

日本民俗类艺术论的研究史

——基于 vernacular 艺术视野下的回顾与展望

[日]菅丰(Suga Yutaka)著 邬梦茜译 陈杭勋校

摘要:目前,日本民俗学的艺术研究基本处于停滞状态。然而,日本民俗类艺术研究的这种停滞状态仅为现状。在20世纪10至30年代,包括山本鼎的“农民美术运动”、柳宗悦的“民艺运动”、柳田国男与竹内胜太郎等人的“民俗艺术论”、今和次郎的“考现学”、柳田国男的艺术论、鹤见俊辅的“限界艺术论”在内,民俗类艺术论以如今已难以想象的百花齐放之态得到了积极的讨论。这些艺术论本是各自独立诞生的,但在关注偏离中心的艺术即“vernacular 艺术”这方面有着共通之处。因此,探讨在当下民俗学中不断开辟新局面的 vernacular 概念,从将其应用于艺术的 vernacular 艺术的视角出发回顾日本的民俗类艺术论,并探究新的民俗类艺术论是有必要的。vernacular 艺术这一视角,对于深入探讨游离于官方、正式、正统抑或主流、高蹈的,带有权威性和中心性的艺术之外的、属于普通人的艺术有着重要意义。同时,这一视角不仅关注传统,还将生活在“此刻·此处”的普通人不受“传统”桎梏的创作活动纳入研究视野,也为拓展当代民俗学和艺术人类学的研究领域和研究对象做出了重要贡献。

关键词: vernacular 艺术;普通人;微小之存在;考现学;柳田国男

DOI:10.13370/j.cnki.fs.2024.03.005

一、vernacular 一词的多义性

20世纪下半叶,“vernacular”这一术语作为关键词,被广泛应用于人文与社会科学的诸多领域。尤其在21世纪的美国民俗学界,有越来越多的研究者不仅在以传统文化,而且在以当代社会涌现出的多样文化现象作为研究对象时使用 vernacular 一词。美国民俗学者马莎·辛姆斯(Martha C. Sims)和马丁·斯蒂芬斯(Martine Stephens)甚至断言:“并非一切 vernacular 之物都是民俗,但一切民俗都属于 vernacular (Not everything that is vernacular is folklore, but all folklore is vernacular).”^①同时,民俗学不仅以 vernacular 之存在为其研究对象,其本身也是 vernacular 的学科。因此,民俗学者关注 vernacular 这一术语并试图战略性地运用以面对学院派中心的力量,亦是必然。

vernacular 原为表达土著性的形容词,作为名词时则通常指涉与正式的官方用语、标准语相对的地方语、口语和日常用语等。然而,由于这个词曾包含殖民主义语境下的边缘之义,此前并未得

作者简介:菅丰(Suga Yutaka),东京大学东洋文化研究所教授(日本东京 1130033);邬梦茜,东京大学综合文化研究科博士研究生(日本东京 1538902);陈杭勋,山东大学儒学高等研究院民俗学研究所博士研究生(山东济南 250100)。

基金项目:本文系日本学术振兴会科学研究资助项目·基础研究B类(项目编号:22H00767)的阶段性成果。

本文基于作者对《ヴァナキュラー・アートと民俗学》(菅豊編:《ヴァナキュラー・アートの民俗学》,东京大学出版会,2024年)一书的序章翻译修改而成。

^① Martha C. Sims and Martine Stephens, *Living Folklore: An Introduction to the Study of People and Their Traditions*. Logan: Utah State University Press, 2005, p. 7.

到肯定性的对待。但在现代文化分析中,vernacular 一词则作为战略性的术语,也用于关注边缘性的、非主流的,以及似乎被置于文化等级制度下层的文化中蕴含的能量、积极性与活力。尤其是那些利用微小存在的边缘性,向作为巨大存在的“中心”“主流”发出质疑的研究者们更倾向于使用该词。首先,笔者将介绍一些 vernacular 的跨领域使用。

(一)伊凡·伊里奇(Ivan Illich)

哲学家与文明批评家伊凡·伊里奇从“人类的自立与自存——自给自足”的观点出发使用 vernacular 这一术语,指出 vernacular 既不是将市场价值实体化后以货币为媒介的交换活动,亦无制度性用处。伊里奇将日常生活的维持和改善中,与生存紧密相关的工作视为 vernacular 工作,并因其无法被标准的主流经济学框架所包摄,故而倡导重新使用 vernacular 一词。^①

(二)本尼迪克特·安德森(Benedict Richard O'Gorman Anderson)

政治学家本尼迪克特·安德森,从与拉丁语和希腊语等曾为正统和权威语言相对应的地方语(也被译作俗语)这一意义上使用 vernacular 一词。安德森指出,vernacular 通过出版、词典编纂、语言学研究以及国语化之类的制度化与体系化,逐渐取代了主流语言,对塑造国民国家这一“想象的共同体”起到了一定的推动作用。^②

(三)詹姆斯·C. 斯科特(James C. Scott)

政治经济学家、人类学家詹姆斯·C. 斯科特,从与官方(official)这一主流秩序相对应的意义上使用 vernacular 一词。过去三百年来非欧洲世界中存在的语言文化、财产制度、政治形态,尤其是作为支撑的感受性与生活世界,即 vernacular 秩序(vernacular order)被全球范围内普遍化的官方秩序(official order)裹挟而同质化,斯科特对这一状况深感忧虑。同时,他也高度评价了不受中央集权、精英统治的状态下,在无序而不可预测的日常生活中自发性的社会变革实践(无政府主义)。^③

(四)伯纳德·鲁多夫斯基(Bernard Rudofsky)

建筑师伯纳德·鲁多夫斯基令 vernacular 建筑的价值广为人知,他为了概括至今为止未曾被正统建筑史记载、由世界各地籍籍无名的工匠们创造的建筑及其生活技艺而使用了 vernacular 一词。与 vernacular 同样,鲁多夫斯基根据不同场景也使用无名的(anonymous)、自然发生的(spontaneous)、土著的(indigenous)、田园的(rural)等词表达,高度评价了那些不输建筑师作品的非正统建筑及其制作者们的独创性,对并未聚焦于此的建筑学界进行了批判。^④

(五)乔弗里·巴钦(Geoffrey Batchen)

美术史家乔弗里·巴钦积极关注 vernacular 摄影,他借 vernacular 一词以评价被摄影批评界所忽视、从正统摄影史中除名的匿名摄影爱好者、劳动者阶层,甚至是粗野的商业利益主义者所生产的大量摄影作品。从数量上而言,普通照片应占世界现存照片的绝大多数,却因其不过是大众之物而遭到了忽视。巴钦指出,有必要发展 vernacular 摄影论,这并非简单地扩展摄影的体裁,而是将 vernacular 作为通用于整个摄影史的原理,从而揭示摄影这一技术和媒介所产生的具有象征意义的深刻现象。^⑤

① イヴァン・イリイチ:《シャドウ・ワーク——生活のあり方を問う》,玉野井芳郎、栗原彬訳,岩波書店,2006年,第71-122、267-269頁。

② ベネディクト・アンダーソン:《増補 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行》,白石さや、白石隆訳,NTT出版,1997年,第120-185頁。

③ James C. Scott, *Two Cheers for Anarchism: Six Easy Pieces on Autonomy, Dignity, and Meaningful Work and Play*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2012, pp. 30-56.

④ バーナード・ルドフスキー:《建築家なしの建築》,渡辺武信訳,鹿島出版会,1984年,第14-30頁。

⑤ Geoffrey Batchen, "Vernacular photographs," *History of Photography*, vol. 24, no. 3(2000), pp. 262-271.

(六) 玛格丽特·兰蒂斯(Margaret Lantis)

人类学家玛格丽特·兰蒂斯认为,当时人类学中常用的术语和概念,如习惯道德(mores)、习俗(folkways)、惯习(customs)等并不足以准确对应现代社会,尤其是都市空间下的日常文化等内容,故而建议使用内涵丰富、意味着“作为生活的文化(culture-as-it-is-lived)”的 vernacular 一词。^①

(七) 理查德·鲍曼(Richard Bauman)

民俗学家理查德·鲍曼认为,vernacular 并非正式的教育,而是在实践的共同体中非正式习得的,植根于生活世界并受到基于地域性或地域区分的空间所局限的交流模式与实践。他重视 vernacular 具有非正式性、直接性、局部性和邻近性联系的性质,将其视为与 cosmopolitan(世界主义)——在现代社会中占主导地位,以合理化、标准化、媒介化、广泛性和远距离性的联系为主导方向——相对立的矢量。^②

(八) 里奥纳德·诺曼·普利米亚诺(Leonard Norman Primiano)

宗教民俗学家里奥纳德·诺曼·普利米亚诺,将基于 vernacular 一词描述的宗教即 vernacular 宗教,定义为“作为生活的宗教(religion as it is lived),即人们所邂逅、理解、阐释与实践着的宗教”。起用 vernacular 一词,并非要将被视作崇高的正统基督教等形式上具备制度性、权威性的人为宗教,与在他处保持沉默、将庸俗和原始意识内在化的民俗宗教相对立,而是着眼于每个个体在生活的必要性中进行私人化且创造性适应的宗教经验。^③

如上所述,各色研究者在多样化的背景下,出于多种目的将 vernacular 一词用作关键词。简而言之,vernacular 这个概念涵盖了多重含义,包含相对于普遍而言的土著,相对于文字而言的口头,相对于文言而言的白话,相对于中央而言的地方,相对于权力而言的反权力,相对于权威而言的反权威,相对于霸权而言的反霸权,相对于正统而言的异端,相对于正式而言的非正式,相对于官方而言的非官方,相对于高贵而言的低廉,相对于专业而言的业余,相对于精英而言的非精英,相对于多数而言的少数,相对于有名而言的无名,相对于高蹈而言的世俗,相对于市场而言的非市场,相对于工作而言的爱好,相对于他律而言的自律,相对于意识而言的无意识,相对于凝练而言的鄙俗,相对于规范而言的反规范,相对于教育而言的自学,相对于机械而言的手工等等。如此书写,或许会让人将 vernacular 仅仅理解为一种以显著的积极行动主义为前景、在对抗性视域下使用的概念,但事实未必如此。vernacular 既不能通过简单的二分法来把握,也没有固定而明确的单一含义,而应被视为一个杂糅了繁多含义、其间相激相荡的概念。

二、vernacular 的“概念示意图”

如上所述 vernacular 这一英语词汇的意义极多,因此极难翻译为日语或中文,至今仍未有确切的定译。在前章提到的(二)安德森著《想象的共同体(*Imagined Communities*)》的日译本中,vernacular 被译为“俗语”^④; (三)斯科特著《人类学家的无政府主义观察(*Two Cheers for Anarchism*)》中,vernacular 被译为“土著”^⑤,在他的另一本著作《逃避统治的艺术(*The Art of Not Be-*

① Margaret Lantis, “Vernacular Culture,” *American Anthropologist*, vol. 62, no. 2(1960), pp. 202-216.

② Richard Bauman, “The Philology of the Vernacular,” *Journal of Folklore Research*, vol. 45, no. 1(2008), pp. 29-36.

③ Leonard Norman Primiano, “Vernacular Religion and the Search for Method in Religious Folklife,” *Western Folklore*, vol. 54, no. 1(1995), pp. 37-56.

④ ベネディクト・アンダーソン:《増補 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行》,白石さや、白石隆記,NTT出版,1997年,第124页。

⑤ ジェームズ・C・スコット:《実践 日々のアナキズム——世界に抗う土着の秩序の作り方》,清水展、日下涉、中溝和弥訳,岩波書店,2017年,第37页。

ing Governed)》中则被译为“该土地特有的”^①；(四)鲁多夫斯基著《没有建筑师的建筑(Architecture Without Architects)》日译本的翻译则是“风土的”。^② 在政治学家威尔·基姆利卡(Will Kymlicka)著《少数的权力(Politics in the Vernacular)》的日译本中, vernacular 更是译作“土著语”。^③ 遗憾的是, 这些译法都未能将 vernacular 一词复杂多样的含义尽数网罗在内。无论使用哪一个日文或中文词汇, 都无法表达其所蕴含的多重意义与丰富性。目前的现状是, 我们与其将“vernacular”一词译作一个明确的词汇, 不如保留 vernacular 这一英语词汇(在日语中则按其读音以片假名表示)的原貌来理解, 以汲取其多义性。^④

笔者试将 vernacular 这一具有多重含义的词汇置于某种概念性示意图中加以理解, 图中其作为形容词意为“偏离某中心之处的……”, 作为名词则表示“偏离某中心之处的性质或状态”。大多时候, vernacular 是作为某种与中心性存在之相对概念出现的, 每当提及 vernacular 一词时亦往往倾向于以某个中心性存在为前提。而这个中心一般指向某种“力”的存在。这种“力”可以是权力等政治力量、金钱等经济力量, 或者是名声、声望、权威、地位等社会力量。因此, vernacular 这种“偏离某中心之处的性质或状态”是指没有这种“力”、即使有也较中心相对弱小, 或者就连“力”都没有意识到的性质或状态。

综观以 vernacular 为关键词的论著可以发现, 许多论述都推定了“某种中心”, 并从中发现了“某种力”。譬如, 前文介绍的伊里奇就推定了“经济中心”, 从中发现了巨大的“力”, 并捕捉到了在远离该中心之处运作的、与真实的人类生存息息相关的 vernacular 经济。安德森则是将拉丁语和希腊语等推定为一个曾经拥有“力”的“语言中心”, 并将日常和粗俗的地方语(vernacular)视为与之相去甚远之物, 进而解释两者的“力”随着民族国家的形成而发生逆转的情状。此外, 斯科特将拥有强大“力”的国家推定为一个“统治中心”, 并认为正是为了脱离产生于该中心的官方秩序、从“力”中获得自由与自治, 赞米亚(Zomia)的 vernacular 秩序才得以战略性地建构而成。鲁多夫斯基推定了一个拥有权威之“力”的“建筑学中心”, 并描述了那些远离或被迫远离该中心的无名工匠们的建筑所展现出的丰富创造力。

远离某个中心的 vernacular 式事、物以及与之相关的人, 并不拥有如中心那般巨大的“力”。这样的事、物和人, 与位于中心且具有“力”的“巨大之存在”相比, 可以说是“微小之存在”。^⑤ 然而, 这并不意味着 vernacular 式事、物和人就一定是一卑微的、脆弱的、逊色的。譬如, 与 vernacular 式事、

① ジェームズ・C・スコット:《ゾミア——脱国家の世界史》, 佐藤仁監訳, 池田一人、今村真央、久保忠行、田崎郁子、内藤大輔、中井仙丈共訳, みすず書房, 2013年, 第13頁。

② バーナード・ルドフスキー:《建築家なしの建築》, 渡辺武信訳, 鹿島出版会, 1984年, 第16頁。

③ ウィル・キムリック:《土着語の政治——ナショナリズム・多文化主義・シティズンシップ》, 岡崎晴輝、施光恒、竹島博之監訳, 栗田佳泰、森敦嗣、白川俊介訳, 法政大学出版局, 2012年, 第299頁。

④ 以 vernacular 为关键词的艺术研究著作中, vernacular 大都根据英语读音直译为片假名词未做意译, 参见ヒューストン・A・ベイカー・ジュニア:《ブルースの文学——奴隷の経済学とヴァナキュラー》, 松本昇、清水菜穂、馬場聡、田中千晶訳, 法政大学出版局, 2015年; 長谷正人:《ヴァナキュラー・モダニズムとしての映像文化》, 東京大学出版会, 2017年; 前川修:《イメージのヴァナキュラー——写真論講義 実例編》, 東京大学出版会, 2020年。

⑤ 除前述柄谷行人外, 迄今为止已有许多研究者关注“小小”或“微小”的存在。例如, 近代史家渡边京二将“不是从上而下创造日本近代国家的人物, 而是不得不去适应被创造的‘近代’之人”形容为“微小之存在”, 对无名民众的历史加以关注; 经济学家村井吉敬, 将印度尼西亚的那些“无可奈何只能听天由命”却依旧坚韧生存之人作为“小民”与“大企业”相提并论, 试图以此对峙全球局势。近年来以此概念为线索, 学界还出现了摸索全球化与共生社会之并存法的“小民的全球学”; 文化人类学者松村圭一郎更发出“难道不是教科书中未曾记载的无名小人物的努力, 在支撑、推动这此时此刻的世界吗”之问, 寻求改变颂扬“巨大”“众多”的价值观。这类对“小小”或“微小”的存在怀抱共鸣的研究, 关注那些远离某中心的事物, 试图提炼其中的价值, 这与本文对 vernacular 的关注是一致的。参见渡边京二:《小さきものの近代1》, 弦書房, 2022年, 緒言第3頁; 村井吉敬:《小さな民からの発想——顔のない豊かさを問う》, 時事通信社, 1982年, 第185頁; 甲斐田万智子、佐竹真明、長津一史、幡谷則子共編:《小さな民のグローバル学》, 上智大学出版, 2016年, 第1-4頁; 松村圭一郎:《小さき者たちの》, ミシマ社, 2023年, 第4-5頁。

物相关的人,就未必意味着卑微的弱者。漫不经心地度过平淡无奇生活的“普通人(平凡之人)”^①,与某些处于中心的人物相比也是“微小之存在”。当然,“微小之存在”或许会被污名化,被视为低人一等,被议论或操控,但这仅仅是基于中心的尺度和价值观得出的片面评价而已。vernacular 式事、物和人,即便微小,亦有对应微小的主体性。世上存在着许多像这样与中心的尺度和价值观无缘的“微小之存在”。以与中心不同的尺度和价值观对其进行重新审视,就是 vernacular 文化研究。

迄今为止,使用 vernacular 一词的研究大多着眼于“微小之存在”的世界,即以有温度的眼光关注生活世界中每个具体行为所展现出的创造力与适应力。另一方面,研究者们面对由正统、权威、专业等词汇形容的,占据社会、政治、经济上优势地位的“巨大之存在”,则或明或暗地投以冷漠的目光。如果不怕招致误解的话,甚至可以说 vernacular 乃是旨在与如此“微小之存在”共鸣、肯定“微小之存在”,还要鼓舞“微小之存在”的概念了。

然而,这一概念并不仅仅是对“微小之存在”的坚韧性进行美化、礼赞与颂扬,也是将眼光投向那些真实人类的现实表现,诸如“微小之存在”时而会忘乎所以,占据权威性就像“巨大之存在”一样卖弄小聪明,或是阳奉阴违或是佯装无知地悄悄无视或偏离规范与秩序的小狡猾,敏捷地反复利用周遭之物的小机灵,不经修饰的小邋遢等等。

通过引入“微小之存在”,将 vernacular 这一舶来概念巧妙融入迄今为止的日本民俗学之中成为可能。柄谷行人认为,日本民俗学创立者之一柳田国男的工作是“正视那些在以政治维度为中心的历史中被忽视的东西”,并切中肯綮地指出柳田思想的本质在于“发现‘微小之存在’的价值”。^② 此处“微小之存在”中的“存在”不仅仅指人,还涵盖了与之相关的种种事、物。譬如,柳田反对神社合祀,指出“氏神必须是小而亲近的存在”;他还对“祭”的规模化与壮丽化持否定态度,认为“祭是小而安静的、严肃的存在”。^③ 在柳田的思想中,作为“微小之存在”的小氏神、小祭典的价值得到了重构。此外,柳田还重视作为“微小之存在”的“儿童”。

柄谷发现了柳田思想核心中“微小之存在”的价值,而这一高论无疑是受到柳田的著名文集《微小者之声》的启发,书中汇集了与儿童的语言和游戏相关的短文。^④ 柳田假定,与遥远过去的生活思想相联结的文化,即便在今日已然失传,依旧残存在孩子们平日不经意的行为之中。基于此假说,他深入研究了长期以来被忽视、被弃置的儿童文化及其历史。在柳田的民俗学中,“微小者”的活动至关重要,但事实上该“微小者”并不仅仅指字面意义的儿童。

由于《微小者之声》的绝大部分篇幅都在用来阐释儿童文化,因此一般认为书名中的“微小者”指的就是儿童。然而,柳田在本书自序中曾感叹,鲜有人能够对他们的祖先(即大人)为建设今日的国家付出了何等艰辛的努力“功过皆知”——换言之,在承认他们产生了正反两方面作用的基础

① 此处“普通人(平凡之人)”的表述,是对英语“ordinary people”的翻译。ordinary 一词除了“普通的、通常的、惯常的、平素的、平时的、寻常一样的”等意思外,还有“常见的、无处不在的、司空见惯的”和“毫不起眼的、不值一谈的、平凡的”之意,后者与 vernacular 一词有着相通的语感。本文取 ordinary 一词“毫不起眼的、不值一谈的、平凡的”存在之意,从积极评价一般被轻视之 people 即“微小之存在”的 ordinary 性格,使用“普通人(平凡之人)”这一表述用于肯定。日本民俗学界一度以常民(common people)这一术语为核心概念,但 common 这个英语词在语感上往往带有贬义,如“一般的、非常普通的、平凡的、没有特殊地位的”,或指人或其行为“没品、粗野、庸俗、恶劣”等。然而,过去的日本民俗学却保持着颠覆一般看低 common 的评价、反过来挖掘其重要价值的思想,这与本文的关键词 vernacular 有着诸多共鸣之处。但随后,如此思想在常民这一表述中逐渐剥落,常民也陈腐化为仅在民俗学内部使用的专业术语了。笔者希望通过引入 vernacular 概念,重新认识与评价所谓“平凡”“司空见惯”的价值,在当代再次让常民在概念层面产生活力。

② 柳田国男著,柄谷行人编:《〈小さきもの〉の思想》,文藝春秋,2014年,第302页。

③ 柳田国男著,柄谷行人编:《〈小さきもの〉の思想》,文藝春秋,2014年,第302页。

④ 译者按,周作人曾在杂文随笔集《苦竹杂记》中摘译了柳田国男的《小さき者の声》,书名译作《幼小者之声》。然而本文中,“小さき者”并不单指“幼小者”,而是更为广义上的“微小者”,因此标题并未沿袭周作人的译法,而是译作《微小者之声》,特此说明。参见周作人:《苦竹杂记》,上海良友图书印刷公司,1936年,第168—175页。

上,发自内心深刻地思考;他由此感慨:“文化的历史并未覆及微小者,尤其是儿童的发展被忽视了。”^①这段文字可以解释为,历史中从未得到重视的“微小者”也包含了祖先(即大人),而儿童只是这些“微小者”中未被“特别”描述的代表。孩子们被隔绝在远离大人们支配的世界中心之处,恰如我们的祖先也驻足于远离名留青史的伟人们(Great man)所主宰的世界中心之处,未曾在历史的车辙下留有印痕。柳田把这些远离各种中心的人统归为“微小者”。

尽管此处“微小者”中的“者”指的是人,但如前文所述,柄谷将“微小之存在”作为柳田思想之核心,而柳田思想中的“微小之存在”则涵盖了事物等更为广泛而多义的内涵。柳田对远离某种中心的人,以及这些人所创造与传承的微小事物展现出浓厚的兴趣,并给予了高度重视。毫不夸张地说,柳田的民俗学因关注日常生活中“微小之存在”的文化而具有了独创性,引起许多人的共鸣。就这一点而言,我们能够将柳田的民俗学通过与 vernacular 一词相通的方向性加以把握。不过如后文所述,柳田尝试在如此 vernacular 式人、事、物当中探究“日本”的古层与“日本人”的本质。因此,若我们今日试图推动的 vernacular 文化论无法与至迄今为止的日本民俗学有效嫁接,可能也难以取得实质性的成果。

三、农民美术运动——山本鼎

如果根据上述的 vernacular“概念示意图”,那么具有 vernacular 性质的艺术即“vernacular 艺术”^②,就可以表达为“偏离某中心存在的艺术”“微小存在之艺术”^③。与存在于那些堪称官方之正式、正统、主流、高蹈之处,具备权威性和中心性的艺术不同,vernacular 这一视角对于辨识那些游离于中心之外的艺术而言是非常有用的。然而,vernacular 并非仅仅作为与中心对立的形式被理解,那些被权威或中心所疏离的人们的生活中也能用 vernacular 来把握,从而揭露权威或中心的虚构性。^④此外,它还让我们得以直面在生活中产生的小聪明、小狡猾、小机灵、小邈邈和小恶魔式大众艺术的现实。

在此,笔者试图从 vernacular 艺术的视角出发,探讨迄今为止在日本形成的民俗类艺术论。回顾日本民俗类艺术论的历史会发现,即便没有使用 vernacular 这个术语,类似的关注与观点其实早已潜藏于过去的民俗类艺术论之中。在 vernacular 艺术一词在美国出现并被使用之前,日本的艺术论中就已经存在着对于 vernacular 艺术式事与物的关注了。

然而遗憾的是,在当前的日本民俗学中,何止是对 vernacular 艺术的关注,就连对艺术本身的

① 柳田国男:《小さき者の声》,三国書房,1942年,自序第3页。

② 有关“vernacular 艺术”一词,详见[日]菅丰:《民俗学艺术论题的转向——从民间艺术到支撑人之“生”的艺术(vernacular 艺术)》,雷婷译,《民俗研究》2020年第3期。

③ 主导“工艺美术运动”的威廉·莫里斯(William Morris),将装饰艺术,即与雕塑、绘画等大艺术相对的“美化日常生活中身边事物”的艺术,整体表述为“小艺术(Lesser Arts)”(小野二郎:《ウィリアム・モリス研究》,晶文社,1986年,第134页)。另外众所周知,这场工艺美术运动对后文所提及的民艺运动有着深远的影响。

④ 让我们以日本的潜伏基督徒文化为例。16世纪中叶,权威的西方基督教传入日本,教义、教典、仪式和祭器一应俱全。随着江户幕府颁布基督教禁令,潜伏的基督徒们创造出 vernacular 艺术,通过把圣母玛利亚的形象投射到观音像上,转用作为佛教信仰物的中国产白瓷慈母观音像,从而创造出秘密信仰的 vernacular 宗教。这种信仰形态,往往被理解为在神圣的基督教中心运行之理想化完美信仰的“坍塌”,或是“土俗化”后庸俗异端的民俗宗教,将其矮小化。此外,转用为圣母玛利亚像的观音像也被认为是一种名为“玛利亚观音”的刻奇之物,不被正统的基督徒承认其神圣性。然而,这种转用是在信仰不被允许的受限困境中,人们为了利用有限的资源“设法应对”,在挣扎过程中形成的创造性艺术策略,我们从中能够发现与正统宗教并无二致,甚至有过之而无不及的宗教精神、物质的神圣性与创造性。进一步审视欧美的正统教会,即便在那里也有着不受教义、教典与祭器支配的个体创造性宗教实践。与正统性完美而纯粹的“宗教中心”相对,通过展示日常生活中的创造性 vernacular 宗教和 vernacular 艺术,我们得以质疑其中心看似完美、纯粹的印象,反观那些号称不言自明的权威和权力。

关注也几乎不存在。^① 不得不说,当前日本民俗学的艺术研究基本处于停滞状态。然而,日本民俗学艺术研究的停滞不前不过是现状。事实上,就在日本的民俗学作为一门学科成立之前的 20 世纪 10 至 30 年代,关注民俗类艺术的视角就已萌芽。那是一个面临“‘民俗(土俗)’与‘艺术’的交织与冲突问题”^②的时代,对与制度化的高蹈艺术相异的民众艺术的关注,正是在这样的时代中萌芽。

譬如在 20 世纪 10 年代,艺术家山本鼎以长野县上田地区为中心发起了“农民美术运动”。山本鼎为了让疲弊的农民生活得以安定,提高农闲时期副业经济的收益,进一步培养农民的自豪感和生活乐趣,借鉴俄罗斯的农民美术开展了创造新工艺的运动。1919 年,他在神川村(现上田市)分发《农民美术创业意见书》,开办农民美术练习所,并将他们制作的作品带去东京等大城市展览和销售。这场“农民美术运动”取得了一定的成果,在长野县外也蔓延开来,日本各地开始出现独特的工艺品和乡土玩具,这对现今的地方特产也有着重要影响。

对于此类农民美术,同时代的柳宗悦则以“民艺”的范畴来理解工艺,宣称自己的民艺与之“绝非同一”。柳宗悦认为,山本的“农民美术运动”是由通晓西洋风格的艺术家的对西方文化的模仿,并指出这种艺术品“不是‘天生之物’,而是‘人造之物’”,对农民美术缺乏地方性、实用性,以及游戏性和趣味性等特征进行了尖锐批评。^③ 确实,“农民美术运动”中有很多内容“套用”了俄罗斯等地的美术运动。然而,这是一种远离美术工艺界中心、以地方农民的生存为目标努力奋斗而创造出的 vernacular 艺术。其推动者们不是简单模仿外来的美术运动,而是有意或自然地加以改变,并将本地的风土特色和个人的创见任性地融入作品之中。对于柳宗悦来说,或许这样任性的创意、作品的刻奇及非传统性等农民美术的特点令人厌恶,然而从 vernacular 的观点而言,这些特点并不应该被否定。此外,若着眼于“人造之物”而非“天生之物”的人为性、建构性亦是人类的苦心巧思这一侧面,则不论个人喜恶,这也是不应被否定的特点。进一步讲,从创作活动作为爱好或游戏的特性来说,对于柳宗悦所重视的民众来说也是非常重要的,亦是一个不可被否认的特点。然而,柳宗悦在将其艺术观本质化的过程中,否定了民众所创造的艺术中蕴含的业余性和趣味性,以及悠闲地进行制作的闲暇感。从柳宗悦对农民美术的教条式批评中,我们眼前反而更清晰地浮现出脱离如此桎梏后,尽情享受、全心投入的外行者创造的农民艺术的 vernacular 性。

四、民艺运动——柳宗悦

柳宗悦在 1925 年与河井宽次郎、浜田庄司等人共同提出了“民艺”的概念。相对于通常被吹捧为上等品、华美气派的奢侈品类鉴赏用美术工艺,他们更为认可那些一直以来被忽略、被轻视的无名工匠们日常的无心之作,以及由此创造出的生活用具中蕴含的健全之美。他们将之命名为“民众的工艺”,简称“民艺”。这既是一场日本对抗西洋化与现代化的本土固有文化的自我发现运动,更是一场从重视美的民众性与日常性出发,试图依据这些特性发展出某种艺术流派的、野心勃勃的挑战。从这点而言,最初的民艺与 vernacular 艺术有相似之处。

民艺作为一种远离美术工艺界权威中心的存在,是与中心相对的概念。该中心存在着金钱、权力、名声、声誉、权威和地位等“力”。柳宗悦关注那些并无此等“力”的无名工匠工艺之纯粹性,并与此类小艺术、小艺术家产生共鸣,对他们表达了肯定与鼓舞。

① 在民俗学的艺术研究停滞不前的情况下,刊登在《日本学报》2006 年第 25 期上的《〈民俗〉と〈芸術〉の節合と相克:1920—30 年代》专题,作为从正面剖析艺术的研究值得特书一笔。可以说,该专题开创了本文亦有论及的、20 世纪 20 至 30 年代民俗类艺术论和艺术活动研究的先河。近年来,终于有研究试图将“艺术”一词与民俗研究相结合并发表成果了,相关成果总结参见 2023 年《日本民俗学》第 313 期的《小特集 半島のアート、民俗の果て——奥能登国際芸術祭と民俗文化研究の節合の試み(第 74 回年会プレシンポジウム採録)》。

② 真鍋昌賢:《民俗学史における問題としての〈芸術〉》,《日本学报》第 25 号,2006 年。

③ 柳宗悦:《民藝と農民美術》,《工藝》第 51 号,1935 年。

然而,实际参与柳氏倡导之民艺运动的,即便是无名之辈,也大多是工匠或工人之类具有特定制造技能的“专家”。他们作为给民众制作基本日常生活用品的存在,虽然有着强烈的民众属性,却拥有普通人所不具备的、制造日常生活用品的专业技术和知识,并在师徒体制中接近相关职能,通过继承而成为专业从业者。从这个角度而言,民艺运动尽管标榜民众的工艺,却依旧将大多数普通人仅仅当作“美的消费者”,而未能充分坚持普通人才是“美的生产者”的视角。尽管柳宗悦通过描绘相对于中央而言的地方,相对于官而言的民,相对于近代而言的前近代,相对于美术而言的工艺,相对于有名而言的无名等对抗性结构,以此肯定和鼓舞地方上的“微小之存在”,但他过分强调地方性、传统性和自然性,极端排斥个人特色与人为痕迹,从而割裂了世上无数的“微小之存在”。

此外,民艺在脱离柳宗悦之后,逐渐远离“在野”的性格,现如今在艺术界内部获得了一定的地位和权威性。甚至可以说,它已经成为接近艺术界之中心的“大艺术”了。昔日之民艺那浓重的 vernacular 性,已然不复存在。

五、民俗艺术论——柳田国男、竹内胜太郎

在民艺诞生的 20 世纪 20 年代,亦出现了“民俗艺术”一词。1927 年,在日后的日本民俗学创建者柳田国男的推动下,众多民俗学家、文学家、艺术家、建筑师与音乐家共同成立“民俗艺术会”,并于次年创刊《民俗艺术》杂志(1932 年停刊)。对“民俗艺术”这一术语,该《民俗艺术》杂志同人成员、后著有《艺术民俗学研究》^①一书的诗人竹内胜太郎做出了如下的假说性定义,尽管这一定义仍被认为是相对暧昧的。

民俗艺术是从某一民族所特有的心理状态、风俗习惯、趣味偏好的特殊精神生活中产生的、以此特殊性为其根本所在的艺术。因此,如果不了解这种特殊性,就无法理解民俗艺术。^②

在竹内的“民俗艺术”定义中,民族性这一色彩显得尤为浓厚。竹内认为,“民俗艺术”把了解民族特殊性的知识作为其艺术理解的必要条件,并将其与即使不了解民族特殊性也能被充分理解且具有普遍性的“纯粹艺术”相对照。换言之,“民俗艺术”这个概念是基于被“民族”一词所涵盖的集体共同心理的概念。将“民族”推定为某个特定文化背景下所有艺术的集合体的观点,在早期的欧美民间艺术论和中国民间艺术论中都普遍存在,而竹内的民俗艺术也被归入了由“民族”二字划分的集体所承载的艺术之中。^③与柳宗悦的“民艺”强调民众性和日常性不同,竹内的民俗艺术更强调民族性。就这点而言,理解民俗艺术这一艺术的认知框架,并不适用于当代的民俗类艺术论。

此外,《民俗艺术》杂志选取的主题并不包含所有的艺术。从今日的角度来看毫不夸张地说,其主题更偏向于祭礼与民俗艺能,几乎忽视了造型类艺术。唯有一个例外,1928 年出版的《民俗艺术》第 1 卷第 11 期为造型美术特刊,清水七太郎《利用自然物与废物的手工玩具》这样一篇非常奇特的论考,混杂在民居、自在钩、土神像、稻草人等相关论文中得以收录。^④这篇介绍文只是杂乱地列举了儿童游戏中的造型案例,但其中介绍了一些有趣的废物利用的例子,例如利用破损的薄板盒制作烤鱼水车,在小盒子里放入虫子并附上牵牛花制作成留声机样式的玩具,利用线轴和橡皮

① 竹内胜太郎:《艺术民俗学研究》,立命馆出版部,1934 年。

② 竹内胜太郎:《民俗艺术としての歌舞伎》,《民俗艺术》第 3 卷第 8 号,1930 年。

③ 竹内这一定义是否在“民俗艺术会”成员中获得共识并无定论。在柳田国男匿名执笔的《民俗艺术》创刊号序言中,“民俗艺术”的具体面貌亦未明确。铃木正崇指出,“民俗艺术”这一名称“并不是对‘民俗’之内容深入考察、议论后的结果”,而是“由外在框架进行多个领域细分的过程中开辟的民众文化研究新流派”,参见铃木正崇:《〈民俗艺术〉の発見——小寺融吉の学問とその意義》,《明治聖徳記念學會紀要》復刊第 52 号,2015 年。

④ 清水七太郎:《自然物・废物利用の手遊品》,《民俗艺术》第 1 卷第 11 号,1928 年。

制作的坦克等等。可以推测,该期特刊之所以收录具有如此 vernacular 视角的论考,完全是由于特刊的编辑具备相当的素质与偏好。

笔名为 K 生的该期特刊编辑,应是提出“考现学”的今和次郎。正如 K 生在编辑后记中吐露的“民俗艺术的研究在无形方面已经取得了相当进展……但在造型美术方面仍有待发展”^①,当时的“民俗艺术”研究主要偏向于作为神事一部分的祭礼和民俗艺能,对有形的美术几乎没有关注。这种情况甚至让编辑心怀忧虑,担心这一期的“造型美术专辑”会成为杂志读者丝毫不感兴趣的特刊。虽然这一期对于了解昭和初期 vernacular 艺术的兴趣相当重要,但从《民俗艺术》杂志的角度而言它却是相当异端的尝试,而且随着“民俗艺术”向民俗艺能方向收敛,杂志此后再也没有编组过类似的特刊。之后“民俗艺术之会”的发展分为以小寺融吉为代表的“戏剧学-美学派”和以折口信夫为代表的“民俗学派”^②,但两派对于造型艺术的关注度都不高。

六、考现学——今和次郎

众所周知,负责《民俗艺术》造型美术特刊的今和次郎在特刊出版的前一年即 1927 年,于东京新宿的纪伊国屋书店举办了“调查物(考现学)展览会”,以此提倡“考现学”。作为日本最早关注 vernacular 艺术的研究动向,考现学在民俗类艺术研究史上有着重要意义。

例如,在关东大地震发生一个月前的 1923 年 8 月,今和次郎撰写了题为《马口铁匠的工作》一文。文中,他以反讽的方式对比了工艺美术家等正统专职艺术家们努力创作试图留名史册之作的美之殿堂,和他在旅途中偶遇之乡村温泉场马口铁匠的作品。其中,关于马口铁匠的煤气灯制作描述如下。

(上次在)那家是那么做的,下次要这样做。像这样一点一点下着笨功夫,没有人指导,只能自己开动脑筋,还要一边小心着切出的马口铁碎片,一边尽量不浪费宝贵的马口铁板,寒碜地工作着。用功是唯一被允许的乐趣,又有着如同本能般抗拒两次使用相同的做法的,堪称悲剧式的性格。当地人称他为愚蠢的马口铁匠铺的家伙,但每个人都承认他是个好人并且忠诚于工作。言尽于此。^③

这位马口铁匠没有得到任何人的教导,仅凭自己的用功进行制作,体现了 vernacular 艺术的一种特征即自学性(self-taught)。尽管今和次郎对马口铁匠的工作,用了一连串如“下着笨功夫”“寒碜地工作”和“堪称悲剧式的性格”之类贬义词,但我们完全可以理解他是在以反语的方式进行赞美。马口铁匠在解决各种细节上下功夫的同时,也享受着这种用功,并展现出不愿制作两件相同订制品的创造性。这种艺术制作,并不亚于在中心活跃的工艺美术家。马口铁匠不追随利益和虚饰而动的质朴性格被当地人揶揄为愚蠢,而这也是今和次郎对马口铁匠制作煤气灯时真挚态度的共鸣与赞叹,是一种充满温暖的贬词褒用。今和次郎被这种创作所吸引,走遍温泉场、把每幢房子的煤气灯都进行了素描,并沉醉地表示“我自己也感受着一个笨拙而忠诚的工匠家的心灵,在那里品味着彻底沉浸的心境”^④。

藤森照信认为,马口铁是一种奇特的材料,既被使用天然材料的传统手工艺界嫌恶,也被使用青铜、铁等材料的现代美术界排斥,不过是一种“下等存在”。^⑤也就是说,马口铁匠处理的材料本身就是一种脱离于现代美术界与工艺界的下等之物,即 vernacular 材料。甚至连煤气灯,亦是怪异地照亮街道的 vernacular 之物。此种制作无法被纳入“民俗艺术”的分析框架——因为“民俗艺

① K 生:《編輯後記》,《民俗藝術》第 1 卷第 11 号,1928 年。

② 鈴木正崇:《〈民俗藝術〉の発見——小寺融吉の学問とその意義》,《明治聖徳記念學會紀要》復刊第 52 号,2015 年。

③ 今和次郎著,藤森照信編:《考現学入門》,筑摩書房,1987 年,第 16 页。

④ 今和次郎著,藤森照信編:《考現学入門》,筑摩書房,1987 年,第 17 页。

⑤ 藤森照信:《正しい考現学》,今和次郎著,藤森照信編:《考現学入門》,筑摩書房,1987 年,第 412 页。

术”的基础是民族性等共同心性,同时也与强调合作创造而非个人创造美的“民艺”有着本质的区别。这是那些不了解艺术世界或对其漠不关心的个体,通过自学而发明创造的 vernacular 艺术。它作为一种生计而具有市场性,同时也是脱离市场中心、并非纯粹的盈利活动,这一点与 vernacular 艺术有着共通之处。它“并非豪华府邸之物,也不与任何国内产业或盈利相关。此外,它亦非意欲提供给那些有闲老人(笔者按,指贵重艺术品爱好者)之物”^①,换言之,它不是朝着艺术界中心出发的艺术,而是一种静静伫立在中心之外的艺术。

今和次郎在《马口铁匠的工作》文末尾总结道:“想要将此作为送给拥有最年轻的心灵、忠于自己的劳动、愿意在工艺制作中快乐工作的人们的礼物。”^②这是今和次郎对“微小之存在”的制作活动与作品的共鸣,以及给予的肯定和鼓舞。此外,今和次郎坦言自己写下这篇小文,不是为了“追求个性至上、要求社会赋予才能者特殊权利的艺术家中”,而是为了传递至“那些对于社会除了劳动以外并无其他要求,为创造出好的作品而忠实向前的、怀抱理想心态的朋友们的心中”。^③今和次郎珍视那些从有“才能”的、被社会认可的、渴求“力”的野心艺术家中,即艺术界“巨大之存在”中脱离的,“微小之存在”们的心性。从这些心性出发亦能反过来投射出“巨大之存在”。这一点,从今和次郎“现在,艺术似乎到了必须被重新评价的时候”^④这一强有力的论断中亦可明确。重新评价艺术并非肯定身处中心的艺术,而是关注那些被忽视的艺术,呼吁人们珍爱它们的重要性。

此外,今和次郎还收集了大量在路边常常被忽视、似乎不值一提的事物。例如,他介绍篱笆的素描时,以“这只是随处可见的司空见惯之物,我亦只是介绍了一个司空见惯之物而已”的说辞,将“司空见惯”之物前置,试图分析那些没有设计图纸、在无意识中创造的风景化存在,并被这些朴素工作的痕迹震惊,进而想起乡村的叔叔、祖母和祖父。^⑤

今和次郎还曾对在一幢山村房屋的屋檐下看到的小场景进行速写,关注到摆放在那里用破碎陶瓶和挖空废弃木材做成的花盆。一位友人看到他的速写后,讲述了这样一则故事:“当我买了一株郁金香回家却苦于没有花盆时,在乡村长大的孩子不知何时用空罐头盒仔仔细好并装饰起来。”^⑥从这个故事中,我们能感受到乡村之人那种宇宙般的自由,这在受到不便的思路束缚、认为好像只有花盆才能种植草木的都市之人那里是找不到的。这种“转用”技术在一般艺术技法中并不特别罕见,但在 vernacular 艺术中,转用性成为决定其艺术基础的特征,由此产生了制作的乐趣和观赏的趣味。这种转用不是受过艺术专业教育、擅长技巧的当代艺术家们在作品中灵活运用“大技巧”,而是业余人士粗糙和笨拙的“小妙招”,所产生的惊喜与趣味,正是 vernacular 技法。

今氏的考现学,不仅创造出与当前的路上观察学、风俗学相关的谱系,还构建了日本 vernacular 艺术研究这一谱系的源流。这可以说是日本 vernacular 艺术研究的滥觞^⑦,对当代的民俗类艺术论具有极大的启示意义。

① 今和次郎著,藤森照信编:《考现学入门》,筑摩书房,1987年,第17页。

② 今和次郎著,藤森照信编:《考现学入门》,筑摩书房,1987年,第17页。

③ 今和次郎著,藤森照信编:《考现学入门》,筑摩书房,1987年,第17页。

④ 今和次郎著,藤森照信编:《考现学入门》,筑摩书房,1987年,第17页。

⑤ 今和次郎著,藤森照信编:《考现学入门》,筑摩书房,1987年,第30—31页。

⑥ 今和次郎著,藤森照信编:《考现学入门》,筑摩书房,1987年,第56页。

⑦ 关东大地震这一极端情况推动了考现学的兴起,这是很有名的。战争、灾难、饥饿、贫困、歧视、监禁和拘留等支配非日常生活世界的极限情况,是产生 vernacular 艺术的重要契机。

七、柳田国男的艺术论

被今和次郎以夸张的自嘲口吻戏称将自己“逐出师门”^①，与柳宗悦亦止步点头之交的柳田国男如前所述参与建立了民俗艺术会，无疑显示出他也对艺术有着浓厚的兴趣。在其明确民俗学方法论发展方向的《民间传承论》一书中，柳田表示艺术是“有趣的研究课题”，强调这一研究能够为“世界民俗学”做出贡献，是“folklore 应当研究的相当重要的课题”。^②

柳田以插花、焰火、园艺、化妆、演艺戏剧、绘画等为例，认为研究“门外汉”“非专家的平头百姓”“刚进小学的娃娃”等“普通人”或“无名的常民”的艺术活动具有意义。^③ 门外汉、平头百姓和孩子们，借前文柳田之语都是“微小者”。他们生活在远离艺术中心之处，与艺术这样的词语无缘，是无法被视为艺术承载者的“微小者”，即“微小之存在”。柳田认为，正是这些人的文化成为土壤，使看上去高尚的艺术得以成长。

柳田国男重视“微小之存在”这种非专业艺术活动的见解是先驱性的，在现代的艺术论中也有着重要意义。然而柳田在该艺术论中，将关注重点放在了从“微小之存在”的“现在”追溯其过去、探究该艺术的“起源”和本质上。比如，柳田认为今日家庭中进行的插花艺术源于取悦精灵之眼的节日信仰活动，焰火艺术源于盂兰盆节迎火、送火的焚火仪式，园艺源于祭祀从天而降之神灵的信仰活动，女性化妆艺术源于接近神灵之女性的特殊日仪式等等。

柳田对艺术研究感兴趣，是因为根据日本文化史的问题尤其是宗教乃艺术起源的假说，艺术可被视为研究宗教的绝佳素材。柳田曾言：“在我国，有助于确立艺术的宗教起源说的优质材料，多见于民间传承当中。”^④柳田进行艺术研究的目标，与其说是艺术本身，不如说是透过艺术探索宗教和礼仪的“起源”。

柳田的这种关注起源的倾向，对前述“民俗艺术”也产生了不小的影响。前文已指出，“民俗艺术”这一概念偏向于作为民族性支撑的祭礼和民俗艺能。尽管我们可以说柳田在艺术观上的偏颇是产生这种偏向的远因，但他将“门外汉”“并非专家的平头百姓”“刚进小学的娃娃”“普通人”“无名的常民”等，通常不被视为艺术创造主体的“微小之存在”视为承载艺术的“在野艺术家”加以广泛承认这一点，无疑值得大书特书。柳田的艺术论以承载者的非专业性特征为基础，后来被鹤见俊辅的“限界艺术论”所继承。

八、限界艺术论——鹤见俊辅

哲学家鹤见俊辅于1956年提出了“限界艺术(Marginal Art)”这一概念。他将由专业艺术家创作、针对各种专业门类有专业受众的艺术称为“纯粹艺术(Pure Art)”；由专业艺术家创作，但制作生产过程采取专业艺术家与企业化合作的形式，由大众欣赏的艺术称为“大众艺术(Popular Art)”；由非专业艺术家创作，被非专业受众接受的艺术定义为“限界艺术”。^⑤

鹤见认为，专业艺术家、通信手段的发展、民主主义政治、全球经济体系的建立等多重因素，导致了艺术被分裂为纯粹艺术和大众艺术。而“限界艺术”从5000年前的阿尔塔米拉洞穴壁画起一直传承至今，由于纯粹艺术与大众艺术的分裂，这种并未有太多变化的艺术在新的形势下，也

① 另一种颇有意思的解释是，柳田并未将今和次郎“逐出师门”，而是今氏需要自称被“逐出师门”以表明自己当下的立场(菊地暁：《考現学、その方法的連鎖をめぐる断章 破門、生態学、小鳥居》，《現代思想》第47卷第9号，2019年)。如果这种解释为真，则今氏可能已经敏锐地意识到了为坚持自己“考現学”的主张，必须自行脱离柳田门下，与追溯古代宗教起源的柳田艺术论划清界限。

② 柳田国男：《民間伝承論》，共立社，1934年，第173页。

③ 柳田国男：《民間伝承論》，共立社，1934年，第172—179页。

④ 柳田国男：《民間伝承論》，共立社，1934年，第172页。

⑤ 鶴見俊輔：《限界芸術論》，筑摩書房，1999年，第14—15页。

就是在现当代扮演着新的角色。

艺术的根源在于游戏,而现代人接近艺术的方式,最初也是通过“用报纸做的头盔”“传统奴风箏和陀螺”“点心匠的上色精米粉面塑”^①等,以游戏为原型的“限界艺术”。对于不以艺术家为业的大多数人来说,他们积极参与的艺术类型都属于限界艺术。鹤见认为,限界艺术既是一种生活方式又是一种艺术形式,占据这种两栖地位的限界艺术具有重要意义。^②

正如限界艺术在英文中被译为 Marginal Art,它是一种远离艺术中心的边缘艺术。这些艺术的创作者并不是位于艺术世界中心的专业人士,而是普通的生活者即业余爱好者,艺术的受众也是与艺术世界无关的人们。在这一点上,限界艺术与 vernacular 艺术是相通的,都具有非专业性和非正式性。事实上,鹤见从艺术体系的角度划入限界艺术的“住宅”和“街景”便是 vernacular 建筑,“家庭相册”便是 vernacular 摄影,庸俗、平庸又无聊的“每月俳句”则比作为纯艺术的诗歌或作为大众艺术的俳句更加远离文学界的中心,亦可理解为 vernacular 文学这一体裁。

鹤见以柳田国男的民俗学为例,从学术的立场关注限界艺术问题,并高度评价了柳宗悦的“民艺论”等民俗类艺术论,将之视为一种以有关日本限界艺术的评论为主轴的普遍美学体系;他还将此类思考与自己的限界艺术论相结合,尤其是将柳田的著作高度评价为一种基于限界艺术考察的艺术论体系。^③ 鹤见以柳田收集的民谣为例,从传统劳动歌变成恋爱歌等转写进不同领域、由此获得双重或三重含义出发,对“转用”这一富有创造性和趣味性的 vernacular 技巧进行解读。在此基础上,鹤见还指出柳田的治学倾向在限界艺术的所有样式中都可以找到共通性,这种共通性是日本人在不同地区和时代都保持的集体生活样式。^④

换言之,鹤见巧妙地揭示出柳田通过关注“此刻、此处”的 vernacular 式限界艺术,试图追溯过去“曾经、某处”的集体文化。如前所述,鹤见意识到柳田透过艺术探寻日本宗教和礼仪的“起源”,同时也发现柳田在限界艺术中寻求包含纯粹艺术和大众艺术在内艺术普遍的“起源”。对于柳田对起源论的这种执着,鹤见并没有直接投以批判的目光。

然而,尽管鹤见对柳田在“祭”中探究限界艺术之大成、分析“祭”在现代日趋衰落的真实状态予以认同,但针对柳田关于这种衰落即“限界艺术”的衰落,仅仅表达担忧并提倡复兴而已的态度,鹤见却给予了异常严苛的评价。鹤见认为,柳田对“祭”在大正、昭和时期出现演出者与观众的分离,和在观光化中演变为“大祭”的情况予以完全否定,认为这种变化绝对不可取,主张必须珍视那些只针对当地居民、悄悄举行的“微小祭礼(小祭)”。在前述柄谷行人将柳田思想总结为于“微小之存在”中发现价值的解读中,也曾专门指出柳田对“微小祭礼”的重视。对于柳田这种认为现在必须珍惜、复兴往昔之“微小祭礼”即限界艺术的消极态度,鹤见则认为如此并无大用。

通过这种小祭复兴的方式,能够使今日日本的纯粹艺术和大众艺术焕发新生吗?^⑤

在提出了上述尖锐的疑问后,他又对柳田的艺术论进行了以下批评。

柳田国男作为保守主义者提出复兴小祭是理所当然的,但我们对原样恢复江户时代以前那样的祭能寄予多大的希望呢?尽管柳田国男已对限界艺术的实际情况给出了恰当的分析,但他似乎并未提出能够应对这一实际情况的良方。如果支撑小祭的国民信仰今日已然丧失,那么以新的方式建立新的国民信仰、创造新的小祭将同时成为加诸于我们的责任(着重点为笔者注)。^⑥

① 将黏性的精米粉点心塑造成各种形状的一种街头艺人的手工艺作品,常在庙会集市摊位上表演与贩卖。

② 鹤见俊輔:《限界芸術論》,筑摩書房,1999年,第16页。

③ 鹤见俊輔:《限界芸術論》,筑摩書房,1999年,第17页。

④ 鹤见俊輔:《限界芸術論》,筑摩書房,1999年,第18页。

⑤ 鹤见俊輔:《限界芸術論》,筑摩書房,1999年,第36页。

⑥ 鹤见俊輔:《限界芸術論》,筑摩書房,1999年,第36-37页。

当时,支撑小祭的“国民信仰”不仅在第二次世界大战后否定积弊的浪潮中消失,更因草根阶层支持战争的现实而遭受灭顶之灾。柳田无视这种“微小之存在”的无药可救,仅仅把价值加诸于旧习复兴之上,鹤见对此显然是无法轻易同意的。以新的方式创造的“国民信仰”,应是从积弊中挣脱出来的新的价值观与观念体系。

鹤见赞同柳田国男的艺术论,并将其作为限界艺术论的基础,但他无法不加批判地接受柳田在过去的本质中寻找绝对价值的思想。可以说,鹤见的限界艺术论区别于柳田的艺术论,对“曾经、某处”之过去的限界艺术,“此刻、此处”新诞生的限界艺术,抑或是“此后、某处”产生之新的限界艺术的可能性都寄予了极大希望。限界艺术论作为一种从 vernacular 视角来观察艺术的方式,不再仅从被“传统”所烙印的 folklore 这一视角观察艺术,而是关注于那些试图以新方式创造新“微小之存在”的人们的创造性与活力,可应用于当代民俗类艺术理论。

九、结 语

正如前文所述,过去在日本关于民俗类艺术论的讨论曾经十分活跃,如农民美术运动、民艺运动、民俗艺术论、考现学、柳田国男的艺术论以及限界艺术论等,呈如今难以想象的百花齐放之态。然而需要注意的是,这些只是民俗类艺术论,而非民俗学艺术论。尽管日本民俗学在学术化的过程中划分了各种研究领域,但遗憾的是并没有将针对艺术的视角与关注充分内化于其中。因此,日本民俗学虽对传统的民俗艺能和口承文艺保持关注,却以艺术“不过是权宜、表面的分类标签,并无必要上升为有实质内容的概念”^①为由,对其长期报以轻视。这一情况,至今仍然未有明显改变。

尤其是在当今的日本民俗学中,针对绘画、雕塑等造型艺术的民俗学实地调查研究仍不够充分。然而,无须引介人类学或社会学等相关领域的全球研究趋势亦能看到,近年来,艺术研究在诸多人文社会科学中非常活跃,入选重大课题。而放眼海外民俗学,在研究民俗类美术或工艺等艺术门类时,英美以“folk art”、德国以“volkskunst”、中国以“民间艺术”等术语进行了明确的分类,相关研究在各国都得到了积极推进。

进一步展望日本的艺术界,近年来随着地区艺术节的蓬勃发展,当代艺术的重心正从前卫的概念艺术转向寻求“风土”“传统”等原生民俗文化,经历着“民俗学转向(Folkloric Turn)”^②,民俗学的世界对于艺术而言已然成为不可忽视的重要课题。

在这样的背景下,日本民俗学界正试图通过导入 vernacular 一词,探寻再次开展艺术研究的切入点。vernacular 艺术在注重“民众”这一参与者的角度上,与迄今为止的民俗学、艺术人类学关注的民俗艺术、民间艺术以及 folk art 都有共通之处。然而,由于民俗艺术、民间艺术与 folk art 等概念中,先验地蕴含着从过去延续至今的“传统”这一内涵,现在及未来产生的普通人的创造性活动就难以被其囊括。本来,民俗艺术、民间艺术与 folk art 本身即是 vernacular,并无换言为 vernacular 艺术一词的必要。然而,vernacular 艺术这一战略性概念的有效之处在于,不仅关注传统,还将生活在“此刻、此处”的普通人不受“传统”桎梏的当代创作活动纳入研究视野,为扩大现代民俗学和艺术人类学的研究领域与研究对象做出巨大的贡献。

[责任编辑 刘 晨]

① 小松和彦、野本寛一编:《講座日本民俗学の民俗学 8〈芸術と娯楽の民俗〉》,雄山閣,1999年,第6页。此书本应是全面回顾民俗学成果的“讲义”,然而尽管书中包含“艺术”一词,但书中并未涉及除绘马之外的其他造形物。遗憾的是,有关绘马的论述也仅限于对其民俗内涵的解读,毫无艺术角度的任何阐释。这种研究上的偏颇,无疑揭示出到21世纪初为止日本民俗学中艺术研究的缺失状态。

② 福住廉:《民俗学の転回》,《美術手帖》2017年12月号。

combined their respective fieldwork practices and relevant research to further probe into the fieldwork concept, definition, relationship, methodology and technical approaches that may involve the “warmth”. Different from the principle of “sober observation and scientific recording” emphasized by the traditional fieldwork, the “fieldwork with warmth” model advocates “in-depth fieldwork with cultural empathy”, focusing on the emotional interaction, cultural exchange, reality co-building between the researcher and local subjects under study, and other social phenomena, with certain innovative implications. Although the “fieldwork with warmth” model still has its own academic limitations, the related fieldwork practice and theological exploration may not only promote the reflection on fieldwork and research, but also help promote the diversified development of the academic evaluation system in the disciplines of humanities and social sciences.

Key words: fieldwork with warmth; fieldwork; cultural empathy; plum boxing; bullfighting

Research History of Folkloric Art Theory in Japan: A Review and Prospect Based on the Perspective of Vernacular Art

[Japan]SUGA Yutaka, translated by WU Mengqian, proofread by CHEN Hangxun

The study of art in folkloristics in Japan today is largely stagnant. However, the stagnation of folkloric art research in Japan today reflects only the current situation. In fact, during the 1910s to 1930s, a remarkably diverse range of folkloric art theories were actively discussed. The multifarious art theories including Yamamoto Kanae’s “Peasant-art movement”, Yanagi Soetsu’s “Mingei movement”, “folk art theory” by Yanagita Kunio and Takenouchi Katsutarō and others, Wajiro Kon’s “Modernology (kogengaku)”, Yanagita Kunio’s art theory, and Tsurumi Shunsuke’s “Marginal-art theory”, which is hard to imagine nowadays. While these art theories emerged independently, they shared a common interest in art situated away from the mainstream, which is also referred to as “vernacular art”. This article examines the burgeoning concept of vernacular, which is now creating a new dimension in folkloristics. Moreover, this analysis scrutinizes Japan’s folkloric art theory from the perspective of vernacular art that applies to art, and ultimately, envisions a new folkloristic art theory. The lens of vernacular art is conducive to identifying art that emerges not from authority, formality, orthodoxy, or mainstream prominence but from ordinary people that emerges at a distance from these areas. It is also very effective in that it brings into the field of study not only tradition but also the creative activities of ordinary people living in the “here and now” that are not bound by “tradition”. Hence, vernacular art greatly contributes to expanding the research field and research targets of contemporary folkloristics and artistic anthropology.

Key words: vernacular art; ordinary people; tiny existence; Modernology; Yanagita Kunio

Vernacular and Japanese Folklore: An Attempt to Narrate the Contemporary Academy History

[Japan]SHIMAMURA Takanori, translated by ZHOU Dan

“Vernacular”, an important concept of English folklore theory, has been surged to the Japanese folklore studies lately. It has contributed to the renewal of general folklore theory. During the process, I have begun to redefine “folkloristics and” “folklore” from the aspect of counter-hegemony and counter-enlightenment. It is not as a direct mechanical application of “vernacular”, but rather a theoretical attempt rooted in Japanese own reality. Combining contemporary academic history and personal practical experience, the embedding of the vernacular concept can promote a deeper interpretation of the renewal of the Japanese folklore discipline and attempts at internal theoretical construction.

Key words: vernacular; counter-hegemony; counter-enlightenment; contemporary academic history

A Micro Social Historical Study of the Inheritance of Dragon Boat Customs during the

Dragon Boat Festival in Pantang Wuyue, Guangzhou: An Attempt to Study

Traditional Festivals in the Context of Urbanization

PENG Weiwen

The Dragon Boat Festival customs of Pantang Wuyue in Guangzhou are well-preserved, vibrant, and still retain great spontaneity under a completely urbanized environment. This is closely related to the traditional social structure and action logic of the inheritance subject. As a geographical community with different surnames, the superior geographical conditions, the exquisite resource development and management system, the tradition of high autonomy and the traditional mode of production and lifestyle formed around the