

July 2021

On Liu Yin's Idea of "Relaxing in the Study of Cultural Arts" and Literary Thoughts

Wanli Yang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Yang, Wanli. 2021. "On Liu Yin's Idea of "Relaxing in the Study of Cultural Arts" and Literary Thoughts." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (4): pp.59-69. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss4/12>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

刘因的“游艺”之学与文艺思想

——兼论理学“流而为文”现象的书画视域

杨万里

摘要：元初理学家刘因不仅于义理之学有所自得，且致力于游艺之事，诗文创作外，在书画琴棋等方面均有高深造诣。他不仅明确提出了“艺是小学工夫”的理念，而且首次将作为今人之“艺”的诗文书画与古人的“六艺”之教对接起来，进一步提升了文艺在道学事业中的地位。在“游艺”实践中，他将“观物”思想与格物致知精神贯彻沦浚其间；而且将自己的归隐情志安放于艺术世界，表现出“适意玩情”的游艺态度。形神兼备的绘画观念和尚古的书学取向是刘因文艺美学的集中体现，但其终极旨趣却指向同一妙境——“天”。在致事理之广大而尽艺术之精微的努力中，刘因理学家身份意识与文艺家的艺术素养得以淋漓尽致地展现。可见，元代理学家更为热情地接纳文艺，在诗文书画游艺中也留下了大量的优秀作品和理论主张，更为深入地向文艺领域输入理学的思维方式与价值理念，从而影响着元代文艺思潮走向。所以，书画游艺之学理应被纳入理学“流而为文”现象的考察视域。

关键词：刘因；游艺；题画诗；文艺思想；流而为文

作者简介：杨万里，文学博士，山西大学文学院副教授，主要从事中国文艺思想史研究。通讯地址：山西省太原市坞城路92号山西大学文学院，030006。电子邮箱：yangwanli1026@163.com。本文为国家社科基金青年项目“宋明理学家‘游艺’之学与文艺思想研究”[项目编号：17CZW021]的阶段性成果。

Title: On Liu Yin's Idea of "Relaxing in the Study of Cultural Arts" and Literary Thoughts

Abstract: Liu Yin (1249—1293), a Neo-Confucian scholar in the early Yuan dynasty, had achievements not only in the Neo-Confucianism, but also in literature, calligraphy, painting, zither and chess. He proposed the concept that "arts are fundamental practices", and for the first time compared literature and arts to the "six arts" in the ancient times, enhancing the status of arts in Neo-Confucianism. In his practice of cultural arts, Liu connected the thought of "observing things" with the spirit of "acquiring knowledge through observations of things". Furthermore, he expressed a desire for secluded life in the artistic world, showing a relaxed attitude towards art. He thought that painting should unite form and spirit, and calligraphy should follow the example of the ancients. While these embodied Liu Yin's artistic aesthetics, his ultimate purport pointed to "naturalness". Liu Yin's consciousness of his identity as a Neo-Confucian scholar and an artist was clearly displayed through his efforts to investigate things and to relax in arts. It can be seen that the Neo-Confucian scholars in the Yuan dynasty were more enthusiastic about literature and art. As a result, a large number of literary and artistic works and theories were reserved. They inculcated the field of literature and art with Neo-Confucian way of thought and value more deeply, influencing the trend of literary and artistic thought in the Yuan dynasty. Therefore, painting and calligraphy should be included in the explorations of the Neo-Confucian phenomenon of "flowing into literature".

Keywords: Liu Yin; relaxing in cultural arts; poems inscribed on paintings; literary and artistic thought; flowing into literature

Author: Yang Wanli, Ph. D., is an associate professor at the School of Chinese Language and Literature, Shanxi University. His research interest is the history of Chinese literary thought. Address: School of Chinese Language and Literature, Shanxi University, 92 Wucheng Road, Taiyuan 030006, Shanxi Province, China. Email: yangwanli1026@163.com This article is supported by the Youth Project of the National Social Sciences Foundation (17CZW021).

元初理学家刘因(1249—1293年),字梦吉,保定容城人,“尝爱诸葛孔明静以修身之语,表所居曰‘静修’”(宋濂等 4008),故得“静修先生”之号。其学术思想深受家学与北方学术环境的影响,“出江汉之传,又别为一派”(黄宗羲 3020),与许衡、吴澄鼎足而三。难得的是,刘因不仅于性理之学有所自得,且致力于诗文书画并取得高深造诣。前人对其诗文成就已有较多关注,往往推赏其为开元代诗文风气之先的人物。^①但他的书画游艺实践以及由此而呈现的文艺观念却尚未引起足够重视。即使有学者注意到其文集的近百首题画诗,如王韶华《元代题画诗研究》等,但他们主要对其思想内容作分析。而刘中玉《混同与重构:元代文人画学研究》等虽涉及刘因的绘画理论,但仅对其形神观念略作介绍。有的学者甚而指出:“刘因在文艺理论上,除了形神关系外(《书东坡传神记后》),没有明确提出什么主张。”(黄琳 31)事实上,刘因在书画、琴棋、器物等方面的游艺活动中,提出了诸多颇具个性的文艺观念,这不仅可以丰富我们对其人格性情与文艺思想的理解,也有助于我们深入认识元代理学“流而为文”的时代现象。

一、“艺是小学工夫”及新“六艺”的提出

宋代理学家普遍重视早期儒家的“六艺”之教,却始终对诗文、字画、琴棋等保持警惕,多认为其有妨道学事业(杨万里 139—145)。刘因的进步之处在于,他认识到了世变所带来的“艺”之内涵的变化,首次将诗文书画与古人的“六艺”之教对接起来,从而提升了文艺的地位。

“游艺”之学是在孔子“游于艺”的基础上被提出的,古人之所谓艺多指“六艺”之教。如刘宝楠《论语正义》引何晏注解之语曰:“艺,六艺也。不足据依,故曰游。”(257)明确了“艺”之地位居末的基本认识,这也是北宋理学家重道轻文的主要依据。南宋理学家在濡染文艺和精思义理的过程中对“游于艺”之精神内涵有了更为深入的思考,朱熹指出:“游者,玩物适情之谓。艺,则礼乐之文,射、御、书、数之法,皆至理所寓,而日用之不可阙者也。朝夕游焉,以博其义理之趣,则应务有余,而心亦无所放矣。”(《四书章句集注》94)其对“游于艺”的解读彰显出鲜明的格物穷理意识。

陆九渊高足杨简的阐释则颇能代表其时心学家之游艺观念,其《论〈论语〉》曰:“艺谓礼、乐、射、御、书、数,亦非道外之物。虽非学者所当急,而非学者所当弃。高明之士悦以为末务而弃之,亦非道之全,故卒曰‘游于艺’,是谓‘彝伦攸叙’。”(杨简 11)可见,南宋学人多将“游于艺”阐释为儒门需要掌握的六种伎艺,并认识到“游艺”之学虽处末端而不可或缺的意义。这些都对刘因的“游艺”观念有着直接影响。

刘因《四书集义精要》对“游于艺”有着详细阐发,颇能体现其道与艺之观念。他说:“自‘志于道’至‘依于仁’是从粗入精,自‘依于仁’至‘游于艺’是自本兼末。能‘依于仁’,则其游艺也盖无一物之非仁矣。[……]艺虽小学,至‘依于仁’既熟后,所谓小学者,至此方用得它。”(刘因,《四书集义精要》227)依仁为游艺之本,游艺为仁体之用。其逻辑关系在于,天体物而不遗,万事万物无非一理。天理流而为人文,仁者浑然与万物同体,即仁体事无不在也,如此则游艺亦是体仁工夫。联系其由道至仁为由粗入精的解读来看,作为小学的“艺”终极旨归仍在修道上。重视为学次第,是刘因学术思想的一大特点。他进一步指出:“艺是小学工夫。若说先后,则艺为先而三者为后;若说本末,则三者为本而艺为末,固不可徇末而忘本。习艺之功固在先,游者从容潜玩之意又当在后。文中子说:圣人志道、据德、依仁,而后艺可游也。此说得好。”(227)他认为,就本末言,艺处“三者”之末端;然论先后,习艺作为小学工夫,又是“三者”之起点。圣人先立其本,而后游艺无所不至。作为圣人的孔子即是多才多艺的代表,对此刘因说:“盖圣人主于德,固不在多能。然圣人未有多能者。夫子以多能不可以律人,故言君子不多见,尚德不尚艺之意,其实圣人未尝不多能也。”(256)孔子以其多能固能成圣,又因其大本既立,故其于艺能自可从容潜玩,多出一份圣人气象。刘因又说:“圣人本领大,故虽是材艺,他做得自别。只且如礼,圣人动容周旋,俯仰升降,自是与他人不同。如射亦然。”(255)由此可见,刘因对“游于艺”的解读在继承前人基础上又有所推进,明确提出“艺是小学工夫”的主张,进一步肯定了游艺之学在道学事业中的阶梯意义。

如果仅是将“游艺”之学停留在传统的“六

艺”之教上,虽极力逼近孔子“游于艺”的本意,但仍具有时代的局限性。刘因的超越之处在于,他对于世变而“艺”亦变的现实有着清醒的认识,并努力将古今之艺对接起来,作出更具实际意义的延伸。刘因在《叙学》中说:

孔子曰:志于道,据于德,依于仁矣,艺亦不可不游也。今之所谓艺,与古之所谓艺者不同。礼乐射御书数,古之所谓艺也,今人虽致力而亦不能,世变使然耳。今之所谓艺者,随世变而下矣,虽然,不可不察也。诗文字画,今所谓艺,亦当致力,所以华国,所以藻物,所以饰身,无不在也。(《静修先生文集》6)

他认为,古今之艺的内涵在当时已有所不同,古之艺已不适宜当下的时代环境,今之士人所崇尚的是诗文字画,或可谓之为文人化之后的新“六艺”。士不可不游艺,古今同然,今之艺华国、藻物、饰身的作用不可忽视。文之于国而言自是一种盛世祥瑞的象征,所谓“天畀以文,用瑞斯世”(《静修先生文集》89)。于物之美与身之修而言,藻饰之文亦无所不在。可见,刘因对“游艺”之学审美功能的推崇,“超越了理学家的眼界,突破了传统儒家文艺观念,是很有美学理论价值”(张晶 70)。有学者指出:“他把历来为儒者贱视的‘诗、文、字、画’所谓‘末技’‘小道’与孔子重要的教育内容‘六艺’也即礼、乐、射、御、书、数等同,以‘六艺’为‘古之艺’,而诗文书画则是‘今之艺’。‘六艺’对古人有多重要,诗文书画对今人也就有多重要。”(查洪德,《北方文化背景下的刘因》76)诚然,这位学者看到了刘因在理论层面提升艺之地位的贡献,但据此得出他将古今之艺等同对待的结论却值得商榷。刘因实在已经认识到诗文字画与古之“六艺”相比有所下移的趋势,并表示出些许无奈心理。而且从游艺功能上来说,古之艺可以涵养性情而优入圣域,今之艺却更多停留在藻饰层面,两者自然不可同日而语。

因此,诗文字画固非学者所当弃,然但当自寓而已,不可陷溺其中以致移夺情志。在《辋川图记》中,刘因首先赞美了王维之画具有坐穷泉壑的畅神怡情之功,但转而叹曰:“物之移人,观者如是,而彼方以是自嬉者,固宜疲精极思,而不知

其劳也。”(《静修先生文集》40)可见其对绘画之事的警戒心理。然他所批评的并非画艺本身,而是士人沉溺自嬉的态度。他说:

呜呼,古人于艺也,适意玩情而已矣。若画,则非如书计乐舞之可为修己治人之资,则又所不暇而不屑为者。魏晋以来,虽或为之,然而如阎立本者,已知所以自耻矣。维以清才位通显,而天下复以高人目之。彼方偃然其前身画师自居,其人品已不足道。然使其移绘一水一石一草一木之精致,而思所以文其身,则亦不至于陷贼而不死,苟免而不耻,其紊乱错逆如是之甚也。(《静修先生文集》40)

再次指明,作为今之艺的书画之事,其重要性难以与作为修己治人之资的古之艺比肩而论,今之艺在古人是“不暇”与“不屑”为之的。其《静华君张氏墨竹诗序》中也有类似表达:“古之男女各有学,其所学亦各有次第,而莫不以德行为本。如男子之所谓六艺,女子之所谓妇工,虽皆其所当能,而必用之者,亦各居其末焉。[……]而况后世之所谓书札绘画,虽男子亦所不暇者,而妇人又安得而与之哉。”(《静修先生文集》35—36)在刘因看来,王维之以画师自居,以画艺“自名”“自负”,与阎立本相比其人品又在下矣,但如果他能将古人游艺以“修己治人”的精神移之于绘画之事,而“思所以文其身”,则亦不至于有后来之紊乱错逆。此处的“文”正如“文之以礼乐”之“文”,“修己治人”之“修”,最终指向的还是“人之大节”的完善。

由此可见,刘因不仅重视“六艺”之教,提出“艺是小学工夫”的理念,且将由古之“六艺”流变而来的诗文字画琴棋等新“六艺”也纳入士人致力的范围之内,主张以今艺行古艺之事,成古人之功,从而延续古人“游艺”志道的精神传统。

二、“游艺”实践中的观物思想与格物致知精神

在理学思想上,刘因兼综各家,而于邵雍、朱熹尤为服膺。故苏天爵称其学术“本诸周、程,而

于邵子观物之书,有深契焉”(110);当代学者论及刘因时,则多认为其继承了朱子的“即物穷理”之学(蒙培元 154—160)。^②在此需要强调的是,邵雍的“观物”思想与朱熹的“格物致知”之学不仅深刻影响了刘因的为学精神,也渗透进其诗文创作和书画游艺的实践中。

在题画时,刘因习惯以即物穷理的思维方式去观察画中景物,以物观物,随处体认天机。其《百蝶图》诗云:“芳蝶具百种,幽花散红翠。道人观物心,一一见春意。”(《静修先生文集》202)从芳蝶红翠之中见出天地生生不息之德,正是其看画的动机与体验。静观物象本是理学家日常的修养功夫,刘因《野兴》诗云:“静中见春意,动处识天机。”(145)其《杂诗五首》之三云:“天教观物作闲人,不是偷安故隐沦。”(220)这种观物思维被刘因移植于艺术世界,随即以理性精思代替了艺术审美,从而获得了更高层次的精神愉悦。如其为屏上所画草虫螳螂、蜗牛、蝼蛄和螽斯分别题诗云:

逢物即能产,其滋乃尔蕃。不知何所积,拟欲问乾坤。

背上穹庐好,问虫谁汝施。始知天地内,栋宇匪人为。

后利前还涩,阴阳体段分。不须观兔尾,即此见羲文。

阳施阴专受,精醇物始真。虫鱼能解此,聊用比振振。(《静修先生文集》203—204)

屏风上点缀的草虫,自可看作特殊媒介的图画。刘因此四绝句意在传达其从每一草虫身上所观察到的物情与性理,真所谓“理融而旨远”。而且,刘因的观物、格致并非局限于具体的物理层面,往往能够推及人事,进而上升至天理的体认。如通过蜗牛背上的“穹庐”联想及人世间的“栋宇”,从而体贴出一个“匪人为”的天理存在。诗中乾坤造物、阴阳交感,无疑是刘因理学思想的映射。

作为世界本源的“阴阳”“乾坤”,又常被刘因称为“天化”“气机”“理”“天”等。在《宣化堂记》中,刘因集中阐释了“天化”论思想:“大哉化也,源乎天,散乎万物,而成乎圣人。”(《静修先生文集》36)全文分别从自然与人文两个系统进行演

说,认为造化宣而为阴阳五行,继而为物、为人,终而为人伦、礼乐。就本体论来说,“理”与“天”同在阴阳五行之先,可谓“同出而异名”。正如有的学者所说:“刘因以‘理’为宇宙本体,也就是以‘天’为宇宙本体。”(陈谷嘉 122)他在题画时也常表露“天化”论主张,如《神农画像赞》云:“天初生民,粒食已成。如人育子,种与俱生。于赫炎皇,继天而已。圣德神功,止于如此。”(《静修先生文集》89)《尧民图三首》其二云:“风气初开理渐融,画图犹见帝无功。意长世短成何事,谁及乾坤再日中。”(213)对于传说中始教民耒耜的神农氏,刘因认为其圣德止于“继天”而已。因为上天在生民之初,粮食与之俱生,并非神农之功。《尧民图》中也说,混沌凿破而天理渐融,鸢飞鱼跃,各适其性。这种“融溢通畅,交欣鼓舞,无所间隔,无所壅蔽”(37)的理想状态,皆天化而成,圣人承天化而立人化者也,尧帝何功于民焉?“帝力”何敢与“天恩”争功?“要从人力外,推见事机先”(146),是刘因看画题诗时的主要心态。除绘画外,书法、器物等皆被刘因视作静观格致的对象,正所谓:“鄙事虽云琐屑,然孰非天理之流行者?”(《四书集义精要》256)譬如,刘茂之送给他两个漆砚,摩挲赏玩之后,他从中悟出了阴阳开阖之理:“砚漆未为贵,形古天森罗。夜月碧落影,秋风寰海波。茫茫两仪根,日月东西柯。环中方寸地,乐境涵天和。弄丸恣游戏,观物供研摩。”(《静修先生文集》140)方寸之间却能演绎乾坤万象,因此他欣喜地将其命名为“先天砚”,并从中观摩天机。

破除耳目之见和好恶之心,从而得窥万物性理与世事规律,是邵雍“以物观物”思想的核心精神。《伊川击壤集序》中说:“诚为能以物观物,而两不相伤者焉,盖其间情累都忘去尔。”(邵雍 180)在《观物内篇》中他也指出,唯有圣人才能“以一心观万心,一身观万身,一物观万物,一世观万世”(7)。可见,邵雍所谓观物,并非限于自然物质世界,亦涵括对世运更替与精神世界的分析。这对刘因的历史观念与观世方式也有着深刻影响,他在题写前朝文物及历史题材图画时,往往以冷静之眼与理性之思,推察世运和气机。如七绝《金太子允恭墨竹二首》:

墨竹犹堪验一班,金源文物见当年。

博山烟暖春闺静，却笑承乾嗜好偏。

手泽明昌秘阁收，当年缙袞为谁留。

露盘流尽金人泪，应恨翔鸾不解愁。

（《静修先生文集》219）

看似在怀念金源盛日，实则颇有借观画机缘，考论历史盛衰的意味。完颜允恭之画技“破墨挥洒余神功”（《静修先生文集》127）如何？“墨竹以来凡马空”（127—128）又怎样？偏好于此，玩物丧志，终当亡国。帝王痴迷小艺而忽其大道，则国运顿衰。再如《宋理宗南楼风月横披二首》：

试听阴山敕勒歌，朔风悲壮动山河。

南楼烟月无多景，缓步微吟奈尔何。

物理兴衰不可常，每从气韵见文章。

谁知万古中天月，只办南楼一夜凉。

（《静修先生文集》218）

与北方雄劲壮阔、气骨豪迈的诗风相比，南宋皇帝流连西湖烟月的“缓步微吟”尽显纤弱衰微之态。即使将宋理宗的“并作南楼一夜凉”与宋太祖的“才到天中万国明”相比，也早已不复开国气象，赵宋亡国势在必然。对南宋皇帝沉溺诗画小道而不知培养君主德行的现象，刘因多有深沉的诗句进行批评与慨叹，又如《题宋理宗诗卷后》：“临江酹酒男儿事，谁向深宫正赋诗。”（《静修先生文集》226）《宋度宗熙明殿古墨》：“君王弄墨熙明殿，不觉江头度白雁。”（127）这些诗看似寄寓着他“哀金”“哀宋”之情，^③实则由诗画艺术之气韵，贯通国家政治之气运，他最终鉴知的正是“兴衰不可常”的“物理”。其《游高氏园记》中曾言：“天地之间，凡人力之所为，皆气机之所使。既成而毁，毁而复新，亦生生不息之理耳，安用叹耶！”（46）可见，对于历史的轮回、政权的更迭，刘因表现出来的更多的是观世时的无我与理性。

将观物思想与格物精神贯通于游艺之中，进一步指向的则是“此心透彻”的致知。刘因在题跋书画时往往论及史实，明察义理，以补史臣之缺误，此亦可谓游艺致知之一端。如《资治通鉴》中载有北魏名臣高允劝说出使并州时受贿的翟黑子向魏太武帝拓跋焘自首一事，其中有“有罪首实，庶或见原”（司马光 3942）之语。刘因在《题高允图后》中指出，高允生性忠直，并非侥幸委曲之

人，“庶或见原”之语容易使人错会高允其人，不足以彰显其出于“义理之当然”的本心。于是他说：“此皆史臣不明义理，而于遣辞之际，轻为增损，往往使人忠亮之心，不洒然于天地间，非止允一端而已，读史者，亦不可不知也。”（《静修先生文集》51）从而规劝读史者不仅要博学广闻，还要慎思明辨。再如在《跋鲁公祭季明侄文真迹后》中，刘因指出了《新唐书》中颜真卿世系之误，以及汪应辰的“考之不精”（48），均是乘书画游艺之机，讨论学问，阐发见识。

理学家往往追求由闻见之知上升至德性之知的内圣境界，刘因亦然。针对宋元以来的博古雅趣，他认为真正的好古应是因古人之物而知古人之心，从而慕古人之德。友人田景延收藏有一尊铜器，其形象似为饕餮，但其制作时代一时难以确定。田景延遂依刘敞《先秦古器图》、吕大临《考古图》之例绘出饕餮图。在为其所作《书饕餮图后》中，刘因将饕餮的出现归之于“世运降”“人道晦”的结果，并认为饕餮之列于器，意在戒贪恶之心，世人对其时代不可得而知，“又乌得而知其用也”（《静修先生文集》47）。因此他在《饕餮古器记》中说：

呜呼！人之于古器物也，强其所不可知而欲知之，则为博物之增惑也。舍其所不可知，而特慕其古焉，则为玩物之丧志也。为增惑，为丧志，皆非知好古者也。舍其所不可知者，而求其所可知者，则古人之所以为戒者，在我矣。因其所可慕者，而思其大可慕者，则古人之所以为古人者，在此而得矣。求知是知也，求慕是慕也，则人之于古器物也，固有可为致知之一，明德之端者矣。（《静修先生文集》40）

他认为，一味沉溺于知识考古和单纯慕古而不知古人用意，皆非真正的好古。人之于古器物，应“舍其所不可知者，而求其所可知者”，通过致知进而明德。

刘因题咏书画、鉴赏器物时流露出的艺术见解，看似琐碎，却是其艺术精神的真实载体。而除了在游艺实践中观物与致知外，在艺术世界适意玩情也是其文艺观念的重要主张。

三、归隐于艺术世界以适意玩情

“古人于艺也,适意玩情而已矣”(《静修先生文集》40),是刘因的又一游艺观念。刘因曾于至元十九年(1282年)接受元廷征召,但旋即辞官归乡,绝意仕进。全祖望在《宋元学案》中说:“文靖盖知元之不足有为也。其建国规模无可取者,故洁身而退。”(黄宗羲 3023—3024)当代学者对此也多有探讨,大概认为其经历了一个由积极用世到尊道自尊的过程。^④其闲适自得的高逸情志,除了在大量的隐逸诗中得以抒发外,又常被安放于图画琴棋的艺术世界。

在注目山水画图时,刘因往往被其林泉高致吸引,兴发出一种“添我入图”的强烈冲动。其《范宽雪山》云:“老宽胸次无墨汁,经营惨淡寒生须。秦川名山古壮哉,况复玉立千尺孤。安得晨光满东壁,试看龙烛昆仑墟。赤尘鸿洞天为炉,一丘一壑真吾庐,眼中人物谁冰壶。”(《静修先生文集》130)北宋山水画家范宽主张“师诸造化”,后在终南山终日对景危坐,终成大家。刘因正是在盛赞范宽笔下山川灵秀的基础上,流露出归隐愿望。再如以下几首,《题山水扇二首》其一:“山近雨难暗,楼高秋易寒。凭谁暮云表,添我倚栏干。”(207)《华山图》:“水墨惊看太华苍,梦中千载果难忘。三峰虽乞希夷了,应许刘郎典睡乡。”(224)《孙尚书家山水卷三首》其二:“诸公久矣笑吾贫,是处云山欲结庵。只有皇卿解赞助,画山须画静修翁(原注:谓皇甫安国)。”(225)这些诗皆是刘因观水墨云山画后兴发而作。临图摩挲久之,不觉生出一份结庵其间的想象。这种幻想出的图景排解了现实中的郁氛,也畅通了观者的胸臆,颇有一种“感发志意”及“导情性而开血气”(3)的意味。

在题花鸟画时,刘因欣赏的也多是孤芳自赏之花草和昂藏忘机之禽鸟,以寄托自己高洁自得之情怀。如《琼花图》赞美幽独清疏的琼花:“淮海秀琼枝,独立映千古。”(《静修先生文集》104)《薛稷双鹤图》描绘双鹤与世不争、超群出尘之姿态:“前鹤忘机如易驯,后鹤昂藏不可群。”(121)《僧惠崇柳岸游鹅图》写出群鹅悠闲自适的神情:“河堤烟草柳阴匀,舒雁群游意自驯。”(231)《雁图》一诗则表达了自己与画中之物浑然一体的心

理境界:“梦回烟水寒,鸿雁惊不起。道人心久闲,相忘有如此。”(207)真正做到了玩物之情以得吾之情,尽物之性以适吾之性。

人物故事画则会引发刘因的思古幽情,题画时或激赏画中人物的凛然高节,或仰慕其闲逸自得之趣,或体贴其隐逸之志,真可谓“以一心观万心”了。其《四皓图》云:“虽恋紫芝美,难忘帝力深。驱驰恨臣老,高尚岂初心。”(《静修先生文集》202)认为四皓采芝商山非其初心,从他们眉皓须白之际仍肯驱驰奔走即可见出。在其《幼安濯足图》中有诗句云:“无刀可断华太尉,有死不为丕太中。丹青白帽凛冰雪,高山目送冥飞鸿。”(121—122)写出了管宁不慕富贵、傲视群雄的高蹈形象,与追逐名利的华歆形成鲜明对比。但四皓也好,管宁也罢,其凛然冰雪之姿背后,都有一段欲出不能转而潇洒遨游的心路。刘因将他们引为异代知音,以获得自我情志的适意。而在古代隐逸人物中,他最仰慕的还是陶渊明,其《归去来图》云:

渊明豪气昔未除,翱翔八表凌天衢。
归来荒径手自锄,草中恐生刘寄奴。中年欲与夷皓俱,晚节乐地归唐虞。平生磊磊一物无,停云怀人早所图。有酒今与庞通沽,眼中之人不可呼,哀歌抚卷声呜呜!(《静修先生文集》122)

此诗叙说了陶渊明的出处心迹:早年胸怀猛志,豪气凌云;中年归隐田园,淡泊磊落;晚年鸢飞鱼跃,无所不适。刘因为不能与之携手逍遥于羲皇乐地而抚卷哀歌,令人唏嘘。殊不知,上古之民适意自得的至乐境界正是刘因所向往的,《尧民图三首》其一云:“分得尧天一握多,百年安乐邵家窝。”其三:“平生喜作许东邻,百过摩挲画本昏。”(《静修先生文集》213)能够令其真切体验太和之乐的只有画图了。图像再现了往古世界,观画者便可从当下之维切换至另一重时空,使趋向之心有所安放。

有时,刘因欲结伴而游的竟是一些神仙人物,如《吕洞宾画像》:“微茫洞庭晓,潇洒昆仑秋。海蟾生碧天,相从何处游。”(《静修先生文集》206)《浙江潮图》:“海中仙人冰雪颜,吸风御气非人寰。试问涛头何当还,为我寄声三神山,我欲乘兴

游其间。”(139)对此,有学者认为:“刘因恬退后,存在倾慕释道的情绪。”(王素美 261)其实,刘因这种颇具游仙色彩的作品并不多,或者可视为其偶尔的“出位之思”吧。他对老庄及道教的态度主要是批判,如在《仙人图三首》其一中的怀疑讽刺:“千古谁传海上山,坐令人主厌尘寰。蓬莱果有神仙在,应悔虚名落世间。”其三中的批评憾恨:“怅望皇坟寂寞中,何从事迹得崢峒。可怜千古称黄老,谁识当年立极功。”(《静修先生文集》211)在《庄周梦蝶图序》中对庄子“齐物”思想的辩解:“吾之所谓齐也,吾之所谓无适而不可也,有道以为之主焉。故大行而不加,穷居而不损,随时变易,遇物赋形,安往而不齐,安往而不可也。此吾之所谓齐与可者,必循序穷理而后可以言之。周则不然,一举而纳事物于幻,而谓窈冥恍惚中,自有所谓道者存焉。噫!鹵莽厌烦者,孰不乐其易而为之。得罪于名教,矢志于当时者,孰不利其说而趋之。在正始、熙宁之徒,固不足道,而世之所谓大儒,一遇困折而姑籍其说以自遣者,亦时有之,要之皆不知义命而已矣。”(28)可见,刘因所谓“齐与可”的从容自适,是以循序穷理以至“此心透彻”的道德境界为主宰的。

所以说,刘因游艺时的“适意玩情”带有一定的道学色彩,有别于后代文士之寄志其中,欲以“自负”“自名”的行为;而是如朱熹所谓“玩物适情”者,以导引情志、蒙养德性为归宿,通往的仍是一种性命自得的内圣之境。刘因《曾点扇头二首》其二:“独向舞雩风下来,坐忘门外欲生苔。归时过着颜家巷,说与城南花正开。”(《静修先生文集》223)《燕居图》:“伊川门外雪盈尺,茂叔窗前草不除。要识唐虞垂拱意,春风元在仲尼居。”(223)曾点风乎舞雩之志,颜回箪食瓢饮之乐,伊川门外盈尺之雪,茂叔窗前不除之草,其适意自得之方式各异,而从容衍裕的乐道气象却同。从观览图画到玩味圣贤性情,刘因获得了适意,也涵养了心性。

此外,刘因适意玩情之游艺观念在琴棋艺术方面也有体现。如在《子期听琴图》中,他说:“琴瑟自吾事,何求人赏音。绝弦真俗论,不是古人心。”(《静修先生文集》203)人们普遍认为有了钟子期这一知音,伯牙鼓琴才有意义。但在刘因看来,琴瑟于古人“自吾事”而已,如欲“藉是以求知而传永久,则为外事明矣”(36),后世以“绝弦”

论之,乃是错会了古人之心。又如其《送琴客还池州五首》云:

江左衣冠自昔闻,紫阳遗学竟谁真。
抱琴为向山中听,林下寒栖恐有人。
谪仙胸次九芙蓉,又落人间劫火中。
浦思山哀天不管,为弦吾曲和松风。
过手春风不见痕,曲中悲壮宛犹闻。
明朝无限空山夜,月白风清觉少君。
人物翩翩美少年,不应心事只挥弦。
书中明理琴中趣,更有归鸿目外天。
日暮江东有所思,未须千里寄吾诗。
但看西北浮云尽,是我倚楼闲望时。
(《静修先生文集》233)

既表琴客之高雅风度,又抒不舍幽人之深情。刘因不仅热爱琴艺,也的确称得上是一位绝佳的知音。其中用嵇康“手挥五弦,目送归鸿”之典,劝诫朋友挥弦之心不应只在琴上,而是明理志道之余游心自寓而已。刘因又有七绝《对棋》云:“直钓风流又素琴,也应似我对棋心。道人本是忘机者,信手拈来意自深。”(《静修先生文集》227)隐于棋盘之上,寄寓淡泊之心,忘机绝虑,性命自得,真有所谓“所得之怀,尽赋于笔。意远情融,气和神逸”(邵雍 415)之乐道气象。

在“游艺”实践中,刘因贯注着“以物观物”的思想与格物致知的精神,寄托着归隐于艺术世界的情志,表现出颇具道学色彩的“适意玩情”的游艺态度。在致事理之广大而尽艺术之精微的过程中,又呈现出其颇具个性的文艺审美趣味。

四、作为美学境界的“天”

形神兼备的绘画观念和崇尚复古的书学取向是刘因艺术美学的集中体现,但他在游艺活动中所经常标举的“天机”“天全”“天真”“天理”“天成”等,皆指向同一妙境——“天”。

元时画坛盛行着重神似轻形似的风尚。如汤垕《画鉴》引述赵孟頫之语说:“不求形似,所以出众工之右耳。”(汤垕 422)汤垕自己也主张:“盖花之至清,画者当以意写之,不在形似耳。”(437)自称“平生画卷看多少”(《静修先生文集》231)的刘因却提出了颇具理学色彩的独到见解。他在

《田景延写真诗序》中说:

清苑田景延善写真,不惟极其形似,并与夫东坡所谓“意思”,朱文公所谓“风神气韵之天”者而得之。夫画形似,可以力求,而“意思”与“天”者,必至于形似之极,而后可以心会焉。非形似之外,又有所谓“意思”与“天”者也,亦下学而上达也。(《静修先生文集》34)

所谓“意思”是苏轼在《传神记》中提出的,他从顾恺之的“传形写影,都在阿睹中”(苏轼 401)谈起,又举自己灯下摹写颧颊影子的例子,得出“凡人意思各有所在”(苏轼 401)的结论。又指出,传神与相人一样,必须暗中观察人物自然情态,才能得“其人之天”(苏轼 401)。“风神气韵之天”则出自朱熹的《送郭拱辰序》:“世之传神写照者,能稍得其形似,已得称为良工。今郭君拱辰叔瞻,乃能并与其精神意趣而尽得之,斯亦奇矣。[……]或一写而肖,或稍稍损益,卒无不似,而风神气韵,妙得其天致。”(朱熹,《晦庵先生》3648—3649)朱熹认为,传神写照的最高境界应是在形似基础上,又能写出人物的“精神意趣”,即“风神气韵”,才能“妙得其天致”。“天致”者有似苏轼所称“其人之天”,均指一个人天性本然的意态。郭拱辰所画朱熹大小二像“宛然麋鹿之姿,林野之性”(朱熹,《晦庵先生》3649),也是由外在形似之姿而得其内在天性。而且,刘因“并与夫东坡所谓意思,朱文公所谓风神气韵之天者而得之”(《静修先生文集》34)与朱熹“乃能并与其精神意趣而尽得之”句式非常相似,“并与”二字也透露出形神兼备的绘画观念,其受朱熹之影响可见一斑。作为朱子后学而能取苏轼与朱熹之语合而论之,并最终落脚在“下学而上达”上,足见其以理学规引文艺之用心。

由写真延伸至绘画,刘因又指出形似可以力求,而“意思”与“天”者需在形似之极才能得之,离形则无神。他在《书东坡传神记后》中也曾强调:“形神之所寓也,形不同焉,而神亦与之异矣。”(《静修先生文集》49)在刘因的表述中,由形似到“意思与天”,中间尚有一个“形似之极,而后可以心会”的过程,需要一段下学功夫与一番苦心,此即作者的深厚修养。他曾多次盛赞田景

延,称其有阎立本和李伯时般的画技,更兼经史学问与胸中丘壑,以及对太极之理的探索,最终促成其“千变万化愁神工”(141)的高妙境界。在这几个因素中,又属穷理功夫最为重要,所谓“不是二程穷物理,谁从一发辨天真”(223)。而这番苦心常人是很难体会到的,其《春云出谷横披》云:“笔底天机几许深,云容直欲见无心。苦心只许诗人会,不为题诗亦未寻。”(225)画面天机需要一个由熟而生巧,由巧而入神的过程,所谓“梦云丝雨有形外,郢斤庖刃无心时”(130)。此外,如果作者之性情与所画之物性能契合一体,则更易得其“意思与天”。在《静华君张氏墨竹诗序》中,他说:“君之真静端洁,其气类之合,又有与竹同一天者,故素善墨竹。”(36)张氏与竹同一“天”,故易得竹之“天”。

为戒夫学形似而不至者,刘因在《田景延写真诗序》结尾引诗云:“烟影天机灭没边,谁从毫末出清妍。画家也有清谈弊,到处南华一嗒然。”(《静修先生文集》218)人们更多地注意到刘因将轻视形似的风气归结为清谈之弊,却对首句不够重视。事实上,作为刘因艺术美学的一个重要范畴,“天机”二字多次出现在其画论中,甚至被其视为绘画之魂。如《郭熙山水卷》:“岩姿秋意淡无弦,烟影天机灭没边。”(《静修先生文集》225)《云山晚景图》:“天机浓淡出岩姿,梦境风云入壮思。”(225)《秋烟叠嶂图》:“不传者死不忘存,灭没天机尚有痕。曾向烟霏见真态,依然犹是画家魂。”(238)所谓“天机”正如前文所谓“天化”“天理”者,也即所谓“自然造化”“太极之理”。其《赠写真田汉卿》云:“君不见濂溪先生画出太极图,下笔万物形神枯。又不见伊洛丈人写出先天理,凿破化胎混沌死。灵犀一点透圆光,自然造化随驱使。[……]愿君传写圣贤之蕴,经纬天地之文,穷乾坤无形之理,思风云变化之春。”(141)刘因勉励田景延不要只做一个世俗画工,而要像周敦颐画《太极图》和邵雍写《先天图》一样,以其画笔去驱使自然造化,从万物形神中揭示乾坤无形之理。其“天机”的提出,既继承了苏轼和朱熹的思想又有所发展,相当于在形神之上又安置了一个更高境界的存在。或称为“天成”:“形声感物即天成,善恶因心有相生。”(189)或称为“天全”:“急著新诗欲收领,已从惨淡失天全。”(225)

能画出万物形神者,即能入气韵生动之境,刘因对此深信不疑。气韵生动本是谢赫六法之一,也是绘画的最高境界,其关键在于传神。杨维桢《图绘宝鉴序》曰:“传神者,气韵生动是也。如画猫者,张壁而绝鼠;大士者,渡海而灭风;翊圣真武者,叩之而响应;写人真者,即能得其精神。若此者,岂非气韵生动机夺造化者乎?”(杨维桢 1)刘因在观画时总能够体会到这种如真似幻的感觉,如观赵生所画水墨虎而生挽弓之想:“先生眼花臂犹健,闻虎有真心愈雄。声弦寄目黄芦东,人言此是高堂中。”(《静修先生文集》130)观牧牛图而有唤童之念:“前头恐有桃林路,百唤溪童不解应。”(226)观金太子允恭唐人马图而生揽辔之意:“房星流光忽当眼,径欲揽辔秋风前。”(124)观画猿而听见猿鸣之声:“万古西山只月明,画中依约晓猿鸣。”(238)激赏气韵生动之余,刘因有时又流露出理学家的下学上达意识,如在《李伯时马》中说:“足不能行气自驰,天机深处几人知。世间无物能形此,除我南窗兀坐时。”(225)以画中之马的形止气驰,比喻自己的静坐功夫。

刘因在游艺活动中又有强烈的崇古倾向,尤其在书论中体现得最为明显。他在《叙学》中感叹道:“字画之工拙,先秦不以为事,科斗、篆、隶、正、行、草,汉氏而下,随俗而变,去古远而古意日衰。”(《静修先生文集》7—8)随后进入“变态百出,法度备具”但“颠倒侧媚,惟妍而已”(26)的书法时代。不过,推崇篆隶古意和钟鼎骚雅,尚属刘因书美思想之外在表现,其精神旨趣仍是“天”之美境。正如他在《篆隶偏傍正讹序》中所说:“夫古人之于为书也,点画颠末,方圆曲直,一出于法象之自然,非可以容一毫人力于其间者。”(25)所谓“法象之自然”者,即不去布置安排的“天真”之态。他在《元章论书帖》中说:“书家豪猛见世变,寥寥钟鼎今几尘。古人胸次无滞迹,意外萧散余天真。”(137)这种“天真”正得于“天理”与“道心”,又表现为一种“正大淳厚”之美,后世之书工巧愈极则离此愈远。他在《题娄生平钺模本后》中说:“自污尊杯饮而有器皿,自器皿而有文饰,自文饰而有如此。至有如此(绝巧)者,考其世尚未远也,而来者无穷焉。将止于如此而已耶?将变而益以文耶?抑亦将反古人创物适用正大淳厚之制也。”(52)又以牡丹花之娇艳为喻曰:“世变日以文,花卉亦应尔。悬知太古时,其美未如

此。”(204)总之,刘因的政治理想与文艺美学旨趣皆指向上古三代,其背后的思想根源则是对天理渐融、风气初开时期鸢飞鱼跃、性命自得之典范秩序的追慕。

余论:理学“流而为文”现象的书画视域

《宋元学案》卷八十二《北山四先生学案》中载清人黄百家之语曰:“金华之学,自白云一辈而下,多流而为文人。夫文与道不相离,文显而道薄耳,虽然,道之不亡也,犹幸有斯。”(黄宗羲 2801)其实“流而为文”的现象并非金华学派所独有,而是“元代学术带有共性的问题”(查洪德,《元代理学》36)。这一现象虽引起诸多学者的注意,但考察范围基本限定在诗文领域,对元代理学家亦有所致力书画艺术却缺少应有的重视。殊不知,元代确实出现了众多具有深厚艺术素养的理学文艺家,如刘因、吴澄、虞集、黄潜、柳贯等。他们在文集中保留了较多题画论书的作品,俨然是一个不容忽视的文艺集团。而且,理学家语境中“文”之范围往往比较宽泛,并非仅限于文章之学,书画技艺之事亦在其中。因此,书画艺术理应被纳入理学“流而为文”现象的考察视域。进一步说,理学家之学术精神也经常贯彻于游艺实践中,“道之不亡”者,亦应有其游艺之学的一份功绩。

比较而言,南宋理学家即使广泛参与诗文书画等文艺活动,也绝少直接针对艺术工巧作出评论,而往往将视角着落在作者的人格修养方面。^⑤但元代理学家则冲破了理学对文艺所固有的警惕心理,更为深入地理解和接纳文艺,并以艺术家的手眼进行创作和开展批评。随着元代理学“流而为文”现象的蔓延,理学精神对文艺思想的浸润也更为深刻了。一者,元代理学家更为重视诗文书画作为“小学工夫”接续古人“六艺”之教的功能意义,给予了“游艺”之学回归道学事业的空间,并赋予其作为专门之学“亦当致力”的地位。二者,元代理学家更为深度地向文艺领域输入思维方式与价值理念,从宏观的本体论、主体论,到具体的创作论、批评论和审美论,理学思想对艺术精神的规范和导引可谓无孔不入,深刻影响着文艺思潮的发展走向。正如刘因所说:“夫道无时而不可有,无处而不可在也。”(《静修先生文集》21)

注释[Notes]

① 无名氏《静居绪言》云：“李庄靖(俊民)、刘文靖(因)起宋季之狭陋，开元始之风华。”参见郭绍虞编：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第1684页。另见，杨镰：《元诗史》，北京：人民文学出版社，2003年；王素美：《刘因的理学思想与文学》，北京：人民出版社，2004年；商聚德：《刘因评传》，南京：南京大学出版社，2011年。另有张晶、查洪德、黄琳等人的论文，均对刘因诗文有深入探讨。

② 此外，商聚德《刘因评传》也认为刘因的学术倾向为“是朱非陆”，“自觉地遵循着朱熹的道路前进”。(商聚德 277-279)

③ 《宋元学案》卷九十一《静修学案》指出：“文靖生于元代，见宋、金相继而亡，而元又不足为辅，故南悲临安，北恫蔡州，集贤虽勉受命，终敝屣去之，此其实也。”商聚德则认为刘因“的确有较浓的‘恋金’情绪”，但“哀宋”之说并不成立(商聚德 97-108)。

④ 参见徐子方：《元代文人心态史》，天津：天津人民出版社，2015年，第131-138页；商聚德著：《刘因评传》，南京：南京大学出版社，2011年，第72-82页；王忠阁：《爱闲元不为青山——也谈刘因的隐逸》，《河南大学学报》5(1999)：58-63。

⑤ 参见杨万里：《翰墨与道德：论真德秀重主体品格的文艺思想》，《韩中言语文化研究》44(2017)：55-72；杨万里：《朱熹文艺批评实践对主体人格的彰显》，《广州大学学报》9(2014)：66-71。

引用作品[Works Cited]

陈谷嘉：《元代理学伦理思想研究》。长沙：湖南大学出版社，2010年。

[Chen, Gujia. *Researches on the Ethical Thought of Neo-Confucianism in the Yuan Dynasty*. Changsha: Hunan University Press, 2010.]

黄琳：《论元初诗人刘因的诗歌创作成就》，《四川师范大学学报》6(1992)：30-37。

[Huang, Lin. “The Achievement of the Early-Yuan Poet Liu Yin.” *Journal of Sichuan Normal University* 6(1992)：30-37.]

黄宗羲：《宋元学案》，全祖望补修。北京：中华书局，1986年。

[Huang, Zongxi. *Scholarly Annals of the Song and Yuan Dynasties*. Ed. Quan Zuwang. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]

刘宝楠：《论语正义》，高流水点校。北京：中华书局，1990。

[Liu, Baonan. *A Critical Interpretation of Analects of*

Confucius. Ed. Gao Liushui. Beijing: Zhonghua Book Company, 1990.]

刘因：《四书集义精要》，《景印文渊阁四库全书》第202册。台北：台湾商务印书馆，1986年。第149-329页。

[Liu, Yin. *Essentials of the Four Books. Facsimile Reprint of the Wenyuan Library Edition of the Complete Collection of the Four Treasures*. Vol. 202. Taipei: The Commercial Press, 1986. 149-329.]

——：《静修先生文集》。北京：中华书局，1985年。

[——. *Collected Prose Writings of Liu Yin*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.]

蒙培元：《理学的演变：从朱熹到王夫之戴震》。北京：方志出版社，2007年。第154-160页。

[Meng, Peiyuan. *Evolution of the Neo-Confucian Culture: From Zhu Xi to Wang Fuzhi and Dai Zhen*. Beijing: Publishing House of Local Records, 2007.]

商聚德：《刘因评传》。南京：南京大学出版社，2011年。

[Shang Jude. *A Critical Biography of Liu Yin*. Nanjing: Nanjing University Press, 2011.]

邵雍：《邵雍集》，郭彧整理。北京：中华书局，2010年。

[Shao, Yong. *Collected Works of Shao Yong*. Ed. Guo Yu. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]

司马光编著：《资治通鉴》，胡三省音注。北京：中华书局，1956年。

[Sima, Guang, ed. *Comprehensive Mirror in Aid of Governance*. Ed. Hu Sanxing. Beijing: Zhonghua Book Company, 1956.]

宋濂等：《元史》。北京：中华书局，1976年。

[Song, Lian, et al. *The History of the Yuan Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1976.]

苏轼：《苏轼文集》，孔凡礼点校。北京：中华书局，1986年。

[Su, Shi. *Collected Essays of Su Shi*. Ed. Kong Fanli. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.]

苏天爵：《滋溪文稿》，陈高华、孟繁清点校。北京：中华书局，1997年。

[Su, Tianjue. *Manuscript Essays from Zixi*. Eds. Chen Gaohua and Meng Fanqing. Beijing: Zhonghua Book Company, 1997.]

汤垕：《画鉴》，《景印文渊阁四库全书》第814册。台北：台湾商务印书馆，1986年。第419-440页。

[Tang, Hou. *Guide on Painting. Facsimile Reprint of the Wenyuan Library Edition of the Complete Collection of the Four Treasures*. Vol. 814. Taipei: The Commercial Press, 1986. 419-440.]

王素美：《刘因的理学思想与文学》。北京：人民出版社，

- 2004 年。
- [Wang, Sumei. *Neo-Confucianism and Literature of Liu Yin*. Beijing: People's Publishing Press, 2004.]
- 杨简:《慈湖先生遗书》卷十一,《四明丛书》第4集,张寿镛辑,民国二十五(1936)年。
- [Yang, Jian. *Posthumous Works of Yang Jian*. Vol. 11. *Series of Books from Siming*. Vol. 4. Ed. Zhang Shouyong. Edition in 1936.]
- 杨万里:《宋代理学家的文艺本体论——以诗文书画为中心的 综合考察》,《东南大学学报》2(2018): 139—145。
- [Yang, Wanli. “On the Concept of Literary Ontology of the Song Neo-Confucian Scholars: Focusing on Poetry, Prose, Calligraphy and Painting.” *Journal of Southeast University* 2(2018): 139—145.]
- 杨维桢:《图绘宝鉴序》,《画史丛书》第二册,于安澜编。上海:上海人民美术出版社,1963年。第1页。
- [Yang, Weizhen. “Preface to the History and Theory of Painting.” *Series of the History of Painting*. Vol. 2. Ed. Yu Anlan. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1963. 1.]
- 查洪德:《北方文化背景下的刘因》,《文学遗产》3(2002): 71—82。
- [Zha, Hongde. “On Liu Yin: Presenting under the Background of the Northern Culture.” *Literary Heritage* 3(2002): 71—82.]
- :《元代理学的“流而为文”与理学文学的两相浸润》,《文学评论》5(2002): 35—39。
- [——. “The Neo-Confucian Phenomenon of ‘Flowing into Literature’ in the Yuan Dynasty and Mutual Infiltration of Neo-Confucianism and Literature.” *Literary Review* 5(2002): 35—39.]
- 张晶:《刘因作为诗人》,《古典文学知识》3(2004): 69—72。
- [Zhang, Jing. “Liu Yin as a Poet.” *Knowledge of Classical Literature* 3(2004): 69—72.]
- 朱熹:《四书章句集注》。北京:中华书局,1983年。
- [Zhu, Xi. *Collected Annotations to the Four Books*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1983.]
- :《晦庵先生朱文公文集》,《朱子全书》第24册。上海:上海古籍出版社,2002年。
- [——. *Collected Prose Writings of Zhu Xi. The Complete Works of Zhu Xi*. Vol. 24. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2002.]

(责任编辑:程华平)

