑞安濱海地區。適逢金錢會、白布會動亂，唯撫剿未平定，暴亂擴大。之謙常往來於瑞安、永嘉之間，與永嘉縣令陳寶善（子餘）（1821-1889）交往密切。八月二十三日，金錢會攻佔平陽，二十八日侵犯永嘉，殺捐輸委員。道、府及永嘉縣印俱失。之謙存於永嘉各物均被掠一空，僅存妻信和一幅贈陳寶善的畫。十一月二十八日，杭州又一次失陷，巡撫王有齡（?-1861）自縊。十二月以左宗棠（1812-1885）為浙江巡撫。冬天在福州與一別七年之長兄趙烈相遇，握手幾不相識。這些年來之謙因客居艱苦，而頗遭親友冷落。

同治元年（1862年）三十四歲，趙之謙至福建福州，以篆刻書畫為生。春天之謙與魏錫曾相會於福州，魏為其輯印譜，遂成知交。二月二十七日，之謙妻子病逝於紹興，年三十五歲。女蕙、榛，卒於此前後，僅餘長女桂官。四月六日之謙客居福州，得妻女死訊，悲痛至

---

<sup>21</sup>趙之謙自撰的（繆武烈公事狀）。



極，自號「悲龕」。因妻死無子，長女子然一身，由二族兄趙誠謙照顧。誠謙生活亦極貧苦，為減輕其負擔，乃決定將誠謙一子壽佺(1858-?)，過繼范氏名下。壽佺時年五歲，六年後之謙返鄉，才帶在身邊教養。夏天作「苦雨歎」，寫福州大雨不止。溫州有賊入境，而清兵已退出桐嶺等地，造成緊張局勢。六月十八日離開福州往溫州，自福建返回溫州。途中所見，哀鴻遍野，心多懊惱，而作詩甚多。十二月北行至上海附近遇大風，逆行入東洋，船幾乎顛覆，念佛萬遍，約旬日始歸航道。

### 北京遊學鬻藝

同治二年(1863年)三十五歲春天，之謙、胡澍(1825-1872)先後到達北京。參加會試未考中(第一次)。客京師期間，除致力經世之學，並以繆梓事狀，再訴冤於都察院。五月後，舊僕為人誘去，並捲篋中零餘，故心情惡劣。<sup>22</sup>七月，魏錫曾進京放驗，途經泰州，訪吳熙載(1799—1870年)於僧舍，求寫所輯《二金蝶堂印譜》序，吳並為之謙刻二印。八月，魏錫曾入都，參與趙之謙、沈樹鏞(1832—1873年)的校碑工作。八、九月間，友人溫元長(?-1863)暴卒，之謙《補寰宇訪碑錄》工作，只好告一段落。九月十八日，《二金蝶堂雙鉤漢刻十種》裝成。十月胡澍為魏錫曾所輯《二金蝶堂印譜》作長序。十月二十三日，之謙為魏錫曾所輯《吳讓之印稿》寫序，引起排吳之爭議，同治三年十一月，魏錫曾撰〈吳讓之印譜跋〉加以澄清。自本年起又號「無悶」。

同治三年(1864年)三十六歲，此際致書魏錫曾，談及《補寰宇訪碑錄》已刻三卷，趁有人資助，決心出版，以免散失。杭州雖已克復，所剩恐劫灰一片，家中只剩長女桂官一人。環顧金石好友，家中多遭不幸，有金石家惡報之嘆。<sup>23</sup>二月二十四日，中外水陸軍，克復杭州。夏天開始撰寫《勇盧閒詰》。約秋天《補寰宇訪碑錄》整理

---

<sup>22</sup> <尺牘>則三〇

<sup>23</sup> <尺牘>則十六。

完成，自作序。十月完成《六朝別字記》初稿手寫本。十一月初七作《雪冤錄》。同治四年（1865年）三十七歲，之謙參加春天的會試落地，房考官薛斯來（?-1881）呈荐甚力，主試者以經藝多援古書，而加以排斥。後經「大挑」為國史館謄錄。在李文田（1834-1895）致潘祖蔭的信札，其中提到趙之謙屢屢在會試失敗的原因。原文節錄如下：

伯寅三兄司農閣下：奉別後，於八月朔日抵浙，初六日入闈。諸托福平善。諸闈中事宜，均如瀕行見教語行之。此次錄取諸人，尚幸開榜期緩，得以從容校閱。純客農部，亦幸在藥籠中，所可以告無罪於都下諸君子。…晤撫叔孝廉，似亦無甚貶抑，此可告慰也。為諸人所用力大率皆近人棄薄不為之學，此非左右一日主文，絕無登第之理耳。<sup>24</sup>

同治五年（1866年）三十八歲正月，偕同魏稼孫赴杭城，客曹葛民（1800—1879年）家，為其寫詩。二月將遊臺州，客黃巖，住離城三十里的「翼文書院」教授學生，月入三百金。十月自黃巖歸，為侄趙能娶妻，另親族晚輩嫁娶，均需之謙辦理及接濟，十月十七日重繪祖先像成，撰成《趙氏祖傳記》。十一月初再往黃巖，在黃巖身兼二職，月入五百金左右，冬至前後舊疾復發，三日而癒。同治七年（1868年）四十歲，第三次參加北京會試落第，此時繼子趙壽佺年十一，開始追隨之謙身旁。

同治八年（1869年）四十一歲，八月在杭州，教曹葛民畫梅，秋遊溫州樂清城西沐蕭泉。次年在杭州，請畫家楊憩亭（生卒年不詳），畫四十二歲小像、趙曉村（生卒年不詳）補畫衣、朱松甫（生卒年不詳）裝池，之謙親自題識，並贈楊氏書聯。八月初三，在紹興主持長女桂官與沈杰（子餘）聯姻之「傳紅」禮；沈杰為之謙姊夫沈星堂之子聯姻事，多由男方母親作主，之謙大為不滿。十月初三晚，舊病

---

<sup>24</sup>李文田致潘祖蔭的信札。

復發，至初七夜，絕而復蘇。初八嘔痰數升，始有轉機，需靜養數十日。

同治十年（1871 年）四十三歲正月，第四次在北京會試落第，呈請分發江西試用知縣。四月魏錫曾將雙鉤漢碑十種手錄本，及序、跋裝釘成冊，以副本行世。之謙詩集成，十一月二十一日潘祖蔭（1830—1890）爲〈悲龔居士詩贖〉題跋。

同治十一年（1872 年）四十四歲，在北京爲潘祖蔭校定李賡藝撰《炳燭編》和爲《滂喜齋叢書》第一集十六種書書崙。三月在北京，因將出都門，南歸掃墓，檢點舊作，分貽友好。七月初六日爲長女桂官主持「行聘」禮。八月十五日以前，胡澍客死北京，潘祖蔭任棺殮之費，王廉生（1845—1900）料理喪事，之謙當時在杭州，爲其好友傷痛哭泣。

### 江西遊宦歲月

同治十二年（1873 年）四十五歲，春天到南昌已數月，尙未獲差，一家八口，生活困難。約春夏之交應江西巡撫劉坤一（1830-1902）之邀，修《江西通志》，任總編輯之職。工作忙碌，待遇低微，月僅三十餘兩。

同治十三年（1874 年）四十六歲，續娶休寧陳氏（1855-1884），年二十。距之謙喪妻十二年。是年得子，名壽侃（1874-？）。仍客南昌，任職江西志局，春天爲修志之事遭謗，雖求去而未果。四十九歲那年幼子壽品（1877-？）生。傅枳（1850-1903）將其印章輯成〈二金蝶堂印譜〉共四冊。

光緒四年（1878 年）五十歲，約二月中旬《江西通志》稿本初成，之謙交卸志差，巡撫劉秉璋（？-1875）奏稱已詳加校訂，繕本進呈。二月十八日到靖安接任視事。三月十九日，忽發大水，淹沒民田。之謙奔走救災，「殫力賑撫，不遺餘力」。生活則日益窮困。之謙勘災、

辦訟棍及謊報水災者。某世家子暴縱，有彪虎之目，之謙重杖之，民眾大快。歷時四個月之水災，七月時逐漸平息。

光緒五年（1879年）五十一歲，任鄱陽知縣。本年鄱陽豐收，縣政也已步上軌道，但之謙又遭調職，交卸時，薪俸所得，僅能償債，此外無積蓄。光緒六年（1880年）五十二歲，解職歸南昌。編纂《仰視千七百二十九鶴齋叢書》，春天舊疾復發，此時調署南昌府奉新縣（《仰視》總序：「己卯大有年，余乃受代去。」推測，光緒五年秋後，或冬離開鄱陽，寓南昌，發年春夏之交赴奉新接任。）赴任途中，壽全與一僱用已兩年之女僕，爭吵不休，之謙後到，吩咐天色已晚，次日再行送其回南昌。當夜四更，女僕竟自縊身亡，為此人命官司，之謙身心俱疲，對收養不肖子懊惱萬分。…之謙將本案，移送南昌府審訊，自己聽憑處分。此外感江西官場黑暗腐敗，撫署同仁落井下石，已萌退志，預備卸任後返杭州賣字賣畫。<sup>25</sup>自二月病咳，醫藥無效，終夜危坐。四月二十四日病喘彌甚，夜坐時夢入「鶴山」，有老者囑其積極刊書，勿忘三十年前舊約。之謙疑老者即亡者孫古徐。乃發憤編校，刊為《仰視千七百廿九鶴齋叢書》。四月撰《九經學序》。《江西通志》繕正本 185 卷呈奏清廷，九月一日軍機大臣奉旨批：「知道了，書留覽，欽此。」<sup>26</sup>

光緒七年（1881年）五十三歲，正月跋《餘生錄》，掌理奉新縣。葺文廟，修橋築城，甚得民心。冬天客南昌。次年正月接魏本存(性之)信，謂稼孫已逝。之謙回憶往事，悲痛不已。又因答應為稼孫本身及養母作傳，始終未果，感到歉疚，二月廿八日覆函，決定本年冬必寫寄一份，墓前焚燒，以慰亡靈。冬天寓南昌待輪委新職。

光緒九年（1883年）五十五歲，正月在南昌潘祖蔭之父潘曾綬逝世（?-1883），之謙為其作墓誌銘。二月之謙仍在病中做大字魏書。幼

<sup>25</sup> 《搗叔手札(上)》頁 6-9、21-24。

<sup>26</sup> 《江西通志》卷首。

女壽玉(寤官) (1883-1979) 生。三月接友人信，子婿沈杰家中遭火災，之謙心疼桂官，欲接來江西同住，沈家不准。<sup>27</sup>入秋後情緒惡劣，家中無人不病，妻子尤甚，屢頻於危。奉委南城知縣，路途遙遠又是苦差，去與不去正在兩難之境。

光緒十年（1884年）五十六歲，權江西南城縣，銜為「同知銜署南城知縣」。三月十七日，繼配陳氏歿，年三十。本年內女婿沈杰為福建候補巡檢。長子壽佺二十七歲，為五品銜兩淮候補鹽運司經歷。

光緒十年（1884年），劉銘傳（1836-1895）率臺灣軍民分別於基隆、淡水擊退法軍，法海軍封鎖臺灣。因越南歸屬問題，中法衝突加劇。六月十五日，法國海軍少將李士卑進攻臺灣基隆港，為劉銘傳守軍擊退。中法戰起，沿海地區進入緊急狀態，之謙所權之江西南城縣是通福建的要道，後勤補給多由此經過。而城牆久圯未修，之謙一面指揮築城修壕，一面應付開赴前線軍隊需求，備極辛勞。七月初法軍進攻福州，七月初六日清廷對法宣戰。之謙一面指揮築城修壕，一面應付開赴前線軍隊需求，備極辛勞。致友人書中論中法戰爭事及自己耳病及疽症纏身。信中提及上官推諉不負責任情形，並錄打油詩，表現心中的無奈：「滿天月亮一顆星，沓沓滾水為結冰，死棋肚裏有仙著，鬍鬚頭上怕蒼蠅。十有八九弗中用，三分四六無陶成，世間多少不平事，老鼠咬斷飯籃繩。」十月初一因積勞成疾，卒於南城官舍。享年五十六歲。由於身後蕭條，遺柩由浙江、江西故舊，聚資歸葬杭州丁家山瑩墓。大中丞潘蔚（?-1890）上疏，陳述之謙博學多能，熟諳掌故，蒞政治民，恩威並重，清廷諭軍機處存記。

### 第三節、趙之謙的學術研究和著述

趙之謙求學的歷程，在其書法作品（書江弢叔詩後）一文中，有

---

<sup>27</sup> 之謙寄沈子餘手札。

所描述：「...余四歲受書於里塾師，得章句。十三歲以前自讀宋五子書求性道。十四歲棄之爲詞章之學。二十歲又棄之爲考證之學，學於□陽師。師教學不薄詞章，不右宋，不左漢，主於有用、師以余爲可用，日令讀律例，視簿書。訪求遺聞故事，攷載記按圖籍，識古法以準今時。徵成敗利鈍之故，觀斟酌通變之機。凡七八年…」<sup>28</sup>

趙之謙在創作之餘，輯書、著書、研究，回顧他一生的成就，重點並不在於說明他是一位集詩、文、書、畫、印於一身的創作者與研究學者；但卻可以清楚地看出他藝術成就孕育的過程。首先，金石碑拓的採訪搜集，對文字才能知其始末，辨其異同，得其守而知其變；而碑文內容與字形的研究摹習，始能領其筆墨、傳其形神，解其義而知其用；而具有淵博的見識與通達的學理，才能充實內容鑑往知來，提昇意境理念，活用表現技法，創造出超凡高逸的藝術結晶。<sup>29</sup>

從趙之謙和友人的書信往返當中，可知其將文人生涯之學術研究做爲一種使命，府君行略中提到：「府君益攻苦思自奮，以昌厥宗，又甚疾夫浮僞苟利祿之爲，於是覃研典籍，上自經史下迄百家名物之頤性道之微，口誦心記，旁通貫串，務求所以…」<sup>30</sup>

《補寰宇訪碑錄》自記中也提及：「之謙十七歲始爲金石之學，山陰沈霞西布衣（復粲）第一導師也。」<sup>31</sup>之謙自沈復粲收藏中見識到無數的金石碑拓與經史古籍，並得其指引門徑，進入金石史料之研究。平生學術治術，皆以空言爲戒，論學主金壇段氏，高郵王氏，及武進莊氏、劉氏，蘄進於西漢巨儒，微言大義之詣。既治許氏說文解字，又博求商周吉金，漢後隋前諸樂石，以窮六經之支流正變。…駢文尤偉麗，有六朝人風度。<sup>32</sup>

趙之謙不僅是書法家、篆刻家，同時又是畫家、詩人、學者。趙

<sup>28</sup> 趙之謙，《書江弢叔詩後》跋文。

<sup>29</sup> 林進忠，《趙之謙的篆刻書法繪畫研究》，頁 99。

<sup>30</sup> 〈府君行略〉，《悲盦贖墨第一集》，頁 13。

<sup>31</sup> 趙之謙，《補寰宇訪碑錄》，《石刻史料叢書乙編》（57），（台北縣：藝文印書館，1966），自記。

<sup>32</sup> 〈府君行略〉，《悲盦贖墨第一集》，頁 17。

氏論藝，除了《章安雜說》之外，尚有著作《六朝別字記》、《悲盦居士詩賸》、《悲盦居士文存》、《四書文》、《補寰宇訪碑錄》、《繆公事狀》、《二金蝶堂印存》、《英吉利廣東入城始末》、《張忠烈公年譜》、《勇廬閒話》、《九經學序》，編纂《江西通志》180卷，輯有《仰視千七百二十九鶴齋叢書》，後人所輯者有：《悲盦賸墨》、《印譜》。

《章安雜說》的內容確實很雜，它具體地呈現出其真實的生活見聞思維，對於戰亂的世局也有頗多感觸，也是趙之謙書畫金石研究創作的心得與認知。其中關於章安地區文物史跡，考訂翔實，具有史料價值，有些文獻資料或口述歷史，均隨時錄存考證，顯現其嚴謹治學之態度。<sup>33</sup>竊觀《章安雜說》全文，以論述章安地區風土民情、文物、植物為主，所論內容廣泛，包括對植物的細心考察，勤做記錄，對碑帖的獨到見解且數首雜詩均是心境寫照，可視為趙之謙文藝思想之綜論，足資參佐。

《六朝別字記》就六朝碑帖中的異體字一一錄出，略加排比，有些還加以箋注考證，讓讀者了解字體演變的軌跡和文字假借的情況。在斷代研究上言，較之邢澍的《金石文字辨異》專精，足可顯示其對金石文字之好學深思。<sup>34</sup>

《補寰宇訪碑錄》五卷，失編乙卷，同治三年（1864年）自刊本，封面由胡澍篆書題端。本書係增補孫星衍和邢澍（1759-1823）合纂的《寰宇訪碑錄》而來，同時承繼其訪碑著錄的心志。《寰宇訪碑錄》嘉慶七年（1802年），積二十年心力，共收碑目7849條，而《補寰宇訪碑錄》則是費了十九年時間，收錄了1823條碑目，加上源由考據，足資顯見其在博徵考證的學術才氣，因其早年集得之原稿碑目皆毀於兵難，且增補本來就較費事，在序文中有略述其成書之始末，也正是文化傳承研究發展的根本精神所在。

<sup>33</sup>林進忠，《趙之謙的篆刻書法繪畫研究》，頁21。

<sup>34</sup>林進忠，《趙之謙的篆刻書法繪畫研究》，頁99。

《勇廬閒話》、《英吉利廣東入城始末》二篇收錄於《仰視千七百二十九鶴齋叢書》中，《勇廬閒話》涉及鼻煙壺的研究，並由祁之鑠（生卒年不詳）為序；《英吉利廣東入城始末》是鴉片戰爭英人入城始末之記載。

《悲盦居士詩贖》、《悲盦居士文存》為趙之謙詩稿、文學之創作集。詩贖冊首施補跋文，堅信之謙獨特不群貌若老醜的詩篇，必將長存不朽，程秉鈺跋文推崇其詩作內容充實，力可萬鈞。另在程秉鈺（生卒年不詳）撰《趙之謙墓志》中提到趙之謙曾撰寫《續漢學師承記》，其文「師法謹嚴，論說精美，在江藩書之右。」可惜未能完稿。

#### 第四節、趙之謙的交遊狀況

三十四歲以前，他在江蘇、浙江、福建等地結識了金石家，如胡荻甫、魏稼孫、沈均初、沈霞西、江弢叔等。後來到了京都，又結識了潘祖蔭、劉銓福、李文田輩，“奇賞疑析，晨夕無間”。<sup>35</sup>

同時吳縣潘祖蔭尚書，順德李文田學士（1834-1895），大興劉銓福刑部，績溪胡澍戶部，仁和魏錫曾，皆相推重。古文奧衍，與周雙庚以奇古相尚，晚與江都汪中，仁和龔自珍（1792-1841），邵陽魏源（1794-1857）為近。<sup>36</sup>

胡荻甫、魏稼孫、沈均初、江弢叔、潘祖蔭等均是其金石好友。同治二年在京師，趙之謙作「續谿胡澍、川沙沈樹鏞、仁和魏稼孫、會稽趙之謙同時審定印」，其側款曰：「余與荻甫以癸亥入都，沈樹鏞先一年至。其年八月，稼孫復自閩來。四人者皆癖嗜金石，奇賞疑析，晨夕無間，刻此以志一時之樂。」在此簡述一下彼此之間的交誼。

胡澍（1825—1872）字荻甫、甘伯，號石生，績溪城北人，享年

<sup>35</sup> 趙而昌，〈趙之謙的生平〉，《朵雲》第七集，（上海：上海書畫出版社，1984年11月），頁201。

<sup>36</sup> 陶貞白、丁念先選輯，《明清名賢百家書札真跡》，（台北：陶白，1954），頁439。



四十八歲，早期曾同在繆梓幕下，是趙之謙認識最早也交往最久的金石之友。胡芑甫善畫梅，工篆刻，篆隸書亦佳，趙之謙曾讚云：「我朝篆書以鄧頑伯爲第一，頑伯後，近人惟揚州吳熙載及吾友績谿胡芑甫。」並說：「芑甫尚在，我不敢作篆書。」在京師時得潘祖蔭賞識，在京逝世時潘祖蔭爲之料理後事。與趙之謙由於二人同列繆梓門下，又是同年舉人、家變、嗜聚書、能書畫、研漢學、樂金石、仕途不順等等，可說是境遇與志趣都近似。

魏錫曾（1828—1881），浙江仁和人，字稼孫，號鶴廬、悌堂，齋名非見齋、鑒古堂。咸豐貢生，官至福建鹽大使。嗜印成癖。趙之謙到福州時，結交魏錫曾，並共同討論金石文字，校定王昶《金石萃編》。趙之謙在《書揚州吳讓之印稿序》中說：「稼孫與余最善，不刻印，而別秦以來刻印巧拙有精解，其說微妙，且有讓之與余，能爲之不能言者…」<sup>37</sup>稼孫雖不刻印，但印學造詣甚深，有《績語堂論印彙錄》傳世，富於金石碑版收藏，著有《績語堂碑錄》、《績語堂詩文集》三卷、《書學緒聞》二卷。

胡澍在趙之謙印譜序，談到魏稼孫在搜集印稿上所下的功夫，及爲趙之謙編輯印稿的經過：「魏君稼孫以壬戌春與馮叔遇閩中，魏君嘗手集龍泓以下黃蔣奚陳印稿垂廿餘年，積二巨冊。極挈其中功苦，入諸要眇。見馮叔作，大加歎賞，遂遍為網羅，自癸丑訖于今…」<sup>38</sup>可知趙之謙與魏稼孫於同治元年相識於福州，因志趣相投，當時二人均避難離鄉，且親人多人傷亡，彼此境遇均相似，交往真誠，感情甚篤，不僅在福州，其後在北京相遇，往還更加頻繁，時相探討金石蒐藏，從來往書信論事直言，足見二人情誼既深且真，趙之謙更將其引爲難得的知己，「竊謂吾輩得知己難，豈知古人得知己更難，如兄者，庶足當知己之一矣…」<sup>39</sup>。

<sup>37</sup> 趙之謙，《書揚州吳讓之印稿序》。

<sup>38</sup> 見胡澍撰，《二金蝶堂印稿·序》，刊於《趙之謙印譜》，（台北：學海出版社，民68年4月4版）。

<sup>39</sup> 趙之謙，《尺牘》第17通。

沈樹鏞（1832—1873），江蘇省南匯人，字韻初，或作均初，室名鄭齋、漢石經室、寶董室。咸豐舉人，官內閣中書。嗜金石書畫，精鑒別，碑拓收藏甚豐。趙之謙作「漢石經室」一印，其側款曰：「元日早起，急走相賀，出此縱觀，歡喜如意，遂記于石」，又作一印「如願」，其側款曰：「均初求熹平石經一年，風雨寒暑，幾忘寢食，除夜書來，知己得之，因依故事，刻石志賀。」先生《補寰宇訪碑錄》序，所說的：「畢力助搜討，寒暑風雨，奔走告語。」指的就是「沈均初」。「入都更得沈均初」，從趙之謙這句話，亦可瞭解沈樹鏞在其心中的分量。由於金石文字資料的搜訪交流，切磋探研，開拓視野紮實根基，無形中豐富了他藝術創作的泉源。嗜癖金石、富於收藏的沈樹鏞，確是趙之謙精神生活與創作生命中的益友。<sup>40</sup>

潘祖蔭（1830—1890），出生於清道光十年，卒於光緒十六年，字伯寅、東鏞、鳳笙，號鄭齋，江蘇吳縣人。出身官宦世家，咸豐二年（1852）進士，授翰林院編修，後履有擢升，官至工部尚書，卒諡「文勤」，個性溫文儒雅，治事精明勤勞，坦率廉直，一生官於京樞，愛才出天性，遍交天下士，提拔後進不遺餘力。如張之洞（1837-1909）、吳大澂（1835-1902）、趙之謙、李文田（1834-1895）、王懿榮（1845-1900）、江標（1860-1899）、葉昌熾（1849-1917）等皆其門生。倡導今文經學，通《公羊》、《春秋》、《爾雅》、《後漢書》等<sup>41</sup>。為清末學風變遷之推手。工詩詞，尤留心金石文字，嗜漢學，好蒐羅善本，率為精品。所藏之古今書籍甚多，後編印為《滂喜齋功順堂叢書》，另輯有《海東金石錄》、《攀古樓金石款識》等，《攀古樓金石款識》刻於同治 11 年（1872 年），所錄五十器中無一偽造，可見出其鑒別之功力。後來潘氏又陸續收藏五百餘器，包括大孟鼎、大克鼎、王孫鼎等重要器物，均未及列入。<sup>42</sup>

<sup>40</sup>林進忠，《趙之謙的篆刻書法繪畫研究》，頁 111。

<sup>41</sup>蔡冠洛，《清代七百名人傳》，（台北，明文書局，民 64），頁 1706。

<sup>42</sup>曾憲通，〈清代金文研究概述〉，《第一屆國際清代學術研討會論文集》，（高雄：國立中山大學，民 82 年），頁 686。

從趙之謙致潘祖蔭手札內容可以看出，對潘祖蔭學術與書藝之推崇。因潘祖蔭長期居北京，與趙之謙客居北京時，往來最頻繁，時相搜集佚書、校正刊對，是二人共同之志業。潘氏以行草名世，所存書札亦多以行草書就，筆畫渾厚、姿態夭矯，頗有可觀之處。

江湜（1818—1866），字弢叔，江蘇長洲人，別署伏敵堂，官浙江候補縣丞，能詩、書、畫，著有《伏敵堂詩錄》。杭州陷後，一物不存，避走東甌。二人相識於永嘉，與丁藍叔（1827-1890）、趙之謙，並稱「浙東三叔」，雖與趙之謙相處時間不長，但因個性相投而成莫逆之交。趙之謙在《書伏敵堂詩錄后》：「江南畸人，浙東小官，余兄事長者長洲江弢叔。」

傅以豫(1827-1898)，又名以禮，字戊臣、茂臣，號節子、小石、季節，別署節庵學人，會稽人，順天府大興籍人氏，父士奎，兄以綏。排行十一，曾官福建知府，性好聚書并嗜金石，搜訪甚勤，考察異書遺卷窮年兀兀，不以爲疲，藏書室名長恩閣，齋名華延年室、萬熹齋、灌園、七林書屋，藏器有八百餘件，收藏之富幾與孫星衍平津館相比美。咸豐十年太平天國攻陷杭州，藏器散佚殆盡。亂平後，捐官縣丞分發福建，官至三品鹽運使銜。光緒二十四年卒於福州，享年七十二歲。著有《萬喜齋石刻跋》、《華延年室題跋》、《傅獻簡公遺事》等十餘種。趙之謙在同治五年爲傅以豫的《華延年室吉金小品》作題封，此爲傅以豫所收藏的金石拓本，分上下兩冊，上冊爲古器物銘及泉幣化布，下冊爲造像題記。其兄傅以綏（生卒年不詳），字艾臣，號萊生、萊子、陶山避客，排行第五，曾官安仁、攸縣知縣，享年 59 歲。傅栻（1850—1903），字子式，號戊牧、適廬，浙江會稽人，爲傅以豫之子，著有《適廬題跋》，能刻印，善八分隸書。因家學因緣而得以廣涉藝林。<sup>43</sup>

趙之謙和周氏兄弟的交往，主要是周星譽及周星詒

<sup>43</sup>生平資料見《紹興縣志資料》，人物列傳，頁 3026，收在《中國方志叢書》，華中地方（538）。

(1833-1904)，周星譽官階最高有文獻傳世。周星譽(1826-1884)，字昀叔，河南祥符人，先世本山陰籍。生於道光六年，在十九歲時中道光二十四年舉人，道光三十年進士。周星詒(1833-1904)，字季貺，號窳翁，別署瑞瓜堂等，官福建寧府知府。周氏家族是山陰地區的書香門第，其家族藏書的書齋，名「傳忠堂」，家居時創「益社」於浙東，一時名士如孫垓、余承善、周光祖、孫廷璋、李慈銘、弟周星詒咸隸社籍。由編修日講、起居注官、實錄館總纂、補受江西道監察使並充同治四年會試同考官。在京期間，陳孚思、潘祖蔭、孫衣言、林壽圖、王拯與之申師友之契。最後授從三品兩廣鹽運使司兼署正三品廣東按察使，加二品銜賞戴花翎。卒於光緒十年，享年五十九歲。<sup>44</sup>

何紹基(一七九九—一八七三年)，字子貞，號東洲居士、耜真、東洲、猿臂翁、九子山人，晚號蟻叟，又做猿叟，齋號名東洲草堂、惜道味齋、無園、五如石屋、礮石山房、二岳庵等，湖南道州人。紹基自幼聰慧文靜，出身書香世家，父親何凌漢是一位學識淵博的朝廷要員，書法精湛，何紹基從小耳濡目染，初任官翰林院編修，後供職於國史館，任最久。…咸豐六年六月應山東巡撫崇恩之聘，主講於濟南灤源書院；次年三月至北京，期盼能再膺命復官，羈旅京師半載，沒有結果，復任的希望破滅，九月返回濟南。至咸豐五年六月解四川學政以後，何紹基就再也沒有膺任何官職。<sup>45</sup>主要著述有：《東洲草堂文鈔》、《東州草堂詩鈔》、《說文段注駁正》、《惜道味齋經說》、《說文聲訂》、《水經注刊誤》、《玄女室雜記》、《史漢地理合證》、《使閩草》、《何蟻叟日記》、《春陵倦憶錄》、與丁晏合撰的《山陽縣志》等。同治十二年秋，寢疾遂不起。是年七月卒，享年七十五。何紹基嫻經史、經律算、嗜金石碑刻、尤工書法，真草篆隸無不精妙，其中以行草及隸書最具面貌，是有清一代最重要書家之一。

何紹基書法藝術的學習歷程，如近人馬宗霍的《雲嶽樓筆談》

<sup>44</sup>生平資料見《紹興縣志資料》，人物列傳，頁3041，收在《中國方志叢書》，華中地方(538)。

<sup>45</sup>節錄自何孟侯，〈何紹基從政之路〉，《紀念何紹基二百週年誕辰海峽兩岸學術研討會論文集》，頁139-155。

中評介何紹基：「道州早歲楷法宗蘭臺《道因碑》，行書宗魯公《爭座位帖》、《裴將軍詩》，駿發雄強，微少涵淳。中年極意北碑，尤得力《黑女志》，遂至沈著之境。晚喜分篆，周金漢石無不臨摹，融入行楷，乃自成家。」<sup>46</sup>「小真草由《麻仙壇》入《黃庭》、《樂毅論》，神和氣厚，視劉文清之取姿養勢者儻乎遠矣。」<sup>46</sup>何紹基行書根底顏真卿《爭座位帖》和《裴將軍詩》。三四十歲就已確立了自己的風格，顯得既溫柔敦厚，而又和雅內斂。五十歲左右的中年之作，因揉合了蘭臺及北海筆意，故表現得挺拔矯健。在行草方面，獨創一格。其用筆飛動騰躍，起伏跌宕，造成點畫方圓交錯，線條精細相間，尤注重整體的章法布白，講究字與字、行與行之間的關係，疏密錯綜有序，天然質樸，體現其在藝術上的造詣之深。隸書是何紹基晚年才涉獵的書體，主要是源於（張遷），而於漢隸無所不習，如（衡方碑）、（乙瑛碑）、（禮器碑）及（石門頌）等有代表性的名品，反覆臨摹，挹其精髓。

何紹基通過迴腕執筆，來促使筆運中鋒，達到線條的渾圓立體，兼具質感與力感。除汲取顏書飽酣厚古外，在小歐的露骨嶙峋之中，一種起筆尖削而轉折提肩，形狀誇張似骨節聳起，結體緊峭而筆勢險勁的特質。<sup>47</sup>誠如晚清書家向燾所說：「蝮叟博洽多聞，精於小學，書由平原蘭臺以追六朝秦漢三代古篆籀。迴腕高懸，每碑臨摹至百通或數十通。雖舟車旅舍，未嘗偶間，至老尤勤。其分隸行楷，皆以篆法行之，如屈鐵枯藤，驚雷墜石，真足以凌百代矣。世稱鄧石如集碑學之大成，而於三代篆籀或未之逮。蝮叟通篆籀於各體，遂開光宣以來書派。」<sup>48</sup>何子貞以顏書為宗，其行草如天花亂墜，不可捉摹，篆書純以神行，不以分布為工，隸書學張遷，幾逾百本，論者謂子貞純以天分為事，不知其勤筆若此。

<sup>46</sup>馬宗霍《雲嶽樓筆談》，錄自《書林藻鑑》（台北：臺灣商務印書館股份有限公司，民國71）頁433。

<sup>47</sup>見李銘宗，《紀念何紹基誕辰二百週年書法特展簡介》，（台北：社團法人中國書法學會，民國87年），頁217。

<sup>48</sup>《書林藻鑑》，（台北：臺灣商務印書館股份有限公司，民國71），卷第十二，頁433。

在同治九年間，作客杭州，趙之謙與其幾度同席，何氏堅持自己的書法理念，善罵、好辯的他，對不同理念的人視同寇仇，一再以話題對之謙挑釁。之謙深知其脾氣，不但想盡辦法迴避其話題，還說些稱讚何氏書法造詣的奉承話，使他沒有機會發作，免除了主人和同席者許多尷尬的局面。趙之謙在給錫曾的信中說：「何子貞先生來杭州，見過數次，老輩風流，事事道地，真不可及也。弟不與之論書，故彼此極相得。若一談此事，必致大爭而後已，甚無趣矣。」<sup>49</sup>另一封信札，說得更坦率：「…弟從前之不願為君書者，以君為何太史弟子。太史之視弟如仇，前在杭州，同宴會者數次，太史逼弟論書，意在挑戰，以行其詈。弟一味稱頌太史之書，為古往今來，生民未有；彼無可伺釁而去。然猶向其鄉人大肆詬厲，類村夫俗子行徑，殊可笑也。」<sup>50</sup>趙之謙有一書法作品，為何紹基之弟子藍洲所作，其題款中可以看出，他對何紹基背後所作之惡評，始終耿耿於懷：「何道州書，有天仙化人之妙，余書不過著衣喫飯凡夫而已。藍洲仁兄學道州書得其神似，復索余書，將無厭家雞乎？之謙」。

趙之謙的門生於書信或相關資料有提及者有五人：錢式（1847—1865）、朱志復（？-1865 後）、魏性之、馮燦、潘良駿，於《再續印人傳》中有見錄的是錢式和朱志復二人，錢式字次行，號子穀、少蓋，浙江錢塘人，是錢松（1807—1860）之次子。錢松因太平天國之亂死難後，遺孤錢式避走東甌温州，在同治元年（1862 年）七月左右跟隨趙之謙習藝。前後追隨趙之謙約三年半。在所作自用印「子穀」之側款：「余別號子穀，趙益甫師所命也。師授余篆學無所隱。但恐朽木不可雕，有負望耳。」<sup>51</sup>

基於對多年好友錢松的交情與戰亂因緣，對錢式有特殊的關愛，猶如家人骨肉般，由致魏錫曾的多封信函中所述可見一斑：「渠兄弟三印，皆弟篆字而令錢生刻之，字之一印頗得手法。弟忽有出色

<sup>49</sup> 趙之謙，《尺牘》，第 18 通。

<sup>50</sup> 王乙之，〈趙撫叔論書手札〉，《藝林叢錄》第六輯，（台北：谷風出版社，1986），頁 191。

<sup>51</sup> 引自趙而昌〈趙之謙的生平〉，刊《朵雲》第七集，頁 206。

弟子，當亦吾兄所喜也。錢生用功甚銳，筆墨之外復求吏治，其志為弟所愛，其身子太弱，亦弟所憂也。」<sup>52</sup>。「錢生次行有刻呈弼叔…得此弟子，已是不負。…弟擬為之籌冬衣，已遍告友人，苦無欲此者。兄於諸朋中擇一二欲刻印者告之…以五十錢刻一篆字何如？…」<sup>53</sup>

朱志復字遂生、子澤，江蘇無錫人，是趙之謙同治二年到北京之際所收弟子，跟隨其學習繪畫、書法與篆刻。在《再續印人傳》和《廣印人傳》卷三中有見錄。善於刻印，趙之謙嘗以「蝨如車輪技乃工，但期弟子有逢蒙。」期勉他。

---

<sup>52</sup>趙之謙，《尺牘》第40通。同治元年9月4日。

<sup>53</sup>趙之謙，《尺牘》第9通。同治元年9月12日。

### 第三章

#### 趙之謙書法藝術溯源

關於趙之謙書藝的學習歷程，以潘祖蔭所撰的〈府君行略〉描述可知概略，原文如下：

府君幼即能書畫篆刻，長更博觀唐宋元明人真蹟，無慮數千百種。書則初學顏平原，畫則間習南北二派。繼而苦心精思，恍然悟書畫合一之旨，在於筆與墨化，能用筆而不為筆用。乃求筆訣於古今之書，得涇縣包氏世臣、陽湖張氏琦所論著而知鈞、捺、拒、送，萬毫齊力之法。復讀儀徵阮文達公元（南北書派論），知北朝字體實由斯、邕而變，遂一意宗尚北書。先習秦漢諸石刻以立隸楷之基，及篆與八分之技精矣，即以其意運為正書，蒼深雄雅，大有得於古者，目正書為隸楷之義。書法即進，更以篆與八分之義作畫，神明於前人所立之規矩，而畫之技又精。又通作字之法於篆刻，使刀如筆，視紙若石。自秦篆及漢碑額式，武梁、射陽諸款識，秦漢章璽，古今名印，皆師之。<sup>54</sup>

趙之謙從小即天資異稟，府君行略中：「二歲即能把筆作字，稍長讀書過目輒成誦，又好深湛之思，往往出新意。<sup>55</sup>」趙之謙本人並無相關著作，專門去談及書畫之淵源和思想內涵，其書畫篆刻皆源於他對文字學及金石學所下的深厚功夫。即許慎的說文解字、商周吉金樂石、六朝碑帖等，無一不精通。本章希透過作品的風格追本溯源，並參酌府君行略、章安雜說、書畫題跋、印跋、尺牘和相關文獻資料，去尋找出書藝的源頭。

<sup>54</sup>見府君行略，錄自悲盦贖墨，頁 18。

<sup>55</sup>同前註，頁 13。



## 第一節、遠紹二王及顏真卿書風

趙之謙在《章安雜說》的原稿中有寫到：「余二十歲以前，學家廟碑（日寫）五百字，（毫）無所得；遍求古帖皆□一過，亦不得。後（於一友人家）見山谷大字真蹟，止十餘，（恍）若有所悟。」<sup>56</sup>和前述《府君行略》中，可知他書法初學顏真卿的《家廟碑》（詳圖 3-1）。書法是人文藝術的最高層次表達，若僅憑個人在短短一生中去創造，其成就是有限的，若能善加利用前人所遺留下悠久的智慧累積，可享事半功倍之效。故古人沒有不重視臨摹的，顏真卿（709-785）著《述張長史筆法十二意》：「真卿請長史論筆法，唯言倍加功學臨寫，書法當自悟矣。」<sup>57</sup>；周星蓮（約 1818-約 1878）在《臨池管見》中：「縱覽諸家法帖，辨其同異，審其出入，融會而貫通之，醞釀之，久自成一家面目。」<sup>58</sup>康有為在《廣藝舟雙楫》：「學書必須摹仿，不得古人形質，無自得性情也。」<sup>59</sup>反覆臨摹，挹其精髓，掌握其用筆的凝重飽厚和字型的方整端莊以後，再以己意為之。例如咸豐五年 27 歲所作行書七言聯：三辰既朗遇慈父、兩金相刻凝神鋒（詳圖 3-2），此早期作品介於行楷之間，具有顏真卿的外拓雄強氣勢、結構嚴謹和理性，點畫粗細變化甚大，運筆抑揚強烈，字形穩定平衡，氣勢軒昂，體勢飽滿，渾厚穩重，具有實體的空間量感，同時兼有豐腴樸實之妙，唯收筆較為鬆散。

顏真卿（709—785），字清臣，山東臨沂人。生於唐中宗景龍三年，卒於德宗貞元元年，享年 77 歲。在玄宗開元年間，任平原太守，安祿山造反時，顏真卿起兵討伐，河朔諸郡推為盟主。代宗時代，封顏真卿為魯郡開國公，世稱「顏魯公」。德宗時代，李希烈叛變，派遣真卿往諭，希烈脅之降，不屈遇害。其忠義之氣節，如長虹之貫日月。

<sup>56</sup>趙之謙，《章安雜說》，《續修四庫全書》，（上海：上海人民美術出版社，1999 年），頁 640。

<sup>57</sup>顏真卿，《述張長史筆法十二意》，收集在《歷代書法論文選》下冊，台北：華正書局，73 年，頁 254。

<sup>58</sup>周星蓮，《臨池管見》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 674。

<sup>59</sup>康有為，《廣藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 791。

顏真卿曾受教於張旭，得其豪宕超邁之氣；並取徑於褚遂良，得其開闔寬博之勢。顏真卿因受當時復古流風所及，乃以篆書中鋒之筆意入楷、行書，直追先秦，以其雄健之筆，寫了很多大字的碑碣，自成厚實、渾勁、樸素、粗獷之新貌，一洗王羲之秀潤雅健的舊風。顏真卿為盛唐書法大家，傳世書跡之多，無人能出其右，無怪乎宋代蘇東坡曾說：「詩至杜子美，文至韓退之，書至顏魯公，畫至吳道子，天地之變與天下之能事畢矣！」。

顏真卿的「家廟碑」作於唐建中元年，顏真卿於 72 歲為其父親顏惟貞所立的廟碑，碑文內對於顏氏歷史敘述甚詳，所以此碑又名「顏惟貞廟碑」，撰文和書寫都是顏真卿，另由篆字名家李陽冰書寫碑額，碑文詳記顏氏自己的出身，和顏氏一族的家學，以及顏家代代所出的人物簡傳。此碑為其楷書的代表作，奇峭端嚴，再加上是給父親寫碑，所以更加嘔心瀝血。顏書的特徵是折釵股，屋漏痕，蠶頭燕尾（蠶頭是篆法、燕尾是隸法），一波三折，點如墜石，鉤似屈金，橫畫細而直畫粗，折處提筆暗過，結體寬舒圓滿，因為寬舒，故能圓滿。…又折釵股和屋漏痕，是顏真卿論書之語。折釵股，是指屈折圓而有力，屋漏痕是指自然，…他深厚遒峻之書法，正是他這種個性人格之表現。<sup>60</sup>

「顏氏家廟碑」，是顏真卿書於 72 歲的正書，大概由於是顏的暮年手老筆，故甚受推重。但今日所見，大都是重刻本，已不復原來的面貌，不過從圖中仍可見，橫細豎粗，起收筆皆藏鋒，重起重收，結字上密下疏，上不讓下，以向勢取姿，體勢飽滿，渾厚穩重，厚實、渾勁、樸素、粗獷之樣貌。

趙而昌說：「先生最初也學二王，圓美流麗。」<sup>61</sup>，從其流傳後世的早期書法作品，可窺見其書大字以顏法為宗，小字則呈現出王羲之（303-361，另一說 321-379）（詳圖 3-3）、王獻之（344-386）和鍾繇（151-230）（詳圖 3-4）的魏晉古風。對照趙之謙所書《楷行二體書》

<sup>60</sup> 潘伯鷹，《中國書法簡論》，（台北：華正書局有限公司，74），頁 179。

<sup>61</sup> 趙而昌，〈趙之謙的生平—紀念趙之謙逝世一百周年〉，《朵雲》，（上海：上海書畫出版社，第七集，1984 年 11 月），頁 201。

可以清楚看出具有鍾繇清新質樸的意趣（詳圖 3-5）和參合二王法帖筆意體勢所成的綜合體。

「二王」的書風，從傳世的書跡來看，王羲之的書法比較優雅含蓄，妍雅流美，獻之則比較奔放外張，英俊豪邁，饒有氣勢，故各有所長。趙之謙對於二王書風的看法，則見於《章安雜說》第三則：「然則近世所傳二王書可知矣。重二王書始唐太宗。今太宗御書碑具在，以印世上二王書無少異。謂太宗書即二王可也。要知當日太宗重二王，群臣戴太宗，撫勒之事，成為迎合。遂令數百年書家奉為祖者，失卻本來面目，而後八千萬眼孔竟受此一片塵沙所眯，甚足惜也。此論實千載萬世莫敢出口者，姑妄言之。阮文達言書以唐人為極，二王書唐人撫勒，亦不足貴。與余意異而同。」<sup>62</sup>第四則：「余所見蘭亭凡數十種。…其中唐拓一本，紙墨絕古而余無甚愛。最愛其紅梨版本，蓋即《山谷集》中所稱賞者，此真絕無僅有。字體較定武小十分之三而肥數倍。一展玩如神龍寸縮，老鶴山立。『恰到好處』四字，不足言也。…每一憶及，尚覺腕下鬼躍躍欲動。」<sup>63</sup>。

二王書風依劉熙載（1813-1881）的《藝概》評王羲之書風：「右軍『樂毅論』、『畫象贊』、『黃庭經』、『太師箴』、『蘭亭序』、『告誓文』，孫過庭『書譜』論之，推極情意神思之微。…右軍書以二語評之，曰：力屈萬夫，韻高千古。…王家羲、獻，世罕倫比，遂為南朝書法之祖。」<sup>64</sup>其評王獻之書風：「黃山谷云：『大令草書殊迫伯英』…子敬書高致逸氣，視諸右軍，其如胡威之於父質乎？」<sup>65</sup>康有為在《廣藝舟雙楫》中提到：「鍾王之書豐強穠麗」<sup>66</sup>

鍾繇是最早的楷書代表書家，字元常，潁川長社人，元常才思通敏，官至尚書僕射，鍾張二王，今妍古雅，一脈相傳，故張懷瓘《六

<sup>62</sup>趙之謙，《章安雜說》，《續修四庫全書》，頁 639-640。

<sup>63</sup>同前註，頁 640。

<sup>64</sup>劉熙載，《藝概》，收在《歷代書法論文選》下冊，頁 646。

<sup>65</sup>同前註，頁 647。

<sup>66</sup>康有為，《廣藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 723。

體書論》云：「鍾張爲枝幹，二王爲華葉」。孫過庭《書譜》評其書法：「夫自古之善書者，漢魏有鍾、張之絕，晉末稱二王之妙。王羲之云：『頃尋諸名書，鍾、張信爲絕倫，其餘不足觀。』可謂鍾張云沒，而羲、獻繼之。」<sup>67</sup>而張懷瓘《書斷》評其書法：「真書絕世，剛柔備焉，點畫之間，多有異趣，可謂幽深無際，古雅有餘。秦漢以來，一人而已。」<sup>68</sup>可謂推崇備至。從圖 3-5 中可見出其筆法純樸（楷書隸寫），書風茂密而自然。原爲端正平直真書筆勢，卻能在使鋒轉筆處縱橫飛動。

## 第二節、步武金石碑帖

自年少時即致力於金石碑版長期的鑽研，故其取法參研的對象是極爲廣泛的，決不僅僅止於少數知名的碑帖，就其在書法作品題跋、款識、書信及《章安雜說》中，可以略窺一二，不僅深入觀察碑帖的形體細微，會悟其中變化趣味，例如趙之謙在《章安雜說》第一則中：「去古遠，石刻傳者無幾…晉、齊、梁尤少。…北齊、北魏石刻尚有，余所見無過《張猛龍碑》。次則《楊大眼》、《魏靈藏》兩造像，《石門銘》最縱宕…」<sup>69</sup>。第二則：「六朝古刻，妙在耐看。猝遇之，鄙夫駭，智士哂耳。瞪目半日，乃見一波磔、一起落，皆天造地設，移易不得。」<sup>70</sup>其所以特別看重北碑，亦誠如康有爲在《廣藝舟雙楫》中提到：「北碑當魏世隸、楷錯變，無體不有。綜其大致，體莊茂而宕以逸氣，力沈著而出以澀筆，要以茂密爲宗。」<sup>71</sup>、「凡魏碑，隨取一家，皆足成體，盡合諸家，則爲具美。雖南碑之綿麗，齊碑之逋峭，隋碑之洞達，皆涵蓋渟蓄，蘊於其中。故言魏碑，雖無南碑及齊、周、隋碑，亦無

<sup>67</sup>孫過庭《書譜》，收在《歷代書法論文選》上冊，頁 112。

<sup>68</sup>張懷瓘《書斷》，收在《歷代書法論文選》上冊，頁 162。

<sup>69</sup>趙之謙，《章安雜說》，《續修四庫全書》，頁 639。

<sup>70</sup>同前註，頁 639。

<sup>71</sup>康有爲，《廣藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 723-724。

不可。」<sup>72</sup>

若從作品來看，其中有出現臨書和集字最多次的是《瘞鶴銘》，其次為劉熊碑、封龍山頌，提到臨書的其他碑帖有：嶧山碑、張猛龍碑、泰山刻石、武榮碑、敬使君碑、樊敏碑、隋智果心成頌、州輔碑、水經山水注大夏龍雀銘、禮器碑、高懿侯碑、石門頌、集禊帖、集聖教序…等等之多。

本節希冀藉由分析找出趙之謙書法作品所呈現出對魏碑、六朝文字的詮釋，並從這些碑帖中取用了那些特點？以下分別就趙書與瘞鶴銘、劉熊碑、張猛龍碑、嶧山碑、泰山刻石、封龍山頌、始平公造像記…等之風格與結構分析研究。以下希以趙之原作並附原碑相同文字做風格分析，排出次序並分析其間風格的轉變及其藝術特徵。

## 趙書與瘞鶴銘

在趙之謙落款題記中，有提到臨書和集字最多次是《瘞鶴銘》（詳圖 3-6），就現存作品裡有八件，其中在他 35、36 歲北京時期，為好友胡澍臨寫的那一幅（詳附圖 3-9）落款中提到：「生平臨寫瘞鶴銘百數十過，此紙亦得意者。」，可見趙之謙對瘞鶴銘情有獨鍾，「百數十過」必然不假，臨寫過程中必有其創見和心得，個人想就拓本與趙所臨書一一比對，並詳究其原由。首先將八件臨本，依時間次序排列詳見圖 3-7 到圖 3-14，其中大致風格上的比對，找出其藝術特徵？另與原碑做比較，再取其細微處做一比對，希找出趙之謙從中借鑒了什麼？

關於瘞鶴銘的年代，在南朝的梁，一般推斷天監十三年，西元 514 年，陶弘景（貞白）所作，其為紀念仙鶴死去而刻，石因落雷崩壞，後在枯水期時自長江掘出，復原困難，不易研究，全文 12 行，內題名一行，撰書者名號一行，序三行，銘四行，後款三行，自左行向右行

---

<sup>72</sup>同前註，頁 752。

書寫。<sup>73</sup>清朝劉熙載《藝概》：「《瘞鶴銘》剝蝕已甚，然存字雖少，其舉止歷落，氣體宏逸，令人味之不盡。」，又云：「《瘞鶴銘》用筆隱通篆意，與後魏鄭道昭書若合一契，此可與究心南北書者共參之。」<sup>74</sup>這是就用筆而言，從結體上看，核心凝聚，體勢開張，一派險峻的姿態；從章法上看，表現了對大面積對稱、平衡的追求，造成勢若飛動、氣皆貫通的藝術效果。<sup>75</sup>《瘞鶴銘》由於受到康有為的極力推崇：「…大字之妙，莫過於《瘞鶴銘》，因其魄力雄偉，如龍奔江海，虎震山嶽，歷代書家之臨此者，惟東坡得其神…」<sup>76</sup>，故此碑名聲大噪。

《瘞鶴銘》拓本詳見圖 3-6，可看出大多數筆皆圓筆，通於篆書的筆法，但方筆也不少，「丹陽」、「真逸」、「禽」等字也是方勁，書體為楷書，時而出現隸書、行書，不拘一格，因石作字，字隨石形凸凹而轉，蘊含變化的趣味，字體寬細，富有粗細變化，筆致大方，氣勢雄偉。

趙之謙所臨書《瘞鶴銘》，其中前三件風格較接近，圖 3-7 到 3-9，約在 34、35 歲間所作，可明顯看出顏法根基筆意，且圓筆用得較多，較多接近《瘞鶴銘》的筆意，中宮疏朗，字體較方正，行軸以直線為主，字形偏扁狀。而後期詳圖 3-10 到 3-14，約在 37 至 42 歲間所作，可明顯看出方筆運用較多，加入行書之筆意，中宮緊縮，字形開張，往四周幅射，字體拉長，變化大，欹側多變，右邊聳肩，疏密明顯，造成塊面暈開的效果。幾乎是自我風貌的呈現。圖 3-10 順筆的起筆方式在此時出現，即其後來所稱「起迄不乾淨」的毛病，圖 3-10 和圖 3-11 可見出鄧的長捺、篆隸法起筆、北魏書的方形轉折，同時加入行草筆意。而到了圖 3-12 到圖 3-14 等三件，可見出趙之謙鑽研《瘞鶴銘》，並不是照抄它，而是其吸收北碑形意，自成風貌，「以分爲隸」的理念，形成他自己最端整而筆墨形質內斂沈穩的新風格。

<sup>73</sup> 見莊伯和、古迪吉編譯，《魏碑大全》，（台北：藝術圖書公司，1982），頁 6。

<sup>74</sup> 劉熙載著，《藝概》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 647。

<sup>75</sup> 季崇建，《書法》，（台北：渡假出版社有限公司，民國 84），頁 80。

<sup>76</sup> 康有為，《瘞鶴銘》康跋一，見歷代碑帖選粹《瘞鶴銘》，（台北：書藝出版社，民國 71 年），頁 139。

茲取其中「仙」字，做一比較如下，詳見圖 3-15：第一個仙字係原碑的仙字，第二個仙字係圖 3-9、第三個仙字係圖 3-10、第四個仙字係圖 3-13、第五個仙字係圖 3-14。第二個仙字，係使用通於篆書的圓筆筆法，是一種較接近《瘞鶴銘》的筆意，線條上表現出重量感，中宮疏朗，字體較方正，表現出厚重質樸的風格。第三個仙字，篆書的圓筆筆法較不明顯，已加入行書之筆意，線條的質感顯得較輕盈，粗細更強烈，空間布白更疏朗。第四個仙字線條的質感也顯得輕盈，有行書之筆意，但粗細也明顯強烈，第五個仙字線條的質感比前一個顯得厚重，也有行書之筆意，粗細不那麼的明顯，中宮緊縮，字形開張，往四周幅射，筆致大方，氣勢雄偉。其餘「家」、「石」、「旌」、「事」、「篆」、「銘」、「不」、「朽」等字，用筆通篆法筆意，結體核心凝聚，體勢開張，趙之謙在這裏力學，而掌握了《瘞鶴銘》結字的原則，到後期用筆又更率性隨意，有著古拙奇峭，雄偉飛逸，蕭疏淡遠，字體寬綽有餘，筆致大方，富有粗細變化，充滿仙氣，有著脫俗的氣質。

### 趙書與劉熊碑

劉熊碑（詳圖 3-16）也是趙之謙最常臨書的對象，次數上相當於《瘞鶴銘》。此碑在東漢時期河南省延津縣，它不僅點畫精美，而且沈厚挺拔，字字神貌氣足，此碑同孔廟三碑一樣，字體整齊，筆道圓渾厚潤，一筆不苟。凡孔廟漢碑的優點，它都具備，而劉熊碑還具有其他漢碑的優點，如「華山碑」的雄強，兼而有之。<sup>77</sup> 隸書的波畫是隸書點畫的主要特徵，具有一波三折的線條質感，落筆也是取逆勢，這樣形成的頭部，俗稱「蠶頭」，波畫到橫畫終點時向右上方順勢提起，形成的波腳，俗稱「燕尾」；「蠶頭燕尾」的造形意象，造成三度空間的深遠感。<sup>78</sup>

<sup>77</sup> 蔣文光，《中國美術全集書法篆刻編 1》，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 87。

<sup>78</sup> 參酌蔡長盛，《書法空間之研究》，（新竹：易明企業有限公司出版，1990），頁 40。

趙所臨劉熊碑，現有作品有 7 件，1864 年有三件，（詳附圖 3-17 至 3-19），在趙之謙早期的書法作品中未見有篆、隸書作品，隸書作品到 34 歲才有創作，故此三件係屬較早期的隸書風格，由圖 3-14 由落款中可知，係意臨之作，較多漢碑古意，也不見鄧石如晚年隸法風貌，可以瞭解此時，主要仍致力於漢碑隸法的鑽研。圖 3-17 和圖 3-18 風格相近，形神近於古典風貌，隸書的結體與波磔筆意，深得東漢石刻八分隸書的神韻。結體字形偏扁狀，粗細變化大，轉折較圓。章法精美秀媚，但氣勢不夠開張。圖 3-19 筆劃粗厚勻順，線條厚實凝重。

圖 3-20 加入鄧石如（1743—1805）的撇捺用筆，波磔數筆長引與四年前所臨者，已大異其趣，粗細更明顯，結體字形偏扁狀，有飄逸秀氣、狀似無心之趣。圖 3-21、圖 3-22 和圖 3-23 加入的隸法用筆較重，而結體較密實，是略參劉熊碑的結體所作之臨書。

圖 3-24 此作品加入了北魏書的方形轉折，和篆隸書的起筆方式，流露出猶如巧拙皆忘，蕭疏逸放，自爾成局，任情恣性，拙樸率放，既有漢碑之古樸渾厚與平穩體勢，又有自我的俊俏挺拔，頓挫有致的筆勢，頗得剛勁雄渾之氣，推斷應為晚年之作。

比較圖（圖 3-25）趙之謙從此碑中掌握了分書的筆法，點畫精美，方圓筆并用，結體字形偏扁狀，粗細變化大，且愈到後期線條愈厚重，進而創造出自己的字體。

## 趙書與張猛龍碑

張猛龍碑的年代為北魏正光三年（西元 522 年），位於山東曲阜孔廟，碑文全文楷書 26 行，每行 46 字，碑額陰刻楷書「魏魯郡太守張府君清頌之碑」12 字。張猛龍碑（詳圖 3-26）堪稱方筆的代表作，風格健康，格調高尚，嚴謹清純，線條強勁，就結構、運筆而言，能得筆力的平衡及合理的配合，字形有長有短，字之中心傾向左邊，橫畫



傾向右上方，線條有時加強，形成強烈的筆勢，但有清新之趣。此碑書法確是屬於知性的，由輕重之分配，角度之變化而產生結構之美及意欲的筆力。其有偏旁的字，其趣味在於偏或旁，都是一方大另一方小，旁的位置往往較偏下移。<sup>79</sup>

此碑堪稱方筆的典型，方圓筆之運用在康有為《廣藝舟雙楫》中提到：「書法之妙，全在運筆。操縱極熟，自有巧妙，方用頓筆，圓用提筆。提筆中含，頓筆外拓。中含者渾勁，外拓者雄強，中含者篆之法也，外拓者隸之法也。提筆婉而通，頓筆精而密，圓筆者蕭散超逸，方筆者凝整沉著。…圓筆出以險，則得勁。方筆出以頗，則得駿。…妙在方圓並用，不方不圓，亦方亦圓，或體方而用圓，或用方而體圓，或筆方而章法圓，神而明之，存乎其人矣。」<sup>80</sup>

張猛龍碑結構綿密，筆勢雄強，不見得就沒有唐碑勻整之長，同時它的變化很大，絕沒有唐碑那麼呆板，以及像排算盤子，而筆勢雄強又非唐碑所能及。<sup>81</sup> 楊守敬（1839-1915）在《學書邇言》中評張猛龍碑：「張猛龍碑，整鍊方折，碑陰則流宕奇特。<sup>82</sup>」康有為在《廣藝舟雙楫》評張猛龍碑：「精能則有若張猛龍碑…」<sup>83</sup>、「張猛龍…結構精絕，變化無端」<sup>84</sup>、「唐人最講結構，然向背往來伸縮之法，唐世之碑，孰能比…張猛龍也！其筆氣渾厚，意態跳宕；長短大小，各因其體；分行布白，自妙其致；寓變化於整齊之中，藏奇崛於方平之內：皆極精彩。」<sup>85</sup>張猛龍碑的形體，以「不平衡中求平衡」為主，極富於變化，形成具有稜角的各種方形。用筆樸實直率，秀勁嚴謹而自然和諧，且結字並無一定的法則，同一點畫既無一定的形，相同的文字也構造不一，極盡表現的形態。

<sup>79</sup> 莊伯和、石迪吉編著，《魏碑大全》中冊，頁17。

<sup>80</sup> 康有為，《廣藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁785。

<sup>81</sup> 祝嘉著，《臨書叢談》，（台北：華正書局，民國72），頁116。

<sup>82</sup> 楊守敬，《學書邇言》，（台北：華正書局，73年），頁18-19。

<sup>83</sup> 康有為，《廣藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁752。

<sup>84</sup> 同前註，頁763。

<sup>85</sup> 同前註，頁754。

趙之謙所書張猛龍碑，詳圖 3-27，與前圖相比，可看出已脫離單純臨寫的範疇，無論用筆、結字均已是自我風格，僅僅從原碑中汲取其筆意和形神大要。在結體上，緊收中宮，使其綿密，外拓舒展。筆畫間關聯密切，呼應有情，較原碑更爲規範而充滿姿態。用筆上橫畫及左撇很明顯是隸書的筆法，以變原碑方直特性，使其柔轉，而切鋒入筆則又強化了北碑的形質。平正完整的結構章法，配以舒展揖讓的筆畫，以及大小字的穿插變化，使通篇靈動且婀娜多姿，推斷此作約在 42 歲前後之作。

張猛龍碑原碑字體的「無」、「心」、「知」、「魚」等四字，字形有時呈長方形、有時呈扁平形，「無」中間緊密，「心」則誇大旁，縮小偏，「知」則相反，而「魚」字則故意加大了上部的撇畫，詳圖 3-28，可看出趙之謙作品，起、收筆明顯誇張，切鋒入筆強化了北碑的形質，左撇很明顯是隸書的筆法，仍留有鄧法遺緒。且點畫線條上流暢自然，若飛鴻舞鶴，棲鳥游魚，安閑自適，舒展灑脫，結體與原碑略爲相似，中宮更爲緊密紮實，但書寫時仍用己意，變化中有統一的美感，氣脈相通，點畫性質厚重，文字構造雄大，姿態剛健，其中直畫如「木」、「不」、「草」、「年」等字，係以垂針的用筆方式，係受到封龍山頌、天發神讖碑的影響，本作品使用較多方筆，格調高尚，嚴謹清純，線條強勁有力，加以舒展揖讓的筆畫，以及大小字的穿插變化，使通篇靈動，婀娜多姿，充滿線條和結構之美，是自我風格的呈現。

## 趙書與繹山碑、泰山刻石

繹山碑目前所見爲五代摹刻徐鉉寫的版本。不是李斯的真品，詳圖 3-29。趙所書繹山碑，詳圖 3-30，在趙之謙早期的書法作品中未見有篆、隸書作品，所存最早的篆書作品，係同治元年 34 歲所作，此爲其中一作，繹山碑原爲鐵線篆，沒有任何粗細變化，對稱高且偏長方形，而趙之謙所書何以如此？我們可以從其款中略知一二：

「繹山刻石北魏時已佚，今所傳鄭文寶刻本拙惡甚，昔人陋為鈔史記，非過也。我朝篆書以鄧頑伯為第一，頑伯後近人惟揚州吳熙載及吾友績谿胡荻甫。熙載已老、荻甫陷杭城生死不可知。荻甫尚在吾不敢作篆書，今荻甫不知何往矣。錢生次行索篆法，不可不以所知示之，即用鄧法書繹山文，比於文寶鈔史或少勝耳。」<sup>86</sup>

圖 3-30 中的題跋，提到用「鄧法書繹山文」，即運用默記在心中的鄧法筆意與結構來書寫，另外趙之謙又加入了清篆所具有的時代美感，即用有粗細的線條來書寫，寫出具有筆意的感覺來，結體上具有疏密聚散之感，上部較緊密而下部較疏朗。

泰山刻石（圖 3-31）相傳為秦代秦始皇 28 年（西元前 219 年），秦始皇東巡登泰山，秦相李斯所書，為始皇歌功頌德。篆書尤其是秦相李斯所書的小篆，表現的特色正是左右對稱，上下均衡，比例適當，線條一致，豎畫垂直，橫畫水平，求得一種曲線柔和、左右結構具均衡及對稱的美感，一種上下左右相當明確的比例美感。此刻石書法渾圓嚴整，端莊、遒勁、流麗、俊美，為小篆的正宗，明嘉靖時刻石尚存 29 字，清乾隆五年遇火，現僅存剩餘九個半字，目前存在山東泰安岱廟。趙之謙篆書泰山刻石（圖 3-32）係 34 歲在溫州所書，結體大致相同，其用筆及結字雖非精熟，但體勢平穩，結體修長，比原刻石更具縱勢。特別是疏密聚散的變化，極具風味；趙書的用筆和結構融合了周秦的金文與石刻，並參以隸書和北碑的筆意，起筆處可以見到筆鋒，落筆藏鋒逆入兼用側鋒取勢，用筆勁挺，筆畫粗細也富有變化。泰山刻石「臣、斯、臣、去、疾」等五字，與趙所書對照如圖 3-33。趙之謙所書也如前面分析的，加入了清篆所具有的時代美感，只是用筆及結字並不精熟，「臣」字可看到起筆筆壓加重，轉折轉圓為方，「斯」字結體與原字相似，只是取勢不同，「去」字下部留白一大片，疏密聚散的安排更明顯，中間部分轉斜線為弧形，「疾」字上部轉圓形為弧形，餘結體與原字相似。趙之謙篆法的用筆和結構，大都來自此一刻石，

<sup>86</sup> 《臨繹山刻石二十四頁》款識。錄自悲盦贖墨，頁 90。

有時參以隸書和北碑的筆意，致其篆書做到方圓合度，疏密聚散，滄逸勁健，既有泰山刻石的意蘊，兼具書家個人的性情書風。

## 趙書與封龍山碑

封龍山碑又稱封龍山頌（圖 3-34），隸書 15 行，每行 26 字，碑署延熹 7 年（西元 164 年）。碑在河北省元氏縣六神山<sup>87</sup>。此頌最早見於宋代之通志金石略與天下碑錄。其後淹埋於地下，至清道光 27 年 11 月始由當時元氏縣知事劉寶楠發現於縣城北方之王村。後移置於縣城文清書院，遂為當時一般金石學者所重視。…內容所述自古以來該山之祭禮，至王莽時曾暫時廢止。延熹七年重修故祠始恢復祭祀舊儀，讚頌神靈，祈求國泰民豐。其書字體豐碩朗暢，博大雄強，古樸豪放與石門、西狹諸摩崖同一旨趣。<sup>88</sup>封龍山碑雖是隸書結體，筆法與一般隸書不同，那種「蠶頭燕尾」的波挑筆勢不甚明顯，橫筆多出尖鋒，垂筆近於懸針，有較濃厚的隸書筆意和金石趣味，獨具匠心，結字取勢富於變化，前人對此碑的書法評價很高，清楊守敬《平碑記》云：「漢隸氣魄之大無踰此。」

趙之謙所書封龍山碑三件，詳如（圖 3-35）、（圖 3-36）、（圖 3-37），皆無隸書原本方扁、左右開張的結體，甚至其用筆帶有魏碑的筆法，如圖 3-36 更明顯，露鋒、切筆（上字的起筆）的筆法，將魏碑的筆法更發揚光大，是落實碑學書法更徹底的實踐者。封龍山碑與趙所書對照如圖 3-38，可看出趙之謙書法溫潤中透出蒼勁，異類和諧。結字取勢率性且富於變化，氣勢滄勁豪放，應源於此碑書風。

## 趙書與始平公造像記

<sup>87</sup> 六神山即：三公山、靈山、封龍山、無極山、白石山、御語山。據稱各山均有祭祀其山讚誦神靈之碑，如祀三公山碑、三公山碑、無極山碑、白石神君碑與封龍山頌合稱元氏五碑。

<sup>88</sup> 徐紫珊藏本，《初拓漢封龍山頌》，（台北：漢華文化事業股份有限公司，民國 70 年），頁 45。

最後值得一提的是始平公造像記，因為不論其篆刻或書法均受之影響甚多，始平公造像記列為龍門二十品之首，此碑最能發揮龍門書風，被評為雄強茂實之極，全名為《比丘慧成為亡父始平公造像題記》（圖 3-39），位在洛陽市郊龍門石窟古陽洞北壁。乃比丘慧成為追念亡父始平公并祈福祖先及國家昌榮所供養之佛龕題記，結字峻整，為楷書，全刻包括文字及欄格均以陽刻凸起，堅實的筆法與刀味，充分顯現北魏民族陽剛健偉的氣概。<sup>89</sup>北魏孝文帝（元宏）太和二十二年（公元 498 年）九月十四日造訖，周界方格橫平豎直，使字蹟更為清晰和有神韻，題為「朱義章書」，孟廣達撰文。

此記最能發揮龍門書風，被評為雄強茂實之極，起筆使用切刀的側筆，可說是具備方筆之美、明朗溫醇的力與形之表現。<sup>90</sup>康有為在《廣藝舟雙楫》說：「遍臨諸品，終於始平公，極意峻宕。骨格成、體形定，得其勢雄力厚，一生無靡弱之病。」<sup>91</sup>、「始平公…雄強厚密…筆力橫絕，寡能承其緒者。」<sup>92</sup>

始平公造像記的書法特色，除了陽文表現外，其字畫方峻，鋒稜畢露，以刀法彰顯筆意之趣味特別明顯，造成剛毅強勁的線條，形成雄強剽悍的風格。又其筆劃渾厚，結構緊密，塑以高密度的字體，相對沈穩峻拔，表現時代、民族風格的特徵。<sup>93</sup>

趙之謙的《泛勝之書》（圖 3-40），楷書八屏條，用高麗紙，並畫有朱欄格，計 180 字，寫給友人孫熹，本作品依其遊跡推定，係於 38、39 歲客黃巖時期作，風格屬「顏底魏面」，用筆逆入平出，方中帶圓，筆勢飛動，點畫多成圓弧形，各字接近滿格，雖在結體上「斜畫緊結」，但與圓轉多姿的點畫一組合，謹嚴之中帶有浪漫之氣息，外肆筆畫與

<sup>89</sup> 李蕭銀，《中國書法之旅》，（台北，雄獅圖書股份有限公司，2001 年），第 79 頁。

<sup>90</sup> 莊伯和、石迪吉編著，《魏碑大全》，中冊，頁 20。

<sup>91</sup> 康有為著，《廣藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 791。

<sup>92</sup> 同前註，頁 763。

<sup>93</sup> 張清治著，《始平公造像記書法風格探析》，收錄在《迎接書法新紀元—國際書學研討會論文集》，（台北：國立臺灣藝術教育館，民國 86），第 63 頁。

布白緊密之處，形成疏密對比，虛實相生。在其端莊濃麗的字形上，迴盪著一股郁勃之氣，清艷而不顯富貴。

以趙之謙的《泛勝之書》與《始平公造像記》字體做一比較，以「始」、「地」、「和」、「有」等字，詳圖 3-41，分析如下：相同的是中鋒運筆和起收筆的方式；起筆是露鋒的寫法，起筆側鋒切入，以取方勢，收筆也求方收。《始平公造像記》的「始」字，因筆劃舒長，字形面積增加，使中心區域更加收束，筆畫密度如漣漪般向外擴散。<sup>94</sup>《始平公造像記》「地」字鉤法以外現方筆，內顯圓勢，內圓外方的鉤為主，呈現出筆畫線條直中有曲，曲中有直的姿態。《始平公造像記》「和」字起筆也是使用切刀的側筆，《始平公造像記》「有」字亦同「始」字，內緊外鬆，中宮緊縮，字形開張。

趙之謙以「始平公造像記」確立書法創作方法，他的楷書，當然也包括行草、篆隸，以「始平公造像記」技法為一貫典據，發揮並誇張其特徵，起筆使用切刀的側筆。可說是極具方筆之美，一種明朗溫醇的力與形的表現。在運用在篆刻上來說，撝叔還開創了陽文的款識，「滄經養年」乙印，一側刻了佛像，三側刻了造象記一類的文字，書法雄勁豪邁，與「始平公造像」風格全同，真是難得的佳製。<sup>95</sup>（見圖 3-42）

胡澍曾說過撝叔：「其作隸書有延熹建甯遺意」，這不難看出他嘗在東漢延熹、建寧間的碑刻，如《鄭固碑》《孔宙碑》《華山廟碑》《史晨碑》下過苦功。本節所談到之《劉熊碑》《封龍山頌》也是其經常臨摹的對象。所臨漢碑既能不失其精神而又能自成面目，充分體現了其在書法上的融會貫通本領，是故其篆、隸書的創作，常不經意流露出各碑各體的特點而自成一格，是繼鄧石如、伊秉綬之後，又為清代碑派書家取法漢隸開闢了一種嶄新氣象。

<sup>94</sup>同前註，頁 68。

<sup>95</sup> 馬國權著，《趙之謙及其藝術》，收錄在《書譜》57，頁 24。

### 第三節、師法鄧石如

趙之謙借鏡取法鄧石如，從前面第二節繹山碑的分析中「用鄧法書繹山文」，即可看出鄧石如是其篆書創作宗師的第一人。鄧石如 62 歲所作《白氏草堂記》（見圖 3-43），可以看出其篆書得漢碑篆額及唐李陽冰「三墳記」的體勢筆意，樸厚沈雄，體勢整飾，森嚴中帶有流動的美感，且完白利用垂腳的彎曲曲線，來造成剛健婀娜、多姿多態的新風貌。趙之謙標明用鄧法，係在起筆處帶有蠶頭的筆法，收鋒駐筆，和在字形上略顯方折。

而在隸書也是一樣取法鄧石如，在趙之謙跋鄧石如 44 歲（乾隆 51 年）所作《司馬溫公家儀殘冊》中可看出仰慕之情：「國朝人書以山人為第一，山人書以隸為第一。山人篆書筆筆從隸出，其自謂不及少溫，當在此，然此正自越過少溫。善《易》者不言《易》，作詩必是詩，定知非詩人。皆一理。」、「漢人隸書為專家，唐宋人乃先工真行書而後為之，尚不足觀。近人則學書不成而後為之…山人學書，先從篆隸入，隸成通之篆，篆成通之真書，由真通行須從草假道。…」<sup>96</sup>

鄧石如（1743—1805），原名琰，生於乾隆八年，卒於嘉慶十年，享年 63 歲，字頑伯，一作完白，生於安徽懷寧皖公山下的集賢關，自號「完白山人」、「笈遊道人」，自幼好刻石，無師自通摹擬漢印篆，後被推介到江寧舉人梅繆府中作客，深受敬重，廣覽梅府之吉金刻石碑版，遂眼界大開。其學書之歷程，依包世臣在〈完白山人傳〉中描述：「…乃好石鼓文、李斯繹山碑、泰山刻石、漢開母廟闕、敦煌太守碑、蘇建國山碑及皇象天發神讖碑、李陽冰城皇廟碑、三墳記。每種臨摹各百本。…復旁搜三代鐘鼎，及秦漢瓦當碑額，以縱其勢，博其趣。每日味爽起，研墨盈盤，至夜分盡墨乃就寢，寒暑不輟。五年，篆書成。乃學漢分，臨史晨前後碑、華山碑…各五十本，三年，分書成。山人篆法，以二李為宗，而縱橫闔闢之妙，則得之史籀，稍參隸意，

<sup>96</sup>趙之謙跋鄧石如《司馬溫公家儀殘冊》，見於《鄧石如法書選集》，文物出版社，頁 24。

殺鋒以取勁折，故字位微方，與秦漢當（疑係碑字誤）額文為尤近…」<sup>97</sup>可見出山人天分之外，尤為勤奮。

鄧石如作品的特色是篆隸互參，即篆書中參以隸書方折筆法，形成字體較方的篆書體，異於傳統圓曲的小篆體，在隸書方整的結體上，參以篆書圓暢筆意及折鋒逆入平出的起筆法，形成結體長方形，有別於傳統隸書扁方狀的結構。其線條更是如包世臣在《藝舟雙楫》中：「近人鄧石如書，中截無不圓滿道麗」<sup>98</sup>，鄧石如對於各碑帖的臨摹不求形似，藉由臨摹尋繹出不同書體的運筆特性，予以融會貫通，形成獨特的筆法「逆入平出」。詳圖 3-44《敖陶叔詩評》鄧石如隸書為有清一代高峰，骨勁茂豐，雅潔勻稱的風格著稱。隸書得《曹全》之秀逸，《衡方》之淳厚，《夏承》之高古，《石門》之恣肆<sup>99</sup>，廣收博引，儀態萬千，中鋒用筆的根基，圓潤遒勁，如棉裏鐵。結體偏向長方形，有別於傳統隸書扁方狀的結構，豎筆上下延伸，腴潤修長，具篆籀風韻。通篇佈局，縱有行橫有列，但微妙的收放變化，體現著參差錯落的情趣。

撝叔的篆隸，從淵源來說，亦是鄧石如的法乳，自鄧石如在漢碑額中悟出作篆的道理，參用隸書的方法以活其筆，…筆道沈厚而有生氣，一種凝練而暢達的篆書新面貌，撝叔繼承了石如的筆法，特別在《尹宙碑》的碑額裡，師法它的用筆側鋒取勢，和結字讓頭舒腳的特點，因而使他的篆書神態活現，嫵媚多姿。<sup>100</sup>趙之謙用筆是有些習氣，如撇捺喜歡故意用力掇出，彷彿用扛杆撬東西的樣子，這是誇張了鄧法的結果，所以筆道顯得粗獷，不夠典重安詳。這一缺點，到了晚年是自覺地在克服了。<sup>101</sup>其隸、楷書中的挑法，特別地誇張，亦是受鄧石如的筆法影響。例如趙之謙在同治四年 37 歲所作《楷行隸三體書冊》，其中楷書心成頌（詳圖 3-45），就其中的「孤」字、「如」、「張」或「長」字一比較，則可明顯看出中鋒用筆的根基、捺筆特別誇張的

<sup>97</sup>包世臣撰，《藝舟雙楫》，（台北：台灣商務印書館），頁 52。

<sup>98</sup>包世臣，《藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 610。

<sup>99</sup>劉正誠編，《中國書法鑑賞大辭典》，（香港，1989 年），頁 1192。

<sup>100</sup>馬國權，〈趙之謙及其藝術〉，《書譜》57 期，1984 年 2，頁 22。

<sup>101</sup>同前註，頁 21。



筆法、線條的厚重、氣勢的開張、腴潤修長，具篆籀風韻均來自鄧石如的影響。

趙之謙於同治七年（1868年），四十歲時所作《隸書張衡靈憲四屏》，詳圖 3-46，書寫筆畫呈現碑刻的效果，近篆刻的刀法，平滑的線條，減少了筆意，加入了篆刻的刀意，有著力透紙背的效果，字畫結構，也是運用篆刻的原理，加上「字畫疏處可以走馬，密處不使透風，計白以當黑」，又縱橫恣肆，氣勢雄強，虛實相生，也是得力於鄧石如的影響。

趙撝叔所寫北魏的碑體，其初是從鄧石如作品中取法的。但在用筆和結體上，作了變革，他不採取鄧石如那種追求碑刻效果的模擬，而是通過廣泛而深入的臨習《張猛龍》、《鄭文公》等碑刻，和《龍門石刻》等等，從中攝取其精神特點，在用筆結字都給予某些誇張，把方嚴勁利的北碑，用婉轉流利的筆道，化剛為柔地予以重視。…他的碑體書法，不拘束於一碑的形似，而概括了北朝書法的共同特色。<sup>102</sup>

趙之謙對鄧石如的理解，從鄧傳給弟子包世臣，由字畫結構，到行間乃至整幅字組織的要訣：「字畫疏處可以走馬，密處不使透風；當計白以當黑，奇趣乃生。以其說驗六朝人書，則悉合。<sup>103</sup>」之謙無論在篆刻或是書畫上，都將之視為顛撲不破的真理，並且運用自如。（詳圖 3-47）

楊守敬在《學書邇言》中：「鄧石如以柔毫為之，博大精深，包慎伯推其直接斯、冰，非過譽也。自完白後，篆書大昌，名家輩出。<sup>104</sup>」李玉棻在《歐鉢羅室書畫過目考》中提到：「…兼篆隸者，則鄧完白、陳曼生…」<sup>105</sup>趙之謙對鄧石如的景仰以及所受的影響啓示，可以從他在同治三年二月（36歲）在沈樹鏞所藏鄧石如法書《贈也園楷書冊》

<sup>102</sup>同前註，頁 21。

<sup>103</sup>包世臣撰，《藝舟雙楫》，收錄在《歷代書法論文選》下冊，頁 599。

<sup>104</sup>楊守敬，《學書邇言》，頁 104。

<sup>105</sup>李玉棻，《歐鉢羅室書畫過目考》，四卷附錄一卷，（台北：廣文書局有限公司，民國 70），頁 10。

跋：「此山人少作也，下筆尚有著跡處，不若晚歲之變化。然知山人書宜由此種，否則失門徑矣，譬彼譚佛，但舉成道救人，不舉投崖餉虎時，至疑人人得作佛，豈非謬誤。山人八分已到漢人地位，篆亦是漢，不能偏秦相也；正書到隋而止，非極詣，然皆無唐以後一點習氣，故可貴。…書中之妙山人盡之，書以外妙亦無盡，山人未之有也。安吳包先生山人弟子也，其於書，已有得於書之外者，竟已不及山人。學非專不精，精且專矣，意未盡而力盡，天限之也，萬事皆然。」<sup>106</sup>而包世臣更推崇其書法為「鄧石如隸及篆書是神品一人，鄧石如分及真書是妙品上一人」<sup>107</sup>。康有為《廣藝舟雙楫》：「蓋頑伯生平寫「史晨」、「禮器」最多，故筆之中鋒最厚。又臨南北碑最夥，故其氣息規模，自然高古。」<sup>108</sup>

若從整體趙之謙書風發展的歷程，可以清楚看出其書法創作理念和筆法，透過包世臣的詮釋，間接得自於對鄧石如書學的會悟心得。他一方面推崇石如，一方面也展現了他的自信和企圖心：「龍泓無此安祥，完白無此精悍」、「完白山人刻小印，亦不如是之工，自記。」綜上所述趙之謙書法篆、隸書作品係承鄧石如衣鉢，並將其筆法、刀法巧妙地熔鑄一爐並能自出新意。

#### 第四節、取徑前賢書風

府君行略：「畫則兼習南北二派，繼而苦心精思，恍然悟書畫合一之旨，在於筆與墨化能用筆而不為筆用，乃求筆訣於古今之書，得涇縣包氏世臣，陽湖張氏琦，所論箸而知鈎捺拒送萬毫齊力之法，復讀儀徵阮文達公元南北書派論，知北朝字體實由斯邕而變，遂一意宗尚北書…」<sup>109</sup>另於致歡伯仁兄的信札中也提到：「…承詢書學，弟所得

<sup>106</sup> 趙之謙，《贈也園楷書冊》跋，見於《鄧石如法書選集》，頁 47。

<sup>107</sup> 包世臣在〈國朝書品〉共分五品：神、妙、能、逸、佳品，各分上下，共九等，見包世臣撰，《藝舟雙楫》，收錄在《歷代書法論文選》下冊，頁 613。

<sup>108</sup> 康有為，《廣藝舟雙楫》，收錄在《歷代書法論文選》下冊，頁 794。

<sup>109</sup> 見府君行略，錄自悲盦贖墨，頁 18。

者不出包倦翁、張宛鄰兩家家法，所悟則有出兩家之法之外者。…弟體原包氏、張氏之說以為引進之階，日寫三百篆書以為報效之地，必能知所言之非過也！<sup>110</sup>」

從上所述可略知其學書的過程，所師法的並不限於某一家，而是廣泛的吸引古人、古碑帖及前輩書家的長處，故除上節所述鄧石如外，其書學思想受老師輩、阮元（1764-1849）、包世臣（1775—1855）、吳熙載（1799-1870）等人影響，個人希從作品、題跋、與友人書信返還中，尋繹出其書學的審美意識、思想內涵。

阮元（1764-1849），字伯元，號芸臺，晚號頤性老人，江蘇儀徵人。生於乾隆 29 年，卒於道光 29 年，享年 86 歲，乾隆進士，頗受高宗賞識，召對時，皇上喜曰：「不意朕八旬外復得一人！」<sup>111</sup>官湖廣、兩廣、雲貴總督、體仁閣大學士，是清代學者和書法家，曾在杭州創立詁經精舍，在廣州創立學海堂，提倡樸學，被尊為一代樸學大師，深研經史、小學、曆算、輿地、金石、辭章、校勘等，為學師承載震，由訓詁字義以明義理，尤重漢儒訓詁，諡文達。勤於著述，早年敕編《石渠寶笈》，校勘《石經》，入翰林，創編《國史儒林》、《文苑傳》，集《四庫》未收書 172 種，成《四庫未收書目提要》。主編有《經籍纂詁》，校刻《十三經注疏》，匯刻有《皇清經解》等百八十餘種，專宗漢學，為當時治學者奉為科律；集清代天文、律算諸家作《疇人傳》；還著有《積古齋鐘鼎彝器款識》、《擘經室集》等。《擘經室集》中〈南北書派論〉、〈北碑南帖論〉探討書法演變源流甚為詳盡，「書法遷變，流派混淆，非溯其源，曷返於古？」<sup>112</sup>、〈北碑南帖論〉中提出：「短牋長卷，意態揮灑，則帖擅其長；界格方嚴，法書深刻，則碑據其勝。」<sup>113</sup>這理論著眼於書法發展的歷史淵源，北碑與南帖同源而異流，證明北派書法是為正宗，為清代中後期書壇上「碑學革命」奠定理論基礎，

<sup>110</sup>趙之謙，王玉良、程有慶輯釋，《趙之謙信札墨迹書法選》，（北京：榮寶齋出版社，2003），頁 225。

<sup>111</sup> 見《清史稿》，卷 364，列傳 151，阮元款。

<sup>112</sup>阮元，〈南北書派論〉，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 587。

<sup>113</sup>同前註，頁 594。

是清代尊碑思潮的先趨者。

涇縣包氏世臣（1775—1855），字慎伯，晚號倦翁，安徽涇縣（安吳）人，小倦游閣外史，時人又稱安吳先生，嘉慶十一年舉人，後官江西新喻知縣，未久任即因劾去官，為人自視甚高，曾自謂：「余性嗜篆分，頗知其意，而未嘗致力，至于真、行、稿草之間，則不復後人矣。<sup>114</sup>」其書法從顏、歐入手，轉及蘇、董，後肆力北魏書，晚習二王，遂至有成，慎伯自評其書曰：「余得南唐畫贊棗閣本，苦習十年，不得真解，乃求之郎邪台、郗頌、乙瑛、孔羨、般若經、瘞鶴銘、爨龍顏、張猛龍諸碑，始悟其法；作草雖縱逸互用，其環轉連屬，有自三五字至八九字者，而用鋒潔淨，牽掣悉歸平直，無一筆傷偏軟繚繞；作真必斬盡枝葉，流注迎送之跡，至不可見，而用意飛騰跌宕，筋搖骨轉，如懸巖掣電，無一筆板刻紙上，篤守此法，盈科而進，未嘗不具放海之勢。<sup>115</sup>」；楊守敬在《學書邇言》中：「包慎伯以側鋒為宗，所著藝舟雙楫，遂以風靡天下，然自擬右軍後一人，未免自信太過，何子貞又譏其不能平直自由，亦為過毀。承其學者，有吳熙載、趙撝叔，皆為世所重，而讓之遠矣。<sup>116</sup>」

包世臣著有《藝舟雙楫》，對於書藝諸事多有闡述，尤著意倡導北碑，遂成碑派宗師，世人將其與阮元合稱「阮包」。《藝舟雙楫》從書法筆法構成的角度，闡述了北碑在書法中的合法地位。為清代「碑學革命」提供理論基礎，包世臣認為書法的筆法源于篆、分，自文字的演變歷程來說明，北朝書法為中國書法筆法的正宗。「…嘗論右軍真行草法皆出漢分，深入中郎；大令真行草法導源秦篆，妙接丞相。…隸書…蓋省篆之環曲以為易直。…及中郎，變隸而作八分。…竊謂大篆多取象形，體勢錯綜；小篆就大篆減為整齊；隸就小篆減為平直；分則縱隸體而出以駿發；真又約分勢而歸於道麗。…而論結字則隸為分源，論用筆則分為真本也。…北碑字有定法，而出之自在，故多變

<sup>114</sup>見馬宗霍，《書林藻鑑》，卷 12，（台北：臺灣商務印書館股份有限公司，民國 71），頁 418。

<sup>115</sup>同前註，頁 418。

<sup>116</sup>楊守敬，《學書邇言》，頁 105—106。

態；唐人書無定勢，而出之矜持，故形板刻。」<sup>117</sup>

在技法原理上，包世臣接受了董小仲的形式結構陰陽對稱、矛盾統一原理的論述：「書之道，妙在左右有牝牡相得之致，一字一畫之工拙不計也。」這實際是講書法形象的生命意味，他也確實以人的形質觀照書法形象創造要求的，如說：「書之妙在性情，能在形質。」書之形質如人之五官四體，書之情性如人之作、止、語、默，必如相人。…書要“左右有牝牡相得”，是講形式，以後又改為“書要氣滿”。…如何能“氣滿”呢？他說：「非先從左右牝牡用功力，豈能倖致氣滿哉？氣滿如大力人精通拳勢，無心防備，而四面有犯者無不應之裕如也。」<sup>118</sup>

包世臣將金石書法的執筆及運筆方法建立一套理論基礎，並將此基礎歸功於鄧石如的啓發，包世臣傳完白山人之法，獨得蘊奧。「涇縣包氏，以精敏之資，當金石之盛，傳完白之法，獨得蘊奧，大啟秘藏，著為《安吳論書》，表新碑，宣筆法，於是此學如日中天。<sup>119</sup>」故趙之謙在金石書法技法部分，以鄧石如的筆法系統為主，其創作理念和筆法，如前一節所分析，係透過包世臣的詮釋，間接得自於對鄧石如書學理念。

陽湖張琦（1764—1833），初名翊，字宛鄰、翰風，張惠言（1761—1802）之弟，江蘇常州人，翰風嗜書，移漢分入真行，又以北朝真書斂分勢，當世無與比，與包世臣齊名，<sup>120</sup>其女張婉紉（1798—1868）。其書風對趙之謙取法北碑影響很大，在趙之謙給胡子繼（培系）的信中：「見張宛鄰書，始悟轉折。」又在致孫歡伯函中：「弟所得者，不出包倦翁、張宛鄰兩家之法，所悟則有出兩家之法之外者。<sup>121</sup>」趙之謙在給夢醒的書信中題到：「國朝書家無過陽湖張婉紉，名綸英，鄭僖

<sup>117</sup>包世臣撰，《藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 599、607、610

<sup>118</sup> 陳方既、雷志雄，《書法美學思想史》，（鄭州：河南美術出版社，1997），頁 586-589。

<sup>119</sup>康有為，《廣藝舟雙楫》，收集在《歷代書法論文選》下冊，頁 705-706。

<sup>120</sup>見馬宗霍，《書林藻鑑》，卷 12，（台北：臺灣商務印書館股份有限公司，民國 71），頁 420-421。

<sup>121</sup> 鄒濤，《趙之謙年譜》，頁 13。

伯以後一人也。君求而得之乎？若能知此士書，可不必有天下人書矣。」<sup>122</sup>其書法詳圖 3-48《臨鄭文公碑》，趙之謙《臨鄭文公碑》詳圖 3-49。

《補寰宇訪碑錄》的自記中說：「之謙十七歲始為金石之學，山陰沈霞西布衣（復粲）第一導師也。」趙之謙一生喜愛金石碑版之研究、搜書輯印、廣研群籍，可說受了其導師的影響，沈復粲，字霞西，浙江山陰人，齋名「鳴野山房」、「詩巢」，生於乾隆 43 年，卒於道光 30 年，享年 72 歲，一生未入仕，嗜書，雅好金石，博覽群書，致力於經史百家，留心鄉邦文獻，著有，經營書肆，收藏豐富，沈霞西依《鳴野山房書目》序中：「自壯至老，博覽廣搜，藏籍之富，著稱越中。」<sup>123</sup>使得趙眼界大開，著有《鳴野山房彙刻帖目》、《詩巢》、《瓜瓞譜》、《越中金石廣記》，輯有《戢山劉子全書》、《劉子書補遺》、《王門弟子淵源錄》。其《鳴野山房彙刻帖目》于書畫、法帖之檢閱，非常便利。

關於繪畫和書法的啓蒙導師，由於文獻資料所限，並沒有明確的記載，依《中國美術家人名辭典》中提起閻德林，「趙之謙…嘗從之學。其後竟諱稱所出，故世人知之者希。」閻德林，清朝人，字君直，號硯香，漢軍旗人，官河南知府，遷鹽運使，畫工山水竹石，書法秦、漢、魏、齊之篆、隸、真、草，以其筆法運之畫境，深樸蒼茫。有臨徐渭畫冊，方朔為之題。兼精鑑別…李子和撫汴時，嘗招之入幕。李子文石年僅十餘，與之討論六法，不半歲即工點染。德林喜甚，為作偶園讀畫圖。<sup>124</sup>閻德林，其生卒年不詳，嘉慶二十五年進士，與吳熙載、何紹基同年同輩，擅長書畫，精鑑別，他研習龍門造像記十品、廿品，書從包世臣學，取法北魏，上宗秦漢，具有鄧石如之遺意，同治四年（1865）趙之謙與之游，得窺其筆法，書藝大進，多稱趙從之學，即是指此。

依澤田雅弘〈趙之謙之系譜〉乙文中：「光緒二年（1876）譚獻

<sup>122</sup>王乙之，〈趙搗叔論書手札〉，《藝林叢錄》第六輯，（台北：谷風出版社，1986），頁 192。

<sup>123</sup> 沈霞西，《鳴野山房書目》序。

<sup>124</sup> 《中國美術家人名辭典》，（台北市：文史哲出版社，民國 76），頁 1338。

去書給陳豪（藍洲）論及張綸英的南北碑書法，近來德、趙對南北碑書法有深切了解，並有如此記載…彼等論述南北朝碑書派時，提及德、趙之事，又此得知二者之書風，在同派中是十分瞭解的，實際上使人充分的感受到，趙之謙的書法係胚胎於德林。」<sup>125</sup>

在同治四年五月廿二日趙之謙致胡培系（子繼）長函云：「書學最小，然無師法，亦不能明。弟讀《藝舟雙輯》者五年，愈想愈不是。自來此間，見鄭僖伯所書碑，始悟卷鋒。見張宛令書，始悟轉折。見鄧山人真跡百餘種，始悟頓挫。然總不解「龍跳虎臥」四字，及閻研香來，觀其作字，乃悟橫豎波磔諸法。閻氏學此已三十年，其訣甚密，弟總以片刻竊之，究嫌驟入。但于目前諸家，可無多讓矣。」<sup>126</sup>

德林的書法如秦漢魏齊，篆隸真草各體都擅長，隸書詳圖 3-50、圖 3-51，楷書詳圖 3-52，尺牘詳圖 3-53，篆書詳 3-54，其篆書精熟巧妙尤其著名。其隸書在當時的評價很高，依澤田雅弘《墨》：「最近滿州人傳說德林之八分和錫綉的篆書巧妙評價高，在隸書可以顯現獨特的風格。」<sup>127</sup>

吳讓之，出生於嘉慶四年(西元 1799 年)，卒於同治九年(西元 1870 年)，享年七十二歲，江蘇儀徵人。初名廷颺，字熙載，因為避同治帝穆宗(載淳)之諱，故五十歲後改為讓之。字攘之，別署讓翁、攘翁、晚學生、晚學居士、方竹丈人、言庵、言甫、難進易退學者等，堂號「晉銅鼓齋」、「師慎軒」。他所處的時代嘉慶、道光、咸豐、同治，是清代中期國勢轉弱、戰爭頻仍的時刻。吳氏為包世臣之入室弟子，其書風係透過包慎伯，而上溯完白，吳讓之於道光十一年，請教包氏九項有關書法之疑難問題，包氏一一回答，極為精彩，後來收錄在包氏的《藝舟雙楫》，名為《答熙載九問》。其一生除了太平天國之亂移居泰州外，大都在揚州附近活動。於文學繪畫書法均有造詣，有《師慎軒印譜》、

<sup>125</sup>澤田雅弘，〈趙之謙之系譜〉，《墨》，通卷 163，（日本：東京中央公論社，2003 年 7、8 月號），頁 60-61。

<sup>126</sup>鄒濤編，《趙之謙年譜》，頁 146。

<sup>127</sup>澤田雅弘，〈趙之謙之系譜〉，《墨》，通卷 163，頁 60。

《吳讓之印譜》、《吳讓之先生書畫集》行世。

吳讓之是個多才多藝的人，在書法、繪畫、篆刻等藝術上，有傑出的表現。魏稼孫在同治三年甲子十一月為作跋文一則，頗有研究價值：「…讓之學書安吳包氏，篆、分、刻印，私淑完白，篤守師說，有兩漢經生風。吾友趙子搗叔，自負篆刻，獨心折其工力，嘗作印跋其側云：「近人能此者，揚州吳熙載一人而已。」嘆服如此。余于去夏晤之泰州，年六十五矣，松身鶴髮，神完有持，時憩僧舍，為人作書自給，以目力衰，不肯刻印，余固強之，為搗叔刻二石，為余刻三石，同好妒羨。余夙有印癖，寓泰無事，因就所見，輯譜得二十方。…既而搗叔為文弁首，論皖、浙印，條理辨晰，見者謂排讓之，非也。皖印為北宗，浙為南宗。余嘗以鈍丁譜示讓之，讓之不喜，間及次閑，不加菲薄，后語搗叔，因有此論。蓋讓之生江南，未遍觀丁、黃作，執曼生、次閑譜為浙派，又以次閑年長先得名，誠相輕，且間一仿之，欲示兼長。其不喜鈍丁習也；不病次閑時也。搗叔之論，所謂言豈一端，亦非排讓之也。」<sup>128</sup>

吳昌碩跋文一則如下：「讓翁書畫下筆謹麗，風韻之古隽者不可度。蓋有守而不泥其跡，能自放而不逾其矩。論其治印，亦復如是。讓翁平生固服膺完白，而于秦漢印璽探討極深。故刀法圓轉，無纖曼之習，氣象駿邁，質而不滯。余嘗語人，學完白不若取徑于讓翁，知是故也。余癖斯者亦既有年，不究派別，不計工拙，略知其趣，稍窮其變，而愈信秦、漢鑄鑿渾穆淵雅之不易得。及證諸讓翁，吾言可信。」

129

趙之謙與吳讓之的交往，由上述魏稼孫在同治三年甲子十一月所作跋文內容，可以瞭解，係由同治二年錫曾進京放驗，途經泰州，拜訪吳讓之，並贈之謙二方印章開始，同治二年秋，趙之謙見過錫曾所輯《吳讓之印稿》，了解熙載治印風格，又聽錫曾述說吳氏對浙派的見

<sup>128</sup>魏稼孫，《吳讓之印存》，魏稼孫跋文。

<sup>129</sup>吳昌碩，《吳讓之印存》，吳昌碩跋文。



解和對自己的印評，覺得這位性情孤癖的印人，並非想像中的知音同調。也在印稿序文中，詳細分析熙載刻印淵源、長處，和近年因對浙派傳統誤解產生的偏頗，且評熙載印為「能品」。同治二年冬，錫曾將由北京返福州，之謙刻〈鉅鹿魏氏〉印贈行。其中提到熙載：「…老輩風流忽衰歇，雕蟲不為小技絕，浙皖兩宗可數人，丁黃鄧蔣巴胡陳（曼生），揚州尚有吳熙載，獨客南中年老大…」<sup>130</sup>對吳熙載仍相當尊重。同治三年初給魏錫曾的信中，開始對吳氏拒人於千里之外，表示其不滿的口氣，「門下士馮燦捐小官，候補泰州，薦吳讓之教書，讓老昏憤，竟無回音。去歲送一紙（文殊經），亦不言已否收到，奇極。」<sup>131</sup>

其篆書詳圖 3-55。吳讓之所作《梁吳均與朱元思書》，他的小篆作品較鄧石如書柔媚而骨力不及，結體以長勢取姿，而用筆起筆處平頭落筆，行筆飽滿勁挺，而漸至收筆處銳鋒出筆。在屈曲盤迴的筆畫中，用筆轉鋒、搭鋒順勢自然而生，不作掩飾，反增加了運筆靈動之感。所作篆書得完白山人之祕，獨具姿態，婉轉流美，筆意舒展，給人清新、純樸之感。

趙之謙篆書《說文解字敘》，詳圖 3-56，較吳讓之所書姿態較多，線質較厚實，用筆較不拘束，基本上用筆及結體已極為精熟，其中學習自吳讓之風格者有：結體較多圓曲，富有動感，在工勻中留些許變化，字體中疏密強烈的變化。



<sup>130</sup> 趙之謙，尺牘，第 17 通。

<sup>131</sup> 趙之謙，尺牘，第 26 通

## 第四章

### 趙之謙書風演變的歷程及其藝術特徵

許倬雲先生研究中國文化與歷史曾提出：從比較裏尋找不同的地方，從不同的地方回溯它演變的經過，看看是那些條件促使這些不同地方的發生，這是在比較中尋找“異”，而不尋找“同”。<sup>132</sup>本章希深入探討各時期作品的風格特徵，從書寫的形質表現（用筆、結體、布白）、書法藝術的理念思維、創作的情性的流露等方面來分析，探討其書風演變的因素、歷程，並試圖為其書藝做一分期。

趙之謙的書法藝術特徵，是其個性才情的流露，係一種內在精神的表達，透過對書法造形和意趣上的強烈追求。趙之謙的書法不斷開展，迭有新境，筆者依其書寫神韻，將其分期如下：第一期 33 歲以前，（1829-1861）大字以顏法為宗，小字則略有鍾王的魏晉古風，稱為**顏法時期**；第二期自 34 歲到 37 歲（1862-1865）以前，風格大變，遍觀六朝金石碑版古刻文字，廣涉博參而自然融合的結果，為**新書風孕化期**，37 歲到 42 歲（1865-1870），在加入成熟的魏碑風格後，趨向誇張、宏放雄肆的風格，是為**精熟高峰期**，42 歲之後則趨向謹飭收斂的風格，排法整齊，左右對稱，趨於嚴謹的配置，具聚斂性書風，圓勁蒼古，渾厚雄強，精神飽滿，為**古拙內斂期**。本章深入探討各時期作品的風格特徵，從書寫的形質表現（用筆、結體、布白）、書法藝術的理念思維、創作的情性的流露等方面來分析探究。

#### 第一節、顏法時期（1829-1861）

<sup>132</sup>許倬雲，《中國古代文化的特質》，（台北：聯經出版事業公司，1988 年 5 月），頁 5。

他書法初學顏平原，繼而求筆訣於包世臣和張琦的論著。早年正書大字以顏法和瘞鶴銘為宗，小字則略有鍾王的魏晉古風，詳細說明與分析，已如第三章第一節所述，在此不再贅述，此一時期作品數量甚少，且僅有行書和楷書之作，尚未從事篆、隸書的創作和臨摹，其面貌上甚為複雜，但風格上較接近顏體，故稱其為「顏法時期」，以咸豐八年（1858年），趙之謙30歲所作《臨宋岑公洞題名》作一說明，詳圖4-1。筆畫端整，運筆謹慎，雖是臨宋岑公洞題名，但是具有顏真卿楷書的特徵，其作品點畫橫細豎粗，起收筆皆藏鋒，重起重收，點畫粗細變化甚大，運筆抑揚強烈，結字上密下疏，上不讓下，以向勢取姿，體態飽滿，渾厚穩重，而有潤腴樸實兼具之妙。…點畫之聚散開合，字形之穩定平衡，氣勢之軒昂高華，意態之豐潤跌宕之美。此一作品係目前留存作品最早的臨書，整體而言，顏法筆意與開合行氣均靈活自如，點畫不帶雕琢氣息，顯示出當時他對書法創作的觀點和其表現的手法。

小字隸書作品以咸豐八年（1858年），趙之謙30歲所作《自作詩》作一說明，詳圖4-2，小楷的精品之作，可見出書寫技巧厚實根基，結字筆意，具有濃厚的顏味，以圓迴外包的體勢構形，大小長短錯落安排自然，整體佈局經營掌控自如，風格規矩靈活而不呆板。

## 第二節、新書風孕化期（1862-1865）

趙之謙在其書畫的歷程裡曾有這樣的自白：「三十前後，自覺書畫篆刻，尚無是處。壬戌（34歲）以後，一心開闢道路，打開新局…」，尤其是趙之謙34歲（1862年）到37歲，遍觀六朝金石碑版古刻文字，吸收運用秦漢碑碣、齊魏造像、瓦當磚記等，並和金石同好互相切磋研究，廣涉博參而各體書自然融合互參，是為新書風孕化期。

對於臨摹漢碑和六朝碑帖，趙之謙的看法可以從章安雜說第九則看出：「書家有最高境，古今二人耳。三歲稚子，能見天質；績學大儒，

必具神秀。故書以不學書、不能書者為最工。夏、商鼎彝，秦、漢碑碣，齊、魏造像，瓦當磚記，未必皆高密、比干、李斯、蔡邕手筆，而古穆渾樸，不可磨滅，非能以臨摹規仿為之，斯真第一乘妙義。后世學愈精，去古愈遠。一豎曰吾顏也、柳也，一橫曰吾蘇也、米也，且未必似之。」<sup>133</sup>從上述可知，趙之謙追求點畫線條中，那種帶有凝練、樸拙、蒼茫以及金石鑄鑿般的質感，即古人所謂之「拙」趣。

此一時期的篆書創作，是自 34 歲開始，小篆是筆劃均勻的曲線長形，結構的美異常突出，而趙之謙以秦刻石，外加師法鄧石如的風格，來詮釋其結體之美。目前所能見到最早的篆書創作，是伏敵堂詩錄的題耑，詳圖 4-3，此作可知已得篆法構形要領，但比較不能彰顯書寫線條起止用筆，以及欠缺墨痕行走的韻律節奏感。34 歲臨寫的繹山碑和泰山刻石，詳見圖 3-30 和圖 3-32。算得上是此時期較早的篆書創作，筆道渾圓厚實，師法鄧石如的風格，另外加入了清篆所具有的時代美感，已如前章所詳述，參以隸書和北碑的筆意，起筆處可以見到筆鋒，落筆藏鋒逆入兼用側鋒取勢，用筆勁挺，筆畫粗細也富有變化。但在生澀中尚未十分穩定。

同治三年（1864）36 歲所作之《饒歌冊》，詳圖 4-4，從款中「篆法非以此為正宗，惟此種可悟四體書合處，宜默會之。」可知，其篆書中已非全用篆法，其中參用了隸的用筆，亦即「篆分同功」，「可悟四體書合處」，也說明了趙之謙當時自我的會悟心得，其正書與篆、隸、行草書，方始齊備並進，足可互相通會資用，此作品用筆上已不再有之前生澀未定之感，在結體上已臻於舒暢，字體長方流美的風格。

這一時期隸書創作，依目前有紀年作品來看，大約自 36 歲開始，臨《劉熊碑》（1864 年）見圖 3-17、3-18、3-19 等三件，可見出其深得東漢石刻八分隸書的神韻，結體字形偏扁狀，粗細變化大，轉折較圓，章法精美秀媚；趙之謙寫北碑與金農、鄧石如方法迥異，金、鄧

<sup>133</sup> 趙之謙，《章安雜說》，頁 3-4。

追求碑刻的效果，故而斬釘截鐵，鋒芒畢露，而摛叔重在領悟筆意，用筆方中帶圓，結字茂密洞達，寫得婉轉圓通，剛柔並濟。日本學者伊藤伸先生曾云：「趙之謙根據典型的北碑，創造出自己獨特的書風…」<sup>134</sup>可由臨《劉熊碑》中看出，見 1864 年的三件作品：圖 3-17、3-18、3-19，同治三年（1864 年）他在致魏稼孫手札中說：「八分大有進境；即作書更多見地，年齒尚不老悖，或未至荒棄也。」<sup>135</sup>同治四年 37 歲所臨之《元氏封龍山頌》，詳圖 3-35，橫畫起筆多出尖鋒，垂筆近似懸針，筆道渾圓厚實和捺筆，也可看到師法鄧石如的風格影子。

這一時期楷書創作，尤其是趙之謙 35 歲（1863 年）到 37 歲客北京期間，遍觀六朝金石碑版古刻文字，和金石同好互相切磋研究，廣涉博參，擷取北碑精要，用之於楷書作，是楷書北魏書自我風貌的開展，一種新書風的確立時期，除先前第三章臨《瘞鶴銘》圖 3-11（37 歲）的順筆起筆方式，在此期出現，即其後來所稱「起迄不乾淨」的毛病外，茲舉同治四年（1865 年，37 歲）所作之冊頁《南唐四百九十六字》（詳圖 4-5）為例，法度嚴謹，氣息高古，直逼北魏<sup>136</sup>，及同年所作《楷書急就篇冊》，詳圖 4-6，此時期可見到鄧石如的長捺（除、介、太字）、篆隸書的起筆（唐字）、北碑的轉折（南字）、漲墨（南、四字），這些特徵的雛型約略可見，可清楚看出每個字均有一中心，撇捺及部分橫豎盡其所長，深受黃庭堅及《瘞鶴銘》的影響，用筆轉折多取內擗，極少後期外拓的筆法，捺筆多呈向上弧形取勢，速度較慢，是北碑與黃字意味的典範之作。

此一時期的行書，相較其他三體書而言，較無表現的空間，作品相對也極少，茲以同治二年（1863）所作之《行書七言聯》為例，詳圖 4-7，係 35 歲於北京時為厚夫仁兄作，整件作品點畫起止，狀以無心之作，呈現一種無邪的拙率風格。

<sup>134</sup>陳永怡，〈矛盾與選擇—趙之謙藝風探源〉，《海派繪畫研究文集》，（上海市：上海書畫出版社，2001），頁 381。

<sup>135</sup>趙之謙，《趙之謙尺牘》，則 29。

<sup>136</sup>王冬齡，〈安逸多姿，神采飛揚趙之謙的書法篆刻藝術〉，《書法》，1982 年第 5 期，總 26 期，頁 19。

同治四年（1865年，37歲）所作之《真行篆隸四體書》中四屏中的行書為例，從目前有紀年作品來看，第一個出現的真行篆隸四體書，詳圖 4-8，仍可見出撇捺及部分橫豎盡其所長（伊、之字），也深受黃庭堅及《瘞鶴銘》的影響，用筆轉折多取內擱（處、知、者字）、漲墨（有、伊字）。線條運用較多「柔」線條，彎曲而綿綿不斷力量，如流水、蔓條、柳枝等富有生存的韌力，猶如隨處可生存，隨遇而安。

整體而言此一時期之創作，由於有篆書、隸書陸續地加入，且遍觀六朝金石碑版古刻文字，巧妙加入秦漢碑碣、齊魏造像、瓦當磚記等新的創作元素，趙之謙在“何傳洙”印的邊款上云：「漢銅印妙處，不在斑駁，而在渾厚。」他把隸書的某些筆法融會貫通到楷書中，處處逆入平出，圓轉而渾厚，非純用楷法者可比，用筆上的體悟也豐富了創作手法。

### 第三期、精熟高峰期（1865-1870）

37歲後書風全然改變，金石學中各門類的研究，擴大了書法、篆刻、繪畫藝術以資取法的範圍，直接孕育了「印外求印」、「書外求書」、「畫外求畫」理念，深化、豐富了書畫篆刻藝術的風格。趙之謙的書法採眾家之長，結合各種碑帖的特點，利用「篆分同功」、「以分爲隸」之理念，以用筆來統一整體與部分的關係，達成四體書相互資用融會貫通，富有強烈金石氣息，是此一時期的特色，故稱精熟高峰期。這個時期他把書法筆法巧妙地運用於繪畫，又將繪畫結構的改革方法和篆刻的布白方式，巧妙地運用於書法中，在書法中運用規律，取聚散有度的組合來營造豐富的空間節奏，對守黑布白的得體把握使其畫面于凝重中流蕩著空靈的神采。

這一時期篆書〈金人銘〉和隸書〈始學篇〉（詳圖 4-9）取自於《篆隸二體書》四屏中，和另一《篆隸楷三體書四屏》（詳圖 4-10），皆於同治八年（1869年 41歲）所作，二體書的風格統一和諧，表現穩健，

線條流暢，在起止轉折的用筆漸露率意，尖鋒留現，結構疏密有致，不同的字體、不同情調的作品都統一於個人風格。無論何種書體，皆統一於他對魏碑的把握和理解，使得古代碑刻重新獲得生命力。其中一隸書〈始學篇〉過分誇張的線條，也有矯揉造作的意態，欠缺挺拔感。此一時期篆、隸書加入鄧石如的撇捺用筆，波磔數筆長引，粗細更明顯，結體字形偏扁狀，有飄逸秀氣、狀似無心之趣。

同治七年（1868年）所作《楷書八言聯》（詳圖 4-11），係 40 歲時的力作，此時期在楷書方面以魏碑取勝，並定位於魏碑。而趙之謙在學習北碑的過程中領悟到，碑上的字有刀與筆二種效果，如點畫的起迄處，往往呈現出三角形或方形的刀切狀，這顯然是刀刻的效果，不是書寫的筆意，使他在師法魏碑的過程中勇於突破，敢於創新，大膽地師其筆意，表現出魄力雄強、點畫渾厚、神采飛揚的整體氣勢之美；同治八年（1869年）所作《楷書抱朴子佚文軸》（詳圖 4-12），及作於同治九年（1870年）書法對聯作品《楷書五言聯》（詳圖 4-13），字形大，氣勢雄偉，儼然一付北魏碑版的雄強之風，二者用筆起筆多用折鋒，逆入平出，方中帶圓，剛中有柔，結體茂密，方整適勁的筆勢，卻能圓和流利。這個時期的楷書呈現出書風成熟期的特徵：鄧的長捺、篆隸法起筆、北魏書的方形轉折，寓圓於方，寓柔於剛，同時加入行草筆意，愈到後期愈可見出趙之謙鑽研金石碑版六朝文字，並不是照抄它，而是吸收北碑形意，自成風貌，「以分爲隸」的理念，用墨濃重、結構特殊、用筆以側鋒橫刷爲主，追求金石趣味的藝術風格，形成自我風格強烈的「北魏書」的新風格，即一種對魏碑形神綜合體的參悟。

在「書外求書」的大膽探索中，秦的石鼓文、秦權量、詔版、漢鏡銘文、漢代碑額及碑文、三國《天發神讖碑》、北魏摩崖刻石無所不用，成爲「融碑入帖」的劃時代巨匠。對於各種字體，他並不是簡單移植到自己的作品中，而是取其基本特徵，依書藝對文字的特殊要求而加以變化，再現其內在神采，收到既簡潔而又豐富的表現效果。

此一時期的行書，相較於篆、隸、楷三體書遜色甚多，同治八年所作《篆隸行三體書》四屏，見圖 4-14，和同治九年《行書玉海引援神契文折扇》（詳圖 4-15）可以看出趙之謙在行書的書寫中，企圖融入北碑的形神的努力，但表現的並不很成功。趙之謙自言：「草本不擅長，行書亦未學過，僅能稿書而已。」本作品略帶草體，字形拉長，基本用筆是以碑法正書所得筆意加以轉化參用，故爲了取北碑的正書用筆與結字體勢，以健其骨而壯其勢，因而在點線形質的規矩上太執著，故顯得有些做作，線條不夠流暢，整體行氣也不貫通。

趙之謙書法其可貴之處在於：它只是擷取某一金石文字的意趣，絕不作簡單的移植和機械的模擬，此一時期就算是臨書的創作，可從第三章的詳細分析中，也僅僅是意擬之作，略思其意而已，這是一種剝費思索、不斤斤於形似的創作。他的碑體書法，不拘束於一碑的形似，而概括了北朝書法的共同特色，…處處顯現出他才華煥發，神采飛動的情致來。趙之謙融會貫通歷代名人書寫的優點，博取眾長，諸藝相通，熔鑄一爐，根據作品的畫面需要，把文字進行一番改造變化，使之既有新的意態，又能彼此相吻合，水乳交融，體勢凝重，氣象雄奇，豐富多彩的形式美，故能開創新局自成一家。

#### 第四期、古拙內斂期（1871-1884）

42 歲之後魏碑風格則趨向收斂，篆書厚實挺拔，直追秦漢，以心爲運，能夠脫離筆墨形質的既有成法形式，靈活資用，獨樹一幟，追求古拙內斂的風格，成就四體書法全面性的卓越成就。趙之謙到後期的書風具聚斂性，圓勁蒼古，渾厚雄強，精神飽滿，氣勢磅薄，運筆放縱，格調奇逸，是爲古拙內斂期。

《篆書五言聯》詳圖 4-16，作於同治 11 年（1872 年），及同年的《篆書潛夫論》詳圖 4-17，二者皆是四十四歲時的力作，起筆護鋒，收筆頓挫，直如利劍，折如曲鐵，因字形關係將直線變成曲線，造成



眾多的使轉和曲線，拉長的字體有流線之美，別具情調，魄力雄強，神采飛揚，結構粗細變化疏密有致。與前期相比顯然用筆有較多自我情性，隨意自然，結體較多圓曲，富有動感，在工勻中留些許變化，在起收筆中已不刻意強調（前期還會刻意強調起筆，通常是用正書或隸書的入筆法），而留有變化的筆趣，順暢中自然有韻，大膽豪邁，已成自我高境。

《隸書夢燕廬》詳圖 4-18，作於同治 11 年（1872 年），四十四歲時，空間布字與大小對應變化的整體表現甚為傑出，且落款顯得活潑巧麗，在落款詩文中可見到他豐富的文學素養，而款書的書寫恰與質樸的書風連成一氣，而落款的佈局不但使畫作格局完整，也增強畫面氣勢。虛實搭配更加自然和諧，筆法適勁，風格渾厚樸實，畫面險而不敬，這樣的詩、書、印融合一體的作品，真是精采。另《隸書陽成靈臺碑軸》，詳圖 4-19，五十歲時所作，隸書中參用北碑楷書筆意，使字裡行間筆意顧盼，向背偃仰，各具意態，寓勁挺於流動之中，二者亦是線條渾厚，將漲墨的效果加入，有疏有密，誠如「字畫疏處可以走馬，密處不使透風。」造成塊面的效果，畫面上強烈的疏密感。與前期相比顯然在整體的經營上更自然成熟。

《楷書王右軍祠堂碑冊》詳圖 4-20，作於同治十二年（1873 年），四十五歲時，本冊頁不論是結體與用筆，均具有強烈的自我風格，北魏書勢方整勁利，常是渾雄中難免板滯，而趙之謙能在正書之中加入行草之氣息，是故整體的風格上沈雄而富有生氣，豐潤中能見拙樸。《楷書五言聯》詳圖 4-21，作於光緒八年（1882 年），五十四歲時的力作，此聯為大字正書的精品之作，在渾厚中有英挺之氣，落筆峻宕而結體緊密，取勢森嚴，筆墨澀厚，趙之謙書藝到了此一高境，對於北碑而言，可說是遺貌取神，甚至於形神皆忘，而出入自如，靈活運用。晚期作品皆以側鋒出筆，有時參差中鋒運筆，蒼勁簡潔。古人論畫有六法，「氣韻生動」即對於藝術家的生命力和創造力的總體概括，而運用在論書法意境而言，趙之謙書藝應是達此一高境。

行草作品《梅花龔詩》，圖 4-22，依「叔」字署款，可知是江西時期所作，他在點線的形狀，欹側多姿，隨意率性，相互間的筆墨關係的處理上，既統一又變化，生機盎然，線條平直，端莊，具有陽剛之美。有的墨濃欲滴，但肥而不漲，有的又如乾裂秋風，卻乾而不枯，有的點畫狼藉，似斷非斷，有的緊勁連綿，左右逢源，忽而圓筆出之，忽而方筆承接，折搭轉換，提按頓挫，疏密起伏，曲直波瀾，無不得心應手，使人看罷不禁要拍手稱快，豪放粗獷的用筆遣墨，每個字看不到絲毫有意為之的跡象，利用筆畫的屈伸、壓縮、擴張和移位來產生疏密變化，形成字體本身的立體感。細細品味，字裡行間有一股豪邁的氣派，寓剛健於婀娜，以碑為體，以帖為用，碑帖融合無間，在章法表現上通過擴大字間的錯位、扭曲、穿插等手法，造成一種整體上動蕩激昂的氣氛，是晚期極具代表性之行草佳作。

行草作品《俞漁溪詩四屏》，圖 4-23，也是精彩之極，由於橫畫拉長，下盤誇大，撇捺開張，每個字體，或正方形，或正三角形，或倒三角形，剛中帶柔，偏旁加大，造成雄渾的氣勢，由於字形上有時左長右短，有時左斜右正，整體欹斜倚側，撇低於捺（如俞字），上下錯開，造成不平衡中平衡，由於長寬比例相近，造成寬博的效果，橫直撇捺的筆畫不收筆，形成率性的風格，形神內斂，有著古拙樸素的感覺，其風格係寬博凝重中，自有風姿神韻。

趙之謙的行草書別具一格，「草貴流而暢」，但以北魏體勢作行草，極畋寫得楞頭楞腦，造作呆板，而撓叔的行草卻能規避其弊，真是化機之手，生花之筆，令人嘆服。何紹基的行草是「魏三顏七」，趙之謙則「魏七顏三」，而在撓叔行草中比其北魏書更易窺見顏字端倪。

137

此一時期的書法特色，功底深厚，筆力得厚老辣，他把書法、篆刻的行筆、運刀及章法、體勢融入書法，且不著痕跡；尤其是楷書和

<sup>137</sup>王冬齡，〈安逸多姿，神采飛揚趙之謙的書法篆刻藝術〉，《書法》，1982年第5期，總26期，頁19。

行草書，其中筆畫線條的立體感，來自於將點畫藏鋒的立體感植入所有筆畫中，使之連而不斷的明顯意圖，造成字體的立體感，相互間的筆墨關係的處理上，既統一又變化，自由出入北碑，更形成了富有金石味的獨特書風。「飛白」的空間表現方式，飛白的處理即筆過而無墨痕留下，亦即「有筆無墨處，無墨而有筆在」更是傑出。

趙之謙的書法另有一特色，即對字形的結體，有別開生面的創舉，結構是構成字體形貌的法則，亦即筆劃的組合及字的成形，結構重視字的縱橫、偏旁、欹正。趙之謙巧妙地運用它，來追求文字造型之美；書畫同源<sup>138</sup>，是中國藝術的特色，一直是相得益彰。中國文字本身就是一種藝術表現，甲骨、金文以迄篆、隸、草、行、楷，無一不是藝術的偉大成就，再用筆、用墨方面，也都與繪畫是異曲同工。宋和羹在臨池心解裡說：“古來善書者多善畫，善畫者多善書，書與畫，殊途同歸也。畫石如飛白，畫木如籀，畫竹幹如篆，枝如草，葉如真，節如隸。郭熙、唐隸之樹，文與可之竹，溫日觀之葡萄，皆自書法中得來，此畫之與書通者也。” 中國書畫，最初是實用，多屬於裝飾藝術的紋飾。次則為的宣揚政教，為人物故事及佛教畫等，在以後，山水畫與花鳥畫興起，寫生與寫意並進，則漸變為陶冶性情，或竟供欣賞，走道純為藝術而藝術的途徑上了。<sup>139</sup>

趙之謙對書法通于畫法也是高度認同的，他在《章安雜說》十四中說：「畫之道，本于書。書不工，而求畫工，如小兒未離乳先哺以飯。雖不皆受病，而瘠與弱必不免矣。」<sup>140</sup>漢字是以「象形」、「指事」為

<sup>138</sup>書畫同源之說，近來中外學者爭議論說不已，日本學者鈴木敬與美國喜龍仁(Oswald Sir'en)有自己的見解，鈴木敬以為：“文字的起源在於‘象形’，而繪畫的原始目的在於以形留物，從這一點來說，我們只好承認中國的書畫同源之說。但是其後繪畫與書法卻走上不同的發展方向。畫要求的是更細緻、更正確地描寫物體而書法方面為作出優美形體，要求的是描線本身的美及組合優美描線的各種因素，包括結構上的調和，旋律與抑揚，終於從抽象畫的造形走向重視與音樂相通的時間性與運動性表現上。發展到了這個地步，可說書與畫之間已沒有什麼相同的地方。如果勉強指出相同之處的話，那就是如同喜龍仁所說，不過是使用筆這一個同樣的工具而已。因此在中國繪畫史上要考察書與畫的相關關係，只能限定在運筆法上，似乎不必踏入在單獨的書、畫作品背後的屬於作者的人性、精神內容等，因為討論這些問題本就不能有一致的主張，且易陷入無止境的議論中。

<sup>139</sup>參見譚旦岡，〈緒論〉，《中華藝術史綱》（上冊），（台北：光復書局，1974年），頁6-7。

<sup>140</sup> 趙之謙，《章安雜說》14則，頁6-7。

本源，「象形」有如繪畫，來自對對象概括性極大的模擬寫實，將象形的圖畫模擬，逐漸變為抽象的線條和結構，漢字的象形在本質上有別於繪畫，具有符號所特有的抽象意義、價值和功能。運用上下左右之移位、方圓大小之變形、筆法的互換、字體的混寫、筆畫增減、異體字的使用、不避漲墨，並利用中國字本身豐富的圖象性（運用異體字、象形文字），中國文字中有很多字都有異體字或簡體字，合理的運用異體字或簡體字，可以使作品疏密有致，生機煥發，增加作品的藝術魅力；整體畫面上強調布白，布白的重心卻是書法中字與字之間的結合與分佈，時常運用漲墨，造成塊面，而使作品趨向形式美和繪畫化的書藝風格，充滿無止盡的多變空間。

利用文字造型之美所創新的作品，例如：「山中多白雲」、「山軒樓」…等，其中「山軒樓」詳圖 4-24，推斷約作於 38、39 歲之間（第三期精熟高峰期），其以畫家特有的造型觀念和趣味入於書法；「山中多白雲」詳圖 4-25，此作依親家聯姻關係，可大略概知係 45 歲以後的創作，少庵即親家程鏡芙，係以小孩子的玩具七巧板，排成一幅書法作品，其創意無人可比，放在現代書藝中來看，仍充滿創新和實驗性，極具造形藝術價值，依羅青教授的說法，此作充滿著硬邊式的機械之美，把北碑的雄強與機械的幾何結合在一起，開二十世紀書法的先聲，實可謂揭開現代書藝的序幕。<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> 羅青，〈後工業書法美學基礎〉，《2001 年現代書法新展望兩岸學術交流研討會》單行本，頁 5。

## 第五章

### 趙之謙書藝的社會意涵

藝術是社群生活的表達方式，具文化意涵的意義，技巧地以具影響力、有美感的媒介來表達。也就是說藝術是深層態度與觀點的表現，藝術作品產生的根源，總是在藝術家本身對其所在世界的反應，或借用現代學術術語來說，就是對世界的詮釋及藝術家的創作意圖和動機上。筆者想在探索趙氏書藝風格演化痕跡之外，希探討其書藝作品所呈現出的社會意涵是什麼？亦即趙氏書藝風格偏好、特點形成之主客觀因素，反映著書家與各類求書者，世俗所好，贊助者的關係，以及書家的思想傾向與情感趣味，他一度以賣書畫為生，連帶地影響其書風，這些將在本章中進一步探究。

#### 第一節、體現碑學的時代精神

藝術總是以特殊方式反映了時代最深刻的精神本質，如果我們由文化社會學來看，精神宛如種子，如果時代背景、經濟因素、學術環境所構成的文化土壤合宜，種子自然容易開花結果。書法藝術精神也同樣築基於時代政治、經濟、社會風俗、哲學思想所構成的生命場域裡。由整個書法史可看出，清代的書風，因著政治、學術、經濟、社會、環境的變革，整個時代文化、活動的心理氛圍，亦配合著一個方向在發展，清代民族情結糾葛和對館閣體的厭棄的影響，帖學的沒落和揚碑抑帖理論的倡導…等諸多內外因素，造成反映金石文學和復古考據風格的碑學書法的興盛，這在當時是一股強大思潮，形成一種走向碑學的時代書風。

碑學書法的時代精神，啓蒙於明末清初的醜怪書法美學理念，傳

山是清代篆隸北碑書風的前導者，他的書論名言是（四寧四毋）論：「寧拙毋巧、寧醜毋媚、寧支離毋輕滑、寧直率毋安排，足以回臨池及既倒之狂瀾矣。」這種審美理想，掃蕩了元明書法專討柔媚、偏狹精巧的趣味而走向更廣博的境界。又可以從《雙紅龕集》中發現，他說：「楷書不知篆隸之變，任寫到妙境，終是俗格。」「楷書不自篆隸八分來，即奴態不足觀矣，所謂篆隸八分，不但形相，全在運筆轉折活潑處論之。俗字全用人力擺列，而天機自然之妙，竟以安頓失之。按他古篆隸落筆，渾不知如何布置，若大散亂，而終不能代為整理也。」<sup>142</sup>這裡他提示書法不應只注重筆畫安排而已，刻意造作，形似而無神采，就失去自然之妙。而楷書之所以必須由篆隸八分來，乃是取篆隸之自然安排。華人德亦以為，傅山的「醜拙古樸」實道出了漢隸三昧，他的一整套書法美學觀點，在以後碑學派書家中產生了深遠的影響。

陳振濂說：「我們首先應把傅山的『拙』的思想看作是一個審美觀轉變的契機。誠如前述，在反對暮氣沉沉的帖學末流這一點上，傅山與阮元、包世臣是同一條陣線。我曾指傅山是阮元的前導即始傅山對於篆隸書並不具有中後期那些大家的輝煌成就也罷。不但在反對帖學末流上他是前導；即他提出的拙、醜、支離、直率的審美標準，相對於帖學的巧、媚、輕滑、安排來說是驚世駭俗語，但遍檢清代篆隸北碑風，不也正是在實踐傅山的上述審美理想嗎？尹秉授的拙、何紹基的醜（不媚），以及所謂金石氣、古樸氣（反巧媚、反安排、反輕滑），不正是在創作上再現傅山所指出的發展方向嗎？由是，我們至少應該承認一點：傅山的審美已成為一代風尚，祇不過這種效應並未在當時顯示出來，而要等到一百年後的嘉道之間。我們又要承認他們其實是同一系統的前後傳承而已。」<sup>143</sup>

清代政治至道、咸以後，紀綱大壞，中樞無能，大員昏庸，地方官吏敷衍塞責，改革無從著手，政治上的腐敗勢力，浸襲社會各部門，

<sup>142</sup> 傅山，《雙紅龕集》，（台北：漢華文化公司，民國60），卷25、26。

<sup>143</sup> 陳振濂，〈從比較學角度論傅山（下）〉，《書譜》，92期，民國79年，頁31。

起了腐蝕作用，造成全國性的黑暗，教亂四起，民不聊生，而十九世紀帝國主義興起，以武力挾商品，排山倒海而來，使中國門戶洞開，面對清政府的腐敗無能，在書法藝術方面，此時人們的反應情況是：「那時柔弱的帖學和死板的館閣體和清政權的腐敗一樣，在人們的心理上產生了厭惡，書法和治法，勢變略同，所以當阮元寫出（南北書派論）和（北碑南帖論）二文時，再不會是孤掌難鳴了，錢泳、包世臣等人就進行了熱烈的響應。在鄧石如以雄強書風問世，包世臣『藝舟雙楫』廣宣碑學時，書壇的狀貌大為改觀了，……在清朝後期，國事已不堪問了。當康有為寫出『廣藝舟雙楫』對碑學進行全面總結時，書壇就幾乎成了北碑盛行，南書絕蹟的局面。由此可見，國家政治上的軟弱必然會導至人民要求強盛的心理。」<sup>144</sup>誠如蔣勳所說：「在變革的時代，首要的工作是清除腐朽、不能再生的東西，而重新尋找生命力旺盛的東西來替代，反應在藝術上，往往就是去除『纖弱娟好』，而尚『雄強』。清道光以後政治上的變局促使許多知識份子起而革命，即使在書法藝術上，從包世臣到康有為的提倡魏碑也同樣具有革新進步的意義。」<sup>145</sup>這是一種來自內心欲以強勢的美學理念來彌補現實社會的無力感。

另一方面碑學的興起，也反映了社會大眾對館閣體的厭惡，由於中國歷來取士的標準，向來以文為主，科舉成爲文人躍登龍門的捷徑，而清代也沿襲過去的模式，以科舉制度取士，因此造成館閣體的盛行，館閣體主要為科舉所用，往往字的好壞，決定了功名利祿的成與否。因此對館閣體的崇奉，幾為瘋狂的程度，整個取仕的制度形成一種畸形的發展。康有為描述說：「國朝列聖宸翰，皆工妙絕倫，而高廟尤精，承平時，南齋供奉，皆爭研筆札，以邀賞。故翰林大考試差，朝殿試散館，皆拾文而論書。其中格者，編檢授學士、進士，殿試得及第，朝考一等，上者魁多士，下者入翰林，其書不工者，編檢罰俸，進士、庶吉士，散為知縣。御史言官也，軍機政府也，一以書課試。下至中書教習，皆試楷法。內廷筆翰，南齋供之，諸翰林時分其事，故詞館

<sup>144</sup> 引廖新田，《清代碑學書法研究》，頁 42。

<sup>145</sup> 蔣勳，〈談康有為的藝術觀〉，《廣東文獻》，第八卷第三期，頁 34。

尤以書為專業。馬醫之子，苟能工書，雖目不通古今，可起徒步積資至尚、侍，耆老可大學士。昔之以取司空公，而詫為異聞者，經今皆是也。苟不工書，雖有孔、墨之才，曾、史之德，不能階清顯，況取問卿相。是故得者若升天、升者若墜地，失墜之由，皆以楷法，榮辱之所關，豈不重哉？此真學者所宜絕學、捐書，自竭以致精也。百餘年來，斯風大扇，童子之試，已係去取，於是負床之孫，披藝之子，獵瓔捉，爭言書法，提筆伸紙，競講劔哦摺策。」<sup>146</sup>對館閣體一味的追求黑、光、方、正，因而呆板單調枯燥乏味，且政府取士本應拔擢賢能，為國效力，卻礙於此而無法獲得真正的人材，故對館閣體的厭惡乃時勢所趨。

由於清代文字獄和政治上箝制言論自由，造成了士人的恐慌，當時文字獄風暴的情形描述如下：「滿州人的征服事業初時像很容易，越下去越感困難。順治朝十八個年頭，除閩粵桂滇之大部份始終奉明正朔外，其餘各地擾亂，未嘗停息，就中文化中心之江浙等省，從清師渡江後，不斷的反抗。……所以，滿州人雖僅用四十日工夫便奠定北京，卻須用四十年工夫纔得有全中國。他們在這四十年裏頭，對於統治中國人方針，積了好些經驗，他們覺得用武力制服那降將悍卒，沒有多大困難，最難纏的是一班『念書人』……尤其是有學問的學者，因為他們是民眾的指導人，統治前途暗礁，都在他們身上，滿州政府，用全副精神對付這問題，清廷的統治策略，無疑是從對付知識份子著手。<sup>147</sup>」使得學者紛紛走向訓詁考據的天地裡，為碑學書法塑造了有利的生存環境，誠如龔自珍所說的：「避席畏聞文字獄，著書只為稻粱謀。」

這是一種經過高度提煉美的精華，歷經千錘百鍊，致使內容與形式交融無間，而特別突出了碑學內容要求的形式美。這已不是簡單的均衡對稱變化統一的外在形式美，而是與內容、文字、意義交織在一

<sup>146</sup> 廖新田，《清代碑學書法研究》，頁 30。

<sup>147</sup> 梁啟超，《中國近三百年學術史》，頁 14。



起的一種審美趣味。在清代的中葉碑學的興起與篆刻仿漢的風氣，標誌著社會審美趣味的重大變異：由崇尚陰柔之美而轉向喜愛陽剛之美，由不能擺脫安排造作「局促如三日新婦」的形貌轉向了真率自然，由更多地興味於趣致而轉向講究氣勢。<sup>148</sup>

趙之謙 1863 年到北京時，北京正轟轟烈烈地進行著一場審美意識的重大變革，這場變革是把金石氣作為衡量書畫篆刻藝術的新準則。<sup>149</sup>當時北京的這場審美意識的變革，據潘祖蔭於咸豐四年在北京時於伊秉綬的隸書有一則觀款，可代表當京中金石書風的取向，觀款提到：「國朝隸法以桂未谷、伊墨卿為最。墨卿拓而大之，愈大愈壯。未谷縮而小之，愈小愈精。今見墨卿先生作分書壯大，筆筆漢法。余既知其用而由欽其書法」。<sup>150</sup>

“金石氣”應是清人對“書卷氣”的一種補充，它要求書家除胸中有萬卷書外，還應有金石學的修養、碑學的底蘊。…碑學興起的物質基礎是由考據學所帶來大批的金石器物的出現，這些金石拓片強烈的黑白反差，以及碑碣風化斑駁、風雨侵蝕、金石殘損剝落後帶來的歲月滄桑感、朦朧感，使文字更顯粗獷奔放、古樸蒼茫、雄強生動，有了自然造化的鬼斧神工之美。這種金石之美，與帖學書法線條柔弱秀媚相比，自有大的不同。故書家在臨習碑刻時，也務使點畫線條中帶有凝練、樸拙、蒼茫以及金石鑄鑿般的質感。<sup>151</sup>

碑學書法形相提供的美感，可以上溯到甲骨文，其後由於書體的更易，書風的變化，美感效果逐漸豐富。其中康有為《廣藝舟雙輯》特舉魏碑十美：「一曰魄力雄強、二曰氣象渾穆、三曰筆法跳越、四曰點畫峻厚、五曰意態奇逸、六曰精神飛動、七曰興趣酣足、八曰骨法洞達、九曰結構天成、十曰血肉豐美。…魏碑無不佳者，雖窮鄉兒女

<sup>148</sup> 薛永年，《揚州八怪與海派的繪畫藝術》，《中國美術全集：清代繪畫下》，頁 18。

<sup>149</sup> 陳永怡，〈矛盾與選擇—趙之謙藝風探源〉，《海派繪畫研究文集》，頁 374。

<sup>150</sup> 見於伊秉綬的隸書的一則觀款；桂未谷即桂馥，曾任（四庫全書）篆隸書的分校官。

<sup>151</sup> 趙宏，《試論清代篆刻藝術的發展與繁盛》，首都師範大學博士論文，歐陽中石教授指導，頁 123。

造像，而骨血峻宕，拙厚中皆有異態，構字亦緊密非常…」<sup>152</sup>

利用金石筆意畫成的線條，所隱藏的強勁力度，來造成書法全畫面的穩定和氣勢磅礴的力量，例如作于 1883 年的《楷書鄭僖伯白駒谷題字軸》（圖 5-1），用楷書的筆法寫成，在線條的質感上有著陽剛的美感，線條直而有勁，挺拔如竹竿，富有生命力，精神力、獨立感、陽剛之氣。整體拙厚而有力氣勢雄偉。作于 1872 年的《松》（圖 5-2），則是最能顯示他筆法具有金石味的作品之一，這幅畫不施色彩，只在墨的濃淡、枯淡變化中，用大膽潑辣的金石筆法，表現蒼松的體魄和精神，並題云：「以篆隸書法畫松，古人多有之，茲更間以草法，意在郭熙、馬遠間。」<sup>153</sup>其題畫詩體現了他對金石書畫關係的思考，雖係草書體，但點畫飛動，兼具篆隸意味，圓勁凝重，線條充滿濃濃的金石氣，趙之謙的書法結合各種碑帖的特點，形成他用墨濃重、結構特殊、追求金石趣味的藝術風格，進而把書法筆法巧妙地運用於繪畫，他的書法作品因受碑學書法的影響，崇尚崇高壯美的審美趣味，畫面追求金石趣味，大氣磅礴，令人感到緩慢、安定、充滿重量感、體積感。趙氏書法風格體現了北魏碑體的精神與實質，將前人未能達致的目標具體達成，過去如阮元、包世臣其書風仍脫離不出帖學之藩籬，理論與實踐未能合一。在群體力量的催化下，創作心態上對氣勢的講究，一種內在精神的表達，大樸無華，真純無偽的時代風尚，呈現出碑學的時代精神。

藝術的演變，在不同時代風尚裡，各有其不同的專注與取向，不同時代的書法，在前人的軌跡與時代制約下，展現不同的風格。清梁巘（1710-？）在其《評書帖》云：「晉書神韻瀟灑，而流弊則輕散。唐賢矯之以法，整齊嚴謹，而流弊則拘苦。宋人思脫唐習，造意運筆，縱橫有餘，而韻不及晉，法不逮唐。元、明厭宋之放軼，尚慕晉軌，然時代既降，風骨少弱。」<sup>154</sup>其對每個時代書法美學思想之發展與風

<sup>152</sup> 康有為，《廣藝舟雙輯》，見《歷代書法論文選》下冊，頁 770。

<sup>153</sup> 陳永怡，〈矛盾與選擇—趙之謙藝風探源〉，《海派繪畫研究文集》，頁 381。

<sup>154</sup> 梁巘，《評書帖》。見《歷代書法論文選》，頁 581。

格關係，有著精闢的見解，在歷史邏輯的推演下，清代之所以走向碑學的時代精神是可以理解的，茲以趙之謙的篆書為例，詳圖 5-3，可以看出所書篆書是具有清篆所代表的時代美感，即用有粗細的線條來書寫，寫出具有筆意的感覺來，結體上具有疏密聚散之感，具深度空間意象，筆力雄強，取之與秦篆相比（之前第三章中有提及），自是不同，是時代精神、時代意識使然。

## 第二節、市民文化的抬頭

明清文藝所描繪的是世俗人情，這是又一個廣闊的對象世界…完全是近代市井的生活散文，是一幅幅平淡無奇卻五花八門、多彩多姿的社會風習圖畫。…藝術形式的美感遜色於生活內容的欣賞，高雅的趣味讓路於世俗的真實。<sup>155</sup>繪畫中呈現出真實和豐富的世俗生活，是市民文藝粗俗的根苗，反映出藝術家普遍的入世精神。儘管這裡充滿了小市民種種庸俗、低級、淺薄、無聊，但他們卻充滿對生命的讚頌，它們以不同形式反映了清中葉以來巨大變動著的社會動向和氛圍。在文化社會環境的某些變化，如在明清戲劇上從題材到表現，平平常常、普普通通的日常生活、世態人情、自然景色，一股強大思潮和共同的時代傾向，清新樸素、平易近人的思潮，在書畫上也體現了這種時代動向。

例如同治三年所作「端午節物冊」（圖 5-4）中描繪了爲了驅邪避毒，保健平安而有的各種民間習俗，如粽子、蒜頭、艾葉、菖蒲、端午老虎、午時條、米袋、香牌等等，除一一清楚描繪出形象外，一旁還有代表其審美趣味和生活的理想的感動和感言，其中粽子、蒜頭、艾葉、菖蒲、午時符都是與避邪的民俗有關；其中「米袋」內裝五穀以避鬼魅，其袋繡以花草等裝飾；「香牌」裝香屑背刻「百無禁忌」字樣，也是與避邪的民俗有關，他在米袋的畫幅中寫道：「生前已作五穀

<sup>155</sup> 李澤厚著，《美的歷程》，第 209—211 頁。

蟲，死後乃畏五穀縫，何人嚇鬼稱行凶，鍾家久推進士公，進士公亦是死，徒然搗鬼不如己，姑娘花樣好鍼指，奶奶偷來在懷裡。」這種兒歌式的題辭，題在畫幅上，也是一種創舉，構成一幅充滿民俗風味的藝術品。。

市民文化逐漸從台後轉到了台前，成為文化舞台上的主角。市民文化的抬頭也導致了市民審美意識的覺醒，市民審美意識是對傳統審美規範的革命，它不受封建理念的束縛，也不為祖宗成法所囿，它追求生動活潑的世態人情，表現市井小民的理想與願望，反應在繪畫而言，畫種的興衰變化，花鳥畫成為熱門的畫種。…因為它們在題材上較遙不可及的山水更能貼近市民的生活，在情感上更能直接表達個人與社會環境的聯繫、衝突和矛盾。…還有一個原因是民間藝術象徵隱喻的手法得到更靈活的運用。如牡丹寓意富貴，蓮花象徵好事不斷，芙蓉暗示榮華…民間藝術中鮮艷明快的色彩也得到普遍運用，以襯托畫面歡樂喜悅的氣氛。<sup>156</sup>

在書法中對聯挾其世俗性與文學性結合後的優勢地位，…成為書家汰舊換新以成就時代書風的最佳選擇。<sup>157</sup>對聯又稱為對子、聯語、楹聯、楹帖，是一種綜合的文學，詩詞的意境，古文的氣勢，駢體的排偶，辭賦的華麗，音樂的旋律，繪畫的形象，文字的造型，書法的情韻。對聯文學，言簡意賅，以少勝多，表現出深厚的人文素養，和豐饒的藝術美感。…每一個中國字都是方塊字，都可說是一幅幅優美的圖畫，使用對偶的手法，把這些字作有意義、有系統、有韻律的排列組合，講究對仗，調協平仄，就會產生平衡、對稱、和諧、有無相資、虛實相濟、長短相形、大小相配…等各種視覺和聽覺的意境與美感。<sup>158</sup>

對聯在成為法書格式之前，是以世俗通用的文體面目存在的，其

<sup>156</sup>陳永怡，〈矛盾與選擇—趙之謙藝風探源〉，《海派繪畫研究文集》，頁 378。

<sup>157</sup>陳欽忠著，《法書格式與時代書風之研究》，（台北：正大光明筆墨有限公司，民國 91），頁 208。

<sup>158</sup>李賢文編，《吉祥對聯集錦》，（台北：雄獅圖書股份有限公司，民國 89），頁 122。

起源於古人使用桃符的習慣，桃符之上可畫可書，而其書寫最後變成了除禍降福的春聯，俚俗的春聯進步了，漸漸地加入文學詩詞的內涵，成為文學性的楹聯，乃至後來的法書對聯。對聯所題詩文不全出自於己身，常是書寫古人詩篇乃至反覆書寫，兼有詩、書之精華，它集結了民間春聯的世俗性和詩的文學內容，在文化體系的涵攝性格強，所作亦以言志抒情為主調，顯示出與欣賞的大眾化趨勢合流，為書法進一步世俗化奠下基石。

以紙本法書而言，尺牘、詩文帖卷、立軸，乃至冊頁、扇面等，凡明代之所有，清人無不仍舊沿襲，唯有對聯法書一式，為清代書家所獨擅…對聯使用範圍的擴大，從年節吉語專用場合，擴及所有人們聚集之地，如殿閣、樓臺、亭園、寺廟、祠堂、軒齋、別墅、名勝、古蹟、酒肆、茶館、商店、客廳、書房等，皆可見到對聯的使用。<sup>159</sup>

趙之謙存世的書法作品中，依陳欽忠教授在《法書格式與時代書風之研究》中統計出，對聯作品共 98 件佔存世的書法作品 266 件，計 36%，其中七言聯為最多共 54 件，佔百分之 55，其次為五言聯 18 件，佔百分之 18.4。<sup>160</sup>例如趙之謙的書法對聯作品《行書七言聯》(圖 5-5)，字形大，方中帶圓，空間感表現非常強烈，運用字體挪移和豐富奇趣的線條，奇俏多姿，在不平衡中求平衡，每個字形具深度立體感，遒勁的筆勢卻能圓和流利，體現一種樸質遒勁的世俗氣度。

在一個傳統觀念和現代觀念交織的社會和時代裡，非雅不足以處世，非俗不足以謀生，這種雅俗相映的特徵反映了處於歷史轉型期的人們的普遍態度。書畫創作在趙之謙這裡，首先就是情感、人格、理想的表現…既然對公眾趣味作了妥協，…他只能努力接受與雅韻相對立的俗趣，於是，他的藝術創作就有了矛盾，一方面是對雅藝的追求，一方面是對俗趣的認同，他想魚和熊掌皆得，他試圖作一種協調，雖然這個過程充滿了曲折、疑議和痛苦，他終於邁出了可貴的一步，也

<sup>159</sup>陳欽忠著，《法書格式與時代書風之研究》，頁 199、202。

<sup>160</sup>陳欽忠著，《法書格式與時代書風之研究》，頁 214。

正是這一步奠定了他在美術史上無可替代的地位。<sup>161</sup>

### 第三節、藝術的商品化

對於一個傳統文人藝術家而言，書畫篆刻只是他們自娛的方式，並藉此實現自我對生命的理解和價值的渴望。但現在這種創作觀已不能適應社會的需要，也不能藉以謀生。在商業社會裡，藝術品的消費完全以商品的形式而存在，一次次潦倒於闈場的趙之謙，因為經濟拮据，力有未逮，後悔在同治四年落榜之後，未聽胡澍的建議而捐官，但捐官不是一筆小數目，除了捐官外，沈重的家庭開銷和侄兒、侄女婚喪喜慶、宗祠祭祀…等等諸多開銷，讓他不甚負荷，經過反覆思索和掙扎，他決定把書畫作為換取捐官養家活口的工具。而賣字鬻畫對他來說，是賴以為生的不得已的手段，是理想和現實的錯位，趙之謙致六皆信札：「六皆仁兄大人閣下…弟候補一年昏忙為事，虧空大加，轉不如賣畫為活，不畏之甚。在屬目者尚以為飛天手段也，不哀也。」可見趙之謙迫於生計，不得不以賣字鬻畫為生。

另封書札中提及：「此間事冗不及奉筆硯，索書者紙積一櫥，獨未還債，貴友所索，故俟異日，祈告之。」趙在鄱陽縣做官理政之餘暇，不得不接受書畫的索求，筆債累積。說明他做官理政和賣字鬻畫是兩者并舉的，書畫潤金是他維持生計的一項重要補充。<sup>162</sup>

在同治九年五月廿八日，致子繼函：「…弟挈眷住杭州，以書畫供鬻，遂不得暇…」函中也明確指出其賣字鬻畫的事實。從目前有紀年作品的數量來看，可能是同治四年（第二次赴京應試未中）因後悔未聽胡澍的建議而捐官，一直到同治十一年（44歲）止，有大量的書畫作品出現，遂以賣字鬻畫作為換取捐官養家活口的手段。

書畫作品的商品化雖然在清代中期揚州地區已經存在，但與此時

<sup>161</sup>陳永怡，〈矛盾與選擇—趙之謙藝風探源〉，《海派繪畫研究文集》，頁380。

<sup>162</sup>單國霖，〈海上畫派的商業化特徵〉，《海派繪畫研究文集》，頁570。

卻不盡相同，揚州富商爲了附庸風雅，向畫家的藝術品味靠攏，成爲畫家的贊助者，但由相關文獻看出趙之謙迫於生計，不得不賣字鬻畫爲生，藝術品成爲商品作爲換取金錢的手段，就必須適應購買者的需要。書畫家爲了適應訂件人和社會顧客的需要，逐步形成了一些程式和定式，獨如商品的型號、規格，這是商業化造成的又一結果。若將畫家的作品進行梳理、排比，不難看出，題材和形式風格的類型化…的現象十分普遍。<sup>163</sup>

中國是有五千年文明史的泱泱大國，商人以有傳統文化素養爲尊爲榮，以做有文化有教養的儒商爲時尚，相互贈予格調典雅的繪畫與書法作品以顯示其儒雅的風範，成爲一種社會風氣，這必然也就成爲畫家主要服務的內容。爲滿足商人這種社會交往的需要，現實性的題材自然要進入畫家的視野。例如吉祥如意、道德頌揚、祈求理想、祈求富裕、平安團圓、人丁興旺等都會成爲繪畫表達的意向<sup>164</sup>，這也說明了隨著商人經濟力的增長，表現本階層審美觀與審美趣味的要求，從而繪畫以花鳥畫爲主，其主要原因是因爲山水畫不易表現大富大貴的意境。揚州有句俗諺：「金臉、銀花卉，要討飯畫山水。」，從表現手法來看，爲了迎合商人和一般人的喜愛，必須注重造型的流暢與色彩的濃麗華美，凸顯了藝術的商品化趨勢。也許是晚清商業經濟已成大勢所趨，書畫審美趣味也不得不在潛移默化中大受影響，趙之謙的書畫作品中，流麗精巧圓潤輕曼是基本格調—印章方面雖未必有如此明顯的痕跡…不但基本風格如此，在取法的多樣性和靈活性中也無不顯示出他的取巧格調：這是一種聰敏絕頂、善于變化的格調。<sup>165</sup>

趙之謙做爲一個植根於文人畫傳統的書畫家，但爲了賣書畫爲生，必須適應訂件人和社會顧客的需要，任誰也不得不考慮顧主的口味，太固執己見是難以銷售的。這說明了書畫家除受到時代審美趣味外，還受商品生產、市場價值的制約，這是商業化造成的結果。在孫

<sup>163</sup>單國霖，〈海上畫派的商業化特徵〉，《海派繪畫研究文集》，頁 573。

<sup>164</sup>李志宏，〈海派繪畫與趙之謙的影響〉，《山東科技大學學報》第 7 卷第 3 期，頁 58。

<sup>165</sup>陳振濂，〈書法學綜論〉，（杭州：浙江美術學院出版社，1991），頁 64。

玉聲《退醒廬筆記》有提及趙之謙前往揚州賣畫的窘境：「…去至維揚鬻書時，維揚多鹽商，半喜徵求書畫，不惜重金；詎趙居月餘祇一人，曾三顧其廬，初次書一聯，二次為扇，餘無一人。乃思揚城若是其大，惟此三顧者賞識，有真可為知己，當往訪之。因懷刺造門，清謁閹人投刺入，俄頃即出，以擋駕辭，趙堅欲一見，閹人乃復入，白旋延之至書廳，而主人久不出，趙見廳中陳設富麗，四壁琳瑯，所懸皆為名人書畫，賞鑒不已，第已書之聯及屏條皆未及見，以為當在別室，或付箱內收藏，亦姑置之，後於無意中，見一字簾面露宣紙，既縐且裂，而度其尺幅，似為棄置之聯，乃取視之，則赫然為己所書也，再視簾中，屏與扇亦無一不在，不禁訝詫欲絕，而斯時適主人出，見爰急依舊納諸簾中，叩主人以棄置之由，主人莞爾笑曰：「先生初至敝地鬻書，余以為必具有絕大手筆，故照潤請書一楹聯，歸而視之，魄力、工候佳處莫名，殆不以擘窠大字見而工於屏幅者，故越日又求屏幅，乃亦與楹聯等不得已，再求書一便，面以觀小字之間架結構，詎意俗眼，仍難鑒別，因俱置諸案頭，未加裝裱，不圖為僕從輩，誤投字簾，先生其乞恕謬妄，趙聞言氣沮色變，跼蹐無以自容，唯唯興辭而出，翌日即束裝離揚，徧遊諸處訪道，且日必書字數百寒暑無間，越數年而名乃鵲起，卒成一代書家，古言不經磨鍊不成材，若搗叔先生其有焉然，亦見古人之勇於服善，故能深自斂，抑其年少驕矜之氣，乃有此克享盛名之一日也。此事天台劉山農先生為余言。」<sup>166</sup>

趙之謙致益齋信札：「來紙及番錢三十二均收到，容即為之。前件已書而未印，明后日可來取。此次十件當于二十日前趕為。緣弟二十后即赴湖州也。凡屏幅大者須倍價，此次盡可通融，后有求者，謝之可耳。蓋例一開，則貪便宜者踵到，實憚勞苦，非居奇也。」益齋為其接收訂件，且數量甚多，并代收費用，具有書畫交易中介人的性質。<sup>167</sup>繪畫作品的流通，從其它交換形式發展為現金交易，從畫家礙於情

<sup>166</sup>孫玉聲，《退醒廬筆記》，收在沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊第十八輯》，（台北：文海出版社，61年8月），頁9-10。

<sup>167</sup>單國霖，〈海上畫派的商業化特徵〉，《海派繪畫研究文集》，頁567。



面不計較酬勞多少發展為明碼標價斤斤計較，使得換米糊口的文人畫家徹底躋身於職業畫家的行列，成為「匹之百工交易」的自由職業者。站在封建文人的立場上看，仿佛他們的地位跌落了，可是從商品經濟的角度看，他們的依附性減弱了，獨立自身的價值提高了。<sup>168</sup>

從趙氏書法作品統計表（詳附表一）中，可以看出在當時，除對聯形式的書法外，臨某某碑文的作品、詩詞和象徵道家、佛家精神的吉祥語，最受到人們的喜愛，如同治四年 37 歲所作之「抱朴子語」<sup>169</sup>，同治二年時所作之「篆書佛、隋造象冊」、同治八年 41 歲所作之「楷書抱朴子佚文軸」、同治九年 42 歲所作之「鍾馗」，誠如其「鍾馗」畫上的題款：「鍾家進士，可以嚇鬼，除凶去災，以御魍魎。蚤虱蚊蠅，驅之遠方。外守門堂，內靖眠床。」這些題材係迎合當時社會風氣、趨吉避凶需要…，是藝術家迎合顧主的品味、需要而創造出來的產品，以作為換取金錢的媒介。

#### 第四節、對社會現實的反應

揚雄在《法言》中說道：「言，心聲也；書，心畫也。」<sup>170</sup>揚雄以書為心畫，因此書家的書法，可以說即是書家心學的反照。包世臣在《藝舟雙楫》中也指出：「書道妙在性情，能在形質，然性情得於心而難名，形質當於目而有據。」<sup>171</sup>韓愈在《送高閑上人序》中：「往時張旭善草書，不治他伎。喜怒窘窮、憂悲愉佚、怨恨思慕、酣醉無聊不平，有動於心，必於草書焉發之。…天地萬物之變，可喜可愕，一寓于書。」<sup>172</sup>，可見古來即有書家能將思想情感及審美意識，寄情於書

<sup>168</sup> 薛永年，〈揚州八怪與海派的繪畫藝術〉，《中國美術全集：清代繪畫下》，頁 8。

<sup>169</sup> 《抱朴子》是魏晉神仙道教的代表作，也是集魏晉道教理論、方術之大成的重要典籍。晉葛洪著。葛洪號抱朴子，因以名書。西晉光熙元年（306），葛洪避兵南土，羈留廣州，開始着手寫作《抱朴子》，于東晉建武元年（317）成書。《抱朴子》一書分《內篇》和《外篇》。其《內篇》言神仙、方藥、養生延年、禳邪卻禍之事，屬道家；《外篇》言人間得失、世事臧否，屬儒家。反映出作者以神仙養生為內，以儒術應世為外，內外兼用，仕隱變通的人生哲學。

<sup>170</sup> 揚雄，《法言》，收於明，程榮校編，《漢魏叢書》第四冊，（台北：新興書局），卷四，頁 2。

<sup>171</sup> 見《歷代書法論文選》下冊，頁 622。

<sup>172</sup> 韓愈，《送高閑上人序》，見《歷代書法論文選》上冊，頁 267。

的說法。也就是說藝術高度自覺的發展趨勢。例如作於同治元年行書七言古詩兩章，「逃生來入五虎口，亂後鄉關怕回首…」(圖 5-6)充分表現出書家對這個混亂時代的反映。趙氏的小楷卻是汲取了六朝北碑的雄肆變化的精神，並加入了帖學中的娟秀流利，結構綿密，故筆勢雄強，氣勢渾厚，變化極大。書藝和文字內容恰如其分地襯托出繪畫的品質和境界，相得益彰。

書法做為表現性的文化技能，在運作的過程和完成的書蹟裏，必也能反映書者個人個性的獨特面貌。字蹟的形態、結構和濃淡，足以代表個性的具體呈現。古人談論書蹟時，常說：「字如其人」，也就是對書寫所反映的獨特個性的深入觀察。<sup>173</sup>梁啟超的「書法指導」曰：「美術有一種要素，就是表現個性。個性的表現，各種美術都可以，即如圖畫、雕刻、建築，無不有個性存乎其中。但是表現得最親切、最真實，莫如寫字。」

又劉熙載的「藝概」曰：「筆性墨情，皆以其人之性情為本。…書，如也。如其學，如其才，如其志，總之曰如其人而已。」<sup>174</sup>個性的表徵，有時在情感或情緒變動之下才顯現出來。韓愈說到張旭的書法，說他完全受到他喜、怒、哀、樂、悲、恨、醉等等心理狀況的直接激發而成，他的字就是他個性在這些情緒環境之下乘「性」而成的表現。例如 54 歲所作「醉魁星圖」(圖 5-7)，該圖是他在北京時感慨于好友韓佛生科考遭到無情罷黜且聯想到自己屢試皆黜所做的，畫中魁星赤裸雙腿與上身，跌坐在地上，披頭散髮，筆斗散落一地，一副失意、茫然、醉醺醺的樣子，名字雖叫“誠佛生”，其實是反話，針砭的是當時的科舉制度。<sup>175</sup>此圖通過異常簡略的形象，表達出異常強烈的個性感受、內在激情和激動，充滿著時代的感傷、憤慨，更突出了個性表現。該圖中的題畫詩：「佛生喫酒當正經，一醉面紅再醉青，今日醉完明日醉，將來須碰醉魁星。佛生報罷之後畫此戲之，既可以為戒，

<sup>173</sup> 高尙仁，《書法心理學》，(台北：東大圖書股份有限公司，民國 80)，頁 24。

<sup>174</sup> 劉熙載，〈藝概〉，《歷代書法論文選》下冊，頁 665。

<sup>175</sup> 江梅，《海上畫派》，(瀋陽：遼寧美術出版社，2002)，頁 65。

且可以為祝。光緒八年二月之謙。」書法配合整體畫面之需要，像是在酒醉的情感狀態下寫成，營造一種醉醺醺的意象形態。書法是比較抽象的藝術，意象重於形象，運用執、使、轉、用，加上墨色濃淡枯濕，線條的疾遲輕重粗細曲直剛柔並用，將情感思想融注作品中，自主或不自主的概括、凝練、去形離象，得神存意使其千變萬化的點畫。書法藝術有其基本的審美條件形式法則規律，空間力學平衡結構，趙之謙精熟掌握這些基本條件，<sup>176</sup>故能深刻的折射出整個社會要求變化的時代心聲。

時代在發展，書法要反映現實生活，其中對於漂泊和窮困生活的反映，題材廣泛內容多樣，有時更是嘲諷時事，他的題材大部分取自於生活周遭的所見所聞，雖是日常生活普通題材，但是經過書家的刻意創造，立意新穎，構圖飽滿，疏密有致，不僅不給人俗氣之感，反而給人帶來絕美清新的視覺享受，充滿著濃郁的社會生活氣息。給人以親切自然鮮活的感覺。趙之謙「鍾馗圖」(圖 5-8)，通過突兀的造形、簡練的構圖、奇特的畫面、剛健的線條和戲謔式的題辭，表達出內心的不滿；他常在端午節應景畫些朱筆「鍾馗圖」，其上題《滿江紅》詞曰：「什麼東西，是紙扇，遮將面孔。可憐見，滿腔惻隱，周身懵懂。黑地昏天翻舊譜，朝更暮改裝冤桶。大老官，不值半文錢，任挪動。」他對於人間不平、官場黑暗、平生愁恨，藉著嬉笑怒罵來借題發揮，以舒胸中臆氣。另一幅「鍾馗圖」則題辭：「年年賣畫求生活，畫得鍾馗都沒骨。問我何為畫此乎？唯唯否否妝胡塗。年年五月五，近近遠遠，家家戶戶，鍾馗無數。志在趨時，萬不情摹古。…」

不屑於奉承阿諛，如此狷介孤高、氣盛自負的個性，在晚清腐敗的官場中，迭遭逆境，難獲得賞識，也是命運個性使然。四十二歲時，楊憩亭、趙曉村為作畫像(圖 5-9)，搗叔自題云：「群毀之，未毀我也，我不報也；或譽之，非譽我也，我不好也。不如畫我者，能似我貌也，

<sup>176</sup>書法藝術是線的藝術，「濕」富潤澤，墨色分明流暢感，「澀」富古拙飛白多，有著枯燥感、樸實感。曲直即線性之流向，「曲」婉轉、陰柔、多變、流媚、流暢；「直」，直率、肯定、樸實、剛直。

有知我者，謂我側耳聽，開口笑也。」<sup>177</sup>身在官場，他看不起那些“龔裡嚼渣，順口接屁，倚勢欺良”的無行文人，或者說鄙視這個官場，自視清高，以自己學十年不得一分的“卑躬屈節之技”而自傲，卻又感慨“官場惡劣至于如此，吾輩鈍根人為無錢故，獨戀戀此土，真可嘆也。”一個矛盾重重而又難以自拔的人。<sup>178</sup>「今日方知做官之術不出卑鄙無恥四字，斷非我輩所能。」、「弟是世間倔強漢，久已藏峰，若必欲我露底，則亦無奈何耳。」、「弟立定主義，總以明來，斷不暗去，不貪賤、不通私謁，遇事躬親不委諸他人。若仍有把鼻為彼拿著，則天命也，不怕亦不悔，以此待之。」、「所未去者，卑躬屈膝之技，學十年未得一分，則仍是狂徒故態耳。」<sup>179</sup>不屑於奉承阿諛，如此狷介高逸的個性，在晚清腐敗的官場中，迭遭逆境，難獲得賞識。

十九世紀的中國，自鴉片戰爭、英法聯軍以後，激烈的變革造成國人在精神上、文化上的衝突，也改變了對世界的看法。人們愈來愈感受到社會的大變動和內心的不安。越是動亂的時代，人越是容易產生價值的迷惘，對生命本質及生存意義的思考也越強烈。生死存亡的哀傷，人生幾何的感嘆，瀰天漫地而來，表達出士大夫文人間的苦悶和悲鬱，和對這個悲情和混亂時代的反映，最終這些痛苦的糾纏，終化成為藝術的彩衣。從趙之謙的尺牘中，常可看出當時文人士大夫生命結構產生的變化。茲舉例「趙之謙書凋疏跌宕，彌復有晉人散髻斜簪意度。書中類多瘦詞隱語；棲遲下位，涉筆觸諱，其抑塞磊砢之概，尤足為才人不得志者發涕也。」<sup>180</sup>即點出之謙手札唯恐觸犯上級忌諱，為自己和朋友惹來麻煩，所以信中多用隱語，使局外人不能盡解。

趙之謙的尺牘（圖 5-10），洋溢書簡之美，係在形式之外增加了人文內涵、思想深度及人格反射。或利用筆畫的屈伸、壓縮、擴張和移位來產生疏密變化，形成強烈的立體感，或利用單抬（平抬）、雙抬

<sup>177</sup> 黃苗子，《古美術論集》，（台北縣：滄浪出版社，民國 76），頁 137。

<sup>178</sup> 劉長春，〈趙之謙無意栽柳〉，《美文》，頁 53。

<sup>179</sup> 《尺牘》第 23 通，推定 54 歲 1882·2·28 日致性之之尺牘。

<sup>180</sup> 馮并跋，《趙撫叔手札》，見於王家誠，《趙之謙傳》，頁 212。

來增加畫面的空白，增進畫面的豐富性。書簡之形式美是一種「通過結構的疏密，點畫的輕重，行筆的緩急…，就像音樂藝術從自然界的群聲裡抽出樂音來，發展這樂音間相互結合的規律，用強弱、高低、節奏、旋律等有規律的變化來表現自然界和社會界的形象和內心的情感。」<sup>181</sup>透過書法的線條筆畫的疏密起伏、曲直波瀾、上下左右之位、方圓大小之形，來傳達其內心的情感。

我們觀趙之謙之藝術作品，深刻體悟到他以豐富的情感，將國破家亡的哀痛，深沉地寓意於詩書畫篆刻中，盡情揮灑其胸中的悲鬱。他將鬱積的內在情愫，轉化成自由奔放的線條。粗看彷彿僅見華美甚至略帶媚態的外觀；事實上，正是他內在壓抑鬱情緒的反動，也由於他這種與生俱來的盛氣和難以親近的性格表徵，而帶給他藝術創作卓越的成就。<sup>182</sup>藝術是一種存在意義的詮釋與實踐的特殊活動。透過藝術人表現了自我對生命的理解與價值的渴望。趙氏書藝富有生命暗示和表現力量的美。

趙之謙晚年光緒九年 55 歲時為潘祖蔭之父潘曾綬所書之的《潘公墓志銘》（圖 5-11），洋溢整齊之美，用筆粗細圓活，趨於輕瘦修長，運筆精到，自首至尾一絲不苟，通篇疏朗有致，行氣貫通，飛動飄逸，結體工整規範，穩健自然，結構均勻對稱，雍容茂美，溫潤研麗，秀色可餐，雖見有二王法度，卻已融入自己的風貌之中，精美絕倫，法度森嚴，極具特色。

## 第五節、反映應酬文化的書風特徵

同治二年春天趙之謙抵達北京後，因日事筆硯，以文會友，他的書畫篆刻受到祁寯藻（1793-1866）、毛昶熙（？-1882）、潘祖蔭這些高

<sup>181</sup> 宗白華著，《中國書法中的美學思想》，見於www.univs.cn/newweb/univs/hfut。

<sup>182</sup> 李蕭錕，《中國書法之旅》，（台北：雄獅圖書股份有限公司，2001），頁 142。

官的激賞，由是聲名大振，名動公卿<sup>183</sup>，他還和友人胡澍、沈樹鏞、魏錫曾等時常聚在一起，鑒賞金石，考證研討。在同治八年（41 歲）以後，在社交方面，他破除了僅與幾位知音好友，終日在金石學術上析賞研討的局限，經常坐著四人抬的大轎，在僕從的簇擁下，赴筵、應酬、參加文人雅集；增加在藝壇上的聲望。<sup>184</sup>另依《大事》記載「自到江西後，求作書畫者，之謙儘量推施或拒絕，惟上官、同仁紛索雕竹楹聯（需以十數年上等竹材，加工磨製，然後書寫雕刻），使之謙不勝其擾。」是故當求書索畫者日多時，趙之謙應酬不及，只好物色格調較高且能守口如瓶者，代為捉刀，在魏稼孫所珍藏的信札中，有提及：「林來賓兄有紈扇一，須寫三分小楷書，以工緻秀麗為上，款「來賓」行一，款中祈加「司馬」二字，以現將報捐同知銜知縣，為之兆也。敬請閣下與花帆各書其一。再請于各友中擇一能□史筆，習殿試者書之，至感至感！此請日安弟名心叩，廿四日」<sup>185</sup>可見書家窮於應付的現實的顯例，其任江西地方官後，除專心於政務外，求書索題之應酬仍復不少，只得抽暇執筆，可見翰墨應酬之頻繁，皆不免為書名之累。

書畫鑒定家黃湧泉，在浙江鑒定書畫時，得見兩通之謙請人代筆的便箋：「昨失迓為罪。潘星齋侍郎有扇一，欲求閣下一畫，以速為妙；原函呈閱。初十必相見，款寫「星齋司空大人」可耳，下書「王□□」三字足矣。尚有一橫披，欲求捉刀；畫大筆，愈潦草愈好。未知日內開作否？當奉上也。此致子欽仁兄大人，弟之謙頓首。」…另一箋寫：「扇面二個求捉刀。前聞尊處有青花佳者，祈惠我一二為要。王大老爺，興升店。弟趙之謙頓首。」二箋均為王子欽之孫王菜山所珍藏。<sup>186</sup>

趙之謙在同治八年（41 歲），在交通發達、風景秀麗、工商日漸興盛的杭州賃屋而居，準備充足，良好的書畫工具和材料，並與筆墨

<sup>183</sup> 王冬齡，〈安逸多姿，神采飛揚趙之謙的書法篆刻藝術〉，《書法》，1982 年第 5 期，總 26 期，頁 18。

<sup>184</sup> 王家誠，《趙之謙傳（下）》，頁 103。

<sup>185</sup> 《尺牘》第 43 通。

<sup>186</sup> 王家誠，《趙之謙傳（下）》，頁 83-84。

莊和裝裱店多方結緣。不但刻了「搗叔四十後作」的戮記，也物色到忙得分身乏術時，代筆書畫的幫手，處處可見出他要以書畫這項「終身錢」，謀求生活的安定，也用來支應捐官的各種花費。<sup>187</sup>

除了賺取生活費和捐官費用外，因早孚書名，有時其作品也常以物易物的交易形式來換取生活所需，如從他同治九年七月廿八日給魏稼孫的信中可看出：「弟近居省垣（杭州），以畫度日，所入頗豐，而僅足敷衍。以識人太多，應酬太巴急；即轎夫一項，一月可銷去屏幅數張。」<sup>188</sup>另一例為國山碑精拓多字本藏家石門李笙漁，開價大洋五元，另加之謙篆書一幅，才肯出售。<sup>189</sup>

在趙之謙存世的書法作品中，依筆者之統計，詳見附表 1，有落上款之作品共 316，佔 90%，沒有落上款之作品共 34 件，佔 10%，分析有落上款之作品，其中為益齋所書者為最多，計 7 件，其次為葛民，計 6 件，魏稼孫、節子十一叔、懽伯尊兄、梅圃大兄，都各計 4 件，等等。因趙之謙書法早孚盛名，墨跡流傳，人爭寶貴，其作品供應之對象極其龐雜，在致邵芝岩函云：「弟鹿鹿（碌碌）終日，幾無片暇，而筆墨債如故。」<sup>190</sup>許多作品的上款，其身分地位已無從考查。其中可以很清楚看出有落上款之作品比沒有落上款之作品水準高，而其中那些為其至友所作之作品水準，更是件件精品。為益齋所書者尤為精彩，在一封致孫歡伯的信中稱：「許刺史益齋頗知書」<sup>191</sup>；另外一些收藏家，如許增（1824-1903）<sup>192</sup>、傅以豫和魏錫曾、周星譽、潘祖蔭等人，也是件件精品，可能是將其書法作品用諸友朋之間酬唱或即事詠物或翰墨應酬之用，尤其是贈送高官者如潘祖蔭，其當作餽贈以為彼此交往應酬之用。沒有落上款之作品，推斷可能係對外較無名氣、不

<sup>187</sup> 同前註，頁 102。

<sup>188</sup> 《尺牘》第 15 通。

<sup>189</sup> 王家誠，《趙之謙傳（下）》，頁 128。

<sup>190</sup> 鄒濤，《趙之謙年譜》，頁 190。

<sup>191</sup> 鄒濤，《趙之謙年譜》，頁 190。

<sup>192</sup> 許增，號益齋、邁孫，浙江仁和人，善書畫，又喜收藏，趙之謙客京時間，許常托其代收字畫。

重要之人物應酬之作，也可能是等同現金作為以物易物之用，如上述給付轎夫之酬勞之用，或作為商品流通來換取金錢的媒介。

作品中如趙之謙為潘祖蔭所作〈不讀五千卷書者無得入此室〉(圖5-12) 橫幅的書法風格，可推定同治十年至十一年間，其款書為：「崔儻署戶語，鄭奩侍郎命書以黏壁，將厲後學，非自標許。之謙記之」此典故出自於《北史》〈列傳〉第十二崔暹條。潘祖蔭基本上將趙之謙視為經學家和金石學家來看待，因此可能趙之謙將作品贈送潘祖蔭，作為對高官及收藏家應酬之用，且從現存趙之謙和潘祖蔭的信札中，得知趙之謙為其作了不少書法對聯，可見潘祖蔭對趙之謙書法的重視。

另一則趙之謙和潘祖蔭關於作書法對聯的信札：「列架軸三萬、斯堂卷五千。讀樂園記。讀五千卷得入室 北史崔儻、盈三萬軸為多書。插架千元塵百宋、新堂萬柳里三松。聯句擬成多不佳，請攷定然後書。或不合，則再作可也。對紙寬宜作大字，以字少為主。字多以紙窄而長為古」，可知趙之謙為潘祖蔭作字時，用心之勤。

## 第六節、重視金石考證，允符學術潮流

康有為指陳碑學的興起，與金石學有直接而密切之關係：「碑學之興，乘帖學之壞亦因金石之大乘也。乾、嘉之後，小學最盛，談者莫不藉金石以為 徑、證史之資，專門搜輯、著述之人既多，出土之碑亦盛。於是山岩屋壁，荒野窮郊，或拾從耕父之鋤，或搜自官廚之石，洗濯而發其光采，摹拓以廣其流傳。若平津孫氏，侯官林氏，偃師武氏，青浦王氏皆輯成巨帙，遍布海內。……故今南北諸碑，多嘉、道以後新出土者。即吾今所見碑，亦多（金石萃編）所未見者。出土之日多可證矣。出碑既多，考證亦盛，於是碑學蔚為大國。適乘帖微，入鑽大統，亦其宜也。」<sup>193</sup>因此相對也創造了金石興盛的環境。

<sup>193</sup>康有為，《廣藝舟雙輯》，見《歷代書法論文選》下冊，頁705。



趙之謙在《章安什說》第 10 則：「求仙有內外功，學書亦有之。內功讀書，外功畫圈。」亦即在書法作品之外，閱讀相關史料文字的研究分析，在創作理念與表現方法上可資惠於書法創作。誠如其好友胡澍在《六朝別字記》原序中指出：「同歲生趙撝叔，少為金石之學，多見漢魏以來碑刻。其作隸書有延熹、建寧遺意，今體純乎魏、齊，又深明古人文字通轉之旨。」<sup>194</sup>

趙之謙從十七歲起，即從事金石之學，廣泛接觸的金石碑版文字，日後受惠其書法創作。費了十九年時間，收錄了 1823 條碑目，編成《補寰宇訪碑錄》（圖 5-13），各碑文時代、地點，另加上源由考據。更對於無緣收藏的重要碑帖，以雙鉤留存，謂之「不能響搨能雙鉤，但願文字為我留，千載後人來相求。」<sup>195</sup>在「跋張猛龍碑拓本」云：「從子重比部假觀三月之久。」<sup>196</sup>不僅深入觀察碑帖的形體細微，會悟其中變化趣味，另在致潘祖蔭的信札中：「此本《山谷外集》價大約在六兩內外。從前已與議過，極居奇，六金無不得矣。<sup>197</sup>...」、「同雅送來《元豐類稿》殘本，似元刻明補版。又《選詩補注》似明初刻本，呈閱。價索十金（元豐四、選詩六），又《儀禮圖》則與前所買者同，已發還矣。<sup>198</sup>」類此之書信往返甚多，不勝枚舉，足資趙之謙幫助潘祖蔭做書畫古董、古物、金石碑版之真偽辨識和價格拿捏等工作，顯見其在博徵考證的學術才氣和鑒定工作的深厚造詣。趙之謙能夠貫穿四體書而匯通互用，可說是此一內功的修為。

六朝金石和文獻中，採用別字的地方頗多。之謙一方面考訂六朝碑版和吉金樂石，一方面對別裁異體文字，依校對所得排比，附記出處或例詞，部分酌加考據箋釋做成記錄，即成《六朝別字記》墨跡手稿本（圖 5-14），有助於理解六朝別字形體演變的軌跡和歷史上書體的演化，與假借用字或訛誤的過程。對文字學的深厚造詣，可以從他的

<sup>194</sup>胡澍，《六朝別字記》，序文。

<sup>195</sup>趙之謙，〈會稽趙之謙雙鉤本印記〉的側款。

<sup>196</sup>趙之謙，《跋張猛龍碑拓本》。

<sup>197</sup>趙之謙，《趙之謙信札墨跡書法選》，頁 3。

<sup>198</sup>同前註，頁 23。

書法作品中找到印證：《許氏說文敘》（圖 5-15），八開的小篆，共 311 個字，漢代許慎的《說文解字》是最早的一部系統的文字學專書，主要從篆體字入手，分析每個字的結構與本原，趙之謙書此作品，很有追溯本源的意涵。此一篆書同其楷書的筆法，慣用方筆，多見方折，勁拔有力。起筆收筆有魏碑意態，字跡堅實而飄逸，長篇篆書貫通行氣、左顧右盼。全篇如層崖疊嶂，峯巒起伏，氣勢雄奇。

同治二年冬，雙鉤漢碑十種大功告成，（圖 5-16），其中所用的《劉熊碑》是好友沈樹鏞以 30 金新購藏的明人剪裱元拓本，在尺牘第 29 通提到：「重鉤天一閣多字本，別存一冊。」、「盡半月功，考證訛闕。雪中手木，強不知冷。」他據洪氏《隸續》全文，補以天一閣宋拓闕本，翁方綱校考巴慰祖雙鉤本等，對全碑文字詳加考釋審定與題字。<sup>199 200</sup>在之謙所刻之〈績溪胡澍川沙沈樹鏞仁和魏錫曾會稽趙之謙同時審定印〉邊款中記載了整個審定的過程：「余與芑甫以癸亥入都，沈均初先一年至，其年八月稼孫後復自閩來。四人者皆癖嗜金石，奇賞疑析，晨夕無間，刻此以志一時之樂。」在同治五年又雙鉤《說文解字五百四十部目》（圖 5-17）是一本學篆書的範本。

造成趙之謙理論的背後，自有其本身的體悟和特殊的人文背景；清代書風崇尚稚拙、質樸，無不以真率無邪，自心樸茂為要。故啟殘碑、斷碣于荒野；識北朝摩崖、六朝造像、題記為瑰寶；領三代大篆、兩漢隸書為古質。所求者大樸無華，真純無偽。時代風尚作用于趙之謙的審美指向，這從趙之謙書法的取法上亦可得到印證。<sup>201</sup>

金石學中各門類的研究，擴大了書法、篆刻、繪畫藝術以資取法的範圍，直接孕育了「印外求印」、「書外求書」、「畫外求畫」的理念，深化、豐富了書畫篆刻藝術的風格。趙之謙的書法採眾家之長，結合

<sup>199</sup> 趙之謙，〈題劉熊碑拓本并跋〉，刊《墨》雜誌 110 號，東京：日本藝術新聞社，1993 年 1 月出版。

<sup>200</sup> 詳見《尺牘》第 29 通，推定為 36 歲春、夏間所書。

<sup>201</sup> 凍月，〈近世畫壇論三傑〉，《趙之謙、蒲華、吳昌碩畫風》，（重慶：重慶出版社，1997），頁 3。

各種碑帖的特點，形成他用墨濃重、結構特殊、用筆以側鋒橫刷爲主，追求金石趣味的藝術風格，進而把書法取得的古拙風格巧妙地運用於繪畫，使他的畫下筆沈重有力，用墨厚重，又如同寫篆書、隸書那樣輕巧自然。他的書法、篆刻作品因受碑學書法的影響，畫面追求金石趣味，其繪畫作品因有金石書法功底，大氣磅礴，構圖新穎，因此三者皆能別開生面。

## 第六章

### 結論

#### 第一節、後人對趙之謙書法藝術的評價

陳振濂（1956-）說：「站在清代書法的立場上去評價趙之謙，我以為是一件十分複雜的工作。與地道的北碑大家相比，他無疑缺少樸茂古拙之氣而太多流媚之趣，因而不算碑學代表人物；但他的圓熟與甜潤再加上靈巧顯然又是對碑學末流的生硬做作的有力改造，並且也頗能博得一般市民的喜愛。<sup>202</sup>」

#### 正面的評價

沙孟海（1900-1992）〈悲盦居士文存跋〉：「趙之謙一代才華，經學、史學、詞章、金石學、繪畫、書法、篆刻各方面都有卓越的成就。」<sup>203</sup><sup>204</sup>單國強（1942-）〈趙之謙屬不屬海派〉：「趙之謙是晚清著名畫家、書法家、篆刻家，書法上所創的“魏底顏面”風格，使他成為晚清三大碑學書法家之一。」<sup>205</sup>黃惇（1947-）〈論「印從書出」、「印外求印」〉：「趙之謙是一個不願傍人門戶的藝術家，詩、書、畫、印，均自求面目。」<sup>206</sup>錢君匋（1906-1998）〈創新的先驅趙之謙〉：「趙之謙是晚清一位傑出的藝術大師，也是一位對我國近代藝術作出創新的先驅者。」<sup>207</sup>黃湧泉〈近代藝苑旗手趙之謙〉：「趙之謙無愧是一位藝術大家。他在書法、篆刻、繪畫上的創造性成就，有力地推動了近代藝術的發展，

<sup>202</sup>陳振濂，《書法學綜論》，第64頁。

<sup>203</sup>沙孟海，〈悲盦居士文存〉跋文，（台北，光緒乙酉9月）。

<sup>204</sup>王冬齡，〈安逸多姿，神采飛揚趙之謙的書法篆刻藝術〉，《書法》，1982年第5期，總26期，頁20。

<sup>205</sup>單國強，〈趙之謙屬不屬海派〉，《海派繪畫研究文集》，頁574。

<sup>206</sup>黃惇，〈論「印從書出」、「印外求印」〉，錄自涓藍，〈趙之謙書法篆刻集評〉《書譜》72期，頁20。

<sup>207</sup>錢君匋，〈創新的先驅趙之謙〉，錄自涓藍，〈趙之謙書法篆刻集評〉《書譜》72期，1986，頁20。

起到了繼往開來的作用。」<sup>208</sup>

萬青力(1945-)：「趙之謙的成就在於書法、篆刻、繪畫三者之造詣及貢獻，他的書法繼承了鄧石如、包世臣的傳統而發揚光大。」<sup>209</sup>《中國人民大辭典》評趙之謙：「書畫刻石，卓絕一時」，向燊云：「撝叔書初師顏平原，後深明包氏鈎捺抵送萬毫齊力之法。篆隸楷行，一以貫之，故其書姿態百出，亦為時所推重，實乃鄧派之三變也。而論者至指為北碑之罪人，則又不免失之過刻。」<sup>210</sup>王壯為(1909-)〈書法·趙之謙室額〉：「趙之謙是同光間的一大書家，畫與刻亦不相上下。他的書法以篆書及北碑方筆的楷書最好，更能以方筆寫行書，尤為他人所不能。他的篆書比吳熙載更活潑，很多字的橫筆都是隸楷的筆法，寫來並無不協調之感。方筆楷書出自他手，毫無刻板之病，且有飛揚變化之妙。」<sup>211</sup>陳師曾(1876-1923)《中國繪畫史》：「…其能震耀當世，人爭求之者，唯趙撝叔之謙耳。撝叔有金石考據之學，書仿六朝…」<sup>212</sup>

吳隱(1866-1922)《悲盦贖墨第一集序》：「悲盦工摹魏碑，於規矩謹嚴之中，極神明之變化之妙。其所為變化，即其畫筆之超群軼倫，不可方物者也，則書中有畫也。」<sup>213</sup>鄧散木(1898-1963)〈趙之謙書法的新評價〉：「包世臣的所謂「萬毫齊力」，指筆毛平鋪在筆畫中間，筆鋒永遠不偏側，這樣就叫「中鋒」。趙之謙就是遵守這個法則寫字的，所以無論篆、分、真、行，筆筆中鋒。此其一。他篆書，書鄧石如而與鄧異，八分寫漢碑而與漢碑異，真書學顏真卿、學北碑而與一般寫顏、寫北碑者異。此其二。他的分書裏有篆書筆意，真書裏有分書筆意。四體書能打成一片，分不出彼此。此其三。總之，他的字裏，處

<sup>208</sup>黃湧泉〈近代藝苑旗手趙之謙〉，錄自涓藍，〈趙之謙書法篆刻集評〉《書譜》72期，1986，頁20

<sup>209</sup>李鑄晉、萬青力著，《中國現代繪畫史：晚清之部》，(台北：石頭出版股份有限公司，1998)，頁49。

<sup>210</sup>馬宗霍輯，《書林藻鑑》下冊，卷12，(台北：臺灣商務印書館股份有限公司，民國71)，頁440。

<sup>211</sup>王壯為，〈書法·趙之謙室額〉，錄自涓藍，〈趙之謙書法篆刻集評〉《書譜》72期，頁20。

<sup>212</sup>陳師曾，《中國繪畫史》，錄自《海派繪畫研究文集》，頁433。

<sup>213</sup>吳隱，《悲盦贖墨第一集》序。

處都有個「我」字在著，這就是他的不可及處，也正是他的開宗立派的本鈿。」<sup>214</sup>

王冬齡（1945-）〈安逸多姿，神采飛揚趙之謙的書法篆刻藝術〉：「撫叔學書由顏魯公入手，看他二、三十歲時所書，筆力雄渾，結字寬博，且沒有絲毫時俗學顏的圓熟習氣。顯示出他對顏字的深湛功力。後來他又接受了包世臣的書學理論，遂皈依碑學，於北魏、六朝造象用力尤勤。這樣他由「平畫寬結」的顏字，一變為「斜畫緊結」的北碑，清勁拔俗，面目一新。清代寫顏字的人很多，但能出其樊籠者，不過伊秉綬、劉鏞、何紹基、趙之謙數人而已。他們真正得到顏書的精髓，創造了各自不同的風貌。」<sup>215</sup>、「趙之謙的藝術造詣是多方面的，單就其北魏書而論，在那端莊穠麗的字形上迴蕩著一股鬱勃之氣，清艷而不顯富貴，妖嬈而不失骨體，其品與芙蕖相似。這是他的書品，其實也正是他的人品，是他的藝術生命、靈氣、風格之所在。」<sup>215</sup>

鄒其元〈趙之謙的北魏體書法〉：「趙之謙的北魏體書與包氏楷書相比顯得更為舒展，力中透出媚氣。而與鄧石如的楷書相比，趙之謙在鄧字的結構和用筆方面做過不少變革，捨棄了鄧書刻意追求碑版效果的不足。趙之謙寫北魏體書不但注重用筆，也善於領會北碑的精神內涵。北碑中有許多為當時人書寫的俗體，由工匠刻出，散發出樸素的民間氣息。趙之謙的北魏體書在繼承北碑渾厚、古樸風格的同時，兼收其民間的通俗書風，再攬入顏體字的特點，創造出「顏底魏面」的獨特藝術風格。他能用流利婉轉的筆致，書寫方樸森嚴的北碑，形神兼備，接近一般人的欣賞習慣，因而為人們所喜愛。趙之謙在北魏體書達到爐火純青的同時，還把北魏體書的用筆融匯到小楷、行草、隸、篆諸體中…他的篆書融合了北魏體書的筆意後，使篆書的用筆方圓結合，面貌一新。這對其後的吳昌碩影響極大；是在趙之謙篆書活潑隨意的基礎上，用筆更為大膽豪邁，開創出清末篆書的新境界。」

<sup>214</sup>鄧散木〈趙之謙書法的新評價〉，錄自涓藍，〈趙之謙書法篆刻集評〉《書譜》72期，頁20。

<sup>215</sup>王冬齡，〈安逸多姿，神采飛揚趙之謙的書法篆刻藝術〉，《書法》26期，頁19。

汪仁壽（1877-？）跋《趙撝叔手札真蹟》：「撝叔先生書，古茂旁薄，整飭矯健，久已有口皆碑，惟所流傳者多整楷而少散行。茲冊乃其中晚年與世往還之手札墨蹟，寓整於散，藏風骨於姿態之間，尤為瑰寶。」

216

趙之謙身後不僅稱譽青史，還聲名遠播域外，日本書畫篆刻家河井仙郎（荃廬）（1871-1945）對金石派前輩大師趙之謙尊崇有加，不僅廣蒐趙氏遺作，連丁家山麓墳前的六月雪也移植一株，種於東京寓所。趙之謙一幅心愛的四十二歲小像，更為河井的珍藏。高懸寓所室中，每日焚香，供折枝六月雪，表現對趙之謙的崇敬。…日本昭和十八年（1943年）為趙之謙逝世六十週年紀念。前一年，日本東京美術館在河井荃廬領導的「尚友會」支援下，網羅日本各藏家所收藏的之謙作品和文物，舉行盛大的紀念展。…河井收藏之謙作品為數甚夥，他與其門下在日本大力推介趙之謙的藝術和思想。<sup>217</sup>

日本學者西川寧（1902-1989）廣蒐趙氏書畫篆刻詩文稿計達三百一十件，編成《二金蝶堂遺墨》（東京，1979年，reprint）乙書。並曾想刻一方“趙家之狗”印，以示對趙之謙的熱愛。<sup>218</sup>日本美術史家大村西崖稱趙之謙為「海派之祖」，徐邦達推趙之謙與任伯年同為「海派畫的領導人」。<sup>219</sup>日本書法家樽本樹村先生在《日本書法史的演變與趙之謙書法》一文中上說到清代碑學的中興：「真行草乃至篆隸全方位實踐并統一成體系的是趙之謙。」松井如流（1900-1988）《中國書道史隨想》：「趙之謙的書法，屬於鄧完白、包世臣、吳讓之系統。趙氏早年學顏真卿。其篆書，年輕時入筆淺，稍有浮起之感。後從包世臣論書「逆入平出」得法，線條極峻險。在篆書方面，他與鄧完白的豪快完全不同。趙之謙的魏碑也是一種創新。書體誠然由北魏得來，但不是躊躇不前，卻運筆自如，表現了他的個性，發揮了如天馬行空的驚

<sup>216</sup>汪仁壽，《趙撝叔手札真蹟》跋文。

<sup>217</sup>王家誠著，《文人畫家的藝術與傳奇》，（台北：九歌出版社有限公司，2003），頁197-198。

<sup>218</sup>《中國書法》，（上海市：上海書畫出版社），1996年第4期。

<sup>219</sup>江梅，《海上畫派》，（瀋陽：遼寧美術出版社，2002），頁66。

人本領。」<sup>220</sup>，故而，很多日本人稱其為清代最傑出的藝術家。<sup>221</sup>

## 負面的評價

符鑄云：「搗叔書如其畫，皆若以盛氣凌人，其作北魏最工，用筆堅實，而氣機流宕，變化多姿。故為可貴，其他各體，亦咸精熟。惟論者謂其稍有習氣。董思翁論畫云，當於熟中求生，搗叔之書恐正坐太熟之過。」又《雲嶽樓筆談》：「搗叔書家之鄉原也，其作篆隸，皆臥毫紙上，一笑橫陳，援之不能起，而亦自足動人，行楷出入北碑，儀態萬方，尤取悅眾目，然登大雅之堂，則無以自容矣。」<sup>222</sup>康有為在其《廣藝舟雙輯》中提到「趙搗叔學北碑，亦自成家，但氣體靡弱，今天下多言北碑，而盡為靡靡之音，則趙搗叔之罪也。」<sup>223</sup> Zhao Zhiqian and Wu Changshuo From: Ju-his-Chou / Transcending Turmoil 趙之謙和吳昌碩（周汝式 / 超越混亂）中指出：「趙之謙他能將多種古代的金石學（從過去鮮為人知的來源）併入他的篆刻之中，很可惜他在書法的藝術方面並不能有相當優秀的表現。」<sup>224</sup>王乙之：「搗叔執筆較低，用鳳眼法，且喜偏鋒，故其書姿態俗媚。」<sup>225</sup>石峻：「趙之謙失去北碑厚樸之氣，變得熟弱而媚俗。」<sup>226</sup>

王潛剛〈清人書評〉：「趙之謙篆書，曾見數幅。用筆輕雋，少沉著，未盡平直。且以刻印法寫篆。印人之習，往往如是，終究有風姿而少古意。又見隸書楹帖亦然，但別有意趣。其天資似超過姚元之。之謙服官江西，故江西人每有其書畫。寫《雲峰山》、《龍門》各碑，健實勝於包慎伯，可知功力甚深。惟未見能行草書，殆專力於篆隸北碑，故不問行草之法耶？」<sup>227</sup>

<sup>220</sup>松井如流，《中國書道史隨想》，錄自湄藍，〈趙之謙書法篆刻集評〉《書譜》72期，1986，頁20

<sup>221</sup>劉長春，〈趙之謙無意栽柳〉，《美文》，頁53。

<sup>222</sup>馬宗霍輯，《書林藻鑑》下冊，卷12，頁440。

<sup>223</sup>康有為，《廣藝舟雙輯》，收錄於《歷代書法論文集》，頁794。

<sup>224</sup>Ju-his Chou周汝式，《Transcending Turmoil》，頁155。

<sup>225</sup>王乙之，《藝文叢輯》第十九輯，（台北：谷風出版社，1986），頁87。

<sup>226</sup>石峻，《書畫論稿》，（香港：中華書局，1978），頁161。

<sup>227</sup>王潛剛，〈清人書評〉，錄自湄藍，〈趙之謙書法篆刻集評〉《書譜》72期，1986，頁20。



## 第二節、結論

一般對趙之謙的詆毀，大都是從個人愛憎出發，如符鑄云：「…搗叔之書恐正坐太熟之過。」、王乙之：「搗叔執筆較低，用鳳眼法，且喜偏鋒，故其書姿態俗媚。」石峻：「趙之謙失去北碑厚樸之氣，變得熟弱而媚俗。」、王潛剛〈清人書評〉：「趙之謙篆書…終究有風姿而少古意。」其實趙之謙無論是順筆的起筆、或是逆入平出的筆法，皆是中鋒的筆法，且他受到包世臣「鈎捺抵送，萬毫齊力」的理論的影響，下筆沈重有力，用墨厚重，如同寫篆書、隸書那樣雄偉飛逸，他的篆書裡有分書的筆意，他的真書裡有分書的筆意，且四體書能打成一片。

《雲嶽樓筆談》：「搗叔書家之鄉原也…尤取悅眾目，然登大雅之堂，則無以自容矣。」、康有為《廣藝舟雙輯》：「趙搗叔…氣體靡弱」，趙之謙的書法從論文的分析中，可看出係採眾家之長，早期結體用筆以顏真卿為主，其北魏書係以「始平公造像記」確立書法創作方法，以「始平公造像記」技法為一貫典據，發揮並誇張其特徵，並汲取張猛龍碑的精髓，可說是極具方筆之美。同時掌握了《瘞鶴銘》結字的原則，到後期用筆率性隨意，字體寬綽有餘，筆致大方，充滿仙氣，有著脫俗的氣質。

《雲嶽樓筆談》：「搗叔書家之鄉原也，其作篆隸，皆臥毫紙上，一笑橫陳，援之不能起」、康有為《廣藝舟雙輯》中提到「趙搗叔…氣體靡弱，今天下多言北碑，而盡為靡靡之音，則趙搗叔之罪也。」趙之謙學北碑，自然是多用方筆，但他起筆全用搭鋒（順著下筆），而不用折鋒，因此他的字儘管是筆筆中鋒，而看上去像是偏鋒掃過，後人學他，看不出來這竅門，側筆橫掃，明明是學他的人不學好，卻將整個過錯推給了他，實令人叫屈。

做為一位傑出的書畫篆刻大家，其學習之歷程必有我們值得學習之處。趙之謙的臨書，由早期略以形神大要，即抓住該碑的特徵（筆

意)，到後期不求形似和不計工拙，即不似之似（精神），正如包世臣所說的：「冥悟筆法，而微變其體勢，正是深於古人。」而我們一般人在臨帖的過程裡，常常是被字形的外形結構所束縛，務必臨得分毫不差，唯妙唯肖，甚至於嚴守古人規矩，不敢踰越，而如此重形質而輕神采的結果，就算再如何用功幾百遍的臨下來，也無法達到原碑的水準。在我們回顧趙之謙這一生，除了這番可歌可泣的遭遇外，其學習歷程更值得我們取法。尤其是趙之謙在客北京時期遍觀六朝金石碑版古刻文字，廣涉博參而自然融合的結果，擴大了書法藝術以資取法的範圍，由於加入了篆、隸書的筆法，風格大變，且孕育了「書外求書」的理念，深化、豐富了書畫篆刻藝術的風格。他的書法、篆刻作品因受碑學書法的影響，畫面追求金石趣味，大氣磅礴，構圖新穎，因此能別開生面。反覆臨摹，挹其精髓，在把握住漢隸的神韻以後，則全以己意為之，重風神韻致，都在經意中求不經意，活潑自然。到後期取規律聚散有度的組合來營造豐富的空間節奏，對守黑布白的得體把握，使其書法于凝重中流蕩著空靈的神采，這種新風格圓潤、嫻熟、含蓄、渾厚，卻不失活潑與秀麗，其所作行草書，其中筆畫線條的立體感，來自於將點畫藏鋒的立體感植入所有筆畫中，使之連而不斷的明顯意圖，造成字體的立體感，相互間的筆墨關係的處理上，既統一又變化，自由出入北碑，更形成了富有金石味的獨特書風，這是筆者認為其書藝中具最高的藝術成就，趙之謙書藝變化中有統一的美感，氣脈相通，結合各種碑帖的特點，形成追求金石趣味的藝術風格，而且趙之謙的書法就在不斷開展中，迭有新境。

從趙之謙的書藝風格可以看出，一方面他身處清代北碑書風的籠罩和古樸質實的金石考據潮流下，金石學中各門類的研究，對他起著相當大的作用。金石文字的研究，深化、豐富了書法、篆刻、繪畫藝術，四者相互通匯的結果，形成追求金石趣味的整體視覺效果，一種以筆力見長，章法架構於字形用筆之上的藝術風格。他的書風是碑學其表、帖學其裡的一種模式；碑學其表，體現清代這樣一個環境下金

石學成爲整個民族精神所在與文化格調；而帖學其裡則暗中透出時代審美風尚的某些微妙導向，趙之謙並不古板或固執，這樣的風格固然是其個人興趣之所在，也有著商品化的市場需要，因此他加入了婀娜多姿、藝術形式多元多樣化的風格，趙之謙的書法藝術特徵，是其個性才情的流露，係一種內在精神的表達，透過六朝碑版和吉金樂石的鑽研，和對書法造形和意趣上的強烈追求所呈現出的風格。

趙之謙的書法藝術，具有古典書法的血緣關係，他體現古典書法的審美範疇，達到中庸、內斂、優雅的最高境界；在筆法上強調方圓筆並用，結字造型上強調均衡和平衡，它「參雜多體，綜合變化，奇正相生、婀娜多姿」的激烈變革局面，兼容并包，且具有當代文化意義上的創造性，同時也突破古典書法的審美範疇。趙之謙於筆法上強調側鋒用筆，結字造型上強調奇險突兀，造成視覺衝擊力和充滿想像空間。且巧妙運用繪畫中的造型和構成因子，使得書法作爲一種視覺藝術，具有了更豐富的表現空間和視覺審美因素，在他的影響下，打破陳規，勇于創新，畫家的個性得到充分張揚，出現了百花齊放的新局面。所以個人覺得趙之謙以詩、書、畫、印的文藝全才，更明顯地體現那個浪漫時代的心意，那種要求自由地表達願望、抒發情感、描寫和肯定日常世俗生活的近代呼聲，能破古人之法，不爲古法所囿，入古出新，承先啓後，能集諸家眾體之長。這種取諸家之優爲己有，於推陳出新中，根深葉茂，源遠流長，創出獨特的風格，實際上碑學書法書風一直流傳到民國，直接影響著民國一代的書風，趙之謙的書法其實起著樞紐的地位。我們到此都是把趙之謙放在碑學派重要的書家去注視，假如清朝後期書法的發展階段，聯繫新出現的變化局面來看，把他放在如此的位置，則對趙之謙的藝術創造的歷史意義的評價是過少的。其將魏碑的筆法更發揚光大，從中國書法發展的整體歷程來看，可以清楚看出，是繼清代中後期書壇上西冷八家、「碑學革命」奠定理論基礎的阮元、包世臣，清代尊碑思潮的先趨者鄧石如、吳熙載，一脈相傳，是落實碑學書法更徹底的實踐者。