

王国维对传统学画观的破立之思： 从“气韵非师”到“学才相济”

李春桃

(首都师范大学艺术与美育研究院,北京 100080)

[摘要]王国维对传统学画观的批判聚焦于文人画“气韵非师”的话语垄断。传统画论自宋代以降,借“生知”“顿悟”等概念神化文人天赋,贬抑“勤学”价值,导致画工画、院体画遭受系统性排斥。王国维以中西融合视野,提出“学须才也,才须学”的辩证观,强调天赋与勤学的共生;既需临摹前人真迹的技法锤炼,亦须打破文人画对“形似”的偏见。他引入“古雅”范畴,为摹古实践赋予独立美学地位,论证非天才者亦可通过深耕技艺抵达艺术高度。这一理论颠覆了南北宗论的二分法,调和了康德的“天才论”与技艺伦理,重构了中国画的学理逻辑。其批判不仅祛除了文人画的神秘性,更在晚清画坛僵化之际,开辟了一条融汇天赋、学养与技术理性的新路径,为传统绘画的现代转型提供了理论支点。

[关键词]王国维;古雅;学画观;南北宗论;气韵非师

[作者简介]李春桃(1999—),女,江苏徐州人,首都师范大学艺术与美育研究院博士研究生,研究方向:艺术哲学与艺术史论。

[DOI] <https://doi.org/10.62662/ysxk0102003>

[本刊网址] www.oacj.net

[中图分类号] J204

[投稿邮箱] ysxk2025@163.com

王国维在《红楼梦评论》中说:“夫美术之源,出于先天,抑由于经验?此西洋美学上至大之问题也。”学习,似乎是任何领域的入门、发展、创新的最重要的途径,但是在绘画领域,遍览历代画史画论,我们却鲜少发现对“勤学”的提倡。而反观书法领域,基本上书史对每位书法家的介绍,都脱离不开“勤学”二字,“墨池笔冢”是对书法家的极高评价;更不用谈传统学者治学,“书山有路勤为径,学海无涯苦作舟”,更是司空见惯甚至被默认为治学的必经之路。这背后的深层原因值得探究。

王国维1908年写作的《中国名画集序》,其中有一段超越时代的论述:

“夫学须才也,才须学。是以右相丹青,坐卧僧繇之侧;率更翰墨,徘徊索靖之傍。近世画师,罕窥真迹,见华亭而求北苑,执姜水以觅大痴,既摹仿之不知,于创作乎何有。”

这段话强调学画需要天分,而即使是天才也需要不断的勤奋学习和刻苦钻研。王国维以阎立本观张僧繇壁画十日不肯走和欧阳询为学索靖书法“卧碑三日”的典故(《宣和画谱·道释一》:“立本尝至荆州,视僧繇画,曰:‘定虚得名耳!’明日又往,曰:‘犹是近代佳手。’明日又往,曰:‘名下定无虚士。’坐卧观之,留宿其下,十日不能去。”《新唐书·儒学上》:“(欧阳询)尝行见索靖所书碑,观之,去数步复返,及疲,乃布坐,至宿其傍,三日乃得去。”),

来说明直接学习前人的真迹的重要意义。王国维指出近代画师学不得法,不临摹真迹,所以很难进步。王国维以传统的文人画学习的视角,对现状进行批评。但一方面是客观原因的局限,由于时代相隔较远,一般人很难见到远古真迹,另一方面,也是因为主观态度发生了改变,近世的画家不求甚解浅尝辄止的缘故。

“学须才也,才须学”作为序文的核心命题,其颠覆性不在于理论创新,而在于将书法领域习见的“天赋与勤学共生”逻辑引入绘画实践。此论直言绘画既需天资禀赋,更须通过临摹真迹与刻苦训练精进技艺。在书法传统中,“笔冢墨池”的勤学观早已成为共识,然其置于绘画语境中,却构成对文人画“气韵非师”论的直接挑战——当“形似”被贬为匠气、临摹受限于文人话语时,王国维重提“师古”与“勤习”,实为对绘画美学正统的一次范式突破。

一、传统画论中的学画观

中国传统画论的核心使命在于建构绘画学习体系,“学”始终是其关键词。早期画论侧重形而上思辨,随着时间推移,技法记录日趋细致,至清代已涵盖颜料调配等微观层面。围绕“师造化”与“师古人”的千年论争,实质是绘画方法论的根本分歧:前者强调对自然的直接观察,后者注重对传统的继承。文人画兴起后,通过标榜“师古人”的临摹路径,逐步占据话语主导权,致使院体画遭到贬抑。

从顾恺之“摹拓妙法”、谢赫“传移模写”,到明清画谱课徒稿,临摹始终被视为学画根基——初学者借此掌握程式化表现模式,并通过古人视角重构自然。这种以“师古”为轴心的学习观,既塑造了中国画的传承逻辑,亦折射出文人阶层对艺术解释权的掌控。

在画史画论对学习的探讨之中,学习的对象很重要,“学习广博”,或者“专擅一家”都是常见的画家学习的方式,但对学习态度的探讨却不是很常见,“勤”似乎始终不是探讨的重点。对比书法理论中对“学习勤奋”重要性的探讨,是从有书法家出现的时代就展开的讨论,也是每位书法家成才的必经之路,苏轼《题二王书》中总结性的言论就极具代表性:“笔成冢,墨成池,不及羲之即献之。笔秃千管,墨磨万铤,不作张芝作索靖。”绘画理论中,对学习勤奋的探讨却似乎很少见到。若要谈“书画同源”,为何要求的学习方法和学习态度却不一样呢?若要谈书画虽同源,仍然有区别,绘画由于其特殊性,可以不通过勤奋学习而得到,但是“勤”在西方画论中却也十分常见,在西方,绘画长久以来就是一件技艺,而技艺的学习无比重视勤奋,意大利画家琴尼尼《艺匠手册》中谈论怎样成为一个画家,将至少六年、一天也不停顿地学习绘画视为决定性的条件。而纵观西方美术史,似乎没有一位画家是仅凭天赋而没有接受严格刻苦的绘画基础训练的,比如以勤奋著称的米开朗基罗认为艺术作品的价值应该由技术熟练程度来计算,瓦萨里也对米开朗基罗的精益求精大加赞扬。

而中国画史上并不重视“勤”的重要性,甚至越到后期,越刻意地回避以“勤”为形容词对画家进行评价。画史画论中,最早对“勤”的探讨可以追溯到姚最的《续画品》,书中以学习勤奋而褒奖画家,“虽早游张、谢,而靳固不传。旁求造请,事均盗道之法,殫极斫轮,遂至兼采之勤。衣文树色,时表新异,点黛施朱,重轻不失。虽未穷秋驾,而见赏春坊,输奏薄伎,谬得其地。今衣冠绪裔,未闻好学,丹青道堙,良足为慨”。姚最感慨现今的画家,没有听说谁是勤奋好学的,丹青的艺术似乎已经湮灭,十分遗憾。姚最还提倡画家要有渊博的知识,在《续画品》序中说:“夫调墨染翰,志存精谨,课兹有限,应彼无方”“岂可曾未涉川,遽云越海,俄睹鱼鳖,谓察蛟龙”,画家在勤谨之外,还要亲身经历,亲自观察生活,才能获得无穷的艺术来源。我们要注意到,姚最对待学习的态度与王国维是相似的,在评梁元帝的画时说:“天挺命世,幼稟生知,学穷性表,心师造化”,这句话同时兼顾到了“生知”和“勤学”两个方面的重要性,但是从此之后,这两方面走向了失衡。之后文人画的兴起,让“学”与“勤”从画

论中渐渐消失。

只有宗教画画家和民间画家传记中还能见到“勤”的形容,“何澄长沙人,工神佛,因其祖曾收武洞清画本甚多,观习久之,得其遗意,然后落笔,自防及长,无日不作,老而愈勤,傅染简净,不假重色”,敦煌文书中记载了对宗教画匠的严格培训,师傅教习徒弟就有“勤”的考核。

除此之外,就很难在画史中找到对“勤”的强调。令人感慨,“精于勤”是古代文人无论是治学,还是写文章、写诗词歌赋、写书法的必要条件,从孔子时代的“六艺”起,每一项技艺的获得都离不开勤学苦练,所谓“书山有路勤为径,学海无涯苦作舟”,关于勤学而成才的典故不计其数,而唯独绘画中,“勤”却成为一个可有可无,甚至是刻意回避的因素。

二、传统学画观忽视“勤”的文化根源

在对传统画论中的学画观予以梳理之际,不难发现,尽管“学”在其中占据重要地位,但学习态度层面的“勤”却未得到应有的关注。相较于书法领域及传统治学路径中对“勤”的着重强调,绘画理论于此呈现出显著的差异。早期画论侧重于形而上的探讨,随着时间推移,技法记录渐趋细致,然而“勤”始终未能成为核心关注点。纵然姚最等曾有所提及,却也未扭转其在画史中渐趋边缘之态势。此现象引发了深刻的思考:究竟是何种内在与外在因素致使绘画学习在“勤”的重视程度上与其他领域分道扬镳?在绘画的演进历程中,为何“勤”被长期忽视?基于此,深入挖掘其背后的文化根源,剖析其中蕴含的价值取向及历史演变逻辑,便成为理解传统学画观独特性的关键所在,这也将进一步引导我们探究其在文化语境中的深层意义与深远影响。

这当然不是巧合或者偶然性事件,在忽视“勤”的背后,体现出文人学者隐晦的价值取向。与“勤”相对立的,不是“不勤”“懒惰”,而是“生知”,最能说明这一概念的如南齐谢赫《画品》“姚昙度”条:“天挺生知,非学所及”。天挺是指天资卓越,“生知”则来自孔子的“生而知之者,上也;学而知之者,次也”。绘画中尤其如此,画史中格外喜欢造神,天赋异禀如王希孟者就显得格外神秘,宋徽宗的亲自教导想必只是偶尔的点拨,“不逾半年”王希孟就献上了恢弘巨制《千里江山图》。

作画不用勤学,这种思想至苏轼而成为一种主流的思想。其《次韵水官诗》开篇说:“高人岂学画,用笔乃其天。譬如善游人,一一能操船。阎子本缝掖,畴昔慕云渊。丹青偶为戏,染指初尝鼃。”苏轼的思想仿佛是一道分水岭,自此“高人岂学画”的思想愈来愈常见。

当绘画进入文人的生活,成为文人桌案上的“墨戏”的时候,就被玄化成为一种文人思想的体现,文人精神世界的表征。为了维护文人绘画的神秘性,就将之形容成一种“与生俱来”的本领,而将以勤学为途径的后天形成的绘画隔绝在文人画的范围之外。所以,与文人所书写的画史刻意回避“勤”的现象伴随而生的,是对与“勤学”对立的范畴“天挺生知”的追捧,这其中自然蕴含着一种褒贬的价值倾向。

画论中对“勤”的忽视是文人画理论刻意导向的结果。古云“文人习画本无师”,唐代张彦远说:“以形似之外求其画,此难可与俗人道也。”在这样的语境中,“勤学”实际上是一种格物致知,“勤学苦练”有尽头,而其目的是为了“似”,如果学习的对象是自然,那么“勤学”实际上是为了形似自然;如果学习的对象是古人,那么“勤学”实际上是为了形似古人。但是“形似”的艺术在文人画理论中,是低级的艺术,也被文人以一个感情色彩较为微妙的词语概括:匠气。张彦远在《论画六法》中提出:“若气韵不周,空陈形似,笔力未遒,空善赋彩,谓非妙也。”苏轼说:“论画以形似,见与儿童邻。”文人不是专业画师,也看不起专业画师,如张彦远所说:“自古善画者,莫匪衣冠贵胄、逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也。”陈师曾在《文人画之价值》中总结了文人画的特质:“何谓文人画?即画中带有文人之性质,含有文人之趣味,不在画中考究艺术上之工夫,必须于画外看出许多文人之感想。此之所谓文人画。”“不考究艺术之功夫”是文人画显著的标签,是文人画理论最显赫的部分,甚至成为文人画的定义之一。

为了凸显文人画与画工画、院体画、民间画、宗教画的不同,文人画最先找出的理论分歧正是对“形似”的讨论。苏轼又说:“观士人画,如阅天下马,取其意气所到。乃若画工,往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣,无一点俊发,看数尺许便卷。”而对“形似”的不以为意,自然就不会将“勤学”视为学习文人画的途径。绘画于文人士大夫而言,实乃修身养性之雅事、寄情遣兴之方术。在文人画中,绘画有着比形似更高的表现任务,即“气韵”,气韵是一种虚实结合的感受,其中既包含着画面的整体观感,也包含着画家的人格修养和精神境界。但是气韵是不可通过学习而获得的。郭若虚说:“六法精论,万古不移。然而骨法用笔以下五法可学,如其气韵,必在生知,固不可以巧密得,复不可以岁月到。默契神会,不知然而然也。”徐复观在《中国艺术精神》中说:“心的自身,为技巧所不及之地,所以说这是不可学,而是以生而知之,自然天授。”

那么学习文人画的途径究竟为何呢?事实上,

“气韵”作为“生知”的禀赋,被文人与“人品”相挂钩,如北宋郭若虚说:“人品既已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不至,所谓神之又神而能精焉。”文人画不是“学”来的,而是“生知”的,而这和南宗禅的学习方法一致——“顿悟”,至于通过“勤学”而达到的“形似”,则是院体画、画工画的追求,他们则通通被比喻为“渐修”的北宗。通过建立“顿悟—渐修”“士气—行家气”的二元对立机制,最终将绘画评价体系转化为士大夫阶层的专利。在这一过程中,以院体画为代表的宫廷绘画传统、职业画工的技术体系,以及“十日画一水,五日画一石”的专业精神,被系统性地贬斥为“邪派”,其艺术史记忆也在文人书写的霸权话语中逐渐消弭。这种审美裁判权的转移,本质上是知识权力的建构过程,既塑造了中国绘画“正宗”的正统叙事,也导致了艺术史书写的选择性失明。

三、王国维提出“夫学须才也,才须学”

“夫学须才也,才须学”,乍看之下并无任何新意,这句话原本来自诸葛亮的《诫子书》“夫学须静也,才须学也,非学无以广才,非志无以成学”。王国维将《诫子书》中单向度的“学”对“才”的重要意义变成双向度的“学”与“才”互相影响。《诫子书》中的“才”是“才干”“人才”的意思,而王国维的“才”是“才华”“天才”的意思,与《诫子书》已相去甚远。通过概念的替换,我们自然地就明白王国维表述的重点,即“艺术是天才的制作”,这也是他“天才说”的主要内容,这在从中西方都能找到理论支撑,“学须才也”正是文人画的主流观点,与“天挺生知”“气韵非师”是同样的含义,都认为绘画需要天授的才华。西方也有同样的思想,比如康德的“天才说”就认为艺术需要“天生的创造功能”和“心理的能力”,无须赘言。

后半句“才须学”才是极具批判性之所在。“才须学”,这当然是众所周知的事情,不然就会“伤仲永”,在古代是一种主流的观点,比如刘勰的“才”“气”“学”“习”论就是这样。联系起王国维在《人间词话》中的“三境界”,可以明白王国维的学术体系是整一的:“古今之成大事业、大学问者,必经过三种之境界:‘昨夜西风凋碧树,独上高楼,望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在,灯火阑珊处。’此第三境也。”“才须学”虽是再平凡不过的道理,在书论中最为常见,“笔冢墨池”就是例证,而在画论上却较为罕见,文人画或者南宗画讲求“顿悟”,不似北宗画要讲求身体力行,甚至摒弃了院体画的精雕细琢、苦心孤诣,只是将绘画视为一种轻松的“墨戏”,而不会用勤奋的练习和钻研的态度来严肃对待它。当然,“墨戏”

理论自然是我们中国画论的粹精,在具备合理性的同时又满足了艺术独特自然的天性,这与康德、席勒的“游戏说”也有相对应的地方。但王国维却提出“才须学”,虽看似是再普通不过的道理,在明清之后的画论里显得十分另类。

“夫学须才也,才须学”是对“南北分宗”的叛逆,王国维批判南北分宗理论中“褒南贬北”的倾向,也批评文人画“天挺生知”“气韵非师”的武断的看法,认为与生俱来的才华也需要学习的滋养。“是以右相丹青,坐卧僧繇之侧;率更翰墨,徘徊索靖之傍。”后半句的“学”,包含了两个层面的意思,一方面,是对优秀的前人真迹的直接学习,讲求直接的师法传承;另一个方面,则是对学习的“勤奋”程度的形容。我们可以见到,此处王国维将书画的学习一同列举出来,以说明所需要的勤奋程度。从“坐卧”以及“徘徊”的形容,再联想到阎立本学画和欧阳询学书的典故,可以领略到其中“勤”的存在。王国维以阎立本——院体画派代表而非文人画家——为例,既彰显其超越南北宗派壁垒的学术立场,亦揭示了他试图以客观视角激活中国画革新动力的方法论自觉。

中国古代画论中并非不要求画家的“学”,比如董其昌在《画旨》中就有“气韵不可学,此生而知之,自然天授,然亦有学得处。读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑自生”的说法,董其昌的观点是对郭若虚的补充,而不是异议。看似与王国维的“夫学须才也,才须学”逻辑是一致的,但是二者“学”的内容却是不一样的,董其昌的学是一种人文修养的广泛积累,王国维所说的“学”则是对绘画的直接学习。所以董其昌虽然提倡学,但是依然是从艺术家本身的素质和身份入手,仍然认为只有努力学习、符合了文人的身份,就自然而然地获得了“气韵”。但是王国维的“才须学”,则是直指绘画学习的核心,即使符合了文人的身份,也不能忽视学习的重要性,直接临摹前人的真迹才能让自己的绘画水平提高,而且须得十分勤奋,从学习方法上来说,其实略接近北宗,如果这个观点出现在宋元明清,则可能会遭到文人的批评。

王国维所赞成的中国画的勤学方法,还包括对学习对象的阐述,总的来说,是对无论朝代、无论南宗北宗的画家的广泛学习,这一点我们可以从王国维所欣赏的画家如唐寅和王翬等人身上看出,也可以从王国维对自己父亲王乃誉的评价中看出,“自宋、元、明、国朝诸字之书画,以至零金残石,苟有所闻,虽其主素不识者,必叩门造访,摩挲竟日以去,由是技益大进”。“画,无所不师”,基本上,“无所不师”可以被视为王国维对绘画学习最重要的主张,

“无所不师”也是“勤”“学”对象的补充说明。

王国维在认可中国传统的“学须才”之外,还对此进行了拓展和补充。王国维结合西方康德美学的内容,提出了“古雅”的说法。这是对“绘画只能由天才创作”的一种转圜,在“优美”“宏壮”之外,王国维结合中国绘画的实际情况,提出了非由天才制造,而是由人力所为、勤学之下造就的另一种审美范畴——“古雅”。“古雅之性质既不存于自然,而其判断亦但由于经验,于是艺术中古雅之部分,不必尽俟天才,而亦得以人力致之。苟其人格诚高,学问诚博,则虽无艺术上之天才者,其制作亦不失为古雅。而其观艺术也,虽不能喻其优美及宏壮之部分,犹能喻其古雅之部分。”这是王国维对学习的重要性的另一处重要表述。“以绘画论,则有若国朝之王翬,彼固无艺术上之天才,但以用力甚深之故,故摹古则优而自运则劣,则岂不以其舍其所长之古雅,而欲以优美宏壮与人争胜也哉。”王国维将清朝王翬视为勤学摹古而也取得艺术成就的典范,结合王国维在《中国名画集序》中对绘画学习方法的推重,我们就可以明白王国维的用心良苦。通过临摹前人的作品,即使不能“优美”“宏壮”,也可达到“古雅”境界,在中国,“古雅”的艺术地位也是十分崇高的,而关键仍然是勤学。

王国维对传统学画观的批判不仅基于中国传统画论,而且也受到西方美学和艺术理论的影响。中西画论都非常重视绘画的学习过程,而各有所偏重,中国画论重视师法、重视学习者心灵对绘画精髓顿悟式的领悟、重视广泛的人文积累以达到对自身的修养,而西方画论则更重视技术的训练、精益求精的态度和工作的积累。西方美学中,从朗吉努斯开始,就批判“天才是天生的,不是学来的”的观点,强调“伟大的东西既要有鞭策,也要有约束”,凭天资的作品也要“受技巧规则的约束”,而技巧规则通过勤奋学习才能获得。这个看法自然是来源于古典主义者所强调的“理性”和“节制”。理性和节制表现在“法则”上。作为从自然事物中所总结的规律,法则是所有艺术家所必须遵守的。而这个观点在康德的“天才说”里尤其被着重谈到。康德虽然认为艺术是天才的制作,但是他强调在艺术创作中,“知”不一定能就能保证“能”,首先的还是技术训练方面的本领。王国维作为康德的支持者,他关于“学”与“勤”的看法,也许受到了康德的影响。

1923年,王国维在《待时轩仿古钤印谱序》中重申其艺术观点,指出“即便是一门艺术的精微之处,亦能映射出时代风俗的盛衰变迁”。他对当时艺术创作群体提出尖锐批评,认为这些从业者普遍存在“急功近利、功力浅薄、心浮气躁”的弊病,表现为

“追求表面浮华而忽视内在修为,崇尚标新立异却排斥传统积淀,固执己见而不愿潜心研学”。针对绘画领域,他痛陈时弊:“诸多画者尚未真正领悟王翬、恽寿平的艺术精髓,便急于效仿石涛、八大山人恣肆洒脱的笔法”“今之攻艺术者,其心偷,其力弱,其气虚懦而不定,其为人也多,而其自为也少,厌常而好奇,师心而不说学”,正是对“学须才也,才须学”观点的重复和强调。

四、结语

王国维对传统学画观的批判与重构,本质上是一场对文人画价值体系的祛魅与反思。他以“学须才也,才须学”为枢轴,击穿了文人画理论中“气韵非师”的神秘主义壁垒,将绘画创作从天赋特权的垄断中解放,重新锚定于“学”与“才”的辩证共生。通过引入“古雅”这一审美范畴,王国维不仅为技法锤炼与摹古实践赋予了独立的美学价值,更以西方理性精神重构了中国画的学理逻辑——艺术创造既需天才之灵光,亦赖人力之深耕。这一破立之思,既是对南北宗论“顿渐二分”的颠覆,亦是对文人画“去技术化”倾向的反拨,更暗合了中西艺术观在“技艺伦理”上的深层对话。其理论锋芒,不仅为晚清民初僵化的画坛注入了“师古而不泥古”的实践活力,更在艺术本体论层面揭示了一条超越先天/后天、形上/形下的新路径:唯有在学养的沃土中培植天才之根,方能使中国画于古今嬗变与中西

激荡中,生发出历久弥新的生命力。

参考文献:

- [1] 王国维集(第二册)[M].周锡山,编校.北京:中国社会科学出版社,2008:254.
- [2] Cennino Cennini. The Craftsman's Handbook (“Il Libro dell'Arte”)[M]. trans. Daniel V. Thompson, Jr. Mineola: Dover Publications, 1960: 12-15.
- [3] 西方画论辑要(新版)[M].杨身源,编著.南京:江苏美术出版社,2010:95.
- [4] 姚最.续画品[A].中国书画全书(第1册)[C].卢辅圣,主编.上海:上海书画出版社,1993:5.
- [5] 郑勤砚.中国美术教育史略[M].重庆:西南师范大学出版社,2017:56.
- [6] (宋)苏轼.苏东坡全集1[M].北京:北京燕山出版社,2009:41.
- [7] 俞剑华.中国画论类编(上卷)[M].北京:人民美术出版社,1986:32.
- [8] (宋)郭思.图画见闻志[A].画学集成(六朝·元)[C].王伯敏,等,主编.石家庄:河北美术出版社,2002:316.
- [9] 徐复观.中国艺术精神[M].北京:商务印书馆,2010:204.
- [10] 王国维集(第一册)[M].周锡山,编校.北京:中国社会科学出版社,2008:209,134,195.
- [11] 朱光潜.西方美学史[M].北京:人民文学出版社,1979:374.

Wang Guowei's Critical Reflection on Traditional Painting Pedagogy: From “Qiyun Feishi” to the “Integration of Learning and Talent”

LI Chun-tao

(Research Institute for Arts and Aesthetic Education, Capital Normal University, Beijing 100080, China)

Abstract: Wang Guowei's critique of traditional painting pedagogy centers on the discursive monopoly of literati painting's doctrine of “qiyun feishi” (the notion that artistic spirit cannot be taught). Since the Song Dynasty, traditional painting theory had deified literati talent through concepts like “shengzhi” (innate knowledge) and “dunwu” (sudden enlightenment), while marginalizing the value of “diligent study”, leading to systemic exclusion of technical craftsmanship and court-academy painting. Wang, through a Sino-Western synthetic lens, proposed the dialectical principle that “learning requires talent, and talent requires learning”, emphasizing the symbiosis of innate genius and disciplined practice; it demands both technical mastery through copying classical masterpieces and dismantling literati painting's prejudice against formal likeness. By introducing the aesthetic category of “gǔyǎ” (classical elegance), he elevated the practice of imitating ancient works to an independent aesthetic status, demonstrating that non-genius artists could attain artistic heights through rigorous skill cultivation. This theory subverted the binary framework of the Northern and Southern Schools, reconciled Kant's “genius theory” with craft ethics, and reconstructed the epistemological logic of Chinese painting. His critique not only demystified literati painting but also forged a new path—integrating innate talent, scholarly cultivation, and technical rationality—during the stagnation of late Qing painting, providing a theoretical fulcrum for the modern transformation of traditional art.

Key words: Wang Guowei; gǔyǎ (classical elegance); painting pedagogy; Northern and Southern Schools Theory; qiyun feishi (artistic spirit cannot be taught)