



歷代鍾馗畫研究

王振德 李天祿 編著

085924

歷代鐘鼎文研究



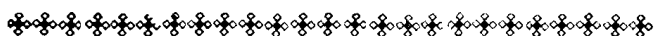
作者 王羲之 书

天津人民美术出版社



美院图书馆 B0001772

目 录



一、“历代钟馗画”简论

(一) 奇僻荒诞 沿波讨源 (2)

——钟馗画的缘起和钟馗神话的由来

(二) 时运交移 质文代变 (9)

——试谈钟馗画的历史沿革

(三) 吟志抒怀 借画发端 (17)

——略谈钟馗画的思想寄寓

(四) 画如其人 其异如面 (23)

——浅析钟馗画作者的创作个性

(五) 幻中有真 经营惨淡 (28)

——试析钟馗画的艺术表现手法

(六) 精芜并存 瑕瑜互见 (32)

——试谈钟馗画的历史局限性

(七) 媿妍相生 美意延年 (34)

——试谈钟馗画的美学特征

二、钟馗及钟馗画资料摘编

(一) 钟馗资料摘编 (44)

(二) 钟馗画资料摘编 (48)

三、历代钟馗画选登

- | | |
|-----|----------------|
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之一） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之二） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之三） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之四） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之五） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之六） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之七） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之八） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之九） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之十） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之十一） |
| 颜 辉 | 《钟馗出猎图》（局部之十二） |
| 龚 开 | 《中山出游图》（局部之一） |
| 龚 开 | 《中山出游图》（局部之二） |
| 陈 琳 | 《寒林钟馗》 |
| 王 蒙 | 《寒林钟馗》 |
| 无名氏 | 《鬼趣图》 |
| 戴 进 | 《钟馗夜游图》 |
| 戴 进 | 《钟馗夜游图》（局部） |
| 朱见深 | 《迎福如意》 |
| 李士达 | 《寒林钟馗》 |
| 钱 谷 | 《岁朝钟馗》 |
| 陈洪绶 | 《钟馗》 |
| 袁尚统 | 《迎福钟馗》 |
| 高其佩 | 《怒容钟馗》 |
| 高其佩 | 《迎福钟馗》 |
| 高其佩 | 《钟馗》 |
| 华 岳 | 《钟馗嫁妹图》 |
| 华 岳 | 《竹林钟馗》 |
| 金 农 | 《端阳钟馗》 |

金 农	《钟馗》
黄 慎	《钟馗图》
黄 慎	《笏蝠钟馗》
李方膺	《风雨钟馗》
罗 聘	《醉钟馗图》
闵 贞	《钟馗》
方 熏	《对镜钟馗》
姜 璩	《钟馗出游图》
蔡 嘉	《钟馗》
计 芬	《拈须钟馗》
任 熊	《终南进士》
居 廉	《钟馗》
赵之谦	《端阳钟馗》
吴友如	《司五月石榴花神》
任伯年	《钟馗宰鬼图》
任伯年	《钟进士斩狐图》
任伯年	《探路钟馗》
任伯年	《仗剑钟馗》
吴昌硕	《钟馗》
吴谷祥	《骑驴钟馗》
倪 田	《钟馗刺鬼图》
徐 祥	《笏蛛钟馗》
陆 鹏	《蒲觞涤氛》
王 震	《喜从天降》
胡三桥	《钟馗簪花图》
无名氏	《戏墨钟馗》
陈师曾	《持笏钟馗》
齐白石	《钟馗斩鬼》
齐白石	《钟进士》
齐白石	《钟馗搔背图》
齐白石	《钟馗小妹寿兄》
张大千	《归妹图》

张大千	《钟进士》
徐悲鸿	《饮酒钟馗》
徐悲鸿	《持剑钟馗》
徐悲鸿	《持扇钟馗》
徐悲鸿	《持杯钟馗》
徐 操	《云中钟馗》
徐 操	《送子钟馗》
杨淑贞	《临明人九钟馗图》
方 成	《鬼敢来矣》
民间门画	《钟馗》
天津木刻年画	《钟奎嫁妹》
晋南木版年画	《钟馗》（新绛版）

四、有关钟馗画附图

河北固安奎星石刻

泥塑，张一亭 《钟馗嫁妹》（局部之一）

泥塑，张一亭 《钟馗嫁妹》（局部之二）

面塑，汤凤国 《恨福来迟》

剪纸，山西月牙纹 《钟馗》

后记

一 “历代钟馗画”简论

(一) 奇僻荒诞 沿波讨源

——钟馗画的缘起和钟馗神话的由来

漫步于璀灿夺目的中国传统绘画长廊，便会惊讶地发现描绘钟馗形象的绘画竟然如此之多，而且自李唐以来，历代擅画钟馗的名家为数也很可观。范围遍及朝野，内容奇僻荒诞，形式随时变改，面貌与世竞新，以至将钟馗画作为专题来研究、探讨亦颇有自在的价值和内容。钟馗画起源于何时种种说法。从现传古籍所记载的传说看，钟馗画始于唐代。相传唐玄宗时期的大画家吴道子是钟馗画的创始者。对此，北宋的沈括在其《补笔谈》中有生动的记载：

“禁中旧有吴道子画钟馗，其卷首有唐人题记曰：‘明皇开元讲武骊山，岁暮，翠华还宫。上不怿，因疟作，将踰月，巫医殫伎不能致良。忽一夕，梦二鬼，一大一小。其小者衣绛袂鼻，屣一足，跣一足。悬一屣，搯一大筠纸扇，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞞双足。乃捉其小者，剗其目，然后擘而啖之。上问大者曰：‘尔何人也？’奏云：‘臣钟馗氏，即武举不捷之士也。誓与陛下除天下之妖孽’。梦觉，疟若顿瘳，而体益壮。乃诏画工吴道子，告之以梦，曰：‘试为朕如梦图之’。道子奉旨，恍若有睹，立笔图讫以进，上瞠视久之，抚几曰：‘是卿与朕同梦耳，何肖若此哉’！道子进曰：‘陛下忧劳宵旰，以衡石妨膳，而疟得犯之。果有黜邪之物，以卫圣德’。因舞蹈，上千万岁寿。上大悦，劳之百金，批曰：‘灵祇应梦，厥疾全瘳，烈士除妖，实须称奖。因图异状，颁显有司。岁暮驱除，可宜徧识，以祛邪魅，兼静妖氛。仍告天下，悉令知委’。”

北宋高承的《事物纪原》和明人陈耀文的《天中记》也有类似的记载。《天中记》所记载的钟馗故事注其出自《唐逸史》，可惜现在无从见到《唐逸史》的原书了。但从这些记载中可以得知，吴道子所画的钟馗当是以唐玄宗那奇异的梦境为依据，再加以艺术想象而创作的。尽管真迹未能得以流传，但从唐人题识中仍然可以想见画面所描绘的

场景是相当生动、相当真切的：玉殿中烛光闪烁，暗壁间妖气阴森。一个身着红衣、穿着一只鞋，光着一只脚，背插纸扇的矮鼻小鬼刚刚盗走杨贵妃的紫香囊和玄宗皇帝的玉笛，忽有一位头戴巾帽，身着蓝裳、袒着一只臂膀、双足登靴的钟馗盛怒而来，吓得小鬼抖若筛糠，绕殿狂奔。不由分说，钟馗一把揪住了那个跳梁小鬼，下手即抠出了他的眼珠儿，然后剖开，一口吞入肚中。这是多么奇僻荒诞而又迷离恍惚的图画！吴道子当年绘制的那些令人惊愕的钟馗画，不仅被沈括所称道，而且被五代的王衍、黄筌乃至宋代郭若虚等人所赞赏。郭若虚在《图画见闻志》中便这样写道：

“吴道子画钟馗，衣蓝衫、鞢一足，眇一目，腰笏中首而蓬发，以左手捉鬼，以右手执其鬼目。笔迹遒劲，实绘事之绝格也”。

这里，郭若虚谈到的趋殿钟馗是“鞢一足，眇一目”，而沈括所记述唐人题记中的钟馗则是“鞢双足”，不一定是一幅画。然而就题材和故事情节而论，却又几乎是完全一致的，均属于嗜嚼鬼目的趋殿钟馗。这表明吴道子确有钟馗画杰出的作品传世。既然吴道子是一位深受当朝帝王器重并有极高艺术成就的画家，既然吴道子长期被人尊为“画圣”，并被奉为民间画工们的开山鼻祖，那么后人将创始钟馗画的劳绩归为斯人，便不令人费解了。然而考察钟馗画的产生不能完全以传说为依据，还需尊重具体的历史事实。吴道子画钟馗是事实，但认为唐玄宗梦见钟馗之后，才指令吴道子创制有史以来的第一幅钟馗画，似乎还有进一步探讨的必要。

我们见一篇谈门画小史的文章中提到：

“钟馗作为驱邪斩鬼之神在年节装饰始于唐末，延续至明清不衰。开始大都悬挂于厅堂，小说《平鬼传》中谓：‘至今元旦令节，家家画钟馗神像：目睹蝙蝠，手持宝剑，悬挂中堂’。明刘若愚《酌中志》亦记除夕室内悬福神、钟馗等画”。

文章中关于钟馗画在民间流传的记叙是无可厚非的，但论定钟馗画作为年节装饰始于唐末，却还值得进一步商榷。且不谈盛唐时代吴道子的钟馗画早已风靡天下，即从《钦定全唐文》中一些文章的记述亦不乏例证。如曾在武则天、中宗、玄宗三朝供职，官至中书令的著名文学家张说便写过《谢赐钟馗及历日表》，其中有“中使至，奉宣圣旨，赐臣画钟馗一，及新历日一轴者……屏祛群厉，缢神像以无邪。允授人时，颁历书而敬授”等句子，可知岁终绘制钟馗画以“屏祛群厉”，进行辟邪的风俗已经盛行。又

如德宗时代的文学家、哲学家刘禹锡也写过《为淮南杜相公谢赐钟馗历日表》。表中写道：“……奉宣圣旨，赐臣画钟馗一，新历日一轴，星纪方回，虽逢岁暮，恩辉忽降，已觉春来。臣某中谢，伏以图写威神，驱除群厉，颁行律历，敬授四时，施张有严，既增门户之贵，动用叶吉，常为掌握之珍”。此外，刘禹锡写的另一篇《代李中丞谢赐钟馗历日表》也有类似词句。这些史料清楚说明，钟馗画作为年节装饰最迟已在盛唐时期兴盛一时了。

那么，钟馗画到底产生于何时呢？我们感到以一个简单的时间来回答这个问题是很困难的，而不能不大致追溯一下钟馗神话产生和发展的历史，这对于认识和考察钟馗画的缘起，或许有所裨益。

据可靠文献资料记载，我们民族对钟馗信仰的流行至晚在唐代初年即已存在。成书于唐中宗神龙二年（公元七〇六年，较唐玄宗登基的开元元年尚早七年）的韵书——王仁煦的《切韵》里，便有“钟馗，神名”的解释。沈括在其《梦溪笔谈》中提到在宋仁宗皇祐中年（即公元一〇五一年左右）于金陵上元县发掘一墓，从墓冢的石志上得知乃是南北朝时代刘宋征西将军宗愨的母亲郑夫人之墓。并记述宗愨有一妹名钟馗。可见钟馗之名，由来甚远，并不起源于所谓唐玄宗的开元之梦。沈括在考证中将刘宋时代宗愨将军之母郑夫人说成是汉朝大司农郑众之女，时代相距未免太远了些，实在难以令人相信。但指出钟馗这一名称早在唐朝以前即已存在的事实，却为后代学者考察钟馗神话的缘起提供了重要线索。以此推知，魏晋南北朝时代的人们争相以钟馗为名，实取其驱祟辟邪的吉祥之义。据马雍同志的文章考证，仅见于史籍的，即有北魏的尧暄（初名钟葵，字辟邪）、宗仲葵、杨钟葵（枹罕镇将）、张仲葵（袞孙）、于钟葵（名劼）、李钟葵（顿丘王）；北齐有官钟葵（宦者）、慕容钟葵；隋有杨钟葵（宗室）、乔钟葵（汉王谅部将）、段钟葵等等。《北史·恩幸传》官钟葵亦写作官钟馗；同书《隋庶人谅传》，乔钟葵亦写作乔钟馗，此可为“钟葵”即“钟馗”之证。另外，《宣和画谱·释道门》载六朝古碣得于墟墓间者，上有钟馗二字，盖即墓主之名。《资治通鉴·唐纪》又以王武俊部将张钟葵亦写作张终葵，此又“钟葵”即“终葵”之证。（参见马雍《钟馗考》）明人杨慎及稍后的著名学者顾炎武等人，便沿循“钟馗，即钟葵，即终葵”的线索，得出了钟馗神话传说导源于远古时代“逐鬼之椎”的论断。杨慎在其《丹铅总录》关于“钟葵·钟馗·终葵”的条款中这样写道：

“俗传钟馗起于唐明皇之梦，非也。盖唐人戏作钟馗传，虚构其事，如毛颖、陶泓之类耳。北史尧暄本名钟葵，字辟邪。后世画钟葵于门，谓之辟邪，由此附会也。宋宗愨妹名钟葵，后世画工作钟馗嫁妹图，由此附会也。但葵、

魘二字异耳。又曰：‘终葵，菜名。’《周礼·考工记》：‘大圭，终葵首。’注：‘终葵，椎也’。疏：‘齐人谓椎为终葵’。《礼记·玉藻》：‘天子摄珽’。注：‘珽然无所屈也，或谓之太圭，长三尺，于杼上又广其首，方如椎头，是谓无所屈，后则恒直’。

清初顾炎武《日知录》一书中关于“终葵”的条款基本沿袭了杨慎的说法，只是考证得更为细致、更为宽泛罢了。他们的论点是很清楚的：既然远古时代齐人将“逐鬼之椎”称为“终葵”，而“终葵”又为辟邪之物。那么，因字音相同，“终葵”亦可写为“钟馗”，故而“钟馗”逐渐由“辟邪之物”而演变为“驱鬼之神”。

对于杨慎这一说法，同时代而稍后的陈心叔提出了不同的见解，他认为杨慎的说法经不住推敲，所引用的材料也不够确凿。明人胡应麟《少室山房笔丛》在论及“钟馗”时转引了陈心叔的论述：

“考工记云：‘大圭首终葵’。注云：‘终葵，椎也’。正韵云：‘葵亦作揆’。

杨子危言即以钟馗之讹本于此，似无确据。若以字音相同，则《左传》殷人七族有终葵氏，《尔雅·释草》篇有葵葵、中馗二草名，岂可曲引为证？”

胡应麟自己则认为钟馗不过是鬼神名号，“六朝以前，因以有之，流传执鬼非一日矣。”因此，对于钟馗神话不必刨根问底，更不可穿凿附会。后人起名“钟葵”、“钟馗”等等不过取其“驱邪辟耗”的吉祥之意。杨慎等人竟以南北朝时代一些人的名字作为钟馗的出处，实在是荒唐的。胡氏的说法一语道破了杨慎等人见解的疏漏之处，虽没给后人提供出令人满意的答案，却能够开启后人的思路，因为古代神话和民间传说中与“钟馗”有关的典故并不难找到。明代陈心叔在批驳杨慎说法的同时，曾提供过当时另一种见解：即有人认为“钟馗”亦作“终葵”，六书本义，“终”有穷极毕死之义。古文“葵”也作“馗”。《集韵》中馗、葵、逵、嘏通用。因此葵即为山中神怪。孔丛子所谓“土石之怪”，所谓葵，罔两是也。穷治邪鬼，故称终葵耳。汉代张衡《东京赋》有“残葵魃与罔象”。薛综注：“残，犹杀也。葵，木石之怪，如龙有角，鳞甲光如日月，见则其邑大旱”。《说文解字》云：“罔象，木石之怪”。不过，陈心叔并不赞同这种说法，认为亦属主观意撰，论据尚嫌不足。

近人毛一波《补记二郎神三官和钟馗》一文引用了苏雪林女士的说法，认为“钟馗亦为魁星，及葵之演变”，而“魁星实系奎宿。所谓葵也，终葵也，钟葵也，钟馗也，不过皆由声音相近而衍变其字形而已”。这自可聊备一说。我们知道，“魁星”原是中国

古代天文学中二十八宿之一，故称“奎宿”。后被追求功名利禄的封建文人们尊奉为主宰文章兴衰之神。早在汉代纬书《孝经援神契》中即有“奎主文章”之说，后遂建奎星阁以崇祀之。清人顾炎武《日知录》说，神像“不能象奎，而改奎为魁，又不能象魁，而取‘之’字形，为鬼举足而起其斗”。因此，魁星神像头部象鬼，一脚向后翘起，如“魁”字的大弯钩；一手捧斗，如“魁”字中间的“斗”字；一手执笔，意谓用笔点定中举人的姓名。现固安县吕祖祠仍藏有组字奎星石刻，高一公尺四公分，宽五十九公分半，厚约三公分，奎星系以“克己复礼，正心修身”八字组成，正是外鬼内儒的象征，在实质上与钟馗传说有神合之处。故苏氏说法亦可借鉴。

如果从《左传·定公四年》记载的卫祝佗叙述周成王分康叔以殷民七族有终葵氏的史实来看，“终葵”一词确实从远古发源而来。倘若依据宋人丁度等人修定的《集韵》所说的馗、夔、逵、嘑可以通用的说法，那么，钟馗的由来还可以从《周礼·考工记》的终葵追溯到更为久远的传说中尧舜时代执乐的夔氏。我们可以从历史的角度认为夔是古代大名鼎鼎的乐官，但也可以从神话的角度认为夔是传说中的神祇。其实，这种分歧早在先秦时代已经开始了。如《山海经》中说“夔”是长着一只脚的灵兽。但《书·尧典》里却说夔是舜的乐官。而《韩非子·外储说》则将夔的神话解释为世俗趣闻，内容大致是这样的：鲁哀公对于夔的传说很感兴趣，但又有些迷惑不解，便问孔子说：“听说‘夔一足’，夔真的只生一只足吗？”孔子即刻回答：“所谓‘夔一足’，并不是说夔只有一只足，而是说象夔这么精干的人，有一位也就足够了”。可见古代神话传说在世代口耳相传中完全可以解释得五花八门，甚至达到风马牛不相及的程度。因此，若要硬将钟馗神话的起源及其演变十分精确地条理出一个清晰的脉络，就会犯将神话等同于史实的错误，不仅是不可能的，也是没有必要的。如果从这一角度分析，胡应麟的说法反倒有一些道理在。

但后人何以将钟馗作为驱祟之神的？明人谢肇淛、清人顾禄等人均认为与远古相传的驱逐疫鬼的“大傩之仪”相关。据《周礼·夏官·司马下》记载，主持大傩之仪的“方相氏”打扮成“掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾”的神异形象，他执戈扬盾，率领百隶从宫室里巷一直到荒郊野墓，到处驱逐鬼魅魍魉。常任侠同志在《关于我国音乐舞蹈与戏剧起源的一考察》一文中认为“大傩”从原始人斗兽而来，是一种驱祟的神舞，方相氏那威赫的装束，恐怖的怪面，随从者狂噪的叫喊，都存留着原始时代猎兽搏斗的样子。这种看法是颇有道理的。有关大傩的记载在《论语》、《礼记》、《吕氏春秋》、《淮南子》等古籍中都可以见到。据《后汉书·礼仪志》、《后汉书·皇后纪》、张衡《东京赋》等书目记载，汉代已将“大傩之仪”作为岁暮皇宫的重大礼仪，从皇宫王室直到侍中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事都按时参与，礼仪并

然有序，先是十二神追恶凶，继之是方相氏与十二兽舞蹈，然后在巡视宫室三遭之后，由门外骠骑传炬出宫，五营骑士将火炬从城里一直传到城外雒水，并将火炬扔到雒水的激流之中。礼仪结束前，还要将苇戟、桃杖等物分赐给公卿、将军、诸侯，用以表示恩宠。北魏时期大傩之仪的行列更为庞大，声势也更为显赫，居然结合军事演习进行，搞得威武壮观。（见《隋书·礼仪志》）《新唐书·礼仪志》是正史中关于“大傩之仪”的最后一次记载，我们从中得知唐代初年尚有“大傩之仪”，后逐渐被跳钟馗、挂钟馗神像的习俗所取代。正如谢肇淛在《五杂俎》中所说：“傩以驱疫，古人最重之，沿汉至唐，宫禁中皆行之，护童僮子至千余人。王建诗：‘金吾除夜进傩名，画袴朱衣四队行’是也，今即民间亦无此戏，但画钟馗与燃爆竹耳”。顾禄的《清嘉录》中也说：“家雪亭《土风录》云：装钟馗判官，即方相氏，蒙熊皮，黄金四目，执戈扬盾，以索室殴疫之遗意”。可知后人已将钟馗、判官、方相氏视为一体了。我们也可以从清人陆鹏所画的《蒲觞滌氛》中的设坛仗剑钟馗明显看出钟馗脱胎并取代于方相氏的痕迹。

那么，钟馗神话又为何附会到唐玄宗的梦境之中呢？这自然有其特定的原因。首先，按一般规律看，神话传说在其形成和发展的历史过程中，往往尽量攀附到某些著名的历史人物身上，并藉着这些历史人物的威望和影响，增强神话本身的真实性和感染力。正如汉魏南北朝时期的方士们喜欢将神话附会到酷嗜仙道之事的汉武帝身上那样，唐代及后代的好事者也喜欢为“浸喜神仙之事”的唐玄宗杜撰种种奇闻轶事。其次，唐玄宗是历史上人所共知的风流天子，琴棋书画、吹拉弹唱、舞蹈百戏，无所不好，且沉缅于荒诞无稽的道教之中，幻想得到长生轻举之术，因此唐玄宗自然成为唐代各种奇异故事的汇集中心。且不谈《开元天宝遗事》中所记载的关于玄宗皇帝的种种传闻，即使吴道子便有《明皇受箓图》等作品传世。《太真外传》还有唐明皇（即玄宗李隆基）随侍卿罗公远梦游月宫，并在畅游仙境中得到《凌波曲》、《紫云曲》、《霓裳羽衣曲》等等。可见《唐逸史》、《梦溪笔谈》等书说唐玄宗梦到钟馗捉鬼也都属于这类情况。再次，唐朝开元年间，钟馗已成为从宫廷到民间共同信仰的神祇，玄宗多次在岁暮将钟馗神像赏赐朝臣。故而说他梦见钟馗顺理成章，说他诏令吴道子画钟馗神像也势在必然。

由此观之，远古时代已经有了“夔”的神话，民间也出现了名为“终葵”的用于辟邪的驱鬼之椎，并在年终举行由方相氏执戈扬盾的“大傩之仪”，后来随着汉唐驱邪镇祟风俗的演变，逐渐将这些传说内容综合到钟馗神话之中。但在初唐，有关钟馗的神话似乎还较为笼统，较为空泛，甚至杂乱无章，仅仅作为驱邪迎福的吉祥之意在民间和宫禁中流行，并无完整故事情节。自有了唐玄宗梦钟馗的故事之后，钟馗形象才摆脱了“方相氏”、“判官”、夔怪等形象的历史性的纠缠，钟馗故事也有了独立发展的基础，钟馗遂变为令人瞩目的独具特色的形象。经吴道子及画工们的精心绘制而卓然立于

艺术的林苑之中。不言而喻，任何一个来自民间风俗史中的艺术形象的创造往往不大可能仅仅是一个人的功劳，恰恰相反，常常出现这样的情况：一位伟大艺术家在综合了前代和当代许多人的劳动成果之后，而取得了带有权威性的艺术成果。我们认为钟馗形象的创制也应做如是观。显而易见，吴道子手下的钟馗形象当是在参考前辈画工所画的门神、夔神、方相氏、判官等形象的基础上加以天才的再创造而绘制成功的。换言之，他不能不自觉地去综合前人和同时代人的艺术成果，否则他便不会成为我国画坛公认的最早地成功表现钟馗题材的大画家。

在探讨钟馗画的缘起和钟馗神话的由来之后，我们想顺便谈一下钟馗故事不断充实，不断发展的历史过程，使读者对钟馗画的情节发展有个大体了解，便于我们在后面文章中进行分析。

自唐代钟馗画出现之后，民间挂钟馗、跳钟馗的风俗日趋兴盛，钟馗迅速成为显赫的神祇之一。唐末五代杜光庭所撰《太上洞渊神咒经》一书便有钟馗杀鬼，付之“辟邪所”的描述。宋代钟馗故事得到了充实和发展，高承的《事物纪原》虽然复述了沈括在《梦溪笔谈》中讲述的故事，却做了一些不可忽略的加工和润改，如补充了钟馗“因应举不捷，触殿阶而死。奉旨赐绿袍而葬”，并被追封为“终南进士”的基本情节，较沈括仅说钟馗是“武举不捷之士”具体了一步。同时，高承还将害唐玄宗致病的小鬼定名为“虚耗”，使钟馗捉打的对象明朗化了。不过，宋代有关钟馗的戏曲尚不完整，只是将民间风俗中的钟馗形象粗略地搬上舞台而已。对此，宋人孟元老在《东京梦华录》有如下记述：

“忽作一声如霹雳，谓之‘爆仗’，则蛮牌者引退，烟火大起，有假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者上场，着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足，携大铜锣随身，步舞而进退，谓之‘抱锣’。绕场数遭，或就地放烟火之类。又一声爆仗，乐部动拜新月慢曲，有面涂青碌，戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类，谓之‘硬鬼’。或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍鞭筒，如钟馗像者，傍一人以小锣相招和舞步，谓之‘舞伴’。继有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面，如骷髅状，系锦绣围肚看带，手执软仗，各作魁谐趋踈，举止若排戏，谓之‘哑杂剧’”。

但是，宋末元初的钟馗画已发展到丰富多采的极为成熟的地步了。捉鬼、嫁妹、饮宴、部鬼、夜猎、出游等重要场面均有生动的表现，从而为明代钟馗戏曲的发展提供了丰实的形象基础。明代杂剧《庆丰年五鬼闹钟馗》剧情已相当完善，全剧的重点虽然集中在五鬼闹钟馗的热闹场面上，但这一场面已紧紧嵌合在钟馗应举、被黜、愤亡、显

灵、受封、捉鬼等主要情节之中了。戏里对钟馗身世的介绍颇为详细，说他姓钟名馗，字君实，系终南山终南县甘河镇人氏。戏中一再强调钟馗为人正直，并以奸相杨国忠做为衬托。钟馗曾两度应试，均因受杨国忠的排斥而落第，后受县官的再三鼓励和催促，才勉强第三次应试，但仍被权奸杨国忠黜落，当即气愤致死。这些情节的添加投合了当时世俗对忠奸对立之类的故事模式的好尚之情，也容易激起观众对钟馗不幸遭遇的深切同情，从而加强了戏剧效果。因为这出戏是内廷岁首奉供的吉祥戏，所以在结尾处将钟馗显灵托梦一事由皇帝改为大臣，可能是为避免触犯皇家忌讳而有意安排的。至于明末清初的小说，如《斩鬼传》、《平鬼传》之类更是情节丰富，故事曲折，浩浩荡荡，洋洋可观。但将唐玄宗改为唐德宗，将奸相杨国忠改为奸相卢杞不知因何缘故。由此观之，钟馗画、钟馗戏曲、钟馗小说都是从古代神话传说和民间风俗中发源而来，它们之间相互影响、相互补充的痕迹非常明显，题材内容和基本思想倾向也颇为一致。

在结束文章时，应该申明的是：我们谈到钟馗神话由来问题时，所引用胡万川先生著述的《钟馗神话与小说之研究》的材料是不少的。胡先生治学严谨，立论审慎，他的研究成果为我们论述钟馗画的缘起提供了很多方便。当然，对于钟馗画的缘起尚有许多问题有待于进一步探索，我们今后将和同志们一起再做较为深入的考察和研究，以期将这一问题解释得更为科学、更为准确一些。

（二） 时运交移 质文代变

——试谈钟馗画的历史沿革

刘勰在其《文心雕龙·时序》中指出：“时运交移，质文代变”，“文变染乎世情，兴废系乎时序”，从而说明了艺术的发展不但与其所处的具体的历史时代息息相关，而且有其内在的承继和变异规律。证之以历代钟馗画，亦能找寻出其历史沿革的大致线索。这里，我们不妨将历代钟馗画大体上划分四个发展阶段。当然，这四个阶段的划分是粗略的。因为不管怎样依照钟馗画历史发展的基本状况进行划分，也很难包罗万象和囊括种种例外。绘画发展的历史进程已经表明，各种绘画现象总是错综复杂地交织在一起。前一个时期固然孕育着后一个时期的种种因素，但后一个时期也往往重复或变相重复前一个时期已经出现的种种现象，只是在艺术表现上各有不同侧重而已。

第一阶段可称之为“钟馗画的初创阶段”。这一阶段大抵从唐朝开元年间起始，中经天宝、至德，直到唐末。从北宋高承《事物纪原》的记叙来看，钟馗的画像原是用来防卫门户的，所谓“画其像于门也”。玄宗时代大臣张说和德宗时代刘禹锡所作的“谢赐钟馗及历日表”一类文章中，为我们留下了岁暮在门户张贴钟馗神像，以“屏祛群厉”，“施张有严”的记载。但唐代用于防卫门户的神像并不仅仅限于钟馗，还在吴道子之前，民间便早有张贴门神的习俗。我们知道，‘鬼神’这种荒诞之说，本是原始人类想象中的创造物。原始人类对于鬼神崇拜的出现似乎略早于对祖先的崇拜。伴随着家庭、私有制和国家的产生，人们自然地产生了防卫门户的观念。《礼记·丧服大记》注中已有“君释菜，礼门神”的说法。汉人王充《论衡·订鬼篇》和应劭的《风俗通议·祀典》等书记载的作为护宅神祇的神荼、郁垒，便带有早期神话性质。相传远古时代的黄帝拥有至高无上的权力，不仅统治人间，也管辖天地间的鬼神。至于那些游荡在人间的鬼怪，则命令神荼和郁垒两兄弟去统领或管制。这两兄弟住在东海的桃都山上。山上长着一棵巨株桃树，那盘盘屈屈的枝干荫盖了几千里的地面。在桃树东北枝杈间有一座鬼门；即由神荼、郁垒日夜把守，专门检查从人间游荡过来的形形色色的鬼怪。一旦发现鬼怪中有在人间行凶作恶者，就毫不客气地用芦苇绳子将恶鬼捆绑起来，送到山上喂饿虎，吓得鬼怪们不得不收敛一下恶行。于是黄帝稍稍松了一口气儿，只让人们每逢年终按时驱除鬼怪。为了驱鬼镇邪，人们用桃木雕刻成神荼、郁垒二神。后来为了方便，干脆将神荼、郁垒画到门上，便成了民间世代相传的门神画。与此相类的记载还可参见宗懔的《荆楚岁时记》。到了唐代，门神由神荼、郁垒二兄弟改画为秦叔宝、胡敬德二位开国大将。对此，《三教搜神大全》记述甚详：

‘按传，唐太宗不豫，寝门外鬼魅呼号，太宗以告群臣。秦叔宝奏云：‘愿同胡敬德戎装立门外以伺’。太宗可其奏，夜果无事；因命画工绘二人之像悬宫门，邪祟以息，后世沿袭，遂为门神’。

从以上记述中可以知道，在唐玄宗开元年间以前，民间的门神画已有悠久的历史，而且遍于千家万户，流传也相当广泛。在这样一个特定的历史情状下，民间画工们在描绘门神形象中必然积累了相当丰富的艺术经验。这些经验对于民间画工出身的吴道子并不生疏，它必然为吴道子创制钟馗画提供足资借鉴的技巧和形象。从某种特定意义上讲，钟馗画亦可视为古代门神画的一个发展。据王伯敏同志考证，吴道子约在七一六年（开元四年）被唐玄宗召入禁宫为供奉，旋即授予内教博士，四年后晋升为“宁王友”（官从五品下），开元十一年（即七二三年）吴道子奉诏画钟馗，这正是他深得玄宗青

睐时期，也是他精力鼎盛、才华横溢时期，此时他誉满长安，街巷妇幼，“无有不知吴生之善画”。所画《趋殿钟馗》、《十指钟馗》赢得帝王赞赏，经过画工们摹榻镌印，流传到民间，被人们称为“钟馗样”（见郭若虚《图画见闻志·钟馗样》）。“钟馗样”，这是对吴道子绘制钟馗画的极高赞誉。正如王伯敏同志在介绍吴道子时说：“绘画史上，画家的创造，被尊称为‘样’的不多。‘样’即‘样子’，亦即楷模的意思。在艺术上既要给人以楷模的作用，首先要具有独特的风格。古代的画家中，被称为‘样’的，有张僧繇的‘张家样’，曹仲达的‘曹家样’，再就是吴道子的‘吴家样’，还有周昉的‘周家样’”。“钟馗样”作为“吴家样”的一个有机组成部分，一出现便达到很高的艺术水平。这固然和吴道子本人曾学画于民间画工，素有绘制门画的功底有关，也与他广博的艺术修养及丰富的艺术想象力分不开。因此，吴道子的钟馗画一经问世，便得到了人们普遍的承认和欢迎。当时吴道子的弟子很多，见于画史记载的著名弟子有卢棱伽、杨庭光、翟琰、张藏、张仙乔、王耐儿、车道政、僧思道等人。《京洛寺塔记》说吴道子还有“手诀”传授弟子。弟子中以卢棱伽、杨庭光二人的成就最为卓著。但他们大都靠传移摹写“吴家样”过活，创造性无法与吴道子相比，自然他们笔下的钟馗也脱不出吴道子的模本。

所以，初创阶段的钟馗画，即是根据当时民间习俗需要而盛行的一种门神画，这些画又多以吴道子的“钟馗样”为模本，表现形式比较单一，包含的内容也不外是驱恶除邪之意，无论在宫廷还是民间，多视为崇奉的偶像，其艺术方面的价值还有待进一步开掘。

第二阶段可称之为“钟馗画的更革阶段”，大体可以定在五代至宋元之间。这一阶段，出现了大胆变异和更新“钟馗样”的行动，从而为钟馗画的丰富和发展开拓了新的衢路。《图画见闻志》、《宣和画谱》分别记叙了这样一则脍炙人口的故事：唐代灭亡后，宫廷收藏的吴道子的钟馗画流散到民间。公元十世纪初，有人将这幅珍品进献给蜀后主王衍。王衍如获至宝，挂到卧室内观赏不已。当时大画家黄筌正在前蜀任待诏。一天，蜀后主诏黄筌进内殿观赏吴道子画的钟馗画，黄筌见画叹为观止。蜀后主当即对黄筌说：“吴道子画的这幅钟馗，是用右手第二指挖鬼的眼睛，不如改用拇指挖鬼眼显得更有力量，卿能否为朕改画一下？”黄筌领旨后，将画带回家里，一连揣摩了好几天，最后决定另用绢素重新绘制一幅用拇指挖鬼眼睛的钟馗图。新的钟馗图画好后，黄筌便拜见蜀后主，将吴道子原作及自己新作一并献上。蜀后主看罢，责怪他不遵旨意：“朕只令卿改动一个手指，为何又以另纸别画一图？”黄筌解释说：“吴道子所画钟馗，一身的力量和神色意态都集中在右手的食指上，并不在拇指。因此随意改动手指，势必毁坏了原作。我新画的钟馗已将全身气力和神态统统移到拇指上了”。这一番话，说得蜀

后主恍然大悟，喟叹良久，盛赞黄筌想得周全，态度审慎，不妄下笔。这故事说明画家对人物的动作同神气的有机契合已经颇为考究，同时也表明，到了五代，人们不再无所保留地满足于吴道子的“钟馗样”了。当时画坛的情势十分清楚：突破“钟馗样”的束缚，塑造自己时代所理想的钟馗形象的欲望正推动着画家们进行新的求索。如五代的画家王道求为相国寺画的壁画《挟鬼钟馗图》已经对吴道子“钟馗样”做了变易。同一时代的南唐周文矩也擅画钟馗，宋代御府曾收藏过他画的七幅钟馗作品，其中有五幅《钟馗氏小妹图》，这表明此时画家们已不限于画钟馗捉鬼的场面，而是随着钟馗故事的日趋丰富将题材扩展到表现钟馗家世和日常生活方面去了。宋代的画家如杨槩、石恪、蒲生、孙知微、李公麟、马和之、马麟、梁楷、颜辉等人，都画过钟馗形象。石恪性情滑稽善辩，笔墨纵逸简洁，章法疏阔多变，所绘钟馗奇崛狂怪，不肯囿于前人成法。蒲生所画钟馗骑一头巨牛，有鬼仆前呵后拥，厉鬼望而发抖，无所措其手足，曾受到著名文学家、书画家文与可的赞许。素有“宋画第一”之誉的李公麟，也曾画过《钟馗嫁妹图》，可惜已无从得见。南宋宁宗时代的画家梁楷在描绘钟馗时能别开生面，他并不径直刻画钟馗捉鬼缚妖的壮举，也不愿重复前人一再画过的嫁妹题材，而是别出机杼地杜撰了诸如“偷花窃笛”之类的闲事，从而进一步丰富了钟馗的思想性格和艺术形象。明人蒋主孝在《题梁楷画钟馗》一诗中极好地说明了这一情状：“虎口虬须真可怪，如何不解缚人妖？偷花窃笛浑闲事，忍见三郎万里桥”。只是蒋主孝只希望钟馗夜以继日地捉鬼缚妖，不满意让钟馗去干琐碎的闲事，因此他不满意梁楷所画的内容。但这只能说明蒋主孝对钟馗要求的过于严苛和机械，也说明他并不理解梁楷的用意。马麟绘制的《钟馗夜猎图》，场面烜赫逼人，形象怪诞绝伦，古籍虽屡有记载，原作却不知散落何方。宋末元初的著名画家颜辉所制长卷《中山出猎图》是一幅难得的绘画珍品。画面除着力描绘钟馗形象外，依次刻画了十八个姿态各异的鬼怪形象：或鸣锣开道，或按戟窥觐，或踞足引弓，或操盾握刀。另外，持兵狂吼者有之，彪彪虎视者有之，举杖抡棍者有之，严阵以待者有之，牵虎携叉者有之，驾鹰呼犬者有之。但见钟馗骑着蹇驴，提着神剑，紧紧押在队尾。他咬牙切齿，双目圆瞪。想是钟馗已经得知鬼怪正在前方造罪作孽，此刻已忍无可忍，气愤填膺，满腔的怒火早从心头燃烧到眉头，再也无法遏制了。后面跟随着两个瞠目结舌的小鬼，正在怵惕不安地惶惶四顾，阴森紧张的气氛使人触目惊心，预感到一场擒妖缚鬼的激战已经迫在眉睫。若从钟馗那剑拔弩张、咄咄逼人的威猛气势来看，这场昏天黑地的战斗的最后胜利是可以期待的。明人凌云翰特为颜辉这幅作品写过这样一首诗：“终南进士乃好武，野魅山精皆部伍。搜田也欲从四时，作气恍如聆一鼓。铜钲先鸣地欲裂，皂盖后张风为举。蹇驴足跛不受鞭，良犬尾摇何用组。锦绦未许纵苍鹰，铁绁犹能缚玄虎。跳踉众鬼为卒徒，矍铄一翁作谋主。或为狼顾背拔

轮，或作猱升前试斧。鸱鸣口应已张弓，蛇偃肩担来穀弩。身凭大盾宛转遮，手弄飞槌高下舞。坐作击刺众莫当，进退超骧孰敢侮？狰狞似觉口吐牙，轻捷浑疑臂生羽。逐禽不假御车舆，获兽何劳施网罟。亦如尘世有司存，颇类神仙足官府。画工后辈效前人，戏笔何年追旧谱？已无吴生名擅场，复有颜辉好奇古。周易取象车载一，韩子送穷名数五。如斯情状不易知，更欲形容亦良苦。且须留取作岁除，竹爆一声春满宇”。诗画相映成趣，堪称“双美”。在技巧方面，画家的笔法灵便而雄强，虽以吴道子的莼菜条描法为主，却巧妙地融入了“游丝描”和“铁线描”，他的笔法完全是随着塑造形象的需要而相机变化的。所画鬼怪能表现出勇猛、鲁莽、狡狴、刁钻、沉定等不同性格，所画动物——如虎、驴、犬、鹰——都能刻画入微，形神毕肖，毫无苟且松懈之处。颜辉的另一幅作品《钟馗月夜出游图》（现藏美国纳尔逊美术馆），画面清旷幽冷，立意深邃含蓄，亦能体现画家高深的艺术造诣。统观宋人钟馗画，正如《宣和画谱》评述杨槩时讲的那样：“钟馗近时画者虽多，考其初，或云：‘明皇病虐，梦钟馗舞于前以遣虐疢。其后传写形似于世，始有钟馗。然临时更革，态度大同而小异，唯丹青家缘饰之如何耳’”。这段话大体将钟馗画的发展划分出两个阶段，即“传写形似”和“临时更革”阶段。我们试将“传写形似”阶段作为“钟馗画的初创阶段”，而“临时更革”阶段即“唯丹青家缘饰”阶段则是这里叙述的“钟馗画的更革阶段”。这个阶段的钟馗画，在情节上已不局限于吴道子的嗜嚼鬼目的趋殿钟馗了。“钟馗出猎”，“钟馗嫁妹”，“偷花窃笛”等新内容的出现，使钟馗画得到充实。画中的钟馗不再只是镇妖避邪的门神了，而是有血有肉、有情致、有性灵，人格化了的神，更接近于现实中的人了，更符合人们的理想和愿望。自然，这与社会的发展变化，钟馗神话传说的不断丰富有着内在的联系。就钟馗画而言，其艺术生命的脉搏正在微微地跳动。

第三阶段可称之为“钟馗画的寄寓阶段”。这一阶段大致从宋元以后到清代灭亡。在此六百余年间，中国漫长的封建社会从急剧衰落渐至走向灭亡。整个社会经常处于激烈的动荡或战乱之中，一些正道直行的文人墨客，常常无辜遭到文字狱的迫害。这使一些画家不得不采取较为曲折的方式抒情达意。在这种情势下，他们笔下的钟馗往往不只是为了驱除邪恶，而成为借以寄寓画家本人思想情志的特定的艺术形象。清人郑绩在其《梦幻居画学简明》中曾说过这样一段话：

“画鬼神前辈名手多作之，俗眼视为奇怪，反弃不取。不思古人作画，并非以描摹悦世为能事，实借笔墨以写胸中怀抱耳。若寻常画本，数见不鲜。非假鬼神名目，无以舒磅礴之气”。

此段文字借来说明元以后的一些画家创作的钟馗画，大体是合适的。元代著名画家陈琳和王蒙均有《寒林钟馗图》传世。他们在借钟馗以寄寓自己某种孤高、恬淡和凄清的胸怀却颇为一致。明人钱谷的《岁朝钟馗图》，画的是钟馗手持笏板，帽翅间着几朵春花，喜从心来，欢腾欲舞，自有一番风致。这可能与明代中叶及清代前期城市经济活跃，美术中寄寓吉祥的倾向日趋显著不无关系。也是画家腾蹕于艺苑之中，欣然挥毫时欢悦雀跃心情的体现。刘枋的《钟馗图》（见日本铃木敬编《中国绘画 总合图录》）画钟馗喜气洋洋地自天而降，似从远处山峰飞越而来，地下小鬼早已备好佳肴美酒，专等馗爷受用，想是画家以为钟馗捉鬼有功，必将受到殊遇。杰出画家陈洪绶也是画钟馗的高手，他画钟馗强调并夸张了头部，面目怪异却很慈善，很有神仙气概。但从其神态中似乎窥察到钟馗尚有无限心事。本来足以镇服鬼魅的钟馗，如今已老态龙钟，看来是力不从心了。王伯敏在其《中国绘画史》中写道：“明亡之后，老莲怀念故国，心情沉郁，时而吞声饮泣，时而纵酒狂呼。当清军攻入浙江时，不幸被俘。清军逼他作画，把刀搁在他的头上，而他坚决不动笔。他还创作《归去来图卷》，规劝他的老友周亮工不要做清朝的官”。清兵入浙东，老莲毅然在绍兴云门寺剃发为僧一年余。后自号老迟，亦称悔迟，在绍兴、杭州一带卖画。这幅钟馗画当是陈洪绶于清顺治二年所画，为友人劝蒲觞而作，曲折地寄托着他胸中极大的痛苦和矛盾。清代钟馗画的创作达到鼎盛时期，许多著名画家，如顾见龙、高其佩、华新罗、金农、黄慎、罗聘、闵贞、居廉、徐祥、赵之谦、任熊、吴友如、任伯年、吴昌硕、钱慧安等人，都曾画钟馗。他们作品数量远远超过了前代，艺术个性也较为突出。如高其佩，他几乎每年都要画若干幅钟馗，故传世作品甚多。现在北京故宫博物院，辽宁省博物馆、中国历史博物馆、上海博物馆乃至日本篠崎都香佐等人都藏有高其佩的钟馗画。仅是故宫博物院收藏他画的《钟馗变相画册》便有各类钟馗十二页，计有观剑、罢宴、骑鬼、镜中、登坛、风雷、降魔、抱膝、封章、掩口、读书、瞌睡等内容，几乎涉及到人们所能想象到钟馗生活中的一切。这一切已不限于从俗习、辟邪恶和驱鬼怪了，其中融入了画家对污浊现实的憎恨，对汲汲于富贵者的揶揄，以及对迂腐的麻木不仁的侏儒的嘲弄，等等。可见画家心目中的钟馗是颇有寄寓意味的。这些感慨显然是他多年的宦海浮沉所淤塞而致。高其佩在一首题画诗中写道：“江上西风几夜狂，西风才住月昏黄；画中意趣愁中味，梦里关河醉里乡”。这“愁中味”、“醉里乡”、“梦里关河”都与他在钟馗画里表现的意趣声息相通。同时作为首创指头画的高其佩，用指头蘸墨在绢素上一口气画成十二幅不同姿态的钟馗，或文或武，或喜或怒，或酣醉如泥，或威风凛凛，或仙袍飘逸，或朝服楚楚。指墨淋漓，技法灵便，令人叫绝，这正是画家略胜前人一筹的地方。且以他的《骑鬼钟馗图》为例，群鬼被钟馗降服之后，只得任其役使。钟馗将群鬼当作蠢驴，骑坐其上，一

股胜利者的得意神色在他那乱生髭须的面庞中荡漾流溢，而枯瘦如柴的小鬼们摄于馗爷的神威，不得不驮着气势如虎的钟馗，一个个呈现出招架不住却又不敢怠惰的情态，实在惹人发笑。其后，乾隆年间崛起了倾动一时的“扬州画派”。这些画家们或落魄于官场，或失意于仕途，只好以卖画度日。他们与清廷如意馆中的那些正统画家不同，被权贵者视为狂怪和异端。其中黄慎、金农、华新罗、罗聘、闵贞等人均有钟馗画传世。值得注意的是，清人画钟馗似乎多集中在五月五日端午节而非除夕。（当然，除夕也有画的）。从除夕移向端午，大抵始于明清之交而盛于清代。清代文人畏于文字狱的苛毒，不敢轻率议论朝政，而好发思古之幽情，每每博览古籍，力集古今之大成。在这种学术氛围中，一些画家对历代钟馗画的考察和研究也较前人迈出了一大步。生活在康熙、雍正、乾隆三个朝代的金农便是取得显著成就的一位。他在七十五岁那年特意用佛寺的米汁和墨在端午节画过一幅《醉钟馗》，题云：

“唐吴道子画《趋殿钟馗图》，张渥有《执笏钟馗》，五代牟元德有《钟馗击鬼图》，宋石恪有《钟馗小妹图》，孙知微有《雪中钟馗》，李公麟有《钟馗嫁妹图》，梁楷有《钟馗策蹇寻梅图》，马和之有《松下读书钟馗》，元王蒙有《寒林钟馗》，钱谷有《钟老馗移家图》，郭诩有《钟馗杂戏图》，陈洪绶有《钟馗元夕夜游图》，未有画及醉钟馗者，预用禅门米汁和墨吮笔写之，不特御邪拔厉而其醉容可掬，想见终南进士嬉遨盛世、庆幸太平也。昔人于岁终画钟馗小像以献官家，祓除不祥，今则专施之五月五日矣。辛巳夏日画……”。

在这段题识里，金农列举了从唐到清的十二位画家钟馗画的名作，申明画“醉钟馗”是自己的首创，而且是“用禅门米汁和墨吮笔写之”的，与过去人们岁终为官家画钟馗的惯例不同，现在专于五月五日画钟馗了。众所周知，五月五日战国时代伟大诗人、杰出的政治家和思想家屈原投身汨罗的忌日。我们民族特以一个节日——端午节——专门纪念他，充分反映了广大人民对于屈原的热爱与怀念，也充分说明人们对于谗害美好人物的邪恶势力的憎恶。另则，从风俗史上看，五月一向就被古人误认为是“恶月，多禁忌”（见宗懔《荆楚岁时记》）。而端午节则更是五毒汇集，邪祟滋生的恶日。因此，清人将钟馗画到五月端午是有深刻寄寓的。显然，这一改变已与传说中玄宗的本意不同了。此时钟馗已发展成为护卫万众，象征着扶善惩恶的正义之神。

在寓意阶段，许多画家笔下的钟馗，已不完全是过去神话传说中的角色，而多成为画家自己身心的写照。借钟馗之躯，抒发胸中的块垒，影射对现实生活的扬弃，鉴于这

一阶段以钟馗形象寄寓情怀的画家甚多，身世各不相同，境遇各有千秋，其作品亦各有特色，故暂且叙述至此，更详实更广泛的内容将在下一章具体论及。

第四阶段可称之为“钟馗画的漫画化阶段”。这一阶段当定于清朝灭亡之后。随着现代革命运动的蓬勃发展和历史唯物主义理论的胜利普及，画家们逐渐破除了对钟馗神话的迷信。迅速发展着的科学技术极大地开拓了人们的眼界，把往日一些画家们对鬼神的盲目虔诚驱赶到九霄云外。这个时期，除了应酬民间风俗而画的某些传统的钟馗画外，带有创作性的钟馗画实际上已越来越趋于漫画化了。所谓漫画化，就是指其通过钟馗这一传统形象影射某种社会生活现实，具有较为明显的讽刺性或幽默性，借以抨击或颂扬某些人的思想作风或某种有代表性的生活现象。这么一来，势不可避免地会偏离甚至完全不符合钟馗神话的原义。但却为广大民众所喜闻乐见。如齐白石在六十五岁时画的《钟馗搔背图》，描写了一个又黑又瘦的戴帽小鬼为身穿官服的长髯钟馗搔背，乍看简直就象旧日农村墙角边小孩为大人搔背的墨笔漫画。题识是：“不在下，偏搔下；不在上，偏搔上，汝在皮毛外，焉能知我痛痒”？这实际与钟馗捉鬼的故事大相径庭，让人们在幽默之中自己去寻味寓意。有人说这画表示只有自己才能最知道自己的痛痒所在，别人假献殷勤也无济于事；也有人说这画意在讽刺那些不了解情况便瞎忙一阵却丝毫解决不了任何问题的蠢物；还有人说这画表示办事情不从内部本质上入手，光抓一些表面上的皮毛现象，只能劳而无功，甚至可能受到严厉的惩罚，等等。那么，这幅作品的确切寓意到底是什么？我们认为即使作者在世，也不容易说清楚。因为一幅有一定思想深度的反映某些现实本质的优秀作品（不论鸿篇巨作，还是玲珑小品），常常是艺术形象大于作者主观意图，使悠悠无尽之意蕴含在有限画面之中。齐白石另一幅作品《钟馗小妹寿兄》，表现钟馗小妹为庆贺哥哥生日，特意送一担小鬼作寿礼，让大鬼挑着送去。并说，如果嫌少，连挑担的大鬼也一并送与。形象十分幽默，寄寓也很深广。胡佩衡、胡橐在其所著的《齐白石画法与欣赏》一文中解释这幅画时写道：

“……其实这些作品，大都有影射，寓意很深。象这筐里的小鬼，骨瘦如柴，挑担的大鬼，蓬头垢面，愁眉苦脸，一脚穿草鞋，一脚赤裸着，这就是破产贫困农民们的漫画像。旧社会的农民在地主的奴役下，就是过着鬼一样的生活，所以旧社会农民在寺庙里看到这样生动的自画像，当然会受感动的”。

胡佩衡、胡橐的分析使我们想到了歌剧《白毛女》，在那里确实是“旧社会使人变成鬼，新社会将鬼变成人”的。解放以后，由于人民翻身做主，马克思列宁主义、毛泽东思想在国家政治生活中居于领导地位。鬼神迷信和陈腐的封建道德观念不断被人们破

除，并受到相当深刻的冲击和批判，社会上的阴暗势力也随之锐减，故而用钟馗画避邪的习俗渐趋消亡，画家也改变了端午节或除夕画钟馗的老例。但钟馗的形象并没有因为时代的巨变而从人们的记忆中流逝，相反，他依然作为驱魔镇祟的正义之神不时被人们提起。不过，现代人们用钟馗的名字大多是用其比喻义，不太具有封建迷信的本意了。如对社会上出现的贪污受贿，玩忽职守的不正之风。方成同志有感于此，画了这样一幅毛笔漫画：钟馗已经昏睡在茅台酒、糕点堆旁边，完全忘记了捉鬼的职责。题为“鬼敢来矣”！身为打鬼的威神却不尽力打鬼，反而吃人贿赂，醉生梦死。这真是辛辣而又善意的讽刺。是给那种误入歧途者的一剂苦口良药。在艺术表现上，画家将外来的漫画形式与中国传统的减笔画结合起来，使传统的钟馗题材为新的历史时代服务，值得我们予以重视和研究。总之，钟馗画到了漫画阶段，已不注重沿袭传统钟馗画的内容，而多是以钟馗形象为典故，借助表达新的含义，使其直面于社会现实，显明地宣泄作者对现实生活种种现象的认识。

我们把钟馗画划分为四个历史发展时期，并加以简略地叙述，期望有助于读者了解历代钟馗画发展沿革的大体轮廓，同时似乎也可从中洞察到中国人物画历代演变的一道深深的辙痕。

（三） 吟志抒怀 借画发端

——略谈钟馗画的思想寄寓

随着文人画的勃兴，中国绘画寄情寓意的特色日益显露，有如串串珠玑光彩熠熠，启人心扉。发展到更革阶段的钟馗画便是如此。自宋以来，我国封建社会日趋衰落，封建统治者对异己的镇压也更加严酷。特别是元以后，文网严峻，冤狱层见叠出，封建主义的文化专制政策变本加厉，文人们的思想言论稍有不慎，便会获咎论罪，甚至满门抄斩，株连九族。当时一些对社会现实不满的文人画家，虽有心中不平，却无力进行抗争，便纷纷走向归隐或躬耕的道路，寄兴山林，寄情诗画，以发泄胸中不平 and 满腹牢骚。钟馗画由初创阶段的门神画发展到具有深刻思想寄寓的阶段，与这一特定的历史背景，有密切的联系。

著有《方山堂稿》的陈元甫在元至正年间说过：“方今画者，不欲画人事。非画者

不识人事，是乃疏于人事之故也”。这里虽讲“疏于人事”，其实并非完全逃避现实，有不少人是借古、借物、借鬼神隐蔽地抨击现实。郑板桥在一首题画诗里意味深长地说：“画工老兴未全删，笔也清闲，墨也斓斑。劝君莫作画图看，文里波澜，字里机关”。对宋元以后许多钟馗画，似乎亦应作如是观。因为只有潜心弄清楚画里面的“波澜”和“机关”，才能有助于我们对整个作品的欣赏分析和理解。那么，宋元以来的钟馗画寄寓了哪些方面的思想呢？这突出地表现在两个方面：

首先，寄寓了异常浓烈的民族情绪，表现了画家对异族统治者或外国侵略者无比愤慨和毫不妥协的斗争精神。以宋末元初的画家龚开画的《中山出游图》为例，该图（现藏美国华盛顿费利尔博物馆）画的是钟馗和小妹乘坐舆轿出游的热闹场面，有二十余个小鬼随其趋走，其中有男有女，有大有小，有黑有白，有丽服靓装，亦有赤背裸体，真是形形色色，怪怪奇奇，世所未有。众鬼有的抬轿，有的肩壶，有的扛宝剑，有的挑行装，有的挎包裹，有的背葫芦罐，还有几个鬼奴将专供用食的小鬼缚吊在竿上或装到筐里跟在队伍后面，想是负责运送粮饷的后勤。小妹及其侍女均以墨当作胭脂涂抹面颊，堪称想落天外。钟馗被描绘成一位胖墩墩的老头儿，此刻他正袖手回眸环视周围的一切，从他圆睁的两只巨眼和那个硕大的朝天鼻孔，令人感觉到那足以压倒鬼魅的凛凛难犯的神威。钟馗四周的鬼奴一律是元兵服饰，从中可以窥察到作者抗元的寓意。由于这幅作品造意新奇，寄寓巧妙，故而引起许多文人墨客的重视。在当时便有王肖翁、韩性、李鸣凤、宋无、释宗衍等人对这幅画题诗评论。宋无赞道：“翠岩道人（即龚开）心事平，胡为识此鬼物情？看来下笔众鬼惊，诗成应闻鬼泣声，至今卷上阴风生”（见《题翠岩中山出游图》）。李鸣凤评得饶有情致：“堪笑龚侯戏鬼神，毫端写出逼真真。我贫不敢披图看，恐作揶揄来笑人”（见《题中山出游图》）。宗衍和尚题得深沉感人：“老髯见鬼喜不嗔，出游夜醉中山春。髯身自是鬼龙者，况乃前后皆非人。楚龚老死无知己，生不事人焉事鬼？吁嗟神鼎世莫窥，此图流传当宝之”（见《中山出游图》）。温廷宽同志在论及这幅画时说：“龚开生活在宋末元初，据说宋亡后坚决不做官，虽穷到‘坐无几席’，还用画笔反元，他叫儿子伏在榻上‘就背按纸’作画。这幅画寄托了驱逐元朝统治阶级的忠于故国的思想。元人陈方、周耘在诗文跋语中都认为他把钟馗比作自己的思想抱负，画得‘气吞万夫’，把元朝统治者的奴仆们比作被驱使的小鬼们，画得蓬头垢面，丑怪猥琐，以振奋自己，鼓舞别人去抗元”。（见温廷宽《漫画溯古》）

又如清末著名画家钱慧安的钟馗画亦反映了炽烈的民族情绪。钱慧安生于清道光十三年（一八三三年），于宣统三年（一九一一年）病逝在上海。这一时期正是清帝国从闭关锁国的妄自尊大的保守政策陡然转为拱手列强甘愿割地赔款的卖国政策。一八四二

年八月清政府被迫与英帝国主义者签订了我国近代史上第一个不平等条约——《南京条约》，不仅同意割让香港，而且同意将上海等五大城市作为通商口岸，转年又与英国侵略者签订丧权辱国的《中英五口通商章程》和《虎门条约》，作为《南京条约》的补充。嗣后，美国迫使清廷签订《望厦条约》，法国迫使签订《黄埔条约》，英法又联合迫使签订《天津条约》、《北京条约》，日本迫使签订《马关条约》，俄国迫使签订《伊犁条约》……一九〇〇年英法俄日德美意奥等八国联军入侵北京，遂有一九〇一年《辛丑条约》的签订，自此中国完全沦为了半殖民地半封建的社会。面对如狼似虎、贪婪凶狠的外国强盗的屡屡入侵，中华民族无数仁人志士纷纷奋起反抗，定都在南京的太平天国运动席卷全国十八个省份，延续时间达十八年之久。活跃在北方的义和团反帝运动也猛烈地震撼了整个社会。在这样汹涌澎湃的反帝爱国潮流鼓荡下，钱慧安于一八八二年绘制成《有钱使得鬼推磨》一图，画面上是一位身穿破旧朝服、头戴进土方巾的钟馗，正坐在竹林的小庭间，倚窗看着一个洋人装扮的小鬼推磨碾米。此外，他还画了《钟馗杀鬼图》、《钟馗役鬼图》、《钟馗嫁妹图》等作品。在钱慧安的钟馗作品中，那些抬轿的，打旗的，鸣锣的，撑伞的，摇扇的，以及被缚、被杀的小鬼，多是西服革履或身穿铜钮军服、佩戴肩章的洋兵装束。一个个小鬼也都是高鼻子、蜷头发、黄眼睛、突颧骨的洋长相，这与历代钟馗画所出现的头上长角、青面獠牙，赤背裸体、腰扎兽皮的传统鬼卒已大不相同，别开生面。画家显然在艺术形象中寄寓着对入侵中国的形形色色的洋鬼子的无比仇恨和极端愤慨。钱慧安如此痛快淋漓地奚落、嘲讽、诅咒和抨击他们，真正表现了中华民族的豪迈气派和庄严的自尊。毋庸置疑，这乃是炎黄子孙伟大心灵的回声。古代欧洲学者朗加纳斯说过：“没有任何东西象真情的流露得那样能够导致崇高”（见外国文学研究资料丛刊《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》），钱慧安借用钟馗的神像，尽情地倾泻了深埋在心底的对帝国主义的巨大积愤。情真意切，如泣如诉，确乎导致了崇高。在这里，画家并没有象政治家或演说家那样慷慨陈辞，挥斥方遒，却同样壮怀激烈，同时以绘画的形式为强盗们的可耻下场做了大快人心的预言。

其次，许多钟馗画生动地寄寓了画家们对邪恶势力的厌恶和仇视心理，表达了誓与鬼怪决一死战的信念和勇气。从有关钟馗的传说里使我们知道钟馗所以对小鬼有那样不共戴天的深仇大恨，是因为小鬼在人间大肆播布虐症，祸害和威胁着人们的生命安全，还不时劫夺人们的各种财产，忧得人间不能安生。从这一方面似可证明钟馗捉鬼完全是仗义而为。而这正是人们在这位正义之神的身上寄寓对邪恶势力的厌恶和仇恨心里的基础和前提。历代画家们紧紧抓住了这一基本特征，创造出不少动人心魄的艺术场面。在此不妨谈一谈任伯年的《钟进士斩狐图》，这幅杰作系任伯年光绪戊寅（一八七八年）

端午绘制。画面上，钟馗怒满胸怀，鬚发倒竖，目眦尽裂，从衣袖的猛烈挥动中想见他正以迅雷不及掩耳之势拔剑出鞘。其右脚早已稳稳地踩定了一只化为美女的狐妖，狐妖的四爪和尾巴被迫现出了原形，正在伏地发出绝望的哀鸣。从狐妖头部那修短适度的发髻上，涂脂抹粉的娇容中可以想见它的狡滑和善于伪装，但在坚如铁石、嗜鬼如蜜的馗爷脚下，它已是陷入绝境，束手无策，只有死路一条了。吴昌硕为任伯年这幅杰作题识写的饶有情趣：“鬚眉如戟叱妖狐，顾九堂前好画图。路鬼揶揄行不得，愿公宝剑血模糊！”又说：“狐能幻形为好女子，遇之老嫠而逐形之技左矣，呵呵！”题识里称颂钟馗是位不为美色所诱，不为淫威所屈的浩气长溢天地的英雄好汉，并坚信他那誓为人间吞除妖孽的坚强信念是定而不移的。在设色方面，整个钟馗形象全部用醒目的朱砂绘成，这固然因为受方士们“朱砂用于避邪”的封建迷信宣传的影响，在客观上却与画狐妖的黑色形成了极为强烈的色彩反差和对比，而且出色地表现出钟馗那满腔燃烧着的怒火，遂使整个画面笼罩在血与火的神妖决斗之中，为正义战胜邪恶唱出了一曲震撼人心的战歌。画家正是在这种出神入化的动人场面中寄寓了自己嫉恶如仇的志意。他在同年绘制的《钟馗宰鬼图》，刻画了钟馗剑眉虎眼，口衔长剑，手揪厉鬼的伟岸形象，钟馗那如钢似铁的左脚重重地踏到恶鬼的脊梁骨上，已使恶鬼疼痛难支，尽管鬼的眼睛还在骨碌碌地打转转，但早已无计可施，无路可逃，只能奄奄待毙了。所画钟馗熊腰虎背，肩宽体阔，充溢着横扫万鬼的神威和勇力。面目狭长怪异，明显汲取了明代陈老莲刻画神怪的某些造型特点。这两幅作品，虽然一是擒狐，一是宰鬼，各有特色，但在其思想寄寓方面，则有异曲同工之妙。画家对神武超凡的钟进士描绘得如此传神，如此深刻，使我们不禁联想他早年参加太平天国农民起义运动的战斗经历。其子任董叔在发表画家于四十九岁所摄的照片时，有过这样的追述：“先处士少值俭岁，年十六陷洪杨军，大酋令掌军旗。旗以纵袤二丈之帛连数端为之，贯如儿臂之干，缚以风力，数百斤物矣。战时麾之，以为前驱……”（见《美术界》第三期）。无须讳言，对这段史料的含义目前尚有争议，但记载恰恰出于其爱子任董叔之笔，史料的真实性是难以否定的。我们认为，不论任伯年在离开太平军之后思想有何变化，他直接受到了太平军的教育和熏染则是无可辩驳的客观现实。而且仅从上述记载中足以想见画家当年执旗以为前驱的勃勃英姿。我们完全有理由推测画家腕底钟馗的神勇形象自有农民义军英雄们的气度和面影。不言而喻，画家笔下的钟馗既不是帝王宫殿里的保镖，也不是隐逸文人信手挥抹成的墨戏，而是寄寓着他对人民义士追怀感佩之情的呕心沥血之作。——这一意味深长的变化，是那些蜗居皇宫画苑中的御用文人们所望尘莫及的。诸如这一类作品的，尚有华新罗的《钟馗啖鬼图》，倪田的《钟馗刺鬼图》，等等。

此外，钟馗画还普遍寄寓了人们迎福祯祥、追求和平安定生活的朴素愿望。这与寄

寓对外强侵略的反抗和对邪恶势力的仇视，似乎是一个问题的两个方面。这里虽然也有为封建统治者歌功颂德、粉饰太平的一面，但因其有消除灾异、迎福纳祥之意，对饱受苦难而向往幸福安定生活的广大民众来说，自然也具有磁石般的吸引力。因此，历代画家们笔下带有这种思想寄寓的钟馗画必然受到民众的欢迎和喜爱。明、清两代的画工和画家们每年都要画上几十幅甚至上百幅这种类型的钟馗画，方能满足社会上的需要。当年，北京的琉璃厂、上海的城隍庙、天津的娘娘宫、苏州的玄妙观、济南的南大寺，凡有画棚画店之处，逢年过节，经常挂着这类题材的人物画。寄居上海的民国初年画家王一亭喜欢在年节画迎福祯祥的钟馗画，现存天津美术学院的《喜从天降图》，可视为画家在这一方面的代表性作品，图中钟馗欣喜地指着一只倒垂在空中的蜘蛛儿，并仰头背手信步踱去，从其眼脸、眉梢、嘴角之间流露出异样的喜出望外的神态，从钟馗头上那两个颤悠悠的帽翅中可以察觉到他内心的激动和欢快。在民间传说里，如同青鸟专为西王母送信那样，蜘蛛儿、蝙蝠则是为钟馗通报好音的信使。有个谜语赞颂蜘蛛儿的本领非凡：“南阳诸葛亮，稳坐中军帐，排起八卦阵，专捉飞来将”。因为蜘蛛儿的法网儿能粘住毒蚊恶蚋，故在旧日常将蜘蛛儿视为神奇、吉祥的预兆。还亲昵地将蜘蛛儿称为“喜珠儿”。“喜珠儿”自空而降则名为“喜从天降”。同样，画上有只蝙蝠则意味着幸福来临，如此等等。察考一下，将蜘蛛儿等昆虫作为吉祥之物由来已久，至晚在唐代已经盛行。《开元天宝遗事》中即有“蛛丝卜巧”的记载，原文是：

“帝（唐玄宗）与贵妃（杨玉环）每至七月七日夜，在华清宫游宴，时宫女辈陈瓜果酒饌列于庭中，求恩于牵牛织女星也。又名捉蜘蛛，闭于小合中，至晓开视，蛛网稀密以为得巧之候，密者言巧多，稀者言巧少，民间亦效之”。

这段文字虽然意在“卜巧”，但转一个角度看，视蜘蛛为神虫是定而无疑的，宫中如是，民间亦如是。需要说明的是与王一亭这幅画寓意相近的作品在明清两代是不胜枚举的。其中高其佩的《钟馗迎福图》、黄慎于乾隆二十年（一七五五年）端午所画的持笏迎福钟馗都可视为艺术珍品。

最后，应该指出历代文人通过钟馗形象所寄寓的思想是多方面的，也是极为复杂极为细腻的。文人们借钟馗画发抒内心的感怀和愤怨，表达对无邪无奸的纯净乐土的神往。还有些画家觉得有些思想难以在画面上表现出来，于是干脆用题识的方式直接将心中的寄寓诉诸观者。如明代刘溥渴望钟馗再多杀些鬼，便在题《钟馗杀鬼图》中这样写道：“如今城市鬼出游，青天白日声啾啾。安得此公起复作，杀鬼千万吾亦乐”！元代冯海粟则对钟馗杀鬼却不见鬼魅减少感到疑惑难解，竟然要叩问苍天。他在题《钟馗

图》时写道：“……物怪种种来无边，神禹铸鼎今几年？罔两在此犹翩翩，吁嗟吁嗟问老天”。元代的宋无另有一番思考，他认为钟馗杀鬼之事未必可靠，倒不如让青天响几声霹雳，一古脑地将千妖万怪统统劈死，让钟馗无鬼可捉，饿着肚皮守在门边，更为惬意舒心。他在《题龚翠岩中山出游图》写道：“老馗氏族何处人？托言唐宫曾见身。当时身色相沉沦，阿瞞梦寐何曾真？宫妖已残马嵬尘。倏忽青天飞霹雳，千妖万怪遭诛击，酆都山摧见白日，老馗忍饥无鬼吃，冷落人间守门壁”。明代政治家刘伯温另有看法，他指责钟馗仗势营私，巧用鬼力，有失廉洁，致使鬼怪越捉越多，弄得钟馗本人对鬼怪也无可奈何。他在《题钟馗役鬼移家图》诗中清楚地写道：“髯夫当前熬妇后，腊鬼作粮驱鬼负。虹蜺可驾雷可车，胡为役鬼来肩舆？乃知老馗未公正，怙威植私干律令。玄云沉阴鬼怪多，馗乎馗乎奈尔何”！这种寄寓形式是很独特的，对于题诗本身应算议论，不能称之为“寄寓”。但对于绘画作品来说，由于是通过题诗而将寓意寄托到画中形象的，故而称之为寄寓，似乎亦能言之成理。当然，文人题画多涉笔成趣，借题发挥，未必都是画家本意。我们不能将画家本人的题识与他人题画诗混同起来，但以此说明历代文人通过钟馗形象寄寓多方面的思想，还是无可厚非的。

然而，历代文人为什么都不约而同地喜欢用钟馗来寄寓自己的思想情怀呢？原因当然很多，如历史形成的风俗和习惯，钟馗神话的丰富性和象征性，等等。但历代文人喜欢用钟馗寄寓思想情怀的一个重要原因，还在于钟馗在封建科举制度的迫害下，郁郁不得志，愤然触柱而死的悲剧与封建社会中大多数文人的悲剧命运若合一契，因而产生了共鸣。钟馗因为相貌丑陋而科举落第，蒙冤而死的经历，实际是千百年来倍受封建科举制度愚弄、毒害的无数落魄文人的命运的生动写照。钟馗明明才华盖世，明明文章出众，明明完全符合封建统治者规定的“中举”条件，但因为不是当权者的意中人，所以又节外生枝地用相貌丑陋的借口将他强硬挤掉。然而相貌丑陋乃是无法改变的既成事实，于是留给钟馗的只有一出悲剧。在“纨裤不饿死，儒冠多误身”，“文章憎命达，魑魅喜人过”的封建社会里，不知有多少卓有建树的文人生前饱尝寂寞，死后才享有盛名的。所谓“人去业显，身谢道衰”（孙过庭语），所谓“千秋万岁名，寂寞身后事”（杜甫诗句）。且不谈李白和杜甫，唐代被讥为“诗鬼”的李贺便是一例，李贺从少年时代便表现出惊人的才华，《新唐书》说他“七岁能辞章”，文思敏捷，深得韩愈、皇甫湜等文学前辈的器重。但无辜遭到谗毁，竟因其父名叫晋肃，“晋”字与“进士”的“进”字同音，便剥夺了他参加进士科考试的资格，使他衔冤抱恨，忧愤积胸，死时年仅二十七岁。诗人韦庄曾在唐昭宗光化三年（即九〇〇年）十二月一次启奏中为李贺等人被科举制度排挤之事而大鸣不平，他说：“词人才子时有遗贤，不沾一命于圣明，没作千年之恨骨。据臣所知，则有李贺、皇甫松、李群玉、陆龟蒙、赵光远、温庭筠、刘

德仁、陆逵、傅锡、平曾、贾岛、刘稚珪、罗邛、方干，俱无显遇，皆有奇才”（见《容斋三笔》）。再如宋代大诗人陆游，他赴锁厅试，名列第一。转年试于礼部又独占鳌头，谁知这个“第一”是奸相秦桧为他孙子准备的，可怜陆游竟因此获罪，尚未当官，即被放归乡里，连主考官都几乎得祸。难怪毛泽东同志在一九六四年不无感慨地讲过：“中国历史上凡是中状元的，都没有真才实学，反倒是有些连举人没有考取的人有点真才实学”。如果再翻阅一下《儒林外史》、《聊斋志异》等古典名著，更会理解到钟馗因科举致死的遭遇是带有典型性的。大文学家蒲松龄不仅亲笔创作过《钟妹庆寿》等戏曲，还多次用钟馗比附自己。他在《戒应酬文》中借世风日下，对自己可悲的坎坷命运做了自我嘲弄：“弯月已西，严寒侵烛。霜气入帙，瘦肌起粟，枵腹鸣饥。回顾酸影在墙，须叟张翥，耸肩缩项，如世钟馗”。虽然也有科举中第在朝做官的文人，但与这些惨遭不幸的文人相比寥若残星，何况他们也并非都是青云直上，不测风云随时都可能向他们袭来。所以，钟馗的悲剧在封建社会多数文人中产生共鸣是不难理解的。从流传下来的思想寄寓比较深刻的钟馗画中便可发现，其中多出自落魄文人之手。明代画家戴进，清代画家黄慎笔下的钟馗形象，以及其他文人常画的“寒林钟馗”等形象，就是落魄文人境遇的生动写照。封建文人们的喜怒哀乐可以在钟馗身上得到表现，而他们被黑暗现实撞得头破血流之后又能够从钟馗死后大有作为的幻想中得到心灵上的慰藉。这一悲剧在封建社会舞台上持续演了千年有余。深长思之，历代文人用钟馗形象寄寓思想的土壤和基础也正在这里。

顺便说明，这一章实际是钟馗画历史沿革的第三阶段的进一步扩展和引申，在此专章论述，是为了强调以钟馗画寄寓思想的特征。这一特征成为钟馗画赖以生存和发展的本质因素之一。然而，历代钟馗画所寄寓的丰富思想是很难在一篇文章中论述详尽的。愿读者们在赏析历代钟馗画的过程中得到自己的理解和结论。

（四） 画如其人 其异如面

——浅析钟馗画作者的创作个性

钟馗题材从古代画到当今，从宫廷画到民间，从达官显宦画到潦倒文人，多得不胜枚举。为什么一个并不复杂的题材，画过来画过去，竟然常画常新，见其始而未见其终？

如将历代的钟馗画卷依次展开，就不难发现，同是钟馗到了不同画家的笔下，在形体上可胖可瘦，可高可矮；在相貌上可以形同猛将，也可以状为寒儒；在服饰上可以破靴敝衣，也可以锦袍朱履；在气质上可以温文尔雅，也可以粗犷豪放；在情态上可以怒火冲天，也可以笑容可掬；在动作上可以叱咤鬼魅，也可以缓步竹林……。传说中的钟馗，在画家的腕底毫端，其面目变化之多，大可以让擅长七十二番变化的孙大圣为之逊色，自愧弗如。如此丰富多采其面各异的钟馗形象，就是钟馗画经久不衰、极富艺术生命力的实际回答。这里的奥秘就在于尽管题材大同小异，但运用题材的艺术家的创作个性却千差万别。

宋人郭若虚有“画乃心印”的深刻见解，比其更早的南朝刘勰在《文心雕龙·体性》中也讲：“各师其心，其异如面”。刘勰和郭若虚所说的“心”，就是指艺术家对现实的审美意识。正如美学理论所阐明的那样，审美意识与艺术家自身具体的生平际遇、社会理想、知识阅历、环境熏染、兴趣爱好、天资差异等诸因素密切相关，具有无限丰富多样的个性差异。而艺术创作正是艺术家对现实的审美意识的表现，因此不可避免地要显示不同艺术家的个性差异。艺术家的创作个性实际上就是艺术家审美意识的个性差异在艺术创作中的特殊表现。画家对钟馗形象的塑造如此丰富多彩，原因就在这里。如生活在五代十国至北宋初年的画家石恪，是位具有鲜明创作个性的，擅画道释神鬼人物的名家。他情性诙谐善辩，不慕荣利，朝廷授以画院之职，他推辞不就，坚请还乡，作画纵逸奇崛，不专规矩。曾作《鬼百戏图》、《钟馗氏图》。在《鬼百戏图》中描绘钟馗夫妇，恣情对饮，下有“大小鬼数十，合乐呈伎俩”，诡形殊状，诡怪无羁，格高意新。同代刘道醇在其《圣朝名画评》中认为《鬼百戏图》是对西州豪门大户奢侈无度生活的揶揄和蔑辱。不言而喻，如此兴会淋漓，任情使性，不为前人樊篱所囿的钟馗画，充分体现了石恪自身特有的敝屣荣华、狂放不羁、滑稽玩世的性格特点，从而显示出画家那与众不同的创作个性（参见宋人李荐《德隅斋画品》）。明代创立“浙派”的大画家戴进也是如此。他画人物多以蚕头鼠尾描，间杂兰叶描或铁线描，顿挫有致，意境新颖，被许为明代画流第一。起初是制作银手饰的工人，后诏入画院。当时画院那些画家，如谢廷循、李在、倪端等人都远不及他。戴进因此屡遭妒忌而被人进谗，致使罢免官职，放归乡里，含屈抱恨而潦倒终生。有人对他“生前作画，不能买一饱”甚为叹惋，他本人也慨叹至极：“吾胸中颇有许多事业，怎奈世无识者，不能发扬”（见《中麓画品后序》）。可知戴进一生坎坷，心中块垒重重。现传戴进的《钟馗夜游图》，画得是寒山蓑草，凄景迷离。那在破伞遮掩下身着不合体的宽大玄衣、裹头交足的钟馗，面带苦涩的病容，忧愤郁闷之情流露在眉宇之间。但他依然强支病体，夜出捉鬼，其坚韧不拔的精神很能打动观者的心灵。其间显然融注了画家本人的身世飘零之感，令人似

已感受到戴进在仕途绝望之后那种抑郁痛苦的心怀和顽强用世的毅力。试想，传说中的钟馗虽有盖世英才却不为世用，这与画艺绝伦却不能在画院里立足的戴进，何其相似乃尔！所不同的是钟馗生前更为不幸，戴进死后也不能象钟馗那样死而有灵。因此，与其说戴进画钟馗，倒不如说戴进是借着钟馗形象在涕泗滂沱地表达自己的心志和情思。我们从画面的笔迹墨痕中依稀看到画家“泪尽继之以血”的悲哀容颜。如果说石恪的钟馗画是含着热泪的冷笑，那么戴进的钟馗画可以说是揩干浊泪的痛哭。与他们二人相比，清人黄慎的钟馗画则表现出一种若有所思，若有所求的神意。他缄默地直面人生，不哭亦不笑，却在不断发出“唐虞世远，吾将安归”（见《题商山四皓图》）的千古浩叹。他在一幅《钟馗图》中，让钟馗茕茕子立于荒郊野外，袖手倚在一株歪歪斜斜的树干上，帽翅向外，白眼向上，遥望远天，胸中似有无数疑团、无穷愤懑、无限追求。这自然使我们联想起他在《蛟湖诗钞》中曾借魏晋名士嵇康这位富有反抗性的人物表达他与一切鬼魅势不两立的意志。诗云：“嵇康燃灯，照此魑魅；耻与争光。理琴灭燧”。诗中引用了这样一个典故，有一次，嵇康在夜晚燃灯抚琴，忽见远处鬼火若明若暗，认为与魑魅争光为耻，便将灯吹灭，不再操琴。黄慎也是这样，一方面耻与魑魅争光，不肯与邪恶势力同流合污，另一方面又深深同情着天下的寒士。他在《行路难》一诗中表示：“我欲推倒南山化为肉，倾尽东海灌漏卮。大铺天下谢寒士，千载之下声名驰”（见《蛟湖诗钞》）。自己衣食无定，却时时想着“大铺天下”，这是何等高洁而又宽广的襟抱！本着“知人论世”的原则，当我们了解到这位勤奋异常的书画家确实为艺术为人生整整思索了一生，就不难理解，他笔下的钟馗为什么总是刻画得那样富于情思，那样深邃放达了。正象十九世纪俄国文艺批评家别林斯基说得那样，优秀的艺术家总是“在思想和形式密切融汇中按下自己的个性和精神独特性的印记”。

艺术家的创作个性总是显现在“情”与“意”的自然流露上。换句话说，作品中表现出的“情”与“意”总是依附于作者的创作个性的。吕凤子先生在《中国画法研究》中说的好：“中国画一定要以渗透作者情意的力为基质”。因此，分析作者的创作个性，一定要摸清作者在作品中流露的“情”与“意”。现以清代被称为“扬州八怪”之一的罗聘为例。罗聘生活在十八世纪末叶“商人重在钱，寒士大觉贱”（见张道渥《水渥臞稿》）的扬州，饱览了当时江南农村“卖人不及牛身值”、“人牛饿死争早迟”（见蒋士铨《“卖牛歌图”为两峰作》）的悲惨景象，生活几度濒临缺粮、断炊的地步，虽愿意与官宦们往来却无由蹭蹬仕途。与他同时的吴锡麟说他：“一身道长，半世饥驱”（见吴锡麟《有正味斋骈体文》）。他在冷僻寂寥之中，妄图到佛学中寻找解脱，结果大失所望，终于认识到“菩萨心肠圣贤手，画之咏之亦何有”。于是在描画鬼怪中将自己的情意深深沉浸到阴森渺漠的鬼趣之中，成了擅长画鬼的名手。他还利用自

己天然生就的碧色眼珠儿，诡称能够白日见鬼，遂使文坛轰动，一时为他题画者甚众。其实，这是画家有意故弄玄虚，他“有感于衷”的始终是人的世界，描写鬼趣不过托鬼物来表现现实的社会生活而已。这一点，当时即被《阅微草堂笔记》的著者纪昀所识破，纪昀指出：罗聘“所画《鬼趣图》，颇疑以意造作”。罗聘自己在一七七六年的一幅画上也有这样的题诗：“有鬼无鬼不须说，风云雷雨瘦日月，若教尽力驱除之，世上懒鬼打箇结”（见北京大学图书馆手抄本《娱园藏画记》）。在其《鬼趣图》中还题云：“饿鬼啾啾啼鬼窟，不及豪家厮养卒”。“鬼中诸趣妙难寻，生人苦海自浮沉”。可见他并不怎么笃信鬼神，只是从厌倦黑暗的现实转为超脱人世的迷妄而已。正因为这样，他在创作钟馗形象时往往将人的社会变幻成鬼的世界，借以抒写自己的情意。他的《醉钟馗图》与其老师金农笔下的醉钟馗大不一样，金农的醉钟馗是衣冠楚楚，俨然官长，形象较为单纯；罗聘的醉钟馗则是开怀露肚，真如放浪形骸的狂士，旁有两个鬼童搀扶，后面有两个小鬼护送：一个身披法衣象和尚，一个大腹鼓鼓似豪绅，加上奇怪莫名的黑石怪树，石桥水草，场面搞得十分热闹。这种侧重描绘鬼趣的场面可能更适于他在迷惘彷徨中麻醉自己。我们对罗聘作品中描绘的鬼域世界应该视为所谓“乾隆盛世”的黑暗污浊社会的曲折反映。由于画家感慨殊深，致使作品情调过于阴冷寒伦、森罗可怖。难怪鲁迅先生在《漫谈“漫画”》一文中批评罗聘的《鬼趣图》“太离开了人间”。罗聘所画的钟馗画也属于鬼趣一类，自然也应做如是观。

此外，钟馗画作者的创作个性还表现在描绘形象时所采用的艺术方式上。尽管有成就的画家们总是不断从传统的艺术长河中汲取养分，但由于他们各自的生活环境和生平际遇不同，往往形成各自不同的艺术专长，从而在作品的造型、笔墨、意境、章法等方面显示出不同的特点。这些特点愈是与众不同，作品体现出来的创作个性便愈是鲜明、突出。现代著名画家徐悲鸿与张大千都曾画过钟馗，但他们二人的表现方式却各有千秋。徐悲鸿不仅通晓中国画技法，而且擅长西洋画。因此他的钟馗画造型谨严，笔墨强劲，能将西洋速写的某些因素巧妙地揉合到传统的笔墨之中，从而在中国画坛中另辟蹊径。所画钟馗多近景特写形式，造型生动逼真，笔墨挺健沉定，充满了浓厚的生活气息，使人感到似曾相识，如临其境，若有其事，而无半点虚妄之感。而张大千的钟馗画造型灵巧潇洒，形象雅逸秀爽，有飘然若举之感。在笔墨上能熔汇明清以来沈周、唐寅、陈老莲及石涛诸家之长而自成家法。钟馗的形象脱凡超俗，俨然神仙境界里的人物。由此可见，尽管徐悲鸿和张大千都是祖国绘画遗产的优秀继承者，同时又都是勇于创新，自树一帜的杰出艺术家，但是由于他们在艺坛的长期求索和耕耘中采用的艺术手法有所差异，因此即使同样描绘钟馗形象仍然呈现出不同的面目。我们联系到徐悲鸿为了振兴祖国艺术事业，一生奔波劳碌，飘洋走海，身心交瘁的经历，再看看他笔下钟馗的

形象一个个都是瘦骨嶙峋、神情矍铄的样子，确乎感到徐悲鸿所画的钟馗正是他自己。同样，当我们了解到张大千屡游名山，精研古画，几番往来于亚、欧、美诸洲，又长年居住在风景胜区，再看看他笔下的钟馗与现实社会生活相去甚远，也就容易理解了。

不言而喻，一个艺术家的绘画风格不可能永远不变，相反，越是有成就的艺术家，便越是富于变革的精神，其绘画风格的变异也越是清晰可辨。明代画家王履早年作画专摹古人名迹，后来游历华山，感到“三十年学画不过纸绢相承”，于是毅然否定了前期作品，开始以大自然为师，创作了《华山图》四十幅。他的自我否定精神使其艺术登上了明代画坛的群峰。现代杰出画家齐白石也是这样，他直到六十多岁，还勇于接受挚友陈师曾的建议，实行艺术上的“衰年变法”，终于变出了自己的崭新的艺术面貌。他早年画的《钟馗斩鬼图》精工细密，造型象任伯年，绘作还有民间画师的影响。但他后来画的《钟馗搔背图》等钟馗画已改为粗犷而简括，且富于漫画情趣，一如农民、泥土、菜蔬那样淳朴自然了。但早年和后来的钟馗画都应该说体现了齐白石的创作个性，只是其中有差异、有雅俗、有高低之分罢了。即使有一般成就的艺术家，由于年龄、阅历的自然增长，生活环境的某种变迁，其创作个性也会由于作品的创作阶段不同而具有不同的艺术特点，这是不言自明的事理。清人沈德潜在论及诗歌创作时，喜欢将诗歌作品的艺术风格与诗人的个性联系起来分析，他在《说诗晬语》中写道：“性情面目，人人各具。读太白诗，如见其脱屣千乘；读少陵诗，如见其忧国伤时。其世不我容，爱才如渴者，昌黎之诗也。其嬉笑怒骂，风流儒雅者，东坡之诗也。即下而贾岛、李洞辈，拈其一章一句，无不有贾岛、李洞者存，倘词可愧贫，工同罄帑，而性情面目，隐而不见，何以使尚友古人者，读其书想见其为人乎”？我们深深感到历代钟馗画与其作者创作个性的联系亦复如此。另一方面，中国传统的绘画理论十分强调艺术的独创性，一向认为具有独特艺术个性的作品才能传世不衰。可知，历代钟馗画作者们的创作个性如此千差万别，丰富多彩，不仅是极其自然的，也是势所必然的。当然，画家的艺术个性又是与反映客观现实这一共性的东西辩证统一在一起的。历代画家笔下的钟馗，尽管喜怒哀乐其面各异，但都是从不同角度反映了当时的社会现实。所以艺术个性并非是艺术家主观随意的胡思乱想。它存在的意义就在于它是反映丰富多彩的现实生活美的一种独特的表现。否则这种个性难免成为虚假，失去客观的美学价值。

（五） 幻中有真 经营惨淡

——试析钟馗画的艺术表现手法

明代睡乡居士在《二刻拍案惊奇序》中写道：“至演义家幻易而真难，固不可相衡而论矣。有如《西游》一记，怪诞不经，读者皆知其谬。然据其所载，师弟四人，各一性情，各一动止，试摘取其一言一事，遂使暗中摸索，亦知其出自何人，则正以幻中有真，乃为传神阿堵”。这里论及到文艺创作中怎样解决“幻”与“真”的关系问题。所谓“幻”，即超现实的“幻觉”、“幻想”或“幻化”，通常指现实中不可能存在的虚妄性的影象（亦称幻象）。近乎现在常说的浪漫主义。所谓“真”，即指艺术作品的真实性。这种真实性要求艺术家要在作品中流露出真实的情感，即刘勰说的“为情者要约而写真”（见《文心雕龙·情采》）。亦如王若虚所说：“哀乐之真，发乎性情”（见《滹南诗话》）。这种真实性还要求作品中要有对于物象某些细节的真实描绘，从而揭示出事物的本质特征。如五代画家荆浩所说绘画要“度物象而取其真。”但这种“真”与“似”完全是两个概念，所谓“似者，得其形，遗其气；真者，气质俱盛”（见《笔法记》）。睡乡居士以《西游记》为例，说明尽管读者一看即知作品的故事情节是虚拟的，甚至是绝顶荒唐的，但对作品中出现的唐玄奘、孙悟空、猪八戒、沙和尚等四个性格鲜明的人物却感到真切动人，竟至觉得“暗中摸索，亦知其出自何人。”并指出“幻中有真”，乃是《西游记》成功地为人物传神写照的关键之所在。如果我们将“幻中有真”四字借来说明某些钟馗画的艺术表现手法，想来也是恰切的。

曲阜孔子的后代子孙孔继涵在题《鬼趣图》时，曾指责罗聘“不画生画死，不画人画鬼”，这显然是孔子“不语怪力乱神”的旧调新弹。对于象孔继涵这位乾隆三十年进士，官至户部主事的圣人后裔，当然是嫌厌死鬼而热中世俗的，他不可能理解几度“质衣欲尽，债帖难偿”的罗聘在画鬼图怪时的悲凉心境。然而，孔继涵说的“不画生画死，不画人画鬼”却正是历代钟馗画在艺术表现手法上的基本特点。我们不妨浏览一下历代传世的钟馗画作，无论是捉鬼斩狐，还是部鬼出猎；无论是为妹送嫁，还是设坛作法；无论是持笏纳福，还是乘舆夜游；无论是腾云驾雾，还是吟风赏月；无论是撑伞摇扇，还是向壁问蛛……，统统是钟馗死后所为，统统是钟馗的神鬼生涯。对于钟馗生前

的传说故事，在戏剧小说中多有涉及，但在绘画中却极为罕见。看来历代画家的强烈兴趣和创作着眼点大多是集中在钟馗屈死之后，这似乎是因为将钟馗表现为一位兼鬼兼神，始终在人间游荡的神祇，既便于寄托自己美好的愿望，也便于充分驰骋自己丰富的想象。实际上许多钟馗画的作者们虽然是在“画死”、“画鬼”，但并没有将鬼神画得死寂沉沉、冰寒雪冷，而是画得虽死犹生，朝气蓬勃，充满了一派悠悠无尽的生机，使人感到所画的“死”是不死之死，是死而后生，是钟馗那种不可摧毁的精神和志气的进一步扩展和表现。当然这种扩展和表现是在艺术家翩翩飞升的幻境里进行的。因此，在艺术作品中，常常有这样的现象：一桩不可能发生而可能成为可信的事，往往比一桩可能发生而不可能成为可信的事更为可取。历代钟馗画的作者们正是在这一点上，通过“幻中有真”的艺术手段迎合了广大观者的审美心理。

恩格斯在《反杜林论·第三编社会主义》中说过：“一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式。在历史的初期，首先是自然力量获得了这样的反映，而在进一步的发展中，在不同的民族那里又经历了极为不同和极为复杂的人格化”。经过这样的“极为不同和极为复杂的人格化”之后，“最初仅仅反映自然界的神秘力量的幻象，现在又获得了社会的属性，成为历史力量的代表者”。恩格斯这段极为精辟的论断从哲学基础上道破了钟馗画“幻中有真，真不离幻”的奥妙，也说明了从钟馗神话到钟馗艺术的两个发展阶段的基本特征。显然，如果没有出现“人间的力量采取了超人间的力量的形式”，那就无从谈到神祇的人格化。但进入了“神祇的人格化”之后，自然会带有“人间的力量采取了超人间的力量的形式”的痕迹。这正是我们正确理解钟馗画幻而又真，真而又幻的一把钥匙。在历代钟馗画中，作者们对钟馗形象的描绘是充分人格化了的，他们精心为钟馗死后设计了一整套的文人式的理想生活，让他饮酒放歌，让他竹林赏月，让他锦袍玉带、有的甚至让他在阴间成家立业。总之，尽量让这位捉鬼猛士具有儒者风度。经过这些巧妙的充实和加工之后，便将虚幻的钟馗深情地拉到了世间。然而，作为神祇的钟馗毕竟还有其超现实的特点，聪明的作者们并没有因为求真而失幻，而是细致地刻画了钟馗的神灵之处：平日专以捉鬼为业，以吃鬼充饥，时而腾身九霄，时而骑鬼夜行。至于小妹，出嫁时竟以黑墨作粉脂，如此等等。这些都与人间的生活习惯大相径庭，实属子虚乌有之类。在作者们惨淡经营之后，历代钟馗画打破了生与死、人与鬼神的界限，也冲破了时间与空间的束缚，其中既有光怪离奇的神妙幻想，又不乏现实生活的依据。我们见到一幅近人杨淑贞临明人画本的《九钟馗图》，竟在一幅画面绘出九个栩栩如生的钟馗，犹如神通广大的孙悟空吹几根毫毛顿时便跳出几个孙大圣那样离奇。九个钟馗神态举止不一、或骑兽、闲游，或持笏、递呈，或搬缸、携筐。有的怒目

指斥、有的欢喜雀跃、有的悠然自得、有的诙谐幽默。这既是世间各种形态人的组合，又象是幻境神灵的分身。这种似幻似真的表现手法比单纯写幻想可信得多，也比直接表现社会生活多一番曲折。而且作者们在“出于幻域，顿入人间”（鲁迅语）的艺术氛围中，将自己强烈真挚的爱憎情感，鲜明严肃的人生探索，上天入地的绝妙幻想，集中浓缩到钟馗作品里，使人类历史的画廊长久地镌刻着钟馗那活泼动人的形象。在“幻域”、“人间”相互交叠、相互变化中，“幻域”不过是“人间”的折光，人间的现实生活才是幻域腾越的根基。毛泽东同志在论及神话和文艺作品时曾经深刻地指出：“神话中的许多变化，例如《山海经》中所说的‘夸父追日’，《淮南子》中所说的‘羿射九日’，《西游记》中所说的孙悟空七十二变和《聊斋志异》中的许多鬼狐变人的故事等等，这种神话中所说的矛盾的互相变化，乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化，并不是具体的矛盾所表现出来的具体的变化”（见《矛盾论》）。由此可知，离开了无数复杂的现实矛盾的互相变化，钟馗画的作者们便无法展开它的想象翅膀。同样，离开了现实生活中的具体人性，便没有所谓钟馗形象中的虚幻神性。可见，只有人间的充满复杂矛盾的社会现实生活，才是钟馗这一“神祇的人格化”的基石。

在我国早期神话中出现的英雄，大多致力于同自然界的抗争，诸如开天辟地、填海移山之类。钟馗神话最后发展成为具有丰富情节的传说故事则是进入封建社会之后，故而获得了浓烈的社会属性。也许我们的祖先最初运用钟馗这个名字时，只是出于一种“驱鬼逐疫”的朴素愿望和节日的情致，后来随着钟馗神祇的人格化，逐步赋予了钟馗以多方面的性格特点，终于使钟馗成为艺术上的一个典型形象。黑格尔在论及人物性格时曾说：“对于性格的理想表现，坚定性和决断性是一种重要的定性。象我们前已约略提到的，性格之所以有这种坚定性与决断性，是由于所代表的力量的普遍性与个别人物的特殊性融会在一起，而在这种统一中变成本身统一的自己与自己融贯一致的主体性和整一性”（见黑格尔《美学》第一卷）。显然历代钟馗画的作者们在塑造钟馗形象时，也是煞费苦心的，他们为了体现自己的艺术创造性，并不追求和某位实有的猛士一模一样，而是杂取了许多猛士的特点，并同时注入了自己的想象和幻想，故而钟馗形象在不同画家的笔下呈现出不同的面貌。但是钟馗的性格却始终具有其他形象不能取代的、独特的鲜明性。一般说，能体现钟馗性格的莫过于他死后横行天下气吞鬼魅的惊人壮举。从而体现出他威猛、刚烈、正直、忠义的品格和为民造福的美德。在现实主义作家的笔下，对艺术形象的表现，往往限于“存者且偷生，死者长已矣”，而到了浪漫主义作家的手中，艺术形象则可以“朝空一剑断晴霓，齐梁妖孽皆泣血”（见郝经《长歌哀李长吉》）。也可以“生当为人杰，死亦为鬼雄”（李清照诗句）。在人们浪漫主义想象

中，象钟馗这样的壮士是不甘心自我毁灭的，他的心头永远会燃烧着吞噬一切妖魔鬼怪的怒火，永远会不遗余力地发散出自己平生所积蓄的巨大能量。因此，写钟馗死后捉鬼表面看来似乎荒唐无稽，但在人们的心目中则感到：假如世上真有鬼，假如钟馗死而有灵，那么，钟馗捉鬼的举动是定而无疑的。这种幻想中的必然性，也是造成艺术上真实性的重要方面。同时，钟馗所捉、所斩、所吃的各种鬼怪，无非是现实生活中为非作歹、罪孽累累的恶人的变体。钟馗捉鬼难尽，正说明封建社会鬼怪之多，这是更近乎本质真实的社会情状的折光。总之，钟馗杀鬼捉妖的壮举充分体现了其正直、刚强的性格。而这种性格并不是按照客观事物的逻辑发展铸就的，却是在主观幻想中编织而成的。从这一方面也足能体现出历代钟馗画幻中有真，真不离幻，时真时幻，幻幻真真的特点。此外，尚有一点值得注意，即是多数画家将钟馗画得极丑，但也有一些画家（如清代金冬心、吴谷祥等人）将钟馗画的并不丑。即使在丑钟馗中，或鲁或莽，或猛或刚，也面目不一。可见，人们历来并不苛求钟馗形象似与不似。因为鬼神之说，汉代的学者王充便认识到不过是“皆人思念存想所致也”（见《论衡》）。再早的韩非子也指出“鬼魅无形”，人们可以随心所欲地去描画（参见《韩非子》）。但要求画家们生动地表现钟馗气派和神态，则历来是一致的。这便是传统画论一再强调的“不似似之”、“不似之似”、“舍貌取神”、“貌离神合”、“得之象外”等等。显然，让画家们在表现钟馗形貌时有一定灵活驰骋的余地，正是为了更为出色地突现钟馗神祇的奕奕神采，使之更接近人们的深藏在心田的幻影。可见，写幻与写真，写貌与写神，既是矛盾的，又是相辅相成的。综上所述，钟馗神祇的人格化，并不是一般性的泛泛地完成的，而是表现得相当深刻和具体，并在某种程度上反映了社会生活的某些本质方面，他的艺术形象在人们心目中不仅性格化了，也具有极大的典型性。不过，艺术史上的许多不朽的典型，大多是出于某一位杰出的艺术家之手。而钟馗形象却是历代无数艺术家们（包括历代钟馗画的作者们）的共同创造。

总而言之，“幻中有真”是历代钟馗画在艺术表现上的一大特色，也是历代钟馗画的作者们惨淡经营的可贵结晶。

（六） 精芜并存 瑕瑜互见

——试谈钟馗画的历史局限性

毛泽东同志在《新民主主义论》中指出：“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来”。这是对待古代文化遗产的正确指针，也为我们正确认识和分析历代钟馗画指明了方向。

我们在前面一些篇章中已经涉及到对历代钟馗画的基本内容和主要艺术特点的分析，从而在特定的意义上肯定了某些钟馗画的成就和价值。但这仅仅是其中的一个方面。由于钟馗画始于封建社会盛期，发展并兴盛于封建社会中期之后，其间几度被封建帝王们所提倡，有些成为封建地主阶级意识形态在艺术中的某种顽强表现，因之不可避免地包含着封建性的糟粕，而这封建性糟粕每每与民主性精华难解难分地胶合在一起，即使有些充分体现着民主精华的成分也常常反映出不可避免的历史局限性。今日品评钟馗画时，则需剔除渗透到其中的封建性糟粕，这样方能看出古代优秀人民文化的光彩。

在钟馗画的初创阶段，亦即吴道子的趋殿钟馗传世之时，以及后来延续下来的这类题材的钟馗画，多宣扬了维护皇权的封建思想，这是需要加以批判的。历代许多帝王提倡钟馗画，本意是将钟馗作为宫廷打鬼的卫士来表现的。他们借用梦幻的手法脱去了钟馗在神话中穿戴的怪异装束，让他穿着御赐的锦袍在帝王的宫殿里打鬼，极力表示封建皇帝对钟馗的知重，并将钟馗打鬼的壮举解释为对“浩荡皇恩”的一种报答。然而，无法掩饰的事实却是皇帝这种“知遇之重”、“无边皇恩”实在是来得太迟。许多“恨福来迟”之类的钟馗画集中反映了这一点。其实，钟馗明明死于皇帝设置的科举取士制度的荼毒和戕害之下，明明因为封建社会的黑暗和腐败而无处容身，他怎能因为皇帝发出一点微薄的怜悯，便肯如此肝脑涂地？显然是根据封建统治者的口味信口杜撰，牵强附会出来的。但这种精芜杂揉的情况，毕竟是古代传说的真相，我们只能将其归为历史的局限性了。在封建统治阶级思想起主导作用的情况下，一些钟馗画宣扬死了也要报效于

皇帝的那种愚忠的封建道德观念是很明显的。在旧日一些绘作者的眼中，画钟馗打鬼不过是表现其护卫皇权的具体行动。确实，不管将钟馗刻画得多么威武勇猛，也不论钟馗怎样善于吞噬鬼魅，其目的无非是为了皇宫的安宁，而钟馗毫无触动封建皇帝之意。这使我们联想到鲁迅先生在评论《水浒》时的一段话：“‘侠’字渐消，强盗起了，但也是侠之流，他们的旗帜是‘替天行道’。他们所反对的是奸臣，不是天子，他们所打劫的是平民，不是将相。李逵劫法场时，抡起板斧来排头砍去，而所砍的是看客。一部《水浒》，说得很分明：因为不反对天子，所以大军一到，便受招安，替国家打别的强盗——不‘替天行道’的强盗去了。终于是奴才”（见《鲁迅全集·流氓的变迁》）。唐宋以来的封建统治者，特别是明、清两代的统治者吹捧钟馗，自然是因为钟馗只打小鬼、不动阎王，是个“替天行道”的理想卫士，这对于美化封建统治者，维护封建统治是有利的。正因为这样，钟馗打鬼是打不彻底的，也是无法打尽的，甚至越打越多，弄得有些画家干脆将他称为鬼王，一起画到鬼趣图里去了。这也是钟馗最终只能沦为封建帝王奴才的悲剧根源所在。因此，我们一定要有分析有批判地观赏历代钟馗画，以将历代钟馗画摆到适当的位置上去。

其次，钟馗画在发展过程中有的题材逐渐和八仙过海、麻姑献寿、南极仙翁、和合二仙、刘海戏金蟾等一起演变为祥瑞题材。这虽有广大人民寄寓去灾除邪，迎福纳祥愿望的一面，但其主要思想倾向是为封建统治者歌功颂德，粉饰太平。这种祥瑞题材，早在东汉已经风靡一时。它与汉代帝王们及王莽、刘歆等人大力宣扬的祥瑞征兆和谶纬之学分不开，也与汉代儒生方士化和方士的儒生化的唯心潮流相关联（参看顾颉刚《秦汉的方士与儒生》）。正是在那种特定的历史情势下，各种假托符命、引用经义的离奇古怪的荒诞之说应运而生，大量为封建统治阶级歌功颂德、粉饰太平的祥瑞题材层出不穷。这只要看看山东武梁祠石室和内蒙和林格尔等地的汉代墓室壁画，便会了解祥瑞题材在汉代流行得何等普遍。众所周知，这种祥瑞观念作为一种意识形态的表现，应隶属于“君权神授”、“天人合一”的整个封建阶级的唯心主义的思想范畴。一般说，祥瑞题材的内容，一种是鼓吹封建统治阶级富贵尊荣，齐天洪福乃是命中注定、累世积德所致。另一种是引导人们做封建统治者的忠顺奴仆，沿着福禄寿考式的“升官发财”之道拾级而上。这显然是在为巩固封建专制的君权，愚弄广大民众编造骗人的舆论。

再次，历代钟馗画既然与世代相传的迷信习俗有着无法割断的血缘关系，既然长期与封建统治者所散布的唯心主义思潮及剥削阶级的“英雄”史观纠缠在一起，因此便十分自然地沾染上明显的迷信色彩和唯心论的毒菌。清人陆鹏《蒲觞滌氛》中，描绘钟馗设坛作法，仗剑而呼，致使树后的小鬼捂耳躲避。赵之谦的《端午钟馗》表现钟馗手持艾草，束装而待，以禳毒秽，等等。均可以说明这一点。只要唯心主义尚在人间，迷信

习俗便会找到自己的市场，是不言而喻的。而唯物论同唯心论的不懈斗争，也是不可避免的。同时，有些钟馗作品还表现出一种迎合小市民口味的庸俗情趣，硬要节外生枝地为钟馗杜撰娶鬼妻，生鬼子之类的闲事，弄得画格低俗无聊。

总之，钟馗故事作为长期被封建社会画坛中经常描绘的一种传统题材，既含有相当多的“封建性的糟粕”，但也不乏“民主性的精华”。有些在今天看来属于历史局限性的东西，往往鱼目混杂，精芜并存，彼此又相反相成，浑然一体。对此，我们只能以历史唯物主义观点去做恰如其分的科学分析。因为往往正是那些属于历史局限性的东西，有时恰能体现了当时社会生活的真实性和丰富性。因此如何在历代钟馗画中去芜取菁，分清瑕瑜，确实有待于深入研讨。还是鲁迅先生说得正确：“一道浊流，固然不如一杯清水的干净而澄明，但蒸馏了浊流的一部分，却就有许多杯净水在”（见鲁迅《由聋而哑》）。如果将历代钟馗画比作一道浊流，待蒸馏了其中污浊的成分后，我们总会喝到许多净水的。

（七） 媼妍相生 美意延年

——试谈钟馗画的美学特征

也许有人会问：钟馗既然出于梦幻或杜撰，为什么能如此广泛地流传？竟至历千年而犹存？甚而今天依然活跃在人们的脑海中？其根本原因在哪里？是由于它荒诞不经的故事引起了人们浓烈的情致？还是由于钟馗形象蕴含着丰富的思想内容和深刻的哲理而耐人寻味？抑或是钟馗形象在艺术史上的审美价值产生了无穷的魅力？应该说，三者均有。既有政治的、社会的、心理上的原因，也有其艺术上的缘由。因为作为人类一种认识方式的艺术，它的主要方面和本质方面应是其独具的审美性质，即运用形象方式认识现实时表现出来的种种特色。否则，虚假干瘪的形象即使披上再离奇狂怪的外衣，也难能经久。这里仅从钟馗画的美学价值方面试做如下分析：

1. 美与丑的统一

钟馗作为“鬼王”形象，无疑是狰狞丑陋的。明人凌云翰题咏钟馗画时写得十分形象：“终南进士偃然起，蝟磔于思含缺齿。袍蓝带角形甚愧，乌帽裹头髻露指”。历代钟馗画的形象虽然多有变异，但变来变去，似未离开一个“丑”字。源于明代汪云程所

编的《逸史搜奇》中有钟馗嫁妹故事，较为有趣地道出了钟馗致丑的根由。故事梗概是这样的：钟馗本是唐代一位文武盖世的好汉，长得英俊过人。大比之年，他与同乡秀才杜平赴京赶考，不幸在途中误入鬼窟。由于鬼怪的揶揄、戏弄和作践，使钟馗一夜之间变得丑陋不堪。唐皇因此不准他投考，致使钟馗羞愤自尽。杜平为他上书鸣冤，唐皇乃懊悔莫及，复追封钟馗为终南山进士，负责守卫皇宫后门，尊为镇祟逐邪之神。钟馗衷心感激杜平，为实现生前许给杜平的诺言，毅然冲破阴间和阳间的阻隔，亲自送妹与杜平联姻。

显而易见，故事的本意不过是宣扬“知恩报德”的封建道德观念，后来被人改编成剧本，用昆曲、京剧等形式上演的剧目，主题也大抵如此。但我们不妨换一个角度分析，两位饱学的寒士相互同情，彼此信赖，生死相托，贵贱不渝，确实也闪烁着心灵美的光华，并在此光华中蕴含着较为广泛的人民性。因此，人们并不觉得钟馗丑得可怕，反而感到钟馗丑得喜人。有人还亲昵地称钟馗为“钟君”、“钟进士”、“髯君”、“老髯”、“馗”、“阿馗”、“老馗”、“钟老馗”、“馗爷”，等等。历代画家们大多同情钟馗的不幸遭遇，倾慕他恪守信义、嫉恶如仇的美德，故而总是以深挚的爱怜之情来表现钟馗的丑陋形象，也总是以欣赏奇美的眼光来看待这种奇丑的外形。如元人宋无在题宋人龚开的《中山出游图》时写到：“老馗回首四目斗，料也不嫌馗丑陋”。清人高其佩题写自己画的《钟馗看剑图》时也意味深长地赞叹：“朝天矫矫若游龙，谁道先生不美容”！明明是极为丑陋的钟馗，人们却不嫌其丑，反而视为美容，感到妩媚，这难道不是很有趣味的现象吗？然而，这正是历代钟馗画的美学特征之一。王朝闻同志在分析钟馗戏剧时说：“在艺术上，有时为了揭示美，使美显得更美，偏偏要强调对立因素。……昆曲《嫁妹》中的钟馗，从作者的创造意图来看，不论是他的脸谱、装束，不论是他的随从，不论是他的破伞和灯笼，尽管是按照戏曲的完整性的要求样式化了的。可是，艺术家不掩盖这个在腐朽的封建主之前，因为面貌丑陋而使得合理的愿望破灭的屈死鬼。他那美的灵魂与丑的外形的对立，只消提到他那不称身的衣服，破伞，倒置了‘进士’二字的灯笼，就可以证明艺术家是同时强调表现了丑的。强调人的形体的畸形，至少没有妨碍性格的美。老演员侯玉山在《嫁妹》里演的那个有时还有点孩子气的魁伟的钟馗，不掩盖自己因为遭遇不幸而引起的悲哀，因为克服了阴阳的阻隔就要达到嫁妹的心愿而高兴时的做、唱和舞，使人分明觉得他不是可怕的丑恶的鬼，而是善良的天真的刚直而又柔情的人。《嫁妹》表明他是负责的人，可爱的人。那高兴时的秧歌舞式的舞步的穿插，使人感到有趣，也使人更加对他的命运（天才被毁灭）同情”。“好看不等于美，不论钟馗的外形好看不好看，观众分明感到，起决定作用的是内在的性格的美。……当然，丑的外形并不是体现美的内容的唯一的形式，也不是最重要的形式，只

是说这也是表现客观存在的美的一种表现形式。美在生活中的表现形式是多种多样的，反映美的艺术也不能简单化”（见王朝闻《钟馗不丑》）。钟馗戏剧是受到钟馗画的启示而进行形象塑造的，王朝闻这段精彩论述用来分析历代钟馗画也是颇为适宜的。对于通过丑陋畸形的外表所表现出来的人物内在性格的美，十九世纪法国著名雕塑家奥古斯特·罗丹也早有论述，他说：“自然中认为丑的，往往要比那认为美的更显露出它的‘性格’，因为内在真实在愁苦的病容上，在皱蹙秽恶的瘦脸上，在各种畸形与残缺上，比在正常健全的相貌上更加明显地呈现出来”。他认为只有“性格”（广义的）的力量才能铸就艺术的美（见《罗丹艺术论》）。罗丹的论断是否全面，这里姑且不论。但他强调艺术形象必须具备内在的性格的美却是极有见地的。我们不能认为畸形的残缺的外貌是表现心灵美的最佳形式，也不能认为美的心灵只有通过丑陋的外形才能显现出来，但因为有了强烈的对比，美的表现更为显著，确也是事实。我们的祖先素有重视“内美”的优良传统，并且和西方古代侧重从客观方面探讨美的习惯不同，总是将美和伦理道德（亦即“善”）紧密结合起来。认为美德可以通过英俊的仪表得以表现，也可以通过平庸的甚至是丑陋、畸形的外貌得以表现。从不赞成单纯从外表形式上妄下判断的“以貌取人”，尤其鄙弃那种表面庄重正经而心地龌龊的反面人物。孔子在《论语》中说过：“里仁为美”，“苟志于仁矣，无恶也”“巧言令色鲜矣仁”。并将“惠而不费，劳而不怨，欲而不贪，泰而不骄，威而不猛”列为“五美”。显然孔子是以内在品格做为审美依据的，他甚至认为动听的言辞和强装出来的和颜悦色乃是缺少美德的表现。稍后的荀子在《荀子·非相》篇中指出“相形不如论心”，因为“形相虽恶而心术善，无害为君子也；形相虽善而心术恶，无害为小人也”。同时列举了许多外丑而内美的政治家和思想家做例子。如描述尧、舜的眼睛有毛病，禹有点瘸，汤半身偏枯，伊尹没有眉毛和胡须，传说是个驼背，皋陶的面孔象削皮的瓜，周公体型似干树杈，孔子长个鬼脸，徐偃王的额头又高又鼓，孙叔敖是个秃头顶，身材矮小，两只手一长一短，如此等等。而昏庸无道、祸国殃民的夏桀和商纣却长得仪表堂堂，“长巨姣美”。因此荀子主张通过学习和提高修养以使人们变得美好，所谓“君子之学，以美其身”（见《荀子·劝学》）。与儒家学派的观点颇有不同的庄子，在崇尚内美这一点上，也与孔子有着相通之处。《庄子·德充符》中颂扬的“完人”、“至人”，多为跛子、瞎子和丑人。他强调应该“德有所长，而形有所忘”，应该“非爱其形也，爱使其形者也”，应该“游于形骸之内”，而不能“索我于形骸之外”，等等。可知庄周并不重视外形的妍媸而强调内在的美德。至于屈原著名的抒情长诗《离骚》更是反复肯定和歌咏“内美”的名篇。他一再表白：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能”。认为“善不由外来兮，名不可以虚作”（《抽思》）。屈原持之以恒的“内美”，也是指内在的美德而言。《乐记》云：“音者，德

之华也，气盛而化神”。《孟子》云：“可欲之谓善，诸已之谓信，充实之谓美”。都将美做为“德”、“善”或“信”充实之后的产物的。这种内在的品德美一旦通过丑陋的外形表现出来，往往显得格外庄严和深沉。在为数居多的钟馗画的形象中，“外丑”与“内美”形成了尖锐而又鲜明的对立，同时又达到了和谐而又辩证的统一。如高其佩作于雍正六年（一七二八年）端午节的《怒容钟馗图》，那是把钟馗画得极丑的，钟馗那狰狞可怖的脸上几乎每一束肌肉都在抽动，满颊的胡须有如被狂风吹乱了的纷纷扬扬的蓬草，根根竖立起来。整个面部紧紧地收缩到一起，形成一个蹙紧的扁圆。一双圆睁着的怒不可遏的眼睛放射着利剑般的凛凛寒光，压低到前额的破旧纱帽在空中抖颤着软翅。钟馗的两手直指视野所及的正前方。画面虽然没有描绘鬼魅的形象，却使人想到正在兴风作乱的鬼魅已经落入钟馗的视野，再也无法逃遁钟馗的惩治，其覆亡之时即在顷刻。在这里，画家通过这一盛怒不息的狰狞丑陋的形象来刻画钟馗的可爱之处。越是充分描写钟馗与鬼魅誓不两立的狰狞和威力，便越能表现他所向披靡的浩然正气和刚正不阿的美好品格。显然，钟馗外在的丑陋和狰狞正是他嫉恶如仇的内在美质的生动体现和尽情流露。面对钟馗这雷霆万钧的怒吼，这电光石火般的炯炯目光，这风卷残云的威严，观者的心灵不禁为之震撼。这震撼并不使人感到恐惧和忧虑，却能使人感到喜悦和奋发。因为钟馗那种不可阻挡之势和杀鬼成癖之威不仅不有害于人，反而能使人心中快，激人产生削平鬼魅的壮志和澄清玉宇的豪情。不言而喻，这里的“丑”正是“美”的表露和显现，亦即丑得愈厉害，美得便愈真切。这种美与丑的鲜明对照与和谐统一，极其成功地表现了钟馗形象的悲壮和崇高。当然，这种统一是以其深刻的历史内容和美学理想为依据的。因为它让生前冤愤而死的英雄在死后大显神威，因为它让生前一筹未展的英雄在死后为天下降妖，因为它让生前埋没无闻的英雄在死后声名煊赫。这便足以令人产生一种百感交集的辛酸和欣慰含憾的陶醉。因此，较之那种迷乎浮表的轻飘的廉价的美来，更能启人心扉，发人深省，耐人寻味，并生发成传诸后世的艺术魅力。

2、理想美的“合力”。

钟馗形象虽出自神话传说，却在一定程度上顺应了许多时代许多阶层人们的意愿和理想。正是这些意愿和理想聚集成足以使钟馗形象得以流传下来的合力。从唐代和历代封建统治阶级来看，他们很需要钟馗这样的形象。人们为唐玄宗编织的虚幻梦境，是非常形象的说明。大病的唐玄宗见一跳梁小鬼公然进入他的寝宫，偷走他的玉笛和杨贵妃的紫香囊，只待钟馗来到，抓住小鬼，挖目啖之以后，才使其摆脱骚扰，大病痊愈。这尽管是虚妄的梦境，但它又总是现实生活的灵敏感应。处于由盛转衰时期的唐玄宗，虽然深深沉缅于与杨贵妃荒淫无度的日子里，但安史之乱的种种兆头，似乎产生一种莫名状的不安全感，时时撞击他脆弱的心头，他当然希望有钟馗这样的猛士前来护卫。所

以，唐以来一些封建统治君王总是把钟馗作为一种维护皇权的象征，又借钟馗形象寄寓的迎福祯祥之意来粉饰太平，麻痹人民，以稳固其统治地位。

钟馗除妖驱邪，不仅为皇帝所欢迎，而且为整个统治阶层所神往。至于不满杨氏兄妹的广大下层文士赞赏钟馗则另有一番想法。正如明人吴宽在题《钟馗元夜出游图》诗中喟叹的那样：“吁嗟乎老馗，真为百鬼中一豪！所以唐皇想其像，诏令道子写以五色毫。忆当天宝年，左右皆鬼曹：太真宫中逞狐媚，禄山殿上作虎哮。当时设有老馗者，安得纵彼二鬼逃”？王世贞在《戏题钱叔宝临钟馗移居图》中也说：“开元宫中鬼称母，丞相、中丞恣为蛊。帝遣钟君嗣黄父，逐鬼无功谪荒土”。至于元代诗人们说得更为明瞭：“开元天子人事废，清宫欲藉鬼雄力”（见元王肖翁题《中山出游图》）。

“老日无光霹雳死，玉殿咻咻叫阴鬼”（见元萨都刺《终南进士行》）。可见，后人的想法并不同于传说中钟馗要保护玄宗和杨贵妃的本意，而是对当年活跃在玄宗身边的祸国殃民的杨贵妃、杨国忠、安禄山之类的鬼魅们投以难以遏制的义愤了。他们在义愤中寄寓着希望：不仅企望当年即有钟馗铲除恶鬼，而且“愿天常生此人”。当然，在那些深受封建阶级富贵思想毒害的文人中，于失意的迷惘里幻想死后能象钟馗那样被皇帝所追封者，也不乏其人。元人唐肃在咏钟馗的诗中便表达了这种理想：“一片忠魂不可招，梦中有敕赐宫袍。生虽不食千钟粟，死亦常为万国豪”。记得唐人李商隐为二十七岁夭亡的诗人李贺作传时，也有类似的情节：

“长吉将死时，忽昼见一绯衣人。驾赤虬，持一板书若太古篆或霹雳石文者，云当召长吉。长吉了不能读，欬下榻叩头，言：‘阿婆老且病，贺不愿去’。绯衣人笑曰：‘帝成白玉楼，立召君为记。天上差，乐不苦也’。长吉独泣，边人尽见之。少之，长吉气绝。常所居窗中，焴焴有烟气，闻行车啞管之声。太夫人急止人哭，待之如炊五斗黍许时，长吉竟死”。

李贺虽李唐宗室，但一生遭到唐统治者的排斥和冷遇，位不过奉礼太常，临死不能忘怀于富贵，仍然痴情幻想着天上的玉帝会重用他，越发说明他平生的凄苦和孤寂。这也说明旧日落魄文人多么需要钟馗这种形象的慰藉。（尽管这类慰藉不过是封建统治者用以麻醉他们的精神鸦片！）

而广大民众虽然与封建统治者的思想殊别，但受统治阶级思想的极大影响却是不可避免的。况且钟馗的目标在于除“天下之妖孽”，其中包括致人疟病的瘟鬼。这无疑符合人民的理想和愿望。因为较之于统治阶层，民众的病苦更为普遍和繁多，更渴望钟馗这样的义士庇护他们。在这一点上，他们与统治阶层的想法是相近的。由此可见，钟馗

确实是能够为人们所广泛接受的，并能打动亿万人心灵的艺术形象。（这一形象在相当长的历史时期和相当大的范围内曾和迷信习俗连在一起）。诚然，不同阶级和不同阶层的人们对于钟馗的评价不同，但他们却一同在驱邪逐祟等禳祥用意上寄托着各自的美好理想，从而在钟馗形象中聚集了理想美的“一个总的合力”。恩格斯在致约·布洛赫的信中明确指出：历史是从许多单个的意志的相互冲突中产生出来的。“有无数互相交错的力量，有无数个力的平行四边形”。相互冲突，相互牵制，而产生出一个总的结果。这个结果和任何一个人的愿望都不一样，它把各个人的意志汇合成“一个总的合力”（见《马克思恩格斯书简》）。这段理论给我们如下的启示：虽然不同阶层的人们在钟馗形象中寄托的理想美的具体含义和深浅程度不同，但由其所汇聚的“一个总的合力”却足以使钟馗传之千古。这便是使钟馗形象终于成为我们民族风俗史上的一位著名卫士和殉道者的原因之一。

3. 朦胧恍惚的诗意。

诗意不是对客观现象和具体事物的机械罗列，而是滚滚而来的生活激流撞击到艺术家心头时溅起的情感浪花。诗意浓缩着生活、情感和想象中的精华，既不能用照相机去拍摄，也不能用放大镜或显微镜去观察。只有当艺术家们仰仗人类大脑想象区的特殊功能，用对于生活的深入感受，酿造出具体可感的形象的审美认识时，才可能令笔下流淌出醇厚的诗意。不能狭隘地认为只有诗才会产生诗意，应该广义地看到任何成功的艺术创作都是富于诗意的。否则，怎么能够理解吴昌硕看到任伯年画的《钟进士斩狐图》后，便会引起他挥笔题诗的情致？当然，诗意不是超社会的怪物，也是有其历史局限性的，并受画家世界观及其情感所制约。清人吴谷祥于光绪十七年（即一八九一年）画《骑驴钟馗》，意未能尽，复以题诗抒怀：“五月家家蒲酒香，终南进士亦壶觞，太平盛世无妖属，任尔骑驴到醉乡”。这可能是吴谷祥客游京师，声誉鹊起，被达官贵人延为上宾，自己受宠若惊，一时昏昏然，飘飘然，美滋滋地沉入醉乡了。所画钟馗一反勇猛刚厉的常态，完全变为温文尔雅的官员，想是早已把捉鬼的差事抛到脑后，忘得一干二净了。这样的诗意显然迎合了处在风雨飘摇之中的清代统治阶层的需要，无端粉饰了腐朽透顶的污浊现实。解放前齐白石看到门人瑞光和尚仿照瓷器上的样子画了一张钟馗，激起了情感的波澜，于是乘兴也画了一幅钟馗，且题写了这样的诗句：“乌纱破帽大红袍，举步安闲扇慢摇，人笑终南钟进士，鬼符文字价谁高”。当时，画家接受了友人陈师曾的劝告，已决定在绘画上革故鼎新，“衰年变法”。一时曾遭到画坛上保守势力的攻击和讥讽，如有人说他的画是“野狐禅”，他的诗是“薛蟠体”，这幅画里，齐白石慨然以钟馗自况。钟馗专写“鬼符文字”，识者不多，却自有其价值在，他是不怕别人嘲笑的。君不见钟进士举步安闲，慢摇凉扇，从容自若，充分显示出他那坚定自信，果

敢睿智的优美品格。齐白石正是通过自己富于诗意的画笔，借钟馗形象表达自己锐意求新的勇气和力量。画家这种源于内心深处的诗意感受是真切的，强烈的，美妙的，足能拨动观者的心弦。因此，这类作品的诗意是符合现实主义传统精神的，同时具有浪漫主义色彩，它风趣横生，又含蓄深沉，足资后人借鉴。

但钟馗作为历代钟馗画中的主要形象，并不是来源于可靠无误的真人实事，而是出于神话的变异和传说中的梦幻。这使钟馗的画像一问世便是人们心目中的意象，而不是肉眼中的实象，故而艺术家们可以凭借梦幻式的想象去绘制自己感到的惬意的轮廓和面容，且不必强求一致，由此造成了钟馗形象的可变性，或称为“不定型性”。这种“不定型性”，无疑留给了艺术家们驰骋想象的广阔天地。也为观者在欣赏时提供了艺术的再创造的充分自由。从而构成了历代钟馗画特有的朦胧恍惚之美。

应该说明，将梦幻转化为艺术的事情在文艺发展史上并不罕见。袁珂同志认为在原始社会中，愚昧的人类往往将梦幻当作真实情状，所以他将梦幻也列为产生神话的原因之一。《尚书》上载有殷高宗（武丁）借助梦幻的启示而访求傅说的故事。据说苏联开国初期杰出诗人马雅可夫斯基那敏捷豪迈的诗思也受过梦幻的启迪。古往今来这类奇闻趣事自然常常出于唯心论者对于“天赋神授”的宣扬，但也和梦幻的某些特征不无关系。许多进行精神分析学研究的学者认为：“梦主要是用形象来思维”，“在梦里，思想变化而为形象”，“梦还用这些形象构成一种情境”，“梦把一个观念‘戏剧化’了”，梦“不仅具有复制的能力，而且具有新创的能力。它的特征就是它所给予梦的那些特殊的特性。它喜欢那些无节制的、夸张的和可怕的东西。但是，同时，由于摆脱了思想的范畴的障碍，它就更为柔顺、灵活、善于变化。它对于柔情的细微差别和热烈的感情有极为敏锐的感应，而且迅速地把我们内心的生活塑造为外界的形象”（见弗洛伊德《释梦》、朗克《艺术家》、休纳《梦的生活》）。由此可见，艺术家在睡眠时的梦境与其在创作时的幻境，是具有相通之处的。但梦幻毕竟不是艺术，故不能笼统称之为美。因为作为一种朦胧恍惚的艺术之美，总是出于艺术家匠心独运的辛勤创造，最初那种自然状态的梦幻不论其如何奇特诡异，至多不过为艺术创作提供一个发端的由头而已。经过历代艺术家惨淡经营的钟馗画依然带有神话传说的神秘色彩和飘忽无定的梦幻情趣，从而造成了许多钟馗画特有的朦胧恍惚的诗意。当然，这种梦幻式的若有若无，迷离扑朔的朦胧之美，确实是艺术美的一种类型，但并不是艺术美的唯一形式。因为艺术美也象大千世界一样，无比丰富，无比奇妙，无比浪漫，无比充实。历代钟馗画只是从自己角度显示出某些特色，从而赢得了不可忽视的审美价值。

4. 文与野的交融。

艺术素来有文野之分。旧日文人多以“文”为高雅，视“野”为粗俗，殊不知那“文”

往往正从“野”处发源。鲁迅说过：“士大夫是常要夺取民间的东西的，将竹枝词改成文言，将小家碧玉作为姨太太，但一沾着他们的手，这东西就跟着他们灭亡”（见鲁迅《略论梅兰芳及其它》）。但钟馗画似可算是一个例外，它虽然亦经士大夫们沾手，却能以历史的惯性长年与民间结缘。一方面是民间画工们在年节时摹搨“钟馗样”过程中常常自觉或不自觉地进行加工和创作。（这是大量的经常性的，是历代钟馗画广泛流传的条件，又是钟馗画产生和发展的基础，可惜大量作品由于不受重视已经失传。）另一方面是宫廷画师和文人画士们在创作钟馗画时不断从民间艺术中汲取营养。（中国吴道子、李公麟、任伯年是这样；外国画家的创作也是这样，如马蒂斯的创作汲取过东方民间艺术的营养，毕加索的创作汲取过北非民间艺术的营养。）这两个方面交错进行，循环往复，不断得以变异和发展，使历代钟馗画终于浓缩了大至帝王卿相，下至黎民百姓的审美情趣，形成了在一个特定范畴之内的文与野的相互交融。在此，我们不妨将民间钟馗画与传为明宪宗朱见深所绘的钟馗画做一个大致的比较：荷兰汉学家格鲁特在其《中国宗教体系》一书中收入了一幅民间钟馗画。画的是凶猛狞厉的钟馗正大口吞噬掉一个小鬼的脑袋，脚下还踩着另一个跪地求饶的小鬼。空中有一只蝙蝠飘然飞来，祛鬼与迎福形成了欢快的合旋。明宪宗所绘钟馗，面容也异常凶勇丑怪，身旁有捧着鲜果的鬼卒，前面有蝙蝠引路。同样是为年节纳福而画，两幅作品的风格却各有不同。民间的粗犷、野逸、雄强，宫廷的则显得文静、典雅、工致。但对于幸福的祈望和驱逐妖祟的心理又是极为一致的。可见，宫廷画家的画笔中常常融入民间的野意，而民间画工的画笔中也不断受到宫廷创作的影响和牵制。其间文野交融的状况，无论从立意方面，还是从章法方面都能一目了然。众所周知，钟馗与其它神祇略有不同，他没有自家的庙宇，也不是人们心目中时时尊奉的大神。人们只是在除夕或端午时才想到请他出来打鬼驱邪。如前所述，民间“跳钟馗”、“张贴钟馗神象”等习俗至少在宋代已风行于世，这在宋人赵叔向《肯綮录》、吴自牧的《梦粱录》、周密的《武林旧事》，直至清人顾禄的《清嘉录》、富察敦崇的《燕京岁时记》中都有具体的记载。由此可以了解旧日钟馗画在民间的普及。直到今日，以钟馗为题材的民间美术样式仍然是丰富多采的。如木刻年画（天津杨柳青年画有《钟馗逐邪图》等，晋南新绛木版年画亦有《钟馗》）、泥塑（天津“泥人张”有《钟馗嫁妹》）、面塑（北京“面人汤”有《恨福来迟》）、剪纸（山西省民间有月牙纹剪纸《钟馗》），如此等等，真是应有尽有。就其艺术成就而言，也不比旧日专业艺术家们的创作逊色。杨柳青年画中的钟馗画已有二、三百年的历史，经过历代民间艺人的辛勤劳动，形成以木版套印与手工彩绘相结合为主要特征的地方艺术形式，其中融入了传统绘画中的造型、赋色、线描和布局的某些技巧，成就早已举世瞩目，无须笔者在这里饶舌。“泥人张”也是如此，且以第二代张玉亭（一八六三

年——一九五四年)的遗作《钟馗嫁妹》(现存天津艺术博物馆)为例。这是一组人物众多,技艺惊人的彩塑。作者不仅巧妙地吸取了从元代龚开、宋代李公麟直至清代华新罗等人表现这一题材的某些艺术成果,而且参用了戏剧塑造钟馗的某些手法,除沿用了原故事中抬轿的小鬼及钟馗兄妹外,还创造性地增添了一支拥有二十二名队员的仪仗队,他们举着“举人牌”、“回避牌”吆喝着,甚嚣尘上,气势汹汹。但仔细一看群鬼的形貌,完全活现出旧时代那群为虎作伥、鱼肉百姓的衙役之徒的丑恶嘴脸。其中有的如狼似虎,有的口蜜腹剑,有的蠢笨蛮横,有的刁钻狡诈,有的好色贪财,有的吸毒成癖……”形象丑怪,个性鲜明,呼之欲出。显然,作者塑造这些人物与其说是颂扬钟馗,不如说是为了抨击和讽刺当时无恶不作的反动军阀及其爪牙。这使我们联想到元代诗人冯海粟题写《钟馗图》的诗句:“物怪种种来无边,神禹铸鼎今几年。罔两在此犹翩翩,吁嗟吁嗟问老天”。然而,民间艺术作品又不完全等同于旧日文人画士的创作,因为民间艺术作品毕竟受封建统治者的直接桎梏较少,而为民众所喜闻乐见。即从张玉亭的《钟馗嫁妹》来看,确实扬弃了封建阶级的许多庸俗趣味,而充溢着质朴、清新的普通民众的审美情趣。可见,文与野的交融不等于文与野的相互替代,也不是文与野的划一,而是在其交融中始终保持着各自独立的风貌和特色。不言而喻,如果没有文与野的显著区别,也就无所谓交融可言了。正因为经过自野而文,由文而野的上千年的相互交融,不断对流,才使历代钟馗画文野两盛,野中存文,文中寓野,常画常新。

总之,历代钟馗画通过民间、宫廷和文人画家们的辛勤创造,以其特有的美学特征和审美价值在中国绘画史上占据了一席之地,其间民主性的精华和别致奇妙的形式美将世代流传,千古播扬。以上所谈,仅是我们对历代钟馗画的初步探讨,许多方面的意见都极不成熟,疏漏或失当之处一定很多,尚望识者多多赐教。

二 钟馗及钟馗画资料摘编

（一） 钟馗资料摘编

“钟馗，神名”。

（唐）王仁煦《切韵》

“道言：大门鬼吏大真公，小门鬼吏小真公，房守门吏衣文，后守门吏万伦，灶门守吏炎景，道上守吏尸供，内外大鬼，宅中殃祥，男女客亡，水火金木之所杀害者，各各自约。今何鬼来病生人，人今危厄，太上遣力士赤卒，杀鬼之众万亿，执刀缚鬼，钟馗打杀得，便付之辟邪所。”

（五代）杜光庭《太上洞渊神咒经》

“今人家岁首贴钟馗于门……沈存中笔谈乃谓不知起自何时，皇祐中，金陵发一冢，有石志，乃宋宗愬母郑夫人，云有妹钟馗，便谓钟馗之设亦远。且明皇病中之梦何足凭信，郑夫人之妹偶有此名耳，未必便为擒鬼者。今人家举动相效，何止此一事。但今人画钟馗，又画一女子于旁，谓之钟馗小妹，其讹至此。”

（宋）赵叔向《肯綮录》

“近岁节，市井皆印卖门神、钟馗、桃板、桃符，及财门钝驴，回头鹿马、天行帖子。”

“至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官、诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲装将军。用镇殿将军二人，亦介冑，装门神。教坊南河炭丑恶魁肥，装判官。又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱崇出南薰门外，转龙弯，谓之‘埋崇’而罢。”

（南宋）孟元老《东京梦华录》

“忽作一声如霹雳，谓之‘爆仗’，则蛮牌者引退，烟火大起，有假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者上场，着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足，携大铜锣随身，步舞而进退，谓之‘抱锣’。绕场数遭，或就地放烟火之类。又一声爆仗，乐部动拜新月慢曲，有面涂青碌戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类，谓之‘硬鬼’。或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍鞭筒，如钟馗像者，傍一人以小锣相招和舞步，谓之‘舞伴’。继有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面，如髑髅状，系锦绣围肚看带，手执软仗，自作魁谐趋跑，举止若排戏，谓之‘哑杂剧’”

（南宋）孟元老《东京梦华录》

“岁旦在迺，席铺百货，画门神桃符，迎春牌儿，纸马铺印钟馗、财马、回头马等，馈与主顾”。

“自入此月，街市有贫丐者三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，沿门乞钱，俗呼为‘打夜胡’，亦驱傩之意。”

“士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗。”“禁中除夜呈大驱傩仪，并系皇城司诸班直，戴面具，著绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木刀剑、五色龙凤、五色旗帜，以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉等神，自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外，转龙池湾，谓之‘埋崇’而罢。”

（南宋）吴自牧《梦粱录》

“都下自十月以来，朝天门内竞售锦装、新历、诸般大小门神、桃符、钟馗、狻猊、虎头，及金彩缕花、春帖幡胜之类，为市甚胜。”

“三十日为大节夜，呈女童驱傩，装六丁、六甲、六神之类，大率如梦华所载。”

（南宋）周密《武林旧事》

“傩以驱疫，古人最重之，沿汉至唐，宫禁中皆行之，护童假子至千余人。王建

诗：‘金吾除夜进帷名，画裤朱衣四队行’是也。今即民间亦无此戏，但画钟馗与燃爆竹耳。”

（明）谢肇淛《五杂俎》

“俗传钟馗起于唐明皇之梦，非也。盖唐人戏作钟馗传，虚构其事，如毛颖、陶泓之类耳。北史尧暄本名钟葵，字辟邪。后世画钟葵于门，谓之辟邪，由此附会也。宋宗慤妹名钟葵，后世画工作钟馗嫁妹图，由此附会也。但葵、馗二字异耳。又曰，终葵、菜名。周礼考工记：大圭终葵首。注：终葵，椎也。疏：齐人谓椎为终葵。礼记王藻：天子摄珽。注：挺然无所屈也，或谓之大圭，长三尺，于杼上又广其首，方如椎头，是谓无所屈，后则恒直。”

（明）杨慎《丹铅总录》

“考工记曰：大圭首终葵。注：终葵，椎也，齐人名椎曰终葵。盖言大圭之首似椎尔。金石录：晋、宋人名以终葵为名，其后讹为钟馗。俗画一神像帖于门首，执椎以击鬼，好怪者便附会，说钟馗能啖鬼。画士又作钟馗元夕出游图，又作钟馗嫁妹图，讹之又讹矣。文人又戏作钟馗传，言钟馗为开元进士，明皇梦见命工画之，尤为无稽。按孙逖张说文集，有谢赐钟馗画表，先于开元久矣，亦如石敢当本急就章中虚拟人名，本无其人也。俗立石于门，书泰山石敢当，文人亦作石敢当传，虚辞戏说也。昧者相传，久之便谓真有其人矣。”

（明）胡应麟《少宝心房笔丛》

“钟馗之名，当起于六朝，盖习俗相传，鬼神名号，固有不可致诘者，必求其出处以实之，非穿凿则附会耳”。“钟馗之说，盖自六朝之前，因已有之，流传执鬼，非一日矣。尧暄之本名钟葵，宗氏之妹名钟馗，皆即以鬼神为名，故暄名钟葵而字辟邪者，即取钟馗能驱邪辟耗之意。后人既不得钟馗出处，见暄名钟葵，又有辟邪之字，反以世传钟馗为出于此，岂不甚乖处哉！”“续读龙舒净土文，有唐人张钟馗，盖亦借鬼神

为名，若尧暄及宗慤妹，彼此互证，益信余所见不诬”。

（明）胡应麟《少室山房笔丛》

“考工记云：大圭首终葵。注云：终葵，椎也。正韵云：葵亦作揆。杨子卮言：即以钟馗之讹本于此，似无确据。若以字音相同，则左传殷人七族有终葵氏，尔雅释草篇有终葵、中馗二草名，岂可曲引为证？或云：钟馗当作终葵，谓六书本义，终有穷极毕死之义。古文葵一作馗，集韵馗、葵、逵、嘏通用。葵，山鬼，孔丛子所谓土石之怪。葵，罔两是也。穷治邪鬼，故称终葵耳。此亦意撰也。若然，则作钟馗亦可，钟有收聚之意，何必改钟为终？俗绘钟馗执鬼以卫宅，韵府云：钟馗，鬼名，非也。”

（明）胡应麟《少室山房笔丛》转引

陈心叔语

“考工记：大圭长三尺，杼上终葵首（原注：终葵，椎也，为椎于其杼上，明无所屈也。）礼记玉藻：终葵，椎也。方言：齐人谓椎为终葵。马融广成颂：擘（原注：挥同）终葵，扬关斧（原注：博雅作终揆）。盖古人以椎逐鬼，若大椎之为耳。今人于户上画钟馗像。云唐时人能捕鬼者，玄宗尝梦见之，事载沈存中补笔谈，未必然也（原注：五代史，吴越世家：岁除，画工献钟馗击鬼图）。魏书：尧暄本名钟馗，字辟邪。则古人固以钟馗为辟邪之物矣。又有淮南王佗子名钟葵，有杨钟葵，丘钟馗，李钟馗，慕容钟馗，乔钟葵（原注：北史庶人谅传作乔钟馗；又恩幸传未有官钟馗，馗字两见，而扬义臣传仍作乔钟葵）段钟葵，于劲字钟葵，张自泽本字钟葵。唐书有王武俊将张钟葵（原注：通鉴作终葵），则以此为名者甚多。岂以其形似而名之，抑取辟邪之义与？左传定公四年，分唐叔以殷民七族，有终葵氏，是又不可知其立名之意也。”

（清）顾炎武《日知录》

“用修（即杨慎）之说较仁宝（即郎瑛）更详，则钟馗由尧终葵字辟邪之讹，固属有因。而大圭之终葵何以转为人名之终葵，则未见的义。顾宁人乃引马融广成颂：挥终

葵，扬玉斧，谓古人以椎逐鬼，如大椎之执戈扬盾，此说近之。盖终葵本以逐鬼，后世以其有辟邪之用，遂取为人名。流传既久，则又忘其为辟邪之物，而意其为逐鬼之人，乃附会为真有是食鬼之姓钟名馗者耳。”

（清）赵翼《陔余丛考》

“丐者衣坏甲冑，装钟馗，沿门跳舞以逐鬼，亦月朔始，届除夕而止，谓之跳钟馗。”

“堂中挂钟馗画图一月，以祛邪魅。”

（清）顾禄《清嘉录》

“家雪亭土风录云：装钟馗判官，即方相式蒙熊皮，黄金四目，执戈扬盾，以索室殴疫之遗意。”

（清）顾禄《清嘉录》自注

“每至端阳，市肆间用尺幅黄纸盖以朱印，或绘天师钟馗之像，或绘五毒符咒之形，悬而售之，都人士争相购买，粘之中门以避祟恶。”

（清）富察敦崇《燕京岁时记》

（二）钟馗画资料摘编

“臣某言，中使至，奉宣圣旨，赐臣画钟馗一，及新历日一轴者，猥降王人，俯临私室，荣钟睿泽，宠被恩辉。臣某中谢，臣伏以星纪回天，阳和应律，万国仰维新之庆，九霄重湛露之恩，爰及下臣，亦承殊赐。屏祛群厉，缙神像以无邪。允授人时，颁历书而敬授。臣性惟愚懦，才与职乖，特蒙圣慈，委以信任，既负叨荣之责，益怀非据之



忧，积愧心颜，难胜惕厉，岂谓光回蓬荜，念等勋贤，庆赐之荣，贱微常及，感深犬马，戴重丘山，无任感荷之至。”

（唐）张说《谢赐钟馗及历日表》

“臣某言，高品某乙至，奉宣圣旨，赐臣画钟馗一，新历日一轴，星纪方回，虽逢岁暮，恩辉忽降，已觉春来，臣某中谢，伏以图写威神，驱除群厉，颁行律历，敬授四时，施张有严，既增门户之贵，动用叶吉，常为掌握之珍。瞻仰披寻，皆知圣泽，无任欣戴之至。”

（唐）刘禹锡《为淮南杜相公谢赐钟馗历日表》

“禁中旧有吴道子画钟馗，其卷首有唐人题记曰，‘明皇开元讲武骊山，岁暮，翠华还宫，上不怿，因店作，将逾月，巫医殫伎不能致良。忽一夕，梦二鬼，一大、一小。其小者衣绛犊鼻，屣一足，跣一足，悬一屣，搢一大筠纸扇，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞞双足，乃捉其小者，剝其目，然后擘而啖之。上问大者曰：‘尔何人也？’奏云：‘臣钟馗氏，即武举不捷之士也。誓与陛下除天下之妖孽。’梦觉，店若顿瘳，而体益壮。乃诏画工吴道子，告之以梦，曰：‘试为朕如梦图之’。道子奉旨，恍若有睹，立笔图讫以进，上瞠视久之，抚几曰：‘是卿与朕同梦耳。何肖若此哉！’道子进曰：‘陛下忧劳宵旰，以衡石妨膳，而疴得犯之。果有蠲邪之物，以卫圣德。’因舞蹈，上千万岁寿。上大悦，劳之百金，批曰：‘灵祇应梦，厥疾全瘳。烈士除妖，实须称奖，因图异状，颁显有司。岁暮驱除，可宜偏识，以祛邪魅，兼静妖氛。仍告天下，悉令知委。’熙宁五年，上令画工摹榻镌板，印赐两府辅臣各一本。是岁除夜，遣入内供奉官梁楷就东西府给赐钟馗之像。观此题相记，似始于开元时。皇祐中，金陵上元县发一冢，有石志，乃宋征西将军宗慆母郑夫人墓。夫人，汉大司农郑众女也。慆有妹名钟馗。后魏有李钟馗，隋将乔钟馗、杨钟馗。然则钟馗之名，从来亦远矣，非起于开元之时；开元之时，始有此画耳。‘钟馗’字亦作‘钟葵’”。

（宋）沈括《补笔谈·卷三》

“钟馗样，昔吴道子画钟馗，衣蓝衫，鞞一足，眇一目，腰笏中首而蓬发，以左手捉鬼，以右手抉其鬼目。笔迹遒劲，实绘事之绝格也。有得之以献蜀主者，蜀主甚爱重之，常挂卧内。一日召黄筌令观之。筌一见称其绝手。蜀主因谓筌曰：‘此钟馗若用拇指掐其目则愈见有力。试为我改之。’筌遂请归私室，数日，看之不足，乃别张绢素画一钟馗，以拇指掐其鬼目。翌日，并吴本一时献上。蜀主问曰：‘向止令卿改，胡为别画？’筌曰：‘吴道子所画钟馗，一身之力，气色眼貌，俱在第二指，不在拇指，以故不敢辄改也。臣今所画虽不迨古人，然一身之力，并在拇指，是敢别画耳。’蜀主叹赏久之，仍以锦帛盛器，旌其别识。”

（宋）郭若虚《图画见闻志》

“黄筌，字要叔，成都人。以工画早得名于时。十七岁事蜀后主王衍为待诏。至孟昶加检校少府监，累迁如京副使。后主衍尝诏筌于内殿观吴道元画《钟馗》，乃谓筌曰：‘吴道元之画《钟馗》者，以右手第二指抉鬼之目，不若以拇指，为有力也。’令筌改进。筌于是不用道元之本，别改画以拇指抉鬼之目者进焉。后主怪其不如旨。筌对曰：‘道元之所画者，眼色意思，俱在第二指。今臣所画，眼色意思，俱在拇指。’后主乃喜筌所画不妄下笔。”

（宋）《宣和画谱》

“杨斐，京师人也。客游江浙，后居淮、楚。善画释典，学吴生，能作大像，尝于泗滨普照佛刹为《二神》，率逾三丈，质干伟然，凛凛可畏。

又作钟馗亦工。按钟馗近时画者虽多，考其初，或云：‘明皇病虐，梦钟馗舞于前以遣虐病。其后传写形似于世，世始有钟馗。然临时更革，态度大同而小异，唯丹青家缘饰之如何耳。’又说：‘尝得六朝古碣于墟墓间，上有钟馗字，似非始于开元也。’卒无考据。今御府所藏二：立像观音一，钟馗氏图一。”

（宋）《宣和画谱》

“开元中，明皇病瘖，居小殿，梦小鬼，髀一足，悬一屨于腰间，窃太真紫香囊及拈玉笛吹之，颇喧扰，上叱之，曰：‘臣虚耗也。’上怒欲呼武士，见一大鬼，顶破帽，衣蓝袍，束角带，径捉小鬼，以指剝其目，擘而啖之，上问为谁，对曰：‘臣终南进士钟馗也，因应举不捷，触殿阶而死，奉旨赐绿袍而葬，誓除天下虚耗妖孽。’言讫，觉而疾愈，乃召吴道子图之，上赏其神妙，赐以百金，是以今人画其像于门也。”

（北宋）高承《事物纪原》

“寒风酸号月惨苦，泉飞狐鸣满墟墓。丛棘乱礧翳野雾，古社秃剥倒枯树。下有三鬼相啸聚，初行谁家作恠忤，痛热肿痒快呕吐，塞噎咽喉胀脐肚。呼巫召覡使呪诅，翁惊嫗忙设赛具。茅盘草船置五路，饭盂炙串狼藉布。相共收敛各执去，方此危坐飢且哺。忽尔相视生畏怖，有神杰然驾巨牯，前呵后拥役二竖。此神噉鬼充旦暮，其腹尚馁色躁怒。鬼遥见之悉失措，窜匿不暇相告谕：酒倾肉落杂秽污，魄魑飞荡身偃仆。一入木底只四据，一尚把盞愕以顾，一自隐蔽掇眦觑，神用气摄缚束固。前死八吻无十步，计之嚼啗或味饫。蒲生胡为适尔遇。画之满卷无一误，笔墨丑怪实可惧。持以赠余子何故？摇手不取一钱赂。他日乞诗者尤屡，试为言之写其故。”

（宋）文同《蒲生钟馗图》

“济南书记今白须，岁节钟馗旧绿襦。举手托天欣见雪，破鞋踏冻可怜渠。滔滔时辈今黄壤，六六年华属老夫，儿女未容翁便去，银瓶隔夜浸屠酥。”

（宋）苏辙《题旧钟馗》

“髯君家本住中心，驾言出游安所适？谓为小猎无鹰犬，以为意行有家室，阿妹韶容见靚装，五色胭脂最宜黑，道逢驿舍须少憩，古屋何人供酒食，赤帽乌衫固可亨，美人清血终难得。不如归饮中山酿，一醉三年万缘息。却愁有物觑高明，八姨豪买佗人宅。□□君醒为扫除，马嵬金狄去无迹。”人言墨鬼为戏笔，是大不然。岂乃书家之草圣，边世丰有‘不善真书而能作草者，在昔善画墨鬼有姒顾真、赵千里、丁香鬼□为奇

特，所惜去人物科太远，故人得以戏笔目之。’顾真鬼虽甚工，然其用意猥近，甚者作髯君野濶一豪猪即之，妹孥持杖披襟赶逐。岂何为者耶？！仆今作《中山出游图》……。”

（元）龚开题自画《中山出游图》

“老馘怒目髯奋戟，阿妹新妆脸涂漆。两舆先后将何之，往往徒御皆骨立。开元天子人事废，清官欲藉鬼雄力。楚龚毋乃好幽怪，丑状奇形尚遗迹”。

（元）王肖翁《中山出游图》

“酆都山黑阴雨秋，群鬼聚哭寒啾啾。老馘丰髯古幞头，耳闻鬼声馋涎流。鬼奴舆馘夜出游，两魑剑笠逐舆后，槁形蓬首枯骸瘦。妹也黔面被裳绣，老馘回观四目斗，料亦不嫌馘丑陋。后驱鬼雌荷衾枕，想馘倦行欲安寝，挑壶抱甕寒凛凛。毋乃榨鬼作酒饮，令我能言口为噤，执缚魑魍血洒髀，毋乃剥鬼为鬼脍，令我有手不能把，神闲意定元是假。始信吟翁笔挥洒。翠岩道人心事平，胡为识此鬼物情？看来下笔众鬼惊，诗成应闻鬼泣声，至今卷上阴风生。老馘氏族何处人？托言唐宫曾见身。当时身色相沈沦，阿瞞梦寐何曾真，宫妖已残马嵬尘。倏忽青天飞霹雳，千妖万怪遭诛击，酆都山摧见白日，老馘忍饥无鬼喫，冷落人间守门壁。”

（元）宋无《题龚翠岩中山出游图》

“是为伯强为谲狂，睚眦鬼伯髯怒张。空山无人日昏黄，回风阴火随幽篁。辟邪作字魏迄唐，殿前吹笛行踉跄。飞来武士蓝衣裳，梦境胡为在缣缃。中山九首弥荒唐，犹可为人拔不祥，是心画师谁能量。笔端正尔分毫芒，清都紫府昭回光。三十六帝参翱翔，阴气惨淡照春阳。为君阁笔试两忘，一念往复如康庄。”

（元）韩性《题龚翠岩中山出游图》

“堪笑龚侯戏鬼神，豪端写出逼真真。我贫不敢披图看，恐作揶揄来笑人”。

（元）李鸣凤《中山出游图》

“老髯见鬼喜不嗔，出游夜醉中山春。髯身自是鬼龙者，况乃前后皆非人。楚龚老死无知己，生不事人焉事鬼？吁嗟神鼎世莫窥，此图流传当宝之”。

（元）释宗衍《中山出游图》

“老日无光霹雳死，玉殿咻咻叫阴鬼。赤脚行天踏龙尾，偷得红莲出秋水。终南进士发指冠，绿袍束带乌靴宽。赤口淋漓吞鬼肝，铜声剥剥秋风酸。大鬼跳梁小鬼哭，猪龙饥嚼黄金屋，至今怒气犹未消，髯戟参差努双目。”

（元）萨都刺《终南进士行题马麟画
钟馗图》

“天宝治衰妹兄出，白昼官庭馘狞獠。妹时何在不佐兄，靓妆自衍妖媚质。后来形见知何所，百鬼尊之莫敢睹。提剑跃马从其兄，每为人家守环堵。老韩饥穷夜缚船，送之不去今几年。妹旨从兄肆屏逐，我亦家富黄金钱。”

（元）郑元祐《馘妹图》

“老髯足恐迷阳棘，鬼肩藤舆振双膝。前驱肥身儿短黑，非髯娇儿则已腊。后从众丑服厮役，担携鬼脯作髯食，鬼饥未必能肥腩，铺之空劳髯手擘。彼瘦而巾襟长窄，无乃癯儒执髯役。其余丑状千百态，专为世人尸辟怪。楚龚狞老非其类，请问何由识其槩。想龚目睛烁阴界，行尸走鬼非殊派。民膏民脂饱死后，却供髯餐缩而瘦。无由起龚问其候，有啸于梁妖莫售。大明当天百禄臻，物不疵疠民长寿。”

（元）郑元祐《钟馗部鬼图》

“一片忠魂不可招，梦中有敕赐宫袍。生虽不食千钟粟，死亦常为万国豪。手擎山夔朝灭鬼，气吞国厉夜无嗥。曾携小妹骑双鹿，醉著接酴秋月高”。

（元）唐肃《钟馗像》

“老馗兀兴二鬼肩，一鬼勃宰袋影悬，一鬼负剑帽带旂。一鬼顶颅双角骈，老馗之妇與踰蹻。其荷與者鬼婢处，猫抱掌握鬼妾妍。提其整具雌袂玄，携枕而从服饰鲜。鼠蝎粘缀袴亦然，擎担最缓行李便。鬼之婴孺盛穿联，囊包橐裹琴能仙。瓠壶穹挂呼可怜，揭竿之魅愁攀缘。最后甕鬼束缚椽，尸而行者犹能前。肌肉消尽骨骼缠。物怪种种来无边，神禹铸鼎今几年。魍魎在此犹翩翩，吁嗟吁嗟问老天”。

（元）冯海粟《钟馗图》

“髯夫当前黥妇后，腊鬼作粮驱鬼负。虹蜺可驾雷可车，胡为役鬼来肩與？乃知老馗未公正，怙威植私干律令。玄云沈阴鬼怪多，馗乎馗乎奈尔何”！

（明）刘基《题钟馗役鬼移家图》

“明皇开元讲武骊山，上不悦，因店疾作，昼梦一小鬼，衣绛犊鼻，跣一足，屨一足，腰悬一屨，摄一筠扇，盗太真绣香囊及上玉笛，绕殿奔戏上前，上叱问之，小鬼奏曰：‘臣乃虚耗也’。上曰：‘未闻虚耗之名’。小鬼奏曰：‘虚者，望虚空中盗人物如戏，耗即耗人家喜事成忧。’上怒，欲呼武士。俄见一大鬼，顶破帽，衣蓝袍，系角带，鞞朝靴，径捉小鬼。先剝其目，然后劈而啖之。上问大者：‘尔何人也？’奏云：‘臣终南山进士也，因武德中应举不捷，羞归故里，触殿阶而死。是时，奉旨赐绿袍以葬之，感恩发誓，与我王除天下虚耗妖孽之事’。言讫梦觉，店疾顿瘳，乃诏画工吴道子曰：‘试与朕如梦图之’。道子奉旨，恍若有睹，立笔成图，进呈，上视久之，抚几曰：‘是与朕同梦耳。’赐与百金。”

（明）陈耀文《天中记》

“空山无人夜色寒，鬼群乱啸西风酸。绿袍进士倚长剑，席帽跼影乌靴宽。灯笼无光照斜水，怒裂鬼头燃鬼髓，大鬼跳踉小鬼豪，满地鸛鹤飞不起。如今城市鬼出游，青天白日声啾啾。安得此公起复作，杀鬼千万吾亦乐”。

（明）刘溥《钟馗杀鬼图》

“绿袍进士掀怒髯，饥来嚼鬼如蜜甜。酸风苦雨搅白日，移家欲往山阴尖。随兄小妹脸抹漆，眼光射人珠的烁。鬼奴鬼妾千万形，蟹怪猫妖最萧瑟。势能使鬼鬼不违，髑髅在后嗤钟馗。英雄如山堆白骨，莫倚区区手中笏”。

（明）李昇《题钟馗移家图》

“终南老馗状醜醜，彪髯乌弁鸭色袍。青天白日不肯出，上元之夜始出为游遨。鬼门关头月轮高，乌犍背稳如骅骝。鬼妇涂两颊，鬼子垂一髦。徒御杂沓声嗷嘈。导以灵姑旗，翼以大食刀。蔡垒左执鞭，质矫右属囊。方明前持漆灯张，若后拥葺旛。魑魅魍魉不可一二数，肩担背负手且操。奇形狞色使人怕，一似驱駘、梟獍兼猿猱。战伤人血化磷火，各出照地点点如焚膏。阴风飒飒吹荒皋，百怪屏气不敢号。汝辈远遁莫我遭。我欲饮汝血，甘如饮醇醪。我欲啗汝肉，美如啗羊羔。肯容汝辈在世长贫饕。吁嗟乎老馗，真为百鬼中一豪。所以唐皇想其像，诏令道子写以五色毫。忆当天宝年，左右皆鬼曹。太真宫中逞狐媚，祿山殿上作虎哮。当时设有老馗者，安得纵彼二鬼逃？便须缚以苍水使者所扣之赤絛，献于天阍，尸诸兽牢。寝其皮，拔其毛，效尔一日驱驰劳。坐令温泉生汙泥，驱山长蓬蒿。上除唐家百年害，下受唐史千年褒。却来上元夜，任尔烧灯并伐鼂”。

（明）吴宽《钟馗元夜出游图》

“阴风萧萧吹发寒，老馗夜踏山雨残。恨生不作中执法，誓死肯负唐衣冠。驱山梦破一回首，上帝毋烦六丁走。魑魅都归鞭策中，赢得骑驴袖双手”。

（明）程敏政《钟馗骑驴图（为周可大宪使赋）》

“虎口虯须真可怪，如何不解缚人妖。偷花窃笛浑闲事，忍见三郎万里桥”。

（明）蒋主孝《题梁楷画钟馗》

“北风吹沙目欲眯，宫柳摇黄拂溪水。终南进士偃然起，蝟磔于思含缺齿。袍蓝带角形甚愧，乌帽裹头髻露指。白泽在旁口且哆，驯扰不异麟之趾，手持上帝书满纸，若曰新岁锡尔祉。一声竹爆物尽靡，明日春光万余里”。

（明）凌云翰《钟馗画》

“开元宫中鬼称母，丞相、中丞恣为蛊。帝遣钟君嗣黄父，逐鬼无功谪荒土。山阿被罗者谁姥，携雏橐装横周路。髑髅啾啾泣相语，夜半应烦老桑媿。钟君好往一返顾，木客跳梁山魑舞。君不吾留稍安堵，与君传神叔宝甫，异日相逢莫相苦”。

（明）王世贞《戏题钱叔宝临钟馗移居图》

“终南进士乃好武，野魅山精皆部伍。搜田也欲从四时，作气恍如聆一鼓。铜钺先鸣地欲裂，皂盖后张风为举。蹇驴足跛不受鞭，良犬尾摇何用组。锦絛未许纵苍鹰，铁缩尤能缚玄虎。跳踉众鬼为卒徒，矍铄一翁作谋主。或为狼顾背拔铎，或作猱升前试斧。鸱鸣口应已张弓，蛇偃肩担来穀弩。身凭大盾宛转遮，手弄飞槌高下午。坐作击刺众莫当，进退超骧孰敢侮？狰狞似觉口吐牙，轻捷浑疑臂生羽。逐禽不假御车舆，获兽何劳施网罟。亦如尘世有司存，颇类神仙足官府。画工后辈效前人，戏笔何年追旧谱？已无吴生名擅场，复有颜辉好奇古。周易取象车载一，韩子送穷名数五。如斯情况不易知，更欲形容亦良苦，且须留取作岁除，竹爆一声春满宇”。

（明）凌云翰《鬼猎图》

“朝天矫矫若游龙，谁道先生不美容？
备武岂输焦曼倩，击头宁借段司农。”

（清）高其佩《自题钟馗看剑图》

“从容顾盼意何宽，宴罢珠宫酒正阑，
此日不须频按剑，无边春色满长安”。

（清）高其佩《自题钟馗变相之罢宴图》

“饥时啖鬼腹便便，剩者骑将遍九天，
好语街头穷进士，何须愁乏雇驴钱？”

（清）高其佩《自题钟馗变相之骑鬼图》

“蹙额人间耗孽堆，应添白发下连腮，
愿存法相留秦镜，省得魍魉露胆来。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之镜中图》

“怒来无发亦冲冠，剑气能令六月寒，
极大春风眼不转，未知何处一登坛。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之登坛图》

“云中旌节耀三台，认作天官赐福来，
“第恐福人多耗散，又劳面目动风雷。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之风雷图》

“迷漫烟雾迫身来，喜杀狐狸跳九垓；
手腮定睛轻一瞟，电光飞处亦飞灰。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之降魔图》

“抱膝舒长吟，箕坐开白眼，
乃知辟鬼符，不在焚黄版。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之抱膝图》

“出鬼非神亦必仙，盗名魑魅孰堪怜，
封章并示玉楼客，蒿里原无恨骨填。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之封章图》

“春风拂拂绿袍新，造福纷纷佑善人，
偶尔不禁掩口笑，笑人求福煮金银。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之掩口图》

“由来山鬼笑侏儒，敢傍先生诸座隅，
未是窃看无鬼论，应疑还读旧时书。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之读书图》

“花妍野塚中，草鸣昏月下，
若但醒眼看，非善除妖者。”

（清）高其佩《自题钟馗变相之瞌睡图》

“谁家门上神，持锋忽飞起，
若能斩愁魔，与君同不死。”

（清）高其佩《自题钟馗图册》

题云：“唐吴道子画趋殿钟馗图，张渥有执笏钟馗，五代牟元德有钟馗击鬼图，宋石恪有钟馗小妹图，孙知微有雪中钟馗，李公麟有钟馗嫁妹图，梁楷有钟馗策蹇寻梅图，马和之有松下读书钟馗。元王蒙有寒林钟馗，钱穀有钟老馗移家图，郭诩有钟馗杂戏图，陈洪绶有钟馗元夕夜游图，未有画及醉钟馗者，予用禅门米汁和墨吮笔写之，不特御邪拔厉而其醉客可掬，想见终南进士嬉遨盛世庆幸太平也。昔人于岁终画钟馗小像以献官家拔除不祥，今则专施之五月五日矣。辛巳夏日画呈奉宸院卿鹤亭先生高斋作供。

荐举博学宏词杭郡金农记时
年七十又五”印

（清）金农题画《钟馗》

题云：“轻车随风风飏飏，华镫纷错云团圞，跳孖叱咤真怪异，阿其髯者云钟馗。
己巳八月望前新罗山人戏笔并题”

（清）华嵒《钟馗嫁妹图轴》

“不绘钟馗趋殿时，写他弹铗哦新诗。如今畿辅称守服，无劳先生吸魅魑。”

（清）任伯年题画钟馗

“须眉如戟叱妖狐，顾九堂前好画图。路鬼挪揄行不得，愿公宝剑血模糊。

狐能幻形为好女子，遇之老嫫而遽形之技左矣，呵呵！”

（清）吴昌硕题任颐《钟进士斩狐图》

“一壶豪尽抛青春。行步蹒跚剧可嗔。进士生涯唯烂醉，刘蕡想见独醒人。甄轩先生属写，予向不善人物，用汉武梁祠画像笔意成立。东坡云，我出意造本无法，予画亦云然。”

（清）吴昌硕题《钟馗》

“大袖蓝袍，终南进士。鳌头未占，怒腾箕尾。拔剑光摇，斩伐魔鬼。见梦元宋，病也即已。曰臣钟馗，呵护在此。佑厥皇躬，虚耗灭矣。帝录其功，诏图其容。其容维何？虬髯逆风。吴道子者，笔臻神妙。奉勅图焉，天下胥效。主辟众邪，威光四照，庭中恍惚，龙吟虎啸。

唐元宗梦钟馗斩虚耗之鬼而病瘥。因命吴道子绘其像，遍行天下。元宗览之曰：‘卿如与朕同梦，盖肖极矣’。由道子画能通神也，无如天下传写，渐失其真。惟灵壁所画，往往不脱道子原格，故世群推之，后亦渐变矣。总以神采精悍者佳，不必拘拘灵壁也。杭有董旭，善画钟馗，客有持索予赞者，爰题之如此。又有吴曰琬所画钟馗不让董旭，亦以此题之，后成滥觞矣。”

（清）齐周华《名山藏副本·钟馗像赞》

陈师曾“除佛像外又曾画《钟馗》。纵笔写意，画一側身而立的钟馗，两手举笏，两目上视，如有所祈求。这一幅的用笔和气息，又很象金冬心。题曰：‘峨冠博带，面目丑怪。怒髭戟张，诸邪退避’。画的日期系辛酉（1921）年的天中节（端午）”。

俞剑华《陈师曾》

“乌纱破帽大红袍，举步安闲扇慢摇，

人笑终南钟进士，鬼符文字价谁高。

——此新诗也。门人释瑞光于旧瓷器上所画之稿更大，余为略改变画存之，三百石印富翁并记”。

齐白石题画钟馗

“璜画此幅成，焚香再拜，愿天常生此人。”

齐白石题画钟馗

“获芦叶细如发，鸟雀斜飞欲无。何不画个钟馗，磨剑斩鬼之余，坐此松下读书”。

齐白石《老松秋色图》

“乌纱戴上，应不管皮肤小痒。那知趁着先生搔背时，将酆都闹得不成模样。有人家住在酆都，最难舍千树梨花，仍旧开无三两。”

齐白石《题钟馗像》

“骨瘦如柴爪似钩，扬眉踏石了无愁。世间竟有人求福，不负髭髯作鬼头。”

齐白石《题钟馗搔背图》

“不在下，偏搔下；不在上，偏搔上。汝在皮毛外，焉能知我痛癢？
冬丙寅论题钟馗搔背图第五回也”。

齐白石《题钟馗搔背图》

“足下水泱泱，桥头剑似霜。如斯过得去，露面细思量。
注：桥下藏一小鬼”。

齐白石题《钟馗过桥图》

“老人能画神也能画鬼，《钟馗小妹寿兄》就画了几个鬼。据传说：钟馗有一小妹，为祝贺哥哥的生日，送了一担鬼作寿礼，并说，如果嫌少，那么连挑担的大鬼也算在一起作寿礼。

老人不管画神或画鬼，细分析也是有现实为根据的，再加夸张，画成神鬼。其实这些作品，大都有影射，寓意很深。象这筐里的小鬼，骨瘦如柴，挑担的大鬼，蓬头污面，愁眉苦脸，一脚穿草鞋，一脚赤裸着，这就是破产贫困农民们的漫画像。旧社会的农民在地主的奴役下，就是过着鬼一样的生活。所以旧社会农民在寺庙里看到这样生动的自画像，当然会受感动的。”

胡佩衡、胡橐《齐白石画法与欣赏》

“我很早就听白石老人说，他青年时代给家乡寺庙画过很多神鬼壁画，很能吸引农民群众，因此，僧人道士们都愿和白石结缘。可惜，这些作品都毁于战火了。现在能看到的只有老人四十岁时给黎锦熙先生画的《钟馗斩鬼》。从钟馗和小鬼的神情上看，钟馗瞪着眼，张着嘴，怒容满面，十分怕人。钟馗是深入民间象征正义的神，专能捉鬼逐邪恶。老人画钟馗的意思是：‘愿天常生此人’。这样的神像在寺庙里，自然很吸引农民的关注，也会令人受到正义的鼓舞。我也好奇，请老人根据三四十年前的旧稿给我画了几幅神像。”

胡佩衡、胡橐《齐白石画法与欣赏》

“力能除鼠耗，
终是读书人。”

庚戌重午仿冬心先生”

陈半丁题《钟馗醉石图》

三 历代钟馗画选登



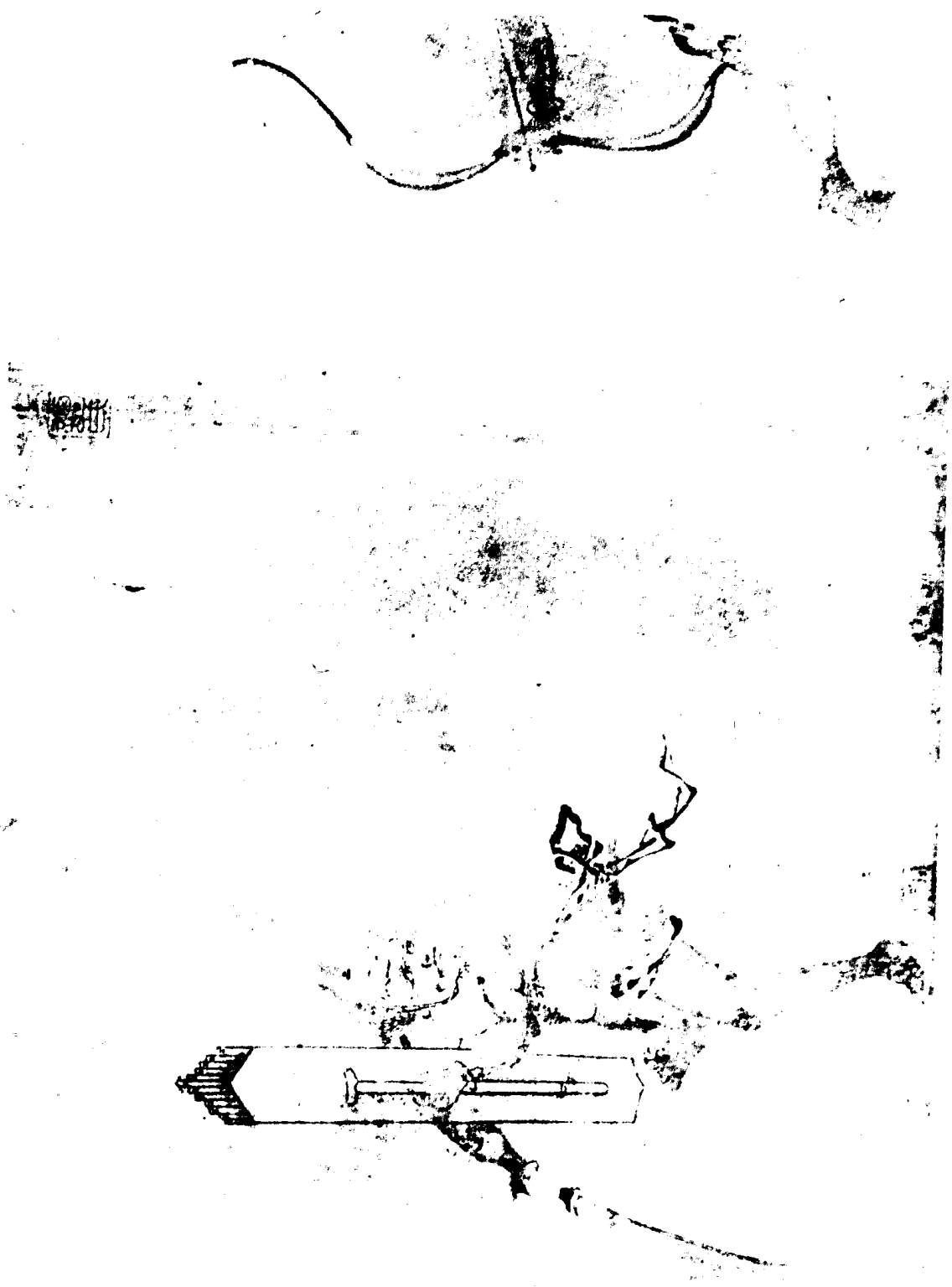
1 《钟馗出猎图》（局部之一）

颜辉



颜辉

2 《钟馗出猎图》(局部之二)



3 《钟道出猎图》(局部之三)

颜辉





5 《钟馗出猎图》（局部之五）

颜辉



颜 辉

6 《钟馗出猎图》（局部之六）



7 《钟馗出猎图》（局部之七）

颜辉







10 《钟道出猎图》（局部之十）

颜辉



11 《钟道出猎图》（局部之十一）

颜辉





13 《中山出游图》（局部之一）

龚开

大德庚子五月朔陳琳



陈琳









19 《钟馗夜游图》（局部）

戴 进

《迎福如意》

朱见深

一休春田暖氣通
似金馬道催明時
金闕金馬道催明時
世意年光事事空

成化辛丑
吳華叔御筆





陸慶士中春三月寫錢穀



钱谷



陈洪绶



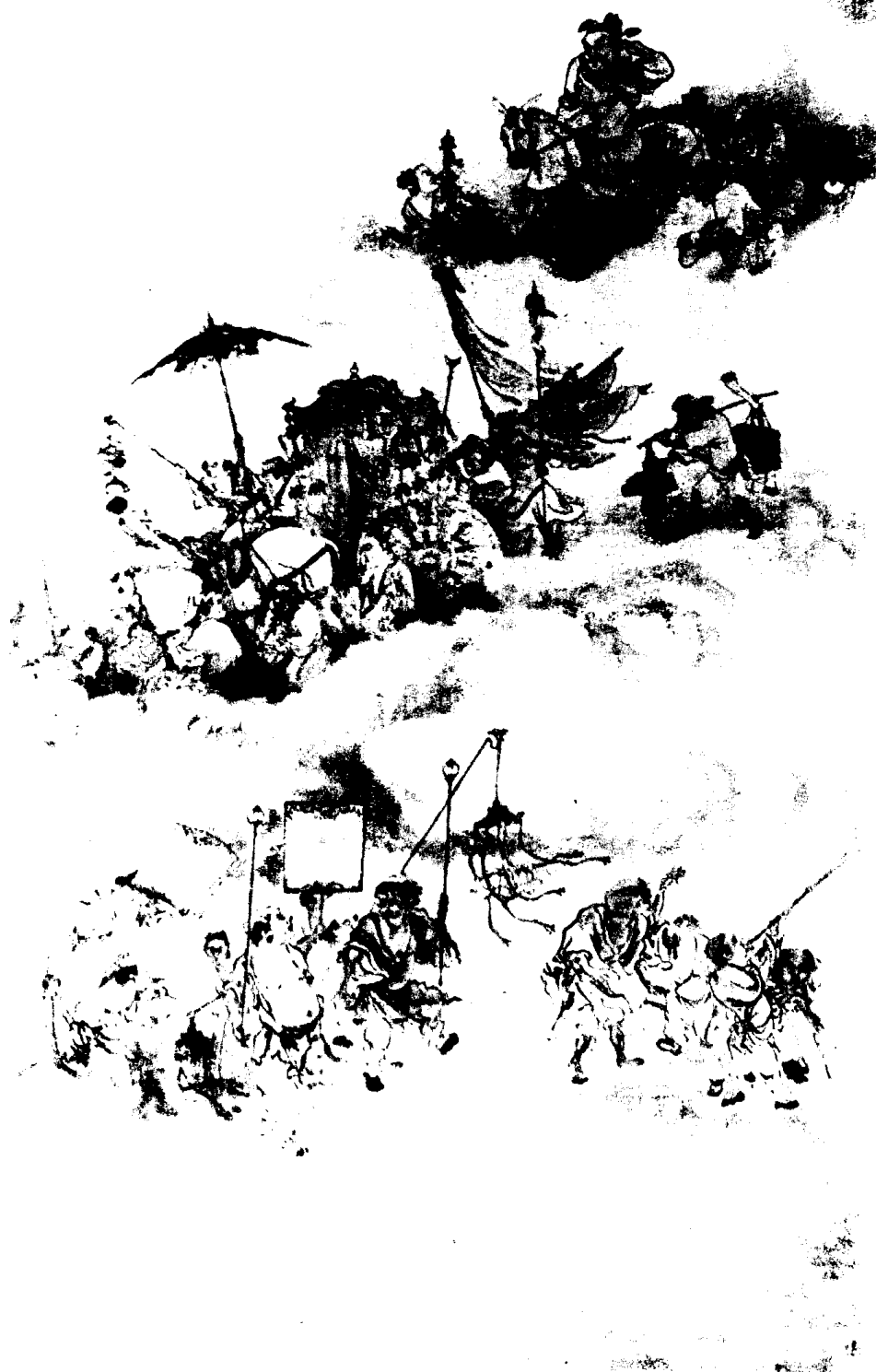
壬辰年正月
鍾馗
袁尚統







此畫題為鍾馗嫁妹
 然觀畫中人物與此
 以畫上文字上觀性
 之不一也
 華喆



丁巳五月五日華岳寫



華岳



曾吳道子畫鍾馗圖非淫有執笏鍾馗五代年元德有鍾馗擊鬼圖宋石恪有鍾馗十妹圖孫如微有鍾馗中鍾馗
李公麟有鍾馗嫁妹圖張擇端有鍾馗夜遊圖馬和之有松下讀書鍾馗元王蒙有寒林鍾馗明錢穀有鍾馗
地移家圖郭誦有鍾馗雜戲圖陳洪綬有鍾馗元夕夜游圖未有畫及醉鍾馗者予用權門去汴和墨吐筆寫之不特像邪
拙寫而其醉容可掬眼見終南進士嬉遊盛世慶幸太平也昔人于歲終畫鍾馗十像以獻官家祇降不祥小則驅邪
五日矣
辛巳夏月畫呈

壽寧院卿鶴亭先生書齋作供

萬華博學宏詞狀元金農記時年七十五



七十甲有九龍金長圖一室

金衣





黄慎

乾隆二十五年四月
庚辰年四月

智近惡雨大兩風聲撼二表卧
泥中鐘也者有雨鐘因列名
集元不常



李方膺







嘉慶壬午初夏
姜堦
畫



[illegible]

數寶達十月六陽至後加臨極
極一陰生家茅常一讀帝生位
芳榮能府能古人作像
手句臨能那峻望之其
統鬼魂能操中君子道日
消藉以廣中多破之茶
蘆酒三、葛蒲花富此好
時能望能秋無生



蔡嘉



任熊画



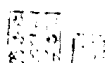
任
熊

《钟馗》

唐吳道子有
鐘馗捉鬼圖
宋郭忠恕有
鐘馗圖元張
省有鐘馗圖
沈石田有鐘
馗圖同謹主
辭解題者金
張陽所正年
皆兩版石中
計不復以注
法名三言不
看金人主不
是又抑鬼之
法如畫中鐘
馗之鬼人皆
為之入唐中
漢



居
廉

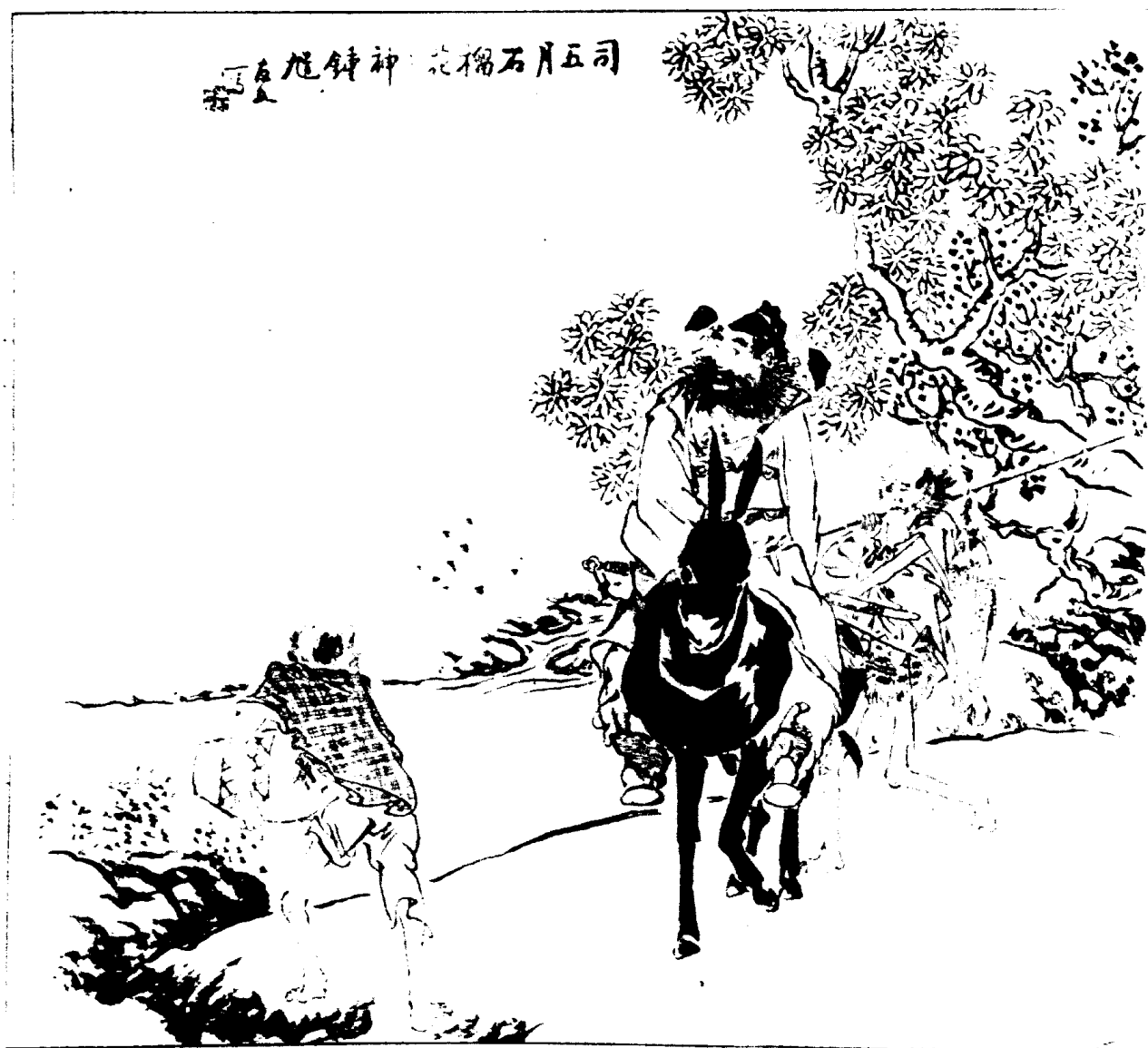


神而不可得而易得而老而先
 海不可得而可畏君子先
 立乎其大

同治九年五月五日



赵之谦





光緒丙寅夏五月伯年

任伯年畫

任伯年

鍾進士斬狐圖

漢分月天就北狀瓶不允
安前出重圖說見柳
柳行不不所公實劍血操
能紅所房女子心
老廣而然不主按左采明
人安志三不後書



任伯年



任伯年



任伯年

任伯年

一室之象乎。施青案行中。購贈製可集進士左臣。雪爛特明。書
如長於陸。
真野兄先生。乃一字不與。聖人。此用清宗。其說。西華傳者。意欲。一亦振
云。外書。意能去心。法示。年六。家。王實。人曰。吳。自。成。年七。上。下。



吴昌硕

五月家、蒲泥香、鍾南、道士、空、觴、太平、
 盛世、老、妖、屬、任、不、騎、驢、到、降、鄉、
 羅、兩、洋、有、一、回、到、此、
 吳、谷、祥、



宣統辛亥年
倪田畫

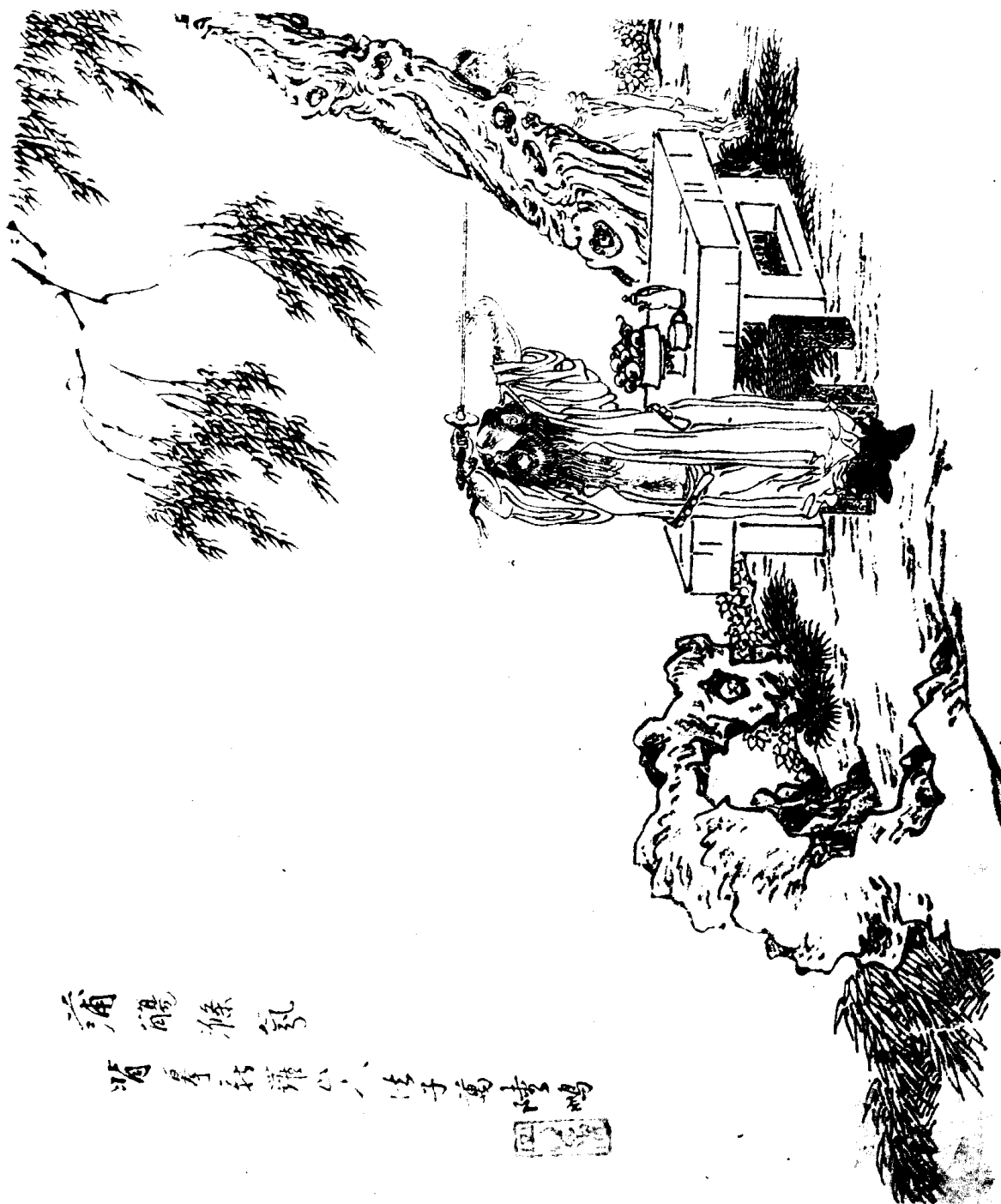


倪
田



徐祥

庚寅天中節小春鍾馗



蒲觴涤氛

明 屠隆 撰 公 序 于 萬 世 鳴



王震

白龍山人王震



日所積子所積有壽無壽問爾子子約一張有如是乙卯青長昌頌





點寒日多散寒日少
父竟難要判官文丑



山我府博帶面目醜怪蛇鼠與張諸邪退避
 宣和壬午二月一日為家。仁父畫并贊。曉于。陳師曾



陈师曾



烏紗破帽大红袍
 步安閒廟慢握人嘆
 終南鍾進士鬼符交
 字價誰高此衫符也

門人祥瑞先作諸君器已於此之稿更夫
 余為其改更處者之二百五甲富術并記



齐白石

不在下偏格下不在上偏格上
 皮毛外身知我痛痒老而实
 魁隗搔背背圆第五回也齐白石



鍾馗小妹壽兄

齊白石



齐白石



歸妹別茶葉香地堪呈
歲終藍尾酒初光
日未雲行

六十年八月五日



雨平月仙歌

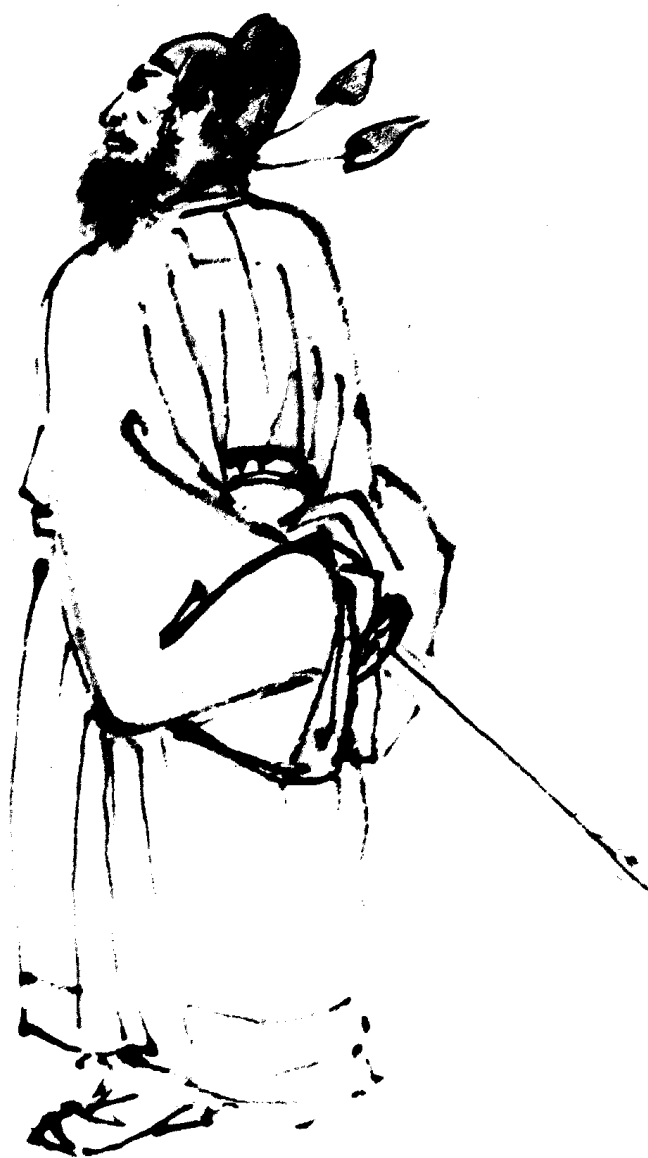
此畫乃在六十年前
畫於上海南京路
當時在該處開設
畫館名曰「雨平月
仙」此畫乃在該
館中繪成者也
當時在該館中
繪畫者甚多
但此畫之
名聲最大
故當時
人皆稱之
為「雨平月
仙」也
此畫之
名聲之大
可見一斑
矣

张大千

板橋畫袍事自五年三點
 出清畫小改天兄生面
 六十年



有為堂



己巳端午时
悲鸿作
照得同之君



徐悲鸿

戎衣夏
花翎作







徐悲鸿

徐悲鸿





大鐘馗圖
明人九鐘馗圖

第一鐘馗
第二鐘馗
第三鐘馗
第四鐘馗
第五鐘馗
第六鐘馗
第七鐘馗
第八鐘馗
第九鐘馗

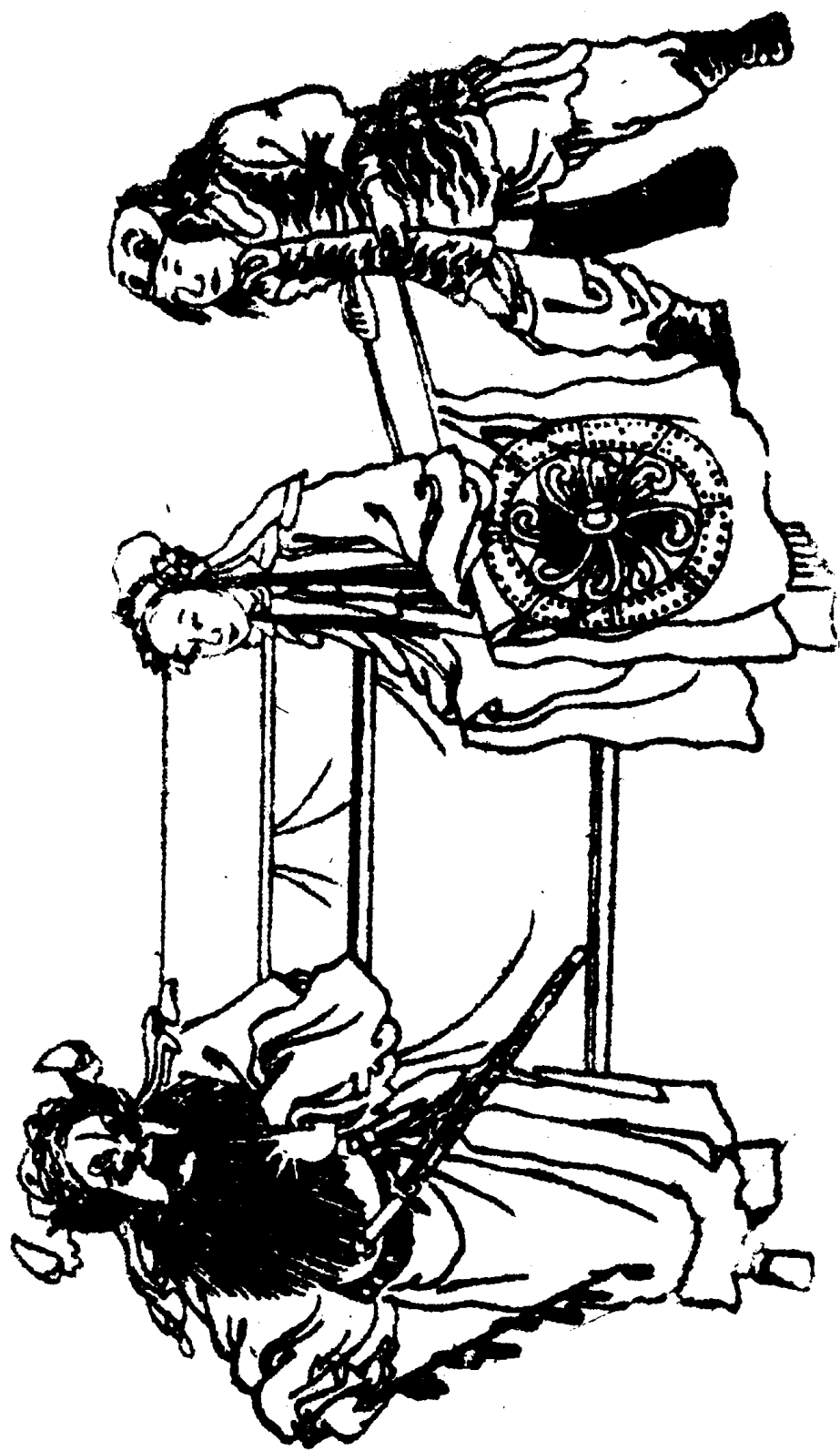




鬼敢來救
方成



鍾道嫁妹





四 有关钟馗画附图

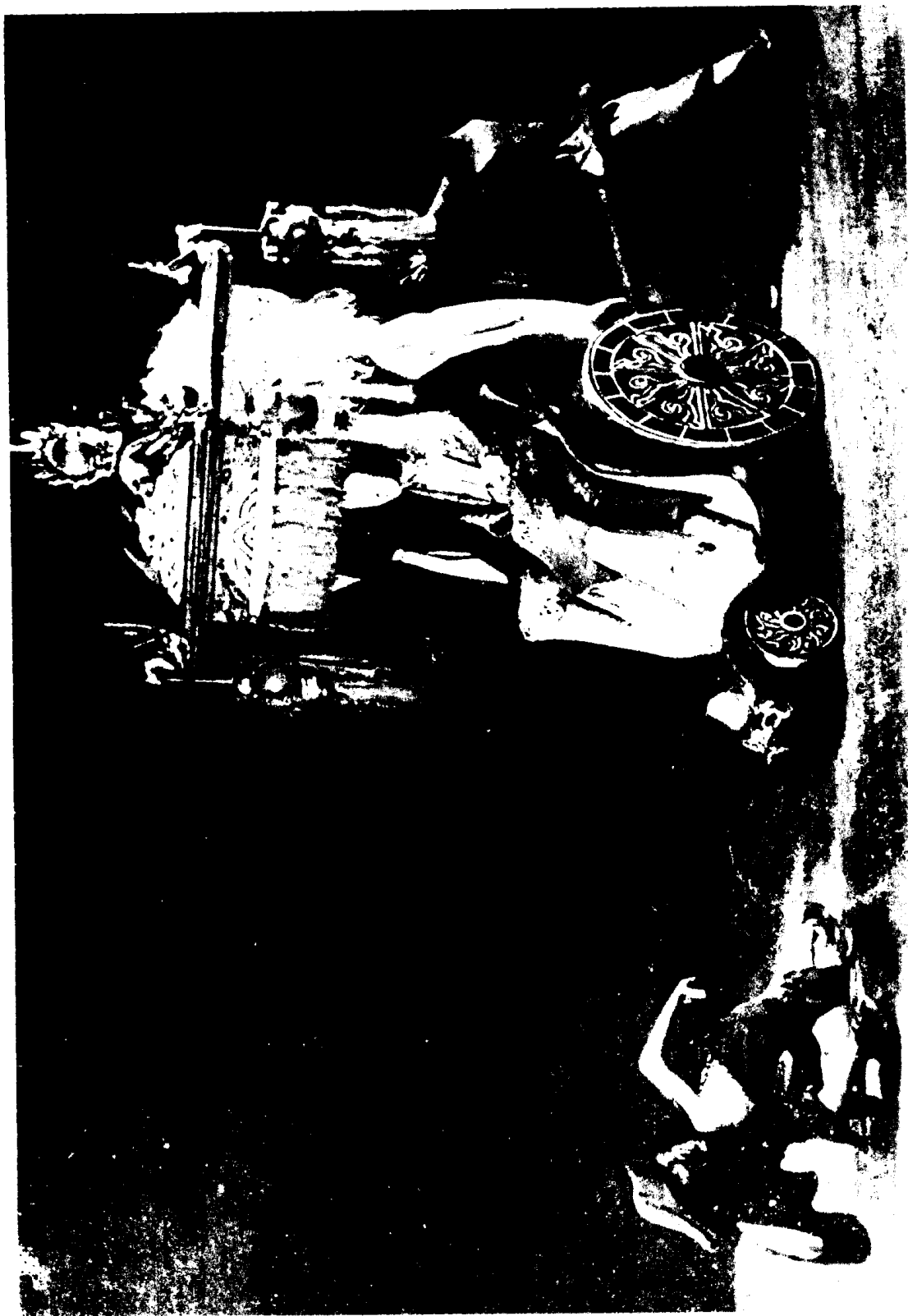
1 河北固安奎星石刻



2 《钟馗嫁妹》（局部之一）（泥塑） 张一亨



3 《钟馗嫁妹》（局部之二）（泥塑）张一亨





4 《恨福来迟》（面塑）

汤夙国



5 《钟馗》

(山西月牙纹剪纸)

后 记

当我们编完这本不成样的小书后，并没有如释重负的轻松之感，似乎觉得还有更多的工作要做，许多问题尚有待于进一步探讨。由于过去较长时期极左路线的干扰，好象一论及鬼神问题，便有谈虎色变之感。所以，尽管我们很早对历代钟馗画就有浓厚的兴趣，但敢于捉笔为它写一点东西，却是近几年的事。因此，对涉及的问题分析的不深不透，所遴选的画幅不甚精当，恐怕是难以避免的。置笔而思，不能不使我们引为愧疚。这本小书若能成为同志们研究钟馗画的一块引玉之砖，我们将感到幸运之至。

我们肯为历代钟馗画花一点功夫，只是基于这样一些零乱的想法：首先，因为钟馗是民间艺术、宫廷艺术和文人艺术共同涉及的题材。而这一题材不仅在绘画、工艺、雕塑中得到表现，而且遍及到文学、戏曲、舞蹈等许多艺术门类。其次，因为它对于民俗史、社会史、思想史、宗教史、艺术史的研究，至少也可以提供一些有用的线索和资料。一般说：没有民俗，便难以产生民间艺术。任何民族的风俗习惯，总要在艺术上得到生动而持久的表现。鲁迅先生说的深刻：“有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意”。因此，研究民俗的同时也研究民间艺术，或研究民间艺术的同时探求民俗的沿革，是必不可少的。如果浏览一下历代钟馗画，可能会加强对这个问题的自觉认识。再次，艺术的发展离不开民间、宫廷、文人三个渠道，三者之间相互沟通，相互影响，关系十分密切。了解一下钟馗画历史发展的情况，将有助于对三者之间体现出来的艺术发展规律的理解和把握。最后，历代钟馗画从古代画到当今，悠悠千载，源远流长，风格多样，作者众多，遗产丰富，是传统的风俗画、人物画的有机组成部分，在内容和形式上均有可资借鉴之处。因此为历代钟馗画的发掘、整理和研究工作付出一些辛苦，还是值得的，也是不无意义的。

这里编选的作品，有些是从有关画册或书刊中查找出来的，有些是从各地博物馆直接拍摄的，有些则是关心此事的师友们提供的。如果没有师友的大力支持，这本小书将难以问世。在撰写《“历代钟馗画”简论》这组文章时，引证资料较多，恕不一一注明出处。考虑到有关钟馗和钟馗画的资料向来缺乏集中整理，故以摘编形式发表，以备有志于兹的同志们参考。

由于我们从事钟馗画这一专题探讨的时间不长，加上理论水平和思想认识较低，编著过程中的错误或失当之处定然不少，尚望同志们和尊敬的读者们多多指正。

笔者

一九八三年仲秋于津门