

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫 成果報告
 期中進度報告

曾文溪下游(古台江內海)陣頭儀式的宗教功能研究：

儀式的「治理性」與儀式的「身體化」

計畫類別： 個別型計畫 整合型計畫

計畫編號：NSC 100-2628-H-343 -002 -MY3

執行期間：100 年 8 月 1 日至 103 年 7 月 31 日

執行機構及系所：南華大學應用社會學系

計畫主持人：齊偉先

共同主持人：

計畫參與人員：

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)： 精簡報告 完整報告

本計畫除繳交成果報告外，另須繳交以下出國心得報告：

赴國外出差或研習心得報告

赴大陸地區出差或研習心得報告

出席國際學術會議心得報告

國際合作研究計畫國外研究報告

處理方式：除列管計畫及下列情形者外，得立即公開查詢

涉及專利或其他智慧財產權， 一年 二年後可公開查詢

中 華 民 國 103 年 10 月 25 日

中文摘要

本研究試圖對曾文溪下游流域(古台江內海)的民間信仰文化空間進行宗教場域的研究。此區域的宗教文化有兩個特色：一是王醮儀典結合遶境活動的香科慶典；二是豐富的陣頭文化。過去對民間信仰的研究多以單一廟宇作為主要考察的對象。一般香科的研究，也往往將重點放在香科的歷史探索、香科的結構介紹(如參加的香庄有哪些、儀式流程介紹等)。有別於這類歷史探源及結構性的介紹，本研究將重點放在以儀式為基礎的互動場域，因為詮釋性的「意義」存在於儀式性的互動中。本研究主張儀式是具傳散性的媒介，如同象徵符碼可以透過各地的詮釋重構而被再現與擴張。因此在進行儀式的探究時，並不能以某個香科為範圍，而必須依它所傳散及相互影響的範圍來進行探究。本研究在對概念進行審視及定義後，將以儀式性陣頭為研究的出發點，由此媒介作為出發點來探討它如何影響信徒信仰認知、廟際關係、以及跨香境的文化現象。

關鍵詞：香科、儀式、陣頭、身體技藝、宗教場域

Abstract

This project is aimed to examine the religious field of popular religion in the downstream region of Tseng-Wun-River. The religious culture of this region is characterized by (1) the special form of worship ceremony, and (2) the ritualistic parade troupes. The topic of religious researches is used to be set for one single temple, or some certain ritual or belief element. The cross-temple relations of popular religion have seldom been viewed as an important research topic. Even regarding the research of the cross-regional worship ceremony, most studies prefer to study the ritual forms and their changes over time. This project, in opposite, focuses on the way of religious construction. Distinguished from the historical and ethnographical approach, my study goes from the sociological viewpoint. I shall argue that the ritual is an important medium for constructing the individual belief and religio-cultural institution, including the cross-temple relations and cross-worship circle phenomena. My starting point of analysis is the widespread 'ritualistic parade troupes', which play an fundamental role in religious construction. I would like to show how they construct the religious field in the modern society

Key words: worship ceremony, ritual, parade troupes, body technique, religious field

一、前言

一般對民間信仰的研究細分為不同的進路，大致上來說，分別是以儀式、信仰內容及廟宇經營的組織結構作為研究的主題。關於民間神明廟宇之間的關係互動及其所形成的場域特質，則鮮有作為研究的主題來專論。然而，場域這個過去在民間宗教研究領域被忽略的研究區塊，在現代社會變遷的過程中卻日益重要。一方面，民間宗教跨地域的現象逐漸獲得學者的重視，如民間廟宇跨海至大陸進香等現象；另外一方面，在現代商業化社會的發展中，民間宗教寺廟的經營也發展出有經營跨地域的現象。這些組織上、制度上的改變似乎都透露出一個訊息：考察民間寺廟的發展時，不能再單純侷限於地方廟的觀察角度，而必需將寺廟間的競合關係，以及競合關係背後所共享的溝通符碼基礎納入分析的考量。事實上，民間宗教領域中也存在著與跨區互動或廟際關係相關的研究，例如信仰圈、進香或香科慶典研究等皆涉及了跨區、跨廟的宗教現象觀察，但這類研究往往僅止於儀式流程、相關組織方式或陣仗規模的記錄，對共享的溝通符碼基礎的建構及社群間的互動意義著墨甚少。有鑒於此，本研究試圖以宗教社會學的視角，以場域這個分析概念補充民間信仰領域中的社會建構觀點

由於本人過去對場域概念的探討中，發現鉅觀場域的研究不能外於微觀的施為者的面向。是以本研究的一項重要嘗試就是結合鉅觀層次上跨香科的現象，以及微觀層次信徒信仰內涵兩者來進行分析。其中將強調儀式作為連結這兩層次之分析媒介的重要性。方法上，本研究的嘗試就是進行一種統合性質的研究，試圖由陣頭儀式切入進行統合個體信仰及組織結構面向的分析。

二、研究目的

台灣民間宗教如同楊慶堃所描述的是一種「擴散型」的宗教(Young 1961)，信仰元素及儀式元素常有跨區域的分佈，這些元素的擴散機制就是象徵符碼的建構與再製，這個象徵符號被詮釋建構的機制(擴散機制)是民間宗教很值得深究的一個面向。而這個機制所構的符碼系統範圍形成一個獨立的文化空間，也就是宗教場域。這個面向的研究之所長期被忽略的原因：(1) 進行民間信仰研究時過於重視專業職事的醮儀而忽略了信眾儀式；(2) 民間信仰容易被視為民俗文化來研究，因而重視它的類型特徵而忽略了它背後神祕偶發建構的特質；(3) 過於重視正式的制度化機制，而忽略了非正式或隨機的互動機制，如臨時籌組的任務型次團體等，由於前者較為常設、固定、明確可見，後者則變動性、協商性較高，所以前者在研究時較易掌握，也較易被設定為研究主題。但正因為過去聚焦在正式的、表徵式的靜態特質，所以非正式、偶發性的動態建構面向往往被忽視，但這被忽視的面向卻是民間信仰得以在現代仍持續被建構的重要基礎，實有待探索。

筆者在研究台南市廟際場域的國科會計畫中曾擴及觀察面，處理台南市安南區的宗教現象，研究發現安南區的廟宇發展雖有類似府城的社團化現象¹，但這個區域存在有兩個不同於府城的機制使得這裡廟宇發展的社團化沒有那麼鮮明：一是這個區塊有與地方認同結合發展的特殊陣頭文化，除了與地方信仰文化認同充份結合的宋江陣外，還發現有許多具獨特性的文武陣(如公親寮清水寺的天子門生、溪南寮及本淵寮的金獅陣、蚵寮的白鶴陣等)，不像府城的陣頭多已發展成外聘形式，本區域的陣頭文化乃結合各庄的地方社群，讓庄頭有一項凝聚地方的儀式技藝。另一個有別於府城的特殊性在於此區域有香科化的遶境傳統及發展趨勢，這種跨庄、聯庄的遶境慶典模式是安南區廟宇間互動發展的重要

¹ 「社團化」現象的解釋將在後續的討論中說明。

基礎，除了自民國五十年開始三年一科的土城香醮外，四草大眾廟²、鹿耳門天后宮³、安南巡禮⁴等在近年來皆有跨庄的區域性大規模的遶境活動，這和府城過去聯境廟宇的互動模式以及現在因醮儀或送天師而促使交陪廟相偕遶境的模式及內涵完全不同。在安南區發現連結各庄廟的儀式性互動不是交陪，而是香科。本人在進一步探索陣頭文化對此區的信仰所產生的影響及意義時，發現這個區域的陣頭文化無法獨立在安南十六寮內探討，必須放在歷史脈絡中處理。以宋江陣為例，不僅陣頭技藝的師承及相互影響往往擴及到現今西港香及佳里香境內，更重要的是在解釋這些陣頭文化與地方信仰認同之間的連帶關係時，往往必須溯及一個更廣的古台江內海的地理及歷史文化環境。沿著陣頭儀式的這條研究主線，筆者意識到有必要擴大探討的空間範圍，方能完整地釐清陣頭儀式在宗教場域中的影響。本研究主要探究的主題有三：

- (1) 探究儀式性陣頭的組織化模式及其歷史脈絡
- (2) 探究儀式性陣頭在廟際關係發展及信徒廟宇認同建構過程中的角色
- (3) 探究儀式性陣頭對香科信仰文化的影響

三、文獻探討

(a) 研究取徑的反省

和宗教儀式及信仰元素有關的研究則多出現在史學及人類學民族誌類的研究，以儀式研究來說，除了一些通論式引介的著書外，多是考證某個儀式的起源或某廟宇或某地區某種儀式的流程記錄，反而對信徒組織的著墨甚少。類似的狀況也出現在信仰內容及信徒信仰心靈特質的描述：一般描述信仰內容的部份多以介紹神明類別來進行，因此較多的文獻是某個神明信仰傳說起源的歷史考察。而就前述瞿海源處理信徒信仰態度及心靈特質的研究中 (瞿海源, 1997b)，對信徒組織及儀式功能這兩個面向則幾乎不做處理。即使在 Sangren(2000)對靈力的分析研究中，相當程度結合了儀式及信仰元素這兩個面向，但對信徒組織這個面向的探討是相對缺乏的。依作者初步的觀察，認為這種研究區塊斷裂的問題，大致有三方面的理由：

第一、在信徒組織及廟宇經營規劃的研究中，過度集中於單一廟宇的經營方式研究，以致於易於將這些經營方式的改變過於詮釋成管理人員的目的性選擇，或者過於偏重社會大環境如商業化、現代化等過大的鉅觀因素，這樣僅管可以說明一些現象，但卻往往因此而沒有分析開展的力道。本人認為這樣的看法忽略了相關廟宇之間的動態互動及所形成的特殊場域現象。就如同組織社會學中，新制度論對舊制度論的批評觀點：過於強調社會文化大環境的因素，卻對較具影響力的「組織環境」(在 meso 層次)沒有進行進一步的區分。新制度理論認為，若能突顯組織間互動所產生的組織場域的角色，則「組織環境」對組織而言不會是施行單向影響的制約力量而已，組織環境更是在組織互動過程中能回過頭來影響及建構的領域，其中強調的是組織和組織場域之間雙向動態的建構關係。放在本研究的討論脈

² 鎮海大元帥巡安南十六寮最早的一次為民國十年，第二次出巡則於民國六十二年，而最近的一次則為民國九十六年為期六天五夜的巡境活動。

³ 自 1991 年開始舉行的媽祖文化季，在 2005 年也展了一個為期三天的巡境活動「台江文化祭」。這是香科傳統的現代詮釋與建構。

⁴ 學甲慈濟宮至安南區的南巡，第一次是在民國七十多年，而在民國九十九年進行第二次的巡禮活動，依訪視得到的消息，廟方有意將此巡禮以香科的形式十二年舉辦一次。

絡，可以說，廟宇經營策略的轉變，不應單單視為是受社會大環境影響，也不應視為是廟宇管理人員目的理性的展現，而應該在廟宇和其所屬宗教場域之間雙向動態的建構關係中掌握。

第二、在儀式的研究中，往往過於靜態地將儀式視為是描述的對象，也就是將之作為說明信仰特質及信仰活動的象徵性資料。其中或有探討儀式的功能及儀式的意義者，如進香可延續廟宇香火的正當性，或刈香可讓信徒確認神明的護屬地等等。但也許都太過於強調儀式象徵性的說明功能，而忽略了其建構性功能。或者說，太過於強調儀式的形式流程特徵，而忽略了儀式實踐操作中信徒身體藝能所可能帶來的創造性，包括在組織關係上、以及個體內在信仰上的創造性。一般組織與儀式是被視為兩種不同的範疇，但這只是現代組織化所產生的分化結果。事實上，在民間信仰場域中，廟群間的聯帶性往往依賴定期的儀式，也就是說，儀式是組織化的基礎。陣頭儀式、交陪儀式都是建立相互聯帶性的重要基礎。

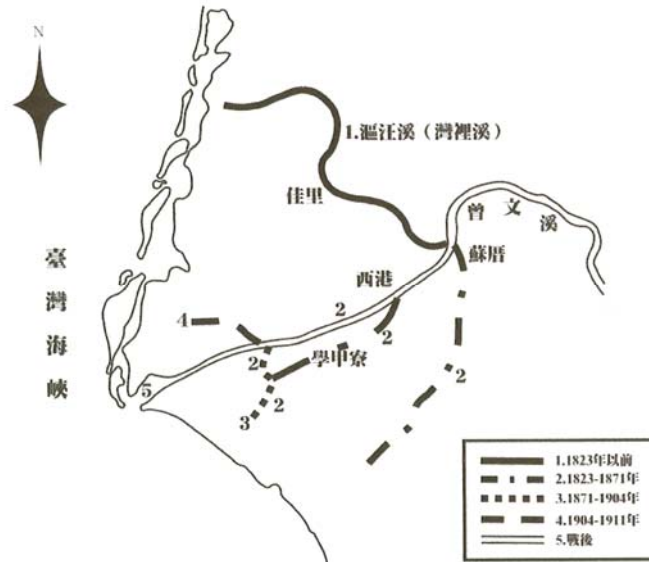
第三、在信仰元素的探討中，信仰體系的內涵(如對神明的超越性想像)和信徒信仰態度及心靈特質的描述往往被分為兩塊來描述，也就是研究中，名詞的信仰 *belief* 及動詞的信仰 *believe* 往往被混為一談，以致於一方面描述了許多對神明的超越性想像(*belief*)，另一方面在討論信徒信仰態度，如「求」神、「祈」福、「拜拜」等動作(*believe*)時，又得出民間信仰的 *believe* 內含有相當多靈驗、功利等世俗特質。這似乎無法將民間宗教的超越性想像(*belief*)和內在信念(*believe*)兩者銜接在一起。造成這種斷裂的一項重要原因，個人認為在進行信仰元素研究時，往往脫離了信仰組織的脈絡以及個人儀式藝能培養過程中所產生的內在信仰態度的建構。因而不容易看到 *belief* 透過動態 *believe* 被再生產、再詮釋的過程。

(b) 曾文溪下流區域信仰文化空間的研究

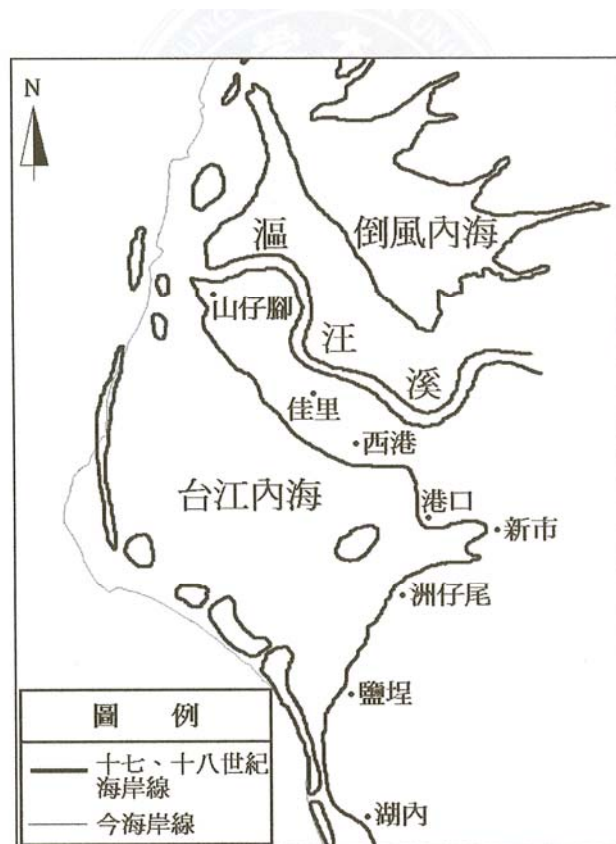
與曾文溪流域信仰文化相關的文章及記錄不少，但研究類別的成果以特定專書及碩博士論文為主，期刊論文相當缺乏。依研究對象的類別，主要是以香科或單一廟宇作為研究對象。而研究切入的角度大致可分為三個面向：一個面向是分析特定地理區塊的人文特色，這類的研究在方法上是人文地理學式的，研究往往大量引用史料記錄來還原當地的地理人文特色及發展變遷。這類研究的重點雖不是宗教，但因信仰面向往往與人文地理的特色密不可分，因此往往成為被探討的重要主題之一(方淑美 1992; 陳胤霖 2000; 周麗娜 2003; 李淑玲 2006; 林春美 2008; 王瑞興 2009; 林俊霖 2009;)。第二個面向乃著重於當代的儀式流程及參與成員的記錄與介紹。這類研究的進路主要是以民族誌的方式來進行第一手的資料記載，算是一種系統性的采風記錄(李素英 2005; 黃名宏 2009, 2010)。第三面向則是儀式歷史的研究進路，主要進行儀式的歷史發展與考證，是將某類儀式視為是文化資產來研究，論述它的文化價值(吳佳慧 2006; 黃永煌 2007; 陳靖宜 2010)。

綜合這些研究的內容，可大致將曾文溪下流區域的信仰文化特色整理出兩個重要的特色：一是王醮結合遶境的香科模式；二是陣頭文化的傳統。這個區域之所以發展出這兩項信仰文化特色與幾項因素有關，其中與地理環境有關的原因是現今曾文溪下游區域原為台江內海舊區，自嘉慶以來逐漸浮覆(趙文榮 2006: 28-31)，並且曾文溪自現今安定蘇厝以下多次改道，歷史上有四次大規模的改道(如圖一所示)，由於海患頻繁也造成了瘟疫的威脅頗大，防瘟除疫成為此區的重要訴求。李豐楙曾對此有以下說明：

閩、粵兩地的移民在明鄭、清領期紛紛遷入台灣在早期開發歷史上，由於水土不服、瘟疫時起，故屬於驅瘟之神性質的王爺信仰特盛。緣於福建地區原本就有送王船之習俗，一旦王船泊岸即會帶動相關的信仰，因而影響台江內海舊區內流傳這類習俗。區內曾有流行病及水患肆虐，影響所及的諸多村莊，就自然參與迎、送王爺蒞臨巡狩的祭祀活動，經久之後就形成送王船「遊地河」之俗，因此瘟疫、瘟神與送船乃是促成迎王習俗的主要動力。(李豐楙 2006: 5-6)



圖一、曾文溪改道圖 引自黃名宏(2009: 30)



圖二、台江內海海域圖 引自林俊霖(2009: 12)

曾文溪下游流域最早的王醮可溯及 1772 年(乾隆 37 年)蘇厝長興宮首次舉辦的瘟王醮儀，是此區最早的王醮祭典(王瑞興 2009, 210)。之後於 1784 年(乾隆 49 年)，八份姑媽宮也開始舉行瘟王醮典，延續十三科後，第十四科轉由西港慶安宮接辦至今(黃名宏 2009: 6-11)，是為一般所稱的西港香。之後在 1835 年則於蕭壠也開始有瘟王醮儀，現稱為佳里香，此香科雖幾經中斷，但自民國七十三年開始又恢復持續三年一科至今不輟。由於瘟疫的影響是具地緣性的，所以瘟王祭往往很容易發展成為地緣廟群的集體祭典。除了瘟疫的原因外，類似這種區塊性的香科慶典也包括自 1864 年(同治 3 年)開始的安定香，是由十七個庄頭(俗稱「頂八下九」)所共同組成的聯庄遶境活動。這也是由天災所促成的命運共同體感受(王瑞興 2009: 50-51)。在這幾個香科式的遶境活動所建立的傳統影響下，跨區域的大規模遶境活動發展成為這一區域的信仰文化特色。

地理環境條件因素固然關鍵⁵，但除了掃除瘟疫這個主要原因外，一個跨庄的香科之所以能夠建立，則還有其他重要因素，在此僅以蕭壠香為例來說明：西元 1823 年(道光三年)曾文溪下游一場七天的豪大雨，讓曾文溪原本經今蘇厝北流的溪水開始改道南移，這次的水患及大改道不僅改變了地貌，也讓文化地景有很大的改變。水患之後的地方，遍地瘴厲讓現今的七股、青鯤鯓一帶兩年內水患未竟退，居民憂心瘟疫發生，加上道光五年及八年兩次的神蹟預示，示警應建王醮祭典，使得當時原本就有意共建王醮的蕭壠金唐殿有了聯結的契機，促成了蕭壠香(現稱佳里香)的香科，後來道光十六年的瘟疫也確實證實了之前的神蹟預示。當然蕭壠香之所以能建立也還存在著有外在的政治因素，首先乾隆 51 年林爽文事件時，佳里金唐殿(當時名為東安宮後改為代天府)所處的蕭壠庄，其所屬的十七甲(角頭)由於護嘉慶太子有功，獲乾隆皇帝敕頒聖旨牌，在嘉慶 23 年由於聖旨牌，便由代天府改名為金唐殿(亦可參考林俊霖 2009: 135)，享有嘉慶皇帝玉敕的殊榮，也由於這個特殊的經歷及地位，讓金唐殿於 1835(道光十五年)有足以攏絡周邊十二庄共同成立蕭壠香科的條件。無當時政治上的特殊地位，聯合共興王醮的過程恐難上加難。由蕭壠香成立的歷史過程可知，掃除瘟疫的共同企圖只是一個簡化方便的統括說法，類似這種大規模的宗教性活動確立過程中，往往需要有許多綿密的社會過程(包括溝通、攏絡、說服等)以及神蹟式的偶發事件才能達成跨庄的聯合。

儘管地理環境因素影響頗大，但李豐楙在其觀察中也發現，台南地區的王醮較注重「刈香」這個巡繞合境的部份，這與屏東東港較重祭典的部份不同(ibid.: 6-7)。李豐楙雖由醮儀的過程看出這兩個地方的差異，發現台南地區的醮儀中有較多與民眾信徒間的互動，如「鑿醮」與繞行燈篙等(ibid.: 7, 12-13)，但卻沒有說明原因。事實上，這並無法單以地理環境因素解釋，這與曾文溪下游共同面臨的人文生活條件有關，而也這正是此區陣頭文化如此興盛的原因，說明如下。

既然巡繞合境的刈香活動是這個區域頗為重視的信仰文化部份，和遶境習習相關的陣頭文化自然成為此區域有別於其他地方的特色之一。或許李豐楙的研究專注在道士主導的醮儀本身，因而將這些各式各樣的民俗活動視為是由此延伸發展的附屬角色(ibid.: 6)。但事實上，許多研究都指出，陣頭文化在一開始發展的時候是獨立於信仰之外的一種地方團練及藝陣陶冶的民間活動。以宋江陣為例，此區固然地理環境惡劣，天災頻傳，但尤有甚者是人禍，亦即海寇的問題。此區河道變換，自十八世紀末、十九世紀初(乾隆嘉慶年間)台江內海逐漸淤積，陸符所產生的地貌變化快速，又由於潟湖多，這特殊的地景讓海寇有相當好隱蔽、棲息的條件。除了這地形上的條件外，此區距府城近，海上貿易熱絡，也

⁵地理環境因素所造就的宗教特色也表現在神明類別上，王爺、媽祖及保生大帝是這個區域最為常見的祭祀神明，在這個天災人禍頻傳的困苦之地，除瘟、平安、保健康是最基本也最迫切的需求，這三個神明正是滿足這些基本需求最直接的神明類別。

是另一個吸引海寇的條件，蔡牽之亂(1802-1809；嘉慶七年至十四年)正是發生於此時的長期寇亂。由於海寇的問題，又地處府城的邊陲，所以本來就非營兵駐守重地，加上清末官兵的力量弛廢，地方居民在強烈的威脅感下，紛紛自組團練單位，保衛庄內身家的安全。這類地方團練組織雖自嘉慶年間就逐漸普遍發展出來。據傳此時佳里一帶因西拉雅系的平埔族與漢人衝突的過程中，時有搶神轎以挫漢人威風的作法，以瓦解漢人的精神象徵。因此，團練的宋江陣成為遶境時護轎的重要陣仗，也因而逐步與信仰結合，成為神轎巡境時的陣頭。可說宋江陣與宗教信仰的結合是自道光年間才開始。這也讓宋江陣成為此區域重要的陣頭特色。

另外一種武陣金獅陣則發展得較晚，約是在同治五年成為一種團練的組織，成為庄頭自衛力量的一支，短短幾年內在曾文溪北岸就有快速的成長。金獅陣始於烏竹林廣慈宮，所以傳散過程是以烏竹林為中心的關係網絡為主。⁶金獅陣雖如同宋江陣乃結合有地方團練的傳統，但就其起源上來說是獨立發展出來的系統，有別於宋江陣，金獅被認知為神獸，具有除煞去邪的功能。在光緒三年金獅陣在烏竹林廣慈宮的主導下，進而結合廟宇成為廟宇神陣的一環。據傳在同治十三年之時，每庄幾乎都有一至二個武陣，整個台江區域約有五百個武陣，其中金獅陣約一百五十陣，為數不少。許多特色武陣都有它發展的特殊背景及歷史，

至於文陣則是自嘉慶始，在團練文化形成，為調和暴戾之氣，出於陶冶庄民性情的理由許多庄頭紛紛成立文陣，但這些文藝陣團一開始並不屬於廟宇的附屬儀式團體，大約也是在同治年間許多文藝社團才發展成為廟宇的儀式性陣頭。

整體而言，陣頭儀式開始與信仰結合在曾文溪流域約是道光時期發產出來的，在同治、光緒年間達到高峰。事實上王醮香科是跨族群的，其中醮典、醮儀等信仰面的正式儀式主要是以地緣災難所產生的命運情感為基礎所發展出來的宗教活動，由於涉及正規的繁複儀式，所主導的也以專業司職的道士為主體。相對於此，陣頭文化相對來講是以族群及血緣為主所發展出來的人際關係網絡為傳承基礎，因為在建立藝陣延請藝陣師父指導時，所依賴的往往是世俗上層面上的人際關係，這種世俗人際關係網絡與族群性、血緣等因素關係密切。

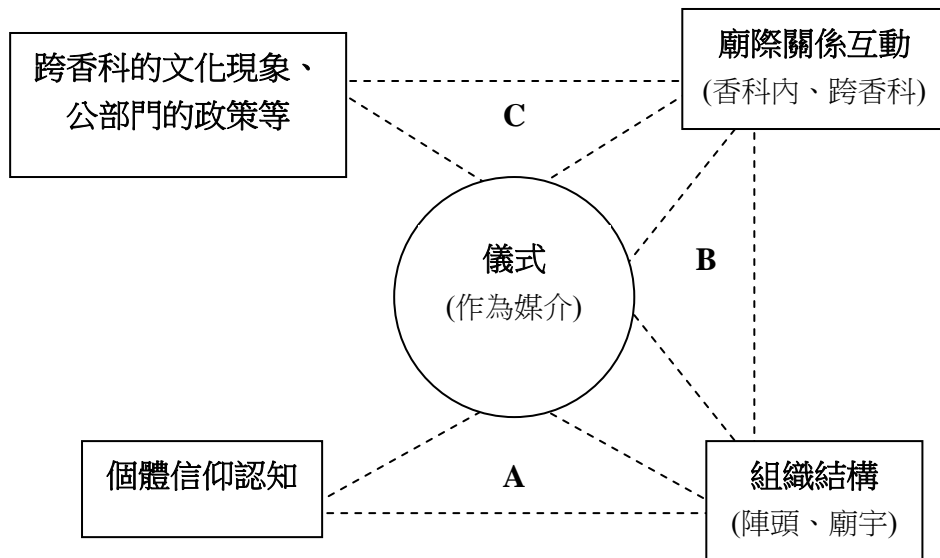
綜上所述，曾文溪下游流域之信仰文化與下面四個重要因素密切相關：地理環境的條件、軍事邊防及公共安全、商業發展的因素、族群有關的因素(如血緣、地緣)。相關研究一般容易將民間宗教的香科研究重點放在醮儀的流程記錄，以及醮儀與信仰內容的關聯性說明。而對於信徒俗儀的研究則主要是將其放在一種民俗文化層次來進行歷史探源，或采風式的記載。這類研究的研究對我們要瞭解香科的內容相當重要，但由於進路主要是將儀式作為一種既定的流程來記載，將之視為是一種固定的「傳統」來描述，忽略了(1)它的變動性以及(2)它因時、地、社會氛圍而被詮釋的動態特質。這導致儀式被詮釋的社群性格無法被充份突顯，它的社會功能也因而被忽略。不同的研究分別在不同主題上涉及了上述因素討論，但這些研究卻有幾個較少處理的面向，如只注重人文的歷史，文化性特徵的描述，而缺乏(1)次團體及參與者的觀點 (2)社會面向的解析 (3) 微觀歷史：地方廟宇間的關係網絡許多是跨香境的，以香科的境域觀作為前提就已忽略了其他底層及微觀的關係建構所帶來的影響。(4)研究對象的反省：一般所熟知的南瀛五大香的各別香科是最常被鎖定為探討的對象範圍。但這多為獨立探討，雖有研究的正當性，但也因此會失去一些觀察的面向。(5)政治因素的探討：清領、日據、民國的文化資產保護論述。

⁶ 是以一般也稱烏竹林廣慈宮的金獅陣為獅母，為金獅陣起源之母。

四、研究方法

台灣的民間信仰活動是一種在地詮釋力極高的宗教活動類型，在二十一世紀當我們要試圖瞭解香科延續不墜的動力時，我們不能僅停留在形式的描述，而應從詮釋面著手，當研究者在描述儀式的變遷時，若不能進入信徒的詮釋架構中，將會流於形式變化的記載，而忽略了儀式的詮釋創造性，這將無法說明這個變化對整個香境場域的影響及延續的動力。因此在研究策略上，如同前述觀點的陳述中所論及，儀式(不只是制度化的流程，而是動態中被實踐操作中的建構作為)將是研究上主要的切入點。由於它的媒介特質(如前述圖)，透過它我們不僅可以掌握組織結構層次及個體信仰層次的建構運作，還可以探究跨香科的符號建構運作。場域概念是作為研究架構的基礎，透過 Bourdieu 場域概念中象徵性符號的資本特質，說明儀式陣頭間、廟宇間、以及香科間的競合(爭鬥)現象。以此說明在此文化空間中的宗教建構內涵。

綜合前面的討論，大致整理分析架構如下圖三



圖三、以儀式為中心媒介的研究架構圖

圖三中可看到建構運作可分為三類，分別可由虛線所構成的三方關係來表示，在每個三方關係中，儀式都只是媒介的角色，以圓形表示，整個圖代表的是(跨香科)宗教文化場域的建構運作結構。其中四方形所顯示的都是具體建構出來的正式的制度化或非正式的「類制度化」的結構單元，右半邊的兩個區塊是組織層次上的單元，而左半邊的兩個區塊則是文化結構層次上的單元。其中 A 區標示的是儀式組織化的建構層次；B 區標示的是廟際關係的建構；C 區標示的是香科文化的建構。圖中左半邊並沒有另一個三角形是因為在初步觀察中發現，參與信徒的信仰認知往往是在 A 區的建構中形塑，即使跨香科的現象對信仰認知有影響，似乎也都是透過 B、C 區影響而反映在 A 區中。本研究的架構將依此圖

示作為指導方向來進行，因此 A、B、C 三區的討論議題也大致符合前述所列的三個年度的研究問題進程。

五、結果與討論

筆者在研究中發現台灣的地方陣頭不僅對地方民間信仰的發展有著相當關鍵的影響，甚至可以說是人類各宗教發展中非常特殊的一種文化：藝陣是與遶境活動緊密相連的文化，國外的宗教中確實也可發現有宗教性的遶境遊行(procession)活動，如天主教在某些地方仍定期會在 Purification of the Virgin、Palm Sunday or Holy Week、the Litanias Majores and Minores 及 Corpus Christi 等節慶日舉行不同形式的遶境遊行，但與台灣遶境活動很不同的是，天主教的這些遶境活動是在制度化程度相當高的組織環境中依規定進行，與此相反，台灣民間信仰場域中的陣頭文化則是充份反應常民慶典應景的表現，沒有制度化組織的條條規規。就這點而言，要說到和西方社會中比較相近的遶境遊行反倒是西方的嘉年華會，可是西方的嘉年華會卻早已發展成毫無宗教味的活動，因此和台灣的廟宇遶境活動又很不一樣。台灣這些長期依附於民間信仰中的陣頭文化可以持續存在到二十一世紀，實是人類宗教現象中一項非常特殊的發展。

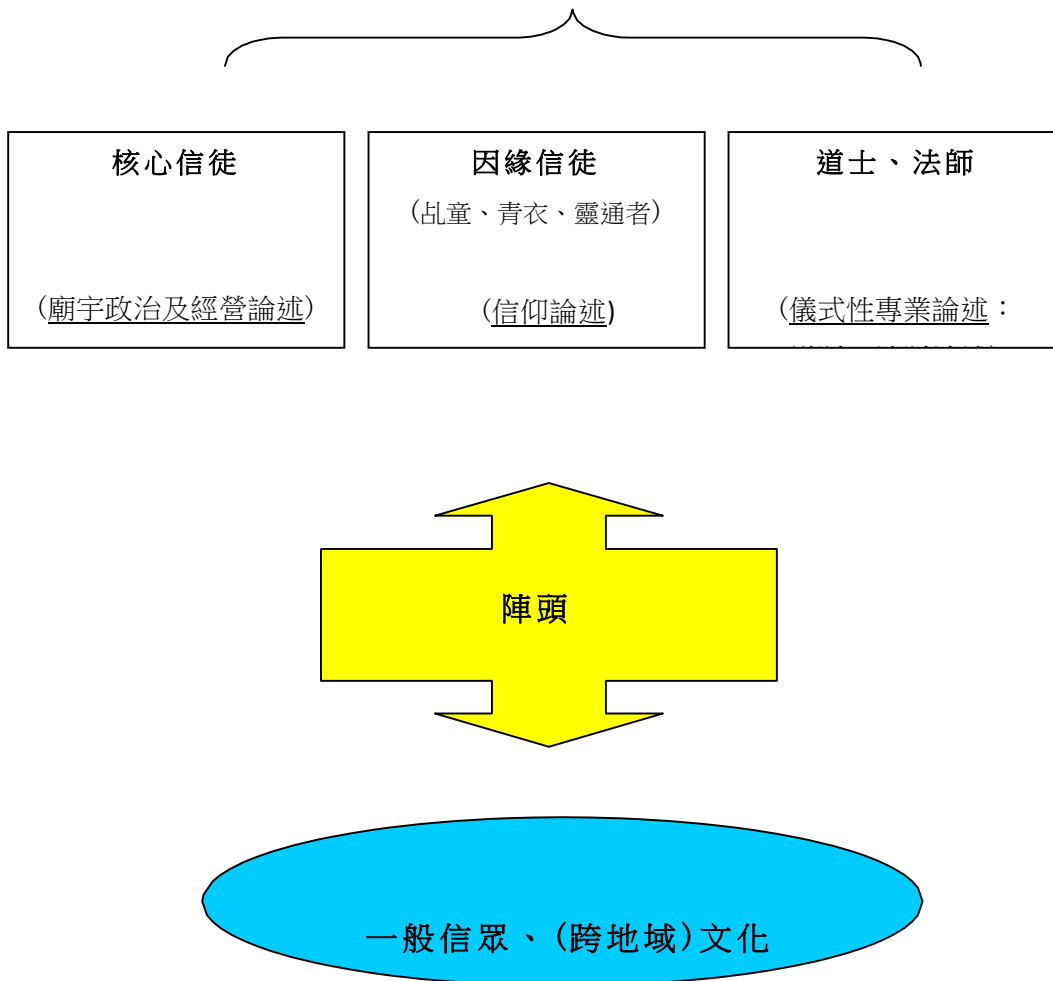
就理論層次來定位台灣民間信仰場域中陣頭的功能，筆者先以下圖四來輔助進行簡要的說明：

民間信仰場域內進行宗教論述者，大致可分三類施為者(核心信徒、因緣信徒、道士及法師)，亦即圖四最上層的三類施為者。核心信徒指的是參與廟宇管理論述的成員，包括交陪關係的競合、建醮規模與方式等決策論述；因緣信徒則是指涉那些與神明有特殊感應能力者，他們關鍵地影響信仰論述的內容。⁸而在圖四上層的道士、法師，他們則獨立於各廟之外，分別承傳著各自的道脈、法脈論述，在民間信仰場域中提供著信仰儀式的專業論述。

在圖四的最下層是一般信徒，這類信徒既沒有參與廟宇管理論述，也沒有特殊的感應能力，但因地域關係或慣習性的祭拜、奉獻，成為廟宇中相對固定的信眾。但我們若考察最上層的宗教論述及最下層的信眾，會發現其中的交集相當缺乏。無權、無神靈感應、無專業的一般信眾，除了定期至廟中燒香拜拜，或參與慶典式的應景活動外，並沒有太多可涉入(甚至沒有能力真正理解)宗教論述的可能性。這個斷裂要如何被克服而能讓一般信徒維持與廟宇的聯結？背後的動力來自何處？

由於不是每個信徒都有文字能力、財力或社會地位使其得以進入管理委員會進行管理論述；也不是每個信徒都有特殊感應能力；絕大多數的信徒更是完全不具有道士或法師的專業能力，因此他們無法與上層的三類論述生產者形成共感。有別於一般信眾對廟會活動的熱情參與，他們對道士及法師所主導的專業科儀的觀賞及參與度卻極低，這也證實了這類專業科儀對一般信眾產生信仰內化的影響十分有限，僅限於與民眾相關的少數服務性儀式，如煮油淨宅之類的儀式。雖然一般信徒無法與上述三類論述生產者形成共感，但若要他們在不同類型的文陣、武陣中找到一項是自己感興趣的陣頭技藝進行觀賞、甚至參與練習，則多數信眾卻都可以找得到共鳴的項目。過去附屬於廟宇的子弟陣頭多緣於一種地方教化的功能：筆者初探了幾個過去藝陣的起源與成因，發現它們多為地方仕紳在教化民

民間宗教論述

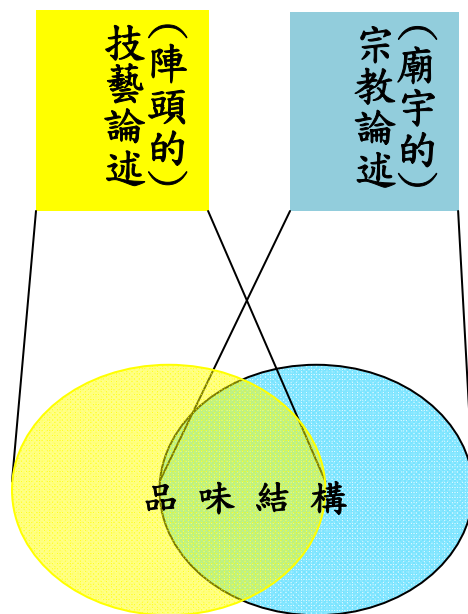


圖四、 民間藝陣在民間宗教論述生產的角色

眾的期待下邀約武師或樂師來開館建閣，因此教化的意味濃厚，這也確實吸引了地方民眾不同秉性的人的參與、觀摹及賞析共樂。但這些館閣的發展並沒有現代的才藝班的商業交易性，多是依附於廟，各館閣內更都有奉祀合於各別技藝類型的神明。如北管奉祀西秦王爺或田都元帥、南管奉祀孟府郎君、宋江陣奉祀田都元帥或宋江爺等、八家將團體也都奉祀有王爺類型的神明，這些奉祀的現象至今猶是。可以得知，藝之精隨不自外於信仰元素，甚至常有耳聞，參與成員在直接參與或間接觀賞技藝操練及展演的過程中，偶有許多神奇感應之事發生，這使得一般信眾在技藝經驗層次彼此交流、相互觀看中，讓信仰元素直接或間接地深入信徒的自我經驗中，讓他們接受或相信一外在超越性存有的可能性，進而內化成為生活慣習的一部份，這也構成了他們理解及接受上層宗教論述的基礎(蘇春和 2013; 張瑞芳 2011)。

整體來說，最底層的一般信眾由於並沒有感應的能力，也非專業的宗教執事，因此他們的信仰基礎只能建立在以下三種可能性之上：傳統因循、靈驗性的口碑、以及廟會藝陣的參與影響。在現代社會中，當傳統的力量在崩解，靈驗性口碑背後的社群基礎也正處於瓦解的過程，廟會藝陣似乎成為現代化社會維繫信徒的重要基礎，這可由陣頭文化在現代社會中仍方興未艾的發展獲得某種程度的印證。過去陣頭的功能主要是一種地方教化的功能，但在現代社會中，陣頭展演(尤其是在都會區)已成為一種文化慶典性的展演活動，以新的文化理解發展出持續生存的動力。不論在過去還是現代，文陣、武陣始終吸引著許多民眾的興趣，使其與民間信仰維持一種連帶，這成為現代年輕人與民間信仰場域連繫的重要樞紐。

筆者在研究中意識到一間廟宇的(神明)信仰論述和其陣頭的(即物質文化的)選擇呈現一定的相關性，且研究發現這相關性並不來自於**信仰論述**與**陣頭技藝論述**兩者在論述內容上的關聯(因為兩者是彼此獨立發展的論述體系，有各自的發展傳統)，而是來自於品味層次上的關聯性。一間廟宇在選陣頭時，它同時在選擇品味，透過品味的選擇營造自我風格及特殊性，這個品味層次的關聯性似乎就是民間信仰場域中鍊結廟宇宗教論述與陣頭技藝論述的關鍵。儘管**宗教論述**和**(陣頭)技藝論述**是兩類獨立的兩種論述，但在每間廟宇的活動實作中，兩者被鍊結起來，但不是論述結構間的相互對話，而是在品味層次上的連結。因此，在整個民間信仰場域中，我們可將信仰論述與(陣頭)技藝論述的關係理解為在品味結構層次的連結，如下圖：



圖五、宗教論述與陣頭技藝論述的關聯結構

這裡所謂品味結構指的是，廟宇或信徒個人對相關物質文化的選擇及操作偏好，因此民間信仰場域品味結構的變化，也可說就是宗教美學基礎的變遷。

廟宇必須倚賴陣頭這個相當重要的技藝性文化來進行廟際及廟內的自我定位。一間廟宇在選陣頭時，它同時在選擇品味，透過品味的選擇營造自我風格及特殊性，這個品味層次的關聯性似乎就

是民間信仰場域中鍊結廟宇宗教論述與陣頭技藝論述的關鍵。筆者研究中分析發現一間廟宇在決定出陣時的考量，以及這些考量與廟宇自身定位的關係，整理如下表一。

<u>評價內容</u> 涉及的 <u>品味面向</u>	與廟宇的自我特色定位有關	與廟宇的廟際定位有關	與廟宇間交陪程度有關	與參與的人氣有關	與神明的靈驗性有關
出陣的排場	V	V	V	V	
出陣的風格 (「雅/粗」「市內/鄉土」、流派)	V	V	V		
出陣陣頭的趣味性(反映生活逸趣、)				V	
出陣陣頭的新鮮感(如辛辣度、新陣頭)				V	
出陣&科儀的神祕性氛圍 (如意外發生的事件)					V
科儀的排場		V		V	
科儀的專業性		V			
廟際間的禮數品味		V	V		

表一、評價內容與品味面向的相關性

隨著時代的變遷，台灣民間廟會技藝過去二、三十年來，在相關技藝向展演性格位移的發展過程中出現了藝術化、藝團化的發展，在這發展趨勢中，許多傳統特色性陣頭就會被擠壓而流失，因為熱

鬧性及排場可由其他方式來取代，一些方便動員的表演形式就逐漸不再被供給，需求面的品味也隨之改變。其中一些方便動員的形式當然也包括有廉價、庸俗的表演(如過去的脫衣舞秀及現代包裝光鮮亮麗的鋼管舞陣)。當然這樣的發展與社會結構的變遷有關：失去教化功能的地方廟宇，由於沒有價值典範性的象徵，因而缺乏累積社會資本及文化資本的優勢，連帶影響的是青年人參與廟會活動及廟事的動機低落。連動影響所及，廟宇所轄的子弟藝陣、館閣也逐漸消失。這些需要相當訓練基礎的技藝，由於有一定的參與門檻，非人人可為之，因此便逐漸與固定的廟宇脫勾，獨立成為一種職業化的藝陣社團，在各廟舉辦廟會時供廟宇雇用。這種交易化的發展，是經濟資本取代過去社會關係的一種變遷。對照於取代性較高的轎班，由於沒有太高的技藝資本的門檻，因此廟方尚能透過人際關係網絡找人協助，儘管仍須付擔一些基本的「涼水費」，但這卻不是純交易性的社會交換。也因此，轎班的職業化也是最低的。在陣頭的交易化日益鮮明時，無財力基礎的年輕人自然更不容易進入地方廟宇的經營運作中，地方廟宇經營者的老化、「財閥化」便成為不可逆的發展趨勢。

市場化過程雖然會讓陣頭類型及風格不斷進行差異化，但這是否會讓陣頭完全朝市場導向的方向前進而讓儀式性陣頭退化消失？田野觀察發現，這樣除魅的世俗化發展並無法從根本上危及儀式性陣頭的象徵地位，儀式陣頭與藝術性表演陣頭在民間信仰場域中逐漸被分成兩類來看待就是一種包容兩者並存自然演化發展出來的模式。若再進一步深究此問題，我們發現，雖說市場化的發展讓表演性陣頭朝去地方脈絡的方向發展，但在基調上，卻仍奠基在既存的信仰傳統的脈絡之上：許多由儀式性陣頭分化發展出來的技藝術表演性陣頭，如表演性的宋江陣、八家將。至於多元化的藝術性表演陣頭也並非完全沒有發展的脈絡可尋，如電音三太子從“細仙的將爺”文化開發出來、新形態的女性現代舞團是從女性舞團傳統發展而來、辛辣化的表演則由對白形式發展到肢體動作展演也有跡可尋。一些改革創新的陣頭沒有既存的脈絡，就沒有對照的著力點，換另一個角度來看，這些創新的模式的出現透過差異化，再一次證成了它們所對照的儀式性陣頭，證成了其象徵性的地位。宗教論述所鋪的基底，就是相關技藝展演的基礎，若失去了這個立足點，不僅儀式性/技藝性的差異無法分辨，陣頭也就不再是信仰論述中有必然正當性的元素。

陣頭職業化及陣頭迷群化可說是影響近二十年來**陣頭技藝論述**發展最重要的因素。由於每一項陣頭技藝都有其歷史傳承的系譜，如同什麼樣的技藝館閣該奉祀什麼神明就屬於陣頭技藝論述的一環，此外當然包括師徒之間傳承教導的成套傳統、技法規則、流派論述等，這些都屬於有制度化基礎所構成的**陣頭技藝論述**。在陣頭職業化及陣頭文化迷群化的發展過程中，不僅新的陣頭不斷被創造，挑戰了傳統陣頭品味，甚至一些傳統陣頭技藝論述的條規也有較為鬆綁的趨勢：當年電音三太子剛傳到府城之時，府城尚不能坦然接受這種新型態將神明**入舞**的模式，至今雖不能說認同但也已見怪不怪的接受了。陣頭技藝論述的變遷可說是在參與陣頭的人漸漸不再是子弟團所引發的一連串變化。這發展也讓陣頭**跨界**表演的情形變得相當普遍，在台南不乏看到來自桃園、台中的陣頭。這可說是陣頭職業化及迷群化所產生的**跨界現象**。這都豐富了我們對民間信仰場域對「去地域化」的理解。

六、參考文獻

一、中文書目

- 丁仁傑 (2005),〈會靈山現象的社會學考察：去地域化情境中民間信仰的轉化與再連結〉,《臺灣宗教研究》, 57-111。
- 丁仁傑 (2009)《當代漢人民眾宗教研究：論述、認同與社會在生產》。台北：聯經。
- 王士峰、王士紘, 2000,〈非營利事業管理模式之研究 — 佛教慈濟功德會實証〉, 見鄭志明編,《宗教與非營利事業》, 頁 23-48, 嘉義：南華。
- 王順民, 1998,〈“人間佛教”的遠見與願景--佛教與社會福利的對話〉,《中華佛學學報》 11: 227-253。
- 王順民, 1999,《宗教福利》。台北：亞太。
- 王祿旺, 2000,〈佛光山宗教行銷之策略研究〉, 見鄭志明編,《宗教與非營利事業》, 頁 49-64, 嘉義：南華。
- 王瑞興 (2009) 《安定鄉聚落的發展與變遷》, 國立台南大學台灣文化研究所碩論。
- 方淑美 (1992) 《臺南西港仔刈香的空間性》, 國立臺灣師範大學地理研究所碩論。
- 石萬壽 (1985) 《台灣府城防務的研究 — 台南都市發展史論之一》。台南：友寧。
- 艾茉莉 (Fiorella Allio) (2002)〈邊境與地方身份認同：地方歷史的儀式上演〉,《法國漢學》宗教史專號第七輯, 頁 376-396, 北京：中華書局。
- 宋文里、李亦園, 1988,〈個人宗教性：臺灣地區宗教信仰的另一種觀察〉,《清華學報》 18(1): 113-139。
- 宋光宇, 1985,〈當前臺灣民間信仰的發展趨勢〉,《漢學研究》 3(1): 199-234。
- 宋光宇, 1995,〈四十年來臺灣的宗教發展情形〉, 見宋光宇編,《宗教與社會》, 頁 165-220, 台北：東大。
- 汪明怡 (2003),《臺南寺廟聯境組織變遷之研究》。臺南師範學院：台灣文化研究所。
- 余光弘, 1982,〈臺灣地區民間宗教的發展 — 寺廟調查資料之分析〉,《中央研究院民族研究所集刊》 53: 67-103。
- 江明和 (1999)《鹿陶洋與宋江陣》, 南投市：文建會中辦處。
- 何國昭 (2001)《新吉村宋江陣陣勢之研究》, 南市：自然保健雜誌社, 增訂版。
- 吳永猛, 1996,〈臺灣寺廟募款與現代社會的互動關係〉,《佛學研究論文集, 當代臺灣社會與宗教》, 頁 171-192, 台北：佛光山基金會。
- 吳佳慧 (2006)《天子門生陣的傳承與變遷—以臺南市公親寮為例》, 國立東華大學族群關係與文化研

究所碩論。

吳騰達 (1998) 《宋江陣研究》，南投：台灣省政府文化處。

吳騰達 (2007) 《臺灣南部的金獅陣》，臺東：中華民俗藝陣研究室。

李丁讚、吳介民，2005，〈現代性、宗教、與巫術：一個地方公廟的治理技術〉，《臺灣社會研究季刊》59: 143-184。

李亦園，1984，〈宗教問題再剖析〉，見楊國樞、葉啟政主編，《臺灣的社會問題》，頁 385-412，台北：巨流。

李百勳 (2008) 〈安定、大內、善化的祭祖〉，《南瀛文獻》第六輯，臺南縣政府。

李素英 (2005) 《西港玉勅慶安宮香科活動之研究》，國立臺南大學臺灣文化研究所碩論。

李淑玲 (2006) 《西港鄉聚落的拓墾與開發之研究》，國立台南大學台灣文化研究所碩士論文。

李豐楙，1994，〈道教廟宇與社會救濟〉，見中華民國內政部編，《宗教輔導論述專輯一》，頁 193-232，台北：內政部。

李豐楙，1995，〈臺灣慶成醮與民間廟會文化，一個非常觀狂文化的休閒論〉，見漢學研究中心編，《寺廟與民間文化研討會論文集》，頁 41-64，台北：文建會。

李豐楙，1996a，〈道教齋儀與喪葬禮俗複合的魂魄觀〉，見李豐楙、朱榮貴編，《儀式、廟會與社區：道教、民間信仰與民間文化》，頁 459-483，台北：中研院文哲所。

李豐楙，1996b，〈台北市寺廟信仰習俗與社區文化〉，《佛學研究論文集，當代臺灣社會與宗教》，頁 193-256，台北：佛光山基金會。

李豐楙 (2001) 〈迎王與送王：頭人與社民的儀式表演－以屏東東港、臺南西港為主的考察〉，《民俗曲藝》129 期，頁 1-42。

李豐楙，2005a，〈制度與擴散：戰後台灣火居道教的兩個宗教面向－以台灣中部的道壇道士為例〉，《臺灣宗教研究》，2 卷 1 期，頁 109-143。

李豐楙 2005b，〈經脈與人脈：道教在教義與實踐中的宗教威信〉，《臺灣宗教研究》，11-55。

周麗娜 (2004) 《台南縣佳里鎮的土地開發與聚落發展》，國立高雄師範大學地理學系碩士論文。

林佳世 (2005) 〈日治時期的臺灣警察〉，《日新法律雜誌第 5 期》，台北：警政署政風室。

林俊霖 (2009) 《佳里鎮的開發與社會變遷 1623-1945》，長榮大學台灣研究碩士班碩士論文。

林美容，1996，《臺灣文化與歷史的重構》。台北：前衛。

- 林美容 1997,〈由祭祀圈到信仰圈,臺灣民間社會的地域構成與發展〉,95-126。
- 林美容,2000,《鄉土史與村庄史 — 人類學者看地方》。台北:台原。
- 林秀容 (2007) 《西拉雅族目加溜灣社史研究》,國立台南大學台灣文化研究所碩士論文。
- 林素梅,2003,〈台南市媽祖信仰之研究〉,台南大學台灣文化研究所碩士論文。
- 林春美 (2008) 《台南市安南區聚落的發展與變遷》,國立台南大學台灣文化研究所碩論。
- 林勝俊,1985《台灣寺廟的職權與功能》,高雄:復文圖書出版社。
- 林國平,2003,《閩臺民間信仰源流》,福建:福建人民出版社。
- 林瑋嬪 2006,〈臺灣廟宇的發展:從一個地方庄廟的神明信仰、企業化經營以及國家文化政策的影響談起〉,《考古人類學刊》,56-89。
- 孫慧芳 (2005) 《臺灣太平歌館之音樂研究》,國立臺北師範學院音樂研究所碩論。
- 莊嘉仁 (1997)〈中國武術傳承模式中之師徒制探討〉,《國民體育季刊》第 26 卷第 2 期,頁 38-45。
- 許清保 (2007)《南瀛港口誌》,南縣新營市:南縣府。
- 許淑娟 (2001)〈由村廟看同庄意識—以台南市安南區為例〉,《環境與世界》,第 5 期,頁 71-93。
- 施振民 (1975)〈祭祀圈與社會組織〉,《民族學研究所集刊》,第 36 期,台北:中央研究院。
- 施添福 (1999) 《清代在臺漢人的祖籍分佈與原鄉生活方式》,南投:臺灣省文獻委員會。
- 張瑞津、陳翰霖 (1999)〈17 世紀以來台灣西南海岸平原之主要河流之河道變遷研究〉,《中國地理學會會刊第 27 期》,台北:中國地理學會。
- 張珣 2003,《文化媽祖/臺灣媽祖信仰研究論文集》,臺北:中研院民族所。
- 張珣、江燦騰 (2001),《當代臺灣本土宗教研究導論》,臺北:南天。
- 張珣、江燦騰 (2003),《臺灣本土宗教研究的新視野和新思維》,臺北:南天。
- 張珣、葉春榮(2006),《臺灣本土宗教研究/結構與變異》,臺北:南天。
- 張慶雄 (2006) 《台南鹿陶洋宋江陣之研究》,國立臺南大學體育科教學碩士班碩士論文。
- 陳丁林 (1997)《南瀛藝陣誌》,南縣:臺南縣立文化中心。
- 陳丁林 (2000)《王之醮—蘇厝長興宮庚辰科瘟王祭》,南縣:蘇厝長興宮。

- 陳丁林 (2004) 《直加弄庄大道公心媽祖情—安定保安宮香科醮事誌》，南縣：安定保安宮。
- 陳正之 (1994) 《樂韻泥香》，南投：臺灣省新聞處。
- 陳亮州 (2008) 〈清乾隆年間臺南海坪的利用與糾紛〉，《南瀛文獻》第六輯，臺南縣政府。
- 陳杏枝 (2001)，〈本土宗教團體的研究〉，張珣、江燦騰 (編)，《當代臺灣本土宗教研究導論》，臺北：南天。
- 陳杏枝 (2005)，〈新神佛降臨救世：一個本土新興宗教團體的研究〉，《臺灣宗教研究》，125-164。
- 陳亮州 (2008) 〈清乾隆年間臺南海坪的利用與糾紛〉，《南瀛文獻六》，台南：台南縣政府。
- 陳靖宜 (2010) 《佳里南勢九龍殿宋江陣之研究》，台南大學體育科教學碩士班碩士論文。
- 陳素雯 (2006) 《臺江內海浮覆地社會經濟變遷之研究—以臺南市安南區為例》，國立台南大學臺灣文化研究所碩士論文。
- 陳膺霖 (2001) 《臺南市安南區傳統村落祭祀空間之研究》，國立成功大學建築學系碩論。
- 趙文榮 (2006) 《南瀛內海誌》，台南縣政府。
- 黃三和 (2009) 《台南樹仔腳白鶴陣之研究》，國立臺南大學體育科教學碩士班碩論。
- 黃文博 (1994a) 《南瀛民俗誌》，南縣：臺南縣立文化中心，二版。
- 黃文博 (1994b) 《南瀛刈香誌》，南縣：臺南縣立文化中心。
- 黃文博 (1997)，《台灣民間信仰與儀式》，臺北：常民文化。
- 黃文博 (1998) 《南瀛地名誌》，南縣：臺南縣立文化中心。
- 黃文博 (2000) 《南瀛王船誌》，南縣：臺南縣文化局。
- 黃文博、黃明雅 (2001) 《臺灣第一香—西港玉勅慶安宮庚辰香科大醮典》，南縣：西港慶安宮。
- 黃永煌 (2007) 《臺南烏竹林金獅陣之研究》，國立臺南大學體育科教學碩士班碩論。
- 黃名宏 (2009) 《吟歌演武誓成師—西港仔香境傳統陣頭的宗教性格》，國立台南大學台灣文化研究所碩論。
- 黃名宏 (2010) 〈地方開發經驗的投影—西港仔香境傳統陣頭的人文意象〉，《民俗與文化：信仰組織專刊》，頁 71-98。

- 黃秀政 (1976)〈清代臺灣分類械鬥事件之研究〉，《臺灣文獻》，第 27 卷第 4 期，北市：臺灣省文獻委員會，頁 78-86。
- 黃學穎 (2005) 《臺灣文武郎君研究》，國立臺北師範學院音樂研究所碩論。
- 劉還月 (2000)，《臺灣民間信仰》，臺北：聯經。
- 曾麗娟 (2008) 《戰後 (1945~2007) 臺灣西南地區蜈蚣閣之發展》，國立臺灣師範大學歷史系碩士論文。
- 蔡相輝 (1989)，《臺灣的王爺與媽祖》，臺原。
- 蔡相輝(編) (2006)，《台灣民間信仰專題-媽祖》，台北：國立空中大學。
- 康豹 (1990)〈屏東縣東港鎮的迎王祭典：台灣瘟神與王爺信仰之分析〉，《中央研究院民族研究所集刊》第 70 期，頁 95-210。
- 康豹 (1998)，《台灣的王爺信仰》，臺北：商鼎。
- 董芳苑 (1982)〈臺灣民間宗教技藝—宋江陣〉，《中國論壇》第 13 卷第 8 期，頁 25-32。
- 董芳苑 (1996)，《探討臺灣民間信仰》，臺北：常民文化。
- 謝永祥 (2006)《曾文溪的河道變遷與移民墾殖》台南：台南大學社會教育研究所。
- 謝美華 (2001)《臺南市安南區聚落發展演變與居民生活空間調查之研究》，國立高雄師範大學地理學系碩論。
- 盛業信 (2006)，〈從臺灣王爺信仰的演變與發展，試談臺灣民間宗教關懷與現代生活之關係：以南鯤鯓代天府為例〉，《宗教哲學》，116-130
- 潘英 (1993)〈台南縣拓殖史與其族系及姓氏〉，《南瀛文獻 37 卷》，台南：台南縣政府。
- 顏耀琪 (2009)《台南下營宋江陣之研究》，國立臺南大學體育學系教學碩士班碩士論文。
- 蕭百興 (1990)《清代臺灣(南)府城空間變遷的論述》。國立臺灣大學建築與城鄉研究所碩士論文。
- 樊信源 (1974)〈清代臺灣民間械鬥歷史之研究〉，《臺灣文獻》，第 25 卷第 4 期，北市：臺灣省文獻委員會，頁 90-111。
- 盧嘉興 (1956) 〈臺南縣下古番社地名考〉，《南瀛文獻》4 (上)：1-13。
- 盧嘉興 (1962) 〈曾文溪與國塞港〉，《南瀛文獻》8：1-28。

- 盧嘉興 (1964) 〈八掌溪與青峰關-臺南縣地志考(二)〉,《南瀛文獻》9:11-40。
- 盧嘉興 (1982) 〈臺南縣古地名考〉《臺南縣地名研究輯要》,台南縣政府。
- 葉春榮 (2006) 〈西拉雅平埔族的宗教變遷〉,收於葉春榮主編,《歷史、文化與族群:台灣原住民國際研討會論文集》,頁:231-257。台北:順益博物館。
- 鄭志明 (2006),〈宗教組織的現代化與對治現代化〉,《臺灣宗教研究》,39-64。
- 瞿海源,1997a,〈台灣的民間信仰〉,《臺灣宗教變遷的社會政治分析》。台北:桂冠,139-167。
- 瞿海源,1997b,〈民間信仰的基本特徵與奉獻行為〉,《臺灣宗教變遷的社會政治分析》。台北:桂冠,167-209。
- 瞿海源、姚麗香,1997,〈台灣地區宗教變遷之探討〉,見瞿海源,《臺灣宗教變遷的社會政治分析》。
- 顧忠華,1999,〈從宗教社會學觀點看臺灣新興宗教現象〉,見顧忠華編,《社會學理論與社會實踐》,頁306-328,台北:允晨。

二、其他文獻

- 《臺灣縣志》,(台北:行政院文化建設委員會,2005年)。
- 《佳里鎮志》,南縣:佳里鎮公所。
- 《台南縣鄉土教材》,台南縣:台南縣政府,1995。
- 《台南縣志卷四政制志(下)》,台南縣:永新印刷廠,1970。
- 《南瀛探索-台南地區發展史(一)》,台南縣:台南縣政府,2004。
- 《南瀛人文景觀》,中華民俗藝術基金會,2003。
- 《臺南縣地區王船祭典保存計畫-臺江內海迎王祭》,宜蘭:國立傳統藝術中心,2006。
- 《丁丑香科大醮典暨代天巡狩出巡九十村鄉遶境資料冊》,南縣:西港慶安宮,1997。
- 《庚辰香科大醮典暨代天巡狩出巡九十二村鄉遶境資料冊》,南縣:西港慶安宮,2000。
- 《癸未香科大醮典暨代天巡狩出巡九十六村鄉遶境資料冊》,南縣:西港慶安宮,2003。

《丙戌香科大醮典暨代天巡狩出巡九十六村鄉遶境資料冊》，南縣：西港慶安宮，2006。

《己丑香科大醮典暨代天巡狩出巡九十六村鄉遶境資料冊》，南縣：西港慶安宮，2009。

三、 英文書目

Bourdieu, Pierre (1998) *Practical Reason: On the Theory of Action*. Cambridge: Polity.

Bourdieu, Pierre and Loic J. D. Wacquant (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.

Douglas, Mary, 1966, *Purity and Danger, an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.

Douglas, Mary and Aaron Wildavsky, 1983, *Risk and Culture*. Berkeley: University of California Press.

Eliade, Mircea, 1987: *The sacred and the profane :the nature of religion*. trans. by Willard R. Trask, San Diego :Harcourt, Inc.

Feuchtwang, Stephan 2001: *Popular Religion in China: The Imperial Metaphor*. London: Curzon.

Finke, Roger and Rodney Stark, 1992, *The Churching of America, 1776-1990*. New Jersey.

Finke, Roger and L.R. Iannaccone, 1993, "Supply-side Explanations for Religious Change." *Annals* 527: 27-39.

Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

Goffman, Erving (1967) *Interaction Ritual*. New York: Panteon.

Iannaccone, L. R., 1997, "Rational Choice: Framework for the Scientific Study of Religion" in *Rational Choice Theory and Religion*. Young eds., New York. pp. 25-44.

Japp, Klaus Peter, 1996, *Soziologische Risikotheorie: funktionale Differenzierung, Politisierung und Reflexion*. München: Juventa-Verl.

Jordan, David 1994: 'Cultural Changes in Postwar Taiwan and Their Impact on the Popular Practice on Religion', In: Harrell, Stevan (eds.): *Cultural Change in Postwar Taiwan*, Boudler: Westview Press. 137-160

Mauss, Marcel, 1990, *The Gift*. London: Norton.

Luhmann, Niklas, 2000a, *Religion der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Pas, Julian 2003: 'Stability and Change in Taiwan's Religious Culture', in: Philip Clart (eds.): *Religion in Modern Taiwan: Tradition and Innovation in a Changing Society*, 36-47.

Sangren, Steven 1987: *History and Magic Power in a Chinese Community*, Stanford University Press.

- Sangren, Steven 2000: *Chinese Sociologics: An Anthropological Account of the Role of Alienation in Social Reproduction*. London: Althone Press.
- Turner, Victor, 1969, *The Ritual Process*. London: Routledge.
- Weber, Max, 1972[1921], “Religionssoziologie (Typen religiöser Vergemeinschaftung)” in *ibid.*, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr., pp. 245-381.
- Weber, Max, 1988, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: Mohr.
- Yang, C.K., 1961, *Religion in Chinese Society*. Bekeley: University of California Press.

藝術的社會學啟蒙： 以身體技藝為建構基礎的社會美學

齊偉先

南華大學應用社會學系

自 1990 年代以來，歐美社會出現了新一波的公共藝術論述，它將現代藝術引入一個新的對話主題：藝術的公共性。公共藝術看似不過是現代藝術多元發展中的其中一支，但事實上它卻透露出美學領域的一項重要內涵，亦即美學實作與政治性的權力論述兩者之間存在著一種共棲共存的生產模式。本文藉由探索「藝術」在近代歐美社會發展的系譜，說明近代社會理解「藝術」與藝術公共性的方式有何變遷，藉此試圖說明作為一種美學實作的藝術與政治性的權力論述兩者之間所存在的內在關聯。此外，文中以台灣社會為例進一步說明，在藝術專業領域之外還存在著其他領域的美學實作，如民間的文化及廟會慶典活動。它們雖以不同的方式進行社會美學的建構，但也展現出與政治性的權力論述共棲共存的相同運作邏輯。本文考察藝術的公共性內涵所獲得的啟發，不僅僅讓我們瞭解到美學實作與權力論述之間所存在的相互建構模式，也讓我們瞭解到有關社會美學的討論必須回歸到身體技藝這個更基礎的面向來考察，如此才能掌握社會美學在現代社會中所扮演的角色。

關鍵字：藝術、公共藝術、社會美學、身體技藝、慶典

Sociological Enlightenment of Art: Bodily Technique as the Constructive Foundation of Social Aesthetics

Wei-hsian Chi

Department of Applied Sociology, Nanhua University

A new genre of public art started appearing in western modern countries in the 1990s. This forced modern art to face a new issue: artistic publicity. Public art is more than a new form of art, and it leads us to see that there is a specific reciprocal relation between aesthetic practices and political as well as religious discourses. By examining the semantic lineage of "art" in western modern societies, this paper shows how modern societies understand "art" and construct artistic publicity. In addition, this paper takes Taiwan society as an example for showing that there is still another kind of aesthetic practice in modern society. They are various forms of cultural festivals that are run in a different way than professional art, but both have the same constructive function in social aesthetics. This theoretical discourse contributes to the viewpoint that bodily technique shall be seen as the basic operative medium of social aesthetics.

Keywords: art, public art, social aesthetics, bodily technique, festival

一、前言

現代語用溝通中，言及藝術時大致有兩種指涉的可能，一種是狹義地指稱某種專業藝術，亦即某個專業領域中彼此相互認可的創作活動及作品；另一種則是廣義地指涉日常藝術，亦即包含了非專業的創造性活動及作品，其中這些非專業創作之所以仍能被認定為有藝術性，乃源於當代藝術論述對每個個人基本創作能力的肯認，不論階層、族群、性別，所有人在不同的領域，只要基於某種媒材進行符合創作精神的活動都可被廣義視為是藝術活動。不論狹義或廣義的「藝術」，其共通性乃統攝在一個以感官為中心的創作活動中。以亞里斯多德在《詩論》中對悲劇這種表演藝術形式的定義為例，他認為：「悲劇是一種對良好及完美行為的模仿（擬情）……其間不是透過陳述，而是透過苦痛(*eleos*)、驚懼(*phobos*)，來達成這些激昂情感的昇華淨化(*pathēmatōn katharsin*)」(Aristotle 1920)。其中提到的「苦痛、驚懼」就是以感官為中心所產生的具體表現，而悲劇之所以能產生「情感的昇華淨化」的效果就是基於「苦痛、驚懼」這些感官元素所引發的內在意義生產。有別於狹義的藝術將其語意限縮在以某種特殊認定機制（如在藝廊開作品展等）來定義的專業場域，廣義的藝術則泛指這些以感官為基礎所進行的生產活動及作品，其中涉及的是更根本的「技藝」議題。本文視「以感官為中心的生產及觀賞活動」為指涉廣義「藝術」活動的出發點，並圍繞「技藝」這個基本元素探索藝術及美學的基礎。

自 1980 年代開始，公共藝術逐漸成為歐美專業藝術領域中被廣泛認可的一項新類型藝術，公共藝術在現代社會獲得正當性的事實，促成了現代社會對藝術、美學有更深刻的反省及批判。誠如紐約觀念藝術家 Vito Acconci 所言：「公共藝術修正了藝術的現狀，同時預測了藝術的未來：在未來，藝術將不再被視為劃地自足的單獨類別，而是悄然充斥在生活中各個領域的一種氛圍」(Steinman 1995: 193)。公

共藝術讓人開始重新思考如何定位藝術的社會功能，以及讓人重新反省藝術的公共性這個根本議題。若沿著「藝術」語意的發展系譜，循著由歐洲文藝復興時期到近年來公共藝術獲得普遍認同的整個歷程，我們看到的是近代社會對「藝術」一詞理解方式的變遷，這變遷特別反映在我們對藝術公共性認知內涵的轉變，從中我們將看到近年來公共藝術的發展所帶給我們的許多重要啟發。

本文定位於理論層次的探討，探索隱身於社會運作背後的美學基礎（本文以「社會美學」來指稱這美學基底），並試圖進一步釐清社會美學與身體技藝之間的關聯。本文首先聚焦於藝術公共性內涵的討論，探討現代社會中人們所理解的「藝術」一詞的語意發展系譜。討論過程中將逐步導入更基礎的社會美學實作這議題，企圖說明在現代社會藝術專業領域之外，同時存在另一股社會實踐（如慶典），它以另一種方式進行社會基礎的美學實作，這股實踐的力量與專業藝術的美學實作方式雖彼此殊異，卻同樣持續地鋪排一個社會的美學基底。討論中將以台灣的廟會慶典為例來輔助說明現代社會的美學實作內含的特殊運作邏輯，藉以說明社會中「權力／美學」或「政治論述／藝術展演」之間所存在著的一種共棲共存之特殊關聯機制。

二、技藝(technē)的語意分化： 「技術」／「藝術」

我們現在理解「藝術」一詞的方式是西歐浪漫時期以來所確立的，其中除了強調人類普遍具有一種自啟蒙時期以來所肯認並高舉的特殊審美判斷力外，其語意更包括了浪漫主義時期所發展出來肯認個別感覺殊別性的內涵，由此所衍生的主體性創作、創新等內涵也因而成爲現代藝術一詞的基本要素(Joachim 1971a: 558)。但就詞源上來看，英文的 art 一詞乃源自拉丁文的 *ars*，原始字義指涉的是不涉及任何具體內涵的「方式、方法」，也就是不強調創作者動機或其內在感覺的一種方法流程及形式表現，這種方法流程是人在其所處的生活環

境（包括物質環境與社會環境）中透過互動所發展出來的操作技藝。在語意演化過程中曾與 *ars* 此詞相互影響、同時競爭的是另一個拉丁字 *technica* (Köppert 2012: 98)。此詞乃源於古希臘文的 *technē*，在古希臘人的文化思維中，人類生活中林林總總的操作技藝被理解為同一類屬的能力，同屬於類似現今意義下的 know-how 技能（不只是知識，也包括了身體操作的熟練度等），而 *technē* 正是用來標示這類 know-how 技能的詞彙。¹ 古希臘文 *technē* 此字的原義可說是結合了現今語彙中「技術」與「藝能」兩詞的語義 (Joachim 1971b: 940)，此雙意涵延伸至拉丁文時則逐漸被區隔開來，分別對應於拉丁文的 *technica* 及 *ars*：*technica* 發展成爲純粹表達技術層面的內涵，也就是現今歐語 *technique* 所指涉的「技術」；而 *ars* 的語意則逐漸擴充成涵括品味判斷力這個屬於「藝能」的意涵，成爲一種有主體性價值指涉的詞彙 (Joachim 1971b: 942)。到了十九世紀，由 *ars* 所衍生的 *art*（藝術）一詞，則承襲 *ars* 的這一內涵，發展成單單凸顯「藝能」意涵的概念。

藝術有別於技術在於它凸顯一種價值向度，強調藝術創作者相當程度上擁有「論述權」而不完全服務於某種權力，也就在這意義上，藝術家有別於技師、工匠。「爲藝術而藝術」這個觀念凸顯出「藝術」本身成爲一種價值，這價值可以解釋成以創作主體爲中心的價值，例如將之解釋成「情感的抒發」、「體現某種價值觀念的創作表現」等具有意義內涵的活動；或者也有以觀賞者的角度切入，認爲藝術的價值在於能引發觀賞者的某種價值性感受，如前述亞里斯多德對悲劇之藝術性的描述：能引發淨化昇華的感受成爲悲劇的藝術價值所在。

有別於藝術強調價值向度，技術涉及的則是一種以身體性的操作爲基礎的駕馭能力，包括的不只是某種知識（know-how 的知識），還包括一些與非意識或下意識相關的身體熟練度等能力。技術的根本

1 因此古希臘文在描述各種具體類別的技藝時，所用的詞彙結尾都複合了 *technē* 此字之字尾變體 *-ikē*。以「政治」一詞爲例，古希臘語中的政治 *politikē*，此詞是由 *polis* 和 *technē* 兩詞所結合而成的，其原意用現代較接近的語彙來翻譯是「城邦的治理術 (art of state)」。其他例如修辭術 (*rhetorikē*) 等，都是以動詞與 *technē* 兩字合成的組合字，用以標明以此動詞爲中心所發展出來的技藝操作及知識整體。這種複合邏輯和英文中對各個學科的知識體系都是以 *-ology* 結尾的道理一樣。

精神在於以身體為中心之 *try-and-error* 的嘗試歷程及成果，強調因練習之熟稔度所產生的操作確定性。就這意義而言，在藝術與技術的意義分化過程中，藝術和技術的指涉產生了本質上的差異：藝術強調的不是確定性，而是創造、改寫、重詮等創新性；而現今語用的技術一詞，則強調確定性，因而褪去了原有操作主體在操作過程中所能體現的豐富內涵（包括感覺、自我轉化等與操作主體特質相關的面向），而演變成只是一種機械式操作的指涉。也因此，「技術」一詞在現今自然科學的領域中被過度地強調，而在人文領域則被過度地忽視。本文在以下的討論中，將使用「技藝」一詞（以區隔於「技術」與「藝術」）來指涉原始 *technē* 這個含納有「技術」與「藝能」雙重意涵的概念。

三、藝術的自主性

在「技藝」分化為「藝術」與「技術」的過程中，隨著藝術一詞而發展出來的相關論述是美學(aesthetics)。Aesthetics 一字源於希臘文的動詞 *aisthanomai*，意味著和身體感官相關的感知、觀察，² 也就是說 aesthetics 一詞的原意和「美」的內涵本無關聯，「美學」根本上主要探討的是基於身體感官所衍生出之「意義」面向（包括感覺、感知及由此所延伸的主體哲學思考）而非「美」本身(Joachim 1971a: 557)。但由於文藝復興時期人們對藝術的核心詮釋就是「美」的感受，認為具價值性的感官性感覺就是「美」的感受，因此之後 aesthetics 一詞就逐漸發展成針對「美」來探究的學問。

「美」的範疇以及美感對象的領域最早是在文藝復興時期給確定的。十八世紀年間，文學、美術與音樂都制度化了，成

2 Rancière 在相關的討論中也指出，aesthetics 一詞的內涵包括有奠基於感官的擬仿 (*mimesis*) 及其實作 (*poiesis*) 過程 (Rancière 2009a: 60-61)，從根源上來看，與現今「美」的意涵無關。

為獨立於宗教與宮廷之外的活動。大約在十九世紀中葉，終於出現藝術的唯美概念，此一概念激勵藝術家根據明確的為藝術而藝術的意識從事藝術創作。這一來，美學領域的自主性就有可能成為一個有所為而為的方案。（哈伯瑪斯 1998: 13）

這種以個人感官為中心所產生的「作用」及「意義」，在哲學上被認為具有普遍性、並涉及人類的某些基本能力，因此人們相信這方面的討論必然涉及社會的各個領域，美學議題也因此被認為與那些得以影響社會溝通及建構運作的基本元素有一定的關聯。受文藝復興時期藝術發展的影響，西方啟蒙時期開始出現的美學論述，所探究的核心主題是藝術的本質，包括人的藝術能力、鑑賞力、創造力及判斷力等。藝術品就生產角度來看，就是一種內含有目的性的作品(Hegel 1986: 44)，它本身進行的是一種主體的表達(Hegel 1986: 132)。但表達活動必須同時具有殊別性及普遍性：它必須是殊別的，原因在於藝術生產是一種創作者的表達，而不是既存傳統的重覆(iteration)，由於必須是以一種足以呈現主體性的特殊方式(*ars*)來展現，因此藝術在表現形態上必然是主觀特殊的；但另一方面，藝術又必須具有可被理解及溝通的社會客觀性，否則它便成為只對個別創作者有意義而無法被理解及溝通的神秘活動。這個同時必須具主觀殊別性及客觀普遍性的弔詭，一直是啟蒙時期以來哲學思考必須克服的難題。人類美學能力到底是主觀殊別或客觀普遍的？又如何能同時既是主觀殊別又是客觀普遍的？這基本難題在哲學上成為一種亟待處理及回答的背反論述，或稱二律背反(*Antinomie*)。這個二律背反正是康德在《判斷力批判》一書中探討的重要主題之一(Kant 1970[1790]: 70, 71)。在處理二律背反的難題時，康德藉著討論品味判斷力(*Geschmacksurteile*)，導引證成出「判斷力(*Urteilkraft*)」的先驗存在性(Kant 1970[1790]: 12)，並以此來回答品味判斷力如何能同時是主觀殊別又是客觀普遍的。³ 對康德這

3 康德強調無利害關係的快感(*das interessenlose Wohlgefallen*)，以及沒有具體目的的目的性(*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*) (Kant 1970[1790]: 15)，並由此延伸提出「天才」的概

樣的論述方式，黑格爾提出了批評並點出，康德的先驗超越性內涵並無時間性、無歷史內涵，因而忽略了歷史事實。藝術的表達在黑格爾的眼中被視為是有全觀目的性的，是一種絕對精神的展現：「美的藝術這領域就是『絕對精神』的領域」(Hegel 1986: 130)，因此每個個人的特殊性只是此全觀演化的展現。黑格爾面對美學論述中的二律背反難題所採取的回應方式是，他讓主體的特殊性透過「絕對精神」而獲得客觀性的保障(Hegel 1986: 133)。⁴ 黑格爾提出的絕對精神雖有辯證性的時間歷程、彰顯了歷史過程，但在他的哲思體系中，立論方式仍然是由超越性的全觀式目的論來保障。進路或有異於康德，但兩者卻皆以超越性的方式來克服二律背反這個美學論述中的難題。

有別於前述哲學論述訴諸超越性的作法，藝術的客觀性也可能由社會的溝通來保障，最具代表的是二十世紀後半葉以來的社會學反省。但在此之前，哲學領域已零星出現許多相關的反省討論，這些討論嚴格來說雖還不算是社會學式的處理，但對後來社會學的美學普遍性的詮釋影響頗大，因此在此進行簡要的說明。

有關藝術與社會之間的關係，最早應可溯及馬克思針對藝術所進行的零星討論。⁵ 過去觀念論式的藝術理解，在馬克思的討論中被轉化詮釋成是人與物之間的特殊關係，藝術被理解為是生產關係中被商品化的異化結果，因此被視為是資本結構中進行宰制的媒介(Lifshitz 1973: 98)。由於在馬克思的理論架構中，藝術被理解為資本主義環境下一種依附性的、次要的社會活動，因此並沒有真正正視藝術的獨立性或將之視為有自主性內涵的主題來討論。相反地，Theodor W.

念。此概念指涉能洞悉並揭示出那些有普遍規則內涵的人，「天才」成為「品味判斷力」之先驗存有的必然延伸論述(Kant 1970[1790]: 46/49)。

4 Hegel (1986: 134)認為：「我們可以用『自由』來指稱那種主體可以自我掌握的內涵。自由是精神的最高命運」。

5 馬克思除了在早期(1841、1842年)的著作，曾寫過幾篇有關藝術的文章批判黑格爾的美學觀，此後並沒有針對藝術進行專論(Werckmeister 1973: 501)。其實依馬克思的論點，他對能體現人的創造力的生產關係，有一定浪漫式的想像，而這種具創造力的生產關係其實就是馬克思思想中的美學思維及藝術性。只不過他認為，這個原本具藝術性創造力的生產活動在資本主義出現後，被異化成勞動。因此，在資本主義社會中所被論述的藝術，在他看來，都被異化成虛假的藝術(Lifshitz 1973: 98)。

Adorno 雖承襲左派以生產力為立論中心的理解基調，卻反對將藝術定位為次要角色，他關懷的是藝術的社會使命及其展現自主性的可能，這可由其《美學理論》開宗明義的段落說明獲得印證：

顯而易見的是，所有和藝術相關的都已不再是那麼理所當然，不論藝術本身或它與整體的關係，以及藝術存在的正當性，這些都不再是那麼理所當然的。(Adorno 1970: 9)

在 Adorno 的美學理論中，藝術被賦予一種社會實踐的「任務」，他批判「為藝術而藝術」這個說法不應該再被視為是理所當然的，他認為將之視為理所當然的看法代表的是一種唯心論傳統的立場，這種立場是將藝術活動和人類活動徹底區隔開來（杰木乃茲 1990: 64）。他認為，現實生活中的常態展現的只是欺騙的假象，資本主義社會中各種常態關係所表現出來的是異化的具體呈現，也就是說在他的理論中有著一種對整體社會表象的虛假公設。也因此 Adorno 賦予了藝術一種救世的功能，認為能彰顯表象背後真實的藝術表現，才是真正有價值的「藝術」，這種真藝術才能擺脫虛假表象以及虛假需求的「箝制」，而展現出其自主性，只有如此藝術才展現了其存在的價值及權利。

同樣關心藝術的社會任務者還有 Walter Benjamin，他在反省藝術和社會之間關係的〈靈光消逝的年代〉一文中，提出了「靈光」(aura) 的說法，他認為藝術品的精髓在其「靈光」。他認為對作品進行機械複製的過程中，容易讓藝術品失去了「靈光」此核心價值(Benjamin 1986: 222-223)。Benjamin 的討論試圖指出的是一個更深層的憂慮，憂慮機械複製的過程無可避免地會讓藝術沾染上其他因素，而讓藝術附庸於其他利益及權力，成為被統治意識形態收編的「溫和」藝術，⁶ 進

6 Benjamin 認為戰爭美學就是一種被政治收編的例子。他在最後反省戰爭美學的段落中指出，在機械化時代法西斯主義所倡導的看法：「儘管會導致世界滅亡，也要讓藝術實現」，這種美學思維是「法西斯主義政治運作的美學化」，因此他認為我們面對這種狀況應給予一種共產主義式的回應：「讓藝術政治化」(Benjamin 1986: 241)。

而失去「靈光」。若我們將「靈光」論點放在一個社會生產結構脈絡中來看，Benjamin 討論的是藝術在社會中的自主性地位（杰木乃茲 1990: 89）。Benjamin 一如左傾特質的思想家，給予「藝術政治化」一定的正當性，如 Adorno 賦予藝術社會任務一般，他們都一致認為藝術的核心精神在於能揭露社會表象下的真實。從 Adorno 及 Benjamin 的討論可以發現，他們的藝術觀根本關懷的終究是藝術的存有本質，只不過在論述上是由社會任務的角度切入來闡述。因此可以說，他們並沒有真正處理藝術生成發展背後的社會基礎，藝術普遍性的基礎在 Adorno 及 Benjamin 的論述中，最終仍是由（左派）哲思式的預設立場來保障，而非由社會因素來保障。他們談的是藝術的應然功用而非社會建構中的藝術。

社會學的論述與 Adorno 及 Benjamin 的討論進路不同，它基本上揚棄了對藝術進行應然層次的探討，也不探究藝術的本質內容，而將由超越性哲學進路解決二律背反的方式，轉向由社會性因素來解釋。因而所謂的客觀性也就由本質概念上的普遍性，轉而談社會建構上的客觀性，這類將藝術結合在社會建構式論點來討論的方式，大致有兩種取徑：其一是將感官知覺的內容理解為有階級性，如此一來，個體感受便成為社會中權力運作的一環，而感官知覺的客觀性便由階級結構的客觀性來保障。如 Pierre Bourdieu 就認為，感官知覺的客觀性是在（有社會階級意義下之）慣習基礎上所談的可溝通性及客觀性，在他的理論中所謂的客觀性不是普遍性意義下的客觀性，而是不同社會空間內的客觀性，也就是作為區隔彼此差異、產生不同社會空間的客觀性基礎。Bourdieu 所謂的客觀性充分展現在他的「資本」概念中：「資本」在他的理論中被理解為是社會中被某一社會空間的施為者所共同認知的有價值性的符碼，這些共同認知的基礎指涉的就是社會客觀性(Bourdieu 1983: 186-190)。然而這認知基礎卻是在社會關係差異化的過程中所建立出來的，所以由這些符碼產生了所謂的「擁有群／非擁有群」的差異。但不同社會空間中施為者的品味差異，並不影響符碼（作為資本）的客觀性，相反的，符碼的客觀性就是在爭鬥中發

展出來而成爲被「擁有群／非擁有群」所共同認知爲有某種價值的符號資本。Bourdieu 用差異化解釋了殊別性，同時又以場域中共享的「符號資本」概念說明了客觀性的特質。社會中藝術生產之「殊別性／客觀性」二元共存的狀態也因此在這架構中獲得解釋。

至於有關藝術自主性的討論，Bourdieu 則認爲藝術場域與其他社會場域一樣，都是在社會及政治脈絡的實作中發展出其自主性的。西方在十九世紀藝術場域逐漸發展出自主性的過程中，藝術家、展覽館擁有者、創作委託人、經理人、藝術評論家、藝術媒體等各種施爲者間的競合態勢的發展，決定了藝術場域的自主性。若實際考量西方十九世紀藝術場域的發展狀況，可以說當時藝術場域的自主性仍是在上層階級的影響下發展出來的，但隨著相關施爲者競合態勢的轉變，競合關係的主導權也隨著社會資本及經濟資本的結構改變而有所轉變。Bourdieu 對藝術所做的論述說明給人一種只論藝術場域的建構而不論及藝術本身的印象，因而遭致「不夠藝術」的批評，這和 Adorno 及 Benjamin 遭受「不夠社會」的批評正好相反。如同 Janet Wolff 曾提出的看法，他認爲 Bourdieu 並沒有真正處理美學經驗(Wolff 1983: 38)。這樣的批評是中肯的，Bourdieu 確實只是指出了品味的社會性，指出它是在社會階級的內涵所發展出來的一種「判斷力」，但卻沒有真正處理藝術美學本身。

社會學領域中另一種討論取徑是從功能結構的角度切入，談藝術在現代社會中的功能，並由藝術功能來論述藝術的客觀性。如同前述討論中所提，藝術品就其精神而言在於其「表達」活動本身，哲學上總是將這表達活動扣連回理念、判斷力等哲思性的基礎；但在社會學的討論中則往往將表達活動視爲是社會中的一種溝通運作來將其與社會結構扣連。在這強調溝通性及結構性的討論基調中，藝術品的「表達」不只意味著表達的作品及其生產過程，也還包括了表達活動的接收者，亦即藝術溝通的對象。藝術溝通的特性在 Niklas Luhmann 的系統理論中被理解爲：「將社會中原則上不可溝通者（亦即感官知覺 [Wahrnehmung]）連結到在社會中可溝通的脈絡關聯中」，這也就是

藝術的社會功能(Luhmann 1996: 227)。也就是將原本屬於個體殊別的（不可溝通的）「感覺」，將之表現出來成為社會中可被溝通、理解、再生產的元素，因此藝術的客觀性在Luhmann的理論中是由社會的「可溝通性」來保障。「藝術」被視為是現代社會中分化出來的一個特殊溝通系統。這可溝通性所促成的客觀性並不表示溝通中必然會產生共識性的內容，其客觀性乃是奠基在所使用的「媒介」是相同的，由於媒介相同因此可以溝通，但相同的媒介總是可以產生不同的形式，就如同利用相同的彩色原料（媒介）可以調畫出不同形式的畫作一樣；同樣的，利用「語言」這項媒介所產生的創作形式，可以是詩，也可以是散文或小說等不同的模式。社會中儘管存在著由不同媒介所進行的藝術形式的創作，但對Luhmann來說，現代社會演化過程中藝術逐漸分化成一獨立子系統的事實，意味著社會中發展出有公約性的媒介作為標示藝術此子系統的運作基礎。這個標示出「藝術」界線的公約性媒介在不同的時代並不相同：以歐洲十六至十八世紀中期而言，「美(Schönheit)」是所有創作形式的媒介(Luhmann 1996: 177)，而在十八世紀中期之後，創作的公約媒介則轉為「風格(Stil)」(Luhmann 1996: 210)。這中間的轉折當然和歐洲由啓蒙時期以理性、概念來進行美學論述的理解，轉至浪漫時期肯認個體殊別感覺之價值的特質有關：「美(Schönheit)」這個概念強調的是具普遍性的內涵，是一種對美的理性理解；「風格(Stil)」則是強調個別創作之殊別性的價值。

四、現代藝術的嘉年華化： 由「表達」變成「展演」的藝術溝通

在十五世紀之前，技藝的勞動過程基本上都還是以集體的方式進行，特別是以公會(guild)的方式存在於中古世紀(Wolff 1981: 27)。此時技藝本身的目的是服務於宗教與政治，沒有充份的自主性。自文藝復興開始，當宗教逐漸脫去獨攬一切價值的冠冕後，許多領域逐漸發展

出自己的內在價值論述，⁷其中由技藝所衍生出來的價值性論述就成為現今藝術一詞的前身，其中藝術的核心不再是由技術本身來保障，而是由其所要「表達」的內涵來保障。若面對一件技藝作品時，除了實用功能外看不到任何其他內涵，那麼這件技藝作品並不會被視為藝術品，因為它本身並沒有表達任何內涵的企圖。但若在實用功能之外還表現有其他的內涵，則這些「其他內涵」的表達活動就使它得以成為所謂的藝術品。但這裡所說的「其他內涵」一詞，基本上是一語雙關的詞彙，它可以被理解為作者的企圖，也可以理解為是觀賞者的理解反應。

在左派的傳統中，由於特別重視生產活動的意義，所以基本上是將「表達」理解為生產過程中展現內在意義的活動。但這種理解遭致的主要批評是，一種表達活動的完成還應包括訊息接收者的理解及詮釋。這類反省首先在詮釋學中獲得了處理：一件藝術品是在詮釋中才完成並延續它存有意義下的自我同一性(identity)，這詮釋就是在觀賞者「入神的遊戲」中所生產的意義，而這意義才是這件藝術品的內涵。依此而言一件藝術品所表達的內涵並不單由生產者決定，而是在後續的詮釋、意義生產中確認(Gadamer 1990: 107-109)。⁸由這個反省可以理解，何以觀眾的角色在藝術活動的重要性逐漸被肯認，以致於藝術活動的社會性格在二十世紀以來越來越清晰。一些社會性格特別突出的藝術活動，如行動藝術、普普藝術蔚為風潮。其中較具（左派）批判性格的藝術活動在 1980 年代以前可說是相當活躍，因此在藝術主題上往往結合社會論述，特別是在 1970 年代之後，藝術該如

7 藝術專業(artistic profession)和工匠技藝(craftsmanship)的分化是從十五世紀開始發展(Wolff 1981: 27)。

8 另一個從哲學上反省藝術之「表達」特質的是Deleuze, 他以藝術品的意象及身體之間的互遇(encounter)作為藝術品生成及續存的重要基礎(Deleuze 1990: 139-140), 這樣的思辨路數甚至解消了藝術品在存有意義上的自我同一性(Deleuze 1994: 260)。藝術品只成為一種創造可能性的媒介, 本身具有多元的特性, 它只在每一次的互遇中被實現其存有的特性, 但具體被實現的卻非此藝術品的本質或它「所表達」的定性。Deleuze的反省同樣解消了我們以「表達」方式來理解藝術的必要性: 藝術本身不是要表達某種固定的內涵, 它可以只是創造某種可能性, 這也是它根本上異於論述性概念及認知不同之處, 論述性元素是企圖規約出一個意義範圍, 並在其中確認其位置; 藝術的價值則正好相反, 它提供的是可能性的素材, 且透過以身體為基礎的感覺(sensation)方式。

何融入社會與自然中便成為新時代的藝術課題（倪再沁 2005: 23）。但自 1980 年代以後，藝術領域一改過去理論關懷以及以社會性嚴肅問題為中心的創作特性，特別高舉民衆「參與」的藝術性格，藝術溝通由「表達」逐漸轉為「展演」的模式。例如倫敦皇家學院(Royal Academy in London)於 1997 年舉行了一次 Sensation 的展覽，展示了 1988 年成軍的 yBas (young British artists)英國新秀藝術群的作品，McRobbie 對此展覽有以下的描述：

藝術有了新貌，它已不再是菁英的特權……yBas 的新秀藝術家刻意與他們自己藝術養成過程中曾對話過的所有藝術理論（如馬克思主義、後結構主義）都保持相當的距離……我們看到的是他們斷然拒絕了 1980 年代政治藝術及攝影藝術所體現的嚴肅性……一些評論家，特別像是 John Roberts 就曾表示，這種對理論的漠視讓一種新穎任意的、世俗的非菁英主義開始萌芽……從這角度來說，藝術已從殿堂的高臺走下，它過去給人那種高不可攀的距離感已消失，藝術卸下了以往那種要求要體現深刻與歷久不衰之價值的藝術使命。（McRobbie 1999: 6-7）

「展演」發展成爲一種判斷是否具有藝術價值的重要判準，也就是說重點不在於主題內容而在「展演」本身。就這意義而言，藝術不再只是「表達」，不能再只是獨白，而必須是溝通，一個行爲要能引發「聽衆」或「看官」的反應，這個表達的行爲才完成「溝通」、成爲「溝通」。所以現代藝術之所以需要觀衆、關注觀衆的需求，並不完全是因爲資本化發展的結果，而是它與整個現代社會民主、人權論述之間存在著微妙的關聯，當今，一件藝術作品是否能引發個體觀衆反省及反思的效果，儼然已成爲判斷藝術好壞的一項重要判準。藝術的好壞已不再從某種固定的內容特質來判斷，而視其是否能由展演引發效應。

以社會溝通為基礎所理解的藝術，必須同時含攝藝術性及社會性，參酌 Luhmann 的說法，本文認為「藝作風格(style of artistic practice)」(以下簡稱「藝格」)是其中一項相當重要的基礎：「藝術溝通」的藝術性是以「藝格」作為展演者或觀賞者表達或理解感覺、感受的溝通基礎；而其社會性則表現在藝術存在於展演者與觀賞者之間的溝通中。以下分別就這兩個特性進一步說明。

「藝格」是一種展演形式，它的藝術價值在於：(1)它展演出一種可供辨認的特殊形式、展演一種存有意義下的自我同一性；(2)同時它也展現了一種舊有「典範」以新形態再現的可能，不論是革命性的新、或冷飯新炒的翻新，它展現了在傳統條件上的創新，以及有別於以往的存在形態，因此新的「格」需要在既存典範的基礎上來進行創造，但同時它也就重新確立了典範本身的存在意義。當下展現的「藝格」不只是一種存有本身而已，重要的是它後續有可能會發展成一種「典範」，一種可供後來大家「參考」、「詮釋」的重要對象。在他者的「參考」及「詮釋」中，此「藝格」確立了其晉升為「典範」的身分。「藝格」的存有特性是當下、暫時性的，它無法保證自己是否能在未來續存，它有可能像是在生產過程中被暫時創造出來、卻又即時抹去的「暫時性成品」一樣，消失而沒有存在性可言：當沒人知道它的存在，它也就因而不再存在。「典範」則是歷史性的存有，但它的存有卻是因當代的「格」的「借鏡」而確認。「藝格」的展演或觀賞本身之所以有藝術性，關鍵在於「格」的形式和個體（不論是展演者抑或觀賞者）的內在不可溝通的感知有所關聯，不論（展演者）在展演一種感覺，或（觀賞者）在觀賞時所引發的內在感覺，「典範」式的風格都是這些內在感覺產生意義認知的重要基礎。由於展演者或觀賞者在展演或觀賞活動中，扣緊的是感受性的溝通（包括感受訊息的傳達），因此所進行的可說是一種介於展演者與觀賞者間的非目的理性式的溝通，不為經濟利益、不為政治等說辭。藝術場域的自主性就建立在這個非目的性溝通的「典範／藝格」運作基礎上。

內在感覺的抒發若沒有進行「藝格」的展現，這種抒發仍停留在

自娛而「不可溝通」的狀態，因而稱不上藝術。依此，和觀眾的對話是重要的，只有在對話的基礎上才有所謂溝通的客觀性，也才有具「資本」性格的「典範」。「典範／藝格」的運作特徵，使得「典範」成爲一種「資本」，而在爭取支用這些「資本」的過程中，自然會區隔出有能力支用這些資本進行展演的「藝術家」，以及有能力支用這些資本來進行鑑賞的「鑑賞、評論家(critic)」。在「藝術」成爲一種（展演與觀賞間的）溝通模式的過程中，藝術作品需要觀眾，需要觀眾的詮釋來續存藝術作品的存在，詮釋活動成爲作品存有的重要元素，一件作品需要觀賞者（詮釋者）的詮釋才讓其成爲「作品」，作品成爲藝術溝通的「媒介」，而「資本」的客觀性就建立在展演者與觀賞者的溝通中，而對這審美資本有共同認知的慣習基礎就是一個社群的「品味」。品味的內涵是在審美溝通中建立出來的、有客觀性的共同認知能力，這類品味內涵也同時是區隔社群內部成員「有／無」品味、產生社群內部差異化的重要基礎。

自二十世紀後半期以來，市場導向的藝術場域已發展成：能引發共鳴的就是有正當性的「藝格」。⁹純粹以經濟法則來看，藝術創作中能獲得大眾青睞的就是藝術性中的佼佼者，這是一種藝術鑑賞及藝術判斷權力下放的現象，「藝格」發展成不再是藝術家們在封閉的社群中對話的對象，而是開放和大眾的對話。專業評論人也因此不只是進行品質的鑑賞，而是扮演類似經理人的仲介角色，一方面居中敏感地反映大眾的觀看角度，間接影響著藝術家的創作走向，另一方面他們的看法也影響著大眾的喜好及評價的角度。因此，「藝術家」及「評論家」這兩種專業便逐漸制度化。可以說，藝術從過去宗教力及政治力解放出來後，如今發展成爲「受制」於消費市場的一種生產模

9 歐洲藝術專業評論人出現在十八世紀，大約是藝術市場出現的年代，兩者可以說是相輔相成的。當過去可以保障藝術創作的教會及貴族勢力不再存在時，藝術必須尋求經濟上的獨立自主，市場化就成爲另一個維持藝術創作的可能發展。在宗教領域朝「市場化」特質發展的過程中，藝術生產在歐洲由對教會及貴族的依賴關係中解放出來，因此需要有鑑定能力的專家作爲生產者及買方之間的保證及「翻譯」（Luhmann 1996: 266）。

式。藝術的經濟化意味著和社會間的互動只剩下與內涵無涉的交換，這同時代表著藝術獨立性已建立，在議題、形式上都已不再服務於另一種權力單位。但在 Adorno 的看法中，這卻是一種墮落式、文化工業化的發展，使得藝術朝大眾化品味的庸俗方向發展，最終落入譁眾取寵的境地。但杰木乃茲認為 Adorno 太過於僵化地看待這種發展，杰木乃茲認為這樣的藝術形式是有可能有其他正面的意義，例如促成美感溝通的可能性（杰木乃茲 1990: 89）。筆者認為比較中肯的描述應該不是藝術會「受制」於庸俗的大眾，而是與大眾「對話」。在對話中，藝術家可以自決地採「屈從、迎合」或「感發人心」等多元不同的態度。藝術自主性的關鍵奠基在「典範／藝格」的相生運作之上，「典範／藝格」是創造中的存有而非被授予的恩賜，這是現代社會中藝術場域創造自主性的重要運作基礎。「藝格」是展演者表現出自我特殊性的一種概念，將自我特殊的感覺、感知以一種特殊可辨認的形式發展成為社會論述中可接軌的可能。

二十世紀後期，以批判美學為主的反省開闢了西方藝術另一個新的走向，有別於現代藝術市場因素影響下顧及大眾接受度及作品曝光可能性的藝術，批判美學正視與觀賞者（同時也是參與者）之間相互溝通的重要性，精確地說，這反省模糊了創作者與觀賞者間的界線，觀賞者彼此之間溝通互動的樣態成為藝術的重要內涵。這類的反省以法國學者 Bourriaud 的「關係美學」為代表，「關係美學」的架構指出美學的真正核心在於「人際關係領域(sphere of human relation)」(Bourriaud 2002: 43-44)。他認為引發參與者（觀賞者）之間的社會溝通即便不是藝術的唯一內涵，也是藝術不可獲缺的重要特質。換句話說，藝術美學被賦予社會溝通的內涵。他的這個討論方向是奠基在行動藝術、公共藝術等藝術實踐之上。由關係美學的角度來看，一件作品被展示的空間就是互動的空間，它的開放性(openness)導引出多元的對話(Bourriaud 2002: 44)。也因為這種開放性，Bourriaud 認為現代藝術的特質就是「不確定性(precariousness)」，一件作品的存有不在於要表現或展演某個固定的內涵或促成某種特定內容的溝通，而在於開

放溝通的可能性、創造出社會關係領域中的溝通，「不確定性」意味著一種自由度、開放度及創造度(Bourriaud 2009: 32-36)。這個討論的進路拓廣了我們對現代藝術美學特質的理解，它不再是圍繞「美」或形式及風格上的「創新」等議題，而是圍繞「關係」與「溝通」的領域，並且不訴求特定的關係內涵或固定的溝通特質，因而是一種具「去（存有意義下的）同一性(de-identification)」特質的批判性美學。筆者認為這是對藝術極度媒介化的解讀：藝術成爲一種純媒介，它具有引導性格但卻不規定內容。因此這種關係美學觀點下的「藝格」都只是一種媒介，讓人饜享溝通之自由感的媒介。這類討論標示出近代公共藝術及公民美學理論立基的大致輪廓。

五、公共藝術的現代意義

公共藝術的發展在美國肇始於 1960 年代末期與 1970 年代初期，但一直要到 1980 年代才成爲被廣泛認同的領域(Lacy 1995: 21-23)。自 1960 年代末期公共藝術的美學實作萌芽以來，公共藝術大致經歷了兩個階段：第一階段的公共藝術是指涉那些在公共場所放置類似雕塑或裝置的藝術創作，公共藝術一詞的起源也可說源自於這種空間意義下的公共性；自 1990 年代始，公共藝術的語意內涵開始有了質變，過去以公共空間來正當化藝術公共性的作法引發了許多爭議，如公共藝術常被批評淪爲替獨斷的都市規劃進行草率背書的幫手(Phillips 1995: 63-64)。基於這些反省，出現了另一種聲音：「公共藝術的職責並不是在衆所公認的地點上，置放永垂不朽的物件，而是協助建立公衆——透過行動、想法、介入，鼓勵看似不存在的觀衆進來參與」（Phillips 1995: 83，或參考 Kester 2004: 128-130）。這種觀點有別於傳統公共藝術最關鍵的差別在於它強調觀衆角色的改變，這新一波的公共藝術如同 Mary Jane Jacob (1995: 58)所言：「觀衆成爲整個創作的核心……事實上，觀衆的參與在這類公共藝術的創作中所扮演的角色，乃是此類作品和社會關係的保證，這使公共藝術不再只是為了提

升藝術的欣賞而已，而是讓公共藝術能夠真正影響社群／社區內外的人的生命」。Susanne Lacy (1995:19)將 1990 年代這新一波大量出現的公共藝術命名為「新類型公共藝術(new genre public art)」，她說明這是「一群藝術家發展出許多傑出的模式，把公共策略視為美學語言的一部分。這些藝術作品的結構來源不純粹是視覺性的或政治性的訊息，而比較是源自一種內在需要，由藝術家構思，並和群眾合力完成」。這種主張有別於過去公共藝術的重要質變，在於它強調藝術的公共性能引發「群眾合力」，也就是要能引發社會關係的建構，背後的美學基礎與前述 Bourriaud 所論述的關係美學不謀而合。與此相似的反省也分別發展出不同的公共藝術論述，如強調社群溝通(Kester 2004)、對話(Finkelpearl 2000)，以及受 Bourriaud 關係美學影響所發展出來的潮間帶藝術等，這些都體現出一共通特性，就是強調藝術的公共性在於藝術的創作本身應體現有公共參與的特質；這些不同主張的差別只在它們對公共參與的定位、形式各有不同的內涵詮釋。公共藝術一詞在 1990 年代以來的這些反省聲音中，其意涵已跳脫過去那種僅限於公共場所之裝置藝術的理解，本文以下所提的公共藝術乃承接這十多年來發展出來的新語意，指涉那些強調公共參與特質的藝術類型，這也是上述各種不同公共藝術論述所共享的核心特質。

聯合國教科文組織(UNESCO)早在 1976 年的第十九屆年會中，就宣示世界人權宣言第二十七條：「每一個人都有權自由參與社區的文化性生活，欣賞藝術以及分享科學所帶來的發展與成果」，在國際認知中，文化權自此也開始被納入了基本的人權之列。台灣則直到 1980 年代末期，隨著政治解嚴開放了人民集會結社之自由，才開始引入這種文化權的概念。自 1990 年代起，由於本土及社區意識高漲，強調社區內涵的文化建設「社區總體營造」，以及強調在地審美關懷及能力的「公共藝術」成為政策上被重視及發展的具體方向。公民美學被認知為一種社會責任：「何以今日需要喚醒公民責任意識來推動公民美學，在此可以提出兩個重要的理由：一則為提昇視覺環境的生活美學品味，再者為健全藝文生態」（陳其南 2004: 97），公共藝術成為

培養公民美學的代表項目。1992年政府公布〈文化藝術獎助條例〉，其中第九條明訂公有建築物及重大公共工程應設置公共藝術，確定四分之一經費及高達一億元的公共藝術示範區，¹⁰1998年文建會更進一步公布了〈公共藝術設置辦法〉。1990年代堪稱是公共藝術在台灣的立法、宣導期，自2000年起則進入實質的實作期¹¹（張靜玉2004: 39-43；顏名宏2005: 23）。

公共藝術不只是藝術，也成爲一種現代的政治實踐：「公共藝術在注重『藝術性』的同時，也涵括了民眾參與的『公共性』，讓民眾有更多機會參與公共藝術議題與決策的討論、創意發想、創作過程，並且分享成果完成的喜悅，逐漸提昇民眾對於視覺環境審美的品味，藝術作品不再是專屬少數人，或是出自於少數人的審美品味，公共藝術將藝術場域從美術場域與美術館的精英思維，轉進群眾生活中的公共議題」（倪再沁2005: III）。文建會在2004年提出的「文化公民權運動宣言」也指出：「台灣今日已經達到政治公民權與經濟公民權的社會建構，接著就是文化公民權的伸張，一種以文化藝術欣賞能力爲基礎的公民資格認定。文化公民權的意義不只是在訴求政府應提供充分之文化藝術資源，保障公民充分享有的權利，更進一步訴求公民在參與、支持和維護文化藝術發展活動的責任，我們應該調整過去基於血緣、族群、歷史、地域等的身份認同。開始從文化藝術和審美的角度切入，重建一個屬於文化和審美的公民共同體社會」，這些都說明了公共美學在台灣已被認知爲是一種公民責任。

以2009年在台灣（台北、台中）舉辦的奔牛節爲例，這是一個國際性的公共藝術活動，此活動起源於1996年瑞士一位櫥窗裝置藝術家Walter Knapp的構想，他的兒子Pascal Knapp著手設計和真牛一般大小的成品作爲藝術節之用。Pascal以纖維玻璃製成和真牛一般大

10 台灣目前實施的公共藝術百分比政策，是參考美國在1965年透過「聯邦住宅局」及都市更新計劃過程中，將工程總預算的百分之一運用於公共藝術上的概念。

11 有關公共藝術實質興起的原因，倪再沁認爲和經費的編列有關，公部門每年投入公共藝術的資金經常高達十餘億元，較大規模的公部門機構的公共藝術設置經費也常達二、三千萬以上，因此有刺激這方面發展的效果（倪再沁2005: v）。

小的製品，讓不同的在地藝術家在這些人造牛身上進行創意彩繪，1998年夏天瑞士蘇黎世一群零售業者贊助當地藝術家，製作了400頭藝術創作牛進行公開展示與慈善募款拍賣，結果這個活動大獲成功，成為藝術界與企業界合作的典範。美籍律師 Jerry Elbaum 當時人正巧在蘇黎世，深受此活動感動，於是1999年夏天便將此活動引進芝加哥，將之命名為 "cows in parade"，隨後於紐約舉辦並正式以 CowParade 為名開啓了這個全球最著名公共藝術活動的世界之旅。此模式紛紛被引進不同國家，供在地藝術家融合創意元素或當地文化元素，進行各種創意式的彩繪，並將這些作品置放於公共場所供人觀賞，相關產品的義賣所得則捐助慈善機構，以達到 CowParade for Art、for Fun、for Charity 的最終目的，讓藝術品走出美術館與恆溫空調，人人皆得以親炙與分享。¹² 台灣是第65個舉辦此公共藝術活動的國家，¹³ 有別於國內一般藝術活動訴求高水準與高知名度的策展人，台北奔牛節以「多元」及「參與」兩項原則作為策劃的軸心；透過 CowParade 的原始精神：「人人皆可親炙藝術作品、人人皆可參與藝術創作」，¹⁴ 讓參與的創作者透過多元題材的發現，融合或混搭台灣文化特色於其中，呈現台灣創意給全球牛迷。

在台中「奔牛節」的公共藝術活動所展出的彩繪牛樣式繁多，由台灣當地藝術家自己給予作品下的標題及簡單的創作理念描述可見其多元豐富的面向，其中包括在地元素，如凸顯代表台灣傳統特色的「台灣紅」大花布（「台灣氣質美少女」）與水牛（「台灣風情」）、強調自然意識及環境美感的元素（「含笑」）、強調民族特色及宗教精神的元素（「關武四獸護北城」），以及反省現代社會的

12 CowParade 結合公益、藝術與趣味的點子，也間接促成2001年德國柏林友誼之熊(Buddy Bear)公共藝術崛起。

13 「奔牛節台中巡展」活動從2009年5月2日至7月5日止，為時近兩個月，在國美館、市府前廣場、文化中心、美術園道、經國園道、勤美誠品、台中市政府、台中文化局與東海大學等地展出。

14 廣受歡迎的「Baby CowParade 小牛體驗營」同時席捲台中，小朋友和大朋友均可在國美館、勤美誠品一同體驗小牛彩繪的樂趣，創作出獨一無二的藝術創作牛。甚且除了奔牛大遊行外，更規畫了藝術大趕集，進行專題演講，討論公共藝術與民眾參與、創意產業與城市行銷等主題。

科技元素（「光之夢」）。¹⁵ 這些貼近常民生活經驗及生活認知的作品，展示了在地藝術家與當代一些流行論述的對話，如宗教文化論述、台灣論述、現代化論述及自然環保等論述。可以發現，這樣的創作對話性格很高，創作的元素並非只是創作者自我獨白的實驗性創作，在創作中創作者和社會論述對話，也試圖透過藝術性的「表達」和觀眾對話。在經過戶外現場參與的「洗禮」後，參與的民眾又有什麼反應呢？網際網路上可以找到許多民眾在自己部落格中放上自己拍攝的相片、感想及評論，他們規劃出另一個創作的空間。這種對原創作品的再創作過程，彰顯出公共藝術活動的開放特性，民眾在這參與的過程中，激發出更多的想像、更多自我參與創作的動機及可能性。其中一位母親，帶著她的兩個小孩（大寶、小寶）在參觀完台中奔牛節活動後，在部落格中展示相片及感想，其中包括她兩個小孩（超寫實）的感想創作，她在部落格寫著：「畫的樣子像不像不重要，只希望孩子看過這麼多牛隻之後，除了學會懂得欣賞別人的公共藝術創作，基於牛不只是牛而已的概念之下，也能創造出勇於表現自我、獨一無二的牛作品。」¹⁶ 能讓公眾「創造出勇於表現自我、獨一無二的（牛）作品」是公共藝術的精神，「表達自我」、「享受自由地創作」是公共藝術活動所要感染大眾的內涵。

現代社會中公共藝術成為文化界、藝術界與公共論壇的交集。表面上來看，公共性似乎成了公共藝術表現的價值，這使得藝術價值和政治價值混雜在一起，但很清楚的是藝術的價值並不能單單只由政治生活的公共性來保障，因為藝術的目的不可能只是政治性的。我們必須認知到，公共藝術的形式本身是對過去封閉性（如美術館、藝廊）展演模式的反動，如果說侷限於一群有起碼鑑賞力的觀眾的封閉式展示格調是傳統藝術表現模式的特質，那麼公共藝術的開放形式代表的就是一種新的風格，在這意義上，這新形式本身就是藝術，不是

15 可參考 http://www.apdlomo.idv.tw/2009/05/lomo_12.html

16 參見網址 <http://fun.kimy.com.tw/Apps/Home/funDetail.aspx? PostID=5083&mid=169834>

「美」或「公共性」等內容使此一表現形式成為藝術，而是它本身展現一種新的「藝格」，這是對過去展演風格的反省。藝術的主題來自於社會，因此社會各種觀點及價值當然是藝術常內化處理的議題，藝術領域中「藝格」的反省、變遷，自然是和社會價值論述對話的情況下所共同發展出來的。現代社會中之所以會發展出公共藝術式的「藝格」，和整個社會論述的走向是有關的：公共藝術「亟待市民（觀者）來發掘藝術生產與民主參與之間的關係」（Phillips 1995: 67），這個新的「藝格」是與政治民主論述相互影響所共同發展出來的新藝術形態。也就是說，公共藝術此「藝格」的出現是與強調民主、人權價值的主流政治論述氛圍相呼應的。

公共藝術所代表的「藝格」就是讓所有人的感知有曝光、被觀賞的機會，都有被當作對象來表現的藝術價值。但這種藝術價值的開放並不導致藝術圈和非藝術圈界線的模糊，關鍵就在「藝格」是在傳統的基礎上所創新的，理論上人人都有創造「藝格」的正當性，但卻並非每個人都有創造「藝格」的能力。因此藝術圈在技藝上的生產及創新上仍是有鮮明的界線，這界線是被同為一個場域的藝術家或「專業評論人」所進行的藝格生產所決定。因為真正進行公共藝術展演創作的人，基本上還是一些有起碼專業藝術創作能力及相關身體藝能的人，因此藝術家介入地方公共藝術進行創作時也可能引發爭議，例如創作者在詮釋並支用在地元素進行創作時，並非必然會被在地公眾所接受。以鹿港的「歷史之心」裝置藝術大展為例，其中就有幾件作品無法獲得當地民眾的認同，他們認為創作者過於粗暴地介入當地的生活環境而群起抗議，最終不得被拆除（張靜玉 2004: 59-61）。這凸顯了藝術論述權的自主性與在地人論述權之間的矛盾，同為基於民主、自由精神的兩種發展，實務上是可能產生彼此相互矛盾的衝突。

六、藝術公共性的變遷： 「自由」品味的建構

上述公共藝術雖是西方二十世紀下半葉才發展出來的新藝術走向，但公共性卻不是藝術領域中的新議題。不同時代對「藝術」一詞理解方式的變遷，深刻地反映出其公共性內涵的轉變。從歐洲中古時期的宗教藝術、文藝復興時期以來的「尚美」藝術，到強調「個性化風格」及「創新」的現代藝術，藝術領域中的討論一直涉及如何定位藝術的公共內涵這項議題，亦即論辯藝術作品中有何內涵是具公共普遍性特質的（不論是人類普遍性或社群普遍性）。如同第三節所述，此議題在西方的發展是由原來哲學取徑進行應然層次的探索（探索人本式的普遍性基礎），發展到將藝術視為一種基礎的社會溝通（探索社群式的普遍性基礎）：一個對藝術進行哲學式理解的社會，其對藝術公共性的理解乃奠基在人類普遍能力這個基礎上；相對於此，以社會學式理解的藝術，其公共性內涵則奠基於社會關係的公共性之上。

不論是哲思式或社會學式對藝術公共性內涵的討論，這兩種進路根本上都涉及了美學與（政治或社會）倫理之間的關聯模式。有關藝術與政治間的關係，法國學者 Jacques Rancière 曾針對美學議題提出一個頗值得進一步探究的觀點。Rancière 認為美學涉及的是一個社會中影響我們感官覺察形式的社會機制，這機制在基礎的層次上決定了我們觀看事物的方式及傾向。這機制不僅包括了感知媒介的不同形態，如聲音、文字（包括語言特徵）、身體特質等，也包括了在這些媒介基礎上所衍生及形構出的觀照活動，如演講、書寫、戲劇、舞蹈等。¹⁷ Rancière 稱社會中這個基礎層次上的美學機制為「可感知模式的排比配置(distribution of the sensible)」，這可感知模式的排比配置相當程度

17 Rancière (2004: 13-14)透過古希臘時期柏拉圖的論述，指出古希臘時期存在著書寫、戲劇及歌舞三種美學實作。

決定了社會溝通進行的可能方式及取材的偏好，因此成為提供社會中各種權力運作的重要基底，¹⁸是屬於一種「先於政治(metapolitics)」的範疇。依其看法，現代意義下的「藝術」也因而必須在這一理解架構來被定義及認識(Rancière 2004: 14)。雖說美學這個社會機制是比藝術更基礎的面向，但它也會隨各種美學實作(aesthetic practices)（其中當然包括藝術創作）而處於動態建構的過程中，在這意義下，藝術創作同時是重構這些可感知模式排比配置樣態的美學實作，因此藝術創作者主觀上是否具有政治性目的並不是重點，重點在於這類實作創造了多元可感知領域不斷地進行結構化的可能性，在這意義上他們也間接地（或許更深刻地）影響著政治運作的基礎。Rancière 的這個觀點讓美學不再只是自我界定於某個特定領域的討論，也讓美學的議題向外開放而發展出與其他領域（如政治領域）之間的關聯，甚至深刻地指陳出它影響著隱身於各類社會實作(social practice)背後那個更基礎的面向——美學實作。這立場與傳統哲學領域中談美學的基調並不相同，是以本文特別標舉「社會美學」一詞作為區隔於哲學傳統中的「美學」概念。

Rancière 並不認為某種特定感知的活動形式必然相應產生某種固定內容的連結(Rancière 2004: 14)，因此，當他說美學對觀看傾向有影響時，意在指出社會中美學機制具有的特質，而非認為這些影響展現有固定的內涵及模式。美學機制就像是一種有多元可能性的結構，藝術表現（作為一種美學實作）不僅是在這可能性結構（社會美學的結構）的基礎上進行創發，也同時會回頭重構這個可能性結構。Rancière 稱共享這可感之可能性結構的社群範圍為美學社群(aesthetic community) (Rancière 2009a: 56-57)。¹⁹其中，Rancière 特別強調由這個可能性結構所發展出來的具體表現（包括所相應建立的領域及相關

18 在 Rancière 討論的脈絡中，政治指的不是爭奪或施展權力的領域，而是一種能對特定經驗領域中共享的物件進行安排及產生一定框架作用的領域(Rancière 2009b: 24)。

19 Rancière 在其美學的討論中一直試圖綜攝「為藝術而藝術」及「關係藝術（或社會參與的藝術）」兩者，說明它們都建構出一種先於政治領域的基礎，在這點上兩者是相同的(Rancière 2009b: 32-33)。

社群)都必然是多元的,²⁰ Rancière 在討論多元表象時,曾提出美學機制有「去(存有意義下的)同一性」的特質,也認為現代美學領域中的藝術創作的本質就是去除將作品視為有某種特定內涵的解構過程。這個對藝術固定內涵「去(存有意義下的)同一性」的展演運作機制,無異乎就是「自由」這品味的展演實踐,這品味成為現代多元藝術表象背後共同特徵。

循 Rancière 的這些論點來延伸論述:「公共性」之所以在現代美學領域的藝術創作獲得論述的正當性,不是因為現代藝術對社會公共議題有高度的關懷意識或帶有政治意識地來進行藝術創作,而是現代的藝術性在肯認每個個人基本創作能力,只要基於某種媒材進行符合創作精神的活動都可被廣義視為是「藝術」活動,這種開放的態度展現一種自由度。這裡的自由指的已不只是「為藝術而藝術」的創作自由,還更進一步包括了詮釋什麼是藝術的自由。在藝術場域的論述中,公共藝術試圖以去權威式(消除藝術詮釋的權威)與去服務性(擺脫服務政治、階層、市場)的方式,藉著引入公共性元素來展演現代藝術的自主性基礎:「自由」(創作及詮釋的自由)。在這基於藝術自主性的「政治告白」過程中,公共性成為現代美學領域中藝術創作的正當性元素。但藝術創作及欣賞的過程並非是理性的論辯,而是基於感知的美學經驗,因此這些公共藝術創作可說正在實踐一種新的公共美學品味,體現的是一種被稱之為「自由」的公共美學品味。這是現代的美學感知特性,它是先於任何政治性的權力論述,並非因有(民主的)政治論述才決定了(自由的)美學品味,就如 Rancière 所談的,公共品味涉及的是先於政治的領域。

社會美學這個主題增進了我們對現代美學特質的理解,它涵括了專業藝術與日常藝術中各類具體身體技藝背後共享的社會美學基礎。每個技藝領域中都會發展出對藝格正當性的討論,因此都內含有權威

20 事實上多元並不必然是歷史上各時期的共相,因為筆者認為 Rancière 所稱的美學社群在不同的時代其特質不一定相同。儘管如此,筆者認同 Rancière 針對現代社會中藝術領域有多元特質的診斷,因為他所討論的時代脈絡是現代,因此有多元特質。

性格，也都有傳統的「典範」作為辨識新穎的基礎。「創新」這個美學的時代精神被灌注在各個技藝領域中，如台灣傳統信仰某些元素的現代化變革，其中電音三太子就是一個具代表性的例子。美學的現代精神雖看似在於「新穎」（不論是引進新元素的創新或重詮典範的創新），各個技藝領域的權威體系中，新穎、另類方式的發展，背後展演的就是一種「自由」的精神。在體現自由的過程中，人們偷渡一種反抗的力量、引發的是一種對既存權威的挑戰。「藝格」只成爲一種媒介，讓人饜享自由感的媒介，人們在以身體技藝爲基礎的美學實作中認識自由感、培養「自由的品味」。由於不是人人都有相同的文字及思辨能力，因此論理式的論述方式只能吸引有這方面思辨能力的人，有別於此，在多元的美學實作中每個人卻都可以從中找到貼近自己實踐能力的領域，而當我們在這些多元的美學實作領域中見到新穎、另類的創發可能時，意味著人們分別從不同的角度具體地見識到了自由的可能性及體會到自由的感覺。

也因爲自由這個現代社會美學的品味基礎，讓現代藝術形式不僅沒有固定對應的內涵，甚至是透過挑戰這種對應的固定性（挑戰「模仿」、「表達」的概念），來達成展演「自由」的美學特性。其中一些極端表現，如遠離、否定倫理及政治內涵的「漠視(indifference)」態度，或強調獨特性的「孤獨(solitude)」都是現代社會美學中自由品味在多元藝術實作中的具體體現(Rancière 2009a: 69; 2009b: 40)；而否定作者與作品內涵之間固定的連結方式、開放溝通的「不確定性」，這些則都是批判美學體現自由品味的社會美學實作。綜合來說，筆者認爲公共藝術這個新的「藝格」，本身展演一種行動式的藝術，強調開放自由展演的空間，目的是展演一種自由度，讓參與者（不論是展演者或觀賞者）能習染「自由」的品味。以藝術的方式表達現代人的一種存在感，也就是以自由爲核心的存在感。

七、美學另一章：「公共非藝術」的 慶典作為一種美學實作

藝術在現代社會中逐步分化發展成一獨立領域的過程中，從歷史的角度來看，藝術專業領域的美學實作展現出與文人、政商等治理階層有較密切的關聯。有別於這類專業化的藝術，常民的慶典反而成爲另一種非常特殊且具有社會共享特質的「另類美學」實作。這些慶典式的實作往往並不被視爲是「藝術」，但這些「非藝術」卻與社會美學這個基礎息息相關。特別是公共藝術在現代逐漸獲得正當性之際，傳統慶典（作爲一種社會美學實作）這類具公共性但在過去卻被視爲是「非藝術」的社會實作，似乎與公共藝術的界線變得相對模糊，因而在美學層次發展出可對話的空間。

以西方歐洲嘉年華會爲例，嘉年華會是反映文藝復興以來，寄生於權威之下的一種地方性活動。之所以不說它是反權威，是因爲活動本身並沒有生產政治論述來與權威對抗。依 Michail M. Bakhtin 的解讀，嘉年華會純粹是一種對照於社會主流氛圍的另一種「歇習」活動，是文藝復興時期狂歡精神的一種節慶表現(Bakhtin 1994: 208-209)。但有趣的是，這種對照於制式體系之外的狂歡精神卻不是在制式體系之外才有，它是貫穿於制式體系存在於各處的，Bakhtin 以第二生活來指稱狂歡節的生活經驗(Bakhtin 1994: 198)。他指出狂歡節跨足藝術與生活的交接地帶(Bakhtin 1994: 199-201)：它不只是藝術，因爲它不是和日常生活區隔開來的特殊活動，而是透過參與將生活中的狂歡精神以慶典方式表達出來的一種活動；另一方面，它也不純粹是生活，因爲它的節慶屬性讓它和日常生活區隔開來，可以說是日常生活中某種精神的藝術慶典化。對照於中古時期強調節慾精神的拉丁文化，地方母語展現出充滿平實、物質性的世俗元素及狂歡精神。嘉年華式的慶典的特殊性在於它挑戰了「創作／鑑賞」、「生產／詮釋」的界線。嘉年華式的慶典和一般宗教慶典的不同在於這些界線被

模糊掉了，參與者同時是表演者與觀賞者。在嘉年華會中，每個人的裝扮本身就是一種自我的展現，一種自我的「格」的營造，在這過程中參與者當然可能消費當時流行的或傳統的符碼，表現一種符碼拼貼的技藝，雖然這種「格」本身並非典範，但卻是過去所留下的某些典範的模仿、拼貼、重現及再生產。如同 Bakhtin 強調嘉年華會狂歡、笑的元素，認為這是展現隱身於高度宗教制度化年代中的隱性自由。嘉年華會儼然成爲一個大型的展覽場，展演出中古時期隱性、非正式卻普遍存在的元素，由大家共同欣賞彼此的「在場」技藝創作。

狂歡精神象徵著自文藝復興以來歐洲文化發展的兩大特色：「自由」與「庶民參與」。只不過這種「第二生活」在中古時期是以非正式的方式隱存於民衆的生活中。在嘉年華的節慶中社會階層的特徵被排除在外，只有在此時，才得以讓所有的參與者將注意力聚焦在制式生活之外的第二生活特質，高舉「稍縱即逝」的生活意義，並且用直接在場參與、自我表現的方式展演這隱身於制式生活中的意義元素。這種隱身的陰性語言一直要到文藝復興時地方母語文化獲得社會正當性後，在文化上才逐漸獲得正視。以筆者前面討論的語彙來說明，嘉年華會生產的不是權力論述，而是隱身於權力背後的美學實作。自啓蒙時期開始，「自由」與「庶民參與」這個過去屬於陰性的語彙，才在政治上逐漸成爲主流的陽性語彙，但在西方仍繼續被以理性概念理解的方式壓抑著。真正有感受性內涵的「自由」與「庶民參與」一直要到浪漫時期才逐漸成爲顯性詞彙，並繼續在二十世紀後半葉發展成爲被高舉而有十足正當性的藝術表述。²¹ 就此意義而言，近代每個參與者的展演獲得藝術論述正當性的發展，可說是現代藝術的嘉年華化發展，二十世紀後半葉強調公民創作的發展可說是嘉年華精神在現代的具體展演。嘉年華會的啓示對西方的發展是重要的，一方面它指出了隱身於正式制度化權力中的另類技藝，另一方面它也體現了自文藝

21 感謝匿名審查人提醒，十九世紀以來波希米亞人在西歐的影響也促成這種強調自由的創作精神，例如十九世紀藝術領域出現的波希米亞主義就代表當時已出現了一種標舉自由的風潮。

復興以來的重要基調：「自我表達」，強調「主體」的文化關懷。

若由嘉年華會的啓發來反思現代台灣社會，其中最傳統也最典型能代表俗民美學實作的就是民間廟宇的慶典活動。上述「（制式宗教權威式的）第一生活／（庶民狂歡的）第二生活」的區分，對應到台灣廟會慶典就是「制式宗教信仰論述／陣頭技藝美學」。²² 本文以下所進行的有關台灣廟會慶典的討論，一方面是想藉助理論層次上社會美學的相關理論概念來擴展我們觀察台灣廟會慶典活動的視野；另一方面也企圖藉由台灣廟會慶典這些具體的在地現象來輔助說明理論觀點。

慶典是屬於常民生活中的非慣常狀態，它的特殊性就在於它的公開性及非慣常特質。慶典需要群眾，慶典活動的進行是建立在群眾集體的非慣常參與之上，在慶典中許多傳統的形式會被模仿並創新，其中當然包括各種基礎的技藝形式。這些傳統的形式在模仿及創新中被感知、再確認或再建構，這過程有如前述的美學實作，可以建立出有社群內涵的美學基底。以台灣宗教慶典來說，陣頭技藝在宗教活動中有其宗教意義，如傳達神聖性的訊息及建構具超越性的內在精神等，但在一些進行品味觀賞的看官眼中，這些宗教活動的外在表現被以另一種藝質的方式來被理解、欣賞、讚嘆及再製。²³ 陣頭技藝雖是宗教巡境慶典不可或缺的元素，但這些陣頭技藝卻不是宗教慶典活動的意義核心，信仰論述雖是檯面上的陽性語言，背後倚賴的卻是技藝、趣味、品味這類檯面下的陰性語言。在廟會慶典的運作中，維持運作的

22 感謝匿名審查人提醒中西文化脈絡的差異，本文同時論及西方的嘉年華會和台灣宗教慶典並非不察兩者有不同的文化脈絡，例如下一小節就會提到兩者的不同。本文以西方的嘉年華會來導入討論的目的，只是企圖指出台灣及西方都同樣有「政治制式權威／庶民日常實踐」的社會結構差異，因此都有類似的「公共非藝術」的美學結構值得探討。

23 （在看熱鬧者眼中）宗教廟會這種嘉年華會式的慶典，是由許多不同的技藝所組成的社會活動，宗教溝通中需要以這些技藝來支持，但這些技藝的好壞本身卻只是嘉年華會參與者眼中的「看頭」。讓展演者樂在其中的不是其他理由，就只是結合內在感受的一種「遊戲」。同樣的，能夠進行這些細微差異及藝格欣賞的民間文化饕客（迷者），在欣賞的過程也是領受一種藝術性，這種領受也是一種藝術性的「遊戲」。新的技藝（如電音三太子的陣頭）挑戰著參與者的慣習品味及喜好，而這些品味、喜好也可能反過來影響著技藝的表演選擇。

一項重要基礎是以各種技藝為中心所組織成的多元陣頭團體，成員們彼此靠著相同的品味、喜好而以不同方式相互連結、組成技藝團體。廟會慶典中的陣頭看似為服務神明而存在，但這些表面上的理由卻不是吸引大部分年輕成員參與陣頭的真正理由。以目前台南的廟際場域為例，此場域出現了「廟會迷」這一類新社群，其中包括許多受過大專教育的年輕人，也不乏南科科技新貴的參與，他們由於對民俗廟會文化有著相當高的興趣，不僅在網路上彼此交流廟會訊息及參與心得，逐漸構築出許多網路社群，有些成員甚至因愛好廟會文化彼此共組新形態的神明會團體。基於玩票性質，這種「類神明會」團體並不以吸引信徒為目的，而純粹是一種基於同好所組織成的自發性社團。對陣頭技藝得以在現代社會持續運作並存在的事實，民間廟際場域中存在著兩種解釋：一種是基於「服務神明」的熱情這類制式的、具宗教性的說法，另一種世俗性的解釋則是歸因於技藝參與的樂趣。這兩種說法看似互斥，但卻沒有矛盾，甚至是相應相合，技藝展演的樂趣及觀賞的樂趣這種狂歡式精神雖非源於制式的宗教力量，卻是宗教活動實際運作中不可或缺的潛在因素。這兩種說法透露出邏輯性、具制式化特性的陽性（宗教）論述語言與另一種非邏輯性的陰性（技藝）美學語言相互結合共存的事實，它們彼此形成一種共棲的相生結構，而非各自獨立發展。²⁴

八、身體技藝作為社會美學建構的基礎

與西方嘉年華會不同的是，台灣廟會的陣頭展演有相當高的儀式性傳統，台灣宗教慶典中各項技藝靠的是傳承過去的技藝傳統與典範。宗教慶典中各種技藝都有一定的儀式性規格，不論是法會與建醮流程，還是陣頭、轎班及將爺團等，都有一定的展演傳統及既定規

24 基於兩種不同社會力所形成的不同實作領域，彼此可能以相依共棲的機制相互影響，與此相關的討論可參考齊偉先(2011: 87-89)在論文中所提出的「雙向轉譯複寫」運作模式。

格。這類技藝展演和現今意義下強調創意的藝術有所不同：儀式性的「劇本」就如同一種既定的規格模式，一個角色的扮演就是對既定的模式進行一種臨摹性的表演。例如八家將的角色（刑具爺、文差、武差、范、謝、甘、柳、春、夏、秋、冬）有一定的制式規格，每一次八家將團即興的演出也就同時具象地展演這種典範式的規格，不僅如此，由其展演還可判斷出一個陣頭出自何堂系譜、來自何區，這些都成為在地民衆及「迷者」欣賞廟會時的看頭，都展現在臨摹的過程中：臨摹一種系譜形式、一種典範。另一方面，就技藝的展演面向而言，陣頭技藝同時也透過臨摹而表現其特有的藝格，技藝規格成為一種自我展演的媒介（工具），展演者透過展演來表達自我特殊性，在展演的過程中，藝格一方面參考典範，同時也重詮典範以彰顯自我之殊別性，或者說，典範只成為被使用、參考，用來展現表演者自我特殊性的基礎。這種技藝展演的藝術性表現在某種傳統與規格的再現，也就是表現在展演過程中所彰顯的特殊風格，一種展演性藝格。就像不同的演員扮演同一個角色，進行相同對白、相同情節的展演時，所展現的展演風格必然不同。

以白龍庵系統八家將的打面技藝為例，八家將打面臉譜中每個角色都有其基本圖案特性，例如范將軍（即俗稱七爺或大爺）的臉譜，打面時有幾項特徵是固定不變的，在雙眼部位必須勾勒出蝙蝠形狀、嘴形圖繪為下垂造型、臉譜為白底；謝將軍（即俗稱八爺或二爺）的臉譜特色則是猴嘴造型、鼻頭有暈紅漩圓形、兩頰有圓圈火焰造型；²⁵在不違反這些基本特性的前提下，打面師可以在每次打面時進行變化處理，如在進行謝將軍的打面實作中，打面師可以採以一些特殊的圖案來展現火焰風格或特殊的漩圓形狀。也就是說打面師在每次的繪臉施作中都可以添加即興的創意靈感在其中，這可說是在一定的自由空間所進行的不同創意展演，一種在臨摹技藝的基礎上所進行的藝格展

25 其他各個角色也都有固定不變的臉譜特色，但因非本文旨趣，因此僅以范、謝將軍兩例說明，其餘不在此贅述。

演。同樣的，廟宇的彩繪、門神繪畫、雕刻等，也都有相當明確的傳統及規格，但不同師父透過不同「手路」所闡述的風格多所不同。例如在廟際間，就存在有彼此相當熟悉的門神繪畫大家（如潘麗水）、神明雕刻師（黃德勝等），這些藝作家都展演出有別於過去典範的藝格、後來也發展成爲歷史中的某種被參考的典範。

此外，技藝的操作雖建立在一種熟悉度之上，但在操作過程中也常會發生一些例外及意外，這些例外及意外常常會讓原本具高度規格性的形式在展演過程中進行權變的必要。以宋江陣爲例，宋江陣頭隨著其主廟路經其他廟宇而進行參香時，都必須在被參香的廟埕前先進行致意的「拜旗」，接著開始排陣的程序：「打圈」、「發彩」、「開四門」、「巡中城」等陣法流程，然後經過不同的陣法鋪排，最後則是以排八卦、「祭旗」致意禮結束。若排陣過程有意外發生，如廟方人員因特殊狀況希望來訪的宋江陣能簡化流程、有不明人士或動物誤闖陣中，或陣中有人突然有特殊神靈感應失去肢體控制能力等特殊情況，此時正在進行的陣法就必須因時因地進行權變的應對，這時不論是要收陣或繼續排陣，都必須先進行權變的因應程序來承接被打斷的流程，這些權變展演模式的藝格雖各異，但仍有一些大原則必須遵守，不能觸犯一些違反禮數的禁忌，例如即使再精簡，在提前結束前也必須簡單進行制式的「祭旗」致意禮流程，在此基本條件之上，一些突發的權變插曲儼然成爲藝格展演的重要元素。

一些意外或例外的發生，往往會挑戰制式的流程而產生新的組合及空間詮釋，這成爲新形態技藝、新權變原則出現的重要契機。廟際場域中，一間廟或一個陣頭的權變方式，常會是未來自己或其他單位面對類似狀況時參考的基點，在多方仿效的權變實作中，一些基本的權變模式可能發展成爲一種「典範」，成爲圈內其他權變實作時進行特殊藝格展演的重要參照點。同樣的，與台灣宗教慶典相關的其他陣頭技藝場域在依賴傳統技藝典範的同時，也往往伴隨一些有超越性意涵的意外及特例狀況（如展演者不明情緒、身體非正常的靈動等反應），這些例外狀態是宗教領域中不確定性來源的一種典型，當這些

例外狀況出現時，當下權變及因應實作就成為必經的歷程，而這歷程往往是創造出有別於傳統形式之藝格的重要契機，這同時也促成了相關美學基底的位移。「典範／藝格」的傳承／創新運作，也就是技藝進行否證式展演的開始：透過否證固定模式、否證經濟理由、否證文化性的權力論述、甚至否證典範來展演藝格，過程中所表現的整體展演就成為一種藝術。而這些技藝品味不斷被建構、位移的過程，背後隱藏著許多不確定性的因素，這如同前述討論 Bourriaud 美學論述中所說的「不確定性」的意義(Bourriaud 2009: 32-36)。在這意義下，意外及例外不再只是微不足道，而是在典範、規則的生成、創新過程中起著必要作用的重要元素。

從技藝的角度來觀察，我們看到了美學更基礎的面向，我們發現了 Rancière 在申論感知模式的排比配置與政治倫理領域之間的關聯性時，似乎不經意地跳過了一個重要的元素，亦即忽略了身體技藝這個基本因子所扮演的角色。以下乃佐以台南市一個八家將陣頭團體為例，說明身體技藝在社群倫理建構過程中的角色。在筆者所研究的一個八家將陣頭團體中，新手成員在加入時並沒有進行任何拜師學藝的正式禮儀，通常只是單純地跟著陣頭出陣、在旁觀摩，在這過程中若引發出更強的意願，就接著會進一步參加每星期的固定訓練，在固定的訓練過程中，資深者會觀察他們個別的身體條件及素質，建議新手以某個八家將角色的基本技藝作為深入學習的方向。其中特別值得一提的是，新手在技藝訓練之外的非正式互動相當重要，有別於現代社會中交易式技藝性社團的學習模式，在八家將陣頭團體中，基本訓練活動之外的互動及交流具有相當重要的功能，一些基本態度的養成、逗陣的默契、心性的訓練及想法的溝通等等，很大的程度上都是在平常的互動中來被考核、糾正及引導而建立的。這些態度包括對資深者、同儕間的互動態度及模式，這種非正式互動姿態的展演與正式的技藝學習是不可分的。身體技藝展演的好壞在某種程度上決定了彼此之間的能力位階認定，這構成了互動過程中彼此拿捏互動倫理的重要基礎。可以說，伴隨身體技藝的習養及展演，所同時發展出來的是一

種社群中的倫理觀，其中包括上下位階的想像及相關互動的認知。技藝的儀式性格讓技藝實作者得以辨認出師徒、專業與素人之間的位階倫理關係，另一方面它的展演性格則讓技藝者發現自我實現的可能、意識到改變自我在這技藝場域位階的可能性，此時在技藝者身體中所同時建構出的就是一種「能判斷」的品味能力，「能判斷」同時意味著他能知道自己的技藝位階及意識到重構自己技藝位階的可能性。²⁶

誠如一位受訪的資深藝師表示，身體技藝這類物理性能力的養成，有一項相當重要的特性，亦即身體技藝訓練就是要將身體展演中有意識的刻意動作，習養變成無意識的、自然而然的協調展現。因此身體技藝訓練與社群倫理之間的密切關聯，等於說明了倫理行為這類有意識、體現某種內在認知的行為，背後隱含著有非意識、非邏輯性的美學基礎——技藝者（物理性的）身體技藝品味。²⁷ 身體物理感受性的面向是這類非邏輯性、非意識性的慣性基礎，也就是品味，而這個品味背後的共通特性，就是當事人能感知到重構自我技藝位階可能性的一種「自由感」。透過身體技藝的操演及訓練，一個八家將成員提升技藝的過程中，他在此社群的地位以及和他人的互動倫理模式也隨著改變，這體現了一種社會關係建構的自由度，這自由度是一個身體技藝學習者足以感知到的。透過觀察及比較他人，每個成員都會獲得對自我技藝能力及品味能力的定位，對自我技藝展演的可發揮空間也會有一定的認知。這類展演自由度的方式隨時代條件改變而有所不同，在儀式化程度特別高的時代，可展演的創新形態會有相當的限制，儘管如此，這並不影響展演「境界」的自由度。在陣頭身體技藝的學習過程中，學習者內化的是一種感覺、直覺性的品味，隨著品味

26 這裡同時也涉及社群連帶(solidarity)這個社會學的基本議題，不過與涂爾幹以集體意識的方式討論有所不同之處在於，此處所提的身體技藝強調的不是共同經歷，而是個別化的身體經驗中所產生的倫理位階認知。

27 本文在此所舉的例子雖只涉及了小社群的倫理關係，但由小社群倫理關係所延伸出去的論述關聯就會擴大社群、所屬場域、甚至是社會關係中的倫理論述，在論述層次上甚至還涉及與政治倫理論述層次的關聯。這點等於同時回應了 Rancière 申論可感知領域的排比配置與政治倫理領域的表象制度化運作間關聯，不同的是 Rancière 並不強調身體技藝的角色。

的習養，學習者同時發展出的是世俗的社群倫理、超越存有的想像、²⁸自我發展及自我展演的自由感。²⁹

如第四節討論已提及，每一種技藝展演都同時包含了「典範／藝格」兩種面向，廟會的技藝展演也是如此，每一種技藝在發展過程中，多少有其傳承典範的部分，這部分彰顯的是其儀式性格，另一方面技藝展演也有其藝格表現的部分，這部分則體現出其展演性格。當一項技藝在發展過程中極度朝展演性格位移時，技藝便成爲一種去儀式功能的純藝術表演，相反的，若技藝極度朝儀式性格發展，它便成爲只是履行某種社會功能而缺乏藝術性的儀式而已。台灣民間廟會技藝過去二、三十年來，在相關技藝向展演性格位移的發展過程中確實出現了藝術化、藝團化的發展：台灣藝陣自 1980 年代以來，傳統上屬於廟宇次團體的藝陣逐漸消失，或脫離依附於廟宇的經營模式，致使獨立經營的職業藝陣數量開始成長，以台南市的狀況爲例，依附於廟宇的藝陣已不再是府城廟會慶典中的主力，地方廟宇已高度倚賴聘請職業藝陣來規劃廟會陣頭。這個陣頭職業化的發展不僅讓府城廟際場域產生「信仰組織（廟宇）／技藝組織（藝陣）」的組織結構分化現象，更讓民俗廟會藝陣發展的自由度進入了另一個階段：一些傳統的條規正在鬆綁中，以本文提到的八家將爲例，過去在出陣前吃齋、禁慾等規定都逐漸不再被嚴格遵守，還包括前述提到的八家將各角色的臉譜特徵也開始有所鬆動，這也意味著這些藝陣技藝的儀式性格已有所降低。³⁰ 這些改變當然和社會條件的變化有關，但本文更關注的

28 除了社群間世俗互動的倫理認知的建構外，同時建構出來的還包括對超越性存有的想像及認知。例如此八家將團體在出團的前後，館主都會提醒成員一定要向館中神明上香，依館主自述，許多成員其實一開始多是虛應故事、做做樣子，若館主不催促，年輕新手成員往往也就不當一回事。但館主發現，成員長期隨著出陣過程中所看、所感的身體展演經歷，往往對神明會發展出自律禮敬的互動，會變得越來越重視上香的流程。

29 若以這裡所提的關係架構來思考，可以說西方藝術自十八世紀以來至現代的「尚美」發展，單方面放大的就是技藝習養中的自我展演之自由感這個元素，其中特別強調主體展演的特性。

30 當然同時也意味著一些創作形式的自由度變得比以前更大了，許多傳統上不被廣泛接受的陣頭模式，如鋼管舞陣頭、電音三太子陣頭等有爭議的陣頭形式，它們的正當性在現代廟會活動中已沒有太多的爭議，其中不乏許多廟會文化中被批評爲庸俗展演的陣頭形式。

是，這些廟會場域中結構分化的現象，似乎不像西方藝術（在功能意義上）完全脫離宗教內涵而獨立發展出功能意義上的自主性這類分化過程，陣頭的技藝並沒有完全脫離廟會功能：技藝的藝術化展演趨勢雖讓技藝陣頭有組織結構上的分化發展趨勢，但技藝的儀式性內涵卻又讓分化的技藝彼此仍能整合在信仰這個陽性語言的旗幟之下。

「儀式—技藝—藝術」儼然成為台灣民間宗教慶典三位一體的整體展現，一個慶典涵納各類型的技藝，但各項技藝並沒有喪失其特殊儀式性的社會功能而發展成一種完全去（儀式）功能的純藝術。反而因為不同技藝儀式的內涵使得它們可以被整合在同一個慶典活動中。也就是說，儘管組織結構有鮮明的分化，但廟會陣頭技藝的展演性格和儀式性格兩者尚且能相互整合並維持在一個平衡點。這種慶典式的整合模式，提供了我們另一個思考西方批判美學之所以會出現的角度：在西方藝術的發展過程中，相關技藝被過度地朝去功能化、藝術化的展演性格操作，因此批判美學的反省聲音主張逆向操作，企圖要將相關技藝因去功能化及藝術化所產生的分化狀態，重新拉回一種慶典式的整合，透過將藝術化的技藝再功能化、再（社會）儀式化來讓藝術重新找到社會溝通的功能，創造相關技藝展演性格及儀式性格重新整合的可能。也就是說，批判美學試圖創造慶典、讓藝術技藝慶典化，讓技藝在創造全新藝格的同時，仍能保有一定的社會儀式特質。

高舉自由感的展演特性，成了現代社會的時代品味特質。有別於「時代精神(Zeitgeist)」一詞指涉某種論述內容這類有意識、具邏輯性的語意內涵，「時代品味」代表現代社會中共同體現出的一種集體非意識。這非意識的成因並非來自於政治論述等有意識、具邏輯性的理性論述領域，而來自於基於身體進行實作的「技藝」，由於技藝具有儀式／展演的雙面性格、具模糊非定性(ambiguity)，因而成為創造意義的來源。就技藝場域中的典範意義架構而言，技藝具有傳承特定意義的儀式性格，其具體的表現涉及相關社群的美學品味，也就是 Bourdieu 所說的 habitus。但 Bourdieu 的 habitus 概念由於過於聚焦在社會因素的討論，忽略了身體技藝這個美學實作的面向，也就是忽略

了身體技藝這個當下的實作（包括權變、特殊詮釋）所具有的展演創造性格，*habitus*也因而忽略了身體技藝的展演背後所開放的不確定性及偶發性。然而，誠如Bourriaud (2009)所強調的，不確定性及偶發性才是藝術之所以為藝術的原因，因此若忽略了技藝內含的不確定性及偶發性，會讓技藝只被理解成一種常規性的儀式，這種理解或許能幫助我們掌握它的文化意涵，但它的創造性卻會因而被貶抑。技藝是一種同時區分其他不同技藝社群（作為美學子社群）及建立某個技藝社群內部的支配結構相當重要的因素，若只從社群脈絡來看技藝（例如著重討論技藝如何區隔社群、如何穩定其場域價值），技藝會變成只是*habitus*的附屬因素；相反地，若能從與個體特殊性有關的不確定性及偶發性的角度來討論技藝，就能挖掘出技藝所內存的創造性及藝術內涵，也讓我們了解藝術無法脫離技藝這個基礎元素所內含的創造性特質。總結來說，技藝的儀式性格涉及了*habitus*這個感知模式的排比配置狀態，說明了相關社群的政治倫理（包括社群中的支配結構）如何被建構；但技藝的展演性格才真正能說明新的技藝形式風格出現的條件及原因，儀式性可說只是展演性制度化的表現。

一般認為，在一個高壓箝制的威權統治社會，藝術發展的空間必然是被壓抑的，這說法似乎意味著政治決定了藝術發展的可能性，但這過於簡化的理解也同時忽略了一件事：藝術領域中自由的創意並不來自於政治的開放，而是源於身體技藝摸索，技藝學習的過程讓人從底層體會到什麼是自由的可能，因此個體透過身體技藝的展演，在微觀層次內化了自由的品味。如前述台灣陣頭技藝的例子所彰顯的事實，這類由展演所發展出的自由品味不必然反儀式、去儀式。與微觀層次上的自由品味同時建立的，包括的不僅是巨觀層次上的社群倫理論述、權力論述，甚至擴及政治論述、信仰想像等。從這層意義上來看，社會美學（作為一種集體非意識、一種品味結構）反而是政治、宗教論述（作為一種意識結構、一種論述體系）發展的重要基礎。

一個社會中非意識領域與意識結構兩者，在發展過程中到底孰先孰後的因果關係，筆者認為這是一個歷史問題，也必須在歷史中考

察。從西方近代藝術的發展來看，我們至少發現西方社會現代化進程中，文藝復興這個藝術領域的文藝美學運動，是先於啟蒙時期這個理性（政治倫理）論述的發展。這或許是歷史的偶然，但即使如此，這個歷史的偶然至少提供了一種案例：美學運動可以先於政治倫理的變革；也就是說，一個社會中非意識領域的改變是可能先於社會中意識結構的建構，而本文試圖凸顯的「身體技藝」是這一切演變的基礎，不同論述結構間的關聯也應回溯至身體技藝這個媒介基礎上來考察。

九、結論：藝術的啟蒙

本文探索了藝術論述的系譜，討論社會對「藝術」語意定位的變化，看到了藝術逐步發展出獨立自主性的歷程。這看似是藝術逐漸與常民生活區隔開來而發展成獨立領域的專業化過程，但公共藝術近二、三十年來的發展，也讓我們看到現代社會中存在著藝術與日常生活再度相遇及融合的努力，這也是藝術與倫理、政治的一種新的融合模式。討論中發現藝術論述中公共性內涵的變遷大體上是由哲思式的理解（在人本能力及創造力的意義下談公共性），轉向社會學式的理解（在社群互動及社會溝通的意義下談公共性）。針對這個變遷，本文的討論指出，由「為藝術而藝術」至公共藝術的發展，不過是沿著同一條主軸發展的不同階段展現(Rancière 2009b: 32-33)，這條軸線就是由文藝復興時期俗民嘉年華慶典所發展出來高舉「庶民參與」及「自由」特性的美學實作，因此這發展背後體現的是強調自由基調的社會美學系譜。

在此美學風潮的影響下，社會出現了大量藝術化的慶典，很多社群性的活動創作蔚為風潮。以現代台灣社會的發展為例，地方上出現了非常多新類型的慶典活動（如新類型的文化祭），這類活動常以不同的方式結合民間儀式性元素與地方傳統元素來創作出新的慶典，這可視為是現代藝術美學影響下的社群創作。各類慶典儼然成爲一種俗民美學實作，在實作過程中民衆習養不同的社群感官品味。其中引用

儀式性元素與地方傳統元素的必要性，乃源自於美學活動中相關技藝的「儀式性」內涵。也就是說，現代藝術化的社群創作，偷渡了傳統儀式性的元素，之所以說是偷渡，在於現代性的慶典往往必須靠包裝這些傳統元素（作為一種典範）來展現其創作及展演的價值核心；另一方面，在傳統民間廟會、傳統民俗慶典等領域，則相反地偷渡了現代展演特性，如民間信仰中廟會的發展雖高舉信仰的幡旗，但也同時偷渡了很多現代觀光、嚐鮮等強調創意的展演性邏輯於其中。在藝術發展出自主性的同時，我們看到的是原本集「儀式性／展演性」兩者於一身的技藝，在不同的社會領域中分別被單面向地標舉為主要價值目標，但卻又同時偷渡另一面向讓其所屬領域獲得生存發展的可能。

技藝發展成現代社會中建立我群界線的一個重要基礎，相同技藝「品味」及相關「判斷力」的溝通往往得以建立出一種我群認同。這裡所謂的認同不只是彼此會團結在一起的社會關係，還包括了讓彼此能溝通、理解、甚至進而產生競合關係的場域認知這個更基礎的面向。圍繞技藝的是美學元素以及社會關係的認定及建構，如同師徒、學徒社群等關係模式，這些社群關係當然也包括了社群間的權力支配關係，換句話說，圍繞美學元素所形成的社會關係本身就包含權力性的倫理關係。展演表面上所看到的是具一定社會客觀性的社群性權力關係，但底層卻隱藏著美學元素。美學無異乎是標示非意識的公共性領域，而藝術可說就是一種具體的、具代表性（但非唯一）的美學實作。同樣的，慶典技藝在表面上雖傳達的是一些文化訊息，例如宗教信仰的訊息，但更深層的卻涉及一種審美元素的再生產。民衆彼此的溝通、理解除了靠各個場域中的陽性語言，有更多陰性（審美）語言暗流其中，共同架構出溝通及理解的可能性。這也解釋了不同論述結構間存在某些連帶的原因，這可歸因於背後有這些陰性美學語言的基礎。可以說現代藝術所帶給我們的啟蒙，是將我們討論的視野帶到社會美學這個廣義美學實作的討論脈絡中，讓我們看見一個更基礎的身體技藝層次，以及其所揭示的「儀式性／展演性」雙元共棲的特殊社會邏輯，甚至連結到「權力／美學」（具體地包括了「政治論述／藝

術展演」、「信仰論述／藝陣展演」) 這結構層次上的共棲關聯。

現代社會中，藝術專業領域表面上發展出有公民運動特質、展演公民自主性的論述訴求，但背後體現的其實是追求自由這個現代社會美學的內在「品味」。現今公共藝術相關論述的出現，可說是與「主體」價值之人權、民主論述相互牽引影響下，所共同發展出來的一種展演自由的政治表態行動，兩個不同領域的論述背後共享的是同一個社會美學基底，也就是現代社會的時代品味——「自由」。總結藝術的社會學啟蒙在理論上帶給我們的啟發是：現代理性意識的論述是在集體非意識的基礎（社會美學的基礎）上發展出來的，這非意識是透過各種身體技藝的展演過程中內化於個體的；而「自由」這個時代品味就是現代社會集體非意識的內涵。

誌謝：本論文為國科會補助之研究計畫（計畫編號：NSC 100-2628-H-343-002-MY3）理論探索部分的成果。筆者要特別感謝兩名匿名審查人以及編委會提供修改意見，以及謝麗玲小姐的仔細校對與文字建議，多項建設性的建議讓本論文能更臻完善，最終文責由筆者自負。

參考文獻

- 杰木乃茲(1990)阿多諾：藝術、意識型態與美學理論。台北：遠流。
- 哈伯瑪斯(1998)現代性：一個不完整的方案。見 Hal Foster 編、呂健忠譯，反美學：後現代文化論集，頁 1-24。台北：立緒。
- 倪再沁(2005)藝術反轉：公民美學與公共藝術。台北：典藏藝術。
- 陳其南(2004)公民美學運動在台灣。典藏今藝術 142: 97。
- 張靜玉(2004)從台灣公共藝術與社區總體營造探討意識認同。台北：台灣師範大學美術研究所理論組碩士論文。
- 齊偉先(2011)台灣民間宗教廟宇的「公共性」變遷：台南府城的廟際場域研究。台灣社會學刊 46: 57-114。
- 顏名宏(2005)場域游走：互動公共藝術。台北：典藏藝術。
- Adorno, Theodor W. (1970) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Aristotle (1920) *Aristotle on the Art of Poetry*. London: Oxford University Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (1994) *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. Edited by Pam Morris. New York: E. Arnold.
- Benjamin, Walter (1986) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Pp. 217-251 in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Bourdieu, Pierre (1983) Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. Pp. 183-198 in *Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderheft 2)*, edited by Reinhard Kreckel. Goettingen: Otto Scharz & Co.
- (1993) *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Le presses du réel.
- (2009) Precarious Constructions: Answer to Jacques Rancière on Art and Politics, Pp. 20-36 in *A Precarious Existence: Vulnerability in the Public Domain*, edited by Nicolas Bourriaud. Rotterdam: NAI Publishers.
- Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- (1990) *The Logic of Sense*. London: Athlone Press.
- Finkelpearl, Tom (2000) *Dialogues in Public Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gadamer, Hans-Georg (1990) *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.
- Hegel, G.W.F. (1986) *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Jacob, Mary Jane (1995) An Unfashionable Audience. Pp. 50-59 in *Mapping the*

- Terrain: New Genre Public Art*, edited by Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press.
- Joachim, Ritter, eds. (1971a) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 1. Basel-Stuttgart: Schwab.
- (1971b) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 10. Basel-Stuttgart: Schwab.
- Kant, Immanuel (1970[1790]) *Kritik der Urteilskraft*. Köln: Könnemann.
- Kester, Grant H. (2004) *Conversation Pieces: Community+Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Köppert, Anush (2012) *Sex und Text: Zur Produktion Konstruktion weiblicher Sexualität in der Gegenwartsliteratur von Frauen um 2000*. Tübingen: Stauffenburg.
- Lacy, Suzanne (1995) Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. Pp. 19-47 in *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, edited by Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press.
- Lifshitz, Mikhail (1973) *The Philosophy of Art of Karl Marx*. London: Pluto Press.
- Luhmann, Niklas (1996) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- McClellan, Andrew (2003) A Brief History of the Art Museum Public. Pp. 1-51 in *Art and Its Publics, Museum Studies at the Millennium*, edited by Andrew McClellan. Oxford: Blackwell Publishing.
- McRobbie, Angela (1999) *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. London: Routledge.
- Phillips, Patricia C. (1995) Public Constructions. Pp. 60-71 in *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, edited by Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press.
- Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Gabriel Rockhill.
- (2009a) *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- (2009b) *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press.
- Steinman, Susan Leibovitz (1995) Directional Signs: A Compendium of Artists' Works. Pp. 193-285 in *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, edited by Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press.
- Werckmeister, O. K. (1973) Marx on Ideology and Art. *New Literary History* 4(3): 501-519.
- Wolff, Janet (1981) *The Social Production of Art*. London: Macmillan.
- (1983) *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: Macmillan.

<http://fun.kimy.com.tw/Apps/Home/funDetail.aspx? PostID=5083&mid=169834>

http://www.apdlomo.idv.tw/2009/05/lomo_12.html