

【外国美学】

“民艺”美学与乡村美育：日本方案及其命运

柏奕旻

【摘要】“十四五”时期，乡村文化振兴的重要性愈发突显，乡村美育的思路、方法问题需要获得合致现实境况的回应。深入我国乡村审美文化经验，从中提炼标识性的概念命题，既富有理论意义，还将为引导乡村美育乃至乡村文化的整体方向发挥有针对性的作用。现代日本的“民艺”方案作为他山之石，能够为我们思考当前的时代课题提供参照和借鉴。“民艺”美学发源于乡土，立足对资本主义、帝国主义的批判，探索建立反思现代性“艺术”的审美范畴。这份方案虽带有一定的局限性，却为带动百年来日本乡村建设发挥积极持久的作用，由此为探询何为有效的乡村美育、乡村何以走向自我美育等课题展现了一种可能。

【关键词】乡村振兴；乡村美育；民艺；工艺；柳宗悦

【作者简介】柏奕旻(1991-)，女，浙江杭州人，博士，中国社会科学院文学研究所博士后，主要从事日本美学与文论、比较诗学、文化理论研究(北京 100732)。

【原文出处】《美育学刊》(杭州)，2022.1.17~24

【基金项目】国家社会科学基金青年项目“日本现代诗学‘实在论’及其当代意义研究”(21CZW007)的阶段成果。

乡村振兴与乡村美育的连带关系时下受到关注和热议。党的十九大以来，实施乡村振兴战略、坚持乡村全面振兴成为建设美丽中国的重要举措。2021年2月，《中共中央国务院关于全面推进乡村振兴加快农业农村现代化的意见》发布，加强新时代农村精神文明建设成为党全面领导“三农”工作的重要一环。随着我国脱贫攻坚战取得全面胜利，巩固拓展脱贫攻坚成果，使之与乡村振兴实现有效衔接成为开展乡村工作的新任务，推进乡村文化建设凸显时代意义。乡村美育的意义和方法问题在这一语境中被提出，不仅意味着把“美丽乡村”“宜居宜业”等标语化作现实的践行意志，而且在理论层面上提起了一项课题，即艺术和审美在何种标准下介入乡村文化建设可被视为有效，以及这一有效性如何能在长期发展中保证艺术介入主体与乡村文化主体双方互惠受益。

本文尝试为回应此课题提供一个参照点，立足跨文化比较的视野，从“民艺”美学与日本百年乡村文化的交互赋能状况出发，批判性考察“民艺”方案

的思路方法。这份方案可以被视为一次“有实无名”的乡村美育尝试，值得关注处在于，它表明以理论视野介入对乡村既有物质文化和精神传统的考察，继而从中提炼出标识性概念的意义。概念创造，按照德勒兹(Gilles Deleuze, 1925-1995)的界定，能够使被创造的事实本身享有一种自我设定，使其因自创性的特点获得甄别。^[1]这意味着，艺术介入主体有能力“内在于”乡村，把握乡村本身的独特脉动，在此基础上促进这一独特性从仅仅作现实的“表征”发展成为现实的构成“因素”，最终实际地发挥引领乡村文化前进方向的作用。乡村美育的内涵也将在这一进程中获得更新，“乡村”既为“美育”之发生提供场所和对象，其自身同时作为深具潜力的概念装置，激发艺术介入主体重思何谓美育之“美”。历史地看，“民艺”概念生成、“民艺”美学阐发及相关社会运动的开展并非总能达至预想状态，这一方案的困境既表明了应对复杂时局之疑难，又隐含着“民艺”美学在理论预设中难以克服的先天矛盾，对此，本文也拟一并分析说明。

一、创造“民艺”：重审现代装置

现代人在理解、把握乡村状况时,往往以城市作为参照对象。雷蒙·威廉斯(Raymond Williams, 1921-1988)关于17世纪至20世纪英国文学的研究堪称个中典范。威廉斯由文本细读切入,着力探讨乡村与城市的对立结构为英国现代化进程提供的观念力量。在威廉斯看来,田园牧歌、诗情画意并非“传统的”乡村本色,根本上说,现代英国工农业之间的对抗态势毫不真实,它们更应被看成作为一种生产模式的资本主义的必要环节,照此来看,城乡关系背后潜藏的危机形态远比起其表面矛盾值得注意。^[2]威廉斯指明,英国经验由于具有先发性、症状性、彻底性,对于全人类的乡村和城市阐释具有永恒的重要价值。

日本的现代化方案具有以英国为模板的面向,却突出表现为对城乡联动性的自觉建构。该构型整体上对于日本现代史影响深远,这一点在战后日本的思想史研究中得到批判性的阐明。思想史家丸山真男(1914-1996)将日本现代国家的发展过程阐释为“双向无限反复”的过程。一方面,由中央启动的现代化运动波及地方社会与下层民众,另一方面,以乡村与乡党社会为本的人际关系、规制范式向国家机构和社会组织转移。^[3]文艺评论家前田爱(1932-1987)的总结则颇为显白:“推动日本现代化的动力就是对地方村落共同体的不断再生产及其向都市中心的集中。”^[4]易言之,在明治日本政府的眼中,乡村意味着一片充盈着“淳风美俗”的土地,乡村不仅为城市供给大量粮食物产,而且持续地输送品性良善的人才。

赞美并非实绩。在现代化的环境中,日本乡村因国家财富向商业和新兴重工业的倾斜颇受损害。主要城市东京、大阪、京都、神户、横滨等的人口在20世纪前20年至少翻了一番,这些城市在发展过程中逐渐吸收了一些近郊的市、町、村以形成都市圈^[5],不过,这对于整体性地解决乡村问题无济于事。日本政府一度寄希望从多方面迅速改善农村管理方式及乡村生活现状,并为此采取推行地方改良运动的举措。迟至一战末期,政府对这项运动兴趣衰退,日本乡村中遂结成由在地官方协会与半官方社团力量复

杂交织的关系网络。^[6]到了大萧条时期,日本政府已无暇顾及乡村窘境,地方领导力量和社会活动家的乡村自我振兴计划便成为守护农本、抵御衰亡的最后防线。

相较于局势和政策的不稳定性,百年来日本知识人对乡村文化的考察、记录、转化、创造的影响力颇为持久,这些工作对于提振日本乡村文化活力发挥了一定的积极作用。“民艺”美学的创造及民艺运动的开展是一个典型案例。“民艺”一词由美学家柳宗悦(1889-1961)及其友人河井宽次郎(1890-1966)、滨田庄司(1894-1978)创出。20世纪20年代初期,作为当时知识界中屈指可数的批判日本对朝政策者,柳宗悦牵头在朝建立“朝鲜民族美术馆”。柳宗悦主张艺术超越国界的理念,搜集展出以李朝瓷器为主的朝鲜民族艺术(Folk Art),以期编纂朝鲜民族美术史,留存东洋的珍贵手工艺(Handicraft)。^[7]1926年,柳宗悦与河井宽次郎、滨田庄司两位友人周游伊纪半岛。在行程结束的前夜,他们在高野的山庙中商谈在日本本土建立“民艺馆”事宜。据柳宗悦所述:

谈论其性质时,我们以为创造“民艺”一词实属必要。“民艺”是指与普通民众生活关联深厚的工艺品。这并非主张唯有与他物无甚关系的民艺才是美。不过是要表达,在这一不为人所顾的领域中,反而存在着令人惊叹之美。我们还感到,触及生活的这些物什毋宁是工艺的主流。于是乎,服务于以“民艺馆”为名的工作,理应成为我们的任务。^{①[8]153-154}

单看职能与目标,日本“民艺馆”与早先的朝鲜民族美术馆基本一致,就其中搜罗、展览的藏品类型而言,也几乎无异。柳宗悦之所以深感创造新概念的必要,是因为看到了所欲描述对象的含义无法被现有艺术范畴囊括的困难。何谓“民艺”?在柳宗悦的阐释中,首先,“民艺”之“艺”是指“工艺”。1927-1928年,柳宗悦在《大调和》杂志连载题为“工艺之道”的论文,而后创办了《工艺》杂志。在那一时期,“民艺”尚不为人所知,采用为大众耳熟能详的“工艺”说法属有意为之,为的是不做“经济上的冒险”,避免杂志“难以销售”的境地。另一方面,从立足艺术社会史的视角来看,柳宗悦倡导工艺的审美价值本身未尝不是一种叛逆行为。

在前现代的日本,举凡绘画、雕刻、工艺等均被包含在与“工”有关的“艺”,以及作为“工”的“工艺”之中。现代日本的“艺术”概念系由西方移植而来,一度被视为新潮的分类方式,而在其在地化进程中,实质上又延续了江户以降的阶级差异意识:知识官僚围绕以视觉艺术为代表的“美术”划分阵营,展开残酷的权力斗争;相对而言,“工艺”领域始终居于边缘,工艺门类的发展过程称得上平静无波、态势和缓。^[9]最终结果是,日本的现代艺术体制长期把“工艺”排除在“艺术”的大门外。“帝展”“新文展”^[2]和艺术教育等艺术推广活动中迟迟不见“工艺”门类,在政府官员和知识分子的眼中,大部分工艺品不过是响应殖产兴业政策需求的产业用品。在如此氛围中,柳宗悦着力阐释“工艺”之美,意在挑战伴随现代性而来的现代日本“美术”(Fine Art)制度及其价值评判标准。

其次,“民艺”之“民”进一步强调了工艺品中包含的“民众”“平民”属性,具有相对化“精英”价值观的意义。对现代日本人来说,“工艺品”指涉的对象并不只有一种。在江户时期,日本的社会阶层大体可以分为士、农、工、商四级,“农、工、商”三者属于相对于“士”而言的庶民阶层,其中,“工”居住在都市中的低洼地区(“下町”),靠做手艺活生存。值得注意的是,当时的统治阶层在江户与京都两座都市中经营奢侈品产业,组织这些“工”“职”之人从事高端工艺品的生产。到了明治时代以后,出于阶级属性及用途差异的考量,同样是由“工”制作而成的工艺品被有意区分为象征统领阶层、精英取向的“美术工艺”“传统美术”和仅仅代表卑俗庶民趣味的“工艺产业”。柳宗悦着眼于蕴含在工艺品中的“民众”品质,意在摒除一切特殊化、精英化的内涵,以示接受最普遍、最常态状况的决心。柳宗悦所说的民众和平民,不仅指居于都市低地街区的“工”人,还尤其指生活在广大乡村地区的普通农民。

站在柳宗悦的立场上,“民艺”和那些通常看来象征农民艺术的“民俗艺术”或是说辞漂亮的“民众艺术”不是一回事。尤其在20世纪10至20年代,倡导“民俗艺术”“民众艺术”等理念的艺术运动家不乏其人,这与日本自日俄战争后大量接受、汲取俄苏文

化有关。画家山本鼎(1882-1946)是其中著名代表。深受俄国农民艺术的启发,山本鼎四处奔走,积极创办农民美术讲习会、展销会,试图在乡村推动审美教育、艺术教育的同时,将农民绘画发展为农家副业,通过艺术介入的方式,帮助乡村克服经济不振的危机。取得短暂的成功后,山本鼎主导的这一运动宣告结束。山本鼎以现代艺术标准和外来运动理念指导农民进行美术创作,对此,时人早有这将造成农民创作失去“朴素性”的怀疑。这类农民画并非产生于农民自发创作,其对都市购买者的吸引力更多源于情怀感召,而不是画作本身的价值。

对于“民艺”美学的推动者柳宗悦及其同仁来说,恪守现代性标准难以突围,“民艺”领域是真正待开发的处女地。在下层民众生活中不可或缺的日用品,或盘,或盆,或柜,或橱,或纸,或布,俗语中往往将它们称为“粗货”“俗物”“杂器”等,都可纳入“民艺”的范畴。“民艺”概念突出了日常物什的质朴性,实用、日常构成了民艺品的主要属性,这与贵族化的“工艺美术品”大异其趣。柳宗悦意欲表明,与其说作为艺术的“民艺”其合法性的确立无需经由现代的艺术价值论和艺术体制的赋义,倒不如说,揭示“民艺”的存在有可能反之成为撬动现代“艺术”装置,甚至是“现代性”装置本身的契机。

二、考掘“木喰”:命名乡土文化

在百年前柳宗悦及其同仁的理论构想中,“民艺”作为一个反思性的概念,以对双重他者性的批判为前提成立。在以资本主义作为基本生产模式的现代语境中,乡村被当作与不断发展着的都市构成鲜明对比的落后他者。发展“民艺”的美学,要求参与主体深入乡野角落,发掘农民日用却不知其美的物品,挑战主流艺术界以个性精巧为美、以视觉艺术为主的刻板观念,在审美文化领域为“乡村”撑开一席之地。就资本主义向帝国主义进展的终极形式来说,殖民地朝鲜被“帝国”日本当作无文明可言的野蛮他者。开展民艺运动,参与主体通过搜集、研究、肯定朝鲜民族艺术的特征和价值,在时局施加的种种限制中,有限度地揭露出日本国家自诩优等先进、断行侵略扩张的虚伪面目。处在双重批判之原点的“乡土”,构成了“民艺”美学的真正思想起源,提供了

民艺运动的广阔开展空间。

汉语学界解读柳宗悦的“民艺”论时,一般将注意力放在1926年即“民艺”概念提出后的情况。柳宗悦对无名游僧木喰上人(1718-1810)的“发现”事件及其意义往往被略去不表。这一经历实为“民艺”美学的创造提供了直接灵感。1923年9月,关东大地震迫使柳宗悦暂停手头的工作。1924年正月,柳宗悦受邀前往朝甲府附近的池田村做客。此行原意是参观友人家中收藏的李朝陶瓷,不意在进门的一瞬间,柳宗悦发现在仓库前的暗处放置着两尊佛像,光线斜照在佛像微笑的脸上:“那一刹那,我直觉其价值的不寻常。”^[10]柳宗悦追问,经谁之手才能雕刻出如此美妙的形象,这位作者又是基于怎样的信心才能展示出这样深刻的表现力。是夜,柳宗悦给雕刻家朋友致信:“如我直觉不错,[木喰]上人就是幕末最伟大的雕刻家。”^[10]

木喰上人是江户后期的一位游行僧人。对于现代日本人来说,这位僧人名不见经传,连地方史志中都不见其记述。从柳宗悦与友人最初发现木喰上人的存在到决意发动深入乡村的系统性调查,历时很短。这种对“落后”乡村中的无名僧人的研究热情令村民们深感惊讶。同年6月,柳宗悦与友人前往甲州考察木喰官正之碑,随后寻访木喰上人的故乡丸畑。在这一寻访过程中,他们得到了木喰上人的亲笔手稿,其中包含自传、游记、佛教义理解说与装订成册的和歌。此外,他们从木喰上人留下的记事簿《纳经帐》《御宿帐》中估算出其云游各地的时间。总体上,在长达28年(1773-1800)的时间里,木喰上人的足迹北至松前、熊石,中部到达整个本州,向南直至四国、九州。

“木喰佛”通常指称木喰上人遍历日本全岛为祈祷发愿而制作的木刻佛像。根据柳宗悦的推测,日本全境内应该都留有木喰上人的作品。一场轰轰烈烈的乡村考察运动就此展开:北至北海道,南下萨摩,短时间内,日本乡村中有组织地开展了广泛的木喰发掘运动,大有形成宗教运动的架势。^[11]据后来的统计,此次运动收集到的木喰佛作品数量在千尊以上,木喰研究蔚为成风。伴随调查的逐步深入,柳宗悦开始在《女性》杂志连载研究进展,这部分论文

在1925年被正式编为合集《木喰五行上人的研究》出版。在同一时期,柳宗悦还整理出版了《木喰五行上人略传》《木喰上人作木雕佛》《木喰上人和歌选集》。

日本美术史家水尾比吕志认为,木喰研究在民艺运动的胎动时期发生,木喰上人的发愿足迹象征着“乡村”的指引,具有很深的启示,也即柳宗悦和民艺同仁告别文明开化的功利主义,追踪在主流艺术市场中缺席的生活工艺品,考察其生产、使用的实际状态,在现代化一边倒的世道中,为传统技艺免于消逝作出了努力。^[12]柳宗悦自陈,他在木喰上人的作品中能够发现将宗教真理生动化、具体化的东西,这一发现能力得益于长期的学习与修养。一方面,柳宗悦相信直觉具有发现美、认识美的力量,另一方面,柳宗悦接受过宗教研究的专业训练,始终热心于探询世界之究竟、寻找生活之原理。因此,有论者认为,柳宗悦试图在美的直觉经验中寻找灵性,可以把宗教与美的合一看作其宗教美学的根本。^[13]

柳宗悦思想的复杂性在于,尽管他撰写了大量研究基督教的文章,他所言的“宗教”却并不自明地指涉基督教。在西方语境中,“宗教”通过仪式被组织起来,祈祷的仪式确保了人们的身体在神圣空间中协同行动,从而使信仰变成了实实在在的东西。^[14]而这正是柳宗悦非常拒斥的方式。柳宗悦判定,任何制度化的宗教形式都将招致危险,由此,他虽曾表示出对中世纪思想,尤其是对教会之艺术表现的欣赏,但在现实生活中,他既不参加弥撒典礼,更未受洗。伴随阅历增长和知识积累,柳宗悦越来越意识到东洋自己的宗教——佛教在世界观、价值观上的理论潜力,从而转向以佛教思想构建“民艺”美学的理论基础。

引入东西文化比较的视野有助于切实观照柳宗悦的申说。本雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)在分析摄影术给人类感知方式带来的变化时慨叹了灵韵(Aura)的消逝。在本雅明看来,灵韵就是“时间和空间的一种奇异交织,是遥远的东西绝无可有地作出的无法再近的显现”。^[15]灵韵概念生成与仪式功能相关。西方早期艺术品起源于巫术礼仪、宗教礼仪,唯“原真”的艺术作品才具有灵韵般的存在方式。对比来看柳宗悦对初识木喰佛之体验的描写,

柳宗悦固然述及了光线对木喰佛形象展现的作用,但面对木喰佛的笑颜时,他并未产生灵韵般的体验。柳宗悦以为,木喰佛的“美”感不在于它独一无二的原真属性,也不仅仅源于其作为摆设品的悦目,而是在于“用”,在于它是乡间人们生活中成日使用、触手可及的器具。无论木喰上人自己抑或后世的木喰佛使用者,都未曾产生将木喰佛视为宣扬某种充满个性的艺术品来看待的念头,这或许就是木喰上人始终籍籍无名的缘由。

在西方,自文艺复兴以降,标示个性与否成为判断“美”的一个标准,艺术家有别于他人的独特性成为其自由品格的象征。在这一迷思的影响下,满足人们实用需求的工艺品被看成非个性的、不自由的、不美的。面对机械复制时代的到来,西方艺术界以论说为艺术而艺术的方式抵御危机,甚而出现标榜“纯”艺术的“否定的神学”。^{[15]56}在这方面,作为柳宗悦不折不扣的同时代人,海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)可被视为富有参照意义的例证。在世纪名篇《艺术作品的本源》中,海德格尔以“真理”之名思“美”,将“艺术”的本质界定为真理自行设置人作品。^{[16]49}令人印象深刻的是,全篇始自对艺术作品中的物因素的探究,而澄清纯然物之物因素、器具之器具因素、作品之作品因素的差别成为贯穿始终的重要问题。海德格尔的应对态度十分决绝。在他看来,器具(手工艺)的存在被有用性、人为性所规定,这使它根本地同自足的作品(美的艺术)存在区分开来。^{[16]14}就此而言,海德格尔以高度哲思化的形态展现了对西方传统的莫大反叛同时是深刻继承。

当柳宗悦等喊出“实用即美”的口号,即意味着“民艺”倡导者决意走向另一条道路,告别西欧现代的个人主义价值及其审美理念,探询一种从视觉鉴赏转向手工劳作、从留恋原真转向体验日常、从标榜个性转向承认普通的激进变革。柳宗悦认为,东洋有着自己独特的思物方式、观物方式、表现方式,东洋人不应盲目因袭西洋美学,而要坚持自身对美的直观感性。^[17]具体而言,西方思维讲求逻辑性、合理性,往往执着于对真伪、善恶、美丑等二元关系的辨别,东洋以佛教为代表的思维方式则遵循“不二法门”。鉴此,木喰佛之美恰在于“自在之心,不求美也

不怕丑,反而从中喷涌出了美。佛教的自在心、无碍心、无住心,是他们雕刻美的一大特色”^[18]。

在民艺运动的同仁看来,民艺品是一种生活必需品,对民艺品的制作往往在“无心”“无我”的状态下进行,乡间民众、下町工匠不受现代审美理论的影响,完成了自然不造作的、注重手感温度的作品。要觅得这样的作品,就要返回乡村,回到普通民众的日常活动中。在创造民艺、推广民艺的过程中,审美主体的内涵被重置了,乡间民众已然成为艺术创造的主体。由此,乡村美育的型态也从城市向乡村的单向输入转变为乡村的一种自我美育。

三、形塑“手工艺”:持守日用伦理

自正式提出“民艺”概念后,阐发“民艺”美学、开展民艺运动成为柳宗悦的终身事业。在35年间,柳宗悦与民艺协会同仁持续为发掘、保存东亚各地区民众工艺品积极奔波,他们的足迹不仅遍及日本本岛,还深入北海道的阿依努族生活区、冲绳乃至朝鲜、中国台湾的乡间地头。在这一过程中,柳宗悦始终强调民艺的“德性”。他指出,民艺品是“我们日常的最佳伴侣。使用起来非常便宜之物,可以放心使用的货真价实之物,共同生活又使人安心之物,愈使用愈感到亲切之物,这些便是民艺品拥有的德性”^{[18]139}。与民艺品形成鲜明对比,挤压了传统手工生产空间、由现代机械工业生产出来的“最近的产品”是“不道德的工艺品”。这些产品的制造者通常是以盈利为目的的商人,他们更看重外观而非产品质量。柳宗悦断言,这些产品不自然、不实用、不健康、不安全。就内容而言,它们是偷工减料之作,没有凝聚创作者的热情。就形式而言,它们或在色彩上俗不可耐,或在造型上瘦弱无力。

柳宗悦的民艺德性论生成与他对康德哲学的理解方式密切相关。根据康德的看法,人对自然科学领域的认识是可能的,而对超越纯粹理性的心灵自由与灵魂不灭的认识因为属于形而上学的认识,所以无法获得逻辑的论证。康德以实践理性为人类自律的道德实践给予指导,并认为实践理性较纯粹理性处于优先地位。进一步,康德通过判断力弥补知性领域与理性领域之间的鸿沟。他提出,人类的心灵在审美鉴赏中才能“眺望理知的东西”,使主体的

理论能力与实践能力结合成为统一体。^[19]柳宗悦在“发展‘民艺’论”时,对批判哲学有了一定借鉴和改造。柳宗悦认为,康德哲学的优越性尤其表现在哲学家对实践德性的强调。遵循这一宗旨,柳宗悦主张把“民艺”纳入美学的范畴——民艺学的研究对象固然是“物”,研究者却必须以价值论为本,不断地通过“观”和“用”抵达“物”的价值领域。

柳宗悦拒绝把“民艺”仅仅定义为一门知识论意义上的现代学问。为此,他积极强调“民艺”的实践属性,也就是对于现实的介入性。这也是为何柳宗悦自觉把民艺运动当作抵御日本“帝国”意识形态的现实契机。在这一点上,柳宗悦草创的“民艺”美学与柳田国男(1875-1962)开启的民俗学研究之间形成了鲜明对照^③。面对从传统走向现代的历史变迁,柳田国男主张从“世相”着手,观察民众生活的细节及其身心感受的变化。为了寻找“最初的”“纯粹的”日本文化,柳田国男把田野调查引入研究,注目于被现代生活抛在后面的沉默“常民”。这一群体广泛包括工匠、街头艺人、妇女儿童,尤以农民为主。柳田国男坚持冷静持重的记叙态度,除却科学研究,他无意为行将消逝的传统做出更多。

强调“民艺”美学的德性之维,将不得不在“理论—实践”维度上应对更大挑战。依照现代艺术体制的通行法则,将艺术品陈列在博物馆、美术馆中意味着对其审美价值的确证,而对于“以用为美”的民艺品来说,反而宣告了其死亡。依照艺术品流通的一般规律,当某种艺术风格被用作形容词时,往往表明了一种标榜、恭维、推崇,意味着该风格能够赢得青睐进而转化成商业利润,而对于民艺品来说,则宣告了其退化成商品,远离民众的日常生活,成为消解民艺运动合法性的“内敌”。^[20]由于民艺之美在于“日用”,柳宗悦及其同仁必须坚持躬身考察,亲自动手。伴随在各地村落的深入考察,民艺馆无法满足于民艺品展览,还要定期举办工艺传习会和新作工艺展,并且轮流将民艺馆中的藏品带回家中使用。总体上,柳宗悦表明,民艺运动的生命力在于无止歇的乡土发掘和日常使用,作为“规范之学”,“民艺”美学的使命是思考世界何以如此的问题,民艺运动的目的是介入改变世界的实践。^[21]

“民艺”遭受的质疑自诞生起就已存在,其中被讨论较多的是民艺运动家投向民众生活的视线。思想史家子安宣邦把这一视线描述为“面向平民的日常叫道‘这家伙真是漂亮’而随意投以价值判断的那样一种审美意识”^{[22][43]}。子安宣邦认为,在这一点上,柳宗悦和柳田国男的旨趣根本相通,他们的结论看似立足平民内部的视角,实际“不过是民众主义者任意的期待而已”^{[22][44]},终是走向民族主义,将既往历史中被忘却的存在重新定义为“国民历史”的必需部分。子安宣邦的批判自有其洞察,也未免受限于言论的桎梏。“民艺”美学中存在两组二律背反。一方面,柳宗悦始终强调“直观”“灵性”“无心状态”“不借他力”,审美判断的无规律性隐含了走向精英主义的危险;另一方面,扎根乡土、贴近民众构成了民艺运动的根本诉求。一方面,民艺品的发现在事实上为日本巩固国族认同发挥了作用,这或许是在战后初期即国民精神崩溃之际,皇室成员多次造访、表彰民艺馆的动因所在;另一方面,“民艺”美学确乎为朝鲜、中国台湾等“被殖民的他者”和北海道、冲绳等“内部的他者”自我意识觉醒提供了无差别的理论资源,在动乱频仍的时代中展现出可贵的人道主义精神。

有意味的是,“民艺”美学在战后日本展现出持久的影响力。这一影响延续至今,为日本的乡村文化建设和乡村美育实践提供了远未耗尽的灵感。“民艺”的重要性是在如过山车般的发展态势中得到凸显的。在20世纪60至80年代日本经济腾飞的语境中,大众化的创作和消费加剧了个性、激情、创造在艺术领域内的权重,彼时宣扬独立创作的作品成倍增长。进入20世纪90年代以后,泡沫经济破裂,人们开始反省无节制的消费行为,转而将目光投向生活的内核,摸索什么才是真正的物品、什么才是高质量的消费等问题。^[23]近三十年来,日本进入所谓“生活工艺时代”,顺手、舒适、简约、耐用的生活器物再度进入人们的视野,回归日用之美前所未有地成为一种日本大众公认的、值得借鉴的生活方式。生活工艺运动的旗手们无一不将自己视为“民艺”美学的继承人,他们返身回到日本各乡村的原材料产地,去探询使常见的优质材料能够更合致生活需求

与直观感性的制作手法。

时过境迁,柳宗悦彻底拒斥机械生产的观念对当代人来说显得参照性有限。然而,柳宗悦基于“手艺”存在方式的理念留存下来,隐现出超越近代世界观的身体意识与物质意识。笛卡尔开启的近代哲学建立在“心—身”二分的基础上,其后的哲学家一般认为,意识对身体起支配作用,较之精神与意识,身体和物质是机械的、非能动的。柳宗悦透过民艺品的制作过程,试图发掘出另一种型态。他指出,由于需要生产大量用具满足民众日常生活的需求,手工匠人的器具制作完全依靠“手感”来完成,匠人与匠人之间、同一匠人的产品与产品之间,都存在着大大小小的差异。正是在数不清的、重复性的制造行为中,匠人们不断调整自己的手法,以使产品尽可能用得趁手便宜。这其中的细微变化,需要诉诸主体的肉身感觉才能把捉,却难以被局外人的肉眼所察知,由此蕴含着对现代人的深刻教诲。

社会学家桑内特(Richard Sennet)为匠人的手艺下过一个定义:“达到较高境界以后,技术不再是一种机械性的活动;熟练地掌握机能的人会更完整地去感受和更深入地去思考他们正在做的事情。……匠艺的伦理问题正是出现在这种熟练的境界。”^[14]匠人们总是通过不断实践的过程将事情越做越好,“手艺”对于匠人来说绝不是一个说法而已。在日本脉络中,草创“民艺”美学的柳宗悦等人与“生活工艺”倡导者们,共同秉持一个朴素信念:人们能够通过手感判断一件物什真正适用与否。就此说,“民艺”带来审“美”共通感被运动家们视为可能的事。民艺品将眼下生活在东京、大阪等都市中的人与一百年前乡村民众的生活体验联系在一起,并且指引前者重思自己与周遭世界的关系。

四、结语

在战后东亚的文化旅行中,“民艺”美学问或被视为一种符合城市居民趣味的生活美学加以接受。乡土经验构成了“民艺”概念生成的直接灵感,基于“民艺”美学理念开展的一系列运动随之成为日本百年乡村变迁发展提供了有益的方向,这一事实面临着被遗忘的危险。暂且搁置“民艺”理论的内在两难问题,着眼“民艺”方案作为一份乡村美育方案的价值,

我们将会收获思路上的启示。当“自下而上”的视角已在人文社科研究者那里获得不逊于“自上而下”视角的重视,当“本土化”“在地化”成为社会活动家们耳熟能详的吁求,如何将它们实际地落实在乡村美育实践中,甚或如何想象一种贴近乡村现实的美育方案,从而避免只是将城市中默认成规的审美趣味、艺术元素“搬运”到乡村,仍然值得深思^①。在我国,广大乡村地区实践经验丰富,文化产品多样,地域特色鲜明。如何在中国特色社会主义文化的引领下,处理好流行文化向乡村的良性传播和坚持乡村优秀传统文化本位,如何从乡村物质与非物质文化遗产中凝练原创概念命题,更好地引导乡村审美文化发展方向,是新时代我国乡村文化振兴事业面对的重要“理论—实践”课题。

注释:

①此处译文参照原文对现有译本稍作调整,下同。

②在现代日本,由官方筹办、在本土举行的艺术展览活动沿革脉络如下:1907—1918年,创设“文部省美术展览会”,简称“文展”;1919—1936年,对“文展”加以改组,推出“帝国美术院展览会”,简称“帝展”(其中1935年停办);1937—1944年,因纠纷而重新改组为“新文展”(其后的1945年因“二战”停办);1946年后,改称“日本美术展览会”,简称“日展”,并于1958年起成为民间团体。

③关于二人晤面对谈与立场分歧的情况,详见柏奕旻:《审美文化的政治时刻——论20世纪30至40年代周作人对柳宗悦的理解》,载《文艺争鸣》2018年第4期。

④在这一点上,徐艺乙为“工艺文化译丛”所作的“总序”值得重视。其中指出,“作为中国传统物质文化研究的重要组成部分的工艺文化理论体系,只有建立在中国人的工作基础之上,才会具有中国特色,才能在实践中解决中国的问题”。参见徐艺乙《丛书总序》,见柳宗悦:《民艺四十年》,石建中、张鲁译,桂林:广西师范大学出版社,2011年,第5页。

参考文献:

- [1]德勒兹,迦塔利.什么是哲学?[M].张祖建,译.长沙:湖南文艺出版社,2007:215.
- [2]威廉斯.乡村与城市[M].韩子满,刘戈,徐珊珊,译.北京:商务印书馆,2013:407.
- [3]丸山真男.日本的思想[M].蓝弘岳,译.新北:远足文化,2019:76.

- [4]前田愛.幻景の明治[M]. 東京:朝日新聞社,1978:147.
- [5]竹村民郎.大正日本:帝国日本の烏托邦時代[M]. 欧阳晓,译.上海:上海三联书店,2015:32-33.
- [6]史密斯.危机年代:日本、大萧条与乡村振兴[M]. 南京:江苏人民出版社,2018:108-109.
- [7]柳宗悦.“朝鮮民族美術館”の設立に就て[M]//柳宗悦全集:第6卷.東京:岩波書店,1981:80-81.
- [8]柳宗悦.民芸四十年[M]. 石建中,张鲁,译.桂林:广西师范大学出版社,2011.
- [9]佐藤道信.明治国家と近代美術[M]. 東京:吉川弘文館,2006:70.
- [10]柳宗悦.木喰五行上人の研究[M]//柳宗悦全集:第7卷.東京:岩波書店,1981.
- [11]大岡信.解説 木喰発見の意味するもの[M]//柳宗悦全集:第7卷.東京:岩波書店,1981:633.
- [12]水尾比呂志.柳宗悦民藝紀行[M]. 東京:岩波書店,1986:303.
- [13]鶴見俊輔.解説 重心の移動[M]//柳宗悦全集:第3卷.東京:岩波書店,1981:650.
- [14]桑内特.匠人[M]. 李继宏,译.上海:上海译文出版社,2015.
- [15]本雅明.艺术社会学三论[M]. 王涌,译.南京:南京大学出版社,2017.
- [16]海德格尔.林中路[M]. 孙周兴,译.上海:上海译文出版社,2004.
- [17]川中なほ子.民芸の人柳宗悦のキリスト教理解[M]. 習志野:教友社,2013:61.
- [18]柳宗悦.圓空佛と木喰佛[M]//柳宗悦全集:第7卷.東京:岩波書店,1981:585.
- [19]康德.判断力批判[M]//康德著作全集:第5卷.北京:中国人民大学出版社,2005:368.
- [20]柳宗悦.三谈民艺[M]//民艺论.孙建君,黄豫武,石建中,译.南昌:江西美术出版社,2002:75.
- [21]八田善穗.柳宗悦の民芸論(V):民具と民芸[J]. 徳山大学論叢,1987,28:190.
- [22]子安宣邦.东亚论:日本现代思想批判[M]. 赵京华,编译.长春:吉林人民出版社,2004.
- [23]三谷龙二.新潮社.生活工艺时代[M]. 林叶,译.北京:台海出版社,2017:101-103.

"Mingei" Aesthetics and Rural Aesthetic Education: Japanese Program and Its Destiny

Bai Yimin

Abstract: During the "14th Five-Year Plan" period, the importance of rural revitalization is becoming increasingly prominent and the ideas and methods of rural aesthetic education need to be responded in line with the actual situation. To explore deep into the rural aesthetic cultural experience of our country and refine symbolic conceptual propositions are supposed not only to have theoretical significance, but also play a targeted role in guiding the overall direction of rural aesthetic education and even rural cultural construction. "Mingei" program in modern Japan can provide reference for us to think about current issues of the times. Originating from the countryside, "Miugei" aesthetics is based on the criticism of capitalism and imperialism and explores the establishment of the aesthetic category of reflection on modern "art". Although this program has some limitations, it plays a positive and persistent role in offering an impetus for the Japanese rural construction during the past century, and shows a possibility to explore what is the effective rural aesthetic education and why the countryside moves towards self-aesthetic education.

Key words: rural revitalization; rural aesthetic education; Mingei; craft; Yanagi Muneyoshi