



高雄市立歷史博物館

KAOHSIUNG MUSEUM OF HISTORY

「2022 寫高雄——屬於你我的高雄歷史」

出版及文史調查獎助計畫

研究成果報告書

計畫案名

涵養傳統知識與技藝：

高雄桃源跨布農-排灣藝術家織繡手工藝的當代揉合

KAOHSIUNG MUSEUM OF HISTORY

執行單位

王美青

結案日期

2023 年 12 月

(研究成果報告書僅供參考，未經作者同意請勿引用)

涵養傳統知識與技藝：

高雄桃源跨布農-排灣藝術家織繡手工藝的當代揉合¹

摘要

本研究主要選擇具代表性的原住民藝術家為例探討文化揉合的相關議題，但其實個體脫離不了原生的文化群體脈絡，個人的認同表達同樣也反映出群體的文化關懷。物質文化便成了傳達無形價值觀的有形實體，一者為表，一者為裡，密不可分。跨域原藝家串連了社群內外的交集，成為對外界表現文化特色，對內部維繫文化認同的重要媒介，居間協調，扮演重要的聯繫角色，作品訴說部落故事給有興趣的人聆聽。

本論文在研究方法上將織繡此種藝術形式視為文本，予以脈絡化，分析其反映的社會形式及文化形式。藉由文化的深描探究物質隱喻所含藏的文化觀念與社會規則。社會型態是人群的組成方式，而文化概念是成員共享的意義載體。符號化是藝術創作的過程及成果；原藝家古淑花的創作揉合了傳統用色的多種排列組合，菱形紋構圖與色調均呈現鮮明豐富的風格變化，展現表達主題的轉移、變形。

跨族群通婚的創藝家身兼雙重族群身分，原藝家古淑花充分展現創意，跨域揉合，設計出兩種特殊文化形貌的刺繡。她的創作靈感源自傳統服飾圖紋，視覺傳達出排灣與布農相異且具文化特色的人物造型及文化主題，再現了高度原創性，別具深意與新意。

關鍵詞：十字繡、文化揉合、傳統工藝、文本分析、物質隱喻。

¹ 本論文曾獲「2022 寫高雄—屬於你我的高雄歷史」出版及文史調查獎助計畫獎助。

Cultivating Traditional Knowledge and Skills: The Contemporary Hybridization of Embroidery Craftsmanship by Cross Bunun-Paiwan Artist in Taoyuan District, Kaohsiung

Abstract

This research mainly selects a representative indigenous artist as instance to discuss the related issues about cultural hybridity, but actually an individual cannot be separated from the original cultural collective context. By the same token, personal identity reflects collective cultural concerns. Thus, material culture becomes tangible objects expressing intangible values. One is cover, the other is content, intensively intertwined. The transboundary indigenous artist combines the intersection of inner and outer communities, as an important media interrelated to negotiate, displaying cultural specialties on the outside and connecting cultural identities on the inside, playing a key role for linking, whose works tell tribal stories to someone interested in listening.

The research method of this essay regards embroidery such art form as text, puts it into contextualization, and analyzes the social form and cultural form reflecting by it. Through cultural thick description, I explore the cultural ideas and social rules behind material metaphors. While social types are organized manners of people, cultural concepts are meaning carriers shared by members. Symbolization is the process and result of artistic creation. The creation of indigenous artist Sabu hybrids various arrange and combination of traditional colors, whose composition and hue both present vivid and rich variation of diamond pattern styles, expressing the transfer and transformation of communicating themes.

The interethnic marriage artist has double ethnic identities, so the indigenous artist Sabu amply demonstrates creativity, cross-border hybridization, and designs the embroidery with two distinctive cultural configurations. She figures out creative ideas from traditional clothing patterns, visually communicating Paiwan and Bunun different figure styles and cultural themes with cultural characteristics, representing greatly originality, full of profound meanings and fresh ideas.

Key words: cross-stitch, cultural hybridity, traditional craftsmanship, text analysis, material metaphor.



壹、前言

文化的揉合（cultural hybridity）是後殖民研究的重要論述主題，基於此，世界文化的多樣性受到承認。同時，全球化脈絡下，跨文化的交流也讓文化要素隨著個體、資源、資訊的跨域流動而傳播到世界各角落。單一、同質而孤立的社群並不存在，尤其在國家力量介入後，原住民成為其中的少數群體，失去原本政治、經濟上的獨立地位，文化、語言也逐漸面臨主流群體的同化危機。再者，有鑑於此，國際組織，例如聯合國教科文組織（UNESCO）通過的保護世界文化遺產、無形文化資產、文化多樣性等公約與宣言，均重視原住民族的人權與文化權。國家進而透過政策賦權的方式，讓原住民等少數群體得以恢復傳統姓名與文化復振。此外，國境內的跨族群通婚與混血現象獲得政府重視，隨之而來的文化越界交織，也讓整體社會呈現多彩多姿的樣貌。

傳統工藝即是 UNESCO 於 2003 年通過並於 2006 年生效的《無形文化資產護衛公約》（Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage），以及台灣於 2016 年修訂第三版的《文化資產保存法》中所明文規定保護的無形文化資產。

本論文的重點即在於以跨族群通婚的原住民藝術家為例，深入探究文化元素如何隨人群移動而涵化，入境問俗。再者，本論文擬討論傳統工藝資源如何跨域揉合，展現多元的新面貌、新樣態。

本研究的意義與重要性在於：文化的揉合並不因此讓其中較弱的一方銷聲匿跡；反之，兩造相得益彰，巧妙接縫，顯現出跨境文化之特殊性，且無可替代。

憑藉長於斯、養於斯的原鄉傳統而創設的「SABU 布農情工坊」，創辦人為婚入高雄市桃源區寶山里（參見圖 1、圖 2）布農族部落的藝術家古淑花 Sabu，是來自台東縣達仁鄉台坂村的排灣族。她透過精緻的手作藝品傳達文化精神，運用布農族板曆象徵符號與傳統服飾的設計作為構成元素。意識到社群授予她的這些贈禮，古淑花創作了時尚的個人配件與十字繡的裝飾作品。她表示很榮幸能夠參與保存及傳承布農族的藝術與文化資產，並跨族群揉合排灣與布農的十字繡技藝和象徵圖紋。

本論文期望能夠透過此則原住民藝術家實例研究，表現在地社群重生的力

量與珍貴值得保存的傳統手工藝資源。文化的交織並未破壞其原創性，反而體現了堅韌的文化生命力與創造力，跨界的藝術依然生生不息，新意盎然，深耕且生根。

本論文擬採用的研究方法為整理文獻、參與觀察與深度訪談，希望透過實地走訪原住民族藝術家作品展售地點，蒐集兼具原創性與實用性的文創商品，並結合相關文獻圖錄文字解說，比對傳統圖紋意義和形制的延續與採借、融合與轉譯。此外，筆者擬探索「SABU 布農情工坊」創作者，來自台東縣達仁鄉台坂村排灣族、婚入高雄市桃源區寶山里布農族部落的藝術家古淑花 Sabu 的創意靈感來源、學習技藝過程、重新發現母文化與新文化之美，並賦予其生命力與深度的尋根之旅。

本文在論述方向上，首先闡述社會形式如何連帶地影響文化形式與藝術形式；接著以具跨族群身分的原住民藝術家作為個案研究對象，呈現銜接異文化造成其創作內涵之特殊性；再者，以十字繡的手作器物探索跨族群的傳統工藝美學與文化特有精神；此外，原藝家如何挑選傳統圖紋作為織繡題材，成為頻繁出現的族群象徵符碼。最後，以織繡作為文本，分析脈絡化的文化深描。

跨族群通婚的現象，帶來文化的交融，這些案例也讓人認識社群內部本身早已存在的多樣性，並無全然同質、毫無雜質的存在群體。在全球化與民主化國度脈絡裡，文化要素也隨著個體移動而四處傳播，人即是文化承載體，在移動過程中，人際之間互動，彼此交流知識、觀念、訊息、技術、策略，促進對異文化的瞭解與認知。網際網路的出現，也縮短了人際距離，信息的接發快不勝收，這也提升文化的遙研之可行性。大量的資訊湧現，裨益資料的蒐集與掌握。然而，研究對象的心聲，仍須經由實際互動對話，方得以聆聽與交心。筆者認為，新型態的研究方式可以結合文本分析，以及文化作為文本的脈絡化及其詮釋。文化符碼的解讀即人類學者化身眼科醫師，深入探究被研究者的視野與角度，熟悉其世界觀與宇宙觀，而這也反映在創藝家的美學觀與價值觀層面上。筆者想要表達的是，原住民織繡亦可視為一種文本類型，將其重新脈絡化並詮釋其隱含的文化意涵與價值，即為筆者擬從事的解析與剖析。

在《和服：一部形塑與認同的日本現代史》一書中，藝術史學者 Terry Satsuki Milhaupt (2021[2014]:15-16) 指出，在個別觀看者的凝視下，無論是最初製成、經過使用或再使用時，和服的價值一包含歷史性、美學性、經濟性、社會性、文化性、象徵性—和意義的詮釋，都被特定觀看者的視角過濾。這樣

的觀點提供了更全面而完善的解釋，讓我們得以了解在各個不同的時間點上，是誰控制了和服的生產、市場和著裝，又是誰的意識形態展示在誰身上。

江戶時代的和服呈現了為地位而打扮的歷史時刻。Milhaupt（2021[2014]: 47）表示，江戶時代有許多不同類型的服裝，反映出著裝者的社會經濟地位、性別、年齡及職業。某些特定服裝明顯在視覺上劃分了各種社會階級的人，並在特定群體中將個體各自區別出來。以武士在戰場上穿著的外衣「陣羽織」的材質、圖樣和結構來說，便將著裝者標誌為從屬於武士階級的男性。

江戶時代，部分武士階級的女性喜歡用魚鷹和漁船圖樣來設計她們的夏季服裝，這類夏季圖樣的元素組合直至二十世紀仍保有其流行地位，只不過不再專屬於精英成員，更新的版本則以低調的抽象波紋當作背景，上頭有化學染料製成、生動的彩繪魚鷹與花卉，是本土琳派和異國新藝術風格重構後的發想（同上引）。

以此例觀之，筆者認為和服的意義與價值、使用者的喜好、著裝者的地位標誌，均提供了本研究的論述參考角度。尤其圖樣的維持與更動、跨國的文化揉合、視覺上區辨身分的象徵符號、觀看者視角與詮釋等面向，均和本文探討原住民織繡的方向密切相關。

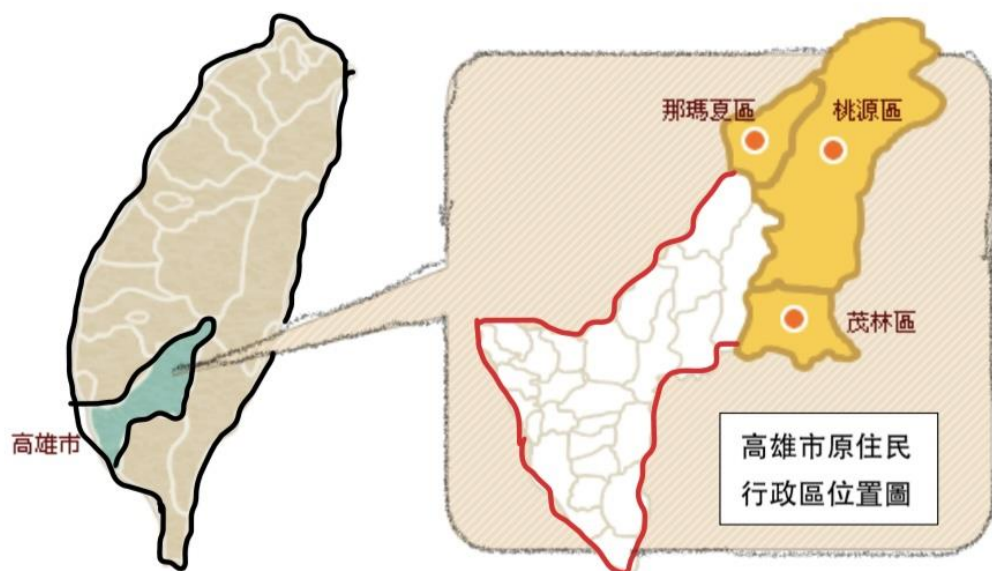


圖 1 高雄市桃源區位置圖

（資料來源：筆者改繪自原住民族委員會）



圖 2 高雄市桃源區寶山里位置圖

(資料來源：Google 相簿)

貳、社會形式影響文化形式與藝術形式

概念上的社會結構與行動上的社會組織，在社群生活中會逐漸實踐成一個模式，有具體的社會形式運作，例如社會階層化以及作為社會人的身分認同。具象的物質文化便提供了彰顯身份地位的標誌記號，衣飾配件的裝飾權以及伴隨著社會位階而來的人際互動圈，圈內人均共享相同的符號語言，能夠進行溝通並相互瞭解；亦即，文化便是一個象徵化的過程，此象徵涵蓋有形與無形的層面。有形層面包括日常生活器具，器物外表若施以裝飾紋樣或雕飾，增添美感，便反映社群特有的審美觀，此即有形物體內部隱含的無形層面價值觀，在社群成員社會生活互動過程中扮演重要角色。這些裝飾紋樣或雕飾有時隱含信仰崇拜或宇宙觀，配戴者藉此展現符號所賦予的權威感，係潤飾社群人際互動的關鍵一環，將社群成員串連成一體。

並非每個社會均含有藝術的詞彙或概念，甚至所謂的藝術有時也不一定喚起觀賞者之美之感受。然而，人類學研究重視脈絡化，特定時空下有共享的美的定義，於後天成長過程中點點滴滴習得，耳濡目染、潛移默化。跨文化比較能夠讓人理解異文化如何實踐美之意涵及其象徵符碼化。再者，藝術家的身分地位亦非每個社會均有此專業化階層，不過擁有從事美的創作之天分者，在社群生活中能夠獲得一定的聲望，別樹一格。

以排灣族與布農族的社會性質進行比較：排灣族屬於「家社會」，講求門當戶對，不分性別，由長嗣繼嗣；相較之下，布農族區分大中小氏族，父系繼嗣，依氏族成員關係親疏遠近而有一定的禁婚範圍。由此可見，社會形式影響聯姻擇偶範疇、社會生活功能穩定的運作、以及藝術家（具創造天賦的個人）之社會地位。

在社會分工上，排灣族係階序社會，傳統上藝術為特定階層服務，有專職藝術家，甚至形成藝術世家，“pulima”一詞即用以形容有創作特殊才能者。對照之下，布農族係社會階層平權的社群，傳統上為狩獵社會，強調勇士精神與擅長狩獵能力，射耳祭其中一個橋段即是「英雄報戰功」，英勇的獵人歌頌傳唱自己的偉大事蹟。

在性別與傳統手工藝的關聯上，布農男子以擅長織繡的妻子為榮，有一手

巧藝的布農女性也享有較高社會地位與威望。另一方面，排灣族的琉璃珠含有一顆獨特的「織工之珠」，用以比喻心細手巧、精於編織與刺繡的女性，善織之女有配戴此顆琉璃珠的權利，受族人尊崇。

從上以觀，社會分工可能依循性別、階級、身分等界線而運作，社群藝術家將富有文化內涵的美之感知轉化為文化形式，訴說及轉譯神話等在地知識的文化資源，並利用周遭環境的自然資源從事創作，進而呈現在藝術形式上，捕捉到神韻的作品栩栩如生，躍然織上。

藝術形式可初步分為視覺與造型藝術，以及表演藝術²，本研究焦點主要置於前者。筆者認為，透過跨文化比較，能夠更清晰地體現出異文化傳統手工藝的表達主題與象徵意義之特殊性。

無形文化資產的傳統工藝聚焦於在地特別流傳的傳統技藝，著重手作器物的自然純樸生活態度，不矯揉造作，真實地反映出在地的文化特色，特定時空下的人事物。一草一木，一花一樹，蓊蓊鬱鬱，蒼蒼橫翠微，豐富的動植物相，鑄鑄於生活圈內，與在此環境間生存活動的人群相容共生，有識之士於是取材自然，抒發情懷、寓有感之物於創作表情達意符號中，此亦為在地創藝家藉由美感的創生而重新找回失落的傳統與身分認同之過程。文化成員藉由族語教材內容進行尋根之旅，每一則主題均引導學習者向下扎根，發掘並深植文化的根，堅穩彷彿磐石。由此，文化的路能夠愈走愈遠，愈走愈穩。

儘管本研究主要選擇具代表性的原住民藝術家為例，探討文化揉合的相關議題，但其實個體脫離不了原生的文化群體脈絡，個人的認同表達同樣也反映出群體的文化關懷，物質文化便成了傳達無形價值觀的有形實體，一者為表，一者為裡，密不可分。跨域原藝家串連了社群內外的交集，成為對外界表現文化特色，對內部維繫文化認同的重要媒介，居間協調，扮演重要的聯繫角色，作品訴說部落故事給有興趣的人聆聽。

鑽研大洋洲藝術的人類學家 Adrienne Kaeppler (2008:59-61) 認為：美學原則即是文化價值 (Aesthetic principles are cultural values)，對於各種文化形式之思考的評價方式，便是評估整體生活方式中的重要文化價值與社會觀念。大洋洲社會藝術表現的文化根源涵蓋了創生神話 (起源)、祖先 (系譜)、以及重大的歷史事件 (王嵩山 2014:18)。

² 在表演藝術方面，排灣族具代表性者為鼻笛，而布農族則是八部合音。

根據筆者理解，此觀點指涉出美學原則即是經由文化進行價值評論，而社會觀念與重要文化價值會影響對文化形式的評價，連帶影響美學原則的表現形式。依此，在本文的論述脈絡裡，筆者將從排灣與布農社會的重要價值觀切入，探索藝術家作品傳達的美學原則所涵納的不同文化特色與文化主題。

參、銜接異文化的藝術家創作特殊性

在當代文化差異跨界相互銜接的時空下，從少數族群觀點來看，差異的社會連結是種複雜、進行中的協商，其試圖尋求將文化揉合（cultural hybridities）予以權威化。從邊緣發聲的權利得力於傳統的力量，值此歷史轉型時刻，重新確認傳統的授予（bestow）是認同形成的一部分（Bhabha 1994）。依筆者理解，異文化之間的交織形貌多樣化，均構成了跨界個人或群體重新詮釋自我認同的養分來源。

揉合（hybridity）的對照組為純粹、無雜質（purity），嘗試越界方才認知到邊境（borders）的存在。揉合與創造力（creativity）密不可分。然而，創造力與能動性（agency）根植於個人經驗與認同，此亦復解釋了揉合過程的異質性。變遷常與文化揉合（cultural hybridization）的現象緊密相連（Stockhammer 2012）。

揉合此一概念所含藏的核心隱喻為採借（borrowing）、融合（mixing）、及轉譯（translating）。在經驗論分析的脈絡中，揉合之物品（hybrid objects）逐漸獲得重視（Ackermann 2012）。

十字繡法：十字繡是古老的刺繡形式之一，是一種刺繡針法，屬於挑花技巧，因其繡出的圖案是用許多的「x」編結組成而得名。此刺繡法也被稱為數紗十字繡或計數十字繡，刺繡者必須在每個方向編結，並數算每一個單位，以便能繡出美麗的圖案（今布農族織繡大致採用此手法）（許齡銘 2016: 20）。

十字繡的風格因各地習俗不同，而呈現主題的差異。在歐日，常見的主題包含四季遞嬗，春夏秋冬，各有巧妙景致。在繡法針法方面，構圖以十字繡方式穿梭於網狀棉布間隙，又稱為「數格子」。以歐洲為例，表現鄉間風格、清秀田園風光。而日式風則表達悠閒浪漫典雅氛圍，以及日常生活樸素基調。經筆

者對比台灣原住民族十字繡的主題與風格之異同發現，以跨布農-排灣族原藝家古淑花的例子觀之，作品傳達傳統知識與社會結構，隱含社群獨特的敘事內涵，用針線述說記憶與體驗。

根據筆者訪談，藝術家古淑花 Sabu 指出，排灣、魯凱、布農、阿美、卑南等原住民族均有十字繡的織法。在古淑花的詮釋下，常用色與象徵圖案皆富含文化意義，她揉合的作品元素，採借並融合跨族群美學觀，達成了手作藝品的創新與轉譯。

綜觀之，依筆者之見，跨族群通婚的原住民藝術家將母文化與新文化進行揉合，包括傳統技藝與知識的創作和傳承。文化沃土的養分培育了創造力與異文化包容力，此為不同社群美學觀與文化資源相互激盪的辯證過程。視藝術為表情達意的象徵符號，筆者希望藉由本論文的研究，促進跨文化的相互瞭解，以深入淺出的方式解讀台灣原住民文化與藝術所蘊藏的涵養及其獨特的美感詮釋。

揉合的作品所隱含的象徵意義與價值，即為本論文研究的主題內容。文化要素經由跨越邊境流通，區域環境呈現多元族群人文薈萃景致。此情此景均讓人有意想不到的發現，兼容並蓄的文化含藏，有著引人入勝、耐人尋味的巧思與創意。

原藝家古淑花於 2001 年自六龜龍興國小退休，與六龜接壤的桃源區寶山里是布農族先生的原鄉。排灣族的身分，讓她感受到兩族之間的差異。排灣階序社會，工藝發達，編織對排灣而言具有標記身分地位之功能。相形之下，四處移居的布農更重視開墾工作，砍草開地，並追逐台灣水鹿，開地是男人的工作，也是女人的工作，能開墾越多耕地，對生活的助益越大，編織裝飾對布農反而是次要的事情，甚至不被鼓勵（林佩穎 2018:178-180）。

到了 2004 年，事情有了轉折。古媽媽身體有點狀況，古淑花將媽媽接到六龜居住，老人家在家休養，無法外出的日子，每日在客廳盯著電視，一邊盯著，手仍不停歇。老人家手上織的是排灣常見的揷袋（排灣語 sikaukau），一般是雙肩揷袋，可空出雙手工作，有大有小，顏色各異。在排灣部落裡，幾乎人手一包，棉線或尼龍線織造的皆有，通常都是家裡的老人家手織的（同上引，頁 180）。

古淑花表示，這種揷袋厲害的地方，在於每一個結都是死結，如果破了一個洞，這個洞不會撕開，也不會像毛線一樣脫線，就整件都可以拉開，但也因

為每個結都是死結，增加了編織困難度。原本有在學習拼布的古淑花，從揹袋開始，又重新認識了祖先的智慧。八八風災過後，家扶中心在桃源區成立了工作坊，分別有織布和皮雕的課程，她開始參與，並踏上編織的路途。古淑花作品的配色，同時具有原住民的鮮豔與內斂，她特別擅長十字繡，在網狀棉布上，一格一格的刺上顏色，完成的圖案如同點陣圖（同上引，頁 180-181）。

據原藝家古淑花表示，當初會選擇十字繡是因為她覺得它很輕便，不像其他東西可能要洗，像皮雕就要洗，但是十字繡就是很輕便又很乾淨。她並嘗試從傳統文化中汲取象徵圖紋，作為十字繡作品的表現主題，這些象徵符號背後訴說著文化的語言與故事。古淑花跨族群的身分認同亦增廣她取材的廣度與深度，以及多元而豐富的視角。她的創意靈感擴及排灣和布農的文化多樣性，包括構圖、配色、造型、線條、旨趣，均反映出兩族群的美學對比與文化精神。

銜接異文化的藝術家創作特殊性顯現在古淑花的作品風格上，據她表示，族語課本內容給予她創作主題靈感。她從跨文化傳統圖紋中採借富含文化意涵的造型與設計，並融合象徵圖紋與十字繡技巧，更進一步將跨族群交織而成的圖案轉譯成排灣與布農具代表性且可表情達意的文化符碼和族群表徵。依此，筆者認為，人類學者的工作便是追溯及解讀這些跨文化揉合之作品隱含的象徵意義，以及原藝家的創作靈感泉源與圖紋設計典故，包括構圖、用色、造型、材質、題材等，均出自文化傳統知識與技藝的涵養成分。換言之，研究者必須深入剖析創作者的用典出處來源。

創藝家的角色如同人類學家，同樣必須經由田野調查，蒐集創作所需的材料、概念與主題。族群新成員，包括異族通婚配偶或新生兒，初來乍到，均須經由濡化（enculturation）的過程習得文化新事物的意涵。文化是一項象徵化的過程，而藝術即屬於文化內涵重要一環。因此，具代表性的文化符碼便構成具象的族群標誌，不論對社群內外均表徵文化的重要價值觀與社會規範，具跨族群身分的創藝家採借這些文化主題進行創作，背後均隱含動人的小故事，值得深入發掘探索，細細品味箇中巧思。

創藝家必須具備敏銳的觀察力與洞察力，感知周遭環境隨四季遞嬗的細微變化，捕捉大自然之美感韻律節奏章曲；同時亦須瞭解自身所處文化的特殊性與關鍵性，人事物的更迭，文化揉合帶來的文化形式與藝術形式的變遷。情景交融，寓情於物。原藝家心志專一、心無旁騖，專注於手上的織繡工夫，憑著針線巧藝穿梭於人物與動植物的幾何圖紋和具象圖紋的意象編織之間，手工精

細，畫面協調。原藝家身影自在從容，寫意悠然，游於藝。

肆、手作器物之跨族群美學與文化精神

十字繡圖紋形式與意涵因文化而異，以台灣原住民族為例，並非每一族均有十字繡技巧。擁有十字繡手工藝傳統的族群主要包括排灣、魯凱、布農、阿美、卑南等族。這些原住民族的十字繡慣用色與傳達主題亦有所差別，在藝術形式上具有文化獨特性，生活美學具體而微，維妙維肖。

在織繡慣用色方面，排灣族、魯凱族為紅、黃、綠；布農族為紅、黑、天空藍；阿美族為桃紅、黑、白、藍；卑南族為紅、白、紫、綠、黃、橘、粉。

在象徵圖紋方面，排灣族、魯凱族主要表現為象徵祖靈的人頭紋、人像紋、幾何圖紋、百步蛇紋、太陽紋、陶壺紋、晚近出現蝴蝶紋；布農族的特色在於擬態百步蛇紋路的菱形紋、農作歲時祭儀與生命儀禮備忘錄的板曆圖紋（木刻畫曆）；阿美族代表圖紋為象徵宇宙星辰力量的八角星，採用亮麗桃紅色作為主色調的情人袋，袋上紋樣繡著多個正方形與三角形，各個形狀內並繡有多樣化圖案；卑南族特殊圖案為人形舞蹈紋，常見花草紋、菱形紋、三角紋、四方紋、八角花等幾何圖紋。卑南族服飾通常縫製日常生活所見事物，較重要的是人形圖紋，代表穿戴者對部落有所貢獻的象徵。

依筆者觀察，各族群物質文化所再現的美學觀反映出超自然信仰、與周遭自然環境的關係、鄰近區域人群接觸後產生的文化揉合、社群世代薪傳的象徵母題、藝術家對生命經驗的觀照與反思、擷取傳統元素融入當代創作靈感等脈絡化的創意及巧思。

在情人袋的造型設計上，具跨族群身分的藝術家古淑花創作了二種風格迥異的情人袋人物意象。在配色方面，古淑花主要採用紅、黃、綠三種基本色調，再佐以藍、褐、黑、紫、橘作為搭配色彩。

根據筆者訪談，原藝家古淑花表示此二款排灣族情人袋（參見圖 3）與布農族情人袋（參見圖 4）的創作靈感來自傳統服飾圖紋。依筆者了解，傳統服飾布料的基本色調本身的差異，排灣族為黑色，布農族男子典禮禮服為白色。古淑花所設計的排灣族情人袋底色為黑色，人物造型採用幾何圖形，簡潔構圖

巧妙勾勒出人物神韻，帶點童趣。有別於此，她所設計的布農族情人袋底色為白色，畫面清爽，配色淡雅，人物穿著傳統服飾，作品發展出個人獨創設計風格。

以原藝家古淑花繡製的排灣族情人袋觀之，側背袋主體為紅色帆布，其外表縫上黑色網狀棉布，再一針一線的繡上兩個人形圖象，人像頭上羽毛狀繡線為白色，頭部顏色為紅線，臉部輪廓為黃線，雙眼白線，鼻部和嘴巴為綠線，人物身體服裝仿自排灣傳統服飾，設計圖案主題為男子著黃色上衣，中間飾以紅、綠方塊紋路，著綠色短裙，腿部為紅色方塊，雙足著黃色鞋子。女子身穿長裙外衣，輪廓為紅色，主色為黃色，中間繡上綠色格紋，綠裙黃褲，雙足著紅色鞋子。人物身體比例為三頭身，整體形象古樸可愛，配色低調又華麗，走簡約風格，富含原創性與設計感。

另一方面，從古淑花設計的布農族情人袋觀之，以紅色帆布作為側背袋主體，外表縫上白色網狀棉布，繡上較為符合人體實際比例的人物，男子和女子頭飾均為紅、黃、綠方塊造型，臉部、手部、腳部均為皮膚色繡線。人物雙眼為黑線、嘴巴為紅線。男子身著白色為底的長衣，穿上藍、紅、黃、綠繡線的背心，並佩帶及手持狩獵工具，赤足。女子服裝剪裁仿自漢式衣飾，上衣和下擺裙、褲均以藍色為底色，再繡上紅、黃、綠色方塊作為裝飾，赤足。作品呈現出仿真又創新的文化生命力與文化創造力，反映出排灣出身的原藝家古淑花對婚後接觸到的新文化布農的體驗觀察與美感詮釋。



圖 3 排灣族十字繡情人袋

資料來源：筆者攝於 2022 年。



圖 4 布農族十字繡情人袋

資料來源：筆者攝於 2022 年。

原藝家古淑花親手繡製的十字繡手作器物，充分反映出跨族群美學與文化精神的內涵。排灣族傳統服飾以黑色棉布為底，其上縫製色彩鮮豔的紅黃綠三主色繡線，常見圖案取材自頭目祖先誕生的神話傳說，包括人頭紋、人像紋、陶壺、百步蛇、格狀紋、幾何圖形等富含文化意義的象徵圖紋。排灣族的社會階序是先天賦予的身分，與生俱來的地位。傳統上頭目、貴族階層才有穿戴繡有這些神聖圖紋服飾的權利，享有裝飾特權，藝術為特定階層量身訂做。由於底布為深沉的黑色，因此其上的紅黃綠繡線在視覺上顯得格外鮮明，突顯出圖紋的造型與設計，彰顯穿戴者的身分地位與眾不同，並賦予其權威感，受族人景仰。

兩相對照，布農族為社會階層平權的社群，無世襲階層，身分靠後天努力得來，達致成就地位。英勇善戰的勇士、擅長狩獵動物的獵人，均備受族人敬重。布農男子在重大慶典射耳祭的場合，穿著白色長衣作為典禮服飾。射耳祭是布農社會世代傳承狩獵文化的重要祭典。在射耳祭，男子身穿禮服，報戰功載歌載舞，並多人圍成圓圈吟唱八部合音。長衣底布為白色，材質為苧麻製成。禮服正面為白色，背面中央縫製橫向長條菱形紋，色彩優雅別緻。今日布農族創藝家將此禮服背面的菱形紋應用至嬰兒背帶的圖紋裝飾上，高雄那瑪夏布農族的傳統用色為紅、黑、天空藍，原藝家由此三主色挑選作為棉布製成的嬰兒背巾之底色，不論象徵圖紋或選色、配色均富含文化傳承意涵，繡有菱形紋的嬰兒背帶既保暖又美觀，充滿對新生兒的祝福與期待。

根據人類學家王嵩山（2023: 242-245）指出，藝術因受其所處時代文化形式的影響，變成一種不是全然個人的創作品，而是文化的產品。藝術的表現往往有其自成一格的傳統，因此文化與文化間可以出現極為不同的藝術風格，藝術風格往往是明顯的，而且是可以被辨認的。在變遷的過程之中，這些風格通過個人詮釋所進行的累積性的再製（reproduction），足以理解並傳達文化價值與意義，便構成了藝術形式發展的基礎。

以原藝家 Sabu 創作的手作藝品觀之，的確反映此種現象，兩種不同族群風格的情人袋，展現出文化底蘊。藝術形式深受社會形式與文化形式影響，傳達深具族群特色的視覺藝術。

伍、織繡圖紋象徵符號化

本論文主旨在於探究跨域原住民藝術家之文化認同與創作主題的相互連結。原藝家從生活經驗出發，擇取含文化意義的象徵圖紋，將其符號化，再現傳統生活意象，傳達具體化的概念與生活態度。

依筆者比較布農族與排灣族織繡的象徵圖紋母題發現，布農族傳統服飾並無人頭紋、人像紋；反之，主要呈現菱形紋的排列組合。此外，對排灣族人頭紋的解釋不僅止一種。

以原藝家古淑花手作織繡的二款拉鍊袋為例，其一為藍色帆布為主體（參見圖 5），縫上黑色網狀棉布，其上繡以紅、黃、綠三主色交織的菱形格紋，紋路構圖與配色簡潔、樸素、雅緻；另一款為黃色帆布為主體（參見圖 6），縫上黑色網狀棉布，其上繡以紅、黃、綠三主色交織的菱形格紋，紋路構圖與配色較為繁複、華麗、鮮明。儘管同樣選用紅、黃、綠色繡線作為基本色調，但兩者明度、彩度、風格皆有別，各有特色。藍色款傳遞平穩寧靜的氣質，而黃色款帶來歡欣歲月的氛圍。

根據古淑花解釋，她的作品通常採用紅、黃、綠三色作為主色。依此，她自己賦予的詮釋為：紅色代表太陽、花朵，象徵原住民熱情的個性；黃色代表月亮、土地、稻穗，象徵和平、豐收；綠色代表森林，原住民與大自然共存。

在色彩創意方面，以原藝家古淑花手作織繡的一款拉鍊袋為例，其以跳脫排灣或布農傳統用色的紫色帆布為主體（參見圖 7），縫上黑色網狀棉布，其上繡以黃、綠、紫三主色交織的菱形格紋，紋路構圖與配色有一種內斂的新意，不落俗套。紫色款充滿想像力，且迎來端莊微妙的意境。

根據筆者觀察及體會，古淑花在用色、配色上擅長利用暖色調與冷色調進行不同風格的營造。除了多種紅黃綠亮度及彩度的分野外，尚採用暗夜藍、咖啡棕、橄欖綠、香橙橘、香草綠、桃紅、銘黃、粉紫、卡其、米白、原木色、深灰黑、鶴紅、喜氣紅等各種光譜的色彩系列，菱形紋的線條與構圖亦變化無窮，五彩繽紛（參見圖 8），令人玩味，駐足瀏覽欣賞。



圖 5 藍色款十字繡菱形紋拉鍊袋

資料來源：筆者攝於 2022 年。



圖 6 黃色款十字繡菱形紋拉鍊袋

資料來源：筆者攝於 2022 年。



圖 7 紫色款十字繡菱形紋拉鍊袋

資料來源：筆者攝於 2022 年。



圖 8 原駁館展售的 Sabu 十字繡作品

資料來源：筆者攝於 2022 年。

另一方面，原藝家古淑花織繡作品的一款人頭紋，依她詮釋該主題表現的是「排灣族公主」（參見圖 9），根據筆者比對台灣原住民族傳統服飾圖鑑《織路繡徑穿重山：臺灣原住民族服飾精品聯展》的解釋，以及筆者的理解，同樣的圖案至少有三種說法。除了排灣族公主外，尚有「宇宙之神」、「祖靈」等旨趣，呈現出多元詮釋的概念。

以原藝家古淑花命名為「排灣族公主」的織繡側背袋觀之，袋子主體為綠色帆布，縫上黑色網狀棉布，其上繡以兩個人形頭紋，人物頭部裝飾主要以黃、綠、橘三色來表現主題，臉部五官為黃線，神情樣態捕捉到人物神韻，寫意又真實。據筆者比對，在《織路繡徑穿重山：臺灣原住民族服飾精品聯展》圖鑑中，有一件排灣族女子長衣，製造時間為 1970 年代，蒐藏自屏東縣來義鄉，目前典藏於北投文物館，該件長衣袖口便繡有造型極為相似的人頭紋，同樣繡著黃、綠、橘三色。

古淑花的作品也出現排灣族藝術常見主題百步蛇（參見圖 10）。依她解釋，蛇在排灣族是守護神，在布農族則是朋友的意思。以原藝家古淑花創作的「百步蛇」織繡側背袋觀之，袋子主體為紅色帆布，縫上黑色網狀棉布，其上以紅、黃、綠三色織就的幾何圖形，表現百步蛇的身形、紋路與神韻。意象巧妙又逼真。百步蛇身上紋路側面看是三角形，正面看即是菱形紋，這也是布農傳統服飾象徵圖紋的由來典故。



圖 9 「排灣族公主」十字繡側背袋

資料來源：筆者攝於 2022 年。



圖 10 「百步蛇」十字繡側背袋

資料來源：筆者攝於 2022 年。

從上以觀，跨族群原藝家古淑花的作品既寫意又寫實，映照出排灣、布農兩族不同的社會屬性與文化主題。然而，兩族亦有交集之處，即百步蛇，但對兩族而言，意義不盡相同。以布農系列為例，根據神話傳說，菱形紋係摹寫自百步蛇幼蛇身上的紋路，布農婦女爭相模仿其紋路而不慎傷及幼蛇，引發布農族人與百步蛇之間的爭端，雙方交戰後偃兵息武，各自反省，化干戈為玉帛，恢復往日友情誼，言歸於好。古淑花運用排灣傳統用色紅、黃、綠三主色從事十字繡創作，依照每件作品各自的主題特色，而有色調上的變化，每件作品都是獨一無二且具原創性的揉合之作，呈現出跨文化美學與精神。

以排灣系列為例，排灣族公主高貴典雅的造型，人頭紋的頭部與臉部特寫，創作上重視人物神情、神韻的刻畫，精雕細琢，技藝純熟。一針一線，考驗著創作者耐心與細心的手繡工夫，以及手眼協調能力。生活在跨文化的脈絡下，周遭的婦女相當高的比例擁有一雙巧手，心思細膩，手作器物精巧優美，身處其間，涵化（acculturation）過程中便吸收到跨文化的養分，衍生出兼具兩者之長，富含文化意義的象徵圖紋設計，並因繁複使用而演變成文化符碼，訴說動人的故事，歷久彌新。原住民藝術家涵養了文化氛圍，學習傳統手工藝內涵的知識，記憶猶新，技藝純青，歲月悠悠，隨著時間的推移，積累成重要且不可或缺的文化資產，延續生活美學與文化精神的命脈。

陸、織繡作為文本

十九世紀社會科學界的古典三大家—韋伯（Max Weber）、馬克思（Karl Marx）、涂爾幹（Émile Durkheim），是人類學與社會學的共同源頭（common origins），各自代表了不同的研究切入點。韋伯是意義（meaning），馬克思是階級（class），涂爾幹是社會結構（social structure）。盛行於 1920-1940 年代的文化與人格學派（culture and personality）代表性美國人類學家 Ruth Benedict，以及盛行於 1970-1980 年代的詮釋人類學派（interpretative anthropology）代表性美國人類學家 Clifford Geertz 均延續了韋伯從意義切入的研究取向。1980 年代開始出現反省民族誌（reflexive ethnology）思潮，為首的美國人類學家 George E. Marcus and Michael M. J. Fisher（1986）反省了過去人類學偏重於意義的研究

取向，主張兼顧意義、政治經濟脈絡（political economy）及歷史過程（history）三面向。

二十世紀初，美國人類學之父 Franz Boas 提出有別於演化論的新觀點。他認為，「文化所擁有的各類型藝術及其特殊的表現方式，是受自然環境各種刺激、物質運用的限制、藝術家的表現特質、和異文化的歷史關係、文化成員的思想信仰和價值觀等幾個情況的交互影響而產生的」（Boas 1955[1927]）。Boas 的「歷史特殊論」指出，可以從文化（思想、信仰和價值觀）與歷史獨特性的面向來理解藝術（王嵩山 2014:16）。

二十世紀末，人類學思潮的變遷，焦點從受自然科學支撐的行為與社會結構，轉向人文學核心的意義、象徵及語言，並再度確認社會生活必須根本上被認知為意義的協商（Marcus and Fischer 1986）。

即將邁入二十一世紀之際，面對全球化，人類學家 George Marcus（1995）提出多點式的研究路線所撰寫成的民族誌。

關鍵的思潮轉折點在於 Clifford Geertz（1973）提出的詮釋人類學觀點。依他之見，由於人類懸掛在自己所編織的意義網絡中，研究異文化的人類學者進行文化解碼與轉譯的工作時，必須將文化符碼置於文化脈絡（context）內，從在地人的觀點出發，才能瞭解人類行為背後隱含的深層意義。Geertz 並將文化比喻成文本（text），只有在地人對己文化的詮釋才是原版，而人類學者的詮釋立基於在地人的版本之上，是再版或第三版。探究文化的過程宛如剝洋蔥一般，層層剝開，才發現文化的核心隱在其中。人類學者在田野調查之中，僅能從點狀、片段、蛛絲馬跡著手，再慢慢拼湊圖像、猜測意涵，試圖更加逼近真實。

Geertz（1983a, 1983c）提出「在地知識」（“local knowledge”）的概念，他以此概念為架構，闡述常識、藝術、及權威等均係文化所建構的概念系統，強調脈絡化。Geertz 表示，架構乃是文化人類學的內涵，它大部份從事於嘗試瞭解這群人或那群人認為他們正在做的事的重點為何，這些全和人類學非常契合。即使是在其最普同論的氛圍—演化論、傳播論、功能論、晚近的結構論或社會生物學—它總是強烈的意識到所見之物乃係倚賴於從哪兒看及用什麼看。對一位從遙遠的觀念體系分類的民族學者而言，知識的形狀無可避免地總是在地的（local），無法和其儀器與包裝分開（ibid.:4）。

Geertz（2000）指出，過去的四分之一世紀一切有了大轉變，從對自然律

的性質進行哲學性再思考轉向透視法的、仰賴觀察者的解釋之普及化，已在科學立場中強化了以個案為基礎的知識（case-based knowledge）主張。「一沙一世界」不再只是一種泛神論式的比喻詞。然而，還留下一個待解的核心議題：一個人如何在（橫跨、穿越）個案、例子、及由顆粒構成的觀察之中（之上、之內、之間）朝向更廣、更高的感知移動？倘若將課題直接帶回家的人類學者不僅只是奇風異俗的傳播者，他們必須致力於將這些奇風異俗置於令人瞭解、熟悉的近似性，將它們用此種方式相連結以使得它們能相互輝映。脈絡化（contextualization）即是遊戲的名稱（ibid.:x-xi）。

引發反省民族誌思潮的重要人類學家之一 George Marcus 基於今日世界已無法明確區分在地（local）與全球（global），提出了「多點式民族誌」（multi-sited ethnography）研究法（Marcus1995）。多點式民族誌透過六項不同的模式或技巧來界定其研究對象，包括追蹤「人」（follow the people）、「物品」（follow the things）、「隱喻」（follow the metaphor）、「情節、故事、或寓言」（follow the plot, story, or allegory）、「人生或傳記」（follow the life or biography）、「衝突」（follow the conflict）。

1. 追蹤「人」：典型例子為 Malinowski（1922）的《南海舡人》，物的交換或循環係在儀式圈與朝聖中，探究的程序為隨行一個最初持有者的特定群體。移民研究係當代研究文類（genre）中最常見的追蹤「人」模式。
2. 追蹤「物品」：物品包括商品、禮物、錢、藝術品、及智慧財產權，這也許是資本主義世界體系最常見的研究方式。Mintz（1985）研究糖的文化史，置於傳統的政治經濟學架構，其端賴於殖民主義與資本主義運作的大歷史敘事（narratives）。
3. 追蹤「隱喻」：符號、象徵、與隱喻的循環主導了民族誌的設計。此模式涉及了嘗試追溯最顯著活躍於語言使用與印刷或視覺藝術中的相互關聯性以及聯想的背景。
4. 追蹤「情節、故事、或寓言」：在所謂的傳統社會內進行李維史陀式（Lévi-Straussian）的神話分析之學科史中的慣用技巧。
5. 追蹤「人生或傳記」：生命史是追蹤情節的特殊案例。如何將生命史製造或發展成民族誌一直是許多人反思的主題，但使用傳統傳記敘事作為設計多點式研究的工具／手段（means）鮮少被考慮。
6. 追蹤「衝突」：在小規模社會裡，這是法律人類學中已建立的技巧。當代社

會中最顯著的競爭議題同時涉及了日常生活、法律制度、及大眾媒體的領域（Marcus1995）。

本論文即運用 Geertz（1983b）所提出之「在地人觀點」（form the native's points of view），以及選擇 Marcus（1995）所提出之追蹤「物品」（follow the things）與追蹤「隱喻」（follow the metaphor）的模式及技巧，作為方法論的基礎。首先，筆者從族人的社會生活裡探究原住民的「人觀」，亦即什麼樣的特質符合排灣與布農對人的文化期待。再者，筆者追溯跨族群的手工藝品如何形塑創藝家文化認同的過程。此外，筆者透過十字繡作品圖紋的解析，來追溯作品意象所含藏的隱喻與意義。

根據筆者的研究，以織繡作為文本，反映出人觀（personhood）、基本價值觀、性別關係、文化認同、文本再現等面向。解析重點在於脈絡化。

例如：排灣為階序化社會，酋邦制，頭目享有重分配族人繳納貢物之特權；布農無世襲特權階級，男狩獵、種田，女種田、持家、育兒，演變成兩族群對傳統工藝資源的應用抱持相異的態度，反映出基本價值觀上的差異，排灣藉由裝飾藝術表徵身分地位，而布農重視物品實用性，務實簡樸不華麗。依筆者觀察，兩族群的織繡工藝或藝術走向不同風貌，排灣走華麗精緻耀眼路線，布農採簡約樸素平實風格。

再者，排灣社會演化出藝術家的身分地位，形成藝術世家；而布農主要係由家族婦女擔任衣飾用品的製作者。以排灣族為例，伊誕·巴瓦瓦隆，出生於屏東達瓦蘭部落的排灣族藝術世家。Etan 之名，意為「勇者」，繼承自外祖父，是古老的排灣語名字；Pavavalung 是家名，指出生降臨大地的家，亦為伊誕父親所繼承的家。伊誕的父親許坤仲（Pairang Pavavalung）、哥哥撒古流·巴瓦瓦隆、姪子磊勒丹·巴瓦瓦隆，皆為藝術家，各有所長。據磊勒丹表示，父親撒古流為了紀念自己找出排灣族製作陶壺的方法，因而將他的名字取為 Reretan，為「尊貴陶壺」之意。對原住民而言，命名別具深意，代表對子女的殷切期待、世代傳承與滿滿祝福。台灣原住民各族群皆有一套名譜，流傳於具不同身分背景的家族系譜內，代代相傳，意義深遠，深具傳承價值。

此外，藝術品的跨境流通，視覺藝術運用社群生活中流動的符號、象徵與隱喻，皆是當代人類學者新面臨的越界追蹤任務。具象的物質文化構成了表意符號、族群象徵及認同隱喻，甚至在當今社會氛圍下，趨於民主化，傳統權威解構，導致階序化社會內原僅供特權階層使用的物質隱喻，擴大到代表整個社

群或族群。對社群有明顯卓著貢獻者均可佩戴這些象徵高貴地位的裝飾藝術，不僅是個人的榮譽，也是社群整體的榮耀。

綜觀之，本論文在研究方法上將織繡此種藝術形式視為文本，予以脈絡化，分析其反映的社會形式及文化形式。藉由文化的深描探究物質隱喻所含藏的文化觀念與社會規則。社會型態是人群的組成方式，而文化概念是成員共享的意義載體。符號化是藝術創作的過程及成果，隱含社群內部與外部的自觀與他觀。創作者、族群成員及研究者賦予其多元的詮釋，對不同位置的欣賞者與使用者而言，透過自身的體驗及聯想，感受獨特的文化意義與社會實踐。

跨族群通婚的創藝家身兼雙重族群身分，原藝家古淑花充分展現創意，設計出兩種文化形貌的刺繡，她的創作靈感源自傳統服飾圖紋，視覺傳達出排灣與布農相異且具文化特色的人物造型及文化主題，再現高度原創性，別具深意與新意。



本研究的核心論述為：社會形式影響文化形式與藝術形式。排灣與布農剛好兩相對比，前者為階序社會，後者為平權社會。從社會性質的對比衍生出相異的文化形式，連帶地影響社會的裝飾藝術發達與否。以排灣社會為例，藝術為特定階層服務，發展出“pulima”身分，排灣語意為「手藝精細之人」，具有超凡的創造能力。相較之下，布農族的物質文化重視具實用功能的日常用品，樸實無華。

Homi Bhabha (1994:1) 討論文化揉合議題時主張，在理論上新穎且政治上要緊的是，有必要於思考上跨越原初主體性的敘事，並聚焦於文化差異相互銜接中所生產的那些時刻或過程。這些「中介」(in-between) 空間提供了精心設計自我 (selfhood) (個體或社群) 策略的領域，其創始了新的認同符號、先進的合作場域、以及競爭，於界定社會此一觀念的行動中。

Bhabha (1994:10) 進而指出，文化邊境的作品要求與嶄新 (newness) 相遇，而此嶄新並非過去與現在之連續體的一部分。作為文化轉譯的革新行動，其創造了一種新意。此種藝術並不僅止追憶過去作為社會起始或美學基礎；它

更新了過去，重新構思其作為偶然的「中介」空間，創新且打斷了現代的演出。「過去—現代」變成生活必需品的一部分，而非懷舊。

依筆者理解，此「過去—現代」之延續感即是當代文化揉合的策略所創出，於此場域所誕生的藝術，係配合個體或社群展現新認同而精巧設計的表意符號。重點不在於最初型態或追憶懷舊，而是在於當代跨文化揉合情境的中介空間，如何於此嶄新社會脈絡中，重新確認個體或社群的自我認同，及其革新的跨族群文化轉譯內涵。傳統知識與技藝的涵養，即是文化沃土所提供的養分，從內部油然而生，創生並發掘嶄新的新意。

以原藝家古淑花揉合排灣與布農精神的創作觀之，她跨域採借了多元族群的文化要素與十字繡技巧，融合了跨族群的文化主題，例如反映出排灣族階序社會特質的排灣族公主，百步蛇對排灣而言是守護神，對布農來說則是朋友，排灣族情人袋、布農族情人袋、菱形紋拉鍊袋等，充分展現文化揉合的創造力與特殊性。文化揉合的內涵來自傳統的延伸，異文化之間的交織促成了文化的變遷，並從中浮現新的創意與多樣性。熟能生巧，原住民創藝家更進一步將傳統圖紋的象徵意義轉譯成大眾能夠理解並欣賞的語言及符號。由此觀之，傳統的力量賦予了當代原住民族群新生與強化自我認同的重要憑藉與徽章。

筆者試圖以織繡作為文本進行文化的深描，原藝家古淑花所創作的主题與她所描述的意境遍及山川大地、日月星辰、百花齊放、姹紫嫣紅，美不勝收，目不暇給。筆者認為，她的作品深含文化多樣性，從觀察日常生活周遭的人文生態為起點，延伸至深度的文化關懷，用針線說故事，也是另類針線情。原藝家從事創作並不僅為了行銷，事實上，誠如古淑花所言，一件作品需花費許多時間和心力去繡出來，定價又物美價廉，因此無法完全依靠織繡維生，但部落的人願意來買、願意來學習，她都很歡喜，因為這樣代表著文化能夠傳承，有人願意欣賞，讓她感到欣慰。

從蒐集資料、作品到原藝家訪談、互動的過程，均感到古淑花藝術家的認真與用心，她可以細細慢慢的一格一格穿針引線，動作熟練，構圖藍圖即在她心中，專注於當下的手上細活，將內心想要表達的主題及概念，用圖案娓娓道來。情人袋、百步蛇、排灣族公主、菱形紋等，均不脫離文化母題，但又創意無限，多樣化形式及內涵，隨時有新意出現，令人賞心悅目，進入她所精心營造的排灣及布農的文化世界裡。

文化美學與主題的對比，躍然織上，一目了然，筆者認為這也是跨文化比

較的意義之所在。原住民織繡作為文本，原藝家彩繪交織了多元的文化概念與藝術元素，經由深描的詮釋，視覺接收者便能理解其造型與題材的來龍去脈，認識異文化的人文深度。跨族群的美學體驗透過人物意象的呈現，而得以更深入地體會不同文化之間的特色何在，族群、性別、階層、身分、地位、認同等當代議題均藉由傳統手工藝的傳承而得以復甦，並深入探究其對社群成員而言所代表的意涵及重要性。藝術作為一種溝通的語言符號，讓跨文化的欣賞者能夠掌握異文化的特殊性及其所帶來的啟發，從而反思己文化既有的價值觀與行為模式。

社會學家 Richard Sennett (2021[2008]) 在《匠人：創造者的技藝與追求》著作中，探討匠人 (craftsman) 的匠藝活動、創意生成及時代演進意義。他指出，原創性 (originality) 的字源可追溯到希臘文 “poesis”，柏拉圖認為其意思為「某個東西由無到有」。原創性是劃時代的生成，在文藝復興時期，突然出現的東西和個人的藝術——也可以說是天賦——息息相關。例如切里尼把平面的藝術轉為立體的金器，即為其原創性的「秘訣」(Sennett 2021[2008]:78-79)。

Sennett (2021[2008]:141-142) 表示，領域轉移是人類學家李維史陀 (Claude Lévi-Strauss) 最感興趣的變形，在他看來，改變的邏輯適用於所有匠藝。以烹飪為例，生的屬於自然的領域，人類在自然界找到的都是生的；料理創造了文化的領域，此領域是自然的變形。談到文化生產，李維史陀有句名言：「食物不但好吃，也對思考有益」。從眾人共食加熱料理聯想到「他是個溫暖的人」(「友善」之意) 這類抽象概念，其即為領域轉移。

李維史陀強調的是，物體的符號價值和人們對物體物質條件的意識是密不可分的；它的創造者會認為這兩者是同一件事。依 Sennett (2021[2008]: 142) 闡釋，變形用三種方式激發物質意識：型格的內部演變、關於混合和合成的判斷、涉及領域轉移的思考。

筆者認為，將變形的邏輯應用至原藝家古淑花織繡創作之例上，手眼協調能力優越的匠人，發展出從無到有的物體之物質條件 (十字繡針線匠藝)，領域轉移至物體之符號價值 (象徵圖紋抽象意涵)，兩個層次在創意設計思維與實踐上密切相依。技藝上反映出原創性，符號化作為符徵 (signifier) 的形式與作為符旨 (signified) 的內涵。此即為本研究論述重點：藝術形式、文化形式及社會形式緊密相繫，而當代文化揉合的情境與藝術家的新意發想，構成其形式變化與意義轉譯的要件。

人類學家王嵩山（2014:147-148）在探索原創藝術的議題時指出，藝術擁有溝通行動上象徵或隱喻的內涵，因此「轉換」便是其中極重要的動力。轉換的工作是雙向的，而使用象徵符號、學習使用象徵符號、理解象徵符號，是藝術表現的重要面向。據他表示，族群藝術風格往往是明顯的，而且是可以被辨認的，具有獨特的文化意義與價值。在變遷的過程之中，這些風格通過個人詮釋所進行累積性的再創造（reproduction），足以理解並傳達文化價值與意義，便構成了原住民藝術形式發展的基礎。

依此，據筆者分析，跨布農-排灣的原藝家古淑花創作的布農系列與排灣系列作品，深深地反映出兩族群之間藝術風格的顯著對比，她從兩族的傳統服飾圖紋汲取靈感，再創造了兩種不同藝術形式的象徵符號與物質隱喻，孰為布農風格、孰為排灣風格，辨識度極高。作品富含的文化意義與價值，透過創作者與觀賞者雙向的理解及轉譯，掌握並詮釋了藝術風格涵納的想像力與創造力。

誠如研究手工藝的人類學者 Clare M. Wilkinson-Weber and Alicia Ory DeNicola（2016:1）所言：手工藝是瞭解地方、人群、及時間之間關係的有生命力（vital）方式。如同歷史，手工藝是人們在物質環境與社會環境內用以協商其角色與位置的工具。手工藝作為一種論述（discourse）與實作（praxis），有助於人們訴說他們自身、他們的社群、他們的連結，以及他們的階級。

原藝家古淑花透過跨文化的創作形式與內涵，訴說社群生活背後的故事。她精巧設計的織繡手工藝隱含著一套文化價值觀的論述，及其在社群生活中的實際運作。經由原藝家的手作藝品，我們得以瞭解跨區域、跨族群的元素如何影響跨域創作者對己文化與異文化的觀察與認知，及其在社群生活環境內的自我定位。手工藝亦反映了社群的記憶，透過故事的訴說，原藝家串連了跨文化的生活點滴回憶。筆者認為，原藝家也是說故事的人，將社群生活的典故藉由手作器物傳遞給內部與外部的聆聽者與欣賞者。跨文化要素的採借、融合及轉譯，表現在作品象徵圖紋的設計風格上，藝術品成為外界認識原住民族群的重要媒介與橋樑。根據筆者觀察，原藝家古淑花的創作揉合了傳統用色紅、黃、綠的多種排列組合，菱形紋構圖與色調均呈現鮮明豐富的風格變化，展現表達主題的轉移、變形（transformation）。符號化構成了跨文化的溝通途徑，手藝精湛的原藝家不僅為個人而繡，更是為了延續跨族群文化生命而繡，誠懇又認真，用心傳承珍貴之文化資產。

依筆者分析，展現創意與富含個人經驗的文化要素揉合，構成社群的物質隱喻，隱含基本價值觀、審美觀、宇宙觀、世界觀。文化象徵物含括社群內部自觀與社群外部他觀二面向的詮釋，反映文化多樣性與文化生命力，不純粹只是刻板印象。因為創作者會依照自身對文化意義的瞭解與體驗，經過吸收、擇取與過濾，進行圖案的多元創意設計與變形（變化造型），跨族群創藝家發展出個人作品風格專屬的獨特性。



引用書目

王嵩山

- 2014 《藝術原境—臺灣原住民族創意人類學》。新北：遠足文化。
2023 《創藝之道：臺灣南島語族之物、意象與新性的人類學觀點》。臺東：國立臺灣史前文化博物館。

李莎莉、胡家瑜、尤瑪·達陸

- 2018 《織路繡徑穿重山：臺灣原住民族服飾精品聯展》。臺北：國立故宮博物院。

林佩穎

- 2018 〈排灣女兒編織的布農板曆〉，刊於《熟手の慢工細活：高雄百工之山線&部落食農工藝師老手藝》，林瑩華總編輯，頁 178-183。高雄：高雄市文化局。

許齡銘

- 2016 〈布農族傳統織品圖案應用於時尚商品之創作研究〉。樹德科技大學應用設計研究所碩士論文。

Milhaupt, Terry Satsuki (泰瑞·五月·米爾霍普)

- 2021[2014] 《和服：一部形塑與認同的日本現代史》(*KIMONO: A Modern History*)，黃可秀譯。新北：遠足文化。

Sennett, Richard (理查·桑內特)

- 2021[2008] 《匠人：創造者的技藝與追求》(*The Craftsman*)，廖婉如譯。臺北：馬可孛羅文化。

Ackermann, Andreas

- 2012 “Cultural Hybridity: Between Metaphor and Empiricism”, in *Conceptualizing Cultural Hybridization : A Transdisciplinary Approach*, Philipp Wolfgang Stockhammer (ed.), pp.5-25. Springer Berlin Heidelberg.

Bhabha, Homi Kharshedji

- 1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

Boas, Franz

1955[1927] *Primitive Art*. New York: Dover Publications, Inc.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.

1983a "Introduction," in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, pp: 3-18. Basic Books, Inc.

1983b " 'form the native's points of view': On the Nature of Anthropological Understanding," in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, pp:55-72. Basic Books, Inc.

1983c "Art as a Cultural System," in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, pp:94-120. Basic Books, Inc.

2000 "Preface to the 2000 Edition," in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. Basic Books, Inc.

Kaeppeler, Adrienne L.

2008 *The Pacific Arts of Polynesia and Micronesia*. Oxford: University of Oxford Press.

Malinowski, B.

1922 *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge and Kegan Paul.

Marcus, George E. and Michael M. J. Fischer

1986 *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. University of Chicago Press.

Marcus, George E

1995 "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography," in *Annual Review of Anthropology* 24:95-117.

Mintz, Sidney W.

1985 *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. New York:

Penguin.

Stockhammer, Philipp Wolfgang

2012 “Questioning Hybridity”, in *Conceptualizing Cultural Hybridization : A Transdisciplinary Approach*, Philipp Wolfgang Stockhammer (ed.), pp.1-3. Springer Berlin Heidelberg.

Wilkinson-Weber, Clare M. and Alicia Ory DeNicola

2016 “Introduction: Taking Stock of Craft in Anthropology,” in *Critical Craft : Technology, Globalization, and Capitalism*. Clare M. Wilkinson-Weber and Alicia Ory DeNicola (ed), pp.1-16. London: Routledge.

