

南 華 大 學

美學與視覺藝術學系

碩士論文

Nanhua University

The Graduate Program in Aesthetics and Visual Arts

Master Thesis

排灣族陶甕的傳統與創新---以正興村為例之研究

Tradition and innovation of the pot of

PAIWAN--- Jhengsing Village as the research of
the example on Taitung county .

研 究 生：張雅梁

by Ya-Liang Chang

指導教授：明立國

Advisor : Dr. Li-Kuo Ming

中華民國 97 年 12 月 5 日

5 December 2008

南 華 大 學

美學與視覺藝術學系

碩 士 學 位 論 文

排灣族陶甕的傳統與創新-----以正興村爲例之研究

研究生：張雅潔

經考試合格特此證明

口試委員：王(子)剛

陳(中)明
陳(流)泉

指導教授：王(子)剛

所長：羅(雪)容

口試日期：中華民國九十七年十二月五日

本論文之研究榮獲

國立台灣工藝研究所博（碩）士論文研究獎助

謝誌

一年多的田野與勤跑圖書館，整個腦袋所思所想都浸淫在陶甕文化裡，還記得剛下正興沒多久，某個深夜竟清晰夢見陶壺的幽轉，古褐色的身影緩緩旋轉於眼底，夢的寧靜對照著陶壺神秘幽暗的氛圍，無須言語表義，光是陶壺這個載體，就讓夢境中那個屬於「我」的心靈，有著深沈的感動。

2008-6-22 在部落格中寫下：「凌晨兩點，我在藝術社會學的期末作業劃上句點，也劃上我在南華的修業的分號，整整兩年，沒有寒暑假，沒有例假日，挑戰紛至的盡是遠距的讀書，修課的困難和師長的離席，我本是愛哭之人，爲了修課，不知大哭過幾回，記憶深刻的是研一下，我拖著疲憊的身軀，從嘉義---高雄---屏東---到達台東火車站，開著車沿途要回北源的路上，想起茫茫前景和離家的遙遠，忍不住撥電話給二哥，才一談起，我就放聲大哭，覺得好累，好想休學，我的工作狀態從來沒有輕鬆過，那種工作、課業兩頭燒的壓迫，我也只能哭訴給千里以外的家人聽。」

2008-07-11：「繳完研二上的學費，我又口袋空空了，那年犯太歲，說來真的不能不信，教甄完全失利，連複試都擠不進去，也別奢望西部學校的代課缺了，我因爲修課的關係，無法再留在台東代課，內心沮喪到不行，所上兩門必修課不是沒開就是衝堂，我要怎麼找工作？私幼薪水低，光是支應我嘉義往返車資都不夠了，更別提我還有房貸了，跪在屏東菩薩面前，忍不住一直掉淚，我說：『菩薩，請求你的撥轉，讓我完成學業。』」

2008-10-11：「論文前三章是我在離開嘉義前寫的，第四章則是在爸棺木旁完成的，那時正值暑假。一整個月，我幾乎都在西港度過，爸的棺木就安放在他一樓常常泡茶宴客的外庭，我回家有時沒事做，就拿出論文猛拼，當家人都在幫爸摺金元寶時，我的理性告訴我，要先處理論文，只好跑到爸的靈前跟他致歉，希望爸能夠諒解我的非常狀態。」

論文這項功課，總算告一段落，隨著寫論文的同時，菩薩也發了好多人生考卷給我，回顧以往這些心情記錄，內心還是會很不捨，這一路上，感恩許多良師

與貴人的指引：如果沒有所上修課的風波，我不會有機緣外修中正大學洪志成教授的課，解答我研究方法上的許多疑竇；如果沒有國寧老師的作業要求，我不會在那麼短的時間內學習如何撰寫一篇小型論文；如果沒有李斌教授獨排眾議，爲我一個人隔週開課，我不可能順利兩年內修完所上的必修課程；如果沒有林建成老師的引見，我不可能在陌生的正興村開始田野工作；如果沒有泓易老師深入淺出的引導，激不出我立志要搞懂理論的決心，夜夜泡在南華圖書館 522 的研究小間苦讀；最重要的是一路諄諄教誨的恩師明立國教授，在學與問的過程中，老師總能精準的點出學生的盲點，以一種溫暖的開闊心態跟學生互動討論，同時讓學生學到老師以嚴謹而有邏輯的態度面對知識。口考前一個月，明老師排除眾務、犧牲休假，密集指導我論文上的不足，那一個月，我壓力大到看到論文就想哭，我不知道破繭而出的前夕，是不是就是這種心情？而口考當天，遠程指導的許功明教授，精闢的指正更讓學生見習到學者縝密思考的風範。

還記得口考前的那個週末，我再次前往正興調查資料並致謝 *vuvu* 們這一年來的協助，介達部落頭目家族，也是現存唯一的祭師高玉蘭 *vuvu*，聽說我要口考，還特地拿出小米酒幫我跟案桌上的 *Ierlerdan*（古陶壺祖靈）祭拜致謝，祈求我的論文口考順利，如果沒有高玉蘭、宋林美妹、麥承山、歐春香、沙桂花、曾金枝、陳參祥、…等部落朋友的幫忙，我的論文不會這麼快完成，這其中還要感謝排灣族祖靈的冥冥相助，幾番的問天叩請，倘若不是祖靈的協助，我不會在那麼多適當的時機，收集到寶貴的研究資料，如同夢境的顯示，陶壺幽轉的時刻，代表著祖靈力量的彰顯。

最後還是不落俗的感恩家人、排灣族姻親年媽媽及好朋友孟申、大成、麗華、安平……等人的支持與協助，親友一直是很重要的心靈支柱，回首這兩年半的辛酸，都是難關險關關關過，每當很無助時，總是想起玄奘大師所說的：「寧可西行一步死，絕不東移半步生。」的堅心行願，感謝菩薩這所有因緣的撥轉與淬煉，深深感恩。

若這本論文在學術領域上能撞擊出些許的火花，願將所有榮耀歸於恩師明立國教授，並將獲取碩士學位的喜悅，一併告慰亡父張金章在天之靈。

中文摘要

在排灣族社會中，陶甕具有著重要的社會功能與文化意涵，它不僅是該族群的文化表徵，也是一項重要的文化資產。值此社會快速變遷之際，傳統工藝面臨了消費化、全球化等浪潮的衝擊，在產業、經濟、消費與政策等諸多面向的推波助瀾與拉扯角力之下，此項具有族群性、文化性特質的傳統工藝，是否會受到整個大時代、大環境變化的影響？抑或在此趨勢中，因應出種種得宜的方法與策略？關於原住民文化傳承、經營與永續發展的相關議題，似乎從文化變遷、產業轉型等這類思考點上切入，才可能將問題和策略積極而有效的釐清與落實。

本論文試圖以台東縣太麻里鄉正興村的陶甕文化創意產業為研究對象，從美學與文化產業的角度，以符號學的學理為基礎，藉著民族誌與田野調查的方法來進行質性研究，分析陶甕與排灣族神話傳說、圖紋型制、氏族來源的相互關係；其本身的內在類型與變化；以及與排灣族文化之間的脈絡關係，並進一步將陶甕文化產業置於整體社會環境之中來思考，探討排灣族陶甕文化產業可能的發展趨勢與做法。

透過這樣的研究與反省，在思考原住民傳統工藝未來發展契機與危機的同時，期盼族人能夠立足於本土而放眼世界，自覺到文化的珍貴，面對著外來的經濟體系，能藉著文化創意的思考與作為，在創造經濟利益的同時也繼續保有及強化排灣族特有的陶甕文化資產。

關鍵字：排灣族陶甕、古陶壺、文化創意產業、社區工藝、傳統與變遷

Abstract

The pot represents an important social function and cultural significance in the Paiwan society which indicates not only a tribal cultural symbol but also an important cultural asset. In the fast-changing society, the traditional craft is confronted with the impact of the consumption and globalization. As tossed and entangled by the industrial, economic, consumptive and political fields, will the traditional craft with the tribal nature and cultural features be affected by the altered grand era and environment? Or will the proper methods and strategies be responded to such a trend? It demands the involvement of the cultural alteration and industrial transformation to clarify and implement actively and effectively the problems and strategies as for the relevant issues concerning the indigenous cultural inheritance, management and sustaining development.

This paper attempts to employ the pot cultural creative industry in Jhengsing Village, Taimali Township, Taitung County as the subject to conduct the qualitative research by the ethnography and field survey based on the symbolism at the aesthetic and cultural industrial perspectives to analyze the interrelation between the pot and the Paiwan legends and mythology, patterns and origins of clans, the inner categories and alteration and the context between the pot and the Paiwan culture, and further to explore the possible developmental trend and methods of the Paiwan pot cultural industry by putting it in the entire social environment.

It anticipates that through such research and reflection, the tribal peoples may stand firm on the motherland with the global perspectives and perceive the precious culture as pondering the opportunity and adversity of the future development of the indigenous traditional craft; moreover, even confronted with the external economic system, they may keep maintaining and enhancing the unique Paiwan pot cultural asset while they create the economic benefits with the cultural creative thoughts and actions

Keywords: Paiwan pot, ancient pot, cultural creative industry, community craft, tradition and alteration

目錄

中文摘要	IV
英文摘要	V
目錄	VI
圖目錄	IX
表目錄	X
第一章 緒論	1
第一節 研究動機及問題	1
一、研究動機	4
二、研究目的	4
第二節 文獻探討	4
一、相關研究	4
二、原住民工藝文化研究	15
三、排灣族陶甕文化的研究	16
第三節 研究方法與架構	17
一、研究假設	18
二、研究設計	19
三、研究方法	20
第四節、研究範圍與限制	21
一、研究範圍	21
二、研究限制	21
第五節、名詞解釋	22
一、陶甕	22
二、圖騰	23
三、傳統工藝	23
四、文化創意產業	24
五、儀式	24
六、物質文化	25
七、無形文化資產	25
小結	26
第二章 排灣族傳統陶甕文化	27
第一節 排灣族概述	27

一、排灣族概述-----	27
二、排灣族族群的分類與系統-----	29
三、排灣族的社會與文化-----	34
四、排灣族的工藝-----	37
第二節 排灣族的陶壺文化-----	41
一、古陶壺的由來-----	42
二、神話與傳說-----	46
三、圖騰與陶甕-----	61
四、陶甕的功用及其文化意涵-----	66
第三節 傳統陶甕工藝-----	72
一、材質-----	72
二、工法-----	73
三、類型-----	75
四、圖紋及其型制-----	84
五、圖紋與神話的關係-----	92
小結-----	94
第三章 正興村陶甕的美學傳統與變遷-----	96
第一節 正興村 (Kalataran) 排灣族概述-----	96
第二節 正興村排灣族的陶甕製作及其發展-----	99
一、源起-----	99
二、社區總體營造---陶甕的故鄉-----	100
三、閒置空間的再利用-----	101
四、陶甕發展三部曲-----	101
第三節 正興村陶甕的表現類型與特色-----	104
一、陶甕的表現類型與特色-----	104
二、排灣族圖騰的演進-----	108
第四節 陶甕工藝與藝術-----	109
小結-----	111
第四章 正興村的陶甕文化創意產業-----	113
第一節 背景-----	113
第二節 正興村的現代陶甕美學-----	116
一、概說-----	116
二、類型-----	119
三、紋飾-----	125
四、技法-----	138
第三節 展示與行銷-----	142

一、地方文化節-----	143
二、觀光與教育-----	144
三、地方文化館-----	146
第四節 傳統與現代-----	153
小結-----	155
第五章 結論-----	158
第一節、原住民傳統工藝的發展與趨勢-----	158
第二節、部落文化的危機與轉機-----	160
第三節、結論與建議-----	161
第四節、研究省思-----	166
參考資料（以年代排序為列）-----	167
附錄-----	173
附錄一、問卷-----	173
附錄二、訪談綱要紀錄表格-----	175
附錄三、訪談記錄-----	176
附錄四、開放編碼-----	190
附錄五、排灣語名詞釋義-----	196

圖目錄

圖1-1：本研究的研究方向圖

圖1-2：社區總體營造面向分析圖

圖1-3：研究理論架構圖

圖2-1：排灣族行政區域分佈圖

圖 2-2：排灣族古陶壺分布圖

圖 2-3：Arima，1978：F.2 社會、文化與物質的關聯圖

圖 2-4：排灣族陶壺的圖紋型制與社會階級的相稱性

圖 2-5：排灣族古陶壺於石板屋中的安放空間

圖 2-6：石板屋神聖空間說明

圖 2-7：排灣族古陶壺的紋樣分析

圖 2-8：陶甕與社會文化系統關連圖

圖 3-1：陶甕為排灣族文化資產核心之關係圖

圖 4-1:傳統陶甕與現代陶甕之社會與製陶文化關係相關性比較

圖 4-2：傳統與現代的陶甕與社會文化系統關連圖

表目錄

- 表 1-1：各家能指（signifier）與所指（signified）理論比較一覽表
- 表 1-2：符號/能指/所指關係圖
- 表2-1：學界對排灣族定位之看法比較
- 表 2-2：排灣族的族群分類系統與現行行政區域一覽表
- 表2-3：排灣族部族起源故事
- 表2-4：排灣族陶壺的超自然力故事
- 表2-5：排灣族陶壺神話與社會系統脈絡的分析一覽表
- 表2-6：排灣族傳統蛇圖騰及其變化一覽表
- 表 2-7：排灣族陶壺的用途分析
- 表 2-8：排灣族陶壺製陶過程
- 表2-9：排灣族古陶壺類型的分析-----任先民調查的陶甕類型圖紋
- 表2-10：排灣族古陶壺類型的分析-----正興村的陶甕類型圖紋
- 表2-11：正興村四大部落陶壺類型相似度比較
- 表2-12：排灣族古陶壺類型的分析-----撒古流田野調查祖傳古陶壺類型圖紋
- 表2-13：排灣族古陶壺類型的分析----撒古流田野調查外來平地壺類型圖紋
- 表2-14：排灣族古陶壺圖紋分析
- 表 2-15：排灣族陶壺圖紋與陶壺神話元素關係表
- 表 3-1：正興村部落的遷徙演變史
- 表 3-2：排灣族陶甕能指（signifier）與所指（signified）的關係表
- 表 3-3：正興村陶甕的表現類型與特色
- 表 3-4：排灣族圖騰的演進一覽表
- 表 4-1：我國社造及文化政策推行計畫與正興村陶甕社造產業對照表
- 表 4-2：「永續就業希望工程」計畫與個人工作室行銷 4P 及 SWOT 分析表
- 表 4-3:現代陶甕（*lilong*）類型分析

表4-4: 傳統古陶甕與新製陶甕的用途比較

表 4-5:正興村現代陶甕紋飾類型

表 4-6:傳統與現代紋樣之比較

表 4-7:傳統手紋上的紋飾與正興村陶甕紋飾一覽表

表 4-8:正興村陶藝家製陶風格一覽表

表 4-9：正興村地方文化館之經營與行銷檢核表

表 4-10：正興村社區總體營造面向分析一覽表

表4-11：傳統與現代陶甕比較一覽表

表 5-1：排灣族陶甕從傳統到創新之兩者美學內涵分析

第一章 緒論

「留一個陶壺在家，就是開啟祖先寶藏的一把鑰匙，

幾代人死去，一個孩子可能由陶壺問起這個家族的過去。」撒古流¹

第一節 研究動機及問題

一. 研究動機

1995年，我開始追尋先人步伐走進山區教書，十二個年頭過去，從海外到國內，從西部到東岸，泰國的阿卡、甲良；台灣的阿美、達悟及排灣聚落，都有令我深刻著迷的氣味，除了孩子天真的笑容外，這些少數民族的優美手工藝往往令人讚嘆再三，越是偏僻的山巔海角，越有富涵精神層面的工藝品，靜靜的訴說著當時代人們的所思所想與所應遵循的生活規律，沒有過多的說明與操作，但生活於其中的人們就是會知道：「那是怎麼一回事」，如達悟族的「拼版舟（*tatala*）」、排灣族的「陶甕（一說陶壺，*reretan*、*rerlerdan*）」都是族人社會中極其重要的工藝品，有特殊的神聖性與價值存在，因此，我開始思考排灣族的「陶甕文化」，好奇它的由來，並關注在多元文化的衝擊之下，陶甕的傳承不知會面臨什麼樣的挑戰與變遷？

在陶甕的相關研究中，文獻資料並不多見，任先民（1960）、林建成（2002）、王馨瑩（2004）等人分別針對古陶壺的圖紋型制、族群融合與神話傳說進行論述，但在陶甕的美學探究這部分，卻是十分欠缺，而一般陶甕產業多是以個人工作室的方式經營，唯獨台東縣正興村乃以此發展為社造產業，透過觀察社造的經營模式，往外可以進一步釐清陶甕文化產業與大環境（如：文化政策等）之間的辯證關係；往內可以符號學理的角度，深究陶甕與排灣族文化之間的張力關係，在原住民美學與社造產業的雙重關懷下，我選擇了台東縣正興村當我的研究場域，前賢林建成先生也曾以此地的陶甕製作進行族群融合的相關研

¹撒古流·巴瓦瓦隆，生於大社部落的排灣族人，長期教育部落青少年繪畫木石刻及製陶，並致力於傳統建築設計與營造工法創新，是當代著名的原住民藝術家。見撒古流，〈撒古流讓祖先復活〉，鄭元慶等編著，《台灣原住民文化（一）》，1996，光華畫報雜誌社，初版二刷，頁158。

究，在林老師的論述中，翔實記載了正興村往昔的歷史以及當地居民經由「陶甕製作」而成功促進了族群融合，並建構現代社區中新的文化整合模式；但在古今陶甕美學與文化創意產業上的相關論述與展望的資料卻有所闕如，因此，在戮力排灣族文化資產的保存上，我選擇陶甕當作我的研究主題，進一步想瞭解，在正興村社造產業的經驗裡，從傳統邁向創新的過程中，這中間到底產生了什麼質變？又是什麼因素形成了這樣的變化？

陶甕是排灣族傳統文化三寶²之一，它不僅是一項具有重要社會功能的器物，更是族人的精神象徵，是排灣族人的文化資產。當此社會變遷快速，傳統工藝面臨全球化、後工業化等浪潮的衝擊之際，在產業、經濟、消費與政策等諸多面向的推波助瀾與拉扯角力之下，對於這項具有族群性、文化性特質的傳統工藝，是否會因為這整個大時代、大環境的變化而產生影響？或是在此一趨勢當中，因應、產生出種種得宜的方法與策略？對於文化的變遷、產業的轉型等相關議題而言，這是非常值得觀察、思考與研究的一個主題，在這個基礎之上，原住民文化的傳承、經營與永續發展，才得以有效的被落實與實踐。

在現代社會的操作機制與系統運作中，由於政治力量的主導性與重要性，影響、佔據了常民生活中相當大的部分，這使得傳統工藝與相關政策之間的關係，呈現了具有辯證性意涵的發展現象。相關的一些研究指出了文化政策對工藝所產生的直接影響（蔡美麗，2001:159），而排灣族傳統陶甕工藝在社區總體營造³等文化政策的推動之下，做為貴族階級表徵的陶甕，也開始順應文化產業⁴的趨勢與潮流，在具有倫理與階序性意義的傳統脈絡中，呈現了商品化、創意性的面貌。

² 排灣族中有三寶，就是青銅刀、古陶壺和蜻鈴珠（琉璃珠）。任先民，《台灣排灣族的古陶甕》，中央研究院民族學研究所集刊，1960，頁 163—219。

³ 社區總體營造始於 1993 年，當時文建會主委申學庸提出「社區總體營造」的名詞，期以「建立社區文化和建構社區生命共同體」作為文化施政的主要目標。在做法上整合了「人、文、地、景、產」五大社區發產面向，藉以提昇社區文化產值。

⁴ 文化工業（Cultural Industries）是德國法蘭克福學派的學者 Ardor 等人提出的概念，用以批判資本主義社會下大眾文化的商品化及標準化。這是 Ardor 的哲學理論的中心，它首次出現於 Ardor 的《啓蒙辯證法》（1948 年）中，Ardor 稱文化工業是從上向下「有意識地結合其消費者」，後來他也用文化工業這個詞來描述文化事件和產品對社會的影響。

1989年，聯合國教科文組織第二十五屆會議通過「保護傳統文化和民間文化建議案」，會議中將傳統與民間文化視為「無形文化資產」，並定義為：「來自某一文化社區的集體創作，這些創作以傳統為依據，由某一個體或群體所表達，並被認為是符合社區期望的作為其文化和社會特性的表達形式；其準則和價值為通過模仿或其他方式口傳心授。其形式包括：語言、文學、音樂、舞蹈、遊戲、神話、禮儀、習慣、手工藝、建築及其他藝術。」，將傳統與民間文化視為「無形文化資產（Invisible cultural heritage）」，並同時旨陳「無形文化資產」的重要性，視其為人類的共同遺產。同時它的傳統性相較於現代文化，有其特殊之處，更重要的是傳統文化和民間文化的傳承極為不易，隨時可能瀕臨消失，故各國政府在保護民間創作方面皆甚為積極與重視。

排灣族陶甕是部落重要的無形文化資產之一，從傳統工藝邁向文化創意產業，是否意味著陶甕文化從市場的內需轉為外需？這由內而外的轉變，若能經由此研究進一步釐清，或許也能同時彰顯出族群文化脈絡轉變的諸多意涵，以及從古至今不斷在蛻變、更替著的社會價值。

排灣族的傳統陶甕，除了曾經是貴族階級的象徵物之外，其美麗而神秘的圖紋型制，連結著族人背後龐大而深邃的神話傳說、家族組織與集體潛意識（Collective Unconscious）⁵系統，本論文希望透過符號學的思維觀察，耙梳出身為文化資產的傳統陶甕，在全球文化經濟的潮流衝擊下，到底引發了那些社會性的脈絡變化？而這些變遷又如何反饋系統，刺激了陶甕創作的美學及部落對陶甕文化意涵的不同解讀？

以陶甕的文化創意產業而言，除台東正興村之外，屏東縣霧台鄉、山地門鄉、來義鄉等地區，也有許多從事製作的相關產品與產業。屏東霧台的陶甕藝

⁵ 「集體無意識」(Collective Unconscious)的發現是瑞士著名心理學家榮格(Carl Gustav Jung, 1875—1961)對心理學的重要貢獻。弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)認為，無意識是被遺忘或壓抑而從意識中消失了的內容，其性質完全是個人的。容格則發現，除了個人的無意識內容之外，心理中還有一部份內容從來不會在意識中出現過，因而不可能是被遺忘或受到壓抑而從個人意識中消失了的內容。這部分內容並非來自個人的經驗，不是個人所習得的，而是通過遺傳而先天的存在著。

師多為魯凱族，陶甕的創作走向較以現代藝術的意象創作為主；而山地門鄉雖為排灣聚落，知名藝師也不少，但多以個人工作室來操作，並非以社區文化產業為主體來進行陶甕產業的推動。本研究以台東縣正興村的陶甕文化創意產業為例，著重從社區產業的角度切入，試圖釐清排灣族陶甕從傳統到創新之間兩者美學內涵的異同及其演變成因，並從文化經濟學的角度，探究陶甕文化產業可能的發展趨勢與做法。

二、研究目的

探討排灣族陶甕由傳統工藝品邁向社區文化創意產業的變革與發展情形。

此一思維脈絡又可分為三個問題點：

- 1、排灣族陶甕從傳統到創新之間兩者美學內涵的異同。
- 2、排灣族陶甕從傳統邁向創新的演變過程與因素。
- 3、從文化經濟的角度，探討陶甕文化創意產業可能的發展趨勢及其做法。

第二節 文獻探討

一. 相關研究

從西方哲學的發展脈絡來看藝術人類學的相關研究，這其中有幾個重要的發展歷程，從本體論、認識論到語言學的思路翻轉是一大變革；而語言學自 C. S. Peirce（皮爾斯）與 Ferdinand de Saussure（索緒爾）開始，又有兩次重要的轉向。第一次的轉向，是從語言學轉向符號學，第二次的轉向，是從符號學轉向文化社會學乃至現今的文化研究。從 Claude Levi-Strauss（李維史陀）、Roland Barthes（羅蘭·巴特）的結構主義到 Jacques Derrida（德希達）提出的解構論述，延續於後來文化研究領域中所援引支持的霸權（hegemony）⁶、

⁶ Gramsci Antonio 於二十世紀初提出的文化霸權理論，指出了一個政權的維持，是需要政治的強

播散 (dissemination)⁷、共生 (symbios)⁸性主張，都是立足於主體與客體的觀察，所關心的也是人與社會之間的關係，企圖還原人的自主性，以求體現社會正義，儘管「平權共存」向來是個難以達到的「神話 (mythe)⁹」，一如 Roland Barthes：「神話是一個價值，真理不是它的保證。」¹⁰，但即便如此，它提供了人們對權力運作的反思空間，在主客體的辯證論述中，學習如何看待異質文化，並往和平共存的目標邁進。

不管什麼樣的社會事件，都脫離不了它和社會系統之間的觀察模式，若就社會整體是一套語言系統來看待的話，那書寫其中的社會事件便是一個個的「言語 (speech)」，在文化研究的角度上，希望能盡可能的看到異人異論，如此，差異的整合方出，而社會整體的全貌，也就是語言系統中的「語言 (language)」，也才能趨近完整。故本論文將以陶甕為主，延伸到排灣族的文化系統，試圖解析排灣族陶甕從傳統到創新背後的文化意涵，並進一步檢視兩者之間的異同性，期能有更多的他山之石，以供參酌。

從符號學到文化研究的論述，談的不外是從現象到系統的觀察與整理（參見圖 1-1），而最終要探討的文化意涵，往往會在這樣討論的過程當中，巧妙的浮現出來。以下將就符號學起源、理論內容及意義的詮釋等面向進一步加以闡釋。

（一）、語言與符號的本質

語言符號起源來自人類生活在語言系統之中，爲了要與外界溝通，於是就發展出語言，而後文字。林尹著、林炯陽注釋《中國聲韻學通論》云：

制力加上霸權文化的力量配合，而後者來自於在市民社會的配合之下，以包括如教育、大眾傳播媒體等對於大眾的潛移默化，造成了工人階級的虛假意識，使此一霸權得以維持。

⁷參 2008. 6. 11 陳泓易「藝術社會學專題」上課講義。播散 (dissemination) 意指紛亂的不完整性。

⁸參 2008. 6. 18 陳泓易「藝術社會學專題」上課講義。共生 (symbios) 意指物體共同依存的現象，有生命共同體的意涵，這是比「互爲文本性 (intertextuality)」更爲深入的說法，打破主/客體之說，將兩者的纏密度有了更適切的詮釋。

⁹Roland Barthes 認爲「神話 (mythe)」是一個去政治化的言說 (parole d'epolitis' ee)，神話的定義，並不來自其訊息對象，而是來自神話吐露此一訊息的方式。參 Roland Barthes 著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，1997，冠出版，頁 169。

¹⁰同註 11，頁 183。

「語言不憑虛而起，文字附語言而作。故有聲音而後有語言，有語言而後有文字，此天下不易之理也。」¹¹

以西方而言，關於語言符號起源的記載，最早可追溯古希臘。¹²西方近代語言學家Ferdinand de Saussure使用的是拼音語言，指出符號跟事實是一種約定俗成的規則系統，屬於「任意性」的連結：

「語言符號連結的不是事物和名稱，而是概念和音響形象。」¹³又說：

「語言是一個符號系統。只有用來表達或交流思想的時候，聲音才成為語言。否則，聲音僅僅是聲音而已。要交流思想，聲音就必須成為約定俗成的規則系統的一部分，必須成為符號系統的一部分。符號是形式和概念的結合。表示意義的形式，索緒爾稱為施指（signifier）；被表示的概念叫做所指（signified）。」¹⁴

人類種族繁多，使用的語言更是不計其數，從語言進展到文字的紀錄，使成符號體系的，就許鈇輝於《文字學簡編·基礎篇》的分析，大致分為音系和形系兩大類：

「儘管人類使用過的、或目前還在使用的文字有如此之多，歸納起來，不外兩種類型：一種是音系文字，又稱拼音文字；另一種是形系文字，又稱表意文字。」¹⁵例如，歐美語系就是拼音文字，而中國文字即是形系文字。這兩者的差別在於字詞結合切入點的不同：

「世界上的各種文字與詞結合的切入點不同，形成了表音體系文字和表意體系文字兩大類。字詞結合切入點在音的，叫表音文字。表音文字又稱拼音文字，……。字詞結合切入點在義的，叫表意文字。」¹⁶

¹¹參林尹著、林炯陽注釋：《中國聲韻學通論》，臺北，黎明，民81年，頁1。

¹²古希臘哲學家延用古希臘醫學家波克拉底所寫的《論預後診斷》一書，寫了一部《症狀學》，其書名為Semiotics，就是我們現在用的符號學一字。參閱陳亨儒，2004，頁41。

¹³參索緒爾著，高名凱譯：《普通語言學教程》，北京，商務印書館，1996年，頁101。

¹⁴參喬納森·卡勒著，張景智譯：《索緒爾》，臺北，桂冠圖書，民85年，頁10。另見頁46之註釋：「施指」又譯「能指」或「表示成分」；「所指」又譯「被表示成分」。

¹⁵參許鈇輝著《文字學簡編·基礎篇》，臺北，萬卷樓，民88年，頁1-4。

¹⁶見龍異騰著：《基礎漢字學》，臺北，洪葉文化，民92年，頁8。

回顧東方，中國文字可說是文字發展史上最早出現的一種表意文字類型，不管是拼音文字系統還是表意文字系統，這兩者語言的本質都不脫「任意性」的特質，使成一種語言的規律與系統。

反觀中國的表意文字，其特點是文字符號不直接與詞的聲音發生聯繫，而是從詞的意義入手：「用一個符號或幾個符號的組合來表示語言中的詞或語素。

這些符號在古文字中很像圖畫。例如古漢字用「」表示「人」這個詞，就像一個側視的人形。」¹⁷在中國的六書造字法中，可分「具體的有形有狀」和「抽象的無形無狀」兩套造字規則，所謂「有形有狀」就如「見鳥獸蹏迹之跡，知

分理之可相別異也，初造書契。」¹⁸的造字法，譬若描摹「手」形以制「」字，望「太陽」、「月亮」之物以制「」、「」字……，蓋擬其形以誌其音，誌其音以明其義，後人從受而習之，以指稱交際也。「擬其形以誌其音」也就是一種任意性的連結，雖然中國的象形字有圖畫物體的性質在裡

頭，但要問的是，為什麼表徵月亮的符號要以「」為準，而不是其它上弦月、下弦月甚至滿月來代替？這體現的就是一種約定俗成的任意性精神；

再來，若談到「無形無狀」的造字規則，更是如此。對於「無狀之狀，無物之象。」¹⁹之意想者，必經思慮精熟而得事理，得事理無疑以造文字，造文字約定則俗成於世也。譬若「上：有物在某物之上」、「下：有物在某物之下」、「曰：氣從口出」……之本義，古之倉頡者，咸思萬象，歷經「得事理無疑」

過程而造「」、「」、「」……字，蓋擬其「意想之形」以誌其音，誌其音以明其義，後人從受而習之，以指稱交際也。由此可知，古之倉頡，運乎「思維」，統攝「概念」，賦予「意義」，強音以名之，強字以書

¹⁷ 同註 17。

¹⁸ 許慎撰：《說文解字注·第十五卷上》。臺北，黎明文化，民81年，頁761。

¹⁹ 參韓非子撰《韓非子·第20卷·解老第二十》，收錄於《諸子集成》，北京，中華書局，1986年，頁108。

之，亦期使萬物是非有定彼此可論可辨而不相亂，以總群類也。這也就是「差異產生意義」²⁰最佳的說明，當一樣事物被「強音以名之，強字以書之」時，除了再次印證符號的任意性規則外，這樣的任意性，背後隱藏的是一股強大的約定俗成之力，當大家都同意「上」=「☺」時，不但符號的區隔意義馬上顯現，人類的語言系統，也轉進文字符號的使用，使詞用更加豐富，讓人們的溝通行為，進入更高層次的交流，爾後的象徵、文學等發展，便由此開端。

縱觀東西方，無論是拼音文字，還是形系文字，其造字的過程都有「任意性」的特徵，透過任意性，建立了事物本身與符號之間的關連後，才進一步有了象徵體系與意義的探討，這是人類語言的本質，在約定俗成之下，很自然的形成一種規律，是誰造的字並不重要，也無從追溯，重要的是約定俗成的運作規律和集體潛意識背後的想法到底是什麼？若以符號學思維來看陶壺研究，要瞭解陶壺家族在部落之中的地位，甚至要進一步的探討婚姻、財產制度、相關傳說與神話等制度，以動態的思考，挖掘整個部落相關事物，這就是一種約定俗成的運作規律和集體潛意識，「陶壺」，它不只是一個排灣族文化的符號，背後曾現出來的意義將是多層次的。

（二）、西方的符號學

近代符號學創始人是美國哲學家與邏輯學家C、S、Peirce和瑞士語言學家Ferdinand de Saussure²¹。Peirce由Locke²²的觀念，在1897年創立“Semiotics”一詞，以用來指示「疑似必要的、形式的、符號的原理」，但可惜的是，

²⁰ C. Levi-Strauss：「一個文明越趨向同質化，其自身內部的差異就變得越清晰；在一個層面上所得到的，旋即便在另一個層面上失去。」見C. Levi-Strauss 著，楊德睿譯，《神話與意義》，麥田，2006，頁43-44。

²¹ 1919 索緒爾的《普通語言學教程》(Course in General Linguistics)這本書，是由經由他的兩個學生巴利(Bally)和薛施葛(Sechehaye)從聽課筆記整理而成。自從出版後，「當代語言學中的許多研究方向所共有的關鍵字語，不是源出《普通語言學教程》的是很稀少的。」參閱胡明揚主編，《西方語言學名著選讀》，1988，頁103。

²² 英國哲學家John Locke發表《人類理解論》：「Semiotics，即符號之學。用以考察人心為理解事物、傳達知識時所用的符號本性，而人心考察的事物既然都不在理解之中，必須有別的東西來作為那些事物的符號和表象才行，這些符號就是所謂的觀念。但在傳達之際，必須為觀念定出一些符號，因此人們常常利用符號來做為傳達的工具。」引自陳振源(2005)，《從羅蘭巴特(Roland Barthes)的符號論論政府預算的意義》，國立暨南國際大學公共行政與政策學系碩士論文，頁26、29。

他並未留下完整著作；同時期Saussure則在1894年以Semiology²³為名，研究社會生活之語言符號，即普通符號學。Saussure開啓先例的把語言學符號定義為連結概念與形象的意義，為符號學研究奠定了重要的基礎。

符號的定義從早先是某一個事物的指稱，到了Saussure轉折成「能指」與「所指」的區分，加深了符號意涵的層次；繼而到Roland Barthes，更將符號學的觀察領域拓及到生活面向，使符號學的討論更為生動而多元；而Pierre Bourdieu受維根斯坦²⁴的啟發，將語言分析從封閉的結構系統釋放出來，Bourdieu更以物質世界和權力兩要素加以補強語言和社會的關係，認為「語言是經濟的部分，也是象徵暴力的一種形式（Bourdieu，1989b）」；他堅持語言本身就是一種社會歷史現象，語言交換和其他現象一樣是種世俗的、實行的活動，所以語言學理論不能忽視語言的社會歷史和實行的特徵²⁵。Bourdieu以一種主動、實踐的心態來檢視符號學系統，同時也能對所處的結構有所反動與創新，以顛覆原有的結構樣貌，相較於Bourdieu，Saussure對符號的定義明顯落入機械主義的思維。

綜觀這些學術論述的轉變可看出：Saussure主要的貢獻在於奠定符徵與符旨的符號學基石，而Roland Barthes則將符號學的研究面向擴大到為文化與社會學領域，在他眼中，一切表達形式（無論是語言、聲音、文字、文化、社會現象）都是符號的組合，同時這些符號的意義是取決於所處在的文化背景關係。

「我站在那兒，面對著大海；當然，大海本身並不負載任何訊息，沙灘上呢？確是存在著那麼多記號學材料！旗幟、標語、廣告牌、衣服、甚至日曬

赤褐的皮膚，對我來說都是訊息。」²⁶（Roland Barthes）

²³ Semiology這個字源自於希臘文(semeion)，即符號之意。

²⁴ 路德維希·維根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889--1951)，出生於奧地利，是語言哲學的奠基人，堪稱 20 世紀最有影響的哲學家之一。他主張哲學的本質就是語言。語言是人類思想的表達，是整個文明的基礎，哲學的本質只能在語言中尋找。他消解了傳統形上學的唯一本質，為哲學找到了新的發展方向。主要著作為《邏輯哲學論》和《哲學研究》分別代表了橫貫其一生的哲學道路的兩個互為對比的階段。參網路資料，維基百科。

²⁵ 邱天助著，1998，桂冠，頁 42。

²⁶ Roland Barthes著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，1997，桂冠出版，摘自林志明導讀。

Roland Barthes的重要性除了擴充符徵與符旨的論述外，更提出神話語言共構系統的符徵符旨擴充說（請參照本文第三節《符號學理論內容》）。總之，語言學的進展從Saussure到Roland Barthes的發展十分驚人，Roland Barthes在法國學術流派上一般被認為是「符號論轉折」的開啓人²⁷；而筆者以為，Bourdieu以一種主動、實踐的心態來檢視符號學系統，同時也能對所處的結構有所反動與創新，以顛覆原有的結構樣貌（見本文頁11）。這對符號學研究中的文化研究起了重要的影響。

接下來將繼續闡釋符號學與結構主義之間的關聯性。

（三）、從符號學到結構主義

在人的世界裡，溝通要靠符碼（符號及符號運作的規則），而符號接連的就是一個「本質」的探討與意義所在，用這套意義的思維邏輯進行分析，在不同的社會脈絡，會呈現出當代社會所「共識出來的意義」，亦即「約定俗成」，如此便有助於研究者看到社會結構的各種樣貌，而透過同一時代共時性社會結構面的串連或比較，往往又能得出屬於當代有趣的時代意涵，這與容格（Carl Gustav Jung）主張的集體潛意識有著微妙的同質關聯性。

奧古登與理查茲指出：「符號的隱含意義就是符號能在使用者的心中建構主觀或相對主觀的感受，當然此種感受是與人的文化價值觀互動而各異的，……因此符號詮釋者和符號本身所代表的指涉物都會影響對符號的解釋，因為隱含意義大部分是任意的或特屬於某一文化的，所以解讀時仍需要依據文化傳統來幫助。」²⁸這無疑說明了符號所指陳之所在系統的多異性和主觀性；有鑑於符號學與客體之間微妙又複雜的關係，法國人類學家C、Levi-Strauss繼承語言學家Ferdinand de Saussure對「習俗」特徵的詮釋，以「結構」作為完整的思想體系，並在他所著《親屬的基本結構》中提出社會結構的概念。

²⁷陳振源，2005，頁33。

²⁸<意義的元素>，奧古登與理查茲著，錦華等譯，1995，頁116-117。轉載自陳振源，2005，頁63。

自1950年代開始，結構主義如旋風般的質變著法國整個人文社會科學的發展方向，C. Levi-Strauss當時提出結構主義的目的在於揭開「自然」究竟是什麼。對此，他引入了人類心靈運作的「四大類型的基本結構」（即語言結構、數學結構、神話結構和音樂結構）來進行說明（高宣揚，1992：271-272），並將Saussure的語言學概念帶入文化人類學，以民族誌研究法，進行邏輯結構的分析工作，反觀本研究，以陶甕為研究符號，將引用結構主義的思考邏輯，從排灣族的神話、氏族、圖騰等結構面深入觀察陶甕與排灣族社會之間的關係為何，並透過古今時空的比較，瞭解排灣族陶甕文化從傳統到現代美學內涵的演變與創新過程。

（四）、符號學的理論概述

1、能指（signifier，又稱意符、符徵）/ 所指（signified，又稱意旨、符旨）

符號是由能指與所指所構成。能指指的是具體的事物（聲音和形象），所指則是心理的概念。兩者的關係是任意和武斷的，例如排灣族陶甕（能指）代表貴族（所指）、百步蛇（能指）代表祖先（所指），兩者之間無必然的關係。符號的意義或價值從社會背景或文化孕育，即符號是社會事實²⁹（a social fact），其意義與價值是社會約定俗成的，是經社會群體長時期運作而認定的。

如前所述，C. Levi-Strauss和Roland Barthes分別就Saussure的語言學概念加深加廣以為體系，並各自發展論述，就三者的關於能指/所指的理論架構圖並列比較，其中差異處如下表：

²⁹ 此處引用的是法國社會學家艾彌爾·涂爾幹（Émile Durkheim）對社會事實的定義：「所有“動作狀態”，無論固定與否，只要是由外界的強制力用於個人而使個人感受的；或者說，一種強制力，普遍存在於團體中，不僅有它獨立於個人固有的存在性，而且作用於個人，使個人感受的現象，就叫做社會事實。」（Émile Durkheim 著，黃丘隆譯，1990，《社會學研究方法論》，結構群出版，頁12-13。）

表 1-1：各家 能指 (signifier) 與所指 (signified) 理論比較一覽表

學者	能指與所指的定義範疇與說明
Saussure	1、「能指」是指是「聲音」、「感官」、「物質」成分。 2、「所指」乃是語音所代表的概念，而非對象本身。 3、索緒爾的語言學就打破了吾人常有的一種認識關連性：即人們常認為語詞之於對象，猶如標籤之黏貼於對象之上。換言之，索緒爾的語言學堅持概念與對象有別。
Roland Barthes	1、擴充能指與所指的多義性層次，將「所指」轉代為「能指」，並指出意義的構成程序才是看待神話 (mythe) ³⁰ 運作的主要思維：「神話的意義，並不來自於訊息對象，而是來自於神話吐露訊息的方式」，他將神話定義為傳播體系、一種意義的構造方式、一個訊息。 2、擴充符號的研究指涉範圍：符號的意義與價值是社會賦予的，是社會群體同意認定的。
理論統整	由以上的理論價構圖得知，從Saussure到Roland Barthes，最大的演變就是能指與所指關於「深層意涵」的拓展，並將符號學的運用層面從自然到文化，開展了研究的時空面向，

資料來源：參 Roland Barthes 著，《神話學》，1997：175、喬納森·卡勒著，《索緒爾》，1996:10、南華大學社會學研究所網站，網址：

http://www.nhu.edu.tw/~sts/class/class_02_1.htm。

2、語言 (langue) / 言語 (parole)

索緒爾提出「語言」(langue)、「言語」(parole)二者構成了符號學理論的基礎元素。每個學者依其研究領域和思維的不同而對語言和言語有不同的見解，Saussure 認為，「語言」就是語言習俗，這是一種社會機能的產物，也是社會為了使個人行使這種機能所採用的一套規約，具有普遍性。可說是一代傳一代且具有約定成俗的社會性的語言系統（包括語法、句法和詞彙）。（甘陽譯，1994：180）；而「言語」是指說話者具體使用的詞句，也就是各個說話者可能說出和可能理解的內容，具有個別性。符號的組合，就是書寫，而書寫的兩個層次便是語言（如：中文、英文…等文法）和言語（如：隨機出現的語彙）。

³⁰Roland Barthes：「神話的定義，並不來自其訊息對象，而是來自神話吐露此一訊息的方式。」他並繼續說明：「神話是一個二次度的記號體系，第一次度體系中的記號，就是概念和意象間的結合整體，在第二次度的體系中，變成只是符徵。」這個格式其實是來自於語言學家耶姆斯列夫 (Hjelmslev) 對「沿伸義」(connotation) 所下的定義：一個由表達 (expression) 和內容 (contenu) 所形成的單元，成為另一個內容的表達。Roland Barthes 著，《神話學》，許蕃蕃、許綺玲譯，桂冠出版，1997，頁 169。

語言和言語構成了符號學的體系，「語言是全世界人類都有且最原始的一種文化系統，它是一套嚴密的系統，每個人都感覺的到它，但卻感覺不到異樣的所在，就是自然而然的覺得合理，而言語看似無規律，但透過歸納統整後，又往往能呈現出某些規律來」³¹。語言經由不斷的分類建立事物的意義系統，當將社會文化現象以語言學結構來解讀時，會發現每個現象也都是一種書寫的方式。運用 Saussure 等人的語言/言語概念架構，從語言的到言語之間，兩者的相關性，是相互包容，但又有著整體與部分的差異性，用此種邏輯架構來觀察社會文化。陶甕不單只是日常器物，背後所具有的文化性、神話意義、氏族關係、階級地位等。一如嚴密的語言系統，希望在透過本研究的歸納統整後，在傳統邁向創新的過程中，能呈現出某些有趣的規律與脈絡來，以陶甕作為觀察主軸，進一步探討排灣文化的脈絡關係以及自然形成的辯證關係。以陶甕為一種社會現象，亦即「言語」，言語的匯集，為的就是要試圖拼湊語言的全貌，瞭解排灣族的文化脈絡，弔詭的是這兩者的交互作用，往往又會從脈絡影響到現象面的運作。

3、歷時性 (diachronic analysis) 與共時性 (synchronic approach)

「共時性」的提出是 Saussure 拓展語言學研究新面向的重大貢獻。他在傳統語言學所慣用的「歷時性」(diachronic analysis) 法則外，更進一步提出「共時性」(synchronic approach) 的重要性，將注意力集中於「語言系統」中個別要素的相對關係，發展出當代語言學 (linguistics)。

所謂歷時性與共時性類似於二維系統中的時空軸，歷時性一如Y軸，以不同的時間點來觀察同一事物的結構變化，這是傳統的歷史研究方法；而共時性就像X軸，強調相同時間內部的展現與變化。有別於歷時性的是，除了研究角度不同以外，共時性的研究方法有助於看到所研究對象因變形而得以獲知的特質規律與脈絡意義。

而 Roland Barthes 則是將歷時性與共時性展現在單位語符列中。他認為，

³¹參 2007 年 3 月 10 日明立國「符號學」上課筆記。

「語言的兩個軸，是指橫組合關係(序列關係)和關聯關係(置換關係)」(Roland Barthes 著，董學文譯，《符號學美學》：55-56)。這和 R. Jakobson (雅可布遜)³²將語言學理論中所運用的隱喻和轉喻的模式相同，就是把系統規則的隱喻和橫組合規則的轉喻對立運用到非語言學的語言之中。(Roland Barthes 著，董學文譯，《符號學美學》：56-57)

(五)、關於意義的詮釋

在Saussure的「意義的元素」中，其認為符號是由能指與所指所組成，而能指與所指和外在實體或物體之間的關係稱為「意指作用」

(signification)。對Saussure而言，符號被論證為某種深層狀態的縱向延伸，例如在語言結構中，所指是在能指之後，只有通過能指才能到達所指，Roland Barthes則在這基礎上做了進一步的延伸、擴展與運用。舉例來說，我對陶甕的概念和真正實體的陶甕之間的多義性，就是「意指作用」，陶甕不只是陶甕，它同時表徵了社會價值、氏族地位和家族的傳承等多重意涵，這也是個人理解這個世界，賦予這世界意義的方法³³。

關於意義的論述，涉及方法學的不同而有不同的看見，本研究是以符號學的理论為基礎進行質性研究的調查與記錄，從Saussure、Levi-Strauss到 Roland Barthes，都提到使用能指與所指的關聯指涉來進行意義的探究與詮釋，而意義的論述，也就是人類心靈結構的展現。

「Claude Levi-Strauss認為，人類的心靈有共同的思維結構，在這個結構之下發展出了文化中的宗教結構、親屬結構、神話結構、語言結構、而在各個結構之下，才是我們看到的現象。換言之，我們所看到體驗到的宗教、親屬、

³²R. Jakobson(1896~1982)主張從結構與功能兩方面研究語言，致力於探索支配語言結構各層次的普遍原則。在音系學方面，他先後和 H. C. 特魯別茨科伊、M. 哈利等人共同發展了音位理論，並認為一個音位是由若干抽象的區別特徵構成的，音位之間有對立關係；而在歷史語言學方面，他主張立足於語言系統的整體來看個別的語言演變，反對把共時與歷時研究截然分開。參 2007 年四月十三日 <http://www.17348.com/wiki/R.%E9%9B%85%E6%9F%AF%E5%B8%83%E9%80%8A>。

³³參張錦華等譯，1995，頁 65。

神話、語言等等文化現象，它們的背後都有一套運作的「指導原則」，而在這每一套『指導原則』的背後，都指向一套共同的「最高指導原則」，那就是心靈結構。」³⁴

另一方面，Claude Levi-Strauss所提出的結構主義徹底打破了理性主義與經驗主義的對立，此乃因為它提出了人類文化歷史整體（在此稱為文化）基本上是根源於人類心靈深處的象徵體系（在此稱為自然），而結構的基模就是「自然 / 文化」，是一種「二元相對論」的形式。因此本研究以陶甕為研究符號，希望透過結構性的形式與比較，探討陶甕文化（人文）與排灣族人心靈深處的象徵體系（自然）兩者的相映結構為何？希望透過實際的現象行為而解讀出特定時空下的脈絡意義究竟為何？

二、原住民工藝文化研究

從符號學研究的角度來看原住民工藝文化會發現，工藝，原本來自於民間，乃為實用而製作，但在工藝品誕生之後，它不再只是個日常生活用品，更有可能隨著部落的儀式祭典、使用者的社會地位……等因素，而有了多層次的意涵，豐富了傳統工藝品的意義光譜，以排灣族的陶甕文化而言，究竟什麼樣的陶甕才算排灣族的陶甕？而這樣的傳統工藝又代表著什麼意涵？這些隨著文化研究的耙梳，透過傳統工藝品此一「符號」，將有助於認識原住民部落的深度文化。Alois Riegl（里格爾）曾將工藝歸為裝飾藝術，來研究其風格的演變，他強調「藝術是一種『表現的語言』，用以詮釋藝術家與民族的潛在意識，主張從內在的精神把握形式，認為『藝術意志』的美學特徵深藏於形式之中，並為美術史創造的根本原因。」³⁵也就是說，在裝飾藝術的研究上，裝飾風格的形成並非只因工藝物質條件的轉變，更重要的是其內在精神的轉換。一時代的裝飾藝術形式風格，某個程度的反映了所屬的時代精神和當時的世界觀。因此，工藝品不

³⁴轉引自陳振源，2005，頁 43。

³⁵轉引蔡美麗，《文化政策與台灣工藝發展(1979-1999)》，私立東海大學美術研究所碩士論文，2001，頁 4。

再只是工藝品，更承載了藝術家及作品本身當時代的文化詮釋意涵。

三、排灣族陶甕文化的研究

符號學的重要意涵其實也就是系統學的意義，而符號學的研究，說穿了也就是語言學的研究；經由事件及現象，透過對所在系統的觀察，並藉由符號學的法理法則----能指與所指的對應性、約定俗成的任意性、意義之於脈絡的時空關係與言語和語言的依互形成的架構性，進而探究我們跟這個世界的關連互動性究竟是一個怎樣的面貌以及如何形成的？

分類與區別是人類認知系統形成的原點，也因為啟動了分類的機制，所以很自然的形成了意義系統。人類在對事物命名區別的同時，也相對指涉著不同的所指意涵，形成一個個的”言語（speech）”，若想綜觀整體性的系統語言（language），就好像要進行考古般那樣的檢視整個系統結構，猶如 Foucault³⁶所言的知識考掘學（archaeology）：

「我們應視各時代話語（discourse）如同一檔案集合，而我們研究各知識領域中的話語或探詢其結構，就像翻查檔案一樣。……每一領域的知識內涵，恰似考古學中的遺物，需要我們不斷的挖掘，以獲取更多某一個時代的風格模式。」³⁷

我們在看待事情的時候，總是會很自然的用世俗最主流的價值、用因果觀去進行評論，立判善與惡，而透過符號學的思考歷程，形成不斷詰問的過程，試著回歸的最初的思維原點去想有關於意義的形成與系統脈絡的關係，也因為這樣的反思過程，有助於我們看到人類思維不同的價值系統（如：白人社會、原住民社會、漢人社會…等），反而有助於打破中心論的認定，不再理所當然的認為「世界就如同我們所想的那樣進行著」，透過這樣的過程，使我們能更加瞭解陶甕之於排灣族社會的文化意義，同時也學習對異文化的尊重，這也是本研究

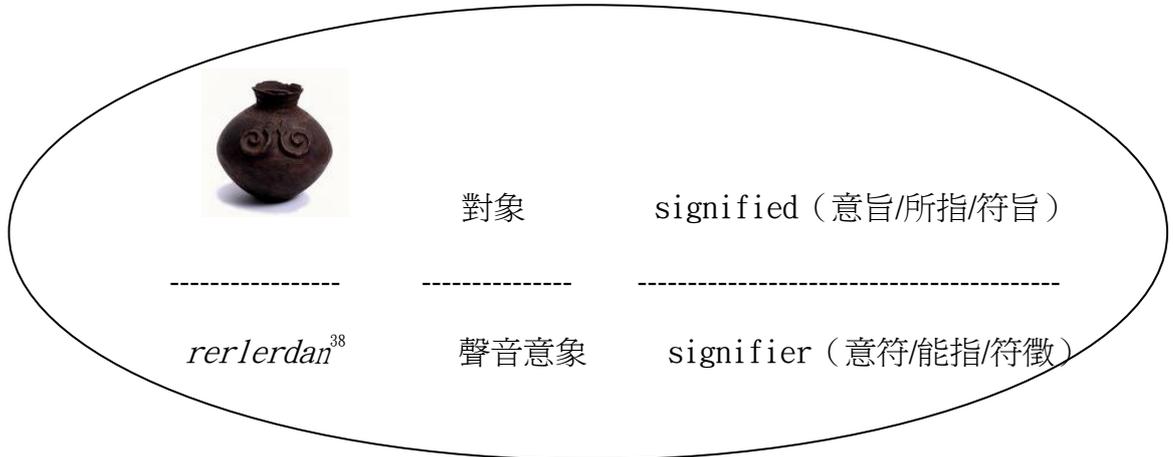
³⁶Michel Foucault（米歇爾·傅柯，1926--1984），法國哲學家 and 歷史學家，被認為是後現代主義者和後結構主義者。

³⁷ Michel Foucault 原著，王德威(譯)，《知識的考掘》，1994，台北麥田，頁 36。

的中心思想所在。

陶甕，是排灣族傳統工藝之一，美麗的蛇紋裝飾著深沈的意涵，若以符號學為理論研究及闡釋的基礎，則排灣族的陶甕可用表 1-2 彼此之間的關係：

表 1-2：符號/能指/所指關係圖



資料來源：本研究整理自 Ferdinand de Saussure 著，〈符號與語言〉，《文化與社會》，2005：78。

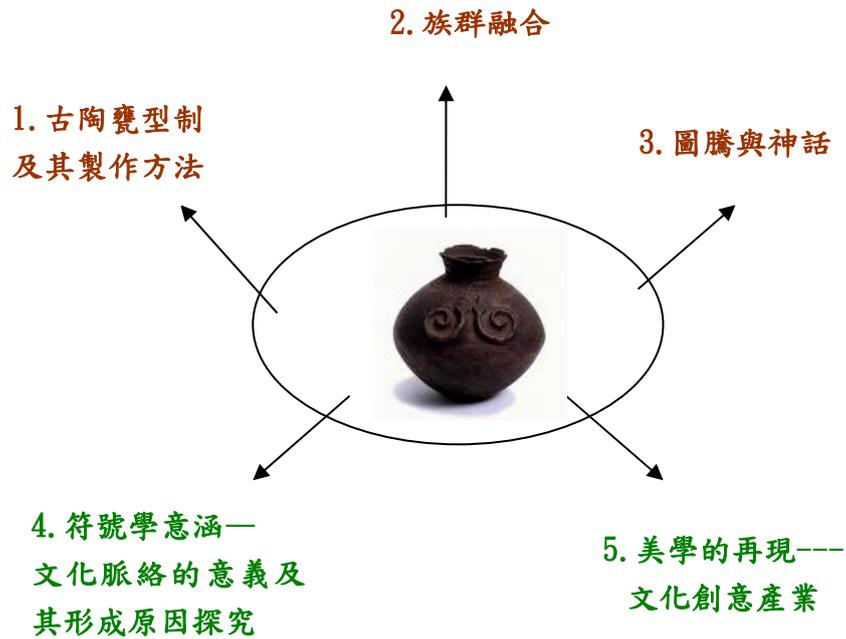
第三節 研究方法與架構

在排灣族陶甕研究中，任先民（1960）、撒古流（2006）、林建成（2002）、王馨瑩（2004）分別以古陶甕型制、族群融合與和圖騰與神話等面向為主，³⁹而少有涉及陶甕美學及文化創意產業的發展等內容的討論，本論文將以符號學理論基礎，探討排灣族陶甕從傳統至今的藝術文化系統及其展現的社會文化脈絡和意義，並試從文化產業的角度，探究其可能的發展趨勢與所承載的文化意涵。

³⁸ *reretan* 排灣族語，指頭目及貴族結婚聘禮之用，被視為最尊貴的陶甕。

³⁹ 參見任先民，〈台灣排灣族的古陶甕〉，《中央研究院民族學研究所集刊》，1960，第9期，第163—219頁；撒古流、巴瓦瓦隆著，《祖靈的居所》，2006，行政院原住民委員會文化園區；林建成著，《族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例》，2002，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文；王馨瑩著，《排灣族與魯凱族圖騰故事研究》，2004，國立台東大學兒童文學研究所。

圖 1-1：本研究的研究方向圖



說明：◎1、2、3、----表前人的研究主軸

◎4、5----表本研究欲進

行的研究方向

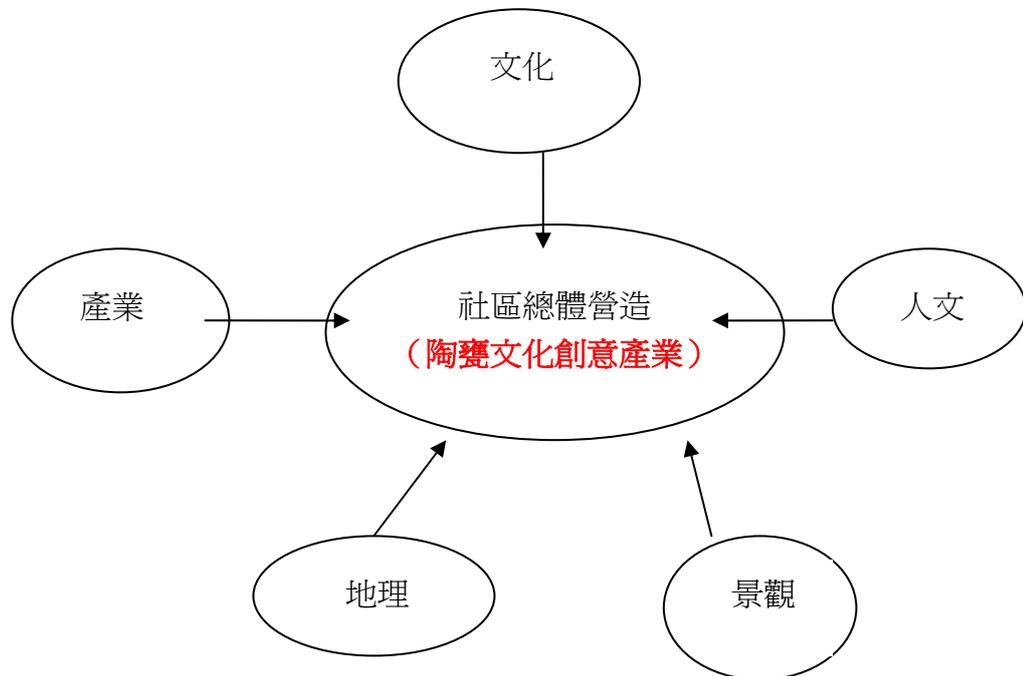
資料來源：本研究整理

一、研究假設

本研究的基本假設是：排灣族陶甕傳統文化新舊世代認知的改變與差異確實存在，而在文化經濟的洪流之下，傳統陶甕的發展有別於過去族人自製自需的情況而有了微妙的發展，族人開始將祖傳的陶甕商品化，在這樣的轉變下，到底對活化傳統、保存無形的文化資產和開創部落產業、提升族人經濟收入有何衝擊？而在傳統邁向創新的過程中，陶甕製作工法的改變是否有所不同，也值得觀察；所謂「差異產生意義」，一旦形成差異，也表徵了不同世代族人對美學價值觀的嬗替；以正興村而言，社區總體營造的目的之一就是要推行陶甕產業，本研究將以社造的五大主軸：人（人文）、文（文化）、地（地理）、產（產業）、景（景觀）收集與剖析正興村陶甕文化產業現象，進一步探討比較古今陶甕美學系統的差異，從傳統到創新的變遷現象中，解析其中的文化意涵，並試

著針對所知提出相關建言。

圖1-2：社區總體營造面向分析圖⁴⁰



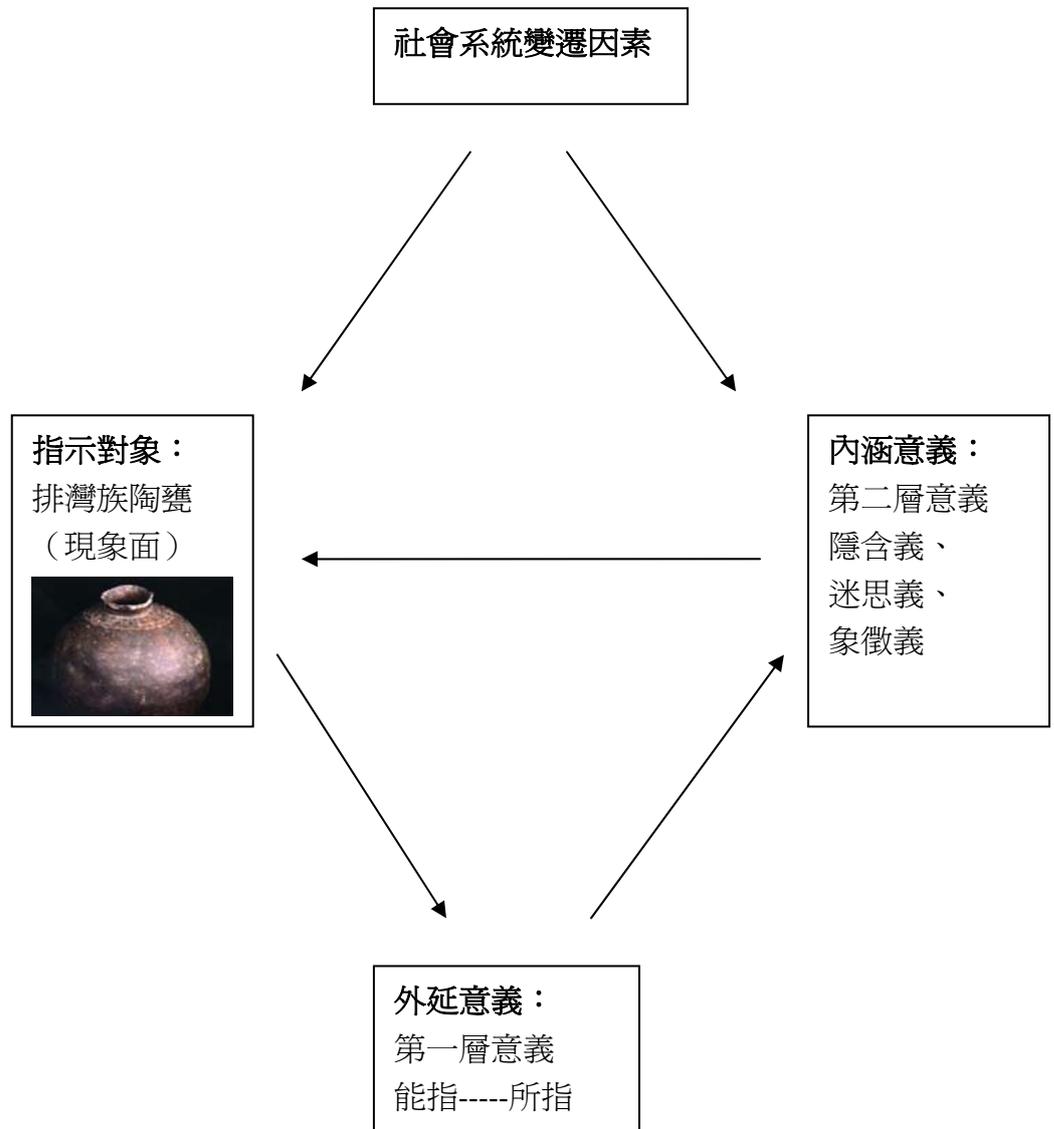
資料來源：參《二〇〇二年文建會文化論壇系列實錄/文化創意產業及地方文化館》，2003，黃武忠等編，文建會出版，頁 46；陳國寧講義《藝術與文化創意產業緒論》講義頁 1 彙整而成。

二、研究設計

以民族誌與田野調查的方法進行資料的蒐集與分析，也就是以陶甕為事件現象，探討現象與社會系統之間的關係，進而再以符號學的體系思維來進行詮釋，以期看出這之間可能的文化意涵究竟為何，並試圖找出陶甕文化系統變遷的原因與所引發的效應。研究理論架構以 Roland Barthes 的理論為主，並加入社會系統變遷的因素，期透過觀察陶甕文化現象與社會系統脈絡的關係，對照符號學中能指 (signifier) 與所指 (signified) 之間的意涵層次。圖如下表：

⁴⁰ 參《二〇〇二年文建會文化論壇系列實錄/文化創意產業及地方文化館》，2003，黃武忠等編，文建會出版，頁 46；陳國寧講義《藝術與文化創意產業緒論》講義頁 1 彙整而成。

圖 1-3 研究理論架構圖



資料來源：本研究整理、修改自 Roland Barthes 著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，1997：174-175、O' Sullivan，1989；轉引自Zoonen，1994：77。

三、研究方法

研究者本身即是一種研究工具，本研究擬進入部落收集田野資料，其進行步驟為：

- 1、擬以半結構式訪談為主，搭配錄音錄影集拍攝等方法，進入部落採集田野資料。

2、將依不同的主題進行資料收集，並以個別及焦點訪談的方式交錯實施。

3、進行資料的整理、分析與歸納。

四、訪談綱要設計：

本研究將設計相關訪談主題，分別是：陶甕的物質研究、陶甕的生活功能、陶甕的文化意涵、陶甕與傳統圖騰、以及陶甕的商品化過程等五大主題，並以該主題分設訪談綱要，註記於訪談綱要紀錄表格中。如：在訪談陶甕的物質研究主題時，可針對其造型、紋樣、高度、厚度、底部造型、甕口寬度、材質、顏色、雕刻技法、窯燒溫度、窯燒技法…等進行採訪。訪談綱要及相關記錄方法詳見附錄一。

第四節 研究範圍與限制

一、研究範圍

排灣族的分佈地區主要是中央山脈之南脈東西兩側，海拔五百公尺至一千三百公尺的山地，目前總人口數近八萬五千多人⁴¹。排灣族分為兩大支群：*Ravar*（拉瓦爾亞族）與*Butsul*（*Vutsul*）（布曹爾亞族），本國排灣族依居住地不同區分為東排灣、北排灣及南排灣，本研究是以東排灣位居台東縣金峰鄉的正興村聚落為主，期以此為研究樣本，逐步建構出陶甕於排灣族部落中的發展歷史與文化脈絡意義，並進而探尋究其於全球化潮流下所可能衍生的發展性。

二、研究限制

1、單一村落樣本調查的有限性、

⁴¹ 2007年十月二十九日行政院原住民委員會網站
http://www.apc.gov.tw/chinese/docDetail/detail_TCA.jsp?docid=PA000000001316&linkRot=4&linkParent=0&url 統計資料，包含排灣族山地原住民 67991 人及平地原住民 17099，共 85090 人次。

2、因正興村為魯凱與排灣族族群漸次融合的村落，故在彼此融合的過程中，也會反映在文化的體現上，本研究調查主以排灣族為主，但其中可能會夾雜著某些成因是來自於非排灣族所導致之文化變遷的因素，故在研究結果的推論上，只可概約為排灣族族群現象，但並不代表完全適用於每一個排灣族族群。

3、排灣語因地域的不同，而分有北排灣、東排灣及南排灣等系統，本文研究場域正興村隸屬東排灣系統，因此語音發音上略不同於屏東北排系統，如：北排的*Kaladaran*（卡拉達蘭社，即現今正興村介達部落）、*Giring*（頭目家名）、*reretan*（古陶壺）等字音，東排灣的發音則為*Kaladalan*、*Gilin*、*rerlerdan*，其中「*r*」音換以「*l*」，「*t*」音換以「*d*」，而使兩者發音與語音記錄顯現差異，本文為尊重原著，故將以當地語音記錄為主，字面上並不予以統一。

4、由於筆者不諳日文，故參考文獻多以中文資料為主。

5、商借古陶壺進行碳十四（C14）檢測的工作不易進行：

本研究涉及古陶壺年代部分，因商借古陶壺進行碳十四（C14）檢測的工作不易進行，因此有關年代及時代風格的美學議題，僅能就肉眼觀察進行比較，無法得到更有效的數據，進行分析。

第五節 名詞解釋

一、陶甕（排灣語：*lilong*、*rerlerdan*）

*Lilong*為統稱，而貴族常使用的陶甕多稱為*rerlerdan*。陶壺的用途，還涉及到陶壺種類的等級，從貴族傳家、婚聘到日常生活面向的儲存食物、釀酒等均具，而現代陶甕脫離了傳統生活模式，還多了「裝飾」的功能。屬於北排系統的撒古流將古陶壺依其名稱大致分成十五類，他的分類方式比較偏重族人生活面向的使用；而任先民調查的古陶壺也是以北排為主，卻只分成七大類；

不同等級的陶甕有不同的社會功能。中文的稱用上，陶甕與陶壺均有人使用⁴²。

二、圖騰 (totam、totem 或 toodaim)

「圖騰」一詞，源於北美阿爾岡昆部落 (Algonkian tribe) 的奧吉布瓦族 (Ojibwa) 的語言。原意為一超自然的保護物，佛洛伊德在《圖騰與禁忌》書中提到：

「圖騰觀的系統取代了一切宗教和社會制度。…、圖騰多半是一種動物，也許是可食或無害的，也可能危險且可怖；較少見的圖騰，可以是一種植物，或一種自然力量（雨、水），它跟整個宗教有著某種奇特的關係。大抵說來，圖騰總是宗教的祖先，同時也是其守護者。」⁴³

傳說排灣族是百步蛇的後代，因此族人的圖騰便以蛇形紋為主，它是社會文化中無形的指標，也是禁忌精神的界地所在；至於陶壺、太陽紋和人形紋則位於次要的角色，搭配著蛇形紋而衍生出許多不同的組合與變化來。其中排灣族將「陶壺」視為圖騰的一種，這是部落圖騰中比較特殊例子之一，王馨瑩(2004)指出：「圖騰的意涵包括血緣親屬、祖先與保護神三部分；其物象主要為動植物，極少數屬於無生命的自然物，甚至是一種人工製作的物品。」⁴⁴因此陶甕以一種無生命的物質體作為圖騰的象徵，是經過意義的擴充與轉變的，較為特別。

就社會層面來看，圖騰是族群區分的一項指標；就心理層面來看，它承接了氏族成員對血親關係的信仰；就儀式層面來看，它代表一種禁忌與規範。而圖騰符號同時也在聖物、化身、儀式、神話與藝術中展現。

三、傳統工藝 (traditional craft)

《台灣省通志》中的〈學藝志藝術篇〉對工藝的說明如下：

⁴²就屏東北排系統而言，常以「陶壺」稱用，但以台東正興村而言，便習慣稱為「陶甕」，部落耆老說：「小時候就聽大人這樣說了」，由於當時擔任村內教職的多為外省籍，故筆者推論，可能是當時漢人用「甕」稱呼，因此流傳至今，但一般而言，族人都用母語 *lilong* 稱呼，至於陶甕跟陶壺用語的差別，族人覺得並無太大差別。大致說來，外界通常是以「陶壺」的稱呼來指稱排灣族熟為人知的古陶壺，但台東正興村卻以「陶甕」指稱排灣族相同的傳家寶，尤其是指現代族人自製的陶甕製品，為尊重不同時代的稱呼，本研究將以傳統「古陶壺」和現代新製的「陶甕」（特別是指正興村的陶甕文化創意產業而言）做為時代進階的區分。

⁴³ 佛洛伊德 著，楊庸一 譯，《圖騰與禁忌》，2005，志文出版，頁 19。

⁴⁴引自王馨瑩，《排灣族與魯凱族圖騰故事研究》，國立台東大學兒童文學研究所，2004，頁2-3。

「凡器物之製造，於過程中施以美化之技巧，而終以藝術為體，工業為用者，均可稱曰：工藝品。……工藝品之生命，則在美觀與實用，二者兼顧也。」⁴⁵所謂工藝，乃來自於民間，而傳統工藝，就是以一種歷時性的眼光來看待歷史中的工藝品與傳承技術。本研究稱陶甕為傳統工藝，無意貶損古陶壺自古以來的神聖性，以陶甕種類及用法而言，有的具神聖性（如：*Rerlerdan*），有的卻注重生活的實用性（如：*ngaci*），在此統稱為「傳統工藝」，之後的章節中會再針對陶甕的用途進行神聖與實用性的區別。

四、文化創意產業（Cultural intention industry）

據行政院文化建設委員會（以下簡稱文建會）《2004---文化白皮書》中指出，我國參考了英國與聯合國對於文化創意產業的定義，並將國內文化創意產業定義為：

「源自創意與文化積累，透過智慧財產的形成與運用，具有創造財富與就業機會潛力，並促進整體生活環境提昇的行業」。（《2004---文化白皮書》：126）

涵蓋範疇包括：「視覺藝術」、「音樂及表演藝術」、「工藝」、「文化展演設施」、「設計產業」、「出版」、「電視與廣播」、「電影」、「廣告」、「數位休閒娛樂」、「設計品牌時尚產業」、「建築設計產業」和「創意生活產業」等十三個類別，而本研究的調查範圍乃為「工藝」一類。⁴⁶

五、儀式（ritual）

是指按一定的文化傳統將一系列具有象徵意義的行為集中起來的安排或程序，大多數宗教和巫術行為都具有儀式意義。⁴⁷「Van Gennep（簡倪樸）曾指出，所有的成長或「過渡」儀式主要包括三個階段：隔離、過渡和回歸團體。……過渡階段或處於這個階段的人，屬性必然曖昧不明，因為這個階

⁴⁵ 《台灣省通志》卷六〈學藝志藝術篇〉，台中：台灣省文獻委員會，1970，頁255。

⁴⁶ 《2004---文化白皮書》民國九十六年十月二十四日摘自文建會網站。

http://web.cca.gov.tw/intro/2004white_book/files/2-3-1.pdf，頁125-126。

⁴⁷ 《文化人類學辭典》，2002，恩楷出版，頁218。

段或這些人，逸出或滑出了文化空間裡一般定位身份與階級的分類網絡。」⁴⁸

英國社會學家 G、Duncan Mitchell（鄧肯·米切爾）指出：儀式的意義在於通過隱喻或轉喻來陳述心靈體驗。通過儀式，可以調整人與自然、個人與個人、群體與群體之間的關係。⁴⁹

六、物質文化（material culture）

初指文化元素中技術及人工製品的總和，…現有人認為還應包括那些支配人工製品產生和使用的文化現象。對人類學家而言，重要的不是以實體形態存在的斧頭或桌子，而是關於它們觀念、知識及其生產方式。…因為實體本身很快就會消失，但生產和使用人工製品的知識、方法等卻能傳遞給下一代或傳播到其他地方的文化中。大部分學者認為物質文化僅指人工製品，而將體現於其中的技術、觀念、知識等歸類於精神文化範疇。⁵⁰

從各民族物質上的多樣性表現，發現物質文化具有下列特質：⁵¹

- 1、幾乎所有民族都有一套指認特殊身份或炫耀的方式。
- 2、物質文化是族群性的。
- 3、物質文化是敏感且容易反應變遷的。
- 4、物質文化涉及分工或分類。

七、無形文化資產（Invisible cultural heritage）

「指被各社群、團體、有時為個人視為其文化遺產的各種實踐、表演、表現形式、知識和技能及其有關的工具、實物、工製品和文化場所。各個社群和團體隨著其所處環境與自然界的相互關係和歷史條件的不斷變化使這種代代相傳的無形文化遺產得到創新，同時使他們自己具有一種認同感和歷史感，從而

⁴⁸Victor Turner 著，吳潛誠總編校，〈過渡儀式與社群〉，《文化與社會》，2005，麗文文化，頁 176-177。

⁴⁹《文化人類學辭典》，2002，恩楷出版，頁 218。

⁵⁰《文化人類學辭典》，2002，恩楷出版，頁 39。

⁵¹許美智，《排灣族的琉離珠》，1992，稻鄉出版，頁 9-10。

促進了文化多樣性和人類的創造力。」⁵²本研究將陶甕視為排灣族的文化資產，陶甕本身雖是有形的，但其技術的傳承研發及其精神意涵卻是屬於無形文化資產的討論範疇。

小結：

在排灣族陶甕研究中，任先民（1960）、撒古流（2006）、林建成（2002）、王馨瑩（2004）分別以古陶甕型制、族群融合與和圖騰與神話等面向為主，而少有涉及陶甕美學及文化創意產業的發展等內容的討論，本論文將以符號學理論基礎，探討排灣族陶甕從傳統至今的藝術文化系統及其展現的社會文化脈絡和意義，並試從文化產業的角度，探究其可能的發展趨勢與所承載的文化意涵。

⁵²譯文源自民間中國網聯合國教科文組織，〈保護非物質文化遺產公約〉 Available [Online] : <http://www.folkcn.org/news/Class/gcdt/xgfg/270453.htm>， [2005-1-26]，頁20。

第二章 排灣族傳統陶甕文化

「像是豐年祭，沒有了部落的山水、時序氣氛或生命影響，就不是一個祭儀。…將它抽離在舞台上，相關的文化脈絡必然無法完整呈現。」明立國⁵³

象徵部落核心價值的豐年祭，如果脫離了部落的生活場域，就只是一個表演，而不是族人向心凝聚力的祭儀，同樣的，如果只把陶甕抽離，當作一種優美的工藝品來看待，那整個與陶甕連結而來的排灣族文化的粹練過程與精神意義就難以展現。因此在談陶甕文化之前，必須先介紹排灣族文化。

第一節 排灣族概述

一、排灣族概述

在排灣族在還沒有和文明社會接觸以前，他們並沒有一個統一的名稱，部落只是一個獨立而自主的社會單位。排灣族人自稱自己是*kacalisian*⁵⁴，就是住在斜坡上的住民；在清領時期的文獻中，當時多以「傀儡番」或「瑯嶠十八社」等名稱來稱呼部分的排灣族⁵⁵，*Paiwan*(排灣)是後來日據時期出現的族名，石磊的研究中指出：「名稱的由來可能與當時部落的名字有關，在三地門鄉的部落中有一個部落叫 *Das-paiwan*，在瑪家鄉的部落中有一個叫做*Spaiwan*，因此就用排灣的音譯為全族的代表」⁵⁶之後歷經國民政府時期，稱這個部落為「筏灣村」，1994正名運動之後，正式將筏灣改為排灣，因此從日據時期至今，就以「排灣族」來稱呼這群使用共同語言並有著共同文化習俗的太陽之子。

排灣族早期居住範圍為在北大武山西北部一帶，後來逐漸從北大武山向南

⁵³ 明立國，〈我那能教導，只能讚嘆！〉，鄭元慶等編著，《台灣原住民文化（一）》，光華畫報雜誌社，初版二刷，1996，頁144。

⁵⁴ 在排灣語裡，*calisian*指的是斜坡，*kacalisian*是真正斜坡的意思。因為排灣族各古老部落，在未受外來政府迫令搬遷時，大多位在斜坡上，故族人以此自稱。撒古流·巴瓦瓦隆，《祖靈的居所》，2006，行政院原住民族委員會文化園區管理局，頁13。

⁵⁵ 清領時期概稱台灣原住民為「番」，而排灣族隸屬生番範圍，涵蓋在所謂「傀儡番」中；周元文修（台灣府志）「藝文志」：「極東，則為傀儡山。山野異類，名為傀儡番。」在當時意指缺乏社會文化，具嗜殺性與原始太古的未開化部族。參童春發，《臺灣原住民史——排灣族史篇》，2001，臺灣省文獻委員會編，頁129。

⁵⁶ 石磊，〈『1999 台東南島文化節』學術演講臺灣原住民—排灣族〉，1999，發表於「1999 台東南島文化節」學術演講活動，台東文化中心，頁1。

遷移⁵⁷，越過中央山脈到達東海岸，有的則繼續南遷至臺灣的最南端。排灣族的分佈地區，主以臺灣中央山之南脈為主，北自武洛溪上游大母山一帶，向南延伸到恆春半島，東南則包括中央山脈東南山麓與狹長的海岸地帶；從海拔五百公尺至一千三百公尺的山地均有族人的聚落出現，⁵⁸目前總人口數85090人⁵⁹，僅次於阿美、泰雅族，是原住民中的第三大族，分佈在屏東，台東兩縣的九個山地鄉（屏東縣：三地門，瑪家，泰武，來義，春日，獅子與牡丹；台東縣：達仁，金峰）與三個平地鄉（屏東縣：滿州；台東縣：大武，太麻里）中。（參見圖2-1）

圖 2-1：排灣族行政區域分佈圖



圖 2-1 台灣原住民分布圖翻攝、修改自成田武司編(民 84)，頁 2

⁵⁷ 根據童春發、潘立夫和何春生的田野報告指出，以排灣族 Padain 部落而言，遷村的原因不外天災、觸犯神靈禁忌、病災、生產幅地不足及外來政權影響。參童春發，《臺灣原住民史——排灣族史篇》，2001，臺灣省文獻委員會編，頁 96-97。

⁵⁸ 參童春發，《臺灣原住民史——排灣族史篇》，2001，臺灣省文獻委員會編，頁 12。

⁵⁹ 民國九十六年十一月九日行政院原住民委員會網站

http://www.apc.gov.tw/chinese/docDetail/detail_TCA.jsp?docid=PA00000001316&linkRoot=4&linkParent=0&url=民國九十七年九月統計資料，包含排灣族山地原住民 67991 人及平地原住民 17099，共 85090 人次。

二、排灣族族群的分類與系統

排灣族廣佈於台灣南部，緊鄰魯凱、卑南和阿美族分佈地，甚至彼此通婚，文化相互影響著，因此有關排灣族的分類及名稱，歷來學者各有不同見解。「關於排灣族的定位，可以追溯到森丑之助的主張開始。」（童春發，2001:9）童春發整理了自1610年到中華民國憲法實施近三百年來相關學者對排灣族定位的不同看法和分類名稱（見表2-1）。早期的分類方法是以學者的田野結果為主，以一種「列舉式分類法」為主（衛惠林，1978:4），「對於族與族的關係、彼此間的差異，尤其相關語言、社會組織和文化特質全然被忽視。」（童春發，2001:9），直到鹿野忠雄、芮逸夫和衛惠林等人才漸漸主張從種族、語言和文化特質來對「排灣群諸族」進行分類。詳見下表：

表2-1學界對排灣族定位之看法比較

年代	族類	排灣族的定位	備註
1610年	東方夷		陳第《東番記》
清代	番族、土番	鳳山縣123社中之傀儡番就是指排灣族和魯凱族	文獻上又分：野番、生番、熟番
1895-1945年	番族、高砂族		
1900年 粟野傳之丞和伊能嘉矩	八族	排灣（派宛）、魯凱（澤利先， <i>Tsarisian</i> ）和卑南（漂馬）各自分立。	參閱「台灣番人事情」
1910年 鳥居龍藏	九族	排灣族、魯凱族和卑南族予以分立	1910年以法文發表的民族誌
1911年 台灣總督府--蕃務本署	九族	排灣族、魯凱族和卑南族予以分立	
1912年 森丑之助	六族	視排灣、魯凱和卑南為同一族	
1913年 台灣總督府一警務局	七族	魯凱和卑南兩族歸類在排灣族內	參閱「蕃社戶口」
1915-1922年 估山融吉「蕃族調查報告書」	七族	魯凱和卑南兩族歸類在排灣族內	「臺灣舊慣調查會」
1915-1921年 小島由造「蕃族慣習調查報告書」	七族	魯凱和卑南兩族歸類在排灣族內	「臺灣舊慣調查會」
1935年 台北帝國大學「土俗人種學室」移川子之藏、馬淵東一、宮本延人	九族	1. 從排灣族分出澤利先，並改為魯凱族 2. 從排灣族分出 <i>Piyuma</i> ，並改為 <i>Panapanayan</i>	排灣族又分 <i>Butsul</i> 、 <i>Raval</i> 。 <i>Butsul</i> 又分成五個支族： <i>Butsul</i> <i>Paumaumaq</i> <i>Caupupulj</i> <i>Chaopolpol</i> <i>Paqaluqalu</i>
1936年 淺井惠倫	十族	把鄒族和排灣族視同一個族群。卑南族是排灣族內的一個分支。	根據語言來分類
1939年 鹿野忠雄	八族	排灣族、魯凱族、卑南族各不隸屬任何一族	鹿野是以兩種方法分類原住民：首先以族、亞族、群和蕃社來分別說明。其次是以體質、語言、習俗加以分類。
1946年後 衛惠林	統稱為山胞：平地山胞和山地山胞共計八族	排灣族涵蓋著魯凱族，但卑南族歸類於單一族群	參閱「台灣土著的源流與分類」以文化類型、自然民族群（種族、語言、文化）、方言群和社群做分類依據，為說明此分類性質，還提出地理關係、歷史關係和社會關係。
中華民國憲法	十三族	排灣族、魯凱族、卑南族各不隸屬任何一族	

資料來源：童春發，2001：10-11。

排灣族的分類系統，除上述與他族的分別界定之外，依日治時期學者調查，對於排灣族內部群體，也作了一些地域性的分類，其中包含有小島由道等之《番族慣習調查報告書》（1915-1922）、移川子之藏等之《高砂族系統所屬之研究》（1935）以及鹿野忠雄之《台灣土著分類的一擬案》（1939）等。⁶⁰二次大戰後台灣大學考古人類學系採用移川子之藏等在《高砂族系統所屬之研究》中的分類，採頭目家來源系譜口傳資料為分類基礎，將排灣族分為 *Raval* 和 *Butsul* 兩個亞族系統和若干地域群，⁶¹後來的學者大體上也延用這個分類基準。蔣斌（1984）依移川的分類法，同時考慮到排灣族族群內部來源的遷徙與組合關係、排灣族和其他族群之間歷史與文化上互動的結果以及目前的行政體系區劃，將排灣族區分為北、中、南、東四個主要地域群與其中一些次群體。⁶²關於 *Raval* 和 *Butsul* 兩大亞族系統下的次級群體以及所含括的鄉、村落，每位研究者各有不同的理解，依石磊先生的看法，地方群體的形成不外是遷徙、適應與認同的結果，⁶³不管是哪一種分類法，都必須要考慮文化變遷的內外緣因素，朱聖吉（2003）曾試圖要將衛惠林、蔣斌⁶⁴、原住民鄉土文化教材編輯委員會、台灣原住民文化園區管理局的排灣族族群分類和三地門鄉田野採訪的資料彙整提出新解，但提出的田野證據太過薄弱，因此本研究還是以蔣斌（1984）分類為主，將排灣族的族群分類系統與現行行政區域以及各次級群體所概括的主要村落整理如下表（參見表 2-2）：

⁶⁰參許功明，〈排灣族古樓村的祭儀〉，《排灣族古樓村的祭儀與文化》，1994，稻鄉，頁2-3。

⁶¹芮逸夫，〈本系劃一台灣土著各族中西文名稱〉，國立台灣大學考古人類學刊1:37-38，1953。

⁶²許功明，〈排灣族古樓村的祭儀〉，《排灣族古樓村的祭儀與文化》，1994，稻鄉，頁5-6。

許功明，〈排灣族財產系及觀念的初步分析〉，*Bulletin of the National Museum of Natural Science*, No. 4, 1993, 頁167-168。

⁶³石磊，〈1999 台東南島文化節學術演講活動--排灣族〉，1999，發表於「1999 台東南島文化節」學術演講活動，台東文化中心，頁1。

蔣斌，《重修台灣省通志同胄志-排灣族群源流與分類》，1984，頁 25-29，未出版。

表 2-2：排灣族的族群分類系統與現行行政區域一覽表

亞族	次級群體	族群分類	各次級群體所概括的主要村落
<i>Raval</i> (拉瓦爾)亞族	北排	屏東縣三地門鄉	屏東縣三地門鄉
<i>Butsul</i> (布曹爾)亞族	北排	<i>Butsul</i> (布曹爾)本群：	屏東縣三地、霧台、瑪家、泰武鄉
	中排	<i>Paumaumaq</i> (巴武馬)群：	屏東縣泰武、來義、春日、獅子鄉
	南排	<i>Chaobolbol</i> (察布爾)群：	屏東縣獅子、牡丹鄉
	南排	<i>Sebdek</i> (思德克) 群	屏東縣獅子鄉
	南排	<i>Parilarilao</i> (巴利勞)群：	屏東縣牡丹、獅子鄉
	南排	<i>Skaro</i> (斯卡洛) 群	屏東縣牡丹、滿州鄉
	東排	<i>Pakarokaro</i> (巴卡羅)群：	台東縣金峰鄉、達仁鄉、太麻里鄉、大武鄉

資料來源：參蔣斌，《重修台灣省通志同胄志-排灣族群源流與分類》，1984，頁25-29，未出版；許功明，〈排灣族古樓村的祭儀〉，《排灣族古樓村的祭儀與文化》，1994，稻鄉，頁5-6整理而成。

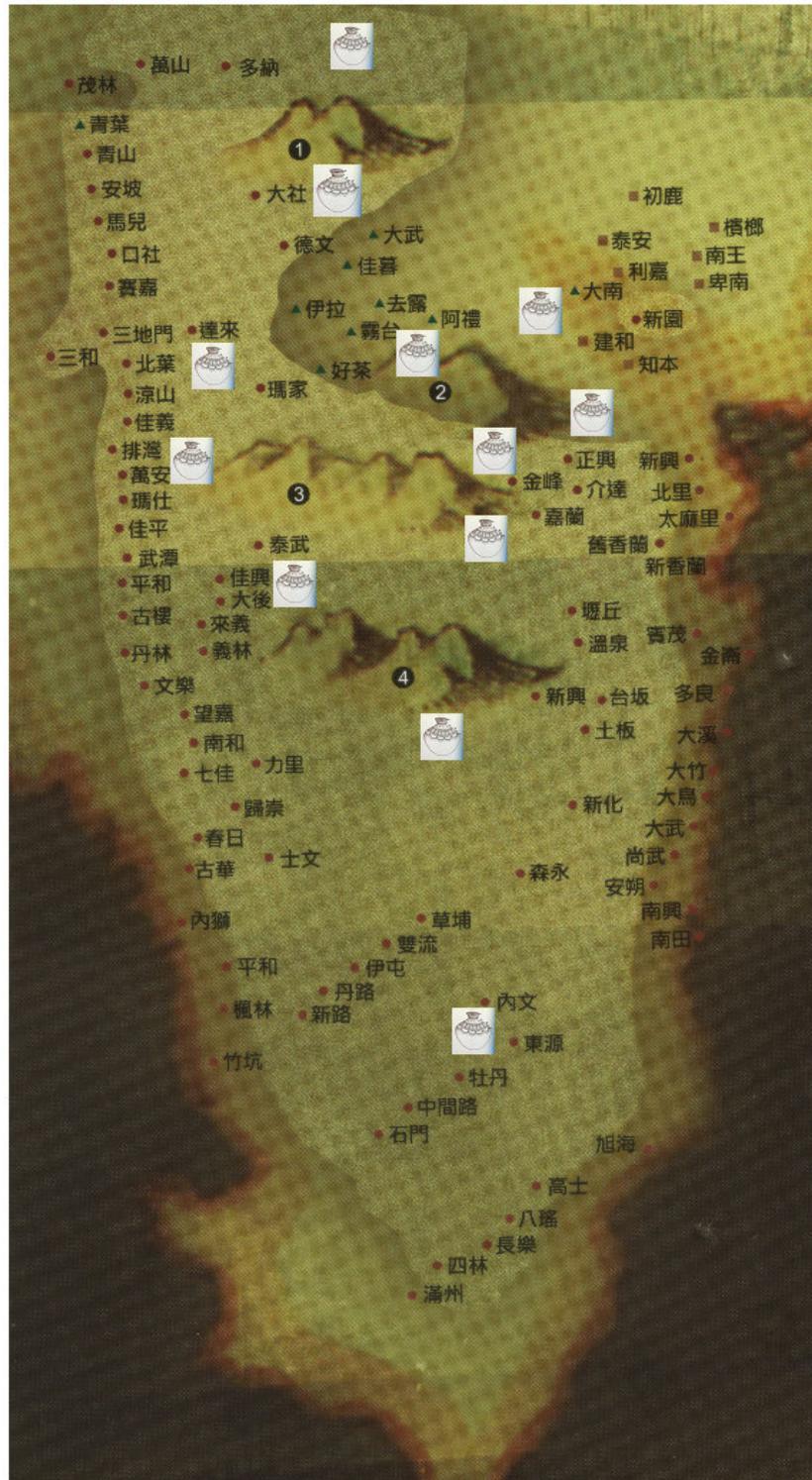
若從排灣亞族的位置來看古陶壺的分佈，依據撒古流田野調查指出：「排灣族古陶壺的分佈，主要以*taivuvu*（大姆姆山）的*Raval*群，*parasidan*（霧頭山）的*rekai*族，*kavulungan*（北大武山）的*Paumaumaq*族和*tagaraus*（南大武）的*pavuavua*群、日出方向的*paqaluqalu*群周邊聚落為中心，這幾個社群是古陶壺分佈的集中地，亦是相關傳說最多的地方。」⁶⁵主要是以北排、中排為主，南排留存些許，東排幾近闕如，依筆者走訪正興村的經驗來說，也只見過高玉蘭家僅存的一支*rerlerdan*古陶壺，偶而散見一些等級較低的*ngaci*古陶壺，但數量多十分零星。此外，任先民的調查也指出：「唯獨東排灣的金山（峰）鄉、太麻里鄉等地，是『傳說曾有陶壺的收藏者，但未見到』」⁶⁶，這說明了東

⁶⁵撒古流. 巴瓦瓦隆，《祖靈的居所》，2006，行政院原住民族委員會文化園區管理局，頁 22。

⁶⁶任先民，《台灣排灣族的古陶甕》，中央研究院民族學研究所集刊，1960，頁 163。

排灣族保存古陶壺的情形並不樂觀的事實。

圖 2-2：排灣族古陶壺分布圖



說明：

1. *taivuvu*: 大姆姆山，排灣族 *ravar* 群聖山。

2.*parasidan*：霧頭山，魯凱族聖山。

3.*kavulungan*：北大武山，排灣族 *paumaumaq* 群聖山。

4.*tagaraus*：南大武山，排灣族 *pavuavua* 群 *paumaumaq* 群聖山。

資料來源：翻攝、修改自撒古流、巴瓦瓦隆，《祖靈的居所》，2006，頁 18、22；本研究田野資料。

雖然部落的形成有其人文歷史的考量在內，即便居住地區因環境的變遷而有所差別，但從族人的居住型態、穿著服飾、歲時祭儀與宗教信仰上還是可以大致描繪出排灣族人特有的文化面向，今就社會階級、歲時祭儀和物質文化三大部分簡述如後：

三、排灣族的社會與文化

（一）、社會階級

排灣族特有的貴族 (*mamazanglang*)、平民 (*qiqetitan*) 及長嗣繼承制度有如同心圓般的對族人們的藝術思維、物質表現及社會流動上都有著深刻的影響。關於排灣族貴族與平民在物質文化表現的相對性特質，可以「二元」的概念來詮釋它，許美智表示：「物質文化二元性的提出，主要是觀念上的意義，觀念上的二分，不是否定貴族與平民的關係，而是強調貴族與平民的互為關係，一種互相呼應而對立的二元關係。」⁶⁷而江桂珍從排灣族社會之二元性探討排灣社會物質文化的表現，包括特殊器物的持有(古壺、琉璃珠、青銅刀)、代表家系的屋雕飾、傢俱與日用品的雕飾、服裝衣飾的飾紋、飾品與配件的持有、武器的類型、宗教用具的紋飾、其他等等，在在都呼應著排灣族社會的二元對立性 (1999)；無獨有偶的，許美智也綜合了陳奇祿《台灣排灣族諸族木雕標本圖錄》的田野資料，印證了二元相對性於排灣族的社會形成有著深遠影響的說法，並說明貴族享有持有特殊物質、屋雕雕刻、裝飾品與配件、武器配用和使用象形圖騰 (如百步蛇紋、人形紋…等) 雕刻的特權等。⁶⁸

⁶⁷ 許美智，《排灣族的琉璃珠》，1992，稻鄉出版，頁 98。

⁶⁸ 同註 69，頁 90-98。

許美智認為：「貴族與平民之間，一方面其物質形式是相似的，但另一方面裝飾表現卻又顯出貴族與平民的差異；對立而又互相關連。」(1992:98) 貴族與平民一直都是排灣族社會當中重要的分類指標，但這樣的指標卻常因與外來族群的接觸而產生質變，如荷蘭人，漢人，日本人與歐美人士，他們在不同的時期先後地來到台灣，以間接或直接的方式與排灣族人接觸進而影響排灣族的社會與文化，以日據時代為例，「大部分的排灣族人居住在當時的特別行政區中由日本警察直接統治。排灣族固有的酋長制度，土地制度與部落制度受到嚴重的破壞。房屋的改善，室內葬的廢除，禁止報復性的械鬥，設立學校推行日語。這些設施使排灣族人逐漸地脫離了原始社會而邁入了鄉民社會。」⁶⁹這些外族文化早期以間接而緩慢的方式把一些文化要素輸入到排灣族的社會，讓排灣族人有時間吸收，消化，進而把那些要素整合到自己的文化中而變成爲固有文化的一部分，除此之外，也漸漸影響到排灣族貴族與平民階級對等性，而有鬆動的趨勢，如個人命名自由度的開放、基督信仰的傳入，使得平民也能涉足貴族範疇，取用貴族姓名，並藉由基督教義，向貴族爭取更多權利。近年來受全球化經濟影響，使得原本嚴謹有序的貴族和平民階級也出現了微妙的變化，原本表徵貴族的陶壺無所例外的可以透過買賣，讓貴族以外的人士取得，這說明代表了某種變遷的意涵，也是本研究的探討目的之一。

(二)、歲時祭儀

儀式在合法化過程中與穩定社會結構扮演著重要的角色。排灣族的祭儀包括農耕祭儀、生命祭儀、五年祭…等。其中最廣爲人知的便是五年祭，並非所有排灣族部落都舉辦五年祭，如Raval亞族是不舉行五年祭的，反倒是Butsul亞族，他們和Raval最大的不同⁷⁰在於他們舉行五年祭，他們相信祖先的靈魂在大武山，將祖靈從大武山迎接下來，並向祖先獻以「獵首」（當時所獲得的人頭，

⁶⁹石磊，〈1999 台東南島文化節學術演講活動--排灣族〉，1999，發表於「1999 台東南島文化節」學術演講活動，台東文化中心，頁22。

⁷⁰與 Raval 相較， Butsul 最大的特徵在於他們舉行五年祭，實行長嗣（子女中居長者）繼承制度，以及他們認爲他們與大武山的關係密切。石磊，1999：1。

目前已不再有獵頭活動，僅有儀式留存)，五年祭的祭祀持續約一星期，每五年舉行一次，由各部落輪流主辦。古時儀式中，陶壺常用來當祭壺或釀製聖酒等神聖器具，反觀現代，儀式脫離現實生活所需後，不但鮮少看到巫師跟陶壺身影，就連儀式本身，也趨向基督宗教的禱告模式了。⁷¹

(三)、物質文化

Pitt-Rivers 曾在〈On the Evolution of Culture〉一文中提及：

「物質文化是人類心靈中之特定想法呈現在外的符號與象徵。」⁷²之後雖然有些學者對物質文化提出不同定義，但人類學家始終將物質文化視為文化表現中具體可見的物證，主要探討的是物質與人類行為之間的互動，其所呈現的訊息不只是物質本身的特性，更能深層反映特定族群的文化觀念和思考模式。⁷³從排灣族的物質文化系統的操作規則中，便能看到文化核心精神之所在，就是貴族與平民的相對互補性。許美智（1992）參陳奇祿（1978）《台灣排灣族諸族木雕標本圖錄》等整理的資料中述及排灣族貴族享有以下特權：⁷⁴

- 1、特殊物質的持有：如擁有古陶壺、琉璃珠、青銅刀、刺黥等權利。
- 2、代表家系的家屋雕刻：家名跟家屋也是表示貴族家系淵源與地位的主要表徵，貴族階級的家屋柱多施有雕刻，深具意義。
- 3、傢俱及日用品：貴族平民均有使用，但貴族的紋飾豐富講究。
- 4、服裝衣飾：唯貴族才能在衣服上裝飾，與平民穿著有明顯區別。
- 5、裝飾品與配件：裝飾品可表示財富，重要場合中，貴族尤以盛裝示之。
- 6、武器：貴族用的配刀，其刀鞘、刀柄都飾有繁複的蛇紋及人形紋。
- 7、宗教用具：宗教用具上也有特殊意義的紋飾。
- 8、其他：各式的木偶、人面和蛇形等象形雕刻，多為獨立之物體。

⁷¹ 參撒古流. 巴瓦瓦隆, 2006:73; 970719 新興村小米祭與 970726 新香蘭村小米祭田野影像資料整理而成。

⁷² Pitt-Rivers, A. Lane-Fox 1906 "On the Evolution of Culture." in J. L. Myers eds.; The Evolution of Culture and Other Essays. Oxford: Clarendon Press, p. 23.

⁷³ 李亦園, 〈人類學家與他的博物館〉, 《人類學家的博物館》, 中央研究院民族學研究所, 1988年, 頁6-9。

⁷⁴ 許美智, 《排灣族的琉璃珠》, 1992, 稻鄉出版, 頁 90-98。

透過精美與稀少物質的享有，更能襯托貴族在社會中的地位與聲望，古陶壺、琉璃珠、青銅刀等都只是一種物質器具，貴族的享有不只代表財富，更表徵了一種無形的聲望與擁有支配權的精神。人來自於家，家來自於酋邦，而嚴密的酋邦組織，其所形成的種種制度與意識密密麻麻的交織成社會網絡，回過頭來深深影響著個人，最明顯可見的是部落中傳統工藝的展現，在物質化的器具裡，隱含了社會規訓與秩序條理，古時貴族與平民的使用權限清楚區分著，如今兩者的分流雖不比往昔嚴謹明確，但「使用的原則性」還是存在族人的心中。

四、排灣族的工藝

一般而言，排灣族中的工藝三寶，就是青銅刀⁷⁵、古陶壺和蜻鈴珠（即琉璃珠）。工藝來自生活，但排灣族的這三樣物品，根據任先民〈台灣排灣族的古陶壺〉（1960：211）、許美智《排灣族的琉璃珠》（1992：62-64）以及順益博物館的文獻資料顯示，產地來源都還沒有清楚的歷史軌跡可尋，族人對於物品的由來及製作方法或許也尚在調查之中；而姚德雄甚至認為：「在排灣族傳統三寶中：蜻蜒珠、祖靈甕及青銅刀，是在移入台灣前的三樣神器（祖靈與威權），並非生活器皿，所以在台灣島的生活中，他們並不會製作或製造。」⁷⁶；但在李坤修研究 2003 年舊香蘭遺址⁷⁷中卻發現，當地大量出土的「龜山式」⁷⁸陶片，「有很高比例的黑灰陶，絕大多數帶有紋飾。紋飾種類豐富且出現與原住民文化相關的要素。」⁷⁹、「出土陶器上的百步紋飾，主要出現在龜山式陶器上，紋飾有

⁷⁵青銅刀，排灣語稱之為「*tikuzan ni tagaraus*」，語意為「宇宙神的拐杖」，意為神的器物。一般分為大型和小型，大型的青銅刀刀長約 30 至 45 公分，平日供放在部落的祭祀小屋內。小型的青銅刀刀長約 15 公分，是巫師占卜祭禱作法時的法器之一。

⁷⁶ 姚德雄，〈排灣群諸族建築樑柱雕刻之造形藝術研究〉，《造形藝術學刊》，2005：12，頁 75。

⁷⁷ 舊香蘭遺址位於台東縣太麻里鄉舊香蘭社區東南方約 300 公尺台 9 線公路至海岸線間，分別於 1998 和 2003 年被發現並進行考古遺址的調查工作。本研究聚落正興村距離遺址僅數公里路程，且同為排灣族聚落，兩處有地理及族群的相關性。

⁷⁸ 所謂龜山式陶器是指出自墾丁半島龜山遺址的龜山文化相陶器（見李光周等 1985），這種陶器大多帶有複雜的印紋，尤以人形紋著稱。

⁷⁹ 李坤修，〈台東縣舊香蘭遺址的搶救發掘極其重要的發現〉，《台東文獻》，復刊 12 期，2006，10，頁 23。

兩種形式，一種是印紋，一種是附加堆紋，附加堆紋是以泥條做成盤捲的蛇形，貼在陶器的外表上。其特徵令人聯想到排灣族的陶壺。」⁸⁰除此之外，遺址中也出現了刻有百步蛇紋的骨角器、琉璃珠模具及青銅器等要素，「凸顯它與原住民文化的接關連，因此舊香蘭遺址毫無疑問的就是扮演台灣史前文化與原住民文化之間所謂的『失落的環節』的角色」⁸¹，李坤修提出另一個重大的發現則是遺址的出土物中，出現多項必須使用高溫轉變材料型態的物質，例如玻璃標本、鐵、銅、黃金等，「而這些物質所顯現的特徵又極可能在這遺址上製作而不是外來貿易品。」⁸²由此可知，排灣三寶雖是工藝品，來源出處都還在調查之中，雖然還沒有足夠的證據證明它們是產自傳統排灣族人日常生活之中，在物以稀為貴的觀念下，反而提高它的藝術價值，漸漸於社會中流動而變成珍品，成為貴族階級的傳家之寶，且在結婚、賠償等交換過程中擔任重要的角色。

除了排灣三寶外，石板家屋上的雕刻藝術、傳統服飾也都是排灣族著名的工藝品，而這些工藝品都連結著族人的生活與價值觀，在排灣族社會的操作模式也都有「二元階級」的共同性，頭目家族在使用這些物質器物上，享有優先權，也正因使用了這些帶有神聖意涵的器物，更鞏固貴族權力的合法性。傳統工藝可分為：石板家屋、傳統服飾、琉璃珠、青銅刀和古陶壺。

（一）、石板家屋（*inachialawuma*）

排灣族部落的住屋都是就地取材，以板岩石板建造，除屋內的支柱使用木材外，其餘屋頂、牆壁、地板等都是用板岩石板錯落有致的堆砌而成。有的家屋前庭會鋪石板。家名跟家屋都是表示貴族家系淵源與地位的主要物質，貴族階級的家屋柱衍多施有雕刻，深具意義。⁸³

（二）、傳統服飾（*kinatsarichiananidown*）

排灣族貴族早期因不必從事勞苦的生產活動，因此，男子有時間就從事雕

⁸⁰ 同註 82，頁 39。

⁸¹ 同註 82，頁 42。

⁸² 同註 82，頁 42。

⁸³ 許美智，《排灣族的琉璃珠》，1992，稻鄉出版，頁 91。

刻創作，女子則專事織繡，以表彰其社會地位。而表現在排灣族服裝上的紋飾技巧，可分為夾織、刺繡、貼飾和綴珠等四種工法。（朱聖吉，2001:81）排灣族的衣飾圖案，不論寫實的或幾何的造形，皆反映其嚴格的社會階級背景以及家族系統。在傳統的織布紋樣上，每一種紋樣皆代表穿者的身分地位，以蛇紋來說，只有貴族才得以配用，總之，這些衣飾圖案，代表了做為貴族的標誌及區分等級。

在現代陶甕的製作上面，也出現了陶藝家將傳統服飾的紋樣線條運用於陶壺的裝飾上，形成不同工藝品紋樣創作交流的有趣現象，這代表了幾種意義：

- 1.幾何線條本身並無特定意涵，但時間久了，約定俗成之下，族人自然賦予線條意義，如某種線條可用來表徵貴族，而用在陶甕創作上。
- 2.貴族與平民的社會結構鬆動，具有表徵意涵的服飾線條，得以通用。
- 3.不同工藝品紋樣的創作交流，也代表了自創圖騰的可能性，使工藝品的文本故事性更為豐富。

（三）、琉璃珠⁸⁴（*quta*）

傳統琉璃珠的裝飾類型，大致可分為頸飾、耳飾、胸飾手飾、和服飾四個類別。（許美智，1992:45-56；朱聖吉，2001:72）排灣族的琉璃珠是族人身份地位不言而喻的表徵，琉璃珠在排灣族的系統中有一定的規制，它的花紋、顏色與體積有一定的代表意義，也含有不同的傳說，代表了做為貴族的標誌及區分等級，同時傳承了部落或貴族值得紀念的事情，因本研究是以陶甕為主，故在此不予贅述。除了傳統琉璃珠外，近來還出現了陶製琉璃珠（簡稱陶珠），使

⁸⁴琉璃珠其實就是玻璃珠，它是古老技術所製作不透明、彩色的珠子，又稱為「古琉璃珠」。關於琉璃珠的來源眾說紛紜，或曰祖先流傳、或曰十七世紀時，與荷蘭人交易而傳入；而根據陳奇祿的研判，有可能是排灣族人自東南亞地區遷入台灣時將傳家之寶琉璃珠引進（1966：1967a）；古排灣族琉璃珠製作方法現已失傳，而日本學者三吉朋十於西元 1930 年探訪南洋時，發現婆羅州島北部的原住民所使用的琉璃珠和陶壺的型制以及圖騰與台灣的排灣族非常相似，因而推測排灣族的先祖大約是在十三到十五世紀左右，由婆羅州直接或經由呂宋島，攜帶琉璃珠渡海來台（1931，1932）。琉璃珠的項飾、數目、與排列方式與排灣族的社會階級密切相關。整理自許美智《排灣族的琉璃珠》（1992：62-64）。

得以琉璃珠為物質詮釋的意義系統出現變化。正興村的文化創意產業的，不只陶甕，還有陶珠的生產，從古陶壺到新陶甕，從古琉璃珠到陶珠，其中隱含的變化，正反映了文化變遷的事實。正興村陶藝家麥承山指出現代陶甕製作的精神：「族人在創作（陶甕）的時候，就會根據耆老們流傳下來的神話或者父母親對於生活歷練的經驗等情感來加以創作，……它不只是一個甕，而是一個有文化、生活背景的一個聯繫，所以你看正興村的甕，很少有相同的，因為過去我們在指導族人創作時，就很強調這一點，很獨特的，怎麼樣做到文化的聯繫，來凸顯這個作品的價值。」⁸⁵另一位陶藝家曾金枝：「陶珠的土性貼近人，我比較喜歡，因為人終歸要回歸塵土，我用我的情感製作陶珠送給孩子，代表了我對他們的愛。」⁸⁶由此可知，有別於於傳統陶壺、琉璃珠表徵階級、因應儀式所需的生產背景，新製陶甕與陶珠強調個人情感展現與創意，而且不只是貴族，這正凸顯了傳統進階現代的變化意義。

（四）、青銅刀（*tikuzan ni tagaraus, ragan*）

青銅刀對排灣族族人來說相當重要，當一個男孩子出生時，父母就需要為他備刀，刀象徵著男人的權威及力量。刀分為兩種，日常用的工作刀及特殊意義的禮刀。一般族民都擁有工作刀為素面造型並無裝飾或雕刻圖案，而禮刀分為平民用、勇士用、貴族用刀，刀柄及刀鞘都雕有精緻的圖騰及其他裝飾如銀飾嵌入。排灣族人在家中都要放上一把禮刀，用來祈求平安。⁸⁷「青銅刀一般分為大型和小型，本件屬於大型的青銅刀，排灣族語意為『宇宙神的拐杖』，意為神的器物。大型的青銅刀刀長約 30 至 45 公分，平日供放在部落的祭祀小屋內。小型的青銅刀刀長約 15 公分，是巫師占卜祭禱作法時的法器之一。」⁸⁸以

⁸⁵ 970531 麥承山田野記錄手稿。

⁸⁶ 970524 曾金枝田野記錄手稿。

⁸⁷ 參獅子鄉公所網站，中華民國九十七年十月三十日

<http://www.pthg.gov.tw/TownSzt/CmsShow.aspx?Parm=2006102614313546,20061026143015718,1>

⁸⁸ 參考順益台灣原住民博物館，中華民國九十七年十月三十日

http://www.museum.org.tw/031_3_03.htm。

現今技術而言，陶壺及琉璃珠已能突破製作技術，而可以大量生產，唯獨青銅刀的生產不易，專屬製作的工作室並不多見。⁸⁹

（五）、古陶壺（*lilong*、*rerlerdan*）

排灣三寶之一的陶壺，其文飾基本上分成公壺、母壺和陰陽壺。陶壺表徵了祖靈的居所，也維持著排灣社會的階序性。「階序嚴謹的排灣社會，以聯繫過去記憶的時間價值，劃出不可變動階序的界線，這樣的階序概念也反映在物質層面，不僅在衣飾、雕刻、頭飾各方面，將平民與貴族的身分區別開來，即使同為貴族也會因身分高低而有所差別，甚至連某些尊貴的象徵器物，也被賦予階序觀念，而且其階序論定同樣來自時間價值。」⁹⁰古陶壺的價值，與年代、文樣和數量有關，以目前能看到的古壺而言，壺面文飾越是素淨者，通常年代越久遠、地位越高；反而是複雜的文飾，代表年代越晚近，價值越低。

排灣族的工藝三寶，均緊扣著社會階級，其裝飾工藝品的紋樣圖騰，均有其代表的特殊意涵與階級性，接下來，將繼續對排灣族的陶甕文化有進一步的說明。

第二節：排灣族的陶壺文化

一般而言，都是以「陶壺」的稱呼來指稱排灣族熟為人知的古陶壺，但台東正興村卻以「陶甕」指稱排灣族相同的傳家寶，尤其是指現代族人自製的陶甕製品，為尊重不同時代的稱呼，本研究將以傳統「古陶壺」和現代新製的「陶甕」（特別是指正興村的陶甕文化創意產業而言）做為時代進階的區分。

⁸⁹屏東縣三地門裡的「拉拉屋」工作室可能是僅存的一家，工作室主人廖文敏製作青銅刀已有 20 多年歷史，每當部落中有人結婚就會來訂製大型禮刀；當家中有男孩出生時，父母也會為他準備禮刀；現在也有小型禮刀可當作紀念品。

⁹⁰ 參陳翼漢、王嵩山，〈網路、時間觀與社會文化實踐〉，《博物館學季刊》19（3），頁28。

一、古陶壺的由來

排灣族對陶壺的來源，只是神話式的，至於陶壺的製造方法及其來源，說法不一，與青銅刀、琉璃珠一樣，至今仍未有定論。

台灣早在六、七千年前就有陶器的製作，包括史前遺址在內。台灣原住民族中許多族群都曾經有製陶的記錄，晚近蘭嶼的雅美（達悟）族人還保有傳統的製陶古法，另外位於花蓮縣豐濱地區的阿美族人也留有傳統的燒陶技術，陶壺雖然在排灣族社會中佔有重要地位，但相關的製陶技術並未留傳下來，使人好奇的是：那排灣族的陶壺到底是怎麼來的呢？任先民調查中指出，有可能是向台東縣的阿美族或海外民族輾轉購置而來的（任先民，1960：214），他同時根據先民遺跡線索，並綜合了三大原因，大膽架設排灣族本身可能並不擁有製陶的技術，任先民指出：

「其一排灣族聚居之處，沒有產陶土的地方，傳說上也沒有產陶土的故事或地點；其二沒有製陶的知識，即或傳說或故事，均無涉及製陶的；其三沒有任何製陶的工具，技術或遺跡存留。」⁹¹

另一方面，「三吉朋十（1931，1930~32，1932）曾到過南洋時，非常訝異於婆羅州島北部的土著（如 Kayan，Kelabit 等），擁有與排灣族極為相似的琉璃珠、古壺及刺黥的紋樣等，並注意到台灣南端的鵝鑾鼻（Kalabits）名稱與婆島土著的名稱（Kelabit）相似。他並推測排灣族可能是在十三世紀、十五世紀間，婆羅州土著經呂宋島，攜帶著他們的琉璃珠，數次渡海來台。」（許美智，1992：63）；而陳奇祿研究排灣族琉璃珠成分推斷，排灣族人持有的琉璃珠有可能是來自東南亞地區（陳奇祿，1966:1967a）；此外，許美智也提出：『排灣族人認為琉璃珠與古壺都是當初遷台祖先一起攜帶過來的或從建立該部落的第一天起就有了琉璃珠，由太古時代，代代相傳而來。』（許美智，1992：62）雖然以上是琉璃珠來源的推論，但同為排灣族重要的物質文化，琉璃珠與陶壺來源

⁹¹任先民〈台灣排灣族的古陶甕〉，中央研究院民族學研究所集刊，9期，1960，頁214-215。

的相關性不可謂之完全無關，有關琉璃珠的來源推論，或許也是日後陶壺來源調查的重要佐證資料；若再加上李福清透過陶壺與寶葫蘆的神話研究指出：「台灣土著陶壺生人的神話很可能與中國南方葫蘆生人神話有密切關係」⁹²神話就是遠古族人集體性思維的呈現，同時也跟族人的起源有關，如果不是部落的產物，就創造神話的遠古時空性來說，根本不會有陶壺神話的傳說才對呀。

除此之外，關於排灣族本身會製作古陶壺的說法也有其他論述支持。烏居龍藏於二十世紀初來台進行調查時發現，當時會從事製陶的只有阿美族和雅美族人，他在日誌中寫到：「土人之中會製陶的是阿眉番（阿美族），只有阿眉番才會製陶。」、「紅頭嶼（今蘭嶼）土人製陶的方法最有趣」⁹³而後來的日人學者調查發現，除了阿眉番之外，其他山地原住民如排灣族，甚至平地的平埔族，如噶瑪蘭族，也有製陶習俗和技術。（烏居龍藏，《探險台灣》，1997：225--257）據宮原敦對東排灣的調查，指出「知本、射馬干及卑南社的傳說，陶壺是他們的祖先所燒成的。」⁹⁴因此「李亦園院士以為排灣、魯凱、阿美、布農族以前均能製造陶器，但大概只有排灣族崇拜陶甕做為聖物（Sacred thing）。」⁹⁵林建成（2002）的田野調查訪問東排灣耆老的結果指出：「老人們對早期製陶記憶猶存，古陶甕的技法因時間久遠，難以追溯，但葬禮使用的大陶缸都是族人自製的。」⁹⁶因此他也大膽的推論，排灣族祖先並不是沒有製陶技術的。另外，如前所述（參本文頁 37-38），李坤修（2006）也指出，在舊香蘭遺址中發現大量的「龜山式」陶片，且陶器上的印紋及附加堆紋，其特徵令人聯想到排灣族的陶壺；甚且，還出現多項必須使用高溫轉變材料型態的物質，「而這些物質所顯現

⁹²排灣族有不少傳說描述陶壺是繁榮的保證。……這概念類似中國（漢族）民間文學中的寶葫蘆，或少數民族如彝族的「祖靈葫蘆」；而布農族葫蘆與陶壺生出最早的人，大概也可以證明葫蘆跟陶鍋是同類的東西。大陸南部只有葫蘆生人神話，沒有陶壺生人的神話，所以李福清推斷：台灣土著陶壺生人神話很可能與葫蘆生人神話有密切關係。李福清（B. Riftin），〈台灣土著民族與大陸南方諸族人類起源神話的比較研究〉，《中國神話與傳說學術研討會論文集（下冊）》，1996，漢學研究中心，頁 555。

⁹³烏居龍藏著，楊南郡譯註，《探險台灣》，1997，遠流出版，頁 225--257。

⁹⁴宮原敦，〈台灣排灣族窯燒陶壺的傳說〉，《南方土俗》，四卷一號，1932，頁 19。

⁹⁵任先民，〈台灣排灣族的古陶甕〉，《民族研究所集刊》9，1960，頁 211。

⁹⁶林建成，《族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例》，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2002，頁 39-41。

的特徵又極可能在這遺址上製作而不是外來貿易品。」⁹⁷

此外，就古陶壺本身鮮明的蛇紋圖騰看來，筆者認為與排灣族的神話和集體意識的表現應有密切相關，因此針對任先民提出向外族採購而來的說法，筆者認為有幾點需要加以說明：

(一)、排灣族陶壺的起源神話，證明了陶壺於部落社會的遠古性：

初始社會幾乎是封閉性的聚落共享經濟，所謂的交易，甚至是對外交易，那都是文明得以萌芽之後的事了，距離神話發展的起源時空來說，明顯不符，就時間長遠性的推衍來說，向外族採購而來的說法很難說服人，它可能會是文化向外拓展與商業交易進展的一環，但若說這是古陶壺的由來，實在難以成立。

(二)、製陶古法的流失，不代表陶壺就是外來的物質文化：

製陶在遠古時期是一種高超的文明技術，正因為會做的人少，所以更提升陶壺在部落社會的價值，型制優美的陶壺只准貴族擁有，而一般平民家中有或多或少也有陶壺，只不過等級有所不同。根據筆者訪問排灣族耆老得知，排灣族人家家戶戶都有藏放陶壺的習慣，或觀賞或實用或婚嫁，不論平民貴族，家中一定要有陶壺，老人說：「這才算是排灣族」，由此得知，陶壺跟排灣文化的根深關連性，而古陶壺製法技術的流失，概因天災、人禍、遷徙或技師太少而自然失傳，在工藝傳承此觀念上，或許當時他們並沒有「保存」的概念，很自然的人亡就技失了，如同筆者曾經訪談過一名木雕技術高超的雅美族耆老，問他想不想收徒弟，把一身好功夫傳給下一輩，他說：「我會雕刻，也是從小開始，很自然就會了，沒人教我，現在我也不想教別人，因為沒什麼好教的，死了就死了。」這種觀念跟原住民崇尚自然的天性其實是相當吻合的，所以不能因技法工藝的失傳而推論排灣族沒有製陶的古法，或進一步推論古陶壺乃為外來的文化，因為除了技法之外，古陶壺的神話、圖騰用法與部落社會的脈絡關係實在太深了，所以筆者從文化現象的連結性，也認為古陶壺應源自排灣族，而非

⁹⁷李坤修，〈台東縣舊香蘭遺址的搶救發掘極其重要的發現〉，《台東文獻》，復刊12期，2006、10，頁42。

外來的買賣。

(三)、三吉朋十的南洋行，發現與陶壺相似文物：

三吉朋十（1931，1930~32，1932）的過南洋之行，透過器物與語言的比對，推測排灣族可能是在十三世紀、十五世紀間，由婆羅州土著經呂宋島，攜帶著他們的琉璃珠，數次渡海來台。」許美智也提出：『排灣族人認為琉璃珠與古壺都是當初遷台祖先一起攜帶過來的或從建立該部落的第一天起就有了琉璃珠，由太古時代，代代相傳而來。

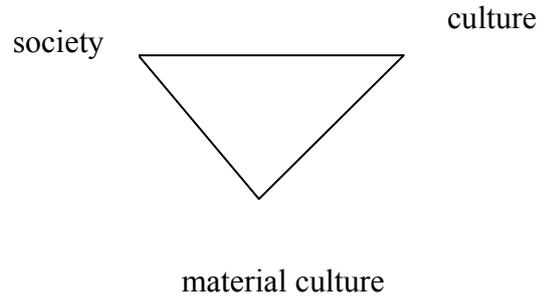
(四)、烏居龍藏、宮原敦、李亦園、林建成（2002）等人均有舉證原住民（或排灣族）有製陶的歷史事實；舊香蘭遺址中，大量的「龜山式」陶片的出土，也讓李坤修等學者認為，「而這些物質（註：陶壺、琉璃珠、骨器…等）所顯現的特徵又極可能在這遺址上製作而不是外來貿易品。」

綜上所論，從族群遷徙的歷史文物比對（三吉朋十，1930）、神話起源（李福清，1997）鄰近族群（阿美、卑南等）和考古遺跡等證據顯示出排灣族曾經有製陶技術的情形來看，筆者也認為陶壺源自於排灣族的可能性極大，而非外來的輾轉購置。古陶壺的由來至今仍是個未解的謎，若要論證的完整性，必須要同時考慮時間及空間的條件，才能獲得更客觀的結論，所以關於古陶壺的由來至今仍在考證的階段。

不管古陶壺的由來如何，那令人玩味的是，古陶壺是怎麼進入與根深排灣族社會，並形塑成一種與社民階級緊密結合的「陶壺文化」呢？陶壺文化的研究就是一種物質文化的研究過程，它是無法與社會文化實體分離的。根據 Arima 的說法，社會、文化與物質是人類思想行爲總和的三大領域，見下圖（Arima，1978：F.2），三者成倒三角的關聯具有一定的意義：社會與文化在上，代表抽象的觀念層次是無形的；物質文化在下，代表有形的表現，這是社會與文化等抽象層面的投射結果。⁹⁸其實這也是研究者一開始就提及的現象與系統之間的關聯性思維，期透過陶壺此一符號來透視排灣族的社會及其文化肌理。

⁹⁸許美智，《排灣族的琉璃珠》，1992，稻鄉出版，頁 14。

圖 2-3： Arima，1978：F.2 社會、文化與物質的關聯圖



二、神話與傳說

書寫，是一種方式，記載著人類的思維，人的所思透過書寫以成符號，奧妙的是，這樣的過程一旦發生，就不是單行道，而是雙向交流的辯證，也就是說，當書寫符號一旦形成，它反應系統而變成現象，也同時回過頭來影響著系統。符號書寫的形式多樣，語言、圖象和文字意味著三種不同的認知和表達符號，人類使用語言與圖象遠比文字記載來得早，早期的文明，都以口語傳誦他們本族的往事，藝術的創作或因儀式所需，或因內心淨化⁹⁹的需求使然，也同樣書寫著當時的歷史，因此，原住民沒有文字時，以歌謠、神話傳說等口述方式來傳達他們的歷史認知，以圖騰、圖畫及舞蹈等形式來傳達他們的歷史和記憶。歷史的記憶就在這些常民的口述傳說、歌曲、圖像、祭儀中世代代進行著。

神話的觀念首先是由德國人類學家Adolf Bastian（亞道夫·巴斯提恩）所提出的。¹⁰⁰ Joseph Campbell (喬瑟夫坎伯)引用容格的集體潛意識的原型概念認為神話是自古傳遞下來一點一滴的訊息，和幾千年來支撐人類生活、建構人類歷史提供宗教內容的主題有關。他認為神話是找出人類生活精神潛能的線索，能指引個人轉向內在追尋，接收神話中的象徵性符號所傳遞出來的訊息，幫助

⁹⁹希臘語 katharsis，一種醫療治療法，其對於靈魂的洗滌作用一如藥物之於身體；悲劇能刺激起哀憐跟恐懼，使吾人淤積於胸中之各種類似情緒得以發散，從而獲得愉悅之解脫。Aristoteles 原著，姚一葦譯註，《詩學箋註》，1992，台灣中華，頁 70。

¹⁰⁰ Joseph Campbell，《神話的智慧/上》，2000，立緒，頁144。

個人將自己的心和實存的經驗連繫起來。¹⁰¹

原始民族透過了宗教、神話、象形圖符、繪畫、雕刻、手工藝、或音樂等有形無形的方式，表達了他們對時間與空間的看法。例如，洞穴藝術

(Prehistoric Art)¹⁰²中簡易圖像紀載著老祖先的生活和宗教祭典等生活事件。而原始民族中的神話在Claude Lévi-Strauss看來，更是展現原始民族歷史意識的表現方式。原始民族的神話往往給予文明社會一種非科學理性的，不具真實性的印象。但在人類學家的研究中卻發現，表面上看似荒謬不實的神話，其背後蘊藏著有意義規則的秩序。Claude Lévi-Strauss認為：

「神話故事(或看起來像是)任意杜撰的、無意義的、荒誕不經的，照理說，發生在某個地方的一個『幻想的』心靈創作應當是獨一無二的，你應該不會在完全不同的地方發現一模一樣的創作，然而，實際上他們卻似乎在世界各地一再出現。因此，我不過就是意圖嘗試去廓清『在這種顯然無秩序的背後，究竟是否存在著某種秩序?』這個問題而已。」¹⁰³

至於為什麼會產生神話？這涉及人類起源和思維模式的問題，如同禁忌跟亂倫的關係一樣，因為在當時的現實狀況中不能被接受、不能被實現的情形，只好透過神話來抒發，所以在神話當中，可以摒除倫理，具有神力，即便亂倫，也是合神話邏輯的，用這樣的邏輯就可以處理遠古時期人類起源的問題，而由1變2的過程，也證明了人類思維模式的二元特性。¹⁰⁴故而原始民族的神話與歷史之間的關係在於，神話是人們依據真實的事件，以歷史事實為本，然後將這些

¹⁰¹ Joseph Campbell，《神話》，1999，朱侃如譯，頁3。

¹⁰²主要是指位於西班牙北部和法國南部境內許多洞窟裏的壁畫，其產生與巫術有關，所描繪的題材主要以野牛、馬、鹿等動物為主，所畫動物的線條簡練有力、姿態生動，色彩呈黑褐色，外加簡單的明暗描繪，表現出自然而粗拙的風格。其中以西班牙北部的阿爾塔米拉(Altamira)洞穴壁畫和法國南部的拉斯哥(Lascaux)的洞窟畫最著名，距今約一萬五千左右。參西洋美術史簡史中華民國九十七年四月二十七日 <http://vovo2000.com/talk/w-art/40.htm>

¹⁰³ Claude Lévi-Strauss，2001，《神話與意義》，楊德睿譯，頁31。

¹⁰⁴明立國「社區美學」講義內容，中華民國九十七年四月二十三日，作者筆記。

事實加以變形，經過口述傳統流傳下來。這些神話故事所代表價值意義，反映了原始民族的神話思維的歷史觀，所以我們從神話敘述中了解到一個族群的整體經驗，他們如何去表現對歷史的記憶，如何去意識到自己的存在，也就是李維史陀說的，原始民族的神話與原始民族的歷史之間的最重要關係在於了解神話背後的結構與秩序。關於這個背後的結構與秩序，Carl Gustav Jung（容格）的集體潛意識（Collective Unconscious）¹⁰⁵為這樣的串連做了極佳的說明：

Carl Gustav Jung：「我們的心理有一條拖在後面的長長的蜥蜴尾巴，這條尾巴就是家庭、民族、歐洲以及整個世界的全部歷史。」¹⁰⁶

他認為集體潛意識從不會在意識中出現過，它是徹頭徹尾的客觀性：「它與世界一樣寬廣，它向整個世界開放。」他用「原型」（archetype）¹⁰⁷的概念來表明了集體無意識中無數確定形式的普遍存在，而「象徵」是心理最深層的本體的存在，容格通過「象徵」而發現到「原型」，也通過「象徵」來闡釋「原型」。Carl Gustav Jung 指出：「象徵的意義在於，試圖用類推法，闡明仍然隱藏於人所不知的領域，以及正在形成的領域之中的那些現象。」¹⁰⁸整部容格心理學都是以神話為基礎的，在神話、傳說、和原始藝術中，可以看到無數意象和象徵。那神話存在於生活中有何意義？Carl Gustav Jung 的觀點是：

（一）、神話透過象徵的手法而反映出人類生活中共同的需要、本能和潛能。「由於人類具有共同的神話原型或規範，因之它們所表達的，既不是局部的社會狀況，也不是任何個人的特殊經驗，而是人類共同的需要、本能和潛能。」

¹⁰⁵弗洛伊德認為，無意識是被遺忘或壓抑而從意識中消失了的內容，其性質完全是個人的。容格則發現，除了個人的無意識內容之外，心理中還有一部份內容從來不會在意識中出現過，因而不可能是被遺忘或受到壓抑而從個人意識中消失了的內容。這部分內容並非來自個人的經驗，不是個人所習得的，而是通過遺傳而先天的存在著。《容格》傅偉勳&韋政通主編，東大圖書，1995，頁45。

¹⁰⁶《容格》傅偉勳&韋政通主編，東大圖書，1995，頁47。

¹⁰⁷又稱「原始模型」，它是本能的無意識形象，是本能行爲的模式。生活中有多少典型情境，就有多少個原型，無數次重複的祖先經驗嵌進了人類心理結構，但它們在心理中並不呈現為有意義的形式，而首先是「沒有意義的形式」。一旦出現了符合某種原型的特殊情境時，該原型就會復活。同註110，頁49。

¹⁰⁸同註110，頁68。

(二)、在每個民族傳統中，經由「象徵」來闡釋「原型」，而原型得以透過各種神話，以變形的樣貌展現於世。

也就是說，Carl Gustav Jung 相信，神話象徵與我們內藏之表達的相互關係。用 Carl Gustav Jung 的眼光來看排灣族神話與傳說的起源，並且將神話和排灣族的圖騰與工藝品相結合，會發現神話解決了祖先起源的問題，也提供了排灣族特有的文化原型（例如：對蛇的崇敬），而這樣的原型，展現在社會階級的對待上，就是對貴族階級的崇敬，所以貴族頭目表徵了百步蛇，享有無上的威權，整個部落就像以百步蛇為主的叢林一樣，尊崇和懼怕的都是同一個對象；在陶壺的藝品展現上，因百步蛇喜棲息陰森的落葉林底層，陶壺的黑褐色澤與陰幽的空間正符合了百步蛇的居住習性，所以檢視排灣族古陶壺的神話中，多與百步蛇有所連結，陶壺，是祖靈的居所，也是貴族與權力的表徵。

排灣與魯凱族因族群變遷和文化背景的因素，兩者的社會脈絡與文化現象常常有極為相似之處，對陶壺的信仰便是一例。從陶壺傳說中得知，排灣族人相信，陶壺與祖先來源有關，且還因為尊貴稀少，代表著貴族文化，是階級區分的象徵物之一。王馨瑩蒐集排灣與魯凱族陶壺故事共 23 則（計排灣 11，魯凱 12 則），並將其區分為部族起源與陶甕的超自然力故事兩大神話系列，筆者擷取其排灣族陶壺傳說的部分，並與林建成、撒古流、巴瓦瓦隆等人所調查的排灣族耆老的口語傳說整理如下：

陶—1

傳說有一個女陶壺，此陶受陽光照射孵出一個女性的蛋，此蛋與 *pocoan* 家一個男性的靈魂結婚，生下了一女人，此女子又和山裡的百步蛇結婚，生下了二男孩，其中一個叫 *tschonovak*，就是 *dararoan* 社的祖先。¹¹⁰

陶—2

¹⁰⁹同註 110，頁 69。

¹¹⁰尹建中編纂，《臺灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，1994，台北市 台灣大學人類學系，頁185。

很古以前，在*katomoan* 山上，一處叫*inaran* 地方，有人於打柴時發現一陶壺，甚奇，遂用番布包起來帶回家，一路上，陶壺屢掉下，於是那人便將之置於路旁，回家邀其兄弟前來，一同將陶壺帶回家去。一天，太陽從牆頭邊照射過來，陶壺遂裂，裡面出現男女二小孩。他們長大後，女的到*pabaguran* 地方去了，男的則仍留在原處，成為該社的祖先之一。¹¹¹

陶—3

在平和村有一家人，遷移至他處，想到別的地方創立新社，因為沒有頭目家贈予陶壺，出去了以後，不久便連續死亡，最後便只剩下一人，仍舊回到本社來了。¹¹²

陶—4

泰武鄉的泰武村 (*kualous*)，原是很有勢力的大部落，各家頭目的陶壺也藏很多。有一次，頭目家的女兒，嫁到台東的太麻里地方去，帶了兩個很好的陶壺去，他們的子孫，一直繁衍到現在仍很強盛。¹¹³

陶—5

本社 (*puyma*社) 以前是很弱小的一個部落，因為沒有好的陶壺。後來，從 *padain* 社的大頭目家，有一個女兒帶了最好的蛇紋陶壺嫁到本社來，之後，部落人口漸多，勢力也漸強大了。¹¹⁴

陶—6

從前，本社 (*puyma* 社) 的人口是很旺的，但自從頭目家的陶壺一一碎裂之後，社中的人口也逐漸減少。到後來，連最後一個陶壺也破了，社民皆驚惶，然該壺並未碎裂，而是很整齊地裂成二半片，於是社民又逐漸繁衍強大了，大家對這兩半陶壺也更珍視了。¹¹⁵

陶—7

¹¹¹同註 114，頁 185。

¹¹²同註 114，頁 227。

¹¹³同註 114，頁 227。

¹¹⁴同註 114，頁 227。

¹¹⁵同註 114，頁 227。

據說太古的時候，山區有三個神聖的古壺，它們分別由金、銀與陶做成，有一天，從大武山跑下來兩條狗，它們撞裂了陶壺，裂開的壺中，有一位女嬰，女嬰長大後與百步蛇神結婚，而生下三個兄弟，老大是古樓社頭目，老二是隔鄰的武潭村頭目，老三則精研巫術，成為當地巫師之祖。¹¹⁶

陶—8

大約在二千八百年前，當初還在 *taivuvu*(大姆姆)山下的 *davalan* 的時期 *dakivalite* 家的祖先 *sadaile* 及地名叫 *tuvun* 的地方 *Vigiyan* 家的祖先 *sabili*，兩人都是有神力的人；*sadaile* 神力較大的曾殺死怪獸 *dagapul*，*sabili* 神力較小。有一天兩人結伴到 *taivuvul* 山去打獵，*sadaile* 走在有陽光的地方，*sabili* 則走在蔭涼的地方。*Sadaile* 在路上看到一個比拳頭大的陶壺，十分好奇便將陶壺拾起放入背袋中，但壺會自動旋轉，立刻由背袋囊掉落，始終無法放入。*Sabili* 呼叫 *sadaile* 說：我拾獲一樣東西請過來看。*Sadaile* 神力較大，接過陶壺往背袋一塞入即不落下，輕易的就把陶壺放入袋中，在回家途中經過山頂，陶壺就發出喔…的呼叫聲過山，過木橋也會發出喔…的呼叫聲。（註：這就是原住民稱 *E-Mauau* 的開始所學來的）二人將陶壺帶回家中置於屋內一角，未加留意，不知不覺中，壺每月長大，到十個月後已經長很大了。一天早晨兩兄弟在屋外，太陽正好出來照在屋子上，陽光由屋上一個小洞射入屋內，恰好照在陶壺上。兄弟倆在屋外的座椅 *tuvutuvun* 上，聽到屋內有很大的爆炸聲，便爭著跑進屋內察看，看到壺已裂開，一個女嬰在地上打滾。二人不知如何養育這個女嬰，*sadailji* 覺得女孩太寂寞了，遂用魔力變出兩個，一個負責哺乳的奶媽，就是 *ma-nigai* 家的祖先；另一個專替女嬰洗衣服尿布及洗澡的，便是 *tu' uligit* 家的祖先。女孩出生後就一直住在 *dagialit* 家中，*da-givalit* 家人以村中貢獻的食物供養她，因為他是太陽與陶壺所生的，所以是貴族 *mamacangilan* 的祖先，是 *manigai* 與 *tu' uligit* 兩家照顧女嬰，被稱為 *pualu*。約過了兩個月，*Maningai*、*Tu' ulingad*、*dakivalite* 三家人聚集商討如何為

¹¹⁶達西屋拉彎.畢馬，《排灣族神話與傳說》，2003，臺中市 晨星出版有限公司，頁29。

女嬰命名時，他們忽然聽到有聲音從天而降，若是男孩則命名為*lavulase*，若是女孩則命名為*male-veleve*，因此，大家就給女嬰取名為*maleveleve*。孩子出生後，*tavaljan* 集團*dakivalite* 家的人要替嬰孩沐浴及餵奶時，可是女嬰啼哭不停，於是就又請了附近的*d-avalan* 集團*Manigal* 和*Tu' ulingid* 兩家人過來幫忙，首先請了*manigai* 為女嬰洗澡，嬰兒也啼哭不要。換由*Tu' ulingite* 沐浴，則小孩安靜接受；當*manikai* 如餵奶時，嬰兒就安靜的吸著。因此往後就由*tu' ulingite* 為嬰兒洗澡，由*manikai* 餵奶，*takivaltite* 家出食物，三個家人共同照顧小孩。女嬰漸漸長大，到了可以進食以外食物的時候，吃肉類只喜歡吃*avuvung*(心臟)、*acai* (肝)、*tapalje* (後腿) 等部位。因此族人狩獵或殺豬時，必須奉獻這些東西，這就是後來貢賦 (*va-dis*) 的由來。¹¹⁷

陶—9

又一說，陶壺中生出的是男嬰，取名為*lavu-lase* 是*tavalanlaregeman* 地方的祖先 (包括*dalimalau*、*temaljalatje*、*mavaliyu*) 家族。(但經家族證實，出生的不是男嬰，應如傳說所言是女嬰才對)¹¹⁸

陶—10

太古時候，在「第樂奧」北方，有「達發蘭」地方，有一個甕有三個卵，被太陽照射後孵出三個兄弟姊妹，因為是太陽所孕育故自稱是太陽後裔，且具權威而成為頭目，即*mamacangilan*。¹¹⁹

陶—11

很久以前，山上有個不知來源的壺，有人見到此壺甚為珍奇，便拾回家去。一天，陽光透過牆壁照在壺上，壺便裂開，走出一男一女，她們繁衍出排里雷安社族人。¹²⁰

而在林建成的田調中，比較不同的說法有：

¹¹⁷ 德瑪拉拉德一貴，《排灣—拉瓦爾亞族部落貴族之探討》，2002，臺北縣稻鄉出版社，頁20—21。

¹¹⁸ 同註 121，頁 22。

¹¹⁹ 同註 121，頁 22。

¹²⁰ 達西屋拉彎·畢馬，《台灣的原住民排灣族》，2002，頁17—18，臺北市臺原出版社。

陶-12

「很久以前有一位老人，經常聽見有人在講話，他遍尋不到，最後聽見原來聲音出自 *lerlerdan* 陶甕裡，老人家發現有一顆蛋在裡面，經過太陽曬，蛋一天天長大，終於將陶甕擠破，誕生了排灣族 *Malerderber* 祖先。一直傳到 *Lavagau* 時代，百步蛇是跟他們住在一起的，它有一個專門的 *gabaders*（竹編容器）窩，每天坐在 *Lavagau* 旁邊，當有其他部落人侵犯時或對 *Lavagau* 不利，百步蛇頭會昂起來，並且全身變成紅色，發出可怕的「tsi」聲，*Lavagau* 就會安撫它，表示「身為頭目的人，不能如此隨便發脾氣」，百步蛇會恢復原來樣子。有一天百步蛇托夢給 *Lavagau*，說到自己老了，必須要離開，明天清早將它放置在 *tsatsavan*（進入部落的涼台），百步蛇說，請族人放心，它會永遠保護族人的。*Lavagau* 醒來後，趕在太陽出來前，就將 *gabaders* 放在 *tsatsavan* 上，等中午時再去看，百步蛇已經不見了。*Malaiits*（指報導人溫美代）說，排灣族人稱蛇為 *adjubi*，百步蛇為 *gaadubian*，老人家說蛇愈長會愈短愈粗，最後變成小鳥 *galis*，她小時候在舊部落下方與好幾個孩子一起游泳，就曾經看過一隻成長的 *gaadubian*，大約僅一尺半長，如大碗盤般粗，它身上花紋是百步蛇，不過移動起來好像是用滾的。」¹²¹（說明：*Baumuli* 部落－*Malaiits*（溫美代）56 歲在 *Baumuli* 生長至 11、12 歲才搬到正興社區，當時 *Baumuli* 分為兩部落，由其父親 *Lalerlan* 和大姑姑 *Mani* 分別擔任頭目，搬下山後合併在一起。*Lilong* 的傳說是從小聽父親 *Lalerlan* 說的，當時的 *Malerderber* 部落（現今嘉蘭社區）的 *Mavaliu* 家族女兒嫁入 *Baumuli*，也把傳說帶進來。）

陶-13

「過去 *Baumuli* 部落在年祭時，就會有七條百步蛇來到部落外圍，族人認為是祖先回到部落來和大家一起聚集共同生活，頭目家族或懂得與祖靈溝通的巫師，會施法用手捧起百步蛇，供奉在事先做好的竹編或月桃編蓆子上。族人

¹²¹林建成，《族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例》，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2002，頁 33-34。

也會準備好小米酒，用陶甕裝著，當天用竹杯盛裝祭拜的小米酒，獻給百步蛇喝，隨後在祭儀結束後，百步蛇就會自行離去。」¹²²（說明：*Baumuli* 部落—*Galersks*（曾金枝）60 歲）

陶-14

「*Malerderber*（馬樂得）部落有一個陶甕的傳說，從前頭目家，在進門的廳堂上擺放了 *rerlerdan* 陶甕，平常都不能去動，保持安靜。有一天一位名叫 *Vais* 的 *vuvu*（祖母）發現一件奇怪的事，在陶甕裡多了一顆蛋。過了一些時候，陶甕裡就發出了「*ko*、*ko*」「*dou*、*dou*」的聲音，再經太陽照射一陣子，就聽到「*gu gu*」的聲音，蛋裂開就出現了一條 *adjubi*（百步蛇），*vuvu*（祖母）也夢見祖先告訴她，*adjubi*（百步蛇）是祖先變的，不要打它，長大後它會去看爸爸媽媽，每年回來一次。同時要頭目家的床下，準備放檳榔的竹籃子和一罐酒，讓它吃睡，百步蛇連續回來了幾年，也都把酒喝光。有一次頭目家的一位親戚拿著竹子去挑水，在途中碰上百步蛇，乃將它抱起來，不料百步蛇發現不是平日那位 *vuvu*，以為是 *aguma*（魔鬼），就從脖子上將他咬死，以後因為害怕從此就不再返回部落。據說，*Malerderber*（馬樂得）部落以前頭目的孩子，嘴巴都往上翹起，就是像 *adjubi*（百步蛇）的後代一樣。」¹²³（說明：*Malerderber*（馬樂得）部落—*Sirudau*（蔡愛玉）71 歲）

撒古流、巴瓦瓦隆調查的排灣族耆老的口語傳說也有與上述雷同或相似的情節，如：太陽的孩子、嫁給百步蛇等，其中較為特別的有以下數則，因撒古流本身就是排灣族人，所以他在詮釋本族神話時，能很清楚的交代神話對排灣族社會文化、儀式等層面的影響性究竟為何？他所記載的陶壺神話不僅是古陶壺名稱的由來，也與族人的祭祀與婚嫁儀式有關：

陶-15--- *ralekerek* 部落 *lamanigai* 家的陶壺牆

「很久以前，有一個 *kazangiangan* 的家庭生了一個男孩，名叫

¹²² 同註 125，頁 34。

¹²³ 同註 125，頁 34-35。

kulelelele。 *Kulelelele* 小時候很愛哭，媽媽常取笑他：「這麼愛哭，就娶不到 *taiman* 部落 *tanaqau* 家有八個窗戶的 *samuatuku* 為妻。」長大後的 *kulelelele* 跟著好朋友計畫到 *taiman* 部落探險，尋找有八個窗戶的房子，途中來到一個長滿榕樹且有著美麗彩虹的湖邊，並發現一棟四周用 *reretan*(古陶壺)砌成牆面的石版屋，這就是 *ralekerek* 部落 *lamanigai* 的家， *lamanigai* 家有三個女兒，歌聲甜美且可人， *kulelelele* 就上前和他們說話，並分享他手心上的檳榔， *kulelelele* 並和三姐妹中的 *samuakakai* 陷入熱戀，沒有多久， *kulelelele* 就啓程告別，繼續去尋找有八個窗戶的房子；後來 *kulelelele* 來到 *taiman* 部落，找到了有八個窗戶的 *tanaqau* 家，發現一個很胖的女孩子在門口，正在用力的拆除門柱，好讓自己的身體擠出門外， *kulelelele* 和朋友立即前去幫忙，好不容易才把門框拆下，走出來的胖女孩正是傳說中的 *samuatuku*。閒聊幾句後， *kulelelele* 和朋友匆匆的說要走了，臨走前把嘴裡的檳榔渣丟下，便掉頭離去， *samuatuku* 立即撿起 *kulelelele* 丟掉的檳榔渣，放在自己嘴裡嚼，結果她就懷孕了。因 *samuatuku* 愛上了 *kulelelele*，所以就拿起家裡最珍貴的 *ngaci*(陶壺)頂在頭上，往 *kulelelele* 消失方向追去。歸途中， *kulelelele* 思念 *samuakakai*，就繞道去探望她，這才發現 *samuakakai* 爲他生了一個小男嬰，他非常高興，並帶著 *samuakakai* 母子回到部落，這才發現， *samuatuku* 也懷了自己的小孩，同時帶著心愛的 *ngaci*(陶壺)跑到部落裡來找他， *kulelelele* 不知道如何面對 *samuakakai* 和 *samuatuku*，就假裝生了一場大病，後來部落裡的老人就想了一個辦法要測試 *samuakakai* 和 *samuatuku*，就對她們兩個說：「就讓我們看看你們兩家的獵場、河川和財富吧！」後來 *samuakakai* 以無比的誠意成功召喚了森林裡的百獸和百步蛇、河川的各式魚蝦生物以及琳琅滿目的青銅刀、琉璃珠串成的鞦韆架和古陶壺砌成牆面的石板屋，所以得到耆老和部落的祝福，跟 *kulelelele* 一直過著快樂的日子。」¹²⁴

¹²⁴ 筆者改寫於撒古流·巴瓦瓦隆，《祖靈的居所》，2006，行政院原住民族委員會文化園區管理局，頁 40-47。

陶-16----月亮的眼淚

「對姊弟，因父母身亡後，受到族人的欺負與譏笑，就跑到森林裡躲起來，姊弟倆半夜常利用潮濕的林木生火取暖，因數日太過潮濕不易點燃，反而導致很濃的煙霧，煙霧傳到了天上的月亮，月亮才發現兩姊弟不幸的遭遇，並難過的掉下了眼淚；於是月亮從天上拿了 *kate luseqan na reretan*（含著淚水的陶壺）和 *rina tevusan a vuluq*（猶如甜甘蔗的長矛）給姊弟倆，說明陶壺裡面住了一隻 *valang* 的鳥，不管缺什麼都可以請陶壺幫忙，對著陶壺說出你們的需求，如果它答應你們的請求，會回應一聲”哼”。後來因為陶壺的幫忙，兩姊弟不僅順利回到部落，也及時解除了部落旱災的問題，受到部落盛大的歡迎。」

125

陶-17----哭壺 *lalumegan* 的故事

「天還很低的時候，天上的祖靈經常下凡與人共處，天上有七顆星星，每到深夜的時候，會化成美麗的女孩子，偷偷到凡間尋找情人，天亮前再回天上去，其中一顆星星因為貪玩而跟人類生了一個小孩，在隔天飛天之際，胎血不小心滴到後腳跟上，恰巧被部落的老婦人 *lalumegan* 看到，她收養了這個小男嬰，並取名為 *qetung*。小男孩長大後一直詢問自己的身世，老婦人不得已只好將實情告訴他，並且告訴他，他的母親通常會在沒有月亮的夜晚下凡到人間來；*qetung* 爲了找尋母親，每天就蹲在部落出入口處等候，仔細看看誰的腳後跟有胎血的痕跡，後來有一個穿著星星彩布衣裳的婦人路過，腳後跟有明顯胎血痕跡，*qetung* 趕緊上前抱住婦人，並大喊著，那一晚她們母子終於相認了，從此之後，*qetung* 的母親就常常下凡來陪他。但日子久了，*qetung* 的母親害怕天神會知道這件事，就從天上帶了一粒小陶壺給 *qetung*：「把這粒陶壺拿給老婆婆 *lalumegan*，然後，你一定要跑到屋外，不要留在屋內。」*qetung* 聽從母親的話，將陶壺拿給 *lalumegan* 後，就跑到屋外，他遠遠聽到屋子裡傳來”碰”一聲，就看到石板屋的天窗冒出濃濃黑煙，直通上天，*qetung* 急忙跑回屋內，只見陶

¹²⁵ 同註 128，頁 48-51。

壺在地上嗡嗡的哭泣，傳來微弱的聲音：「我是你的婆婆 *lalumegan*，我再也見不到你了，你的母親是星星的化身，到凡間生下了你，她害怕這件事會被天神知道，就把我關進陶壺裡，因為我是唯一知道這秘密的人。」就這樣老婆婆一直被關在陶壺裡，每當 *qetung* 碰到困難的時候，就會向陶壺 *patalaulian*¹²⁶ 問占卜卦，請求陶壺裡的老婆婆幫忙解決，部落裡如果要發生重大的事情或災難，老婆婆 *lalumegan* 也會預先讓 *qetung* 知道。」¹²⁷

現將 17 則陶壺神話進行分析與比較，意欲透過神話觀察其與排灣族的文化脈絡關係，接下來將以「陶壺」為符號，檢視透過陶壺可以更深層的挖掘出哪些排灣族文化社會裡層的結構與肌理。

¹²⁶ 排灣族語，傾聽者或牽掛之意。不論靈媒、巫婆、祭司或一般老百姓，常會透過一些道具，如設立於禁區、獵場、農耕地、部落、屋內及屋外的祖靈柱、立柱或占卜箱、占卜壺等占卜的道具進行占卜的儀式，這些統稱為 *patalaulian*。

¹²⁷ 同註 128，頁 53-54。

表2-3：排灣族部族起源故事

排灣族部族起源故事 cf、尹建中、達西屋拉彎、畢馬、德瑪拉拉德一貴、王馨瑩、林建成、撒古流.巴瓦瓦隆等研究					
編號	神話元素	情節	氏族社群	陶甕的擬人化行爲	陶甕與社會階級
陶一1	女陶壺卵、 男性靈魂、 百步蛇	女陶壺受陽光照射孵出一女蛋，此蛋與一男性靈魂結合生下一女，女子再與百步蛇結婚生下二男。	<i>Dararoan</i> 社	1.有性別之分 2.有兩性交合行爲	1、祖靈的居所
陶一2	陶壺	有人於打柴時發現一陶壺，經過太陽照射陶壺破裂，裡面出現男女二小孩。	<i>Inaran</i> 社 <i>Pabaguran</i> 社	1、具生育力（祖先誕生） 2、誕生出男女兩性	1、祖靈的居所
陶一7	陶壺、 百步蛇	兩條狗撞裂了陶壺，壺中的女嬰與百步蛇神結婚生下三兄弟。	古樓社頭目 武潭村頭目	1、具生育力（祖先誕生） 2、誕生出女性	1、祖靈的居所
陶一8	太陽 陶壺	兩人在山上撿到一陶壺，十個月後太陽照射陶壺破裂，一女嬰出生。	<i>Mamacangilan</i> 的頭目	1、具生育力（祖先誕生） 2、誕生出女性	1、祖靈的居所
陶一9	太陽 陶壺	兩人在山上撿到一陶壺，十個月後太陽照射陶壺破裂，一男嬰出生。	<i>Tavalanlarege man</i> 家	1、具生育力（祖先誕生） 2、誕生出男性	1、祖靈的居所
陶一10	太陽 陶壺 卵	一個甕有三個卵，被太陽照射後孵出三個兄弟姊妹。	<i>Tuimalau</i> 家 <i>Temaljalatje</i> 家 <i>Dangiladan</i> 家	1、具生育力（祖先誕生） 2、誕生出男女	1、祖靈的居所
陶一11	太陽、 陶壺	陽光透過牆壁照在壺上，壺便裂開，走出一男一女。	排里雷安社	1、具生育力（祖先誕生） 2、誕生出男女	1、祖靈的居所
陶一12	太陽 陶壺 卵、 百步蛇	老人發現，會說話的陶甕內有卵，經日曬後誕生祖先，就是排灣族頭目，且頭目旁邊常有百步蛇作伴。	台東正興 <i>Baumuli</i> 部落	1、會說話 2、具生育力（祖先誕生）	1、祖靈的居所
陶--13	百步蛇、 陶壺、 祭儀	七條百步蛇出現在部落，族人認為是祖先回來部落跟大家共聚，於是用陶甕裝著小米酒，進行祭儀，獻給百步蛇。	台東正興 <i>Baumuli</i> 部落		1、重要的祭祀物品
陶一14	百步蛇、 陶壺、 卵	頭目家的陶甕生蛋，經日照後裂出百步蛇，祖先托夢告知說，百步蛇就是自己的化身，要子孫年年以檳榔、酒供奉之，後因誤咬族人，以致於百步蛇不再返回部落裡。	台東正興 <i>Malerder</i> （馬樂得）部落	1、會說話 2、具生育力（祖先誕生）	1、頭目擁有 2、祖靈的居所

資料來源：參下表資料來源

表2-4：排灣族陶壺的超自然力故事

排灣族陶壺的超自然力故事				
cf、尹建中、達西屋拉彎、畢馬、德瑪拉拉德一貴、王馨瑩、林建成、撒古流、巴瓦瓦隆等研究				
編號	神話元素	情節	氏族社群	陶壺功用
陶—3	陶壺	有一家人遷移至他處，但沒有頭目家贈與陶壺，結果家人連續死亡。僅一人存活又回去原來部落。		1、遷移 2、種族繁衍
陶—4	陶壺	泰武村頭目家的女兒嫁到台東太麻里地方，帶了兩個很好的陶壺過去，庇蔭之下，子孫繁衍至現在仍很強盛。	泰武村頭目家	1、結婚 2、種族繁衍
陶—5	陶壺	<i>Puyuma</i> 社原是一弱小部落， <i>Padain</i> 社頭目的女兒帶了最好的蛇紋陶壺嫁過來，從此部落人口漸多，勢力也漸強大。	<i>Puyuma</i> 社	1、結婚 2、種族繁衍
陶—6	陶壺	<i>Puyuma</i> 社頭目家的陶壺一一破裂人口逐漸減少，到只剩下最後一個陶壺時，陶壺竟然整齊的裂成兩半，社民又逐漸繁衍、強大。	<i>Puyuma</i> 社	1、種族繁衍
陶—15	陶壺、檳榔、男人、女人、老人	兩個女孩因為吃了同一個男孩的所致贈的檳榔和檳榔渣而同時懷孕，女孩為了表達誠意，以召喚自然生物的靈力和所擁有的陶壺來贏得部落耆老的祝福和男孩的心	<i>ralekerek</i> 部落	1、結婚 2、種族繁衍
陶—16	月亮神、陶壺、長矛、靈鳥	一對小姊弟受到月亮神的幫忙，獲贈陶壺和長矛寶物，不僅拯救了自己，也幫助了族人。		1、種族繁衍
陶—17	星星女神、小男孩、 <i>Vuvu</i> 、陶壺	星星女神與凡人生下一小男孩，被部落裡的 <i>vuvu</i> (婆婆)發現， <i>vuvu</i> 好心將小男孩撫養長大，後來小男孩憑著胎血痕跡與母親相認，但女神卻因為擔心天神會發現自己生下凡胎而動怒，故用計將唯一知道此事的 <i>vuvu</i> 關在陶壺中，每當小男孩碰到困難的時候，都會向陶壺中的 <i>vuvu</i> 請示。		1、具祭祀的神力 2、能化險為夷

資料來源：本研究整理自王馨瑩，2004:72—76；撒古流，2006：37—54；尹建中編纂，《臺灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，1994：185—227；德瑪拉拉德一貴，2002：20—22；達西屋拉彎、畢馬，2002：17—18；林建成，2002：33-34。

表2-5：排灣族陶壺神話與社會系統脈絡的分析一覽表

傳說分類	陶壺的擬人化行爲	陶壺神話編號	比例 母體數:9 則神話
部族起源於陶壺的故事	●具生育力--- (祖先誕生)	2、7、8、9、10、 11、12、14	89%
	●誕生出男女兩性	2、10、11	33%
	●誕生出女性	7、8	22%
	●會說話	12、14	22%
	●有性別之分	1	11%
	●有兩性交合行爲	1	11%
	●誕生出男性	9	11%
	●結婚	4、5、15	38%
	●具祭祀的神力	13、17	25%
	●能化險爲夷	17	13%
	●遷移	3	13%
傳說分類	陶壺的功用		比例 母體數:8 則神話
陶壺的超自然力故事	●種族繁衍	3、4、5、6、15、 16	75%

與社會系統脈絡的相關性：

- (1)、陶壺就是祖靈的居所，陶壺如同子宮般的具有生育力，是祖先誕生之處，所以陶壺代表祖先，也代表著權力。
- (2)、陶壺有陰陽之別，在遠古的神話裡，性別區分意識尚處於模糊狀態，而誕生女性的比例（22%）又比誕生男性高出一倍（11%），由此也可看出排灣族母系社會的縮影。
- (3)、陶壺會說話的神話傳說全出自台東正興村，顯現陶壺擬人化更細微的發展，這與正興村族人遷徙的奮鬥史與創新精神似有謀和之處。
- (4)、陶壺代表了子宮，也寓含了種族繁衍旺盛生命力的象徵。
- (5)、與種族繁衍有關的遷徙與結婚儀式都需要陶壺神力的加持，所以在排灣族的社會裡，陶壺向來是結婚的重要聘禮之一。

(6)、陶壺具祭祀的神力，可化險為夷，因此它物稀為貴，除頭目、貴族與巫師外，平民難以擁有，由此更能凸顯它於排灣族社會階級中的權貴地位。

由上述陶壺與社會系統脈絡的相關性論述得知，陶壺不僅是一個工藝品，更是部落重要的文化資產，它的外型象徵了孕育，代表祖靈生生世世對氏族的眷顧，在族人眼中，陶壺就像是穿著華麗服飾的祖靈，站立且守護著家園。

比較特殊的是陶壺會說話的這個特徵，全出自台東正興村，顯現出陶壺擬人化更細微的發展，不知這是否與正興村族人遷徙的奮鬥史與創新精神有謀和之處？因為正興村這個有著魯凱與排灣族族群融合的東排灣族部落，近年來應陶甕文化創意產業的開創而受人注目，它們創新了「陶甕」這個名詞取代了傳統的「陶壺」用語，在製造陶甕的同時，也積極發展陶珠，期能取代傳統玻璃材質的琉璃珠，這種種跡象都指向正興村特有的”創新”性格，是否與它的遷徙史有所關連，值得觀察。

總之，從排灣族的傳統神話來看，陶壺這個符號學中的「能指」，隱含了多層次的所指意涵，它代表著祖先，代表著權力，像女性子宮一般的孕育著旺盛的生命力與無限的可能性，所以神秘是它的色彩，巫師的祭典儀式區隔出神聖與平凡，相對的也為陶壺這個工藝品，推向藝術美學之路，因為神聖，所以特別化；而由此引發的文化現象，就是約定俗成的遊戲規則，世世代代的，陶壺就在文化現象與系統脈絡的來回辯證中，形塑了它的文化色彩與價值。

三、圖騰與陶甕

Alois Riegl (里格爾)將工藝歸為裝飾藝術，用來研究風格的演變。他同時強調藝術是一種「表現的語言」，用以詮釋藝術家與民族的潛在意識，主張從內在的精神把握形式，因此裝飾於陶甕之外的幾何符號，就承載著許多耐人尋味的 signified (意旨/所指/符旨)，可經由對應神話的關係，理出脈絡，以此思索排灣族圖騰與神話之間的關係，頗為耐人尋味，

但在比較之前，必須先行瞭解何謂排灣族的傳統圖騰？

筆者在緒論中已就圖騰定義加以說明（本文頁25），原始社會中常出現「圖騰世族」，不同的氏族為區別種族或氏族血統的標識，常會將某一種動物、植物或自然現象等物象進行繪圖，並把它當作祖先來崇拜，成為一種部落社會的圖騰標誌。《圖騰與禁忌》書中提到佛萊則對圖騰的論點：

「是一群原始民族所迷信而崇拜的物體，他們相信在自己與它們之中的任何一個均維持有極親密且特殊的關係。……個人和圖騰之間的關連是一種自然利益的結合；圖騰保護人們，而人們則以各種不同的方式來表示對它們的崇敬，如果，它們是一種動物，那麼，則禁止殺害它；如果，它是一種植物，那麼，則禁止砍伐或收集它。」又說：「『圖騰』至少有三個種類：（1）部落圖騰，即整個部落的族民皆具有相同的圖騰，他們是一代一代傳下來的。（2）性圖騰，在一個種族中的所有男性或女性共同擁有的圖騰，它通常只包括同一性別的人在內。（3）個人圖騰，僅屬於某一個人的圖騰，它不再傳到下一代。」¹²⁸

本研究所涉及的陶甕紋樣主以部落圖騰為主，因創作而衍生的性與個人圖騰將於日後田野調查中列入觀察項目。圖騰與原始部落社會常有神秘的血緣親屬關係，他同時也是一個社會文化之所以形成的重要符號表徵，楊寶欽對圖騰的特質中述及圖騰與神話之間的關連：

「族人為了把自己與圖騰永久親密地結合在一起，常常自認為是其所信奉的圖騰之子孫，或是祖先去世後會化身為圖騰物象，仍與它們生活在一起。經由這種神話的根據，建立了氏族集團與圖騰之間的親族關係。」¹²⁹

在同一個部落圖騰下的人都深信自己源自於相同的祖先並具有共同的血緣，他們之間因為共同的義務和對圖騰的共同信仰而緊密結合著，因此，圖騰觀不但是一種宗教信仰，同時也是一種社會結構；圖騰文化以圖騰物類為崇拜的對象，產生一些禁忌與規範，又常藉由宗教儀式，讓圖騰的靈力賦予族人保

¹²⁸佛洛伊德著，楊庸一譯，《圖騰與禁忌》，2005，志文出版，頁157-158。

¹²⁹楊寶欽，《藝術論衡》，1997.09，3期，頁55。

護與力量。楊寶欽的研究中也曾提及，圖騰的另外一個特質是象徵與圖案化：

「把圖騰物類簡化、象徵化、形式化，即把圖騰物類變成幾種固定的圖案、刻紋或雕像，以為族人所認同的共同標記。」¹³⁰

總體說來，圖騰的意涵包括血緣親屬、祖先與保護神三部分；其物象主要為動植物，而極少數屬於無生命的自然物，甚至是一種人工製作的物品。就社會層面來看，圖騰是族群區分的一項指標；就心理層面來看，它承接了氏族成員對血親關係的信仰；就儀式層面來看，它代表一種禁忌與規範。而圖騰符號同時也在聖物、化身、儀式、神話與藝術中展現。¹³¹

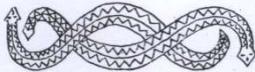
排灣族的部族緣起的神話，可分為百步蛇、陶壺與太陽三大類，因為部落圖騰的形成跟祖先的起源有關，而排灣族的傳統圖騰主要以有生命的百步蛇紋為主，它是社會文化中無形的指標，也是禁忌精神的界地所在；至於陶壺、太陽紋和人形紋則位於次要的角色，搭配著蛇形紋而衍生出許多不同的組合與變化來。下表將以以百步蛇紋為例，簡扼說明在傳統蛇圖騰原型中，又可發展出多樣的變化與造型。¹³²

¹³⁰楊寶欽，《藝術論衡》，1997.09，3期，頁55。

¹³¹王馨瑩，《排灣族與魯凱族圖騰故事研究》，國立台東大學兒童文學研究所，2004，頁3。

¹³²參胡澤民、吳松芳，〈排灣族百步蛇紋飾之研究〉，《藝術論文集刊》，2007：9，頁13-23。

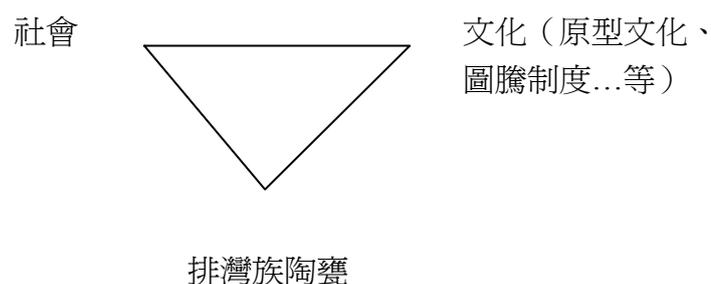
表2-6：排灣族傳統蛇圖騰及其變化一覽表

神話類型	排灣族傳統蛇圖騰	蛇圖騰變化	變形圖例
百步蛇傳說		1、單蛇紋飾	
		2、單蛇與人頭複合紋飾	
		3、雙蛇紋飾	
		4、雙蛇與人頭複合紋飾	
		5、蛇與人形複合紋飾	
		6、蛇與壺複合紋飾	
		7、複數蛇紋飾	
		8、立體蛇紋飾	
		9、半抽象與抽象形紋飾	
		10、幾何形蛇紋飾	

資料來源：參陳奇祿《台灣排灣族諸族木雕標本圖錄》，1978：162、胡澤民、吳松芳〈排灣族百步蛇紋飾之研究〉，2007、9：13-23 改寫而成。

陶壺是排灣族社會階級的重要表徵，因此在陶壺的裝飾紋樣上，當然也要匹配這相同份量的紋飾，才能更加彰顯出它的價值與不斐。前述 Arima 的社會、文化與物質的關聯圖，說明三者相互影響的關係，也可用來說明排灣族的文化原型所形塑的社會階級、圖騰與陶壺文化之間的互動，是彼此有牽連輝映的，也就是說，倘若這三者之間其中有一方起了變遷，那相對的用三角校對¹³³的方法全面檢視，也應該會反映在當下系統的其他社會面向上，這也就呼應了符號學的能指與所指的原理，既稱為符號，也就是意義的框架所在，當符號在系統之內有了變遷，甚至有了替代，那也就表示了詮釋意涵的轉變，意義的框架自然隨之氾替，於是就在這傳統/創新的來回辯證中，形成了與時推進的社會文化，筆者以為，文化好比千層派，看似固定，其實變動；以排灣族的陶壺文化而言，陶壺這個能指，向外投射出排灣族的階級社會觀，它不僅代表著貴族威望，還細分出很多層階級，凝視舊陶壺文化，猶如窺見排灣族階級社會的縮影；另一方面，它向內呼應著來自排灣族神話與傳說的集體潛意識，充滿了神秘的色彩和圖騰的美學。關於傳統陶壺圖紋型制的詳細說明，將留待第三節中細述。

參圖 2-3： Arima，1978：F.2 社會、文化與物質的關聯圖



¹³³ 三角校正是指「在研究中多採用不同的方法、資料、觀察者，與理論」(Denzin, 1978; Patton, 1990)。所以，三角校正法的使用，在於利用各種不同的方法蒐集不同來源和型態的資料，以減低研究者的偏見（黃瑞琴，1991）。

四、陶甕的功用及其文化意涵

排灣族有嚴謹的階級制度，百步蛇、陶壺、太陽等都是部落領袖之象徵，陶壺在過去是屬於頭目或貴族的流通財產，或者頭目家族結婚聘禮也是尊貴的象徵，平民不得擁有。關於陶壺的用途，還涉及到陶壺的種類，屬於北排系統的撒古流將古陶壺依其名稱大致分成十五類，他的分類方式比較偏重族人生活面向的使用，依陶壺使用場域的不同而分別記錄下它們的用途；而任先民調查的古陶壺也是以北排為主，分成七大類；另外林建成曾針對任先民的調查和正興村部落對陶壺用途的差異性做了比較，並指出「東排灣族與北排灣族陶甕使用無論在名稱、功能、紋飾上都有明顯差異，大致上前者重視陶甕實際功能區別，而後者較以清楚的陶壺上紋飾區分等級。」（林建成，2002:49），這部分其實和撒古流的調查結果不同，因為不論東排灣還是北排灣，都很注重古陶壺在生活上的使用方式與既定場合的精確度，而紋路樣式向來也是陶壺區分階級的重要指標之一；任先民調查的北排灣部落會將古陶壺劃分多層次的等級，但反觀正興村，其實對陶壺也有等級區分的事實（如：*Rerlerdan* 最尊貴級的壺），所以並不能因此就斷定東排灣較不重視陶壺等級的區分，甚且，就族人的遷移史看來，東排灣的許多部落其實是由北排遷移過去的，所以在陶壺的保存與使用上，自是北排的系統保存的較為古老而完整，所以北排灣對陶壺的分類較為翔實也就不足為奇了。陶壺的用途整理如下表：

表 2-7：排灣族陶壺的用途分析

類用途	任先民調查 ¹³⁴	正興村部落林建成調查 ¹³⁵	撒古流田野調查 ¹³⁶
傳家寶	<i>Venaleiage- lageinaway</i>	<i>Rerlerdan</i> (最尊貴級)	
	<i>Taraday</i>	<i>bialilagalagavan</i>	
結婚聘禮	<i>Pienasinisoay</i>	<i>Li juwa juwas</i>	<i>vinalinga_lavan</i>
	<i>Silegct</i> (次級頭目使用)		<i>Pinu- singsingan</i>
	<i>Venavenar</i> (次級頭目使用)		<i>Pinu calingan</i>
	<i>Ren- quieraanie</i> (次級頭目使用)		<i>Pinu pataka_lan</i>
			<i>lilualuas</i>
			<i>pangasi_lan</i>
			<i>legeleges</i>
一般貴族使用	<i>peialei ja tso ku tso lan</i>	<i>Bagasilan</i> (貴族裝酒用)	
祭壺		<i>Vinalingadjvan</i> (年祭祭祀使用)	<i>Maka_tuvung</i> (太陽神祭、五年祭使用)
		<i>Galumus</i> (巫師使用)	
		<i>lazuazu</i> (巫師使用)	<i>Kin_ralum</i> (祭人頭的靈魂、與賊首人頭對飲用)
分家		<i>Badujiwe</i> (頭目分家用)	<i>Maka_tuvung</i>
			<i>Maka_velevel</i>
			<i>Pinu calingan</i>
			<i>Pinu pataka_lan</i>
儲存糧食		<i>Li juwa juwas</i>	<i>Maka_velevel</i> (儲存小米、旱稻種子)
			<i>Pinu calingan</i>
			<i>Pinu pataka_lan</i>
			<i>Kapuapua</i>

¹³⁴任先民，《台灣排灣族的古陶甕》，中央研究院民族學研究所集刊，1960，頁 164-165。

¹³⁵林建成，《族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例》，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2002，頁 49-50。

¹³⁶撒古流. 巴瓦瓦隆，《祖靈的居所》，行政院原住民族委員會文化園區管理局，2006，頁 73 及 197。

			(儲存動物油脂、鹽巴)
			<i>Pangasi lan</i> (儲存種子)
			<i>Legeleges</i> (儲存種子)
			<i>Patuyutui</i> (儲存穀物)
			<i>salau</i> (儲存穀物)
			<i>rangi</i>
			<i>ngaci</i> (儲存穀物)
			<i>kin ralum</i> (儲存穀物)
儲存珠寶		<i>Galamugun</i> (埋於土中)	<i>Pinu singsingan</i> (儲存琉璃珠)
		<i>Lingabernerberner</i>	
占卜			<i>Luseq na qilas</i> (占卜祈雨、放置占卜羽毛)
			<i>Sa la lumegan</i> (占卜未來、哭壺)
			<i>Sa la lupengan</i> (後占卜祭壺)
			<i>tavatavangen</i>
出征			<i>Sa la lupengan</i>
治病			<i>tavatavangen</i>
釀酒、盛水		<i>lerger lergers</i>	<i>vavauan</i>
		<i>magalibon</i>	<i>ngaci</i>
		<i>Li juwa juwas</i> (釀祭祀用酒)	<i>li lualuas</i>
		<i>gulaigulai</i>	<i>pangasi lan</i>
		<i>Gachi</i>	<i>legeleges</i>
		<i>Raruaru</i>	<i>Patuyutui</i>
			<i>salau</i>
			<i>rangi</i>
煮食			<i>pariyuk</i>
			<i>kavuqui</i>
行戶外葬			<i>rangi</i>
醃肉		<i>Gerzuer</i>	<i>legeleges</i>

說明：撒古流的調查中，有區分祖傳古壺和外地的外來平地壺，傳統古

陶壺來源難以查證，而外來平地壺因購置、餽贈等因素流入排灣族社會，也成為古陶壺的一支，為使區分明確，凡外來平地壺者，皆於上表中以**粗黑字體**標示之。

資料來源：本研究整理自任先民，1960：164-165；林建成，2002：49-50；撒古流，2006：73-197。

由上表的整理得知：

(一)、三人對古陶壺研究範圍取樣的差異性：

任先民的古壺研究範圍是以北排部落（泰武村 *koalous*、筏灣村 *sub-paiwan* 和平和村 *puyma* 為主）的貴族為主，不同於林建成、撒古流的是：後兩者的研究範圍除了探討「貴族專屬使用權」外，也關注平民使用陶壺的部分，研究範圍從「貴族專屬使用權」擴大到「近代使用方式」，因此才有平地壺（如：*ngaci*）的討論加入。

(二)、古陶壺具有抽象的神聖意涵：

古陶壺因為稀少珍貴，所以多為貴族使用與流通物品，用於傳家、結婚與祭祀占卜最多，它脫離了原始工藝品的日常功能性，而將古壺本身的意涵提昇到社會階級和祭天祈福的神聖地位，見壺猶如頭目，猶如神力，這又再一次印證物質文化和文化脈絡之間的高度關連性，古陶壺的意涵脫離具體的實用性而成抽象的神聖意涵，搭配儀式進行祈福。

(三)、北排灣與東排灣部落對古陶壺分類的差異性：

關於林建成曾針對北排和正興村部落對陶壺用途的差異性做出比較，並指出「東排灣族重視陶壺實際功能區別，有別於北排灣是以清楚的陶壺上紋飾做為等級區分」的準則，（林建成，2002：49）這部分筆者認為和撒古流的調查結果有所出入，像撒古流調查的陶壺功用分類就多達42種之多，這樣的分類調查當然也跟三人的取樣地區和研究方法之別而有差異，但至少說明了北排灣族陶壺的紋路樣式並不是陶壺區分級的唯一指標，並沒有明顯的因地域的不同而有完全不同的分類標準；況且正興村其實對陶壺也有等級區分的事實（如：

Rerlerdan爲最尊貴級），所以並不能因爲北排灣族對陶壺的分類比較詳細就斷定東排灣族較不重視陶壺等級的區分，更何況正興村的許多部落大多是由北排遷移過去的，有氏族上的關連，正興村介達部落高玉蘭提及東排灣古陶壺目前的保留情形便說：「古陶壺很多都是來自屏東和霧台的，台東的沒有；大南 *jalumag* 哪裡 *mujas*（古明德）還有一些古陶甕。」¹³⁷ 由此可知在陶壺的保存與使用上，自然北排灣族的系統較趨完整。

（四）、正興村古陶壺難以得見，口傳資料不易求證：

正興村古陶壺因遷徙、販賣等因素已所剩無幾，就筆者親下田野的調查得知，也僅在介達部落高玉蘭家中見到一支「*Rerlerdan*」，其餘的多是價值性不高的 *ngaci* 等釀酒、盛水的陶壺，林建成親訪耆老的口傳資料雖珍貴，但也凸顯難以求證的困難度，且以正興村四大部落的遷徙史看來，祖源都與屏東 *Butsul* 系的 *padain* 部落（屏東高燕社）密切相關，可是就陶壺的名稱來看，各部落仍存有自己的分類方法與名稱，就氏族同源且地緣環境相近的情形看來，正興村古陶壺的名稱還有這麼多的差異性，其分類方法與命名是否爲各部落擅自而爲的，值得觀察。

（五）、排灣族人對陶壺階級的用語不同於國語，顯示思考方式的差異：

任先民的古陶壺調查報告中指出：「排灣族人將他們的陶壺分爲很多等級，各有專門的名稱，區分等級的方法，以陶壺上的紋飾而定。」（任先民，1960:164-165），任先民以國語將排灣族古陶壺分成七等八類，等級越高的陶壺，其重要與價值性越高，但在排灣族語等級的用語上，族人對最好（*tala-ngwan ngwan*）與最壞（*tala-kuya kuya*）有專用的語詞，但對中間層次的等級區分並不明顯，這與任先民用國語陳述出來的有關「陶壺等級」的概念有認知上的落差，並同時反映了不同語言在轉譯過程中所無法達到完全精準的事實。

（六）、陶壺的祭儀功能與日消褪：

¹³⁷參 970525 高玉蘭田野口述資料。

撒古流本身是排灣族人，他對陶壺分類與使用的眼光明顯跟其他兩位非排灣族人不同，他重視傳說，重視古陶壺的祭祀功能，在整套祭祀儀式上，陶壺該在不同的橋段扮演不同的角色，他都清楚記載著，這是一般人對古陶壺的功能在結婚和傳家寶之外很特別的看見，這也顯現出他所拜訪的耆老們，對陶壺的印象是來自許多祭典的神聖，而越趨近現代，當祭典的神秘性隨之消失，甚至連祭典占卜的儀式都簡化、消失後，自然的也影響陶壺於其中所扮演的功能，脫離了祭祀占卜的神聖軌道，而以結婚和傳家的色彩延續下一輩。

(七)、古陶壺的擬人化與禁忌性：

在撒古流的調查中有提到古陶壺的禁忌：「每個陶壺都有它的功能，不可以亂使用，如果用錯了，那住在裡面的祖靈是會生氣的。」(撒古流，2006:180) 例如 *Maka_tuvung* 是神聖的祭壺，那就不能用來裝東西，否則家族會受到祖靈的譴責，輕則發瘋，重則死亡；又如 *Maka ve|eve|*，除了米種之外，不可裝其他東西，否則會影響部落隔年的收成，甚至造成欠收，釀成饑荒；比較有趣的禁忌是像 *Maka_tuvung* (祭壺類)、*Maka ve|eve|* (分家類)、*vinalingalavan*、*Pinu singsingan* (結婚聘禮類)、*Pinu calingan*、*Pinu patakalan* (儲存糧食類) 等祭壺若要帶出門，必須與住在陶壺裡的祖靈溝通，對他盡量說好話，安撫它對新環境的陌生感，並且依照公母壺的性別，替它戴上琉璃珠、長串珠鍊或耳環等，讓它漂漂亮亮的出門見太陽，否則不管你如何搬動，陶壺都還是會回到原來的地方，不肯出門。¹³⁸ 陶壺在族人眼中，就很像漢人的祖先神位，所以碰到結婚、分家、祭祀、豐收這些重要的家族或社會事件，對祖先靈力的期盼就會透過古陶壺一再地彰顯出來，關於神聖的界線也就清楚被劃分出來了。

(八)、平地壺的引進 (*linizukan*) 說明外來文化的接觸與融合：

外來的平地壺 (*linizukan*) 多以實用性為主 (如釀酒、儲水、等)，

¹³⁸撒古流. 巴瓦瓦隆,《祖靈的居所》, 2006, 行政院原住民族委員會文化園區管理局, 頁 180-181。

少數珍貴的可做為結婚聘禮，但卻絕對不能成為祭祀的聖品，主要在於祭祀的神聖性，有著神力的展現和與天溝通的使命，而這也涉及與祖靈的溝通，所以在祭祀的思維上，可以看出族人堅固的信仰與部落向心力至今仍有維繫著；另一方面，從平地壺可茲做為婚嫁聘禮的現象看來，說明族人與外來文化接觸、融合傳的事實，當傳統陶壺數量越來越少或可被平地壺取代使用時，這代表著一種文化的區分現象逐漸形成，而不是來源自於陶壺文化內部所形成的變形現象。

第三節 傳統陶甕工藝

一、材質

一般而言，有製陶技術的部落民族，大多是就地取材，採集黏性較好，水分足夠的陰性陶土來進行製陶，以正興村而言，*Vilalau*（比魯）部落老頭目宋林美妹回憶著：「以前在舊部落（北大武山下）*budubusan*河邊，有一種銀色的無沙粒的優質 *lumulumu* 黏土，老人都用這種土來做陶，這種土燒出來是黑色的，現在找不到了，因為颱風把這個地方都淹沒了。」（本研究田野資料971129）。另外，日本學者宮原敦為例，他曾於1936年，在大台東市附近延伸至太麻里河流域，調查陶壺的相關資料，範圍曾廣及現今臺東市知本、建和、卑南，及卑南鄉東興新村（達魯瑪克）、太麻里鄉、金峰鄉等區域，包括製作陶壺分布區域、傳說、陶壺用法、陶土採集地，築窯及燒製等廣義的排灣群（事實上涵蓋包含卑南族、魯凱族及馬蘭阿美族）古陶壺製作方法。由於與本研究的研究地域吻合，故將其中有關陶土採集的部分，陳述如下：

「陶土的採集地有三處，*atsutemolu*、*maloavan*和*lokalai*。*Maloavan*在卑南區知本字美和村，就是在由知本溫泉通往美和村之道路的右邊山下。*Atsutemolu*是在現知本社人前居之地*iluma*的後面山下。*lokalai*是現在射馬干（建和）社 *pinaski*（下檳榔）後面的山麓…、採集陶土的工作，都由女

子擔任…」¹³⁹

宮原敦及本研究田野述及東排灣族人當時採陶的狀況及地點，可見族人是有製陶技術及事實的。隨著社會變遷，目前從事陶藝的排灣族人大多考慮時間、人力以及經濟成本的因素，陶土原料反而改以外購為主，只有少數堅持自己採陶、鍊陶的部落工藝家以極其天然的方式收集並製作陶土（如屏東霧台鄉的冒煙屋工作室主人麥俊明）。

二、工法

根據任先民整理指出：

「文獻上佐證，實已失傳許久。宮本延人：僅知是祖先傳來，不知製作之方法（1953，頁 89）。陳奇祿調查中指出：這種陶壺的製作技術早已失傳，……（1953，頁 22）。李亦園亦云：高山族中排灣、魯凱、阿美、布農等以前均能製造陶器，但現在大部已失傳，……（1955，頁 134）。」¹⁴⁰

另林建成也提及：

「1945 年代前後，建和、知本部落製陶技術多半已不復存在，…加上傳統陶壺製作技術並未傳承，面對外來陶藝技術潮流也無法抗衡，致紛紛消失。」¹⁴¹

古陶壺的製作方法，是否失傳的說法不一，就跟它的由來一樣，同是個謎。即使傳統陶壺的古法難求，但根據符號學共時性的思維，透過同一時期鄰近原住民的燒陶方法，還是可以稍稍建構出當時關於古陶壺的燒陶工法的情形，任先民的田調中也曾寫下相同的看見：「無法直接從排灣族人得到陶壺的製造方法…從臺灣土著各族製陶方法是用捏製、打製、圈泥條，和模製的幾種方法來製作他們的陶器，排灣族所存的陶壺的製造方法，當然不會出乎這四者之外…」¹⁴²此外，儘管傳統製陶技法已不復記憶，但就容格集體潛意識的推論，其實製陶的天賦也是一種

¹³⁹ 宮原敦，《台灣排灣族窯燒陶壺的傳說》，台北：南方土俗四卷一號，1932，頁 21。

¹⁴⁰ 任先民，《台灣排灣族的古陶甕》，中央研究院民族學研究所集刊，1960，頁 211。

¹⁴¹ 林建成，《族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例》，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2002，頁 38。

¹⁴² 任先民，《台灣排灣族的古陶甕》，中央研究院民族學研究所集刊，1960，頁 213。

遺傳，就像撒古流自己說的：「(製陶)難的不是燒陶的技術問題，而是族人怎麼看這件事情的發生。」¹⁴³宮原敦曾於1936年，在太麻里流域針對排灣族製陶文化的調查，也有助於瞭解前人的製陶工法究竟和現在有何不同？以燒陶技術而言，排灣族陶壺特殊之處除了圖騰文飾外，就是它天然的製作過程。陶藝家曾雙春指出，原住民傳統的燒陶是採取坑燒法（氧化燒），坑燒的溫度大約800—900度間，經兩天一夜後，土坯體約呈橘紅色澤，之後再取芋頭或香蕉葉覆蓋，此時燃燒過的木炭，於冷卻後滲入坯體，會將陶壺造成燻黑效果。現將族人以崇尚自然的方式來製陶的過程及步驟羅列如下：

表 2-8：排灣族陶壺製陶過程

製陶過程	說明
1、採土 (<i>giibu</i>)	採集黏性較好，水分足夠的陰性陶土。
2、鍊土 (<i>lermumai</i>)	將陶土搗爛，去掉碎石、枝葉等雜質，避免燒製過程中發生胚體破裂或變形等情況。
3、日曬 (<i>limaci</i>)	蒸發土中的水分。
4、滲水揉合 (<i>lermumai</i>)	加水攪拌，以使其產生較好的黏性
5、擱置陰乾 (<i>liilingin</i>)	擱置約一個星期，目的是使陶土中的水分產生細菌和微生物，以增加陶土黏性，黏性足夠的陶土，就可以成形，可以製作陶器了。
6、成形	挖泥成形 通常用來製作陶器的下半身。先在地上挖洞，以芭蕉葉覆蓋其上，將捏勻之陶土置於葉片上，以手壓捏，處理成弧度適中，厚薄剛好的陶器下半身，並將它帶回室內擱置在製陶墊座上，繼續陶土下半身的製作。
	泥條法 通常用來製作陶器的上半身。先做泥條，再以泥條黏貼成陶體下半身，之後以刮器和手指修飾器表，使之平滑。
7、造型 (<i>lerngig</i>)	在器表裝飾圖騰文樣，常用的文樣有百步蛇、三角形、菱形紋、十字紋和圈圈，裝飾在器表之外，更重要的是其象徵意義，譬如圈圈象徵團結和諧，三角形代表海洋，三角形空白處代表陸地。
8、燒陶 (<i>limama da lilong</i>)	採燒窯法，先在地上挖洞，採集乾柴和樹葉疊架在洞口，將陶胚放置其上，再蓋以乾柴，即可點火，使火在內悶燒，約一個星期後，就可燒成。
9、禁忌 (<i>balici</i>)	相對於阿美與達悟族的燒陶禁忌，排灣族燒陶時需祭拜，且嚴禁女子進入與觸摸。 ¹⁴⁴

¹⁴³ 古陶壺的製作在以前必須透過頭目指定的工藝家才能製作，如今撒古流挑戰陶壺的神聖性，以平民的身份製作神聖的陶壺，因此在創作初期，撒古流遭受來自族人很大的壓力與批評。

¹⁴⁴ 關於排灣族燒陶的禁忌，正興村頭目宋林美妹回憶自己父親燒製陶碗時的情形：「女人不能進去做陶的地方，會破掉，男人要獨自在山上的小屋子製作，女人禁止進入，但是陶燒完後就可以進去，因為女人會流血，進來的話甕會破掉。」此外，傳統陶甕燒製完成後，也有其它禁忌要遵守，如：1. 婦女不可觸摸，產後婦女不可靠近、2. 不能當玩物、3. 移動或放置位子錯誤也不行、4. 不可放進腐敗物品、獸肉、5. 陶甕若無意破損，象徵厄運，也代表財產損失。參 970525 宋林美妹田野記錄手稿、介達國小陶甕資訊介紹。

說明：

1.製陶工法在排灣族語中有專用術語，而非新近的自行研發，由此可知，排灣族熟悉製陶的事實，應從古早時期就開始了。

2.陶壺「成形」的製作過程古今有別，現代製陶器具齊備，鮮少使用古人的挖泥成形和泥條法，因此受訪族人並不熟悉古人的作法，也說不出清楚的術語。

3. 本表田調之母語拼音為羅馬拼音，恐與族人母語的記載方式有所出入。

資料來源：本研究整理自《原住民藝術---工藝篇》¹⁴⁵、本研究 971129 宋林美妹田野資料。

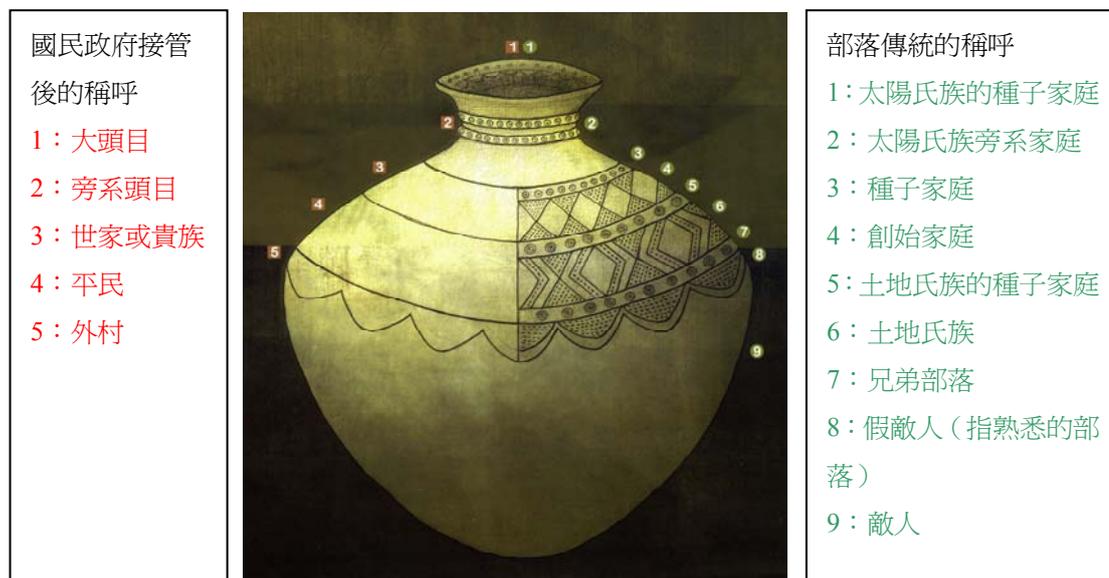
三、類型：

排灣族人看陶壺，就像一個人站立著。撒古流的田野調查中指出，整支陶壺的圖紋型制由上而下都對應著排灣族的社會階級，由此可知，古陶壺在排灣族社會中的使用方式其實是十分嚴謹，遵循著階級觀的，這跟雅美族對待食用魚的態度一樣，魚，不只是一種食物，更是身份的表徵與分別，一如排灣族的陶壺般，陶壺的等級、陶壺的使用，都深層的連結到背後的社會階級意識。

下表將部落氏族階級與陶壺的位置相互連結，由此也可窺知，整支陶壺圖紋的配置與型制的組成，背後有著嚴密的邏輯組織的思維，這又再一次反映了排灣族社會鮮明的二元性性格。部落傳統對氏族的稱呼因時俱遷，現將傳統與現在對比如下圖 2-4：

¹⁴⁵魯凱族影像資料《原住民藝術---工藝篇》，2001，光國文教資訊有限公司製作拍攝。

圖 2-4：排灣族陶壺的圖紋型制與社會階級的相稱性¹⁴⁶



排灣族的陶壺統稱 *lilong*（北排語 *di lung*）。陶壺的圖紋不僅表徵了社會氏族，還有等級之分。其中，自遠古流傳下來，疑似族人製造的陶壺叫 *reretan*（北排語：寶貝嬰孩之意），或稱 *kadi lung*（北排語：真正陶壺之意），而對外來的陶壺，他們稱為 *linizukan*（北排語：平地之意）。撒古流指出：台灣四百年來受到外來族群移民潮的影響，也帶動了排灣族人在物質上的頻繁交流，由於對陶壺的鍾愛，自然引進不少外來的陶壺，為與祖傳陶壺有所區隔，且來自平地，故稱這些外來陶壺為「*linizukan*」。 *Linizukan* 與祖傳陶壺 *reretan* 最大的差別在於外型 and 功用：「*linizukan* 的陶壺，不論外形是什麼形狀，底部都是平的，以使用功能為主，而 *reretan* 古陶壺則是以祭祀功能為重。」¹⁴⁷ 除此之外，*linizukan* 都沒有排灣族特有的圖騰紋路，僅以釉彩的顏色為最主要區分，這也正說明了古陶壺 *rerlerdan* 特有的圖騰紋路和崇尚自然燒陶工法的兩大特點。

關於排灣族陶甕的類型等級分類有許多不同的說法，大致可區分為陰陽壺、母壺、人形壺、公壺等四種。（參970531麥承山田野手稿）公壺主要是以百

¹⁴⁶撒古流. 巴瓦瓦隆，《祖靈的居所》，2006，行政院原住民族委員會文化園區管理局，頁 20-21。

¹⁴⁷同註 150，頁 195。

步蛇紋爲主，象徵陽性，在口沿處有個專屬男性的喉結；母壺則以太陽紋和乳釘狀的凸狀爲主，因爲族人認爲太陽是孕育大地之母，而乳房象徵的母性；而陰陽壺，兼具有公壺與母壺的飾紋，是陶壺中最尊貴的，更是部落領袖子女聯姻時重要的聘禮，外人不得隨意觸摸。以下依任先民（1960）、林建成（2002）、撒古流（2006）等人的古陶壺研究結果，按其圖紋型制進行類型比較，透過圖紋的線條構成、設計型態、和擺放位置等觀察，來探究陶壺的圖紋型制和排灣族的社會文化之間的關係。

(一)、任先民調查的陶甕類型圖紋

表2-9：排灣族古陶壺類型的分析-----任先民調查的陶甕類型圖紋

任先民調查陶甕類型圖紋		
調查地點：屏東縣泰武、瑪家、三地、霧台、來義、春日、獅子鄉；高雄縣茂林鄉；台東縣金山鄉、太麻里鄉（但台東部分只傳聞有收藏者，但任先民並未見到。任先民，1960：163）		
編號	古陶壺名稱	圖紋型制
1	第一等 <i>venaleiage lageinaway</i>	有浮雕狀粘附著蛇形花紋
2	第二等 <i>taraday</i>	有陰刻的蛇形花紋
3	第三等 <i>Pienasinisoay</i> ，也稱為 <i>pienasinisoay</i> 或 <i>potserhigaoy</i>	1、有圖案式的蛇形花紋 2、浮雕式的乳狀粘附環點 3、有時在肩部附有穿耳，以便穿繩攜帶。
4	第四等 <i>silegct</i>	1、有普通的蛇形圖案花紋。 2、雜以圈點花紋。
5	第五等 <i>venavenar</i>	由兩圈花紋組成，內圈為方格式長方格或菱形方格的點狀花紋，外圈為二或三、四道波波浪形的花紋陶壺。
6	第六等 <i>ren quieraanie</i>	由普通的圈或點組成花紋，環繞在肩部二或三四道。
7	第七等 <i>peialei ja tso ku tso lan</i>	只有簡單的點、線組成的花紋。
8	其他	沒有花紋。但不代表身價低，要看其形狀、大小、特徵和持有者的家世地位而定，通常只有貴族才能相互認定，外人無法評價。

資料來源：本研究整理自任先民（1960：164-165）

說明：就筆者走訪部落得知，若為同款式的陶壺，年代愈古老的陶壺，價值愈高，而目前所能見的古陶壺中，有一部份古老尊貴的陶壺，壺身上幾乎沒有花紋，因此關於第八項指出：「要看其形狀、大小、特徵和持有者的家世地位而定，通常只有貴族才能相互認定，外人無法評價。」的情形，其實應該是有有一套檢驗的認定規則，可能來自年代、氏族或擁有者而定，只是這套規則在任先民的調查中未被整理出來罷了。

(二)、正興村的陶甕類型圖紋

表 2-10：排灣族古陶壺類型的分析-----正興村的陶甕類型圖紋

林建成調查陶甕類型圖紋		調查地點：台東縣正興村
部落名稱	古陶壺類別	圖紋型制
Vilalaun部落	<i>badu judiwe</i>	未發現實體物件
	<i>bagasi lan</i>	肩部有人像紋及菱形紋，與紋手上的圖紋相似。
	<i>gachi</i>	上釉、淺褐色
	<i>galamugun</i>	圓形有耳，無花紋，肩腹以下有線紋
	<i>galumus</i>	肩部刻有蛇紋及人頭紋。
	<i>gerzuer</i>	未發現實體物件
	<i>lerger lergers</i>	上釉、暗褐色
	<i>li juwa juwas</i>	唯一有釉彩的陶甕。
	<i>magalibon</i>	未發現實體物件
	<i>rerlerdan</i>	越古老越素面，通常有蛇紋。
	<i>vinalingad jvan</i>	未發現實體物件
doridorik部落	<i>badu judiwe</i>	未發現實體物件
	<i>bagasi lan</i>	未發現實體物件
	<i>gachi</i>	上釉、淺褐色
	<i>galamugun</i>	圓形有耳，無花紋，肩腹以下有線紋
	<i>galumus</i>	未發現實體物件
	<i>gerzuer</i>	未發現實體物件
	<i>gulaigulai</i>	呈菱形，頸部有圈形
	<i>lerger lergers</i>	上釉、暗褐色
	<i>li juwa juwas</i>	唯一有釉彩的陶甕。
	<i>magalibon</i>	未發現實體物件
	<i>rerlerdan</i>	越古老越素面，通常有蛇紋。
Baumuli部落	<i>badu judiwe</i>	未發現實體物件
	<i>buchalinga</i>	瓶形、兩側有耳
	<i>gachi</i>	上釉、淺褐色
	<i>gerzoer</i>	未發現實體物件
	<i>gulaigulai</i>	呈菱形，頸部有圈形
	<i>lazuazu</i>	有蛇紋
	<i>lerger lergers</i>	上釉、暗褐色
	<i>li juwa juwas</i>	唯一有釉彩的陶甕。
	<i>lingabernerberner</i>	未發現實體物件
	<i>raruaru</i>	未發現實體物件
	<i>rerlerdan</i>	越古老越素面，通常有蛇紋。
Kaladalan 部落	<i>binaiga jaga jawan</i>	未發現實體物件
	<i>gachi</i>	上釉、淺褐色
	<i>gagagi landawawa</i>	甕身綠色。
	<i>galamugun</i>	圓形有耳，無花紋，肩腹以下有線紋
	<i>ja jachan</i>	未發現實體物件
	<i>lerger lergers</i>	上釉、暗褐色
	<i>li juwa juwas</i>	綠釉甕
	<i>panasiyan</i>	圓肚甕
<i>rerlerdan</i>	越古老越素面，通常有蛇紋。	

資料來源：參林建成（2002:46-49）及本研究 970525 高玉蘭田野調查資料彙整

說明：若以Vilalaun部落的陶壺類型為母群體數（共計11類），來與其它部落進行比較的話會發現以下數據：

表2-11：正興村四大部落陶壺類型相似度比較

部落	母群體數	以Vilalaun部落（排灣部落）的陶壺類型為比較母群體數（共計11類），與其它部落的相似度%
Doridorik部落 （排灣部落）		91%
Baumuli部落 （魯凱、排灣融合部落）		55%
Kaladalan部落 （排灣部落）		45%

由以上分析得知：

1、陶甕文化區的關係並非等同氏族關係

同為排灣部落的Vilalaun、Doridorik和Kaladalan，從陶壺名稱的分類上即可看出，Vilalaun和Doridorik有高達91%的相似度，明顯比Kaladalan高，顯示Vilalaun和Doridorik部落分裂情形較Kaladalan晚，根據吳燕和在《台東太麻里流域的東排灣人》的調查指出：民國45年以後，介達、比魯兩村才開始成立，……介達村當時包含了Kaladalan（阿臘打蘭社）、松武落社、情巴蘭社及馬虛里社；而比魯村包含了bidaudaur、doridorik和paumuli（baumuli）部落。（吳燕和，1993:29）從各部落對陶壺名稱分類的相似度比較也與部落的遷村歷史相互呼應，Kaladalan的陶壺文化區確實與Vilalaun和Doridorik系統有所不同。有趣的是，Vilalaun與Kaladalan現在兩部落的老頭目還是表姊妹的關係，其中Vilalaun的老頭目Gimamavan（宋林美妹）原是出身於doridorik部落頭目的女兒，由此可知，陶甕文化區的關係並非等同氏族關係。

2、族群融合，致使方言異讀的可能性：

以Baumuli部落而言，它是魯凱、排灣融合的部落，雖然跟Vilalaun、Doridorik部落一樣同是從比魯村分支出來的，但魯凱文化的融合，致使它和Vilalaun陶壺分類名稱的相似度只有55%，這極有可能是方言異讀的情形。

3、最古老與年代最近的陶壺名稱雷同度高：

若以*Baumuli*部落和*Kaladalan*相較，差異更大，只有36%的相似度，相同的陶壺分類不是最古老的（如：*rerlerdan*）就是年代最近，疑似平地引進的平地壺，（如：*gachi*）。

（三）、撒古流田野調查祖傳古陶壺類型圖紋

表2-12：排灣族古陶壺類型的分析-----撒古流田野調查祖傳古陶壺類型圖紋

撒古流田野調查的陶甕類型圖紋			
調查地點：以北大武山、南大武山、大姆姆山、霧頭山為主（撒古流 2006:22）			
編號	類型	<i>Reretan</i> 類型 （祖傳古陶壺）	圖紋型制
1		<i>Maka_tuvung</i>	無
2		<i>Maka_velevel</i>	太陽紋、人形紋、蛇形紋、螞蟻紋、栗紋
3		<i>vinalingalavan</i>	太陽紋、人形紋、蛇形紋、月亮紋
4		<i>Pinu_singsingan</i>	太陽紋、人形紋、蛇形紋、月亮紋、栗紋
5		<i>Pinu_calingan</i>	太陽紋、人形紋、螞蟻紋、栗紋、月亮紋
6		<i>Pinu_pataka_{lan}</i>	太陽紋、人形紋、蛇形紋、螞蟻紋、栗紋、月亮紋
7		<i>Luseq_na_qilas</i>	太陽紋、人形紋、蛇形紋、月亮紋
8		<i>Sa_lalumegan</i>	無
9		<i>Sa_lalupengan</i>	無
10		<i>tavatavangen</i>	太陽紋、人形紋、蛇形紋
11		<i>Kin_ralum</i>	無
12		<i>vavauan</i>	無
13		<i>pariyuk</i>	無
14		<i>kavuqui</i>	無
15		<i>ngaci</i>	仿蝸牛背的印紋
16		<i>kapuapua</i>	無

資料來源：本研究整理自撒古流、巴瓦瓦隆（2006:73）

說明：本排序以撒古流資料為主，排序越前面者，表示越為尊貴。

(四)、撒古流田野調查外來平地壺類型圖紋

表2-13：排灣族古陶壺類型的分析---撒古流田野調查外來平地壺類型圖紋

撒古流田野調查的陶甕類型圖紋		
調查地點：以北大武山、南大武山、大姆姆山、霧頭山為主（撒古流 2006:22）		
編號 \ 類型	<i>Linizukan</i> (外來平地壺)	圖紋型制: 無圖紋，但有釉彩的特徵
1	<i>li_lua_luas</i>	上釉、綠色
2	<i>pangasi_lan</i>	上釉、暗褐色、附 4-5 個耳朵
3	<i>lege_leges</i>	上釉、暗褐色
4	<i>Patuyutui</i>	上釉、暗褐色、附 4-5 個耳朵
5	<i>dupeneq</i>	無上釉、咖啡色
6	<i>salau</i>	上釉、暗褐色
7	<i>rangi</i>	上釉、褐色
8	<i>ngaci</i>	上釉、淺褐色
9	<i>kin ralum</i>	玻璃瓶
10	<i>kapuapua</i>	無上釉、咖啡色

資料來源：本研究整理自撒古流、巴瓦瓦隆（2006:73）

說明：任先民和撒古流的調查區域同有共同的北排區域系統，但相較兩者的分類名稱，懸殊極大，有些陶甕類型的名稱及花紋相似，如：*venaleiage lageinaway*（任先民，第一等古壺）和 *vinalingalavan*（撒古流，古壺 3）音近且同有蛇形紋，可合理的推斷可能是「方言異讀」的情形。除此之外，同為北排系統，彼此間可能互有氏族關係，但文化區卻差異懸殊，這與正興村陶甕文化區的情形相似：「由此可知，陶甕文化區的關係並非等同氏族關係。」（見本文頁 83 分析）

由上述表列得知：

1、古陶壺壺身的年代所呈現的價值比壺身紋樣重要：

撒古流對古陶壺的區分方式明顯和任先民、林建成的不同。¹⁴⁸撒古流十分重視對祭壺的陳述，而且就兩造的比較來說，圖紋型制和陶壺等級之間有相對關連，但卻不是絕對性的，舉例來說，撒古流分類中最尊貴的 *Maka tuvung*，整支

¹⁴⁸ 任先民和林建成的分類等級差不多，只是因地域的不同，而有北排灣語與東排灣語音上的差異。

壺身光溜溜的沒有任何圖案，傳說這種壺是太陽送的，所以光溜的形式猶如太陽的圓，這與任先民的調查有對照的功能，說明了古陶壺的價值與尊貴度其實是有了一套論定的規則，而不是完全百分百依照身上的紋樣來區分它的等級價值，只不過在任先民的調查中未被整理出來罷了，但就口述資料顯示，若為同款式的陶壺，年代愈古老的陶壺，價值愈高，應是大家都有的共識。

2、古陶壺紋樣的時代風格：

除此之外，也涉及時空的問題。任先民和林建成所觀察到的陶壺紋樣較為立體且具像（例如：蛇形），但相較撒古流所列出的資料，後者的圖紋型制趨於抽象化、壺身不完整¹⁴⁹，連造型都不一樣，從圖紋工法的造型風格來判斷，這應該隸屬不同年代的工藝品。另外，同為排灣族古壺，從壺身的年代與技法的繁複度來看，撒古流所採集的古壺，和任先民在樣本的採集上有所落差，關於等級的區分自然也不盡相同。

3、祖傳古陶壺並無釉彩特徵：

若嚴格區分祖傳古陶壺與外來平地壺之別，會發現祖傳古陶壺並無釉彩特徵，根據口述資料顯示，多是古人用炭燻技巧將陶壺燻黑，年代較釉彩壺久遠，保存上也相對不易。

4、古陶壺的圖紋與排灣族陶壺神話關係密切：

由以上的研究顯示，排灣族古陶壺的圖紋是以太陽紋、人形紋、蛇形紋為主，這與排灣族陶壺神話的主要元素：太陽、蛇和人相互呼應，呈現古陶壺圖紋與神話密切相關的事實。

5、東排灣族古陶壺採樣困難度高：

東排灣的古陶壺稀少不易見，根據林建成走訪部落的發現，「許多頭目用的古陶甕早已被日本人及商人買走，留下來的都是普通的陶甕。」（林建成，2006:46）。本研究採訪介達部落巫師高玉蘭時，也提及東排灣古陶壺目前的保留

¹⁴⁹ 等級越高的陶壺相當珍貴，是排灣族分家時的重要信物，但不得輕易帶離本家，因此兄弟姊妹分家時，就由陶壺口沿取下一小片帶離，以祈求子孫繁衍，因此目前所能看到的古陶壺，壺身多為不完整。

情形並不樂觀：「古陶壺很多都是來自屏東和霧台的，台東的沒有；大南 jalumag 哪裡 mujas（古明德）還有一些古陶甕。」因此正興村對古陶壺的印象都是耆老們小時在舊部落時期的記憶，「記憶中擁有很多種類陶甕，但是經過多次遷徙和環境變遷後，遺失或變賣，僅存古陶甕不多。」（林建成，2006:49）以正興村四個部落而言，雖然古陶壺不易搜尋，但對古陶壺的分類稱呼還是存在的，整體說來，*doridorik* 部落和 *Vilalaun* 部落的稱呼極為相似，但和同為排灣部落，且有氏族血緣關係的 *Kaladalan* 部落的分類還是有所區別，以筆者走訪正興的觀察，目前還擁有珍貴古陶壺的僅有 *Kaladalan* 部落的高玉蘭一家，這現象可能代表 *Kaladalan* 部落確實曾經擁有較多的古陶壺，只不過現在幾乎佚失；另一方面也有可能源自於各部落對古陶壺的自行命名或不斷遷徙而形成的方言異讀現象。

較之以上三個排灣族部落，*Baumuri* 是排灣、魯凱融合的聚落；除了最古老的 *Rerlerdan* 和年代最近，疑似平地引進的平地壺 *gachi* 等有共同稱呼外，還存有不少不同名稱的陶壺，但這指的很有可能是同一類的陶甕，這些現象都顯示出正興村四個部落之間形成的異文化區的事實，可見陶壺文化區的形成，和氏族血源的關係，並非必然。

四、圖紋及其型制

（一）、陶壺圖紋與家族傳統：

家傳陶壺上的圖紋是辨識家族的重要信物，在過去，家傳陶壺身上有什麼圖紋、代表什麼意涵及生平事蹟，家族成員都必須知道。「這些圖紋的意義與陶壺的生平事蹟在家族中口耳相傳，若陶壺被當作聘禮贈給女方，或因兄弟姊妹分家，帶陶壺另立門戶，經數代後，子孫或許會忘記彼此間的關係，但只要陶壺還在，陶壺身上的圖紋意義也會透過口傳流傳下，後代子孫可藉此瞭解彼此間的淵源。家傳的陶壺每個都不一樣，口傳圖紋、名字與生平事蹟也會不一樣。」

¹⁵⁰古陶壺代表著無言的家族史，它不只是藝術品，也是階級地位的象徵。

(二)、正興村氏族祖源於北排灣 Padain 社：

在家族傳承的記載上，古陶壺代表著無言的家族史，但就東排灣古陶壺極其有限的情形下，要研究正興村古陶壺的圖紋型制勢必形成困難，而就筆者田野採訪正興村耆老及文獻資料顯示得知，正興村各氏族均與北排灣Padain社有密切的祖源關係：「從舊聚落的形成歷史來看，東部排灣族 (*Paqaruqaru*) 是分別從 *Vuculi* (*Butsul*)、*Caupupulj* (*Chaoboobol*)、*Paljzaljzaljizaw* (*Parilarilao*) 等支群東移之。」(童春發, 2001:96)。正興村目前擁有四個排灣部落，在以前均被列稱為「太麻里番」，而太麻里番的祖源，「太麻里溪流域的排灣族分別來自 *Vuculj* (*Butsul*) 的 *Padain*、*tsalisi*、甚至 *Piuma*，翻越中央山脈先後著落於上介達的山頭上，這在 *Kaladaran* (卡拉達蘭社) *Giring* 的傳說中明白表示了 *Padain* 是原鄉的由來」(童春發, 2001:96) 另外，「根據移川子之藏、馬淵東一等日本學者調查，在19世紀之前，正興村的四個部落都舉辦五年祭「迎祭部落祖靈」，到二十世紀初，只剩卡拉達蘭社仍有五年祭的紀錄，這些記錄也顯現著與西部排灣族 *Padain* 社的祖源關係。」(顏志光, 2001: 83) 由此可知，從部落祭祀、神話及氏族關係上看來，正興村氏族的祖源確實與屏東的北排灣的 *Padain* 社關係匪淺。既然東排灣的正興村與北排灣的 *Padain* 社有祖源關係，而古陶壺又是家族遷徙時必定攜帶的傳家吉祥物，因此，東排灣的古陶壺理應是由北排灣傳襲過去的。雖然東排灣古陶壺現已不可見，但就歷史推論上，北排灣現存的古壺應該是東排灣古陶壺的母群體，因此，在古陶壺的圖紋型制的取樣上，本研究是以北排灣古陶壺的紋樣為主。

(三)、古陶壺圖紋分析

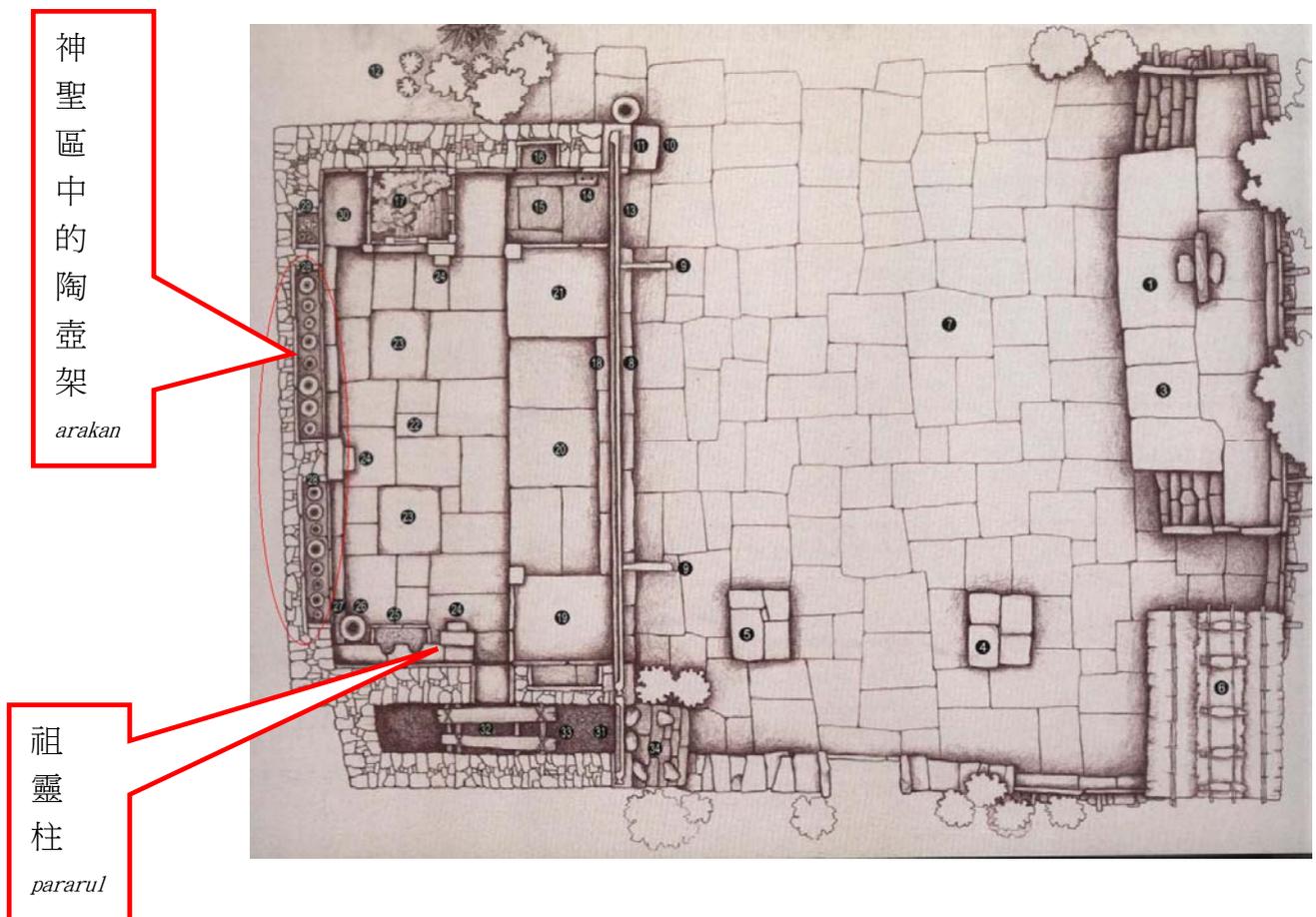
任先民與撒古流分別採集古陶壺的紋樣大約一百多種，因東排灣所能採集到的古陶壺數量及其有限，故樣本來源多以北排為主，但因排灣族有分家及遷徙的歷史，而東排灣的部落也多由北排遷徙而至的，但地域分佈的因素，對古

¹⁵⁰撒古流. 巴瓦瓦隆,《祖靈的居所》, 2006, 行政院原住民族委員會文化園區管理局, 頁 183。

陶壺紋樣的形成影響不大，故以此為研究樣本。

排灣族人視陶壺是一個生命體，就像家族的祖先站立著那樣。就連陶壺的安放也有一定的位置，必須放在家屋內最神聖的地方（*kasenguaq ar akan*），即正廳的陶壺架（*arakan*）上，也就是傳統時板屋中的神聖區（*kanguaqan*），和祖靈柱（*pararulul*）同一個區塊；陶壺架通常是坐西面東，依牆而立，架上的陶壺要按年代排序，且壺口需朝向屋頂的天窗，向著太陽。（撒古流，2006，186-187）筆者走訪正興村及嘉蘭村家屋，發現族人安置古陶壺的位置均是以面向太陽的方位為主。

圖 2-5：排灣族古陶壺於石板屋中的安放空間



資料來源：撒古流、巴瓦瓦隆（2006:188）

圖 2-6：石板屋神聖空間說明

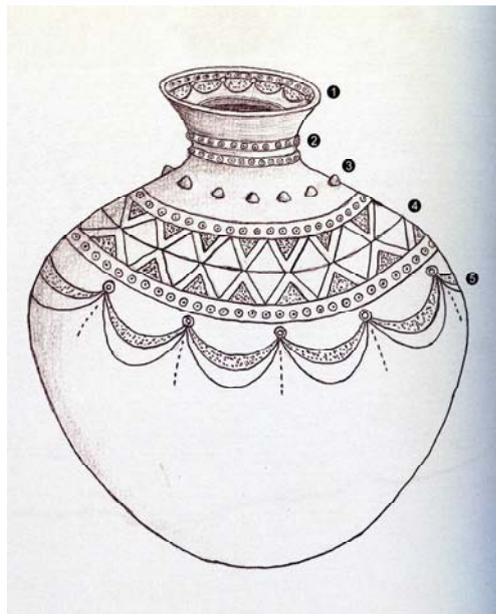
石板屋的神聖空間		kanguaqan 神聖區
kacasavan 戶外前庭		22. zaleman 正廳
1. saulai 部落的圖騰石柱		23. luvang 墓穴—安葬家人的地方
2. sarevesev 榕樹		24. pararu 祖靈柱
3. rumur 祭台(祭祖先)		25. qavu qavuan 灶
4. rumur nua kavecengel 農作物祭台		26. puzaluman 水缸
5. rumur nua vadis 獵物祭台		27. savac 柴薪
6. kubau 穀倉		28. arakan 陶壺架
7. kacasavan 前庭		29. puviyaqan 占卜道具架
8. yi pacasau tuvutuvung 屋外情人的椅子	situmaq 入口處	30. qerengan 老人床
9. laletal sisa qinalivan 上屋頂石梯	13. paling 大門	
10. qilagan kakapalisan 石椅兼祭台	14. laku-cacevelan tua pudek 家人臍帶埋葬處	
11. papizuanan tua sinika palisi 占卜道具放置處	15. luvang-cacevelan tua namacai yi dalam ja dinulu 墓穴—凶死於路上或被獵頭者埋葬處	
12. pulakarakaravan 民俗植物園	16. situmaq arakan 入口處刀具等鐵具放置處(象徵避邪)	
	17. salang 穀倉，農具放置處	
	yi tala 娛樂區	puvelangan 污穢區
	18. tuvutuvung 情人的椅子	31. paturaran 排糞隔板
	19. surur 少女床	32. qutuv 廁所
	20. tala 小孩床	33. puqacangan 豬槽
	21. garaligal 夫妻床	34. laku 豬槽糞池

資料來源：撒古流、巴瓦瓦隆（2006:189）

陶壺與太陽有密不可分的關係，從神話的傳說、部落貴族的命名到陶壺圖紋的形成、擺放位置都一再指向排灣族的”太陽中心論”，他們認為，他們就是太陽的後代。

陶壺的紋樣會依照不同的意涵而在陶壺身上有不同的擺放位置，筆者就壺身大致區分為壺頂、壺頸、壺胸、壺腹與壺底來就古陶壺的紋樣分析如下：

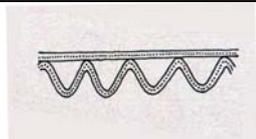
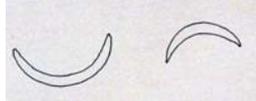
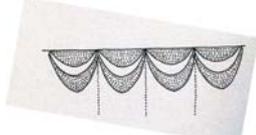
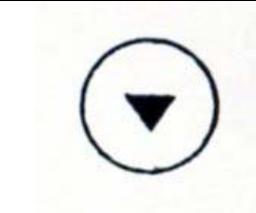
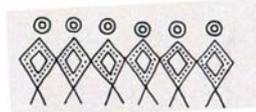
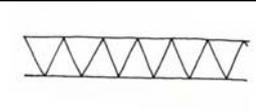
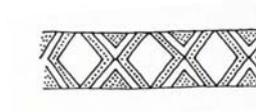
圖 2-7：排灣族古陶壺的紋樣分析

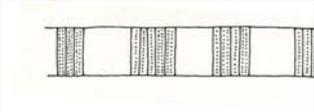
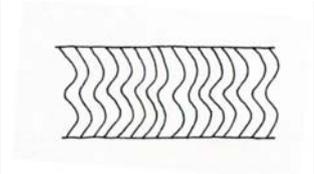
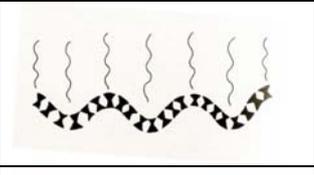
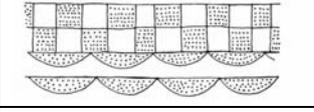
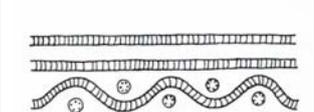
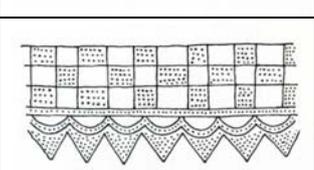
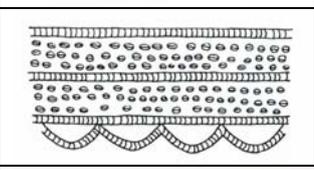
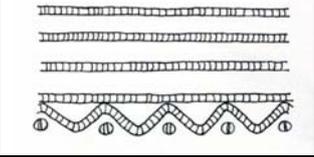
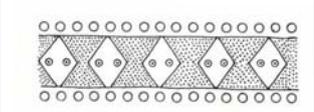


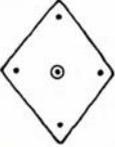
舉例說明：

1. 壺頂：太陽紋的頭環
2. 壺頸：以紋路表徵，好像人戴上兩條項鍊
3. 壺胸：象徵乳房的鈴鐺造型綴飾
4. 壺腹：對稱的蛇背與人像複合紋
5. 壺腹：月亮的眼淚紋像是一個人的裙擺

表2-14：排灣族古陶壺圖紋分析

	圖紋類型	類型圖例	說明	形式	陶壺上的位置	部落代表
太陽紋	太陽紋		抽象的幾何線條，搭配象徵陽光的波浪紋，環繞壺身使成一個圓。	律動美	壺頂	太陽氏族(大頭目)
月亮紋	月亮紋		以彎月線條代表月亮，通常會成雙出現。	上下對稱美	壺胸	種子家庭(貴族)
	月亮的眼淚		以彎月線條代表月亮，加上點狀代表眼淚。	對稱美	壺腹	土地氏族(平民)
	月牙紋		抽象的幾何線條表現，圓形包含黑三角	以反覆出現的形式構成一種秩序美	壺胸、壺腹	種子家庭(貴族)、土地氏族(平民)
人形紋	人形紋		圓形、直線及方形線條構成複數人形，呈跳舞狀。	以反覆出現的形式構成一種秩序美	壺腹	土地氏族(平民)
百步蛇紋	百步蛇捲曲紋		以點狀、直線、三角形、菱形及瓣圓形等多樣的幾何線條表現蛇形，蛇多成捲曲狀，且多以雙蛇的型態出現；有些吐舌信，有些不吐。	對稱美	壺腹、	土地氏族(平民)、
	蛇側身紋		以點狀、三角形及圓形構成紋路，象徵蛇身。	線狀繁殖	壺腹	土地氏族(平民)
	蛇背紋		以點狀、三角形及菱形構成紋路，象徵蛇背。	鏡照式繁殖	壺腹	土地氏族(平民)

	蛇腹紋		以點狀、直線構成紋路，象徵蛇腹。	鏡照式繁殖	壺腹	土地氏族（平民）
	蛇爬行印紋		以重復的波浪狀構成紋路，象徵蛇爬行的痕跡。	鏡照式繁殖	壺腹	土地氏族（平民）
	交歡時的蛇印紋		以蛇身交合的波浪紋表現，並結合曲線以強化交歡的愉悅感。	律動美	壺腹	土地氏族（平民）
組合紋	蛇腹及太陽組合紋		結合兩種以上的紋樣，並呈現上下交錯的秩序美。	鏡照式繁殖	壺腹	土地氏族（平民）
	蛇爬行紋、太陽紋及粟紋組合紋		結合兩種以上的紋樣，粟紋的上下交錯增添蛇類爬行的律動感	鏡照式繁殖、律動美	壺腹	土地氏族（平民）
	蛇腹、蛇側身及太陽組合紋		結合兩種以上的紋樣，創造更複雜的視覺效果。	反覆出現的秩序感、律動美	壺腹	土地氏族（平民）
	蛇爬行紋、太陽紋及螞蟻紋組合紋		結合兩種以上的紋樣，創造更複雜的視覺效果。	反覆出現的秩序感、律動美	壺腹	土地氏族（平民）
	蛇爬行紋、蛇側身紋及螞蟻紋組合紋		結合兩種以上的紋樣，創造更複雜的視覺效果	反覆出現的秩序感、律動美	壺腹	土地氏族（平民）
	人與蛇背組合紋		人形與蛇背紋的交疊，有性交的暗示意味，以點狀、同心圓、菱形和直線組合而成。	鏡照式繁殖	壺腹	土地氏族（平民）
	太陽、百步蛇捲曲組合紋		同心圓	層次美	壺頂、壺頸、	太陽氏族（大頭目）、太陽氏族旁系家庭（旁系頭目）

	太陽與乳房 組合紋		以同心圓和小三角 形表徵女性性器 官:乳房	立體美	壺胸、 壺腹	種子家 庭(貴 族)、 土地氏 族(平 民)
	乳房與露珠 紋組合紋		以圓形包含大小不 同的黑點來表現。	反覆出現的 秩序美感。	壺胸、 壺腹	種子家 庭(貴 族)、 土地氏 族(平 民)
	蛇背與露珠 組合紋		以幾何形狀抽象表 徵，東西南北四個 小黑點構成了空間 概念。	對稱美	壺胸、 壺腹	種子家 庭(貴 族)、 土地氏 族(平 民)
	睜開的眼睛 組合紋		同心圓與菱形表徵 了半寫實的眼睛紋 樣。	對稱美	壺胸、 壺腹	種子家 庭(貴 族)、 土地氏 族(平 民)
其他	粟紋		以圓形包含黑點來 表現。	對稱美、反 覆出現的秩 序感	壺胸、 壺腹	種子家 庭(貴 族)、 土地氏 族(平 民)
	花瓣紋		以尖角橢圓形表 現。	反覆出現的 秩序美感	壺腹	土地氏 族(平 民)
	交歡紋		抽象的表現手法， 以傳達意象為主。	對稱美，反 覆出現形成 秩序。對稱 美	壺腹	土地氏 族(平 民)
	害羞紋		抽象的表現手法， 以傳達意象為主。	對稱美，反 覆出現形成 秩序。	壺腹	土地氏 族(平 民)
	螞蟻紋		抽象的表現手法， 以傳達意象為主。	對稱美，反 覆出現形成 秩序。	壺胸、 壺腹	種子家 庭(貴 族)、 土地氏 族(平 民)

資料來源：本研究整理自：撒古流，2006：164—173；任先民，1960：176--182

由以上的分析可以看出：

- 1、古陶壺紋樣分佈主以蛇紋、太陽紋為主，幾乎所有的陶壺都是以這兩種紋樣為主，然後再進行變化與組合，這應該跟陶壺的傳說有關，因為傳說的主要元素也就是陶壺、太陽與百步蛇。排灣族人視陶壺為祖先，所以有公壺與母壺之分，公壺主要是以百步蛇紋為主，象徵陽性，而母壺則以太陽紋和乳釘狀的凸狀為主，象徵陰性，至於陰陽壺結合兩性，價值更高。
- 2、檢視古陶壺紋樣的線條構成，發現多是以抽象圖形為主，其中圓形（同心圓）、菱形、三角形居多，方形也有，但出現比例明顯比前者少，排灣族崇拜太陽與百步蛇，因此在圖騰紋樣的設計上受其影響，且古陶壺的表面多以素面為主，少有立體，因此在繪製紋樣時，會將圖騰造型予以簡化或擷取局部意象，故而陶壺紋樣的構成多以抽象圖形為主，鮮少具像。
- 3、陶壺紋樣的表現形式多以對稱美與圖紋反覆出現的形式來構成秩序美，這同時也反應出部落社會的群聚性，強調團結、眾多與圓滿。
- 4、古陶壺的造型，除了紋樣外，在口徑和壺身的尺寸上也有明顯不同，像極尊貴的 *Maka tuvung* 和 *Maka velevel*，壺頸就相當短，*Maka tuvung* 甚至有明顯性別象徵，它的公壺外型完整，母壺下半身有洞，象徵生殖器¹⁵¹，十分有趣的分別，也可藉此說明古陶壺創作的時代風格或某些特殊的意涵，但因篇幅及調查地域有限，在此並不加以論述。
- 5、越古老越尊貴的陶壺，會發現其紋樣的分佈主以壺頂、壺頸和壺胸為主，下半部幾乎素面的，以最尊貴的 *Maka tuvung* 而言，整支壺身光溜溜的沒有任何圖案，傳說這種壺是太陽送的，所以光溜的形式猶如太陽的圓，這也說明了古陶壺的價值與尊貴度其實是約定俗成的論述脈絡為主，而不是完全百分百依照身上的紋樣來區分它的等級價值。

¹⁵¹撒古流. 巴瓦瓦隆,《祖靈的居所》,2006,行政院原住民族委員會文化園區管理局,頁 75。

五、圖紋與神話的關係

若進一步將古陶壺單一的圖紋與排灣族陶壺神話中的元素相比較，會發現每一類圖紋都有對應的神話元素，而透過氏族位階與陶壺上的擺放位置相對照之下，有趣呈現出天地人三大元素，符合排灣族注重和諧的精神，若將陶壺圖紋都當作一個有生命的元素來看的話，那整個陶壺圖紋呈現出來的就是排灣族社會的縮影，頭目、貴族與平民各司其職，內有萬物山川植被，外有百步蛇守護其外，透過陶壺這個與祖靈、與上天溝通的神器，告慰祖先也祈求上蒼，讓部落綿延旺盛。

表 2-15 排灣族陶壺圖紋與陶壺神話元素關係表

圖紋類型	排灣族陶壺神話中的元素比較（參本文頁 58-59）	部落代表	陶壺上的位置	宇宙元素表徵
太陽紋	太陽、卵	太陽氏族（大頭目）	壺頂	天
人形紋	男人、女人	土地氏族（平民）	壺腹	人
乳房紋	女人	種子家庭（貴族）、 土地氏族（平民）	壺胸、 壺腹	人
月亮紋	月亮神	種子家庭（貴族）、 土地氏族（平民）	壺胸、 壺腹	地
百步蛇紋	百步蛇	土地氏族（平民）	壺腹、	地
植物紋	檳榔、小米等植物	種子家庭（貴族）、 土地氏族（平民）	壺胸、 壺腹	地
動物紋	靈鳥、動物等	種子家庭（貴族）、 土地氏族（平民）	壺胸、 壺腹	地
河川紋	山、河、露珠等	種子家庭（貴族）、 土地氏族（平民）	壺胸、 壺腹	地
目前尚未發現	星星女神、長茅			

資料來源：本研究整理

說明：

1. 組合紋乃以單一圖紋的原型（如：太陽紋、百步蛇紋…等）加以複雜或變形而成的紋樣，而本表的比較基點乃以「原型元素」為主，故組合紋

不在此討論範圍內。

2.月亮紋相對於太陽紋，位階較低，而相對於「天」唯一且尊貴的概念，因此本研究將月亮紋歸於宇宙元素中的「地」。

由此可知，排灣族陶壺圖紋與陶壺神話元素關係可歸納為下列幾點：

1.神話是陶壺圖紋之文本：

每個圖紋在神話中都有其意義存在，圖紋與圖紋間也互有關連，有趣呈現出天地人和諧關係，共同訴說著族人的生活與故事，同時也可看出排灣族人的宇宙世界觀。

2.陶壺圖紋呈現出排灣族社會的縮影，萬物各司其職，強調和諧共存的精神。

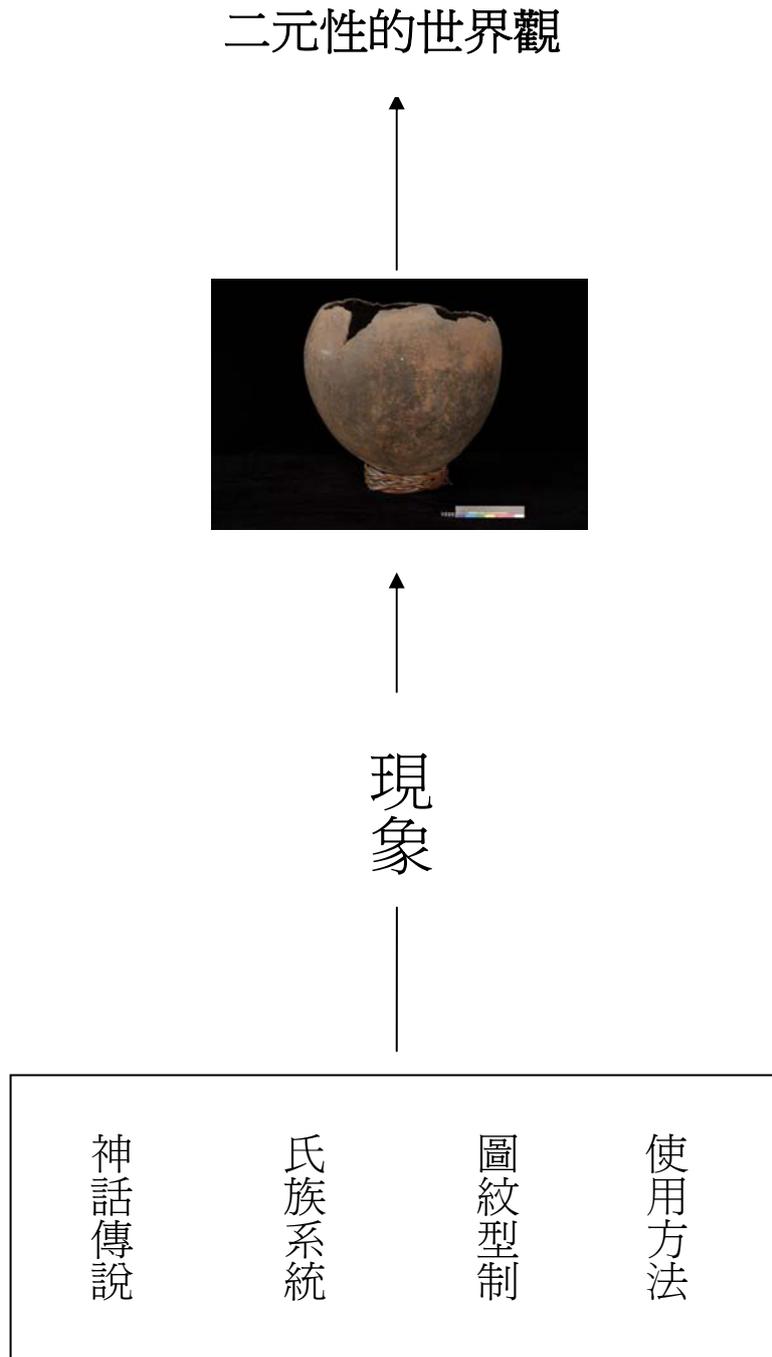
3.陶壺扮演與祖靈、上天溝通的神器，具有部落綿延旺盛的象徵。

小結

古陶壺，也就是排灣族的精神所在。

以本研究現象—系統—文化系統的思維架構來說，綜和上述，陶壺和排灣族社會的層次關係可以以下表示之：

圖 2-8：陶甕與社會文化系統關連圖



從神話傳說、氏族繁衍到陶壺的使用與圖紋型制的配置，在在都輝映了排灣族人的二元世界觀，換句話說，排灣族人看待陶壺的觀念也就是對世界的凝視（gaze）¹⁵²方法，一種嚴密的階級觀，鋪陳了社會各層次的運作規則。陶壺，身爲一個代言排灣族的符號，承載了豐富的所指：它是祖先的起源、氏族的故事、權力的中心、藝術的表現和上達天聽的儀式通道，所以透過觀察陶壺之眼，向內足以層層剖析族人社會文化的各個面向，並探究其形成的可能原因，向外接連到世界之軌時，若能以一種反省的心態來看待與比較，在全球化的衝擊之餘，定能有助於陶壺文化從傳統跨進現代的舵頭掌握，而不至於迷失了方向。

胡家瑜提到：

「大體而言，人類學者都有一個基本假設：外在可觀察的器物現象，可以反映或投射內在不可觀察的人類心靈想法或文化邏輯。」¹⁵³

的確，就陶壺是排灣族文化的符號來說，從古陶壺圖紋的分析到陶壺神話的比較，有趣發現神話是陶壺圖紋之文本，每個圖紋在神話中都有其意義存在，圖紋間也互有關連，觀看陶壺上的圖紋，儼然就是排灣族社會的縮影，天地人的和諧關係，呼應著排灣族人的宇宙世界觀。

古陶壺的傳承受到政治和經濟層面等影響，書寫著排灣族不同時代的興衰史。雖然歷經環境變遷的差異，但陶壺在族人的眼中依然重要，無論是所流傳下來的神話故事、圖紋或文化習俗等，直到現在，都還佔有一席之地。

陶壺，這個排灣族文化的符號，在不同時空下，也有著不同的符號意涵，本研究希冀透過陶壺這個鮮明的物質文化，在傳統邁向現代的過程中，從生活使用、節慶儀式、傳家寶物、商品文化等面向再次檢視排灣族社會與文化制度之於陶壺可能隱含而未被發掘的陳述，是否會隨著時代與風格的轉變而有所出新或改變？從傳統邁向現代的陶壺文化的變遷，將是下一章所要處理的重點。

¹⁵²法國學者 Pierre Bourdieu 所提，指的是一種詮釋的過程，一種經由看待世界的眼光，即透過對藝術品的詮釋，而能由此得知觀者的世界觀究竟爲何。參 2007 年 5 月 19 日陳泓易「美學基本問題探討」上課筆記。

¹⁵³胡家瑜，2000：114。

第三章 正興村陶甕製作的美學傳統與變遷

「這是我們的文化，以後我的孩子長大結婚了，也許我也會像我媽媽一樣，用我的感情作一個甕送給他（她）、或者將我媽媽送我的甕傳下去，一定要讓孩子知道。」郭恩惠¹⁵⁴

第一節 正興村（*Kalataran*）排灣族概述

正興村位於台東縣金峰鄉東邊，接近平地太麻里鄉的交接處，是進入該鄉的重要門戶，村內主要聯絡道路—64號縣道與省道台11線（南迴公路）相接，交通十分方便。

正興村隸屬東排灣族，「從舊聚落的形成歷史來看，東部排灣族（*Paqaruqaru*）是分別從 *Vuculi*（*Butsul*）、*Caupupulj*（*Chaoboobol*）、*Paljaljaljizaw*（*Parilarilao*）等支群東移之。」（童春發，2001:96）

正興村目前擁有四個排灣部落，包括有 *Kaladalan*（又稱卡拉達蘭社、介達）、*Doridorik*（斗里斗里）、*Baumuri*（包慕里）、*Vilalaun*（比魯）等。在日人《番人調查報告書》中記載，這些部落在當時因受太麻里社頭目統治，因此均被列稱為「太麻里番」。至於太麻里番的祖源，「太麻里流域的排灣族分別來自 *Vuculj*（*Butsul*）的 *Padain*、*tsalisi*、甚至 *Piuma*，翻越中央山脈先後著落於上介達的山頭上，這在 *Kaladalan*（卡拉達蘭社）*Giring* 的傳說中明白表示了 *Padain* 是原鄉的由來」¹⁵⁵另外，「根據移川子之藏、馬淵東一等日本學者調查，在 19 世紀之前，正興村的四個部落都舉辦五年祭「迎祭部落祖靈」，到二十世紀初，只剩卡拉達蘭社仍有五年祭的紀錄，這些記錄也顯現著與西部排灣族 *Padain* 社的祖源關係。」¹⁵⁶從部落祭祀及氏族關係上看來，東排灣族的祖源確實與屏東的西排灣族關係匪淺。

¹⁵⁴ 970524 田野記錄手稿。郭恩惠，1974 年出生，魯凱族人，早期參加正興村擴大就業計畫，開始學習製陶，嫁給排灣族，現定居嘉蘭村，為業餘年輕陶藝工作者。

¹⁵⁵ 台灣高砂族系統所屬研究——中譯本，73；石磊，1982:72；曾振名等，1991:15；蔡光慧，1998:20。轉錄自童春發，《台灣原住民史——排灣族史篇》，2001，南投台灣省文獻委員會出版，頁 96。

¹⁵⁶ 顏志光主修，《台東縣史·排灣族與魯凱族篇》，2001，台東縣政府發行初版，頁 83。

至於部落為何會遷徙，導致的原因很多，以 *Padain* 的例子而言，除了獵人不斷打天下，帶動族人腳步向東發展外，其餘影響遷徙的四個因素分別是山崩、病災、生產幅地不足和外來政權的介入等。¹⁵⁷

位於台東縣金峰鄉的東排灣族居民，從日治時期陸續由太麻里流域上游各部落遷居於此，形成新社區群居現象；1950年代後，由於和屏東好茶、霧台、阿里等地魯凱族人因通婚、經濟多方因素，移入東排灣族人聚落，形成多族群生活聚落。以正興村部落的遷徙歷史來看，*Doridorik*（斗里斗里）、*Baumuri*（包慕里）、*Vilalaun*（比魯）自知其祖源為屏東*Padain*系統，並以此區隔*Kaladalan*（卡拉達蘭）社，認為後者在文化、社群脈絡上與卑南族較近；¹⁵⁸而這卻又和移川子之藏等人以為「卡拉達蘭社至今仍保有五年祭，顯現著與西部排灣族*Padain*社的祖源關係。」（《台東縣史、排灣族與魯凱族篇》，2001：83。）的記載有所出入，由以上氏族、神話、祭儀等資料顯示，正興村四大部落的祖源都與屏東的*Padain*社有密切關係，其中*Kaladalan*因遷村歷史較早，曾為太麻里流域古老而有勢力的部落，有別於*Doridorik*、*Baumuri*和*Vilalaun*三大部落系統，這也相對反映出族群身份認定在歷史脈絡中會因探討角度的不同而存有可變性。

「卡拉達蘭社後改名為介達村，而斗里斗里、包慕里、比魯等社整併為比魯村，兩村合為一個聚落，至民國50年(1961)合併為介比村，民國62年(1973)再改名為正興村。社區所在地原稱為克伊那蘭(*kinalen*)，意指曾經住過的地方。」¹⁵⁹

今將正興村四大部落的遷徙演變過程整理如下：

¹⁵⁷ 潘立夫、何春生，1999:38-39，轉錄自童春發，《台灣原住民史---排灣族史篇》，2001，南投台灣省文獻委員會出版，頁96。

¹⁵⁸ 在正興村人的認知裡，太麻里區域長久是「東排灣」族人居住的地方，他們的服飾、語言、生活方式與祭儀等，深受卑南族的影響。所謂「東排灣人」指的是從清朝以前就已居住在此的排灣人，主要分佈在現今的太麻里鄉以及大武鄉境內，其文化深受卑南族「石生」系統的部落影響，如：知本、建和等，其家名有些還與卑南族相同。《台東縣史、排灣族與魯凱族篇》，2001：84。

¹⁵⁹ 據趙川明（1999a）調查，此地曾為太麻里加拉班社舊址故地，後該社因追逐鹿羌而東移，頁85。

表 3-1：正興村部落的遷徙演變史

部落名稱	頭目家名	祖源	部落遷徙演變過程 ¹⁶⁰
<i>Kaladalan</i> (又稱卡拉達蘭社、介達)	<i>Gilin</i>	<i>Butsul</i> 系的 <i>padain</i> ¹⁶¹	上介達舊社又稱卡拉達蘭社。介達舊社是由 <i>Butsul</i> 系的 <i>padain</i> 社系統分支出來的，是 <i>Girin</i> 頭目家的轄區。到 <i>Girin</i> 頭目家的第二代，屏東移居者陸續遷入，第四代開始與魯凱族通婚，以增加勢力減少卑南族威脅，第七代頭目後， <i>Girin</i> 家的地位逐漸沒落，區域整合的企圖越趨明顯，來自太麻里方向的卑南族勢力開始進入，到第十代頭目 <i>patagaw</i> 幾乎混合了魯凱和卑南族。
<i>Doridorik</i> (斗里斗里)	<i>Vavulunang</i>	<i>Butsul</i> 系的 <i>padain</i>	頭目來自 <i>Padain</i> 社。其勢力是靠著跟介達社的頭目家子孫合力開發，並與屏東老部落 <i>Padain</i> 締婚而來。
<i>Vilalaun</i> (比魯)	<i>Balanlan</i>	<i>Butsul</i> 系的 <i>padain</i>	1、比魯舊社是屬於頭目 <i>paramram</i> 家的轄區。 <i>paramram</i> 家來自 <i>Padain</i> ，自第二代起，即由通婚消解由眾多不同來源構成之聚落群體內部可能有的緊張不安，另一方面又和斗里斗里社建立穩定的婚姻關係。第四代頭目和介達 <i>geren</i> 家源頭的 <i>roalal</i> 家建立婚姻關係。 2、瑪家高燕舊社遷移過來的，當時頭目老大是女兒，繼承頭目後，便帶子民遷移至 <i>Vilalaun</i> ，並將祖先祭儀一起帶過來，所以 <i>Balanlan</i> 家祭仍在此舉行，屏東瑪家的原頭目雖有收貢 (<i>vadis</i>) 卻不能舉行祭儀。 3、日治時期明治 18 年 (1943)，日人策劃，將比魯社的排灣人 (源自屏東瑪家高燕社 <i>Padain</i>) 部分曾集體移民至今台東市新園里，民國 43 年 (1954)，該社的留駐人口約 60 餘戶，與原居於太麻里溪上游淺山的卡拉達蘭社，以及深山其他兩社社民，一同遷移至現址。
<i>Baumur</i> (包慕里)	<i>Lehema</i>	<i>Butsul</i> 系的 <i>padain</i> 霧台鄉阿里村	本村魯凱人來自霧台鄉阿里村。日治時期霧台鄉阿里的 <i>Dalabadan</i> 頭目，贅入比魯的 <i>Baumuri</i> 社頭目家，而繼承了 <i>Baumuri</i> 頭目，社人與頭目同時遷往 <i>Baumuri</i> 社。…、阿里魯凱人初到此地時，歸屬於 <i>Baumuri</i> 頭目家，頭目分了一片地給魯凱移民居住，及現今介達國小旁的第 8 鄰，這塊地原本是排灣族人的舊居之地，排灣族人認為不祥才給魯凱新移民居住至今。

資料來源：參童春發，《台灣原住民史---排灣族史篇》，2001：107-109；顏

¹⁶⁰ 參童春發，《台灣原住民史---排灣族史篇》，2001，頁 107-109 及顏志光主修，《台東縣史. 排灣族與魯凱族篇》，2001，頁 83-88 整理而成。

¹⁶¹ *Padain*：排灣族祖居地高燕社。

志光主修，《台東縣史、排灣族與魯凱族篇》，2001：83-88；台灣原住民族資訊資源網 http://www.tipp.org.tw/formosan/tribe/tribe_detail3.jsp?id=20071221000010 整理而成。

正興村透過通婚等因素所造成的族群融合是它的特色之一。往昔各部落擁有自己的獵區及傳統祭儀，遷移聚合於正興村後，多年來形式上以社區聯合舉行年祭，成為凝聚社區的和諧基礎。這樣的族群包容力除了展現在祭祀上，也表現在文化的傳承上，以陶甕的製作而言，當初會以它為社區發展產業，有鑑於傳統文化的快速消逝，因望透過文化產業化的過程，喚醒族人對祖傳文化的重視，幾年下來，正興村的陶甕發展自成特色，族人可以一眼看出村裡個別陶藝家的創作手法，但若要明顯區分排灣族人或魯凱族人做的陶甕，根據筆者訪問村民的結果，大部分的人認為：「都一樣」、「沒什麼差別」，而這也是異族文化融合的面向之一。大致而言，*Baumuli*（包慕里）的頭目是排灣、魯凱聯姻，且部落中多為散居的魯凱族人，其餘的三個部落皆是東排灣族部落，舉凡服飾、語言、生活方式與祭儀等，深受卑南族的影響。在文化遷徙與融合的過程中，會出現有別於傳統的微妙變化，舉例而言，東排灣族的 *palisi*（祭儀）除了祭祖之外，還用了陶珠、檳榔等，用來施行咒語；而相較於高燕系統的排灣人並沒有這種咒語行爲，其祭儀僅止於祭祖、祈求平安豐收。這樣的演變過程，表現了族人對傳統文化的想法與作為，這也是本研究的目的之一，接下來就要來談談正興村的陶甕製作及其發展情形，如何由傳統過渡到現代？而這其中的涵意又要如何進行詮釋？

第二節 正興村排灣族的陶甕製作及其發展

一、源起

早期正興村族人有鑑於傳統陶甕的逐漸稀少與技術的失傳，於是就興起了學習陶甕製作的想法，正興村婦女本來就有意願想學習做陶，但始終沒機會，直到 84 年開始，配合社區總體營造施行政策，經由鄉公所民政課家政技士杜月娥

推動原住民傳統工藝訓練（陶藝、刺繡），聘請台東縣陶藝家李永明開始在正興村開設陶藝訓練班，這才開始利用報廢的村辦公室來進行改建，經由政府的補助經費購買相關設備，正興村的陶甕製作由此展開。雖然整個活動是針對整個金峰鄉來進行推廣，但正興村因為有地利之便，故當時大部分的學員都是來自正興村；訓練班陸陸續續進行了六期，之後又有社區總體營造「一鄉一特色」的政策推動，促使正興村的陶甕製作由個人興趣邁向產業化的發展。¹⁶²

二、社區總體營造---陶甕的故鄉

民國88年間，因應社區總體營造推行[一鄉一特色]的政策，正興村發展協會理事麥承山回憶當時的情形：「我們幾個社區理事，包括宋媽媽（頭目）就在想，能不能用[陶甕的故鄉]來做，剛好那時有永續發展計畫，所以我們就用[陶甕的故鄉]這個雅號打出去，當時有人就會潑冷水：正興村什麼陶甕的故鄉，聽都沒聽過，於是我就跟他們說：那我們就要努力呀，既然我們打出這樣的雅號，就要在陶甕上努力，那時大家都很積極，拼命學做陶甕，於是就會有人進來，看看我們怎麼做『陶甕的故鄉』。」於是陶甕的故鄉就慢慢成為該村的發展特色，可是並不是做了陶甕就叫「陶甕的故鄉」，麥承山等人從師資、經費的尋求，轉為社區整體環境的規劃，希望就軟硬體上面，徹底打造陶甕的故鄉。在社區的造景美化上，還有一段小插曲：位於村落入口處的大型陶甕是經由外界發包完成的，沒想到東西完工時跟族人當初的構想完全不一樣，因為蛇形狀及爬行的方式並不符合族人對陶甕蛇紋的期待，於是就將兩大一小的三個陶甕暫放在村辦公處，後來有別的村落的人來跟正興村要這三個甕，村人就想，與其送給別村，不如拿來布置自己的社區，所以才決定放在村的入口處、麥承山說，雖然那個蛇真的很不像族人的蛇，但如果不那麼嚴謹來看，其實那個蛇爬行甕的方式也不一定要那麼硬性規定，因為它終究是一個甕，有"守護"的意義在，所以就用一個

¹⁶²從 84 年到 89 年，金峰鄉公所共開設的六期陶藝訓練班，師資由外聘逐漸改為內聘魯凱族麥承山為指導老師，學員多以中年女性（30-50 歲）居多；民國 89 開始為期兩年的時間，正興社區以「傳統陶甕與刺繡—再現排灣、魯凱的美」為主題，向縣立文化中心爭取文化振興產業計劃，重要實施內容包含有成立社區文化產業振興工作小組、社區觀摩、研習製作、成果展示等。

從寬的說明來接受這個甕做為社造的門面。

三、閒置空間的再利用

在環境的規劃上，首先就是視覺經驗的創造，除了村辦公室改建為「陶甕的故鄉」工作室，可供村民進行陶甕的課程及創作外，之後也陸續將社區理事會的舊辦公室再利用為「正興村地方文化館」¹⁶³這使得正興村在社造產業的規劃上連結了地方博物館的特色，再加上當地的觀光資源，頗具生態博物館的發展條件，但現前的問題是專業人力的嚴重不足，政府輔導又有限的情況下，導致這些拿來再利用的閒置空間，如今改裝了門面，又再一次淪於「二度閒置」的命運。

四、陶甕發展三部曲

剛開始的陶藝訓練班，不僅培育出一批在地的陶藝家，也帶動族人對陶甕文化的討論，有助於陶甕文化資產的傳承。在李永明老師的鼓勵下，正興村族人開始思考如何將自己的文化特色結合陶藝；初期的發展是以傳統陶甕製作為主，但在銷路有限的情形下，陶甕的展品慢慢從傳統型制活絡出創新，甚至有陶珠跟陶版的研發，社區發展協會結合在地陶藝家，這幾年來所圍繞的思考中心不外是：「要如何活絡陶甕產品，並把族人的文化，神話等加進去創作裡頭？」

正興村的陶甕發展大致可分成三期：

（一）、傳統陶甕期：

民國 84 年開始，正興村的陶甕製作一開始是以製作傳統陶甕為主，在社區總體營造的風潮之下，永續就業工程¹⁶⁴帶來豐沛的製陶人力，也帶動了「文化產業化」，使陶甕製作邁向「量產」。但因為銷路有限，加上傳統陶甕形式古樸，較不討喜，爲了要永續陶甕產業，在地陶藝工作者集思廣益的研發出陶製的琉璃珠，使正興

¹⁶³正興村地方文化館是由社區理事會的舊辦公室改建而成，館內展有社區居民提供的甕、刺繡、月桃編、竹編、藤編等傳統文物，但因欠缺管理，故該館目前為閒置狀態。

¹⁶⁴民國 89 年開始，行政院陸續推出「永續就業希望工程」，希望透過結合政府與民間資源，依據地方發展特性，創造區域性工作機會，培養失業者再就業能力，紓緩失業問題，並達到產業植根、地方永續發展之目標。正興村於民國 90 年 7 月 1 日到 91 年 3 月 31 日透過永續發展學會申請該計畫，獲得 20 個工作名額，讓族人順利進行陶甕產業。

村的陶製產業又邁入另一個里程碑。

(二)、創新陶珠¹⁶⁵期：

關於陶珠的引進，就筆者實地田野訪談發現一個有趣的現象是：工藝高超的耆老們各自認為陶珠的研發是由自己而開始的。爲了要傳承文化，宋林美妹頭目請兒子延聘台東王昱欣老師至部落教大家以色塊堆疊的方式（族人稱之爲”千層派”）製做陶珠，後來有的族人¹⁶⁶認為這不太像是傳統的作法，於是就用雕刻的方式，仿造傳統琉璃珠花紋於陶珠表面刻出溝痕，再將有色陶土鑲進去，弄出花紋，於是陶珠的製作蔚爲風潮，千層派作法容易，較爲廣大族人接受，但鏤刻方式會使陶珠表面的花紋立體化，各有千秋。麥承山指出，不管是雕刻還是千層派的作法，只要技法夠細膩就可以做出跟傳統琉璃珠一模一樣的圖紋來，新式陶珠部落裡來後大受歡迎，除了又快又像之外，更重要的是，族人透過製作陶珠的過程中，漸漸瞭解陶珠的深層意涵，守護文化的心，用心作自己的陶珠，也餽贈親戚朋友、「重要的是那個精神。」在面對陶甕與陶珠新舊傳承的現象上，部落裡的耆老們不約而同的認為，物品本身的年代並不是絕對的價值標準，只要花紋、型制相同，就能傳承傳統的意義與精神，即便是仿古的新製陶甕與陶珠，都能取代傳統古物，續行它們在部落中的社會價值關係。

在思考陶甕的創新研發過程上，麥承山等人認為：「創新的陶壺應該跟日常生活結合在一起，不應該取代古陶甕，創新的陶甕應該有它自己創新的意義，我可以說出我爲什麼要這樣做的原因，要把死的東西變成活的，那最主要的表現方法就是---把現有古陶壺的圖騰呈現在結合日常生活的陶藝品中。」因此陶珠的創新作法慢慢的從正興村傳出去，有的做成項鍊，有的結合陶甕，有的從

¹⁶⁵ 琉璃珠是排灣族傳統三寶之一，來源及古技法同傳統陶甕一樣，至今仍是個謎，關於傳統琉璃珠的材質有兩派說法，一說是陶，另一說是琉璃；陶珠就是仿傳統琉璃珠的花紋製作而成的，在正興村族人的心目中，其價值等同於玻璃製的琉璃珠；族人向筆者表示：泥土比玻璃更親近人，更有感情，最重要的是，陶珠是族人親手製作的，其價值遠遠超過市售的琉璃珠，目前陶珠的流行範圍還是以金峰鄉東排灣族爲主，屏東的北排灣族仍以琉璃珠爲婚聘物品。

¹⁶⁶關於陶珠的研發，屏東三地門與正興村都各有說法，筆者認為這是有趣的競爭現象，似乎發明的源頭就代表了一種無形的權力象徵，地域色彩鮮明；光是筆者在採訪正興村的過程中，就有陶珠發明源自宋林美妹和歐春香兩種說法，他們都認爲自己是原創者，魯凱貴族歐春香一再同筆者提及，自己的原創陶藝品很多，經常被模仿的情形之下，導致她更加保護自己的作品，不輕易曝光。

生活層面出發，舉凡咖啡杯、花瓶、獎盃、鏤空檯燈、壁飾…等創作令人耳目一新，正興村的傳統陶甕期逐漸朝創新期繼續開展。其中值得一提的是陶甕與陶珠的結合。因為在漢人世界裡，不管族人會上多漂亮的釉，工藝如何精湛，還是永遠趕不上漢人的作品，唯有用族人傳統的素材來進行創作、才能建立特色。因此正興村研發出陶甕跟陶珠的結合，他們會用陶珠的名稱來進行新陶甕的命名，例如陶珠中有一個叫"編織之珠 (*balize*)"，若將「編織之珠」加在陶甕上面來進行表揚，就是用來讚揚女性工作熱誠、技藝高超的意思，這樣的方式，不僅賦予陶甕另外一層意義、未來也可以結合觀光，為客人量身訂造。

(三)、觀光陶版期：

有了陶甕、陶珠的製作，接下來就是文化街的規劃活動。為了充實部落的環境景觀，以打造名符其實的「陶甕的故鄉」，社區發展協會便開始推動「部落文化街」活動，這一條路，就位於介達國小旁，為部落的主幹道，協會輔導道路旁的人家以戶為單位製作門口的陶版信箱，陶版的設計元素與色彩，都是以排灣或魯凱的圖騰作表現基調，深具特色。除此之外，協會接下來的構想是，文化街兩旁的牆面也要進行美化，以呈現祖先早期的祭儀意象為主，預計規劃6-7面的陶版畫面，以介達國小學的外牆為例，或許就可以呈現各式不同的陶甕造型，旁邊再規劃成陶珠的展式牆面，而村落一入口的「陶甕的故鄉」工作室就是整個部落的歷史年代位置圖，另外還可以再做一個獵區、獵具、獵物的場景圖，協會理事麥承山：「要做的事還很多！」關於社造的公共藝術，經過多次的開會協調，族人希望我們是用購工購料的方式處理，希望有建築與部落藝術專業的原住民和外來的工程師一起來做這個工程，最重要的是，構圖一定要地方耆老通過才能實施，圖像呈現時，力求單純，而且不要有任何文字的說明，因為他們希望由社區自己培訓出來的解說員來對觀光客進行解說，甚至可以培訓國小高年級的小朋友成為解說員，藉此瞭解自己的文化。

第三節 正興村陶甕的表現類型與特色

一、陶甕的表現類型與特色

一走進正興村，印象最深的就是陶甕。從公共藝術、壁畫、建築浮雕、木刻、圖騰設計、到生活用品的服飾、盤子、花瓶、陶甕等都可以看到陶甕的身影，在在傳達出族人對陶甕深厚情感的展現。本節將針對正興村陶甕的表現類型與特色進行說明，而立體陶甕的深入分析，將於下一章〈正興村的陶甕文化創意產業〉中專節處理，在此不予贅述。

從符號學的角度來看，陶甕原本指陳的是「物質容器」，漸漸的透過神話的演變，族人約定俗成的賦予陶甕新的意義，於是陶甕的意義擴展成「祖靈的居所」，日積月累之下，陶甕的意涵與應用層面更廣，從民生用品到權力象徵乃至現在的「圖騰化 (totemized)」¹⁶⁷現象，使陶甕這個符號意涵，再次轉變成一種生活圖騰，而具有「祖靈守護」的精神象徵。本研究以 Roland Barthes 對能指 (signifier) 與所指 (signified) 兩造的關係表列如下：

表 3-2：排灣族陶甕能指 (signifier) 與所指 (signified) 的關係表

第一層符號	觀念	所指 (signified)	 (物質容器)
	聲音形象	能指 (signifier)	rerlerdan
第二層符號	所指 (signified)	祖靈的居所	
	能指 (signifier)	第一層符號	
第三層符號	所指 (signified)	祖靈守護的象徵	
	能指 (signifier)	第二層符號	

以下正興村陶甕的表現類型，筆者共分為六大類：服飾編織、陶版信箱、建築裝飾—立體化、建築裝飾—平面化、公共藝術 (Public art) 與日常生活

¹⁶⁷圖騰的意涵包括血緣親屬、祖先與保護神三部分；其物象主要為動植物，而極少數屬於無生命的自然物，甚至是一種人工製作的物品。因此陶甕以一種無生命的物質體作為圖騰的象徵，是經過意義的擴充與轉變的，楊寶欽的研究中也提到類似的情形：「把圖騰物類簡化、象徵化、形式化，即把圖騰物類變成幾種固定的圖案、刻紋或雕像，以為族人所認同的共同標記。」這個過程，筆者稱之為「圖騰化 (totemized)」。參本書第二章，頁 65-66。

用品，於其中的分析中可清楚看見陶甕從物質層次轉為精神層面的圖騰化（totemized）的現象。

表 3-3：正興村陶甕的表現類型與特色

類型	圖例	美學特色	重要觀念
服飾編織		<p>1、以陶甕做為圖騰，並結合慶典傳統服飾、刺繡等服飾編織，由此可知陶甕在”圖騰化（totemized）”的過程中，由第一層「物質容器」能指與所指的關係中進階演變成「祖靈守護」的象徵圖騰。</p> <p>2、以陶甕為圖騰的應用範圍很廣，衣服、裙擺、袖口、背心、袋子、刺繡等，且不論平民貴族均可使用。</p>	<p>◎圖騰表徵</p> <p>◎神話</p>
陶版信箱		<p>1、陶甕，在排灣族系統裡，代表祖靈的居所，也表徵著家族的延續，所文化街信箱的設計，都是以陶甕為主體進行發想，無疑是告訴來者，叩門之前，請先瞭解我的家名，我的氏族。</p> <p>2、陶版元素中，除了陶甕是必備元素外，對蛇與象徵乳房或太陽的各式圓形組合紋分別出現著，另外，三角與菱形花紋也成了裝飾的重要元素，關於圓形與三角（或菱形）幾何圖紋的解讀有兩派說法，一是從神話面向來解釋，圓形是太陽，三角（或菱形）代表蛇紋；另一個說法是從人與自然的關係來加以說明，圓形代表人，而三角（或菱形）代表山川與河流。</p> <p>3、對蛇與陶甕的位置關係多呈左右守護姿態，蛇頭的造型各有特色，惟蛇鼻處往上翹約 30-45 度為共同特徵，在觀察正興村族人的製陶風格時，蛇頭的呈現方式是一重要指標。其中有一戶人家的對蛇爬行方式異於大眾，<i>kaljatjarang</i> 表示：「在創新的觀念之下，陶甕上的蛇紋表現方式已不再拘泥傳統樣貌，且漸能為族人所接受。」</p> <p>4、色系仍以紅黑藍三色為主，與排灣族傳統服飾的主色系相同。</p>	<p>◎氏族傳承</p> <p>◎神話</p>
建築裝飾—立體化		<p>1、不論材質、建築樣式，陶甕圖騰在柱子、簷柱、門面上時有所見，這是圖騰化的表徵，也具有守護的概念。</p>	<p>◎圖騰表徵</p> <p>◎守護觀念</p>
建築裝飾—平面化		<p>1、另外一種建築裝飾的方法是族人用平面彩繪的圖示法來裝飾家屋，其彩繪內容也多與傳統神話有關，通常會伴隨守護蛇神一起出現，蛇的數目，時單時雙。</p> <p>2、彩繪的年代及族別也傳遞出當時的人對陶甕的認知情形。距今年代越久遠的陶甕圖式越趨簡單，近似傳統古壺一般，紋樣極少；</p>	<p>◎神話</p>

		<p>以右圖三而言，拍攝地點為嘉蘭國小，位於正興村的隔壁，其魯凱族人的分佈較正興為多，故它的陶甕特色除了紋樣創新變多外（如：螺旋紋的出現），還多了一對壺耳，「壺耳」這個元素在排灣族傳統陶甕型制中是極其罕見的，因此在彩繪時也通常不會出現。</p>	
<p>公共藝術 (Public art)¹⁶⁸</p>		<p>1、公共藝術表徵的常是一個社區族群的精神象徵，因此也可視之為集體潛意識的意象傳達。以正興村的公共藝術而言，因陶甕是社造的文化產業，因此大型公共建築的造型都是以傳統陶甕為設計主體，紋樣簡單，也都伴隨著百步對蛇出現。</p> <p>2、型制設計上十分傳統守舊與具象，不同於一般的公共藝術有創新、抽象的意象設計，在族人的心目中，具有祖靈、守護概念的傳統陶甕是有既定的圖紋型制存在的，包含甕的形狀、百步蛇的爬行方式、幾何紋樣的擺放位置，只要涉及傳統，就是不能隨意改變，否則就不叫傳統陶甕。由公共藝術的建置觀察得知，正興村雖以陶甕的創新為社造產業的階段性目標，但其對傳統文化資產的傳承與固守情感依舊濃厚。</p> <p>3、右圖三本章第二節已進行說明，此乃為誤打誤撞的瑕疵品，族人最終以一種從寬的方式接受此甕為社造的門面。¹⁶⁹</p>	<p>◎神話 ◎傳統文化</p>
<p>日常生活用品</p>		<p>1. 將陶甕圖騰擴展至日常生活用品是正興村文化創意產業的一大特色，所應用的層面廣及杯子、花瓶、盤子、獎盃、鏤空檯燈、壁飾…、等。</p> <p>2. 此部分圖騰意涵的表徵較為活潑，通常只是取「陶甕」的形象做為創作題材元素，不同於傳統慶典服飾、家屋等圖騰化現象，日常用品的創作展現一種「非正式」的創新觀念。</p>	<p>◎「非正式」的圖騰表徵。 ◎氏族傳承</p>

¹⁶⁸公共藝術(PUBLIC ART)，起源於抽象概念，基於人類生活形態的轉變，而漸形成的一種公共事務，其前瞻與未來取決於公眾的自覺和政策的應變能力，台灣在這幾年開始將「藝術」和「公共」的觀念聯結為一項特殊領域來探討，其實早在二十世紀以，前歐洲就已存在「公共藝術」這名詞。依我國文化藝術獎助條例第九條規定「公共藝術」是指「平面或立體之藝術品及利用各種技法、媒材製作之藝術創作。」公共藝術和大眾的關係，經過時代的演變，從被動、美學、對執政者的歌功頌德逐漸轉變為主動、跨領域議題探討到服務群眾的目標前進。參吳美華，〈公共藝術〉，2008/7/27 <http://phpweb.yuntech.edu.tw/g9233717/study2PUBLIC%20ART.html>

¹⁶⁹ 參本章第二節，頁 99。

綜合上述得知:

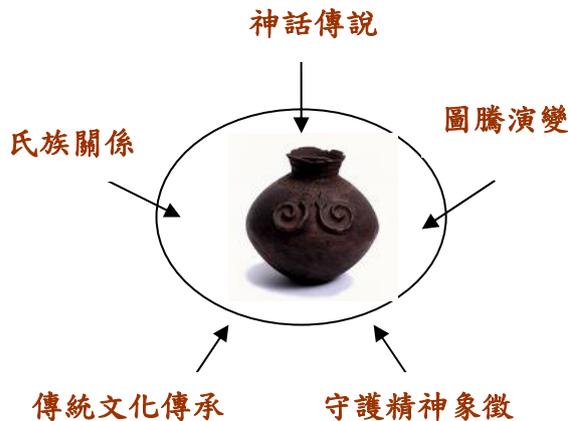
一、陶甕的意義層次，隨著時代而日漸豐富

「陶甕」這個符號對排灣族人而言，意義深遠，從最初的「物質容器」到「祖靈的居所」以及具有「祖靈守護」精神象徵的「圖騰化 (totemized)」現象，代表了族人生活經驗的擴充，與時俱遷豐富了陶甕的意義層次。

二、「陶甕」是文化資產核心之所在

「陶甕」在整個排灣族的生活系統中，連結了氏族、神話、圖騰、守護與傳統傳承，它像是同心圓的中心，緊密連結著族人的生活與文化意識，是文化資產核心之所在。如圖示：

圖 3-1：陶甕為排灣族文化資產核心之關係圖

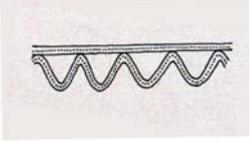
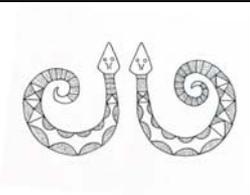
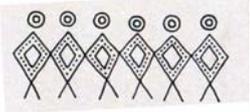


二、排灣族圖騰的演進

圖騰，在原始部落裡，通常表徵著祖先的起源，而另一層心理上的解讀，則是初民社會對現狀的反映與祈求改變。由上述中不難得知，「陶甕」這個圖騰化 (totemized) 現象的出現，不僅豐富了陶甕的意義層次，更說明排灣族圖騰的演進如何由自然界的「太陽」、「百步蛇」及「人」演變成人為文化的「陶甕」。在

這些圖騰的象徵意涵中，「太陽紋」象徵一種萬物滋生與增殖的欲求；「百步蛇紋」則表徵著人們如何由恐懼的心理轉為祈求保護的心念，這兩種圖紋的出現，都有冀求生存的意義；而一旦大自然的要脅逐漸降低，情勢為人們所掌控時，隨著人類社會形成的秩序與倫理的要求就會出現，「人形紋」則隱含秩序形成的意義；當生存不再是主要問題，而社會秩序也因權力的掌握而得以鞏固時，接著就要祈求氏族的永續傳承，因此象徵家族傳承的陶甕，即便是人為造作的工藝器具，也很自然的成為圖騰。

表 3-4：排灣族圖騰的演進一覽表

文化演進程度	排灣族圖騰演進	圖騰象徵	文化意涵	其它原始部落相似圖騰
自然		1. 增殖象徵。 2. 日生萬物，請求自然力的增殖多產。	求生存。	新幾內亞多布島「susu（素素）族」的「甘薯種」圖騰。（Claude Levi-Strauss,《野性的思維》，1990：137）
		1. 保護象徵。 2. 「藉圖騰來控制自然力量或減低其可能的傷害力。」（《圖騰與禁忌》，2004：173）	求生存。	中國「永寧納西族」的「虎」圖騰。（何星亮,《中國圖騰文化》，1992：16）
		1. 秩序象徵。 2. 人類社會形成，生活開始安定，講求秩序倫理。	強調人為劃分的二元階級觀，祈求權力鞏固。	蘭嶼「達悟族」的「人形紋」圖騰。
文化		1. 氏族傳承象徵。 2. 家族傳承的表徵，也說明外婚制（禁止亂倫）的重要性。	1. 氏族綿延。 2. 祭祀與祈求。	印度比爾人中的「破罐族」以陶器碎片為圖騰。（Claude Levi-Strauss,《野性的思維》，1990：150）

資料來源：本研究整理自 Claude Levi-Strauss,《野性的思維》，1990：137、150；何星亮,《中國圖騰文化》，1992：16；本研究田野資料。

排灣族圖騰與神話故事有密不可分的關係（見本文頁 92-93 分析），「通常說來，神話的目的是解釋現存的儀式，而不是紀念過去的事件，他們是對現狀而不是對歷史的解釋。」（Emile Durkheim（涂爾幹），《宗教生活的基本形式》，2007：152）Durkheim 的這番說法對照上述分析，更能說明初民社會中，排灣族圖騰的創造與

演繹過程均跟族人不同時期的社會型態需求有關，從混沌開創的求生存，到社會形成的權力鞏固與氏族綿延，族人分別透過神話給予圖騰合法性的地位，於是分別創造了「太陽紋」、「百步蛇紋」、「人形紋」及「陶甕紋」，所象徵的層次也從自然需求的「增殖」、「保護」到人為的「秩序」和「氏族傳承」，這樣的演變過程，較之其它地區原始部落的圖騰，有雷同之處，這也說明了初民社會的「圖騰」常與神話的創始有所關連，並且反應了部落的心理需求和恐懼。

第四節 陶甕工藝與藝術

排灣族人傳統的祭祀婚嫁儀式中，陶甕一直扮演著舉足輕重的角色，「儀式」本身劃分了神聖與平凡，是天人的溝通橋樑，儀式的本身就是藝術，所以在傳統祭典中，優美的器具、食物…等才能擺上供桌，以達敬天畏神的誠意；但因時空條件的變動，「儀式」本身也會與時俱遷，過渡變遷中，「經由過渡儀式，人們自社會結構解放、進入社群，經由社群經驗重新攝取活力，再返回社會。」¹⁷⁰從傳統邁向創新，各族原住民的儀式文化均受到很大的衝擊與挑戰，面對創新的浪潮，傳統到底是該不該變？若選擇要堅持固守本位，怕又擋不住文化消逝與斷層的危機；若走向創新，又怕喪失了傳統的精髓，因此在過渡儀式中，人們於社會結構內外來來去去，最好的狀態就是由社群經驗重新攝取活力，再返回社會，這需要社群極佳的自覺與實踐力；筆者參加台東太麻里 2008 拉勞蘭部落和新興村的小米收穫祭（*masarut*）時，發現族人對祭祀儀禮都相當重視「復古」的原味，雖然在異族統治之下，原住民文化曾遭受嚴重破壞，導致文化斷層，傳統的物質面雖不復可見（例如古陶甕使用、巫師主持祭祀…、等），但精神面的傳承，至今都還是支持部落維護社會秩序運行的重要因素。所以整場收

¹⁷⁰Victor Turner 著，〈過渡儀式與社群〉，《文化與社會》，Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman 主編/吳潛誠總編校，1995，頁 185。

穫祭 (*masarut*) 中，要有歡樂舞、要迎接頭目、要祭祀禱告…等活動，因應時代變遷，牧師可以替代巫師，新製陶甕可以取代古陶壺祈福敬天，重要的是那個為族人所認同的精神，而非外在的形式，所以即便無法再重現傳統儀式，只要精神達到了，也滿足了族人透過儀式而滿足了心靈的能量，這就是儀式藝術的價值所在。「陶甕」在排灣族的社會中，象徵了二元性的世界觀與傳統價值，因此陶甕工藝不僅代表一種敬天畏神的優美物質，更富涵了人文精神藝術價值。

「無形文化資產」是人類的共同遺產，也是全球文化所致力保存的智慧財產。它的傳統性相較於現代文化，有其特殊之處，更重要的是傳統文化和民間文化的傳承極為不易，隨時可能瀕臨消失，故各國政府在保護民間創作方面甚為積極與重視；而排灣族陶甕正是部落重要的文化資產之一，從傳統工藝邁向文化創意產業，也意味著從市場的內需轉為市場的外需，由以上的討論得知，這由內而外的轉變，同時彰顯出族群文化脈絡許多轉變的意涵。

為響應對文化資產保護的決心，我國早於 1982 年訂定頒佈了《文化資產保存法》，並於 2005 年修正通過，明訂七大項文化資產的保護範疇，¹⁷¹而排灣族陶甕文化無疑是排灣族文化中重要的無形文化資產，雖然它已面臨逐漸消逝的危機，但如何透過文化創意產業以發展傳統工藝，同時還能成功的行銷陶甕產業，實是艱鉅的考驗！

傳統陶甕工藝本身就是個精美的藝術品，一旦成為社區產業，就搭上了文化經濟的列車，未來是個說故事的創意時代，學習以動人的故事主軸結合有趣的行銷活動，致力「文化產業化，產業文化化」的目標，結合社區資源，以傳承陶甕文化為發展精神，並應積極拓展行銷通路。

¹⁷¹ 《文化資產保存法》第三條：本法所稱文化資產，指具有歷史、文化、藝術、科學等價值…，共分古蹟、歷史建築、聚落；遺址；文化景觀；傳統藝術；民俗及有關文物；古物和自然地景七大保護範疇。

小結：

排灣族陶甕文化無疑是排灣族文化中重要的無形文化資產，雖然它面臨逐漸消逝的危機，但如何透過文化創意產業以發展傳統工藝，是目前社區總體營造的發展重心。正興村陶甕製作從傳統文化發展至今的變遷現象有以下數點：

一、文化政策對傳統工藝的辯證關係

文化政策與傳統工藝之間有著辯證的關係存在，一方面政策引領著工藝產業發展，扮演預測性的指標導引，而相對的，政策的擬定也需要產業面的實證資料輔佐支持，才能訂定有效政策。排灣族傳統陶甕工藝在社區總體營造¹⁷²等文化政策的帶領下，曾經是貴族階級代表的陶甕也受文化工業¹⁷³潮流影響，而有商品化的創意面貌出現。

二、陶甕從傳統邁向創新的自覺功用

陶甕作為排灣族社會的文化符號，其文化意涵漸出現轉變的現象，從傳統邁向創新的自覺過程中，有助於族人透過不斷的反省、自覺與凝聚，由社群經驗重新攝取活力，再返回社會但相對的，陶甕商品化的結果，若欠缺族人的高度自覺，社區產業扶植的政策可能會使得傳統文化更形物化，造成傳統文化加速消失的困境。

三、工藝技法的引進，全賴外來技術，欠缺原創性：

綜觀正興村製陶產業史，赫然發現一開始的技術引進（如陶甕、琉璃珠等的製作）都是外來的漢人技術，雖然排灣族有許多精彩的文化元素，但在製陶技術方面，十分欠缺原創性，導致正興村的陶甕相當容易模仿，以筆者所知，

¹⁷²社區總體營造始於 1993 年，當時文建會主委申學庸提出「社區總體營造」的名詞，期以「建立社區文化和建構社區生命共同體」作為文化施政的主要目標。在做法上整合了「人、文、地、景、產」五大社區發產面向，藉以提昇社區文化產值。

¹⁷³文化工業 (Cultural Industries) 是德國法蘭克福學派的學者 Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (狄奧多·阿多諾) 等人提出的概念，用以批判資本主義社會下大眾文化的商品化及標準化。這是 Adorno 的哲學理論的中心，它首次出現於 Adorno 的《啟蒙辯證法》(1948 年) 中，Adorno 稱文化工業是從上向下「有意識地結合其消費者」，後來他也用文化工業這個詞來描述文化事件和產品對社會的影響。

像水里蛇窯就有漢人專製排灣族陶甕進行販售，由於燒陶技術的不足，欠缺原創性，而不易建立區域產業特色。

四、「陶甕」的「圖騰化(*totemized*)」現象

排灣族圖騰的演變從「太陽紋」、「百步蛇紋」、「人形紋」到「陶甕紋」的出現，所象徵的層次也由自然需求的「增殖」、「保護」轉變成人為的「秩序」和「氏族傳承」的精神，這個過程，說明了初民社會的「圖騰」常與神話的創始有所關連，並反應了當時部落的心理需求。

五、「陶甕」意義的層次提升

「陶甕」對排灣族人而言，意義深遠，從最初的「物質容器」到「祖靈的居所」以及具有「祖靈守護」精神象徵的「圖騰化(*totemized*)」現象，代表了族人生活經驗的擴充，與時俱遷豐富了陶甕的意義層次。

六、「陶甕」是文化資產核心之所在

「陶甕」在整個排灣族的生活系統中，連結了氏族、神話、圖騰、守護與傳統傳承，它像是同心圓的中心，緊密連結著族人的生活與文化意識，是文化資產核心之所在。

在文化經濟和保存「文化資產」的思維下，下一章將探討台東正興村陶甕文化創意產業的發展情形，並以現今的行銷管理模式為主，述及排灣族的傳統陶甕工藝文化如何從市場內需（排灣族人自購）轉為市場外需（鼓勵非排灣族人採購陶甕商品），同時提出相關的行銷建言，使陶甕文化創意產業在保留傳統文化價值之餘，也能成功建立文化品牌特色，創造文化產業佳績。

第四章 正興村的陶甕文化創意產業

「它就不只是一個甕，而是一個有文化、生活背景的一個聯繫，所以你看正興村的甕，很少有相同的……」麥承山¹⁷⁴

第一節 背景

由於對經濟全球化的文化自覺，人們感受到傳統文化存續形式的不穩定性，以及隨時消失的危險性，因此，各國政府積極對無形文化資產採取保護行動。而經濟全球化的進程雖然也帶來單一文化的嚴重威脅，但卻也相對喚醒世界各地對有形及無形文化資產保護的警惕心，以為豐富文化多樣性和維護人類的創造性而努力。¹⁷⁵反觀我國的《文化資產保存法》第三條明訂七大範疇¹⁷⁶，排灣族的傳統陶甕既是傳統藝術，也是古物，其傳承的重要性自是不言自明的。在市場經濟尚未活絡的年代，傳統陶甕多於族人社會中自行流傳，漸漸的透過和外族的交流，市場內需的情形逐漸被打破，並轉為市場外需，陶甕的需求者不再只侷限族人，技法的研發與創新更帶動陶甕的商品化，也因為商品化，使得傳統陶甕工藝必須因應市場而走向創新，這樣的改變，也扭轉了陶甕在排灣族文化價值的定位，從藝匠、工法、禁忌、使用方法、流傳形式與擁有者等面向，與傳統都大有不同，傳統陶甕的部分，前面章節已詳加說明過，本章將繼續探討正興村陶甕文化創意產業的發展情形，並檢視該村目前的行銷管理模式，述及排灣族的傳統陶甕工藝文化如何從市場內需（排灣族人自購）轉為市場外需（鼓勵非排灣族人採購陶甕商品），同時提出相關的行銷建言，看看這個過程有沒有可再討論之處，並使之更臻完善的方案適合提出。

¹⁷⁴ 970531 田野記錄手稿。麥承山，魯凱族人，為正興村重要陶藝家，也是社區發展協會理事，為正興村陶藝產業重要推手，主張創新陶甕應結合生活化功能，以區別傳統陶甕。

¹⁷⁵ 如美國制訂了《美國民俗保護法案》，規定在國會圖書館中建立民俗保護中心，進行民俗資料數位化、拯救某些面臨腐蝕和老化的錄音資料、通過錄影保存美國老兵的口述歷史；法國則為防止某些技藝的失傳，成立藝術職業委員會；而挪威政府更是要求每個挪威人在十五歲以前必須掌握一門傳統文化技藝。引自陳美智，《「無形文化資產」保存策略研究—聚焦於傳統表演藝術的探討》，佛光人文社會學院/藝術學研究所，2005，頁 25。

¹⁷⁶ 《文化資產保存法》第三條：本法所稱文化資產，指具有歷史、文化、藝術、科學等價值…，共分古蹟、歷史建築、聚落遺址；文化景觀；傳統藝術；民俗及有關文物；古物和自然地景七大保護範疇。

關於正興村陶甕文化創意產業的緣起於第三章第二節已詳細論述過，觀察本村社造產業的歷史沿革與我國社造及文化政策的推行，其對照關係如下：

表 4-1：我國社造及文化政策推行計畫與正興村陶甕社造產業對照表

時間	我國社造及文化政策推行計畫	正興村陶甕文化創意產業大事記	其它
民國 83 年	全國文藝季	提昇各地藝文活動層次	民國 84 年開設原住民傳統工藝訓練
84年	社區總體營造	鄉公所開設「原住民傳統工藝訓練（陶藝、刺繡）班」，聘請台東縣陶藝家李永明開始在正興村授課，製作陶藝	
88年	台灣省政府原住民發展方案		
88年	[一鄉一特色]政策推行	成立「陶甕的故鄉」及其工作室	工作室由村辦公室改建而成
89年	台東縣文化振興產業計畫		
89年	生活環境總體改造計畫	為提倡居民配合資源回收及達成垃圾減量共同維護環境整潔美化，綠化社區空間。	
90年	文化產業振興計畫	【傳統陶甕與刺繡－再現排灣、魯凱的美持續計劃】	
90年7月1日到91年3月31日	行政院陸續推出「永續就業希望工程」勞委會永續就業工程計畫	獲得20個工作名額，讓族人進入「陶甕的故鄉」工作室學習製陶，並將陶甕產業予以量化生產	本期製陶多以傳統陶甕型制為主，但紋路可自行創新
91 年	挑戰 2008--新故鄉社區營造計畫	創新陶珠期	開始針對陶甕有加入新的創新元素
94 年	台灣健康社區六星計畫	觀光陶版期	以陶土做為創作元素，發展出除陶甕之外的其它陶藝品，期與觀光結合，整合社造資源
100年	正興地方文化館計畫 成立地方文物館	(一) 培養傳統文化人才，傳承傳統文化，營造地方特色。 (二) 建置文化性、教育性、觀光性之文化館。個人工作室分別成立，陶甕開始進行參賽、販售	

資料來源：參行政院文化建設委員會〈社區總體營造〉網站資料

<http://www.cca.gov.tw/business.do?method=list&id=5>；正興村社造資料；林建成，2002：95-101。

由此可知，正興村陶甕文化創意產業與文化政策之間是相互影響的辯證關

係，據筆者實際採訪得知，正興村社造產業資金多來自政府補助款，其實補助款的用意也多只是在起頭的設備與規劃協助上，目的還是要培養業者自立自足的能力；但若操作不當，族人自覺意識低弱的话，很有可能會使陶甕在邁向商品化的過程中，反而使恢復傳統文化的美意落入「物化（reification）」的危機，造成傳統文化加速消失的困境。

以正興村而言，早期「永續就業希望工程」的確有助於社造產業的營運，並趁機培訓部落陶甕工藝家，在分組製作的過程中，讓陶甕產業得以量化，形成商品線，但計畫結束後一時興起的陶甕產業反而因為社區凝聚力的不足，形成產業線的停頓，「陶甕的故鄉」工作室、地方文化館都再度遭受閒置命運，十分可惜，村裡能創作優異陶甕的工藝家都分別成立了工作室，以自產自銷的方式維持營運，也因為單憑個人之力，反而造成個人門戶之見，深怕自己的作品遭受模仿與抄襲，以筆者田野調查經驗而言，不少陶藝家的防備心很重，個人作品輕易對外展示，更別談供外界拍照了，這是閉門造車的競爭結果，個人就只能牟取小利，若能摒除己見，以一種開放、切磋的方式進行陶甕產業的創新與接續，相信景況會有別於現在。其實若以創造力來講，正興村的實力不可小覷，很多有關陶甕的創新型制都是從正興村研發出來的，如：琉璃珠陶甕、人頭陶甕獎盃等，而這些創新與研發大都是在「永續就業希望工程」計畫進行時，族人們一起創作，一起分享，凝聚共識。有鑑於此，社區發展協會對日後的展望將朝陶甕結合當地觀光與人文資源的方向進行，除了重新開放「陶甕的故鄉」工作室外，也希望外來者藉著陶甕連結到當地的人文特色，讓觀光客從拜訪部落的頭目開始一直到氏族的串連，然後再由頭目介紹部落裡特殊的文化點（如長老家、、、等），帶領觀光客繼續部落深度旅遊的參觀行程；麥承山說：「最重要的是各部落頭目的帶動。」正興村四大頭目若能積極站出來，連帶也會激起族人對無形文化傳承的決心與共識。

第二節 正興村的現代陶甕美學

一、概說

正興村的現代陶甕美學不同於傳統，很關鍵的兩大轉變因素是創作藝師的多元巧思和商品化的過程，而這也是我國從 1994 年以來致力推動社區總體營造的結果使然。社造產業經營型態的不同攸關著現代陶甕美學展現的方式與學習型態，故現將正興村經營型態說明如下：

(一)、經營理念：

「我認為土是死的東西，一定要把文化的內涵加在裡面才會變成活的東西，所以族人在創作的時候，就會根據耆老們流傳下來的神話或者父母親對於生活歷練的經驗等情感來加以創作，……它不只是一個甕，而是一個有文化、生活背景的一個聯繫，所以你看正興村的甕，很少有相同的，因為過去我們在那邊指導族人創作時，就很強調這一點，很獨特的，怎麼樣做到文化的聯繫，來凸顯這個作品的價值。」¹⁷⁷正興村的陶甕產業，除維持陶甕傳統文化外，更致力將排灣族文化溶入其中，欲使正興成為陶甕的故鄉；而遠程的目標就是要結合文化與觀光，透過陶甕，連結深層的原住民文化，在文化產業化的同時，也能傳承與發揚無形文化資產，體驗原住民文化之美。

(二)、經營模式：

如前述所言，早期因執行「永續就業希望工程」計畫，故陶甕得以量產，但計畫一結束，雖因此培育了許多在地的陶藝家，但陶甕產業卻轉為個人工作室的經營型態，表列說明如下：

¹⁷⁷ 970531 麥承山田野記錄手稿。

表 4-2：「永續就業希望工程」計畫與個人工作室行銷 4P 及 SWOT 分析表

分析點	「永續就業希望工程」計畫	個人工作室														
地點 (Place)	目標顯著，位於村入口處的「陶甕的故鄉」。	需進入部落才能問得到，目標極不明顯。														
產品 (Product)	1. 量產。 2. 規格化。	1、少量，具創意。 2、能顯現個人作品風格。														
價格 (Price)	1、平價。 2、是以「商品」的定位進行買賣。	1、高低價懸殊極大。 2、是以「藝術品」的定位進行買賣。														
推廣 (Promotion)	以行銷縣府單位為主，行銷面仍有待加強。 1、國立史前文化博物館等展示館場陳列販售。 2、社區陶藝美勞教學。 3、台東縣政府的活動禮品。 4、地方文化館的設置。	1、多數不懂行銷，僅靠族人口碑相傳。														
優勢 (Strengths)	生產線分工，適合量產： 初期擬訂以學習生產並重方式實施，分設計、行銷、包裝、生產線製作等四組進行；之後又調整為手工組、拉坯組、模鑄組、上釉、窯燒及品管等工作小組。生產線是採分工—集體創作方式，陶甕的製作步驟為： ¹⁷⁸	創意與風格														
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>步驟</th> <th>作業內容</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1</td> <td>灌模—組合成甕形</td> </tr> <tr> <td>2</td> <td>製作、修飾瓶口</td> </tr> <tr> <td>3</td> <td>裝飾立體飾物，包括以模具塑百步蛇紋</td> </tr> <tr> <td>4</td> <td>畫上圖紋</td> </tr> <tr> <td>5</td> <td>上釉</td> </tr> <tr> <td>6</td> <td>燒窯完成</td> </tr> </tbody> </table>	步驟	作業內容	1	灌模—組合成甕形	2	製作、修飾瓶口	3	裝飾立體飾物，包括以模具塑百步蛇紋	4	畫上圖紋	5	上釉	6	燒窯完成	
步驟	作業內容															
1	灌模—組合成甕形															
2	製作、修飾瓶口															
3	裝飾立體飾物，包括以模具塑百步蛇紋															
4	畫上圖紋															
5	上釉															
6	燒窯完成															
劣勢 (Weaknesses)	商品化、規格化。	完全不懂行銷，藝術成品無路可銷。														
機會 (Opportunities)	1. 量產。 2. 生活化的陶藝製品 ¹⁷⁹ ，如： (1)、「傳統、創作器皿」—人偶、雙人獸項鍊（臺灣史前文化博物館館徽）、單人獸項鍊、雙人獸馬克杯、陶甕鍊子、薰香爐。 (2)、「傳統陶壺器皿」—傳統特大陶甕、特大創造甕、傳統大甕、傳統大陰陽壺、傳統中甕、小陰陽壺、傳統迷你對甕。 (3)、「手拉坯陶器皿」—咖啡杯、碗、馬克杯、花瓶、盤子、煙灰缸。 (4)、「卑南文化器皿」—出土的各式陶器複製品。 (5)、陸續開發了半陶甕浮雕裝飾品、小陶甕項鍊、陶甕紀念品及杯盤用品等多樣性產品。 (6)、地方性代表作品，如金針花或毛蟹造形陶藝品等。 (7)、大型陶板牆製作，如：大王國小。 (8)、開始發展歷史上所無的原住民「瓷甕」。	1. 參賽。 2. 創意。														
威脅 (Threats)	1. 屏東陶甕產業。 2. 仰賴政府補助款。	1. 屏東陶甕產業。 2. 藝術家各自藏私，閉門造車。														

資料來源：林建成，2002：98-99；本研究田野觀察。

¹⁷⁸ 參林建成，2002：98-99。

¹⁷⁹ 參林建成，2002：99。

(三)、經營困境：

正興村從民國 84 年習陶至今，憑著個人的天賦與祖傳的文化基因，培育出不少優秀的在地陶藝家，但在經營層面最大的問題便是族人的共識難以凝聚，以致很多產業行銷方案都難以執行。「事實上我們幾個在做文化的人，還沒有達到一個共識，大家談一談卻都沒有一個實際的行動去做，或者說他們都還在依賴政府，政府給我經費，給我地方，我就去那邊做，如果沒有那就停擺…、」社造產業的推動必須仰賴族人的合心共識，政府的計畫補助款只是一個起頭的協助，還是要靠社區產業的自行營運與推動，形成自給自足，方是永續經營之道；位居正興村鄰近的新香蘭社區（拉勞蘭部落），族人對社區的向心凝聚力相對就十分團結，筆者參加 2008 拉勞蘭小米祭時，整場祭典儀式的設計與族人保留文化傳統的強烈渴望，令在場的觀禮者都深深感動，訪談之下才知道，拉勞蘭部落最大的優勢就是族人的凝聚力，部落代表說：「只要牧師和協會總幹事撒可努決定的事，大家都會遵守，因為他們都是很有智慧的人。」撒可努認為，要原住民邊緣化的方法就是：他們要什麼就給他們什麼，例如：聯考加分、給錢辦活動…等，所以，撒可努教導他的孩子，絕對不可以跟政府拿錢。「不然，原住民喜歡等待，毫無戰鬥能力。」¹⁸⁰反觀正興村，不論社造產業、環境特色，還是人才等產業經營條件，絲毫不遜色於拉勞蘭部落，最大的差別就是『族人的凝聚力』。總結來說，正興村陶甕社造產業面臨到的嚴峻課題為：

- 1、族人的凝聚力不足，陶甕文化產業行銷、合作或推動等事宜難成共識，有礙永續經營。
- 2、陶藝技術的突破，亟需提昇，方能提昇競爭力。例：燒窯及釉藥調配。
- 3、行銷管道面臨瓶頸，不論是「陶甕的故鄉」工作室或個人作品的「存貨」越來越多。
- 4、陶甕商品化的結果，若欠缺族人的高度自覺，社區產業扶植的政策可能

¹⁸⁰ 參網路資料 2008/7/27 亞磊絲.泰吉華坦的世界<文學、警察、獵人學校和撒可努>
<http://tw.myblog.yahoo.com/satuanlin/article?mid=14520&prev=14535&next=14518>

會使得傳統文化更形物化，造成傳統文化加速消失的困境。

- 5、年輕人口外流嚴重，而對傳統陶甕文化價值的認知及工法製作上，新舊世代間差異確實存在差異，這也反映出無形文化資產的在傳承上的危機性。經營型態的不同影響陶甕美學的展現方式，接下來將專對正興村現代陶甕的類型進行分析比較，以進一步解讀正興村的陶甕美學。

二、類型

正興村的現代陶甕可分為仿古及創新兩大類，因為陶甕在古時候才能擁有與交流的器物，並有其特定的社會功能（詳見第二章第二節），歷年的遷徙下，祖傳古陶甕不是遭到破壞遺失，就是被收藏進博物館，為因應社會需求，族人必須創作仿古陶甕以繼續維持社會的運作，但除了傳統之外，還有其它政治、經濟因素的變遷，使得族人在固守傳統價值的思維外，也面臨了銜接現代「全球化」¹⁸¹的生存使命，一如 Claude L'evi-Strauss 所言：「個人的信念從群體中學來，信仰守護神本身是個群體現象，是社會群體本身教育其成員，使他們相信社會秩序的架構裡面，他們唯一的希望是努力去試著採取一種荒謬的，幾乎是絕望的辦法來脫離該秩序。」¹⁸²在傳統與現代之間，原住民所面對心靈上由內而外的矛盾與焦慮，在在顯現於歲時祭典和文化創作上，這是一種傳統文化與現代經濟的拉扯，從傳統到現代，陶甕的創作目的不再單一為貴族所使用，市場外需情形下，導致陶甕的製作與用途也必須求新求變，這相對的也代表著以二元觀念（貴族與平民）為主的排灣族社會系統，其內部價值觀漸漸有了轉變，今就現代陶甕（*lilong*）類型分析如下：

¹⁸¹ Anthony Giddens 將全球化定義為：「在世界的範圍中社會關係與遠方關係的密集化，而使得地方事件受到遠距離的事件所影響，反之亦然。」參劉霽（2004），〈「現代性的後果」一紀登斯對現代社會之觀點與其反思〉，《網路社會學通訊期刊》，39 期。

¹⁸² Claude L'evi-Strauss（李維.史陀）著，1999，《憂鬱的熱帶》，王志明譯，臺北聯經，頁 36。

表 4-3:現代陶甕 (*lilong*) 類型分析

仿古類					
陶甕 (<i>lilong</i>) 種類	圖片	特色	型制、創作元素	用途	燒製方法
<i>rerlerdan</i>		<p>以仿製傳統 <i>rerlerdan</i> 為主，<i>rerlerdan</i> 在古時為貴族所有，並多用於婚嫁、餽贈與傳家之用，其實貴族使用的 <i>rerlerdan</i>，按撒古流的分類指出就有十五種之多，但在仿古的 <i>rerlerdan</i> 中，數量最多的還是以陰陽壺跟對壺居多。</p>	<p>1、型制以仿古為主，不可有過多的自行創意，紋樣以幾何造型為主。 2、百步蛇、神話故事、乳凸性徵。 3、甕形以圓形、菱形居多。</p>	<p>可取代傳統，用於</p> <ol style="list-style-type: none"> 1、婚嫁 2、餽贈 3、傳家 4、裝飾 	<p>早期曾嘗試柴燒燻黑，但因專業薰陶的族人搬離，現在全都改用電窯進行燒製。電窯，溫度大約在 700-800 度間。</p>
<i>li_lua_luas</i>		<p><i>li_lua_luas</i> 製作手法難，不易仿製，尤其色澤的調配最為困難。</p>	<p>1、綠色、上釉為主。 2、壺身較傳統壺近趨圓形，形成壺大口小的形狀。 3、新製 <i>li_lua_luas</i> 有的附耳，不同傳統的無耳造型。 4、壺身紋樣以條紋方式呈現，偶而會加入類似太陽的菊花圖案，新製壺的條紋會以立體造型做變換。</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1、婚嫁 2、餽贈 3、傳家 4、裝飾 	<p>據族人的說法，這是最難做的一種陶甕，因為顏色調配的困難度高，燒製溫度大約在 700-800 度間。</p>
Ngaci		<p>跟漢族民間生活使用的陶壺相似。</p>	<p>1、上釉、淺褐色。 2、甕身多成瓶形，壺口小。 3、紋樣以斜線為主，通常呈現於壺的上半部位。</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1、釀酒 2、盛水 	<p>因價值性不高，故少人燒製，溫度大約在 700-800 度間。</p>

創新類 (<i>lilong</i>)					
陶甕 (<i>lilong</i>) 種類	圖片	特色	型制、創作元素	用途	燒製方法
琉璃珠甕		此乃正興村創新研發的新製陶甕，族人向來視陶甕是祖靈的居所，陶甕看起來就像站立的祖先，美麗的琉璃珠穿戴於陶甕身上，一如盛裝打扮的祖先。	1、結合陶製琉璃珠(即陶珠)和尊貴的 <i>rerlerdan</i> 而成。 2、通常會以陶珠的主珠來命名此陶甕，以顯珍貴。 3、陶珠主珠的精神意涵。	1、婚嫁 2、餽贈 3、傳家 4、裝飾	需先將琉璃珠(陶珠)黏至於甕面上再進行燒製，因接觸面多且細微，燒製時易產生裂縫，困難度高。
頭目甕		以頭目造型結合陶甕是正興村陶藝家的獨特創意，表徵尊貴，目前會做此頭目甕的工藝家寥寥無幾。	1、頭目人像造型結合陶甕。	1、獎盃 2、傳家 3、裝飾	頭目甕的製作方法較琉璃珠甕困難，因連接處更多更繁複，要完美燒製並不容易。以素燒方式進行。
彩色甕		色陶的出現也是正興村陶甕製品的一大特色，村裡陶土來源全都外購，為使商品富於變化，族人也嘗試創造彩色陶甕。	1、自行發揮的創意居多，仍維持甕形，但紋樣、外型，但憑工藝家自由發揮。	1、裝飾	一般陶甕的製作方法，完成後再進行上色。
瓷壺		高溫燒製的瓷壺較不會有褪色及燒製破裂的問題，這也是陶壺技法創新後的一大改變。	1、紋樣、外型由工藝家自行發揮。	1、裝飾 2、生活用品	電窯燒製，溫度約1200-1400度左右。
簍空燈甕			1、紋樣、外型由工藝家自行發揮。	1、裝飾 2、生活用品	用創意再造陶甕的新用法，燒製方法同一般陶甕。
壁壺		創新壁壺，可貼於壁面當花器使用。	1、以 <i>rerlerdan</i> 的百步蛇紋樣居多。 2、以半壺的型制製作，適	1、裝飾 2、生活用品	以造型取勝，燒製溫度約在700-800度間。

<p>占卜壺</p>		<p>占卜壺乃魯凱族人麥承山依據好茶的祭祀傳說創作而成的新製壺，此壺雖不能代替古壺祭祀，但壺本身就是一則古老的傳說故事。</p>	<p>合貼於牆面。 1、祭祀傳說 2、以石板結合 <i>rerlerdan</i>，仿製當年竹林下以石板蓋住陶甕的景象，徵卜著來年的時運。</p>	<p>1、裝飾</p>	<p>電窯燒製，溫度約1200-1400度左右。但在造型上有多加一個蓋子。</p>
<p>特殊紋樣造型</p>		<p>在商品化的過程中，除族人依傳統習俗會購置仿古的傳統壺外，一般的消費者對古陶甕樣式的認同及需求都不高，因此因應市場需求族人紛紛製作創新陶甕，不再墨守舊有的紋樣型制，工藝家創造新壺時也都有故事情節，可能來自神話，也可能是自創的生活故事或心情寫造，致使每個陶甕看起來都是獨一無二的。</p>	<p>1、紋樣、外型由工藝家自行發揮。 2、神話故事。 3、生活故事。</p>	<p>1、裝飾 2、餽贈 3、傳家</p>	<p>紋樣創新隨心所欲，燒製方法同一般陶甕。</p>

資料來源：本研究田野調查整理

不論是仿古或創新，從以上的分析得知：

(一)、陶甕的意涵從氏族的「家族的傳承」，擴張為藝術家個人「心靈層面的連結」：

「神話的功能，不是解釋信仰的效力，而是給予保證，不是滿足好奇心，而是提供對力量的自信，不是說故事，而是銜接當時發生的事件。」¹⁸³神話元素的運用向來是陶甕的表現主題，最明顯的莫過於蛇造型的運用，從傳統到現代，連結了神話元素，也就表徵了排灣族的文化核心和特色所在，正興族人創作陶甕，很重視「故事文本」性，不論是傳統神話還是生活故事，「陶甕」對他們而言，不只是器物，更是與族人情感和心靈的連結，早期陶甕代表「家族的傳承」，現在更擴張為「心靈層面的連結」是藝術家和外界溝通的橋樑所在，頁 Bourdieu 指出：「每一個文化產品，每一次的論述動作其實都表達了某一種立場

(position-taking)，而這特定論述的意義乃建基於論述動作產生時，此特定論述與當時論述場域裡其他不同立場的論述的對話關係之上。」(頁 Bourdieu:31-1)¹⁸⁴不管作者對話的關係為何，在集體潛意識的表徵下，神話元素表徵了族群意識，只不過文化經濟開啓了不同的對話空間，讓論述場域趨向多元，也趨向個人，不同於以往的二元思維。

(二)、陶甕的用法，因應時代而有所轉變：

在市場需求下，陶甕雖然求新求變，在面對傳統價值上，依賴陶甕所運行的社會價值，某些部分族人還是有所堅持，正興村頭目宋林美妹表示：「傳統陶甕幾乎沒有了，所以新製陶甕也可以拿來取代古陶甕，只要樣子一樣，名字一樣就可以了，沒有年代是沒有關係的。」此外，身為正興村碩果僅存的貴族巫師高玉蘭也說：「一定要畫百步蛇才是*rerlerdan* (陶甕)。」¹⁸⁵由此可知，仿古陶甕的型制創作上有一定要求，不可加入太多創意，但細看仿古陶甕與古陶甕之間還是有差異之處，主要展現在紋路的分佈與創制上，其實所謂的古陶甕在當時也是新製陶，只是加入年代後才成傳統，故而紋路、年代都只能表徵甕本身的形式，重要的差異還是在於意義的解讀，在族人的眼光裡，到底新舊陶甕有何差別？又有何意義上的不同？這部分的相較性將於下一節的紋飾章節中進

¹⁸³馬凌諾斯基著，《巫術.科學與宗教》，朱岑樓譯，1996，協志工業叢書出版，一版四刷，頁 63。

¹⁸⁴邱貴芬，〈「後殖民」的台灣演繹〉，《文化研究在台灣》，陳光興主編，2001，巨流出版，頁. 289。

¹⁸⁵ 970525 宋林美妹與高玉蘭田野記錄手稿。

一步說明。

而在用途上，新舊陶甕的比較如下：

表4-4: 傳統古陶甕與新製陶甕的用途比較

項目	傳統古陶甕	新製陶甕
用途	1、傳家寶 2、結婚聘禮 3、祭壺 4、分家 5、儲存糧食 6、儲存珠寶 7、占卜 8、出征 9、治病 10、釀酒、盛水 11、煮食 12、行戶外葬 13、醃肉	1、婚嫁 2、餽贈 3、傳家 4、裝飾 5、釀酒 6、盛水 7、生活用品 8、表揚
使用者	一般以貴族使用 <i>rerlerdan</i> (祖傳古陶壺) 居多，平民所用的多是 運用於日常生活的 <i>linizukan</i> (外來平地 壺)。	<i>rerlerdan</i> 的使用方式打 破階級意識，成為商品流 通，平民也可使用，但在 部落裡，貴族對於平民的 無形約束力還存在，所以 即便平民擁有 <i>rerlerdan</i> ，也大多是拿來 裝飾用。

資料來源：參任先民，1960：164-165；林建成，2002：49-50；

撒古流，2006：73-197；本研究田野調查整理而成。

從傳統到現代，陶甕的使用方式明顯有所轉變，這與兩個世代族人的生活形態的不同有所關連，以現代原住民部落而言，祭祀、占卜、出征以及行戶外葬等生活習慣早已改變，自然的這些特殊用途的陶甕自會隨著年代久遠而消失殆盡，流傳下來的婚聘、傳家、與日常生活用途就是族人還保有的強勢文化習

俗，特別值得一提的是：現代陶甕打破階級意識，結合生活化的創意，將陶甕用於居家裝飾和表揚的生活面向，顯示現代社會不同於以往的文化現象。

面對這樣的轉變，身為現代貴族的內心衝擊最深，貴族耆老高玉蘭就說：「看到年輕人這樣買賣陶甕，心裡會不舒服，因為看不習慣，因為以前只有頭目才能有陶甕，像衣服也是一樣，以前只有頭目才能穿有蛇紋的衣服，現在大家都可以穿了，看不習慣也沒辦法，像老鷹的羽毛只有頭目才可以戴，現在有錢就可以買了，這些都是頭目的象徵，跟有錢沒錢沒關係，但沒有辦法，大家都現代化了呀！」

三、紋飾

正興村現代陶甕紋飾創作自由度高，陶藝工作者可隨自己喜愛創新紋樣，一般而言，老一輩的製陶者還是喜歡仿古的蛇紋線條，偶而會用具體的圖像（如：大蛇、人面等）表徵自己的故事或對部落傳統文化的紀念，反觀年輕人，則是在型制外觀上會想創新突破（如鏤空造型等），而在紋飾的創作上則多仿照部落老人，因此若對自身傳統文化敏銳度不高者，所能展現的紋飾與極其有限。

本論文將正興村現代陶甕紋飾概分為十五類，訪談之下發現，對於紋樣的解釋各有不同，以人形紋而言，不再侷限古時候的單一解釋，每個陶藝創作者都可以用相近的紋樣說出說出不一樣的故事和感受，形成紋飾意義的多元性。

表 4-5:正興村現代陶甕紋飾類型

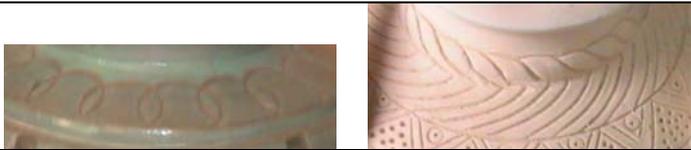
(一)、人形紋

一、人形紋	
說明	圓形、直線構成複數人形，呈跳舞歡樂狀，且具有眼睛、嘴巴。
形式	以反覆出現的形式構成一種秩序美。
陶壺上的位置	壺腹。
代表意涵	族人、歡樂氣氛、求偶、某人對部落的貢獻事蹟。

(二)、具體蛇形紋

二、具體蛇形紋			
說明	<p>1、以對蛇的型態出現，1-4 對不等。</p> <p>2、蛇頭形狀多樣，橢圓、三角、菱形、心型等，其中以三角和菱形居多，蛇具眼睛，不吐舌信。</p> <p>3、蛇身長，成螺旋狀，大型蛇身會盤繞陶甕，是為創新變形。</p> <p>4、蛇嘴有平貼壺身及脫離壺身成凌空立體狀兩種，正興村多以後者居多，為向人打招呼之意。¹⁸⁶</p>		
形式	對稱美、線條活潑，具動態美。		
陶壺上的位置	壺胸、壺腹、壺底等全壺身，面積大而顯眼。		
代表意涵	百步蛇、守護神、為分辦公母壺。		

(三)、曲線紋

三、曲線紋			
說明	以重複的曲線線條構成紋路。		
形式	鏡照式繁殖，具對稱美。		
陶壺上的位置	壺頸、壺腹。		
代表意涵	花瓣、花草、繩子。		

(四)、太陽紋

四、太陽紋			
說明	<p>1. 半抽象的同心圓線條，搭配象徵陽光的三角及直線線條，裝飾壺身。</p> <p>2. 巨大視覺效果裝飾壺身，常單獨出現。</p>		
形式	同心圓線條具層次美，搭配不規則陽光紋路，形成對比。		
陶壺上的位置	壺腹。		
代表意涵	太陽。		

¹⁸⁶ 970525 宋林美妹田野記錄手稿。

(五)、線格紋

五、線格紋	
說明	以重複的直線線條構成紋路。
形式	鏡照式繁殖，具對稱美。
陶壺上的位置	壺腹
代表意涵	傳統服飾紋樣、土地。

(六)、菱形紋

六、菱形紋	
說明	1、以各式菱形構成紋路，圖形呈單菱形，或以大中小層次排列。 2、菱形內外常以點狀裝飾壺身。
形式	鏡照式繁殖，具層次及對稱美。
陶壺上的位置	壺腹。
代表意涵	蛇紋、連杯、傳統服飾紋樣、

(七)、三角紋

七、三角紋	
說明	1、以各式三角形構成紋路，三角圖形或單或雙，呈多層次排列。 2、三角形內外常以點狀或小圓點裝飾。
形式	鏡照式繁殖，具層次及對稱美。
陶壺上的位置	壺頸、壺腹。
代表意涵	蛇紋、山、傳統服飾紋樣、土地、太陽紋。

(八)、植物紋

八、植物紋	
說明	1、以自然樹木花材為紋樣表徵，常以局部小面積重複出現，環繞壺身圍成圓，形成層次美。 2、偶有以花材樹木為描繪主題，巨大呈現於壺身之上。
形式	反覆出現的秩序美感。
陶壺上的位置	壺頸、壺胸、壺腹、壺底等全壺身。
代表意涵	花草。

(九)、乳凸紋

九、乳凸紋	
說明	1. 以乳凸表徵女性象徵，乳凸或呈平面與立體狀。 2. 乳凸形狀常以山丘或螺旋層次呈現，旁邊綴以小點。
形式	對稱美、由小而大形成視覺堆疊美感。
陶壺上的位置	壺頸、壺胸、壺腹。
代表意涵	女性乳房。

(十)、圈點紋

十、圈點紋	
說明	1. 以同心圓的方式小面積重複出現，環繞壺身圍成圓。 2. 小圓點乃以器物壓模而成。
形式	反覆出現的秩序美感。
陶壺上的位置	壺頂、壺頸、壺腹。
代表意涵	太陽、勇士佩帶上的紋樣、表徵「人、土地及河床」的和諧意涵。

(十一)、身體紋

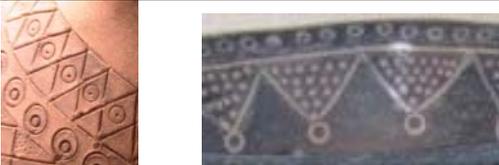
十一、身體紋	
說明	1. 自由題材創作圖像，其形象通常以身體部位具像呈現。 2. 創作圖形紋樣常具有故事性，或與傳統神話、部落生活故事等有關。 3. 圖像面積大，具工藝家個人風格。 4. 創作者多為耆老，創作風格近趨樸素藝術 (Naiva Art)。 ¹⁸⁷
形式	具象表徵，故事性濃厚。
陶壺上的位置	壺頸、壺腹、全壺身。
代表意涵	生活故事的元素：如：人、母親的守護之愛…等，各有故事意涵。

¹⁸⁷樸素藝術 (Naiva Art)：一種簡約、質樸的藝術表現，不強調過度的修飾與刻劃，全然擺脫藝術史及學院制式束縛，以自己心靈的語言、技巧去體察生命價值的一種「自學者」自發性的創作，其與原始藝術 (primitive art)、原生藝術 (brut art) 意義相近，均強調創作者心靈的自由與反學院派性格，此類藝術家，又稱為「素人藝術家」。參林建成，〈原始、樸素〉，《台灣當代美術大系》，2003，頁 16-19。

(十二)、人頭紋

十二、人頭紋	
說明	<p>1、人頭紋常具有故事性，或與傳統神話、部落生活故事等有關。</p> <p>2、一般而言，人頭甕的創作者多為魯凱族，因為人頭紋表徵了”旺盛”。¹⁸⁸</p>
形式	具象表徵，故事性濃厚。
陶壺上的位置	壺頸、壺腹、全壺身。
代表意涵	旺盛或其它具表徵的故事意涵。

(十三)、組合紋

十三、組合紋	
說明	<p>1. 結合兩種以上的紋樣，創造更複雜的視覺效果。</p> <p>2. 常以幾何線條相互組合，最常見者為三角形、圓形、菱形、點狀等。</p>
形式	反覆出現的秩序美感，具對稱及層次美。
陶壺上的位置	壺頂、壺頸、壺胸、壺腹。
代表意涵	蛇紋、山川、人、傳統服飾紋樣。

(十四)、素面陶(無紋樣)

十四、素面陶(無紋樣)	
說明	不加以任何紋樣，長呈光滑面或以簡單凹槽線條條列表現。
形式	無紋樣，表面呈光滑或凹槽線條。
陶壺上的位置	全壺身。
代表意涵	無

¹⁸⁸ 參 970825 田野記錄手稿。麥承山認為，在陶甕的製作上，排灣族和魯凱族最大的不同就是魯凱族很喜歡放一些人頭(紋)，代表了「旺盛」的意思。

(十五)、其它紋樣

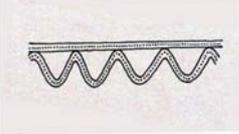
<p>十五、其它紋樣</p>	
<p>說明</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 以排灣族文化元素進行創作，如：琉璃珠、青銅刀、連杯等。 2. 將陶甕擬人化，穿戴琉璃等美麗服飾。 3. 創意紋樣的部分通常是工藝家將自己五官所見所感的世界表徵於紋樣的展現上。
<p>形式</p>	<p>具部落傳統文化意象。</p>
<p>陶壺上的位置</p>	<p>壺頸、壺胸壺腹。</p>
<p>代表意涵</p>	<p>尊貴、琉璃主珠的意涵。</p>

資料來源：本研究田野調查整理

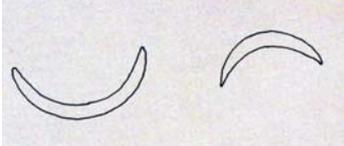
由以上分析得知，正興村的創新陶甕紋樣多以幾何圖形和具象圖樣為主，較為特別的是正興村的陶甕創作強調部落文化特色及工藝家創作的故事性，故事的文本主要來自神話故事，部分來自於自創，就筆者的田野調查手紋甕得知，正興村幾乎每一個陶甕都有故事，以上述為例，創作者宋林美妹就表示這是他自己的手，表示守護家族的意涵。從傳統陶甕紋飾到現代陶甕，會發現除創作線條的習慣不同外，因為時代的變遷，古今在紋飾的類型、擺放位置都有所差異，最重要的是現代甕的創作者、禁忌與使用方法都迥異於傳統，因此在陶甕紋飾上顯現出差別性，分析如下表：

表 4-6:傳統與現代紋樣之比較

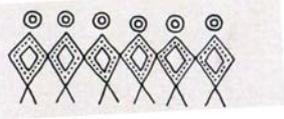
(一)、太陽紋

文飾類型	項目	傳統	現代
太陽紋	文飾範例		
	美學形式	以幾何線條呈現律動美，抽象意涵	常以具體造型圖案出現，讓人一目了然太陽的形狀，偶有抽象圖形，但仍以圓形為創作主體。
	紋飾由來	神話	神話、傳統手紋元素
	陶壺上的位置	壺頂	壺胸、壺腹

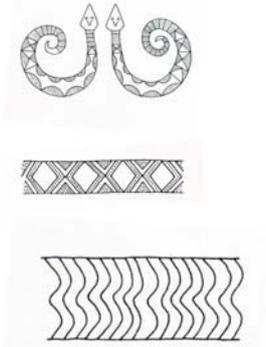
(二)、月亮紋

文飾類型	項目	傳統	現代
月亮紋	文飾範例		無
	美學形式	上下對稱美，以彎月線條代表月亮，抽象及半具體圖紋均具。	
	紋飾由來	神話	
	陶壺上的位置	壺胸	

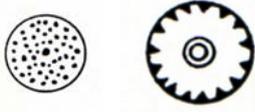
(三)、人形紋

文飾類型	項目	傳統	現代
人形紋	文飾範例		
	美學形式	以幾何線條反覆出現的形式構成一種秩序美，為半具體圖紋。	以圓形、直線構成複數人形，呈跳舞歡樂狀，且具有眼睛、嘴巴。人形創作較為具像，趨近素人藝術家樸實風格。
	紋飾由來	祈求人丁旺盛，家族綿延，與神話有關。	祈求人丁旺盛，家族綿延，神話、傳統手紋元素
	陶壺上的位置	壺腹	壺腹

(四)、百步蛇紋

文飾類型	項目	傳統	現代
百步蛇紋	文飾範例		
	美學形式	以點狀、直線、三角形、菱形及橢圓形等多樣的幾何線條表現蛇形，蛇多成蜷曲狀，且多以雙蛇的型態出現；有些吐舌信，有些不吐，蛇的紋樣抽象及半具體圖象均具。	對稱美、線條活潑，具動態美。蛇的體積大而顯眼，爬行姿態多變，蛇的數量最少一隻，最多八隻，但多以對蛇出現。蛇行具體清晰，有眼睛、表情、不吐蛇信，蛇頭多以離開甕面的姿態出現。
	紋飾由來	神話	神話
	陶壺上的位置	壺腹、壺底。	壺胸、壺腹、壺底等全壺身，面積大而顯眼。

(五)、乳凸紋

文飾類型	項目	傳統	現代
乳凸紋	文飾範例		
	美學形式	常以同心圓和小三角形表徵女性性器官:乳房。抽象及具體圖象均具。	以乳凸表徵女性象徵，乳凸或呈平面與立體狀。乳凸形狀常以山丘或螺旋層次呈現，旁邊綴以小點綴飾。乳房形狀半具體、具體圖象均具。
	紋飾由來	神話，象徵女性	神話，象徵女性
	陶壺上的位置	壺胸、壺腹。	壺頸、壺胸、壺腹。

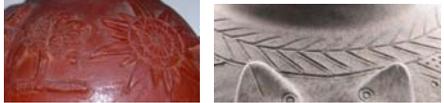
(六)、身體紋

文飾類型	項目	傳統	現代
身體紋	文飾範例	無	
	美學形式		自由題材創作創作圖像，其形象通常以身體部位具象呈現。創作圖形紋樣常具故事性，或與傳統神話、部落生活故事等有關。圖像常佔據整個，因創作者多為部落老人，因此風格近趨素人畫派。
	紋飾由來		自創，具象為多
	陶壺上的位置		壺頸、壺腹、全壺身。

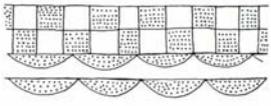
(七)、人頭紋

文飾類型	項目	傳統	現代
	文飾範例	無	
	美學形式		創作圖形紋樣常具故事性，或與傳統神話、部落生活故事等有關。圖像常佔據整個，創作者多魯凱族。
	紋飾由來		自創，具象為多
	陶壺上的位置		壺頸、壺腹、全壺身。

(八)、植物紋

文飾類型	項目	傳統	現代
植物紋	文飾範例		
	美學形式	結合幾何圖形與植物局部外型反覆出現形成秩序美，為抽象及半具體圖紋。	結合幾何圖形與植物局部外型反覆出現形成秩序美，偶有以花材樹木整體形象為描繪主題，巨大呈現於壺身之上。為半具體、具體圖象。
	紋飾由來	祈求物產豐收	祈求物產豐收
	陶壺上的位置	壺胸、壺腹	壺頸、壺胸、壺腹、壺底等全壺身。

(九)、組合紋

文飾類型	項目	傳統	現代
組合紋	文飾範例		
	美學形式	結合兩種以上的幾何紋樣，創造更複雜的視覺效果，長呈現上下交錯或層次有致的律動美。	結合兩種以上的幾何線條紋樣，創造更複雜的視覺效果，如：三角形、圓形、菱形、點狀等。以反覆出現的秩序美感，具對稱及層次美。
	紋飾由來	神話	神話、傳統手紋元素
	陶壺位置	壺頂、壺頸、壺腹。	壺頂、壺頸、壺胸、壺腹。

(十)、素面陶

文飾類型	項目	傳統	現代
素面陶 (無紋樣)	文飾範例		
	美學形式	無任何紋樣，長呈光滑面或以簡單凹槽線條條列表現。	不加以任何紋樣，長呈光滑面或以簡單凹槽線條條列表現。
	紋飾由來	貴族與外來平地壺居有素面壺種，其樣式創造由來不可考。	仿古型
	陶壺位置	全壺身。	全壺身。

(十一)、其他

文飾類型	項目	傳統	現代
其他	文飾範例		
	美學形式	幾何圖形成對稱美，反覆出現著，為抽象的表現手法。	以排灣族文化元素進行創作，如：琉璃珠、連杯等。
	紋飾由來	不可考，疑自創。	以排灣族文化元素進行創作，展現部落意象。創造部落傳統文化意象。
	陶壺位置	壺腹	壺頸、壺胸壺腹。

資料來源：本研究整理自：撒古流，2006：164—173；任先民，1960：176--182；本研究田野調查。

古今陶甕紋飾的比較，綜合上述可知：

1、陶甕的紋飾由來古今各有本：

古陶甕的紋飾由來多與神話傳說有關，少數幾何紋樣因年代久遠，已不可考，但無非是與祈求部落豐收和氏族傳承有關；正興村的現代陶甕，除了與傳統神話有關外，據筆者田野調查得知，還與排灣族的傳統手紋¹⁸⁹及傳統服飾等紋路有關，因篇幅有限，故以手紋為例，進行文化區內的近端比較。傳統手紋上的紋飾意涵表徵山川、樹木、土地、河流與族人，且手紋是密佈於整隻手臂，這些圖樣與紋飾創作密度的概念，也都影響到正興村陶甕紋飾的創造。

表 4-7:傳統手紋上的紋飾與正興村陶甕紋飾一覽表

手紋紋飾	紋飾意涵	正興村陶甕紋飾
	人	
	山	
	土地	
	森林	

資料來源：本研究整理

¹⁸⁹排灣族的手紋，象徵著每個人的地位，在排灣傳統刺青文化裡只有貴族跟頭目才有資格進行，一般而言，男生紋身，女生紋手，都是代表"尊貴"的意思。正興村族人十分重視排灣族的傳統手紋，部落中耆老溫金鳥為該村現今尚存的手紋老人，台東縣政府還特立石碑示意予以表揚傳統手紋的稀有性。

2、古今陶甕紋飾多有重複構成且層層包圍環繞的特色：

古今陶甕都有密佈紋路的特色，相似於手紋的圖樣與紋飾創作密度的情形。另一方面，陳奇祿的調查也指出：「排灣族的裝飾，一方面與太平洋區藝術的表現手法同樣的具有平面的、裝飾的和填充的特徵。」（陳奇祿，1978:165）而許美智繼而指出：「從另一個角度來說，排灣族的紋飾多有重複構成且層層包圍環繞的感覺，填充的特色也使得物體上很少有空白的地方。」（許美智，1992：99）反觀陶甕，跟手紋、琉璃珠同樣都有紋路密佈的特色。

2、古代小而抽象的幾何圖形到現代大而的具象的轉變：

古代紋飾主以幾何圖形為主，除了具象的百步蛇、乳凸與月亮紋外，幾乎都是以局部形體紋飾來取代整體事物，象徵意味濃厚；反觀現代陶甕，除基本幾何紋樣加以裝飾壺身各部位外，其甕的主題性強，常以具象的圖形表徵工藝家的創作想法，如：大蛇守護、頭目形像的尊貴或雙手護甕的氏族傳承精神等。

3、部落專人製陶工匠與素人藝術家之別：

傳統陶甕乃是貴族之間傳承的貴重物品，其工法雖現今已不可考，但就部落習俗而言，貴族使用的陶甕、木雕等，其作者應為部落專門製陶的工匠，且需頭目的應允與吩咐，方得於固定場所製作陶甕或木雕品，¹⁹⁰相較於現代素人工藝家，其創作者多為老人，就創作風格而言，前者

¹⁹⁰ 傳統陶甕的製作過程相當嚴謹，古時候部落雖然還沒有所謂專業的「製陶師」此一名稱，加上製陶技術早已失傳，但根據耆老們的口傳資料顯示，陶甕的製作如同木雕品般，均為貴族的重要象徵，因此製作的時間及地點，都必須由頭目吩咐製作；此外，許功明於魯凱好茶村雕刻藝術的相關調查也指出：「平民懂得雕刻技藝者也只是應頭目之邀，參與建屋時的雕刻工作，並無所謂專業『雕刻師』存在，……平民『雕刻師』地位之被認可，頭目許可其同樣享有雕刻品的使用權，乃是晚近應時勢之需，因雕刻品被廣大群眾（族群內、外）需求，及頭目勢微才逐漸形成之必然現象。」由此可知，不管是陶甕還是木雕，都表徵著貴族的榮耀，一旦「平民化」，也象徵著社會系統意義的轉變，至於平民向貴族借用陶甕或木雕的擁有及使用權，衛惠林（1972:17）曾提到「特權讓予稅」（*thimi thimi*），認為平民欲使用時，可以用豬酒送與頭目家為禮，請求特許；但許功名的調查則認為，*thimi thimi* 是平民經由「儀式」和繳「稅」（豬酒等禮物）的程序才可取得的，好茶的讓渡範圍包括：刺鯨權、百合花飾權、飾服權、特殊名制權，至於雕刻權並沒有透過儀式而「讓予」平民之例。（參許功明，《魯凱族的文化與藝術》，1993，稻鄉，頁 51 及頁 8-9）。筆者調查正興陶甕「平民化」的現象，平民也不需繳 *thimi thimi* 給頭目。

著重陶藝品視覺的精緻，紋飾創作小而精美，甚至部分尊貴的 *rerlerdan* 古壺幾乎沒有紋樣；而正興村創造的現代陶甕，重視個人風格，紋樣的創作不僅具象，而且面積龐大，紋樣佈滿上半壺身的情形時而可見。

4、陶甕上的圖紋分佈：

傳統陶甕的製作過程嚴謹，連紋樣的擺飾位置都嚴格規定；但現代陶甕商品化的結果，許多禁忌已不敵時代變遷而轉變或消失，因此不僅製作過程無所禁忌，就連紋樣的擺放位置也無硬性規定，可自由創作。

5、陶甕的故事文本：

因為個人風格強烈，使得陶甕故事性強，正興村的現代陶甕，幾乎每支甕都可以說出自己的創作故事，不同於古陶甕為群體製作，完全不具原創者概念，陶甕的紋樣製作沒有太多創新與花樣，重視的是甕的傳統型制與使用方法。

四、技法

正興村不同的陶藝家，其製作陶藝的技法均有所不同，其中最大的差異便是蛇頭的捏製手法，這也是形成陶藝家個人風格的由來，今列舉幾位長期製陶的陶藝家進行比較，表列說明如下：

表 4-8:正興村陶藝家製陶風格一覽表

姓名	族別	創作風格	蛇頭造型	陶甕創作說明	陶甕紋樣解釋方法
麥承山	魯凱（平民，正興村包慕里部落）	1、蛇頭似立體人面，頭頸交界處常以三點形成三角形點綴；最大特色在於蛇嘴高高翹起，幾乎與甕面呈90度距離。 2、蛇眼成橢圓形，大且具層次感。		1、傳統創新均具，一直不斷嘗試陶甕的變化與造型，如：排灣三寶、族群融合、陶甕家族…等。 2、常出現特殊紋樣為人頭甕。 3、2002 中華汽車第一屆全國原住民工藝比賽陶藝佳作獎。 4、2004 行政院原委會原住民工藝作品獲陶藝類優選。 5、屬多產工藝家	以和諧三元素---人、土地、山川解釋甕面紋樣，與排灣族傳統手紋解釋相似度高。
歐春香	魯凱（貴族，嘉蘭村）	作者常有摸蛇及抓蛇經驗，因此創作蛇頭時多以實際觸感為準；蛇頭呈三角形，造型小巧可愛，頭頂常有點狀直線延伸於蛇身，蛇鼻上翹。		1、作者與女兒黃梅娟常聯手製陶，歐春香創作壺身，女兒則接續紋樣的創作；歐春香敢於創新許多陶甕造型，大蛇盤繞、人頭（頭目）甕與母親的手（守）護甕…等都是歐春香先行研發出來的造型。 2、女兒黃梅娟為年輕一輩陶藝家，喜愛陶甕，但不喜愛蛇，因此她的甕常結合生活而有創新造型，如：陶甕檯燈。 3、母女聯創的紋樣簡單易辨，歐春香喜歡使用人形紋，而女兒的紋樣創作造型年輕，變化不大，常出現可愛太陽紋。	以傳統神話為主：蛇紋、太陽紋等。
宋林美妹	排灣（貴族，正興村比魯部落）	蛇的造型大而肥碩是最大特色，蛇嘴微翹向上，宋林美妹說，這是百步蛇在向人示好，打招呼的意思。其蛇頭多成菱形，並具逗趣表情。		1、傳統甕居多，喜仿古簡易造型。 2、蛇身紋樣豐富密佈。	以排灣族傳統手紋解釋陶甕紋樣，三大元素為三元素---人、土地及山川。

高玉蘭	排灣（貴族，正興村介達部落）	蛇形稜線高，蛇頭呈長菱形狀，紋飾簡單；頭頂常有點狀直線延伸於蛇身，蛇嘴上翹約 45—60 度。		1、傳統甕居多，喜仿古簡易造型。	以排灣族傳統手紋解釋陶甕紋樣，三大元素為三元素--人、土地及山川。
沙桂花	父排灣母魯凱（平民，正興村介達部落）	蛇頭多成三角形，蛇鼻微微上翹，蛇面部分常以菱形裝飾，蛇眼多有變化、生動感具足，另外蛇身蜷曲圈數較多，也是一大特色。		1、傳統創新均具，一直不斷嘗試陶甕的變化與造型，如：琉璃陶甕等。 2、中華汽車全國原住民工藝比賽陶藝獎第二名。 3、製陶手工精細。 4、屬多產工藝家。	以傳統神話為主：蛇紋、太陽紋等。
曾金枝	排灣（貴族，正興村比魯部落）	蛇鼻頭圓潤厚實，造型簡易，蛇身蜷曲度不大紋樣簡單。		以傳統甕為主，創新變化不大。	以排灣族傳統手紋解釋陶甕紋樣，三大元素為三元素--人、土地及山川。

資料來源：本研究田野調查整理

綜上所述得知：

（一）、蛇紋表徵個人風格：

儘管仿古陶甕外型大同小異，但從蛇頭捏製、蛇的整體造型與紋樣的創制仍能明顯看出個人風格，大致說來，魯凱族喜用紋樣為人頭紋、人形紋和動物紋，這是和排灣族較不同之處，但因正興村是個排灣、魯凱族群融合成功的部落，因此在創作過程中，不同族別的工藝家還是會互相模仿，所以排灣族陶藝家的作品中仍可見人頭紋、人形紋和動物紋，但若以原創性來說，這些紋樣還是以魯凱族創制出來的居多。

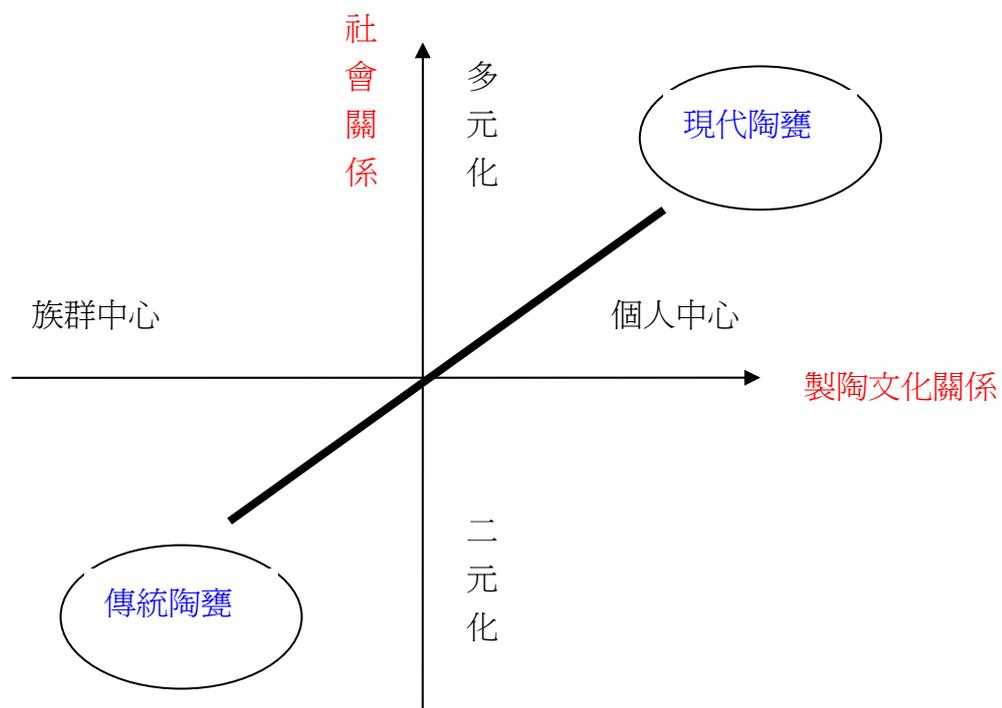
（二）、製陶文化與社會關係之探討：

正興村陶甕工藝家大可分成兩種類型，一種將陶甕商品化，市場的量化讓工藝家漸漸捏塑出自己的風格，也為了貼近市場需求，而有求新創新之舉，致

使新血創意不斷，使現代陶甕有別於古陶甕，而有了新的文化語言意義；另外一種是純粹孺慕自己的文化而學習製陶，陶甕表徵了自己對家族、對傳統文化、對自己生命記憶的濃厚情感，對後者而言，陶甕不是商品，是代表了個人的內心世界，用以傳承家族或餽贈親友。

不管哪一種工藝家，都說明了現代陶甕的創作趨勢是根基於傳統文化且朝向個人風格發展，凸顯「個人」的思維，完全顛覆古代不計個人，只重族群關係、部落需求與階級尊卑的創作關係，用 Arima 社會、文化與物質的關聯圖來說明，陶甕這個物質文化，在古今不同的製陶文化中，就可以看出兩者社會關係是擺盪於族群/個人與二元/多元兩大元素的變化關係，由圖 4-9 得知：陶甕從傳統邁向現代，不只是技法與外觀的改變，工藝家的自由創作與崇尚個人風格，也表徵了排灣族社會力的運行關行由二元漸趨多元化。

圖 4-1:傳統陶甕與現代陶甕之社會與製陶文化關係相關性比較



資料來源：本研究整理

第三節 展示與行銷

在排灣族的社會裡，陶甕地位相當受到尊重，頭目或貴族家庭中仍以擺設珍貴的陶甕為榮，惟在光復前後，受到平地社會大肆蒐購關係，古陶甕已經十分稀少，從正興村舊部落時期陶器製作調查中得知，相關的製陶技術並未留傳下來，古陶甕相形之下更顯珍貴；加上近年來在社區總體營造等文化政策及原住民文化振興的潮流中，使得原住民社區多半以具有傳統文化的具體器物製作做為一種手段，比如木刻、刺繡及陶藝等，…一方面找尋回傳統，一方面塑造地方特色，並且逐漸形成以「文化」凝聚居民共識的新趨勢。林建成在研究中指出：「因而東排灣族人對於陶甕製作的振興工作多半認為有迫切需要的共識。」

（林建成，民 91：93）地方產業的消長和文化政策的推廣，兩者關係甚為微妙。傳統文化勢必有衰微的一天，而在面對衰敗之際，如何立足於傳統，尋求文化承傳與地方產業的出路，一再地考驗著地方文藝工作者。原住民部落的文化復興策略幾乎都跟觀光有密切關係，筆者從新興、正興到新香蘭部落豐年祭的觀禮中，不約而同聽到部落耆老、社區總幹事等紛紛提及部落發展的遠景，都是將在地文化結合當地觀光資源（如：比魯溫泉、金針山農產…等），更盛者，可進而串連台九線的相似部落，以一種「生態博物館」的思維規劃前景，將博物館概念從死的物品變成活的人物，從室內延伸室外，從宣揚祭古轉而反思人的生存價值，較之古人，而造就了現代種種模式的蛻變，豐年祭的祈福儀式如此，傳統歌舞如此，陶甕的傳承也是如此。¹⁹¹展示與行銷是「文化」成為「產業」的重要環節，這也是傳統邁入現代全球化必然的過程，「節慶」與「觀光」是文化產業化的重要潮流，近年來，地方文化館的設置更是企圖在行銷文化的同時，

¹⁹¹ 參 970719 新興村小米祭與 970726 新香蘭村小米祭田野影像資料。由於部落祭師闕如，因此族人就用聯合祈禱的方式代替傳統儀式；而在歌舞表演方面，這幾個部落都重視青年會的演出方式，傳統歌舞之外，也加入新式的音樂和舞蹈，符合年輕人需求，部落長老表示，要完全恢復傳統，在時空上的要求幾乎是不可能，所以他們重視的是一種「精神的傳承」，而不拘泥古老形式，這與陶甕的思維模式是完全吻合的，重點在於精神的掌握和族人當下的認同，可是弔詭的是這種變與不變似乎落入各說各話的窘境，到底什麼是部落必然要捍守的傳統文化，並沒有明顯的共識，像現代告攏的必然性，只凸顯傳統日漸式微的事實。

也能喚起社區民眾「尋根」、「傳承」的意識，希冀透過保留傳統文化的精髓，活絡社區產業，相互交溶，而不斷走向「在地深耕與創新活化」的方向。本節將由地方文化節、觀光教育和地方文化館的設立三大方向來談正興村陶甕產業的展示與行銷。

一、地方文化節

1981年文建會成立以來，即致力於國內文化事務的推廣，不過多是環繞於國家建設為中心的文化政策；1987國民政府宣布解嚴，進一步翻轉政治中心，使國家本位的思維漸漸轉為區域性乃至地方，鮮明可見的是全國文藝季的轉型三大特色為：「以地方文化為主」、「結合社區總體營造理念」和「產業文化化，文化產業化」¹⁹²這樣轉變的意義，使得藝文活動不再是單純的藝文活動，而是有作為推動「地方文化政策」的意涵於其中。

1998年，全國文藝季轉以各地方文化為主，於是紛紛以縣(市)文化節取而代之。縣市文化節起初年年舉辦，後因人力因素，漸漸改為兩年舉辦一次的運作方式，由各縣市文化中心選擇適當時節，分散於年中輪流舉辦；加強活動的深度及延續性，雖仍以表現地方特色為規劃方向，但更重視與觀光資源的結合，期使文藝季活動在文化的政策目標之外，亦能帶動地方的發展。

以台東而言，一年12月，每個月都有節慶活動¹⁹³，最膾炙人口的莫過於八月的南島文化節¹⁹⁴，透過地方文化節的觀光節慶，結合全縣自然景觀資源、農特產品及原住民特有文化創意等，突顯臺東獨特產業及文化觀光潛力，行銷臺東。所欲達到的目的有三：

¹⁹² 參蔡美麗，2001，頁107—112整理而成。

¹⁹³ 台東每月節慶活動如下：一月油菜花季、二月元宵民俗活動、三月達悟族飛魚季、四月布農族祭典、五月賞鯨之旅、六月活水節、七月鹿野飛行傘、八月南島文化節、九月太麻里忘憂花季、十月都蘭山藝術節、十一月成功旗魚季、十二月卑南族少年猴季。參黃忠華，《節慶觀光活動行銷策略之研究以臺東南島文化節為例》，2005，臺中健康暨管理學院經營管理研究所碩士論文，頁3。

¹⁹⁴ 台灣原住民在「南島民族」發展史中舉足輕重的地位，甚至是南島民族的起源，因此台灣被認為很可能是南島語族的老家和南島文化的發源地，因此臺東縣政府於2004年8月1日開始舉辦臺東南島文化觀光季，為期15天，將地特有的族群文化結合觀光，以期振興地方產業。參民國九十七年九月十四日台東南島文化節網站：http://tour.taitung.gov.tw/festivity/web_1.html

- (一) 推動地方觀光產業，落實地方特色的價值
- (二) 結合周邊產業，再造獨特創意文化。
- (三) 提升旅遊品質，繁榮地方經濟。

以96年台東縣的人口數來說，原住民人口就佔了總人口數的1/3¹⁹⁵，故其地方文化節主推南島文化有名符其實，其中的工藝展呈現的常設展計有：琉璃、陶甕、木雕及漂流木等區，參觀民眾並可實際製作手工藝品，這對於正興村陶甕推廣上無非是一大良機，以正興村早期陶甕銷售通路看來，台東縣政府的採購與活動促銷的確是所謂的”大宗買主”，地方政府也有意透過陶甕包裝為地方特色更添一筆，因此縣市長常以陶甕為餽贈外賓的禮品，¹⁹⁶只可惜後繼無力，未能有效引進民間企業行銷手法及買氣，因此當縣府不再能大宗採購時，也相對影響正興村陶甕產業的永續性。

從1995到1998，全國文藝季活動提供了原住民工藝持續而頻繁的各類展現機會，再加上1995年順益原住民博物館的開館；1996年行政院原住民委員會的成立；及屏東縣「台灣原住民文化園區」和地方文化節的陸續推動等多重資源的投入輔導鼓勵，原住民工藝創作空間更加的擴展，許多原住民工藝製作者，因此紛紛設立工作室，開始從事專業的原住民工藝創作，並積極的參與或舉辦各項創作展覽活動，這些工藝風潮自然的帶動正興村的陶藝創作，鼓勵創作、保存無形文化資產和推展產業等是有待努力的三大方向。

二、觀光與教育

在陶甕的推廣上，除了行銷與觀光的考量外，村內的鄉土文化教育也實施得相當用心。正興村鄰近共有四所國小，其中介達國小便是座落於正興村入口處。筆者下鄉進行田野調查時，恰巧碰到介達國小的假日藝術課程，國小學童

¹⁹⁵資料來源：內政部戶政司民國95年靜態統計表顯示，台東縣總人口數為235957人，原住民人口數為78999人。

¹⁹⁶「2002年4月11日花東兩縣首長高峰會，前台東縣長徐慶元準備了正興村陶藝工作室所生產的rerlerdan陶甕做為禮物，引起在場的花蓮縣人士私下稱奇表示「這個陶甕特別」……，徐慶元表示，他曾到過正興村陶甕工作室去參觀，未將朝設置展示館的方式協助銷售。」參林建成，2002，頁100。

自發性的利用週六時間到校學習陶版製作；教導巫春子指出，陶藝課程的安排是介達國小的特色之一，他們十分注重鄉土教育從小紮根的重要性，以國小一到六年級的藝術課程安排來說，低年級開始就會引導村童走入社區，開啓尋根文化的認識，中年級的接續到高年級的陶甕製作，巫教導：「介達國小的孩子，從一入校到畢業，都會學習到陶甕製作的完整過程，每個孩子也都會學習製作自己的陶甕」。¹⁹⁷巫教導表示，就算孩子以後長大不從事陶藝藝術工作了，但他們從捏陶的過程中，學到細心和耐心，最重要的是，他們日後看到自己的傳統文化，如陶甕，孩子也會知道陶甕是怎麼被做出來的，從而知悉與傳承自己的無形文化資產。

檢視正興村鄰近的中小學課程發展走向，介達國小是將陶甕社區產業結合教育課程施行的最爲深入的教育單位，村內陶藝家，如麥承山、沙桂花等耆老是小學最佳的陶藝指導員，儘管教育經費拮据，他們還是堅持傳統陶藝教育的推廣，唯一美中不足的是，燒陶的方法已全面電窯化，所以傳統柴燒的方式在教育現場上幾乎已不可見，這不禁讓人憂心到文化儀式迅速消失的可能性，傳統的燒陶方式¹⁹⁸固然費時費工，但這個過程隱含了整個傳統社會體制關於尊卑貴賤、敬天畏神的精神所在，儘管這樣的儀式過程現今看來，難免有落入迷信與霸權的迷失，但相對來說，有關「美學」的享用與製造，在古代只有貴族得以享用，可以實行這樣的儀式，也正因物稀爲貴與權力的鞏固，反而安定了社會秩序的運作，所以儀式的重要性，是在於它社會內部精神的展現，它是一個符號，幫助我們內觀系統內部的運作模式，一旦儀式消失，被制式化的電窯

¹⁹⁷ 970525 田野記錄手稿，採訪介達國小教導巫春子主任，漢人，女性，至介達國小服務已超過九年的時間。

¹⁹⁸ 參 970525 田野記錄手稿。關於傳統製陶的禁忌及方法，耆老們說法不一，但歸總看來，從採土、燒製到利用陶甕進行祭祀，傳統作法上確有禁，而做法過程上會因地區風俗習慣而有所不同。在採土過程上，排灣族曾金枝：「老一輩祖先都在固定地方採土，採土前要拜拜，且要採集樹洞露水及蜂蜜，加進黏土中製陶，才能使陶堅固不龜裂。」魯凱族歐春香也提及：「以前的人做什麼事情都要拜拜，製陶也不例外。」；排灣族頭目宋林美妹則回憶關於陶甕在祭祀上的使用方法是：「祭祀地點附近會有一個水池，巫師會用陶甕撈水來預測來年的豐收或颱風雨量，這樣的儀式通常是巫師主持祭祀拜拜，而頭目在旁邊做動作協助著。小時候在舊部落時還有拜拜，但現在沒有了，因爲都是教會的人，早就不重視了傳統的儀式，現在如果還拜拜，會被族人笑。」

所取代，陶甕無疑就變成一種文化商品，而流失了內在的系統精神，這是儀式的重要性，也是無形文化資產永續傳承的重點所在，在傳統二元尊卑貴賤的社會裡，對於自由人權的爭取可以努力翻轉使成多元，但在邁向多元平等的過程中，有沒有一種可能也盡量保有傳統儀式精神的珍貴之處，而不是讓商業強勢抬頭，吞噬文化。

三、地方文化館

「地方文化館計畫」是行政院「挑戰 2008—國家發展重點計畫」中第十項：「新故鄉社區營造計畫」之子計畫。文建會自八十三年起推動「社區總體營造」及各項執行計畫，鼓勵民眾直接參與地方與地方文化事務的策劃與推動，文建會在各縣市文化中心之外，進一步於各地興建地方文化館，寄望其具有社區博物館性質，吸納社區民眾積極參與，建立一個「人」的新生活價值觀，在鄉鎮建立起一個足以永續經營的文化據點，讓各鄉鎮市發揮創意，鼓勵民眾發揮想像力，結合地方觀光資源，使當地傳統農業、工藝及生態景觀經由設立地方文化館，結合文化產品研發、宣傳導覽、民間資源及義工組織文化藝術資源，提升附加價值，增加就業機會，以達到永續經營的終極目的。而正興村地方文化館就位於村內，是社區理事會的舊辦公室改建而成的，放置許多族人自製的陶甕成品。地方文化館是新博物館學（new museology）¹⁹⁹的精神體現，今將其歷史沿革概述如下：

（一）、博物館歷史沿革----從大博物館到新博物館學（new museology）：

據牛津英語辭典的定義，博物館（Museum）一字源於希臘語，意為祭拜繆斯神的地方（在希臘神話裡，繆斯神是宙斯與記憶女神所生的九個女兒，分別掌管史詩、音樂、情詩、修辭、歷史、喜劇、悲劇、舞蹈和天文），其意涵與宗教聖物或儀式祭典有很深的連結；博物館的發展在西方已有將近三百年的歷

¹⁹⁹有別於國家級的大博物館學，新博物館學（new museology）的學說受到「後現代主義」（post-modernism）思潮的影響，於1970年代興起，據此而成立的生態博物館（Ecomuseums）或社區博物館（Community Museums），形成了另外一股議題風潮。新博物館學著重「物與人」聯繫的取得，企圖從物質世界中往內回歸到人本身的反省。

史，而在台灣真正興盛卻只是近二十年的事。根據國際博物館協會（ICOM）給博物館的定義是：「一座以服務社會為宗旨的非營利組織，它富有蒐集、維護、溝通和展示自然和人類演化物質證據的功能，並以研究、教育和提供娛樂為目的」由此可知博物館具有：公眾的、常設的、非營利的、專業的、可親近的等五大特性²⁰⁰。

早期的博物館型式，類似現代的大學或研究機構，而學者群便是主要的經營主力；而隨著社會思潮的改變，14、15 世紀以降的文藝復興、地理大發現等巨大歷史轉變，使蒐藏世界各地奇珍異物形成熱潮，而博物館也蛻變為收藏古文物（古董）的地方，主要是提供皇家貴族或精英所專享，屬於精英主義的「小眾文化」。

18 世紀，歐洲受到啓蒙運動的影響，不但引起工業革命，也開啓了民智與文化的需求，致使各國紛紛設立國家級博物館的風潮，這是博物館社會化的起點。過去僅供宮廷貴族欣賞的奇珍異寶，轉化成為為社會大眾所服務的機構。

20 世紀，可說是一個博物館的世紀，從博物館興建的數量、作用和功能的認定等，都起了質變與量變的變化。在現代，傳統博物館的定義已逐漸瓦解，從「知識殿堂」的刻板印象，轉而成為社會服務的非營利機構，是以在21 世紀的今日，結合了社區發展，博物館身為知識提供者與服務的角色，將與社區連結成關係緊密的結合體。因此，長久以來博物館被視為高級文化殿堂的崇高角色，也轉變為以服務大眾的非營利機構，開始以一種人類文明的成就為基礎，藉以反省自身存在意義的場所。於是新博物館學（new museology）的精神逐漸取代傳統博物館學，著重「物與人」聯繫的取得和自省的重要性，而國內的地方文化館便應運而生。

博物館觀念的變遷，連帶影響營運的經營觀，如：非營利事業、企業行銷與管理、公辦民營的、休閒文化觀光…等等。後工業社會以來，世界先進國家的博物館觀察狄斯奈樂園成功經營的模式，感受到自己必須改變的事實，他們

²⁰⁰ 張譽騰，《當代博物館探索》，2000，南天出版，頁 23。

逐漸的不再獨衷於年代深遠的文物，而把焦點漸漸轉到群眾身上，強調參與、娛樂和服務性，由內而外的加強戶外展覽，極力想擺脫既往一成不變的櫥窗式和靜態式的刻板形象，這說明了博物館從遺產機構邁往求新求變的事實，也為未來博物館新的經營型態與面貌鋪續後路。

（二）、博物館的發展趨勢---文化溝通結合社區休閒：

博物館的重要趨勢從「過去導向」轉變為「現在和未來導向」，從「關心文物」轉變為「關心觀眾」，並開始針對觀眾的需要和期望來經營管理博物館。²⁰¹

廿世紀開始，博物館漸漸發展出「為社區服務」的概念。而一個在地的文化據點，若經營得宜，便能呈現地方文化特色，充分吸納社區民眾參與，為社區民眾而存在。強調以生活美學及文化體驗為內涵的地方博物館，是以社會大眾的共同記憶為依據，可以是展示館，也可以是表演館，兼具娛樂及休憩功能，能有效結合文化推廣、產業發展及觀光旅遊，進而提振整體生活環境的可居性。

近代「新博物館學」的發展，從典藏與保存的重心，轉移到以人為中心的經營，博物館不再只是單向的對觀眾傳遞知識，而是如何使其與觀眾產生互動，營造空間及觀者的新價值。台灣社會在1987年解嚴以前因政治環境使得社會民眾普遍缺乏對在地歷史文化的深刻認知，直到1994年學者陳其南提出「社區總體營造」概念並由文建會發起推動後，社區意識才如火如荼的展開，近年在民間與政府的努力下，從社區出發以產業、文化、生態、環境等議題為訴求重點的地方文化館，大量的呈現在民眾的眼前。新博物館學強調打破傳統博物館與社區居民間之既有藩籬，視歷史生活文化為展示的核心。

若從新博物館學看正興村地方文化館，可從收藏、建築、館員、組織機制及民眾需求等五大面向進行²⁰²，而因應新博物館學的興起，各類型博物館數量激增，博物館面對前所未有的競爭壓力，一方面嘗試以館際整合的方式增強競爭力，另一方面與社會之間的互動關係也與日俱增，紛紛在新潮流中檢討並修正

²⁰¹ 同註 200，頁 66。

²⁰²張譽騰，《當代博物館探索》，2000，南天出版，頁 207—214。

其經營策略。今就正興村地方文化館的定位、特色及行銷手法闡述如下：

1、正興村地方文化館的定位²⁰³ ---

- (1) 培養傳統文化人才，傳承傳統文化，營造地方特色。
- (2) 建置文化性、教育性、觀光性之文化館。

2、正興村地方文化館的特色營造：

以族人自製的陶甕成品為主，頭目與平民的甕都有，展現甕在排灣族文化中的重要意涵與用法，館內展有社區居民提供的甕、刺繡、月桃編、竹編、藤編等傳統文物，但因欠缺管理，故該館目前為閒置狀態。

3、行銷目的與手法：

十分闕如，目前為閒置狀態，一樓展品乏人管理，只堆放在櫥窗內，二樓空間為社區公共電腦教室，社區學童每天進進出出的，其使用情形恰與一樓地方文化館呈鮮明對比。地方文化館現前的問題是專業人力的嚴重不足，政府輔導又有限的情況下，導致這些拿來再利用的閒置空間，如今改裝了門面，又再一次淪於「二度閒置」的命運。今以地方博物館管理行銷的層面對正興地方文化館進行檢核如下：

²⁰³ 台灣社區通網路資料，2008/8/20

http://www.hometown.org.tw/newsite/community_01.php?cID=24&nowpage=3&tenpage=1

表 4-9 正興村地方文化館之經營與行銷檢核表

經營管理 考慮層面	項目	管理內容與行銷手法之建議	正興 村地 方文 化館 之經 營對 照
內部專業 化的提昇	朝強化專 業能力與 管理制度 進行 ²⁰⁴	1、設立諮詢委員會：網羅社區專業與教師參與，朝專業化經營。 2、提昇工作人員專業能力：可依藏品研究與管理、展區設計與管理、教育活動設計與推廣、宣傳與行銷開發進行評估與能力提昇課程。 3、建立義工制度 4、建立典藏、評審、展覽、教育活動實施及安全管理等作業規程，明訂規章與作業流程，使工作人員依循制度進行。	無
	典藏業務 管理 ²⁰⁵	1、藏品是否具有展示、研究、保存的價值？ 2、藏品是否經審議委員會評選後購藏或受贈？ 3、藏品的利用是否達到某些程度的效益 4、典藏作業辦法的擬定又有以下數點的考量： a. 典藏制度的設立與作業制訂是否完善？ b. 文物徵集政策制定，是否有目標與計畫？ c. 藏品來源是否多元？ d. 文物登記、編目、分類是否完整？是否設定文物典藏作業辦法？ e. 庫房空間的充足性如何？ f. 庫房內是否有適當的儲存架？ g. 庫房內是否有安全措施？ h. 庫房內是否定時防蟲、殺菌、消毒與清潔？ i. 工作人員是否瞭解文物保存之基本方法？	無
	展覽業務 的改善	好的展覽設計是博物館與觀眾溝通的重要管道，好的空間意象包括展場的整體規劃以及建築裝潢，其次是動線的規劃，而參觀的動線，觀乎展覽的架（scheme），就好像故事大綱，決定了觀眾的思考與理解。展示的四個要素為展示對象（target group）、展示主題（theme）、展示媒體（media）及展示空間（space）（呂理正，《展示與傳統》，1999：14）。依展覽注意要點有：	無

²⁰⁴陳國寧，《如何經營小型博物館》，2000，文建會，頁 54-60。

²⁰⁵參2008/1/8財團法人國家文化藝術基金網路資料：

http://www.ncafroc.org.tw/Content/artnews-content.asp?Ser_No=184，頁70-87。

		<p>a、應妥善空間與動線的調整，便利觀眾觀賞：</p> <p>b、展示內容應具主題與趣味性：</p> <p>c、展示內容應以觀眾興趣為主。</p> <p>d、展示品的清潔度及外觀布置，宜通風明亮：</p> <p>f、館際合作與異業結盟的行銷手法：</p> <p>可結合社區內相關文化機構舉辦聯合展覽，吸引媒體，建立品牌形象與知名度、</p> <p>h、善用非營利組織資源進行主題展的規劃：</p> <p>每年辦 1-2 項與館方屬性相關的重要專題展，持續提昇知名度，並與政府、企業、文教基金會合作，申請贊助。</p> <p>i、零障礙導覽機制的建立：</p>	
外在形象的提昇	形象打造	<p>地方文化館應善用社區資源，向內規劃展覽主題，吸引社區民眾加入，向外可提昇外在形象，發揮文化溝通與社區休閒的功能。是故，在外在形象的提昇上，要慮及觀眾需求、博物館定位和社區資源的整合，使三方達到三贏局面，今提出下列數點供參考：</p> <p>(1)、教材包教學資源的創新與提供：</p> <p>搭配主題展覽，可提供社區社教單位足以利用的教材包教學資源，以合理的出租價格提供整套教材，將博物館的參觀體驗擴展到教室，包括了課程計畫、活動、器物、文物模型和一些視聽資料等，同時也舉辦了一些工作研習營和研討會等，不僅創造收入，也結合了社區教育功能。</p> <p>(2)、主題展的規劃需慮及不同社區居民的需求來搭配舉辦：</p> <p>以地方文化館而言，主以喜愛原住民陶甕文化的觀眾為主，但偶而也可以為不同的族群或結合時勢辦 1—2 場另類主題，如：「閩南甕特展」</p>	無
參觀人數的上揚	入館人數的提升	<p>博物館的規劃必須考慮觀眾的觀點，其做法可為：</p> <p>(1)、發揮研究功能：</p> <p>對現行博物館之展示效果進行研究，知道觀眾的需求為何？</p> <p>(2)、經營型態的調整：</p> <p>從以擁有藝術品自重，轉變為著重觀眾詮釋²⁰⁶工作。</p> <p>(3)、多元化的思考：</p> <p>摒棄觀眾均質化的迷思，針對不同背景，不同需要的各類觀眾群，研擬多元化的觀眾服務政策。</p> <p>(4)、人性化的場地規劃考量：</p>	無

²⁰⁶提爾登 (Tilden) 提出五項從事詮釋 (interpretation) 的原則：詮釋最好要和觀眾經驗相關、詮釋最好能揭露展品背後的生命、要以具有想像力的方式去詮釋、詮釋的目的不僅在教喻，而在能否誘導觀眾的思路以及盡量以較寬廣的視野從事詮釋工作。參張譽騰，《當代博物館探索》，2000，頁 175。

		重新組合或設計博物館建築和展場配置，讓非藝術專業的一般觀眾能有一個舒適的學習或休閒的人性化空間。	
贊助單位的爭取	經費爭取	地方文化館位於社區，必須全方位的慮及：社區組成人口、地方感興趣的事物、當時的經濟情勢和政治與社區權力結構等關係的維持與運作，政治影響力及政治權力與經濟能力同等重要，博物館必須明辨其中的角力關係，一方面經營社區關係，另一方面也要極力爭取政府、企業、文教基金會等贊助單位的合作。	無
賣店商品的經營	賣店經營	以國內而言，地方博物館的經費多數依靠上屬單位給付，其次是賣店跟門票收入 ²⁰⁷ 。博物館的開源與節流是收支平衡的不二法門；博物館經費的來源大致分為有形的資金和無形的資金 ²⁰⁸ 等兩大類。 (1)、降低單價，符合年輕族群的消費能力。 (2)、可搭配藝術家的簽名促銷，使藝術品更增獨特性。 (3)、品牌商品的建立，以促銷手法使囤貨出清。 (4)、增廣行銷通路，如與生活工場等商家結盟，一來促銷手工藝術品，二來多元建立行銷通路。	無

資料來源：參陳國寧，《如何經營小型博物館》，2000：54-60；呂理正，《展示與傳統》，1999：14；張譽騰，《當代博物館探索》，2000：175；財團法人國家文化藝術基金網路資料，http://www.ncafroc.org.tw/Content/artnews-content.asp?Ser_No=184 本研究田野觀察整理而成。

以上分析得知，台灣博物館當前發展的大體趨勢，可以用「去中心化」一詞加以涵蓋，所反映出來的是，「由上而下」之博物館國家威權性格的解體，由館員或學者專家主控之戀物、保存導向的「由內而外」的專家博物館學正逐漸退潮，改為民間人士、觀眾和娛樂休閒導向之「通俗博物館學」所取代。

好的博物館就像是一個懂得講故事的人，故事講得好聽，不僅讓人感動，也讓人容易進入情境。在文化創意掛帥的未來，小型博物館的經營，不僅在地，更要展現各式手法，述說著動人的故事，以持續不斷的吸引人潮；正興地方文化館必須從閒置走出，結合觀光並建立特色，不斷的為民眾提供高質感的美感產品與服務，方是永續之道。

²⁰⁷陳國寧，《如何經營小型博物館》，2000，文建會，頁 61。

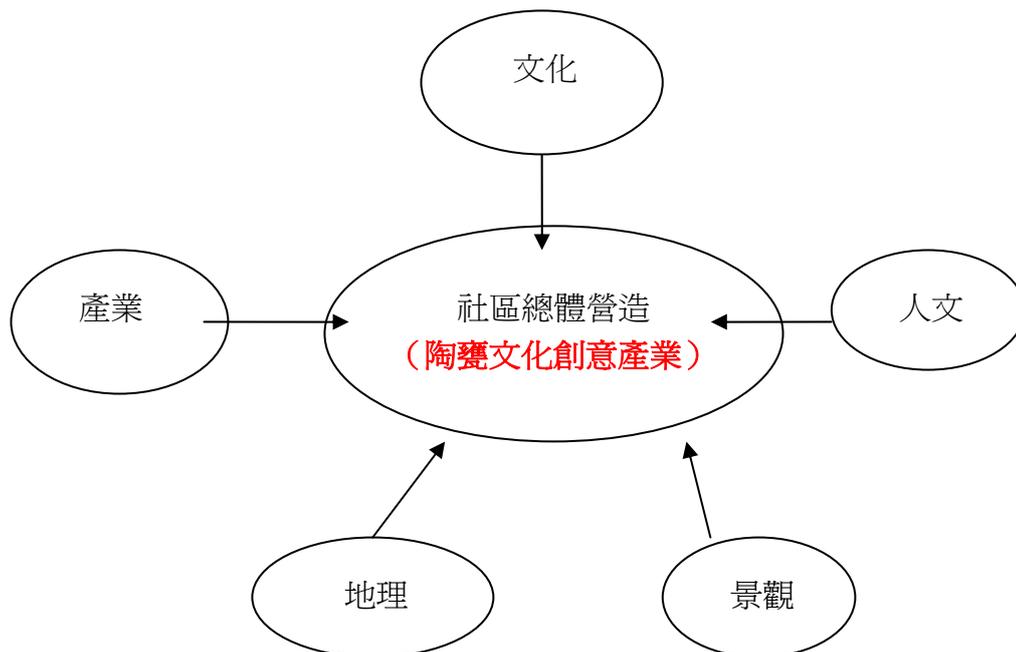
²⁰⁸無形的資金如：透過社會關係與人力資源的利用，擴大辦事的能力與效果。如 diy、降低成本等...

第四節 傳統與現代

從傳統到現代，最大的衝擊莫過於文化經濟因素所帶來的改變。

由上述得知，排灣族陶甕傳統文化新舊世代認知的改變與用途、製陶工法等差異確實存在，而在文化經濟的洪流之下，傳統陶甕的發展不能再只固守於守舊心態，必須兼顧行銷管理，向外拓展，這不僅有助於活化傳統，保存無形的文化資產，同時還能開創經濟，創造財富，以正興村而言，社區總體營造的完善規劃，將是努力的目標，而社區總體營造的五大主軸為：人（人文）、文（文化）、地（地理）、產（產業）、景（景觀），今依此為主，並分別從產業環境、消費對象、市場需求、行銷管道、價值認同和管理制度六大面向剖析正興村陶甕文化產業，並試著提出相關建言：

參圖 1-2：社區總體營造面向分析圖²⁰⁹



²⁰⁹參《二〇〇二年文建會文化論壇系列實錄/文化創意產業及地方文化館》，2003，黃武忠等編，文建會出版，頁 46；陳國寧講義《藝術與文化創意產業緒論》講義頁 1 彙整而成。

表 4-10 正興村社區總體營造面向分析一覽表

分析項目	正興村陶甕產業現況分析	建議
產業環境	原料、技術乃就地取材，是其優點；政府輔導的文化振興產業讓正興村族人適地適才發揮所長以開創當地產業文化也是優勢之處，惟產業缺少全盤的規劃考量，只見近程，難見中遠程的規劃性。	(1)、可結合在地比魯溫泉與金針山觀光景點，規劃文化生活圈，進一步還可串連鄰近部落，形成帶狀的生態博物館體驗休憩區，結合觀光、人文與藝術
消費對象	主以排灣族與魯凱族人居多，陶甕本身所擁有的文化特性雖然特別，但並沒有在其他族群文化裡建立特別的價值感，所以陶甕的消費群還是只有建立在少數的原住民部落裡。	(1)、建立陶甕的文化品牌。 (2)、開拓陶甕的其他客源： 一方面設計具高收藏價值之藝術精品，另一方面可開發常態使用的產品，如學校常用之「陶笛」，或者「陶製印章」等精緻工藝品，待建立品牌後，再輔之地方或全國性的通路進行銷售，將消費對象從原住民漸擴展到非原住民族群。
市場需求	族人為主要顧客群。 陶甕雖貴有文化價值，但因單價高（小甕也要 2000-3000 元），消費人口又少，所以市場面始終難以打開。	市場向外開拓的必要性。 (1)、積極克服陶藝困境，使正興村的傳統工藝產業朝設計精緻化改良與發展。 (2)、透過藝術研習及活動提昇與外界交流，拓展市場需求。
行銷管道	相當有限，一來源於原住民本身行銷知識薄弱，也不懂如何運用經濟技術行銷陶甕；二來陶甕品牌是市場人口均未成形，故行銷也難見其成效。	(1)、說故事式的行銷手法：以排灣族神話傳說包裝陶甕文化。 (2)、因應市場需求的不確定性，規劃整合產銷策略、休閒觀光策略聯盟。以策略聯盟的方式發展社區與旅遊的區域景點關係，配合社區其他資源發展與互動關係，如：結合其他企業資源如 7-11 流行文化，創造故事性題材，吸引更多探訪者與收藏者。 (3)、產量與藝術性並重，技術突破並規格化製做，提升品質及產能。 (4)、擴充展出機會，配合博覽會與各種節慶、活動、由地方到國際的特展、美術館等爭取行銷通路，如大飯店、渡假村、國際機場、便利商店等合作。 (5)、善加利用地方文化館： 地方文化館發展多元行銷管道，結合社區報和網站、雜誌，或縣市政府的藝文資訊，利用多元的媒體宣傳管道，例如網站的建立、電子報的發行、新聞稿的發佈，電子媒體的介紹等等。在電視媒體上於原視、公視定時撥放訊息，以及透過屬全國性的企業來協助作陶甕文化的整體包裝行銷，使行銷制度更完整。如苗栗桐花季，就是集合企業的連鎖性來協助，皆產生良好成效。
價值認同	在排灣族與魯凱族部落裡有高價值認同度，但經採訪調查得知，其實同一個族群的新舊代之間對陶甕的價值意涵的認識並不相同，這其中隱含著文化傳承的隱憂，如果陶甕沒有繼續強化它的社會文化價值或另行建立自己的品牌形象的話，若干年後，陶甕文化將面臨價值認同與衰微的危機。 第 154 頁，	(1)、應善用地方文化館的運作加強與社區的互動，提昇文化的價值認同與永續性。 (2)、與中小學課程結合，持續將陶甕文化融入鄉土課程。

管理制度	<p>原住民社會原本就十分注重集體合作的精神，所以在管理制度上他們比較傾向「人治」制度，較為隨性；但因是計畫型的工作型態，所以工作的不穩定、組織的短程性，不僅很難長遠的推動陶甕文化，連藝術工作者的溫飽生活都很難被保障，那藝術創意工作的開發與永續自然也是多有阻礙。</p>	<p>(1)、建議成立地方產業文化基金會，使有永久組織，以利永續經營、</p> <p>(2)、社區發展協會應有效規劃可行具體的近程與中程的組織工作目標，首重凝聚族人共識，共同推行社區產業，同時保存傳統文化。</p> <p>(3)、組織中應具簡單研究功能，以能隨時探測市場功能，修正經營策略。</p> <p>(4)、應多規劃觀摩、新技術學習機會，培育更多人才，並訓練人才參加工藝展、比賽。</p> <p>(5)、自創品牌後，應向行政院原住民委員會申請「原住民商品認證標章」，保障智慧財產。</p> <p>(6)、工藝設計人才的培育；</p> <p>使陶甕產業可擴及到創意的生產面，從裝飾品到裝置藝術的發展都有可能。</p> <p>(7)、結合地方文化館：</p> <p>一方面健全地方文化館，並積極從事地方文史調查蒐集工作，另一方面也規劃常態性的與地方文化館共同策劃藝文節慶與觀光活動，促進社區產業發展。</p>
------	---	---

資料來源：本研究整理

小結

以排灣族的製陶產業而言，正興村的陶甕文化創意產業有別於屏東的山地門、來義鄉等族人開設的製陶工作室，這是正興村的強勢所在，也正因為社造的推廣，使的正興村培育了一批素人陶藝家，專門製陶；但也因族人的共識及行銷力不足，導致社造產品難以有效推廣，而出現貨品囤積的困境，相較於屏東山地門，雖然是以工作室的型態經營（如撒古流、峨格等），但後者的新製陶壺（陶甕）作品，除了加入排灣族的文化元素之外，在工法的要求較為嚴謹，盡量以貼近古法的方式完成：自行採土、煉土、講求古樸、不上釉彩，以自然燻黑的柴燒方式替代電窯等種種堅持，雖然陶壺產量並不多，但相對建立品牌，使純手工打造而成的陶壺，相較於正興村，技法上更高一籌。不管是山地門或正興村，對陶甕產業的延續，也表達了族人對傳統文化意欲保存的心念。

正興村陶甕文化創意產業源於保存傳統文化而起。陶甕做為一個文化符號而言，從傳統跨越現代，陶甕語言的轉變從神話傳說、圖紋型制、氏族關係、

使用方法與傳統文化傳承上來看（見下表4-10），在在指陳著陶甕從古至今的改變，不僅代表製陶工法、技術、紋飾、用途…等不同，更進一層的向內表徵著族人精神與觀念從二元性的世界觀轉趨多元的思維，也正因多元化的結果，使得傳統陶甕的神聖面紗受到文明科技透明化的挑戰，而使得它的神話魔力日漸消退，從「聖品」轉為「商品」，一如Max. Weber曾用Entzauberung（解除魔咒）一詞說明科學與解除世界魔咒的關係，若說陶甕是個符碼（code），那解符碼化的過程也就是淡化了自古以來的「二元階級觀」這個世界魔咒。²¹⁰

表4-11傳統與現代陶甕比較一覽表

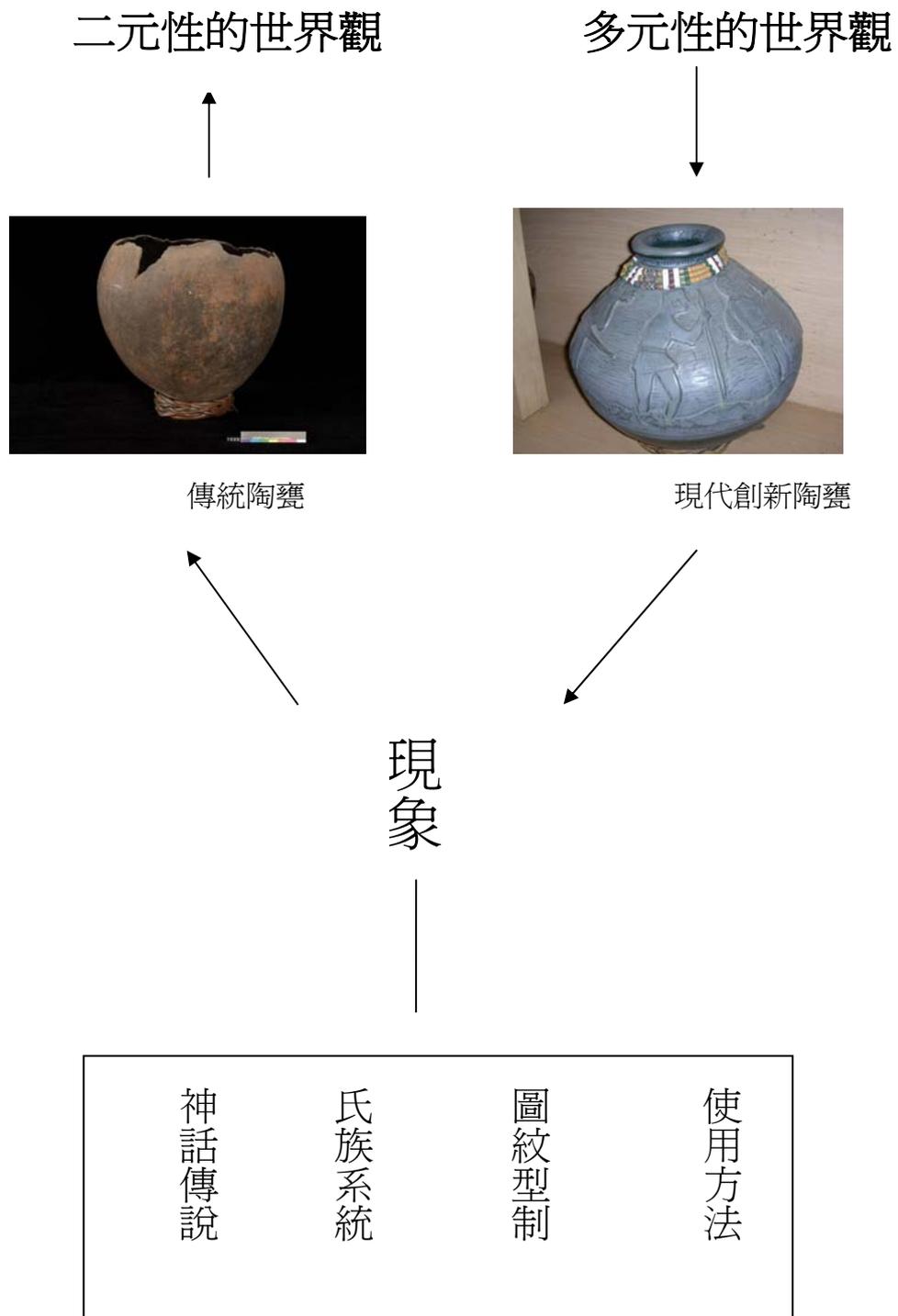
項目	傳統	現代	轉變意義
神話傳說	來自傳統神話	注重作品的故事性，除傳統神話外，鼓勵藝術家自創作品故事及現代神話，注重藝術家個人「心靈層面的連結」。	從神話邁向個人，代表著儀式的轉變，陶甕的神聖性不再是二分法，從族群潛意識表現轉為注重個人唯心美學經驗。
圖紋型制	有嚴格規定與象徵意涵	除仿古外，鼓勵自創	神聖二元觀轉趨多元。
氏族關係	家族的傳承，尤以貴族為主。	打破階級制度，不論貴族平民均可以此做為家族傳承。	神聖二元觀轉趨多元。
使用方法	以貴族婚聘傳家為主，用法有嚴格規定。	貴族平民均可購置，打破階級意識，結合生活化的創意，大多用於居家裝飾為主。	陶甕的商品化是傳統邁入現代的重要轉變因素，產業化過程使得族人二元性世界觀轉向多元。
傳統文化傳承	排灣族人內需為主	陶甕的商品化，使外族也可擁有。	市場需求帶領文化意涵的質變，陶甕從神聖物品轉為商品。

資料來源：本研究整理

以陶甕為研究現象，並進一步觀察它與文化系統的關係，會發現從傳統到現代的微妙變化，詳見下圖：

²¹⁰ 德勒茲曾就人類社會發展的理論提出人類思維符碼化、超符碼化和解符碼化三大階段，解符碼化就是使宗教和一切神聖的東西去除魔力，F. Jameson 認為：「科學使一切解符碼化。」科學穿透、取消感性認知的現實，發現表象以下更真實的現實。參 2006. 10. 7 陳泓易「後現代美學」上課講義及 F. Jameson (1990)，《後現代主義與文化理論》，唐小兵譯，頁 24-28 整理而成。

圖 4-2：傳統與現代的陶甕與社會文化系統關連圖



第五章 結論

「撒可努認為，要原住民邊緣化的方法就是：他們要什麼就給他們什麼。……所以，撒可努教導他的孩子，絕對不可以跟政府拿錢。不然，原住民喜歡等待，毫無戰鬥能力。」撒可努²¹¹

第一節 原住民傳統工藝的發展與趨勢

原住民傳統工藝，結合著神話、氏族、圖騰，進而結合歲時節令儀式而衍生出許多優美的圖紋型制，從雕刻、刺繡到陶藝，在在呈現著原住民各族特有的文化；隨著時代的演進和經濟全球化的影響，傳統工藝的發展受後殖民文化的挑戰，而有了消失的危險，面對經濟全球化浪潮所引發的文化自覺，人們感受到傳統文化存續形式的不穩定性，以及文化失傳的可能性，因此，各國政府陸續積極對無形文化資產採取保護行動，經濟全球化的結果雖然對多元文化有漸趨單一性的嚴重威脅，但卻也相對喚醒世界各地對有形及無形文化資產保護的警惕心，並為豐富文化多樣性和維護人類的創造性而努力。

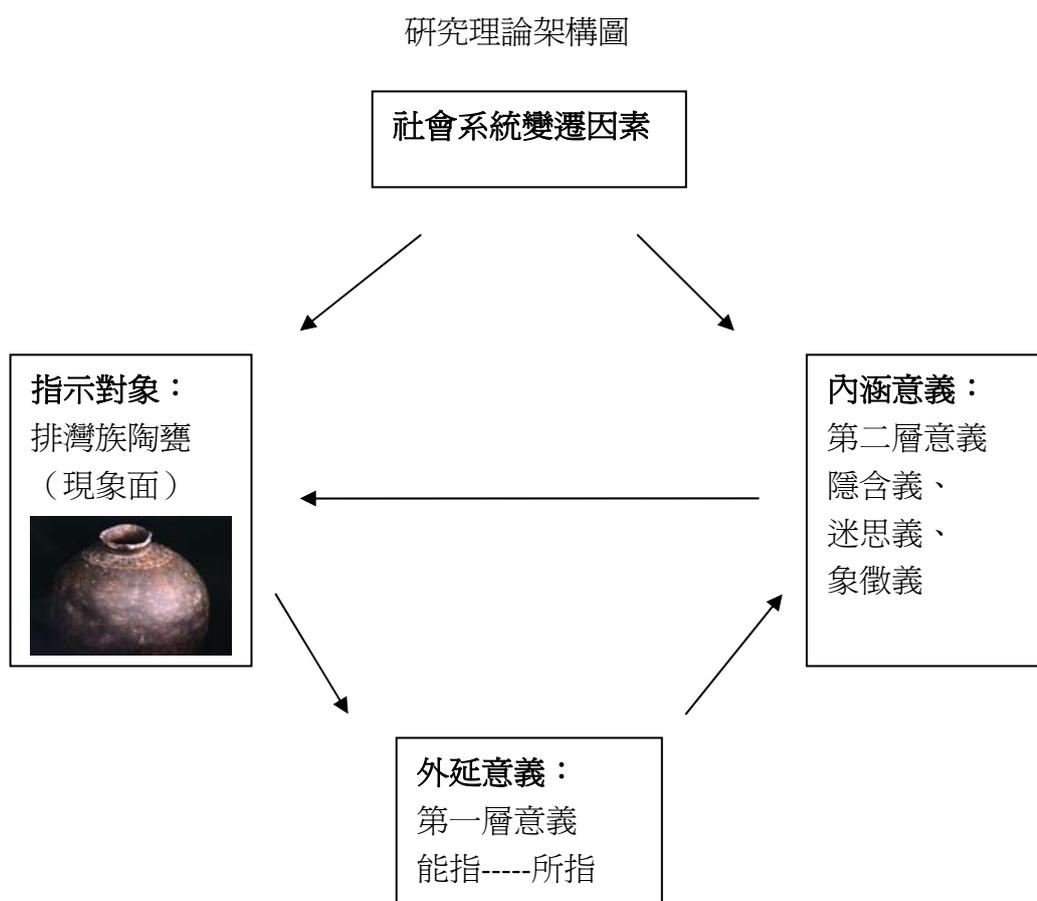
至於何謂傳統？何謂創新？「所有的創造其實也都是在維繫傳統與型式的多樣變化之間距。……沒有任何一種創新變化不需要被傳統文化所接受，同時，傳統文化也需經由創作行為，賦予它一種新的實體形式。」²¹²「傳統」與「創新」之間有著辯證式的關係，是相互立足，又有相互影響性。以排灣族傳統陶壺而言，古陶壺從傳統邁向創新的過程，就見證了歷史的流動性，不管古陶壺的由來如何，重要的是，古陶壺本身的歷史傳承性，表徵了各時代部落社會的經濟與權力制度，而這就是一種文化符號的展現。

如下圖所示，將陶甕 (*rerlerdan*) 視為排灣族文化中的一個符號，而符號是由能指與所指所構成。從符號學能指與所指的架構中出發，第一層意義顯示了

²¹¹ 撒可努口述，轉載自亞磊絲·泰吉華坦的世界〈文學、警察、獵人學校和撒可努〉2008/7/27 <http://tw.myblog.yahoo.com/satuanlin/article?mid=14520&prev=14535&next=14518>

²¹² 許功明著，《魯凱族的文化與藝術》，1999，臺北市稻鄉，頁 172。

「陶甕」聲音與概念的關連性；在經過社會系統的醞釀與變遷後，加進了神話、氏族、圖騰、儀式等元素，而使得陶甕從外延衍生出內涵意義，擴充了第二層，甚至第三層的意義（如陶甕代表了祖靈的居所、守護的概念等），在演進的時代洪流裡，逐漸累積、轉變著，同步也影響當時代族人對陶甕的看法與使用方法，所以就陶甕現象跟排灣族文化系統而言，兩者的關係是一種動態的，相互影響的辯證結果。



資料來源：本研究整理、修改自 Roland Barthes 著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，1997：174-175、O' Sullivan，1989；轉引自 Zoonen，1994：77。

現今的傳統，也就是當時代的創新，因時代的流動進程性，導致古陶壺的圖紋型制並非一成不變，以陶甕這個排灣族的文化符號而言，它就是一個「浮動性的意符」(signifiant flottant)²¹³，透過陶甕，可看出社會內在系統中，

²¹³ 「浮動性的意符」(signifiant flottant)，就是指能指 (signifier) 的多義性，指藉由陶甕，可看出其具有維繫社會結構的象徵性功能，與語言、婚姻規則、經濟關係、科學等同屬於聯繫作

連結了氏族、神話、圖騰、守護與傳統傳承，它像是同心圓的中心，緊密串起著族人的生活與文化意識，是無形文化資產核心之所在。雖然它正面臨逐漸消逝的危機，但如何透過文化創意產業以發展傳統工藝，考驗著族人的智慧！原住民傳統工藝的發展趨勢，無可避免的搭上了文化經濟的列車，而成爲社區產業，在文化跟經濟力的交錯加值下，必須兼顧文化精神的傳承創新和經濟的產業推銷，將文化視爲一門好生意，配合「文化產業化，產業文化化」政策，營造文化與藝術結合的藝文環境，並結合觀光，或許是思考永續經營的可行方向。

第二節 部落文化的危機與轉機

但在發展文化產業化的同時，要思索的重要課題是：「如何永續的問題？」以正興村而言，製陶產業至今仍完全仰賴政府補助款計畫，欠缺行銷的結果，致使社區產業經濟尚無法自給自足，這也造成陶甕生產過剩及工藝家創作動力難以延續的惡行循環，正興村陶甕社造產業面臨到的嚴峻課題分別爲：

- 一、族人的凝聚力不足，文化產業難成共識，有礙永續經營。
- 二、陶藝技術有待突破。例：燒窯及釉藥調配。
- 三、行銷力薄弱。
- 四、陶甕商品化的結果，反而使傳統文化更形物化，加速傳統文化消失的速度。
- 五、傳統文化斷層嚴重：

年輕人口外流嚴重，且對傳統陶甕文化價值的認知及工法製作上，明顯存在差異性，尤其年輕一輩，對於傳統的技術與工法，更是一無所知。以筆者採訪正興村的陶藝家而言，對古陶壺傳統圖紋型制、神話、禁忌、工法、儀式使用等熟悉的清一色是老人家，年輕的一輩，幾乎都只是模仿耆老，其紋樣的創新度也很有限，反映出無形文化資產於傳承上的危機性。

用的「象徵體系」。同前註，頁 194。

凝聚力、專業技術、文化經濟及年輕人口嚴重外流等問題是正興村文化產業的問題，也是普遍原住民部落產業會碰到的經營瓶頸，所以這跟國內很多社造經驗很雷同，經營者都知道，光靠政府的計畫補助是絕對不夠的，起頭或許有所助益，但在永續經營的考量之下，危機正是轉機，社區必須凝聚共識，以白手創業的精神，研發、創新、行銷與經營，才能得以永續經營。

唯有自覺，才能察覺差異，並進而尋找解決之道，戮力維護部落無形文化資產，這樣的自覺風潮，在筆者參與 2008 正興村以及鄰近新香蘭(拉勞蘭部落)、新興等村的小米豐收祭時，各社區發展協會的意見領袖，都紛紛朝向部落文化特色化的方向思考著社區未來發展走向：結合觀光，發展產業，甚至以一種帶狀生態博物館的可能性來進行討論與規劃，這些正視部落文化的聲音與自覺性，不管結果如何，都應該予以肯定。

第三節 結論與建議

本文探討排灣族陶甕由傳統工藝品邁向社區文化創意產業的變革與發展情形，試圖針對以下三個問題提出研究論述：

- 一、 排灣族陶甕從傳統到創新之間兩者美學內涵的異同
- 二、 排灣族陶甕從傳統邁向創新的演變成因
- 三、 從文化經濟的角度，探討陶甕文化創意產業可能的發展趨勢及其做法。

由前述一到四章論述分析得知：

- (一)、排灣族陶甕從傳統到創新之間兩者美學內涵的異同：

陶甕做為一個排灣族文化符號而言，從傳統到現代，陶甕語言的轉變由神話傳說、圖紋型制、氏族關係、使用方法與傳統文化傳承等面向來剖析（詳見本文表4-11），會發現兩者美學內涵的異同，從物質性層面的製陶工法、技術、紋飾、材質…等比較，到精神層面的文化意義探索，有趣的發現：族人精神與

觀念從二元性的世界觀轉趨多元的思維（詳見本文圖4-2），活絡了個人主義，但同時也使傳統威權建制而來的氏族觀、文化儀式、神話傳說、傳統圖紋等面臨轉變，而有消失之虞。這在致力保存文化資產的議題上，值得關注。

排灣族陶甕從傳統到創新之間兩者美學內涵的異同詳見下表：

表 5-1：排灣族陶甕從傳統到創新之兩者美學內涵分析

面向	時 類 代 別	傳統美學	現代美學
		物質性層面分析	<p>1、古陶壺壺身的年代所呈現的價值比壺身紋樣重要。</p> <p>2.古陶壺的圖紋與排灣族陶壺神話關係密切。</p> <p>3.造型類別因各地使用情形而有不同分類，從正興村資料分析得知： （1）陶甕文化區的關係並非等同氏族關係。 （2）族群融合，致使方言異讀的可能性，影響陶甕的造型分類。</p>
紋樣		<p>1.陶甕的紋飾由來古今各有本：古時陶甕的珍貴稀少與神秘性，使得陶壺由其工法等技術層面都無從考證，從古陶壺紋飾上來看，推測與傳統神話，多以人形紋、蛇形紋與太陽紋為主。</p>	<p>1.陶甕紋飾除了與傳統神話有關外，據筆者田野調查得知，還與排灣族的傳統手紋與服飾紋樣有關，傳統手紋上的紋飾意涵表徵山川、樹木、土地、河流與族人，且手紋是密佈於整隻手臂，這些圖樣與紋飾創作密度的概念，也都影響到正興村陶甕紋飾的創造。</p>
		<p>2.小而抽象的幾何圖形：古代紋飾主以幾何圖形為主，除了具象的百步蛇、乳凸與月亮紋外，幾乎都是以局部形體紋飾來取代整體事物，象徵意味濃厚。</p>	<p>2.現代圖紋大而的具象：現代陶甕，除基本幾何紋樣裝飾壺身外，其甕的主題性強，常以具象的圖形表徵工藝家的創作想法。</p>
		<p>3.陶甕紋樣分佈有固定位置：傳統陶甕的紋樣於有大致固定的擺飾位置，且表徵氏族地位，不得隨意擺放。</p>	<p>3.陶甕上紋樣可自由創作與擺放：現代陶甕商品化的結果，許多禁忌已不敵時代變遷而轉變或消失，因此紋樣的擺放位置也沒有硬性規定，可以自由創作。</p>
材質		<p>大多是就地取材，採集黏性較好，水分足夠的陰性陶土來進行製陶</p>	<p>1.大多數向外購土。 2.添加釉彩特徵。</p>
技法		<p>1.製陶古法失傳，不可考。 疑似用炭悶的燻黑技巧燒陶。</p>	<p>1. 現代製陶過程講究專業分工：現代製陶過程講究專業分工，卻也無形中喪失了從採陶、鍊陶到燒陶重要的儀式精神。</p>
		<p>2.部落專人製陶工匠：傳統部落製陶有專匠，且需頭目的應允與吩咐，方得於固定場所製作陶甕或木雕品。</p>	<p>2.平民製陶師的出現：在以往，陶甕是貴族的專屬權，不同於古代的是，現代出現平民製陶師，這些素人工藝家展現與古代截然不同的創作風格：前者著重陶藝品視覺的精緻，紋飾創作小而精美，甚至部分尊貴的 <i>rerlerdan</i> 古壺幾乎沒有紋樣；而正興村創造的現代陶甕，重視個人風格，創作紋樣常見具象，且面積龐大。</p>

			3. 蛇紋表徵個人風格： 陶甕創作普遍化後，從蛇頭捏製、整體造型與紋樣的創制彰顯著個人風格。
精神性層面分析	陶甕的文化意義	1.不重創作，重傳統型制與使用方法： 傳統古陶甕的製作與否端賴頭目指定，完全不注重個人的原創性觀念，陶甕的紋樣製作沒有太多創新與花樣，重視的是甕的傳統型制與使用方法。	1.陶甕的故事文本： 重視個人創作風格，陶甕製作的故事性強，正興村的現代陶甕，幾乎每支甕都可以說出自己的創作故事。
		2.陶甕並非商品，是貴族之間交流、婚聘與祭祀的重要信物。	2.陶甕商品化： 現代陶甕商品化後，從蛇頭捏製、整體造型到紋樣創制都彰顯著個人風格，也成為選購陶甕的品牌指標。
	社會階級意義	1.貴族/平民的二元製陶文化： 古代製陶不計個人，只重族群關係、部落需求與階級尊卑的創作關係，製陶文化與社會關係是受到貴族/平民的二元化關係影響深厚。	1.製陶文化反應多元時代： 現代陶甕的創作趨勢是根基於傳統文化外，且朝向個人風格發展，凸顯「個人」的思維，完全顛覆古代的二元化關係，陶甕從傳統邁向現代，不只是技法與外觀的改變，工藝家的自由創作與崇尚個人風格，也表徵了排灣族社會力的運行關行由二元漸趨多元化。
	祭典使用情形	1.專壺祭祀： 有專門祭祀用的古陶壺（如： <i>Maka tuvung</i> ），常用於釀酒、祭祀、占卜等。	1.極為罕見： 從傳統到現代，陶甕的使用方式明顯有所轉變，這與兩個世代族人的生活形態的不同有所關連，以現代原住民部落而言，祭祀、占卜、出征以及行戶外葬等生活習慣早已改變，自然的這些特殊用途的陶甕自會隨著年代久遠而消失殆盡，流傳下來的婚聘、傳家、與日常生活用途就是族人還保有的強勢文化習俗，特別值得一提的是：現代陶甕雖打破階級意識，結合生活化的創意，但大多還是用於裝飾為主。

（二）、排灣族陶甕從傳統邁向創新的演變成因：

從傳統邁向創新的演變成因，共計有下列因素：

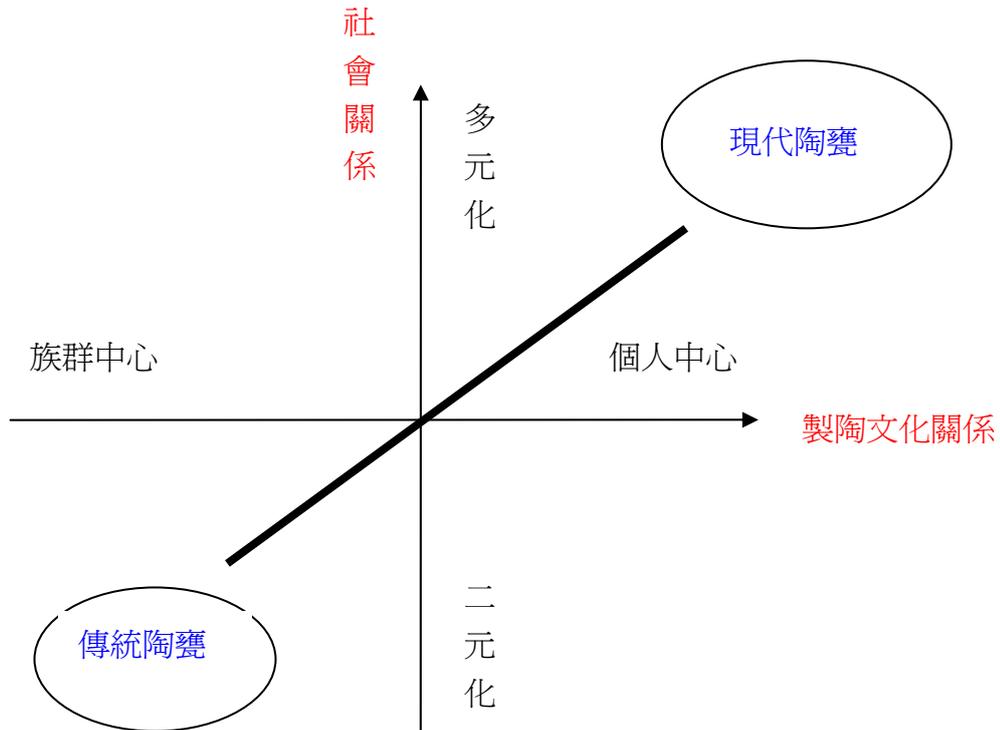
1、文化政策影響性：

正興村族人早期雖有鑑於傳統陶甕的逐漸稀少與技術的失傳，而有學習陶甕製作的動機，但真正啟動陶甕製作的創新與再生，還是從民國 84 年「社區總體營造施行政策」開始，文化政策的經費補助影響正興村十多年來製陶風氣的興衰（詳見本文表 4-1），文化政策影響性對正興村而言，不可謂之不大，這同時也說明了正興村陶甕文化創意產業行銷的薄弱與永續經營危機。

2、全球化經濟效應的影響：

經濟商品的全球化現象，引領陶甕傳統文化由二元轉趨多元，並強調製陶背後的故事性與創意，下圖分析可說明，市場外需的多元化，也帶動了個人中心的創作風格和創意度。

圖 4-1:傳統陶甕與現代陶甕之社會與製陶文化關係相關性比較



(三)、從文化經濟的角度，探討陶甕文化創意產業可能的發展趨勢及其做法：

以社區產業為考量中心，從價值認同、管理制度、產業環境、行銷乃至異業結合的可能性考察正興村陶甕文化創意產業的日後規劃方針，提出以下具體方案，但終歸還是要以社區族人的認同度為行事方針的最佳圭臬：

表 4-10 正興村社區總體營造面向分析一覽表

分析項目	建議
產業環境	(1)、可結合在地比魯溫泉與金針山觀光景點，規劃文化生活圈，進一步還可串連鄰近部落，形成帶狀的生態博物館體驗休憩區，結合觀光、人文與藝術
消費對象	(1)、建立陶甕的文化品牌。 (2)、開拓陶甕的其他客源： 一方面設計具高收藏價值之藝術精品，另一方面可開發常態使用的產品，如學校常用之「陶笛」，或者「陶製印章」等精緻工藝品，待建立品牌後，再輔之地方或全國性的通路進行銷售，將消費對象從原住民漸擴展到非原住民族群。
市場需求	市場外需的開拓的必要性。 (1)、積極克服陶藝困境，使正興村的傳統工藝產業朝設計精緻化改良與發展。 (2)、透過藝術研習及活動提昇與外界交流，拓展市場需求。
行銷管道	(1)、說故事式的行銷手法：以排灣族神話傳說包裝陶甕文化。 (2)、因應市場需求的不確定性，規劃整合產銷策略、休閒觀光策略聯盟。以策略聯盟的方式發展社區與旅遊的區域景點關係，配合社區其他資源發展與互動關係，如：結合其他企業資源如 7-11 流行文化，創造故事性題材，吸引更多探訪者與收藏者。 (3)、產量與藝術性並重，技術突破並規格化製做，提升品質及產能。 (4)、擴充展出機會，配合博覽會與各種節慶、活動、由地方到國際的特展、美術館等爭取行銷通路，如大飯店、渡假村、國際機場、便利商店等合作。 (5)、善加利用地方文化館： 地方文化館發展多元行銷管道，結合社區報和網站、雜誌，或縣市政府的藝文資訊，利用多元的媒體宣傳管道，例如網站的建立、電子報的發行、新聞稿的發佈，電子媒體的介紹等等。在電視媒體上於原視、公視定時撥放訊息，以及透過屬全國性的企業來協助作陶甕文化的整體包裝行銷，使行銷制度更完整。如苗栗桐花季，就是集合企業的連鎖性來協助，皆產生良好成效。
價值認同	(1)、應善用地方文化館的運作加強與社區的互動，提昇文化的價值認同與永續性。 (2)、與中小學課程結合，持續將陶甕文化融入鄉土課程。
管理制度	(1)、建議成立地方產業文化基金會，使有永久組織，以利永續經營、 (2)、社區發展協會應有效規劃可行具體的近程與中程的組織工作目標，首重凝聚族人共識，共同推行社區產業，同時保存傳統文化。 (3)、組織中應具簡單研究功能，以能隨時探測市場功能，修正經營策略。 (4)、應多規劃觀摩、新技術學習機會，培育更多人才，並訓練人才參加工藝展、比賽。 (5)、自創品牌後，應向行政院原住民委員會申請「原住民商品認證標章」，保障智慧財產。 (6)、工藝設計人才的培育： 使陶甕產業可擴及到創意的生產面，從裝飾品到裝置藝術的發展都有可能。 (7)、結合地方文化館： 一方面健全地方文化館，並積極從事地方文史調查蒐集工作，另一方面也規劃常態性的與地方文化館共同策劃藝文節慶與觀光活動，促進社區產業發展。

Durkheim 強調藝術、祭儀、宗教的存在都是為了維持「社會」次序，皆為出自社會集體情感意識的表徵，越是原始的社會其統合性也越大。²¹⁴

陶甕作為排灣族重要的社會符號象徵，從圖紋型制、使用方法到神話與氏

²¹⁴許功明著，《魯凱族的文化與藝術》，1999，頁 184。

族關係等種種變遷現象，表徵出來的也就是社會集體情感的展現，傳統與現代，有著弔詭的時空關係，攸關歷史的評價，都是人爲的，說明著不同世代中系統的氾替，而立足於在地系統的觀察，對於感知全球性文化潮流，不失爲可茲參考的風向球，排灣族陶甕的傳統與創新，說明了文化生態的轉折，在商業經濟的運作下，地方特色文化不能再一相情願的閉關自守，而在連結世界的同時，必須思考的是：是一種被迫的叩關，造成他文化的強勢侵略，還是清楚本位，以一種文化創意的姿態，換取雙贏的經濟交流？

第四節 研究省思

從起初對排灣族陶壺的好奇到關懷原住民美學和社造產業的現狀探討，深入研究後，發現在保存原住民文化資產的討論上，不是只就物質文化談物質，「陶甕」只是文化系統的一個線頭，待循線而進、抽絲剝繭釐清相互錯節的文化肌理後，赫然發現原來所謂「文化叢」是族人生活各層面的累積與加總，在觀察一事物現象時，要學習看到事件背後龐雜的意義結構，所謂「事件本身，絕不只是我們眼睛所看到，耳朵所聽到的那樣而已。」思考的反向練習與視野的轉換，是自我在整個做研究的過程中最大的突破。

另一方面，在文化資產的保存議題上，新舊世代對傳統文化的認知鴻溝也的確超乎我的預期，部落年輕人比耆老們擁有更強知識論述的能力，但對自己傳統文化的關心與深入度卻是十分闕如，少部分有心但欠缺行動力；倘若部落老人快速凋零，原住民很多優美的文化很快就會成爲紙上談兵的歷史。英國是文化創意產業的先驅，他們的創意有很深一部份是來自傳統的感召，正因立足傳統，創新才擁有生命力，也不致淪於腸枯思竭的複製窘境；以陶甕製作而言，年輕人對傳統文化並不熟悉，導致於他們的圖紋型制總跳脫不出模仿的窠臼，若能以原住民豐厚的傳統文化紮根、深知，加上對現代美感的創新掌握，相信陶甕產業會開創出另一番不同的格局。

參考文獻：以年代排序爲列

中文專書：

Roland Barthes 著，董學文譯

1987 《符號學美學》，遼寧人民出版社。

Claude Levi-Strauss (列維斯特) 著，陸曉禾、黃錫光譯

1987 《結構人類學:巫術·宗教·藝術·神話》，台北：文化藝術。

Claude Levi-Strauss (李維-史特勞斯) 著，李幼蒸譯

1990 《野性的思維》，台北：聯經。

Keesing Roger M、(基辛) 著，張恭啓、于嘉雲、陳其南譯

1991 《當代文化人類學》，台北：巨流。

Frazer James George (弗雷澤) 著，汪培基譯

1991 《金枝:巫術與宗教之研究》，台北：久大。

Aristoteles 原著，姚一葦譯註

1992 《詩學箋註》，台灣中華。

Leach Edmund (李區) 著，黃道琳譯

1994 《李維史陀:結構主義之父》，台北：桂冠。

Emile Durkheim (涂爾幹) 著，芮傳明，趙學元譯

1994 《宗教生活的基本形式》，台北：桂冠。

Michel Foucault 原著，王德威(譯)

1994 《知識的考掘》，台北麥田。

Robert, Layton (羅伯、雷東) 著，吳信鴻譯

1995 《藝術人類學》，台北市：亞太圖書。

Ferdinand de Saussure 著，高名凱譯

1996 : 《普通語言學教程》，北京，商務印書館。

Barthes Roland (巴爾特) 著，許薔薔譯

1996 《神話學》，台北：桂冠。

Jonathan Culler 著，張景智譯

1997 《索緒爾》，臺北：桂冠圖書。

鳥居龍藏著，楊南郡譯註

1997 《探險台灣》，台北：遠流出版。

Joseph Campbell, 朱侃如譯

1999 《神話》，台北：立緒。

Joseph Campbell

2000 《神話的智慧/上》，台北：立緒。

Claude Lévi-Strauss, 楊德睿譯

2001 《神話與意義》，台北：麥田。

- Freud S (佛洛伊德) 著，楊庸一譯
 2004 《圖騰與禁忌》，台北：志文。
- David Throsby (大衛、索羅斯比) 著，張維倫等譯
 2003 《文化經濟學》，台北市：典藏藝術家庭出版。
- Peter Brooker (彼得、布魯克爾) 著，王志弘、李根芳譯
 2004 《文化理論詞彙》，台北：恩楷。
- Jeffrey C、 Alexander, Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校
 2005 《文化與社會》，台北：立緒。
- 衛惠林
 1972 《台灣省通志卷八同胄志排灣族篇》，台灣省文獻委員會。
- 石磊
 1976 《台灣土著血族型親屬制度-魯凱排灣卑南三族群的串較研究》，中研院民族學研究所。
- 陳奇祿
 1977 <台灣排灣族諸族木雕標本圖錄>，考古人類學專刊第二種。1961 初版，1978 三版。
- 韓非子
 1986 《韓非子·第 20 卷·解老第二十》，收錄於《諸子集成》，北京，中華書局。
- 許功明
 1988 <古樓聚落之祭儀>，《台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》，中央研究院民族學研究所。
- 陳奇祿著
 1992 《臺灣土著文化研究》，台北：聯經。
- 許功明
 1993 《魯凱族的文化與藝術》，台北：稻鄉。
- 吳燕和著
 1993 《台東太麻里流域的東排灣人》，中央研究院民族學研究所。
- 許美智
 1992 《排灣族的琉離珠》，台北：稻鄉。
- 許慎
 1992 《說文解字注·第十五卷上》，台北：黎明文化。
- 何星亮
 1992 《中國圖騰文化》，北京：中國社會科學出版社。
- 許功明、柯惠譯合著
 1994 《排灣族古樓村的祭儀與文化》，台北：稻鄉。
- 劉其偉著
 1994 《文化人類學》，台北：藝術家。

尹建中編纂

1994 《臺灣山胞各族傳統神話故事與傳說文獻編纂研究》，台北市 台灣大學人類學系。

雄師出版社

1995 《中國工藝美術辭典》，雄師出版。

傅偉勳&韋政通主編

1995 《容格》，台北：東大圖書。

岑家梧著

1996 《圖騰藝術史》，台北：地景。

鄭元慶等編著

1996 《台灣原住民文化（一）》，光華畫報雜誌社，初版二刷。

李福清（B、Riftin）

1996 <台灣土著民族與大陸南方諸族人類起源神話的比較研究>，《中國神話與傳說學術研討會論文集（下冊）》，漢學研究中心。

邱天助著

1998 《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠。

李亦園著

1999 《田野圖像:我的人類學生涯:an anthropologist's journey》，台北：立緒。

許功明著

1999 《魯凱族的文化與藝術》，台北：稻鄉。

許燄輝著

1999 《文字學簡編·基礎篇》，台北，萬卷樓。

陳國寧著

2000 《如何經營小型博物館》，行政院文化建設委員會。

張譽騰著

2000 《當代博物館探索》，台北：南天出版。

童春發

2000 《臺灣原住民史----排灣族史篇》，南投：臺灣省文獻委員會編。

顏志光主修

2001 《台東縣史、排灣族與魯凱族篇》，台東縣政府發行初版。

林建成著

2002 《台灣原住民藝術田野筆記:field study》，台北：藝術家。

馮久玲著

2002 《文化是好生意》，台北：臉譜。

劉其偉著

2002 《藝術人類學:原始思維與創作》，台北：雄獅。

陳國強主編

2002 《文化人類學辭典》，台北：恩楷。

德瑪拉拉德一貴

2002 《排灣—拉瓦爾亞族部落貴族之探討》，台北縣 稻鄉出版社。

達西屋拉彎、畢馬

2002 《台灣的原住民排灣族》，台北：臺原出版社。

黃武忠等編

2003 《二〇〇二年文建會文化論壇系列實錄/文化創意產業及地方文化館》，行政院文化建設委員會出版。

達西屋拉彎、畢馬

2004 《排灣族神話與傳說》，台中市 晨星出版有限公司。

龍異騰著

2003 《基礎漢字學》，台北，洪葉文化。

黃煌雄、黃勤鎮著

2004 《原住民地方文化產業總體檢》，台北：洪葉文化。

國家文化藝術基金會著

2005 《文化創意產業實務全書》，台北：志文。

撒古流、巴瓦瓦隆著

2006 《祖靈的居所》，行政院原住民委員會文化園區。

日文文獻

宮原敦著

1932 《台灣排灣族窯燒陶壺的傳說》，台北：南方土俗四卷一號。

中文碩士論文

蔡美麗著

2001 《文化政策與台灣工藝發展(1979-1999)》，私立東海大學美術研究所碩士論文。

朱聖吉著

2001 《台灣排灣族拉瓦爾(Raval)亞族傳統與現代琉璃珠之社會文化研究》，臺南師範學院鄉土文化研究所碩士論文。

林建成著

2002 《族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例》，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。

王馨瑩著

2004 《排灣族與魯凱族圖騰故事研究》，國立台東大學兒童文學研究所。

陳美智著

2005 《「無形文化資產」保存策略研究—聚焦於傳統表演藝術的探討》，佛光人文社會學院藝術學研究所。

中文期刊

任先民

1960 〈台灣排灣族的古陶壺〉，《中央研究院民族學研究所集刊》，1960，第9期，第163—219頁。

任先民

1960 〈記排灣族的雕壺〉，《中央研究院民族學研究所集刊》，1960，第2期，第129—136頁。

楊寶欽

1997 《藝術論衡》，1997、09，3期。

周德禎

1999 〈原住民製陶藝術在社會文化脈絡中的意義〉，《原住民教育季刊》，1999、05，14卷，第28-33頁。

石磊

1999 〈『1999 台東南島文化節』學術演講臺灣原住民—排灣族〉，發表於「1999 台東南島文化節」學術演講活動，台東文化中心。

徐文琴

2001 〈兩個「冷門」的問題--臺灣原住民陶藝以及現代的陶瓷產品工藝設計〉，《北縣文化》，2001、09，70卷，第61-85頁。

徐文琴

2003 〈臺灣史前與原住民陶藝初探〉，《台灣美術》，2003、01，51卷，第64-79頁。

徐文琴

2003 〈臺灣原住民--視覺藝術的特色與成就探討〉，《台灣美術》，2003、10，54卷，第56-75頁。

李坤修

2006 〈台東縣舊香蘭遺址的搶救發掘極其重要的發現〉，《台東文獻》，2006、10，復刊12期，第17--47頁。

數位網站

2008 數位典藏聯合目錄

<http://catalog.ndap.org/tw/dacs5/System/Main.jsp>

行政院原住民委員會網站 http://www.apc.gov.tw/chinese/docDetail/detail_TCA.jsp?docid=PA000000001316&linkRoot=4&linkParent=0&url。2007，10。

行政院文化建設委員會網站

<http://www.cca.gov.tw/>，《2004---文化白皮書》，2007，10。

巨石文化

<http://210.240.60.196/local/abc6.htm>，2008，4。

金峰社教站

<http://www.ttcsec.gov.tw/f23/f23.htm>，2008，4。

順益台灣原住民博物館

http://www.museum.org.tw/031_3_03.htm，2008，4。

多媒體影像

光國文教資訊有限公司製作

2001 《原住民藝術---工藝篇》，台北：光國文教資訊。

順益臺灣原住民博物館製作

2003 《臺灣原住民生活影像系列：陶器篇 [錄影資料]》，台北：順益臺灣原住民博物館。

財團法人公共電視文化事業基金會製作

2005 《搖滾祖靈 9---魯凱族陶藝家 帝瓦撒那》，台北：公共電視文化事業基金會。

附錄一：問卷

訪談對象	樣本數	開放式問卷內容
陶藝家	正興村及嘉蘭村陶藝家，至少5位。	<ol style="list-style-type: none"> 1. 請問什麼是排灣族的古陶壺？排灣族語怎麼稱呼？如何分類？這種分類和社會階層及文化意涵關係為何？ 2. 正興村目前還存有古陶壺嗎？（拍照） 3. 請問誰可以製作陶甕？ 4. 陶甕的製做過程分成哪些階段？工法、細節為何？ 5. 在製陶的過程中，有禁忌嗎？有的話是什麼呢？ 6. 傳統和現代的燒陶方法有什麼差別？技法、器具和過程上有何差異？陶甕的紋路代表什麼意思？ 7. 這些紋路跟排灣族的圖騰或神話有什麼關係？ 8. 陶甕上的紋路是怎麼來的？ 9. 如果是族人創新的，有沒有要遵循什麼規定？還是可以自由創新？ 製作任何等級的陶甕都可以這樣創新嗎？ 11. 這些圖紋在陶甕上有沒有固定的擺放位置？代表什麼？ 12. 傳統古陶壺和新製陶甕在圖紋密度和造型上很不一樣，為什麼會有這些變化呢？其區別為何？ 13. 正興村陶甕上的立體蛇頭和古陶壺蛇紋緊貼的型態相當不同？請問這是怎麼開始的？有沒有特殊的意義？是否為普遍大家所接受的型態？ 14. 陶甕的型制（大小造型）有沒有一定的規定？ 15. 請問排灣族的陶壺是怎麼來的？ 16. 陶壺和陶甕的名稱差別？ 17. 在族人眼中，陶甕代表什麼意義？ 18. 古陶壺和新陶甕有什麼不同呢？怎麼區分？ 19. 古陶壺和新陶甕的價值有何差別？在現代社會如何被運用？ 20. 傳統的古陶壺是怎麼流通的？ 21. 陶甕是怎麼開始變成商品的？ 22. 以正興村來說，陶甕的行銷手法為何？ 23. 就您印象中？誰會買陶甕？買去做什麼？有沒有比較特殊的例子？ 24. 針對不同的買陶顧客，你會不會有所區分賣陶的等級、價錢或其他？ 正興村的陶甕，跟其他排灣部落（如山地門）的新製陶壺

		有什麼差別？
部落居民	貴族、平民各一位（老、中、青三代）	<p>1、請問什麼是排灣族的古陶壺？</p> <p>2、正興村目前還存有古陶壺嗎？</p> <p>3、請問誰可以製作陶甕？</p> <p>4、在製陶的過程中，有禁忌嗎？有的話是什麼呢？</p> <p>5、陶甕的紋路代表什麼意思？</p> <p>6、這些紋路跟排灣族的圖騰或神話有什麼關係？</p> <p>7、陶甕上的紋路是怎麼來的？</p> <p>9、傳統古陶壺和新製陶甕在圖紋密度和造型上很不一樣，為什麼會有這些變化呢？</p> <p>10、請問排灣族的陶壺是怎麼來的？</p> <p>11. 陶壺和陶甕的名稱差別？</p> <p>12. 在族人眼中，陶甕代表什麼意義？</p> <p>13. 古陶壺和新陶甕有什麼不同呢？怎麼區分？</p> <p>14. 古陶壺和新陶甕的價值有何差別？在現代社會如何被運用？</p> <p>15. 傳統的古陶壺是怎麼流通的？</p> <p>16、陶甕是怎麼開始變成商品的？</p> <p>17、正興村的陶甕，跟其他排灣部落（如山地門）的新製陶壺有什麼差別？</p>
學校老師	每校各一人，共三所學校	<p>1、您認為正興村發展陶甕產業對社區教育有沒有影響？</p> <p>2、以學校而言，是如何讓社區學童認識祖傳的陶壺文化？</p> <p>3、若有課程的安排，一週的上課時數為何？</p> <p>4、近年來，九年一貫的教育政策也不斷強調營造學校特色與結合社區文化的重要性，請問以 貴校而言，在規劃校園的環境美學元素中，您認為可結合在地的哪些文化？為什麼？（請依序舉出三例）</p>

附錄二：訪談綱要紀錄表格

以訪談主題為記錄主軸，進而區分傳統與創新和訪談的項目，紀錄表格乃以族別—訪談時間--訪談主題—傳統或創新—訪談項目記載之，並分別以編號代替，如下表：

訪談綱要及編碼代號一覽表

	族別	訪談時間	訪談主題	傳統創新	訪談項目
代號	A、排灣族 B、混血排灣(直系血親中其一 方為排灣族者) C、魯凱族 D、其他	如 2007 年 12 月 12 日，便 可編 碼為： 071212	1、陶甕的物質研究 2、陶甕的生活功能 3、陶甕的文化意涵 ---從傳統到創新的思維脈絡 4、陶甕與傳統圖騰的關連性 5、陶甕商品化過程	年長者：T 年輕人：C	01:工法 02:禁忌 03:圖紋型制 04:生活功能 05:買賣關係 06:社會關係 07:神話傳說 08:特殊用法

資料來源：本研究整理

一旦訪談結束，便可進行資料編碼。

附錄三：訪談記錄

訪談編碼代號：

01:工法

02：禁忌

03:圖紋型制

04:生活功能

05:買賣關係

06:社會關係

07:神話傳說

08:特殊用法

1. C-080601-T

歐春香，魯凱族。遷居於霧台。父母均為魯凱族。早年嫁入排灣族貴族家庭。

研究生：你去那邊學呀（刺繡）

歐媽媽：我沒有去那邊學，我的媽媽只會織布，我沒有看過他刺繡

研究生：我沒有看過那個頭目造型的陶甕，那個是你發明的嗎？

歐媽媽：對、

歐媽媽：做陶甕的土跟陶珠的土不一樣，顏色不一樣、

研究生：頭目造型的陶甕可以拿來做什麼？送給頭目？

歐媽媽：不用呀，為什麼要送給頭目？以前沒有這個東西呀、我們自己就是頭目呀、

研究生：那歐媽媽是貴族？

歐媽媽：我不是貴族，我嫁給貴族，所以我的女兒是公主呀、

研究生：那你們生出來的兒子就是貴族，就是本家了、

歐媽媽：對、

研究生：古陶壺在分家時，不是要留在本家，不能分出去嗎？

歐媽媽：對，要留在本家（06），不能給那個老二、

研究生：所以古陶壺一定要留給大兒子，然後你們再跟大兒子住？

研究生：那現在新作的這些要怎麼處理？

歐媽媽：就給兒子他們留下來呀、

研究生：古陶壺怎麼來的？

歐媽媽：以前的傳說是以前的，那現在真實的，你們看到的，應該要提出來寫一寫、

研究生：新製陶壺的功能是否跟舊陶壺一樣重要？

歐媽媽：一樣的重要（06）（相當肯定的語氣）、

研究生：就算造型不一樣，也一樣？

歐媽媽：一樣的重要（03）（相當肯定的語氣）、因為那個是我們用手捏的，不是外面買的、

研究生：最重要是手捏，所以形狀那個都沒關係（01）、（03）、

歐媽媽：對對對、

研究生：那像這樣新創的呀，也算lerlerdan?

歐媽媽：對呀、

歐媽媽：像這個呀（頭目造型的陶甕），就是我們頭目的衣服呀、項鍊呀，帽子呀，所以我就

把它拿出來（做造型）了呀、

研究生：這個就只有你有？

歐媽媽：對呀，是我第一個發明的呀、

研究生：你沒有去教小朋友做陶，真是太可惜了、

歐媽媽：他們不請我呀，現在都是靠人際關係、他們都是請自己人、

研究生：可是你才是真的懂傳統文化的人，誰有你這樣的手藝？做得出這些創新陶甕？

歐媽媽：對呀、村里面很多創新的陶甕造型都是我先開始的、像這個手紋，這個蛇，還有這個人頭、琉璃珠都是我先開始的（03）、

歐媽媽：這個手（指手紋）是我的手，指的是母親保護我們的家（03）、

研究生：歐媽媽，你陶做好後，都拿去那邊燒？

歐媽媽：就是在那個活動中心燒呀、、、、、、我沒有燒過啦，都是我做好後，梅娟（女兒）上釉（01）、

歐媽媽：那個陶珠也是一樣，人家做不出來的，我們都做得出來、

研究生：有沒有想過將陶甕商品化？

歐媽媽：有呀，可是我們沒有店面（05），（族）人的心都是嫉妒心很強啦，無所謂啦、我的作品很多、

研究生：那如果有人要買，你願意賣嗎（05）？

歐媽媽：爲什麼不可以？當然好呀、

研究生：魯凱的陶甕分成幾種？

歐媽媽：很多，我忘記了，我要看到才能記起來、

研究生：以前魯凱的甕也有蛇？

歐媽媽：對，但只有一邊，兩條蛇在一邊（03）、

歐媽媽：(指另外一個甕)而且也有耳朵（03），

研究生：排灣的有嗎（耳朵）？

歐媽媽：也有呀、

研究生：歐媽媽，魯凱跟排灣族有什麼差別呢（03）？

歐媽媽：我聽老人家說，其實沒有什麼差，就是衣服啦，他們的暗暗的，我們的比較鮮豔、

研究生：嘉蘭村的陶甕跟屏東的有什麼差別（03）？

歐媽媽：都一樣啦、

歐媽媽：我們哪裡有什麼厲害，老人家連看都沒得看，我們還可以學他們，他們什麼都沒有，還做得出來，老人家才真的厲害、

歐媽媽：啊現在我們會看以前做的，所以我們會想，想要來做什麼不一樣的，可以創作，以前老人家什麼都沒有、

研究生：難怪以前的傳說會說陶甕是百步蛇、太陽神給的、

歐媽媽：我爸爸沒有這麼講，因爲不可能嘛，百步蛇怎麼可能會給？我爸爸不相信這個傳說呀、（07）(兩人大笑)

研究生：那你父親怎麼說？

歐媽媽：我爸爸說，以前陶是他們自己做的，會燻黑，但上色不會、上色可能是學荷蘭，那個漢人的啦（01），用陶做那個挑水、換水用的（04），他一直說，我們原住民會做陶，但不是百步蛇那樣爬的樣子（03）、

歐媽媽：我還有那個陶珠一樣呀，我媽媽還有留下那個陶珠給我呢、

研究生：是琉璃珠吧，陶珠不是這幾年才發明的嗎？

歐媽媽：是陶珠，不一樣ㄟ，我那個跟琉璃珠不一樣勒、

歐媽媽：有一次，我參加台東的婚禮，有一個考古的（人類學家）看到我脖子上戴的媽媽給我的陶珠，就說：ㄟ，你怎麼還有這個東西？我一顆用50萬給你買好不好？

我嚇得趕緊拿下來、不可以賣呀，這是我媽媽傳下來的、

研究生：我以爲陶珠是我們正興村發明的、

歐媽媽：不是，以前就有了，現在村裡面的陶珠也是我先發明的，以前王老師來教我們做陶珠，我就看看看，然後就用雕刻（篆刻）的方式，按照琉璃珠的紋路，一條條的弄上去，是宋媽媽看到了，才學我的、那現在我就用王老師那種方法來做（千層派法）（01）、

研究生：爲什麼？

歐媽媽：比較簡單呀、

研究生：那可以做出跟傳統一樣的紋路嗎？

歐媽媽：可以，完全一樣（01）、

研究生：我一直以為老祖先留下來的琉璃珠，沒有陶珠，所以很訝異、

歐媽媽：我爸爸跟我媽媽都說是陶珠呀、

研究生：那怎麼會有？

歐媽媽：不知道呀，就是祖先留下來的呀、

研究生：那你同一個部落的朋友有這些陶珠嗎？

歐媽媽：很少啦，我們屏東那裡才有、

研究生：是誰給你的？

歐媽媽：我媽媽，

研究生：歐媽媽，你說你是平民，那平民怎麼會有琉璃珠？

歐媽媽：我媽媽的份是我拿啦，我爸爸是大哥拿，魯凱族是爸爸分長子，媽媽給大女兒、弟妹不會分（06）、

研究生：那弟妹不會抗議嗎？

歐媽媽：一定不會，因為那是習俗嘛、

研究生：屏東大多使用琉璃珠，台東是用陶珠比較多，如果兩地通婚，對方要求一定要揮琉璃珠當聘金怎麼辦？

歐媽媽：我們台東縣在沒有再用琉璃珠了呀，我們的很簡單，如果對方一定要，就買琉璃珠給他呀，要看他們女方接不接受呀（06）、

歐媽媽：就像我表哥他兒子要娶屏東的，他叫我燒一個lerlerdan，我燒好了結果對方又說太小，就只好再去買呀（04）、（05）、

研究生：送去了他才講？

歐媽媽：沒有，還沒結婚，他們有先來看、

研究生：以排灣跟魯凱族來說，現在是琉璃珠還是陶珠用得更多？

歐媽媽：大部分是琉璃珠、

研究生：反而是我們台東用陶珠比較多、

歐媽媽：對、

研究生：歐媽媽，你做陶會不會拜拜？有沒有禁忌？

歐媽媽：沒有，隨時都可以做（02）、

研究生：那以前的人？

歐媽媽：以前的人做什麼事情都要拜拜、

研究生：你看過以前的人做陶嗎？

歐媽媽：沒有、

研究生：那你現在都什麼時候做陶？

歐媽媽：沒有呀，哪裡做？現在工作室都關門了、

研究生：現在族人還有沒有再拜陶甕的？

歐媽媽：沒有，現在都信基督了（04）、

研究生：簍空的造型也是你們先開始的？

歐媽媽：對，我教梅娟做的、

研究生：怎麼會想到簍空？

歐媽媽：梅娟就想簍空簍看看呀，可以做檯燈這樣呀（08）、

研究生：圖騰上面的三角形呀、、、代表什麼？

歐媽媽：代表百步蛇的衣服呀，紋身呀（03）、

研究生：魯凱族沒有做百合？

歐媽媽：沒有

研究生：那就跟排灣族很像囉、

歐媽媽：一樣，都一樣，我拿給排灣族的老人看，他們也看不出來，都一樣，是圖騰（03）、

2.C-080531-T

麥承山，現年61歲，魯凱族。遷居於霧台，父母均為魯凱族平民階級，是推動正興陶甕產業的重要推手。

研究生：陶甕漢語名稱甕的由來？

麥教導：早期{甕}是專指祖先的居住的地方、平地人叫"甕"，我們在這裡習慣性就用"甕"的用法、爲什麼一定要有兩條百步蛇？爲什麼要有兩條蛇呢？我在想，連它的形狀都不一定要工工整整的，連蛇爬行的樣子，也可以從裡面爬出來呀、所以我就在想，怎樣回歸說，這個甕是在做什麼的？怎麼去界定？至於那個圖騰的部分，早期他們在做甕的時候，因爲取工具材的關係，所以會畫圈等形狀（用竹子印出圓形來）可是他們有一個很重要的邏輯是：他們開始知道要有部落的形成了，要有部落，首先要有人，然後有河床，打魚啦，最重要的是他們開墾他們的森林，所以它這個圖形，它們有一直在變化，所以我們看這個圖形，就是在說人、山和水的關係、我覺得這是祂們（創作）很重要的元素（03）、

研究生：古陶壺陶紋的意義？

麥教導：至少跟神話有一點關係（07），那多出來的部分，恐怕是變化和一直看書的說法，

研究生：古陶壺圖紋少，和現今的陶甕有很大區別，這個演變是怎麼來的？

麥教導：在以前，喜歡分貴族和平民的甕，一般而言，認爲素面的是平民的甕，而有劃上圖騰的就是貴族的甕，可能跟他們的命名有關（06）、（03）、（魯凱好像分四種）

研究生：不被族人接受：這不是我們祖先的甕？傳統與創新之間有何差別？仿古可以取代創新嗎？

麥教導：仿古主要是在想像祖先在做這件事的意義是什麼，我們不在乎外表的儀式性啦，怎麼樣的，主要是意義，例如拿來做一年的表揚、等等，只要意義在就可以了（06）、（08），

研究生：所以仿古只要一模一樣就可以了、

麥教導：嗯、貴族是需要才做（如：表揚、分家、等），意義重要，不在乎外表的形式、大小啦（06）、就像現在創新的陶甕，上面的圖紋密密麻麻的，多少是受到外來或購買人士的影響，讓我非要做這樣不可，反而變成一個人的觀念、（05）

研究生：如果就商品的角度而言，複雜圖紋的創新陶甕跟單純古陶甕，哪一個會比較好賣？

麥教導：當然是創新的，一般較識貨的會想收藏古陶甕、

研究生：老師本身較喜歡哪一種？

麥教導：如果不考慮市場，我寧願走古陶甕的創作、

研究生：新陶壺可以代替古陶壺、

麥教導：我想創新的陶壺應該跟日常生活結合在一起（04），我覺得不應該取代古陶甕，創新的陶甕應該有他自己創新的意義（08），我可以說出我爲什麼要這樣做的原因，我要把死的東西變成一個活的東西出來，那最主要的表現方法是：我把現在古陶壺的圖騰呈現在日常生活中，這也很重要，我常在想，陶壺在生活上並不常用到，爲什麼不能做一些跟日常生活息息相關的東西，、、、、、、希望能把我們的文化也呈現在不同的物品上面，不一定是甕的形式、像籬空，我也嘗試呀，再加上我們祖先的圖騰，甚至是百合，用這些元素襯托出作品來，這樣一看就是我們魯凱族的東西（03）、

研究生：所以老師在創作時，是有將文化的因素加在作品當中的、

麥教導：對、所以像漢人老師在教導我們時，就跟我說：你還是要做你們自己原來的東西，不管你會上多漂亮的釉，還是永遠趕不上這些漢人的作品（01），可是呢，你們可以做的，他們也做不到，那就是用你們傳統的素材來做、所以這幾年我就在想，我們的陶甕上面，如果再加上陶珠可能會很不一樣（03）、、、、、陶珠跟陶可以搭配在一起，而且我們會用陶珠的名稱來代表器具的名稱，或者用來表揚想表揚的人的功績，例如陶珠中有一個叫"編織之珠"，是針對女性的工作熱誠、技藝高超的表揚，我們就用這個圖騰加在陶甕上面來進行表揚（03），這樣的方式，我覺得很有意義、我們也可以跟我們的觀光客進行說明，那他們就會在購買時就會考慮：我要的是什麼東西（06）、

研究生：陶甕跟陶珠結合在一起，是正興村先開始的嗎（08）？

麥教導：是、

研究生：以古陶壺的量來說，屏東保存的比較多，但反而是數量極少的正興村很成功的以創新陶甕開展自己的文化創意產業，想請問，正興村是怎麼開始的？

麥教導：剛開始在做的時候，我就認爲土是死的東西，一定要把文化的內涵加在裡面才會變成活的東西，所以族人在創作的時候，就會根據耆老們流傳下來的神話或者父母親對於生活歷練

的經驗等情感來加以創作，所以我們在給觀光客看我們的作品時，都要說明一下，才知道我們加入了什麼東西在作品裡面，這樣它就不只是一個甕，而是一個有文化、生活背景的一個聯繫（08），所以你看正興村的甕，很少有相同的，因為過去我們在指導族人創作時，，，就很強調這一點，很獨特的，怎麼樣做到文化的聯繫，來凸顯這個作品的價值、

研究生：陶甕這個產業的起因，以及後來的演變形成？

麥教導：早期在84年時，婦女本來就有意願想學陶甕這個技術，但始終沒機會，於是利用報廢的村辦公室來改建，向上面爭取一些經費，買一些設備，這樣才開始的、請台東的老師過來指導，雖針對整個金峰鄉，但因為正興村有地利之便，所以大部分的學員都是來自正興村，這工作一投入就變成有興趣了，老師是帶我們入門而已，至於後來的發展和獨特創作是靠我們自己去摸索資料的，像我自己就很有興趣，自己去摸索，後來族人都很想再深入的學，所以就想找在地的老師，所以就找上我，那一找我，就責任大了，所以我就自己晚上再去台東找李永明老師那邊去學，例如一些比較大的作品要學著怎麼去處理，李老師也是鼓勵我們做有自己文化特色的東西，但久了以後，不管是觀光客的需求還是族人自己的購買力也是有限，那怎麼辦呢？於是在想要怎樣活絡這個產品，就是要把我們的文化，神話等加進去創作裡頭，當時政府在推行[一鄉一特色]，所以我們幾個社區理事，包括宋媽媽（頭目）就在想，能不能用[陶甕的故鄉]來做，剛好那時有永續發展計畫，所以我們就用[陶甕的故鄉]這個雅號打出去，當時有人就會潑冷水：正興村什麼陶甕的故鄉，聽都沒聽過，於是我就跟他們說：那我們就要努力呀，既然我們打出這樣的雅號，就要在陶甕上努力，那時大家都很積極，拼命學做陶甕，於是就會有人進來，看看我們怎麼做陶甕的故鄉，、、、可是那時，很多人來正興村，都說沒看到什麼陶甕呀，要呈現陶甕的故鄉，光是社區的人做陶甕還不夠，還要做社區的造景美化，所以我們從那時開時就在思考怎麼樣用陶藝的創造來呈現我們的社區還有一些廢棄的閒置空間，所以我們就發包大型陶甕的水泥工程（就是入村處的那個大陶甕），沒想到東西完工時跟我們當初的構想完全不一樣，為的就是那個蛇的型（03），我們認為那不像蛇，於是就將兩大一小的三個陶甕暫放在村辦公處，後來有別的村落的人來跟我們要這三個甕，我們就在想，與其送給別村，不如拿來布置我們的社區，所以才決定放在村的入口處、雖然那個蛇真的很不像族人的蛇，但如果那那麼嚴謹來看，其實那個蛇爬行甕的方式也不一定要那麼硬性規定嘛（03），它終究是一個甕，有"守護"的意義在（07），所以就用一個從寬的說明來接受這個甕做我們社造的門面、

研究生：那後來為什麼又有陶珠跟陶版？

麥教導：王義新？是她把陶珠這個技術引進，她的作法是用雕刻的方式鑲進去（01），葉秋妹（牙醫斜對面）等人，去外面學那個千層派的作法，傳回部落裡來後大受歡迎，因為又快又像，因為以前都要去外面跟人家買，現在自己就會做了，而且也知道這個珠珠的意義，大家就很珍惜，都想學做，作自己的陶珠，送給親戚朋友、

研究生：不管是雕刻還是千層派的作法，都可以做出跟琉璃珠一模一樣的圖紋來嗎？

麥教導：可以，只要它的技法很細膩就可以、再來就輪到我了、我在想我們的花瓶也可以用這種方式處理呀，所以我就想將咖啡杯結合陶珠（08），覺得效果不錯、而且外地人接收度也高，但是製作困難度很高是碰到的難題，因為那個工很細，要把做出來的陶珠黏在杯子上，一不小心就會模糊掉，所以老人家就不愛做，於是就有人想出來，那乾脆把陶珠的型做出來後，就切，一片片的再把它黏上去，所以之後才有人想到用這種方法替陶甕戴項鍊，就很特殊，接著又做獎盃，在獎盃上戴項鍊，感覺很不錯、再來是信箱、就是部落文化街這一條路，請家家戶戶自己出人來作自己的信箱，現在接下來的構想是，現有的兩旁的牆來加以美化，以呈現我們早期的祭儀為主（魯凱和排灣），規劃6-7間的陶版畫面，像小學的外牆就可以呈現不同的陶甕造型，在旁邊的位置就成為陶珠展現的空間，那進來的工作室就是整個部落的歷史年代位置圖，使它具有代表性，另外還可以做一個獵區、獵具、獵物的場景，預計年底會做、

研究生：族人一起做嗎？還是發包？

麥教導：希望我們是用購工購料的方式處理，希望有這個專業技術的原住民和外來的工程師一起來做這個工程，很重要的，構圖一定要地方耆老通過才能作，東西呈現的時候，盡量簡單，但該有的都要有，而且不要有文字在裡頭，為什麼呢？讓我們自己社區培訓出來的解說員來說，甚至可以讓國小高年級的小朋友來說也沒關係，給他們一個機會懂自己的文化、

研究生：陶甕的故鄉遠程性的發展與永續的想法、

麥教導：未來的發展是希望從部落的頭目做起，延伸到他的氏族（06），例如包目理的頭目，由頭目來串連他的族民，比如拜訪完頭目後，還可以由頭目介紹到部落裡特殊的文化點去參觀（如長老家、、、等），就看各部落的特色是如何，所以最重要的是各部落頭目的整理，要影響他們，也要部落的人去影響他們，讓他們積極站出來，因為我們也需要這樣的東西，不是只

有靠頭目，我是保慕里的人，我有義務把保慕里的文化、祭儀、神話故事把他保存下來（07）、讓頭目可以很積極的整理出自己的東西來、

研究生：老師的家族？

麥教導：我們魯凱族都是加入保慕里的活動，保慕里的頭目，她的先生就是我們魯凱族阿里的頭目，我們這裡都是阿里來的、

研究生：部落對[陶甕的故鄉]的接受度如何？

麥教導：早期有意見，覺得憑什麼拿這個東西出來，經過大家的努力後，還是蠻能受到部落的肯定（06），怎麼說呢？畢竟我們把這個東西帶出來，讓大家可以看到我們銷售的成就，很多關於甕的事情，也不是麥老師說說就算，我們也會推給頭目，你們去問問看頭目，因為這是他們自己的東西，他們會更瞭解，頭目來負責解說（06），頭目也覺得不錯呀，有人問，就可以把我的東西講出來，也覺得與有榮焉呀、所以他們就覺得陶甕的故鄉，還是有一點希望的、

研究生：小時候有看過族裡的耆老做過陶甕嗎？

麥教導：沒有、看過東西，但沒有看過人家做（01）、

研究生：魯凱族的陶甕的由來？

麥教導：嗯、、、他們都說：祖先留下來的、

研究生：所以老師也看過古陶甕、

麥教導：有呀，像阿里杜家的就很多、

研究生：正興村有古陶甕嗎？

麥教導：沒有、

研究生：高媽媽有、

麥教導：對，那個是祭祀的壺嘛、

研究生：觀光客要買陶甕不知道去那邊買，請問老師對陶甕行銷的看法？

麥教導：對，這的確是我們的一個問題、也是我們一直在爭取的部分、事實上我們幾個在做文化的人，還沒有達到一個共識，大家談一談卻都沒有有一個實際的行動去做，或者說他們都還在依賴政府，政府給我經費，給我地方，我就去那邊做，如果沒有那就停擺（05），現在我們很積極的要那個工作室，希望把它租下來，變成我們創作和展售的地方，變成永遠是開的，可是又有人會說：沒有觀光客呀、我就說：當然沒有觀光客呀，因為我們都沒有開門、事實上很多觀光客呢，這些人怎麼下來都要靠我們，我們要把氣氛弄好，再找觀光客進來（05）、鄉公所答應金峰鄉原住民工藝發展協會成立後，就是要讓我們去用，而且參與的人不少，這個案子已經在縣政府跑了，如果下來後我們就要馬上成立大會、

研究生：大概什麼時候？

麥教導：不曉得公文什麼時候跑下來、好處是公部門幫忙處理協會的帶動、寫計畫，爭取一些經費辦研習啦，把我們能夠帶上來，銷售的管道啦，包裝的部分需要公部門專業人才的協助，丟給我們，我們還是在那裡打轉、可以讓創作者具代表性的作品放在展區，如果觀光客喜歡，也可以直接到你的工作室去看、

研究生：其實文化館也是一個很好的展示空間、

麥教導：對，本來是社區理事會的舊辦公室改建而成的、

研究生：可是後來都沒有開，很可惜、

麥教導：對，如果觀光客能帶過來的話，就可以把它打通、

研究生：此地很有潛力、

麥教導：對、我們跟金針山觀光協會溝通，現今的產業道路坑坑洞洞的，一定要修通，甚至我跟鄉長說，能否將產業道路請列入原民會掌管道路，這樣就可以跟原民會爭取經費，但是他們來看後還是不行，太麻里的產業道路跟我們這邊的寬度是一樣的，只不過我們這邊比較欠缺整理而已，如果產業道路的問題解決了，會解決金針山那邊壅塞的情形，也應該會帶動我們這邊的繁榮，這是我們現在的構想、我也跟我們的族人說，如果觀光客真的進來了，我們周邊兩旁的農耕地就要好好來規劃整理，也不是說要做什麼改變，就是把自己的事做好就好了，譬如你種地瓜，就好好種地瓜，觀光客一來，就可以跟你買地瓜、挖地瓜，甚至讓觀光客來種地瓜，要有自己的特色，乾乾淨淨的好好來經營、但大家都說好，但都沒有做，也是沒用，最主要的原因是年輕人太少，老人家想變也變不了，除非年輕人願意回來、現在有幾戶人家已經慢慢在改變，甚至在規劃了，種愛玉、蓋民宿，先慢慢慢慢做，等機會一來就好了（05）、

研究生：正興村的風格特色？

麥教導：從陶壺的類型來說，一般來說是分三種啦（公壺、母壺、陰陽壺）（03），但是我們這邊在做是沒有按照什麼類型什麼類型來做啦，是什麼類型都有啦，比較特別的是這些類型

外面所放的東西，這些紋路、圖騰等，這是我們的特色，而且每個人的風格不一樣（03）、

研究生：那老師的風格呢？

麥教導：我的蛇呀，我的蛇的頭是用手捏的，跟別人捏的手感不一樣（01），我教他們怎麼捏，他們永遠抓不到我的感覺、

研究生：正興的蛇頭是離開甕面的，這是我們自己發明的嗎（03）？

麥教導：對、

研究生：老師我有機會看你的甕嗎？

麥教導：老師帶領門口看甕，我的蛇已經固定了，怎麼捏都還是這個型（01）、

研究生：整個壺裡面，哪一個最難做？

麥教導：不知道呢，很像都不是問題、

研究生：老師的壺有在賣嗎？

麥教導：有，大部分都是賣這一種（05）（指門口的壺說著，對著有頂蓋的壺繼續說），這種壺跟我們魯凱的傳說有關，在好茶這個叫占卜甕，他就放在竹林下邊的土地上，上面壓了三片石版，這個甕能知明年的運氣，甕上面的石版並沒有完全蓋住甕口，所以如果將石版打開來後，裡面乾乾淨淨的，沒有蜘蛛網等的，就會放心，表示是豐收的好年，那如果是落葉啦，蜘蛛網等，那來年大家就要小心、就跟高媽媽那顆祭拜的石頭一樣，那顆石頭本來就會移動，如果移動得很明顯很乾淨，就代表未來的一年是好年，如是發現灰塵等的，那就不好了（07）、

研究生：那現在魯凱還有占卜甕這個習俗留下來嗎？

麥教導：沒有了，而且那個放占卜甕的地方也被弄走了、老人家還知道那個位子啦，但那個竹子啦什麼的都不見了（07）、

研究生：老師都是做這種傳統甕嗎？

麥教導：對，這種的有一點量啦、

研究生：那創新的呢？

麥教導：創新的只有一件兩件而已呀、（感覺老師很想趕快轉移話題）

研究生：對於陶珠的技法，有雕刻和千層派的作法，老師覺得哪一種的價值比較高？

麥教導：對於技法我沒有特別的想法，比較重要的是那個珠珠所代表的意義啦、

研究生：

麥教導：用黑的土釉，買土啦，我們這裡有磚窯，其實有土可用啦，但大家現在都懶惰啦，所以買的比較方便（01），蘭嶼沒辦法高溫燒，我在想他們的土也是有關係的，他們帶來的土還是有很多的顆粒，像這個就是用1210度燒的，陶土素燒就是紅磚色，然後再噴無光的黑土釉，祖傳是用炭燻，溫度大概7-800度，成品容易有褪色、氧化的問題，因為做的過程中沒辦法控制它的溫度，像在博物館的古陶甕，都是破掉的，氧化得很厲害，就是它的溫度沒有燒到一千度，如果超過一千度就瓷化了，怎麼日曬雨林，也不會有褪色的問題、傳統的要低溫炭燒，為的要使木炭的黑色素能夠進去它的毛細孔，如果沒有直接受到日照影響，它還是能保持炭黑的顏色（01）、

研究生：所以古陶壺幾乎都是柴燒，而且比較薄，有褪色的問題、

麥教導：對、

研究生：那悶在炭堆裡要悶多久？

麥教導：大概三天左右，燒要一天一夜，冷卻大概要兩天（01）、

麥教導：剛開始做的蛇跟現在的造型完全不一樣，但現在怎麼捏都會是一樣了（01）、

研究生：因為已經定型了、

麥教導：對、

研究生：（指著陶甕紋路）老師你怎麼知道什麼時候要畫這個三角形，什麼時候要畫圓形？有規定嗎？

麥教導：完全看自己的創意，自己排列，自己創意，像這是山（三角形），圓形代表和諧，這也是山的一種（另一種三角紋路），這邊河水我沒有劃上去、（03）

研究生：村裡排灣跟魯凱的作品會不會有差別？

麥教導：差不多，但如果拿到外地去比，像屏東冒煙屋，就會有差別，我們比較特別的主要是蛇跟創意的部分（03）、

研究生：老師什麼時候開做瓷化的？

麥教導：88年吧，因為那個幫我燒的那個人就離開了（幫忙燻黑的），現在我就自己用電窯燒了、燒的過程要嘗試溫度，嘗試土，有的土不耐高溫，一稍燒就會變形（01）、

3. B-0525-T

5/25 高玉蘭, 現年78歲。排灣族貴族。遷居於霧台。祖父排灣族, 祖母魯凱族, 母親是太麻里平地山胞(卑南)。與vilalaun(比魯)的老頭目宋林美妹是表姐妹, 早年因哥哥身亡, 所以由高媽媽繼當kaladalan(介達)部落頭目。

研究生: 小時住哪裡?

高媽媽: 以前在舊部落, 親戚在屏東, 日本時代遷村兩次、43年光復後下來正興村、

研究生: 陶甕的由來?

高媽媽: 不知道、用母語講都是一樣的(lilong)

研究生: lilong的等級?

高媽媽: 分成九級(03): lerlerdan(祖先留下來的), 由舊部落請下來的(指家裡供奉的那一個), 現在的lerlerdan會畫百步蛇, 以前的沒有(03)、

講祭語, 以求陶壺能讓我們順利拍照(02)、

研究生:

高媽媽: lerlerdan、gagagilandawawa(做酒, 綠)、binaigajagawan(第三個)、jajaohan(4:放小米)、lerlgergs(5):galamogan(6)、liraras(7)、banangsiang(8結婚酒)、archi(9, 平民放酒的)(04)、(03)現在都通用了, 不分平民貴族了, 現在都有在賣了、

研究生: 新舊陶甕有何差別?

高媽媽: 以前只有頭目才可以擁有, 現在誰都可以用了、(06)

研究生: 新的lilong也可以拿來做聘禮嗎?

高媽媽: 不應該這樣, 但是現在都可以了、(06)

研究生: 新舊區分?

高媽媽: 舊的沒有畫圖, 新的都畫很多的圖(03)、高媽媽一看舊陶甕的圖卡就說: 那個是屏東的, 因為有親戚在屏東、

研究生: 正興的舊壺?

高媽媽: 就只有我有(06)、

研究生: 祭祀時會不會用到陶甕

高媽媽: 很少用, 會用lilong釀小米酒(04)、

研究生: 陶甕怎麼來的?

高媽媽: 不知道、老人家可能會做, 沒看過老人家做過, 來台東兩三百年, 可能是從屏東來的、

研究生: 正興村何時開始做陶?

高媽媽: 88-89年就開始學做陶了、

研究生: 族人對新陶甕的反應如何?

高媽媽: 沒辦法, 因為政府的經費下來了, 所以我們一定要做呀(06), 老人家很少了, 所以反對也沒辦法, 我覺得沒干係啦, 時代不一樣了嘛、

研究生: 新舊價值如何?

高媽媽: 我不知道, 但是一定要畫百步蛇才是陶甕、(03)

研究生: 圖紋的創作有沒有規定什麼地方畫什麼圖紋?

高媽媽: 有規定呀, 現在可以自己創作啦, 以前沒辦法, 一定要按照規定來做, 現在的東西比較沒有價值, 但看起來是很好看啦, (03)

研究生: 新的能不能拿來取代舊的來使用? 如: 拜拜、裝小米酒、、、

高媽媽: 不可以, 裝酒的只有liraras、(02)、(04)

研究生: 那如果仿古做一個跟舊的很像的, 能不能拿來祭拜?

高媽媽: 想了一下、、、可以呀, 大笑了起來(跟上述言論有出入)因為現在沒辦法, 以前舊的很少了, 就用新的來代替啦、(04)

高媽媽: 我們的財產很多, 如琉璃珠、陶甕、、、但都被日本人收走了, 很可惜、

研究生: 陶珠跟傳統的琉璃珠有何差異?

高媽媽: 名字是一樣的, 但是價值不一樣, 這個陶珠不是琉璃珠, 每個珠子都有它的名字、

研究生: 新的可以拿來結婚嗎?

高媽媽: 可以呀, 因為舊的很少了, 年輕人現在都用新的了、屏東的不一樣, 都要舊的, 如果沒有, 就用新的來代替呀、(04)

研究生：陶甕的圖紋跟神話有沒有關係？

高媽媽：陶甕的圖紋跟我們的手紋有關係（07），頭目才可以刻手紋，平民很少，三角指山上，曲線指河流，指地上，凸點是女性胸部，把手紋的紋路放在陶壺上，以前的古陶壺是沒有紋路的，（03）現在的陶甕是用手紋上的紋路放上去裝飾的，（指壁上手紋圖）：這是我先生刻的，表山、地、人、河、、、這是貴族的手紋，日本人禁止我們畫手紋，這是排灣族祖先留下來的

手紋，陶甕上面的紋路就是學它而來的、

研究生：那屏東的陶甕創作也是這樣嗎？

高媽媽：對呀，也是、

研究生：舊陶甕在製作時有沒有禁忌？

高媽媽：沒有、做新的也不用拜拜（02）、陶甕的由來是祂裡面有蛋，然後孵出我們的祖先、（07）

研究生：陶甕的用途？

高媽媽：結婚、頭目要放在家裡表示身份（06），以前沒有那麼多陶甕，頂多就是liraras放酒，lerglers放米，也可以拿來放珠寶、（04）

研究生：archi是不是平地壺？

高媽媽：不知道、

研究生：蛇離開甕面的由來？

高媽媽：現在發明的呀（03）、

研究生：分得出正興與屏東壺嗎？

高媽媽：可以，看圖案、看蛇就看出來了（01），像我做的甕會畫太陽，會簽上名，每個人做的都不一樣（01），有的蛇大，有的蛇小，做甕的大小也都沒有規定、（03）

研究生：lerlerdan何時會用到？

高媽媽：結婚、拜訪朋友、豐年祭可以送給頭目，現在沒送頭目了，現在陶甕都拿來賣了、以前平民一定不可以有陶甕、（06）

研究生：你有賣陶壺嗎？

高媽媽：沒有，我沒有專門在做呀，當時只是自己想學，看到年輕人這樣買賣陶甕，心裡會不舒服，因為看不習慣，（05）因為以前只有頭目才能有陶甕，像衣服也是一樣，以前只有頭目才能穿有蛇紋的衣服，現在大家都可以穿了，看不習慣也沒辦法，像老鷹的羽毛只有頭目才可以戴，現在有錢就可以買了，這些都是頭目的象徵，跟有錢沒錢沒關係、（06）

研究生：讓高媽媽看古陶甕的圖片、

高媽媽：古陶壺很多都是屏東的，霧台的，台東的沒有、大南jalumag哪裡mujas（古明德）有古陶甕、

研究生：若仿古一樣，算是舊的還是新的？

高媽媽：還是算新的、

研究生：分家時陶甕怎麼分？

高媽媽：給第一個就好，不分男女，其它的不用分、（06）

4. B-0525-T

宋林美妹，現年74歲，父親屬puma(卑南)族，母親則為台東排灣族頭目，父受招贅完婚。小時在大武山dulidulik舊部落長大，長大婚嫁後成為vilalaun(比魯)頭目，現在新頭目為其子宋賢一(議員)。

研究生：遷村的歷史

宋媽媽：民44年下舊部落(生完老大)，路塌下來，自己想下來的，政府幫我們找地、

研究生：陶甕怎麼來的、

宋媽媽：老百姓會自己做，我看過爸爸採土，自己做，黏黏的，有一個地方有那樣的土（01），

研究生：為什麼父親要做？

宋媽媽：因為沒有東西，所以就用陶來做碗、煮飯的鍋子，是自己用的，不是要賣的、（04）、（05）光復後陸陸續續回來、

研究生：看過村裡的人做過陶甕嗎？lerlerdan之類的、、、

宋媽媽：沒有（01），lerlerdan是家裡一代代傳下來的（04）、

研究生：如果是族人傳下來的，那那個技術爲什麼到後來就失傳了？
宋媽媽：不曉得，好像沒有用途了？
研究生：陶甕的用途？
宋媽媽：結婚的聘金、放置重要的財物，如琉璃珠等，可以埋在地裡的，也可以放小米、花生，釀酒的也有、還有日本跟大陸製的，那是專門挑水用的，不同的甕有不同的用途（04），不可以亂用（02），有規矩的、像lerlerdan是結婚的聘金，像我女兒嫁給英國人，我就要求他給我lerlerdan，他說要給我鑽石，我不要呀、他去屏東買人家新作的lerlerdan來給我、
研究生：新作的沒關係？
宋媽媽：沒關係，名字一樣啦、沒有年代沒關係，樣子一樣，名字一樣就可以呀、（04）
研究生：如果外觀看都一模一樣，是新的值錢還是舊的？
宋媽媽：當然是舊的，買不起呀、（05）
研究生：正興村不是有人在賣嗎？
宋媽媽：對呀，我自己做的不行呀，不能賣給自己的女婿呀，（大笑）
研究生：陶甕買賣的價值會不會跟工藝家名氣的大小有關？
宋媽媽：有差、撒古流是這一輩做陶的名氣最高的、（05）
宋媽媽：陶壺跟衣服上的圖紋創作都是有故事的，很多跟神話有關係（07），因爲我小時候很喜歡聽老人家講族裡的故事，所以我聽過很多很多神話啦，像這個甕的名字也是家裡的長輩告訴我的，我怕我會忘記，所以我就又傳給我的兒子，因爲懂得人死了就沒有了，很怕我一走了，這個村莊就沒有人知道這些神話，這些東西的作法了（01）、
研究生：爲什麼宋媽媽會認爲撒古流的手藝好？
宋媽媽：因爲他做的甕很接近古老的甕，是用燻黑的方式，不會用釉（01），然後它的花紋都是有意義的（03）、
研究生：大多數的古陶壺瓶口都會破，爲什麼？
宋媽媽：一定是砸到東西拉，因爲以前的房子很簡陋呀、
研究生：這跟分家有沒有關係？如果有很多孩子要怎麼分？
宋媽媽：不能分，要放在本家當傳家之寶，其它的小孩就分其它的甕（06），
研究生：可不可以用這個本家甕折一小塊出去？
宋媽媽：那個可以，三、四百年前有這種作法，折一小片本家甕的陶片帶回去，可以保佑家族平安，拿回去一樣供奉著、（06）
研究生：花紋可不可以自己創造？
宋媽媽：花紋都是有意義的，現在做陶，花紋可以自己創造，以前不行，一定要按照規定來，很嚴格、（03）
研究生：舊陶壺幾乎沒有什麼紋路，新的就很多、
宋媽媽：現代的人喜歡花花綠綠的，以前的人做甕都是一點一點的裝飾，也不知道爲什麼會這樣、像我做的也都是簡單的花紋，很像古陶甕、（03）
研究生：祭祀會用到陶甕嗎？
宋媽媽：想了一下、、、會，會用，有一個水池，會用甕撈水來預測來年的豐收或颱風雨量（04）、，由靈媒主持祭祀拜拜，頭目在旁邊做動作協助、舊部落還有拜拜，但現在沒有了，因爲都是教會的人，不重視了呀，（04）
研究生：傳統祭祀的沒落，有何想法？
宋媽媽：非常難過，但沒辦法，拜拜時有人在笑我，我跟他們說，我們的祖先聽不懂耶穌，現在的豐年祭都是我先拜完了，他們才禱告啦，用教會的方式進行，現在祭祀沒有再用陶壺了，因爲已經沒有那個水池了，所以不用再用甕了，我們有拿香拜拜、以前都是用小米的根當香點來拜，我找不到小米的根，所以就用香來代替，靈媒問祖先，祖先就答應了、（02）、（04）
研究生：跟乩童很像嗎？
宋媽媽：就是乩童那樣，但身體不會動，就一直站著、
研究生：有沒有擲筊的動作？
宋媽媽：沒有、
研究生：如果部落沒靈媒的話，那就不能跟祖先溝通了、
宋媽媽：對呀，很難過呀、
研究生：做陶的禁忌？
宋媽媽：女人不能進去做陶的地方，會破掉，要男人一個人在山上的小屋子做，只有女人不能進去，但是陶燒完了就可以進去、因爲女人會流血，進來的話甕會破、現在沒有了，都是女孩

子在陶呀(02)、

研究生：做陶的因緣是怎們開始的？

宋媽媽：有甕的家庭沒幾戶，所以就學做陶甕，請台東農工的林老師來教我們，然後麥教導又特別去學，這兩個人都有教過我們，因捏陶的力道不對，所以手有受過傷，所以就休息了一陣子、現在整個村子幾乎都會自己做陶了、

宋媽媽：我的甕都拿來送人，沒有賣過、我們的甕賣給外地人沒關係，讓族人賺錢嘛(05)，只要頭目的東西不要亂用就好(06)，例如賣給原住民，就不要賣給平民，因為他不是貴族嘛，不能因為有錢就要買甕，這樣會亂了規矩，平地人沒關係，因為不懂我們的文化嘛、(05)

研究生：正興的陶甕與屏東之別？

宋媽媽：他們比我們先做，技術應該比我們好，雷氏是第一個做陶的，很多人不喜歡做傳統的，喜歡能夠賣錢的、我看得出來他們兩者的不同，因為每一個人的手藝不一樣(01)、

研究生：現代的甕你覺得它是我們傳統的陶甕嗎？

宋媽媽：不是，因為我們傳統的甕是有故事的，有意義的，不是以漂亮取勝，雖然樣子歪歪的，因為古老的甕歪歪的，不好看，可是那是有意義的、(03)

研究生：宋媽媽怎麼看自己做的甕？

宋媽媽：我的特色是蛇很大，樣子很好看，很健康、形式跟古陶甕很像，花紋很少、(03)

研究生：宋媽媽的信仰

宋媽媽：我拜天神、土地神、太陽神、

研究生：做土的流程？

宋媽媽：買土，泥條環繞，不可以有空隙，等乾了一些再上花紋，陰乾一星期，再用電窯燒，素燒的話大概800度，上釉的大概1200度，至於燻黑可以用柴燒，也可以上黑色的釉來燒，但是沒有柴燒的那麼自然，甕的故鄉器具很多很多，如果用機器做得很快，一天可以做好幾個，可是我覺得用手工做的比較有感情、(01)

研究生：陶甕--陶珠--陶版怎麼轉變的？

宋媽媽：陶珠是我自己發起的，因為琉璃珠跟陶甕一樣，也是越來越少，我跟兒子講，能不能找一個老師來教我們做陶珠？於是他就找王老師來教我們做陶珠，可是她的作法不像我們古老的作法，我就自己想，一定要做得像我們古老的琉璃珠一樣，所以我就用挖的方式弄出溝痕，再將其它顏色鑲進去，弄出花紋，慢慢慢慢才越來越像，其它人後來就跟我學，陶珠的創新作法就是從正興村傳出去的呀、陶珠還是金峰鄉做得多，屏東有，但很少、(01)

宋媽媽：王老師的作法是一層一層疊上去的(千層派)，但是做出來的花紋跟我們的不太一樣，挖的過程很簡單，方法對了，好看最重要、(01)

研究生：陶珠可以拿來當聘禮嗎？

宋媽媽：指著琉璃珠花紋說：有河流，有土地，有人，有森林，只要它圖紋一樣，不管它是玻璃還是陶土做的，都沒有關係，因為它就是mulimulidan，代表了河流，土地，頭目，森林，(研究者：是意義重要)，屏東做的琉璃珠都是mulimulidan，但是他們做的很沒有規則，mulimulidan是要有七條線，線的幾條都是有規定的、指自己做的陶珠：藍色線條的就是森林、(01)

研究生：正興村的陶珠跟屏東的一樣嗎？

宋媽媽：不一樣，mulimulidan都是一樣的(矛盾?)

研究生：為什麼發展陶版？

宋媽媽：社區理事開會時想發展文化街，所以就用陶版來做、

研究生：陶甕跟陶壺名稱之別？

宋媽媽：不知道，小時候我聽到的就是陶甕、

研究生：對陶甕觀光產業的想法？

宋媽媽：很好呀，但古老的可能賣不出去呀，雖然古老的比較有價值，除非有人跟他解說(05)

研究生：為什麼蛇會離開甕面？

宋媽媽：我認為這是百步蛇在跟我們打招呼的方式，也是正興村先發明的、(03)

5. B-080524-T

沙桂花/混血排灣族, 媽媽為魯凱族, 父親則為排灣族, 屬平民。

沙：每個蛇每個人做出來的都不一樣，手捏的都不一樣、

研究生：紋路的創作，有沒有規定一定擺放的位置？

沙：沒有規定紋路一定要放哪裡，紋路可以自己創造，沒有一定，每個人的創造紋路都不一樣、

(也就是自己的風格)(01)、(03)

沙：素燒大約要1250度，差不多要三天左右，因要等它自然冷卻有上釉的溫度比較高(01)、我做的圖案不一樣，圖案都可以自己搭配、(03)

研究生：土的來源？是買的吗？

沙：是、(指著人形壺，胸前掛著琉璃陶珠)剛做好的作品都裂掉了，心裡很難過、花了一個
月做的、不能再補了，光是畫圖案就花了一個月、我是第一個做戴項鍊的(03)，然後別人都
學我的、

研究生：怎麼會想到用項鍊和服飾來創造呢？

沙：因為跟我們原住民很像呀、如果穿男生的衣服有四條紋的，就是公的，母的是女生的衣服、
(沙阿姨順便說出蛇郎君的故事)我們不是隨便做做，也要有故事的、(03)

研究生：正興村為什麼蛇要離開甕面？

沙：正興村的蛇是故意給它翹的，、、、我做的蛇比較豐滿、(03)

研究生：現在族人還有在用陶甕來當聘金嗎？

沙：這個是拿來玩、裝飾的，聘金、、、現在都用錢了呀、(04)

研究生：我可以拍嗎？

沙：我的壺還沒燒，不可以讓人家拍啦、(02)

買陶壺的都是哪些人？

擺浪不會買啦，、、、有些是鄉長他們買走了，想要玩的會來買、一般人會買小的，大的陶
甕(一人雙臂合抱的大小)很少人買，如果要，大概兩萬元左右、(05)

沙：舊時的甕，蛇只有一邊、(03)

研究生：現在圖紋是自己加的，新甕的價值與地位？

沙：蛇是大家都在做的，、、、價值很難說，一般來說是舊陶甕感覺比較有價值，可是就我
們做的人的眼光來說，不一定，像新陶甕厚度比較厚，樣式也比較新，一般人喜歡買新的，不
喜歡買舊的、(03)、、、舊的都賣掉了(05)、以前有辦法的都會拿陶甕來當聘金，現
在大家都會做了，就不一定要拿陶甕當聘金了(04)、

6.C-080524-C

郭恩惠, 現年24歲，魯凱族平民。母親來自屏東阿禮，父親則是屏東
好茶的魯凱族小貴族，從小就在就在正興村長大, 後到外地求學，
從事護理工作。嫁給嘉蘭村的嫁給排灣族，無育子。

研究生：何時開始做陶？

恩惠：93年，是參加政府擴大就業第一期計畫，剛好被分發到正興村做陶甕，是去鄉公所登記
就業輔導，是在正興村"甕的故鄉"上課，

研究生：當時的工作內容？

恩惠：當時有一個經理人幫我們分組，譬如一個甕，有的人做壺身，有的做壺口、剛開始時是
分工合作做陶，因為進來的人不一定，所以我們是分批一批批進去裡頭學做陶甕、(01)

研究生：當時分幾組？您負責的是哪一組？

恩惠：忘掉了，我是負責古陶壺的部分，做陶壺的時候有模子，我們是用灌模的、做出來的模
子，再把紋路刻上去、(01)

研究生：在這之前你有接觸陶壺的製作嗎？

恩惠：完全沒有，學校也沒有，我們這裡接觸陶壺、陶甕的都是在那個時候開始，第一次學習
怎麼做陶、

研究生：在那邊多久？

恩惠：九個月、我們會自己買土，在家裡無聊的時候我們會自己用陶來做東西、社區有甕的故
鄉，所以一群人的作品好了後，我們就會一起拿去燒，燒好後，東西就是我們的、燒是
免費的、(01)

研究生：剛開始學陶時是誰教做陶？

恩惠：剛開始是歐春香阿姨，部落裡的長老他們教的、(01)

研究生：請問有沒有聽過古陶壺？

恩惠：我所知道的是陶壺有分公壺、母壺和陰陽壺，(03) 它的紋路也有代表它的意義在裡面，只要看陶甕，就知道這家人在部落裡的身份地位了、(06)

研究生：譬如說呢？

恩惠：例如蛇就代表貴族(03)、(06)、、、、、小時候沒看過人做過陶甕，因為政府辦了擴大就業才開始接觸並學習做陶甕、

研究生：在正興村發展製陶產業前，您家裡面有陶壺嗎？

恩惠：有，以前的有，那是媽媽的嫁妝，我結婚時的聘金裡也有陶甕當嫁妝，但這不是媽媽那一輩留下來的古陶甕，是我媽媽親手做給我的，(04)

研究生：所以在魯凱族的婚禮裡，也可以接受現代新製的陶甕當作聘金？(04)

恩惠：對、尤其是頭目，更是不可缺少，平民就不一定了、像我媽媽會做陶甕給我，就跟我說：雖然我們不是頭目，可是我現在用我的感情做這個陶送給你，給你當作紀念(06)，媽媽會做陶也是在擴大就業裡學的、媽媽那一輩也沒看過人家做陶、(01)

研究生：從以前的不會做陶到現在的會自己做陶傳家，甚至送人，你有什麼感覺？

恩惠：我覺得很不錯，因為我們現在做的就是我們的東西，我們的文化，甚至會去想，以前的老人家是怎麼做出來這些東西的？他們、(01)

研究生：你們現在的圖騰是有草稿的？那是有一定的花紋嗎？花紋是怎麼來的？

恩惠：圖騰多少都跟神話有關係、我們在做陶時會有草稿可以看(07)、(03)，老人家會向我們解釋圖騰的意義(06)，然後我們就照著做、那些圖騰跟我們原住民服飾上的圖案很像，這就好像說，我們給那個甕穿上那一件衣服、(03)

研究生：如果你有小孩，你會跟他提陶壺的歷史嗎？

恩惠：會，因為這是我們的文化(06)，以後我的孩子長大結婚了，也許我也會像我媽媽一樣，用我的感情作一個甕送給他(她)、或者將我媽媽送我的甕傳下去，一定要讓孩子知道，這的陶甕所代表的意義是什麼？(06)

研究生：有沒有規定什麼樣的圖騰一定要放在哪一個哪一個位置？

恩惠：我們之前有做傳統甕，但到我們這一批時，就有比較多的人做創意的甕、像母壺，(指壺頸的一串太陽紋)這就是它的項鍊，凸點代表它的胸部、但像三角、原點啦並沒有固定的位置，一般都會這樣畫，可是並沒有硬性規定哪裡一定要畫什麼樣的圖案、(03)

研究生：新式壺的花紋是怎麼被創造出來的？有沒有任何禁忌或規定？

恩惠：可以自己創造，沒有任何規定、(02)、(03)

研究生：任何等級的陶壺，花紋都可以創造嗎？還是有規定的？

恩惠：有規定的，當時我們被鼓勵多做創新的壺，所以反而不會規定我們說貴族的壺不能創新，就是鼓勵我們創新，因為如果大家都做傳統的，那看到的都一樣，比較不好賣，所以就鼓勵我們要創新，讓人家去欣賞、(03)、(08)

研究生：陶甕的製作有大小尺寸的規定嗎？

恩惠：沒有，都可以發揮，傳統的陶壺大概都是中大型，價錢上也比較貴，越大的用的土多，花的工也多，所以越珍貴，價值越好(03)、

研究生：你們當時土的來源？有人去採土嗎？

恩惠：是大家一起買，是擴大就業經理幫大家買的，沒得挑選，大家買什麼就買什麼、是沒有人去採土，而且部落裡都是老人家，採土要到以前的舊部落去很不方便、(01)

研究生：那後來為什麼沒做陶了？

恩惠：因為我又回去做護士了，當時會去學做陶也是因為那時我失業，沒有護士證照，所以我才去做陶，現在我考上護士，就去做別的行業了、

研究生：成品有拿去賣嗎？

恩惠：有，只要有豐年祭、洛神花祭，我們就會託人拿去賣(05)、

研究生：有想過把製陶當作副業嗎？

恩惠：有，閒暇時想跟先生做做陶當作副業、在婚前，我們全家都會做陶，雖然不是很厲害，但在做陶的過程中，那個氣氛很快樂、(06)

研究生：現在呢？媽媽也還在做嗎？

恩惠：他們還是以自己的農忙為主，有空時還是會做、所以以後環境允許，我也會繼續想做陶、

研究生：當時擴大就業計畫應該有做出很多的陶甕，那些甕後來都怎麼處理？

恩惠：那時有觀光客來看，來買，後來縣政府也有拿我們的甕去做展覽，但計畫結束也就沒有後續了、反而很多人就開起自己的工作室、

研究生：隨著計畫的沒落，對陶甕這個產業來說，你自己覺得如何？

恩惠：我覺得很可惜，甕的故鄉有這麼好的設備跟教室，就這麼停止了，真的很可惜，起初有"甕的故鄉"這個想法後，陶甕反而成爲金峰鄉的特色之一，老人家用他們的感情做出一個個的甕，讓人家覺得很厲害，現在隨著計畫停止了，很可惜、

研究生：政府推擴大就業這個計畫，促成了金峰鄉的製陶產業，這對於部落族人情感的聯繫有什麼影響？

恩惠：有，幫助凝聚感情、像我媽媽跟我大姨媽都做陶，土沒了也會互通有無，一起做陶時也一起聊八卦，感情變得更好、（06）

研究生：你知道陶甕的等級嗎？

恩惠：我不太瞭解，不太會講它的名字、（03）

研究生：魯凱族的家裡一定會有陶壺嗎？

恩惠：都會有，一定會有、（04）

研究生：陶甕的用途有哪些？

恩惠：親友結婚、百合禮（成年禮儀式，頭目家族中的男方回送女方的禮品之一），如果沒有送陶甕，這個儀式就是失敗的，女方可以選擇向男方退婚，男方只要是頭目的身份就好了，年紀不限，只是儀式，一種祝福的儀式，這也不是漢人說的指腹爲婚，總之只是一種儀式而已、所以陶甕是很必要的、另外家裡的放米放酒的也會用到，喪禮的使用以前有，現在幾乎都沒有聽說了、（04）、（08）

研究生：那儀式中的陶甕一定要是古陶甕嗎？還是仿古的新陶甕就可以？

恩惠：仿古的新陶甕就可以，不可以很創新的那種，像一般的蛇紋啦，這些都一定要有、（06）

研究生：陶甕的由來？

恩惠：我小時聽的都是母語lilong，真正聽到"陶甕"這個漢語名稱是在擴大就業接觸時才聽到的，我覺得陶壺跟陶甕沒有什麼明顯的差別、我們這裡都說陶甕、

研究生：蛇頭會立體，爲什麼？

恩惠：小時候看到的陶甕，蛇都是貼住甕面的，立體蛇的作法是從正興村發展出去的、（03）

研究生：如果拿正興跟屏東的創新陶壺給你看，你分得出來嗎？

恩惠：我真的看不出來，因爲圖騰都一樣、（03）

研究生：陶甕對你的意義？

恩惠：我覺得它是一個珍貴的象徵，像看到媽媽的甕，會讓我覺得比較堅定，有信心、（06）

研究生：分家時，陶甕是個象徵嗎？

恩惠：是，陶甕是個傳家寶、（06）

研究生：分得出傳統古陶壺和創新壺嗎？

恩惠：可以，看得出來、看圖騰的部分，但如果做得一模一樣的話，那就比較難了，我可能看不出來、（03）

研究生：做陶的流程？

恩惠：買土、練土、拿模子做壺身，沒模子就用土條法來一層層繞出壺身來，之後再做壺的上半身，再將上下兩半黏在一起，刻紋路，瓶口挖掉，做壺口、（01）

研究生：魯凱與排灣重視陶甕的差別度如何？

恩惠：排灣族成年禮裡沒有送陶壺這個儀式，兩族的陶甕不管圖騰、紋路、形式甚至使用方法都很相近（03），如果拿排魯的壺給我分，我應該是分不出來的、

研究生：古陶壺的由來？

恩惠：我沒有真正看過，只看過圖片、

研究生：政府振興計畫的推動對族人的實質幫助是什麼？

恩惠：經濟上的幫助，一技之長的培養、

附錄四：開放編碼

編號	範疇	次範疇	訪談內容
01	工法	操作過程	<p>◎看過爸爸採土，自己做，黏黏的，有一個地方有那樣的土。</p> <p>◎古流做的甕很接近古老的甕，是用燻黑的方式，不會用釉。我覺得用手工做的比較有感情、。</p> <p>◎燒大約要 1250 度，差不多要三天左右，因要等它自然冷卻有上釉的溫度比較高。</p> <p>◎大家現在都懶惰啦，所以土用買的比較方便。</p> <p>◎傳統的要低溫炭燒，為的要使木炭的黑色素能夠進去它的毛細孔，如果沒有直接受到日照影響，它還是能保持炭黑的顏色。</p> <p>◎悶在炭堆裡大概三天左右，燒要一天一夜，冷卻大概要兩天。</p> <p>◎88 年開始做瓷化的陶甕，因為那個幫我燒的那個人就離開了（幫忙燻黑的），現在我就自己用電窯燒了、燒的過程要嘗試溫度，嘗試土，有的土不耐高溫，一稍燒就會變形。</p> <p>我們是分批一批批進去裡頭學做陶甕。</p> <p>◎做陶壺的時候有模子，我們是用灌模的、做出來的模子，再把紋路刻上去、。</p> <p>◎社區有甕的故鄉，所以一群人的作品好了後，我們就會一起拿去燒，燒好後，東西就是我們的、燒是免費的、。</p> <p>◎土是大家一起買，是擴大就業經理幫大家買的，沒得挑選，大家買什麼就買什麼、是沒有人去採土，而且部落裡都是老人家，採土要到以前的舊部落去很不方便。</p> <p>◎買土、練土、拿模子做壺身，沒模子就用土條法來一層層繞出壺身來，之後再做壺的上半身，再將上下兩半黏在一起，刻紋路，瓶口挖掉，做壺口。</p>
		製作工法	<p>◎重要是手捏，所以形狀那個都沒關係。</p> <p>◎做好後，梅娟（女兒）上釉。</p> <p>◎看圖案、看蛇就可看出來正興跟屏東陶甕的不同了。像我做的甕會畫太陽，會簽上名，每個人做的都不一樣。</p> <p>以前王老師來教我們做陶珠，我就看看看，然後就用雕刻（簞刻）的方式，按照琉璃珠的紋路，一條條的弄上去。</p> <p>◎是要做你們自己原來的東西，不管你會上多漂亮的釉，還是永遠趕不上這些漢人的作品。</p> <p>◎剛開始做的蛇跟現在的造型完全不一樣，但現在怎麼捏都會是一樣了，我的蛇已經固定了，怎麼捏都還是這個型。</p> <p>◎我做的蛇比較豐滿。</p> <p>◎部落裡的長老他們教我們做甕的。</p> <p>◎媽媽會做陶也是在擴大就業裡學的、媽媽那一輩也沒看過人家做陶、。</p> <p>◎嘉蘭村的陶甕跟屏東的陶甕都一樣啦、。</p>
		傳統技術	<p>◎時候沒有看過人家做過陶甕。</p> <p>◎祖先不像我們現在有燒窯的器具，他們所做出的圖騰、圖案不像我們現在都有草稿可以看，真的讓人很敬佩。</p> <p>◎我爸爸說，以前陶是他們自己做的，會燻黑，但上色不會、上色可能是學荷蘭，那個漢人的啦。</p>
		工法傳承	<p>◎聽過很多很多神話啦，像這個甕的名字也是家裡的長輩告訴我的，我怕我會忘記，所以我就又傳給我的兒子，因為懂得人死了就沒有了，很怕我一走了，這個村莊就沒有人知道這些神話，這些東西的作法了。</p>
			第 190 頁，共 199 頁

02	禁忌	作法	<ul style="list-style-type: none"> ◎沒有禁忌，隨時都可以做。 ◎舊陶甕在製作時沒有禁忌、做新的也不用拜拜。 女人不能進去做陶的地方，會破掉，要男人一個人在山上的小屋子做，只有女人不能進去，但是陶燒完了就可以進去、因為女人會流血，進來的話甕會破、現在沒有了，都是女孩子在做陶呀。 ◎現代圖紋可以自己創造，沒有任何規定。
		使用	<ul style="list-style-type: none"> ◎見高玉蘭當場講祭語，以求陶壺能讓我們順利拍照。 ◎新的陶甕不能拿來取代舊的，裝酒的只有 liraras、。 ◎甕的用途不可以亂用。 ◎我的壺還沒燒，不可以讓人家拍啦、。
03	圖紋型制	美學	<ul style="list-style-type: none"> ◎最重要是手捏，所以形狀那個都沒關係。 ◎魯凱跟排灣族的差別，我聽老人家說，其實沒有什麼差。 ◎我爸爸一直說，我們原住民會做陶，但不是百步蛇那樣爬的樣子。 ◎東西完工時跟我們當初的構想完全不一樣，為的就是那個蛇的型，我們認為那不像蛇。 ◎如果不那麼嚴謹來看，其實那個蛇爬行甕的方式也不一定要那麼硬性規定嘛，它終究是一個甕，有"守護"的意義在。 ◎當時我們被鼓勵多做創新的壺，所以反而不會規定我們說貴族的壺不能創新因為如果大家都做傳統的，那看到的都一樣，比較不好賣，所以就鼓勵我們要創新，讓人家去欣賞。 ◎我不太瞭解，不太會講陶甕的名字和等級。（年輕人）
		型制	<ul style="list-style-type: none"> ◎像新陶甕厚度比較厚，樣式也比較新，一般人喜歡買新的，不喜歡買舊的、。 ◎我們傳統的甕是有故事的，有意義的，不是以漂亮取勝，雖然樣子歪歪的，因為古老的甕歪歪的，不好看，可是那是有意義的 ◎一般而言，認為素面的是平民的甕，而有劃上圖騰的就是貴族的甕，可能跟他們的命名有關。 ◎再加上我們祖先的圖騰，甚至是百合，用這些元素襯托出作品來，這樣一看就是我們魯凱族的東西。 ◎就用這個圖騰加在陶甕上面來進行表揚。 ◎就算新陶甕的造型跟舊的造型不一樣，在我們生活中也一樣的重要。 ◎現在可以自己創作啦，以前沒辦法，一定要按照規定來做，現在的東西比較沒有價值，但看起來是很好看啦。 ◎有的蛇大，有的蛇小，做甕的大小也都沒有規定、。 ◎傳統的陶壺大概都是中大型，價錢上也比較貴，越大的用的土多，花的工也多，所以越珍貴，價值越好。
		圖紋	<ul style="list-style-type: none"> ◎圖紋可以自己創造，沒有任何規定。 ◎圖紋多少都跟神話有關係、我們在做陶時會有草稿可以看像母壺，（指壺頸的一串太陽紋）這就是它的項鍊，凸點代表它的胸部、但像三角、原點啦並沒有固定的位置，一般都會這樣畫，可是並沒有硬性規定哪裡一定要畫什麼樣的圖案、。 ◎蛇就代表貴族。 ◎蛇離開甕面，我認為這是百步蛇在跟我們打招呼的方式，也是正興村先發明的。 ◎我做的圖案不一樣，圖案都可以自己搭配。 ◎光是畫圖案就花了一個多月、我是第一個做戴項鍊的。 ◎跟我們原住民很像呀、如果穿男生的衣服有四條紋的，就是公的，母的是女生的衣服、（沙阿姨順便說出蛇郎君的故事）我們不是隨便做做，也要有故事的、。 ◎舊時的甕，蛇只有一邊、。

			<p>◎現代的人喜歡花花綠綠的，以前的人做甕都是一點一點的裝飾。</p> <p>◎我的特色是蛇很大，樣子很好看，很健康、形式跟古陶甕很像，花紋很少、。</p> <p>◎圖紋上的三角形，代表百步蛇的衣服呀，紋身呀。</p> <p>◎早期祖先開始知道要有部落的形成了，要有部落， 首先要有人，然後有河床，打魚啦，最重要的是他們開墾他們的森林，所以它這個圖形，它們有一直在變化，所以我們看這個圖形， 就是在說人、山和水的關係、我覺得這是祂們（創作）很重要的元素。</p> <p>◎比較特別的是這些類型外面所放的東西，這些紋路、圖騰等，這是我們的特色，而且每個人的風格不一樣。</p> <p>◎正興的蛇頭是離開甕面的，這是我們自己發明的。</p> <p>◎完全看自己的創意，自己排列，自己創意，像這是山（三角形），圓形代表和諧，這也是山的一種（另一種三角紋路）。</p> <p>◎lerlerdan(祖先留下來的)，由舊部落請下來的（指家裡供奉的那一個），現在的 lerlerdan 會畫百步蛇，以前的沒有。</p> <p>◎舊的沒有畫圖，新的都畫很多的圖。</p> <p>◎一定要畫百步蛇才是陶甕、。</p> <p>◎這個蛇，還有這個人頭、琉璃珠都是我先開始的。</p> <p>◎這個手（指手紋）是我的手，指的是母親保護我們的家。</p> <p>◎以前魯凱的甕有蛇，但只有一邊，兩條蛇在一邊， 而且也有耳朵。</p> <p>◎撒古流做陶甕的花紋都是有意義的，所以價值高。</p> <p>◎現在做陶，花紋可以自己創造，以前不行，一定要按照規定來，很嚴格、。</p> <p>◎頭目才可以刻手紋，平民很少，三角指山上，曲線指河流，指地上，凸點是女性胸部，把手紋的紋路放在陶壺上，以前的古陶壺是沒有紋路的。</p>
		分類系統	<p>◎陶壺的類型來說，一般來說是分三種啦（公壺、母壺、陰陽壺）</p> <p>◎分成九級，lerlerdan、gagailandawawa（做酒，綠）、binaigajagajawan(第三個)、jajaohan(4:放小米)、lerglers(5):galamogan(6)、liraras(7)、banangsiang(8 結婚酒)、archi(9，平民放酒的)。</p>
04	生活功能	日常用品	<p>◎用陶做那個挑水、換水用的。</p> <p>◎他叫我燒一個 lerlerdan，我燒好了結果對方又說太小，就只好再去買呀。</p> <p>◎創新的陶壺應該跟日常生活結合在一起。</p> <p>◎（正興村）古陶甕分成九級，lerlerdan、gagailandawawa（做酒，綠）、binaigajagajawan(第三個)、jajaohan(4:放小米)、lerglers(5):galamogan(6)、liraras(7)、banangsiang(8 結婚酒)、archi(9，平民放酒的)。</p> <p>◎新的陶甕不能拿來取代舊的，裝酒的只有 liraras、</p> <p>◎因為舊的（陶甕）很少了，年輕人現在都用新的了、屏東的不一樣，（結婚）都要舊的，如果沒有，就用新的來代替呀、</p> <p>◎以前沒有那麼多陶甕，頂多就是liraras放酒，lerglers放米，也可以拿來放珠寶、。</p> <p>◎我的父親就用陶來做碗、煮飯的鍋子，是自己用的，不是要賣的。</p> <p>◎結婚的聘金、放置重要的財物，如琉璃珠等，可以埋在地裡的，也可以放小米、花生，釀酒的也有、還有日本跟大陸製的，那是專門挑水用的，不同的甕有不同的用途</p> <p>◎沒有年代沒關係，樣子一樣，名字一樣就可以（使用）了呀。</p> <p>◎陶甕是拿來玩、裝飾的，聘金、、、現在都用錢了呀。</p> <p>◎以前有辦法的都會拿陶甕來當聘金，現在大家都會做了，就不一定要拿陶甕當聘金了。</p>

			<p>◎我結婚時的聘金裡也有陶甕當嫁妝，但這不是媽媽那一輩留下來的古陶甕，是我媽媽親手做給我的。</p> <p>◎魯凱族的家裡一定會有陶壺。</p>
		祭禮儀式	<p>◎現在都信基督了，沒有再拜陶甕的。</p> <p>◎祭祀時很少用到陶甕，但會用 lilong 來釀小米酒</p> <p>◎以前在舊部落有一個水池，會用甕撈水來預測來年的豐收或颱風雨量。舊部落還有拜拜，但現在沒有了，因為都是教會的人，不重視了呀。</p> <p>◎（魯凱族）親友結婚、百合禮（成年禮儀式，頭目家族中的男方回送女方的禮品之一），如果沒有送陶甕，這個儀式就是失敗的，女方可以選擇向男方退婚，男方只要是頭目的身份就好了，年紀不限，只是儀式，一種祝福的儀式，這也不是漢人說的指腹為婚，總之只是一種儀式而已、所以陶甕是很必要的、另外家裡的放米放酒的也會用到，喪禮的使用以前有，現在幾乎都沒有聽說了、</p>
05	買賣關係	行銷	<p>◎願意賣陶甕。</p> <p>◎他叫我燒一個 lerlerdan，我燒好了結果對方又說太小，就只好再去買呀。</p> <p>、◎就像現在創新的陶甕，上面的圖紋密密麻麻的，多少是受到外來或購買人士的影響，讓我非要做這樣不可。</p> <p>◎大部分都是賣這一種（指門口的壺說著，對著有頂蓋的壺）。因為政府的經費下來了，沒辦法，我們一定要做（陶甕）呀！</p> <p>◎看到年輕人這樣買賣陶甕，心裡會不舒服，因為看不習慣……這些都是頭目的象徵，跟有錢沒錢沒關係。</p> <p>◎舊的陶甕值錢，買不起呀</p> <p>◎陶甕買賣的價值會跟工藝家名氣的大小有關，撒古流是這一輩做陶的名氣最高的、</p> <p>◎我們的甕賣給外地人沒關係，讓族人賺錢嘛。</p> <p>◎例如賣給原住民，就不要賣給平民，因為他不是貴族嘛，不能因為有錢就要買甕，這樣會亂了規矩，平地人沒關係，因為不懂我們的文化嘛、。</p> <p>◎想要玩的會來買、一般人會買小的，大的陶甕（一人雙臂合抱的大小）很少人買，如果要，大概兩萬元左右、。</p> <p>◎舊的（在日據時代時）都賣掉了。</p> <p>◎只要有豐年祭、洛神花祭，我們就會託人拿去賣。</p>
		困境	<p>◎有想過將陶甕商品化，可是我們沒有店面。</p> <p>◎幾個在做文化的人，還沒有達到一個共識，大家談一談卻都沒有有一個實際的行動去做，或者說他們都還在依賴政府，政府給我經費，給我地方，我就去那邊做，如果沒有那就停擺。</p> <p>◎事實上很多觀光客呢，這些人怎麼下來都要靠我們，我們要把氣氛弄好，再找觀光客進來、。</p> <p>◎要發展陶甕產業，除非年輕人願意回來、現在有幾戶人家已經慢慢在改變，甚至在規劃了，種愛玉、蓋民宿，先慢慢慢慢做，等機會一來就好了。</p> <p>◎觀光產業很好呀，但古老的可能賣不出去呀，雖然古老的比較有價值，除非有人跟他解說。</p>
06	社會關係	顯現社會地位	<p>◎新製陶壺的功能跟舊陶壺一樣重要。</p> <p>◎一般而言，認為素面的是平民的甕，而有劃上圖騰的就是貴族的甕，可能跟他們的命名有關。</p> <p>◎貴族是需要才做意義重要，不在乎外表的形式、大小啦。</p> <p>◎未來的陶甕產業的發展是希望從部落的頭目做起，延伸到他的氏族。</p>

			<p>◎我們也會推給頭目，你們去問問看頭目，因為這是他們自己的東西，他們會更瞭解，頭目來負責解說。</p> <p>◎以前只有頭目才可以擁有，現在誰都可以用了。</p> <p>◎目前正興的舊壺，就只有我（頭目）有。</p> <p>◎結婚時用、頭目要放在家裡表示身份。</p> <p>◎只要頭目的東西不要亂用就好，例如賣給原住民，就不要賣給平民，因為他不是貴族嘛，不能因為有錢就要買甕，這樣會亂了規矩，平地人沒關係，因為不懂我們的文化嘛、。</p> <p>◎蛇就代表貴族。</p> <p>◎用陶甕做聘禮，尤其是頭目，更是不可缺少，平民就不一定了、像我媽媽會做陶甕給我，就跟我說：雖然我們不是頭目，可是我現在用我的感情做這個陶送給你，給你當作紀念。</p>
		家族傳承	<p>◎陶甕要留在本家。</p> <p>◎陶甕分家時給第一個就好，不分男女，其它的不用分。</p> <p>◎會跟孩子提陶壺的歷史，因為這是我們的文化。以後我的孩子長大結婚了，也許我也會像我媽媽一樣，用我的感情作一個甕送給他（她）、或者將我媽媽送我的甕傳下去，一定要讓孩子知道，這的陶甕所代表的意義是什麼。</p> <p>◎我覺得陶甕是一個珍貴的象徵，像看到媽媽的甕，會讓我覺得比較堅定，有信心。</p> <p>◎不能分，要放在本家當傳家之寶，其它的小孩就分其它的甕。</p> <p>◎三、四百年前有這種作法，折一小片本家甕的陶片帶回去，可以保佑家族平安，拿回去一樣供奉著。</p> <p>◎lerlerdan 是家裡一代代傳下來的</p>
		新舊陶甕比較	<p>◎儀式用的仿古新陶甕可以代替舊陶壺，不可以很創新的那種，像一般的蛇紋啦，這些都一定要有。</p> <p>◎仿古主要是在想像祖先在做這件事的意義是什麼，我們不在乎外表的儀式性啦，怎麼樣的，主要是意義，例如拿來做一年的表揚、等等，只要意義在就可以了。</p> <p>◎新的 lilong 也可以拿來做聘禮，其實不應該這樣的，但是現在都可以了。</p> <p>◎現在陶甕都拿來賣了、以前平民一定不可以有陶甕、。</p>
		社會功能	<p>◎但在做陶的過程中，那個氣氛很快樂。有助於凝聚感情、像我媽媽跟我大姨媽都做陶，土沒了也會互通有無，一起做陶時也一起聊八卦，感情變得更好、</p> <p>◎也可以跟我們的觀光客進行說明陶甕文化，那他們就會在購買時就會考慮:我要的是什麼樣意涵的陶甕。</p> <p>◎我的父親就用陶來做碗、煮飯的鍋子，是自己用的，不是要賣的</p> <p>◎老人家會向我們解釋圖騰的意義。然後我們就照著做、那些圖騰跟我們原住民服飾上的圖案很像，這就好像說，我們給那個甕穿上那一件衣服。</p>
07	神話傳說	神話傳說	<p>◎百步蛇怎麼可能會給？我爸爸不相信這個傳說呀、。</p> <p>◎陶甕製作，至少跟神話有一點關係。</p> <p>◎它終究是一個甕，有"守護"的意義在。</p> <p>◎陶甕的圖紋跟我們的手紋有關係。</p> <p>◎壺跟衣服上的圖紋創作都是有故事的，很多跟神話有關係。</p> <p>◎圖紋多少都跟神話有關係、我們在做陶時會有草稿可以看。</p>
		文化傳承	<p>◎我有義務把包慕里的文化、祭儀、神話故事把他保存下來。在好茶這個叫占卜甕，跟我們魯凱的傳說有關。</p>

08	特殊用法	創新用法	<p>◎梅娟就想篋空篋看看呀，可以做檯燈這樣呀。</p> <p>◎仿古主要是在想像祖先在做這件事的意義是什麼，我們不在乎外表的儀式性啦，怎麼樣的，主要是意義，例如拿來做一年的表揚、等等，只要意義在就可以了。</p> <p>◎我覺得不應該取代古陶甕，創新的陶甕應該有他自己創新的意義。</p> <p>◎陶甕跟陶珠結合在一起，是正興村先開始的。</p> <p>◎這樣它就不只是一個甕，而是一個有文化、生活背景的一個聯繫。</p> <p>◎將咖啡杯結合陶珠。</p> <p>◎當時我們被鼓勵多做創新的壺，所以反而不會規定我們說貴族的壺不能創新因為如果大家都做傳統的，那看到的都一樣，比較不好賣，所以就鼓勵我們要創新，讓人家去欣賞。</p>
		特殊用法	<p>◎（魯凱族）親友結婚、百合禮（成年禮儀式，頭目家族中的男方回送女方的禮品之一），如果沒有送陶甕，這個儀式就是失敗的，女方可以選擇向男方退婚，男方只要是頭目的身份就好了，年紀不限，只是儀式，一種祝福的儀式，這也不是漢人說的指腹為婚，總之只是一種儀式而已、所以陶甕是很必要的。</p>

附錄五：排灣語名詞釋義

- acai*：肝。
- adjubi*：蛇。
- aguma*：魔鬼。
- atsutemolu*：古時採土地名。
- avuvung*：心臟。
- badujiwe*：東排灣 *vilalaun* 部落古陶甕之一，常為貴族裝酒之用。
- bagasilan*：東排灣 *vilalaun* 部落古陶甕之一，常用來裝酒。
- balanlan*：頭目家名。
- balici*：禁忌。
- balize*：編織之珠，傳統琉璃珠的一種，用來表揚女性手工優異。
- baumuli*：正興村包慕里部落。北排灣音 *baumuri*。
- butsul*：布曹爾亞族。
- dagialit*：人名。
- dakivalite*：氏族名稱。
- dararoan*：部落名稱。
- doridorik*：正興村斗里斗里部落。
- gaadubian*：百步蛇。
- gabaders*：竹編容器。
- galersks*：人名。
- galumus*：東排灣 *vilalaun* 部落古陶甕之一，常為巫師使用。
- giibu*：製陶過程中的採土
- gilin*：頭目家名。北排灣音 *giring*。
- inachialawuma*：石板家屋。
- inaran*：地名。
- kacalisian*：排灣族自稱，住在斜坡上的住民。
- kadilung*（北排語：真正陶壺之意）。
- kaladalan*：正興村卡拉達蘭社部落、又稱介達部落。
- kapuapua*：脂肪的容器之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於儲存糧食之用。
- kasenguaq ar akan*：屋內最神聖的地方。
- kate luseqan na reretan*：古陶壺的一種，意指含著淚水的陶壺。
- katomoan*：地名。
- kavulungan*：北大武山，真正大拇指或真正耆老之意，排灣族 *paumaumaq* 群聖山。
- kavuqui*：小米粒外衣，撒古流調查，古陶壺之一，多用於煮食之用。
- kazangiangan*：氏族名稱。
- kinatsarichiananidown*：傳統服飾的通稱。
- kin ralum*：飲聖水之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於祭人頭的靈魂、與賊首人頭對飲用。

kin ralum：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於儲存糧食、釀酒盛水之用。

kualous：地名，泰武村。

kulelelele：人名。

lalerlan：人名。

lalumegan：人名。

lalumegan：古陶壺的一種，哭壺。

lamanigai：氏族名稱。

lavagau：人名。

lavu-lase：人名。

legeleges：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於結婚聘禮、儲存糧食、釀酒盛水之用。

lehema：頭目家名。

lermumai：製陶過程中的鍊土、滲水揉合

Lerngig：製陶過程中的造型。

liilingin：製陶過程中的擱置陰乾

lijuwajuwas：東排灣 *vilalaun* 部落古陶甕之一。

lilong：陶甕總稱。北排灣音 *dilung*。

li_lua_luas：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於結婚聘禮之用。

li_lua_luas：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於釀酒盛水之用。

Limaci：製陶過程中的日曬。

linizukan：平地壺。

lokalai：古時採土地名。

luseq na qilas：月亮的眼淚，撒古流調查，古陶壺之一，多用於占卜之用。

maka_tuvung：古陶壺的一種，祭壺類。

maka_tuvung：來自完整之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於分家或結婚太陽神祭、五年祭之用。

maka_velevel：古陶壺的一種，分家類。

maka_velevel：來自豐盛之意，古陶壺之一，多用於分家、儲存小米之用。

malaiits：人名。

malerderber：氏族名稱。

malerderber：馬樂得部落。

malerderber：現今嘉蘭社區。

maleveleve：人名。

maloavan：古時採土地名。

mamacangilan：氏族名稱。

mamacangilan：氏族名稱，自稱是太陽後裔，且具權威而成爲頭目。

mamazanglang：貴族。

mani：人名。

ma-nigai：氏族名稱。

masarut：小米收穫祭。

mavaliu：氏族名稱。

ngaci：猶如蝸牛背之意，撒古流調查，古壺之一，有平地壺和傳統古壺兩種，多用於儲存糧食、釀酒盛水之用。

pabaguran：地名。

padain：排灣族祖居地高燕社。

paiwan：排灣族名。

pangasilan：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於結婚聘禮、儲存糧食、釀酒盛水之用。

parasidan：霧頭山，和諧之意，魯凱族聖山。

pariyuk：放在凹處之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於煮食之用。

patalaulian：傾聽者或牽掛之意。

patuyutui：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於儲存糧食、釀酒盛水之用。

peialei ja tso ku tso lan：任先民調查，第七等級古陶壺。

pienasinisoay：任先民調查，第三等級古陶壺。

pinu calingan：有耳朵之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於結婚聘禮、分家、儲存糧食之用。

pinu patakalan：有圈足之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於結婚聘禮、分家、儲存糧食之用。

pinu- singsingan：綴有鈴鐺之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於結婚聘禮、儲存珠寶之用。

pocoan：人名。

puyma：：地名。

qiqetitan：平民。

qetung：人名。

quta：琉璃珠。

ralekerek：部落名稱。

rangi：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於儲存糧食、釀酒盛水或戶外葬之用。

raval：拉瓦爾亞族。

ren quieraanie：任先民調查，第六等級古陶壺。

reretan(古陶壺)北排語：寶貝嬰孩之意。東排灣音 *rerlerdan*。

rina tevusan a vuluq：猶如甜甘蔗的長矛。

sa lalumegan：被叮嚀之意，哭壺，撒古流調查，古陶壺之一，多用於占卜之用。

sa lalupengan：裝魂魄之意，撒古流調查，古陶壺之一，多用於占卜之用。

sabili：：人名

sadaile：人名
salau：撒古流調查，外來平地古壺之一，多用於儲存糧食、釀酒盛水之用。
samuatuku：人名。
silegct：任先民調查，第四等級古陶壺。
sirudau：人名。
tagaraus：眾神的部落之意，南大武山，排灣族 *pavuavua* 群 *paumaumaq* 群聖山。
taiman：部落名稱。
taivuvu：大姆姆山，在祖父母或孫子女那裡之意，排灣族 *ravar* 群聖山。
tala-kuya kuya：最壞的意思。
tala-ngwan ngwan：最好。
tanaqau：氏族名稱。
tapalje：後腿。
taraday：任先民調查，第二等級古陶壺。
tavalanlaregeman：氏族名稱，包括 *dalimalau*、*temaljalatje*、*mavaliyu* 三大家族。
tavatavangen：摟在懷裡之意，古陶壺之一，多用於占卜、治病之用。
tikuzan ni tagaraus：青銅刀。又稱 *ragan*。
tsarisian：查利先，族群名稱。
tsatsavan：進入部落的涼台。
tschonovak：人名。
tu' uligit：氏族名稱。
tuvun：地名。
va-dis：貢賦。
vais：人名。
valang：鳥名。
vavauan：釀聖酒壺，撒古流調查，古陶壺之一，多用於釀聖酒之用。
vavulunang：頭目家名。
venaleiage lageinaway：任先民調查，第一等級古陶壺。
venavenar：任先民調查，第五等級古陶壺。
vigiyan：氏族名稱。
Vilalaun：正興村比魯部落，又稱 *Bilalaun*。
vinalingadjvan：東排灣 *vilalaun* 部落古陶甕之一，常用來進行年祭。
vinalingalavan：古陶壺的一種，結婚聘禮類。
vinalingalavan：圓滿的象徵，撒古流調查，古陶壺之一，多用於結婚聘禮之用。
vuvu：祖母。