

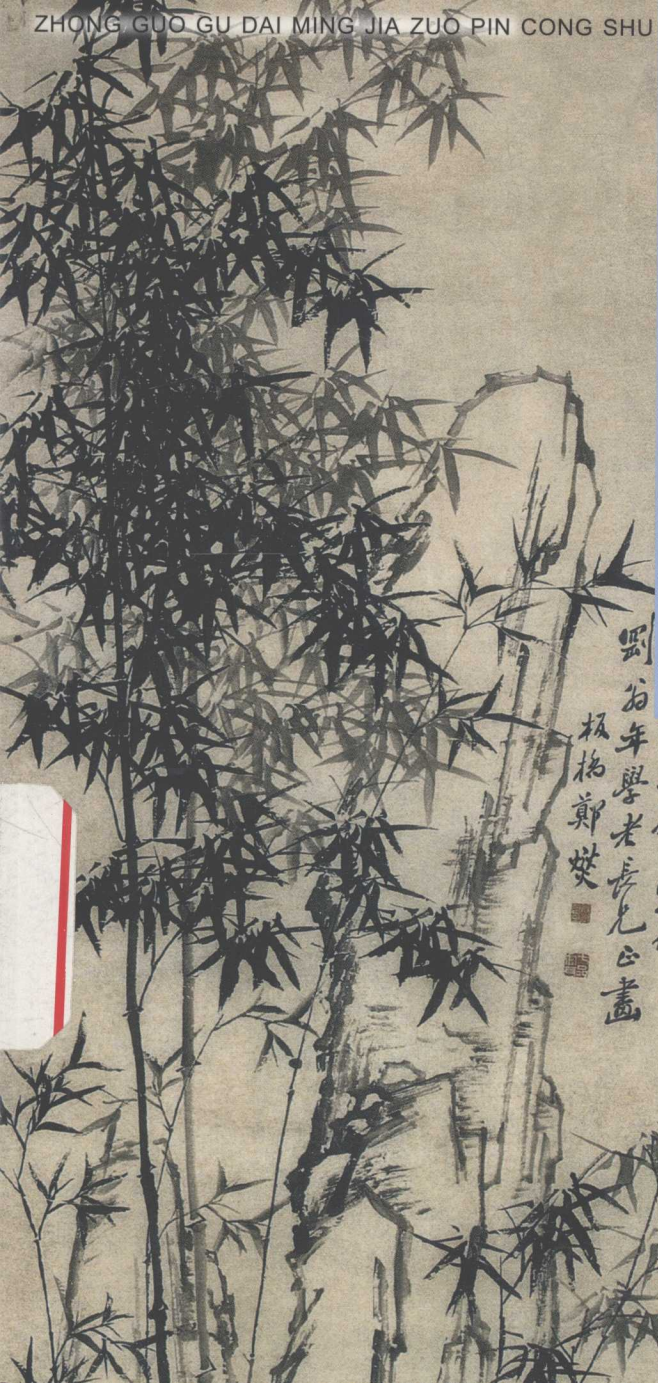
ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG SHU ZHENGXIE

中国
古代
名家
作

郑燮

品
丛
书

人民美術出版社



和風三四月
滿
兒孫寫似
劉翁年學老長兄心畫
板橋鄭燮

ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG SHU ZHENGXIE

郑

燮

鄭燮

中国
古代
名家
作品
丛书

人民
美术
出版
社

图书在版编目(CIP)数据

郑燮 / (清) 郑燮绘. — 北京: 人民美术出版社,
2004.6

(中国古代名家作品丛书·扬州画派)

ISBN 7-102-03044-4

I. 郑… II. 郑… III. ①汉字—法书—作品集—
中国—清代②中国画—作品集—中国—清代
IV. J222.49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 049301 号

中国古代名家作品丛书

郑 燮

出 版 者: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号 100735)

策 划: 王玉山

责任编辑: 于瀛波 赵小来

装帧设计: 于瀛波

责任印制: 丁宝秀

制 版: 北京燕泰彩视印刷有限公司

印 刷: 北京国彩印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

2004 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/32 印张: 8

印数: 1-3000

ISBN 7-102-03044-4

定价: 34.00 元

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”^①。后来费氏之子做了官，“屡迎养之，卒不去，以太孺人及燮故”^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”。^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”^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很大影响，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。”^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。”^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

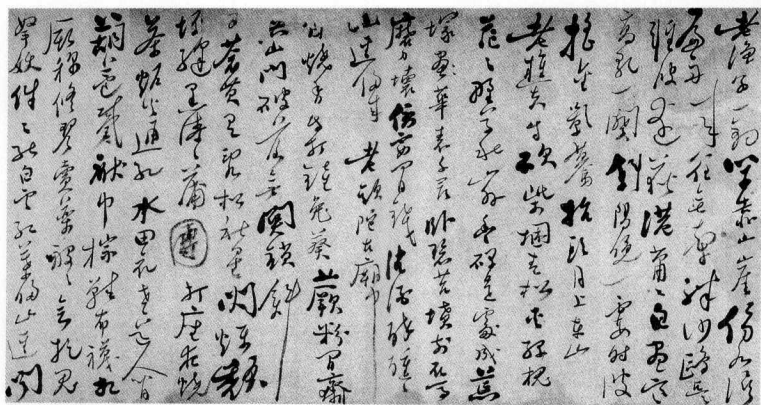
雍正十年(1732)郑燮40岁时，赴南京乡试，得中举人。他不禁悲喜交集，十载征途始见发达，然此时父母、继母、妻子、儿子都已相继亡故，“何处宁亲惟哭墓”、“捧入华堂却慰谁”^①。他决意继续奋进，在得到友人程羽宸资助千金后，即赴焦山读书三载，于乾隆元年(1736)至京参加会试，一举得中进士。他十分得意，特作《秋葵石笋图》并题诗^②以自贺：“牡丹富贵号花王，芍药调和宰相祥。我亦终葵称进士，相



竹石图

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”^③。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



道情十首 局部

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。”^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”^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”^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”^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。”^⑭结果，“活万余人，上宪嘉其能”^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；借邑中大户，开厂煮粥，轮饲之；尽封积粟之家，责其平糶”^⑯。结果“活者无算”^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。”^⑱故决意解甲归田。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。”^⑲辞意十分坚决。而且他为辞官后的生计也做了安排，认为“苟不入仕途，鬻书卖画，收

入较多于廉俸数倍”^⑩。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，皆珍惜藏庋”^⑪。

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

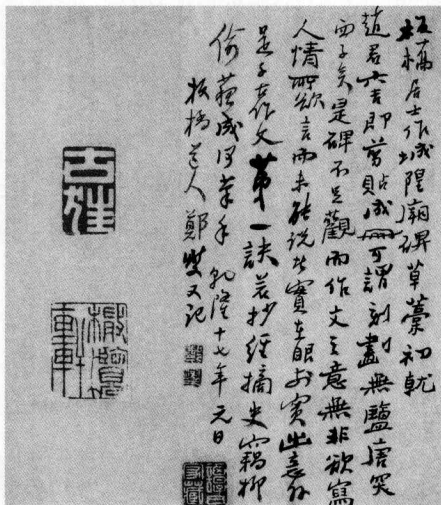
郑燮兼长诗文书画，是杰出的画家、书法家和文学家，同时在文艺理论上也有建树，提出了许多精辟、独到的见解。这些理论运用于他的创作实践，也使其艺术独标一格。若从绘画理论和创作实践相联系的角度审视，主要艺术思想可归纳为以下几个方面：

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？”^②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。”^③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。”借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樊篱，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。”^②

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。”^③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。”^④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



“三阶段论，辩证地
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，意在笔先者，定则
也，趣在法外者，化机
也，独画云乎哉！”^②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“胸有成竹”，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”^②。从而达到“趣在法外”的艺术效果。“胸有成竹”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。”^③

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？”^④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。”^⑤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。”^⑥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，赊欠尤为赖账。年老神倦，亦不能陪诸君子作无益语言也。”^⑦

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。”^⑤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。”^⑥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。”^⑦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，鹿将鬻之，豕将啄之，熊虎豺麋兔狐之属将啮之，又有樵人将拔之割之。若得棘刺为之护撼，其害斯远矣。”^⑧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。”^⑨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，亦不嶙嶒，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，侧身谨慎几十年。”他的其他题材作品，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。”^⑧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。”^⑨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。”^⑩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”，^⑩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。”^⑪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，笔墨变化万端。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”，^③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。”^④他认为山中之兰，“更无佳处，只是春夏之气居多耳”。^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”。^⑥