雅俗的焦慮：文徵明、鍾馗與大眾文化

石守謙*

【摘要】文徵明是中國文人文化在十六世紀獨立成形發展過程中的代表性人物。透過繪畫的製作、欣賞、投贈與交換等活動，文徵明不僅建立了所謂「吳派」文人畫的具體典範，而且形塑了文人這個菁英階層的特有生活風格，以使其有別於一般的庶民。文人文化除了試圖與大眾文化劃清界限外，同時也呈現了害怕爲其同化的焦慮，這在伴隨著歲時禮俗而來的生活行事上，尤其如此。文徵明爲新年而作的鍾馗圖便是一個有代表性的個案，可以藉之探討菁英文化與大眾文化間久被忽略的這層緊張關係。

現存國立故宮博物院的《寒林鍾馗》雖歸爲文徵明之作，其實還有深入探究的必要。它的寒林背景確爲文氏手筆，但是主角人物的鍾馗卻有著講究的姿勢、細緻的表情，顯示出畫者對人物畫科專業技巧的高超掌握，絕非文徵明所能爲。它的作者應是與文氏素有交往的職業畫師仇英。然而，此鍾馗的特爲文雅，又與仇英一般所作不同，顯示了文氏在背後的指授。

鍾馗畫的傳統起自唐代吳道子，後世迭有衍化。擊鬼式可能即是吳道子所創，稍晚則有祈福式的變體。兩者皆屬如門神的辟邪圖象的演化，形式亦都採單幅立軸。另一種出行鍾馗則與儺戲的搬演有關，鍾馗通常沒有誇張的表現，戲劇的張力倒全置於可隨時添加的各段落鬼卒之上，而其形式則以手卷爲主。但是，不論是辟邪或出行鍾馗，驅凶納福的功能性都很強。與此流行圖像相較，文仇合作的《寒林鍾馗》則以無所事事的文雅姿態，剝除了原有的神聖性與功能性。

文仇合作鍾馗形象的新意在於其臉上的微笑與輕揚的轉首。這個設計來自對明初詩人凌雲翰鍾馗詩中「明日春光萬餘里」的詮釋，意在將此形象的意涵由世俗的功利轉成對春天的單純期待。在此同時，畫的尺幅也被縮小，適於懸掛在私人性較高的文人畫齋之中。如此被移入書齋的鍾馗圖，其「無用性」特受強調，正是構築文人生活空間的要件。然而，「無用」的鍾馗在扮演著文人形塑其自我生活風格之角色外，同時也透露出文人文化不願也不能完全與大眾文化隔絕的焦慮；爲新年而創製的鍾馗圖的新模式，可謂針對這種焦慮的有效紓解。

文徵明所規劃的寒林鍾馗雖在當時的文人圈中頗受歡迎，但並不能真正地改變以驅邪納福爲訴求的流行圖像。職業畫師李士達即曾將此無用的鍾馗重新賦予傳統的功能。這個現象意謂著文人文化面對大眾文化時，永遠揮之不去的焦慮之存在。

關鍵詞：文徵明　仇英　鍾馗　文人文化　菁英文化　大眾文化　雅俗　文人生活風格

＊　國立故宮博物院副院長

臺灣大學學術期刊資料庫

一、前　言

雅俗之辨，是中國文化史中最常見的課題之一。它不僅是個學術議題，而且內化至人心，深刻地作用到一般的社會行為之中。對它的討論，不論是出之於學者的嚴謹分析，或訴諸於作家的清談文字，泰半著眼於雅俗的內涵，有時亦及於其在不同時空中的變動，或兼論它在文化行為中所產生的影響。這些論述，雖然企圖釐清「雅」、「俗」各自本身的內涵定義，以及相互間區分的通則，但經常碰上治絲益棼的窘境，尤其是當這個論辯過程中牽涉到微妙的價值判斷與品質界定時，驗證的客觀性基本上很難具有充分的說服力。因此之故，有的學者便借助於社會科學的理念，將雅俗的討論與社會階層的分析聯繫起來，以「雅」為上層或菁英階層的品味，「俗」則劃歸下層或平民階層，而成為大眾文化品味的代稱。可是，社會階層雖可以依各種標準予以清楚的區別，而且正如 Pierre Bourdieu 所論，人們會以文化活動為工具來界定、進而鞏固階層的上下分野，❶雅俗如果成為文化活動中的品質內涵，它們究竟如何得以進行這種階層區別的工作，則仍值進一步探討。換句話說，「雅」中之「不俗」的成分如何透過社會性的運作，凝聚共識，成為菁英文化的部分，而與大眾文化產生距離？這個過程便是研究中國雅俗之辨與階層區分互動現象時需先釐清的問題。

然而，一旦將雅俗之辨轉換成「菁英文化—大眾文化」的思考架構，這兩個階層之間的關係，便不只侷限在這兩者間之區分，而且包括了更複雜的互動。在長期維持著相當高度社會流動性的中國社會中，階層間的互動，尤其值得注意。正是因為階層間經常產生含糊混淆的窘狀，所以才有區分的需要。它們之間文化的互動，因此是基於區別的需求上所進行的複雜拉鋸。對於中國社會菁英階層的成員而言，大眾文化雖然存在，卻不值得認同；不僅不能認同，而且經常是抨擊的對象。在那個抨擊的過程中，菁英份子一方面是在積極地創造他們的菁英性，刻意拉大他們與大眾間的距離；但是，另一方面則是在進行一種面對大眾文化包圍的被動防禦，在他們激越的批評語言中，還透露著他們無法完全抗拒大眾文化的焦慮，擔心他們會耽溺於生活週遭的需求與誘惑中，與大眾的區別，日益難以維持。菁英階層在與大眾文化互動之中所顯示出來的這種雙面性，因此可以視為中國「菁英文化—大眾文化」研究中的關鍵問題。

---

❶ Pierre Bourdieu, trans. Richard Nice, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984)

臺灣大學學術期刊資料庫

文人無疑地是中國傳統社會之菁英階層中最為突顯的群體。他們是一批掌握古典人文知識，並通過國家之考試認可的文化人。他們基本上是政府文官的候選人才，但也可選擇在公職外以其文化技能為業(或作為生活的主軸)。他們的行為，以及相應而生的認知與價值體系，便形成一般所謂的文人文化。中國社會自十一世紀起，文人文化便已逐漸成形。到了十六世紀它大致上已經發展至獨立自覺而自成體系的狀況。在這個發展過程中，它與大眾文化的互動關係也有所變化，不僅追求區別之勢日益，而且拒絕被同化的焦慮亦日劇。文人之得以作為中國社會的菁英階層，出自於整個社會向上流動力的蓬勃展現。②透過教育與科舉制度的機制，文人們自庶民的階層中脫穎而出，除了取得政治、經濟的權力外，也試圖經營一種與庶民有別的生活風格。但實現這個企圖之難度也實在不難想像。他們既源自庶民，便很難與其生活之中如福、祿、壽等諸般價值理念完全分離。而以之為核心而發展出來的大眾文化因此自然地就具有普遍性的親和力，得以跨越階層之分而產生同化的作用。這對於文人文化的獨立性而言，永遠是個威脅。而且，由於中國教育及科舉制度的公開公平特質，知識的取得並未給文人提供作為菁英階層的安全保障，隨時可以下降至庶民的潛在危機使得他們對於被大眾文化同化的可能性產生更深的焦慮。對於這個問題的解決，到了十六世紀初期就顯得日益迫切。這也正是文人繪畫達到高峰，在畫意與風格上皆形成確定規範的時候。

文徵明可以說是促成這個文人繪畫高峰的主要推動者。比較起其他諸如詩詞、戲曲、小說等的藝術媒介，此時的繪畫實為所謂文人文化舞台上的主角。藉由繪畫的製作、欣賞、投贈、交換等活動，文人試圖建構一種專屬的生活模式，並清晰地傳達一種可以被稱之為「文人」的特有意象，以顯示與一般庶民的差異。③文徵明在其一生中長期地作為江南地區文藝界的領導者，不僅以其幾乎毫無瑕疵的人格與行為之形象作為表率，而且以其繪畫，從各個角度：園林、雅集、遊覽、交友、賞藝……，描繪文人式的生活理想。它們在當時及後來的廣大影響力一方面使得「吳派」(或「文派」)繪畫成為十六世紀中國藝術

② 有關中國菁英階層及相關的社會流動問題，參見 Ho P'ing-ti, *The Ladder of Success in Imperial China: Aspects of Social Mobility, 1368-1911* (New York: Columbia University Press, 1962)

③ 參見石守謙，〈失意文士的避居山水—論十六世紀山水畫中的文派風格〉，《風格與世變—中國繪畫史論集》(台北：允晨文化，1996)，頁 301-337。

臺灣大學學術期刊資料庫

的突出現象，[4]同時也意謂著文人文化在圖像上由創造而形成共識的結果。

不過，文人的生活風格不論如何努力地按文徵明的理想建構，實際上卻無法全然與庶民者無涉，尤其是在伴隨著歲時禮俗而來的生活行事步調上，更是如此。新年可以視為其中最明顯的例子。它不僅是個全民共有的假期，而且是一個對更幸福、更完美的未來之希望。它的相關禮俗活動也都意在「除惡迎新」，因此廣受民眾接納與奉行，即使如文徵明之文人也樂於「隨俗」。如此普受接納的新年活動在圖像上也因有鍾馗圖的配合，而提供吾人一個特為便利的切入點，得以觀察文人在面對大眾文化時的因應方式，亦有助於吾人由階層區別與互動的角度，來理解雅俗之辨在實際生活中的運作。

二、《寒林鍾馗》的作者問題

文徵明亦有鍾馗圖繪之作。國立故宮博物院所藏之《寒林鍾馗》(圖1)是他六十五歲時的作品，自題於西元一五三五年二月一日，時正值農曆年之除夕。作為文人畫的宗師，文徵明向來皆有意識地避開通俗的畫題，而且似乎從來不作較大型的人物圖繪，《寒林鍾馗》則一反常態，選擇了最受大眾歡迎的鍾馗為其畫中的主角。它為什麼會這麼特殊？當時又是為何而作？在生活及社會脈絡中又如何被運用？這些問題都值得進一步地探究。

歸為文徵明名下的《寒林鍾馗》確實極為特殊。全畫為 69.6×42.5 公分，是件尺幅不大的立軸，由寒林與鍾馗兩部分組成。它最值得注意的地方是鍾馗在畫中所佔的比例頗大，約有 20 公分，這可說是傳世文徵明作品中僅見的大型全身人物畫。文徵明繪畫中並非全不繪人物，但絕大多數尺寸頗小，而且許多僅是作為山水之點景，完全無法與寒林中的鍾馗相提並論。他存世的全身人物畫另外只有作於一五一七年的《湘君湘夫人》(北京故宮博物院藏，圖2)，那可能也算是他僅有的一件仕女圖繪。不過，即使是這幅仕女，人物尺寸亦不大，而且描繪時全然無意於表達身體之結構與臉部的細節。如果由此來推測文徵明因為不擅人物之描繪，而罕作大型之全身像，這可能不能說是武斷。相對之下，《寒林鍾馗》中的人物不但描繪精細，而且全身姿勢富含細膩的變化，臉部的表情也十分豐富，確實顯示了在這個畫科中的高度技巧。擁有如此技巧的作者

---

[4] Anne De Coursey Clapp, *Wen Cheng-ming: The Ming Artists and Antiquity*, *Artibus Asiae* Supp. XXXIV (Ascona, 1975), pp. 89-94.

臺灣大學學術期刊資料庫

會是文徵明嗎？這實在無法不讓人持疑。

但是，在此畫中寒林山水部分的風格卻相反地顯示著文徵明親筆的痕跡。British Museum 有一件文氏作於一五四二年的《仿李成寒林》(圖 3)即有滿布全幅的寒林，中間亦有曲折流水，近似於本幅的處理手法。即使由細部的筆墨來看，亦是如此。《寒林鍾馗》上的坡石使用較乾的筆墨短皴，特有一種斑駁的質感，極為近似故宮所藏另幅《影翠軒》(圖4)的畫法。它的寒林部分則使用較為濕而快速的線描，交代樹幹的扭動質面及寒氣中的枯枝，這種較為自由的筆墨運用亦早見於一五一九年的《絕壑高閑》(圖5，國立故宮博物院藏)，並在一五三〇年代的作品中，如《倣董源林泉靜釣圖》(國立故宮博物院藏)，一再地使用。[5]

這些比較，可以肯定文徵明確為《寒林鍾馗》的作者，但這卻只限於山水背景部分，鍾馗本人的描繪則為他人代作。此位代筆者並非別人，而是在一五三〇年代起便常與文徵明來往的蘇州職業畫家仇英。仇英的畫技很高，各種題材都頗精擅，不像文人畫家的侷限於少數畫科。他的人物畫也極精，特別善於表達細緻的姿勢變化。例如日本京都知恩院所藏的《春夜宴桃李園》(圖6)中拈髯文士亦作側身抬頭狀，其雙肩因此順勢呈一方一圓、一高一低的交代；如此對姿勢細節的用心亦見之於《寒林鍾馗》中的側身轉頭上望樹梢的鍾馗。除了姿勢細節之外，二個人物在描繪衣褶的線條上也顯示相同的運筆習慣；其右手袍袖尾部之作一「冂」字形弓起，並由其下引出直線表示袍下手臂之位置，二者亦如出一轍。雖然它們的線條在粗細上有些不同，但這種不經意而流露的運筆習慣則可明白地揭示《寒林鍾馗》中鍾馗之繪者即是仇英無誤。[6]

然而，如將此鍾馗的作者即歸為仇英，卻仍有進一步斟酌的必要。此原因在於仇英在此所作的鍾馗形象與他為應付一般市場需求的鍾馗像有著明顯的差異。《天降麟兒》(圖7)便是這種類型的作品。它與佇立於寒林中之鍾馗最大的不同在於充滿敘事性的動作與其伴隨的吉祥畫意；而對鍾馗臉部的描繪也以鷹勾鼻來凸顯其異於常人的屬性。鷹勾鼻的母題在仇英的作品中意謂著「非常人」，這可由約作於一五四〇年的《雙駿圖》(圖 8，國立故宮博物院藏)得到印

---

[5] 文徵明之《倣董源林泉靜釣圖》，可見於《吳派畫九十年展》(台北：國立故宮博物院，1975)，頁 149。

[6] 關於仇英的畫風及其鍾馗圖，尚可參見 Stephen Little, "The Demon Queller and the Art of Qiu Ying," *Artibus Asiae*, XLVI, 1/2 (1985), pp. 5-79.

臺灣大學學術期刊資料庫

證，該圖中的奚官即是與一般漢人不同的胡人。由此觀之，寒林中的鍾馗顯得特別文雅而含蓄，這會不會是文徵明所授意？

由例如《湘君湘夫人》上王穉登的題跋等資料來看，當時文徵明與仇英的合作存在著一種清楚的上下關係。王穉登在《湘君湘夫人》上的題跋中說：

> 少嘗事文太史(即文徵明)，談及此圖，云使仇實父(即仇英)設色，兩易鉅皆不滿意，乃自設之，以贈王履吉先生，今更三十年，始獲[illegible]此真蹟，誠然筆力扛鼎，非仇英輩所得夢見也。

此段文字所透露的正是文徵明與仇英互動的常態。為了製作《湘君湘夫人》，文徵明或許因為自己原不擅於繪製仕女，故著仇英代為執筆；但是兩易其稿，皆不滿意，最後才決定自己動筆。在這過程中，仇英的兩次稿子中的女神形象現在雖已無法得見，但其修改的方向應是由仇英固有仕女風格的秀麗而富於姿態變化，漸次轉向較為含蓄而猶帶古樸的表現，趨近於最後文徵明的定稿。無論其是否真的如此，這個過程至少顯示了文徵明意見的絕對主導性，仇英只是執行文徵明的構思，並須隨之調整、修改，以符文氏的原意。鍾馗之作的操作模式應該也是如此。換言之，《寒林鍾馗》中的主角人物雖是仇英所製，第一作者卻應屬文徵明才是。

三、《寒林鍾馗》與畫鍾馗的傳統

文仇二人合作的《寒林鍾馗》的特殊處，如果置於整個畫鍾馗的傳統脈絡中，還可以得到進一步的理解。而文徵明自己既不能作，卻又指授仇英為作鍾馗於寒林中，他之所以如此大費周章地在除夕日作此安排，也需要立足於此基礎上予以探討。

畫鍾馗的傳統在中國起源甚早，在傳說中八世紀的畫家吳道子為唐玄宗畫夢中驅除鬼魅的鬼王，可說是它的開始。[7]雖然如此，鍾馗驅鬼的傳說起源更早，六朝時已有多人以鍾馗為名，可見其在民間相當流行，[8]而其人也不見得是如唐玄宗故事中所夢見的唐代未第進士，或許是來自於類似方相、神荼、鬱壘等遠古民俗中的辟邪神異形像。作為這種辟邪神，鍾馗的圖像應該也早已存

---

[7] 沈括，《夢溪筆談》(台北：鼎文書局，1977)，頁 320-321。

[8] 參見胡萬川，《鍾馗神話與小說之研究》(台北：文史哲出版社，1980)，頁 31-49。

臺灣大學學術期刊資料庫

在才是。不過，可能由於這種民俗神祇通常因地區而有不同的內涵，缺乏確定的圖像因子，因此也不易明確地辨識。由此言之，吳道子畫鍾馗的意義實非在於其首創之功，而係使鍾馗圖像自諸多辟邪神中獨立出來，使之具有能被確認的條件。在這個獨立成型的過程中，唐玄宗夢見鍾馗殺鬼的故事可說提供了最關鍵的「情節」，以之作為圖像的依據，並與其他同樣具有兇惡形貌的辟邪神像產生清楚的區別。傳為吳道子所作的鍾馗畫雖然現已無法重現，不過，吾人仍可想像其製作之大要：先以一般的辟邪神像為基礎，加上特定的(或如玄宗在夢中所見的「戴帽」、「衣藍裳」、「袒一臂」、「鞾雙足」)的裝扮，並予以擊殺惡鬼(或如故事中所述「刳其目」，然後「擘而啖之」)的情節。這可以說是鍾馗畫的圖式原型。

以驅鬼為務的鍾馗像圖式大概自中唐以後即十分流行，宮中尚且在歲末以之賜朝臣，配合新曆日的頒布，成為新年歲時活動中的重要節目。[9]這個作法至五代北宋，似乎更盛。文獻上如《益州名畫錄》、《圖畫見聞誌》等皆記錄了著名的宮廷畫家如何各出新意地去製作這種型式的鍾馗畫。他們的興趣似乎都集中在鍾馗擊鬼的動作上，甚至去講究刳鬼目時應使用那根指頭可以得到更佳的效果。

> [後蜀畫家趙忠義]先是每年杪冬末旬，翰林攻畫鬼神者例進鍾馗焉。丙辰歲，忠義進鍾馗以第二指挑鬼眼睛，蒲師訓進鍾馗以拇指剜鬼睛。二人鍾馗相似唯一指不同。蜀王問此畫孰為優劣，[黃]筌以師訓為優。蜀王曰：師訓力在拇指，忠義力在第二指，二人筆力相敵，難議升降。時人謂蜀王深鑑其畫矣。[10]

> [昔吳道子畫鍾馗]，衣藍衫，鞾一足，眇一目，腰笏巾首而蓬髮，以左手捉鬼，以右手抉其鬼目，筆跡遒勁，實繪事之絕格也。有得之以獻蜀主者，蜀主甚愛重之，常挂臥內。[蜀主]一日招黃筌令觀之，筌一見稱其絕手。蜀主因謂筌曰，此鍾馗若用拇指掐其目則愈見有力，試為我改之。筌遂請歸私堂，數日看之不足，乃別張絹素畫一鍾馗以拇指掐其鬼

[9] 例可見於歐陽修，《新五代史》(台北：鼎文書局，1980)，頁842。蘇轍，《欒城集》(四部叢刊初編本，台北：台灣商務印書館，1965)，集3，卷1，頁13上-下。

[10] 黃休復，《益州名畫錄》，見《中國書畫全書》(上海書畫出版社，1993)，第1冊，頁195。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 目。翌日并吳本一時獻上。蜀主問曰，向止令卿改，胡為別畫？筌曰，吳道子所畫鍾馗，一身之力氣色眼貌具在第二指不在拇指，以故不敢輒改之。臣今所畫，雖不迨古人，然一身之力并在拇指，是敢別畫耳。⑪

以上二例所涉及的畫家皆為後蜀宮廷中的名手。這固然是因為五代時蜀地畫壇深染唐代長安之風，故而多受吳道子典範的影響。至北宋之後，吳道子這個鍾馗圖式的權威性仍然維持不墜。《宣和畫譜》曾記開封畫家楊棐亦工於吳式鍾馗，並對之下了一個概括性的評論：「案鍾馗近時畫者雖多」，然較諸原來吳道子的典範，係屬「臨時更革態度，大同而小異，唯丹青家緣飾之如何耳。」⑫這些「大同小異」的鍾馗圖，或許也與黃筌等人所繪者相去不遠；其所顯示的正是吳道子式鍾馗圖的超強魅力。吳道子式鍾馗圖的主流地位大致一直延續到十三世紀而未變。據宋理宗時學者陳元靚的報導，其時所見門壁上的鍾馗像，容或添加了小妹的形象，仍是「皆為捕魑魅(「妹」的同音)之狀，或役使鬼物」，其恐怖之狀，使得人家皆得等待家祭之後方才設之，「恐驚祖先也」。⑬如此之鍾馗擊鬼圖式，現仍可見於日本大阪府和泉市久保惣收藏之《鍾馗圖》(圖 9)。此圖可能產自寧波的職業工坊，時間大約在十三、十四世紀之交。⑭它的形象即是由天王、鍾馗裝扮與擊鬼情節三者組合而成。

一旦鍾馗本身的形貌廣為流傳之後，這個單軸式貼在門壁上的鍾馗擊鬼圖便衍生出另一種祈福鍾馗像。驅兇與納福本是一體之兩面，鍾馗畫之設於新年，其意旨由驅兇轉至祈福，自然順理成章。圖繪此種鍾馗，亦不費事。它在圖式組構上的改變主要係將擊鬼情節代之以祈福的指示。如十六世紀所刊行之《三教源流搜神大全》中的《執劍來福》(圖 10)，可能即根據元代某刻本而來，其上鍾馗坐姿實仿《搜山圖》中二郎神的模式，再加上象徵福氣的蝙蝠而成。以二郎神為主角的《搜山圖》本來即屬驅邪之類的圖繪，其意亦與鍾馗相通。⑮

---

⑪ 郭若虛，《圖畫見聞誌》，卷 6，見《中國書畫全書》，第 1 冊，頁 494。亦見《宣和畫譜》，卷 16，《中國書畫全書》，第 2 冊，頁 108。

⑫《宣和畫譜》，卷 4，見《中國書畫全書》，第 2 冊，頁 75。

⑬ 陳元靚，《歲時廣記》（筆記小說大觀本，台北：新興書局，1978），卷 40，頁 6 下-7 上。

⑭《久保惣コレクション・東洋古美術展》（東京：日本經濟新聞社，1982），圖版 16 解說。

⑮ 關於《搜山圖》的各方面探討，可見金維諾，〈搜山圖的內容與藝術表現〉，《故宮博物院院刊》，1980 年 3 期，頁 19-22。

臺灣大學學術期刊資料庫

祈福之鍾馗尚有作立姿者。明憲宗朱見深所作之《柏柿如意》(百事如意)(圖11)則更加上前趨之勢，迎向上方的蝙蝠，可謂是更為積極的「來迎」形式。這種祈福鍾馗畫不見得要晚至十五世紀才出現，不過，至此時顯然已相當流行。

除了單軸的形式外，宋元時期還流行著另一種橫卷的「鍾馗出行」圖式。現存 Cleveland Museum of Art 的顏輝與 The Metropolitan Museum of Art 的顏庚所作的手卷(圖 12、13)可說是這種圖式的典型表現。他們除了鍾馗外，都有一個由鬼卒所組成的行列，包括演奏音樂的小樂隊，並有引人注目的舞弄兵器者以及作舉石拋甕之特技者，表演的意味很強。[16]由這個表演行列來看，他們應是在描寫宋代京城除夕時所行「大儺儀」中的部分。根據孟元老的《東京夢華錄》及吳自牧的《夢粱錄》，禁中除夕夜所舉行的「大儺」的儀式，動輒千人，並由教坊伶工扮演驅鬼神、天兵、鬼使等，其中即有鍾馗在內，隨著鼓吹音樂遊行，將鬼魅及一切邪惡，驅除至城門外。[17]大儺雖是驅邪的儀式，但在這裏顯然已高度戲劇化，在顏輝等人畫卷上所見的音樂與特技表演應該也是這個表演行列中必有的節目。而在這個儺戲的構成中，鍾馗本人的驅鬼動作則被取消，代之以熱鬧的表演行列。

出名的龔開《中山出遊圖》(圖14，Freer Gallery)實亦基於此「出行」圖式。雖是出於文士遺民之手，向來被視為具有嘲諷蒙元統治下的社會怪象之意，[18]但其結構仍根基於似顏輝的儺戲模式。此卷上的鍾馗、小妹與鬼卒形相詭怪，但無任何誇張而激烈的姿勢，似乎並無演劇的成分，然而，小妹的墨粧、鬼卒的插花等形象，皆來自雜劇演員的裝扮，[19]尚指示著本卷與儺戲的淵源關係。相同的插花裝扮亦見於明初戴進所作的《鍾馗夜遊》(圖15，北京故宮博物院)

---

[16] 此二卷較詳細的討論可見於 Sherman E. Lee, "Yan Hui, Zhong Kui, Demons and the New Year," *Artibus Asiae*, LIII, 1/2 (1993), pp. 211-227. Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 367-373.

[17] 孟元老，《東京夢華錄》(台北：古亭書屋，1975)，頁 620。吳自牧，《夢粱錄》，同上，頁 181-182。

[18] Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting* (Washington D.C.: The Smithsonian Institution, 1973), pp. 142-149。

[19] 關於宋金元雜劇角色的圖像，參見徐蘋芳，〈宋元墓中的雜劇雕磚〉，收在其《中國歷史考古學論叢》(台北：允晨文化，1995)，頁 496-510。

臺灣大學學術期刊資料庫

中的鍾馗。此軸雖為立式單幅，但鍾馗乘坐肩輿，數鬼抬之，與龔開所繪者相類，可以說是自「出行」圖式截取主段落衍化而成，屬於此型的變體。

儺戲形式的鍾馗畫如何在現實生活中使用，現在並不十分清楚。它很可能是作為儺戲的代用品而為宮廷以外的民眾所使用，畢竟動輒上千人的儺戲隊伍並非多數人所可負擔。而事實上，儺戲本身後來也歷經一種簡化的過程，明代時流行的雜劇《慶豐年五鬼鬧鍾馗》便是此種例子。由其戲目來看，此種儺戲的簡化版演員的人數不會太多，只要有六個人就可演出。⑳至於它搬演的場合，除了除夕新年之外，也可在其他需要祛除鬼魅，滌淨場域的時刻進行。《金瓶梅詞話》中李瓶兒死後，在靈前便有五鬼鬧判、鍾馗戲小鬼的演出，恰好提供一個例子。㉑另外，江蘇淮安王鎮墓中也出土一卷《五鬼鬧判》(圖 16)，其情節正是簡化的儺戲。它之出現於墓葬中，可能不單只意謂著墓主的珍藏，也指示著其具有作為驅邪儺戲代用品的性格。

淮安的王鎮卒於一四九六年。墓中所出之畫作泰半出自職業畫家之手。㉒所謂《五鬼鬧判》即為金陵畫師殷善所繪。殷氏一門似是畫師世家，其子殷偕曾入宮廷擔任高級畫師的職務。他們活躍的時間大致與戴進相去不遠，可能也共用著一些相同的小樣。《五鬼鬧判》中尾段山徑中的負擔鬼卒，在戴進《鍾馗夜遊》也有相類的呈現。這種鍾馗畫的小樣種類可能很多，而且由於儺戲的細節通常沒有固定，隨時可以添加、改動，畫師選擇的變數因此相對提高。對於這些林林總總的組成儺戲式鍾馗畫的因子，現在可以確切掌握的還不算完整，不過，除上述者外，肯定還有許多。例如騎驢鍾馗就見於顧炳編，初刻於一六〇三年之《顧氏畫譜》中所刊傳戴進的作品(圖 17)中，以及一五〇〇年太原重刊之石刻本《歲暮鍾馗》上；㉓戴進騎驢鍾馗所配隨行之擔鬼鬼卒，也見之於龔開的出遊卷中；騎驢過橋的安排則是另一個常見的組構。靈活的小樣組合似乎都意在提供此型鍾馗畫的趣味性，而此趣味性也反過來增加了鍾馗畫受歡迎的程度，以及隨之而來的廣泛流傳。

不論是貼於門壁的辟邪鍾馗或是作為儺戲代用品的出行鍾馗，功能性都很

---

⑳《慶豐年五鬼鬧鍾馗》，收在陳萬鼐編，《全明雜劇》(台北：鼎文書局，1979)，第 10 冊，頁 6190-6255。

㉑胡萬川，前引書，頁 154。

㉒徐邦達，〈淮安明墓出土書畫簡析〉，《文物》，1987 年 3 期，頁 16-18。

㉓見《中國美術全集・繪畫編》(上海人民美術出版社，1988)，第 19 冊，頁 94。

臺灣大學學術期刊資料庫

強，也都兼具驅戾與祈福的雙重目標。他們之間最大的區別在於使用的場合不同：辟邪鍾馗有點像門神，不論是擊鬼或祈福，焦點在於鍾馗本人，鬼物即使搭配，姿態亦不引人；出行鍾馗則似在搬演儺戲，情節的段落常為重點，鍾馗雖是重要角色，通常反而沒有誇張的演出，戲劇的張力倒置於各段落的鬼卒動作之上。而這兩種鍾馗畫都具有頗大的衍化空間：辟邪者可以化出如前述仇英的《天降麟兒》，這是因鍾馗像近判官，配上小孩，得以「判子」諧音「盼子」而轉成；出行者最為膾炙人口的衍化則為「嫁妹」的添加，此是源自「妹」與「魅」的同音，可為之更增戲劇的趣味。如此的衍申彈性，可視為鍾馗畫之得以廣為流傳，成為最受大眾歡迎的新年節慶圖像的有利條件。

文徵明與仇英合作的《寒林鍾馗》卻與當時流行的這些鍾馗畫大有不同。它的畫意何在？文徵明既不能畫鍾馗，卻又指示著仇英與他共同完成這麼一件新年的應景作品，這個舉動又透露出什麼文化訊息？這一連串的問題尚值得進一步的探討。

四、無用的鍾馗

文仇合作的《寒林鍾馗》顯然出自流行的鍾馗畫，但其最值注意的特殊之處在於祛除了上述種種鍾馗畫傳統中那種積極地驅邪祈福的意向。仇英受命所繪的鍾馗，不僅靜止不動，雙手亦藏於袖內，相較於擊鬼者，執劍者或出行者，幾乎可說是個無所事事的姿勢。《寒林鍾馗》中也完全沒有鬼卒、鬼魅的存在，連象徵福氣等好運的蝙蝠、如意的形象，亦無配置。流行的鍾馗形象在此剝除原有的辟邪、祈福之戲劇性、神聖性的過程中，變成一介近乎凡人的存在。他的臉相也不似流行者的詭怪、猙獰，獨自立於寒林之中，倒有些近似林中尋思覓句的文士。例如文徵明于一五四五年所作之《空林覓句》（圖18，國立故宮博物院藏），即有一位文士持仗佇立於一片寒林中，其旁亦有流泉曲折流出，佈置上與《寒林鍾馗》頗為類似。此種文士獨處林中的意象似乎頗為文徵明所好，一再地以之描繪某種孤高文雅的境界。㉔《寒林鍾馗》與此圖式的近似，因此

㉔ 文徵明之例尚有如 Ericson collection 之《古木寒鴉》，圖見於 Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (New York: The Ronald Press, 1956-58), vol. 6, pl. 209. 除文徵明外，當時其他畫家亦有此種形象，例可見如杜董，《陪月閒行》，圖見 Wai-kam Ho et. al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collection of the Nelson Gallery- Atkins Museum,*

臺灣大學學術期刊資料庫

顯得特有意味。

這個看似文士的鍾馗僅有的「動作」在於其臉上的微笑與輕微上揚的轉首。前者不但與傳統的鍾馗猙獰形象大異其趣，在文士形象中亦極為罕見；它與後者抬頭上望動作的結合，構成畫面之唯一「焦點」，蘊含著此鍾馗畫在去神聖性之後所新添的畫意。文徵明之所以如此安排，應與明初凌雲翰的一首題為〈鍾馗畫〉的名詩有關。凌雲翰為元末名士楊維楨門人，一三五九年舉人，洪武時授四川學官。〈鍾馗畫〉一詩據云作於一三八〇年，其文集中有錄：

朔風吹沙目欲眯，官柳搖黃拂溪水，
終南進士屈然起，蝴碟于思含缺齒；
袍藍帶角形甚傀，烏帽裹頭靴露指，
白澤在旁口且侈，馴擾不異麟之趾；
手持上帝書滿紙，若曰新歲錫爾祉，
一聲竹爆物盡靡，明日春光萬餘里。　㉕

由詩的內容來看，凌雲翰所見的鍾馗圖似無擊鬼之動作，只是手持「新歲錫爾祉」的天書，而另在身旁加上能知天地鬼神之事的白澤神獸，應屬於接近門神類的祈福鍾馗。凌氏此詩頗為知名，曾為瞿佑在其《歸田詩話》（自序於一四二五年）中記錄並討論。㉖文徵明顯然亦熟知此詩，並在設計鍾馗圖繪時參酌了其中的詩意。凌氏此詩雖不見於故宮的《寒林鍾馗》，但見於著錄中另件文氏作於一五四二年的同名立軸，㉗也出現在一五四八年其子文嘉的《寒林鍾馗》畫上（圖 19）。文嘉既常仿其父之作，文徵明作《寒林鍾馗》必常配上凌詩，故宮之本亦可如此想像。但是，文氏父子在其鍾馗作品上的題詩，還與凌氏文集所錄者稍有不同。它們間的差異在於文氏本之「官柳」一句作「官柳搖金梅綻蕊」，而且不提「白澤」，改作「頤指守門荼與壘，肯放妖狐搖九尾」；前者多了與歲

Kansas City, and the Cleveland Museum of Art (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), p. 191.

㉕ 凌雲翰，《柘軒集》（文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1986），卷 3，頁 39 上-下。

㉖ 瞿佑，《歸田詩話》（筆記小說大觀本），卷下，頁 7 上-下。

㉗ 陸時化，《吳越所見書畫錄》（中國書畫全書本），卷 4，頁 22 上。

臺灣大學學術期刊資料庫

暮常見梅花題材的關聯，後者則更清楚地表明了鍾馗畫的門神式功能，實質的變動不大。這可能不是因為文氏有所改作，只是別有所本罷了。無論如何，文氏在畫上所提的凌雲翰詩，除了描寫鍾馗之辟邪降福外，首尾兩聯最值注意：「朔風吹沙目欲眯，官柳搖金梅綻蕊；……一聲爆竹人盡靡，明日春光萬餘里。」首聯暗示著鍾馗在北風中可能有的與梅、柳的互動關係，末聯則以即將到來的春天遙相呼應，並作為全詩的總結訴求。如此由撼人的鍾馗出發，轉而以淡淡的希冀未來之心情作結，這實是凌詩有所超越之處。文徵明設計的鍾馗，顯然係有意呼應凌氏在此的詩意。他採用了寒林高士的圖式，並以近似「觀梅」、「賞柳」的文士形象，將全圖轉化為對「明日春光萬餘里」的期待。㉘

對於春天的單純期待，使文徵明在除夕所作的鍾馗畫在剝除了原來流行於世俗的功利性意涵之後，也讓它由門壁或大堂移入了文士的書房。如果將這件《寒林鍾馗》與戴進的《鍾馗夜遊》並而觀之的話，他們之間尺幅的絕大差異，定會讓人印象深刻。戴進者本幅即有 189.7×120.2 公分，加上裝裱，高度恐要接近三公尺。懸掛這種巨軸，非在高大的廳堂不可。文徵明製作的《寒林鍾馗》則反之，本幅只有 69.6×42.5 公分，還不及戴進者的五分之二。類似書齋那種比較小而私密的個人空間應是此《寒林鍾馗》被規劃使用的場所。在那個私人空間裏，書齋主人可以避去外界驅邪祈福的各種活動的喧嘩，平靜而單純地迎接即將來臨的春天，讓《寒林鍾馗》融入書齋的清雅氛圍之中。㉙

移入書齋的鍾馗畫，如與貼在門壁或掛在廳堂者相較，基本上已無向外驅邪祈福的作用。不僅無用，它甚至還似乎刻意地彰顯其「無用性」。這顯然是文徵明製《寒林鍾馗》時在期盼春光之外的第二層意涵。對於像文徵明這種文人

㉘ 文徵明自己的詩作中亦常見於除夕新年時表達對春天的期待。例如〈己巳除夕〉一詩云：「樽酒淋漓半醉餘，疏燈寂歷夜如何？一行剛了床頭曆，四壁聊齊架上書，衰齒可堪時數換，窮愁應與歲俱除，東風喜得春來準，早有梅花慰索居。」見周道振編，《文徵明集》(上海古籍出版社，1987)，頁 342。

㉙ 書齋中該掛較小的畫軸，這種意見自北宋米芾已有。見米芾《畫史》，《中國書畫全書》，第 1 冊，頁 982。它至明代中期，文徵明前後，應已相當普遍，圖例可見於劉珏之《清白軒圖》，見《故宮書畫圖錄》(台北：國立故宮博物院，1991)，第 6 冊，頁 163。較晚的文震亨則直接宣示懸畫應：「堂中宜掛大幅橫披，齋中宜小景花鳥，若單條扇面斗方掛屏之類俱不雅。」見文震亨，《長物志》(美術叢書本，上海：神州國光社，1929)，卷 10，頁 240-241。

臺灣大學學術期刊資料庫

而言，任何「用」都牽涉到功利性的慾望滿足，大眾對於福、祿、壽的追求，莫不屬此。無限制的慾望滿足不僅對人無益，而且可能產生影響更廣泛的社會性「害生」的副作用。對於飽嚐出仕之苦，看盡宦途險惡的文徵明及其文人同儕而言，這種感受尤其深刻。[30]「無用」或者「無功能」，便成為他們在藝術上所標榜的目標，並使他們在實踐的過程中自覺到一種與職業畫師的本質區分。如此「無用」的物品因此也成為構築文人自我生活空間的要件，《寒林鍾馗》之所以移入書齋，正說明著這種生活風格的形塑。

《寒林鍾馗》的製作一方面顯示著文人避俗的傾向，另一方面卻又透露出他們不能，也不願完全免俗的訊息。文徵明的鍾馗雖不能擊鬼，也不能祈福，但畢竟是為了新年特地製作的。對於文徵明及其他在書齋中使用這種新年圖像的文人來說，年節意謂著生活的自然節奏，他們對之有著與世人相同的高度認同，所不同的只是：他們須要藉著如《寒林鍾馗》的物件來創造一種不同於流俗的風格，來彰顯身分上的區別。當文人的身分無法繼續由政治與經濟條件來有效地界定時，這種身分區別的需求便會轉成焦慮，而生活風格上的自成一格即是消除此焦慮的良方。作為如此文人身分焦慮的顯示與紓解，這實為《寒林鍾馗》所具有的第三層意涵。

五、書齋、時節與文人生活風格

《寒林鍾馗》之所以出現，可說是在文徵明及其同儕營構自屬的生活風格之文化脈絡中所孕育的。書齋中的鍾馗不只是一幅繪畫，而且是除夕、新年時這個文人私屬空間的必要佈置，扮演著區分雅俗的角色。書齋佈置之具有雅俗之辨的意味，係伴隨著文人文化之發展而逐步產生。十四世紀時倪瓚在其肖像中所展現的便是一個希企呼應其高潔超俗形象的居室佈置。除了有一個清雅淡遠的山水作屏風外，文房用器也莫不講究帶有古意的雅緻，童僕侍女的持物甚至以他的潔癖作為其超俗宣示的表徵。[31]但是，倪瓚的書齋佈置，正如其所刻

[30] 文徵明的短暫公職生涯及其影響，請參見石守謙，〈嘉靖新政與文徵明畫風之轉變〉，《風格與世變》，頁 261-297。

[31] 對此《張雨題倪瓚像》中的山水屏風，James Cahill 以為係出自對倪瓚早期山水作品的直接摹寫。見 James Cahill, *Hills beyond a River* (New York & Tokyo: Weatherhill, 1976), pp. 114-117。最近板倉聖哲教授對此山水屏風及坐像的風格進行了更進一步的探討，見其〈張

臺灣大學學術期刊資料庫

意營造的個人形象一般，未免過於特立獨行，而缺少一種作為文人所共有風格的普遍性。這種狀況至遲到一五〇〇年左右時已有所改觀。沈周在為朋友題一幅倪瓚的《松亭山色》時指出：「雲林先生翰墨在江東人家以有無為清俗。」[32]他雖沒有明指為書齋之佈置，但如倪瓚的山水畫在當時似乎已相當普遍地被用為雅緻生活中的元素。換言之，某種風格的繪畫陳設，已可作為宣示高雅生活風格的有效途徑。文仇合作的「無用」而文雅的《寒林鍾馗》之所以得為文人書齋的裝具，實需以此為前提。

文人書齋佈置的特定化，一旦被普遍地認可，便成為可以複製的生活風格的一個面相。透過文徵明等人的身體力行，書齋佈置的高雅風格很快地在十六世紀達到模式化的結果，並為其他階層的成員清晰地辨識，甚至進而摹倣。在馮夢龍(1574-1646 年後)所刊刻的《喻世明言》第十二卷〈眾名姬春風弔柳七〉中便有名妓謝玉英精緻書房的描寫：

> 明窗淨几，竹榻茶罏。床間掛一張名琴，壁上懸一幅古畫。香風不散，寶爐中常爇沉檀；清風逼人，花瓶內頻添新水。萬卷圖書供玩覽，一坪棋局佐歡娛。[33]

故事中謝玉英為江州名妓，以「才色第一」吸引了才子柳永與之相會。她的書房即作為兩人初見時的場所，而其中的佈置則是作者引為顯示玉英文采的先導。佈置中的物件：茶罏、名琴、古畫、香爐、花瓶以及棋具、圖書，在此共同賦予了書房應有的文雅定義。這個佈置的共識性很高。萬曆年間出版的《元明戲曲葉子》中一葉《琵琶記》的版畫即有一書房圖像(圖 20)，具體地圖繪了相呼應的陳設。雖然故事的情節有所不同，但謝玉英書房中的物件在此卻一應俱全。除壁上的小掛軸繪畫與古琴並列之外，三層式的書櫃中也擺放了茶具、書籍、卷軸與棋具，前方的書案上則有花瓶與香爐作為文具的搭配。這些物件共同為這個花園邊的小小室內空間作了書房的應有定義。正如謝玉英一般，版

兩題倪瓚像〉，《國華》，第 1255 號(2000 年 5 月)，頁 42-45。

[32] 圖及題跋俱見 Richard M. Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), p. 164, 182.

[33] 馮夢龍編著，《喻世明言》(台北：桂冠圖書股份有限公司，1988)，卷 12，〈眾名姬春風弔柳七〉，頁 183。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫中的主角也不是嚴格定義中的文人，但兩者的高度一致性，正說明了這部分的文人生活風格確實不僅已經存在，而且還透過如小說、酒牌的這種通俗的傳播媒體，進入到社會各階層的認知世界之中。

這個居室佈置的文人風格之由逐步形成至廣泛傳播，時間必定很長，由上述資料所見，由沈周到馮夢龍，至少歷經百年之久。文徵明在此歷程中，或許不能算是首創者，但在形成階段仍具有重要的代表性。他的《寒林鍾馗》除了提供一個適合文雅書齋的陳設之外，還說明了文房佈置中與時節變化相呼應的特質。書房雖是一個自足的摒絕外界聯繫的隱居天地，不受歲月流逝的促迫，因此可以按照個人理想，像高濂在《遵生八箋》(一五九一年序)中所宣揚的，選擇最精當的物件來構築私屬的永恆仙境，但仍然要求自然時序的參與，以調節生活步調的理想律動。職此，書齋中的古銅花尊、哥窯定瓶等陳設固可長年不換，但還需隨時序四時插花，以見生意。[34] 壁上的小軸繪畫也具有如此呼應自然脈動的功能。文徵明之曾孫文震亨在《長物志》中特闢一節〈懸畫月令〉，便作了按時序懸畫的建議：例如六月可掛雲山、採蓮、避暑等圖，八月宜古桂或天香書屋等圖，九、十月則宜菊花、芙蓉、秋江、秋山、楓林等圖，十一月則宜雪景、臘梅、水仙等圖。[35]文仇合作的《寒林鍾馗》，如果確為書齋中所懸掛，應亦屬於此種呼應時序的陳設，不會放置太久。而他這種隨時而設的特質，一旦固定之後，便成為文人風格中多增的另一層雅緻講究。

文人生活的雅緻講究，基本上是非物質性的，而以對自然的呼應為要。這種講究，非但在居室之佈置中有所呈現，而且在衣著上也可見到，尤其是在外出進行遊賞活動時，最能顯示其巧思。旅遊本身自十六世紀起便是社會上的流行活動，但如欲涵蓋雅俗之辨的功能，轉化成更高層次的「遊賞」行為，則尚須有另番講究。[36] 文徵明在此即顯得甚為突出。他的《關山積雪》(1528-32，圖 21，國立故宮博物院藏)，便是典型的一幅遊賞圖。圖中呈現冬日雪後之景，文士騎驢(或馬)走在山中小徑、行過結冰的河川，意態頗為悠閒，雖有些借用

---

[34] 高濂著，趙立勛等校注，《遵生八箋校注》(北京：人民衛生出版社，1994)，卷 7，頁 266，〈高子書齋說〉。

[35] 文震亨，《長物志》，卷 5，頁 184。

[36] 明代中期以來的旅遊風氣，見傅立萃，〈謝時臣的名勝四景圖—兼談明代中期的壯遊〉，《美術史研究集刊》，第 4 期(1997)，頁 185-222。

臺灣大學學術期刊資料庫

行旅圖式的影子，但更多的是近似展子虔《遊春圖》（北京故宮博物院）的情調。[37]其中最引人注目的是著朱衣的主角。朱紫原有貴官服色之意，用在曾于翰林院中任職的文徵明身上，也還算有些道理。但在此畫中，文士的朱衣則起著另種粧點雪景山水的美感作用：以少量顯眼的紅色塊點，零星地散置在各段畫面，將原來「千峰失翠，萬木僵仆」的孤寂寒冬，轉化成隱含生意，雅興未減的歲暮之景。稍晚的高濂對此安排的巧思，即有適當的詮釋，並引之為冬日生活之調攝良方：

> 〈雪霽策蹇尋梅〉：畫中春郊走馬，秋溪把釣，策蹇尋梅，莫不以朱為衣色，豈果無為哉。似欲粧點景象，與時相宜，有超然出俗之趣。且衣朱而遊者，亦非常客，故三冬披紅[illegible]衫，裹以[illegible]笠，跨一黑驢，禿髮童子挈尊相隨，踏雪溪山，尋梅林壑，忽得梅花數株，便欲旁梅席地，浮觴劇飲，沉醉酣然，梅香撲袂，不知身為花中之我，亦忘花為目中景也。[38]

高濂所指之畫應即包含文徵明及其後吳派畫家所作之遊賞山水，其中果然不乏著朱衣之雅士。[39]不過，正如高濂以之為四時調攝之方，這些並非只屬畫家之設計，而且已成實際生活風格之部分。文徵明畫中時而出現朱衣人物，經常意指其本人（如《停雲館言別》所示[40]），也正顯示其生活中刻意以此種「與時相宜」的衣著，表達其「有超然出俗之趣」的文雅風格。

六、茶事與文人生活風格的儀式化

以自身衣著粧點自然山水，這是在追求遊賞閒情之外的又一層幽趣。飲食

---

[37] 關於北京本《遊春圖》的確實製作年代，學界大致以為較晚，現存者可能是北宋時期在摹仿時又有所改動的結果。參見傅熹年，〈關於展子虔《遊春圖》年代的探討〉，《文物》，1978年11期，頁40-52。

[38] 高濂，《遵生八箋校注》，卷6，頁205。

[39] 例可見如錢穀，《晴雪長松圖》，收在《中國美術全集・繪畫編》，第7冊，頁153。陸治，《幽居樂事圖冊》，第8頁，〈踏雪〉，見同上書，頁119。

[40] 《停雲館言別》現存有數本，最佳者為Franco Vannotti collection所藏，現存Museum of East Asian Art, Berlin.圖版可見於古原宏伸編，《沈周・文徵明》，《文人畫粹編》中國篇4（東京：中央公論社，1978），圖版48。

臺灣大學學術期刊資料庫

之中也有此種現象，而又以品茶活動最能體現這一生活講究。品茶一事唐宋已盛，自非明中文士的獨創，但其追求更深一層的幽趣，並在同儕中蔚成風氣，則是文徵明時逐步營造形成的。這個現象在文獻上可能一時之間還不容易清楚地顯示，但是從藝術作品中卻看得十分明白。其中文士飲茶的題材在此時的繪畫中大量地出現便值得特別注意。它們大多為蘇州地區的畫家所作，包括了唐寅、周臣、仇英、王問等人都有相關的作品傳世，反之，如果考察宮廷畫家或浙派畫師的畫目，則極為罕見。[41]文徵明雖非此中的首創者，但卻提供了最多作品，顯示其為此時文人品茶活動中大力推行者的位置。他的《品茶圖》(國立故宮博物院藏)作於一五三一年，便題云在穀雨(三月)過後，「山中茶事方盛，陸子傳過訪，遂汲泉煮而品之，真一段佳話也。」[42]友朋來訪，固為樂事，但此事之所以足稱「佳話」而入畫，則更多在於得到朋友所贈的佳茗，「汲泉煮而品之」。換句話說，從得茶至品茶的整個過程，才是講究、欣樂之所在。這個過程，當然少不了對茶具的重視。北京故宮博物院的《品茶圖》基本上是台北同名畫作的同稿另本，作於一五三四年，距《寒林鍾馗》只有一年的差距，但北京本的畫面上則多了文氏所題唐人皮日休的〈茶具十詠〉詩。[43]這不僅表示了文徵明對茶具的注意，而且將自己的品茶與唐賢相接，為之增加了一層歷史的興味。茶具本為飲茶所必須之器具，其製作與運用關乎茶事之成敗甚巨，故陸羽在《茶經》中已有專節討論。皮日休之詩詠實是對陸羽作文學性的呼應，而文徵明以之題畫，則將茶事的實際過程與文化層次再加擴充，使題詠、繪畫也成為茶事的構成部分。這種作法，當然非一般人飲茶所能想像，也大有助於文人雅緻形象的展示。飲茶中文人趣味的追求與呈現，可以說是茶史在十六世紀前期起開始浮現的新景觀，那也是許多文士品茶圖出現的實際背景。

茶事的過程既有擴充，文人的雅趣也呈現在對細節的深入講究上。雅趣的

---

[41] 參見古原宏伸，〈中國の茶〉，收在赤井達郎等編，《茶の湯繪畫資料集成》(東京：平凡社，1992)，頁 297-305。關於明代文人品茶與其文雅生活之營造，亦可參見王鴻泰，〈明清士人的生活經營與雅俗的辨証〉，發表於"Discourses and Practices of Everyday Life in Imperial China"學術研討會(Columbia University, October 25-27, 2002)。

[42] 圖版可見《故宮書畫圖錄》，第 7 冊，頁 69-70。

[43] 北京一五三四年本有時亦題為《茶事十詠圖》，圖版可見於《中國美術全集・繪畫編》，第 7 冊，頁 52。此本為水墨，不似台北一五三一年之設色，但構圖佈置全同。傳世的這種水墨品茶圖有若干本，但以北京此本最佳。

臺灣大學學術期刊資料庫

判準通常聚焦在含蓄幽微的品味深淺。就茶事而言，泉水的品味則最能突顯此點。這種對茶事用水的重視，大約也始自唐代。張又新在《煎茶水記》中便記錄了劉伯當與陸羽的兩套品第清單，成為後世論述的重要文獻基礎。[44]但是，對飲茶用水的重視，只有到了十六世紀才到達了一個新的高峰，光是在一五五四年，就出現了兩篇重要的著作，一為田藝蘅的《煮泉小品》，一為徐獻忠的《水品》。[45]趙觀在為《煮泉小品》作序時，說田藝蘅「故嘗飲泉覺爽，啜茶忘喧，謂非膏粱紈綺可語。爰著《煮泉小品》，與漱流枕石者商焉，」[46]就是以泉品的高下，歸諸「漱流枕石」高人雅士的專利，而作為與一般俗人的區別所在。這種觀念，在當時可能已經得到相當普遍的認可。小說《唐解元一笑姻緣》中便有一段講到主角唐寅在初遇秋香後，乘船直追到無錫，當他見到對方畫舫搖進城裡，反而不急著跟蹤，卻說：「到了這裡，若不取惠山泉也就俗了。」遂命船家移舟至惠山取了水，到隔日早晨，方才進城繼續他的追尋。[47]小說中本來刻意以唐寅不回家收拾行李、不與朋友作別等等舉動來顯示他追趕秋香畫舫的焦急，卻又接著安排了取惠山泉的不相干情節，讓他冒著隔夜後失去秋香蹤影的危險，一急一緩之際，充分彰顯了主人翁「不俗」的特質。取惠山泉的雅興居然可以壓制愛情的誘惑與焦慮，這確實顯示了對高雅的極致肯定。作為如此高雅之表徵的惠山泉原本就是陸羽等人所贊美的天下第二名泉，素為茶道中人所熟知，但到十六世紀時則在江南文人生活中扮演了更為重要的角色，像唐寅故事中所顯示的，文人刻意取之用為表達高雅形象的符碼，而成為其生活風格中的一個部分。文徵明亦在繪畫上表達了這個現象。他的《惠山茶會圖》(北京故宮博物院藏)，作於一五一八年，便是溶合了品茶圖與雅集圖的兩種模式，而以惠山泉作為全卷的焦點。此種茶會圖與《品茶圖》等共同見證了茶事在文人生活風格形塑過程中的重要地位。

生活風格的形塑過程中，經常伴隨著「儀式化」的現象，茶會之進行亦可

---

[44] 張又新，《煎茶水記》，收在阮浩耕等點校注釋，《中國古代茶葉全書》(杭州：浙江攝影出版社，1999)，頁28-30。

[45] 田藝衡，《煮泉小品》及徐獻忠《水品》二書，見同上書，頁166-193。

[46] 同上書，頁166。

[47] 馮夢龍，《警世通言》(台北：桂冠圖書股份有限公司，1988)，第26卷，〈唐解元一笑姻緣〉，頁396。

臺灣大學學術期刊資料庫

見之。文徵明的惠山茶會曾有其友人蔡羽為之作序。[48]序文中不但提及此會之眾多緣由之一乃是王寵兄弟「以煮茶法欲定水品於惠」，而且敘及當時茶會的過程為「乃舉王氏鼎立二泉亭下，七人者環亭坐，注泉於鼎，三沸而三啜之，識水品之高，仰古人之趣，各陶陶然不能去矣。」鼎本為古代禮器，特選之為惠山泉的容器，並遵照陸羽所訂的煮水三個階段，作「三沸而三啜之」，這使得整個飲茶的動作變得具有一種類乎儀式的程序。透過這種儀式化的程序，便可以讓蔡羽、文徵明等人覺得其所進行的茶事已是一種「全吾神而高起于物」的精神修鍊，不僅高出於俗人，甚至能感到「豈陸子(即陸羽)所能至哉」的驕傲。據蔡羽的序文，此茶會舉行於該年的清明日。有著具有如此豐富意涵的活動，肯定使得這些文士在這節日時，不僅自覺也可展現其與一般人生的絕對不同。

茶事與茶會當然可在除夕或新年的節日中進行，但此時又另有其他活動可供文人建立其高雅不俗的生活風格。在文徵明文集及手跡中屢見不鮮的新年或除夕詩即可如此理解。在這些詩中，他經常顯露出其與一般人有別的意識。例如〈甲寅除夕雜書〉一詩中有云：

千門萬戶易桃符，東舍西鄰送曆書，
……
人家除夕正忙時，我自挑燈揀舊詩，
莫笑書生太迂闊，一年功課是文詞；
……[49]

不僅除夕夜如此，元旦一早更需以文人的姿勢來開啟新的一年。文徵明文集中不乏元旦日所作的詩，其中己巳年〈元日試筆〉一詩中即云：

晨光藹藹散祥煙，寶曆初開第四年；
……
雪殘梅圃難藏瘦，日轉冰池欲破堅；
老大未忘惟筆硯，小窗和醉寫新篇。[50]

---

[48] 文徵明《惠山茶會圖》及蔡羽的序文可見於《中國古代書畫圖目》，第 20 冊(北京：文物出版社，1999)，頁 226。

[49] 周道振編，《文徵明集》，卷 14，頁 383。

[50] 同上書，卷 9，頁 202。

臺灣大學學術期刊資料庫

對於新歲的到來，不論心中有何感慨，窗下案前克服冰凍的筆硯，寫出一年的第一首詩篇，這幾乎已成為新年的第一要事。元旦的「試筆」，因此也可謂是文士新年的「儀式」，其重要性要遠超過一般人祈福的節目。除了試筆作詩之外，文徵明又進一步將這些詩作抄寄友人，與之互相唱和。[51]或是透過雅集的場合，或是作為代替信函的問候，也有的是單純的技巧切磋，這些新年詩作的傳佈，同時也起著一種共同風格的形塑作用，讓文人們得以在新年的節日中，展現不同於俗人的高雅。

從這個角度來看，文徵明所製的《寒林鍾馗》直是文人在新年節日中生活風格形塑的一個部分。它與如元旦試筆這種反流俗、無實利功能考量的文雅行為不僅性質相近，而且也具有一種在朋儕間互動、傳佈的類似發展模式。這個現象，如果再考慮到上文所及之書齋佈置、茶事講究等其他生活面向，則幾乎可以立即感受到它所意謂的普遍性。換句話說，《寒林鍾馗》的出現，正是十六世紀文人生活風格形塑脈絡中的一個有機成分。

七、後　語

文人文化實意不在「不食人間煙火」，它與大眾文化在生活層面上仍堅持著相同的基調。這是它沒有轉化成完全反俗世的方外文化的關鍵。但此堅持同時也伴隨著身分區別的焦慮，它與大眾文化在生活風格上表現的迎拒現象，便成為兩者互動時的明顯表徵。文徵明刻意地在除夕新年時節創製一種「無用」的鍾馗像因此可以視為因應這雙向需求的結果，也是他竭力在此狀況下形塑文人文化的具體實踐。從後來的發展來觀察，文徵明的努力顯然有成效，《寒林鍾馗》果然成為文人新年生活中的要件。

文徵明的努力尚可在現存的資料中追索。除了一五三五年那件之外，清人的著錄中還記載了另外四件文徵明安排製作的《寒林鍾馗》，其中兩件也是與仇英合作的。[52]這些作品看來大多數是送人之用，可以想見他的作法確已得到同儕的正面回應。在他周圍晚他一輩的畫家也接續地以之共為倡導，文徵明的兒

---

[51] 現存此種文徵明除夕、新年詩的寫本或刻本頗多，著錄可見周道振，《文徵明書畫簡表》（北京：人民美術出版社，1985），頁 191、192、199、263 等。

[52] 著錄可見同上書，頁 94、98、104、141。

臺灣大學學術期刊資料庫

子文嘉、學生錢穀都作了好幾件《寒林鍾馗》，形式上皆十分接近。[53]我們幾乎可以想像，到了十六世紀後期，這種無用但文雅，只是含蓄地表達對春天之期待的《寒林鍾馗》，已經普遍地出現於蘇州地區文人的雅緻書齋中，作為新年時節的必要裝飾。

《寒林鍾馗》在文人圈中的流行，意謂著文人生活風格自主性的落實，也為後世各色各樣「無用」的鍾馗畫開啟了一個不同於大眾文化的表現模式。但是，它的意義還不止於此。由文人文化與大眾文化的互動來看，《寒林鍾馗》圖繪由成立到流行的過程尚且提示了一個罕為吾人所注意的層面，那即是文人面對來自大眾文化之誘惑所表現出來的迎拒反應。

文人與庶民在社會地位上雖有高下之分，但在文化行為之互動中，卻非僅是如此單向。當文徵明等人在新年時節創製、使用《寒林鍾馗》之際，實非完全自由的取用大眾文化的內涵以為其創作之資，反而是因節慶之不能廢，顯得有些被動地設法因應。在此過程之中，害怕被大眾文化同化的焦慮，無形地扮演一個相對重要的角色。而當這種新的鍾馗圖式開始透過交際的管道流行，其效果其實也有所限制。它的流行大致不出文人圈的範圍，即使在文人中，也不能保證所有成員都會捨流行的辟邪相而採用新樣。文徵明的曾孫文震亨在《長物志》中還是建議大家「十二月宜鍾馗迎福、驅魅、嫁妹」，[54]便是個有趣的反例。如果進而觀察到文人圈之外，《寒林鍾馗》所起的作用實則更為有限。大眾文化中的鍾馗圖像在文徵明之後基本上仍我行我素，繼續其強有力的辟邪祈福功能。這個傳統似乎極為堅固，其強度甚至可以反過來改變竄入其中的文人式鍾馗。與文震亨同時的蘇州職業畫家李士達所繪《寒林鍾馗》（圖22，大阪市立美術館），就提供了這種例子。李士達之鍾馗明顯地借用了文徵明的圖式，仰頭上望寒林枯枝的姿勢尤其指示了這層關係；但在此借用的同時，他卻未服膺文氏的旨意，反而在樹梢添加藏身其中的鬼物，重新賦予一個驅邪的意涵。

李士達的例子充分地顯示了文人文化的部分限制與大眾文化傳統的堅實與不易撼動。文徵明在通過《寒林鍾馗》之創製而推動文人生活風格之時，是否也有意於「移風易俗」，不得而知。即使有之，他的嘗試也注定要失敗。大眾

---

[53] 關於文嘉所繪之鍾馗圖的詳細討論，可見於 Stephen Little, “The Demon Queller and the Art of Qiu Ying,” pp.18-22. 錢穀的鍾馗畫則見於《故宮書畫圖錄》，第 8 冊，頁 101-104。

[54] 文震亨，《長物志》，卷 5，頁 184。

臺灣大學學術期刊資料庫

文化傳統之不易撼動，因此也成為菁英文化的永恆威脅。它的存在，隨著社會風俗的持續變動發展，在不同的時空，由不同的角度，包圍著菁英階層的生活，使其產生焦慮，迫其作出回應。由此角度觀之，文人在面對大眾文化時所生的焦慮，便值得吾人在探討兩者之互動時，給予更多的注意。

這焦慮其實正是雅俗之辨問題的核心所在。它不但是促生菁英階層成員進行與一般大眾之區別，進而形塑其獨特的生活風格與價值體系的動機，而且是具體理解此文人生活風格形塑過程的最有效切入點。當菁英份子需要選擇某些重點來對大眾文化的威脅進行突破之時，雅俗焦慮最深刻之生活面向，即成為文人生活風格優先建立的項目。旅遊、飲茶等莫不是自十六世紀以來江南地區的流行，雅俗的焦慮感自易在此激發；而如新年的年中節慶，更是兩階層文化的交鋒之處，焦慮感亦迫切需要紓解。文徵明等人于除夕之製《寒林鍾馗》，新年之試筆、賦詩，以之相互投贈等行為，便都是形塑其獨特生活風格的因子，也都是針對焦慮之直接回應。由此推之，如果焦慮之所在有所轉移，文人菁英亦需調整其生活風格之形塑方向，因而啟動雅俗內涵的實質變化。雅俗之辨的歷史發展，表面上看來雖然複雜多變，但其基本軌跡，應即在此。

（責任編輯：劉宇珍）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版

圖 1　文徵明　《寒林鍾馗》　西元一五三五年　國立故宮博物院藏

圖 2　文徵明　《湘君湘夫人》局部　西元一五一七年　北京故宮博物院藏

圖 3　文徵明　《仿李成寒林》　西元一五四二年　British Museum 藏

圖 4　文徵明　《影翠軒》局部　國立故宮博物院藏

圖 5　文徵明　《絕壑高閑》局部　西元一五一九年　國立故宮博物院藏

圖 6　仇英　《春夜宴桃李園》局部　日本京都知恩院藏

圖 7　仇英　《天降麟兒》　取自《鍾馗百圖》

圖 8　仇英　《雙駿圖》局部　約一五四〇年　國立故宮博物院藏

圖 9　《鍾馗圖》　日本久保[illegible]收藏

圖 10　《執劍來福》　取自《三教源流搜神大全》

圖 11　朱見深　《柏柿如意》　北京故宮博物院藏

圖 12　顏輝　《鍾馗出行》局部　Cleveland Museum of Art 藏

圖 13　顏庚　《鍾馗出行》局部　The Metropolitan Museum of Art 藏

圖 14　龔開　《中山出遊圖》　Freer Gallery 藏

圖 15　戴進　《鍾馗夜遊》　北京故宮博物院藏

圖 16　殷善　《五鬼鬧判》　江蘇淮安王鎮墓出土

圖 17　戴進　《鍾馗出行》　取自《顧氏畫譜》

圖 18　文徵明　《空林覓句》　國立故宮博物院藏

圖 19　文嘉　《寒林鍾馗》　西元一五四八年　取自 Siren, *Chinese Painting*, Vol. 6

圖 20　琵琶記版畫　取自《元明戲曲葉子》

圖 21　文徵明　《關山積雪》局部　國立故宮博物院藏

圖 22　李士達　《寒林鍾馗》　大阪市立美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　文徵明　《寒林鍾馗》
西元一五三五年　國立故宮博物院藏



圖 2　文徵明　《湘君湘夫人》
西元一五一七年　北京故宮博物院藏



圖 3　文徵明　《仿李成寒林》
西元一五四二年　British Museum 藏



圖 4　文徵明　《影翠軒》
國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 5　文徵明　《絕壑高閑》　西元一五一九年　國立故宮博物院藏



圖 6　仇英　《春夜宴桃李園》
日本京都知恩院藏



圖 7　仇英　《天降麟兒》
取自《鍾馗百圖》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 8　仇英　《雙駿圖》　約一五四〇年
國立故宮博物院藏



圖 9　《鍾馗圖》　日本久保[illegible]收藏



圖 10　《執劍來福》
取自《三教源流搜神大全》

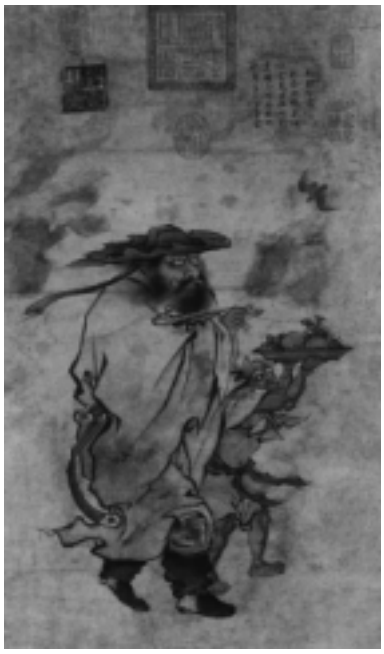


圖 11　朱見深　《柏柿如意》
北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 12　顏輝　《鍾馗出行》　Cleveland Museum of Art 藏

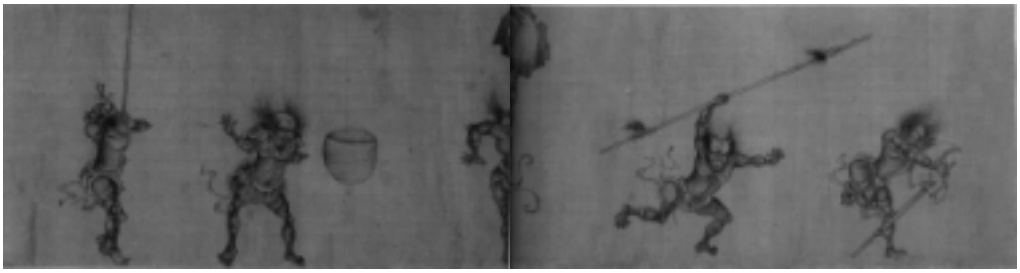


圖 13　顏庚　《鍾馗出行》　The Metropolitan Museum of Art 藏



圖 14　龔開　《中山出遊圖》　Freer Gallery 藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 15　戴進　《鍾馗夜遊》
北京故宮博物院藏



圖 16　殷善　《五鬼鬧判》　江蘇淮安王鎮墓出土



圖 17　戴進　《鍾馗出行》
取自《顧氏畫譜》

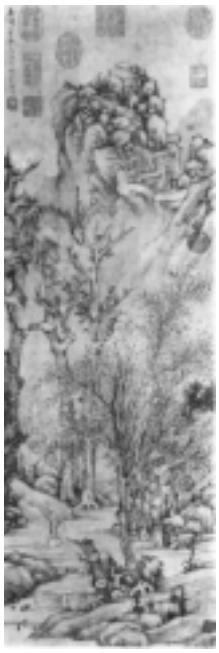


圖 18　文徵明　《空林覓句》
國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 19　文嘉
《寒林鍾馗》
西元一五四八年
取自 Siren, *Chinese Painting* Vol. 6



圖 20　琵琶記版畫
取自《元明戲曲葉子》



圖 22　李士達
《寒林鍾馗》
大阪市立美術館藏

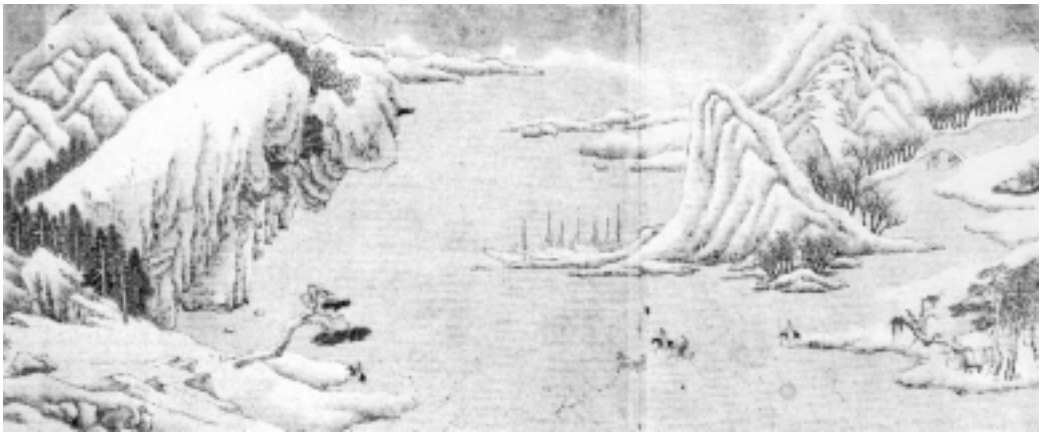


圖 21　文徵明　《關山積雪》　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫