

鄭板橋書畫藝術

天津人民美術出版社
周 积 寅 編 著

郑板桥书画艺术 周积寅编著

责任编辑：袁烈州
封面设计：纪宇

天津人民美术出版社出版

天津市新华书店发行

天津美术印刷厂印刷

六千一百字

一九八二年七月第一版第一次印刷 定价：三·二〇元

目 录

第一章 郑板桥所处的时代.....	(1)
第二章 郑板桥生平事略	(5)
第三章 郑板桥的艺术成就.....	(9)
第一节 书法	(9)
第二节 绘画	(14)
第三节 题款	(22)
第四节 印章	(24)
第四章 郑板桥论画.....	(29)
附录:	
一、郑板桥著述目	(37)
二、郑板桥研究资料目	(39)
(一) 专著	(39)
(二) 专文	(40)
(三) 有关著述	(44)

图 版 目 录

竹石图	(1)
梅竹图	(2)
兰竹图	(3)
竹石图	(4)
竹石图	(5)
芝兰全性图	(6)
兰竹图	(7)
竹棘丛兰图卷 (一)	(8)
竹棘丛兰图卷 (二)	(8)
竹棘丛兰图卷 (三)	(9)
竹棘丛兰图卷 (四)	(9)
竹棘丛兰图卷 (五)	(10)
竹棘丛兰图卷 (六)	(10)
竹棘丛兰图卷 (七)	(11)
兰竹图	(12)
南山松寿图	(12)
甘菊谷泉图	(13)
柱石千霄图	(13)
竹石图	(14)
竹兰图	(15)
幽兰图	(16)
双松图	(17)
兰竹图	(18)
竹石图	(19)
墨竹图	(20)
兰竹石图	(21)
墨竹图	(22)

墨竹图.....	(23)
兰竹图.....	(24)
竹 图.....	(25)
竹里秋风图.....	(26)
竹石图.....	(27)
墨竹图.....	(28)
柱石图.....	(29)
墨竹之一.....	(30)
墨竹之二.....	(30)
墨竹之三.....	(31)
墨竹之四.....	(31)
墨竹之五.....	(32)
墨竹之六.....	(32)
墨竹之七.....	(33)
墨竹之八.....	(33)
墨竹之九.....	(34)
墨竹之十.....	(34)
墨竹之十一.....	(35)
墨竹之十二.....	(35)
菊 图.....	(36)
墨竹图.....	(37)
墨竹图.....	(38)
兰竹石图.....	(39)
墨竹图.....	(40)
兰竹石图.....	(41)
兰竹石图.....	(42)
竹石图.....	(43)
兰竹图之一.....	(44)
兰竹图之二.....	(45)
竹石图.....	(46)
兰竹石图.....	(47)
兰石图.....	(48)

行 书	(49)
书曹操《观沧海》	(50)
行 书	(51)
书《陆种园诗》一首	(52)
板桥自序（部分）	(53)
石刻拓本	(53)
行书扇面	(54)
行书扇面	(54)
题兰竹图	(55)
书《沁园春·恨》	(56)
润 格	(57)
行 书	(58)
临怀素自序帖	(59)
行书联	(60)
书 品	(61)
楷书（板桥诗钞刻本）	(62)
板 桥 印 章	(63)

后记

第一章 郑板桥所处的时代

清代康熙（1662—1722）、雍正（1723—1735）、乾隆（1736—1795）年间，历史上称之为又一个“太平盛世”，其实只不过是封建社会末期的回光返照。这时期，中国资本主义萌芽有所发展，市民、商人力量增长，无情地冲击着封建制度。大官僚、大地主兼并土地，过着饱食终日、无所用心的、骄奢淫逸的生活。与此相反，终岁勤劳的广大农民的生活却是十分困苦。清初的一些自耕农，到乾隆时期，他们的“田之归于富户者，大约十之五、六”，这些被兼并了土地的农民沦为佃户，一年生产之后，“日给之外，已无余粒”（均见《清经世文编》《户政编》）。这样一来，广大劳动人民和清统治者的矛盾逐日加深，人民起义此起彼伏。清统治者为了巩固政权，一方面继续采取高压手段，对具有抗清思想的知识分子，实行文化恐怖政策，制造骇人听闻的“文字狱”，一本书、一首诗、一句话、一个字，都可以构成“大逆”的罪名，从而遭到杀身大祸，甚至株连九族，仅康熙、雍正、乾隆，见于记载的就有七、八十起；另一方面，又采取“怀柔政策”，如荐举“博学鸿词科”的考试、编辑《四库全书》、提倡献书等，以威胁利诱的手段，企图网罗天下知识分子，来为封建统治服务。

这时，一些富有民族气节的知识分子，或混迹民间，或逃于寺庙，抱节守志，不与清统治者合作；而另一些知识分子则在理学和八股的圈子中讨生活，醉心利禄，作了统治阶级的鹰犬。

这种情况，反映在绘画创作上，即清王朝所扶植的“四王”^①摹古画派居于“正统”地位，他们以黄公望^②为远祖，以董其昌^③为近宗，因循抄袭，造成“人人大痴，个个一峰”的局面；而与“正统派”绘画相对立的，则是活跃在江苏扬州地区的一支新兴的绘画流派“扬州八怪”。

“八怪”的姓名和人数有几种不同的说法：一般是根据最早记载的清·李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》一书所云：金农^④、黄慎^⑤、郑燮^⑥、李鱣^⑦、李方膺^⑧、汪士慎^⑨、高翔^⑩、罗聘^⑪八人；陈师曾《中国绘画史》加上闵贞^⑫，列为九人；郑午昌《中国画学全史》去掉高翔、李方膺，列入高凤翰^⑬、闵贞；黄宾虹《古画微》去掉黄慎，列入华岳^⑭、边寿民^⑮、陈撰^⑯三人而为十人。也有将李薊^⑰（见汪鋈《扬州画苑录》）、杨法^⑱（见凌霞《天隐堂集》）列入者。俞剑华先生《中国绘画史》说：“愚以为是诸人者，均曾树帜于维扬之画坛，当时虽有八怪之名，而其实人数不止于八人，并无固定之人名，后人遂不免稍有出入，今列其同者于前，而列其异者于后。以其人均为当时之

名家，而其画亦足以当怪之名而无愧也。”

这样，“扬州八怪”并非只限于八人，而是指形成共同艺术风格的一群画家，因此，也被近人称之为“扬州画派”或“扬州八怪画派”。他们都是在野的文人，生活上较困苦，对当时封建社会现实不满。有的是自鸣清高，不愿作官，如金农、黄慎、汪士慎、高翔、陈撰、华岳、罗聘、边寿民等人；有的是作了小官，而遭谗罢官，甚至被诬入狱，如郑燮、李鲜、李方膺、高凤翰等人。他们的作品大胆地突破了当时形式主义画风的束缚，在题材上，主要是宋元以来文人士大夫所喜欢的“四君子”（梅、兰、竹、菊）、写意花鸟，此外则为写意人物、肖像和漫画式的“鬼趣图”。运用诗、书、画、印的巧妙结合，来抒发其思想感情，追求个性解放，表现其强烈的“叛逆性”，具有傲骨嶙峋的反抗精神。他们主张学习传统，但反对泥古不化，在艺术上继承了白阳^①、青藤^②、石涛^③、八大^④等人，尤其是石涛的绘画艺术而加以发展。勇于创造，重视从现实生活中汲取绘画源泉，挥洒自如，不守成规，具有大胆、放纵的艺术特色，而又有各人自己的面目。正因为如此，他们的画，被当时守旧的人斥为“异端”，视之为“怪”。直到汪鋈《扬州画苑录》还说：“同时并举，另出偏师。怪以八名，画非一体。似苏张之捭阖^⑤，侁徐黄之遗规^⑥。率汰^⑦三笔五笔，复酱^⑧嫌犊^⑨；胡诌五言七言，打油自喜。非无异趣，适赴歧途。示崭新于一时，只盛行乎百里”。其实，他们的画，与其说是怪，不如说是在绘画上跳出旧的“窠臼”，创造出新的生命，这倒是他们的可贵之处。

扬州画派的画家们，绝大多数不是扬州人，为什么他们的绘画活动均集中到扬州来呢？扬州，自唐宋以来，一直是我国东南著名大城市之一，地处长江、运河的要冲，交通发达，手工业、商业兴盛。据李斗《扬州画舫录》看来，扬州的市场是十分繁华的。雍、乾年间，全国盐务最高行政管理机构、两淮盐运使衙门设于扬州，有许多盐商富贾麇集在这里，他们在生活上穷奢极侈，广筑园林，免不了要“附庸风雅”，提倡书画。随着商业经济的发展，绘画艺术也便成了当时的商品之一。“广陵^⑩为天下人士之大逆旅^⑪，凡怀才抱艺者莫不寓寄广陵。盖如百工之居肆^⑫焉。”（《孔尚任诗文集》第三册）扬州画派的画家们，正是适应这一社会的要求，从各地相继而来，寓寄扬州，靠卖画为生，而依附于盐商估贩，发展了自己的书画艺术。如金农为盐商富贾之坐上客；黄慎从福建到扬州，“资画以养母”；郑燮因扬州豪家求他画兰竹的很多，晚年即自订润格。

扬州画派在绘画史上有承先启后的作用，给近代画家如赵之谦、吴昌硕、任伯年、齐白石等人以很大的影响。但他们每个人对现实的认识和表现能力是不一样的。而其中最具有代表性的，艺术成就最突出、影响最深远的要算郑板桥。

〔注释〕

① “四王”——指清初山水画家王时敏（1592—1680）、王鉴（1598—1677）、王翬

(1632—1717)、王原祁(1642—1715)四人的合称。他们之间有着师友或亲属关系,直接或间接受明末书画家董其昌影响,在绘画风尚和艺术思想上崇古保守,注重笔墨,作品多程式化。

- ②黄公望(1269—1354)——元画家。本姓陆,名坚,江苏常熟人;出继浙江永嘉黄氏为义子,因改姓名,字子久,号一峰、大痴道人等。工书画,擅画山水,得赵孟頫指授,宗法董源、巨然,坚持师造化。水墨、浅绛苍茫简远,有“峰峦浑厚,草木华滋”之评。后人把他与吴镇、倪瓒、王蒙合称“元四家”。著有《写山水诀》。
- ③董其昌(1555—1636)——明书画家。字玄宰,号思白、香光居士,华亭(今上海市松江)人。书法从颜真卿入手,兼学晋唐及五代北宋诸书家,行草在赵孟頫后别成一体,为明末清初书坛所崇尚。擅画山水,学董源、巨然及黄公望、倪瓒,不重写实,丘壑变化较少,而讲究笔致墨韵,画格清润明秀为其特色。著有《容台集》、《容台别集》、《画禅室随笔》、《画旨》、《画眼》等。
- ④金农(1687—1764)——字寿门,号冬心先生,浙江杭州人。
- ⑤黄慎(1687—1768后)——字恭寿,号瘦瓢子,福建宁化人。
- ⑥郑燮(1693—1765)——字克柔,号板桥,江苏兴化人。
- ⑦李鲜(1686—1762)——字宗扬,号复堂,江苏兴化人。
- ⑧李方膺(1695—1754)——字虬仲,号晴江,江苏南通人。
- ⑨汪士慎(1686—1759)——字近人,号巢林,安徽休宁人。
- ⑩高翔(1688—1753)——字凤冈,号西唐,江苏甘泉(今扬州)人。
- ⑪罗聘(1733—1799)——字遁夫,号两峰,祖籍安徽歙县,后为江苏甘泉(今扬州)人。
- ⑫闵贞(1730—?)——字正斋,江西南昌人。
- ⑬高凤翰(1683—1748)——字西园,号南村,又号南阜,山东胶州人。
- ⑭华岳(1682—1756)——字秋岳,号新罗山人,福建上杭(一作临汀)人。
- ⑮边寿民(1684—1752)——初名维祺,字颐公,号苇间居士,江苏淮安人。
- ⑯陈撰——字楞山,号玉几山人,浙江宁波人。
- ⑰李蕊——字啸村,安徽怀宁人。
- ⑱杨法——字已军,江宁(今江苏南京)人。
- ⑲陈白阳(1483—1544)——明画家,初名淳,字道复,后以字行,号白阳山人,江苏苏州人。曾从文征明学画,后不拘师法。书工行草;画擅写意花卉,风格疏爽。
- ⑳徐青藤(1521—1593)——明文学家、书画家。名渭,字文长,号天池山人、青藤道士,浙江绍兴人。长于行草书;擅画水墨花竹、虫鱼、山水、人物等,纵横奇肆,不拘绳墨。与陈白阳并称为明代两大写意花卉画家,对后来的写意画有很大的影响。

- ②①石涛（1642—1707）——清初画家。姓朱，名若极，广西人。幼年为僧，改名原济，亦作元济（后人误传为“道济”），号石涛，又号苦瓜和尚、大涤子、清湘陈人等。画山水、兰竹、鱼禽、花果均不落前人窠臼，其作画用笔灵活，富于创造。著有《石涛画语录》以及后人所辑的《大涤子题画诗跋》等，对画论有深入研究。
- ②②八大（1626—约1705）——即朱耷，清初画家，谱名统𪛗，有雪个、个山、八大山人等别号，江西南昌人。所作花鸟、山水，笔墨简括纵恣，风格奇崛冷僻。
- ②③苏张——即战国时纵横家苏秦、张仪；捭阖——犹言开合，战国时策士游说的一种方法。
- ②④𪛗（音mián免）——这里作背，违反解；徐黄——即五代南唐花鸟画家徐熙和西蜀花鸟画家黄筌，画史上有“黄家富贵，徐熙野逸”之评，形成五代宋初花鸟画的两大流派。
- ②⑤率汰——随随便便。
- ②⑥复酱——即复酱瓿。《汉书·扬雄传下》：“钜鹿、侯芭常从雄居，受其《太玄》、《法言》焉。刘歆亦尝观之，谓雄曰：‘空自苦，今学者有禄利，然尚不能明《易》，又如《玄》何！吾恐后人用复酱瓿也’。”后因以“复瓿”比喻著作没有价值，只能用来盖盛酱的瓦罐。
- ②⑦𪛗——“粗”的异体字。
- ②⑧广陵——指扬州。
- ②⑨逆旅——即客舍，犹后来的旅馆。
- ③⑩肆——古代制造物品的场所，如作坊。

第二章 郑板桥生平事略

康熙三十二年（1693）十月二十五日，郑板桥出生于江苏兴化一个破落地主家庭。他的祖上原来是苏州人，明洪武（1368—1398）间始迁居兴化城内之汪头。曾祖新万，字长卿，庠生^①；祖湜，字清之，儒官，是个比较富裕的地主；父之本，字立庵，号梦阳，廪生^②，除家居设馆教读学生外，家中并有少量田产，但此时已经破落下来；至郑板桥幼年时代，家境已较困难了。郑方坤《郑燮小传》说：“板桥幼颖悟^③，读书饶别解，绰有文名，家固贫，落拓^④不羁^⑤。”

他三岁丧母，便由乳母费氏抚养长大。从小即在父亲的私塾中读书。少年时，读书于真州（今江苏仪征）毛家桥。二十岁从乡先辈陆种园先生学填词。二十三岁与徐氏结婚。婚后，因为乡试未中，同时有了子女，为了家庭生活，他在二十六岁时设塾于真州之江村。并利用空余时间研究诗文书画。三十岁父亡，经济负担更重了，他在《七歌》中写道：

“今年父歿遗书卖，剩卷残编看不快。

囊^⑥下荒凉告绝薪，门前剥啄来催债。”

“无端涕泗横阑干，思我后母心悲酸。

十载持家足辛苦，使我不复忧饥寒。

时缺一升半升米，儿怒饭少相触抵；

伏地啼呼面垢污，母取衣衫为湔洗。”

——《郑板桥集·诗钞》

可见，他早年的生活是十分贫寒的，甚至连吃饭都成了问题。由于教馆的经济收入有限，就到扬州以卖画为生，所谓“日卖百钱，以代耕稼；实救困贫，托名风雅。”（《郑板桥集·诗钞·署中示舍弟墨》）就在这窘艰之际，得江西友人程羽宸（子骏）解囊相助，使他“一洗穷愁”。从此，他有条件游历了南北各地，先后到过江西庐山、北京、通州、杭州、海陵等地，结交了一些和尚、道士，扩大了眼界，为他的艺术创作开拓了胸襟，并获得了继续求学的机会。三十六岁读书于兴化天宁寺，四十三岁读书于镇江焦山。在清“怀柔政策”的影响下，他从青少年时代就苦读经史，追求仕途。康熙年间只是一个秀才；奋斗到雍正十年（1732）四十岁时才中了举人；直至乾隆元年（1736）四十四岁方考取了进士；四十九岁时，好不容易当上了山东范县知县，五年之后又调任潍县知县。从他的书画上常用的印章：“康熙秀才，雍正举人，乾隆进士”、“七品官耳”、“思

贻父母令名”看来，并非夸耀其功名，而是说明他的仕途生活很不得意。当他中了进士，做上了七品官的时候，父母、叔叔、乳母都已去世，所谓“长恨富贵迟，遂令惭恶久。”（《郑板桥集·诗钞·乳母诗》）显然是一种无限感慨的心情。

他自己表白，作官是想“得志加泽于民”（《郑板桥集·家书·范县署中寄舍弟墨第四书》）当县令期间，重视农业生产的发展，并认为“天地间第一等人只有农夫，而士为四民之末”，“使天下无农夫，举世皆饿死矣。”（同上）在《范县呈姚太守》和《范县诗》十首中，描写自己经常穿着布衣，去到乡村田间关心农副业各项生产，并倾听他们的呼声。他不摆官架子，以至老人们和他见面时，还不识他是知县呢。据说，他夜间有事外出时，“惟令两役执灯前导，亦不署衔，自书‘板桥’二字”。（清·戴延年《秋灯丛话》）正因为他能正视现实，因此能较多地接触到下层人民的生活。他所写的《悍吏》、《私刑恶》、《姑恶》、《逃荒行》、《还家行》等著名诗篇，比较真实地反映了封建贪官污吏对劳动人民敲骨吸髓的榨取、穷凶极恶的迫害、镇压，以及自然灾害给当时农村带来的破产状况，表现出对“民间疾苦”一定程度的同情。

乾隆十一年（1746）至十二年（1747），山东连年灾荒，潍县饿死了很多人，发生了“人相食”的现象。他就采取了“以工代赈”的办法，招集远近灾民修筑城池，责成当地富家大户拿出粮食，开设粥厂，轮流救济灾民。对那些屯积粮食的投机商，则全部予以查封，令其平糶。最后，甚至“开仓赈贷”，连官仓中的粮食也拿出来救济灾民了。在动用官仓中粮食时，曾有人劝他必须先向上司呈报请示，他说：“此何时，俟辗转申报，民无孑遗^①矣，有谴^②我任之。”（咸丰元年重修《兴化县志》卷八）由于采取了一系列的措施，救活了成千上万的灾民。

但是，他毕竟是地主阶级官僚的一员，不可能完全站在人民的立场上。他对封建社会的根本制度丝毫没有怀疑，认为“民间疾苦”是由“悍吏”和“天灾”造成的，而“长吏或不知也。”“天王圣明，皇恩浩荡”，他对皇帝更是感荷至深。乾隆十三年（1748），弘历东巡，他被封为书画史，常以此自豪，镌一印章云“乾隆东封书画史”。他中了进士后，来往之人多为封建社会的上层人物，特别与皇室成员慎郡王允禧（字谦斋，号紫琼道人，乾隆叔父，工诗书画。）关系密切，称赞“其胸中无一点富贵气，故笔下无一点尘埃气”（《郑板桥集·补遗·随猎诗草、花间堂诗草跋》），并说“紫琼居士，天上神仙，来佐人间圣世。”（《郑板桥集·词钞·玉女摇仙珮·寄呈慎郡王》）允禧对他也极礼敬之，非常喜欢板桥的诗、书、画，所作《随猎诗草》、《花间堂诗草》，不仅请板桥撰跋，且诗草全文及其序，也是由板桥代之书写后付梓的。在《赠陈周京》的词中，对陈的祖父陈永福于崇祯十六年（1643）射瞎李自成一只眼，他是视作英雄来歌颂的，并呼李闯王为“闯贼”，这无疑反映了地主阶级的一般“共性”。

然而，十二年的官场生活，使他目睹当时社会的更多黑暗，虽怀有“补天”的心情，但也只能为封建社会唱挽歌，对前途失去了信心。他的一些施政措施，遭到土豪劣绅的不满，他们便串通一气诬告其借救灾之机贪污舞弊。板桥见到此种情况，愤而辞职，也因“以请赈忤大吏”，他的上司也就批准了他的要求，终于在乾隆十八年（1753）春，六十一岁时罢官而去。清·曾衍东《小豆棚杂记》记载了他当时离开潍县时的情景：“当其去潍县之日，止用驴子三头，其一板桥自乘，垫以铺陈；其一驮两书夹板，上横担阮弦^①一具；其一则小皂隶而变童者骑以前导。板桥则岚帽毡衣，出大堂揖新令尹，据鞍而告之曰：‘我郑燮以婪败，今日归装若是其轻而且简，诸君子力踞清流，雅操相尚，行见上游器重，指顾莺迁^②，倘异日去潍之际，其无亡郑大之泊也。’”两书夹板，一具阮弦，就是他的全部财产，对于那些诬告者，是一个绝妙的回答。

据云，由于郑板桥对潍县人民做了一些好事，去官的这一天，百姓遮道挽留，家家画像以祀，并为建生祠。至今，山东范县、潍县，江苏扬州、兴化一带还流传着关于他的许多传说，以为美谈。留在当时人民心目中的郑板桥，俨然是一位廉洁奉公的清官形象。

他在乾隆二十五年（1760）六十八岁所写的《板桥自序》说：“初极贫，后亦稍稍富贵，富贵后亦稍稍贫。”（《郑板桥集·补遗》）他那坎坷的一生，经历着卖画——为吏——再卖画的曲折道路，养成了孤高倔强、不落时俗的性格。

罢官后，于乾隆十九年（1754）仍回到扬州，重新过着他那“二十年前旧板桥”的卖画生活。“惟不与有钱人面作计”（清·法坤宏《书事》），“豪贵家虽踵门请乞，寸笺尺幅，未易得也。”（清·蒋宝龄《墨林今话》）自此以后，他与当时著名文人卢见曾、袁枚以及“扬州八怪”中的金农、李鱓、李方膺、黄慎、高凤翰、罗聘等人，经常在一起写诗作画，并偶而出游，进入了他的诗、书、画创作的成熟期。政治上的失败以及所产生的思想情绪，无不通过诗、书、画流露出来。“愤怒出诗人”。他的许多优秀作品，也是在这个时期产生出来的。

在乾隆二十四年（1759），他六十七岁时，从拙公和尚议，自定书画润格，其中诗云：

“画竹多于买竹钱，纸高六尺价三千；

任渠话旧论交接，只当秋风过耳边。”

他“尝置一囊，储银及果食，遇故人子及乡人之贫者，随手取赠之。”（《清史列传·郑燮传》）因此“所入润笔钱随手辄尽”。到了晚年，生活竟无立锥之地，只好寄居在同乡画友李鱓家里，而豪气不减。

乾隆三十年（1765）十二月十二日，板桥与世长辞，终年七十三岁。葬于兴化县城

东管阮庄。有二子均早卒，以弟之子田（字砚耕）为嗣；女二，长适赵，次适袁；孙鎔（字范金）；曾孙国璋（字文址）。

[注释]

①庠生——科举制中府、州、县学的生员的别称。

②廩生——资历较深的生员。

③颖悟——聪明；思路敏捷。多指幼年而言。

④落拓——亦作“落托”。放浪不羁；犹落泊，穷困失意。

⑤羈——马络头。这里作牵制讲。

⑥爨——音 cuàn 竈，灶。

⑦孑遗——遗留；余剩。

⑧谴——罪责；罪过。

⑨阮弦——即“阮咸”，拨弦乐器，古琵琶之一种。四弦有柱。相传西晋阮咸善弹此乐器，因而得名。现亦有三弦的阮，并有小阮、中阮、大阮、低阮，用拨子或假指甲弹奏。

⑩莺迁——旧时祝贺升官、迁居的颂辞。

第三章 郑板桥的艺术成就

郑板桥的艺术成就，主要表现在诗、书、画、印几方面。

清·张维屏《松轩随笔》说：“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。”

蒋宝龄《墨林今话》卷一说：“板桥道人郑燮，……诗词书画，皆旷世独立，自成一派。”

著名画家徐悲鸿在一幅板桥画的《兰竹石轴》(无锡市文化局藏墨迹) 中跋道：“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，而其寓仁慈于奇妙，尤为古今天才之难得者。”

据咸丰元年(1851)重修《兴化县志》卷八记载：其作品“一缣一楮^①，不独海内宝贵，即外服^②也争购之。”

这里，我们就其书法、绘画、题款和印章所取得的艺术成就，加以初步的分析。

[注释]

①缣——双丝的细绢；楮——音chǔ楚，即“构”。皮可制桑皮纸，因以为纸的代称。

②外服——外：外面，以外，国外；服：服贾，即经商者。《书·酒诰》：“肇牵车牛远服贾”。故此外服，可作国外商人解。

第一节 书 法

明至清初的书法家们，主要学习晋、唐以来的法帖，谓之“帖学”。如祝允明、文征明、王宠、董其昌、张瑞图、黄道周、倪元璐、王铎等人，他们继承宋元传统而大有发展。清代前期至中期，“帖学”衰落。统治阶级极力推崇董其昌、赵孟頫^①的书法，在科举考试中，对书法提出非常严格的要求，考卷的字必须写得行行齐整、字字匀称，横平竖直，又光又圆，绝不许有半点破格俗体，形成了所谓“馆阁体^②”的书风。凡是知识分子，要想考试做官的，从小就得学习“馆阁体”小楷。由于过分拘谨的结果，缺乏生气，失去了艺术的意味。这时，一部分不想做官的人，或做了官用不着再写“馆阁体”的人，就开始厌恶“帖学”，而另辟途径。清代中期以后，随着金石学的发展，汉、晋、南北朝石刻不断发现，书法也渐开学碑风气，形成“碑学”。

郑板桥和“扬州八怪”的其他一些画家，是最早开创学碑风气的。他在《署中示舍

弟墨》诗中说：“字学汉魏，崔^③蔡^④钟繇^⑤；古碑断碣，刻意搜求。”可见，他是从汉魏碑碣入手，尤其是对崔瑗、蔡邕、钟繇的书法进行了刻苦的学习和研究。在他的书法作品中，不止一次地赞扬“崔子玉书如危峰阻日，孤松单枝”^⑥；“蔡邕书骨气洞达，爽爽如有神力”^⑦；“钟繇书如云鹤游天，群鸿戏海。”^⑧并认为要超过他们是很不容易的。而板桥却具有大艺术家的气魄，在继承古代优秀书法传统的基础上，敢于突破前人的枷锁，打出了自己的旗帜。同时代和后来的史学家、书画鉴藏家对他的书法纷纷发表评论说：

书画有真趣，少工楷书，晚杂篆隶，间以画法。

——《清史列传·郑燮传》

狂草古籀，一字一笔，兼众妙之长。

——金农《冬心画竹记》

以八分书与楷书相杂，自成一派。

——李斗《扬州画舫录》卷八

板桥世大父……此书在乾隆八年七月合诸家而成一体，正公学力精到时也。公少习怀素^⑨，笔势奇妙，惜不可多见。中年始以篆隶之法阑入行楷，蹊径一新，卓然名家，而不知者或以野狐禅目之，妄矣。

——嘉庆庚辰（1820年）冬郑板桥从孙奎《跋郑燮临兰亭序》

书法《瘞鹤铭》^⑩，而兼黄鲁直^⑪，合其意为分书。

——李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》卷三

书隶楷参半，自称六分半书，极瘦硬之致，亦间以画法行之。

——蒋宝龄《墨林今话》卷一

书有别致，以隶楷行三体相参。……楷书尤精，惟不多作。

——叶恭绰《清代学者像传》

这里，清楚地告诉我们，郑板桥早年是工楷书和草书的，但留下的作品不多。他在五十七岁重订的《诗钞》以及六十岁所撰《城隍庙碑记》（山东潍坊博物馆藏碑，见一九七九年十一期《山东画报》），均是他用楷书写成而由门人司徒文膏镌刻的，看上去很有功力；其草书主要受怀素影响，并能兼众妙之长，所书《陆种园诗》一首（图版52），是他存世少有的精品。但他在书法艺术上的重大贡献，不在楷书和草书，却在他中年开始的变法，即合《瘞鹤铭》兼黄山谷之意为“分书”。“分书”即“八分书”。而他的“分书”并不同于原来的“八分隶书”，主要以分隶掺入行楷，杂以草、篆，再加入兰竹画法用笔，创造出与众不同的书体。这种书体，非隶非楷，隶多于楷，隶楷融合；说它象八分书（隶书），又不象八分书，说它是行楷，又不象行楷（隶味颇浓），却又有

行书的体势。“时称板桥体”，即“自号六分半书”。这里的“六分半书”，只能意会，不能从比数上作简单的理解；它虽出于作者的“戏言”，但道理却在于此。

“板桥体”在书体的结构上，多带扁形，于转折处常用蹲笔而且按得较重，有力透纸背之感。

其行款，后人称之为“乱石铺街”，虽大小小，歪歪倒倒，忽长忽扁，或疏或密，亦浓亦淡，“意之所之，随笔挥洒，遒劲古拙，另具高致。”（查礼《铜鼓书堂遗藁》卷三十二）有着音乐一般的节奏和韵律感。这不仅是为了构图上的形式美，而且为了更好地表达主题，使内容与形式统一起来。

例如，他所书的《书评》，是论述各家书法的风格特点的，出现的七个“书”字，写法都不一样，变化无穷，丰韵多姿。他书写的唐代诗人刘禹锡《金陵五题·乌衣巷》^⑫（浙江省绍兴博物馆藏，图版51），将“乌衣巷口夕阳斜”的“斜”字写成斜势，变板滞为活动，非常形象化，表里统一，寓意深刻，更加促使人们想象到当时荒凉衰败的景象。又如，他六十七岁所书《润格》（图版57），“凡送礼物食物，总不如白银为妙”，是针对那些富商豪家的，因为经常来纠缠的是这些人，他对之很不满，书中充满了一股厌恶的情绪，所书关键处十分醒目，使人为之一振。其中有两个“也”字，写得很妙，“公之所送，未必弟之所好也”的“也”字，其一撇尤短，干净利落，有承上启下之意，恰到好处；“年老神倦，亦不能陪诸君子作无益语言也”。系警告之言，又是此段的最后一句，极重要，因此，“也”字的一撇特长，龙蛇飞动，形势逼人，加强了作品气氛。

他善于将绘画用笔的高度成就吸收到书法中去，恰到好处。如《润格》中“纠”字的一竖，为画竹竿的一笔；两个“也”字，前者一撇尤短，用画竹叶之法，后者一撇特长，简直就是兰花的叶子。清戏曲作家、文学家蒋士铨诗云：“板桥写字如作兰，波磔奇古形翩翩。”（《忠雅堂诗集》卷十八）因此，他的书是“书中有画”，欣赏他的一幅字，犹如观其一幅画：“如雪柏风松，挺然而秀出于风尘之表。”（郑方坤《郑燮小传》）“如灌夫使酒骂座^⑬，目无卿相。”（桂馥《国朝隶品》）“如秋花依石，野鹤戛烟，自然成趣。”（牛应之《雨窗消意录》甲部卷一）

他通过自己毕生的艺术实践说明，除了师法前人的优秀遗产外，还要向生活学习。他说：“昔人学草书入神，或观蛇斗，或观夏云，得个入处；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！（《郑板桥集·题画·靳秋田索画》）历代书法家非常重视对现实生活的深入观察和体验，从中汲取营养，并借此开拓思路，在形象思维中，往往会发现在互不相干的事物中有它们之间的内在联系，并由此及彼地进行推理、联想，从而用到书法艺术的创作中去。板桥完全遵循这一艺术创作规律，“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。”使他