

## 第四章 鄭板橋的書法創作思想及其書法特色

### 第一節 鄭板橋的書法創作思想

近人余國松認為：「其實所謂『創新』，首先應是『書法家能力結構』的創新。既然現實生活中，人的觀念形態、生活方式與文化結構，正在發生微妙而重大的變化，它必然會在富于感受的書法家心理上形成『投影』，從而在其心理上『書法化』出新的書法形式美意識。」（註一）書法的形象藝術，往往是書家性格思想中的某種形式表現，因此我們欲探究書家的風格，應先了解其創作思想。板橋沒有留下有關藝術創作的理論專書，但在他的詩文、家書、題畫、及印章上，時時流露出文人藝術家的精神思想及創作意識，這些觀點，有的是來自正統的儒家道統，有些是他從長久的藝術實踐中體會出來。有關他在藝術上的主張，我們可以從下面六個方面來探討：

- 一、筆墨外探求藝術真諦——強調人品與學養
- 二、寓意抒情——主張性情的自然流露
- 三、師古人意，不師其跡——著重獨創的精神

- 四、主張美醜兼容，以俗入雅的審美意識
- 五、適天全性的自然主義思想
- 六、強調現實主義的藝術觀

#### 一、筆墨外探求藝術真諦——強調人品與學養

古來的美學家即有將人品與藝術品相結合的審美觀，揚雄《法言》中說：

「言，心聲也；書，心畫也。聲畫形，君子小人見矣。」（註二）

揚雄以書為心畫，因此書家的書法，可以說即是書家心學的反照。蘇東坡在「書唐氏六家書後」中也提到：

「古人論書法，兼論其生平，苟非其人，雖工，而不貴也。」（註三）

又「論書」中云：

「書必有神、氣、骨、肉、血五者，闕一不為書也。」（註四）

而近人馬宗霍輯《書林藻鑑》中〈靈巖樓筆談〉紀李宗翰：

「清代學永興者，莫不兼信本以成體，以永興中和易失之庸也。獨春湖外標沖藹之客，內容清剛之氣，平矜釋躁，雅步雍容，真可謂入永興堂奧者。書品之潔，並世無偶，而

安吳包氏不稱之，可異也。」（註五）

將書法人格化之理論產生，書法與人品的關係，也就更形重要了。

板橋平日論及書畫，亦十分重視書畫中所體現的人品與氣節。他曾在「題畫竹六十七則」說：

「山谷寫字如畫竹，東坡畫竹如寫字。不比尋常翰墨間，蕭疏各有凌雲意。」（註六）他在讚賞山谷及東坡翰墨精妙之餘，更從中悟得他們人品高潔的一面。另外他在「灘縣署中與舍弟第五書」中說道：

「寫字作畫是雅事，亦是俗事，大丈夫不能立功天地，字養生民，而以區區筆墨供人玩好，非俗事而何？東坡居士刻刻以天地萬物為心，以其餘閒作為枯木竹石，不害也。：門館才情，游客伎倆，只合剪樹枝、造亭榭、辨古玩、鬥茗茶，為掃除小吏作頭目而已，何足數哉！」（註七）

書中板橋雖自謙寫字畫畫僅為餬口覓食之資，不自言有如東坡般的氣概，立功於天地間，但仍強調做人。對於滿街徒具虛名之名士，亦是深感痛恨的。他在范縣給墨弟的家書中亦提及：

「近世詩家題目，非賞花即燕集，非喜晤即贈行，滿紙人名，某軒某園，某亭某齋，某樓某巖，某村某墅，皆市井流俗不堪之子，今日纔立別號，明日便上詩箋。其題如此，

其詩可知，其詩如此，其人品又可知。吾弟欲從事于此，可以終歲不作，不可以一字苟吟。慎題目，所端人品，厲風教也。」（註八）

書法創作若缺少高尚的人品，即算是作品昂揚頓挫，儼然可觀，內在的清雅之氣仍是有所欠缺。因此板橋一再告誡他的堂弟，要重視立品。除了立品，學養上的功夫也是不可少的。他的詩文中經常流露出他對讀書的看重，及下功夫的精神。如他題「靳秋田索畫」：

「昔人學草書入神，或觀蛇鬥，或觀夏雲，得箇入處；或觀公主與擔夫爭道，或觀公孫大娘舞西河劍器，夫豈取草書成格而規規做法者！精神專一，奮苦數十年，神將相之，鬼將告之，人將啟之，物將發之。不奮苦而求速效，只落得少日浮誇，老來窘隘而已。」（註九）

又如「灘縣署中寄舍弟墨第一書」中說：

「讀書以過目成誦為能，最是不濟事。眼中了了，心下匆匆，方寸無多，往來應接不暇，如看場中春色，一眼即過，與我何與也。千古過目成誦，孰有如孔子者乎？讀易至韋編三絕，不知翻閱過幾千百徧來，微言精義，愈探愈出，愈研愈入，愈往而不知其所窮。雖生知安行之聖，不廢困勉下學之功也。」（註一〇）

又「與江賓谷，江禹九書」中云：

「文章有大乘法，有小乘法。大乘法易而有功，小乘法勞而無謂。五經、左、史、莊、

騷、賈、董、匡、劉、諸葛武鄉侯、韓、柳、歐、曾之文，曹操、陶潛、李、杜之詩，所謂大乘法也。理明詞暢，以達天地萬物之情，國家得失興廢之故。讀書深，養氣足，恢恢游刃有餘地矣。」（註一一）

由上所述，可知板橋在學問上的淵博及勤苦的功夫。他以深厚的學養功力，厚植他在人品上的修養，以磊落瑰奇之氣，興酣落筆，蔚然有經籍之光。以此從事藝術創作，自然風神也就不同了。

## 二、寓意抒情——主張個性的自然流露

古來即有書家能將思想情感及審美意識，寄情於書的說法。韓愈在「送高閑上人序」中云：

「往時張旭善草書，不治他伎。喜怒窘窮、憂悲愉佚、怨恨思慕、酣醉無聊不平，有動於心，必於草書焉發之。……天地萬物之變，可喜可愕，一寓于書。」（註一二）

包世臣在《藝舟雙楫》中也指出：

「書道妙在性情，能在形質，然性情得於心而難名，形質當於目而有據。」（註一三）

可見古人對於書法與性情間的自然關係，已有深厚的認識。我們從板橋的詩文中也可看到這

樣的創作主張。他曾讚美紫瓊道人，稱其：

「詩則自寫性情，不拘一格，有何古人，何況今人。」（註一四）

他在題「屈翁山詩札，石濤石谿八大山人山水小幅，并白丁墨蘭共一卷」中說道：

「國破家亡鬢總皤，一囊詩畫作頭陀。橫塗豎抹千千幅，墨點無多淚點多。」（註一五）

板橋觀其畫作，深刻體悟到他們以豐富的情感，將國破家亡的哀痛，深沈的寓意於詩畫中。冷眼橫眉間，盡情揮灑胸中的悲鬱，無怪乎板橋要稱其「墨點無多淚點多」了。

板橋的書法，往往就是他性情的自然反映。他在「劉柳邨冊子（殘本）」中說：

「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。」（

註一六）

觀其一生，嵌崎落拓，在仕途上的不如意，轉而寄情於書畫，以其不肯妥協而迸發出的生命力，在出世入世，矛盾而複雜的世界觀裡，將內心的苦悶嘯鳴而出，「怒不同人」的不平之鳴，衍生出他狂怪不與人同的「板橋體」，這也正是他寓意抒情的自然流露。

## 三、師古人意，不師其跡——著重獨創的精神

中國書法藝術的源流，可以說是根植於老的藝術史上，從碑帖摹寫入手，取法於深厚傳統功力，幾乎沒有一個書家不是從傳統中厚植其創作基礎的（註一七）。黃山谷自稱：「晚得蘇才翁子美書觀之，乃得古人筆意，其后又得張長史，僧懷素墨跡，乃窺筆法妙。」（註一八）

東坡之子蘇過亦說其父：

「少年喜二王書，晚乃喜顏平原，故時有二家風氣。」（註一九）  
可見古人要能深入傳統，再出於傳統，方能蛻變出自家面目。

板橋所處的時代，正是揚州藝壇高舉走出傳統的標幟時代，再加上石濤在揚州寓留一段時間，對揚州藝壇有深刻的影響。石濤在《畫語錄》中曾指出傳統與創造的關係，他說：

「古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法之後，便不容今人出古法，千百年來遂使今人不能出一頭地也，師古人之跡而不師古人之心，宜其不能出一頭地也，冤哉！」（註二〇）

因此他強調「我之為我自有人在。」（註二一）以其磅礴的氣勢，向深邃堅固的傳統挑戰，終於在藝術創作中，成就了開天闢地的大業。板橋極為仰慕石濤，思想上自然受其影響。另一位對板橋在創作精神上影響深遠的是徐澗。《墨林今話》中稱板橋：

「詩詞書畫皆曠世獨立，自成一派。其視古人罕所心服，惟徐青藤筆墨真趣橫逸，不得不俛首耳。」（註二二）

他曾刻一印「徐青藤門下走狗鄭燮」，（註二三）並且填一首「賀新郎」詞來讚揚青藤的草書：

「無古無今獨逞，并無復自家門徑」。（註二四）

可見板橋對文長是極其崇拜。徐澗對於個性的極力追求，以及能從傳統中脫化出新的表現風格，和勇於反抗的獨創精神，引發板橋內心的共鳴，因此板橋亦有「文長、且園才橫而筆豪，而變亦有倔強不馴之氣，所以不謀而合。」（註二五）他一方面不斷紮實傳統的書學功力，一方面也不忘以叛逆的精神，不師古人跡。他在「跋臨蘭亭序」中說：

「黃山谷云：『世人只學蘭亭面，欲換凡骨無金丹。』可知骨不可凡，而不足學也。：板橋道人以中郎之體，運太傅之筆，為右軍之書，而實出以己意，并無所謂蔡鍾王者，豈復有蘭亭面貌乎！」（註二六）

他雖以古人書法精妙，但仍以破格的書體，遺形取神，開創出自己的面貌來。

我們再觀看他的題畫詩句：

「意在畫竹，則竹為主，以石輔之。今石反大於竹，多於竹，又出於格外也。不泥古法，不執己見，惟在活而已矣。」（題畫蘭竹六十七則）（註二七）

「石濤和尚客吾揚州數十年，見其蘭幅，極多亦極妙。學一半，撇一半，未嘗全學；非不欲全，實不能全，亦不必全也。詩曰：十分學七要拋三，各有靈苗各自探。」（蘭）（註二八）

明顯的揭露出他在創作上，不泥於古法，能將蘊育於內的盤礴兀傲之氣，以強烈的生命力，投注於創作中。師古人意，不師其跡，正是他獨創思想的精髓所在。

#### 四、主張美醜兼容，以俗入雅的審美意識

清代早期的揚州藝壇，一面承襲晚明變形主義的餘風，一面也延續著明末俗世的色彩，以真誠的「俗」來對抗虛偽的「雅」，當美僵化到只徒具形式時，藝術家們便開始力圖變革，以「怪」以「醜」來突破樊籬（註二九）。揚州八怪即是在這樣的時代風潮下，以著醜俗的筆墨情致，強烈的表現各自的情性。在書法上，板橋以篆籀隸楷行草相參來破格，雖有人稱之如「亂石鋪街」，然亂中有整，醜拙中自出奇趣。板橋對於美醜，有其獨到的看法，我們從其題「畫石」中所云：

「米元章論石，曰瘦、曰竊、曰漏、曰透，可謂畫石之妙矣。東坡又曰：『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！變畫此石，醜石也；醜而雄，醜而秀。」（註三〇）

板橋似乎參透了醜怪與美並非不能並存的美學觀點，與十九世紀法國的雕刻家羅丹，對於缺陷、痛苦的歌讚，如他塑造的「塌鼻子的人」、「老娼妓」、「老雨果」等，在斑駁破碎中，望見了苦澀慘澹的病老憾鬱，也在枝節片斷的痕跡中，看到了美的無限。羅丹說：

「自然中被認為醜的，往往比被認為美的更能顯現他們的『特徵』。」（註三一）

板橋的論點與羅丹不謀而合。醜是可以轉化為美的，就如同羅丹所言：

「把握從形象透露出來的內在的真理，這真理就是美。」（註三二）

只要能表現真實的本性，即算是缺陷的事物，亦能流露出它內在的稚拙美。板橋有一印文「麻丫頭針線」（註三三），以鄙俗不雅之辭，表露其朴實天真的自然本色，雖然表面上看，似乎不能登大雅之堂，然這其中卻有著對「美」的真正虔誠。藝術要能真實的反映生活，就不能避免美醜共生，要落實於雅的真趣，就不能不隨順俗情，此種化醜為美，以俗入雅的創作理念，正是板橋藝術上的一大特色。

#### 五、適天全性的自然主義思想

板橋在其詩文中多有順乎自然的主張，他深刻的體會到天地萬物間的自然之道。他在「

與丹翁書」中說：

「千古好文章，只是即景即情，得事得理。」（註三四）  
在「題畫蘭十九則」中也說：

「夫芝蘭入室，室則美矣，芝蘭勿樂也。吾願居深山絕谷之間，有芝弗采，有蘭弗掇，各適其天，各全其性。」（註三五）

他以為凡是適其物理，順乎人情的就是美；違背了物理及人情，也就妨害了事物之性，就不是美了。因此真正的藝術乃是傳達此種天地萬物之情性，進而探索出宇宙人生的奧秘。（註三六）

板橋一本自然主義的觀點，主張放任物性的自由，將一切還諸於天地，他在給墨弟書中說：

「平生最不喜籠中養鳥，我園娛樂，彼在囚牢，何情何理，而必屈物之性適吾性乎！」（註三七）

由此可見他素朴的適天全性觀點。事物惟有歸原於本性，才能一任逍遙之樂。對於藝術，他的一本自然的主張，以為藝術美的理想即是人的本性的自然流露，他的「道情」以說唱文學的筆法，不避俚俗，有如出於天籟般的朴實俚曲，敘述著人性自然情感的流露，打開生命的壁障，將人的本性與天地萬物融合為一，這種對自然的傳達，就是最充實的生命本體。他的

書法創作，引用蘭竹的畫法入書，誠如張懷瓘所言：

「是以無為而用，同自然之功，物類其形，得造化之理。」（註三八）  
將書理與畫理融通，探得事物之本性，這正是板橋自然主義思想的觀照。

## 六、強調現實主義的藝術觀

藝術常是作者主觀世界的反映，因此時代社會的烙印也就不可避免的依附在藝術家主觀的世界裡。板橋的藝術思想，創作性格與其所處的時代社會有著密切的關係。由於他自身生活上的遭遇，使其不畏權勢，對現實有著強烈的不滿，也因此使他更能體恤農民百姓的淒苦。他極為推崇東坡「刻刻以天地萬物為心，以其餘閒作枯木竹石」（註三九）的為天地生民立命的使命感，因此他在「自敘」中說：

「板橋詩文，自出己意，理必歸於聖賢，文必切於日用。」（註四〇）  
又題畫中云：

「凡吾畫蘭畫竹畫石，用以慰天下之勞民，非以供天下之安享人也。」（註四一）  
他以為藝術品要有實際的內容，才能反應出藝術家的思想情感，及客觀獨立的見解。如此才能裨益人生。而在反映的同時，要先對現實生活有深刻的體認，才能流露出真情實感，因此

他的詩文多半具有強烈的感染力，他的書畫作品，無不是真摯情感的自然宣洩，《松軒隨筆》說：

「板橋大令有三絕，曰畫、曰詩、曰書；三絕之中有三真，曰真氣，曰真意，曰真趣。」（註四二）

這個「真」字，就是板橋思想上現實主義的觀照，也是他直據血性，化為創作的泉源。

## 第二節 鄭板橋的書法特色

板橋的書法，是其個性才情的流露，也是其創作精神的高度表現。他的「六分半書」能對當時的形式主義及「館閣體」起很大的沖擊作用，又能在書壇上，獨樹一幟，表現出真氣、真意、真趣的性靈特色，與金農的漆書，可以說是清代早期碑學的雙璧。現在就以：

- 一、四體相參，美醜兼容，任情恣性。
  - 二、章法瑰奇，違而不犯，和而不同。
  - 三、筆墨豐饒，兼入畫法，卓趣橫生。
- 三個特色來看板橋在書法上曠逸不群的書體，及其融通的書趣表現。

### 一、四體相參，美醜兼容，任情恣性。

清初董趙旋風，隨著時代的走勢，已漸不能滿足藝術家的理想，新的書法美學漸被要求，傅山曾提出一反時尚的「四寧四勿」美學觀點。「寧拙勿巧，寧醜毋媚，寧支離勿輕滑，寧直率毋安排。」（註四三）期望藉由醜拙直率將書法由柔媚復歸於質樸，這樣的美學論點，對於日後的碑學派，無形中產生了深遠的影響。傅山之後，由於樸學興起，漢碑出土日多，一些有識之士，在思變的創作意識下，多方吸取民間書藝，另走師法漢魏古碑的路子。如鄭簠的隸書，參以草法，秀逸灑脫，石濤的楷書，參用隸法，古澹清雅。李鱣的行草，參入隸法，雅懿疏宕。冬心的隸書，化入魏碑，醇古奇逸。此種不同書體的結合，即是想要打破傳統上無法突破的僵局，鄭燮的四體相參更是令人側目。他在「四子書真蹟序」中說：

「黃涪翁有杜詩抄本，趙松雪有左傳抄本，皆為當時欣慕，後人珍藏，至有爭之而致訟者。板橋既無涪翁之勁拔，又鄙松雪之滑熟，徒矜奇異，創為真隸相參之法，而雜以行草，究之師心自用，無足觀也。」（註四四）

又他的印文「鄭為東道主，心血為爐熔鑄今古」（註四五）這些都說明了板橋在取法古人上，能師心自用，熔鑄古今各家之長，另闢蹊徑，實含有強烈的獨創個性。他一方面佩服山谷，雖無其勁拔體勢，但他也不墨守古法，以一股倔強之氣「怒不與人同」。於是不避美醜與

雅俗，將真、草、隸、篆四體相參；時而怪拙，時而精巧，時而頓挫，時而昂揚，恣意揮灑，將其喜怒哀樂的強烈情感，隨興表露，狂怪中，卻有著對美的真情與真趣。

我們觀其《題蘭竹石圖軸》（圖二）「之」、「無」、「禾」、「留」等為隸，「之」、「也」、「既」為行草，「揭」、「常」、「福」、「鷓」又有金石篆意，在結體上，隨字異形，或用古字、變體來轉化美醜間的對立，短短的六行字體除了傳達他的思想，也讓人感受到他內心兀傲而率直性情。再看他自定書寫的《潤格》（圖三），開頭三行，以隸書筆意，正重其事的書定潤例，而後又以輕快的行草筆意，抒發現實的觀點，「糾纏」二字著墨稍濃，「也」字特意拉長，「過」字以大突顯，整幅字時而跳脫，時而沈蘊，嘻笑之狀，隱約而現，是對現實的率性，亦是他的廓落之懷的傳達。板橋這樣的書體，正符合當時揚州富豪們嗜奇的品味，於是收藏或作偽的也就不在少數了。

二、章法瑰奇，違而不犯，和而不同。

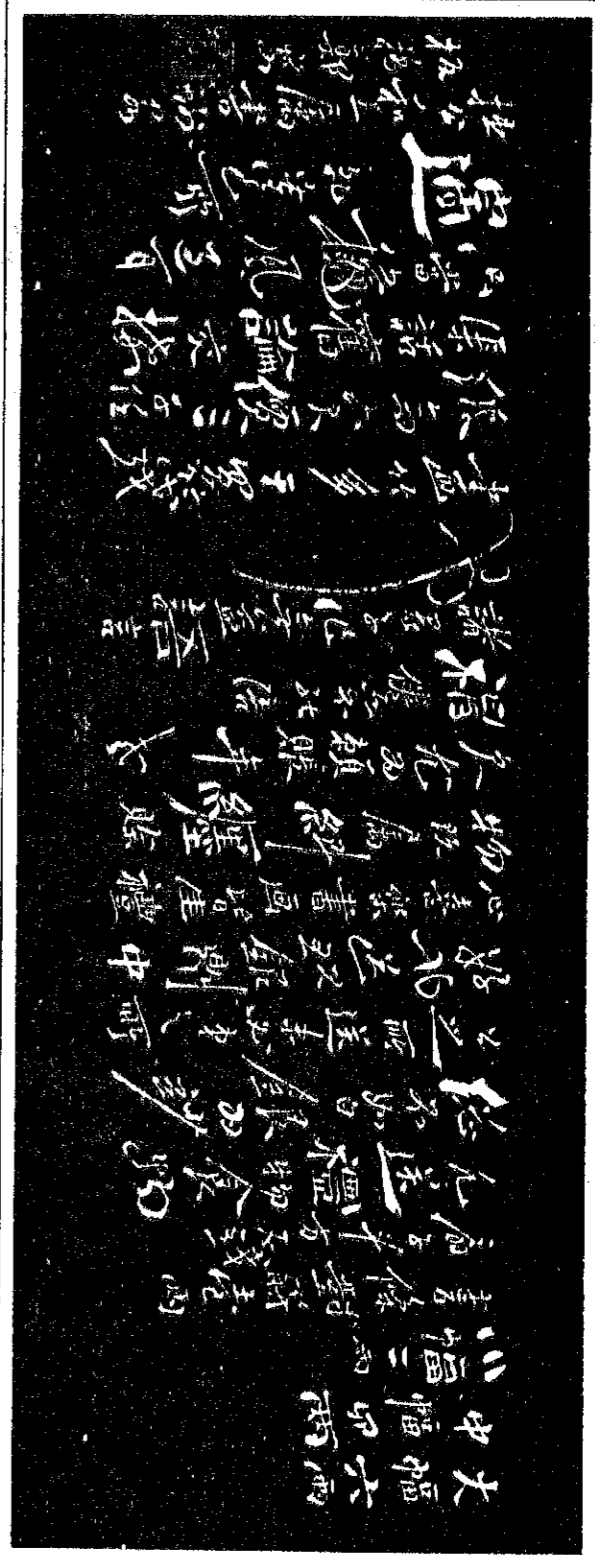
當代美國美學家，蘇珊·朗格（S.K.Langer）在其《美學問題》一書中說：

「一件藝術品中，其成份總是和整體形象聯繫在一起組成一種全新的創造物。雖然我們可以把它其中每一個成份在整理中的貢獻和作用分析出來，但離開了整體，就無法單獨賦



圖二 鄭燮（題蘭竹石圖軸）





圖三 鄭夢〔調格〕

予每一個成份以意味。這樣一種特徵，就是一切有機形式的特有性質。一件藝術品的意味，實際上就是它的『生命』，『意味』與藝術品的關係，就像『生命』與生命體的關係一樣，是密不可分的。」（註四六）

可見藝術的整體美是重要的。在中國的書法創作上，亦是講求整體的美感，因此對於章法的要求，也就更為嚴格。清劉熙載《藝概》中說：

「書之章法有大小，小如一字及數字，大如一行及數行，一幅及數幅，皆須有相避相形，相呼相應之妙。」（註四七）

董其昌在《畫禪室隨筆》中也說：

「余見米芾（米芾）小楷，作〔西園雅集圖記〕，是紈扇，其直如弦，此必非有他道，乃平日留意章法耳。右軍（王羲之）〔蘭亭序〕章法為古今第一，其字皆映帶而生，或小或大，隨手所如，皆入法則，所以為神品也。」（註四八）

可見章法主導著作品的生命，章法即是作品內在含藏的「理」，小至一字，大至通篇作品，皆有其理在，要能通理，然後才能識法。識法之後才能談到情趣，即如姜白石所言：「大要點畫之間，施設各有情理。」（註四九）。板橋的書法雖有人稱之如「亂石鋪街」、如「雨夾雪點」，但細看其章法，詭譎奇瑰中，仍把握住理趣，化有法於無法，整體看來可以說達到了孫過庭《書譜》上所言：「達而不犯，和而不同。」（註五〇）的意趣。「達而不犯」

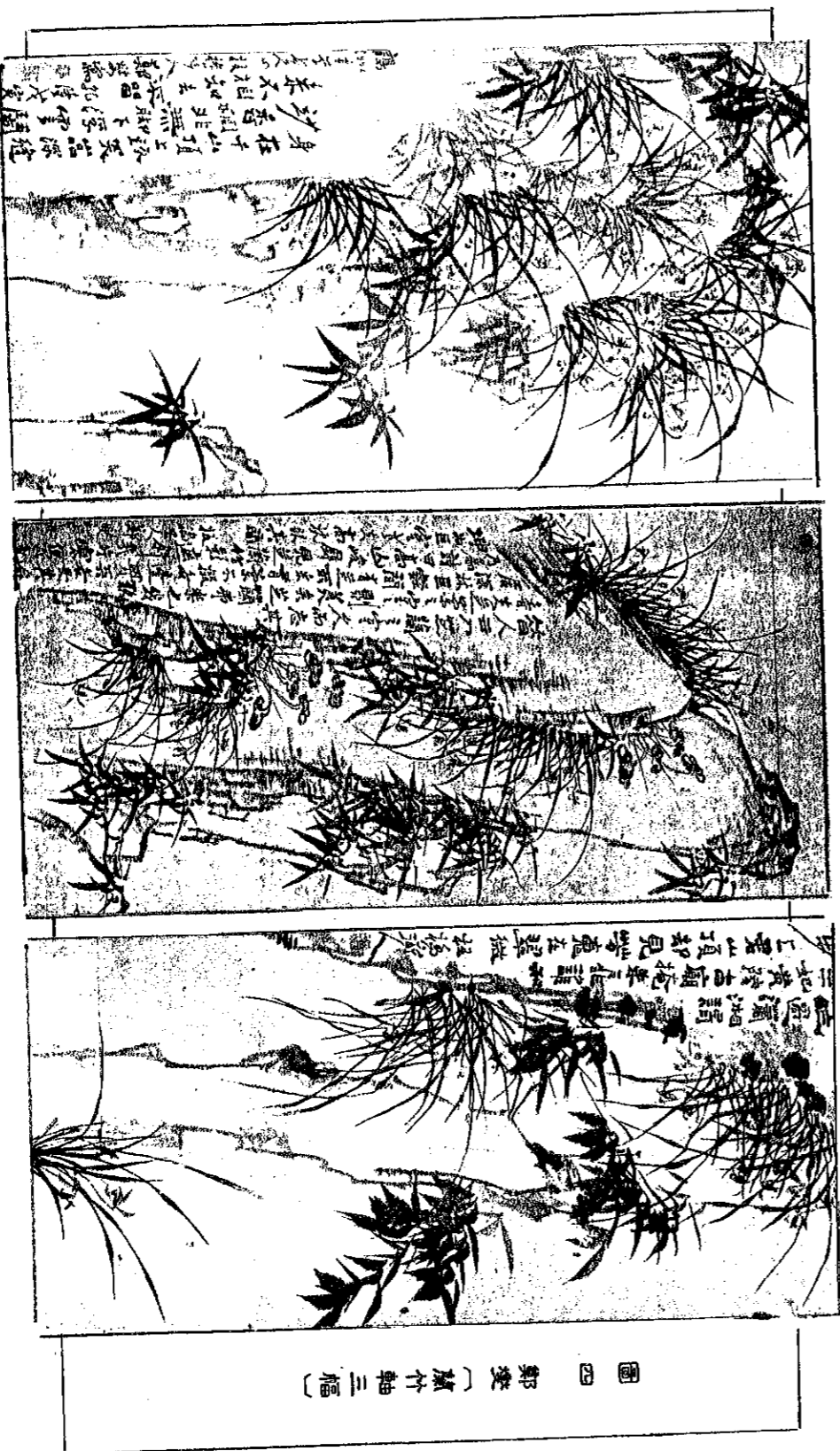
，是指彼此相互違背，但卻不至相互侵犯；「和而不同」，是指彼此間能和諧共處，卻又各自不同。亦即在衝破勻稱和諧的局面中，強化某一方面，使其呈現強烈風格，於對立中卻又能巧妙的相互參透、相互結合。在不相違犯且又能和中取異的情況下，其章法也就顯得豐富而多變化。我們可以從下列二個方面來分析：

(一)題畫佈局方面

板橋以大膽的革新精神，打破前人題畫窠臼，運用其精練的文學素養，及深厚的書法功力與繪畫配合，成一綜合的藝術風貌。在形式上，他將書法視為畫的一部分，有時題在畫面空白處，如「蘭竹軸三幅」(圖四)。有時則題在所畫蘭竹石裡，字成為畫的一部分，如「花卉卷」(圖五——)、(叢竹圖)(圖五——)。題畫辭句有時從左到右，有時又從右到左，如「新篁初放」(圖六——)，「竹石圖」(圖六——)。有時為配合畫面字亦斜行，如「竹圖」(圖七)，在視覺上與竹子的斜度相合，增加畫面上的律動生命感。他也有在一幅畫上 橫題、豎題的，如「竹石圖」(圖八)。

由上列的作品，我們可以看出板橋匠心獨運，經營謀篇，使題字成為畫的一成份，反映出他在空間布白上的特點，也顯露出他在詩、書、畫三方面皆精絕的技藝；同時這種不拘成法的安排佈置，雖「違」，但卻不「犯」，和中有異，有其活潑的中和美。

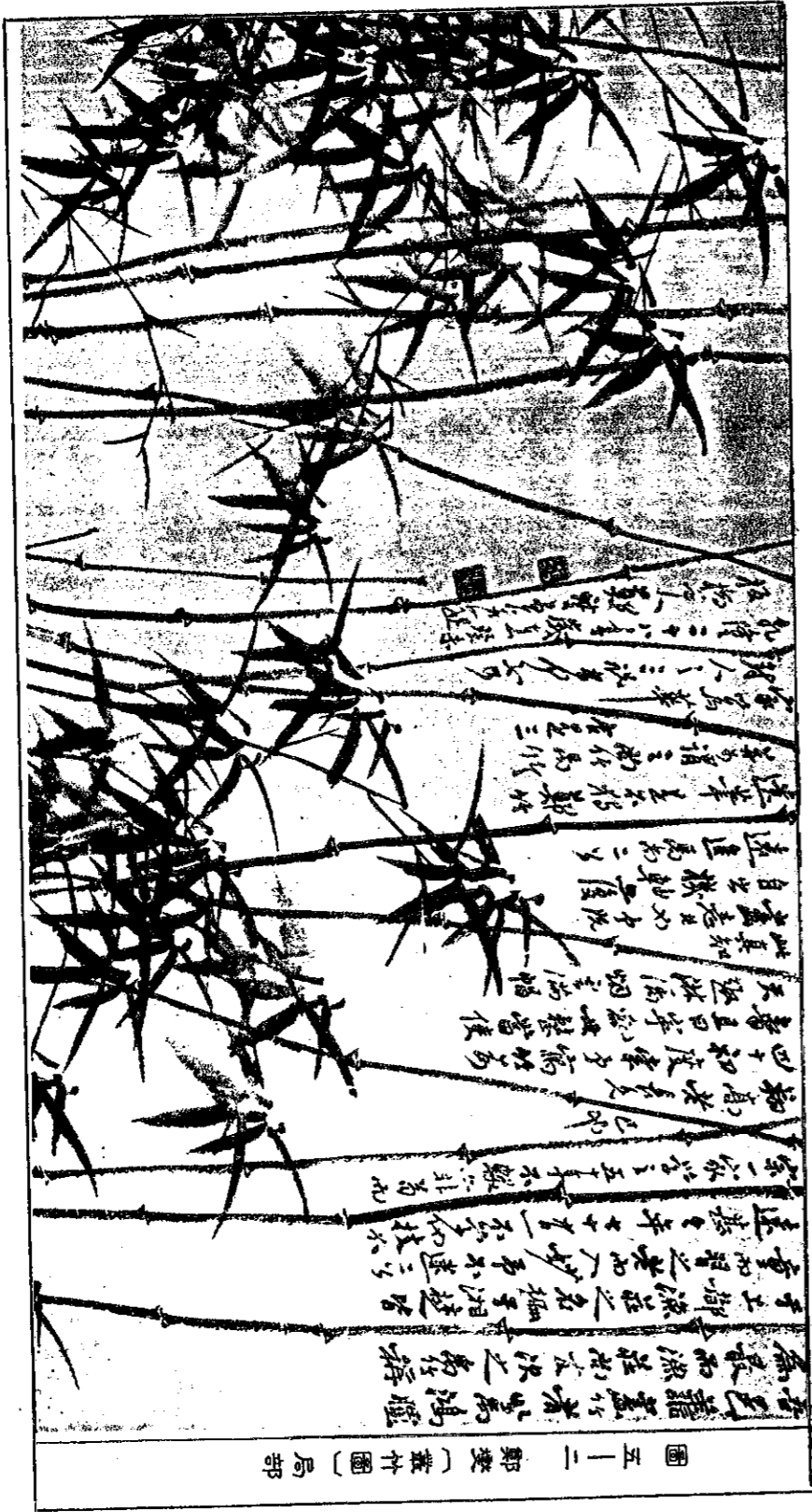
(二)結字方面



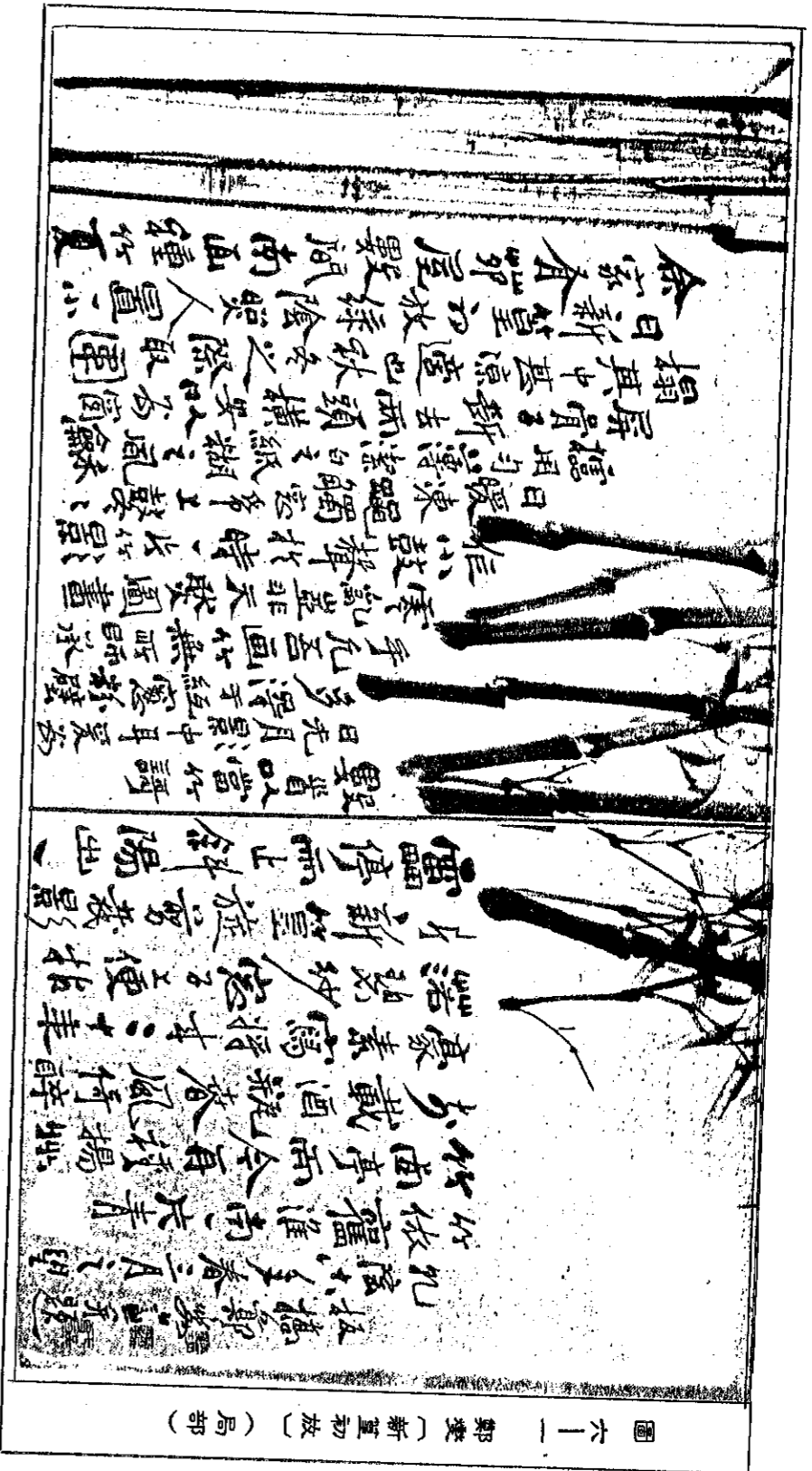


五十一 鄭夔〔花卉卷〕  
 此畫乃宋畫家鄭夔所作，畫中花卉草蟲，筆墨淋漓，神態畢肖。其間有詩詞數首，如「秋風吹敗葉，零落滿階前」等句，增添了畫作的文人氣息。

圖五十一 鄭夔〔花卉卷〕



圖五十二 鄭夔〔叢竹圖〕局部





圖八 鄭燮〔竹石圖〕



圖七 鄭燮〔竹圖〕

元代陶宗儀《書史會要》卷九中說：

「夫兵無常勢，字無常體：若坐、若行、若飛、若動、若往、若來、若臥、若起、若日月垂象、若水火成形，倘悟其機，則縱橫皆成意象矣。」（註五一）

字形的長短、大小、寬窄、天然不齊，各有真態。張懷瓘曾以「隸書以一形而成眾人相，萬字皆別」（註五二），來讚許右軍能悟生古法於外，得結字變化之妙。板橋對於結字，亦本其「怒不與人同」的個性，常故不同俗，字形上摻入古篆籀的筆畫，或用異體字，有時更任出己意增挪刪減。在結字上大約可歸結為

1. 隨字異形，各顯姿態 板橋書法中，字形常呈多樣變化的表現，如〔書七絕十五首卷〕（圖九）中「棗」字作長形，「棚」字作右斜寬形，「起」字長伸右足成斜形三角狀，「藕」字又呈正方形。字體瀟灑，隨機轉化。有時也吸收外物的體勢，來豐富字形上的變化。如他較特別的「柳葉書」（圖一〇）、「片」、「舟」、「折」、「歸」等，似柳葉隨風搖曳，宕逸生姿。而「飛」字，更如起飛之狀，極其飛舞之能事。又〔書贈師老詩軸〕（圖一一）每個字形，類唐偃仰，各盡物形，奇古生動。結體上偏於遠，但卻不至於破壞整體的和諧，可以說是「和而不同」的一種活潑表現。

2. 強顯波磔，長舒左掠 由於板橋書法四體參雜，間以畫法入書，因此隨處可見其隸意的波磔和蘭竹的畫姿。如（圖一二——一）字的捺筆突出，隨著凝重的線條，波磔欲飛還止，結



圖九 鄭燮〔書七絕十五首卷〕（局部）

忽朕湖上片雲飛不覺  
真中雨濕衣折得荷衣  
歸忘却空將荷葉蓋頭

板補居士以畫筆畫作柳葉書不知其一人曾有此書  
否安知古人無不備後人與書畫時竟耳我輩學  
畫能小至不見因全不得或在此體而... 鄭夔

自任平生酒量慳舟中無事可消閒  
昔製春結未厭名紙千章寫附還  
背雪為多何如昔年映影生關  
鑑石鐘空如畫一春風醉愛雨十里  
黃昏明月表夕初光景雀乳公慈白  
鶴歸何處一月雲從天際下  
師老手書

圖 一一 鄭夔〔書贈師老詩軸〕

字上使人有著既厚重又輕靈的感覺，在實中藉著波磔筆畫，通向字外，使外在的虛與內在的實相映，實中求虛，達到了審美上的意趣。又如（圖一二—二）掠筆以強勁的筆力斜行而下，若蘭竹的畫法，形態翩然，放逸生奇。略帶挑動的曲勢，曲中有直，勁拔之骨氣，隱然可見，讓人從靜止的字形中，和中見異，感受到剛健又婀娜的蓬勃生氣。

3. 字多呈扁形，且突出橫畫主筆。板橋字體受鍾繇影響，以橫勢取筆為多，筆畫波挑，多成異趣。如左圖（圖一三）字的橫畫主筆，曲折宛轉回向，落筆較重且長。使字延伸而呈扁形。整個結字在凝聚中，又因橫筆的開展而顯得舒朗古雅。結體上的「違」，卻能自得意態，達到自然天骨，令人意想不到的形式美。

4. 欹正相參，斜而復正。董其昌《畫禪室隨筆》中說：

「字須奇宕瀟灑，時出新致，以奇為正，不主故常。」（註五三）

似奇反正的美學思想，才能於平整中，求奇求變。我們觀看板橋字體，如（七言聯）（圖一四—一）「于」字，簡單幾筆，卻表現出欹側右斜的姿態，而「到」字，右邊豎長的鈎畫，好似傾斜欲倒，但末端的趨筆，欲穩穩的頂住了整筆畫，表顯出「斜而復正」的效果。又如左圖（七言聯）（圖一四—二）「琢」、「出」、「雲」、「開」、「蒙」、「見」等字都帶有側勢，如「琢」字左高右低，欹正參差。「開」字右肩斜倚，似欹還正，整幅對聯，在結體上有追求奇險的趣味，但又不失平衡的美感，這也正是板橋對欹側，能時出新致，求新

楚  
遑  
逐  
坐  
近  
近

圖 一二~一 鄭燮集字

著  
看  
春  
谷  
釵

圖 一二~二 鄭燮集字



車轉輪聲  
 歌好腔般無

圖一三 鄭燮集字

乾隆壬午題  
 景翁若先生使君若正  
 民于順處皆成子

圖一四——鄭燮（七言聯）

官刻肉時更讀書  
 板橋鄭燮

琢  
 出  
 雲  
 雷  
 成  
 古  
 記

詠亭方見夢予願似保以因予書不秋推  
 讓乃為走羊但悔愧好如洋未九

闢  
 併  
 蒙  
 醫  
 兄  
 通  
 衢

為板橋裝臉面也  
 外骨已百牙  
 板橋主人鄭燮

求變的表現。

5. 好用古字、異體，隨意增刪減筆畫 板橋和明末許多書家一樣愛用古字、異體，或間入古篆籀筆畫。有時簡單的字則寫得繁密如：雷——「雷」、秋——「穉」、法——「澆」、雪——「霽」、和——「蘇」、曹——「曹」、塵——「履塵」、天——「天」、龍——「龍」、則——「剛」、龍——「龍」（圖一五—一）有時繁密的字又簡單寫，如壽——「壽」、體——「體」、雲——「云」、龍——「龍」（圖一五—二）更令人側目的是對字體隨意增減筆劃，如雷——「雷」、軒——「軒」、雲——「雲」、飛——「飛」、然——「狀」（圖一五—三）。或隨興移位，古今雜呈，如獨——「歎」、壞——「壞」、四——「四」、寒——「寒」、山——「山」、章——「章」、酒——「酒」、洎——「洎」、樹——「樹」、隨——「隨」、道——「道」、賢——「賢」、散——「散」、錯——「錯」等（圖十五—四）雖然板橋的心態上，也許是要「故不同俗」，然在其作品上的整體配合，雖「為體互乖」卻有著多樣化的美感，依舊沒有脫開「和」的樊籬。

三、筆墨豐饒，兼入畫法，卓趣橫生。

書法之妙，首重在用筆，唐歐陽詢《用筆論》中說：  
 「夫用筆之法，急捉短搨，迅牽疾掣，懸針垂露，蠖屈蛇伸，灑落瀟條，點綴閑雅，行


↑ 圖 一五～三  
 ← 圖 一五～四

鄭變篆字


圖 一五～二  
 鄭變篆字

圖 一五～一 鄭變篆字

行眩目，字字驚心，若上苑之春花，無處不發，抑亦可觀，是子用筆之妙也。」（註五四）

孫過庭在《書譜》中也提出：

「一畫之間；變起伏於峰杪，一點之內，殊衄挫於毫芒。」（註五五）

點線的律動與創作者生命的律動，實有密切的關係，而使筆則是構成點畫至美的主要技巧。板橋在書法上的筆法，十分豐富，兼有楷法、隸法、篆法、行草筆法，再加上以蘭竹的畫法入書，因此在用筆上，逆鋒、中鋒、側鋒、方筆、圓筆、渴筆、蹲筆等，通篇一行中，參差錯落有致，落筆及結字上有輕重險夷，疏密傾倒之奇趣。現就所觀的作品加以分析，將其用筆及用墨歸結為：

(一)以畫之關紐透入於書

蔣士銓曾贊許板橋「作字如寫蘭，波磔奇古形翩翩」（註五六），板橋從山谷的書法中領悟到書與畫的關係，他曾說：

「山谷寫字如畫竹，東坡畫竹如寫字。」（註五七）

他一面吸取山谷的長撇如盪槳筆勢，一面吸取蘭的花姿葉態。疏密間搖曳生姿，卻也有股倔強的氣勢在。如（圖一六）此種筆致，有著取象於造化的「異類」抽象表現，使筆縱橫，遺其形跡，而取其神質。書與畫間，相互轉化，達到了高度的繪畫效果，也豐富了板橋書法藝



圖 一六 鄭燮集字

術的特殊性。(註五八)

(二)逆鋒取勢，筆透力強

蔡邕在《九勢》中說：

「藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之力。」

「藏鋒，點畫出入之跡，欲左先右，至回左亦爾。」

「護尾，畫點勢盡，力收之。」(註五九)

逆鋒取勢，在用筆上來說，它是力的創造，藉由筆鋒的藏匿，使力量集中於芒內，下筆的力與勢，自然就如渴驥奔泉，富有強力之美感。劉熙載也曾提及：

「用筆鋒無處不到，須是用『逆』字訣。」(註六〇)

可見逆勢能創造出極佳的藝術效果，它能化靜為動，產生多樣的美。板橋的書法，我們從左圖中來看其逆勢的用筆。如「舊」、「壘」、「尊」、「剪」、「無」(圖一七一—一)，運筆時欲右而先左，進行而稍見偃姿，「逆入平出」，略帶有金石刀法的趣味。又如「罵」、「塞」、「關」、「間」、「書」(圖一七—二)逆筆中有著穩重的堅實感。又如「定」、「恠」、「沙」、「落」(圖一七—三)，掠撇以逆取勢，筆透力強，神完氣定。這些皆是板橋善於運用逆勢的表現，也因此在其書體中無纖弱柔媚之病。

(三)正鋒側鋒並用，妍質並生



朱和羹《臨池心解》云：

「正鋒取勁，側筆取妍。王羲之書『蘭亭』，取妍處時帶側筆，余每見秋鷹搏兔，先於空際盤旋，然後側翅一掠，翩然下攫，悟作書一味執筆直下，斷不能因勢取妍也。所以論右軍書者，每稱其鸞翔鳳翥。」（註六一）

不惟右軍在用筆上正鋒、側鋒並用，如東坡，山谷，米元章等書家，也都以之並行。板橋的書法，我們觀其「ノ」的用筆，如「應」、「廬」、「序」、「夫」，（圖一八一—一）以中鋒行筆，至末尾筆桿微偃，主鋒偏在線條的左端，也就成了側鋒（廣義的側鋒即含有偏鋒）。又如「參」、「看」、「蔡」、「放」（圖一八一—二），在橫畫及波磔上，主鋒偏離在線條的上端成了側鋒，與中鋒筆畫並用。由於中鋒使筆，能得線條流暢舒緩之感，側鋒行筆，能得妍媚生動之姿。因此板橋的書體，在中鋒與側鋒並用下，也就顯得格外妍質生動。四方圓兼融，沈著勁健。

明趙宦光《寒山帚談》云：

「筆法尚圓，過圓則弱而無骨，體裁尚方，過方則剛而不韻。筆圓而用方謂之道，體方而用圓謂之逸。」（註六二）

又姜夔在《續書譜》中說：

「方者參之以圓，圓者參之以方，斯為妙矣。」（註六三）

應廬序夫

圖 一八~一 鄭燮集字

參看蔡放

圖 一八~二 鄭燮集字

能方圓並用，才能使字勢峻峭而又不失含蓄美。康有為在《廣藝舟雙楫》中對方筆、圓筆的用法說道：

「方用頓筆，圓用提筆。提筆中含，頓筆外拓。」（註六四）

我們看板橋書體的用筆如左圖（圖一九）「碑」字，「昇」的筆法在起筆時筆鋒凝縮，提筆而下，行至線條中間，再以頓筆略加外拓，而得筆勢圓勁的效果。「歛」字，方中參圓，圓中有方，有著古樸的金石味，卻也不失蕭灑的逸氣。「秋」字，「禾」的逆勢橫畫，及「火」的豎掠之筆，皆是圓中有方，蕭散中有著凝重沈著的遒勁氣勢。板橋對於方筆、圓筆頗能



圖一九 鄭燮集字

融通，可能一方面他承襲了二王一派的帖學功力，另一方面在金石碑刻中亦領悟到方筆的趣味，於是大量摻合，形成板橋體的一項特色。

(五)以澀為主，疾澀相濟，古澹鬱勃

劉熙載《藝概》中說：

「書要曲而有直體，直而有曲致。」（註六五）

板橋的書體常在直線中帶有曲意，隸筆的波磔更是時作波浪形，如圖（圖二〇—一）有時也以濃墨來變化線條的曲線，如圖（圖二〇—二）。曲直與用筆的疾澀有所關連，板橋受山谷影響很深，山谷書的特色即是澀筆。王澐《論書叢語》說：

「山谷老人書，多戰掣筆，亦其有習氣，然超超元著，比於東坡，則格律清迥矣，故當在東坡上。」（註六六）

可見其掣筆的清勁有力。板橋仿山谷，再加上篆隸的用筆特色亦在「澀」字上，因此他的書法，澀筆曲意的形態美，比比皆是。澀筆中又以疾相濟，拙樸中顯出活潑的勁勢，另有一番古澹鬱勃的澀趣。

(六)墨瀋淋漓，逸趣橫生

用墨方面，近人陳廷祐在其《中國書法美學》中說：

「一幅作品之內，由于字的結構，行的起止，全幅書法安排上的需要而運用不同的墨色

夢

逸

近

首

圖 二〇~一 鄭變集字

暖

長

管

山

無

圖 二〇~二 鄭變集字

漢水才發蒲  
 一為高唐  
 辭直夏  
 雨多堪疑巫  
 生畫忠人願  
 樂此有襄王  
 憶夢中  
 鄭變

才發蒲  
 高唐  
 夏  
 堪疑巫  
 忠人願  
 樂此有  
 襄王  
 憶夢中  
 鄭變

此無心入武關  
 非南宋玉  
 有微

自高唐賦  
 成後楚天  
 雲

自高唐賦  
 成後楚天  
 雲

自高唐賦  
 成後楚天  
 雲

圖 二一 鄭變〔草隸唐人絕句軸〕



。作者書寫時心情的變化也往往于墨色中表現出來。」（註六七）  
由此可知墨色的運用，影響了整個篇幅的美感，同時也是書家性情的表露。古人對墨色的講求，各因所好，如顏真卿、蘇東坡、傅山、王鐸、金農喜用濃墨，黃庭堅、米芾、文徵明，喜用淡墨。然墨如太淡則傷神，太濃又滯鋒毫，因此書家在用墨上，只能在有限的條件中講求變化。於是在枯、溼、飛白、漲墨等的用筆疾澀中做出各種層次的變化，使得字體隨用墨上的變化而生趣盎然。板橋的用墨頗為特殊，一幅作品，有時在好幾個字或某些字的偏旁，施以濃墨。如「草隸唐人絕句軸」（圖二一）遠看如雪雹和著雨點夾落，也像亂石橫鋪。近人鄧散木以板橋書法墨多於筆，遠看彷彿一簇簇墨點，乃是其採八分取法不高所致（註六八）。似乎對其用墨不表認同。但我以為這是板橋將繪畫上的用墨趣味，表顯於書法上，亦是其個性上借酒罵坐，目無卿相的疏狂性情表現。板橋書法可以說是繪畫形式的延伸，書家書法與畫家書法，所不同處亦正在於此。

### 註解

註一：余國松，〈書法家的能力結構論析〉，文載北京，《中國書法》第一期，一九八七年，頁四二。

- 註二：揚雄，《法言》，收於明，程榮校編，《漢魏叢書》第四冊，台北，新興書局，卷四，頁二。
- 註三：見蘇軾，《東坡題跋》，台北，廣文書局，民國六十年初版，卷之四，頁四二。
- 註四：同前註，頁一七。
- 註五：馬宗霍輯，《書林藻鑑》，台北，臺灣商務印書館，一九六五年十二月台一版，卷十二，頁三〇九。
- 註六：鄭燮，《鄭板橋集》，台北，宏業書局，民國七十六年三月再版，頁二二四。
- 註七：同前註，頁二五。
- 註八：同前註，頁一六一—一七。
- 註九：同前註，頁一七三。
- 註一〇：同前註，頁一七。
- 註一一：同前註，頁二〇二。
- 註一二：韓愈，「送高閑上人序」，見《歷代書法論文選》上冊，台北，華正書局，民國七十七年十月初版，頁二六七。
- 註一三：見《歷代書法論文選》下冊，頁六二二。
- 註一四：同註六，頁一八三。

- 註一五：同前註，頁一一一。
- 註一六：同前註，頁二〇〇。
- 註一七：參見趙浩如，〈書法美的本質和理論研究方法〉，文載《書法》第二期，上海書畫出版社，一九八七年，頁二二一。
- 註一八：黃山谷，「書草老杜詩後與黃斌老」，見《山谷題跋》，廣文書局，民國六十年十二月初版，卷之七，頁一一〇。
- 註一九：見葛立方，〈韻語陽秋〉，台北，台灣商務印書館景印《文淵閣四庫全書》第一四七九冊，民國七十五年，卷五，頁一一四。
- 註二〇：石濤，〈石濤畫語錄〉文收於王進祥編輯，〈中國美術史資料選編〉，漢京文化公司，民國七十二年，下卷，頁二六七—三六八。
- 註二一：同前註。
- 註二二：《墨林今話》，見周駿富輯，〈清代傳記叢刊〉七三冊，台北，明文書局，卷一，頁五。
- 註二三：袁枚，〈隨園詩話〉卷六，見卞孝萱編，〈鄭板橋全集〉，頁六九四。
- 註二四：同註六，頁一二六。
- 註二五：同註九。

- 註二六：同註六，頁一八五。
- 註二七：同前註，頁二二七。
- 註二八：同前註，頁一六六。
- 註二九：參見蔣勳，〈美的沈思〉，台北，雄獅圖書公司，民國七十五年二月出版，頁一二十八。
- 註三〇：同註六，頁一七〇。
- 註三一：見熊秉明，〈關於羅丹——日記擇抄〉，台北，雄獅圖書公司，民國七十四年元月二版，頁五〇。
- 註三二：同前註，頁四九。
- 註三三：興化民俗，生兒怕夭折，往往以「丫頭」為小名，如此不會引起地府閻王的注意而被召提。板橋幼時臉上多明顯的麻子，因此其父呼其「麻丫頭」。此為不登大雅之堂的名稱，板橋竟用為書畫印章，而後又將作品視為如勞動婦女的針線，奉獻給天下勞苦之人，因而有「麻丫頭針線」印章，參見黃倣成，〈從八十方印章看鄭板橋〉，文見《揚州八怪評論集》當代部分，江蘇美術出版社，一九八九年六月第一版，頁一七五。
- 註三四：同註六，頁二〇四。

註三五：同前註，頁二三二。

註三六：參見李長慶，〈鄭板橋美學思想初探〉，文見《揚州八怪評論集》當代部分，頁四六四。

註三七：同註六，頁一八。

註三八：張懷瓘，《書議》，見《歷代書法論文選》上冊，頁一三五。

註三九：同註六，「濰縣署中與舍弟第五書」，頁二五。

註四〇：同前註，頁一八七。

註四一：同註九。

註四二：見馬宗霍輯，《書林藻鑑》（下），台北，臺灣商務印書館，一九六五年十二月台一版，卷十二，頁三七九。

註四三：傅山，《傅山論書畫》，台北，華正書局，民國七十六年九月初版，頁一。

註四四：同註六，頁一九三。

註四五：黃倣成，〈從八十方印章看鄭板橋〉，見《揚州八怪評論集》當代部分，頁一八〇。

註四六：引自陳廷祐，《中國書法美學》，北京，中國和平出版社，一九八九年八月第一版，頁二〇三—二〇四。

註四七：同註一三，頁六六三。

註四八：同前註，頁五〇五。

註四九：姜夔，《續書譜》，見《歷代書法論文選》上冊，頁三六二。

註五〇：見馬國權，《書譜譯註》，台北，華正書局，民國七十四年十月初版，頁八〇—八一。

註五一：見《四庫全書》影本八一四冊，台北，臺灣商務印書館，民國六十九年。

註五二：同註一三，上冊，頁一六三。

註五三：同前註，下冊，頁五〇三。

註五四：同前註，上冊，頁九七。

註五五：同註五〇，頁三八。

註五六：同註二二。

註五七：同註六。

註五八：參見金學智，《書法美學談》，台北，華正書局，民國七十八年三月初版，頁四二。

註五九：同註一三，上冊，頁六。

註六〇：同前註，下冊，頁六六〇。

註六一：同前註，頁六八四。

註六二：見《明人書學論著》，文收於楊家駱編，《藝術叢編》第一集，第三冊，台北，世界書局，民國六十二年七月三版，頁三七。

註六三：同註一三，上冊，頁三六二。

註六四：同前註，下冊，頁七八五。

註六五：同前註，頁六六二。

註六六：見王澐，《淳化秘閣法帖考正》，台北，文史哲出版社，民國六十年五月景印，卷

第十二，頁五〇二。

註六七：同註四六，頁一七六。

註六八：鄧散木，《臨池偶得》見《現代書法論文選》，台北，華正書局，民國七十三年十月初版，頁二六五。

## 第五章 鄭板橋書法之承襲及其書風發展

藝術要能有獨特的風貌，在於它對形式、內涵上有種高邁的特殊性，能藉由凝縮、精煉而創造出更精純，且俱有永恆的美感。每一位天才藝術家，對於宇宙的萬物萬象皆能以敏銳的觀察力及表現力，使其表現的藝術品觸發同類之精神而生成美感（註一）。藝術的風格亦因之而生。「風格」是藝術史的基本概念，大抵不離時代風格、民族風格、個人風格。有關藝術家風格的形成與演變，除了傳統及時代社會文化的影響外，藝術家個人的自覺抉擇亦是一重要因素（註二）。因此本章在探討板橋的書法風格來源及其書風演變的軌跡時，一方面分析其書法與傳統上的脈絡淵源，另一方面對其在傳統書學基礎上，如何以最大的功力打出「反傳統」的旗幟，並以離經叛道、任性而率真的魄力，把悶不透氣的書學桎梏，踢踣而去，最後蛻變出他成熟的個人風格——「板橋體」做一深入的討論。

由於書風的演進是漸進的、延續的，在分期上不易做明確的分截，然基於研究上的方便，現將其書風分為三個發展階段來討論，除了分析他學習傳統上的軌跡，並歸結出每個階段的書風特色。板橋早期的書風依據他的重孫鄭鑾在《板橋世大父臨蘭亭序跋》中說：

「公少習懷素，筆勢奇妙，惜不可多見。中年始以篆隸之法闖入行楷，蹊徑一新，卓然

名家。」(註三)

可知其在中年以前學書以楷書和草書為主，故三十六歲以前為第一階段書風的醞釀時期。中期的書風約為三十六歲以後至五十歲左右，這個時期書法進入求變的階段。開始於傳統中去省思，藉由書畫的創作歷程，及新的美學觀點，大膽發揮他的創造力，此一時期為「板橋體」的蛻變期。晚期的書風約為五十歲以後至七十三歲。在其自身風格形成的基礎上，更進入了精熟、隨意自在而興趣橫生的成熟期。他過人的創作精神及反時尚的審美意識，始終不曾減弱，愈老愈見光華振爍。為「板橋體」最為風華爛漫的時期。

### 第一節 早期的書風——醞釀期（三十六歲以前）

《清史列傳》鄭燮傳中說板橋：

「書畫有真趣，少工楷書，晚雜篆隸，間以畫法。」(註四)

又《清稗類鈔》中也說：

「板橋初學晉帖。雍正辛亥，書杜少陵（丹青引）橫幅，體仿（黃庭），後乃自為一體。」(註五)

《邗江三百吟》中也提及：

「鄭公行世之字，皆尚古怪，余聞其中年學歐，因不能取炫於世，改而自成一家。小齋現藏（竹疏煙補密，梅瘦雪添肥）一聯，板橋楷書真蹟，筆筆中鋒，迥非行世一路，可以証矣。」(註六)

由前述的記載，可知板橋中年以前，著力於楷書及草書的傳統基礎。由於此時期的書蹟能見到的作品流傳甚少，因此在探討上，僅能以現有搜集到的兩幅小楷，及其自寫付梓的《鄭板橋集》（詩鈔）和他在六十歲時寫的（城隍廟碑記）來窺探他早期楷書的淵源及風貌。至於草書方面，這個時期也有相當成熟的表現，他在題「靳秋田索畫」中說：

「昔人學草書入神，或觀蛇鬥，或觀夏雲，得個入處；或觀公主與擔夫爭道，或觀公孫大娘舞西河劍器，夫豈取草書成格而規規做法者，精神專一，奮苦數十年，神將相之，鬼將告之，人將歎之，物將發之。」(註七)

於此可窺得他在學習草書上的心得。因此擇取其行世可見的草書作品兩幅，做為探討其早期書學上的淵源跡象，現列舉幾件作品來說明板橋早期的書風及特色。

〔書秦觀水龍吟冊頁〕（圖二二），南京許莘農藏，為板橋少有的早年傳世作品，橫體舒放，秀逸雋永，在字體結構及筆法上，得似鍾繇（賀捷表）（圖二三）與羲之（黃庭經）（圖二四）。羲之的（黃庭）以偏側取勢，豐姿飄逸，字形上的圓潤古雅，實與鍾書的高古純樸，有其血脈相連的承襲因子。羲之一本創造之才情，既承鍾繇之書風，又能略加改變以

篆法入書，自成斂鋒內捷的新風貌，可說是善學者。板橋此幅作品不難窺得師法鍾王，而又學而能化的軌跡。

〔讀歐陽子方文錄〕為小楷作品（圖二五），左款題為乙未九秋，當為康熙五十四年，板橋二十三歲時作。由書跡上我們可以看出每個字體皆溫潤爾雅，含而不露，猶如清風水月般的靜穆而妍美。我們將此幅小楷與虞世南的〔破邪論序〕（圖二六）來比較，可以發覺到在體勢及筆法上頗為相近。據裴景福《壯陶閣書畫錄》載，板橋曾在所錄的〔宋拓虞永興破邪論序冊〕裡寫跋（註八），以小楷書，學此論。由於〔破邪論序〕脫胎於王羲之的〔曹娥碑〕（圖二七），可知板橋的楷書淵源不離晉人法度，其功力精湛，在結構及筆法上能於無意中見有意，頗得虞書不食人間煙火的尚韻書風。

〔新修城隍廟碑記〕（圖二八）此碑現存於山東省濰坊博物館，為乾隆十七年板橋時年六十歲作，為倡捐重修城隍廟而撰刻於石以紀其事。此碑不但文好，書好，刻工亦好，在當地傳譽為「三絕碑」（註九）。板橋書法作品中通篇以嚴整的筆調寫楷極少，此為一罕例，亦為難得之佳作。由此作可窺得從歐書脫化而出的深厚楷書功力。再觀其〔詩鈔〕，板橋於五十歲始將幾次修改訂定的詩詞文集手寫付梓，這本《鄭板橋集》在「詩鈔」部分，還可窺見他的楷書風貌。如〔姑惡〕（圖二九）即有歐書略帶險勁、恣意挺拔中仍見嚴謹的特色。歐體字有戈戟森列之險勁，又有演化精妙之秀骨清相，（圖三〇——）在結構形體上，字形方

整偏長，斂其中宮，四面停勻。偶而行楷錯雜（圖三〇——），或兼以別體字（圖三〇——三）既有北方雄強剛健之骨力，又有南方溫雅典瞻的豐姿。頗能出古法於新意，實為初唐書法，在楷書字體變化及發展，而至定型之完美階段中的一個重要典型（註一〇）。

由於板橋早年對科舉功名的執著，自然對「館閣體」平正圓潤的楷書下過一番功夫。歐陽率更的「三十六法」、「八訣」等（註一一），為歷來分析楷書結構、筆法的重要準則，而歐書在結構上的平正勻潤，為「嚴密無懈的空間美的表現」（註一二），更為唐以後書法家中少有的至高典範。因此對於講求「烏方光」的館閣體，乃成為最佳的入門帖範。王壯為先生以為館閣體雖非書法藝術的最高成就，但要達到這種勻潔圓滿的能品境界，非下極大的功夫不可（註一三）。板橋對歐書所下的功夫自是不待贅言，我們觀其碑中，如「乾」、「足」、「城」、「記」、「賓」等，筆筆來歷皆是歐字，面貌清晰。於此也向我們展現了板橋書法創新之背後，實有堅實的傳統功力，而非浪得驚世駭俗的取巧聲名。

鄭燮稱板橋「少學懷素」，金農亦稱其「狂草古籀，一字一筆，兼取妙之長。」（註一四）可知板橋早年對草書鑽研過。我們將其作品〔七言詩〕（圖三一）、〔五言詩〕（圖三二）這兩幅無記年款推測書寫年份可能較早的作品，與懷素的〔苦荀帖〕（圖三三）、〔聖母帖〕（圖三四）、〔小草千字文〕（圖三五）來比較。懷素的草書以淋漓痛快著稱，如「飛鳥出林、驚蛇入草。」（註一五）他的〔苦荀帖〕簡古挺秀，〔聖母帖〕勻穩清朗，〔小草

千字文）則一顯平澹古雅。用筆以中鋒著筆，細處不至於單薄，厚重處又顯紮實凝重。其點畫、結體雖率意顛逸，千變萬化，然實不離魏晉法度（註一六）。再觀看板橋的草書，點畫勻潤、以中鋒行筆，線條酣暢淋漓，結體上縱橫舒放，又能脈絡相連。轉折處如「遊」、「畫」、「初」、「處」為折釵股般的線條，圓勁有力。再細看其作品，於師承之餘，亦有自得，用筆及勢態上明顯的看出板橋已能表現出近似懷素的神韻風貌來。

綜觀板橋早期的書風，得自於傳統鍾王，並受唐人的影響，功夫紮實，且能長期的去實踐力行與體會。此一時期的書法，正是日後他的「六分半書」醞釀而成的基礎所在。這一時期的特色可歸結為：

1. 以學習傳統的晉唐帖學書風為主，為凝斂而平正的基礎期。
2. 作品以傳統的楷書、草書為主要類型。
3. 用筆、結構不離晉人法度，形質的表現，較屬於技巧的磨練階段。

## 第二節 中期的書風——蛻變期（三十六歲至五十歲左右）

中期以後的發展為楷書及草書求變的時期。我們分析板橋的書法，早期受歐書的影響深遠，然歐書的體貌不易表達鮮明的個性，他在「儀真縣江村茶社寄舍弟」書中說：

一一〇

「褚河南、歐陽率更之書，非不孤峭，吾不願子孫學之也。」（註一七）

因此他除了字學漢魏，對於古碑斷碣，亦刻意搜求（註一八）。三十六歲讀書於天寧寺時，曾手寫四書，並作「四子書真蹟序」，文中說道：

「黃涪翁有杜詩抄本，趙松雪有左傳抄本，皆為當時欣慕，後人珍藏，至有爭之而致訟者。板橋既無涪翁之勁拔，又鄙松雪之滑熟，徒矜奇異，創為真隸相參之法，而雜以行草，究之師心自用，無足觀也。」（註一九）

而他在「題畫竹」中亦說：

「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！」（註二〇）

可知板橋極力追求山谷的勁拔，為求開闢新徑，於是萌發了四體相參的創作意念，並從山谷筆畫中領悟出畫法入書的關紐。

板橋於四十歲在南京鄉試得捷後，復讀書於焦山的別峰庵。焦山為鎮江名勝之一，千古年來屹立於滾滾大江的浪濤裡，其著名的一系列摩崖岩壁，留有歷代名士的詩文題刻，其中最著名的為「瘞鶴銘」。此碑原刻於焦山西麓的石壁上，年久石崩，墮入長江中。及至康熙年間，由陳鵬年募工將殘石撈起，依摹岩之原形嵌立建亭。山谷曾有詩贊曰：

「大字無過『瘞鶴銘』。」（註二一）

康有為亦稱：

「宋人書以山谷為最，變化無端，深得『蘭亭』三昧。至其神韻絕俗，出于『鶴銘』而加新理。」（註二二）

山谷書體中的撇捺拖出，姿態宕逸，欲側蕭散，皆是學自瘞鶴銘。板橋對山谷的傾慕，再加之能就近觀賞『瘞鶴銘』真蹟，影響之深，自可得知。《甌鉢羅室書畫過目考》說他：

「書法『瘞鶴銘』而兼黃魯直，合其意為分書，通其意寫竹蘭」（註二三）

可知『瘞鶴銘』及山谷書法，是他學書淵源的一重要脈絡。此一時期「六分半書」的雛型也逐漸形成。可以說是「板橋體」蛻變形成的階段。於此列舉數件作品來討論，以明瞭此一階段他的書風發展及其特色。

〔四子書真蹟〕（圖三六一—）三十六歲時作。板橋三十六歲以後至天寧寺讀書，常與同學陸白義、徐宗子聚集談詩論文，以「四書」、「五經」相切劘；或比賽記誦古詩文。此本〔四子書真蹟〕即為當時板橋以一個多月的時間默寫經文而成，行文中的小楷與早期書風不同，真隸中略帶行草，且起筆多處皆帶有碑意。再觀其大字「四書手讀」、「大學」、「中庸」、「論語」、「孟子」（圖三六一—）更融入篆隸筆法。此作可說是板橋開始嘗試求變的學習階段，既合於晉人法度，又能矜顯奇姿。另一幅小楷作品〔董恥夫揚州竹枝詞九十九首敘〕（圖三七）於四十八歲時寫。雋秀妍美的書風不離鍾王，然結構上的偏側取勢，略

帶行草隸意的舒朗，開始脫化出自家面目來。

〔行書詩文〕八開冊頁（圖三八），四十二歲時作，冊頁中的八幅小品，含有楷書、行書、草書、六分半書以及小楷。將其多方面的書法功力展現。除了承襲早期的傳統，並試圖

師心自用，以新的觀點詮釋前人規範、雖未臻成熟，然姿媚躍出，頗得蘇黃及懷素之情興。

〔道情十首〕（圖三九—）為板橋四十五歲時作。道情小唱於三十七歲時完成初稿，後屢經更改，將其一生跌宕牢騷，瑰奇異趣俱流露於文詞中，此為其中之一手稿。何紹基曾跋此作品曰：

「字仿山谷，間以蘭竹意致尤多別趣。山谷草法，源於懷素。素師得法于張長史，其妙處在不起止之痕。前張后黃，皆當讓素師獨步，即板橋亦未能造此境也。」（註二四）

我們從整幅作品上來分析，板橋信筆而書，四體相參，楷行字體有鍾王及山谷的「長槍大戟」筆勢（圖三九—二），草體有懷素中鋒使筆，如錐畫沙力透紙背、結緊有力的線條（圖三九—三）而「斜」、「少」、「聲」等字（圖三九—四）更以蘭竹的畫法恣意縱斜，再加上墨色的起伏變化，充分的發揮以「真實相出遊戲法」的精神逸趣。雖然不及懷素的不見起止之痕，然節奏上的豐富變化，當不讓於懷素及山谷。〔七言聯隸書〕（圖四〇—）四十六歲作，此幅作品已有六分半書風格基本成熟的形態。蒼勁朴茂，峻拔中亦顯奇古，脫盡前人流習。整幅字看似敬側，「蘭」字偏右，「杯」字偏左，然「枝」字與「成」字，又將中心線



穩住，結字險絕，用筆隨意轉換，充分應用繪畫上的造形美，於縱橫聚散間，表現出豐富的節奏美感。落款部分（圖四〇—二）筆斷意連，頗得顏魯公（爭座位稿）（圖四一）筆筆生動，位置儼然的遒勁風骨。另外在四十八歲時書的（節書懷素自敘帖軸）（圖四二）、（題畫蘭）（圖四三）亦為「六分半書」的形貌。筆畫以圓馭方，波磔奇古，篆隸之意，顯而易見；或現古朴渾厚，或顯秀逸翩姿，有其豐富的變化內涵。

（自書詩軸）（圖四四）四十九歲時作，為行書體。板橋行筆善用蹲鋒，波磔挺然，有明顯的隸意。線條上近於折釵股、屋漏痕、提按頓挫的交互變化，及以墨色的枯潤，來強化行筆中跳脫的節奏美感，間以第三行、第十行穿插小字，使得虛實相生，於剛健雋秀中亦見婀娜流麗之態。

（書張志和漁父詞）扇面（圖四五），康有為《廣藝舟雙楫》評「夏承碑」高渾，並謂近今冬心，板橋類之（註二五）。近人王冬齡先生也以板橋隸書出自（夏承）（圖四六）、「華山」（圖四七）漢代諸碑（註二六）。這兩碑在用筆上與折方整，頓挫飛揚，其柔韌內斂的線條，予人麗質天生的遒麗美感。尤其（夏承）更集篆隸楷於一體，頗為奇詭。我們分析板橋的這幅作品，雖無記年款，然波磔圓轉古拙，結字收縱有度，勻整中亦見躍躍欲動之勢，頗得二碑古法的精神風貌，與晚期自家面目突顯的隸書風格不同，推測亦可能成書於此一時期。

另外（草書懷素自敘帖軸）（圖四八）、（書董偉業揚州竹枝詞十七首）（圖四九）皆未署年款，前者結體嚴緊，章法整飾，雖略有波磔及山谷筆意，大致圓轉而平和，不似晚期的狂怪率意，後者行書筆畫圓渾含藏，結構緊密而內斂，使筆多以鈍筆藏鋒，行氣間縱逸飄灑，取法魏晉，尤得力於宋人。我們將這幅作品與東坡的（黃州寒食帖）（圖五〇）、米芾的（捉刑殿院帖）（圖五一）比較，發覺此作頗有東坡豐腴妍媚的遒健姿態，亦有米南宮沈著痛快、縱逸之趣。板橋在現藏於上海博物館的一幅中堂墨跡寫道：

「平生愛學高司寇且園先生書法，而且園實出于坡公，故坡公書為吾遠祖也。坡書肥厚短悍，不得其秀恐至于蠢，故又學山谷書，飄飄有欹側之勢，風乎、雲乎玉條瘦乎。元章多草，盡神出鬼沒，不知何處起，何處落，其顛放殆天授，非人力不能學，不敢學。

東坡以謂超妙入神，豈不信然？」（註二七）可知板橋曾模仿過蘇字、米字。史紫忱先生以為板橋在學山谷書法時，覺其上水撐船太過吃力，於是又習東坡，東坡學李北海，形神兩似，但傳世的行楷卻是橫畫細、直畫粗的東坡體，此又得自於顏真卿的（多寶塔碑）。可見書法的模仿是在汲取營養，而後以能表現自我的面貌為貴（註二八）。此與板橋的創作審美意識頗為契合。板橋的作品在盡學古人之餘，不為奴子，自家風骨於此作中依稀可見。

從上所舉的作品來看，中期的書法，由早期臨古的基礎裡，將漢八分雜入行楷中，以其

倔強之氣，怒不與人同，創出他自己的「六分半書」，《廣陵詩事》云：

「少為楷法極工，自謂世人好奇，因以正書雜篆隸，又間以畫法，故波磔之中，往往有石紋蘭葉。」（註二九）

他一方面以山谷、《瘞鶴銘》為主要學習對象，另一方面又廣泛吸收顏真卿和蘇東坡等宋人風韻，並於漢魏古碑中汲取養分，加以大膽的創作精神，直據血性，鎔鑄古今。此一時期的書風特色可歸納為：

1. 以學習山谷、《瘞鶴銘》為主，並廣博吸收漢碑及宋人風韻，為一傳統與創新的交融蛻變時期。
2. 作品中楷書仍存晉人法度，行草帶有碑意及宋人筆意。
3. 六分半書的面貌基本成型，個人的藝術風格開始展現。

### 第三節晚期的書風——成熟期（五十歲以後至七十三歲）

板橋在五十歲以後始奉派任官，先後擔任范縣及濰縣縣令。范縣的質樸田園生活，使其在「芒鞋問俗入林深」之餘，仍有餘閒於翰墨的創作。而後調至濰縣，時逢荒災水患，百姓貧困。此時他對於現實社會的貧富不均，也就更顯激憤不平。這個時期他反應在文學藝術上

的作品，是強烈的表達對社會現實及人民疾苦的關懷。「真實性情的流露」成為板橋三絕藝術的精神所在。他在創作實踐的過程中，十分強調「自樹其幟」，不願「隨聲附和，以投時好」（註三〇），亦不做奴子書。因此在書法上走向「別開臨池路一條」的新領域。他的「六分半書」是其對個人藝術風格追求的成果，也可說是對正統觀點，館閣體書風的嘲弄，亦是他瑰奇磊落，倜儻風流才情的自然表現。

六十一歲辭官後再返揚州，此時他的身價和昔時已不能同日而語，他曾在一幅大竹題畫中寫道：

「二十年前載酒瓶，春風倚醉竹西亭；而今再種揚州竹，依舊淮南一片青。」（註三一）

與他昔日：

「日賣百錢，以代耕稼；實救困貧，託名風雅。免謁當途，乞求官舍；座有清風，門無車馬。」（註三二）

的景況相較，對於人情澆薄，實有深刻的感受。晚年板橋在書法創作上，極其繁富，橫塗豎抹，隨意揮灑，縱橫馳騁間、機趣橫生，「板橋體」的高度藝術表現，於此可說達到了極為精練純熟的地步。此種「領略古法生新奇」的異軍姿態、為當時書壇上的一朵奇葩。

板橋晚期的成熟書風，除了楷、行草外，以「六分半書」為主要風格代表，於此將其作

品歸類為一、楷體方面。二、行草體方面。三、六分半書體方面。六分半書體由於作品甚多，為了便於討論，又將其類分為(一)偏於楷體。(二)偏於隸體。(三)偏於行草體。各舉其較具特色的作品來討論他書風的發展及特色。

### 一、楷體方面

〔臨蘭亭集序〕(圖五二)五十一歲時作，文末並作跋曰：

「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。況蘭亭之面，失之已久乎！板橋道人以中郎之體，運太傅之筆，為右軍之書，而實出以己意，并無所謂蔡鍾王者，豈復有蘭亭面貌乎！』」(註三三)

可知板橋的創作思想裡，臨古並非一成不變，更非只師其跡象。我們觀此臨本，迥異於羲之〔蘭亭〕，在臨古與自運中，參入隸法，別具逸趣。雖然面目不同，但仍得晉人一派儒雅的風韻。另一幅〔臨王羲之蘭亭集序〕屬於楷行體(圖五三)，作於五十三歲。此幅以正統的筆法來臨寫，頗得蘭亭蘊藉內斂的中和美，但在筆法上，亦有所不同，如「暮」、「群」、「少」等，羲之以內擲筆法(圖五四)，含藏筋骨；板橋卻以偃筆出鋒，以剛顯柔。

另外約成書於五十七歲左右的〔灑縣永禁煙行經紀碑文〕(圖五五)，六十歲作的〔新

修城隍廟碑記〕(圖五六)及辭官前後所作的無記年款〔七言聯〕(圖五七)，皆為成熟的楷書作品，有歐、黃的筆意，並於工整的楷書中，寓含寫意的情緒，從堅實的傳統裡，更加開拓了楷書的內涵。

〔七言聯〕(圖五八)五十五歲作，此幅作品較為特別的是它的結字，在提筆中含，頓筆外拓時，將字形略呈局部三角形，如「金」、「登」、「水」、「可」。通篇看來，勁健綽約，頗具創造力，與其似諧亦莊的叛逆個性，頗有幾分神似。

〔難得糊塗〕(圖五九)五十九歲時作，另外〔小書齋〕(圖六〇)、〔靜儉齋〕(圖六一)、〔七言聯〕(圖六二)成書時間亦可能相近、皆有顏、蘇的的餘韻。葛立方《韻語陽秋》中說東坡：

「少年喜二王書，晚乃喜顏平原，故時有二家風氣。」(註三四)

東坡於「書吳道子畫後」也說：

「詩至於杜子美，文至於韓退之，書至於顏魯公，畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。」(註三五)

可見東坡對魯公之稱譽與受影響的深遠。板橋學東坡，而蘇體、顏體有其一脈的淵源，板橋汲取二家法，以神韻為重，並以其厚實的文學素養與人生體驗，於入法出法中捕捉意境上的抽象內涵，既得顏字之端嚴凝整，亦得蘇字之豐腴遒勁。

## 二、行草體方面

〔判牘〕凡八十則（圖六三），〔判詞〕凡十則（圖六四），為板橋任官時的判案批詞。由於無意求佳，信筆草草，卻仍有法度可尋；用筆線條圓潤流暢，沒有刻意的追求，反而更自在的流露出真、行、草交互更迭的筆法，質樸率意，自然天成。

〔與四弟書〕（圖六五），由內容推測當書於山東任官時。由於家書與一般的尺牘不同，純為抒情達意，且不拘客套，因此這封書信寫來也就格外的隨意自然，雖書意恣肆，仍見中規中矩，可知板橋早年的楷書功力是極為深厚的。另一幅約成於同時的行書〔王維和賈至早朝詩軸〕（圖六六），在用筆上與判詞、判牘略有不同，山谷筆趣顯然可見，然「曉」、「冕」、「兄」等又較山谷更具橢圓的拋物線，結體上以縱橫欹正來取險勢，如「欲傍」斜倚，而至「袞」又歸平正，末尾兩行較前更具草法，欲險跳脫，及至「板橋鄭雙」四個字又回復平正，頗能於聯絡處見章法，又於洒落處見意境。

此外五十九歲作的行書〔四言聯〕（圖六七），筆法上已是成熟的多家風貌融合。較為特出的是「沙」字，似山谷逆水撐船，然板橋在尾端的出鋒，則又屬於他自己於畫法中領悟到的自創筆意。

〔修城記〕（圖六八）五十六歲作，〔重修文昌閣記〕（圖六九）五十八歲作，此二碑現存於山東濰坊博物館，仍屬較具楷法的行書，筆墨含潤，有似春氣網繆。穩健中亦見飛揚。有歐字、山谷風韻。

另有一幅較為特別的行書〔贈鍾啟明并留別軸〕（圖七〇）作於六十歲。行筆方整，有顏魯公端重沈著的氣勢，亦有坡公〔表忠觀碑〕（圖七一）生動滋華的書卷氣；同時亦存晉唐餘韻，能將深厚醇雅の意味，蘊含於點畫中。通篇寫來命筆運駐有節，及至落款帶以行意，由工而寫，將書家的情緒納入於書，既有剛勁之氣，又得鬱勃之姿。

〔書李約社詩集序〕（圖七二）以及〔書王維山中與裴秀才迪書軸〕（圖七三）字跡較為嚴整，當為歐字、山谷筆意的楷體行書，點畫圓潤雅潔，鈞掠尤為婉健，與板橋其他作品略帶狂悍之氣不同，表現的是另一種陰柔美。

七十一歲作的兩幅〔七言聯〕行書（圖七四、七五），及未署年款的〔行書中堂〕（圖七六）、〔草書蘇軾詩〕（圖七七），還有另一幅〔行書條幅〕（圖七八）及〔草書詩軸〕（圖七九），在運筆及章法結構上，已至十分成熟而圓融的境地，可說達到了「于諸法無所滯礙」、「人法雙忘」的境界。是崔蔡、歐虞、顏蘇、黃米，亦俱非也，誠如康德論美時所說的「無目的的目的性」（註三六），在技巧的背後，實有板橋人格與精神的參透，化入筆墨，自然天成。其晚年的書法，如參天老松般的高古而又樸拙可愛，於此可得見。

### 三、六分半書體方面

(一) 偏於楷體

〔道情〕（圖八〇）五十一歲作，此作與四十五歲的〔道情〕作品表現的風格不同，此為「六分半書」的成熟代表，由楷行入紙，時而穿插流暢的「一筆書」，以行草的牽連筆意，將曲線巧妙組合；時而以篆隸古體行之，筆畫遲澀而結體繁累，此種怪拙與精巧的調度：成一豐富而多層次的造形變化。延續此種中期「六分半書」的創意體勢，且更臻成熟的作品尚有現藏於四川省博物館的〔李白長干行〕詩（圖八一）、五十六歲作的〔與江賓谷、江禹九書〕（圖八二）、六十歲作的〔題竹石圖〕（圖八三）、六十二歲作〔題竹石圖〕（圖八四），以及六十六歲作的〔題雙松圖軸〕（圖八五），筆法轉換自在而靈活，字形結構的怪異更是多見，如「兩」、「為」、「衛」、「屐」、「望」，尤其在〔書七絕十五首中〕（圖八六）「起」、「沙」、「斤」、「人」、「為」，以誇張的線條帶出，實中有虛，而「紅」、「枯」、「麻」、「利」、「棚」等多字，又以漲墨點畫出搶眼的字亦。隨勢異體，隨意變形，極其自由而豐富的變化表現，正如板橋自言：「不泥古法，不執己見，惟在活而已矣。」（註三七）這個「活」字，正是他成熟期，突破傳統美學思想的一種體現。

另外六十七歲作的〔集唐詩序〕（圖八七）、七十歲作的〔九言聯〕（圖八八）為屬於較工整的「六分半書」，而另一幅無署年款的〔書評〕（圖八九）以橫取勢，收筆多作斂鋒垂露狀，寬舒靜謐中，又顯禪悟書理的洞達。在風格上較顯特殊。

〔七言聯〕（圖九〇）七十歲作，以及七十三歲書扇面〔江晴五言絕句〕（圖九一），板橋晚年的書已呈一片渾融平和的境界。於諸法無所滯礙，既有北碑的凝重粗放，不拘一格，又有南派的清雅適媚。章法結字上的獨特風格，實有前無古人的新意。

(二) 偏於隸體

清代早期開始厭棄帖學的同時，亦為碑學萌芽階段，隸書也因此成為一時臨習的風尚。當時屬於創新一派的如石濤、鄭篋、金冬心、鄭板橋等，於師法漢魏古碑時，力能翻陳出新，石濤以楷法入隸，鄭篋以草法入隸、金冬心以魏碑入隸，板橋更是四體雜陳，皆是變形的隸書。石濤與冬心對板橋的影響在論其交遊中已有敘述，而鄭篋這位學漢碑之剝蝕，且妄自挑釁，並參草法的漢隸先驅（註三八），與板橋亦有淵源。板橋有二印：「谷口」、「谷口人家」。據黃倣成先生所寫〔從八十方印章看鄭板橋〕中指出漢朝鄭子真，在洛陽西南的谷口修道，漢成帝時的大將軍王鳳禮聘不應，又因其隱於谷口，故號谷口子真。另鄭篋字汝器一號谷口，清江南上元人，其卒年正為板橋之生年。清梁巖在《評書帖》中稱他：

「八分學漢人，間參草法，為一時名手。」（註三九）

當時揚州許多園林都有他題詠的書法，板橋用此二印，晚年退隱不仕的思想與子真谷口同，而融合各體自成一派，此又受汝器谷口的啟發（註四〇）。可知板橋的隸書承襲古碑之餘，亦受近人鄭簠的影響，仰慕其人，才以「谷口」為印。我們觀看其五十五歲作品（杜甫春夜喜雨詩）（圖九二），此為「六分半書」中較偏於隸筆趣味的。這幅作品的波磔多處挑起，如「逕」、「曉」、「花」、「近」等以誇張圓勁的筆法，破唐以來方整之習，即是得自谷口的影響，如（圖九三）。另一幅（臨峽樓碑）（圖九四），作於七十二歲。「峽樓碑」在衡山祝融峰之山洞內，知者甚少，原碑為古篆，板橋卻以隸書來表現，與鄭簠的「五言絕句詩軸」（圖九五）在運筆上的沈著，且波磔圓起而方駐的守則凝厚，頗為相近。亦可窺出有「夏承碑」的用筆基調。

六十五歲作的「五言詩軸」（圖九六），和未署年款的「小詩奉和葑溪軸」（圖九七）、「論蘭亭書法軸」（圖九八）等在用筆的成熟上來推斷，亦可能為晚期的作品。板橋在多處橫筆做緊密而平板的排列，如「壽」、「書」、「謂」、「筆」、「軍」、「寒」、「澹」、「壘」等多字遠望十分突出，看似粗陋的結體，竟也能得到轉化，於醜中見到美；此種美醜的相形，擴大書法造形的內涵，增添了審美的新義。

「題蘭竹石圖軸」（圖九九），七十二歲作，此作在內容上表達了板橋強調趣在法外的磅礴氣勢，行之以文竟也有狂放恣肆、奔放不羈的筆趣，線條運用自在而成熟，在題畫上為

一難得的佳作。「臨懷素自敘帖」（圖一〇〇）亦書於同年，此作在章法上對於行與行間的牽掣呼應，頗多著意。橫看字與字間藉由捺筆橫伸，或扁體字態，欹側參差，打破橫行間的格局空白。而在用字上，古今雜陳，繁簡隨興，如「鬣」、「犇」、「堂」、「靴」等，隨意的創新，更增添了板橋在這幅作品中雋永而耐人尋味的妙趣。通篇筆力勁健沈著，似乎讓我們觀賞到板橋在傳統書學裡，蟬蛻變的高邁才氣，以及可貴的創造精神。

「七言聯」（圖一〇一），七十三歲作，欹側的結體，斜而復正，再加上落款的前呼後應，頗富韻致的跳動節奏，將整幅字襯托得更為活潑，不激不厲的文雅醇厚，於此可見。另有一幅較為特別的「柳葉書七絕」（圖一〇二），有點故做姿態，以柳葉畫法入書，或為一種嚐試，或為戲作，然仍可窺得其篆隸古法的韻緻，此作為板橋「六分半書」在面貌上罕見的一種特例。

（三）偏於行草體

「七律詩」（圖一〇三），五十八歲作，「才」、「割」、「揮」之豎筆，「錦」、「一」、「少」、「君」等之掠筆，極其瘦峭纖細，然在其他字體的圓筆頓挫中，使整幅字不至於單薄，反而顯得繚繞多姿。板橋對於線條運用之妙，由此作可見其非凡之豐富神采。另外「行書懷素自敘帖軸」（圖一〇四）、「行書中堂」（圖一〇五），為「六分半書」中頗為成熟的作品，亦可能成書於此一時期。這兩幅作品，在章法布局上，險仄起伏，線條上糾

結纏繞，點、線面對比迴旋，極其大膽的應用草書線條，大開大合；大字盡其大，小字又盡其小，在節奏感、力度及外形上，有其援毫掣電，如入無人之境的縱恣灑脫。這樣的「怪」是少見的，此也正是他強烈藝術個性的表露。

〔蘇軾致米芾書〕（圖一〇六）六十三歲作，另有一幅〔論書語軸〕（圖一〇七）亦可能作於同時。此時的用筆已十分成熟，板橋自我的面貌清晰可見，諸體融合，而率性之氣，躍然於筆墨中，和六十六歲作的〔行書中堂〕（圖一〇八），及約為同時或更晚的〔自書詩〕（圖一〇九）在行筆上，蒼老勁健，間以渴筆，拙實的筆致，一任自然，頗為天真純樸，可說達到了「無法」的意境了。

〔潤格〕（圖一一〇）六十七歲作，此作赫赫有名，乃是因為自古文人書畫家，不僅視賣字畫為禁忌，即便有之，亦刻意隱瞞。板橋的潤例，除了可以辭謝應酬的糾纏，亦可藉此表達賣畫為生，自食其力的必要，在某種意義上，還有為職業藝術家爭取傳統社會認可的合法地位，以及適當的尊重（註四一），此舉是頗為驚人的。作品中「也」字以一長弧線劃過，似蘭竹的畫法。頗有「新篁葉葉翠琅玕」的「異類」美感。而「過」字斗大，以此字收筆，氣脈戛然而止，後再徐徐引出落款，此種既斷還連的佈局，頗得奇趣，亦見其天才的藝術匠心。

另外六十八歲作的〔板橋自序〕（圖一一一）及〔跋李鱗花卉蔬果冊〕（圖一一二）也

是「六分半書」中頗具個人風格且成熟的代表作品，書畫同源的相通與相融，於此得到了最好的詮釋。

綜觀鄭板橋晚期的書風，可以將其特色歸結為：

1. 楷書方面更形率意抒情，技巧上已超越了形式主義，參透著板橋的精神個性。
2. 行草方面，為中期書風的延續。然至晚年，更形灑脫自在，盡脫諸家法，會意略形後，為強烈的個人化風格表現。
3. 六分半書方面，分明的表顯出板橋嬉笑怒罵、落拓不羈的真趣率性。雅俗皆能共賞，以及美醜間的對立轉換，既楷非楷、既隸非隸、既草非草的破格書，正是「板橋體」使人一見其書，如見其人的強烈藝術感染力所在。

### 註解

註一：參見林熊祥，〈談書法的結體及創造、模仿〉，文載《中華書學季刊》，台北，民國六十五年八月，一卷三號，頁三。

註二：參見郭繼生，〈王原祁的山水畫藝術〉，台北，國立故宮博物院印行，民國七十年六月初版，頁四。

註三：見卞孝萱編，《鄭板橋全集》，山東，齊魯書社，一九八五年六月第一版，頁六五二。

註四：同前註，頁五四五。

註五：徐珂，《清稗類鈔》第三十冊·藝術類，見《鄭板橋全集》，頁八二二三。

註六：林蘇門，《邗江三百吟》卷七「趨時清賞門、板橋題畫」，見《鄭板橋全集》，頁六四〇。

註七：鄭燮，《鄭板橋集》，台北，宏業書局，民國七十六年三月再版，頁一七三。

註八：裴景福，《壯陶閣書畫錄》卷二十二·碑帖，見《鄭板橋全集》，頁七九七。

註九：李金新·郭玉安《德政傳千古，碑刻耀藝林——淺識鄭板橋在濰縣所遺碑刻》，見卞孝萱編《揚州八怪評論集》當代部分，江蘇美術出版社，一九八九年六月第一版，頁八八八。

註一〇：參見殷葆，《論歐陽詢》，文載《書法研究》，一九八六年三月，總第二十三期，頁四七。

註一一：見《歷代書法論文選》上冊，台北，華正書局，民國七十七年十月初版，頁八九—九六。

註一二：參見陳振濂，《歷代書法欣賞》，陝西人民美術出版社，一九八八年十月第一版，

頁六九。

註一三：王壯為，《書法叢談》，台北，國立編譯館中華叢書編審委員會發行，民國七十一年一月，頁一四—一五。

註一四：金農，《畫竹題記》，收於黃賓虹·鄧實編，《美術叢書》第一冊，江蘇古籍出版社，頁一四〇。

註一五：同註一一，頁二五九。

註一六：鮮于樞云：「懷素守法，特多古意。」沈右云：「懷素書所以妙者，雖率意顛逸，千變萬化，絕不離魏晉法度故也。」見馬宗霍輯，《書林藻鑑》，台北，臺灣商務印書館，民國五十四年十二台一版，卷八，頁一七五。

註一七：同註七，頁七。

註一八：同前註，「署中示舍弟墨」，頁九八。

註一九：同前註，頁一九三。

註二〇：同前註，頁一六二。

註二一：黃山谷，《山谷題跋》，台北，廣文書局，民國六十年十二月初版，卷之四，頁三〇。

註二二：康有為，《廣藝舟雙楫疏証》，台北，華正書局，民國六十九年五月初版，卷六，頁



二五六。

註二三：李玉榮，《甌鉢羅室書畫過目考》，見周駿富輯，《清代傳記叢刊》七四冊，台北，明文書局，卷三，頁一。

註二四：「清鄭板橋書道情卷」，見裴景福，《壯陶閣書畫錄》，卷一八，見《鄭板橋全集》卷七，頁七九三。

註二五：同註二二，頁八七。

註二六：王冬齡，《風流倜儻的六分半書》，見《揚州八怪評論集》當代部分，頁八二一。

註二七：見周積寅，《鄭板橋書法集》，《論書語軸》，圖一三。

註二八：史紫忱，《大冰塊爆火花——讀聯副「當代名家書法小品展」記感》，文載「聯合報」副刊，民國七十九年十二月二十九日，二五版。

註二九：阮元，《廣陵詩事》卷八，見《鄭板橋全集》，頁六九八。

註三〇：同註七，頁二〇六。

註三一：同前註，頁一六四。

註三二：同前註，頁九八。

註三三：同前註，頁一八五。

註三四：葛立方，《韻語陽秋》，見景印《文淵閣四庫全集》集部四一八，台北，台灣商務

一四〇

印書館，卷五，頁一一。

註三五：蘇軾，《東坡題跋》，台北，廣文書局，民國六十年初版，卷之五，頁九五。

註三六：熊秉明，《中國書法理論體系》，文載《書譜》第三十五期，香港，書譜出版社，一九八〇年八月，頁六八。

註三七：同註七，頁二二七。

註三八：參見錢泳，《書學》，見《歷代書法論文選》，下冊，頁五七六。

註三九：同註一一，下冊，頁五三九。

註四〇：見《揚州八怪評論集》當代部分，頁一七〇。

註四一：參見徐澄洪，《鄭板橋的潤格——書畫與文人生計》，見《藝術學》，台北，藝術家出版社，一九八八年三月，第二期，頁一六四—一六五。

一四一