

周作人与柳宗悦

——围绕“信与美”的思考

李雅娟

论文摘要：柳宗悦的艺术史叙述与民艺思想，对周作人三四十年的文学实践产生了重要影响。柳宗悦区分传统艺术与个人艺术的艺术观，以及宗教与艺术、实用与美合一的民艺思想，为理解周作人文学实践从 30 年代到 40 年代的变化提供了一个参照。40 年代周作人出任伪职导致的双重身份，使其 30 年代开启的“言志”派文学实践发生变形，以“情理”为内涵的儒家思想，变为“凡人的信仰”；以主体性“趣味”为美学形态的“言志”派文学，变为以主观的“诚”为伦理形态的“杂文学”。

关键词：民艺“凡人的信仰”“杂文学”

抗战时期，出任伪职的周作人公开发表的言论，依违于政治表态与思想表达的暧昧场域。既有延续自 30 年代以来的读书笔记体写作，针对古人古籍，准以“人情物理”进行评鉴；也有卫道式的所谓“正经文章”，阐发“为人民为天下”的儒家思想为中国的固有思想、中心思想。此外，还有一系列与伪政府教育督办相应的职务性言论，完全追随日本侵略者的意识形态统治。综合观之，文化与政治、真意与拟态、抵抗与迎合，交织为复杂、矛盾、扭曲的文学形象。如何描述 40 年代周作人的思想和文学，变得很困难。其中尤为棘手的是，正如从令人敬仰的知堂先生沦为令人不齿的“对敌协力”者让人们震惊、愤怒、痛惜、迷惑，面对

40年代周作人的思想与文学表面上看起来如此明显的断裂，又该如何理解？本文通过引入柳宗悦的视角，尝试厘清周作人的思想与文学从30年代到40年代变化中的某种连续性线索，探寻理解40年代周作人的或一途径。

一、艺术史视野中的文学观

周作人与柳宗悦的交集，始于同人杂志《白桦》。¹《白桦》创刊于1910年4月，时为学习院高等科三年级生的柳宗悦，是它的发起人、编辑者与早期撰稿人之一。周作人作为早期《白桦》的订阅者，最早从该志上知道柳宗悦，并陆续购读其作品，称“其所著书大抵搜得”。²从周作人日记可见，他对柳氏著作的购买，大多与其出版几乎同步，³关注度可谓不低。不过，在文章中首次提及柳宗悦，则迟至1931年10月所作《〈朝鲜童话集〉序》。

该序文秉承周氏“不切题”的作序法，借题发挥自己的思想。首先从题中的“童话”，谈及自己对于故事歌谣等民间文艺的关注维度从民俗学转向文学史。这个转向，提示着周作人30年代对于文学理解的扩展。1932年讲演《中国新文学的源流》，即提出文学的全体，由最高级的纯文学和低级的原始文学、通俗文学三部分构成，“是整个文化的一部分，是一层层累积起来的”。⁴这种扩展，打破个人主义文学的文学自足性，使民众作为文学主体进入视野，在文学内部形成新

1 相关梳理参见子安加余子：《周作人与柳宗悦的民艺运动》，《野草》第98号，2016年10月。

2 《草园与茅屋》，《周作人散文全集》第9卷，第121页，桂林：广西师范大学出版社，2008年。

3 1919年日记附11月购书书目，列有柳宗悦《宗教トソノ真理》（该书1919年2月出版）；1922年日记附12月购书书目，列有柳宗悦《朝鲜与其艺术》（该书1922年9月出版）；1926年日记附2月购书书目，列有柳宗悦《信ト美》（该书1925年12月出版）；1929年6月22日载购书书目，有柳宗悦《初期大津绘》（该书1929年4月出版）；1929年11月16日载购书书目，有柳宗悦等《雑器之美》（该书1927年6月出版）；1930年5月21日载购书书目，有《日本民藝品図録》（该书为日本艺馆所编，1929年4月出版）；1933年8月8日载购书书目，有柳宗悦《工藝の道》（该书1928年12月出版）；见《周作人日记（中）》（影印本）第94、285、526、658、735页，《周作人日记（下）》（影印本）第64、470页。郑州：大象出版社，1998年。此外，据《〈和纸之美〉》《草园与茅屋》二文所记，购阅书目还有：《茶之美》（1941年7月出版）、《紙之美》（1943年9月出版，1944年4月30日日记所载）、被译为英文的柳宗悦论文集《日本之民艺》（原題 Folk-crafts in Japan, 1936年12月出版）。

4 《周作人散文全集》第4卷，第53页。

的秩序。以纯文学为主体的“现代”文学史，无法描述这一新的文学秩序，周作人因此引入艺术史的视野：

我想古今文艺的变迁曾有两个大时期，一是集团的，一是个人的，在文学史上所记大都是后期的事，但有些上代的遗留如歌谣等，也还能推想前期的文艺的百一。在美术上便比较地看得明白，绘画完全个人化了，雕塑也稍有变动，至于建筑，音乐，美术工艺如瓷器等，却都保存原始的迹象，还是民族的集团的而非个人的艺术，所寻求表示的也是传统的而非独创的美。⁵

这里周作人的叙述逻辑是由果推因。从集团性艺术与个人性艺术在现代的并存，倒推文艺的变迁，经历了从“民族的集团的”到“个人的”这一线性进化史。值得注意的是，作为集团的艺术的代表，除了泛举建筑、音乐，周作人不仅提及“美术工艺”，而且特意举出瓷器。或者说，真正让周作人从实物上对集团的艺术有所认知的，其实是瓷器。将以实用为目的的工艺与绘画、雕塑、建筑、音乐等纯粹艺术一视同仁，列为“美术”（艺术），以及从瓷器认知民族的集团的艺术，这一眼光很大可能来自柳宗悦的启发。后文云，“关于朝鲜的艺术，我的知识只有李朝瓷器的一点，还是从柳宗悦氏的书里间接得来的。”

柳宗悦对工艺（特指手工艺，其代表是民众的工艺即民艺）之美的关注，始自与朝鲜李朝瓷器的相遇，其后来的民艺运动亦由此发源。⁶在柳宗悦那里，艺术与宗教具有同构与互证关系，“不幸现在信与美的世界分开了。笃信者常常冷淡美，爱美者又背叛信仰。但此二者不应是分离的世界。不，只有被结合时，信仰润泽而美加深。”⁷通过研究宗教（包括基督教神秘主义与东方佛教、道教思想），柳宗悦得到真理的性质是超越二元对立、否定知的差别的“‘非彼非是’

5 《周作人散文全集》第5卷，第783页。

6 参见王芊：《柳宗悦民艺思想研究》，北京：文化生活出版社，2017年。

7 《序》，《信卜美》，第VI页，警醒社书店，1925年。

(neither nor) 的无限连续”。⁸这与他观看李朝瓷器的美感直觉结合在一起，形成“不二之美”的美的标准。反过来，这一美意识也引导柳宗悦相继发现木喰上人的木雕佛像、民众生活日用器物中存在的美，推动民艺运动的展开。另一方面，以“不二之美”为基准，柳宗悦提出自己的艺术史叙述。他认为，西方中世纪、中国唐宋时代、日本镰仓时代、朝鲜高丽时代，既是宗教的黄金时代，也是艺术的黄金时代。就东亚三国而言，宗教方面由佛教所统一；艺术方面，宋窑和高丽烧代表最高的美，即与中观、圆融、相即、不二的佛教思想相一致的“圆满具足的美”⁹。这种美，来自于无名匠人如信徒虔诚地信仰宗教一般，无心地信仰自然之力，“一切任其自然，忘记手的工作时，美就被握于他的手中”、“陶瓷器之美不是人创造的，自然在守护着那美。”¹⁰此后，正如在西方，表现民众信仰的哥特艺术被个人艺术所取代，东亚也迎来了分离时代，儒教代替佛教，艺术日趋堕落（李朝瓷器是一个例外）。堕落的原因即在于，对个人技巧意识的依赖，取代了对自然无心的信仰。¹¹

周作人在艺术史上区分集团的艺术与个人的艺术，可能也受过柳宗悦的启发。不过，明显不同的是，柳宗悦以“もの”（物）为对象，以皈依自然的“不二之美”作为美的最高标准，因此对个人艺术持否定态度。而周作人引入艺术史，目的在于重新考察文学史，他的态度要更为复杂一些。

上述引文，是周作人引自另一篇序文，作于一年前的《〈冰雪小品选〉序》。在这篇序文中，紧接上述引文之后，周作人提出艺术应该与时俱进，肯定以个人艺术为旨归的发展方向，“在未脱离集团的精神之时代，硬想打破它的传统，又不能建立个性，其结果往往青黄不接，呈出丑态，固然不好，如以现今的瓷器之制作绘画与古时相较，即可明了，但如颠倒过来叫个人的艺术复归于集团的，也不是很对的事。”而这一艺术进化路径，实际上成为该序文论证“言志”派文学

8 《代序》，《宗教トソノ真理》，第VIII页，叢文閣，1919年。

9 《李朝陶瓷器的特质》，《朝鮮とその藝術》，第310页，叢文閣，1922年。

10 《陶瓷器之美》，《信ト美》，第231、218页。

11 参见《李朝陶瓷器的特质》。

合法性的理论前提。集团时代的文学遗留于个人主义时代，则在纯文学内部形成了“集团的‘文以载道’”与“个人的‘诗言志’”的对立，“文学则更为不幸，授业的师傅让位于护法的君师，于是集团的‘文以载道’与个人的‘诗言志’两种口号成了敌对，在文学进了后期以后，这新旧势力还永远相博，酿成了过去的许多五花八门的文学运动。”¹²周作人引入艺术史视野，将30年代左翼文学根据马克思主义文艺理论提出的从个人主义文学到集团主义文学的发展方向颠倒过来，并托古改制，援用古典文论概念，构建“载道”派文学与“言志”派文学的对立，“言志”派文学取得合法性且代表文学当仁不让的正途。不过，周作人30年代提出的“言志”派文学，并非个人主义文学的替代。¹³

但在《〈朝鲜童话集〉序》一文中，谈论对象是属于原始文学的故事歌谣、童话等，周作人则肯定这类文学的民族色彩及其对传统之力的倚赖，在上述引文之后说，“民间师徒传授的制度最能保存此类民族的艺术之精神，学子第一要销除其个性，渐自汨没于种性之中，一旦豁然贯通，便若有神凭依，点画刻镂，丹青渲染，挥洒自如，如扶乩笔，虽出一手，而众心，盖其一笔一色之间实涵有千百年传统的力焉。耳口相传的艺术其流动性自然较多，但是其成分与形式总还有一种轨范”。¹⁴在这方面，接近柳宗悦的艺术观。

那么，在“言志”派文学与同样得到肯定的“此类民族的艺术”之间，存在怎样的关系？在《〈冰雪小品选〉序》一个月后所写的《重刊〈霓裳续谱〉序》一文中，周作人检讨了五四时期对民间歌谣艺术价值的过高评价，“凭了一时的感情作用”。¹⁵在《〈冰雪小品选〉序》确立了新的文学标准的前提下，借助英国学者好立得的民俗研究，周作人对《霓裳》《白雪》等民歌集中的民歌是否确由集团创作，能否表现民众的真心提出质疑。相反，他倾向于认为，民歌在思想情感、文辞上，都有因袭文人作品的形迹。到了《中国新文学的源流》，周作人将

12 《骆驼草》第21期，1930年9月29日。

13 关于“言志”派文学的问题，笔者另外撰文探讨。

14 《周作人散文全集》第5卷，第783页。

15 《骆驼草》第24期，1930年10月20日。

文学史上属于集团文艺的部分，进一步细分为原始文学与通俗文学。只有山歌民谣之类的原始文学，“由民间自己创作出来”，但其意义被限定在考察文学来源的文学史意义，“这种东西所用的都是文学上最低级的形式，然而却是后来诗歌的本源。”通俗文学由低级文人所写，麇杂士大夫升官发财思想，与道教一起，“影响中国社会的力量最大”，¹⁶只能作为考察国民性的思想史材料，“我只说明这类民歌不真是民众的创作，她的次序不是在文学史之首而是其末，至于其固有的价值原不因此而有所减却，这是我所要声明的。”¹⁷

因此，对周作人而言，通过文学范围的扩大而得以进入文学视野的民众，只是潜在的文学/文化主体，其实现仍有待于思想革命的洗礼，需要清除士大夫阶级腐朽思想对他们的污染。这成为“言志”派文学实践的文化政治诉求。

二、民艺学与“凡人的信仰”

柳宗悦第二次出现在周作人的文章中，已是时隔12年之后。曾在《〈朝鲜童话集〉序》中申发的另一层意思，即如同作为日本人的柳宗悦不吝对朝鲜艺术表达尊敬与珍惜之意一样，周作人同样寄望于包括自己在内的中国知识阶级，即使在中日韩国家的外交关系日益恶化之际，也应该对日韩的文化艺术进行冷静研究和介绍，“这在热血的青年们恐怕有点难能亦未可知，但是我想这是我们所应当努力的。”¹⁸这种期待由于抗战爆发以及周作人的出任伪职而落空。在这一背景下，周作人在40年代多次提及柳宗悦，¹⁹值得关注。

1943年作《关于日本画家》，在与日本文人美术的对照下，周作人表明自己对于描写市井风俗的浮世绘以及民间艺术大津绘的爱好。柳宗悦在这一“民间”

16 《周作人散文全集》第6卷，第53页。

17 《骆驼草》第24期，1930年10月20日。

18 《周作人散文全集》第5卷，第785页。

19 40年代周作人提及柳宗悦的文章有4篇，依次为：《关于日本画家》，刊于《艺文杂志》1卷2期，1943年8月1日，收入《药堂杂文》；《草圃与茅屋》，1944年2月8日作，收入《苦口甘口》；《我的杂学（十四）》，刊于《古今》第52期，1944年8月1日，收入《苦口甘口》；《〈和纸之美〉》，1944年12月1日作，收入《立春以前》。

的脉络中出场，被引为同调，“柳宗悦君亦是白桦派之一人，著有《初期天津绘》，近又致力于民艺运动，则鄙人或更是觉得气分相近也。”²⁰翌年作《草囤与茅屋》，文章后半部分，从月刊《民艺》引起对柳宗悦较为完整的介绍。关于民艺说道：

我对于民艺感觉兴趣，其原由殆与民俗有关，唯自知不懂高级美术，正如不懂诗一样，这恐怕也是别一缘由。²¹

按照柳宗悦对艺术的分类，建筑、绘画、雕刻、工艺，属于造型艺术，前三者统称为美术（Fine Art），有别于工艺。区别在于是否具备艺术自足性，“美术是为了欣赏而作的作品，而工艺则是为了实用的作品”。²²从本体来讲，美术表现作者个性，而工艺以用途为主导。周作人把对于民艺的兴趣，在民俗学之外，自觉放在与“高级美术”及“诗”对立的位置，也就意味着在文学领域，离开纯文学而面向集团的文艺。

如果从民国初年周作人绍兴乡居时期开始的搜集整理儿歌、“童话”（实为民间故事），调查越中民俗、乡土文献算起，²³至五四时期征集歌谣、探讨和译介儿童文学，30年代从古人笔记中发掘民间日常生活的记载，那么他对集团文艺的关注，可谓由来久矣。集团文艺关联的是周作人对国民文化、民众教育、民间生活的关心和思考。从关注对象来说，举凡与民众生活相关的习俗礼仪、岁时风物、歌谣故事等，都细心地收入视野，大体上涵盖民俗学关注的“事”与民艺学关注的“物”，²⁴前后并无多少变化。随时代而发生微妙变化的是周作人观察民众生活

20 《文艺杂志》1卷2期，1943年8月1日。

21 《周作人散文全集》第9卷，第121页。

22 柳宗悦著、徐艺乙译：《工艺文化》，第22页，桂林：广西师范大学出版社，2011年。

23 参见拙著《以“人”为目标的文学政治实践——周作人思想研究（1906-1946年）》第一章第三、四节，花木兰文化出版社，2015年。

24 根据柳宗悦的区分，民俗学和民艺学都重视民众的生活，但民俗学的对象以“事”为主，民艺学则以“物”为对象。“‘事’可谓‘情况’，‘物’可谓具体”，“以‘事’为主的，属抽象的无形世界；以‘物’为主的，属具象的有形世界。”参见《民艺学与民俗学》，收入柳宗悦著、徐艺乙主编、孙建君等翻译：《民艺论》，南昌：江西美术出版社，2002年。

的立场和视角，40年代他的思考加入了柳宗悦民艺学的视角。

如前述，周作人30年代“言志”派文学实践，旨在实现“民众”作为文学/文化主体的潜能。在方法论上受到柳田国男乡土研究的启发，²⁵重视对民间日常生活世界的发掘，以期重建“人民的历史”。²⁶不过，与柳田民俗学将民间传统构建为文化主体不同，²⁷周作人通过以“人情物理”重新阐释儒家思想，重建了知识分子主体形象，即“文士”的凡人化，思想革命包裹于文化建设之中。其“人情”的部分，含有对日本古典文艺精神的吸收。²⁸在40年代作为思想总结之作的《我的杂学》中，周作人也是从知情意三方面分配西洋、日本、中国文化在其思想构成中的影响，“从日本来的属于情的方面为多”。²⁹因此，30年代中日民族矛盾激化之际，周作人宣布贤哲的文学艺术对于了解日本国民性无效，“我们平日喜谈日本文化，虽然懂得少数贤哲的精神所寄，但于了解整个国民上我可以说没有多大用处”，³⁰实际上是遭遇了自身的主体危机。转向国民生活寻求突破时，周作人发现只能从民间信仰入手。声明“不懂”宗教而“日本研究店关门”，则是对作为理性主体的知识阶级身份的保护，避免与民众的混同，这是“言志”派文学实践的前提。

抗战爆发后，北平沦陷，比起知识阶级与民众的身份区别，更为根本的、第一位的，是二者身份的同一——共享亡国奴的身份。或者说，这种同一性使得区分变得无意义。周作人最初决定“不说话”，应有对此的觉悟。1939年元旦遇刺事件，生命遭受威胁，³¹之后以纪念钱玄同之死为契机，“于此破了二年来不说话

25 参见赵京华：《周作人与柳田国男》，《鲁迅研究月刊》，2002年09期。

26 参见《〈清嘉录〉》，“我们对于岁时土俗为什么很感到兴趣，这原因很简单，就为的是我们这平凡生活里的小小变化。人民的历史本来是日用人事的连续，而天文地理与物候的推移影响到人事上，便生出种种花样来，大抵主意在于实用，但其对于季节的反应原是一样的。”《大公报》，1934年3月10日。

27 参见孙敏：《柳田国男日本人论研究——基于柳田民俗学的考察》，北京大学日语系2009级未刊博士论文。

28 参见拙著《以“人”为目标的文学政治实践——周作人思想研究（1906-1946年）》第三章第二节。

29 《古今》第55期，1944年9月16日。

30 《日本管窥之四》，《国闻周报》14卷25期，1937年6月28日。

的戒”，³²则是决意自救的开始。托庇于侵略者的自救，将已变得无意义的身份区分悖论性地呈现出来，周作人以“知识阶级”资格出任伪职；同时，他又只是侵略者治下的“民”（奴隶）。因此，周作人的重新“说话”，是以这种混合身份的立场为出发点，理性主体的自足性被不可控的外部势力打破，此前被拒之门外的民间信仰世界，得以进入知识分子的主体构成。

周作人这一新的主体形象，不再是 30 年代以知识理性为标志的“爱智者”，而是以思想“不定于一尊”为标榜的“杂家”。在知识理性的部分之外，加入“凡人的信仰”。《我的杂学》即是对这一形象的诠释。在这个并不强调历时性思想发展，而是凸显共时性思想结构的文本中，柳宗悦的民艺是唯一于 40 年代进入周作人视野的思想资源，与柳田国男的乡土研究并列。二者被共同放置在“国民感情生活”这一脉络中，柳田民俗学的祭祀研究显示了日本国民“超理性的宗教情绪”，³³而柳宗悦民艺学是宗教与艺术、信与美的合一，其所讲宗教仍在可理解的思想体系之内，“所讲的是神秘道即神秘主义，合中世纪基督教与佛道各分子而贯通之，所以虽然是槛外也觉得不无兴味”。³⁴

在柳宗悦那里，宗教、真理、民艺、美等语汇，几乎具有相等的内涵。通过研究基督教、佛教，他试图寻找能够解答人生终极问题的真理的宗教。各种宗教本身具有排他性，与真理应具自他无间的普遍性不相容。真理必须为万民所共有。因此，柳宗悦是在认可个人的前提下，提出建立人与人联合的爱的宗教，“我的努力正要使人人之爱在真理中结合，从相互理解产生共有的宗教。”“未来的宗教必须是基于深切的个人要求的宗教。”³⁵柳宗悦在民艺中发现的无心之美、不二之美，正是基于无名匠人完全依赖自然、忘却自我的这种宗教般的精神。这是柳

31 参见木山英雄著、赵京华译：《北京苦住庵记——日中战争时代的周作人》，北京：三联书店，2008 年。

32 《最后的十七日——钱玄同先生纪念》，《实报》，1939 年 5 月 26 日。

33 《关于祭神迎会》，《艺文杂志》1 卷 4 期，1943 年 10 月 1 日。

34 《我的杂学（十四）》，《古今》第 52 期，1944 年 8 月 1 日。

35 《代序》，《宗教トソノ真理》，第 III、IV 页。

宗悦常常用“深い”形容民艺之美的原因，它具有真理的普遍性。如此深刻的民艺之美为何长久被漠视？柳宗悦认为问题在于现代人自身，“无尽的美总是被厚厚地包裹于这些器物之中。不如说那种不注意、那种看事物的方式，不是宣告了人心在现代无趣地冷漠这件事吗？”³⁶美在于发现，即通过“物”（民艺）的存在，将发现者的目光提升到第一位。因此，民艺之于柳宗悦的意义，不仅在于提出一种美的价值标准，而且启示了一种超越西方个人主义的东方文化模式，即在人与物、自我与他人的相互依存中确证自我的个人性。

周作人40年代提出的儒家思想中心论，可视为柳宗悦民艺学意义上的“凡人的信仰”，通过“发现”儒家思想为天下为人民的性质而确认自己的知识分子身份。这一身份，具有与“民”的连带性和依存性。周作人40年代的多篇文章，反反复复论说这一儒家思想，对孟子、焦循等人的话不厌其烦地反复征引，仍然予人以空洞之感，大概就在于这只是周作人等沦陷区知识分子的“信仰”。作为信仰来看，在听者也许不像实有其事的真话，但在说者自然也不会是假话。它的意义在于使周作人获得在40年代继续“说话”的知识分子立场，“凡人的信仰”带有知识分子救赎的理性气质，“言志”派文学实践的思想革命，在有限的范围内得以延续。自身沦为不自由的“民”的生存体验，也使周作人投向民间信仰的冷峻的理性目光变得柔和起来，如《〈太上感应篇〉》、《划水仙》、《七夕》、《无生老母的信息》等文，对民众寄托于不可知力的救赎心理，有了更多情感上的理解。

在柳宗悦那里，民艺之美与日本民族文化的独特性、主体性密不可分，“为了表现日本独自の国民性，无论如何必须繁荣民艺。”³⁷他诉诸文化的差异性确立文化个性，例如将陶瓷器之美区分为中国之形的美，朝鲜之线的美，日本之色的美；中国艺术是意志的艺术，日本艺术是情趣的艺术，朝鲜艺术是背负着悲哀命运的艺术。³⁸认同亚洲的“复合之美”，使柳宗悦坚持了反战姿态。³⁹周作人以

36 《陶瓷器之美》，《信卜美》，第199页。

37 《序》，《民藝とは何か》，第10页，講談社，2012年。

“儒家思想”冠名知识分子的信仰，虽然与侵略者的大东亚主义意识形态难脱干系，但也不失为一种文化民族主义立场的表达。《我的杂学》建立起一个中国、西洋、日本三种文化共存的文化空间，但并非差异性的共存，而是以我为主进行取舍，以此建立民族文化，“意的方面则纯是中国的，不但未受外来感化而发生变动，还一直以此为标准，去酌量容纳异国的影响。这个我向来称之曰儒家精神”，“外边加上去的東西自然就只在附属的地位，使他更强化与高深化，却未能变化其方向。”⁴⁰

三、“杂文学”的建构

柳宗悦的民艺之美，与实用密不可分。民艺是民众日常生活中日夜相伴、频繁使用的实用品，由实用产生美，美用合一，“美是由用来体现的，用与美之结合就是工艺，工艺的用之法则就是美的法则。离开其用途，就无法对美进行约束。有着正确用途的器物，也是正宗的美之持有者。”⁴¹从实用出发，意味着对民艺之美的考察不能局限在单独的美学范畴，而是在生活与美的交涉中进入广阔的社会视野。在此意义上，柳宗悦强调民艺提出的是包括道德、社会、经济、文化在内的民族文化的根本问题，“也许有人说，像民艺术品那样，不过是非常有限的特殊问题。但不是这样的。越想越觉得那不是单单一个工艺的问题，就到了理解其本质问题的地步。并且，那不是终止于美的问题，也直接与生活、经济、社会甚至道德、宗教诸问题关联起来。我在一个民器中看到文化诸问题的明确的缩略图。”⁴²就美学方面而言，实用也规定了民艺之美的性质为健康之美。

以此为参照，下面考察一下周作人 40 年代的文学。

38 参见《陶瓷器之美》、《朝鲜的美术》，收于《信卜美》。

39 参见中見真理：《柳宗悦：時代と思想》，东京大学出版社，2003 年。

40 《古今》第 55 期，1944 年 9 月 16 日。

41 《工艺之美》，柳宗悦著、徐建中、张鲁译：《民艺四十年》，第 83 页，桂林：广西师范大学出版社，2014 年。

42 《序》，《民藝とは何か》，第 13 页。

周作人30年代“言志”派文学实践，出发于“文学无用”论，这是对革命文学夸大文学意识形态功能的反论，“文学只有感情没有目的”。⁴³但通过将感情本身视为社会的产物，周作人从起源上首先将文学与政治关联起来，在此基础上再做出区分：

就我个人的意见，文学是表现思想与感情的，或者说是一种苦闷的象征。当我对于社会不满，或社会加诸我不快，我对准这一个和我相反的对象来表现我所想到的思想，所感到的情感，这一种反映的苦闷的象征，就成为文学的立场和背境。

所以，在这点上观察，文学和社会运动是同出在一个源流，不过它的立足点与结果不同就是了。⁴⁴

在这一叙述逻辑中，所谓“文学无用”，反对的是以文学为从属的工具论意义上的狭隘之用，并非取消“用”本身。相反，在与社会压迫对立的意义上，文学向每个个体敞开而获得如谈话一样的普遍之“用”，文学自身的特殊规定性即从这一“大用”中产生，“所以文学的性质近乎书信，谈话等。但书信，谈话等，随便一写，一谈，并无多末大的意义，所以很平凡乏味，而文学在思想上与艺术上却要深入，超出书信谈话等之上。”即，“单表现一种苦闷，一处理想”，⁴⁵这种用途规定了文学的特性，文学是社会苦闷的象征。在此意义上，周作人用“言志”派文学提出的问题，也不能局限在纯文学领域，而是伸展进包括政治在内的整个社会生活领域，具有文化政治的意义。其美学形态，是包含主体意志的“趣味”美学。

因此，文学成立的主体条件，与阶级属性、阶级意识无关，只与个体的自由

43 《中国新文学的源流》，《周作人散文全集》第6卷，第59页。

44 《文学的贵族性》，《晨报副刊》，1928年1月5日。

45 同上。

意志相关，“想写，关键只在这一点”。⁴⁶ 在沦陷的北平，周作人失去的也正是这个条件。如前述，当他重新“说话”时，不是出于文学意义上的个体自由意志，而是出于官僚知识分子这一身份。这一变化，使得文学从被用途规定变为被政治规定，从广阔的社会生活领域退入狭义的民族国家政治领域。因此，中国文学变为“汉文学”，国文国语变为“汉字”。⁴⁷ 继《我的杂学》之后写作的一组《十堂笔谈》，正可视为前者在文学上的姊妹篇。正如40年代在思想方面反复论述“儒家思想”一样，在文学方面，汉文学之于民族国家的政治意义，也被反复论说，“如由各个人的立场看去，汉字汉文或者颇有不便利处，但为国家民族着想，此不但于时间空间上有甚大的连络维系之力，且在东亚文化圈内亦为不可少的中介”，⁴⁸ 这末一句，将政治上的暧昧之处表露无遗。也正如儒家思想被作为“凡人的信仰”，《十堂笔谈》最后一篇题为《梦》，将国家民族的生存发展作为“大的希望即是大梦”。⁴⁹ 周作人40年代的文章，以“梦”名题者不少，如《文艺复兴之梦》、《梦想之一》。在沦陷区内谈论文化意义上的民族国家，的确笼罩着梦一般似真似幻的迷蒙之感。

由于主体意志受限，“汉文学”的美学形态不得不转向内部，从自身寻求。构成文学的根本单位，语言文字这一层面显露出来。语言文字没有通约性，文学的民族文化属性有可能在文体层面被建立起来。1945年，周作人作《文学史的教训》，提出与别国的诗先于文不同，中国文学的特性是散文最早发达，原因在于汉字本身长于抒情短于叙事，“中国没有史诗而散文的史发达独早，……没有神话，或者也是理由之一，此外则我想或者汉文不很适合，亦未可知。《诗经》里虽然赋比兴三体，而赋却只是直说，实在还是抒情，便是汉以后的赋也多说理

46 《〈草木虫鱼〉小引》，《骆驼草》第23期，1930年10月13日。

47 参见《十堂笔谈·二汉字》，“这个题目本来应该写作国文国语，但是我的意思很偏重在表现这国文国语的汉字上面，所以这样的写了，因而里面所说的话也就多少有点变动，不能与泛论中国国文国语相同。”《新民声》，1944年12月21日。

48 《汉文学的前途》，《艺文杂志》1卷3期，1943年9月1日。

49 《新民声》，1945年1月22日。

叙景咏物，绝少有记事的。”周作人以希腊文学史诗发达为参照，凸显中国文学散文发达的特性，但他引用汉译佛经、清代弹词宝卷对于汉字抒情性的论证，足以说明中国文学何以没有史诗，却不足说明为何散文发达最早。“散文”作为文体概念，在中国文学中与韵文或骈文相对，表示不押韵、不对偶的散体句法结构。而周作人引用论证的却都是韵文，但它们不属于“诗”的系统，而是作为“普通韵文”的佛经文学与通俗文学。在此巧妙地偷换概念，实际上是为了将与“诗”相对的散文树立为中国文学的正宗，这里的“诗”可视为纯文学的代名词。因此，名为“散文”，也不废骈文，“八代的骈文里何尝有这样的烂污泥”。由此，顺理成章推出并非只限于文体意义而兼有价值判断的散文，即“杂文”，“只有杂文在过去很有根柢，其发达特别容易点，虽然英法的随笔文学至今还未有充分的介绍，可以知道现今散文之兴盛其原因大半是内在的”。⁵⁰其价值内涵在于反“定于一尊”的思想性，“杂文者非正式之古文，其特色在于文章不必正宗，意思不必正统，总以合于情理为准，我在上文说过，文体思想很夹杂的是杂文”。⁵¹

40年代，周作人用“杂文学”接续了30年代“言志”派文学的文脉。不过，体现“情理”思想的美学形式，从相对于外部世界而言，以“有别择”⁵²突出主体性的“趣味”，退入封闭于自我内部的伦理性的“诚”，“现在想起来，还不如直截了当的以诚与不诚分别，更为明了。本来文章中原只是思想感情两种分子，混合而成，个人所特别真切感到的事，愈是真切也就愈见得是人生共同的，到了这里志与道便无可分了，所可分别的只有诚与不诚一点，即是一个真切的感到，一个是学舌而已。”⁵³除了主观的“诚”，个人与“人生共同”之间没有任何实体上的关联。“道”/“民族国家”完全成为一个主观的、抽象的存在，作为信仰，不亦宜乎。

50 《艺文杂志》3卷1、2合期，1945年1月16日。

51 《杂文的路》，《读书》1卷1期，1945年1月10日。

52 《笠翁与随园》，《大公报》，1935年9月6日。

53 《汉文学的前途》，《艺文杂志》1卷3期，1943年9月1日。