

《民俗臺灣》之「民」： 金關丈夫、立石鐵臣與松山虔三 在圖像專欄中的常民考察

邱雅芳

國立聯合大學臺灣語文與傳播學系教授

中文摘要

本文針對《民俗臺灣》三位編輯：金關丈夫、立石鐵臣、松山虔三的圖像專欄為主題進行討論，透過他們對於民俗的不同詮釋，以掌握他們對於民俗之民的看法。《民俗臺灣》的創刊契機有高度的政治性，作為在台日人，一方面他們能敏銳地感受到來自日本因為戰爭趨於嚴峻而產生的現實壓力，一方面卻能在台灣的日常生活中尋求喘息之處，而找到某種內在的烏托邦。因為他們各自的背景和能力，對於這種內在有不同的詮釋，造就出金關丈夫的藝術民藝、立石鐵臣的日常民俗，以及松山虔三的工藝或祭典攝影等具有不同偏向的民俗圖像。《民俗臺灣》的價值和意義，就在於透過民俗保存來維持台灣這個療癒之地，以對抗「皇民化運動」，一種對內在的威脅。基於此，對金關丈夫等人來說，《民俗臺灣》所指向的人們，是真正的「常民」，是他們難忘或認同的人們。或者可

以說，這群常民是台灣人，也不是台灣人，因為對三位編輯而言，常民只能存在於他們內心，是他們想像中的難忘之人。

關鍵詞：《民俗臺灣》、金關丈夫、立石鐵臣、松山虔三、常民

**The Idea of “the People”
in the Folk Magazine *Minzoku Taiwan*:
Takeo Kanaseki’s, Tetsuomi Tateishi’s, and
Kenzo Matsuyama’s Investigation on
Jomin in the Magazine’s Graphic Columns**

Chiu, Ya-Fang

Professor,

Department of Taiwan Languages and Communication,

National United University

Abstract

The paper seeks to examine the different approaches carried on by three *Minzoku Taiwan* editors—Takeo Kanaseki, Tetsuomi Tateishi, and Kenzo Matsuyama—to investigate Taiwan’s folklore, as well as their understanding on “the people” of the folklore, with a focus on the magazine’s graphic columns. As Japanese in Taiwan, the three editors, who were sensitively aware of the pressure caused by the deteriorating war situation in Japan, sought for a breathing place or a mental utopia in Taiwan’s everyday life. Due to their different backgrounds and abilities, the editors developed their own images of the utopia, which were further realized into three types of specific folk graph, that is, Kanaseki’s artistic *mingei*, Tateishi’s everyday folklore, and

Matsuyama's craft and festival photo. In this regard, the value and meaning of *Minzoku Taiwan* lie in maintaining Taiwan as a place of healing through the preservation of folklore, in order to resist the Kominka Movement, which threatened the utopia of the editors' own imagining. Furthermore, the three editors regarded "the people," who created the folklore of *Minzoku Taiwan*, as the real "jomin"(the common people). For these editors, the jomin were Taiwanese, but also not Taiwanese, because the jomin were the "unforgettable people" that could be identified with, and only existed in their mind.

Key words: *Minzoku Taiwan*, Takeo Kanaseki, Tetsuomi Tateishi, Kenzo Matsuyama,
Jomin

《民俗臺灣》之「民」： 金關丈夫、立石鐵臣與松山虔三 在圖像專欄中的常民考察*

一、前言

一九四〇年代活躍於台灣文藝界的《民俗臺灣》，儘管是一本日本人所主導的刊物，但是從戰前到戰後的一九九〇年代為止，它所受到的評價以正面居多。然而，川村湊於1996年所發行的《「大東亞民俗學」的虛實》一書¹，讓原本一直被視為「日本人的良心」的《民俗臺灣》打下神壇，甚至被貼上帝國主義幫凶的標籤，並引起對於此雜誌功過與否的論戰。吳密察在〈《民俗臺灣》發刊的時代背景及其性質〉一文中，對此論爭提供了詳細的介紹和說明；值得注意的是，吳密察在文章末尾特別提到金關丈夫這位《民俗臺灣》的推手及編輯之一，認為他確實具有貫徹柳田國男「一國民俗學」的構想²。而相對地，三尾裕子在〈以殖民

* 兩位匿名審查者所給予的肯定與建議，謹致由衷謝忱。此外，本系林克明副教授與筆者在圖像概念的討論，啟發良多，在此一併致謝。本文為筆者的科技部專題計畫〈去脈絡化的臺灣：金關丈夫的「民藝解說」專欄〉（計畫編號：MOST 107-2410-H-239-002）之部分研究成果。

¹ 川村湊，《「大東亞民俗學」の虚実》（東京：講談社，1996年）。

² 吳密察著，倉野充宏譯，〈『民俗台湾』發刊の時代背景とその性質〉，收錄於藤井省三、黃英哲、垂水千惠編，《台湾の「大東亞戦争」—文学・メディア・文化》（東京：東京大学出版会，2002年），頁231-265。吳密察提出的依據在於《民俗臺灣》1942年7月號的「文獻紹介」專欄是金關丈夫評論柳田國男的《方言覺書》時的一段話，內中說到他對柳田國男的一國民俗學立場，有著充分的尊重，並認為台灣民俗研究對於即將建立的東亞民俗學必將有所貢獻。

統治下的「灰色地帶」做為異質化之談論的可能性：以《民俗臺灣》為例〉一文中，則是從金關丈夫的人類學者身分出發，認為金關丈夫之所以積極參與大東亞民俗學的原因，與其說是對於殖民統治的投入，不如說是他的研究指向³。

上述各篇論述，反映了二十世紀末以來的台灣文史研究趨勢，企圖以大東亞的概念抑或人類進化史，重新解構日本殖民主義的意圖。近年來，張文薰在她的〈帝國邊界的民俗書寫：戰爭期在台日人的主體性危機〉中，則透過《民俗臺灣》的編輯定位，來說明金關丈夫異於柳田國男及抗拒其民俗學方法之處⁴。不同學者對於同一人物的不同意見，突顯了金關丈夫在《民俗臺灣》中的重要性：相對於雜誌的其他主要成員包括池田敏雄、立石鐵臣、松山虔三等人，金關丈夫具有主導整個雜誌走向的決策權，因此能夠作為「定位」《民俗臺灣》這本雜誌歷史及政治意義的指標。據此，本文的討論將以金關丈夫為主要核心，以此擴延至同屬於《民俗臺灣》編輯群的立石鐵臣、松山虔三等人，進行《民俗臺灣》一種政治性的考察。

這裡的政治性，並不單純強調在當時日本政府對於這本雜誌所進行的顯性或隱性的控制和管理，而是將重心置於《民俗臺灣》中對於「民」，或者說「台灣人」的思考。這個問題的提問，顯然與荊子馨的「成為日本人」產生某種呼應，但是本文所關切的，並非如荊子馨所聚焦的「那些曾經是『日本人』的人們」⁵。本文企圖回到《民俗臺灣》的日本編輯群本身，探索潛藏在他們的作品之下各自所預設或期待的「台灣人」是什麼，據此再彙集出《民俗臺灣》中的台灣人的形象。這個問題的重要性在於，一旦《民俗臺灣》的台灣人，或者相對於日本編輯群而言，一個「他者」的形象得以被掌握，《民俗臺灣》對於這些日本編輯群的意義就能夠被揭示。

首先必須釐清的是，本文在此將《民俗臺灣》的「民」視為「台灣人」，僅僅是作為《民俗臺灣》這本雜誌討論對象「民俗」的歸屬者，即「台灣人」的民俗，

³ 三尾裕子，〈以殖民統治下的「灰色地帶」做為異質化之談論的可能性——以《民俗臺灣》為例〉，《臺灣文獻》55卷3期（2004年9月），頁25-61。

⁴ 張文薰，〈帝國邊界的民俗書寫：戰爭期在台日人的主體性危機〉，《臺灣文學研究集刊》第20期（2017年2月），頁107-132。

⁵ 荊子馨著，鄭力軒譯，《成為「日本人」：殖民地臺灣與認同政治》（台北：麥田，2006年），頁15-32。

目的是藉由不同編輯對於民俗的思考和描述，來理解他們各自對於台灣人的「想像」。這裡之所以將台灣人視為一種想像，其原因在於台灣「人民」(people)的複雜性。就阿甘本(Giorgio Agamben)在《無目的的手段》一書中，對於「什麼是人民」這個問題的檢視，他指出人民本身即存在一種含混性，其實是一種兩極對立的雙重概念：一方面是作為整體的大寫人民(People)，一方面則是碎片具有多樣面貌的小寫人民(people)⁶。換言之，人民一般被視為是完整的主體，但是事實上卻是兩極之間激盪的不穩定構成。值得注意的是，阿甘本將大寫人民視為是政治實體，而小寫人民則是被政治所壓抑的存在。這種對立突顯了實體的想像及虛幻屬性，而與真實存在的物質面產生區隔。政治在此突顯其作用：它並非僅僅是一種權力的運作，而是創造一種想像或形象。這個形象力圖取代人民這個符號的物質層，也就是各種分裂、差異化的人民們，讓人民指向唯一設定完成的形象。明顯地，這種符號本身即存在著內在的空洞，而讓人民的稱謂總是不斷地被抗拒、否定甚至顛覆。

從這個立場來解釋《民俗臺灣》，即便這本雜誌被視為是對抗某種國家政策（「皇民化運動」）的產物，而無法完全將其視為是一種殖民政府創造大寫人民形象的工具，但不可避免地，它作為一本由日本人主導以「保留台灣人的民俗」為目標的刊物，尤其是在1941年創刊的敏感時刻，即具有日本人如何認定台灣人的思考，以及皇民化運動下「人心的動員」⁷，並具有創造大寫人民的可能性。然而，這種思考雖然無法規避政策性的干預，但一旦關聯到它的主題「民俗」，就必然帶有日本本土的文化性及歷史性的影響。更清楚地說，基於日本對於民俗以及民俗之民的思考，這種對於「民」的認定自然會影響對於台灣人的認定。此外，我們同樣也不應該忽略這本刊物的地域性影響，這種地域性並非單指台灣不同於日本的特殊性，更重要的是一種相對上的差異：殖民母國與殖民地、中心與邊陲、外與內的差異。這些不同層面的因素都使得《民俗臺灣》之民形成一種極度複雜的形象，而無法簡單地以日本人或台灣人視之。

⁶ 吉奧喬·阿甘本(Giorgio Agamben)著，趙文譯，《無目的的手段：政治學筆記》(鄭州：河南大學出版社，2015年)，頁37-46。

⁷ 關於人心的動員，參閱近藤正己著，林詩庭譯，《總力戰與臺灣：日本殖民地的崩潰》(台北：臺大出版中心，2014年)，頁141-258。

基於《民俗臺灣》所關注的主題民俗，本文是從民俗之民著手探究。儘管《民俗臺灣》對於民俗的思考可能因主事者、所處地域而具有其獨特性，但其受到柳田國男民俗學的影響卻是不可否認的事實⁸，因此兩者對民俗以及其背後人民的思考必然有其共通性。這種淵源促使川村湊將《民俗臺灣》納入「大東亞民俗學」的範圍內。就如川村湊所說的：

在台灣、朝鮮、滿洲等「大東亞共榮圈」所組成的日本殖民地域中，以「日本語」而收集、分類、分析的「民俗學」被分別創設，並且做為與「日本民俗學」所比較、對照的研究對象。總之，柳田國男構想的，並非是各地域自立的方法論、主題、課題所成立的「民俗學」，而是以日本做為中心呈現放射狀擴張的民俗學研究之輪……。⁹

川村湊的論點其實源自於柳田國男民俗學的方法論「重出立證法」，或者說「比較研究法」¹⁰。這個方法是赴日本各地進行廣泛的民俗採集，將資料類型化進行比較，以找出各地民俗的差異。這種差異在柳田國男的民俗學架構中被視為一種「變遷」，也就是從單純空間上的不同納入了時間上的變化，這個轉換預設著各地的民俗必然具有某種源頭。川村湊將此解讀為中心，並主張這個中心就是日本，以此認定《民俗臺灣》的出現，只是延續民俗學民俗採集的作法，目的是將台灣民俗視為日本民俗的「變遷」。台灣因此可以被合理地納入日本的生命／生活脈絡中，台灣人成為一群處於日本邊陲的日本人。

川村湊這種將民俗學視為文化控制手段的論點，一個問題在於他是從民俗學的方法論出發，基於比較而產生的觀察組及對照組兩方的區分。川村湊的分析中，觀察組與對照組加入了「變遷」的因素，並以此構成一種從屬上的差異，讓對照

⁸ 1943年10月17日在柳田國男的東京宅邸舉辦一場以「大東亞民俗學」為主題的座談會，出席者有柳田國男、橋浦泰雄、岡田謙、中村哲、金關丈夫等人。透過這場座談會可以看出柳田國男對於金關丈夫和《民俗臺灣》主要編輯群的直接影響。參閱編輯部，〈座談會、柳田國男氏を圍みて、大東亞民俗學の建設と「民俗臺灣」の使命〉，《民俗臺灣》3卷12號（1943年12月），頁2-15。

⁹ 川村湊，〈「大東亞民俗學」の虛実〉（東京：講談社，1996年），頁9-10。原文日文，筆者中譯。

¹⁰ 關於柳田國男民俗學方法的討論，見福田亞細男著，於芳、王京、彭傳文譯，《日本民俗學方法序說：柳田國男與民俗學》（北京：學苑，2010年），頁72-73。

組占據一個核心的位置，即是日本。這點即是他認為柳田國男的「一國民俗學」，可以等同於「大東亞民俗學」的依據。但是這個立論面臨了兩個挑戰。第一個挑戰是《民俗臺灣》是否可以作為柳田國男民俗學的比較對象？一種以研究「變遷」為目的的民俗採集？在這個問題上，學者之間有不同的看法。吳密察從 1942 年金關丈夫對柳田國男《方言覺書》的書評中的話語，指出金關丈夫是有意識地要將《民俗臺灣》納入整個東亞民俗學的框架之中。與吳密察的論點呼應的是在 1943 年於東京柳田國男宅邸召開的座談會紀錄，當時與會人員除柳田國男外，還聚集了《民俗臺灣》的重要人物包括金關丈夫、中村哲、岡田謙等人¹¹在座談會中，金關丈夫和中村哲都表達出對於柳田國男民俗學的理解，並認為《民俗臺灣》可追隨《民間傳承》¹²的議題進行調查。這兩個依據似乎說明了《民俗臺灣》可視為柳田國男民俗學的延續。但是在張文薰對於金關丈夫編輯走向的分析中，可以看出《民俗臺灣》並未依循「重出立證法」將資料類型化的做法，因此不易與日本在地的民俗進行「變遷」上的比較。就這點來看，《民俗臺灣》又是難以納入「一國民俗學」的範疇之中¹³。

另一個挑戰在於民俗之民的認定。儘管川村湊基於「一國民俗學」將柳田國男的民俗視為日本(國)的民俗，但是如果我們細究柳田國男對民俗之民的定義，這個民並非指所有日本人，而僅僅是「常民」。柳田國男的常民指的是普通百姓，不包含上層階級。由於柳田國男認為只有常民才得以作為民俗傳承者，所以民俗指向的也只有常民。對柳田國男來說，民俗學的目的在於理解這些常民的慣習，也就是從過去流傳至今的生活方式，因為這些常民是在正史中被泯沒的一群人，他們的過去是被忽略不計的，即便現今的慣習也是如此。換言之，民俗學的價值在於將被忽略的日常慣習置於中心來看待，並進一步去捕捉被忽略的常民生活史。因此，民俗學不僅僅是對於民俗的保存紀錄而已，而是從民俗學之後才確立

¹¹ 此一座談會內容，參閱註 8。

¹² 《民間傳承》創刊於 1935 年，是「民間傳承の會」的機關物，由柳田國男主導。參閱益田勝實編，《柳田國男》（東京：筑摩書房，1965 年），頁 406。

¹³ 張文薰，〈帝國邊界的民俗書寫：戰爭期在台日人的主體性危機〉，《臺灣文學研究彙刊》第 20 期（2017 年 2 月），頁 115-120。

「民俗」，以及民俗傳承者「常民」的存在¹⁴。如此一來，民俗之民不應該被簡單地視為日本人，因為他們正是被日本所遺忘的人。

透過這個比較，我們可以看到川村湊與柳田國男對於民俗之民的差異。前者是將這個民視為一種政治所創造的形象，試圖以這個民之形象來抹除各種物質層面的差異，創造出一種符合政治需求的「日本人」。相對地，後者則試圖回歸被政治與歷史所忽略的常民，一群實際存在卻具有各種多樣性的人們，生活在日本各地的百姓。柳田國男所認為的民俗之民「常民」，似乎可以等同於小寫人民，而與大寫人民進行抗衡。就這一點來說，川村湊對柳田國男民俗學提出的質疑，或許就有重新思考的必要。然而，我們必須注意到以常民代表小寫人民所隱含的陷阱。即便常民在柳田國男的定義裡指的是普通百姓，但一旦這群人以常民稱之，他們就立即被形象化。這些人民，因為是「常民」，必須以一種形象建構來視之。基於此，民俗學的出現儼然是一種新政治工具的誕生，它為一群實際存在但被遺忘的人創造了「常民」的形象，一方面，它讓這群人有了「常民」的稱謂，一方面，它也剝奪了這些人的真實面貌，一群具有各種多樣性的人們。簡言之，即便常民代表著普通百姓，但是常民卻不是「普通百姓」。

就這個角度來看，常民並不能簡單地視為小寫人民，而是更接近一種隱性的大寫人民。因為常民所具有的大寫人民特質，使得「常民」極易被「政治化」，而與其他大寫人民如「日本（國）人」等劃上等號。將《民俗臺灣》之民解讀為常民的問題即在於此，一旦台灣的普通百姓也被貫上常民的稱謂，他們就被納入常民的範疇中，原本的差異性即被抹除，而台灣人與日本人的差異也不再存在。但是，如果民俗學的目的是在作為記錄及保存普通百姓的生活方式，那民俗學所極力達成的目標，就應該是讓普通百姓顯現他們自己是常民的對象，而不是讓他們簡單地以「常民」來代表。這裡顯現的問題是，我們對於《民俗臺灣》的提問，

¹⁴ 這種說法或許會受到的質疑是，在日本成為現代國家之後，日本（國）人是否就可等同於常民？這個問題首先是忽略了天皇以及上流階層的存在，其次是就柳田國男自己的認識，即便到1918年，日本社會依然普遍忽略對常民的關注，而僅執著在國民的確立。就這點來說，柳田國男有意識地將國民與常民進行區分。見柳田國男，〈郡誌調查員会に於て〉，《定本柳田國男集 第二十五卷》（東京：筑摩書房，1964年），頁547。

就不應該只是日本人與台灣人的差異，而必須考量到常民與普通百姓的微妙不同。只有突顯後者的問題，才能徹底回應前者的問題。

對於以上問題的探究，本文是針對《民俗臺灣》三位編輯：金關丈夫、立石鐵臣、松山虔三的圖像專欄進行討論，透過他們對於民俗的不同詮釋，以掌握他們對於民俗之民的看法¹⁵。這個作法有三點考量。一是以三者作為比較的原因。就如本文前述的討論，不同人對於民俗以及民俗之民的認定都有所不同，而《民俗臺灣》三位編輯自身的背景和專長的差異，同樣也會在他們作品中反映出對於這兩者的不同認識。透過三人圖像專欄異同的比較，我們能夠較完整地掌握整本雜誌對於民俗以及民俗之民的思考。其次是針對圖像而非文字，其原因在於本文思考的是「常民」的形象問題，而圖像作為形象的最直接呈現，無疑是理解編輯意圖的適合方式。加上立石鐵臣和松山虔三兩位都是擅長圖像而非文字的編輯，因此要進行三者的比較，圖像專欄明顯是較為合適的。最後是《民俗臺灣》作為一本台灣民俗雜誌的獨特性。相較於 1935 年由柳田國男在日本創刊的《民間傳承》，雖然《民俗臺灣》同樣作為記錄及保存民俗的雜誌，但是編排上最大的不同在於圖像的納入，而《民間傳承》則是一本完全由文字構成的刊物。因此要探究《民俗臺灣》不同於日本的「民俗之民」，從圖像專欄著手無疑是一個適合的取徑。

二、金關丈夫與立石鐵臣

1941 年問世的《民俗臺灣》，在創刊號就推出兩個重要的圖像專欄；一個專欄是金關丈夫¹⁶的「民藝解說」，另一個則是立石鐵臣¹⁷的「臺灣民俗圖繪」。同樣

¹⁵ 在《民俗臺灣》的編輯群中，還有一位靈魂人物池田敏雄，他主要擔任的工作是文字編輯。由於本文是針對《民俗臺灣》的圖像專欄編輯：金關丈夫、立石鐵臣、松山虔三進行討論，所以池田敏雄不在本文論述範圍。另，筆者稍後也擬再專文探討池田敏雄在《民俗臺灣》的編輯位置。

¹⁶ 金關丈夫（1897-1983），日本香川縣人。解剖學者、人類學者。1923 年（大正 12）畢業於京都帝國大學醫學部，1934 年（昭和 9）擔任台北醫專教授，1936 年（昭和 11）擔任台北帝國大學醫學部解剖學教授，也從事人類學、考古學、民俗學的研究。1941 年（昭和 16）參與創辦《民俗臺灣》月刊，為台灣民俗留下豐富資料。他也以「林熊生」為筆名，發表偵探小說《船中的殺人》、《龍山寺的曹老人》。二次大戰後，留任為台灣大學教授，1949 年遣返日本。

¹⁷ 1905 年在台灣出生的立石鐵臣（1905-1980）是典型灣生，1913 年（大正 2）因為父親調職而重回日本。1934（昭和 9）～1939 年（昭和 14）間，他數度來台，除了積極創作版畫

都作為在《民俗臺灣》中介紹台灣民俗的作者，金關丈夫和立石鐵臣顯然採取了相當不同的作法。立石鐵臣負責的「臺灣民俗圖繪」，是以一種版畫的型態來記錄台灣民俗。金關丈夫主導的「民藝解說」，介紹方式則是利用照片來展示民俗工藝。「民藝解說」專欄的照片拍攝，幾乎都由松山虔三擔任¹⁸，對照松山虔三在同刊的其他作品，風格差異甚大，這也是筆者將「民藝解說」定義為金關丈夫主導的根據。從而，為何在同一本雜誌中會採取如此迥異的介紹方式？如果說對民俗的呈現，或者更清楚的說，民俗的再現方式，代表著紀錄者對於民俗的態度和想法，我們是否可以將立石鐵臣和金關丈夫兩人對於台灣民俗所採取的不同記錄方式，視為他們對於台灣民俗所抱持的不同思考？

對照於立石鐵臣以木刻版畫來記錄台灣民俗而在今日所獲得的高度迴響，金關丈夫的照片紀錄則顯然不被重視。事實上，相對於立石鐵臣而言，金關丈夫作為雜誌《民俗臺灣》的發起人，並起草刊物的編輯宣言，引領著整本刊物的走向，因此他之所以採取與立石鐵臣的民俗專欄相異的呈現方式，必然有其積極目的。在此，我們暫時擱置對於兩者內容的考察，而先專注於木刻版畫與攝影兩種表現技術的差異。不同於其他如繪畫的表現方式，木刻版畫和攝影都具有再現事物或者作為圖說的有效工具，而被刊物所廣為採用，只是因為攝影所具有的更高效率的製作方式，在之後逐漸取代了木刻版畫原有的位置。但是不可否認，木刻版畫就其線條的構成來說，相較於攝影只是作為色調的組合，版畫與文字反而有著更高的融合度。因為版畫與文字都是以清楚的黑線與作為背景的白紙進行對照

外與從事描繪動植物標本工作外，也為臺陽美術協會的發起人之一。1944年（昭和19），因戰爭被徵召，服役於台灣軍，駐軍花蓮。戰後短暫於台大擔任講師，1948年遣返日本。

¹⁸ 松山虔三在日治時期1940年代留下許多台灣攝影作品，同時，他也擔任《民俗臺灣》由金關丈夫執筆「民藝解說」專欄的攝影工作。作為文字編寫者的金關丈夫、池田敏雄，以及擔任圖繪的立石鐵臣、攝影的松山虔三，他們四人可以說是《民俗臺灣》的重要組合。然而，在歷來的相關研究中，儘管一再看到這四個人的名字，但是關於松山虔三的深入討論卻幾乎沒有。包括松山虔三的出身與經歷，也罕見談及。唯一留下線索的，是池田麻奈在《民俗臺灣》復刻本所附錄的〈「植民地下台灣の民俗雜誌」解題〉一文，她藉助論文蒐集與中村哲的談話等資料，為松山虔三的生平提供一個大概的樣貌：松山虔三的本名為杉山直明（Naoki Sugiyama），戰前於日本曾在電影公司擔任攝影師，還加入「無產階級攝影師同盟」（プロレタリア写真家同盟）。後來他為了逃避徵兵問題而改名來到台灣，在台北帝大的土俗人種學教室擔任攝影相關工作。戰後他回到日本定居於名古屋，成為著名的專業攝影師。參閱池田麻奈，〈「植民地下台灣の民俗雜誌」解題〉，《台灣近現代史研究·池田敏雄氏追悼記念特集》第4號（1982年10月），頁112。

——這也說明了為何立石鐵臣的版畫不僅僅在「臺灣民俗圖繪」中出現，而是在整本雜誌中俯拾皆是。但是相對地，照片本身卻因為其無可比擬的準確／正確性，而凌駕於相對不精準的木刻版畫。就如同班雅明（Walter Benjamin）指出在工業社會中，「它（攝影）的重要性更為明顯，因為新的科技和社會真實，讓印刷和圖像資訊的主觀貢獻看起來是越來越有問題的」¹⁹。班雅明的話說明了工業社會基於科學原則，需要準確的紀錄和再現，以達成一種客觀的技術與社會真實，攝影顯然符合了這個條件。而木刻版畫卻無法如攝影般精準記錄，在工業社會中便成為不符潮流。然而這種優劣判斷，是基於所處的社會需求而來的，實際上版畫的不精準並非沒有其正面價值，因為版畫雖然無法扮演一種對真實的紀錄，卻反而成就出一種對真實的翻譯，一種透過創作者的眼（與手）對世界的理解方式，而因此構成一種對世界的「主觀貢獻」。

透過這兩種技術的對比，我們應該可以依此進行第一階段對於金關丈夫和立石鐵臣的比較，或者說，他們對於台灣民俗的不同思考。立石鐵臣以版畫來呈現台灣民俗，我們可以解讀為他並非僅僅是單純地記錄而已，而是試圖建立一種對台灣（民俗）的理解。這種版畫的呈現方式顯然是不精準的、不「真實」的，作為創作者的立石鐵臣也必然了解這個問題。因此，為了避免讓這種主觀的理解成為一種局限，創作者的策略是擴展他對於台灣的接觸，這也是我們所熟知的立石鐵臣，他在創作過程中不斷地深入人群中，與各式各樣的人接觸，以深化他對於台灣的認識。至今日來看，立石鐵臣的作法顯然是成功的，這也因此讓他無法精準記錄的木刻版畫直到現在仍然為人所稱頌，因為他對於台灣的理解是為多數台灣人所接受的²⁰。

關於金關丈夫以照片來呈現台灣民俗，從照片的特性來說，我們則是可以將這種作法視為一種對台灣民俗客觀的科學紀錄。作為《民俗臺灣》發起人的金關丈夫，對於《民俗臺灣》的走向有著一定的決定權，這種思考也多少反映在他所負責的「民藝解說」的作法上。依據國立臺灣文學館的資料，《民俗臺灣》作為

¹⁹ Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: NLB, 1973), p. 163.

²⁰ 邱雅芳，〈立石鐵臣的考現臺灣：以《民俗臺灣》作為分析場域〉，《臺灣風物》69卷1期（2019年3月），頁105-144。

探討台灣民俗與台灣民俗學的刊物，其內容包羅萬象，包括「神明祭儀、年節歲時、占卜咒術、民間禁忌與生活信俗、生命禮俗、社會慣習、台語與俚諺傳說、遊戲競技、民藝戲曲、民俗醫療、民俗文化與民俗學討論」等等²¹。這些內容對於一本在日治末期皇民化運動時期出現的刊物而言，無疑是值得思考的：相對於皇民化運動是日本為了強制同化台灣人的集體動員，進行強制說日語、穿和服、住日式房子、甚至信日本信仰的一連串措施，《民俗臺灣》作為探討和記錄台灣民間習俗的刊物，明顯與皇民化運動相牴觸。事實上，《民俗臺灣》的出現，正是因為憂慮皇民化運動會造成台灣民俗的流失，而產生的對於台灣民俗的保存行動。然而，由於金關丈夫本身所受的訓練，不管是解剖學、人類學、病理學、或者考古學等等，都是從科學的基礎出發，標榜的是客觀的視覺事實。將此思考延伸至「民藝解說」，不同於立石鐵臣的「臺灣民俗圖繪」所強調的感性描述，金關丈夫以「解說」定名，已說明這個專欄所具有的科學理性調性。此外，相對於立石鐵臣對於民俗的關注含括各種型態（習俗、人物及工藝），金關丈夫則鎖定在民俗工藝的成品「器物」。這個作法雖然可能是受到柳宗悅「民藝論」的影響（後文中將持續討論），但單純以器物來進行記錄保存，或許更容易進行科學式的索引比較，就如同昆蟲標本一般。因此，照片本身所具有準確記錄和再現的特質，無疑更符合金關丈夫對於《民俗臺灣》的期待以及「民藝解說」的構想。

然而，如果我們從金關丈夫在當時所進行的各種編輯和創作來看，除了基於其科學背景的影響而導致他進行大量的考古學和醫學研究，他也在西川滿的《文藝臺灣》中進行西洋繪畫的解說，主要集中在文藝復興時期的畫作，以及少數印象派的作品²²。基於他這種對於美術的關注，使得我們並不適合單純從他在「民藝解說」中的表現技術，也就是攝影，來理解他對於民俗的看法。換句話說，從金關丈夫對於西洋美術所具有的鑑賞能力來看，一旦他有能力主導畫面圖像的呈

²¹ 戴文鋒，〈民俗臺灣提要〉，國立臺灣文學館線上資料平臺，（來源：<https://db.nmtl.gov.tw/Site4/s3/journalinfo?jno=023>，2022年11月3日）；另可參閱國立政治大學圖書館《民俗臺灣》數位典藏，（來源：<http://da.lib.nccu.edu.tw/ft/?m=2201>，2022年11月3日）。

²² 《文藝臺灣》從1卷2號（1940年3月1日）到2卷6號（1941年9月20日）共11期都刊登西洋名畫介紹，並由金關丈夫撰寫專欄以深入淺出的方式解說畫作。參閱邱雅芳，《帝國浮夢：日治時期日人作家的南方想像》（台北：聯經，2017年），頁348-354。

現，他很難避免納入某種藝術的思維。所以對於「民藝解說」中的攝影圖像來說，我們就無法將其單純地視為一種記錄民俗工藝的科學證據而已，也必須對於其如何呈現民俗的方式進行檢視，這因此進入了本計畫第二階段的考察：去理解金關丈夫和立石鐵臣兩位作者對於內容呈現上的差異。

金關丈夫的民俗照片與一般作為保存文物的紀錄照片有何不同？一般的文物照片為了精準記錄「物」的本身，往往採用適當明亮的光線以及平視的方式，力求讓物的線條、肌理、色調能夠一目了然，讓照片得以呈現物的真實面貌。但是金關丈夫的民俗攝影卻有所不同，雖然作為一種台灣文物的紀錄，在照片中不乏以清晰可見的手法來呈現所拍攝的物件，卻有相當多的照片不採取此一手法。以第 2 卷第 1 號中的「燭臺」為例²³，金關丈夫放棄了一般呈現香爐質材肌理的拍攝作法，而是以高光的方式讓燭臺的肌理幾近消失，使得燭臺被簡化成明亮的色塊，並與深色的背景相襯，形成一種類似拓印的效果。這個作法雖然喪失了物的細節，卻突顯燭臺本身的線條和造型，讓燭臺本身所具有的喜字構成得以清楚呈現。自然，我們也不可忽略了金關丈夫特意以兩個燭臺並列的方式，來呈現雙喜（囍）的民俗意義，但是這種並置對稱的構圖方式，也讓我們再度注意到金關丈夫對幾何構圖、平衡等造型元素的強調。事實上，不少金關丈夫的照片都顯現出強調造型而捨棄了對物真實面貌還原的特點。如第 3 卷第 5 號的「香爐」²⁴，金關丈夫以強光由上向下照射的方式，讓香爐同燭臺一般，失去了表面的細節，而成為一種特異的幾何圖像。此外，我們也可以看到金關丈夫在「民藝解說」中介紹許多「花仔布」、「穿瓦衫」、「綉花樣」等民俗工藝，這些器物的特殊之處都在於造型為其主要構成元素。對民俗工藝的特定選擇，也突顯了金關丈夫對於造型的重視。

如此一來，金關丈夫的民俗照片，明顯超越了客觀的科學紀錄。而藉由金關丈夫這種對於民俗照片的特殊取向，我們是否可以進一步發掘他對民俗的思考？對此，筆者同樣採取與立石鐵臣的表現風格進行相互對照的方式，以理解金關丈

²³ 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：燭臺〉，《民俗臺灣》2 卷 1 號（1942 年 1 月），頁 28。

²⁴ 渡邊毅寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：香爐〉，《民俗臺灣》3 卷 5 號（1943 年 5 月），頁 24。

夫的創作意涵。就內容來看，儘管立石鐵臣不乏以民俗工藝為主題的圖繪對象，如第2卷第8號「鶯歌の製陶工房」²⁵和第3卷第1號「竹の搖籃」²⁶，但多數在「臺灣民俗圖繪」中的器物呈現，往往都伴隨其所處的日常生活的描繪，或者說展現的，是器物在日常生活中的真實樣貌及使用狀態。相對地，金關丈夫的照片往往都脫離了器物所處的真實脈絡，而單純地將其獨立展示，有如博物館的陳列品一般。就這點來看，我們或許可以說，金關丈夫試圖讓平凡無奇的日常用品，晉身入藝術品的行列，以班雅明的說法，即是為物染上了「靈光」(aura)。

我們在此必須注意到，金關丈夫對於民俗工藝的認識很難避免柳宗悅²⁷的影響，一個直接的連結就是他把專欄定名為「民藝解說」，顯然有向柳宗悅致敬之意。事實上，如果我們對比柳宗悅與金關丈夫兩人對於民俗工藝的照片，我們可以看到許多相似之處。如金關丈夫在《民俗臺灣》第2卷第7號的「玻璃缸と水缸仔」²⁸和同卷的第11號的「木匙」²⁹，與柳宗悅對「墨斗」³⁰的呈現角度極為相似。同樣地，金關丈夫對於盛盤器皿的表現方式也與柳宗悅類似，如《民俗臺灣》第2卷第9號的「染附中皿」³¹，與柳宗悅的「馬目紋盤」³²，都以正面的方式突顯兩者所具有的彩繪。這些類似點可以說明金關丈夫在器物的表現和思考上，極有可能參考柳宗悅的民藝論，因此我們或許可以說，金關丈夫同柳宗悅一般，是

²⁵ 立石鐵臣，〈民俗圖繪（十三）：鶯歌の製陶工房〉，《民俗臺灣》2卷8號（1942年8月），頁35。

²⁶ 立石鐵臣，〈民俗圖繪（十六）：竹の搖籃〉，《民俗臺灣》3卷1號（1943年1月），頁30。

²⁷ 柳宗悅（1889-1961）是日本著名的民藝理論家、美學家。柳宗悅生於東京，父親是退役海軍少將及貴族院議員。他從小進入學習院就讀，成績優異。20歲出頭便主導文學美術雜誌《白樺》的編輯企畫，並發表了許多關於藝術、宗教、哲學的文章。當時柳宗悅的興趣，還是在西方的現代美術，以及基督教神學及西方哲學。但是，在1914年（大正3），柳宗悅將他的目光從西方轉到了東方，在蒐集朝鮮工藝品以及調查木喰佛的過程中，柳宗悅先後結識了陶藝家濱田莊司與河井寬次郎，志同道合的三個人調查旅行中創造了「民藝」一詞，也展開了之後民藝運動的契機。1943年（昭和18）年曾應邀來台灣參訪，觀賞到許多台灣民間工藝作品。

²⁸ 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：玻璃缸と水缸仔〉，《民俗臺灣》2卷7號（1942年7月），頁24。

²⁹ 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：木匙〉，《民俗臺灣》2卷11號（1942年11月），頁24。

³⁰ 柳宗悅著，徐藝乙譯，《工藝文化》（桂林：廣西師範大學出版社，2011年），頁137。

³¹ 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：染附中皿〉，《民俗臺灣》2卷9號（1942年9月），頁24。

³² 同註30，頁192。

企圖將日常物件提昇到藝術品的層次，也就是為日常用品染上了靈光。然而，柳宗悅的民藝進程，是將這種接近藝術品的日常物件回歸到日常生活中，以進一步提昇民眾的美學素養。但是《民俗臺灣》作為一本發行量 2000 至 3000 本的刊物，不易對大部分的台灣民眾產生影響，因此金關丈夫這種靈光化日常物品的作法並無法如柳宗悅的民藝運動一般，有著回歸民眾生活的可能。如此一來，金關丈夫究竟是試圖在台灣延續柳宗悅的美學運動，但受限於刊物的屬性而無法有效地達成？還是意圖藉由靈光的渲染讓日常用品與人群產生脫節，使其不再屬於（台灣）民眾，而是成為（日本）收藏家的收藏對象？

要回應此一問題，我們可能必須透過金關丈夫對照片表現的美學思考來進一步檢視。就如前述，金關丈夫的民俗照片反映出他對於物的造型比其細節更為重視。這種放棄細節的作法，讓金關丈夫的照片是以一種色面的方式組合而成，是光和影的反差構成的圖像。不可否認，相較於木刻版畫以線條構成形象的作法，而得以清楚掌握物的外形，照片則是透過膠片顆粒的感光組合，以顯現物的形貌。在這個基礎上，照片中物的形貌並不如版畫般地清晰絕對。這可以對比《民俗臺灣》中兩幅分別以照片和版畫不同方式呈現的竹椅：版畫的竹椅是用清楚簡潔的黑色線條，以四十五度角的方式對照白色的背景呈現。照片的竹椅雖然以類似的角度擺設，但卻是以高光照射竹椅，讓竹椅以一種過度曝光的方式對照黑色的背景來展現。相對於前者清晰可見的樣態，後者因為光影的高度反差，而讓竹椅的型態產生一種變形：過分強烈的光不僅讓竹椅的細節喪失，也讓竹筒構成的支架的形狀因光的溢出而形成部分膨脹，陰影也無法幫助我們對竹椅的分辨，而是侵蝕著竹椅的表面，讓竹椅的許多部分都隱而不見。

因此，我們又應該如何思考這兩者的差異？沃夫林（Heinrich Wölfflin）對於藝術史的討論，有助於我們思考這兩種表現。以他的說法，這兩種表現可以分別以線條圖像和光影圖像來稱之³³，而兩者的主要差異在於對物的邊緣的不同思考。相對於線條勾勒出清楚的物的外形／邊緣，而讓物與外在有著明顯的界限，

³³ 沃夫林是以線性圖像和繪畫性圖像來分別指稱以線條構成和以光影構成的圖像。由於本文主要是藉他的論點來掌握金關丈夫的照片的構成，而照片作為一種光影的書寫，為了更體現此一特質，本文因此以光影圖像來取代繪畫性圖像。韓瑞屈·沃夫林（Heinrich Wölfflin）著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》（台北：雄獅美術，1987年）。

光影則讓物的邊緣無法確定，使得物無法與外在有著清楚的分割。換句話說，前者透過邊緣讓物得以保留其完整性，後者則只能憑藉物所呈現的部分去決定。這因此讓前者能清楚地區分出物不同的形式和樣態，後者則必須倚賴對於物整體的認識，以利於在事物互動的作用中尋找物的可能形式。兩者的差異讓沃夫林歸結出，線性圖像的特性在於隔離，而光影圖像則旨在連結³⁴。此外，就如同上述竹椅的兩種表現一般，版畫的竹椅基於線條的構成而有著堅實明確的外貌，能客觀地顯現竹椅的真實型態。相對地，照片的竹椅因為光影的作用而缺乏一個確定的模樣，必須對於物進行某種想像和猜測，因此照片的竹椅所呈現的「真實」外表，其實是觀者主觀的認定（即便這是經過創作者所設計的），而與真實的竹椅有所差距。所以沃夫林指出，線性圖像是客觀的真實，而光影圖像則是主觀的「真實」／想像³⁵。

透過沃夫林的論點來檢視金關丈夫和立石鐵臣的民俗圖像。首先，就如沃夫林指出，光影圖像是旨在連結，線性圖像的重點在於隔離；金關丈夫的照片無疑著重在物與外在的連結上，立石鐵臣的版畫則強調在物與外在的隔離。但必須注意的是，在金關丈夫的照片中，物的外在往往是純粹的黑或白的素樸背景，使得物與外在的連結中斷，而迫使我们對物的認識回到物自身，形成對物的孤立，從而使物更脫離了其日常生活的脈絡。相對地，版畫以線條構成的特性，理應造成對於物與外在的隔離，但是立石鐵臣對於物的刻劃——特別是在「臺灣民俗圖繪」中——從來不單獨只有物本身，而是連同其使用狀況一起併入，換句話說，立石鐵臣的圖像並非物的圖像，而是「物的使用」的圖像，這使得他版畫所造成的隔離並非是對於物的孤立，而是作為突顯關於物的使用這個事件的獨特性。

其次，沃夫林也指出，線性圖像強調客觀的真實，光影圖像則是一種主觀的「真實」。這裡的有趣點在於，沃夫林的說法顛覆了一般對於版畫和照片的認識，因為照片所具有準確和正確性，往往被視為比版畫能呈現更客觀的真實。但是就如前述對於金關丈夫照片的分析，他的照片並非如同一般的文物照片作為精準的紀錄之用，而是納入了他對於物的造型的堅持，使得照片中的物往往失去了原有

³⁴ 同註 33，頁 45。

³⁵ 同註 33，頁 46。

的肌理和質感，而是透過光影和色面組合來突顯其造型。以這個角度來看，金關丈夫的照片更接近一種圖繪，而非照片。如此一來，他的照片並非呈現物的客觀真實，而是他所賦予的主觀想像。這個論點讓我們可以認定，立石鐵臣的版畫相對金關丈夫的照片，能夠傳達更接近於台灣面貌的真實。如果進一步將這個論點與上述對物的孤立並置，我們可以發現金關丈夫不僅讓民俗工藝與其日常的使用狀態脫節，更泯除了其客觀的真實型態，民俗工藝因此成為一種全然的架空之物，而得以被賦予各種想像，成為日本得以接受的「民藝」。

回到民俗之民的討論。透過對於金關丈夫「民藝解說」的圖像分析，我們可以發現金關丈夫的民俗是一種「去除人」的民俗，這個「去除人」指的並非只是缺乏使用者的器物呈現，而是一種可以獨立自在、無須憑借任何人的純粹器物。我們不應該將此解讀為民俗（工藝）已經昇華到超越人的崇高層次，因為這明顯違背了民俗的基本精神，相對地，是這些民俗已經成為每個人都可以代入、擁有的民俗，是屬於所有人的民俗。這裡的「所有人」即是金關丈夫延續柳田國男民俗學的常民。「民藝解說」所反映的常民依然是「普通百姓」，是屬於常民的民俗，但是之所以如此，是因為去除人的民俗召喚了普通百姓，讓普通百姓以「常民」自居，而這正落入了與日本無法區分的「人民」困境。

相對地，在立石鐵臣的民俗圖像中，我們則看到了另一種「常民」。在「臺灣民俗圖繪」中，立石鐵臣展示的不僅僅是具有使用者、製作者的民俗工藝，如「竹の搖籃」的搖籃和嬰兒³⁶、「柴屨の仕事場にて」（柴屨工廠）的柴屨和製屨女³⁷、或者「抽籤仔」的籤筒和卜者³⁸，更多的是台灣百姓的生活群像，如「飯店」³⁹、「老歲仔閑談」⁴⁰、「揀茶」⁴¹等等。這些有「人氣」的民俗圖像，顯現出這些民俗是屬於圖像中的這群人，而讓民俗之民具有清楚的「常民」形貌。即便

³⁶ 立石鐵臣，〈民俗圖繪（十六）：竹の搖籃〉，《民俗臺灣》3卷1號（1943年1月），頁30。

³⁷ 立石鐵臣，〈民俗圖繪（十四）：柴屨の仕事場にて〉，《民俗臺灣》2卷9號（1942年9月），頁16。

³⁸ 立石鐵臣，〈民俗圖繪（十七）：抽籤仔〉，《民俗臺灣》3卷2號（1943年2月），頁27。

³⁹ 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（二）：飯店〉，《民俗臺灣》1卷2號（1941年8月），頁34。

⁴⁰ 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（八）：老歲仔閑談〉，《民俗臺灣》2卷3號（1942年3月），頁31。

⁴¹ 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（六）：揀茶〉，《民俗臺灣》2卷1號（1942年1月），頁25。

如此，這些圖像的常民仍然具有召喚普通百姓的風險，藉由這些民俗讓普通百姓自我認定為這種生活的擁有者，而泯除了不同人所具有的差異性，成為大寫的「常民」。然而，在「臺灣民俗圖繪」中，我們看到立石鐵臣對於台灣民俗以及台灣人所關注的特殊之處：在「老歲仔冬姿」中⁴²，所呈現的不僅僅是一種型態的「老歲仔」，而是具備著各種樣貌：貧困的、富裕的、疲憊的、悠閒的……；在〈「トウシヤ」〉（人力車）中⁴³，則是苦力的車夫、穿著高檔皮鞋的乘客、以及只能倚賴步行的背負嬰兒的母親和提菜的婦女；抑或是在「路邊攤」中各種階級、職業、教養不同的食客。在立石鐵臣的民俗圖像裡，並不是一群類似、均質化的常民，而是各式各樣、不同樣貌的普通百姓。這種多樣化、差異性的表現顯現出普通百姓的實際樣貌，使他們是以不同的個體而呈現著，而無法再簡單地被類歸為「常民」。立石鐵臣無疑真正地發現到「台灣人」。

三、金關丈夫與松山虔三

《民俗臺灣》中對於台灣民俗的圖像紀錄，除了立石鐵臣的木刻版畫與插畫之外，就是松山虔三的攝影。松山虔三的攝影不僅出現在金關丈夫所主導的「民藝解說」，也以聯作的方式對於台灣風俗／風情以及建築環境進行記錄。或許是因為金關丈夫強調的科學精神所趨，松山虔三的攝影，因為具有能夠如實記錄的特質，可以建立對民俗完整資料保存的功能而廣泛利用。所以相對於金關丈夫的「民藝解說」鎖定在民俗工藝，以及立石鐵臣的「臺灣民俗圖繪」聚焦在艋舺的日常生活，松山虔三的攝影則含括各式各樣的主題，包括祭典儀式、器具、風景、建築、原住民生活、工藝製法，甚至墓碑和古柱。但是松山虔三的攝影並不僅僅記實而已，從他對於拍攝物的處理中，經常可以看到一種分組歸類的科學作法，以作為對現象的規律探索之根據，如他在第3卷第10號中的〈路地〉⁴⁴，即分別對於台北淡水街、大稻埕、文山郡石碇庄、萬華、新竹市、台中鹿港街及霧峰庄

⁴² 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（八）：老歲仔冬姿〉，《民俗臺灣》2卷3號（1942年3月），頁30。

⁴³ 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（十一）：トウシヤ〉，《民俗臺灣》2卷6號（1942年6月），頁29。

⁴⁴ 松山虔三，〈グラフ：路地〉，《民俗臺灣》3卷10號（1943年10月），頁24-25夾頁1-3。

等地的小巷弄進行多幅拍攝，提供一種可以進行比較的依據。同樣地，如第3卷第2號的〈鋪道〉⁴⁵、第3卷第5號的〈燒金爐〉⁴⁶等作品也是如此，都是松山虔三到台灣各地所進行的記錄整理。這種科學式的思維明顯符合日本「写真」的意涵。

如果將攝影視為一種科學技術，松山虔三在《民俗臺灣》中所扮演的角色，就不僅僅是一個影像紀錄者而已。《民俗臺灣》作為日本建立台灣民俗資料的刊物，雖然可以視為是出自於一種正視台灣社會的人文思考，以及企圖保留被現代化及皇民化衝擊而可能消逝的台灣民俗的感性情懷而產生，但基本上是難以規避其具有「利於治台方策」的意識型態存在。然而，綜觀刊物內的文章，許多都無法建構可比較性的資料。松山虔三的分類式照片卻補足了這一點，讓散亂的資料形成系統性的資訊，為「台灣民俗」建立起一種可比較的基準，《民俗臺灣》因此在某個程度上可以與日本民俗研究產生一種「科學式」的接軌。這個接軌其實呼應了柳宗悅民藝論的核心：讓日本「邊陲」的民間用品納入主流的日本文化之中。事實上，在這本發行不到四年的刊物中，竟然刊登了四百一十多張照片，並且是以特殊的紙張印製以突顯相片本身「如實呈現」的特質⁴⁷，可見整個《民俗臺灣》編輯群對於照片的重要性都有普遍的共識，而這或許正是因為照片能夠為《民俗臺灣》所建立的實用價值及科學價值。就這點來看，雖然就張文薰的分析，金關丈夫的編輯走向是試圖迴避與日本民俗學進行一種系譜性的比較⁴⁸，而拒絕讓台灣民俗學「類型化」，但就他允許松山虔三分類照片的作法，我們可以視為是具有將台灣民俗納入一種科學系統的意義存在。換句話說，金關丈夫並不排斥讓台灣民俗與日本民俗之間進行一種科學式，或者更清楚地說，人類學式的比較，而不是日本民俗學式的比較⁴⁹。不可否認，這個立場與他的人類學背景有很大的

⁴⁵ 松山虔三，〈鋪道〉，《民俗臺灣》3卷2號（1943年2月），頁24-25夾頁1-3。

⁴⁶ 松山虔三，〈寫真說明：燒金爐〉，《民俗臺灣》3卷5號（1943年5月），頁24-25夾頁1-3。

⁴⁷ 《民俗臺灣》的照片，全部以夾頁方式呈現，沒有編列頁碼，原因應該在於當時的印刷技術無法克服編排與紙質差異的問題。但是寫真頁的空白處都會出現文字說明，以加強前後文的閱讀與連結。

⁴⁸ 張文薰，〈帝國邊界的民俗書寫：戰爭期在台日人的主體性危機〉，《臺灣文學研究叢刊》第20期（2017年2月），頁119-120。

⁴⁹ 金關丈夫的想法，參閱編輯部，〈座談會、柳田國男氏を圍みて、大東亞民俗學の建設と「民俗臺灣」の使命〉，《民俗臺灣》3卷12號（1943年12月），頁2-15。

關聯，畢竟照片具有將抽象轉為具體可見的能力，有助於將事物分類和比較，而符合早期人類學追求真實和量化的科學式思維。金關丈夫的「民藝解說」採用松山虔三的照片而非立石鐵臣的圖例可以說明這一點。

然而，主導雜誌攝影走向的金關丈夫和松山虔三，對於如何以攝影來呈現台灣民俗的態度卻有極大的差異。這裡可以從《民俗臺灣》中兩種不同照片的分析得知。在「民藝解說」中的照片，雖然主要拍攝者是松山虔三，但實際主導者卻是金關丈夫。就如前述，「民藝解說」中的照片都是去背景，讓拍攝物的樣貌可以單純地展現。但是這裡要提問的是，將物從它日常所在的環境移離的意義為何？除了上述所說的科學精神的考量外，物與環境的脫節可以視為對於物的使用的漠視。一般對於物的認識來自於物與周遭環境的連結，後者則決定了物的使用方式。如一根棍子的意義為何，必須視其使用情境才能決定：它可以作為曬衣用的「曬衣棍」，可以作為支撐身體的「拐杖」，也可以作為防身用的「武術棍」。將物移開環境的作法，無疑讓物失去了使用價值，導致物成為展示品，或者說，如標本一般的存在，可進行分類和比較之用。

但是值得注意的是，「民藝解說」中的物，並非單純作為展示品或科學樣本，金關丈夫更試圖導入藝術性。除了去背景讓物突顯自身的作法以外，金關丈夫更特意透過讓物件的擺設和布光的方式，企圖讓物具有美感的造型、質感與花紋能清楚地展現。以第4卷第12號的「民藝解說」為例，專欄介紹的民間器具是「赤繪皿」⁵⁰，拍攝的方式是由上而下的鳥瞰式拍攝。這種拍攝方式允許器皿上的花樣和文字都能清楚的顯現，而讓讀者感受到器皿的裝飾之美，但相對地，讀者所看到的只是平面的切面，完全無法掌握這個器皿的實際樣貌，如器皿的高度多寡和底部的形狀等等。事實上，在「民藝解說」中許多所展示的物，都只是呈現物被評價為「美」的部份（包括造型、紋理、質感、裝飾等等），物本身所具有的完整性因此被剝奪，或者被掩蓋。就如第4卷第3號「民藝解說」中的「茶碗」⁵¹，雖然拍攝方式是正面略上的角度拍攝，可以看出茶碗是具有內在凹面、可以盛裝

⁵⁰ 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：赤繪皿〉，《民俗臺灣》4卷12號（1944年12月），頁24-25夾頁4。

⁵¹ 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：茶碗〉，《民俗臺灣》4卷3號（1944年3月），頁24-25夾頁4。

茶水的器具，但透過特殊的打光處理，茶碗所呈現的是碗面由亮到暗的美麗漸層，被這種美感所炫惑的讀者無疑會對於茶碗原來的特性視而不見。

嚴格來說，這種將物「藝品化」的拍攝手法其實與日本傳統攝影所標榜的科學精神與實用性有所差異。在「民藝解說」中的物，大多並非以正面的方式拍攝（以突顯其造型和肌理），且輔以對比強烈的光影，因此導致讀者無法清楚掌握物的原貌，換句話說，這些物的圖像不易作為分析之用。以第 2 卷第 4 號「民藝解說」中的〈「草鞋」〉⁵²，對比第 4 卷第 10 號中由松山虔三負責的「下駄」圖文集⁵³，兩者都是以去背景的方式處理，但前者是以俯角拍攝以 45 度角擺設的草鞋，以清楚展現草鞋所具有的美麗圖樣和紋理，後者則是以上下斜側各種角度的拍攝來展現木屐的型態。兩者相較，可以發現前者所強調的是物的美感，而後者則是力求再現物的本來面貌。更進一步來說，前者的物被攝影賦予一種「靈光」，而與讀者產生不可逾越的距離，後者的物則在切離所屬的環境之後，而產生一種普遍性，讓所有讀者都可以擁有。

然而，為何在同一本雜誌的兩組照片群形成兩種不同對民俗物品的思考？一個簡單的思考來自於兩位主導者的差異。就如前述，金關丈夫是一位涉獵廣泛的學者，除了從事人類學、考古學、民俗學及解剖學的教學及研究外，也曾以林熊生為名發表偵探小說。值得注意的是，他也在西川滿的《文藝臺灣》中，對西方美術作品撰寫藝術評論。基於他所具有的這種美學素養，我們很難不將他在「民藝解說」中對物的展示透過一種文化階級的角度來思考，因為這些物以攝影手法所展現的樣態，正有如西方名畫一般與民眾保持距離，且需要「專家學者」的說明和指導來橋接兩者間的鴻溝。

以相同的方式來思考松山虔三。如果從日本傳統「写真」的角度出發，攝影本質上是科學且實用的，所關注的是讓物能夠如「實」地再現，以建立具有普遍性的完整圖像資料，讓讀者依此可以準確地把握物的型態和樣貌。換句話說，這種從科學性及實用性出發的攝影，是意圖將讀者設定為使用者。這種基於「写

⁵² 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：草鞋〉，《民俗臺灣》2 卷 4 號（1942 年 4 月），頁 28-29 中間夾頁 1。

⁵³ 松山虔三，〈下駄〉，《民俗臺灣》4 卷 10 號（1944 年 10 月），頁 24-25 夾頁 1-8。

真」出發的立場，使松山虔三主導的攝影無法認同金關丈夫的「藝術」取向，而是接近一種屬於使用者的「科學」照。然而，在《民俗臺灣》中他所負責「圖像（グラフ）解說」專欄的民俗照片裡，物也經常以另一種樣貌呈現。照片中依然以民間物品為主題，但是這些物的面貌既不同於金關丈夫的「藝術化」，也異於作為資料採集之用的科學紀錄。首先最明顯的，是這些照片經常是在物的使用環境中拍攝，如第 4 卷第 12 號的「水車」⁵⁴，即是松山虔三到當時台中州的鄉村實地拍攝而得的。其次，物的呈現經常不是以單一物的表現，而是與其他物構成系列性的組合，如第 2 卷第 4 號中的「斗笠」⁵⁵，就不是只有對斗笠本身的拍攝，而是與原料竹子、竹椅、製作工坊、斗笠的囤積等等照片並置，構成一種圍繞在物品斗笠的影像組合。又如第 3 卷第 11 號的「臺南孔子廟の樂器」⁵⁶，其構成就是孔廟中所有樂器的照片組合。最後，物的呈現經常伴隨著人的存在，包括人對於物的生產與使用，與「民藝解說」中物與人刻意保持距離的作法迥異。如第 2 卷第 4 號中編竹工人的「竹細工の村」⁵⁷。從這三點可以發現，松山虔三在他的照片中，所試圖再現的是物作為常民的日常用品在生活中存在的各種脈絡，包括使用者或製造者、與其他物的關聯，以及物被使用或製造的環境。這些照片所代表的是一種平民生活的照片，或者說，是一種可類歸為「平民藝術」的照片，而對立於金關丈夫的「高級藝術」照，以及松山虔三基於「写真」立場所拍攝的「科學」照。

由於金關丈夫和松山虔三都受到柳宗悅的影響頗深，因此如果從柳宗悅的民藝論來思考，我們可以說，金關丈夫關注的是民藝的藝術性，而松山虔三則著重在民藝的工藝性。但是事實上，如果就松山虔三在《民俗臺灣》中的所有照片來分析，他的作品始終在「科學」及「藝術」兩極間擺盪（這或許正是攝影的本質），所以他的作品除了有曇花從開放到凋謝的全紀錄，如第 3 卷第 8 號的「月下美

⁵⁴ 松山虔三，〈水車〉，《民俗臺灣》4 卷 12 號（1944 年 12 月），頁 28-29 中間夾頁 1-3。

⁵⁵ 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈グラフ説明：竹細工の村〉，《民俗臺灣》2 卷 4 號（1942 年 4 月），頁 28-29 中間夾頁 4。

⁵⁶ 松山虔三寫真、西田豐明解說，〈臺南孔子廟の樂器〉，《民俗臺灣》3 卷 11 號（1943 年 11 月），頁 24-25 夾頁 1-3。

⁵⁷ 同註 55，頁 28-29 中間夾頁 1-3。

人」⁵⁸的科學性照片，也有如第 1 卷第 3 號「夏日三題」⁵⁹的左方那幅描繪大稻埕寫意風情的藝術性照片，但如果說科學的照片是受到日本「写真」傳統的影響，那屬於平民藝術的照片的淵源何在？相對於《民俗臺灣》中的其他主要人物，包括池田敏雄、金關丈夫、立石鐵臣等人，他們的生平都有詳細的紀載，而松山虔三的身世和經歷卻宛如迷霧一般。以目前所收集到的資料來看，松山虔三來台灣的原因是由於他試圖逃避徵兵，改名之後至台灣發展。松山虔三的攝影生涯在抵台前就已開始，而據池田敏雄的女兒池田麻奈指出，松山虔三在日本曾參加「無產階級攝影師同盟」。抵台之後，松山虔三就以攝影師的身分開展他記錄台灣的工作。從這些為數不多關於他的資料來看，值得注意的是松山虔三個人所加入的「無產階級攝影師同盟」，這個同盟屬於「日本無產階級文藝聯盟」的一分子，聯盟聚集文學、戲劇、音樂、美術等各方面的革命藝術者，目的是在推動無產階級文化運動。因此，如同樣是聯盟成員的小林多喜二，以《蟹工船》的文學作品來描寫無產者的生活，基於同樣的精神和意識，松山虔三的作品會朝向以描繪平民生活出發的「平民藝術」就不令人意外。

然而，基於這種「無產階級」意識的角度，我們有必要進一步檢視松山虔三的作品，以藉此掌握他對於《民俗臺灣》這本雜誌所持的立場。除了以物出發對於平民日常生活進行一種系列性或系統性的觀照外，松山虔三有不少作品是針對作為動態事件的民俗儀式所拍攝的，如第 1 卷第 1 號的「城隍祭」⁶⁰、第 1 卷第 6 號的「日食魴艸風俗」⁶¹、第 2 卷第 3 號中的「弔祭」⁶²、第 3 卷第 7 號的「大龍峒の雨乞」等⁶³。在這種民俗儀式的照片中，所呈現的不是一種穩定性的生活風貌，而是瀰漫著一種緊張不定的氛圍。以「城隍祭」為例，編排是以一張在煙霧繚繞的香爐中插香的畫面，搭配五幅眾人擁簇的遶境照片，呈現出祭典的紛亂

⁵⁸ 松山虔三，〈グラフ：月下美人〉，《民俗臺灣》3 卷 8 號（1943 年 8 月），頁 24-25 中間夾頁 1-3。

⁵⁹ 松山虔三，〈グラフ：夏日三題〉，《民俗臺灣》1 卷 3 號（1941 年 9 月），頁 24-25 夾頁 1-3。

⁶⁰ 松山虔三，〈城隍祭〉，《民俗臺灣》1 卷 1 號（1941 年 7 月），頁 24-25 中夾頁 1-3。

⁶¹ 松山虔三寫真、池田敏雄解說，〈グラフ説明：日食魴艸風俗〉，《民俗臺灣》1 卷 6 號（1941 年 12 月），頁 28-29 中夾頁 1-3。

⁶² 松山虔三，〈弔祭〉，《民俗臺灣》2 卷 3 號（1942 年 3 月），頁 28-29 中夾頁 1-3。

⁶³ 松山虔三，〈グラフ：大龍峒の雨乞〉，《民俗臺灣》3 卷 7 號（1943 年 7 月），頁 24-25 中間夾頁 1-3。

喧鬧。而在「日食艋舺風俗」中，則是以老婦的虔誠跪拜、孩童無人控制的嬉鬧、大人對天空的等待凝視以及搭配廟宇剪影效果的灰暗天空等照片，呈現一種日蝕造成的焦躁不安。

對於松山虔三的民俗相片中的動態性以及感受性，一個理解的方式是從《民俗臺灣》對於民俗的態度問題來著手。就如同金關丈夫在編輯宣言指出，《民俗臺灣》的出現是因為對於皇民化造成台灣民俗消失的憂心，因此《民俗臺灣》在開始的初衷可以視為對於統治者某種程度的反動，而這點無疑與松山虔三的無產階級意識相互契合。松山虔三試圖捕捉這種潛伏的反動，而在《民俗臺灣》中對於祭典儀式中動態不穩定和不受控制的情緒張力的紀錄即是這種企圖的具象化。以「城隍祭」這個祭典為例，松山虔三的照片裡，不管是煙霧繚繞的香爐，或是萬頭攢動的香客和信徒，都給人一種不穩定、失序的感受。相對於其他作為日常生活一部分的民俗，祭典卻是與日常生活脫節。祭典就如同巴赫汀（M. M. Bakhtin）的「嘉年華」，原有的階層關係在祭典中被反轉，下層模仿上層，凡俗模仿神明，就如同「城隍祭」第一張照片裡女童扮演神明一般，所有的教條跟階級都被暫時擱置，而社會生活中的界隔和區分也在其中被模糊化。

如此一來，我們得以看到松山虔三對於民俗之民的思考。如果民俗僅僅是依照常規所遵行的「日常」行為，就如「民藝解說」中的器物一般，成為被類規化的對象，民俗之民——遵行民俗與擁有民俗之人——也因此只能作為一種均質的整體，「常民」。民俗的問題即在於此，一旦將它只是以一種常規視之，成為一種穩定「理想」的形象，這種可見反而隱藏了所有的不可見，人民之間的差異、邊緣化都被統一的民俗形象所泯除。松山虔三對於民俗所記錄的照片，強調的並非在於民俗中的行為規範，而是著重在置於民俗中的人的各種情緒和感受：惶恐、嬉鬧、虔誠、噪動。這種對於情緒和感受的強調，讓被常規所覆蓋的各種差異得以浮現，突顯出「常民」中的不穩定與不完全。透過松山虔三的照片，我們得以發現真正的常民。

四、小結：難忘的人們

透過上述對於金關丈夫、立石鐵臣及松山虔三者人所負責圖像專欄的分析比較，可以發現三人的編輯風格，因為其背景和對民俗的理解而有所差異，也反映出他們對於民俗之民的不同認識。然而，我們必須注意到，儘管三人對「民」的思考，都在於對抗日本皇民化運動所企圖建構的大寫人民「日本人」，而提出以「常民」為核心的小寫人民策略，雖然作法迥異，但是他們作為日本人，即便他們作為日本人的良心，我們也不應該天真地將他們等同台灣人來思考。換句話說，在思考他們對於民俗以及民俗之民的想法時，我們必須認識到他們是「日本殖民地台灣的日本人」，一群在當時邊陲之地台灣的日本人。《民俗臺灣》的產生，或許正是因為置身於邊陲的他們，才有能力抗拒對於中心「日本」的全然接受，但是如同他們作為日本人的身分是不可動搖的，所以他們的接受和抵抗必然是某種妥協的結果。三者圖像專欄所顯現的即是這種妥協。

妥協預設著一種共識的存在，也就是處於中心日本與邊陲台灣兩地的日本人必然具有某種一致的想法，《民俗臺灣》這樣與皇民化運動相左、企圖保存台灣民俗的刊物才得以產生和維持。川村湊提出「大東亞民俗圈」的意義即在於此：一種將民俗視為一種統治策略而賦予民俗保存正當性的共識。對於《民俗臺灣》的編輯群們，這種思維並非無法接受，與其將此視為一種信念，不如視為企圖保存台灣民俗而被迫接受的訴求，他們的圖像專欄所顯示的某種抗拒性即可說明這一點，反對將台灣人視為「日本人」，至少不是中心日本所建構的「日本人」。如此一來，中心日本與邊陲台灣兩地的共識就不在於「大東亞民俗圈」，而是對於民俗的保存，或者說透過民俗保存所持續的對「常民」的想像和渴望。

為什麼「常民」的維持對於中心日本和邊陲台灣都如此重要？這裡先舉兩個針對柳田國男的「常民」的討論。一是村井紀對於柳田國男發現「常民」的溯源⁶⁴。

⁶⁴ 此部分論點主要取自於富山一郎 (Tomiyama Ichiro) 的“On Becoming ‘a Japanese’: The Community of Oblivion and Memories of the Battlefield”, *The Asia-Pacific Journal*, vol. 3, no. 10 (2005), pp. 1-14. 一文對於村井紀論述的討論。村井紀在他的《南島イデオロギーの発生：柳田國男と植民地主義》(東京：福武書店，1992年)一書中，對於柳田國男有諸多批評，認為柳田的主張是一種帝國主義的承繼，富山一郎一文則專注在村井紀所探討的柳田國男「常民」的起源。

村井紀認為柳田國男對於常民的思考，決定在他生命中的兩個重要時點⁶⁵。第一個時點是柳田在日本兼併韓國期間擔任官員的時候，他見證了在關東大地震的餘殃中韓國人被屠殺的慘況，因為無法將帝國主義的暴力吸納入他對「日本人」的建構論中，而搭飛機遠離。第二個時點是他至飛行的終點南島，而重新認識「南島」的時候。他視南島為「療癒之地」，而島民們作為不同於日本人的他者，則是能夠被教化及重塑，成為可以被認同的「日本人」。這種「新日本人」自然不是被帝國主義所制約的人們，也就是習慣於暴力的人們，而是未被暴力所汙染的人們，他們可能是原初的日本人，或者是未來的日本人，但絕非現在的日本人。村井紀將這種「新日本人」視為常民。他認為，柳田國男的常民是在對現實，也就是對帝國主義的暴力無法承受而逃離之後，這個常民才能被發現。或者說，常民是在帝國主義的暴力被「忘卻」之後才得以存在⁶⁶。以佛洛伊德的話來說，常民即是對於暴力記憶壓抑或「忘記」後的產物。

值得注意的是，村井紀將兩個時點的連結，將常民的構成納入了複雜的時空關係：首先是關東之於南島，其次是現在之於過去／未來。前者指的是暴力所統御的中心與暴力未能完全控制的邊陲，後者則是當下的人們與過去或未來的人們。柳田國男必須經過空間和時間的跨越，才能發現「常民」。在這裡，我們可以將空間視為一種造成權力控制鬆動的原因，導致時間也隨之變異，形成一種真實與想像的對應，或者說，一種外部與內部的對應，這正好呼應對於「常民」的第二種理解方式：柄谷行人對於柳田國男「常民」的解讀。

在他的《日本近代文學的起源》一書中，柄谷行人指出，柳田國男的常民不應該視為「普通百姓」，而是作為風景的人們⁶⁷。柄谷行人認為這是柳田國男放棄平民或農民的稱謂，而改以常民稱之的原因。要了解柄谷行人的論點，有必要從

⁶⁵ 村井紀，《南島イデオロギーの発生：柳田国男と植民地主義》（東京：福武書店，1992年），頁33-34。

⁶⁶ 村井紀在他的書中，並沒有清楚地指出對於暴力的忘卻導致常民的發現，但在富山一郎的文中，則透過對村井紀論點的爬梳，給予兩者肯定的連結。見富山一郎，"On Becoming 'a Japanese': The Community of Oblivion and Memories of the Battlefield", *The Asia-Pacific Journal*, vol. 3, no. 10 (2005), p. 2.

⁶⁷ 柄谷行人著，吳佩珍譯，《日本近代文學的起源》（台北：麥田，2017年），頁50。

他的風景論出發⁶⁸。對他來說，國木田獨步的〈難忘的人們〉首先揭示了「風景」的出現，因為國木發現了作為風景的人們，一群忘卻也無妨，但卻無法忘卻的人們。換言之，這些人們，以及他們所構成的風景，其實是無關緊要的，可以被忽視的，但卻成為難以忘懷的人們／風景。柄谷行人認為這即是風景的發現。柄谷行人以繪畫為例，在過去雖然有以風景入畫的畫作，即山水畫，但這類畫作中的風景與其是實際的風景，不如說只是一種風景的概念，而風景的發現則反轉了這個認識，讓眼前的風景得以成為繪畫的對象。柄谷行人依此連結柳田國男的民俗學，認為柳田國男對於民俗的考察就如風景的發現一般，讓過去被忽視的人們重新進入視野之中。

就這個角度來看，風景的發現等同於常民的發現，讓被遺忘的人們成為難忘的人們，但問題在於這些人為何不同於平民或農民呢？柄谷行人的解釋在於後者屬於指稱具體對象的語彙。換言之，常民反而是一種基於想像的稱謂。柄谷行人在此提出了一個複雜的內面翻轉。他認為這些在眼前實際存在的人們，只有對於周遭外在事物漠不關心的「內在之人」(inner man)才得以發現。因為只有對於這些人們的漠不關心，他們才能真正存在於外部，而能客觀地成為作為內在之人的感知主體的對應對象。外部與內在的全然對立，促使了內在之人成為獨自存在的觀察者，而外部的人們，因為內在之人的「漠不關心」，只是成為內在中的形象，一種想像的人們。因為這是內在之人所構成的想像，一種烏托邦的形象，所以自然是難忘的人們，而這即是常民的被發現。

因此，居於外部的常民之所以難忘，不是因為對於外部的關心，相反地，是因為對於外部的排除，才得以發現常民。柄谷行人認為其原因在於外部的創傷挫折。將村井紀和柄谷行人兩者的「常民論」對照，可以發現雖然他們分析的取徑有所不同，但都是基於將外在的暴力「排除」，讓常民得以產生。簡言之，當外部的暴力越嚴重，排除外部的欲望也越強烈，導向內在的趨力越大，常民這種烏托邦的形象就越容易浮現。這裡必須強調的是，不論是村井紀或柄谷行人，儘管都是以個別作者（柳田國男或國木田獨步）的生平或作品來說明，但這種常民的

⁶⁸ 柄谷行人對於「風景論」的論述，參見註 67，頁 21-52。

發現，卻絕非限於個人的主張，而是作為一種整體的論述系統來思考。換言之，村井紀和柄谷行人兩人的主張，指的是因為政治暴力和威脅，創造一種從外在世界的集體性退縮，重新將外在世界視為一種無關緊要的風景或人們。

以此來思考《民俗臺灣》。《民俗臺灣》創刊於1941年7月，這個時期之前日本已經與中國進行長年的戰爭，在資源不足的情況下，1939年開始了物質配給制。現實中日益嚴峻的政治威權及戰爭威脅，就如同柳田國男所面對的創傷挫折一般，自然形成一種對於這種暴力現實的逃避氛圍。不同於柳田國男必須離開作為中心的日本飛往邊陲的南島來尋找療癒之地，處於台灣的金關丈夫等人本身就置身於邊陲之地。作為在台日人，一方面他們能敏銳地感受到來自日本因為戰爭趨於嚴峻而產生的現實壓力，一方面卻能在台灣的日常生活中尋求喘息之處，而找到某種內在的烏托邦。雖然不同的編輯因為他們獨特的背景和能力，對於這種內在有不同的詮釋，造就出金關丈夫的藝術民藝、立石鐵臣的日常民俗，以及松山虔三的工藝或祭典攝影等具有不同偏向的民俗圖像。但是不可否認，正是因為這種對於內在追求的共識，促使他們能合力促成《民俗臺灣》的成形。《民俗臺灣》的價值和意義，就在於透過民俗保存來維持台灣這個療癒之地，以對抗「皇民化運動」，一種對內在的威脅⁶⁹。基於此，對金關丈夫等人來說，《民俗臺灣》所指向的人們，是真正的「常民」，是他們難忘或認同的人們。可以說，這群常民是台灣人，也不是台灣人，因為對編輯們來說，常民只能存在於他們內心，是他們想像中的難忘之人。

⁶⁹ 無法抵抗時局的影響，戰爭末期的《民俗臺灣》內容也出現明顯變化。立石鐵臣的「臺灣民俗圖繪」專欄在3卷12號（1943年12月）開始停止。松山虔三在4卷9號（1944年9月）以愛國少女「沙鷺」作為主題拍攝一系列南澳山地風情、4卷11號（1944年11月）以台灣東部的內地人移民村作為拍攝主題，迥異於他在該刊的其他攝影作品。而《民俗臺灣》的最後兩期5卷1號（1945年1月）、5卷2號（1945年2月）則停止了所有的圖像專欄，主要以文字為主。然而，在1945年仍堅持做完兩期的《民俗臺灣》，傳達了日本編輯群對於這本刊物的執著，也帶出他們的民俗研究在戰爭期政治性的一體兩面：被控制／反控制，或許亦是這些邊緣的在台日本人透露出內心渴望烏托邦的決意。

參考書目

一、專書

- 川村湊，《「大東亜民俗学」の虚実》（東京：講談社，1996年）。
- 吉奧喬·阿甘本（Giorgio Agamben）著，趙文譯，《無目的的手段：政治學筆記》（鄭州：河南大學出版社，2015年）。
- 村井紀，《南島イデオロギーの発生：柳田国男と植民地主義》（東京：福武書店，1992年）。
- 近藤正己著，林詩庭譯，《總力戰與臺灣：日本殖民地的崩潰》（台北：臺大出版中心，2014年）。
- 邱雅芳，《帝國浮夢：日治時期日人作家的南方想像》（台北：聯經，2017年）。
- 柳田國男，《定本柳田國男集 第二十五卷》（東京：筑摩書房，1964年）。
- 柳宗悅著，徐藝乙譯，《工藝文化》（桂林：廣西師範大學出版社，2011年）。
- 柄谷行人著，吳佩珍譯，《日本近代文學的起源》（台北：麥田，2017年）。
- 荊子馨著，鄭力軒譯，《成為「日本人」：殖民地臺灣與認同政治》（台北：麥田，2006年）。
- 益田勝実編，《柳田國男》（東京：筑摩書房，1965年）。
- 福田亞細男著，於芳、王京、彭傳文譯，《日本民俗學方法序說：柳田國男與民俗學》（北京：學苑，2010年）。
- 韓瑞屈·沃夫林（Heinrich Wölfflin）著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》（台北：雄獅美術，1987年）。
- 藤井省三、黃英哲、垂水千惠編，《台湾の「大東亜戦争」—文学・メディア・文化》（東京：東京大学出版会，2002年）。
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: NLB, 1973).

二、期刊論文

三尾裕子，〈以殖民統治下的「灰色地帶」做為異質化之談論的可能性——以《民俗臺灣》為例〉，《臺灣文獻》55卷3期（2004年9月），頁25-61。

池田麻奈，〈「植民地下台湾の民俗雜誌」解題〉，《台灣近現代史研究・池田敏雄氏追悼記念特集》第4號（1982年10月），頁109-120。

邱雅芳，〈立石鐵臣的考現臺灣：以《民俗臺灣》作為分析場域〉，《臺灣風物》69卷1期（2019年3月），頁105-144。

張文薰，〈帝國邊界的民俗書寫：戰爭期在台日人的主體性危機〉，《臺灣文學研究彙刊》第20期（2017年2月），頁107-132。

Tomiyama, Ichiro, "On Becoming 'a Japanese': The Community of Oblivion and Memories of the Battlefield", *The Asia-Pacific Journal*, vol. 3, no. 10 (2005), pp. 1-14.

三、雜誌文章

立石鐵臣，〈民俗圖繪（十三）：鶯歌の製陶工房〉，《民俗臺灣》2卷8號（1942年8月），頁35。

立石鐵臣，〈民俗圖繪（十四）：柴屐の仕事場にて〉，《民俗臺灣》2卷9號（1942年9月），頁16。

立石鐵臣，〈民俗圖繪（十六）：竹の搖籃〉，《民俗臺灣》3卷1號（1943年1月），頁30。

立石鐵臣，〈民俗圖繪（十七）：抽籤仔〉，《民俗臺灣》3卷2號（1943年2月），頁27。

立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（二）：飯店〉，《民俗臺灣》1卷2號（1941年8月），頁34。

立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（六）：揀茶〉，《民俗臺灣》2卷1號（1942年1月），頁25。

- 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（八）：老歲仔冬姿〉，《民俗臺灣》2卷3號（1942年3月），頁30。
- 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（八）：老歲仔閑談〉，《民俗臺灣》2卷3號（1942年3月），頁31。
- 立石鐵臣，〈臺灣民俗圖繪（十一）：トワシヤ〉，《民俗臺灣》2卷6號（1942年6月），頁29。
- 松山虔三，〈城隍祭〉，《民俗臺灣》1卷1號（1941年7月），頁24-25中夾頁1-3。
- 松山虔三，〈グラフ：夏日三題〉，《民俗臺灣》1卷3號（1941年9月），頁24-25夾頁1-3。
- 松山虔三寫真、池田敏雄解說，〈グラフ説明：日食艋舺風俗〉，《民俗臺灣》1卷6號（1941年12月），頁28-29中夾頁1-3。
- 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：燭臺〉，《民俗臺灣》2卷1號（1942年1月），頁28。
- 松山虔三，〈弔祭〉，《民俗臺灣》2卷3號（1942年3月），頁28-29中夾頁1-3。
- 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：草鞋〉，《民俗臺灣》2卷4號（1942年4月），頁28-29中間夾頁1。
- 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈グラフ説明：竹細工の村〉，《民俗臺灣》2卷4號（1942年4月），頁28-29中間夾頁1-4。
- 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：玻璃缸と水缸仔〉，《民俗臺灣》2卷7號（1942年7月），頁24。
- 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：染附中皿〉，《民俗臺灣》2卷9號（1942年9月），頁24。
- 松山虔三寫真、金關丈夫解說，〈民藝解說：木匙〉，《民俗臺灣》2卷11號（1942年11月），頁24。
- 松山虔三，〈鋪道〉，《民俗臺灣》3卷2號（1943年2月），頁24-25夾頁1-3。
- 松山虔三，〈寫真説明：燒金爐〉，《民俗臺灣》3卷5號（1943年5月），頁24-25夾頁1-3。

松山虔三，〈グラフ：大龍峒の雨乞〉，《民俗臺灣》3卷7號（1943年7月），頁24-25 中間夾頁 1-3。

松山虔三，〈グラフ：月下美人〉，《民俗臺灣》3卷8號（1943年8月），頁24-25 中間夾頁 1-3。

松山虔三，〈グラフ：路地〉，《民俗臺灣》3卷10號（1943年10月），頁24-25 夾頁 1-3。

松山虔三寫真、西田豐明解説，〈臺南孔子廟の樂器〉，《民俗臺灣》3卷11號（1943年11月），頁24-25 夾頁 1-3。

松山虔三寫真、金關丈夫解説，〈民藝解説：茶碗〉，《民俗臺灣》4卷3號（1944年3月），頁24-25 夾頁 4。

松山虔三，〈下駄〉，《民俗臺灣》4卷10號（1944年10月），頁24-25 夾頁 1-8。

松山虔三寫真、金關丈夫解説，〈民藝解説：赤繪皿〉，《民俗臺灣》4卷12號（1944年12月），頁24-25 夾頁 4。

松山虔三，〈水車〉，《民俗臺灣》4卷12號（1944年12月），頁28-29 中間夾頁 1-3。

渡邊毅寫真、金關丈夫解説，〈民藝解説：香爐〉，《民俗臺灣》3卷5號（1943年5月），頁24。

編輯部，〈座談會、柳田國男氏を圍みて、大東亞民俗學の建設と「民俗臺灣」の使命〉，《民俗臺灣》3卷12號（1943年12月），頁2-15。

四、電子媒體

國立臺灣文學館線上資料平臺，（來源：<https://db.nmtl.gov.tw/Site4/s3/journalinfo?jno=023>，2022年11月3日）。

國立政治大學圖書館《民俗臺灣》數位典藏，（來源：<http://da.lib.nccu.edu.tw/ft/?m=2201>，2022年11月3日）。