



正興村排灣族現代陶甕之類型 與功能變遷探討

張雅梁*

*國立政治大學民族系博士生

【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，分析陶甕本身的內在類型與變化，以及其與排灣族文化之間的脈絡關係。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。

關鍵詞：排灣族陶甕、古陶壺、文化創意產業、傳統與變遷、美學

Exploring the modern pots of PAIWAN and functional changes of the type on Jhengsing Village.

Ya-Liang Chang^{*}

^{*}Ph.D. Student, Department of Ethnology
National Chengchi University, Taipei, Taiwan

【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 perspective to analyze the pot inner categories and alteration and the context between the pot and the Paiwan culture. 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, tradition and alteration, aesthetic

一、前言

一般所說排灣族工藝三寶，指的是青銅刀（*ragam*）、古陶壺（*dilung*）和蜻鈴珠（*qata*，即琉璃珠），這三者在排灣族社會中都各有不同的文化意涵和社會秩序。古陶壺（一說陶甕）¹（張雅梁，2008：179，台東正興村陶藝家：麥承山訪談記錄。）在排灣族社會中是氏族繁衍的傳承，表徵了祖靈的居所，同時等級高的古陶壺（如：*reretan*），只有貴族才配以擁有，因此陶壺也發揮著維持排灣社會階序的功能，是代表排灣族文化的重要象徵之一。隨著戰亂、遷徙、技術失傳等因素致使傳統陶壺數量驟減，引起族人對保存本族文化的危機意識，在社區總體營造一系列文化政策的推波助瀾之下，屏東縣族人（如撒古流、額格…等人）紛紛成立工作室鑄做新陶，而台東縣正興村更以陶甕為文化創意產業，將製陶予以產業化。

本文以排灣族陶甕研究為主，將陶甕（*dilung*）視為排灣族文化中的一個符號，在傳統邁向創新的過程中，陶甕從神話傳說、氏族繁衍到陶甕的使用與圖紋型制的配置比較，在在顯示出族人不同的美學觀，換句話說，排灣族人看待陶甕的觀念也可輝映出其對世界凝視（*gaze*）的方法，反映了當時不同的社會運作規則和價值觀。

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論為基礎進行質性研究的調查與記錄，從Ferdinand de Saussure（索緒爾）、Levi-Strauss（李維史陀）到Roland Barthes（羅蘭·巴特），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。

Saussure 認為「符號是形式和概念的結合」（Culler，1994：10）。符號是由能指（*signifier*，又稱意符、符徵）與所指（*signified*，又稱意旨、符旨）所組成，如排灣族陶壺（能指）代表貴族（所指）、百步蛇（能指）代表祖先（所指）；符號

¹就屏東排系統而言，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 *dilung* 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。

的意義或價值從社會背景或文化孕育，符號是社會事實²（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。

從符號學研究的角度來看排灣族陶壺會發現：陶壺不只是陶壺，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。許多原住民工藝，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，以排灣族的陶壺文化而言，究竟什麼樣的陶壺才算排灣族的陶壺？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。

二、正興村（*Kaladaran*）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線相接，交通便利。

正興村隸屬東排灣族。正興村目前擁有四個部落，包括有 *Kaladaran*（又稱卡拉達蘭社、介達）、*Coricorik*（斗里斗里）、*Baumuri*（包慕里）、*Viljauljaur*（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 *Kaladaran*（卡拉達蘭社）*Giring* 的傳說中明白表示了 *Padain* 是原鄉的由來」（轉引自童春發，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）從部落祭祀及氏族關係上

²參見 Émile Durkheim(黃丘隆譯)，1990：12-13。此處引用的是法國社會學家 Émile Durkheim（艾彌爾·涂爾幹）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。」

看來，東排灣族的祖源確實與屏東的西排灣族關係匪淺。

三、排灣族的陶壺文化

（一）文獻回顧

排灣族陶壺文化的相關研究中，文獻資料並不多見，任先民（1960）、林建成（2002）、王馨瑩（2004）、撒古流（2006）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研究，這其中任先民先生是以人類學的考古角度進行小規模的古陶壺圖紋型制的採集與分析；前賢林建成先生比本研究更早進入正興村從事陶甕製作與族群融合的相關研究，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；此外王馨瑩小姐則以排灣和魯凱族的神話為議題，進行系列耙梳；而撒古流（2006）則將自己多年對古陶壺的田野研究從神話、名稱、圖紋型制等，試著以族人的觀點將陶壺話說從頭，這些寶貴的調查資料開啓了陶壺研究的不同論述面向，但就古今陶壺美學的整合性觀點與相應於對文化創意產業上之研究仍有許多努力空間，有鑑於此，本研究想進一步釐清，從傳統邁向創新的過程中，正興村在以陶甕為社造產業的經驗裡，新舊陶壺美學究竟產生了何種質變關係？而這樣的轉變，對排灣族文化而言，又透露出怎樣的文化意涵？

（二）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，它與青銅刀、琉璃珠一樣，其由來至今仍未有定論。

包括史前遺址在內，台灣早在六、七千年前就有陶器的製作。原住民族中許多族群都有製陶的記錄，晚近蘭嶼雅美族人至今還保有傳統的製陶古法，另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，並大膽假設排灣族本身可能並不擁有製陶的技術。（任先民，1960：214-215）

關於陶壺產於排灣族的說法也有不少學者提出相關論述，如：「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);此外,許美智(1992:62)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。』雖然以上推斷部分是琉璃珠的來源,但同為排灣族重要的物質文化,琉璃珠與陶壺來源的相關性不可謂之完全無關,有關琉璃珠的來源,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(1996:555)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」³(李福清,1996:555)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出現。

此外,關於排灣族本身會製作古陶壺的說法也有其他論述支持,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。(鳥居龍藏,《探險台灣》,1997:225--257)據宮原敦(1932:19)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。」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,但現在大部已失傳……」(任先民,1960:211);此外,林建成(2002:39-41)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。」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,李坤修(2006:42)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

³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。

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，「而這些物質所顯現的特徵又極可能在這遺址上製作而不是外來貿易品。」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。

綜上所論，從族群遷徙的歷史文物比對（三吉朋十，1930~32）、神話起源（李福清，1996）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，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？根據 Arima (Arima, 1978: F.2) 的說法，社會、文化與物質是人類思想行為總和的三大領域，具有一定的關連意義：有形的物質文化是社會與文化等抽象層面的投射結果。其實這也是文化現象與系統之間的關聯性思維，透過陶壺此一符號，將進一步透視排灣族潛在的社會及文化肌里。

（三）古陶壺的圖紋及其型制

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、太陽紋和人形紋則搭配著蛇形紋而衍生出許多不同的組合與變化來。

1. 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。」(撒古流·巴瓦瓦隆，2006：183) 古陶壺代表著無言的家族史，它不只階級地位的象徵，也是家族故事的流傳。

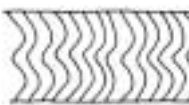
2.古陶壺圖紋分析

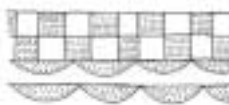
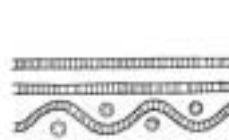
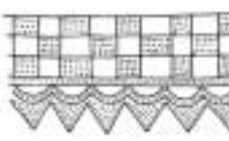
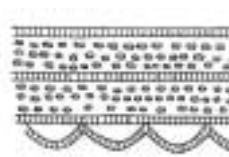
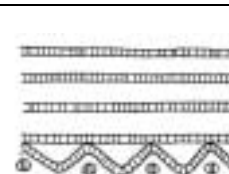
任先民與撒古流分別採集古陶壺的紋樣大約一百多種，因東排灣所能採集到的古陶壺數量及其有限，故本研究之樣本來源多以北排為主，但因排灣族有分家及遷徙的歷史，而東排灣的部落也多由北排遷徙而至，且地域分佈的因素，對古陶壺紋樣的形成影響不大，故今以任先民與撒古流所採集到的古陶壺圖紋為研究樣本。

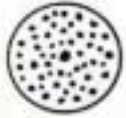
陶壺的紋樣會依照不同的意涵而在陶壺身上有不同的擺放位置，筆者就壺身大致區分為壺頂、壺頸、壺胸、壺腹與壺底，並依此進行古陶壺的紋樣分析：

表1：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
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
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
	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

	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
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
百步蛇紋	百步蛇捲曲紋		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。	對稱美	壺腹
	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
	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
	蛇腹紋		以點狀、直線構成紋路，象徵蛇腹。	鏡照式繁殖	壺腹
	蛇爬行印紋		以重複的波浪狀構成紋路，象徵蛇爬行的痕跡。	鏡照式繁殖	壺腹
	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

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
	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
	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
	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
	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
	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
	太陽、百步蛇捲曲組合紋		同心圓	層次美	壺頂 壺頸

	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
	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
	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
	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
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
	花瓣紋		以尖角橢圓形表現。	反覆出現的秩序美感	壺腹
	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

	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
	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

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

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（撒古流，2006：20-21），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。

3.古陶壺類型分析

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、公壺等三種。（張雅梁，2008：181，台東正興村陶藝家：麥承山訪談記錄）公壺主要是以百步蛇紋為主，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為主，因為族人認為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。任先民（1960：164-165）、林建成（2002：46-49）、撒古流（2006：73）、張雅梁（2009：79-80）等人均按田野調查資料，依古陶壺之圖紋型制、使用者的社會階級、地區性等分項進行細部的類型分析，透過圖紋的線條構成、設計型態等觀察加以比較圖紋型制和排灣族的社會文化之間的關係，本文因篇幅有限，在此不予贅述。

由以上的分析可得知：

（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，因為排灣族神話的主要元素也就是陶壺、太陽與百步蛇。

正興村排灣族現代陶甕之類型與功能變遷探討

(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)古陶壺的造型差異，主要還是以圖紋色澤為主；在口徑和壺身的尺寸上有些類型也有明顯不同，像極尊貴的 *Maka tuvung* 和 *Maka ve[leve]*，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(撒古流.巴瓦瓦隆，2006：75)，十分有趣，這也可說明古陶壺創作的時代風格或某些特殊的意涵。

(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，說明了古陶壺的價值與尊貴度和身上的紋樣沒有必然的關係，有可能與當時約定俗成的論述脈絡有關。

四、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，直到民國84年開始，配合社區總體營造政策，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；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。⁴

⁴從84年到89年，金鋒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



(二) 社區總體營造---陶甕的故鄉

民國 88 年，因應政府推行一鄉一特色之政策，正興村發展協會理事麥承山回憶當時的情形：「剛好那時有永續發展計畫，所以我們幾個社區理事就用『陶甕的故鄉』這個雅號打出去，當時有人就會潑我們冷水說：『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，如果大家都很積極，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。

(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」⁵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，

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「傳統陶甕與刺繡一再現排灣、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。

⁵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。

正興村排灣族現代陶甕之類型與功能變遷探討

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：

1.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⁶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，使正興村的陶製產業又邁入另一個里程碑。

2.創新陶珠⁷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爲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⁸認爲這不太像是傳統的作法，於是就用雕刻的方式，仿造

⁶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。

⁷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。

⁸關於陶珠的研發，屏東三地門與正興村都各有說法，筆者認爲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。

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，於是陶珠的製作蔚為風潮，千層派作法容易，較為廣大族人接受，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，我可以說出我為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。

3. 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。

五、正興村的現代陶甕美學

（一）結合文化與商業

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 1995 年以來致力推動社區總體營造的結果使然。

「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。」（張雅梁，2008：179-178，台東正興村陶藝家：麥承山訪談記錄）正興村的陶甕產業，除維持陶甕傳統文化外，更致力將鄉土文化溶入其中，而遠程的目標便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。



(二) 陶甕圖紋創作的改變

正興村現代陶甕的圖紋元素幾乎是以古陶壺的紋飾為創作原型，繼而發揮與變化。關於陶壺紋飾的確切由來因年代久遠，已不可考，一說與神話有關：「陶壺與衣服上的圖紋創作都是有故事的，很多跟神話有關係……」（張雅梁，2008：185，台東正興村 *Viljauljaur*（比魯）部落老頭目兼陶藝創作者：宋林美妹訪談記錄）；一說與服飾有關：「排灣族人看陶壺，就像一個人站立著（說明：展現了從頭到腳的服飾）……」（撒古流·巴瓦瓦隆，2006：162-163）；也有一說是與排灣族的傳統手紋⁹有關：「陶壺的圖紋跟我們的手紋有關係，……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，表山、地、人、河的意思……」（張雅梁，2008：184，高玉蘭訪談記錄）。一般而言，仿古陶甕的圖紋變化較少，加上正興村一開始成立製陶班時，都是部落裡的耆老在帶領，對於陶壺圖紋的創作，老頭目高玉蘭這樣解釋：「以前的舊陶甕，一定要按照規定來做圖紋，現在創新的甕就沒有嚴格的規定了，看起來是很好看啦，但比較沒有價值。」（張雅梁，2008：183，高玉蘭訪談記錄）另外，村裡年輕的陶藝工作者郭恩惠也回憶民國93年參加政府擴大就業第一期計畫時在正興村「甕的故鄉」上課時的情形：「……剛開始學陶，都是部落裡的長老他們教的，……圖紋多少都跟神話有關係、我們在做陶時會有草稿可以看，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。」（張雅梁，2008：188，郭恩惠訪談記錄）

雖然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，但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的作法，繼續沿用傳統的圖紋元素，因此若對自身傳統文化敏銳度不高的陶藝家，其所能展現的紋飾也極其有限。

本論文將正興村現代陶甕紋飾概分為十五類（張雅梁，2009：125-130），訪談發

⁹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。

正興村排灣族現代陶甕之類型與功能變遷探討

現，藝師對於紋樣的解釋各有不同，以人形紋而言，不再侷限古時的單一詮釋，每位藝師都能用相近的紋樣說出不一樣的故事和感受，形成紋飾意義的多元性，如下表：

表2：正興村現代陶甕紋飾類型----人形紋

人形紋圖紋	
說明	圓形、直線構成複數人形，呈跳舞狀，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。

資料來源：本研究田野調查整理

由田野資料得知，正興村的創新陶甕紋樣多以幾何圖形和具象圖樣為主（張雅梁，2009：125-130），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，部分來自於自創或與本身的生活經驗有關。如同樣創作手紋造型的陶甕而言，創作者宋林美妹就表示這是他自己的手，有守護家族的意涵；而歐春香手紋則用來紀念自己的母親。

從傳統陶甕到現代陶甕的製作，因時俱遷，兩者於線條的創作、紋飾的類型、擺放位置、創作禁忌和使用方法都有很大的差異，今分析如下：

表3：傳統與現代陶甕圖紋之比較

1、太陽紋

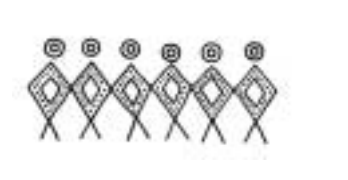
文飾類型	項目	傳統	現代
太陽紋	文飾範例		

	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

2、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	

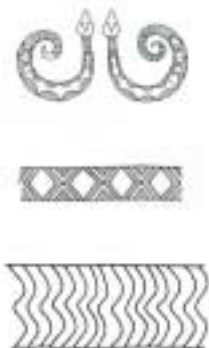
3、人形紋

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	以圓形、直線構成複數人形，呈跳舞歡樂狀，且具有眼睛、嘴

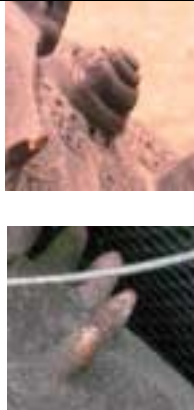
正興村排灣族現代陶甕之類型與功能變遷探討

		體圖紋。	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

4、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。

5、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。

6、身體紋

文飾類型	項目	傳統	現代
身體紋	文飾範例	無	

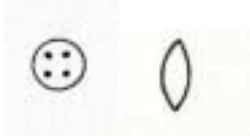
正興村排灣族現代陶甕之類型與功能變遷探討

	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。

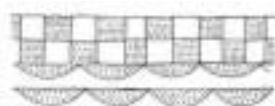
7、人頭紋

文飾類型	項目	傳統	現代
人頭紋	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。

8、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。

9、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。

10、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。

11、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。

透過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，還與排灣族的傳統手紋¹⁰及傳統服飾等紋路有關，今以手紋為例，進行文化區內的近端比較，如表 4。

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圖紋的創造。

表4：傳統手紋上的圖紋與正興村陶甕圖紋一覽表

手紋紋飾	紋飾 意涵	正興村陶甕紋飾
	人	
	山	
	土地	

¹⁰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，以表揚傳統手紋的稀有性。

	森林	
---	-----------	--

資料來源：本研究整理

（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）而許美智也指出：「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、服飾和琉璃珠等同樣都有紋路密佈的特色。

（3）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。

（4）陶甕上的圖紋位置分佈：

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。

（6）塑造個人風格：

儘管現代的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，魯凱族喜用紋樣爲人頭紋、人形紋和動物紋，這是和排灣族較不同之處。

（三）類型

正興村的現代陶甕可分爲仿古及創新兩大類。古時候，只有貴族才能擁有陶甕並續行社會交流；歷年遷徙下，祖傳古陶甕不是遭到破壞、遺失，就是被收藏進博物館，爲因應社會需求，族人必須創作仿古陶甕以繼續維持社會的運作；但除傳統外，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之外，也面臨了「全球化」的衝擊，而開展陶甕的創新面貌。

在傳統與現代之間，原住民所面對心靈上的矛盾與焦慮，經常顯現於歲時祭典和文化創作上，這是一種意欲保存傳統文化與現代經濟潮流的拉扯結果，從傳統到現代，陶甕的創作目的不再單一爲貴族所使用，市場需求的變化下，使得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）爲主的排灣族社會系統，其內部價值觀漸漸有了轉變。今就正興村現代陶甕（*di lung*）類型分析如下：

表5：正興村現代陶甕（*dilung*）類型分析----仿古類

仿 古 類				
陶甕 (<i>dilung</i>) 種類	圖片	特色	型制、創作元素	用途
<i>reretan</i>		以仿製傳統 <i>reretan</i> 為主，<i>reretan</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>reretan</i>，按撒古流的分類指出就有十五種之多，但在仿古的 <i>reretan</i> 中，數量最多的還是以陰陽壺跟對壺居多。	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。	可取代傳統，用於 1、婚嫁 2、餽贈 3、傳家 4、裝飾
<i>li_lualuas</i>		<i>li_lualuas</i> 製作手法難，不易仿製，尤其色澤的調配最為困難。	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_lualuas</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	1、婚嫁 2、餽贈 3、傳家 4、裝飾

			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。	
<i>Ngaci</i>		跟漢族民間生活使用的陶壺相似。	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。	1、釀酒 2、盛水

資料來源：本研究田野調查整理

表6：正興村現代陶甕（*dilung*）類型分析----創新類

創新類				
陶甕 （ <i>dilung</i> ） 種類	圖片	特色	型制、創作元素	用途
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>reretan</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
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

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。	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
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。	紋樣、外型由工藝家自行發揮。	1、裝飾 2、生活用品
簍空燈甕			紋樣、外型由工藝家自行發揮。	1、裝飾 2、生活用品
壁壺		創新壁壺，可貼於壁面當花器使用。	1、以 <i>reretan</i> 的百步蛇紋樣居多。 2、以半壺的型制製作，適合貼於牆面。	1、裝飾 2、生活用品

占卜壺		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。	1、祭祀傳說 2、以石板結合 <i>reretan</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。	裝飾
特殊紋樣造型		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。	1、紋樣、外型由工藝家自行發揮。 2、神話故事。 3、生活故事。	1、裝飾 2、餽贈 3、傳家

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：

1、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。」(Malinowski 著，朱岑樓譯，1996：63) 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，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，而文化經濟更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。

2、陶甕用法的轉變：

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，沒有年代價值是沒有關係的。」(張雅梁，2008：185，台東正興村陶藝家：宋林美妹訪談記錄) 故而，仿古陶甕的型制創作上有一定要求，不可加入太多創意。根據筆者實地調查得知，在新舊陶甕用途上的差別如下：

表7：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>reretan</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>reretan</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>reretan</i> ，也大多是拿來裝飾用。

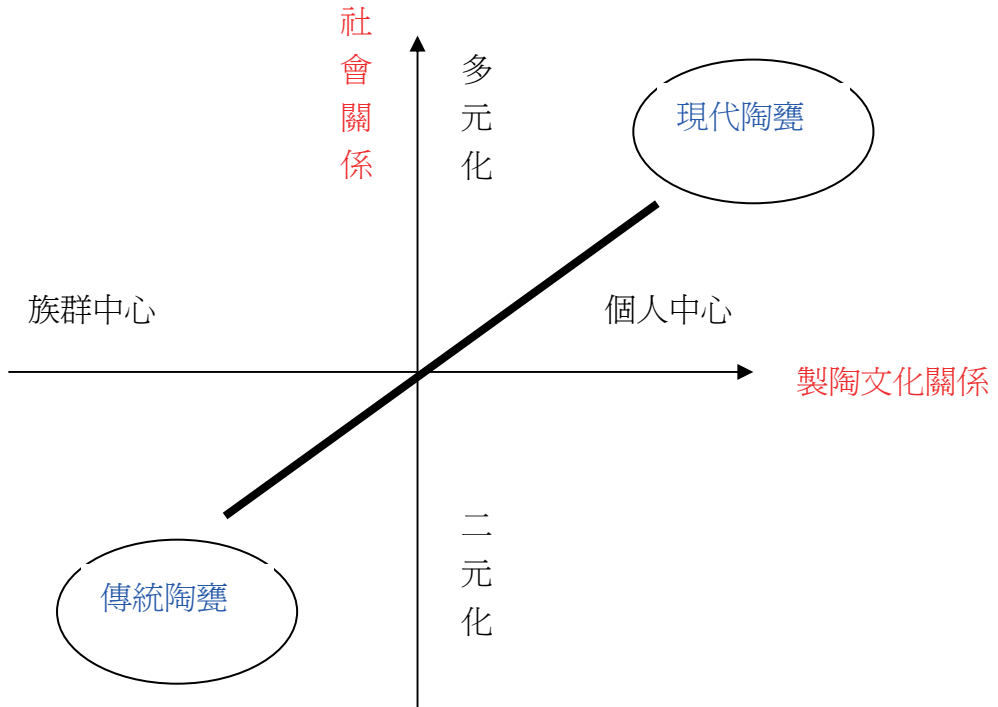
資料來源：參任先民，1960：164-165；林建成，2002：49-50；撒古流，2006：73-197；本研究田野調查整理而成。

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主要文化習俗，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。

現代陶甕的創作趨勢可說是根基於傳統且朝向個人風格發展，凸顯「個人」的思維，完全有別於古代不計個人，只重族群關係、部落需求與階級尊卑的創作關係。陶甕這個物質，在古今不同的製陶文化中，若以族群/個人與二元/多元為兩大觀察主

軸，可以圖1曲線表示：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係由二元漸趨多元化。

圖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：本研究繪製

正興村陶甕文化創意產業源於保存傳統文化而起。陶甕做為排灣族文化符號而言，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（見表8），都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」，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」。

表8：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

六、結語

現今的傳統，也就是當時代的創新，因時代的流動性，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，它是一個「浮動性的意符」

（signifiant flottant）¹¹（許功明著，1999：194），透過陶甕，可看出社會內在系統中連結的氏族、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！

¹¹ 「浮動性的意符」（signifiant flottant），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用的「象徵體系」。



（一）排灣族陶甕從傳統到創新之美學演變

本研究以陶甕為主軸，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進行剖析，探討從傳統到現代之美學演變，從物質性層面的製陶工法、圖紋、類型…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，是重要的轉折因素，這不僅活絡了個人主義，同時也使傳統威權建制而來的氏族觀、文化儀式、神話傳說、傳統圖紋等發生變化，甚至有消失之虞。多元精神與商業化雖造就個人創作風格，但也相對失去了傳統社會才有的嚴密階序性。此外，由本文分析得知（見表3、表5及表6），多元化的創制風格雖帶動陶甕類型的創新，但就圖紋的美學發展而言，反不如傳統多樣、精緻且具有群體意識，這是否意味著新式陶甕創作人才的不足？還是二元階級觀的轉變形成傳統禁忌、祭儀、神話……等文化元素的快速流失，所造成的文化斷層危機？

（二）排灣族陶甕從傳統邁向創新的演變成因

影響陶甕從傳統邁向創新的演變成因，一是文化政策，二是全球化經濟效應的結果。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成為社區產業，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，將文化視為一門好生意，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，才是思考永續經營的可行方向。

（三）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，在觀察一件事物現象時，要學習看到事件背後龐雜的意義結構，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

正興村排灣族現代陶甕之類型與功能變遷探討

心與深入度卻是十分闕如；倘若部落老人快速凋零，原住民很多優美的文化很快便成為紙上談兵的歷史。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

- 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。9，163-219。
- 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。10，17-47。
- 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。載於李亦園、王秋桂 (編)，中國神話與傳說學術研討會論文集 (下冊)。台北：漢學研究中心出版。
- 宋林美妹 (2008)。台東正興村。訪問，5月25日。
- 林建成 (2002)。族群融合與陶甕製作：以台東縣正興村為例。未出版碩士論文，國立東華大學族群關係與文化研究所，花蓮。
- 鳥居龍藏(楊南郡譯)。(1997)。探險台灣--鳥居龍藏的臺灣人類學之旅。台北：遠流出版。
- 許美智 (1992)。排灣族的琉離珠。台北：稻鄉出版。
- 陳奇祿 (1978)。台灣排灣群諸族木雕標本圖錄。考古人類學專刊第二種。台北市：臺灣大學。
- 許功明 (1999)。魯凱族的文化與藝術。臺北：稻鄉出版。
- 張雅梁 (2008)。排灣族陶甕的傳統與創新——以正興村為例之研究。碩士論文未出版，南華大學美學與視覺藝術學系，嘉義。
- 麥承山 (2008)。台東正興村。訪問，5月31日。
- 童春發 (2001)。台灣原住民史---排灣族史篇。南投：台灣省文獻委員會出版。
- 撒古流、巴瓦瓦隆 (2006)。祖靈的居所。行政院原住民委員會文化園區。
- 顏志光主修 (2001)。台東縣史.排灣族與魯凱族篇。台東：台東縣政府發行出版。
- 三吉朋十 (1931)。生蕃と南洋土人。東洋。34：11，155-161。
- 三吉朋十 (1930-32)。南洋秘錄，(一)～(五)，(十八)～(二十七)。台灣時報。130~134；147~157。
- 三吉朋十 (1932)。トンボ玉 (一名珞珠)。東京：南方土俗研究會。

正興村排灣族現代陶甕之類型與功能變遷探討

Arima, Eugene Y. (1978). Context—Conscious Study of Material Culture in Anthropology. *Zimmerly, D. W. ed.*, 1-6.

Culler, Jonathan (1994)。索緒爾（桂冠出版社翻譯）。台北：桂冠圖書。（原著出版於1976）

Émile Durkheim (1990)。社會學研究方法論。（結構群出版社翻譯）。台北市：結構群出版。（原著出版於1982）

Malinowski (1996)。巫術. 科學與宗教（協志工業叢書出版社翻譯）。台北：協志工業叢書出版。（原著出版於1948）

Roland, Barthes. (1996)。神話學（桂冠出版社翻譯）。台北：桂冠。（原著出版於1957）