

邊際發聲－卑南族知本 (Katipol) 部落的傳統藝術秩序與空間

林建成*

摘要

近代原住民與台灣整體社會互動關係密切，簡單回顧其歷史，從荷蘭武力治理、日治時期「皇民化」到民國之後的「同化」政策，殖民化政策的影響無所不在，尤其是移植外來生活與文化的模式，造成民族意識與文化喪失最為深遠。

位於台灣東南部區域的卑南族知本部落文化發展，人類學家開啓了學術研究和進行文物調查的先河，原住民文化即不斷地被他人再現與詮釋；戰後台灣社會文化面臨「西化」環境，傳統文化內涵無法得到應有的認識與尊重，部落藝術表現根本被邊緣化，甚至乘除在主流論述空間之外。

本文從後殖民主義 (postcolonialism) 觀點，探討知本部落傳統文

* 現職：國立臺灣史前文化博物館助理研究員

化的失落，藉由文化復振及原住民藝術家探索，以西方藝術形式或文化發展思維詮釋部落文化內涵，尋求部落與社會認同，另經物件（藝術作品）與部落傳統的生命觀內涵，重新審視以部落為主體的藝術倫理秩序與空間關係。

關鍵詞：後殖民主義、傳統藝術、部落主體意識

Voice from the Margin: The traditional art's order and extent of the Puyuma's Katipol tribe in Chih-Pen, Taitung, Taiwan (R.O.C).

林建成*

Abstract

The interaction between indigenous peoples in Taiwan and the entire Taiwan's society in modern times has been very close. Through a simple flash-back of Taiwan's history, we can understand that the effect of Colonialism was omnipresent from the era of Holland's military sanctions, The Kominka Movement in the Japanese Colonial Period, and to the policy of national assimilation in the year of ROC (Republic of China), Especially of the implantation of the foreign way of living and culture, which had caused serious the loss of the consciousness of indigenous peoples' ethnic identity and their culture.

Anthropologists pioneered the tribe's academic research and investigation of the artifacts of the Puyuma Tribe in Chih-Pen, Taitung, Taiwan (ROC) . With their help, the indigenous peoples' culture was revealed again and given new annotations ever since. After the WW II, Taiwan faced the impact of Westernization, which caused that Taiwan's

traditional culture could be rightfully neither respected nor understood. Indigenous tribal art performances were marginalized and even been cast out from main discussion stream.

My study will discuss the tribal loss of traditional culture in Chih-Pen's through viewpoints of Post-colonialism., This study uses the western art form and/or the concepts of western cultural development to elaborate the connotation of tribes' traditional culture in Taiwan by the renaissance of its culture and the exploration of indigenous artists and to seek the identification of the tribes and the society. Additionally, the study wishes to re-examine the ethic order and the extent of art, with tribes as priority, through the objects (artifacts) and the tribes' aspect of life.

Keywords : postcolonialism, traditional art, tribal subjective consciousness

壹、前言

卑南族知本（Katipol）部落位在台東市知本里，從祖先起源傳說與鄰近的族群（部落）關係極為緊密，尤其是建和（射馬干）亦有姊弟部落之情誼：

太古時代，Panapanayan 之石生阿美族，呂家社，射馬干社，知本社之祖先。卑南社祖先也是同一地點的神竹所生，…留在 Panapanayan 的知本、射馬干、呂家望三社之祖先移至 Kahadawayan（Adawayan）創社，於是三社分立。（移川子之藏，1935：347）

19 世紀末期，由於荷、清時期外力的介入，原在山區的知本社 kaze kalan 部落，因實力中落，被卑南社取代，讓出台東平原的掌控權，並且逐漸遷移到平地上發展。

明治 29 年（1896）8 月，日本政府初進入部落，1904 年日人爲了方便管理，將分散居住的 Tobi、Sizivan、Kaviyang 等小部落集中遷到知本溪下游北岸河階（現今知本村）規劃新部落；大正 3 年（1914）射馬干部落遭逢水災，族人從舊社遷移至建和現址的背後山坡地，稱之 Sinalikitan 地方，少部份則遷往 Etseetseng（建豐），昭和 4 年（1915），日人將兩地射馬干人集中於新社 Tsibul。（石磊，1975：122）新社呈現的棋盤式社區規劃也是近代建和社區的基礎。大正 9 年（1920）台東廳廢除鄉制，知本、射馬干兩社合併稱爲台東支廳卑南區知本大字，兩社分離後藉行政區劃分再度合而爲一。

民國 65 年（1976）台東鎮升格台東市，將原劃歸卑南鄉的知本村納入，分爲知本里、建業里，知本里共計有 981 戶，人口 3271 人，

此時的知本村已經躍升為一個生活機能充足的小鎮，位於南迴公路、知本溫泉必經之地交通繁忙，街道上開設各類商店林立，相當繁榮。

知本部落於日治時期推展稻蔗作物，徹底將傳統狩獵方式，改變為農耕制度；由於當地有溫泉資源條件，開始設立簡易設施，這些措施奠定了知本部落現代產業經濟的基礎。

進入現代社會後，學校機構首度在部落出現，教育制度與人才培育有了新形勢，族人知識與視野加大，隨之而來的是日本政府推動「皇民化」政策；1931年總督府公布理蕃大綱，強調「撫育」的重要性，政策明訂為強化「教化」來達成移風易俗等。（傅琪貽，2007：15）雖然從國語傳習所分教場到公學校，培育出第一代原住民菁英，其中像知本的川村實（Pangter，陳實），不僅考上台北國語學校，畢業後返鄉執教，還努力收集部落文史及整理、創作歌謠，推動部落文化復振工作，為知本部落歌舞藝術留下了可貴的資料。但不容否認「皇民化」政策實施，對於原住民產生全面性的影響：

文化認同的喪失和自覺意識的消失，命名系統被破壞和“Umaq”（家）意識的消失…土地和資源的流失，使自己從主人的存在成為被支配百姓…社會結構解體，文化的整體性被摧殘。（童春發，2001：150）

戰後，台灣軍事、經濟、文化藝術發展過度依賴美國，逐漸傾向「西化」的影響深入整體社會；知本部落農業發展成為主軸，觀光也成為新興的經濟型態，結合溫泉飯店發展，更帶動了台東地區整體觀光的動力，一度成為台東觀光的龍頭與象徵地位；同時也因此影響現代知本社區推動文化復振與傳統藝術發展，傳統手工藝也隨著觀光市場需求而生產和轉化。

另一方面民國政府採全面普及教育，中華文化思維掩蓋住了部

落文化，部落社會被迫進行迅速的適應與調整，使得涵化下的傳統觀念與藝術表現必須在夾縫中求生存。接著多元文化及族群意識等潮流推展，鄉土教育與族群文化重新受到重視，學校推動的傳統歌舞、工藝教學得以從小學銜接到國中，連貫起傳統技藝的學習，新一代族人在新的社會型態下，雖不至於對母文化全然陌生，然在教育與文化傳承功能逐漸為學校制式教育取代，距維護族群（部落）文化整體性的目標似乎愈來愈遠。

知本部落原住民受到荷蘭時期的武力征服、日治時期「皇民化」與接續民國政府「同化」政策的歷史經驗，也正是 1970 年代學者對歐洲國家與殖民地社會互動關係，提出「後殖民」論述的旨趣，¹後殖民學說，主要為指稱對抗帝國主義與歐洲中心主義的立場（Petraglia-Bahri, 1996），進一步根據在地的民族文化傳統與國家歷史背景擺脫殖民政策，並延伸出對近代美國文化霸權支配影響，期建立自我文化身份的認同。

Edward W. Said 認為，文化霸權和東方主義霸權皆是歐洲人自我認定較東方更優秀。這種對東方事物想像性的檢視，其實或多或少都是基於至高無上的西方意識，及不允許被挑戰的中心性。（2001：10）

知本部落文化藝術的變遷正好印証這段歷史，從以往存在生活空間裡的藝術表現，如身體裝飾的文化現象及擅長的陶藝、木雕物件，主要是傳達族群（部落）意識和情感，無論原生的圖紋或工藝作品，到現代的木雕及裝置藝術創作，原住民藝術受外力干擾變遷頗大。Edward W. Said 提到，東方主義的意義是直接來自於西方的各

¹ 包括 Edward W. Said、Homi K. Bhabha、Gayatri Chakravorty Spivak 等多位學者，參閱 Ashcroft, B, G.Griffiths & H. Tiffin The Post-colonial Studies Reader (London: Routledge, 1995)

種再現技術，其將東方變得可見、清晰。（Edward W. Said（王志弘等譯），2001：29）經過文化復振階段，知本部落早期傳說、習俗藉德國傳教士、日本及大陸來台學者的資料再現，重新認識了自己。

民國政府時期更透過西方藝術潮流或思維，尋求族群文化認同，現代藝術家則走出形式，關注到本土及相關部落文化內涵，以多元的面向重塑傳統藝術空間的價值與影響。由知本部落原住民藝術創作主體性的邊際發聲，或許能對台灣美術的發展，提供深思。

貳、東方文化的想像？－殖民政策下的在地文化現象

帝國主義的殖民行動，對陌生的異國文化多半帶著好奇或想像，尤其是對遙遠而又模糊的東方。知本部落流傳荷蘭時期曾到部落帶走紋身人，傳說中帶往馬來西亞，留下了後代。「荷蘭人到達屯落之後，在會所看到一位滿身刺青的人名叫 Kalukal，他正躺在會所屋簷下休息，並以金磚塊當枕頭，原來這金塊就是荷蘭人在海上以望遠鏡所看見的亮光物。荷蘭人頗懷疑紋身人的身份，便把那位紋身人帶下山欲搭船離去，此外也帶走台東鯉魚山上一對金眼睛。」（曾建次，1998：117）

荷蘭人在東部地區並沒有制定太多治理政策，其主要目的是為了探金：

1641 年荷蘭助理商務員 Marten Wesselingh 由海路去瑯嶠（恒春），然後再由陸路前去卑南，致其全力於東部地方的探金…9 月間卻與通譯及士兵多人為附近的 Tammalocau（卑南庄大巴六九）及呂家社（Licabon）兩社社眾所殺害。（中村孝志（吳密察、翁佳音編），

1997：184-186）

荷蘭人爲了維護採金的利益和尊嚴，不惜展現其決心，凡是阻擾者不論其原因，必定動用武力以達遏阻的效果。1646 年 10 月荷蘭派駐卑南指揮官 Jan Jansz.van den Bergh 士官上書，表示東部所有村莊都還相當平靜安寧，只有知本社人還膽敢爲非作歹，該事件促使荷蘭人加快對知本社的處置，1647 年 3 月 15 日，Jan Jansz.van den Bergh 率領 19 個荷蘭士兵和 150 個卑南人前去攻打知本社，當時的記錄是取得包括婦女少年人在內的 20 顆頭顱，並把田裡的房屋放火燒毀。（江樹生 譯註，2002：609-610）

該場戰役荷蘭人將向來不願順從的知本部落徹底降服，也將後山地區原住民部落態勢抵定。至於遭強制帶走的紋身人，是在殖民地上發現的奇異人物，以西方的美感經驗，視身體裝飾爲一種藝術表現，究竟爲西方藝術形式框架下「神秘東方」想像中的藝術現象？抑或把他當做「戰利品」？並沒有留下資料。有關紋身的起源，到日治之後陸續才有較詳細的記錄：

知本社稱紋身為 tiktik，為花紋的意思，傳說昔日知本社有一男孩，他一生下來胸部就有人像紋，社人覺得奇異而美麗，經過細心的研究後就發明了紋身。（何廷瑞，1960：28）有關紋身的規範則是「只有婦女刺在雙手上，施墨的報酬是一元左右。頭目夫人可以刺在手指第二、三關節之間，其他女人不可以超過第二關節，這是排灣族的習俗。」（佐山融吉（余萬居 譯），1983【1921】：348）何廷瑞調查卑南族紋身的意義，強調「唯有紋身，死後靈魂才能帶往靈界。」（1960：36）明顯地與個人生命循環相關聯。

知本部落的神話以黑色石頭誕生了祖先，名字叫做 Tipul（知

本），意思為「肚臍」，引喻人出生的源頭。² 黑色的記憶也伴隨知本部落族人成長，每年小米收穫節的會所訓練，是奠定少年成長成為合格部落人的重要條件，除了一般學習部落倫理、體能鍛練外，其中第三天夜晚開始的青少年斷食，年輕人必項學習忍受挨餓，才能應付未來的種種難關。每人將 qeteng（葛藤類）植物搗汁塗抹於牙齒上，黑色汁液可以做為觀察少年們偷吃東西的證據。³

以植物黑色液體染齒的習慣也在過去極為普遍，佐山融吉調查中，排灣族各社染齒植物除了 qiceng、daqir 外，知本社以 karapan 樹之汁液放在鐵器上，以手指攪拌後塗於牙齒上，大南社則以 aduddu 樹枝燻烤，讓樹脂滴在刀上，再塗於牙齒。（1983【1921】：351）卑南族知本部落族人也以 qeteng（南王部落稱 iteng），即九重葛植物作為染齒的材料，祭司在進行儀式前、男女定情也會採該植物將嘴巴及牙齒染黑。

男子通過成年禮儀式的訓練，女子成長到適婚年齡，對美的訴求與表現更形重視，希望透過身體裝飾（紋身）與其他美感經驗（紋手）的表達，可以獲得異性的青睞。如同藝術人類學家發現，紋身也作為一種性的象徵，以刺青來吸引配偶。（劉其偉，1992：50）進而成家立業、繁衍後代。

女子施行紋手習俗，代表著女方的貞潔和家族的身份與榮耀表徵，將來嫁到夫家也才會獲得敬重。1921年佐山融吉調查泛排灣族群，

² Panapanayan 時期傳說，白色石頭為日本人與大陸人的祖先，已經呈現明確的以顏色做為辨別「我群」、「他群」的族群劃分概念。

³ 現代的訓練已縮減成為一個晚上，象徵意義大於實質，將燒黑的木炭加水，再塗抹在牙齒上，有的人則只是塗在唇邊意思意思而已。高明智，〈野菜文化·民俗植物調查〉（2000：3）。另外，以染齒的功能性而言，現代也有部份族人認為，早期沒有固定潔牙習慣，黑色染料可以保健牙齒和防止蛀牙。

知本社的紋身習俗，施術的紋身師傅以邀請大南社或排灣族人為主。（1983【1921】：347）直到 1952 年何廷瑞進一步調查台灣土著諸族紋身習俗，知本部落仍是卑南族中紋身最普遍的部落（從傳說中的紋身人可以得知該項習俗對知本部落的重要性），且施術的紋身師資來自魯凱族大南社、排灣族太麻里社，或介達村（現今正興村）Kalatalan 社的巫師，主要原因是施術時需要巫師行 palisi 巫術，因此多由巫師兼任。（1960：29）可見巫師在個人生命階段中的角色。

紋身做為社會制度的標記，形成了一套繁複的文化系統：男子施刺於腕、胸及背，女子施於手背及指背。其中施於指背者，平民止於第一、二關節之間，頭目家族則可至第三關節。男女皆須至成年後始可刺黥。（小島由道（黃文新譯），2003【1920】：283-286）

染齒、紋身習俗的文化內涵，從知本部落族人的身體裝飾表現，無論圖紋、色澤皆有其獨特的意義，當使用黑色象徵物時，它的意義是嚴肅的生命禮儀場合；男女定情使用黑色染齒則是美感的象徵，這種直接的身體經驗與社會關係緊密連結，形成部落的傳統觀念。

如同 Victor Turner 的論述，以象徵顏色對照我們的身體經驗（physical experience），同時亦以顏色的分類來呈現人類社會關係的經驗。（Victor Turner，1967）其象徵意義應有頗多類似的地方。

參、文化與文物的保存？－皇民化下傳統的喪失

日本政府推動「皇民化」運動，從信仰到生活習慣進行全面「教化」，造成原住民傳統領域與山林資源喪失：「日本在台灣原住民部落中，極力推動『授產』、部落的『集團移住』、水稻種植等措施，

影響了台灣原住民族原有的小米文化。如此，必然讓台灣原住民族的『祖靈信仰』受到嚴重的打擊。」

「集團移住」政策迫使原住民離鄉背井，放棄了傳統獵場，狩獵活動大量減少，傳統社會組織的約束力逐漸失去，許多傳統習俗因「傳統領域」的喪失，固有的法律、法規概念也被新的「殖民地市場經濟」法則取而代之。（傅琪貽，2007：57）

泰雅族作家瓦歷斯·諾幹指出，在皇民化下的統治策略，服膺「沒有調查就沒有發言權」，台灣原住民在人類學、社會科學及軍警人員的調查、研究、理蕃策略出版的書籍、報告、討論…等等確立了形象，原住民也通過這些確立的形象找到了「自己」。（瓦歷斯·諾幹，1999：273-274）

雖然日本學者深入原住民部落進行廣泛調查，奠定了日後學術研究的基礎，但是部落文化中的歲時祭儀、習俗的式微，直接影響的即為信仰的改變，例如排灣族對不潔屋舍的忌諱，日警強行要部落「青年團」打掃整理，改變使用規範，傳統巫師因而被污名化，傳統文化禁忌的傳承也不被重視。（《理蕃之友》，1938.7：10）

隨著傳統文化的流失，具有神聖與象徵部落傳統的生命觀內涵轉化而成的物件（藝術作品）也失去了原有的意義，造成文物被棄置或被大量蒐刮，進入公家博物館或私人收藏。金峰鄉正興村 Bilalaun 部落老頭目 Gimamavan 曾提到，日本人來了以後，部落裡的古文物大部份被日本人拿走了，家裡僅保存一只 badujiwe（古甕）傳家寶，用來裝貴重物品，如琉璃珠、銀鐲子等，爲了怕被日本人發現，以前都埋在土裡。（林建成，2002：84-85）

對知本部落而言，陶甕、琉璃珠兩項物件具有特殊意義，排灣族稱陶甕爲 lerlertan、魯凱族、卑南族則稱爲 lirong，其傳說多以太

陽生了一個蛋放在甕中孵化，在太陽高溫下陶甕破裂，誕生了排灣族的祖先。⁴ 顯見陶甕與祖先意象的連結淵源極深。

陶甕的尊貴性可以從以下的例子看出：「lerlertan 是寶，觸摸了就會死或手會腫起來。」（佐山融吉（余萬居 譯），1983【1921】：392）Bilalaun 部落於每年小米收穫節時，頭目家特別拿出祭祀專用、最尊貴級的 vinalingadjvan 陶甕裝小米酒用來祭祀，所祭祀過的小米酒必須當場喝完。「稗祭每年一次，若不舉行，lerlertan 就會破裂。曾有一位叫做 Girigiran 的頭目，由於一時疏忽未辦理祭儀，結果有個 lerlertan 自動破毀，頭目把它拿去丟掉了，結果大病一場，幸虧夢中有神指示，頭目把破壺碎片撿回家安置，結果，他的病馬上就好了。」（佐山融吉（余萬居 譯），1983【1921】：392-393）足見排灣族陶甕的傳承聯結著濃厚的宗教信仰特質。

知本部落並非沒有陶甕文化及歷史，現今知本部落三大家族的 Pakaruku、Ruvaniyaw 祖靈屋內皆將陶甕奉祀在座上，其中 Ruvaniyaw 還擺了公、母甕，象徵與排灣族文化體系的傳承，Mavaliw 雖然沒有奉祀陶甕，但是祖靈屋地板上也放置了數個平民甕器物。

日本學者宮原敦當年調查陶甕製作區域，其中陶土的採集地有三處，ashomode、aroabug、lokai lai，ashomode 是卑南族 Katiput（知本）社最早的居留地 iroma 的後面山麓。⁵ 可見知本部落的祖先應該也是

⁴ 排灣族祖先為甕生母題，有多樣的版本。詳見林建成，〈族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例〉（花蓮：東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2002：39-42）。

⁵ aroabug 是現在太麻里鄉美和村至知本溫泉道路右側的山麓，lokai lai 是現在射馬干（建和）社 pinaski 後面的山麓，至於採集陶土的工作，都由女子擔任。詳見宮原敦，〈台灣パイワン族が焼成せりと傳ふる壺に就て〉，《南方土俗》4 卷 1 號（1936：15-17）。

涵養相同的陶甕文化，一起參與這方面富含藝術元素的表現。

另外，琉璃珠充滿著豐富的族群文化內涵，深刻反映出區域性的色彩。知本地區琉璃珠的傳說在神話中也特別強調琉璃珠的靈力，和做為與祖靈溝通的媒介。建和部落流傳公主與鹿相戀的神話故事，（林建成，2002：101-102）正是充分說明了彼此的關係：「族人整理公主衣櫃，發現琉璃珠，此後祭典祭司都以琉璃珠（象徵神鹿，男性器官）鑲在剖半的檳榔（象徵公主，女性器官）裡，作為與祖靈溝通的媒介，有著族人生生不息的象徵。」（希洛·烏茫，2002：60-61）我們從知本部落祭祖、除喪祭儀兩項重要祭儀來看，琉璃珠皆擔任與祖靈溝通的重要角色，似乎也與知本部落的祭儀中巫師們使用琉璃珠做為法器的慣例相對應。

肆、部落文化新詮釋？－西方文化霸權與藝術形式的美感經驗

隨著環境變遷，歷史過程中不同政權的統治管理，部落祭儀逐漸式微，文化傳承受到嚴重考驗。外來物質文化的侵入與取代等諸多因素，造成部落傳統工藝與生活脫離。缺少藝術傳達與轉換過程，文化面臨斷層的危機，如同孫大川所憂慮的情況：「工藝的死亡，其實也表示原住民生活世界的枯竭。」（2000：203）

Edward W.Said 提到，從 19 世紀英法殖民東方，二戰之後美國加入，西方學術界一直在文化、意識形態層面思考建立一種論述模式，支配、再結構並施加權威，全面支配東方。（2001：2-5）1980 年間國內政治環境逐漸開放、經濟快速崛起，觀光化潮流及全球化環境

接踵而來。移植歐美模式的價值觀全面在台灣出現，夾帶著經濟實力後盾，藝術作品也成為市場經營的另類「商品」，藝術創作以西方形式、技巧與觀念也影響整個環境。

在原住民意識覺醒下，原住民部落也順勢而起，知本部落在這股風潮中，紛紛進行文化復振工作，具原住民傳統元素（創作或手工藝）結合觀光需求的作品，成為部落藝術表現的主流。1991 年來自知本地區的 Hagu 接受台北畫廊之邀，展出了四十件木雕作品，多半以原住民傳統生活如狩獵、農耕與部落傳說故事為主，表現內涵不出族群人物、動物為範圍，加上寫實具像技法的雕刻，一新原住民木雕的刻板印象，在台北藝壇引起了極大的重視與討論，作品被訂購一空。

知本部落從傳統工藝到現代多元藝術的表現，藉著祖靈屋重建、工作坊成立，培育人才等方向，凝聚部落文化及藝術發展的共識；1999 年所進行的《台東縣藝文資源調查》，在文化復振期間，包括文史、歌謠與藝術專長的人才調查最高曾經有 10 位。（趙川明，1999：192-196）

以視覺方式來探討藝術視野的拓展，部落傳統圖紋裝飾技藝與生活實用工藝製作，進入木雕創作、詮釋部落文化內涵，指標人物為 Hagu：

一、雕刻美術—Hagu（陳文生，1943~）

本身是卑南族建和部落 69 代頭目，台東農校畢業，並沒有受到學院式的訓練，1983 年他在台東社教館有機會欣賞到館藏傳統木雕作品，受到啟發，於是自己在家裡開始摸索木雕，創作了「頭目的威嚴」等三件作品參加第一屆台東地方美展，雖然作品仍未成熟，但已可

看出其掌握造形與人體結構的能力。

Hagu 的雕刻形式，對知本地區從事木雕創作的卑南族人影響頗大，在國內原住民木雕的復振過程中，表現得十分耀眼，他的作品非但為國內外博物館收藏，也被很多原住民木雕工作者引為學習對象。Hagu 從 1990 年起，在部落推動「部落教室」，致力將建和部落打造成為木雕村。以他的工作室為中心，藉著與公家機構合作開設研習班，在部落進行木雕教學，教導年輕輩族人。

近代知本部落展現的大開大闔氣度，吸收外來文化，積極自信的態度與在 kasekalan 舊部落的強勢不妥協有別，Hagu 作品脫離傳統藝術表現空間，以西方形式的寫實技巧獨立成為藝術創作，重新詮釋傳統生活與人物，其帶有原住民文化新元素的表現方式，很快地被社會大眾所接受。《雄獅美術》曾給予如下的評論：「他的作品一律都是立體，具有相當明顯的現代雕刻風格，相對於原始雕刻藝術多做平面或側面的浮雕或圖案雕刻，哈古的作品帶給人一種相當真實的美感展現。」⁶

在藝廊的推波助瀾下，Hagu 簽下了經紀約，連續數年以此模式推出個展，作品也獲得市場的接受，成果頗豐。這種西方技術與形式，結合商業包裝行銷所構築的「原住民」意象，卻也是近代原住民藝術家與作品進入主流藝壇與商業市場的重要一步。

二、全球化與商品化－知本部落的文物工作室

西方價值取向與商業經營結合模式，強勢入侵部落的現象，最

⁶ 〈新原始藝術特輯〉，《雄獅美術》第 243 期（1991：5）

明顯的是知本部落文物工作室的出現。知本溫泉觀光效應引進的全球化、商品化觀念，是當代部落發展的新思維，文物工作室的出現也是一種趨勢；工作室參觀的主要客源，則多半來自知本地區觀光飯店帶來，包括日本人和台灣的觀光客，有時候西方教會也帶一些團體來參觀購買工作室的藝品，其中日本人的消費力較高，尤其是具有部落色彩的飾品，甚至服飾都會購買回去。

「喀大德伴·包哇文化工作室」的負責人洪瑞玉說，工作室一直採多元經營模式，靠著觀光客的消費不穩定，也需要兼職服飾加工及從事農作。爲了因應觀光消費及部落族人需求，工作室的服飾皆採取分工方式，像刺繡必須耗費較多的手工，大都請鄰近建和部落的婦女來幫忙，洪瑞玉提供圖案給婦女們按圖加工；部落傳統服如 **kating**（男子後敞褲）、女子 **kelep**（圍兜），仍是當地需求的大宗。

洪瑞玉說，現在所使用的圖紋，以傳統爲基礎，但是經常爲了客戶的要求，不論是配色或刺繡圖案，大部份都經過改良，族人比較喜歡現代的式樣，也迎合觀光客的需求。足見市場的供需已經進入到傳統藝術工作者的思維裡，成品製作的空間不得不考慮這些現實存在的因素。

比對知本地區觀光的熱絡發展，文化工作室或觀光飯店經營，無論外觀的裝飾採用原住民文化的元素，內部則陳設工藝作品、文創產品等強調卑南族文化氛圍的營造，在總體觀光潮流趨勢下，地方特色成爲重要行銷，也是消費型態的焦點。

伍、文化的新元素？—用熟悉的「母文化」 建立新藝術表現

從人類學理論來看，當代的原住民藝術家以文化再創造（cultural re-invention）來從事創作，他們對族群、部落皆有一定的使命感與歸屬感，族群（部落）文化涵養仍是他們恒常不變的主要靈感來源，藉著創作讓族群（部落）生命延續下去。

Iming（林志明，1966~）可以為當代多元創作的代表，他曾向 Hagu 學習雕刻技術，但在創作上，突破了木雕表現的限制，以各種藝術表現形式，在裝置藝術上尤為突出，展現與現代藝術創作融合的企圖。

Iming 作品內涵皆來自族群文化，創作的啟發也與部落母體文化關係深厚，如同排灣族藝術家撒古流認為，現代原住民的雕刻，應該要設計新的符號，這個符號與周邊自然景物甚至傳說結合在一起，裡面其實充滿了許多母體文化。撒古流強調，「愈是接近自己母體，祖先就會和你在一起。」（行政院原住民族委員會文化園區管理局，1999：29）

回歸母文化、尋找昔日熟悉的木石媒材，Iming 獨立創作的裝置藝術進行「新藝術」方式詮釋傳統文化內涵，例如他利用紅檫木、紅豆杉在一塊船形木板上，豎立了高高低低的小木柱，名為〈山中日與月〉，他說，有一次在好茶山上，他眼見魯凱族人依山勢建屋子，呈現階梯式結構，引起了他的注意，思索魯凱族的社會階級制度與自己的卑南族社會制度有何不同？在知本部落他的成長與 palakuwan 會所制度的歷練經驗緊緊相連，貴族與平民階級的體會不深，於是他把想法運用在作品裡，那些高低不齊的小木柱，正是象徵魯凱族的階級，如同屋子階梯結構般。至於作品中一支升高的圓形為太陽，尾端的月形則是月亮，代表著歲月如斯，制度恒常。

〈男人女人之牆〉這件作品以部落建築慣用的木、竹、籐材料為

表現媒材，豎立了左右各三片板牆，綁上籐結固定，左方為男性、右方為女性，男性的木板牆雕刻了類似家屋梁柱的形狀，上端鑲上了數個小陶甕，代表男人的工作性質。中間以竹片隔開，如同傳統家屋的隔離。右邊則在板子上繪製了男女服飾上的圖紋，是女子日常工作。

Iming 說，部落的基礎就是家庭，完整的家是男人與女人的結合，各自分擔工作，在家中男人身體較粗壯，以家門柱造形加上陶甕來呈現；女人則以智慧持家，特別用刺繡上的 kelep（圍兜）、kating（男子後敞褲）圖紋來表示。

在知本部落老家，Iming 看著昔日翠綠的山林逐漸褪色，不論是大自然或是人為破壞，成為一片光禿禿的山頭，這些災害老人家經常嘆息，因為過去每棵樹都有靈，樹木是不能隨意亂砍伐的。〈樹靈系列〉就是在這種背景下所製作，Iming 用漂流木及樹頭等搭蓋起了一座圓形小屋，人可以自由自在地在空間中出入，感受到樹木帶給人類的好處多多。

Iming 表示，一棵樹在山上生長到死亡，或者遭濫伐棄置，經颱風雨沖到河裡漂流到海邊，再被人撿回來，經過創作重新給予生命，形成一個循環，從土地到人到海洋就如同一個圓一樣，所以他以圓形樹屋來象徵樹的靈魂。⁷

Iming 的木雕蘊含著族群（部落）傳統觀念和文化邏輯的表現，主要使用木、石（含漂流木）等熟悉的媒材進行創作，有助於部落社會記憶的溝通（不僅和現代部落族人，也和過去及將來的人溝通）、傳承（部落傳統觀念的傳承與開發未來發展的可能性），尤其在部落受到觀光商業潮流影響，許多藝術工作者朝著「文化工

⁷ 筆者訪問 Iming，2006 年。

業」思維模式，利用分配、行銷產品的技術方法複製傳統文化之下，Iming 的創作開發了多元藝術詮釋和表現更顯珍貴。

Iming 的實例反映出當代部落藝術家，在接受現代藝術觀念，以擅長的自然媒材，用自己的語言創造新的藝術空間，向主流社會呼籲重視人與部落、人與環境之間的和諧關係，並藉由藝術創作活動來傳播族群（部落）認同情感，並建構新時代部落主體意識，有著相當重要的意義。

陸、知本部落傳統藝術倫理、秩序與空間

原住民藝術的生成有其一定的脈絡空間，在部落裡與整體生活環境相互關聯，個人與部落關係緊密，透過祭儀、生命儀禮等部落倫理制度進行運作，藝術表現成為當中的重要鑰匙和具體表徵，因而分別就知本部落傳統藝術倫理、秩序與空間兩方向進行討論，探討由部落藝術行為（作品）與知本人生命儀禮，回溯人與部落的倫理、秩序關係及整體生命觀的藝術空間脈絡：

一、生命禮儀建立的藝術倫理與秩序

從知本部落的身體裝飾中的美感經驗傳達，筆者試著理出了一條個人在部落社會成長的生命意涵與週期軸線，而該條軸線循著成年禮儀式，到被部落社會接納，死後靈魂進入祖先們安息的靈界，巫師在各個關口居中擔任見證與執行的角色，形成了一套完善的社會運作制度。（圖1）

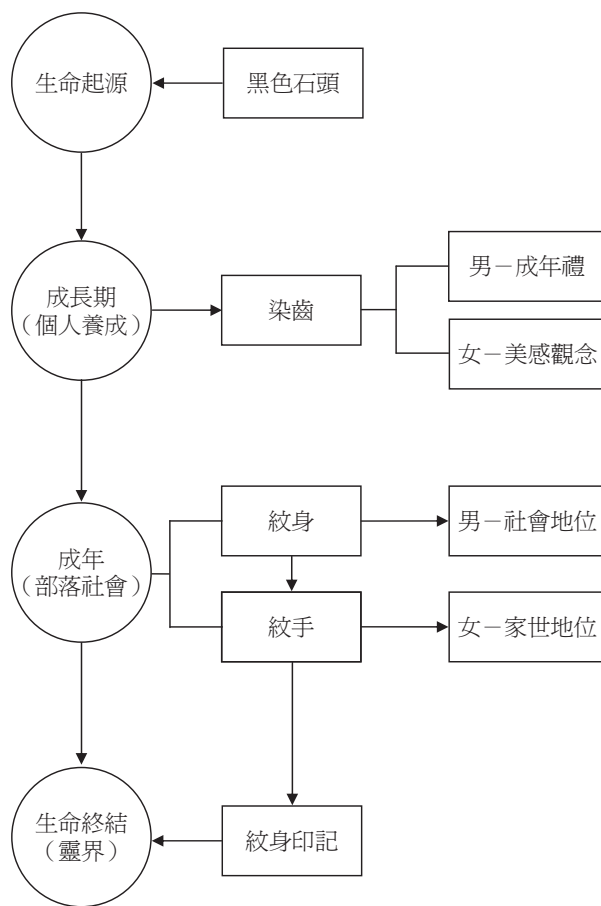


圖 1 知本部落生命禮儀建立的藝術倫理與秩序關係圖

從族人生命的起源（黑色石頭神話），進入成長期的成年禮儀式（黑色染齒的記憶），及適婚年齡的準備（女子紋手習俗）與社會地位的建立（黑色紋身功勳），到生命的終結（紋身印記回到祖先的靈界安息）。由幼年至成年，不同成長時期的身體承受力，分

別施予黑色植物搭配在身體上的各種裝飾美感經驗表現，神聖祖靈庇佑族人的觀念藉由身體的實踐，建構起族群集體的歷史記憶。（林建成，2012：206-209）

知本部落人的生命禮儀中，傳統身體裝飾藝術（涵蓋染齒、紋手、紋身）的使用，除了賦予它在生命週期中的各種象徵意涵，化身為黑色文化底蘊的邏輯思維，更凸顯了其獨特的族群美感經驗體系。

二、生命觀建構的藝術空間與美感形式

知本人的生命觀如果從無形與有形來區分，前者包括信仰（圖紋）、神（祖靈），後者為人（生命儀禮）、物件（族群文化），由四個面向分析，經由藝術表現回溯其獨特的藝術空間，同時透過不同的媒介與意象，轉化於美感形式，換句話說，知本部落重要的物質文化（藝術作品）提供了很好的對照關係：

（一）信仰（圖紋）vs. 太陽紋－知本部落最崇高的 karumahan（祖靈屋），族人堅持必須面向太陽升起來的東方，表達與祖靈的接近，祖靈屋與集會所等部落重要建築朝日出東方的習慣。祭司、巫司進行祭儀，除了各有複雜的祭儀經文外，重要的也向太陽尋求強大的能力。

知本部落 rahan（祭司）盛裝時頭飾戴著太陽徽帽飾，⁸傳統帽飾中央的裝飾稱為 pagumac，以 kaljipa（螺製圓板）為圓心，在周圍鑲光芒狀的豹牙。（小島由道（黃文新譯），2003【1920】：264）

⁸ 知本部落 Mavaliv、Pakaruku、Ruvaniyaw 三家祭司服飾基本上屬卑南族菱形圖紋運用。

現今這種頭目帽飾，中央 *pagumac* 裝飾周圍光芒多以山豬牙替代。⁹ 此外，在刺繡及相關手工藝產品表現上，太陽紋是知本部落常用的圖紋。

（二）神（祖靈）vs. 祖靈木雕－知本部落舉凡生活中的守護、行事準則與思維方式，無不與祖靈有密切的連結，遇上部落或家庭大事，族人也習慣向祖靈祭告，神靈與人世間藉著各種場合與媒介充分且頻繁的溝通，也藉祖靈觀念轉化於美感形式的表現。

祖靈屋內的祖靈柱是族人的信仰核心，傳統祭儀和祭祖皆在此場地進行祭告，知本部落昔日每一氏族皆有祖靈屋，一般為竹、茅材料興建，日治時期集中重建，知本社中有會所，但無祖像。（凌純聲，1958：43）

1990 年間，知本部落剩下 Mavaliw 家 *rahan*（祭司）林茂生的 *karumahan* 祖靈屋勉強運作，屋內分祀男、女兩祠及火灶，邀請部落族人盧華昌（1945~2011）雕刻男女木雕祖像，男祖祠另有祭壇，祖靈屋左側另以石頭砌成土地神祠。2007 年三家祖靈屋內，除了靠在牆邊擺放祖靈神器 *aliaso*、*palinger*（小竹柵）及火灶外，各設置了象徵祖靈的板雕，以寫實手法雕刻裸身男女具像為主。

（三）人（生命儀禮）vs. 琉璃珠－知本部落巫師或祭司在祭祀或進行族人生命儀禮各種關口時，以 *linasi*（小琉璃珠）做為祭珠，放入剖半的檳榔內做為祭物，琉璃珠成為與祖靈溝通的媒介。

知本部落 Mavaliuw、*pakaruku* 與 *Louvaniauw* 三大家族對祭祖十分重視，每年約在清明節前後均聚於 *Ruvoahan*（*Panapanayan*）發祥地進行 *bilala*（祭祖）儀式，祭師向 *Ruvoahan* 發祥地祖靈祈福，也以

⁹ 撒古流稱太陽帽徽為 *dangic*，詳見《太陽門下的夢想家》，頁 61。

拋灑琉璃珠方式進行祭祀，琉璃珠的靈力可以印證人與神之間的連結關係。

(四) 物件(族群文化) vs. 陶甕—排灣族、魯凱族將陶甕視為族群文化中的神聖器物，陶甕在知本部落有其重要地位，三大氏族中與排灣族有血緣關係的 Mavaliw、Ruvaniyaw 家族則在祖靈屋內供奉陶甕，顯示祖源與族群互動的關係。

出生於知本部落的曾文財就曾經製作一種稱為「公母甕」的綜合體陶甕，有別於排灣族的「陰陽甕」，在甕體上同時出現象徵女性的凸起乳釘及百步蛇紋，公母甕則是兩只大小甕體堆疊起來，從物件可以看到背後族群與文化內涵，也可以當作族群文化交流下的延伸。(圖2)

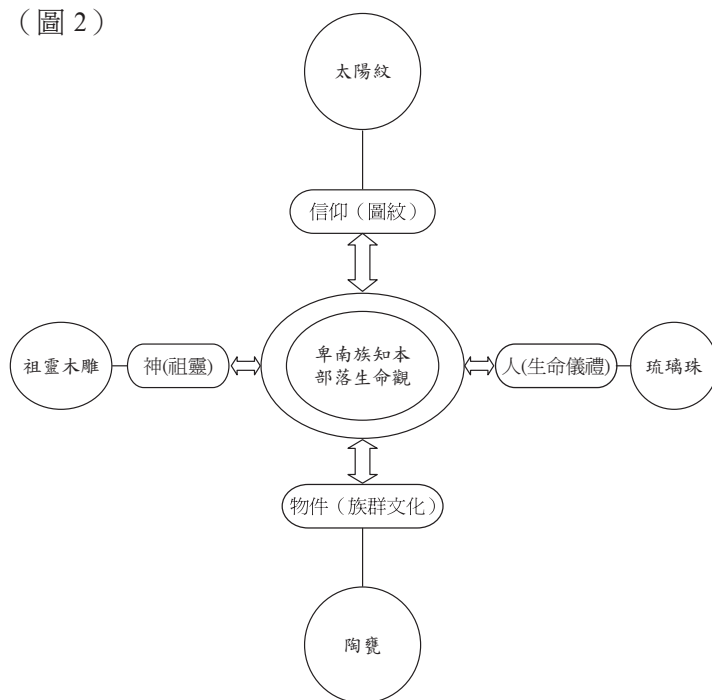


圖2：知本部落生命觀建構的藝術空間與美感形式之轉化關係圖

柒、結語

由後現代觀點，知本部落近代藝術表現走過被帝國主義殖民、文化霸權的價值取向與意識形態的影響，流失的族群（部落）文化及傳統藝術倫理與空間，藉著文化復振及各時期藝術家創作、思考，一點一滴地找尋回來，進一步試圖重新建立起自我文化、身份認同。

由邊際的知本部落藝術變遷歷程，似乎對台灣本土藝術發展，也提供一個由族群文化意涵建構，而以傳統元素、媒材進行創作的藝術動能與思維：

一、流失的習俗是傳統藝術空間裡的倫理與秩序

知本部落的生命儀禮是人與部落之間的倫理關係，文手紋身等習俗不僅是身體裝飾，而是部落生活秩序的運作，隨著人的成長階段賦予不同的權力與義務，使之成為完整的知本部落社會人，那麼流失的習俗是傳統藝術空間裡的倫理與秩序。

二、生命禮儀與藝術空間的詮釋

知本部落傳統生命儀禮以身體裝飾藝術呈現男女性別與社會地位的象徵，Iming 的現代創作〈男人女人之牆〉，用了陶甕、刺繡及圖紋詮釋男女的角色，同時以部落建築慣用的木、竹、籐等自然素材，重新藉著藝術表現和應用，界定了部落兩性秩序、空間及社會功能。

三、傳統藝術表現空間的開拓

Iming 用母文化語言表達知本人的生命觀，從陶甕、琉璃珠等傳統元素，用創作開拓新的藝術空間，尤其是漂流木的運用，取其從山上成長，隨著漂流到海邊後乾枯的生命輪迴意涵，反思人與土地、環境和族群文化共存的觀念，對照部落的生命觀與藝術表現，就如同透過物與神靈信仰，從新洗滌心靈一次，這是 Iming 個人創作的生命儀禮與美感形式，是找尋部落藝術空間的再次建立與展現的嘗試。

參考書目

- 石磊，〈建和卑南族的社變遷〉，《中研院民族所集刊》40期（台北：中央研究院，1975）。
- 瓦歷斯·諾幹，〈邊陲的掠奪、後殖民狀態與資本帝國主義〉，《台灣族群變遷研討會論文集》（南投：台灣省文獻會）。
- 江樹生 譯註，《熱蘭遮城日記Ⅱ》（台南：台南市政府行政院原住民族委員會文化園區管理局，2002）、《太陽門下的夢想家》（屏東：行政院原住民族委員會文化園區管理局，1999）。
- 何廷瑞，〈台灣土著諸族文身習俗之研究〉，《考古人類學刊》第十五、十六期（台北：台大人類學系，1960）。
- 希洛·烏茫，〈知本地區原住民部落遷移與神話故事〉，《知本溪流域》（台東：台東縣政府，2002）。
- 林建成，《台灣原住民藝術田野筆記》（台北：藝術家出版社，2002）。
- 林建成，〈族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例〉（花蓮：東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2002）。
- 林建成，〈Panapanayan 發祥地南北部落（太麻里、知本）傳統觀念與藝術表現之研究〉（台北：國立政治大學民族系博士論文，2012）。
- 凌純聲，〈台灣土著族的宗廟與社稷〉，《中研院民族研究所集刊》第六期（台北：中央研究院民族學研究所，1958）。
- 孫大川，《夾縫中的族群建構》（台北：聯合文學出版社，2000）。
- 曾建次，《祖靈的腳步》（台中：晨星出版社，1998）。
- 童春發，《排灣族史篇》（南投：台灣省文獻委員會，2001）。

傅琪貽，《日治末期台灣原住民皇民化之研究》（台北：行政院原住民族委員會，2007）

趙川明，《台東縣藝文資源調查》（台東：台東縣立文化中心，1999）。

劉其偉，《藝術與人類學》（台中：台灣省立美術館，1992）。

雄獅美術，〈新原始藝術特輯〉《雄獅美術》第243期（台北：雄獅美術圖書公司，1991）

小島由道（黃文新 譯），《蕃族調查報告書第5卷「排灣族」》臨時臺灣舊慣調查會（台北：中央研究院民族學研究所中村孝志（吳密察、翁佳音 編），2003【1920】）、《荷蘭時代台灣史研究》上卷，（台北：稻香出版社，1997）。

佐山融吉（余萬居 譯），《蕃族調查報告書「排灣族、獅設族」》臨時臺灣舊慣調查會第一部（台北：南天書局，1983【1921】）。

宮原敦，1936〈台灣パイワン族が焼成せりと傳ふる壺に就て〉《南方土俗》4卷1號

移川子之藏，《台灣高砂族系統所屬の研究》（台北帝國大學，1935）

Ashcroft, B, G.Griffiths & H. Tiffin 1995. The Post-colonial Studies Reader London: Routledge

Edward W. Said（王志弘等譯），《東方主義》（台北：立緒文化事業公司，2001）

Petraglia-Bahri Introduction to Postcolonial Studies.（來源：[Http://www.emory.edu/ENGLISH/ Bahri/ 1996](http://www.emory.edu/ENGLISH/Bahri/1996)）

Turner ,Victor 1967 *Colour Classification in Ndembu Ritual : A Problem in Primitive Classification*.In Michael Banton, ed, *Anthropological Approaches to the Study of Religion*.London : Tavistock Publications. Reprinted in *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*. Inhaca, New York : Cornell University.