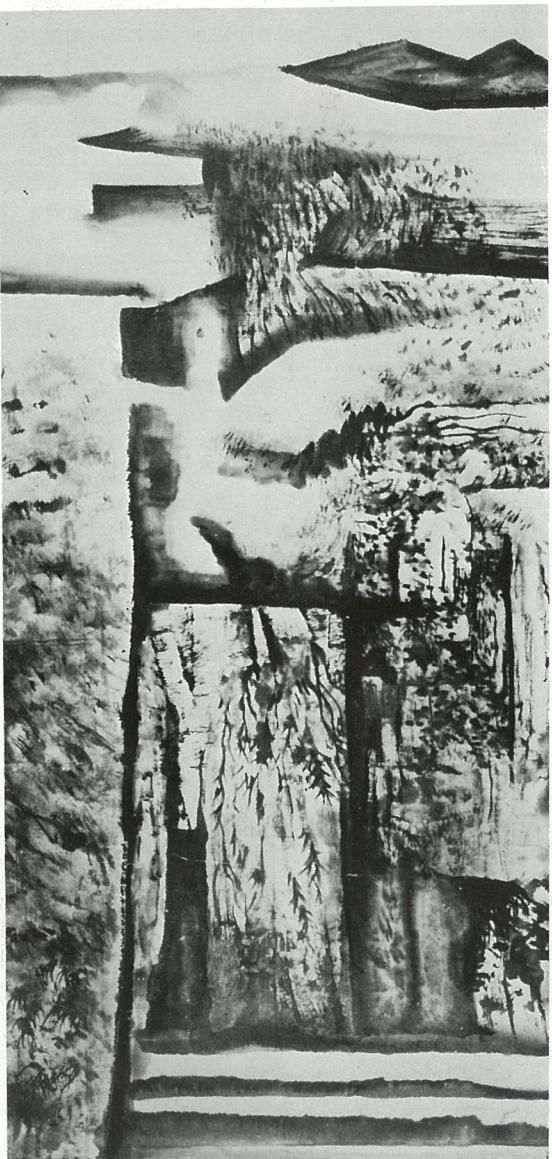
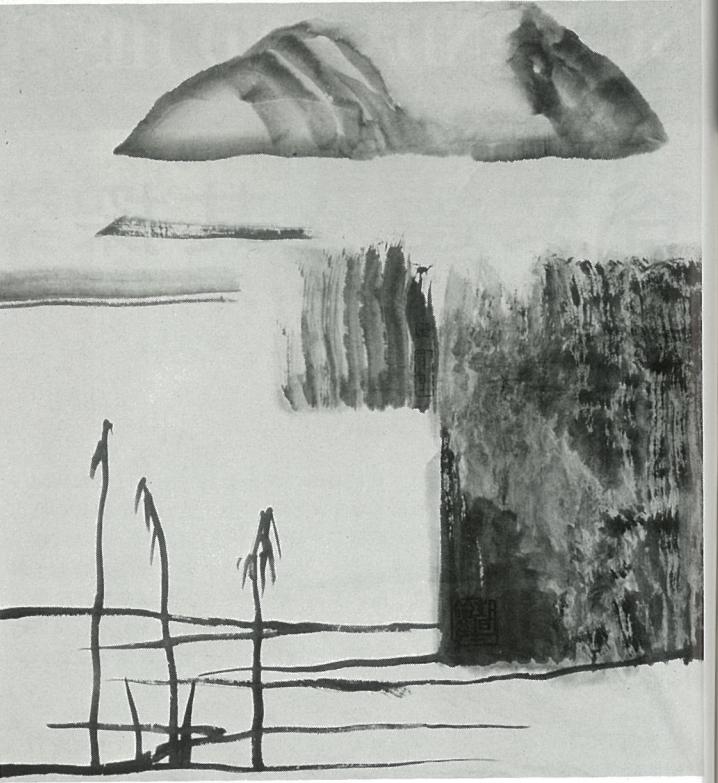
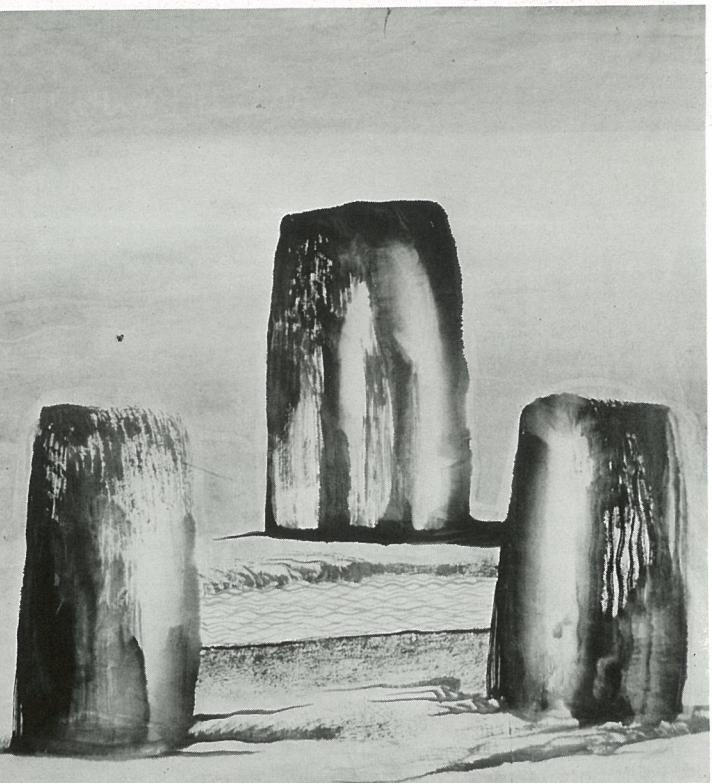


# 道家思想與中國繪畫

李德仁



左上 靜物·風景系列1號(國畫)

右上 靜物·風景系列3號(國畫)

左下 黃山寫生(宣紙水墨畫)

右下 敦煌(宣紙水墨畫)

(均為谷文達作)

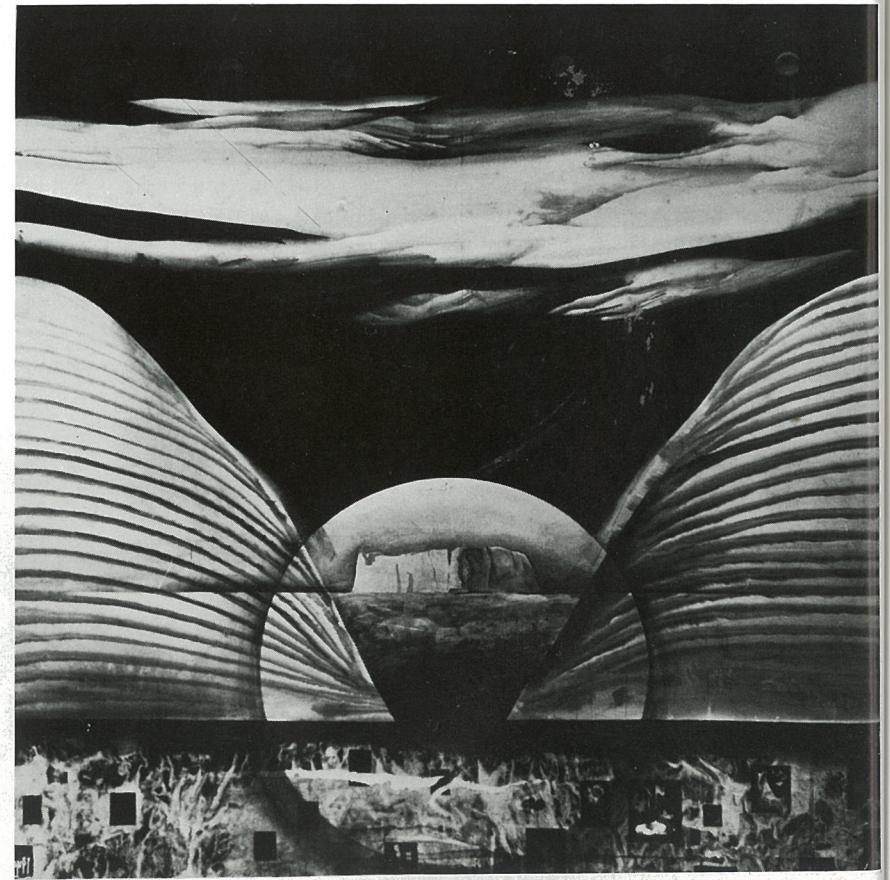
(Top) Still Life and Scenery Series No. 1 (Chinese painting)

(Top) Still Life and Scenery Series No. 3 (Chinese painting)

(Bottom) Sketch of Huangshan (ink and wash on Xuan paper)

(Bottom) Dunhuang (ink and wash on Xuan paper)

By Gu Wenda



中國繪畫與道家哲學思想有着非常重要的關係，在長期的繪畫演變發展中，道家思想發生着重要內在作用，把哲學史與繪畫史聯系考察，自然會看出這一點。本文就此進行探索，以與諸同志者切磋。

(一)

中國傳統上談某種知識技藝，往往要聯系到“道”。如談治天下稱君道，談軍事稱兵道，醫學稱醫道，詩藝稱詩道，書法稱書道，於繪畫則稱畫道。畫道之稱，未知始於何時。世傳王維《山水訣》云：“夫畫道之中，水墨為上，肇自然之性，成造化之功。”郭若虛《圖畫見聞誌·鍾隱傳》云：“丈席以講畫道，隱遂馳名海內”。董其昌《畫禪室隨筆》云：“畫之道，所謂宇宙在乎乎者，眼前無非生機。”王煜《東莊論畫》云：“畫雖一藝，其中有道。”張庚《浦山論畫》云：“至於能化；則雖猶是山石水木，而識者視之，必曰藝也進乎道矣。”中國傳統上認為，藝術與道有着本來的聯繫，而藝術家能與道高度吻合時，其藝則可達到極高的境界。

關於技藝與道的論述，可追溯到先秦《莊子》。《養生主》談到庖丁為文惠君解牛，游刃有餘，“合於桑林之舞，乃中經首之會。文惠君曰：譖！善哉！技蓋至此乎？庖丁釋刀對曰：臣之所好者道也，進乎技矣。”進乎技而入于道，這就是所謂技藝達到了最為高超的境界。停留在技術的境界，只是一般水平，進入道的境界則是超凡入聖。畫道較之畫法技術，乃是更為深刻，更為高妙的一個層次。要了解畫道，須先對道有所了解。

道乃是中國傳統哲學的最高範疇。春秋戰國時代道家學派對此闡述已相當深刻。概括道家論述，道即是宇宙一切事物的最後根本，它既是物質元素的無限小單位，又是本質規律的無限核心。《老子》云：“道生一，一生二，二生三，三生萬物。”道是無限的，它的基本型便是“一”，“一”化分為矛盾的兩儀就是“二”，“二”又不離於“一”便是“三”，由是生成萬事萬物。道小到不可再小，“其細無內”，存在於萬物之中；道又大到不可再大，“其大無外”，與宇宙同體，無所不包容。故《老子》云：“可名於小”，“可名為大”，“強名之曰大”，“字之曰道”。

宇宙一切事物都是相通的，同一的。這是由於其共同的內在的道作用的緣故。道無所不在，無所不包，通於一切，支配一切。作為繪畫藝術，當然也不例外。道在繪畫中的體現就是畫道。畫道通於宇宙自然之道，反映著繪畫藝術的根本規律，是繪畫活動一切技法形式的內在依據。

(二)

道家是歷史上道論研究的主要集團。歷史上道家一詞有廣義與狹義之分。從狹義來說，是指春秋戰國時代道家學派；從廣義來說，是包括道家先驅，先秦道家以及傳派，並包括道教在內。道教以道家經典為理想基礎，從其“第一義”上說，是與道家哲學思想一致的。

關於道的研究，據傳說可上溯到黃帝以前，黃帝曾專心學道，並以道之智慧成兩河流域的統一，故有中華之祖之稱。黃帝之學稱黃學，直到漢初尚有傳人，為道家重要分支之一。老子李耳是春秋後期集道論大成者，著述有《老子》一書，其學稱老學。漢初崇尚黃、老之學，尊《老子》為“道德經”。現在一般認為老子是道家理論的奠基人。莊周是戰國時期道家傑出人物，其《莊子》一書，內、外、雜共三十三篇，不少是由傳派弟子整理而成。唐人尊《莊子》為“南華經”。《列子》一書亦是道家重要著作。此外《鵠冠子》、《淮南子》、《關尹子》、《陰符經》都是以道論為主，可算道家類著述。《管子》、《呂氏春秋》、《韓非子》等，亦吸收有大量道家思想，包含了不少道論內容。道家學說，就其宗旨來說，首先還是在治理天下方面，故古人稱道家之論為“君人南面之術”。當然道家理論的作用不單是在政治方面，因為它總括宇宙一切事物法則，是無所不可為用的。《史記·太史公自序》論六家要指云：“道家使人精神專一，動作無形，瞻足萬物。其為術也，因陰陽之大順，采儒、墨之善，撮名、法之要。與時遷移，應物變化，立俗施事，無所不宜。指約而易操，事少而功多。”又云：“道家無為，又曰無不為。其實易行，其辭難知。其術以虛無為本，以困循為用，無成勢，無常形，故能究萬物之情。不為物先，不為物後，故能為萬物主。有法無法，因時為業；有度無度，因物與合。故曰：聖人不朽，時變是守。”這話是頗中肯的。道家思想閃耀着高度智慧之光，在中國文明發展史上，具有非常重要的影響作用，無論對政治軍事科技醫學文學藝術等無不如此。

道家一般不直接論述藝術，但其對道的論述中，已對藝術的本質規律進行了深刻的提示，這些提示被歷代的藝術家們奉行實踐。

《老子》對美的本質規律有如下提示：

一、美與醜的相對性。《老子》云：“天下只知道之為美斯惡已，只知善之善斯不善已。”天下無單純絕對之美，亦無單純絕對之醜。

二、美與醜的統一性。美醜是一對矛盾，即“二”。“二”生於“一”又不離於“一”。《莊子》解云：“厲（醜）與西施（美）道同為一”。

三、美與醜的互補性。老子認為矛盾的一方以另一方的存在為前提：“長短相較”，“有無相生”。美由醜襯而顯出，美與醜是互相包含的，互相補充的。藝術作品不可主觀地盡求完美。

四、美與醜的轉化性。老子認為兩儀之間是互相轉化的，美與醜也是如此。《莊子》解云：“是其所美者為神奇，其所惡者為臭腐；臭腐復化為神奇，神奇復化為臭腐”。本質的發展表現為形式的轉化，故《老子》云：“大巧若拙”、“盛德若不足”。

五、美的最高準則：藝術的發展最後復歸於樸。樸即道，道法自然，自然為美的極則。

六、變新。老子認為道運行永無竭止，表現為事物變化發展無窮盡。故《莊子》解云：“禮義法度者，應時而變者也。”亦如《史記》所謂：“與時遷移，應物變化”，“無成勢，無常形”，“有法無法”，“時變是守。”藝術也是如此。

七、守本。老子認為道是萬物之本，萬物之母。而萬物是道之末。守本方能得末，得母方能得其子。而“既得其子”還當“復守其母”。因此，聖人“唯道是從”。

《莊子》中除對老子觀點進行解釋申說外，並對人——道——事之間的吻合問題進一步進行闡述。這些都是對藝術規律深有提示的。這裡《莊子》大量採用寓言形式，《田子云》篇云：

“宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，儻儻然不趣，受揖，不立，因此舍。公使人視之，則解衣槃礴，贏君曰：可矣，是真畫者也。”

《莊子》其他故事，如紀渢子養斗鷄則說明“壹其性，養其氣，合其德，以通乎物之所造。”痁僕丈人承蜩則說明“用志不分，乃凝於神”。梓慶削木為鐸則說明“以天合天，器之所以凝神者其是與。”呂梁丈人蹈水則說明“始乎故，長乎性，成乎命”，因物之自然。莊周夢為蝴蝶則說明物我兩忘。《莊子》強調“忘”，其云：“忘足，履之適也；忘腰，帶之適也；知忘是非，心之適也；不內變，不外從，事會之適也。始乎適而未嘗不適者，忘適之適也。”（《達生》）宋元君畫史“解衣槃礴”則已進入“忘適之適”的境界。

《列子·說符》講到九方皋相馬，不記驥黃牡牡，秦穆公以為“物色牡尚弗能知，又何馬之能知！”伯樂曰：“若皋之所觀，天機也。得其精而忘其粗，在其內而忘其外，見其所見，不見其所不見，視其所視，而遺其所不視。若皋之相馬，乃有貴乎馬者也。”馬到，果然是天下最良之馬。道家這些寓言對後世繪畫均有很深影響。

(三)

中國繪畫史上凡重大變革發展時期重要畫家的藝術，都與道家思想的影響有著明顯的關係。

漢代藝術雄厚渾樸，真率自然，變化多趣，不僅是中國藝術史上一個輝煌時期，且對世界有著重要影響。畢卡索曾言，其生平最崇拜漢武梁祠石刻。漢代藝術為何具有如此特色，這與漢代崇尚道家思想有直接關係。漢初以來以“黃老之術”治國，道家思想最為流行。到漢武帝始改尊儒術，而道家思想在士大夫中間仍然流行，一直發展為漢末的“清談”。道教亦創立於漢代，

# CHEN SHUREN, A PAINTER OF THE LINGNAN SCHOOL

ZHENG JINGWEN, HUANG WEI YU

## 嶺南派畫家陳樹人

鄭經文 黃渭漁

道教的傳播更使道家思想在民間造成廣泛影響。目前所見漢代石刻、畫像石、畫像碑刻等，無不神完氣足，渾樸自然，有法無法，意味無窮，滲透着道家的辯証思想。以隸書來說，傅山云：漢隸“落筆渾不知如何佈置，若大散亂，而終不能代為整理也。”常人學漢隸，“其天機自然之妙，竟以安頓失之”。我認為隸書之妙當於《老》、《莊》、《列》諸書中求之，為深於漢隸者所肯。

魏晉時代藝術一變，成就最著者當推顧愷之。顧愷之的藝術思想主要來源於玄學。魏晉時代玄學最盛，玄學之“玄”，來於《老子》“玄之又玄，衆妙之門”。玄學以《老子》、《莊子》、《易經》為宗，稱“三玄”，然大旨歸於老莊。玄學的核心概念是“神”。玄學家韓康伯云：“至虛而善應，則以道為稱，不思而玄覽，則以神為名。”（《周易系辭注》）神與道可謂同體而異名。不過他們是把本質與精神看作同一的。這也就是顧愷之所謂的“神”。《莊子·養生主》云：“指窮於為薪火傳也，不知其盡也。”漢譚桓引以喻神，由此顧氏提出“傳神”論。顧氏強調“筌生”，生則有神，筌生即筌神。補出《莊子》：“筌之所以在魚，得魚而忘筌。”引伸之，形之所以在神，得神而忘形。故顧氏云：“四體妍蚩，本亡關於妙處。”從理論上突破了模擬外形的束縛。當時書法以王羲之最著，王亦“放浪形骸之外”，好道家之學。

晉末宋初，“老莊告退，山水方茲。”（《詩品》）詩畫皆能。山水詩與山水畫的出現，實玄學所引出。宗炳《畫山水序》云：“聖人以神法道而賢者通，山水以形媚道而仁者樂。”表明山水畫的宗旨是以美的形式體現道。

唐初重道家，因應自然，無為而無不為，經濟文化高度繁榮。唐王朝推崇老子，太宗稱老子為祖先，高宗封為“玄之皇帝”，玄宗親注“道德經”，列道教於佛教之上。在道家思想影響下，佛教中產生出“禪宗”一派，有人稱之為“披天竺式袈裟的魏晉玄學”。唐代詩人以李白受道家影響最深，亦最著；畫家以吳道子受道家影響最深亦最著。解衣槃礴，好酒使氣，二人頗相似。王維詩人兼畫家。明人稱“畫家南宗之祖，好禪學。其詩云：‘洗心豈懸解，悟道正迷津。’他身上亦然反應着道家影響。唐代繪畫理論以張參遠最著，他的理論中道家影響最多。他提出“自然”、“神”、“妙”、“精”、“謹細”五種繪畫等級，以自然者為最高，“自然”當然來源於老子的“道法自然”。又謂作畫“不患不了，而患於了”。又云：“凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智，身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻於妙理哉！所謂畫之道也。”（《歷代名畫記》）這些理論皆直接源於老莊。

五代黃休復提出論畫四格，以“逸格”列於“神”、“妙”、“能”之上。據載黃本人好道家學，並喜煉丹製藥之術。（見《益州名畫錄序》）五代山水畫大盛，作者如荊浩、關仝、李成等均為隱逸文人，這些隱逸文人都與道、禪思想有密切聯繫。

北宋山水以范寬、郭熙最著。而范寬“儀狀峭古，進止疏野，性嗜酒，好道。”（《圖畫見聞誌》）郭熙則“少從道家之學，吐故納新，本游方外，家世無畫學，蓋天性得之，遂游藝於此成名”。（郭思《林泉高致·序記》）人物畫家如郭忠恕、孫知微、石恪、武宗元等都深受道家影響。李公麟則兼崇道、禪，“學佛悟道，深得微旨。”（《德隅齋畫品》）

宋代儒家，在道家和禪宗影響下產生了理學新派。理學開創者周敦頤的《極圖說》即脫胎於道士陳搏的《無極圖》。理學家程頤云：“無有是理，聖人循而行之，所謂道也。”（《二程遺書》）可見理即是道。不過理學是把宇宙本質與社會倫理視為同一的。宋畫的成就與理學有關，理學重理，宋人作畫亦重理。由於重理，加深了觀察與研究，提高了表現的真實性和深刻性。文人畫的開創者蘇軾屬理學中蜀學一派，蜀學產生於道教發源地四川，受道家影響最深。故蘇軾詩詞頗近於李白。他認為畫家須“有道有藝”。又有詩云：“論畫以形似，見與兒童鄰，作詩又此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。”（均見《東坡集》）所謂天工，也就是道家所謂自然，清即是高雅，新即是創變。此外，文同、米芾父子、梁楷等亦都受道家影響很深。

元代道教盛行，畫家多與道士交游，為道家所感染。趙孟頫號“松雪道人”，“神情簡遠，為神仙中人”。（《研北雜誌·卷下》）嘗從名道士杜道堅游，“執弟子禮”。（《松鄉先生文集·通玄觀記》）元四大家中，黃公望，號“大痴道人”，曾入全真教為道士。“原居淞江，以卜術閑居，目今棄人間事，易姓名為若行淨豎。”（《錄鬼簿》）倪云林則親稱黃公望為“老師”。其兄倪文光是道士，為道錄官。云林晚年亦“黃冠野服（道士裝），浮游湖山間，以遂肥遁，氣采愈高。”王蒙為趙孟頫外孫，倪云林題其畫云：

“臨池學書王右軍，澄懷觀道宗少文；王侯筆力能扛鼎，五百年來無此君。”（《清閟閣集》卷八）可知王蒙亦好道。吳鎮自號梅花道人，曾引陳簡齋詩來論畫：“意足不求形似，前身相馬九方皋。此真知畫者也。”（《鐵網珊瑚》卷一）其他畫家如曹知白“尤喜黃老氏之學。”（《玩齋集》）方方壺為上清宮著名道士。

明代畫家沈周、文徵明多受元四家影響，唐寅狂放不羈，更多道家意味。

嶺南畫派的創始人之一陳樹人，出生在廣東省番禺縣。1900年十七歲時從居廉（古泉）學畫，與高劍父同窗，又結識高劍父之弟高奇峯，三人交情甚篤。居廉的授徒畫室“紫梨花館”在廣州市的近郊珠江南岸的隔山鄉“十香園”內，風景秀美宜人，陳樹人在這裏不僅接受了傳統繪畫的基本訓練，而且陶冶了他對自然美的感情。

晚清之際，畫壇雖曾出現獨創風格的大家，但普遍地說，復古風氣仍很盛行。陳樹人在參加政治革命之同時，深受孫中山“向世界文化迎頭趕上去”的思想影響，故與高氏兄弟一起，立志革新中國畫。他曾對劍父說：“中國畫至今日，真不可不革命。改進之任，子為其奇，我為其正。藝術關係國魂，予將以此為終生責任也。”他在青年時代，懷抱壯猶，於1906年和1913年，兩次求學東瀛，先後卒業於日本京都美術學校的繪畫科及東京立教大學文學系，學習和研究了西歐和日本的文化思想和美學理論、繪畫技法等。1911年，第一次自日本回國後，即與高氏兄弟一起，創辦《真相畫報》，積極宣傳鼓動中國畫的革新。他們冲破百粵畫壇的沉寂，掀起了革新中國畫的波瀾，被人們稱為“嶺南三傑”。

他們對於中國畫的內容和形式都提出了改革的主張。首先在內容方面，他們提倡寫新題材，主張繪畫反映時代的精神。在1921年，廣東省舉辦的第一屆美術展覽會上，高劍父發表了他們對於中國畫革新的主張。他說：“國畫要反映時代，而且是時代前進的標示，不再是描寫山林隱士或歌頌帝皇。國畫要大眾化，不是專供少數人享樂的東西。要把大眾的苦痛深刻地反映出來，與羣衆親近而共鳴。”陳樹人在《新畫法·繪畫之將來》中也曾指出：

“凡藝術不受其時代之反響，不特繪畫為然也。”他們又強調美育的社會意義，主張以美的道德觀念來感化人，教育人。陳樹人說：“藝術為物，神聖而高尚。”並由此提出，藝術工作者必須具備高尚的品格（見《人格與藝術行簡陳曙風一百韻》）。同時，對於形式技巧方面，他們也大膽創新。他們認為，傳統的中國畫以綫條和筆勢見長，但不注重遠近距離透視關係。西洋畫設色大膽，重視透視關係和實物的立體感，但表現方法往往以顏色堆疊，氣韵較弱。而日本畫正是在折衷中西畫技法方面下功夫，同時又保留了她的民族風俗畫的技法和色彩特點，從而在世界藝術上獨樹一幟。所以，他們主張中國畫的改革和發展，也應該走折衷的道路，所謂折衷，即反對“定於一尊”，能兼收衆長。經反複地探索和藝術實踐，他們深切地領悟到，傳統的中國畫植根於古老的悠久的文化沃土之中，民族風格和民族氣派的表現力是那麼豐富，終於認定了改革的方向，以中國畫傳統技法為基本，吸收外國藝術技巧之優點，去蕪存菁，一爐共冶，以創立出一種不失民族特色的新型畫，從而趕上世界文化藝術日新月異的潮流。在探索過程中的艱辛，自不待言，而當時有些人曾諷刺他們的作品是“不中不西”，是“掛國畫牌子的日本畫”，是“折衷派”等等。面對各種誹謗和攻擊，他們毫不動搖，堅定不移地走自己的路。1912年，陳樹人執教於兩廣優級師範及廣東省高等學校，率先向學生介紹了西洋美術變遷及繪畫法，開中國美術家傳播西方美術之先河。於教學之餘，著有《圖畫教授法》及《新畫法》，先後連載於《真相畫報》第一至十七期。1916年，《新畫法》又以單行本，由上海審美書館出版，該書對美術的起源及社會作用，人格與藝術以及繪畫之要素、繪畫技法等問題，都作了精闢的論述。這是中國最早介紹西洋美術及繪畫技法的啟蒙教材之一。

陳樹人作畫，雖極重寫實，却不為一山一水一花一木所囿。遍歷山水，却不只是遊山玩水，更是處處留心玩索。按照他的說法，觀察自然，不僅要“悉辨其物體”，而且要有畫家的感覺，而對“自然之感覺，人各自異”（《新畫法》、《真相畫報》第三期）。而況畫家的眼睛是受過專門訓練和教育的。所以，他行迹於山水之間，胸中融有丘壑無數，能衆美集腕，誠

如蔡元培先生曾為陳樹人《自然美謳歌集》序中所說：“先生長嶺南，近遊桂林，北抵平津，久滯江浙，國內遊程，已視謝、王為廣，益以日本及美洲之奇觀，取多用弘，更非古人所能夢見矣。”（謝一指謝靈運，王一指王維。）故其落筆自有氣勢。他曾說：“畫之佳否，因作者之思想技術而殊，無庸囿於自然”（《新畫法》，《真相畫報》第十三期）。他所畫之山水花木，看似不經意之作，乃平常景物中剪裁，却來自畫家對大自然深入的體察揣摸，并傾注了他的思想感情。

陳樹人寄林泉，懷抱清曠，但他不同於往古的山林隱士和文人騷客，他沒有徜徉於山水之間，去對景傷感，悵惋人生。在藝術生活裏，他是精神的富有者，他熱愛大自然，在自然美中尋求着豐富的情趣。他善於發現自然美，並盡心去描寫自然美，他是自然美的謳歌者。他常邀三、四好友同行，遍尋美景名勝，乘興而往，盡興而歸，每到一處，詩畫滿囊。他總是以坦蕩豁達的胸懷流連於景色，並賦詩助興。如有“到此心魂陶醉極，菜花顏色豆花香”（題《山家之春》），“梗稻綠時千頃浪，木棉紅際一天霞”（《覓句橋》）。在他心目中的一山一水，都幽美宜人。無論是柔麗秀美的江南風光，“壓隄新柳翠於煙”（蘇隄春曉），還是峭拔壯麗的巴山蜀水，“奇雄幽邃兼清妍”（《自題三峽寫景冊》），都能喚起他無窮的樂趣。他陶醉於自然美之中，又將美的境界奉獻於人們，如他所說，“著書鬻畫非遺世，藝果澆蔬亦利人”（《小休亭》）。他所奉獻的是一束束清逸典雅的花，即使在困苦中搏鬥的人們，也能得到慰藉。

他的畫，洋溢着牧歌式田園生活那種清新雅逸的情趣，蘊含着畫家對生活執着的愛和美好理想的嚮往。他曾多次描繪桂林山水，如作品《獨秀峯》、《象鼻山》等，綫描柔潤纖麗，筆致輕妙，色調明淨雅逸，“峯影摩空水澈清”（《遊桂雜詩》之一），畫面清新雋秀，把觀者帶到那清幽恬靜的氛圍之中，引起無限美好的遐想。他愛畫江南的景色，“他的畫囊充滿了江南情緒”（徐仲年為1937年《陳樹人近作》序）。如《蕉城春雨》、《柳浪聞鶯》等作品，畫面展現出嫋嫋秀逸、婉約清幽的江南美，却又爛漫成趣，自然瀰漫。他尤其愛畫江南的楊柳，曾說“千紅萬紫窮妍麗，不及鴻黃一兩條”，常用深情的筆墨和色彩，來表現楊柳多姿多采的四時風貌。他畫的楊柳，不論嫩綠的春柳，蒼翠的夏柳，或金黃的秋柳，甚或葉片脫盡的冬柳，皆旖旎柔美，蕩漾隨清風。特別是他所畫初春的新柳，格外富有韌致，他曾贊美說：“爭知嫩翠嬌黃葉，美勝嫣紅姹紫花”（《新綠》）。有時，他還在畫面上添一只小鳥或鳴虫，或飛翔，或竚立，更覺逸趣橫生。畫家高奇峯曾評說：“樹人寫柳，筆意高運，資絕塵表”（《受盡風霜得到春》題跋）。陳樹人漫遊四川，登峨眉，出三峽，訪劍閣，溯嘉陵江而上，曾興嘆“巴山何峭拔，翠屏森列峙”（《對月吟簡曠風、翼凌、孟豪一百韻》），他筆下的山川花木又別具一種風貌情態，《高山歸樵》、《峨嵋雲海》、《劍門關內》、《峨眉山牧蠅》、《川北雪景》等，用筆趨凝練蒼勁，則突出蜀地山川挺拔沉雄之勢。可知，陳樹人作畫，皆得江山之助。足跡所至，目識心記，又深究自然之奧妙，意取其韵味。他能從真山水中寫出性靈，不同凡響。徐悲鴻觀看了他的作品之後，說：“皆為雄奇之造物，於以胎息孕育出之。蒼松翠柏，危岩斷岫，奔流激水，檣帆輕棹，俱自然有此格調。此以造化為師者，所獨著之成就也。”（《陳樹人畫展》）此言甚是中肯。

陳樹人在藝術創作上主張真摯，誠實。他說：“藝術本高尚，安慰人類。只有和且平，更無凌與欺。何必定勝人，但求盡力為。何必我獨尊，不善皆可資”（《寄懷高劍父一百韻》）。他那與世無爭的虛曠情懷，耿介澹泊的秉性，使他身處宦場，而傾慕恬靜的田園生活。寄情山水，似有精神歸宿，却是迴避嘈雜，所以他不失天真，常常沉醉在思想的詩畫天地裏，并在藝術中追求淳樸與真摯的情誼。以淳為美，以真為美。他認為，“對自然景