

中國書畫全書



中國書畫全書

第一冊

主編 盧輔聖
副主編 崔爾平 江宏

蘇子如書

PDG

(滬) 新登字112號

責任編輯 崔爾平 江宏
責任校勘 余穗祥
裝幀設計 盧輔聖
技術編輯 吳蕃中
出版總監 蔡大搏
印刷監督 邱成

中國書畫全書 (一)

中國書畫全書編纂委員會編

上海書畫出版社出版發行

(上海市衡山路二二七號郵政編碼：200021)

各地新華書店經銷

上海師大印刷廠印刷

一九九三年十月第一版 第一次印刷

定價：六十八元

ISBN 7-80512-363-2/J·295

審讀

(以姓氏筆劃爲序)

李國鈞

張政平

潘景鄭

謝稚柳

顧廷龍

蘇淵雷

點校

(以姓氏筆劃爲序)

宗玄

尚圖

師研生

梁穎

許敏

陸國強

楊靜

劉恒

劉凌

鄭明

中國書畫全書序

對於中國書畫藝術來說，二十世紀是一個前所未有的變革時期。現代化的視野，將源于內部的困境和源于外部的壓力，統一為強勁理性支配下的革新思潮，衝擊着所有與之相關的人。隨着衝擊程度的日益加深，這個曾經占據廣袤的時間和空間，曾經發放迷人的魅力和光彩，曾經營造偉大的民族藝術精神和人文氣象的自足體系，正以日益鮮明的傳統面目，離我們漸漸遠去。

僅以歷時性觀點來看待這場變革，無疑是膚淺的。漸漸遠去的書畫傳統，牽連着一種文化的品格，一種生存的方式，一個獨特而完整的世界。我們在疏離它的同時，其實也在趨赴和接納另一種文化品格，另一種生存方式，另一個完整的世界。用「西方的」或「外來的」前置詞來指稱後者，固然有嫌偏面，但祇要拋開狹隘民族主義的立場，便不難承認它作為動源上的舶來性質。正是這個主要基于社會學而不是本體論的原因，使我們成了兩個世界的承傳者。我們一隻腳跨上了陌生的甲板，一隻腳仍然踏在古老的船舷上，兩腳之間汹涌澎湃的波濤，使人再也無法像過去那樣悠然自得地用單性狀的原則去處理問題了。

以西方與中國對舉，潛伏着非對等性比較不可通約的危險。且不說每當我們視中國為

民族性極強因而具有獨特價值的文化實體時，其實隱含着將西方多民族、多國度的文化當作統一體來對待的潛在動機，僅就其所依據的觀察基點而言，便極易掉進以西方之今日對照中國之古昔的陷阱。當然，更大的麻煩，還在於「現代」這個既表現為時序尺度又表現為文化形態的複合概念，幾乎無所不至地影響着我們的價值判斷。儘管我們可以說，現代屬性並不是西方人的專利，現代性與民族性也并非彼此對立，至於現代化，更非意味着僅有一種既定形態，一種理想方式。然而，即使撇開初始效應上的舶來性質不論，現代屬性的現存依據和未來指向，仍然基于一種超民族、超國度的開放的世界共通性，而與某民族、某國度的封閉概念相違異。因為這個深層原因，無論我們反思傳統還是正視現實，都難以迴避一種自覺或不自覺的心理矛盾。一方面，傳統與現代的二分法，已經突破了中國傳統文化以古今或新舊為指稱的中性詞義系統，而成為富有明確褒貶傾向的極性詞義系統；另一方面，對傳統與現代的弃取，又基于一個阻斷和改變着本土歷史自然進程的特殊社會條件，不得不在除舊布新、繼往開來的同時，直面一個接受新文明亦即意味着原有文明萎縮失效的嚴峻命運。現代的生產方式，現代的生活方式，現代的價值觀念，現代的思想方法，作為中華民族「感應型」而非「自發型」的選擇，從一個迥異於往常經驗又不同于西方情狀的新起點上，綑緊了每一個人的神經。中國書畫藝術的現代性轉換，作為時代的使命，不容迴避地推到了我們面前。

我們並不保守。我們引進了銳利而迅捷的鋼筆，以取代柔韌而從容的毛筆。我們重鑄了一個白話的世界，而將數千年的文言世界留給了歷史。中國書畫也許破天荒第一次真正作為獨立自足的藝術展現出自身價值。躊躇滿志的新一代書畫家們，既吮吸着傳統的營養，又沐浴着現代的陽光，激發起一股前所未有的創新熱潮。然而，問題的複雜性在於，這

個迥異于往常經驗又不同于西方情狀的新起點，將我們拋向了沒有任何現成路標可資參照的漫漫征途。我們可以引進異邦的普遍方法，却永遠無法將其思想溶入自己的血液；我們可以發揚傳統的獨特精華，却又已經喪失了養育這種精華的社會土壤。非得在傳統的富饒之中承受現代的貧困，非得在鳳凰涅槃的無情遺棄之中超升再生之境，作為自設同時也是被設的命運，將伴隨我們從傳統世界走向未來世界的整個變革過程。

應該說，書畫藝術的有效信息，從來沒有像今天這樣普及。現代傳播手段有足夠的能力將傳統精華和域外經驗輸送到每一位需求者面前。書畫藝術的本體化程度，也從來沒有像今天這樣深入。社會分工的細密化趨勢激蕩起大批以藝術為己任的虔誠奉獻者。然而，一個無可比擬的先決條件是，書畫活動在古代一直作為現實生活的普遍需要而存在，如今却祇能在以藝術為目的的象牙之塔中攀蟾折桂，整個社會不再會像以往那樣，用敏銳而熱烈的感應神經來領受它的超越力量了。

文化更新不可能離開現存的條件機制而自主地完成。所有成功的更新，無不是對現存條件機制的適應。與此同時，文化更新也不可能離開既有的傳統而獨立地完成。所有成功的更新，無不是對既有傳統的結合。時至今日，與其說我們缺乏對時代潮流的適應能力，毋寧說，我們更缺乏對傳統本根的溝通意識。我們借鑒了西方的文化框架，但不知道如何保持自己的優長；我們引進了現代的生存模式，却無法將它建築在既有的高度之上；我們改造了慣常的藝術機制，則難以賦予新形式以有效的負載；我們憧憬着劃時代的創造性成果，又往往在一系列的自我悖論中困惑徘徊，無所適從。

籠統地歸咎于缺乏傳統體驗，無疑是輕率的。如同種族對於後代，傳統畢竟是我們賴以生成的基礎所在。它不僅作為綿延無盡的價值淵藪，滋養着不同需求的個人，同時還通

過群體記憶的途徑，不斷地解構與重構、離異與回歸，影響着人們的集體行為取向。易言之，一旦稱之為傳統，就必將以其既作用于現存客觀條件、又作用于主體認知結構的雙重效應，深深楔入時代的鏈環。可是不能不看到，傳統從來就不是一個自我完形的、作為價值依據或者行為模式的存在實體，而是一種經由特定的現實需求和知識體系所選擇、所闡釋的歷史產物。也即是說，傳統的存在是客觀的，但賦予這種存在以現存意義的，則是某種依賴于相關主體的理解和接受而把握歷史的具體過程。恰恰在這個接受和理解的關鍵問題上，我們對本土藝術傳統的隔膜程度，反而遠遠超過了理應更為陌生的西方藝術思維。

中西文化的交匯，或者說中國文化的外向型發展，不管出于被動還是主動，偶然還是必然，都會在客觀效應上形成一個以開放心態作為基調的反思傾向。就地球上的文化碰撞而言，這也許是有史以來最廣泛最徹底的解構與重構過程。中國文化由此被推上了全面反思和重新定向的歷史境遇。延續了數千年的一統綱常廢弛了，我們可以相對自由地穿梭于自身傳統與外來傳統之間，進行各取所需的比較和選擇。儘管藉以證明文化種族的內在基因，如同我們的黑頭髮與黃皮膚一樣，仍與傳統一脈相承，我們還能夠在鋼筆的實用天地中保留一塊毛筆的審美飛地，在傳統書畫概略化的點綫、墨暈、空白面前，感受到「官知止而神欲行」的魅力；但隨着白話世界對文言世界的全面取代，傳統文化中最獨特、最精雅、最蘊藉的部分，已經變得依稀難辨了。觀念和方法的現代化，使我們對傳統文化的接受和理解，處于隨意延伸指謂範圍和附會異質事物的尷尬境地，仿佛一個兩性人，因其雙重體會的高度自由而喪失了自己的堅實存在。尤為麻煩的是，如同日本、土耳其那樣利用傳統價值符號的權威合法性來締造轉型社會穩定秩序的成功經驗，對于中國並不適用。政治運行機制、社會道德規範和文化學術信仰的三位一體，使得開放心態下的中國人，難以擺脫

反傳統思潮與文化失範循環遞進的痛苦折磨。作為世界上唯一擁有從未中斷過的古老文明的國度，如今對傳統文化保留之少，却遠遠超過了其他任何民族。

立足于本體文化內部的反思，與置身于不同文化之間的反思，具有質的區別。前者由于受傳統磁場的統攝，再銳利的思想鋒銛，會在前後牽引的思維慣性中磨損削弱，再響亮的人格個性，會在無所不在的群體規範中互滲耗散，因此很難達到較為徹底的程度。「祇在此山中，雲深不知處」的整合關係，使空間上的社會性認同和時間上的承傳性定勢紐結為富于彈性的網羅，疏而不漏地籠罩着所有衝決性努力。而置身于不同文化之間的反思，則有望取得一種「却顧所來徑，蒼蒼橫翠微」的超脫立場。它不僅無須顧慮被反思的文化本身是否承擔開明的承諾，並且可以借石攻玉，藉此顯彼，用多向度的動態觀照方法，刊落那些為思維定勢所遮蔽的盲點，為歷史情結所僵固的陋習，從而充分發揮來自人類心理深層的靈性孳動力量。但是，在問題的另一面，置身于不同文化之間的反思雖然有利于促成客觀性、超然性、批判性，却也容易流于膚淺和割裂，至其甚者，還有刈耨遺簪、指鹿為馬之虞。而立足于本體文化內部的反思，則能夠深厲淺揭，達其根本。中國傳統文化着眼于人倫秩序與宇宙秩序和諧并育的內向型品格，比起外向型超越方式的西方文化來，更需要這種內部的反思作保證。

祇有深入虎穴又出得虎穴的人，纔能真正得到虎子。從這一意義上講，歷史的僥幸恰好落在我們這個時代。現代化的追求，使我們具備了遠比「不識廬山真面目，祇緣身在此山中」的前人更為有效的批判和變革傳統的能力；去古未遠，又使我們對傳統世界的感應和認識明顯地優勝于「此情可待成追憶，祇是當時已惘然」的後人。如何不失時機地把握住這種僥幸，將是歷史對我們的考驗。

傳統是一個動態的、多元的、涵蓋面極廣的歷史範疇。本土的和外來的，主流的和支流的，精英的和大眾的，專詣的和普通的，瞬時的和恒常的，在不同時代、不同地域、不同主體的不斷選擇、附會、淘汰、積澱之中，亦古亦今，方死方生，忽左忽右，無始無終。如果說，反思是傳統這個歷史範疇得以介入現實并綿延發展的自淨力量，那麼，一部中國書畫史，實際上也就是代復一代地反思書畫傳統的歷史。而書畫理論思維，比起創作實踐來又具有更為鮮明的反思性格。它一方面以其形形色色的共時性和歷時性理解，實現對書畫傳統的當下把握，進而匯聚為社會、文化、歷史的言論體系；另一方面，又以其與創作實踐或相關、或相離、或相拒的多元對應，賦予上述言論體系以解構與重構的現存意義，進而落實為個體化和即時性的定在情狀。

中國傳統書畫理論，可謂世界文化史上的奇迹。其時間跨度之大，指涉範圍之廣，載筆數量之多，文化品位之高，皆為其他民族的同期同類著作難以企及。尤為奇特的是，它們數千年如一日地使用着一種低限度的陳述方式，在陳述者與陳述對象之間，總是盡量避開複雜的邏輯論證，避開語言的精確定義，避開指涉意義的直接性與即時性，而用看似最簡單的詞匯和語法，建構其鏗入生活、鏗入歷史、鏗入創作實踐和接受美學實踐的生動效應。

以西方人的眼光或者從中國現代白話思維的立場看，這些訴諸文言思維的傳統書畫理論，確實有些不可思議的成份。它們在散漫性、印象式、寫意化、經驗論的文字構架中，驅遣着一系列靈活、多義的概念，通由動態的、有機的、對立互補的辯證思維過程，直抵體用

不二的直覺境界。其間既不受邏輯性的拘束，也沒有自律性的限制，對於公理化和形式化的程度，概念系統和推理系統的規範，似乎從不關心。具體先于抽象，意會大于言傳，直覺勝于理性，感悟重于分析，諸如此類不以探求自然規律為目標，而乞靈于主體精神超越功能的自足心態，一邊極端的具體而精微，一邊又分外的籠統和模糊，一邊習慣于直觀式或實錄性的現象描述，一邊又總愛將其旨意指向玄虛神秘的超驗世界，一邊執着地關注此在的體驗和主觀的領受，一邊又自覺地在這種體驗與領受中尋求當下與歷史的高度契合……在努力張揚書畫藝術通往形而上學的價值功能，與盡量貶抑其作為一種實用技術的世俗特徵之間，在立足于玄思層面上的高峰體驗，與沉湎于操作層面上的坐忘功夫之間，在應合、參悟、借重集體意識，與比照、體味、切入個體意志之間，可以尋繹到一種依據存身情境而成立的特定思想方法——注重思維的共時性與穩定性，往往無需經由邏輯思辨以分割認識與體驗的過程，便直接從前邏輯躍遷到超邏輯。深厚而沉重的歷史感，由是貫穿在任何一部乃至一段哪怕是最簡單的著述之中。即便揭櫫着自我表現之大纛，以薄古厚今為取向的人，也無不以「六經注我」的響亮口號，溯源于「我注六經」的群體記憶，在思維方式的隱顯軌迹上構成一個循環往復的圓圈。通過對歷史的過去性與現存性的辯證理解，對歷史體驗與審美體驗、歷史意識與即時意識的有機融合，對歷史的標準與邏輯、美學的標準「混于一」而不是「統于一」的綜合把握，以行使自己作為歷史演進之中一個具體鏈環的主體性職責，是每個當事人自覺自願的價值依歸。西方那種大寫的我，那種反傳統的傳統，那種將現在與過去對立起來的觀察方法和行為取向，在古代中國是難以想象的。

西方藝術的承載者，幾乎是清一色的專業人才。從早期的工匠，到如今的藝術家，從自在的附庸關係，到自為的獨立意義，除了其社會地位和藝術觀念隨着歷史的遷延而不斷改

變以外，始終處于一種以創造或指示相應價值爲己任的情境之中。中國則不然。從服務于「祀禮」的屬類生存之需，到介身于「士禮」的人格修養之需，再到徜徉于「自娛」的個性寄托之需，這個逐步文人化的歷史過程，雖然不能作爲唯一的發展綫索來囊括所有藝術行爲，却至少以其無可抗衡的優勢，主宰了中國藝術史的基本演進方向。書畫比起音樂、戲曲和工藝、建築來，具有更爲便利的文人化條件，故其特徵也更爲顯著。

中國文人不同于西方知識分子。如果說，嚴格意義上的西方知識分子是啓蒙運動以來的產物，那麼，爲之作前導的希臘哲學傳統和基督教傳統，則至多祇在精神和思想的淵源關係上保持着聯繫。世俗化的過程，使西方知識分子的關懷基點從解釋世界變爲改造世界，使他們的理想依托從天國回到人間，從而作爲一個獨立的社會階層，以學有專長的「特權」而行使自己的理性和批判精神。就中國傳統文人的社會特性而言，似乎與西方近代的知識分子相接近，但建構其「社會良知」的文化品格則大相逕庭。由于西方人的二分思維方式在中國思想史上從來不占重要地位，超越世界的「道」和現實世界的「用」之間始終是一種不即不離的關係，因此，儘管在重視知識和憑借理性方面有些類似希臘哲學家，却決不會產生希臘哲學中對本體與現象兩個世界的截然劃分，儘管其改造世界和以天下爲己任的使命感或許類似基督教的宗教情操，却永遠不可能出現天國與人間相對峙的希伯來情結。從強調社會屬性的「士」，到強調文化屬性的「文人」，隨着「禮」的理性化與人性化進程，這個「社會良知」的重要載體，以不同的面貌與世推移，却并不需要通過世俗化的運動來擺脫另一個異己的價值系統。由「通古今，決然否」、「無恒產而有恒心」、「上本天道，中用王法，而下理人情」等等價值信念所組成的文化使命，在「取舍由時，行藏在我」的靈活調節中，足以用一個千古不變的音調，演奏出因時而昇的人生樂章。中國書法之所以會成爲一

門獨立無偶的藝術，中國繪畫之所以會由文人畫家執牛耳，與中國文人的本體特性是互為因果的。藝術、社會和自然雖分屬不同器用，却以共同的「道」為指歸，不僅促成了文人對書畫藝術的涉介和提升，而且造就了書畫藝術崇通尚悟的應對方式、接受心理與群體記憶。

基于這樣的歷史背景，中國書畫理論思維一開始便在「道」的層次上展開。《莊子》的「解衣盤礴」、揚雄的「心畫」、蔡邕的「力」和「散」、顧愷之的「遷想妙得」、王羲之的「玄妙之使」、宗炳的「暢神」、王微的「神明降之」……這些一、兩千年前的思想成果，與我們現在所追求的境界並無質的區別。文人士大夫以自己經由政、德、詩、文而達到的悟道層面返觀書畫之器，亦即不是通過形而下到形而上的升華過程，而是直接從形而上出發來規範形而下，就簡約了作為書畫藝術本體化過程所必需的「技進乎道」的漫長環節，從而有可能將「旁涉」或「通曉」的有限實踐感知，放大而為「澄懷味道」、「探賾鉤玄」的超邁思致。如果說，西方那種專家型的藝術機制有利干造就一種匯歸于科學性的理論思維，那麼，中國這種文人化的藝術機制，則有助於促成一種二元共生的理論思維——一方面，通過人格力量、從人化的藝術機制，則有助於促成一種二元共生的理論思維——一方面，通過人格力量、從藝術態度、審美趣味的領悟而切入藝術真諦的途徑，不斷吸引着形而上的思想建構，使之趨向于高深莫測或曰祇可意會不可言傳的玄虛境界；另一方面，通過圖式風格、操作技巧、形式法則的修煉而達到藝術極境的途徑，又不斷延接着形而下的思想建構，使之趨向于具體而微或者說實踐出真知式的直觀境界。這種二元共生的理論思維，與科學性理論思維的不同之處，在于前者以「原則」為主導，而後者以「原理」為主導。以「原理」為主導，對藝術本體規律的追索與認同，對社會自然觀及其方法論的借鑒與應用，就成為思維主體自覺自願的行為取向。諸如素描、色彩、透視、解剖等基礎學科的建設，象徵主義、表現主義、結構主義等藝術流派的分化，乃至具象與抽象、個性化與反個性化、傳統與反傳統等思想方法的對

立，無不是西方「原理」指導下的產物。以「原則」為主導，思維主體的行為取向，就偏重于對藝術價值規律的感悟與把握，對社會的倫理觀念及其情境立場的干預與調節。以六法、八法、筆墨、氣韻、品第、南北宗等等作為思維話語的中國書畫知識體系，無不同時蘊含着審美趣味與形式法則，玄虛境界與直觀境界的雙重圖像，所遵循的正是「原則」這個祇有讓存在本身得到具體確定之後纔獲得現存依據的內在理路。唯其如是，西方抽象畫和中國文人畫，雖然同以形式自律及其象徵喻意之間的悖論為思維基點，却一個力圖使視覺形象還原成最基本的形式要素，而又乞靈于通神學和神秘哲學的催化作用，另一個則以旁鄰知識的貫通綜合為依托，在廣泛的文學和社會背景中建構其「物象流類」式的語義系統。正因為此，儘管中國書畫理論源遠流長，但是直到接受西方正面影響之前，始終保持着「好事者而為之」的超然姿態，而未曾將其作為獨立自足的學科來對待。大量有關書畫藝術及其思維方式的真知灼見，不是散落在浩如烟海的隨筆漫話、片言隻語之間，就是混迹于印象性、點評式、寫意化的簡單陳述之中。即便像《歷代名畫記》那樣「體大而慮周」的專門著作，也依然偏重歷史經驗的總結和心得志趣的闡發，而不作西方那種邏輯的、思辨的、體系性的分析演繹。

也許，歷史的不可重複性，使中國人更重視自己置身其中的因果聯繫，而不願去探求規律之類的外在于人的超越方法。表現在書畫理論思維上，也就對抽象表達方式甚少興趣，因為任何程度的概括，都會喪失部分乃至全部具體經驗。于是人們把更多的注意力投向內心生活。與其說，領會或者進入書畫作品，要由藝術理論思維作引導，還不如說，是與作品長期浸淫、砥礪的過程，造就了一代又一代「技進乎道」或「澄懷味道」者。理論思維的引導、啓發作用，至多祇表現在從屬於體驗和修煉過程的有限意義上。傳統書畫藝術家往

往晚成，所謂「通會之際，人書俱老」，與上述特點不無聯繫。當然，職是之故，必須有一種強大的催化力量，來維繫道器之間的必要張力，來促成理論與實踐的通達對應，來捕捉個體經驗與群體規範所内含的迂闊動蕩的現實連結點，從而有效地提升其文化品位。這個催化力量就是修養機制。它從宏觀的水平上調整着當事人的知識結構和心理結構，足以使一個體驗或感知的微細訊息，放大為內心生活或觀念情操上的電閃雷鳴。那些在外行和異域同行們看來仿佛千篇一律的筆墨和字句，那些在西方人的分析眼光下呈現為作品的感覺與陳述的感覺相分離的前邏輯狀態，因此獲得了「直觀悟道」、「因象淪心」的特別關照，從內在于人的藝術生活狀態上躍遷到一個超越的境界。

假如能在中西之辨的討論中注意警惕非對等性比較的負面影響，那麼，不難發現，西方人往往用一種類似于十字架的結構模式來整合思維與存在的關係，而中國人，則往往在太極圖的結構模式中，尋求一種「即知即行」、「即動即靜」的辯證平衡。前者因為其關懷基點的確定性，勢必帶來自身發展方式上的「否定之否定」，新與舊、是與非、進化與滯退等等對立因素，便成了理論和實踐所直接面對的切實課題。後者因為其關懷基點具有概略化和模糊性的特徵，故容易形成循環往復的超穩定發展機制，所有的對立因素，也就在共存的、互動的、彼此不斷轉化的意義上「并育而不相害」地和平共處，從而避免了革命性的激進行為。中國書畫藝術始終走着一條既無明確規定也無明顯否定、既無真正獨創也無機械因襲的道路，所有從事書畫藝術者都從一個非常接近的起點出發，從頭開始積累自己的創作實踐和理論思維，無數代人幾乎在同一平面上反復運作，面臨同樣的問題，生發同樣的希冀，所有前衛的、激進的、片面化和極端化的努力，都祇能曇花一現，而為「允執厥中」的歷史所拋棄，由漫長的時間效應所堆築起來的龐大文獻庫，也多半祇是量的延伸而殊少質的變

化，如此等等奇特的歷史現象，恰是太極圖結構模式的形象體現。

毋庸諱言，以修養作為提升這種結構模式之文化品位的保證，固然能收「一超直入」、「羽化登仙」的神奇效應，却也難免付出「一榮十枯」、「走火入魔」的沉重代價。一方面，那些對書畫深有體驗但缺乏相應修養的人，可以在形而下的操作意義上馳騁才智，却永遠無法沐浴形而上的光照，永遠在人倫日用的粗淺層次上休養生息；另一方面，那些雖有高度文化修養但對書畫藝術又缺乏足夠體驗的人，可以十分自信地談論或者染指書畫藝術，甚至還能以其特殊魅力影響他人，却永遠無法進入書畫藝術的本體大門之內做文章，永遠要用其他文藝樣式的經驗知識充當書畫藝術的經驗知識。在大家與工匠、天才與庸才、高雅與通俗、專業與博識，以及「道」與「法」、「懂」與「會」之間，它很難建立起一套藉以溝通兩者的形式邏輯系統——「理」，而聽憑個人資質和偶然事件的隨機擺布。

當然，同樣毋庸諱言的是，以上分析畢竟基于白話思維的立場而成立。與十字架異曲同工、相反相成，太極圖既有其外向的封閉的一面，也有其內向的開放的一面。

將書畫作為一種自足的藝術形態，將書畫藝術活動的優秀參與者作為藝術家或鑒賞家、理論家，都是以今視古的結果。通過「五四」運動洗禮並且不斷受到翻譯文化推動的白話思維，其實早已在現代與傳統之間樹起了變形的玻璃牆。對於中國古代社會來說，書畫活動並不是一條刻意修築的藝術幽徑，而是與現實生活渾然一體的精神家園。王羲之、顏真卿的法書，大多在實用的過程中產生，吳道子、倪雲林的繪畫，無不應合着社會和個人的需要。藝術的生活化與生活的藝術化，藝術品的價值與人品的價值，在這裏相依相溶，整合無間。中國古人之與傳統書畫，必當達到了「毋固毋我」和習慣成自然的程度，纔有可能獲得高峰體驗，纔會將自己的生命形象修煉得爐火純青。至于創作者和接受者的區別，也并

不意味着職業或事業上的不同專能，而更多地表現為生活境界上的不同體悟。

以之返觀上述修養機制，便不難理解，它所牽涉和代表的，不僅是一個文化知識的繁複網絡，更是一個文化人格的龐大磁場。文化人格牽連着知識結構，牽連着感性生命，牽連着個體性靈，牽連着社會倫理，牽連着對神聖傳統和至高理想的體悟追求。以修養機制來維持道與器之間的必要張力，雖然擱置了形式邏輯的中介作用，却從一個更深遠、更廣闊的文化背景上，提供了主體精神自由馳騁的空間。

修養機制與形式邏輯系統的區別，在於前者走着一條內向型的超越之路，而後者走的是一條外向型的超越之路。因為修養必須依附於具體的和個性的人而存在，一方面杜絕了建構一個個相互獨立的社會化知識體系之可能，另一方面又強化了整合不同文化樣式、不同情境立場以資應對的綜合能力，故爾體現在文化的整體性上，就很難建立起作為某一具體文化樣式所賴以自律發展的本體規律。修養的中介作用，使中國文化的發展基點建築在「人」而不是「自律性」上。換句話說，其自律性的獲得，是由人的整體發展水平所賦予的。人的整體發展水平一旦在某種具體文化樣式中得到最完美的表達，這種文化樣式就會自然而然地滲入其他文化樣式之中，而具體承載這一文化樣式的人越是富有深廣的修養，對其他文化樣式的導範作用就越大。中國書畫藝術逐步文人化的歷史進程，以及保證着這種歷史進程的表現為微言大義的理論思維，正是由於有蔡邕、二王、宗炳、王維、蘇米這樣一些具有不同文化人格的文人前赴後繼、交相輝映。中國書畫史上具有深遠意義的重大變革，往往不是來自因創作實踐而名世的專家藝匠，却更多地由旁通書畫的文人名士促成，而且所有這些重大變革，又幾乎都朝向融匯多種文化樣式的綜合性方向，也正是由於修養這個特殊中介，既從文化整體效應上制約着各種具體文化樣式的獨立發展傾向，同時又從文化