

二、重塑祖先美感的先鋒

先學會認識自己的樣子，才能知道在快速改變的世界裡，什麼才是適合自己的。

——撒古流·巴瓦瓦隆

1981年，撒古流任職三地門鄉公所，捧得是許多人稱羨的「鐵飯碗」。然而，巴瓦瓦隆家族環境的耳濡目染、人類學家的文化啟蒙、紀錄片導演的鼓舞、水電工在文化踏查時所見的文化危機，以及任職公務員時更加認識了國家政策的不合理，讓撒古流探尋母文化與實踐工藝美感的渴望愈來愈強烈。1984年，二十五歲的撒古流聽從內心的呼喚，自鄉公所離職，從此以重建排灣族美感與文化為職志。為了謀生，先從工藝商品開始，並將當時浮濫的原住民工藝商品帶到一定的美感與質感。在當時著重原住民文化保存的環境下，撒古流是少數意識到文化再生的先鋒。



[右頁圖]

1980年代，撒古流設計的隨身手札本封面圖樣。祈求古陶壺精靈，助予女性子宮的生育，猶如眾繁星般的子孫。

1981年，身分更換的年代。撒古流幫族人拍攝身分證上的大頭照，自己也穿著傳統服飾拍攝照片。



鄉公所的民眾服務臺

1981年撒古流進入鄉公所，擔任技工兼技士的工作；坐在服務臺擔任山坡地查報員、濫墾濫伐查報員、違章建築查報員，以及屠宰稅與農地稅的徵收員等。在鄉公所經辦的業務裡，部落族人無法理解國家制度的不知所措與害怕，讓他常常難過地掉淚。印象深刻的例子是，一位到遠洋捕魚多年的族人，因船東欠債將他的身分證拿去登記當人頭，導致該族人的房子被查封。撒古流激動地回憶：「我帶著政府官員去查封時，老母親哭訴著他的孩子在遠洋，根本不知道孩子是否欠了一屁股債、根本不知道國家法律制度是什麼！」鄉公所的經驗讓撒古流更加認識了國家政策和部落認知之間的落差。

1981年，於鄉公所擔任公務員的撒古流（左1），與全家人合影於部落第一棟水泥房前。



進入鄉公所後，撒古流還身兼好幾個工作，不難想像當時他必須擔起的經濟壓力有多大。當時住在大社，凌晨四點就要起床，下山到內埔鄉的龍泉菜市場買魚；再沿著三地門、達來、德文，返回大社這條路線一路賣魚，約七點左右回到大社。沒賣完的魚就放在住處、自己施作完工的魚池，約七點三十下山，八點抵達鄉公所上班。鄉公所一下班後，有時回到山上收鳥網，那時價錢最好的野斑鳩和綠色野鴿，一隻可以賣到六十元，而畫眉鳥一隻可以賣到兩百多元。身為長子的撒古流，非常努力地賺錢養家。

雖然白天在鄉公所上班，「山地文化工作隊」的工作也還持續，仍需不定期地到其他部落宣導。但是，撒古流在大社的工作室還是斷斷續續地運作，甚至在鄉公所的宿舍擺了很多木頭和陶土，生產一些商品，但常常來不及如期完成訂單出貨。

當年一張為紀念撒古流當上公務員的家庭合照（左頁圖），撒古流與父親穿上了當時公務人員的常見裝扮——翻領夾克外套、襯衫與領帶，弟妹們身穿國民教育的卡其布制服，全家人站在部落第一棟水泥房前。撒古流的家庭可說是國家同化政策、生活改進下的優良家庭。

生涯規畫的十字路口

然而，看似風光的鄉公所公務員與山地文化工作隊的工作，其實讓撒古流更深入體認到國家與部落的衝突與矛盾。他苦笑的回憶說：「到了1982年，我實在不想再管這些了。」而1982年，正是他與蔣斌一起搭建工作室擴大製陶空間的那一年。

之後，為了要了解工藝產業發展的可行性，1982至1983年間，撒古流不時下山至當時工藝產業鼎盛的鶯歌、三義，以及南投臺灣省手工業研究所等地考察。撒古流的心早已不在鄉公所。而他已在盤算，如果從鄉公所離職，面對以金錢交易的世界，必須想出一個可以繼續養活自己與家人的方法；在考察幾處重要的工藝產業重鎮後，撒古流評估工藝產



1983年，協助廣電基金會拍攝《青山春曉》節目，右二撒古流，右三為蘇秋。

業是當時最符合自己的興趣，並能兼顧生計的一條路；但是，他也沒有完全的把握。

1980年代，臺灣社會運動風起雲湧，原住民族的族群意識提高；原住民社會運動的過程中，也提出了增加原住民節目。在此社會氛圍下，廣電基金下設的公共電視節目開始製播原住民節目。1983年，紀錄片導演蘇秋將畢生積蓄投資於開設傳播公司，參加公共電視企畫案甄選合格，開始紀錄原住民文化，陸續完成了《青山春曉》、《高山之旅》與《山地快樂兒童》等節目。導演蘇秋於大社村拍攝的影片，拍下了清瘦黑黝的撒古流教導部落兒童學習做陶的專注神情。當時蘇秋的拍攝，以及他對原住民文化的重視，對撒古流是相當大的鼓舞。

[右頁上圖]

1986年，撒古流於達瓦蘭部落工作室的雕塑培育教學。

[右頁下圖]

撒古流
部落勇士 啤酒瓶的身材
1985 陶塑、青銅

2015年，在中華電信基金會所舉辦的保存原住民紀錄片的活動中，滿頭白髮的導演蘇秋與撒古流重聚，重溫三十幾年前的相遇。蘇秋回

憶，當時這個孩子只有一個單純的概念，希望回到部落重建他的文化，但是他很困惑。而蘇秋也只能回答如果放棄鄉公所公務員這個鐵飯碗，沒飯吃怎麼辦？亦師亦友的人類學者蔣斌在〈是pu-lima〉一文中回憶，同樣也沒有那個勇氣鼓勵撒古流辭掉鄉公所的工作，放手一搏。

終究，1984年，撒古流毅然決然辭去了鄉公所的工作，並成立可以接訂單也可以培養徒弟的「古流工藝社」。然而，當時工藝產業在部落還不是一個普遍行業，父親無法想像這種工作的未來。對於撒古流的辭職，父親氣到跳腳，幾乎要斷了父子關係。但當時撒古流的信念是：「文化不僅要保存，更要活化；文化要能實踐，經濟得以改善。」1984年，排灣族第一屆聯合豐年祭於屏東市中山公園舉辦，撒古流就利用這



個機會，在會場中舉辦「山地藝品個展」。不僅試圖行銷自己的工藝產品，更希望影響當時官員看待原住民文化的觀念——不只是傳統文物，還有文化的再生與創新。

前輩雕刻師的影響

自鄉公所離職後，家庭關係緊張。此時剛好南投九族文化村興建原住民傳統住屋，撒古流趁著這個機會跟隨排灣族雕刻師賴合順（1938-

排灣族藝術家賴合順。（潘小俠攝影提供）



至九族文化村工作。1984至1985年這段時間，撒古流和來自各地各族的工藝師一起吃大鍋菜、一起生活，以及一起共事。和各族長輩並肩雕刻、搭建傳統住屋，拓展了撒古流的視野；而當時九族文化村要求雕刻師們比照人類學者陳奇祿所著《臺灣排灣群諸族木雕標本圖錄》（1961）書中的圖誌雕刻，常常是由具有繪畫基礎的撒古流先描繪線條，其他雕刻師才下刀。

這段期間，撒古流和佳興村的沈秋大（1915-1995）與賴合順、魯凱族好茶村的力大古（漢名蔡旺，1902-1990），以及古樓的卓太平等雕刻師共事較久，關係也較為緊密。離開九族文化村之後，撒古流仍不時拜訪這些長者。甚至，在1990年代中後期透過繪畫紀念影響他特別深的長者，例如既是雕刻師也是大



1986年，在南投九族文化村的雕刻工作，撒古流（後排左1）、賴合順（二排右1）與工班們的工作場景。



1986年，撒古流於南投九族文化村協助各族傳統住屋之興建與景觀設計。

祭司的卓太平，以及既是打鐵匠也是雕刻師的力大古。

撒古流的雕刻受到幾位雕刻師的影響。他對佳興部落兩位重要雕刻師沈秋大與賴合順的評析，可見日治時期及戰後出生的老一輩雕刻師，也具有鮮明的個人風格與創新企圖；並未完全拘泥於傳統，更非原住民木雕是原始樸拙、粗獷的刻板印象。

撒古流評析沈秋大的木雕作品，最具特色的是偏向寫實與刻畫細膩的立體雕刻，尤其著重人物活動的動感與作品整體結構。沈秋大的作品



撒古流早期木雕作品，創作風格受賴合順影響。（盧梅芬攝）

在許多小地方都很講究、或有讓人驚喜的小地方，觀者得細細品味才能看出這些巧思。而賴合順的木雕創作特色，則是非常隨性，且會依著木頭的形狀雕刻。

另外，撒古流指出木雕人像座椅以及繼之發展起來的石板雕刻圓



【上、下圖】
沈秋大的石版雕刻桌面局部。
（盧梅芬提供）



賴合順（族名Tjakanau，一起分享之意）與他的木雕白型座椅。（盧梅芬提供）

桌，是因應現代用餐習慣而改變的當代新表現。這類創作由沈秋大與賴合順等前輩木雕師進一步發展，於1970年代盛行。撒古流受到的啟發是：「作品應依時代而改變。」撒古流之後也推廣石板桌的教學。

融入現代生活、具有實用功能的木雕人像座椅，其特色是木雕人像的雙手環抱捧起座椅處，通常頭部與身體為椅背，腿部做為椅腳；木雕師會在人像表情上投入巧思，賦予不同的個性。過去因受限於雕刻工具不夠完善，椅腳部位挖空極為費力耗時。（P40）

石板為排灣、魯凱族的建材，主要為方形石板，後來被雕刻師裁切為圓形並應用於桌面。這類石板雕刻圓桌的特色為，以填充的裝飾手法，將圖案充滿整個桌面，是傳統排灣族木雕形式的延續。桌面雕刻的圖紋愈多，愈受市場歡迎。不同雕刻師的石板雕刻圓桌也各有其特色，例如沈秋大的石雕圖案，初看以為是線條雕成，其實是以點成線的細膩技法。

還有一種創新是木雕屏風。沈秋大於1970年代初期所獨創的「透雕」屏風最具代表性，並以填充方式雕出具有連環故事畫面的立體雕

刻，他的屏風仍維持他一貫的立體動態風格。屏風因量體大，不但做工耗時費力、構圖設計更費神，集繪畫、立體空間感及雕工能力於一身，此作法不見於其他木雕師。賴合順也曾使用大型樹幹製作屏風，在其上雕刻圖案，但保留了樹幹原有的形狀（P42下左圖）。

在那個對原住民木雕、藝術的認識主要為原始與粗獷的年代，撒古流不但評析木雕師作品的時代意義與創新，更將這些不太為主流社會大眾認識的雕刻師推介給相關媒介。1991年，戰後首次以原住民手藝人為主題的藝術媒體報導——《雄獅美術》雜誌策畫的「新原始藝術專輯」，策畫人王福東提出原住民藝術是回頭探索本土文化的重要代表，又思考如何與二十年前鄉土運動背景下所企畫的「臺灣原始藝術特輯」（《雄獅美術》，22期，1972）有所不同；故透過原住民「手藝人」的現身

〔左圖〕

沈秋大（族名Qarucangalj，墊之意）的立體人像木雕座椅。（盧梅芬提供）

〔右圖〕

沈秋大珍藏的上漆色百步蛇人像座椅。（盧梅芬提供）



說法，希望能呈現出不盡一樣的原生藝術面貌。

這些手藝人名單主要透過作家瓦歷斯·諾幹以及撒古流所得。當時《雄獅美術》主編王福東與創辦人李賢文至撒古流的工作室訪問，撒古流很快地畫出可參訪的雕刻師路線圖，並帶著《雄獅美術》編輯部一行人驅車前往當時已移居古樓的賴合順，以及佳興村的沈秋大與高富村。撒古流是當時外部社會進入排灣族內部社會的重要橋梁。



高富村與他的木雕作品。（潘小俠攝影提供）

手工藝可以維生嗎？

在九族文化村工作後存了點錢，撒古流回到山上積極實踐「文化經濟」，尤其是設計能夠複製與量產的商品（例如絹印、蠟染、版畫、皮革、手工紙與陶藝品等）。撒古流回憶古流工藝社的鼎盛時期：「你很難想像在1984至1985年那段時間，我在高雄大立百貨公司的第九樓有個專櫃；那時東南亞的手工藝品尚未引進，我們的東西很夯。」接著適逢1986年九族文化村開幕，需要許多原住民工藝商品。

那時的部落婦女只會刺繡在自用衣飾上，還不懂得將刺繡應用在現代生活用品。撒古流設計產品，並協助部落婦女投入生產；例如在大社村有不少人投入染布，在德文村培養了好幾位婦女編製月桃產品，以及以石頭、木頭、竹



賴福隆的石板桌面雕刻作品。（盧梅芬提供）



1988年，撒古流所創作的石
雕作品。



[左圖]
賴合順 大型樹幹屏風
年代不詳 木
國立臺灣史前文化博物館典藏



[右圖]
沈秋大 立體木雕屏風
年代不詳 木、漆
57 x 40.5 x 158cm
國立臺灣史前文化博物館典藏

子、陶珠及琉璃珠等做成項鍊與飾品等。

之後，撒古流設計的刺繡「海盜帽」以及筆袋，成為非常流行的商品。這兩樣商品的靈感來自於撒古流田野調查時需要方便的需求。留長髮的他，為了不讓頭髮凌亂，設計了綁帶的海盜帽；另外，田野調查時需隨時記錄與繪圖，因為筆愈來愈多，故設計了筆袋。筆袋生產除了需要布料，還需大量的鎖鏈繡編成的繩子，撒古流就委託布工坊的部落婦女大量生產。撒古流回憶這兩項商品的熱賣程度：「那時電腦繡尚未開始，不難想像那時真的是每天都在趕工。」

然而好景不常，1987到1988年，因市場引進東南亞舶來品，其中不少為廉價商品，導致撒古流撤出百貨公司。撒古流回憶：「那時我們幾

1987年，撒古流所創作以百步蛇紋陶壺為裝飾圖樣的石板桌。





1992年，戴著刺繡海盜帽指導兒女捏陶的撒古流。

乎全面地被打敗。」一條東南亞引進的電腦繡布料，也許兩千多元；但部落婦女的手工織布或刺繡，都是萬元起跳；一個東南亞引進的木雕菸灰缸售價兩百元，原鄉雕刻師製作的要價需一千多元。



撒古流是推動文化商品與文化產業的先鋒。（亞粟提供）



1996年，撒古流於三地門工作室焊製裝飾古流坊空間的鐵雕作品。

為了因應市場的巨大變化，讓部落的商品有通路；1988年，撒古流轉戰協助排灣族頭目之家出身的謝榮祥（1994年任三地門鄉鄉長）及其客籍妻子賴麗春（約於1983年開始從事工藝商品），於水門成立了第一間「古流坊」。撒古流負責設計與裝潢空間、生產產品，以及協助整合其他工藝師或創作者的作品進入。

接著約兩、三年後，撒古流在屏東市中正路開了一間精品店，展售部落商品，但也開始進口一些舶來品。設計與裝潢古流坊的這段時間，撒古流也承接一些店家設計，如咖啡館的裝潢。古流坊是當時原住民文創商店的重要指標與平臺。早於古流坊開設之前，原住民於觀光區販售所謂的山地藝品已久，例如烏來、日月潭等地，三地門也有一些商家。而古流坊所展售的原住民藝術產品，多數具有新創意，不是骨董店，而且是原鄉族人親手創作或製作。之後，在三地門，因為長期藝術與產業的結合，形成了整體的工藝環境。

【撒古流的隨身手札本】

1980年代，撒古流在豬皮上繪製圖案，製成隨身手札本封面，每個圖像都代表著部落的文化記憶。

① 開天闢地。（部落「太陽神創造宇宙」傳說）② 太陽日照下，賜予美滿的姻緣。③ 祈求古陶壺精靈助予男孩無窮盡的精力。④ 兩兄弟於大母山尋獲了一粒陶壺，壺內有一顆太陽的蛋，由聖百步蛇保護著。（部落「太陽的小孩」神話傳說）⑤ 聖祖靈膝下被呵護的嬰孩。





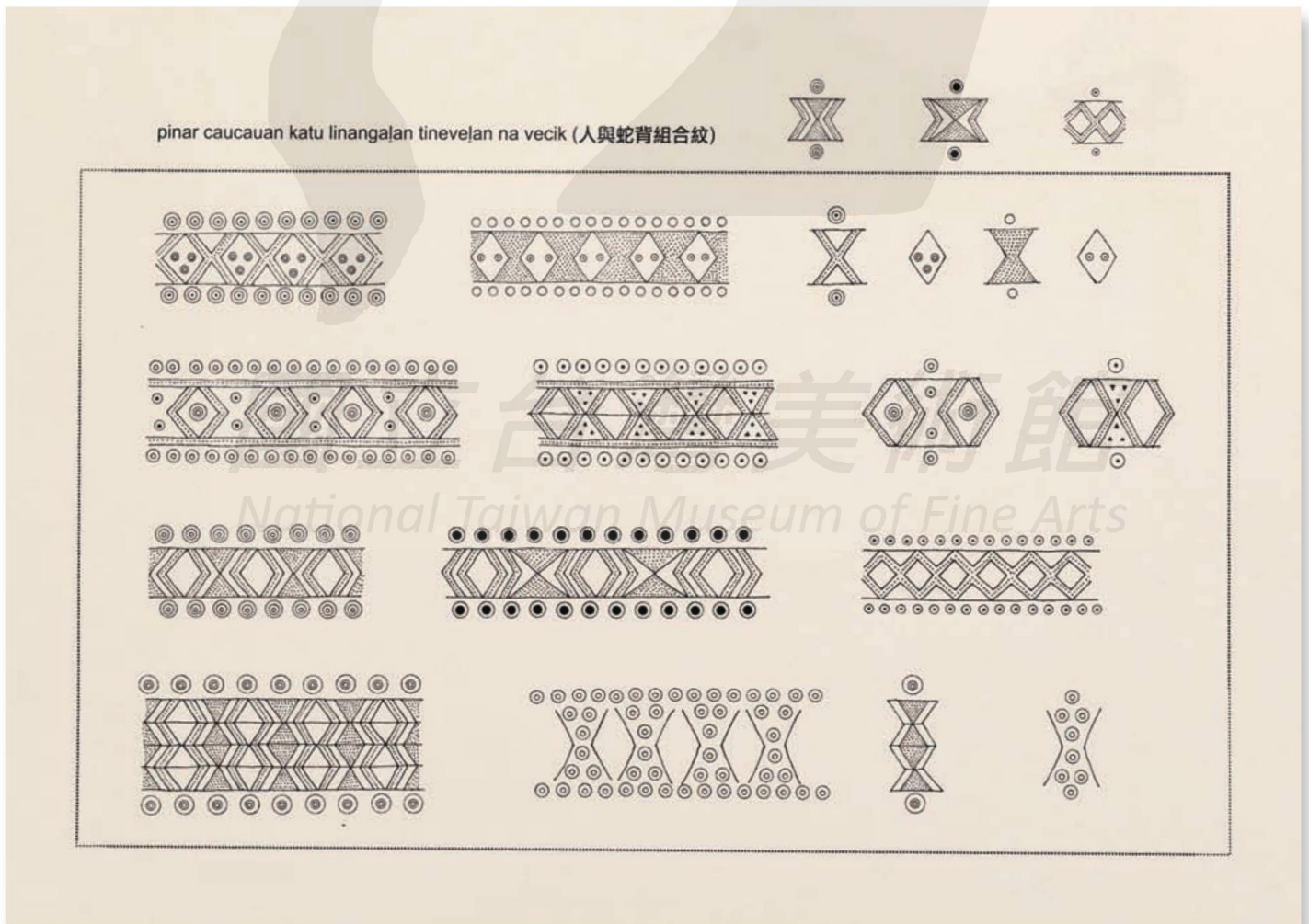
重建失傳古陶壺的決心與挑戰

雖然，撒古流於1981年開始嘗試製陶，但鄉公所的工作讓他分身乏術。自九族文化村回到大社後，撒古流除了製作工藝品維持生計，更重要的決定是專心地致力於製陶。因為，從事木雕的人還有，南排灣還有好幾位雕刻師，但陶壺卻沒有人製作。撒古流堅持不懈地跑遍排灣族各部落訪談，以及各大研究機構收集陶壺的相關資料，希望找到傳統陶壺的製作方法與相關資料。

一開始製陶，毛頭小子撒古流碰到很多難題。但當時面臨的最大問題倒不是燒陶的技術，而是族人如何看待這件事情的發生。在技術層面，頭腦靈活的撒古流並未死守傳統作法，已經從堆柴燒和到河谷裡取

[左、右頁圖]

撒古流多年來蒐集、考據的古陶壺身上的圖紋，已成為排灣族文化持續傳承的永久文本。（節錄自撒古流，《祖靈的居所》（一、二版））

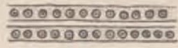


辨識家族的信物 —— 古陶壺身上的圖紋

● uqajai kata vavayan tineveljan
(男生與女生的組合 — 公母壺)



● qinadaqadavan na tarar: pinaru pudek a sini gidi
(太陽的頭環・以肚臍為邊紋)



● ma sanmusaj a veceqel pinaru pudek
(脖子上戴兩條肚臍紋鎖鍊)



● 上身 pinu singisingan na palingulj
(綴有鈴鐺一團 — 象徵女性乳房)



● 身上的衣服圖紋有：



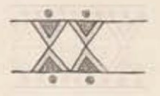
qinadaqadavan djobuk a sini sangatj
(太陽點圈作邊紋)



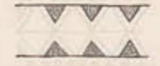
linangaljan katua kinalavikavan pinatalaviq
(蛇背與側身對換紋)



● luseq na qiljas a sini paka lauluz
(月亮含著眼淚紋為裙擺)



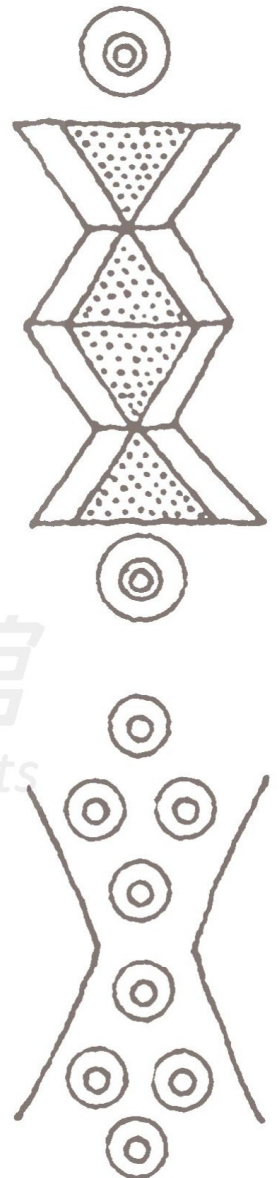
caucou ana maqaqujivadra
(人體對稱紋 — 交歡)



土的古法，轉換為購買適合的陶土、練土機、電窯以及鑄模，使製陶更有效率與經濟效益。但是在陶壺的形制與圖紋上，撒古流則堅持需有嚴謹的考據。

在文化層面，製陶之舉衝撞了排灣族傳統文化的規範。撒古流在其著作《祖靈的居所》中回憶與敘述這段衝撞與協商的過程。「剛開始製陶，族人不太能接受，認為是不吉祥的，反而是受到古董商的青睞和收藏。部落的太陽氏族對我的行為也很不能諒解，認為我在販賣文化。」而當時的撒古流只是單純地想謀生、養活家人、負擔弟妹們的學費，而家族長輩與撒古流也不斷地與部落族人說明製陶的意義，以及撒古流的理念。逐漸地，製陶這件事被接受；甚至成為族人談論婚嫁，找不到古陶壺作為聘禮的選擇，並成為重要的文化產業。

重製傳統陶壺時，撒古流也會製作創新的作品，例如改變陶壺的比例與圖紋、製作生活工藝品（例如鏤空的陶壺燈座），以及陶土的立體雕塑。對於文化傳承的期許，以及考證與記錄的性格也表現在1980年代中期創作的陶塑作品〈文化與子孫〉(P.54)、〈我的舅公〉。這類作品細膩地刻出具有民族特色的盛裝，包括以羽毛、貝殼與獸齒裝飾的頭飾、琉璃珠耳飾、細膩雕塑的煙斗，以及詳細刻畫服飾上的圖紋等。撒古流心中理想的排灣族人，卻也是正在消失的排灣族人，反映了當時他對文化消失的焦慮與重建傳統文化的使命。

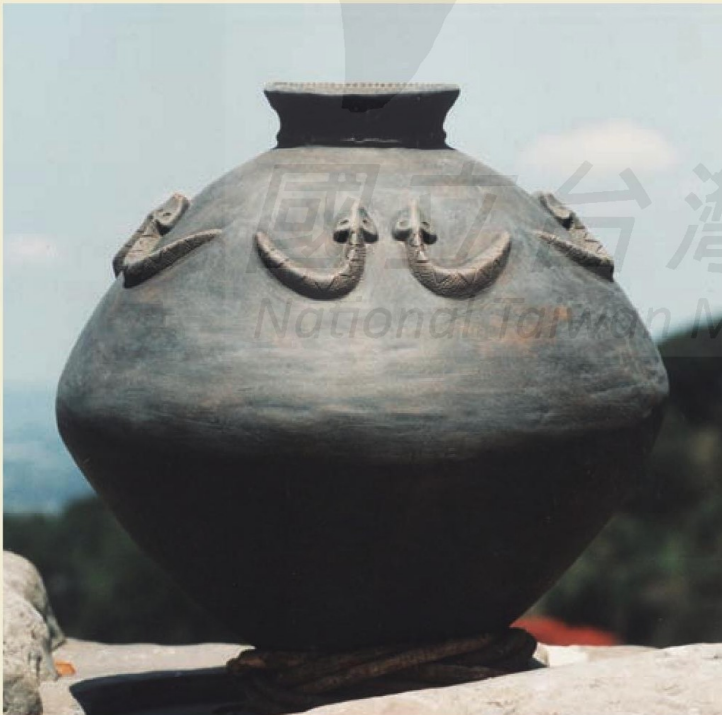


【陶壺，祖靈的居所】

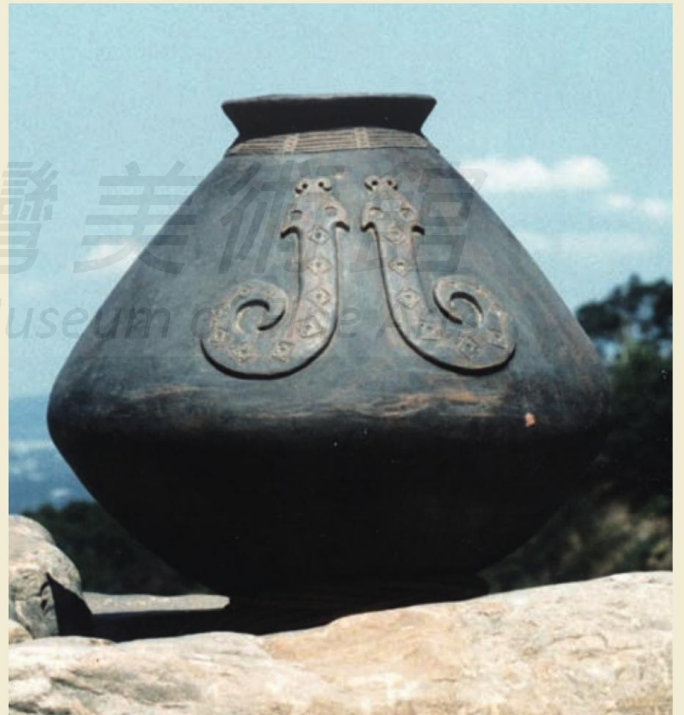
致力於排灣族文化保存的撒古流，於1980年代即開始研究陶壺的相關資料與製作方法，努力研究這項幾乎已經失傳的民族傳統文化。



1991年，撒古流三地門工作室裡已完成的的陶壺素坯。（王言度Cudjuy·Pahaulan提供）



撒古流1994至1996年間的陶壺創作。



撒古流1994至1996年間的陶壺創作。



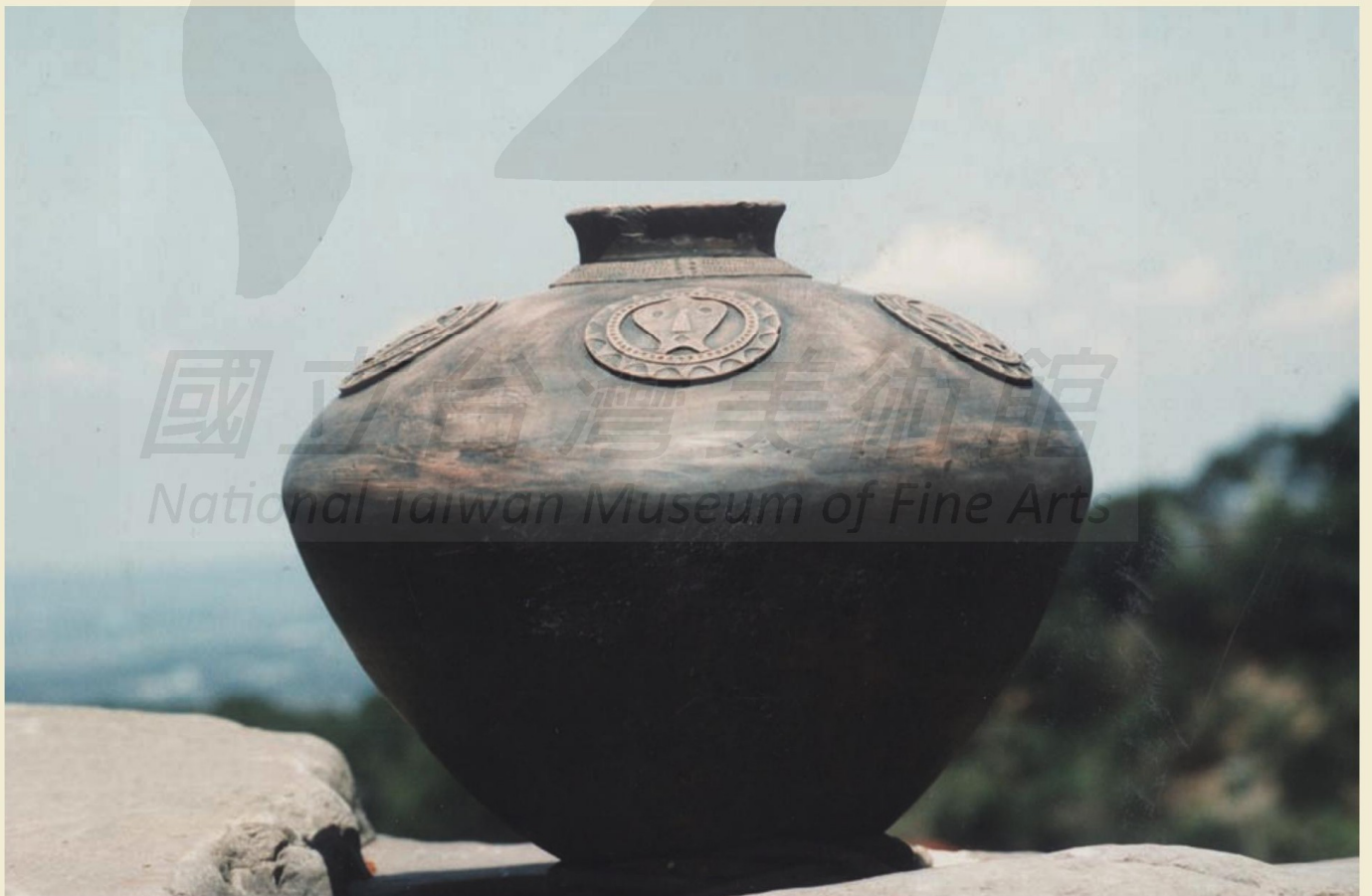
1992年，在工作室外空地曬陶壺。



2002年，撒古流（中）應邀參加臺北鶯歌陶瓷嘉年華會，以排灣族傳統陶壺作品與國外藝術家交流。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



〔左、右頁圖〕 撒古流1994至1996年間的多件陶壺創作。





撒古流
頭上插著雄鷹羽毛的祖靈
1987 陶塑、青銅、貝殼

工作室如小米田

1980年代後期，撒古流設計裝潢的「古流坊」，成為部落工藝流通至消費者的重要平臺；而撒古流成立的「古流工藝社」，仍繼續研發產品，同時以師徒制的方式培育年輕人，包括觀念的改變、知識的吸收與技藝的精進等層面。撒古流將工作室裡來來去去的徒弟或學員視為一顆顆文化種子，讓排灣族的文化傳承與影響力一步步地擴大。甚至希望他們能獨當一面，成為排灣族文化傳承與創新的中堅分子。例如，受撒古流啟發的第一代徒弟、至今已獨當一面的排灣族藝術家峨塞，在和撒古

[左頁圖]
撒古流 文化與子孫 1985
陶塑、羽毛



撒古流第一代徒弟峨塞。

流學習之前，是盲目的仿冒，根本不懂排灣族文化的涵義。

1980年代後期，撒古流更將他的工作室理念推介給其他族群與部落的創作者。1989年臺灣山地文化園區舉辦「第一屆山胞傳統雕刻研習營」，雖以「傳統」命名，但當時講師之一的撒古流已開始倡導具有現代化經營概念的工藝產業。學員主要透過基層行政單位各鄉公所，挑選全臺已在部落從事雕刻的原住民加以培訓；包括卑南族哈古（1943-）與沙哇岸（1943-）（臺東）、排灣族朱財寶（臺東）、噶瑪蘭族阿水（臺東）、阿美族達鳳（花蓮）、魯凱族撒卡勒與杜巴男（屏東）及達悟族張馬群（臺東）等。

撒古流認為這些學員是當時原鄉各族的種子老師，而他也剖析當時學員普遍的

心理矛盾狀態：「執著於雕刻，但又不願貿然雕刻的文化先鋒隊。」實際上，當時多數的學員已在雕刻，例如利用閒暇時從事雕刻；但如何經營管理並和主流社會的藝術世界連結，則是缺乏概念。為了使這些多為中年農夫組成的學員，能夠理解工藝產業，甚至未來有可能朝向專職，撒古流以農務經驗者聽得懂的語言來溝通與授課——把「工作室」比做小米田來經營。

從工作室設立、設計研發、製作、成本考量及出貨展售等概念，正是產業工藝發展所必備的系統性管理；而這也是原住民工藝產業僅著重生產，卻缺乏經營管理人才培養的部分。另外，撒古流著重文化的創新，他認為工作室必須維持基本營運（可製作小型工藝品），才能夠有餘裕從事創新的作品。

[右頁上圖]

1996年，撒古流擔任由三地門鄉公所辦理的「民俗才藝雕刻人才訓練」講師。



撒古流·巴瓦瓦隆「小米田」工藝產業概念

	小米田經營	工作室經營
空間條件	小米田	居家空間開闢一固定空間做為工作室。工具排列整齊隨時備用，工作情緒來時不會因找尋散落的工具而受影響。對材料的儲備態度也一樣。
人員組織	協作分工，非一人照顧而成。	設計研發、打磨與刻飾、銷售通路等，使主打產品保持一定產量。
工 序	耕作主食小米	收集木料或石料，思考主打產品（例如連杯）。
	田裡除草	開始雕刻。
	田裡趕鳥；生產輔助作物如南瓜、番薯與玉米等。小米採收前，輔助作物即為糧食來源。	生產副產品，如訂做的耳環、髮簪、生活用品及其他手藝品。其收入用來抵消生活雜支如電費、孩童註冊費等。
	小米收成，存糧於倉庫。	主打產品完成，累積一定的量後再出貨。如創作者累積出一定的作品量，並舉辦展覽，作品不隨性零星地被購藏。

（資料來源：2011.4.10 詹秀蘭訪談撒古流·巴瓦瓦隆於臺東都蘭糖廠工作室，盧梅芬與詹秀蘭彙整）