

手工藝知識與技術的意義與價值—— 以苑裡藺草編織的「物質特性」為例

陳怡方*

摘要

本文從工藝製作者的角度，來理解手工藝生產的知識和技術，以探究其所具有的內涵與意義，並指出當代工藝生產的知識與技術作為無形文化資產的意義。本文的提問為：如何理解當代社會中的工藝生產？無論是傳統手工藝作為無形文化資產，或是工藝產業作為文化創意產業，工藝生產在當代社會的意義為何？本文企圖提出一個新的視野來理解工藝生產及其意義，亦即，從物質特性與知識建構的角度來探究工藝生產的過程。本研究分析指出，從物質特性切入可以看見工藝生產的過程是一個充滿人、物質、環境關係變化

* 現任：國立東華大學藝術創意產業學系助理教授

的過程，因而在工藝生產動作下，其實是工藝製作者掌握細微的特質與變化、運用其長年累積的知識，進而得以理解工藝製作者行動背後的理由。由此可知，工藝知識是建立在技術學習基礎上的知識建構，知識的取得與技術的學習密不可分；工藝者的技術並非是反覆練習就可以獲得，而必須建立在對於所需知識的掌握與運用上，這又必須建立在對於環境變化的敏銳感受上。因此，工藝生產所蘊含的是：透過實作以認識和學習的知識建構過程，該過程是一個結合身體、思維與環境的工藝實踐。綜上所述，對於工藝生產的理解，將使我們明白，工藝生產為何值得作為無形文化資產，其真正意義與價值在此。

關鍵詞：手工藝生產、物質特性、無形文化資產、以技藝為基礎的知識建構、蘭草編織

**The knowledge and skill of crafts as
intangible heritage**

**A study on the qualities of the material
of Yuanli rush-weaving**

Yi-fang Chen

Assistant professor, Department of Arts and Creative Industries,
National Dong Hwa University

Abstract

Based on ethnographic fieldwork among weavers of rush-woven objects in rural Taiwan, this article attempts to explore the meaning of the knowledge and skill of rush-weaving as intangible heritage from the

weaver's perspective. This article asks how we can understand contemporary craft production, and it proposes a way of understanding craft production and its meaning. Drawing on the notion of the qualities of materials, craft production is indeed a process of the interaction between a weaver, the material of weaving, and their environment. What lies underneath each action of the procedure of weaving is the way in which a weaver perceives the subtle changes of the qualities of the rush and her environment, and incorporates it into weaving. Based on learning and her experience of weaving, a weaver accumulates knowledge and skill of weaving. It is actually the kind of skill-based knowledge. Learning and knowing cannot be separated. The construction of knowledge is based on the learning and practice of skill. Meanwhile, a weaver cannot obtain the skill of weaving by practice alone, but needs to employ her knowledge of weaving and perception of changes of the rush and her environment in the process of learning. Hence, craft production indeed contains the process of knowledge construction in practice. It is a process and craft practice that combines the body, the mind and the environment. Overall, it is argued that the meaning and value of craft as intangible heritage are manifest by way of investigating the construction of knowledge and skill in the process of craft production.

Key words : craft production, the qualities of materials, intangible heritage, skill-based knowledge, rush-weaving

本文從工藝製作者的角度，來理解手工藝生產的知識和技術，以探究其所具有的內涵與意義，並指出在當代無形文化資產日漸受到重視的潮流下，工藝生產的知識與技術作為無形文化資產的意義。本文嘗試回答的問題為：我們可以如何理解當代社會中的工藝生產？一方面，近年來傳統手工藝被納入無形文化資產的範疇，國際間，聯合國教科文組織（UNESCO）在2003年頒佈非物質文化遺產公約，傳統手工藝與另外四個項目一同被列為無形文化遺產，¹臺灣社會也出現「非物質文化遺產十大潛力點」清單（2010年）。²另一方面，工藝產業在文化創意產業的發展中，無論是就其從業廠商家數、附加價值、營收總額等面向，都在整體產業中名列前茅。³以上現象似乎意謂著手工藝產業在當代具有某種重要性，然

¹ 五個項目依次為：（1）口頭傳說和表述，包括作為非物質文化遺產媒介的語言；（2）表演藝術；（3）社會習俗、儀式和節慶活動；（4）有關自然界和宇宙的知識和實踐；（5）傳統手工藝。

² 這份清單所羅列的十大潛力點為：泰雅族神話傳說、布農族歌謠、北管音樂戲曲、布袋戲、歌仔戲、糊紙（紙紮）、阿美族豐年祭、賽夏族矮靈祭、王爺信仰、媽祖信仰等。而在擬定過程中，手工藝方面的名錄包括：竹工藝、糊紙（紙紮）、布袋戲偶、交趾陶、剪黏、王爺信仰、王船、雅美（達悟）族拼版木舟、地下屋、鄒族 Kuba（南島杆欄式建築）等。（www.e-classical.com.tw/ad/megabank5/craft.doc。瀏覽日期：2012/8/21）

³ 參見 2003 年至 2011 年的臺灣文化創意產業發展年報（經濟部文化創意產業推動小組 2004，2005，2006，2007，2008，2009；文建會 2010，2011a，2011b）。

而於此同時，社會焦點與學術研究卻又缺乏對於手工藝產業的關注與理解。⁴無論是傳統手工藝作為無形文化資產，或是工藝產業作為文化創意產業的一部份，工藝生產在當代社會的意義為何？手工藝生產與工藝產業在每個時代一直存在，然而對於其內涵的理解與掌握究竟有多少？我們是不是不夠理解工藝生產？

本文企圖提出一個新的視野來理解工藝生產及其意義，亦即，從物質特性與知識建構的角度來探究工藝生產的過程。一般的理解經常以為，手工藝工作只是單調的、甚至是用手不用腦的身體勞動，本研究將指出手工工作其實蘊含智力的愉悅（與掙扎）。一般的理解也以為，工藝生產只是一再重複的、機械性的、不變的作為，本研究的分析指出，從物質特性切入可以看見工藝生產的過程是一個充滿人、物質、環境關係變化的過程，絕不是固定不變的，因而在看似理所當然、無須特別說明的工藝生產動作下，其實是工藝製作者如何掌握了何種細微的特質與變化、運用其長年累積的知識，進而得以理解工藝製作者行動背後的理由（例如，編者為何要費盡心力去掌握蘭草物質特性變化，為何要將蘭草反覆曬乾、噴水、又曬乾）。由此可獲知工藝知識和技藝之間的密切關係，工藝

⁴ 以蘭草編織工藝而言，在 1990 年代以前幾乎沒有以之為主題的學術研究。近年來逐漸開始有不同領域研究者的關注（例如陳怡方 2001，陳附聖 2004，王景怡 2008，黃逸華 2009，鄭梅玉 2009，邱幼慧 2010，施佩其 2013，何智堯 2013 等），然而從整體性的觀點關注其工藝內涵、意義與價值的討論，仍為少數。

知識是一種建立在技術學習基礎上的知識建構（skill-based knowledge），知識的取得與技術的學習是密不可分的（learning and knowing cannot be separated）；而工藝者的技術並不只是反覆練習就可以獲得，而是必須建立在對於所需知識的掌握與運用（knowledge-in-practice）上，而這又必須建立在對於環境變化的敏銳感受上。因此，工藝生產所蘊含的是：透過實作以認識和學習的知識建構過程，該過程是一個結合身體、思維與環境的工藝實踐。綜上所述，對於工藝生產的理解，將使我們明白，工藝生產為何值得作為無形文化資產，其真正意義與價值在此。

因此，本文將透過論證的過程呈現出，藺草編織工藝生產的核心特質在於編織者對於她所使用的材料特性（及特性的變化）的理解，這樣的理解尚且必須對應到她所身處的環境裡，各種氣候條件對於材料特性及編織過程的影響，奠基於上述的理解，編者進而運用她所具備的各種關於藺草編織的知識與技術，來做出符合訂單或市場需求的產品。在藺草編織的商人與編者之間存在著一套對於何為「美」的藺草編織產品的共識與標準，而各個編者都應具備的工作態度、及其個人特殊優異的「手路」是達成美的標準的手段。最終，當我們從知識與技藝作為無形文化資產的角度來理解工藝生產，才得以發現工藝生產在當代人們生活中扮演的積極性角色。

為從工藝製作者的角度理解工藝生產的知識和技術，師徒制（apprenticeship, the apprentice-style learning）作為研究方法成為本研究的核心與方法論上的特性。其作為研究方法的必要性乃是在於：研究者必須對於編織的過程、編織材料的物質特性、以及編織

者的身體感有切身與充分的掌握，對於這些面向的理解，僅以視覺性的觀察與運用身體五感的親身實作，存在著難以比擬的差距，也因而會獲得完全不同的研究成果。具體而言，本研究是建立在三個階段的學徒經驗上：山腳社區發展協會的藺編工作坊、山腳社區發展協會與藺草文化館的藺草編織班、一對一師徒關係。⁵

壹、苑裡的藺草編織工藝生產

本篇研究論文是奠基在筆者的博士論文〈臺灣苑裡地區的藺草編織工藝：編者對於環境的感知以及工藝轉變為文化資產的歷程〉（*Rush-weaving in Taiwan: Perceptions of the Environment and the Process of Becoming Heritage*）改寫而成。博士論文研究的田野調查時間為2005年11月至2006年10月、以及2008年1月至7月間，田野地點為苗栗縣苑裡鎮及鄰近地區。

苑裡藺草編織工藝，對於目前多數從事工藝生產的編者而言，是作為一項維繫家庭經濟的生計活動而存在的；對於少數編者而言是一項休閒嗜好活動，但她們往往在過去曾以此為生計活動。目前所有從業的編者均為女性，這並非由於傳統上有任何禁忌將男性排除在生產者之外，而是在苑裡過去以務農為主要經濟活動，男性務農或從事其他勞力工作，女性以編織作為家庭副業，男性會協助女性的編織工作、或成為產業中的帽蓆商人，但並非主要的編織者。

⁵ 詳見筆者博士論文導論（Chen 2011）。

由於藺草編織主要乃是作為維繫生計的經濟活動，家庭經濟條件良好的女性無需從事編織來賺取收入，在過去和現在均是如此。因此，編織者的生活與工作處境往往相對艱困，她們經常是從未接受（或接受不完整的）學校教育，許多編織者是（中文的）文盲。⁶ 編織雖被視為家庭副業，編織者的收入，不僅得以維繫家庭日常開支，像是提供給家人較為營養豐富的食物，往往更可以讓她們的子女接受良好的教育。許多時至中年的苑裡人，至今仍非常感念母親為家庭的付出。

雖然從事藺草編織品的生產是編織者的主要經濟來源，她們靠著這項手藝能夠獲取的收入並不豐厚，這主要是由於她們販售純手工製作的商品的所得，無法和她們所付出的時間精力成比例。通常編織者僅能獲得低於該產品售價的一半的金額作為其所得，然而她卻需要花費數小時、數日、甚至數週、超過一個月的時間製作一件產品（端視產品種類而定）。編織者工作的地點通常為家內，偶爾她們會帶著編織材料與工具到鄰居、朋友家一邊聊天一邊（一起）從事編織工作，或者是到新成立的藺草文化館、愛藺工坊從事編織工作。⁷

⁶ 有的編者曾在日本殖民統治臺灣的年代，接受過相當程度的日本教育，因而具有日文識字能力和語言程度。

⁷ 這兩個機構代表的是藺草編織產業在苑裡地方上的新發展。「藺草文化館」為 2004 年由苑裡鎮農會籌劃、文建會「地方文化館」的政策補助下成立。其前身為 1996 年苑裡鎮農會的陳列館，於新場址重新規劃開館後，以較

2005至2006年間，固定從事編織工作的人數約有200人，⁸編織者的平均年齡在50至80歲之間，她們大多在年約七、八歲時就學習蘭草編織技藝、進而從事編織工作。她們的學習方式多半是從遊戲中開始的，看著家中的女性長輩每日從事編織工作，每當長輩將編織用剩的草剪下或暫放在一旁時，小女孩們便拾起這些將不再被使用的草枝，拿來編辮子或是模仿著大人編織，有時甚至趁長輩離開去廚房煮飯時偷偷的將製作中的產品編織一兩行，久而久之，等到她們真正被允許參與編織工作的那一天，編織技藝對她們而言不再陌生而容易上手，也因而能很快成為家中的幫手。在經過幾年協助

為完整的博物館展示、詮釋、收藏、教育、休閒遊憩等功能，在蘭草編織的推廣與產業運作上扮演更為積極主動的角色。文化館所經營的賣店，成為編織者販售產品、與消費者選購產品的新選擇，以及各方欲瞭解蘭草編織時聯繫接洽的窗口。「愛蘭工坊」為2004年由山腳社區發展協會申請勞委會多元就業開發方案成立，主要負責人葉文輝理事長並進而於2009年成立臺灣蘭草學會。愛蘭工坊平日雇用八至十位編者在工坊內生產蘭草編織產品，有時向來訪遊客或學生示範編織、教導蘭編童玩製作等。社區與工坊多年來致力於蘭草編織產業的傳承與推廣工作，並積極與大專院校設計科系的師生合作，企圖透過技術的改良與產品形式的更新，來振興產業，以此一方面保存地方傳統文化，一方面成為地方的經濟與永續發展的基礎。關於這兩個與蘭草編織產業密切相關的組織的發展，詳見筆者博士論文的第一章、第三章與第四章（Chen 2011）。

⁸ 這個人數是來自於當時苑裡鎮蘭草文化館陳館長的估計。相較於產業興盛時期幾乎每個家庭中的每位女性都投入從事編織行業，目前的編織人口為少數。苑裡鎮的總人口數約為五萬人，男性與女性的比例接近一比一。

編織的工作後，她們就可以獨立編織一件件的產品。手藝較好的女孩，若能勝任打樣的工作，甚至能賺得和大人一樣的好收入。

苑裡的編織者有人在結婚之後，由於需要照顧家庭、幫忙丈夫家中事業或其他因素離開編織產業，有人在1960至1980年代編織產業不再繁榮興盛時離開此業，有人由於長年編織帶來的身體病痛而停止編織工作，少數經歷產業的興衰並持續從事編織至今，也有人離開產業又重返。目前年紀在50至80歲之間的編織者雖然彼此之間存在著世代差異，然而她們投入此業成為編織者的原因大致相同，亦即，在結婚前與結婚後，當時家庭經濟的狀況需要她們的勞動力以家庭手工藝的形式來增添收入。時至今日，雖然她們的兒女均已成家立業，或許不再需要她們以手工工作養家，再加上有些家庭得以領取政府自2002年以來所提供的老農津貼，然而某些家庭由於家庭變故、或者祖父母仍須隔代教養孫子女等因素，從事編織工作的收入對於這些家庭而言仍然是不可或缺的家庭經濟來源。

許多居住在苑裡的中年以上的婦女陳述，從小幫著家裡從事編織工作，實在是做到都怕了，現在家庭經濟條件已經改善，可以不用再以編織為業，再怎麼樣也不要再坐在那裡編織了。然而，近年來，卻也出現另一群不同性質的編織者，她們無須擔心家庭經濟的問題，或許希望回味年少時和姊妹淘一起編織時的歡樂情景，或許懷念從事手工藝帶來的成就感，她們常說看到別人在編織自己的手會癢、也想要做，因此她們重拾年輕時的手藝，以輕鬆的心情、卻不馬虎的態度從事編織工作。她們也高興自己的產品有消費者喜歡和購買，但經濟收入並非她們的主要目的，她們也時常會以編織作

品參加比賽或展覽，有興趣參加各種編織培訓課程，以及學習創新的產品製作。

關於藺草編織產業的結構，除編織者外，產業的組成尚包括種植藺草的草農、販售藺草的草販、負責藺草染色的染房工作者、藺草產品加工者、帽蓆行經營者、帽蓆產品大盤商（負責產品的內銷與外銷）等，此外尚有近年來成立的藺草文化館與社區藺編工作坊。傳統上產業的性別分工是女性為編織者，男性為帽蓆商人，或常有夫妻共同經營。近年來或許因為產業規模縮減以致經營型態有所改變，有別於過去夫妻共同經營帽蓆行或帽蓆生意，妻子往往扮演丈夫助手的角色，近來不少店家是由女性成為經營核心，男性擔任過去委外處理的加工工作、或由帽蓆業中間人（販仔）負責的集貨角色，女性則是擔負起產銷網絡的聯繫、協調等工作。

藺草編織是以純手工、完全沒有機器介入生產過程的手工藝製作型態，編織者並非像織布一樣以地織機或高織機製作產品，而是大多時候席地而坐、有時可以坐在矮凳上來編織產品。編織者用以輔助編織的工具非常簡單、因而不需要大規模的資本以從事編織工作，所需的工具包括木槌、竹竿、鋼杯，塑膠杯，或塑膠噴水器、濕布、針、磚塊、尺、木模或紙模、樹子等。產品的類型眾多，包括：（單、雙人）草蓆、（女、男、幼童、各式）草帽、坐墊、枕頭套、名片夾、手提包、拖鞋、手機吊飾、胸針、童玩等。

以下簡述苑裡藺草編織的歷史發展過程。根據文獻記載藺草編織最早可上溯至1727年時，平埔族道卡斯人以野生藺草製作日常用品。1897年，日本殖民政府在殖產興業的政策方針下，將藺草編織

產業化，產品主要外銷至日本、歐美各國。藺草文化館內的展示文字陳述，1936年，草帽成為臺灣第三大外銷特產品。1970至1980年代，產業轉為以內銷市場為主，然而卻也受到農村工業化、工資調漲與產業外移等臺灣社會內部多方面變動的影響而逐漸衰微。1980至1990年代，藺草編織產業被納入文化資產與博物館運動的範疇，而展開延續與創新的發展。⁹

整體而言，當代藺草編織同時作為生計活動和休閒嗜好活動而存在，然而兩者同樣需要的是對於編織材料物質特性的掌握，以及對於編織者身體的訓練要求。以下將分別論述。

貳、「物質特性」(the qualities of materials)的概念

1980年代，人類學與社會科學界經歷研究的轉向，多位學者研究當代社會的消費與商品（例如：Douglas and Isherwood 1978；Appadurai 1986；Miller 1987），對於物的研究也重新成為關注的主題。2005年社會人類學者Daniel Miller編著的Materiality一書，企圖建立一套關於「物質性」的理論，然而，該書雖以物質性為主題，卻缺乏對於此概念的明確定義，各篇作者對於此概念的界定也有所差異。繼而，2007年，多位社會人類學者與考古學者針對「物

⁹ 由於本文專注於藺草編織「物質特性」的相關討論，關於藺草編織工藝與產業的歷史發展，詳見筆者在其他地方的討論（陳怡方 2001，陳怡方 2016）。

質」相對於「物質性」的概念（materials against materiality）展開辯論，參與辯論的學者包括Tim Ingold、Christopher Tilley、Carl Knappett、Daniel Miller、Björn Nilsson等。辯論中多數學者主張，「物質性」（materiality）用以瞭解社會與物質的交會是一個有效的概念（包括Miller 2005a, 2007; Tilley 2004, 2007; Knappett 2007），然而，社會人類學者Tim Ingold卻對上述主張持反對的看法，認為與其固著於以製成的物件的抽象分析的途徑（也就是以「物質性」概念來分析的途徑），實際探究物質/材料（materials）更具有效性（Ingold 2007: 3）。

由於主張物質性概念的學者並未提供一個明確的定義，因此，Tim Ingold指出，物件的物質性可以被視為是「讓物之所以作為物件的那些特質」，但這樣的概念是他所反對的。相對於此，他以「物質」（materials）來指稱那些做成物件的材料，像是石頭、木頭、纖維等。Ingold主張，探究物質及其特性（materials and the properties of materials）是理解人們居住的世界的物質組成，此途徑得以讓我們將所有的物件納入而非排除其中某些物件（Ingold 2007）。從「物質」的概念更進一步的深入「物質特性」的討論，Ingold乃是以物質特性的概念來強調過程與關係，因此物並不具有固定不變的特性。這乃是由於，物件和其所處的環境之間的關係始終影響該物件，因而此關係必須被納入考慮之中。為分析物件與環境之間的關係，Ingold區分環境組成的三種元素：媒介（medium）、本體（substances）、表面（surfaces）。媒介提供動態以及感知察覺，本體指涉各種多半為固態的物質，表面則為媒介與本

體之間的界面。Ingold以石頭為例來說明此三種元素之間的關係，由於石頭的本體必然是處在某種媒介之中，因而若未能掌握石頭在各種本體與媒介之間的不同界面間的交替狀態，是無法理解石頭的性質狀態。因此，Ingold主張，石頭的性質並非有一種存在於它的物質性（materiality）之中的本質，也不是僅存在於石頭的觀察者的心中，而是在石頭與其所處環境交會的時刻、以多種方式呈現出來（Ingold 2007: 15）。

探究苑裡藺草編織工藝生產，筆者發現物質特性（the qualities or properties of materials）的概念比起物質性（materiality）更能夠充分解釋工藝生產過程中的細微轉變，以及相應於這些轉變所形成的知識與技術。並非所有的材料，或所有的纖維植物都可以被取用作為編織帽蓆及各項用品的材料，藺草之所以被選擇作為編織的材料，乃是由於它所具有的特殊性質，亦即，由於藺草莖具有海綿體狀的物質，使得以它所編織而成的產品具有吸濕排汗的優異效果，讓產品的使用者能夠在炎熱的氣候中擁有涼爽舒適的感受，因而一直以來藺草編織而成的草蓆草帽受到廣大的喜愛。因此，是因為藺草的特殊性質使得其產品相較於其他材質製成的產品具有更高的價值。其次，由於不同的物質特性，運用相異的材料（例如藺草與紙捻）的編織過程也會有所差異，若忽略對於藺草物質特性的探究，則無法理解工藝生產過程中的相關連的各個環節，其為何如此的理由，及其所蘊含的價值。以下將先說明藺草在用於編織的過程中所具有的物質特性。

參、苑裡藺草編織的物質特性

藺草編織的材料，在產業發展過程中，不同時代的編織者與帽蓆業者曾使用過大甲藺草¹⁰（圖1）、林投草、馬尼拉麻、紙捻等眾多材質於製作產品，然而目前在苑裡藺草編織工藝的製作中，均是以大甲藺草作為材料用以編織，因而以下的討論乃是以「大甲藺」的編織（圖2）及其過程為核心。探究藺草編織過程中所蘊含物質特性，其意義與重要性在於，對藺草物質特性的掌握，是編者必備的知識，並運用她們的技藝結合知識，來達成編織工作的標準。同時，物質特性的變化蘊含的是編者、藺草、環境三者之間的關係，三者關係構成編織品的生產過程的核心。

¹⁰ 在臺灣常用於編織日用品的藺草有三種，分別為「大甲藺」（*Shoenoplectus triqueter* L. Palla.）、「三角藺」（*Cyperus tegetiformis* Roxb.）、「圓藺」（*Juncus effuses* L. var. *decipiens* Buchen.）。在苑裡及鄰近區域使用的主要是「大甲藺」，苑裡的編者及居民通常將其稱為「蓆草」。至於為何是以「大甲」作為編織材料的命名，在過去藺草編織產業興盛的年代，製作者遍布臺灣西部海線城鎮竹南、通霄、白沙屯、苑裡、大甲、清水等地，然而是以當時商業活動最興盛、人群最頻繁聚集的大甲作為藺草產品的交易集散地點，一般也習稱產品為「大甲蓆」、「大甲帽」。關於前述三種草的特性，以及苑裡和大甲兩地之間的關係，詳見筆者碩士論文（陳怡方 2001）。



圖 1 大甲藺，又稱蓆草



圖 2 以大甲藺所編製而成的草帽

藺草的物質特性包括：乾溼、（質地）柔韌或堅脆、（草心）軟硬、色澤上的變化（白/黑or青/紅）等。其中乾溼會連帶影響質地的變化。首先說明藺草的乾與溼的特質。藺草用於編織時，使用的是莖部。大甲藺草莖部呈現正三角形，外皮之下包覆的是海綿體狀的白色物質，藺草的乾溼變化即是來自於海綿體吸水與否的結果。藺草吸水之後會使得質地變得柔韌，相對的曬乾脫水之後的藺草莖會變得堅硬但酥脆容易折斷。雖然每一株藺草都具備海綿體的莖部，然而編者敏銳的指尖觸覺卻可以辨別，其中有的草莖的海綿體中心像是有果核一般的偏硬，而有的卻是整株莖部都顯得蓬鬆軟綿。在色澤上，剛採收下來的新鮮藺草仍保有其作為植物時的深綠

色，若尚未經過充分且適當的日照，草色仍會呈現青綠色（圖3），若經過重複且均勻的日曬之後，逐漸轉為淡褐色，更多的日曬甚至能使草色呈現為紅褐色（圖4）。製作完成之後、準備販售之前的蘭草產品，通常會經過一道以硫磺薰蒸的手續，一方面除蟲、一方面漂白。相對於新產品所呈現的「白」，使用之後、特別是使用多年的產品會逐漸呈現較深的色澤、一般稱之為「黑」。紅褐色與漂白後的蘭草原色都是編者與業者公認偏好的色澤，這和產業內部長期以來所建立的美感標準有關，將於後文加以說明。雖然比起白，黑較不受到喜愛，然而經常使用卻會使得蘭草產品因與人體的摩擦而呈現出光澤，因而被稱為「黑金」。綜上所述，由於蘭草是植物，即便在採收之後，在工藝製作、以致於漫長的工藝品使用的過程中，仍會隨著時間以及環境中的條件變化而在各種特質上持續發生改變，工藝品就如同作為工藝材料的植物、像是仍然具有生命一般。



圖 3 製品的藺草色澤偏「青」



圖 4 製品的藺草色澤偏「紅」（白）

藺草物質特性的變化，經常受到環境中的各種變化，特別是氣候條件變化的影響而連動。太陽、雨、風，是環境中影響藺草物質特性變化的重要因素，它們主要影響的是藺草的乾溼與質地韌或脆。¹¹日曬之後，會使得藺草莖部的海綿體中的水分釋出，藺草變乾、硬而脆、色澤轉為褐色或紅褐色。相對的，乾燥的藺草若置於潮濕的空氣之中、¹²直接施以水分，¹³或是藺草產品吸收人體的汗

¹¹ 太陽、雨、風對於藺草而言，就如同 Ingold 所述的媒介（medium），藺草的本體（substance）處於不同的媒介之中，形成其性質狀態的轉換變化。

¹² 像是下雨天的室內，或是儲藏收納，卻未密封完全以致空氣中的濕氣滲入。

¹³ 像是淋到雨，或是製作過程中刻意添加水分，以使其柔軟易於編織。

液，藺草會變溼，變得柔軟而堅韌（但過多的水分卻會使得草莖過度軟爛而斷裂）。在臺灣各地，一般而言，夏天吹的是溫暖而潮濕的南風，冬天吹的是冷冽而乾燥的北風、又稱為「霜風」。南風所含的水氣會使得藺草受潮而變軟，因而若是在南風天進行編織便要注意避免添加過多水分，甚至必須關上室內門窗以避免空氣中過多的水氣造成尚未完成編織的作品因為吸收過多的水分而發黴，而南風天也應將製作完成的產品妥善包覆以免受潮發黴。相對的，北風會快速帶走藺草所含的水分而使得草莖乾硬，因而編者在編織時也必須適時地添加水分使草莖保持濕潤以避免折斷。除了乾溼與質地韌脆之外，太陽和雨還會對藺草的一個重要特質產生影響，即氣味。香味或霉味是會影響藺草編織產品售價的重要因素。充分的日照會讓藺草散發出自然的芳香，相對的，連日的陰雨會讓藺草和編織產品發黴，發黴之後的草或產品不僅產生霉味、更在色澤上呈現出暗褐色。

在以上所述的藺草物質特性中，可進一步區分為應追求的與應避免的。受到喜愛的特質包括：柔韌的質地、偏紅以及偏白的色澤、芳香的氣味等，這些是編者應努力追求的。相對的，應避免的特質則有：乾硬而酥脆的藺草受外力而折斷、偏綠或偏黑的色澤、發黴的氣味等。然而，於此同時，卻有一些物質特性並非始終如一地受喜愛或應避免，而是在不同時段的差異情況下，編者會做出不同選擇，而對藺草施以不同作為或保護（例如，給水或防水）。舉例而言，在藺草需要被保存、儲藏收納的時候，應是處於乾燥的狀態，這時水分是不需要也不應該存在的；然而，在製作的階段，為

避免草莖斷裂，需在製作前先將藺草充分以水浸潤，並在製作過程中適時添加水分以保持其柔韌度，這時水分是絕對必要的。因此，究竟該施以水分或除去水分，就需要編者的經驗與判斷，掌握環境中氣候條件的變化將會對藺草產生的作用與影響，進而做出相對應的作為。以上種種都構成編者累積而來的知識與其相應的技術。

每一件物品的製作，幾乎都需經過相仿的編織過程各個階段，也因而經歷各階段中所蘊含的藺草物質特性的轉變。編織過程約略可分為以下八個階段（圖5）：

- 一、買草：向草行購買需要的數量（通常為一年份的量）
- 二、曬草：去除水分，以利儲存或稍後用以編織
- 三、剖草：用針將各支藺草分為更細的二或三份
- 四、以水將草浸潤：編織前的準備，避免草莖折斷
- 五、以木槌槌打草枝：使纖維變柔軟而易於編織
- 六、搓草：將草枝由扁變圓，或藏「白肚」（草莖中的海綿體）
- 七、沾水保持濕度：保持藺草韌性，以免折斷
- 八、將產品日曬：去除水分，以避免發黴



圖 5 藺草編織者的工作歷程

以上所述的編織過程中，所蘊含藺草物質特性的轉變大約有以下六種情況（表1）：

表 1 編織過程中所蘊含藺草物質特性的轉變

編織各階段的作為及目的	物質特性的轉變
日曬以存放	由溼到乾，由軟到硬且脆，由綠色到淡褐色
剖草	由粗變細
用水淋溼、用木槌搥打	由乾到濕，由硬變軟
搓草	由三角形或扁平變成圓形
沾水以保持韌性	維持濕度
將產品日曬	由溼到乾，由軟到硬

從以上的敘述可見，由於在編織過程中，藺草的物質特性會隨環境中氣候條件的因素影響而不斷變化，再加上不同階段對於藺草物質特性的需求（亦即，藺草應處在何種狀態之下）並不相同，因而探究編織過程中藺草物質特性的變化得以獲知編織材料和編織的物件、環境、編者之間的互動關係，此三者之間的關係也構成編織品的生產過程的核心。三者之間的關係，起初是藺草的物質特性，決定編者對待和處理它的方式與編織的方式，但編織的過程卻非完全由藺草的物質特性決定、而是取決於三者之間的互動。當藺草的物質特性會隨著環境中的條件變化而改變，編者必須敏銳的感知手中的藺草以及身處的環境兩者的變化，並對於藺草做出適當的處置，以完成物件的製作。

肆、物質特性的重要性

在理解編織過程中藺草物質特性的變化之後，進一步要追問的是：為何每個編者都得費盡心力以掌握藺草物質特性的變化？當我和苑裡的編織者一起工作、向她們學習編織技藝時，她們許多人都說「顧草像顧阿公」，兩者都一樣的需要小心翼翼、馬虎不得。可見處理與對待藺草，對於已是經驗豐富的編者而言，仍然是件無法省略，繁瑣卻日復一日進行的工作。首先，若非藺草作為植物/天然材質的美好特質——亦即，吸汗帶來涼爽、散發自然的香氣、輕柔舒適，它不會具有作為工藝材料的特殊價值，編織品也不會成為受到愛用的夏日商品。因此，即使處理藺草成為適當的編織材料，以及運用藺草於編織過程的種種細節是如此繁瑣，編者仍然是不嫌麻煩，很有耐性地細心對待與使用藺草。

其次，編者掌握物質特性以完成物件的製作，過程中一切的努力是為達成美的標準。¹⁴達成美的標準是重要的，這乃是由於藺草編織工作對編者而言是生計活動，藺草編織品是作為商品來販售的，編織品在製作完成後由編者賣給商人，再由商人賣給消費者，產品必須符合一定的標準以上才得以販售，產品品質愈高售價當然也愈好。而且，在產業內部長期累積已形成一套獨特的審美標準。

¹⁴ 關於藺草編織的審美標準，這方面所牽涉的相關議題非常豐富，詳見筆者博士論文第二章（Chen 2011）。本文以下的討論主要乃是針對審美標準與藺草物質特性的關連性，加以陳述與分析。

然而，這套標準是由誰決定、如何形成的？產品的審美標準並非單方面的來自於編織者或是帽蓆商人的主觀認定，而是產業發展以來長期累積的結果。產業內雖未有明文規定，但從業者長期以來遵循這套標準，並且成為所有從業者，以至於苑裡居民都擁有的共識，編者與商人在買賣之際的討價還價過程，即建立在這套審美標準之上進行。追溯其源頭，產業化之初，日本殖民政府設有檢查制度，包括關於色澤、形狀、製作方式等各方面一系列的標準來認定產品是否合格，以確保產品的品質。此外，產品一向接受訂製，殖民時期的日人品味、以及往後的消費者喜好都會影響何種產品為美的認定。總之，目前公認且廣為實行的審美標準乃是長期累積而成。然而近年來，有年輕一輩的編者提出不同的審美喜好。另外，新世代的學生參與產品的設計製作，當代消費者新穎的訂製需求，也都挑戰既有的審美標準（表2）。

表 2 藺草編織產品的美的標準

原則	均勻、工整、完整
	材料之美
	技術之美
具體 特質	色澤：紅
	紋理：做很細、做很難的揀花（圖案）；要飽滿；弧度要優美

根據這套審美標準的要求，一件藺草編織產品整體而言應該是均勻、工整、完整的。均勻指的是在色澤與紋理上都一致而不應有參差突兀的表現。所謂突兀的表現乃是指：草色有的偏綠，有的偏

紅，¹⁵紋理上草枝有粗有細等。工整指的是剖草之後必須把「白肚」藏好而不能外露。完整則是指整件產品應從頭到尾依序完成，且形體弧度應流暢優美、不應歪斜扭曲。以上各項對編者而言是非常基本的要求。一件好的蘭草產品應能同時展現出材料之美與技術之美，前者是草的色澤，而後者是指均勻、工整、完整等表現。同時，編織者技藝最精湛的境界有二，她能做出非常細緻的產品，¹⁶或者她能做出高難度的編織圖案。¹⁷

瞭解審美標準之後，更重要的是能夠達到它。對於編織者而言，美的標準如何能夠達成？這必須來自三方面的充分配合：掌握物質特性、編者的養成過程中應具有的態度、編者的個人特質及其所形成的獨特「手路」。編者的工作態度，乃是包含兩個部分，第一部分筆者稱之為應遵從的作法，包括編織過程應該使用木製模具以確保產品的形狀、弧度、尺寸正確而優美，以及應編織正確的圖案。第二部分稱之為應有的德行，包括編者應很有耐性的從事編織工作，以及必須承受編織過程所帶來的各種身體不適感。以上三方面的充分配合之外，還需要編者運用她所擁有的知識、技術、身體

¹⁵ 此處的草色指的是未經染色的草的原色。

¹⁶ 以每寸（約 2.5 公分）內的蘭草編織行數來計算，一般的產品約 7 至 8 行，技藝精湛的編者可達 20 行以上。

¹⁷ 蘭草編織的圖案在產業內稱為「揀花」，揀花有許多種，約可分為幾何形、字形、圖像等三大類。一般公認難度最高的圖案為四支框、龍鳳、鴛鴦等。

感受與技能，以達成美的標準（表3、表4）。

表3 編織過程中編織者需要具備的知識、技術與身體技能

需要的知識	買草	有問題的草的狀況（金蔥頭、紅枝、死尾草、鐵釘仔尾、膨尾草）、區域的土壤特性與草性的關連、一年之中買草的時間點
	選擇適用的草	軟草或是硬草、粗或細的草、長或短的草
	剖草	要製作的圖案適合用粗或細的草來表現、要做出一寸內的行數需要把一支草剖成幾等分
	搓草	要如何搓草才能把「白肚」藏住
	撻草	要如何綁草束和撻草才能把草變的扁平又不會折斷
	編織	各種產品和圖案是以何種編織技法做成
	維護	要如何保存產品才不會發黴
需要的技術	做細、做揀花	
需要的身體技能	強壯的手指、敏銳的觸感	

表 4 達成美的標準所需的相應的知識和技術

美的標準	需要的知識	需要的技術
草色要紅且均勻	不能買到有問題的草	日曬時間要充分但恰當
編織紋理要均勻	剖草與否，及分成幾等分	剖草手要穩定；編織時兩手的力道要平衡

如前所述，編織的過程可細分為八個階段，每個階段的作為都有可能遇到不同的狀況，此時便需要編者運用知識、經驗和技術來解決。

伍、結語

無論是掌握物質特性以完成產品製作，或是更進一步的達成美的標準，都需要編織者的知識和技術。編織者的知識建構是建立在技藝學習的基礎上（skill-based knowledge, knowledge-in-practice），技術的學習與知識的取得是密不可分的。

近年來人類學界內部與跨學科之間，形成以技術為基礎的知識學習與建構（skill-based knowledge）的研究社群。¹⁸討論的內容涵

¹⁸ 英國皇家人類學刊 Journal of the Royal Anthropological Institute 在 2010 年的特刊即以此為主題 Making Knowledge: Explorations of the Indissoluble Relation between Mind, Body and Environment。另外，非洲研究的期刊 Africa: Journal of the International African Institute 在 2009 年（79 卷 1 期）的特刊亦為相關主題 Knowledge in Practice: Expertise and the Transmission

蓋看似相當不同的主題（例如，Coupaye 2009; Marchand 2010a, 2010b; Portisch 2009, 2010; Richards 2009; Venkatesan 2010; Warnier 2009），分別針對不同社會裡各種技術實踐（包括工藝、農業種植，以及醫學等）加以分析，這些研究成果均指向一種對於人的身、心與環境之間密切而不可分的關係的探討（參見Marchand 2010c）。

英國人類學家Trevor Marchand透過對於英國木工工匠的手工技藝與工具使用的研究，探究腦、手與木工工具使用之間的關係，該研究的最終目的企圖能夠更完善的界定「體現的知識」（*embodied knowledge*）一詞，以及擴充一般認知上對於「智能」（*intelligence*）的理解而使其納入靈巧工作的手（*intelligent hand at work*）。Marchand認為，手工工作使得手工藝人得以充滿創意地用直接、務實且親自動手的方式（*hands-on ways*）來創造、修補與改變世界。過程中必然蘊含介於腦、手與工具之間相當複雜的關係，此種理解因而得以挑戰一般認知，並支持職業訓練中所蘊含技術工作所帶來智力上的愉悅。¹⁹

of Knowledge。以及，物質文化研究期刊 *Journal of Material Culture* 在 2009 年（14 卷 4 期）特刊亦為相關主題 'Making' and 'Doing' in the Material World。

¹⁹ 參見 Trevor Marchand 的就職演說 <http://www.soas.ac.uk/about/events/inaugurals/11may2011-the-pursuit-of-pleasurable-work-an-anthropology-of-craft-and-craftspeople.html>（瀏覽日期：2012/7/22）。

本研究試圖與上述研究社群的討論有所對話。²⁰藺草編織是屬於體現身體技巧的技術實踐，因而必須以親身實作的方式來理解與學習；在親身實作的過程中，學徒不只是運用思考與心智能力，而必須將個人感官的經驗與身體的感受都整合到學習與製作的過程中，才可能對於該項技術有完整的認識與達成學習的目標。而所謂感官的經驗與身體的感受，在很大程度上是對於編者與學徒所身處的環境因素、製作所使用的材料特性，以及它們各自的變化與互動的體察。最終，這個工藝實踐的過程同時也是一個知識形塑的過程，在這個過程中，以技術為基礎的知識是透過實作來學習與建構的，也因此，它是一個介於人、物與環境之間不斷互動的過程（Marchand 2010c: Siv）。

基於上述藺草編織者在工藝實踐過程中的感官經驗與身體感受，本研究具有與身體感研究對話的可能性。²¹首先，藺草編織工

²⁰ 在博士論文中，筆者檢視藺草編織的技術學習、知識建構，包括：親身實作以學習藺草編織、感官經驗和身體感、體現身體技巧的技術實踐、以技術為基礎的知識學習與建構、物質特性的變化等。詳見博士論文第二章（Chen 2011）。

²¹ 「身體感」意指「身體作為經驗的主體以感知體內與體外世界的知覺項目（categories）」。研究社群所關懷的重點不在於「物的意涵為何」（what things mean），而是在於「物如何擁有意涵」（how things come to have meaning），強調物的意涵並非來自於既存文化的賦予，而是來自於體物入微的過程，重要的是文化如何體現於體物入微的行動之中（余舜德 2008：15, 22）。

藝生產過程蘊含豐富的身體感議題，包括掌握藺草物質特性與環境中氣候條件變化，以及達成美的標準所需要的身體感受與技能，和必須承受的身體不適感等，都與敏銳細微的身體感受有密切關係。其次，身體感研究反對身心二分的觀點，而欲呈現「身心一元」之研究架構的可能（余舜德 2008，2011），上述以技藝為基礎的知識建構的觀點，強調的也是工藝生產的過程中人的身、心與環境之間密切而不可分的關係。再者，身體感的研究與工藝生產的研究（更遑論工藝生產過程中物質特性、知識、技術的研究），同樣是經常被視為微不足道、瑣碎、理所當然，卻都以細微而持續的方式影響人們的日常生活。因此，在本文的基礎上，未來筆者將從工藝生產過程中知識建構和技術學習的議題上出發，與身體感的研究對話。

從技藝學習與知識建構的討論出發，本研究強調手工藝生產的知識和技術，在當代生活脈絡中所具有的價值與功能。亦即，本研究將從工藝生產的過程，探究藺草編織的知識與技藝作為無形文化資產的意義。自從1990年代開始，苑裡藺草編織工藝被視為地方文化的代表，因而具有地方的文化資產的意涵。²²「文化資產」（heritage）往往是人們在當代的需求上，對於過去的取用與詮釋。然而，筆者先前的研究（Chen 2011）指出，當一項物件或工

²² 藺草編織如何經歷轉變，從一個（傳統）手工藝產業中的工藝項目與物件、到作為地方的文化資產，以及此轉變蘊含的意義，詳見筆者的博士論文第三章（Chen 2011）。

藝生產被指稱為文化資產時，即便是一種對於過去的讚揚，然而，對於擁有這項文化資產的地方居民而言，轉變為文化資產的意義卻是更為複雜。以藺草編織而言，這個轉變當中還蘊含著許多矛盾衝突，一方面，由於轉變為文化資產，使得苑裡藺草編織所具有的多重的過去（光榮的、喜悅的、悲傷的）被揭露出來；另一方面，其作為「文化資產」的角色在居民的認知上卻也是沒有定論的（亦即，有人贊同也有人並不認同）。本文的討論，乃欲提出一個不同的觀點來思考所謂的文化資產在居民的日常生活中所扮演的角色。

聯合國教科文組織（UNESCO）在2003年頒佈「非物質文化遺產公約」，其中第二條關於定義的內容中指出：「在本公約中，『非物質文化遺產』，指被各社區、群體，有時是個人，視為其文化遺產組成部分的各種社會實踐、觀念表述、表現形式、知識、技能以及相關的工具、實物、手工藝品和文化場所。這種非物質文化遺產世代相傳，在各社區和群體適應周圍環境以及與自然和歷史的互動中，被不斷地再創造，為這些社區和群體提供認同感和持續感，從而增強對文化多樣性和人類創造力的尊重。」²³本文的討論，即欲具體呈現手工藝生產如何作為世代相傳的無形文化遺產，並在社群的歷史、再創造上扮演重要角色。

藺草編織工藝生產，乃是在時代更迭下不斷地變動調整，以致

²³ 參見 <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540c.pdf>（瀏覽日期 2012/8/23）。

於至今仍持續生產，由於有改變才能延續存在。如今，臺灣的文化藝術朝向文化創意產業的發展，甚至是以設計產業獨領風騷，在此風潮下，苑裡藺草編織工藝也在苑裡鎮農會「藺草文化館」、山腳社區發展協會「愛蘭工坊」的帶領下，²⁴以「心設計」、「綠設計」的姿態參與其中。²⁵不只是舊酒裝新瓶、更是在傳統的基礎上再創造，進而尋求更多的可能性。即便編織者對於新穎的設計不必然認同，甚至有所批評，然而她們仍然以一貫的工作態度接受這些新式訂單，像過去一樣依照顧客的需求，嚴謹地製造出產品。

本文從物質特性的研究出發，發現藺草編織工藝生產中，編織材料與物件在不同環境條件中的變動過程，以及人、物質、環境之間交互影響的動態關係。從物質特性的變動與對其掌握的必要性，得以理解編織者所必須具有的知識和技術，在此基礎上，進一步探究藺草編織工藝生產的知識與技術，其形成的過程與具有的性質，

²⁴ 關於藺草文化館、山腳社區發展協會愛蘭工坊，參見本文註釋六。兩個機構在近年來均經常以舉辦編織培訓班、展覽、比賽的方式，來增進編織技藝的交流、創新與推廣。

²⁵ 這方面的具體表現包括，山腳社區愛蘭工坊/臺灣藺草學會參與或主辦的以下展覽：2010年，臺灣設計師週——心設計「原力五十」主題展；2011年，屏東縣文化處與臺灣藺草學會合作舉辦的「愛蘭百年行—苑裡手編工藝作品展」；2012年，臺中市立葫蘆墩文化中心舉辦的「纖維時尚綠工藝——生活設計展」等。以及藺草文化館2011年「百年召集藺」的活動企劃，從藺草的原型出發，將新的商品想像帶入工藝製作當中（<http://www.yuanli.org.tw/content.php?id=193&type=4>，瀏覽日期：2012/8/24）。

發現其為以技藝為基礎的知識生產，知識建構與技藝實踐蘊含人的身、心與環境密不可分且不斷互動的關係。最終，當我們從知識與技藝作為無形文化資產的角度來理解工藝生產，才得以發現工藝生產在當代人們生活中扮演的積極性角色。

參考書目



文建會，《2009臺灣文化創意產業發展年報》（臺北市：文建會，2010）。

文建會，《2010臺灣文化創意產業發展年報》（臺北市：文建會，2011a）。

文建會，《2011臺灣文化創意產業發展年報》（臺北市：文建會，2011b）。

王景怡，〈日治時期大甲地區帽蓆產業的產銷特色〉（高雄：國立高雄師範大學地理學系碩士論文，2008）。

余舜德，〈從田野經驗到身體感的研究〉，刊於《體物入微：物與身體感的研究》（余舜德編。清華大學出版社出版，2008）。

余舜德，〈導言〉，「日常生活的身體感」專號，《考古人類學刊》74: 1-10。（2011）。

邱幼慧，〈臺灣傳統文化產業發展研究—以大甲藺草編織產業為例〉（臺南：崑山科技大學視覺傳達設計研究所碩士論文，2010）。

何智堯，〈無名商品轉變為文創商品之歷程-以苑裡磚瓦及藺草帽蓆為例〉（臺北：國立臺灣師範大學地理學系碩士論文，2013）。

施佩其，〈地方知識與地方博物館：以苑裡藺草文化館為例〉（臺北：國立臺北藝術大學博物館研究所碩士班碩士論文，2013）。

陳怡方，〈描繪苑裡草編--一個傳統工藝產業生態與脈絡的研究〉（臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001）。

陳附聖，〈臺灣藺草業發展時空間變遷與經營調適〉（高雄：國立高雄師範大學地理學系碩士論文，2004）。

黃逸華，〈藺草編織產品屬性與意象之研究〉（彰化：大葉大學設計暨藝術學院碩士在職專班碩士論文，2009）。

經濟部文化創意產業推動小組，《2003臺灣文化創意產業發展年報》（臺北市：經濟部工業局出版，經濟部文化創意產業推動小組發行，2004）。

經濟部文化創意產業推動小組，《2004臺灣文化創意產業發展年報》（臺北市：經濟部工業局出版，經濟部文化創意產業推動小組發行，2005）。

經濟部文化創意產業推動小組，《2005臺灣文化創意產業發展年報》（臺北市：經濟部工業局出版，經濟部文化創意產業推動小組發行，2006）。

經濟部文化創意產業推動小組，《2006臺灣文化創意產業發展年報》（臺北市：經濟部工業局出版，經濟部文化創意產業推動小組發行，2007）。

經濟部文化創意產業推動小組，《2007臺灣文化創意產業發展年報》
（臺北市：經濟部工業局出版，經濟部文化創意產業推動小組發
行，2008）。

經濟部文化創意產業推動小組，《2008臺灣文化創意產業發展年報》
（臺北市：經濟部工業局出版，經濟部文化創意產業推動小組發
行，2009）。

鄭梅玉，〈藺草編織的製作與運用之研究〉（臺東：國立臺東大學美
術產業碩士學位班在職進修專班碩士論文，2009）。

Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. (1986).

Chen, Yi-fang 陳怡方. *Rush-weaving in Taiwan: Perceptions of the Environment and the Process of Becoming Heritage*. Ph.D. thesis. Department of Social Anthropology, University of Edinburgh. (2011).

Coupaye, Ludovic. "Ways of Enchanting: Chaînes Opératoires and Yam Cultivation in Nyamikum Village, Maprik, Papua New Guinea." *Journal of Material Culture* 14: 433-458. (2009).

Douglas, Mary, and Baron Isherwood. *The World of Goods*. London: Lane. (1978).

Ingold, Tim. "Materials against materiality." *Archaeological Dialogues* 14 (1): 1-16. (2007).

- Knappett, Carl. “Materials with materiality?” *Archaeological Dialogues* 14 (1): 20-23. (2007).
- Marchand, Trevor. “Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between minds, bodies, and environment.” *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16(s1): S1-S21. (2010a).
- Marchand, Trevor. “Embodied cognition and communication: studies with British fine woodworkers.” *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16(s1): S100-S120. (2010b).
- Marchand, Trevor. “Preface.” *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16(s1): Siii-Sv. (2010c.)
- Miller, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell. (1987).
- Miller, Daniel. “Materiality: An introduction.” in Daniel Miller, ed. *Materiality*. Durham: Duke University Press. (2005).
- Miller, Daniel. “Stone age or plastic age?” *Archaeological Dialogues* 14 (1): 23-27. (2007).
- Portisch, Anna. “Techniques as a window onto learning: Kazakh women’s domestic textile production in Western Mongolia.” *Journal of Material Culture* 14: 471-493. (2009).

Portisch, Anna. "The craft of skilful learning: Kazakh women's everyday craft practices in Western Mongolia." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16(s1): S62- S79. (2010).

Richards, Paul. "Dressed to kill: Clothing as technology of the body in the Civil War in Sierra Leone." *Journal of Material Culture* 14: 495-512. (2009).

Tilley, Christopher. *The Materiality of Stone*. Oxford: Berg. (2004).

Tilley, Christopher. "Materiality in materials." *Archaeological Dialogues* 14 (1): 16-20. (2007).

Venkatesan, Soumhya. "Learning to weave; weaving to learn ... what?" *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16(s1): S158-S175. (2010).

Warnier, Jean-Pierre. "Technology as efficacious action on objects . . . and subjects." *Journal of Material Culture* 14: 459-470. (2009).