

天地之韵

山东美术出版社
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

李新峰 著 ART

中国绘画之于世界绘画之林，只能用“卓尔不群”来形容其面貌特征。这用的个性特征，与任何一个民族的绘画相比较，均有一种非常明显的区别。自上世纪初，随着中国的学子纷纷走出国门，便有了越来越多的有关绘画比较的文章产生。有成长篇大论者，亦有成宏伟巨著者，如滔滔的江流亦没有说尽中西绘画的差异。其实，中西绘画的差异是永远谈不完的，至于任何一个民族的绘画都是其民族文化的一个分支，一个民族的绘画与民族的文化是局部和整体的关系，或者说是子系统和母系统的关系。中西母系统之不同当然带来中西绘画子系统的差异。



天地之韵

 山东美术出版社
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

李新峰 著 **ART**

图书在版编目 (C I P) 数据

天地之韵 / 李新峰著. — 济南: 山东美术出版社,
2009.3

ISBN 978-7-5330-2506-9

I. 天… II. 李… III. 中国画—研究 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 070998 号

策 划: 黑天明

责任编辑: 周晓光 周绍光

封面设计: 李 艺

版式设计: 周晓光

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印刷厂

开 本: 889 × 1194 毫米 32 开 6.875 印张

版 次: 2009 年 3 月第 1 版 2009 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 43.00 元

目 录

引言 /1

第一讲 天人合一

——中国传统绘画的哲学意蕴 /5

一、客体是体和道的中介 /6

二、人道即天道 /10

三、主客合一 /14

四、兼爱万物 /17

第二讲 得意忘象

——中国传统绘画的基本法则 /24

一、言有尽而意无穷 /24

二、得意忘象与观物取象 /26

三、粗写精绘均在意 /35

第三讲 道禅精神

——中国传统绘画艺术精神（之一） /40

道 /40

一、山水画之母 /40

二、以墨代色之根 /43

禅 /46

一、佛无定所，应物而现 /46

二、如人饮水，冷暖自知 /50

亦禅亦道 /53

第四讲 儒、道、释互补

——中国传统绘画艺术精神（之二） /59

一、互补结构的意义 /60

二、因心造境 /64

三、白波青峰非人间 /67

第五讲 儒家教化

——中国传统绘画艺术精神（之三） /72

一、两种类型的儒家文化 /72

二、政治化儒家的功利性 /75

三、孔子儒学的深远影响 /80

第六讲 以形写神

——传统绘画的理想目标 /90

一、言意之辩 /91

二、悟对通神 /94

三、迁想妙得 /96

四、气韵生动 /99

五、物之神韵 /101

六、以气韵求其画，则形似在其间 /103

七、谁言一点红，解寄无边春 /105

八、妙在似与不似之间 /109

第七讲 以形媚道

——中国传统山水画的精神流变 /112

一、山水画使命的确立 /112

二、山水面貌的多元取向 /117

三、堂堂大山 /125

四、地域风貌 /129

五、画中有诗 /132

六、荒寒世界 /136

七、摹古之风 /140

八、精神沦丧中的灵光 /145

第八讲 悦目抒怀

——中国传统花鸟画 /150

一、画花画鸟 /150

二、富贵与野逸 /151

三、状物与抒情 /154

四、全德君子 /161

五、激情倾泻 /167

六、一枝一叶总关情 /172

第九讲 风韵人物

——中国传统人物画 /177

- 一、人神一堂 /178
- 二、道释人物 /180
- 三、绮罗人物 /183
- 四、泼墨人物 /187
- 五、永乐宫壁画 /189
- 六、明清版画 /191

第十讲 火中重生

- 20 世纪的中国画 /196
- 一、承前启后 /196
- 二、徐悲鸿的意义 /200
- 三、林风眠对现代绘画的贡献 /202
- 四、抽象水墨 /205
- 五、传统的回归 /207

引言

中国绘画之于世界绘画之林，只能用“卓尔不群”来形容其面貌特征。这种鲜明的个性特征，与任何一个民族的绘画相比较，均有一种非常明显的区别存在着。自上世纪初，随着中国的学子纷纷走出国门，便有了越来越多的有关中西绘画比较的文章产生。有成长篇大论者，亦有成宏伟巨著者，如滔滔的江水至今亦没有说尽中西绘画的差异。其实，中西绘画的差异是永远谈不完的，原因在于任何一个民族的绘画都是其民族文化的一个分支，一个民族的绘画与这个民族的文化是局部和整体的关系，或者说是子系统和母系统的关系。中西文化母系统之不同当然带来中西绘画子系统的差异。毫无疑问，某个民族绘画中的特性，归根结底是该民族文化的特性所使然。它们是在“文化”的历史长河中经过肯定、舍弃、改造、嬗变才得以形成，而且始终与整体文化一道，处在运动变化的过程之中。所以，当我们放眼世界艺术领域，在观摩、品读众多的艺术门类时，便立刻发现何止是中国绘画有此“卓尔不群”的面貌。中国的文学、戏剧、舞蹈、音乐、雕塑，乃至中医、武术等无不有着与其他民族迥异的面目！

林语堂先生在《吾国吾民》中曾单列一节为“缺乏科学精神”，描述中国人思考的特性为：“他们的精密意义自然已丧失在模糊的普遍性里”^①。这不仅是中国人的思维特性，也是中国传统文化的特性。与此相应，中西绘画在各自文化的土壤里，就必然展现出迥然不同的风貌。西方绘画在西方科学文化的支持下，其科学性的写实、再现物象的技能丝毫不亚于人们所看到的客观世界。如清人邹一桂所评西画“画宫室于墙壁，令人几欲走进”。纵使西方现代派出现以后，各种主义、各种画派如雨后春笋般纷纷登场，但在这各种不同形式的外表之下，西方所特有的那种科学的理性分析精神却没有消失。自古希腊、罗马起，历文艺复兴到古典主义、现实主义，无不散发着西方式的严谨、科学、理性的精神。

传统中国绘画所展现出的却是另一番面貌，笔底的风光所表现的恰如中国人思考的特点——将其精密意义丧失在模糊的普遍性里。于是，中国传统绘画中的山山水水，并不是对自然

山水的描摹和再现。传统画家的目的旨在表现出对自然山水的一种综合的印象、综合的感受。所以，中国山水画所表现的奇异景色与自然界的真山实水只具有一种相似性，而绝无一一对应的关系。这种“相似性”在传统的花鸟和人物画中表现得更



唐 韩滉 文苑图

加凸显！也正是因为中国传统绘画的目的不在写实而在于写意，所以，围绕绘画所生发出的各类技法，如以线为主、墨分五彩、计白当黑、经营位置等等都利于表现而无缘于再现。

就中国艺术对“写意精神”的追求和表现，也绝不是一个“中国写意画”所能道尽的！自原始彩陶的图案纹饰到青铜时代的兽面图样；从霍去病墓前的石刻至汉代的说唱俑，再历隋、唐、宋、元、明、清，中国的任何一门艺术，又曾几时“写实”过？中国戏曲的一招一式、一鞭一棹不是明明散发着一大写的精神？中国诗、词、歌、赋中的“比”、“兴”原则不也是对写意的崇尚和追求？就连中国的乐器，如竹笛、洞箫，顺手砍来一截竹管，凿出数孔，信口吹来，抑扬顿挫，且不论这种音乐的美妙和空灵，就这种选材的随意性本身也散发着中国人的写意精神。应该说这是中华民族所特有的意象精神，这种精神在中国艺术界的展现和运用就像中国人的黑头发、黄皮肤那样既本真又自然！

正因为中国绘画的基本精神及面貌特征是在中国文化这条数千年奔流不息的母亲河中孕育而形成的。所以，在她的身上积淀了太多的中国文化基因：有中华民族所特有的生存环境、生存条件、生存方式所留下的印痕；有中华民族所特有的性格、心理和民族精神；儒、道、释三家不同的文化性格也能在她身上细细找出；中国先贤的各种智慧也在她的身上镶嵌着……这是中国传统绘画所固有的精深奥妙处，也是中国画有别于其他民族绘画面貌的关键所在。可以任意选取一张传统的中国画，无论是哪个时代的、无论是山水还是人物、无论是文人的墨宝还是民间的绘画、无论是经年累月的工笔还是逸笔草草的简图，均具备上述文脉的基因。所以，能真正了解一幅传统的中国画，绝非易事，尤其欲寻求传统绘画的精髓，更需要一番辛苦的磨练。毋庸讳言，西方传统绘画能更容易让当今美院的学生了解和认识，但对中国传统绘画能了解至深的则了无几。上过美术鉴赏课的老师大概都有过这样的经历，每当欣赏西方传统绘画时学生大多积极参与、赞叹不已，而面对中国的传统绘画则往往一片木讷！

中国传统绘画与现代学子隔膜的主要原因无疑是传统文化于20世纪初的突然断层所导致的。西方文明破国门而入，使国人大开眼界，社会诸多领域就有了全盘西化的主张。在文化上亦如此，一次又一次的大规模的文化运动，使传统文化几乎受到灭顶之灾。白话文革了文言文的命，新体诗取代了古体诗，硬笔取代了毛笔……大多数的国粹被封在“四旧”之列，中国传统绘画也毫不例外。当中国的绘画面对毫发毕现、光彩夺目的西方绘画时，立即有不在少数的画家被折服得五体投地！从此，在中国，传统绘画被越来越多的人束之高阁。艺术院校所教、所学、所思、所研的多是西方的传统绘画，就是涉及中国的传统绘画，也大多属于“批判地吸收”或作为中西合璧的佐料。这种学风一直延续到20世纪80年代，当少数的人们知道误入歧途时，有数代人已完全不知中国传统绘画妙在何处了！

尽管自20世纪90年代人们开始维护民族的尊严，开始膜拜自己的祖先，很快使中国画园地达到了百花怒放的程度。但若耍仔细审视这种繁华，便不难发现诸多中国画全然是在新文化的背景中产生的。其审美趣味、审美判断和审美价值已远远偏离了传统绘画的审美标准。所以，有一大批的中国画家，只

是在工具材料的使用上保持着与传统画家的相似，而其作品的形式和气息流露出的却是西画的精神。这种所谓的拿着毛笔画西画的作者和作品并不在少数！甚或在某些美术院校做了中国画教学的主流。更应该一提的是，一些论述传统绘画的观点貌似成理而实则大谬，也从未引起人们的怀疑和认真的思考。林林总总，姑且都作为传统绘画难以让今人认识的佐证吧！

笔者从事中国画教学多年，常常碰到一些学子给我低语些肺腑之言：就要毕业了，却仍然不明白中国画的深奥！似乎每届学生都有几个这么独白的，还往往是些出类拔萃的学子，才有这份勇气来坦白自己的这份“肤浅”。其实，这个貌似“肤浅”的问题却极其深刻，他们是在追问传统绘画面貌的所以然！如前所述，传统绘画与现代人有一种人为的隔阂，不费几年寒窗苦的确难晓所以然。对这个我力不从心的问题，我曾多次给学生推荐些书去看，稍有获益，但不尽人意。我也曾多角度思考过这个问题，比如从史的角度，从中国画抒情的角度，从笔墨、传神、六法论等等都作过思考，但都不尽我意。直到1995年在北京和一个研究哲学的朋友闲酒，他建议让我多看点研究中国古代哲学的书。尤其是多留意些研究“天人合一”的哲学书目，可能会更好地把握住中国绘画本质的问题。我茅塞顿开，开始悉心阅读哲学中的相关资料，像破译密码一样，不久就见出了成效。毫无疑问，哲学是中国文化的精华，它浓缩和概括了中国古代文化的精神特质，绘画作为中国文化整体的一个组成部分，它的形成和实现必然要受中国哲学的渗透和影响，研究中国绘画不可离开中国哲学的指导和启示！时至今日，觉得要真正了解中国传统绘画本质的诸多问题，从“天人合一”这一哲学概念入手，起码是一条便捷的路子。

注释：

①《林语堂文选》，张明高、范桥编，中国广播电视出版社，1990年版，216页。

第一讲 天人合一

——中国传统绘画的哲学意蕴

“天人合一”思想在中华民族几千年文明史上源远流长，它既是今日中国哲学思想研究的中心问题，也是中国传统哲学的主要问题。

“天人合一”思想模式被当今越来越多的学者认为是中国古代哲学思想的根本特征。如钱穆先生所说“天人合一论是中国文化对人类最大的贡献”（《钱四宾先生合集》）。张岱年先生在其《宇宙与人生》一书中多次谈及“天人”的关系，所谓“天人合一”为中国古代哲学中的“精湛深邃的观点”，认为是中国哲学的“基本精神”。金岳霖先生说：“多数熟悉中国哲学的人大概会挑出‘天人合一’来当做中国哲学最突出的特点。”（金岳霖《中国哲学》）。

正如今日的哲学家所言，在中国古代不论是儒道还是佛禅，都以自己的思维方式推崇“天人合一”的思想。儒家一向有出世的热情，所以，在谈论天人合一的关系时自然多侧重社会的一面，所谓的“德合天地，智周万物”及“仁者以天地万物为一体”等诸多言论，都是儒家在社会上尊奉的道德信条。道家冷淡世俗，崇尚自然，故其对天人合一的态度多取自然和艺术的一面，庄子说“天地与我并生，而万物与我为一”，这种将人与自然、宇宙相亲和的意象，以更大的渗透力进入到中国的绘画文化之中，对传统绘画产生了巨大影响。佛禅博大精深，在论及天人合一关系的浩繁言论中居然也有从“妙悟”的角度顺理成章的，东晋的佛学学者僧肇讲“玄道在于妙悟，妙悟在于即真，即真则有无齐观，齐观则彼己莫二。所以，天地与我同根，万物与我一体”。

那么，“天人合一”这一古老的哲学观念是怎样对传统绘画产生至深影响的呢？“天”、“人”合一又是如何实现的呢？

对以农耕为本的古代中国人来说，自有思维的习惯起，人们就相信“天”能左右一切，天意总是在暗示着人意，天、地、人相应相合的观念。自然界在古代的中国人眼里既非静观的对象，亦非神秘的主宰，而是充满生机、生命、可亲、可近的朋

友。以致使天中有人、人中有天、天人合为一体的浑然状态。李泽厚先生说：“从远古直到今天的汉语的日常应用中‘天’作为命定，主宰义和作为自然义的双层含义始终存在。在古代，两者更是混在一起，没有区分。从而在中国，‘天’与‘人’的关系实际上具有某种不确定的模糊性质，既不像人格神的绝对主宰，也不像对自然物的征服改造。所以，‘天’既不必是‘人’匍伏顶礼的神圣上帝，也不会是‘人’征伐改造的并峙对象”^①。张岱年先生认为“大致说来，所谓天有三种含义：一指最高主宰，二指广大自然，三指最高原则”^②。与“天”的情况相同，“人”的范畴亦有不同的含义，除去自然之人外，还泛指人类社会也有主客混的“人事”、“人道”的含义。

由此可见，古代哲学中的“天”和“人”都既有其客观的一面，也有其主观的一面。这一特征反映出古代哲学极不重视主客体的差别的历史倾向。这与西方传统哲学中，人、神、自然三者主客体判然有别、主客分明大不相同。正因为中国古代哲学中的“天”和“人”是一种含混、模糊的概念，“所以，在两者的结合方式上有着‘相类’、‘相通’、‘感应’、‘合一’的关系就是一种历史的和逻辑的必然”（周继旨）。也就是说“天人合一”的思维模式，其合一的着眼点不在双方的自身，而是强调相互的融合、沟通。纵是作为矛盾着的结构所强调的仍是对立面之间的渗透与协调，而不是西方式的排斥和冲突。因此，“天人合一”的观念一旦介入到绘画艺术中，就必然导致绘画艺术中主客体本身及它们之间呈现出几种不同的情况，而每种情况又关切着绘画的发展和演变，试述如下。

一、客体是体和道的中介

若详述地震几级、炎凉几度，突出自然灾害的情状，那样就会变成了新闻报道，便丧失了将自然充当征兆的性质，也失去了其中介的作用。然而大凡世间所有充当中介的事或物，当两端或多端的关系确定后都会退到一个次要的环节之中。所以，罗贯中也没有突出自然界本身如何的祥瑞和灾荒。这种情况在以追求“天人合一”为最高境界的中国绘画精神中，也不难发现中国画家同样也是力图表现自然所负载着的“天”或“道”，而非自然

或自然万物本身，所以，中国绘画从来也没有把描摹自然和再现自然作为创作的目的。

为了理清“天人合一”对中国传统绘画所产生的巨大影响，不妨先看看与“天人合一”相近的一些哲学观念与其他艺术门类的密切关联。董仲舒的“天人感应”说，即“国家将有失道之败，而天乃先出灾害以谴告之；不知自省，又出怪异以警惧之；尚不知变，而伤败乃至”^⑤。董仲舒的“天人感应”是“天人合一”的细则化、具体化的学说。尽管张岱年先生认为董仲舒的这些言论十分牵强和粗浅，但这并不妨碍“天人感应”在中国古代的大行其道以及中国古代士大夫常常奉为圭臬的历史事实。尤其在中国古代的文学作品中，如传奇、小说等，这一哲学观念曾得以几近泛滥似的广泛运用！如中国古代的文化精英罗贯中在其《三国演义》中开篇便是“建宁四年二月，洛阳地震；又海水泛滥，沿海居民，尽被大浪卷入海中。光和元年，雌鸡化雄。六月朔，黑气十余丈，飞入温德殿中。秋七月，有虹现于玉堂，五原山岸尽皆崩裂。种种不祥，非止一端”^⑥。这些种种的不祥均与天下大乱、汉室欲废连在一起，很显然，罗贯中的理论依据是董仲舒的“天人感应”说。

从罗贯中的这段文字来看，天和人的相互感应是通过自然



唐 佚名 弈棋仕女图

现象的变化来实现的，即人、自然和最高主宰的天三者之间是通过自然界的变化来体现上天对人的嘉奖或干预。在这三者的交往中，罗贯中虽然把自然万物视为通天知人、有命有性的地位，但其结果所重视的仍然是“天”和“人”的关系。文中的“地震”、“海水泛滥”、“雌鸡化雄”、“黑气”等等仅仅是一种征兆或符号，其作用是传递“天”对“人”的警示，在天、人之间充当中介。若详述地震几级、炎凉几度，突出自然灾害的情状，那样就会变成新闻报道，从而使自然变成了主体，而不是充当其中介的作用了。然而，大凡世间所有充当中介的事或物，当两端或多端的关系确定后都会退到一个次要的环节之中。所以，罗贯中也没有突出自然界本身是如何的祥瑞和灾荒。

而“天人合一”对中国绘画的影响也大致如此。由于画家所表现的客体本身，即“自然”和“人”自身，既可以是一种纯然的客体，也可以是一种负载着“主宰义”或人伦道德意义的主观概念。之所以如此，就是因为“天人合一”的思维模式所关注的是“天道”和“人道”，而不是客体的本身。说中国的传统绘画是传统文化的部分也好、分支也好，但它的思维方式必然受到“天人合一”思维模式的影响，确切地说，传统绘画的思维方式就是“天”、“人”合一。问题的关键是，一旦将“天人合一”的思维模式介入到绘画之中，将必然形成这样的格局——在绘画中，客体自身的形象就不再是表现的目的，而仅仅是作为体合“道”的中介物。也就是说，画家描绘客观物象不是目的，目的在于如何将笔下的物象能更好地体现“道”、维护“道”，画家的着力点被一个主观的审美标准所左右、所决定，而不在于与被描绘的物象一一对应上。仅此一点，就几乎道破了中国传统绘画重表现、轻再现的天机！那么，是不是客观物象在古代画家眼里就毫无意义了呢？绝不是！犹如罗贯中以“海水泛滥”、“雌鸡化雄”来借题发挥一样，没有自然的吉凶就说明不了天意的倾向。画家对“道”的表达亦如此，由于“道”是隐藏在冥冥之中，是看不见、摸不着的，所以，必须让自然物象作为道的载体。如哲学家王弼所言：“夫无不可以无明，必因于有”，因此，作为“有”的外在的形象特征仍然是必备的。

许多学者认为，“天人合一”对中国传统艺术影响最为明显的恰恰是表现在中国的绘画领域。与中国古代的雕塑家、戏曲家以及其他行业的艺术家相比，画家队伍的文化素养明显高出，

大多有影响的画家出身于文人阶层，而“文人士大夫”也恰恰是中国古代画家的中坚力量，是这些饱学儒家经典，且在心灵中又给传统佛道留有一片绿荫的知识分子充当中国绘画的创造者和承传者。因此，这些谙熟“天人合一”的文人士大夫则极易将“天人合一”的理念移入到中国的绘画文化之中，并通过具体的法式、笔墨加以实现。从中国绘画的历史上看，历代都贯穿着这种崇道而轻技的精神。如张彦远所说“夫画物特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。”唐人符载也认为“遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手”（《观张员外画松石序》）。认为“形貌彩章”、“甚谨甚细”必失“自然之性”，故主张“遗去机巧”、“得于心，应于手”，视绘画之技如庖丁解牛一样，失技而见道。唐之后，这种艺术精神一直贯穿下去，如宋代大文豪苏轼的“论画以形似，见与儿童邻”，元代倪雲林“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”^⑤，明代的徐渭更有“葫芦依样不胜惜，能如造化绝安排？不求形似求生韵，根拔皆吾五指栽。胡为乎区区枝剪而叶裁？君莫猜，墨色淋漓雨拨开”。这种重道轻技，重视写意抒情而鄙视模拟逼真创作的方法一直是中国绘画精神的主旋律。

这种有别于其他民族的“着眼点”，其特征在于，在漫长的时间历程中使中国人对世界的认识不局限于对某事、某物的穷究其理上，而是用一种综合的、宽泛的、灵活的、不确定的眼光看世界，这是中国人独有的眼光。“天人合一”这一独特的“着眼点”，一方面抑制了中国古代自然科学的进程，如林语堂先生在其《吾国吾民》中所分析的“中国人因没有精密的分析的心

宋 燕肃 春山图



灵，而没有产生希腊人自然科学的基础，也没有埃及人发展数学和天文学的基础。他们的精密意义自然已丧失在模糊的普遍性里”（《林语堂文选》）；另一方面，这一特征也成就了中国文艺的总体面貌，就绘画而论，它不仅决定了中国画避实就虚、避严谨重概括的特性，同时，也规定了中国绘画不以求真、模拟自然为目的总体倾向。毫无疑问，这是中国绘画得以形成主体风格的根本原因。

其实，顾恺之的“以形写神”说仅是“天人合一”思维模式下的衍生物。“神”是抽象的、无形的东西，必须要通过“形”才可以得以落实。这种原则一直被历代画家奉若经典，历经千年几乎没有任何异议。它不仅是人物、山水和花鸟等几大绘画科系共同遵守的原则，同时，也是其他艺术门类如书法、雕塑、戏曲等共同遵循的原则。之所以如此，就是因为“天人合一”的理念作了“以形写神”的深厚基础。早在战国时，哲学家在论述“道”和“神”的关系时，就有“神全者，圣人之道也”（《庄子》）等论述。这说明“神”和“道”在哲学范畴中的相切和相近。另外，老庄的“天人合一”倡导的是体合天地自然的节律、精神，其特点是在整体上把握、领会，而不陷于细碎末节的纠缠。而这一点与顾恺之对神的捕捉，认为“四体妍蚩，本不关乎妙处”，主张直取神韵，无须在形体上作过多的描绘正相契合。可以说，“四体妍蚩”关切到西方传统绘画的“妙处”，西方绘画的栩栩如生，是以妍蚩的四体作为保障的，而中国人的着眼点却放在了飘忽不定、难以把握的“神”上，而导致这一切的根本原因就是中国人根深蒂固的“天人合一”理念。“合一”的着眼点只是盯在两者相通或相异的关系上，而不在各自的自身，力图表现的是客体所负载的“道”，因此，如实地反映客体的形色便与中国传统绘画没了关系：线型的、多点透视的、以墨代色的等等技术手段也随之偏离了再现物象的要求。

二、人道即天道

“天道”和“人道”的合一，以“天道”为本为至高层次。人与自然的相融相通，以自然为最高境界。这些“天人合一”思想的核心观念决定了中国古代读书做学者莫不以“学究天人”为治学的最高深、最神圣的境界。所

以，中国的文人画家们对绘画的探求、创造、规范同样也肩负着沟通“天人之际”的最高使命。

“天人合一”是强调“天道”和“人道”，“自然”和“人为”的相通、相类和统一的观点。这种观点的形成由来已久，在战国时期儒家学派就多有提及和运用，他们认为人与天相通，人若尽心知性便能知天，同时可达到“上下与天地同流”的境界。道家对此也有类似的观点，庄子认为“天地与我并生，而万物与我为一”世间万物本无差别，天人本是浑然一体的。无论是儒家还是道、释都力图追索天与人的相通之处，以求天人协调、和谐与一致。

孔子说“惟天为大，惟尧则之”，认为自然法则至高无上，圣人的行为以自然法则为准绳。儒家把宗法人伦道德看成是“天”赋命于人的最自然、最真实的天性。这就进一步将自然之



宋 林椿 梅竹寒禽图

“天道”生命化、义理化。“天道”是“人道”的本源，“人道”是“天道”的实用，可谓体用一源。在这种意义上，讲“天人合一”实质上是“天人合德”、“与天地合其德”。把人的伦理道德法则看做是天的本性，强调了伦理道德的普遍必然性和天然合理性。人们实践自己的道德理想，也就是在完成天的使命。儒