

貳、鄉土藝術的特質與內涵

「鄉土藝術」一詞乃是以「鄉土」來統攝「藝術」，也就是特別強調此一「民俗藝術」、「民間藝術」來自於鄉土、成長於鄉土、結果於鄉土，因此「鄉土」的「藝術」，就其抽象意義而言，是指它的草根性、群眾性。（曾永義等1988:2-3）台灣鄉土藝術是生活在台灣這個地域內的族群，所發展出具有草根性、群眾性的藝術現象，它的發展與地域環境、族群社會背景等有息息相關的密切關連；而鄉土藝術中的「藝術」現象，在整體文化內涵中主要是扮演著一種「載體」的角色，在文化的意義上具有「工具」的性質，其所承載的內涵正是族群所屬的民間文化、民俗文化。因此，若要探討台灣鄉土藝術的內涵，一方面必須了解「鄉土藝術」在整體族群文化中所扮演的角色，另一方面則必須深入台灣這個地域之內族群發展的文化脈絡與社會背景。

唐代張彥遠在《歷代名畫記·敘論》中說：「夫畫者：成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非由述作。古先聖王，受命應籙，則有龜字效靈，龍圖呈寶，自巢燧以來，皆有此瑞。迹映乎瑤牒，事傳乎金冊。」在中國傳統文化主流一向追求「善」的趨勢之下，不僅是繪畫藝術，甚至是音樂、戲劇，或是其他美術，自古以來多半是扮演著為道德、宗教等服務的「工具性」角色。而藝術既然是一種溝通的媒介，也就有增強及保留文化中的信仰、習慣、態度和價值的功能，甚至在某些情況之下，它被有意地用來發揮這種功能，作為一種宣傳或教化。因此，政治、宗教與道德等在發展的過程中，即運用藝術作為其傳達、溝通的手段，並發展出獨特的藝術面向。

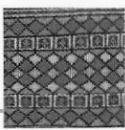
古代人類的藝術文化，即如前述所說而多以「工具性」的角色被認知，西方的藝術發展，在「文藝復興」之前亦呈現出同樣的現象；一直到浪漫主義興起之後，才出現了「為藝術而藝術」的思潮，主張藝術應脫離政治、宗教、道德等實際利益觀點，而獨立成為一種社會歷史現象。此後，在歐美近二百年的藝術史上，即不斷出現「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」的觀念之爭。爭論的焦點主要是在於藝術的目的究竟僅是為了藝術自身的表現，還是為了人生的其他目的而服務？持「為藝術而藝術」觀點者認為，即便是藝術行為有其目的，諸如表現情感、觀念等，這些目的也應侷限於藝術範疇之內；而持「為人生而藝術」主張者，則強調藝術雖有類似遊戲的「無目的論」，但主要仍是為了美化人生，故仍須運用於藝術行為之外的各個文化面向。哲學、藝術學界多持前者之觀點，而社會文化學者則多認為藝術仍不宜脫離生活而存在，如當代藝術社會史家阿諾德·豪澤

爾（Arnold Hauser）即認為「為藝術而藝術」的思潮是一場危機，藝術可以孤立存在的想法在統一的生活上是不可能實現的，因為生活是不可分割的。（居延安編譯1988:7）

姑且不論「為藝術而藝術」與「為人生而藝術」兩者之間的「社會價值」評斷問題，近數十年來，隨著藝術理論的發展日趨完善，現代社會中的藝術文化已儼然具備了獨立自主發展機制的現象。然而，就現代社會文化整體的層面來說，藝術的獨立發展仍多侷限於所謂的「菁英藝術」層次之上，在這個圈子之中，藝術以作者與觀眾而言，仍是屬於少數的一群，而就大多數的民眾而言，所謂的藝術仍是與社會中其他文化難以分離的一個面向；即便是在已開發國家中，多數人民已逐漸養成了獨立欣賞藝術的習慣，但是接受藝術的心理，仍多是為了所謂的「陶冶身心」或增加生活情趣，故基本上仍偏向於生活化的行為。職是之故，若就「民間藝術」這個層次而言，其自始至終仍具有為生活、宗教、道德等服務的「工具」性質，是伴隨著這些文化現象而生者，所以若欲對於民間藝術的內涵、意義及其審美觀念能有較為深入的認知，當然無法脫離整體社會文化脈絡的觀察。

豪澤爾以其社會學者的立場，強調藝術現象之思考不能孤立於社會脈絡之外，而民間藝術由於產生於廣大民眾的生活之下，更是無法與社會文化分離。如果依照豪澤爾根據文化階層對藝術所做的分類來說，台灣鄉土藝術中的民間工藝美術與民間音樂戲曲、民間雜技等，主要是屬於「民間藝術」的範疇之下；因此，豪澤爾所揭櫫的藝術社會學觀點與方法，相當符合於我們以之研究鄉土藝術的借鏡。台灣鄉土藝術是台灣民間文化傳統之下的產物，它與台灣的社會文化有十分密切的關係，因此，我們要若要研究台灣鄉土藝術，即須從台灣整體社會文化脈絡之下來加以思考。

就藝術社會學的觀點來說，藝術當然可以僅作為一種含有美學成分的活動而成立，但藝術家與其作品有其在整個文化脈絡中所扮演的角色。把藝術當作文化中一個次級系統，將之孤立起來做特別的探究，自然是一種方式，但是，除非將其置於它所發生的整個文化體系中加以審視，它不可能得到完整的了解。藝術的社會文化脈絡意義不單揭示了藝術與社會之間的關係，也是藝術形式其經由時空傳播之過程中的關鍵所在。（張文智1983）豪澤爾更指出：作為一個社會歷史過程，藝術作品的產生取決於許多不同的因素：自然和文化、地理和人種、時間和地點、生物學和心理學、經濟和社會階層。沒有那種因素是一成不變的，每種因素在特定的條件下都會獲得特別的意義。放在藝術經驗這個整體背景上來看，這些因素都不過是一些抽象而已。無論它們對某個美學概念的形成起著怎樣大的作用，總是無法單獨地產生藝術作品的。（居延安編譯1988:36）這個概念之下，吾人相信，



作為人類文化最重要的課題之一，藝術也應該是活的，是與文化脈絡中的其他部份有著密切的關係。這種無法也不能獨立或抽離於社會文化脈絡外的特質，表現在「民間藝術」這個藝術層面上更是明顯。此乃因為，民間藝術是根植於「民間傳統」之上的，而民間傳統又是構成社會文化的基礎所在。（謝宗榮1997）

豪澤爾又指出：只要藝術保持與具體的、現實的、不可分割的生活整體的聯繫，它就能構成正常審美行為的基礎。真正的審美現象包括人對生活整體性的全部體驗，這是一個創造主體與世界、與真實的生活保持一致的能動過程，孤立的、與生活不再發生關係的藝術作品，不管它如何迷人，總要成為一件無用的玩具，注定會失去它的人文價值。（居延安編譯1988:2）相對於「菁英藝術」（或稱主流藝術）而言，「民間藝術」更是無法將之孤立於生活、社會脈絡之外，因為：民間藝術的特性主要在於創作者個人影響的微弱。作為藝術過程的支持者，與菁英藝術的作者和接受者相比，他對自己所屬團體的統一的目標來說有著強得多的代表性。因此，民間共同體的每一個成員都會感到自己也是某個作品的作者。（同上引:1988）就是因為民間藝術這種「創作者個人影響的微弱」的特質，也使得它更具有生活化的面貌而易為一般大眾所接受；當然，比起菁英藝術來說，民間藝術也更能反映生活而更具生命力。

豪澤爾曾說：藝術總是跟社會需要聯繫在一起的，如果不與社會發生關係，自發性無法導致藝術作品的產生；同樣道理，如果有了外界的刺激、機會和需要，但沒有藝術家的藝術衝動和創造的才能，那麼藝術作品也不可能產生。我們不可把藝術創造的主觀衝動、表達的意願和才能與社會條件分離開來，我們也不能從社會條件中引出主觀衝動來，自發和誘發總是相互依存的。（居延安編譯1988:10）民間藝術的特徵呈現出三個主要條件：（1）它是無名作家的作品，不但沒有作者的個性而類型化，同時還強烈的反映著群體的共同心理。（2）它必須具有傳統性和鄉土性。（3）它必須是個手工業的製品。（林衡道1980）與其他文化階層的藝術相較而言，它的作者是偏向於集體性的，因此它的創作衝動也由族群的心理所激發出；因此，比起其他階層的藝術來說，民間藝術也接受了更多來自於社會文化因素的影響。

由於民間藝術乃是根據民間傳統的基礎之下所發展的，因此長久以來民間藝術自成一個與歷史上的文人藝術不同面貌的美學體系。就藝術的發展型態來說，台灣民間藝術因具有傳承自閩粵漢人的社會傳統的濃厚色彩，故迄今仍未脫離鄉民社會的藝術型態，此種型態乃是藝術本身具有時代與地域之特色，此又與民間信仰體系密切結合，形成台灣民間藝術發展之性質。就此層次而言，現代社會之藝術與鄉民

社會之藝術有著本質上的不同，其主要的差異在於自我表達情感與美學的滿足之不同的偏重；也因此我們在研究鄉民技藝與藝術的問題時，更需要探究其在社會文化中所具備的角色與地位，及其與其他社會文化面向的關係。（王嵩山1999:182）民間藝術的審美觀念也就間接地由這些社會文化面向中具體地呈現出來。

「台灣鄉土藝術導賞教學手冊」編撰之主旨，乃打破過去以「技術」分類為主的思考模式，回歸到以「人」為本位的立場。而就人類學的觀點來說，文化的產生乃是基於人類為了適應環境所衍生的種種行為而來，人類學家將人類的行為區分為：實用行為、溝通行為、巫術宗教行為三大類，（李亦園1992:109）分別以這三類型行為來處理人與自然、人與他人、人與超自然的關係；實用行為所產生的文化即以營生為主的物質文化，溝通行為產生的文化為社群文化，而宗教巫術行為所產生的文化亦即信仰文化。台灣鄉土藝術在台灣社會文化脈絡中，主要乃是作為一種呈現具有地域、群族文化特色的文化載體，可見、可聞的藝術手段乃是其外在的「形式」，而這些形式其存在的目的則是為了傳達其「內容」，亦即我們所一再強調的「鄉土」文化的精神內涵。因此，我們一改以往藝術教育多著重於藝術的「形式」、「技巧」之作法，提出以「人」及其所產生的「文化」為主體，除了仍藉由藝術形式與技巧作為鄉土藝術教學的「媒介」之外，更強調鄉土藝術中所蘊含的豐富精神內涵；而台灣鄉土藝術所承載的鄉土文化精神，當然也充分反映了生活在台灣這塊土地上的人群之生活、生命態度，這種人與他人、人與自然、人與超自然和諧的生活態度與生命哲學，當然更是一種「藝術」精神的呈現。



台灣鄉土藝術在台灣社會文化脈絡中，主要乃是作為一種呈現具有地域、族群文化特色的文化載體。