

中國歷代文論選

明代文論選



人民文學出版社

圖書在版編目(CIP)數據

明代文論選/蔡景康編選. —北京:人民文學出版社,
1999.1

(中國歷代文論選)

ISBN 7-02-002860-8

I. 明… II. 蔡… III. 古典文學—文學理論—中國—
明代 IV. I206.2

中國版本圖書館 CIP 數據核字(98)第 34792 號

人 民 文 學 出 版 社 出 版

(100705 北京朝內大街 166 號)

北京市華文印刷廠印刷 新華書店發行

字數 332 千字 開本 850×1168 毫米 1/32 印張 14.625 插頁 2

1993 年 9 月北京第 1 版

1999 年 1 月北京第 1 次印刷

印數 1—5000

定價 19.20 元

前言

公元一三六八年，朱元璋在元末農民大起義勝利的基礎上，建立了明朝政權。朱明王朝是中國封建社會最後一個由漢族地主階級統治的封建王朝，也是中國封建社會解體、資本主義萌芽的時代。在這時代裡，無論是社會矛盾、文學創作、還是文學理論，都表現出比以前各個時代更爲複雜的特點。

一方面是朱元璋鑒于「民急則亂」的歷史教訓，採取了一些減輕人民負擔、發展經濟的措施，使生產逐漸得以恢復，社會較爲安定。與此同時，朱元璋加強和發展中央集權，強化皇權統治，實行嚴格的文化思想控制，既大力提倡程朱理學，又實行八股文取士制度和大興文字獄等籠絡和高壓相結合政策，從而使明開國以後的一百多年中，文壇比較沉寂。另一方面，隨着商品經濟的發展和市民階層力量的增長，在中國封建社會的母體裡，資本主義萌芽開始孕育並急劇地發展起來，特別是從嘉靖、萬曆到明代末年，資本主義萌芽發展迅速，而隨着封建階級的日益腐化和剝削的不斷強化，社會矛盾也日益尖銳，都直接影響到明代中後期的文學創作。

在這種歷史條件下產生的明代文學，以其形式的豐富多采、各類文學創作的競麗鬬妍、文人的結社樹幟而顯示其獨具的歷史特點。傳統的詩文雖逐漸衰微而讓位於小說戲曲，但仍在各種流派的激烈

聞爭中得到發展和開拓；小說、戲曲及民歌則成爲最有成就的文學部類。在文學理論方面，不僅傳統詩論文論有新的進展和開拓，小說、戲曲及民歌理論更有重大的建樹和發展。

一

傳統的詩論文論在明代是有業績的。與前代相比較，有明一代文論家的標舉門戶、聚合結社，風流標映，痛相糾駁，各種流派的激烈聞爭和互相滲透，文藝思想的空前活躍，是其總的特點。

先是，以『開國文臣』宋濂〔一〕和他的同僚、門人們，承襲儒家的理論，提倡『載道宗經』主張『理明氣暢』〔二〕，要求文學必須宣揚孔孟之道以服務於封建統治。提倡『師古』，主張『根柢六經』，出入史〔三〕，上自秦漢，下至韓、柳、歐、蘇、曾、王等唐宋大家，均是學習對象。反對『拘乎古之遺法』，而不敢『應以變通之術』〔四〕，提出善學古者應該是『非李、杜而李、杜者。』〔五〕由於他們沒有把文與道對立起來，也沒有把道與文等同而取消文，並且都經歷了元末社會大動亂，因此，這些主張包含着反對『哦風月、弄花草』，要求文章必須具有現實內容的正確意見。糾正了元末萎弱文風之弊，對後來的唐宋派也有深刻的影響。

明初另一影響較大的是高棅。高棅與林鴻等同爲閩中十才子，他把唐代六百二十家詩人的作品，彙編爲唐詩品彙九十卷，提出『觀詩以求其人，因人以知其時』，因時以辨其文章之高下，詞氣之盛衰〔六〕的原則，並據此明確地把唐代詩歌劃分爲初唐、盛唐、中唐、晚唐四個不同的發展階段，提出

以盛唐爲主，李、杜爲宗的主張。高棅的論詩主張，上承嚴羽詩論，下啟前後七子的盛唐說，對於明代的詩論頗有影響。而他的知人論世批評原則，唐詩四段說也是正確和符合實際的。

然而，從明初到成化的一百餘年間，詩文創作比較沉寂，統治整個文壇的，是以楊榮、楊士奇、楊溥爲代表的台閣體。一直到弘治、正德間，一個以復古自命、以反對台閣體爲使命而聚結的集團——前七子，始崛起于文壇。他們的詩文理論，與在他們之前的李東陽的茶陵詩派淵源密切。李東陽論詩重在辨體和音律法度，力主宗唐法杜，在理論上對前七子有直接影響，對台閣體那種令人窒息詩風，有一定的沖擊。但真正給台閣體以毀滅性打擊的，還是前七子。所謂前七子，即李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、王廷相、康海、王九思等，而以李、何爲領袖。他們著名的理論是『文必秦漢，詩必盛唐』〔七〕。他們把秦漢文、盛唐以上的詩視爲最高典範，作爲自己學習和摹擬的對象，提倡秦、漢文的實錄精神和優美文采，這在台閣體壟斷文壇的具體歷史情況下，無疑具有振聾發聵的作用，使當時的讀者和文人大大地擴展了視野，耳目也爲之一新，使人們知道除了台閣體的空洞無物的詩文和八股文之外，還有如此優美豐富的詩文作品，是以『操觚談藝之士翕然宗之，明之詩文，於斯一變』〔八〕。明代詩文才真正從台閣體中解放出來。但是，由於他們把古代作品視爲文學創作的『源』，是古非今，把古代作品視爲一成不變的摹擬對象，尺寸寸，不敢越雷池半步，所以，他們的作品，被時人譏爲『模擬、剽竊，得史遷、少陵之似，而失其真』〔九〕的『贗古董』。並給明代詩文以很壞的影響。

當然，前七子的詩論文論並非一無可取，他們之間也不是鐵板一塊的。例如在如何學古這個問題上，何景明與李夢陽之間的激烈論爭，不僅深刻地影響整個明代詩論文論向深度發展，而且何景明所指出的「空同子刻意古範，鑄形宿鑠，而獨守尺寸。僕則欲富於材積，領會神情，臨景構結，不做形迹」〔一〇〕的論點，確實打中了復古主義的要害，終使李夢陽本人到了晚年，也認識到自己的復古擬古論的弊端，得出「真詩乃在民間」〔一一〕的正確結論。

到了嘉靖、萬曆間，以李攀龍、王世貞爲首的後七子派，重張前七子的旗幟，其聲勢較之前七子更大。後七子除李、王外，還有謝榛、宗臣、梁有譽、徐中行、吳國倫等。他們竭力鼓吹前七子「文必秦漢，詩必盛唐」的主張，認爲詩則以盛唐爲限，否定中唐以後詩歌，把宋元詩完全排斥在外。認爲「秦、漢以後無文」〔一二〕。比起前七子走得更遠，影響更惡劣。

然而，一則在後七子大張前七子旗幟之前，文壇上已出現唐宋派對前七子復古主義的排擊；一則由于前七子理論的流弊，到此時已越來越明顯，所以後七子在理論上也有不少修正。

唐宋派是以唐順之、王慎中、茅坤、歸有光爲代表的一個文學流派，他們反對前七子之「桃唐宋而直入秦漢」，而主張由唐宋而窺西漢，以建立千古一脈之文統。他們也講「法」，但七子講法重在語言文字上的模倣，而唐宋派則重在「神明之變化」〔一三〕的組織結構方面，並主張「守繩墨謹而不肆」，「法寓於無法之中」〔一四〕，提倡「文從字順」，師法自然，要有自己真面目和「千古不可磨滅之精光」〔一五〕。茅坤還編選了唐宋八大家文選，歸有光也寫出一些清新暢達的文章。這一切，都是對前七

子的理論的一種有力的批判和衝擊。只是由於唐宋派都是道學和八股文的崇拜者，理論上和創作上的缺陷，使他們不能成爲七子派有力的反對者。

在唐宋派的衝擊下，後七子在理論上已作了修正，例如取法較寬，謝榛主張出入盛唐十四家，兼取衆長而多方取法；王世貞提出學古人「師匠宜高，捃拾宜博」，認爲「代不能廢人，人不能廢篇，篇不能廢句」〔二〇〕。兩人都注意到詩要有意境，反對「處富有而言窮愁，遇承平而言干戈，不老曰老，無病曰病」〔二一〕。反對那種「無取于性情之真」〔二二〕的作品，認爲尺尺寸寸、「痕迹宛露」的剽竊模擬是「詩之大病」〔二三〕，這些都是可取的，他們在反對道學體、八股文方面，也有一定的功績。當然，他們給明代詩文的影響，主要還是消極的、有害的。

二

當後七子王世貞「踵二李之後，主盟文壇，聲華烜赫」〔二四〕的時候，除了唐宋派的歸有光予以排擊外，還有公安派的先驅徐渭與李贄。

徐渭生當後七子復古之風熾盛之際。王、李倡七子社，他誓不入二人黨，對他們倡導的摹古復古深惡痛絕，指斥後七子「動言宗漢西京」，作品均「不出于己之所得，而徒竊于人之所欲嘗言」〔二五〕，提倡情真、自得、獨創，反對「本無是情，而設情以爲之」〔二六〕。另一個被封建統治階級視爲異端的則是李贄。李贄對復古主義的文學理論進行強烈的批判，指出：「詩何必古選，文何必先秦，降而爲六

朝，變而爲近體，又變而爲傳奇，變而爲院本、爲雜劇，爲西廂記、爲水滸傳、爲今之舉子業……皆古今之至文，不可得而時勢先後論也。」〔三〕別樹一幟提出「童心說」，明確否定一切復古傾向，而其提倡情真和個性，更是明中葉以後反傳統、反封建、反復古、要求個性解放文學運動的宣言，爲公安派的出現，准備了必要條件。

在徐渭、李贄的影響下，焦竑提出了詩歌是「人之性靈之所寄」〔四〕，創作詩歌應「自道其所欲言」〔五〕，主張「華實相符」，反對模擬剽竊，認爲應該「脫棄陳骸，自標靈采」。『而不以相襲爲美。』〔六〕屠隆則提出「詩之變隨世遞遷」的觀點，指出「不必以古繩今」，而應以「至與不至」〔七〕來衡量作品。這些，都從不同的角度批判了復古主義，而成爲公安派的實際同盟者。

公安派正是在這些先驅者的影響下，在明中葉資本主義萌芽產生和發展的歷史背景下出現的一個文學流派。

公安派以公安人袁氏三兄弟爲代表，而袁宏道尤爲翹楚。他們的文學思想和理論，首先是針對復古派的「文學退化論」，明確提出「世道既變，文亦因之」〔八〕的文學發展觀。指出「代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴，原不可以優劣論也」〔九〕。從根本上指出復古主義理論的實質。

其次，公安派也肯定七子派倡復古以救宋詩之弊，但力闢他們「以剿襲爲復古」〔十〕，指出正確的學古在於學習古人的創造性：「法其不爲漢、不爲魏、不爲六朝之心而已，是真法者也。」〔十一〕他們還

進一步探究七子派所以持論大謬，關鍵就在於「無識」，並提出「士先器識而後文藝」〔三〕的正確主張。其三，他們從李贄的「童心說」引出「性靈說」，作為正面主張加以闡發。他們提出「物真則貴」，要「見從己出」〔四〕，就要「獨抒性靈，不拘格套」〔五〕，表現真情和個性。可見他們的「性靈說」，實際上是李贄「童心說」在新的歷史條件下的發展。

公安派的「性靈說」，具有文學和思想解放運動的意義，其文學理論和主張，給復古派以毀滅性的打擊，他們的功蹟，確如錢謙益所說：「中郎之論出，王、李之雲霧一掃，天下之文人才士，始知疏淪心靈，搜剔慧性，以蕩滌摹擬塗澤之病，其功偉矣。」〔五〕

但是，由於三袁把文學創作的源泉歸之於主觀的「性靈」，脫離社會現實生活，一些作品淺薄俚俗、刻露浮泛，其末流甚至丟棄「性靈」，走上一味模倣袁宏道的道路，結果是「狂瞽交扇，鄙俚公行，雅故滅烈，風華掃地。」〔六〕儘管最晚過世的袁中道對先前公安派的理論已有修正，但已無法挽回公安派所造成的消極影響了。

爲了反對七子派的復古，也爲了矯正公安派的弊病，竟陵人鍾惺與譚元春應運而起，一時「海內稱詩者靡然從之，謂之鍾譚體。」〔七〕是爲竟陵派。竟陵派既反對七子派的復古擬古，也反對公安末流的新的摹倣襲襲。提出：「法不前定，以筆所至爲法；趣不強括，以詣所安爲趣；詞不準古，以情所迫爲詞；才不由天，以念所冥爲才。」〔八〕進一步闡發公安派的「獨抒性靈，不拘格套」的主張，肯定袁宏道等反對七子派的功績。另一方面，也認爲七子派和公安末流的學古不學古，僅在於取徑之不

同而已。從這一基本觀點出發，他們倡導應從古人詩中幽秘的情感和孤單的思緒，即所謂「幽情單緒，孤行靜寄」去尋找古人真詩，另樹「幽深孤峭」之幟，力倡一個「厚」字，以矯時弊。這一主張，在當時不無積極意義。

但是，由於其所倡導的「幽深孤峭」和「性靈」脫離現實生活，從而走上更狹窄、空虛、艱澀、險僻的道路。錢謙益對其詆毀過甚，但言其「以俚率爲清真，以僻澀爲幽峭」，「求深而彌淺」，「求新而轉陳」^{〔五〕}，却是道出他們的缺陷。

到了明末，又有陳子龍的倡「復古」與艾南英的宗唐宋之爭。陳子龍承襲七子餘緒，主張「文當規摹兩漢，詩必宗趣開元」^{〔六〕}。反對法宋。對於公安、竟陵，則認爲其「師心詭貌，惟求自別於前人」，然詩「類多俚淺仄謫」^{〔七〕}。而艾南英則推崇唐宋文及唐宋派古文，提出取徑唐宋直溯秦漢的主張。從兩人發生的激烈爭論看，陳子龍的文學發展觀，是保守的。

然而，陳子龍畢竟處於動亂時代，他的倡導復古，也包含他要求恢復和繼承古代詩歌創作中的美刺精神和發憤著書的精神，要求作者反映社會現實生活，主張形式內容不可偏廢，這是陳子龍文學理論價值之所在。

有明一代，標舉門戶，聚會結社，或前後相承，或互相排擊，此起彼伏，各樹旗幟，基本上是圍繞着復古反復古、爭唐宋爭宋而展開的。他們各自提出理論綱領，並在論爭中迂迴曲折地把詩論文論推向前進，文藝思想較之前代，更爲活躍，論爭也更爲激烈。

小說和戲曲在明代獲得重大的成就。長篇小說繼元末明初的三國演義、水滸傳之後，出現了像西遊記和金瓶梅以及像馮夢龍的『三言』、凌濛初的『二拍』這樣的白話短篇小說，戲曲則繼琵琶記之後，產生了牡丹亭等優秀的劇作。在理論方面，不僅開始注意總結小說創作經驗，對小說創作中一些重要問題進行理論闡述並展開爭論，而且還出現小說評點這樣一種獨特的文學批評形式，尤其是從萬曆到明末，小說理論獲得重大的進展。適應傳奇的繁榮和發展，戲曲理論也取得很大的發展。其間，臨川派和吳江派的論爭，王驥德等人戲曲論著的產生，更是戲曲理論的巨大收穫。小說、戲曲理論以其嶄新的姿態出現於明代文壇，標誌着明代文學理論新的、重要的進展。

三國演義和水滸傳產生於元末明初，但關於小說創作的理論闡發，却遲至弘治、正德年間才出現。今見蔣大器的三國志通俗演義序寫於弘治七年，是我國最早評論三國演義的一篇序文。

蔣大器的序第一次論證了歷史演義小說的特點和價值，指出歷史演義小說應既尊重歷史事實，『庶幾乎史』，又可對史實『留心損益』〔四〕，進行必要的虛構和加工，具有普及歷史知識、總結歷史經驗教訓及教育作用。這些論述，奠定了我國古代歷史演義小說理論的基礎。到了嘉靖時期，張尚德又在蔣大器的基礎上，寫了三國志通俗演義引，重申蔣大器的觀點，進一步提出『羽翼信史說』，駁斥那種把歷史小說視為多餘的觀點，對於明代歷史小說和小說理論的發展，起了很好的作用。

隨着歷史演義小說的大量出現和廣泛流傳，加之作者在如何對待歷史事實和藝術虛構關係問題上，出現了種種複雜情況，反映到理論上來，就出現熊大木和可觀道人爲代表的兩種意見的爭論。熊大木對所謂歷史演義小說「不可紊之以正史」的觀點進行駁斥，並強調歷史演義小說在尊重歷史基本事實的同時，可以「用廣發揮」〔四〕，可觀道人則在承認歷史演義小說「敷衍不無增添，形容不無潤色」的同時，強調「大要不敢盡違其實」〔五〕的觀點。許多理論家參加了這場爭論，但誰也無法說服誰，這是因爲兩種意見並無根本分歧，只不過強調的面不同罷了。

在這場爭論中，謝肇淛和袁于令的觀點值得注意。謝肇淛提出：「凡爲小說雜劇戲文，須是虛實相半，方爲游戲三昧之筆，然亦要情景造極爲止。」〔六〕認爲小說、戲曲創作應該虛實結合，而以「情景造極爲止」作爲尺度，即完美地表現作品的主題和塑造人物形象、再現歷史生活和現實生活。明末的袁于令則剖析小說「貴幻」和史志「貴真」的不同特點，指出歷史演義小說在選取歷史事件題材時，既必須尊重歷史事實，又可「潤色」、「刪削」，這是「相成豈以相病」〔七〕的兩個方面。他們兩人的見解，比較辯證地回答了歷史演義小說如何處理虛實關係的問題，實際上已觸及到小說創作的生活真實和藝術真實的關係。

小說理論領域中最令人矚目的，是李贄等人關於水滸傳的評論和評點。在李贄之前，已有天都外臣的水滸傳敘，該敘高度評價水滸傳，認爲它不是「誨盜」之作，贊揚水滸起義英雄「雖掠金帛，而不虜子女。惟翦婪墨，而不戕善良」〔八〕，並強調它廣泛反映社會生活和生動塑造人物形象的特點。

李贄的忠義水滸傳叙則充分肯定水滸傳是作者「發憤之所作」〔四〕，肯定它在文學上的地位。特別是李贄是把評點用於評論小說的開創者之一，他運用這一形式，在評點中就小說創作的「真」與「假」的關係、人物形象的塑造等問題，發表了極為重要的見解，他說：「水滸傳事節都是假的，說來却似逼真」，又指出水滸傳刻劃人物「千古若活，真是傳神寫照妙手」。其妙「全在同而不同處有辨」，形容刻劃「各有派頭，各有光景，各有家數，各有身份，一毫不差，半些不混」〔五〕。觸及到小說人物形象的塑造和個性化問題，在小說理論批評史上具有重要的意義。

和李贄同時的博學家胡應麟也很重視小說的研究，他對小說作了系統的分類，對各類小說的歷史發展演變考源辨析，並注意從小說與時代的關係，去剖析我國古代小說發展的不同階段及其不同的特點，提出了許多極有價值的見解。明末的馮夢龍在小說理論方面的貢獻尤大，他提出了「事蹟而理真」〔六〕的著名命題，指出作品中的「事」不一定是現實生活中曾有的，但只要合乎生活情理，藝術上也是真實。這一論點既肯定虛構的真實，也反映他要求文學反映生活本質的卓絕見解。凌濛初的「二拍」序則論證了「幻」與「真」，主張從現實生活中發掘「譎詭幻怪」，並把兩者統一起來，寫「耳目目前之怪怪奇奇」，但不論是寫「目前可紀之事」，還是寫現實中不存在的鬼魅神妖，都不能「失真」。然而，藝術創作不一定按現實提供的樣式創造，因為「幻中有真，乃為傳神阿堵」〔七〕。

綜上所述，明代小說理論在明代文論中異軍突起，取得輝煌的成就，而且，有很多新的創造和開拓。它的成就，使一向被正統文人所鄙視的小說理論，成為我國古代文學理論的一個重要組成

部份。

明代是我國戲曲發展的第二個黃金時代，也是我國戲曲理論發展的第一個黃金時代，其理論數量之多、理論論爭之激烈、理論專著所達到的水平，確是前代所無法比擬的。在這些理論專著中，有關於戲曲的編劇、製曲、歌唱和表演等方面的理論；有關於戲曲源流的考察；有關於作家、演員的生平傳記和掌故史料等等，內容十分豐富。

先是，明初的朱權著太和正音譜，記載了古典戲曲的體制、流派、製曲方法以及北雜劇的題材分類及曲譜。他提倡音律，認為「大概作樂府切忌有傷於音律」〔三〕，這一觀點，為嘉靖間的戲曲理論家何良俊所繼承和發展，提出「既謂之辭，寧聲叶而辭不工，無寧辭工而聲不叶」〔三〕的見解，成為後來吳江派音律至上的藍本。不過，何良俊在北曲無人過問的情況下提倡北曲，主張「填詞須用本色語，方是作家」，反對「專弄學問」，却是應該肯定的。

作為明代戲曲理論發展的最重要事件，是爆發在萬曆期間的臨川派和吳江派之間的大論爭。幾乎所有在此期間以及在此之後的劇作家、理論家都捲了進去，並且不能不明確表示自己態度，對於戲曲創作影響尤烈。

吳江派的首領人物是沈璟，論曲主張「語言本色」，反對「字雕句鏤」，並直接承襲朱權、何良俊的觀點，鼓吹聲律至上，認為「名為樂府，須教合律音腔，寧使時人不鑒賞，無使人撓喉掇

噪」〔五〕。甚至認爲「寧協律而不工，讀之不成句，而謳之始叶，是曲中之工巧。」〔五〕雖然主張「本色」，強調聲律對於戲曲創作的重要意義，不無可取。但由於他把聲律強調到至高無上的地位，却是偏頗的。

爲沈璟理論主張之羽翼者，還有臧晉叔、徐復祚等。臧晉叔關於戲曲的理論有不少精闢之見，如要求戲曲語言應該「雅俗兼收，串合無痕」，「境無旁溢，語無外假」〔五〕，劇作的情節要曲折，結構要嚴密，關目要緊湊，曲文要合律諧叶等等，都是他認識到戲劇的特殊藝術規律的好見解。但他強調音律的意見，則與沈璟同出一轍。而徐復祚在這方面走得更遠。

吳江派的聲勢和影響都很大，揭竿起而反對者，是湯顯祖爲代表的臨川派。

湯顯祖繼承了李開先、徐渭、李贄等人的進步觀點。李開先對封建階級所鄙視的戲曲大加肯定，認爲它們「非徒作，非苟作，非無益而作之者」〔五〕。主張戲曲語言要「雅俗俱備」，「明白而不難知。」徐渭則著南詞叙錄，強調音韻自然，質朴，要有真情實感，反對華豔和俚俗；李贄則以童心說爲武器，肯定戲曲是「天下之至文」。所有這些進步的觀點，都給湯顯祖以很大的影響。

湯顯祖關於戲曲的主要理論觀點是：「以意、趣、神、色爲主」〔五〕，他所謂「意、趣、神、色」，既包括了作者在作品中所要表達的感情，也包括了表達這種感情的聲韻文詞，即內容與形式的統一和諧。而這一切，又都是以「情」爲出發點的，「情」是「戲」的源泉，「因情成夢，因夢成戲。」〔五〕而這種「情」，和理學家所宣揚的「理」是完全對立的，「情有者理必無，理有者情必

無。」他明確反對以沈璟爲代表的以律害辭、以辭害情、聲律至上的戲曲理論主張。在與吳江派激烈的爭論和他的作品屢遭竄改的情況下，他十分激憤地宣稱：「余意所至，不妨拗折天下人嗓子！」〔卷〕可見他始終是把內容作爲主要方面來考慮的，反對把聲律放置於至高無上的地位。

當然，聲律對於戲曲文學具有重要的意義，湯顯祖雖沒有否認它的重要作用，然而，由於強調才情的作用，在聲律問題上，仍有失之偏頗之處。

臨川派與吳江派的重大論爭，許多劇作家和曲論家紛紛發表意見，從而形成了一個百花爭妍的局面，出現了一二十部的曲論專著，諸如王驥德的曲律、呂天成的曲品、凌濛初的譚曲雜割、沈德符的顧曲雜言、祁彪佳的遠山堂曲品、遠山堂劇品等等。而這其中，以王驥德的曲律和呂天成的曲品最有成就，時有「論曲雙璧」之稱。王驥德的曲律重於曲理，呂天成的曲品則評論傳奇、雜劇作家，涉及了一百多位作家的二百多種作品。王驥德對湯沈二家爭論能以公正的態度作出全面評價，呂天成雖主張「守詞隱先生之矩矱，而運以清遠道人之才情」的「雙美」說〔二〕，但看不到「湯沈之爭」在社會觀和藝術觀的嚴重分歧，仍不脫「首沈而次湯」的吳江派門戶之見。

王驥德的曲律是明代戲曲論著最具代表性的著作，代表着明代戲曲理論的最高水平。它不僅全面論述南北曲源流、宮調、音韻、劇本的結構情節、賓白乃至科譚、部色等問題，而且以細緻深密、詳備精滋的藝術見解和完整的理論體系而著稱。

王驥德強調戲曲文學的特殊藝術規律，認爲戲劇應該是「可演可傳」，才是「上之上也」的作

品，如果成爲『案頭之書』，則『已落第二義』。從這一根本觀點出發，他重視戲劇情節、結構的安排、主題思想的表達，認爲劇本的『大頭腦』處不能『草草放過』，情節、結構要審輕重，要謹嚴統一，不能『局懈』，對素材的處理要『貴剪裁』、『貴鍛鍊』、『勿太蔓』、『勿太促』，主張獨創而又必須符合生活真實——『勿落套』、『勿不經』。戲劇的語言要本色與文詞相結合，要服從于『模寫物情，體貼人理』的需要。強調賓白的寫作，認爲『其難不下於曲』，要『明白』、『簡質』、『美聽』，宮調要『以調合情』。他還強調應該從各方面向文學遺產學習，但這種學習不是要『賣弄學問，堆垛陳腐』。〔六〕更可貴者，他生當湯、沈二家激烈爭論之際，又與沈璟及其部份追隨者過從甚密，但他能拋却吳江派的偏見，較深刻地看到湯、沈兩家的得失，作出比較全面和公正的評價，並在這個基礎上建立起自己的完整的戲劇理論體系。從這方面說，曲律不僅是臨川派與吳江派論爭的總結，也是明代戲曲理論的光輝代表。

本書是明代文學理論的選集。入選的作家，範圍力求寬泛，各家入選的篇章，也盡量選取最能代表他們的理論主張和有價值的代表作，以求能較清楚地反映這一歷史時期文學理論發展的情況。至於文論家先後次序的排列，則不以流派而以他們的生卒年先後爲序。每家人選篇章的正文之前，冠有文論家生平的簡介，並對其理論主張作了簡要的評述，以供讀者參考。入選各篇均附注所據版本卷目，以備查閱。明代詩話著述甚富，因另有專書，故均不予選入。

限於自己的水平，必有許多考慮不周及錯誤，希望得到專家和讀者的指正。