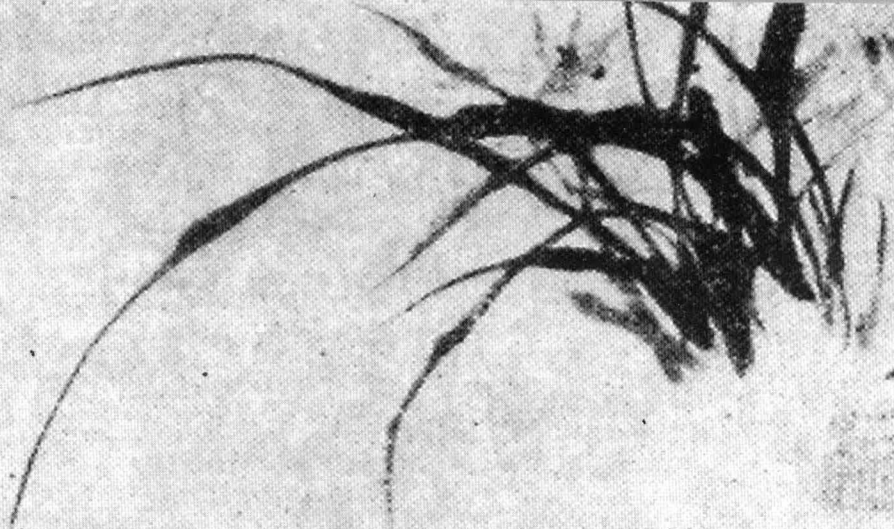


「清」鄭燮 著

鄭板橋文集

巴蜀書社



郑板桥文集

清·郑 燮 著 吴 可 校点

巴 蜀 书 社

虎葉有年...
鹽及來揚州...
其山維興...
尊五筆...
奇目...
松...
家遂欲...
陳...
...

责任编辑:陈大利
封面设计:文绍安

郑板桥文集

吴可校点

巴蜀书社出版发行
新华书店经销

(成都盐道街三号)
华西医科大学印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 13.125 插页 32 字数 300 千
1997 年 11 月第一版 1997 年 11 月第一次印刷
印数:1—3000 册

ISBN7-80523-848-0/I·351

定价:19.80 元

一位艺术怪杰对传统的讣告

冉云飞

对违逆龙心者，哪怕早已逝去，皇帝老子还是不会放过的，因为他喜欢干戮尸的勾当，尽管这并不妨碍他向臣民宣讲正心诚意，克己复礼。但民众哪怕没有榜布讣告的级别，还是讲究入土为安的，故尔倾其所有为死者尽一点哀悼之忱，请谀墓高手为死者美言几句，以达光前裕后的目的，亦是人情之常，“慎终追远”便成了中国人在农业社会里世俗礼法的教规。所以就连“文起八代之衰”的韩愈“送穷”和树性灵文学之旗的袁枚置随园别业也是靠写谀墓文而获得的，我们便不难想象“光前裕后”的愿望浸淫我们世俗生活之一斑。

班固于《白虎通·崩薨》里说：“天子崩，讣告诸侯。”由此亦可证明，讣告在早期是有地位和身份的人专用的报丧文书，及至后来演变为叙述死者生卒、履历、祭葬时地，以告亲友的文字。此等文字发展至今天，已变成对死者道德情操的赞美，多是言不及义、大而无当的空话、套话，为死者讳成了唯一的目的。一种文体被其彻底的实用主义占据和消解，那么它的背运和萎缩便已然降临。事实上，讣告已进入为自己作“讣告”、自掘坟墓的时代。

诚然，我们在这里所运用的“讣告”只是一个比喻，而德国谚语则说，任何比喻都是蹩脚的。按语言哲学的说法便是，所指与能指之间存在着巨大的可以容纳歧义的缝隙，在喻体和被比喻

的事物之间总是存在着以难以丈量的“黑洞”。所以我认为郑板桥在为传统艺术张贴“讣告”的时候，这种巨大的“黑洞”所带来的危险，我不是没有预料和准备的。或许这类空前的比喻不当，会带来立论上的错位与麻烦，但这个冒险的比喻会带给我燃烧的美感和颠覆的快乐。何况郑板桥正是在对传统艺术的双重倾向上——亲和与疏离——来实现我们所规定“讣告”的特殊意义的呢？一方面，他对传统的理想精神的沦丧深感痛心，因而对传统艺术里所表现的独立人格和悲悯情怀大加赞赏；另一方面他又痛感传统艺术中的陈规陋矩对人心灵的束缚，妨碍了作为一个艺术家更加个性化地表达自己的情感。故尔他对传统艺术既哀悼伤逝，又大胆地张贴其“讣告”、宣布其已死的矛盾之情，正是解读郑板桥的艺术创造为何如此怪异的关键。

1

把郑板桥孤悬于他所生活的时代和人文背景之外，仅仅对他作艺术文本的分析，无疑是个先锋的举措和姿态，但放在郑板桥的身上却并不那么一劳永逸。因为板桥所处的时代实在是不允许他背离环境对他的特殊照顾，这不仅与清朝武力入主中原、屠戮民众，因而江南的知识分子颇有反骨有关，而且与惯有的独断专行的政体有涉。我们都知道，一个言论不自由、思想不独立的时代，要想将他的艺术创造完全只做艺术文本的分析，不仅无助于认清一个人活动的历史真相和艺术面貌，而且只会得出一个盲人摸象的可笑结果。

板桥诞生的时候，清朝的武力征伐业已结束。虽然，或许再健忘的江南人对“扬州十日”、“嘉定三屠”的惨剧也不会无动于衷，但作为斗筲小民，即便心所有恨，端的也是无可如何，何况活命奔走之劳就足够让他们对付的了。因此在政治高压和思想钳制的双重作用下，知识分子由清初的实证主义、抨击君权，蜕变为烦琐的考据，试图使自己成为一个远离现实生活的“洞穴人”；

而普通民众则由于现实生活无穷无尽的挤压，最终只好信奉毫无理想可言的、甚至暗藏着不少鄙俗味道的实用主义。统治者采取的是诱惑利用和文网高织等软硬兼施的办法，作为知识分子，要么接受统治者的笼络，要么只好等待无孔不入的文字高压的迫害。而从更大的环境范围来看，板桥所生活的“康乾盛世”实则是一幅由各色人等组成的众生图，即奴才走狗、市剑、战士、狂生、考据迷、理学家等混迹一堂，正是表面繁荣背后的真实景象。我们从这个白云苍狗的时代，不难体会思想贫乏、以及知识分子面对现实社会时普遍的失语症。

知识分子失语症的普遍泛滥，除了证明统治者扼杀思想活力的成功外，还从侧面证明了实用主义的胜利，以及市民趣味的大行其势。尤其是在人文鼎盛、山温水软、富甲天下的淮扬地区更是如此，淮扬地区的文士则是身历亲受：

吾乡素称沃壤。国朝以来，翠华六幸。江淮繁富，为天下冠。士有负宏才硕学者，不远千里百里，往来于其间。巨商大贾，每以宾客争至为宠荣；兼有师儒之爱才，提倡风雅。以故人文汇萃，甲于他郡。（薛寿《学诂斋文集·读书舫录书后》）

像薛寿一样对扬州颇有乡愿、以此自豪的文士，在彼时实在是很多的。众所周知，扬州历来就是笙歌粉黛、大贾走集之地，曾有“扬一益二”的美誉。诗人张祜曾在《纵游淮南》一诗里极尽赞美之能事：“人生只合扬州死，禅智山光好墓田”，可见扬州对人的巨大魅力。扬州在清朝的前半期，由于盐商的迅猛发展，催生了彼时彼地文学艺术的繁盛，包括郑板桥在内的著名画派“扬州八怪”就诞生于此，尽管他们中的部分人并非扬州土著，但他们画艺的发展和形成均与扬州密不可分。不特如此，此种尚雅的风气，对扬州地区的经学也曾有过不小的影响，出现了焦

循、王念孙、阮元、汪中、黄承吉等一大批著名的学者。说明经济的飞腾繁庶对文化的推动是举足轻重的。

板桥之活跃于扬州地区，不仅是那里有像金农等便于切磋画艺的朋友，更重要的是板桥于此讨得一个文士一家人的衣食生活。板桥成名之前，曾于扬州鬻画；待到罢官后，再来扬州，其画受欢迎的程度虽远非从前可比，但卖画养家糊口却是相同的。因此他用一方“二十年前旧板桥”来表达人世瞬忽而我依然如故的感慨，既骄傲于自己不曾因当官而稍改自己为人的风骨，亦悲叹于自己卖画糊口终老的实际境况。像板桥这样狷介放胆、不阿时俗之人，其一生悬命于自己的画艺与书艺，藉此终老，实在并不是出人意表的事情。他固然曾当过七品官，也对统治者抱过一丝幻想，而且在科举功名上下过一番苦功，因此他不只是想独善其身，实在是太想兼济天下了。或许他不曾想天下是谁的天下，天下既非黎民百姓之天下，亦非你郑板桥的天下，因此不是你想济就能济的，在一个独断专行的朝代，要想兼济天下，谈何容易！在不学如我看来，儒家的达则兼济天下，要么是自我感觉太好，要么是痴人说梦。渊明之不为五斗米折腰，固然值得推许，但何以要昧于事理去当八十天的彭泽县令呢？即便你能把彭泽治理好，你又其奈天下何？！何况彭泽也不是你想治理好就能治理好的啊。板桥于此也大为受蔽。聪明如渊明、板桥都不明了一姓一家之天下的政体结构，哪里能容你想为人民服务便为人民服务呢？如是观之，板桥“难得”的正是“糊涂”。

当然话说回来，板桥的可爱处正是孔夫子的可爱处，所谓“知其不可为而为之”。因此板桥书了一匾“难得糊涂”，此匾的说明文字尤其让人颇堪玩味。“聪明难，糊涂难，由聪明而转入糊涂更难。放一着，退一步，当下心安，非图后来福报也。”只要 we 明了早年板桥曾致力宦宦生涯，我们当不难明白此语对其自身包含的反讽意义。他那著名的“康熙秀才雍正举人乾隆进

士”的经历，显然不只包含着唐伯虎式的“龙虎榜中题第一”的得意，也暗含历经苦学终过独木桥的辛酸，甚或有几分后怕。板桥为官后，正是做不到糊涂圆融，常常得罪上峰，尽管他耿介地自称为“橄榄轩主人”，以放言高论、臧否人物自许，但最终在他书写“难得糊涂”一年后去官，只不过“叉手叉脚”地“表现一点名士的牢骚气”而已（鲁迅《准风月谈·难得糊涂》）。但是板桥哪里能想到，他那神出鬼没的艺术创造竟然不如这句牢骚话能得到更广泛的响应，而且更让人气短的是，世人之喜欢“难得糊涂”正是板桥所批驳的那糊涂圆融的一面，这样的“误读”大受欢迎而遍布吾国，实在是可堪玩味的。世人所谓的“难得糊涂”，正与黄钧宰反金圣叹三十三快哉之意而作的《述哀情》中的一条相同，“生性不能懵懂，遂致无穷思绪，误于聪明，触色闻声皆成苦趣，岂不哀哉！”

诚然板桥也不是不聪明，他只是不想太聪明而已。事实上，通行本《板桥集》里所保存的十六封家书，尽管也不乏率真痛快之章，但大半只是谈读书做人之类的大道理。而在集外家书里多告谕人事应对的良方，通行本中不载此等明察人事的“告谕”，或许正是《板桥集·后刻诗序》里一段话的题外之意吧：“板桥诗刻，止于此也，死后如有托名翻版，将平日无聊应酬之作，放窜烂入，吾必为厉鬼以击其脑！”以板桥之洞察事理、深明人海易波，不能只把这段话当作对文学事业的虔诚严谨来看待，那样的话，我们就太小看板桥性格中的复杂性了。板桥固然只是对他诗作的人选和刊刻标准作了一个大致的要求，但这里面却是深有文章。一方面透露出他应酬之作数量是不少的，表明板桥能将自己周围的生存环境、人际关系处理得相对得体，这是他寻常狂狷不羁的另一面；复次他也得提防其爱好者或弟子把他的诗集无端扩容而刊行，使其杂芜并存、良莠互见，于他的声名有损。或者干脆是自命为他忠诚的研究者们，为夸大对他的热爱，却并不认真

研习。正如钱钟书先生所说：“崇拜是使偶像自动倒塌的办法，没有一个大帅不是败坏在弟子们手里的。”（《记钱钟书先生》）这样的挂碍，致使他对弟子或他人的崇拜热爱，黄泉之下亦不能容忍，故“必为厉鬼以击其脑”吧。

科举应试固然是彼时士子腾达的唯一途径，故尔板板于此究心尤多，用力甚勤，一句“康熙秀才雍正举人乾隆进士”，就是他苦学历程的一个缩影。本来这样的苦苦追求，对长于寒素之家、生于草莽之间的板桥来说，是无可厚非的。但这样猛烈的追求，所寄希望越大，其失望就是命中注定的，因此当他想以寒微之躯为劳苦大众做点事，以实现自己的政治抱负时，现实对他的教育却是无情的。要达到在官场游刃有余的境界，除非你与大批的贪官庸官同流合污，打成一片，否则活在官场就于心不安。而要想救民于水火，谈何容易！环顾世上，追溯历史，有几人是真的在为百姓做事！以板桥在官场锥心的实际经验，会禁不住抚膺痛哭吧。当板桥挂冠归田时，李啸村曾赠他一联“三绝诗书画，一官归去来”，我想板桥瞬间豪爽的笑容突然会变成一脸不大自在的苦笑吧。说他诗书画三绝固是实情，也是赞扬；说板桥“一官归去来”恐怕就没那么轻松了吧，因为他实在太想德泽加于民，而他又善于趋迎阿谀、溜须拍马，在官场哪有不失败的呢？不过，板桥在艺事方面确有先天的才华，本来就傲岸不谐，加之好污辱无用之恶人，使酒骂座，结怨不少，加速了官场对他的“开除”。所以不待上峰不耐，自行解甲归田，因而他把对社会的愤慨、人事的无奈、官场的丑恶悉数倾泄到艺术创作之中。正如他在《刘柳村册子》中说：“庄生谓：‘鹏怒而飞，其翼若垂天之云’。有人又云：‘草木怒生’。然则万事万物何可无怒耶？板桥书法以汉八分杂入隶行草，以颜鲁公《争座位稿》为行款，亦是怒不同人之意。”正是因为有“一官归去来”，最后才可能产生“三绝诗书画”。虽然我们不能就板桥绝大的艺术成就而感谢官场

对他的“修理”，使他及早迷途知返，但官场的失败却带来艺术的幸事，却是不争之事实，尽管这对板桥的初衷并不公平。

2

板桥起于青萍之末，因而极力想用自己进仕的机会为民众做点有益的事。其实政治抱负与艺术创造两项事业所需要的素质和评价标准是极不相同的，要想将两样极不相同甚至截然相反的素质集于一身，其难度可想而知。虽然人生在世有多方面的才能，但很多事究竟是不能两全的，当官和艺术创作尤其如此。当官有的时候甚至需要不择手段地洞明人事，而且还须具备运筹于股掌之间的本领；而对艺术创则需要一副与世无争的“在野”心态，能不时以民间的活力，作为一快浇灌自己心灵的圣地。并且以那种荡涤尘埃旧俗的锐气，以及刀锋过处、浓血出焉的痛快冲击艺坛，才可能为艺术的发展献上真正的贡品。而板桥正是一位官当得不合时宜，而在艺术创作上直追造化、打破陈规陋习的怪杰。

书法作为一门独特的艺术，它本身就是实用与美的双重矛盾的璧合。众所周知，在西洋钢笔尚未输入之前，毛笔作为书写工具未遇对手地成了传承我们文化生活的帮手，从甲骨文到秦篆汉隶、唐楷宋行，书法首先是以文字书写而存在的，这种实用性就注定了书法艺术自身发展的宿命。实用性固然奠定了审美目标的生存环境，但也加重艺术自身发展的负担。很多时候，书法成了即席表演的游戏，也就成了达官贵人的雅玩，而游戏与雅玩均容易使书法艺术染上不少的油滑味。再则，由于书法的实用性，也就容易被统治者规定和利用。比如板桥所处的时代，统治者对士子考试时所写字的要求是“乌、方、光”，大小一律，不能出格的“馆阁体”，笔笔到位，笔笔如同死物。这种书体泯灭人的个性，削掉了嚣张兀傲的不平之气，以它的实用性引得众多士子争相模仿，相率成风，场屋蹭蹬之人大多一生缠死在笔头上。此类

统治者通过高压来达成全国书法风气的统一，恐怕在书法史上也是少见的。即便是有个性 and 血气之人，在未曾中举进士之前，也是委曲自己以求考途畅达的，板桥早期的书法亦不免。而且就是从他晚期的书法如《新修城隍碑记》也能看出其写楷书时“馆阁体”对他的影响，可见此种风气染人之深。

“馆阁体”在清初的兴盛，实在得力于统治者的提倡。明清书坛帖学盛行，因此帖学大家董其昌为清圣祖所酷爱，于是他尽力访求，玉牌金题，藏于秘阁，因而书坛学董风气日炽。到得康熙后期，书家对董书的纤弱渐生厌倦，转而学赵子昂，因此彼时曾有“香光告退、子昂代起”之说，其影响之大，板桥在幼年也是不免受其影响的。但板桥毕竟是大有性情之人，他不想在“馆阁体”的阴影底下讨生活，分一杯残羹冷炙，他是自树旗帜、开辟未来的狂人奇士，倘使要寻清代中叶以后“碑学”大兴的源头血脉，郑板桥的提倡影响是不能忽略的。他坚持从汉碑魏碣入手，学习传统书法的精髓，从而冲出了“馆阁体”的重围，开创了“少工书法，晚杂篆隶，间以画法”（《清史列传·郑燮》）的书法道路。他在《署中示舍弟墨》一诗中极为清楚地表达了他的书学渊源：“字学汉魏，崔蔡钟繇；古碑断碣，刻意搜求”。诚然板桥书法非只学此，而是博采众家之长。如草书，板桥深得怀素随手万变、风驰电掣、率意颠逸的书风，杂以他对生活的观察和体悟。“昔人学草书入神，或观蛇斗，或观夏云，得个人处；或观公主与担夫争道，或观公孙大娘舞西河剑器，夫岂取草书成格而规规效法者！精神专一，奋苦数十年，神将相之，鬼将告之，人将启之，物将发之。不奋苦而求速效，只落得少日浮夸，老来窘隘而已。”（《靳秋田篆画》）。

板桥以为，学草书不仅要深悟生活，心师造化，得其精神而自出机杼。草书之浪漫飞动，豪宕放纵，哪里能用寻常规矩来约束它呢？但因此而以为胡涂乱抹即可修成书家，那又大谬不然，

而是要苦苦修炼，“必先奋发，而后有为”。不要沉湎于对自己才华的过份依赖中，而是要“奋苦数十年”，从而达到左右逢源、心随意到、一朝顿悟的地步，就能够在艺术造诣上得神鬼之助、人物的引领与指导。否则便会有浮气日重，老来功力下降的窘境。诚然，板桥草书并非只受怀素的沾溉，而他的书体更是吸纳各家之长，化为己有。崔瑗章草结体工巧，用墨较浓，且有汉隶波磔之美，但板桥只取其笔意，点画间不相固连缀（板桥曾有“崔子玉书如危峰阻日，孤松单枝”的评价）；唐代书家李邕深得二王书法神韵而有创见，板桥从中学得其结体相背之势、倔强傲迈之态；颜真卿行草带篆籀的笔意，特别是《争座位稿》的大小映衬之法于板桥颇有启迪。当然从字貌形态来看，黄庭坚的行书对板桥的影响尤为明显，如转折处多用蹲笔，保留长撇之法，但对其长捺法则加以自己的改造，便而为瘦硬欹侧，而于书法内蕴上又深得黄书险怪飞动、自由跳荡、棱角锋锐之美。不特如此，板桥对苏轼的丰腴、米芾的纵逸、徐渭的狂放均所有领悟继承，终而至于有“震电惊雷之字”。

板桥的书法是沐浴在传统书法基础上成长起来的奇异葳蕤之花，与其他书家不同的是，他的书法演变历程似乎尚可找到明显的分水岭。如果此说成立，那么他在雍正六年三十六岁时，于天宁寺西侧下读书以迎乡试而默写的《四子书真迹》，便可看作板桥体诞生的宣言。而板桥体实在有多体合一的特点，他自称：“板桥既无涪翁之劲拔，又鄙松雪之滑熟，徒矜奇异，创为真隶相参之法，而杂以行草。”（《四子书真迹序》）除了他自己对六分半书的阐释外，其他诸家多是解说纷纭。有说以篆、隶之法，阑入行、楷者（郑奎《跋郑燮破格书兰亭序》）；亦有以楷书杂入篆隶之说（《清史列传》卷三十二）；再有隶楷相参、隶楷参半之说（李斗《扬州画舫录》）等等，不一而足。其实这种见仁见智的看法，正好表明了板桥的六分半书并非固定不变的书体，应该是集

各种书体特点于一身的活称。很难想象，像板桥如此奇鬼怪异的书法，只限于一个固定不变的套路，故尔对其六分半书人言言殊，反而是十分正常的现象。当然板桥的书法再奇鬼怪异，终究也有大致的路数，所以得出一些稍具规律的原则，对把握他书法的精神风貌亦是有益的。我们不难看出，“板桥体”（亦即“六分半书”）有多体合一的倾向，有以画入书的特点，深得摇波驻节之姿，这是受黄鲁直浇灌而来。而“乱石铺街”、“浪里插篙”的风致则是善于用正正斜斜、大大小小、方方圆圆、疏疏密密、虚虚实实、长长短短等章法美的对立统一，收到了非常奇妙的效果。

板桥的书体变革与傅山的痛骂“馆阁体”和“宁丑”的书法思想都是一脉相承的。由于国故鼎革，很多“巧滑轻媚”之徒好迎合顺治、康熙、雍正、乾隆四帝好帖学，力推董其昌、赵松雪。傅山主张与其取媚，毋宁学丑，其间除了书法艺术见解不同外，此中还暗含着一股不与清朝合作的民族思想；而板桥则是较为纯粹地从艺术上来痛斥“馆阁体”和宣扬“宁丑”的思想。不过自从“板桥体”诞生始，历二百多年，批评板桥书风草率者代不乏人。王潜刚尖锐地批评他“以隶楷行三体相兼，只可作为游戏笔墨耳，不足言书法也”；而秦祖永也论其书法“无含蓄之致”；康有为其较为偏颇的眼光看来，“冬心、板桥，参用隶笔，然失则怪，此欲变而不知变者。”如果我们完全以一代书圣的标准来要求板桥，实在是过于偏蔽，且板桥的书法实在并没有作范本让人临摹的企图，倘使我们后人如此去要求他，至少有谬托知己之嫌吧。

板桥岂止是在书艺上有神来之笔，而且在丹青画艺上也有不俗的表现。板桥在为官之前和辞官之后，都曾以画师的身份出现在扬州，即所谓“十载扬州作画师”以及“宦海归来两袖空，逢人画竹卖清风”。板桥一生主要的画材为兰、竹、石，其次便是

松、菊、梅。众所周知，我国古代的国画画材并不十分广泛，主要集中在梅、兰、竹、菊、松、石等少数画材上，这倒并不是说画家们没有表现其他画材的能力，而是梅、兰、竹、菊、松、石等画材所蕴含的道德意蕴和人格色彩，征服了中国众多的绘画欣赏者，满足了人们将美与善等量齐观的一贯愿望。形成此种画材上较为一统的局面，固然是因为士大夫阶层的雅好习尚及其不遗余力的倡导，但吾国历来所推崇的高尚雅洁的情操，不管是对达官贵人还是升斗小民都是颇有号召力的。而板桥既要用画艺表现自己的情趣和忧愤，又要适应绘画市场的需求，也不得不在画材上照顾大众的欣赏习惯和审美情趣。这既不是降格以求，亦能舒志畅怀，实乃一箭双雕之举，板桥何乐而不为呢？不可否认，画材范围的狭窄，于吾国吾民对传统神美视阈的扩张大有限制，也是迄今为止，国画的表现能力和拓展领地受到制约的一个原因。国画的发展还不单是个技巧形式上的问题，就是在绘画工具和审美理念上均须有变革的必要，不能株守死去的陈规和旧有道德范式的约束而固步自封。否则在表现人类复杂情感和重大题材上就不能不输于西洋油画卓越的表现能力，以及它不拘一格借鉴其它艺术门类的开阔胸襟。

但板桥又非恪守陈规之人，在画材上的沿袭旧家惯例，并不表明他在表现手法与绘画精神的开掘上遵循固有的套路，这对板桥的性情和独出机杼的愿望没有多大的限制。因为梅、兰、竹、菊、松、石等画材包含的可解释的底蕴还是较为宽广的，不致于使板桥淋漓尽致的才华龟缩一隅。一杆青竹，在吾国所包含的审美积淀是十分深广的。对此板桥曾有“屈大夫之清风，卫武公之懿德”的题句，实质上体现了竹子在表达高风亮节的品格的久远深邃，因而以竹的生态比拟卫武公“有斐君子”般的德行。及至后来，便有文酒清谈、啸傲幽篁，以阮籍为首的“竹林七贤”，踵武其后的更有诗酒流连、结社竹溪，以李白为首的“竹溪六

逸”，复有白居易著专文《养竹记》，而苏东坡更是喊出了“可使食无肉，不可居无竹，无肉令人瘦，无竹令人俗”的响亮口号。而作为文人领袖的苏东坡的号召力显然是无与伦比的。至此，文人们便将自己的志向与情操寄托在一杆青竹上，以便与其清风送远，广布四方。以板桥素有德泽加于民的愿望，而终未能毕其大志，愤而将其心语寄情丹青墨竹之上，便是水到渠成之事。

板桥曾极为自负地说过，“凡吾画竹，无所师承”。从板桥画竹的开创性来讲，这种说法是并不过分的。但从艺术的没有继承便没发展的角度看，却并非完全如此。板桥于画竹一事正是禀承“转益多师”和“选佳为师”的传统原则的，才得以发扬光大，以至于独步画坛。板桥学习画竹之时，曾临摹过文同、苏轼的墨竹，极为赞赏宋代遗民画家郑思肖的人品画艺，并自刻一枚章为“所南翁后”。不仅如此，他还从黄庭坚的书法里悟出过画竹的技巧，且认为“青藤才横而笔豪，而夔亦有倔强不驯之气，所以不谋而合”，故而对徐渭极为膺服。但板桥为画终究是不落窠臼的，萧疏的几杆青竹，聚散有致的竹叶，开合得当。于疏处见笔，于密处见墨，既劲且疏，很能表现板桥萧疏简傲的个性。更具有普遍意义的是，板桥把自己的绘画创作与表现劳苦大众的感受结合在一起，既元气淋漓地抒发了自己的情怀，又为自己在政治抱负中未能实现的理想作一精神上的补充。此种心迹于《靳秋田索画》里有极为详尽的表述：

终日作字作画，不得休息，便要骂人；三日不动笔，又想一幅纸来，以舒其沉闷之气，此亦吾曹贱相也。今日晨起无事，扫地焚香，烹茶洗砚，而故人之纸忽至，欣然命笔，作数箭兰，数竿竹，数块石，颇有洒然清脱之趣，其得时得笔之候乎！索我画偏不画，不索我画偏要画，极是不可解处，然解人于此但笑而听之。三间茅屋，十里春风，窗里幽兰，窗外修竹，此是何等雅

趣？而安享之不知也。懵懵懂懂，没没墨墨，绝不知乐在何处。惟劳苦贫病之人，忽得十日五日之暇，闭柴扉，扫竹径，对芳兰，啜苦茗，时有微风细雨，润泽于疏篱。仄径之间，俗客不来，良朋辄至，亦适适然自惊为此日之难得也。凡吾画兰画竹画石，用以慰天下之劳人，非以供天下人之安享也。”

板桥作画全凭性情的蓄蕴而来，并无后世作画者常有的即兴表演，此种所谓的才情艺术的孟浪，几近于将绘画弄成了一项“表演艺术”。因此凡有索者贿金而至，便能有无数“创作”出来，此等境况，于今为烈，实是顶可笑的。板桥的境界与性情已非凡品，“终日作字作画，不得休息，便要骂人”，但他透露的是一种凡人的真实感情，进而表现艺术创作不受他物制肘、摆脱羁绊的自由主义倾向。且于洒然有趣中，还兼有平民化的倾向以及与之为伍的姿态，板桥得自民间蓬勃旺盛的活力与养料自是不少，画竹画兰画石与山野鱼樵“适适然”应是意料之中，正好表明了民间的活力胜过千百万种无用书籍于艺术之所谓薰陶。板桥于此有良多感慨，故尔“以慰天下劳人”，便成了他一反画艺丹青只是贵人“雅玩”传统习俗的一句醍醐灌顶的口号。

板桥画竹不拘格套，频繁反击古人陈法，逸出前人规矩。如他乾隆甲戌重九日所画的《竹石图》便一反常法，其题跋直拿出一股不蹈袭前人的勇气：“昔者东坡居士作枯木竹石，使有枯木而无竹，则黯然而无色矣。余作竹作石，因无取于枯木也；意在画竹则竹为主，以石辅之。今石反大于竹，多于竹，又出于格外也。不泥古法，不执己见，惟在活而已矣。”这种画路对竹石大小和主次位置不同常规的颠倒处理，表现了板桥于窒息时代的反叛精神。他曾在一首《题画》诗中写道：“画根竹枝插块石，石比竹枝高一尺。虽然一尺让他高，来年看我掀天力。”但板桥不拘陈法的目的，并不是故意以新奇炫人眼目，他有其深藏若虚的

精神寄托。换言之，板桥学传统技法和精神的目的并不是要一味地反其道而行之，而是为艺术的“惟在活而已矣”。此种为画的心态既能为传统艺术别开一路，为艺术的推陈出新张目，又不似异举以鸣高的浮泛之辈能望其项背的。于是观之，我们说板桥颇能掌握艺术的传承与创新尺度的要妙，恐怕就不是无根飘萍之类的过甚之词，此正是板桥为荆棘丛生的艺术开一新路，又为艺术的传统承当薪尽火传之责，而张贴的一份与众不同的“讣告”。

3

我们既受板桥“震电惊雷之字”的洗沐，现在来细察他的“掀天揭地之文”，或许我们同样会为他直撼心血、气运贯通的奇异文字所震撼。因为“板桥大令有三绝：曰画、曰诗、曰书；三绝之中有三真：曰真气、曰真意、曰真趣。”（张维屏《松轩随笔》）在我看来，没有“三真”，其三绝的诞生简直是不可想象的，故而“三真”其实是板桥艺术生涯里真正一以贯之的精神血脉。直到晚年七十二岁为人《画竹石图》的题跋里将其艺术的真髓表露出来，此正可看作他一生艺事的总结和自我评价：“掀天揭地之文，震电惊雷之字，呵神骂鬼之谈，无古无今之画，固不在寻常蹊径中也。未画以前，不立一格，既画以后，不留一格。”“无古无今之画”，实因其自创一格，尽管广有师承，但绝不在前辈大师的阴影底下讨生活，不株守前人所立下的规章。且由于自己独创的心血，别人就是要模仿与学习，均是十分困难的，压根儿也没有替别人作模山范水的企图。因为一人自有一人的真气，不可强学别人以适己意，否则就是学了，也只得他人的皮毛，实足落人以笑柄。

既是如此，板桥文字，不仅与无病呻吟无涉，直是感人魂魄、心血结撰之章。他主张诗文要沉著痛快，泼辣尖锐，反映民瘼为己任，自然与彼时诗坛所宗的沈德潜“温柔敦厚”的“格调说”大异其趣，即与抒发性情遭际为旨归的袁枚也不尽相同。因