

【研究紀要】

南投縣賽德克族傳統織布工藝與Puniri（經挑技法）保存現況：以Seta Iban（張玉英）母女三代為研究對象

A Pilot Study on Transmission of the Seediq Weaving Tradition and Handicraft Puniri in Nantou County: The Three Generations of Seta Iban (Zhang Yu-Ying) as Research Subject

曾麗芬 (Tseng Li-feng)

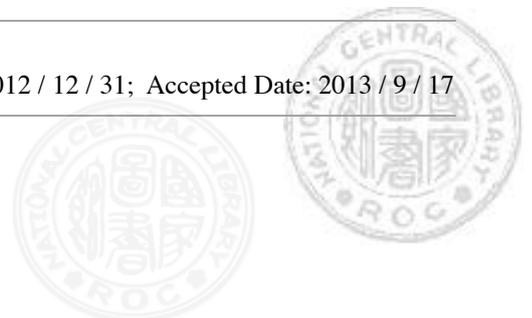
■ 摘要

過去賽德克族 (Seediq) 被視為泰雅族 (Atayal) 的亞族，自民國97年 (2008) 正名以來，各面向文化特質逐漸被重視與強調。本文嘗試以民國101年 (2012) 底甫完成文化資產公告的南投縣賽德克族織布工藝與Puniri技法為例，觀察此一傳統工藝之具體特徵、保存概況以及女性在織布活動中自我建構的歷程。所選擇對象為文化資產保存者張貴珠 (Bakan Nawi) 與張鳳英 (Seta Bakan) 母女，並上溯至祖母張玉英 (Seta Iban) 女士，以祖、母、女3位不同世代女性織者的習藝經歷與生命經驗初步進行觀察。文中首先概述傳統織布工藝文化意涵，其次從質材、工具、紋飾織法與衣飾形制等外顯特徵進行描述，再者從3位女性織者對傳統織布的文化記憶與日常生活實踐體驗，了解自我認同與適應狀況，進而提出保存維護建議。

關鍵詞：賽德克族，織布工藝，Puniri

文化部文化資產局傳藝民俗組研究助理 (ch0165@boch.gov.tw)

收件日期：2012/12/31；接受日期：2013/9/17 Received Date: 2012/12/31; Accepted Date: 2013/9/17



■ Abstract

Previously, the Seediq had been classified as a sub-tribe related to Atayal. It was not until 2008 that the Seediq were officially recognized as Taiwan's 14th indigenous group, and all aspects of their cultural characteristics have since been treasured and highlighted increasingly. In 2012, the Nantou County Government announced the Seediq's traditional weaving handicraft Puniri would be classified as intangible cultural heritage. Human beings, the carriers of cultures, are practitioners of craftsmanship whose endeavors ensure that folk arts continue to be followed and transmitted. Through examining the life experiences and learning processes of three female weavers from different generations within registered preservers' families, this study aims to observe and portray this craft's preservation conditions and the self-construction processes during weaving activities. First, this article will summarize the cultural content of traditional weaving. Second, the distinct features presented in the Seediq weaving products will be stated in accordance with examining the artifacts' textures, forms and decorative patterns. And conclusively, the findings in observations and analyses of this research are expected to provide recommendations to promote the safeguarding and conservation/preservation of such artifacts in the future.

Keywords: Seediq, Woven Fabrics, Puniri



一、前言

賽德克族（Seediq）原居現今南投地區，包含太魯閣（Sejiq Truku）、德克達亞（Seediq Tgdaya）、都達（Sediq Toda）3個語群。早期在族群分類上，依其祖靈信仰Utux及紋面等習俗被歸為泰雅族（Atayal）亞族。在歷史發展過程，部分太魯閣群陸續向東部花蓮地區拓展遷移，逐漸凝聚成在地意識與族群認同主體，民國93年（2004）成為臺灣第12個原住民族。祖居地南投賽德克群繼之宣示正名決心，民國97年（2008）經行政院認定為臺灣第14個原住民族，自此賽德克族從泰雅支系中建立獨立的族群認同關係，然而在物質文化與工藝形制間，有密切關連，亦有不同特殊表現或區域特色。

以往族群分類與官方族群識別導致對賽德克族無形文化資產的認識，多集中於「泰雅族」概念。有關傳統織布工藝的探究，有從服裝、織品圖版或藏品目錄圖說（國立史前文化博物館，2001；羅麥瑞，2011）、傳統織物系統分類（尤瑪·達陸，1998、2003）、傳統織品與織者調查介紹（王蜀桂，2004）；傳統服飾工藝美學與文化產業（李莎莉，1998；江韶瑩，1999；孫大川，1999；何兆華，2003；陳婉麗，2010）、織品重建與分析（蔡玉珊，2006；尤瑪·達陸，2008）、族群集體記憶與認同（謝世忠，1999；吳秋慧，1999；悠蘭·多又，2012）等角度討論。自賽德克正名以來，相關文化面向與研究論述不斷持續發展與強調，如Tgdaya群的鐵米·拿葳依（Temi nawi、漢

名曾瑞琳，2000），累積長年部落田野訪查與推展織布工藝經驗，以羅馬拼音與英文、中文對照撰寫，深入淺出介紹傳統織布工藝、織法紋路、禮規、習俗與織布語彙等，提供觀者對賽德克織布文化的認識與學習。另侯玟貞（2011）以南投仁愛鄉清流部落3個工作室為重點，從日本時代、國民政府與社造資源引入3個時期，觀察各階段織布工藝的延續與斷裂，描述婦女學習歷程及過程中如何賦予工藝認同感與詮釋文化意涵。而王梅霞與伊婉·貝林（2012）以南投縣仁愛鄉織布工作坊最發達的春陽村為核心，觀察文化產業化過程，地方社會文化性質如何透過不同的方式運作、轉化或再創造（2012：279），皆為賽德克織布工藝研究奠定深厚基礎。民國100年（2011）南投縣政府文化局完成傳統工藝美術普查指出，仁愛鄉、信義鄉等許多原住民部落，保留許多重要傳統工藝師與手藝，惟道地工藝技術如傳統賽德克編織技術等則面臨失傳危機。進而於民國101年（2012）公告「賽德克傳統織布工藝與Puniri（經挑）技法」為當地傳統藝術文化資產。本文即嘗試依所登錄文化資產保存者家族3位不同世代女性織者的生命經驗與織藝作品，觀察此一無形文化資產之特色、傳承與保存狀態。

中原部落張玉英（Seta Iban，1919-2008），擅於使用傳統水平背帶織布機（簡稱地機），並以Puniri（經挑）技藝聞名於當地部落，曾受邀至各地進行展演與教學，民國93年（2004）獲行政院原住民族委員會傳統編織競賽第2名，至90歲高齡過世前，仍以傳統技法從事織布工藝，並傳習於族人。第2位張貴珠

(Bakan Nawi, 1936-)，承襲母親張玉英傳統織作技法，同時熟稔由當地外國傳教士自國外引進的直立式織布機織法（簡稱高機），橫跨傳統與現代織作技術，並參與民國60年（1971）代原住民觀光商品製作，製作產品包括傳統織布與自傳統轉化的文化商品。第3位張鳳英（Seta Bakan, 1957-）現居臺中地區，孩童時期與外婆張玉英居住，後外移平地求學、就業、婚嫁外族，經歷迥異於傳統部落生活。921地震後，張鳳英經常往返中原部落，漸得張玉英Puniri技法傳承。民國101年（2012）與母親張貴珠同獲Puniri傳統技法保存者身分，啓發張鳳英重返「原」點，接續傳承Puniri技法。

本文訪談期間為民國102年（2013）1至4月，期間承蒙保存者張貴珠、張鳳英母女接受訪談、作品拍攝，鄭光博先生提供昔日張玉英田野訪談、影像資料¹，伊婉·貝林給予賽德克語言指導²，尤瑪·達陸³與南投縣政府文化局提供相關諮詢，並藉蒐集參閱其他相關文獻與研究資料，歸納整理。

¹鄭光博現為國立政治大學民族學系博士候選人，長年進行泰雅族文化採集研究。2003年曾協助張玉英女士參加行政院原住民族委員會第一屆原住民技藝競賽，並就賽德克傳統染織與製作技術進行訪談與影像紀錄（未出版）。

²伊婉·貝林（Iwan Perin）賽德克族Tgdaya語群人，現就讀國立政治大學民族學系博士班，亦為靜宜大學兼任講師，著有《中原部落生命史》、《清流部落生命史》等。

³尤瑪·達陸（Yuma Tara）為泰雅族北勢群人，現居苗栗縣象鼻部落。尤瑪·達陸致力傳統泰雅染織工藝復振、傳承，並帶領部落婦女推動染織工藝產業發展與民族教育工作，民國100年（2011）經苗栗縣政府登錄為傳統藝術文化資產「泰雅染織」保存者，於當代原住民染織領域具代表性地位。

⁴Gaya，泰雅族稱Gaga，都達語群稱Waya。字面上的意義為「祖先的話」，即族人遵循的祖訓、習慣、律法、戒律，奉行的行為準則、社會責任與道德規範。早期對Gaga/Gaya/Waya的研究，多從功能性組織的觀點進行理解，即將其視為共同遵守習慣、儀式及禁忌所形成的團體。晚近則多從互動與動態現象進行詮釋，強調實踐過程中，Gaga/Gaya/Waya形成不同層次的社會範疇，且不同情境與詮釋下，Gaga/Gaya/Waya可能被重新詮釋與再創造。詳見王梅霞，2003，〈從Gaya的多義性看泰雅族的社會質性〉，《臺灣人類學刊》第1卷第1期，頁77-104。

二、文化特徵與表現形式

（一）文化特徵

1. 傳統織布工藝與女性的連結

傳統賽德克織布文化除日常生活實用與裝飾機能，亦與兩性分工、宗教信仰、社會地位互為影響，整體織布文化即為祖靈信仰與社會秩序的實踐與表達，並藉以形成認同與區辨異己的文化功能。

賽德克人深信靈魂不滅，人死後成為祖靈（Utux），無時無刻關照子孫的行為與生活，人們於各種儀式與行為中遵守、實踐Gaya⁴，維持與Utux的和諧關係。按照賽德克傳統宗教觀念，人死後靈魂會經過hako utux（彩虹）、tuxan（靈界、天堂）與祖先團聚，在路程中彩虹橋上有一karang（螃蟹）專司檢查審判的工作，倘若此靈魂在世為人時未遵守Gaya（規範）或男子不會打獵、不曾出草，女子不擅織布者，雙手無呈現紅色印記，則為karang（螃蟹）所拒，將由

彩虹橋落下，無法前往祖靈相聚之所。

此一重返祖靈世界共聚憑藉，乃為傳統賽德克社會秩序實踐準則，體現於兩性分工，織布屬於女性，無論家戶成員日常生活、工作等實用布料，或祭儀所需、表現特殊成就、社會地位衣飾，皆賴家中婦女製作。在傳統賽德克社會，女子具織布能力，始得紋面，取得婚嫁資格，是以織布作為成熟與具備生產能力的象徵，意味肩負成家、保護家戶成員冷暖責任，並藉制度性的紋面予以強化、彰顯。為獲祖靈眷顧，女性一生致力織藝的學習與精進，自小觀看家中女性長輩織布，稍長實際參與種麻、剝麻等準備工作，進行學習，婚前習得技巧，婚後竭力為家庭成員織布，讓晚輩模仿、學習，其主要生活經驗與實踐便建立在織布文化，同時藉此完成自我與群體社會角色的認同。

此外，織布也是彰顯女性社會地位之重要依據，在沒有文字書寫與圖表記錄的年代，織作學習全憑觀摩實習、個人記憶與經驗的累積，婦女除須維持耐勞敏捷，熟練傳統技巧，更須不斷鑽研精進，展現自我革新能力，其個人社會聲望可藉精湛織布技藝獲得。透過織布，女性有機會同男人一樣取得在世成就表現與應盡責任義務，至另一個世界為祖靈所接納、認同（吳秋慧1999：89）。從而，女性織布活動也類比男性狩獵成為實踐Gaya的途徑（王梅霞2012：269），相對男性馘首、狩獵武勇、剛強的表現，織布活動可視為女性的過渡儀式，運用柔性的力量持續鍛鍊女性心智與體力，使其有更佳適應與解

決問題能力，以面對外在生存環境的困難與挑戰（陳婉麗，2010：35）。

此外，織布工藝另一個特色，在於維繫群體集體經驗與歷史記憶，並藉生產過程與織造技藝，達到族群、部落與地域識別功能。而且當代傳統織布文化資產的經濟轉化，除為原住民經濟與文化產業注入新的可能性，也使女性可以再造新的社會角色與自我認同（何兆華，2003）。

是以，此一傳統織布意義，不僅勞動生產，還具有個人自我認同、社會聲望與死後靈魂歸所等多重功能與意涵，此亦為織布工藝興盛，成為族群重要文化特徵的主要因素。

2. 傳統織布工藝的興衰

傳統織布工藝自日本時代以來，受到不同力量影響。日本時代以高壓統治方式推行「理番」政策，為切斷維繫認同之傳統，嚴格禁止族人紋面、出草，善織女子無法彰顯，復以傳統織布繁複耗時無效率，在家織布是懶惰象徵，貶抑傳統織布技能。「皇民化運動」族人被迫改穿和服、說日語，設置交易所收購苧麻，大量引進棉、毛質料。日本時代末期，織布工藝與祖靈信仰、社會規範連結受衝擊，織布文化嚴重斷裂。

戰後初期，國民政府「山地平地化」政策以現代化生活型態為目標推行新生活運動、山地人民生活改進計畫，開設婦女縫紉補習訓練課程、禁止在公開場合中穿著傳統服飾，傳統織布

工藝更加沒落。60年代臺灣經濟起飛，紡織工業發達，不少婦女外移投入都市工廠勞力行列，成為都市原住民。西方宗教傳入部落後，部分傳教士自國外引進直立式織布機，結合新技術與材料，讓部落女性聚集，進行傳授教學，女性織作傳統因獲延續，且漸具商品雛型。其後結合觀光事業，發展、製作觀光商品，織布成為婦女改善家庭生計副業，織作、生產轉以對外銷售的經濟產品為主，從而產生不同表現形式與樣貌。

80年代本土文化浪潮、原住民意識覺醒，外顯服飾與織品成為原住民尋求認同與族群識別的標誌，織布工藝再度興起。國家多元文化建構、社區總體營造、文化產業政策，使傳統工藝成為國家重要文化資源，在國家政策支持與自我認同基礎相互交融下，創發兼具維繫傳統、文化認同與產業動能的新傳統工藝。90年代中期，博物館、學校教育體系與原住民共同進行傳統服飾文化、技藝重建，原住民傳統服飾復育與染織專業人才傳承、教育漸次成形，織布文化的再創造，已兼具經濟、文化傳承與族群認同功能。

（二）表現形式

1. 材料與工具

傳統賽德克織物取材以苧麻為主，多以自家栽種、生產的苧麻為線材（圖1）。日本時代前，已有少量靠交換而來的毛線，因材料取得不易，多用於禮服製作，通常婦女會將毛線重新拆解，再織入所需布料。日本時代後，由於日人禁止傳統染織，並大量輸入毛、棉線與



▲圖1-3. 依序為原生苧麻、析理後的麻線與天然染料—薯榔。

Figures 1-3. A native ramie plant, braided hemp twine and shoulang yam – used as a natural dye.

圖片來源：鄭光博提供

印花布料，傳統衣飾因而產生極大變化（尤瑪·達陸，1998、2003）。族人需以山產及金錢從「交易所」向日本人換取、購買布料，而霧社因為日人理番事業示範地區，花色棉布應用最多。

過去織布前須經種植、採集、刮麻、積麻、紡線等繁複工序，並利用自然植物、礦物為天然染料（圖1-3）。婦女須先將採集後的生麻刮除雜質、取織，與米糠一同搓揉，連續數日以「日

晒夜露」方式進行漂白；再以搓捻、銜接方式將一根根較短的麻，使其成為細長、均勻的線。其後經紡錘紡紗、上框架整理成線圈後，成為線材備用。鐵米·拿葳依（曾瑞琳，2000：71、28）指出，傳統賽德克族人所使用的線材只有白、黑跟紅棕三色，其餘顏色都是晚近才自外地引進搭配使用。使用時以木灰、九芎葉汁、薯榔等天然植物為染料，製作紡織材料，作法乃是將切片後的薯榔與麻線，以水煮或搥搗、浸染方式使顏色呈紅棕色，如欲染製黑色，則取九芎葉汁與麻線搓揉、攪拌。另以天然汙泥浸泡或利用山黃麻，將木材晒乾、燒成灰，再與麻線一同水煮，則可染為白色。

紡織工業發達後，各色染料與線材取得便利，應用亦多元，但仍常見以紅色底紗，穿插搭配綠色、藍色等色系，而苧麻因可自然栽種生產，故仍為族人視為傳統紡織原料。

此外，由於毛線保暖，具立體彈性，於浮織、挑織時浮紋具相當效果，因此苧麻與毛線混合應用也是所見織品特色之一。兩位保存者皆偏好毛、綿與苧麻質材，張貴珠仍於住家下方種植苧麻，年收3次，部分作為線材。

傳統織布工具為「水平背帶織布機」，織布時席地而坐與地面維持水平，僅靠腰帶綁繫、足撐織布箱支撐布的張力，因坐於地面，又稱「地機」。主要工具織布箱以原木挖出長方形槽溝製成，搭配固定布軸、打緯棒、梭子、背帶、綜紉棒、分隔棒、繫經棒、挑花棒等配件工具進行織作。織作時，不可

隨意移動，須維持穩定施力才能使布面平整、鬆緊一致，織者需經長期實踐修正累積，方能掌握織作力道與工具。

賽德克族人視織布機為代代相傳的重要工具，人死後不得燒毀，須留給家中其他女性使用，有如保存者張鳳英即承襲外婆張玉英的織布箱。昔日織布機與配件工具多由家中男性協助製作，考量使用品質與耐久度，多以不易蟲蛀的樟木心為材料。今織布工具已可從外面商店購得，惟質材與傳統原木厚實質地仍有差距。

1960年間美籍天主教傳教士自國外引進直立式織布機，改善織作行動不便，增加織布速度與布幅面寬，進而提升婦女學習興趣，亦有益織布工藝的復振。晚近，也有為織作頭帶、手機袋、筆袋等裝飾性織品發展出桌上型織機。所以織者會選擇性使用不同織布工具。

2. 織物與衣飾特色

傳統賽德克服飾以水平背帶織布機製成，故無論衣服、披肩，多以長方形布塊接縫製成（稱方衣系統），如長衣以兩片相同長方形織布，片裙與披肩以兩到三塊相同形制織品，進行接縫。

筆者所見上衣有lukus與ratang兩種，lukus長度較長，達腰椎左右，ratang為短上衣，達下腹部，分常服與盛裝。男性服飾以長袖長衣lukus與披肩pala pungu為主（圖4）。一般常服為白苧麻、無紋飾、有袖長衣，盛裝於脇邊和袖口接縫紅色浮織punqapa進行裝飾，是武勇的象徵。另外，盛裝用的披肩則挑織暗



▲圖4-6. 依序為傳統賽德克男、女盛裝。頭飾、頸飾、耳飾乃以貝殼磨製成貝板，佐以黑色珠子而成。

Figures 4-6. Traditional Seediq male in tribal dress, traditional female in tribal dress, female wearing headdress, necklace and earrings made from polished shells strung together with black beads.

圖片來源：鄭光博提供

花菱紋（pala puniri），昔日僅獵得首級者能夠穿著。女性衣飾包括長袖短上衣 *ratang*、披肩 *pala pungu*、綁腿 *pragic*、片裙 *libut*、頭飾 *gidi*、頸飾 *puceyqun*、耳飾 *briku* 等（圖5-6）。

據張玉英耆老口述，日本時代賽德克人女裝上衣 *ratang* 即是以外來民族所生產的布料來剪裁。*ratang qupaxan* 譯為「貼縫的上衣」，形制特別之處在於胸前有倒T字型之貼片，織作時以 *rako* 之花布為底，並在上面貼縫 *dagit*（紅布），另外在紅布上縫上 *tninun punkodung*（手織之窄織帶）。按照賽德克的觀念，這樣子的上衣是「穿給人看的衣服」是屬於正式、好看的衣服，是一般居家或外出穿的衣服。一般如到山上田裡工作，會在背籃裡預備一件 *ratang purubuwan*（工作服），其布料裁製並未貼縫其他布料或織帶，到了工作地點便將 *ratang qupaxan* 換下，穿上 *ratang purubuwan*。至



▲圖7. 女子片裙 *libut*。

Figure 7. A traditional lady's skirt, called a *libut*.

圖片來源：曾麗芬提供

於上衣底下左右兩肩各斜披一件披肩。小腿則綁上一對綁腿⁵。另尤瑪·達陸（2003：83）指出，賽德克族盛裝用披肩、綁腿，多挑織匝密暗紅菱紋，菱紋組合尚大且多。此外，女性另有稱為 *libut* 的片裙（圖7），布料較厚重，花紋也與披肩不同，其上縫以鈕釦及鈴鐺，用於舞蹈時。

綜觀賽德克族衣飾以顏色為最醒目要素，賽德克族人尚紅色，象徵生命、力量，故不論男女，正式服裝皆以紅色紗線佐以編織⁶。另霧社地區因受日人引進大量印花棉布影響，女裝上衣ratang多以棉質花布進行拼縫，此與遷移東部地區重新建構的太魯閣族（Truku）泰半以白色織紋為底布，或與同為南投地區的泰雅族（Atayal）服飾顯有極大差異。此外，紅色也代表族人在世勤勞，盡到社會責任的文化意涵，女性若勤於織布，雙手為紅色染料薯榔染紅，表示受祖靈眷顧，可順利通過彩虹橋。另因傳說中惡鬼懼怕紅色，所以族人喜將衣服染成紅色，具有保護、驅鬼作用，日後服飾多採紅色毛線夾織亦是同樣道理（李莎莉，1998：87）。霧社事件後，日人為切斷賽德克族人對傳統文化連結，曾嚴禁族人織作紅色布料。

3. 織紋與織法

織品織紋是運用經線、緯線與穿、挑織法變化形成各式紋樣。多以菱形與橫條紋加以組合變化，某些特有紋飾用以維持、傳承群體社會記憶，具社會道德規範實踐象徵（吳秋慧，1999：94）。有如菱形紋稱doriq，doriq即「眼

睛」，象徵人的靈魂，亦有代表祖先之意。由於菱紋狀似眼睛，故稱doriq。另族人認為將眾多菱紋織於衣飾，猶如帶著祖靈的驅策與護佑，故亦常擴稱為「祖靈的眼睛」（utux doriq）。另外，直條紋或斜紋稱ulin，往往用以代表通往祖靈地的彩虹橋，也有用來形容紋面的圖紋。同時，山形紋「《」或「<」則被詮釋為祖先遷移的路徑，而運用直線交叉圖紋「X」則代表春米的臼、杵（尤瑪·達陸，1993：90）。綜上所述，賽德克織紋主題多與祖靈信仰或自然、生活連結，用以強化祖靈信仰與個人身後世界的連結，不同織者藉此文化實踐，展現個人織藝、技法。

此外，賽德克織品依編織技法與使用功能有不同分類與稱法：平織（圖8）是生活中最常見的編織技法，用以調配合色各樣的紋路，製作各種織品。如背負帶、育嬰搖籃帶等平織布料幅面較寬，稱pala paru（字義：布，大的），此種大塊平織布料織紋與用色簡單，織作時僅變換兩旁色線。如用於披肩稱pala pungu（字義：布，打結），即披掛時，布塊兩角須打結之意，今日則多於披肩縫上繫帶，以繫帶打結。用於衣服則稱pala lukus（字義：布，衣服）⁷。寢具用

⁵參照鄭光博2003年訪談資料與2011年南投縣傳統藝術提報表（未出版）。

⁶從色相上看，無論早期族人自己栽種的苧麻纖維，與其他族群接觸後因輸入、交換取得少量珍貴棉、毛線材，或60年代紡織業發達大量使用的開司米龍（Casimilon）等化學線材，族人多偏好選擇高飽和度的紅色系。早期染料取材以各區域環境所採集之自然資源為主，除普遍使用的薯榔，蘇木、胭脂蟲、桑實亦為天然染紅染料，並隨使用、日晒、水洗或複染技術而呈現深淺濃淡差異。這些高飽和度的紅色調系若以今日印刷原色：黃（y）、紅（m）、藍（c）、黑（k）四色濃度比例列舉，近似於（m100、y90）、（y80、m100、c30）或（m100、y100、c10、k10），詳見2003，《彩色索引》，臺北：龍溪國際圖書有限公司。

⁷上述布塊（pala）使用功能與相關稱謂，參考王梅霞、伊婉·貝林，2012，〈文化動起來：賽德克族文化產業研究〉《民俗曲藝》，176：頁255-263。



▲圖8. 平織。
Figure 8. Traditional woven fabric.

圖片來源：鄭光博提供



▲圖9. 菱形織。
Figure 9. Fabric with rhombus pattern.

圖片來源：曾麗芬提供



▲圖10-11. 浮織pungapa布樣（正反面）。
Figures 10-11. Swatches of raised patterns, called pungapa – front and back.

圖片來源：曾麗芬提供

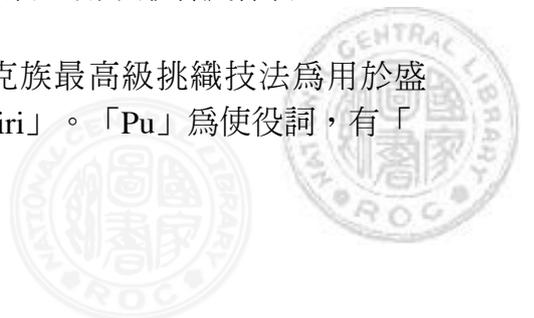
蓋被稱capan，乃由數件質厚的pala paru疊成被毯，天氣寒冷時則同時覆蓋三、五條。

斜紋織織作時，經線與緯線交錯點較多，布料較平織厚密。菱形織（圖9）由兩組對立的斜紋組成，由於菱紋狀似眼睛，象徵祖靈注視與護佑，為賽德克人喜用的圖騰織紋，故遍及生活日用衣飾與蓋被（capan）。

浮織是在平織上夾織緯線，有一浮織常用於賽德克男性長服（lukus）袖口與脇邊裝飾，稱pungqapah。其作法是在白色平紋布上以紅色毛線夾織浮緯，搭配黑色線條裝飾成點狀紋或線條紋，再以貼縫或接縫方式用於服飾（圖10-11）。

挑織是以挑紗方式呈現緯線或經線複雜花紋的織法，主要用於禮用服飾、織品。常見一緯挑菱紋織物，稱latu（圖12），布的顏色與紋路固定，正反面顏色相反，今多運用於桌布或背包。另一挑織點狀紋或豆紋稱gunsunguc，也常見於賽德克織物，用以形容農作物。

賽德克族最高級挑織技法為用於盛裝之「Puniri」。「Pu」為使役詞，有「





▲圖12. 挑織latu布樣。

Figure 12. A swatch of knitted fabric, called latu.

圖片來源：曾麗芬提供

使……完成」之意，「niri」即「mini」，意「挑織」，因構詞在前綴pu，故m轉為n。Puniri織作時以緊密挑織顯經技法，表現多重菱形浮紋為其特色，故稱「精挑」用以區別其他挑織技法（圖13）。由於Puniri所有織紋皆以挑織經線完成，緯線完全為浮經包覆，織者需精準牢記圖案結構，耐心、專注使用挑花工具、次序，且過程中不得出錯，才能正確呈顯織紋紋飾。此種精巧手織工藝需具備精深織藝技術經驗與耐勞心性，且極度耗費眼力，從而族人視為女性織藝實踐的最高表現。如賽德克人認為「一個會織doriq puniri（挑織最高級菱形紋）的女人，會被人稱為mqeditin bale（真正的女人），不會織此種花紋者則被譏為ngangah（傻瓜）、ini kela tminun（不會織布）、uxe mqeditin（不是女人）」。Puniri技法多用於盛裝服飾、織品，其紋飾、用色與鄰近泰雅族及遷移至花蓮地區的太魯閣族者殊異，深具地方特色與族群識別功能，為南投地區賽德克族最具代表性織法⁸。民國101



▲圖13. 以挑織顯經技法表現多重組合菱形浮經圖紋的Puniri。

Figure 13. An example of the skillful Puniri work, showcasing the knitting of multiple rhombus patterns.

圖片來源：曾麗芬提供

年（2012）經南投縣政府登錄為傳統藝術文化資產。

4. 傳習

過去織布技術多為女性親屬間以口述、操作方式傳遞學習。若家族中無善織者或想讓自己提升織藝，需以物品或金錢為謝禮，以向其他善織的女性取得技藝。

⁸同註5。



現代學校教育或公部門輔導機制，多以集體學習方式分享圖紋與織藝，並經由對織物的分析、記錄，製成織譜圖示，讓學習者按譜操作，易於學習。除地機學習，高機與桌上機亦納教學範疇，且由於使用空間、織作效率、產銷等因素，高機與桌上機有逐漸取代傳統地機趨勢。

三、保存者家族織藝實踐

(一) 張玉英 Seta Iban (1919-2008)

Seta Iban 漢名張玉英，賽德克族 Tgdaya 群 Paran (巴蘭社) 人，原居 Ruco (今霧社附近)。日大正8 (1919) 年生，年幼喪母，學齡時期於霧社公學校接受日本教育，時傳統結構尚能勉強維繫。在父親督促下，Seta Iban 10歲左右即跟從其姐與部落女性長輩學習傳統織布技藝。稍長，Seta Iban 漸能獨立完成織作，並與同屬 Paran 社的 Awi Neyung (張能生) 結婚。

日昭和5年 (1930) 霧社地區賽德克族 Tgdaya 群六社族人發動「霧社事件」⁹，同

為 Tgdaya 群的 Paran 社雖因未直接參與武裝事件而暫免遷移厄運，但仍於日昭和14年 (1939) 興建萬大水庫之際，被迫遷村至 Nakahala (今仁愛鄉互助村中原部落)。異地重建家園，地少人多，各項強制性規範加劇，禁止婦女織布，沒收傳統布料，族人需以山產及金錢從交易所向日本人換取購買生計物資，生活不易。

「我們從 Paran 到中原後，派出所的日本警察不准我們織布，只叫我們買一般的布料。那時如果鼓勵我們織布，用布來換其他生活日用品，我們的生活應該不會那麼苦，可是日本人不願意……」由於物資缺乏，期間仍有族人私下織布，為避免引起日人注意，有的偷偷躲在房裡將窗戶蓋上布避免透光，有的則不用 ubung，改用木板織降低聲音¹⁰。

1. 傳統規範展織藝

張玉英夫婦共育7名子女，夫婿 Awi Neyung 擔任警察¹¹，經常奔波在外。張玉英肩負農作開墾、家事及養育照料子女工作，備極辛勞。爾後，陸續經歷喪親之痛¹²，儘管內心煎熬，仍努力撫育、維繫家庭。張玉英喪偶後因生活所需，早年體力較佳時以務農佐織布為生，年

⁹昭和6年 (1930) 霧社地區賽德克族 Tgdaya 群六社族人發動「霧社事件」，正值學齡時期的 Seta Iban 當時於霧社公學校接受日本教育，為事件見證人。「霧社事件時，我覺得很可怕。……那時我們已唱完了歌，準備綁頭帶，正要開始賽跑就聽到碰！碰！的槍聲，大家都四散逃逸。我一直找不到我爸爸，是 Bagah Nobing 帶我跟著大家逃到武界……。」引自伊婉·貝林，2003，《Alang Nkhala (中原部落) 生命史調查研究》，南投：中華民國臺灣原住民同舟協會，頁346。

¹⁰同前引，頁345。

¹¹Awi Neyung (民7-69) 日本時代當過警察、醫生，光復後曾考上高雄的醫生執照，因沒有錢而放棄當醫生，繼續當警察。年紀大了後，就到霧社當村幹事。同前引，頁67。

¹²Seta Iban 夫婿 Awi Neyung 民國69年 (1980) 過世。另7名子女中，排行第6的張秀珠 (民48-51)、第3的張有章 (民41-47) 兩人年幼即逝，而排行第2的張勇 (民30-78) 與排行第7的張貴梅 (民53-88) 皆於壯年早逝。同前引，頁345。



▲圖14-15. 左右圖分別為1930年代末期與2003年的張玉英。

Figure 14-15. Seta Iban in the late 1930s (left) and in 2003. (right)

圖片來源：鄭光博提供

事漸高，乃為照顧子女而無法到外地謀生，所以以織布為專業。張玉英自種苧麻為編織材料，專擅挑織，所擁有Puniri技法幾無人能勝任，因僅諳賽德克語，縱然有團體邀至外地教學或表演，仍罕為外界所知。民國92年（2003）參加行政院原住民族委員會原住民技藝競賽，獲織品服裝設計傳統服飾類第二名，累積數十載的傳統技法，方受到重視（圖14-16）。

張玉英生前擅長在傳統規範下，運用挑織技法展現個人織藝風格，所製傳統女子服飾（ratang qupaxan），上衣以棉布做無腰身、圓領、倒T字型剪裁。ratang 底下披肩與綁腿則以傳統苧麻為線材，運用傳統織機以Puniri技法逐一挑經穿緯，構織各式斜紋（ulin）與菱紋（doriq）組合，其織工細膩，浮經厚實富變化，無論形制、色彩與工藝技法，可謂賽德克婦女織藝之極致表現¹³。



▲圖16. 張玉英家傳Pala Puniri（背面）。

Figure 16. The back of a woven piece (pala puniri) handed down by Seta Iban.

圖片來源：曾麗芬提供

2. 公部門文資傳藝先鋒

張玉英熟悉部落文史，具備傳統織者少言內斂，善觀察特性，對圖像與數字尤為敏銳。除張貴珠與張鳳英母女，部落中生代成員謝秀鳳、林喜美、林秋

¹³參閱行政院原住民族委員會，2004，《第一屆原住民技藝競賽「織品服裝設計獎」作品專輯》，臺北，頁15。

美，皆曾向張玉英習藝。1990年間原住民文化復振運動帶動原住民染織工藝技術復振風潮，各式傳統編織技藝研習與鄉土教學基礎訓練課程漸次展開，在曾瑞琳（鐵米·拿葳依Temi Nawi）女士帶領下，張玉英與曾阿滿（Rabe Tado）等擅織耆老成爲公部門傳藝先鋒，前往臺中縣立文化中心編織工藝館、南投原住民工藝中心、屏東原住民族文化園區管理局傳授織藝。織品作品爲烏來泰雅民族博物館與中央研究院民族學研究所正式典藏，晚年受泰雅族織藝工作者尤瑪·達陸（Yuma Tara）邀請，前往苗栗大安溪「野桐工坊」，進行織藝技術交流，並提供織品作織物分析，留下珍貴影像與文獻紀錄。

（二）張貴珠 Bakan Nawi (1936-)

張貴珠工作室位於春陽部落，除小米、藤編、背簍等傳統生活器具擺設，傳統ubung、早期神父引進立式織布機、西式縫紉機與晚近發展的桌上型織帶機，以「織」爲軸線的各階段元素，皆留存於生活空間與文化記憶。

今年78歲的張貴珠出生於傳統織布被禁制的日本時代末期，織布活動時斷時續，但仍跟從祖母與母親習得基本技法，摸索、練習。光復後國民政府「山地平地化」政策，以現代化生活型態爲目標推行新生活運動、山地人民生活改進計畫¹⁴，開設婦女縫紉補習訓練課程、禁止在公開場合中穿著傳統服飾。在此

背景下，傳統織布工藝更趨沒落，洋裁技藝也取代了尙未熟成的Puniri，但家中仍有種植苧麻與織布習慣。

1. 新式織具與商機

隨著紡織業與加工出口區的擴展，部落不少年輕輩婦女轉而移往城市尋求工作機會，張貴珠則受當地外國傳教士引進新式織機影響，習得新的織作技術。臺灣原住民使用織布機爲「水平背帶織布機」（圖17），由於席地而織、綁繫腰帶使織者行動受限，且長期久坐易對腰部形成壓迫，不少婦女因而怯步。1960年間美籍神父莊天德於當地宣教，爲延續傳統織布，自紐西蘭引直



▲圖17. 張貴珠以地機織作。

Figure 17. Bakan Nawi using a floor loom.

圖片來源：曾麗芬提供

¹⁴民國40年（1951）年起推動「臺灣省山地人民生活改進運動辦法」，分別推行國語，改進衣著、飲食、居住、日常生活、改善風俗習慣等6大目標。



▲圖18. 早期外國神父引進的高機。

Figure 18. An early version of the upright looms introduced by foreign missionaries.

圖片來源：曾麗芬提供

進立式織布機（圖18），並超越傳統家戶內女性相傳方式，以集體教學共享國外少數民族織布圖案，教導婦女織作出極具異國風情的布料與商品，再利用教

會管道銷往歐美，為婦女們帶來實質收益，因而掀起學習織布風潮。張貴珠不僅習得現代織法，更積極購置新式織具，投入山地觀光織品製造工作。

臺灣國際觀光市場大致源於1950年代末期，民國54年（1965）臺灣成為美軍越戰後勤機地，駐臺美軍出遊風氣促進臺灣觀光事業的萌芽，與此同時，邁入已開發國家的日本，也基於殖民地地緣關係與臺灣物價低廉之故，紛紛來臺灣觀光（徐世宜，1988）¹⁵。風景區的設立與大批的美、日觀光客，形成以族群特定樣態與文化形貌為主的「異族觀光」（ethnic tourism），連帶興起購買消費紀念商品的商機¹⁶。早期張貴珠與部落其他婦女，經常帶著自己手織布料前往日月潭，提供當地商家販售，其後，商家引介北部烏來地區山胞觀光公司與其接洽¹⁷，請她協助製作布料商品。張貴珠一口氣購置三臺大型高機，召集幾位婦女一同到家裡織布、製衣，再以郵運方式，寄給商家。

¹⁵參閱徐世宜，1988，《烏來觀光旅遊空間的社會分析》，臺大土木工程學研究所碩士論文（未出版）。

¹⁶謝世忠，1994，指出，所謂「異族觀光」就是指到一個與己文化、種族、語言或風俗習慣相異的社區或展示定點參觀他們……，而在臺灣，異族觀光又可稱為山胞觀光。此外，謝氏依據不同地點與觀光情境，將山胞觀光分為四種類型：一、都市情境的山胞觀光：在都市中看山胞或山地人，如阿美文化村、紅葉山地文化村、東方夏威夷。二、生活區的山胞觀光：指觀光客到了該地，不必通過表演性的族群文化的推銷，就可直接接觸山胞自然的生活領域，如蘭嶼。三、社區動員的山胞觀光：全體住民總動員經營觀光的型態，觀光成為最重要的生業活動，如日月潭德化村與烏來。四、集中展現的山胞觀光：將原住民各族群顯形文化，透過集中設計、規劃集中展現的觀光地點，如九族文化村、屏東瑪家山地文化園區。相關論述詳閱謝世忠，1994，《山胞觀光：當代山地文化展現的人類學詮釋》，自立晚報。

¹⁷烏來山胞觀光公司全稱「烏來山胞觀光股份有限公司」，成立於民國55年（1966），由烏來當地泰雅族人周旭東、周志朗及姊夫林源治等人，配合日本華僑於當地投資興建的「雲仙樂園」籌組而成，經營內容以大型山地歌舞表演與手工藝販售為主。此與日月潭部分原住民觀光企業團體（如日月潭毛家花園、公子特產公司等），同為透過傳統頭目家族與殖民時代日人所建立的社會關係發展山地觀光事業，並得以掌握最主要的日本觀光客來源。參閱徐世宜，1988，同註15。



▲圖19. 張貴珠仍保留1970年代經營觀光商品郵運單據。

Figure 19. A tourism business receipt from the 1970s kept by Bakan Nawi.

圖片來源：曾麗芬提供

女兒張鳳英回憶「差不多民國58年到63年間我們住在埔里，那時有很多小姐到家裡織布，做很多包包、背心、披肩，都是用毛線、高機，神父引進的高機，我們家就有好幾臺……，那時織的量滿多的，在那時代我們家經濟狀況算是很不錯，印象中有人到我家借錢看病，而且生病就醫或者要到鎮上辦事，交通不方便都會先住在我們家，所以家裡都很熱鬧。」談起這段經歷，Bakan 顯露自信的神情。迄今，張貴珠仍保有當時觀光飯店、藝品商家名片及郵寄單據，載有寄送內容、重量與物品價值，從郵寄往返頻率，可想見當時銷售盛況（圖19、20）。

張鳳英表示，母親積極、熱衷於「織」的工作，先前教授洋裁，其後製作觀光商品，每天忙碌，有時為趕製觀光公司布品，無暇照顧弟妹，只好請人來家裡幫忙，其後因她至桃園龍潭上班，舉家隨行搬遷，方結束觀光公司商品生產工作。



▲圖20. 張貴珠所製文化商品，從傳統服飾、日式睡袍、pala、背心皆為銷售範圍。

Figure 20. Examples from the full line of cultural products made by Bakan Nawi, including traditional wear, Japanese gowns, pala and tribal vests.

圖片來源：曾麗芬提供

於桃園龍潭期間，母親則至勤益紡織廠擔任作業員，直到她結婚，母親才返回部落。從張貴珠的經驗，看到織品商品轉化與市場經濟連結的鮮明色彩。在觀光發展歷程張貴珠積極投入，穩定的經濟報酬帶來生活適度保障，除展現自我，也須於照顧家庭與趕製織布間求取平衡。

2. 地方文化產業與傳統接續

高機織布速度快，織紋工整為其特色，但缺少傳統布品厚實、彈性及立體質感，加上布品暢銷後平地商人開始仿造大量生產，致使婦女織布無法與之競爭，部分族人因而恢復使用傳統地機的

習慣，但高機確為織作帶來技藝交流與創新經驗的累積。過去未曾與外人討論織作技巧與圖紋經驗，也未曾集體學習、分享織紋設計變化，加上羊毛與尼龍混紡的開司米龍（Casimilon）新式線材的出現。在創新機具、線材，觀摩吸收不同族群織紋圖紋、用色經驗，激發織者以強化視覺效果與文化特徵方式進行織作，且考量商品織作速度，多以放大菱紋、搭配強烈色彩方式呈現，也成為該時期織品的特色。

十多年前，張貴珠隨先生定居霧社上方春陽部落，適逢民國80年代原住民意識抬頭，加之社區總體營造、地方文化產業政策的推展，促使織布工藝再興¹⁸，因地方經常舉辦傳統祭儀、文化展演活動，族人透過穿戴傳統服飾凝聚群體意識，表達自我認同，促使內部需求增加。在地方產業單位輔導下，張貴珠成立個人工作室，重新與傳統接續，所製服飾在傳統形制外也加入個人創意，有如ratang qupaxan「貼縫上衣」在倒T字型貼布加上彩色花布邊裝飾，另一女子平紋短上衣，則於族人喜用的紅色底布上，靈活搭配黑、白、黃、綠、藍等虛線紋與點狀紋，而顯活潑、亮麗（圖21）。至於男子lukus（圖22）則保留個人最擅長的古樸風格。

張鳳英觀察，母親年輕時積極追逐市場，很有事業心，有工作室後最大轉變是傾向以苧麻織作，苧麻要種、要刮、要洗，處理過程非常繁瑣，但母親盡可能使用苧麻，她覺得母親在處理麻線過程，從中獲得極大的滿足與歸屬感，因此家裡有很多麻線，也逐漸成為母親的特色。



▲圖21-22. 張貴珠織品。

Figures 21-22. Articles of clothing woven by Bakan Nawi.

圖片來源：曾麗芬提供

¹⁸民國83年（1994）文建會提出「社區總體營造」，乃著眼於當時臺灣整體與地方社區，由於工業化與全球化過程帶來初級產業的沒落、鄉村人口外移與自然資源的破壞，促使國家發展目標也面臨反省。

「社區總體營造」是以發展地方文化特色為切入角度的人文思考方式，簡單的說，就是由社區居民自動自發，透過討論組織與行動，為改善生活環境帶來的努力，而春陽部落的總體營造也隨著國家文化改造運動的推行而從民國80年代開始進行。引文同註7；另「文化產業」強調產品的個性、地方傳統性、工匠或藝術家的獨創性，透過社區生活方式或社區生產方式的生產組織與分工合作模式運作，非以大量生產取勝，而是以地方特色為出發，作為內發性產業發展策略，將地方福祉納入優先考量。參閱陳其南，1995，〈社區總體營造與文化產業發展〉《臺灣手工業》，55：頁4-9。

3. 教學學習簡易化

921地震後，織布工藝成爲部落重建與地方文化產業結合的綜合體，公部門投入各式資源，積極藉產業展售與織布工藝推展、研習，重建地方經濟與傳統文化。張貴珠熱心教學、示範傳統，但主辦單位多爲短期訴求，且爲求經濟效益，傳授多以高機或桌上型織機爲主，織法也趨向平織與斜紋等簡易技法。曾伴隨外婆與母親從事傳藝教學及文化展演，張鳳英深切感受傳統技藝流失的危機，傳統染織文化爲世代累積的結果，部分婦女在接受短期訓練即投入文化商品製作、銷售，缺乏文化厚度支撐，往往無法永續，其他能純熟、持續運用傳統編織技法者多屬中高年女性¹⁹，而一般工坊織者則忙於商品經營。她認爲傳統織布，特別是織作Puniri需要高度的耐心與毅力，是一種文化傳承信念與態度，很難適用現今一些個人工作室爲消費市場或提升經濟效益，急於將工藝商品化的作法。

被登錄爲文化資產保存者身分後，張貴珠想要重新複習母親的傳統技法，然對年近八旬老人來說，眼力與體力都是挑戰。惟仍不忘強調女性長輩的督促與傳承：「我今天穿的衣服是BUBU指導我完成的，如果沒有她們的指導，我也沒有能力做這套衣服。織布、做衣服是我的興趣，我很珍惜，永遠不會放棄。雖然現在我的身體漸漸沒有那麼健康，織得少，但我還是繼續的做下去。長輩

們交代，一定不要忘記，我會記得，一直做下去，我會認真的織布，因爲每個女人都要織布！」

(三) 張鳳英 Seta Bakan (1957-)

傳統賽德克以「子父連名」方式命名，前面是自己的名字，一般以家中祖先或親戚擇一命名，後面則加上父親或母親的名字以示區別。Tgdaya群相信，給孩子所選用的名字該長輩的命運將影響到她或他（伊婉·貝林，2003：53）。張鳳英Seta Bakan不僅繼承外婆張玉英Seta Iban之名，更期許自己能傳承織藝的使命。

張鳳英外移平地就學前，與外公Awi Neyung及外婆Seta Iban同住中原部落，因而自小便習得賽德克語。在她的印象，外婆是一位非常傳統的賽德克婦女，每日織布，很少外出，她曾協助外婆砍麻、搓麻，對織布留下深刻印象。就學時母親教授裁縫、製作觀光紀念商品，家中接觸的都是織品跟布料，閒暇之餘也會試做，皆爲日後學習奠下基礎。

張鳳英成長階段倍受呵護，畢業後順利進入桃園中山科學研究院擔任機械製圖員，與擔任教職的先生相識、結婚，惟曾因無產男嗣遭公婆抱怨。

1. 生命低潮 重溫孺慕情

面對生命低潮，張鳳英回想外婆

¹⁹根據侯玫貞，2011，對清流部落織布研究，當地年輕織者多爲921地震後從簡易型織機開始學習，能熟悉熟練使用地機、高機與桌上機各式織具，且持續織作的「最年輕」女性織者已逾70高齡，顯見傳統織布斷層情況嚴重。

年輕時生活環境困苦，中年屢經喪親煎熬，年老仍須撫育幼孫、維繫家庭，其堅毅生存態度引發張鳳英的認同與同情。張鳳英努力學習臺語，悉心侍奉公婆，護持家務與小孩教育，逐漸化解與長輩緊張關係。921地震後，不捨外婆遭逢喪女之痛，經常往返探視。期間，她發現外婆仍勤於織布，但年事已高，視力退化，縱有人請益、學習，仍恐傳藝不及，因而激起學習Puniri的動力。

當時，張鳳英觀察到外婆張玉英有別於外界追求有效量化或隨商品需求調整織藝風格的做法，堅持傳統Puniri織作。「那時候有一些古董商、日本人、開飯店的都會來找外婆，但是外婆無意承接一般商品，都叫我放著，她比較傾向織Puniri，因此外婆都會要他們過一段時間再來……。」原來，臺灣有不少收藏家或古董商喜歡原住民文物，一些交易商或中間人便積極進入原住民地區，收購、轉賣，同時也聽聞博物館收藏外婆作品²⁰。

2. 家戶傳承織藝圖紋技巧

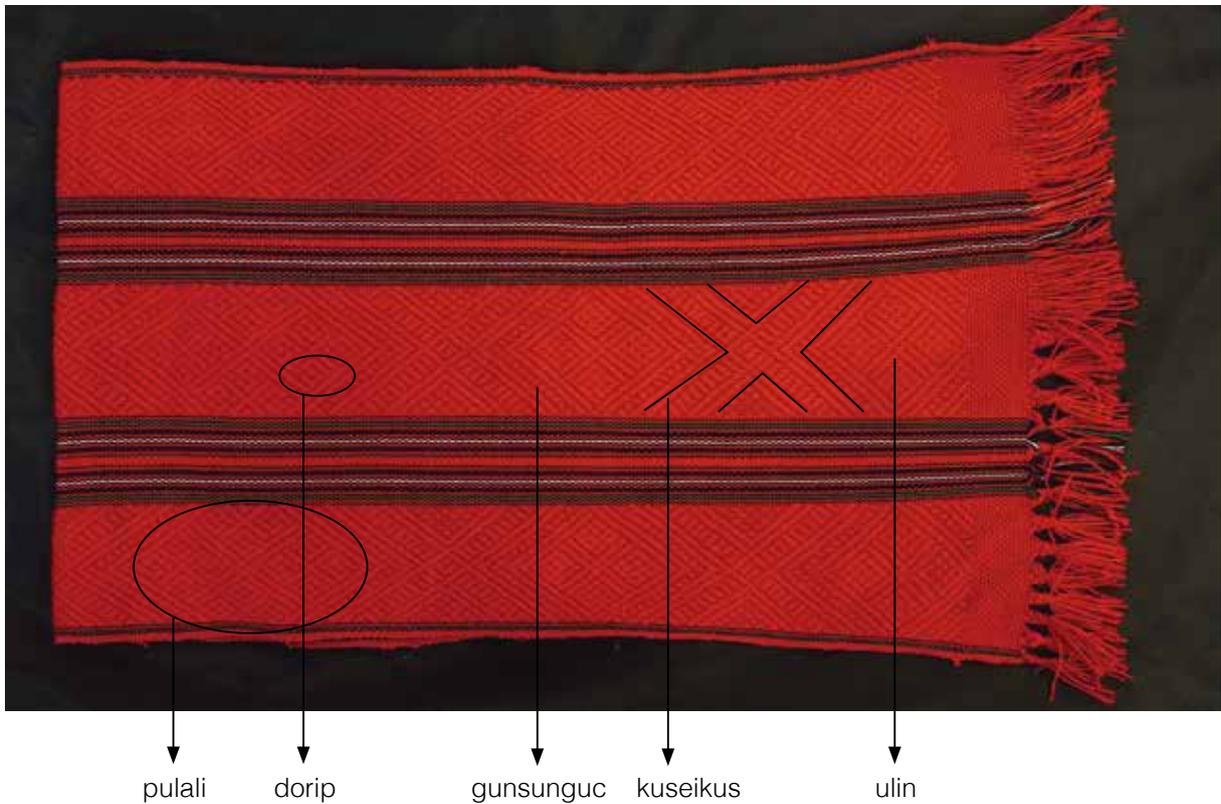
由於Puniri織作耗時，張鳳英便從旁協助。老人家認為織布做衣都是Gaya，因此特別謹慎，「整經時，外婆會把我關在房裡，不跟我講話，還叮嚀我不可以想別的事情，更不准別人吵我。……

而且交代那些工具不可以讓男人摸。」

張玉英使用賽德克語，因此織作時張鳳英需先從母語得知涵義，反覆牢記。如菱形紋稱dorig，代表人的眼睛和靈魂，而多重菱紋組成的pulali，象徵眾多祖靈督促、護佑，要族人更團結；直條或橫紋線條ulin代表通往祖靈地的彩虹橋；gunsunguc代表人與人彼此相互關係，象徵團結；kuseikus則代表農作豐收。又如有人訂製ratang，張玉英也會先囑咐張鳳英採買布料，再從剪裁、貼縫、繡珠、縫釦、繫鈴，逐一講述，並讓張鳳英從旁協助、學習。久之，張鳳英也能獨立完成ratang製作。

至於穿著場合，老人家表示dorig puniri昔日多用於男性披肩，僅獵首者可穿戴，而女性則用於綁腿，另外傳統libut（片裙）前面也可用Puniri織作，以顯高貴。約有5、6年時間，張玉英即以傳統家內（domestic）傳承方式，讓張鳳英學到完整Puniri圖紋與技法。（圖23）張鳳英形容外婆織作嚴謹，大部分以自種苧麻為編織材料，如採用外來線材亦會加捻，另手工縫製ratang作工細膩，一般下襠多直接縫製綴鈴，外婆則再多加一道橫線繞穿工序，防止綴鈴掉落。類似此一細節即是她個人的堅持與特色。但因外婆不諳溝通，有時織作大半年作品，卻未獲相對酬勞。即便如此，張玉英也

²⁰1970年代臺灣經濟起飛，民間經濟力量促進藝術品收藏需求，復以臺灣國際與山地觀光事業發展，致使原住民文物收藏與交易需求增加，大量原住民傳統文物流落民間私人收藏或古董、藝品交易市場。至1990年代文化政策的推展，臺灣博物館事業蓬勃發展，地方特色博物館紛紛成立，惟此時原住民傳統文物已無法直接從部落、田野採集，故出現輾轉向收藏家或交易商購買取得的情形。詳閱方鈞維，2008，〈重現祖先的盛裝：記史前館泰雅族傳統服飾及相關器物重製蒐藏計畫〉《重現泰雅：泛泰雅傳統服飾重製圖錄》，頁13-23。



▲圖23. 賽德克織物多以菱形與橫條紋加以組合變化，某些特有紋飾用以傳承群體社會記憶，不同織者則藉此展現個人織藝及祖靈信仰。上圖為保存者張鳳英bala purini織藝作品，以菱紋稱dorip，多重菱形紋飾組成pulali，直線Ulin與斜紋則代表通往祖先福地的彩虹橋，而挑織點狀紋稱gunsunguc，kuseikus則象徵農作豐收。

Figure 23. Seediq woven textiles feature multiple rhombus patterns and horizontal stripes in various combinations. Certain decorative patterns have been passed down in the tribal community and express shared memories. Distinctive patterns demonstrate an individual weaver's skill as well as express ancestral spirituality. The photo above shows a piece of traditional bala purini weaving work by Seta Bakan. The rhombus weave used in the piece is called Dorip, and the multiple rhombus patterns make up what's called pulali, with straight lines called Ulin and diagonal lines representing the ancestral journey toward the Promised Land across the rainbow bridge. In addition, the raised woven dots are called gunsunguc, Kuseikus, and they represent the reaping of a bountiful harvest.

圖片來源：曾麗芬提供

有所因應，即固定以一、兩種Puniri圖紋對外流通，餘則保留供家族傳承，精進織藝，並在重構過程中累積個人風格與造型。

張鳳英不捨、疼惜，外婆一生堅守傳統賽德克婦女勞動價值，精於織布，

演示傳統，卻無法合理對應辛勞付出。至獲頒行政院原住民族委員會傳統工藝競賽獎，公開予以肯定，猶如昔日紋面傳統彰顯女性婦德、織藝，榮耀自我與祖靈，始讓長輩內心感到充實與滿足（圖24、25）。





▲圖24. 張鳳英講解bala purini。

Figure 24. Seta Bakan is explaining the patterns of the bala purini.

圖片來源：曾麗芬提供



▲圖25. 織作Purini使用挑花棒。

Figure 25. Weaving the Purini with a seated loom.

圖片來源：曾麗芬提供

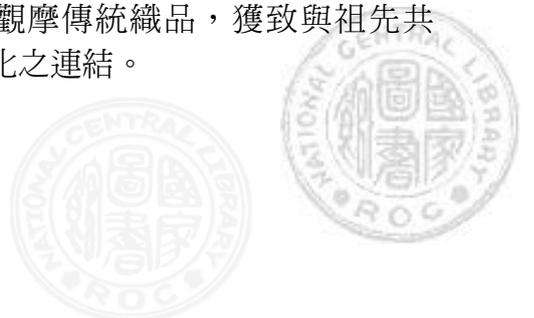
3. 文資提報 重啓織藝熱情

民國97年（2008）張玉英過世後，張鳳英雖保留外婆織具，但幾不再織作，隨先生受聘廈門教學擔任教學助理。直到文化局訪視，提供文化資產保存的有利環境，促使張鳳英重燃織藝，並積極展開重構自我與認同的行動。「……我把外婆的ubung（織布箱）、工具，很重喔，通通提到廈門去……，過去我從來沒有爲了什麼目的去織……，既然文化局重視，又有機會接續完成外婆生前的工作，我覺得好像是一種責任，對自己也是有意義的事情。」

前人研究織布婦女在論述其生命經驗，經常將織布作爲修復自己內在、處理焦慮、超越困難的過程（王梅霞，2012）。在張鳳英重啓織藝過程中，也顯現類似情形。張鳳英一方面陳述昔日在夫家生活所承受壓力，但也逐漸擺脫自我負面認同、壓抑情緒，認爲過去種

種都是超越生命困境的歷練過程，有助心性涵養，培養耐力。

筆者觀察，張鳳英織布傳承最大驅動力並非著眼於經濟，乃是源自對外婆的孺慕情感與認同。常以昔日與外婆互動所感知的價值觀，形塑個人對賽德克女性的理想典型，進而強化自身在家庭關係的危機處理。此外，重新織布歷程，除個人主體意識與自我價值的顯現，也讓從小在平地受教育、成長、工作、婚嫁的張鳳英，有機會重新回歸自己的族裔情感與文化認同。自被登錄爲文化資產保存者，張鳳英多次與地方文化單位規劃傳承構想，進行示範、解說，爲了方便傳達Puniri技法，更將外婆生前4種代表性圖紋集織於同一布品，充分顯現其織藝與整合能力。爲準備進行織布傳習，亦積極前往國內各博物館與教育機構觀摩傳統織品，獲致與祖先共享傳統文化之連結。



張鳳英看似靜默或無明顯族群認同意識，然透過織布活動，蟄伏內在的個人主體與族群意識交織展現，以「織」為個人開展族群認同與文化實踐的第一步，行動者的角色逐漸清晰。

四、結論與建議

本文嘗試以民國101年（2012）底甫完成文化資產公告的南投縣賽德克族織布工藝與Puniri技法為例，觀察此一傳統工藝可資辨識之具體特徵、保存概況以及女性在織布活動中自我建構的歷程。

織物作為外顯物質文化，除實用與裝飾功能，更因對祖靈信仰與社會秩序的具體實踐，成為重要族群文化特質。過程中女性成為文化知識的載體與行動者，個人與社會的認同、歸屬也不斷被強化、維持。

面對外來殖民者直驅、強烈的衝擊，張玉英仍領受傳統織布文化，實踐傳統賽德克女性社會角色任務，並由於文化習慣、認同與無比毅力的堅持，使此一技藝得以傳承、延續。在傳統佚失，普遍追求世俗商品化過程，張玉英再製傳統織品，除為生存發展的策略，更顯現面臨所處時代所帶來的隔閡、衝突，更以強化傳統織布方式，尋求自我認同。

由於個人所繼承、面對的歷史處境與時代脈絡，促使張貴珠將關注焦點置於織布工藝與商品的連結。經歷織布文化斷裂，學習洋裁技術，適應新織布機具，製作山地觀光商品，擔任紡織作業員，成立個人工作室的各項歷程，實

為百年來傳統織布文化變遷的縮影。張貴珠積極回應織布工藝市場化進程各種需求，除為勇於嘗試的行動者，顯現賽德克傳統織布工藝與女性社會角色的轉折，亦普遍反映原住民文化資產在經濟轉化過程所遭遇的困境，如在市場經濟與保存傳統間游移，傳統精緻技藝因而逐漸荒疏。縱使處於主流社會價值觀，但仍努力以手工藝技術發展自我，也隱含實踐日後通過hako utux（彩虹）與祖靈聚合的精神。

由於對外婆張玉英的認同，張鳳英得以跨越母親所代表的失落年代而向傳統回歸。縱使從小外移都市，經歷異於傳統部落生活，並未阻隔其回歸傳統的選擇，其心靈文化認同強度仍超越空間距離。張鳳英以「織」自我實踐並與傳統文化連結，在思念外婆與織布過程，主體意識與織布行動兩者互為主體，對女性長輩的情感「記憶」，逐漸成為具體「技藝」的傳衍與發展。

Puniri（經挑技法）展現賽德克族傳統織布精緻技藝與特徵，其紋飾、用色深具地方特色與族群識別功能，惟歷經多次劇烈變遷，不再廣為實踐。對照日本時代寫真影像，其傳統紋飾未隨時代變遷而消失，顯示族群內聚力與自我文化認同（李莎莉，1998），然亦未形成有機、活力的創藝現象，亟需政府資源投入、引導，使其活化。

為掌握此一無形文化資產傳承與發展之完整面貌，應進行更深入的探查紀錄，觀察族人、部落、社區或相關研究教育機構，有無其他可區辨、歸納之文化具體象徵，以為活化、傳承參考之依

據。此外，部落女性忙於生活與生計，文化資產導入使女性成爲主體。一方面榮耀家族女性傳統，同時興起自我觀照與文化傳承使命，未來應持續回顧女性生命經驗與織品價值，並以年長女性織者爲首要整理對象。

近年來，原住民文化工作者與教育研究機構在傳統染織工藝保存已有相當拓展，有如國立史前文化博物館與泰雅族染織工藝保存者尤瑪·達陸合作完成泛泰雅支系傳統服飾重製與研究。另臺中縣立文化中心編織館與輔仁大學織品系，進行館藏泰雅族織品標本的織紋結構與圖紋紀錄、分析，皆是從織品專業角度增進傳統織布的認識與理解，除回歸傳統工藝技法精髓，也嘗試以非傳統織機再現傳統服飾。國內許多博物館與專精學術研究單位皆以原住民服飾、織品爲典藏重點，未來可協助文化資產保存者或地方社區團體參與博物館標本文物的詮釋與呈現。此外，除觀賞物件與衣飾製程的提升，傳統衣飾織品依行動者使用情境與穿戴場合呈現多重意涵，其相關社會禮俗、圖紋意涵與特殊稱謂用語，仍待更細緻的動態詮釋，使之呈現更完整的工藝精髓與文化資產價值。

在技法傳衍過程，公部門皆引導織布文化技藝學習並與產業結合，冀兼顧傳統文化與部落經濟。然因各單位行政範疇與傳承目標不同，部分精湛織藝未能深化。無形文化資產所欲保護、傳承者，爲傳統工藝特別突出技術與表現形式，需長期琢磨、學習爲要，應與一般短期職業訓練或以商品轉化爲主要目的之輔導有所區隔。此外，公部門多以現代手織機具進行輔導傳授，傳統地機

漸成文化展演。考量部分精緻具特色傳統技法、紋飾，以現代織機織作，組織結構易簡化、失真，傳統織布形式與技藝學習與保存，仍待政府提供資源與管道，並觀察新式織機對傳統織紋技法之影響。

再則，針對地方文化單位即將實質推動之技藝傳習，通常基於尊重與信任專業，多委由保存者執行。惟從課程規劃、學員招募、教材製作、授課、課程紀錄到傳習成果之展示，保存者是否具備獨力執行能力，抑或需納其他組織化團體或教育單位支持，整合教學、傳習資源，仍須考量、評估後再予定位、執行。過程中，公部門須予以協助、磨合，使其累積、延續傳習經驗，以避免流於片面式、短期教學，甚而影響教學熱忱、傳藝品質。

依據聯合國教科文組織（UNESCO）「保護非物質文化遺產公約」（Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage）原則與精神，無形文化資產是活著的文化遺產（Living Heritage），其實踐與創造須以社群爲中心，使之成爲日常生活的文化實踐。除前述無形文化資產的充實與再脈絡化，以傳習引導文化資產保存者與織藝工作者進行人才培育，亦應連結部落社群，藉傳統祭儀與各式文化活動之延續，拓展傳統精緻服飾發展場域。且爲強化Puniri在當代的適應力，亦需避免流於固化、複製傳統圖紋樣式，應鼓勵織者從不斷生產與織作中進行敘事、心靈傳達之表現，使其活化Puniri工藝技術，形成新的文化傳統與創藝表現。

參考文獻

- 大葉大學城鄉營造暨產業振興研究中心，2011，《南投縣傳統工藝美術普查計畫成果報告書》，南投縣：南投縣政府文化局。
- 尤瑪·達陸（黃亞莉），1998，《泰雅族傳統織物研究》，臺北：輔仁大學織品服裝研究所碩士論文。
- 尤瑪·達陸等編輯，2003，《織起一座彩紅祖靈橋——泰雅族解說叢書編織篇》，苗栗：內政部營建署雪霸國家公園管理處。
- 文化部文化資產局，2012，《LIMA原住民女性傳統藝術》，臺中：文化部文化資產局。
- 方鈞緯，2008，〈重現祖先的盛裝：記史前館泰雅族傳統服飾及相關器物重製蒐藏計畫〉《重現泰雅：泛泰雅傳統服飾重製圖錄》，頁13-23，臺東：國立臺灣史前文化博物館。
- 王梅霞、伊婉·貝林，2012，〈文化動起來——賽德克族文化產業的研究〉《民俗曲藝》，176期，頁233-286，臺北：施合鄭民俗文化基金會。
- 王梅霞，2003，〈從gaga的多義性看泰雅族的社會質性〉《臺灣人類學刊》第1卷第1期，頁77-104，南港：中央研究院民族學研究所。
- 王蜀桂，2004，《臺灣原住民傳統織布》，臺中：晨星出版社。
- 伊婉·貝林、簡鴻模合著，2003，《Alang Nkhala（中原部落）生命史調查研究》，南投：中華民國臺灣原住民同舟協會。
- 行政院原住民族委員會，2004，《第一屆原住民技藝競賽織品服裝設計獎作品專輯》，臺北。
- 何兆華，2003，〈臺灣原住民染織工藝之商品與文化〉，<http://www.hss.nthu.edu.tw/~khku/discussion/essay/thesis2.htm>
- 吳秋慧，1999，〈從社會文化脈絡來談泰雅族織物〉《原住民的工藝世界研討會論文集——傳統、創新與商機》，頁87-105，臺北：臺灣民俗北投文物館編印。
- 李莎莉，1997，〈臺灣原住民泰雅、排灣二族服飾編織工藝初探：兼論當代的發展策略〉，《中日編織工藝交流展 學術研討會論文集》，頁277-105，臺中：臺中縣立文化中心。
- 李莎莉，1998，《臺灣原住民衣飾文化傳統·意義·圖說》，臺北：南天書局。
- 侯玟貞，2011，《編織彩虹夢——賽德克文化脈絡下的織布工藝發展》，雲林：雲林科技大學文化資產維護系碩士論文（未出版）。
- 南投縣政府，2012，〈南投縣傳統藝術普查表／提報表〉（未出版）。
- 南投縣政府文化局，2011，《南投縣傳統工藝美術普查計畫成果報告書》，南投：南投縣政府文化局。
- 胡家瑜，2000，〈工藝傳統與現代商品的對話——消費社會中的賽夏族群藝術〉《宜蘭文獻》，頁75-96，宜蘭：宜蘭縣史館。
- 國史館臺灣文獻館／行政院原住民族委員會，2009，《原住民女性的律法脈絡：三

個高地族群的比較》，國史館臺灣文獻館／行政院原住民族委員會。

悠蘭·多又，2012，《傳承變奏與斷裂：當代太魯閣女性的認同變遷與織布實踐》，花蓮：國立東華大學原住民族學院。

笠原政治編、楊南郡譯，1995，《臺灣原住民族映像——淺井惠倫教授攝影集》，臺北：南天書局。

陳其南，1995，〈社區總體營造與文化產業發展〉《臺灣手工業》55期，頁4-9，南投：臺灣省手工業研究所（國立臺灣工藝研究所）。

陳婉麗，2010，《線的詩性：以劇場服裝為介——尋找臺灣原住民編織工藝的另類美學》，臺北：國立臺北藝術大學。

蔡玉珊，2006，《臺灣原住民織物：織紋結構與圖案分析：泰雅族篇》，臺中：臺中縣立文化中心。

謝世忠，1994，《山胞觀光：當代山地文化展現的人類學詮釋》，臺北：自立晚報。

謝世忠，1999，〈傳統與新傳統的現身：當代原住民的工藝體現〉《宜蘭文獻》，44期，頁8-40，宜蘭：宜蘭縣史館。

羅麥瑞等，2011，《織杼聲起：臺灣原住民服飾傳承與創新圖錄》，臺北：行政院原住民族委員會。

鐵米·拿葳依，2000，《泰雅賽德克傳統織布文化》，南投：鐵米·拿葳依。

