

近代中日文艺学话语^的转型 及其关系之研究

Modern Sino-Japanese Literary Discourse A Study of
the Transformation of Their Relationship

彭修银 / 等著
皮俊珺



人民
文学
出版社

版式设计：鼎盛怡园

ISBN 978-7-01-008451-0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 201613 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

目 录

绪 论	1
一、日本作为输入西方文艺理论的“中间人” 对中国现代文艺学的影响	1
二、近现代中日接受西方文艺学、美学的异同 及会通线路	15
三、学科的奠基与文艺学、美学方法论的变革	30

上 篇

第一章 日本的中介因素对王国维美学话语的影响	49
一、引 言	49
二、日本学术中介地位之形成	53
三、日籍教师的直接影响	60
四、日源新语输入的影响	71
五、日本学者及其学术成果的影响	81
六、结 语	89
第二章 日本的中介因素对梁启超美学话语的影响	91
一、引 言	91
二、梁启超政治话语形成的日本因素	92
三、梁启超美学话语形成的日本因素	107

四、日本明治小说对梁启超小说观的影响及梁启超的新小说实践	114
五、梁启超的小说美学之评价	123
六、结 语	128

中 篇

第三章 “美术”概念的形成与西方现代美术传入中国过程中日本的中介作用	133
一、日本近代“美术”、“绘画”概念的形成	133
二、“洋画”“日本画”概念的形成	150
三、“西洋画”和“日本画”与“东洋画”和“日本画”	163
四、西方现代美术传入中国过程中日本的中介作用	171
第四章 西周的“美妙学说”及其在中日近现代美学史上的地位	182
一、从“善美学”、“佳趣论”到“美妙学”	182
二、《美妙学说》的主要内容	185
三、《奚殷氏的心理学》与《美妙学说》	190
四、《美妙学说》在中日本近代美学史中的地位	194
第五章 芬诺洛萨的东方美学思想及对中国美术史研究的贡献	196
一、芬诺洛萨的“妙想说”	196
二、芬诺洛萨的美术批评	199
三、芬诺洛萨对文人画批评	202
四、芬诺洛萨的开放的艺术史观	204
五、芬诺洛萨的美术批评对日本明治中期美术批评的影响	207

六、芬诺洛萨对中国美术史研究的贡献	209
-------------------------	-----

下 篇

第六章 冈崎义惠的“日本文艺学”及其在文艺学学术史上的地位	215
一、“日本文艺学”的提出	215
二、“日本文艺学”的学科厘定	232
三、“日本文艺学”的研究对象与方法	248
四、“日本文艺学”与“文艺美学”	255
第七章 冈崎义惠与日本的文艺美学	265
一、日本文艺美学的内涵	265
二、日本文艺的样式	273
三、“文艺意志”说	294
第八章 日本文艺学的民族特色与实现世界化的过程	301
一、日本文艺学的民族特色	302
二、传统精神与外来文化	311
结 语	325
主要参考文献	326
后 记	334

绪 论

一、日本作为输入西方文艺理论的“中间人”对中国现代文艺学的影响

历史上，日本一直是在学习中国文化的过程中形成并发展着自己的文化。但近代以来这种状况却发生了逆转。近代日本在吸收和融会西方文化方面取得了重大的成就，成为东西方思想的交汇点。在社会科学的各个领域——包括文艺学领域内，日本对于中国学术近代化的完成都起到了传播西方思想和学说之“中间人”的重要作用。

“文艺学”作为一种现代形态的学科，在我国虽然是在 20 世纪中、后期才得以建立和发展，但 20 世纪初的“西学东渐”以及新文化运动将西方一些近现代的学术思想、观念、体系、方法译介到中国，对中国文艺学学科的创立起到了重要作用。文艺学“西学东渐”的途径包括两个方面：一是直接从西方输入，一是间接从日本输入。其中，近代日本作为输入西方文艺观念、文艺理论、艺术批评和艺术史学的“中间人”，对中国文艺学科由古典形态向近代形态的转换产生了重大的影响，为现代形态的中国文艺学科的建立和发展奠定了基础。

1. 西学东渐对中日两国的影响

16 世纪末到 18 世纪中期西方耶稣会士东来及其“学术传教”活动是历史上东西方文化的第一次大碰撞，学术界称之为第一次西学东渐。这对中日两国来说都是前所未有的接受西方先进文化

的契机，但两国的统治者和知识分子对待西方文化的不同态度，导致了此后两国文化发展的不同进程。

西学进入中国以明末（明万历十年，即 1852 年）意大利传教士利玛窦来华传教为开端。西方传教士们在传播天主教教义的同时，著刊了大量介绍西方文化的书籍，向中国知识界传授西方科学技术及一些世俗文化知识，其中以天文学和数学为主要内容。中国明清两代的统治者对传教士带来的西学采取的态度可谓一波三折，先是排斥、怀疑，然后在一定程度上信任并加以利用，但最终因其不能为稳固统治发挥作用，还是坚决地将西方学者驱逐出境，从此失去了与西方文化交流的机会。而当时中国一些代表进步思想的启蒙学者与科学家，虽然已经认识到了西学的优点，并在实践中有所应用，但民族文化的优越感使他们把比较与会通中西文化的结论最终归结为“西学中源”说。中国人这种妄自尊大的思想倾向的结果只能是排斥并打击外来文化，而盲目排外的代价就是科学上和制度上的进一步落后。到十九世纪后半叶，中国社会延续两千多年的封建统治日渐衰败，长期处于封闭状态下的中国人仍然陶醉在“天朝上国”的迷梦中。然而事实上，不论是在科学技术层面、社会制度层面还是思想文化层面，中国都已经远远落后于西方国家。1840 年的鸦片战争，西方列强用坚船利炮强行打开了中国的大门。在内忧外患的情境之下，先进的中国知识分子开始“睁眼看世界”。他们不仅仅以科技层面的声光电化之知识、坚船利炮之技艺为满足，还要求进一步探究西方的政治制度、政治思想以及哲学社会科学思想和学说。可以说直到这时，中国人才开始真正认识到西方文化的先进性和全面学习西方文化的必要性与紧迫性。以各种哲学社会科学思想学说为中心的西方文化思想开始广泛传入中国，在中国知识界形成了第二次“西学东渐”的热潮。

在日本，西学的传入可以分为两个阶段：1640 年以前的南蛮文化和此后的“兰学”。同样是由传教士带来的西方文化对日本的影响是多方面的，突出表现在宗教信仰、社会思想和伦理观念方面。南蛮文化时期大量传入的西方科学技术如天文历法、地理

学、航海术等经过曲折的发展，为日本近代文化的产生作了准备，并在此基础上兴起了“兰学”。兰学时期，大部分日本知识分子对西学基本持肯定、欢迎态度，而且不遗余力地进行翻译和宣传，对兰学在日本的发展作出了巨大贡献。而幕府统治者对西方文化在采取了长期的反对甚至镇压政策之后，也逐渐认识到兰学对于发展生产和巩固统治的积极作用。因此，19世纪初，兰学成为被统治阶级所承认、为政权服务的“公学”，得到幕府的保护和支持。这些积极的外部条件使得兰学能够在日本得以长期稳步地发展并不断得到普及。兰学通过近百年的科学研究活动，加深了对西方科学内涵以至社会原理的体系性理解，并形成了一个独立从事西方科学研究的社会群体。由此，“兰学”成为日本社会与西方先进文化联系的纽带，为“明治维新”和日本近代文化的崛起打下了制度上、科学上以及思想上的坚实基础。

2. 中国古典文艺学的局限及其近代化形态的确立

十九世纪末二十世纪初的西学东渐带来了近代形态的西方文化，对于中国古典形态的文艺学来说，也同样经历了一次近代化的启蒙。西方近代美学和文艺思想的输入推动了中国文艺学从古典向现代的转变，这一转变涉及其性质、内容、形式、方法、体例及思维方式等各个方面，从而使中国文艺学的近代化成为可能。

首先，中西美学和文学思想在接触和撞击中初步融会与结合，呈现出建构现代文艺学科的趋向。我国古代的文艺思想不仅非常丰富而且源远流长，但与中国传统文化特有的思维方式有关，中国古典文艺学呈现为一种直觉体验或艺术感悟性质的“发散性”理论话语形式。许多丰富、精辟的文艺思想和美学见解都以诗论、文论、书论、画论或乐论等形式出现，而几乎没有系统阐述文艺学或美学理论的专门著作。可以说，中国古代没有形成独立的“文艺学”学科体系，也没有关于文学和艺术基本理论的自觉的探讨。近代以来，在中西文化融合的大背景下，西方近代学术思想成为中国建立近代文艺学体系的参照，中国的启蒙学者

开始有意识、有目的地运用西方哲学、美学、文学、艺术等观念和学说建构自己的文艺理论体系，或以之为理论方法阐释中国具体的文艺现象。通过他们的努力，近代形态的文艺学体系初步形成，并逐渐开始具有了自己的理论形态，在内容上主要包括：一、文艺学的研究对象初步确立，“美”作为一个明确的范畴从各种艺术论中独立出来；二、从概念层次上对人类审美活动内在性质进行界定，文学和美学中的许多概念和范畴开始有了明确的规定；三、从审美的意义上探索文学和艺术的特点，赋予文艺批评以独立的地位和价值；四、在中国古典艺术实践基础上结合西方学术话语，造就了不少适于凝聚和传达中国艺术经验的理论话语；等等。

其次，西方形式逻辑和理论思辨方法的引进从方法论层面促进了中国近代文艺学的发展。在整体直觉思维传统下，中国古典文艺学的不足主要表现为：对自然界和人类社会各种审美对象仅仅满足于浑然整体的大致把握，不去做更加细致深入的研究；而在具体的形而下研究中，又缺少将基础理论概括提升的整合功能。这说明，在中国古典文艺学传统中，在最高哲学本体论与形而下对具体文艺现象的研究中，缺少一个能够联结、综合二者的中介环节，从而使实证研究失去了学科形态基础理论的依托而流于零碎的片段。这也是中国古代无法形成独立的文艺学学科体系的症结所在。造成这一现象的根本原因就在于，作为“一切法之法”（严复语）的形式逻辑这一关于人类思维的科学在中国古典时代的缺席。王国维曾直陈传统学术的重大缺陷：“我国人的特质，实际的也，通俗的也；西洋人之特质，思辨的也，科学的也，长于抽象而精于分类，对世界一切有形无形之事物，无往而不用综括及分析之二法”，“抽象与分类二者，皆我国之人所不长，而我国学术尚未达自觉之地位也。”^① 西方新的思维科学的引入彻底改变了中国人学术研究的方式。在文艺学研究方面，近代

^① 王国维：《论新学语之输入》，见《王国维论学集》傅杰编校，中国社会科学出版社1997年版，第386页。

文学和美学理论家运用西方哲学社会科学的理论思辨方法，注重逻辑思维的周密，并因此不再满足于传统以鉴赏、评点为主的批评方法，进而追求理论阐释的系统 and 完整。应该说，近代中国学者在从知识层面上接受、认同西方文艺思想的同时，更关注这种知识体系本身对于研究中国文艺学问题的方法论意义。方法论上的自觉使得中国古典文艺学的近代转型成为一种必然。

再次，运用西方学术规范，对文艺学研究对象的内在性质进行了界定，将审美活动与人类其他活动如宗教、政治等相区别。中国古典文艺学建立在两千年来一直被统治阶级奉为正统的儒家思想的基础上，其文艺观念和审美观念以载道言志为核心，以温柔敦厚和等级观念为基本内容，带有浓厚的封建社会的气息。近代进步的美学和文学思想家否定及批判封建正统文艺思想的最有力的武器，是从西方接受的审美无利害和艺术超政治、超功利的思想。他们将审美从封建礼教的束缚中解放出来，把审美活动界定为富有创造性的“爱美的要求及活动”^①，并明确指出“美之性质，一言以蔽之曰：‘可爱玩而不可利用者是已’”^②；旧的文学观和审美观被彻底抛弃，代之而树立起以个性、自由、博爱、同情、人格独立等为主要内容的近代意义上的新型文艺观念。以这种新型文艺观念为指导，他们还为通俗文艺正了名，使千百年来一直被视为“末技”的通俗文艺如小说、戏曲、俗乐、白话文等文艺形式提高了社会地位，成为文艺学中的主要门类。这些学术活动一方面具有反封建的性质和意义，另一方面也表现出中国的文艺理论家们已经开始具有近代学术研究的视野。

19 世纪末 20 世纪初的学术启蒙告诉我们，中国近代文艺学运动的展开、文艺思潮的变化，是不可能从古典文艺学内部产生的，即中国近代文艺学并不全是古典文艺学的自然延伸，事实上，由于受封建文化的局限，中国古典文艺学立足于农业文明上

① 梁启超：《什么是文化》，见《梁启超论著选粹》陈其泰等编，广东人民出版社 1996 年版，第 193 页。

② 王国维：《古雅之在美学上之位置》，见《王国维论学集》傅杰编校，中国社会科学出版社 1997 年版，第 298 页。

的文艺观与美学观难以产生出近代文艺学的思想和观念；而立足于工业文明之上的美学是西方资本主义高度发展的思维的产物，它产生了西方近现代文艺学的思想和观念。两种文明培养出两种不同的文艺学形态，显示着不同的美学价值取向。可以说，没有西方近现代美学与文艺理论的大量翻译、介绍，就没有中国近代文艺学的启蒙运动，中国的文艺学从古典到现代的转型也就无从寻找到可资为据的参照。而由启蒙所引发的科学的文艺学学科定位及其研究对象和范围的确立，则奠定了文艺学学科在中国人文学术领域中存在的合理性。

3. 日本文艺学的近代化历程

日本社会在经历了明治维新以后，在文化上，政府开始推行“文明开化”运动，西方先进的近代文化大规模地传入并冲击着日本的传统文化。而自十六世纪末开始接触西方文化以来，日本一直没有断绝同西方的联系，因而在面对如潮水般涌入的先进的西方近代文化时，其传统文化具有一定的适应性。可以说，与中国相比，日本的传统文化具有较为成熟的内部反应机制，因此，日本近代文化转型的过程也就显得较中国更为顺利。

就文艺学和美学领域来看，近代西方美学对日本来说也是全新的知识。传统的日本文艺带有浓厚的东方特质，即文学与艺术“仅仅是通过创作和享受而成立的，含有广泛的陶冶人的作用”^①。它是一个带有伦理、宗教成分的综合文化价值领域，其中“美”并没有被作为一个特殊的文化价值部门独立出来，也就是说，纯粹的知识体系的分化所构成的固定领域，即系统的文艺学或美学并未形成。同整个东方艺术精神相一致，日本传统文艺的理论反思倾向于直接的洞察，而不是体系的思索与组织的把握。明治时代开始的日本文艺学的近代转型，使日本学者充分认识到日本艺术所具有的泛律性和综合性与西方“美的”理论的自律性和分化

^① [日] 山本正男：《东西方艺术精神的传统和交流》，理想社1966年版，第17页。

性之间的差别。因此，日本学者选择作为艺术结构核心的美学为突破口，通过翻译和撰著的方式大量引进西方美学思想。

西周最早吸收了孔德、穆勒的哲学思想和美学思想，撰写了《百一新论》，迈出了介绍西方美学思想的第一步。此后，他又写出日本第一部独立的美学专著《美妙论》，第一次给予美学独立的地位，称作“善美学”，将引进的西方美学思想根植于东方美学思想的土壤之中。随后，中江兆民译介了维隆的《美学》即通常所谓的《维氏美学》，从实证主义和进化论出发，主张艺术的真实与个性，并将美学定义为“谈论艺术之美的学问”，初步阐明了艺术之美的意义和本质。菊池大麓译介《修辞与文采学》，除了介绍西方修辞学之外，还运用心理学美学来探讨语言种类和效果，以及诗的本质和分类。这类对于西方美学著作的大量翻译与介绍，在促使日本更全面地摄取西方艺术精神的同时，也促进了日本新的文艺思潮的形成。此外，值得一提的是，美国的东方美术学家芬诺洛萨在日本发表了题为“美术真髓”的讲演，提出了他以“妙想”为本质的美学观，同时强调了振兴日本面临危机的传统艺术精神的重要性和必要性。芬诺洛萨的美学思想从西方人的视角对日本传统艺术精神进行审视和评价，对东西艺术精神的交流起到了极大的启示作用。此后，坪内逍遥、二叶亭四迷、森欧外、大村西崖、夏目漱石等日本学者积极吸取西方思想资源，分别创立了日本近代文艺学中的现实主义、浪漫主义等理论，并结合东西方不同的文艺精神，展开了具有近代意义的文艺理论和文艺批评活动。西方近代艺术精神的传播及其与日本传统艺术精神的交流与融合贯穿了整个明治时代，为日本近代文艺学的建构奠定了思想上、理论上和实践上的坚实基础。

在一定意义上，日本文艺学近代化的历程不仅是一个不断向西方学习的过程，也是一个不断认识自身的过程。因此，依据日本传统艺术精神与异质的西方艺术精神交流、融合的方式，可以将这一过程分为如下三个阶段：

第一，明治前期文艺学的启蒙思潮。明治前期又被称为日本文化的“欧化时代”。日本传统艺术在西方艺术的冲击下开始趋

于衰落，而由西方移植进来的艺术，包括绘画和雕塑等，开始为众人所接受和欣赏。但是，这些新引进的西方艺术并不十分成熟，而且在艺术的实践和美学的理论之间，还不曾发生深刻的关联。或者说，在这一时期，日本仅仅移植了一些西方的艺术形式，而这些艺术形式还远远没有成熟到需要有体系的理论为其支撑的程度。与此同时，日本旧有的传统艺术也不具备足以接受美学这一新知识的基础。作为日本近代文艺学和美学的开端，明治前期美学思想的特点也具有启蒙时代的性质：首先，美学是作为西方哲学体系和知识体系中的一个部门被引进的，因此它也当然地具有当时被引入日本的西方哲学思想的性质，即启蒙的、实证的倾向；其次，这一时期的美学思想并没有和日本当时的艺术潮流结合起来，而是相互游离、相互隔绝的。但这一时期的思想启蒙使日本的学术界产生出一种学习西方美学新思潮的强烈要求，再加上客观上已经形成的日本传统艺术精神和西方艺术精神的交流，新的近代形态的文艺学便逐渐兴起了。

第二，明治中期文艺学的批评意识。明治前期文艺领域的启蒙思潮在明治十年以后渐渐转为一种反思与批评的思想倾向，日本近代文艺学的发展进入了一个“批评时代”。这种转变的原因首先是由于明治时代新艺术运动的不断发展，开始向美学求取其理论基础，另一方面也来自于美学和文艺思想在其自身发展过程中的内在要求。这一时期的日本文艺学不仅仅注重理论形态上的完善，不断吸取西方的哲学和美学思想作为基础，而且也在不断接近当时艺术的实际。因此，与前一个时期相比，批评时代的美学思想呈现出如下的特点：首先，美学已不再被当作是哲学体系的一个部门，它作为一种为艺术活动提供理论基础的学问，被看作艺术活动的准绳，从理论和实践的实际需要出发被广泛接纳；其次，美学思想与时代的艺术活动紧密地联系在一起，从而使美学思想的任务变为专门对艺术活动进行批评与指导。随着这两大特点逐步明确和不断发展，日本文艺学近代转型过程中出现的一个根本性困难——在其自身内部存在的理论与实际、方法与对象之间的矛盾——也开始凸显出来。

第三，明治后期文艺学的反思倾向。明治后期及其后的大正时代，是日本文艺学近代化历程中的反思时期。批评时期由于日本文艺学自身的方法和对象的二重异质性所产生的内部困难，是导致日本文艺思潮由批评转向反思的原因。日本近代学者在接受越来越多的西方思潮的同时，更加注重立足日本文艺和美学思想本身进行思考和实践，并创造出了许多与日本艺术的实际紧密相联的新的思想内容。正因如此，这一时期美学和艺术思想的特色表现为：第一，美仅仅作为学问的自体，而不是作为精神文化的一个部门出现；第二，将艺术活动纯粹化、学术化，站在学术研究的立场上对艺术应该具有的正确对象关系进行理论反思。

日本文艺学近代化历程所经历的三个阶段，不仅都有各自鲜明的特点，而且这些特点也有着深刻的内在联系。这种联系勾勒出近代以来日本艺术精神与西方艺术精神交流并得以完善自身的脉络或轨迹。日本文艺学的近代转型，在理论的深度、广度以及意识的自觉性等方面都超过了同时代的中国，这一方面同当时的历史特点和社会状况有关，另一方面也造成了一个不容忽视的事实，即日本充当了中国吸收西方文艺理论的“中间人”，对中国文艺学的近代化转型产生了重大的影响。

4. 作为“中间人”的日本对中国文艺学的影响

近代以来，日本学习西方文化的状况达到了空前的高潮。明治维新之后的“文明开化”运动中，政府不断派出高级官员和留学生到欧美各国深入考察学习西方资本主义的政治经济、文化教育、科学技术，还翻译了大量西方自然科学与社会科学的著作，这使得日本仅用了短短几十年的时间便取得了西方资本主义国家经过一二百年才取得的成就。日本向西方学习的成功也刺激了中国人学习西方的愿望。但当时从中国直接去欧美以及翻译西文著作比去日本并翻译日文书籍相对困难得多，而且日本已经大量吸收了西方文化并且经过了筛选和消化，因此向去芜存菁的临国日本学习，比直接向西方国家学习要简便有利得多。当时的一些开明知识分子已经意识到了这一点，如张之洞在《劝学篇》中说：

“西书甚繁，凡西学不切要者，东人已删节而酌改之。”^①“我取径东洋，力省效速”^②。可以说，中国人把通过中日文化交流的渠道来学习和吸收西方文化看作了一条可以事半功倍的捷径。而向日本学习的主要途径就是派遣留学生。“甲午之后，举国上下，莫不视游学东瀛为富强之要径”，于是“自清末以还……负笈东渡者，始终络绎于途。”^③从十九世纪末到二十世纪三十年代，中国派往日本的留学生多达五万余人。大批的留日学生为传播西方文化作出了重要的贡献。他们在日本接受了许多新思想、新知识，并通过翻译日文书籍将这些新文化介绍到国内。

西方近代美学和文艺思想同样大多是由留日学生根据日文书籍或西方原著的日译本翻译介绍到中国的。十九世纪末二十世纪初，日本文艺学由古代到近代的转型已经基本完成，在学科体系、范畴、观念、方法等方面都已充分吸收、融合了西方思想并形成了自身的特色，可以说已经基本具备了近代化学学科的性质。文艺学领域内日文书籍的大量翻译和广泛传播，对中国古典文艺学的各个方面都造成了巨大的冲击，促使中国的文艺学开始向近代化学科转变。从十九世纪末到二十世纪二三十年代，中国翻译日本文艺学著作的数量不断增加，水平也不断提高。因此，郭沫若在评论中日文艺学关系时认为：“中国文坛大半是日本留学生建筑成的。……就因为这样，中国的新文艺是深受了日本的洗礼的。”^④可以说，中国文艺学近代转型的过程，主要是一个向日本学习的过程，中国近代文艺学的各个方面都不可避免地接受了日本的影响。

日本文艺思想对中国的影响首先表现在近代文艺学美学概念

① 张之洞：《游学第二》，见《劝学篇·劝学篇书后》，冯天瑜、尚川评注，湖北人民出版社2002年版，第138页。

② 张之洞：《广译第五》，见《劝学篇·劝学篇书后》，冯天瑜、尚川评注，湖北人民出版社2002年版，第153页。

③ [日]实藤惠秀：《中国人留学日本史》，谭汝谦、林启彦译，三联书店1983年版，第1页。

④ 郭沫若：《桌子的跳舞》，见《沫若文集》第10卷，北京：人民出版社1959年版，第33页。

和范畴的引入。日本人在接受西方新思想、新学说时，除了用日语直接音译西方外来语之外，还利用汉语的意译法创造了大量新词汇。文艺学领域内的许多重要概念或范畴如“哲学”、“美学”、“文学”、“美术”等，最初都是日本学者借用汉语翻译西方著作时确定下来的。由于这些用汉语表达的概念或范畴大都比较准确地把握了西方文艺思想的内容与特征，因此中国学者在翻译日文书时也都普遍沿用了这些表达方式。关于这种情况，中国近代美学的开创者王国维曾在《论新学语之输入》一文中作过较为公允的评价，他说：“数年以来，形上之学渐入中国，而又有一日本焉，为之中间之驿骑，于是日本所造译西语之汉文，以混混之势而侵入我国之文学界……夫普通之文字中，固无事于新奇之语也，至于讲一学，治一艺，则非新增语不可。而日本之学者，既先我而定之矣，则沿而用之，何不可之有？……要之，处今日而讲学，已有不能不增新语之势，而人既造之，我沿用之，其势无便于此者矣。”^① 这些新学语的普遍使用，表明了西方先进的文艺思想已经进入中国文艺学的视野之中，成为近代文艺学所表达的内容。

由日本传入的新学语的接受和使用一方面使许多基本范畴和概念在中国文艺学中确定下来，为中国近代文艺学体系的形成做了必要的准备；另一方面也带来了美学和文艺观念的更新，促进了中国文艺学在表达方式上的变革。

表达方式的变革在话语特征上体现为对美学和文艺理论的表述更加准确和规范。中国古典文艺学的话语表述特征是诗意化，思想家们惯于用名言隽语、比喻例证的形式来表述自己的思想。日本新学语的引入，使中国古典文艺学向近代形态的转换有了基本概念和基本框架上的支持，这对于近代文艺学所要求的清晰、精确的逻辑分析话语模式的形成起到了一定的推动作用。更为重要的是，表达方式的变革在外在形式上体现为文体表现形态的转

^① 王国维：《论新学语之输入》，见《王国维论学集》傅杰编校，中国社会科学出版社1997年版，第387页。

换。中国古典文艺学以“诗话”、“词话”为主的文体形态受到冲击，具有近代特征的“新文体”逐渐被接受和运用。十九世纪末二十世纪初，一些留日学者借鉴日本经验，主张冲破中国传统的文体规范，变革旧的文体形式，开展了一场具有近代意义的“文体解放”运动。

由日本传入的“新学语”带来了大量的新知识和新见解。对于正处于启蒙时期的中国文艺学来说，新知识意味着新的思想内容，新见解则代表着新的文艺观念，而这些都远非中国旧有的“词章”、“典故”所能包容。因此，表达新的思想内容和新的文艺观念的需要带来了文学体裁的变革，其中影响最大的是梁启超倡导的“诗界革命”和“文界革命”。梁启超“文体改革”的主张直接受到日本文学的影响。他在《夏威夷游记》一文中提出“诗界革命”和“文界革命”，其灵感就是来自于对日本明治时期的政论家德富苏峰作品的阅读感觉，“其文雄放隽快，善以欧西文思入日本文，实为文界别开生面者，余甚爱之。中国若有文界革命，当亦不可不起点于是也。”^①可以看出，所谓“诗界革命”、“文界革命”的基本精神就在于引进“欧西文思”，即要在诗文中表现西方的新思想、新精神。要达到这一目的，新文体的语言就应该力求通俗化，做到通俗易懂，平易畅达，并“时杂以俚语、韵语及外国语法”^②，以便彻底冲破古文规范的限制，更自由地表达作者的情感。作为文体改革的主要倡导者，梁启超不仅提出理论上的主张，而且身体力行，广泛借鉴并学习日本新文体的风格。他在写文章时“不避排偶，不避长比，不避佛书的名词，不避诗词的典故，不避日本输入的新名词”^③，努力尝试各种新的表达方式。曾经有学者指出：“任公到日本的时候（1898），日本口语文学已经很流行，那时一般文人汉学修养还不低。像德富苏

^① 梁启超：《夏威夷游记》，见《饮冰室合集·专集》之22，中华书局1898年版，第191页。

^② 同上。

^③ 胡适：《近五十年来中国之文学》，见《胡适文集3》，欧阳哲生编，北京大学出版社1998年版，第220页。