

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