

# 日據時期原住民圖像的 生產及其批判性凝視的可能 ——以人類學攝影、吳鳳 故事、莎勇之鐘為談論對象

中興大學中文系 傅素春

## 摘 要

本篇論文擬以日據時期台灣原住民「被呈現」的多重媒介層面入手，從伊能嘉矩、鳥居龍藏、森丑之助等人，對台灣原住民族所進行人類學式觀看，留下的寫真照片；以及 1910 年代由嘉義廳長與當時民政長官後藤新平，初次介入的漢人通事吳鳳形象呈現所牽涉的意義生產、造像過程；與皇民化時期莎勇故事在繪畫上的波折為題材，進行相關研究。

日本與台灣原住民的接觸應該可以推至 1874 年的牡丹社事件，以及 1895 年台灣接收前，樺山資紀與水野遵二人對南澳等地原住民族的調查行動，而真正大規模的人類學調查則在 1986 年後由台灣總督府策劃，以伊能嘉矩為代表，深入台灣平埔與高山部落，紀錄當時台灣原住民的習俗與文化風貌，也影響後來鳥居龍藏、森丑之助等的原住民研究。日本在領台之初即馬上進行對原住民族的調查報告，一方面可以視為與當時日本對台灣

產業慣習與文化調查的一部份；一方面這類的人類學調查報告結果，也影響日本對台灣原住民族統治政策的制定方向。

本文將人類學攝影中的圖像「複現」配合相關的理蕃政策研究成果，討論向度除了涉及原住民如何「被觀看」的過程，同時也是日本政府教導原住民如何「看」的方式；另外，嘉義的吳鳳故事所帶起的造像過程，事實上也可以介入理蕃政策施行時，日本殖民政府如何「期待」自己的官員。

在這裡除了包括原住民與日本殖民官員的圖像如何被呈現，在呈現的同時也是一收受過程，論文希望將「觀看」理解成雙向進行的模式，關係著殖民者與被殖民者如何界定自身的過程，以及不管是原住民在人類學式攝影下的複現，或日人繪畫、塑像呈現的吳鳳造像，又都終極的影響到意義生產的秩序與過程，而理蕃計畫就是意義生產後的結果。本論文試圖從原住民圖像與理蕃政策之間，尋找殖民體制下意義生產的秩序、過程與結果間的可能關聯。

對於所使用的文本，則是多向的彼此凝視。討論「看」原住民時，它實際上可能牽涉了文字、政策執行、人類學的現代學科訓練、教科書、一般信仰、公共空間的造像、殖民地美術次系統等層次，當然還有原住民對於此一凝視的反應。另外，殖民地知識的建構，本身就不是以被凝視的客體為唯一訴求對象。知識的流通範疇與影響也是本文想要處理的部分。

**關鍵字：**人類學攝影、吳鳳、莎勇（サヨン）、美術次系統、批判性凝視

## 一、前言

在論者擬定以霧社事件為未來的研究方向後，開始進入原住民相關領域的資料閱讀，一開始鬆散的閱讀有關原住民的論述與文本，過程中因為接觸到伊能嘉矩的《台灣踏查日記》，激起想要瞭解日本殖民統治下的人類學研究狀況，而從人類學家關於原住民的文字呈現中，意識到原住民被圖像化與定置於客體知識位置的關係。

原住民議題因為台灣整體社會體制的鬆綁，漸漸為研究者所注意。雖然前此一些學科如考古、人類學或語言學的訓練都持續的關注；然而隨著八〇年代原住民社會運動的興起，原住民意義生產背後的權力關係與歷史過程，也成為學者關注的焦點，例如吳鳳與莎勇的故事都開始被重新審視，甚至原住民作家文學與口傳文學也進入台灣文學的場域被討論。筆者在許多相關的原住民的論述當中發現，對原住民研究材料的選取具有著重文字化的傾向，筆者由於本身的文學系背景，一開始進入原住民的領域也是從文字開始。只是本篇論文想要嘗試思索的是，假若文字閱讀帶領讀者藉由抽象符號進入原住民的具體世界，在所謂認知原住民主體或是原住民文化的媒介上，影像事實上也扮演了一定的份量。

循著跨越文字到影像的思考，筆者試著把這些關於原住民呈現的相關符號與媒介，透過「想像」這一個更廣泛的指稱來含括，並且以日據時代為討論的斷限，分析理解圖像如何中介現實世界與圖像世界，以及圖像與原住民之間的互動關聯。本文關於「圖像」的運用，近似於蘇珊·朗格

(Susanne K. Langer) 的符號論美學著作《情感與形式》<sup>1</sup> (“Feeling and Form”) 中所談及的「形式」一詞。在人類社會中，觸動人的情感交流並感受到「美」的形式，包括繪畫、攝影、音樂、舞蹈、詩歌、戲劇等。這些形式所負載的意義除了蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 一再提及的情感認知過程，也就是美學認知的領域外，應當還牽涉到此形式的生產經過，作者對形式的討論主要在展現意義於不同領域被認識的基礎規則。但是，筆者將再過渡這個想法至形式操用與認知的溝通過程：形式不僅被認知，同時它也已經被某種意識形態所操用。因此文字、影像、聲音是更基礎的形式媒介單位，而它們各自都內涵一個可能的圖像成分。

因此透過文字閱讀進入原住民呈現議題時，由於日據初期的原住民大多無法操用統治者的語言文字，甚至後期可以操用時，又陷入統治者知識再生產的被動接收者。原住民在日據時代一直都以被凝視的客體存在，而客體的被動性就像是魔咒符號一樣牽梏在原住民身上，筆者此文想藉著跨越文字的解讀，或許配合圖像的比較與分析，可以將原住民單向、被凝視的位置稍稍調整<sup>2</sup>。

因此，本篇論文選定處理的材料包括日據時期人類學家伊能嘉矩、鳥居龍藏、森丑之助的原住民速寫與攝影，以及吳鳳故事在殖民化階段的故事變形與繪畫，廟宇的祭祀造像，與日據後期南澳泰雅族少女莎勇落水事件在美術的表現為主要討論對象。

<sup>1</sup> 蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer) 著、劉大基等譯，《情感與形式》 (“Feeling and Form”) (台北：商鼎，1991)

<sup>2</sup> 關於台灣或針對原住民影像的研究討論，已經有王雅倫從法國珍藏的台灣影像介入，主要對攝影在台灣的發展與早期攝影者的介紹、照片的考證說明。已經開啟影像研究台灣的主要面向——攝影器材的輸入顯現台灣在不同時代的權力位置；相館史在台灣的狀況，可以顯現台灣人民被拍攝者對攝影的接受；西方人與日本人紀錄的影像之間的重疊與多方權力的挪動，影像穿織在台灣的情形。參考王雅倫，《法國珍藏早期台灣影像》(台北：雄獅，1997)

關於日據時期伊能嘉矩、鳥居龍藏、森丑之助等人類學家在台灣的原住民研究，有楊南郡譯註的《伊能嘉矩台灣踏查日記》<sup>3</sup>（上、下）、《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》<sup>4</sup>、《生蕃行腳：森丑之助的台灣探險》<sup>5</sup>幾本書中，譯註者對三位人類學者的評價，以及丘延亮〈日本殖民地人類學「台灣研究」的重讀與再評價〉<sup>6</sup>，吳密察〈從人類學者到歷史學者：台灣史研究的巨峰伊能嘉矩〉<sup>7</sup>，孔文吉（泰雅族）〈人類學家眼中的原住民世界——野蠻與文明形象之分辨〉<sup>8</sup>，以及台灣大學歷史研究所陳偉智的碩士論文《殖民主義、「蕃情」知識與人類學——日治初期台灣原住民研究的展開（1895-1900）》<sup>9</sup>。這幾篇關於日治時期的人類學者台灣原住民調查的研究，分別提供了筆者關於日據初期人類學對台灣原住民的研究概況，與人類學調查研究所涉領域很大的幫助。其中丘延亮與陳偉智的文章都站在批判的立場，對於日據時期以台灣原住民為研究對象的人類學成果提出批判，分別從殖民主義與去殖民的角度，對整體人類學隱藏進化觀的駁斥。丘文主要站在日本作為一個次帝國的殖民者，一方面模仿西方的殖民主義，將台灣原住民視為人種學的實驗室，生產了諸多關於台灣原

<sup>3</sup> 伊能嘉矩原著、楊南郡譯註，《伊能嘉矩台灣踏查日記》（台北：南天，1992）

<sup>4</sup> 鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》（台北：遠流，1996）

<sup>5</sup> 森丑之助原著、楊南郡譯註，《生蕃行腳：森丑之助的台灣探險》（台北：遠流，2000）

<sup>6</sup> 丘延亮，〈日本殖民地人類學「台灣研究」的重讀與再評價〉，《台灣社會研究季刊》，第二十八期。（1997年2月）。頁145-174。

<sup>7</sup> 吳密察，〈從人類學者到歷史學者〉，《當代》，第一三五期。（1998.11）。頁10-27。

<sup>8</sup> 孔文吉（泰雅族），〈人類學家眼中的原住民世界——野蠻與文明形象之分辨〉，《山海文化雙月刊》，第八期。（1995.01）。頁65-67。

<sup>9</sup> 陳偉智，《殖民主義、「蕃情」知識與人類學——日治初期台灣原住民研究的展開（1895-1900）》（台大歷史學研究所碩士論文，1998）。頁75。

住民的研究論述；一方面也是在踐行西方科學主義下學科分類的規訓原則。將國民政府時代的台灣研究者在這樣的殖民基礎上渾然不覺的繼續「台灣研究」，視為東方主義在台灣外翻式與內卷式的帝國主義，針對此外部殖民到內部殖民的軌跡做出批判<sup>10</sup>。陳文則在已有的研究基礎上，加入殖民帝國人類學知識生產的觀點，對日治時代原住民處於帝國統治官僚系統的蕃情監視，與人類學知識研究的包圍，試著從政策面的理蕃研究外開拓出另一條研究徑路。

所以，日據時期原住民問題的思考，通常都必須擺設在總督府所制訂的理蕃政策內來觀察，關於日據時期理蕃政策的研究，已有近藤正巳〈台灣總督府的「理蕃」體制和霧社事件〉<sup>11</sup>，及藤井志津枝《日據前期台灣總督府的理蕃政策》<sup>12</sup>與林素珍《日據後期的理蕃——傀儡與愚民的教化政策（1930-1945）》<sup>13</sup>兩篇博士論文。近藤正巳的單篇論文給予筆者日據時期台灣總督府理蕃政策的概觀，而藤井志津枝與林素珍的論文則提供筆者關於日據時期理蕃政策相當詳盡的階段性變化討論。配合 1931 年藤崎濟之助《台灣の蕃族》<sup>14</sup>與 1932 年創刊的《理蕃の友》<sup>15</sup>的對照，給予筆者日據時期理蕃政策的施行面貌有詳盡的瞭解。

<sup>10</sup> 丘延亮，〈日本殖民地人類學「台灣研究」的重讀與再評價〉，《台灣社會研究季刊》，第二十八期。（1997 年 2 月）。頁 150。

<sup>11</sup> 近藤正巳著、張旭宜譯，〈台灣總督府的「理蕃」體制和霧社事件〉，《台北文獻》，第一百一十一期。（1995.03）。頁 163-184。

<sup>12</sup> 藤井志津枝，《日據前期台灣總督府的理蕃政策》。（台灣師範大學歷史研究所博士論文，1987）。

<sup>13</sup> 參考林素珍，《日治後期的理蕃——傀儡與愚民的教化政策（1930-1945）》（成功大學歷史研究所博士論文，2003）。

<sup>14</sup> 藤崎濟之助，《台灣の蕃族》（復刻版）（台北：南天，1990）。

<sup>15</sup> 台灣總督府警務局理蕃課編，《理蕃の友》（復刻版）（東京：綠蔭書房，1993）。

吳鳳故事的研究已經有陳其南〈吳鳳的神話〉、〈再論吳鳳〉、〈歷史的斷層與褶曲——吳鳳、連橫和日本人〉<sup>16</sup>，李亦園〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉<sup>17</sup>，翁佳音〈吳鳳傳說沿革考〉<sup>18</sup>等。而泰雅族少女莎勇的相關研究因為1994年宜蘭縣政府舉辦的「莎勇之鐘的迷思——揭開一段被塵封的歷史」座談會，以及「原影展」與1993年日本NHK電視台製作的《聽見了虛幻之歌——莎勇之鐘》而被重新開挖研究。前此周婉窈已經有〈「莎勇之鐘」的故事及其周邊波瀾〉<sup>19</sup>的研究，以及稍後王淑津1996年所發表的〈鹽月桃甫的莎勇畫像〉<sup>20</sup>。而王淑津一文中提及美術領域的莎勇畫像，也使得筆者想到大岡春濤在第一回台展中入選的作品〈生の英靈〉。原住民在美術上的呈現，人類學的攝影，廟宇造像剛好可以將文字領域的討論侷限性，擴展到整體圖像的對照。

因為關於日據時代的原住民研究，一般都必須觸及當時殖民宰制者的理蕃政策，筆者認為在這部分的研究已經相當詳盡的處理。研究顯示了原住民在殖民體制下如何被殖民政策牽動，由台灣總督府象徵的權力操控整體，扮演單方面的制度制訂與執行的角色，而原住民在所謂的理蕃政策中，全然是無聲、不可辨識的存在客體。如果對於原住民在日據時代的研究，只著重在官方政策的分析，雖然研究的目的是在找出原住民的歷史位置，可是事實上原住民將成為歷史永遠的缺席者。因為，這部份研究討論的問

<sup>16</sup> 陳其南，《文化結構與神話——文化的軌跡》（台北：允晨，1991）。

<sup>17</sup> 李亦園，〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉，《文化的圖像（上）》（台北：允晨，1992）。頁325-373。

<sup>18</sup> 翁佳音，〈吳鳳傳說沿革考〉，《異論台灣史》（台北：稻鄉，2001）。頁229-247。

<sup>19</sup> 周婉窈，〈「莎勇之鐘」的故事及其周邊波瀾〉，《海行兮的年代：日本殖民統治末期臺灣史論集》（台北：允晨，2002）。

<sup>20</sup> 王淑津，〈鹽月桃甫的莎勇畫像〉，《國立歷史博物館館刊·歷史文物》（1996.08）。頁52-69。

題，不單單只出現在所謂官方宰制者與原住民被宰制者的關係，而是工具的掌握者與被呈現者的關係。

由於原住民文化之傳承是依賴口傳，筆者認為對日本殖民體制的宰制工具的討論，如果僅僅受限在文字資料的依據上，原住民將永遠沒有現身的可能。文字既然在思考原住民呈現上已經有所侷限，那麼筆者從人類學家的攝影和王淑津的研究中已經提示的美術角度，開始從圖像的領域，試著將文字與其他媒介的呈現並置對照，是否可以脫除文字與知識化傾向所暗藏的殖民權力，以及以文字解讀為依歸，對原住民存在本身的不公平觀看機制下的詮釋陷阱，也就是在原住民根本不現身的官方論述中考察的危機。當然，人類學攝影與廟宇的造像或是美術的領域，也都屬於殖民體制的一環，但是唯一的不同是，詮釋者領受圖像的同時，其意識形態的操控權不再以官方文字積累起來的知識霸權為唯一解讀的依據，筆者預期視覺情感所帶起的感受將有超越殖民凝視「看與被看」的被固定化的可能。

## 二、原住民人類學研究與「知識位置」的形塑

日本對台灣的關注，事實上應早於 1895 年馬關條約領有台灣之前，從愛德華·豪士(Edward H. House)的《征台紀事》(“*The Japanese Expedition to Formosa*”)，是作者身為美國紐約前鋒報派駐日本的記者隨軍來台時，對 1874 年的牡丹社事件的第一手紀錄資料，此事件應為日本與台灣在近代史上政治、軍事外交接觸的重要指標<sup>21</sup>。台灣第一任總督樺山資紀

---

<sup>21</sup> 愛德華·豪士(Edward H. House)、陳政三譯註，《征台紀事》(“*The Japanese*



(1837-1922) 在琉球漂民被殺後，因為琉球 1871 年併入日本國土後劃歸鹿兒島縣，恰為當時身為陸軍少佐樺山資紀的轄區。樺山資紀因此向西鄉隆盛與副島種臣提出征台的建議，並且在稍後的 1873 年第一次進入台灣蘇澳、南方澳勘查<sup>22</sup>；第二次在 1874 年隨同水野遵勘查高雄至恆春一帶，直到牡丹社事件結束。樺山資紀留下的日記《台灣記事》與第二回入台的日記<sup>23</sup>，與水野遵的《台灣征蕃記》，對台灣的「蕃人蕃地」<sup>24</sup>（包括清代所稱生、熟蕃）留下文字紀錄。雖然兩人當時的任務是負責偵察清代統治下的台灣，但是樺山對台灣的征伐與拓墾南澳的計畫<sup>25</sup>，日後在台灣割讓後付諸實踐<sup>26</sup>。而兩人分別在日本領有台灣後，分別擔任第一任台灣總督與

---

Expedition to Formosa” )。雖然在陳政三的譯注中提到當時日本內閣，對於台灣並無征伐的計畫，而是以西鄉隆盛、副島種臣、後藤象二郎、阪桓退助、後藤新平皆為「征韓派」，及 1871-1873 年赴美歐考察的「岩倉考察團」中岩倉具視、木戶孝允、大久保利通、伊藤博文等代表的「內政派」為主導。(台北：原民文化，2003)。頁 28-29。

<sup>22</sup> 愛德華·豪士 (Edward H. House)、陳政三譯註，《征台紀事》(“The Japanese Expedition to Formosa” ) (台北：原民文化，2003)。頁 39-41。

<sup>23</sup> 楊南郡，《台灣百年花火：清末日初台灣探險踏查實錄》，收錄翻譯了樺山資紀此行第二回的調查日記，並稱其為〈南台灣瑯嶠地方視察日誌〉(台北：玉山社，2002)。頁 31-45。

<sup>24</sup> 本篇論文於有特殊時代背景的意義下，使用「蕃」一詞指涉原住民，呈現原住民在探查或政策上的被殖民位置，並無貶抑的意思。在論述上則一律採用原住民一詞，以大致區別，特此說明。

<sup>25</sup> 愛德華·豪士 (Edward H. House)、陳政三譯註，《征台紀事》(“The Japanese Expedition to Formosa” )。譯註中提到樺山資紀曾經於 1872 年赴東京向西鄉隆盛與副島種臣提出台灣征伐建議，並積極的向陸軍省與外務省分別提出〈探險台灣生蕃意見書〉、〈琉球民為台灣蕃民殺害調查書〉(台北：原民文化 2003)。頁 39。

<sup>26</sup> 指的是日本領有台灣，與花蓮吉野村的日本移民村的建立。

民政長官，與他們早年的台灣調查不無相關。只是樺山出身陸軍與水野曾經留學中國的背景，他們對於台灣原住民雖然進行調查，其目的吾寧說是基於政治軍事或領土野心，與 1895 年之後接受過日本現代學科訓練來台的人類家的知識取向不同。

因此，本論文所要討論的對象包括伊能嘉矩<sup>27</sup>、鳥居龍藏<sup>28</sup>、森丑之助<sup>29</sup>，都或多或少接受過文化人類學的訓練，並且有系統的對台灣原住民

---

<sup>27</sup> 伊能嘉矩（1867-1925）於 1895 年 11 月 3 日以陸軍省雇員的身份來台，抵台後被任命為台灣總督府文書課雇員。曾經於來台前一年向剛創立的東京人類學會的坪井正五郎博士學習過人類學知識。在台停留至 1906 年，回日本後繼續研究台灣二十年。

<sup>28</sup> 鳥居龍藏（1870-1953）於 1896 年奉東京帝國大學的派令來台，計畫由國會撥出專款支持。鳥居一共來台調查四次。第一次：1896 年 7 月到 12 月，調查花東縱谷的卑南族、阿美族，與立霧溪、木瓜溪上游的泰雅族，以及東遷的平埔與南遷的加禮宛族。第二次：1897 年 10 月到 12 月，同時受託於東京地學協會，主要目的是調查蘭嶼，但也在行中調查台北的圓山貝塚，基隆灣岸與社寮島上的平埔族。第三次：1898 年 9 月到 12 月，調查了屏東半島的斯卡羅族（排灣化的卑南族）、排灣族、恆春阿美族，然後到東海岸調查排灣族、阿美族、卑南族與大南社的魯凱族（當時稱為敖利先族）。第四次：在 1899 年 12 月到 1900 年 8 月，訪問了澎湖、台南、高雄，然後調查屏東台灣各部落，以及山下的平埔部落，南鄒族與阿里山鄒族，登上玉山後轉至八通關、東埔，最後到埔里調查平地和山地族群。鳥居原來在東京帝大當一名臨時雇員，整理人類學教室的標本，也因此受到坪井正五郎的影響走上人類學研究。

<sup>29</sup> 森丑之助（1877-1926）於 1895 年來台，從 1896 年開始進行近二十年的台灣調查，幾乎走遍全島，因為出身商學校，他經過自修曾經發表關於原住民語言、植物、地理方面研究。是以陸軍通譯的身份來台，透過通信受到東京帝大坪井正五郎的影響，並於 1896 年首次結識鳥居，1900 年跟隨鳥居一同研究，接觸到現代人類學的研究方法。在此期間已經透過自學自修親歷台灣山地，在台灣調查的幾年有時幾乎是無業的狀態，仍致力對台灣原住民相關研究的興趣。甚至利用殖產部聘任為植物調查員之便，進行其蕃族研究。最後於 1926 年從基隆登上前往神戶的「笠戶丸」，於航行中跳海身亡。

進行分類或紀錄。其中伊能嘉矩雖然並未真正進入當時的東京帝國大學理科人類學教室就讀，但是因為早年漢學與英文的基礎，並於 1893 年參加東京人類學會，師事當時東京大學人類學最初的播種者——理學博士坪井正五郎，伊能嘉矩也曾於 1894 年發表關於朝鮮與遠野民俗的報告<sup>30</sup>，奠定人類學研究的學術訓練基礎。而鳥居龍藏與伊能嘉矩同為坪井正五郎在東京帝大的學生，原本只是人類學教室中整理標本的雇員，後來受到 1896 年陸軍中尉長野義虎演講的影響，開啓他對台灣原住民研究的興趣。伊能嘉矩與鳥居龍藏前後來到台灣，兩人因派遣的緣由與身份的不同，停留時間不一。伊能嘉矩來到台灣後，與稍早隨軍隊以「東京地學協會派遣地理調查」身份的田代安定<sup>31</sup>，實踐坪井正五郎在出發前的建議，於 1895 年 12 月 25 日創立「台灣人類學會」。而台灣人類學會與坪井東京人類學會之間的關係，在陳偉智的研究中：

透過人類學研究成果的會報與在中心雜誌《東京人類學會雜誌》的發表，「台灣人類學會」加入東京人類學會為中心的日本近代人類學發展的知識網絡中。<sup>32</sup>

也就是台灣人類學是位居在帝國知識體系的視野範疇之內。因此，東京人類學研究會以坪井正五郎為首的學術訓練，應該是構成台灣人類學對於原住民審視的範本。

<sup>30</sup> 吳密察，〈從人類學者到歷史學者〉，《當代》，第一三五期。(1998.11)。頁 12

<sup>31</sup> 田代安定於 1895 年來到台灣，在台灣總督府民政局殖產部服務，後勝任技師。他的研究主要包括台灣東部的地理、水利、港灣、住民生計、農業、漁業，致力於植物學的研究，1902 年於恆春創立「恆春熱帶植物殖育場」。

<sup>32</sup> 陳偉智，《殖民主義、「蕃情」知識與人類學——日治初期台灣原住民研究的展開（1895-1900）》（台大歷史學研究所碩士論文，1998）。頁 75。

日據時代的台灣原住民研究，除了有集體性的人類學者將台灣視為一個新興的研究寶庫看待<sup>33</sup>，在學術上發揮個人知識熱忱的調查外，以總督

<sup>33</sup> 坪井正五郎、伊能嘉矩、鳥居龍藏、森丑之助都有台灣是一研究寶庫的相關想法。坪井正五郎：「新領土現為與我等日本人種相異的種種人類所棲息，調查彼等的體質風俗習慣等為日本人類學研究者的任務之一。又，新領地於學術上價值頗多，亦有太古遺跡遺物，此等之探究亦為我等所當為事業之一。現在之調查、過去之研究，皆應在地形民俗少變化時著手。」坪井正五郎，〈蕃情研究の急務〉，《蕃情研究會誌》4，1900。轉引自陳偉智，《殖民主義、「蕃情」知識與人類學——日治初期台灣原住民研究的展開（1895-1900）》（台大歷史學研究所碩士論文，1998）。頁76。

伊能嘉矩渡台前曾發表〈趣意書〉：「古來許多探險家之所以能闡明前人未發之隱微，擴大知識之領域，絕非逸居於衽席之上，即可憑空拾得此功果。而必須冒百難、不顧萬死，挺身率先，深入蠻煙瘴霧之間，涉渡祈寒無橋之水，攀登隆暑無徑之山。絕望復絕望、瀕死復瀕死，僅得之於僥倖生還之間，如此，方能成就其偉績。……雖不幸喪生於異域，曝屍骨於砂礫，而不為人所弔者十之五六，然以訃音激勵後進，或以所遺留之日記助益學界，其貢獻遠勝於汗牛充棟之死書，其死全然異於犬馬之死。」收入1902年《台灣志》序言。《台灣志》（台北：成文，1985）。頁2。

鳥居龍藏，〈人類學研究：台灣的原住民（一）序論〉：「從文明的觀點來看，或者是從人類連帶性的眼光看，台灣原住民族顯然地正處於不幸的狀態，值得我們憐憫他們的境遇；但是對人類學者來說，他們正是展開在眼前的，令人驚嘆的研究領域。台灣原住民究竟屬於那些人種呢？他們最初是從那裡遷移過來的？他們的習俗、食物、生活方式、社會結構是怎樣的呢？站在學術的立場來說，這些實亟需說明的最大關心事啊！因此，日本征台軍剛剛佔領了台灣的一部分土地後，東京帝國大學立即派遣了筆者，前往台灣作實地調查，以究明當地原住民族。」原載於東京帝國大學《理科大學紀要》第二十八冊第六篇，明治三十四年十二月（1910.12）。引自楊南郡譯註《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》（台北：遠流，1996）。頁50。

森丑之助，〈生蕃對台灣島的影響及台灣蕃族學術調查〉：「其餘百分之六十的土地分布著十二萬土著，其內部幾乎是一片黑暗狀態。直到我著手調查以前，從來沒有人做過充分的學術調查。我想，既然台灣已成為我國新領土，日本人統治台

府理蕃政策為引導的輔墾署官僚系統，對台灣總督府出於統治的蕃情需要，也必須定期提出報告書<sup>34</sup>。在日據時代初期的三位原住民人類學研究者，伊能嘉矩是以總督府官員的身份展開調查，既與代表學術的東京帝大保持關係，同時也是台灣總督府官僚系統「蕃情研究會」的會員；鳥居龍藏則是代表東京帝大所派遣的短期調查；森丑之助因為處在總督府下級官僚通譯官的位置，1896年嘗因公務進入今桃園縣復興鄉「大料崁前山蕃」與新城、太魯閣海岸的泰雅族「太魯閣外社蕃」、鯉魚潭「木瓜蕃」進行接觸，稍後與第一次來台灣東部調查的鳥居龍藏相遇，接觸人類學的調查方法，並且開始與東京帝大的坪井正五郎通信，開啓森丑之助在公務的植物調查之外，原住民調查的個人志趣實現。

以東京帝國大學為中心的人類學研究，雖然在台灣三人與坪井正五郎的學術關係親疏不同，卻仍然圍繞著這一個學術規範的指導，完成了台灣原住民研究的開拓。檢視坪井正五郎的人類學經歷，可以發現他曾經留學英國，受到將西方文化人類學置於一門獨立學科的初期奠基者，號稱人

---

灣時，非把這十二萬的所謂『化外之民』做有效的治理不可。他們所占居的土地，將是我們日本人親手開拓，並做有效利用的地方，也就是說，這是殖民事業的一個重要舞台。……唯獨台灣島上仍有維持著馬來人最原始、最古老文化的少數民族，也就是台灣蕃族居住，所以台灣是學術研究者的寶庫，是最完備的『人種博物館』、最好的『人種標本室』，為人類學者及社會學、民族學等各科學者提供最寶貴的資料。……從統治者的立場看台灣，台灣島上今日仍有『野蠻人』居住於山區，對統治者構成難題，也是一種可悲的現實。但是，反過來從學術立場看台灣，島上所謂野蠻人的存在，卻是令學術研究者雀躍萬分的研究場地啊！」，原載《東洋時報》第179號，大正二年八月（1913.08）。引自楊南郡譯註《生蕃行腳：森丑之助的台灣探險》（台北：遠流，2000）。頁513，頁520。

<sup>34</sup> 總督府理蕃政策中的蕃情調查，參閱陳偉智的說明與「蕃情」調查構造圖。《殖民主義、蕃情、知識與人類學——日治初期台灣原住民研究的展開（1895-1900）》（台大歷史學研究所碩士論文，1998）。頁44-45。

類學之父的愛德華·泰勒（Edward B. Tylor：1832-1917）影響，回日本後也開始在東京帝大展開此一新興學科的播種工作。愛德華·泰勒在 1871 年發表的《原始文化》一書，沿襲了當時西方知識體系中進化論的觀念，因此在學術規範上難免出現「將文明與產業社會的歐洲視為一體的，結果形成了以技術、知識水平作為唯一尺度來區分野蠻、蒙昧和文明社會的類型論。」<sup>35</sup> 在西方普遍進步理型的思維中，西方成為世界的唯一衡量標準，這也是為什麼日本做為東方的新興國族時，為了積極擺脫落後的位置，以努力追趕西方的形象存在。但是在學術知識的分科以及學術訓練上，日本幾乎在深怕落後與急起直追的思維下，不自覺複製西方的知識體系。因此在一場人類學領域的知識競逐中<sup>36</sup>，日本一方面積極塑造自我為進步者，排除某些元素；另一方面又在亞洲扮演啓蒙他者的角色。前者代表日本落後的位置，後者自我定義為進步者。因此在日本企圖與西方分庭抗禮的心態下，基本上，其進化文明的思維與西方如出一轍。只是在台灣人類學的領域（或甚至可以擴及其他領域），日本受西方學科規訓的內省並未發生。日本安然的居於進步者的角色毫無焦慮，複製西方為唯一進步標準的衡量標尺，開始進行台灣人類學的知識建構。日本人類學學科訓練仿製西方，處在殖民主義視野下的台灣人類學研究，位在進步標的上尷尬位置，發生在它研究新領地蝦夷（北海道）或朝鮮時所採取的標準，與在台灣原住民研究適用規範的一體化，暗藏著西方學科中以歐洲為世界中心的思維，但是在殖民地台灣進行調查的人類學家們，在新興知識的建構熱情中，掩蓋了某些複製西方的焦慮。

<sup>35</sup> 莊錫昌、孫志民編著，《文化人類學的理論架構》（台北：淑馨，1991）。頁 7。

<sup>36</sup> 伊能嘉矩，〈台灣通信（第二回）台灣人類學會〉，原載《東京人類學會雜誌》，第 118 期。（1896.01）。有關創立台灣人類學會假規則。可參考伊能嘉矩原著、楊南郡譯註，《平埔族調查旅行伊能嘉矩〈臺灣通信〉選集》（台北：遠流，1996）

另外值得一提的是，日據時期以東京帝國大學為中心的原住民研究，影響著 1928 年台北帝國大學（今台灣大學）土俗人種學研究室的創設；另外台灣人類學研究的知識累積，甚至在 1908 年開館的「台灣總督府博物館」中展覽；以及由伊能嘉矩與鳥居龍藏協助東京帝大人類學教室的坪井正五郎教授，於 1900 年法國巴黎萬國博覽會中展出原住民標本。由此可知，在日據時代以東京為中心的人類學研究，對台灣原住民族進行調查後，將台灣原住民的圖像透過展覽介紹到台灣以外的地方。同時，台灣殖民地的原住民與漢人都是此一知識體系的被動接收者，日本進步者的形象也因為它嫻熟的操用帝國象徵語言，透過殖民地知識的確立，日據時期的原住民研究似乎也包含在殖民主義的情境語彙中無法逃脫。

台灣原住民人類學的研究，因為學科工具的操用在統治者手上，所以原住民在此幾乎無法現身，為自己的文化辯駁，透過文字紀錄與人類學者的日記，原住民的影像依稀籠罩在進步理型的知識規訓中。因此，原住民在此的存在只是一個知識位置的客體，它所支撐的是日本人類學知識的龐大建構企圖。

伊能嘉矩對台灣原住民的研究，早年引用好友田代安定的調查紀錄，後來利用在總督府任職的方便，大量閱讀清代以來關於原住民的文字紀錄，對於清代以治化為區分的「生蕃／熟蕃」概念感到不滿，開始其對原住民分類工作的興趣。但是他身為總督府官員，從其日記體《台灣踏查日記》中可以得知，他在 1897 年進行的全島踏查，在每處勘查原住民部落停留的時間都很短，並且大致上是每到一個「蕃社」，就直接到當地的辦務署覆命，然後以召集當地頭目至辦務署問話的方式為主，這個部分很受到森丑之助的非議<sup>37</sup>。大致上，伊能嘉矩對於原住民的研究大抵依循著文字資

---

<sup>37</sup> 森丑之助，〈生蕃對台灣島的影響及台灣蕃族學術調查〉：「比伊能嘉矩更早進

料按圖索驥，找出問題後再進行驗證，與烏居龍藏與森丑之助實地進入原住民部落調查不同，比較明顯的是烏居龍藏與森丑之助兩人，運用攝影紀錄原住民人種特徵或風俗樣式的部分。在筆者所接觸的資料中，森丑之助大量的以照片紀錄原住民的生活寫真，成為後來《台灣蕃族圖譜》的寫作資料。因為森丑之助曾經擔任烏居龍藏的翻譯，一同進入番社進行調查，因此現今標示為烏居龍藏拍攝的蕃人照片，在某種程度上可能為森丑之助所拍攝。而森丑之助在《台灣蕃族圖譜》中所採用的照片，因為刻意區隔已經被學術界研究者使用過的寫真<sup>38</sup>，所以筆者目前無法確定到底真相為何。但是，這部分應當不影響接下來筆者所欲論述的原住民人類學攝影問題。

攝影在人類學上的應用，方便了研究者對原始部落社會的描繪，在烏居龍藏與森丑之助的鏡頭下，它包括大量原住民身體特徵式的紀錄，特寫

---

入蕃地探險的我們，對於伊能氏的這一本報告，無法認定是一部調查研究報告，只能說，這不過是他編纂的作品。我甚至不得不懷疑伊能氏為什麼忽略了理應實地調查的事項，只利用極『薄弱的』（無說服力的）記錄文書及通事所提供的不正確消息，而且只到山麓地帶一般官員常去訪問的蕃社訪問，沒有深入蕃地搜求有根據的田野資料，就開始撰述他的報告。因此，伊能氏記載的台灣蕃族之分類和記述內容，我已發現不少錯誤之處，就因為沒有其他專書統括地記述台灣蕃族各項要目，所以他的書過去被台灣總督府當作範本使用。我們不受公務機關派遣的人，只靠自己的力量直接到蕃地調查，不像伊能氏等官員，可以拿總督府差假令，或在各地官署支援之下進行實地調查。伊能氏迄今是拿薪資的台灣總督府囑託，享有各種方便與研究時間。他為什麼沒有作更深入的調查研究？這是我無法理解的事。」，原載《東洋時報》第一七九號，大正二年八月（1913）。引自楊南郡譯註，《生蕃行腳：森丑之助的台灣探險》（台北：遠流，2000）。頁 528-529。

<sup>38</sup> 森丑之助原著、楊南郡譯註，《生蕃行腳：森丑之助的台灣探險》（台北：遠流，2000）。頁 40。



原住民在外貌上的特徵，這是因為當時體質人類學，對於人種血緣所使用的判定法所致。對照《攝影台灣》中所收集的台灣漢人社會的照片，可以發現鏡頭操控者對於漢人的器物、建築、街道、習俗與服裝穿著、樣貌同樣感興趣，但是在原住民攝影中，因為本身依附在人類學的紀錄性質下，以身體與面貌的特寫居多。當時的攝影器材使用玻璃乾版底片<sup>39</sup>，也因為1888年起美國柯達公司推出小型鏡箱，取代原本攝影器材配置笨重的機體與龐大的黑箱，此一「方便」工具的使用，事實上對於行徑於高山的人類學家來說，如果沒有原住民的背負，可能就不是那麼樣的方便順手了。所以在照片之後，未出現的原住民身影，已經鑲嵌在照片生產的過程當中。否則以圖表進行的紙本人種測定表同樣可以勝任特徵紀錄的工作，而照相機之必須，是否在攝影本身對於「真實」的圖像複製背後的模擬誘惑。

楊南郡對森丑之助與烏居龍藏兩人的攝影有如下的區分：

他（森丑之助）不像烏居龍藏，只拍攝原住民形貌上的特徵，而是把原住民的生活實況生動地拍攝下來。耕種、舂米、積麻、織布、取水、休閒生活等等一張張鮮活的照片，訴說著無數的故事。<sup>40</sup>

事實上筆者認為並沒有這麼明顯的區隔，兩人都以鏡頭紀錄了原住民的家屋，或是生活上的某些片段時刻。在兩人欲拍攝原住民動態寫真的時候，

<sup>39</sup> 日據時期的攝影以玻璃乾版為主流，根據王雅倫《1850-1920 法國珍藏早期台灣影像》一書的說明，當時5×7吋的玻璃版底片，約要價4元5角／張，而立體照相機一台約700元，對照當時四斤半豬肉1元的物價水準，攝影還是不便宜的消費。（頁111）乾版攝影術也因為乾版已經在工廠大量生產，攝影家不用自己製作原版，並縮短曝光時間，有利於長時間儲存，「自一八七八年正式問世以來，被大量運用則是到了一八八〇年，愈來愈多的愛好者及人類學專家喜愛使用此版，……」（台北：雄獅，1994）。頁174。

<sup>40</sup> 森丑之助原著、楊南郡譯註、《生蕃行腳：森丑之助的台灣探險》（台北：遠流2000）。頁65。

烏居龍藏的攝影特別之處大多會在照片主題說明之外加上當時的活動狀態<sup>41</sup>，甚至會在附加說明中以文字說明引導觀看者注意某些特定的細節，雖然文字對攝影來說，本身就是一種潛在的引導。攝影往往會以文字簡略的紀錄拍攝時地，只是人類學攝影似乎在攝影做為藝術領域的探討外，另外具有一層知識或是紀實的味道。在蘇珊·宋姐（Susan Sontag）《論攝影》中，提到攝影一直在與藝術黏連窒步而行，可是攝影發展至二十世紀的60年代，攝影照片進入美術館的展場，美術館介入仲裁照片的好壞判準，使得「展覽」同時亦像是在贊助某一個攝影品味，從而化解攝影與繪畫在媒介指向上的憂鬱處境。而事實上，攝影特性並無法被傳統軌範所控制，它變動與擺盪中的品味性格，使它破壞了被原有藝術形式範模的可能。因此攝影在當代論者的論述中，它發揮的力量是一個極度現代主義式的顛覆，它與藝術、紀錄紀實都劃上一點邊，但是卻仍保有其身為攝影獨特的位置，以及一種不同於其他藝術的詮釋路徑<sup>42</sup>。而攝影媒介所帶起的特殊性格，正是殖民觀看的可能突破點。

在如下的幾幀照片中，烏居龍藏獨特的將其人類學知識與比較法，或是拍攝當時的觀察或實際情形，加入到照片的說明當中。知識的附加與人類學比較法的話語，以及一些清楚的說明文字，都是「預設」圖像無法「精確傳達」的部分，透過文字補註加以說明。例如：

圖 1. 「全副武裝參加戰爭與狩獵的阿里山鄒族達邦社男子」（皮帽、皮護肩、槍彈匣、皮護手、番刀等）

圖 2. 「以弓箭、標槍、盾牌武裝起來的戰士」（鄒族的武器和作戰方法和菲島土著、印尼諸島土著相同。戰鬥中從遠方投槍或射箭）

<sup>41</sup> 烏居龍藏的原住民寫真有一個習慣就是在照片主題後，附加一段說明文字，有時除了正文討論的動態攝影照片外，還有些是靜態攝影對主題的補充。

<sup>42</sup> 蘇珊·宋姐（Susan Sontag）、黃翰荻譯，《論攝影》（On Photography）（台北：唐山，1997）

圖 3. 「布農族施武郡群男女與正在織布的婦女」(右一站立者披著喪巾)

圖 4. 「阿美族製陶者」(阿美族中，只有奇萊平原及光復大巴壠社、豐濱貓公社還在製造陶壺)

圖 5. 「花蓮的阿美族婦女正在舂米」(杵、臼、淺籃的形式與菲島及印尼諸島土著的形式相同。男子出門打獵，婦女從事繁重的耕作與家事。左立者是男子，是平時的樣貌)

另外，鳥居龍藏畢竟是人類學者，並不沈浸在捕捉攝影中的動態與靜態之間的轉換關係。鏡頭擷取影像的剎那，某個時間與空間的形態被呈現在玻璃版底片上，而某種飛躍而逝的動作也在這一剎那被靜止，可是就像蘇珊·朗格在討論繪畫的動態時一樣，雖然他們的畫面都靜止在某一個片斷，但是本身卻是一種具有動態的生命形式可能被情感主體體驗出來。但是，鳥居龍藏常常使用「文字」說明了這一個動態的狀態。例如：

圖 6. 「泰雅族婦女正在織布」

圖 7. 「大巴壠社的阿美族頭目正在狩獵中」

圖 8. 「別社的阿美族頭目向獵物投擲標槍」

攝影本身即是一個瞬間的時間刻痕，它在留下靜止影像的同時，也暗藏一個曾經移動不居的畫面現實，只是鳥居龍藏對影像動態的文字說明，似乎想要藉由文字的「說」讓觀者體驗到照片中的真實，而非藉由影像本身。比較值得注意的是，原住民作為被攝影者的表演性質。十九世紀的攝影技術必須經過長時間在足夠光線下曝光，因此人物必須在戶外擺姿拍攝，當技術發展始場景移至室內，又因為曝光時間的關係，需要支撐物的支柱獲得穩定的畫面。從鳥居龍藏泰雅族婦女織布的照片，因為此時的攝影技術所需的曝光時間已經縮短至一秒的幾分之一，在戶外織布的留影，牽涉的

已經不是攝影技術的問題，而是原住民需要將原本在室內的織布情景，搬至戶外上演供人類學者拍攝，其中顯現出的「表演」與「操弄」痕跡明顯。西方二十世紀拍攝貧民窟時，刻意進入室內，調暗光線，使貧窮圖像在昏暗中顯影；與日據時期人類學攝影一明一暗之間，傳遞的其實是同樣的操作者或社會主流意識型態的窺視欲望之展現——原住民必須無遮蔽的曝露在殖民進步的光源照射下，抹除公眾與私密的界限展示自身。在此，因為操作者意志之凌駕，公 / 私界限之跨越就不具有正面激進的跨界意涵。

而鳥居龍藏的對於細節及注意事項的提示，或是自身情感的抒發，某種程度上展現對影像觀看者的引導。例如：

圖 9.「阿里山鄒族婦女正在舂小米」（所用的工具和菲島土著、印尼諸島土著以及日本人所用的一樣。請注意看頭上插滿百合花的習俗。紅色百合花是自家花圃種的。）

圖 10.「達邦社鄒族婦女正在製造陶器」（鄒族婦女對於製陶的造詣很高，現在卻只剩兩個婦人會製造。我想這僅存的兩個婦人去世以後，阿里山的古老製陶技藝便會失傳）

比較特別的是，鳥居龍藏的引導有時候似乎過份的故事性，甚至表演味濃重。例如：

圖 11.「正要出發獵首的布農族施武郡群戰士」（本照片是冒著極大危險拍攝到的。獵首者全身披掛齊全，包括鹿皮帽、鹿皮衣的旅裝，獵槍及背後的大網袋與人頭袋）【鳥居龍藏原註：獵首隊潛伏在森林裡，有時候連續好幾天伺機劫殺「人」這一種獵物。他們將首級割下後放進人頭袋中，立即趕回部落。回到部落時，無論男女老幼都齊聚在首級周圍，開始跳舞慶祝。首先，對首級簡單地講幾句話，同時把飯粒、飲料放進首級口中。然後，

全部落繼續跳舞，以酒宴狂歡。最後，這個令人戰慄的戰利品被移至頭骨架。從此以後被安奉的頭骨變成恐怖、危險的存在，部落的人再也不會去接觸。他們懼怕鬼靈、妖怪，以及人死後變成亡靈作祟】

在這幾幀照片中，如果將文字與照片同時觀察，可以發現人類學攝影在烏居龍藏的實踐中，它有一個層次是純粹知識的領域，因為文字的說明會使得原本可以獨具生命的攝影成為知識傳播的工具載體，把它放在人類學的領域，攝影似乎臣服在文字或客觀知識傳遞的威力之下。原住民在攝影鏡頭下就像是被框限住的客體，無法逃出鏡頭掌控者知識取向的權威，在文字與攝影圖像之間，攝影的特殊媒介並未發揮其應有的能動位置，即便敘述文字是一個故事、一種心情。這樣似乎使原本隱身不見的鏡頭操控者現身影像之內，赤裸裸的投射到攝影觀看者的意識之中。殖民地的人類學知識觀看，相當於羅蘭·巴特（Roland Barthes）所談到的照片中的「知面」<sup>43</sup>，它是「教養」原住民在怎樣的脈絡下被「看見」的訊息，知面的詮解仍然可以被幾代後的觀看者辨識出來，而羅蘭·巴特所言及的照片幽

<sup>43</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes）、許綺玲譯，《明室：攝影札記》：「辨識知面，即註定要迎對攝影者的意圖，要與之和諧共處，或者贊同，或者反對，但必定可以瞭解，可以在心中思辨，因為（知面所依藉的）文化即是創作者與消費者之間的一項合約。知面是一種教養（知識和禮儀）教我能夠認出操作者，能夠體驗其創作的動機目的；不過，這是依我觀看者的意願略微反其道而行的體驗。有點像是我要解讀相片中攝影者的種種迷思，與其迷思的親善友好，而實際上並不完全相信它們。這些迷思顯然是為了（這正是迷思的功用）妥協攝影與社會之間的關係（有此必要嗎？當然，因為攝影室危險有害的），賦予攝影各種用途，以便作為證明攝影無辜的託詞。這些用途包括：傳達訊息，代表複現，突襲驚嚇，產生意義，激起想望。而觀看者的我多多少少欣然地辨識它們，為之注入我的知面（既非我的享樂，以非我的痛楚）。」（台北：台灣攝影工作室，1997）。頁 37-38。

靈卻可以蟄伏好幾個世代，使得照片中的幽靈——類似巴特所說的「刺點」，卻轉而成爲觀看者情感投注的對象，那些爲知面所無法籠罩的細節，甚至是某個以「時間」作爲刺點的模式將被辨識出來。羅蘭·巴特（Roland Barthes）談「刺點」有兩個層次：

刺點通常是一「細節」，亦即一局部物體。因此，刺點舉例可說是獻出我自己來。<sup>44</sup>

刺點還有另一種（不那麼普魯斯特〈proustienne〉的）擴展力：即當它為一「細節」，同時又充滿整張相片，似非而是的情況。<sup>45</sup>

在原住民攝影中，那種經過排練似的整齊劃一的動作，使得攝影瞬間原本面對的應是生活動態在玻璃版上的刻畫痕跡，但是日據時期的人類學攝影卻在某種「凝止的表演」中，預先被定置在某一個瞬間，然後「攝影」。攝影原本具有的某種偶然，因爲操作者掌有創造的唯一介入點，就只有按下快門的剎那，接下來的創作就交付一連串的光學作用。雖然攝影瞬間往往有操作者預期之外的影像發生，但在日據時期的原住民攝影中，筆者注意的是「什麼被獲取」、「什麼被留下」之間的關係。在台灣原住民攝影中，透過照片十足的表演性格，發現到照片呈現的剎那，較多決定在現場的「指導」，而非快門的瞬間。筆者思索的是，除了接受日據時期人類學家的知面，或現今學術界反殖民的知面詮解，這些照片就沒有展現其他刺點的可能嗎？

攝影本身就是一種「看」的選擇，人類學家以他們的學術訓練，挑選

<sup>44</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes）、許綺玲譯，《明室：攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997）。頁 55。

<sup>45</sup> 羅蘭·巴特（Roland Barthes）、許綺玲譯，《明室：攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997）。頁 56。

他們想看的一面，或是在某一知識目的下的呈現；另外在上面所舉鳥居龍藏的攝影內，是被規範後的結果，甚至是被拍攝者所開出的命題所限定。這樣的攝影凝視本身充滿被迫表演與虛構的成分，但是它卻被知識的客觀定位在「真實」。這樣的弔詭以圖 11 的照片最為明顯，鳥居龍藏甚至說出他是冒著極度危險的狀況拍攝到這幀相片，我們雖然不像在圖 12、13 中可以明顯的看到人類學者在畫面之中，讓我們意識到鳥居龍藏的存在，真實的看到鳥居龍藏本人，或在鳥居發表文章中刊登的照片，就將鳥居龍藏冠以攝影者的身份；但是，更進一步說，某些人類學照片它是一個集體創作，人類學者的擺弄，鏡頭實際操控者（可能是鳥居或其他隨行助手）是主導鏡頭的人，只是弔詭仍然存在，按下快門的那一剎那是否就呈現鳥居所要的瞬間，或者人類學者所要的預設知面瞬間已經達成，而照片的呈顯與凝視機制的操控者所預期的瞬間，並不會永遠一致，甚至即便一致也「還有其他什麼」一併被留下。附圖 11 中的鳥居所言的危險真實，透過圖像中男子集體凝視鏡頭的眼神，揭穿了人類學者對於客觀知識呈現的假面；甚至是人類學者在編造故事浪漫想像的瞬間，那從照片中的蕃人回視，瓦解了人類學家隱身的可能，知識的操控與表演就在那集體的注目回視中被掀開。

而這裡正好過渡了巴特（Barthes）對刺點的詮釋層次，從局部特徵或充盈畫面的似是而非，過渡到以時間作為刺點的討論。攝影是時間的瞬間刻痕，當快門運作的剎那，影像已經成為「過去」，但是它的意義卻向「現在」展開。相片倒置了人對於真實的感知順序，巴特（Barthes）以「此曾在（Ça a été）」、「即是此（C'est ça）」來討論攝影在真實與認知之間的關係。巴特將此曾在視為攝影的本質，照片中的指稱對象界定了攝影本身，透過照片已經預見其為「真」，然後「指認」現實。這違背了一般人必須先確認一事，方才宣布其為真的順序。攝影弄混了真實（此曾在）與真諦（即

是此)之間的論證先後,使攝影在巴特討論中開始迫近瘋狂的邊境<sup>46</sup>。殖民邏輯架構在攝影的本質上時,時間作為刺點所造成的重疊暈眩,更發揮筆者所謂批判性凝視的可能性。也就是,殖民邏輯下的人類學觀看,將原住民寫真照片放置在某一個特定的「教養」內,但是每一張照片都是一個獨立的片段,它可以任意組合成「相片群」也可「重組」。在攝影影像與文字間的閱讀脈絡是大不相同的,在後殖民反思的架構下,日據時期的原住民人類學寫真所展開的現在意義,觀看者藉以指認的原住民的輪廓樣貌,所顯現的真實認知,隨著解殖與觀看政治的權力遞嬗,事實上鬆動了殖民架構下意義生產的穩定關係。

攝影鏡頭往往被暗喻為某種掠奪、武器、甚至是光,然後殖民地常常是黑暗的大陸,但是當光的迫切性逐漸被知識所構建的影像世界填滿時,那種侵略與恐懼的關係,將會反轉,帶來的是照片在「現在」意義的展開。宋姐(Sontag)說:

事情變得很清楚:並沒有一種只是單純的、一元的稱之為「用相機紀錄或藉由相機幫助」的「看」的活動存在,而只有「攝影式的觀看活動」(photographic seeing)存在——它既是一種人們「看」的新方法,同時也是他們可以進行的一種新的活動。<sup>47</sup>

攝影所帶來的是一種新的觀看方式,甚至「影像世界」篡奪了現實,攝影改變了人們觀看的方式,一種為看而看,替代「真實世界」的方式。因此,在原住民人類學照片上,看到的是觀看者主體的現在展開,照片可能替換

<sup>46</sup> 羅蘭·巴特(Roland Barthes)、許綺玲譯,《明室:攝影札記》(台北:台灣攝影工作室,1997)。頁93-94、頁128-130。

<sup>47</sup> 蘇珊·宋姐(Susan Sontag)、黃翰荻譯,《論攝影》(On Photography)(台北:唐山,1997)。頁115。



了真實的原住民，可是巴特提示的刺點卻漸漸的凌駕知面在時代上的解釋，原住民作為黑暗部落的主體，透過照片中對攝影投射的光的「注視」，一種從眼神中透露出的「氣質」<sup>48</sup>會被觀者在眾多假面中辨識出來；宋姐為看而看的意義，也會超越攝影者的預設，因為攝影是向觀看者展開的圖像。

這樣的思考可以放置在原住民臉部「特寫」的寫真當中，鳥居龍藏與森丑之助因為人類學的需要，拍攝了大量以各族人面部特寫為主的照片。這些照片有側面、有正面，有單人入鏡或多人入鏡，鏡頭中的眼神凝視攝影者時，那種靜謐與空洞同時並存的眼神，原住民在被拍攝的時候無法聚焦的目光，迴避了攝影者夾帶著強勢知識優越的逼視，在攝影者與被拍攝者雙向凝視的過程中，一種不對等的位階，日本承襲人類學傳統：進步與野蠻的劃分，在攝影呈現中如果脫去文字的說明與潛在指導因素，可能某種程度上象徵著殖民的剝除，是否可能解讀為進步與野蠻的劃分在原住民毫不躲避<sup>49</sup>沈靜的眼神中，那種無法溝通引渡，非對立的彼此凝視。因為，攝影機潛藏預設的震懾，並未在原住民的眼神中顯現。文明與野蠻的劃分已經不是一個可以區劃分明的概念，人類學者的殖民野蠻可能更加接近真

---

<sup>48</sup> 羅蘭·巴特 (Roland Barthes)、許綺玲譯，《明室：攝影札記》，在論到攝影的對象是「人」而非物的時候，它便與物有了區別，某種「生命特質」必須存在於照片中，而他稱每一張臉不可分解、不可名狀之物為「氣質」。作為表現主體的固執附加物，而且只對觀看者顯示。(台北：台灣攝影工作室，1997)。頁125-128。

<sup>49</sup> 鳥居龍藏，〈台灣通信(三)〉：「台灣東部的土人，除了台東附近的土人外，都沒有全盤漢化，所以今日還可以看到土人的舊態，對我們人類學研究者來說，是最能感到趣味盎然的調查對象。我發現台灣東部的土人一點也不怕被拍照，所以攝影的工作很順利。」原載《東京地學協會地學雜誌》第八集第九十六卷，明治二十九年十二月(1896)。引自楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》(台北：遠流，1996)。頁137。

實。而事實上殖民只是某種程度上被剝除，不是不存在，因為拍攝者的幽靈一直存在於照片的凝視當中。

### 三、國家與原住民的中介者

另外一種殖民的幽靈，可以透過文字協力與圖像本身的互相補充，透過操控漢人的故事與民間信仰的身體造像，使得殖民者（日本人）隱身在國家民族的界線之外，殖民主義一樣貫徹遂行他的意志。此時，殖民者可以不現身，也可以發揮其凝視觀看的操控力量。

吳鳳故事在上個世紀八〇年代的台灣原住民運動中被開挖，而且關於故事的流傳學者已經理清眉目與獲得成果<sup>50</sup>。筆者在檢索資料的過程，從顏娟英在中研院史語所主持的計畫網站注意到的是大岡春濤在 1927 年第一回台灣美術展覽會<sup>51</sup>上一幅名為〈生の英靈〉（圖 14）的繪畫，左右兩

<sup>50</sup> 參考陳其南，〈吳鳳的神話〉，《文化結構與神話——文化的軌跡》（台北：允晨，1991）。頁 113-127。翁佳音，〈吳鳳傳說沿革考〉，《異論台灣史》（台北：稻鄉，2001）。頁 229-247。李亦園，〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉，《文化的圖像（上）》（台北：允晨，1992）。頁 325-373。學者的相關討論。

<sup>51</sup> 日據台灣的殖民體制，美術在整體殖民意識形態的操控中，它呈現的是相對於國家理蕃政策的施行下的次系統，另一方面它是殖民內地的複製與移植。日治前期（1927 年台灣美術展覽會設立之前）台灣美術的競賽制度並未建立，畫家則已經有參加日本帝國美術展覽會為競賽的場域並入選的紀錄，1926 年台灣總督府仿效帝展，由鹽月桃甫、石川欽一郎、鄉原古統、木下靜涯聯手發起，於 1927 年正式開始屬於台灣的官辦展覽競賽，直到 1937 年因為七七事變取消舉辦皇軍慰問展，總共舉辦十屆的台展，爾後業務移交台灣總督府文教局後改稱「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」），府展在舉辦六回後因為戰爭激烈

幅一邊以吳鳳著盔甲騎乘白馬，另一幅則以原住民驚駭倒臥的圖像。在原住民的部分清楚的呈現了鄒族的衣飾風格：

男子頭戴皮帽，其上插有一根羽毛，裝飾品則愛用子安貝。胸擋上有由頸部斜掛而下，上有刺繡的方布。腳部則有裙狀至膝的布塊。狩獵時小腿上穿有皮製的腳絆。<sup>52</sup>

對照鳥居龍藏圖 15 與森丑之助圖 16—1~3，可以從相關原住民的攝影發行狀況，印證大岡春濤在繪製此幅圖畫時應當已可獲得鄒族原住民的相關資料，鳥居龍藏 1900 年在台灣進行第四次探險調查就已經經過阿里山鄒族部落，1915 年森丑之助《台灣蕃族圖譜》二卷出版，在某種程度上，畫家對於鄒族的服裝與特徵應該有足夠的資料可供掌握，很可能人類學攝影在此畫的進行上，發揮一定的再生產效能。因此這幅畫充分展現吳鳳在鄒族部落的威化力量，從原住民倒臥的狀態，可以窺見吳鳳故事在日據時代經過日本「殖民化階段」<sup>53</sup>的形象塑造，加上 1913 年日本文部省將吳鳳故事編入教科書<sup>54</sup>，日本內地的小學校讀本中已經出現吳鳳的故事；另外在日本殖民屬地下的兒童，也由台灣總督府 1914 年公學校教材中置入<sup>55</sup>，只是

---

於 1943 年停辦。在台灣移植日本內地美術競賽與展覽制度的同時，台灣美術也因為西方美術教育的在藝術家養成影響背景的影響，日本南宗畫派與四條派的鬥爭，使得南畫流入民間逐漸失勢，雖然台灣民間水墨畫仍然盛行。而台灣美術展覽會評審委員是以東京帝國美術畫院畫家來台評審，西畫有居主導位置的趨向。

<sup>52</sup> 宮本延人、魏桂邦譯，《台灣的原住民族》（台中：晨星，1992）。頁 141。

<sup>53</sup> 李亦園，〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉，《文化的圖像（上）》（台北：允晨，1992）。頁 334-341。

<sup>54</sup> 參考翁佳音，《異論台灣史》對三浦幸太郎《小學教科書總覽》的翻譯。（台北：稻鄉，2001）。頁 245。

<sup>55</sup> 楊景文，《由歷史、地理、社會背景看吳鳳》（台北：前衛，2004）。頁 43。

蕃童教育中似乎並未納入。顯示關於原住民文化型態的取得，除了人類學攝影外，畫家也可以透過文字的方式，獲得關於阿里山鄒族與吳鳳的故事訊息，當然還有畫家親自赴山地進行寫生創作。除此之外，後藤新平在當時應嘉義廳長津田毅一發起「募貲立碑」的熱情邀請，所寫下的碑銘，使得 1912 年已經卸下台灣總督府民政長官一職的他，仍然具有傳遞強勢殖民敘事的可能，碑誌作為公共空間的紀念物，某種程度上亦具有主導敘述的能力。

在大岡春濤的左幅吳鳳畫像中，可以發現吳鳳身上的衣著類似日本武士的盔甲裝束<sup>56</sup>，這似乎在與右幅倒伏的原住民圖像產生連結，到底畫面上吳鳳所蘊含的可能詮釋如何，也就是牽涉到吳鳳故事中，到底原住民折服的是何種意識形態，或許值得進一步探討。

回到日據時期理蕃政策的推動情況，吳鳳因為具通事身份，與當時扮演殖民者與原住民溝通角色的日本警察相似，但是在日本殖民體制下，還是有一般漢人擔任公務上蕃族翻譯的情形，而另一方面日本也積極培育日本人蕃通的政策，同時著手進行。

根據藤井志津枝的研究，台灣總督府在統治台灣蕃地初期，於第五任總督佐久間左馬太進行五年理蕃計畫前，對南蕃地與東部地區採取撫育政策，漢人通事在此地具有相當的穩固基礎；而北蕃則因為接近當時總督府的權力中心，漢人通事只能收斂行為與日方在利益上妥協。雖然漢人通事與日方在原住民利益上都處在剝削者的角色，但是因為利益有限的情況下，不得不做一定的妥協與瓜分，只是總督府對南蕃與東蕃的通事：

當局只對通事採取暫時性的籠絡政策，依其傳統，肯定通事在「蕃

---

<sup>56</sup> <http://ultra.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-theme4.htm> 網站下的文字說明。

社」中的地位。當時日方的策略為，一方面利用通事在「蕃社」中的影響力，採取間接操縱「蕃人」的政策，另一方面，也在籌畫官方權力如何直接介入「蕃社」，亦即培植日方勢力以削弱通事勢力，進而由日方巡察兼教員取代通事在「番社」中的影響力。<sup>57</sup>

日本人對蕃地的積極，展現在「警察政治」將蕃地視為特別區域來看待。因此底層公務官僚系統的警察，計畫性的逐步接替漢人通事的位置，而殖民時代吳鳳故事被大幅度改造，李亦園認為這裡過渡了吳鳳以漢人為本位保護漢人不被出草獵首而犧牲，改變為感化土著而死：

因為它一方面顯示不與異族對抗，而應該為異族犧牲，這種精神正是日本殖民初期所期望於漢族者；另一方面有襯托出高山族是可以「仁義」來感化的，這也是殖民官員所欲灌輸於土著的觀念。除此之外，標榜吳鳳的「殺身成仁」「奉公守法」的氣度，正也有助於鼓勵統治異族的殖民官吏之精神，同時也可樹立殖民官吏在被統治者心中的形象，因此會有一本歌頌殖民警察的「明治の吳鳳」出版（志村秋翠，1934）。<sup>58</sup>

在這裡置換了日本殖民者對漢人及原住民雙方的期待，尤其從強調吳鳳自我犧牲，單向指出原住民獵首之不合法，區隔漢原的野蠻與文明，到日本殖民者介入故事敘述後，朝向原住民可以感化的敘事重心移轉，一方面強化底層官僚的信心，一方面給予原住民從落後野蠻往文明邁進的路徑指

<sup>57</sup> 藤井志津枝，《日據前期台灣總督府的理蕃政策》（台灣師範大學歷史研究所博士論文，1987）。頁 182。

<sup>58</sup> 李亦園，〈傳說與課本——吳鳳傳說及其相關問題的人類學探討〉，《文化的圖像（上）》（台北：允晨，1992）。頁 340。

示，加強殖民統治的正當性與可能性。明治吳鳳指的是在嘉義東石鄉副瀨村服務的日本森川清次郎巡查，於 1903 年殉職被奉祀在當地富安宮，只是森田的造像（圖 17）在帽飾上與大岡的圖繪接近。吳鳳在大岡春濤中的圖像可能是日本武士的描繪；另外一個可能，在 1906 年地震中損毀的中埔社口吳鳳廟，經過嘉義廳長的倡議整修，廟宇於 1914 年竣工，仿照漢式的建築法，造像形貌對照楊景文書中的資料照片（圖 18），卻十分接近大岡春濤的描繪。因此，到底大岡筆下的吳鳳到底外貌呈現的是日本武士，還是漢人武官冠服的面貌。在分析上筆者認為在嘉義其他廟宇內神格化的造像，與森川巡查明治吳鳳造像是並存的，也就是圖像背後的「吳鳳」身份，配合生產者與祭祀者的複雜關係來看，前者包括漢人與日本人，後者則為漢人，明顯的凸顯的吳鳳在漢人社會的影響力。在廟宇祭祀的方面，漢人崇尚的意義可能經由日據時期的改造，以及對森川的祭祀現象，對同一形象的認知歧義，使得祭祀的意義轉變為殖民者以日本人巡察置換台灣通事的思維。

在大岡春濤的繪畫上，原住民並不是現身的存在，甚至不管現不現身他都已經被其他強勢的意義所包圍。大岡春濤畫中鄒族原住民懼怖的表情身姿，恐懼的已經不是形象上日本人或漢人的解讀差異，而是對於強勢入侵者夾帶的強勢意識形態的傾伏。

#### 四、美術次系統對原住民身體的多種凝視

假若日據初期人類學家對原住民的凝視角度，是在「知識位置」上對原住民客體的純理智操作，那麼所生產的知識必然具有某種可替換性，可以被殖民體制以不同的媒介再生產。摒除文字書寫之外對原住民的凝視，

當時人類學的黑白攝影對某一個持續的剎那的瞬間捕捉，若匯入美術與立體造像的宗教領域對原住民的呈現是否有所影響。人類學對原住民知識位置的劃定，是否透過攝影在一定程度上影響到其他圖像的生產與再現，也因為殖民者出於統治需要的理蕃知識，一再地生產出其他媒介表現的原住民圖像。只是，一再複製生產的人類學進步思維的殖民主義凝視，是否可以含括到美術領域。

理蕃政策在霧社事件後經歷一大挫折，日本內地閣員針對霧社事件的質詢，與台灣總督行政體系的更替，都受到此一事件的影響，將原先帝國掠奪為先位，嚴密監控山地資源與原住民的警政系統，及理蕃政策做出通盤檢討，朝向以帝國臣民定位原住民，此時期設立新的教化機關，使蕃地警察的教化方針統一發展<sup>59</sup>。由於內地國會貴族院與眾議院對拓務大臣松田源治的質詢，使繼任之台灣總督太田政宏上任後開始致力於理蕃政策的調查，並以樹立理蕃大綱與訓示理蕃警察為要務<sup>60</sup>。一方面教化蕃人，使

<sup>59</sup> 參考林素珍，《日治後期的理蕃——傀儡與愚民的教化政策（1930-1945）》（成功大學歷史研究所博士論文，2003）。

<sup>60</sup> 理蕃政策大綱：參考近藤正巳，〈「理蕃の友」解題——「理蕃政策大綱」から皇民化政策へ〉，《理蕃の友別冊》（東京：綠蔭，1993）。頁 5-11。  
理蕃は蕃人を教化し、其の生活の安定を圖り、一視同仁の聖徳に浴せしむるを以て日地とす。（理蕃乃教化蕃人，圖謀生活之安定，使其沐浴在一視同仁的聖徳為其目的。）  
第一項 理蕃は蕃人に對する正確な理解と蕃人の實際生活を基礎として、其の方策を樹立すべし。（理蕃乃正確理解蕃人，以蕃人之實際生活為基礎樹立及方策。）  
第二項 蕃人に對しては、信を以て懇切に、之を導くべし。（對蕃人以信實懇切指導之。）  
第三項 蕃人の教化は、彼等の弊習を矯正し善良なる習慣を養ひ國民思想の涵養に意を致し實科教養に重きを置き、且つ日常生活に即したる簡單なる知識を授くるを以て主眼とすべし。（教化蕃人矯正其陋習，養成善

其在教育與生活上實踐文明之途，並授予耕作技術以安定生活；一方面對於理蕃警察，特別針對當地的警官有更嚴苛的要求，並且積極開闢交通道路，深入部落發揮穩定的功能。而對相關的基層理蕃警務人員，總督府爲了確保政策的施行以及措施的一體性，特別發行雜誌《理蕃の友》作爲基層政策推行的指導方針。

這一溝通了總督府理蕃官員與基層警務的雜誌，由台灣總督府警務局理蕃課於 1932 年 1 月創刊至 1943 年 12 月，共發行一百四十四號。緣起於

---

良習慣涵養國民思想之意，設置實科教養重點，亦即日常生活授與簡單知識為主。）

第四項 蕃人の經濟生活の現状は、農耕を營むを主とすと雖も、概ね、輪耕作にして、其の方法、極めて幼稚なり。將來、一層集約的定地耕作を獎勵し、或は集團移住を行ひ、彼等の生活狀態の改善を計ると共に、經濟的自主獨立を營ましむるに努むべし。又、蕃人に關する土地問題は、最も慎重なる考慮を私ひ、其の生活條件を壓迫するが如きことなきを期すべし。（蕃人經濟生活的現状，雖然以農為主，大多為輪耕作，其方法極其幼稚，將來獎勵一層集約的定地耕作，或施行集團移住，作爲改善他們的生活狀態之計，共同努力經營其經濟自主獨立。其次，關於蕃人土地問題，要予以慎重考慮，期望不致壓迫其生活條件。）

第五項 理蕃關係者、殊に現地に於ける警察官には、沈著重厚なる精神的人物を用ひ、努めて之を優越し、漫りに其の任地を變更せしむるが如きことなく、人物中心主義を以て、理蕃の効果を永遠に確保するに努むべし。（有關理蕃人員，特別是當地警察關，採用沈著穩重、精神人物、勤勉者，優以待遇，勿隨意調動變更，以人物中心主義，努力確保理蕃效果恆久。）

第六項 蕃地に於ける道路を修築して、交通の利便を圖り、撫育教化の普及徹底を期するに努むべし。（修築翻地道路，謀求交通便利，努力以期撫育教化普及徹底。）

第七項 醫藥治療の方法を講じ、蕃人生活の苦患を減輕すると共に、依て以て理蕃の實を舉ぐるの一助たらしむべし。（行理蕃之實，講求醫藥治癒之方法，減輕蕃人生活之苦患，一舉助之。）



霧社事件導致當時的台灣總督石塚英藏、台中知事、警務局長辭職，爾後總督太田政宏與理蕃課長石川定俊上任後，積極檢討理蕃政策，而《理蕃の友》雜誌就扮演位在山間關隘之蕃地駐在所執行勤務的警部、警部補、巡查與總督府中央間的密切聯繫，內容上除了有蕃地事物相關的蕃情報告外，也有對於蕃人的知識性理解、以及授產教育事業都是經常出現的刊登內容。在 1933 年之際，所刊載的內容加入各地青年團<sup>61</sup>訓練與組織一類，1935 年台灣始政四十週年，為了將台灣徹底實踐為南進策略的基地，總督府將「蕃人」改稱為「高砂族」。接著在 1937 年皇民化政策的推動下，高砂義勇隊開往南洋戰場，從志願兵到募集，也顯示台灣總督府透過《理蕃の友》雜誌，宣告「皇民練成」的步步推進。其中值得注意的是，除了由上而下的宣導訓示內容外，隨著蕃地知識青年的養成，受日本教育的高砂菁英，也被收進整體理蕃警務制度的展示系統。因此，《理蕃の友》除了有各處深入蕃地的日人官員投稿，也漸漸出現高砂族知識菁英被編入整體理蕃體制內部後，對政策執行的效忠文字。當然，這一份以殖民地蕃地警察為主要閱眾的小冊子，對於原住民菁英也產生一定程度的意識改造，除了透過較剛性色彩的政策宣導外，偏向軟性的青年團與內地觀光感想文章的刊載，也顯示整個帝國侵略的準備細密與弱勢群體被迫認同強勢文明的痕跡。

《理蕃の友》雜誌所挾帶的龐大發行量，使得帝國凝視與殖民主義透過刊物滲入原住民知識的建構體系內。1942 年特別志願兵制度在台灣全島施行，前此的青年團制度與志願兵訓練所的皇民精神培養，都是指向戰爭實踐與皇民精神的一體性。也在這個時候，1942 年 10 月發行的《理蕃の

---

<sup>61</sup> 有關「青年團」的組織情形及其意義源起，可參考林素珍，《日治後期的理蕃——傀儡與愚民的教化政策(1930-1945)》(成功大學歷史研究所博士論文, 2003)。頁 165-179。

友》對一則發生在 1938 年 9 月 27 日的莎勇事蹟重新賦予意義，對宜蘭南澳利有亨社的十七歲泰雅族少女莎勇（サヨシ）與當地女青年團團員，在暴風雨中護送教育所的老師北田正記巡查趕赴軍隊徵召，而在背負行李渡河時失足墜河的故事大加渲染。事件發生兩天後《台灣日日新報》、次年初《台灣愛國婦人報》分別以〈蕃婦跌落水中，行方不明〉與〈蕃界銃後哀話〉為題，從一則簡單的新聞事件報導，經過總督府理蕃課長、州郡關係課長、當地警察、家屬、教育所，與青年團成員以及北田正記的電報慰問，並在莎勇的母校舉行的盛大的慰靈祭，顯示莎勇事件後殖民統治者「高度」、「集體」的介入參與，與接下來台北州視學巡視利有亨社，訪視家屬，導致原本單純的事件，蒙上殖民教化的色彩。理蕃政策中的相關人員，參與慰靈祭的人員職位之高與殖民理蕃代表的集體現身，使得落水的莎勇蒙上善行少女的犧牲形象<sup>62</sup>。

關於莎勇的研究論述，比較值得注意的是王淑津從以往研究者已經有所注意的新聞耙梳，如 1941 年長谷川清總督授與利有亨社青年團的鈴蘭型銅鐘，以及《理蕃の友》中刊載的相關訊息，移轉到日本畫家鹽月桃甫於 1941 年與陸軍美術協會會員鈴木榮三郎前往利有亨社寫生。鹽月桃甫以畫作〈莎勇之鐘〉（圖 19）參加日本東京第二回「聖戰美術展」，並與鈴木榮三郎的〈莎勇〉（圖 20）畫作同時刊登於一一七號的《理蕃の友》。將整體研究從文字史料的呈現，挪移至美術觀點的分析，特別以鹽月桃甫<sup>63</sup>及其他相關日人畫家的原住民畫作為主。

<sup>62</sup> 相關莎勇的論述可參考王淑津，〈鹽月桃甫的莎勇畫像〉，《國立歷史博物館館刊·歷史文物》（1996.08）。頁 52-69。王淑津，〈莎勇的畫像——鹽月桃甫與泰雅原住民畫作〉，《宜蘭文獻雜誌》（1996.03）。頁 24-50。陳昭順，〈莎韻之鐘的迷思〉，《歷史月刊》（1994.08）。頁 108-114。溫浩邦，〈歷史生產的多重性：罷工、莎韻與歷史詮釋〉，《宜蘭文獻雜誌》（1996.03）。頁 3-23。

<sup>63</sup> 鹽月桃甫（本名善吉，1885-1954）：1921 年來台任教於台北高等學校及台北第一中學，歷任每屆台展、府展審查員。

日據時期的台灣美術基本上是日本美術體制的移植，鹽月桃甫身為歷屆台、府展審查員，他的原住民畫作到底對台、府展其他參與者有無影響，是值得重新評估的部分，因此這是筆者在已經開發豐碩的美術切入角度中，想要再進一步連結的。雖然王淑津由對鹽月桃甫的畫作分析，以至於兼論其他日人畫家的原住民畫作，做出殖民者的國家意識與畫家個人意識間彼此糾纏的概括論述：

整個日據時期的台灣原住民題材繪畫無法擺脫「異己」圖像之嫌，因為作為詮釋者的畫家，對原住民而言都是外來異族。然而，對於許多畫家而言，他們面對台灣原住民的題材時，也都是盡其所能的，將自己的藝術能力投注於這個主題的創作，無不希望因而描繪出具有「南國特色」的原住民形象。從整個日據時期的原住民畫作看來，的確有一些畫家相當程度地表現特屬於台灣的熱帶風光，並且也為後來的原住民文化復振提供了絕佳的歷史先聲。<sup>64</sup>

的確，要去清楚的切割每一個日本畫家的原住民畫作，分辨他們到底站在何種位置創作，是一件困難卻徒勞的工作，因為這會陷入一體與分歧的雙重矛盾中。所謂「異己」或「南國特色」事實上都帶有高度的觀看色彩，它內在隱含的是一較高的文化視野。因此，在殖民之後，如何在日籍畫家的原住民畫作中找出雙向凝視的可能；或著畫家即便可以符合皇民體制去創作某些題材，但是圖像美學與多義性，可能在詮釋上會回返媒介特質，發揮它在殖民之後應有的批判力量。而日本畫家鹽月桃甫身為西畫家、競賽審查員、殖民者，他在台灣的多重身分與位置，觀察台灣殖民視野裡最

---

<sup>64</sup> 王淑津，〈莎勇的畫像——鹽月桃甫與泰雅原住民畫作〉，《宜蘭文獻雜誌》（1996.03）。頁 44。

邊際偏遠的原住民，畫作中糾纏的就不僅僅是殖民與被殖民的單向凝視而已，因為原住民被描繪同時也意味著被留存、雋刻進歷史，而這樣的留存對後殖民重估的意義開展，可以重審文字之獨斷。

觀察鹽月桃甫有關原住民的畫作，他曾經詮釋自己 1936 年〈虹霓〉（圖 21）（第十回台展入選）時說：「我當然也不是只想畫蕃人，可是今年還是畫了南澳蕃。你說我用色很強烈，那是個性始然吧！雖然是描繪蕃人，但因為是自己的創作，所以已經不是那裏的蕃人了。」雖然鹽月桃甫的畫作中都可以清晰的分辨所繪製的原住民之族群特色，但是他在寫實的形象之外，筆者認為他注入畫面的往往是原住民形象辨識——面貌服飾呈現的分辨——之外的質素，可能色彩的選擇運用只是集體內化於個人的寫實選擇，但是強烈的對比強度則是畫家個人的情感挹注。早年〈火祭〉（圖 22）（1929 年）中歡快跳動的原住民圖像、〈構成（2）〉（圖 23）（1931）中坐在彷彿緩緩移動的印度牛上的原住民少女、〈馬西多八翁姑娘〉（圖 24）（1933）中泰雅族吹口簧琴少女與四周靜謐退隱的參差，顯示鹽月桃甫在可能接觸的殖民圖像所塑造出的原住民寫實造型外，所運用的繪畫媒材及色彩特徵，則凸顯畫家身份所欲呈現的美感經驗。在〈虹霓〉中原住民少女周邊繞飛得蝴蝶、〈火祭〉中火把與夜晚聖火點燃時的衝煙、〈構成（2）〉中印度牛往前翹起的後腳、尾巴與晃蕩的鈴鐺，都突顯出畫面的動感，除了原住民本體在色彩上的強化之外，他對周邊細物的描繪也牽動觀者對整體畫面的感受。反觀到〈火祭〉原住民臉上肢體的歡愉；〈馬西多八翁姑娘〉肅靜退隱彰顯樂音；〈虹霓〉或以蝴蝶，〈構成（2）〉以印度牛的肢體呼應主題畫面，雖然畫面中印度牛佔據龐大色塊，但是畫面中上方的兩名原住民少女與左下角的偏低的牛頭，恰好成一穩定的畫面構成。

鹽月桃甫的原住民畫作，透過畫家的凝視，原住民呈現的是一幅祥和平靜的圖像構成。但是 1932 年因霧社事件後創作的〈母〉（圖 25），以一個泰雅母親曲側閉眼的形態，與小孩驚惶的神色，是鹽月桃甫關於原住民

畫作多偏向溫情凝視中較特異突出的一幅，後面的煙硝突兀的切過母親頭頂與背後山巒，以橫段切割畫面的方式呈現出強烈的情感，或許正隱含著控訴霧社事件時日警威力強大的鎮壓行動。相對於 1941 年與 1942 年兩幅都以莎勇為題的畫作〈莎勇之鐘〉、〈莎勇〉（圖 26），前者手捧銅鐘，後者以肖像的方式特寫，稍後 1943 年再次繪製〈莎勇之鐘〉（圖 27）時，少女手上的銅鐘取下，只見坐在大石上有些頹然的原住民少女。如果將原住民寧靜祥和的凝視角度呈現，解讀為殖民者異國情調中的南國色彩，畫家的日本人身份及其相應的殖民者意識將永遠無法逃脫，那麼畫作詮釋就處在單聲無力的狀態。

筆者在這裡思索的是，原住民真實與被呈現之間的關係，是不可能與不可能還是可以與不可以，身為殖民者的畫家，多數會被視為是國家體制的相助者，推向後者的論辯。而事實上鹽月桃甫身為一個西畫家，他本身顯現的畫作焦慮，應該還涉及西畫在西方傳統典律發展的影響。1933 年〈泰雅之女〉（圖 28）就充分顯現畫家在蹈襲西方典律美學時，原住民在這裡是一個實踐場域，這與人類學家在將台灣視為人類學知識與實踐的寶庫的想法一致，只是那一個泰雅驚惶的眼神配合上莎勇空洞頹然的肖像，再加上她手捧銅鐘的效用，整體原住民的圖像呈現的是被殖民時的歷史遭遇，包括祥和的想像、控訴的硝煙，都是殖民地繪畫的一環，更是原住民被殖民的圖像，當然配合上畫作生產機制的操控，鹽月桃甫站在殖民者的凝視與操控者，相較於台灣畫家同類的畫作，他的創作焦慮似乎少了一些。像宮田彌太郎 1938 年獲得府展「總督賞」的〈昏冥〉（圖 29）描繪排灣族的家居生活，劉學穎的認為這已經牽涉到殖民權力的穿透，它進入神聖的頭目家屋、私人家庭生活的領域，但是它卻作為公共展覽之用<sup>65</sup>，這與人類

<sup>65</sup> <http://ultra.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-theme4.htm>

學土俗展覽、博物館的陳列，可能具有相同的殖民滲透。但是回轉焦點看看台灣畫家，1920年黃土水（1895-1930）在東京美術學校木雕科就讀時，以〈蕃童〉（圖 30）入選日本內地帝展，以蕃童鼻子吹笛的形象獲得內地美術眼光的青睞。另外，顏水龍（1903-1997）在 1936 年〈紅頭嶼之娘〉（圖 31）、〈大南社姑娘〉（圖 32），與陳進<sup>66</sup>（1907-1998）1932 年〈杵歌〉（圖 33）、1936 年〈山地門之女〉（圖 34）也都是以原住民圖像為主題的畫作。這幾位台籍畫家都受到東京美術教育的培養，同時在帝國的教育體制下，它一方面是西方繪派新興美術領域的學習開拓，一方面也是帝國凝視下的意識再生產。顏水龍〈紅頭嶼之娘〉、〈大南社姑娘〉很有高更的繪畫風格，後者則一定程度肖似人類學的攝影角度。

在討論台灣受到帝國影響下的美術次系統，事實上西方對於原始民族的繪製由來已久，只是台灣因為受到日本的間接殖民影響，從傳統水墨的傳承匯入現代西方繪畫，原住民在台籍西畫家的畫作中，一方面是承自日本帝國的殖民被動體，一方面又是現代西方視原始民族為可以大膽凝視的客體的接受者。原住民圖像上呈現出來的邊緣位置只有更加邊緣化。只是，陳進在日據時代以膠彩畫創作（當時歸入東洋畫範圍），她雖然出身東京女子美術學校，受到帝國美術教育的薰陶，但是以絹與膠彩為媒材繪製的原住民畫作，加上她女性的身份，畫作對原住民來說，是否西方影響或帝國的焦慮就可以祛除。

日據時期的台籍畫家，因為美術教育養成的問題，多數已經被擺放在殖民的視野裡，只是在關注他們帝國、漢人的雙重視野時，詮釋者只能臣服在帝國的理蕃政策與人類知識的凝視中觀看原住民圖像，而事實上台籍

---

<sup>66</sup> 1930 年陳進被推薦為免審查作家，1931 年與廖繼春同為台展評審委員（其他七名為日本人）。

畫家他們的視野應該具備多重的意義，才能跳脫殖民詮釋的窠臼，現代性或西方價值在他們的創作中，扮演的是一個更崇高的存在，它甚至可以跨越到日籍畫家關於原住民的畫作內。在日籍畫家的畫作中，或許受到殖民地人類學的影響較深，畫作中的原住民多是注目著畫框外的世界，而台籍畫家的畫作多是以投注目光於畫中空間。這個部分的構圖近似於人類學攝影，在生活紀錄的部分，都深具表演性的凝視著攝影鏡頭相關。如果在殖民地台灣，人類學知識對原住民來說是一個知識位置的限定，那麼在攝影中可能因為媒材與創作情境出現筆者在上節試圖論證的，具有雙向逼視的可能；但是一旦當原住民被放置在知識位置，那麼透過知識的再生產，後來的畫家可以不用直接接觸原住民，即便實際到訪實地，如鹽月桃甫前往宜蘭南澳利有亨社繪製莎勇圖像，似乎應該很寫實的時候，反而畫出人類學知識已經限定的凝視角度。到訪原住民部落的寫生圖像，事實上都已經「不真實」，這或許才是日本畫家之於台籍畫家的去殖民討論中，探問台籍畫家上是否有去殖民的可能？台籍畫家的畫作，它只安於部落本身寧靜的視野與世界，它不用眼神向畫作外企求文明，也不用渴求被文明的看，在以原住民圖像中眼光的投射，日籍畫家的畫作再生產的是人類學知識的被看客體，而台籍畫家生產的是圖像本身。當然過份的純真與烏托邦化原住民，是台籍與日籍畫家都存在的問題，所以原住民圖像即便祛除了日本的帝國殖民之眼，進步之眼對原始的浪漫虛幻想像卻很難抹除。

## 五、結論

日據時期透過人類學家的調查報告與台灣總督府理蕃官僚系統的蕃情蒐集，建構了一套嚴密的知識與監控。在人類學家進入台灣原住民世界，他本身意識形態的進步理型穿織著歐美與日本之間的知識競逐，所以台灣原住民成為這門新興學科的實踐寶庫，同時也是日本急迫歐美的踐行空間。這些人類學家可能在出於台灣總督府公務，或是大學學術研究，或內地國會的驅策與支持，開始對台灣原住民進行一系列的討論建構。筆者認為台灣原住民人類學知識的建構，是在總督府殖民主義的各種語意交織下才可能完成。因此總督府的監控與理蕃，可以很容易的看到帝國的凝視；而人類學披戴著知識的崇高性，事實上也必須依附在殖民體制的羽翼下才可能成行。從伊能嘉矩對於清代資料、耆老、頭目的運用自如，若非挾著殖民者的高位優勢，如何可能；行旅中鳥居龍藏攜帶的大量人類學研究工具與行李，或餽贈原住民的禮物，單憑一個人類學家的力量是不足以完成這樣的使命，他必須在平地與蕃地都徵召腳伕苦力，並且透過當地駐在所警察的輪番保護，免於被馘首的危險。即便像森丑之助這樣常常流連蕃社的蕃通，也需要通事或是腳伕的幫助，甚至是原住民在人類學調查執行時，山地嚮導與帶領的付出。這也就是我所說的殖民政府透過各種方式，生產統治的合理詞彙，遂行統治，以及經濟上的掠奪。殖民者從來就不是一個人道主義者，因此原住民在這一場人類學調查的經驗內，往往投注但不現身。原本人類學的知識建構也因為殖民語意貫穿的強制意志，原住民與殖民者主客位置的不能互換，使得知識中性之更不可能，因此人類學研究對於日本殖民者可能是一種有意義的知識，但是對於原住民則是一種知識位置固定，刻意將原住民無意義化的行爲。



從人類學留下的攝影作品，在文字與影像的重心調整後，影像世界的著重，將人類學攝影只是為了證明知識的論斷留下的紀錄，在驗證紀錄的文字之外似乎就不具有其他可能。若是想要顛轉殖民知識位置的主客，首先當然文字的操用並非原住民社會當時可以介入的，因此轉向攝影影像的解讀詮釋，使得殖民知識的或許也能因此而獲得顛撲的可能。把人類學攝影凝視的調整，使單向的意義生產，發生雙向的意義流通，「凝視」不再只是「一種」看的方式，透過圖像詮釋的再凝視，批判性凝視的可能性建立。

因此，在視覺的領域或有雙向或多向力量，具有回視殖民本身的有利位置。在美術上，創作凝視本身就是藝術的領域內進行，因此它是蹈襲知識的角色。而在殖民地台灣的美術，不管是日籍畫家、台籍畫家，都蹈襲西方繪畫中的技巧，以及美學典律中觀看原始民族的西方觀點。另外人類學攝影也成為知識蹈襲的原本，只是在美術次系統上，知識位置的主客形貌開始變形，它就會產生像鹽月桃甫《母》這樣有力的圖像創作。另外，因為「真實」在美術本身就不是一個絕對原則，反而是藝術的情感佔據主導地位，所以畫家在畫面上不管使用油彩、水彩還是膠彩，作畫開始面對的不管是空白的紙張還是絹布，它首先處理的是畫家的情感經驗。只是情感也很容易被調整規範，就像鹽月桃甫〈莎勇之鐘〉被刊登在殖民理蕃的下層官僚經典上，畫作受到的規範就不是單純一篇報導，而是整體刊物的規範性。

台灣漢人在日本殖民者與原住民之間，他是知識的中介引渡者，轉換一個以原住民為主的觀看角度，就不會一直在被殖民迷霧中的受傷情緒困擾，因為引渡者也可能是加害者。殖民統治者對待台灣的所有人民，它以唯一的主動凝視者的姿態存在，而台灣人則透過馴服規訓，也參與到主動者的身邊。在這樣的思維下，總使研究者想問「難道除了接受殖民，難道沒有其他可能？」我們透過官方殖民者的眼睛一再地從史料文字中檢索，找出被殖民的傷痕，試著祛除殖民的所有詞彙，只是文字趨向的追索好像

就掉進死胡同一樣，看日據時預先承認殖民背景成為我們的研究的視角，它開始變成有系統解釋日據文本諸現象的必然脈絡，或著試著拋去必然脈絡背後的殖民者來論述，但是，出現的卻是它在研究中無所不在。

本文處理了人類學、莎勇、吳鳳幾個點，如果依據的是圖像，不但原住民現身其中，有趣的是像吳鳳故事這樣極具殖民色彩的故事改造，森川巡查變成了嘉義東石鄉民祭祀的對象，這裡出現的有趣問題是，森川巡查披掛滿身台灣民間信仰的裝飾。吳鳳故事在殖民者的眼中是要建構一個集體的記憶與想像，就像莎勇一樣。可是不管是聖戰還是軍國美談，身為日本人的森川巡查成為一方的保護神，在庶民的生活中或在祭祀中，殖民者反而是不現身的存在。所以明治吳鳳的故事與森川造像被祭祀的對照，使得台灣人在殖民視野裡，總督府執行的故事塑造，或許是要文明、要體現皇民精神；與民間自己造像，感受自身信仰文化的薰陶保護，反而是保有自身，不被改造。

只是殖民者對龐大機制的操控能力，以莎勇故事來說，在殖民末期他已在流行文化的電影與通俗小說的領域裡，強力的發聲，可能另一個批判凝視的思考，要來自對流行文化的討論。<sup>67</sup>

【感謝會議當中徐志平教授對本文的諸多寶貴意見與專業上的研討】

---

<sup>67</sup> 電影《沙鷺之鐘》由山口淑子（李香蘭）在霧社櫻社拍攝，總督府情報局提供後援，以日本松竹映畫與滿州映畫協力製作。吳漫沙《沙秧的鐘》的言情大眾取向。與霧社事件後佐塚愛祐與白狗社頭目之女亞娃伊·泰木所生的女兒——佐塚左和子向總督獻唱沙鷺之鐘的流行歌曲，及當時渡邊濱子寫信給台灣總督府，希望錄製哀悼莎勇的歌曲，由古倫比亞公司發行，也就是〈月光小夜曲〉的前身。

## 圖片參閱出處：

- 圖 1. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 88。(台北：遠流，1996)。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】
- 圖 2. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 95。(台北：遠流，1996)。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】
- 圖 3. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 101。(台北：遠流，1996)。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】
- 圖 4. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 123。(台北：遠流，1996)。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】
- 圖 5. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 123。(台北：遠流，1996)。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】
- 圖 6. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 80。(台北：遠流，1996)。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】
- 圖 7. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 126。(台北：遠流，1996)。【原載東京帝國大學，《理科

大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】

圖 8. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 126。（台北：遠流，1996）。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】

圖 9. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 89。（台北：遠流，1996）。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】

圖 10. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 93。（台北：遠流，1996）。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】

圖 11. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 104。（台北：遠流，1996）。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】

圖 12. 鳥居龍藏在調查行旅途中留下的寫真，「青年學者鳥居龍藏屈坐在地上作筆記，旁觀的是佩戴大爾環的阿美族青年。」參看《跨越世紀的影像：鳥居龍藏眼中的台灣原住民》（台北：順益原住民博物館，1994）

圖 13. 鳥居龍藏在調查行旅途中留下的寫真，「二十六歲的鳥居龍藏第一次來台調查時，與阿美族人合影。照片中的鳥居打著綁腿，腳穿戴礦工鞋。鏡頭內的鳥居博士不是站著便是坐在地上。」參看《跨越世紀的影像：鳥居龍藏眼中的台灣原住民》（台北：順益原住民博物館，1994）

圖 14. <http://ultra.ihp.sinica.edu.tw/%7Eyency/theme04/F-theme4.htm>

圖 15. 參考鳥居龍藏原著、楊南郡譯註，《探險台灣：鳥居龍藏的台灣人類學之旅》，頁 94。（台北：遠流，1996）。【原載東京帝國大學，《理科大學紀要》，第二十八冊第六篇，明治四十三年十二月（1910）。】

- 圖 16-1. 森丑之助「ツォウ族阿里山蕃の男女」第四十七版。參考臨時台灣舊慣調查會於大正七年（1918）三月東京出版，《台灣蕃族圖譜（全二卷）》（台北：南天，1994）
- 圖 16-2. 森丑之助「ツォウ族四社蕃の男女」第四十九版。參考臨時台灣舊慣調查會於大正七年（1918）三月東京出版，《台灣蕃族圖譜（全二卷）》（台北：南天，1994）
- 圖 16-3. 森丑之助「ツォウ族四社蕃の男子」第五十版。參考臨時台灣舊慣調查會於大正七年（1918）三月東京出版，《台灣蕃族圖譜（全二卷）》（台北：南天，1994）
- 圖 17. 參考楊景文，《由歷史、地理、社會背景看吳鳳》，頁 24。（台北：前衛，2003）
- 圖 18. 參考楊景文，《由歷史、地理、社會背景看吳鳳》，頁 11。（台北：前衛，2003）
- 圖 19. 參考 <http://www.aerc.nhctc.edu.tw/8-0/twart-jp/html/aag-j2w.htm>。原載台灣總督府警務局理蕃課昭和十六年九月編，《理蕃の友》（第三卷），第百十七號，頁 7。（東京：綠蔭書房復刻版，1993）
- 圖 20. 參考台灣總督府警務局理蕃課昭和十六年九月編，《理蕃の友》（第三卷），第百十七號，頁 6。（東京：綠蔭書房復刻版，1993）
- 圖 21-34. 參考顏娟英於中研院史語所主持計畫「台灣美術圖像與文化解釋」網站資料 <http://ultra.ihp.sinica.edu.tw/%7Eyency/theme04/F-theme4.htm>