

第三章 原住民的造型與視覺藝術

第一節 陶 藝



雅美(達悟)人的日用陶罐

臺灣原住民族除泰雅和賽夏族外，均擁有陶器；陶藝的發展除了與日常生活的需要結合，也開始出現原創性的作品。比方說，除了阿里山鄒族之外，原住民的陶器工藝不但流傳下來，甚至於排灣人撒古流、阿美人季·拉黑子、布農人李文廣(海舒兒)等，都在部落發展出具有族群特色的陶藝。

阿美族是臺灣原住民當中少數有製陶傳統的族群，傳統製陶是婦女的工作，她們在部落附近蒐集黏土，去除石粒雜質，加水攪和，或用杵槌打，用石頭和木片捏製成瓶子、壺或杯子等型製，放在地上、覆蓋稻草、起火燒成陶器。陶製品平常用來盛水或煮食，偶爾也用來與不製陶的部落交易物品。人類學家陳奇祿曾詳細的記載花蓮豐濱貓公社阿美人的製陶。

貓公社阿美族稱一般的陶器為kuren，製陶稱misakuren。阿美人擁有各種用途的陶器，貓公社常見的陶器有飯鍋(pitu'aj)、陶甌(tatonan)，有蓋鍋(kabo'aj)、水壺('atomo')和祭器(dewas)等。製陶的第一步驟是採泥。泥稱data，灰黑色，因為貓公社的陶工不會調捏陶土，所以泥以略含沙粒者為佳，因為可以免於燒成龜裂。泥採來以後，就要搗泥，稱mitevak(把泥放置在大型竹籬中，用舂穀的木杵搗它)。製作十餘個陶壺所需的泥，需搗泥約二十分鐘。泥搗好後，通常要揀去泥中所含較粗的沙礫，稱為mipilih。沙礫揀淨後即可供製作陶器之用。製作陶器時，婦人們蹲踞在盛泥的竹籬旁邊，把所需用的泥，先略捏勻(minih)，即開始塑型(palelun)。貓公社阿美族的製陶法為塑捏法，再以墊拍修整。墊石乃自河床選用直徑約七公分的鵝卵石為之，稱arimoleh，拍板作槩形，通常長二十五至三十公分，寬五至八公分，厚一至三公分，稱

sateteh；墊拍的動作稱mibuso。陶器的塑捏，在製陶墊座上進行之，墊座稱lagah，亦陶製，作無底附圈足淺豆形，其大小通常口徑二十六至二十八公分，底徑十二點五至十三點五公分，高九至十公分，陶坯拍打完成後，用手濡水，把器面撫勻，稱milanol。亦可加捏上其他附屬部分，如甕壺的耳部，或祭器（dewas）的飾條等等。這樣製坯即告完成。一個陶壺的製作，熟練的陶工，約需一小時；陶甌需時約一倍。陶杯放在室內陰乾，通常為四、五天，乾後即可燒陶。燒陶稱milboh，在溪埔或空曠的地方舉行。採集乾柴或茅枝，疊架成堆，陶坯放置堆上，其上又蓋覆以柴枝乾草，然後再蓋覆以穀殼，即可點火。製陶者在點火之前，先環繞柴堆用手作勢，狀如趕出惡魔，同時口中念念有詞，如此做兩次，即行點火，火點燃後，又同樣再做一次。這種動作是要使燒成的陶器不會龜裂，以免前功盡棄。此外，為了免於龜裂，阿美族的製陶者在製作期間應嚴守不得與丈夫同床的禁忌¹⁷。

陶藝是當代原住民藝術重要面向，是年輕原住民創作的重要媒材。除了排灣人撒古流的創作品備受注目之外，影像工作者馬躍·比吼，也曾生動的描述近年來頗受注目的阿美族雕刻家季·拉黑子的陶藝創作¹⁸。



排灣陶罐



霧臺魯凱的陶罐造型

17 參見：許功明、黃貴潮等1998《阿美族的物質文化：變遷與持續之研究》。臺北：行政院原住民委員會。

18 一向從事木雕創作的季·拉黑子，三年前與優劇場合作「擾人神鼓」頗受好評，今年又以作品「太陽之門」在太麻里海邊迎接千禧曙光而受到肯定。

十年來季·拉黑子不斷的在部落附近挖掘埋在土裡的阿美族祖先留下的古物。他默默的努力了十年，從沒有拾獲完整的陶器，只是撿到許多陶壺陶罐的碎片。一九九九年六月，他在自己的田地裡發現了兩個非常完整的陶器，那是部落祭司祭拜祖先時用的神器：祭杯。這兩個祭杯不但完整，還是用很薄的深紅色陶製成，季·拉黑子非常震撼，因為部落裡的祭杯已經失傳多年，連九十六歲的老頭目勒加馬庫，都來不及搶救任何一個祭杯，這麼珍貴的祭杯出現在季拉黑子的田裡，似乎隱含祖靈的召喚，而這正是他十年來蒐集古陶所追求的目標，希望更接近祖靈，感受到祖靈賜與的力量。季·拉黑子嘗試用阿美族的傳統方式製作陶器。他開始在部落附近採集黏土，於兩千年的夏天，拓印下一百位部落族人的腳印，再用傳統方法燒成陶器，他將這個過程命名為「歸零」，相信透過傳統的燒陶和出土的祭杯，以及祭拜祖靈的儀式，就能達到與祖靈交會的境界¹⁹。

季·拉黑子居住的港口部落(Makudaai)位在花蓮秀姑巒溪的出海口北岸，相傳是數千年前阿美族祖先登陸臺灣的地點。一百多年前這裡原本有個古老的大部落，名叫Cepo，部落族人因為反抗清朝統治而與清軍作戰，戰敗後絕大多數的男子都被屠殺，四散逃亡的婦孺們直到多年後才回到部落附近定居，並改名為Makudaai港口部落。但是部落的災難並沒有結束，民國四十五年，天主教到港口部落設立教堂，許多族人都在這時改信了新的宗教，教會要求族人拋棄傳統信仰，所以當時族人停止了大部分傳統的祭儀，禁止占卜和祭祖靈，甚至毀棄了所有祭拜祖靈用的所有神器，傳統的阿美族的自然崇拜及祖靈信仰就這樣被外來信仰取代。港口部落的頭目勒加馬庫今年已經九十六歲了，好不容易讓每年夏天的豐年祭祭儀完整的保留，讓族人與祖先的交流不至完全失傳。

19 這個生動的故事已由阿美影像工作者馬躍·比吼紀錄季·拉黑子從捏土、拓印、製陶到進行與祖靈溝通儀式的整個過程，呈現一個長期從事田野調查的部落藝術家，渴求親近祖靈的努力。本節資料由馬躍·比吼提供。

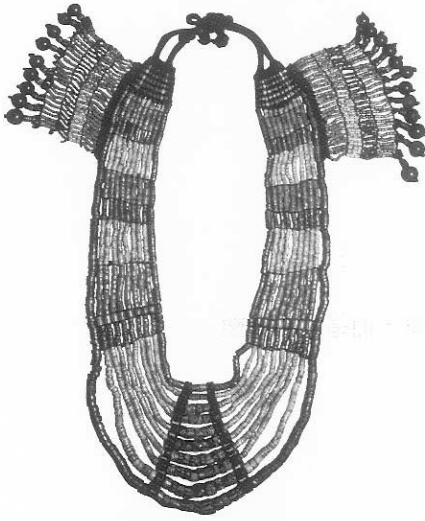
港口部落是季·拉黑子生命的母體，部落的歷史深植在他的內心，因此他將自己的兒子命名為「者播」，紀念百年前Cepo事件中族人的犧牲，多年來獨立抵擋歷史洪流的頭目勒加馬庫更是季拉黑子仰慕的對象，頭目勒加馬庫的腳步就是他追隨的方向，因此他構想拓印包括頭目勒加馬庫在內的一百位族人的腳印，留下這一代族人真實的生活足跡。透過季·拉黑子的藝術創作過程，不但呈現了港口部落阿美族千年歷史的縱深，也細膩的描繪頭目勒加馬庫多年來力挽狂瀾的身影。

季·拉黑子將這個透過泥土與祖靈交會的過程，命名為「歸零」。最後將一百對陶腳印、許多舊陶器碎片和兩座大型木雕混和，裝置成一座立體的圓形祭場，中間放置出土的祭杯，接著舉行「歸零」的儀式，邀請港口部落的頭目勒加馬庫來祝禱，祈求祖靈、協助港口部落在千禧年重新出發。季·拉黑子本人也步行環繞這座由部落泥土打造，融合祖先與今人足跡的「歸零」祭場，並吟唱古謠，期待感受祖靈的召喚。

藝術的社會功能之一，便在於型塑文化與社會的認同。部落的族人不僅在過程中集體參與了「歸零」的創作，事實上他們也正是作品的重要主角和元素。季·拉黑子不僅將族人的腳印製成陶器，最後「歸零」的儀式也是透過部落的參與祈求與祖靈交會，祝禱的內容更是為整個部落的未來祈福。港口部落族人在作品創作和儀式中集體參與的過程，透過族人們夾雜汗水的腳印，不但展現部落的生命力，也突顯現代陶藝與過去的銜接。

第二節 琉璃

璀璨的琉璃珠是排灣人重要的文化遺產。然而，過去沒有人會製作琉璃珠。至少在日據時期至光復初期，都不曾有人製作排灣族琉璃珠。根據人類學家許美智的研究，古琉璃珠的來源有以下幾種說法：



排灣琉璃珠項飾

一、排灣族人珍藏的古琉璃珠，是未到臺灣之前的祖先們所傳承的，這些來臺之前即相傳的琉璃珠，被認為比來到臺灣後才傳進的新琉璃珠珍貴、價值高。

二、根據陳奇祿對琉璃珠所進行的成份分析指出，排灣族人所持有的這些琉璃珠含鉛率高，但沒有鋇的成分，因此應來自於東南亞。這些珠子應是排灣族的遷臺祖先帶入臺灣的，而這些琉璃珠只在排灣族內流傳，族人把它們當作傳家之寶。琉璃珠的流傳地區可能只在排灣族的通婚範圍內流通。另外，琉璃珠的存在，也可以進一步反過來證明排灣族人的遷臺時間；因為排灣族人擁有許多臺灣其他族群所沒有的東南亞型琉璃珠，因此排灣族移入臺灣的年代，應不會早於西元初期琉璃珠尚未在東南亞大量分佈的年代。

三、另外一種說法，琉璃珠是由歐洲傳來的。主張此種說法的理由，是南洋和歐洲自古以來就有交通路線，當時由南洋將香料運往歐洲，向歐洲人換取土著們認為最有價值的琉璃珠。有些學者發現，婆羅州北部的土著擁有與排灣族極為相似的琉璃珠。因此，有學者推測，排灣族可能就是婆羅州的土著，其族群後裔在十三至十五世紀之間，帶著他們的琉璃珠，渡海來臺。

四、排灣族琉璃珠的來源之一可能是來自荷蘭。因為曾有學者從排灣族耆老中得知，琉璃珠是從排灣人所謂的Balaca人得來的，而Balaca稱呼的正是十七世紀佔據臺灣的荷蘭人。且在荷

蘭的報告中，也得知荷蘭當初與臺灣土著族的交易之中，曾包含琉璃珠在內。

五、排灣族也可能是從漢人手中交易而得到琉璃珠，不過這種說法所指稱的琉璃珠已是較晚近所取得的珠子。

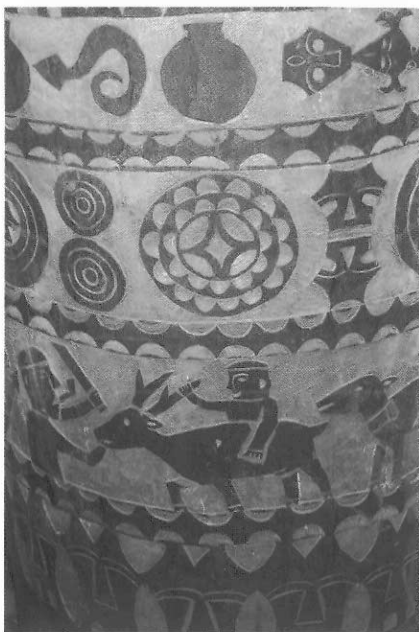
透過以上諸種說法，我們可以拼出一個大致的輪廓。排灣族人遷臺之前就擁有了古琉璃珠，後來隨著族群遷移而進入臺灣。排灣族可能是由南洋遷移入臺，而這些珠子極可能是透過南洋和歐洲交易，而流傳到南洋，再隨著族群遷移而進入臺灣。雖然排灣族人抵臺後，也先後從異族處得到琉璃珠。但這些後來的琉璃珠不僅數量不多，而且在樣式、色澤、質地等各方面，都無法和遷臺前的古琉璃珠相提並論。

一九八〇年代，排灣人雷賜開始研發琉璃珠。雷賜以氧氣和煤氣作為燃料燒熔玻璃棒；透過管路、燒融玻璃、沾於耐熱棒上、並於磨石上滾動成形。再以花紋玻璃絲，在成形的玻璃珠上彩繪，冷卻後將成品剝下。

第三節 木石雕刻

臺灣原住民族喜歡在日常生活器物上予以雕刻，除了美觀外，更傳達了文化意涵、是集體記憶再現的方式之一。例如，排灣族和魯凱族的頭目，通常將刻有人頭或百步蛇或鹿等獵物的圖案的雕刻品，橫掛屋簷下以彰顯頭目的身份，也會在屋內立起雕刻著祖靈像的大型柱雕。

東部阿美族住屋的木柱和橫樑上，也常發現刻有許多簡單的紋飾。木雕不僅是阿美人用以記載英勇事蹟的方式之一，甚至是男女表達情愛的一種方法。近年來，有許多阿美族的年輕人投入雕刻創作，加上如花蓮太巴壠社區發展協會的大力推動，使阿美族的



排灣木雕桶（局部）

木雕藝術更增添活力。

卑南族的雕刻品，大多表現在猴祭時使用的竹桿、竹水筒上。泰雅族以前曾將雕刻普遍應用在男人的竹製耳飾上。

蘭嶼達悟族的雕刻，主要著力在他們最重視的大船和住屋之上，因此在製作拼板舟或房屋時，達悟族男子總是竭盡所能的雕上細緻、整齊的花紋。

木雕材料的選擇視成品的功能而定。一般而言，家屋上的木雕或木桶、木臼、木椅等大型器物，多選用堅固耐用、不易腐壞的茄苳、臺灣檫木、二葉松、樟木、烏心石等為材料。小型物品例如木匙、煙斗、木梳，則多用月橘之類質地軟、光潔細緻、較易修整雕刻的材料。傳統排灣族木匙最早都是用月橘或是大葉黃楊的木材，柄部加以紋飾，碗部則留白，木質髮梳則多在握柄上施以人頭紋；此外，佩刀也常加紋飾。魯凱族雕刻中最常見的圖案是人頭紋、蛇紋或二者的組合，以及圖案變形而成的幾何文。

在排灣族社會中，雕刻師多是男性。而且多具有貴族身份，雖也有平民，但數量不多。在以往的排灣族中並無專業的雕刻師，雕刻工作只是為滿足社會的需要。因為裝飾或美化家屋都是貴族階級的特權，因此平民的雕刻師只能為貴族服務，不能用在自己的家屋上。

排灣族是臺灣諸族中以貴族領導的族群，貴族家屋的雕飾就是社會地位與權力的表徵。舉凡立柱、簷下橫木、檻楣、門板等都裝飾了式樣化的圖案，例如在版雕上淺浮雕的排灣族正面祖先立像，通常是左右對稱、雙腳直立、雙手舉在胸前；整幅作品往往搭配百步蛇圖樣或幾何形狀的紋飾。

雖然現在部落貴族在經濟與社會地位上不再享有過去的優勢，但百步蛇或勇士的形象仍是部落共同的圖像語言，口傳文學與音樂常因老人凋零或無法記錄而失傳，因此視覺的作品反而成爲承續傳統的一種方式。由於排灣與魯凱係以家屋爲中心的社會，住屋的裝飾非常發達。根據人類學家陳奇祿院士的研究，家屋的雕飾，可以分爲立柱雕飾、簷桁雕飾、橫樑雕飾、檻楣雕飾及門板、獨石等的雕飾。其中，排灣族的立柱雕刻主題均爲祖靈像，最高者可達三公尺、寬四十公分，且多爲左右對稱的正面像。大致上是雙手舉於胸前，兩足直立，腕臂有重疊鐮紋，腰有束帶，或作三角紋，或作圓紋。頭頂或刻獸角，或百步蛇一雙，或爲蝮蛇一條，男女生殖器亦甚明顯。雙眼之中，或嵌磁片，臍部或鑲磁紐。

壁板與立柱最顯著的不同，就是壁板雕刻的雕面較大，雕度也較淺，紋樣也較寫真。立柱雕飾象徵著大頭目或小頭目的權勢大小，有精簡各異的雕飾。石壁雕刻大都爲淺雕的陰紋形式，人物的頭顱多成橢圓形，蜂腰闊肩，兩手或高舉，或置於胸前。壁板雕刻的人物造形與石壁相似。



排灣藝術家撒古流的石雕作品



排灣石雕立柱

排灣族以簷桁、橫樑以及檻楣雕刻最令人注目。在數量上，簷桁雕刻亦比其他立柱、壁板、石壁的雕刻為多。簷桁、橫樑的雕刻，因為雕刻面積狹長，故其圖紋多作單行重複排列，主要圖紋多為人頭紋、蛇紋、鹿紋、豬紋及其他幾何紋。簷桁的顏色，有以石灰及煙黑塗彩，或以紅黑兩色施彩，顏色強烈而美觀。

石材的使用是排灣族工藝的主要特色之一。特別是板岩，不僅是主要的建材，更是石雕的材料。大型石板的獲取，受限於傳統工具與技術，無法直接由山壁上取下，必須將獨立的大石塊，逐片解而得。而獨立的大石塊並非隨處可獲取，通常在大雨過後，河水暴漲，河水對山壁造成強力沖刷，使山壁成塊狀崩落。這些大型石塊在打剝後，就可作為建築和雕刻用的石板。因此，族人在夏季大雨過後數天，會抽空至採石場蒐集最近崩落下來的石材。打剝石板遂成爲一種季節性的活動。

打剝石板的工作通常無法由個人獨立進行。如果是急需石板，可以付酬方式請人幫忙。否則會邀親朋數人一同前往，所得之石板均分。以三人一組為例，來到石材前，先觀察岩石中同一層紋路上，造成同一平面的裂痕，以工具撬動，使裂痕加深加長，至三邊裂痕相接，即得一平整的石板面。上下兩面皆略加整修，即得一厚片石板。這是第一步工作。為避免石板太薄而在打剝的過程中破裂，因此第一步打製的厚石板厚度為二十至四十公分。得到初步的厚石板後，再依照前述方法從中對

分成爲兩片等厚的石板。如此重複從中對分石板，使每次獲得的石板厚度漸次縮小，直到理想的厚度爲止。再進行邊緣修整的工作，便成爲方整的、可以使用的石板。

第四節 造舟

南島語族縱橫在大洋之上，依靠的是精確的海洋知識與高超的造船工藝。居住在蘭嶼島上的達悟(雅美)族是一個標準的捕魚民族，魚類是他們攝取蛋白質的主要來源；漁船和有關捕魚的儀式都具有相當的重要性，飛魚祭儀、漁船的建造、漁船的下水禮、小米儀式和房屋落成禮，都被視爲重大的事情來面對。漁船的建造是達悟(雅美)人非常重要的工藝技術，而漁船的裝飾也是他們主要的藝術表現之一。拼板雕舟成爲達悟(雅美)文化的基石及重要的族群表徵²⁰。

飛魚季是達悟(雅美)年曆中最重要的季節。飛魚季從每年三月一日的祈求豐魚祭 *amalais* 開始，每天夜漁，一直到七月一日飛魚漁終正祭 *mapasamuran so piavunan* 爲止。造船、雕舟的行動，大約在飛魚收藏饋贈節的飛魚終止祭以後。此時，他們開始建屋、造船；延至九月中旬，舉行雕舟竣工禮。造船、雕舟的工作，由漁團組員共同合作。造船的工作非常浩繁，且需要



排灣木雕柱(局部)



排灣石板屋造型



蘭嶼雅美(達悟)人捕捉洄游性飛魚的拼板雕刻大船

20 關於造船工藝的詳細描述參見：江紹瑩 1973《蘭嶼雅美族的原始藝術研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文(未出版)。



雅美(達悟)人的十大船

木工的技術，在較年長的船長(亦即舵手)的指揮下工作。一艘漁船的建造，爲了配合各部機能，他們縝密的選擇不同的木材來施工，並舉行相關的儀式。由於達悟(雅美)族的漁船，是將厚板剝造成適合的曲度以後，數塊板條互相拼接而成，因此被稱爲「拼板船」。

一般而言，達悟(雅美)漁船有兩種：一種稱爲tatara指的是三人以下所乘用的小船。包括：一人乘用的pikatanian，二人乘用的pikavagan，三人乘用的pinununuan。這是屬於各家族所有的。另一種漁船tsinulikulan指的是六個人以上乘用的大船。包括：六人乘用的atro，八人乘用的apat，十人乘用的lima。大船是爲期兩三個月的飛魚汛期中，漁團組集體出海捕魚的工具。早期蘭嶼的六個村落，各有大型漁船數五艘到十艘。

拼板舟建造過程，凸顯出達悟(雅美)人對於自然資源細膩而深入的分類與認知、精巧非凡的手工技藝，也可以體會達悟(雅美)人如何賦予船以獨特的生命力。

拼板舟不論大小、造形相當一致，首尾的分別並不顯著、昂起的兩端向上翹起。十人的大船(tsinulikulan)一般長度約在七五〇公分左右，寬度一四五公分，首高二二〇公分；小船(tatara)的首高約一五五公分，寬約九〇公分，長約四三〇公分。

一艘拼板船的建造，達悟人謹慎的選擇適合的木材來施工，使用約十二種木材依其性質的不同而考慮其在船體的部位。例如：Pagoum (*Pometia pinnata*) 造船底龍骨用，Anogo (*Ficus cumingi*) 造船上邊板用，Chipogo (*Astronia Comingiana*) 造船首龍骨用，Nato (*Palaguium formosanum*) 造船底拼板用(大葉山欖)，Chipago (*Artocarpus cominius*) 造船底第二、三拼板用，Marachai (*Chisocheton kanehirai*) 造船壁第四拼板用(大葉樹

葉)，Itap (*neonanlea reticulata*) 造船邊最上拼板中央部用，Pagoum (*Michelia compressa*) 造船上邊板中央部用，Pasek (*Morus acidosa*) 造船塞縫用木棉 (小葉桑)，Aroi (*Aglaia elliptifolice*) 造船楫支木用 (蘭嶼月橘)，貝木 (*Timonius arborens*) 做船棹用，balok (*Zanthoxylum integrifolium*) 塞船縫用 (蘭嶼木棉)。

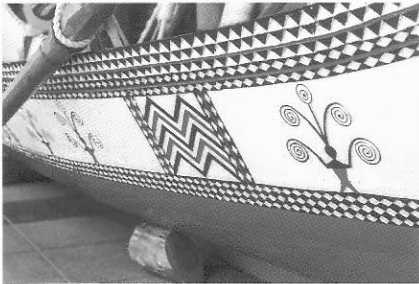
整艘大船共需二十七塊板子，分別取材、刮削之後，再進行接合的工作。拼板船接合的手續繁複而細密。每塊板條豎起當做船壁，在橫的結合是利用階梯型的錯口連接；上下的關係則全部依賴木釘的栓入做為楔合，每條船需要木釘的數目約在三千枚以上。楔合後，再用木棉和根漿加以填塞，以防漏隙。同時，用紅土塗抹於船壁與海水的接觸面，填充木板表面的細微凹凸之處。

造好外形，便著手做船體內外側的裝飾雕刻工作，並且在船的內部加裝支骨，藉以加強船體結構。船首的底艙，設有船帆插座臺一個，預留帆孔，以便插入船竿 pananarajan，船尾預留一夜漁時所使用的火把插孔。船體兩邊內側上緣，設有船槳支架 Paganan 插座，依漁船組組員人數而設立。這種支架是兩枝月橘木枝，其中一枝上端留有支叉、以粗麻繩纏網，預留一吊環以便船槳穿掛之用。此種支架和坐板 ririsunan 是由船員各自保管。在船尾的左外側，設有櫂架插座一副，以便插入櫂架 panaka，櫂架的形狀如上尖下圓的墜子。櫂 avat 即船槳，是掛於支架用以划行用。另有方向舵 savirak，掛穿在 panaka 上，以控制船行的方向。

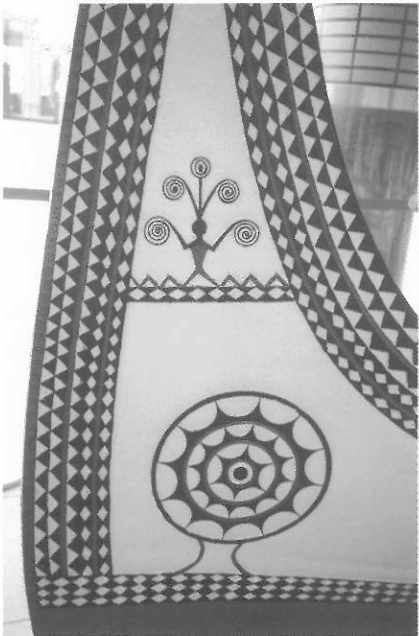
達悟族的造船，除船底龍骨 Rapam 是以三塊木條組成外，計船壁共有二十四塊厚板組成，其組成方式依一定的程序。



拼板船的雕刻工作 (黃旭攝)



拼板船局部



拼板船局部

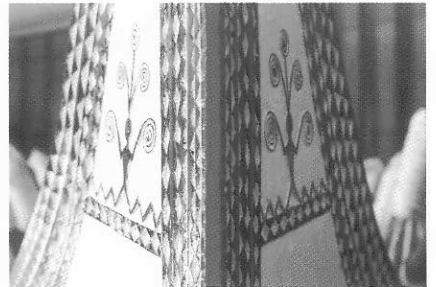
黑、白、紅三種色彩的交互運用，構成達悟(雅美)族的船飾的強烈視覺感受。整個船體浮雕的凹下部份塗以白色的底，在凸出的部份則漆以黑色，常形成帶狀的線條。黑色與黑色之間、施以紅色。黑色塗料取諸於油煙，白色是夜光貝燒成的石灰，而紅色是紅土Burirao (Laterite)。這三種塗料加水以後，用小木片或一種浮石磨成的小塊沾取後，仔細的加繪上去。不過，近年來喜歡用購自臺灣本島的劣質油漆代替。

對達悟人而言，文樣往往具有文化上的意義。漁船刻紋vatevate是象徵共有財的一種標記。一般而言有以下幾種基本花紋：Volavolao水波紋、lanilanits犬牙紋、ususo稜形紋、anepot邊線紋、jawawalian交叉紋、tautau人像紋、kawakawan人字紋。Tautau是由達悟(雅美)族傳說的英雄Magamaog衍化出來的紋像。Magamaog教以達悟(雅美)族工藝造船技術和農耕，給予他們生存的技巧，所以Magamaog變成了一切祝福，豐收的象徵，是達悟(雅美)族的文化英雄，因此tautau也就成為達悟(雅美)族使用符號的特徵。Tautau為主要的裝飾符號，加上水波紋間隔的排列形成船壁的主要內容。

翹起的船的兩頭，其上各有一具船頭飾moron。在漁船出海作業時即插於船頭尾。船頭飾即以tautau為主要裝飾，在冠飾和手部的尾端都加上長尾雞的羽毛。船頭、船尾左右兩側，都又繪刻了圓形放射輻輪的標誌，達悟(雅美)人把它解釋為「船之眼」。船如果沒有眼睛將無法航行，也就沒法去捕到魚。在此標

誌上亦有tautau的造像相連接，接引和指示船之眼、航行至理想的漁區。水波紋、船眼、和tautau的人形像就是漁船主要紋飾。三種紋飾都以邊線紋分割。

船體的其餘部份也分別以不同的紋樣加以裝飾。在第三板條的中線以下，全漆以紅色。而船體的緣線則以犬牙紋或者稜形紋構成；這種紋飾的特徵是可以隨形而變，通常在弧度較大的緣線上，使用犬牙紋，弧度小的部份飾以稜形紋，或者兩者交互排列。凸出部份漆以黑色，黑色與黑色之間的窪地則塗以紅色，通體以白色為底。其他在櫂架、槳、方向舵的紋飾也和緣線紋飾同。只是在船板之內側，常有黑、白、紅相間的彩飾，或線雕、或只有刀斧的鑿痕充斥全體。



拼板船局部



卑南族的少年會所干欄式建築

第五節 干欄式建築

干欄式的高基樁、高腳屋建築，是南島語族的成就之一。目前臺灣原住民中的臺東卑南族與阿里山鄒族男子會所，都還保留這種建築傳統。干欄式的建築工藝表現文化中的思考方式，也描繪了一個獨特的社會圖像。

阿里山鄒語稱為「庫巴 (Kuba)」的男子會所，矗立在主要聚落(hosa)的中央，是一幢干欄式(高基樁)、無壁的建築。屋頂以杉木與竹編為底、鋪上五節芒與白茅，以直徑二十公分左右的圓木為柱，中間兩根為中柱、下設火塘(bubuzu)，是會所



阿里山鄒族男子會所



阿里山鄒族男子會所內部

最重要的空間。屋面為長方形，縱深兩面為出入口。如同所有傳統的家屋，會所的前門必須朝向美好的、光明的、神聖的東方，以木梯上下。以前會所正門的左側，放置火具箱和盾牌；右側則懸掛敵首籠，是會所內重要性僅次於火塘的神聖位置。

部落中的男子會所前的廣場，植有被視為神樹的赤榕(*yono*)一株，樹前有一火塘，是廣場儀式活動的焦點。男子會所正門前的兩座土墩及屋脊上的東西兩側，各植上兩株金草(*fiteu*)。舉行部落儀式時，鄒族男子必須佩帶金草、新植部落內特定家族的長老採自深山金草，並修剪赤榕、留下主幹與數支分支。

會所是男子的活動中心，是舉行大型的部落儀式(例如戰祭 *mayasvi*)的主要場所，許多儀式歌曲只能在此吟唱。成年男子在此接受教育訓練、討論公共事務、有時甚至夜宿會所。會所被視為女人不能觸摸、踏登之「禁忌」。中心聚落之外的週邊衛星聚落(或小社)，雖然可擁有類似的建築，作為男子聚會的場所，卻不能稱之為 *kuba*，而且也沒有舉行部落儀式的權力。男子會所不但對外作為部落的象徵，對內也持續的合理化大社、中心部落較高的地位。

男子會所是鄒族社會生命所繫，是族人文化認同、與祖先聯絡的情感來源。現代社會中，男子會所的建築、維護與保存，依然是全體族人極為重視的大事。正因為如此，即使是在博物館展示中進行男子會所的「造景」工程，來自阿里山鄉達邦社的部落首長汪傳發(*Avai-e-Peongsi*)頭目所領導的工作團隊，不但數度勘查空間配置，更謹慎的選擇一個「對的」行動時間。

他們於一個「新月」的開始，在部落內舉行小米收穫儀式(*homeyaya*)之後，結伴下山。七月二十六日，到博物館舉行為男子會所立柱、築屋的獻祭儀式，恭敬的通知大

神、請神靈護祐。緊接著，進行為期三週的會所重建工程。

房屋的建築是自然與社會文化秩序的一部份，宗教儀式協助人們建構自然與社會文化的秩序；通過工藝形式的操作，社會文化觀念得以深深的鑲嵌至個人的行為，成爲一種不加思索及應該遵循的習慣。鄒人認爲，步出部落、進入國家級的博物館，將「過去」的男子會所予以「原貌重建」，不僅要遵循祖先所立下的規矩，採用傳統建材（黃藤、杉木、五節芒、白茅、竹子）、繼續沿用傳統工法，更應虔敬的與神靈溝通、或舉行宗教儀式，藉以獲得來自超自然的力量，保證一個立基於社會文化脈絡真實的、具有生命力的會所的再現。

男子會所的建構，不但體現了臺灣南島語族「干欄式房舍」的工藝成就，也彰顯了建築物所隱含的文化觀念與力量。面對會所，鄒人與其他的族群，都可以虔敬的想像過去，想像物體與人的關係，想像社會文化體系的深刻內涵。

阿里山鄒族社會由幾個具有階層關係的中心與邊陲、主幹與分支所構成。中心與邊陲、主幹與分支構成一個二元對立同心圓的結構關係。這種特殊的結構關係與文化觀念，具體的再現於下列幾個範疇：一個大社（中心聚落）／數個小社（衛星聚落）、一個大神／眾靈、一個男子會所／數個禁忌的家屋、一個主屋／數個工作小屋、一個頭目／數個長老。

我們可以發現，以一個中心聯合了由這個中心分支出去的各部份，做爲一個完整的主體，是鄒族社會最重要的組織原則。對中心的效忠與服從，強調共識式的溝通和協調方式，藉以達到社會整合的目的，更是鄒族人的基本文化價值。

庫巴（*kuba*）不但是鄒族領地（*hupa*）與部落（*hosa*）的象徵，更是體現前述社會文化



阿里山鄒族男子會所整修工作

特色最重要的物質表徵之一。天神與戰神在儀式中來到會所。會所不但代表部落公領域、代表鄒(人)社會，也隱含影響人體健康、爭戰勝敗的超自然力，禁止女人觸摸、踏登；違反禁忌、擅入者，往往會招致不可測的不幸與疾病。此次，科博館重建的是達邦社的男子會所。不同於特富野大社的規定，達邦社允許女人由後門(朝向西方的門)進入會所；但是，活動範圍則限制在舖設黃藤的區域。

進入現代社會之後，位於阿里山鄉達邦村的兩座男子會所，雖然形式有些差異，且採用一些現代技術(例如，增加斜撐以強化結構)，而且每隔一段時間就會進行整修甚至重建的工作，卻都依舊昂然的標幟著傳統部落的範疇與界限，積極的垂護著鄒(人)的生命。鄒族的長者諄諄的教誨年輕人，永遠不可放棄與祖先相聯繫的庫巴。矗立於現在的男子會所，既刻劃過去也指引未來。

相對的，各個世系群所積極維護的、儲存神聖的小米種的「禁忌之屋」，則提示阿里山鄒人關懷合宜的家族關係，重視小米作物與女性的角色。戰爭的儀式(*mayasvi*)與小米的儀式，仍然分別在達邦社與特富野社戒慎的實踐著，定期的喚起獨特的鄒族(人)的生命特質及文化與社會的記憶。

男子會所是阿里山鄒人的宇宙觀與社會的縮影，是獨一無二的社會文化資產(socio-cultural heritage)。不論是在高山部落或在大都會，男子會所持續建構及其相關儀式的進行，協助鄒人進行傳統社會結構與文化價值的保存、繁衍。事實上，這也提醒不同族群的人們，文化事物具有無可取代的重要性。

第六節 服飾

臺灣原住民各族群均持有水平式背帶織布機，織成各具族群特色的布料。原住民族衣服的形式，因族而異，且更因村落而不同。大體而言，卑南、排灣、魯凱及布農的一小部份，因與漢人接觸較久，故受漢式之影響較深，這幾族間已出現剪裁式的衣服。傳統泰雅人的衣服，往往不經裁樣，僅截斷布幅，縫合而成，與南部諸族大異其趣。其中泰雅族又喜縫綴貝珠於其衣飾上，以供舉行宗教儀式時穿著；這種綴有貝珠的衣裙，在昔日且兼用作聘金或交易媒介。魯凱和排灣的貴族在其衣裙上多飾有綴飾、刺繡及珠工之裝飾文樣。花紋以人頭或蛇紋為主，對稱的繡於衣襟兩側。

服飾藝術的表現實以精巧的手工藝為基礎。服飾除了滿足日常生活中生理上的功能需要之外，更呈現出表達社會關係的象徵意義。人們藉由形式、色彩及各種裝飾，來表達種種關係和情感狀態。我們可舉賽夏、達悟、魯凱與泰雅為例。

賽夏族使用的織布工具為水平背帶織布機，主要用具包括下列幾項²¹。經卷：為側面呈三角形的長筒狀物，經卷為整塊木頭中間挖空，可以在暫停織布時，將其他織布工具和未完成的織布放入其間收藏，以免零散失落。布夾：由兩塊長方形木條組合而成。兩塊布夾的扣合面有凹凸的榫接處，以便夾緊經線或織好的布；使用時置於腹部，與身後的背帶綁在一起。打棒：打緊緯線的木棒，使用重而硬的木材來製作。兩端尖中間寬，似刀形。每次穿入一條緯線後，以打棒打緊使布更緊密。隔棒：用來區分經線的奇、偶線。固定棒、綜統棒：雖然兩者作用不同，但使用的工具可以交互代替運用。固定棒置於經卷後方，主要將經線固定，使之不隨意移位；綜統棒則配合所織花紋，使用

21 關於賽夏族的織布參見：胡家瑜 1996《賽夏族的物質文化：傳統與變遷》。臺北：內政部民政司。



賽夏族矮靈祭時的服飾與響鈴

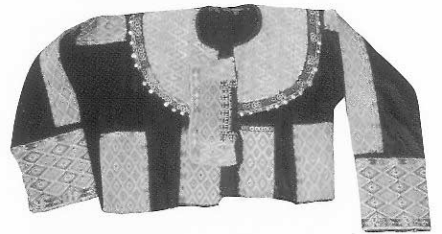
不同數量以分出梭路。挑花棒：多用竹材一端削尖而成。主要使用於織花時挑起經線。梭子：用竹或木製作，為一扁長的棒狀物，兩端有陷入的凹口，以便繞緯線於上，穿梭入經線內。背帶：是用粗麻線編成的長帶子，用以將布夾綁繫固定於腹間。

賽夏族的傳統工藝以織布與編籃最為特殊。過去紡織進行的過程是：種麻、抽麻線、紡線、框線、漂白、染色、打蠟、整經、織布。隨著織法難易的不同和織花與否，賽夏的織布可以分為以下幾種：稱為 hinippalatan 的織布，以最簡單的平織方法，織出規則性十字形交叉的無紋飾布。Hinihalos 織布，沒有夾織花紋，但以不同的挑線法穿梭經緯線製出有菱形浮紋的布。Hinihoan 織布，是一種具有艷麗紋飾的布料，主要用來製成宗教儀式穿的服飾。

紋飾的織法利用提經挑花夾織的方式以及賽夏族廣泛使用的浮織或雙層織法，搭配組合織出各種華美的紋樣。賽夏族傳統織紋圖案，常見的有菱形紋、卍字紋、○×紋、線條紋等；主要都是由紅、黑、白三個顏色交錯變化而成。圖案的個別元素與泰雅族的織布非常類似，如菱形紋、線條紋在二族織布中都經常出現；但賽夏族喜用的卍字紋，卻從未在泰雅族中見到過，反而是在平埔族的織紋、刺繡中經常出現。賽夏族人將織紋圖案視為是代表個人及家族傳承的智慧與殊榮，每家有其熟練的圖紋織造技術。

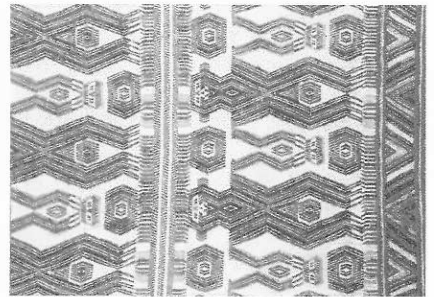
在外來的綿紗線未輸入之前，蘭嶼的達悟人採用蕁麻科的落尾麻、冠麻、異子麻及山苧麻的韌皮纖維，織成男性上著的短背心與下著的丁字帶及女性下著的短裙與上身斜繫的方布；芭蕉科、馬尼拉麻的葉脈纖維，除可織成背心、嬰兒搖籃和船帆外，還用來編織網袋及結粗繩用以固定船舵和船槳等。取用的麻纖維，除瘤冠麻和馬尼拉麻是栽培者之外，其餘三種都是野生植物。瘤冠麻的纖維除用於織布外，主要的用途是結魚網。

達悟族織布可同時表現多種不同的織紋，達悟人稱為十七種織紋。其織紋、衣別則依年齡、性別及審美觀點而有別。夾織時各有其禁忌，至今族人猶遵行不改。例如稱為 singat、gazok 之織紋，相傳早期有人織成衣物、穿用後不久即死亡，後人因知此一禁忌，故不敢織。稱為 Rakowawoko 的文飾，則因其織紋較為寬廣，都織在女性的方衣上。



魯凱男人短衣

魯凱族織法的變化不多，現僅見兩種。以圖案精美的夾織，為最大的特色。所謂「夾織」，是指在織布時夾入色彩不同的色線，織出需要的圖案。夾織時多半使用三種以上的色線。傳統以搗碎的植物塊莖枝葉的汁液作為染料，常用的染料植物有薯榔、薑黃、印色花、九芎、鹽埔等幾種，染出褐、黃、紅、綠等顏色。



魯凱族刺繡紋飾（夾織方巾局部）

織物與社會文化體系之間的密切關係，可以泰雅為例²²。對泰雅婦女而言，紡織是一生重要的工作；很會織布的女人，將來會受人羨慕、很多人追求。事實上，織的布也意味著日後的財富增加。泰雅族女性的性別認同與價值觀，是在織布世界建構而成的。做為織物的生產者，她們將材料轉換成可以顯現一個人外在與內在精神的鮮明符號。一個泰雅女人在織布方面的成就是藉自己的努力來達成的；正因為其社會地位並非藉由男人的社會地位而取得，因此並不需要被動依附男人而生存，這

22 關於本節所描述的泰雅服飾，參閱：吳秋慧2000〈織物的社會文化意義〉，載：王嵩山等《原住民的藝文資源：臺中縣泰雅人的例子》，第八章，頁：93-108。臺中縣立文化中心。



泰雅服裝（正面）

種情形使得織布的工作被類比於男人獵頭的活動。織布的能力為泰雅女人提供一個管道，使她們有機會同男人一樣，取得在世成就的表現、完成應盡的責任義務之後，能被祖靈所接納，到另一個世界享受美好幸福的生活。由此可見，織布對一個泰雅女人生命意義的重要性；這也是目前織布工藝傳統之所以在泰雅社會如此興盛，而成爲其文化特色的原因之一。

傳統織品在泰雅人的生活中扮演著不可或缺的角色。比方說，如其服飾中有一種稱爲 tojah 披巾的型制，在日常生活上的用途很方便，男子去山裡打獵時，披起來就可以禦寒。另外還有一種 pala，指較大塊的布，其用途很多，如可作爲床單墊被，或可用來包裹嬰兒或當作尿布，有時婦女去田裡工作，就可以拿來當作簡易吊床或背巾。過去泰雅人死後，會由其親人換上生前的盛裝，再用 pala 將死者包裹起來，四角打結，頭露外，然後連同其他陪葬物品，一起埋入屋內床鋪下方洞穴中²³。著盛裝有重要意義，因爲這些衣飾代表著死者生前的功績與成就，泰雅人相信，祖靈將能依此來辨認死者生前是否努力，作爲是否引領其死後到另一個幸福的世界的判準。

除了基本的使用功能外，傳統織品作爲衣飾時，也能充分發揮象徵作用。泰雅族不像某些族群有嚴格的年齡階級及成年

23 參見：李亦園等1963《南澳的泰雅人(上)》，頁：101。中央研究院民族學研究所專刊之五。

禮儀式，所以在服飾上並未表現出區別年齡層的變化，但其衣飾仍有其他的象徵性用途。基本上，傳統的泰雅社會是較平等的社會，但是在某種層面，仍存在著階級或貧富上的差異；然而，這樣的差異卻不是貴族平民先天血統使然，而主要因個人後天能力與努力所造成，這樣的現象常能從衣飾中明顯地被表現出來。何廷瑞在研究泰雅族傳統獵頭習俗之文章中提到，獵頭英雄能穿著一些特殊的衣飾來表現其成就與社會地位，而其中又視其能穿著：lukus tubilan（長衣的一種）是要獵三個頭以上才能著用，而 ratan tubilan（短衣的一種）上縫有螺貝的衣服，則需獵五個頭以上者才有資格穿戴²⁴。



泰雅服裝（背面）

在傳統原住民社會，舉行共同宗教儀式之時，也是每個人展現自己成就的時候。此時，織品衣飾總能發揮傳遞訊息的功能。在泰雅傳統社會，某些衣飾只限在祭儀特定場合、擁有特別功績的人才能穿戴，因為特別的衣飾正透露著穿戴者在部落的地位及貢獻。譬如獵頭英雄有資格穿著紅色帶有菱形文樣的胸兜 tawrah，上面配著以螺貝做成的白色圓形圖章 marung；沒有獵過頭的人是禁止穿戴這樣的服飾，這是 gaga 的規定，如果違背將會觸怒祖靈，招致厄運。

其次，在過去泰雅族有貝珠衣飾文化，係以一種碑礫貝磨製而成，可以分為二類，即「珠串」及「珠布」。後者又大致有珠

24 何廷瑞1956〈泰雅族獵頭習俗之研究〉，《臺大文史哲學報》7：170-173。



泰雅貝珠飾長衣（正面）

衣和珠裙的形式，一般重約二至三公斤，最重則達六、七公斤。除了作為飾物織品之外，在金錢貨幣的經濟形式未進入部落之前，貝珠衣飾也被拿來當作一種交易媒介使用，例如可以當作請文面師傅文面的酬勞，或是當作一種交換的禮物（如當作結婚時的聘禮）。因此，貝珠衣飾被族人視為一種財富象徵。另外，貝珠衣飾在特定場合的作用，也顯示著特殊的社會意義。

泰雅族的珠衣通常是在無袖長衣（lukus）上綴以串珠製成，這樣的貝珠衣飾做為禮服，平常不穿，只有在重要的場合才穿，而且不是人人都能穿戴，只有部落的領導者、族長或獵頭勇士才有資格穿著。至於女子，則限於會織此種禮衣者。另有一種背面的下半部綴著貝珠串，尾端再結一顆小銅玲的珠衣，限獵頭一個以上者在凱旋歸來跳舞慶功時穿著²⁵。

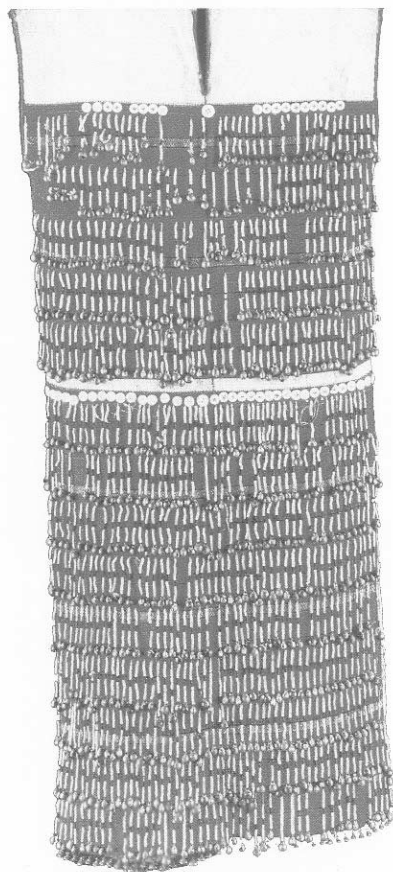
傳統泰雅族的織物沒有具象或寫實的動植物圖紋，除了平織或斜織的線條之外，主要由菱形和其變化紋或與其他幾何圖案所搭配構成的。有些研究者認為泰雅族某些傳統織物上的圖紋，具有文字的功能與書寫的意含，可能是泰雅族人想藉著這樣的紋飾來記錄自己的歷史與文化，這些花紋大多織在頭目所穿的衣服上²⁶。以菱形文為主的視覺主題，一直重複變化地出現

25 張光直 1953〈本系所藏泰雅族貝珠標本〉，《臺大考古人類學刊》2：29-34。
張光直 1958〈臺灣土著貝珠文化從及其起源與傳播〉，《中國民族學報》2：53-133。
何廷瑞 1956〈泰雅族獵頭習俗之研究〉，《台大文史哲學報》7：171。
26 巴義慈 1986《泰雅爾語文法（泰雅爾語言研究介紹）》，安道社會學社。

在各類傳統泰雅族的織物中。

從整體的構圖型式來看，菱形變化紋飾再搭配著以漂白苧麻織成的底面，顯得更為活潑鮮明。這樣的美感表現方式無形之中顯現出一種獨特的視覺效果，極易吸引人們的目光焦點，同時也能一目即瞭然穿戴者的身份地位。這種簡單卻又明瞭的意象表現型式，其所表現出來的視覺力量，如果拿來與排灣族階層社會那種把圖紋佈滿整個織物和用較寫實的象徵圖樣（如人形）來表示階級身份之別的藝術表現構圖方式加以對照，實有異曲同工之妙，而其中更恰當地表達了泰雅族樸實卻帶有深意的美感認知經驗與藝術構思²⁷。

菱形文在泰雅語有「眼睛」之意，亦即它被認為是「祖靈眼睛的象徵」，具有保護的作用²⁸。有些飾物能使穿戴者產生一種被保護的意識，幫助他們在面對危機重重的超自然界或自然界時，克服內心的恐懼；穿戴者認為這些衣物具有護身符般的特殊力量，這種力量會轉移給穿戴它們的人。傳統衣服另一重要的紋飾型式—由多樣化的色彩搭配構成的平織線條—則被認為是與「彩虹的意象」有關²⁹。織者的意念受其族群社會文化的價值



泰雅貝珠飾長衣（背面）

27 Wu 1998 The Characteristics of Taiyale Weaving as an Art Form. P. 118. Unpublished M. A. Thesis. University of Durham.

28 悠蘭·多又 1997〈織布機上的歲月：Lahat Yaki訪談錄〉，《北縣文化》54：31，臺北縣立文化中心。

29 黃亞莉1998《泰雅傳統織物研究(Tminum na Atayal)》。頁：115。輔仁大學織品服裝研究所碩士論文（未出版）。

觀所影響；由此兩種泰雅族織物常見的圖文特徵，顯見泰雅人的注意力仍環繞在與祖靈信仰有關的主題，亦可看出前述一再強調影響泰雅人道德意識甚深的文化價值觀，由其服飾所承載。

服飾超脫原始使用功能，進而具有輔助社會道德規範實踐的象徵功能，配合著傳統社會文化體系所發展出來的泰雅族傳統衣飾文化，不僅傳達人與超自然信仰之間關係的一個具體面，也表現出一個社會關係和社會秩序的維繫。此外，傳統織物亦可作為族群文化的歷史標記和民族精神的象徵，傳達民族價值的訊息，維繫社群成員的集體記憶與情感；藉由衣飾的外顯特質，個人的成就得以表彰，作為族人後進所崇仰與學習的對象，而社會的集體意識也得以持續的建構。

第七節 手工藝

除了特殊的服飾之外，手工藝更是臺灣原住民創作的大宗。手工藝品不但呈現出一個族群的特殊工法、造型上的美感特徵，也表現出族人對取之於生態環境的各種材料的知識。手工藝往往是發展出當代藝術的基礎。文化內的人，因文化的熟悉性，手工藝與技法成為創作的源泉。文化外的人，則因文化的不熟悉性，族群手工藝成品往往成為值得鑑賞的創作。人類學家陳奇祿院士曾對原住民手工藝作詳細的描述。

臺灣北部的賽夏族，常見的編製品包括米籩、米篩、種子籃、背籃、提籃、線籃、便當、食籃、置物盒、籐帽、甚至放置祖靈象徵物的神聖小籐籃等。編器使用的材料，主要為竹、籐兩種。竹材分為兩種，桂竹常用來製作編器，野生的小綠竹是用來編製較細緻器物（如穀物背籃等）的好材料；黃籐則用來製作精緻器物的材料，如籐帽、穀物背簍等。

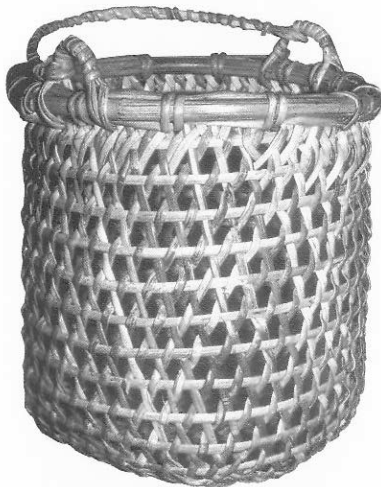
編器製造工作，先由起底開始；底部完成加上竹邊架固定底形，沿著底部剩餘的竹篾開始編製器身；每一行加入一圈新竹篾，與原來底邊的竹篾利用不同的上下交錯扭繞方式，形成不同的編紋；器身完成後進行修緣；之後再視需要加以固定。賽夏族的編器有各種不同的編法，包括：方格編法、透孔六角編法、斜紋編法、絞織編法、簡單合縫螺旋編法、相交螺旋編法等。使用的修緣法則包括：加蔑紮編法、夾條紮縫法、八形修邊法。



泰雅藤帽

編籃雖然是各族群普遍具有的技术，但賽夏族有其特殊的傳統形式表現和技法。例如賽夏族的背籃主要是雙肩帶式的背籃，靠肩膀的力量扛物；而不似泰雅族或平埔族主要是以額帶式的背籃，背帶掛在額前，靠頭頸的力量扛物。這種雙肩帶式的背籃風格，自今仍持續維持。傳統的背籃形式，是喇叭型、上為敞口呈圓錐狀、下為圓柱狀的背籃。主要用來盛裝穀物，多以斜紋法編成，細密無孔。現在生活中普遍見到使用的為另一種形式的背籃，稱為takil，主要以六角形編法編製的透孔背籃，可用來裝置各種雜物、地瓜、菜、柴薪、工具等；雖然這種編籃屬於泰雅族的形式，但已將之改為賽夏族慣用的雙肩式背帶。

布農族編器所使用的材料有黃籐、以及一種外觀頗似籐稱為talun的植物。布農族的編器形式有：盛裝搬運籃、工具籃、菜肉籃、置湯匙籃、儲存籃、篩子、圓形便當盒、收藏籃、肩



阿里山鄒族日用籐籃

背、頭額頂帶等。傳統社會中，製作竹籐編器是男人的工作。

布農人最常見、最具代表性的編器是盛裝搬運籃。使用法有肩背帶背負法和頭額頂法。工具籃用來裝置赴山上耕地之工具，這種編器的底部和器身編結較密實，籐籃經條採雙條並列，籐底框只以籐篾間紮固定於籐籃上，籐籃口為前、後片相疊，以繩子銜繫在前片中央底的圈耳。

網袋與編器都是布農人日常的盛裝器皿與搬運用具。網袋依性別上使用及用途的不同有男用網袋、女用網袋、男女通用網袋三種。女用網袋多用於工作場合，婦女到野外採集都用此網袋盛物。網線粗細、袋子大小與網目、負荷量成正比。荷輕者用斜背方式，重者則以頭額頂法背負。男用網袋最大者，可容納一整隻山羊或山豬。男女兼用網袋是用在到他處遠遊、拜訪朋友或參加酒宴時，放置禮物、隨身物和回贈品時的外出專用網袋。



鄒族竹製運器

魯凱族的竹籐編器有背負搬運用的大小背簍及額帶。貯放用的大小套盒、有蓋方盒。盛置東西用的大小竹籐、竹豆。安置嬰兒的兒籃、保護未出牙的嬰兒隨身攜帶裝排泄物的草籃。放衣物的箱子、放珠玉飾物的小籐盒及籐編套盒。遮雨及服喪用的尖頂型雨笠及龜甲型雨笠。烤芋頭乾用的架子與篩芋頭乾的篩子。材料以竹子為主。

依陳奇祿先生的研究，魯凱族的竹編編法可分成起底法、

編織法及修緣法三部分。其中，起底法有：方格編底、斜紋編底、菊形編底。編織法：斜紋編法、方格編法、透孔六角編法、實格六角編法、絞織編法、輔條絞織編法。修緣法有：剩篾倒插法、夾條縫紮法、字形編邊法。

魯凱族另一個重要的編器材料是月桃，魯凱語稱為「salhi」。魯凱人多利用莖部來編月桃蓆，月桃蓆(sa-a)分一般坐臥用及嬰兒用竹籃(sa-akidhadhui)；後者除面積較小外，呈扁十字形，多出的部分折起來可以避免竹籃四週刮傷嬰兒。採月桃時用鐮刀自距根部不遠處砍下。採回的月桃先曝曬，然後由外而內將莖部層層剝下，月桃莖呈管狀，外翻後曝曬至完全乾燥。將曬乾的月桃莖捲成直徑約二十五公分的圓圈，以繩子串起備用。月桃的編法比較單純，最常使用壓一挑一的方格編法。所有修緣均用剩篾插入法。

達悟族編器主要的材料為野生的水藤、山林投及蘭嶼竹筴。竹材大半用於建築屋頂之用。編器多用水藤製作，因為水藤類比竹材取得容易，素質鬆而輕，富於彈性，彎繞時不易折斷，不易腐朽、經久耐用。

蘭嶼的編器有好幾種，具代表性的如蘭嶼竹筴笊。笊的用途很廣，除用於播篩粟糠外，也用以當作祭祀用的禮盤，盛裝生熟食物或水果的器皿；或作為搬運、曬鹽之用。編織法有兩種：一是「壓二挑二編織法」，一是「壓三挑三編織法」。一般是採用壓三挑三編織法編製，即以三條藤篾在下，三條藤篾



鄒族藤製濾酒器

在上，編織法則同壓二挑二編織法。最大的笊箕直徑可達一百公分，最小的直徑約二十公分左右，因其大小不同而有不同的名稱。藤製背籠只用水藤編製而成，背負時，將背帶繞過額頭，再把背籠背靠在上背部。餌籠是用來盛裝抓飛魚的餌之籠具，下部是藤籠，口緣不加水藤邊框，而在藤籠的口緣部份連結網袋。飼餌籠的籠口亦不加水藤邊框，口飼餌緣加有籠耳；這是扁口六角底的籠具，用來置放捕撈的螃蟹、溪蝦，置於湧水處飼養。盛籠的口緣加有水藤邊。無籠耳婦女用來裝採收的田螺、海藻及天然鹽。首飾籠用來收藏∞字形金片項飾、玻璃、瑪瑙珠項飾及銀片手環等的藤籠，材料有水藤和山林投兩種。另外，尚有衣物籠（放衣服用）、漁具籠（貯放捕魚用具）、銀盃籠（收藏銀盃，是藤籠中最大者）、檳榔盆（放檳榔、荖藤莖、石灰及用具）等日用容器。

達悟（雅美）人所戴用的帽子，分為禮帽與工作帽兩種。舉行宗教儀式時，男性戴銀盃禮帽，女性則戴木製八角形禮帽。工作帽功用則是遮陽、避雨。材料有馬尼拉麻皮、山林投、水藤、乳藤及椰鬚等。

藤盃是達悟（雅美）男子參加戰鬥或喪禮時所戴。使用材料多是竹篾與藤篾，因其較粗、厚。這是爲了要抵擋戰鬥時猛烈擊打，共有三層。椰鬚笠則是婦女耕作、或外出作客時所載的頭飾，是以竹篾藤椰鬚紮成整個呈圓椎狀的斗笠。藤製背心以取用的材料而有區別，分成蘭嶼竹芋編成的背心和水藤編成的背心，是男性出海捕魚或拜訪他村親友時所穿著的。椰鬚背墊是女性在採收禮芋，用以舉行主屋、工作房落成儀式、大小船下水儀式時所穿戴的背墊。藤盾的用途，是部落內或村落之間，若發生衝突、戰鬥時，先是相罵，徒手角力，然後漸漸進入以石頭相擊的戰況，此時雙方戰鬥員皆兜魚皮甲對陣，彼等左手執藤盾以防守，右手擲石頭攻擊敵方，除非不當躲避，否則不易被擊中。梳篦不但是女性梳髮的實用物，也插於髮際做爲頭飾。

排灣族的編籃，主要材料爲竹、月桃及籐。常見的排灣族的編籃包括下列幾種：嬰

兒搖籃，或背負、懸掛、放置，通常外層竹製，內襯月桃蓆。小至中型底方口圓的籃子，用以盛芋頭、甘藷或樹豆。直徑約三尺的圓型淺弧簸箕，用來揚粟去糠。此外另有圈足，直徑約一尺，高半尺的竹豆，可盛檳榔、花生、芋頭乾、小米等。較大型的背籃，用以裝盛、搬運農作物。

