

中国美术史及名作欣赏

期中论文

“竹”的抗争

——记明清两幅墨竹图对理学的抗争

【内容摘要】

本文通过对明清两卷墨竹作品的分析，从而反映了在理学禁锢之下，明初文人画家弃功利、重抒情，追求“理”让位于“情”的努力以及清盛世期间文人画家与政治高压、思想钳制的抗争，表明中国文人的傲骨不堪专制高压与思想禁锢，在封建专制堡垒中生长出精神的傲“竹”，昭示着明清绘画积极与程朱理学抗争，从而展现这一时期的绘画由沉寂到再兴的发展轨迹。

【关键词】

程朱理学 《竹鹤双清图》 《竹兰石图》 抗争

绘画对于中国人而言不仅仅是艺术，也是哲学，是心灵与人生的对话。中国的水墨传统记载了中国古代社会千年的历史沿革与思想变迁，中国文人在这大山大川、竹石花鸟中寻觅知音与梦土，更在留白的空间里许下宽容与谦逊。

绘画艺术与哲学的结合使得中国山水画充满了浓郁的哲学气息。其中，“天人合一”的思想使得一枝一叶总关情，“山水比德”将自然与人的某些内在属性、特征相对应，使绘画“比德”说成为潮流。梅兰竹菊，清丽芬芳，各具姿质，以其不畏严寒，操洁自持，淡雅清幽，不同俗好，成为历代诗人、画家吟诗作画的对象，并冠以“四君子”之美称。正如吴历所言：“竹之所贵，要画其节操，风霜岁寒中，卓然苍翠也。山中酒熟，独酌成醉，信笔挥洒，遂成苍翠，甚娱乐也。何可一日不画此君？”¹竹是历代文人墨客吟诵摹写的对象，它四季常青，形态潇洒，有不畏风雪直上云霄的刚毅性格和凌云之志。竹子中空，是谦虚正直的象征，它的绿叶不能与百花比美，凭的是一份虚怀若谷的淡雅。竹影摇曳中，拂去了红尘的俗媚，北宋诗人苏轼云：“无竹令人俗”；白居易《养竹记》有言：“竹性直，直以立身，君子见其性。故君子多数之庭实焉。”因此，文人雅士的居所总少不了青竹陪伴，墨竹成为文人画的表现主题之一也就自然而然了。

哲学与美学的发展与其社会状况是不可分离的，我们在欣赏墨竹作品的时候不能仅仅停留在其高洁坚贞的品格之上。理学是宋代出现的一种新的社会思潮，它是儒学发展的重要阶段，适应了封建社会从前期向后期发展的转变。随着封建专制主义进一步增强的需要，理学以儒学为宗，吸收佛、道，将天理、仁政、人

¹ 沈子丞编：《历代论画名著汇编》，文物出版社，1983年，第325页

伦、人欲内在统一起来，使儒学走向政治哲学化，为封建等级特权的统治提供了更为精细的理论指导，适应了增强思想上专制的需要，深得统治者的欢心，成为明清的官学。然而思想禁锢既久，亦必有冲击、抗争。中国文人的傲骨是不堪专制高压与思想禁锢的，于是在封建专制堡垒中生长出精神的傲“竹”，昭示着明清绘画与程朱理学的积极抗争。

以下两卷墨竹作品分别反映了明初理学禁锢之下文人画家弃功利、重抒情，追求“理”让位于“情”的努力以及对清盛世期间政治高压、思想钳制的反抗，其中着重表现了对理学的抗争。艺术家们的心灵世界落在纸上，这是他们可以恣意纵情的天地：在这里，可以游戏，可以撒谎，可以爱，也可以寄托。我们可以理解并愉快的接受被善意的改变表象的画面，在那里，可以看到我们心里想要看到的东西：我们的理想，我们的爱意。



一、《竹鹤双清图》

1、画作简介

《竹鹤双清图》轴，明，边景昭，王绂绘，绢本，设色，纵 109cm，横 44.6cm 纸本设色。北京故宫博物院。画面左上款署：陇西边景昭同孟端王中书为诚斋写竹鹤双清图。钤“怡情动植”、“边氏文进印”。另有清乾隆御题诗一首：“九龙沙县两幽人，一味芝兰气合亲。恰似绿筠将白鹤，无心常自结高邻。”裱边四周有清代文臣钱陈群、董邦达、汪由敦等五家题记。²

此图为王绂作竹石，边景昭画丹顶白鹤，这是王绂与边景昭合作的花鸟画精品，很有艺术性和意境。该图描绘溪水之畔，翠竹之间，两只丹顶白鹤栖息于竹林之间。双鹤姿态各异，其神态舒展自如，栩栩如生，清雅格调，于精微中透出雍容浑朴的气象。一回首振翼，缩一足，一悠闲漫步，似有所求。主体双鹤均作近景特写，准确而细致地描绘了他们的体态、羽色，不遗细节。仙鹤或引颈翘首，若有所思；或低首俯身，自啄其羽。白鹤本身形成三色对比，丹顶、白身、黑尾、如同“万绿丛中一点红”，皎洁华美，极富色彩装饰美。背景为双

² <http://www.dpm.org.cn/China/default.asp>

勾绿竹，挺拔而不失幽雅，寥寥几笔尽显空灵。翠竹的刻画手法工致，形象谨慎，设色淡雅，即严谨又自然。翠竹背景，又映衬出幽旷出尘的品格，其格调亦带平民化贵族品位。

2、形象设色：

图画中丹顶、白身、黑尾三色对比与翠竹交响辉映，画中凭空所生的墨竹并未经过刻意的处理，但每一节竹枝的舒展、转折、起伏都描绘得极其精致，王氏所描绘的墨竹给观者展现的并不仅仅是竹本身而已，而是心之竹，一种游走在内心的节奏与韵律，昭示着对自然，对生命节奏的赞美。

对水墨的选择，使文人的审美格调区别于宫廷的富丽和民间的俗艳。统治阶层追逐的富丽多彩的审美情趣，是儒家注重“文”饰和社会秩序的一种体现，文人所崇尚的水墨，却是对禅道精神的回应。文人画，以水墨为主，水墨为黑，画纸为白，黑白相映，虚实相生，“知其白，守其黑，为天下式。”³舍弃五色，追求返璞归真的素朴之美，水墨被推向极致。“运墨而五色具”，“绚烂之极，乃造平淡”，对色彩不同的认知和阐释，使文人的水墨在哲学思想上找到了精神支撑。

张彦远《历代名画记》中解释水墨画：“夫阴阳陶蒸，万物错布。玄化无言，神工独运。草木敷荣，不待丹青之彩；云雪飘扬，不待铅粉而白；山不待空青而翠，凤不待五色而是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”文人在实践中对水墨毫不逊色“色”的表现，使水墨发展为中国画典型的符号语言。⁴墨色的浓淡干湿造就丰富的形象和层次，素朴淡雅之风，既符合了文人“逸笔草草”直抒胸臆的现实需求，也顺应了文人对“怀素抱朴”精神。墨经水调释所呈现的巨大表现力，那单纯、朴素、清雅、静穆的水墨精神品格已经远远超出了纯“线条”的表现范围，很快成为文人士大夫表现他们独特审美情趣的有效手段。在老子的“五色令人目盲”，庄子“既雕既琢，复归于朴”，“朴素天下莫能与之争美”的审美思想影响下，文人们从思想深处也寻到了去掉繁饰，不贵色彩，而着意于单纯水墨的朴素、淡雅的境界之源。随着文人个性的不断张扬，主题精神、观念在绘画中的彰显，水墨的表现力在明清更加显示了它内在的巨大活力。墨分五色，墨和色共同编织了一个梦幻般的竹林世界。从设色来说，“淡色惟求其清逸，重彩惟求古厚”，即淡彩要能清逸雅正，重彩能够古厚臻丽，在画面中没有跟从事物的浮光掠影，而是用单纯的色彩强调着具有写意意



图 1 《竹鹤双清图》局部



图 2 《竹鹤双清图》局部

³ 《老子》第二十八章

⁴ 曹洞颇 郭建：《丹青妙笔的意蕴》，郑州大学出版社，2006年5月，第54页

味的形象，色彩本身也和着作者的情思。画家对墨竹的细致描写并不是单纯的转述对象，而是存在着更高的追求，对自己内心的感悟。

3、构图处理

画面上竹鹤与坡岸、洲渚等的布置，形态上有横有斜、有曲有直，颜色上有红有绿、有黑有白；它们映衬得体，变化有致，富有和谐的韵律美和清爽明丽的气息。图中边氏用笔工整、浑厚，刻画入微；王绂笔法松秀遒劲。两家画风难异，但由于作者巧妙安排，画面仍能和谐统一。全画意境清雅高洁，构图动静结合，以纵取势。

竹林之间的留白使画面顿生灵气，仿佛让人感到清风拂过，宇宙之气充斥其间，进一步提升了竹鹤意境。正所谓“虚实相生，无画处皆成妙境。”⁵画中之景与空间布局融为一体，借透视法淋漓尽致表意味深长的空间和无穷无尽的气韵。这一留白智慧受老子哲学思想影响，对天地间万象的学问认同老子“道”、“自然”、“虚无学说”，以及“万象皆从空虚中来，向空虚中去”，这一片虚白上幻现的一花一鸟、一树一石、一山一水都负荷着无限的深意与无边的深情。

4、作者其人其思

王绂，字孟端，号友石，因隐居九龙山自称九龙山人。他博学多才，善于作诗，字写得好，画山水、树木和竹石。洪武年间，因牵累获罪被发配戍守朔州。永乐初年，因被举荐在文渊阁任职。之后升任为中书舍人，后归隐江南。

王绂墨竹，名倾一时。他的墨竹能于遒劲中出姿媚，纵横外见洒落。李日华评之曰：“孟端王级字与倪征君珊、柯博士九思两家斟酌多寡浓淡而为之，是以有倪之逸，无其疏之野有柯之雄，无其伉浪。若夫蓄雨含云，舞风弄日，秀姿妍态，又其偏长。”⁶这是对王绂画竹特点的总结。

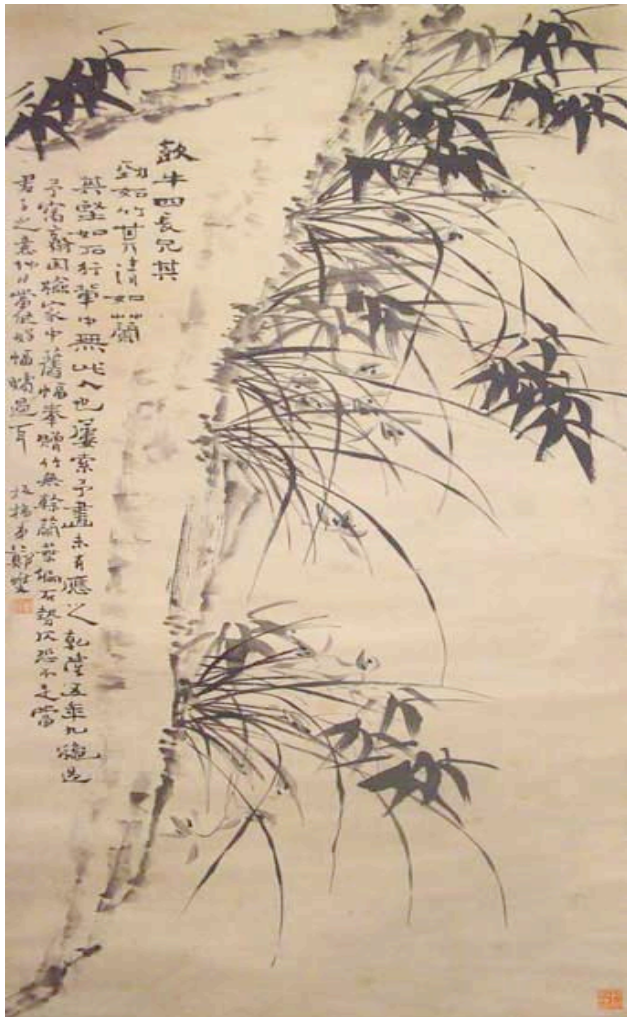
作为不慕荣利的高士，王绂出于内心真情以言画。他的“高人旷世，用以寄其闲情，学士大夫，亦时彰其绝业”，“一二稿本，家传师授，辗转摹仿，无复灵性”之说，指出了功利心重而情性失落，在明初可谓空谷足音。王绂以寄情为核心的文人画论与明初程朱理学的正统理论形成鲜明对比。明初在“存天理、灭人欲”的理学思想影响下加强了文化专制，这一制度扼杀了画家的创造精神，在君主的淫威之下，只能墨守成规，以求无过。“师古人”成风，就造成了临摹的全盛和创造的衰微，而此期王绂“师造化”论，实为不可多得的声音。同时，他又强调“写意”，主张画作要表达内心世界，这是对“灭人欲”的反抗，对理学的抗争。

王绂有显见的尊古意识，但尊古是为了针砭现实，提出自己的创作主张。“古人作画，其精神贯注处，眼光四射，如兔起鹘落，稍纵即逝。后来作者精心临摹，

⁵ 笪重光：《画筌》，见邓乔彬：《中国绘画思想史》，贵州人民出版社，第109页

⁶ 邓乔彬：《中国绘画思想史》，贵州人民出版社，第562页

尚未易究其指归，况率意改作乎？”⁷鄙弃名人摹仿成风跃然纸上。终于，王绂重述“外师造化，中得心源”之说。绘画是寄情之作，应该是“凡此皆外师在画，胃肠定位何法何法也。内得心源，不言得之谋氏谋氏也。”⁸“师造化”与“得心源”不可分割，“心源”又与人格、学养关系密切，故王氏有言“惟品高故寄托自远，由学富故挥洒不凡”。⁹明初只讲道学、性理，实施政治高压，表面看来，“家传师授，辗转摹仿”尚是“技”之未至，背后却是情性消失、性灵泯灭，品不高、学不富的必然结果。王绂倡“师造化”，又言“得心源”，在反对摹仿之际又是对社会的深层次的批判。此外，王绂强调画作“写意”，重在表达内心。王绂又言，古人的“不求形似”，并非不要形似，而是“不似之似”，即“兴至则神超理得，景物逼肖；兴尽则得意望象，矜慎不传”¹⁰。“逼肖”当然是极似，而“逼肖”又与“神”、“理”互为依存；“得意望象”即创作主体不应仅专注于“象”，而要主客统一。这样，“不似之似”就是在肖形的基础上更得事物的神、理，更见作者主观意、趣。



二、《竹兰石》

1、画作简介

《竹兰石图》轴，清，郑板桥绘，纸本，墨笔，纵 123cm，横 65.4cm。图绘不畏环境险恶的兰竹在悬崖峭壁上生机盎然的景色。本副自题七律一首，劝慰友人要像有君子之谓的兰竹一样心胸开阔，“容纳百千端”。款署：“绍言老寅长兄教画，板桥弟郑燮。”画上自题：“饮牛四长兄其劲如竹，其清如兰，其坚如石，行辈中无此人也。屡索予画，未有应之。乾隆五年九秋过予寓斋，因检家中旧幅奉赠。竹无竿，兰叶偏，石势仄，恐不足当君子之意，他日当作好幅赎过耳。板桥弟郑燮。”钐“郑燮印”、“克柔”朱文印各一方。¹¹

画上用淡墨勾勒出一块巨石，

⁷ 邓乔彬：《中国绘画思想史》，贵州人民出版社，第 580 页

⁸ 同上，第 581 页

⁹ 同上，第 586 页

¹⁰ 同上

¹¹ <http://www.dpm.org.cn/China/default.asp>

笔墨简括。巨石的缝隙中，兰竹丛生，横斜态纵，疏密有致。其中，兰叶以中锋写出，墨色润泽，其飘逸优雅、柔中寓刚的韵致卓然而出。竹叶重叠错落，浓淡相宜。整幅画态纵豪放，酣畅淋漓。清劲萧爽、秀逸过人之兰竹置于陡峭的岩石之间，纵横交错，天机自然，秀逸洒脱中更见一种顽强的生命力。图中以竹之劲挺、兰之清雅、石之坚韧来比喻“饮牛四长兄”的高尚品格。

2、形象笔法

对中国画而言，书画相通之论早已有之，郑板桥有诗、书、画“三绝”之名，“无古无今之画”又与“震电惊雷之字”密切相关，故板桥论书画关系更具权威性。¹²

郑板桥的书法兼取篆、隶、行、楷之长，独创一格，自称“六分半书”。大大小小，歪歪斜斜，纵横错落，飘洒有致，被人称做“乱石铺街”、“板桥体”。他不但以书入画，也以画入书，正如清代著名词曲作家蒋士铨在《忠雅堂集》中所说：“板桥作字如画兰，波磷奇古形翩翩；板桥写兰如作字，秀叶疏花见资致。”



图3《竹兰石》局部

¹³郑板桥重视诗书画三者的结合，用诗文点题，将书法题识穿插于画面形象之中，形成不可分割的统一体。《清代学者像传》评论其书画曰：“工画兰竹，兰叶用焦墨挥毫，以草书之长中竖长撇法运之；画竹神似坡公，多不乱，少不疏，脱尽时习，秀劲绝伦。书有别致，以隶楷些行三体相参，圆润古秀；楷书尤精，惟不多作。”¹⁴

《竹兰石》一图在画法上用具有力度的隶书笔法画竹，以纵逸的草书之法画兰，陡峭的岩石则以侧峰用笔简括勾勒出轮廓，略作皴染，三者交相辉映，相得益彰。此画以楷书融入篆隶的“六分半”书，欹正相生，清劲纵逸，增强了主题的内涵。

3、构图处理

《竹兰石》构图奇巧，不落俗套。在构图经营上作者追求一种度硬、老辣、劲健的风格，以兰竹打破石壁单调的平面，令画面丰富而多变。岩石上的题款使画面本身倾斜的对角线构图变得平稳厚重，同时平整的石壁亦将纷纷杂杂的兰竹统一起来，令画面于繁乱中不失平整，此以石统图之技实为高妙。另外，画面中的留白亦恰到好处，既足显兰竹清幽，又是作者在画幅以外更为阔大的视界和更为久远的未来中追逐理想的自由天地。

4、作者其人其情

郑板桥画竹，是从现实生活中来的，但又不是对现实生活中的竹子的刻板模

¹² 邓乔彬：《中国绘画思想史》，贵州人民出版社，第1071页

¹³ 同上

¹⁴ 同上

仿，而是经过概括、提炼，并以画家的思想情感及生动的笔墨赋与了它新的意境。

“江馆清秋，晨起看竹。烟光、日影、露气，皆浮动于竖直密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其胸中之竹，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。”¹⁵

郑板桥这段精辟的论述指出“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的联系与区别，详尽叙述了从观察感受、构思酝酿到落笔定型的创作过程，见解独到，为前人所未道。在艺术手法上，他强调“意在笔先”，用墨干淡并兼，笔法上瘦劲挺拔，布局疏密相间，以少胜多，具有“清瘦雅脱”的意趣。他尤其注重将书法用笔融于绘画之中，画竹是“以书之关纽透入画”，画兰竹是“借草书之中坚、长撇运之”，进一步发展文人画的特点。

郑板桥笔下的兰竹不是幽庭深院中文弱纤柔的兰竹，而是气质独具的山野之兰竹，行笔放纵，极富生命力。它们被赋予了深广的精神内涵，兰竹的精神气质实际上就是作者自我生命的外化。郑板桥受儒家“修身齐家治国平天下”思想影响，要求自己“第一要作明理的好人”，出仕的官，要“立功天地，字养民生”。他有政治才干，痛恨官场腐败作风，同情底层群众，曾在一幅《墨竹图》题诗中唱出了“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”¹⁶的心声。把竹同民众的疾苦联系起来，表现了一个清文人对于时世的关怀和对自己社会生命价值的追寻。他还说：“凡吾画兰画竹石，用以慰天下之劳人，非以供天下之亨人也。”¹⁷他在《竹石图》题诗云：“谁与荒斋伴寂寥，一枝柱石上云霄。挺然直是陶元亮，五斗何能折我腰。”他所作被誉为有君子气节的兰竹，是孤傲、高雅、坚贞气节的代表，这种精神、情操和艺术实践，实在是难能可贵。

郑板桥笔下的兰竹已改变了传统的“君子比德”或雅人清赏涵义。出于“慰天下之劳人”的创作目的，兰、竹、石之类绘画固然给人以审美的愉悦，但更多带有特定的政治寄托，他不像一般人物画家、风俗画家那样在作品中直接表现现实主义的内容，因而更多在“君子比德”传统中注入更具个性化、更具深刻性内容。

竹可自喻：“竹君子，石大人。千岁友，四时春。”¹⁸

竹可自励：“一竹一兰一石，有节有香有骨。满堂君子之人，四时清风拂拂。”

¹⁹

竹可抗争：“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。”

即使是传统“比德”，也能从清高、孤傲中走出，带有与环境抗争、不为恶势力所屈的寓意：“咬定青山不放松，立根原在破岩中。千磨万击还坚劲，任尔

¹⁵ 吴泽顺：《郑板桥集》，岳麓书社，2002年12月，第161页

¹⁶ 同上，第163页

¹⁷ 邓乔彬：《中国绘画思想史》，贵州人民出版社，第1049页

¹⁸ 吴泽顺：《郑板桥集》，岳麓书社，2002年12月，第206页

¹⁹ 同上，第220页

东西南北风。”又题画诗：“秋风昨夜渡潇湘，触石穿林愤作狂。惟有竹枝浑不怕，挺然相斗一千场。”²⁰托物寄情，展现的不是世外高人，而是无畏的斗士形象。

郑板桥借兰竹石托物明志，除传统的不慕荣利、以孤高远尘自许之外，更彰显令人赞叹的斗争精神，这种精神产生在不为外部势力、环境所动的坚定的立场之上：“身在千山顶上头，突岩深邃妙香稠。非无脚下浮云闹，来不相知去不留。”²¹有了这样的定力就能做到“四时花草最无穷，时到芬芳过便空。唯有山中兰与竹，经春历夏又秋冬。”从而可以不惧严寒霜雪，生机盎然；“两枝高干无多叶，几许柔篁大有柯。若论经霜抵风雪，是谁挺直又婆娑。”²²

郑板桥的为人恰恰与他笔下的兰竹石一样的耿介孤傲，一样的不随时俗，他曾自叙“板桥最穷最苦，貌又寝陋，故长不合于时然发愤自雄，不与人争，而自以心竞”，“愈愤怒，愈迫窘，愈敛厉，愈微细”。²³造成他这种性格的原因有三：首先，郑板桥身世贫寒，仕途坎坷，常有生不逢时、怀才不遇的愤慨；其次，他受到明清进步思潮的影响，如徐渭、石涛、袁枚等具有叛逆思想的大家都是他十分仰慕的师长和莫逆之交；再次，作为“扬州八怪”的一员，与其他成员相互呼应，对当局持不合作态度，对时俗取对峙之势。正因为如此，他崇尚刚健有为的人生哲学和美学意蕴，并在艺术创作中以阳刚之态表达着与时代的抗争。

三、画作与当时的时代背景

程朱理学适应了封建社会从前期向后期发展的转变，封建专制主义进一步增强的需要，天理、仁政、人伦、人欲内在的统一使儒学走向政治哲学化，其“存天理、灭人欲”，“三纲五常”的主张使得将人们追求美好生活的要求视为人欲，是封建纲常与宗教的禁欲主义结合起来，适应了增强思想上专制的需要，成为南宋之后的官学。历代统治者多将二程和朱熹的理学思想扶为官方统治思想，程朱理学也因此成为人们日常言行的是非标准和行为规范的主要内容。随着明清专制统治的进一步加强，程朱理学也进一步走上极端，它对中国封建社会后期的历史和文化发展产生的负面影响日益彰显。然而政治高压、行为的拘限并不能将人们的思想彻底钳制与牢笼，中国文人以其特有的傲骨与时代抗争，与理学抗争。

王绂生活在明初。在“存天理、灭人欲”的理学思想影响下统治者加强了文化专制，这一制度扼杀了画家的创造精神，在君主的淫威之下，只能墨守成规，以求无过。“师古人”成风，就造成了临摹的全盛和创造的衰微，而此期王绂“师造化”论，实为不可多得的声音。同时，他又强调“写意”，主张画作要表达内心世界，这是对“灭人欲”的反抗。以寄情为核心的文人画论与明初程朱理学的

²⁰ 邓乔彬：《中国绘画思想史》，贵州人民出版社，第1026页

²¹ 吴泽顺：《郑板桥集》，岳麓书社，2002年12月，第218页

²² 同上，第210页

²³ 邓乔彬：《中国绘画思想史》，贵州人民出版社，第1026页

正统理论形成鲜明对比。郑板桥生当封建秩序相对稳定而思想钳制又未放松的乾隆朝。乾隆之时，虽清朝立国已久，经济、社会高度繁荣，但最高统治者却丝毫不放松思想的钳制，实施高压政策，大兴文字狱。但这一切却不能将人们的思想彻底钳制与牢笼。郑板桥肯定情欲，反叛理学，“以情抗礼”的诗书画作代表了封建秩序相对稳固，思想界、文艺界相对沉闷之时中下层知识分子追求个性自由的心声。同时，二人独爱志高气洁的墨竹，这本身就反映了蔑视权贵，反抗高压、桀骜不驯的抗争精神。

作为不慕荣利的高士，王绂出于内心真情以言画。其竹生机盎然，风神潇洒，宁静和谐，用一种静默、清高的方式传达着自己对俗世、对理学的抗争。出于郑板桥手笔的兰竹石往往是那种与黑暗现实格格不入，与邪恶势力奋力拼搏的抗争者的形象，画家在形象塑造上着力表现其锋芒毕露、孤傲不属的气概。而这些艺术形象其实也就是他自己的人格写照，这些形象已经成了他移情的对象，他将自己的人生志趣、情感生活和道德理想投射到对象上去，借竹之傲骨与世俗抗争，与理学抗争。

作为深受传统文化浸润的画家，王绂和郑板桥有着文化心理倾向的一致性，面临共同的文化母题与民族人格，但在不同的现实境遇、文化状态下，二人艺术道路以及由此体现出来的精神取向又有所不同。二人皆爱兰竹成癖，但观二人之兰竹，画面无穷，意境、意蕴个别，罕有重复、单调之感。此境已经非关技术，而关乎生命之寄予。同一物象，因画家情感、思绪之微妙变化，呈现出不同的面貌。画家写兰竹，盖写心灵意趣。当竹成为生命寄托的自然抒发，则笔落之处，有意而随意，随心所欲而不逾矩，不刻意人生而人生自在。王绂崇尚之竹生机盎然，风神潇洒，宁静和谐，如王绂之质；郑板桥所崇尚之竹，坚硬挺拔，不畏风霜，如板桥其人。同是兰竹精神，皆写人生的高洁与气节，对于王绂和郑板桥而言，又有不同的人生隐喻意味。王绂的竹沉静，潇洒传神，有一种静默的内蕴之力。在郑板桥那里，竹的精神坚硬、倔强，甚至有一种昂扬的战斗力量。王绂属温厚的和谐人格，王氏画竹，不会成为狂士怪才，他走的是清正一路。郑板桥属于一种坚强的叛逆性人格，如他笔下的竹，瘦硬不屈，有一种倔强之气充盈其中。二人之竹一甜一苦，一清一涩，各蕴其美。

画家凝胸中之气，化为笔下之迹，这些迹象暗示了画家的生命、情感，寄寓了画家的灵魂。王绂与郑板桥均画兰竹，精神相通而迹象有异，那是他们各自漫长的生命里程中的心灵日志，都以特有的傲骨与世俗抗争，与理学抗争。

【参考书目】:

- (1) 曹洞颇 邬建:《丹青妙笔的意蕴》, 郑州大学出版社, 2006 年 5 月
- (2) 笪重光:《画筌》, 见邓乔彬:《中国绘画思想史》, 贵州人民出版社
- (3) 吴泽顺:《郑板桥集》, 岳麓书社, 2002 年 12 月
- (4) 邓乔彬:《中国绘画思想史》, 贵州人民出版社
- (5) 吴泽顺:《郑板桥集》, 岳麓书社, 2002 年 12 月
- (6) 《老子》第二十八章
- (7) 沈子丞编:《历代论画名著汇编》, 文物出版社, 1983 年
- (8) 张勇:《梅兰竹菊绘画艺术》, 远方出版社, 2006 年 1 月
- (9) 张荣东:《兰竹精神》, 群言出版社, 2008 年 1 月