

明代的文学理论

王 文 生

公元一三六八年,朱元璋建立了统一的明朝政权。他鉴于元朝覆灭的历史教训,在经济上,一方面采取对人民让步、发展生产的措施,使社会经济逐渐恢复,生产力有所提高,因而明初经济呈现出暂时的繁荣和安定的局面;另一方面,则是在政治上,加强中央集权和思想统治,文网严密的高压政策与八股取士的怀柔措施,同时并举,使文人的文学创作限于为统治阶级歌功颂德、粉饰太平的狭小范围。明初百余年间,被称为正统文学的诗文,除少数被统治者杀害的诗人如高启、于谦,曾经显露才华,创作了一些抒发慷慨激越气概的诗歌以外,大都是“台阁体”那样的点缀升平、歌功颂德的作品。倒是在被统治者所忽视的小说领域里,出现了《三国志演义》和《水浒传》两部杰出的长篇,给整个中国文学史增添了光辉。但是,在文学理论上,关于小说的经验总结还没有展开,正统诗文理论值得一提的,只有宋濂的《文原》和高棅的《唐诗品汇总序》。《文原》用儒家的观点推究文学的来源,剖析文章的利病,并无新义,但他提倡学文取法欧阳修、韩愈、《孟子》以“上窥六经”,对唐宋派的推崇唐宋散文有所启发。《唐诗品汇总序》突出盛唐诗歌,并指出学习唐诗应以盛唐为要、李杜为主,则为前后七子的诗必盛唐说开了先河。

从永乐(1403)年间开始,以杨士奇、杨荣、杨溥为代表的“台阁体”诗文垄断文坛近六十年。这种“雍容典雅”粉饰现实的文风、

诗风成了文学发展上的一股逆流。至成化、隆庆时期(1465—1572)首先起来力图转变这一时期风气的,是代表茶陵诗派的李东阳。他认为诗歌的特点在于“能使人反复讽咏,以畅达情思,感发志气,取类于鸟兽草木之微,而有益于名教政事之大。”^①这种诗论仍然是言志、尚用一类的老调。所不同的是,他反对从法度、音调上模拟古诗从事创作,希望有一种不同风格的诗文来代替“台阁体”。但是,他在创作上宗法杜甫,拟古乐府,开启了复古派的趋向。

真正提出“文必秦汉,诗必盛唐”的明确口号而转变一时风尚的,是以李梦阳、何景明为代表的前七子。前七子的文论主要是以复古的权威口号来对抗“台阁体”的柔靡文风,而又承袭沧浪所谓第一义的影响,认为先秦两汉散文、汉魏古诗和盛唐近体诗是各类诗文中的最高成就,要学习它们,就要“刻意古范”,进行摹拟。然而,在前七子中,他们的文学观并不是一致的,就是同一个李梦阳,他的前期和后期的文学观也不完全相同。过去,人们都把他们看成“铁板一块”的“文学退化论”者和复古论者,却没有看到他们的理论中也有许多有价值的东西。特别值得一提的是何景明。他虽然主张学古,但学古的内容是古人创作的根本法则:“仆尝谓诗文有不可易之法者,辞断而意属,联类而比物也”^②。这说明他已注意到艺术概括的特点,并认为要学习古人的就是学习这种不易

之法而不是字句声律。他还认为学习古人的目的是“拟议以成其变化”，“推类极变，开其未发，泯其拟议之迹，以成神圣之功”^③，也就是学古而变古，推陈以出新。他用“舍筏达岸”这个譬喻说明了学古只是手段，创造才是目的。他又进一步认为学古的方法不是机械摹拟，而是运用古人的创作规律来反映现实。他把李空同和他自己学古的不同作了如下概括：“空同子刻意古范，铸形宿镞（模），而独守尺寸，仆则欲富于材积，领会神情，临景构结，不仿形迹”^④。何景明在这里实际上指出了师法自然和模拟前人的不同，他显然是赞成前者而反对后者的。何景明和李梦阳曾经发生过激烈的争辩。这场争辩的题目是复古，实质上却涉及到文学与现实，文学与传统的一系列问题。李梦阳在早期是何景明上述论调的激烈反对者^⑤，但到了晚年却认识到他那种规行矩步、模拟古人的诗歌并无价值。他总结自己和一般文人诗的特点是：“出之情寡而工之词多”^⑥，不合古诗比兴之义。他转过来承认他的朋友王叔武“真诗乃在民间”的意见，并颇为悔恨地说：“予之诗，非真也。……每自欲改之以求其真，然今老矣！曾子曰：‘时有所弗及’，学之谓哉”^⑦。总的说来，前七子的诗文创作不过是制作一些假古董，并没有新特色。但他们在争辩中，在总结自己创作经验中所阐发的一些理论，倒是很有见地的。

当前七子中的李梦阳、何景明已经去世而后七子尚未兴起的时候，起来反对前七子的理论并明确提倡自己文学主张的是以王慎中、唐顺之、归有光为代表的“唐宋派”。对前七子的剽拟古人，唐宋派作了尖锐批评，唐顺之在《董中峰侍郎文集序》中指出：前七子“决裂以为体，偃仰以为词，尽去自古以来开阖首尾经纬错综之法，而别为一种臃肿偃浮滂沱之文”，就是反对前七子那种故作离古的佶屈聱牙的文风，而提倡学习近人的文从字顺。在学习对象上，前七子主张“文必秦

汉”，唐宋派则主张取法唐宋。这两种不同文论实质上包含着两种不同的文学发展观点：前七子认为秦汉之文达于极诣，愈下愈衰，而唐宋派则认为古文虽发源于周秦西汉，但如“太羹玄酒之尚，茅茨土簋之陈”到“明堂玉带、云螭牺樽”一样，也是随着时代而向前发展的。至于在学古的方法上也有不同：前七子大都主张学习古人语言格调，唐宋派则提倡学习近人的体态神情。尽管前七子和唐宋派有了上述的种种不同，但是他们的分歧并不是从文学与现实这个根本问题上出发的。在创作成绩上，唐宋派中有成就的作家如归有光写出了一些清新而畅达的散文，远胜于前七子的钩章棘句，但是其他唐宋派作者又带有浓厚的道学气味。茅坤所谓“文特以道相盛衰”^⑧，唐顺之所谓“直据胸臆，信手写出”^⑨，也都是从道学家立场出发的。正因为把道看得重于文，他们甚至提倡“三代以下之文，未有如南丰（曾巩），三代以下之诗，未有如康节（邵雍）者”^⑩。他们把邵雍那种“讲义语录之押韵者”一样的诗当作最高的标准，也就无怪乎他们在诗歌中的创作成就比前七子也不如。理论上的道学气加上创作上的缺乏感情，这就构成了唐宋派的一个重大缺点，使得他们始终未能成为前七子的一个有力的反对派。

继唐宋派而起的，是力主复古的后七子。后七子以李攀龙、王世贞为代表。他们的文论与前七子一样，都是以主格调、讲法度，以汉魏盛唐为第一义的。然而，他们的主张并不完全相同。以李攀龙和王世贞这两个代表人物而言，李攀龙的复古就比王世贞更为严重些。王世贞是后七子中学问最博、影响最大的文学家。他在晚年提出的一些论文见解，虽然没有突破他的复古主张，但也有所转变，其中有些观点还是值得注意的，如他提出学古人“师匠宜高”，“据拾宜博”，就包含取法乎上而又兼取众长的意思，尽管他的“博”还是断自盛唐，但到了晚年，他已悟到

“代不能废人，人不能废篇，篇不能废句”^⑪，而有取于宋、元之诗，立论已较为通达。王世贞还认为一切见于文字记录的书面语言，都应该看成是“史”，也就是说都是反映社会生活的，而文学作品与其它的“史”不同，又在于“五色错综，乃成华采”、“经纬就绪，乃成条理”^⑫，已注意到文艺的某些特征。在论述陶渊明诗时，他注意到诗的意境：“渊明托旨冲澹，其造语有极工者，乃大入思来，琢之使无痕迹耳。后人苦一切深沈，取其形似，谓为自然，谬以千里”^⑬，他注意到表面相似的诗实质大不相同，关键在于意境。至于什么才是佳境，他在评论阮籍《咏怀》诗里说明得清楚：“远近之间，遇境即际，兴穷即止”^⑭，可见境是一种成熟的艺术构思在适当情况下恰到好处的表现。谢榛是后七子中首先提出论诗纲领的人物。但是，他也看出那种机械的模拟仿古确有弊病：“处富有而言穷愁，遇承平而言干戈，不老曰老，无病曰病”^⑮，因而主张出入于盛唐十四家之中，兼取众长而多方取法。谢榛还提出“文随世变”，诗贵“含蓄有味”、“学者能集众长合而为一，若易牙以五味调和，则为全味”^⑯，“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背”，“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗，以数言而统万形，元气浑成，其浩无涯矣”^⑰，这些论述在一定程度上揭示了诗歌创作的某些规律。

明代进入万历以后，萌芽状态的资本主义生产关系逐渐出现，城市逐渐扩大、繁荣，市民阶层也相应地扩大。在思想上，长期以来禁锢人们思想的程朱理学受到冲击，“异端”思想也自然地产生了。这一种变化反映到文学上，则是非正统的诗歌、小说和民歌得到重视和发展，文艺作品和理论都流露出反暴政、反封建礼教和反对束缚个性的色彩。在这方面表现得最突出的是李开先。他对于一向不列入正统的传奇给予极大的肯定，认为它们具有激动人心，感触风化的作用，“非徒作，非苟作，非无益而作之者”^⑱，对于人们

“鄙俚甚矣”的市井艳词，他则是“而予安之，远近传之”^⑲，他肯定这种作品有两个特点：一个是它的真实性：“语意则直出肺肝，不加雕刻”，二是它的群众性：“二词华于市井，虽儿女初学言者，亦知歌之。”^⑳李开先以巨大的热情去编辑、收集、创作这些为士大夫所轻视的文学，在当时是有积极的进步意义的。另一个被统治阶级视为异端文人的徐渭，则猛烈批判了复古拟古的作风，把复古主义诗文直斥之为“人有学为鸟言者”^㉑；在戏剧理论方面，他作了《南词叙录》，主张南戏保存质朴通俗具有自然音律的特点，反对过分注意辞藻雕琢、寻宫数调的时弊。

在明代后期，代表反抗封建传统的进步力量，起来激烈批判复古派并取得显著成绩的，是李贽和受到他的影响的公安派。李贽具有反对道学的明确的哲学观念。他以童心论作为理论基础来批判传统的文学观点，他认为：“天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。”^㉒既然是“无时不文”，则“诗何必古选，文何必秦汉”，他强烈批判了一切模拟剽窃的假文学，既然是“无人不文”，则“出自圣人之口”的作品，也不能盲目崇拜而必须看他有无童心。他得出的结论是“然则六经、《语》《孟》，乃道学之口实，假人之渊薮也，断断乎其不可以语于童心之言明矣”。他对道学教条儒家经典的偶像给了强有力的攻击，既然是“无一样创制体格文字而非文者”，则“近体”诗文，“传奇”“院本”“杂剧”都可以列入“古今至文”，他对一些新兴的富有生命力的文学给予了极高的评价。

童心究竟是什么呢？“夫童心者，真心也。”他认为文学都是童心的产物，要保护它使之不受外界的影响。但他只注意文学应该表现真实的感情而没有注意文学要对生活作出真实的反映，这种观点既不全面也是建立在唯心论基础上的。但是就其对封建传统冲

击之勇猛，对复古派扫荡之坚决，对新文学提倡之热情来说，又是具有空前的进步意义的。

李贽对新文学的热情具体表现在对长篇小说《三国志演义》和《水浒传》的评点上，他不但是第一个开创评点长篇小说的人，而且还写了著名的《忠义水浒传序》来阐述他对这部进步小说的看法。自从明初出现《三国志演义》和《水浒传》后，正统文人总是予以各种诬蔑和歧视，很少人给予适当的评价。嘉靖中，蒋大器写了《三国志通俗演义序》，肯定这部书“文不甚深，语不甚俗，事纪其实，亦庶几乎史”，并能使人“若读到古人忠处，便思自己忠与不忠；孝处，便思自己孝与不孝”，具有连类及物的教育作用。但未能赋予小说以历史地位。李贽的《忠义水浒传序》则认为，《水浒传》这类作品直接继承了太史公“发愤著书”批判现实的历史传统，同时又指出水浒的作者“虽生元日，实愤宋事”，具有强烈的现实意义，他通过对水浒的评价，揭露统治者“驱天下大力大贤而尽纳之水浒”^②这个官逼民反的事实，对当时腐败的政治作了尖锐的批判，表现出强烈的战斗精神。然而李贽对水浒的评价，也有极其错误的一面，他把“一心招安，专图报国”的宋江，说成“忠义之烈”，肯定“南征方腊”这种镇压农民起义的反动行为。这些错误的评价说明李贽的思想深处并没有完全突破封建传统的藩篱。

在这一时期起来反对复古派的还有著名的学者焦竑和屠隆。焦竑在思想上受李贽的影响而又与李贽有所不同，论文以“性命”“事功”为文之实，“词”与“法”比作文之华，“而天下之至文在焉，其实胜也”。性命事功“皆心之所契，身之所履”^③是自己的体验和经历，所以发言为文，“如倒囊出物，借书于手”，而不是“索之外”的，至于求助于模仿前人，从古人那里去讨生活，则不过是“谬种流传”。他批判那些盲目于学习古人的作品其结果必然是“为黄茅白苇，弥望如一”，

“得一味以自多，忘百羞之足御”^④，取消文学风格的多样化。在诗歌创作问题上，焦竑则提倡抒发性灵，“诗非他，人之性灵之所寄也。苟其感不至，则情不深，情不深则无以惊心而动魄，垂世而行远。”^⑤而他所主张的性灵又主要是象《离骚》所抒发的那种不平之鸣。论诗而主性灵与公安派有相同之处，至于主要抒发羁人怨士不同之人的感情，则又远出三袁之上。屠隆论文重视才性不废词采，他从文学发展的情况中总结出风格多样化的重要，所以批判七子派中带有普遍性的根本缺点，那就是“模辞拟法，拘而不化”，“总而读之，则千篇一律也”。^⑥为了克服这一点，他提出“取材于经史，而镕意于心神，借声于周、汉，而命辞于今日”的主张，由于主张“镕意于心神”“命辞于今日”，所以要强调自得；要“取材于经史，借声于周、汉”，仍免不了学古，所以屠隆的主张仍然是复古与创新的折衷调和论者。既与复古派有相同之处，又对公安派有好的影响。

这一时期，在传奇创作繁荣的情况下，总结戏剧创作经验的理论著作也逐渐增多。首先在戏曲音律问题上，出现了临川汤显祖和吴江沈璟的不同见解，戏剧史把他们称作“临川派”与“吴江派”的对立。这种对立具体表现在沈璟十分讲求音律而崇尚昆山腔，汤显祖则强调言情而比较不那么囿于昆山腔的规范和有时忽视音律，这两派各有传人，互争雄长。其实在许多问题上的见解并不是那样壁垒分明。至于在创作成就上，沈璟就更不足以和汤显祖相颉颃。

汤显祖是历史上一个伟大的戏剧家，他在思想上多少受到左派王学的思想家罗汝芳的影响，又十分崇拜“异端”思想家李贽，他在创作和理论上表现出强烈的反抗精神和要求个性解放的进步倾向。

汤显祖戏曲文学理论的核心是“情”：“世总为情，情生诗歌”。所以人们又把他称之为言情派。汤显祖认为，“凡文以意趣神色为

主”^②。他所谓意趣，指的是作家的意旨和风趣，他所说的神色是作品所表现的感情和声韵文词，兼及作品的内容和形式，但都充分强调作者的独创和自得，而反对模拟和抄袭，他把拟古之文称为“一堂木偶”^③，“予谓文章之妙，不在步趋形似之间”，表现出强烈的反复古主义的特点。

由于强调情，他又反对以按字模声来损害作者感情的表现，“凡文以意、趣、神、色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞进拽之苦，恐不能成句矣！”他并非完全反对协律，而是主张“自然音韵”，反对以形式束缚内容。

汤显祖强调言情，主要是反对以封建道德为基础的程朱理学，反对用封建礼教来束缚个性的发展，他十分明确地揭示情与理的对立，公开宣称“师讲性，某讲情”，在《牡丹亭记题词》中他又说：“人世之事，非人世所可尽。自非通人，恒以理相格耳！第云理之所必无，安知情之所必有耶！”汤显祖在创作中在理论上都揭示出“情”与“理”的对立，也说明了他的理论是建立在反对程朱理学追求个性解放的基础上的，在思想上反映出新的市民阶层的要求。

除汤显祖以外，臧懋循通过编选元曲而表达了他的戏剧宗旨，他认为好的戏剧必须做到“人习其方言，事肖其本色，境无旁溢，语无外假”^④。他把曲分为名家与行家，而以行家为上乘。名家只以文采见长，追求形式，“行家者，随所妆演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞。”^⑤如此方能称为当行，由此可见，臧懋循所强调的本色当行是指戏剧创作的真实性和他的社会作用，这对于当时贵藻丽讲格律的倾向是具有批判意义的。

在明代戏剧理论中，王骥德的《曲律》是一部有代表性的作品，他考证南北曲的源流

和不同风格，并对戏剧的语言、结构、艺术特征和社会作用等问题发表了精辟的见解。在论须读书时，他提出“须多读书，以博见闻”，又反对“卖弄学问，堆垛陈腐”，恰当地处理了学习与创造两者间的关系。关于戏剧的结构问题，他提出要使全局“无不了然胸中”，又主张贵剪裁，贵锻炼，突出重点，抓住头脑，堪称卓见。在谈到戏剧艺术的特点时，他以“模写物情，体贴人理”来作概括，指出“本色之弊，易流俚腐；文词之病，每苦太文”，因而要善于斟酌“雅俗浅深之辨”，做到恰到好处。至于在戏曲的字法中，王骥德提倡“百炼成字，千锤成句”，“要极新，又要极熟；要极奇，又要极稳”。在论句法时，又提倡“宜自然不宜生造”。这些都反映了一定的创作规律。对于宾白，曲家多不注意，王骥德则认为不可轻视，他归纳出定场白“稍露才华，然不可深晦；”对口白“须明白简实，用不得太文字。”“白须音调铿锵，又要多少适宜。”至于戏剧的作用，要做到“能令听者色飞，触者肠靡”，能“令观者藉为劝惩兴起，甚或扼腕裂眦，涕泗交下而不能已，此方有关世教文字”，已注意到通过作用于人的感情引起共鸣去达到教育的目的。这些见解都是十分深刻的。王骥德总结了元明以来戏剧创作中的许多有用的经验，对后来的戏曲理论有着深刻的影响，在戏剧批评史上具有重要的位置，后来的戏剧理论在许多问题上都曾受到他的启发。

公安三袁，受李贽的影响最为深刻而成就最大的是袁宏道。袁中道在《妙高山法寺碑》里有一段记载：“先生（袁宏道）既见龙湖（李贽），始知一向掇拾陈言，株守俗见，死于古人语下，一段精光，不得披露；至是浩浩焉，如鸿毛之遇顺风，巨鱼之纵大壑，能为心师，不师于心，能转古人，不为古转，发为语言，一一从胸襟流出。”这说明袁宏道的文学思想的转变，直接与李贽有关。正因为如此，公安派的文学主张，也在许多方面

留下李贽的思想痕迹。

公安派是复古派的激烈的批评者。他们与复古派的本质区别在于文学发展观之不同,复古派认为文学一代不如一代;公安派则认为“一代盛一代”^②这种不同也表现在对文学内容的看法上,复古派为写诗而写诗,诗的内容大都是矫揉造作的感情,缺乏生活的内容,所以只有在形式上去拟拟摹习;公安派认为文学应该表现性灵,“古有古之时,今有今之时”,“文之不能不古而今也,时使之也”^③,所以要时文互异。这种不同也表现在评诗的标准不同,古文家以古色古香为美,所以要学古;公安派以真为美,“大抵物真则贵,真则我面不能同君面,而况古人之面貌乎?”^④所以不能蹈袭古人面目。这种不同也在于对文学形式的主张的不同,古文家认为,诗歌的形式美在于格调,在于古雅,所以必须从学古入手;公安派则认为文学的形式在于叙事如画,以口代心,“口舌代心者也,文章又代口舌者也”。所以要言文如一,“时有古今,语亦有古今;今人所论谓奇字奥句,安知非古之街谈巷语耶?”^⑤“至于今日,逆数前汉,不知几千年远矣。”还要学着古人的腔调作诗文,岂非咄咄怪事。这种不同也表现在对文学风格的看法不同,复古派“剽窃成风,万口一响”^⑥;公安派则认为不同的人“其性异也”,不同的物“其器殊也”,“文章亦然”。不同的作者应写出不同风格的文章。总之,在许多问题上,公安派与复古派都表现出重大的分歧,所以公安派要大声疾呼“古不可优,后不可劣”^⑦,“古何必高,今何必卑哉!”^⑧所以他们对复古派的批判也最为深明沉沏,最为酣畅淋漓。他们把复古派的创作说成是“行乞”是“募缘”是“盗窃”是“无识”,“粪里嚼查,顺口接屁”^⑨,“吁!诗至此,抑可羞哉!”夫即诗而文之为弊,盖可知矣。”^⑩对复古派作了激烈的批判。

公安派对复古派作了激烈的批判。那么,公安派的正面主张是什么呢?概括起来就是

“独抒性灵,不拘格套”^⑪。表现“性灵”也就是充分表现作家的个性。这里包含着个性解放的思想。所以要反对一切束缚,要“信口而出,信口而谈”^⑫。要充分表现“大喜者必绝倒,大哀者必号痛,大怒者必叫吼动地,发上指冠”^⑬的感情。这对于程朱理学、儒家温柔敦厚的诗教是一种冲击和反抗。但是“性灵说”既然是“童心说”的一种发展,除了反抗性的一面外,还具有唯心主义的一面。它的坏影响表现于诗文则是强调个性而不注意诗歌反映现实。袁中道在《中郎先生全集序》中称赞袁宏道的功绩说:“天下之慧人才士,始知心灵无涯,搜之愈出。相与各呈其奇,而互穷其变,然后人人有一段真面目溢露于楮墨之间。”他不是把艺术创作的源泉归之于社会生活,而是归之于“性灵”,表现主观。“机境偶触,文忽生焉,风高响作,月动影随”^⑭。结果流于“诗中无一忧民字”,大大脱离现实。三袁作品很多放情山水寄迹田园的游记散文和描写身边琐事的幽默文字,终嫌格局不大,不过是文学中的小摆设,恰恰是这种错误理论在实践中的表现。因此,三袁的理论虽然对复古派起到摧陷廓清的作用,但并不能把文学引向与现实相结合的道路。

与公安派并出于文坛的还有以钟惺、谭元春为代表的“竟陵派”。这一派的文学主张是要“引古人之精神,以接后人之心目”^⑮所以共同编选《古诗归》、《唐诗归》,作为人们学习的对象。同时他们又提倡所谓“真有性灵之言”^⑯。从表面看,他们是兼取复古与公安二派的特点的。但是,在实质上,他们是“性灵”派,是“性灵”派中唯心主义一面的更加恶性的膨胀。他们认为,“真诗者,精神所为也”。精神也就是性灵,也就是感情。问题在于公安派所说的性灵除了寄情山水放迹田园的一面外,还有愤世嫉俗,冲决束缚的一面,竟陵派所提倡的精神则只有“幽情单绪,孤行静寄”的“孤怀”、“孤诣”。说得更清楚些,他们提倡的精神就是“独坐静观者之心”,

是偶然而来倏然而逝的飘忽感受,是“孤行于古今之间”“独往冥游于寥廓之外”的孤独者的情怀。他们的精神更加空虚更加孤僻更加脱离现实。但是他们却认为只有这样的诗才是真诗。所以一直要“我辈文字到极无烟火处”^④。他们编选古诗根据另一个标准:“每于古今诗文,喜拈其不著名而最少者,常有一种奇趣别理,不堕作家气”。也就是要把一些表现“幽情单绪”的东西拿来给人学习。他们自矜于这样一得之见,既拿这个标准去批判复古派,说他们学古不过是“大要取古人之极肤极狭极熟”^⑤;他们又拿这个标准去批判公安派,说他们之异于古人“又皆同乎古人之险且僻者,不则其俚者也。”^⑥也就是说,他们既批判复古派诗人的千篇一律,又批判公安派之平易流畅,认为前者太“熟”,后者太“俚”,他们故意在作品中以用怪字押险韵的形式来表现他们的孤行孤诣,其结果是刻意求新而弄得佶屈聱牙,不可卒读。在内容上脱离现实,“文字到极无烟火处”。其流弊滋生得更为严重。

当公安、竟陵的流弊日益显露的时候,明末最有成就的诗人陈子龙又用“复古”的理论来与之对抗。他认为前后七子用复古来纠正宋诗的衰败“其功不可掩,其宗尚不可非。”^⑦他们的缺点是“摹拟之功多,而天然之资少”。至于公安竟陵,在他看来则是“惟求自别于前人,不顾见笑于来祀”。他们活跃于万历年间,陈子龙则认为是“此万历以还数十年间,文苑有罔两之状,诗人多侏儒之音也。”从这两种态度来看,陈子龙是倾向于前后七子而反对公安竟陵的。

然而,陈子龙作为爱国诗人而处于明末动乱之际,他有一种“忧愤念乱”的感情和长歌当哭的悲愤。他之要求“复古”,也就不是追求“雍容典雅”,而是要复兴古代诗歌中的美刺精神,发愤著书批判现实的传统。“夫作诗而不足以导扬盛美刺讥当时,托物联类而见其志……虽工而余不好也。”^⑧然而他又认

为,要发扬批判现实的传统,必须要创造一个较好的社会环境。他以为“古者颂刺皆易”是因为“风俗尚淳”,“至于幽厉之世,监谤拒言,可谓枉乱矣,而讥刺之文多于曩时,亦未闻以此见法”^⑨,对思想控制还不是那样严密。因此他把矛头指向那文网严密的明代。“三代以后,文章之士,不亦难乎!欲称引盛德赞宣显人,虽典颂哀雅乎,即何得非谄,其或慷慨陈辞,讥切当世,朝脱于口,暮婴其戮,呜呼!当今之世,其可以有言者鲜矣。”^⑩他对现实的批判是那样沉痛那样深刻。然而他并不要求文人诗人做一个逃避现实的隐逸,也反对做一个“忠厚”的“居下位不言上之非”的“儒者”。“然自儒者之言出,而小人以文章之杀人也日益甚”^⑪。对于一个社会,“忠厚”也是没有出路的,留给他的只有战斗。陈子龙有不少慷慨悲歌的诗作,他的文论在明代也是最富于战斗性的。

明代的诗文虽间有佳作,但远远不如小说戏曲那样繁荣。因而在理论上诗论文论也远远不如小说戏剧理论那样精辟。这在明代后期尤其是如此。万历以后在资本主义生产因素逐渐发展的基础上,在李贽等人的倡导下,重视小说、戏曲、民歌已经成为一种传统,对小说戏剧民歌的创作经验的总结也日益深刻而系统化,在这方面以冯梦龙为代表的小说民歌等通俗文学理论最为值得重视。

冯梦龙深受李贽等人的思想影响,毕生从事通俗文学的搜集整理和编集工作,他面对着几千年来以文人诗歌为正统文学的偏见,首先是强调民歌、小说的意义,为民歌、小说争取文学上的地位。在《序山歌》里,他指出诗三百篇中的风雅,大都是民间歌谣,只是到了后来,诗文为文人学士所掌握,才使得“民间性情之响,遂不得列于诗坛”^⑫,才使得“田夫野竖矢口寄兴之所为”成为无权的“私情谱”。而山歌虽为“荐绅学士家不道”,却有着其独具的特点,就是真。“有假诗文,无假诗歌”。冯梦龙编纂民歌,其目的就是

要“借男女之真情，发名教之伪药”，用“性情之响”的真文学去反对“争妍竞畅”的假文学，他极大地肯定了民间文学的地位和作用。他也十分强调小说的社会作用。他把自己编辑的小说称作《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》，并解释道：“明者，取其可以导愚也，通者，取其可以适俗也，恒则习之而不厌，传之而可久”^{⑤⑥}，这正是对小说的社会作用的概括。这种作用之所以能产生，在于它是强烈的感人力量。“可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞，再欲提刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金”，能使“怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下”^{⑤⑦}。“闻者或悲或叹，或喜或愕。其善者知劝，而不善者亦有所惭恐悚惕，以共成风化之美”^{⑤⑧}。明代小说理论家从创作中总结出—条重要的规律，小说是通过作用于人的感情引起道德教育作用而影响社会的。由于其感人—“捷且深”，“以《明言》《通言》《恒言》为六经国史之辅不亦可乎？”“虽与《康衢》《击壤》之歌并传不朽矣”^{⑤⑨}。他们一反传统的偏见，极大地肯定了小说的社会地位。

冯梦龙等人还认为，小说较之正统诗文有着更广泛的群众基础，必须保持它的适于群众需要的通俗的特点。“修词或伤于藻绘，则不足以触里耳而振恒心”（《醒世恒言序》）大抵唐人选言，入于文心，宋人通俗，谐于里耳，天下—文心少而里耳多，则小说之资

于选言者少而资于通俗者多。”^{⑥⑩}在这里，他从小说的性质正确说明小说语言的特点和唐人传奇到宋代话本小说发展的社会根源。

特别值得提出的是，明末小说理论家已经注意到小说的典型化与真实性，现实主义与浪漫主义创作方法之区别和联系。他们认为小说的价值，不在于其人其事的真假，而在于写得合情合理。“人不必有其事，事不必丽其人……事真而理不赝，即事赝而理亦真”^{⑥⑪}。人和事的真假并非关键，重要的在于“理真”。只要写得“理真”，就可“触性性通，导情情出”^{⑥⑫}。这已经触及到艺术的真实与生活真实的关系问题。关于这一点《二刻拍案惊奇序》说得更清楚：“执画为真，则既不可，若云赝也，不已胜于真者乎？然则操觚之家，亦若是焉则已矣。”他明显地提出艺术的真实性更胜于生活的真实。在创作方法上，明代拟话本的作者大都是倾向于现实主义的。但是他们对浪漫主义的作品也表现了通达的观点。“《西游》—记，怪诞不经，读者皆知其谬。然据其所载，师弟四人，各—性情，各—动止，试摘取其—言—事，遂使暗中摸索，亦知其出自何人，则正以幻中有真”^{⑥⑬}。“幻中有真”，说明了浪漫主义的本质。同时他们又说“故夫天下之真奇，在未有不出于庸者常也。”^{⑥⑭}奇出于庸常，又说明了浪漫主义文学的现实基础，这种观点是符合艺术的客观规律的。

① 《沧洲诗集序》。

②③④ 《与李空同论诗书》。

⑤ 见《驳何氏论文书》。

⑥⑦ 《诗集自序》。

⑧ 《唐宋八大家文钞总序》。

⑨ 《与茅鹿门主事书》。

⑩ 《与王遵岩参政书》。

⑪ 《宋诗选序》。

⑫⑬⑭ 《艺苑卮言》。

⑮ 《诗家直说》。

⑯⑰ 《四溟诗话》。

⑱ 《改定元贤传奇后序》。

⑲⑳ 《市井艳词序》。

㉑ 《叶子肃诗序》。

㉒ 《童心说》。

㉓ 《忠义水浒传序》。

㉔ 《与友人论文》。

㉕ 《文坛列祖序》。

㉖ 《雅吴阁集序》。

㉗ 《文论》。

㉘ 《答吕姜山》。

㉙ 《点校虞初志序》。

㉚㉛ 《元曲选序二》。

㉜㉝ 《与丘长孺》。

㉞㉟ 《雪涛阁集序》。

㊱㊲ 《论文》。

㊳ 《叙姜陆二公同适稿》。

㊴ 《与江进之》。

㊵㊶ 《与张幼于》。

㊷ 《序小修诗》。

㊸ 《素园存稿引》。

㊹㊺ 钟惺：《诗归序》。

㊻ 谭元春：《诗归序》。

㊼ 钟惺：《答同年尹孔昭书》。

㊽ 《诗归序》。

㊾ 《仿佛楼诗稿序》。

㊿ 《六子诗序》。

㊽㊾㊿ 《诗论》。

㊽㊽ 《序山歌》。

㊽㊽㊾ 可—居士：《醒世恒言序》。

㊽㊽㊿ 《古今小说序》。

㊽㊽㊿ 《笑花主人：《今古奇观序》。

㊽㊽㊿ 《警世通言序》。

㊽㊽㊿ 睡乡居士：《二刻拍案惊奇序》。