

# 從民俗文化到藝術：現代保存與活用的煉金術\*

川村清志著，陳怡宏翻譯\*\*

## 一、前言

這篇文章的目的非常簡單：民俗學者應思考作為與不同專業或立場溝通的協調者（coordinator）角色，致力於「民俗學」的升級。<sup>1</sup>我自己認為應該將這門已如樹心枯死、內在空洞的「民俗學」徹底拆解，理解其失敗的原因，之後重新構建。至今，我的立場沒有改變。

然而，在長期的田野踏查中積累各種經驗以及從中獲得的觀點，使我對這種態度進行了一定程度的修正。首先，民俗誌描述仍然是必要的，包括民俗學過去未加以關注的人們的生活樣態（川村清志，2019）。儘管民俗學向來所研究的許多民俗活動已經消失或發生變化，但在地方社會<sup>2</sup>中生活的人們之活動

---

\* 原文收錄於川村清志，2023。民俗文化からアートへ——現代における保存と活用のアルケミー，日本民俗学，314 號：1-10。

\*\* 川村清志為日本國立歷史民俗博物館研究部民俗研究系准教授，陳怡宏為國立臺灣歷史博物館研究組研究員。本文並經國立臺北藝術大學博物館研究所黃貞燕副教授協助校對。

1 譯注：原文為バージョン-アップ（version up）意為電腦軟體的版本更新或升級，此處意譯為升級。

2 譯注：原文為地域社會，本文依照不同語境，地域一詞主要翻譯成地方，有時譯成地區或當地。地域社會指於某個具有一定社會特徵的地方所成立的生活共同體。

並沒有完全消失。爲了理解人們的活動，將視野狹隘的學科進行外延的修正乃是當務之急。另一個問題是，在田野中研究者的立場產生了變化。在今日進行地方文化調查，會遇到需要與地方社會及其外部，甚至研究者之間進行更多的「交涉」。進行「交涉」，使得研究者的立場和過去民俗學自視爲貫徹文化觀察者的「客觀」立場有所不同，從而實踐在調查現場開展文化領域，並促進資源的共同創造。

以下按照順序進行發表。首先，說明我們如何重新掌握地方文化的現狀，並且提出藝術計畫（Art Project），希望來自地方外部的計畫發揮文化動力的效益。其次，介紹藝術計畫如何重新發現地方文化，並成爲新的文化實踐資源之活用做法。接著，本文將重新思考這些擔任新的文化實踐之主體的身分定位（positionality）問題。最後，本文將重新反思既有的「民俗」和「村落」的概念——即使這些概念曾被民俗學所固守，但今日已無法被任何人肯定——並提出重新掌握現今文化／社會的觀點。

## 二、「藝術計畫」的現場

重視地方振興的背後，意味著地方的社會、經濟、文化正處於持續疲弊、消耗的狀態。此並非昨日或今日才開始的問題。1980年代，在自由主義思潮的影響下，針對過去以提高農產品生產效率爲主的政策進行了檢討，並逐漸轉向依賴旅遊產業來推動經濟活力，其代表的行動就是渡假中心的建設。然而，隨著泡沫經濟的崩潰，以大企業爲中心的大規模開發多數被迫撤出或縮小規模。於是，從1990年代後期到2000年代初期開始，各種活化地方特色，並以重塑景觀和文化爲資源的觀光事業提案開始浮現（室井研二，2013）。

約略同一時期，可以看到藝術家們也開始尋求與社會的連結，並將創作場域從封閉的博物館擴展到戶外的動向（長畑実、枝廣可奈子，2010；北川フラム，2015）。種種冠以藝術節爲名的活動在各地登場，可以說就是前述藝術領

域的動向與地方政府尋求新文化資源的期待之交集所致。宮本結佳認為，所謂的藝術計畫就是「走出美術館的藝術家，希望製作只能在某個場所實現之作品的動向，與地方政府方面試圖將文化藝術以軟體事業定位納入地域營造的動向，兩者整合為共享利益的事業」（宮本結佳，2018）。以在各地空間為舞台的藝術作品為主要資源的藝術計畫，參與了促進地方振興和觀光的事業。

### 三、奧能登國際藝術節「地方之寶藝術轉身」（大蔵ざらえ）的嘗試

奧能登國際藝術節於2017年開始，以位於石川縣能登半島尖端的珠洲市作為舞台，每三年舉辦一次。珠洲市這個地方有如下的特色：由於位處半島的地理特性，與海洋的連結、以及透過海洋與其他地方的連結都非常緊密。

珠洲市和其他能登半島的地方一樣，面臨人口稀少和高齡化的問題。放棄設置核能發電廠計畫，也沒有足以支持地方經濟的產業，珠洲市僅剩的少數選擇之一就是觀光業。近年來，珠洲市積極參與世界農業遺產和日本遺產等地方文化的再建構，努力創造地方振興的資源。在這樣的嘗試中，藝術節的舉辦也無非是一種為了吸引外部遊客的創造文化資源方式。其官方網站指出：「藉由藝術家的力量，挖掘珠洲沉睡的潛力，活化地方，提高地方的魅力，在彷彿天涯盡頭之地創造出最先端文化的嘗試。」原訂2020年舉辦的第二屆，因為新冠疫情而延期至2021年9月舉辦。

第二屆展覽的焦點是「地方之寶藝術轉身」的藝術作品群。該計畫運用在珠洲收集的地方民具和生活用具等「地方之寶」，成為藝術家創作的資源。由珠洲市執行委員會主導，在支持者的協助下訪問珠洲各地的家庭，收集了多樣且大量的物品。其中許多物品在市內大谷地區的「珠洲劇場博物館」（スズ・シアター・ミュージアム）展出——博物館的前身是舊西部小學的體育館。博物館內設有八個區域，包括民具介紹區等，展示藝術家的作品和生活用具



圖1 珠洲劇場博物館展示一景。以劇場氛圍展示珠洲的生活用品，呈現其獨特而被遺忘的美感

資料來源：作者提供。

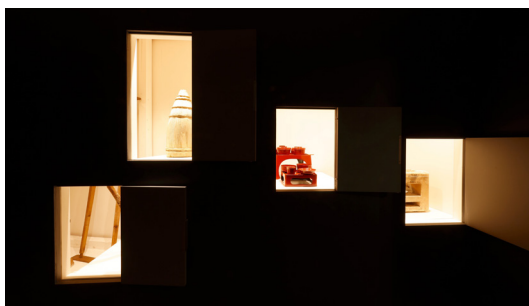


圖2 透過展示設計以獨特氛圍呈現生活用具，凸顯其造型、材料與顏色的美感

資料來源：作者提供。



圖3 紅色漆器是珠洲當地過去用來宴請親戚與友人的器皿，但今日已經不再使用

資料來源：作者提供。

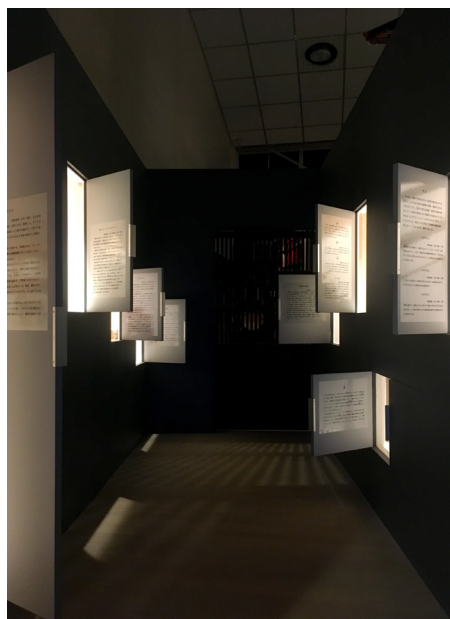


圖4 展示品的解說，也以帶有設計感的方式呈現

資料來源：作者提供。

（參見圖1、圖2、圖3、圖4）。

將被遺忘的農具和漁具套上藝術的外衣，轉化為藝術節的資源，進而成為永續觀光的資源。將無價值之物轉變為地方振興的亮點——我們應該可以將這樣的計畫視為一種「鍊金術」或是「藝術轉身」。

#### 四、藝術計畫的執行者（agency）

奧能登國際藝術節由珠洲市設立的藝術節執行委員會負責運營。執行委員會的主要成員包括珠洲市公所的職員和一般社團法人Support SUZU的工作人員。接受執行委員會委託，進行整體統籌製作的則是北川FRAM及其所屬的藝術前線畫廊（Art Front Gallery）。這些組織會進行公開招募，邀請國內外藝術家參與，並在藝術節之前，於珠洲市各地現場創作作品。從準備階段到藝術節期間，藝術節的志工活躍於各個場合。

稍加整理一下，應該大致如圖5一般。產業、官方、民間都與藝術家產生關連，而在「地方之寶藝術轉身計畫」中，在「官」「產」「民」之外又有一群「學」——學術專家參與其中。

既有的民俗學框架無法定位上述的社群網絡。正如圖中所示，參與藝術節的一部分人是地方上的群體，而另一部分則來自地方以外的群體。由珠洲市和社團法人的工作人員組成的執行委員，以及寄贈生活用具給「地方之寶藝術轉身計畫」，有時回應受訪的人們，大部分基本上是居住在珠洲地區。除此之外，藝術前線畫廊的工作人員，以及通過公開招募或推薦所選出的藝術家，則來自於地區外部，有時甚至來自國外。然而，以藝術節志工身分參與的人們，有些是居住在當地的居民，也有些則是來自石川縣內或其他地區。正如許多學者所指出的，這種參與形式為藝術節帶來了不僅僅是單純的「主人」和「客人」的關係，而是豐富多樣的相互關係。

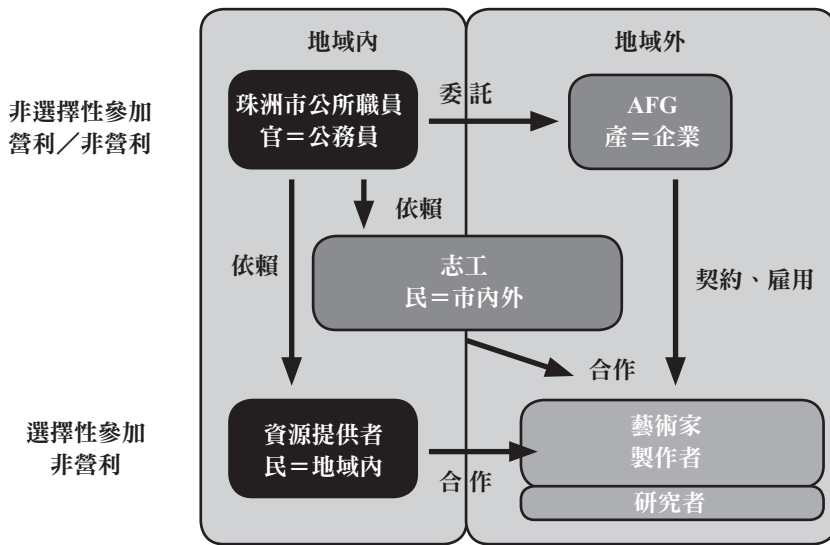


圖5 構成藝術節的社群網絡

資料來源：作者繪製。

另一方面，這些社群網絡可以被分類為營利性質、基於契約關係，以及非營利性質且自發性的關係等。珠洲市的職員和藝術前線畫廊的工作人員，儘管官產等身分有所不同，都是根據各自工作任務的需要參與其中。通過公開招募或推薦選出的藝術家們，也是基於與執行委員會和畫廊之間的契約關係，在以參加藝術節為目的的雇用關係下創作作品。

另一方面，也有些人或團體因為贊同藝術節的宗旨或對個別活動有所共鳴而自願參與，這些參與者主要是那些協助藝術節各種幕後工作的志工。他們之中許多人居住在珠洲以外，有許多是反覆參觀藝術節的人。他們希望能更親近地接觸作品及其製作過程，或是希望了解構成作品背景的地方歷史和文化背景——這是他們加入志工行列的動機。參加志工的人中，也不乏珠洲當地居民。他們當中有人由於擔任解說藝術作品的工作，有更深刻的理解，從而重新定位地方的新象徵。

## 五、新的民俗文化視野

以前述分析為基礎，筆者試著重新建構民俗學的視角。首先，的確有人認為在前述活動中民俗學或民具學的專業知識和經驗能夠加以活用，並對此感到滿足，或者認為其研究成果能夠為現代的地方振興做出貢獻。但是如果講直接一點，這樣的看法是不利民俗學發展的。延續本文前述對藝術節場域中社群網絡的存在樣態之觀察，筆者想進一步指出這些人們所選擇的民俗文化是什麼。

首先，我們可以說，掌握那些社群網絡或組織的實際樣態是不可能的。另一方面，該計畫所選出的文化資源具有特定傾向，我們可以說，幾乎都是民俗學中所指稱的特定「民俗文化」之物件。

在此「地方之寶藝術轉身計畫」中，農具與漁具為中心的民具類受到重視。然而實際上藝術家創作所運用的物品，並不限於第一級產業所使用的工具，亦即民具類。被視為「作品」而展示的物品中，也包含了大量生產的餐具、高度經濟成長期所製造的電視和電風扇等用品。甚至看到強調復古民藝風的咖啡廳所使用的燈箱招牌。除此之外，成為作品或表演主題的還有祭典或風俗習慣，或是在之前藝術節中引起話題的鄉土食物等飲食文化——上述這些運用於這個計畫的地方物件與文化，都是屬於民俗學所定義的「民俗文化」範疇。

在此，筆者介紹一個與「田之神祭」(アエノコト)有關的表演活動之具體事例。田之神祭是在奧能登家庭傳承的信仰儀式，年末，當田地的收穫結束後，家中的主人會迎接田之神來訪，並款待祂洗澡、準備食物供奉等。這是人們對看不見的田之神的款待，表達對當年的豐收的感激之情(參見圖6)。田之神在冬季會留在家中的種子中度過，迎接新年後，人們再次進行具有儀式性的饗宴，搭配祝福之詞將其送回田地。

此事例引起了若干民俗學者的關注，在昭和51年(1976)被指定為國家



圖6 「田之神祭」祭典一景

資料來源：作者提供。

重要無形民俗文化資產。在文化遺產的說明中被定位為「典型的農耕儀式，充分顯示了從事稻作的日本人之基本生活特色」。<sup>3</sup>此外，於平成25年（2013）由日本政府申請登錄為聯合國教科文組織的無形文化遺產，以此契機，傳承此活動的能登町、珠洲市和輪島市再次受到矚目。

其實，許多田之神祭活動在高度經濟成長時期後就停止了。稻作不足以維持生計，由於許多家庭的主人不得不在冬季離鄉打工，無法進行儀式。儘管數量不多，確實在被登錄為無形文化遺產後，有一些家庭重新開始田之神祭。即使在我與藝術家共同進行調查的家庭，不是無法傳承這個古老的傳統，就是即使現今仍然傳承，但其實也曾因工作之故，而無法年年參與。

3 參見奧能登のあえのこと，文化庁文化遺產オンライン，<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/199492>，2023/9/30。





圖7 能登大地震後珠洲劇場博物館受災情景

資料來源：作者提供。

藝術家團體「世界土協會」，在執行委員會工作人員和當地從事蔬菜農業的年輕一代的合作下，將農耕儀禮提升為珠洲劇場博物館開幕式和閉幕式的表演。在此僅簡單介紹開幕式的情況。當天，執行委員會的女性工作人員身穿和服外套<sup>4</sup>扮演男性的家庭主人，從博物館外一邊以固定頻率敲鐘、一邊走進來，她呼喚在博物館內被展示的民具包圍的隱蔽處等候的三位「神明」。

三位「神明」跟隨「主人」在博物館內巡行，在為他們各自安置的螢幕前，進行想像著為田之神獻祭的表演。這些螢幕上播放的是在法國、新加坡由藝術家進行儀式的情況。在這一天之前，工作人員將「地方之寶藝術轉身計畫」所收集的用餐餐皿各一套送到日本以外各地「土協會」的藝術家那裡，分別進行表演。螢幕前的「神明」，或是模仿畫面動作，或是與畫面動作有所呼

4 譯注：外套日文原文為羽織（はおり），指作為上衣被使用的服裝，一般是穿在長和服外面的短外套。

應，試圖重現表演的合奏性，以及在疫情下與世界的連接。

關於上述表演，在此筆者想指出以下幾點：首先，在此次藝術計畫再現的田之神祭儀式，是一種比奧能登這類偏遠村落更小規模的家庭單位儀式。此儀式與本研討會的關鍵詞——農政學緊密相連，是與農耕儀式有關的活動。其次，隨著對民俗文化興趣的擴大，這些活動不僅被視為日本文化的源流而廣為人知，被指定為國家重要無形民俗文化資產，還被登錄為世界級無形文化遺產。在此意義上，它們可說是代表日本的民俗活動。然而，與其知名度相反，這些活動在戰後社會變遷中，作為活動主體的家庭大多已消失，作為其母體的村落組織也逐漸邊緣村落化。<sup>5</sup>這些儀式幾乎是在與原本的生活方式脫節的情況下，勉強保留住命脈。例如，在珠洲市鄰近的能登町（舊柳田村），每年都會在町公所經營的植物園內的設施，以代表該地區的形式重現田之神祭的一系列活動（菊地曉，2001）。

換句話說，田之神祭在這場表演之前，已經處於瀕臨滅絕的危機之中，同時也一直在文化民族主義或民俗主義（folklorism）等語境下的文化重寫。考慮這些複雜的意義賦予的脈絡，在這場通過改造田之神祭內容的表演，從當地的年輕世代到移居他鄉生活者，乃至國內外的藝術家都參與其中，透過儀式和媒體創造出一種緩和的連結。民俗文化的參與者，在遠超過以往的規模，有時甚至在包括研究者在內的社群網絡中被重新建構。

過去，研究者在調查田野地往往堅守觀察者的立場。至少，介入該文化、想要積極使其有所改變的民俗學者應該幾乎不存在。然而，在持續進行文化人類學參與觀察的研究者當中，經歷過有時會與研究對象的文化進行交涉，或是不得不介入／參與情況的人應該也有很多。我自己也深入研究對象的地方文化中，學習這些文化，並通過與當事者交流意見，體驗他們的理解和身體化過程

---

5 譯注：原文為限界集落化，意指一個社群集落的人口，若超過50%都是65歲以上老人，就是邁向凋零的「限界集落」。

(川村清志，2015；高岡弘幸等編，2019)。這種經驗不應僅限於局部，現在是時候參考如藝術節中之藝術家、工作人員、志工的經驗，想像新的民俗文化發展的可能性了。

## 結語

總結以上所述，首先我們應該正視的是，所謂的地方社會成員並非是靜態且理念性的存在，而是由柔軟且具有替代可能之社群網絡所構成的具體的文化承擔者。其次，我們應該留意，由這些社群網絡所喚起、再構成的民俗文化，與其接觸現場的距離。這些實質且局部的存在，幾乎是與以往的村落或民俗等概念相反的存在。

當然，還有必須注意的是，相較於受到矚目、被重新建構的民俗文化，同時，也有了不容易被看見、再度受到重視的民俗文化。例如，社會組織或家族組織的慣例等被納入新文化的情況並不多。伴隨日常實踐的民俗信仰等也難以受到關注。歧視的結構與偏見的歷史，在過去原本就有被封存、相關記憶被遺忘的傾向。因此，我們不應該迴避今日文化客體化所伴隨的選擇和排斥的問題。

研究者本身參與再構成的偏向也應謹慎處理。類似的偏向也屢屢在地方政府或行政中的文化振興、文化資產搶救成果公布中出現類似的傾向。這些報告往往在新實踐不久後就公布的情況下，也容易出現問題。通常新文化實踐在初期可能會擴大其規模和網絡，看得見連接各種不同嘗試的情況。然而，一段時間過去後，關鍵人物（keyman）一旦消退，則活動本身往往可見到規模縮小或被迫中止的情況。

在上述提到諸多課題的思考之上，民俗學在地方現場觀察並確認新的文化實踐者與文化開展的可能性，應該是民俗文化能夠繼續傳承下去的少數途徑之一。

## 引用文獻

1. 川村清志，2015。祭の終わる日、あるいは民俗文化と民俗学の行方，国立歴史民俗博物館，191：16-19。
2. 川村清志，2019。民俗文化資料のデジタルアーカイブ化の試み——文化資源化と研究分野の更新に向けて，国立歴史民俗博物館研究報告，214：219-243。
3. 北川フラム，2015。ひらく美術：地域と人間のつながりを取り戻す。東京：ちくま書房。
4. 長畑実、枝廣可奈子，2010。現代アートを活用した地域の再生・創造に関する研究：直島アートプロジェクトを事例として，大学教育，7：131-143。
5. 室井研二，2013。離島の振興とアートプロジェクト：「瀬戸内国際芸術祭」の構想と帰結，地域社会学会年報，25：93-107。
6. 宮本結佳，2018。アートと地域づくりの社会学 直島・大島・越後妻有にみる記憶と創造。京都：昭和堂。
7. 高岡弘幸、島村恭則、川村清志、松村薫子編，2019。民俗学読本——フィールドへの誘い。京都：晃洋書房。
8. 奥能登のあえのこと，文化庁文化遺産オンライン，<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/199492>，2023/9/30。
9. 菊地曉，2001。柳田国男と民俗学の近代——奥能登のアエノコトの二十世紀。東京：吉川弘文館。