



日本古典文论选译

古代卷(上)

Selected Translation Works of Japanese Classical
Literary Theory

王向远◎译

日本古典文论选译

古代卷（上）

王向远 译



图书在版编目(CIP)数据

日本古典文论选译 / 王向远译 .
—北京 : 中央编译出版社 , 2012.8

ISBN 978-7-5117-1478-7

I . ①日…

II . ①王…

III . ①古典文学研究 - 日本 - 文集

IV . ① I313.06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 178959 号

日本古典文论选译

出版人 刘明清

出版统筹 谭洁

责任编辑 曲建文

责任印制 尹珺

出版发行 中央编译出版社

地 址 北京西城区车公庄大街乙 5 号鸿儒大厦 B 座 (100044)

电 话 (010)52612345 (总编室) (010)52612370 (编辑室)

(010)66161011 (团购部) (010)52612332 (网络销售)

(010)66130345 (发行部) (010)66509618 (读者服务部)

网 址 www.cctpbook.com

经 销 全国新华书店

印 刷

开 本 787 毫米 × 960 毫米 1/16

字 数 1605 千字

印 张 98.25

版 次 2012 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

定 价 298.00 元 (古代卷、近代卷)

本社常年法律顾问：北京市吴栾赵阎律师事务所律师 闫军 梁勤

凡有印装质量问题，本社负责调换，电话：(010)66509618

古代卷译序：日本古代文论的传统与创造

王向远

一、“文”、“文论”与“日本文论”

本书所谓“日本文论”或“日本古典文论”，指的是日本传统的文学评论、文学理论与文艺理论，但由于日语中没有与汉语的“文论”同形同义的“文论”一词，我们说“日本文论”，可能会令日本人不知其所云。在日本古代文学史上，只有具体的“歌论”、“连歌论”、“俳谐论”、“能乐论”、“诗话”与“诗学”（“诗”指汉诗、“文话”之类针对具体文体形式的概念，而缺乏“文论”这样统括性的概念。到了近代，日本人用汉词语翻译西语，才有了“文学理论”、“文艺理论”、“文学论”、“文学评论”之类的概念，并被普遍使用起来。然而这些来自西方的概念，与属于东亚汉字文化圈的日本古代关于文学的相关思考与言说，在文化内涵、表达方式等方面都有相当的差异，实际并不适用。因此，用一个什么样的概念来统括日本古代关于文学的种种思考与言说，就成为一个不得不先行解决的问题。笔者认为，使用汉语的“文论”一词，表述为“日本文论”、“日本古典文论”或“日本古典文论”，十分恰当。对此，需要做一番说明和论证。

“文论”一词对日本的适用性，首先是建立在中日两国的“文”这一概念的相同性的基础之上的。

在中国，“文”有三层涵义。第一是哲学美学之“文”。《易经·系辞下》曰：“物相杂，故曰文。”《说文解字》曰：“文，错画也。象交文。”两书意思相同，都是指不同事物、不同的“像”（形象）错综交叉，形成“文”，形成一种装饰，这也是“文”在中国的元初含义。此后，“文”在其元初意义的基础上很快被抽象化，成为中国哲学、美学与文论中的重要

范畴。老子、庄子、孔子等中国古代原创性思想家，都将“文”看作是天地之大美，是宇宙万物、社会人伦的审美特征。后世诗人与文学家们更将“文”作为最高的美学范畴。刘勰在《文心雕龙·原道》中，则将“文”视为自然天地的外在表现（“德”），是天地宇宙、山川风景、动物植物的总体的美感特征，也是圣人之“道”的外在显现。对于中国的哲学与美学意义上的这种抽象的“文”，除了极少数汉学家、儒学家外，古代日本人及日本文学家未能普遍理解与接受。

第二是语言学之“文”。在中国传统的关于“文”的论述中，“文”还有一个具体实指义，即“文字”之意。东汉许慎《说文解字》云：“苍颉之初作书，盖依类象形，故谓之‘文’，其后形声相益，即谓之‘字’。”也就是说，“文”是字之形，字是形与声的统一。又有人认为“文”是由“言”构成的，后汉王充在《论衡·书解》中云：“出口为言，集札成文。”就是说，“言”是口头的，“文”是对“言”的连贯书写。梁朝刘勰《文心雕龙·原道》：“心生而言立，言立而文明。”是说只有立“言”，“文”才能彰显。还有人将“文”与“辞”并称，认为“文”即是“辞”，所以“文”又称为“文辞”（亦写作“文词”）。宋朝司马光《答孔文仲司户书》：“今之所谓文者，古之辞也。”日本人对“文”的理解与接受，是从上述“文”的基本义开始的。直到今天，日语中的“文”仍然保存了“辞”（词）的含义，这个意义上的“文”就相当于语言学的“句”或“句子”，因而，现代日语中的“文法”，指的是“句法”。更有近代日本人将西语的“syntax”一词翻译为“文论”（ぶんろん）。这里的“文论”是一个语言学概念，指的是句子结构及构词、造句法的研究。其中的“文”，取的是中国之“文”的“言辞”的本义，而这一用法，现代汉语中不太使用了。

第三是文学之“文”。后来，“文”与“辞”逐渐地产生了分离，人们对“文”的认识渐渐由实用性向审美性发展。于是，被修饰的“文”与朴素的“词”就有了分别，经过修饰美化的辞，又被称为“文辞”，将“文辞”再加修饰，又有“文采”一词，指华丽的文辞。“文”衍生出了“文章”一词，指有一定体制结构的系统之“文”。“文章”又有不同体裁样式，于是“文”又衍生出“文体”。同时，更有人将“文”作为文学各体的总称，例如，最早明确将“文”作为各体文学总称的是曹丕，他在《典论·论文》中说：“文非一体，鲜能备善，是以各以所长，相轻所短。”

各种“文”都有相同性、差异性，故又说“夫文，本同而末异。”接着，刘勰的《文心雕龙》之“文”，在具体行文中所指有所侧重，但总体上“文心雕龙”的“文”与现代意义上的“文学”的内涵完全吻合，是文学作品的统括范畴。梁代萧统《文选序》在谈到他选“文”的依据与标准的时候，强调他是以文学审美性作为选辑标准的，他还明确地以“文”来统领各体文学，《文选》所选，也并非狭义的“诗文”之“文”，而是包括“诗”与“文”在内的、韵文与散文并包的“文学”之统称。《文选》明确地用“文”来统称“文学”，对后来的中国文学观念形成演变产生了深远影响。到了清代刘熙载的《艺概》，遂有了“儒学、史学、玄学、文学”的分别。从此，研究“文”的“学”才叫“文学”，它有别于作为文史之学的儒学、史学与玄学。

上述汉语中“文学”之“文”的各种具体含义与总括含义，在日本古代文学文本中都可以找到用例。例如，在《源氏物语》中，“文”可以指“文章”或书籍，如《源氏物语·夕颜》：“などといふ文は……”意即“……之类的文”。此处“文”指文章、书籍；有时候“文”指具体的某种文体，《源氏物语·桐壺》：“文など作りかはして”，意即“时而作文”；《源氏物语·花宴》：“この道のは皆探韵たまはりて文作り給ふ”，意即“此道都是按照韵律来作文”。此处“文”指汉诗，将“诗”含在“文”当中，与上述中国之“文”的概念外延相一致。有时候“文”指文字修辞、文采，如江户时代国学家荷田在满《国歌八论》：“《万叶集》故に《古事记》、《日本书纪》の歌よりは文にして，《古今集》の歌よりは質なり。”意即“《万叶集》与《古事记》、《日本书纪》比较，是‘文’；而与《古今集》比较，则为‘质’”，此处的“文”是“文质”之“文”。有时候“文”指的是学问，特别是研究文学的学问，如散文家吉田兼好的《徒然草》第123节有“文、武、医の道に诚欠けてはあるべからず”，意即“文、武、医诸方面的修养，都不可缺少”，此处的“文”指文章之学，主要指文学。可见，在用日本语创作的日本古典文学中，从平安时代的《源氏物语》，到江户时代的“国学家”的论著，在长达七八百年的时间里，“文”的概念使用，虽然角度不同，但其所指都是“文学”。

中日之“文”意义上的相同性，也是由中日古典文学之间的深层相通性所决定的。日本传统文学固然有着自己鲜明的民族特色，形成了物语、和歌等民族文学样式，但仍然是在中国文学或明或暗、或多或少的影响下

形成的。对此，江户时代末期的学者斋藤拙堂（1797—1865）在用汉语写成的《拙堂文话》中写道：

物语草纸之作，在于汉文大行之后，则亦不能无所本焉。《枕草纸》，其词多沿李义山《杂纂》；《伊势物语》，如从《唐本事诗》、《章台杨柳传》来者；《源氏物语》，其体本《南华》寓言，其说闺情，盖从《汉武内传》、《飞燕外传》及唐人《长恨歌传》、《霍小玉传》诸篇得来。其他和文，凡曰序、曰记、曰论、曰赋者，既用汉文题目，则虽有真假之别，仍是汉文体制耳。^①

值得注意的是，斋藤在这里使用了“汉文”与“和文”两个概念，指出“和文”实际上使用的都是“汉文体制”；又将日中两国不同“体制”（文体）的“文”，包括汉诗、和歌、物语、小说等，全都纳入了“文”这一范畴。可见，统驭中日两国文学的最高范畴，不言而喻就是“文”。从学理的角度看，无论是中国传统文学还是日本传统文学，要对传统文学的总和加以概括，都必须使用“文”这一概念。舍“文”不会有其他更恰当的概念。

还需要指出的是，现代文学与学术中通用的“文学”这一概念，是现代人对古今东西一切文学现象的总称。这一概念虽然中国古已有之，但古代的“文学”实际上是一个合成词，意即“文之学”——研究“文”的学问，而不是“文”自身。至于近代以降的“文学”概念，无论在中国还是在日本，都受到了西语 literature（文学）这一概念的过滤与规制，所以现代不少学者将现代意义上的“文学”视为一个翻译词与外来词，例如“文学”一词就被收进了高明凯等编纂的《汉语外来语辞典》（1984）。因此，站在中日传统文学的立场上看，最恰当的总括范畴不是“文学”，而是“文”。实际上，以“文”的范畴统括中日传统文学，也是近代以降日本一些学者的共同做法。例如，1878年（明治十一年），日本学者榎原芳野在总结日本古代文学史的基础上，做了一张《文章分体图》，将日本传统文学划分为“汉文”与“和文”两大类别，但没有给出一个总括的范畴。或许作者认为这不言而喻——无论是日本的“古文”，还是“汉文”，

^① 斋藤拙堂《拙堂文话》。见曹顺庆主编《东方文论选》，四川人民出版社1996年版，第818页。

那当然都是“文”，也必须总称为“文”。换言之，日本传统文学的最高范畴应该就是“文”。

既然中日两国传统文学中有了最高的范畴“文”，那么，关于“文”的一切言说、评论、欣赏与研究，也应该由“文”字来做主要的构词要素。实际上，这个词在中国早就存在了，那就是“文论”。所谓“文论”，顾名思义，就是“文之论”，它可以统括、指涉关于“文”的一切言论。

“文论”作为范畴的固定（日语称“固着”），经历了一个由“论文”到“文论”的演变发展的过程。

最早使用“论文”一词的，是曹丕的《典论·论文》。曹丕的“论文”一词，是一个动宾词组，“论”的对象就是“文”。如上所述，他的“文”是各体文学作品的统括概念，因此，他的“论文”，如改成偏正词组来表述，就是“文论”。稍后，据刘勰《文心雕龙》中提到，魏晋时期的应玚写过一篇《文论》，可惜散佚不传。应玚恐怕也是最早使用“文论”一词的人，他将曹丕的“论文”一词由动宾词组改为偏正词组，使这个词更具有成为概念与范畴的可能。至唐代，顾况又写有一篇题为《文论》的文章。他的所谓“文”从哲学层面到文学层面，所指宽泛，但在应玚之后再次使用“文论”一词，对此后“文论”概念生成的影响，意义很大。至明代，袁宗道写过一篇题为《论文》的文章，其“文”主要指与诗相对而言的“文”，但他的“文论”仍从“文”的文学性出发，是一篇典型的“文学论”。几乎同时，明代杨慎也写有《论文》一篇，主张用文学的标准、美的标准来“论文”，即对文学作品做出审美判断，触及了“论文”的价值标准问题，也为“文论”与其他领域的论述的不同，赫然划清了界限。明代作家、学者屠隆写有一篇题为《文论》的文章，其中的“文”指称各体文学，包括“六经”之文，诸子散文、历史散文，历代诗赋等，对历代之“文”的美丑得失做了总体评价与议论。至明末清初，作家、学者毛先舒写过三篇《文论》，所论述的对象，包括诗文辞赋。因此，屠龙与毛先舒所谓的“文论”，作为一个概念，尽管外延还没有涉及戏曲小说等通俗文学，但已经具备现代意义上的“文学评论”的内涵，而“文论”一词从动宾词组转为向偏正词组“文论”，也推动了“文论”由普通名词向概念范畴的转化。

可见，在中国传统文学中，已经有了一个与古希腊的“诗学”(poetics)乃至欧洲现代的“文学理论”(theory of literature)相对应的概念，那

就是“文论”。

西方的“诗学”是以希腊语、拉丁语及其派生出来、以“诗”为中心的各民族文学为言说与研究对象的，而中国的“文论”则是以汉语各体文学，主要是“诗”与“文”两大类文体为对象的。在研究对象、文化内涵、话语方式上迥然不同。更为重要的是，西方的古典“诗学”乃至现代的“文学理论”是以学理上的研究为特征的，表现为纯理论话语方式、严密的逻辑论证，概念范畴的明确界定，理论体系的建构，其重点在“学”（研究）。即使是西方现代的“文学批评”，也是在“文学理论”的指导下进行的作家作品的个案剖析。而中国的“文论”则重在“论”，即鉴赏、评论，以评论赏析具体的作家作品为基础，其话语方式是以感受性、印象性的表达为主。在这些意义上，中国的“文论”与西方古典“诗学”乃至现代“文学理论”具有深刻差异。“文论”作为在中国传统学术中形成、在当今仍能焕发出生命力的一个独特范畴，可以与现代西方的“文学（文艺）理论”、“文学评论”（文学批评）相对应，它虽然与西方的“诗学”或“文艺理论”所指也大体相同，但形态与面貌又有不同。因而，在研究中国传统文论的时候，使用“中国古代文学理论”、“中国古代文学批评”或“中国古代文学理论批评”之类的提法，实际上是不恰当的。在这一点上，笔者同意余虹先生在《中国文论与西方诗学》一书中提出的观点：中国“文论”与西方“诗学”具有“不可通约性”，因此不应该用“诗学”与“文学理论”这样的西方概念，来指称中国古代对文学的思考成果，而“在现代汉语语境中以‘中国古代文论史’来命名有关中国古代对文本言述的思考史，不仅可以沿语词之路返回古代意识，也可以沿语词之路沟通现代人对古代意识的理解，还可以名正言顺地展开中国文论特有的广阔空间。而不被有意无意地限制在‘文学’（literature）的叙述视野中，以至于过分突出‘诗论中心’，而删除别的文体论”。^① 所言极是。

同样地，由于文化的巨大差异，西方古典“诗学”与现代“文学理论”的概念，与日本传统文学也是不可通约的。在这种情况下，将中国“文论”这个概念运用于日本传统文学中是否可行呢？笔者的回答是肯定的。

如上所说，由于日本人传统思维不善抽象概括，因而只有和歌论、连

^① 余虹《中国文论与西方诗学》，北京，三联书店1999年版，第65页。

歌论、俳谐论、能乐论等各体文学分论，而将各体文学加以综合论述的著述，则付诸阙如。因此，在日本没有像刘勰那样的弥纶群言、体大虑周的文论著作，只有针对具体文体的分论。因此，作为高度概括的“文论”之类的范畴，就失去了频繁使用的机会与可能。尽管“文论”这个词很早有人使用了，例如以上提到的太宰春台用汉语所写的那篇文章，标题就是《文论》；明治八年（1875）福地樱痴用日语发表了一篇题为《文论》的文章，内容也是文学论。这都可以表明日本文人作家对“文论”这个词应该不太陌生。但可惜的是“文论”这个汉语词在日语中没有固着下来，也不见于现代日本语言学家编纂的各种日语辞典。明治时代以降，日本学者大多使用从西语中翻译过来的“文学理论”、“文学评论”等概念，来指称日本传统文论，也使得“文论”这个概念在日本失去了存在的空间。

可见，在日本的固有概念中，没有一个现成的概念可以统括日本古代各体文学理论与文学评论的文献，因而不得不使用“文学理论”或“文学批评”这样的近代西化概念，来指称、统括日本传统的各体文论，于是就造成了所指与能指之间的背离。假如使用“日本古代文学理论”，但许多相关文献不是体系化的“理论”，而是鉴赏与解说性质的“文学批评”；假如使用“日本古代文学评论”这一表述，则又无法囊括《风姿花传》那样的并非评论性的文献；假如使用“诗学”这一概念，表述为“日本古代诗学”，则更容易引发歧义。因为日本古语中的“诗学”是指研究汉诗的学问，而现代日语中的“诗学”一词，又是指西洋的文学理论，是对拉丁语“ars poetica”和英语“poetics”的翻译。总之，不管是用欧洲现代的“文学评论”、“文学理论”来指代日本传统“文论”，还是用欧洲传统的“诗学”概念来指称日本的传统“文论”，都容易抹杀处在东亚汉文化圈的日本传统文学的特点。而对于这一点，据笔者的孤陋寡闻，日本学者一直无人提出质疑与反思。

斟酌掂量再三，笔者认为，还是使用中国传统的“文论”这一概念，来指称日本传统文学的相关对象，较为妥当。其理由主要有三：第一，上文的论述已经表明：在日本传统文学中，“文”既然是统括一切文学现象及各类文体的最高范畴，因此日本传统文学中的一切关于“文”的评论，顺理成章地应称为“文论”。第二，日本的文论属于汉文化圈的“东方文论”系统，使用“日本文论”或“日本古典文论”的提法，可以标注日本文论不同于西方诗学的文化特性。第三，“文论”这一概念不仅所指很明

确，而且包容性、弹性更强，既可以涵盖“文学理论”、“文学批评”两种形态，也可以超出“文学”范围，延伸至“文艺理论”与“文艺评论”的范围。也许由于这样的原因，甚至早在1960年底，伍蠡甫等先生用“文论”一词，作为西方“文学理论”与“文学批评”的缩略语，编成了大学文科教材《西方文论选》（上下册）一书，到1980年代初又编成《现代西方文论选》。如今，我国学术界也普遍地将西方文学理论与文学评论简称“文论”。虽然从学理上看不太严谨，但也表明：用中国的“文论”概念可以涵盖欧洲“诗学”概念，反过来“诗学”概念却不能涵盖“文论”，可见“文论”一词的适用性是很强的。而当我们用“文论”这一概念运用于日本传统文学的时候，它既可以包括“和歌论”等日本各体文学论，也可以包括汉诗汉文论，还可以包括像世阿弥的《风姿花传》那样的文学论兼艺术（含戏曲表演等）论。进而，日本近现代的文学理论与文学评论，也可以“文论”一词来统而括之。

总之，将“文论”这一概念用于日本文论，可谓名实相副，比起用“文论”来指称西方文学理论与批评，也更合乎学理。而且，“文论”毕竟是日本人曾经用过的一个汉字词，只要加以明确界定，则“文论”这一概念为日本人所理解甚至接受，应该是不困难的。

根据以上看法，笔者将日本的和歌论、连歌论、俳谐论、能乐论、物语论等各体文学论的相关文献，统称之为“文论”。

二、日本古代文论的形成与发展

从日本文论发展史上看，我们说汉语中的“文论”这一概念适用于日本，也是因为日本古代文论的源头就在中国。日本作为文明周边国，其文论的产生却较早，成熟也较早，而且能够自成体系，这与中国文化与文论的直接影响密切相关。

日本文论起源于“诗论”（古代日本所谓的“诗”就是汉诗），而诗论则是直接从中国引进的。早在公元7世纪初日本“遣隋使”来中国前，中国的一些书籍，包括文论方面的书籍也通过朝鲜半岛传到了日本。随着遣隋使、遣唐使的陆续西渡，到了公元8—9世纪，从两汉到魏晋时代的大量诗论著作，已经在日本广泛流传。当时日本人之所以对中国诗论之类的书籍感兴趣，首先是为了学习汉语的需要。当时谁汉语学得好，谁就会受到尊敬，就会受到重用，就有了立身立业的资本。汉语学得好的标志，是

会吟诗作赋；要吟诗作赋，就要掌握诗文写作的技巧。由于更多的人无法直接来中国求学，关于诗文的技法技巧、尤其是对日本人来说最难掌握的声韵格律等方面的文章书籍，就特别受欢迎。

中国文论引进期集大成的成果，是曾经作为遣唐使来中国留学两年的空海大师（774—835）的《文镜秘府论》一书。《文镜秘府论》及在此基础上精编的《文笔眼心抄》，以音韵修辞为中心，将中国唐代及唐代以前的相关诗文论著加以分类编辑，或全文收录，或部分采撷，或片断拼接。空海注重的是汉诗技法音韵等语言形式方面的论述，而对文以载道等形而上的议论则不甚措意。这一点既考虑到了当时日本人吟诗作赋在汉语学习上的实际需要，也对后来的日本文论特别是话题选择，产生了决定性的影响。后来的日本文论正是承接这样的价值取向，十分关注语言形式、文体样式与法式技巧，围绕具体的作品、具体现象展开评论，而对文学本质论、功用论等哲学、社会学层面的抽象问题则很少关心、很少论述。

在引进中国诗论的同时，日本人对中国文论也开始了模仿、挪用和学习、套用。模仿和挪用最早体现在对汉诗文的评论方面。例如奈良时代的汉诗集《怀风藻序》（公元752年，作者佚名）、平安时代前期的汉诗集《凌云集序》（814年，作者小野岑守）、《经国集序》（827年，作者滋野贞主）等，作为日本人最早一批的评论文章，都直接用汉文写成，在思路与观念上几乎全部挪用中国文论，例如“经国之大业”论、“文质彬彬”论、“风骨”论之类，可以说是中国文论的一个延伸。

套用中国诗论来评论日本汉诗，是切实可行而又轻而易举的，但是套用中国诗论来评论日本固有的民族诗歌——和歌，就不那么容易、也不那么对路了。在这方面，日本人经历了从“套用”到“活用”的过程。就是首先将汉诗文的评论方法、评价标准，“套用”在和歌上，然后再逐渐地加以调整、改造，以适合和歌的具体情况，也就是由“套用”发展到“活用”。

将汉诗的评判标准套用于和歌，集中体现在公元8世纪藤原滨成的《歌经标式》及此后陆续出现的一系列“歌式”书。流传下来的有四种，后人根据作者分别称为“滨成式”、“喜撰式”、“孙姬式”和“石见女式”，并称“和歌四式”。“歌式”这一名称，显然是套用了唐代皎然的《诗式》，意在为和歌划分体式、特别是套用中国文论的“诗病”、声韵概念，从语言修辞的意义上，明确和歌的各种违反声韵的“歌病”，以便加

以规避。于是，“滨成式”提出了“和歌七病”，“喜撰式”提出了“和歌四病”，“孙姬式”则提出了“和歌八病”。实际上，日语与汉语是两种不同的语言，日语完全没有汉语那样的“韵”，也没有与汉诗相同的“病”。尽管如此，“和歌四式”套用汉诗的有关规范格式，特别是将中国的声韵理论挪用到和歌创作中，为和歌体式的初步分类寻求根据，也强化了和歌的语言修辞意识，并为和歌的鉴赏与批评提供了基准。在“歌学”形成的初期，这样对汉诗及中国文论的套用，是自然的和有益的。

如果说上述的“歌式”，主要是从语言修辞的角度确定“歌病”，那么，10世纪初（905年）著名歌人纪贯之为《古今和歌集》撰写的两篇序言——《真名序》（汉语序）与《假名序》（日语序），则套用《诗大序》的“诗有六义”说，即“风雅颂赋比兴”，进一步从题材（风雅颂）与抒情言志的方式方法（赋比兴）这两种角度，为和歌划分出题材类型与抒情方法的不同种类。这就为和歌的评判与鉴赏，提供了较之语言声韵更高一个层次的、更具有文学性的层面和切入点。其中，由于《真名序》使用汉语表述，一些概念、提法尚不可能摆脱汉字概念，特别是将“风雅颂赋比兴”直接套用于和歌，称作“和歌六义”难免生硬，但《假名序》就不同了。作为第一篇用日语写作的歌论文章，意义重大。该篇序言用日语写作，为摆脱汉语的表达方式乃至中国诗论的束缚提供了可能。与《真名序》对“六义”的直接套用不同，《假名序》并非原封不动地使用“风雅颂赋比兴”的概念，而是用日语做了解释性的翻译，分别称为“讽歌”（そへ歌）、“数歌”（かぞへ歌）、“准歌”（なずらへ歌）、“喻歌”（たとへ歌）、“正言歌”（ただごと歌）、“祝歌”（いはひ歌），这既是对汉语“六义”的翻译，也是改造和阐发。两序在对六位著名歌人加以简单批评的过程中，使用了“心”、“情”、“词”、“歌心”、“诚”、“花”与“实”等词汇作为基本的批评用语，与中国古代诗论中关键词的使用有所不同，作者对这些词汇未做任何阐释与界定，却为此后这些词语的逐渐概念化、范畴化打下了基础，也初步显示了日本歌论的民族特点。同时，作者还体现出了明确的“倭歌”或“和歌”的独立意识。作者称“和歌样式有六种，唐诗中亦应有之。”本来“六义”来自中国，却说“唐诗中亦应有之”，听上去好像和歌“六义”与唐诗“六义”是平行产生似的，甚至和歌“六义”更为元初。说和歌“始于天地开辟之时”；“天上之歌，始于天界之下照姫；地上之歌，始于素盏鸣尊”，这就从起源上否定了汉诗与和歌形成

的渊源关系。不仅如此，《假名序》还体现出了和歌与汉诗对峙与竞争的意识，认为汉诗的盛行导致和歌的“堕落”，又将汉诗称为“虚饰之歌、梦幻之言”。这表明，平安时代的日本歌人已经清楚地意识到了和歌与汉诗的不同，并有意识地开始确立和歌特有的审美规范，自觉地与汉诗相颉颃了。

从平安时代前期即9世纪末开始，随着宫廷上层社会“歌合”（赛歌）的盛行，“判词”（和歌评判）作为一种批评与鉴赏的样式大为流行，由此进一步促进了和歌批评走向繁荣。批评的繁荣，需要批评角度的多样化、鉴赏和评判标准的多层次化，于是，和歌批评家们不再满足于语言修辞上的“歌病”与“六义”这样的简单划分，而是在借鉴中国文论的基础上，进一步划分各种不同的“歌体”和各种不同的风格，以便与和歌创作中日益丰富复杂的内容表达与形式表现相适应。这种努力集中体现在壬生忠岑的《和歌体十种》、藤原公任的《新撰髓脑》与《和歌九品》中。壬生忠岑在《和歌体十种》（公元945年）的小序中认为之前的“六义”比较粗略，随着时世推移，需要知道和歌之“体”。该文对和歌体式的划分方法，明显参照了中国唐朝崔融《新定格诗》中的诗“十体”和司空图的《诗品》中的“二十四诗品”。但壬生忠岑在歌体的划分及命名上并没有照搬或套用中国诗论，在给“十体”命名的时候，他将汉字与日本式的表达结合起来，创制了一系列新的名目，包括“古歌体”、“神妙体”、“直体”、“余情体”、“写思体”、“高情体”、“器量体”、“比兴体”、“华艳体”、“两方体”，并举出若干首和歌为例，对各种体式做了简要的界定与说明。虽然对各体和歌的界定过于简略，有模糊不清、语焉不详之处，但他毕竟从审美风格的角度对和歌的种类加以划分和界定。而且他明确说明：十体的划分“只明外貌之区别”。他所谓的“外貌”，就是和歌的总体的外在特征，也就是今人所说的审美风貌、美学风格。“十体”划分的重要性在于：对每种“体”的划分，必然予以命名，命名必然使用名词，而命名时所使用的相关名词，就有可能被概念化。壬生忠岑的“十体”命名中，“神妙”与“比兴”是借鉴中国诗论早有的概念，而“余情”则在后来成为歌论及日本文论中的基本概念之一。

壬生忠岑的《和歌体十种》的歌体划分与命名，在逻辑关系上不免随意、繁琐与模糊之嫌，随后的藤原公任《新撰髓脑》（约1041年）和《和歌九品》（约1009年），则从内容与形式两分的角度，删繁就简，明确提

出了“心”与“词”这两个对立统一的范畴，并将壬生忠岑的“体”改称为“姿”，进而论述了心、词、姿这三个概念之间的关系。“心”就是作者内在的思想感情，“词”就是具体的遣词造句、语言表现，而“姿”就是心词结合后的总体的美感特征（风姿、风格）。他提出和歌须要“‘心’深，‘姿’清”；“‘心’与‘姿’二者兼顾不易，不能兼顾时，应以‘心’为要”；认为“假若‘心’不能‘深’，亦须有‘姿’之美”。藤原公任之后，“心、词”两者的关系或“心、词、姿”三者的关系，一直成为日本和歌论乃至日本文论的基本问题。

在此基础上，其他重要的基础概念、范畴也逐步浮出并定型。例如源俊赖在《俊赖髓脑》（1111—1115）一书中，在“心”的概念的基础上，将“歌心”一词加以概念化。俊赖之子藤原俊成则在大量的和歌判词中，除继续巩固“心”、“词”、“姿”的概念外，又提出了“姿心”的概念，还频繁使用原本为佛教道教名词的“幽玄”这一概念。此前，《古今和歌集》真名序有“或兴入幽玄”一语，壬生忠岑《和歌体十种》有“义入幽玄”一语，均使用有限，但藤原俊成则将“幽玄”作为和歌判词的基本用语，有“心幽玄”、“心词幽玄”、“姿幽玄”、“幽玄体”、“幽玄调”、“幽玄之境”等，用“幽玄”来指称那种不可言喻的微妙的极致之美。藤原俊成之子藤原定家在“心词”论、“幽玄论”的基础上，提出了“幽玄的有心”这一范畴，“幽玄的有心”简称“有心”。在《每月抄》中，他按“姿”（风格）将和歌划分为“十体”，即“幽玄体”、“事可然体”、“丽体”、“有心体”、“长高体”、“见体”、“有一节体”、“浓体”、“拉鬼体”。认为在这十体中，最能代表和歌本质的是“有心体”，其他各体都需要“有心”，有心的反面是“无心”。藤原定家因“‘有心体’非常难以领会”，而没有做明确界定。但仔细体会他的意思，可以看出他所说的“有心体”的和歌就是歌人“用心”吟咏出来的和歌。“有心”就是要有一种审美的心胸，心既要“深”，又要“新”，这样吟咏出来的和歌才具有独特的精神内涵。这一主张与他在《近代秀歌》中提出的“‘词’学古人，‘心’须求新，‘姿’求高远”的“秀歌”理想是一致的。

和歌是日本古典文学的基础样式，上述的“和歌论”也为整个日本文论的发展奠定了基础，此后的连歌论和俳谐论，都继承了和歌论传统并各自有所发展。

“连歌”是和歌的变体，指多人联合吟咏的和歌。随着连歌的盛行，

14世纪后，关于连歌的论述也大量出现，连歌理论的奠基人是二条良基。他写了一系列连歌论的文章与书籍，包括《僻连抄》、《连理秘抄》、《击蒙抄》、《愚问贤注》、《筑波问答》、《九州问答》、《连歌十样》、《知连抄》、《十问最秘抄》等，对连歌的各方面的知识做了整理概括，并系统提出了自己的主张与见解。1357年，二条良基编纂了第一部敕选连歌集《菟玖波集》，收集自古以来四百六十多人及其他佚名作者的各种形式的连歌两千多首。该集第一次将和歌与连歌明确区分开来，确立了连歌的相对独立性及其在日本文学中的独特位置。同时，《菟玖波集》还十分重视连歌风格多样性的包容，除那些反映贵族趣味的“幽玄”风格的作品外，还收录了一些由中下层歌人吟咏的通俗的所谓“地下连歌”，将狂放的“狂歌”、滑稽的“俳谐”纳入连歌的部类中。二条良基最早使用“俳谐”这个概念，为后来俳谐独立于连歌打下了基础。此后，正彻（1381—1459）、心敬（1406—1475）、宗祇（1421—1504）等，都从不同角度丰富了连歌理论。连歌论仍以和歌论中的“幽玄”为最高审美理想，也强调以“心”为第一，从连歌唱和的角度，论述“心”、“词”、“姿”的关系，“花”与“实”的关系等。但“连歌论”比起“和歌论”来，更注重连歌的相互唱和在社交活动的作用与价值，因而更强调题材、语言修辞技巧，特别是接续唱和时的心境、心情，并把这一点作为修心养性的途径与方式，并与佛教的心的修行相联通。

随着连歌的衰落和17世纪后“俳谐”这一新的短小诗体从连歌中脱胎而出，“俳谐论”又在连歌论的基础上发展起来。如果说连歌论注重的是在歌会等公开场合一人与人之间的唱和交流，是一种艺术性的社交论，那么俳谐论则强调俳谐对个人的心身修炼作用。“俳圣”松尾芭蕉及其弟子向井去来、服部土芳等人，在一系列文章和著作中，将俳谐视同“风雅”，即把此前滑稽俚俗的俳谐，提升为修心养性的“风雅”之道，进而将此前和歌论与连歌论中的“心”与“词”、“花”与“实”、“雅”与“俗”等二元论加以调和与统合，提出了“风雅之诚”、“风雅之寂”的概念，而其中的核心概念便是“寂”（さび）。“寂”在外层或外观上，表现为听觉上的“动静不二”的“寂声”，视觉上以古旧、磨损、简素、黯淡为外部特征的“寂色”。在内涵上，“寂”当中包含了“虚与实”、“雅与俗”、“老与少”、“不易与流行”四对子范畴，构成了“寂心”的核心内容，所表示的是俳人的心灵悟道、精神境界与审美心胸。“寂”表现于具体俳谐作品

上，则是“寂姿”，是以线状连接、余情余韵为特征的“枝折”；“枝折”将这上述四对范畴分别呈现、释放出来，从而使俳谐呈现出摇曳、飘逸、潇洒、诙谐的“枝折”之美。总之，从外在的“寂声”、“寂色”，到内在的“寂心”，再到外在的“寂姿”，构成了一个人乎其内、超乎其外、由内及外的审美运动的完整过程。

在日本古代文论史上，上述的“和歌论→连歌论→俳谐论”是一条一以贯之的主线，主线之外还有两条支线，那就是“能乐论”与“物语论”。

“能乐论”是随着日本民族戏剧样式——“能”（或称“能乐”，又称“申乐、猿乐”）——的发展和成熟而产生的戏剧理论。由于能乐有较为严格的文学剧本，作为能乐剧本的主体部分的唱词大都是“五七”调的和歌，与和歌有密切的关系，再加上除了已有的和歌理论外，能乐理论的建构并没有其他的理论参照，于是能乐论就顺乎其然地继承了和歌论的传统。能乐论的奠基者和集大成者世阿弥，在《风姿花传》（1400—1418）、《至花道》（1420）、《三道》（1423）、《花镜》（1424）、《游乐习道风见》、《九位》（写作年代不详）等二十多部著作中，将和歌论中的“幽玄”论作为戏剧文学的最高审美观念，同时将和歌论中的“心”与“词”关系论，改造并发展为“心”与“身”的关系论，作为演员的表演艺术论；将和歌中的“姿”论发展为“风姿”论，作为其戏剧艺术风格论；将和歌论中的“体”的理论，发展为“风”或“风体”论，作为其戏剧体裁类型论；将和歌论中的“诚”、“实”论，发展改造为“物真似”（模仿）论，作为其表演艺术论。在此基础上，世阿弥又从自己丰富的剧本创作与编导经验出发加以总结提炼，从大自然的花朵中观像取譬，提出了“花”这一范畴，作为对表演艺术最高魅力的象征与概括。在“花”的范畴之外，将“花种”作为永葆艺术生命之根本的概念，又就“花”划分为不同品级，将“妙风花”作为最高之“花”，在此基础上还以同样的“观像取譬”的方法，提出了“柔枝”（しおれたる）等概念。他还借鉴佛教哲学及中国哲学观念，提出并论证了“艺位”、“二曲三体”、“三道”、“六义”、“九位”、“序破急”等一系列概念。世阿弥的戏剧理论来自实践又努力用理论指导实践，既有经验总结、心得体会，又有抽象的概念与概括，乃至体系性的理论建构。在日本古典戏剧理论中，世阿弥的能乐论以其全面性、系统性独占鳌头，在世界戏剧理论史上也具有独特的重要地位。世阿弥的女