

从访碑到抄碑，从国魂到民魂

——以金石传统三个脉络解读鲁迅的“钞古碑”

王 芳

内容提要 与鲁迅相关的金石传统有三条不同的文化脉络。一是辛亥前鲁迅追慕顾炎武一章太炎“访碑”独特的民族主义思想、实践以及生命状态；二是辛亥革命之后复辟轮回，鲁迅转入以隐逸为姿态“钞古碑”，接续并改造了金石传统中学隐的文化脉络；三则包括金石在内的古美术资源，从1918年前将其视为凝聚“国魂”的遗物，到二三十年代，明确了对“中华民国”意义上“民魂”的探索和发展。这三条脉络几乎都是在与章太炎对话的基础上展开。

关键词 鲁迅；金石；章太炎；美术

1922年，五四新文化运动热潮之后的鲁迅，将自己此前所写小说结集为《呐喊》，《呐喊·自序》中很多叙述，成为日后研究者钩稽“革命者”和“文学者”鲁迅生成过程的重要依仗。其中，“钞古碑”作为1911—1917年“沉默鲁迅”^[1]的代表叙述而被研究者所关注，与“幻灯片事件”“《新生》的失败”“听将令”等著名论述一同构成了鲁迅前“五四”的核心叙述，也成为理解与把握鲁迅前“五四”时期的重要乃至是统辖式的话语。

事实上，“钞古碑”话语并不孤立，它与“不读中国书”^[2]等一同成为应对“国粹”话语的批评语汇——“钞古碑”因“无用”被放弃，“五四”逻辑因而成立。但在公开发表的批评话语外，诸如“钞古碑”和“中国书”等相关叙述同时又指向鲁迅作为行动的个人趣味和学术研究。如鲁迅在青年必读书目中激论“不读中国书”^[3]，私下却为就读北大国文门的许寿裳儿子许世瑛开了传统书目的书单，这种公开发言与私人活动（尤其是学术活动）的分裂状态，成为解读这批话语的光谱两极。不过，这两极论述，忽略了“钞古碑”话语背后的知识背景和文化脉络。事实上，从金石传统入手，对鲁迅和顾炎武一章太炎的文化民族主义传统、隐逸传统，

以及学术传统的勾连和参照，能够持续打开“钞古碑”话语的多维向度。

一 从访碑到抄碑

在《呐喊·自序》中，鲁迅说自己“钞古碑”的缘由，是《新生》杂志创办的失败，这使“寂寞”如大毒蛇，缠住了他的“灵魂”：

因为我们那时大抵带些复古的倾向，所以只谓之《新生》。……创始时候既已背时，失败时候当然无可告语，而其后却连这三个人也都为各自的运命所驱策，不能在一处纵谈将来的好梦了，这就是我们的并未产生的《新生》的结局。我感到未尝经验的无聊，是自此以后的事。……这寂寞又一天一天的长大起来，如大毒蛇，缠住了我的灵魂了。……这经验使我反省，看见自己了：就是我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄。^[4]

正如竹内好所辨析的，叙述中《新生》事件是象征性的^[5]，它不过意味着革命意志受挫的开端。但这个被追溯的时间点并非没有意义，办《新生》杂志的时间是1907年，前一年，也就是鲁迅从仙台回到东京的第一年1906年7月，本月，则恰逢

章太炎从上海出狱被孙中山派人迎接赴日，7月15日东京留学生为太炎开欢迎会，“是日至者二千人，时方雨，款门者众，不得遽入，咸立雨中，无惰容”^[6]，鲁迅是否侧身于欢迎队伍中不得而知，但他日后将其作为章太炎最重要的思想则毋庸置疑^[7]，所谓“登高一呼，应者云集”的英雄，恐怕正是以章太炎等人为仪型。

章太炎在欢迎会的演讲中表达了他两个重要的思想，即“用宗教发起信心”，关乎国民道德，另一是“用国粹激动种性”，关乎爱国和救国的情感强度，论述后者时，章太炎以顾炎武寻访碑碣为例，佐证自己的观点：

为甚提倡国粹？不是要人尊信孔教，只是要人爱惜我们汉种的历史。这个历史，是就广义说的，其中可以分为三项：一是语言文字，二是典章制度，三是人物事迹。……照前所说，若要增进爱国的热肠，一切功业学问上的人物，须选择几个出来，时常放在心里，这是最要紧的。就是没有相干的人，古事古迹，都可以动人爱国的心思。当初顾亭林要想排斥满洲，却无兵力，就到各处去访那古碑古碣传示后人，也是此意。^[8]

在章太炎的叙述中，作为明遗民的顾炎武寻访“古碑古碣”，与其说是无目的的史料搜集，不如说是甄别和存留有价值的汉民族文化血脉。顾炎武以“阐幽、表微”^[9]暗示别有怀抱，章太炎则把这个意思点明并发扬光大，向来与经世致用存在距离的考据学问，被纳入了排满光复的叙述之中。这背后自然有作为古文经学家的章太炎自己的眼光，清儒以金石碑刻所记考证字体沿革、制度变迁，也可以校正书籍记载，恰合章太炎看重的三项历史内容（语言文字、典章制度、人物事迹），但他在守古文经学家法的基础上，赋予学术工作现实意义，可算是时势和英雄的互相成全。

顾炎武的“访碑”发生在他多次参与反清义举失败之后，中年他变卖家财离乡远行，从山东到陕西，一路寻找汉民族的历史遗迹和志同道合的朋友，自称为出逃的介子推，于易主之山河中，一处处寻找镌刻着已经逝去但尚未磨灭的历史痕迹的碑刻，记录下来以传后世，其心境不可能如清之前的金石

学者一样仅仅“好事”，也不像日后朴学一般纯为学术，而是在缜密的学术中寄寓了更为深沉辽远的愤慨。在这个意义上，晚清章太炎恰是顾炎武千载之下的解人和精神继承者，他看重晚明顾炎武“访碑”的学术传统，不仅取其成果的实用价值，即能激发爱国心，更是、也是在主体生命的意义上，追慕顾炎武将学术与生命融铸一处的实践精神，这也是太炎自家以学术为根底的特殊革命路径。

鲁迅在青年之后重新关注金石之学，便是在顾炎武一章太炎这条思想和实践脉络上展开的。作为章太炎东京演讲在场或非在场的听众，辛亥革命前的鲁迅是章太炎民族史学的追随者和实践者，不仅参与章太炎《说文解字》课程习“语言文字”，留学回乡后，更是关注“人物事迹”，带领学生访禹庙、观罅石，以此作为青年教育的手段，并在刊物上呼吁民众通过关注本地文物，珍惜和重启本地辉煌的历史^[10]。

但这段“访碑”历史，连同最重要的辛亥光复及其后的复辟，都被鲁迅归入《新生》失败后持续失败的历程：

我于是用了种种法，来麻醉自己的灵魂，使我沉入于国民中，使我回到古代去，后来也亲历或旁观过几样更寂寞更悲哀的事，都为我所不愿追怀，甘心使他们的和我的脑一同消灭在泥土里的……^[11]

革命失败的轮回与绵延，使得原本与意志一同高昂，在实践中吸纳养分的“灵魂”成了需要被麻醉的对象。以排满光复为内核的民族主义论述失去了反抗和复仇的对象，尽管历史与人心的关系并不因此解体，但其现实力度减弱，也是无奈的事实。而辛亥革命之后政局的一再反复，正是寂寞和悲哀累积的过程。多年后鲁迅在《关于太炎二三事》中回忆乃师民元之后不再受到推崇的原因：

这也是和高尔基的生受崇敬，死备哀荣，截然两样的。我以为两人遭遇的所以不同，其原因乃在高尔基先前的理想，后来都成为事实，他的一身，就是大众的一体，喜怒哀乐，无不相通；而先生则排满之志虽伸，但视为最紧要的“第一是用宗教发起信心，增进国民的道德；第二是用国粹激动种性，增进爱国的热肠”（见

《民报》第六本），却仅止于高妙的幻想；不久而袁世凯又攘夺国柄，以遂私图，就更使先生失却实地，仅垂空文。^[12]

鲁迅赞扬章太炎“一身”就是“大众的一体，喜怒哀乐，无不相通”，但将他在“东京留学生欢迎会演说辞”中具体介入社会的主张视为“高妙的幻想”、“失却实地”的“空文”。通过前面的论述可以看出，这“高妙的幻想”曾对鲁迅产生了至大的影响。章太炎在民元之后“失却实地”，对于追慕其思想的鲁迅而言，彼时何尝不是陷入如此境地？

高妙理想的破灭过程，使得鲁迅的沉默时代到来。独寓补树书屋的“钞古碑”，事实上已经脱离了“访碑”的脉络，反而是激活了金石传统中的另一种文化空间，即士人不得志时，退入私人学术中，以隐逸的姿态处世，林语堂称之为“蛰伏”^[13]的说法就与此类似，这种解释只根据其行状展开阐释，得出老于世故的结论，论者无论如何引鲁迅自家精神的复杂性反驳这种过于简单、意志单一的论述，却很难断然否定它的原因，正是因为抛去更为复杂的部分，在鲁迅的叙述中，他的实践的的确确是对学隐这一文化传统的延续：

S会馆里有三间屋，相传是往昔曾在院子里的槐树上缢死过一个女人的，现在槐树已经高不可攀了，而这屋还没有人住；许多年，我便寓在这屋里钞古碑。客中少有人来，古碑中也遇不到什么问题和主义，而我的生命却居然暗暗的消去了，这也就是我惟一的愿望。夏夜，蚊子多了，便摇着蒲扇坐在槐树下，从密叶缝里看那一点一点的青天，晚出的槐蚕又每每冰冷的落在头颈上。^[14]

鲁迅强调是自己主动选择“沉入国民中”和“回到古代去”，以至于暗暗消去生命是他“惟一的愿望”，换言之，他主动选择了“隐逸”的状态。较之“蛰伏”这一伺外部环境而动的姿态，鲁迅更看重的是隐逸经验带来的内在精神和灵魂的变化。对章太炎“东京留学生欢迎会演说辞”中介入社会具体方案的否定，不能算是鲁迅和章太炎思想最核心部分的对话，《呐喊·自序》中这一段话透露出，鲁迅试图亲身体验和检验的是其建筑在阿赖耶识论

和庄子学说上的精义。

在1908年的《四惑论》中，章太炎认为个体只要无害他人，则事事皆可自由，以此反对以公理凌驾于个体之上的自由论，由此章太炎实际上肯定了隐逸、尤其是学隐的合理性。同时，他希冀在社会意义上找到个体独存的最大边界，“以个人离于社会，则非不可以独活。……若诚肯为衣皮茹草之行者，既无所借，将安用酬？虽世不数见其人，而不得谓绝无其事，即不可以虚矫之公理齐之”^[15]。这与他在1907年《答铁铮》中对尼采式超人的理解“布衣麻鞋，径行独往”^[16]颇为相似。但章太炎能够认同的隐逸，即最大限度的个体自由之可能，绝不是“专以自利”的：

若夫有机、无机二界，皆意志之表彰，而自迷其本体，则一切烦恼自此生。是故求清凉者，必在灭绝意志，而其道始于隐遁。若为灭绝意志而隐遁者，即不惮以道授人，亦不得不以道授人。何以故？隐匿良道，专以自利，则我痴我见，愈益炽然，必不能灭绝意志故。其次，或为深求学术，必避嚣尘而就闲旷，然后用意精专，所学既就，出则膏沐万方。是二者，辅益他人，为用至广，与专求自乐者异撰。然则尺蠖不屈则不伸，龙蛇不蛰则不现，无冥冥之志者，无昭昭之明，作止语默，其致一也。顾可以市閭期会相稽哉？^[17]

在法相华严及庄子思想的影响下，章太炎认为万物唯心，只有意志是本体，其他皆为表象（表彰），一个人若果真“灭绝意志”，则去除了“我痴我见”，反而会不惮且不得不出而为他人和社会尽力。在这个意义上，鲁迅对“钞古碑”的叙述，恰恰是勾勒出了一个主动寻求灭绝意志的精神体，在超出肉体 and 灵魂的层面上存在并俯瞰两者，蛰伏之后因为某种机缘出而呐喊，振作人心，表面上与章太炎的论述结构相似。

章太炎秉承自相种子等佛道精义，对包括“公理”和“进化”等西方文化最重要的概念做出了颇有远见的辩惑，这也直接激发了鲁迅写作《破恶声论》，但持如此精致圆熟的理论展开批评，是否确实对革命有意义——灭绝意志而更深切感到自家肉身的存在后，鲁迅对于这种万世不易之理论在当下

的有效性产生了怀疑。日后鲁迅批评大乘佛教的渺茫说教，认为不如小乘佛教投身饲虎来得真切^[18]，他对于隐逸者躲避尘嚣而成的专精之学能够“出则膏沐万方”，是不能认同的。他将章太炎的人生截然分为革命家和“宁静的学者”两段，也是感慨于民元之后乃师在行动上的颓唐。

精妙的万世之理和现实之间存在着摆脱不了的重重鬼影，但鲁迅终究还是选择踏上更为实在的土地。他将自己进入新文化运动的契机，叙述为金心异带着“砰砰跳动”的心房，介入到他灵魂与肉身分离的生活之中：

“你钞了这些有什么用？”有一夜，他翻着我那古碑的钞本，发了研究的质问了。

“没有什么用。”

“那么，你钞他是什么意思呢？”

“没有什么意思。”

“我想，你可以做点文章……”^[19]

金心异先后问了两个问题，鲁迅的回答分别是“没用”和“没意思”，前者是对客观价值的否定，即认为通过“钞古碑”这一类传统政治手段无法唤醒国民；后者则是对其主观价值的否定。主动灭绝意志的个体，解脱了外在和内在的双重执念，遇到契机，则可放弃学术层面的追求，出而“辅益他人”。鲁迅以灭绝意志后的无我姿态重新介入社会现实，这可能是自序最实在的部分，也说明章太炎的思想终究是在鲁迅的体内存留下了影子似的东西。

事实上，鲁迅以“写小说”重出，契机大半不在“新”的到来，而在于“旧”的复辟，鲁迅在旧的轮回中更深刻地领悟到民族主义的暗影和负面。1918年8月，鲁迅明言自己近来“思想颇变迁，毫不悲观”，在给许寿裳的信中言自从看了《通鉴》（应指的是《资治通鉴》），悟出“中国人尚是食人民族”，因此写成了《狂人日记》：“历观国内无一佳象，而仆则思想颇变迁，毫不悲观。盖国之观念，其愚亦与省界相类。若以人类为着眼点，则中国若改良，固足为人类进步之验（以如此国而尚能改良故）；若其灭亡，亦是人类向上之验，缘如此国人竟不能生存，正是人类进步之故也。”^[20]鲁迅这一时期思想变迁与“国”之价值和生存有关，对他而言中国的前途岔为两道，一道是改良成功，

一道是失败而无一生存，如果以全体人类为着眼点，则都是其进步的证明。鲁迅在《随感录 三十五》中谈到清末时候，“志士说保存国粹，是光复旧物的意思”，而“现在成了民国了”，所以“以上所说的两个问题，已经完全消灭”^[21]，是直白地否定了自己辛亥革命之后的言论，也就是文化民族主义影响之下的对于民族文化的浪漫理解，而将“保存我们”放到了第一位。

同年在致钱玄同的信中，鲁迅表达了自己对国粹派厌恶的深层原因^[22]，其中“但该坏种等之创刊屁志、系专对《新青年》而发、则略以为异、初不料《新青年》之于他们、竟如此难过也”一句值得注意，鲁迅对于《新青年》本来也只是觉得平常，但看到遗老们竟然如此攻击，可见不只是政治上，精神上的复辟也未必不可能出现。鲁迅对与政治领域的复辟同构的文化复古的愤恨，恐怕远大于他对《新青年》本身的期许，后者的内容对他而言其实并不特别新鲜，但正因为有这些混淆“常识”的人存在，也就构成了他写作的动力。

周作人写于1922年的《思想界的倾向》一文，可以佐证鲁迅1922年写作此文乃是隐含着与章太炎对话的意思。1922年4月23日，周作人在《晨报副镌》上发表了《思想界的倾向》一文，指出当时“是一个国粹主义勃兴的局面，他的必然的两种倾向是复古与排外”，他尤其强调了刚刚发生的新事件：“旧势力的馀留如《四存月刊》等，可以不算，最重要的是新起的那些事件，如京沪各处有人提倡孔门的礼乐，以及朱谦之君的讲‘古学’，梅胡诸君的《学衡》……最后是章太炎先生的讲学”，身为章氏弟子的周作人认为：“对于太炎先生的学问，我是极尊重的，但我觉得他在现在只适于专科的教授而不适于公众的讲演，否则容易变为复古运动的本营，即使他的本意并不如此。”^[23]1922年国粹的复兴，以及作为大事件的章太炎讲国学及其带动的言论趋势，是同年鲁迅写下这段非常隐晦的“钞古碑”故事的初衷。

二 从国魂到民魂

从《新生》，到实践章太炎历史民族主义的“访

碑”，再到退回私人空间的“钞古碑”，最后加入《新青年》重新介入公共政治空间，报刊文章替代了精英修史，成为政治/革命的实践空间。而相较于指向革命的“访碑”和指向学隐传统的“抄碑”，美术资源在金石传统内部更为边缘，却为鲁迅始终关注。1918年之前，鲁迅循着章太炎的思路，要从古物中寻找“国魂”，美术便是他具体着眼的门类。竹内好将“钞古碑”时期视为鲁迅“文学的自觉”，与“文学”相比，在“自序”中没有被叙述的、与文学同源的美术（art）显然更为稳定。两者的源头相似，而姿态不同，公共空间中文学的高调启蒙，和私人空间中美术为鲁迅提供优游的审美空间和滋养，只是偶尔低调露出同样的启蒙的面目^[24]，更接近《呐喊·自序》中那个“生命渐渐暗去”、“偶尔呐喊”甚至是“敷衍”的灵魂低音。

鲁迅自儿时起便颇好美术，这一点通过《朝花夕拾》已众所周知，在日本留学期间，鲁迅与陶成章、许寿裳等人联名发出《绍兴同乡公函》中也论及日本美术教育情况^[25]。据周作人回忆：“鲁迅从小喜欢‘花书’，于有图的《山海经》、《尔雅》之外，还买些《古今名人画谱》之类的石印本，很羡慕‘茜窗小品’，可是终于未能买到。这与在东京买‘北斋’是连贯的，也可以说他后来爱木刻画的一个原因。”^[26]1912年左右，蔡元培由德国归国，许寿裳和鲁迅辗转南京、北京跟随其后，重点就是帮助蔡元培推广美育，鲁迅在教育部任社会教育司佥事，分管文博图书及美术教育。此时鲁迅与国粹派的交集，也主要购买的是其出版的美术书籍^[27]。

1913年，在受蔡元培“以美育代宗教”影响所撰的《拟播布美术意见书》中，鲁迅对美术的目的和作用做如下说明：“美术可以表文化：凡有美术，皆足以征表一时及一族之思惟，故亦即国魂之现象；若精神递变，美术辄从之以转移。”^[28]这里对“国魂”的解释是一时一地的民族思维，美术即为其现象，这和他对于文学的意见是一致的。1899年梁启超见日本以武士道为魂，故而追问中国魂，言“天下岂有无魂之国”^[29]，汉语语境中的“国”“魂”关系，是在与日本文化的对话过程中出现的。而1936年，鲁迅回忆起自己留日时期，“三十年前学医的时候，曾经研究过灵魂的有

无”^[30]，与科学、佛教的种性论等问题掺杂在一起，“灵魂”成了他的常用概念。日后在《祝福》中，鲁迅安排祥林嫂问出“一个人死了之后，究竟有没有魂灵的？”^[31]这种令人意外而悚然的话，也具有文化象征意味^[32]。人死后是否有灵魂不得而知，但在历史、文化、民族的层面，“魂”在质体逝去后显然依旧存在，即所谓“造成种业，不在上智，而在中人；不在生人，而在死者”^[33]。在《摩罗诗力说》中，民族/国被视为会产生、生长、衰老和死亡的有机体（主要是植物），“国魂”就是这个有机体的魂魄，正如人的灵魂一样。1908年，署名周作人（也有学者认为是二人合著）文言论文《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》（后面简称《论文章之意义》）中谈及“国魂”问题，认为构成国民的要素除了实体（质体），主要还有精神，“若夫精神之存，斯犹众生之有魂气”，一个人在世界上，本来无异于尘埃，“徒以性灵作用，故心思言动既因之各表异于人人，而善恶因缘亦焉而附丽”，而“国民精神”也是如此，“故又可字曰国魂”^[34]。《论文章之意义》一文举例埃及“祠墓象石块仍存”，“碑碣之所镌镂，贝叶之所纪书”，希腊则女神庙、狮门，“丹青绘画、金石刻镂，下逮瓶罍钱刀之藻饰，陶土象偶之抟塑”，通过这些可见各民族“精神之所寄”^[35]，可以算是日后《意见书》论及“保存事业”时所举“著名之建筑”“碑碣”“壁画及造像”的初衷和具体说明。证据之一便是，金石、钱刀、陶土象偶，鲁迅初到北京都有收集和记录，此段文字也可视为其收集背后的文化意图。

从1913年通过保存古美术而保存“国魂”，经历了1918年的思想转变，20年代鲁迅基本不再使用“国魂”作为正面话语。1926年在《学界的三魂》中，鲁迅自言“从《京报副刊》上知道有一种叫《国魂》的期刊”^[36]，这勾起了他的回忆，尽管他在国民性批判的框架下提炼出了“官魂”和“匪魂”作为中国人灵魂的面目，却正面地提出了“民魂”的概念，可以看作是他对晚清“国魂”论述和思考的发展，从民国之“国”转向民国之“民”，是对章太炎拟定的“中国民国”政治理想的再次申张。

这里所谓的“民魂”自然是有待建构的理想，

但鲁迅以古美术为资源考察时代精神，还是想从民众的历史中发现值得弘扬和铭记的“民魂”要素，其中从金石资源而来的便是1925年的《看镜有感》。镜子及其花纹属于传统博物的知识范畴，一般儒生不仅不予谈论，而鲁迅偏偏从这样不起眼的、作为边缘的“博物”知识的生活用品入手去谈中外文化交流的大问题，试图寻找的便是“民”之“魂”中是否有足以夸饰和继承的部分。镜子这个物件相当特别，它的正面是功能性的，而背面的花纹是装饰性的，其中正面的历史信息是以想象力为基础拟想的历代映照其中的重重叠叠的主体面容，可以说是金石中最能引发超越时间之感性的器物门类。鲁迅通过镜子背面的装饰图案是否能够容纳外来物种，“遥想”产生镜子的文化环境和人心，他从中看出，汉人是“闷放”的，唐人也“不算弱”，及至宋代则因为外来者的入侵而一变而为神经“衰弱过敏”，对于外来物做出的姿态是“推拒，惶恐，退缩，逃避，抖成一团”，生动地拟想和描述了主体的动作。事实上，各个时代广义的制镜者/照镜者之主体，因为以食欲和性欲为基础的“生命力”，在鲁迅的论述中获得了超越历史时空得以并置的能力：“无论从哪里来的，只要是食物，壮健者大抵就无需思索，承认是吃的东西。惟有衰病的，却总常想到害胃，伤身，特有许多禁条，许多避忌；还有一大套比较利害而终于不得要领的理由，例如吃固无妨，而不吃尤稳，食之或当有益，然究以不吃为宜云云之类。但这一类人物总要日见其衰弱的，因为他终日战战兢兢，自己先已失了活气了。”花纹是镜子的背面，而作为生活日常用品的镜子，它的正面则照出了历朝历代民众百姓的面孔，鲁迅通过它体验到历史存在的实在性：“当时在妆阁中，曾照唐人的额黄和眉绿，现在却监禁在我的衣箱里，它或者大有今昔之感罢。”镜子的正面也就是功能性的部分，提供了直接指向当下的文化批评维度：“我向来没有遇见过一个排斥玻璃镜子的人。单知道咸丰年间，汪曰桢先生却在他的大著《湖雅》里攻击过的。他加以比较研究之后，终于决定还是铜镜好。最不可解的是：他说，照起面貌来，玻璃镜不如铜镜之准确。莫非那时的玻璃镜当真坏到如此，还是因为他老先生又带上了国粹眼镜之故呢？我没有见

过古玻璃镜。这一点终于猜不透。”^[37]古铜镜被收入衣箱，只有收藏而无使用价值，现在要用的镜子则是更准确照出面目的玻璃镜，颠倒当下和历史之价值的“国粹眼镜”，鲁迅将其文化批评眼光纳入了对于古物的评价之中，也提供了一种意在打破历史循环的进化视角。

30年代，鲁迅在木刻运动中再次启用了传统美术资源，民族主义思想从另一个维度进入视野；此时，在纷繁诡谲的“国魂”中寻找“民魂”，并进一步建构它，鲁迅完成了从“国魂”到“民魂”的转变。鲁迅回想起“十多年前”，也就是“钞古碑”时期，土财主将周鼎擦亮使用的旧事：“记得十多年前，在北京认识了一个土财主，不知怎么一来，他也忽然‘雅’起来了，买了一个鼎，据说是周鼎，真是土花斑驳，古色古香。而不料过不几天，他竟叫铜匠把它的土花和铜绿擦得一干二净”，对于土财主的这一明显违背古董收藏规律的行为，“一切‘雅士’，听到的无不大笑”，然而鲁迅在吃惊过后，“接着就变成肃然，好像得了一种启示”，这启示是“觉得这才看见了近于真相的周鼎”，因为“鼎在周朝，恰如碗之在现代”，“所以鼎在当时，一定是干干净净，金光灿烂的”，是“热烈的”。鲁迅对于这十年前的顿悟，评价很高，“这一种俗气至今未脱，变化了我衡量古美术的眼光”^[38]。这当然也是受到1929年鲁迅自己翻译的《近代美术史潮论》的影响，鲁迅所阅的美术论著数量不小，在其中选择了这本书，有其考量^[39]。本书作者试图从“硬化了的作品”中，看到其在当时的历史语境下的生命里，无论是“盛世的余光”还是“颓废期的现象”，即“想在大家以为已经枯死了的时代中，看出有生气的生产力”^[40]。对于古美术，他试图做的就是使有价值的“复生”^[41]，而在“复生”传统艺术的过程中，他努力将历史视为“当下”，向着这些“硬化了的作品”曾经鲜活的生命提问，就像板垣鹰穗对着大革命后的作者们提问：“解放了出来的艺术家们，以什么为目标而开步呢？”^[42]对于这本主要论述西欧艺术从古典到现代转变过程的书，鲁迅看重板垣鹰穗著作的抬头：“以‘民族底色彩’为主的”^[43]，即不同艺术形式如何生长、发达以至毁灭于各民族各时代之中。传统文化失落

的速度是相当迅速的。

但对于鲁迅而言，“民魂”并非民粹，在发现之外，还必须以教育提供发展的辅助。因此，一方面鲁迅时刻警惕知识分子的“精神的头”^[44]提前飞去，另一方面，鲁迅并未放弃高妙的学术和纯粹脱离实利的美术，知识主动将其限制在私人领域之中，以期留给未来的人们。

在自谓“思想变迁”的1918年后的1919年、1920年，尽管创作和翻译工作是鲁迅这一时期最用心用力的工作，但在其书账中，百分之九十以上是金石拓片。甚至在写下《呐喊·自序》后的数年中，鲁迅依旧持续不断地购买拓片，也可以作为他未曾与作为学术工作的“钞古碑”诀别的明证。据周作人回忆，鲁迅治金石学问从目的到手段皆是正统的清儒学术，曾经预备完成一部标准的“自汉至唐的碑录”^[45]，此外还拟写了几个专著标题《中国字体变迁史》《汉画像集》《俟堂专文杂集》等。鲁迅在1927年《厦门通信（三）》中也对未能完成的出版计划的说明：“你大约还不知道底细，我最初的主意，倒的确想在这里住两年，除教书之外，还希望将先前所集成的《汉画像考》和《古小说钩沈》印出。这两种书自己印不起，也不敢请你印。因为看的人一定很少，折本无疑，惟有有钱的学校才合适。及至到了这里，看看情形，便将印《汉画像考》的希望取消。”^[46]可见尽管其革命思想发生了变化，但其学术设计却长程且持续，《汉画像考》未能刊行也成为鲁迅日后的遗憾。1920年代，这些工作作为封面，作为新文学的边缘出现在文化场域之中，微妙置身于启蒙和纯美术之间。

而在左转后的30年代，鲁迅私下里对于有“民”而无“文”的未来并非没有警惕。在1933年为《木刻创作法》做的序中谈到，“木刻原是小富家儿艺术”^[47]，然而因为材料的简单，但具有强烈的表现力和可能性，同时更容易复制传播，故而被此时的鲁迅视为重要的美术手法，不遗余力地加以支持。鲁迅对于木刻，对于中国古代器物和文房清玩的兴趣，始终保持，在私人信件中慨叹这些精美的文人文化产品随文化变迁即将“销沉”^[48]，颇有悲意。1933年底《北平笺谱》印毕，正如《会稽郡故书杂集》刊印后只在其同乡友人间流传，《北平笺谱》也不

过印制了一百本，小规模发行，不过因为太受欢迎，甚至有书商“惜而不卖，以期重价出售”，故而又翻印。但在30年代高度政治化的背景下，鲁迅藏在公共话语背后的文化考量，却也遇到了论敌的批判。1934年1月邵洵美主持的《十日谈》上便发表了《二十二年的出版界》道：“特别可以提起的是《北平笺谱》，此种文雅的事，由鲁迅西谛二人为之，提倡中国古法木刻，真是大开倒车，老将其实老了。至于全书六册预约价十二元，真吓煞人也。无论如何，中国尚有如此优游不迫之好奇精神，是十分可贺的，但愿所余四十余部，没有一个闲暇之人敢去接受。”^[49]在一般人眼中，信笺这样的文房趣味依旧是“文人”身份的象征，谁也无法仅仅将其视为“木刻”工作的一个部分。其浓烈的文人色彩，使得鲁迅印制笺谱的举动，始终显得与其革命人的身份格格不入。而1935年周作人在《十竹斋的小摆设》中则特意将“编者鲁迅、西谛”引出来，从印数之少，纸墨之佳，镌刻之精，谈到《十竹斋笺谱》的时代背景，乃是崇祯甲申年所刻印，“崇祯甲申，岂非明之国难乎，情形严重殆不下于九一八，至乙酉而清兵下江南矣。夫刻木板已‘玩物丧志’矣，木板而又画图，岂不更玩而益丧欤。”为了点破鲁迅印制笺谱的文人底色，周作人更是提点出《十竹斋笺谱》与诗“相为表里”的特点，揶揄道，“抑画图之中或可以有‘匕首’亦说不定，若画图而至于诗笺，则非真正‘小摆设’而何？使明末而有批评家，十竹斋主人之罪当过于今之小品作家矣”^[50]，可谓以彼之矛，攻彼之盾。周作人此言，与邵洵美以“新”为标准的批评，看似价值取向不同，实则都是不接受“夺胎换骨”的解释，也不接受文人色彩的剥离。

鲁迅高度政治化的公开发言与偏学术和趣味的私人活动之间的分裂，导致了他针对公开发言的批评（比如周作人一派的“小玩意儿”批评），转而被对方掉转枪头对准了他本人的私人活动。出版《北平笺谱》看似是单纯的艺术考量，事实上，其背后是鲁迅分寸精准的时间感和受众意识。将艺术视为给“未来”即发展提供的养分，而在当下，以怎样的规模、提倡什么样的艺术，受众为何人，这些问题都须以时局为基础进行考量。高扬的现实生存话

语,与低调踏实的艺术发展实践,背后正是鲁迅“先生存后发展”的大智慧,这种以生存为基础缓慢发展、或是两者依轻重缓急交替前进的发展模式——致力于将中国传统艺术历史化、学术化,并对其进行艺术提纯进而转化为创造的鲁迅,目的不仅仅在于木刻运动的暂时需求,更是要“留一点给未来的人们”^[51]——这恐怕也是他30年代重新开始搜集碑刻造像拓片的内在动因。

从辛亥前的“访碑”到“钞古碑”,从在古美术中寻找“国魂”到二三十年代在发现和发展两个层面上展开关于“民魂”的美术书写和实践,可以看到,从辛亥到30年代鲁迅与金石资源不同脉络的关系离合,其内核都有鲁迅同章太炎思想、实践和个人史的对话和回顾。其中最令人感慨的恐怕是30年代鲁迅展现出的分寸感,鲁迅希望能给未来那个成功生存下来的中国留下文化的瑰宝,所以他用严肃的科学和审美眼光审视、择取和保护,而这与当下无缘的“礼物”,成为鲁迅交游的赠礼,这是战士休憩时留给自己的一点余裕和希望,也是文人传统的潜流在现代中国的一线不绝。不能忘记的是,从顾炎武到章太炎,学术从来不只是为他人,同时也是主体的一种生命状态,那是无法改变当下的时候,也知道自己存留于历史之中日后自有价值,与革命的急迫心态不同,这种生命状态可能更加悠远绵长,是人类对精神价值的确信。

[1] 竹内好认为鲁迅的自叙不能简单作为史料看待,其回忆只对回忆的当下负责,而不对回忆的对象、也就是蛰伏时期的真正状态负责。在这个基础上,他指出在鲁迅的经历中,最令其困惑的就是被林语堂称之为“蛰伏的时期”的前《狂人日记》时期,“他还在会馆的一间‘闹鬼的屋子里’埋头钞古碑,没有任何动作显露于外”,“鲁迅是否在这沉默中抓到了对他的一生来说都具有决定意义,可以叫做回心的那种东西”。(竹内好著,《鲁迅·思想的形成》,《近代的超克》李冬木、赵京华、孙歌译,三联书店2005年版);汪晖在《鲁迅文学的诞生——读〈呐喊·自序〉》(《现代中文学刊》2012年第6期)中亦概括为“革命后的沉默”和“主体沉没的状态”。

[2] 鲁迅:《青年必读书》,《鲁迅全集》第3卷,第12页,

人民文学出版社2005年版。

[3] 1919年1月16日鲁迅致许寿裳信中谈及“缘中国古书,叶叶害人”,和读《通鉴》而悟中国还是食人民族,都是指向中国社会文化政治对于个体的戕害。

[4] [11] [14] [19] 鲁迅:《呐喊·自序》,《鲁迅全集》第1卷,第439—440页,第440页,第440页,第440页。

[5] 竹内好著:《鲁迅》,李心峰译,第54页,浙江文艺出版社1988年版。

[6] 汤志钧编:《章太炎年谱长编》(增订本)上册,第122页,中华书局2013年版。

[7] [12] 鲁迅:《关于太炎先生二三事》,《鲁迅全集》第6卷,全文,第566页。

[8] 章太炎:《东京留学生欢迎会演说辞》,《民报》第六号,1906年。

[9] 顾炎武:《金石文字记序》,《顾炎武全集》第5卷,第213页,上海古籍出版社2012年版。

[10] 参见王芳:《留学归国后的周氏兄弟与乡邦文献——辛亥革命和地方自治中的文人传统》,《文艺争鸣》2017年第4期。

[13] 林语堂:《鲁迅》,李宗英、张梦阳编:《六十年来鲁迅研究论文选》上册,第86页,知识产权出版社2010年版。

[15] [17] 章太炎:《四惑论》,《章太炎全集·太炎文录初编》,第471页,第472页,上海人民出版社2014年版。

[16] 章太炎:《答铁铮》,《章太炎全集》第4卷,第375页,上海人民出版社,1985年版。

[18] 鲁迅:《叶永蓁作〈小小十年〉小引》,《鲁迅全集》第4卷,150—151页。

[20] 鲁迅:《180820致许寿裳》,《鲁迅全集》第11卷,第365、366页。

[21] 鲁迅:《随感录三十五》,《新青年》第5卷第5号,1918年11月15日。

[22] “中国国粹、虽然等于放屁、而一群坏种、要编丛刊、却也毫不足怪。该坏种等、不过还想吃人、而竟奉卖过人肉的侦心探龙做祭酒、大有自觉之意。即此一层、已足令敝人刮目相看、而猗欬羞哉、尚在其次也。敝人当袁朝时、曾戴了冕帽出无名氏语录、献爵于至圣先师的老太爷之前、阅历已多、无论如何复古、如何国粹、都已不怕。但该坏种等之创刊屁志、系专对《新青年》而发、则略以为异、

初不料《新青年》之于他们、竟如此难过也。然既将刊之、则听其刊之、且看其刊之、看其如何国法、如何粹法、如何发昏、如何放屁、如何做梦、如何探龙、亦一大快事也。国粹丛编万岁！老小昏虫万岁！”（鲁迅 1918 年 7 月 5 日鲁迅致钱玄同信。标点、空格与大小字体皆是鲁迅信中格式。《鲁迅全集》第 11 卷，第 363、364 页）

[23] 周作人：《思想界的倾向》，《晨报副镌》1922 年 4 月 23 日。

[24] “低调启蒙”的概念参见陈平原：《图像叙事与低调启蒙——晚清画报三十年》（上）（下），《文艺争鸣》，2017 年第 4 期、第 7 期。

[25] 《绍兴同乡会公函》：“日本工艺美术各学校中，其髹漆，其雕刻，其锻冶。又若刺绣，若织物，若染色物，皆日新月异，精益求精。而又若造纸（近日新发明用木料造纸），若铜板，若写真，若制皮诸事，无不尽心极巧，日有进步。即瓷器为我中国所固有者，今日本且翼翼乎欲驾而上之。”转引自《鲁迅美术年谱》，第 46 页，国家图书馆出版社 2010 年版。

[26] 周作人：《鲁迅的故家·花瓶》，第 317 页，河北教育出版社 2002 年版。

[27] 1912 年 11 月 17 日的日记中，鲁迅记录了自己赴神州国光社购书，神州国光社 1901 年由黄宾虹和邓实创办（1905 年邓实与黄节创办了国学保存会），最早以珂罗版影印书画、字帖、金石、印谱等，1911 年出版黄宾虹、邓实合编的《美术丛书》，分 30 辑、120 本，内容以书画为主，兼及印刻、琉璃、陶瓷、茶艺、文房等内容。从 1913 年起，鲁迅便按期购买其连续出版物《神州大观》，一直到 1920 年从未间断。

[28] 鲁迅：《擬播布美术意见书》，《鲁迅全集》第 8 卷，第 52 页。

[29] 梁启超：《中国魂安在乎》，《清议报》1899 年 12 月 23 日。

[30] 鲁迅：《死》，《鲁迅全集》第 6 卷，第 633 页。

[31] 鲁迅：《祝福》，《鲁迅全集》第 2 卷，第 7 页。

[32] 唐弢先生在为汪晖《反抗绝望》所写的序言中也有过相似的论述。

[33] 周作人：《望越篇》，其时鲁迅和周作人的作品相互署名，且发表的基本是二人的共识。

[34] [35] 署名周作人：《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》，《河南》1908 年第 4、5 期。

[36] 鲁迅：《学界的三魂》，《鲁迅全集》第 3 卷，220—226 页。

[37] 鲁迅：《看镜有感》，《鲁迅全集》第 1 卷。

[38] 鲁迅：《题未定草·七》，《鲁迅全集》第 6 卷，第 439—444 页。

[39] 鲁迅 1929 年 6 月 7 日购买了施米特（P. F. Schmidt）的《现代的美术》一书，属于《美术丛书》第一编，板垣鹰穗译述。

[40] [42] [43] 板垣鹰穗：《近代美术史潮论》，《鲁迅全集》第 15 卷，第 23 页、第 25 页，第 29 页，封面，人民文学出版社 1973 年版。

[41] 鲁迅：《〈艺苑朝华〉广告》（《鲁迅全集》第 7 卷，第 481 页）：“虽然材力很小，但要介绍些国外的艺术作品到中国来，也选印中国先前被人忘却的还能复生的图案之类。”

[44] 鲁迅：《春末闲谈》，《鲁迅全集》第 1 卷，第 214—221 页。

[45] 周作人：《补树书屋旧事》，《鲁迅的故家》。

[46] 鲁迅：《厦门通信（三）》，《语丝》周刊第 114 期，1927 年 1 月 15 日。

[47] 鲁迅：《〈木刻创作法〉序》，1933 年 11 月 9 日作，《鲁迅全集》第 4 卷，第 626 页。

[48] 鲁迅：《330205 致郑振铎》，《鲁迅全集》第 12 卷，第 366 页。

[49] 转引自刘运峰：《鲁迅著作考辨》，第 235 页，天津人民出版社 2009 年版。

[50] 周作人：《十竹斋的小摆设》，《文饭小品》第 5 期，1935 年 6 月 25 日。

[51] 鲁迅：《340111 致郑振铎》，《鲁迅全集》第 13 卷，第 7 页。

[作者单位：中国社会科学院文学研究所]

责任编辑：萨支山