

揚州畫派書畫全集

鄭燮

爲詩曰高山峻壁見芝蘭竹影遮斜光片寒便以乾坤爲巨室老夫高
枕臥其前
誕敷率學兄紅壁
板橋鄭燮奉寄



揚州畫派書畫全集

鄭燮

扬州画派书画全集·郑燮

发 行 人：刘建平

责任编辑：王之海

技术编辑：李宝生

摄 影：冯炜烈

封面设计：黄维中

出版发行：天津人民美术出版社

经 销：新华书店天津发行所

制版印刷：北京新华彩印厂

开本：787×1092mm 1/8

印数：0001—3000

1998 年 12 月第 1 版

1998 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-5305-0970-5

J·0970

定价：540 元

版权所有



郑燮生平与艺术

单国强

清代“扬州八怪”中，郑燮是最具代表性的一位画家，他由官到民、由士变商、由文人画家转为职业画家的生活经历，公开张贴“笔榜”标明书画润金的世俗相和“写字作画是雅事亦是俗事”的雅俗观，以及疏离正统艺术、标新立异、以怪为尚的画风，对探讨“扬州八怪”的形成原因和共性特征，都具有普遍的、典型的意义。

一、生平简历

1. 读书、教馆、卖画

郑燮(1693—1765)，字克柔，号板桥，江苏兴化人。他出身于日渐破落的书香门第，家中薄有田产，父亲教书为业。4岁时生母去世，由乳母费氏抚养，费氏待郑燮十分慈爱，“时值岁饥，费自食于外，服劳于内。每晨起，负燮入市中，以一钱市一饼置燮手，然后治他事。间有鱼膾瓜果，必先食燮，然后夫妻子母可得食也”。(注①)后来费氏之子做了官，“屡迎养之，卒不去，以太孺人及燮故”。(注②)乳母善良、仁慈、勤劳、朴实的劳动者品格，在幼小的郑燮心目中留下了终生难忘的印象，成年后还时常提起这段养育之恩：“平生所负恩，不独一乳母”，“食禄千万钟，不如饼在手”。(注③)他“用以慰天下之劳人”的思想，也许就植根于幼年时代。

郑燮青少年时，潜心于读书，曾向家乡贫士陆震学词。陆震贫而有志气，“少负才气，傲睨狂放，不为齷齪小谨。……震淡于名利，厌制艺，攻古文辞及行草书。……家无担石储，顾数急友难”。(注④)诗词清新疏荡，具有浓郁生活气息和乡土风味。陆震的人品和学识对郑燮都有长足影响，他日后形成的“得志则加之于民”的思想以及充满真淳硬直之气的词风，都得益于陆氏的熏陶。

其时郑燮苦读经史，希冀步入仕途，但在24岁中秀才后，十余年内均未能中举，为生活计，只能设塾教书，同时也开始鬻字卖画。据乾隆二十八年(1763)所绘《墨竹图》(沈阳故宫博物院藏)自题：“今年七十有一，不学他技，不宗一家，学之五十年不辍。”推知他学画在22岁左右。当时学画目的是为谋生，少一般文人的雅兴，如一封信中所述：“吾宗都系寒素，技艺即为生活之资本……庶求赖以温饱。”(注⑤)故创作一开始就带有商品化和“趋时谐俗”的倾向。

郑燮30岁时，父亲去世，生活更加困顿，教书的微薄收入已难以养家糊口，于是就以卖画为生，至扬州当了十年职业画家。在《和学使者于殿元枉赠之作》诗中即云：“十载扬州作画师，长将赭墨代胭脂。写来竹柏无颜色，卖与东风不合时。”(注⑥)斯时，他与金农、黄慎、李鱓等画家相交，并出游江西，北上京师，结识了乾隆帝叔父慎郡王允禧等显宦，仍想在仕途上有所作为。

2. 中举人、进士,任山东县令

雍正十年(1732)郑燮40岁时,赴南京乡试,得中举人。他不禁悲喜交集,十载征途始见发达,然此时父母、继母、妻子、儿子都已相继亡故,“何处宁亲惟哭墓”、“捧入华堂却慰谁”。(注⑦)他决意继续奋进,在得到友人程羽宸资助千金后,即赴焦山读书三载,于乾隆元年(1736)至京参加会试,一举得中进士。他十分得意,特作《秋葵石笋图》并题诗(注⑧)以自贺:“牡丹富贵号花王,芍药调和宰相祥。我亦终葵称进士,相随丹桂状元郎。”

郑燮盼望朝廷尽快授以官职,以施展抱负。但一等就等了6年,在京待了1年,回扬州等候补缺又是5年。其间生活来源自然还是靠卖画,由于身价已与往昔大不相同,求画者甚多,“既贵复来,则持金帛乞书画者,户外履恒满”。(注⑨)同时,他也结识了扬州一些富商巨贾,像大盐商马曰琯、马曰璐兄弟,徽商程羽宸等人,得到可观的资助,如他在扬州枝上村与饶五娘结婚,即由程羽宸出五百金作为纳妇之费。此时期他颇受商品经济的熏染和市民意识的影响,对其成熟思想的形成起了很大作用。

乾隆六年(1741)九月,郑燮方被召入京候补官缺,结果却补了个知县的缺,他甚为失望,在家信中说:“初志望得一京官,聊为祖父争气,不料得此外任。”(注⑩)作诗有“潦倒山东七品官”之句,还刻闲章“七品官耳”以自嘲。然毕竟算步入仕途,可以实施“得志加泽于民”的抱负了,因此,他欣然受命,乾隆七年(1742)50岁时赴任山东范县县令,5年后调潍县又做了7年知县,前后共当12年县令。

他怀着“为官心存君国”的愿望,决心“立功天地,字养生民”,立志做一个“亲民之官”。任职期间,他尽量密切与百姓的关系,“遇夜出,惟令两役执灯前导,亦不署衙,自书‘板桥’二字”。(注⑪)经常穿着布衣,深入乡村田间,视察生产,寻风问俗,“几回大府来相问,垆上闲眠看耦耕”。(注⑫)他政简刑轻,兴利除弊,政绩斐然。尤其在潍县任上,为“加泽于民”,做了几件不循成法却万民称颂的好事。潍县自乾隆十年至十四年(1745—1749),连续5年自然灾害,郑燮上任时正值第二年,灾情酷烈,“岁连歉,人相食,斗粟值钱千百”。(注⑬)他果断地“开仓赈贷”,并毅然承担起不俟申报有违法律的责任,明确表态:“此何时?俟辄申报,民无孑遗矣。有遣,我任之。”(注⑭)结果,“活万余人,上宪嘉其能”。(注⑮)是年秋歉收,粮食价格昂贵,郑燮即将自己的“养廉银”奉献出来,补充卖买差价,所谓“捐廉代输”。第三年,灾情依然严重,郑燮为保灾民生存,“令大兴工役,修城凿池,招来远近饥民,就食赴工;藉邑中大户,开厂煮粥,轮饲之;尽封积粟之家,责其平糶”。(注⑯)结果“活者无算”。(注⑰)

然而,郑燮的这些利民措施,却得罪了当地不法大贾、劣绅和瞒灾不报的官吏,以致有“忤大吏罢归”之说。其实,罢官无确凿证据,辞归倒极有可能。究其原因,一是任七品县令12年,一阶未进,他在乾隆十三年(1748)作《自咏》诗即云:“潍县三年范五年,山东老吏我居先;一阶未进真藏拙,只字无求幸免嫌。”(注⑱)故决意卸甲归田;二是年迈花甲,体弱多病,办事又不顺,他在乾隆十七年(1752)一封家信中即曰:“而今年事日增,精神益觉难支,足疾不瘳,疝气时发,并且左耳失聪,目光昏蒙,自知就

木有期,若得息影蓬庐,以资静养,或可苟延残喘。倘恋栈不去,日寻烦恼,直如自速其死也。余已决计告病乞休,若上峰不允,整备一辞不获命,则再辞,再辞不获命,则三辞,务必遂我初服而后已。”(注①)辞意十分坚决。而且他为辞官后的生计也作了安排,认为“苟不入仕途,鬻书卖画,收入较多于廉俸数倍”。(注②)打算卸官后去扬州与李鱣一起卖画为生,在《署中示舍弟墨》信中写道:“速装我砚,速携我稿,卖画扬州,与李同老。”可见“辞官说”言之有据。

3. 再度卖画扬州

乾隆十八年(1753)春,年过花甲的郑燮从山东回到扬州,重新过起“二十年前旧板桥”的卖画生活。然名声已今非昔比,扬州人纷纷争购,金农在自题《双钩丛竹图》轴(四川省博物馆藏)中即曰:“兴化郑板桥进士,亦擅画竹,皆以其曾为七品官,人争购之。”买画的人,包括“王公大人、卿士大夫、骚人词伯、山中老僧、黄冠炼客”各阶层,而更多的买主则是盐商、徽商之类的豪商富贾,“得其一片纸,只字书,皆珍惜藏度”。(注③)。

晚年郑燮也以书画会友,与两淮盐运使卢雅雨、盐商马氏兄弟、江春、汪堂、汪秋白,学者杭世骏、诗人陶元藻、书画家王文治,以及扬州八怪的其他画家过从甚密。也经常出游,居所亦几度迁移,先住城北竹林寺,后去马曰琯所居的枝上村,晚年归兴化,建拥绿园,与李鱣比邻而居,以 73 岁高龄去世。

二、艺术思想

郑燮兼长诗文书画,是杰出的画家、书法家和文学家,同时在文艺理论上也有建树,提出了许多精辟、独到的见解。这些理论运用于他的创作实践,也使其艺术独标一格。若从绘画理论和创作实践相联系的角度审视,主要艺术思想可归纳为以下几个方面:

1. 在绘画功用上,他反对文人画家的纯粹“自娱”,主张“经世致用”,提出艺术要反映现实,有益于民。

他大胆诘难文人画前辈:“若王摩诘、赵子昂辈,不过唐宋间两画师耳,试看其平生诗文,可曾一句道着民间痛痒?”(注④)明确表态:“凡吾画兰、画竹、画石,用以慰天下之劳人,非以供天下之安享人也。”(注⑤)他任官潍县时,曾画过一幅《衙斋竹图》轴(徐悲鸿纪念馆藏)呈上司,幅上题诗曰:“衙斋卧听萧萧竹,疑是民间疾苦声;些小吾曹州县吏,一枝一叶总关情。”藉墨竹来反映民间疾苦,激发为官者的爱民之心。他自己更身体力行地关心贫苦“劳人”,每次出售书画“所入润笔钱”,都放入囊中,系在身边,“遇故人子及乡人之贫者,随手取赠之”,辄尽为止。

2. 在创作立意上,他突破文人画自我表现的藩篱,主张“适其天,全其性”,追求艺术的自然美。他在《芝兰全性图》轴(上海博物馆藏)中自题:“夫芝兰之室,室则美矣,芝兰勿乐也。吾愿居深山绝谷之间,有芝弗采,有兰弗掇,各适其天,各全其性。”

他擅画的竹、兰、石,都注重刻画本身所具备的秉性及适宜的环境,展现其自然属性。竹宜生长于青山、峰根、岩缝中,以“秉得坚刚性”,如绘《竹石图》轴(江都图书馆藏),题诗即曰:“只有青山是我家,峰根岩缝并秋砂;因兹秉得坚刚性,历尽东风瘦不斜。”兰若栽于盆中,不久即憔悴,只有移到山石中,才能茁壮成长,曾自题《画兰》云:“余种兰数十盆,三春告暮,皆有憔悴思归之色。因移植于太湖石、黄石之间,山之阴,石之缝,既已避日,又就燥,对吾堂亦不恶也。来年忽发箭数十,挺然直上,香味坚厚而远。又一年更茂,乃知物亦各有本性。”(注⑭)

3. 在传情达意上,他反对假名士的矫揉造作,主张直抒真情。张维屏即指出,郑燮在“三绝之中,又有三真:曰真气,曰真意,曰真趣”。这种“真”,是客观物象的生理特征所具有之真,与主体画家的思想情感所抒发之真,这两者的高度统一,也就是郑燮所提出的“专以意似,不在形求”,他在题《兰竹图》中说:“古人以喜气写兰,怒气写竹,盖物之至情,专以意似,不在形求。”(注⑮)所谓“意似”,既不是审美客体的形似或单方面的神似,也不是审美主体的纯主观感受或意趣,而是审美主客体统一的神似,由此出发,他对画竹的“意似”曾作过十分准确和精辟的分析:“盖竹之体,瘦劲孤高,枝枝傲雪,节节干霄,有似乎士君子豪气凌云,不为俗屈。故板桥画竹,不特为竹写神,亦为竹写生。瘦劲孤高,是其神也;豪迈凌云,是(其)生也;依于石而不囿于石,是其节也;落于色相而不滞于梗概,是其品也。”(注⑯)为竹写神、写生,颂其节操、品格,同时也抒写了作者自身孤高豪迈、傲岸不屈的个性和情思。典型例子有《风雨竹图》,题诗曰:“秋风昨夜渡潇湘,触石穿林惯作狂;惟有竹枝浑不怕,挺然相斗一千场。”此图绘狂风中劲竹,颂坚毅不屈品格,物我合一,融合无间。

4. 在创作方法上,提出“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”三阶段论,辩证地论述了艺术的创作过程。他自题《画竹图》曰:“江馆清秋,晨起看竹,烟光日影露气,皆浮动于疏枝密叶之间,胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹,并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸,落笔倏作变相,手中之竹又不是胸中之竹也。总之,意在笔先则定则也,趣在法外者,化机也,独画云乎哉!”(注⑰)其中“眼中之竹”是对自然实景的感性认识,“胸中之竹”是经理性思考后的创作构思,“手中之竹”是用笔墨塑造出来的艺术形象,三者既呈由此及彼的阶段关系,又非直接的转化。尤其是“手中之竹”,未必就是“意在笔先”的“胸中之竹”,因为在美的创造中,存在着“化机”,随时可能出现“定则”以外的“天趣”,为此,郑燮又提出了“胸无成竹”之说。他在自题《竹石图》轴(北京故宫博物院藏)中阐述:“文与可画竹,胸有成竹;郑板桥画竹,胸无成竹。与可之有成竹,所谓渭川千亩在胸中也;板桥之无成(竹),如雷霆霹雳,草木怒生,有莫知其然而然者,盖大化之流行,其道如是。与可之有,板桥之无,是一是二,解人会之。”

郑燮的“胸无成竹”,并非是“心中无数”,而是以“有成竹”发展到极致的“无成竹”,即下笔时,不受“有法”、“定则”的“胸有成竹”束缚,而是“浓淡疏密,短长肥瘦,随手写去,自尔成局,其神理具足也”。(注⑱)从而达到“趣在法外”的艺术效果。“胸无成竹”实际上是“无法而法”的“至法”,因此,他说:“然有成竹无成竹,其实只是一个道理。”(注⑲)

5. 在审美趣味上,他不同于一味崇尚“雅”的文人画家,提出“雅俗共赏”论。他在《潍县署中与舍弟第五书》中云:“写字作

画是雅事,亦是俗事。大丈夫不能立功天地,字养生民,而以区区笔墨供人玩好,非俗事而何?”(注⑩)又自嘲“以俗为雅”,作诗曰:“日卖百钱,以代耕稼,实救贫困,托名风雅。”(注⑪)为此,他决不避讳自己写字作画是为了谋生,创作须适应买者之需,卖画要依赖商人,他在为一富商画兰后题下诗句:“写来兰叶并无花,写出花枝没叶遮;我辈何能构全局,也须合拢作生涯。”(注⑫)直言创作必须与商人配合。他订于乾隆二十四年(1759)的“笔榜”,更坦诚地把书画艺术作为商品来推销,明码标价,按质论值,公开表明自己职业画家的身份,强烈地冲决了陈旧的雅俗观。“笔榜”开列:“大幅六两,中幅四两,小幅二两。书条、对联一两。扇子、斗方五钱。凡送礼物、食物,总不如白银为妙。公之所送,未必弟之所好也。送现银则心中喜乐,书画皆佳。礼物既属纠缠,賒欠尤为赖账。年老神倦,亦不能陪诸君子作无益语言也。”(注⑬)

诚然,郑燮肯定的“俗”,不是“庸俗”、“媚俗”,而是“通俗”、“世俗”。他对“媚时人眼”、笔墨恶劣、格调低俗的画是不屑一顾的,在题李方膺《梅花图》卷中就表示:“梅花,举世所不为,更不得好,惟俗工、俗僧为之,每见其几段大炭,撑拄吾目,其恶秽欲吐也。”(注⑭)而“道着民间痛痒”、奉献给“天下之劳人”的作品,虽俗亦雅,如自题《水仙图》云:“水仙,一名雅蒜,取其根本相类也,有雅蒜,岂可无俗蒜乎?官贫无肉食,用烧酒嚼蒜,玩画亦可于粗豪中见些雅况。”(注⑮)又题画曰:“三间茅屋,十里春风,窗里幽兰,窗外修竹,此是何等雅趣,而安享之人不知也。”(注⑯)故他的作品,有雅有俗,俗中见雅,雅俗共赏。

6. 在美感认识上,他主张美丑的辩证统一,不赞成美丑截然对立的一元论。他认为好恶可以兼容,丑的可以衬托美的,在《荆棘兰石图》轴(常州市博物馆藏)中题诗曰:“不容荆棘不成兰,外道天魔冷眼看;门径有芳还有秽,始知佛法浩漫漫。”又题《丛兰棘刺图》曰:“东坡画兰,长带荆棘,见君子能容小人也。吾谓荆棘不当尽以小人目之,如国之爪牙,王之虎臣,自不可废。兰在深山,已无尘嚣之扰;而鼠将食之,鹿将齧之,豕将蝼之,熊虎豺麋兔狐之属将啖之,又有樵人将拔之割之。若得棘刺为之护撼,其害斯远矣。”(注⑰)从哲学高度看,也就是无恶不见好,无丑不显美,两者是一对互相对立又依存的矛盾,认识颇具辩证法。

郑燮还认为,丑可以转化为美,丑中有美,以丑为美。此观点在论画石的理论中表露得最明白,他称:“米元章画石,曰瘦,曰绉,曰漏,曰透,可谓尽石之妙矣。东坡又曰,‘石文而丑’,一丑字则石之千态万状,皆从此出。彼元章但知好之为好,而不知陋劣之中有至好也。东坡胸次,其造化之炉冶乎!燮画此石,丑石也,丑而雄;丑而秀。”(注⑱)也就是说,他不赞成文同的一元论,却附和苏轼的二元论。对石而言,如果其形状、纹理、色彩,能突破形式美中匀称、和谐的固有规律,呈现多姿多彩、不规则的变化和动势,反而能显示出一种活力的美或怪丑、奇异的美,如清·刘熙载《艺概·书概》所云:“怪石以丑为美,丑到极处便是美到极处,一丑字中丘壑未易尽言也。”板桥所画之石,大多坚峭硬崛,形态上殊少比例和谐之美,然透出一股雄强刚直之气。如《柱石图》轴(天津艺术博物馆藏),所绘巨石无孔少皱,亦不峻嶒,又呈偏侧之势,然凌空而立,颇具顶天立地的大丈夫气概,自题诗亦将它比之擎天之材诸葛亮:“柱石欲擎天,体自尊崇势自偏;却是武乡侯气象,侧身谨慎几多年。”他的其它题材作品,

也有追求丑而雄、丑而秀的倾向,于是风格自然变为怪奇,被列为“扬州八怪”之一。

7. 在继承创新上,他提倡艺术的独创性,继承是为了创新,学习前人要有所选择。他提出“领异标新”口号,有副《行书七言联》即云:“删繁就简三秋树,领异标新二月花。”(注⑳)主张学习古人“学七抛三”,自题《画兰》曰:“十分学七要抛三,各有灵苗各自探。”(注㉑)反对“泥古不化”,自题《竹石图》轴(上海博物馆藏)称:“不泥古法,不执己见,惟在活而已。”强调不断创新,曾谓:“未画之前,不立一格,既画之后,不留一格。”(注㉒)不要“赶时髦”,在《行书与江昱江恂书》(上海博物馆藏)中述:“学者当自树其帜。……切不可趋风气,如扬州人学京师穿衣戴帽,才赶得上,他又变了。”故而,郑燮的画,维新特立,不拘一格,标新立异,个性鲜明,所绘竹、兰、石均呈现独特风格。

三、画风特点

郑燮以画竹、兰、石著称,也画松、菊、梅等花卉。他最爱画兰竹石,是因为“一兰一竹一石,有节有香有骨”,(注㉓)其中以竹为第一,兰第二,石第三。

1. 竹。郑燮对历代画竹名家尤其是苏轼、文同、吴镇、石涛、高其佩等人的墨竹均有过深入研究。仿学之中,着意于如何表达“竹意”,即竹的秉性、气质。他在仿学徐渭、高其佩的墨竹时说:“徐文长、高且园两先生不甚画兰竹,而燮时时学之弗辍,盖师其意不在迹象间也。文长、且园才横而气豪,而燮亦有倔强不驯之气,所以不谋而合。”(注㉔)郑燮笔下的墨竹,往往瘦劲挺拔,有股凛然傲气,有幅《竹石图》轴(炎黄艺术馆藏),竹枝极细,却扶摇直上,与巉崖并入云端,题诗亦云:“咬定青山不放松,立根原在乱崖中;千磨万折还坚劲,任尔东西南北风。”

他还依据“书画同源”之理,取苏轼、黄庭坚“书法之关钮,透入于画”,曾自题《墨竹图》(南京市博物馆藏)云:“东坡、鲁直作书非作竹也,而吾之画竹往往学之。黄书飘洒而瘦,吾竹中瘦叶学之;东坡书短悍而肥,吾竹中肥叶学之。此吾画之取法于书也。”为此,他的画竹之法中有明显书法用笔,竹叶不仅带黄体瘦笔和苏字肥锋,且呈隶书之撇捺,竹干亦具圆润之篆意。这种画风与多体合一的“六分半”书法题跋相参差,交相辉映,极富笔墨韵味。

他按照画竹的三阶段论和“胸无成竹”说来指导创作实践,使画面的竹即“手中之竹”形象千姿百态,笔墨变化无端。同样是数竿竹枝,却有新竹、老竹、晴竹、风竹、水乡之竹、山野之竹、庭院之竹、盆景之竹的区别,并呈各自不同的情态;用笔时而中锋,时而侧锋,时而中、侧锋兼用,墨色亦忽浓忽淡,忽干忽湿,结合所绘对象灵活运用,使刻画的竹子形神兼备,意象万千。如藏于北京故宫博物院的《竹石图》轴,绘“烂煮东风三月初”的春竹,翠竹与竹笋并生,干润叶肥,笋节茁壮,用笔圆而润,墨色湿而浓,恰当表现了春竹之勃发郁茂。又如藏于天津历史博物馆的《墨竹图》轴,画“夏日新篁初放,绿阴照人”的嫩竹,枝干粗细

成组又前后穿插,叶丛疏密相间又浓淡有别,一片竹光扶疏零乱之景,真如“得于纸窗粉壁日光月影中耳”,把夏日竹影之形神刻画得栩栩如生。

郑燮的墨竹,在变化多端中也透出共性特征,形成自具一格的样式,可称之为“郑家样”,他亦自谓“郑竹”。其竹之造型是“冗繁削尽留清瘦”,以简、瘦为上,所谓“一两三枝竹竿,四五六片竹叶”,(注④)所谓“一竿瘦”,干枝细之又细,然细而不弱,“如抽碧玉,如青琅玕”,更具“清癯雅脱”之美;叶少而肥,以增强竹之苍翠茂盛感。有幅藏于北京故宫博物院的《墨竹图》轴,即是细干肥叶,以简瘦为美,题诗亦曰:“减之又减无多叶,添又加添著几枝;爱竹总如教子弟,数番剪削又扶持。”以少胜多、以质胜量之意溢于言表。

2. 兰。郑燮画兰受明代陈元素影响较大,属秀劲一路画法。所绘多山中空谷野生之兰,曾自题《画兰》云:“兰花本是山中草,还向山中种此花;尘世纷纷植盆盎,不知留与伴烟霞。”(注④)他认为山中之兰,“更无佳处,只是春夏之气居多耳”。(注⑤)所谓“春夏之气”,亦即兰之“香气”,郑燮追求的就是所谓“郑家香”,“春日渐添长,春兰满径芳;画家无别个,只画郑家香”。(注⑥)

为表现无形的“香气”,郑燮紧紧抓住了幽兰春夏季节的形态特征,往往叶短而力,花劲而逸,叶丛茂密,花朵疏淡,正是“数尺之箭,数月之花,有数十里之香”的“春夏之气”。同时又着重运用秀逸洒脱之笔,兰叶作钉头鼠尾描法,于顿挫有力中见细劲放逸,兰花以简淡之笔勾点,于洒脱中见秀妍。这种秀逸而非柔媚、洒脱而非粗野的笔墨,恰当地表达了兰之高洁清幽,也使纸上之兰仿佛散发出阵阵香气。

郑燮对美丑的看法,也使他笔下之兰经常与荆棘并生,既阐发了辩证的哲理,也更衬托出幽兰清逸之姿。北京故宫博物院所藏《兰竹石图》轴为其中代表作,画面丛兰植于旷山石隙之中,既有竹枝相伴,又有荆棘附生,自题诗曰:“知君胸次有幽兰,竹影相扶秀可餐;世上那无荆棘刺,大人容纳百千端。”兰花顿时成为大人、君子化身。

3. 石。郑燮画石主要宗法元代倪瓒和清代万个。他取倪瓒的侧锋用笔,以简劲之线勾出坚硬的瘦石轮廓,不施渲染,亦不作反复皴擦,而石之圭角比云林更加明显;又仿万个数笔皴,作简略皴斫,但不用披麻皴,而用北宗的斧劈横皴,呈峻实之质;石上多不点苔,认为“石不点苔,惧其浊吾画气”。(注⑦)然亦偶而为之,恰到好处,有“美女簪花”之妍。

郑燮遵照苏轼丑石之说,以丑为美,善画丑石、怪石。他所绘之石,很少是玲珑剔透、柔曲圆润的太湖石,而是雄浑朴茂、秀峭峻嶒的黄石,突出了奇石之雄与秀。

郑燮之石,常与兰竹为伴,互为映衬,相得益彰。在一幅《兰竹石图》轴(北京故宫博物院藏)上题跋曰:“饮牛四长兄,其劲如竹,其清如兰,其坚如石,行辈中无此人也。”即将竹、兰、石之劲、清、坚合而为一,比喻人之高尚品格。在另一幅《兰竹石图》轴(上海博物馆藏)中题诗云:“高山峻壁见芝兰,竹影遮斜几片寒;便以乾坤为巨室,老夫高枕卧其间。”又视兰竹石同生的环境

为幽居的理想境地。

他也常画独立成幅之石,喜作顶天立地的柱石,以显雄强气势,并多赋予象征含意。天津艺术博物馆藏的《柱石图》轴,将偏侧擎天之石比做诸葛亮,赞扬其终生谨慎辅佐君主的忠君思想;南京博物院藏的《柱石图》轴,又将直立凌云之石比做陶渊明,歌颂其不为五斗米折腰的高尚精神。题诗云:“谁与荒斋伴寂寥,一枝柱石上云霄;挺然直是陶元亮,五斗何能折我腰。”

郑燮书画的独特风格和杰出成就,在当时就产生不小影响,追随者甚众,有“板桥派”之称,清·李斗《扬州画舫录》记:“郑燮字克柔……工画竹,以八分书与楷书相杂,自成一派。今山东潍县人多效其体。”后世不少名家也宗学其法,如戴熙、何绍基的竹石。更多人则吸取他勇于革新的精神,纷纷创立新格,如近代“海派”诸家及现代齐白石、徐石桥等人。在“扬州八怪”中,郑燮的画史地位和后世影响应该是首屈一指的。

注释

①②③ 《郑板桥集·诗钞》《乳母诗》。1962年中华书局出版。

④⑭⑮ 清·刘熙载等《重修兴化县志》卷八。

⑤ 《郑板桥集·家书》。

⑥⑫⑳ 《郑板桥集·诗钞》。

⑦ 《郑板桥集·诗钞》《得南閤捷音》。

⑧ 《神州大观集》影印,摘自周积寅《郑板桥》,吉林美术出版社1996年出版。

⑨ 《申报馆丛书·续集》。

⑩⑱ 《郑板桥集·家书》《潍县署中寄四弟墨》。

⑪ 清·戴延年《秋灯丛话》。

⑬⑯ 清·法坤宏《书事》。《国朝耆献类证》初编卷二百三十三。

⑰ 《清史列传·郑燮传》。

⑱ 郑燮《自咏诗》,北京故宫博物院藏。

⑳ 《郑板桥集·家书》《范县署中寄郝表弟信》。

㉑ 郑燮《自叙》卷,北京故宫博物院藏。

㉒⑳ 《郑板桥集·家书》《潍县署中与舍弟第五书》。

㉓⑳ 《郑板桥集·题画》《靳秋田索画》。

㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚ 《郑板桥集·题画》。

㉛ 卞孝萱、周积寅《郑板桥全集》《板桥题画佚稿·兰竹》,1985年齐鲁书社出版。

㉜ 郑燮《竹石图》轴,上海博物馆藏。

㉝ 《郑板桥集·诗钞》《署中示舍弟墨》。

㉞ 《郑板桥集》。

㉟ 周积寅、王凤珠《郑板桥年谱》。

㊱ 卞孝萱、周积寅《郑板桥全集》。

㊲ 《郑板桥集·题画》《丛兰棘刺图》。

㊳ 《郑板桥集·题画》《石》。

③⑧ 《板桥书画拓片集》，潍坊市工艺美术研究所编印。

④⑩ 《郑板桥集·题画》《乱兰乱竹乱石与汪希林》。

④⑪ 郑燮《兰竹石图》，常州何乃扬藏。

④⑫ 《郑板桥集·题画》《竹》。

④⑬ 郑燮《墨竹图》轴，上海博物馆藏。

④⑮ 郑燮《墨兰图》页，《艺苑掇英》第8期影印。

④⑯ 郑燮《墨兰图》，朵云轩木刻水印。

④⑰ 郑燮《兰竹图》，北京故宫博物院藏。

图

版

图 版 目 录

1. 楷书	广州美术馆藏
2. 行书贺新郎词	上海博物馆藏
3. 行书	辽宁省博物馆藏
4. 节录怀素自叙诗	扬州博物馆藏
5. 兰竹石图	故宫博物院藏
6. 行书	首都博物馆藏
7. 行书	首都博物馆藏
8~18. 墨竹图卷	故宫博物院藏
19. 隶书歌谣	中国历史博物馆藏
20. 书法	镇江博物馆藏
21~25. 扬州杂记	上海博物馆藏
26. 行书七绝三首	扬州博物馆藏
27. 盆兰	广东省博物馆藏
28~39. 行书重修城皇庙碑	南京博物院藏
40. 行楷书诗	济南市博物馆藏
41. 墨竹图	济南市博物馆藏
42. 兰竹菊	故宫博物院藏
43. 墨兰	故宫博物院藏
44. 竹	南京博物院藏
45. 竹	南京博物院藏
46. 兰竹石图	济南市博物馆藏
47. 竹	湖北省博物馆藏
48. 修竹图	武汉市文物商店藏
49~50. 竹石图	上海博物馆藏
51. 行书七绝二首	济南市博物馆藏

52. 节录怀素自叙诗 扬州博物馆藏
53. 竹石图 广西壮族自治区博物馆藏
54. 行书七绝诗 扬州博物馆藏
55. 行书七绝诗 扬州博物馆藏
56. 行书 中国历史博物馆藏
- 57~58. 兰竹石 上海文物商店藏
59. 行书唐诗 扬州博物馆藏
60. 五言诗 辽宁省博物馆藏
- 61~62. 竹石图 天津市艺术博物馆藏
63. 隶书 武汉市文物商店藏
64. 行书录东坡居士诗 扬州博物馆藏
65. 墨竹 泰州博物馆藏
66. 墨竹 广东省博物馆藏
- 67~68. 兰竹荆棘图 常州市博物馆藏
- 69~71. 行草卷 广东省博物馆藏
72. 墨竹图 天津历史博物馆藏
73. 行书七律二首 镇江博物馆藏
74. 行书节录自叙帖 镇江博物馆藏
75. 竹石图 上海博物馆藏
76. 七言联 安徽省博物馆藏
77. 兰竹图 扬州博物馆藏
78. 行书七律诗 重庆博物馆藏
- 79~81. 竹石图 上海博物馆藏
- 82~83. 山顶妙香图 天津市艺术博物馆藏
84. 竹石图 荣宝斋藏
85. 墨竹 浙江省博物馆藏
86. 柱石图 广州美术馆藏
87. 竹子石笋图 广州美术馆藏

88~89. 墨竹通景	湖北省博物馆藏
90~91. 兰竹图	上海博物馆藏
92~100. 兰花竹石卷	上海博物馆藏
101. 兰竹芳馨	南京博物院藏
102. 甘谷菊泉	南京博物院藏
103. 南山松寿	南京博物院藏
104. 托根乱岩	南京博物院藏
105. 兰竹图	浙江省博物馆藏
106. 兰竹菊	济南市博物馆藏
107. 竹石图	旅顺博物馆藏
108. 竹石图	泰州博物馆藏
109~110. 华峰三祝图	中国历史博物馆藏
111~112. 峭石新篁	旅顺博物馆藏
113. 竹石图	天津市艺术博物馆藏
114. 仿文同竹石图	故宫博物院藏
115~117. 兰石图	扬州博物馆藏
118. 行书七言联	重庆博物馆藏
119. 行书笔谈一则	南京博物院藏
120~125. 题画诗六段	中国历史博物馆藏
126. 行书七言绝句	中国历史博物馆藏
127. 墨竹图	上海博物馆藏
128. 竹石兰花图	上海博物馆藏
129. 兰竹石图	上海博物馆藏
130. 行书七言联	扬州博物馆藏
131. 兰竹图	浙江省博物馆藏
132. 行书五绝	扬州博物馆藏
133. 竹	故宫博物院藏
134. 墨竹图	天津历史博物馆藏