

# 日據時期台灣美術繪畫中之原住民圖像

## Depiction of Aborigines in Taiwanese Paintings of the Japanese Colonial Period

蕭文杰 (Wen-Chueh Hsiao) \*

### 摘要

十九世紀末西方藝術界正興起「原始藝術」的浪潮，代表藝術家首推遠離塵囂，隱居大溪地，描繪原住民的畫家高更，其後有畢卡索、馬蒂斯以非洲藝術為靈感淵源，進行藝術創作，這波浪潮傳至東方，影響了經歷明治維新且正陶醉在全盤西化中的日本。

一八九五年日本統治台灣後，這片殖民地上的異文化正好引起日本政府與學者莫大的興趣，為因應統治者的需求，日本政府派遣學者到台灣調查、研究與紀錄台灣原住民的面貌，配合著台灣總督府恩威並施地進行全島的「蕃族慣習調查」，留下了大量的風俗記載。

而繪畫方面因為日人鼓勵「在地風格」，使新式美術亦出現原住民圖像，成爲一種潮流，本文係以日據時期台灣美術中原住民圖像為探討對象，進而瞭解當時繪畫風格流行之原因，藉以建立美術史之資源，以便研究者參考。

**關鍵詞：**日據時期、原住民、原始藝術、圖像

---

\* 國立空中大學人文系兼任講師。

## **ABSTRACT**

Towards the end of the 19th Century, the West was swept up in a craze for “Primitive Art”. Gauguin was the most well known artist, finding refuge from civilization in far away Tahiti where he painted the local natives. Picasso and Matisse followed in his footsteps, drawing inspiration from the art of Africa in their work. The fashion for “Primitive Art” spread East, and became a strong influence on Japan as it underwent rapid Westernization during the Meiji Restoration.

With Japan taking control of Taiwan in 1895, the exotic native culture that existed in this new colony attracted great interest from the Japanese government and scholars. In response to the needs of the colonial administration, the Japanese government dispatched scholars to investigate, research and record the nature of the Taiwanese Aborigine people. As the Governor General of Taiwan conducted his “Carrot and Stick” approach to pacifying Taiwan’s inhabitants, the scholars conducted an “Investigation of Indigene Tribal Traditions” at the same time, leaving behind large amounts of ethnographic records.

In art, the Japanese encouraged a “Local Style”, so depictions of Aborigines began to appear in contemporary art as part of the prevailing fashion. This Humanities faculty will explore the depiction of Aborigines in the Taiwanese art of the Japanese Colonial Period, and seek to understand the causes of its popularity in the contemporary art of that period. From this a body of reference can be built up for use by researchers of art history.

**Keywords: Japanese Colonial Period, Aborigines, Primitive Art, Imagery**

## 一、原住民圖像的定義

原住民圖像指的是描繪原住民食、衣、住、行、育、樂等各種生活方式的各種圖像，其角度可以分為三種，一種是指以殖民者、侵略者的角度看待原住民，這批人自認文化水準高於原住民，常常將原住民視為「蕃」，例如閩南語中稱原住民為「蕃仔」或是「生蕃」；日本殖民者統稱原住民為「高砂族」。另一種是原住民對於本族所做的觀察，基於信仰，以樸實的手法所做出來的創作，裝飾於原住民住家、器物或服飾之中。第三種即是文化觀察者的角度，雖然本身亦屬於殖民者或是侵略者，但對原住民採取記錄、研究與觀察的角度，以人類學家、藝術家較多，亦是本文主要研究的對象。

日據時期台灣美術繪畫中描繪原住民的畫家，在角色上雖然屬於殖民者或侵略者，但他們在藝術創作上都受到原住民藝術的影響，研究台灣美術繪畫中之原住民圖像，不可避免必須面對約定成俗的「原始藝術」的定義；目前一般人經常將「原住民藝術」或是藝術家所描繪「原住民圖像」與「原始藝術」混為一談。

但稱呼一個文化是「原始藝術」，基本上是一種文化蒙昧與歧視的表現。從藝術史的脈絡看來，藝術史學家陳文玲指出：「『原始』一語是自西文“primitive”直譯而來，西文字典中的解釋多達十餘種，常用的是『早期』、『簡單』、『簡陋』、『野蠻』、『未開化』等等；在西洋美術辭典中 primitive 譯為『原始』、『樸拙』」<sup>(註1)</sup>；歐美的學者習慣將「無文字的社會」所製造出的物品稱為「原始藝術」(primitive art)<sup>(註2)</sup>，西方人擁有這種想法主要是受到達爾文進化論的影響，指稱那些生活型態未受西方文明影響之地區的民族之作品。誠如達爾文自己晚年所說：「我那時是個思想尚不成熟的年輕人，對許多事都感到好奇，發出了一些疑問，又提出了一些解釋建議。可是使我吃驚的是，這些不成熟的想法後來竟然像野火一樣蔓延開來，人們竟然把它變成了一種宗教」。這種進化論的觀點造成當時的歐洲人用鄙視的心態看待其他地區的文化，認為自己的文化優於一切，於是產生歧視異於歐洲社會組織和技術體系下的另一種文化，將它們視為「原始藝術」，但以當時社會環境而言，無論是日本人眼中的「高砂族」或是太平洋群島上的土著民族、非洲黑人都已經擁有高度的文明發展，可以說是經由長久時間發展累積而成的成熟表現，而非如佛蘭哥康塔普里亞〔Franco-Cantabrian〕的洞窟藝術中的遠古人類。

對於「原始藝術」陳奇祿教授與中外學者皆認為必要重新思考與重新定義，根據陳奇祿教授認為「原始藝術」的新定義為：

- (一) 「原始藝術」不等於「原始民族」所創作的藝術。
- (二) 「原始藝術」不一定永遠停留在「原始」形態，也會隨著社會、文化之演進而改變形態。
- (三) 「原始藝術」不單是指人類藝術的雛型，現代人採用原始表現手法（primitive approach）也是一種「原始藝術」。<sup>(註3)</sup>

因此本文對於「原始藝術」而言，並非指「原始民族」所創作的藝術，也非永遠停留在「原始」形態，而是指不同於西方傳統的審美方式、文化價值與美學思想的新形式藝術風格。

誠如施翠峰教授所說的：「原始藝術應該是在單純的環境下，所發揮的是最完美的藝術」<sup>(註4)</sup>。而日據時期美術繪畫中原住民圖像藝術，比較具體的定義是：「受原住民影響或描寫原住民的藝術型態」。

## 二、異文化與原始藝術對西方藝術的衝擊

十九世紀的西方由於殖民主義，勢力快速的擴及亞洲、非洲、大洋洲等地，原本追求高貴、典雅風格藝術風格的歐洲開始接觸到異文化的衝擊，比較具體的就是日本的彩色版畫—「浮世繪」對印象派的影響，這些，描寫江戶美女、柳巷風光、常民生活、節慶祭典，震撼了巴黎的上層社會；對藝術而言，由於封建制度的崩壞，工業革命造成中產階級的興起，藝術服務的對象不再只是教堂、國王、貴族。

在印象派之後，西方藝術家高更移植「原始藝術」做為創作淵源；高更自稱「幼稚而粗魯的野蠻人」<sup>(註5)</sup>，1891年抵達大溪地，高更他大量蒐集當地原住民遺物，將那些複雜的幾何圖形與純厚的古拙感，巧妙地溶入在自己作品裡，變成了大溪地男女土著們的造型與色調，和夢幻般的神秘畫面。那種豐富的造型世界級略帶著原始宗教意味的藝術作品與表現形式，使他在世界美術史上寫下嶄新的一頁<sup>(註6)</sup>，他認為創作的來源與靈感是受本能引導、接近自然的人，是真正創作的泉源；由於高更的啓蒙，在歐洲的藝壇上掀起了一股探索原始藝術的旋風，步其後塵者，又以畢卡索、馬蒂斯、馬里尼等較為有名。

畢卡索自從參觀了巴黎的大洋洲與非洲博物館之後，心中大受震撼，他感嘆原來竟有一種藝術不自限於描繪現實，複製現實！這是一種自發性的，原始的藝術。他與布拉克創立了立體派（Cubism）；馬蒂斯也創立了野獸派（Fauvism），他們也發現非洲藝術簡潔而有力的形式，企圖發展一種簡單的直線和均勻的色塊的創新藝術；其他如畫家如，諾爾德也多次前往南洋群島，將

土著藝術風味帶給德國表現主義繪畫的新機。

西方藝術家將源自非洲、大洋洲的藝術物體的外觀轉化新的藝術形式，而上述的畫派也左右了二十世紀初期西方的藝壇，如布朗庫西、莫迪里安尼、亨利·摩爾等都曾極度推崇非洲藝術並向之學習。台灣老畫家劉其偉曾說過「現代藝術很多得自原始藝術的啓發，爲了了解藝術的本質，不能不探究原始藝術。爲了蒐集更多的資料，愈深入愈有興趣，甚至無法停止」<sup>(註7)</sup>，因此二十世紀西方藝術有極多部分是來自「原始藝術」。

### 三、日據之前的台灣原住民繪畫

#### (一) 西方人眼中的台灣原住民

由於航海術發達，西歐各國競相到世界各地從事探險，明朝嘉靖年間，葡萄牙人在一次航往日本的途中，意外的發現地圖上不存在的島嶼，船上的水手面對蒼鬱繁茂的海島，忍不住驚叫“*Ilhas Formosa*” *Ilha* 是島 *Formosa* 是美麗，意即美麗島，「福爾摩沙」。

從那時候開始，包括日本人、荷蘭人、西班牙人、波蘭人、德國人、法國人、美國人等，便先後與台灣有所互動。例如，明萬曆年間，有兩艘西班牙船隻，載具兩百名從馬尼拉出發想征取臺灣，但沒有成功，1626年西班牙自菲律賓繞過臺灣東海岸北上，登陸三貂角及雞籠。並建聖薩爾瓦多城（*San Salvador*），這些眾多的外來者，包括了商人、傳教士、探險家、記者和作家，他們透過文字、繪圖與口述等不同方式，見證某一特定時段台灣的歷史、地理、人文與自然景觀。

因爲地理的發現與世界的貿易，促成了訊息的交流。隨著歐洲人登陸之後，原住民圖像開始被大量的描繪，有趣的是，這些圖像看來似乎呈現一種紀錄式的圖像，但又加入不少想像；描繪這些圖像的歐洲人，並不全然以肉眼所見的方式來描繪，而是永遠以他們熟悉而能夠理解的方式，描繪它們眼中的台灣人，於是有些時候，台灣的女性像是希臘的女神（圖1），台灣的男性愛好飲酒，則一如德國人<sup>(註8)</sup>（圖2）；歐洲人並非對於眼前的景物視而不見，而是選擇性且加入主觀想像的描繪。例如一幅屬名安德·柏涅里（*And.bernieri*）的義大利人（圖1），將原住民描繪成希臘是神話式模樣的食人族，但是背景卻明顯可以看出是典型的杆欄式建築，而由其他的插圖看來，西方人對原住民獵首的行爲也過度的誇張（圖3），甚至在荷蘭末任長官揆一所著的「被遺誤的臺灣」

一書的插圖，還將西拉雅族宗教集會的「公廨」描繪的宛如歐洲的教堂(圖4)，這當然造成許多研究上的誤解與誤判。但無論是據北台灣十六年的西班牙人或是在台較久的荷蘭人，他們所遺留下來的文字、輿圖、版書、繪畫，對於當時的漢人或是原住民並沒有因為異文化的接觸而播下美術新種子，宛似風土不適的種子，還沒有發芽，就已經枯萎，如船過水無痕般的沒有留下一些繪畫上的影響。



圖1 安德·柏涅里 (And.bernieri) 福爾摩沙的原住民<sup>a</sup>



圖2 飲酒的福爾摩沙人<sup>b</sup>



圖3 獵人頭的福爾摩沙人  
十七世紀西方人筆下的原住民常帶有想像色彩<sup>c</sup>



圖4 西拉雅公廨  
十七世紀西方人筆下的西拉雅公廨  
宛如歐洲的教堂<sup>d</sup>

資料來源：a.翻攝自蕭瓊瑞《圖說台灣美術史 渡台讚歌Ⅱ荷西·明清篇》頁24  
b.翻攝自蕭瓊瑞《圖說台灣美術史 渡台讚歌Ⅱ荷西·明清篇》頁27  
c.翻攝自蕭瓊瑞《圖說台灣美術史》  
d.翻攝自蕭瓊瑞《圖說台灣美術史 渡台讚歌Ⅱ荷西·明清篇》頁31)

## (二) 清朝眼中的原住民圖像

康熙五十六（1717年）年福建人陳夢林應諸羅縣令周鍾瑄之聘，完成《諸羅縣志》，其中便有十幅木刻版畫〈番俗圖〉（圖5），而後有康熙六十一年（1722年）首任漢籍巡台御史黃叔瓚，作《臺灣蕃社圖》一卷；清乾隆九年（1744年），滿人愛新覺羅六十七以巡台御史身分，自北京到台任職，命畫工依其見聞，繪成《蕃社采風圖》（圖6）（圖7）數卷；其他尚有畫家徐澍的《台灣番社圖》長軸，及畫家謝遂描寫台灣生熟番的《皇清職貢圖》等台灣原住民圖像。

《諸羅縣志》的〈番俗圖〉主題為採檳榔、舂米、賽戲、會飲、插秧等，描繪在清朝統治初期，臺灣西部平原平埔族人的生活，畫風質樸近真；而黃叔瓚的《臺灣蕃社圖》，全圖係以地圖方式繪成，人物風俗僅是穿插；愛新覺羅六十七命畫工所繪的《蕃社采風圖》，除了地圖部分之外，尚有捕魚、捕鹿、採採、種芋、耕種、刈禾、舂米、糖廍、織布、乘屋、渡溪、遊車、迎婦、布床等，是包含描寫原住民之社會與文化的「風俗圖」；徐澍的《台灣番社圖》內容與《蕃社采風圖》相差不多，推測兩者之間，有一定的傳抄關係。

但這些以毛筆勾勒為主的繪畫無論是地圖型態或是「風俗畫」，都比較接近，照相機發明前的「影像史學」，也就是圖像紀錄的功能，遠遠大過藝術性，這與中國傳統文人畫講求的三遠、四可的標準相去甚遠，反倒有點類似「清明上河圖」之類的民間紀錄采風，在態度上也以高高在上的角度，視原住民為「蕃」，但這卻是我們管窺清朝原住民的重要圖像。



圖5 《諸羅縣志》中的〈番俗圖〉<sup>a</sup> 圖6 〈蕃社采風圖〉織布<sup>b</sup> 圖7 〈蕃社采風圖〉瞭望<sup>c</sup>

資料來源：a. [http://www.nmp.gov.tw/news/no3\\_e.htm](http://www.nmp.gov.tw/news/no3_e.htm)

b. <http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~wenwu/taiwan>

c. <http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~wenwu/taiwa>

## 四、日據時期的台灣原住民繪畫成因

### (一) 日本學者原住民調查報告對繪畫的影響

1895 年台灣割讓給日本，日本政府爲了「理番」，開始接觸台灣原住民，雖然一開始日本政府的考量是以政治居多，但由於執行「理番」政策的有一部分是隨軍攝影，及調查學者。例如 1906 年至 1914 年間，臺灣總督佐久間左馬太以大規模軍隊武力討伐原住民，隨軍攝影師在拍攝軍事戰果的同時，也透過「寫真帖」把原住民影像介紹到臺灣平地與日本；1914 年當時的民政局長內田嘉吉，主持台灣島內寫真蒐集計畫，由技師高橋掌鏡，獵取台灣民情風俗；1915 年 3 月 13 日，日本殖民政府於台北廳舍，舉行官辦攝影展覽會，揭開了台灣原住民神秘的面紗。

而眾多「台灣學」的研究學者中以鳥居龍藏曾在一八九六年至一九〇一年四度來台進行研究，最爲有名，另外，其他的有伊能嘉矩、森丑之助、瀨川孝吉、鹿野忠雄、千岩助太郎、稻葉直通、馬淵東一等人，這些學者多以人類學、民俗學、社會學的角度參予調查活動，因此許多圖像也就因文章或圖像的發表廣爲人所接觸；所不同的是十九世紀由於攝影術的發明，大量的照片取代了繪畫，圖像變的更科學，這些攝影圖像成爲當代主流，取代了風俗紀錄繪畫，繪畫變成紀錄的輔助品，但是大量寫寫實的照片卻震撼衝擊了當代人的眼睛，也開始爲接受新式教育的台灣藝術家所注意，如台灣首位獲得「帝展」的雕塑家黃土水便曾經向森丑之助借用標本，做爲創作之用。

另一方面博物館與「土俗人種學講座」相繼設立，「台灣勸業共進會」，也一連串展示有關於台灣原住民風貌的文物，研究原住民的管道也更清楚，在大正四年（1915），位於台北的博物館竣工，館內有高砂族室，人們可以更直接的目睹琳琅滿目原住民的文物與裝飾品，設立於 1928 年台北帝國大學文政學部的「土俗人種學講座」（台灣大學考古人類學的前身），對於研究人類學有不少貢獻，畫家顏水龍曾提到他第一次到蘭嶼作調查及旅行前，就曾經到此參考人類學者在蘭嶼所收集到的資料做爲到紅頭嶼（今蘭嶼）行前的準備工作。

但這些圖像與研究成果初期僅僅爲少數人所注意，居住在內地的日本人及本島大部分的漢人並不關心，甚至一知半解，日本畫家三宅克己就曾說：「台灣是有黑死病、霍亂、生番、土匪等令人恐懼至極的地方，任我如何的蠻勇，也會感到遲疑」<sup>(註9)</sup>，台灣首位留學日本東京美術學校且曾經獲得「帝展」的黃土水曾說：「我們臺灣是美麗之島更令人懷念。然而，從未到過臺灣的內地人



(日本人)卻以為臺灣是像火的地獄般熱的地方，惡疾流行，而且住著許多比猛獸更恐怖的生蕃。許多人對於到那樣的地方去，非常好奇，總覺得會冒生命的危險。我過去六七年住在東京，常碰到令人憤怒，或著抱腹絕倒的奇怪問題。或問『你的祖先也曾割取人頭嗎？』等一本正經的詢問，令我與其說是憤慨，不如說是可憐他們的無知」<sup>(註 10)</sup>。但無論如何，無論是台灣或是日本的藝術家已經可以藉由照片的影像及博物館的藏品去認識台灣原住民了。



圖 8 森丑之助攝影 1907 鄒族的巫醫  
(資料來源：圖片下載自  
<http://www2.tku.edu.tw/~tahx/shows/tas/4-7.html>)



圖 9 伊能嘉矩攝影 鄒族的音樂表演  
<東京人類學會雜誌>1907 年刊載  
(資料來源：圖片翻攝伊能嘉矩收藏  
台灣原住民集封底)

## (二) 日本山岳繪畫與日籍渡台畫家眼中的異國情調

1894 年志賀重昂出版《日本風景論》一書，造成當時日本一股登山的熱潮。大眾登山熱潮，是促成日本山岳繪畫題材成立的條件，日本青年藉由透過山的體悟與征服，磨練人的意志與耐力。1920 年代的台灣，隨著日本政府理蕃政策的成功，不再將山視為恐怖、不可親近的，登山在當時也隨著政府、學校、媒體等大力提倡，漸漸普及為國民運動。

山地繪畫中的原住民圖像，原本只是高山繪畫之一，但是對於日本畫家而言，卻是充滿了異國風情，例如 1922 年 7 月初到台北的鹽月桃甫便和東洋膠彩畫家鄉原古統一啓計劃到深山尋找創作題材；顏娟英曾經記載說：「一九二二年七月他們從蘇澳乘船到花蓮，開始他一輩子念念不忘的東臺灣內太魯閣之旅。半夜從太古般靜寂的北海岸蘇澳港拔錨，在天光未明之際，站在甲板上等候日出的鹽月終於體會到天地交融，神秘而莊嚴的境界，有如淨土現前般地感動莫名。從花蓮上岸，坐上台車上前往太魯閣。操作台車的是只穿著丁字褲的蕃人，全身的肌肉隨著使勁划動台車的動作而舞動著，鹽月不禁感嘆：『非常完美的男性裸體美。』蕃人親切純真的笑容，更讓他不由自主地下定決心，以

臺灣的蕃人、山地的景象為今後創作的重心。每一年的夏天他都儘可能地到山地旅行觀察寫生」<sup>(註11)</sup>。這也然怪鹽月桃甫說：「首先我之所以能夠遠離中央畫壇，久居臺灣的原因，實在是因為『山的住人』的緣故」<sup>(註12)</sup>；另外石川寅治也認為原住民圖像為台灣畫材的精華，他說：「只有生蕃是有趣的，生蕃的確是比住在南洋邊緣更原始的野蠻人，卻是很有趣的畫題.....這次來台，我要從台北近郊到淡水附近畫素描，假使有時間，我將去生蕃的原始部落作畫，那裡是台灣美術最精華的地方」<sup>(註13)</sup>；畫家明石哲三為東京農業大學畢業生，對動物學、地質學、人類學皆有研究，曾經追隨昆蟲學者橫山桐郎與人類學家鹿野忠雄，到台灣蒐集標本與進行調查，他受日本總督委託到蘭嶼進行動物、地理與雅美族調查，也在蘭嶼大量寫生，1935年第九回臺展曾經展出「雅美族母子」一圖(圖13)，1936年於東京新宿紀伊國屋書店個展紅頭嶼風景及台灣民藝品，1939年府展第二回展出おはまをり(御濱降之祭)



圖 10 石川欽一郎  
Parlan 社の女子



圖 11 石川欽一郎  
南湖大山

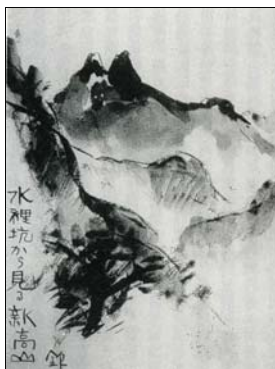


圖 12 石川欽一郎  
水里坑所見的新高山



圖 13 明石哲三  
雅美族母子  
1935

(資料來源：圖 10-13 翻攝自顏娟英、鶴田武良譯，《風景心境》，雄獅美術 2001 年 3 月出版)

其他的日籍尚有畫家山本鼎、石川欽一郎、河合新藏、川島理一郎、藤島武二、梅原龍三郎、染浦三郎、根津靜子、立石鐵臣、野口彌太郎、鶴岡義雄、村上無羅、宮田彌太郎(圖14)(圖15)、秋山春水(圖16)、御園生暢哉、國分直一、富本雄川等人，這些人大多一邊寫生蒐集各族工藝用品，或是接受委託調查報告，亦有單純旅遊寫生者。



圖 14 宮田彌太郎 1938 昏冥<sup>a</sup>



圖 15 宮田彌太郎 1939 第二回府展



圖 16 秋山春水 1935 第九回台展台展賞<sup>b</sup>



圖 17 河合新藏<sup>c</sup>



圖 18 立石鐵臣

資料來源：a.圖 14、15 下載自 <http://satum.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-them4.htm>

b.圖 16 下載自 <http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-theme4.htm>

c.圖 17、18 翻攝自顏娟英、鶴田武良譯，《風景心境》，雄獅美術 2001 年 3 月出版

### (三) 西風東漸下的繪畫演變

日本畫壇主要跟隨藝術之都巴黎的藝術潮流，雖然黑田清輝所帶回來的外光派已經確認是當時日本學院派的主流，並且主宰當時的帝展和台展，但隨著大正民主思潮（1912-31），引介了許多當代歐美藝術，包括野獸派、表面主義、巴黎畫派、未來派、達達藝術、結構主義等西潮，加上留學生的傳播與文藝雜誌《白樺》等的流行，新的美術思潮帶給年輕畫家極大的影響，整個畫壇瀰漫著自由主義的創作思想。以梅原龍三郎、安井曾太郎為首的二科會及岸田劉生發起的草土社廣泛接納其他風格思想之創作，這也使形象狂野，風格豪邁的畫風有機會傳播。例如與鹽月桃甫同年自東京美術學校畢業的萬鐵五郎就曾經在畢業作品製作上發表野獸派畫風的作品〈裸體美人〉，在當時引起不少話題。

對於當時的日本畫家與台籍畫家而言，外光派已經不再是唯一的選擇。這也使原住民圖像更有機會成為時代風格。以鹽月桃甫為例，其豪放不羈的性格，使得他的畫面充滿野性與生命力，藝術的風格也較廣，他的原住民圖像從高更式的後印象派開始，進入到魯奧的野獸派畫風，也創作出康丁斯基式的半抽象畫；鹽月桃甫的學生許武勇形容鹽月說：「……他常常感嘆馬蒂斯之用色及推崇梅原龍三郎的畫。他的畫，在中間色景上，用強烈的紅、黃、藍等原色織成一副熱情洋溢的詩情感。…他說他愛高山族原始藝術之野性美、愛鵝鑾鼻及南國大海的多彩熱情的熱帶風景，他陶醉於野性美及熱帶情緒的美酒中，以油彩編織熱情詩，而忘卻回自己的故鄉是最大因素。這個心情與放棄一切的地位、家族、金錢，嚮往大溪地島原始自然野性美的畫家—高更的心情相似。」<sup>(註14)</sup>

值得注意的是，受新式教育的台籍畫家，也醉心於原住民圖像的創作，這些畫家在日本將西洋的美術觀念帶到台灣，雖然這是經由日本人之手，但對於美術荒漠的台灣已經是彌足珍貴，此外日據時期的台籍畫家的已有四人留學法國，雖然台籍畫家留學歐洲，足足比日本晚了六十年，但这也顯示西方文化傳達的管道更為直接，這些畫家中又以顏水龍與原住民繪畫淵源最深。顏水龍在坎城期間曾受教於野獸派大師梵鄧肯，而且他曾經多次參觀於巴黎展出的「世界殖民地未開化民族生活作品展」；法國殖民地異民族文化的展覽增強他對台灣原住民文化的好奇與研究的決心。在此之前，他雖明白臺灣也有山地部落，但讀完此展的說明資料後，才真正領悟臺灣原住民的素樸美感及生命力。自歐洲留學歸國，又因為接受當時日本政府的委託，調查台灣工藝，使他有實際的機會，了解到原住民文化真正的精髓所在。

在繪畫方面，顯然鹽月與顏水龍都明顯擁有高更的影子，例如 1933 年鹽月的〈泰雅之女〉（圖 19）與高更 1892 年的作品〈精靈在注視〉（圖 20）就有異曲同工之妙，兩者之間應該有一定的影響；而顏水龍一九三五年第九屆「台展」作品〈紅頭嶼之娘〉（圖 21）與高更一八九七年所畫的〈吾人自何處來？吾人為何許人？吾人往何處去？〉（圖 22）比較，會發現顏水龍的作品與高更作品的右下角人物有幾分相似，顏水龍說：「他非常喜愛高更的大溪地作品，也非常羨慕他能表現表現出大溪地的風土人情」<sup>(註 15)</sup>，甚至一九二九年研究科畢業曾經因為失業時，嚮往學習高更希望到山地當警察，陳景容形容顏水龍曾說：「顏水龍做畫時，顏色有時十分鮮豔，充分表現鄉土的色彩。同時也多用色面來構成畫面，大致來說是介於高更與維雅爾 (Vuill, Edouard, 1868—1940) 之間的風格，題材以本省各地的人物和風景等可視世界為主，形成一種獨特風格。」<sup>(註 16)</sup> 由以上得知，西方的潮流正感染著日據時代的台灣。



圖 19 鹽月桃甫 泰雅之女 1933<sup>a</sup>

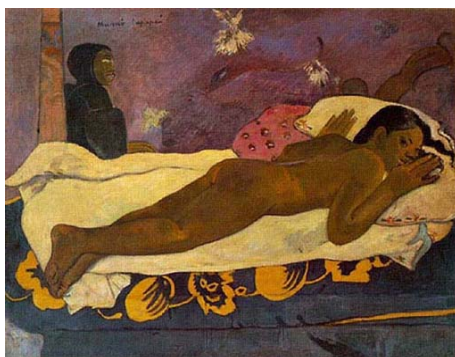


圖 20 高更 精靈在注視 1892<sup>b</sup>



圖 21 顏水龍 紅頭嶼之娘 1935 第九屆台展入選・藤野和三角收藏<sup>c</sup>



圖 22 高更 吾人自何處來？吾人為何許人？吾人往何處去？(局部)1897<sup>d</sup>

資料來源：a. <http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-theme4.htm>

b. <http://yinhe2000.nease.net/001.htm>

c. 下載自台灣早期西洋美術網

d. 翻攝自《藝術家》322 期，頁 247

#### (四)「地域色彩」繪畫之原住民主題

畫家李欽賢曾經指出：「在日據時代原住民的地位是十分低下的，漢人雖然受日本政府的統治，可是心態上依然瞧不起原住民，例如稱呼原住民為『蕃』，台籍畫家會注意到原住民，應該是受到日本人的影響」<sup>(註17)</sup>，這種影響有部分是來自日本官方的鼓勵。

一九二七年「臺灣美術展覽會」成立，官辦美展的成立，也改變台灣繪畫風格，楊肇嘉所說的：「一個畫家能夠把作品掛在全日本最高等的藝術展覽-『帝展』裡的一面牆上，或是在『台展』、『府展』中多爭取一名特選，就是臺灣人精神的表現」<sup>(註18)</sup>，對畫家而言能特選的人榮耀加身，「好像從地球升上天堂」<sup>(註19)</sup>般興奮無比。畫家們皆全力以赴，寄望博取美名，「台展」、「府展」的競爭結果顯示，殖民政府藉由美展的方式呈現他們對被殖民者要求的「學習方向」。因此關係著台灣繪畫風格的演變。

當第一回「台展」開辦時，從上山總督、後藤文夫、及審查委員石川欽一郎、鹽月桃甫到文教科長石黑英彥所發表的祝辭及感言中，可以看出皆希望畫家能表現台灣本島特異的自然的景緻，及南方天候顏色所呈現之特有色彩，發展獨特地方藝術，不需與日本內地的官設展覽同調，這是鼓勵台灣藝術發揮地域繪畫色彩的濫觴。

「地方色彩」儼然成為美術展覽會的指導原則，不僅具體呈現在歷屆展覽會的表演題材，更反映在同時期的藝評爭論上。石川欽一郎在台展前夕在《台灣日日新報》中寫說：「台灣島遠離內地反而可以帶來有利的結果，就如同浮世繪在德川時代（幕府鎖國政策）的興起，期待與之類似情況的台灣不久之後也能出現獨特的藝術」。<sup>(註20)</sup>一名屬名「批評者」的人在台灣日日新報〈台展考察〉一文中說：「地方色彩是藝術活動中很重要的因素，台展的重點應該在於以台灣本島為中心的藝術創作，表現出本島精神以及與外來文化充分融合後的精神，展現本島活力，如此台展才算有了生命，具有獨創性的世界意義。」<sup>(註21)</sup>；林玉山曾經形容當時的「臺展」說：「獎勵機關期待在本島發現有特殊性的作家」<sup>(註22)</sup>，因此無論是東洋畫或是西洋畫皆以具有「地方色彩」為指導原則。加上1920年，黃土水「蕃童」一作，以台灣第一人入選「帝展」開始，更鼓勵畫家朝著此路線努力；台、府展評審鹽月桃甫、藤島武二、梅原龍三郎在台評審期間也都曾以台灣原住民為描繪對象，也等於明白的告知審查員的喜好，描繪原住民最多的台籍畫家顏水龍也曾表示「臺灣畫家要有臺灣畫家的個性」<sup>(註23)</sup>。

膠彩畫家陳進，任教屏東高女時期，就利用機會完成山地門排灣族原住民生活題材的鉅幅作品，〈山地門之女〉（サソテイモソ社の女）一畫，並且獲得日本「新文展」的殊榮，1938年又以〈杵歌〉（圖23）參加臺灣第一回府展；西洋畫方面顏水龍第九回臺展展出〈汐波〉（圖24）、〈紅頭嶼之娘〉（圖21），第十回展出〈大南社之娘〉（圖25），任瑞堯也以作品〈朝〉（圖26）參加第四回臺展；談清江以〈山之夫婦〉（圖27）參展臺展第五回。



圖 23 陳進 杵歌 1938

（資料來源：下載自 <http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>）

其他如楊三郎在 1929 年創作〈大社小姐〉、〈著禮服的山胞〉，1930〈原住民〉（圖 29），李澤藩 1943 年創作〈汶水山地青年〉；世居宜蘭羅東的畫家藍蔭鼎，從小居住地與原住民部落接近，通曉原住民語言，能與原住民溝通無礙，日據時期亦接受日本政府委託，編輯讓原住民使用之教科書、圖畫帖，並長年在報刊上發表插畫，如 1935 年繪台中州巴朗社山地少女（圖 28）等圖像。

因此可見在日據時代，不論對日本人或是台灣本地人而言，原住民的形象似乎是「台灣特有的鮮明標誌」，這顯示日本「中央」對原住民此畫材的肯定。並且也可發現原住民生活與所具有的原始純樸的特質深深吸引了畫家，在實踐官設展覽所強調的地方色彩藝術理念的過程中，成為思考表現的核心。

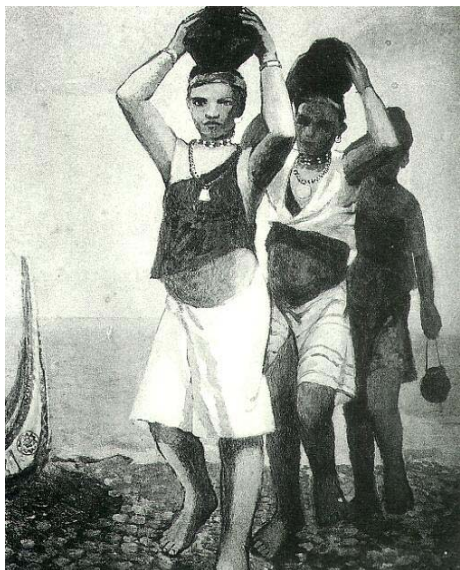


圖 24 顏水龍 汐波<sup>a</sup>



圖 25 顏水龍 大南社之娘



圖 28 藍蔭鼎 山地少女—台中州巴朗社 1935<sup>b</sup>



圖 29 楊三郎 原住民 1930<sup>c</sup>

資料來源：a.圖 24、25 下載自 <http://www.aerc.nhctc.edu.tw/8-0/twart-jp/html/art002.htm> 1935

b.翻攝自顏娟英、鶴田武良譯，《風景心境》，雄獅美術 2001

c.翻攝自謝里法《台灣美術運動史》，藝術家出版社 1995 年 10 月 4 版

## 五、結語

時代風格即風格的時代性。一個歷史的文化演進，造就出共同性的時代文化，十九世紀的西方殖民主義，雖然具有侵略性，但也意外的使西方認識到原始藝術之美，造成二十世紀藝術的蓬勃發展。

地處亞洲的台灣，因西方地理大發現所興起的航海熱潮，於十七世紀與西



方人接觸。以台灣原住民圖像繪畫的演變來看，最初可由十七世紀荷據時期西方人探險家、傳教士眼中的紀錄與想像的混合體；演變到清朝時期具紀錄性質，供政治統御者參考的民俗采風圖；隨著日據時期照相機經由軍隊、考古、人類學家的引進，與西方繪畫思潮東傳，繪畫紀錄的功能由照片取代，使得繪畫的功能性改變；加上日本政府鼓勵推廣「地方色彩」的藝術創作，使得原住民圖像創作高峰。

至於造成日據時期繪畫中原住民圖像創作的的原因與潮流的形成，可以簡單歸納下面幾個原因：

- (一) 照相機的發明與普遍使用造成繪畫的功能性改變。
- (二) 原住民寫真照片及調查報告的出爐吸引藝術家與學者注意。
- (三) 博物館與人類學系的設立造成欣賞容易與知識普及。
- (四) 西方繪畫風潮的東傳；旅日、歐畫家可以經由西式的美術教育認識高更、畢卡索等作品。
- (五) 官展的設立與審查員的態度。
- (六) 畫家個人的研究與興趣。

以上這些因素都實實在在的影響原住民圖像繪畫的產生；由歷史條件分析可以發現日據時期的台灣原住民圖像之繪畫，可以視為反映當時環境與時代的產物。

## 註釋

- 註 1：陳文玲《從台灣原住民文物看「原始藝術」— 回顧與展望》(歷史文物雙月刊第六卷第二期，歷史博物館民國 1986 年 4 月出版)。
- 註 2：施翠峰《台灣原始藝術研究》(國立傳統藝術中心 2005 年 9 月日初版)。
- 註 3：同註 1。
- 註 4：同註 2。
- 註 5：見 [http://content.edu.tw/primary/art/ch\\_js/biography/artists/gauguin.htm](http://content.edu.tw/primary/art/ch_js/biography/artists/gauguin.htm)。
- 註 6：施翠峰《一段被遺忘的歷史—臺灣原始藝術之研究與收藏》<典藏藝術雜誌>，頁 144。
- 註 7：簡秀枝《前進非洲》(藝術家出版社 2004 年 6 月日初版)，頁 16。
- 註 8：蕭瓊瑞《圖說台灣美術史 渡台讚歌 II 荷西·明清篇》(藝術家出版社 2005 年 2 月日初版)，頁 21。
- 註 9：三宅克己著 顏娟英譯<台灣旅行感想>《風景心境-夢想巴黎》，(雄獅美術 2001 年 3 月出版)，頁 59。
- 註 10：黃土水著 顏娟英譯，<夢想巴黎>《風景心境》，(雄獅美術 2001 年 3 月出版)，頁 128。

- 註 11：顏娟英，〈臺灣畫壇上的個性派畫家—鹽月桃甫〉，《風景心境-夢想巴黎》，（雄獅美術 2001 年 3 月出版），頁 367。
- 註 12：鹽月桃甫著，顏娟英等人譯，《風景心境—夢想巴黎》，（雄獅美術 2001 年 3 月出版），頁 366。
- 註 13：石川寅治〈好色彩的台灣〉《台灣日日新報》，1920.1.12。
- 註 14：謝里法，《臺灣美術運動史》（藝術家出版社 1995 年 10 月 4 版），頁 85。
- 註 15：劉文三，〈顏水龍的繪畫藝術〉《顏水龍畫集》（國立歷史博物館編輯委員會 81 年 3 月出版），頁 202。
- 註 16：莊伯和，〈鄉土藝術的推動者〉，《雄獅美術》97 期，（1979 年出版），頁 29。
- 註 17：李欽賢 訪談紀錄 民國 91 年 5 月 22 日。
- 註 18：蕭瓊瑞，《臺灣美術史研究論集》（台中市 柏亞出版公司 1991 年 3 月出版），頁 85。
- 註 19：顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉（藝術家 168 期 1989 年 5 月出版），頁 160。
- 註 20：欽一廬〈台日藝苑〉，《台灣日日新報》，1927.5.18，版 3。
- 註 21：批評者〈台展考察〉《台灣日日新報》，1930.11.7。
- 註 22：蕭文杰《顏水龍的藝術研究》，2002。
- 註 23：楊智富，〈巨匠的足跡-訪談臺灣前輩美術家顏水龍〉《雄獅美術 245 期 80 年 7 月》，188 頁。

## 參考書目

1. 王行恭，1992，《台展府展臺灣畫家西洋畫圖錄》，台北：汗牛文化。
2. 王秀雄，1995，《臺灣美術發展史論》，台北：臺北市立美術館。
3. 王秀雄等編譯，1982，《西洋美術辭典》，台北：雄獅美術。
4. 白雪蘭，1997，《臺灣西洋美術思想起》，台北縣：新莊市公所
5. 白雪蘭策劃編輯，賴香伶執行編輯，1995，《臺灣早期西洋美術回顧展》，台北：臺北市立美術館。
6. 何政廣，1994，《歐美現代美術》，台北：藝術家出版社。
7. 李長俊編，1980，《西洋美術史綱要》，台北：雄獅美術。
8. 李欽賢，1993，《日本美術的近代光譜》，台北：雄獅美術出版
9. 李欽賢，2000，《臺灣美術閱覽》，一版四刷，台北玉山社。

- 10.施翠峰，1997，〈一段被遺忘的歷史－臺灣原始藝術之研究與收藏〉，《典藏藝術雜誌》，台北：典藏藝術出版社。
- 11.施翠峰，2005，《台灣原始藝術研究》，宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 12.施翠峰，2005，《台灣原始藝術研究》，宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 13.涂英娥，1993，《蘭嶼·裝飾·顏水龍》，台北：雄獅美術。
- 14.莊伯和，1979，〈鄉土藝術的推動者〉，台北《雄獅美術》97期。
- 15.陳文玲，1986，〈從台灣原住民文物看「原始藝術」－回顧與展望〉，《歷史文物雙月刊》，第6卷第2期，台北：歷史博物館。
- 16.陳淑鈴編，1990，《東亞油畫的誕生與開展》，台北：臺北市立美術館。
- 17.楊智富，1991，〈巨匠的足跡-訪談臺灣前輩美術家顏水龍〉，《雄獅美術》，第245期，台北：雄獅美術。
- 18.劉文三，1992，〈顏水龍的繪畫藝術〉，《顏水龍畫集》，台北：國立歷史博物館編輯委員會。
- 19.劉其偉，1997，《臺灣原住民藝術》，台北：雄獅美術。
- 20.蕭文杰，2002，《顏水龍的藝術研究》，文化大學碩士論文。
- 21.蕭瓊瑞，1999，《島民·風俗·畫》，台北：東大圖書公司。
- 22.蕭瓊瑞，2005，《圖說台灣美術史》，台北：藝術家出版社。
- 23.謝里法，1988，《臺灣出土人物誌》，台北：前衛出版社。
- 24.謝里法，1995，《日據時代臺灣美術運動史》，四版，台北：藝術家出版社。
- 25.簡秀枝，2004，《前進非洲》，台北：藝術家出版社。
- 26.顏水龍，1997，《顏水龍 95 回顧展-臺灣鄉土情》，台中：臺灣省立美術館。
- 27.顏娟英，1988，《臺灣近代美術大事年表》，台北：雄獅美術。
- 28.顏娟英、鶴田武良譯，2001，《風景心境》，台北：雄獅美術。