

【美】李铸晋 万青力 著

中國現代繪畫史

第二卷

(1912至1949年)



【美】李铸晋 万青力 著

中国现代绘画史

第二卷

(1912至1949年)



图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代绘画史. 第二卷 / 李铸晋, 万青力著. —杭州: 浙江大学出版社, 2011.11
ISBN 978-7-308-09268-5

I. ①中… II. ①李…②万… III. ①绘画史—中国—民国 IV. ①J209.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 223150 号

©石头出版股份有限公司 授权

All Rights Reserved

浙江省版权局著作权合同登记图字: 11-2011-135

中国现代绘画史 第二卷

李铸晋 万青力 著

责任编辑 叶 敏

文字编辑 曹雪萍

装帧设计 罗 洪

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

制 作 北京百川东汇文化传播有限公司

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 889mm×1194mm 1/16

印 张 13.25

字 数 150 千

版 次 2012 年 2 月第 1 版 2012 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-09268-5

定 价 85.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571) 88925591



总序

本套《中国现代绘画史》共分为三卷，分别介绍晚清、民国和当代绘画。撰写这三卷书的主要目的，并非要作详尽或结论式的评述，而是希望为中国现代绘画史提供一个大纲，以作为将来深入研究的基础。

在中国画史的研究上，晚清一向是被人忽视的时期。其中的原因很多：第一，晚清的分期从何时开始，一直未有定论，是否在乾隆之后，即 1796 年开始，包括嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪及宣统，一直到 1911 年民国成立为止；或者从 1840 年鸦片战争后，中国受西方诸国及日本不断的侵略，然后到民国成立为止。第二，晚清不仅被认为是清朝本身衰落的时期，也是中国历史上丧权辱国、不光彩的一个阶段。第三，在晚清时期，中国开始受到西方文化全面的冲击，本土文化及价值观念面临前所未有的威胁。第四，受西方及苏联历史观、方法论的影响，晚清的绘画一向被视为“呈现历史的衰落”。因此，这一阶段便少有人作专门的研究。

但最近十余年来，尤其是在国内，晚清绘画的研究已逐渐受到重视，特别是评介个别画家的专著，如赵之谦、吴昌硕、虚谷、胡公寿、任伯年、蒲华、苏六朋、苏仁山、居廉等人的画册及专论，均已相继出版，且正逐渐增加当中。晚清已逐渐成为中国美术史研究的重要领域。

撰写第一卷的契因，是作者们基于对晚清画史的教学与研究之需要。李铸晋于 1980 年以前，即于美国堪萨斯大学开设“中国现代美术史”课程，其所教授的内容，从 1840 年以至最近中国的美术发展，晚清即为其中重要的阶段。万青力则自 1981 年于北京中国画研究院编辑《中国画研究》一书开始，以及 1989 年于香港大学任教以来，均重视晚清画史的研究与教学。因此，现在将资料集中，按照李铸晋原来的讲义，由万青力提供不少意见，而写成第一卷，以供大家参考与研究。

撰写第一卷的另一个契因，是 1990 年冬，李铸晋在台湾大学担任客座教授时，曾到台南参观石允文先生所收藏的大批晚清名家作品。石先生的收藏方法、整理与研究，都有他个人的独到之处，可说是目前收藏晚清绘画的专家。由于他的慷慨帮忙与鼓励，使本书得以写成，特此致谢。

晚清绘画虽在近年来才受到重视，但因时间距离现今不远，留存的画迹数量庞大，画家及其他绘画活动的相关资料极多，只是一直未有系统的搜集与整理，且以往多为博物馆及收藏家所忽略。但近年来，尤其是国内，不少画迹都已纳入博物馆的收藏，而画家及相关资料也陆续发表，在海外，亦已受到收藏家及博物馆的关注。因此，未来中国美术史的研究，晚清绘画将逐渐受到重视，希望第一卷能成为一座桥梁，以增进这一方面的发展。

在第一卷写作的过程中，我们曾得到不少博物馆、收藏家以及学者们的帮忙，包括北京故宫博物院杨新副院长、单国强主任，北京中央美术学院薛永年主任，上海博物馆单国霖主任，杭州中国美术学院潘公凯院长、王伯敏教授、任道斌教授，广州市博物馆谢文勇馆长，香港艺术馆朱锦鸾主任，香港中文大学文物馆高美庆馆长，香港收藏家黄仲方、叶承耀、利荣森、许晋义、莫华钊、练松柏先生等。美国纽约大都会博物馆 Maxwell Hearn 主任，凤凰城博物馆 Claudia Brown 主任，收藏家 Roy Rapp 及翁万戈，亚利桑那州立大学周汝式教授等，均一并在致致谢。又在写作过程中，曾得潘安仪帮忙甚多，亦在此致上谢意。

《中国现代绘画史》的第二卷，概括的历史时期是从 1912 年中华民国成立，到 1949 年中华人民共和国成立为止。这一阶段，虽然仅有短短的 38 年，却是中国历史上发生国体巨变，由封建帝制蜕变为民主共和的转折时期。这个期间，中华民国经历了多次的政府更替、内战与日本侵略，美术的发展不可能不反映这一激剧变动的历史时代。

在这个时期中，全国时常处于四分五裂的状态，台湾则完全在日本统治之下。抗战时，由于国民党与共产党分治地区的出现，美术的发展各有不同。而且因为抗战期间，艺术家大量西移，结果产生了新的艺术中心，取得了极有意义的新发展。同时，不少到日本及欧美学习的画家陆续回国，对美术的发展亦有重要影响，而国画与西洋画的并驾齐驱也是此时期的一个特点。

与上卷的情形相近，这一卷的材料，也是以台南石允文先生的收藏占据较大比重。石先生对晚清及民国绘画的收藏极为丰富，成为研究这一阶段国画的重要资料，他对本书的写成，协助最多，在此再致谢意。此外，最近新构成的纽约大都会博物馆的安思远捐赠藏品，以及旧金山曹仲英及费班神父的收藏，都以这一阶段产生的作品为主。而且，在美国的博物馆中，亚利桑那州之凤凰城博物馆、波士顿博物馆、阿拉巴马州的伯明翰博物馆以及堪萨斯大学的史宾塞美术馆等，都开始注意现代中国画的收藏，在美国、欧洲不少大学的美术史研究生，论文题目以现代中国美术史的研究越来越多，在国内的美术史界，近年来多次举办有关 20 世纪中国绘画的研讨会，学术研究著作以及资料汇集不断出版，中国现代艺术史研究似乎开始形成显学之势。

在写这一卷的期间，我们还得到不少海内外友人的帮助，包括北京故宫博物院、中央美术学院、中国美术馆、上海博物馆等，在美国则有旧金山曹仲英、费班神父、旧金山亚洲博物馆贺利女士、凤凰城博物馆 Claudia Brown 女士、克利夫兰博物馆的周汝式先生、波士顿博物馆的吴同先生、纽约大都会博物馆的何慕文（Maxwell Hearn）先生、华盛顿弗瑞尔博物馆的张子宁先生以及康乃尔大学的潘安仪先生等的帮忙。此外，香港艺术馆的朱锦鸾馆长、黄仲方先生、练松柏先生等，以及台湾的

王澄清先生、叶启忠先生和周海圣先生都给予我们不少的协助，特此致谢。

《中国现代绘画史》的第三卷，即最后一卷，年代涵盖 1950 年到 2000 年。本书主要内容分两部分：一是第一章到第四章，由万青力执笔；二是第五章、第六章，以及“结论：展望二十一世纪的中国绘画”，由李铸晋执笔。

由于 1949 年以后，中国与世界格局不断发生变化。随着两次世界大战后形成的两个对立阵营瓦解，冷战时代结束，美国和西欧代表的西方文化影响，正波及全球。中国经历“文化大革命”后，终于从封闭走向开放，由计划经济转变为以市场经济主导，并由此引发出的一系列改革。中国画家人数庞大，堪称美术家超级大国，有杰出个人成就的画家比比皆是，但是限于篇幅，只能按专题进行概括。这部分内容无意为中国现代绘画史作最终结论；还特别注意到 20 世纪 80 年代改革开放以后的新变化，引用了最新资料，希望有助读者观察思考。

由于港台地区和海外华人中的画家经历有所不同，因此在本书中有较详细说明。

与前两卷相比，本卷在资料收集梳理，特别是插图的配置方面，困难显然更多。因此在此要特别感谢所有提供帮助的机构与个人，恕不能一一列名。

著者共识

目录

总序	1	于非闇	66
第一部分 地域画风	7	二、北京画坛领袖金城与陈师曾	67
第一章 上海	9	金城	68
一、吴昌硕及其追随者	10	陈师曾	72
吴昌硕	10	三、杰出画家齐白石与黄宾虹	74
王一亭	13	齐白石	75
二、继承文人画及综合院体画传统的画家	16	黄宾虹	82
顾麟士	17	四、不同类型的传统画家	87
赵叔孺	18	萧俊贤	88
吴 徵	19	陈半丁	89
冯超然	19	姚 华	92
吴湖帆	21	萧 瑟	95
三、新派传统画家	25	汤 涤	97
余绍宋	25	俞 明	99
吕凤子	26	王 云	102
潘天寿	28	胡佩衡	103
贺天健	32	祁 崑	105
郑 昶	34	陈少梅	106
俞剑华	37	林 纾	108
陈之佛	39	刘奎龄	110
钱瘦铁	39	第三章 广州	113
丰子恺	41	一、传统画家	114
张善孖与张大千	44	李研山	114
傅抱石	52	邓 芬	115
第二章 北京	57	黄般若	116
一、清王室及满人贵族出身的画家	58	黄君璧	117
溥 忻	58	二、岭南画派	119
溥 儒	60	高剑父	119
		高奇峰	123
		陈树人	125

第四章 台湾	127
刘锦堂	129
郭柏川	130
陈澄波	132
李梅树	134
廖继春	136
林玉山	138
陈 进	140

第二部分 新变局的冲击	143
民国政情	144
中西交会的窗口——上海	144
西方艺术教育在中国	146

第五章 西方艺术的影响	149
蔡元培的提倡	150
林风眠	153
徐悲鸿	158
刘海粟	160
颜文樑	162
庞薰琴	164

第六章 木刻运动的兴起	167
一、鲁迅与现代木刻运动	167
二、解放区的木刻家	168
江 丰	168
胡一川	170
沃 渣	171
彦 涵	173
古 元	175
石 鲁	177

三、国统区的木刻家	178
李 桦	178

第七章 抗战时期的绘画	181
丁 聪	182

第八章 民国时期的美术思潮	185
一、外来艺术思潮的影响	185
二、文人画传统的探求与定位	187

结论	190
-----------------	-----

参考书目	192
图版总览	196
索引	198

第一部分 地域画风



从中华民国成立的1912年到中华人民共和国成立的1949年，期间只有38年，是这部中国现代绘画史最短的一段。但在这38年间，中国经历了前所未有的大转变，从一个封建王朝转变为一个广泛接受西方思潮与文化的民国。这一个转变使中国成为现代世界中的一员，当然也难以避免地经历不少变乱。而这一阶段的绘画，则反映了这些复杂的变化。

从晚清到民国时期，由于租界的设立与外洋贸易的发展，使得上海在数十年间，在经济及文化方面都逐渐居于领导地位，成为吸收外来文化及影响中国现代化的一个指针。在现代化的过程中，并非除了上海，中国的其他城市就处于停滞的状态。当时，全中国都笼罩在这历史的巨变中，只是上海在这态势之下呈现出明显的变化。本书将侧重上海对于外来文化的冲击所采取的因应之道，因为这对于中国有着深远的影响。

民国时期，留学生赴日本及欧美学习美术的人数增多，他们大多在国外学习过素描、水彩及油画等西方的绘画媒材。这些留学生返国后，在教学上仍采中西绘画分科教学。同时在创作上，常出现以中国的绘画工具、题材来表现中国传统的画风；以西方的绘画工具、题材来表现西方的画风，显得泾渭分明。很少有艺术家能将中西绘画融会贯通，创作出兼具东西艺术风格的作品。因此，本书仍将中西绘画作分别的论述。

新教育制度从西方的引进，最初从晚清开始，到了民国以后，获得进一步的发展。上海租界内美、英、法、德等国家，通过传教士成立具有西方教育制度的学校，影响了中国的教育方式。在此风气下，国人也开始自办大学，如北京大学，天津的南开大学，上海的暨

南大学、复旦大学、交通大学，以及广州的中山大学，等等。这些大学训练出不少师资，他们在中小学执教，促进了新式教育制度的推广。

在新式教育制度的影响下，新式的美术教育在民国时期迅速兴起，最先出现的是私立的专门美术学校，如上海美术专科学校。一些大学、师范学院也设置美术课程，如北京大学的画法研究会。到了20世纪20年代，北京及杭州等地成立了国立艺术专科学校，中国美术教育进入了新的历史阶段。在日本美术教育的直接影响下，新式的教育制度中，图画或手工是初等及中等学校普遍设置的课程，因此需要大量的师资。社会需求的扩大，吸引了不少有志从事艺术的青年学习美术并从事研究。尤其在民国初年，经过蔡元培的极力提倡，美术及美术史都成为学校教育所必备的一门学科。赴日本或欧美留学归国的学生，也自然而然地投身于美术教育事业中。

本书在文章的结构上分成两部分，分别是“地域画风”与“新变局的冲击”。这两部分同时有风格论述与时空背景的介绍，但并没有相等的比重：前半部分主要以民国时期的上海、北京、广州、台湾地域画风论述为主，时空背景的介绍则相对占较少的比重；后半部分的重点则为中国对新世界的变局，在艺术思潮上所产生的冲击与反思，因此对于时空背景的介绍占较多的篇幅。其中上海部分较为复杂，因为上海兼具传统的遗存与修正，更有外来的影响与变革，于是在文章的处理上涵盖了前后两部分。上海的传统部分置于“地域画风”中探讨，变革的部分则在“新变局的冲击”中予以较多的讨论。

本书所涉及的时期是指从1911年到1949年这一历史阶段。1949年以后的历史转变，将在下一卷中详细讨论。

第一章 上海

从晚清开埠以来，上海很快就成为书画家集中之地。由于商业社会的发展、工厂制造业的设立，以及与外国通商的结果，产生了许多新的社会新贵。这些新贵大多为商人、买办及经纪人，或为工厂老板、经理，他们形成了一个新的社会阶层，取代了中国旧社会的官僚与地主。由于上海商业的日渐繁荣，他们所累积的财富也就日益丰厚，于是形成了一个新的高消费阶层，而书画及古玩的搜集与典藏，便成为这些新贵们的嗜好。在这样的环境之下，上海新兴的书画市场吸引了全国各地的书画家纷纷来此寻求发展机会。民国成立之后，这种趋势更为明显。

这些来上海的画家大多来自江南，尤其是苏州、无锡、常熟、嘉兴，以及杭州及浙江北部一带。后来其他地区的画家也都纷纷前来，如广东的高剑父、高奇峰二兄弟，江西的陈师曾，山东的俞剑华，安徽的黄宾虹，以及来自四川的张大千等。他们原先在家乡接受当地传统书画的训练，来到上海之后彼此相互影响，将各地的画风相互融会，形成一种新的风尚与品味。

画家来到上海，必得谋求立足发展的机会。按照以往的晋身途径，不外乎供职于朝廷或者依附于权贵，但这些早已不合时宜。所以，最直接的方法莫过于以卖画维生，但大多也只有靠裱画店和社团来推销。晚清时上海的书画社团，最初的主要目的是相互观摩作品，推动书画的搜集与收藏。如早期的平远山房、小蓬莱阁以及萍花社画会（1851—1874）等；其后重要的有海上题襟馆金石书画会，参加者均为上海名家，并有代为推销画作的服务；后来又有文明雅集（1907年左右）、上海书画研究社（1910年创）及青漪馆

书画会，等等。这些专以推动书画买卖的社团，到了民国时期又有所发展。另一种卖画为生的方式，则是像任伯年那样，在城隍庙的商场中摆摊子。

在上海地区，也有画家从事于别的行业，而以绘画当做副业的情形。有些画家在中小学教书，或在出版社、报社、杂志社担任编辑，或者从事其他相关的文化工作。另一些画家则开始创办美术学校，不但可以谋求个人出路，又有助于推广美术教育。最早有周湘所主持的上海图画美术院，其后有上海美术专科学校、中华艺术大学（1925—1930）、新华艺术专科学校（1926年创）、上海艺术大学（1920年创）等。然而这些都是私立学校，缺乏资金，仅凭学生所缴学费维持，因此设备简陋、滥收学生，而教师往往只是兼任，不过仍为不少画家提供了栖身之所。曾经在这些学校担任教职的画家，有刘海粟、汪亚尘、王济远、俞剑华、郑昶、钱瘦铁、黄宾虹、吴湖帆、陈之佛、潘天寿、丰子恺、丁衍庸、王一亭等人。

在上海的传统画家，基本上可分成三种类型，分别是以吴昌硕为主的新海派、以吴湖帆为主兼具文人画与院体画的流派以及以中国画为主但在某些程度上受外来影响的新传统派画家。

一、吴昌硕及其追随者

辛亥革命后，晚清较为知名的海派画家，如四任、胡公寿、蒲华、倪田、王素、钱慧安及沙馥等人相继谢世，海派画风似乎后继无人。另有一些继承文人传统的画家，如陆恢、何维朴、顾麟士等人仍然在世，但影响不大，以致在晚清最后的十多年间，上海的画坛较为沉寂。

相对于传统的另一面，上海是接受西方文化的重要窗口。民国时期，留学日本的画家陆续回国，他们不仅带回日本美术的影响，更重要的是，经由日本带回了最早西洋美术的影响。在艺术教育上，许多美术学校开始设立，并且采用西方的方法训练年轻的学生。青年学生间接受此鼓励，纷纷前往日本接受新的美术教育，有些学生则直接前往欧洲接受西洋美术的训练。于是，民国时期的美术进入了中西文化交流与冲击的历史阶段。

吴昌硕（1844—1927）

在这种新旧文化交替的历史背景下，吴昌硕成为一个对传统的中国文化继承与创新的关键人物。吴昌硕是金石画风从晚清过渡到民国的主要继承者，在当时的上海画坛，其地位与影响力没有人能与之相比。原因之一是由于他的长寿，辛亥革命时，吴昌硕已六十几岁，直到1927年方才谢世，享年84岁。另一个原因则是，吴昌硕晚期绘画的发展，将金石画风推向一种新的境界，同时也形成一个新的传统，这使其成为中国美术史上的重要人物。

清代乾隆、嘉庆以后，中国古代的石刻及青铜器陆续被发掘，重新受到重视及研究，这些石刻及青铜器的古文字，对当时的知识分子产生了极大的影响。在清代朴学的引导下，考据学、金石学及文字学取得了前所未有的发展，同时也孕育出新的审美观念。在残旧的古碑及彝器中，书画家体悟到一种古朴而原始的美感，并对晚清的书法发展产生了决定性的影响。

在中国悠久的书画传统中，吴昌硕可以说是集大成的人物之一，其艺术系由书法、篆刻入手。吴昌硕的书法，多得力于石鼓文。石鼓文虽然早在唐代便已被发现，而且历代均有拓本，但直到晚清包世臣、康有为提倡“碑学”之后，才对书法产生直接的影响，吴昌硕便是“碑学”书风的代表人物之一。此外，吴昌硕也钻研篆刻，从乾隆时代的浙皖两派入手，并上溯秦汉，进而形成苍郁浑厚的个人面貌，自创一派，为中国篆刻史打开了新的局面。

海派初期的绘画，如任熊、任熏、任伯年等人的作品，大多迎合一般市民的口味。如人物画题材采用以通俗传说及民间故事为主；在表现手法上，则用鲜艳的颜色和夸张的手法来引人注

目。吴昌硕的绘画除了继承赵之谦“诗书画印”四全及以“碑学书法入画”的新作风外，因他也与任伯年交游，也吸收一些海派的作风，进而将金石派的古雅与海派的平易合而为一，形成崭新的个人面貌。因此，在民国时期，吴昌硕的影响不仅限于上海，更由其追随者带到全国各地。

吴昌硕年少时曾经度过一段颠沛流离的生涯，在生活稍微安定之后，于乡间读书，并考取秀才。他自称曾出任安东县令一个月，即辞官返乡，绝意功名，而专注于艺术。此后，曾赴苏州，于潘祖荫、吴云及吴大澂家中，获见不少古物及书画，进而有新的领悟。50岁以后多居上海，与海派画家如任伯年、胡公寿、蒲华等交游，发展其画艺。由于吴昌硕将“诗书画印”集为大成，并将金石趣味学养体现于绘画之中，他超越了同辈画家的成就，影响了不少当代的书画家，甚至及于日本、韩国。

吴昌硕的画艺发展及作品，在本书的第一卷已经详细谈到，现在仅提出晚期的两件作品，作为此一阶段的说明。“岁寒三友图”（图1.1）为吴昌硕80岁所作，写松、竹、梅岁寒三友，是文人画常见的题材，也是他常用来画赠友人的。在笔法上，松竹梅各用不同的线条表现，展现了他深厚的书法功力和个人风格。在构图方面，上半部梅枝的斑点，与下半部松竹石的疏密恰成对比。这种表现说明了，直到晚年他在画风上并无太大的转变。民国的学者罗振玉，在此画的右下方有一题跋如下：

吾越赵悲庵司马，以六朝书法作画，浩逸苍雅，为画苑标格。吴兴吴仓硕大令，初师悲翁，七十以后，益劲健古穆，盖仓翁善古篆籀，以篆籀之意入画，遂独树一帜，与悲翁后先竞爽矣。此为最近所作，如观古彝斫，不当以画家常理绳

之、质之方雅，当以为知言。

吴昌硕的另一件作品“朝霞”（图1.2），系仿米芾泼墨山水之作。全画均用粗笔点染，墨色浓淡交替，少见线条。或为偶然之尝试，借米芾之云山画法，由于他点法用笔的沉厚苍劲，使人耳目一新，也代表着他的另一种作风。吴昌硕曾自题三次，除了指出该作乃仿自米芾外，也提到对金石趣味的追求：

大鹤谓是帧苍古可挹，若染以瓜皮绿，来日光价当不啻如商周彝斫之可珍也，呵呵！

题跋中以瓜皮绿来比喻青铜器的锈蚀，这说明吴昌硕到了晚年，仍继续尝试笔法之变化，以求新的表现。

吴昌硕晚年的山水，还有一部分是仿石涛、梅清等明末清初的遗民画家而来，但吴昌硕用笔较粗，速度较快。他的“仿石涛梅清山水”（图1.3）用笔颇为豪放，用的墨点较大，似乎是一气呵成。因此造成山石、树木、亭榭不合理的比例表现，但此画的笔法鲜明，为一幅书画一如的作品。

吴昌硕晚年在上海画坛的地位很高，光绪年间所成立的“海上题襟馆金石书画会”，即选他作副会长。1915年，会长汪洵逝世，由吴昌硕继任会长，直到逝世为止。1909年的豫园书画善会及1910年上海书画研究会的成立，吴昌硕均为其发起人之一。



图 1.1 吴昌硕 岁寒三友图 1923



图 1.2 吴昌硕 朝霞 1912



图 1.3 吴昌硕 仿石涛梅清山水
旧金山曹仲英藏

王一亭

吴昌硕的追随者不少，其中在风格及题材上与其最为接近的是王一亭（1867—1938）。王一亭，名震，号白龙山人，原籍浙江吴兴，家境贫寒，自幼发奋苦学。后寓居上海时，先入钱庄作学徒，兼习外语，进而进身商界。30岁后，即担任日清轮船公司买办，成为上海著名的实业家之一。辛亥革命时，全力支持革命，并加入同盟会参加上海起义。袁世凯称帝时，王一亭曾资助讨袁军队，因而受到袁世凯通缉。然而，对其一生影响最大的，却是书画及佛教。

王一亭的绘画最初受任伯年影响，后来结识吴昌硕，与之成为莫逆之交而时常相互切磋，画风亦趋于相近。王一亭对绘画的看法，也与吴昌硕完全相同。不过，王一亭不像吴昌硕那样精通诗书画印，而仅以绘画为其主要成就。其画作线条刚直而少婉转，粗犷有力，尤其擅长佛像人物。

“紫藤”（图 1.4）是王一亭为灿星先生所作的巨幅佳作，画中紫藤由上垂下，其中最长的一枝直达水面，以错落有致的线条穿插构成疏密相间的布局，以色代墨，一气呵成。此画自成一格，是不可多得的佳作。

王一亭是一位虔诚的佛教徒，吴昌硕于 1925 年为其所作的小传中，有如下的叙述：

更喜作佛像，信笔庄严，即呈和蔼之状。写十六应真、种种故实，及释迦成道出山诸相，慈悲六道，神而明之。虽吾家道子再世，亦当合十赞叹，是盖具有夙根印于心，而现于一指禅也。

此外，王一亭热心于慈善事业，1919 年，五省大水灾，特作“流民图”印发募捐救济。1923 年，日本关东大地震，损失惨重，王一亭即募集