

第一章 原住民藝術的定義

第一節 導言：藝術是一個重要的文化範疇

臺灣原住民的藝術表現非常多樣化且具有極高的獨特性，表現出不同於漢人社會的藝術（或美學）經驗。雖然，自日據時代以來原住民社會變遷非常快速，文化流失、社會解組的情形屢見不鮮，但是原住民的藝術表現依然具有極為強韌的生命力；不論在部落或是都會地區，當代原住民的藝術創造活動日漸蓬勃，各族以不同於其他族群的方式，詮釋其多采多姿的藝術世界。雖然如此，我們卻也發現，臺灣一般民眾對於原住民文化常是一知半解或者全然無知。

本書目的即在介紹當代原住民社會生活中的藝術表現。不但嘗試說明如何欣賞「異文化」及其獨特的藝術成就與美學觀，同時探索藝術的創造性（creativity）與文化、社會間的密切關係。我們將在一個整體的社會文化脈絡中，掌握各個不同族群、不同類型的藝術形式之特色、獨特的美學價值，標定臺灣原住民文化與美學在整體「臺灣價值」中的角色與地位。

爲了達到上述要求，本書整理日據時代以來的原住民藝術相關研究文獻、並配合人類學（當代原住民藝術工作與藝術行爲等面向的）田野調查工作，藉以呈現見諸於原住民藝術現象中的文化與創造力、原創與模仿、群體表現與個體表現、傳統與變遷等社會樣貌及其間的關聯性。

什麼是「原住民藝術」？臺灣原住民有哪些藝術形式？如何判斷原住民藝術的特殊性、重要性與價值？工匠的技巧與藝術家的才能分界線在哪裡？在藝術的表現上，部落

1 參見：王嵩山 1999 〈物質文化與美學的社會性：臺灣南島語族的族群藝術〉，載：《集體知識、信仰與工藝》，第一章。臺北：稻鄉出版社。

的生活方式扮演什麼角色？藝術形式可以獨立存在或是必須依賴其他的社會制度？不同的社會形式是否會衍生出不同的藝術內容？臺灣原住民的傳統文化和當代藝術有什麼關係？藝術的思考和一般的思考有何不同？不同的藝術形式如何影響社會文化的發展？要了解上述的問題，我們顯然必須要有一些基本的概念。

藝術的創造力是人類獨特的能力之一，這種能力如何發揮、美感經驗如何表達，均因文化不同而有所差異。早在十九世紀中期，考古學家在歐洲發現的「洞穴藝術」以及舊石器時代各文化期的打剝工整、對稱，風格獨特的石器工藝等的出現，加深了我們對

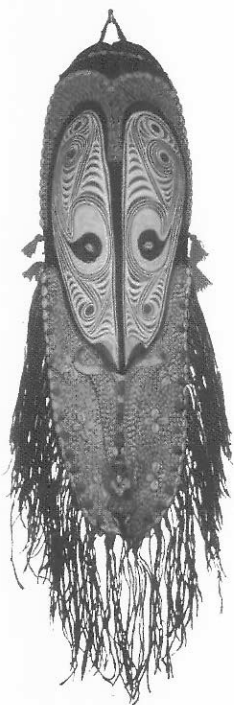
人類的創造力、儀式行為與藝術理念的瞭解。古文明固然有令人印象深刻的藝術生活，人類學描述不同民族與部落社會的民族誌作品中，也包含了族群藝術與工藝成就的項目。



南島語族印尼巴厘島人Garuda神鳥造型的當代雕刻

每個文化中，總有些善長製造器皿，並運用令人愉悅的圖案裝飾它們的人。大多數的人類學家，都把這些具有雕刻木料、編籃、製陶、編織長才的人，看成是「藝術家」²。每一個進入藝術活動領域的人（包括創造者、表演者、參與者、旁觀者），都在共同的使用人類獨具的象徵轉換的能力，跨越實用功能的目的來運用符號，或通過理解領會象徵符號的意義，去創造、闡明精神世界和物質世界。人類學家哈維蘭

2 Harris, Marvin 1993 *Culture, People, Nature*. Pp.412-424. Harper Collins College Publishers.



巴布亞新幾內亞的儀式面具

(Haviland) 視藝術為「人類想像力創造性的運用，通過藝術行為，有助於我們闡明、理解、欣賞生活」³；歐蘭 (Alland) 則由「遊戲、形式、美學的和轉換 (或變形)」幾個方面來界定藝術的內涵⁴。

美國人類學家包雅士 (Boas) 指出，藝術可分空間藝術 (arts of space) 與時間藝術 (arts of time) 兩大範疇。空間藝術分為平面藝術 (graphic arts) 和造型藝術 (plastic arts) 兩類，平面藝術的成品包括繪畫、素描、紋身和刺繡；造型藝術的成品則包括雕塑和製陶；而平面藝術的表現形式又可以分為抽象藝術 (abstract art)、具象表現藝術 (representational-expressionistic art) 和具象寫實藝術 (representational-naturalistic art) 三種。至於詩歌、音樂和舞蹈則被分類為「時間藝術」⁵。由於社會文化體系的不同，這些藝術形式便呈現不同程度的比重。

藝術脫離不了形式、溝通 (表現及其意義)、美感經驗 (欣賞後得到快樂的反應) 等三個本位素質。我們可以說不論在「原始」社會或現代社會，藝術活動均可以滿足人類普遍根植於內心的一些需要。雖然如此，藝術的表現非人類經驗中孤立的部份，而是密切的深藏在其他的社會文化體系各面向之中。一個創作品是否屬於藝術的範疇，因文化而有不同的定義，比方說：被視為藝術成就頗高的印尼巴里島人卻沒有單獨使用的藝

3 Haviland, William A. 1985 *Anthropology*. Pp. 590-611. New York: Holt, Rinehart and Winston.

4 Alland, Alexander, Jr. 1977. *The Artistic Animal: An Inquiry into the Biological Roots of Art*. P. 39. Garden City, N. Y.: Doubleday/Anchor Books.

5 Boas, Franz 1927/1955 *Primitive Art*. New York: Dover Publications, Inc..

術一詞，但任何文化表現都有可以被認定為「美」的裝飾形式。「美」雖有主觀與相對的成份；但對該文化的人而言，這些成份卻是不容置疑的、絕對的，甚至擁有某種足以影響人的行為與社會關係之力量。

第二節 原始藝術/族群藝術的定義及其研究方法

雖然人類學在世界各個角落，從事不同民族文化生活方式的民族誌紀錄，多少都涉及物質文化與族群藝術的領域⁶，而物質文化與藝術的研究，在人類學家之間所接受的重視程度各有不同，也未嘗完全中輟。但自從西元一九二七年美國人類學家包雅士(Boas)的《原始藝術》⁷一書對北美洲西北印地安文化的藝術做系統陳述之後，人類學幾乎要到六〇年代才開始對藝術進行較深入的探討；而物之秩序與體系之探討，則在一九九〇年代初期漸漸成爲人類學研究的重要主題之一⁸。

由於一般人將原始藝術(primitive art)視爲「簡單、落後、較初級」的藝術表現形式，因此人類學家除了強調「原始」字義的「描述性」外，也以「族群藝術(ethnic art)」來稱呼非西方文化特別是部落社會(tribal societies)的藝術表現。運用「族群(ethnic)」的字眼，更重要的原因，在於將藝術視爲社會文化範疇的基本內容。深入瞭解非西方社會的族群藝術，有助於我們掌握人類創造力、想像力及其與社會文化體系的關係；也讓我們反省西方對「藝術」一詞所下的定義。

6 早期的人類學訓練過程中，對於物質文化從事詳細的的認知、描述與解釋的民族誌工作，甚至被視爲是養成一位人類學學生的重要起始階段。

7 Boas, Franz 1927/1955 *Primitive Art*.

8 參見：王嵩山 1992《文化傳譯：博物館與人類學想像》。事實上，這些研究已進一步的發展出不同文化對於物的內在分類、文化與消費、購物等學術研究興趣。負責《物質文化期刊(Journal of Material Culture)》(1996創刊, London, Sage出版公司)編務的倫敦大學教授 Daniel Miller, 甚至斷言消費的研究將取代傳統人類學(宗教、政治、經濟、親屬)研究的分支興趣，自成一重要的研究範疇。

「原始」、「傳統」與「當代」，都包含時間上相對的意涵。在不同的歷史階段中，往往同樣的名詞會被賦予不同的意義，衍生出不是原始意涵所指涉的情況。「原始藝術（primitive art）」一詞，除了被人類學用來指稱非西方或部落的藝術（non-Western or tribal arts）之外，也是十九世紀末的藝術批評術語，用來指稱「文藝復興以前，特別是十四至十五世紀的繪畫」。其後，由於非西方藝術的受到重視，原始藝術一詞開始有了不同的指涉。

二十世紀之後，歐美人士對於樸稚有力的黑人雕塑和巴伐利亞式的玻璃畫產生興趣，同時對受其影響的立體派也投注較多的注意力。藝術家們開始欣賞受到忽略的土著（原住民）和民間藝術。比方說法國的高更、德國「橋社」（The Brücke）的藝術家們，都曾對這些藝術崇拜備至，並試圖在創作中再現（represent）他們的風格。這個時期的「原始藝術」一詞指涉的是：「題材選擇和畫面處理，追求明顯的稚拙感和質樸感的原始意味」⁹。在法國，原始藝術派的風格影響了整個巴黎畫派。最明顯的影響是畢卡索被視為立體主義先驅之作的「亞維儂姑娘」（Les Femmes d'Alger 1907）。這些藝術家，在民族學博物館中看到土著的原始雕刻等蒐藏品，深受感動並進而試圖模仿非西方民族表現在藝術器物中的形式與精神。

一九六〇年代，曾經出現「原始藝術國際展」的熱潮。而其所謂「原始藝術」風格，除了來自於大洋洲和非洲的藝術與物質文化的啓示之外，又加入諸如南斯拉夫農民藝術、海地人和依紐依特人（Inuit亦稱愛斯基摩人Eskimo）的藝術、素人畫作、自行動手的建築師作品。甚至，一九六〇年代還時興過一陣「黑猩猩藝術」。對當代藝術家而言，追求「素樸」的形式與情感表達，反而是「複雜多變」的新創作方式。

9 中國社會科學院文獻情報中心、重慶出版社合編 1988《社會科學新辭典》，頁：1149-1150。

不只藝術家在面對「原始」的族群藝術時，受到影響而有新的創作風格，人類學家對於存在於部落社會的藝術亦有不同的看法。由於受到社會哲學思潮的普遍影響，開啓了十九世紀著意於藝術進化的研究。例如：著名的劍橋人類學家哈登（A. C. Haddon）便曾出版過《藝術的進化》；又如史賓塞（Spencer）在《心理學原理》一書中認為：人類與生具有生存競爭的能力，當人類能更有效的適應社會時，所蓄積的剩餘精力，便可以用來做爲藝術創造的表現（1882）。但是，進化論雖可以說明藝術起源的文化作用，卻被批評無法解釋藝術形式和內容的差異。

做爲歷史獨特論派的創始者，包雅士（Boas）假設物質文化與藝術有兩個主要來源：一個是技術的獨立發展，結果形成了一些「典型形式」；另一個來源則見之於其與宗教和其他社會現象的結合。爲了反駁從演化的觀點從物質文化與藝術研究的適當性，包雅士（Boas）提出另一種觀點，認爲「文化所擁有的各類型藝術及其特殊的表現方式，是由自然環境各種刺激、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影響而產生的」（1927/1955）。

而英國的功能論者則有另一種看法。例如：接受涂爾幹（Durkheim）知識體系啓發而形成的結構功能論者，便著意於藝術與其他社會制度之關係，強調藝術的象徵性表達，有助於社會的整合關係與集體意識的形成。而功能論者如馬凌諾斯基（Malinowski）更認爲「藝術一方面是直接由於人類在生理上需要一種情感的經驗（聲音、色彩、形狀合併的產物）；另一方面，它有一種重要的完整化功能，驅使人們在手藝上推進到完美的境界，以工作的動機激勵它們。同時，它們也是創造價值和標準化的情感經驗的有效工具。」¹⁰

10 費孝通譯，B. Malinowski 原著 1944/1978《文化論》，頁：65-69。臺北：臺灣商務書局。

不論不同的方法與理論取向、呈現何種學派上的差異，物質文化與藝術必須放在社會文化脈絡（social and cultural context）中、其意涵才得以被理解，則是人類學在面對藝術時所共同具有的觀點。這也是人類學研究「原始」的族群藝術，對於當代社會藝評與藝術創作者，提供吸收「原始」的創作質素的一個「互補」貢獻。

通過「實物」與人類各民族生活方式「實況」的理解，人類學研究者將文化中的物質文化與藝術各種可能的形式，加以編目分類、攝影與繪圖、錄音和記錄。在蒐集的最後過程，人類學家應進行某種分析，藉以發現藝術和社會文化體系的關連。有些人類學家認為，要理解一個民族的物的觀念與美學，不但必須仔細的研究該文化的價值體系，也必須系統的分析其形式、風格與語言。換言之，分析那些描述或評價藝術作品的語言，得以深入地探究那些根深蒂固的、深植於某一社會文化範疇（socio-cultural categories）之中有關物與美學的集體知識（collective knowledge of object and aesthetic）。

一個社會中的藝術與物質文化，並不是被動默從的，而是表現行為、規範行為及產生行為的反應系統；自然也是相當有效的象徵系統、觀念的表達系統。因此，被納入人類學知識體系中的藝術之探討，不只關心「作品本身的描述」，關於作者本身及其行為，以及社會文化體系的分析，都很有必要。作品、觀念、行為趨向、對於觀念的反饋影響之作用等四者之間關係的闡述，可以使我們深入的瞭解被研究的對象¹¹。由於物質文化與族群藝術自成一格、並整合社會體系各個面向，並具體而微的具現個體所追求之基本性質，我們對藝術的分析因此而由「形式的討論」跨入「實質的辯證」領域之中。

當代人類學至少通過下列三種途徑處理藝術議題。首先，將藝術視為描繪社會文化體系之運作與自然界百態中，一個自成一格的面向來著手研究。其次，探討藝術所扮演

11 Merriam, A. P. 1964 The Arts and Anthropology, in: *Horizons of Anthropology*. Pp. 224-236。

的各種功能；例如：個體因憂慮、不安定感與未知感，藉由藝術來抒解情緒的方式及其創作品；探究藝術如何藉其形式，達成經由信仰來維繫社會穩定的功能；或者看藝術如何作為認知的工具，編織某種知識體系來回答各種問題。最後，研究者通過對藝術與社會文化其他制度之間關係的瞭解，掌握制度本身及制度和制度互動的性質¹²。對於族群藝術的研究，我們通過形式的技術系統之理解，進入作為創作基礎的集體知識與社會組成原則的範疇。



臺灣東部港口阿美的豐年祭 (ilisin) 歌舞

第三節 藝術在社會文化體系中的位置

在臺灣原住民族眾多的工藝技術與藝術表現中，不只作為日常用品的木器、編器、陶器表現出樸稚的美感設計，各類口語藝術、音樂、舞蹈、裝飾品、織繡與木雕，都呈現出極為成熟、且具有社會文化特色的藝術成就；而不同的物體系與藝術表現，更與不同的權威觀和經濟制度相結合。

呈現在物質文化與藝術中的主題是「選擇性的」，社會文化體系中的認同取向與價值觀，不可能完全出現在物質文化與藝術的表現當中。因此，物質文化與藝術的表現便不是純然文化價值的全盤反應，要理解物質文化與藝術的深層意義，往往要與社會文化的其他層面相連結。例如物質文化及藝術成品與宗教目的密不可分、是宗教信仰的具體

12 王嵩山 1988/1997 《扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集》。臺北：稻鄉出版社。

表徵；因此，雖然某些藝術品的形式有時是為了達到儀式之目的而創作，卻往往隱涵了藝術的成份。人類學家Harris明確的指出¹³：「藝術、宗教和巫術，滿足人類許多類似的心理需要。它們是表達日常生活中不易表達的情感和情緒的途徑。它們傳達了一種希望、了解不可預測的事件和神秘莫測的力量的意向。它們把人的意義和價值放到一個冷漠的世界之中。它們試圖透過常見現象的表面，理解事物之真正的、具有普遍性的意義。並且，它們使用幻覺、戲劇性的技巧，以及依靠手法的熟練，使人們相信它們的真實性。」



巴布亞新幾內亞男子會所內的祖靈雕像

事實上，與宗教信仰有關的族群藝術的主題之中，更常見宇宙觀的表達。因此，許多文化中，擁有創造力的藝術家與特殊工藝技術者（和擁有特殊能力者一樣），被視為擁有超自然的能力。或者，他們的藝術能力，來自於超自然力量的賦予。有些社會中，總有神祇掌管類似藝術方面的能力、被視為創造力的來源；比方說：古希臘時代的Muses神信仰便是。

一般認為，物質文化與藝術有不同的社會功能，有些是表面的功能，有些則屬隱含的功能。例如：做工非常精細、造型優雅的臺東蘭嶼達悟（雅美）人使用銀製與木製武器，目的在於積極的防範、驅趕無所不在的鬼靈（anito），鬼靈被認為是所有不幸與疾病的來源。有些人類學家因此認為：將全部的精力都用來對付鬼靈的結果、減少人際與群際之間的衝突，（因此其

13 Harris, Marvin 1993 *Culture, People, Nature*. Pp.412-424. Harper Collins College Publishers.

隱含的功能便是)使達悟(雅美)社會得到和諧與凝聚。雖然,這種推論尚有待進一步的探索,但可以確定的是,一個社會有關超自然力(supernatural power)的觀念,透過藝術與工藝的實踐活動而更加的具體化。

第四節 日常生活中的藝術

族群藝術往往表現在日常生活之中,是日常生活中重要的表現。有時候,由於日常生活的藝術表現,受到實用性的制約,因此也被稱為工藝(technology)。事實上,這些工藝傳統,正是當代原住民藝術的創造泉源之一。原住民藝術家在此熟悉文化的風格、結構與形式的意義,鍛鍊自成一格的表現技巧。

臺灣南島語族的建築與住居形式、宗教儀式場合,服裝飾物、製陶、揉皮等工藝都有極高的成就,分別成為各族的代表性工藝。

舉例來說,阿里山鄒族與臺東卑南族有「干欄式建築」的男子會所,廣泛的見之於大洋洲與東南亞南島語族的「支柱式建築」之代表;蘭嶼島達悟(雅美)人所經營的地下屋、排灣族厚重結實的石板屋,則為「包牆式建築」之代表。南島語族的家屋,不但被比擬為具有可以不斷生長的植物,有些族群如魯凱更賦予一個名字。具有生命力的家屋因此成為家人注意力的核心,隨時受到積極的維護。



使用傳統弓矢的獵藝在現代社會中表演(阿里山鄒)

山田燒墾農業所發明的工具有開墾農具（刀、鋤、掘棒、鏟）與收穫農具（刀、鏟），背籠與背帶做為運輸的工具，農產品調理則用打粟具、臼、杵等。做為工具的材料則有木、石、鐵。這些實用的工具，較少牽涉到儀式象徵的內涵，因此著重在工學與力學的造型設計上，雖然顯示些微因文化不同而產生的差異，在變遷的過程中，也較易受到外來文化的影響。同樣的狀況也見之於做為狩獵與戰鬥之用的刀、槍、弓、矛、盾牌，以及各種漁業用具。

阿美族、達悟（雅美）族都有許多設計精美的漁具，如：魚簍、魚筊、魚網、魚簾等；離岸更有船筏的使用。最著名的船具便是日月潭邵族的獨木舟與達悟（雅美）族的拼板雕舟。外來的政策、新型工具與生態環境的變遷，使得這些工具消失的速度極快。

身體的裝飾通常見之於泰雅、賽夏和排灣族，不但用來做為族群文化認同的標誌，也表徵其後天成就與地位，例如：泰雅男人的文面，便是代表其武勇足以被視為成人，女子的文面則表彰其紡織技藝。

器物的研究有時亦可追究出其歷史淵源。例如：排灣人視為傳家寶一樣保存著的青銅刀柄，被日本學者認為與東南亞的「東山文化」有關，由於這類金屬礦物在臺灣少見，因此鹿野忠雄認為是排灣人到臺灣時，隨身攜帶來的。也有學者認為：由其刀柄的雕刻方式可以證明其在臺灣製造，只是其製銅工藝可能極早即被遺忘。由於考古資料的闕如，實情如何有待更進一步的發掘。在這個例子之中，重要的是呈現出工藝技術與藝術之間存在著明顯的差別，二者既涵容不同的性質，也出現差別頗大的演化變遷面貌。

與工藝技巧不同的是藝術的表現牽涉到象徵的涵義，人們從事藝術創作常有目的性的指涉，甚至結合了社會結構原則與文化價值，因此我們也可以在族群藝術中，分析出社會文化的需求，以及為此需求而轉化為象徵符號的運用之現象。

因此，表現在物質文化與藝術中的象徵符號、色彩、線條、內容，牽涉到個人、他人、自然、超自然等四個不同的層次。在個人的層次中，藝術成品呈現私人的情感與直觀，自我的好惡與期望，明顯的左右了表現的主題。世俗用品著重於功能的追求；涉及財產擁有權、權威的象徵抽離，以及神聖領域與超自然信仰者，則多見象徵的運用。物質文化與藝術演化，往往從寫實的模擬中，出現抽象化與圖案化的企圖。這樣的象徵涵義，因社會文化劇烈變遷而不易傳承，使得族群藝術本身傾向於劣質化。這也是目前我們談臺灣原住民文化保存的一大難題。

第五節 知識、權力與藝術

族群藝術的表現與知識的形式有關。最早關心臺灣南島語族族群的藝術成就是民間收藏家與畫家（如劉其偉、陳正雄、徐瀛洲、陳澄清等），以及極少數的藝術史學者（如陳奇祿、江韶瑩、高業榮等）。一般大眾則對這些藝術表現的形式與價值，缺乏普遍的認識，也談不上有興趣。事實上，在南島語族眾多的工藝技術與藝術表現中，不只作為日常用品的木器、編器、陶器表現出樸稚的美感設計，各類口語藝術、音樂、舞蹈、裝飾品、織繡與木雕，都呈現出極為成熟、且具有社會文化特色的藝術成就，事實上，正如我們不斷提及的，不同的物體系與藝術表現，更與不同的社會文化制度相結合。



泰雅人的耳飾棒



臺東土坂村排灣人的衣飾

位於臺灣南部的族群如排灣族、魯凱族與卑南族的工藝與藝術成就非常可觀，他們也都是嚴格的階層社會。這些社會中從事藝術的工作者已出現初步專業化分工的現象，整個貴族階級制度，為造形藝術與融合超自然想像的藝術創作的發展提供一個基礎條件。貴族們不只擁有經濟特權，華麗服飾、屋楣柱樑和紋飾的陶罐、雕刻精美的器物之藝術特權也是貴族階層所擁有；藝術的表現本身，更合理化且穩固了階級社會的存在。

換言之，在階層化的社會中，藝術常常被用來證明現況的合理化，支持了不平等和剝削是有道理的¹⁴。因此，魯凱族與排灣族的木雕藝術主題，與證明貴族階層地位的崇高有密切關係。貴族甚至是藝術家的供養者，藝術家們為頭目或貴族家族創造許多符合

14 王嵩山 1988/1997《扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集》，頁：161-194。臺北：稻鄉出版社。

文化標準的雕刻。藝術表現出社會體系中政治主題的方式，近代以來因個人主義與民主觀念的普遍化，而滲進另一種表達形式。藝術品是社會地位和財富的標誌；有時藝術品更凸顯出其可操弄的象徵價值，象徵政治共同體和領袖人物的共同地位，或者呈現普羅階級之卑微願望與抗議。

第六節 藝術與文化價值之關係

物質文化與藝術是表現行為、規範行為及產生行為的反應系統，自然也是相當有效的象徵系統、觀念的表達系統。物質文化與藝術因其可以表達、甚至操弄某種「感情」、「思想」與「行為動力」，因此具備了溝通與傳達的功能。呈現在民話、傳說、歌曲、戲劇等表演藝術，以及造型與平面藝術中的教育功能，由於形式的獨特而有其差異存在，這種差異更因不同的歷史因素之影響而更加的具體化。

正因為這種種因素，使得物質文化的使用與藝術的活動，不但滿足了民間藝術家、演出者、觀眾或聽眾、使用者或參與者美學的與功利上的價值及愉悅感；同時也在一個社會文化體系中，扮演表現情感、理想、價值等的溝通角色，也因此成為保存及強化信仰、風俗習慣、文化價值與集體記憶的機制。例如，穿衣服這件事往往還牽涉到腦海中的集體知識的運作，受文化價值的規範與歷史因素的影響。服飾的工藝技巧、象徵涵義，為了達到前述的目的，而有特殊的表現。



排灣家屋中的木雕柱



排灣家屋簷下的屋檐與門上的雕飾



儀式活動中阿里山鄒人的頭目與長老服飾

比方說，居住在臺灣中部鄒族的常服，男性以鹿、羌、羊等獸皮，縫製衣、褲、帽、鞋等來穿著。揉皮是鄒族特殊且著名的工藝，皮帽加插飛羽更是鄒族男子服飾最顯著的特徵；而女性則以棉、麻等植物纖維，織製成布衣。這兩種衣服是鄒族日常服飾的基本形態。鄒（tsou）的語意指「人」。既然是人，便要有人的特徵，步出生物性的領域，架設人性的內涵。鄒族由鑿齒等毀飾，做為分判人和動物為伊始，而輔以配合生理成長，外在能力之增加的過程中裝飾之運用，表現出其立基於生物人且又是背負有特殊傳承的文化人和社會人的特徵。

傳統鄒族社會中，未成年者衣飾較為簡單，在接受成年儀禮之後，男性便可戴鹿皮帽、掛胸袋、著皮披肩、掛腰刀；女性則頭可纏黑布，著胸衣與腰裙、穿膝褲。其次，成年的男性可以出獵；一方面獵食、一方面尋求武功，平常時更佩戴用竹片或木片製成寬約七公分左右的腰帶，經由束腹彰顯精神上與肉體上的緊張性，產生武勇的氣魄與身材。此外，頭目或征師等具有勇士的資格者，帽子前緣由樸素轉變為可以附加寬約六公分左右的紅色紋飾帶，帶上可另配珠玉和貝殼片飾；獵獲威猛山豬者，可以由平常的銅製手鐲、臂飾，添加用山豬牙對圈而成的臂飾；女子在平時以黑布纏頭，一旦到了結婚或部落盛大祭儀之時，則佩戴用珠子裝飾並有挑織紋樣的額帶。男子的常服也可以是用棉麻織成正反面各為紅色與黑色的長袖布衣。平時鄒族男子穿著黑色一面，到了儀式如小米收穫、戰祭等場合，則改穿紅色的一面。人死的時候，舊衣服換成新衣服

是穿著一生中最華麗而正式的衣服；葬時，平常時候正穿的衣服更要「反著」。

從上述衣著的情形，可以很顯明的歸納出兩個截然不同的範疇，隱藏在鄒人的腦海中，雖然當事人往往不易察覺出來，但在行為上往往遵循這一套分類規則。第一個範疇是：個人、未成年、強調生物性、平常的、舊的、普通的、正面、黑色、樸素的、世俗的。第二個相對的範疇則是：團體、成年、強調社會性、特殊的、新的、反面、紅色、複雜的、神聖的。由於這兩個範疇之間的界限曖昧不明，不但彼此相關連、卻又有所差別，因此鄒人擬設計出一套儀式化的規則和形式，協助個體轉換和跨越；也就是藉由象徵物件的運用，進入一個和原來不同的心理和社會狀態。

這些現象很清楚的顯示出，服裝的穿戴不只是為了防身或禦寒等生理上的需要而已，更由集體知識之運作，應合心理與社會地位、文化價值之變遷等的各種需求。進入現代社會後，由於跟外在社會交易方面較方便，使得衣服的材質和形式都會大受影響而產生變遷，例如目前所穿著的常服都是和漢人沒有兩樣的西式服裝，揉皮工藝已不再興盛，西裝革履取代傳統服飾而為社會地位的表徵。但這些影響主要還是偏重在日常穿著的範疇方面，許多神聖的宗教儀式，傳統의衣飾禮節便依然存在。



戰爭儀式中加入儀式隊伍前的阿里山鄒婦女服飾

第七節 原創與因襲：傳統的形式與內涵的重要性

在族群藝術中，藝術表現與技術常常是相互依存的。通過工藝技術所創造出來的成品，不僅追求便利的使用之設計，工匠往往費心且有創意的在器物上加上美學的修飾。事實上，裝飾不但出現在人工製品之上，也出現在人體。美國人類學家包雅士Boas便曾指出藝術家「經由掌握技巧和完美的形式而獲得快樂」，並通過審美的過程為其觀眾提供樂趣。包雅士Boas進一步言道：「當技術處理已達到某一種優美的標準，以及當在一個可控制的過程中生產出某些典型的形體時，我們便可稱這個過程是『藝術』。（因此）不論典型形式是如何簡單，都可以接受形式完美這一觀點的判斷。（事實上）如同歌唱、跳舞、烹飪一樣，剪紙、雕刻、造型、編織這樣的工藝追求，也能夠達到技術完美和確定的形式。」¹⁵

在大部份的非西方（部落）文化中，往往沒有任何特定的專業藝術組織或機構，但這並不表示他們沒有藝術，或者缺乏「藝術的標準」。事實上，刻在陶罐和木頭上的圖案，儀式歌曲或民歌，都要接受處於同一個社會的「表演者」和「欣賞者」的「內在評價」。

在非西方（部落）社會中，藝術與實用工藝（所創造出來的物質文化）往往是結合在一起的。人們可以在日常用品如陶製器皿、編籃、紡織、刀劍、木製用具的形制（平面、形狀、線條、大小、顏色）與裝飾和變化中，得到美感的愉悅。

相對的，近代的西方文明中，某些特殊的表現之是否可以被認為是藝術品，往往是

15 Boas, Franz 1927/1955 Primitive Art. New York: Dover Publications, Inc..

由某些「專業」(的個人或組織)所決定。這些創作者、藝評家、主掌美術館、陳列室、藝術雜誌和從事藝術的其他組織與結構的人，結合成一個「藝術結叢」，從事文化生產。藝術，不但是「專業」，也是一種賴以為生的「事業」，甚至成爲一種與其他不同的「生活方式」。

從事藝術工作不但承襲前人的形式意象爲基礎，以接合文化中的種種標準要素，實用的功能長年發展、運作著，終而形成某些「式樣化」的表現。藝術表現亦普遍的存在趣味性、創造性的探索精神；換言之，摹仿固然是藝術創作歷程的一個重要步驟，但藝術的行爲卻非一味的摹仿。

做爲一個藝術家，往往被要求至少要能用創新的手法，將文化中已經標準化了的形式因素如聲音、顏色、線條、形狀、動作、材質等綜合起來，從事創造的活動。藝術雖然有承襲的一面，但也要有創新，否則只是複製。雖然如此，除了極少數的藝術創作者之外，全然創新的藝術作品，卻也不是大多數藝術家所追求的。這種情況在族群藝術中，特別明顯。傳統文化中的形式與內涵，正是創造出有別於其他族群的知識與技巧的源泉。因此，我們有必要瞭解臺灣原住民的文化生活與藝術的形貌。



排灣盾牌設計與圖案

