

徐建融 ○

中国画经典之树常青

SH

上海画报出版社

徐建融 著

中国画经典之树常青

上海画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画经典之树常青 / 徐建融编. — 上海: 上海画报出版社, 2004

(艺术白皮书)

ISBN 7-80685-222-0

I. 中... II. 徐... III. 中国画—绘画理论
IV. J212

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第013806号

策 划: 邓 明

著 者: 徐建融

责任编辑: 赵寒成

中国画经典之树常青

徐建融 编

上海画报出版社出版

(上海市长乐路672弄33号)

全国新华书店发行

上海出版印刷有限公司印刷

开本 889 × 1194 1/32 印张 7.5 印数 0001-1500

2004年3月第1版第1次印刷

ISBN 7-80685-222-0/J·223

定价: 16.00 元

目 录

经典的创造

——晋唐宋元绘画传统	1
长风堂画筌	43
“人以画传”和“画以人传”	124
中国画：作为“文化”和作为“绘画”	135
谢稚柳《中国古代书画十论》绪言	155
谈书画国宝	
——2003年6月26日“交大讲坛”网上学术报告	167
书画访谈录	197
多元化的20世纪中国画市场观	225
后 记	233

经典的创造

——晋唐宋元绘画传统

绪 言

2002年,在上海博物馆举办的《千年遗珍中国书画国际学术研讨会》上,我以《和为贵,敬其业》为题,发表了论晋唐宋元绘画传统的论文。在此,以《经典的创造》为题,再论晋唐宋元绘画传统。一方面,对传统的历史定位作更具体的阐释,另一方面,也对传统的现实借鉴作更切实的探讨。

什么是经典?它是在某一领域内可以作为普遍意义的典范而传诸于世的作品。在古代,被认为是经典的作品,通常限于经书,尤其是儒家的典籍如“四书”、“五经”;至近世,则不限于经书,各个领域,包括绘画领域,都可以有自己的经典作品,作为本领域创造成果的金字塔塔尖,提供人们瞻仰、取法、超越的对象,见贤思齐,虽不能至而心向往之。

经典的作品,撇开各种不可抗拒的原因,是必能传诸后世的,但历经种种曲折传诸后世的作品却不一定都是经典。对经典、非经典的作品认定,有些是没有分歧的,如范宽的《溪山行旅图》、郭熙的《早春图》,是众所公认的绘画史上的经典,而苏轼的《枯木怪石图》、米芾的《珊瑚笔架图》,是国宝,却不是经典。有些则是有分歧的,如马远的《梅石溪凫图》、陈居中的《四羊图》,仿佛介于金字塔的塔尖和塔身之间的那一部

分,从严格的标准,似乎还够不上经典,而稍稍放宽标准,亦不妨看作是经典。概而言之,经典必须同时具备三个条件,缺一不可:一、优秀性,自无须说明;二、长久性,如流行歌曲之类,即使风靡一时,倾倒了多少追星族,但不过各领风骚二三年,再优秀、再普遍,也不能成为经典;三、普遍性,如西施捧心,尽管是被传诵千年的绝世风华,但却不能作为美的创造的普遍准则,再优秀,再长久,同样不能成为经典。

经典既提供了后人可持续地发展该领域创造性成果的普遍典范,但它也可能导致某些人对它的膜拜,结果束缚人的个性创造力。这就引起人们对经典的怀疑。同时,经典本身成就的似乎高不可攀,也使某些人望而生畏,为了能使自己的个性创造得到充分自由的发展,这又导致人们对经典的否定而另辟蹊径,以“避开”来实现“超越”。简单地讲,古典艺术的创造是以经典为准则,以共性为基础来完成个性的创造,如奥运会的竞技;而现代艺术、后现代艺术的创造则是以怀疑经典、否定经典、调侃经典为前提,通过撇开共性来创造个性,如吉尼斯的竞技。前者的好处是保证了艺术创造的有序性和普遍正常发展,并有可能继续推出新的经典作品,弊端则是可能束缚个性的创造。后者的好处是解放了艺术创造特殊的、独树一帜、出奇制胜的个性活力,弊端则是破坏了艺术的正常秩序,同时也无复经典的创造。

在中国绘画史上,乃至在整个中国文化史上,古典和现代,大约是以明万历为分界的。例如,在思想领域,李卓吾提出了“打倒孔家店”而倡导“童心”的学说;在诗学领域,赵翼提出了否定李杜而倡导“新鲜”的口号。在绘画领域,否定古人的既立之法而主张“我用我法”、“无法而法”,也成为一时的风气所趋。也许有人会说,这,仅仅只是明清野逸派的主张,正统派不是对宋元经典持绝对尊重的态度吗?事实上,正统派对经典的尊重,仅仅是表面形式上的,而不是实质上的;从实质的一面,也

即本文所要论列的经典创造的一些基本原则方面,它们其实也背离、否定了宋元的传统。所以,它们对经典的态度,与野逸派的主张可谓异曲同工。今天的画史研究者,通过中西比较,把石涛等比作西方现代艺术的表现主义,而把王原祁等比作西方现代艺术的构成主义,是颇有见地的。

当经典成为窒碍的形势下,明清画家们否定经典的努力固然有它积极的意义。但是一方面,从普遍性的立场,缺失了经典规范的个性创造,它可以产生精品,却无法产生力作,更无法产生新的经典。而当一部绘画史,没有经典作品的创造,无论它是多么丰富多彩,百花齐放却没有梅花、牡丹……林立的电线杆,在虽然是单调的却是巍峨的金字塔面前,总显得气短。另一方面,正如闻一多所说:“秩序是人类生活的基本条件,即使专制的秩序,也比没有秩序要来得好。”缺失了经典规范的个性创造,更可能导致、而且事实上已经导致了艺术领域的无序状态。

因此,进入21世纪以后,人们越来越清醒地看到的,已不再是经典的弊端一面,而是否定经典的弊端一面。而呼唤经典,传承经典,努力创造新的经典,也就成了各个文化领域共同的代表先进文化的前进方向。

一件经典作品的创造,牵涉到各方面的因素,其中也包括社会因素,但主要的,起根本性作用的,还在于艺术家的主观因素,包括先天的和后天的。社会的风气,固然引导了艺术家的创造,或者说,艺术家的创造必须迎合社会的风气。但我们更要看社会的这一风气是对头还是不对头,如果不对头,艺术家的创造就应该、而且事实上也可以不为它所引导。而对头的社会风气,也正是靠艺术家们共同自觉地参与创造出来的。同样恶劣的社会因素下,当艺术家的主观因素积极向上,艺术的创造可能生于忧患,反之,则可能自暴自弃;同样优裕的社会因素下,当艺术家的主观因素积极向上,艺术的创造可能欣欣向荣,反之,则可能

死于安乐。把不能创造经典、力作、精品的主要原因，归咎于社会因素的太恶劣或者太优裕或者太一般，是没有道理的。中国绘画史上的经典作品，集中产生于晋唐宋元的1000年间，这里面既有社会因素在起作用，更主要的还在于艺术家的主观因素。这1000年的社会因素绝不相同，而创造了经典包括经典型作品的艺术家们的主观因素，必有一些共同的地方。

本文，便试图透过他们所创造的不同经典作品的表象，去寻绎经典的创造所必须的作为艺术家的主观因素，而不依赖于社会因素的基本条件，或称普遍原则。尽管今天的社会因素不同于晋唐宋元，但这样的原则，理所当然地也是可以适合于今天社会的艺术家们借鉴的。

一、身为物役和以画为乐

韩愈说：“业精于勤，荒于嬉，行成于思，毁于随。”经典作品的创造，首先要求艺术家把自己所从事的绘画创作看作是一项“工作”，劳力瘁心，认真踏实地去对待它。这就是通常被明清以后的画苑作为贬义来运用的“身为物役”。身，是身心的省略，它包含了体力和心力两个方面；物，是外物的、物质的、技术的统称。身为物役，作为经典创造的基本前提，不限于绘画，各行各业无不皆然，它表现为一整套严格的工作守则，要求从事者的全身心投入。从特殊性的立场，不经过身为物役的艰苦努力，也不遵守身为物役的工作守则，而完全是出于儿戏，经典作品的创造虽不能说绝无可能，但至多只能归于偶然性。从普遍性的立场，经过了身为物役的艰苦努力，遵守了身为物役的工作守则，也仅仅只是保证了经典作品创造的必然性和“有可能”，而不是“一定可能”。

但是，孔子不是说过“游于艺”吗？苏轼、米芾不是主张以画

画作为“词翰余事”的“翰墨游戏”吗？董其昌不是认为“身为物役”的行家“顾其术亦近苦矣”，所创造的只是低级的艺术，而“以画为寄，以画为乐”的利家，才能创造出高级的艺术吗？

须知，孔子的话是对“士”、对“君子”说的，而不是对画家说的。士的工作是“志道弘毅”，推行仁政，其“任重道远”，必须投入整个的身心，甚至不惜“杀身成仁”，才有可能把它做好。于如此繁重的工作之余，作为身心的调节，自不妨把艺术活动的参与作为一种游戏。因为，对他们来说，如果把艺术作为“工作”全力投入，势必分散精力，影响到推行仁政的本职工作。而画家的工作，本身就是绘画的创作，在社会分工中属于“工”而不属于“士”，又怎么能用“士”的游艺态度来对待它呢？

苏、米的情况同样如此，他们的工作是道德文章的建树，附带书法的创造。如苏轼每下笔作文作书，“辄作千古之想”，绝不苟且，可见其全力以赴，所以，在文学史、书法史上均有千古不朽的经典之作传世。而他对绘画的创作，自称“内外不一，心手不相应，不学之过也”，即他本人，也是不满意的，自然不足以作为垂范后世的经典。

至于董其昌，同样是以道德文章、禅学和书法作为工作，相对全身心地投入了，尚且未能创造经典；他对绘画，既看作是工作之余的一种娱乐游戏形式，当然更不具备经典创造的必然性。但毕竟相对于苏、米，他确立了一套绘画作为游戏的规则，所以其成就也更高于苏、米。事实上，他对身为物役的画工也是十分钦佩的，表示他们的成就非自己所能企及，只是因为自己的工作不是绘画，所以不走他们的路子。奇怪的是，他从游戏的立场对以道德文章为工作的“吾曹”提出的绘画要求和方向，后来竟成了不是“吾曹”而以绘画作为专职的所有画家的要求和方向，把特殊性作了普遍性，把游戏的规则作了工作的守则，一方面固然

造成了中国画审美趣味的转换，并造就了少量特殊意义上虽然够不上经典但不失为精品的艺术创造，另一方面更从普遍意义上导致了中国画总体水准的式微。

返观晋唐宋元，凡真正称得上画家的，无论文人也好，如顾恺之、徐熙、李成、李公麟、赵孟頫，或工匠也好，如韩幹、赵幹、黄筌、郭熙、李唐，由于把绘画作为自己的本职工作，遵循了基本的、共性的“工作守则”，以高度的敬业和刻苦的钻研来进行基本功的积累和个性的创造，从劳力瘁心的外师造化、中得心源，到严重恪勤的十水五石、九朽一罢，不仅造就了这一时期涌现出大量标程百代的经典之作，并带动了整个画苑的创作，在总体上也多为铭心绝品，而少有粗制滥造的拙劣之品。试看文献的记载，周昉画章敬寺神像毕，隐于帐后听观者或言其妙，或指其瑕，然后一一加以改进，直至“是非语绝，无不叹为精妙”；跋异曾与张图较艺，自谓不及，羞愤之余，益加用功，后李罗汉与其较艺，远胜于李，李“深有忤色”，竟自缢而死……凡此种种，都足以证明，晋唐宋元的绝大多数画家，都是高度负责、高度敬业地把绘画作为一项工作，而且是近于战争的严酷工作来看待，并立下了“军令状”的，而不是取“胜固欣然，败亦可喜”、“何必天长地久，只要曾经拥有”的游戏娱乐态度。如王墨、李灵省、苏轼、米芾的态度，不仅在唐宋画坛上没有作为普遍性而承认、推广，就是在元代，也是受到一定程度的抵制的，如赵孟頫等就说过：“近世作士夫画者，所谬甚矣。”这里所指的“谬”，不仅是形式上的，更是态度上。

身为物役，即以绘画为工作，是致力于通过艰难困苦的过程，来创造振兴中华文明天长地久的快乐结果。以画为乐，即以绘画为游戏，则是重在个人曾经参与的、一时的快乐过程，而不在天长地久的结果。不在结果当然也是一种结果，但它对于中华文明的振兴是不太快乐的。所以，对于经典的创造，前一种态度

有它的必然性和普遍性，后一种态度至多仅具偶然性和特殊性。这好比竞技的比赛，把它作为一种游戏的方式，尽管也可以创造出吉尼斯的世界纪录；但专职的运动员，奥运会世界纪录的创造者，绝对是把它看作一项工作、事业来郑重其事的，郑重其事也不一定成功，靠游戏而创造奥运会世界纪录的，几乎没有。

张彦远说得好：“图画者，有国之鸿宝，理乱之纲纪，自是名教乐事，岂同博弈用心。”前三句，正是指的绘画是一项工作；末一句，则是指的绘画不是游戏。当然，这是对画家说的，而不是对其他行当的人说的。例如，对苏轼们来说，画画只能是游戏，万不可作为工作；而对画家们来说，画画必须是工作，万不可作为游戏；对棋手来说，博弈亦必须是工作，万不可作为游戏。

不是说画画只能作为工作，不能作为游戏，而是看对什么人来说，画画必须是工作，又对什么人来说，画画必须是游戏。赵佶的工作是管理国家大事，他视作游戏，结果国败身辱；他的游戏是画画，却看作工作，结果彪炳画史。从普遍的、必然的立场，把工作作为游戏，势必荒废了工作，而无论这一工作是国家大事还是画画；而把游戏作为工作，即使成就了游戏，也势必荒废了本职的工作。

经典的创造，所要求于画家的，首先便是明确自己的工作是什么？游戏是什么？不是不要游戏，只要工作，但必须树立“做好本职工作”的起码信念。野史不能作为正史，“戏说”的历史尤其不能作为正式的历史，游戏的行家绘画又怎么能取代工作的、正规的行家绘画？

二、社会功能和自我表现

工作，首先需要服从社会的需求，游戏，则只需满足个人的

需求。所以，晋唐宋元的绘画，凡是作为工作的，无论经典的作品，还是没有能成为经典的经典作品，所强调的都是服务社会的功能，而不是自我表现的功能。

所谓“自我表现”，在明清绘画中的表现形式有二，一类如正统派，所重在表现的是个人的消遣、休闲，属于对社会的“不关心”；一类如野逸派，所着重表现的是个人的牢骚、抑郁，属于对社会的“反关心”。而尤以后一类，作为与社会相冲突的自我表现意识最为强烈。

从艺术多元化、多样化的立场，作为游戏的绘画，而侧重于自我表现的功能，当然有它的价值，而且，事实上这也是一种间接的社会功能。但从经典的立场，一部绘画史，要想真正具有伟大的意义，则绝对不可以撇开直接的社会功能。这正如一部诗学史，抒情的绝句当然也很好，但如果没有雅颂、国风、史诗、古风、排律，没有对国计民生的深切关注，如诗经、楚骚、汉乐府、古诗十九首、杜甫、白居易……中国能称得上是“诗国”吗？

当然，正如把绘画作为工作来对待，不一定能保证创作出经典，但经典的创造，撇开特殊性，必然以绘画为工作。同理，强调绘画的社会功能，也不一定能保证创作出经典，但经典的创造，撇开特殊性，必然强调绘画的社会功能。

张彦远说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同工，四时并运，比雅颂之述作，美大业之馨香。”也就是通过形象的教化，使人与社会达到和谐。《宣和画谱》说：“粉饰大化，文明天下，所以观众目而协和气焉。”也就是通过审美，使人与社会达到和谐。

但社会现实总有不公正的时候，作为人，画家也不能例外，也就总有与社会不和谐的时候。当这种情况，又当如何呢？张彦远又说：“拟迹巢由，放情林壑，与琴酒而自适，纵烟霞而独往。”也就是通过艺术的超遁，使人与自然达到和谐。当人与自

然达到了和谐,也就避免了人与社会的不和谐,间接地配合了人与社会的和谐。所谓“达则兼济天下,穷则独善其身”,既是经典的为人处世原则,也是经典的绘画社会功能原则。

基于这一原则,晋唐宋元的画家,大多把绘画的创作看作是社会精神文明建设的一部分,而不只是个人名利的,或消遣、发泄的需求。如顾恺之的《女史箴图》,莫高窟的“本生故事”、“佛传故事”、“因缘故事”、“净土经变”,阎立本的《历代帝王图》,孙位的《高逸图》,张萱的《捣练图》、《虢国夫人游春图》,范宽的《溪山行旅图》,李唐的《万壑松风图》,马远的《踏歌图》,黄公望的《富春山居图》,王蒙的《青卞隐居图》,倪瓒的《渔庄秋霁图》,徐熙的《雪竹图》,黄居寀的《山鹧棘雀图》,崔白的《双喜图》,赵佶的《芙蓉锦鸡图》,李嵩的《花篮图》,王渊的《花竹集禽图》……无不是以“和为贵”的社会功能作为绘画的主要功能。

那么,是不是强调了社会的功能,就没有办法表现画家个性的创造了呢?并不是的,只是这种个性的“自我表现”,不是游离于社会功能之外,与社会功能相对立的,而是作为社会关系总和的一分子,表现为对社会功能的个性认识乃是有不同的角度,不同的侧重,仁者见仁,智者见智,而决不是千篇一律的。即以莫高窟中的经变画而论,同是维摩诘经变,同是旨在弘扬佛法,而且有着规定的造像量度,在不同画家的信念中和笔下,还是表现为不同的个性创造,或深邃,或飞扬,或庄严,或平常。

可以这样认为,凡是侧重于社会功能的,其境界多为“常人之境”,而侧重于自我表现的,其境界多为“画家之境”。

这两种审美境界的分别,系借用王国维晚年在《清真先生遗事》中所提出的“诗人之境”和“常人之境”。诗人之境“惟诗人能感之而能写之,故读其诗者亦高举远慕,有遗世之意,而亦有得有不得,且得之者各有深浅”;常人之境“常人皆能感之而惟

诗人能写之，故其入于人者至深，而行于世也尤广”。相比较而言，王氏在《人间词话》中所抉出的“有我之境”、“无我之境”，均属于诗人之境；至抉出常人之境一说，真是对于境界说认识的出神入化了。

诚然，如有些人所说，能够创作、欣赏自我表现、画家之境作品的人，文化的层次最为高雅，而只能创作、欣赏社会功能、常人之境作品的人，文化层次必然低俗。但高雅的艺术如象牙之塔，未必就是伟大的经典，伟大的经典必然建树于广大的社会基础之上，如巍峨的金字塔。敦煌壁画是一个例子，张择端的《清明上河图》也是一个例子。

三、人品和画品

中国画十分讲究人品与画品的统一。这一点，晋唐宋元和明清，经典和非经典，是共同的。但对于人品的具体内容，以此导致对画品的具体要求，则有不同的追求。

人品有先天的一面，即“气韵必在生知”，如天赋、气度、禀性等等。这一点，晋唐宋元和明清，经典和非经典，也是共同的。但对于人品的后天一面，二者却有着大相径庭的认识。

根据我们所熟知的，实际上也是明清以来惯势的人品观，它主要有两方面的内容，一是气节、操守等道德的内容，尤以与社会相冲突为高尚的人品；一是文化修养方面的内容，尤以诗、书、画、印的三绝、四全为高雅的人品。所谓“宁可画以人传，不可人以画传”，也就是说，作为一个画家，不应以画出优秀的、经典的绘画作品贡献于社会，从而使历史记载下你的名字，而应以高尚的或高雅的人品，如气节、操守、诗书文化修养等等，使画得不太好的绘画作品获得社会的认可。所谓“精神优美，形式欠缺”，类似于“政治标准第一，艺术标准第二”。

然而，在晋唐宋元，这一些并没有被看作是根本性的，尽管它们也很重要。那么，根本性的人品要求是什么呢？便是以和谐的心态和高度的社会责任心，认真地看待并做好自己的本职工作，通过苦练基本功，画出优秀的绘画作品来获得社会的认可，画以画传，人以画传。有了这样的人品，再有气节操守、诗文修养，进而更有天赋的气度，他就有可能创造出经典的作品，如顾恺之、徐熙、李成、李公麟、钱选、倪云林。反之，气节操守、诗文修养、天赋气度等等，就很难发生作用，如苏轼、米芾、郑思肖等，以一肚皮不合时宜的牢骚游戏笔墨，画以人传，尽管颇有值得称道的特殊性、偶然性创意，却不足以作为具有普遍性、必然性的经典垂范后世。进而，有了这样的人品，即使没有多少气节操守、诗文修养、甚至天赋气度值得称道，照样也有可能创造出经典性的作品，如莫高窟和两宋画院的画工，以及张萱、周昉、赵幹、黄筌、崔白、郭熙、李唐、张择端、王希孟、刘松年等。

具体而论这一“认真做好本职工作”的人品，不论这“本职工作”是画画，还是种田，或是传播仁义道德，管理国家大事，论其和谐的心态、敬业的精神和社会的责任心，无非是温、良、恭、俭、让。在天才，“达则兼济天下，穷则独善其身”，而不是达则为所欲为，穷则怨天尤人；在中人，亦不外老老实实，认真安心，而不是见异思迁，这山望着那山高。一切的人品要求，包括先天的和后天的，道德的和文化的，只有在这样的前提下才有可能发生积极的作用，推动具有经典价值的画品创造。

所谓“温”，也就是温和敦厚，而不是狂热冷漠；所谓“良”，也就是善良和悦，而不是穷凶极恶；所谓“恭”，也就是严肃认真，而不是马虎草率；所谓“俭”，也就是节俭淳朴，而不是奢侈浮华；所谓“让”，也就是含蓄谦让，而不是争名夺利。如明代的钟惺所说：“学问莫言我大于人，大于我者还多；

境遇莫言我不如人，不如我者还众。”用雷锋的话说：“工作上要向比我好的人看齐，生活上要向比我差的人看齐。”这样的要求，在顺境中还容易做到，处于逆境中就碍难做到，而这，正是对画家的一种考验。我们可以把历代画家的人品，以这样的要求来作一比较，可见真正值得称道的作为一个画家所应有的人品，而不是作为一个志节之士或风雅之士所应有的人品，必然是坚持“做好本职工作”、“人以画传”的。他以与社会相和谐的、安心做好本职工作的人品，副以其他的条件，如志节、风雅等等，才能创造出和谐的、精美的画品，而他作为画家的人，也因这画品得以传世。背离了这样的人品，即使有其他的条件，使他的“画以人传”，但这样的画，肯定不可能成为经典。因为，社会对他的肯定，主要是道德上或学识上的，而不是绘画上的。我们决不能因为绘画史上必须承认这样的一格，而把非艺术标准代替艺术标准。

人品既有先天的一面，所以，它与画品的关系，又牵涉到天才和勤奋的关系问题。相比于其他的行当，艺术这一工作，对于它的从事者有着更高的天赋要求，而勤奋的刻苦用功则是其次的，尤其是最高级的创造，更被看作是天才“一超直入如来地”的顿悟，如果不是天才，任凭你怎样地刻苦渐修，至多“积劫方成菩萨”而已，而不可能攀上最高的顶峰。进而，只要是走“一超直入”路子的，一概被认为是天才、高品，而走“积劫方成”路子的，一概被认为是庸工、俗品。

其实，这一看法虽然有它特殊的真理性，从普遍性的立场，却是相当片面的。至少，从晋唐宋元画史上的经典作品来引证这一观点，并不完全契合。天才和勤奋，一超直入和积劫方成，前者只有在后者的基础上才能发生作用，而不是撇开后者所能产生作用。这里，也牵涉到道和技、心和手的关系问题。苏轼强调“有道有艺”、“心手相应”，离开了艺，离开了手，道和心便

没有意义。所以，先天的顿悟固然重要，后天的勤奋、主要是绘画基本功的刻苦修炼尤属关键。苏本人是诗、书、画无所不通的天才，但他在诗文、书法方面用足苦功，读书万卷，退笔如山，才成为诗文、书法史上的典范，在绘画方面则自以为“不学之过”，未能认真投入，只是偶尔的游戏笔墨，在他自己也是颇为不满的，遑论成为绘画史上的典范？天才而不用功，或天才而缺乏基本功，靠一超直入的顿悟，尽管也可以创造出令人耳目一新的画品，那至多不过是以特殊的“画家之境”取胜，属于清妙新奇的小品、逸品，而不可能以普遍的“常人之境”，完成恢宏博大、雄深雅健的神品、经典创造。

反之，没有天才，或缺少天才，只要刻苦用功，方向准确，耐得寂寞地长期积劫，也有可能技进乎道，创造出经典、力作。被画史上津津乐道的庖丁解牛，之所以能进乎道，主要不是靠的天才，也不是靠宰牛之外的哲理修养，而正是靠对宰牛技术的长期钻研。晋唐宋元画史的经典、力作、精品，固然有出于天才之手的，但更多的则并非出于天才之手，如敦煌壁画、两宋院画、王希孟的《千里江山图》、张择端的《清明上河图》等。究其原因，正在后天对于绘画专业技艺的不懈用功，包括天才也不能是例外。

当然，并不是所有没有天才的画工，只要刻苦用功，都有可能创造经典、力作。除了方向性问题外，天才是“至人”，没有天才是“中人”。至于“中人以下”，虽然也是没有天才，但这样的人再用功，也是难以成才的。所谓“匠作”，只有刻板的技术，没有生动的气韵，一部分是“中人”尚未技进乎道时所创作，更多的则正是“中人以下”所创作。

至人、天才是极少数，甚至代不一人；中人是大多数；中人以下也是少数。所以，关于天才与勤奋的关系，结合晋唐宋元的绘画传统，我们可以认识如下：