

# 李东阳复古文学思想探析

薛 泉

(武汉大学 文学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 薛 泉(1969-), 男, 山东莒南人, 武汉大学文学院博士后, 主要从事明清文学研究。

[摘要] 在明代复古文化背景下, 李东阳的文学思想蕴含着诸多复古因子。其复古文学思想具有丰富的内涵与鲜明的特性: 兼师众人之长, 自铸一己风格; 注重诗音乐美, 恢复言情本质; 以复古为通变, 探索文体革新。这在一定程度上折射出了明代中期文风转向的趋势, 对“七子”的崛起及明清文学理论都产生了重要的影响, 尽管其还存在某些不足与缺陷。

[关键词] 李东阳; 复古; 铸格; 言情; 通变

[中图分类号] I206.2 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2006)03-0310-06

沈德潜《明诗别裁集序》称:“宋诗近腐, 元诗近纤, 明诗其复古也。”何止明诗复古, 明文亦然。可以说, 诗文复古是明代前中期复古文化背景下的文学主流。除大的复古文化背景外, 诗文复古的形成尚有两个相互联系的重要原因。一是文学自身发展规律所致。从文风传承的层面来看, 一种文风的兴起, 会或强或弱地持续一段时间。从这个意义上讲, 明代诗文复古是金、元以来复古文风的延续。从文体发展的角度言之, 降及有明, 诗文众体兼备, 风格纷呈, 明人所能做的多是总结前代文体特征及创作经验, 以规范、指导写作。二是维护封建统治之需。明建国伊始, 迫切需要恢复元蒙统治者破坏的儒家伦理秩序, 以巩固统治。宋濂等开国文臣适应形势之需, 以恢复古道为己任, 文学创作上多师法前人宗经明道之作。天下稳定后, 为歌颂升平, “三杨”等台阁文人便以欧阳修、曾巩等人为创作楷模, 在当时影响深远。这样, 明初以来, 在文学领域里也逐渐形成了复古的“精神气候”, 为文者“多法古人”<sup>[1]</sup>(第1页)。法国文艺理论家丹纳曾说过:

精神气候仿佛在各种才干中作着“选择”, 只允许某几类才干发展而多多少少排斥别的。

……时代的趋向始终占着统治地位。企图向别方面发展的才干会发觉此路不通; 群众思想和社会风气的压力, 给艺术家定下一条发展的路, 不是压制艺术家, 就是逼他改弦易辙<sup>[2]</sup>(第35页)。

李东阳自然易受此“精神气候”羁绊, 难脱其浸润, 因此文学思想亦蕴含着复古因素, 诗文创作也不同程度地有着复古色彩。李东阳《怀麓堂诗话》亦承认:“然则人囿于气化之中, 而欲超乎时代土壤之外, 亦不难乎?”“气化”与“精神气候”, 所指相似。

李东阳复古文学思想的内涵与特征是多层次、多方位的, 本文主要拟从以下三方面加以探析。

## 一、兼师众人之长, 自铸一己风格

李东阳师古不拘一格, 师法对象甚为宽泛。就推崇的时代而言, 东阳主张“轶宋窥唐”<sup>[3]</sup>(第115页), 为诗“出入宋、元, 溯流唐代”<sup>[4]</sup>(第7307页)。尊崇唐诗不言而喻, 但“出入宋、元”, 至少说明东阳不排除

宋、元诗。《怀麓堂诗话》就明确指出：“六朝、宋、元诗，就其佳者，亦各有兴致，但非本色。只是禅家所谓小乘，道家所谓尸解仙耳。”这是说，他虽整体上尊唐抑宋、元，但对宋、元及六朝诗中“有兴致”之佳作，还是能容纳的。不过，在宋、元诗中，他又以前者不及后者。在“宋无诗”、“举世宗唐”的氛围中，东阳能持论如此，已难能可贵。这是一种较为持平的师古观，较李梦阳教人不读唐以后书，自显宽泛。由诗人诗作而论，李东阳对李白、杜甫推崇有加，《春雨堂稿序》即称：“近代之诗，李、杜为极。”这实质上将复古对象锁定于盛唐，从某意义上说，是“七子”“诗必盛唐”之先声。当然，对唐代其他一些诗人，如王维、孟浩然、韩愈、刘长卿、李商隐，东阳也予以适当关注。《怀麓堂诗话》有言：“唐诗，李、杜之外，孟浩然、王摩诘足称大家。”难得的是，对少数宋、元人诗，他也给予肯定。如《怀麓堂诗话》称：“极元之选，惟刘静修、虞伯生二人，皆能名家，莫可轩轻。”虽只肯定两家，但毕竟没忽略元诗。由艺术风格而言，东阳主要从立意远淡适中、语言雅俗得当、韵律稳妥等方面，褒扬李、杜等唐人诗。之所以称王、孟为家，因王维之诗“丰缛而不华靡”、孟浩然之诗“古淡”，符合其审美趣味。东阳能欣赏王安石“坐看苍苔色，欲上人衣来”之类的诗句，原因在于它“淡而愈浓，近而愈远”。可见，东阳师古对象确实相当宽泛，是以盛唐为中心旁及其它的有侧重点的宽泛。

李东阳师古不仅对象较宽泛，而且能摄众人之长，铸一己风格。他“出入宋、元，溯流唐代”，意在通过“反复吟咏”，从立意、形式等方面学习为诗，形成自己的格调。他为诗师法杜甫、刘长卿、白居易、苏轼、虞集等人，却能融众人风格于一身，铸成其浑厚醇正的风格。钱谦益《书李文正公手书东祀录略卷后》曾称赞东阳：“诗则原本少陵、随州、香山，以迨宋之眉山、元之道园，兼综而互出之。……西涯之诗，有少陵，有随州，有香山，有眉山、道园，要其自为西涯者，宛然在也。”立论殊为公允。这与李梦阳“小儿倚物能行，独趋颠仆”式的师古方式，显然有所不同。

从总体上看，东阳与梦阳在师古动机上并无本质的区别，其意皆在通过复古振兴文道；只不过在师古方式与学习对象上有所差异而已。

李东阳师人之长，自成一格，与其痛斥剽窃模拟分不开。他主要从两方面阐述了这一观点。

第一，文章关乎气运，系于习尚，难以超乎时间、地域之限。其《赤城诗集序》有曰：

诗之为物也，大则关气运，小则因土俗，而实本乎人之心。古者道同化洽，天下之为诗者皆无所与议。既其变也，世殊地异，而人不同。故曹、幽、郑、卫各自为风。汉、唐与宋之作，代不相若，而亦自为盛衰。

文学是随着时代的发展而不断演进的。不同时代、不同地域、不同创作主体，诗歌各有其特点。即使同一时代的不同阶段、不同地域、不同的创作主体，诗歌亦各有特色。李东阳从时代、地域、创作主体三个密切相关的层面，指出每一时代的文学都有自己的独特之处，代不相若，盛衰有时。言外之意，一种文体一旦时过境迁，欲复昔日辉煌，是不现实的，故步趋拟作，寸步难行。其后，他又在《镜川先生诗集序》中，对机械模拟为诗提出尖锐的批评：

汉唐及宋，代与格殊。逮乎元季，则愈杂矣。今之为诗者，能轶宋窥唐，已为极致。两汉之体，已不复讲。而或者又曰：“必为唐，必为宋。”规规焉，俯首缩步，至不敢易一辞，出一语，纵使似之，亦不足贵矣，况未必似乎！

不同的时代有不同风格的作品，规模前人之作，难以神似，一旦不似，反落画虎类犬之讥。再说，即使“似”，亦不足为贵，因文学创作贵在创新，以能表现创作主体的真实性情为上，无论模拟多么神似，亦不过镜中花、水中月，多不能流露真性情。如此观之，机械模拟便毫无意义。而李梦阳却一味求“似”，如《驳何氏论文书》云：“夫文与字一也，今人模临古帖，即太似不嫌，反曰能书。何独至于文，而欲自立一门户邪？”这显然是一种屋下架屋式的模拟，缺乏创新意识，与东阳拟古方式很是不同。

第二，文体有异，人有偏才，不可力强而致。曹丕《典论·论文》首倡“文非一体，鲜能备善”之说，强调文人创作各有偏执，难众体兼善。后世不少论者赞同此说。明初高启《独庵集序》即云：“诸作者各以所长名家，而不能相兼。”李东阳承前人之说，持论亦似。如《镜川先生诗集序》：“故虽以文章名者，或有

憾焉。兼之者盖间世而始一见。韩昌黎之诗,或讥其为文;苏东坡之诗,或亦有不逮古人之叹。”《春雨堂稿序》:“近代之诗,李、杜为极,而用之于文,或有未备。韩、欧之文,亦可谓至矣,而诗之用,议者犹有憾焉。”《怀麓堂诗话》:“昔人谓杜子美以诗为文,韩退之以文为诗,固未然。然其所得所就,亦各有偏长独到之处。近见名家大手以文章自命者,至其为诗,则毫厘千里,终其身而不悟。”再三在著述中提及,其重视程度有甚于前人。创作是这样,拟作又何尝不如此?以上是就诗、文二体而言,若就其一体中的某些子类论,亦如是。东阳对古诗与律诗、古律诗与乐府长短句的辨析,即有此意。可见,东阳的认识较前人更为深刻。

如果仅是多师而不能消化,至多也不过是“拟汉魏似汉魏,拟六朝似六朝,拟唐似唐,拟宋似宋”<sup>[5]</sup>(第 1471-1472 页),虽然古人之长无不兼之,但却不能镕铸变化,自为一家。就师古方法而言,东阳是略胜梦阳一筹的。当然,理论与实践是有一定距离的,李东阳的师古,有时也有流于形式、讲求技法的一面。这对“七子”及后世产生了一些不良影响。

## 二、注重音乐美,恢复言情本质

明初道学家主张诗文同源,以诗歌为载道说教的工具,漠视其言情本色。台阁体末流视诗歌为歌功颂德的载体,同样也忽略了诗言情的诗美特质。李东阳力主诗歌抒写真性情,从明代诗歌的发展历程看,当然属于复古。从整体上看,东阳文学思想中的复古与言情是矛盾的对立统一体。

就统一面而言,李东阳复古之目的,在于通过学习古人为诗之技巧,铸就自家风格,以更好地抒情达意。换言之,复古是为诗歌抒发真情寻找路数。为此,从诗歌的音乐美入手,不失为一正道,故李东阳论诗特重音乐美、韵律美,《怀麓堂诗话》有曰:

陈公父论诗专取声,最得要领。潘祯应昌尝谓予诗:“宫声也。”予讶而问之,潘言其父受于乡先辈曰:“诗有五声,全备者少,惟得宫声者为最优,盖可以兼众声也。李太白、杜子美之诗为宫,韩退之之诗为角,以此例之,虽百家可知也。”予初欲求声于诗,不过心口相语,然不敢以示人。闻潘言始自信,以为昔人先得我心。天下之理,出于自然者,固不约而同也。

宫、商、角、徵、羽是古代所谓的五声,其特质各异。《周礼·春官宗伯下·大司乐》郑玄有注云:“凡五声,宫之所生,浊者为角,清者为徵羽,……商,坚刚也。”《汉书》卷 21《律历志第一·上》亦云:“宫,中也,居中央,畅四方,唱始施生,为四声纲也。”可见,东阳重宫声亦渊源有自。其大意盖为“总是铿锵宽宏的声音为宫声,最为中正,其余都嫌单调小气了”<sup>[6]</sup>(第 109 页),各有其偏失。李白、杜甫之诗代表了唐代诗歌的最高成就,故许之以宫声;韩愈之诗,硬语盘空,在当时已被视为别调,因而谓之角声。

东阳以五声论诗,固然未必恰当,但却反映出他重视音乐、声律对诗歌言情的作用。在古人看来,诗与乐本是二而一的东西。迄于明代,东阳还持“乐始于诗,终于律”<sup>[3]</sup>(第 529 页)之论。为此,他很注重诗歌的声韵美。《怀麓堂诗话》即谓:“人声和则乐声和,又取其声之和者,以陶写情性,感发志意,动荡血脉,流通精神,有至于手舞足蹈而不自觉者。”显然,诗所以有“陶写情性”、“畅达情思”、“感发志气”之功能,很大程度上取决于声音之美,而这种美多源于自然之声,并非仅表现为平仄相间的格律。后世由于诗、乐分离,诗歌因而丧失了“声”,流为一种技艺,这程度不同地影响了自然真情的表达。东阳已意识到这点,故他严厉批评道:“后世诗与乐判而为二,虽有格律,而无音韵,是不过为排偶之文而已。”但是,就某些优秀诗歌而言,借助比、兴以及声律、节奏、虚字等因素,通过反复吟咏,可或多或少地体验到诗乐合一的艺术美感,从中领悟诗之内涵,逐渐领会、掌握诗言情的路数。故《沧洲诗集序》又云:“以其有声律讽咏,能使人反复讽咏,以畅达情思,感发志气。”于此,即不难理解东阳论诗何以如此重韵律、声音等因素了。《怀麓堂诗话》所谓的“观《乐记》论乐声处,便识得诗法”,一语道破天机。明夏正夫谓东阳“专在虚字上用工夫”<sup>[3]</sup>(第 536 页),也透露出一丝这方面的信息。

李东阳强调情出自然,抒写真情,意在回归诗美本质特征。真情是诗之源泉,不异于疾呻吟,更非机

械模拟可致。《怀麓堂诗话》在引述严羽“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非读书之多、明理之至者，则不能作”的话后，明确指出：“彼小夫贱隶，妇人女子，真情实意，暗合而偶中，固不待于教。而所谓骚人墨客、学士大夫者，疲神思，弊精力，穷壮至老而不能得其妙。”在东阳看来，所谓诗有“别材”、“别趣”，并“非读书之多、明理之至者”皆能造之的观点，实是切中肯綮之论，只有抒写一己之真情实感，诗歌才有可能“得其妙”，即使读书不多、明理不至的小夫贱隶、妇人女子，有时也能暗合而偶中。由此看来，率真自然，敢于流露自己的真情实意，实在是作得好诗的不二法门。实际上，东阳此论已肯定了民间创作中有不少真情之作，已开李梦阳“真诗乃在民间”<sup>[7]</sup>（第1438页）之先河。东阳《长沙竹枝词》、《茶陵竹枝词》等名篇的创作，于民歌即受益非浅。不过，东阳只强调小夫贱隶、妇人女子有“暗合偶中”的情形，亦显出一定的偏激。文人学士创作亦有此情形，盖为灵感的火花瞬间闪烁所致。

就对立而论，复古之“度”若把握欠妥，使复古流于机械拟古，则会妨碍言情，甚至导致真情的完全丧失。以乐府为例，东阳以为，如果泥古诗之成声，平仄短长，字字句句模仿，而不敢越雷池半步，就无法抒发一己之真情性。明初林鸿、袁凯之诗，所以“求其流出肺腑卓尔有立者，指不能一再屈”，关键在于其惯于“极力摹拟”<sup>[3]</sup>（第534页）。故东阳在倡言诗抒写真情的同时，“极论剽贼摹拟之非”<sup>[5]</sup>（第1792页）。李梦阳虽也主张抒写真情，不过，他试图以步趋如一的方式效仿古人诗作以达目的作法行不通，其诗的最终寡情，即为力证。

毋庸置疑，恰当的形式有益于内容的充分表达。为能抒写真情，东阳对诗歌的节奏、用字、用韵、结构等形式因素，也比较在意。如《怀麓堂诗话》称：“长篇中须有节奏，有操，有纵，有正，有变，若平铺稳布，虽多无益。”他注重追求一种情辞兼备之境。

当然，东阳主张复古言情，并非一任情性放纵，故《怀麓堂诗话》特别强调：

长歌之哀，过于痛哭，歌发于乐者也，而反过于哭。是诗之作也，七情具焉，岂独乐之发哉！

惟哀而甚于哭，则失其正矣。善用其情者，无他，亦不失其正而已矣！

以诗言情效果虽胜于痛哭，但不可纵情，他并没忘记“发乎性情，止乎礼义”的古训。故在《王城山人诗集序》称谢世懋：“叙事引物，感时伤古，忧思笑乐，往复开阖，未尝不出乎正。”

由于东阳过分讲究韵律以及追求“不失其正”，有时难免要妨碍真情性的抒发。无论如何，其复古旗帜下的“真情说”，在很大程度上回归了诗言情的本色，这是对台阁体末流蔑视诗歌言情的反动，对明清文学理论及诗歌创作，产生了重要的影响。其后的公安派“独抒性灵”论、袁枚“性灵”说，都或多或少地容纳与发展了东阳的“言情说”。

### 三、以复古为通变，探索文体革新

《周易·系辞上》曰：“一合一辟谓之变，往来不穷谓之通。”又曰：“化而裁之谓之变，推而行之谓之通。”“通”即通古，“变”即今变。通变即有继承传统、发展变化之意，它与标新立异、矫枉过正、否定传统大相径庭。又，胡震亨《唐音癸签》卷2曰：“复古曰复，不变曰滞，若惟复不变，则陷于相似之格。”实质上，包括诗文在内的中国古典文学所走的正是一条以复古为通变的道路。

李东阳的复古文学思想明显含有以复古求通变的成分，这主要表现于对台阁体的态度。沈德潜《明诗别裁集序》云：“永乐以还，体崇台阁。”其实，明张慎言在《何文毅公全集序》中早就指出：“于时文章尚宋庐陵氏，号‘台阁体’，举世向风。”可知，其时崇尚“三杨”台阁体已成为一种时代风尚。受此“精神气候”的影响，作为台阁文人的李东阳，自然易推崇“三杨”台阁体。《呆斋刘先生集序》即称：“永乐以后，至于正统，杨文贞公实主文柄。乡郡之彦，每以属诸先生。文贞之文，亦所自择，世服其精。”“世服其精”当然也包括东阳在内。东阳《倪文僖公集序》还说：“盖公之雄才绝识，学充其身，而形之于言，典正明达，卓然馆阁之体，非岩栖穴处者所能到也。”足见他对台阁体的好感。之所以如此，台阁体能“鸣国家之盛”<sup>[8]</sup>（第38页）是一个重要的原因。

然而,一种文体流行日久,难免会陈陈相因,甚至流弊丛生。正如王国维所言:“盖文体通行既久,染指遂多,自成习套。豪杰之士,亦难于其中自出新意。”<sup>[9]</sup>(第 13 页)李东阳生活的年代正是台阁体余波所及之时,成化以后,台阁体已流于“陈陈相因,遂至啾缓冗沓,千篇一律”<sup>[5]</sup>(第 1497 页)。这是东阳不愿看到的,更是难以容忍的。穷则思变,台阁体诗文“庸肤之极,不得不变而求新”<sup>[5]</sup>(第 1490 页),这是文学自身的发展规律决定的。李东阳自觉开始“变而求新”,“其意恐在于以既往的山林文学之经验来补救台阁末流之肤廓和浅俗”<sup>[10]</sup>(第 93 页)。

李东阳引山林之风以纠台阁之弊,还与当时“性气诗派”之影响不无关系。永乐以降,邵雍《伊川击壤集》因宣传从容自得、不为物累的处世哲学,为理学家们看好;也“正合于当时士大夫追求自然、清空、超脱的时尚。他们虽以理道为归,却不直言理道,而反身内求,寄兴于天地万物之间”<sup>[11]</sup>(第 74 页),故在当时社会上颇为风行,以致形成一个“性气诗派”。陈献章、庄昶是这一派的代表,故杨慎《升庵诗话》卷 7 有“山林则陈白沙、庄定山称白眉”之说。李东阳与他们多有诗文唱和,在某种程度上受其影响,亦不难理解。《寄庄孔明二首》其一云:

背郭诛茅草盖堂,边江种柳树为墙。舟中梦醒闻春雨,楼上诗成坐夕阳。南纪壮游徐岁月,北扉遗草旧封章。清时例有逃名客,见说严陵本姓庄。

又《藤蓑,次陈公父韵二首》其一曰:

采藤复采藤,日夕费斤斧。制为身上蓑,人古衣亦古。借问制者谁,白沙乃蓑祖。冉冉绿蓑衣,萧萧白沙渚。披蓑向江水,顾影还独语。爱此勿轻捐,春江正多雨。

可见,东阳对庄昶、陈献章山林生活、出世人格颇为赏慕。《怀麓堂诗话》中还称陈献章性气诗“有风致”,庄昶“有诗名”。李东阳一生亦赋有不少山林诗,直至晚年,尚高歌:“嗟予本是好游人,亦欲江湖问晋筇。”<sup>[12]</sup>(第 5 页)故其受二人浸润,当在情理之中。另外,庄昶论诗也比较重视声律,陈献章《批答张廷实诗笺》曰:“若论诗家,一齐要到庄定山。所以不可及者,用句、用字、用律极费工夫。”李东阳论诗讲声律、重虚字,师古不拘一格,与此有一定关系。《怀麓堂诗话》谓庄昶“苦思精炼”、“出入规格”,亦主要着眼于此。

张慎言在《何文毅公全集序》中称:李东阳改革台阁体有“起衰救弊之功”。救弊,即救台阁体末流之弊,使文章“权复归于台阁”。虽是过誉,但谓东阳诗文不脱台阁体,倒是事实。明顾元庆《夷白斋诗话》亦谓其诗文“隐然有台阁气象”。平心而论,李东阳不是要否定台阁体,而是以复古求通变,“力振当时三杨台阁体之衰”<sup>[9]</sup>(第 110 页),故其诗文仍为台阁体之延续。

实际上,东阳此举不能也不可能从根本上挽救台阁体末流覆亡之运。因自成化以来,明代社会潜伏的各种危机已逐渐浮现出来,“三杨”台阁体赖以生存的土壤已不复存在,它不可能重现昔日风光。从这个意义上讲,李东阳文体革新,具有不彻底性与保守性。“七子”敏锐地意识到这点,对台阁体末流展开了猛烈地攻击。而东阳欲复台阁体昔日之风,自然成为“七子”之的,但不能因此而漠视其改革文体的筚路蓝缕之功。

李东阳溯流唐代,主张师法前人自铸一格、恢复诗言情本质、以复古为通变的文学思想,在当时产生了重要影响。同以复古求新变的“七子”的崛起,即深受东阳启发。王世贞《艺苑卮言》卷 6 云:“长沙之于何、李也,其陈涉之启汉高乎。”王氏虽有贬抑东阳之意,但谓其有兴起“七子”之功,尚为公允之论。其实,对东阳颇有成见的梦阳早已承认:“我师崛起杨与李,力挽一发回千钧。”<sup>[7]</sup>(第 452 页)从本质上看,东阳与“七子”所走的同是以复古求通变之路,只不过取舍对象、师法途径不同而已。

尽管每一个时代的作家都少不了要受时代条件的影响,但不妨碍他们的文学思想各有某些独特性。因为,“所有被经历的东西都是自我经历物,而且一同组成该经历物的意义,即所有被经历的东西都属于这个自我的统一体,因而包含了一种不可调换、不可替代的与这个生命整体的关联”<sup>[13]</sup>(第 86 页)。李东阳复古文学思想当然是其“自我经历物”,其中自然包含着一种不可调换、不可替代的与其“生命整体的关联”有某些特殊性,与“七子”及同时代的其他文人的复古文学思想是有差异的。

## [参 考 文 献]

- [ 1 ] 许学夷. 诗源辩体[ M ]. 北京: 人民文学出版社, 1987.
- [ 2 ] [法] 丹 纳. 艺术哲学[ M ]. 北京: 人民文学出版社, 1963.
- [ 3 ] 李东阳. 李东阳集: 第2卷[ M ]. 长沙: 岳麓书社, 1985.
- [ 4 ] 张廷玉, 等. 明史[ M ]. 北京: 中华书局, 1974.
- [ 5 ] 永 瑢, 等. 四库全书总目[ M ]. 北京: 中华书局, 1965.
- [ 6 ] 方孝岳. 中国文学批评[ C ]. 刘麟生, 等. 中国文学八论. 北京: 北京市中国书店, 1985.
- [ 7 ] 李梦阳. 空同先生集[ M ]. 台北: 伟文图书出版社有限公司, 1976.
- [ 8 ] 李东阳. 李东阳集: 第3卷[ M ]. 长沙: 岳麓书社, 1985.
- [ 9 ] 王国维. 人间词话[ M ]. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- [ 10 ] 阮国华. 李东阳融合台阁与山林的文学思想[ J ]. 文学遗产, 1993 (4).
- [ 11 ] 袁震宇, 刘明今. 中国文学批评通史: 明代卷[ M ]. 上海: 上海古籍出版社, 1996.
- [ 12 ] 李东阳. 李东阳续集[ M ]. 长沙: 岳麓书社, 1997.
- [ 13 ] [德] 伽达默尔. 真理与方法[ M ]. 上海: 上海译文出版社, 1999.
- [ 14 ] 何景明. 大复集[ M ]. 文渊阁四库全书本.

(责任编辑 何坤翁)

## Research on LI Dongyang's *Fugu* Literature Thought

XUE Quan

(School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

**Biography:** XUE Quan (1969-), male, Post-doctoral researcher, School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, majoring in the literature of Ming and Qing Dynasties.

**Abstract:** Under the cultural background of *Fugu* in Ming Dynasty, *Fugu* factors flooded LI dongyang's literature thought, which presents lots of outstanding characteristics. LI dongyang absorbed other people's advantage and formed his own style, expressing the genuine feeling and investigating the development of literature with the way of *Fugu*. These reflected the trend of literary style on the degree in the Middle Ming Dynasty, and produced the important influence to *Qizi* and to Ming Dynasty literature theories. Certainly, there is some weakness in LI dongyang's literature thought.

**Key words:** LI dongyang; *fugu*; forming style; expressing feeling; change and development