

英雄的沒落——十八世紀以來的鍾馗相*

徐澄琪

University of California, Riverside
Department of Art History

提 要

本文以十八世紀圖像藝術中的鍾馗為切入點，闡述這位打鬼英雄的沒落過程，並檢視它在十九、廿世紀的發展。研究顯示十八世紀畫家融合當代豐富的傳說，神話，乃至戲曲，小說，版刻和圖繪藝術的資源，將民俗中的趕鬼英雄鍾馗文人化，並創出醉鍾馗的新樣。在十九、廿世紀畫家手中，醉鍾馗持續演繹成醉後失職的門神，沒落的英雄。廿世紀中或有將鍾馗與歷史上文化英雄形象重疊，或有以鍾馗自喻者，因此鍾馗亦成一古為今用的案例。但是於廿世紀末鍾馗仍不免以末路英雄的形象出現在政治漫畫之中，成為抨擊時事世道的工具。藉著鍾馗形象的沈浮，觀者得以略窺中國自盛清到廿世紀末政治與社會的變遷，以及變動之中人心的向背。藉沒落鍾馗，歷代藝術家亦展示各式不同的諷刺手法，在嘻笑怒罵間，為中國繪畫創作出新的諷刺藝術的樣式。

關鍵詞：門神、文人化、醉鍾馗、屈原、古為今用、諷刺

* 本文初稿於2002年12月在臺北故宮博物院「十八世紀的中國與世界」學術研討會中發表，承蒙多位同仁，論文討論者馮爾康教授，以及匿名審查人指正，謹表謝意。

一、前 言

一九六六年七月，中華人民共和國無產階級文化大革命揭開序幕，毛澤東在寫給江青的一封信中，自稱是「打鬼英雄」，「廿世紀的鍾馗」，所謂「鬼」指的是他黨中的敵人。信中又稱，他雖是被「逼上梁山」，但是跌得粉身碎骨亦在所不辭。¹ 信中描述的毛澤東既有前瞻的睿智，兼有壯士斷腕，勇往直前的悲壯。這位自稱廿世紀六十年代「共產黨的鍾馗」，在十年文革的動亂中，被推上中國最崇高領導者的地位。在各式文宣圖像中，他更頻頻以英雄，甚而類似皇帝和神祇的姿態出現，一如神話裏那個神人合一，替天行道的鍾馗。² 猶有過之，他的語錄被奉為圭臬，人手一冊，有如聖經，還兼具護身符咒的作用，就像鍾馗圖像有驅邪逐魔的作用一般。毛澤東那建構起來的「神」性，也因此增添又一道光芒。其實，以鍾馗自許，非但其來有自，而且可以說是源遠流長。古老的打鬼英雄鍾馗於此再一次為今人所用，成為「古為今用」的又一案例。

一九七六年文革結束之後，隨著毛澤東的死，不僅他的功過受到質疑，打倒「四人幫」的海報以及諷刺「四人幫」的漫畫陸續見世。無獨有偶的是一幅題為〈鍾馗老矣〉的彩色漫畫在抨擊四人幫之同時，幾乎是直接回應了毛澤東的自我期許。（圖1）然而反諷的是，畫裏的鍾馗完全顛覆了他傳統的英雄形像。他不僅毫無英武之氣，還是個棄甲曳兵，貪杯好色的粗鄙之徒。他手上拿著一只空酒斗，醉倒在地上，閉上了眼睛聽任妖嬈女子攀附身邊款細耳語。三個身著毛裝的小官僚僭越職責，代他捧劍、戴冠、著靴。第四名則跪倒在地作五體投地狀，一面不忘吮舔酒缸裏流出的殘汁。漫畫的作者丁聰（1916-）自抗戰以來便以諷世漫畫立名。文革之後，他重拾畫筆，恢復漫畫之創作，既針貶社會陋習，又影射時人時事。特別是1980平反之後，他更得以發表有關文革及申討四人幫的漫畫，包括作於1976-78年間〈粉碎四人幫〉的作品系列。³ 若將〈鍾馗老矣〉放在文革後的時空脈絡中去解讀，圖中的人事似乎各有所指，愈發耐人尋味。⁴ 為數「四」的毛裝侍從，似乎有意挑起「四」的聯想。加上圖中與鍾馗關係至為親密的女

1 毛澤東於一九六六年七月八日寫給江青的信，收於中共中央文獻研究室編《建國以來毛澤東文稿》（北京：中央文獻出版社，1998），冊12，頁72。

2 有關文革期間的藝術，參見Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994), pp. 314-376.

3 例見丁聰，《昨天的事情：丁聰諷刺畫集》（北京：生活藝術出版社，1984）。抨擊四人幫的漫畫，見丁聰，《丁聰老漫畫》，收於《丁聰漫畫系列》（北京：三聯書局，2004），頁132-146。

4 梁莊愛倫（Ellen Johnston Laing）教授於1994年5月首先指出，若將丁聰此作放在1970年代末的政治氛圍中解讀，可解為對四人幫的攻擊，謹此致謝。

角，讓觀者直覺地聯想四人幫之首的江青。由此角度看，畫中老態龍鐘的鍾馗所影射的政治人物似乎也就不言而喻了。醉倒，臥倒，甚而病倒的鍾馗指的是失職或無能的領導者？是老化與僵化，甚而腐化（見缸上「賄」字之提示）的制度？五個環繞鍾馗的角，代表的是傳統戲〈五鬼鬧鍾馗〉裏的五個小鬼？圖中的「小鬼」臉上都抹白，是有意模仿戲台上丑角的臉譜？還是白臉奸臣的扮相？

無論漫畫作者丁聰的意涵為何，或者說圖像本身引發觀者之聯想與解釋的層次有多少，可以確定的是：圖中的鍾馗從歷代文獻記載中那個專職驅邪逐魔的門神墮落到與小鬼同飲共事，甚而言聽計從的境況；原本正氣凜然的威武英雄在醉生夢死中曠職失責了。丁聰雖用幽默諷刺的手法敘事，但是啓發觀者深思的卻是一個嚴肅的主題：英雄的沒落。其實，以醉態鍾馗作為隱喻，諷刺批判時事，甚而影射時人至少可以溯源至十八世紀。

本文擬以圖中的鍾馗為題，以十八世紀的鍾馗圖為切入點，闡述打鬼英雄向下沒落的過程，繼而檢視沒落英雄在十九、廿世紀圖中的後續發展，最後並將鍾馗置於「古為今用」的脈絡中去討論。簡言之，十八世紀的鍾馗畫不僅回應並持續元明以來的發展，更將鍾馗的生平事跡添枝加葉作更多樣的描寫，在質和量上有顯著的變化。十八世紀的藝術家並且著意地彰顯鍾馗的文人身份，加強演繹鍾馗從武舉變為文科進士的因子，進而以鍾馗的沒落文人形像來影射科舉制度下，以及明清社會變遷中進退失據的文人。此外，具有文人身份的畫家更以鍾馗自況，創作出文人自寫真的另一類型。⁵以鍾馗為題批評時事在廿世紀末持續發展，成了政治漫畫中既有歷史感又有時代性的出色題材。本文同時亦指出古今畫家在借鍾馗為題攻擊批評，甚至自況自嘲時，往往採用諷刺式的表現手法——無論是棉裏帶針的微刺或美刺，還是插科打諢式的尖酸批刺——同時為中國畫的諷刺藝術增添了新的式樣（genre）。

二、文獻中的鍾馗

鍾馗的來源，眾說紛紜，且因時因地而異。歷代文獻以沈括（1029-1093）的《補筆談》，高承（活動於1078-1085）的《事物記原》及明朝陳耀文的《天中

⁵ 傳統文人自寫真，除肖像代表自我之外，還有以四君子，甚至以馬或佛教人物作為表現自我形象的工具與題材。有關畫家以梅自喻，參見 Ginger Cheng-chi Hsü, "Incarnations of the Blossoming Plum," *Ars Orientalis* 26 (1996), pp. 23-45。

記》(1595)中的記載最廣為流傳，成為後世有關鍾馗神話的基本架構。⁶簡述之，鍾馗原本是唐代武舉進士，因殿試之不公，當殿觸階而死。含冤而死的鍾馗身後得到皇帝所賜厚葬的認可，因而感恩發誓，以除天下「虛耗妖孽」之事為己任。從字源上考證鍾馗的一派主張「鍾馗」又作「鍾葵」或「終葵」，二者皆是古代人名。最常見的則是以「終葵」就是擊鬼的大棒「椎」的說法。⁷李時珍(1518-1593)在他的《本草綱目》中解釋「鍾馗」原本應寫為「終葵」，而「終葵」是菌名，有治病之功效，主治「辟邪止瘡」。至於「終葵」變成「鍾馗」乃是後人穿鑿附會，以訛傳訛的結果。⁸明代的醫書《普濟方》裏所記載「治鬼瘡」的藥方，其中有一味就是「畫鍾馗紙燒灰」。⁹從民俗學出發的學者則主張鍾馗是人格化(personified)的「儺」，意即鍾馗是從歲末驅疫逐祟的「大儺」儀式轉化來，以人形鬼神代表整個趕鬼的儀式。¹⁰總之，不論是傳說或考證，鍾馗和擊鬼、趕瘡、辟邪幾乎畫上了等號。

鍾馗成為具體的形像，根據文獻的記載是在唐明皇(712-756)的夢中。於是當代著名的人物道釋畫家吳道子便順理成章成為第一個為鍾馗寫像的人。原來鍾馗適時出現於明皇夢中，驅趕(吞食)正在紛擾明皇的小鬼「虛耗」。明皇夢醒病愈後，鍾馗不僅打鬼英雄的身份受到肯定，他還成了替天行道的神明。自此而後，鍾馗像不但是皇帝和年曆一起送給朝臣的年禮，也是除夕宮中趕祟儀仗不可或缺的一員大將，更是民間用來懸掛張貼的門神。文獻如《東京夢華錄》(1147)及《夢梁錄》，都記載鍾馗和桃符一樣，是臘月市集裏不可少的年貨，¹¹是歲終除舊佈新的不可或缺的用物之一。宋代詩人陸游(1125-1210)曾經在新年題詩後感歎：「予貧甚，今歲遂不能易鍾馗」，足見鍾馗像按習俗是要年年更換的。¹²《明宮史》在記載宮內各部門的職務時，提到每年十二月二十四日，「惜

6 歷代有關鍾馗的文獻記載，見劉芳如，《迎歲集福：院藏鍾馗名畫特展》(臺北：國立故宮博物院，1997)，頁113-121。

7 明代楊慎，顧炎武，方以智都曾考證，並持相似論點。參見(明)楊慎，《丹鉛餘錄·摘錄》(文淵閣四庫全書本)(以下皆簡稱「四庫本」)，卷11，頁6下-7上。方以智，《通雅》(四庫本)，卷21，頁11-12上；(明)顧炎武，《日知錄》(四庫本)，卷32，頁29。

8 (明)李時珍，《本草綱目》(四庫本)，卷38，頁15下。

9 (明)朱橚，《普濟方》(四庫本)，卷200，頁44上。

10 有關鍾馗神話的研究，見胡萬川，《鍾馗神話與小說之研究》(臺北：文史哲出版社，1980)，頁11-50。Chia-chi Jason Wang, *The Iconography of Zhong Kui in Chinese Painting* (M.A. thesis, U. C. Berkeley, 1991), pp. 17-35. 胡萬川主張鍾馗神話是由大儺轉化而來。見前引書，頁61-126。

11 (宋)孟元老，《東京夢華錄》(臺北：商務出版社，1980)卷10，頁205-206。(宋)周密，《夢梁錄》(四庫本)，卷6，頁7上。

12 (宋)陸游，《劍南詩稿》(四庫本)，卷61，頁1下。

薪司」要按時將用金彩裝畫的「門偶」安置於宮殿各門兩旁，到次年二月初二才又抬回廠中修護，以備往後年節之用。所謂「門偶」是大約二尺高的人物塑像，包括將軍，福判，仙童，和鍾馗。¹³ 高濂的《遵生八箋》（1591）談到新年活動，提到元旦除了迎祀灶神、釘桃符外，要飲屠蘇酒「以祛一年不正之氣」，還要掛鍾馗「以辟一年之祟」。¹⁴ 總之，掛鍾馗和許多新年守歲行事，譬如照虛耗，祭灶神，換貼門神等習俗一樣重要。可以說，鍾馗是自唐宋以來從宮中到庶民百姓，家喻戶曉避邪的鬼神。不論是直接畫鍾馗在門上，或是張貼木刻版畫、懸掛絹畫的鍾馗，或安置鍾馗門偶，都應有驅邪逐魔的功效。貼掛鍾馗或扮鍾馗趕祟的習俗到明清已普遍見於地方志的風俗或拾遺篇內，例如《陝西通志》，《山西通志》，《西湖遊覽志》都有類似的記載。連遼代宗室耶律楚材（1190-1244）一首題為「西域元日」的七言詩都提到家人元日凌晨飲屠蘇，畫鍾馗的活動。¹⁵

懸掛張貼鍾馗圖像的習俗從新年轉到端午，可能是在明清之際。¹⁶ 就文字記載來看，文震亨（1585-1645）在他的《長物志》（約成書於十七世紀初）中，談到〈懸畫月令〉時，仍然以為十二月裏適合懸掛鍾馗迎福、驅魅、嫁妹等圖樣。¹⁷ 到了十八世紀，活躍於江南及揚州的畫家金農（1687-1763）在他的《冬心先生雜畫題記》裏提到過去的畫家原來都是在歲終畫鍾馗小像「以獻官家，祓除不祥」，但是到了他那時代則「專施之五月五日」。¹⁸ 根據阮元《廣陵詩事》的記載，十八世紀揚州鹽商，也是藝文界聞人的二馬（馬曰瑄與馬曰璐）也是在端陽日掛起各式各樣的鍾馗，請來詩社同仁就鍾馗一題飲酒賦詩。¹⁹ 阮元的記載恰可為金農持論作一註腳。然而就流傳畫跡來看，自十八世紀爾後，端午和新年都有畫鍾馗的習俗。

著錄中記載畫過鍾馗像的名家自吳道子以來，包括五代的董源、石恪、黃

13 (明) 呂毖，《明宮史》（四庫本），卷2，頁17上-下。

14 (明) 高濂，《遵生八箋》（四庫本），卷3，頁13下。

15 (元) 耶律楚材，《湛然居士集》（四庫本），卷6，頁10上。按此詩作於辛巳（1221）年。

16 Ginger Cheng-chi Hsü, "The Drunken Demon Queller: Chung K'uei in Eighteenth-Century Chinese Painting," *Taida Journal of Art History*, v. 3 (Mar. 1996), p. 146, n. 14.

17 (明) 文震亨，《長物志》，卷5。鄧實，黃賓虹編，《美術叢書》（臺北：藝文書局，1975），冊15，頁184。

18 金農，《冬心先生雜畫題記》，《美術叢書》，冊11，頁186。

19 (清) 阮元，《廣陵詩事》（臺北：廣文書局，1971），卷7，頁2下。詩社同仁厲鶚亦有詩記錄此事，見（清）厲鶚，《樊榭山房續集》（四庫本），卷6，頁19上-下。

筌、周文矩，北宋的李公麟，南宋的馬遠、梁楷等人。宋末元初畫家龔開（1222-1307）的〈中山出遊圖〉可能是現今年代最早以鍾馗為主題，著錄最頻繁的畫跡。自明清以來，鍾馗更得畫家和作家的青睞，上自天子，下至文人畫家，乃至坊間畫匠都曾留下畫鍾馗的筆跡。南北各地的木刻版畫中心，包括天津的楊柳青，蘇州的桃花塢，山東的濰縣，廣東的佛山都有生產用來張貼的單張鍾馗立像。²⁰ 在文人作家的筆下，鍾馗更集歷代考證、民間傳說、戲曲傳奇於是一身，不再只是筆記雜誌裏順手記下的一則聽聞，也不只是昆曲雜劇或其他地方戲裏嫁妹、送妹、顯聖的人物，而是章回小說裏，一個有血有肉，更有來龍去脈的傳記式的傳奇人物。不僅萬曆年間出版的上圖下文全本插畫版的《唐鍾馗全傳》出現，到乾隆年間還有劉璋（1667-1736之後）所作的《斬鬼傳》十回及東山雲中道的《唐鍾馗平鬼傳》十六回在坊間流行。²¹ 換言之，十八世紀畫家畫鍾馗時諸多敘事的內容，和當時傳記體鍾馗小說的流行不無關係。

三、文人化的鬼神

十八世紀的鍾馗相，承繼元明以來的發展，有「敘事性」和「立像式」的作品外，更有新的樣式出現，而在量上也有明顯的增加。所謂「敘事性」指的是藝術或文學作品中有「事件」，有主角，並有主角言行之描繪的作品。²² 有名的範例包括華盛頓佛瑞爾美術館（Freer Gallery of Art）藏的龔開〈中山出遊圖〉和克利佛蘭藝術館（Cleveland Museum of Art）藏的顏輝（活動於十三世紀末至十四世紀早期）〈元夕出遊圖〉。²³ 這類作品內容大多是鍾馗在侍從簇擁之下，或嫁妹，或是出遊、移家、出獵、搜山趕鬼。十八世紀揚州畫家羅聘（1733-1799）的〈鍾進士出遊圖〉（北京故宮博物院藏）便是承繼龔開及顏輝這種無背景，手卷式的敘事畫法。²⁴ 「敘事」的鍾馗相在十八世紀變化更多，不但敘述的範圍更廣闊，表現的手法更細膩生動，甚至有將敘事立像集於一體的趨勢。我們可以以

20 圖見王闌西、王樹村，《鍾馗百圖》（廣州：嶺南美術出版社，1990），頁103-112。

21 《斬鬼傳》作於康熙年間（1688），但首刻於乾隆年間。黃霖，〈斬鬼傳考證〉收於《何典、斬鬼傳、唐鍾馗平鬼傳合刊》（臺北：三民書局，1998），頁2。胡萬川，前引書，頁7-8。

22 有關「敘事性」的定義，參考 M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Fort worth, Tx: Harcourt Brace College Publishers, 1999), p.173.

23 Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), p1. 91, p. 111-2.

24 圖見中國美術全集編輯委員會編，《中國古代書畫圖目》（北京：文物出版社，1998），冊23，頁219（京1-5916）。

活躍於十八世紀江南城市，特別是鹽商聚集的揚州畫家的作品為案例。傳統「敘事」題材可以華岳（1682-1756）所作的〈鍾馗嫁妹〉圖（南京博物院藏）為例，此畫採掛軸構圖。圖中人馬分三組，鍾馗由上而下揮馬緩進，一路旌旗飄揚，彷彿天兵下降。張燈結彩的車馬大隊前面還有吹號打鑼引路的，顯得聲勢浩大，喜氣洋洋。書裏、戲台上鍾馗嫁妹報恩的義行，栩栩如生地凝固在畫面上。²⁵ 這一類敘事性的畫作，有「大儺」儀式之遺意，或甚有似「大儺」趕祟的功用。

除了傳統的嫁妹圖、出行圖，十八世紀畫家更將小說中的鍾馗入畫，將他的言行具像化。譬如華岳另一幅題為〈鍾馗秤鬼圖〉的掛軸，畫中的鍾馗做文官打扮，站在野外大樹底下，身邊有小童手捧酒器侍候，除了秤上的，地上還有兩個像柴火一樣捆綁在一起的小鬼。如果秤鬼的後續動作是「啖鬼」，²⁶ 那麼華岳顯然把鍾馗的任務，從捉鬼到吃鬼的步驟做更詳細的圖解。（圖2）但是仔細考量此畫立軸式的構圖，狀似判官的鍾馗專注地看著前方秤鬼的動作，讓人想起傳統〈十王圖〉裏，地獄判官和小鬼夜叉的構圖原素，還有人物互動的模式。這個盡忠職守的鍾馗更可能就是萬曆年間出版的《唐鍾馗全傳》裏那個受玉皇大帝之命派往地獄冥司稽查善惡的鍾馗。特別是書中第三卷末提到鍾馗來到「稱秤地獄」，看到冤魂吊起在架子上，「用秤稱之，以刀割其肉，冤魂叫苦連天，鮮血淋下。」（圖3）至於冤魂之所以得此報應是因為他在陽世「損人利己，害眾成家」，於是到了陰間不得不割肉「填還補報」。²⁷ 同樣是「秤鬼」，地獄的陰森恐怖沒有出現在華岳的畫裏，圖中亦無血腥之氣。特別是堆在地上的那倆小鬼，一個好奇得四處張望，另一個則好似事不關己，無趣得瞌睡起來了。（圖4）若和一幅題為〈剖鬼圖〉（1883）（圖5）裏那個跪在鍾馗匕首下的小鬼相比，華岳畫中的小鬼彷彿不知禍事即將臨頭。反觀十九世紀上海畫家任頤（1840-1895）這幅〈剖鬼圖〉，雖然主題相近，但是畫中惡煞似的鍾馗，一手扯住小鬼的頭髮，一腳緊緊踩住他的肩膀，畫面佈滿劍拔弩張之氣。再比較華岳畫裏那個神閒氣定的鍾馗，又看秤鬼的動作，一個比一個顯得成竹在胸，有一種近乎閒適的安靜。

25 現藏南京博物館，參見《藝苑掇英》，8期（1980年3月），頁27。題詩見錄於（清）華岳，《新羅山人題畫詩集》（杭州：德記書莊，1900），卷4，頁1上。

26 王闌西、王樹村，《鍾馗百圖》，頁27，圖版11「稱鬼圖」解說。

27 磯部彰編，靜崗縣立中央圖書館藏《鼎鑿全像按鑑唐鍾馗全傳》（影印本），卷三末（新編頁數000060）。

連綁在地上兩個小鬼身上的樹藤，還掛著稀疏的葉子，鬆散地搭在他們身上，讓人不覺好笑。一幅主題森嚴的畫也因此抹上一筆意想不到的輕鬆，甚至詼諧的色彩。華岳這幅〈鍾馗秤鬼圖〉，如前述，極可能是直接描繪明代鍾馗小說《唐鍾馗全傳》第三卷卷末的情節。但是和書中的插圖相較，華岳的〈秤鬼圖〉在嚴肅之中有一份刻意經營出來的輕鬆。喜劇式的，或者帶點幽默，或者有明顯的戲謔和嘲諷的意味可以說是十八世紀鍾馗圖像的特質之一。

十八世紀的鍾馗畫，不僅表現的手法愈多樣，敘事的內容亦愈見豐富。例如黃慎（1687-1770）的一幅〈鍾馗訓讀〉圖裏，鍾馗坐在屏風似的大石前，狀似判官審案，手中揮舞的是他的笏板，面對著的卻是一群或站或坐，或仰或俯，甚至有臥有跪的小鬼，雖然個個手握書卷，卻個個看來心不在焉。右下角還有幾個索性趁鍾馗不注意，儘自擺起龍門陣。（圖6）看來怒而不威的鍾馗讓人想起同時代常見的〈村童鬧學圖〉裏，讓學生欺負的那個可憐又可笑的村塾教師。²⁸更讓人想起詩文裏描寫的，教館先生的尷尬營生：「教館本來是下流，傍人門戶渡春秋。半飢半飽清閒客，無鎖無枷自在囚。課少父兄嫌懶惰，功多子弟結冤仇。」²⁹鄭燮這首〈教館詩〉最後兩句寫的是村塾廟學裏請來的教館，爲了對望子成龍的家長有所交待，不得和淘氣偷懶的學生周旋討生活。畫裏的鍾馗看似「有教無類」，但是碰上了小鬼蒙童，卻是莫可奈何，英雄無用武之地。畫家看似運筆輕鬆，但是用意卻深遠。在教育日益普及，士大夫觀念深入人心的十八世紀，畫家或許只是嘗試記下他所觀察到的社會現象或甚是日常生活的一景，並且採取陶侃的手法來表達這樣一個主題。值得注意的是鍾馗身份的轉換，以及地位的沒落：他從武將轉爲文人，從驅鬼的英雄變成教幾個小蒙童討生活的卑微教書先生。當然這樣的畫題和〈村童鬧學圖〉相類，也有吉祥畫的意涵。

鍾馗以文人的形相出現並非十八世紀畫家首創。早在宋代高承的《事物紀原》裏，鍾馗已有從武舉進士變成文舉狀元的跡象。但是最爲明顯的轉變還是在明清傳記式的章回小說裏。例如劉璋《斬鬼傳》第一回〈金鑾殿求榮得禍〉裏介紹鍾馗便說他是個中南山的秀才，只不過一出場就有駭人的長相，說他「生的豹頭環眼，鐵面虬鬚，甚是醜惡怕人」。但是作者隨即補上：「誰知他外貌不足，內才有

28 例見上海博物館藏華岳〈村童鬧學圖〉，《華岳：揚州畫派書畫全集》（天津：人民美術出版社，1998），頁97。

29（清）鄭燮，《鄭板橋集》（香港：中華書局，1979），頁209。

30（清）劉璋，《斬鬼傳》，黃霖校注（臺北：三民書局，1998），頁1。

餘，筆動時篇篇錦繡，墨走處字字珠璣」。³⁰ 然後便直敘他進京趕考，以「詩賦」奪得榜首，卻因貌醜而不為皇帝錄用，又為奸臣讒言所害，義憤填胸，當殿自刎身亡，死被追封為驅魔大神的情事。可見鍾馗開始便以文人姿態出場，他不但被描繪成飽讀詩書，才高八斗的學士，還是個孝義雙全的舉子。至於他的文謀與武略，在小說中更安排了二位分身：「含冤」和「負屈」二員大將來成全和發揮。³¹ 畫中的鍾馗以文人姿態出現至少可推至明代。文徵明作於甲午（1535）除夕的「寒林鍾馗」的鍾馗便是例證之一。³² 此外清世祖順治皇帝御筆的一軸墨色鍾馗畫的亦是袖手獨立，無劍也無笏的鍾馗。（圖7）一張明朝天啓年間（1624）的拓片裏，鍾馗看似魯莽武夫，腋下挾著的卻是一張和文人形象聯繫的琴，手中還托書一函題曰〈鈞天廣樂〉。（圖8）天上的才有的音樂（鈞天廣樂），以具體的形像出現在鍾馗手中，不僅為鍾馗增添一份「琴棋書畫」的藝文氣息，也提醒觀者圖中主角的神性。

鍾馗的文人化並不是一個孤立的現象。反觀同時期其他民間俗神的造型，譬如三星，似乎亦有類似的文人化的趨向。華岳一幅藏於北京中央美術學院的「三星圖」可以為例。（圖9）圖中的福、祿、壽神都作文士打扮，不但手中沒有常見的佩件借以指認他們的身份，而且三人散坐樹下。要不是圖中兩小童及題詩的提示，乍看之下，三位神祇倒像林蔭清話，正在雅集的學士，或甚至是避世的文人。³³ 和華岳同時活躍於杭州的鄭岱一幅作於庚申（1740）秋的「三星圖」圖中三星亦作學士文官打扮。³⁴

「文人鍾馗」的形象與時愈發明顯，在十八世紀畫家手中更發揮得淋漓盡致，愈見文雅起來。鍾馗不但垂釣、品茗、沈思、聽琴、賞菊、尋梅，甚至雅集賦詩，一如當代的文人騷客。高其佩（1672-1734）所作的指畫「鍾馗」圖冊（北京故宮博物院藏）是一個顯易的例證。冊中十二個不同的鍾馗，除了舞劍、備武、騎鬼、捉鬼的勇士狀，還作抱膝獨坐、掩口輕笑，打恭作揖的文士模樣，

31 見劉璋上引書，第一回，頁8-9。

32 石守謙在〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馗與大眾文化〉一文中對文氏此畫有精湛的議論，並指出此畫人像部分乃出自仇英之手。文見《國立臺灣大學美術史研究集刊》，16期（2004年3月），頁307-42。

33 華岳另一幅〈三星圖〉藏於安徽博物館，畫中三星亦作文人打扮。參見《華岳：揚州畫派書畫全集》，頁287。

34 見《意趣與機杼：「明清繪畫透析國際學術討論會」特展圖錄》（上海：上海書畫出版社，1994），頁64，圖44。

他甚至扮起在窗下讀書，文質彬彬的儒士。³⁵（圖10）但是，也就是在鍾馗轉換成文人的同時，畫家筆下的文人鍾馗亦遭到譏諷與攻擊，成為斯文掃地的文人。從這一角度看來，文人鍾馗和十八世紀諷刺小說《儒林外史》裏文人的命運似乎沒有太大的差距。文人文化的普及，甚而庸俗化的十八世紀，連畫中書中的文人都難逃世人的嘲諷。或者說畫家和作家一樣，有敏銳的觀察力，將周遭發生的事，經過咀嚼，用簡潔的藝術語言再度呈現，反映的正是他們時代。

四、失職的門神，沒落的英雄

所謂的「立像式」的鍾馗可以用各地版畫作坊所出版的正面獨立的鍾馗作為最典型的案例。「立像式」指的是正面單人的畫像，就像可供祭拜的宗教偶像一般。譬如乾隆年間天津楊柳青齊健隆作坊刻印的戎裝鍾馗，身披紅袍金甲，右手舉劍，左手握指翻轉，作金雞獨立狀，戲味十足，仿佛戲台上武生出場亮相的架式，（圖11）他還怒目直視飛來為他引路尋鬼的蝙蝠。³⁶當然紅色的蝙蝠「紅蝠」也諧音「洪福」，鍾馗「執劍蝠來」的姿勢也和「只見福來」諧音。畫上還有黃底黑字，道符似的「驅邪逐魔」四個字。據稱門戶左右貼上一對這樣的鍾馗像，不但可以除邪鎮宅保平安，還能招來洪福享太平。換言之，這種「立像式」的鍾馗屬於吉祥年畫的一種。除了楊柳青外，其他版刻中心生產的鍾馗大多大同小異。或是姿勢有些許變化，或是蝙蝠外加其他的吉祥物。例如山東濰縣出產的版刻鍾馗，除了蝙蝠還有蜘蛛，外加鍾馗腳底一串像蒜頭又像發光的珍珠。³⁷河南朱仙鎮刻的「鎮宅鍾馗」裏的鍾馗則是半站半坐的。同樣的設計甚至可以從清代流傳到現代。³⁸例如另一幅濰縣製作的鍾馗，據稱原樣刻於清代，現代重刻時加上了底下的說明：「中國濰坊年畫社製」。³⁹（圖12）

除了木刻版畫外，立像式的鍾馗亦頻頻出現在十八世紀畫家手中。譬如高其佩的指畫鍾馗多幅，正面直立的鍾馗無劍無笏也沒有蝙蝠（圖13），他或騰雲駕

35 圖版參見，《高其佩畫集》（1989），圖版91-102。《中國古代書畫圖目》，冊23，頁48-9（編號京1-5106）。

36 根據《斬鬼傳》第一回，蝙蝠是鍾馗在奈河橋上遇到，自願跟隨鍾馗為他引路尋鬼的。見《斬鬼傳》卷1，頁10。

37 圖見《鍾馗百圖》，圖版96。

38 見 Po Sung-nien and David Johnson, *Domesticated Deities and Auspicious Emblems: The Iconography of Everyday Life in Village China* (Berkeley, Calif.: IEAS, 1992), No. 52-55.

39 上引書，頁141。

霧，或插腰捻鬚，都鬚鬚飛揚，虎虎生風，讓人望而生畏。黃慎的鍾馗，手上握的是菖蒲和榴花，是俗稱惡月的五月的避邪吉祥物。有名的揚州八怪之一的金農也曾經作過多幅鍾馗像，其中亦不乏吹鬚子瞪眼睛的怒容鍾馗（上海博物館藏）。但是更突出的鍾馗相，要數他的醉鍾馗。（圖14）乍看之下，圖中這位正面直立的鍾馗，文質彬彬，不僅手無寸鐵，還作閉目行吟狀，一派文人的優雅。但是細讀他的題跋之後，才發現金農畫的是一位醉酒的鍾馗。因為身處乾隆盛世，才得以有幸醉後遨遊盛世慶太平。也因為國泰民安，鍾馗所到之處都無鬼魅，他因而落得無事一身輕，得以久居醉鄉，「騰騰然，醕醕焉」不但冠裳顛倒，連用來驅鬼的佩劍都不知去向。但是再進一層推敲，言下卻有譴責鍾馗因醉酒而怠慢職責的意味。借著醉鍾馗，金農有針貶正義之不張，凸顯盛世的衰相的意圖。猶有過之，他用「冠裳顛倒」來形容鍾馗，是否暗指滿清異族統治下著旗服的漢人就像「披髮左衽」一樣地冠裳顛倒了？無論金農所指為何，醉態鍾馗在他筆下變成一個針貶的工具。無怪他要洋洋自得，自稱是醉鍾馗的原創者。更值得一提的是他將批評與攻擊包藏在歌功頌德，類同「頌聖」的題跋裏，掩藏在吉祥的畫題之後，他所採取的手法是綿裏帶針，婉曲的諷刺。⁴⁰

醉後失職的鍾馗不但得到金農當代畫家的喜愛，更有後世畫家的發揮，衍生出更多樣的醉鍾馗，諷刺的手法從委婉到誇張，有戲謔、謾罵，也有插科打諢。金農的弟子羅聘的幾張〈醉鍾馗〉提供極好的例證。「醉鍾馗」在羅聘筆下首先演變成醉後坐在樹下小憩的鍾馗（圖15）。鍾馗的醉態不再依賴題跋的提示，而由圖像之主角動作直接陳述，敘事性明顯。另一幅藏於北京故宮博物院的〈醉鍾馗〉，圖中醉倒的鍾馗不僅寶劍不知去向，連頭上帶的，腳上穿的都掉了。衣冠不整的趕鬼英雄不但不趕鬼，還得借力小鬼。（圖16）但是比起羅聘另一幅題為〈鬼戲鍾馗〉（1793）畫裏的鍾馗，後者的情境又更為不堪。（圖17）畫中的鍾馗醉後，竟遭小鬼的戲弄。有灌酒的，有咬手的，還有脫靴的，鍾馗坐在椅子上，竟然動彈不得。他張大了眼睛望著畫外的觀者，是錯愕的求援呢？還是無奈的妥協？當然羅聘極可能只是將過年戲臺上〈慶豐年五鬼鬧鍾馗〉的生動景象搬來畫裏，也可能是為《斬鬼傳》裏〈獻美酒，五鬼鬧鍾馗〉的那一回鬧劇寫真。但是，醉後鍾馗的失職和失態，他任由小鬼胡作非為，甚至和鬼魅互通聲氣，都在羅聘的畫裏披露無遺。和金農的醉鍾馗相比，羅聘採取的諷刺手法是更尖酸的攻

40 有關醉鍾馗的研究，詳見 Ginger Cheng-chi Hsü, "The Drunken Demon Queller: Chung K'uei in Eighteenth-Century Chinese Painting," pp. 141-175.

擊。再看羅聘的用色，從樹下醉鍾馗的淡雅，到林中醉鍾馗的多彩，再到鬼戲鍾馗的晦澀（圖15-17），觀畫者感受到的是漸次的沈重。

十八世紀出現的醉鍾馗相，特別是金農「立像式」的醉鍾馗自此成為後世畫家作「負面」鍾馗的藍本。以吳昌碩（1844-1927）為例，在他存世多件鍾馗作品裏，一幅作於光緒十九年（1893）和另一幅作於辛酉夏（1921）的醉鍾馗畫的都是袖手無為的鍾馗。（圖18）不但造形雷同，連構圖用色都相似。從金農的〈醉鍾馗〉衍生出來的種種「負面」的鍾馗還有〈沒骨鍾馗〉和〈瞌睡鍾馗〉。譬如趙之謙（1829-1884）的一幅〈沒骨鍾馗〉（圖19）和金農的醉鍾馗構圖、造型、用色雷同，但是趙之謙的鍾馗身形佝僂，戴著烏紗帽的頭縮到肩膀裏，用的是沒骨畫法，畫的原來是個無頸的鍾馗。畫上的題跋更明顯的點破他是以「沒骨」來自況與自嘲的，他所以自謔「沒骨氣」原來說的是自己廿年渾渾噩噩的賣畫營生，他說「畫得鍾馗都沒骨」。畫家以沒骨畫法來寫人物，並不多見，但是畫法與畫意這樣的巧妙結合卻成了十九世紀鍾馗畫的創新。早期嶺南畫派畫家居廉（1828-1904）的〈沒骨鍾馗〉，不但無骨，他還雙眼緊閉；他不僅不見鬼魅，懷裏抱著的赫然還是隻青皮的鬼。（圖20）同樣是袖手無為，居廉的另一幅〈鍾馗瞌睡〉（1894），畫的是閉眼袖手坐在石上的鍾馗，一副寧願不聽不聞，眼不見為淨的模樣。原來醉中、睡中、夢中的鍾馗，無論是有意或無心，是自願還是被逼迫，都不再司趕鬼之職了。⁴¹

從〈醉鍾馗〉到〈瞌睡鍾馗〉，畫家一面藉鍾馗的閑散來影射太平盛世，一面又可以借題發揮譴責他的失職。醉鍾馗不啻為後世的畫家提供一個又可寄寓，又可影射的工具，既可嬉笑怒罵，又可譴責批評的對象。至於諷刺攻擊的對象，則因時而異。可以是異族統治下的乾隆盛世，是桎梏人心的科舉制度，是沒落失時的文人，是險惡更勝於鬼魅的人心，更是人性的醜陋，也是惡習和病態，是畫家目睹的社會怪現象。還可以是晚清隨通商口岸開發而來的與「洋鬼子」狼狽為奸的「洋買辦」，或甚是無能的滿清政府。

五、古為今用：鍾馗與屈原

十八世紀之後的畫家在運用醉鍾馗的形像時更旁徵博引，將文學裏，圖像中

41 圖見前引《鍾馗百圖》，頁39。華岳有題〈瞌睡鍾馗〉一詩登錄於他的《新羅山人題畫詩集》，卷5，頁8上，故〈瞌睡鍾馗〉可能早於十九世紀。

的典故與指射堆疊在一起，造就更複雜有趣的畫面，引領也啓發觀者更多層面的聯想。羅聘上述的醉鍾馗便是一張多重形像交疊的例作。（圖15）畫中的鍾馗，穿戴一如傳統文士，交腿倚坐在松樹下，雖然髭鬚滿面，但是雙目微閉，一派悠閑。圖中景物除了墨竹數竿，大石兩塊外，令人矚目的就只有鍾馗身邊的酒缸和酒勺了。這樣的鍾馗讓人首先聯想的是晚明人物畫能手陳洪綬的自畫像〈醉愁圖〉。（圖21）圖中酣飲之後的主人翁，眉皺目垂，交腳跌坐酒缸邊。根據高居翰（James Cahill）之解讀，陳洪綬有意選擇既有的，公認的人物典型（established figure type）來引導觀畫者的聯想，以達到借典型以塑造自我形像的目的。在這個個案裏陳洪綬刻意選擇的人物典型是竹林七賢中的王戎（234-305）。而王戎的造型極可能來自南京附近西善橋的墓室磚畫裏的竹林七賢。⁴²

除了考古資料外，從晚明以來出版的諸多畫譜，特別是從十八世紀當代的出版品中去檢尋所謂的「人物典型」，則羅聘採用的人物典型，又出現另一個可能：詩仙李白。（圖22）圖中的李白，閉目交腳，席地而坐，簡單線條勾勒出的是個醉態李白。圖後短短數行釋文，卻三度提醒讀者李白的醉：酒醒後在御前立成清平調三篇的佳話，醉後令高力士脫靴斟酒的放浪，以及放日沈飲終至逐月水中，墜江而卒的浪漫。簡單構圖中作者再度用酒缸酒壺爲主要佈景，點題李白與酒的糾結。拿羅聘的醉鍾馗與圖中的李白相比，不僅姿態相似，連神態都相若。畫譜的作者丁皋（字鶴州），來自江蘇丹陽，以傳真寫像立身揚州藝壇。他的畫譜《寫真秘訣》（亦作《傳真心領》）有鹽轉運史盧見曾（1690-1768）爲之作序。李斗在他的《揚州畫舫錄》中不僅循例介紹有關他的畫藝、畫譜、軼事，還將盧見曾所作的序詳細轉錄。所用的篇幅遠超過介紹其他活躍於揚州的藝人。⁴³ 可以想見的是丁皋的畫譜得到當時領導揚州藝文界風騷的聞人盧見曾的首肯與推薦，在揚州出版而且流通。較丁皋年代稍晚的羅聘極有可能借用他畫譜中的人物典型來創作醉鍾馗的新樣，牽引觀者另一層的聯想。雖然羅聘延續的還是醉鍾馗一線的發展，但是不可忽視的是他將鍾馗與歷史上耀眼的文化英雄李白的形象交疊。換言之，文人的鍾馗甚至搖身一變扮起了歷史上耀眼出眾的「文化英雄」。⁴⁴

⁴² James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1982) pp.107-8. 有關醉酒與竹林七賢的聯繫，可見Ginger Hsü前引文“Drunken Demon Queller,” pp. 150-1。

⁴³ 李斗，《揚州畫舫錄》（臺北：學海書局，1969），卷2，頁12上一頁14上。丁皋的《寫真秘訣》收於《芥子園畫傳》第四集。

⁴⁴ 華岳一幅藏於臺北故宮博物院的〈午日鍾馗〉似有意借酒與菊營造陶淵明的聯想。首先指認華岳此畫中陶淵明形象的是林春美，見Chunmei Tschiersch, *Die Ikonographie des Zhong Kui* (Ph.D.

鍾馗的文化英雄形象在十九、廿世紀畫家筆下持續演繹與發揮。例如當代畫家范曾（1938-）為慶祝《人民畫報》創刊卅周年（1980），畫了一介挺拔側立的鍾馗，由下向上的取角，給人較真人巨大的錯覺，塑造的是一個高風亮節的英武鍾馗。（圖23）一如畫家自己的題跋所稱，這個鍾馗代表的是「正義與光明」。再看范曾同時期給歷史上「文化英雄」的造像，包括達摩、慧能、李白、蘇東坡、謝靈運（1979）（圖24），都採用這樣由下向上的視角，一樣地高瞻遠矚，同樣的意氣風發。換言之，鍾馗和歷代出眾的「文化英雄」，形象不僅大同小異，還可以來回交替使用。

在檢視鍾馗在與歷代文化英雄形像交疊的同時，我們再度觀察到畫家對鍾馗，甚至是畫家對自我的期許。以徐悲鴻（1895-1953）所作鍾馗畫為例，他不但畫傳統的執劍、飲酒、端陽鍾馗，還有一類鍾馗，身著黑袍，採站立無背景肖像畫法，造型精準，頗有新意。例如他作於1944的〈持斗鍾馗〉，圖中鍾馗身佩寶劍，手持酒斗，昂首遠眺。（圖25）畫家徐悲鴻在此採用的雖然是飲酒鍾馗的主題，但是描繪的卻是一個清醒，執杯長嘯，壯志凌霄的鍾馗。和范曾1979所作〈屈子行吟圖〉（圖26）裏的屈原一樣，有「眾人皆醉我獨醒」的悲壯，也有程十髮（1921-）畫裏屈原遺世孤立的風範。（圖27）

將徐悲鴻這一幅鍾馗放回他創作的時代去看，畫家以屈原的情操自勉，以知識份子的良知良能的自期似乎就更明顯了。徐於1942年從南洋回到抗戰時的陪都重慶，任教於中央大學，並開始籌辦中國美術學院。同一年裏，郭沫若的〈屈原〉五幕話劇也在重慶演出，並且轟動一時。劇中的屈原是個憂國傷時，守正不阿卻又悲憤挫折的知識份子。從這一角度看來，徐悲鴻畫中鍾馗的屈原造型，似乎並非偶然，而有其環境因素。完成此畫的同年二月，徐悲鴻發表了〈中國美術學院籌辦誌感〉，文中回顧並前瞻中國美學教育，更以振興中國藝術自許自勉。⁴⁵再看畫中那高瞻遠矚的鍾馗，帶著幾分「先天下之憂而憂」的擔待，說它寫的是國難當前，知識份子的心境，似乎不以爲過。在這嚴肅的主題下，我們發現身處廿世紀中期的徐悲鴻，在畫鍾馗時，和中國傳統文人以繪畫爲自我表達，抒情並寄寓的信念是一脈相傳的。但是值得注意的是，他採用的題材是來自民間的俗神，

Dissertation, the Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg, 1988), p. 141. 但是此畫或有疑爲贗作或臨本，在確認畫作真偽之前，暫不做詳細討論。臺北國立故宮博物院副院長林柏亭先生亦指出，畫中的花卉就端午季節來考量應是蜀葵，而不是菊花；而華岳此作，有可能爲後人臨本，謹此致謝。

45 原載1944年2月22日《中央日報》。徐悲鴻著，徐柏陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集》（臺北：藝術家出版社，1987），頁461-465。

和被奉為神明的屈原雖有相通之處，卻又有不可跨越，微妙的區分，而此中的區別正可凸顯鍾馗所以成為諷刺藝術題材的特質。

具有忠臣、逐臣、醒魂、詩人等多重身份的屈原，代表的是忠貞與正義的操守，更是才情、悲壯、流放、殉國的組合。他不僅在歷代文學領域受到歌詠贊譽，更廣為近代中國文人及畫家採納運用，甚至左右操縱，成為跨越時代與國度的文化名人。⁴⁶ 就近代而言，屈原的形象不僅見諸抗戰期間，亦頻頻出現在七零年代以及「後四人幫」時期的圖像藝術中。屈原有時意指受到欺壓的知識份子，有時影射受人愛戴的領導者。⁴⁷ 表達的是知識份子在是非顛倒的政治風暴與文化變遷中的悲憤與感嘆，失意與挫折。同樣是古為今用，屈原幾乎可以取代鍾馗，用來寓意、轉借、甚而自況。但是，屈原終究不是鍾馗，兩個經過多次洗滌而後沈澱的文化英雄，在中國又一次政治大動亂後，再度成為畫家言志的工具。但是畫家在處理不同的情緒時，交疊的形象有了明顯的分歧。

1988年自中國大陸移居香港的畫家黃永玉（1924-）於次年六四天安門事件發生之後，選擇屈原和鍾馗為畫題來表達他的心境。他用一個身著紅袍，匍伏在地的屈原，表達一種深切而幾近絕望的哀痛，他還一字不漏地抄下屈原〈哀郢〉的原文，佈滿畫面的空白處。讓觀者更深切地感覺到那傷痛的強度，以及一種幾乎令人窒息的無力感。（圖28）同年的端午他畫的鍾馗，畫面上卻是個坦胸露腹，鬍鬚眉鬢橫生，邊幅不修的粗鄙鍾馗。他臥倒在紅袍上，雙手疊在腦後，縮了水似的烏紗帽和佩劍棄置一旁。鍾馗翹起了二郎腿，一派疏懶無為的打算。下垂的雙臉，皺起的眉頭，緊咬的下唇，全圖顏色鮮明，有一份漫畫慣有的喜劇感。（圖29）特別是那用來點題的幾行題款，字體淘氣。湖南人黃永玉說起廣東話，還帶點市井的粗俗：「人咁（人家）罷工我罷捉，捉點小鬼算什麼，而家（現在）大鬼追返我，從來未見鬼咁（這麼）惡」。黃永玉在接受訪問時，談到當時畫鍾馗的心境：「……發生了這樣的大事（六四），你捉點貪污之類來開開刀，有什麼意思？鍾馗是捉鬼的專業人士，現在連鍾馗也饒不了，大鬼追起鍾馗來

46 有關屈原的身世、著作、遺響、以及與端午的關係，見屈小強，《屈原懸案揭秘》（成都：四川大地出版社，1996），以及Laurence Schneider, *A Madman of Ch'u* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980)。屈原亦出現於在日本藝術之中：見橫山大觀所作〈行吟屈原圖〉，錄於《近代日本美術軌跡》（日本美術院創立一百周年紀念特別展，東京國立博物館，1998），圖版24。作者在此特別感謝顏娟英教授提供的圖像資料。

47 Ralph Croizer, "Qu Yuan and The Artists: Ancient Symbols and Modern Politics in the Post-Mao Era," in Jonathan Unger, ed., *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China* (Armonk, N. Y.: M.E. Sharpe, 1993), pp. 124-50.

了。……」⁴⁸ 言下之意，那大鬼就是黃永玉口中在六四事件中「殺了人」的中共政權。擁有政協委員身份的畫家，雖然身在香港，卻心繫祖國。但是在六四之後卻公然表示「外國我不願意去，祖國我不想回，吾將焉赴？」，無家可歸了。⁴⁹ 畫裏的鍾馗和他作於1984「懲惡就是最大的善行」的鍾馗像相比，那手執大刀，昂首傲笑，氣蓋山河的打鬼英雄，已經豪邁不再。（圖30）黃永玉的「罷工」鍾馗讓觀者有似看完一齣黑色喜劇之後的沈重。和屈原相比，不同的是：鍾馗的形象在嚴肅的主題下，還帶有民間藝術的通俗可喜，甚至憨樸可笑的一面，更能引起共鳴。反之，屈原是崇高超然的，他不願妥協，更不可屈辱。鍾馗則宜嘖宜怒，可褒可貶，亦尊亦卑。畫家憂國傷時的情懷除了借屈原的〈哀郢〉的嚴肅來訴說，還得借鍾馗的詼諧來表達傷痛之後的無奈，甚至自嘲與自棄。

畫完了罷工的鍾馗，黃永玉似乎對鍾馗亦不再寄以厚望。他說：「我年年畫鍾馗，但現在覺得無聊。……以前我畫鍾馗都提一把大刀，現在他的刀是一把小刀。」⁵⁰ 黃永玉畫裏那個意志消沈的鍾馗不免讓觀者聯想另一現代畫家李可染（1907-）畫的〈水墨鍾馗〉。（圖31）畫中的英雄，滿腮卷曲的鬍鬚幾乎掩蓋全臉，寬鬆的衣袍，垂掛在身上重得幾乎不勝負荷。鍾馗雙手拄劍而立，雙目下垂，一臉的頹喪。粗筆的水墨輪廓加上墨色的暈染，令人感受的是一種無法遏止的又無法避免的下墜感，兩隻全黑的靴更增添無比的沈重。再看他的〈嫁妹圖〉，畫裏的鍾馗一身墨黑又面色凝重，連送嫁都還是如此意態闌珊，毫無喜慶歡愉之色。⁵¹

再將黃永玉這張〈罷工鍾馗〉放在1980年代以鍾馗為主題的作品中去看，1980年代鍾馗畫作裏那一種欣欣向榮的氣象業已消逝無蹤。特別是八零年代中期，美術界及出版界對鍾馗的濃厚興趣，不但有研究鍾馗的專書《歷代鍾馗畫研究》的出版，還有《鍾馗百圖》圖冊的編譯。⁵² 以《鍾馗百圖》為例，百件作品中除了收錄歷代存世畫跡外，有廿六幅出於現代畫家之手。其中有半數是作於1984到1987之間。有關良的〈鍾馗夜行〉（1985），程十髮的〈丙寅鍾馗〔抱虎〕〉

48 李怡，〈黃永玉：畫筆下的心境〉《九十年代月刊》，1989年12期，頁83。

49 李怡，上引文，頁87。

50 同上，頁83。

51 圖見《明報》，1970年10月號，無頁數。

52 王振德、李天麻編著，《歷代鍾馗畫研究》（天津：人民美術出版社，1985）。《鍾馗百圖》出版於1990，但編輯工作當在此之前。見《百圖》冊中多幅應主編王闕西之請，特為此畫冊製作的鍾馗圖。見《鍾馗百圖》，頁68、71、81、83、84、86、87、93。

(1986)，黃永玉上述的〈懲惡是行善〉(1984)，戴敦邦(1938-)的〈鍾馗碎壁圖〉，詹同(1932-)的〈馬屁精〉(1986)，還有范曾的〈馗鬼對奕圖〉(1986)等作品，不儘畫題生動有趣，畫面更是繽紛多彩又多姿。1989年黃永玉〈罷工鍾馗〉的出現，不啻為八十年代有若百家爭鳴，百花齊放的鍾馗相畫上了句點。彷彿文革之後，在新政策、新希望衝擊之下，要求改革的聲浪高漲後，卻因「六四」事件的發生，戛然而止。

六、結 語

十八世紀的畫家，特別是活躍於江南經濟重點城市中的畫家，如金農、羅聘、華岳、李方膺、黃慎之輩，在以文人畫的特質為商品的同時，⁵³ 將大眾文化裏某些通俗的題材，例如家喻戶曉的歷史、傳說、神話人物像蘇東坡、八仙、麻姑、羅漢等等，甚至俗語、諺言、古事，志異都納入他們的作品中。⁵⁴ 鍾馗既早有入畫的前例，又有年節風俗與吉祥戲曲的推波助瀾，加上明清作家小說的精彩演繹，得到畫家的青睞，成為畫題幾乎是必然的現象了。更何況鍾馗本身具有如此豐富的圖像歷史和如此多層面的個人質素，任憑畫者發揮，甚至扭曲，丑化。不僅是順應時事變化極有效的諷世題材，在畫家將「自我」編織入畫的同時，更成為自喻、自況，甚而自嘲的巧妙工具。牽動觀者的不只是畫面的形象與文字，更是畫外那個畫家的「自我」。就算得不到觀者的共鳴，一幅鍾馗像不論掛在廳堂或書齋裏，多少還有它最原始的驅邪逐魔的法力，甚或裝飾的功用。值得再度提示的是，十八世紀畫家將各式不同的諷刺手法帶入鍾馗畫中，一如明清時期《醒世姻緣傳》，⁵⁵ 《何典》，⁵⁶ 《斬鬼傳》，《儒林外史》諸書作者對中國諷刺小說的貢獻，畫家也為中國諷刺畫提供了新樣式與典範。他們畫中的鍾馗形像無論是喜劇式或是鬧劇式的，或是在幽默裏帶著嚴肅的訊息，甚至是低俗可鄙，沮喪失神的鍾馗，都曾啟動後人的創意，提供後世創作的靈感。

略觀十八世紀以前畫中的鍾馗，再看晚近變化多端的鍾馗相，我們可以觀察

53 有關十八世紀文人畫商業化的討論，參見Ginger Hsü, *A Bushel of Pearl*, pp. 206-213.

54 有關大眾文化與文人畫之間，題材與母題的交流和互動，參見上引書，頁59-63，213-227。

55 有關中國明清小說中不同的諷刺手法。參見Yenna Wu, *Ameliorative Satire and the Seventeenth-Century Chinese Novel, Xingshi yingyuan zhuan—Marriage as Retribution, Awakening the World* (Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1999), pp. 1-60.

56 黃霖，〈《何典》考證〉，上引黃霖校，〈《何典》〉，頁1-11。

到的是十八世紀畫家筆下的鍾馗，承繼了前人豐富的文學、民俗、戲曲，乃至圖像藝術的資源，扮演著一個繼往開來的角色。例如金農自稱新創的「醉鍾馗」，造型雖然來自木刻版畫中立像式的原樣，但是借酒醉而逃避現實或者避世的主題卻早已出現於以鍾馗為題的畫作中。例如宋遺民畫家龔開的〈中山出遊圖〉跋中有「赤幘烏衫固可享，美人清血終難得，不如歸飲中山釀，一醉三年萬緣息」的詩句。若將前二句中的「赤幘烏衫」解為官職名位，「美人清血」解為賢君，⁵⁷則後二句描繪的就是以醉飲暗喻歸隱的心志。⁵⁸更何況畫家還有中國自古以來的飲酒文化以及美術史裏常見的〈醉僧〉、〈醉儒〉、〈醉墨〉、〈醉筆〉等豐富的資料可供參考諮詢，「醉鍾馗」自十八世紀而後竟愈演愈精彩。

綜觀之，自十八世紀畫家創作負面的鍾馗相之後，鍾馗沒落英雄的形像，在十九、廿世紀畫家手中更持續沈澱發酵，被發揮得更淋漓盡致。表現的手法，從典雅的傳統水墨畫、沒骨畫，到現代感十足的速度漫畫，從溫文婉約的諷刺到誇張的戲謔都有出色的創作。但是，沒落失意的鍾馗竟與傳說中的打鬼英雄漸行漸遠了。到了廿世紀末，鍾馗再度登場，更是一身的不合時宜，可笑又可憐。例如1990年丁聰〈鬼小來頭大〉裏的鍾馗，雖然身軀龐大，卻穿得一雙五指畢露的破靴，打了補釘的褲，尤其是他那突出的肚子讓他的袍子顯得格外不合身。（圖32）面對著西裝畢挺，身材只有他四分之一大小的「小鬼」，鍾馗一臉的困惑。尤其是看到小鬼一手提著滿裝「絕密」的現代公事包，一手作拒絕檢視狀，鍾馗一手搔額，一手握住一把不利的劍——不但劍端多處缺口，連劍尖都扭曲變形。打鬼英雄面對著小鬼，居然猶疑困頓，不知如何是好了。面對著「現代化」中的中國，或是現代化腳步的不協調，或甚是現代化的陰暗面，鍾馗猶豫不決，無所適從。和黃永玉前一年的〈罷工鍾馗〉相互對比之下，這位英勇不足的鍾馗，不但沒罷工鍾馗那有所不為的灑脫，有的卻是一臉的尷尬。傳說中一夫當關的門神變得是非莫辨，連自願罷工的機會都沒有了。在廿世紀末的中國，當張貼門神，扮鍾馗趕崇的舊俗逐漸消失，一個源遠流長的傳統題材，卻仍然生生不息，展現出強勁的生命力。藉著鍾馗形象的沈浮，觀者可以略窺中國自盛清到廿世紀末政治與社會的變遷，也領會出變動中人心的沈浮向背。圖像裏那個負面的鍾馗可能不

57 Chai Jie, "An Eremitic Zhong Kui," unpublished seminar paper, University of California, Riverside (Spring 2003), p. 7.

58 Peter Sturman亦以龔開此畫題跋有隱逸的含義。Peter Sturman, "Sung Loyalist Calligraphy in the Early Years of the Yü an Dynasty," 《故宮學術季刊》，9卷4期（2002年夏季），頁79-85。

再有驅邪逐魔的功效，但是他卻持續在作者與觀者間搭起一座便橋，讓觀者在感受歷史，體驗時代之外，在會心地微笑之餘，不免感傷鍾馗之沒落，哀悼英雄之死。

引用書目

一、傳統文獻

- (宋) 孟元老，《東京夢華錄》，臺北：商務印書館，1980。
- (明) 文震亨，《長物志》。收於鄧實，黃賓虹編，《美術叢書》，臺北：藝文書局，1975。
- (明)《鼎鏤全像按鑑唐鍾馗全傳》磯部彰編，靜崗縣立中央圖書館藏。
- (清) 李斗，《揚州畫舫錄》，臺北：學海出版社，1969。
- (清) 阮元，《廣陵詩事》，臺北：廣文書局，1971。
- (清) 金農，《冬心先生雜畫題記》。《美術叢書》，臺北：藝文書局，1975。
- (清) 華岳，《新羅山人題畫詩集》，杭州：德記書莊，1900。
- (清) 鄭燮，《鄭板橋集》，香港：中華書局，1979。
- (清) 劉璋，《斬鬼傳》。黃霖校注。收於《何典、斬鬼傳、唐鍾馗平鬼傳合刊》，臺北：三民書局，1998。

二、近代論著

- 丁聰 1984 《昨天的事情：丁聰諷刺畫集》，北京：生活藝術出版社。
- 王振德、李天庥編著 1985 《歷代鍾馗畫研究》，天津：人民美術出版社。
- 王蘭西·王樹村 1990 《鍾馗百圖》，廣州：嶺南美術出版社。
- 中共中央文獻研究室編 1998 《建國以來毛澤東文稿》，冊12，北京：中央文獻出版社。
- 石守謙 2004 〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馗與大眾文化〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，16期，頁307-342。
- 李怡 1989 〈黃永玉：畫筆下的心境〉，《九十年代月刊》，12月，頁83-89。
- 林春美、鄒力耕 1996 《午日鍾馗畫展》，臺北：國立歷史博物館。
- 屈小強 1996 《屈原懸案揭秘》，成都：四川大地出版社。
- 胡萬川 1980 《鍾馗神話與小說之研究》，臺北：文史哲出版社。
- 徐悲鴻著，徐柏陽、金山合編 1987 《徐悲鴻藝術文集》，臺北：藝術家出版社。
- 劉芳如 1997 《迎歲集福：院藏鍾馗名畫特展》，臺北：國立故宮博物院。

- Andrews, Julia F. 1994 *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cahill, James 1982 *The Compelling Image : Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- Croizer, Ralph 1993 "Qu Yuan and The Artists: Ancient Symbols and Modern Politics in the Post-Mao Era," in Jonathan Unger, ed., *Using the Past to Serve the Present: Historiography and Politics in Contemporary China*, M.E. Sharpe, pp124-150.
- Hsü , Ginger Cheng-chi 1996 "The Drunken Demon Queller: Chung K'uei in Eighteenth-Century Chinese Painting," *Taida Journal of Art History* , v. 3, pp.141-175.
- Hsü , Ginger Cheng-chi 2001 *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Po, Sung-nien and David Johnson 1992 *Domesticated Deities and Auspicious Emblems: The Iconography of Everyday Life in Village China*, Berkeley, Calif.: IEAS.
- Schneider, Laurence 1980 *A Madman of Ch'u* , Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Tschiersch, Chunmei 1988 *Die Ikonographie des Zhong Kui*, Ph.D. Dissertation, the Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg.
- Wang, Chia-chi Jason 1991 *The Iconography of Zhong Kui in Chinese Painting*, Master thesis, Univeristy of California, Berkeley.
- Wu, Yenna 1999 *Ameliorative Satire and the Seventeenth-Century Chinese Novel, Xingshi yingyuan zhuan—Marriage as Retribution, Awakening the World*, Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press.



圖1 丁聰，《鍾馗老矣》 摘自《鍾馗百圖》，頁90



圖2 華岳，《稱鬼圖》，1752 摘自《鍾馗百圖》，頁27



圖3 《稱秤地獄》 摘自《鼎鑿全像按鑑唐鍾馗全傳》卷三（影印本，新編頁數000060）



圖4 華岳，《稱鬼圖》 局部



圖5 任頤，《剖鬼圖》，1882
摘自《鍾馗百圖》，頁50



圖6 黃慎，《鍾馗訓讀圖》 摘自
《鍾馗百圖》，頁29



圖7 清世祖，《畫鍾馗》 國立故宮博物院
摘自《迎歲集福：院藏鍾馗名畫
特展》，頁66



圖8 《鈞天廣樂》，明代拓本 摘自《鍾馗百圖》，頁95



圖9 華岳，《三星圖》，1750 摘自《意趣與機杼：『明清繪畫透析國際學術討論會』特展圖錄》（上海：上海書畫出版社，1994）頁64



圖10 高其佩，《鍾馗圖》。冊頁十二之八。北京故宮博物院藏 摘自楊仁愷主編《高其佩畫集》（上海：上海書畫出版社，1989），頁26



圖11 《驅邪逐魔》，清代版畫 天津楊柳青 齊健隆畫店 摘自《鍾馗百圖》，頁106



圖12 《鍾馗》 現代（清稿） 山東濰縣王大平刻 摘自Po Sung-nien and David Johnson, *Domesticated Deities and Auspicious Emblems: The Iconography of Everyday Life in Village China*, p. 141



圖13 高其佩，〈怒容鍾馗〉
摘自《高其佩畫集》，頁14



圖14 金農，〈醉鍾馗〉，1759
中國美術館藏 摘自
《鍾馗百圖》，頁28



圖15 羅聘，〈醉鍾馗〉 上海博物
館藏 摘自《揚州畫派書畫全
集·羅聘》（天津：天津人民
美術出版社，1999），頁141
（局部）



圖16 羅聘，〈醉鍾馗〉，1762 北京故宮博物院藏 摘自《揚州畫派書畫全集·羅聘》，頁17（局部）



圖17 羅聘，〈鬼戲鍾馗〉，1793 摘自《鍾馗百圖》，頁32



圖18 吳昌碩，〈鍾馗〉，1921 摘自《鍾馗百圖》，頁56



圖19 趙之謙，《沒骨鍾馗》，1870 摘自《鍾馗百圖》，頁43



圖20 居廉，《鍾馗》，1897 軸 紙本設色 許晉義先生藏 摘自《嶺南派早期名家作品》（香港：藝術館，1983），頁115（局部）



圖21 陳洪綬，《醉愁圖》，約1633 翁萬戈藏 摘自翁萬戈編《陳洪綬》（上海：上海人民美術出版社，1997），冊2，頁53



圖22 《李青蓮》 摘自《芥子園書畫譜》第四集〈人物〉
(上海：上海書店，1985) (據清嘉慶23年刊本)，頁195



圖23 范曾，〈鍾馗〉，1980 摘自
《人民畫報》(1980年8月)，
頁22



圖24 范曾，〈靈運臨風圖〉，1979
摘自《范曾畫集》(長沙：湖
南美術，1984)，頁4



圖25 徐悲鴻，〈持斗鍾馗〉，1944
摘自《鍾馗百圖》，頁67



圖26 范曾，〈屈子行吟圖〉 摘自《人民畫報》
(1980年5月)，頁22-23



圖27 程十髮，〈屈子行吟圖〉，1972 摘自一虹
編，《歷史人物：程十髮書畫之五》(上海：
西泠印社，1980)，頁31

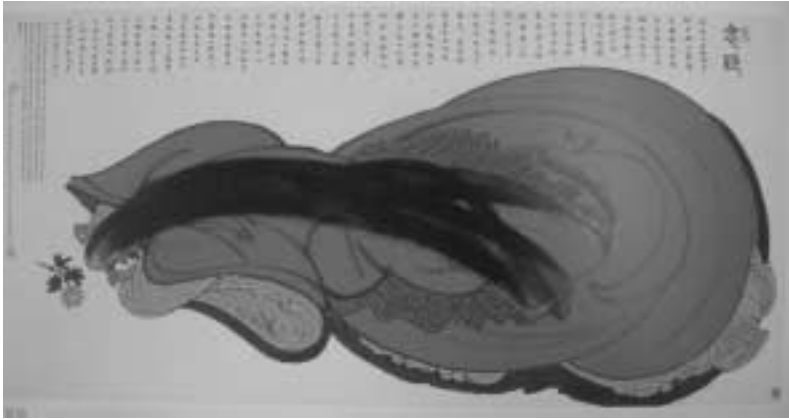


圖28 黃永玉，《哀郢》，1989 摘自《黃永玉·中國近現代名家畫集》
(北京：人民美術出版社，1999)，頁8



圖29 黃永玉，《鍾馗》，1989 摘自《九十年代月刊》，1989年12期，頁89



圖30 黃永玉，《鍾馗》，1984 摘自《鍾馗百圖》，頁77



圖31 李可染，《水墨鍾馗》，1947 摘自《鍾馗百圖》，頁70



圖32 丁聰，《鬼小來頭大！》，1990 摘自《中國漫畫書系 丁聰卷》（石家莊：河北教育出版社，1994），頁72