

制赞作图：再探南宋马麟 《道统圣贤图》的制作脉络

陈韵如

内容提要 宋理宗在淳祐元年（1241）正月“幸太学、谒孔子”，将所作《道统十三赞》赐国子监以宣示诸生，至今刻石仍存。南宋画家马麟所作《伏羲》因有宋理宗《道统十三赞》序与赞文，向被视为相关创作，与《尧》《禹》《汤》《武王》等共五轴均现存台北故宫博物院，又合称为《道统圣贤图》。马麟《道统圣贤图》虽是宋理宗《道统十三赞》的延伸物，但二者是否属于同一使用脉络？何以刻成碑石的《道统十三赞》并无马麟配图，而马麟《道统圣贤图》于清宫旧藏则系南薰殿图像之一？石守谦曾从劝戒图绘传统分析此套画作，已能说明马麟《道统圣贤图》并非帝王神御画像。不过，马麟各轴计有宋理宗道统赞文，这类圣贤图绘究竟有何意义与作用？本文就此企图重新解析此套图作的制作脉络。文中将透过视觉分析，并举出其与《孔子与七十二弟子》石刻之相似造型，阐述《道统圣贤图》所显示出的“士人化”趋向。再由宋理宗营造缉熙殿之脉络，思考其与经筵讲殿空间的可能关联，指出《道统圣贤图》堪称为此后考察儒教艺术的重要例证。

关键词 宋理宗 《道统十三赞》 马麟道统图 孔子与七十二弟子石刻 缉熙殿

南宋理宗于淳祐元年(1241)正月访视太学、谒参孔子，并将亲自撰写的《道统十三赞》又称《道统赞》赐与国子监以宣示诸生。此后这套宋理宗的《道统赞》被刻成碑石十六块，现仍得见十五块石于杭州孔庙。而伴随宋理宗《道统赞》文字之衍生文物，除刻石之外，更为人所知的是一套由南宋宫廷画家马麟配合《道统赞》绘制的《道统圣贤图》。这套马麟《道统圣贤图》现有《伏羲》《尧》《禹》《汤》《武王》(图一)等五轴，收藏于台北故宫博物院，各轴上方均题有理宗《道统赞》所对应之赞文内容。

早在故宫博物院成立初期的《故宫周刊》第105至109期(1931年)上就曾刊载有这组《道统圣贤图》，但分别名为“宋马麟画太昊伏羲氏像”“宋马麟画帝尧陶唐氏像”“宋马麟画夏禹王像”“宋马麟画商汤像”“宋马麟画周武王像”等，均被纳入“南薰殿历代帝王像之一”的系列组合。若仅从“伏羲、尧、禹、汤、武王”等五轴的内容与名称看来，《故宫周刊》将此类作品视为“历代帝王”图像并不让人意外。确实，现存的这五轴《道统圣贤图》在清宫的收藏来源是南薰殿旧藏，均非《石渠宝笈》等清宫书画著录作品，而是同被收储于清代南薰殿旧藏的“帝王圣贤图绘”^①。即便是台北故宫博物院对其之典藏序号和出版规划，亦多依

① 清代南薰殿收储图像，是乾隆十四年(1749)由乾隆皇帝汇整内府所藏历代帝后与圣贤图像成果，并作有《南薰殿奉藏图像记》，可知其梗概。见(清)清高宗《御制文集·初集》卷四，《文渊阁四库全书》第1298册，第13—14页。

〔图一:1〕南宋马麟《道统圣贤图·伏羲》轴
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



〔图一:2〕南宋马麟《道统圣贤图·尧》轴
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



〔图一:3〕南宋马麟《道统圣贤图·禹》轴
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



〔图一:4〕南宋马麟《道统圣贤图·汤》轴
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



〔图一:5〕南宋马麟《道统圣贤图·武王》轴
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



循与南薰殿旧藏帝后画像类似准则^{〔1〕}。不过，这套作品既然是宋理宗《道统赞》的衍生创作，仅存五轴之外其余尚有七轴缺失，“舜、文王”可称帝王，另“周公”乃至“孔子、颜子、曾子、孟子”则是儒家圣贤人物。《故宫周刊》归其现存五轴为“历代帝王”图像虽无妨，却忽略了作为配合《道统赞》所成《道统圣贤图》十三轴组的原生脉络。

现今对南薰殿旧藏的掌握主

〔1〕 马麟《道统圣贤图》五轴在台北故宫博物院典藏号均属“中画”项下，分别为“中画255、256、257、258、259”，与同属南薰殿旧藏的帝后像编号类通。

要依据清人胡敬《南薰殿图考》，胡敬也将此“伏羲、尧、禹、汤、武王”五轴排序在卷首，列位在梁武帝、唐高祖等帝王像之前。不过，胡敬同时亦引用《宋史·理宗本纪》叙明宋理宗作赞，曰“既以宣示，复命绘图而分书其上，像之数当如赞数”，推测此套图作原应有十三轴，是《道统赞》赞文的后续制作，并据《伏羲》轴上有“臣马麟画”，进而推测此五轴是为马麟一手所绘¹³。胡敬的记录至今仍是掌握这套马麟《道统圣贤图》原创脉络的基础文献。古帝王、古圣贤，本就都可见于南薰殿旧藏，对于胡敬的记录立场而言，自然无需纠结马麟《道统圣贤图》属性的厘清；但若从作品的产制脉络而言，则有必要仔细评估马麟配合《道统赞》所创制的十三轴图作之内容与属性，才能厘清其创制的缘由与使用脉络。

本文拟以马麟《道统圣贤图》为核心，解析此套图绘的产制脉络，并藉此说明其与宋理宗朝廷对于“圣贤”形象之塑造。文中将依序说明马麟《道统圣贤图》的研究现况与关联议题，梳理宋理宗《道统赞》之制作脉络，接着考虑马麟《道统圣贤图》的人物造型手法，检视其风格渊源，再与帝王像对照思考其差异，藉此阐述马麟“圣贤图绘”的“士人化”趋向，并在结语尝试重建《道统圣贤图》的使用脉络，指出其与宋理宗缉熙殿有所联系，应是一组用于此空间中彰显道统之序列的重要作品。

一 研究现况与破题

关于马麟《道统圣贤图》的研究，较具代表性的是石守谦《南宋的两种规谏画》，以“规谏画”的角度切入¹⁴。该文首先检视宋理宗道统赞文的创写时间，实际上并非颁行于国子监的淳祐元年，而应为绍定三年(1230)。这一意见实际已经修正了胡敬的简要文献记录。石氏此文由此推测马麟《道统圣贤图》图组创作时间或与之相去不远。该文由“规谏画”的切入角度，主要在说明《道统圣贤图》可视为南宋帝王透过赞文与圣贤画像，一方面表彰自己所推崇的道统系谱，另一方面期勉自己应延续圣人治道。而从画面表现来看，石守谦因为留意规谏图绘传统，是以指出《道统圣贤图》为人物规谏和象征物规谏两种手法再度整合运用之成果，并指出这些原本用于南宋政局彰显其对圣贤的仰慕表现，也同时成为帝王自我宣传的最佳工具。

相较于石守谦着重于对马麟《道统圣贤图》规谏画功能的讨论，本文的研究则拟采儒教艺术的思考维度。值得厘清的是，本文特意称为儒教艺术，目的并不在标新用语，此一用语的核心概念是为能落实一种脉络式观察角度，将儒教于当时的各种推行举措均加以留意，以进一步追问《道统圣贤图》与宋理宗赞文的脉络关联。从规谏画到儒教艺术，此二种课题的研究取径实有不同的着重考虑，也值得在此先予以申述。“规谏画”是由画的内容意义所衍生而出的一种画类概念，张彦远称“夫画者，成教化、助人伦”即聚焦于此。研究者对“规谏画”的探讨，主要在考察画面表现与规谏功能之关联，多数分析所绘内容意义的

13 (清)胡敬《南薰殿图考》卷上，《胡氏书画考三种八卷》(据清嘉庆刻本影印)，收于《续修四库全书》第1082册，第4页。

14 石守谦《南宋的两种规谏画》，载氏著《风格与世变：中国绘画史十论》，北京大学出版社，2008年，第85—127页。

延伸，探讨其中可能传递的劝戒主张。至于若采“儒教艺术”的概念，则试图藉此向宗教艺术专业领域借取经验，如从仪式、空间、实践等方面检视宗教艺术一般，应能促成规谏画研究向实际使用脉络的相关考察，达成对儒教艺术的探查与省思⁴¹。就此看来，由于所立课题之提问方向不同，我们对于马麟《道统圣贤图》的制作脉络将有更多推进。本文以下将具体探讨《道统圣贤图》与宋理宗赞文脉络关联为何？画家又是如何具体再造“圣人”形象？这些图像的使用脉络可能如何？经由几项提问，借用儒教艺术的观察角度，期待能说明马麟《道统圣贤图》作为个案的脉络研究意义。

二 宋理宗《道统赞》的制作

探讨马麟《道统圣贤图》的制作脉络，当先梳理宋理宗制作《道统赞》之相关背景与意图。现阶段重建研究仍受限于史料文献之纷歧与不足，例如宋理宗撰写《道统赞》的时间曾被错误推断为淳祐元年(1241)⁴²；此外，刘子健曾主张此赞文可能写在蒙古采用中原考试制度的1237年，藉此可见南北政治文化竞争之时空脉络⁴³。对于不同史料的年代出入，石守谦参考清人毕沅引《宋史全文》意见，再据《金石粹编》指出，淳祐元年应是宋理宗视访太学并赐此赞文予国子监的时间，就此将赞文撰成的时间推定为绍定三年(1230)⁴⁴。

关于宋理宗赞文之写成年代，因文献记载不一导致学者们据以推测的时间点存在分歧。若采现存杭州孔庙《道统赞》碑石〔图二〕记录内容为准，该石刻文字称赞文为“绍定三年”即1230年所制，且于碑石上见有“庚寅御书印”，按“庚寅年”正是绍定三年⁴⁵。这类金石资料显示，在《道统赞》颁定之际，透过所添加之具有年款的御书印，已然更有强调赞文早于十年前完成之意。宋理宗赵昀(1205—1264)是由权臣史

〈1〉 Julia K. Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007. [日] 冢本唐充《宋代皇帝劝戒的空间——〈无逸图〉と〈山水图〉》，《アジア游学：儒教思想と絵画 東アジアの勸戒画》271期(2022年)，第237—251页。

〈2〉 例如台北故宫博物院“书画典藏资料检索系统”，在“禹”画像的参考资料仍实行沿用《宋史·理宗本纪》的说法，推定为淳祐元年，https://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=1819，查阅时间：2023年3月10日。

〈3〉 宋史学者刘子健认为，可能有绍定六年(1233)或嘉熙元年(1237)等不同时间点，其研究指出因1237年蒙古将实行中原考试制度，同年宋理宗写成“道统赞”，但是一些后出文献又宣传赞文早在1233年已经写成。刘子健《宋末所谓道统的成立》，载氏著《两宋史研究汇编》，台北：联经书局，1987年，第280页。

〈4〉 石守谦从赞文内容“日奉慈极”推测，赞文应作于宋宁宗杨皇后(即恭圣仁烈皇太后)仍在世之时，最晚也应是绍定五年十二月(1233年初)之前。前揭石守谦《南宋的两种规谏画》，第104页。

〈5〉 具有《道统赞》的碑石现移存杭州孔庙，至于由太学移来的《先圣先贤图赞》亦另有刻石，见杜正贤主编《杭州孔庙》，西泠印社出版社，2008年，第70—76、257—267页。《先圣先贤图赞》原具秦桧题记，但已遭括去，后由学者藉文献重建内容，相关增补与讨论参见Cho-ying Li, Charles Hartman, “A Newly Discovered Inscription by Qing Hui: Its Implications for the History of Song Daoxue,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 70:2 (2010), pp.387-448. 中译参见蔡涵墨、李卓颖《新近面世之秦桧碑记及其在宋代道学史中的意义》，《宋史研究论丛》第12辑，2011年，第1—57页。

弥远(1164—1233)与宋宁宗后杨皇后(1162—1233)联手拥立,一般称其继位后的十年之间,朝政主要为史弥远专擅,直到1233年史弥远死后才得亲政。史弥远虽为名臣史浩(1106—1194)之子,一生因政治局势而与道学士人由亲转疏,亦曾在宋理宗即位争议中与道学名儒不和。然而这些人际亲疏未必等同于朝廷对理学的立场。钤有着“庚寅御书印”的宋理宗《道统赞》,确实有意显示其完成的具体时间是在杨太后与史弥远均在世之际,且表明理宗早对道学有积极的态度。

据《宋史全文》记录,宋理宗继位以来陆续展现出对道学的支持。宝庆三年(1227)理宗公开肯定朱熹《四书集注》,并下诏追封朱熹“信国公”¹,同年召见朱熹后人朱在(1169—1239)时还自称“恨不与之(朱熹)同时”²。理宗承祖宗家法而有重文态度,虽然后续不少史事也显示这些推崇更多为其政治策略之一环,《宋元学案》甚至直陈:“嘉定而后,阳崇之而阴摧之,而儒术亦渐衰矣。”³显示南宋晚期理学家们的政治影响力已渐弱化。但无论实质接纳度的多寡,从端平至淳祐初(1234—1241),仍能说是宋理宗推崇理学具体作为最多的阶段⁴。从儒教艺术的范围而言,马麟所绘制的《道统图》正是配合理宗推崇道学的实质产物。此外,刘子健则从12世纪初情势观察宋理宗对道学的作为,指出其似乎具有与不同地区竞争道学正统之意⁵,这方面的讨论还值得后续深究。

〔图二〕南宋理宗《道统赞》碑石
采自杜正贤编《杭州孔庙》,西泠印社出版社,2008年



〈1〉 《宋史》卷四一,中华书局,1985年,第789页。“朕观朱熹集注大学、论语、孟子、中庸,发挥圣贤蕴奥,有补治道。朕励志讲学,缅怀典刑,可特赠熹太师,追封信国公。”

〈2〉 汪圣铎点校《宋史全文》卷三一,中华书局,2017年,第2637页。“三月庚戌……工部侍郎朱在进对,奏人主学问之要。”

〈3〉 《宋元儒学案序录》,《宋元学案》卷首,据鄞县全祖望定本、何绍基重刊本,第17页。

〈4〉 张金岭《宋理宗与理学》,《四川大学学报(哲学社会科学版)》2001年第2期,第79页。

〈5〉 James Liu, *China Turning Inward: Intellectual-political Changes in the Early Twelfth Century* (Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University: Distributed by Harvard University Press, 1988), pp.146-149.

无论是内缘或外因，此份赞文有可能在完成之初并未积极公开宣传，是以造成现今文献记录年代上的模糊。值得注意的是，绍定三年后理宗支持道学的态度已转趋明确，一份《学录乔夙记修斋》称“今天子既新监学诸斋……绍定三年(1230)十月”可知当年有国子监学斋的修整工作并在十月完成¹，《道统赞》赞文的撰写应与之有关。到了淳祐元年(1241)，理宗终于借访视太学确立“道统”系谱，更增列宋代儒学学者从祀孔庙。而《道统赞》从撰文到颁布并刻石，在此十年间有多次针对儒学之举措，都能说是朝廷与道学双方所进行的政治角力。不过，朝廷的推崇却未必是对道学立场的全面接受，皇权与道学整合后即可能将其融为朝廷治理手段之一环²。

接着值得具体关注理宗《道统赞》的赞文内容。在开展各段赞文之前，理宗有一段文字叙明其作赞缘由，强调此为承续宋代帝王祖宗重文的传统，他以“博求载籍”，表明是透过前人典籍内容考察道统之传；接着理宗指出，他认为由伏羲到孟子，无论上位或下位者均能推行“道”或施以“教”。他自称是从中取大意，作赞文以为推崇所闻之要旨。换言之，这些赞文类似一种理宗对于道统之传序的整体心得，目标在重“道”。

理宗访视太学并赐予赞文的举措，确实是承继宋太祖开国以来的既有作为。太祖在开国的建隆初年即亲制文宣王(孔子)、袞国公(颜子)二赞，用以宣扬儒学³。理宗所制赞文，其体例实际上即与太祖的二赞相通。但相较于太祖所作《孔子赞》“王泽下衰，文武将坠，尼父挺生，河海漂异，祖述唐舜，有德无位，哲人其萎，凤鸟不至”⁴，文字间流露出对孔子原有地位再兴之意图，理宗《道统赞·孔子》虽沿用同样的赞文格式，称“圣载尼父，秉德在躬，应聘列国，道大莫容，六艺既作，文教聿崇，今古日月，万代所宗”，但行文之中则更有彰显孔子已取得并确立“万代宗师”的地位。

理宗所作赞文对象共计十三位，分别是伏羲、尧、舜、禹、汤、文王、武王、周公、孔子、颜子、曾子、子思、孟子。此十三赞文对象之组成，已经学者研究指出与朱熹之道统观念密切相关⁵。如果仔细从理宗赞文推敲，可发现《道统赞·曾子》有称“守约博施，反躬三省。孝为德先，禄仕不忍。圣道正传，意会神领。一唯忠恕，门人深警”。其要旨在推崇曾子的“孝德”为孔子“圣道”的“正传”。而《道统赞·子思》则曰：“闲居请问，世业克昌。可离非道，孜孜力行。发挥中庸，体用有常。入德枢要，治道权衡。”已经明确提及《中庸》是一种“入德枢要”。

显然，理宗的《道统赞》虽参考了朱熹的论著思想，但若从孔子以下的赞文内容看来，一方面是要彰

1. (宋)潜说友《咸淳临安志》卷一一，《文渊阁四库全书》第490册，第48—49页。

2. 黄进兴《学术与信仰：论孔庙从祀制与儒家道统意识》，载氏著《优入圣域：权力、信仰与正当性》，台北：允晨文化，1994年，第259—264页。

3. 前揭《宋史》卷一〇五：“(宋)太祖亲撰先圣、亚圣赞，十哲以下命文臣分赞之。”第2547页。

4. (金)孔元措《孔氏祖庭广记》卷三，《四部丛刊续编》第86册，第3页。

5. 前揭黄进兴《学术与信仰：论孔庙从祀制与儒家道统意识》，第260—264页。

显《大学》《中庸》等经典之作者角色，另一方面则为叙明孔子几位门人在接续孔子传道中所扮演的不同角色。例如列于孔子下一位的颜子，《道统赞·颜子》称“学冠孔门，德行科首。闻一知十，若虚实有。乐道箪瓢，不易所守。□趋圣师，瞠若其后”。特意强调颜子为孔门德行之首；至于序列在颜子之后的曾子则是以孝德为名，被称为“圣道正传”；而接续曾子的子思则能“发挥中庸”成为“入德枢要”。最后是孟子，《道统赞·孟子》称“生稟淑质，教被三迁。博通儒术，气养浩然。深造自得，亚圣之贤。高揖孔氏，独得其传。”孟子的“亚圣”之称在宋元之际逐步确立¹¹。宋理宗在此就将孟子视为“高揖孔氏，独得其传”，明确定位了这一序列道统传派，在孔子之后由颜子、曾子、子思，然后经由孟子“独得其传”加以延续。

以上分析主要厘清宋理宗《道统赞》的内容确实有依循朱熹对道统之取用，不过，同时我们也不应忽略理宗作为帝王于借用儒学所增入的主导性与新作为。对此次访视太学，理宗同时还颁布了“幸学诏”以凸显其重视学术育才，目标在“尊儒术、彰文化”。透过文臣史嵩之(1189—1257)的赞词“方之圣作，表章经籍之事浅，阐明道统之功大。千万世不可尚已”¹²。可见南宋君臣的文字表达出一种共识，他们意识到对于“道统”的阐明将成为宋理宗尊崇儒学的重要成就，史嵩之亦因而自称将与诸学尽心执行道统所教内容。而随着理宗《道统赞》颁行而取得的成效确实可征，《宋史》《理宗本纪》就称：“后世有以理学复古帝王之治者，考论匡直辅翼之功，实自帝始焉。”¹³获得谥号“理宗”，说明宋理宗的这些举动作为无论实质成效如何，其所显示的尊崇儒学的态度已得到重视和强调，而撰述《道统赞》堪称是这些举措的核心动作。

三 马麟《道统圣贤图》的风格渊源

配合理宗《道统赞》的马麟《道统圣贤图》，其图绘风格与图式手法又可如何理解？在此先说明马麟图绘的风格渊源。所谓圣贤图像历代均有收储，除了官方之外，民间也见有流传，其与具有明确崇敬礼仪功能的帝王画像并不全然相似。本文将《道统圣贤图》置于圣贤图像发展中，检视其画风特色并梳理其风格样式渊源。

依据石守谦对马麟《道统圣贤图》五轴的观察，有以下几点重要见解值得先予叙明。首先是建立作品与画家马麟风格之联系。文中指出《道统圣贤图》五轴应属马麟早期风格，是以笔墨较为简拙，尚未有《静听松风图》中的人物描绘线条之细腻变化。其次是提出五轴人物面相的“理想化类型”共相。对于《伏羲像》的分析，石先生特意强调其已脱去神话人物色彩，转而实行犹如帝王形貌的广额、修眉、凤眼等面

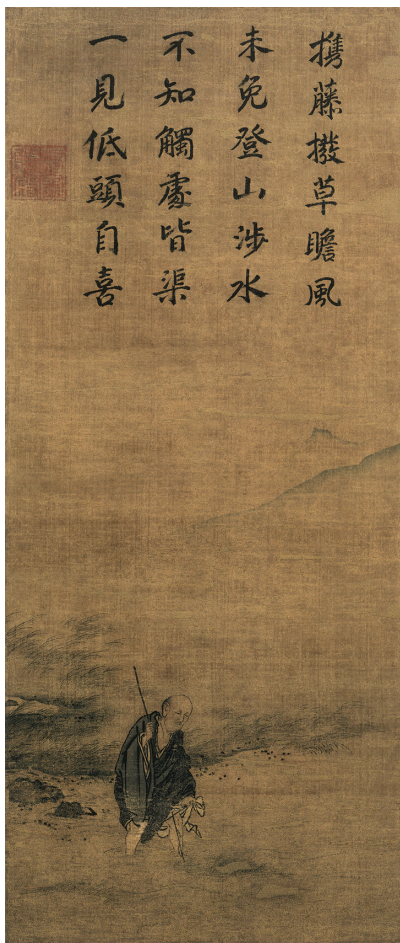
11 赵宇《儒家“亚圣”名号变迁考——关于宋元政治与理学道统论之互动研究》，《历史研究》2017年第4期，第56—57页。

12 前揭潜说友《咸淳临安志》，第3456页。

13 《宋史》卷四五，第889页。

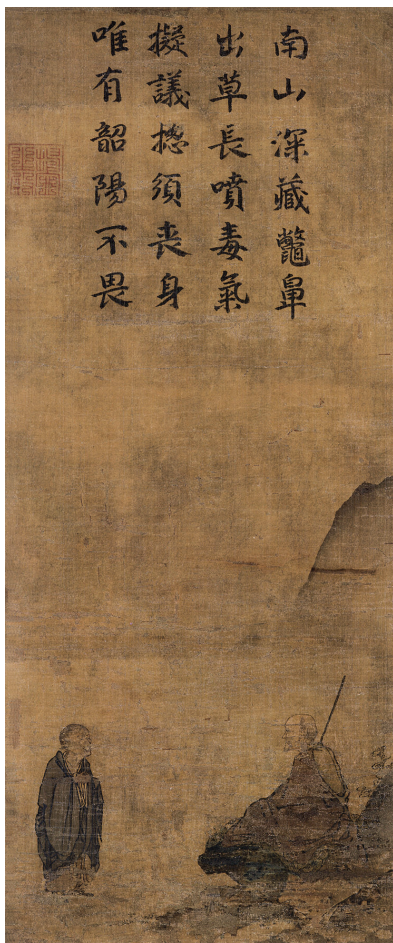
〔图三〕南宋马远《洞山渡水》轴

东京国立博物馆藏 采自浙江大学中国古代书画研究中心编《宋画全集》，浙江大学出版社，2008年



〔图四:1〕南宋马远《云门大师》轴

京都天龙寺藏 采自浙江大学中国古代书画研究中心编《宋画全集》，浙江大学出版社，2008年



〔图四:2〕南宋马远《清凉法眼》轴

京都天龙寺藏 采自浙江大学中国古代书画研究中心编《宋画全集》，浙江大学出版社，2008年



容。第三则指出，图像均采用以瑞物象征人物的表现手法，如《伏羲像》的八卦与龟，《商汤像》的白狼等。本研究在其成果上，将再检视各轴画面，试以提出更进一步的观察。

马麟何时进入宫廷并无明确记载，但可以确认其画艺承自父亲马远。从马远的人物画成就来看，日本藏马远名下之《洞山渡水》《云门大师》《清凉法眼》等禅师画颇值得留意。三轴画幅上方均有钤“坤宁之殿”印的题赞诗文，推测是宋宁宗杨皇后所书¹⁾。其中《洞山渡水》〔图三〕表现洞山良价(807—869)涉水悟道的瞬间，正是“一见低头自喜”的姿态；至于《云门大师》〔图四：1〕、《清凉法眼》〔图四：2〕二轴，则改以两两禅师相互问答场景，禅师的形象也被塑造成聆听、提问的对话姿态。

〔1〕 此三轴的基本资料与研究说明，参见〔日〕板仓圣哲《13 清凉法眼禅师·云门大师图》《14 洞山渡水图》，载根津美术馆编《南宋绘画一才情雅緻の世界》，东京：根津美术馆，2004年，第144—145页。板仓圣哲肯定《清凉法眼》《云门大师》二轴画风与马远有关联，并注意到此二幅不单是问答图，而因各自描绘师徒参问、领悟等内容，可说是具有禅宗“祖会图”特色，画幅中的画面与赞文具有同样的重要作用。

〔图五〕南宋刘松年《罗汉画》三轴
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



《云门大师》一轴应是描绘云门宗始祖祖师云门文偃与师父雪峰义存的互动场面，画面左侧为师父雪峰盘坐于石块之上，而右侧是云门大师。据此幅画赞“南山深藏螫鼻，出草长喷毒气；拟议捻需丧身，唯有韶阳不畏”，可知是引用了雪峰的螫鼻蛇公案，公案要点在说明云门文偃对师父所提出的毒蛇无有畏惧之状。不过画赞所描述内容虽有故事情节，但从画面的两位禅僧姿态来看，却与故事内所陈述的毒蛇、惊惧等场面全然无关，右侧的云门大师身着深青色僧服，他双手合掌侧身向雪峰，显出似在回答提问之姿势。至于《清凉法眼》赞文称“大地山河自然，毕竟是同是别；若了万法唯心，休认空花水月”。取用清凉文益(又称法眼文益)向师父罗汉桂琛请益问法的场面。法眼同样双掌合十，嘴略微张开，身着深色僧人服饰侧身站立，相较于桂琛红色袈裟装扮更显朴实。无论是《云门大师》或《清凉法眼》，马远显然有意将两位请示佛法的僧人塑造出更为质朴的形象。

马远笔下的禅僧问法姿态可能参考了多种人物造型，其最主要来源应与罗汉图绘有关。同为南宋宫廷服务的刘松年，有纪年开禧丁卯(1207)《罗汉画》三轴〔图五〕，马远画与其中一幅罗汉侧面坐姿表现手法相近。除了向罗汉形象借用禅僧姿态之外，特别值得注意马远所画云门与法眼两位参禅僧人的形象：在马远笔下，僧人双手合十，其头部角度微抬似张口问讯，以细腻手法塑造出人物问答对话的当下情状。马远对人物形貌的掌握能力，在其《西园雅集图》卷〔图六〕中，众人围观挥毫的场面即可见到各色人

〔图六〕南宋马远《西园雅集图》卷

绢本淡设色 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏 采自浙江大学中国古代书画研究中心编《宋画全集》，浙江大学出版社，2008年



〔图七〕南宋马麟《静听松风》轴

绢本淡设色 台北故宫博物院藏



物的姿态多样、神情生动。

马麟所继承的家族艺术传统，理应包含此部分。我们可以先检视马麟《静听松风》〔图七〕，其主角人物以极度复杂的姿态侧身坐在树干上，其左肩微提、左膝微盘抬起，左手仿佛撑扶着身体左倾的重量，右手握着垂下的衣带，而其头部虽转向左侧却以眼神余光注视着右前方。如此复杂的姿势，其目标应是要营造出“听”着松间风声的闲逸高士。由此可见，马麟形塑人物的能力，并不在其父亲马远之下，反而有着更为细腻讲究的造型水准。若据此比较《静听松风》与《道统圣贤图》，我们会发现《道图》人物造型技巧竟然显得意外的简朴^{〔1〕}。对此一现象，石守谦虽推测为画家创作早期与成熟期的差异，但若比对《静听松风》与《道统圣贤图·伏羲》的面容细部，其表现仍有相近追求，或许值得考虑《道图》人物造型的朴素姿态可能另有缘由。

面对马麟画风的发展，碍于其作品多缺乏纪年颇难有定论，王耀庭曾以宋宁宗、宋理宗等帝王书风与钤印进行分析，指出《道统圣贤图》的理宗赞文书风虽应为早期之书，但也未必就在赞文撰成未久的绍定三年，或可后移几年^{〔2〕}。至于《静听松风》因有宋理宗“丙午”一印，则此画不应晚于丙午淳祐六年（1246），以画上“静听松风”四字对比另外一幅钤有“甲寅”（1254）印的《夕阳山水图》〔图八〕，其书风更具瘦劲力道，笔划对应更为激烈，是可推测赞文书风更加质朴应非晚期，但也未必就是十分早期之作。

现存五幅马麟《道统圣贤图》中，仅《伏羲》一幅为坐像，其余《尧》《禹》《汤》《武王》四幅均是立像。在

〔1〕 石守谦也曾注意此一现象，他认为《静听松风图》可称为马麟晚年成熟画风，是以有别于《道统圣贤图》的早期作风。见前揭石守谦《南宋的两种规谏画》，第106页。

〔2〕 王耀庭《从〈芳春雨霁〉到〈静听松风〉——试说台北故宫博物院藏马麟绘画的宫廷背景》，《故宫学术季刊》第14卷1期（1996），第57页。

〔图八〕南宋马麟《夕阳山水》轴（局部）
绢本淡设色 日本根津美术馆藏
采自浙江大学中国古代书画研究中心编
《宋画全集》，浙江大学出版社，2008年



〔图九〕《圣君贤臣全身像》册
绢本水墨 台北故宫博物院藏



此，值得注意其与另一套《圣君贤臣全身像》册页〔图九〕之关联。《圣君贤臣全身像》册（以下简称《圣图》）的制作时间尚未明确，但从衣袍褶痕之晕染处理手法可知是明代中后期的摹制本，只是册中人物形象创作可能参考更早图像稿本。《圣图》中即是将《伏羲》《神农》等具有神性的圣人采以坐像，但马麟《伏羲》的坐姿与《圣图》席地而坐的伏羲坐姿仍然有别，透过背景石块的配置，马麟让伏羲就如坐石座之上，两手安放在腿部，更添入了帝王或高位者一般的威严姿态。

过去观察者所未曾提及的是，马麟《伏羲像》坐姿虽与帝王形像有类似，却又并非直接取材自宋代帝后像的画样。特别是《伏羲像》中的双手与双腿，若对照《宋高宗坐像》〔图十〕，会发现帝后的双手互握、双腿的角度也没有《伏羲像》一样向左右张开。马麟笔下的伏羲坐姿，反而更近于李公麟《孝经图》〔图十一〕中正在接受拜谒的“父亲”、或者是开堂问政的“士大夫”等，更流露出士人的自持；换言之，这样的姿态不应只被视为宋代帝王神御画像之挪用，而可能是另有图式上的新意^{〔1〕}。

四 马麟所面对的帝王图像

在进一步讨论马麟《道统圣贤图》其他画轴的风格之前，有必要增入一些梳理宋代帝王画像风格的说

〔1〕 从现存的事例归纳，宋代帝王画像之姿态选择以坐像占多数，且多略朝向侧面角度，或与朝谒行礼有关。相关讨论参见陈韵如《宋帝后画像について—东アジア中世の帝王画像における宗教性と世俗性》，《コレクションとアーカイブ：东アジア美术研究の可能性》，东京：勉诚出版社，2021年，第224—262页。

〔图十〕南宋《宋高宗坐像》轴
绢本设色 台北故宫博物院藏



〔图十一〕北宋李公麟《孝经图》卷
绢本水墨淡设色 美国大都会艺术博物馆藏 采自Barnhart,
Richard M., ed. *Classic of Filial Piety*. New York: The
Metropolitan Museum of Art, 1993.



〔图十二〕南宋《宋理宗坐像》轴
绢本设色 台北故宫博物院藏



明。如前所述，马麟《伏羲像》因采坐姿而让人容易联想起宋代帝王像的图像模式。王耀庭曾进一步指出马麟《伏羲像》等五轴之人物面容均与《宋理宗坐像》〔图十二〕面容一般，都有着高鼻、扬眉的面相，提出诸圣王相貌也是宋理宗基本形貌之说^{〔1〕}。

宋代的帝王画像轴在台北故宫博物院藏有十六轴，其中不仅姿态有别，绘制风格也有差异。伊沛霞就表示不应将之视为一个整体，更须面对在北宋末、南宋初政权转移之际所造成的帝后画像之散佚与重组等实质问题^{〔2〕}。不过由于这批宋代帝后画像的作品风格特殊，实在罕有可为对照之作品，更遑论有能明确判定制作年代的标准作，究竟可如何检视、判定各轴状况，一直有着相当难度。小川裕充曾透过衣袍线特色推测《宋仁宗坐像》可能属于北宋后期作品，而与推测为北宋中前期的《宋太祖坐像》不同^{〔3〕}。从画风比对而言，在《宋太祖坐像》中，五官的描绘虽然使用较为明确的圆圈弧线来界定眼窝，但加入更深色晕染而形成宋太祖浓深的面容。而在衣纹线条的使用上，《宋太祖坐像》整体衣纹线维持细紧一致，不讲究过多运笔变化；而《宋仁宗坐像》的衣纹线条，虽并不强调用笔变化，但衣纹线旁都有细微的墨

〔1〕 前揭王耀庭《从〈芳春雨霁〉到〈静听松风〉——试说台北故宫博物院藏马麟绘画的宫廷背景》，第49页。

〔2〕 Ebrey, Patricia “The Ritual Context of Sung Imperial Portraiture,” in *Arts of the Sung and Yuan: Ritual, Ethnicity, and Style in Painting*, edited by Cary Liu, Dora C. Y. Ching. Princeton: Art Museum, Princeton University, 1999, pp.85-88.

〔3〕 [日]小川裕充《北宋时代的神御殿と宋太祖、仁宗坐像について——その东アジア世界的普遍性》，《国华》第1255期(2000年5月)，第17—29页。

染，更能强化出身体与衣袍的立体效果。上述二件作品虽均属北宋之作，但已可见不同绘制重点，小川裕充的观察方向值得后续进一步运用在全体宋代帝王像研究之中。

在此，为掌握马麟所可能面对的帝王图绘成果，本文将对南宋现存六轴帝王坐像进行一些梳理与考察。现存六轴南宋帝王坐像乍看十分相近，帝王均朝向画幅左侧，服制与坐具类似，尺寸差距也不大，都是180厘米上下的大尺幅作品。其中以《宋理宗坐像》最为关键，此画因为一直以来就拿来与马麟《伏羲像》《静听松风》联系对照，其创绘于南宋晚期的制作时间较少被质疑，很适合作为讨论南宋帝王画像的基准点¹¹。《宋理宗坐像》设色层次丰富，衣纹线条的表现亦十分讲究。仔细观察理宗的五官画法〔见图十二〕，其脸颊、鼻侧法令纹乃至眼窝等，可发现画家利用线条界定五官之立体起伏差异，再加上淡褐色烘染，则有效凸出了五官，强化了理宗眉宇间的坚毅情态。对照《宋宁宗坐像》〔图十三〕，眼窝是先于其他部分染墨后，再简要勾画一圈细线作为眼窝示意。乍看其双眼与五官有立体感，然而细线圈的画法却又不大符合眼窝之具体结构。宋宁宗赵扩（1168—1224）在位30年（1194—1224），享年五十六岁；宋理宗赵昀（1205—1264）在位40年（1224—1264），享年五十九岁。宋宁宗的画像最可能创制于宋理宗朝，但显然现存的《宋宁宗坐像》却未必就是当时的原创之作。

这两件作品的衣纹线条也值得进一步观察，虽然二作的线条看似相仿，既有细腻变化也能显示一种控制感，但仔细对照两画像双手袖口处的线条，可以注意到《宋宁宗坐像》的线条已经不具备有区隔立体褶皱之效果，而仅仅是一些线条的描画而已。观察到此一差异之后，若再观察其衣袍之衣纹线，应该就能注意到《宋宁宗坐像》的衣纹线条多徒具墨线，与能实质显示袍服立体效果的《宋理宗坐像》有着明显差异。据以上观察可知，《宋宁宗坐像》线条与立体结构追求的相互关系并不紧密，对画中的龙纹细节也失去仔细掌握甚至在结构上都有点模糊不清。相对于《宋理宗坐像》具有明确的绘制概念，《宋宁宗坐像》就很难说是一种出自原创的制作成果，是以流露出一种属于后人“再制本”的可能性颇高¹²。相较之下，《宋理宗坐像》就符合原来南宋宫廷绘制的考虑，其画风品质与宫廷画家马麟款的《伏羲像》接近，特别是对于五官或衣褶等立体效果的创造，都有相近的观念，能视为一幅南宋后期宫廷绘制帝王画像

〔图十三〕南宋《宋宁宗坐像》轴
绢本设色 台北故宫博物院藏



〈1〉 关于南宋六幅帝王画像的细节比对与制作年代，笔者曾就以《宋理宗坐像》轴为基准作，考订其余帝王画像的品质。前揭陈韵如《宋帝后画像について—东アジア中世の帝王画像における宗教性と世俗性》，第230页。

〈2〉 宋宁宗画像接近面容处之画绢有一道斜向的明显裂痕，但已经修补，此画轴的一些现况或因这类后世修补所造成。

〔图十四〕南宋《宋孝宗坐像》轴
绢本设色 台北故宫博物院藏



〔图十五〕南宋《宋光宗坐像》轴
绢本设色 台北故宫博物院藏



的最佳例作。

南宋帝王画像的制作品质讲究，在《宋高宗坐像》〔见图十〕与《宋孝宗坐像》〔图十四〕中就能显示一二。《宋高宗坐像》座椅搭脑出头的龙首造型最为清晰，同时对高宗眼部、嘴鼻、含珠和龙须等都有明确描述。另外若观察《宋高宗坐像》的眼窝画法，虽同样采用与《宋宁宗坐像》圈画眼圈之方式，但晕染手法更细致，而袖口衣纹褶皱也较为自然，不过也确实能见到有些修补重绘的痕迹^{〔1〕}。实际上《宋高

宗坐像》身体周缘有破损痕迹，且原背景都被涂上一层褐色颜料，因此与其他帝后像的背景色泽十分不同^{〔2〕}。《宋孝宗坐像》的五官描绘采线条与烘染效果并用，座椅龙首、足踏纹样等细节并未出现《宋宁宗坐像》的几何抽象画法，仍是较近于《宋高宗坐像》的具体构造。从《宋孝宗坐像》衣纹线条而论，部分衣褶手法与《宋高宗坐像》十分类同，似乎从中得到发展一般，衣褶线的位置、形态等均有延续。宋高宗赵构过世于淳熙十四年(1187)，绍熙五年(1194)宋孝宗赵昚也相继过世，两轴画像的合理绘制时间应未相差太远。但是，理应是接续二轴制作时序之后的《宋光宗坐像》〔图十五〕，画中细节却出现不太相同的手法。例如《宋光宗坐像》不仅座椅椅背龙首的样式与前面两位帝王画像均不同，其足台上的龙纹的龙足与龙尾纠缠而无法清楚区分。至于《宋光宗坐像》袖口褶皱线条，也略显平面性强，显然《宋光宗坐像》的绘

〔1〕 《宋高宗坐像》的背景都涂上一层褐色颜料，用意不明。但从画绢的破损情况来看，此类颜料可能也与修理手法相关，还值得后续透过相关检测分析探讨之。

〔2〕 关于《宋高宗坐像》背景涂上的褐色颜料，在《明仁宗坐像》也有相近的色泽涂绘背景。明仁宗为朱高炽(1378—1425)，其在位一年后崩逝。《明仁宗坐像》与《宋高宗坐像》的背景涂层相近，至少能说明这样的修理可能发生在明代宣德年前后，当然也不排除是更晚的修补手法。此部份发现，是笔者任职台北故宫博物院书画处期间点查文物所见，曾与时任副院长何传馨先生共同研讨。

〔图十六〕南宋马远《山径春行》册
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



制概念与前面两位帝王画像有一定区别。

综合以上五位南宋帝王画像的分析，初步可知《宋高宗坐像》《宋孝宗坐像》两者相关性高，属南宋前中期之作，而《宋理宗坐像》则可归入南宋后期，其余《宋光宗坐像》《宋宁宗坐像》，则须再考虑创制年代，但可能是有原作之依据的。至于尚未说明的《宋度宗坐像》，应是一件晚于南宋的画像，最显著的证据在于其五官画法已与宋人画像观念不同，例如眼窝仅有细微晕染，而嘴唇外围甚至可见有留白痕迹，反让人想起《元世祖画像》的一些表现细节。此外，《宋度宗坐像》所见的龙纹周围纹样简略，而龙爪则多是四爪或五爪，均显示出绘制时间可能是晚于南宋的信息。

有了前述对南宋帝王画像风格的认识之后，再检视马麟《道统圣贤图》五轴与《宋理宗坐像》之间的差异，就能有效厘清何以马麟不全然采用帝王画像风格作为《道统圣贤图》的表现手法。例如马麟笔下之《尧》与《武王》二者均采立姿，且皆未着帝王冠冕袍服。《尧》面向其右前方，右手捻须而左手握住腰带，身穿的衣袍类似于宋代士人常穿的青衿深衣样式，领口、袖口等为深灰色而袍服本身为浅绛色，并用头巾束发。至于《武王》则采取一个很奇特的背向姿势，上身略微前倾，虽不能看到他的手部细节，但从衣袖的褶皱判断，武王很有可能是作出了拱手动作。他的衣袍样式与《尧》相近，袍服无特殊颜色也像是青衿深衣，头戴简易的冠帽¹¹。马麟笔下的武王装扮与背向姿态，让人联想起马远的《山径春行》〔图十六〕中

¹¹ 《武王》的衣袍部分，因画幅已有旧伤损，后背下方有大面积残补，衣纹线条也非原迹笔墨。但从现存上背部、袖口等部，仍能推测此衣袍应无纹样装饰。

【图十七】北宋《宋太宗》轴
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



的人物，两者身份大为不同，但衣袍却十分相近。二人姿态上仍有些微差异，《山径春行》的高士人略抬头，右足向前踏出，右手捻须，左手下垂，是赏景、沉吟的闲适姿态；至于武王，则讲究其静止、前倾并且专注于前方的神态。依此对照，不难推想马麟对马远画艺成就的继承。然而，马麟于《道统圣贤图》的新创意却也不容忽视。

《道统圣贤图》五轴中，只有禹、汤穿着帝王冠冕衣袍，但画中人物姿态却非常见宋代帝王姿态。禹双手持笏，头却侧转向右，形成一种于静止姿势中的动势效果。正是这样的细微动势有别于常见的宋代帝王画像。例如《宋太宗》〔图十七〕是存世北宋帝王像中罕见的站姿画像，其虽非完全正面画像，但并无明显姿态上的扭转。石守谦已曾指出马麟对“汤”的描绘，更可能向道释人物或罗汉图绘等传统借用样式。

综合前述说明，马麟《道统圣贤图》五轴显然有意创出有别于帝王画像的格套。画轴之中无论有无穿戴帝王衣冠，各轴皆流露出对既有帝王形象之改创意图。下面，本文拟透过更多图像比对，进一步推敲这些图绘新意及其制作脉络。

五 《道统圣贤图》的“士人化”

马麟《道统圣贤图》中的圣贤帝王明显不再实行帝王画像格套，其所新汲取的图绘特色，推测已是更往宋代士人形象图绘中寻求参考。例如前面举出的马麟《武王》，衣袍完全采用近似士人穿着，与李公麟《孝经图》〔图十八〕中被认为是描写苏轼兄弟的人物相通。在两宋之际针对宋代士人形象的取用，另可见于马和之《鬲风图》〔图十九〕，在“破斧”〔图十九：1〕或“狼跋”〔图十九：2〕段落中，画中人物理应是受颂赞的周公，但其形貌则均已改为宋代士大夫装束而非正式的古代礼服^{〔1〕}。

马麟描绘人物手法主要由父亲马远而来，不过显然他也颇有机会熟悉马和之所发展出的诗经图绘人物手法。此外，在南宋还有一个流传更广的人物图像资料，即同样在太学可见的《孔子与七十二弟子》

〔1〕 关于马和之诗经图中的人物服制讨论，可参考黎晟《马和之〈毛诗图〉研究》，上海大学博士学位论文，2014年，第95—111页。黎晟指出马和之所绘服制仍有依其身分位阶，不过，确实也更多可见从天子至诸侯等角色也常取士服的玄端或深衣为服饰。

石刻〔图二十〕，这份图像素材对于马麟创作道统图应有相当影响。关于此一图像的石刻拓本曾以“李公麟圣贤图”之名出版⁴¹，不过，经孟久丽研究，主张此份《孔子与七十二弟子》人物图像原稿与李公麟人物图绘的关联可能不大⁴²。确实如孟久丽所论，在李公麟现存作品资料或者文献记载中都难有依据能确认其曾绘制过孔子与弟子图作。但整体检视画史文献，可知孔子与其弟子的画像图样早有流传，例如北宋李廌(1059—1109)《德隅斋画品》曾记录丁谓家藏有“凌烟阁功臣、孔子七十门人小样亦唐朝粉本，形性态度人人殊异，画家盖以此为能事也”⁴³。另外，唐代张彦远《历代名画记》有提及，“只如吴道子画仲由便戴木剑……殊不知木剑创于晋代”⁴⁴，也显示当时已可见有孔门弟子形象，吴道子显然因有意创新而添入不合时宜的配剑样式。如此而言，在北宋阶段无论李公麟有无参与图式创制，此类孔门弟子图绘早有一些被认为是唐代以来的画稿流传。

杭州太学的《孔子与七十二弟子》石刻可视为宋高宗崇尚儒教的举措成果之一，李卓颖与蔡涵墨(Charles Hartman)更从秦桧碑记再次厘清其整体面貌，所谓《孔子与七十二弟子》石刻应包含宋高宗序文(绍兴十四年)、孔子与七十二弟子赞文与图像，最后则有秦桧碑记(绍兴二十五年)作结⁴⁵。蔡涵墨针对秦桧在南宋道学的角色曾有探讨，而透过秦桧碑记梳理，更能说明秦桧意在与帝王于道统上之并重角色，所谓“出治者为纯王，赞治者为王佐，直上下之位异耳”。秦桧此

〈1〉 黄涌泉编《李公麟圣贤图石刻》，人民美术出版社，1963年。

〈2〉 Murray, Julia K. “The Hangzhou Portraits of Confucius and Seventy-two Disciples (Sheng xian tu): Art in the Service of Politics, *The Art Bulletin*, 74:1 (1992), pp.7-18.

〈3〉 (宋)李廌《德隅斋画品》，《中国书画全书》册1，上海书画，1993年，第990页。

〈4〉 (唐)张彦远《历代名画记》，前揭《中国书画全书》册1，第126页。

〈5〉 前揭蔡涵墨、李卓颖《新近面世之秦桧碑记及其在宋代道学史中的意义》，第24页。

〔图十八〕北宋李公麟《孝经图》卷

绢本水墨淡设色 美国大都会艺术博物馆藏 采自Barnhart, Richard M., ed. *Classic of Filial Piety*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993.



〔图十九:1〕“破斧”段落 南宋马和之《鹵风图》卷

绢本淡设色 故宫博物院藏 采自中国古代书画鉴定组编《中国绘画全集》，文物出版社，1997年



〔图十九:2〕“狼跋”段落 南宋马和之《鹵风图》卷

绢本淡设色 故宫博物院藏 采自中国古代书画鉴定组编《中国绘画全集》，文物出版社，1997年



【图二十】南宋《孔子与七十二弟子》石刻

采自黄涌泉编《李公麟圣贤图石刻》，人民美术出版社，1963年



举虽能呼应北宋倡导君王“为与士大夫治天下”之言，但却也不能掩盖自身更立意于抨击反对者^①。即使现存石刻已被明代吴讷刮除秦桧碑记，不过这份《孔子与七十二弟子》石刻成果仍是属于秦桧当时与宋高宗的共同大计之展现。虽然究竟石刻的图稿出自何人之手目前已难确认，孟久丽推测与马和之或同时的宫廷画家有关^②。

在此值得注意的是，这组《孔子与七十二弟子》的图绘创制有无可能也受到秦桧主导的角色影响？又或者可追问的是，在《孔子与七十二弟子》的图像创制上是否回应着秦桧藉由“纯王、王佐”之说，表达出与君王共同继承道统的儒臣企图？对此提问，本研究无意诉诸于明确的解答，但试图对此一方向提出相关可能评估。首先，秦桧死后的政治地位快速遭到贬抑，但此一道统之说与孔门弟子图像仍颁布于各地府州学校。这也意味着在宋理宗重新修整太学之际，此组《孔子与七十二弟子》石刻依旧可见。孔子与七十二弟子的画像设置在太学虽早有先例，但正如孟久丽所指出的，在《孔子与七十二弟子》石刻中可见弟子们的姿态各异，具有不同的身体转动角度、手部动作，甚至可见背向之像、武士形貌等，更凸显出此份石刻中人物形象的多样性。类似姿态在马和之《诗经图》中也能找到相类造型，例如邶豳的姿态〔图二十一〕就与马和之《豳风·破斧》左侧人物十分接近。

若是比照《道统圣贤图》五轴与这份《孔子与七十二弟子》石刻，除了《伏羲》之外，其余《尧》《禹》《汤》《武王》四幅人物姿态也都找到类似的弟子样貌〔图二十二〕。太学所置孔子弟子形象成为天下士子熟悉的士人典型样貌应无疑虑，但是《道统圣贤图》采取类似的姿态有何企图，确实难以言断。最大可能就是多样姿态的参考取材。无论是身着帝王冠冕袍服的《禹》《汤》画像均放弃如同帝王神御画像般的全然正面或者表现威仪的姿态，改而采取近似儒士形貌动作等姿态；又或者是《尧》甚至不着帝王冠冕，全然就是以诸侯常服装扮，甚至《武王》的背向而立。作为上古帝王的姿态而言，此类形象塑造十分不寻常。而这样的姿态又能在孔门弟子像中找到相似安排，其间的动作引用、造型联系或许不能只是用姿态动作运用的巧合就轻易带过。只是其中的复杂关联，或许未来还须深究宋高宗、秦桧对于《孔子与七十二弟子》

① 前揭蔡涵墨、李卓颖《新近面世之秦桧碑记及其在宋代道学史中的意义》，第33页。另可参考Hartman, Charles. "The Making of a Villain: Ch'in Kuei and Tao-Hsueh." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 58, no. 1 (1998), pp.59-146. 中译见蔡涵墨《一个邪恶形象的塑造：秦桧与道学》，载氏著《历史的严妆：解读道学阴影下的南宋史学》，中华书局，2016。

② Murray, Julia K., op. cit., p.17.

〔图二十一〕“邾巽”段落 南宋《孔子与七十二弟子》石刻
采自黄浦泉编《李公麟圣贤图石刻》，
人民美术出版社，1963年



〔图二十二:1〕“薛侯”段落 南宋
《孔子与七十二弟子》石刻
与南宋马麟《道统圣贤图·武王》



〔图二十二:2〕“齐侯”段落 南宋
《孔子与七十二弟子》石刻
与南宋马麟《道统圣贤图·禹》



〔图二十二:3〕“鄂侯”段落 南宋
《孔子与七十二弟子》石刻
与南宋马麟《道统圣贤图·尧》



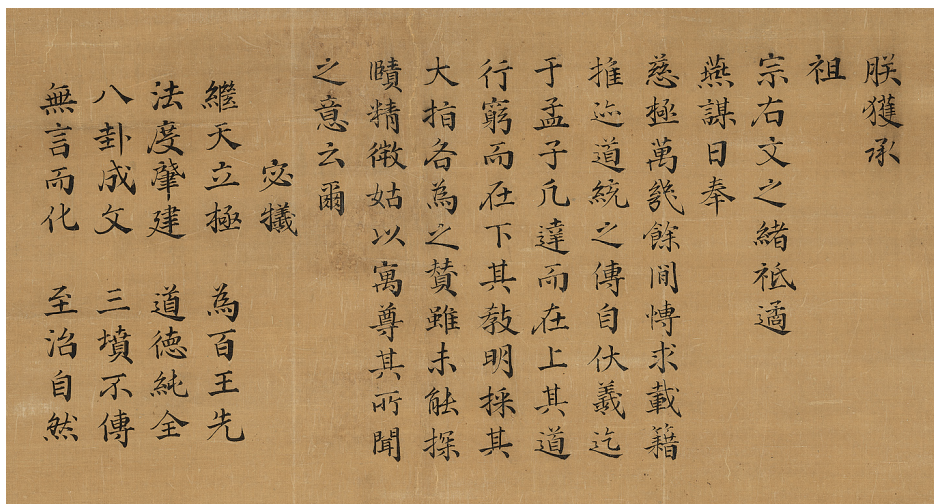
石刻之意图，到了宋理宗与史弥远、史嵩之等君臣互动阶段又如何发挥其新的作用，有了何种新的认识理解，才能有效推进对南宋崇儒与图像之创制等延伸课题的研究。本文最后要再次检视《道统圣贤图》图绘中的新意以评析宋理宗的意图，并聚焦于宋理宗所积极营缮的缉熙殿，藉以提出相关论说。

六 《道统圣贤图》与缉熙殿

最后再回到马麟五件《道统圣贤图》之图绘新意进行思考。这五轴上方均有宋理宗书风赞文，在《伏羲》画上赞文〔图二十三〕更与1241年宋理宗赐与太学生的石刻赞文引言一致。其文称：“朕获承祖宗右文之绪，祇遵燕谋，日奉慈极，万几余闲，博求载籍。推迹道统之传，自伏羲迄于孟子，凡达而在上其道行，穷而在下其教明。采其大指，各为之赞。虽未能探赜精微，姑以寓尊其所闻之意云尔。”不过，太学刻石最后提及“绍定三年(1230)所制，淳祐改元(1241)孟春祇谒先圣，就赐国子监宣示诸生”。最后这一段提到视学、祭孔等与国子监有关的文字，实则并未见于《伏羲》轴上。也正因此，马麟《道统圣贤图》的制作是否需与视学国子监之事件加以联系就值得存疑。更何况，即使比对现存在杭州孔庙宋理宗赐国子监诸生《道统赞》刻石，也仅见其赞文书迹而已。

检视《道统圣贤图》之《伏羲》一轴上宋理宗的赞文序言，称“凡达而在上其道行，穷而在下其教明”。由文句内容看，也有呼应南宋初年宋高宗与秦桧合作《孔子与七十二弟子》刻石的内容要旨，即“出治者为纯王，赞治者为王佐，直上下之位异耳”。宋高宗与宋理宗的两份赞文皆在彰显“帝王、儒者”两种角色对道统有着不同的继承任务。若又搭配考虑马麟的图绘新意，在《道统圣贤图》五轴中则仅有《伏羲》最

【图二十三】南宋马麟《道统圣贤图·伏羲》画上赞文
绢本淡设色 台北故宫博物院藏



为近似帝王般姿态，其余即使是汤王身着冠冕也未有帝王般威仪。如此可见，马麟的《道统圣贤图》除了《伏羲》之外，其余各轴画像或就如一群孔门七十二弟子一般，马麟已然将上古圣王化身如为伏羲的门下弟子。

若由此观之，面对近百年之前的宋高宗与秦桧君臣合作石刻计划，宋理宗有无相对应的考虑就颇让人好奇。

当然，从现存文献而言，宋理宗是否延续宋高宗与秦桧所肇画的君臣共继道统的理想并不易确认。不过，由于马麟图绘中对帝王形貌之调整而将画中古圣王化身为儒者，已经明确揭露了宋理宗有意将儒者形象加诸于帝王之企图。

将古帝王视同为儒者，一如宋代儒者对帝王重文崇学的期待，这在宋理宗时期很能够以他积极建设的经筵空间“缉熙殿”为关键场域。“缉熙殿”是宋理宗新建的殿阁，推测在其即位就开始营缮规划，完成于绍定六年(1233)，并有其亲制《缉熙殿记》为据。对缉熙殿的位置与功能近来虽已有相关讨论，不过由于史料比对上仍有难度，多数说法尚未取得共识^①。目前能推测此殿是由“旧讲殿”改建，并且是施行“经筵”所在，也就是讲学之处。依据《缉熙殿堂记》宋理宗称：“大学曰自天子至于庶人，壹是皆以修身为本。朕尝玩味斯言，知学之有益于人也信矣。……榜曰缉熙，以为讲学之地。”^②两宋经筵制度的施行早有定制、规模^③，宋理宗修整殿阁并又更名，可视为延续宋代经筵传统之代表作为。

经筵所在的讲殿，自北宋以来帝王就常撰写励志修身的文本作为空间装饰辅助。南宋绍兴五年(1135)范冲曾上言宋高宗应延续北宋几位帝王做法，“御书无逸篇为二图，置于讲殿之壁”^④。这类配合

① 关于缉熙殿研究，参见汪桂海《南宋缉熙殿考》，《文献》2003年第4期，第113—119页；魏繁星《南宋缉熙殿研究》，西北大学硕士学位论文，2017年。

② 前揭汪圣铎点校《宋史全文》卷三二，第2677—2678页。

③ 朱瑞熙《宋朝经筵制度》，《第二届宋史学术研讨会论文集》，台北：中国文化大学史学研究所史学系，1996年，第229—264页；龚延明《宋代经筵制度探析》，《中原文化研究》2020年第2期，第48—57页。

④ 《建炎以来系年要录》卷八八，《文渊阁四库全书》第608册，第7页。

于讲殿内的“无逸篇二图”早有记录，但惜无宋代可靠图像存世⁴¹。南宋帝王仍延续此一传统，当绍定六年(1233)宋理宗整饬缉熙殿后，不仅是为殿堂记文，还有“敬天法祖事亲齐家四十八条”的布置，即把四十八箴写为十二轴，分为左右各六轴“揭于缉熙殿，朝夕观省”⁴²，说明这类御书箴言就延续了原有“无逸篇”的功能并实际挂于殿内。对于经筵空间的配置目前并无更多了解，不过既然会有“敬天法祖”四十八箴的挂轴之悬挂，似乎不能排除其他类似作品。

真德秀(1178—1235)为宋理宗端平年间经筵讲官，透过《西山文集》可一窥其经筵活动实况⁴³。真德秀并提及：“臣窃见陛下于宸居之邃揭名缉熙，且以云汉之文自为之记，真有得于古先圣王修德讲学之要。”⁴⁴除了选德殿之外，缉熙殿也能是文臣的奏对空间，真德秀就曾有一段自称：“奏对手记九月十三日选德殿内引奏事，始误谓此殿为缉熙，后乃知为选德殿也。”⁴⁵显示无论是缉熙殿或选德殿，均可为君臣面对场合。在端平元年(1234)宋理宗曾在选德殿柱上以“思无邪、无不敬”作为座右铭⁴⁶，此后在嘉熙三年(1239)又有从六经摘录而出的《敬天图》十二轴，依据文臣所见也是作为缉熙殿内所用。“……退御缉熙，上以燕闲摘六经之训……亲御翰墨纂为十有二图，系以圣制序跋，揭诸殿幄，仍命秘馆摹刻坚珉。”⁴⁷依据以上事例，绍定六年宋理宗在缉熙殿先是有“敬天法祖事亲齐家四十八条”分写为十二轴的布置，接着嘉熙三年又有《敬天图》十二轴的悬挂。

值得说明的是，虽然明人曾认为南宋朱熹(1130—1200)称“宣圣本不当设像，只合设主以祭，盖像则褻，主则神。……惟设为木主，最为得礼之中”⁴⁸，但实则朱熹并未固守此一反对设像立场，也曾表示“初意欲不为塑像，临祭设位。其后但以为当仿成都之制，未尝以塑像为必不可也”⁴⁹。那么采用图绘序列道统的上古帝王与古圣贤，甚至就置于就学之空间殿阁也十分合理。更且，朱熹就曾希望在他游诸四

〈1〉 后人虽在《帝鉴图说》中引用宋仁宗接受无逸图的形象，但所谓的“无逸图”实以书法抄录《尚书》“无逸篇”内容。另外针对北宋帝王的经筵空间与佈置推测，可参考前揭[日]塚本麿充《宋代皇帝劝戒の空间——“无逸图”と“山水图”》，第243—244页。

〈2〉 前揭汪圣铎点校《宋史全文》卷三二，第2677页。

〈3〉 王化雨《面圣：宋代奏对活动研究》第三章《经筵问答：御前讲席中的政治讨论》，生活·读书·新知三联书店，2019年，第101—111页。

〈4〉 (宋)真德秀《西山文集》卷一八，《文渊阁四库全书》第202册，第6页。

〈5〉 前揭真德秀《西山文集》卷一三，第29页。

〈6〉 汪圣铎点校《宋史全文》卷三二，第2688页。关于端平元年(1234)是宋理宗亲政并倡议“更化”而标示新时代来临，同时也是联合蒙古灭金朝的中兴局势，此年在宋蒙金三国关系中有关键意义值得由更大历史脉络观察，参见黄宽重《嘉定现象》与南宋政治、社会研究刍议，载氏著《艺文中的政治：南宋士大夫的文化活动与人际关系》，新北：台湾商务印书馆，2019年，第87—88页。

〈7〉 (宋)程公许《沧州尘缶编》卷一四，第11页。关于此一嘉熙三年《敬天图》的讨论，参见方诚峰《“天”与晚宋政治——释宋理宗御制《敬天图》》，《中山大学学报(社会科学版)》2017年第2期，第73—88页。

〈8〉 (明)李之藻《类官礼乐疏》卷3，台北：“中央”图书馆，1970年，第353—354页。

〈9〉 (清)孔毓圻《幸鲁盛典》卷七，《文渊阁四库全书》第652册，第5a—7b页。关于此两段朱熹对于设像之不同意见，均参考廖咸惠《传神与造像：宋代士人的像设观和崇拜行为》，载氏著《近代史释论：多元思考与探索》，台北：东华书局，2017年，第3—4页。

方之时能有善画者同行，得以图写途中所遇的能人隐士身影而可作为见贤思齐之用，所谓“夫图绘，古贤尚友之一助也”^①。如此看来，宋理宗既有抄录六经而来的《敬天图》十二轴，若再有类似马麟《道统圣贤图》序列着三代以来帝王与圣贤的作品置于其中，成为宋理宗见贤思齐的一种配置也颇为合理。

宋理宗一方面颁布“道统赞”并刻石于太学，却又有马麟创作配合赞文的《道统圣贤图》轴。两种制作举动都与崇扬道统立场相关，但前者接续着宋代帝王公开赞颂的作法，后者则表现出更向儒者形象偏移的意态。即使现今难能有文献可确认《道统圣贤图》的具体使用实况，但透过以上探讨已能充分说明宋理宗将帝王身分转化为士人形貌的基本立场，应该正是宋理宗用之于经筵空间缉熙殿，并有向儒者讲官们传递讯息的作用。具有宋理宗赞文的马麟《道统圣贤图》不应该只视为《道统赞》的衍生物，透过画面的具体视觉新意，宋理宗对道统之认识也能取得掌握。至于这一作为如何与南宋政治文化有所联系^②，尚待更多相关个案的考察比对，本文仅能说是一个涓滴起点。

附记：本文初稿曾于2023年3月18日“东亚儒教艺术研究学术工作坊”（南港，“中研院”史语所）发表，承马孟晶教授、水野裕史教授、石守谦教授等多位与会学者提供修正意见，一切感铭在心，唯文责仍究属笔者本人。

[作者单位：台湾大学艺术史研究所]

(责任编辑：张露)

① (宋)欧阳守道《巽斋文集》卷一一，《文渊阁四库全书》第1183册，第10a—11b页。此条文献与讨论内容，引自前揭廖咸惠《传神与造像：宋代士人的像设观和崇拜行为》，第19页。

② 此部份的研究视野，受惠于邓小南《祖宗之法——北宋前期政治述略》，生活·读书·新知三联书店，2006年。其中对于祖宗之法于北宋至南宋阶段的一些重点移转，特别值得进一步思索。在本文所讨论的马麟《道统圣贤图》个案中，应可检视并深究北宋所确立的“称说三代”如何移转至南宋的“道理最大”等不同论说脉络，而马麟笔下的儒者化之上古帝王，又可从政治文化整合检视。