

· 思想史研究 ·

揽镜自鉴及彼此打量

——论画像与南宋道学家的自我认知及道统传承的确立

顾歆艺

(北京大学 中国古文献研究中心, 北京 100871)

摘要:宋代人物画像颇为兴盛,存留的画像赞文献也十分丰富。在此氛围中,以朱熹为代表的南宋道学家自觉运用画像这一艺术形式,并且字斟句酌地撰写包括自赞在内的画像赞,他们反躬自问,深化自我认知,同时又通过彼此打量而加强对道学群体的整体认同感。更为重要的是,他们充分意识到配以画像赞的人物画像所具有的宣传感化作用,推而广之,使得儒家思想及道统传承观念借由艺术形式而深入人心。此外,以朱熹为代表的南宋道学家推崇的画像和所撰画像赞还体现了他们对道学谱系的思考,并展现了关于“圣贤气象”的范本。图像与思想史的关系,值得我们深入思考。

关键词:朱熹;画像;画像赞;自我认知;道统

艺术与思想的关系,或曰对图像予以思辨的、人文的、历史的解读,近年来越来越为中国艺术史研究及思想史研究的中外学者所重视。研究者有着各自不同的学术背景和研究进路,他们互相借鉴,殊途同归,跨学科研究取得了一系列引人瞩目的成果。^①然而,尽管目前艺术史研究的边界和学科特色等问题还有待于进一步探讨,思想史研究中对图像的重视还远远不够^②,但人们强调和研究的对象均为现今可见的图像,包括传世的图画、器物、造像、地图以及出土文物、墓葬图式等,却是共同之处。诚然,对这些丰富的图像资料的解读足以产生新鲜丰硕的研究成果,但由于载体的不同,图像资料的存世较之文字文献资料的传世具有更大的偶然性,也是不争的事实。这便提醒我们,就某类图像在历史上所起的实际作用而言,我们除了研究存世实物之外,恐怕也要到浩瀚的古代文献中去寻觅、钩沉、辨析、归纳相关文字资料,深入解读其全面而真实的思想史意义。宋人画像便是此类存世不多而值得关注的研究对象。本文将特别考察南宋时期人物画像与以朱熹为代表的道学家的自我认知、群体认同感之间的关系,揭示朱熹等人是如何通过画像这种艺术形式、借助画像赞的撰写,在宋代道统确立及儒学演进过程中发挥画像隐性而重要的宣传教育作用。

① 参见葛兆光:《思想史家眼中的艺术史——读2000年以来出版的若干艺术史著作和译著有感》,《清华大学学报》(哲学社会科学版)2006年第5期;邓非:《图像与思想的互动——谈跨学科研究中的图像艺术》,《复旦学报》(社会科学版)2012年第1期。

② 葛兆光先生就思想史研究中对图像的采用发表了一系列颇具启发性的文章,如《思想史视野中的考古与文物》(《文物》2000年第1期)、《思想史研究视野中的图像》(《中国社会科学》2002年第4期),北京大学出版社出版的“艺术与思想丛书”也体现了这方面的思考。

一、从朱熹画像谈起

朱熹著述宏富,思想影响深远,后世之人大概多少都能在自己心中勾勒出一个朱熹的形象来。然而,真实的朱熹究竟是何等模样?有无可靠的朱熹画像资料存世?细究起来,却不是那么简单,有一些通行的、似是而非的看法值得我们重新审视。

作为中国古代长期被顶礼膜拜的圣贤,朱熹并不缺少人们为他制造的画像和塑像。在这些朱熹形象之中,有一种号称对镜写真的朱熹自画像特别引人注目。这类朱熹画像有碑刻形式,有拓片形式;或为半身图像,或为全身图像。总体来说,形象大同小异,彼此之间有着明显的传承关系,或者说不是同时代的摹本。朱熹对镜写真自画像由于广泛出现于通行的朱熹全集、年谱、传记以及研究专著的明显位置上,因而为人们所熟悉和接纳。^①如《朱子全书》卷首插图部分的首页使用的收藏于台北故宫博物院的一幅朱熹画像拓片,即所谓朱熹对镜写真自画像。此图由上方文字和下方图像组成,抬头大字题曰“朱文公自画像”,下方在一个大圆圈之内是朱熹的半身像,恰似镜中之影。朱熹身体微向左侧,双手插入袖中,拱至胸前,含笑注视前方。其面部须发、皱纹及右颊的七颗黑痣清晰可见。在题头和图像之间,有一段文字:

从容乎礼法之场,沉潜乎仁义之府,是予盖将有意焉,而力莫能与也。佩先师之格言,奉先烈之遗矩,惟闇然而日修,或庶几乎斯语。绍熙元年孟春良日,熹对镜写真,题以自警。^②

这段文字的右上方有椭圆形印款“紫阳书堂”,左下方有两方篆字图章,一枚为“熹印”,饰以花纹;另一枚为“晦翁”。此拓本无论图像还是文字均极为清晰,像是摹刻之后旋即拓印的。

此图并非孤立存在。出版于1981年的张立文《朱熹思想研究》,首次披露了一幅“朱熹对镜写真像”的碑刻拓片,标明“碑刻是一九七四年六月在建瓯城关豪栋街一个社员家中发现的”。该书只分别截取了碑刻的朱熹图像和自警句两部分刊登出来,并非碑刻全貌。

说起这方上世纪70年代发现于福建建瓯的朱熹画像碑刻,还有一段曲折的经历。据高令印《朱熹事迹考》介绍,建瓯的朱熹对镜自画像碑高1.2米,宽0.8米,是现存此类画像中最为完整的一块碑刻,也是它的早期形态。^③然而,此碑1974年发现于建瓯朱氏老宅后,1984年却因火灾被毁,碎裂的碑块现由建瓯市博物馆保存。所幸原刻有拓片存世。1987年依所存原碑拓片重新镌刻了新碑。

我们比较建瓯的朱熹对镜写真碑和台北故宫博物院的朱文公自画像可以发现,除大致相同的朱熹半身像和题词、印章外,建瓯碑还多了两部分文字。一是碑刻右边小楷所书:“文公生于宋高宗建炎四年庚戌九月十五日午时,卒于宁宗庆元六年庚申三月初九日午时,享年七十有一。历仕四朝,官于外者九考,立朝仅四十六日,自少即以兴起斯文为己任,孜孜不知老之将至。发圣人未发之精蕴,集诸儒未集之大成。正心修身,安贫乐道,乐则行之,忧则达之。诚一代之大贤,享千秋之俎豆欤。”再就是碑刻左下方所刻隶书:“家庙遗碑,数毁兵火后之重镌,皆失其旧,此文公

① 朱杰人、严佐之、刘永翔主编《朱子全书》、束景南《朱子大传》、张立文《朱熹思想研究》、高令印《朱熹事迹考》、陈荣捷《朱子新探索》、余英时《朱熹的历史世界》等朱子学研究的重要著作均采用了朱熹对镜写真自画像,可见此类画像的传播和影响是多么广泛。

② 标点为笔者所加。

③ 高令印:《朱熹事迹考》,上海:上海人民出版社,1978年,第306-311页。

六十一岁对镜写真也。威仪整肃,体备中和,谨依原本勾摹重镌,俾海内名宿景仰尊崇,俨然见先贤当年之气象云。十六代孙玉百拜镌石。”镌刻碑石的朱熹第十六代孙朱玉曾于清雍正年间刊刻过《朱子文集大全类编》,该书卷一的《自题画像》也有类似一段文字及朱熹画像,只不过说是“右像乃文公六十岁自写真也”,与此碑所记朱熹年龄相差一岁。由此可以推断,建瓯朱熹自画像碑石最早为清代前期之物。《朱子文集大全类编》的朱熹画像及朱玉识语被清王懋竑《朱熹年谱》所采用,因而影响甚远。

那么,朱玉所刻朱熹对镜写真自画像是否真有所本?当我们好奇地审视这幅画像时,不由得在心中打了一连串问号。首先,古代文献特别是朱熹留存下来的丰富著述之中是否能找到可以佐证的原始材料?其次,朱熹这位伟大的思想家果真也能作画吗?

查阅朱熹文集,我们发现他有一篇名曰《书画象自警》的短文,“从容乎礼法之场……”^①。与上述碑刻或拓片文字相比较,发现它们既有相同之处,也有区别。文集的“奉前烈之余矩”,碑文为“奉前烈之遗矩”。最为关键的是,文集中并无碑文的“绍熙元年孟春良日,熹对镜写真,题以自警”之句,现存朱熹文集的各种版本都没有后面这些文字。就是说,碑刻所谓朱熹对镜写真并亲笔题词之事是值得大大怀疑的,应是后人加上去的文字。文集题曰《书画象自警》,只是朱熹就自己的画像写下的自警之语,并没有说这画像是他自己画的。也就是说,所谓朱熹于某年某日的对镜写真自画像证据不足,不能成立。

此外,认为朱熹具备绘画才能的看法也非常值得怀疑。存世文献中并无确切证据表明朱熹能画^②,特别是在朱熹本人著作及同时代人的撰著中,都未明确提及朱熹能作画。相反,倒是有不少文献谈及朱熹需要借助画工或擅长绘画的弟子来为他作画,很多情况下朱熹是让他们按照自己的意思去画的。如朱熹在家乡修建聚星亭纪念汉代的陈实,他多次致函友人巩仲至,请巩仲至为他寻找合适的画工绘制相关史事。^③朱熹信中说:“彼中亦有画手能以意作古人事迹否?此间门前众人作一小亭,旧名‘聚星’。今欲于照壁上画陈太丘(陈实)见荀朗陵事,而无可属笔者,甚以为挠。今录其事之本文去,幸试为寻访能画者,令作一草卷寄及为幸。”^④最终是张姓和黄姓两位画工出色地为朱熹完成了聚星亭绘画之事。^⑤

认为朱熹能画或绘制了自画像的学者所引用的文献多是年代较晚的明清时期的资料,主要有两条:一是晚明陈继儒之言:“朱紫阳画,深得吴道子笔法。”^⑥一是清代《佩文斋书画谱》引《闻画记》曰:“文公亲传己像,刻于徽州。笔法衣褶,深得道子家数。今世尚有传本。”^⑦这两条材料内容上有相似之处,对它们的解读其实可以有不同的角度。所谓朱熹亲传的自己的画像是出自本人之手还是出自他人之手,是不一定的。所谓“朱紫阳画”,我们既可以理解为朱熹的画作,也可以理解为朱熹的画像。所以,最终我们依然无法由这两条材料断定朱熹能画或绘制了自己的画像。说起有吴道子画风的朱熹画像,不由得使人想起现藏于台北故宫博物院的一幅朱熹半身像。此画像无款印,只在右上方隶书题曰“宋徽国朱文公遗像”,据说是清宫旧藏。画像线条流畅,技法娴熟,像主朱熹庄严温厚,颇有风采。比起所谓朱熹对镜写真自画像,这幅画像的艺术水

① 朱杰人、严佐之、刘永翔主编:《朱子全书》第24册《晦庵先生朱文公文集》卷85,上海:上海古籍出版社;合肥:安徽教育出版社,2002年,第4005页。

② 陈荣捷《朱子新探索》的《画人朱熹》、《朱子画像》篇认为朱熹能够并且善于作画,但证据与结论联系不紧密,值得商榷。

③ 《晦庵先生朱文公文集》卷64《答巩仲至》书十七、十八、十九、二十,第3107-3113页。

④ 《晦庵先生朱文公文集》卷64《答巩仲至》书十七,第3108页。

⑤ 《晦庵先生朱文公文集》卷76《赠画者张黄二生》,第3687页。

⑥ [明]陈继儒:《太平清话》卷三,《丛书集成初编》,第55页。

⑦ [清]孙岳颁等:《佩文斋书画谱》卷五十一,页五十七,《四库全书》文渊阁本。

平要高得多。不知明清人所见是否此幅朱熹画像?

事实上,朱熹生前是有过不少画像的,但都是他人所画。这些画像如今均不存于世了,但我们还是能从文献资料中寻到蛛丝马迹。朱熹画像有的明确记载了绘画者,有的则语焉不详,后人只能通过朱熹本人的撰述以及与他密切交往者的记录来考察这些画像的情况。

现今所知朱熹最早的一幅画像作于南宋孝宗乾道九年(1173),这一年朱熹四十四岁。人到中年,朱熹的思想和学术均渐趋成熟,他已深刻体会到生命的短暂和时间的紧迫,于是在画像上写下铭文,表明自己坚持理想、修身自守、愈加奋进的决心:

端尔躬,肃尔容。检于外,一其中。力于始,遂其终。操有要,保无穷。

铭文之前的序曰:“乾道九年,岁在癸巳,予年四十有四,而容发凋悴,遽已如此。然亦将修身以毕此生而已,无他念也。福唐□□元为予写照,因铭其上,以自戒云。”^①福唐县在福建的东南部,画家“□□元”为朱熹写照画像,朱熹因而题铭其上,用以自我警戒和自我激励。虽然朱熹此时认为自己已经“容发凋悴”,显出老态,但恐怕更多的是他自己的一种心理感受而不完全是事实,因为当时他尚处壮年。

朱熹这种自我审视而怅然若失的心情,在暮年时节显得异常清晰和刻骨铭心。朱熹《文集》卷九有一首诗,题曰《南城吴氏社仓书楼为余写真如此因题其上庆元庚申二月八日沧州病叟朱熹仲晦父》:

苍颜已是十年前,把镜回看一怅然。履薄临深谅无几,且将余日付残篇。^②

根据朱熹作于庆元二年丙辰(1196)的《建昌军南城县吴氏社仓记》一文记载,建昌军南城县的吴氏兄弟吴伸和吴伦,在朱熹的带动和启发下建造社仓,惠及乡里。吴氏社仓之内建有藏书楼,朱熹曾为之题写“书楼”两个大字。^③ 陆游也谓此地“储书数千卷,会友朋,教子弟,其意甚美”^④。可见这里是一个地方乡绅所办的区域性教育文化活动中心。不仅如此,吴氏兄弟还擅长绘画,尤其是绘制人物肖像画。他们为朱熹画像,也为其他人画像,如曾为周必大画过肖像。周必大有《南城吴氏记予七十三岁之颜》、《东城吴伸兄弟写予真求赞》之文记载此事^⑤。两文分别作于宁宗庆元四年戊午(1198)和嘉泰壬戌二年(1202),时间相距不远。

“苍颜已是十年前,把镜回看一怅然。”朱熹在吴氏兄弟十年前为他所画写真上题词时,对照画像中的自己和如今镜中疾病缠身的自己,深感苍颜已老,余日无多。惆怅之余,他仍坚持信念,笔耕不辍。朱熹此诗写于庆元庚申年(1200)二月八日,两个月后的三月九日^⑥,朱熹辞世。

由庆元庚申年上推十年,正是本文前已提及的所谓朱熹对镜自画像上题署的绍熙元年(1190),这本是吴氏兄弟为朱熹画像的年代。然而,十年之后的庚申年朱熹对镜自鉴的举动,竟被后人说成是十年前朱熹对镜而自我写真。至此,我们终于明白朱熹文集中没有而所谓自画像碑刻上增加的“绍熙元年孟春良日,熹对镜写真,题以自警”的文字,恰恰是从“庆元庚申二月八日”、“苍颜已是十年前,把镜回看一怅然”等演变而来,从而知道所谓朱熹对镜写真自画像是如

① 《晦庵先生朱文公文集》卷85《写照铭》,第3995页。现存所有朱熹文集版本均作“□□元”,所以我们无法得知这位画家的准确姓名。

② 《晦庵先生朱文公文集》卷9,第541页。

③ 《晦庵先生朱文公文集》卷80,第3814页。

④ 陆游:《渭南文集》卷二十一《吴氏书楼记》,页十一下,《四部丛刊初编》本。

⑤ 周必大:《文忠集》卷四十五,页四上、五下,《四库全书》文渊阁本。

⑥ 该年有闰二月。

何附会的。说它附会,还因为显然的矛盾是,朱熹暮年再次把玩的这幅本人画像,清楚地注明是“吴氏社仓书楼为余写真”,如何能够又解释为朱熹的自画像?所以“从容乎礼法之场”一段话只是朱熹在别人为他所作画像上题写的自警之语。鉴于朱熹在吴氏社仓楼所画写真上题写了诗,其《书画象自警》之语很可能不是写在吴氏所画肖像上,或许是题写在朱熹另外一幅画像上。

最使朱熹感到满意的画像出自画工郭拱辰之手。据朱熹《送郭拱辰序》一文可知,郭拱辰字叔瞻,是一位传神写照的妙手,自他乡来从朱熹游学,曾为朱熹画过大小两幅肖像。郭拱辰画技的高超绝妙之处在于他所画人物肖像不仅形似,而且极为传神,得到朱熹的特别赞誉。“世之传神写照者,能稍得其形似,已得称为良工。今郭拱辰叔瞻乃能并为其精神意趣而尽得之,斯亦奇矣”,“里中士夫数人欲观其能,或一写而肖,或稍稍损益,卒无不似,而风神气韵,妙得其天致”。^①郭拱辰为朱熹所作画像之传神,就连听说过而未见过朱熹的人都能根据画中之人的精神气质而猜想出是朱熹来,令朱熹赞叹不已。朱熹此序写于“淳熙元年(1174)九月庚子”郭拱辰因家事缘故不得不离开朱熹之时,那一年朱熹四十五岁,想必最让朱熹满意的郭氏所作画像成于此前不久。

郭拱辰所作朱熹画像堪称绘画杰作,既获得像主朱熹的赞誉,也得到同时代人的好评,即便是画家本人,也是颇为得意的。陈亮就曾因郭拱辰的请求,写有一篇《跋朱晦庵送写照郭秀才序》记述此事,称赞朱熹对绘画之事的精通以及对画家才能的赏识。^②此外,南宋文人楼钥也写有一篇《赠写照郭拱辰》,谓“三山郭君,登晦庵之门,而游戏丹青,挟写照以示予。若郑公尚书,晦庵数教,展卷对之,如欲笑语”^③。足见郭拱辰人物肖像画技艺之高超及所绘朱熹画像的影响。

朱熹生前所有画像均不存于世。其实,绘画作品的存世与否有着相当大的偶然性,既与画作材料的保存易否有关,也与绘画技艺高超与否有关,还与画作内容和题材有关。尽管存世的中国古代肖像画以明清时期为多且画技高超,但此种繁荣和兴盛却有着悠久的历史渊源。事实上,不仅朱熹,两宋时期的士大夫普遍热衷于绘制个人画像,并形成一股潮流。

肖像画是历史悠久的人物画的一个类型,这一画种在古代有各种称谓,如写真、写照、写像、写影、画像、传神、传写等,其独立成科有一个逐渐演进的过程。肖像画固然是描绘人物的,但与一般人物画相比,却有其特别之处。一个基本特征在于它描绘的是现实生活中客观存在的人物,无论这人物是历史上曾经出现过的,还是当今社会存在的,都有真可写、有像可肖,如历代帝王后妃、功臣将相、祖宗先贤、文人高士等等。而神话传说、佛道宗教人物画即便是正面造像,也不能称之为肖像画。肖像画与一般人物画的区别还在于它并无特定的主题,一般人物画往往描绘特定场合、特定时间的人物形态,颇具故事性,而肖像画则会形神兼备地总结和揭示出像主的本质特征,故往往包含一种价值判断在内。从构图上来看,肖像画着重描绘人的面部。人像可以是全身的,也可以是半身的;面部可以是完全正向的,也可以是微微侧向的,但都以看清人物主要面部特征为目的。此外,肖像画可以是无背景的,也可以将像主置于某种环境之中,但像主周围的一草一木、一山一水都为了衬托或象征像主的精神状态,即景为人设。一般人物画中的人物却不一定那么突出和端正,景色也不一定都是为了衬托人物特征。

宋代肖像画虽然留存至今的不多,但根据文献记载,实际状况却是十分兴盛,且与前代相比具有某些突出特点:

(1) 宋代肖像画的发达在画史上有所反映,绘画分类逐渐出现“传写”、“写真”等门类。唐代

① 《晦庵先生朱文公文集》卷76,第3648页。

② 《陈亮集》卷23,邓广铭点校,北京:中华书局,1987年,第256页。

③ 楼钥:《攻媿集》卷七十九,页九下,《四库全书》文渊阁本。



张彦远《历代名画记》分图画为六门:人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟,划分还比较粗略。北宋郭若虚《图画见闻志》“人物门”中已列出“独工传写”条。《宣和画谱》分十门,涉及人物的有“道释门”、“人物门”、“番族门”。南宋邓椿《画继》分绘画为八大类,“人物传写”作为一类与“仙佛鬼神”、“山水林石”、“花竹翎毛”等并列。南宋孙绍远所编《声画诗》分二十六门汇录唐宋人题画之句,在“古贤”、“故事”、“佛像”、“神仙”、“仙女”、“鬼神”等细致的人物画分类中,另有“赠写真者”一门。从以上画史文献中反映的绘画门类划分的发展进程看,宋代以来对现实生活中人物的描画变得越来越细致,对人物的观察就像从远镜头逐渐拉为近镜头一样,肖像画在整个人物画大类中逐渐突显出来。这反映了人们认识自身的兴趣变得越来越大。

(2)两宋时期出现了专门以人物肖像画见长的画家。如苏轼诗文中提到的何充^①、程怀立^②、妙善师^③;杨万里、周必大等人提到的刘讷(敏叔)^④;朱熹、陈亮、楼钥等人提到的郭拱辰等。专门致力于人物肖像的技艺高超的画家成批出现,在此之前不曾有过。

(3)宋代肖像画像主的范围大大扩展,更加趋于世俗化,不仅限于先前的帝王后妃、功臣名将,更向现时的普通人蔓延,特别为文人士大夫所热衷,成为宋代文人雅士自我欣赏和相互品评的一种方式。另一方面,历史上一些代表某种风范的士人形象在两宋时期也被特别重视而一再摹画,如陶渊明、诸葛亮、屈原、杜甫等画像在宋代就十分流行,普通百姓也乐于对这些画像供奉拜祭。这一切促成了宋代肖像画的繁荣。苏轼、黄庭坚等人的诗文中有不少反映,苏轼《李伯时画像跋》曰:“初,李伯时画予真,且自画其像,故赞云‘殿以二士’。已而黄鲁直与家弟子由皆署语其后,故伯时复写二人,而以葆光为导,皆山中之人也。”^⑤包括当时人物画大师李公麟在内的一些画家热衷于为名人士大夫写真画像,士大夫也乐此不疲。

在宋代人物画像兴盛的大环境中,朱熹自然也受到熏陶并参与其中。尽管我们认为朱熹本人不能亲自作画,但并不表示他不懂得绘画艺术。恰恰相反,他有着很高的绘画鉴赏能力和极强的艺术判断力,朱熹文集中常有观画题跋及感想,每每都能鞭辟入里,切中要害。在道学家之中,朱熹是特别擅长艺文之事的,可以说他全面遵循了儒家“志于道,据于德,依于仁,游于艺”^⑥的为学成人之道。陈亮曾将朱熹与张栻、吕祖谦作过比较,其《跋朱晦庵送写照郭秀才序》曰:“广汉张敬夫、东莱吕伯恭,于天下之义理自谓极其精微,而世亦以是推之,虽前一輩亦心知其莫能先也。……而世所谓阴阳卜筮,书画伎术,及凡世间可动心娱目之事,皆斥去弗顾,若将浼我者。”就是说,道学家对儒家思想之外的各种杂事一般是不太关注的,而朱熹与他们不同,除了精研儒家经典义理外,知识和兴趣都十分广泛,他“于阴阳卜筮,书画伎术,凡世所有而未易去者,皆存而信之,乃与张、吕异”^⑦,其中尤以对书画的兴趣十分突出。朱熹门人黄榦《朱子行状》亦曰:“文词字

① 苏轼《赠写真何充秀才》:“问君何苦写我真,君言好之聊自适。”(《苏轼诗集》卷12,〔清〕王文诰辑注,孔凡礼点校,北京:中华书局,1982年,第587页)

② 苏轼《传神记》:“南都程怀立,众称其能,于传吾神,大得其全。”(《东坡文集》卷12,孔凡礼点校,北京:中华书局,1986年,第400页)

③ 苏轼:《赠写御容妙善师》,《苏轼诗集》卷15,第770页。

④ 杨万里:《赠写真刘敏叔秀才》、《跋写真刘敏叔八君子图》,《杨万里集校笺》卷36,辛更儒笺校,北京:中华书局,2007年,第1890、1891页。《诚斋三老图》诗序:“刘讷敏叔秀才写乘成先生、平园相国及予为三老图,因署其后。”(卷41,第2164页)《自赞》序曰:“吾友王才臣命秀才刘讷写余真,戏自赞。”(卷97,第3737页)周必大:《题刘讷画赵韩魏王文潞公司马温公欧阳文忠公王荆公苏文忠公黄太史像》,《文忠集》卷四十一,页七;《刘讷画庐陵三老图求诗》,卷四十三,页十一上。

⑤ 苏轼:《李伯时画像跋》,《苏轼文集》第6册《苏轼佚文汇编》卷6,第2575页。

⑥ 《论语·述而》。朱熹解释“游艺”曰“小物不遗而动息有养”,认为学者当“本末兼该,内外交养”,“而涵泳从容,忽不自知其入于圣贤之域矣。”(朱熹:《四书章句集注·论语集注》卷4,北京:中华书局,1983年,第94页)

⑦ 《陈亮集》卷23,第256、257页。

画,骚人才士,疲精竭神,常病其难。至先生未尝用意,而亦皆动中规绳,可为世法是非。”^①也是称赞朱熹虽不专注于艺文之事却能得其精髓。

对于人物画像,朱熹有一些精妙的见解。他特别欣赏吴道子的人物画笔法,其《跋吴道子画》曰:“吴笔之妙,冠绝古今,盖所谓不思不勉,而从容中道者,兹其所以为画圣与!”^②认为吴道子的画妙就妙在笔触的流畅爽滑,“盖画须如莼菜样滑为好,须是圆滑时方妙。”^③尤其值得注意的是,朱熹看到了画像的兴盛与佛教思想传播的密切关系,意识到了图像之于人的巨大作用而对此特别警醒。众所周知,佛教向来有造像、画像的传统,深奥的佛教教义正是经由故事解说和图像呈现而使普通民众更易理解和接受。同时,高大威严的各等佛像菩萨像也令芸芸众生有了敬畏和顶礼膜拜的冲动,使虔诚的信仰落到实处,并有了直接述说的对象。除了佛像、菩萨像、罗汉像等佛教神明形象之外,现实世界的高僧、法师、佛教徒也最先成为被大量描摹写照的对象,宋人文集中就有不少关于释氏画像及画像赞的记载。这样的现实是朱熹无法忽视的,面对佛教的巨大攻势,朱熹无奈地说:“某尝叹息天下有些英雄人,都被释氏引将去,甚害事!”^④同时又不无羡慕地说:“某见名寺中所画诸师祖人物,皆魁伟雄杰,宜其杰然有立如此。”^⑤想必画像在佛教传播中的作用给了道学家朱熹以极大的启示。

二、画像赞中显现的南宋道学家的自我认知与相互品评

两宋众多人物肖像画存之后世者寥寥无几。我们今天之所以得知它们的存在,很大程度上依赖于文献的记载,特别是宋人文集中画像赞的提示。

画像赞或曰像赞、真赞,是在画像上以简洁押韵的文字题写的说明。有画像往往就有画像赞,画像赞也可单独以文字的形式流传。比较而言,绘画作品不易保存而画像赞却易于传世,因为丝帛或纸张的载体易毁、绘画作品的描摹需要技巧,而文字的传抄刊印却相对容易。

关于画像赞的作用,这里要特别提及。人物画与画像赞的结合古已有之,汉代即有用图像绘制圣君贤臣以表彰纪念或教化世人的风尚,随之而来的便是画像赞的出现。迄今所见最早也是保存最丰富的汉代画像及画像赞是山东嘉祥武氏祠堂的系列画像及题赞。画像赞因图画而产生,是对图画的说明和补充,它或陈述画面故事,或记述人物事迹,或对人物品行进行评价,不一而足。图像有赞的做法在汉魏时代是如此普遍,以至于产生了独立于图画之外的“赞”这种文体。梁昭明太子萧统《文选序》在论及文体起源时说:“箴兴于补阙,戒出于弼匡,论则析理精微,铭则序事清润,美终则咏发,画像则赞兴。”^⑥由于画像赞是在画像之上的,相对于整个画面来说,它不能喧宾夺主,只能占据一个角落,因而画像赞往往言简意赅,短小隽永。

饶宗颐先生从《文选序》的“画像则赞兴”出发,讨论了列传及画像赞的实际含义和作用,颇给人以启示。^⑦他首先思考《史记》中“列传”这个词应如何来解释,认为所谓列传之“列”,不能仅简单地解释为“序列”的意思,它实际上是和图像有关系的。比如有列仙图在先,继而才有列仙

① 黄幹:《勉斋集》卷三十六,页四十五下,《四库全书》文渊阁本。

② 《晦庵先生朱文公文集》卷84,第3954页。

③ 《朱子全书》第18册《朱子语类》卷138,第4276页。

④ 《朱子语类》卷132,第4245页。

⑤ 《朱子语类》卷4,第212页。

⑥ 萧统:《文选序》,《文选》,北京:中华书局1974年据北京图书馆藏宋淳熙八年(1181)尤袤刻本影印,页二上。

⑦ 饶宗颐:《文选序“画像则赞兴”说》,《画颀——国画史论集》,台北:时报文化出版公司,1993年,第81-95页。

传,列士、列女也都是因图而后写传的,所以“传生于图,赞亦兴于图,可见传与赞二者都和图画离不了干系”。“先有人物画像,上面的题识,用韵语写成的便是‘赞’,用散文记叙其生平的即是‘传’。”如此看来,画像赞与列传出于同一源头,它们之间有着相当大的类似性。当然,一般来说,列传文字更多、更为详尽,而画像赞则更为简洁精炼。早期的画像并不仅限于人物肖像画,更多的是传说故事、历史场景,因而那时的画像赞还不全然等同于列传。后来的画像主要指人物肖像画,因而其画像赞就更接近于一个人的浓缩传记了。在此精炼的画像题赞之中,作者一般会对像主加以写形、写神,进而写心,至于像主的具体生平事迹,可以略而不谈。重点是以三言两语揭示出像主是怎样一个人,他的人生主要贡献和精神实质是什么。宋代画像赞就特别具备这样的特点和作用。

当然,画像赞这种文体由于其自身的特殊性,往往褒扬有余而批评不足。究其原因,一是因为赞体本身的特性决定的,所谓“赞”或“讚”是以赞颂所书之人为主旨的,东汉刘熙《释名》曰:“称人之美曰讚。赞,纂也,纂集其美而叙之也。”^①另外,画像赞由于所赞越来越集中于人物肖像画,难免有一些受人之托的违心之作,不乏赞誉褒溢之辞。然而,当后人阅读这些画像赞时,如何揣测和判断作者的真实写作意图,却是一件十分困难而复杂的事情。唯一能做的是尽可能广泛收集相关文献资料加以综合、具体地分析,力求接近事实。比如,我们可以考察某人的画像赞之作是泛滥还是精萃,用语是随意还是谨慎,赞誉是陈词滥调还是时出新意,他和像主的交往深度如何以及有无对像主的其他评论文字等等。综合来看,我们发现南宋道学家的画像赞写作较为谨慎且学派意识浓厚。

自画像是肖像画的一种特殊形式,从文献记载看,宋代肖像画中真正的自画像并不多。苏轼谓李公麟曾自画其像;还有一位人称“三朵花”的人也“能自写真”^②。在古代没有照相术的情况下,想必自画像只能是对镜写真了。人物画特别是肖像画要求具备很强的写实能力,没有过硬的画功或非专业画家是很难做到的,但真正经常揽镜自鉴、喜爱自我审视的却不是画工而是士大夫阶层。纵使他们大多无力自我绘制肖像,依然可以通过某种方式表达其内心需求,这就是宋代士大夫每每热衷于自我题写画像赞的原因。他们可以借助自题画像赞来进行自我审视、自我认知、自我评价乃至自我期许,从而追寻一种理想人格和境界。宋代士大夫恰恰具有这种注重内省、返求诸己的倾向,儒家理想人生的“内圣外王”在宋代士人那里更普遍地体现为“内圣”的追求。

揽镜自鉴是一种自我观察的好办法,我们在宋人著述中不难看到这样的描述。如苏轼《赠写御容妙善师》诗曰:“尔来摹写亦到我,谓是先帝白发郎。不须揽镜坐自了,明年乞身归故乡。”^③他在盛赞为天子绘制画像的妙善的绝妙画技之后,希冀着画师也为自己画像,并说自己今后也不必总照镜子了。再如黄庭坚,也是一位特别爱自我审视的士人,曾说:“士大夫胸中不时以古今浇之,则俗尘生其间,照镜则面目可憎,对人亦语言无味。”^④看来他也是明镜不离左右的,“面目可憎”与否不须通过他人的眼睛,揽镜自鉴、自我审视即可判断。又如邵雍,也是从镜中加深对自己的理解的,其《览照》诗曰:“其骨爽,其神清,其禄薄,其福轻。”^⑤此外如前所述,朱熹也常常“把镜”自我端详。

自题画像则是更深意义上的揽镜自鉴。此时,他人为自己所作画像宛如镜中的自己,对此影

① [汉]刘熙:《释名》卷六“释典艺”,《丛书集成初编》,第101页。

② 苏轼:《三朵花并序》,《苏轼诗集》卷21,第1103页。

③ 《苏轼诗集》卷15,第770页。

④ 黄庭坚行书《小子相帖》,上海博物馆藏。

⑤ 邵雍:《览照》,《邵雍集·伊川击壤集》卷19,郭或整理,北京:中华书局,2010年,第502页。



像的认知、感慨、期许便凝聚成一篇精炼的自题画像赞。一般来说，自题像赞多出自像主本人的表达愿望，但也有一些是像主应画家请求而写的，如黄庭坚《张大同写予真请自赞》、《张子谦写予真请自赞》之类^①。既然多数自题像赞是出于作者的自觉自愿，甚至可以说是有意而为之，那么作者写起来就格外地用心，其中亦不乏自嘲和惊人之语。黄庭坚前后写过八首“写真自赞”^②，从各个角度描述自己。“似僧有发，似俗无尘，作梦中梦，见身外身”之类的描述，有着文人的轻松谐趣。有些文人雅士的画像自赞则写明是“戏题”，表明是文人的游戏之举，如杨万里《自赞》序曰：“吾友王才臣命秀才刘讷写余真，戏自赞。”^③再如周必大有一自题画像赞，名曰《陆务观之友杜敬叔写予真戏题四句他日持示务观一笑》^④。这样的自题画像赞以趣味性为主，揭其一点而不必面面俱到。

然而，当我们考察以朱熹为代表的南宋道学家的自题画像赞时，却发现与一般文人学士自题像赞风格的显著不同。一般来说，道学家的自题画像赞要严肃认真得多，其中自我期许、自我激励的成分很大。虽然其字斟句酌的行文也使人眼前一亮，但自嘲谐谑的成分却大大减少，甚或不见。

朱熹的自题画像赞如前所引，有《书画象自警》和《写照铭》，它们所展现的朱熹个人形象和自我评价，不啻是一种对儒家理想人格的执著追求。“端尔躬，肃尔容。检于外，一其中。”其外在形象是端庄、持敬而从容不迫的，而其内在精神则是刚健、专一而坚持不懈的，故能“从容乎礼法之场，沉潜乎仁义之府”。他希望自己“力于始，遂其终。操有要，保无穷”，“佩先师之格言，奉前烈之余矩”，显示了朱熹作为一位道学家，保持操守、修身养性是他的一贯追求，承上启下、传续道统则是他要担负的历史使命。

张九成是南宋初期道学主要代表人物之一，他继承二程学说，发扬道学传统，也充分吸收佛教思想，在当时形成广泛影响。关于如何认识自我、定位自我的问题，张九成有过深入的思考。他在绍兴二十六年（1156）所作《自画像赞》中对自己的描述显示了一位道学家的认真和执著：

不务寻常，惟行怪异。经术不师毛郑孔王，文章不法韩柳班扬，论诗不识江西句法，作字不袭二王所长。参禅则不记公案，为政又不学龚黄。……^⑤

陈亮属于道学中人比较特别的一位，由于他多强调儒学中的“外王”、“事功”部分，后人总是过多地强调他与朱熹理学思想的分歧，但陈亮的基本价值取向和人生追求应该说还是属于道学范畴的。陈亮也有一篇题画像的《自赞》：

其服甚野，其貌亦古。倚天而号，提剑而舞。惟秉性之至愚，故与人而多忤。叹朱紫之未服，漫丹青而描取。远观之一似陈亮，近视之一似同甫。未论似与不似，且说当今之世，孰是人中之龙，文中之虎！^⑥

陈亮堪称一位特立独行的俊杰之士，他自视甚高，有着豪爽鲜明的个性，大有“当今之世，舍我其谁”的豪迈气概，文笔也刚健俊朗，所以在他的自我画像赞中呈现的是一位衣貌高古，“倚天而号，

① 黄庭坚：《豫章黄先生文集》卷十四，页八上，《四部丛刊初编》本。

② 除上举两首外，还有《写真自赞六首》，见《豫章黄先生文集》卷十四，页六至页八。

③ 杨万里：《自赞》，《杨万里集校笺》卷97，第3737页。

④ 《文忠集》卷四十五，页七下。

⑤ 《全宋文》第184册，卷4042，第165页。

⑥ 《陈亮集》卷10，第114页。

提剑而舞”的形象。在陈亮看来,画像与他本人外貌的似与不似并不十分重要,无论怎样,他就是那个特别的他。陈亮对自己的评价是“人中之龙,文中之虎”,直言不讳而当仁不让。

作为朱熹晚年的得意门生,陈淳是朱熹理学思想的重要继承者和阐发者,其《北溪字义》对朱熹《四书集注》中的哲学范畴作出了准确而清晰的诠释。陈淳在维护程朱理学的纯洁性上富有责任感,又有承继道统、担当大任的气概,反映在他对自身的期许上,显得特别志怀高远。有趣的是,陈淳即便是在梦中也念念不忘自己的历史使命,他以自赞画像的方式审视自己、要求自己,虽然这画像或许根本就不曾存在,但他想成为古今圣贤群像中一员的愿望却十分强烈。陈淳《梦中自赞绘像》:

天赋尔貌,幽乎其闲。地育尔形,顺乎其宽。视诸孟子之睥面昂背,孔子之温厉恭安,须力学以充之,而无愧乎圣贤之容颜。^①

除自我端详外,南宋道学家亦不断进行着彼此的打量,他们为对方所作的画像赞就是彼此认识、互相评价的表述方式之一。我们可以发现,此类相互端详和描写与自题画像赞的自我评价一样,也是十分审慎和认真的。特别是为辞世的道学家像主所作的画像赞,就像是人物传记一样,虽然没有铺陈开来,但依然可以说具有盖棺定论的性质。朱熹为道学好友张栻、吕祖谦所作画像赞即十分典型。

朱熹、张栻、吕祖谦、陆九渊、陈亮诸位大儒展开了学术思想史上特别活跃的时代,他们是南宋道学的中坚力量,特别是被称为“东南三贤”的朱熹、张栻、吕祖谦三人,社会影响巨大而广泛。他们彼此之间通过频繁的书信往来和当面切磋,加强思想交流,促进学术发展,加速道学传统的昌明和道学队伍的壮大。在朱子学派独树一帜、脱颖而出之前,张栻、吕祖谦曾分别是南宋道学的主导者,朱熹思想的成熟和与他们的频繁交流、相互砥砺分不开。虽然朱熹年长于张、吕二人,他们却在朱熹之前早早辞世^②。朱熹为同道好友的逝去感到万分悲伤,为他们写下情真意切、感天动地的哀悼祭文^③;此后朱熹又编刻张栻文集《南轩集》,刊印吕祖谦若干著述;也分别为张栻、吕祖谦二人的画像撰写赞文。

朱熹的《张敬夫画像赞》是在张栻去世若干年后为其画像所题。“亡友荆州牧张侯敬夫画像,新安朱熹为之赞”:

扩仁义之端,至于可以弥六合;谨善利之判,至于可以析秋毫。拳拳乎其致主之切,汲汲乎其幹父之劳。屹屹乎其任道之勇,卓卓乎其立心之高。知之者,识其春风沂水之乐;不知者,以为湖海一世之豪。彼其扬休山立之姿,既与其不可传者死矣,观于此者,尚有以卜其见伊吕而失萧曹也耶?^④

张栻字敬夫,又字钦夫,号南轩。出身名门。父亲张浚为朝中重臣,享有盛名。张栻自幼受到良好教育,又天资聪颖,性格豪爽明快,在事功和学问上均成就斐然。张栻继承其师胡宏的学术并发扬光大,成为湖湘学派的领袖,可以说是12世纪60年代最有影响的道学家。张栻与朱熹情投

① 《全宋文》第296册,卷6741,第73页。

② 朱熹年长张栻三岁,年长吕祖谦七岁。孝宗淳熙七年(1180),张栻去世;淳熙八年,吕祖谦去世。此时朱熹五十一二岁,近二十年后才辞世。

③ 朱熹先后为张栻写过几篇祭文,有《祭张敬夫殿撰文》(《晦庵先生朱文公文集》卷87,第4074页)、《又祭张敬夫殿撰文》(第4075页)、《祭张敬夫城南祠文》(第4089页)、《又祭南轩墓文》(第4090页)。朱熹为吕祖谦所写祭文有《祭吕伯恭著作文》(《晦庵先生朱文公文集》卷87,第4080页)。

④ 《晦庵先生朱文公文集》卷85,第4003页。

意合,是朱熹的益友。他们就学术思想及诸多方面书信往来,切磋商谈,共同促进了道学的发展。朱熹在这篇画像赞里描写张栻卓然潇洒的外在风采是其次,赞扬他的仕宦功业也非重点,关键在于揭示出常人所不能深切认识到的张栻的道学家风范,即“扩仁义之端,至于可以弥六合;谨善利之判,至于可以析秋豪”,而这正是朱熹所认为的张栻最重要的成就和贡献,是张栻所以传诸后世的地方。

虽然画像赞中朱熹对张栻更多的是赞誉之辞,但并不是说他们没有思想上的分歧,事实上他们二人都坦率地承认这一点,并不相以为忤。朱熹在《又祭张敬夫殿撰文》中提到,有时朱熹认为是对的,张栻认为是错;有时张栻以为然的,朱熹却有非议。这些分歧,有的二人坚持己见,有的则通过讨论而趋于一致。另外,二人的性格和为学风格亦不相同,朱熹为学精准沉密而不免待人苛严,张栻通达平和而未免思虑不周。所以朱熹说“兄高明而宏博,我狷狭而迂滞”^①,并非完全自谦之辞。张栻对朱熹也有类似评价和劝说。然而,尽管他们清楚彼此的分歧和不同,但毫无疑问他们是亲密无间的同道之人。从二人的频繁通信中,从朱熹于张栻逝世后一次次的悲痛感慨中,我们可以深切体会到这一点。^②

所以,当朱熹对张栻画像进行仔细打量和端详时,在朱熹所作《张敬夫画像赞》中,我们更多看到的是他对这位同道好友的赞誉。值得注意的是,朱熹称赞张栻是“扩仁义之端,至于可以弥六合”,而他自题画像的《书画象自警》亦云“从容乎礼法之场,沉潜乎仁义之府”,二者之间有着惊人的相似。其实这并不足为奇,对仁义礼智的追寻、对儒家思想的完善正是宋代道家们共同努力的方向。

吕祖谦是朱熹另一志同道合的好友,二人的往来书札对彼此来说数量都是最多的,远超他人。他们不仅讨论学术问题,还谈及诸多生活私事,可谓亲密无间。吕祖谦秉承北宋以来深厚的吕氏家学传统,遍涉文献,学问广博,长于史学,经世致用,亦不排异说。加之他深居要职,广收门徒,因而在12世纪60年代末直至他1181年去世前的十几年里,吕祖谦是学术影响力超过朱熹的道学领袖。吕祖谦与朱熹共同编辑北宋道学家著作选集《近思录》,主持并调和朱熹与陆九渊兄弟的鹅湖之会,在朱熹思想成熟及学术地位上升过程中起到举足轻重的作用。然而,《宋史》出于狭隘的门户之见未将吕祖谦列入“道学传”而归入“儒林传”,加重了吕祖谦在后世的影响力与他实际历史地位的不相符的程度,当代学者对此多有指出^③,尽管原因是复杂的。其中一个客观原因是吕祖谦差不多早于朱熹二十年辞世,此后作为道学领军人物的朱熹思想更趋缜密和成熟,最终成为儒学集大成者。

在对彼此的评价问题上,朱熹显然占了天时之利。二人的区别有学术上的也有为人处世风格上的,朱熹更注重心性义理的辨析精研,吕祖谦之学则涵盖面宽而倾向于妥协调和。吕祖谦温和宽厚的性格为世人所公认,朱熹对此也屡加赞赏,但同时也指出他为学的粗疏散乱,特别是在吕祖谦去世后的十几年,朱熹对他及浙东学派多有微词^④。吕祖谦生前在与朱熹的通信中则坦率指出朱熹“激扬振厉,颇乏广大温润气象”^⑤。

① 朱熹:《又祭张敬夫殿撰文》,《晦庵先生朱文公文集》卷87,第4075页。

② 朱熹《答吕伯恭》书八十三:“钦夫之逝,忽忽半载。每一念之,未尝不酸噎。同志书来,亦无不相吊者,益使人慨叹。盖不惟吾道之衰,于当世亦大有利害也。”(《晦庵先生朱文公文集》卷34,第1503页)

③ [美]田浩《朱熹的思维世界》增订版(南京:江苏人民出版社,2009年)展示了朱熹与整个南宋道学群体的关系,特别强调了吕祖谦在一定历史时期的道学领袖地位。黄灵庚、吴战垒主编《吕祖谦全集》(杭州:浙江古籍出版社,2008年)的编纂也是基于这样的考虑。

④ 参见《朱子语类》卷122“吕伯恭”,第3850-3862页。

⑤ 吕祖谦:《与朱侍讲》书二,《吕祖谦全集》第1册《东莱吕太史集》别集卷7,第397页。

朱熹也以画像赞的形式对吕祖谦加以评价。吕祖谦门人潘景宪(字叔度)在吕祖谦去世后画有其先师画像,挂于堂上,请吕氏生前好友朱熹为之作赞。朱熹《吕伯恭画像赞》曰:

以一身而备四气之和,以一心而涵千古之秘。推其有,足以尊主而庇民;出其余,足以范俗而垂世。然而状貌不逾于中人,衣冠不诡于流俗,迎之而不见其来,随之而莫睹其躅。矧是丹青,孰形心曲?惟尝见之者与此而复见之焉,则不但遗编之可续而已也。^①

朱熹这里对吕祖谦的外表描写是正面的,以吕氏平凡的相貌和不甚讲究的穿戴来反衬他精神世界的强大。然而朱熹在其他场合却对吕祖谦这种外表和生活上的随便未能苟同,如说吕祖谦“面垢身污,似所不恤,饮食亦不知多寡。要之,即此便是放心”^②。钱穆解释说,“心不在焉,即是不敬,亦即是心有所放失也”,“虽曰衣食小节,终是存养有欠,亦足害事,不可不戒”。^③朱熹在吕祖谦画像赞里还是充分肯定了他的道学家风范和历史地位的,“以一身而备四气之和,以一心而涵千古之秘”,立经世济民之大业,足以垂范后世。给予吕祖谦相当高的评价。此外,朱熹在吕祖谦逝世后所写祭文中,也真诚地表达了他丧失同道好友的切肤之痛:“天降割于斯文,何其酷耶!往岁已夺吾敬夫,今者伯恭胡为又至于不淑耶!道学将谁使之振?君德将谁使之复?……若我之愚,则病将孰为之箴?而过将谁为之督耶!”^④正如朱熹评价张栻一样,朱熹在对吕祖谦的端详打量中主要看到了他们作为道学家的共同之处。

道学家看道学家与一般人看道学家是有所差异的。同样是为吕祖谦画像写赞,南宋士人韩元吉的《吕伯恭真赞》则呈现出与朱熹的吕祖谦画像赞不同的风貌来。韩元吉是当时政坛、文坛颇有名望的人,官至吏部尚书,力主抗金,与陆游、朱熹、吕祖谦、辛弃疾、陈亮等人广泛交游。韩元吉词学成就突出,作为理学家的朱熹,对韩元吉的评价是“一生做诗只有许多”^⑤。略显惋惜的语气,表明朱熹认为韩元吉仅仅是一位诗人,而未能成为道学中人。韩元吉《吕伯恭真赞》虽感情真挚而略显得平淡,与上述朱熹赞语有所不同:

噫嘻伯恭,不可见矣。尚怀师生,仿像于此。
澹然其容,渊乎其止。有风扶摇,可九万里。^⑥

我们还可以看看南宋其他道学家所撰朱熹画像赞中对朱熹是如何描述和评价的。陈亮撰有一篇《朱晦庵画像赞》,侧重于对像主朱熹精神气质的描写:

体备阳刚之纯,气含喜怒之正。睟面盎背,吾不知其何乐;端居深念,吾不知其何病。置之钓台捺不住,写之云台捉不定。天下之生久矣,以听上帝之正命。^⑦

在陈亮看来,朱熹的精神气质是刚健纯正、浩然充盈的。与张栻、吕祖谦对朱熹的评价相类似,陈亮也揭示出朱熹的风格特征,只不过他们的褒贬各有侧重而已。陈亮与朱熹的关系十分微妙,他小于朱熹十三岁却早于朱熹六年辞世,一生坎坷,履试不第,胸怀远大抱负却无建功立业之门,他五十一岁状元及第却于次年溘然长逝。作为晚辈,陈亮对学术地位和社会声望高于他的朱熹怀

① 《晦庵先生朱文公文集》卷 85,第 4004 页。

② 《朱子语类》卷 130,第 4050 页。

③ 钱穆:《朱子新学案》,成都:巴蜀书社,1986 年,第 545 页。

④ 朱熹:《祭吕伯恭著作文》,《晦庵先生朱文公文集》卷 87,第 4080 页。

⑤ 《朱子语类》卷 104,第 3442 页。

⑥ 《全宋文》第 216 册,卷 4800,第 238 页。

⑦ 《陈亮集》卷 10,第 114 页。

有足够的敬意,这在陈亮诗文中每每有所显示,但他却敢于与道学宗师朱熹就王霸义利等问题争辩不休,并始终坚持己见,这与他刚毅豪迈的性格不无关系。虽然如此,陈亮依然应该算作道学中人。他一生三次身陷囹圄,其中一次就是因为与朱熹的亲密关系而被作为道学一派遭受迫害。^①此外,陈亮文集中仅有的三篇画像赞——《朱晦庵画像赞》、《辛稼轩画像赞》和《自赞》^②,均写得酣畅淋漓而又极其认真,这三篇画像赞的像主除陈亮自身外,辛弃疾是他志同道合的好友,朱熹则是他尊崇重视的前辈。所以陈亮在画像赞中说朱熹“天下之生久矣,以听上帝之正命”,给予朱熹如此高的评价就不足为奇了。

朱熹后学弟子对朱熹的评价更多是高山仰止的态度,特别是确认朱熹在道统传承系谱中的历史地位。然而有趣的是,有时他们也会用画像赞的形式展开这个过程。如朱门弟子度正即作有《晦庵先生画像赞并序》^③。度正字周卿,号性善。其同门叶味道称赞他说:“度正,吾党中第一人。”可见他在朱门中的地位。度正的《晦庵先生画像赞》有二百多字,序文则多至三百多字。虽说是画像赞,但其中对朱熹外貌的描写,充其量只有“其貌也癯”四个字,而大量的篇幅是在阐发朱熹理学思想,颂扬朱熹在道统传承方面的丰功伟绩。如“孔子之道,岂非集伏羲、文王、周公之大成?吾先生之学,岂非集周子、两程子、张子、邵子之大成也於?”在这里,画像的艺术功能大大让位于思想功能了。

其实,借助于画像、画像赞或其他形式的道学家之间的彼此打量,与其说是在认识和评价他人,毋宁说是对自身群体特性的深入理解以及对同一群体身份的再次认同。从广泛意义上来理解,对同一群体其他人的仔细端详,无异于自我认知的一个过程,这种彼此打量是一种更深意义上的揽镜自鉴。

三、画像、画像赞与道统传承

以朱熹为首的南宋道学家对道学群体的自我审视和打量,并不限于同时代人,还向上追溯到北宋。审视方式是多种多样的,以画像和画像赞的方式进行是其中的方法之一。

朱熹撰有《六先生画像赞》^④,是为北宋周敦颐(濂溪)、程颢(明道)、程颐(伊川)、邵雍(康节)、张载(横渠)、司马光(涑水)六位儒学先辈的画像所撰写的画像赞。全文如下:

濂溪先生

道丧千载,圣远言湮。不有先觉,孰开我人?
书不尽言,图不尽意。风月无边,庭草交翠。

明道先生

扬休山立,玉色金声。元气之会,浑然天成。
瑞日祥云,和风甘雨。龙德正中,厥施斯普。

伊川先生

规员矩方,绳直准平。允矣君子,展也大成。

① 陈亮:《答朱元晦(甲辰秋书)》,《陈亮集》卷28,第338页。

② 《陈亮集》卷10,第114页。

③ 《全宋文》第301册,卷6871,第173页。

④ 《晦庵先生朱文公文集》卷85,第4001页。

布帛之文,菽粟之味。知德者希,孰识其贵。

康节先生

天挺人豪,英迈盖世。驾风鞭霆,历览无际。
手探月窟,足蹶天根。闲中今古,醉里乾坤。

横渠先生

早悦孙吴,晚逃佛老。勇撤皋比,一变至道。
精思力践,妙契疾书。订顽之训,示我广居。

涑水先生

笃学力行,清修苦节。有德有言,有功有烈。
深衣大带,张拱徐趋。遗象凜然,可肃薄夫。

朱熹为何要写作这一组画像赞?起因是什么?我们或许可以从文献记载中寻觅到一些蛛丝马迹。宋孝宗乾道九年(1173)九月,福建尤溪县知县石斲(字子重)重新修建县学,邀请朱熹撰写铭文。^①县学之内建有藏书阁,朱熹命名为“传心阁”,并推荐张栻为之撰写铭文。张栻《南剑州尤溪县学传心阁铭》曰:“乾道九年,知南剑州尤溪县事石斲既新其县之学,复建阁于学之东北,买书五千卷藏之其上,而命工人绘濂溪周先生、河南二程先生之像置于其中,使学者得以朝夕瞻仰焉。”^②朱熹《跋张敬夫为石子重作传心阁铭》亦曰:“时子重方为藏书之阁于讲堂之东,中置周、程三君子像,旁列书史之柜,而使问名于熹。”^③朱熹和张栻不约而同地提及藏书阁里摆放了北宋道学家周敦颐、程颢、程颐的画像。本来藏书阁并不是县学里的必备设施,朱熹说:“惟子重之为是阁,盖非学校经常之则,非得知道而健于文者,不能有所发明也。”可见朱熹认为在县学内建置藏书阁是石斲的一大发明。那么专门请人精心绘制道学家画像置于书阁中供学子们朝夕瞻仰,恐怕是石斲更大的发明吧。

能有如此发明的石斲非等闲之辈,他不只是一位普通知县,更是朱熹所谓“知道而健于文者”。石斲对《中庸》颇有研究,辑录周敦颐、二程、张载及程门弟子十家之说编成《中庸集解》,朱熹删此书之繁而为《中庸辑略》,后成为其代表作之一《中庸章句》的编写基础。朱熹对石斲评价很高,除认为他深谙儒家之道外,还说他“所以为学者,盖皆古人为己之学”^④。难能可贵的是,石斲还“健于文”,深知文化教育乃至艺术熏陶对于人的感化作用,所以才能有在县学收藏图书并挂置道学家画像的非凡举动。

想必这一聪明做法给了朱熹和张栻极大的启发,对此过程我们或许可以作一些推测。张栻乾道九年(1173)秋写传心阁铭文时即看到挂有周、程画像,而其铭文以相当大的篇幅描绘三先生画像并称赞画像所起的作用。次年即淳熙元年(1174)秋张栻在长沙建成城南书院,寄赠《城南书院杂咏》诗二十首及《城南图》给朱熹,并有多封书信谈及此事^⑤,其中一封信说:“书楼欲藏数百卷书,及列诸先生像,此一字亦求兄写。”^⑥即张栻向朱熹介绍书楼收藏和布置,并请朱熹为藏书

① 朱熹:《南剑州尤溪县学记》,《晦庵先生朱文公文集》卷77,第3718页。
② 张栻:《南剑州尤溪县学传心阁铭》,《张栻集》第2册《南轩先生文集》卷36,邓洪波点校,长沙:岳麓书社,2010年,第834页。
③ 朱熹:《跋张敬夫为石子重作传心阁铭》,《晦庵先生朱文公文集》卷81,第3825页。
④ 朱熹:《南剑州尤溪县学记》。
⑤ 参见束景南:《朱熹年谱长编》,上海:华东师范大学出版社,2001年,第520页。
⑥ 张栻:《答朱元晦秘书》书十一,《南轩先生文集》卷21,第687页。

楼题字。至于“诸先生像”是什么内容,我们或可从张栻文集中找到答案。张栻撰有“濂溪先生”、“明道先生”、“伊川先生”的《三先生画像赞》^①,这与石碣尤溪县学传心阁里的道学家画像完全一致。如此则有两种可能:一是张栻为尤溪县学的三先生画像写了画像赞,但这不见于任何记载;二是张栻为自己的城南书院所列诸先生像撰写画像赞,虽然也无确凿证据,但以这种可能性为大。那么,张栻很可能就是在尤溪县学的启发下开始在自家书院摆置道学前辈画像的了,并且是直接搬来同样的做法,可能也是供奉三先生而不是更多或更少。

尤溪县学传心阁挂置北宋道学先生画像的做法,对朱熹的启示较之张栻可能更大,他的反应更迅速,思虑更缜密,行动也更坚决。朱熹乾道九年十月一日为尤溪县学写记^②,之后不久的十一月即撰写了《六先生画像赞》^③。与石碣做法不同的是,画像由三先生变为六先生,不仅重视画像,更重视画像赞。

朱熹对六先生画像及画像赞的重视在其《答方伯谟》书七、八、九中有比较集中的展现。《答方伯谟》书七曰:“前所肯令舅府判兄作字,不知已为落笔否?……近作得《六先生画像赞》,谩录去,烦呈令舅一观,求其未当处。旦夕画成,当并以拜浼,早得刊定为幸耳。”《答方伯谟》书八曰:“前书托禀令舅,向日所浼《敬箴》要求注字,‘乾道癸巳二月甲子,新安朱熹作,建安吕□□书’……《六先生象》内去,并烦求挥翰。但不知前日所呈本子曾经参订否?今别录去,内略有更改处。又叔京疑《伊川赞》后四句不相应,本意谓伊川之言平易深远,人所难识耳,不知叔京之意如何?渠又疑《横渠赞》中‘逃’字,据《行状》云:‘于是尽弃旧学,淳如也。’即是旧时尝有杂学,下此字似亦不妨。更禀令舅,看如何?若无可疑,即乞为书,付此便回。……此赞就画象上写一本,须依今写去本首尾向背,盖随面所向也。就此界纸上写一本。首尾亦依写去本。此本伯谟欲刻石,如纸不好、界不匀,即烦为易之。如叔京之说当改,或别有可疑处,即且留此画于彼,人回喻及,俟却报去也。”《答方伯谟》书九曰:“篆字甚佳,然其间不能无病笔,已封寄去。但恐彼欲磨崖,则所书大字或不堪用。今其人过彼,更烦别为大书径尺以上者封与诚之,令转呈南轩。但笔路亦须稍重,盖恐崖石粗,若字画太细,即不可辨耳。”^④

笔者之所以不厌其烦地引用朱熹书信,是为了展示朱熹对六先生画像及画像赞的绘制、撰著、誊写、摹刻工作的不厌其烦和郑重其事。朱熹在此过程中对相关人员的反复叮嘱、催促和征求意见,无不显示他对此事的严肃认真和高度重视。

朱熹弟子方士繇字伯谟,早孤,依母家吕氏。其舅吕胜己(即“吕□□”)是当时著名书法家,所以朱熹通过方士繇请吕胜己书写《六先生画像赞》。朱熹本人也是书法名家,也有大字传世,但他依然决定请更擅长隶书篆书的吕胜己书写,以示郑重。朱熹对吕胜己的要求不可谓不严:一要抓紧时间,不可拖延,故屡屡去信催促;二要按照朱熹所定内容与格式写,不能随意变动。当然朱熹也客气地请吕氏就画像赞内容提出意见,但一旦没有意见就要按朱熹要求的“今写去本”去书写;三是吕氏某些字写得不好,朱熹要求他重写。主要考虑到要用于石刻,字要写得大而粗重。

我们发现,朱熹对画像赞比对画像本身更加在意。当他第一封信把画像赞同时送出去的时候,画像还没画完。第二封信随信附上了画像,但也同时附上了画像赞的修订稿,并叮嘱依新稿而写。朱熹请求吕氏将《六先生画像赞》以两种形式书写,一种写在画像上,图像与文字相辅相

① 杨世文、王蓉贵校点《张栻全集》下册《南轩集》卷36(长春:长春出版社,1999年)在《三先生画像赞》下注明标题“原无,据《五百家播芳大全文粹》卷一〇九补”(第1050页)。

② 《南剑州尤溪县学记》:“乾道九年九月,尤溪县修庙学成,……是岁庚申朔记。”

③ 《六先生画像赞》的写作时间参见《朱熹年谱长编》第501页。

④ 《晦庵先生朱文公文集》卷44,第2015-2017页。

成;另一种写在界纸上,有更广泛的运用。从朱熹要求画像上的赞文要“随面所向”来看,我们猜测六先生画像很可能不是完全的正面像而是略侧向一方,这样的形式比起完全正面像要生动一些,说明朱熹也十分讲究画像与文字的美观和谐。值得注意的是,朱熹撰写《六先生画像赞》并请人画像和书写,目的不在于收藏或鉴赏,而是要最大限度地把它们推广开来,这一推广过程正是朱熹对道学宣扬光大的过程。朱熹书信中提到将吕氏书写的《六先生画像赞》分别转交张栻和李宗思^①,由他们摹刻在石碑之上供学子瞻仰铭记,正是最终目的实现。人物画像能做到形神兼备是最为理想的了,非丹青妙手却难以达到。况且画像经过辗转摹刻,难免走样。然而即便略有几分相似,也可以使后人因画像而亲近像主,遥想其风貌,以寄托怀念崇敬之情。这正是朱熹他们所希望达到的实际效果。恰如朱熹《程正思画像赞》中所说:“此犹未足以见其七分之貌,来者亦姑以是而想象其遗风。”^②张栻也认为画像的作用是“遗像有严,瞻者起敬”^③。

《六先生画像赞》是朱熹一组具有重要思想意义的撰述,他字斟句酌地修改,满腔热情地推广,不可等闲视之。除上文所及外,我们至少还可以从以下两方面思考它的思想史意义:

(1)《六先生画像赞》是朱熹道统观念形成过程中的重要一环,尽管是以艺术形式出现的。如果说朱熹道统观及道统谱系的建立,就宋代之前而言,是通过编撰《四书章句集注》完成,通过《论语》、《大学》、《中庸》、《孟子》四书的汇合与诠释,建构了孔子、曾子、子思、孟子的儒家道统传承体系,那么在两宋时期,如何重新继承先圣之绝学,继续道统之传承则成为以朱熹为代表的道学家殚精竭虑所要思考的问题。宋孝宗乾道九年(1173)对朱熹思想发展来说是重要的一年,这一年朱熹为北宋六先生造像、撰写《六先生画像赞》并推而广之。也正是这一年,朱熹酝酿已久的宋代道学系谱《伊洛渊源录》草稿编成。书中朱熹记述周敦颐、程颢、程颐、张载及门弟子共四十六人的交游言行事迹,以明师友授受关系,意在阐述道学发展的源流。二程是这一系谱的核心。

《伊洛渊源录》在朱熹生前始终未能定稿而正式付梓,今本《伊洛渊源录》的核心人物是北宋五子:濂溪、明道、伊川、康节、横渠,却非朱熹本意,而是被人盗印和篡改的结果。朱熹《答吴斗南》书曰:“哀集程门诸公行事,顷年亦尝为之而未就,今邵武印本所谓《渊源录》者是也。当时編集未成,而为后生传出,致此流布,心甚恨之。”^④门人问朱熹:“《渊源录》中何故有《康节传》?”朱熹回答说:“书坊自增耳。”^⑤由此看来,朱熹《伊洛渊源录》的稿本原来是没有邵雍的。朱熹编撰《伊洛渊源录》前后都与吕祖谦有着密切的书信往来,不断讨论和征求意见,并请吕祖谦作序。但吕祖谦对此书却有不同意见,主要是对朱熹处理吕氏先人的道学地位问题感到不满意,认为有欠完备,故此书的刊刻便拖延下来。

朱熹与吕祖谦对北宋道学家评价的分歧在《伊洛渊源录》编成两年后得到相当程度的弥合,主要标志是《近思录》的编纂。孝宗淳熙二年(1175)夏,吕祖谦入闽与朱熹会晤,其间二人于朱熹寒泉精舍共同编订了《近思录》。此书选录周、张、二程四位北宋道学家文集语录中“关于大体而切于日用者”六百余条,编为十四卷,供初学者使用。“盖凡学者所以求端用力、处己治人之要,与夫辨异端、观圣贤之大略,皆粗见其梗概。”^⑥朱熹是如此重视这部道学入门之书,认为“四子,

① 李宗思,字伯谦,蕲州府学教授,从朱熹游。朱熹《答李伯谦》书三亦曰:“六象似已送少與,不知何故未到,俟别摹去。近得曲江濂溪象,比旧传南安本殊丰厚精彩,亦当改正也。”(《晦庵先生朱文公文集》卷8,第4786页)

② 《晦庵先生朱文公文集》卷85,第4005页。

③ 张栻:《汉丞相诸葛忠武侯画像赞》,《南轩先生文集》卷36,第838页。

④ 朱熹:《答吴斗南》书二,《晦庵先生朱文公文集》卷59,第2836页。

⑤ 《朱子语类》卷60“扬子取为我章”,第1962页。

⑥ 朱熹:《书近思录后》,《晦庵先生朱文公文集》卷81,第3826页。



六经之阶梯;《近思录》,四子之阶梯”^①。与《伊洛渊源录》相比,《近思录》单单选录北宋四子言论而不及其他,就更加突出了他们在宋代道统传承中的地位。另一方面,将四人的言论混合起来分类编排,则避免了高低先后的争执。这些都充分反映了朱熹与吕祖谦意见的求同存异。

《伊洛渊源录》与《近思录》突出北宋四子的做法与《六先生画像赞》不同,两书少了二人,这大概是朱熹关于道统传承进一步思考的结果。此二人中的司马光之所以被列入《六先生画像赞》,是因为朱熹受到道学前辈之说的影响。在朱熹之前,道学家张九成的弟子编有《诸儒鸣道集》^②,汇集北宋并南渡以来道学家代表之作,有周敦颐、司马光、张载、二程等人,肯定了司马光的道学地位,且其位置仅次于周敦颐而列于其他人之前。朱熹《六先生画像赞》中有司马光,当受此影响。然而,朱熹虽然肯定司马光的道德品行,但实际上却认为他和其他道学家是很不一样的,故列于六先生之末,且不同于其他人的是对司马光较重于外表的刻画却少精神气质的描述,朱熹在另外论述中很少将司马光看作道学中的一员。至于邵雍,大概由于他杂糅了一些道教思想,所以后来也不在朱熹认定的北宋道统正脉之中。

总之,从《六先生画像赞》到后来的《伊洛渊源录》、《近思录》的编撰,显示了朱熹阶段性的思考以及对北宋以来道统传承谱系的取舍、提炼、确定的清晰过程。其道学好友张栻和吕祖谦均积极参与了这一过程,他们相互切磋,彼此帮助,共同推动了道学学派的形成和道统观念的确立。

(2)《六先生画像赞》刻画和确立了“圣贤气象”,即道学家所认为的做人的最高境界和风范。《六先生画像赞》对这种“圣贤气象”的展示不是孤立的,当我们结合《近思录》及朱熹一系列画像赞考虑时,看似难以捉摸的“圣贤气象”便会呼之欲出。

《朱子语类》引朱熹之言曰:“《近思录》逐篇纲目:一、道体;二、为学大要;三、格物穷理;……十四、圣贤气象。”^③《近思录》有的版本有这些题目^④,有的没有题目^⑤,有的更改为其他题目^⑥。有学者认为朱熹这里只是列举每篇的纲目之要,并非篇名。^⑦尽管如此,在《近思录》全书的最后一卷,朱熹、吕祖谦二人专门汇集以“圣贤气象”为主题的北宋四子言论,说明他们希望学子阅读此书后最终人格有所提升,达到崇高的圣贤境界。

所谓“圣贤气象”,首先是要明道、循理、传承道统。朱熹之所以看重周、程等人,是因为他们在孟子之后道之不传的千年黑暗中继续着薪火相传。朱熹《濂溪先生画像赞》曰:“道丧千载,圣远言湮。不有先觉,孰开我人?”伊川先生是“允矣君子,展也大成”;横渠先生是“早悦孙吴,晚逃佛老。勇撤皋比,一变至道”,无不强调他们对道统的昌明和传承。而张栻《三先生画像赞》谓濂溪“于惟先生,绝学是继。穷原太极,示我来世”;谓明道“于惟先生,会其纯全。天理之揭,圣学渊源”;谓伊川“于惟先生,极其精微。俾尔立德,循循有归”,均着重表彰他们明道、传道之功。

所谓“圣贤气象”,是一种风范和气质,是追求真理过程中的一股勇气,更是明道、得道后的一份从容。《近思录》末卷引程颢之言曰:“仲尼,元气也;颜子,春生也;孟子,并秋杀尽见。仲尼无所不包,颜子示‘不违如愚’之学于后世,有自然之和气,不言而化者也;孟子则露其材,盖亦时然而已。仲尼,天地也;颜子,和风庆云也;孟子,泰山岩岩之气象也。”^⑧除圣人孔子是无所不包、

① 《朱子语类》卷105,第3450页。

② 陈来:《略论〈诸儒鸣道集〉》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)1986年第1期。

③ 《朱子语类》卷105,第3450页。

④ 陈荣捷:《近思录详注集评》,上海:华东师范大学出版社,2007年。

⑤ 《朱子全书》第13册《近思录》。

⑥ [宋]叶采集解,严佐之导读、程水龙整理《近思录》卷14的标题为《总论圣贤》(上海:上海古籍出版社,2010年,第347页)。

⑦ 《近思录》,严佐之导读,第9页。

⑧ 《近思录》卷14,第348页。

如天地一般外,这里展示了两种圣贤风范:颜子和孟子,而以颜子的春风和煦更具圣贤气象之典范。

就北宋四子而言,则是濂溪和明道颇具典型的圣贤气象。朱熹在《六先生画像赞》中对周敦颐有一个经典描述,即“风月无边,庭草交翠”,这种圣贤气象是“书不尽言,图不尽意”的。就如《宋史·周敦颐传》借用黄庭坚《濂溪诗序》所云:“人品甚高,胸怀洒落,如光风霁月。”这样的气象成为后人追慕的对象。周敦颐提出寻“孔颜乐处”的命题,正是指出了一条求圣成德、通往理想精神境界的途径。至于程颢明道先生,也是圣贤气象的典范。《近思录》对各位圣贤气象的论述中,程颢所占篇幅最大。所录程颐所作《明道先生行状》谓程颢“纯粹如精金,温润如良玉。宽而有制,和而不流”,“如春阳之温”、“如时雨之润”。^①朱熹在《六先生画像赞》里也描述和称赞明道先生“元气之会,浑然天成。瑞日祥云,和风甘雨”的圣贤风范。这种圣贤气象我们在朱熹对张栻、吕祖谦的描绘中也可以看到,朱熹《张敬夫画像赞》曰:“知之者,识其春风沂水之乐;不知者,以为湖海一世之豪。”朱熹《吕伯恭画像赞》则称吕祖谦“以一身而备四气之和”。

南宋时期人们似乎十分热衷于谈论圣贤气象、人的精神气质之类的问题。宁宗、理宗时期的文人罗大经在其笔记《鹤林玉露》的《诸贤气象》一段中说:“濂溪、明道似颜子,伊川、横渠似孟子。南轩似颜子,晦庵似孟子。”^②俨然将诸贤气象分成了两大类。那么,朱熹是如何评价与自己气质相近而类似于孟子的程颐的呢?在求道明理问题上,他们与其他道学家没什么区别甚至态度更为坚决,但程颐却严厉有余而温润不足,圣人气象不够完备。《近思录》末卷并无对他的描述,而朱熹《六先生画像赞》则对伊川先生给出了无关外在风貌的极高评价:“规员矩方,绳直准平。允矣君子,展也大成。布帛之文,菽粟之味。知德者希,孰识其贵。”朱熹门人何叔京曾怀疑后面四句“不相应”,大概是认为过于平凡,评价太低。朱熹解释说,“本意谓伊川之言平易深远,人所难识耳”,拒绝修改。^③然而我们却不无诧异地发现,如果将《伊川画像赞》的文字用于描述朱熹本人的话,竟是那么的相称。这充分表明二人思想学术的渊源关系和气质的相近。

朱熹一系列人物画像赞在后世产生了相当大的影响,由画像、画像赞而引起的宋代道统传承和道学谱系问题,是后人所津津乐道的。清人钱大昕《十驾斋养新录》之《六先生》条曰:“朱文公有《六先生赞》,谓濂溪、明道、伊川、横渠、康节、涑水也。端平初,常熟令王爚于县学建六先生祠,祀濂溪、横渠、明道、伊川、晦庵、南轩。淳祐辛丑,命州、县学各建六先生祠。其后有称九先生者,则六人之外增康节、涑水、东莱也。”^④表明在朱熹去世后的南宋后期,随着朱子学派的壮大和正统地位的确立,人们对传承道统的圣贤顶礼膜拜,于是就到朱熹那里去找寻依据。但朱熹本人的思想始终处于发展之中,不同时期的看法有所不同,包括对北宋道统传承人物的确认。此外,儒家道统到了南宋该如何继续传承,也是一个见仁见智的问题,于是后世就有了各种各样的理解。如宋理宗端平年间(1234-1236)常熟县学供奉的六先生,虽然数量上与朱熹所谓“六先生”相同,但却是将北宋的康节、涑水二人换成了南宋的晦庵、南轩,以至于我们不能完全确定理宗淳祐辛丑元年(1241)各州县学所建六先生祠供奉的是哪几位。至于后来供奉的九先生,显然是受了朱熹的影响,由朱熹《六先生画像赞》中的六位北宋道学先生,加上南宋道学代表人物朱熹、吕祖谦、张栻,共同组成了“九先生”,这九人都是朱熹撰写过画像赞的,也是有可能自南宋以

① 《近思录》卷14,第355页。

② [宋]罗大经:《鹤林玉露》卷3,王瑞来点校,北京:中华书局,1983年,第293页。

③ 朱熹:《答方伯谟》书八,《晦庵先生朱文公文集》卷44,第2015页。

④ [清]钱大昕:《十驾斋养新录》,陈文和、孙显军校点,南京:江苏古籍出版社,2000年,第410页。从钱著另一《六先生》条可知,以上记载出于《琴川志》及《玉峰续志》。

来一直有画像流传的。

供奉祭祀“九先生”的做法在元代至明初都很流行，元人薛有谅有《九先生祠上梁文》，所谓“九先生”即指濂溪、明道、伊川、康节、横渠、司马文正、南轩、吕太史、朱晦庵九人，并认为“至朱晦庵，始为大备”，“历于千载，实为九人”。^①明初大儒宋濂有《宋九贤遗像记》，在详细描述濂溪周子、程子、伊川程子、康节邵子、横渠张子、温国公司马子、晦庵朱子、南轩张子、东莱吕子九人的具体相貌后说：“天生九贤，盖将以兴斯道也。今九原不可作矣，濂寤寐思之而无以寄其遐情，辄因世传家庙像影，参以诸家所载，作《九贤遗像记》。时而观之，则夫道德冲和之容，俨然于心目之间，至欲执鞭从之有不可得。”^②宋濂侧重在诸贤外貌的生动描写，以至于后人将这篇《宋九贤遗像记》归为小说之列，但依然显现了朱熹的巨大影响，让我们想起朱熹那些意味深长的画像赞。

四、结 语

传统儒学思想发展到宋代出现了崭新的面貌，道统被重新建构，宋代道学谱系也逐渐清晰起来，而最终朱子学派取得了领导地位。我们在慨叹历史为何是这样而不是那样的时候，应该明白个中原因其实是十分复杂的，必然的偶然的因素均或存在，三言两语难以说清。但有一点可以肯定，就是我们今天可以通过阅读古代丰富的文献典籍，尽可能地还原历史，特别是探寻那些意味深长的历史细节，或许可以从中发现某些被忽略的重要方面。

相比同时代人，朱熹的知识构成是健全的，思维是敏捷的，感受力是丰富的，行动也是果敢的。正如他充分运用当时先进的雕版印刷技术大量编刻儒家典籍以推广其思想文化主张一样^③，他也成功地运用绘画艺术方式促进了道学系统的建立和儒学思想的昌明光大。

人物肖像画在宋代秉承了古代绘画传统而呈现出特别兴盛的局面，出现一批画像高手。写真传神成为士大夫乐于参与其中的一件事情，虽然他们大多不能亲自作画，但却热衷于撰写画像赞。画像以及与此相结合的画像赞充分满足了士人自我审视的心理需求，同时也成为他们之间相互品评的绝好方式。以朱熹为代表的南宋道学家通过画像和画像赞的形式，揽镜自鉴，彼此打量，深化了自我认知和自我反省，同时也加强了对整个道学群体的认同感。不仅如此，他们还充分意识到图像所特有的宣传感化作用，在青年学子聚集的书院学府中摹刻、摆放北宋著名道学家画像，再配以精心撰就的画像赞文，使得儒学思想和道学传统深入人心。

图像可以证史，图像本身就是历史，甚至可以成为思考的一种方式，配以画像赞或题诗的中国传统绘画方式进一步提供了这样的可能。朱熹《六先生画像赞》与其《伊洛渊源录》、《近思录》等著作一道，体现了他对宋代道统传承的思考，而以朱熹为首的南宋道学家的一系列自题画像赞及他人画像赞，为后世展示了“圣贤气象”的生动范本。即使众多画像在历史长河中湮没无存，但我们依然无法忽视它们曾经的存在以及在思想史上所起的巨大作用。

（责任编辑 朱剑）

① 薛有谅：《九先生祠上梁文》，李修生主编：《全元文》卷555，南京：江苏古籍出版社，2000年，第298页。

② [明]宋濂撰、罗月霞主编：《宋濂全集》，杭州：浙江古籍出版社，1999年，第2010页。

③ 拙文《朱熹刻书的特色》（《艺衡》第三辑，北京：国家图书馆出版社，2010年，第30-45页）论述了这一问题。