

## 第六章 鄭板橋的藝術理論

古人云：「詩言志，書傳神，畫表意」。鄭板橋的詩、詞、家書、題畫中反映了他「達則兼善天下，窮則獨善其身」經世致用之志，總把百姓的苦難放在心上，描寫民間疾苦頗為深切。說到書畫藝術，鄭板橋終身對書畫有著執著的追求，他的書畫是「用以慰天下之勞人」，為黎民百姓而作，合乎經世致用的思想。書畫藝術作品精湛，灑脫豪放，渾然天成，獨樹一幟。

鄭燮酷愛繪畫藝術，善畫花卉，尤長蘭竹，所畫蘭竹飄逸有致、具堅強性格，以畫怡情，胸襟開闊、待人以誠。用真情寫畫，不以貧寒以畫謀利，作畫絕不「有求必應」，更不「求善價而沽之」，曾說：「吾畫蘭畫竹畫石，用以慰天下之勞人，非以供天下之安享人也。」<sup>322</sup>尤其婆娑的風竹是鄭燮最喜愛描繪的物件，通過對竹子的描繪抒發自己的胸襟，以象徵虛心、堅貞、高潔的情操。

板橋書法則隸楷行三體相融，疏放挺秀，自成一家。鄭板橋的書法與繪畫一樣，亦具「狂怪」意趣，自創出一種「六分半書」。其特點是：以真、隸為主，揉合真、草、隸、篆各體，並用作畫的方法來寫，其用筆方法變化多樣。撇、捺或帶隸書的波磔、或如蘭葉飄逸、

<sup>322</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈靳秋田索畫〉，頁 172。

或似竹葉挺勁；橫豎點畫或楷或隸、或草或竹，揮灑自然而不失法度；結體扁形，又多誇張，肥瘦大小，偃仰欹斜，呈奇異狂怪之態；章法也很別致，疏密相間，正斜相揖，安排得錯落有致，主次有別，有「亂石鋪街」之喻，他存世的許多作品，都顯現出這一獨特書風。鄭板橋字幅〈難得糊塗〉、〈吃虧是福〉既是他為人處世的道德準則，更是他傑出的書法代表作。上章已歸納其文學理論，本章將繼續探究其藝術理論。

## 第一節 創作論

鄭燮現存繪畫作品約千餘幅，是中國古代畫家中存世作品最多的一位。鄭燮既不畫人物、山水、花鳥，而是以蘭、竹、石為主，兼及松、菊、梅。他畫的竹清瘦挺拔、墨色淋漓、幹濕並兼；蘭秀勁堅實、蕭散逸宕、妙趣橫生；石雄奇秀逸、醜怪蒼潤、百狀千態。這些都構成了鄭燮秀勁挺拔、生動活潑的總體畫風。

板橋的書法，大體說來，是把真、草、隸、篆四種書體而以真、隸為主的綜合起來的一種新書體，而且又用作畫的方法去寫字。<sup>323</sup>也頗有自己的藝術特色。

### 一、「用以慰天下之勞人」的創作思想

鄭板橋在〈板橋自敘〉說：「理必歸於聖賢，文必切於日用<sup>324</sup>」這種「經世致用」的思想，內容寫關心國家、社會、百姓之情懷，體現了他關心民眾疾苦的心，強調文學的現實意義和社會作用，也寓寄了他「以文章經世」的人生信念；藝術作品上亦是，板橋晚年居揚州，賣畫自給，工詩文書畫，兼篆刻。書畫要以天地萬物為己心並能書寫百姓的疾苦，「凡吾畫蘭畫竹畫石，用以慰天下之勞人，非以供天下

<sup>323</sup>錢榮貴：〈鄭板橋尚奇心態的成因及其對藝術創作的影響〉（《湘潭大學學報》（哲學社會科學版），1998年第22卷第4期），頁124。

<sup>324</sup>《鄭板橋集·補遺》〈板橋自敘〉，頁187。

之安享人也。<sup>325</sup>」。可見，板橋的思想深處，爲文作藝時堅守地是純粹的「經世致用」合大乘法的文藝思想，所以作文爲藝是否有道及世間痛癢，有無爲社稷民生計，能否「慰天下之勞人」？成了鄭板橋衡量自己和評價別人文藝價值的唯一準繩。

板橋繪畫的目的是「用以慰天下之勞人」，非以此「供天下之安享人也」，這是與他主張文章當「經世致用」、「道民間之痛癢」的思想相一致的。「用以慰天下之勞人」雖是鄭板橋藝術創作中重要的功用，但他將用以糊口的畫書與慰天下勞人而作的書畫區分開來。糊口的，他稱之爲「爲生之術」（技能），能利人的才是「活人之術」。他在刻以贈人的印章（活人一術）作銘曰：

詩書六藝，皆術也。生兩間而為人者，莫不治一術以爲生，然弟賴此以生，而非活人之術。有術焉，疾病困苦，瀕亡在即，而以術治之無不安者，斯真活人之術矣。吾友燕杉，博學多藝，更精折肱之術，因為之作此印，並貽以頌曰：存菩提心，結眾生緣，不是活佛，便是神仙。<sup>326</sup>

由此可見，在鄭板橋看來，藝術也是種「技能」，生於天地間的

<sup>325</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈靳秋田索畫〉，頁 172。

<sup>326</sup> 卞孝萱編：《鄭板橋全集》（齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），第456頁。

人都要會一樣治術作為謀生之用。不過，這是低層次的要求，因為這只能滿足個人或家人的衣食所需。較高層次的是既是為生之術又是活人之術，鄭板橋舉了燕杉友人為例，當別人「疾病困苦，瀕亡在即，而以術治之無不安者，斯真活人之術矣。」能救活他人的「活國之術」、「救民之術」，這才值得稱道。這樣也指出中國傳統「不為良相，即為良醫」這種為國為民的經世思想，所以，藝術應當達此高層次的功用才是。

當然，如果為己之術與為人之術能統一，則所操之術，既能謀生，又能救人，這是最理想的。仁人志士都應該盡可能的將所操之術用於治國濟民（達則兼濟天下），退則所操之術足以謀生（窮則獨善其身）。但不論進也好，退也罷，所操之術都應該在一個大原則下，既為己也為人，要「存菩提心，結眾生緣」。

## 二、「胸有成竹」、「趣在法外」的創作構思觀

「胸有成竹」可以說是創作理論中的一個重要範疇。「胸有成竹」指在下筆前，藝術家頭腦中必須形成作品的大致輪廓，即要求作者必須對所寫之物進行審美過濾，進而形成了融合作者主觀情感、思想的藝術形象，所以「胸有成竹」強調構思在藝術創作中的重要作用。

鄭板橋贊同這一觀點，故他說：「意在筆先，定則也」，定則即是文藝創作的一般規律。可貴的是，鄭板橋在「胸有成竹」的基礎上，

創造性地提出「胸無成竹」的看法。他在題畫〈竹〉之一中云：「文與可畫竹，胸有成竹；鄭板橋畫竹，胸無成竹。濃淡疏密，短長肥瘦，隨手寫去，自爾成局，其神理具足也。藐茲後學，何敢妄擬前賢。然有成竹無成竹，其實只是一個道理。<sup>327</sup>」 「胸有成竹」強調藝術構思，而「胸無成竹」除「意在筆先」之外，更看重平時的「生活積累」，強調藝術創作中的「意」外之「趣」和「法」外之「趣」。

「胸無成竹」是創作的至高境界，並非一般人都能企及。鄭板橋為什麼能達到「胸無成竹」的境界，「隨手寫去，自爾成局」且「神理具足」呢？這正是由於他「四十年來畫竹枝，日間揮寫夜間思<sup>328</sup>」，對所畫之物象爛熟於心的成果。

然後，他又進一步指出了「胸中之竹」與「眼中之竹」、「手中之竹」的不同。「其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。……手中之竹又不是胸中之竹也<sup>329</sup>」，「眼中之竹」是作者未經主觀思想、感情過濾的自然景物直接呈現在頭腦中的客觀影像。「手中之竹」則是作者通過藝術手法實踐出的自然美、社會美的形象。從「眼中之竹」到「胸中之竹」再到「手中之竹」概括了一切藝術創作全部過程的三個主要環節。

---

<sup>327</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 161。

<sup>328</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫〉，頁 221。

<sup>329</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 161。

## （一）「胸有成竹」與「胸無成竹」

北宋蘇軾在〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉中寫道：「竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蝸腹蛇跂，以至於劍拔十尋者，生而有之也。今畫者乃節節而為之，葉葉而累之，豈復有竹乎？故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。與可之教予如此。予不能然也，而心識其所以然。<sup>330</sup>」這就是「胸有成竹」一語的出處。

「胸有成竹」說引起了熱烈的討論。北宋晁補之說：「與可畫竹時，胸中有成竹。<sup>331</sup>」；清汪之元云：「古人謂胸有成竹，乃是千古不傳語。蓋胸中有全竹，然後落筆如風舒雲卷，頃刻而成，則氣概閑暢，大非山水家五日一石、十日一水，沾沾自以為得意也。<sup>332</sup>」「胸有成竹」成了藝術創作的著名理論，而鄭板橋豐富了這一理論。他在墨竹圖題詩道：「信手拈來都是竹，亂葉交枝戛寒玉。卻笑洋洲文太守，早向從前構成局。我有胸中十萬竿，一時飛作淋漓墨。為鳳為龍上九天，染徧雲霞看新綠。<sup>333</sup>」鄭板橋「我有胸中十萬竿」不正是「胸有

<sup>330</sup> 蘇軾：《蘇東坡全集》前集（河洛圖書，1975年初版），頁395。

<sup>331</sup> 晁補之：〈贈文潛甥楊克一學文與可畫竹求詩〉，收在傅璇琮：《全宋詩》卷1126（北京大學出版社，1991），頁12792。

<sup>332</sup> 汪之元：〈天下有山堂畫藝·墨竹指三十二則〉，收在《畫論叢刊》（下）（北京：人民美術出版社，1962年），頁832。兩冊。分爲《墨竹譜》與《墨蘭譜》兩部分。《墨竹譜》前有墨竹指三十二則，詳論寫作之法。

<sup>333</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫〉，頁227。

成竹」嗎？但是，板橋認為，「胸有成竹」往往會導致繪畫時有固定格局，不如「胸無成竹」自然隨興寫出更妙。爲了防止「胸有成竹」可能帶來的流弊，避免繪畫時受固定格局所侷限而無法自由揮灑、缺乏創新，故板橋提倡「胸無成竹」，即所謂「早向從前構成局」。

陸機認為創作不是不要方圓規矩，而是要合於「窮形盡相」的根本目的；劉勰認為自然第一，法度第二，要通過法度達到自然；到了蘇軾，他強調在法度與自然統一的前提下，不否定法度，但突破法度的束縛，把順乎自然提到了更爲突出的地位。蘇軾在《文說》中寫道：

「吾文如萬斛泉源，不擇地而出，在平地滔滔汨汨，雖一日千里無難。及其與山石曲折，隨物賦形而不可知也。所可知者，常行於所當行，常止於不可不止，如是而已矣。其他雖吾亦不能知也。」後來石濤又提出了「法自我立」、「我師我法」、「至人無法，非無法也。無法而法，乃為至法。<sup>334</sup>」的主張。

鄭板橋的「胸無成竹」說與這些說法是一脈相承的，故他讚賞李鱣之畫是「規矩方圓尺度，顏色深淺離合，絲毫不亂，藏在其中，而外之揮灑脫落，皆妙諦也。<sup>335</sup>」；對石濤畫竹「略無紀律，而紀律自在其中<sup>336</sup>」的至境嘆賞之極。所以，鄭板橋主張繪畫時要隨意揮灑，

<sup>334</sup>道濟：〈苦瓜和尚畫語錄〉，收在《畫論叢刊》（上）（北京：人民美術出版社，1962年），頁147。

<sup>335</sup>卞孝萱編：《鄭板橋全集》〈題李鱣花卉蔬果冊〉（山東濟南：齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），頁412。

<sup>336</sup>《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁163。

變化多端，「一時飛作淋漓墨」。在此基礎上，板橋倡導要「以造物爲師」，說得就是要不拘成法，無枷無鎖，自由自在地抒情寫性，從而達到渾化無跡的「化境」。其嘗云：「凡吾畫竹，無所師承，多得於紙窗粉壁日光月影中耳。<sup>337</sup>」可知藝術源自於生活。

「胸無成竹」是對「胸有成竹」的進一步豐富和發展。鄭板橋〈題畫·竹〉云：「文與可畫竹，胸有成竹。鄭板橋畫竹，胸無成竹。濃淡疏密，短長肥瘦，隨手寫去，自爾成局，其神理具足也。藐茲後學，何敢妄擬前賢。然有成竹無成竹，其實只是一個道理。<sup>338</sup>」鄭板橋畫竹石大幅，其題畫文又云：「與可之有成竹，所謂渭川千畝在胸中也。板橋之無成竹，如雷霆霹靂，草木怒生，有莫知其然而然者，蓋大化之流行，其道如是。與可之有，板橋之無，是一是二，解人會之。<sup>339</sup>」，「胸無成竹」並不是不要「意在筆先」，是強調不要有受固定框框限制之「意」，而要有由藝術家靈感觸發、變化莫測之「意」。可以說，既要「胸有成竹」，又要「胸無成竹」，這樣才能真正地深入地、全面地理解「意在筆先」的含義。

「胸無成竹」除了不是不要在構思中形成意象外，也不是不要深入觀察客觀對象。板橋雖然畫竹時胸無成竹，但在平時早已對竹子有

<sup>337</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 161。

<sup>338</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 161。

<sup>339</sup> 鄭燮：〈竹石圖〉，見於林秀薇編譯：《揚州畫派》（台北：藝術圖書公司，1999 年 4 月 30 日再版），139 頁。

了長期的觀察研究。他在住宅及衙齋種了許多竹子，熟悉、掌握了竹子的生長規律，捕捉到了竹子的千姿百態，因此，在畫竹前，他實際上已經做到了「胸有成竹」，待到靈感萌發，信筆揮去，無不生氣勃然，這就是「胸無成竹」。

總之，「胸有成竹」側重通過對客觀對象觀察瞭解，積累大量素材，下筆前能做到「意在筆先」，落筆時又心中有數；「胸無成竹」側重下筆前「意在筆先」，不過這個「意」是高度自由的「意」，這種「意」只有非凡的藝術家才能產生。「落筆時藝術家處在高度自由的狀態，不用考慮法度，卻又處處合於法度。此時，藝術家的身心與對象化為一體，無所謂「胸有成竹」、「胸無成竹」了，「畫筆所至，均能得事物的神韻，顯畫家的性情。<sup>340</sup>」正如他在自己的題畫竹中說：「未畫之前，胸中無一竹，既畫之後，胸中不留一竹。方其畫時，如陰陽二氣，挺然怒生，抽而為筍為篁，散而為枝，展而為葉，實莫知其然而然。<sup>341</sup>」雖然「胸無成竹」是比「胸有成竹」有更高的境界，但要在「胸有成竹」的基礎上，才能達到「胸無成竹」。板橋以「胸無成竹」來創作，筆墨自能揮灑自如，使藝術形象千姿百態、形神兼備。

---

340張寶石：〈鄭燮文藝觀點摭談〉（《學術論壇》，2006年第1期（總第180期）），頁161。

341卞孝萱編：《鄭板橋全集》（山東濟南：齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），頁358。

## （二）「眼中之竹」、「胸中之竹」與「手中之竹」

他有一段很有名的畫竹論述：

江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。獨畫云乎哉！

342

這裏，鄭板橋告訴我們，藝術家的創作衝動是由外界客觀事物所觸發的。這就是劉勰《文心雕龍》中所說的「情以物興」，或「物以貌求」。在板橋看來，存在之竹，在由現實存在向非現實存在創作中，歷經眼與心審美、轉化的過程時，已發生了質的變化。誠如法國現象學家梅勞·龐蒂所認為：

隨便哪一個畫家，當他在作畫時，總是應用一種不可思議的想像的理論。他不得不承認形形色色的事物在他的腦海裏刮過，認為心竅從眼睛裏跳了出來，到許多事物中去兜了一圈，心不

---

<sup>342</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁161。

停地使自己那個透視力和這些事物相適應。<sup>343</sup>

無論鄭氏還是龐蒂都發現「眼」與「心」是創作中藝術「境域」構成的兩大熔爐。

深論之，「竹」本是客觀之物，畫家在尋找與自我精神相貫通的自然外物時，對自然形象的主動選擇即已體現出畫家的個性精神、深厚情感、獨特理解與藝術要求，通過對被選擇物象的觀察、認識、研究、體悟後，繪畫創作即由「眼中之竹」開始轉為「胸中之竹」，客觀現實之竹通過畫家感受反映在頭腦中的印象，是審美的直接觀照，它已經成為人的視覺映象，而不再是客觀現實之竹了。

因此，「胸中之竹」，是指藝術家構思過程中所形成的竹的形象，藝術家把思想情感融入物象，把精神情操寄託在物象之中，並按這種需要對「眼中之竹」加以修改、補充，在（心）胸中形成完整的竹形象。鄭板橋的「胸中之竹」就是司空圖在《詩品》中所說的是「妙造自然」的產物，是一種審美的創造。

從「眼中之竹」到「胸中之竹」是一個巨大的變化，那由「胸中之竹」到「手中之竹」，即由構思中的意象落實為畫面上的藝術形象，又經歷一次巨大的改造，正如劉勰在《文心雕龍》中曾說過：「意翻

---

<sup>343</sup> 蔣孔陽：《20世紀西方美學名著選》（下）（上海：復旦大學出版社，1988），頁237。

空而易奇，言徵實而難巧也。<sup>344</sup>」接著要探討「胸中之竹」不等同於「手中之竹」的原因，主要有：

- 1、 「胸中之竹」設想不論多麼成熟，畢竟只是心中意象，總不如落實到紙上的藝術形象那麼鮮明、清晰、穩定和具體。但藝術家會受自身表現能力的限制，無法情盡乎詞，淋漓盡致地充分呈現心中所想。正如蘇軾在〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉中說的：「心識其所以然而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。故凡有見於中而操之不熟者，平居自視了然，而臨事忽焉喪之，豈獨竹乎？」<sup>345</sup>」以致於「手中之竹」常常不如「胸中之竹」，這往往是藝術家的終身遺恨。
- 2、 藝術家著手進行創作時，會隨時對原來構思作出修改、補充和發揮，這是極為正常的情況。所以畫家雖然有了「胸中之竹」，及至下筆，出現的效果可能與原意相合，也可能與原意不合。在藝術創造中存在著「化機」，即可能出現「定則」之外的「天趣」，必須隨機應變、因勢利導。在創作中，心是指揮手的，但由手所呈現的效果也促進心的構想。意是在筆前的，但得到「筆後之意」的補充才使意象完足。其結果，可能不及預期，「手中之竹」不及「胸中之竹」；也可能超出預期，「手中之竹」超出「胸中之竹」。

---

<sup>344</sup>劉勰著、王更生注譯：《文心雕龍讀本》下〈神思篇〉（文史哲初版社，1997年10月初版6刷），頁4。

<sup>345</sup>蘇軾：《蘇東坡全集》前集（河洛圖書，1975年初版），頁395。

3、不可否認的，構思中的形象畢竟是抽象且渾然一體的，任何一種藝術的、具體的方式都不可能十全十美地把此形象呈現出來。不管是用色彩、線條；是聲音、節奏；還是語言、文字都很難把它完整、全面和確切地表現出來。正如陸機在〈文賦〉中說：「夫放言遺辭，良多變矣。妍蚩好惡，可得而言。每自屬文，尤見其情。恒患意不稱物，文不逮意。<sup>347</sup>」；劉勰也說：「意授於思，言授於意，密則無際，疏則千里。或理在方寸而求之域表，或義在咫尺而思隔山河。<sup>348</sup>」情溢乎詞、文難逮意的無奈，藝術家只能根據繪畫、音樂和文學等不同藝術形式的特點來突出表現其某一方面了。

既然如此，「胸中之竹」一旦化爲「手中之竹」就與原來的不同了。<sup>349</sup>因此板橋認爲「手中之竹又不是胸中之竹」，從而主張「信手拈來都是竹，亂葉交枝戛寒玉」。

其實，這也都是講「眼中之竹」、「胸中之竹」、「手中之竹」的關係問題。不過，陸機、劉勰主要是從藝術家的認識和表現能力角度來談三者差別，希望求得三者統一；而鄭板橋則從藝術形象的創造過程中來分析這三者差別，指出它們不可能完全一致，也不必求三者統一。

<sup>346</sup>張寶石：〈鄭燮文藝觀點摭談〉（《學術論壇》，2006年第1期（總第180期）），頁161。

<sup>347</sup>王德華注譯：《新譯陸機詩文選》（台北：三民書局，2006年9月初版一刷），頁1。

<sup>348</sup>劉勰著、王更生注譯：《文心雕龍讀本》下〈神思篇〉（文史哲初版社，1997年10月初版6刷），頁4。

<sup>349</sup>張寶石：〈鄭燮文藝觀點摭談〉（《學術論壇》，2006年第1期（總第180期）），頁162。

### 三、「外師造化，中得心源」的創作泉源觀

鄭板橋一方面，對於傳統美學精神「意在筆先」論給予充分肯定，另一方面，強調以「趣」化「法」，求得「生機」。因此，板橋自信十足，不僅能夠得竹之神，而且還可畫出它勃勃的生命氣韻。在〈題畫·竹〉中：

江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也，獨畫云乎哉？<sup>350</sup>

在「法」與「化」的問題上，板橋主張「不泥古法，不執己見，惟在活而已矣。」<sup>351</sup>

在這他所提出的「意在筆先者定也，趣在法外者化相也」之中的「法外」，就是從唐代張璪那著名的中國繪畫理論「外師造化，中得心源」<sup>352</sup>中引來的。板橋說的「意在筆先者定也」中的「意」，就是內部心意，而「法外」就是師法外部自然造化規律。

<sup>350</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 161。

<sup>351</sup> 郝文杰、朱天曙：〈鄭板橋審美創作論探微〉（《東疆學刊》，2002 年 12 月第 19 卷第 4 期），頁 94。

<sup>352</sup> 張彥遠：《中國畫類編·歷代名畫集》（人民美術出版社，1986 年），頁 320。

這前「意」後「趣」都是源於心中，化天地萬事萬物「自然」爲「心源」中的天地萬事萬物。這樣，「意」就把「外師自然造化」與「內師胸中之源」相互化合而融合爲一了，所以作畫又「中得心源」。鄭板橋繼承和豐富了這一思想，而關於「外師造化」方面，鄭板橋有幾點自己的獨到體認：

### （一）「適其天，全其性」取法自然，自然爲美

鄭板橋學畫竹並不是從臨摹古人入手，而是師法自然。他在〈題畫·竹〉中說：

余家有茅屋二間，南面種竹。夏日新篁初放，綠陰照人，置一小榻其中，甚涼適也。秋冬之際，取圍屏骨子，斷去兩頭，橫安以為窗櫺；用勻薄潔白之紙糊之。風和日暖，凍蠅觸窗紙上，瑟瑟作小鼓聲。於時一片竹影零亂，豈非天然圖畫乎？凡吾畫竹，無所師承，多得於紙窗粉壁日光月影中耳。<sup>353</sup>

鄭板橋在師實竹的同時，更師竹之虛影，新奇巧妙，也更能畫出意境。又板橋云：「韓幹畫御馬，云：『天廄中十萬匹，皆吾師也』。予客居天寧寺西杏園，亦曰：後園竹十萬個，皆吾師也，復何師乎？」

<sup>353</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁161。

<sup>354</sup>」皆取法於自然物象。因為以大自然為師，所以，更能得其真意。但他的畫，又絕非自然的翻版，而是通過「胸中勃勃」概括、提煉的結果，所謂「意在筆先、趣在法外」。而鄭板橋在〈芝蘭全性圖〉中自題道：

夫芝蘭之室，室則美矣，芝蘭勿樂也。吾願居深山絕谷之間，有芝弗采，有蘭弗掇，各適其天，各全其性。<sup>355</sup>

在上述自題中，鄭板橋所提倡的「適其天，全其性」，是以芝蘭為例來借物抒懷說明外界環境的影響很重要。室內有了芝蘭，「室則美矣」，但為了求得室內美化而將芝蘭置於室內，室內環境不利於芝蘭的生長，於是「芝蘭勿樂也」。

所謂「適其天，全其性」其字面意思應該是指：萬事萬物都有自己賴以生存的環境，只有在這種自然而適宜的環境中，萬物才能夠茁壯成長，進而更能展現出自己的個性和風格。很顯然的，鄭板橋是有言外之意的，也贊成應該給藝術家一個良好的社會環境，環境良好，藝術家才能放心地在藝術創作中盡情表現自己的個性並保有真我，盡量激發出其創作潛能，才能創作出更多的極品。如果給藝術家不適的

---

<sup>354</sup>卞孝萱編：《鄭板橋全集》（山東濟南：齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），頁358~359。

<sup>355</sup>單國強：〈鄭燮生平與藝術〉（《揚州畫派研究文集》，天津人民美術出版社，1999年），第210頁。

環境並制定許多條框限制，藝術家是很難完全發揮自己的創作力的，當然就無法創作出優秀的作品。

在創作立意上，鄭板橋突破文人畫自我表現的藩籬，主張「適其天，全其性」，追求藝術的自然美。追求物我爲一、自然與我同體的藝術觀念始終貫穿其創作過程的全部，無論是畫畫還是寫字都追求藝術本身的質樸與古拙。據他觀察，在大自然中，有「三物與大君子」合爲四美：「四時不謝之蘭，百節長青之竹，萬古不移之石，千秋不變之人。<sup>356</sup>」這樣，畫蘭、寫竹、繪石，就成了他的精神所寄了。<sup>357</sup>

「適其天，全其性」的思想表現在書法創作中，便是追求作品的自然天真之美。他將篆、隸、楷、行、草融於一爐，使得各種書體在其作品中能夠渾然一體，甚至將畫法納入書法，達到高度的諧和，如果鄭板橋沒有深厚的基本功和極高的藝術潛質，是絕對創造不出獨具風格之板橋體的。<sup>358</sup>

## （二）「陋劣之中有至好」善惡相容，美醜並包

板橋畫叢蘭，也畫荆棘，並常置兩者於同一畫幅之中，這不能不算是一種創新。他認爲：「滿幅皆君子，其後以棘刺終之，何也？蓋

<sup>356</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫·蘭〉，頁 230。

<sup>357</sup> 蔣廣學：〈鄭板橋自然主義藝術觀與十八世紀中國思想的發展〉（《東南學術》，2004 年第 1 期），頁 34。

<sup>358</sup> 張靖：〈鄭板橋的藝術觀〉（《常州工學院學報》（社會科學版），2006 年 2 月第 24 卷第 1 期），頁 68。

君子能容納小人，無小人亦不能成君子。故棘中之蘭，其花更碩茂矣。

<sup>359</sup>」體現出鄭板橋善惡相容的坦蕩胸境。

其實世間萬物都具有矛盾，既對立又統一，美惡、美醜便是一對矛盾。當我們討論有關美醜問題的時候，自然而然地想到了人們關於醜石、美石的討論。唐朝大詩人白居易在《太湖石記》等詩文中提出太湖石之美在於「形、質、姿、勢、怪、醜、老、靈、氣、色、紋理」等諸多方面。

到宋朝，米芾提出「瘦、漏、透、皺」的賞石審美觀，蘇東坡等人又說到石峰的「清、醜、頑、拙」之美，提出「石文而醜」。楊辛、甘霖認為：「除了瘦、透、漏，還有人加上皺，指山石表面凸凹不平。所有這些特點和一般情況所說的形式美，如整齊一律、對稱均衡、光滑細膩等是對立的，所以有些人稱它為「醜」。實際上這裏所說的「醜」，是指山石的錯綜變化的美。例如太湖石就體現了這種變化的美，據《園冶》上記載，太湖石『性堅而潤，有嵌空、穿眼、宛轉……其質文理縱橫……』特別是在中國古代的方整的庭院中，設置這種山石，可以打破庭院平板單調的氣氛，給人一種變化的審美感受<sup>360</sup>」。

而鄭板橋提出了「美惡相容」的美學原則。鄭板橋在〈范縣寄朱文震〉一文中寫道：

<sup>359</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題竹蘭石〉，頁 239。

<sup>360</sup> 楊辛、甘霖：《美學原理》（北京：北京大學出版社，1983 年 7 月第一版），頁 86。

米元章論石，曰瘦、曰縐、曰漏、曰透，四字可謂盡石之妙矣。而東坡乃曰：『石文而醜。』一醜字，則石之千態萬狀，皆從此出。彼元章但知好之為好，而不知陋劣之中有至好也。東坡胸次，其造化之爐冶乎！予今畫之石，醜石也。醜而雄，醜而秀。醜至盡頭，越顯其雄秀之致。<sup>361</sup>

板橋不僅在理論上完善了蘇軾的醜石說，更可貴的是他在繪畫實踐上為我們畫出一大批醜石。他筆下的醜石，真實而生動地表現出雄、秀的特徵來。在板橋筆下，醜陋、雄奇、秀美這些矛盾對立的特徵得到了奇妙的統一。<sup>362</sup>

既然鄭板橋認為自然界的事物有善有惡、有美有醜，善與惡、美與醜相互包容，互為依託。無惡則無善，無醜則無美，且有些事物以惡為善，以醜為美，「陋劣中有至好」。所以他甚至認為，南北宋之悲的原因也在於無棘刺的緣故，在一幅〈叢蘭棘刺圖〉上，板橋洋洋灑灑題寫了一大篇：

東坡畫蘭，長帶刺棘，見君子能容小人也。吾謂荆棘不當盡以

<sup>361</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈范縣寄朱文震〉，頁170。

<sup>362</sup> 張寶石：〈鄭燮文藝觀點摭談〉（《學術論壇》，2006年第1期（總第180期）），頁162。

小人目之，如國之爪牙，王之虎臣，自不可廢。蘭在深山，已無塵囂之擾；而鼠將食之，鹿將齧之，豕將啄之，熊、虎、豺、麝、兔、狐之屬將齧之，又有樵人將拔之、割之。若得荊棘為之護掖，其害斯遠矣。秦築長城，秦之棘籬也。漢有韓、彭、英，漢之棘衛也，三人既誅，漢高過沛，遂有安得猛士守四方之慨。然則蒺藜、鐵菱角、鹿角、棘刺之設安可以哉？潭山上下皆蘭棘相參，而蘭得十之六，棘亦居十之四。畫畢而歎，蓋不勝幽并十六州之痛，南北宋之悲耳！以無荊棘故也。<sup>363</sup>

這裡板橋說，蘭花雖長在深山，也有動物食之、齧之，樵夫拔之、割之的危險，所以必須用有刺的荊棘加以護衛。由此借題發揮，說明一個國家要保護疆土的完整，也要加強防衛。他對南宋的滅亡感觸極深，所以對這種亡國之痛表達得十分深切。

歌德說：「獨創性的一個重要的標誌就在於選擇題材之後，能把它加以充分發揮，從而使大家承認壓根兒想不到會在這個題材裏發現那麼多東西。<sup>364</sup>」又說：「現代最有獨創性的作家，原來並非因為他們創造了什麼新的東西，而僅僅是因為他們說出一些好像過去從來沒有人說過的東西。」正如鄭板橋對荊棘美的讚美。在藝術創作中藝術

<sup>363</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈叢蘭棘刺圖〉，頁 169。

<sup>364</sup> 程代照，張惠民：《歌德的格言和隨想集》（北京：中國社會科學院出版社，1982 年）。

家常把荆棘當作醜的事物，作為美的陪襯以醜襯美，使美益美。然而，鄭板橋卻根據某些自然物具有美醜二重性的特點，在常人認為醜的事物—荆棘中發現美。於是他從荆棘的護衛作用引起聯想，把它看作「國之爪牙」、「王之虎臣」、護衛山中蘭花之藩籬、抗敵衛國之長城，化荆棘為崇高的藝術形象。

在審美創作活動中，鄭氏高標特立，敢於從「常人自己」脫穎而出，才借膽力，膽因才張。以一本真之我敞開，照亮自然萬物之性靈，使其作為「去蔽」之物回歸自身，在主客審美感應中，化醜為美，以無法化有法，從而真正達到了葉燮所說的「隨類而興，生意各別，而無不具足」的藝術化境。<sup>365</sup>

### （三）「師其意不在跡象間」善於向他人學習

鄭板橋雖主張「自樹旗幟」但並不忽視向前人或他人學習，但重要的是要講究學習的方法：「從人不得其法，今年還是去年」，又「黃山谷云：『世人只學蘭亭面，欲換凡骨無金丹。可知骨不可凡，面不足學也。……』<sup>366</sup>」向前人學習要學其不凡之骨、學其精髓而不是表面、形式，需從領會聖賢至理入手。

而「師其意不在跡象間」正是鄭板橋善於學習他人的地方。〈靳

---

<sup>365</sup> 郝文杰、朱天曙：〈鄭板橋審美創作論探微〉（《東疆學刊》，2002年12月第19卷第4期），頁94。

<sup>366</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈跋臨蘭亭序〉，頁185。

秋田索畫〉云：「鄭所南、陳古白兩先生善畫蘭竹，燮未嘗學之；徐文長、高且園兩先生不甚畫蘭竹，而燮時時學之弗輟，蓋師其意不在迹象間也。<sup>367</sup>」師法跡象，只能求得形似；師法意韻，方能獲得「神似」。

鄭板橋推崇石濤，他向石濤學習，也只是「撇一半，學一半，未嘗全學」。所謂：「十分學七要拋三，各有靈苗各自探。」<sup>368</sup>「不泥古法，不執己見，惟在活而已矣<sup>368</sup>」，他認為作品應該擷取他人的精華學習，而非食古不化，須「活」，創以己見、自鑄風格方可成為上乘之作。而且板橋進一步指出了應當向什麼樣的人學習，「文長、高且才橫而筆豪，而燮亦有倔強不馴之氣，所以不謀而合」說明了只有性格、氣質相通才可為師，也才能真正得其精髓。從上述看來，鄭板橋顯然給「外師造化」下了一個全面的注腳，這些觀點值得深思和借鑒。

而在「中得心源」方面，板橋認為文藝創作應當「通性達情」，「性」乃性格、氣質，「情」乃情感。「通性達情」即指作品應當與作家的性格、氣質相通相融，應當用來表達作家自身的真實情感。鄭板橋的文藝作品，無論是詩、詞、書、畫，都確實做到了這點，常透露著一種桀驁不馴之氣、憂懣悲憤之情。

既然鄭板橋崇尚詩文應表現作者的真性真情，才能使作品富有具

<sup>367</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈斬秋田索畫〉，頁 173。

<sup>368</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫·蘭〉，頁 227。

自己風格且有獨創力的藝術個性，所以在傳情達意上，鄭板橋反對假名士的矯揉造作，主張直抒真情。張維屏即指出，鄭板橋在「三絕之中，又有三真：曰真氣，曰真意，曰真趣。<sup>369</sup>」這裏所說的「真」，是客觀現象的生理特徵所具有之真，與主體畫家的思想情感所抒發之真，這兩者的高度統一，也就是鄭板橋所提出的「專以意似，不在形求」，他在題〈蘭竹圖〉中說：

古人以喜氣寫蘭，怒氣寫竹，蓋物之至情，專以意似，不在形求，歐陽文忠公云：蕭閑疏散之致，惟畫筆偶能得之。此真知畫者也。<sup>370</sup>

所謂「意似」，既不是審美客體的形似或單方面的神似，也不是審美主體的純主觀感受或意趣而是審美主客體統一的神似。鄭板橋對畫竹的「意似」曾作過十分準確和精闢的分析：

蓋竹之體，瘦勁孤高，枝枝傲雪，節節干霄，有似乎士君子豪氣凌雲，不為俗屈。故板橋畫竹，不特為竹寫神，亦為竹寫生。瘦勁孤高，是其神也；豪邁凌雲，是（其）生也；依於石而不

<sup>369</sup>張維屏：《松軒隨筆》見馬宗霍：《書林藻鑑》（台北市：商務印書館，1965年），頁379。

<sup>370</sup>卞孝萱編：《鄭板橋全集》（山東濟南：齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），頁510。

圍於石，是其節也；落於色相而不滯於梗概，是其品也。<sup>371</sup>

爲竹寫神、寫生，頌其節操、品格，同時也抒寫了鄭板橋自身孤高豪邁、傲舉不屈的個性和情思。典型例子有〈風雨竹圖〉，題詩曰：

秋風昨夜渡瀟湘，觸石穿林慣作狂；惟有竹枝渾不怕，挺然相  
鬪一千場。<sup>372</sup>

此圖繪狂風中勁竹，頌堅毅不屈品格，物我合一，融合無間。

鄭板橋書畫的積極內容，多是通過題寫的詩詞表現的。一般較難想像，單單是一幅風竹，人們就能體會到「挺然相鬥一千場」的英雄氣概。他的竹多具英雄之氣，「掃雲掃霧真吾事，豈屑區區掃塵埃」、「千磨萬擊還堅勁」，這些都是眾所周知的，從這些畫上題詩可見竹的形象是很有理想抱負、志在「掃雲掃霧」的志士的象徵。他對不管從何方來的「風雨」都當是對自己的錘煉，在這種「千磨萬擊」的鍛煉下，煉成了堅勁硬骨，與各種風風雨雨「挺然相鬥」，這多少也是鄭板橋自身的寫照。能從書畫中看到文人書畫的開拓，正是與鄭板橋

<sup>371</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題蘭竹石〉，頁 236。

<sup>372</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈風雨竹圖〉，頁 220。

題畫詩詞分不開的。<sup>373</sup>

板橋也常以「性情」為審美標準來品評藝術作品水平的高低，如其〈江七姜七〉詩云：「揚州江七無書名，予獨愛其神骨清；歐陽體質褚性情，藐姑冰雪光瑩瑩。如皋姜七無畫名，予獨愛其堅秀明；梧桐月夜仙娥輕，如聞嘆息微微聲。<sup>374</sup>」儘管江七無書名，但板橋喜愛的是江七作品中顯現出來的那種藐若冰雪，酷似歐（歐陽詢）及褚（褚遂良）的氣質。儘管姜七無畫名，但板橋推崇的是他畫作中透示出來的那種「月夜仙娥」般的明秀之風。

#### 四、「領異標新」、「怒不同人」的創新藝術觀

最能代表和體現鄭板橋「標新立異」風格的莫過於其獨創的「無古無今」、「展電驚雷」的「六分半書」，即俗稱「板橋體」、「破格體」。考察鄭板橋的「六分半書」，在創新方面都呈現出兩大特點：

##### （一）凌駕時人

清代書壇，尤其是清代前期，因康熙極愛董（其昌）書，乾隆特別崇尚趙（孟頫）字，董書趙字的秀媚之風也因此廣泛流行，開科取士亦要求由董書趙字脫胎而來的「館閣體」。鄭板橋的可貴之處是能沖破

---

<sup>373</sup>張靖：〈鄭板橋的藝術觀〉（《常州工學院學報》（社會科學版），2006年2月第24卷第1期），頁68。

<sup>374</sup>《鄭板橋集·詩鈔》〈江七姜七〉，頁101。

「館閣體」的束縛，「另辟蹊徑」獨創「六分半書」，這種創造是其他書家所無法做到的，自稱為「震電驚雷之字」當是無愧的。<sup>375</sup>

## （二）超越古人

在板橋以前的書法史上，尙未有哪一位書法家能有這樣的膽量和才情將楷、行、隸、篆等多種字體完美地融合在一起，並且用作畫的方法去寫。

鄭燮的書法突破成規別具一格，他將自己的書體分為「六分半書」，人們則稱之為「板橋體」。這種書體在筆法上以八分為主，真隸相參，雜以行草，以畫蘭竹之法入書，銳意創新，自成一體。方筆、圓筆、渴筆、蹲筆變化自如，中鋒、側鋒、衄鋒恰到好處。在字的結體上，著力於橫向，多呈扁形，由重心輻射於四方，顯得瀟灑新穎，覽之無盡。在佈局上，具有渾然一體、自然天成的整體感。一幅當中，雖然大、小、方、圓及各種不規則形狀千變萬化，但安排得錯落有致，亂中有序，違而不犯，結構如「亂石鋪街」，通篇渾然一體。

板橋字縱橫馳騁，乍看似漫不經心，細審方見功夫氣候，新意迭出；筆勢剛健，富於變化，豁達奔放，不拘一格；真草隸篆，奇境紛呈，力透紙背，桀驁不馴如見其人。板橋的藝術個性，用他自己的話

---

<sup>375</sup>錢榮貴：〈鄭板橋尚奇心態的成因及其對藝術創作的影響〉（《湘潭大學學報》（哲學社會科學版），1998年第22卷第4期），頁124。

來說，是「掀天揭地之文，震電驚雷之字，呵神罵鬼之談，無古無今之畫，原不在尋常眼孔中也。未畫之前，不立一格，既畫以後，不留一格。<sup>376</sup>」板橋之自負、自信其實並不過分。

「領異標新」強調要有獨創性，具自己的風格，另「怒不同人」是鄭板橋的藝術觀念，更是他的人生態度，也強調自樹旗幟。鄭板橋在〈劉柳村冊子〉末段說：

莊生謂：『鵬怒而飛，其翼若垂天之雲。』古人又云：『草木怒生。』然則萬事萬物何可無怒耶？板橋書法以漢八分雜入楷行草，以顏魯公〈座位稿〉為行款，亦是怒不同人之意。<sup>377</sup>

〈爭座位稿〉是顏真卿在唐廣德二年（西元 764 年）致定襄王郭英義的書信稿本。它與〈祭侄文稿〉、〈祭伯父文稿〉被公認為「顏書三絕」。其書中鋒藏鋒用筆，線條圓轉遒勁，格調渾厚中見靈巧，氣勢雄偉中帶逸氣。

「怒不同人」的「怒」字的含義為「發憤」之意，可知「怒不同人」即「發憤自雄」，即自立門戶，獨樹一幟的意思，也可理解為發憤獨創。鄭板橋在這裏所提出的「怒不同人」雖然指的是書法方面，

<sup>376</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈亂蘭亂竹亂石與汪希林〉，頁 175。

<sup>377</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈劉柳村冊子〉，頁 200。

但從「亦」字可知也指他的諸多藝術創作（繪畫、詩詞等）也是如此，如「板橋詩文，自出己意」，他都是堅持「自立門戶」不同流俗、不隨流派的。因而「怒不同人」實際上是鄭板橋的文藝觀念，強調獨創精神，我們可以從鄭板橋題畫中得到證明：

掀天揭地之文，震電驚雷之字，呵神罵鬼之談，無古無今之畫，原不在尋常眼孔中也。未畫以前，不立一格，既畫以後，不留一格。<sup>378</sup>

「掀天揭地之文」可以從他的詩詞看出「怒不同人」；「震電驚雷之字」可以從他的「六分半書」看出「怒不同人」；「無古無今之畫」可以從他的畫蘭、竹、石等看出「怒不同人」。

因此，我們可以知道鄭板橋在各個方面都在追求「與眾不同」、「另辟蹊徑」，不管是在文學創作上，還是在其他藝術創作方面，都體現了鄭板橋自身的獨立性和創新性。

鄭板橋的「怒不同人」是在復古中融會，繼承中創新。他的復古衝破了傳統帖學的束縛，以八分雜以楷、行、草，以顏魯公〈座位稿〉為行款，又滲入蘭竹畫法，終於創造出別於古人又區別於他人的個性

---

<sup>378</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈亂蘭亂竹亂石與汪希林〉，頁 175。

鮮明的「六分半書」。特別是在董、趙書風盛行，館閣體流播的清中葉，鄭板橋「怒不同人」的藝術主張，是向時風書法的有力挑戰。<sup>379</sup>

## 第二節 詩書畫合一的藝術論

鄭板橋用不同藝術門類的術語來品評某種藝術樣式的不同風格流派。其〈與江賓谷、江禹九書〉云：「東坡為大淨，稼軒外腳，永叔、邦卿正旦，秦淮海、柳七則小旦也；周美成為正生，南唐後主為小生，世人愛小生定過於愛正生矣。蔣竹山、劉改之是絕妙副末，草窗貼旦，白石貼生。不知公謂然否？」<sup>380</sup>，這裡「大淨」、「外腳」、「正旦」、「小旦」等均為戲曲術語，此處板橋用來品評東坡、稼軒等人的詩詞風格，這也從一個側面說明了他的文體相通相融的思想。<sup>381</sup>

既然鄭板橋認為各種文藝的體裁能相通相融，可相互借鑒，當然會重視任何一樣文藝樣式，其〈題畫·竹〉云：「與可畫竹，魯直不畫竹，然觀其書法，罔非竹也。瘦而腴，秀而拔；欹側而有準繩，折轉而多斷續。吾師乎！吾師乎！其吾竹之清癯雅脫乎！書法有行款，竹更要行款；書法有濃淡，竹更要濃淡；書法有疏密，竹更要疏密。」

<sup>379</sup>張靖：〈鄭板橋的藝術觀〉（《常州工學院學報》（社會科學版），2006年2月第24卷第1期），頁68。

<sup>380</sup>《鄭板橋集·補遺》〈與江賓谷、江禹九書〉，頁203。

<sup>381</sup>錢榮貴：〈鄭板橋文藝思想論略〉（《南通師範學院學報》（哲學社會科學版），1999年9月第15卷第3期），頁34。

此幅奉贈常君西北。西北善畫不畫，而以畫之關紐，透入於書。燮又以書之關紐，透入於畫。吾兩人當相視而笑也。與可山谷亦當首肯。<sup>382</sup>」在這裏，鄭板橋畫竹，清雅脫俗，正是「以書之關紐，透入於畫」的結果，他精闢地揭示畫竹與書法在行款、濃淡、疏密等方面有相通之處，而他獨創的「六分半書」，也大量吸取了畫蘭、畫竹的有益成份，可以以書入畫，亦可以畫入書，提出「書畫同源」的觀點。人們雖然很早就認識到了「書畫同源」，但在中國繪畫史上，以書入畫的畫家並不多見。板橋能「以書之關紐，透入於畫。<sup>383</sup>」以書入畫，這源於他對書畫關係的精到理解。

鄭燮在文藝領域的建樹，不僅表現在以書入畫、以畫入書的書畫二元中，還表現在他結合了詩文、書法、繪畫，這三者的創作及理論上，這種結合可分為微觀與宏觀兩個方面來看：

#### 一、微觀方面：鄭板橋以書入畫、以畫入書、詩中有畫、畫中有詩

鄭板橋文藝創作常以書入畫、以畫入書、詩中有畫、畫中有詩。看他以書入畫，發展了文人畫的特點。將「書之關紐，透入於畫」，寫蘭葉「借草書中之中豎、長撇運之」，畫竹則是用焦筆揮毫，使蘭枝、竹葉酷似草書中的豎長撇法，精湛的書法用筆與畫蘭、竹的技巧融為一體，他的畫形成了蒼勁挺拔、磊落瀟灑的獨特風格。

<sup>382</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 162。

<sup>383</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 162。

又「以畫入書」，以「畫之關紐，透入於書」，從自然界千姿百態的形象中悟出書法意象，豎橫撇點常似竹枝、蘭葉，使書法作品亦具有畫作美感。於是他創造了一種古往今來、獨一無二的新書體，自稱「六分半書」，人稱「亂石鋪街」體。誠如清人蔣士銓詩云：「板橋作字如寫蘭，波磔奇古形翩翩。板橋寫蘭如作字。秀葉疏花見姿致。下筆別自成一家，書畫不願常人誇。顏唐偃仰各有態，常人盡笑板橋怪。……<sup>384</sup>」

板橋是個詩人，又是個畫家，所以，他的詩中充滿畫意，如《由興化迂曲至高郵七截句》之一：「百六十裏荷花田，幾千萬家魚鴨邊。舟子搦篙撐不得，紅粉照人嬌可憐。」寥寥數筆，刻畫出一幅色彩明麗、動靜交織、生機勃勃的水鄉風光圖。綠色的荷葉，紅色的蓮花，白色的魚鱗，褐色的水鴨，色彩配備得如此巧妙，不能令人歎為觀止！而詩中也有一個善於形象化的特色，像〈逃荒行〉、〈還家行〉，就像一幅不忍展卷的流民圖，〈悍吏〉、〈私刑惡〉則是一張殘酷的歷史畫，〈孤兒行〉、〈後孤兒行〉、〈姑惡〉幾首生動地刻畫了連年災荒後的農村景象，首首是詩，也首首是畫。此外，還有人物素描的絕句二十一首和景色描摹的〈淮陰邊壽民葦間書屋〉、〈小廊〉……等，也是詩中有畫的傑作。

---

<sup>384</sup> 清蔣士銓：〈題鄭板橋畫蘭贈陳望亭太守〉，見《忠雅堂詩集》卷十八，〈戊子〉篇下卷（上海古籍出版社，1993年12月一刷），頁1232。

板橋是個忠誠的寫實主義者。由於他出身貧困，瞭解下層社會的實況，尤其十二載知縣生涯，親見人民掙扎在水深火熱中，焉能不一掬同情之淚。所以，這類真情流露的寫實作品可以說是他詩集中的本質部分，也是最好的部分。所謂「橫塗豎抹千千幅，墨點無多淚點多」，感人最深。

板橋的畫中也有詩意，我們觀賞其筆下頂天立地的柱石、傲然迎風的蘭竹，板橋之蘭野逸、疏放，板橋之竹瘦而腴、秀而拔，都生機勃勃，他把自己的精神個性融入畫中，把它們作為自我節操人品的寫照，彷彿聽到一曲《正氣歌》。

## 二、宏觀方面：鄭板橋常將詩、書、畫加上印章統一在一幅紙上

鄭板橋常在一幅紙上，完美地將其詩、書、畫加上印章統一呈現，如他七十歲時畫了一幅〈竹石圖〉，一塊巨石頂天立地，數竿瘦竹幾乎撐破畫面。右上角空白處題詩一首：「七十老人畫竹石，石更峻嶒竹更直。乃知此老筆非凡，挺挺千尋之壁立。乾隆癸未，板橋鄭燮。<sup>385</sup>」下撇兩方名號印。畫幅右下方空白處又押上「歌吹古揚州」閒章一方。這位老人顛沛了一輩子，不向各種惡勢力低頭，仍如磐石般堅強，如清竹般勁挺，如蘭花般高潔。詩題得整整斜斜，大大小小，或在峰巒之上，代之以皴法；或在竹竿之間，使畫連成一片；或在蘭花

<sup>385</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈竹石圖〉，頁 221。

叢中，襯托出花更繁，葉更茂。

在板橋的經世詩中，其書畫詩是最好的，他的書畫可以說是風雅的。在風雅的書畫上題詩，並不能算是單純的風流韻事，如他在所畫的蘭花圖上題的〈破盆蘭花〉詩：

春雨春風洗妙顏，幽情逸韻到人間。

而今究竟無知己，打破烏盆更入山。<sup>386</sup>

板橋此詩即是對混濁人世的批判，也是對知音稀少的感概。鄭板橋所說的「風雅」並不是花鳥風月的一般概念，他的經世詩文最終還是屬於風雅類型的。鄭板橋本人爲自己寫有許多經世詩而自負，他既不廢書畫，也重題詩，詩書畫三位一體形成了「風雅」的藝術結構。

鄭板橋幾乎每幅畫都有題跋，主要藉由「題畫」抒發個人的情感，並直接在畫面上大談繪畫理論。題跋不只在內容上發揮它的作用，在畫面整體表現上增強中國畫的造型美，這也是鄭板橋繪畫特色之一。板橋的畫跋，除有部分是詩句外，其餘都是很美的小品文，寓意深遠；而關於論畫的幾則，立論精闢，且多別有會心。

看圖一和圖二，題跋的位置，已經沒有比現在好的佈局，五六枝竹都傾斜於右方，如果沒有題跋在左方，就失去平衡了，這種巧妙、

---

<sup>386</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈破盆蘭花〉，頁 167。

大膽的「經營位置」是鄭板橋繪畫的一大特色。通常題跋也納入爲全幅構圖中的主要角色，而且畫中的主客關係也很和諧的安排，例如：圖三、圖四及圖五，這三幅〈竹石〉圖都有位置相同的題跋，而且構圖也很相似。題畫云：「咬定青山不放鬆，立根原在亂岩中，千磨萬擊還堅勁，任爾東西南北風。<sup>387</sup>」畫面上的意境以題畫詩來說得很貼切，證明詩畫的關係就如「詩中有畫，畫中有詩」。鄭板橋畫的竹細到簡直像一根一根連接的鐵絲，但再大的風雨也無法折斷，似乎也說出鄭板橋自己的人生處境，不管歷經多少風霜和磨難，人生的志向和信念是不能夠動搖跟改變的。

---

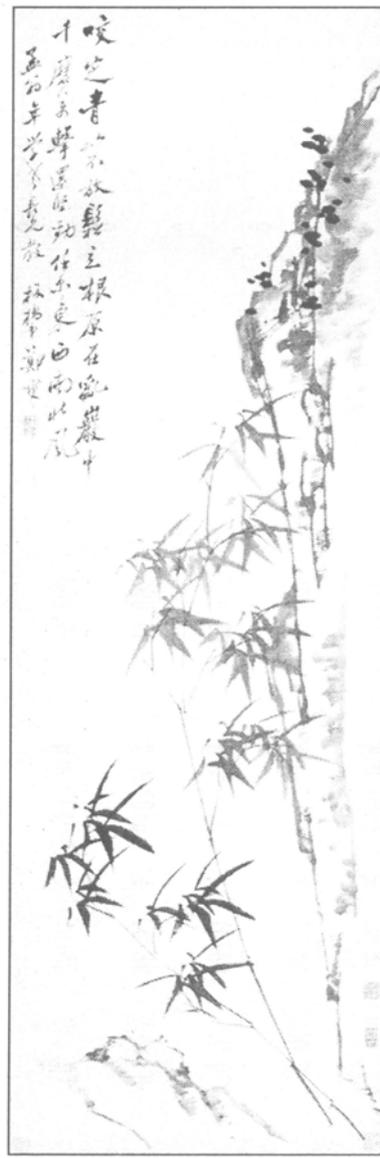
<sup>387</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹石〉，頁 175。



圖一〈墨竹圖〉（摘錄自《揚州八怪畫集》，圖 148。）



圖二〈墨竹圖〉（摘錄自《揚州畫派》，頁 139。）



圖三〈竹石圖〉(摘錄自《揚州八怪畫集》，圖 154。) 圖四〈竹石圖〉(摘錄自《揚州八怪書畫珍品展》，頁 148。) 圖五〈竹石圖〉(摘錄自《中國美術全集》，繪畫編 11，頁 58。)

總括板橋題畫、畫跋，大致有幾點特色：

### (一) 畫龍點睛，富有詩情畫意

鄭板橋喜歡畫蘭竹石，與他的思想性格很有關係。他為人正直耿介，傲世疾俗，所以特別推崇竹之清勁挺拔，蘭之幽香脫俗，石之傲骨嶙嶙。在他的畫中往往寄寓著自己的思想感情和生活理想。譬如有一幅〈竹〉畫，板橋題曰：「一節復一節，千枝攢萬葉，我自不開花，免撩蜂與蝶。<sup>388</sup>」，在另一幅〈蘭竹石〉畫上則題曰：「四時花草最無窮，時到芬芳過便空。唯有山中蘭與竹，經春歷夏又秋冬。<sup>389</sup>」前者點出竹之清高脫俗；後者闡明蘭竹的傲霜耐寒。除了在筆墨點畫之間自然流露外，還往往借助於題跋的畫龍點睛。

板橋還常常寓情於景，通過畫面和題詩淋漓酣暢地抒發自己的深摯感情。「衙齋臥聽蕭蕭竹，疑是民間疾苦聲。些小吾曹州縣吏，一枝一葉總關情。<sup>390</sup>」這幅竹畫表現了畫家關心民間疾苦的深厚感情，具有特殊的感人力量。另一幅送給「家兄觀文」的蘭竹畫，畫幅上有三枝挺拔的修竹，在竹枝的右下方畫了一叢蘭花，板橋題曰：「揮毫已寫竹三竿，竹下還添幾筆蘭。總為本源同七穆，欲修舊譜與君看。」

<sup>388</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 161。

<sup>389</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題蘭竹石〉，頁 234。

<sup>390</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈濰縣署中畫竹呈年伯包大中丞括〉，頁 163。

<sup>391</sup>」作者用蘭與竹的關係，抒發自己對親屬的感情。

鄭板橋有些畫構思十分巧妙，把濃鬱的生活情趣和深刻的人生哲理寓於一竹一石之間，又題以言簡意賅的詩句，使人感到意趣雋永，回味無窮。有一幅竹畫，畫面上一枝老杆粗壯穩健，墨色較淡；旁邊幾枝新竹，有的高挑挺拔，有的茂葉掩映，作者題詩云：「新竹高於舊竹枝，全憑老幹為扶持。明年再有新生者，十丈龍孫繞鳳池。<sup>392</sup>」這生動地表達了老的扶持新的，一代勝過一代的人生哲理，今天讀來還頗得啓迪。另一幅籬竹也很妙，畫面有亭亭玉立、青翠欲滴的修竹，又有用竹竿編成的籬笆，板橋題曰：「一片綠蔭如洗，護竹何勞荆杞？仍將竹作籬籬，求人不如求己。<sup>393</sup>」他通過修竹與竹籬的關係，十分形象地說明瞭生活中一個極其樸素的道理，把畫和詩對照起來讀，覺得非常親切自然，情趣盎然。

## （二）借題發揮，意味深長

板橋的題畫有時是取其一端，加以生發，這樣就寫出了畫外之意，弦外之音，無形中擴大了畫作的涵意和藝術容量，如他常常通過題畫表達他對政治、時事、世態的感受和看法。看這幅〈叢蘭棘刺圖〉上，板橋洋洋灑灑題寫了一大篇：

---

<sup>391</sup> 卞孝萱編：《鄭板橋全集》（山東濟南：齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），頁379。

<sup>392</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫竹〉，頁225。

<sup>393</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈籬竹〉，頁175。

東坡畫蘭，長帶刺棘，見君子能容小人也。吾謂荆棘不當盡以小人目之，如國之爪牙，王之虎臣，自不可廢。蘭石深山，已無塵囂之擾；而鼠將食之，鹿將齧之，豕將啄之，熊、虎、豺、麝、兔、狐之屬將齧之，又有樵人將拔之、割之。若得荆棘為之護掖，其害斯遠矣。秦築長城，秦之棘籬也。漢有韓、彭、英，漢之棘衛也，三人既誅，漢高過沛，遂有安得猛士守四方之慨。然則蒺藜、鐵菱角、鹿角、棘刺之設安可以哉？潭山上下皆蘭棘相參，而蘭得十之六，棘亦居十之四。畫畢而歎，蓋不勝幽並十六州之痛，南北宋之悲耳！以無荆棘故也<sup>394</sup>

這裡板橋說，蘭花雖長在深山，也有動物食之齧之，樵夫拔之割之的危險，所以必須用有刺的荆棘加以護衛。由此借題發揮，說明一個國家要保護疆土的完整，也要加強防衛。他對南宋的滅亡感觸極深，因沒有爪牙、虎臣護衛，導致國滅；這種亡國之痛表達得十分深切。

板橋還常常取其畫中之一端，抒發自己對惡濁世態的感歎，如在〈盆蘭〉中寫道：「春蘭未了夏蘭開，萬事催人莫要呆。閱盡榮枯是盆盎，幾回拔去幾回栽。<sup>395</sup>」，道出了畫家對世事興廢變遷的感觸。

<sup>394</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈叢蘭棘刺圖〉，頁169。

<sup>395</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈盆蘭〉，頁167。

在〈破盆蘭花〉中則寫道：「春雨春風寫妙顏，幽情逸韻落人間。而今究竟無知己，打破烏盆更入山<sup>396</sup>」，表現了板橋對現實的失望心情。

板橋有時還在題畫中發表他的畫論和其他藝術觀點。他在〈靳秋田索畫〉中題曰：「三間茅屋，十里春風，窗裡幽蘭，窗外修竹……凡吾畫蘭畫竹畫石，用以慰天下之勞人，以非供天下之安享人也<sup>397</sup>」。這也是一種借題發揮，借畫中之竹，闡述自己的藝術主張。板橋對一些附庸風雅的達官貴人求畫往往索而不予，相反對一些貧窮百姓卻主動送畫讓其賣錢以作用度。這裡說的「用以慰天下之勞人，以非供天下安享人也」，就表現了他這種鮮明觀點。

在另一幅竹畫裡，作者題曰：「江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。獨畫云乎哉！<sup>398</sup>」這是一則十分精闢的畫論。他從這幅竹畫的創作過程引申開去，言簡意賅地說明了眼中之竹、胸中之竹和手中之竹三者的辯證關係。他認為藝術創作離不開對生活（包括自然景物）的觀察和感受，這樣才能「勃勃遂有畫意」。但觀察得來的還只是眼中之竹，需要醞釀、孕育、構思，使眼中之竹轉化成胸中之竹。而胸中之竹還

<sup>396</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈破盆蘭花〉，頁 167。

<sup>397</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈靳秋田索畫〉，頁 172。

<sup>398</sup> 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 161。

須付之創作實踐，訴諸筆墨，通過藝術創作才能成爲手中之竹，這段話該也是他創作甘苦的經驗之談吧！

### （三）佈局巧妙，渾然一體

板橋的題畫在佈局方面不拘一格，富於變化，並且顯得自然熨貼，熔書畫於一爐，成爲互相映照的一體。板橋題畫大多是以畫爲主，題字爲輔，如一幅竹石圖，畫面上畫著嶒峻的岩石和葳蕤的竹枝竹葉，在畫的左下角題曰：「石依於竹，竹依於石，弱草靡花，夾雜不得。<sup>399</sup>」寥寥數字，頗得烘雲托月之妙。有時則是字畫各半，如一幅叢蘭荆棘圖，畫面右半畫著一叢帶露的叢蘭，蘭葉透迤，花朵灼灼，畫面的左半則用六分半書題寫道：「滿幅皆君子，其後以棘刺終之，何也？蓋君子能容納小人，無小人亦不能成君子。故棘中之蘭，其花更碩茂矣。<sup>400</sup>」這裡畫與字的篇幅幾乎一半對一半，不拘一格。另一幅〈蘭竹石圖〉則是畫的下部畫一塊臥石，石邊寫蘭叢及竹葉，畫的上部從右至左洋洋灑灑寫滿了題詞：「畫蘭之法，三枝五葉；畫石之法，叢三聚五。<sup>401</sup>」有的還一反常規，題多於畫，甚至在一幅畫裡，畫只佔一角，而題跋倒佔了主要的地位。

板橋的題畫看來是隨筆揮灑，自然而不造作，但實際上，作者在

---

<sup>399</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫竹〉，頁 217。

<sup>400</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題蘭竹石〉，頁 239。

<sup>401</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題蘭竹石〉，頁 236。

構圖方面也是運集匠心的。如一幅蘭竹石畫，整個畫面的二分之一畫一塊巨岩，石縫中蘭葉、竹枝繁密而生，錯落有致。石、蘭、竹均在畫幅之左下；右上的空白幾乎佔畫面之半，這裡板橋以六分半書題寫了五行字：「昔人云：入芝蘭之室，久而忘其香。夫芝蘭入室，室則美矣，芝蘭勿樂也。吾願居深山絕谷之間，有芝弗採，有蘭弗掇，各適其天，各全其性……<sup>402</sup>」整個畫面佈局勻稱，左下爲主，右上爲副，書畫並茂，相映成趣。還有一幅〈墨竹圖〉，兩邊是數枝老幹，中間斜倚著幾枝新竹，竹葉疏朗而豐茂，在畫面的右下差不多佔整個畫面四分之一的地位用濃墨行草題詩一首：「不過數片葉，滿紙混是節。萬物要見根，非徒觀半截。風雨不能搖，雪霜頗能涉。紙外更相尋，千雲上天闕。<sup>403</sup>」作者巧妙地把詩句書寫在亭亭玉立的竹竿的空隙之間，顯得掩映交織，有舒有蹙，韻致濃鬱，別開生面，真正做到了詩畫書三位一體。

板橋曾說過：「不獨以畫傳而畫益傳」。他的題畫使他的畫充溢著濃郁的文人氣息，他的題畫也使他的畫含意更深，構圖更美，藝術魅力更大。可見他的題畫在他繪畫創作中居於不可或缺的重要地位，因此我們在研究鄭板橋的藝術時，不能忽視這一點。

畫上題詩，宋元時已開始，並非鄭燮始創，但要如鄭燮之妙，實

<sup>402</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫蘭〉，頁 232。

<sup>403</sup> 《鄭板橋集·補遺》〈題畫竹〉，頁 219。

不多見，妙就妙在各類藝術高度統一。如果這詩不是題在蘭竹石圖上，而是題在山水、仕女圖上，就必須很不相稱。如果不用「六分半書」，而用顏、柳之體或金農「漆書」，雖畫再好，字再佳，亦必不協調。

我國書畫作品上除去題款、尾部的姓名印章以外，其它的印章統稱為「閑章」。「閑章」融書法、繪畫、雕刻於一體，是一種獨特的造型藝術。閑章的形狀有方的、圓的、三角形和多邊形的，精巧別致，惹人喜愛，古今文人墨客，皆喜使用。

板橋的書畫造詣既高，因而雅好篆刻，板橋篆刻列名「七家」，合之，應為六絕，知其文藝成就極高。他有許多顆印章，在書畫上鈐押，與字畫構成渾然一體的結合。在鄭燮筆下，詩情、畫意、書法、印章達到了完美的統一。也因為當時是一個篆刻藝術極盛的時期，他有幾位好友都擅長此道。秦祖永於《桐蔭論畫》中將他與丁敬、金農、黃易、奚岡、蔣仁、陳鴻壽六人並列，輯為「七家印跋」，肯定了他的成就。不過他的印章，有許多據說是好友高西園（鳳翰）與沈凡民（鳳）所雕刻。<sup>404</sup>

鄭板橋書畫印章，多出於高西園、沈凡民之手。以「板橋道人」、「十年縣令」、「七品官耳」、「心血為鑪鎔鑄今古」、「畏人嫌我真」、「恨

---

<sup>404</sup> 沈賢愷：《鄭板橋研究》（台北：新文豐出版公司，民國77年7月台一版），頁109。

不得填滿了普天饑債」、「二十年前舊板橋」、「康熙秀才雍正舉人乾隆進士」、「徐青藤門下走狗」、「乾隆東封書畫史」等尤妙。許多皆切性、切地、切時、切事，發人深思妙趣無窮。其中以「七品官耳」最為著名，他是詩人、畫家、書法家，又是進士，僅做了一個小小的縣令，實屬懷才不遇，仕途維艱，這就難免憤憤不平，故刻印「七品官耳」以自嘲。無論如何，每一顆印章，都是他生命歷程中各階段的重要註腳。

### 第三節 德藝雙修的修養論

鄭板橋在文藝鑒賞時堅持「藝術與人品相表裏」的審美原則，藝術與人品應相一致。關於人品與藝品問題，歷來多有論述，一般觀點認為，品高藝高，品低藝低。如蘇軾〈書唐代六家書後〉云：「古之論書畫兼論其平生。苟非其人，雖工勿貴也<sup>405</sup>」。鄭板橋繼承了這一觀點，鄭板橋在〈題宋拓虞永興破邪論序冊〉中敘述道：

書法與人品相表裏。方煬帝征遼時，世南草檄，袁寶兒顧盼殿上，帝佯優之，命賦一詩而罷，終身不復見用。及太宗皇帝定天下，乃起從之。卓為學者宗師，可不謂神龍出沒隱現，各得

<sup>405</sup>蘇軾：〈書唐代六家書後〉，見於顏中其：《蘇軾論文藝》（北京出版社，1985年5月第一版），頁238。

其時哉！士固有遇有不遇，藉使開皇之末，仍然五季，天下土崩，無復聖天子出，雖終其身蓬室樞戶可也，豈區區於仕進乎！夫區區仕進，必不完於煬帝時矣。今觀其所書〈廟堂碑〉及〈破邪論序〉，介而和，溫而栗，峭勁不迫，風雅有度，即其人品，於此見矣。昔有評右軍書云：位重才高，調清詞雅，聲華未泯，翰牘仍存。吾於世南亦云。題〈破邪論序〉後。時乙巳清明後一日。板橋鄭燮。<sup>406</sup>

虞世南乃唐代功臣之一，人品甚高，板橋評價虞世南書法，認為觀其〈廟堂碑〉及〈破邪論序〉即可由字而知其人品也是「風雅有度」，而王右軍書法之所以為後人推崇，譽為「書聖」，就是因為其位重藝高的緣故，故書藝與人的品德應當相統一。

當然，鄭板橋也清楚看到藝品與人品之間有時並不存在必然的聯繫，他認為宋代蔡襄、蔡京便是一例。其〈論書〉軸云：「蔡京字在蘇、米之間，後人惡京，以襄代之，其實襄不如京也。<sup>407</sup>」宋朝的蔡京，字寫得很好，本是四大名體（蘇、黃、米、蔡）之一，可是因為蔡京專權誤國，成為大奸，因而他的字也就大大掉價，四大名體之「蔡」就被蔡襄所取代。人品正像藝術家的佛像後光，人品愈高，後光愈亮

<sup>406</sup>卞孝萱編：《鄭板橋全集》（山東濟南：齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），頁327。

<sup>407</sup>卞孝萱編：《鄭板橋全集》（山東濟南：齊魯書社，1985年6月第1版第一刷），頁248。

愈大。板橋能夠洞悉這一點，顯然是對「字如其人」、「人品即書品」等傳統觀念的突破，這對於我們重新認識兩者的關係，更為科學地評價其人其藝頗有啓迪意義。

藝術本應該追求更高境界，鄭板橋更強調應該注意人品的修煉，提倡藝品與人品雙修，即當今所說的「德藝雙馨」，這是有積極意義的。而許多人欣賞鄭板橋的作品，也正與他的藝品是以人品為後光直接相關的。例如，我們看他的風竹詩畫，吟誦：「衙齋臥聽蕭蕭竹，疑是民間疾苦聲」等詩句，就自然想起他憂國憂民的宦海生涯，終身不倦「慰天下之勞人」的藝術追求，堅貞清廉、剛直不阿的硬骨頭精神和品質，就自然地對他增添了敬意，這種敬意無形中增加了其作品的藝術魅力，這正是人品與藝品互相映照而產生的綜合效應。<sup>408</sup>

歸納其文藝理論，鄭板橋不管是文學作品（詩詞、家書、書畫題跋），還是書法、繪畫等藝術創作都體現了相同的文藝觀點：為文作藝必須合大乘法，能「慰天下之勞人」、有「經世致用」之效，這體現了他關心民眾疾苦的心；追求「適其天，全其性」、「通性達情」體現了他「直抒真情」的「真」，以及為人作藝的「真」；「領異標新」、「怒不同人」體現了他追求「自樹其幟」，不斷求新求異的獨創力；而「書品與人品相表裏」則體現了他「做人」與「評人」的原則。鄭

---

<sup>408</sup>張靖：〈鄭板橋的藝術觀〉（《常州工學院學報》（社會科學版），2006年2月第24卷第1期），頁69。

板橋不管是詩詞創作，還是書法、繪畫都體現了以上的文藝觀點，且鄭板橋的文藝思想對前人有所突破，顯示出他有充分的睿智和對文學藝術的透徹領悟。