

鄭板橋書畫集

板橋



鄭

板

橋

書

五集

第一集

周 积 寅 编
人民美術出版社

郑板桥及其艺术

周积寅

在清代「扬州八怪」中，郑板桥堪称佼佼者，艺术大师徐悲鸿题板桥《兰竹石图轴》说：

板桥先生为中国近三百年来最卓绝人物之一，其思想奇、文奇、书画尤奇，观其诗文及书画，不但想见高致，而其寓仁慈於奇妙，尤为古今天才之难得者。（无锡市文化局藏墨迹）

这一评语，极其中肯，绝非过誉。

（一）

郑板桥，名燮，字克柔，号板桥，江苏扬州兴化人，康熙三十二年农历十月二十五日生，乾隆三十年农历十二月十二日卒，享年七十三岁。家贫，四岁丧母，由乳母费氏抚育。自幼颖悟过人，勤读诗书。他读书做官的目的是为了「有志加泽於民」①，曾刻

11/28/10

一印：「康熙秀才，雍正举人，乾隆进士」。关于考取秀才的时间，秦岭云先生说在康熙五十五年二十四岁^②，不知何据？雍正十年四十岁中举，乾隆元年四十四岁成进士^③，乾隆七年春任山东范县令，十一年调署潍县。为官期间，「爱民如子，绝苞苴，无留牍」、「于民事纤悉必周」^④，乾隆十一年至十二年，山东连年灾荒，「人相食」，他采取「以工代赈」办法，招集远近灾民，修筑城池，责成当地大户拿出粮食开厂煮粥轮饲之。对于那些囤积粮食的投机商，则予以查封，令其平粜。最后，甚至冒着治罪的风险，不待上司批准，即「开仓赈贷」，结果救活了成千上万的百姓。十二年的仕途生活，使他目睹当时社会上的许多黑暗，早就产生了厌弃的情绪，终于在乾隆十八年六十一岁时，去官南归。关于去官的原因，记载不一：一说「以岁饥，为民请赈，忤大吏，遂乞疾归」^⑤，一说「以疾归」^⑥；一说「乞休归」^⑦；一说「以婪罢」^⑧。他的一些施政方针，遭到了一些土豪劣绅的不满，他们便串通一气，诬告其借救灾之机贪污舞弊，板桥见到此种情景，愤懑不已，便「以疾乞归」，也因「忤大吏」，其上司也就顺水推舟批准了他的要求，此说可能性较大，这可以从逝世前一年的题画竹诗得到佐证，「宦海归来两袖空，逢人卖竹画清风，还愁口说无凭据，暗里藏私遍鲁东。」^⑨他「在县一钱一物概不经手」^⑩，

离开官场时，「囊橐萧然」，惟有「图书数卷」^⑩而已。历史证明，他不仅不是一个贪官，而且是一个愿为人民做好事的清官。他与潍县告别之日，百姓遮道挽留，家家画像以祀，并为建生祠，足见他在群众中的崇高威望。

板桥去官后，重新回到久别重逢的扬州，过着他那「二十年前旧板桥」的卖画生活。政治上的失意以及所产生的思想情绪，无不通过他的诗书画表现出来。所谓「写取一枝清瘦竹，秋风江上作渔竿。」^⑪「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。」^⑫他想隐逸，却又不甘心隐逸，还要与那些邪恶势力作不妥协的斗争，不过这种斗争，也只是借题发发牢骚而已。他与当时的著名文人卢见曾、袁枚，特别是「扬州八怪」中的其他画家汪士慎、李鱣、金农、黄慎、李方膺、罗聘等交往密切，他们互相赠送诗文，或合作书画，或商讨理论，一扫「文人相轻」的旧习，表现出他们的深厚友谊。这时，也是他艺术上的成熟期，创作了大量的艺术珍品。

(一)

「板桥有三绝，曰画、曰诗、曰书，三绝之中又有三真，曰真气、曰真意、曰真趣。」^⑬

他的诗，虽然叙事抒情，相当出色，在清代的文学史上有一定的地位，但在当时並沒有把自己的精力完全用在这一方面，因而也不能与他同时的袁枚一样，完全以诗人的身份出现。比较起来，更负盛名的还是他的书画，他的书画与其诗文、印章结合在一起，将中国文人画推向了一个崭新的阶段。

他重视绘画的功能，认为「一画有千秋之遐想」^⑮，过去的时代一去不复返，但只要有画留下来，就能帮助人们认识当时的社会，从中受到教育启发。

关于绘画服务对象，他说：「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。」^⑯这里所指的「劳人」，即「劳苦贫病之人」，当然也包括「天地间第一等人」、「苦其身，勤其力」的农夫^⑰在内。在地主阶级专政的封建社会，他不肯为「安享之人」作画是难能可贵的，曾表示「不与有钱人作面计」^⑱，「豪家虽踵门请乞，寸笺尺幅，未易得也」，^⑲但靠「卖画以自给」的板桥，其买主仍逃脱不出「安享人」之范围，而决不是连饭都吃不饱的「劳人」。还是他自己的话证实了这一点：「扬州豪家求余画兰」^⑳，「余间作兰竹，凡王公大人、卿士大夫、骚人词伯、山中老僧、黄冠炼客，得其一片纸、只字书，皆珍惜藏度。」^㉑然而，他毕竟还是在努力实现自己

的口号的：其一，他对王维、赵孟頫等人的诗画创作道不着人间痛痒表示不满。他的诗文，如《悍吏》、《私刑恶》、《孤儿行》、《逃荒行》等作，描写民间疾苦颇为深切。

曾画竹题诗云：「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。」^②表达了作者时刻关心人民的心情。其二，以书画善款接济劳动人民。他每年卖书画可「获千金，少亦数百金」^③，收入是相当可观的，但他并非用来「造大房屋，置地产」或放高利贷，而是每次将「所入润笔钱」放入囊中，系在身边，「遇故人子及乡人之贫者，随手取赠之」^④，散尽为止，至使他到了「晚年竟无立锥，寄居同乡李三鲜宅，而豪气不减」^⑤，这是一般书画家不能理解也无法相比的。

他的绘画以兰、竹、石为主要描绘对象，其次是松、菊、梅等。据卞孝萱先生考证，他还画过山水、荷、牡丹、秋葵、蒲草、灵芝、桃子、橘子、樱桃、莲蓬、菱角、佛手、香圆、蒜头、虾、蟹、花瓶、水盂、如意等为题材的作品。^⑥多以水墨见长，极少设色。其中成就最高的是他的兰竹石：

以馀事写兰竹，随意挥洒，笔趣横生。（咸丰元年重修《兴化县志》卷八）

所画兰草、竹、石，亦峭青别致。（清·郑方坤《郑燮小传》）

善画兰竹，不离不接，每见疏淡超脱。（清·查礼《铜鼓书堂遗稿》）

长于兰竹，兰叶尤妙，焦墨挥毫，以草书之中竖长撇法运之，多不乱，少不疏，脱尽时习，秀劲绝伦。（清·张庚《国朝画征续录·郑燮》卷下）

板桥为何特别爱画兰、竹、石？因为兰、竹、石最能表现他的思想。他说：「四时不谢之兰，百节长青之竹，万古不变之石，千秋不变之人，写三物与大君子为四美也。」^{②①}又说：「一竹一兰一石，有节有香有骨，满堂君子之人，四时清风拂拂。」^{②②}显然，板桥歌颂兰、竹、石的香、节、骨，正好与他的人格、精神、情操相合，因此，看来是对兰、竹、石的赞美，实际上是对人（包括板桥自己）的赞美，用来象征其坚贞、高洁的品性。

他表白自己画画是「无所师承」，但并非说无需学习前人，而是「不泥古法」，从文献和题画得知，他对传统是十分重视的。画竹学文同、苏轼、徐渭、高其佩、石涛、禹之鼎、尚渔庄，画兰学郑思肖、陈古白、颜尊五、陈松亭，画石学倪瓒、八大山人弟子万个等。对徐渭也特敬佩，曾用印：「青藤门下牛马走」。他还继承了中国「书画同法」的传统，「以书之关纽，透入于画」^{②③}，题《墨竹图轴》曰：

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。（南京市文物商店藏墨迹）

他学古人并非生吞活剥，而是批判地继承，选择其对自己有用的东西：

石涛和尚客吾扬州数十年，见其兰幅极多，也极妙。学一半，撇一半，未尝全学，非不欲全，实不能全，亦不必全也。诗曰「十分学七要抛三，各有灵苗各自探，当面石涛还不学，何能万里学云南。」《板桥题画·兰》「八大只是八大，板桥亦只是板桥，吾不能从石公矣。」《板桥题画·靳秋田索画》「石涛和尚墨花横绝一时，心善之而弗学，谓其过纵，与之自不同路。」（题画《墨兰图轴》，中国美术家协会藏）板桥主张学古人前人或他人，应该是「师其意，而不在迹象间」，否则「依样葫芦，无有是处」。他与同乡画友李鱣同工兰竹，但「绝不与之同道」，而是「自立门户」，创造出「无古无今之画。」这就是说，他的画，既不像古人，又不像今人，而像他自己，所谓「旷世独立，自成一家」。

他画的兰竹石，之所以生动感人，不只是因为学习古人、前人，具有深厚的传统功

力，而更重要的是强调「以造物为师」，从生活中汲取创作源泉。

他家门口种了许多竹子，爱竹成癖，从小就与竹子结下了不解之缘，风中雨中倾听它的声音，日月中观看它的影子，诗中酒中对它抒发感情，闲中闷中以它作为伴侣。他声明：「非唯我爱竹石，即竹石亦爱我」^②，达到了「神与物游」、「物我两忘」的境界。由于他熟悉了解不同季节时辰竹子的生长规律和各种形态，发现与捕捉竹子千姿百态的美的形象，做到「我有胸中十万竿」、「信手拈来都是竹」。其墨竹形象「多得于纸窗粉壁日光月影耳」^③。取竹影之法，并非板桥所创，他在「仪真客邸复文弟」信中說：「五代郭崇韬之妻李夫人，临摹窗上竹影，别成一派。」他继承了这一现实主义优良传统，并加以发展。在总结自己创作经验时写道：

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。独画乎云哉！

《板桥题画·竹》

从眼中之竹——胸中之竹——手中之竹，形象地说明了绘画创作的全过程。「眼中之竹」，

指自然之竹经过画家视觉反映于脑际的印象（感性认识），「胸中之竹」，对「眼中之竹」进行艺术加工，经过选择、取舍、概括提炼，在心中再现为艺术意象（理性认识），「手中之竹」，运用高度的笔墨技巧，将「胸中之竹」变成艺术形象。这一艺术形象绝非自然的翻版，而是主客观的统一体，它已经是寄托着画家思想的人格化的竹子了。我们从他现存的许多作品看，不论是新老之竹、风雨之竹，还是水乡之竹、山野之竹，莫不赋予它们以性格和生命，产生感人的艺术力量。

他的兰竹石艺术，无论在创作理论和创作实践上，都在学习前人学习生活的基础上有所创造有所发明，总的说来，有以下几个方面：

（一）、发展了文全「胸有成竹」的理论，提出了「胸无成竹」的见解。他说：

文与可画竹，胸有成竹；郑板桥画竹，胸无成竹。浓淡疏密，短长肥瘦，随手写去，自尔成局，其神理具足也。藐兹后学，何敢妄拟前贤。然有成竹无成竹，其实只是一个道理。《板桥题画·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，一是

二、解人会之。（题画《竹石轴》，故宫博物院藏墨迹）

文全的「胸有成竹」是强调所描绘的对象要做到心中有数，即「意在笔先」、「如在目前」、「如在笔底」，板桥的「胸无成竹」，注重在创作之前，构思要与熟练的技巧高度结合，「随手写去」、「如雷霆霹雳，草木怒生，莫知其然而然」，具有「趣在法外」、「意外之妙」的艺术效果。板桥这种方法的提出，与写意画落墨在生宣上有关，和文全时代使用的绢、熟纸不同，要求也不一样。这是板桥见解精深独到的地方，也是继承与发扬传统的出色表现。

（二）、创造了前无古人的「郑家样」。

画史上有所谓「张家样」、「吴家样」、「周家样」之称，是说张僧繇、吴道子、周昉他们各自创造了艺术典型，为后人所承认和效法。郑板桥的兰竹石，当以墨竹为第一，自谓「郑竹」，亦可称之为「郑家样」。唐、五代纯以浓墨画竹，诚与竹影相近，至北宋文全画竹，创深墨为面、淡墨为背之法。同时代的苏轼以及元明以来的赵孟頫、管仲姬、柯九思、吴镇、王绶、夏圭等人，皆宗其法，在墨竹造型上，基本上是写实的，类似水墨工笔，一般说来，竹竿较粗，枝叶较繁。清代「石涛画竹，好野战，略无纪律，

而纪律自在其中」^②，竹竿由粗变细，竹叶由瘦变肥，但仍繁密。到了板桥，则「我今不肯从人法」^③，画竹风貌大变，其成就自信超过了他十分佩服的石涛，他说：「石涛善画，盖有万种，兰竹其余事也，板桥专画兰竹，五十余年，不画他物。彼务博，我务专，安见专之不如博乎！」^④他的墨竹，笔、墨、水的巧妙运用，「忽焉而淡，忽焉而浓」，浓淡相宜，干湿并兼，其造型是「冗繁削尽留清瘦」，名曰「细竹」，竹竿之细，可以说是细得不能再细了，但细而不弱，坚韧挺拔，富有弹性，「如抽碧玉，如削青琅玕」，极其雅脱，枝叶颇简，称之为「减枝减叶法」，以突出竹子的「劲节」，将叶子画得特肥，加强了竹子的青翠感，且打破古来竹家所忌，画竹为桃、柳叶，但不失竹意，神完气足，可谓「不似之似似之」，李方膺画风竹，多为运动状，表现它与狂风搏斗的精神，而板桥画风竹，则多为静止状，虽「任尔东西南北风」却「我自岿然不动」，赞颂其「千磨万击还坚劲」的伟大品格。

(三)、板桥以前，画家多写庭园盆中之兰，以细笔写之，兰叶较细长，有憔悴之感，而板桥则多写山中之兰。他说：「兰花本是山中草，还向山中种此花，尘世纷纷植盆盎，不如留与伴烟霞。」^⑤只有「打破乌盆更入山」，才能「各适其天，各全其性」，长得丰

茂坚厚，出谷送香，因此，他笔下之兰，与他的「清瘦竹」正好相反，以粗笔写之显得「极肥而劲」，其立意与他追求个性解放的精神有关。在笔墨的表现上，他也不拘一格，题画《蕙兰》云：「画家多以焦墨画叶，水墨画花，予易而为水墨写叶，焦墨写花，亦参见之理，总是要意到而笔自达之，不必拘执己见。」

(四) 他画石，爱画「丑石」，这也完全是决定于他自己的性情。自然中的丑石，只会使人感到他的丑，然而板桥笔下的「丑石」，千态万状，按照典型化的原则，真实而生动地画出了「雄」、「秀」的特征来，并不使人感到它的丑而感到它的美。他惯用白描手法，寥寥数笔，勾出坚硬的山石轮廓，稍作横皴，不施渲染或极少渲染。「石不点苔，惧其浊吾画气」^②，一般鉴藏家多以石上有无点苔来区别其作品真伪，其实并非完全如此，他也偶作点苔，题画石册页说：「从来不作苔花点，今日微添一两斑。」^③点的好，有「画龙点睛」之妙，若点的不好，杂乱无章，也确有「佛头着粪」之嫌。

(五) 明确提出章法与意境的关系。他在《墨竹横幅》中题曰：

一丘一壑之经营，小草小花之渲染，亦有难处，大起造、大挥写，亦有易处。

要在人之意境何如耳。（扬州博物馆藏墨迹）

他十分重视画面上位置的经营，总是从全局出发，处理好整体与局部的关系，如画兰竹石，首先「遂取其意，构成石势，然后以兰竹弥缝其间」^②，并注意疏密、浓淡、长短、肥瘦、缓急等对立统一规律在画面上的运用。因此，他的绘画作品，或兰、或竹、或石，或兰、竹、石中两两结合、三位一体，从未发现有雷同者。其根本一点重在意境的创造，而章法则是为表达意境服务的。意境是我国传统美学的一个重要范畴，它是构成艺术美不可缺少的因素。这一词的出现，最早见于唐王昌龄《诗格》，中国画论谈「意境」要比诗论晚些，唐·张彦远《历代名画记》虽有「凝意」、「得意深奇」之说，但它属于创作中的主观意兴方面，而没有涉及到「意」与「象」的关系问题，直到北宋·郭熙、郭思《林泉高致》才正式使用了「境界」一词，「境界」有时便是「意境」的同义语，清·布颜图《画学心法问答》解释说：「情景者，境界也。」山水画的意境说可视《林泉高致》为其发端，清初·笪重光《画筌》在画论中第一次使用了「意境」一词，论述了中国山水画意境范畴的一些基本问题。至于花鸟画如何创造意境，前人未曾系统论及，板桥则从章法上加以探讨，采取以「少少许胜人多多许」的手法，要求在画面上留给读者以更多想象与联想的广阔天地。他说：「画有在纸中者，有在纸外者。」^③这

与他所云「竹中有竹，竹外有竹」④同一意思。「竹中有竹」讲的是「画中有画」，他画一片竹林，并未出现千枝万叶，虽只有「一两三枝竹竿，四五六片竹叶」④，却给人以「渭川千亩」之感，他作《竹石轴》④，按寻常构图，「意在画竹，则以竹为主，以石辅之。」他却以「出于格外」的布局，画「石反大于竹，多于竹」，虽然「石比竹子高」，却预示着「来年看我掀天力」的气概；「竹外有竹」，讲的是「画外有画」，他常喜画折枝竹，如日本大阪·本山彦一氏所藏《墨竹图轴》，仅画「半截」数竿，叶数片，由局部想见其全貌，所谓「纸外更相寻，干云上天阙。」「竹中有竹，竹外有竹」，两说之前者，竹，是画中实的形象，写的是景，后者竹是画中或画外虚的形象，抒的是情。犹如板桥自己所谈：「纸中之画，正复清于纸外也。」④

（六）题画艺术的别出心裁。

板桥在题画艺术上也表现了他非凡的才能。其一，他将题画作为整个画面不可分割的一部分来进行的，因此，他能根据不同的画面，采取不同形式，题在不同的位置，或长或短、或双或单、或横或直，前人创造的形式，他都能灵活运用，其丰韵多姿，为人所不及，其二，他为了阐明画意和形式美的需要，冲破了「齐头不齐尾」的题画常规，

时而齐尾不齐头，时而头尾皆不齐，均能与画面相映成趣。他于一幅《墨竹图轴》^④的下方，题上一段参差不齐的文字，最后说：「以字作石补其缺耳」。在另一幅《竹石图轴》中，在竹与石、竹与竹的空隙处，作高高低低的夹画题，使画面连成统一体，看上去既像一座远山，又起到构图上的开合作用。

若以板桥的书法和绘画相比，又当以书法为第一。他在《赠潘桐冈》一诗中云：「吾曹笔阵凌云烟，扫空氛翳铺青天，一行两行书数字，南箕北斗排星躔」正是这种开阔而放达的艺术构思，赋予作品以自由奔放的神魄，才创造出「震电惊雷之字」，在中国书法史上独树一帜。

他对历代书法名家的作品，刻苦学习，悉心研究，说自己是：

字学汉魏，崔蔡钟繇，古碑断碣，刻意搜求。（《署中示舍弟墨》）

作行书《论书轴》云：

平生爱学高司寇且园先生书法，而且园实出于坡公，故坡公书为吾远祖也。坡书肥厚短悍，不得其秀，恐至于蠢，故又学山谷书，飘飘有欹侧之势，风乎云乎，玉条瘦乎！（上海博物馆藏墨迹）^⑤