

「文化動起來」： 賽德克族文化產業的研究*

王梅霞

國立臺灣大學人類學系副教授

伊婉·貝林

國立政治大學民族學系博士班研究生

摘要：本文嘗試從人類學的角度探討在文化產業的發展過程中，地方社會的社會文化性質如何透過不同的方式運作、轉化、或再創造。首先，「文化產業」受到不同力量所形塑，包括不同時期及不同方式的資本主義、西方教會的力量、國家不同單位均影響了當地文化產業的興衰，地方與全球的互動也扮演了重要角色。當地工作坊主人在正式成立工作坊之前與外在大社會的互動經驗，尤其是以個人為中心建立了不同的社會網絡，呈現出賽德克的社會特質如何在當代脈絡中繼續運作。

其次，不同工作坊對於織布圖紋的多元解釋，是一個正在進行中的文化再創造過程，尤其織布作為「纏繞的物」(entangled objects)，具有多重意象 (image)，在不同情境下可以和新的意義結合在一起。進而，本文更深入

* 本文初稿曾發表於「國立臺灣大學人類學系慶祝 60 週年系慶國際會議——人類學的島嶼研究：遷徙與重構」。臺北：國立臺灣大學人類學系主辦，2009 年 11 月 13-14 日。筆者感謝評論人余舜德先生及兩位匿名審查人提供寶貴意見。

2 王梅霞、伊婉·貝林

探討人和布的關係，凸顯當地人的主體性，從當地人織布的心路歷程可以看出人的主體性與物的客體性相互建構的過程，人透過吸納(sublation)物的特性而建構其自我，人和物是一種辯證的關係；而且，個人學習、教導織布的過程也是建立社會關係及社會性人觀(sociality)的過程，社群成員透過分享彼此的特質來建構社會關係，因此個人的認同是社會關係的縮影，也是不斷重新建構的過程；尤其織布是女性實踐 *waya*、以及與 *utux* 溝通的場域，或許可以被視為女性的儀式，女性透過織布而參與了宇宙秩序的再生產。

關鍵詞：文化產業，織布，意象，儀式，賽德克族。

臺灣的「文化產業」概念早先由文建會於 1995 年「文化產業研討會」中提出，強調「文化產業化、產業文化化」的概念，期待將文化產業納入文化政策後能帶動地區經濟，因此建立文化產業也成爲社區總體營造的發展目標。2002 年行政院提出的「文化創意產業」政策，與過去「文化產業」相比較，除了擴大產業範圍，更重要的是政府以策略引導帶動產業轉型加值，把文化和設計、創意發展加入國家發展政策之中，將文化直接轉換成產業部門(陳其南 1995；臺灣經濟研究院 2003；劉曉蓉 2005)。「文化產業」的發展凸顯了當代資本主義的特色，資本並不僅限於過去的工業資本、商業資本、社會資本，更包括了文化資本與虛幻資本，「經濟」具有宰制地位的方式，是透過以各種不同的面貌呈現，尤其是與文化相結合(Comaroff 2000)。

文化產業經常伴隨着社區營造，而在不同社會經濟與文化有不同的結合方式。一方面，因爲資本、資訊、人群的快速流動與國家的弱化而使地方社會面臨更加競爭(例如跨國企業集團、主權開發基金、金融控股公司)的挑戰(黃應貴 2008)；另一方面，對於本土知識、歷史遺產等「文化資本」的強調，使得地方社會有了主體詮釋的空間與可能。雖然在文化產業的發展過程中，「經濟」以「文化」的形式呈現，但是文化也被重新建構，而且往往被標準化、客體化爲儀式、節慶、運動、服飾或食物等。在這過程中，文化被拆解、重組，以新的面貌再現；意義被競爭或重新詮釋，當地人在外在需求及內在轉化過程中，重新界定其文化；這些面向又與殖民政府或國家的建構與論述息息相關。因此，文化認同是個動態的過程，甚至是權力展現的場域，其間充滿協商、競爭、及再創造的可能性(Hirsch 1990; Keesing & Tonkinson 1982; LiPuma 1995)。

對於臺灣「文化產業」的討論，已經有許多研究從政策推廣(馬群傑、陳金貴 2008)、經濟發展(陳芬苓 2008)、產業行銷(張淑君、

劉怡均 2006)、社區營造(傅茹璋 2002; 顏亮一、許肇源 2008)、觀光(呂欣怡 2008)等角度加以討論,本文則嘗試從人類學的角度討論在文化產業的發展過程中地方社會的社會或文化性質如何透過不同的方式運作、轉化、或再創造。本文田野部落是賽德克族織布工作坊最蓬勃發展之處,第一節先鋪陳本部落在日治時期的形成背景、以及在國民政府時期社區總體營造計畫對部落的影響。第二節則敘述「文化產業」如何受到不同力量所形塑,包括不同時期及不同方式的資本主義、西方教會的力量(例如天主教神父、世界展望會均將當地織布行銷到外國)、國家不同單位(包括鄉公所、原民會重點部落計畫、勞委會多元就業計畫、經濟部中小企業輔導計畫)均影響了當地文化產業的興衰,地方與全球的互動(例如紐西蘭織布機的引進)也扮演了重要角色。第三節開始介紹當地工作坊,敘述工坊主人在正式成立工作坊之前與外在大社會的互動經驗,尤其是以個人為中心建立了不同的社會網絡,呈現出賽德克的社會特質如何在當代脈絡中繼續運作。第四節討論不同工作坊對於織布圖紋的不同解釋,是一個正在進行中的文化再創造過程,尤其織布作為「纏繞的物」(entangled objects),具有多重意涵(image),在不同情境下可以和新的意義結合在一起(M. Strathern 1990, 1992; Gell 1992; Thomas 1991)。第五節進一步討論人和布的關係,希望凸顯當地人的主體性,從當地人織布的心路歷程可以看出人的主體性與物的客體性相互建構的過程,人透過吸納(sublation)物的特性而建構其自我,人和物是一種辯證的關係(Miller 1987);進而,個人學習、教導織布的過程也是建立社會關係及社會性人觀(sociality)的過程,社群成員透過分享彼此的特質來建構社會關係,因此個人的認同是社會關係的縮影,也是不斷重新建構的過程(M. Strathern 1988; 王梅霞 2003, 2006);尤其織布是女性實踐 *waya*、以及與 *utux* 溝通的場域,或許可以被視為女性的儀式,女性透過織布而

參與了宇宙秩序的再生產(Weiner 1992)。雖然「織布產業」提供了賽德克社會文化繼續傳承或轉化的契機，但是另一方面，人與人之間的競爭、人與物之間的物化也在資本主義的發展過程中不可避免地被強化。¹

一、從 Alang Gungu 到 Alang Snuwil²

Alang Snuwil，中譯為櫻花部落，所在區域即當前的仁愛鄉春陽村，依據仁愛鄉戶政事務所 98 年 2 月份統計資料，全村共有 10 鄰，369 戶，男生有 629 人，女生 599 人，共 1228 人。部落目前約有 90% 以上的居民為賽德克族³ 都達亞族人(Sediq Toda)。在 1930 年 10 月爆發「霧社抗日事件」之前，本區域原為賽德克族德克達雅亞族人(Seediq Tgdaya)所居住，並慣以 Alang Gungu 稱之。Alang Gungu 之名稱由來，主要是緣自此區域地形狀似動物的 *ngungu* (中譯「尾巴」)，因為 *ngungu* 在族人的語意中另一個意思為「膽小鬼」，故居住在此區域的族人乃將 *ngungu* 的語音轉換為 Gungu，亦即 Gungu 是由 *ngungu* 的訛音轉變而來的名稱。

在未被遷居到 Alang Snuwil 時，當時整個部落居於現在稱為平靜部落四周，遷到 Alang Snuwil 後形成目前的四個子聚落所組成，包含 Alang Kudasic(今春陽村第一班)、Alang Gungu(春陽村第二、

1. 本文仍未討論銷售管道、外人消費過程如何影響其風格的再塑造、及定價方式等面向；此外，「錢」是否被賦予新的意義(Parry & Bloch 1989)；或者當「錢」作為交易的媒介，人和人的關係不必然以面對面的方式互動，文化或人不再與具體運作的力量相結合，造成「文化」被抽象化、人的心靈或心性被空洞化(Simmel [1978] 1990)等議題，均是可以進一步發展的議題。

2. Alang 通常被翻譯為「部落」，筆者曾經討論過其意義的變遷(王梅霞 2006)。

3. 賽德克族過去被認為是泰雅族的一個亞群，2008 年正名成功，成爲一個獨立的族群。

三班)、Alang Eyux(春陽第四班至臺大實驗林前區域)、Alang Ayu(春陽第三、四班前方公路兩旁區域)。而在日本統治本區域時期的名稱，初期至「霧社抗日事件」爆發之前，日人依據此區 Alang Gungu 的譯音，而命此區行政區域名稱爲荷戈社(Hogo 社)。霧社事件爆發之後的皇民化時期，則以此區遍布野櫻花的景色特徵，重新命名爲「櫻社」(sakura-sya)，並將此區劃分爲四個班別。

由於德克達雅群人在此區所建立的第一個聚落爲 Alang Gungu，且 Alang Gungu 一向居於四聚落的領導位置，故居住在此區域的族人對外習以來自 Alang Gungu 稱呼自居，德固達雅其他部落族人也以此稱呼此區。霧社事件爆發後，日人強制將原居住於此區域的德克達雅遺族，遷移到川中島(現仁愛鄉清流部落)，同時爲能便於有效控制與管理由 Bnbung、Tnbalah、Rucaw、Ayu、Rkdaya 等子聚落所共同組成的都達(Toda)亞族人，因此在 1931 年至 1932 年間陸續將都達亞族將近二分之一的人口迫遷到此區，爲的是要瓦解都達亞族的社會組織，因此將不同部落的族人遷居在一起，以瓦解當時原有的部落組織。當時都達亞族人各子聚落遷到此區的分布情形，Tnbalah、Ayu 等子聚落遷到目前的第一班，Bnbung 遷到第二班，Rkdaya 遷到第三班，Rucaw 遷到第四班等區域。

自都達亞族人被迫遷到本區域後，也以此區日人所命名的的行政區域 Sakura，自稱部落所在區域的名稱。1945 年二次世界大戰過後國民政府遷臺，雖然此區行政區域名稱被命名爲「春陽村」，但霧社地區的部落族人對內、對外仍慣用日據時期的名稱以 Sakura 稱之。直到 1990 年左右，受到臺灣本土意識抬頭的因素、及部落內部教會系統重新以族語稱呼自我區域名稱的影響下，部落族人改以「櫻花」的族語語彙 Snuwil 重新詮釋自我部落的名稱，此即 Alang Snuwil 部落名稱的由來。

當今部落的生活空間充斥了水泥的建築，許多家屋的空間是兩層樓的水泥房，院子全都是鋪上水泥的廣場，家屋的界線是水泥的圍牆，而部落的空間，包括教會、活動中心、儲蓄互助社、村辦公室、衛生室成爲各種空間層次及權力的核心位置。傳統的菸寮及豢養牲畜的場所大部分都改到附近田間工作的地方，只有狗留在家中院子來飼養。農路的增建及品質越來越好，越多人有貨車可以代步，縮短了工作與住家的空間距離，也較少有人因爲工作而居住在工寮中。因爲農作的種類不同而影響狩獵時間，現在春陽部落族人大都是茶農，春茶與冬茶是價錢最好的時期，而這時期也是過去傳統狩獵最活躍的時期，因此傳統狩獵期也受到了影響。

當代的信仰在部落中呈現了多種角力的空間，不同派別的西方基督宗教在部落宣教，包括天主教、基督長老教會與真耶穌教會等。傳統的部落神靈觀，有創造概念的 *Utux Tmninun*、審判概念的 *Utux Karang*、以及祖先的靈 *Utux Rudan* 等，而西方的基督宗教有唯一的創造神、末世審判的觀念、以及諸聖相通功的聖人概念，也許是因爲某些近似的概念，再加上族人自己的詮釋，在四〇年代部落族人都幾乎皈依了基督宗教。此外，在日據時期，所有的歲時祭儀因爲稻作的改變及殖民政府的刻意禁止，部落族人在失去對 *Utux* 信仰的表達與實踐，所以當基督宗教進入部落時，也成爲部落的人信仰復振的一條進路。現在部落受多重原因的影響，各教會已不復當年盛況，在外的年輕人其實也離開了部落的宗教氛圍，而老年人雖然仍然會說 *Utux* 的傳說，但是也已經很難去區分，老人家所說的 *Utux* 是哪一邊的 *Utux* 了，除非要去深入的了解才能知道。

春陽部落的總體營造從民國 80 年代開始，跟着國家的文化改造運動進行。文建會在民國 83 年提出「社區總體營造」一詞，乃著眼當時臺灣整體與地方社區所面臨的問題：由於工業化與全球化

過程中所帶來的初級產業沒落、鄉村人口外移與自然資源的破壞，促使國家發展目標在此階段也面臨反思。此時「社區總體營造」正好提供了另一種從發展地方文化特色為切入角度的人文思考方式。簡單說來，就是由社區居民自動自發，透過討論、組織與行動，爲了改善生活環境所作的努力。春陽部落也在一些有心人士的帶動下，或引進外來團隊，進行部落文化產業的改造運動，確實爲沉寂多時的部落帶來一股文化重振的生命活力，部落的編織班、藤編班、族語班、文化營、媽媽教室……等等陸續成立，各種協會也應運而生，但是這樣的營造方式變成以經費帶動活動取向的模式，也就是說有經費就辦活動，沒有經費就停辦的窘境，活動無法持續性與向下扎根的帶動部落的文化活力。

文化產業的再次復甦源於春陽社區發展協會自民國 94 年至 96 年推動行政院大力挹注資金的「重點部落」計畫，其計畫申請書及成果報告強調其重點爲：與部落居民共同審慎討論有關部落整體發展目標，大家有志一同認爲部落首要突破與發展目標，就是如何使漸漸消逝的傳統 *Alang* 精神文化與價值，逐一重新建構起來，進而開創「部落」自主、自立發展的生活體系。有關「部落」一詞，在賽德克族都達亞群的族語相應之稱爲「*Alang*」，當地文化工作者郭明正對 *Alang* 這一個名詞的解釋爲——族群共同生活與發展的國度，其原因在於過去 *Alang* 中本身就有着自己所屬的土地領域範圍，嚴謹的生活律法系統規範——*Waya*，共同的生活(宗教)信仰——*Utux*，以及架構完整的政治與防衛體系，簡單的說 *Alang* 就是一個獨立、自主的發展型態。因此，重點部落整體發展目標，在於實踐部落居民心中回復傳統 *Alang* 生活價值體系願景，並有效促進部落整體產業與傳統文化永續發展，「文化產業」因此成爲春陽社

區發展的重要方向(春陽社區發展協會 2005, 2006, 2007)。⁴

二、不同力量的交會下的「文化產業」

賽德克族的織布活動歷經數次興衰，日治時期殖民政府禁止原住民織布，代之以購買日本布及日本衫；國民政府初期，一方面當地人忙於開墾水田、種植杉木、旱稻，一方面傳統織布必須從種芋麻開始，手續繁複又花時間，因此織布活動並未復甦。直到民國 50 年左右部落成員開始向外購買現成的毛線，因為只要理線就好，部落婦女才又開始織布，當時都還是用地機織布，埔里的平地人收購部落的織布，所以很多人從事織布，賣到埔里去。當時在埔里收購最大宗的是一對母女平地人，先生是畫家，她的女兒將織布做成原住民的衣服、披肩、日本浴衣等等，賣到日月潭、烏來等觀光地。這段織布的風光時期其實不長，但是有興趣的人還是多多少少有在織，人數越來越少。

對於這段織布歷史的興衰，一位當時部落的牧師娘 Hana 有不同的論述。⁵ 她回憶民國 50 多年織布開始興盛是因為在世界展望

4. 對於「社區」的討論，牽涉到過去「*Alang*」具有可變的、動態的分合特質、也可以是跨區域的團體，透過不同事件的發生，而有不同的群體界定模式。因此，不僅要透過當地人的文化概念來瞭解不同範疇的人群區分方式，還必須從更國家、區域等更大的社會脈絡，來理解社群被想像、拆散與重組的過程。然而，在國家的架構之下，從文建會到社區工作者，均以國家行政體制下的地域作為界定「社區」的標準，而忽略了地域性團體內可能因歷史、族群特性產生的其他可變性人群分類方式對區域集合所帶來的影響。從這些角度將有助於思考「社區總體營造」是如何在特殊歷史脈絡下，在不同力量、不同論述相互競爭與辯證的過程中被形塑，同時也重新形塑當地社群的性質。此議題需另行討論。

5. 這一位牧師娘從太魯閣文蘭部落嫁到春陽部落，先生是長老會牧師，先生過世後她又回到太魯閣，筆者在太魯閣富世村訪談過她，她回憶當時春陽部落織布的興衰。

會的一位牧師娘發現原住民的織布技術能夠幫助族人生活，因此 Hana 開始結合當地 30 多個婦女，由她們織布，Hana 負責縫紉製作衣服、包包、娃娃等成品，外國牧師娘再將成品賣到國外，然後將賣得的錢交給族人。Hana 發現這麼做不僅能夠將織布文化傳承下去，也能夠幫助族人生活。但是民國 60 多年時有商人到埔里將工廠製品賣到部落裡，因為工廠尼龍布仿製原住民織品的紋路，又便宜又暖，手工製品開始被工廠成品取代，原本 Hana 在部落裡組織的婦女織布團體開始瓦解，婦女們又回去做田了。

當時織布受到衝擊的原因之一是有部落成員開始種植幅原遼闊的梅子跟李子，需要管理跟採收的工人，每一次的供需求約 40~60 人，對部落來說是一個很好的工作機會，男人用竹竿打梅子的樹枝，讓梅子掉下來，女人就撿拾地上的梅子裝袋。這個採收梅子的工作是一天拿一次工錢，織布需要兩三天或更長的時間才能看到錢，所以大家都喜歡去做這個工作賺一些現金，而且部落的人都還是喜歡以集體工作，在工作中可以互動、說很多笑話等等。很明顯的這時織布的婦女顯著少很多。

在前述 Hana 的回憶中，民國 60 多年長老會婦女織布團體開始瓦解；然而在天主教信徒的回憶中，部落再掀起織布的高潮是在民國 60 年代左右，天主教眉溪山地聖母堂的莊天德神父到仁愛鄉部落傳教的時候，他看到部落婦女織布，無法量產而且很辛苦的使用地機織布，所以他就引進紐西蘭的織布機，也就是所謂的「高機」，高機雖然也是手工織布，但是因為它可以織較長的布匹，一次可以織約 20 呎，如果是傳統地機則一次織不到 10 呎，這時候部落仍然使用外來的毛線，沒有用苧麻線來織布，主要還是考慮其便利性及工時，而這些布也仍然是賣到埔里去。另外莊神父更帶來許多不同的織法讓部落的婦女學習織其它花樣，所以部落婦女織的花樣就不再只是傳統的布紋。同時莊神父也引進織布機的製作，在

圖 1：傳統地機。
(作者攝自張媽媽
工作室)



圖 2：
60 年代引進的紐西蘭的
織布機。(作者攝自
Bakan 工作室)

他的傳教區中原與眉溪部落各選取一個年輕人去學習木工，並學習高機的製作，這個高機的製作圖也是莊神父帶進來的，所以部落的人如果有需要她們就跟部落會做高機的人訂購。所以莊神父帶進部落的不只是圖紋的改變，連機器都改變了，但是這樣的改變並沒有讓部落就此放棄地機，而是有選擇性的使用，因為傳統圖紋部落的婦女仍然喜歡用地機，其他圖文她們就會選擇高機來做。這次的改變也帶來部落重視織布的傳承，所以一些年輕一代的婦女也開始學習高機與地機的織布方法，當時幾乎每一家的婦女都在織布，織布轉成爲家庭工廠式的製作布匹賣給平地人。

民國 70 年代，九族文化村成立，他們網羅了部落中會傳統編織的老人到文化村去工作，主要的工作是展演織布，與客人寒暄織布的方法，種類……等。曾經前往九族文化村工作的老人家回憶：因爲那裡可以每個月拿到薪水，家裡的田地需要管理，所以需要現金的支出，而山上的工作沒有辦法有固定的收入，所以她們決定去那裡工作，好讓家裡有現金可以調度山上工作上的管理。織布從一個滿足家庭每一個成員的蔽衣之需，轉成家庭工廠式的製作布匹賣給平地人，再進而轉到一個文化娛樂公司的展演。

民國 80 年代，文建會引進社區營造，加之原住民意識抬頭，因此以部落爲主的想法或年輕人也積極投入建設部落的行列，部落的織布產業隨即被引導進入個人工作室的產業發展，部落工作室如雨後春筍般的一個一個成立，但因爲後來的銷售管道並未被打開，而且每個工作室的想法不同，部落族人其實想的是如何從工作室的織布產業謀取正常的家庭開支，或是能夠從織布產業累積一些財富，但是因爲銷售管道、工作室良莠不齊、價錢偏高、加工成品技術不一、族人的期待等等種種因素，這時期的工作室面臨一個很大的困境，工作室一一解體，剩下原本就有營運或是自己對織布真的很有興趣的人才仍然繼續保留自己的工作室。

其實從 60 至 80 年代也有部落成員將圖紋送到工廠去量產，結果是只有送圖紋去的族人相對有一些小折扣外，其餘的部落族人則要用一般的價錢買回這些布，再用這個工廠量產的布來加工製作成品。從用苧麻線織布、到用現成的毛線織布、再到用工廠做的量產布匹來製作加工品，雖然聲稱這是賽德克族的織品，但是也有部落成員感受到這是一個文化失落的體驗。

在民國 88 年 921 地震後的部落重建過程中，國家政策鼓勵原住民由下而上開始建設自己的部落，及近年來行政院原住民族委員會主導的重點部落，旨在部落族人能凝聚共識共同建設自己的家園。累積了過去的種種經驗，部落成員在做法上開始有不太一樣的方式，一方面她們在布紋上加一些傳說故事，來更吸引顧客的眼光，一方面結合工廠或縫紉工的技術，讓自己的成品能夠更實用也更好看，工作室的也做的越來越大。參與者語重心長地說：「文化是變動的過程，在經過這時間縱軸的洗禮，我們要如何讓這個織布的產業走向一個真正能為族人開創一個富有商機、而又能把握住傳承文化命脈的織品產業，其實是我們真正內心希望的一個織工的發展方向，但是我們自己能掌握多少，沒有人能保證，也沒有人能提出一個真正可以如何做的方式，原住民的織工產業是否會因為種種不利的條件而遭到淘汰或轉型，誰也無法預測。」

三、「工作室」的成立

春陽部落從民國 94 年至 96 年從事三年重點部落營造，又結合了民國 95 年中小企業處開始推動的「地方特色產業暨社區中小企業輔導計畫——原住民地區——南投縣仁愛鄉春陽部落原住民產業」，引進了展智管理顧問有限公司從事文化產業的規劃，在其行銷手冊上強調：賦予傳統編織產業新風貌，讓部落精湛的工藝與特有美學文化，能結合外界現代時尚風格，擦撞出令人炫目的火花，

本計畫以形塑產業特色三元素「技藝、生活、時尚」為主，藉由示範點的輔導規劃，進而帶動其他業者，擴大整體產業價值鏈，刺激就業人口與青壯人力投入，從點到線到面，以各階段式目標完成原住民地區經濟活絡與產業永續經營；期許藉此帶動春陽部落地方特色產業，提升經濟效益，活絡地方就業市場，為部落發展帶來新的契機(展智管理顧問有限公司 2006)。

管理顧問公司為春陽部落打造出 **Snuwil** 這個品牌作為所有工作室的商標，並且為工作室統一設計招牌、名片、說明手冊、購物袋，甚至展示的方式。但是在與工作室主人的相處過程中，筆者發覺她們最津津樂道的絕非手冊上統一化的文字，而是她們個人的生命經驗如何成為她們成立工作室的動力，當她們談論如何透過織布與他人、或外在大社會互動時，其實也呈現了賽德克人強調「以個人為中心，建立不同範疇的社會關係」的社會特質(王梅霞 2009)。⁶ 從以下幾個工作室主人的敘述中可以看到當地人在 40 年前就開始累積了與外在大社會互動的經驗，尤其建立了以個人為中心的社會網絡，這些經驗也繼續影響着工作室的運作。

(一) 拉拜工作室

春陽部落的行銷手冊中對拉拜工作室的介紹如下：主人吳文份自小由母親 **Apai Lawa** 傳授編織技巧與方法，自此便一直從事編織創作。而拉拜工作室於民國 86 年開始成立，當時是受到仁愛鄉公

6. 筆者在「從『交換』看族群互動與文化再創造：日治初期苗粟地區泰雅族的研究」一文中討論苗粟地區泰雅族的交換網絡，發現從清代以來各社就各自有其交換網絡，甚至個人也可能各自建立起超越族群的交換關係。因此，對於泰雅人「生活圈」的分析必須超越移川子之藏以「起源」為主的泰雅族內部分類、及馬淵東一以「地域」為標準的分類方式，而必須透過更多重的面向、更動態的觀點來凸顯「生活圈」的多樣性。

所輔導與推動之下成立，雖然成立工作室的時間稍晚一些，但由於本身編織技巧與方法優異，近年來也曾受邀於春陽國小擔任織布老師，並陸續至臺北、新竹、埔里等外地教授編織課程，其作品曾於民國 90 年由南投縣政府社會局辦理的「南投自選」產品認證中，獲得優異成績與肯定。未來拉拜除將繼續從事編織創作，她也希望能夠將傳統編織的方法繼續傳延下去，同時帶動春陽部落傳統手工編織產業的發展，讓更多人都能夠習得部落傳統編織的技巧與方法（展智管理顧問有限公司 2006）。

民國 52 年左右，⁷ 拉拜(Labai)20 多歲時跟着部落的青年團⁸到日月潭，她才知道有日月潭這個地方，而且日月潭有在賣織布這些東西，參加救國團的活動回到部落後她就開始織布了。她是部落第一個到日月潭去賣織布的，她先生會幫忙處理織布用的苧麻線，她的媽媽和她一起去日月潭，兩個禮拜可以賣十幾匹布，如果製成衣服一套一百五十元。後來日月潭的商家就開始到部落訂布料，一匹布 50 元，部落婦女就開始織布了，也分散了她的生意。當時除了賣布給日月潭，也有賣一些布到烏來，因為有一個部落成員 **Walis Tulah** 到烏來電力公司工作，由他引介這邊的人帶這些布到那邊去賣，男生女生都帶這些布匹去賣。過了 4、5 年，因為織布的人多，客人又減少，⁹ 價格就不好了，部落成員也就陸陸續續停止織布了。

民國 84 年 Labai 的先生過世，她沒有什麼工作做，所以 86 年

7. Labai 記憶年代的方式是：那時第一個小孩出生了。

8. 屬於救國團的組織，各部落的代表聯合起來組織一個青年團，青年團團長就是村幹事，Labai 說她年輕的時候很喜歡參加救國團去學習新的東西，青年團的男生很會耍槍、編隊形，很像儀隊。

9. Labai 認為客人減少的原因是到臺灣的遊客減少，買的人少，商機就越來越不好少。

她又開始織布，那時候平地人到部落玩的時候看到布就會買，**Labai** 並沒有主動去賣織布。當時臺中那邊有賣棉線，一箱一箱的，部落的人就開始用棉線織布。80 幾年左右也開始有工廠大規模生產類似原住民織布的布紋，有一個工廠老闆李大風開始用棉線及機器生產，有一次部落成員到屏東旭海去旅行時發現怎麼有用棉線織得那麼平的工廠的布，問當地人以後才知道這件事。原來工廠的人先到部落買布，回去以後剪開來就知道布紋是怎麼設計的、顏色是怎麼配的，就可以用機器來理經線並大量生產，有的部落工作坊也會跟工廠買整捆的布來加工，做成衣服、娃娃、背包等成品。

80 幾年時地方政府部門開始向部落訂織布、頭帶，部落多用棉線織，不過只是一個風潮，訂的不多、持續下去的人也不多。工廠的人在部落看到頭帶，就把頭帶的款式及布紋也帶走了。面對工廠的仿製，**Labai** 認為：「我很喜歡織布，尤其不願意放棄傳統的織文，因為那是老人留下來的，我就持續去做這個部分。工廠可以模仿一部份平織圖紋，有些布只要一剪開就知道它的排列；但是工廠還沒有辦法學到菱形紋這個部分」。不過工廠大量生產對部落還是大有影響，部落婦女做一套衣服要十五天，相對而言，工廠製品成本很低，一套衣服只要 2000 元，有些人就寧願買工廠製作的尼龍衣服，所以部落裡織布的人就變少了。

(二) 魯畢工作室

魯畢工作室可為春陽村所第一個正式成立的編織工作室，她也樂以協助部落婦女學習編織的技巧與知能，由於她的付出與實踐，進而也帶動了整個春陽部落編織產業。雖然 **Rubi** 的工作室不到 10 坪大，裡頭卻是擺滿了從過去到現在的手工編織品，小從裝飾品大到男女套裝等琳瑯滿目，也不得不佩服 **Rubi** 的恆心與毅力，對此 **Rubi** 也表示，現在所陳列的產品許多令其滿意的作品早已不在此

處，因為到此地遊玩的朋友或是長官非常喜歡哪一件，她就不吝的致贈來訪的朋友，不過雖是如此，她說只要還能動，相信失去的也會跟着再次顯現出來，也因此 Rubi 表示，非常歡迎大家能到魯畢工作室參觀，假若剛好遇到心情不錯時，或許還可免費獲得其所創造的精品喔！（展智管理顧問有限公司 2006）

Rubi 從 14 歲開始跟她媽媽學織布，民國 60 幾年時 Rubi 40 多歲時開始去臺中環山部落教學。當時和平鄉公所在環山成立工作室，每一個部落有兩個人去學，集中在公所那邊教，鄉長李文生原本請當地部落一個老人家教部落婦女織布，但是老人家不答應，她想把織布這些東西變得是自己的，後來那個老人家過世了，她媳婦也是同樣的想法，所以他們的織布技術和圖紋都沒有傳下來。剛開始 Rubi 也不知道臺中那邊泰雅族的紋路，他們的紋路跟賽德克的紋路不一樣，有一個白老師就去博物館借了一塊織布給她看，那個織布可能已經放了很久，她一摸那個紋路，就變成屑屑，他們就先拍照，再來研究，後來就被她研究出來那個紋路要怎麼織。Rubi 強調：「越來越多人知道圖紋，我也不介意，我都一直抱着分享的觀念」。她在環山教了兩個月之後，當地就有兩個工作室成立，一個是 Yuma 的，一個是 Dhulan(環山部落的名字)工作室。環山部落的工作室成立時，Rubi 站在臺前參與開幕儀式，反而覺得心裡非常的苦，很難過。她想：「我織那麼多東西，我自己都有這些東西，可是我沒有辦法像和平鄉那樣自己也成立工作室。我跑到人家的地方教他們，等於是說支援她們，在我自己的家鄉卻沒有辦法做這樣的事，所以我非常難過」。因為她站在前面哭，所以鄉長和代表就安慰她說妳以後也可以弄成這個樣子，所以她那個時候就比較放鬆，沒有那麼難過。

民國 88 年 921 地震之後，當時仁愛鄉鄉長陳國雄、原民會主委陳建年都在推動災後重建，Rubi 開始想要成立工作室，她覺得：

「好像有一個 *utux* 在驅使我、鞭策我應該要去做這個事」。部落就開始形成一些輿論，有的人支持、有的人不支持，有一些雜音出現，有的婦女說她們的工作可能就沒有繼續了。所以她就到其他部落去宣導要開工作室的理念，馬立巴、清流、中原這些部落就陸續開了工作室，開幕時都會邀請她過去，她的想法一直就是說大家可以一起做。後來有基隆文化館來邀請她去教當地的都市原住民織布，不過她當時因為白內障開刀，就沒有答應。再來是仁愛鄉公所邀請她教附近部落婦女織布，一班有 20 個人，所以她的薪水是從政府那邊過來的，她不是收個人的費用。接着她又去埔里牛耳石雕公園那邊教兩個月，主要是教貧戶跟殘障人士，平地人和原住民都有，希望他們有一技之長。有次 *Rubi* 去評審一個仁愛鄉公所舉辦的織布比賽，結果前三名都平地的學生，*Rubi* 說：「平地婦女很認真，原住民學生反而覺得以後還有機會學就不認真了。」*Rubi* 強調：「我喜歡教學生的過程，學生織得好就很開心，學生不會的話就很難過。」

(三) *Miri* 工作室

*MILI*¹⁰ 是原住民語中的「挑花」的意思，因此也象徵着業主正女士擅長挑織的精湛手藝，能將部落的生活風情與故事、中英文經句用高難度的挑織織紋呈現，不論是人物或動物皆呈現栩栩如生，流暢的線條感。身為春陽部落的長老，正愛花更是能用傳統編織創意製作宗教產品，獨樹一格！另外與惠萍工作室的合作下，今年也開始設計生產寵物服飾，以手工編織布料結合現代材質，讓傳統的原住民工藝也能結合時下流行趨勢，讓愛犬呈現前所未有的原味魅力(展智管理顧問有限公司 2006)。

10. 手冊上使用 *mili* 一語，拼音略有不同。

工作室主人 Aki 回憶部落織布的興衰：第一個來部落收購織品的是四十年前(民國 50 幾年)一位住在霧社的平地人賴桑，他收購織品後賣給臺北一家大飯店，收購以後可能銷路很好，老人家就把家裡不管是舊的、新的織品通通賣給他。後來有一位住在烏來的楊先生來收購，Aki 看部落婦女們賣了很多錢，就想爲什麼自己沒有錢，這樣才開始織布。接着部落婦女開始將織布送到日月潭賣，那個時候很幫助他們的家計，大概有五六年時間銷路很好。不過平地人開始模仿部落編織的紋路，用工廠製造，因爲工廠的價格便宜，部落純手工的沒辦法競爭，所以就織布方面就停頓下來了，大家都忙做茶葉的工作了：「那邊有錢啊！」一直到九二一震災之後，政府推廣原住民做自己的東西，有申請協會就准案，准案了政府就有補助，給了婦女一個復原的地方。Aki 說：「政府是很好，可是有人爲的問題，像部落外面嫁過來的就被排斥。」¹¹ 不過不管怎麼樣 Aki 還是繼續做他自己的。現在 Aki 經常被太魯閣文化發展協會及秀林鄉公所邀請去花蓮開授織布課程。

(四) 張媽媽工作室

張媽媽是春陽相當著名且具有影響力的織者，她的工作室聲名遠播，經常有人特地造訪，還有外國人來參觀或購買，她自己也常上臺北受訪參與媒體活動。張媽媽不僅人際網絡相當廣，她也自豪自己的作品手工精緻、結合傳統圖紋與新的色彩、裡布及拉鍊質感佳、而且非常實用(例如背包附有手機袋)，因此經常供不應求。她很強調「織布時的快樂與真心」，以及「心情和織布的結合」(*musuupu lnlungan tminun*)，如此才能日以繼夜的織布、而且織出精緻的作品。她也在春陽國小教導小朋友母語和織布，同時教

11. Aki 是從花蓮文蘭部落嫁到南投的。

導 *waya*，例如：不要隨便拿人家的苧麻線，否則懷孕的時候小孩子生不出來；她更教小朋友「你自己學，還要鼓勵媽媽學，因為媽媽還年輕嘛」，透過這種方式帶動小孩子跟他們媽媽的關係。

張媽媽民國 25 年生，8 歲起由母親教導從事傳統手工編織，父親也幫他製作一個小型的織布機，讓他邊學習邊玩，12 歲開始真正的學織布，媽媽和姊姊一直一直教，所以她 16 歲就完全會了，她經常強調「我最愛我媽媽」。她 16 歲結婚，不過 20 歲才到先生的家裡，21 歲生大女兒，先生就去當兵了，一年回來一次，所以她跟媽媽一起工作，從 20 歲到 27 歲一直工作，倉庫存了滿滿的米。28 歲開始去教會，擔任明神父的助理，教明神父賽德克語、和部落的 *waya*，例如不偷盜、不驕傲、不貪人家的錢財和田地等 *waya*。白天在教會工作，晚上經常徹夜織布，民國 50 幾年(30 歲左右)開始去日月潭和烏來賣布，有時候自己一個人去，有時候兩三個人一起去。33 歲開始做衣服，神父會介紹外國人來買布、背心或山地服；當時就開了雜貨店，同時也賣布。早在民國 62 年張媽媽便曾受南投縣政府的邀請，至花蓮縣教授編織的方法，因此現在花蓮有許多從事編織的工作者曾經受過她的教導。她目前也開始思考如何將傳統織布作多元化及精緻化的發展，特別是在研發日常生活用品的編織品上。

她民國 79 年開始作名片。民國 88 年 921 地震時原有雜貨店半倒，地震後外界援助部落，她也因此在現址成立了工作坊，工作坊位於路邊，張媽媽又善於使用國語與外界溝通，因此經常有遊客光臨；而且她的歌喉嘹亮，應邀參加各種表演，更因此打開知名度，工作坊牆壁上貼滿他與名人的合影，包括馬英九、吳敦義、蔡辰洋、張艾嘉等。

張媽媽的先生張爸爸從民國 94 年開始幫忙織布，不過他仍堅持不使用地機而使用桌機，因為桌機不是祖先留下來的，所以沒有

禁忌；張爸爸還特別強調「如果我身體還很好、可以到山上去打獵的話，絕對不會做這樣的事情啦，現在年紀大了，也沒有辦法到山上去打獵嘛，所以才可以使用桌機織布」。即使在當代社會，使用地機織布仍然是女性的 *waya*，如果觸犯此 *waya* 會受到 *utux* 的懲罰，造成男性在山上狩獵時受傷，因此男性只有當年紀大、不再去山上狩獵才開始幫太太織布，而且絕對不會使用地機，以免觸犯 *waya*。

(五) 秀花工作室

秀花在十多年前才開始向族裡的長輩學習賽德克族的挑織技術，她的創意表現在將傳統織布與不同素材作廣泛結合，尤其是將皮飾與原住民編織技術做結合，不儘保留了傳統編布之美，也扭轉民眾對傳統織布的印象。秀花積極地參與許多競賽，她豐富的創意讓她榮獲許多大獎，也因此為她的工作坊拓展了許多商機，她的作品在埔里酒廠、臺中美術館、臺北中華工藝館、宜蘭的遊樂區等八、九個點均有擺設販售。

秀花儼然是春陽中生代織者中經營工作室最成功的一位，她十分善於行銷，不僅常常接受媒體專訪，也經常閱讀雜誌吸收流行知識，以構思新的產品以及行銷方式，例如她設計出適合上班族婦女的「敗犬女王包」與男性的「型男側背包」、將皮革與賽德克傳統的織布圖紋融合在一起；為了杜絕猖獗的仿冒品，她更將自己設計出的每一樣產品都申請了專利使之得以標準化。秀花目前的經營方式是採取以量制價的作法，接到大筆定單時會外包給工廠做、等到銷量穩定之後大幅壓低價錢，讓更多人可以買到；她也會向村中的老人收購織布，她認為目前春陽部落的工作坊的最大問題是沒有辦法發展出共同合作的機制。問她如何計算自己的工資時，她的回答是：「這沒有辦法計算啦，我做的事情是是工藝師的工作，這是沒

有辦法用錢去衡量的」，織者往往強調自己喜歡做以及興趣，工資不是重點。這似乎也反映出一個有趣的現象：僅管秀花工作室的經營方式和邏輯看似已經十分貼近當代資本主義的樣貌，但在自我論述上她並不以商人自居，而是用具有創造性與文化傳承責任的專業工藝師來自區辨出一套自我認同的方式(楊穎婷、王珮琪 2009: 122)。

(六) 原香工作室

原香工作室所推產品大致以拼布為主，尤其結合了拼布與傳統織布，不同於部落其他織布產業的發展方向。負責人張何結香從事拼布創作約有 10 年的經歷，在張何結香不斷進行創作下，近年來也陸續受有關單位與團體邀請從事拼布教學工作，並成功輔導部落婦女開創另一項就業管道。

原香與秀花工作室的主人都是由外地嫁入春陽的媳婦(何結香是布農族)，兩者都經營多重銷售管道(不同據點／熟客／網拍)且銷量穩定，而且都將當代的技法與現代的素材帶入傳統中並與之結合，作品具有現代性，秀花工作室結合皮革與織布，原香工作室則結合拼布與織布。兩個工作室也都具有成本、產品專利和商品創新等當代資本主義下的商業概念。不過問到定價問題時，她們都認為給自己的工資其實很少，何結香說：「最主要是興趣啦，做包包前要先畫設計稿配色，打版等繁複過程，拼布也要一片片自己拼好後再壓線，這很費工！很傷眼睛啊！」(楊穎婷、王珮琪 2009:123)。

(七) 惠萍工作室

身為年輕一代的編織工作者，沈惠萍除傳承來自婆婆織布的好手藝外，更積極的學習洋裁縫紉工夫，並買回專業型的各種縫紉機器自行鑽研，因此作品除看得見傳統元素外，並且具有流行創

意。年輕的設計思維與對新商品開發的熱忱，惠萍工作室也與 MILI 工作室在中小企業處的輔導之下，共同合作寵物服飾商品，以及結合部落的獵狗傳說，設計出一系列的獵狗故事商品，結合了部落文化特色與現代商品創意。

(八) 烏幹工作室

烏幹工作室是唯一由男性所開設的工作室，承襲早期原住民常利用藤竹等自然植物素材編製生活器具，而今自然素材不易取得，故逐漸以尼龍或 PVC 繩等耐用顏色豐富等現代素材進行生產，所販售之商品多為實用之生活工藝。

四、「圖紋」意義的再詮釋

對於布的分類及圖紋的意義，各工作室有不同的詮釋，有按照布的「功能」做分類者，有將紋面與布的圖紋相結合者，有以「彩虹橋」傳說詮釋布的圖紋者，更有以「心」的概念來強調布所具有傳統與現代性。以菱形紋為例，有的工作坊稱之 *doriq* (眼睛) 或 *doriq utux* (*utux* 的眼睛)；有的工作坊則詮釋為「心」；也有人認為這些說法都是後來的詮釋，過去只是以圖紋來區分布的功能，而菱形紋是被單的圖紋；甚至有的年輕織工再創造出新的故事，將菱形紋視為貓頭鷹的眼睛，強調其神秘、警覺、聰慧的特質。再以「彩虹橋」這個圖紋為例，有人認為過去根本沒有圖紋稱為「彩虹橋」；有的工作坊則不僅用「彩虹橋」稱呼圖紋，而且更進一步從這個圖紋中再分出路紋、橋紋、菱形紋、豆紋或蟲紋等等。這些不同詮釋或許也反映了賽德克族及南島社會的文化特質：概念或物本身如同「意象」具有多重意義，在不同情境之下可以和不同的意義相結合(王梅霞 2003, 2006)。

Labai 強調不同用途的布具有不同的紋樣，並且以布的功用來

指稱相對應的圖紋。例如，背小孩或背小米的布稱為 *Pala Paru* (字面意義為「布·大的」)，其紋路就稱為 *Pala Paru* 的紋路 (*Latu*)。作衣服的布有不同的圖紋，男性披肩稱為 *Pala Pungu* (字面意義為「布·結」)，這是因為披肩必須打結。製作女性衣服的布稱為 *Pala Lukus* (字面意義為「布·衣服」)，中間有類似紋面的圖紋，稱為 *Nukui*，間隔用的圖紋稱為 *Palivi Valay*，它這個功能是作為記號，在寬度上面做一個限制，才不會有的寬有的窄。菱形紋通常被用在棉被上，所以稱為 *Capan Latu* (字面意義為「棉被·圖紋」)。因此，布的功能不一樣，紋路也不一樣，*Labai* 說：「整個紋路是在我的腦袋裡面去設計，在理經線的時候已經預設好了，我也不知道怎麼去給每種紋路一個名字。」除了按照布的功能分類圖紋，*Labai*



圖 3-1：Pala Paru。(圖 3-1 至圖 3-6，作者攝自 *Labai* 工作室)

也在當代情境之下創造出許多新的圖像，例如織出「賽德克族」、「榮神益人」等文字，還織了狩獵跳舞等傳統生活情境、及臺灣地圖等當代社會意象。

相較於 *Labai* 強調不同功能的布有不同的圖紋，另一個工作坊的主人 *Rubi* 則強調圖紋本身的意義，尤其與祖靈 *utux*、紋面的關係。以菱形紋的布為例，菱形紋稱為 *doriq* (字面意義為「眼睛」)，以前老人家都只講 *doriq*，但是 *Rubi* 覺得應



圖 3-2：Pala Pungu。



圖 3-3：Capan Latu。

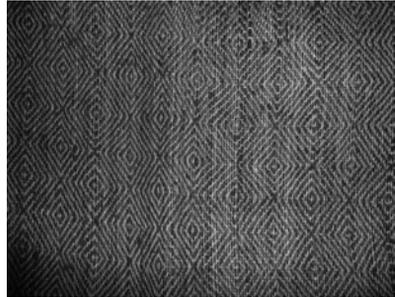


圖 3-4：Capan Latu。

圖 3-5：

Pala Lukus。

紫色部分稱為 *Nukui*；

藍白色部分稱為 *Balivi*

Valay。

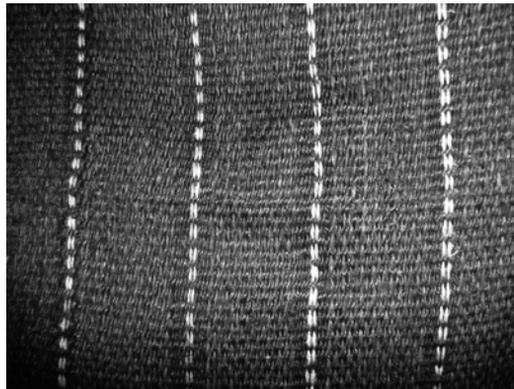




圖 3-6：使用傳統織布機織出當代圖像及文字。

該是 *doriq utux*，就是「*utux* 的眼睛」，織眼睛時沒有辦法只織一個，一做就要做很多個，代表祖靈 *utux* 的保護，有一種力量。**Rubi** 說：「看到那麼多眼睛在這裡，我覺得很安全，被保護。」在過去，菱形紋的布主要製作棉被，現在則製作成桌巾或背包。

不同於製作棉被的布，做衣服的布則大部分是紋面的圖紋。**Rubi** 不諱言：「將布紋跟紋面作對照，是我的想法，是我提出來的。過去老人是不是確實是這樣子，我不知道。我把布紋類比為紋面的圖紋，覺得有保護的作用，就像日本人他們去廟裡求的護身符，這些紋路可以放在女性身上，可以保護她。不過現在也可以放在袋子上面。」女孩子的紋面中有很多紋樣，包括 *urin*、*nukui*、*naaki* 等，男孩子的紋面則有 *pala pungu*、*pala paru* 等。女性禮服中還有一種很重要的圖紋稱為 *Ratu*，女性如果不會織這個 *Ratu* 圖紋，死後就沒有辦法通過彩虹橋到達祖靈的世界。男性衣服的特色則是袖子上有兩圈紅色挑花，曾經獵首成功者才有資格穿，是勇者的記號。無論是菱形紋、或紋面的圖紋，**Rubi** 均強調：「這些紋路都是老人家的紋路，可是我將顏色作了不同的搭配，也將不同紋路重新



圖 4-1：*Doriq*。



圖 4-2：不同的菱形紋。

(圖 4-1 至圖 4-12，作者攝自 Rubi 工作室)

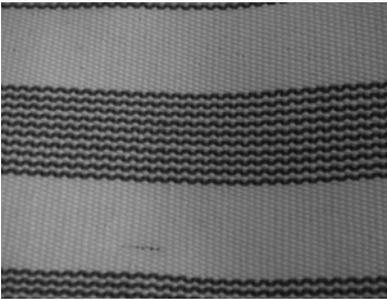


圖 4-3：*Urin*。

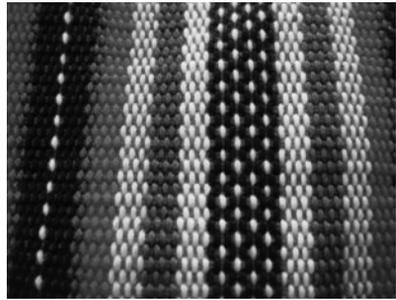


圖 4-4：*Nukui*。

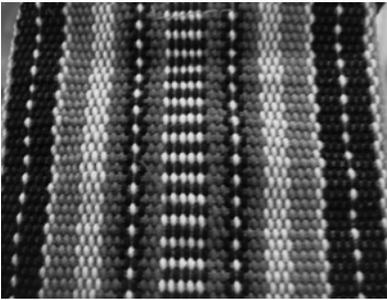


圖 4-5：*Naaki*。

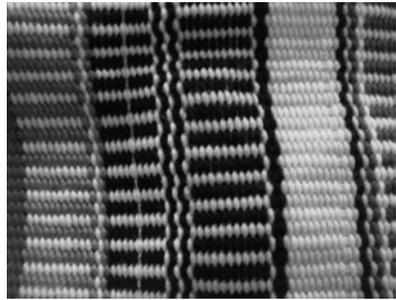


圖 4-6：*Naaki*。

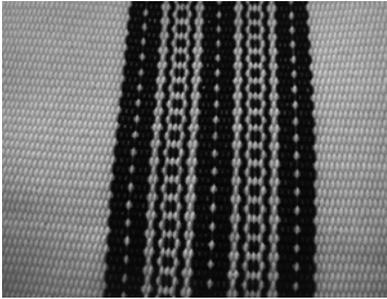


圖 4-7 : *Pata Pungu* 。

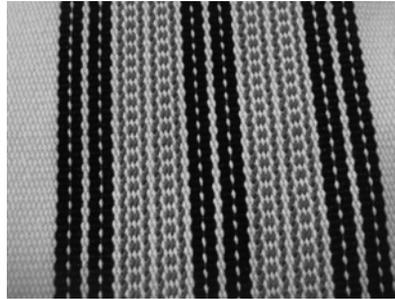


圖 4-8 : *Pata Paru* 。



圖 4-9 : *Ratu* 。



圖 4-10 : 女性禮服。

組合」。正因為基本的紋樣之外，仍允許個人透過重新組合加以創作，所以每個人紋路也都不大一樣，尤其在文化產業的發展過程中個人的特色更較過去凸顯，不僅顏色、紋樣的變化更多，利用織布製成各種大小款式的包包更是每個工作坊熱門的商品，每個包包的附加功能(例如：有內袋、有手機袋)也成為設計上的重點。

Rubi 稱女性禮服上的菱形挑花圖紋為 *Ratu*，女性必須會織



圖 4-11：男性禮服。

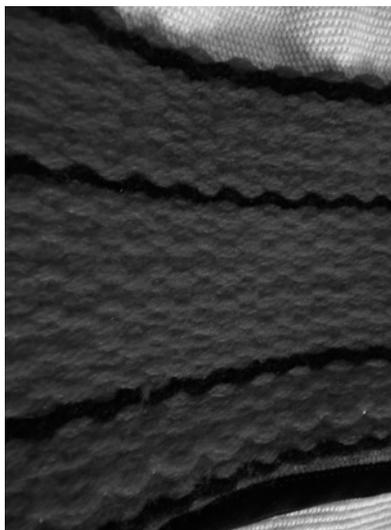


圖 4-12：袖子上的挑花。

Ratu 才能通過彩虹橋；這個圖紋則被 *Miri* 工作坊的主人 *Aki* 作進一步的詮釋。*Miri* 的字面意義為「挑花」，可見 *Aki* 特別擅於挑花，她直接稱呼女性禮服上的菱形挑花圖紋為「彩虹橋」，是由路紋、豆紋、菱形紋、天橋紋、四角紋所組成。一條一條的紋路都稱為路紋，¹² 有直的路，也有彎的路，表示人的一生有平順、也有曲折；豆紋¹³ 代表五穀豐收，是古時候老人家吃的食物；菱形紋代表祖靈之眼永遠眷顧保佑着他的後代；天橋紋(*mgna*)代表婦女備受尊敬的地位，一個良家婦女必須要勤勞、忍耐、並且要有卓越的編藝才能踏上天橋；天橋紋上還有階梯，表示一步一步地踏上天橋；四角紋代表與有編藝的婦女所聚居的區域，可延伸為婦女受尊崇的地

12. 手冊上強調：路紋代表一生的路途平平順順，前途一帆風順。

13. 不過 *Aki* 有時稱呼豆紋為「蟲蟲」(*wen gui*)，她說：「我們離不開這些，因為蟲蟲總是欺負我們農作物。」



圖 5-1：彩虹橋。

圖 5-2。

(圖 5-1 至圖 5-2，作者攝自 Miri 工作室)

位。不過 Aki 也強調有些紋路是她自己創作的，例如各種組合的菱形紋，這些都還沒有訂名字，Aki 說：「因為那是我創作的，我要照相以後帶出去問老人家，我不能自己說啊，要從老人那裡採集才會知道，再給它名字。」她訪談過老人之後，再透過自己的詮釋加以命名。

張媽媽工作室又有不同於其他工作室的詮釋，她強調「菱形紋」代表「心」，¹⁴一塊布上面同時織有菱形紋、和男性或女性紋面圖紋，代表「爸爸的心」或「媽媽的心」。秀花工作室也有相當創新的解釋，她認為「菱形紋」代表貓頭鷹的眼睛，貓頭鷹的敏銳和神秘的特質能夠吸引現代人，給予人更多想像的空間。

五、「人」與「布」的對話： 「織布」作為女性的儀式

過去對於泰雅族或賽德克族社會性質的討論，大多針對 *gaga*

14. 對於泰雅人「心」的概念，可以參考筆者「從治病儀式看泰雅族與太魯閣族的情緒展演」一文(王梅霞 2010)。

或 *waya*¹⁵ 這個議題加以開展。*Gaga* 具有多重意涵，包括戒律、儀式的規則及禁忌、儀式的祭詞、若干日常生活中的習俗及特殊情境下所締結的契約等；而且，*gaga* 不僅指涉外在規範，而且透過實踐儀式而內化為個人內在能力或好運，個人可以與不同社會範疇成員學習、分享或交換 *gaga* 而建立起「社會性的人觀」(sociality) (王梅霞 2003, 2006；Wang 2008)。但是過去對於 *gaga* 的討論大多針對男性的活動或儀式，對於女性如何實踐 *gaga* 的討論則相當不足。

接着將透過賽德克女性對於 *waya* 的論述、織布與 *waya* 的關係等面向進一步論述女性如何透過織布來實踐 *waya*，並且建立與 *utux* 的關係。女性對於 *waya* 的詮釋，強調的是和諧的社會關係、*waya* 必須與心結合、透過交換過程所建立的社會關係和心意的交流。如同實踐 *waya* 的過程，驅使女性織布的動力在於維繫家庭和諧關係；織布的過程同時織入了母女、婆媳、祖孫、師生之間的情誼；進而，織布也是織者修正自己內心的過程；工作坊的主人們更強調織布產業是由 *utux* 在推動的。

(一) 女性對於 *waya* 的論述：

1. *Waya* 作為規範與關係

女性對於 *waya* 的詮釋著重於日常生活的規範，尤其是家庭關係、兄弟姐妹與堂表兄弟姐妹的關係、部落中人跟人的關係，他們認為「這些關係很和諧，就是 *waya*。整個生活氛圍都有 *waya* 在，維護家人的關係、兄弟姐妹的關係、人跟人的關係，其實都是在做 *waya*」，而且「這些關係也跟 *utux* 有關，*utux* 會看着大家有沒有

15. 泰雅族的 *gaga* 在賽德克族稱為 *gaya*(Truku 語群及 Tgdaya 語群稱之)或 *waya*(Toda 語群稱之)。

在做 *waya*」，「*waya* 最重要的是由 *utux* 在看顧」。進而，他們以 *mlaban waya* (*mlaban* 譯作「維護」) 一詞強調「在日常生活中遵守及維護 *waya*」，以 *snparu waya* (*paru* 字義為「大」，*snparu* 字義為「擴大」) 一詞強調「讓 *waya* 在生活中發展及活化」。¹⁶

Waya 的範圍很廣，其中夫妻關係、(從表) 兄弟姐妹關係更被強調，因為牽涉到 *utux* 的懲罰，當地人以 *smeliyak* (字義為「牽連」) 指涉「因為妻子或姊妹的行為，牽連到丈夫或兄弟，使後者受到 *utux* 的懲罰」。例如，如果夫妻吵架而太太逃回娘家，對於丈夫、及妻子兄弟而言，那是一個很大的 *waya* (此處 *waya* 指涉「不潔狀態」)，¹⁷ 丈夫必須到女方家作賠補 (*dmabun*)，賠補過程必須殺雞見血，目的是 *sumino waya* (*sumino* 字義為「洗」)，意譯為「用血洗掉那些不好的，用血去把我們之前所破壞的這個 *waya* 洗掉，然後它會恢復到原來的狀態」。¹⁸ 除了夫妻關係，(從表) 兄弟姐妹關係 (*blmadan*) 更有嚴格規範 (山路勝彥 1986)，女性嚴禁在其兄弟及從表兄弟面前放屁、裸露、談論與性相關話語，若觸犯這些 *waya*，就是在詛咒後者到山上狩獵時受傷或發生意外，「這是一個很大的 *waya*，萬一觸犯就必須作賠補，賠補之後這個 *waya* 就到這裡結束了」。

即使在當代社會，兄弟姊妹之間的 *waya* 仍然深深影響着當地人。Rubi 舉以下例子強調「我相信 *waya*，*waya* 就是很真，如果觸犯 *waya*，*utux* 就是會知道，就是會懲罰」：有一陣子 Rubi 的二兒子常常受傷，不是被割到，就是跌倒，而且都會流血，她就在想是不是大女兒出外念書不小心觸犯到什麼，所以 Rubi 就殺雞準備

16. *Snparu waya* 涉及「心」的作用，下一段落再討論。

17. 在太魯閣社會，*gaya* 也指涉不潔狀態，參見王梅霞 (2008:25-29)。

18. 報導人認為結婚時一定要殺豬見血，也是為了 *sumino waya*，因為「兩個人的結合是不潔的狀況，所以必須以血洗去不潔、恢復原有的狀態」。

了一碗肉，叫大女兒拿去給他的哥哥吃，意思是叫這個大女兒賠補給他。之後果然她哥哥都沒有再受傷流血了。

對於 *waya* 規範及和諧家庭關係的重視，也成為女性織布的動力。除了要讓家人有衣服穿，織布的女性們更強調：織布時心思意念都在構思布的圖紋與顏色，不會去外面亂來，也不會觸犯到 *waya*，所以家庭會保持很和諧，丈夫出去狩獵的時候就不必擔心家裡的狀況，所以是要保持整個家庭和諧的力量驅使她們去織布；還有，她們相信織布的技術是 *utux* 給的，所有的職業、或者是所有要做的東西都是 *utux* 給的，是 *utux* 在驅策 *waya* 的實現。

2. *Waya* 與心(*Inlungan*)

對於女性而言，*waya* 不僅指涉和諧的社會關係，而且必須實踐在日常生活中；更重要的是，*waya* 是與「心」結合在一起的，如當地人所論述：

「是靠你的心在做 *waya*」。

「真正遵守 *waya* 的人，應該是心裡面的意願跟想法都是跟着 *waya* 走」。

「*waya* 最重要是 *Inlungan*，不是外表的形式而已」。

「如果有人表面上做一些 *waya*，但是實際上心沒有跟着，不是心甘情願，其實那也是不符合 *waya* 的」。

「如果沒有把這個 *waya* 跟自己的意念結合在一起，就會走歪，就不是正向的發展」。

如何修正、調整自己的「心」，讓「心」跟隨着 *waya*，更是 *waya* 的重要精神。一些女性回憶其生命經驗時，都會提到：人生經常有不順利的事情、或者別人講了我們的閒話，心裡面會非常痛

苦或生氣，但是這些事情是要我們自己去轉變的，要從自己的 *Inlungan* 裡面去改變，要靠自己的力量去改變，改變之後，「心」就會跟 *waya* 在一起，就會跟 *waya* 一樣。即使現在環境改變了，也有新的信仰，但是 *waya* 還是存在的。一些部落中曾經發生的例子，也用來驗證「心」的重要性：

一個例子如下：部落中有個婦女和女兒的關係不好，這個媽媽生病的時後，女兒去探望她，然後去拉她的手，這個媽媽卻甩掉她女兒的手，一直到最後還是沒有跟她的女兒和好，甚至氣到最後，那個詛咒的話就會出來了，那詛咒的話就會變成真的，果然小孩子就很不好。報導人在敘述這個例子時，強調的是：小孩子是母親所哺乳的，如果小孩子犯錯，母親真的很生氣，那麼小孩子也會受到懲罰；但是如果母親能夠忍耐，就讓事情過去，而且調整自己的心態，不再生氣了，這個親子關係建立得很好，那麼小孩子就會很好。

有的例子則強調兄弟姊妹關係的重要性，例如：部落中有一個婦女說她的弟弟、妹妹搶了她一塊地，她很生氣，甚至怨恨在心，因為她的氣沒有緩下來，所以家人就出了意外。相對於這個例子，也有報導人強調她非常照顧兄妹之間的關係，她說：她有兩個哥哥，她的哥哥們分到父親的財產後安撫她，對她說「如果你有任何困難的話，要來找哥哥幫忙」，但是她從來沒有去找過他們，即便她的生活很困難，但是她知道如果去要求什麼的話，可能會造成嫂嫂的不高興，也破壞了她跟哥哥之間的關係。所以她從來不會去罵哥哥或講哥哥不好，也沒有吵架過，如果吵架，就會 *smelaq Inlungan* (*smelaq* 字義為「撕裂」，*smelaq Inlungan* 字譯為「把心撕裂」，意譯為「讓彼此傷心難過」)，這是觸犯 *waya* 的。

透過改變自己的心，「讓心跟着 *waya*」 (*smnegun waya Inlungan*)，「心和 *waya* 結合在一起」，「讓 *waya* 在生活中擴大」

(*snparu waya*; *snparu* 字義為「擴大」)，這是 *waya* 的精神內涵。而賽德克的女性不僅在日常生活中實踐 *waya*，進而透過織布來實踐 *waya*，如她們所強調，「織布其實也是在改變自己的心」：如果好好的織布，就不會到處亂跑；織布的時候，一心一意就在想着布，不會去想其他不好的事情；布的構圖必須從自己的心裡出來，才會成功；織布時修正經線的過程，也是在修正她們的內心；還有，雖然新的圖紋是從織者的心思意念中創作出來的，但是這些意念是由 *utux* 所驅策的，好像有一種力量從後面推動。這些面向在下一段落「*waya* 與織布」的討論中將透過工作坊主人對於織布過程的論述進一步討論。

至於織布圖紋本身與 *waya* 的關係，過去對於蓋被、衣服的織法、紋路、顏色均有清楚規定，多數人認為：這是老人家傳下來的，這些規定本身也是一種 *waya*，不可以改變；因為有 *utux* 在看着，*utux* 在過去讓他們知道了這些織紋，所以他們不會隨便亂穿衣服。而當代的織者一方面從母親、祖母、或其他老人家那裡學習了傳統的織紋，另一方面也不斷在創新，每個人都有自己想出來的新的紋路，有些織者認為：每個人所創作的新的圖紋，是按照個人的心意去自主發展，也可以視為個人自己的 *waya*；如果別人來學習圖紋，可以稱為 *slubey waya* (*slubey* 字譯為「學習」)。但是也有織者認為：每個人有自己設計的圖案，這是每個人自己的 *lnlungan*(想法)，並未牽涉 *utux* 的懲罰，因此不能視為 *waya*。

3. *Waya* 與「交換」

如前述，當地人認為賽德克族的 *waya* 都一樣，但是每個人的心不一樣，所以必須修正自己的心來跟着 *waya*，*waya* 才有意義。「*waya* 很重要，也是要每個人的心才是真的 *waya*」！

更重要的是，女性以 *waya* 指涉和諧的社會關係，因此每個人

的心也必須與別人交往，「如果你自己關起門來，把你的心關起來，不跟人家交往，這樣也是不符合 *waya* 的。交朋友、與別人建立關係，也是一種 *waya*」。當地人因此也強調如何透過不同性質的「交換」來建立社會關係，包括工作上的換工(*mssbarux*)、食物的分享(*mbbuwey*)、及心意的交流(*mbuway*)。女性尤其經常談論食物的分享與心意的交流。例如：訂婚及結婚時分豬肉，或狩獵回來時分獵肉，不論是豬肉或獵肉，通常以一塊排骨和一段腸子串成肉串，此肉串稱為 *lunibu*，雖然只有一小塊肉，但是是分享的肉，親戚朋友都有，連在媽媽肚子裡還沒出生的小孩也有一份，因為「是跟着 *waya* 來的(*mlaban waya*)，所以特別好吃。一拿到 *lunibu*，心情都會很快樂、很高興」。進而，「心意的交流」更是日常生活中重要的 *waya*，是「心意上面相互給予的關係」，表現出來的是「互相致意的生活態度。也就是，心中對你在這些事情上的謝意，而你也是這樣的心意」。部落成員平常打招呼就是用這種心情；如果有人生病，親戚朋友也是要過去致意，同理他的病痛，同時給他一些東西。「這些換工、分享、同理，都是很重要的 *waya*」。

「交換」的重要性也表現在學習或教導織布的過程。¹⁹ 張媽媽很鮮活地描述她織布的動力：從最實際的角度，一個女性如果不會織布，就不要嫁人，拿什麼去給小孩子和家裡的人穿；但是織布不僅爲了實用的目的，更重要的是織布過程中整個心的喜樂，她認爲這是一種織者和布結合在一起的喜樂，所以她會很快地去把這個布織好；然後別人會因爲羨慕她，也驅動他們想要去織布，變成是一個競爭的環境。但是競爭是朝向一種很正面的學習，過去婦女們都很羨慕很會織布的人，羨慕別人時也會促使自己去學習更好的織布技術；如果要向很會織布的婦女學習，就帶着一隻雞去交換織布的

19. 關於織布過程的交換關係，亦可參考王梅霞(2009:128-30)。

技術，讓自己的技術更精進；現在做工作坊，除了學織布，還要學個性，別的工作坊也對她們媳婦說「張媽媽的個性很會照顧人家，會招待客人，你們要跟她學習」，這是很正面的關係。

(二) 織布與 *waya*

對於不能參與播種祭、收穫祭、狩獵活動的婦女們，「織布」其實如同女性的儀式，提供女性們實踐 *waya*、與 *utux* 溝通的場域。女性織布過程中必須嚴格遵守許多 *waya* 規範，這些規範被類比為如同男性狩獵的 *waya* 規範，若有違背則會面臨 *utux* 的懲罰。「織布」更是 *utux* 信仰的重要隱喻，「人的命運是被 *Utux Tmninun* (織造的靈) 織好的」，「出生」就是「*utux* 開始織了」，「死亡」則是「*utux* 結束編織的工作了」；²⁰ 許多織者強調在織布的時候也將「*utux* 的保護力量」織到布裡面了，織布產業也被視為是「*utux* 在推動的」。

更重要的是，如前文所述，女性對於 *waya* 的詮釋著重在和諧的社會關係，心與 *waya* 的結合，勞力、食物或心意的交換等面向，這些 *waya* 的面向也實踐在織布的過程。對於女性而言，維繫和諧的家庭關係是織布的很大動力；而且，織布過程同時在與自己的心對話、修正自己的心，所以才能持久，如下文所述，工作坊主人們強調織布過程中人跟布有很密切的關係，布反映了織者自己，有的織者重視修補的過程，有的凸顯創造的過程，有的認為織布的時候很專心而不會胡思亂想，更有人透過拼布來呈現她對未來生活的想望。進而，在學習、教導她人織布的過程，交換的不僅是織布的技術，而是透過「心意的交流」而建立的社會關係。

20. 對於 *Utux Tmninun* 的相關論述，參見依婉·貝林(2006)。

1. 織布過程的 *waya* 規範：

關於織布過程中的 *waya* 規範，織者們都會提及：以前的婦女非常禁忌拿別人的 *nuqab*（苧麻線）及 *pala*（織好的布匹），如果有人發現在路上掉了 *nuqab* 及 *pala*，發現的人會將這些東西掛在樹上，好讓遺失的族人回過頭來找，她們一定會在路上找到掛在樹上的遺失物。如果偷了別人的苧麻線或布匹，就會 *ulung lapuc*（*ulung* 字譯為「綁住」，*lapuc* 指「苧麻線掉下來的碎屑」，*ulung lapuc* 意指「被苧麻線綁住」），生小孩子的時候會生不出來，臍帶會繞頸、繞腳、繞小孩子的身體，就是不讓這個小孩子生出來，這是一個很重很大的一個 *waya*，而且會傳給女兒也生不出小孩。這個 *waya* 就像男人狩獵時的 *waya*：男人到獵場打獵，看到別人的陷阱有打到獵物也不會拿一樣，甚至在獵寮的獸肉湯也一樣都不能碰的，只能回到部落告訴那個陷阱的所有者，等他去獵場將那個野獸帶回來時，這個獵物的所有者也會分給發現者獵物。從種苧麻、抽線、一直到織布的過程還有許多 *waya*，例如：煮苧麻線的時候，不會找懷孕的人來幫忙，怕懷孕的婦女懷的是雙胞胎，而自己會被傳染懷雙胞胎；也不可以使用有雙胞胎的媽媽的工具，否則會 *melu waya*（*melu* 字義為「傳染」），自己也會生雙胞胎。²¹ 此外，理經線時，別人不能去看，這也是 *waya*。

當地人也經常透過神話傳說來強調「會織布是女人很重要的 *waya*」：有一個競賽比賽女人織的布，方法是倒水在布上面，有的人織得很緊、很密，所以水倒下去不會滴出來，有的人織得鬆鬆垮

21. 過去的婦女非常害怕生雙胞胎，因為一來生產時變數更大，增加生產的危險性，二來養育雙胞胎在過去的生活環境裡也很不容易，過去大都會把雙胞胎送給別人養育，第三是兩個小孩子一起養很難養之外，母親需要花更多的時間照顧孩子，過去族人最怕沒有時間去工作，不能工作養家會讓孩子更苦，所以會害怕。

垮的，水一倒下去就滴出來了，老人家就對織得非常緊實的婦女說「你才是真正會織布的一個女人，你織得這麼好，以後經過祖靈橋的時候，不會被那個螃蟹推下去」。

2. 織布作為修正內心、建立社會關係、實踐 *waya* 及 *utux* 信仰的場域：

織布過程也是面對與修正自己的心，如 Rubi 強調她在織布的時候，她的心情會很緩和，不會急着想把它做完或是快速有很多東西，她一直覺得說：「我跟這個布好像有很親切的那種關係，很親近的，所以我就是跟它有一個關係在，然後就是慢慢去做。我每天早上三、四點就會起床，腦袋就會浮現應該要怎麼樣織布才好，這樣好這樣不好，我會一直去想，只要想到這樣子好的時候我就一定馬上做，不會想說明天後天怎麼樣的，我一想到就開始做」。她尤其喜歡織布時修正錯誤的過程，「我們在理經線的時候，有時候會跑錯，一二三有時候會變成一三，就漏了一條線，我最喜歡這個過程，因為這樣的話在開始織的時候紋路一定就是不好啊，我就是會想辦法在當下就把它修好，加線啦，我就一定要把她修補到好，然後織完，我就會心情很好，我最喜歡這樣子」。她覺得這種修正的過程是最好的，「好像有在調整自己內在的東西」，所以她喜歡這樣子；如果在理經線的時候都沒有錯，然後織的時候就看那個很完美的東西，她就會覺得說感覺上這個不好。

對於 Rubi 而言，織布是一個修補的過程，是一種非常好的感受，在修補線的過程也是在調整她的心情，所以她的心情也越來越好。她強調：「有些人理線的時候壞掉就會覺得很氣餒，然後很不喜歡，可能有的就丟掉了。我卻覺得這個東西是可以讓我去修正的，所以我的整個心情各方面的感受都會隨著修補的過程而愈來愈好」。



圖 6：Rubi 正在修補的布。

透過織布，Rubi 不僅調整其心情，而且充滿了對父母的想念與回憶，她還清晰地記得學習織布時的情景：她小時候就在媽媽旁邊看她織布，媽媽去田裡工作時她就自己去試着織織看，當她第一次做好的時候布的邊歪掉了，她媽媽一回來看就問這是誰弄的，還叫她不要亂動織布機。可是她媽媽又去工作時，她爸爸就告訴 Rubi：「你就去做啊，慢慢的做！」她就真的慢慢的做，布邊就弄得很好了。她媽媽回來時問：「這是誰弄的？」她承認了，她媽媽就說她會做了，以後就會都叫她去做，Rubi 很開心說：「一直到現在，我能織出比媽媽更多紋路了。哈哈！」

織布牽繫着家人之間情感，也鞏固了婆媳之間的關係，更攸關 *waya* 規範的維繫。當 Rubi 的兒子結婚後，她就要求媳婦學織布，

剛開始她的媳婦不太願意，她就一直勸。**Rubi** 強調：「她們如果在這裡織布的話就不會往外面跑，這是直接關係到 *waya*」。後來三個媳婦商量後就開始跟她學織布，現在外面很多人在打牌，她的媳婦都不會出去打牌或學壞。現在經常有政府單位委託她作包包，她就叫媳婦織布，她再剪裁、縫紉，媳婦們誰織得多就分到比較多錢。**Rubi** 還強調她的孫子孫女也是看在繞苧麻線的過程才對原住民文化產生興趣，她回憶：「當我在拉開線、捲線球的時候，將多餘的線繞到頭上，小孩子就說阿嬤的頭髮是美國人的頭髮，阿嬤在吃美國人的頭髮，他們就開始對原住民文化產生興趣。線圈會滾，她們也覺得很好玩。」

除了維繫 *waya* 規範，「布」更是建立社會關係、以及實踐 *utux* 信仰的重要媒介。**Rubi** 的工作室是部落成員經常帶領客人造訪的地方，只要是天主教神父、長老教會牧師、真耶穌會傳道帶來的客人，**Rubi** 就會慷慨贈與她所製作的織品，**Rubi** 說：「如果他們沒拿的話，我會覺得心裡難過，如果他們要拿錢的話我也不要」。

她的想法是：「我們之所以做這些東西，然後帶動這些東西的不是我們自己，是 *utux*，所以我覺得這些東西是要給的。我的心是覺得要分享，就是做個紀念。」

和 **Rubi** 一樣，**Labai** 的「布」也滿溢着家庭生活的點滴，她對織布的回憶結合了口簧琴，她說：「我媽媽早上雞鳴之後就起床，起床以後第一件事情是就是吹奏口簧琴，然後我的爸爸就起床，開始準備早餐，通常是地瓜，我媽媽彈完一首歌之後就開始用燒用五葉松作的火把，吃過早餐後開始織布，每天早上都這麼浪漫，這是我親眼看到的。」那個時候，織布緊緊地鑲嵌在社會關係與日常生活的節奏當中。²²

22. 訪談過程中，**Labai** 也即興地吹奏起口簧琴。

對於目前織布產業工作坊的推動，**Labai** 也強調這是「上帝的恩典」；她能夠創造新的圖案，是從她心裡面想到的、從 *Inlungan* 出來的，也是 *utux* 所賜與的。²³ 有時候牧師會帶着其他教會牧師到她的工作坊參觀，她就會送一些背心或紀念品給他們，牧師們都會說「神祝福你」，她期待也相信牧師們看到這些小禮物時會想到她、會為她祈禱。**Labai** 認為她的生活上可以得到這麼多東西，都是因為禱告而來，都是神給她的恩典，這是她所依靠的，是這個信仰、依靠、保護在生活上給予她力量。

Miri 工作室的 **Aki** 一方面和 **Rubi** 一樣強調織布如何幫助她調整自己的心情，一方面也強調創造的過程。**Aki** 是從花蓮嫁到南投的太魯閣人，她覺得當地部落很排外，有時也會被閒言所中傷，但是她在織布的時候可以很專心，不會胡思亂想，她有所感地說：「像我這個老年人沒事做，閒着不好，會想很多事，憂鬱症的話會自殺，乾脆做東西比較好。外面的人來看我的東西蠻高興的，我也會高興」。織布似乎具有「治療」的效果，在全神貫注的過程中超越了日常生活的瑣碎與煩惱。進而，她更從織布中得到許多成就感及自我滿足，她很高興地談論自己的作品：「看到我自己的東西很滿意，因為都是創新的，我沒有學別人的。我叫我的女兒用電腦打給我，我就順着那個織，別家沒有，所以我就覺得我還是很好。」

Aki 的工作室懸掛着她 30 多年前織的第一件「彩虹橋」圖紋的外套，以及小孩子成長過程中她織給他們的衣服，談論着「布」其實也在談論着他的生命經驗及社會關係。

從花蓮嫁到南投的 **Hana** 則強調織「彩虹橋」圖紋時也是面對自己生命經驗、並且超越困難的過程。她說：「彩虹圖很容易就織

23. *Utux* 信仰與基督宗教創造神的概念之間衝突與轉化的關係，有待未來研究進一步討論。

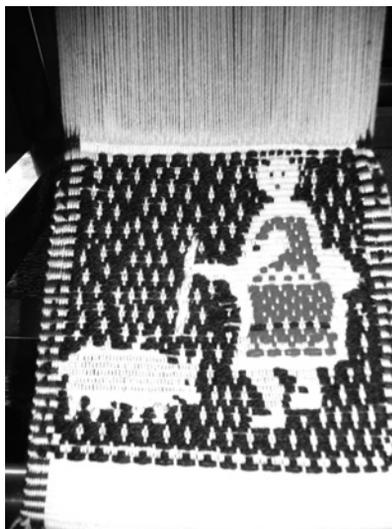


圖 7：Aki 創作的圖紋。



圖 8：Aki 第一件「彩虹橋」圖紋的外套 Hana 全神貫注織着「彩虹橋」。

壞，只要一條緯線穿錯，就要整個重來。彩虹橋圖紋裡充滿複雜交錯的菱形紋，每到圖紋變化處，就是一個門檻，要熬過去，才會織得漂亮，就像人生也有困難要熬過去，門檻跨過去，就海闊天空了。」

Aki 及秀花都是由部落的老人教導她們織布，所以她們都特別強調對部落老人的回憶。秀花說：「在織布的時候，有一種回憶，會想到以前和阿嬤、媽媽、教我的阿嬤²⁴的相處。很懷念教我織挑花的阿嬤，因為她教我織布時幾乎每天都在我這邊出入，所以在織布的時候我有很多對她的感恩、懷念。」尤其有一段時間秀花遇到經濟上的困難，她覺得真的熬不下去了，還好有那一位阿嬤一直鼓勵她，才幫助她度過低潮。最近秀花參加原住民工藝競賽，就特別做了一個抱枕，命名為「感恩」，表達對她們的懷念。

和其他工作室風格迥異的原香工作室則結合了賽德克織布、及從日本學來的拼布，透過拼布的變化性，阿香表達了對未來生活的想望。他用拼布拼出了各式各樣的花卉圖案與人物，再將自我投射其中，作品中的女性或是抱着一隻貓安靜的坐在窗邊、或是推着裝飾着花卉的推車去購物或整理花園，都傳達着阿香對於悠閒生活的渴望，相對於當下忙碌的步調、及競爭的人際關係。

織布和織者之間的對話從個人內在心情的調整、和 *utux* 的溝通、實踐 *waya* 的過程、建立社會關係的方式等各層面開展、交織，但是不可否認，織布也隱含了人跟人之間的競爭關係，甚至作為「文化產業」不可避免的是「物化」的過程，織布也逐漸脫離了與織者的關係而成為可以被販賣的對象。

24. 秀花原來是平靜部落的人，嫁到春陽之後認識了這個阿嬤，她們之間並無血緣關係。Aki 也是從太魯閣嫁到春陽之後由一位當地的阿嬤教彩虹橋圖案，她們之間也沒有血緣關係，Aki 去學織布時會帶一些酒菜過去。



圖 9：
原香工作室的拼布畫及拼布包。



各工作坊之間不可避免地臧否彼此。其中一個工作坊強調織布是女人和 *utux* 的關係，男人不能做，否則就沒有資格去獵首，去打獵；因此他批評另一個工作坊的先生幫忙織布是不對的。還有一個工作坊強調她的配色、圖案都比較柔性，另一個工作坊就比較僵，人的圖紋姿勢都不變。

當織布成爲一種商品，能夠織出的繁複的圖紋也同時有較多的經濟收益，所以現在老人家也不一定願意教授他人，或是想保留自己的圖案。同時，產品的價格及銷售情況也導致人際之間的緊張與競爭，其中一個工作坊因爲在比賽中屢屢得獎而走較高價的路線，一個背包動輒五千元以上，而且因爲有固定的行銷管道而業績不錯，因此招致其他工作坊批評比賽不公，認爲「比賽評審都是她的老師，當然他會得獎！」該工作坊則強調其成功在於能夠結合不同材質，並且能夠帶領不同團隊從事較專業化的分工，其勇於創新的精神才能提升織布產業的品質。

結 論

賽德克族的織布從民國 50 幾年開始銷售到烏來、日月潭等觀光地區，或者透過基督教世界展望會而銷售到國外；民國 60 幾年時天主教引入紐西蘭織布機更促進織布產業的發展。這段期間，工廠所生產的毛線因其便利性高於傳統的苧麻線，而曾經有助於織布活動的復甦；但是接着卻因為工廠模仿原住民的圖紋並進行大量生產，又造成了織布產業的衰退。民國 80 年代的社區營造，及民國 94 年開始進行的重點部落計畫均帶來了織布產業的契機，但是部落成員也承認這個產業的未來充滿了不確定性，沒有人能夠預測。

春陽部落從民國 94 年至 96 年進行原住民委員會推動的重點部落計畫，其間結合了民國 95 年經濟部開始推動的「中小企業輔導計畫」，因此引進了外來的管理顧問公司進行文化產業的規劃及行銷，打造出 **Snuwil** 這個品牌作為所有工作室的商標，並且為工作室統一設計招牌、名片、說明手冊、購物袋，甚至展示的方式。但是能夠成立工作室的婦女都是早在 40、50 年前就開始累積了與外在大社會互動的經驗，尤其建立了以個人為中心的社會網絡。不同於過去研究視「部落」為整體、同質的分析單位，這種以個人為中心所建立的不同範疇的社會關係反而凸顯出賽德克族的社會特質。

不同工作坊賦予織布圖紋不同的名稱或詮釋，例如菱形紋傳統上被稱呼為 *doriq*（眼睛），但是目前有些工作坊則稱其為 *doriq utux*（*utux* 的眼睛），也可以被詮釋為「心」；所以有的工作坊認為這些說法都是後來的詮釋，過去只是以圖紋來區分布的功能，而菱形紋是被單的圖紋；甚至有的年輕織工再創造出新的故事，將菱形紋視為貓頭鷹的眼睛，強調其神祕、警覺、聰慧的特質。除了菱形

紋之外，也有工作坊將若干圖紋類比為「紋面」的圖紋。至於「彩虹橋」這個圖紋也是眾說紛紜，有人認為過去根本沒有圖紋稱為「彩虹橋」，只有「人死後要過彩虹橋」的信仰；有的工作坊則不僅用「彩虹橋」稱呼圖紋，而且更進一步從這個圖紋中再分出路紋、橋紋、菱形紋、豆紋或蟲紋等等。這些不同詮釋或許也某種程度的反映了賽德克族及南島社會的文化特質：概念或物本身如同「意象」具有多重意義，在不同情境之下可以和不同的意義相結合。

最後，「織布」如同女性的儀式，提供了不能參與播種祭、收穫祭、狩獵活動的婦女們實踐 *waya*、與 *utux* 溝通的場域。女性對於 *waya* 的詮釋著重在和諧的社會關係，心與 *waya* 的結合，勞力、食物或心意的交換等面向，這些 *waya* 的面向也實踐在織布的過程。織布過程不僅有助於維繫和諧的家庭關係；織者也同時在與自己對話、修正自己的心，有的織者重視修補的過程，有的凸顯創造的過程，有的認為織布的時候很專心而不會胡思亂想，更有人透過拼布來呈現她對未來生活的想望；尤其當代社會個人意識內在化的同時，織布婦女在論述其生命經驗時經常將織布作為修復自己的內在、處理焦慮、超越困難的過程。進而，在學習、教導他人織布的過程，交換的不僅是織布的技術，而是透過「心意的交流」而建立的社會關係。許多織者更強調在織布的時候將「*utux* 的保護力量」織到布裡面了，織布產業也被視為是「*utux* 在推動的」。除此之外，我們也不能否認「文化產業」作為當代資本主義的一環，人與人的競爭、及人與物的物化也不可避免地進行着，當地人如何理解、處理或解決這些問題，值得未來進一步探索。

引用書目

論著

- 山路勝彥。1986〈臺灣泰雅賽德克族姻兄弟和己身孩子關係的認定〉。收於《臺灣土著社會文化研究論文集》。黃應貴主編。臺北：聯經出版社，599-623。
- 王梅霞。2003。〈從 gaga 的多義性看泰雅族的社會性質〉。《臺灣人類學刊》1(1): 77-104。
- 。2006。《泰雅族》。臺北：三民書局。
- 。2008。“The Reinvention of Ethnicity and Culture: A Comparative Study on the Atayal and the Truku in Taiwan.《考古人類學刊》68:1-44。
- 。2009。〈從「交換」看族群互動與文化再創造：日治初期苗栗地區泰雅族的研究〉。《考古人類學刊》71:93-144。
- 。2010。〈從治病儀式看泰雅族與太魯閣族的情緒展演〉。刊於《臺灣原住民巫師與儀式展演論文集》。胡台麗、劉璧榛主編。臺北：中央研究院民族學研究所，383-429。
- 。2011。〈從小米到茶葉：賽德克族的經濟發展〉。發表於「第三屆族群、歷史與地域社會」。中央研究院臺灣史研究所主辦。臺北：中央研究院，9月23-24日。
- 呂欣怡。2008。〈客家文化在內灣聚落的再造：論觀光中介者的角色〉。發表於文化創造與社會實踐研討會。臺北：中央研究院民族學研究所。
- 依婉·貝林(Iwan Pelin)。2006。〈空間、記憶與部落建構——以 alang Tongan 與 alang Sipo 爲主的討論〉。國立東華大學民族發展所碩士論文。
- 南投縣仁愛鄉春陽社區發展協會。2005。《重點示範部落計畫成果報告書》(自立、創新、永續——建構春陽環村自然生態登山步道計畫)。南投：春陽社區發展協會。
- 。2006。《春陽重點部落計畫成果報告書》。南投：春陽社區發展協會。
- 。2007。《春陽重點部落計畫成果報告書》。南投：春陽社區

- 發展協會。
- 展智管理顧問有限公司。2006《時尚部落》(Alang Snuwil)。臺北：經濟部中小企業處。
- 。2007。《賽德克族進階編織技法》(96年度春陽部落技術訓練課程成果手冊)。臺北：經濟部中小企業處。
- 馬群傑、陳金貴。2008。〈文化產業經濟與文化發展課程之分析與比較——以臺南市為例〉。《公共事務評論》9(1):27-57。
- 陳芬苓。2008。〈原住民經濟困境與社區文化產業發展之可能——以桃竹苗地區為例〉。《國家與社會》4:1-41。
- 陳其南。1995。〈社區總體營造與文化產業發展〉。《臺灣手工業》55:4-9。
- 張淑君、劉怡均。2006。〈農村地方文化產業行銷策略之研究——以彰化縣埔鹽鄉永樂社區為例〉。《中華農學會報》7(4): 414-27。
- 黃應貴。2008。〈存在、焦慮與意象——新自由主義經濟下的東埔地方社會〉。發表於文化創造與社會實踐研討會。臺北：中央研究院民族學研究所。
- 傅茹璋。2002。〈新經濟時代地方文化產業發展之研究——以鶯歌陶瓷文化產業為例〉。《規劃學報》29:39-57。
- 楊穎婷、王珮琪。2009。〈春陽織戶：從春陽部落織布工作室看織布文化的當代意涵〉。國立臺灣大學人類學系 98 學年度文化田野實習報告：賽德克族(未出版)。
- 臺灣經濟研究院。2003。《文化創意產業產值調查與推估研究報告》。臺北：行政院文化建設委員會。
- 劉曉蓉。2005。《文化產業發展成文化創意產業之特性研究》。中山大學。<http://www.ntpu.edu.tw/pa/news/94news/attachment/950309/4-3.pdf> (擷取日期 2009 年 10 月 31 日)。
- 顏亮一、許肇源、林金城。2008。〈文化產業與空間重構：塑造鶯歌陶瓷文化城〉。《臺灣社會研究季刊》71:41-69。
- Comaroff, Jean & Jone. 2000. "Millennial Capitalism: First Thoughts on a Second Coming." *Public Culture* 12(2): 291-343.
- Hirsch, Eric. 1990. "From Bones to Betelnuts: Processes of Ritual Transformation and the Development of a 'National Culture'."

- Man* (n.s. 25): 18–34.
- Friedman, Jonathan. 1994. “Globalization and Localization.” In *Cultural Identity and Global Process*. London: Sage Publications, 102–16.
- Gell, Alfred. 1992. “Inter-tribal Commodity Barter and Reproductive Gift-exchange in Old Melanesia.” In *Barter, Exchange and Value: An Anthropological Approach*. Edited by C. Humphrey and S. Hugh-Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 142–68.
- Keesing, Roger, and Robert Konkinson, eds. 1982. “Reinventing Traditional Culture: The Politics of Kastom in Island Melanesia.” *Mankind* 13:297–399.
- LiPuma, Edward. 1995. “The Formation of Nation-States and National Cultures in Oceania.” In *National Making: Emergent Identities in Postcolonial Melanesia*. Edited by Robert J. Foster. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 33–68.
- Miller, Daniel. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- Parry, J., and M. Bloch, eds. 1989. “Introduction.” *Money and the Morality of Exchange*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–32.
- Simmel, Georg. [1978] 1990. *The Philosophy of Money*. Edited by David Frisby. Translated by Tom Bottomore and David Frisby. From a first draft by Kaethe Mengelberg. London: Routledge.
- Strathern, M. 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press.
- . 1990. “Artefacts of History: Events and the Interpretation of Images.” In *Culture and History in the Pacific*. Edited by J. Siikala. Helsinki: The Finnish Anthropological Society, 25–44.
- . 1992. “Qualified Value: The Perspective of Gift Exchange.” In *Barter, Exchange and Value: An anthropological Approach*. Edited by C. Humphrey & S. Hugh-Jones.

Cambridge: Cambridge University Press, 169–91.

Thomas, Nicholas. 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wang, Mei-hsia. “The Invention of Ethnicity and Culture: a Comparative Study on the Atayal and the Truku in Taiwan.” *Journal of Archaeology and Anthropology* 68:1–44.

Weiner, Annette. 1992. *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*. Berkeley: University of California Press.

“Activating the Sediq Culture”: A Study of Cultural Industry in a Sediq Community

Wang Mei-hsia
Associate Professor
Department of Anthropology
National Taiwan University

Iwan Pelin
PhD Student
Department of Ethnology
National Chengchi University

Abstract: Cultural industry demonstrates different forms of combining economy and culture. On the one hand, due to the speedy mobility of capital, information, and population, the local community is confronted with a very competitive challenge coming from international forces. On the other hand, the emphasis on “cultural capital,” such as local knowledge and historical heritage, provides the local people a chance to subjectively interpret their cultures. As “economy” is presented in the “cultural form” during cultural industry development, culture is reconstructed, standardized, and objectified as ritual, festival, sport, garment, food, etc. In this process, culture is deconstructed, reconstructed, and represented in a new form. The local people redefine their cultures for fulfilling outer needs and making an inner transformation. This aspect is further associated with colonial government and national construction. Hence, cultural recognition is a dynamic process and a field of power display which includes the possibility of negotiation, competition, and re-creation.

Regarding the research of “culture industry” in Taiwan, many studies have discussed this issue from the aspects of policy promotion, economic development, community empowerment, and tourism. This article

tries to discuss culture industry from an anthropological viewpoint, and explores how social or cultural features are operated, transferred, and re-created in the developmental process of cultural industry. This paper, firstly, describes how cultural industry is shaped by different power sources. Capitalism, power from Western churches, and different national departments affect the development of cultural industry. Interaction between the local and the global also plays an important role. Moreover, I will take several weaving workshops as examples to show the hosts' interaction experience with the outside world before establishing their workshops. Social networks based on the individual demonstrate how the Sediq social characteristics operate in a contemporary context.

In addition, this article analyzes various interpretations regarding weaving patterns as part of the process of cultural reinvention. As entangled objects, weaving cloth embodies multiple images that combine with different meanings in different contexts. Furthermore, this paper discusses relationships between people and cloth, and highlights the locals' agency. The weavers' psychological journey gives us insight into the process of inter-construction between the subjectivity of human agents and the objectification of objects. In other words, a weaver constructs her identity through the sublation of an object's characteristics. The relationships between humans and objects are, therefore, dialectical. Moreover, learning and teaching weaving provides chances of constructing social networks and sociality. As community members construct social relations through sharing characteristics, a person's identity is an epitome of social relations and the process of reconstruction. More importantly, weaving is a field in which women can practice *waya* (literally, norms) and communicate with *utux* (literally, spirits). It could be viewed as a female ritual. Thus women participate in the regeneration of cosmic order through weaving.

Key words: cultural industry, weaving, image, ritual, the Sediq.