

[传统工艺振兴]

借古开今:20世纪50年代关于绳文土器的探研之路

张夫也,林弘毅

清华大学,北京 100084

摘要:纵观日本工艺美术史,绳文土器以其奔放、充满生命力的造型为人熟知,与之后逐渐体现日本民族性的精致、细腻的作品有着明显的区别。日本考古学者对绳文文明的发掘起始于日本明治时代,然而对于绳文之美的发现却已是二战以后,以艺术家冈本太郎为首的文艺界人士对绳文之美的揭示,使得普通民众对这些沉睡了数千年的土器有了新的认识,本文将阐述绳文土器之美的发现背景和过程,并探讨其中传统的现代价值是如何被激发的。

关键词:绳文土器;原始艺术;民艺

中图分类号:J528

文献标识码:A

文章编号:2096-6946(2020)06-0116-05

DOI: 10.19798/j.cnki.2096-6946.2020.06.015

Learn from the Past: the Exploration and Research of Jomon Pottery in the 1950s

ZHANG Fuye, LIN Hongyi

Tsinghua University, Beijing 100084, China

Abstract: Throughout the history of Japanese arts and crafts, Jomon pottery is well known for its bold and vigorous shape, which is obviously different from the exquisite and delicate works that gradually reflect the Japanese nationality. Japanese archaeologists begin to excavate Jomon pottery in Meiji period. However, the discovery of the beauty of the Jomon pottery is revealed by the literary and art circles led by the artist Okamoto after World War II, which makes the ordinary people have a new understanding of these earthen artifacts that have been sleeping for thousands of years. The work aims to elaborate the background and process of the discovery of the beauty of Jomon pottery and explore how the modern value of tradition is stimulated.

Key words: Jomon pottery; prehistoric art; folk art

熟悉日本文化的人肯定不会忽略绳文时代的土偶,这些憨态可掬的形象广泛出现在日本的影视、动画作品当中。绳文文化作为日本原生的最古老的文化受到日本民众的珍视,其极具感染力的造型,奔放的装饰无不令人印象深刻,引发人们对远古先民生活的遐想。绳文土器在被发掘之初并未受到日本民众的关注,其极具神秘感的样貌甚至长时间被排除在日本美

术史的叙事之外。直到20世纪50年代,随着时代的巨变,绳文土器的美才被二次发掘出来,在当时极力想打破传统束缚的前卫艺术家以及致力于发现被忽视之美的民艺运动者的共同努力之下,绳文土器逐渐被日本大众广泛认知。为何绳文土器的魅力并没有在其刚出土时就展现,而是隔了大半个世纪在特定的时间段突然显露出来? 本文将结合时代寻找答案。

收稿日期:2020-11-01

基金项目:清华大学自主科研计划领军人才支持专项(2017THZWLJ03)

作者简介:张夫也(1955—),男,青海人,博士,清华大学教授,主要从事设计理论、外国工艺美术研究。

通信作者:林弘毅(1994—),男,广东人,清华大学博士生,主要从事外国设计史研究。

一、绳文土器之美的发现背景

绳文文化最早由距今一万三千年前日本列岛的石器时代原住民所创造,以其大量出土的土器、土偶闻名于世,日本一般将用粘土制成的,在野外低温烧制而成的器物称为土器。在现今的日本历史分期中,“绳文”往往作为第一个时期被记载。关于绳文文化的考古发掘肇始于明治时代,1877年,美国动物学家摩斯(Edward S. Morse)对位于东京品川的大森贝塚进行调查研究,发现了大量布满绳印纹样的土器,并在研究报告中首次使用了绳纹(Cord Marked Pottery)一词进行描述,后由植物学家白井光太郎翻译为“绳文”,该名称广为流传,并在二战后沿用至今。

从明治时代开始,绳文遗址陆续在日本各地被发掘出土,在考古学者的不断努力下,绳文人当时的生活面貌才得以呈现。因此,自发现伊始,绳文文化就是作为历史学与考古学的概念被认知的。在此期间,日本学界对绳文土器价值的认知可以概括为“从草创期到晚期所体现的技术发展史,主观意识引导的作品论,以‘巫术’论、考古学术语组织起来的研究现状^①。”从美术史的角度对绳文的研究较为稀缺,这与二战之前日本的学科发展状况有关,在20世纪50年代之前,日本的美术史学科还是作为孤立的学科而存在,极少与周边学科诸如文化史、考古学等进行联系,这也使得绳文土器的造型艺术处于考古学和美术史学的模糊地带,甚少被提及。

由于时局的变化,这种僵局从20世纪50年代开始逐渐被打破。1952年,战败后的日本重新获得独立主权,并逐步向一个现代民族国家迈进,在这样的时代背景下,日本学界开始重新认识本民族的历史问题。这时的日本受到冷战、经济形势不明朗等紧张的外部环境的影响,国内的守旧派式微,不同的思潮秉持着优胜劣汰的自然选择论相互竞争着,西方的现代主义思想与日本的传统观念产生碰撞,新的思潮不断涌现,各学科在此期间不断打破壁垒,联系发展。诸如美术考古学等新的跨学科分支也在这一时期得到发展。

传统与现代之争是艺术发展的永恒主题之一,尤其是20世纪初,以巴黎为中心的立体主义者从非洲木雕等原始艺术中汲取到能量,从中激发出现代艺术创造的灵感。拉斯科洞穴壁画等史前艺术的发现使得现代艺术家能够使用“纯真之眼”去欣赏远古先民的创作,原始艺术被披上了前卫的外衣,其迸发出来的创造

力被一些评论家视作艺术创作的本源。同时,人类学学科的民族志调查也使得更多的土著的习俗以及艺术表现形式被发现。西方艺术界对于原始艺术的推崇开始在二战后的日本盛行起来,一些艺术家开始从古坟时代以前的出土物中汲取灵感。美籍日裔雕塑家野口勇于1950年在日滞留期间,曾吸取日本弥生时期土偶的造型进行创作,“野口勇将日本的远古记忆与自身对故土的遥远记忆相互重叠,探求自身的根源问题,这也引发了日本美术对‘原始’的追求的浪潮^②。”作为日本列岛已知的最为久远的绳文文明,艺术界对于其审美价值的再发现也呼之欲出。日本抽象艺术的前驱长谷川三郎曾在1948年所作的《石器时代土偶》(见图1),题材就取自绳文时代后期神奈川县出土的筒形土偶。

在新时代的刺激下,日本考古界也开始用新的方式记叙绳文文化,“1952年1月,在东京国立博物馆《创设八十周年纪念名品展》中,为了全面展示绳文时代生活的方方面面,必然有从美术视角出发进行阐释的物件,考古学者不再将这些土器一概视作考古遗物进行展示,而是将物件按照工艺美术的门类进行陈列,这样的新的意识在展览中体现出来^③。”正是这次展览引起了艺术家冈本太郎的注意,展览中别具一格的绳文土器引起了冈本太郎的惊呼,这些外形张扬的绳文时代中期的土器打破了冈本太郎对日本传统艺术一贯的认知。在这位直言“艺术就是爆炸”的前卫艺术家不遗余力的推动下,古老的绳文土器之美开始被越来越多的人所熟知。

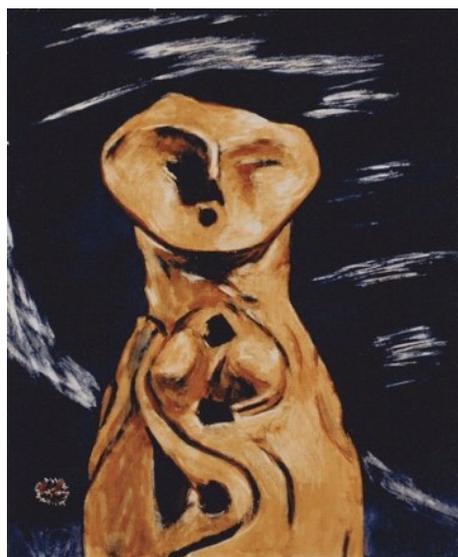


图1 石器时代土偶^④

①甲南高等学校美术馆藏。

二、前卫艺术家与绳纹土器

冈本太郎是日本二战后家喻户晓的当代艺术家,涉及油画、壁画、雕塑、摄影等诸多领域,在艺术创作之余,冈本太郎还时常在报社杂志发表评论,其极具个性的艺术观念至今仍让人津津乐道。冈本太郎对绳文土器的感知并非全然来自艺术家的直觉,这与他的求学经历密不可分。20世纪30年代,冈本太郎于巴黎索邦大学求学,曾在法国人类学家马塞尔·莫斯门下学习民族学与人类学课程,对于原始社会的社会结构与生活习俗已有初步的认知。在巴黎求学期间,冈本太郎受到毕加索的艺术观念影响,致力于在艺术上寻找一条没有国界限制的抽象主义道路。

1945年日本战败后,冈本太郎回到故土,并致力于宣传已在欧洲流行的前卫艺术。为此,冈本太郎开始用前卫艺术的观点诠释日本的传统艺术,在发表于1950年的《光琳——非情的传统》一文中,冈本太郎认为琳派艺术作为日本传统艺术的代表,其固有的艺术鉴赏方式过分抬高了日本传统艺术的门槛,年轻人对以尾形光琳为代表的传统日本艺术的兴趣正在消散,因而当务之急是打破固步自封的传统艺术鉴赏方式。在冈本太郎看来,“随着神国的战败,与神相关的传统思想从根本上受到颠覆,因而,日本的新世代与旧日本断绝开来,这也是鉴赏方式更替的绝好机会^[4]。”冈本太郎的全新观点在战败后的日本引发热议。

1952年,在东京国立博物馆亲眼领略到绳文土器的独特魅力后,冈本太郎意识到眼前这些用连续波浪线段排列造型的土器,在日本美术史上是独一无二的存在,在前卫艺术家眼中,绳文土器既具有创新之处又是最古老的造物,同年,冈本太郎发表了文章《与四次元的对话——绳文土器论》,在这篇文章中,他从文化人类学的视野出发,认为绳文的渔猎文明与弥生的农耕文明在“生产样式上受到各自文明的世界观所决定^[5]。”冈本太郎认为绳文土器隆起的线纹有聚拢、混沌的特点,这与绳文人时常遇到意外时逃遁的心情相对应。“非情的不对称性”与“不和谐的平衡”成为了绳文土器的美学特质。

冈本太郎认为绳文土器源自于原始的巫术仪式需要,绳文文明作为一种渔猎文明,时常在各种不确定性下生存,绳文人在获得猎物后往往将其归因于神秘的精神力量,从而激发出创作欲望。冈本太郎将绳文文明与20世纪50年代的日本社会联系在一起,他认为在经历过原子弹爆炸、冷战、经济恐慌的当时的日本,也

处在一个不确定性的环境下,这种不安的情绪与绳文人的精神世界相契合,因而现代人有了透过土器与绳文人进行“对话”的可能性。

冈本太郎重视直观感受,在他看来,与其遵循既定的传统,不如相信观者的“纯真之眼”,“外行者理应拥有批判的眼光,相较而言行家则拥有更多的知识,如形制规定、隐喻、故事来源等,但这也使得他们更容易绕进知识的迷宫里,离本质反而更远。因此外行者的更为直接的观看方式能够使得传统艺术在现代重生^[6]。”冈本太郎希望创造日本艺术“新的传统”,其面向的是普通的社会大众,在冈本的眼中,没有比绳文土器更为合适的载体,由于不存在任何文献记载,传统的美术史学研究方法无法在绳文土器上开展,这也给了现代艺术家更多解释的空间。绳文土器特有的不规则的造型极具感染力,这种狂放的美感在人们对日本传统艺术的认知之外,普通观众在观赏的时候能够感受到一种原始的生命活力,冈本太郎寄希望于绳文土器所带来的“新的传统”能够反过来推动前卫艺术在日本大众中的普及。

在冈本太郎其后的艺术创作中,并没有出现直接对具体绳文土器形象的挪用,这与他的艺术理念相符。然而人们仍能在他的作品中看到他于绳文人“对话”的结果。1970年大阪世博会开幕,作为对世博会主题“进步与调和”的回应,冈本太郎设计的主展馆“太阳之塔”(见图2)面向公众开放,太阳之塔分上、中、下三个展区,最下方是对原始宗教的展示,中层则为图片展,反映平凡人士,最上层则面向未来,描绘未来住宅和城市的图景。从整体外形上看,太阳之塔具有原始造物的意味,很难说取自哪件具体的作品,这应该是对世界各地原始土偶形象的综合吸纳。在谈及创作理念时,冈本太郎曾说:“为世博会所建造的东西,既不遵循西欧美学,也非日本传统^[7]。”其所突出的“祭祀”主题旨在对科技进步以及日本宗教传统进行反思,并展望一个全新的日本。这一主题与冈本太郎此前在《绳文土器论》中对“新的传统”的阐述有相似之处。也有观点认为,群马县出土的“心形”土偶(见图3)是“太阳之塔”的原型,土偶的面部描绘和“太阳之塔”腹部的形象接近。

三、民艺运动与绳文土器

在绳文之美的再发现过程中,前卫艺术家冈本太郎更多地是从审美的角度挖掘其现代意义,以打破日本人对自我传统的认知。20世纪的民艺运动推动者们则是在二战后从工艺技法上实现了对“绳文”这一古

图2 “太阳之塔”^②图3 “心形”土偶^③图4 岩偶^④图5 地釉象嵌绳文壶^⑤

老制作工艺的继承和创新。自1926年发轫以来,民艺运动旨在发现无名的日用杂器之美。为此,以柳宗悦为首的一众工艺家走遍日本,对各类以往不受重视的民间工艺进行收集。其中,在对北海道地区阿伊努人的考察过后,柳宗悦观察到原始工艺与土著人宗教生活之间的强烈联系,并被其朴素、自然的原始手工艺所打动^⑧。在对日本原始工艺考察的过程中,柳宗悦曾获得过一枚绳文时期的岩偶,该岩偶只有残缺的半身,用最简单、概括的方式勾勒人体,身上用线刻的连续涡卷纹样装饰,体现出原始工艺朴素的质感,柳宗悦对这件岩偶爱不释手,并制作专门的收纳箱放置(见图4),他对绳文土器给予很高的评价:“绳文时代的作品正如其字义,历久弥新。保持着粗犷之美的特点,其意义是无限的^⑨。”

自从被发现以来,绳文土器逐渐成为了日本文化圈内流通的收藏品,如同中世的唐物一般。柳宗悦收藏的土偶就来自于民艺运动的推动者之一——染织工艺家芹泽銈介,其子芹泽长介是一位考古学家,曾在日本东北地区对绳文文化遗址进行发掘,芹泽家藏有数量可观的绳文土器,芹泽銈介曾提取土器中的装饰纹样,制作成图案应用在他的染织作品上。随着20世纪50年代日本迈入战后重建的时期,为了贯彻去神化的历史教育,日本教育界开始重视向社会大众讲解日本的史前史,绳文土器之美也获得了从文化精英走向大众展示的机会。

为了完成全新历史教科书的编订,重现绳文文化的风貌,1950年,一众工艺家在考古学家芹泽长介的引领下,开展了对绳文土器的翻模重制工作。参与这

项工作的工艺家有陶艺家滨田庄司,组纽师岛冈米吉以及其子——陶艺家岛冈达三,还有染织工艺家芹泽銈介,他们分别负责编绳、捏制土器以及平面设计推广的工作。岛冈父子在重新制作绳文土器时获得灵感,并以此为契机,结合朝鲜李朝三岛手陶器制作的技术,创造出了一种名为“绳文象嵌”的全新工艺技法(见图5),岛冈达三使用该技法制作出一系列具有古朴质感的陶艺作品。

所谓“绳文象嵌”技法,由组纽技艺和陶艺结合而成,组纽是日本传统的编织工艺,将细长的绢布和棉布用特别的技法编织在一起,常见于佛教器具的装饰上。“绳文象嵌”的具体做法,是使用半干的绳子在成型的陶器上弯卷压印,其凹陷处形成装饰图案,并在陶器的表面上涂以化妆土,待陶器干燥后将表面整体削薄,此时化妆土会保留在绳子勒过的凹陷处,而其余的平坦部分则完全去除化妆土,留下原来的面貌。凭借这一技法,岛冈达三也入选了相当于日本无形文化财(非物质文化遗产)保持者“人间国宝”的行列。

四、结语

文化精英们率先发现了绳文土器之美,其背后折射的是战后日本民族现代化的改造过程。在此前的日本社会,受制于天皇的神圣地位,属于史前史范畴的绳文人往往被视作从日本列岛驱逐出去的原住民,其创造出的文化不可能受到重视,以天皇为中心的国家的艺术史也可以被看作佛教东渡日本后的历史。战后的日本开始向现代民族国家转变,分子人类学研究证明现代日本人仍流淌着绳文人的血液,在日本的东北地

②冈本太郎,1970年,大阪万博园。

③群馬县吾妻郡东吾妻町出土,绳文晚期文物,东京国立博物馆藏。

④岩手县下闭伊郡岩泉町出土,绳文晚期文物,日本民艺馆藏。

⑤岛冈达三作,东京工业大学博物馆藏。

区以及北海道的一些猎户,在打猎后仍保留着可能是绳文时代流传下来的巫术仪式。绳文文明区别于大陆农耕文明,其独特性也成为了现代日本人寻求文化独立性的心理依托。现代日本大众对绳文土器的审美倾向也源于此。

“对于旧用途的调整是发生于新的环境中的,并且是为了新的目的而使用旧的模式^[1]。”在今天的日本,绳文土器的魅力已经被社会大众所公认,其文化衍生品层出不穷,2020年东京奥运会日本国内火炬传递所用的圣火盆就是以绳文时代中期的成熟作品火焰形陶盆为蓝本的。正如冈本太郎所提示的那样,这些神秘的土器成为了日本最古老文明和现代文明穿越时空“对话”的媒介。由于不存在任何文献资料,现代人只能通过绳文人留下的贝塚以及各样的土偶来想象他们的生活。面对现实生活越来越激烈的纷争,如今的现代人倾向于将绳文人生活的世界想象为一个理想的乌托邦,作为精神生活载体的土器,也被现代人看作随性生活的象征。在一个生存更为艰难的原始社会,尚且有人能创造出如此具有生命活力的作品,因此现代人们对待现代生活中产生的多余的烦恼,也应像绳文人的生活态度一样,付之一笑即可。

参考文献

[1] 鈴木希帆. 美術として見る縄文時代中期の土器[J]. 日

本の美術,2007(497):68.

- [2] 篠原華子. 日本美術における「フリミティウ」なものへの志向:第二次世界大戦を分水嶺とする言説の展開[D]. 筑波:筑波大学,2019.
- [3] 春原史寛. 岡本太郎「縄文土器論」の背景とその評価:戦後日本の「美術」と「縄文」をめぐる動向についての一考察[J]. 筑波大学芸術学研究誌,2009(25):84.
- [4] 志賀祐紀. 岡本太郎の「光琳論」:「前衛」の流行と展開[J]. 神戸大学美術史研究会美術史論集,2012(12):34.
- [5] 岡本太郎. 四次元と対話—縄文土器論[J]. みづえ, 1952(1):32.
- [6] 志賀祐紀. 岡本太郎の「伝統論」に関する一考察[J]. お茶の水女子大学人文科学研究,2013(9):49.
- [7] 春原史寛. 岡本太郎の太陽の塔の研究[J]. 筑波大学芸術学研究誌,2002(18):50.
- [8] 柳宗悦. 日本手工艺[M]. 张鲁,译. 桂林:广西师范大学出版社,2011.
- LIU Zongyue. Handmade in Japan[M]. ZHANG Lu, Translate. Guilin: Guangxi Normal Universtiy Press, 2011.
- [9] 井出浩正. 縄文—1万年の美の鼓動[M]. 東京:東京国立博物館,2018.
- [10] 艾瑞克·霍布斯鲍姆. 传统的发明[M]. 顾航,庞冠群,译. 南京:译林出版社,2020.
- HOBSBAWM E. The Invention Of Tradition[M]. GU Hang, PANG Guanqun, Translated. Nanjing: Yilin Press, 2020.