



塵土有至情

從〈佛即是心〉看王震的佛畫創作活動

■ 王怡婕

國立故宮博物院近年新購王震（1867-1938）作品，繪畫數量高達一百五十餘件，其中佛畫作品就有近四十幅。王震晚年潛心佛教信仰，每日寫佛一幀，如此大量的佛畫創作，應不僅作為其個人禮佛供養所用。本文欲連結王震的佛畫創作及交遊活動，觀察佛畫作品如何在其社交上，擔任傳播信仰、串接情感的媒介，期待對王震之佛教繪畫有更全面的認識。2018年7月至9月展覽「典藏新紀元——清末民初上海畫壇」中，展出王震作品數件，其中以〈佛即是心〉（圖1）為代表的一類具個人性、不使用格套的佛畫作品，在王震的佛畫創作中則顯得極為特殊。

1922年，吳昌碩（1844-1927）贈與王震一幅書聯，聯曰：「風波即大道，塵土有至情。一亭先生崇拜禪宗，潛心精奧，謹以佛祖勸勵驚語為座右箴，是可見其玄妙獨到處也。」王震自1913年退出政壇與商界後，轉而投入慈善及宗教事業，自此，王震篤信佛教，活躍於各個佛教團體之中，佛畫創作亦相當豐富可觀。

針對王震的相關研究原來偏重於處理個人身分轉換、交遊往來與畫藝表現的綜論，至於其數量龐大的佛教繪畫，則少有進一步的探討。少數論及者，多將之看作慈善、賑災活動脈絡下的延伸，強調個人的慈悲之心，與自其中轉化出的信仰之誠。然而，王震所作佛畫的觀眾群體及功能、目的卻甚少被提及，概略地被化約在他個人的信仰活動底下。如此豐富多產的佛畫創作，彷彿僅是個人與信仰之間私密的互動。例如，引用王震「每天早上七點鐘起床，吃素念佛，並堅持畫佛像一幀，十點鐘後才開始接待客人和工作。」¹或見其作〈梅瓶〉（圖2）中自題「五十後習禪，每日寫佛一幀」等紀錄，都將佛畫創作視為個人信仰崇拜的一環，無涉及外部的交遊活動。實際上，王震作為許多佛教團體的重要發起人或會員，與團體內外相關人士的聯繫交流，確屬他晚年重要的事務之一，更應正視佛畫在王震社交活動中扮演的重要角色。

天驚地怪生一亭：王震的多重身分

王震（以下稱王一亭）祖籍浙江吳興，生於上海周浦。字一亭，號白龍山人。他在篤信佛教後又以覺器為名，字苦行頭陀。王一亭生逢一個特殊多變的時代，造就其發展出多重的社會角色。上海在鴉片戰爭後開港通商，國內外金融資本集中流通於此地，迅速發展成一個



圖1 1925 王震 佛即是心 國立故宮博物院藏

國際性的工商業大城市，繁榮富庶遠勝以往蘇州、杭州等地。此時商賈崛起，在社會上作為一個極有影響力的新興階層，掌握經濟脈動，對藝術文化的推動也具主導性，支持著海派、金石畫派的發展。王一亭與其一生經歷，正能見證上海都會文化的風雲時刻。

王一亭出身不富裕的布商人家，由於父親早逝，幼時便至李家錢莊學做生意。因工作能



圖2 1916 王震 梅瓶 國立故宮博物院藏

力強，躍級成爲「跑街」，不久又受賞識被提升爲經理，而後專司航運經營，一邊拓展商才，涉獵銀行、保險以及各種實業，事業平步青雲，擔任多個重要商會的主席，也因航運事業而與日本往來密切。個人努力與因緣際會，造就王一亭成爲近代上海最重要的企業家與工商業領袖。另一方面，憑藉雄厚的經濟條件，王一亭在政壇的地位也愈發重要。當時爲政治變動之際，他加入同盟會，投身辛亥革命、參與上海光復事件，直至1913年宋教仁被刺殺，而後二次革命失利，王一亭才於同年七月走避上海租



圖3 1914 王震 僧幅自畫像 取自王中秀，《王一亭年譜長編》，頁142-2。

界，並在《申報》上發表聲明，宣布退出黨團與政壇，投入慈善賑災、佛教信仰與文藝活動之中。²

在王一亭的政商名流、慈善者與畫家等種種身分之間，很難以清晰的界線加以區分。藉助在政商界的影響力，王一亭發起「豫園書畫善會」，這是首個具有藝術團體與慈善機構雙重性質的社團，側重定期、日常的運作；而其他重要的美術社團如「海上題襟館書畫會」，也在有具體災害時以書畫助賑，如本次展覽展出的〈洪水橫流〉，即是1917年五省水災時，

直接描寫民間災情的作品。雖然傳統中國社會向有士、商的身分區辨，但是，原有的身分階層對立，在二十世紀初期社會階層關係變化之際，也因此而鬆動。³ 王一亭正是因其商業、政治上的成功而得以凝聚影響力，興辦多個書畫團體、展覽活動，資助創辦藝術學校。同時，他也透過與日本密切的往來交際，自原來的商業僱傭關係中，衍伸出藏家、畫家的身分。針對王一亭更明確的形象經營，可由吳昌碩為其訂定潤格之事來說明：不需要賣畫維生卻請另一名畫家制定潤格，說明王一亭有意藉此強化他的畫家身分，同時也能藉吳昌碩在書畫界之名望，有效為之幫襯。而藉由與吳昌碩題詩、作畫的往來交遊，產生「王畫吳題」的流行形式，也幫助了王一亭畫家身分的確立。

王一亭的多重身分角色，在 1913 年登報宣布退出國民黨黨籍，辭去總商會協理職務後，轉而投入較大心力於慈善、賑災與藝術、佛教活動。而在其去除政商角色，改活躍於宗教活動中，王一亭又是如何於慈善者、畫家之身分角色之間往來？他的繪畫作品在其中又有多少作用？值得吾人一探究竟。

與世優游：王一亭的佛教藝術與觀眾

在興辦慈善、繪畫團體之外，王一亭退出政壇、商界之後，日常重心轉移至佛教活動。他曾任中國佛教會執行委員兼常務委員，世界佛教居士林林長以及佛學書局董事長等職位，也出資出版佛學書籍，建造佛教孤兒院，舉辦多次佛法活動。王一亭活躍於佛教事業之中，而他的佛畫創作又是如何開放而積極地，在其中扮演重要媒介？

王一亭最早的佛教繪畫為創作於 1913 年的〈面壁〉，有論者對照同年退出政壇的聲明，認

為是藉達摩經歷的悟道過程，暗喻自己人生經驗，也是從政治家身份轉向佛教徒身份的體現。⁴ 然而，無意於政壇並不意味著脫離社會。1914 年王一亭繪〈僧服自畫像〉（圖 3），自題跋與畫上僧袍看來，他將「苦行頭陀」形象加諸於自身。而如此具有佛教意味的自畫像，畫上其他題跋者是吳昌碩、鄭孝胥（1860-1938）、于右任（1879-1964）以及李瑞卿（1867-1920）與曾熙（1861-1930）等文化要角。藉這幅自畫像，可知王一亭意在彰顯自己的佛教徒身份，畫幅上其他文化名流的題跋，也說明儘管他迴避政治，但對文化界仍保有開放參與心態。

就王一亭的佛畫而言，具社交目的或流通於市場者的作品甚多。國立故宮博物院近年新收的王一亭繪畫作品，佛道人物畫共三十九件，其中予人供養、祝壽或他人囑畫的作品，共計就有十一件。王一亭所為他人創作的佛教繪畫中，繪製佛、觀音等以作供養是常見的形式。1936 年〈觀音菩薩〉（圖 4）在原題之外，又補上「嘯天先生供養。白龍山人又書。」嘯天先生為楊虎（1889-1966），當時為中華民國黨陸軍少將以及淞滬警備司令，先前與王一亭同為同盟會成員，參與辛亥革命、二次革命，往後持續在政壇擔任軍事重要角色。另外，還有為佛教居士信徒所作，可舉 1926 年〈濟顛〉（圖 5）題「晉甫居士供養。丙寅小春月佛弟子王震敬寫。」以及 1933 年〈無量壽佛〉（圖 6）題「劫民居士。一心念佛。白龍山人又題。」等例。

王一亭以無量壽佛為題材的創作亦為數甚多，一部分是為了「離欲深正念，淨業修梵行」的禮佛供養，另一常見的功能則是祝壽。1931 年〈無量壽佛〉（圖 7），款曰：「祇樹蔭初地。慈雲蒙古寶。說罷上乘禪。證得無量壽。子初先生五十壽。」以及 1927 年〈無量壽佛〉（圖 8）



圖4 1936 王震 觀音菩薩 國立故宮博物院藏



圖5 1926 王震 濟顛 國立故宮博物院藏



圖6 1933 王震 無量壽佛 國立故宮博物院藏

款題：「無量壽佛。八千歲為春。八千歲為秋。歷百千萬億劫。與世優遊。人能無怨與無尤。即其所以致壽之由。佛像一區以祝壽之紀念。」都是以無量壽佛作為祝壽題材而創作的例子。

王一亭宗教與藝術活動的疊合，也見於當時報章期刊。1910年日本僧人、詩人水野梅曉（1877-1949）赴上海，結識王一亭、楊守敬（1839-1915），再透過王一亭與吳昌碩往來；1925年王一亭率中華佛教代表團赴日參加東亞佛教大會，亦由水野梅曉導遊。期間二人常以詩作、書道互贈，甚至有繪畫上的交流，如王一亭為之作〈東坡居士笠屐圖〉，水野梅曉亦在畫作上題跋。⁵另外，1926年，中國近代佛教改革運動的要角太虛法師（1890-1947）受德國之邀前往宣傳佛教時，王一亭也應太虛之請，畫佛像寄贈德國駐日大使。⁶在佛畫推廣上，王

一亭並曾在佛教期刊上介紹佛畫藝術家沈海琳居士，幫忙宣傳，望其賣畫廣結佛緣，甚至提供自己開設的佛學書局做為聯絡窗口。以上事例，皆顯示王一亭主動而開放地，將佛教藝術作為與他人交遊往來的媒介。⁷

清末民初，隨著辛亥革命與臨時政府成立，佛教信徒也紛紛組織團體，倡議革新。⁸信仰強壯之時，佛教藝術亦因需求增加而興盛。迎向佛畫市場的畫家不僅王一亭一人，上述沈海琳也是其一，雖無法肯定實際作品之樣貌，但據王一亭所述，屬於法相精密，繪製燦爛莊嚴一類的崇拜像。這類作品，或許可從清末錢慧安（1833-1911）的佛畫作品推想一二。錢慧安1908年繪〈觀音像〉（圖9），畫幅正中繪觀音與二童子，人物面相取用西法，線條細緻遒勁，畫幅上方題有心經、大悲咒與佛號，應

也屬於供養功能的佛畫。相較而言，王一亭的佛畫則更加率意簡練，彷彿禪僧風格，用以供養，也在社交上發揮作用。具有不同功能、風格互異的佛畫，多少與清末民初佛教的再興有關，亦滿足了大量觀者的不同需求。而在王一亭的佛教繪畫中，除了有在社交中扮演重要媒介的作品，亦有另一種較具個人性的風格表現，兩者在構圖、物象組成上有何不同？以下欲藉此次展出的〈佛即是心〉，淺談王一亭佛畫中特別突出的風格表現，並推測其象徵的意涵。



圖8 1927 王震 無量壽佛 國立故宮博物院藏



圖7 1931 王震 無量壽佛 國立故宮博物院藏

我心佛心？〈佛即是心〉以畫修行

王一亭的佛畫中以無量壽佛為題的創作為數甚多，在國立故宮博物院所藏王一亭三十九件佛道人物中，即有十七件繪無量壽佛的作品。這批作品常用以祝壽，在他的社交往來中扮演重要的藝術媒介。此外，也有小部分作品，可能更近於個人信仰熱誠所驅動，並得以展現其個人修行體悟的作品。

在國立故宮博物院的藏品中，可將以無量壽佛為題材的作品大致歸類為三種圖式。一類為單純繪佛像，僧佛或坐於石臺、蒲團之上，或站立，背景一片空白；再者，繪僧佛於山石樹林之中，構圖多是前、中景為石塊平臺，前方或有流水，後景繪樹林，佛位於畫幅中央石臺之上；最後一類，畫面之繁簡介於上述兩類之間，前景繪石臺，僧佛坐於臺上，後方有奇石。前兩類作品皆活躍於其社交活動或市場當中，或祝壽，或贈他人作為佛像供養。



圖9 1908 錢慧安 觀音像 國立故宮博物院藏



圖10 1927 王震 無量壽佛 國立故宮博物院藏



圖11 1926 王震 桐蔭參禪 國立故宮博物院藏

第一類空白無背景者，包含前述〈觀音菩薩〉、〈濟顛〉，常有「又題」、「又書」等後續才加上，提及得畫供養者的款題，或許王一亭「每日寫佛一幀」的創作即為此無背景，單繪僧佛以供養的類別，若遇識者，才將作品贈與或賣出。而第二類繪樹石林木，畫面較豐富者，多是在

創作時，即存有要贈與人的意識，如1927年〈無量壽佛〉（圖10），便是因「定甫先生古稀榮慶」所作；而1926年〈桐蔭參禪〉（圖11），款曰「子松先生屬畫」，亦是應子松先生之請，描繪參禪、開悟之貌。

以上兩類之外，有如本次展出的〈佛即是



圖12 清 任頤 陳平分肉圖 國立故宮博物院藏

心〉一類作品，自款題看來無贈與、售出之意，畫面亦展露較多的個人性。

1925年暮春，王一亭創作〈佛即是心〉，畫一僧人趺坐於山石流水間，筆墨恣意，形體抽象，尤其是上方奇石，並未刻意迎合觀者審美趣味，透露較大程度的個人性。王一亭的繪畫師承脈絡模糊，衆多說法中，較為明確的是王一亭早年學習任伯年（1840-1895）的人物畫，且在1913年結識吳昌碩後，與之交往密切，關係介於師友之間，常論畫藝，王一亭的畫作風格遂逐漸受吳昌碩影響。⁹任伯年的人物畫以本次展品〈陳平分肉圖〉（圖12）為例，人物衣紋線條頓挫明顯，慣以短線構組衣紋，轉折較多且銳利。如此檢視〈佛即是心〉，畫中的筆墨表現則與任伯年有所差異，衣紋線條更加簡率，圓滑而綿長。具體比較二件作品勾勒人物背部之處，任伯年以三條頓挫分明的短線構組老人背部輪廓，王一亭畫中僧者之背部則僅以一道圓滑的線條描繪。此對照顯示，王一亭的人物畫雖根源於任伯年之風格，¹⁰但〈佛即是心〉與任伯年的筆墨風格較為不同，已是屬於受吳昌碩影響較深之作。關於吳昌碩的山水，可舉此次展出的〈蘇州天平山景〉（圖13）作為比較事例。二件作品對山石的描繪方式非常相似，〈蘇州天平山景〉中對山石的描繪，是以濕潤粗筆描輪廓，石頭質面以少許乾皴與大筆濕染繪成，其上再快速加上苔點，使得畫面表現較為恣意，〈佛即是心〉中僧者上方的山石描繪技法亦與此相近。整體而言，〈佛即是心〉中的筆墨表現更接近吳昌碩的繪畫風格。

然而，王一亭的繪畫雖受吳昌碩筆墨影響，卻非一味依傍於吳昌碩之風格。在〈佛即是心〉中，可見王一亭創出的新成果。〈佛即是心〉畫中岩塊奇特，幾近懸空，垂直重疊排列於僧

人上方。雖然長橢圓的岩塊形象在王一亭其他山水畫中亦可見，但的確不似〈佛即是心〉中的突出表現。例如此次展出〈松徑觀雲〉（圖14）的山石，也是以接近橢圓形的輪廓，散亂地重疊構組，不過〈佛即是心〉中的岩塊更加抽象且顯眼，以粗筆濃墨勾勒輪廓，獨自佔據全幅畫面上半部，沒有可供對照的前後位置，故彷彿懸掛於空中，與下方石塊一上一下框圍住中央僧人，形成不可忽視的量感。在此受限的環境中，僧人白袍線條細而輕，疊掌闔眼，彷彿無視石塊量感帶來的壓迫。

簡率的筆墨表現以及以巨石包圍僧者的構圖，共同形塑了其自題「佛即是心，心即是佛。獲無量壽，不染一物。」的畫意。在《六祖壇經·機緣品》中，法海問六祖「即佛即心」之意，六祖答覆：「前念不生即心，後念不滅即佛。成一切相即心，離一切相即佛。」前句所言「前念不生」、「後念不滅」，意在提醒眾生不必執著於念想的起落，也不必對念想在過去、現在或未來的時序感到困惑，因念念之間相續相連，不生亦不滅。後句則以實相的成立與脫離來解釋，成一切相是心的作用，一切萬象為心所生成，而離一切相則是對佛之悟得，脫開萬象則無分別、無妄想。畫面中，呈長橢圓形的巨石錯綜連續，或前或後交疊不斷，和念念之間的不生不滅有所呼應；若自相之成與離而言，觀者能從抽象的形體中辨認岩塊之貌，是心之作用，然而，畫面中的岩塊並無藉由與其他母題的接續或重疊來暗示空間，獨立懸浮於空中，又下方岩石的苔點與輪廓線條恣意，結構不甚明確，畫家的目標應不在於描繪現實表象之真，有意地脫離了實相，此與六祖後半句的解釋有關。〈佛即是心〉畫中之石塊表現出念念之間的連續生滅，而石塊本身亦即是相，



圖13 民國 吳昌碩 蘇州天平山景 國立故宮博物院藏



圖14 1931 王震 松徑觀雲 國立故宮博物院藏

藉王一亭描繪石塊的結構組成與筆墨效果，「相」在觀者的心與悟得過程之間，既生成又脫離。畫中僧人受巨石岩塊的框圍，彷彿在念想之不生不滅以及相的生成脫離之中，親身體悟即心即佛之意。王一亭將《六祖壇經》中對「即佛即心」的解釋作為款題，與〈佛即是心〉畫面相互呼應，此與其他在社交活動中扮演重要角色的佛畫創作有所不同，更大程度的代表了個人對信仰之體悟。

綜觀王一亭的佛教繪畫，畫中宗教人物的表現並不受限於傳統宗教聖像之制式格套。例如，他筆下的達摩或無量壽佛不論相貌或衣著都很類似，甚至會讓人混淆。由於其不拘於宗教圖像，即使是面對同一宗教題材，也經常不以同樣的格套描繪。例如題為無量壽佛的作品，其相貌竟然都還有區分。或者，就以圖 11〈桐蔭參禪〉為例，此畫面表現與王一亭其他以無量壽佛為題之作品對照，構圖十分相近。不過，由於王一亭筆下人物的相貌或衣著

皆無指涉特定對象，故無法辨識〈桐蔭參禪〉中的人物是否即為無量壽佛，或僅是一般僧者。王一亭不特別著意於聖像格套的原因難以考證，但或許是由於他的佛教繪畫並非完全用以實際的宗教崇拜儀式之中。究竟這些王一亭佛教繪畫之實質功能為何，或許已經無可確認。但是，可以確認的是透過這些圖繪，王一亭充分地以之為其與佛教崇信人士互動，或可就成為他個人信仰過程的體悟心得表徵。在他的佛畫中，有些作品有題跋可知其畫中人物，有些作品，則更像是他個人體悟之心得。有論者認為王一亭常以自己的肖像帶入畫中人物相貌，¹¹ 雖無法證實，但王一亭確實有將佛心與我心比擬之例。創作〈佛即是心〉的同年仲秋，王一亭自題五十九歲小照，曰：「行年五十九，是非不掛口。念佛唯一心，我心佛心否？」將我心與佛心同列，展現〈佛即是心〉中的僧人或為王一亭追求的狀態，恬淡而無爭，明心見性。

結語

1913年王一亭自政壇商界淡出，或許為政治角力下不得已的選擇，但後續積極參與慈善賑災、佛法信仰與藝術創作，在社會上仍極具影響力。其中，他的藝術創作不僅僅是個人或特定文士群體的興趣愛好，也與慈善、宗教活動融會交疊：或以鬻畫助賑，或以佛教繪畫作為與政治人物、宗教居士或文化名流交遊往來的重要媒介，都是王一亭之藝術活動與社會各群體的積極聯結。在其佛教相關題材的畫作中，〈佛即是心〉一類作品展現了個人的宗教熱忱，另外，也有一些是迎向市場或者作為交遊媒介之更為公開化的作品，後者遂也讓王一亭能夠將佛教信仰拓展至個人之外，流佈得更加廣遠。

相對而言，類似〈佛即是心〉這樣的作品，

在王一亭的佛教繪畫中目前所見相對較少，是以也顯得特別值得留意。正因為王一亭佛畫中不具明確宗教崇拜聖像圖像的獨特性質，促成了這一佛畫創作過程中的自由度，甚而提供了觀看者無受儀式拘束之可能，乃至用於社交功能上的包容度。這些畫中的佛教人物角色們，遂而取得了更為多樣的解讀空間，或許是僧，或許是佛，又或是披上僧袍的王一亭自己，在茫茫塵土中，以繪畫表露至情。

作者為國立臺灣大學藝術史研究所碩士生

註釋

1. 沈文泉，《海上奇人王一亭》（北京：中國社會科學出版社，2011），頁114。
2. 王中秀編，《王一亭年譜長編》（上海：上海書畫出版社，2010），頁1-129。
3. 石守謙，〈繪畫、觀眾與國難——二十世紀前期中國畫家的雅俗抉擇〉，《國立臺灣大學藝術史研究集刊》，21期（2006.9），頁151-188。
4. 李明或，〈身份變異與精神超越——清末民初王一亭美術活動（1900-1917）〉（中國藝術研究院博士論文，2013），頁68-69。
5. 橫田恭三，〈水野疎梅とその交遊〉，《書學書道史研究》，1992卷2號（1992.6），頁3-17。
6. 王中秀編，《王一亭年譜長編》（上海：上海書畫出版社，2010），頁364。
7. 黃夏年主編，《民國佛教期刊文獻集成》（北京：全國圖書館館縮微複製中心，2006），冊50，頁21。
8. 東初，〈民國肇興與佛教新生〉，《中國佛教史論集（七）——民國佛教篇》（臺北：大乘文化出版社，1978），頁13-58。
9. 王一亭與吳昌碩結緣過程，見王中秀編，《王一亭年譜長編》，頁130-132；王一亭畫風受吳昌碩之說，見萬青力，〈且領潮流三百年——中國商人中有影響的藝術家：1700-1948〉，《萬青力美術文集》（北京：人民美術出版社，2004。）
10. 蕭芬琪，《王一亭》（石家莊市：河北教育出版社，2002），頁95-112。
11. 蕭芬琪，《王一亭》，頁120。