羅聘與其鬼趣圖

—兼論中國鬼畫之源流—

莊　申

目　次

一、簡論羅聘
二、鬼趣圖與中國之繪畫傳統
三、鬼趣圖與清初之諷刺文學
四、關於鬼趣圖之若干考察
五、鬼趣圖流傳的歷史
六、結語

一、簡論羅聘

羅聘，字遯夫，號兩峯。別號花之寺僧（註 1），又號金牛山人（註 2）、蓼洲漁夫、衣雲和尚。清雍正十一年（西元一七三三年）正月七日生於安徽歙縣。嘉慶四年（西元一七九九年）卒於揚州（今江蘇江都）。享年六十七歲。羅聘自幼能畫，「通十三科」（註 3）。又「讀奇書，破五千卷」，能詩（註 4）。是典型勤學的年輕文人。

註　一：據吳錫麟爲羅聘所寫的墓誌銘，聘嘗夢入一寺，額書花之寺。髣髴前生爲此持僧。遂用爲號。

註　二：按聘自著「香葉草堂詩存」有「乙酉人日」詩。其第二首第二句曰：「金牛山下淚潸然」。句下原注：「予先父母墓在金牛山下有年矣，因自號焉。」可見羅聘以金牛山人爲號，本是一種哀切思親的表現。羅聘在晚年結識了一些年齒較青的文友，如伊秉綬，張問陶，桂馥等。其中還有一位能够行醫也能詩畫的管平原。管的別號也是金牛山人。所以羅聘在晚年罕用「金牛山人」的別號。棄用的原因，據八幡關太郎的看法，是爲了表示禮貌；我想，更可能是爲了避免與管平原的別號的混淆。

註　三：據元陶宗儀輟耕錄卷廿八的「畫中十三科」條，此十三科是指：

一、佛菩薩相	二、玉帝君王道相
三、金剛鬼神羅漢聖僧	四、風雨龍虎
五、宿世人物	六、金境山水
七、花竹翎毛	八、野騾走獸
九、人間用	十、界畫樓台
十一、一切傍生	十二、耕種機織
十三、雕青嵌綠	

按宋郭若虛的「圖畫見聞誌」（著成於宋熙寧七年，一〇七四）曾將中國繪畫分爲山水，花鳥（包括走獸），人物（包括傳寫，即肖像）與雜畫等四類。陶宗儀把中國繪畫強屬於十三科，不過是根據郭若虛的分類法，再加子目細別而已。而且他把人物畫分爲「佛菩薩相」、「玉帝君王道相」、「金剛鬼神羅漢聖僧」和「宿世人物」第四類，很像是根據當時職業畫家的專業而得的統計。

乾隆廿二年（一七五七年）或次年之頃，他因善詩而得金農的賞識，同時收爲弟子，入門學詩。金農不但是在當時的江南，尤其在揚州一帶，極享詩畫之名的文人，就在並非盡生於揚州，却在揚州極其活躍的，那一羣較有個性而又努力追求自己理想的「揚州八怪」之中，他也是年齡較大和輩份較高的藝術家。當羅聘初入金農師門之際，金農已年六十八歲，而羅聘才廿五歲。羅聘既在投入金門之前，已經能畫，所以他在向金農學詩之餘，必亦曾向其師學畫。可惜金農在乾隆廿八年（一七六三）去世（逝世於揚州三竺庵，享年七十四歲）。

雖然金農與羅聘的師生關係，前後不過五至六年，但是金農對於羅聘繪畫的發展方向，仍然具有重大的影響。首先，在題材方面，金農最喜歡畫梅、竹、神、佛，此外，他也常畫花卉、禽獸，比較少畫山水。羅聘的繪畫題材，嚴格說，實不超出上述這幾個範圍。同時也是以與梅、竹、神、佛有關的題材居多。祇有他的「鬼趣圖」，不曾爲其師所畫，可算爲一個很特殊的例外。其次在畫風方面，金農可說是完全不注重技巧，也不注重師承關係的。用比較現代的術語來說，金農是一個極有個性的個人主義型的畫家。他喜歡怎麼畫，就怎麼畫，這種直述胸臆的自由而浪漫的氣質，固然可視爲「揚州八怪」在創作上的一種特徵，不過在金農的作品裏，他對這一特徵的表現似乎特別的明顯。羅聘既隨金農學畫數年，而且當他投入金冬心的師門之際，年方廿五或廿六歲，正是一個青年藝術家在創作的路徑上，需要有一個決定性方向的時候。金農自由的畫風，對羅聘發生影響，看來是自然的。羅聘「鬼趣圖」的完成，固然還有其他的背景（詳本文第二、第三兩節）但至少在畫風上，他對於鬼影的描繪，與金農在藝術創造上自由而浪漫的精神，是一脈相承的。雖然金農繪畫的精神與題材，對羅聘都有深遠的影響，但羅聘能在十八世紀畫家林立的江南與京師，都成爲一位傑出的人物，自然還有其他背景的存在。在中國繪畫史上，遠從第六世紀初期的南

註　四：羅聘著「香葉草堂詩存」（其集有乾隆六十年，即一七九五年，翁方綱，一七三三年——一八一八年）的序，與嘉慶元年，一七九六年，吳錫麟的序，以及桂馥在同年爲此集所題的卷首，可見「香葉草堂詩存」必在羅聘生前業已編就付梨）。其集共收合體詩二〇二首。然猶未盡收兩峰詩作。余近年略事輯補，已收「香葉草堂詩存」集外遺詩三十餘首，此不盡錄。

「墨梅」與「墨蘭」，以及元代末年顧安與李士行所畫的「墨竹」。金農在未收羅聘爲齊朝開始，已把「傳移模寫」視爲一般畫家都應該遵守的六個原則之一（註 5）。所謂「傳移模寫」，是指示畫家應該動手臨摹過去成功的作品，從而領取值得參考的成份，再加創新。羅聘雖然受到由金農所倡導的，不注重師承的那一點影響，而極少臨摹古代的作品（註 6），不過根據可靠的文獻來推測，他曾看過不少古代的名蹟。有天才的藝術家，對古代名蹟的觀察與研究，自然會對他自己的造詣，提供很大的參考價值。以下就要簡單的討論羅聘曾經在何時何地，觀賞過古代名家的什麼畫蹟。

在乾隆時代，江南的鹽商，最稱富有。當時在居於揚州的若干鹽商之中，有兩位馬氏兄弟（兄名曰琯，字嶰谷，號秋玉，一六八八——一七五五。弟名曰璐，字半槎，號佩兮）；他們不但風雅能詩，（註 7）而且廣交當時名士。在馬氏兄弟的居所（雅稱「小玲瓏山館」，築於揚州東關街），不但築有「叢書樓」，廣搜珍貴的善本（註 8），而且也藏有不少自宋以迄於明的名畫（註 9）；其要者爲：元趙孟頫、孟堅兄弟所畫的

註　五：按創此六法者，爲南齊人謝赫。六法的名稱則由謝赫記在由他寫的「古畫品錄」一書之中。其順序是：一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦，五曰經營位置，六曰傳模移寫。」

註　六：自唐迄清，歷代畫竹的名家甚多。然以雙鉤法畫竹，世不多見。在臺灣故宮博物院所藏名畫中，北宋初年黃居寀的「山鷓棘雀」、崔白的「雙喜圖」，以及無名畫家所畫的「梅竹聚禽圖」（按此三圖皆見「故宮名畫三百種」，民國四十八年臺灣故宮博物院印行）等三圖之中，可以見到雙鉤畫法。至元代，能畫雙鉤竹的墨竹畫家已經很少。就今元人的遺作而論，大概只有張遜（字溪雲）一人。其他似尚未聞。此外，明初墨竹畫家夏昶，偶然也用雙鉤法畫竹，如其「三祝圖」（現亦藏故宮博物院）亦用此法畫成。此後，雙鉤畫竹，漸成絕響。今檢羅聘「香葉草堂詩存」內有「仿宋人雙鉤竹」詩。詩內有「畫竹有聲風滿堂，法從鉤勒異尋常」之句。可見羅聘曾仿宋人的雙鉤畫竹法而畫竹。他臨仿宋畫的原因，大概是因在乾隆時代，雙鉤畫法已成「異常」的古法。

註　七：按馬曰璐有詩集曰「南齋文集」，凡六卷。馬曰琯有詩集曰「沙河逸老小稿」（以下簡稱「小稿，亦六卷）。皆見上海商務印書館所刊「叢書集成初編」（民廿四年十二月出版。）

註　八：按「小稿」書末有伍崇曜之跋文。其跋嘗紀馬氏曰琯「酷愛典籍，有未見書，必重價購之。……近更廣搜經義，補所未備。王蘭泉侍郎蒲褐山房詩話，亦稱其多藏善本。……」

註　九：馬氏兄弟所藏名畫，僅就厲鶚「樊榭山房集」（此據民廿五年上海商務印書館國學基本叢書本，以下所引卷數與頁數，皆以上述版本爲準）而言，已有下述六件：

一、宋郭熙寒風密雪圖（見樊榭山房續集，卷六，頁三三四）

二、宋馬麟摹黃筌春波鷄鶩圖（見樊榭山房集，卷四，頁七一）

三、元趙孟堅墨蘭（見樊榭山房續集，卷七，頁三五八）

四、元李遵道古木幽篁圖。款至治癸亥，即西元一三二三年（見樊榭山房續集，卷三，二六二）

詩弟子之前，已久與當時的名士如厲鶚（一六九二——一七五二年）、丁敬（一六九五——一七六五年）等人常爲馬氏「小玲瓏山館」的座上佳賓。金農既以羅聘爲其得意弟子，可能他常携帶羅聘，同遊馬家的小玲瓏山館。從而使羅聘獲得觀賞或研究馬氏家藏古代名蹟的機會。

金農與丁敬固然常爲馬家的座上佳客，這兩位名士也是私誼至篤的密友。丁敬雖爲布衣寒士，却藏有一些古代名家的作品或者石刻拓本（註10）。羅聘也可能透過其師

五、元顧安墨竹（見樊榭山房集，卷六，頁一〇四）

六、明仇英陶淵明像（見樊榭山房續集，卷六，頁二六八）

再以馬曰璐南齋集與馬曰琯沙河逸老小稿與葉夢龍風滿樓書畫錄（據香港陳氏金匱室舊藏容庚希白手抄本）等三書所述，則馬氏昆仲所藏古今名畫，猶有溢出厲樊榭所記者。蓋其叢書樓中所蓄，復有下述十餘件：

一、宋李成寒林鴉集圖（見南齋集，卷二，頁三十三）

二、元趙孟頫墨梅（見南齋集，卷三，頁六十四）

三、元趙原楊鐵崖吹笛圖（見南齋集，卷四，頁六十七）

四、明徐賁獅子林圖册（見南齋集，卷二，頁三十九）

五、明文徵明煮茶圖（見南齋集，卷三，頁六十五）

六、明文徵明石湖圖（見小稿，卷六，頁八十四）

七、董其昌鶴巢秋色圖（見小稿，卷一，頁三）

八、明丁雲鵬倣米雲山卷（見書畫錄卷三，頁四十七）

九、明徐枋吳中名勝（見南齋集，卷六，頁一一一）

十、清漸江梅花古屋圖（見南齋集，卷五，頁一〇六）

十一、清王鑑山莊雪霽圖（見南齋集，卷五，頁一〇一）

十二、清邊壽民葦間圖（見小稿，卷四，頁四十九）

十三、清高鳳翰折柳圖（見小稿，卷一，頁一六）

十四、清鄭燮墨竹（見小稿，卷三，頁三十五）

註一〇：據前註所揭厲鶚樊榭山房集，卷八，頁一五九，丁敬藏有明季人物畫家崔子忠所繪伏生授經圖。〔按小林太市郎中國繪畫史論考（昭和二十二年，即民國三十六年，京都）第六篇爲伏生圖之研究，其文亦嘗擧樊榭所記崔青蚓伏生授經圖。該圖時爲日本山口謙四郎之珍藏，複製圖版則見前揭小林氏書圖版三十三。〕同書卷七頁一四二，又記丁氏所藏宋石刻劉商觀奕圖拓本。〔按唐張彥遠歷代名畫記卷十僅言劉商工畫山水嗜石。後得道。如丁敬身所藏劉商觀奕圖確爲眞蹟刻本，則其人兼擅人物，當可補張彥遠記述之不足。惜乎此刻今亦不傳，難明究竟矣〕。

金農與丁敬的私誼，而得於丁敬訂交（註11），從而獲得觀賞或研究丁敬個人收藏的機會。

在丁、馬兩家的收藏之外，羅聘也曾陸續的在不同的時間與地點，觀賞和臨摹過別家的收藏。譬如就羅聘自著的，「香葉草堂詩存」而加觀察，就可知他曾先後觀賞過元代兩位墨竹大師——吳鎮（一二八〇——一三五四）與柯九思（一二九〇——一三四三）——以及明代一位不甚知名的墨竹畫家王彥貞的作品（註12）。總之，就文獻記載而觀，羅聘在墨梅與墨蘭方面，觀賞過趙孟頫與趙孟堅兄弟的作品，在墨竹方面，則觀賞過元代顧安，李士行、吳鎮、與柯九思等四位大師的作品。如前述，羅聘在現存的遺作之中，也以與墨蘭、墨梅、和墨竹有關的題材居多。羅聘對於梅、竹、蘭等三種題材的喜愛，固然與其師對他的影響有關，另一方面也由於他在這些題材方面涉獵較廣，易加把握。

西方的美術館雖在十五世紀略具雛形，且在十八世紀的上半期已經公開（註13），但在十八世紀的中國，還完全沒有美術館的影子。古代的器物與名畫不是收在深宮內院，就是豪門大族奢侈的玩弄品，一般人很難得到觀賞這些古物的機會。因此除

註一一：按羅聘嘗爲丁敬作「白描大士像」。丁敬且有詩題於此像上，見「規林集拾遺」。據八幡關太郎在「羅兩峯」一文內的推測（此文收入同氏「中國畫人研究」，昭和十八年，即一九四三年，東京出版），此像約作於乾隆二十八年至三十年之間。蓋丁敬爲金農密友，羅聘爲金農愛徒，羅作丁像，當有金題。然羅繪丁像既無金題，故定羅作丁像之際，其師業已下世。

註一二：按羅氏「香葉草堂詩存」內有「著老書堂觀吳仲圭墨竹卷」之詩，又有「曲江出示蘇文二妙墨卷，後有元柯九思，明王彥貞墨竹，暨錢學彝石先生舊作。屬余畫續之，因和王詩韻」詩。前詩詩題所謂仲圭，蓋指元末名家吳鎮。

註一三：關於西方博物館的發展史，當以惠特林(Alma Wittlin)所著「博特館史與教育工作」(The Museum: Its History and Tasks in Education)一書（1949，London）最爲詳盡。惜此書現在臺灣未能得見。再據亞多爾夫・米海里司 (Adolf Amichaelis) 教授所著「美術考古學發現一世紀」的第一章〔"Din Jahrhundert Kunstarchäologischer Entdeckungen"，原書係在一九〇八年版，然係按同氏在一九〇五年所著「第十九世紀考古學之發現」("Die archäologischen Entdeckungen des neunzenatem Jahrhunderts") 一書改編而成，中文有郭之未若譯本，題曰「美術考古學發現史」，一九五四年，上海，新文藝出版社出版。〕，在意大利加比得爾丘 (Capitae) 的古羅馬歷史雕刻陳列所，成立於十五世紀的後半期，並在一七三四年開始公開展覽（詳見郭氏譯本第五頁，及第八頁）。

了金農的畫風曾經影響到羅聘的藝術創作的方向，由金農爲羅聘所安排的，對於丁、馬二家所收藏的古代名畫的觀賞，以及由羅聘自己所獲得的，對於其他收藏觀賞的機會，必定增加了羅聘在繪畫方面的見聞，也培養了他對古人筆墨的瞭解。易言之，這些古典作品必定滋育了羅聘的藝術生命，從而刺激了他對新意境的創造，與新風格的開拓。

當羅聘在乾隆廿二年左右以執詩弟子的名義而得入金農的師門之際，與其同門的弟子還有孫松、揚爵、東枝鳳、和項均諸人。不過只有項均(字貢夫)才和羅聘一樣，是兼長詩畫的青年藝術家。因此，項均不但成爲金農的另一名得意弟子，同時，也因與羅聘在詩畫方面的才華相當，而成爲羅聘的同門好友。

乾隆卅六年（一七七一年），羅聘首次離開他的故鄉，挾藝北上，遠行京師。當時他雖是從未在京師有所活動的，一位南方籍的中年藝術家（卅九歲），却不但能很快的結識了北京的文士集團，而且鋒芒畢露。羅聘能如此迅速的與北京的文士互相過從，與他在詩畫兩方面的造詣有關，自不待言。此外，恐怕由於他把金農的遺著加以整理與梨版刊行的那些活動，從而引起當時京師文士對他的嘉許，大有關係。

金農生前的詩文雖然不少，也許由於經濟環境的緣故，他自己從未想到如何將之加以整理與梨刻付印。羅聘的經濟能力雖然也很薄弱，但對於如何才能將金農的文字加以出版的業務，却一向十分關心。譬如遠在乾隆廿五年（一七六〇年），即當羅聘得入金農師門三年之後，他已曾聯合項均與揚爵共集資金，而將金農的「自度曲」開雕。到了乾隆廿七年（一七六三年），羅聘又把金農題在畫上的廿七則「畫佛題記」編爲一卷，同時附以其師的自序及當時名士杭世駿(一六九六——一七七三年)的另一篇序言，而加以刊印。此外，金農雖嘗在其生前，自編其詩爲「金冬心先生集」四卷，後又自編他詩爲「金冬心先生集」的續集，並於乾隆十七年(一七五二年)二月十日自書以序，但金農的詩集的正續兩篇，却都未曾在其生前雕板刊行。羅聘對於如何才能把這兩部詩集付之剞劂的關切，必與他對金農其他著作的刊印，同樣熱心。所以在他到達京師之後的第三年（乾隆卅八年，一七七三年），終於把「金冬心先生續集」，連同金農在乾隆十七年所寫的自序，一齊刊印行世。其書付梓時，上距金農寫其自序，已廿年；即距其師逝世也已十年。羅聘對於先師詩文的愛護，與力謀刊印先師詩

文的熱誠，自然引起京師內文士對羅聘本人的愛護。羅聘對其先師文字的整理與刊印，與他在北京城內的聲譽鵲起，是極有關係的。

二、鬼趣圖與中國的繪畫傳統

「鬼趣圖」的完成，雖然在創作上受到自由而浪漫畫風的影響，但從別的背景加以觀察，還有繪畫傳統上的與思想上的兩種背景值得注意。

欲明中國繪畫傳統對「鬼趣圖」所形成的歷史背景，似乎不能不把中國畫家對於鬼的描繪史，擇要一述。按「韓非子」卷五外儲說討論古代繪畫思想的時候，曾說「客有爲齊王畫者。齊王問曰：『畫孰最難者？』曰：『犬馬最難。』『孰最易者』曰：『鬼魅最易。』夫犬馬，人所知也；旦暮罄於前，不可不類之，故難。鬼魅，無形者，不罄於前，故易之也。」意思是說像狗馬這一類常見的題材，如果畫得不像，一定會遭受批評家的非難，因而成爲不容易畫的題材。至於像鬼神那一類根本不能證實其眞形的題材，儘管畫得光怪陸離，不合情理，也不會遭受非難；因爲沒有人能够明確的指出鬼與神的眞貌究竟是什麼樣子。根據韓非子裏的這一段話，可以想見遠在漢代，鬼神之形已見於中國繪畫。且就晚近考古所得的漢代遺物而加觀察，當時所畫與神人有關的遺跡，似亦頗有可觀（註14）。

在漢代的居住遺址之中雖未見有對於鬼物的表出，但從漢代以後，中國藝術家對於鬼魅的描繪，實未一日中斷。譬如在由晚唐的藝術史家張彥遠寫成於宣宗大中元年（西元八七四）的歷代名畫記的卷七，就曾記載第五世紀（南齊時代）的畫家姚曇度「畫有逸才，巧變鋒出，魅魑鬼神，皆爲妙絕」。同書卷八又曾記載第七世紀（隋代）的畫家孫尙子，也對於鬼神的描畫，「特所偏善」。

再據張氏同書卷三在記兩京外州寺觀畫壁一節裏的記載，在唐代的西京長安與東

註一四：日本考古學者黑板勝美，原田淑人等於昭和六年（民國廿一年，一九三一年）曾在今北韓平壤發掘漢代設置在韓國境內的，樂浪郡的漢墓。並在王旰墓內獲得一件具有漢明帝永平十二年（六十九）之銘文的彩色漆案（全銘曰：「永平十二年蜀郡西工紈紵行三丸治千二百盧氏作宜子孫牢」）。其案面繪有坐在雲氣之上的西王母與其侍者。又濱田耕作於同年於在我國遼寧省旅順附近營城子所發現的漢代磚墓之中，亦嘗繪有不少跪拜的俗世人物和虬龍一同出現的長髯紳人。

京洛陽的佛寺與道觀之中曾經畫過鬼物的畫家，便有吳道子、楊庭光、劉行臣、與劉茂德等數人。至於在爲晚近考古所得的唐代繪畫遺跡之中，也頗能窺見當時畫家對於鬼魅之形的描繪。卽以由敦煌千佛洞裏所發現的唐代佛教藝術而言，便至少有下述三種：

（甲） 在妙法蓮華經（註15）與十王經的寫本之中，（註16）皆有所謂牛頭、馬面之類的，地獄中的惡鬼的描繪。

（乙） 在密宗的經咒之中（註17），也有兇猛鬼的描繪。

（丙） 在繪於晚唐昭宗龍紀二年（卽西元八九〇年）的四天王册之中（註18）也各於爲四天王所治諸鬼（註19），有生動的寫照。

而在中亞細亞的吐魯番（Turfan）附近的庫克（Qoco）地區（卽唐代高昌郡的一部份），也曾由德國的探險學家勒柯克（Von Le Coq）在本世紀初年，發現過一卷

註一六：關於在敦煌石室中所發現的「十王經」，現知有三種：英國倫敦大英博物館藏有兩種，然皆有殘缺。獨日本京都中山商會所藏一種，完整無缺，尤爲可貴。惜今下落不明。以上三種「十王經」的復印圖版，皆見松本榮一：「敦煌の繪畫」的「附圖篇」圖版第一一五，八。昭和十二年（卽民國廿六年，一九三七年）東京、東方文化學院出版。

註一七：見松本榮一：敦煌の繪畫（附圖篇）圖版一九二。

註一八：見松本榮一：敦煌の繪畫（附圖篇）圖版一二二。按龍紀爲昭宗年號，僅用一年；次年易號大順。此册題紀款署龍紀二年，當因西陲地遠，未獲朝廷新號之故。

註一九：據佛教宇宙觀（Cosmology），在大海之中，有須彌山（Sumeru）。此山最上一層曰三十三天（亦曰忉利天 Trayastrimsas），爲佛說法之處。其最下一層曰四天王天（Caturmaharajakayika），亦爲掌領鬼魅，衞護世尊（Buddha）之四天王（Catur-maharajakayikas）所居之所。茲簡錄此四天王與其所掌諸鬼之關係如下：

持國天（Dhrtarastre），居東方。大多手持弓箭。掌管樂天乾闥婆（Gandharva）與熱病鬼富單那（Putana）。

增長天（Virudhaka），居南方。大多手持鎚矛。掌管夢魘之鬼鳩盤茶（Kumbhanda），餓鬼薜荔多（Preta）。

廣目天（Virupaksa），居西方。大多手持以劍。掌管顚鬼毗舍闍（Pisacah），與毒龍。

多聞天（Vaisramana），居北方。大多手持長戟與小塔。掌管飛鬼夜叉（Yaksa），與惡鬼羅刹（Raksesa）。

紙畫的斷片（註20）。其上畫有一個身軀完全，形狀滑稽的小黑鬼（見圖版壹）。此外再據北宋藝術史學家郭若虛在其「圖畫見聞志」（寫成於熙寧七年，卽一〇七四年）卷五裡的記載，在北宋時代也還有高益、李雄、李用及、李象坤、王兼濟、孟顯，與劉淸士等人善畫鬼神。根據這些遺物與記錄，可和中國畫家的描繪，遠在唐代，已被視爲繪畫裡的一個專題。前揭張氏「歷代名畫記」卷一於「敍畫之興廢」一節中曾說：

「聖唐至今二百三十年，奇藝者駢羅，耳目相接，開元天寶，其人最多，何必方法俱全，但取一技可采。」

在「但取一技可采」一語之下，張彥遠附有一段夾行的小註。註文是：

「謂或人物，或屋宇、或山水、或鞍馬、或鬼神、或花鳥，各有所長。」

張彥遠對這六種專題名稱的記述，不妨當做對中國繪畫的題材分類的一個嚐試來看待。奉宋徽宗御旨而編成的「宣和畫譜」，又曾把中國的繪畫分爲道釋、人物、宮室、龍魚、山水、畜獸、花鳥、墨竹、與蔬菓等十門，看來這一分類不過只是按照張彥遠的分類再來詳分子目而已。值得注意的是張彥遠既把「人物」與「鬼神」對置，可見在唐代，鬼神之畫已經成爲中國繪畫裡的一個專題；它們並不是每一個畫家都能描繪的。如用現代繪畫術語來討論唐代繪畫的發展，「人物」是相當於韓非子所說的「狗馬」的，那種「凡俗所見」的畫題，它們是需要仰賴寫實的手法來完成的。至於「鬼神」，則爲具有「譎怪之狀」的特殊題材，則可以用浪漫的手法——至少可用非寫實的手法——來加描繪。根據這一瞭解，在唐代的繪畫之中，寫實與浪漫的作品，顯然已經各自歧爲二途。

十八世紀的羅聘，既在畫風上屬於自由而浪漫的系統，看來，像「鬼趣圖」這一類浪漫的作品之必出諸羅聘之手，實不足異。因爲羅聘的畫風是可與遠自漢唐時代已經發展完成的浪漫主義的畫風，遙相接繼的。

從大的背景上看，羅聘的「鬼趣圖」與中國的繪畫傳統，還有其他方面的關連。唐代的吳道子在其壁畫的「地獄變相」裏畫了不少的魔鬼。據說因爲他們的形相兇

註二〇：此圖現藏德國柏林市立博物館(Staatliche Museum, Berlin)意大利美術史學教授布塞格力（Maric Bussagli，現任教羅馬大學）於其「中亞西亞之繪畫」(Painting of Central Asia, 1863, Geneva)將此圖訂爲西元八至九世紀的作品。

惡，竟使長安的屠戶們「望而生畏懼罪，改業者，往往有之」。（註21）。唐代長安的壁畫，亡佚已久，吳道子所描繪的兇惡的魔鬼的形相究竟如何，今已不詳。想來恐與前舉敦煌千佛洞內所出的妙法蓮花經、十王經、佛咒，以及在四天王册內所畫的幾種鬼魅之形的類型，相差不遠。不過，吳道子在「地獄變相」之外，還創造了與鬼有關的另一個人物——鬼王鍾馗。

根據「孤本元明雜劇」裏的，無名氏的「慶豐年五鬼鬧鍾馗」雜劇，鍾馗本是唐玄宗時代頭名的進士，却因奸相楊國忠受他人之賂而革除了應得的進士頭銜。在封建的帝制時代，這種革職雖是任人皆知的極端不公平的事，無奈事出御旨，鍾馗是無如其何的。他在憤怒與抑鬱之餘，逼而自殺。玉皇大帝在鍾馗死後，把他封爲都判官，專門管理天下邪魔鬼怪（註22）。在與畫史有關的文獻中，吳道子曾把這位鬼域的都判官畫成「穿藍衫、靸一足、眇一目、腰笏、巾首而蓬髮。以左手捉鬼，以右手抉其目」的形相（註23）。爲後代藝術家所畫的鍾馗，雖不完全與捉鬼的題材有關，但却大都把鍾馗畫成穿衫、靸足、眇目、腰笏、巾首而蓬髮的樣子。爲唐代吳道子所畫的傳說中的鍾馗，正如爲晉代顧愷之所畫的佛經中傳說人物維摩詰一樣，經常成爲後代畫家所接受的典型（註24）。可惜由吳道子所畫的「鍾馗像」，也和他的壁畫「地獄變相」一樣的沒有傳世。

註二一：關於吳道子在長安畫「地獄變相圖」的最早記載，見於晚唐藝術史家朱景玄的「唐朝名畫錄」（今易見者爲美術叢刊本，民四十五年，中華叢書委員會出版）。

註二二：關於鍾馗的身份與來源，明代郎瑛的「七修類稿」和楊愼的「鉛丹總錄」，清代顧炎武的日知錄和趙翼的「陔餘叢考」都曾各有考證。綜合他們意見，在春秋戰國時代歲末舉行的驅鬼大儺禮中，要使用一種本來稱爲椎（即鎚）的武器。用齊國的方言來讀椎，便讀成終葵。北魏時代，有一個人稱鍾葵，字辟邪。到了唐朝，又把鍾葵的辟邪的意義與古代的終葵相混，同時演化爲專捉鬼怪的鍾馗。大方先生於「大陸雜誌」第四卷第十一期（民國十一年六月，臺北出版）有「鍾馗故事的衍變」之長文（頁十六至廿一），考證清楚，尤便參改。

註二三：關於吳道子所畫的藍衫、靸足、眇目、巾首、蓬髮，而捉鬼的鍾馗像的記載，見於郭若虛在宋神宗熙寧七年（一〇七四）所寫的「圖畫見聞志」卷六。

註二四：張彥遠「歷代名畫記」卷二於「論畫體工用楊寫」一條記云：「顧生首創維摩詰像；有清贏示病之容，隱几忘言之狀。陸（探微）與張（僧繇）皆效之」。至於歷代繪畫中有關於維摩詰表現的畫蹟，可參閱莊申：維摩詰經在中國藝術史上的表現一文，文載香港大學成立五十週年紀念論文集」，下册，一九六一年，香港大學中文系主編。

元代畫家對於鍾馗的描寫〔註25〕，無論根據文字記載殆或現存的畫蹟來看，大概是甚感興趣的。與鍾馗的事蹟有關的最著名的畫蹟，大概是由元朝初年的龔開所畫的「中山出遊圖」卷，（今藏美國華盛頓之佛利爾美術館Freer Gallery of Art, Smithonian Institution, Washington, D.C.）。此圖共畫鬼魅十二，肩輿二乘。鍾馗坐於前輿（見圖版貳），回顧其妹，後者則坐後輿。二輿前後之間，亦各有男女鬼僕相從〔註26〕（見圖版參）。在鍾馗坐輿之側出現矮小的黑鬼，雖然姿態滑稽，但在畫風上，通體悉以濃墨染成，似與由柯勒克在中亞細亞所發現的，紙卷斷片上的小黑鬼有些類似。也許爲龔開所使用的畫法，正是唐代畫鬼風格的延續。

鍾馗的憤世自殺，固可視爲由於自歎英才的埋沒，但換另一個角度來觀察，却也未嘗不可視爲對於殘酷而失人性的，龐大的君權的抗議。以十年寒窗苦讀的代價，來換取對陰府無窮盡的捉鬼生涯，對一個有理想的士人來說，實在是最大的痛苦。吳道子雖是盛唐時代著名的畫家，但他出身微賤，恐不屬於當時的高級智識份子。那麼，出現在吳道子筆下的鍾馗，除了具有對於一個傳說中人物的記錄，與對這個人物創造了形相上的（iconographic）典型的那兩種意義以外，或許並沒有其他的涵義。創造了「中山出遊圖」的龔開，却不但是一位詩文俱能的文士，而且對於因受蒙古人入侵而滅亡的南宋政府，更是一個忠君愛國的遺民〔註27〕。蒙古人統治中國之後，把整個社

註二五：在傳世的元代作品中，與鍾馗有關的畫蹟有四：一爲元末顏輝的「鍾馗元夜出遊圖」卷（見圖版肆）。此卷現藏美國克利夫蘭博物館，複製圖版則見由美國李雪曼（Sherman Lee）與國人何惠鑑所合編的「蒙古人治下之中國藝術」（Chinese Art under the Mongols）一書（一九六八年，上述博物館出版）第二〇六圖。第二件爲鍾馗出獵圖，亦爲顏輝所繪。此圖複製圖版可見由張葱玉所編的虨輝齋藏唐宋以來名畫集（民國三十六年，上海）十四至二十七圖。第三件則爲龔開的中山出遊圖卷。其內容已由本文詳述。第四件爲王振鵬的鍾馗送嫁圖，現藏臺灣故宮博物院，複製圖版見："Bulletin of National Palace Museum", Vol. VI, No. 3, (1971, July-August, Taiwan)。

註二六：「中山出遊圖」的複製圖版可見由 Lawrance Sickman 與 Alexander Soper 合編的 "The Art and Architecture of China" 的一一〇圖。

註二七：龔開「字聖予，號翠巖，又號蒙城叟，淮陰人。柯氏「新元史」卷二四一有傳。他在南宋末年理宗景定年間（一二五〇——一二六四）曾任兩淮制置司監官。入元以後，拒仕潛君。其人博文耿介，詩書之外，兼善繪畫。尤以描繪黑魂與瘦馬等一類奇誕的題材爲主。（今日本大阪市立博物館藏有龔開的「駿骨圖」爲與瘦馬有關的傳世佳作，複製圖版亦見前揭的："Chinese Art under the Mongols" 插圖十八）。這一瘦馬的題材也具有和鍾馗一樣的，隱喻文士不得志的象徵性意義。

會的構成份子，分成蒙古、色目、漢人，與南人等四個階級。龔開正屬於位置最爲低下的南人。當南宋的若干遺民把他們不事外族的愛國思想，透過藝術的手法而轉移到繪畫上去的時候，中國繪畫的表現方式，就在這種浪漫主義思潮的推動之下，而得到突然的豐收。譬如趙孟堅畫了由松、竹、梅所組成的「歲寒三友圖」(註28)，來代表不屈不撓的忠貞精神，鄭思肖(字所南，一二〇六——一二八三年)也畫了無根墨蘭(註29)而以蘭之無根來代表他們對於淪於異族之手的國土的悲痛。這種具有象徵性的畫法，在元初之前，可以說，是不曾見於中國繪畫史的。

龔開筆下的「中山出遊圖」，雖不像由趙孟堅與鄭思肖所畫的松、竹、梅、蘭那樣的富於正面直喻的象徵意義，却對文士的前途和因異族入主而造成的更龐大的君權，表現了一種比較間接的諷喻的意味。在龔開的「中山出遊圖」卷之後，附有不少與龔開同時的人物的題詠。被龔開使用到「中山出遊圖」卷裏的諷喻的意味，正可由此圖卷後面的一些題詠中表露出來。元初文人對於龔開畫中的鬼魅看法也就是他們對於龔開畫卷中隱意的瞭解。如欲對於羅聘筆下的鬼物有所瞭解，似乎應該先對元人對於龔開的鬼圖的瞭解，有一種認識。

元人對於「中山出遊圖」的第一種看法是認爲龔開畫的雖然是鬼，實際上是以借鬼喻人的方式來諷刺時人的。提出這一看法的，是一位未具眞名的東湖襏襫翁的題跋。他說(註30)：

> 「世之奇形異狀，暴戾詭譎，彊弱吞啗，變詐百出，甚於妖魅者不少。……髯翁之畫，深有旨哉？」

這個意見可說是對龔開筆裏的鬼魅之屬，作反面的瞭解。

註二八：按趙孟堅的「歲寒三友圖」爲「墨林拔萃」册之一頁，原蹟現藏故宮博物院，其複製圖版見「故宮名畫三百種」第三册圖版一三一(民四十八年，臺灣故宮博物院出版)。

註二九：鄭思肖所繪的無根墨蘭圖，現藏美國康州耶魯大學美術館。此圖之複製圖版，見前揭李、何二氏合編的蒙古人治下的中國藏術第二三六圖。

註三〇：東湖襏襫翁在中山出遊圖後的題跋的全文，見於龐元濟的虛齋名畫錄，卷二，頁三至頁四。(此據宣統元年，即一九〇九年，烏程蔣氏刊印本)。

第二種是把描繪了鬼王鍾馗的髯翁龔開，看成鍾馗，再把「中山出遊圖」裏的別的小鬼，看成對於承平祥和的世界發生阻力的障碍。提出這種看法的有兩位文人。一位是陳方，他說〔註31〕：

「楚龔胸中墨如氷，零落江南髮垂耳，文章汗馬兩無功，痛哭乾坤遽如此。恨翁不到天子傍，陰氣颯颯無輝光，翁也有筆同干將，貌取羣恆驅不祥。是心頗與馗相似，……不然異狀吾所憎，區區的日胡爲至。……」

陳方所說的「貌取羣恆驅不祥」與「是心頗與馗相似」兩句，可說是對龔開描繪鍾馗白日出遊的心理動機的一個瞭解。與陳方的看法大致相同的是周荛。他的跋文較長，但極重要，特引全跋如下〔註三二〕：

「翠巖龔先生，負荆楚雄俊才，不爲世用。故其胸中磊磊落落者，發爲怪怪奇奇，在豪端游戲；氣韻筆法，非俗工所可如。然多作汗血老驥伏櫪，態度若生，蓋志在千里也。寫中山出遊圖，髯若顧盼，氣吞萬夫，輿從詭異雜沓，魅魑束縛以待烹；使剛正者覩之心快，姦佞見之膽落，故知先生之志，在掃盪兇邪耳，豈徒以清玩目之？」

周荛所說的「掃盪兇邪」與陳方所說的「貌取羣恆驅不祥」是同一種意思。陳、周兩家的意見，可說是對龔開筆底的鬼魅之屬的正面瞭解。總之，元代文人對於「中山出遊圖」的看法雖不一致，但是無論在正面抑在反面，他們都已對龔開描繪鬼魅的動機，與在這種畫蹟中所隱現的諷喻的意義，盡其努力的，作了相當的瞭解。

在元人的畫蹟中，譬如在由龔開和顏輝所描寫的鍾馗，雖有肩輿，僕從甚多，可是絕無背景。但就文字記錄看來，在元人的畫蹟中，還有一種既有背景又有鍾馗的畫面比較複雜的作品。這種畫蹟，現在雖然未見流傳，但在吳其貞的「書畫記」裏，還可見其大概。吳氏「書畫記」卷一三嘗記元末畫家王蒙（一二九六——一三八五年）的「寒林鍾馗圖」如下：

「王叔明寒林鍾馗圖，繪畫、氣色尙佳。畫一文服鍾馗，行於寒林之下，有一鬼倒縛兩鬼，挑在肩上，隨行於後。畫法鬆秀，有題識。」

註三一：陳方的題詩亦見於虛齋名畫錄卷二，頁四。

註三二：周荛的題跋見於虛齋名畫錄卷二，頁六至頁七。

王蒙雖然兼畫竹石(註三三)，但在中國繪畫史上，他本是一位重要的山水畫家。王蒙既然不善描繪人物，何以他會畫出鍾馗行於寒林之下的，這一類題材特別的作品來？這一畫史上的疑難，可由兩個不同的方面來尋求解答。第一，在風俗上從唐代開始，鍾馗已具有辟邪的意義。宋人爲了迎接新年的吉利，多在舊年的年底懸掛鍾馗像(註三四)，以求辟邪。第二，在繪畫的傳統上面，從唐朝開始，當時的畫家已頗有專畫形似接近山水，事實却與山水畫分庭禮抗的松石或枯木一類的題材(註三五)。這一傳統延續到宋代，就變成爲李成，郭熙等人所喜愛的「寒林圖」(註三六)。大概元人不但接受了宋人在歲暮懸掛鍾馗像以求辟邪的這一習俗，就在繪畫的傳統上，也接受了宋代畫

註三三：關於王蒙的竹石圖，最早發表的，或推其古木含秋圖（圖繪古木流泉，修竹夾雜其間），圖見堂谷憲勇支那美術史論（昭和十九年，即一九四四年，京都弘文堂出版），第二十二圖（然此圖內王蒙之款識，印章，皆不無可疑）。又有一幅有王詩，見蘇州博物館藏畫集。此外，臺灣故宮博物院亦藏有款題爲「王蒙爲心齋老師所畫」的一幀，複製圖版見"Bulletin of the National Palace Museum", Vol. Ⅱ, No. 5, (1967, Taiwan)Fig. I (in page 8).

註三四：據家大人慕陵先生賜告：南宋詩人陸游曾有一詩（詩題已不憶），大意謂他人爲迎新歲，家懸新畫鍾馗，吾因家貧，無力再購新畫，但懸去歲所用之鍾馗以辟邪。陸游詩詞卷帙繁浩，不及細檢，特先誌之。申按孟元老東京夢華錄（此據汲古閣刊本）卷十，十二月條亦云：

「近歲節，市井皆印賣門神，鍾馗、桃板、桃符及財門、鈍驢、回頭鹿馬之行帖子。」按孟氏此書雖寫成於南宋高宗紹興十七年丁卯（西元一一四七年），然據其序，其書乃追憶北宋汴京生活之作。如是，則歲暮取印畫鍾馗以辟邪之俗，南北兩宋皆行用之，殆無可疑。

註三五：山水與松石，在唐代本爲兩個獨立的畫題，這種對立的情形，在朱景玄的唐朝名畫錄裏，還能略見端倪。譬如其書記王維（七〇一——七六一）能畫「山水、松石」，又曾在千福寺的西堵院，畫了「青楓樹一圖」。按此青楓樹當即松石圖之變體。唐朝名畫錄又記韋偃「善畫山水，竹樹」、王宰畫「山水，樹石」、楊炎畫「松石，山水」。有關松石與山水各自獨立發展的最明顯的記錄，是朱景玄對劉商的記載；朱景玄說他「專攻松石」。可惜二王、楊、劉諸家樹石之作，今皆不傳。然日本奈良正倉院藏有若干我國唐代之工藝品。其中嘗有漆盤一件，於盤底繪以樹石之景。這些畫蹟雖非出自名家，惟其描繪之內容，却正可當作從唐代起開始流行的，松石或樹石的那一主題來看待。

註三六：故宮博物院所藏與「寒林圖」有關的題材，計有李成的「寒林圖」、「寒林平野圖」、許道寧的「喬木圖」、郭熙的「寒林圖」。據郭若虛的「圖畫見聞志」卷四，北宋時代李宗成，董羲、侯封，皆善畫山水寒林，惜其畫蹟未見流傳。再據臺灣故宮博物院的藏畫而論，到了元朝，譬如李衍的「雙松圖」、李士行的「喬松竹石」、張舜咨的「樹石」等圖仍是宋人寒林圖那一傳統的延續。

關於這一畫題在中國繪畫史上的發展，近年李霖燦先生曾在下述二文中，有所討論。其中文論文曰「寒林一系圖畫的初步研討」（載大陸雜誌第三十九卷第七八期合刊號）民國五十八年，即一九六九年臺北出版），其英文論料題曰："Pine and Rock, Wintrp Tree, Old Tree, and Bamboo and Rock, The Development of A Theme," 載於故宮博物院所編輯出版的故宮英文雙月刊（"The National Palace Museum Bulletin"）的第四卷第六期（民國五十九年，即一九七〇年，臺北出版）。按李文於寒林圖之發展，述至元初爲止（以李衍爲代表）。對於元末與明清時代的寒林圖的發展，未及隻字。事實上，寒林圖的最重要的發展，即在元末。至於這些發展，可由人物與寒林的配合，與寒林圖地域性的擴大等二事以見其大概，其詳則見詐三十七。

家所創的「寒林圖」。王蒙雖不善繪人物，但他的「寒林鍾馗圖」却可視爲把宋人的風俗和繪畫傳統加以綜合而產生的新畫題。鍾馗既有驅鬼的權威與辟邪的功能，所以像在顏輝的「鍾馗元夜出遊圖」與在同人的「中山出遊圖」等二卷內所畫的，把小鬼們縛在竹枝上那些景象（見圖版參），無非是對鍾馗在鬼域內至高無上的權威，與借此畫題以求辟邪之行動的，雙重意義的表示。宋人在歲末所懸的鍾馗圖裏，究竟把鍾馗畫成什麼樣子，或者宋人究竟認爲鍾馗具有何種權威，今雖因宋代畫蹟的缺乏而難知悉，不過，在元末，王蒙與顏輝都是和龔開的活動時期大致同時的畫家。王蒙對於顏輝所畫的那種倒縛小鬼再擧之於肩的鍾馗圖，也許不會是十分陌生的。因之，在王蒙的「寒林圖」裏所出現的，與顏輝所畫的題材相同的鍾馗以及倒縛小鬼的鬼僕，實際上亦有其繪畫傳統上的源淵。

到了明代，大概因爲中華山河的重新光復，所以雖像文徵明（一四七〇——一五五九）與其子姪（如文嘉，一五〇〇——一五八二；文伯仁，一五〇二——一五七五，）與門人（如錢穀，一五〇八——一五七〇二），都常對「寒林鍾馗」一類的畫題，有所描繪(註三七)。可是出現於明代畫家筆下的鍾馗圖，既與爲龔開使用在「中山

註三七：寒林圖在元代以後的發展有兩點：

第一、人物與寒林的配合。發展到元初爲止的寒林圖，絲毫不見人物的蹤影。但自王蒙首創「寒林鍾馗」的題材，而把鍾馗加入寒林圖中以後，人物與寒林的配合，似乎逐漸取代了前代只畫寒林而不畫人物的舊有傳統。此外，這一新風尙，似乎在明代中期發展到了最盛期。譬如文徵明、文嘉、和錢穀諸人的「寒林鍾馗」都是在人物此外，配合着以寒林爲主的背景。文徵明的「寒林鍾馗圖」，現藏臺灣故宮博物院（複製圖版見「故宮名畫三百種」第五册，第二四〇圖）。此外，又有一幅（複製圖版見「名人書畫集」第七集，文嘉的「寒林鍾馗圖」款署嘉靖二十七年，(一五四八年)。複製圖版見喜龍仁（Osvald Siren）的中國繪畫（Chinese Painting, 1958, London）第六册，第二一六圖。又有一幅，款署萬曆癸酉（合萬曆元年，一五三七年），複製圖版見南京博物院藏畫集，下集，第四十七圖。錢穀的「鍾馗圖」現亦藏臺灣故宮博物院，圖繪鍾馗秉笏，倚於林間。故宮博物院又藏清順治帝所畫鍾馗圖然既無寒林，亦無肩輿。是爲特例。到了清代，鍾馗似乎又被當時的畫家摒除於寒林圖外，取而代之的或是沉坐冥思的哲士，（見於香港大學馮平山博物館所藏的方士庶（1692—1751）的寒林高士圖），或是策杖而行的隱者（見於爲美國收藏家克勞福（John Crawford）所藏的清初畫僧石谿的寒林山水，影本見 James Cahill: "Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting," 1967, N. Y. 第六十圖）。這兩幅似乎可以代表寒林圖的發展史上的末期的典型構圖。

第二、到元初爲止，寒林圖的繪製，大都出於北地畫家之手筆。到了元朝末葉，寒林圖的地域性才逐漸擴大。王蒙、是江南畫家，就是明清時代的文徵明、文嘉、錢穀、惲壽、方士庶也無部是江南（按方士庶原籍安徽，然流寓揚州最久，與「揚州八怪」中的高翔的時代相當，亦爲畫友）。

以上二點，皆爲上揭李文所未見及。附爲誌出。其詳俟另文論之。

出遊圖」裏的，那種浪漫式的表現手法無關，就與爲元人所創始的，那種寓有象徵性的或諷喻性的隱義的表現手法，似乎也沒有什麼關係。甚至明代畫家筆下的鍾馗，是否具有在宋元兩代生活習俗上的那種辟邪作用，現在也還不甚了了。

在另一方面，明代的文人往往具有一種或「遺世而獨立」或「孤芳而自賞」的出世思想。在他們畫筆下面出現的「寒林鍾馗」，與其說嘗與以前的繪畫傳統有什麼關連，無寧理解爲當時的畫家們借用鍾馗這個傳奇性人物，來表明其人生觀的一種新畫法。這樣的畫當然也有其藝術功能上的浪漫特質，然其表出的方式却已從龔開等人所用的諷喻方式，轉變爲對自我中心的表揚的新方向。明代中葉的畫家們所追求的，表現自我中心的思想，正是清代初年盛極一時，而又對追求個人理想的「揚州八怪」發生了深遠影響的，那一浪漫思潮的先聲。

明代的畫家雖然對於「中山出遊」一類的畫題不感興趣，但從記載上看，這一類的畫題却並未因爲在明代的中斷而絕跡。譬如在馬曰琯的「沙河逸老小稿」與馬曰璐的「南齋集」裏，曾兩次提到他們在某年的端午節，與一些文人集於小玲瓏山館，分賦鍾馗畫，而各得「鍾馗秤鬼圖」與「鍾馗踏雪圖」的事(註三八)。「鍾馗踏雪圖」固然無妨視爲由元代畫家所創始的「寒林鍾馗圖」裏所衍化出來的類似的題材，但「鍾馗秤鬼圖」却無寧說是由龔開與顏輝所描繪的「中山出遊圖」或「鍾馗元夜出巡圖」的那一傳統的延續。如前述，羅聘很可能因爲其師金農的安排，而得觀賞或研究馬家所藏的古畫。也許羅聘就曾在馬家小玲瓏山館或叢書樓內，看到了一些像「鍾馗秤鬼圖」之類的，那種與元代畫家所樂用而又具有浪漫形式的作品。從而啓發了羅聘對於描繪一些與鍾馗無關，却又與鬼魅有關的「鬼趣圖」的靈感與興緻。(註三九)

註三八：各見「南齋集」卷三，頁四九，與「沙河逸老小稿」卷三，頁四十三。按龐元濟虛齋名畫錄卷十，嘗錄華岳（一六八二—一七五五）的秤鬼圖。圖上並有華秋岳自己的款識：「壬申秋七月，於解弢館，擬唐人筆意。新羅山人。」按壬申年合乾隆十七年（一七五二）。其時已爲華岳逝前三年，而羅聘卻不過年方二十。華岳既久客揚州，且亦爲聘師金農畫友（其新羅山人詩集卷三有，贈金壽門時客廣陵將歸故里詩）。爲馬氏兄弟所題詠的鍾馗秤僑圖也許正是華岳在乾隆十七年所完成的作品。

註三九：這一意見雖是一種推測，却在羅聘的「鬼趣圖」上，不無蜘絲馬迹可尋。例如霍本的「鬼趣圖」第二段其畫二鬼，其中一鬼瘦無一把。這種瘦鬼在過去與鍾馗有關的畫蹟中未見表出。但在馬曰璐所詠的「鍾馗秤鬼圖」中，就有相同的表現馬氏詩云：「瘦鬼伶俜無一把」）。羅聘筆下的瘦鬼頗有採用藏在馬家的小玲瓏山館裡的「鍾馗秤鬼圖」裏的若干畫意的可能。

三、「鬼趣圖」與清初的諷刺文學思潮

如上述，元代文士在龔開的「中山出遊圖」後的題跋中，已有把龔開的鬼，認爲是借鬼喻人的諷刺時人的看法。這一思想，到了清初，似乎更因蒲松齡的「聊齋誌異」的撰寫，而益覺顯著。看來，在中國繪畫傳統以外，當時的文學思潮，似乎也是在討論羅聘的「鬼趣圖」時不應忽略的另一個重要背景。更詳細的說，就是檢討在蒲松齡的「聊齋志異」與羅聘的「鬼趣圖」之間，有無藝術主題上的類似，乃至思想上的類似。

蒲松齡（字留仙，又字劍臣，號柳泉），山東淄川人。明季崇禎十三年（一六四〇）四月十六日生，清康熙五十四年(一七一五)正月十三日卒，享年七十六歲。松齡一生窮困，大概從二十多歲開始直到七十歲，一直爲衣食奔波；賴教讀與遊幕以爲生。他雖自幼聰慧，且在順治十九年（一六五八年，卽當他年方十九之際）已中秀才，但從此以後，歷次參加應選舉人的鄉試，却無不名落孫山。在科第方面，他在考中秀才的第廿七年以後（康熙廿四年，一六八五年，其時蒲松齡年已四十六歲），補爲廩膳生（此後，他在康熙廿六年，曾以四十八歲的高齡，參加鄉試，可是依然落第），更可笑的是在他七十二歲的垂暮之年（康熙五十年，一七一一年）才補爲歲貢生。舉人的資格則終生未能取到。蒲松齡在詩文方面的才華雖高，在功名方面，却是一生懷才不遇，抑鬱以終。

「蒲松齡在科場失意，是他一生最受刺激的事。正因這一刺激，他却更積極的正視文學的生命，集中精力致力於古文，奠定他一生思想和學業的型態。……他看不慣滿人的異言異俗，却又無可奈何；他厭惡隨波逐流的人，而自己却不能不爲五斗米折腰。他內心的痛苦可想而知。這是時局對他發生的影響。加上他個人懷才不遇，一生坎坷，而家庭的齟齬，社會的黑暗，人心的涼薄，處處都刺激著他善良的心靈。他才把抑鬱憤慨之情，用一種莊周寓言的手法，一一寄之於筆墨。他就是在這種心情之下，寫成了不朽的代表作——「聊齋志異」（註四〇）。

註四〇：此段文字引自張景樵：「蒲松齡與聊齋志異」下篇。（張文載於「大陸雜誌」第十九卷第四期，民國四十八年八月，臺北）。

蒲松齡收在「聊齋志異」裏的故事，光怪陸離；非狐卽鬼。「他爲什麼談鬼說狐呢？因爲鬼狐和妖怪都不是人類，可以盡量描寫塑造，而不致於遭忌或引起文字獄。他所說嘲的，不過是當時他見聞的百鬼晝行的污濁社會，和隱藏著狐狸尾巴的衣冠人物。試看其全書的內容，除文字精鍊典雅外，所敍述的多半是兩性的悅戀，世態的剖面，特別強調的是人間可歌可泣之事，也都是人類舞臺的眞實題材。他的筆鋒雖是出之以抒情的格調，充滿浪漫的氣氛，而往往藉因果報應之說，揭示勸善懲惡的旨意。所以這一部書能够雅俗共賞，博得廣大讀者的歡迎。它的特點，簡單說來，就是荒誕而近人情，詼諧而有主旨。」(註四一)

「聊齋志異」的寫作時期，前後數十年，實際上却要到康熙四十八年（松齡年六十八歲）以後才訂正完畢，成爲定稿(註四二)。此書雖在松齡生前因爲得到當時的著名詩人兼文學批家王士禎（字貽上，號漁洋，一六三四——一七一一）的欣賞，並且爲之圈點，與批評，却從未能有付梓印行的機會。「聊齋志異」的原稿本，也和羅聘的「鬼趣圖」一樣，因爲不爲其子孫之善加保藏而流於他人之手。乾隆卅年（一七六五），當趙起杲(字荷村，山東萊陽人)在浙江睦州任官時，才將他在北京與福建二地所見的，「聊齋志異」手抄本的諸異本，勘定異同，彙爲定本。同時又參考當時著名的刻書家（按卽今日所謂出版人）鮑廷博（一七二八——一八一四）的意見，而在睦州正式開雕付印。趙起杲雖在次年午節前二日猶爲「聊齋志異」的最早刻本草成序言與例言，却在節後數日因病逝世。所以「聊齋志異」在乾隆三十一年（一七六六）之冬刻竣，但其書之終能得到出版，實在不能不說是由於鮑廷博曾作最後的努力。

這部諷刺小說集的問世，固然由於趙、鮑兩家的投資，但是此書印刷完成，特別是在校對方面，却完全是由於余蓉裳的幫忙(註四三)。根據吳穀人的記載，余蓉裳對於羅

註四一：同上。

註四二：據前揭張氏文，「聊齋志異」的寫作，共逾五十年。蓋其「于去惡之故事，記順治十八年（1661）事，而其夏雪」故事，則記康熙四十六年（1707）事。按路大荒蒲柳泉先生年譜（附於路氏所編蒲松齡集之後，一九六二年，北京，中華書局出版）無此論。

註四三：鄧之誠「骨董瑣記」卷七；頁二三五「蒲留仙」條略云：「聊齋志異」乾隆三十一年萊陽趙起杲守睦州，以稿授以文廷博刊行。余蓉裳時客於趙，爲之校讐是正焉。……」（據臺北中國書堂翻印本）。

兩峯的畫，非常的稱讚。余蓉裳是否曾把他自己親手校閱的「聊齋志異」送給羅聘，以供欣賞，由於文獻之不足，目前似乎無法深究。但是由於羅聘和余蓉裳的友誼，以及「聊齋志異」出版以後的轟動，羅聘在乾隆三十一年或者其後不久，已能看到新刊的「聊齋志異」，却大有可能(註四四)。

在另一方面，「聊齋志異」的問世之年（乾隆卅一年多，其時羅聘年卅五歲），正是金農逝世四年之後。羅聘在痛失良師之餘，正可能因爲在繪畫的創作方面，失去先進的指導，而陷入一種對於繪畫的體裁與主旨都有捉摸不定之感的低潮。或者可說羅聘當時正進入一種如何才能把金農所給予的創造方向，與他歷年來對古代名蹟觀賞的心得，再配合他自己豐富的創造能力，來加以綜合的醞釀時期。同時當他孑然一身北上京師之際，也需要有一種在內容上耳目一新，但在作畫的態度上，更能適合他不卑不亢的自由身份的畫題。

由蒲松齡寫在「聊齋志異」裏的，種種僞託鬼狐以諷刺人心的故事，對於在良師逝世之後，正在待機而發的羅兩峯說來，正好成爲適時來到的，體裁新穎和主旨正確的好畫題。所以羅聘終能在透過由其師金農的教導而得到的，浪漫主義的畫風之後，一面綜合中國繪畫裏的傳統，一面徵借由當時諷喻文字所帶來的新思潮，而構成像龔開「中山出遊圖」那樣借鬼以諷刺世態的「鬼趣圖」(註四五)。

四、關於鬼趣圖的若干考察

羅聘既以鬼魅的形相爲其具有諷刺性的畫題，所以他關於鬼魅的描畫，實有相當

註四四：高鳳翔（一六八三——一七四三）雖是山東膠州人，但其晚年寓居揚州，是一位既和金農、李鱓、以及馬氏兄弟頗有交誼，而且畫風也與「揚州八怪」十分相近的浪漫派畫家。在高鳳翔的南阜山人詩集卷二有題藏柳泉先生聊齋志異詩，詩文不錄。（按南阜山人詩集總目，其集卷二又稱湖海集，共收古今各體詩八十六首，爲自雍正元年至五年，即自西元一七二二年至一七二七年間之詩作）。可見遠在雍正初年，當時的畫家已對蒲松齡的這部神狐小說十分注意。相信羅兩峯對這部小說不會一無所知。

註四五：蔣寶齡的「墨林今話」謂羅聘所畫「鬼趣圖」皆自目睹。吳穀人亦稱兩峯「眼有慧光，洞知鬼物地下煩寃。」可能羅聘是爲了避免由寓於「鬼趣圖」中的諷刺意味而引起的麻煩，而故有目能見鬼的遁詞。

的數目。譬如葉衍蘭在其「清代學者象傳」的「羅聘傳」便說：

「（聘）……嘗作鬼雄，鬼趣二圖；鬼雄圖現藏清江浦于姓家，鬼趣圖爲余所得。」

可惜原爲于家所藏的「鬼雄圖」，百餘年來，未有所聞。大概已經不在人間，至於「鬼趣圖」，則見據謝堃「書畫所見錄」所述，亦有數本。按謝堃文云（據神州國光社「美術叢書」排印本）：

「羅聘……有鬼趣圖數本。袁子才，王夢樓諸人題之。其家藏一本最妙。余向其子小峯借觀，有粉黛髑髏、紗帽髑髏，眞堪醒世。」

再就目前傳世的「鬼趣圖」看來，僅在香港一地，即有霍寶樹先生所藏的分段本（長本）、與劉作籌先生所藏的連續本（短本）。此外在美國，也還有方聞先生所藏的摺扇本(註四六)。劉氏連續本，余未寓目，姑不置論。霍氏分段本的第八段，則於青林黃草之中，畫黑石二叢，骷髏二具；一具倚石而面向外，一具據石而面內。也許謝堃所說的「粉黛髑髏」，正指這一段(註四七)。可是謝堃所說的「紗帽髑髏」則甚費解。根據霍氏藏本而論，祇有第三段的內容，勉強可以與之相當。蓋此段中畫持蘭男鬼，頭戴紗冠，面向左側紅衣女鬼。其側另有高帽白衣鬼僕，手持傘帽。此段雖有二鬼戴冠，然無骷髏，故難視爲「紗帽髑髏」。此外，再據霍本圖後萬紫承的題跋，萬氏兄弟雖曾在道光四年把一卷「鬼趣圖」送還給羅氏子嗣。但就邏輯而言，霍氏藏本既無「紗帽髑髏」，似乎該卷必未即爲曾經謝堃所寓目，而又畫着「紗帽髑髏」的那一卷。

註四六：方氏現爲美國新澤西州普林斯頓大學美術考古學系教授。余昔旅美，亦嘗數得見其摺扇本「鬼趣圖」。美國加州巴克萊加州大學之高居翰教授(James Cahile) 於英國有名的期刊，「小亞細亞」(Asia Minor) 一九五九年爲亞瑟威利(Authur Waley, 1889–1966 A.D.)所編之「慶祝亞瑟威利六十歲紀念論文集」內，嘗發表爲羅聘否認之畫像("A Rejected Portrait by Lo Ping: Pictorial footnote to Waley's Yüan Mei") 一文（見 "Asia Minon" New Series, Vol. Ⅶ, pp. 32–39)。方氏所藏摺扇本「鬼趣圖」亦嘗於高氏文中刊佈。

註四七：朱樸亦嘗謂此二骷髏「蓋男女也」。說見朱氏「省齋讀畫記」，頁一二五。（據此著版權頁，該書由香港德輔道中大公書店出版。然該頁未具出版年月日。然就余記憶所及，該書問世或在一九五九年左右）。

根據謝堃的記述，與就霍氏藏本鬼趣圖而言，羅聘曾於骷髏之題材，頗有描繪。因此本文也似有把中國畫家對骷髏之描繪的歷史，擇要一述的必要。按一九〇四年（清光緒三十年），以勒柯克（A. von le Coq）博士爲首的德國中亞細亞考古考察團，在今新疆省的天山北路地區，從事考古調查（註四八）。並在今庫車之西的奎則爾（Qizil），與今吐魯番（Turfan）東郊的巴查喀里喀（Pazaklik），吐峪溝（Toyuk），以及吐魯番南郊的喀漚（Qoco）等地，發現大批殘存於佛寺遺跡中的壁畫。在奎則爾的海員窟（Cave of the Navigator）中，曾經發現過一幅時代約在六世紀初期的壁畫（見圖版五）。其畫題雖爲身著黃袍的修行僧，然在此僧身側，繪有骷髏一具。

一九〇六年（清光緒三十二年），英人斯坦因（Aurel Stein）自印度取道天山南路區域，而先在我新疆省境內的和闐（Khotan）地區，從事田野考古（註四九）。然後東行敦煌，發現古代寫經與佛畫，其事已爲近代講論考古發現史者耳熟能詳。斯氏離敦煌後，取道天山北路返印。在其返印途中，亦嘗在吐魯番郊外，發現時代約爲八世紀之壁畫。其畫題爲三頭之佛。佛頭正面冠有小型骷髏一具（註五〇）。按中國古代畫史中罕見與骷髏有關之記錄。故由勒、斯二氏在庫車與吐魯番近郊所發現的，時代約在第六至第八世紀的，畫着骷髏的壁畫，可說是中國繪畫史上經考古發現而得知的，與這種畫題有關的惟一的畫蹟。

在古印度的印度教的信仰之中，由宇宙的開創乃至人生的一切，都與下述三大神

註四八：按德國首至我新疆境內之探險隊，係由格魯威得爾(A. Grünwedel)教授所率領。彼等自一九〇二年十一月至次年三月，先後在庫車，吐魯番一帶發掘。至一九〇四年九月，柯勒克始至吐番魯，再度發掘。並以其發掘所得，著爲中亞古希臘任教藝術("Auf Hellas Spuren in Ostturkistan", Leipzig, 1926)。此書後由美國巴威爾女士（A. Barwell）譯爲英文，易其題曰：中國土耳其之地下寶藏("Buried Treasures of Chinese Turkestan", London, 1928)。

註四九：按斯坦因在和闐的考古成績的報告，主要見於下列二書：一曰沙埋和闐廢址記("Saud-buried Ruins of Khotan", Personal Narrative of A Tourney of Archaeological and Geographical Exparation in Chinese Turkistan)，初版在一九〇三年，再版在一九〇四年。二曰古和闐考("Ancient Khotan", Detailed report of Archaeological Exploration in Chinese Turskistan)，凡二卷，一九〇七年出版。（以上二書皆在倫敦出版）。

註五〇：勒柯克的德文發掘報告，今不已得。然此三頭佛複製圖版之易見者，爲註二十所揭布塞格力（M. Bussagli）教授之中亞細亞之繪畫，圖版十七。

祇有關：

1. 婆羅門(Brahma)。此爲創造之神。其像有四臂，各持以水壺(Kamandalu)、圓環(akshamala)、長柄勺(srik)、與湯勺(sruva)。然此像經常不像其他二神之普受香火供養。

2. 濕婆(siva)。此爲生命之創造與毀滅之神。故其形像亦常以男性性器(linga)之狀而表出之。亦有四臂。常懸以由骷髏組成之項鍊(註五一)，以象徵死亡。

3. 毘濕天(vishnu)。此爲宇宙之保護人。有四臂，上二臂常持圓盤(chakra)、與大海螺(sankha)，下二臂常持劍（有時爲蓮padma），與棍(gada)。有十種不同之化身。

上述在西域所發現的壁畫，雖都有骷髏的描繪，但是這些無名畫家對他們筆下的骷髏的描繪，大致都與印度教的宗教思想有關。易言之，這些題材很難與中國繪畫以及中國宗教發生畫法上或思想上的關連。在中國繪畫史內，無論就畫史著錄或尚見流傳的畫蹟而言，大概只有活躍於南宋的光、寧二朝（一一九〇——一一二五）的宮庭畫家李嵩，曾經畫過幾幅與骷髏有關，但意義却曖昧不明的作品。在文獻中，據明末清初的藝術史家顧復的記錄(註五三)，李嵩曾經畫過一幅骷髏拽車圖。可惜此圖今未傳世。至於在今尚見流傳的宋人畫蹟之中，也有一幅傳說是出自李嵩之手筆的骷髏戲弄

註五一：見赫恩理奇・奇默（Heinrich Zimmer）教授所著印度藝術與文明的神話與象徵（"Myths and Symbols in Indian Art and Civilization", 1947, Second edition, New York)，第一七二頁。

註五二：在屬於婆羅門教的巴達米石窟（Badami Cave, 按此窟約在西元五五〇年五七九年之間開鑿）的走廊上(Varandah)，嘗刻有濕婆之像，其像上身以由乾枯之骷髏所組成的項鍊爲飾。詳見福格森(James Fergusson)與布格斯(James Burgess)二氏所合著印度之窟廟("The Cave Temples of India", 1880, London)，第四一一頁。

註五三：顧復「平生狀觀」卷八（下册頁四十八，）此據漢華文化事業股份有限公司翻印本（民國六十年，臺北）李嵩曾畫「骷髏拽車圖」。此外，陳繼儒的「太平清話」又記李嵩嘗畫有「大小骷髏」，其圖當即現在美國威爾遜美術館的「骷髏戲弄懸絲傀儡圖」。

懸絲傀儡圖(註五四)，目前保存在美國密蘇里州堪薩斯城的納爾遜美術館(註五五)。也許就因爲李嵩所畫的骷髏玩弄傀儡戲的題材別緻，竟使得元朝末年的山水畫大師黃公望（一二七二——一三五四），還特別做了一首小令(註五六)，來加以題詠。

唐朝的吳道子雖然創畫鍾馗，但吳道子身屬畫院(註五七)，所以在他筆下的鍾馗，除了奉旨描繪一個傳說中虛構的人物而外，可能並無其他深義（此意前已論及）。李嵩雖爲創畫骷髏傀儡的畫家，但李嵩也和吳道子一樣，同爲畫院待詔(註五八)。也許由李嵩所畫的骷髏戲弄傀儡圖，其意只在記錄直到南宋中葉，還在民間十分流行的懸絲傀儡（註五九）。此外，也許把李嵩這幅畫着懸絲傀儡的骷髏圖，稱爲他的一種乘興之作。所以在主題上，李嵩的骷髏傀儡圖，恐怕除了記錄性(記錄傀儡戲)的意義之外，

註五四：按此圖在民國四十八年（一九五九年），才由美國的古玩商賣出。

註五五：傳世的李嵩畫蹟，據史克曼氏的調查，僅有十幅。然在此十幅之中，其「骷髏戲弄懸絲傀儡圖」已佔其一，比例甚大。其複製圖版，一見該館館長史可曼氏(Lawrance Sickman)所撰「簡論李嵩册頁四片(Four Album Leaves by Li Sang)一文之附圖四。（史氏文刊於「納爾遜美術館與阿特金斯博物館館刊」(Balletin of The Nelson Gallery and Alkins Museum)一九五九年五月號，頁五至頁十。又見會用結次，江上波夫，與森鹿三等人所編「中國文化ㄧ成熟」（昭和四十四年，即一九六九年，東京世界文化社），第七十九圖。

註五六：按孫鳳書畫鈔卷二，此小令令牌曰醉中天。小令全文如下：「沒半點皮和肉，有一擔苦和愁。傀儡還將絲線抽，弄一個小樣子把寃家逗。識破箇羞那不羞，呆兀自理己單堠。」

註五七：按唐朱景玄唐朝名畫錄：「吳道玄，字道子。……浪迹東洛時，明皇知其名，召入內供奉。」

註五八：關於李嵩的記載，可參閱註三十五所揭厲鶚所編南宋院畫錄卷五。（此用民國三十六年，神州國光社增訂第四版）。

註五九：據前揭孟元老東京夢華錄卷五京瓦伎藝條，北宋時代在汴京瓦市之間所流行的傀儡戲，共有「懸絲」與「藥發」等兩種。（惜「藥發」二字究作何解，現尚未明）。又據南宋佚名人西湖老人繁勝錄（下簡稱繁勝錄。按此書係自永樂大典第七千六百〇二卷內輯出。現據涵芬樓秘笈第三集印本），在南宋臨安城的瓦市中所行用的傀儡戲，共有杖頭傀儡與懸絲傀儡等兩種。（南宋時代的杖頭傀儡是否自北宋時代的藥發傀儡演變而來，亦尚待考）。據孫毓修在繁勝錄後的跋文，此書有「慶元間油錢」一條，而慶元爲宋寧宗年號（一一九五——一二〇〇），故此書之著成年代，或不遲於慶元時代。如是，李嵩在畫院活躍之時代適與「繁勝錄」之著成時代相當。李嵩爲畫院待詔，居於臨安城內。故由李嵩畫在現藏於納爾遜美術館內的那幅團扇之上的懸絲傀儡戲，必即當時在瓦市流行的民間娛樂的寫實描畫。即使此圖內骷髏玩弄懸絲傀儡的意義曖昧不明，至少其畫猶有記錄性的寫實意義。

並沒有其他的涵意(註六〇)。黃公望在其小令中雖把李嵩筆下的「沒半點皮和肉」的骷

註六十：在古代的典籍中，「莊子」的「至樂篇」與「列子」的「天瑞篇」都曾提及骷髏，在這些作品之中，骷髏都是死亡的象徵。在李嵩的「骷髏戲弄懸絲傀儡圖中，畫著一位正乳其嬰兒的婦人，站在一擔雜貨與一磚墩之間。墩上豎一牌，上書「五里」二字。此婦之前，有一成年骷髏，手執懸絲傀儡（其傀儡爲幼兒骷髏）而引逗二幼童，男童匍匐而向傀儡，女童在後，雙臂外張，作阻嬰前進之狀。史克曼氏於其上揭文中，則以成人骷髏代表死亡；男嬰匍匐面向懸絲傀儡，是表男嬰將卒之意。（匍匐之嬰年約五歲，墩上五里乃代表五歲之意）。按吳其貞氏「書畫記」卷一頁四十二曾記李嵩的「骷髏戲弄懸絲傀儡圖」如下：

「畫於澄心堂紙上，氣色尙新。畫一墩子，上題三字曰五里墩。下坐一骷髏，手提一小骷髏，旁有娘，乳嬰兒於懷。又一嬰兒指著手上小骷髏，不知是何義意。識二字曰李嵩。余嘗見有臨摹本。」

陳撰玉几山房畫外錄（據美術叢書初集第八輯排印本）「髑髏弄嬰圖」條云：

「髑髏而衣冠者，衆見粉黛而乳哺者，已見也。與兒弄摩侯羅，亦髑髏者，日暮途遠，頓憩五里堠者，道見也。與君披圖阿淮，見一切肉眼，作如是觀。」

陳撰此段文字雖未提及李嵩之名，然觀其大意，似與吳其貞所述相同。惟吳云「五里墩」彼亦「五里堠」爲異。然吳云嘗見此圖有臨摹本，陳書所記者，殆李圖之摹本耶？吳、陳所記二本之異同，因可不論，惟根據吳其貞的這段記載，可以明瞭兩件事；第一，現藏美國納爾遜美術館的，傳說出自李嵩之手的「骷髏戲弄懸絲傀儡圖」是畫於絹底上的，其質地與吳其貞所記的澄心堂紙本不合。第二，其畫內的「五里」二字是寫在插於磚墩內的牌上，但按照吳其貞的記載，圖內不但應有「五里墩」三字，而且這三字似乎是直接寫在墩上，而不是寫在插於墩內的牌上。因此，爲納爾遜美術館所藏的「髑骷戲弄懸絲傀儡圖」大概不是爲吳其貞所記述的那個本子，是可斷言的。不過吳其貞既然看過「骷髏戲弄懸絲傀儡圖」的臨摹本，也許現爲納爾遜美術館所有的這個絹扇本，便是由李嵩的原本裏臨摹而來的一個時代較晚的本子。在李嵩的紙本原圖內，墩上既然題著五里墩三字，可以一望即知此二字代表該墩的墩名。但在納爾遜美術館的藏本之中，墩上插牌，牌上僅書五里二字，其字已失原來代表墩名的意義。因此可知史克曼氏以「五里」二字代表匍匐於地的男嬰的年齡的那一看法，實另有商榷的餘地。以骷髏戲弄傀儡與五里墩爲畫題，其事雖然罕聞，想來本有所本，惜今實不知其故何在。嘗檢「太平廣記」卷三百四十三（鬼類廿八）李僖伯條曾引「乾臊子」而記下列故事：

「隴西李僖伯元和九年任溫縣，常爲予說元和初調選時，上都興道里假居，早往崇仁里，訪同選人，忽於興道東門北下曲馬前，見一短女人，服孝衣，約長三尺……曰旰，及廣衢車馬已鬧，此婦人爲行路所怪，不知其由。如此兩日，稱：人多，只在崇仁北街居。僖伯自省門東出，及景風門，見廣衢中人鬧，已萬……如東西隅之戲場大圍之。其間無數小兒環坐，短女人准前布囊，其首言詞轉無次第，羣小兒大哄嗤笑。有人欲近之，則來拿攫，小兒又退。如是日中，看者轉衆，短女人亦坐，有一小兒突前牽其囊首，布遂落，見三尺力青竹，揷一觸髏巍然。」

也許原在唐元和九年（八一四）所發生的這件與骷髏有關的神異故事，在流傳了四百年之後，到了李嵩的時候，故事內容已發生了種種的變化。所以把故事發生的崇仁里的地名，已經遺忘；改由五里墩來代替。把穿著孝服的短女人，改爲開懷乳嬰而身材並不矮小的婦人。如果這樣的推測無誤，戲弄懸絲傀儡的骷髏，應該是因爲附會而後增的。祇有懸在懸絲上的小骷髏傀儡，與在地上匍匐而行的男嬰，才是由「乾臊子」所記述的故事裏的原有的成份。李嵩的「骷髏戲弄傀儡圖」可說是對於在中唐開始流傳的一個荒誕故事的紀錄。其本身或許並沒有這麼深厚的哲理爲其背景。

髏，認作「有一擔苦和愁」，看來這只是他個人以一個道教徒的立場而作觀察的，富有深意的理解，恐怕李嵩自己並沒有這個想法。至於羅聘是否在畫「鬼趣圖」之前，曾經得到觀賞或研究李嵩的團扇本的「骷髏戲弄懸絲傀儡圖」機會，因爲文獻不足，似乎難作明確的答覆。如果羅聘不曾觀賞過李嵩畫着骷髏的團扇，那麼，「鬼趣圖」裏的骷髏，對前人畫蹟而言，可謂偶合；對清代繪畫而言，其屬創舉，更無可疑。

在作畫的技術方面，「鬼趣圖」裏有一種頗不常見的，卽在濕紙上作畫的畫法，值得注意。下文亦將不憚費辭，而於此法試作詳細的介紹。事實上，清季吳修已曾對於羅聘的這一特別畫法，早已有所觀察。按吳修著有「青霞館論畫絕句百」首。其中一首乃爲吟詠羅氏「鬼趣圖」而作。（原詩不錄）。詩下有注，注云：

「羅兩峯之鬼趣圖八幅，畫時先以紙素暈濕，後乃施墨色，隨筆亳之到處，輒成幽怪相，自饒別趣。」

在濕紙上作畫，墨線不但須要纖細，運筆的速度，亦必須控制得宜。倘如墨線粗麤，則由線條本身而傳遞到濕紙的墨汁，必在紙面上有速度過快的流散，這些流散的墨水之痕，勢將翳掩線條的全部或局部，以致改變了線條的形狀；失去原美。在筆的運動方面，如果運筆過速，則當筆端的墨汁驟觸濕紙，必在紙面上形成上述粗麤的墨線。反之，如果運筆過緩，則筆端墨汁與濕紙的接觸關係，將由一條直線的形成轉變爲許多似連實斷的細點；直線既不可得，每一細點的周圍亦將各有流散的墨水之痕。所以在濕紙上作畫，筆的運動與墨的使用，都必須輕重得宜。今檢霍本鬼趣圖的第二，第四，第六諸段，其人物輪廓皆以精微墨線，細加鉤勒。輪廓之外，皆有墨水流散之痕（其痕尤以第四段特爲顯着）此等四散的墨水痕跡，當卽如吳修所記，是先把全紙染濕，並在紙素半乾猶濕之際，隨意描畫，當墨線一與濕紙接觸，由線條帶至紙

註六一：據智龕君「董洵的印派」一文（文載「藝林叢錄」第六集頁二九八，一九六六年，香港商務印書館版），羅聘嘗取其生前所用的印章四十九方，鈐爲「衣雲印存」（「在四十九印之中，丁敬與奚岡各治三方、黃易治七方、鄧琰治八方、董洵治廿八方。按丁、奚、黃、鄧、董諸印，無不爲乾嘉時代之治印名家）。但在由德國學者孔達女士（Victoria Contag）與王季遷氏所合編的「明清畫家印鑑」之中（民國二十九年，上海、商務印書館初版）却收了羅聘的印章五十六方（但惜未著名何印出自何家）。可見羅聘生前所用印章的總數，實不止收於「衣雲印存」內的那曰十九方。也許其印之總數，比王孔二家所收的總數還要多。

面的墨汁，乃隨紙紋四散而形成。在書家與畫家的一般作品之中，這種流散的墨痕，大多視爲由於未能適當控制筆墨、或由於未能把握紙性而致的敗筆。但在「鬼趣圖」中，這種流散的墨水之痕，却因爲它們不規則的形狀與不固定的方向，而成爲魅魑的鬼物的背景的襯托。這些背景不但使「鬼趣圖」內因爲鬼物的出現而引起的氣氛，幽冷而神秘，同時在畫法上，由於這些陰黯的背景是利用在濕紙上作畫時，畫線輪廓以外必具的流散的墨水之痕而完成，更使背景的幽冷與氣氛的神秘，益覺自然。羅聘對於筆、墨，與紙面結合後所以必然發生的物理變化，不但瞭如指掌，也能善加利用。瞭解這種頗具現代藝術之創作手法的技巧之後，觀者當於「鬼趣圖」卷的欣賞，更覺趣味盎然。

「鬼趣圖」的題詠，雖因其數量過多，引起展閱的不便，而不得不分爲前後兩卷，可是羅聘在其已繪的「鬼趣圖」的任何一段之上，都既未署款，鈐章，也未題繫詩文。事實上，羅聘既善詩文，而其印章又大多由當時的金石名家爲之雕刻(註六一)，同時在畫上題以詩文的風氣，自元初諸家始倡以來，到了清代中葉，卽「揚州八怪」身處的時代，更是盛極一時(註六二)。再就羅聘一般的畫蹟而言，他不但常在其「鬼趣圖」以外的作品上署款、鈐章、和題詩，就以其別本「鬼趣圖」而論；如在方氏所藏的摺扇本上，也是款、印、題跋俱全的。此外，在他爲一位子千先生所畫的「鬼趣圖」上，他除曾鈐用了一方印文是「衣雲和尙」的印章(註六三)，也曾加以短題。但在霍本「鬼趣圖」內，既未見羅兩峯的任何款、印、也沒有詩人的題詠。故在霍本卷內的八段鬼畫，看來似乎與羅聘對他一般作品之處理方式，迥然不同。羅聘何以會在霍本

註六二：國人對於在中國畫蹟題以詩文的這種文字的歷史發展，似乎未有深入的研究。現知僅有日本青木正兒教授嘗著「題畫文學發展」一文（原載「支那學」第九卷，第一號），昭和十二年，卽一九三七年出版。後收入同氏所編「支那文學藝術考」見第二六九——二九四頁，昭和十七年，卽一九四三年，東京，弘文堂出版。）國人馬導源氏嘗爲中文譯本，初載「大陸雜誌」第三卷第十期頁十五至十九，（民國四十年十一月，臺北出版），後又收入同氏所編「日本漢學研究論文集」第四部份，頁二二五至二四〇（民國四十九年，臺北，中華叢書編審委員會出版）。

註六三：此據註四十一所揭「明清畫家印鑑」，內所收羅聘印章第二十方之說明。又據同一說明，羅聘爲子千所作的「鬼趣圖」，在民國廿九年王孔二氏合編上述「印鑑」之際，爲張大千氏之藏品，此圖今已下落不明。

「鬼趣圖」內採取不署款、不鈐印、也不題詠詩文的異常方式，作者現要根據霍本的現況，而對這一事實的眞相，來尋求合理的解釋。

在現況方面，首先值注意的是霍本「鬼趣圖」雖分八段（見圖版陸、柒、捌、玖拾），可是這八段鬼畫的紙張，却是尺寸各異(註六四)。最明顯的是第五段，這一段紙不但特別長，也特別高。它的面積幾乎三倍於第一段或第二段。此外，畫着男女骷髏的最後一段，紙窄而高（惟其高度又較第五段略短），其高似爲第七段高度的一倍又半。這兩段（第五、第八）紙張的形狀與尺寸，實與其他各段的形狀與尺寸無相同之處。其他六段，雖在視覺上，可分三組（第一、第二段爲一組，第三第，四段爲另一組，第六、第七二段再爲一組）。實際上，不但這三組的尺寸各異，就是每一組的兩段，尺寸也各不同。

根據這八段尺寸不同的紙張來判斷，可以看出羅聘對這八段的描繪、必是時間不一。易言之，這八段畫的完成，必不曾在同一段連續的時間之內。因爲羅聘如果對於這八段「鬼趣」的佈局已經胸有成竹，他必採用尺寸相同的八幅紙而將它們次第完成。同時也必在這種題材新穎的鬼畫上面，或者題詩，或者署款、鈐印、乃至款、印、詩文，一應俱全。根據這樣的判斷，霍本「鬼趣圖」內那八段尺寸不同的畫，實際應該定爲畫稿，而不應該視爲「鬼趣圖」的定本。大概羅聘在靈感到來之際，爲了要能够迅速完成一張畫稿，就取用隨手而得的紙張，而不考慮每一幅紙張的面積。因之，當這八段畫稿次第完成之後，這八幅紙張的面積，乃不一致。如果這種理解無誤，那麼，「鬼趣圖」上沒有羅聘自己的款、印與詩文的眞相，也就完全大白：畫稿上不必署款、也沒有題以詩文的必要。

五、「鬼趣圖」流傳的歷史

「鬼趣圖」流傳的歷史，錯綜複雜，值得爲對於這一件名蹟有興趣的讀者，作最後的介紹。如前述，羅聘是在乾隆卅六年北上京師，而至少又在乾隆卅九年（一七七

註六四：霍本鬼趣圖計分八段。每段尺寸如下：

第一段：縱22.2公分，橫23.5公分　第二段：縱23.6公分，橫23.9公分　第三段：縱27.6公分，橫24.4公分
第四段：縱24.1公分，橫19.4公分　第五段：縱266.公分，橫42.1公分　第六段：縱25.3公分，橫34.1公分
第七段：縱23.2公分，橫34.3公分　第八段：縱27.5公分，橫20.8公分

四）已經回到揚州的。霍本「鬼趣圖」在第三段，第四段，與第五段之後之後各有張塤、陸費墀、與姚鼐在乾隆卅七年（一七七二）中元節，七月廿日與十一月十日的長題。據此年代推測，「鬼趣圖」的完成，大概就在乾隆三十七年中元節之前。此圖完成之後，因爲先後得到京師與江南名士的欣賞，題詠極多(註六五)。此後，羅聘又在乾隆四十四年（一七七九）與五十九年(一七八六)兩次北上京師。而這卷「鬼趣圖」也都成爲他在旅途中携以隨行的名物。

嘉慶四年，羅聘在揚州去世。據常理，像「鬼趣圖」這樣的名蹟，應該是其子女（長子克紹，次子克纘，女芳淑）的傳家寶。事實上，此圖並未由羅聘的子女善加保存；以致在道光初年，已經成爲萬廉山的藏品。根據霍本「鬼趣圖」內萬紫承的題跋，萬廉山在道光四年（一八二四），又把這一名蹟無條件的送回去給羅氏子弟（送（給克紹或克纘，則不可明。），並由廉山之弟（紫承）出錢，而把「鬼趣圖」重加裝裱。在霍氏此卷的題跋之中，沒有第二次裝裱的記錄。也許霍氏的「鬼趣圖」在目前還保存著一百五十年前（卽道元年初年）由萬紫承所重裱後的狀況。

萬氏兄弟雖然慷慨大方的，在把「鬼趣圖」裝裱一新之後，送回給羅氏家人，可惜羅聘的家人在再度獲得這卷名蹟之後，對於他的保管與收藏，仍舊漠不關心。所以到了道元十一年（一八三一），李芸甫就用重價從羅聘的孫兒羅小峯之手，購得此圖。並在次年，由廣東的著名詩人張維屏（號南山，一七八〇——一八五九）題之以詩。從此這一件曾經先後在北京與江南享其盛名的「鬼趣圖」便永遠成爲廣東籍的文物收藏家的珍品。

同治二年（一八六三）清代著名的書法家何紹基（字子貞，一七九九——一八七三，湖南道州人）又在「羊城」（卽今廣州）爲「鬼趣圖」題以長詩。當時此卷的物主，是身份不明的德叟(註六六)。（大概德叟也是一位廣東籍的好古之士）。兩年以後

註六五：據注四十二所揭朱氏「讀畫記」，此圖題跋總數在百五十人以上。其中如杭世駿（一六九六——一七七三）、袁枚（一七一六——一七九七）、畢沅（一七二〇——一七九七）、王昶（一七二四——一八〇六）、蔣士銓（一七二五——一七八五）、錢大昕（一七二八——一八〇四）、姚鼐（一七三一——一八一五等，莫不爲南北名士。

註六六：余嘗遍檢陳德芸氏「古今人物別號索引」（嶺南大學叢書之一，民國五十四年，臺北藝文印書館翻印本），又陳乃乾「室名別號索引」一九五九年，中華書局出版）皆未見搜有德叟之名。

（一八六五），此卷又由德叟之手流入海山仙館；成爲清末廣東有名的人士潘仕成（番禺人）的藏品。潘仕成雖和揚州的馬氏兄弟，同以販鹽致富，却在其生前對於文化界作了兩件大事，一是在道光二十八年（一八四八）刊印「海山仙館叢書」，一是雕刻書法史上有名的「海山仙館法帖」（始刻於道光九年，一八二九，刻成於同治五年，一八六六，前後凡卅七年）。刊印叢書和雕刻法帖，都需要很大的資金。購買這卷「鬼趣圖」，雖然所費不少，但對富有的潘仕成而言，也許是一件輕而易舉的事。

同治十二年（一八七三）潘仕成自粵北上京師，且將羅聘的鬼趣圖卷，携身隨行。但當他到達北京之後，不知爲了什麼原因，竟將這一名蹟轉讓給他的同鄉葉衍蘭（字蘭台，廣東番禺人）。今霍氏的「鬼趣圖」的前卷（包括鬼趣圖八段至盛百二爲止的題跋）與後卷（無圖，僅包括自胡德琳以至何壽的題跋）的引首，各由葉衍蘭以篆書題「兩峯山人鬼趣圖」與「鬼趣圖續題詠」等十三字。這兩段引首上的篆書，大概就是葉衍蘭在由潘仕成的手中購進此圖之後方補寫的。從同治十二年以後的廿幾年之間，在霍本「鬼趣圖」卷的題詠之中，沒有此圖再度易手的紀錄。大概葉衍蘭一直是此圖的物主。

光緒三十年（一九〇四），另一位廣東籍的鹽商辛耀文（字仿蘇，廣東順德人，一八九六—一九二八）；又從廣東挾金北上，寓於京師。他最初曾被京師廠商愚弄：買了不少贋品，最後終以高價獲得原屬番禺葉氏的「鬼趣圖」（註六七）。霍本後卷有鄧驥英在民國元年（一九一二）在辛氏芋花庵中的題識，可見此圖從一九〇四至一九一二之間，一直是辛耀文的寶藏。

後來辛氏不幸破產，終將所藏書畫讓予何荔甫。至民國六年（一九一七），何荔甫又逼於時勢，而將辛耀文的舊藏的一部份（包括「鬼趣圖」卷）轉讓給當時的廣東省省長李耀漢（註六八）。目前「鬼趣圖」卷的物主是香港的廣東省銀行的霍寶材先生。

結合前述，「鬼趣圖」的歷史，可分二部份。在自羅而萬，又自萬而羅的時候，

註六七：參閱冼玉清氏「鑑藏家辛耀文」一文。文載前揭「藝林叢錄」第六集（頁三三六至三三九）。

註六八：據前揭冼玉清文，李名耀漢。然據臺灣中央研究院近代史研究所張朋園學兄查告，李名漢耀，字子雲，廣東新會人。民國二年（一九一三）任少將，繼任中將，次年任廣東肇陽鎮專使，至民國六年，始任廣東督軍兼廣東省省長。此後，行踪不明。

它一直在江南流傳。此後，當它自羅而李、而潘、而葉、而辛、而何、而李、而霍的時候，已遠離江南，永存廣東。而其物主，也至少先後十易其人。

六、結　　語

根據以上的討論，羅聘的「鬼趣圖」是借鬼魅來象徵人世之種種醜惡的，一種諷刺繪畫的畫稿。從整個藝術史的立場來看，在西方的繪畫中，鬼魅的描繪是要到十五至十六世紀之交的時代，在荷蘭籍畫家波希 (Hieronymus Bosch, 1450–1516 A.D.) 的作品中才開始出現(註六九)。在龔開、顏輝與王振鵬筆下的鍾馗，都遠比波希對於邪魔鬼怪的描繪要早。然而元末畫家對於鍾馗的描繪，却還不能算爲東方藝術史中最早的諷刺繪畫。遠在相當於我國南宋初期高宗紹興八年時(日本保延四年，一一三六年)日本的鳥羽僧正覺猷，已經爲了諷刺在日本平安時代末期所出現的，武士稱霸、豪強割據的局面，以及在京畿以外完全陷入無政府狀態的社會混亂，而完成其有名的鳥獸戲畫圖卷(註七〇)。在那些騎在驢背上的白兎，以及在作角抵之狀（舊稱相撲，今稱角抵）的蛙與兎（見圖版拾壹），雖然光怪陸離，但隱藏在這些滑稽與無理的形相之後的諷刺意味，實在是望而可知。同樣的，在中國方面，隱現於元末諸家筆下的形形色色的鬼羣之後的諷刺意味，實與覺猷所表現的手法，了無二致。從對鬼魅之描繪與諷刺意義之使用的歷史上看，畫鬼（或其他動物）以諷刺世態，本是東方繪畫的一個特色。在日本繪畫上，活躍於藤原時代的覺猷，雖是曾經畫出比龔開等人所畫的鍾馗圖時代更早的諷刺繪畫藝術家，但與「獸戲畫」相類的畫題，在覺猷之後，却未見繼續。元末龔開等人的鬼圖，雖比覺猷的「戲獸畫」遲出二百年，却不但比波希的鬼圖早出二百年，而且也成爲羅聘「鬼趣圖」的前驅。

註六九：在波希有關於鬼的描寫和寓有諷刺意味的畫蹟之中其荷負十字架的耶穌(Le Portement de Croix，繪成於一五〇五年，即明弘治十八年)，或爲最有代表性的一幅。此圖繪耶穌身負巨大之十字架，面情痛苦。身旁環繞惡鬼無數。其意義蓋在諷刺耶穌無力拯救受苦之世人，而爲惡鬼所戲。

註七十：關於「鳥獸戲畫圖」卷的複製圖版，見 Yashiro Yukio: "Art Treasures of Japan" Vol. I, pp. 220–221(1960 A.D. Tokyo)。又見加藤泰「日本美術史」(北條足利氏時代，平安時代)(昭和十年，即一九二三七年，東京)第一圖。(本文圖版拾壹即據此圖)。

至於羅聘的「鬼趣圖」，在西方的藝術主潮已經趨向寫實主義的十八世紀，猶上承中國繪畫裏的傳統，而續爲東方藝術所獨有的諷刺繪畫，獨放異彩。東方與西方繪畫從十八世紀以後所形成的，追求意象與自然的更大的分歧，僅以羅兩峯的「鬼趣圖」爲例而作的反映，也已昭然若揭了。

民國六十一年三月二十八日深夜寫完初稿，時居臺北吳興街客寓。旅中多項資料未備，文成殊不愜意。全文殺青，得臺灣大學歷史系陳麗香小姐代爲謄清一過，誌此言謝。北平莊申附識。

圖 版 說 明

〔圖 版 壹〕 唐代畫卷殘片（畫成於八至九世紀）。
本世紀初年德人柯克(Von Le Coq) 發現於我新疆、吐魯番 (Turfan) 附近之庫克 (Qoco)。

〔圖 版 貳〕 元顏輝中山出遊圖卷之一部分。
現藏美國華盛頓佛利爾美術館 (Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington. D. C.)

〔圖 版 參〕 元顏輝中山出遊圖卷之另一部分。
現藏美國華盛頓佛利爾美術館 (Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.)

〔圖 版 肆〕 元顏輝鍾馗元夜出遊圖卷。
現藏美國阿玄阿 (Ohio) 州之克利夫蘭博物館 (Cleveland Museum of Art)。

〔圖 版 伍〕 南北朝時代之壁畫（約畫成於六世紀初期）。
本世紀初年德人柯克 (Von Le Coq) 發現於我新疆庫車(Kucha) 北郊之奎則爾 (Qizil)。

〔圖 版 陸〕 羅聘鬼趣圖之第一段與第二段。
香港霍寶材先生藏。

〔圖 版 柒〕 羅聘鬼趣圖之第三段與第四段。
香港霍寬材先生藏。

〔圖 版 捌〕 羅聘鬼趣圖之第五段與第六段。
香港霍寶材先生藏。

〔圖 版 玖〕 羅聘鬼趣圖之第六段與第七段。
香港霍寶材先生藏。

〔圖 版 拾〕 羅聘鬼趣圖之第七段與第八段。
香港霍寶材先生藏。

〔圖版拾壹〕 日本覺猷鳥獸戲畫圖卷。

圖版壹



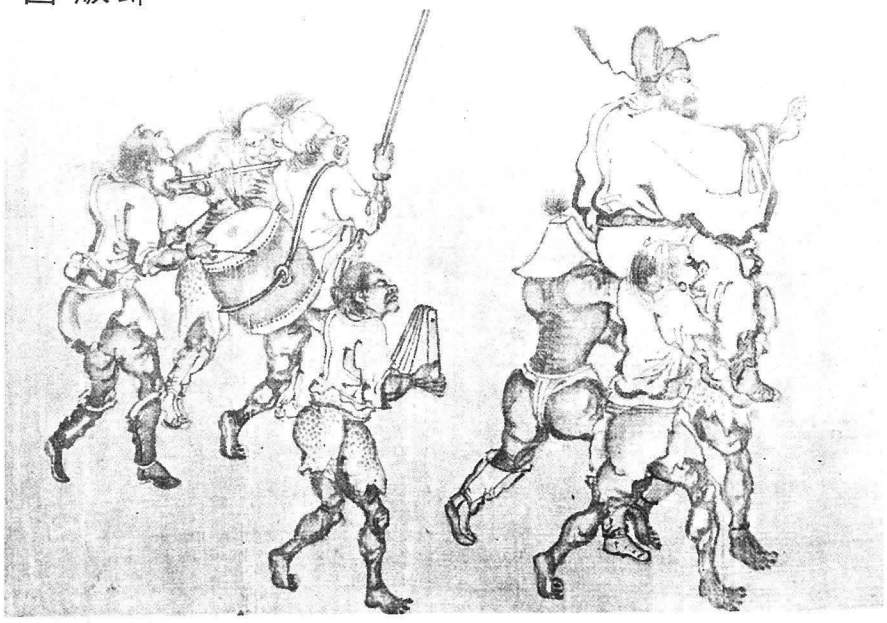
圖版貳



圖版叁



圖版肆



圖版伍





圖版洙







圖版拾





