

昭代叢書卷一	
新安	張潮 山來 輯
武林	王嗣槐 仲昭 校
更定文章九命	
仁和王暉丹麓著	
昔弇州創為文章九命。一曰貧困。二曰嫌忌。	
三曰玷缺。四曰偃蹇。五曰流貶。六曰刑辱。七	
曰天折。八曰無終。九曰無後。天下後世盡泥	
斯言。豈不羣視文章為不祥之莫大者。誰復	
昭代叢書 更定文章九命 一 諭清室	

图5 《昭代丛书》之一

昭代叢書乙集卷五	
新安	張潮 山來 輯
第十一 段錦詞話	
梁谿顧	彩天石著
桐城黃寧	世田友校
踏莎行 日月隙駒。塵埃野馬。東流不盡江河瀉。向來	
爭奪利名人。百年幾個長存者。童叟閒評。漁樵冷	
語。是非不在春秋下。自斟自飲。自長吟。不須贊歎。知	
音寡。	
昭代叢書 第十一 段錦 一	

图6 《昭代丛书》之二

說鈴餘聞	
定州阿六祖師者不知所從來。駐錫上生寺。一日口唱也。此騎	
壁一堵。崇崇上。昇高數十。俱舉于謝。鄉人曰。好住持。見者皆禮拜	
頃之。漸入雲際。而發	
綿山有神林。介子推祠。其林樹極鬱茂。然皆半枯。蓋文公焚	
林之地。祠中有牡丹一叢。不知年歲。花開最盛。色紅紫。獨一株白	
花。歲無定處。或密。識之。明年輒易其地。人以為神	
劉以平字近塘。荷氏人。諸生時。夢入宮殿。中有王者。命坐對奕。又	
至一所。石門上懸聯句。云。鸚鵡能翅千載。夢寐麟空。即萬年秋。不	
解。所謂既登進士。為洛府王官。王敬禮如賓。師遷陝西。行太僕寺	
昭代叢書 說鈴餘聞 一 諭清室	

图7 《说铃》

昭代叢書丙集卷一	
新安	張潮 山來 輯
張漸	進也 同輯
漢魏石經考	
四明萬斯同季野輯	
漢石經	
後漢書靈帝本紀	
熹平四年春三月詔諸儒正五經文字刻石立於太	
學門外	
昭代叢書 漢魏石經考 一	

图8 《昭代丛书》之三

### 一座中国山岳的创成\*

黄山：中国艺术里的政治与富裕

周绍明 (Joseph P. McDermott) 著  
黄琦翔 译

对人们而言，生命是人的事，无关场域；对我而言，生命却是由诸多不同场域所组成，麻烦就因此而生。

史蒂文斯 (Wallace Stevens)

一座山的历史如何向我们诉说有关一个国家的文化及其他的政治意向？或者，更加确切地说，中国的一座名山——黄山——在艺术里，特别是在绘画的视觉再现 (visual representation) 所呈现的意义之变化，如何向我们陈述过去三个多世纪里的中国社会现象和政治意向？

我们也许会觉得这类的问题不太重要或是异常，但是它们却不会令传统的中国人（很可能还包括许多当代的中国人）感到讶异。长久以来，山岳不仅仅是以它的自然美吸引着古代中国人的关注与青睐。例如，孔子认为山是仁者最佳的去处。中国统治者将山岳视为其所统治的疆域的重要的象征标志，并且借此有造访山岳的活动，以宣示统治权力的合法化。佛教徒与道教徒于高山顶端建立修行场所，以隔绝来自世俗世界的干扰，以便追求一个更纯净的生活或是更清纯的空气。一般的人民大体上则将某些山岳视作令人畏惧的神祇、其他一些神祇与灵力的处所、或是道教仙人们的遥远家乡。为了向山神们求得生产的丰饶与其他福祉，男男女女不辞跋涉数百里路登山敬拜朝圣<sup>1</sup>。过去千年之间，中国画家们当然也将山景作为其画作的主要图像，用以承载并且展现他们的肖像艺术及绘画技术。

基于中国人对山岳的关怀，本篇论文所要讨论的山岳——黄山，向来以两个

著名的历史特征著称。首先,相较于中国文化的中心阶段,黄山较为晚进。与中国境内其他著名山岳相较之下,黄山的地理位置偏南。黄山地处上海往西约两百五十英里,蜿蜒于安徽省南部边缘,整体山系盘踞约五百平方公里,孤立于古代徽州辖区内。这座高山难以触及,复杂的山系甚至不利于攀登,而且一旦登顶,其狭窄的峰顶也无足够的空间提供人们食宿之用。迟至16世纪中期,其山坡上才开始出现一些大型的建筑物<sup>2</sup>。黄山标高海拔1800公尺的36个主峰及其36个次峰,首见描述于一首公元5世纪的诗作、一篇11世纪的印刷品、一篇13世纪留存的游记,以及一幅12世纪中叶的山水画面<sup>3</sup>。和位于中国北方的泰山的相关资料比起来,上述的那些年代显然落后了2至10世纪之久<sup>4</sup>。因此,有关黄山的任何固定的视觉再现之形成,不仅晚于中国文明的古典时期,也晚于11世纪时中国文化及经济中心由北方迁至南方的时期。有基于此,我们确实要将17世纪视作是关于黄山的一系列视觉再现之发展的关键时期。

黄山文化史的第二个特征,显出它向来与文人(*literati*)的文化之间很可能存在着密切的关系,而不是与任何特定的宗教教派或是民俗祭祀有关<sup>5</sup>。黄山上佛教与道教的建筑,在时间上分别可追溯至公元5世纪与7世纪,但是它们从未得到更多的支持或关注<sup>6</sup>。从13世纪起,当黄山开始成为来自周围府城(特别是徽州)的文人们所关注的重点时,佛道教徒们对黄山的掌控也开始逐渐下滑。之后的3个世纪里,黄山便作为当时文人躲避朝代动荡的避难之地,或是作为他们退居官场的清静之所,或是他们作诗时最喜欢的去处<sup>7</sup>。地方文人们对黄山的兴趣使得16位徽州当地文人于1542年成立了“天都文社(*Tiandu Literary society*)”,该文社也因为文人的雅好而于1611年复兴。总体而言,这些活动大多集结于黄山脚下,特别是以祥符寺为其主要据点<sup>8</sup>。

然而,自16世纪中叶起,文人对黄山的兴趣发生了转变。不仅来自徽州以外的文人加入其中,与本地文人一同探索那些先前只有佛僧道士隐居的遥远山峰;此外,文人们也开始书写有关黄山的作品,甚至在山上讲学<sup>9</sup>。不过,自公元13世纪至17世纪初之间所写的关于黄山的游记,只留存了五篇;在1605年至1618年的13年之间所完成的这类作品,数量增加了两倍之多<sup>10</sup>。也因此,当一位17世纪中叶的佛僧感叹山上佛教僧侣数量的逐渐减少,而被世俗的文人所取代时,这不足为奇<sup>11</sup>。

矛盾的是,黄山很快地引起文人们的兴趣,经常与佛僧普门开辟该山联在一起。16世纪90年代,这位原籍陕西的移民取得地方和皇室的支持,便在该地兴

建几座重要的庙宇,同时也开辟了许多通往黄山众山峰的步道<sup>12</sup>。然而,不论这样的解释多么能说明有关黄山文学数量的增加,以及晚明当地众多文社机构的成立,却不足以阐明本文的主要议题——即有关黄山的视觉再现的文人传统。

上文所描述的黄山文化史的两个特征——较晚兴起的重要性以及与文人传统之间的紧密连结,在17世纪共同使表现黄山的艺术传统有了显著的轮廓,就是此处笔者所称的黄山图像。

自首幅宋代木版画到今日所广为流传的相片与画作,该黄山图像在这一系列的演变过程里,从四项基本元素当中取得了一种近乎图腾标志式的能量:(一)当突出于峭壁之上或是盘踞于光秃的山顶时,近似树木的分枝或是盆栽的矮小并多曲折的松树;(二)相互重迭且层次渐强的悬崖所组成的高峰或群峰;(三)围绕着山峰或悬崖的“云海”;以及(四)简洁的笔触,时而干枯时而湿漉:特别是有别于在过去被许多传统名家视为表现个性或是怪异视角的复杂而老练的技巧。

相较于散文中对黄山所作的多样性叙述的潮流,这四个要素反而能建立一个甚至使中国没什么艺术修养的观者立即可辨识的固定的并且约定俗成的图像<sup>13</sup>。

在分析该图像的发展过程时,我将试图解释为何对17世纪中晚期徽州画家们,并且对20世纪的绘画来说,黄山已成为一个如此重要的图像?它对艺术家及其观赏者们具有什么意义?为何艺术家们选择画它?最后该图像如何在今日的中国人的眼中变成一个代表国家或甚至是一个具有民族主义的象征?

因为本文的关注重点放在艺术与权力,也因为文章长度的限制,笔者无法给一些清初的黄山画家足够的关注,例如著名大师如石涛(1641—约1718)与梅清,以及较次的艺术家如萧云从、孙逸、程嘉燧、戴本孝(1621—1691)与雪庄。因此,我们对黄山的视觉意像(*visual image*)发展的研究将会聚焦于两位20世纪的艺术师——黄宾虹与张大千,以及两位17世纪的艺术师——丁云鹏与弘忍的身上。这四位著名的画家之中,我们的关注较多放在弘忍上面,因为他是第一位将其多数的作品献给黄山图像的画家。从清初画家的角度来看,弘忍与黄山之间的关系如此密切,以致于有人写了有关他的一段描述:“浙公游黄山最久,故能得黄山之真性情也。即一木一石,皆黄山本色,风景冷然生活。”<sup>14</sup>

有关弘忍个人的生平,我们所知的极为有限。他1610年出生在黄山附近一个徽州知名氏族里的一个贫苦家庭里,很快地以尽心侍奉其寡母在当地获得极

佳的声誉。弘忍平时以贩卖薪柴及替他人书写来维持生计(极可能是抄写文书员之类的工作),而这并没有阻碍他苦读儒家经典而获得足够的学识以通过当地的乡试之举。但是,随后他的仕途之路便随着公元1644年明朝的崩溃及次年清军进驻中国南方而被阻断。是年秋天,弘忍便与他的老师迁徙至福建西北,并于1646或1647年间,由一位同样为躲避清朝的难民,著名的江西僧人古杭,在武夷山的古老佛寺里引渡成为僧僧。约四五年之后,弘忍于1651至1652年间返回家乡徽州,并于此地度过余生。其间,除了简要地造访了南京(1658)、扬州(1661),以及位于中国大陆中部的庐山(1663),他那之后的十二年间游历了黄山及其周围的区域<sup>15</sup>。

幸运地是,有关弘忍的画作,我们所知道的就多了很多。至今为止,约有150幅被认定是弘忍的作品流传下来,这些画作透露了弘忍十分擅长画梅树枝干、松树以及各式各样的山景<sup>16</sup>。透过其中的标题、题字或是图像,超过半数以上的画作可被视作是黄山景色,或是强烈地从这些景色所衍生而出的。那么,为何弘忍经常画这个山脉?这个现象对他本人或是他同时代的人有什么意义呢?又为何弘忍会以如此的方式画黄山?最后的这个问题是艺术史学家们最常书写讨论的问题,他们所用的两个主要的研究进路也颇具成效。其中的一个的进路是强调当地制作的木雕版画对弘忍的黄山图像的影响。开始于公元1034年至1037年之间,或者于1080年,一直到晚明,徽州地区出版了至少七套黄山版画<sup>17</sup>,其中现存的最早的印刷品是1462年出版的,显示了艺术家或者版画制作者最感兴趣的是描绘一系列借由高度简约的线条以掩饰或简化绝大部分的细节,而仅保留些许云朵以及凌乱树木的裸露并延伸的山峰<sup>18</sup>(图1)。

类似于另外一幅完成于1607年的插图版画<sup>19</sup>,这幅1462年的作品主要着重黄山图像的两个特征:圆锥形的山峰有云朵环绕着,并且云朵还覆盖着山峰的下半部,此版画比现存的黄山图的绘画作品较先表现出这些特征。

这个黄山图画的风格传统是由一些混合的作品(以表现早期黄山图像的绘画为版画作品的基础)所构成的。其中,最早之一是今天著名《名山图版画集》的一页,徽州艺术家郑重(崇祯至康熙初左右)所做的一幅风景图画成为这幅16世纪版画的样品<sup>20</sup>。郑重主要是以他的道教与佛教绘画著称,这或许可解释在其版画里的中间放置一幢佛寺作为特殊景色的理由(图2)。云雾蕴染于山谷之间,溪流倏忽地流经寺庙,以及接近山峰的顶端呈现圆锥形(所有存在于人们对于黄山山峰的想象)。但是,郑重的黄山图画的主要山景里静态的宏伟,及其努

力使该山早已可认出的怪异成为秀丽的胜景(*picturesque scene*),透露了一个心灵(或是巧手)不愿或不能为此山系的特点创造一个新奇并且适合的图像。我们只需要比较这幅黄山图与在同一个版画系列中的邻近九华山图(图3),即可发现后者较具有黄山风格(“*Huang-shan-ish*”)的特色。如果《名山图版画集》里的黄山版画确实为郑重典型的黄山绘画作品,那么他长年住在黄山上的经验并没带给他多少奇形怪状的山景和不食人间烟火的影响。

黄山混合表现图的第二个例子是由三幅版画构成的,这些版画是以活跃于明末清初的徽州艺术家吴逸的(现在已消失的)画作为基础。这些版画作品在吴氏过世后陆续发行于1690年的《歙县志》里,显示了那个时代的艺术家们经常以彼此纠结的树木作为代表黄山的象征<sup>21</sup>。然而,松树耸立于一系列山脉的底部,此处仿佛有意地要为更高的圆锥山峰制造一种特殊的构图基础。此外,为了达至秀丽离奇(*picturesque*)的目的,在作品集当中,吴逸本人,或至少印刷者,也声称仿效了荆浩(约870—935/940)、倪瓒(1306—1374)与陆治(1596—1676)等人的风格。他运用黄山图像里的松树、云朵及山峰,但是他在其中重复地加入细节的描绘以及运用笔刷,用以减低他们的高耸与怪异。这好像是画家或版画制作者不愿意运用这些胜迹本身的视觉潜力(*visual potential*),而依然满足于以削弱方式的特定形式来描绘这些景色。这些以仿效画风著称的艺术家们,其风格并不成为艺术指标,而反倒被视为是一种商标名称。

从徽州地区有关黄山的版画的传统当中,我们可以从现存的最早的图像表现里,去辨识纠结的松树、环绕的云朵及圆锥形的山峰。如果只根据1617年之前表面上已经遗失了的所有的有关黄山的画作,想知道它们对早期黄山图版画传统的直接影响,或是反过来探讨后者对前者的影响,它们之间的关系还是未知。尽管如此,我们仍然能做出如下的结论,即明末,黄山图像的三个基本要素已经共同出现在版画里了。

艺术史学家所采用的第二个研究进路与第一个不同的是,强调元代及明末来自长江三角洲的一些画家们对弘忍绘画风格的影响。当然此处所提及的是倪瓒、黄公望(1269—1354)、董其昌(1555—1637)以及与董氏亲近的友人们。对于元代大画家的影响,我们可以透过弘忍的著作与画作里得到印证<sup>22</sup>。在黄公望的山水画当中,弘忍所钦羡的是他画作的结构所呈现的力量,以及看似接近自然山系的排列效果,即使它们是由有意识地重复的单位所构成的,由中景到背景渐进的一种具韵律感的进程。也许倪瓒的山水风格对弘忍的影响更重要,这一

点是每一位中国艺评家都确认的。他从倪瓒处学到了如何在架构画作的过程中,简化与消除一些不必要的成分。在比较弘忍与明末清初长江三角洲的一些艺术家(例如张宏[1577—1687]、董其昌、王原祁[1642—1715]、王思任[1575—1646]<sup>23</sup>)对倪瓒作品的临摹画作时,我们可观察他们的差异之处:弘忍对倪瓒绘画严谨的构图之应用,不如其作品所表达的心境以及对线条的简化。弘忍只是偶尔显出他赞同倪瓒对中景部分留白的著名偏好。相较于倪瓒作品中的静态水系与山脉景色,弘忍更感兴趣的是山系而非水系或岛屿、是失衡和不协调的状态。

根据这些差异,有些学者就提出董其昌及其追随者对弘忍的影响,这倒也不足为奇。董氏17世纪早期在徽州肯定是位十分有名的人物。他曾在此地作了几次长期旅游,约有两年的期间里宿于不同的住所。他将自己为数不少的画作馈赠与其东道主,其中包括弘忍的一位资助者,及与弘忍同姓的其他族人<sup>24</sup>。通过一位至少伴随董氏至徽州旅行的亲近友人陈继儒(1558—1639),我们也可以发现类似的讯息<sup>25</sup>。如果我们细察董其昌的画作,一些影响倒是显而易见的。在董氏的作品中,为了摒弃装饰和叙事元素,也为了使画面构图让人感到奇异,董其昌与弘忍皆偏好使用一些干枯的、具棱角的、不对称的形状。董其昌忠于依照严峻的标准所表达的图像之形式主义批判(*formalistic criteria*),这与弘忍山水画的宏伟性(*monumentality*)的追求信念十分契合,特别是当弘忍在重复使用某些形式及其他的简约的风格技巧的限制之下。

但是董氏的影响也在他与一些徽州画家的接触中间接地传到弘忍的绘画里。在颇长的一段时间里,董氏在其松江的家里接待过至少三位徽州画家为客座学生,他们分别是程正揆、汪尧德与江必名(其中江和弘忍系出同姓)<sup>26</sup>。此外,他也教过住在长江三角洲的其他徽州画家绘画技巧。他们当中对弘忍产生影响最大的或许就属李流芳(1575—1629),李氏以极简略扼要的技巧作画,似乎是一位以一种使人容易理解的风格同时结合了董氏和倪氏两者影响的画家<sup>27</sup>。再者,李氏不仅与弘忍是徽州同乡,还和弘忍的主要资助者是同一个村庄的,那人是17世纪一位主要的艺术品收藏家<sup>28</sup>。

在这两种研究进路的基础上,那么,我们能更好地回答上述提出的三个问题中的最后一个,即为什么弘忍以这样的方式来画黄山?但是这些研究进路无法分别或共同给出一个令人满意的答案,因为他们并没有开始去考虑另外两个问题,即为什么弘忍画这山的次数这么多?以及这座山对他来说意味着什么?换

言之,仅靠严格的风格分析并无法解释,为什么一个画家选择以那样的方式来绘画?以及该选择对画家本身及其画作观赏者的意义为何?再者,为了理解这些问题,研究黄山图像或者研究弘忍的学生还需要考虑另外两个面向,即一系列这座山的视觉再现对一个17世纪的读者或观者所代表的意义,以及在弘忍之前徽州地区之内画黄山的传统。我认为这两个面向将自然地把我们对风格变化的研究扩展到象征层面的分析,而在象征里画家的风格和他所下的功夫都是变化的关键部分。

对于明清时期的中国人而言,黄山与关于黄帝的某些传说紧密相连。黄帝在中国神话的伟大贤君中代表“道教”形象,见证了中国文明的早期发展,在某些地区,他还被认为是远古中国人的始祖。根据不晚于公元6世纪的一个神话传说,黄帝曾于其统治期末来到黄山寻找制造长生不死之药的重要成分。在他的助手容成的协助下,成功地寻获并且从而成仙,同时也使黄山之巅成了仙人的归所<sup>29</sup>。这个与道教之间的联系也影响到后人对此山的其他面向之认知。黄山的山峰数被归属于与一系列数字有关,36个主峰和36个次峰紧扣着道教宇宙观中有关天堂的数目<sup>30</sup>。因此,黄山上一些特定的景点很快就与其他道教仙人的神话传说连结在一起。此处列举两例:上升峰是一位名叫阮公得道成仙之处,就如同曹溪是根据一位跻身仙人之列的曹公所命名的<sup>31</sup>。整个黄山的山景就是如此地被冠以诸多仙人神话传说,从某个意义上而言,黄山成为一幅人类运用空间来征服时间的胜利图帜。

这一个属于地方性的传统(可能经常是口传的),尤其是将黄帝与黄山联系在一起的神话,很早以前就被记载于抄本与刻书之中。几乎所有描写黄山的作者都觉得有必要以某种方式来提及黄帝与黄山的传说,哪怕只在诗里提到黄帝曾经用以成仙的植物。这个或许仅以口传及文学形式存在的传说,似乎也存在许多有关此山的早期画作里。关于黄山景观的记载最早出现于公元1154年,那是由一位徽州知府请当地的画匠把黄山画在一面墙上。虽然此画作的主题不鲜明,但是其他12、13世纪的文献提及黄山图像时,经常与黄帝求药成仙的传说或者与同时期登黄山追寻成仙的传说联在一起<sup>32</sup>。

描述黄山图像的文学或绘画最早可上溯到公元1497年,那是一篇由徽州著名的文人和地方官程敏政(1445—?)为汪充所作的黄山胜景诗画集所写的序文。程敏政提及此序的目的是为恭祝一对徽州夫妇的六十大寿(他们很可能因从商而致富),并祝其更长寿<sup>33</sup>。因此,实际上读者能够轻易地从程敏政对汪充

画作与黄帝神话传说两者联系的描述中了解到,汪充仅是继续着而非创造了一个先于他许久的绘画传统。

随后,至少一个世纪里黄山绘画的历史是十分不完整的。就我们所知,一页由当时长江三角洲著名的艺术家宋旭于1584年所作的黄山图<sup>34</sup>,以及极有可能一些先后于宋旭的徽州艺术家们曾经描绘过此处的山景<sup>35</sup>。但是现存已知最早的黄山图,是由徽州艺术家丁云鹏(1547—约1621)于1613年所作的《天都晓日图》<sup>36</sup>。甚至对一位黄山的初学者,该画作对黄帝传说的依赖也是无可置疑的。它展现了一座由涓流和飞瀑纵横并且覆盖着苍翠繁茂植被的山景,山峰在破晓时分由柔和的颜色所浸没的神奇景观。一群“道教”隐士观看着画卷的上半部中所展现的自然之壮丽,那是由遥远的云海和涓流所围绕的奇特岩石,那些景观也因此可被转化成蓬莱仙岛。

黄山在清晨阳光中所显出的宏伟的原始动力并且闪烁壮丽的景观,十分完美地与艺术家在该黄山图里所运用的绘画方式相称。其中一位年届半百者长命百岁的题字,意味着为其图画的接受者,并且以一首两行韵文衬托其道教形象,因为丁云鹏于此处暗喻颂扬了两座神圣的山峰,第一座位于中国北方,另一座就是黄山第二高峰(天都在1667年山志所记载为一种仙客之处)<sup>37</sup>。

在这幅画里,丁云鹏所选用的风格与色彩都巧妙地在视觉上与语言上满足了对长寿的祝贺。丁云鹏以其佛教主题的画作出名,然而他也很会运用多变的风格来表现各种景观。他能以11世纪大师米芾(1051—1107)的水墨点染,或者浙派画家的风格与技巧来作画。但是,丁云鹏在《天都晓日图》里更倾向于运用苏州才子文徵明(1470—1559)的冷艳风格。文氏以其风格细致的作品,于16世纪中期在徽州地区闻名(至少透过他的侄子文伯仁[1502—1575]),并且广为仿效<sup>38</sup>。此处请留意这位苏州大师丁云鹏如何运用描绘蜿蜒的山涧与飞泻的瀑布以作为主要构图的技巧,及其如何运用16世纪末在苏州地区广为流行的长形立轴样式。颜色同时也是文徵明与许多明代其他画家们表达有关于道教天堂场景画作的偏好,例如朱红色岩石以及宝蓝色山峰,以John Hay的观点来说,这些颜色是“许多涉及物质与文化两者永恒不朽画作的特点”<sup>39</sup>。

就此脉络而论,我认为弘忍的画作需被视作不仅是长江下游流域徽州山区的绘画风格潮流的运用,而且也是对其以仙人住在灵界的传说为基础的黄山绘画传统的摒弃。因为弘忍的黄山图展示了一个曾经遭受巨大失败的世界面对其命运的方式。“道教天堂”的丰富色彩、流水和云雾在弘忍的画作中消失了,而

被原先所缺乏的景观取代了。事实上,他们所包含的不仅是一只孤影,一只飞鸟或是一朵浮云;无一幢茅屋是有人居住的,也没有任何一座桥的表面是被波浪拍打的。

倘若以丁云鹏的作品来代表当地绘画黄山的传统,那么弘忍作品中所有对那些色彩和黄山图像的缺置想必是一种有意识的选择<sup>40</sup>。在一些与黄山无关的作品当中,他善用迷雾与柔和的色彩,但是在一些有关黄山的风景画当中,山坡通常缺乏柔和的水墨和丰富的笔触。漆黑干枯的墨汁与留白技巧之间的相互作用,令观画者感到孤寂,有时还会有哀愁之感。在此精神山境中,比真实的黄山更加荒凉与悲伤,而树木成为唯一具有生命迹象的符号,其光秃裸露的树干暗示着生命只存在于过去。时间似乎凝结在深秋时节,山顶上的灵界神话只能无情地被时间的流逝所替代。

以如此简化的重复形式来表达萧瑟的景象貌似无趣<sup>41</sup>。但是弘忍通常运用令人不安的对比技巧使其构图更灵活。他运用干枯的线条使之与凝重的笔法形成对比<sup>42</sup>,并且交替地运用椭圆及方形图案<sup>43</sup>,在几个奇特的角度叠放类似的形状<sup>44</sup>,留出宽广的大片土地或者是毫无覆盖的悬崖<sup>45</sup>,他甚至设定不同的角度,令观画者能凝视整个山峰的峭壁,或者能近观<sup>46</sup>。其画作的不对称性成功地将我们的感知从所展示的场景中脱离出来。这种情感的转移使人不舒服,催促观画者去推想,如此自我与知性的风格必有其缘由,以及如此形式的性质必有其意图。弘忍的例子驱使我们去提问,黄山在其作品里的重要性为何?黄山对他而言代表什么意义?为何他选择画这座山但又摒弃当地表现黄山的传统绘画风格?

我们于最初弘忍所作或者关于他的文学作品中发现,弘忍描述黄山为其最佳的良师,并且相似于过去绘画其家乡名山的画家们一般,弘忍探索并绘画这属于自己家乡的山峰<sup>47</sup>。但是从这些标准“中国画家”特色的背后,显现出一个清初不易表达的历史情况:弘忍自己对已亡的明朝的忠诚。

许多证据都指出黄山与帝王之间的紧密联系。其中最明显的是,黄山有一个黄字,而清朝黄颜色为帝王专属,并且“皇”字与“黄”字是同音异义。此外,黄山上有一座寺庙在1599年正式被命名为“保国寺”<sup>48</sup>,并在朝廷的资助下为明朝的千秋万世诵经祈福。换言之,在弘忍开始作画的数十年之前,这座山便早与明朝的命运发生了关系。因此,17世纪中叶,人们普遍相信,象征伟大的帝国王权的青铜斧斤曾被埋藏于黄山之中的传说,这也不足为奇<sup>49</sup>。

尽管如此,任何试图在弘忍作品里证明其中心用意就是为了表示明朝悲惨命运的努力,需要提出更多具体的证据。然而我们也必须承认这类证据并非相当有帮助,因为资料来源很少明确地说明弘忍本人的政治立场。其中最直接的政治声明似乎就是一幅树石的素描画作,画作当中的树叶与岩石的多数部分都明显地以朱红着色(朱,为明朝帝王的家姓)<sup>50</sup>。但是,当与项圣谟(1597—1658)在一幅自画像中也运用了朱红色来哀悼明朝的衰亡作比较时<sup>51</sup>,弘忍对颜色的选择又显得相当克制。

从文学的资料来看,其问题更令人气馁。在他同辈所著的5部传记当中,没有任何明确提及他对明朝的悬念<sup>52</sup>;其清初所写的现存的诗文倒是罕见地透露出他的政治情感。其中可以看出弘忍认为自己“明知自不合时宜”,以及“先世久栽松,今晨初剪韭”<sup>53</sup>。他也承认很喜欢讨论郑思肖(1241—1318)的诗歌:郑思肖为宋朝的效忠者,曾于蒙古入侵中原后,于其画作里借由失去泥土扎根的兰花的诠释,来叙述国土被蛮族窃盗的事实<sup>54</sup>。弘忍甚至将自己与一位于2世纪时因不愿为朝廷效劳而隐居十八年的大臣作比较:“林树原有姿,山云各为族,烽火未即消,自筑袁闳屋”<sup>55</sup>。总体而言,他的诗作以一种沉寂的论调,用以诠释远离政治复辟的重振之吼而闻名。

然而,就目前资料来源欠缺的情形之下,用其他的画作以及弘忍同时代有关黄山的证据补充之下,我们还是能指出弘忍的黄山图里的政治思想之根源。这有助于解释其从儒家学者到佛僧,从孝子到避世画家的一生的转变。

首先,我们必须将这些传记里有关弘忍对其政治理想的沉默放回它们所著成的多事之秋下来讨论。在17世纪60年代中叶,清朝对任何文人表达其对明朝忠诚的迹象之肃清是迅速而且残酷的。离徽州不远的湖州就出现了庄廷铤1661至1663年著名案件:判刑处决人数超过七十余人,并且有更多的涉案者遭致流放,其家人纷纷沦为奴役,坟墓遭受褻渎并且其所有财产充公;所有的这些惩罚处置仅仅因为这些人被控告涉及书写、出版、印刷、出售,或者拥有一本于明朝甫灭亡后仍使用其年号的历史著作。清廷限制言行的强度和规模意味着对明朝效忠者的一种警告,房兆楹(1908—1985)把庄廷铤案称为“清朝最冤的文字狱”<sup>56</sup>。因此,直到17世纪末,徽州忠于明朝的领导人在地方志中写着:甚至连他们的死因也被归咎为不明的“动乱事件”,这可不足为奇<sup>57</sup>。

其次,在17世纪五六十年代,徽州的军事与政治情况仍不稳定,它甚至是中国东南地区里最不稳定的一个区域。在经过多年的奴仆起义与明清军队的进驻

之后,徽州短暂的安定被1648、1659、1661及1674年所爆发的反政府武装抗争打破了<sup>58</sup>。政府被迫于1650、1651、1654、1658、1659、1661和1665年间实施具有追溯性的减、免税措施<sup>59</sup>。1649年所宣布的土地测量似乎也从未实施过<sup>60</sup>。由此看来,徽州在清朝统治初期几十年间是相当难以控制的,此外,清朝肃清忠于明朝者的行动也很有威胁性。

此外,弘忍于其清初生活所透露的些微细节,对我们认识当时的中国人,提供了不少提示性的线索,比如他逃亡到福建、出家的选择及返回黄山等等。福建在1645年是南明朝廷的重要据点,不断地吸引效忠的文人加入其反清阵营。当他们的部队经过武夷山寺院区域后,徽州的反清活动于1646年宣告失败<sup>61</sup>。特别是在1645年之后,当蓄辫成为中国除了和尚之外的所有男性应尽的义务时,出家便被公认为是一种抵制清朝统治的方法<sup>62</sup>。由于当时对衰亡前朝的忠诚表现是难以公开受到表扬的德行,所以他对寡母的孝行就被人们强调并且被解读为忠德<sup>63</sup>。

在清朝统治初期的几十年间,黄山由于明朝效忠者的居住而声名远扬,也因此,弘忍住在黄山及其周边地区也意味着他对清朝统治的反抗。当时,一位重要的南明反清英雄黄道周(1585—1646)在婺源遭致逮捕,于1646年临去世前,他写了几首使用黄山暗喻的诗,作为给其他效忠者的讯息。不久之后,那些诗在当地广为流传而为人们熟知<sup>64</sup>。17世纪50年代,明朝最后一位皇帝的葬仪在黄山主要的寺庙里举行,而事实上这是一种叛逆行为<sup>65</sup>。在17世纪五六十年代,由于反清复明的起义军躲藏在山上,清朝政府不得不在此地设立了一个巡查站<sup>66</sup>。直到1670年,即弘忍去世后第六年,清政府才宣布彻底肃清了藏匿于当地的叛乱分子<sup>67</sup>。然而,黄山的声名流芳于世,另外一位著名的明朝拥护者熊鱼山于1676年在苏州去世,生前要求将其尸体埋葬在黄山<sup>68</sup>。基于此,我们可以理解一位研究黄山的现代学者的推测,他认为弘忍住在黄山上的那几年间,这座山被视为意欲合谋反清复明的文人们的聚集场所<sup>69</sup>。

最后,我们可以透过弘忍的画作来了解他与黄山的私密关系。我们注意到他所有的画作里皆未标上年号,因为明朝皇帝已去世或者遭致流放,也未使用他们最后的年号;正如我们上述所见的,那是危险的举动。由一位16世纪末的黄山导游所描绘的有关黄帝特别活动地点的十一座主峰当中<sup>70</sup>,除了一个之外,其余皆是弘忍喜爱的休憩处或者是作画景点。根据现代中国画家和评论家贺天健(1891—1977)的意见,弘忍对黄山的见解,主要是受到朱砂峰和白龙泉两个景



观之间的影响,而此两处景观皆于明末清初的传说里与黄帝的角色紧密联系<sup>71</sup>。

我在弘忍画作上作字面上的过分解释可能会遭致反驳,如果人们认为我只是在说黄山代表了衰败的明朝皇室,那么该反对是可成立的。但是,正如萨丕尔(Edward Sapir, 1884—1939)70多年前在一篇著名的论文中所提到的,一种象征并不必要是指向或是表示一个客观事物或状态;相反地,它也可能是经由时间、空间与想象所连结而成的显著象征,指涉一个浓缩的符号、一种态度的唤醒、一系列印象或者一连串事件。标志性事件、标记或行为能够浓缩一系列深层的感情,譬如民族优越感、对过往荣辱的追忆及对远大未来的承诺。当大家看到他仅在生命的最后十年才把握到的那种苍劲有力的黄山图像时,弘忍必须将这些情感烙进赏画人的心中。同时,也只有在他的风格发展过程以及创造黄山图像时,我们才能逐步领略这种黄山浓缩性标志的关联<sup>72</sup>。

至目前为止,对于弘忍艺术的分析集中在艺术家本人和他的时代,我们在很大的程度上忽略了居中因素的出现,例如资助者的角色。这样的疏忽在弘忍的故事中会产生严重的后果。在17世纪五六十年代,在他的黄金艺术生涯里,对其至关重要的支持来自他的主要资助者,弘忍家乡徽州歙县溪南的吴氏。

实际上800多年来,吴氏都聚居在狭窄但是富饶的歙县西面的高原上(图4)。他们围湖种田,耕种粮食,也种植雪松,从而带来人口和集体财富的可观增长。明末,他们支配了歙县最富饶的中心地区,即岩寺镇的繁荣集市。其家族中有五人考取了进士,五人考上举人,还有一些在盐都扬州建立了良好的贸易关系<sup>73</sup>。他们将从盐市贸易中所积累的丰厚家产投资到买官衔和官职上,当他们捐献了三十万两白银支持明军在朝鲜战役中对抗丰臣秀吉(1536—1598)时,曾同时被授予六个官衔<sup>74</sup>。他们也从当铺、贷款以及在扬州、天津及其他大运河沿岸大城市的商业投资中获利<sup>75</sup>。至16世纪末,此等商业策略是如此有利可图,以至于在一位十分成功的族人心目当中,吴氏家族是当时全国排名六大富商家族之一;在他们相当富裕的县城里,顶多只有一家能够超越其财富<sup>76</sup>。

吴氏主要的财富多数以流动资产的形式保存于徽州之外,只有一部分用于吴氏的故乡,但这一点却在三个方面影响了弘忍及其艺术。首先,明朝末年,吴氏运用巨资来建立中国艺术最广的也是最好的收藏,主要是绘画,也包括书法及青铜器<sup>77</sup>。他们从长江三角洲的收藏家那里收购了以元宋时期为主的所有的重要作品,并将它们存放于徽州老家,以供其家族的艺术家的,或者他们所喜爱的艺术家们欣赏和参考。据说弘忍在吴家首次见到倪瓒画作的真品<sup>78</sup>。因为倪瓒的

绘画和吴家其他的元宋作品的收藏对弘忍在体裁上的发展有过举足轻重的影响。不可否认地,吴氏对弘忍艺术的贡献是相当大的。

其次,吴氏运用其财富及收藏品来吸引当时重要的画家:16世纪末他们曾奉为座上客的徽州画家丁云鹏(1547—1628)和杨名时(?—1643)<sup>79</sup>。稍晚,当然也有董其昌和陈继儒。16世纪初,在董氏至徽州的几次游历当中,在吴家客居的时间最长,之后,与吴家建立了持久的友谊<sup>80</sup>。董氏本人的画作赠礼加上他在一些主要作品上的题字署名,直至17世纪末一直成为吴家的收藏之列,这也提供了弘忍一个能够见到最有影响力的前人作品的机会<sup>81</sup>。

除此之外,吴氏培养了一个以多样和长久著称的家族绘画传统。其中包括山水、花卉、肖像与虫鸟画,这些种类早在弘忍出生以前就曾被吴氏家族的艺术家用描绘过,而更令现代学生惊讶的是他们对艺术情结及成就的坚持。从早于弘忍一个世纪的师从苏州画家文伯仁(1502—1575)的吴一桂开始,吴家的绘画传统持续了至少有400余年。17世纪早期,吴氏家族中,例如吴羲,将丁云鹏奉为老师和旅伴(很可能是丁云鹏把吴羲引荐给董其昌和陈继儒,因为在16世纪末之前,董其昌已在其出生地松江县城度过其大半人生。)18世纪时,吴邦治与扬州著名的画家金农(1687—1764)和边寿民(1684—1752)交好。近代,一位吴氏家族的后代,吴淑娟(女,1853—1930;其父迁居杭州地区,同为竹兰专业画家)因其家族传统擅长所有绘画种类(尤其是山水画)而成名。此外,值得注意的是,她可能是第一个以黄山为题材的女画家,她也是最近甫过世的上海著名八大山人(1626—1705)流派的艺术家唐熊的母亲。因此,对弘忍而言,吴氏身为一位举足轻重的、知识渊博的并且出身名门的资助人,或许是17世纪任何从徽州出道的画家所梦寐以求的最佳赞助人<sup>82</sup>。

最后,吴氏家族中如吴勉学、吴养春和吴管,从明代中叶开始即为徽州绘画印制的主要资助者,负责有关北宋帝王的艺术收藏图录,以及关于古典作品、诗集、史书和医学百科全书的著名评论<sup>83</sup>。

因此,17世纪五六十年代间,吴待考、吴羲及其兄弟吴粲如、吴慈蒨与吴孔贞对弘忍的慷慨资助,是基于一种对艺术资助的成功传统之上的。对照长江三角洲地区的其他的艺术家,其赞助的对象更青睐于当地的艺术家,因此当时能够独树一帜<sup>84</sup>。这样的赞助不仅使弘忍得以一睹董其昌的主要作品,也使他能够接触到非吴姓的同乡李流芳的作品<sup>85</sup>。通过吴氏,弘忍得以在杰出作品的引领下,进入至少四代前的中国画主流。另外他也可能见过宋元艺术中最珍贵的倪

瓚与黄公望的作品。而正如我们所见,这两代艺术家的作品对弘忍的风景画风格有着最深刻的影响。

然而,比起在建立绘画黄山的兴趣过程中,弘忍用以掌握艺术的途径,更重要的是其主要资助人本身与黄山之间的不解之缘。据1667年《黄山志》的记载,吴氏也是最早开始绘画黄山的三位画家,丁云鹏,吴羲,吴秀的宗族或资助人<sup>86</sup>。事实上,一位吴氏的女辈曾因献出王宠成于1497年之景观素描系列的黄山绘画而获致殊荣。因此,他们对17世纪中叶主要的黄山画家弘忍的赞助,事实上是延续着一个卓著家族传统及对黄山当地艺术与艺术家的贡献。

但是吴氏与此山的渊源远非止于艺术资助而已。事实上,几代以来,黄山的大部分都是他们拥有的,明末,吴氏家族中曾有人将黄山称为“家山”<sup>87</sup>。他们不仅允许普门和尚住在他们的村庙,并且允许他在黄山上建庙,他们也为他提供了土地与资金<sup>88</sup>。不仅如此,至少有三代甚至更久的时间,这座有着帝王名字和形象的名山的大部分已经成为吴氏家族的财产(他们在黄山上木材的年产量大约价值三十余万两)。我曾说过“此山的大部分”,我应该在原文献下方尽可能地明确说明。据说他们有两千四百亩土地,但当我们那时将那时税务衡量数字调整到确切数字时,可能达到二点五倍之多,约五千六百亩<sup>89</sup>。此外,据传闻,他们占据着黄山很多没有登记的土地以及未开垦的土地,没有人想要注册:可能这是一种手段以便减少土地赋税,特别是出产丰富的土地税<sup>90</sup>。因此也难怪明末的吴氏族人将黄山称为“家山”。当我们回想起吴氏支配村落周围的土地时,他们那时俨然已经是大地主了,17世纪的中国东南地区鲜少有其他的家族能与之匹敌,特别是当时在徽州,只要拥有三十亩土地就算得上是大地主<sup>91</sup>。

我要说的是,吴氏家族选择资助弘忍,那是因为他是以黄山绘画而著称的当时主要的徽州艺术家,并且在黄山及吴氏“家山”的绘画传统建立过程中有着启蒙作用<sup>92</sup>,但我并不是说吴氏建议、要求或者指示他这么做。有证据表明这种影响只存在他关于宗族村落溪南地区的画作中<sup>93</sup>(在他们的家族的画家中有这样一个传统<sup>94</sup>),或体现在弘忍要西赴鄱阳湖时向吴伯炎展示的一幅著名的手卷中<sup>95</sup>。实际上,他为吴氏所作的画作似乎从来不冠以任何黄山景色的名字,虽然这两类画的风格和他的黄山图没有什么差异。

这个明显的疑点(稍后解释)并不意味着吴氏没善待弘忍。为了了解他是如何被善待的,我们只要从弘忍毫无拘束地与吴氏作陪的频率,对比他的学生郑旼(1607—1690?)和其许多顾客之间的金钱关系,就可以略知一二。住在吴村

数里外岩寺镇的郑旼在他现存的日记中提到,他多么努力在家乡继承其师绘画传统的尝试。和弘忍与吴氏游山玩水的生活相比之下,郑旼则不得不以卖画和篆刻来糊口,中国史学家们通常会将此类寒迫的生活与工匠联在一起的。由于被迫四处借钱典当衣物,他通常一次只售出一幅作品,但是有时候在直接的交易中,能将三幅画作及五枚印章一并出售给一位顾客,他感到很高兴。受顾客使唤即急忙作画的是他,而非弘忍。

若想在弘忍的画作里找出他为其赞助者的土地抗争留下记录的话,就找不到证据;然而我们不能怀疑17世纪中期黄山对吴氏家族所意味的痛苦的政治和家庭经历。因为在1625至1626年间,吴氏对黄山的拥有权成为吴氏宗族内部,以及吴氏与当时恶名昭彰的朝廷宦官魏忠贤(1568—1627)之间激烈而痛苦的斗争起源<sup>96</sup>。这个复杂的阴谋和暴力起义的故事之来龙去脉很难确定,因为吴氏在历届歙县志编辑部占有一席之地,确保了此类污秽事件的细节,仅能以最模糊和最优雅的方式点到为止来加以掩饰<sup>97</sup>;其中只提到两个吴氏之间的某些关于黄山产业的遗产权争夺被一位家仆透露给魏忠贤,而魏忠贤便利用这个宗族的内部分歧,才得以没收他们在黄山的家产和木材,以支付北京某些宫殿建筑的改建费用。他在徽州的爪牙拘禁了几个吴氏的人,没收了他们在黄山的木材和土地,凌辱其妻女并掠夺房屋,征收罚锾九十万两白银,并且还杀害了他们的族人。当这些恶徒向其他当地人加重赋税时,居住在吴氏附近数以千计的徽州人民激烈地向县官的府邸进军并且攻击衙门。他们两次闹事迫使魏忠贤的代表匆忙撤离,不久之后,这位宦官失去了权位,被没收的黄山产业重新回到吴氏手中。但是据传闻,他们的经济来源严重枯竭<sup>98</sup>,随后几十年也没有好转。17世纪三四十年代,饥荒、干旱、传染病、叛乱和军事骚动围困着歙县,紧接着是清朝统治初期几十年里中国南方经济普遍衰退<sup>99</sup>。与在明朝最后百年之间他们得到五个进士功名相比,在清朝前百年中只得到一个进士功名暗示着他们在家乡的财富和权力一起衰退。与此同时,其于长江三角洲地区的亲戚经常于相同试场中取得高分,将徽州的亲戚远远抛于其后<sup>100</sup>。弘忍对荒凉的黄山风景的偏好——那是一种少有的地主能与自己的土地联系在一起的类型——只能引起吴氏家族的深切共鸣,他那亡国的感觉正好符合吴氏痛失财富、权力,甚至痛失黄山的感慨。但这种联系是在一种微妙的礼节中达致的:现在我们可以了解在弘忍为吴氏所作的画卷中,黄山可描绘却从未报名的原因。

弘忍的去世使黄山图的这种政治元素弱化了。他的追随者,譬如他的侄子



江注及他的同伴祝昌(1620?—1680?)、郑昉,继续延用他的风格作画,因此在某种程度上可以证明弘忍是安徽画派奠基人的说法,但他们缺乏他的朴素以及构图的明朗,缺乏他对结构的理解力与在简化的设计中去创造一种新的扭转的能力。他的侄子在他现存的作品中显然学习过某些笔划的画法,但是几乎没有其他重要的突破<sup>101</sup>。弘忍的追随者祝昌则过分试图将太多的细节挤进他的画作里,从而剥夺了细节彼此的共鸣,不知不觉地将它们几乎变成了现实主义表现的努力成果<sup>102</sup>。而弘忍其他的追随者则走上了相反的方向,在弘忍后期简单风格中为他们自己的作品寻找一种样式。例如郑昉,抓住了某种简化和干枯的风格,但其作品总是缺少结构张力,缺少使人们相信在画里的线条之下存在某种精神上的挣扎的能力<sup>103</sup>。17世纪末18世纪初,姚宋则取弘忍画中的几何形状,将它们置于合宜的规则之中,但这规则却被固定了,笔法因而变得粗糙了。我们注意到,姚宋单调细瘦的线条缺乏弘忍笔法特有的立体感和圆球的效果。好像随着创始者弘忍的技巧上的完美和结构上的收敛的失传,安徽画派在18世纪初期也走到了穷途末路<sup>104</sup>。

弘忍去世五年之后,17世纪最后30年当中,黄山的再现才开始从石涛那里得到主要的创作动力。石涛是前明王室的后代,曾经领导过一次失败的反清起义,他艰难地在清朝统治的最初那几年苟活下来。1660年,他剃发为僧,在佛寺里寻求安全和拯救,但从1670年到1680年,他在黄山北部度过了十年的光阴,并且在当地一位稍微年长的画家梅清的帮助之下,很快就熟悉了该山周边的道路<sup>105</sup>。

石涛与黄山此次的相遇的首件主要作品是其著名的八叶集《黄山八胜画册》。他与弘忍不同之处十分引人注目。石涛在画里也采用了许多弘忍作品里相同的景点和构图元素,仿佛回到弘忍之前那些呈现黄山的丰富图像及色彩。于是释放了弘忍的约束及收敛,取而代之的是风景之美和画家个人价值观的大胆主张。自我表达、对自我的追求以及在这视觉仙境中发现自我成为石涛的中心主题,他笔法的活力强化了他关于自然和艺术家创造力的主张。在石涛和梅清的时代,清朝统治前期的政治危机已经大致被排除了,他们对黄山的关注是出于自我表达而不是出于政治联想,他们对长生不老追求也被一种更世俗的对自我追求的关怀所取代<sup>106</sup>。

1690年,石涛离开黄山地区前往南京,但往后的30年里经常于其画作中返回那里,这些晚期作品中最著名的也许就是他1699年完成的黄山图卷——现存

的最古老的黄山手卷之一,也可能是远在刊刻者找到捕捉宽屏幕形式视角的方法之后,由画家用这种方法所作的第一次尝<sup>107</sup>。

然而,在某种意义上,现在我们应该清楚地看到黄山图像是一种提示,而对这个提示的演变只作严格的形式分析,这是不够的。在18世纪的中国艺术中,黄山,和弘忍的作品,至多只是副调。大多数的徽州艺术家,甚至那些宁愿选择留在家乡也不愿到长江三角洲寻找更富有的顾客的艺术家的,再也不用弘忍的风格作画,而是使用四王的风格。他们再次接受了长江三角洲文化菁英的正统说法,在18世纪追求中华文化盛期(*Pax Sinica*)的上个时代主要精锐传统似乎令人担忧。清朝的文化不再遭受他们的排斥,反倒成为他们竞相效仿的对象<sup>108</sup>。

17世纪末期起艺术开始衰退,与此同时,黄山图像逐渐退出中国绘画的主要舞台,这可不足为奇。在我所鉴赏过的18世纪雍正和乾隆朝的上百幅中国画当中,只有少数几幅或明或暗地提及黄山<sup>109</sup>。两幅代表作表明黄山再也没有承载任何弘忍赋予它的权力象征:一幅是王云(1652至1735,或者更晚)的作品,另一幅是在贸易之都扬州度过大部分艺术生涯的徽州人罗聘(1733—1799)的作品。罗聘的松树并非野生的,他的兴趣主要放在描述性的细节,譬如细小的树枝或是树干周围的草,而不是任何唤起浓厚政治担忧的象征<sup>110</sup>。这种稀有的异情感觉——在一种中国式独特的“东方主义”的陌生感觉中——是他作品的特色;1903年,樊增祥(1845—1931)的题跋证实它异国情调。

要在18至19世纪中国文化中,甚至在徽州当地,找出黄山图具有任何潜在的重要角色,我们必须将视角从绘画和板画转向园林和诗作<sup>111</sup>。事实上,王云的扇画的前景中有一些太湖石,是那种用以装饰有涵养的清朝学者或富商的园林(如现在扬州的个园)的石头类型。背景中的山峰是用来衬托园林中的奇景,它们能将都市人的精神世界带往远离尘世纷扰的景致。因此,黄山便像这些花园也成为道教徒的度假乐园,而不再是一个强烈的政治与社会关怀的重要焦点<sup>112</sup>。政治评论家唐甄著作里描述的人物之一是1700年左右样板化和虚伪的一位文人:难怪唐甄选给他“黄山道人”的号,并且让“黄山道人”写一首关于黄山的长诗<sup>113</sup>。不久之后的18世纪初,一位博学的徽州作家以对士大夫的控告来响应唐甄的批评。他认为,现在游览徽州的士大夫只是来探访其三十六峰和五百湍流的奇妙<sup>114</sup>。甚至很多和吴氏这样的徽州家族有联系的长江三角洲文人,在一生中只要回去一次,他们主要去祭奠先祖,而不是去帮助满足他们对故土或亲友的需要<sup>115</sup>。到了18世纪晚期,黄山甚至似乎已经被遗忘。山上的幽径再无人迹,

庙宇也年久失修,对它那奇峰异景的朝圣者的人数也骤减<sup>116</sup>。

但是黄山在18至19世纪的中国艺术舞台上消声匿迹的表象并非是该故事的终点。过去的百年中,17世纪的文化对中国人的命运的影响是极为深远的。这种以复兴为手段的远离民族主义者的关怀带来了黄山传统主题的回归。据我所知,鸦片战争之后的最早的现代黄山图可追溯至1898年,由徽州人虚谷所作。虚谷曾客居扬州和上海,他主要因其对动物和鱼类,尤其是对金鱼的描写而出名<sup>117</sup>。他的黄山图显然是基于失传的(或至少没有照片佐证)弘忍的原件。质量上的差距是显而易见的——构图松散,无能力以抽象来构思宏伟壮观,以及未能用变化的笔触来表现其主题。尽管如此,我要强调的是,在被摒弃了一个半世纪之后,弘忍和黄山重新得到了一位中国主要画家的关注。

20世纪随之而来的黄山复兴中的主要人物有黄宾虹(1865—1955)和张大千(1899—1983)。要细说他们的画作的话,至少要每人一卷的笔墨才说得完,因为这两位大师都留下了不计其数的作品。这里值得一提的最后一点是,他们复兴黄山形象的贡献使早期黄山画家弘忍和石涛的主题重新复活,并使黄山成为它在现今中国绘画中所扮演的主要角色。像弘忍一样,黄宾虹是歙县老徽州氏族的成员并且热衷于政治事业<sup>118</sup>。然而弘忍只为朝代的衰亡扼腕叹息,黄氏却积极地试图发动一场反清的革命。他支持康有为和梁启超的改良主义事业,他曾协助在歙县成立了一个名为“黄社”的文社。这个名字表面上是为了纪念明末忠儒及批评帝王专制的黄宗羲,但是这个名字显然具有其他含义。一方面,文社的成员经常在黄山附近聚集,另一方面,他们彼此之间的谈话最终成为黄宾虹有关为了唤醒汉族的文章。黄氏曾两次因参与反清政治活动而险些遭受逮捕,他不得不于1907年逃离徽州,在上海的外国租界里受到保护。

其后的30多年中,他积极致力于编辑艺术和政治的出版物。作为一名激进的中国民族主义者,他公然抨击西方国家对艺术品的掠夺,并成为晚清思想家章炳麟的热忱追随者,而章炳麟正是主张汉夷有别以发展中国民族主义。黄氏试图在其所强调的“民学”和“君学”的批判里及其对袁世凯独裁统治的反对声中,表达这种爱国热情及其对共和政府的拥护。

这些承诺贯穿了他频频游历中国名山的作品及其一生的画作,他也许是他同时代的画家当中最多尝试描绘特殊地貌的国画家,而其所攀登与描绘得最多的即是黄山。黄氏最早的黄山图完成于1884年,当时他19岁并且第一次游览黄山,那是在他看到著名的石涛《黄山图卷》(现在日本住友[泉屋博古馆]收

藏)的五年之后。他在上海出版界的编辑工作也是这些情感的见证,可能正是他偏好粗糙而有时枯燥的画风,因而复兴了安徽画派。就像他在民国时期早年编辑出版的许多17至18世纪他家乡徽州的画家的画册一样,他的画作常常显出这种偏好。他一生对弘忍的研究最终为所有的现代弘忍鉴赏家设立了标准<sup>119</sup>。他过分强调了弘忍爱国特征,尽管如此,他的努力也在20世纪20年代初确定了弘忍再次成为有影响力的画家,从此,黄山也在上海艺术家的作品中成为普遍的意象。

如果说是黄宾虹让黄山第一次走进长江三角洲主要画家的作品中,那么张大千即是首位使现代中国艺术结合了黄山的非徽州人。1927年起,张氏曾在对石涛艺术之爱的驱使之下六游黄山<sup>120</sup>。随后,他与其兄弟及几位好友设立了黄山社,一个有近百位致力描绘黄山的上海艺术家的组织<sup>121</sup>。

张大千显然比黄宾虹持有更复杂的政治观点,他壮年时与国民党主要人物保持着密切联系<sup>122</sup>。比如,他在1927年春计巧地安排其首次游览黄山,使他躲避了国民党在上海对左翼分子的肃清活动<sup>123</sup>。张氏的画作就如其人生,经常缺少黄宾虹的政治抱负,但是,他也不会刻意避免使用黄山的形象来表达其民族主义,犹如在他1938年所画的题词中见到他对日本侵略中国的尖锐但却隐晦的批评<sup>124</sup>。

随后的45年,在国内外他都反复地画黄山。离开大陆越久,他似乎越常画黄山,以至于黄山传统主题变成了一种虚拟的个人象征。他1965年在纽约寓<sup>125</sup>所画的一幅作品,或是一卷他1969年所作的杰出作品<sup>126</sup>,都可以佐证。张氏远比大部分传统大师,甚至像黄宾虹这样的现代艺术家,更依赖色彩,他也试图继续石涛的传统,因而成为20世纪临摹石涛的黄山绘画的大师<sup>127</sup>。

尽管这些人闻名全国,然而也许准确地说,在民国时代黄山仍然是一个地区性的象征,但不再限于徽州或安徽地区;在艺术上复制黄山的中心已经转移到上海了,不过在其他地方却极少受到关注。共和时期中国政治上的四分五裂似乎鼓励了其他地区以其当地的山景作为绘画对象。

然而,黄山与中国国家主义的联系也体现在那几年的宗教事件中,尤其是在20世纪30年代新中国宗教天德圣教的活动中<sup>128</sup>。1926年由和尚萧昌明在湖南省创立,这个教派结合了将常见的“儒家美德”(例如,忠孝,谦逊,顺从,和谐和正直)和世界其他的主要宗教,以世界五大宗教(儒教、道教、佛教、基督教和伊斯兰教)作为其统一标识。该教更具体的目标,包括帝国制度的复兴和教化治

国,这样的目标帮助它赢得军阀阎仲儒、王振南与毛思诚等国民党高级领袖的支持。20世纪30年代,随着它在全国各大城市设立分支,它也在国民党内部越来越受欢迎。

天德圣教与黄山的联系出现于1936年,秘密政治领袖戴笠决定关闭南京和其他地区的教派机构而使教派在统治圈内受欢迎程度突然骤跌。这个由戴氏对萧氏的政治意图的猜疑所引起的决定,驱使萧氏为了安全而逃往黄山。然而次年,当北方军阀张学良在西安绑架蒋介石时,教派的财富正好突然增长,身为蒋介石的亲戚的王振南仍然热心支持该教派,他秘密派其妻子前往黄山请萧氏为蒋的安全祈福。蒋氏终于安全脱险,因此萧氏和他的教派赢得国民党当局的热情认可,并且亲自派王振南到黄山以示感激。1937年春夏,在对日本宣战的前后几个月中,国民党一位权威人士造访黄山并且参加萧氏在那里为蒋氏举行的祈福宗教仪式。从此以后,萧氏在黄山的总教扩展到包括一个给他自己的纪念堂并且受到了国民党警的保护,他一直住在黄山,直到1942年去世,萧氏成为一位相当著名的“活佛”。

1949年解放以后,这个教派被定为反动派,黄山的教坛被关闭,他的领导人受到新政府的制裁;在新制度下,或许由于上述那一段刚发生不久的政治和宗教历史,黄山的形象不能像从前那般地被当作这个新国家的中心象征。20世纪50年代,一个巨大的著名黄山迎客松的铁铸模型进驻了天安门广场人民大会堂的主厅里。前来中国访问的人经常在它前面摄影,作为与中国新一代领导人会晤的官方留影。

然而,一般来说,意识形态的利益着重与革命有关的风景画,比如延安着重称颂国际主义而非国家主义的革命的风景,着重显示人类创造之手而非所谓自然消极面的风景。显然地,黄山确实被描绘过,要么将其置于一个主要形象的周边,例如1957年对近来在山脚下建造的旅馆的研究<sup>129</sup>,要么直到近年来政治氛围的解冻。但是目前为止,我没有找到从“文化大革命”时期直到1977年期间的黄山图。简言之,除了少数例外之外,黄山图在毛泽东执政的大部分时期,尤其其他执政末期,并不受到青睐。当然在大陆或在台湾,从来没有任何像在夏威夷曾幼荷(Betty Ecke, 1925—)的作品,如此创造性的尝试;她绘画里使弘忍对形式上的关注适用于现代抽象派美术的要求<sup>130</sup>。

如今的情况是多么不同啊!20世纪80年代早期,我回想起在酒店甚至大学校园里一间又一间的餐厅里所见到黄山图像。甚至在四川所贩卖的扇子、上

海买的丝绸、北京沿街卖的杂志,以及西安画廊所悬挂的画卷轴之中,都有黄山图像。当然在安徽,它被复制于墙上、画卷上、公共场所各种各样的屏风帷幕上,从公车站到博物馆,从省政府到旅游景点。事实上,过去10年中每个能够登上此山的主要画家都在那里接受朝拜。黄山摄影集被出版,它展现了我们描述过的黄山图像中常见的青松、云海和奇峰特点,我相信这些书甚至在数量上超过那些关于桂林旅游的书。有一段很长的时间,外国游客为了一睹桂林漓江沿岸的奇石怪形而南下,而中国人更喜欢游览黄山,多数是因为喜欢登上黄山山顶的艰难。

简而言之,这个图像已经成为一种全国性象征。11世纪的黄山图版画表现一种地方胜景,在17世纪已经成为一小群徽州画家和他们的赞助人对衰亡的朝代及这些徽州人的希望与失意的有力的象征。然而,由于这种图像在被当地重要的和大部分的艺术家的遗忘了大约两个世纪之后,在20世纪初离开这个孤立的地方而到了上海的文化中心,所以它不仅经历了一次复兴,某种程度上来说更是经历了一次重新创作。它被用来表现一种新型的、具有强烈情感的政治力量,虽然那种象征很可能仍然只被一小部分的人所赏识,但是一个成为日后扩展的基础已经建立起来了。

上世纪50年代以来,这种扩展再次因为政治因素而变得不规则,近年来,在政府比较宽松的文化政策下,它恢复了在全国各地许多艺术家作品之中的影响力。随着一种普遍的民族和自我肯定的视觉表达给予了成千上万的人们——这些人以往对他们的山没有强烈普遍的视觉文化,黄山图像为无数未曾到此一游的中国人所知晓。这种象征的整体力量非常有力地表现在1980年左右纪念周恩来葬礼的感人的电影开场中——一架飞机穿过厚厚的云层将他的骨灰撒向黄山的曲松和险峰。1983年和1984年黄山在十分流行的歌曲“我的中国心”中被“不朽化了”,它的歌词唱道“长江长城,黄山黄河,在我胸中重千斤,无论何时无论何地,心中一样亲”。当然,这首歌曲也透过一位身着中山装却唱着当时台湾流行音乐风格曲调的香港男孩的录音而获得它的名声。

文章的原本:Joseph McDermott,《The Making of a Chinese Mountain, Huangshan: Politics and Wealth in Chinese Art》(一座中国山岳的形成 黄山:中国艺术里的政治与富裕), *Asian Cultural Studies*, 17, March 1989.

## 〔注 释〕

- \* 在此感谢 Howard Rogers, Mary Ann Rogers, 高居翰 (James Cahill), 顾琳 (Linda Grove) 与张冠增等为本论文撰写提供协助。
- 1 有关孔子对此的论述请参考《论语》, 6. 21. 讨论有关中国文化里的山岳的西方经典论著, 当然是 Edouard Chavannes (沙畹, 1865—1918), 1910 年, 特别查看页 3—43, 398—436。有关当代历史学家针对朝圣旅程更多的研究旨趣, 请参考 H. Y. Lowe (骆传华), 1983 年; 以及顾颉刚 (Ku Chieh-kang), 1931 年, 页 140—141。
  - 2 请参考《黄山定志》, 卷 2, 页 2 上、3 下、7 下、17 上。
  - 3 请参考张希峰、鹤庆山、神会著, 1985 年, 卷 8, 页 104—105; 《歙县志》, 1937, 卷 16, 页 25; 以及《黄山定志》, 卷 4, 页 1 下—2 下。以下所论及的现存的首幅画作年代约可追溯至公元 17 世纪早期。
  - 4 首帙由登泰山者所制之石刻碑文时间约可追溯至公元前 219 年:《泰山志》, 1801 年, 卷 15, 页 1b; 首篇诗作可追溯至公元前 500 年的孔子时代; 一个首次出现于公元 14 世纪晚期, 其样式并极可能可追溯至 4 世纪末的符咒 (Chavannes, 1910 年, 页 415—424), 以及一篇较近的研究, Paul W. Kroll (柯慕白), 1986 年, 特别参考页 193—194。
  - 5 此段描述并非忽视佛教或道教朝圣者在此地的活动, 而是要指出佛道对中国文化里的黄山角色历史没有深刻的意义。关于黄山图像及其历史的形成, 我们只通过比较黄山与邻近的九华山两者之间的历史, 来检视文人影响的独特重要性 (一篇关于九华山及其与佛教仪式之间密切关联的分析, 请参照 Powell, 1987 年)。
  - 6 例如《黄山定志》, 卷 2, 页 2 上、3 上; 以及《黄山志》, 1988 年, 页 214。
  - 7 《黄山定志》, 卷 2, 页 50 上至 68 上。
  - 8 同上注, 卷 2, 页 54 上、56 上、59 上、63、64 下, 及卷 3, 页 101 上至 103 下。
  - 9 同上, 卷 2, 页 55。于此同时, 大量外地人迁入黄山地区, 并且由于许多徽州人长年在外地经商, 因此经常穷困一生, 忽略了这座使该县城闻名的黄山 (吴肃公, 《街南文集》, 卷 10, 页 8 上)。
  - 10 同上注 3。
  - 11 请参考《浙江资料集》, 页 6。
  - 12 请参考《黄山定志》, 卷 2, 页 83 下至 84 下, 卷 3, 页 21 上至 22 下。
  - 13 在一位老资格北京艺术家李可染, 以及他在上海艺术圈的同行宋文治近来展出的作品中呈现这类形象。请参照 1980 年 5 月及 1984 年 11 月来自香港 Sotheby's *Catalogue of Chinese Paintings* (苏富比拍卖的中华绘画目录) 一些艺术家的代表作。为了支持我对有关黄山内容在散文叙述上有渐进多变的主张, 请注意早期游记犹如机械式的重复; 请参考在李一氓, 1983 年, 页 1、4、8、9、11。晚明与清朝的散文叙述鲜少有重复较早期游记当中所描述的或情感反应。

- 14 这是石涛对弘忍的评断 (《浙江资料集》, 页 233)。在这个阶段里我们可以稍微对黄山影像做些预先的注记。当然它的四个主要元素个别地出现在其他有关山岳的中国画作里。但是却很少成为表现其他山岳的主要元素和形状。我们只需要比较黄山图像与一位 17 世纪徽州艺术家所绘画的道教据点华山, 以及由 18 世纪中叶著名艺术家华岩所画山东泰山, 去观察中国视觉传统 (*visual tradition*) 在表达著名山岳时的丰富与多变, 并且足以让我们以这四个元素来命名一个显明的黄山影像; 华山图画: 请参考苏富比拍卖的目录第 40 号期, 纽约, 1984 年 6 月; 华岩所绘画的泰山图画, 请参考铃木敬主编《中国美术》, 1973 年, 卷二, 图 63。事实上, 在 17 世纪晚期南京画家巩贤写作里已经提到“天都派”的艺术家 [天都峰是黄山山系第二高峰]; 一些 20 世纪的评论也曾持续地谈及一个由来自黄山区域的艺术家, 以及 (或者) 经常为它作画的艺术家所组成的“黄山画派” (请参考《浙江资料集》, 1984 年, 页 196; 以及 1984 年合肥安徽绘画讨论会研究报告介绍有关本地的绘画)。然而, 我们依赖这样的一类特殊图画并不意味着所有被我们目前讨论的画作都将必须被冠上“黄山”或者以它任何之中的山峰命名。我们感兴趣的反而是这一类特殊图画影像的发展, 根据 (而非实际描绘) 特殊山岳以及它的表现传统画作构图与风格的发展。我们对这样的研究途径是建立在, 中国画家通常并不会尝试将他们的“当下所见”以特定的风格或是构图来表达的常识理解上, 而应是会在山岳画作中融合自身身处山岳时的经验 (或者身处于其他区域的经验)。也因此, 在作画时画家们会以一种特定风格或构图来捕捉他们的情感与思想, 而不关心创作特定山岳区域的精确图画。简而言之, 当写实画风在近代西方被详实定义时, 通常并非是黄山画家们的主要关怀。
- 15 关于弘忍一生的详实记载, 请参考 J. Cahill (高居翰), “Hung-jen” (弘忍, 1610—1663), 见 L. C. Goodrich (富路特) 与 Fang Chao-ying (房兆楹, 1908—1985) 主编, 1976 年, 册 1, 页 657—678。
- 16 关于弘忍现存作品的详尽列表, 请参考《浙江资料集》, 页 60—110。
- 17 《歙县志》, 1937 年, 卷 16, 页 25。其他设置时间分别为 1556、1208、1371、1462、1581 与 1582 等。
- 18 参看周荃, 1983 年, 页 53。
- 19 Cahill, 1981, p. 47. [此幅画作属于 1607 年出版的《三才图绘》: 编辑注]
- 20 参看《[明刊]名山图版画集》, 1958 年, 页 7; 或 Cahill, 1981 年, 1981, p. 45 中的复制。
- 21 《歙县志》, 1690, 图, 特别页 25 至 27。
- 22 《浙江资料集》, 页 29、37、71—72; Cahill, 1981, p. 78, 82, 83; Siren, 1958, vol. 7, p. 351 (为了提到一件 1660 年的作品, “仿倪瓒山水图”); 也查看刘纲纪为 1984 年安徽绘画学术讨论会的讲稿。

- 23 关于张宏和董其昌,见 Cahill, 1982, pl. 133 - 135, 关于王原祁,见 *Eight Dynasties of Chinese painting*, 1980, pl. 251, 以及有关王思任,见《唐宋元明名画大观》,1929年,图72。
- 24 《橙阳散志》,卷12,页3上;《歙县志》,1690年,卷10,页85下;《歙县志》,1937年,卷10,页8下至10;以及姚翁望,1979年,页119。
- 25 《橙阳散志》,卷12,页3上。
- 26 姚翁望,1979年,页119、194与287。
- 27 Cahill, 1982a, p. 133 - 135。
- 28 《丰南志》,卷5,页2上。
- 29 这个传说被所有和黄山有关的书(除了艺术史学家的书外)详述,例如《黄山定志》,卷1,页2;张希峰等人所著,1985年,页7—11。
- 30 Anne Swann Goodrich, 1964, p. 7。
- 31 《黄山志》,1667年,第一篇,《山水》,页8上至9下。
- 32 《黄山志》,1988年,页364;《黄山定志》,卷7,页21下至24、31上、34下至35上,包括了追溯到南宋和元朝的诗作,并提及黄山的绘画或素描作品。张希峰等人所著,1985年,页127,提及12—13世纪著名的宫廷艺术家马远(约1160—1225),曾游览并绘画下黄山的无根据传说。
- 33 程敏政,卷34,页20下至22上。
- 34 Cahill, 1982b:这篇论文同时也探讨了明末山水画作中的山景表现之逐渐重要性,一股极可能鼓动黄山画作的风潮。
- 35 非常可能其他元代和明代的当地艺术家也绘画过这座山。王世清于安徽画作学术研讨会上的发言中曾简短地讨论过,针对歙、休宁县的浙江做过画的艺术家朱同(1338—1385),以及针对歙县的灵金山南侧其祖屋附近风景做画的方氏画家(16世纪)。一个可能试图认为他们也可能画过黄山,但不幸的是,没有确定的迹象表示他们曾有过这样的兴趣作为另一个当地的绘画兴趣的风景。另一个可能的早期黄山画者是休宁县人汪肇,表达过对这座山的兴趣并将它与他的画作联系在一起。汪肇不仅声明他画笔的意图像黄山,而且他也选择了一个黄山普通的隐喻:海云,作为他的号(姚翁望,1979,页179)。因为粗俗和非正统的特点,后来的评论家普遍弃置他的作品,使得很少有人收藏它(例如,《长物志校注》,1984年,184页):因此,没有他的关于黄山的作品流传下来。关于其一幅代表作,请参照第29图“人物山水”,《桥本コレクション,中国的绘画:明、清、近代》,1984年。最后,波士顿美术馆存有一个早期黄山风景图像的例子:一卷已被破坏极可能为16世纪的卷轴作品,但可惜的是其上并无署名及日期(1987年8月29日高居翰教授提供关于该图画的消息)。
- 36 据传丁云鹏曾经创作过其他有关黄山的画作,但似乎都没有流传下来,见《黄山

- 志》,1677年,卷二,《画苑》,页1。关于《天都晓日图》,请看克利夫兰博物馆网站的图:<http://www.clevelandmuseumofart.org/explore/artist.asp?searchText=Ding+yunpeng>。
- 37 见《黄山志》,1667年,卷一,《山水》,页8上。别见李一氓,1983年,页55,有相类似的诠释。
- 38 姚翁望,1979,页153;吴一桂;页163;吴蕃;页273;黄思诚;页297;詹景凤。
- 39 John Hay, 1985, p. 50。另见 Nelson, 1986年,页23—47中有一些明代描绘天堂景观的例子。
- 40 目前为止,弘忍所有被学者鉴定过的56件作品当中,有49件是完成于其在世的最后7年间,这使得对其风格发展的综合分析显得十分困难。就我所知,目前已知现存至多的3件作品系成于明朝灭亡之前。而依照李流芳的方式,就风格上而言,这些明朝末期风景画作显得枯燥与感伤,符合弘忍末期作品中对于画作张力的收敛风格之建议。但是有趣的是,它们之中并没有一件作品明显或含蓄地与黄山有关联。
- 41 此处,我运用高居翰基于对徽州版画传统对常见题材限制的基础上,对弘忍作品具有说服力的分析,用以部分地证明其对于黄山风景画作发展的贡献。(Cahill, 1982c, p. 147 - 168)
- 42 例如于《山水》中,《虚白斋书画选》,1983年,图37。Fu Shen (1976, p. 607)也有一些评论;他提及“从17世纪中期艺术评论者角度来看,一种特定荒芜与哀愁的氛围与情感,特别是与其干枯的画法及粗糙的质感有关,用以表达艺术家当下心情的写照”。
- 43 例如《古槎短获图轴》,徐邦达编,1984年,图471。
- 44 例如《黄海松石》和《仿陆天游山水图轴》,见 Cahill, 1981, pp. 49, 83:图5和图21。
- 45 例如《武夷山水轴》,见《唐宋元明名画大观》,1929,图413。
- 46 例如《黄山始信峰》,见丁羲元,1985年6月,页47。
- 47 《浙江资料集》,页254。
- 48 《黄山定志》,卷3,页21。
- 49 李一氓,1983年,页53。
- 50 这幅画《丹林窠石图轴》保存于东京藤井有邻馆,刊登于《支那南画大成》,总集,4,补遗。
- 51 李铸晋,1976年,图5:《项圣谟之招隐诗画》。
- 52 《浙江资料集》,页3—10。
- 53 同上引,页32,39。
- 54 陈传席,1988,页30。
- 55 《浙江资料集》,页31。

- 56 L. D. Kessler, 1976, p. 31-32, 181. 单国强也提到至少一位弘忍自传作家的方式似乎构成了他避免引起清朝愤怒的证据。
- 57 《歙县志》, 1690年, 卷9, 页79下。
- 58 《徽州附志》, 1699年, 卷1, 页40上, 42, 44下; 《歙县志》, 1771年, 卷3, 页4下。
- 59 《徽州附志》, 1699年, 卷1, 页40下至43上。
- 60 同上引, 卷1, 页40上。
- 61 Struve, 1984, p. 74-94。
- 62 Petersen 与 Gourd, 1979, p. 164-165; 福本昌一, 1984年, 页279-304: “剃发余闻”。
- 63 《浙江资料集》: 3, 8。
- 64 《黄山定志》, 卷2, 页68; 张希峰等著, 1985年, 页157-158。
- 65 李一氓, 1983年, 页1。
- 66 《徽州附志》, 1699年, 卷7, 页48上; 《歙县志》, 1937年, 卷3, 页4下。
- 67 《歙县志》, 1937年, 卷16, 页18上至22上; 《徽州附志》, 1699年, 卷1, 页44下。
- 68 李一氓, 1983年, 页2。
- 69 同上。
- 70 《黄山图经》, 1571年的序。
- 71 同上引, 页5下, 6下; 《浙江资料集》, 页187。
- 72 Sapir, 1934, p. 482-495。
- 73 《丰南志》, 卷1, 页1上, 卷5, 页2上一下。
- 74 《歙县志》, 1771年, 卷10, 页2下。为了证明吴氏有人从事盐市的垄断买卖, 参考《两淮盐法志》, 1806年, 卷21, 页1上。
- 75 《岩镇志草》, 元集, 页46。
- 76 吴士奇: 《绿滋馆稿》, 卷5, 页25上至36下。
- 77 《歙县志》, 1937年, 卷10, 页8下; 赖少其的1984年安徽学术讨论会的讲稿, 页2。
- 78 同上, 页4, 引自陈凡辑, 1961年。另见《浙江资料集》, 页221-222, 关于明朝末期徽州商人购买倪瓒作品的信息。
- 79 王世清, 1984年, 页4-5。
- 80 比较《歙县志》, 1937年, 卷10, 页8下和《橙阳散志》, 卷12, 页3下。也可参考吴怀贤, 序: 1629年和1630年, 页十, 上, 5下, 十, 下, 6上, 以说明董与吴氏家族成员之间长久以来的渊源。
- 81 《歙县志》, 1937年, 卷10, 页8下, 10上。
- 82 姚翁望, 1979年, 页153-163, 特别页153, 154, 156和163。
- 83 《丰南志》, 卷10, 页8上; 周芑, 1983年, 页4; 《歙县志》, 1937年, 卷10, 页9上。
- 84 《浙江资料集》, 页63, 75, 76, 92-93。

- 85 《丰南志》, 卷5, 页2上; 《歙县志》, 1690年, 卷9, 页79上; 李流芳被列为在吴氏的村庄中举的举人。
- 86 《黄山志》, 1667年, 卷一, 《画苑》, 页1下至2上。
- 87 《黄山定志》, 卷2, 页67下; 李一氓, 1983年, 页18; 《歙县志》, 1937年, 《科目》, 卷4, 页28下。
- 88 同上引, 卷2, 页68上。
- 89 《岩镇志草》, 元集, 页46上; 《歙县志》, 1937年, 卷3, 页5下。
- 90 程演生: 《天启黄山大狱记》, 页9上。
- 91 章有义, 1984年, 页1-20。
- 92 李一氓, 1983年, 页18。
- 93 例如, 《丰溪山水册》, 《浙江资料集》, 页69-70。
- 94 《歙县志》, 1937年, 卷15, 页62上至63下。
- 95 “晓江风便图卷”, 《安徽省博物馆藏品选》, 1984年, 页16, 艺苑掇英特别版。
- 96 《岩镇志草》, 元集, 页37上一下。
- 97 《丰南志》, 卷10, 页9下。
- 98 谷应泰, 1977年, 页1155。这可能是一种夸张, 因为他们仍然有许多地方权力及至少黄山的某些土地。在17世纪末, 吴氏将一个叫桃源庵的佛教建筑作为国家财产, 桃源庵坐落于黄山的一个景点, 传说中黄帝的助手曾在那里采集草药。(《黄山顶记》, 卷2, 页7下)
- 99 关于提到一次1636年饥荒的一首诗: 黄季耕、浦金洲, 1983年, 页175-176; 在《沙溪集略》, 卷2, 页26中提到1638年和1641年的干旱和饥荒; 1641年的暴风雪和饥荒, 1642年的传染病及1654年的干旱和饥荒都被列在《丰南志》, 卷10, 页35下至36上。
- 100 同上引, 卷5, 页2上以下。
- 101 李一氓, 1985年, 页34。
- 102 例如 J. Cahill, *Shadows*, 图30-32。
- 103 例如《虚白斋家藏书画选》, 图38。
- 104 例如《桥本コレクション》, 中国の绘画, 明、清、近代》, 1984年, 图89“幽壑高栖图”。
- 105 Marilyn Fu 与 Shen Fu, 1976, p. 36; 郑拙庐, 1977年, 页42。
- 106 Wen Fong 在 *Returning home* (1976年) 的前言中有一些动人的评论, 这些评论是关于石涛在去世前对决定追寻世俗的成功而不再依附前明和前明帝王事业所表达的疑问。
- 107 这类画作在许多石涛所作的关于黄山的画作中只有两幅。显然他们值得比我所作



- 的更仔细的研究,笔者希望在将来这样做。编辑注:关于1699年石涛绘画的《黄山图卷》,查看该文章的英本,页176图68;关于作品的日本收藏者,看网站 <http://www.sen-oku.or.jp/kyoto/program/index.html>。
- 108 一个很好的例子就是奚冈(1746—1803)的事业,他的画追随过长江三角洲文化的四王正统风格。他努力继续着这种与联系着17世纪和20世纪的徽州风格的风格大相径庭的风格,参见他于1791年的作品“溪居深秀图”,载于静嘉堂文库收藏,《中国绘画》,1986年,图80。
- 109 18至19世纪,冯照、丁峻值等画家至少有一幅作品名中含有黄山;他们中没有一个是能称得上是卓越的。
- 110 Chou 与 Brown, 1985, p. 206.
- 111 例如,扬州著名的园林,个园,建于18世纪末期19世纪初,现存的奇形怪状的岩石的拼贴,据说石涛曾居住于此,见《中国名胜词典》,1981年,页330—331。
- 112 John Hay, 页123, 图70。
- 113 唐甄,1984年,页92。
- 114 洪玉图,《歙问》,页1下。
- 115 《丰南志》,卷5,页2上一下。
- 116 杨继仁,1985年,册一,页106。
- 117 参见丁羲元,1987年,图16,“临弘忍山水图”。1898年的一个类似的作品参见桥本末吉,1972年,图26。
- 118 我对黄宾虹的评论大多引自一份摘要研究——王伯敏,1979年。
- 119 《浙江资料集》,页213—236。
- 120 杨继仁,1985年,页106;刘绍唐,1984年,册6,页69—70。
- 121 杨继仁,1985年,页115。也应注意到在当时,黄山的形象也在除木版和绘画外其他的视觉方式中表现。我认为最早印刷的黄山的照片,参见一本商务印书馆的出版物《中国名胜,第一种,黄山》,1915年时已经是第三次印刷。这本书至少一部分是针对登山者和不计其数的朝圣者。在前言建议中著名编辑黄炎培讲述了一个困难、危险、少有尝试的登山之旅。他建议要带上食物、保暖衣物、指南针、竹棍、轻便凉鞋和同伴,因为在深山老林中,常常三十里内不见人迹。”如今,这些问题已经靠人力(从远至安徽北部雇来的人)解决了以迎接夜宿的旅人,他们开辟了小路,建了两个旅馆来满足不断增长的国内外游客的需求。
- 122 同上引,页112—113。
- 123 同上引,页106。
- 124 Lefebvre d'Argence, 1972年,《黄海松云》。
- 125 Lefebvre d'Argence, 1972年:卷首插画,120—121,《Panoramic Views of Huangshan》图

画。

- 126 这幅画在Christie's的*Catalogue for Chinese Paintings*(中华绘画拍卖目录1982年6月)中被复制。
- 127 这一点,Fu Shen题为《石涛,黄山,张大千》论文载于1984年安徽绘画学术讨论会论文集。
- 128 《黄山志》,1988年,页239—240。
- 129 参见《上海中国画选集》,1979年,图54,朱梅村的作品“黄山宾馆”。
- 130 “Landscape II, In the Spirit of Hung-jen: Collage, ink and color on paper”(山水(二):纸上拼贴、墨水与色彩),见M. Sullivan, 1979, p. 178.

## 参考文献

### 古籍文献 方志

- (明)程敏政(1445—?):《篁墩先生文集》,文渊阁《四库全书本》。
- (明)《名山图版画集》,上海,人民美术出版社,1958年,影印本。
- (明)文震亨撰,陈植校注,杨超伯校订:《长物志校注》,江苏,江苏科学技术出版社,1984年。
- (明)吴怀贤撰《吴翼明先生存集》文一卷诗二卷制义一卷玄言门唾余一卷,崇祯刻本。
- (明)吴士奇:《绿滋馆稿》,北京,全国图书馆文献缩微中心,1993年。
- (清)洪玉图:《歙问》,张渐等编《昭代丛书编》,吴江沈氏世楷堂,清道光间。
- (清)金棨纂辑《泰山志》,嘉庆六年(1801)刊本。
- (清)凌应秋:《沙溪集略》,1759年本。
- (清)吴肃公:《街南文集》,康熙二十八年(1689),吴承励贞隐堂,内阁文库本。
- (民国)程演生撰:《天启黄山大狱记》,铅印本,民国二十五年(1936)。
- (民国)《中国名胜,第一种,黄山》,商务印书馆,1915年。
- (明)《黄山图经》,1571年的序,内阁文库所藏版本。
- (明)释弘肩辑《黄山志》十卷,清康熙六年(1667)刻本。
- (清,民国)《歙县志》,1690、1771年刻本及1937年铅印本。
- (清)《橙阳散志》,江登云纂修,江绍运续纂,嘉庆刻本,北京,全国图书馆缩微文献复制中心,1992。
- (清)《徽州附志》,1699年刊本。

(清)《两淮盐法志》,嘉庆十一年(1806)刊本。

(清)《岩镇志草》,乾隆刊本。

(民国)《丰南志》,稿本。

(民国)《黄山定志》,《安徽丛书》民国二十四年(1935)本。

《黄山志》,合肥,新华书店,1988年。

#### 今人著作

安徽画报社编:《明清画家黄山画册》,李一氓作序,合肥,安徽美术出版社,1985年。

《安徽省博物馆藏品选》,《艺苑掇英》专号,1984年。

CAHILL, James, 主编, *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (黄山影子: 徽派版画、新安派绘画的研究), Berkeley, University Art Museum, 1981.

CAHILL, James, *The Distant Mountains. Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570—1644* (山外山: 晚明绘画, 1570—1644), Weatherhill, Trumbull, CT, 1982a.

Cahill, James, “Late Ming Landscape Albums and European Printed Books” (明末画册与欧洲刻书), in Sandra Hindman, ed., *The Early Illustrated Book, Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*, Washington, D. C.: Library of Congress, 1982b.

CAHILL, James, *The Compelling Image, Nature and Style in Seventeenth Century Chinese Painting* (气势撼人: 17世纪中国绘画中的自然与风格), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982c.

CHAVANNES, Edouard, *Le Tai chan, essai de monographie d'un culte Chinois* (泰山, 中国的一种祭祀专论), Paris, Editions Ernest Leroux, 1910.

陈传席:《浙江》,北京,人民美术出版,1988年。

《支那南画大成》,东京,兴文社,1988年。

CHOU Ju-Hsi 和 BROWN, Claudia, *The Elegant Brush: Chinese Painting Under the Qianlong Emperor, 1735—1795* (慧笔: 乾隆时期的中国绘画), Arizona, Phoenix Art Museum, 1985.

丁羲元:《浙江绘画的艺术特色》,《中国艺术》,1985年6月。

丁羲元:《虚谷研究》,天津,天津人民美术出版社,1987年。

FONG, Wen, “Introduction”, *Returning home, Tao-chi's Album of Landscapes and Flowers* (归乡: 道济山水花卉集), New York, Braziller, 1976.

FU, Marilyn 和 FU Shen, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton* (鉴赏研究), Princeton, Princeton University Press, 1973.

FU Shen, “An Aspect of Mid-Seventeenth Century Chinese Painting: The ‘Dry Linear’ Style and the Early Work of Tao-ch’i” (一个17世纪中期中国画作的特征: 道济的枯笔风格与早期作品), *Symposium on Paintings and calligraphy by Ming’I-min* (明遗民书画研讨会记录), *Journal of the Institute of Chinese Studies*, The Chinese University of Hong Kong, v. VIII, no 2 (dec. 1976), p. 575—616.

福本昌一:《明末清初: 才粗集》,京都,同朋舍出版,1984年。

GOODRICH, L. C. (富路特) 和 Fang Chao-ying (房兆楹, 1908—1985) 主编, *Dictionary of Ming Biography, 1368—1644* (明代名人传), New York, London, Columbia University Press, 1976.

GOODRICH, Anne Swann, *The Peking Temple of the Eastern Peak* (北京的东岳庙), Nagoya, Monumenta Serica, 1964.

国家文物事业管理局主编:《中国名胜词典》,上海,上海辞书出版社,1981年。

谷应泰:《明史纪事本末》,北京,中华书局,1977年,上下册。

HAY, John, *Kernels of Energy, Bones of Earth, the Rock in Chinese Art* (活力的果实, 大地的骨干, 中国艺术的石岩), New York, China House Gallery, China Institute in America, 1985.

黄季耕, 浦金洲:《安徽历代诗选》,合肥,安徽人民出版社,1983年。

《纪念浙江大师逝世320周年暨黄山画派学术讨论会》的论文集,安徽省合肥和黄山,1984年。

静嘉堂编:《中国绘画》,静嘉堂文库,东京,1986年。

KESSLER, Lawrence D., *K'ang-hsi and the Consolidation of Ch'ing Rule 1661—1684* (康熙与清朝统治之巩固: 1661—1684), Chicago, Chicago and London University of Chicago Press, 1976.

KROLL, Paul W., “Verses from on High, the Ascent of Taishan” (源自天上之诗:

- 登泰山), in Lin Shuen-fu et Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice* (诗歌生气), Princeton, Princeton University Press, 1986.
- KU Chieh-kang (顾颉刚), *The Autobiography of a Chinese Historian* (《“古史辨”自序》), A. W. Hummel (恒慕义) 翻译, Leyden, Brill, 1931.
- LEE, Sherman 等主编, *Eight Dynasties of Chinese painting, the collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of art* (八个朝代的中國绘画: 美国堪萨斯尼尔斯阿德金博物馆和克里夫兰美术馆的藏品), Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1980.
- LEFEBVRE D'ARGENCE, René Yvon, *Chang Dai-Chien: A Retrospective* (张大千: 画作回顾), San Francisco, Center of Asian Art and Culture, 1972.
- 李一氓:《明清人游黄山记抄》, 合肥, 安徽人民出版社, 1983年。
- 李一氓: 见安徽画报社。
- 李铸晋:《项圣谟之招隐诗画》, *Symposium on Paintings and calligraphy by Ming-I-min* (明遗民书画研讨会记录), *Journal of the Institute of Chinese Studies*, 香港, 香港中文大学中国文化研究所文物馆, 卷八, 第二号, 1976年12月。
- 铃木敬主编:《中国美术》, 东京, 1973年, 卷二:《绘画·明清》。
- 刘绍唐:《民国人物小传》, 第5册, 台北, 传记文学出版社, 1982年。
- LOWE, H. Y., *The Adventures of Wu. The Life Cycle of a Peking Man* (吴氏历险记: 一个北京人的生活周期), Princeton, Princeton University Press, 1983.
- 《明清画家黄山画册》, 安徽画报社编, 李一氓作序, 合肥, 安徽美术出版社, 1985年。
- NELSON, Susan E., “On Through the Beyond: The Peach Blossom Spring as Paradise” (通往来世的路: 桃花盛开似天堂), *Archives of Asian Art*, XXXIX, 1986, p. 23-47.
- PETERSEN, Willard J. et GOURD, Bitter, *Fang I-chih and the Impetus for Intellectual Change* (方以智[1611—1671]与文化改革的带动), New Haven, Yale University Press, 1979.
- POWELL, William, “Mt. Jihua: The Nine-Florate Realm of Dicang Pusa” (九华山: 地藏菩萨之九华王国), *Asian Cultural Studies*, 16, 1987, p. 53-67.
- 《桥本コレクション中国の绘画: 明、清、近代》, 东京, 渋谷区立松涛美术馆, 1984年。

- 桥本末吉,《桥本收藏明清画目录》, 角川书店, 东京, 1972年。
- 青山杉雨等辑:《虚白斋藏书画选》, 东京, 二玄社, 1983年。
- SAPIR, Edward, “Symbolism” (象征注意), *Encyclopedia of the Social Sciences*, v. 7, New York, 1934.
- 《上海中国画选集》, 上海, 上海人美出版社出版, 1979年。
- SIREN, Oswald, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (中国绘画: 领导大师与原理), New York, Ronald Press, 1956—1958.
- STRUVE, Lynn A., *The Southern Ming, 1644—1662*, New Haven, Yale University Press, 1984, 司徒琳著、李荣庆等译:《南明史(1644—1662)》, 上海, 上海古籍出版社, 1992年。
- SULLIVAN, Michael, *Symbols of Eternity, The Art of Landscape Painting in China* (永恒的象征: 中国山水绘画), Stanford (CA), Stanford University Press, 1979.
- 《唐宋元明名画大观》, 东京, 大塚工芸社, 1929年。
- 唐甄:《潜书》, 北京, 中华书局, 1984年。
- 王伯敏编:《黄宾虹画语录》, 上海, 上海人民美术出版社, 1961年。
- 王伯敏:《黄宾虹》, 上海, 上海人民美术出版社, 1979年。
- 王世清与汪聪主编:《浙江资料集》, 合肥, 安徽人民出版社, 1984年。
- 徐邦达编:《中国绘画史图录, 下》, 上海, 上海人民美术出版社, 1984年。
- 《虚白斋藏书画选》, 东京, 二玄社, 1983年。
- 杨继仁:《张大千传》, 北京, 文化艺术出版社, 1985年。
- 姚翁望编辑:《安徽画家汇编》, 合肥, 安徽省博物馆, 1979年。
- 张希峰、鹤庆山、神会:《黄山纵横谈》, 上海, 上海人民出版社, 1985年。
- 章有义:《明清徽州土地关系研究》, 北京, 中国社会科学出版社, 1984年。
- 《浙江》, 见陈传席。
- 《浙江资料集》, 见王世清与汪聪。
- 郑拙庐,《石涛研究》, 香港, 中华书局, 1977年。
- 《中国古代版画丛刊二编》, 上海, 上海古籍出版社, 1994年; 第八辑:《古歙山川图》,《名山图》。
- 周芜:《徽派版画史论集》, 合肥, 安徽人民出版社, 1983年。



图1 黄山图,1462年 [周芜,1983]



图2 黄山,《名山图》[中国古代版画丛刊]



图3 九华山,《名山图》[中国古代版画丛刊]

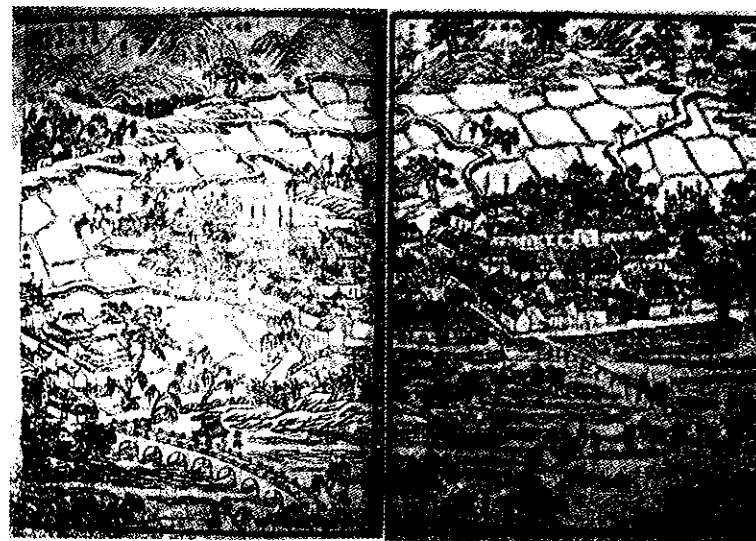


图4 《古歙山川图》[中国古代版画丛刊]