

# 生蕃の書畫：非人類視野下的藝術及其不滿

## 摘要

本文首先針對若干批評過去殖民者以「去人化」(dehumanization)操作，將原住民視為「非」人的藝術史圖像與視覺批判論述，進行相關問題的探討和異議；另一方面，也對過去藝術史論針對相關作品研究方法背後隱含以「人」為中心的知識型提出反思。接著，以殖民初期一系列鮮少被討論的「生蕃之書畫」(生蕃の書畫)為案例，<sup>1</sup>進行當時書畫藝術脈絡與殖民歷史脈絡的檢視，指出其蘊藏的複雜脈絡與歷史張力，如何意外地在人／非人、野蠻／文明、獸跡／書畫這兩端原本斷裂、對立的框架中，形成脈絡銜接與交錯的現象，除了提供吾人窺探非人類中心視野在「書畫」中的閃現，也能反向對以「人」為核心的藝術史編纂方法展開思辨。最後，本文認為要將藝術判準和觀看作品的脈絡，進行某種認識論的調整與換位，將殖民史中的「非人」，以原住民族的傳統生態視角重新「非人化」(non-humanization)，承認其在歷史中作為「非人行動者」(non-human actant, actor)的位置與能動性，才能從方法論層面，避免重蹈人類中心思維的論述邏輯，也能置入「生蕃之書畫」在非人觀點及其藝術史書寫中的位置。

關鍵詞：生蕃、去人化、非人、藝術史

---

<sup>1</sup> 內文的「番」、「蕃」之用字與「生番」、「生蕃」之用詞，為昔日清代及日本殖民史料和文獻慣用之文字，本文也針對此項問進行討論，在此並無歧視或不敬之意。

## 一、前言

晚近轉向關注「人」與「非人」關係（non-human）趨勢下的藝術史學與視覺研究，紛紛以環境、多物種倫理與生態學的視角，進行藝術品在歷史脈絡中和物質、環境交纏關係的論述。此種「非人轉向」（The Non-human Turn）下的研究，興起於 20 世紀末至 21 世紀初的藝術、人文和社會科學領域，這些學科的研究者試圖遠離 20 世紀早期的社會建構主義（social constructivism），轉而尋求去人類中心化的思維，強調非人類世界的能動性（agency），<sup>2</sup>也認為藝術與影響環境的社會、經濟因素的相關討論已經交織在一起，故有必要針對藝術在當前環境危機中的作用，進行更多的對話。<sup>3</sup>試圖根本地質疑「人文學」（humanities）中的「人」（human）之概念，<sup>4</sup>並反思以「人」為研究對象的知識體系。

米歇爾·傅柯（Michel Foucault）認為 19 世紀以來的現代知識型（episteme）所建構的「人」之概念，深刻影響了後來「人文學」的進一步發展。<sup>5</sup>這也影響其分支學門——藝術史（art history）對於藝術創作的認知和撰寫方式，而藝術史本身又是 19 至 20 世紀中葉的歷史學發展的一部分。<sup>6</sup>近代的藝術史在風格分析方法上，大多認為藝術研究應建立在歷史科學的基礎上，進行視覺的分析；<sup>7</sup>「圖像學」（iconology）的研究方法，則強調作品的分析不能脫離文化、哲學與傳統人文主義的脈絡，藝術史學因此被導向人文學科這端的發展。歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）即認為，「人」是唯一能以其作品在心靈層面喚起某種有別於物質實體及觀念的物種。其他動物也使用符號（sign）、組織和安排出結構（structure），但牠們使用符號時，卻不能覺察意義的關聯；組建結構時，也不能覺察建構（construction）的關聯。即使在生理上牠有能力這麼做也是如此（如猿猴的確能做到）；例如，海狸雖會築堤壩，但牠們不能將築堤壩所包含的複雜活

---

<sup>2</sup> Grusin, Richard. *The Non-human Turn*. (Minnesota: University of Minnesota, 2015), pp1-9.

<sup>3</sup> Julie Reiss. *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*. (Delaware: Vernon, 2019), pp6.

<sup>4</sup> Thakur, Basu. "Review of The Non-human Turn." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 23 (2016): 3.

<sup>5</sup> 米歇爾·福柯（Michel Foucault）認為「知識型」（episteme）是所有知識可能被認識的條件，並將十六世紀以來的「知識型」劃分為文藝復興時期的知識型、古典的知識型與現代知識型。參見米歇爾·福柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯，《詞與物：人文科學的考古學》（*The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*）（上海：三聯書店，2016），頁 18-345。

<sup>6</sup> 赫伯特·里德（Herbert Read）著，易英譯，〈沃爾夫林及其美術史方法〉，收於佟景韓主編，《造型藝術美學》（臺北：洪葉，1995），頁 371。

<sup>7</sup> 海因里希·沃夫林（Heinrich Wölfflin）著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》（*Principles of Art History*）（臺北：雄獅，2002），頁 237-246。

動與畫出圖像區別開來。反之，「人」能夠表達出符號和組織結構之間的區別，也又過這個過程來實現其思想。<sup>8</sup>正是因為這項差異，藝術遂合法成為「人」的所屬之物，也是晚近諸多人文學者關注的主題。

另一方面，20 世紀中葉興起的「新藝術史」(New Art History)，則著力於補充過往藝術史討論中，關於藝術的風格、真實性、時代編年之外的不足部分，並試圖從藝術的經濟學、社會學與政治學等角度，來對過往的藝術發展進行提問，<sup>9</sup>援引人文學科領域內的其它思想資源，如馬克思主義的階級分析、女性主義的性別論述、精神分析與符號學的方法，並透過學科間的相互結盟、擴張傳統藝術史的分析視野；接著是晚近全球藝術史 (global art history) 架構的浮現，以後殖民論述 (postcolonial discourse)、另類現代性 (altermodernity) 或多重現代性 (multiple modernities) 等角度強調複數、多元價值的史觀，既反思西方藝術史的時間觀，也批判藝術史作為 (或可能成為) 普世性、單一性的準則，<sup>10</sup>試圖以一種非歐洲式的方法來探究藝術史。<sup>11</sup>以「人」形成的區域文化差異、政治地理、社會脈絡等人文空間為單位，進行全球範圍的藝術史書寫。

在此研究路徑下，引入歷史科學及其他人文學科方法的藝術史，意味著藝術表現將成為審美客體，能夠被進一步分析和掌握。導向人文學科發展的藝術史，也無可避免地服膺於現代知識型建構下的「人」之核心認知。然而，晚近學界在轉向對非人物種的研究及分析當中，逐漸不再區分以「人」為核心的人類社會史和外部的自然史，轉而強調這項區分在當代的失效。<sup>12</sup>並出現從全球史、世界史 (global history ; world history) 轉移到星球史 (planetary history) 的研究視域，<sup>13</sup>指出傳統藝術史在很大程度上忽視或拒絕了生態觀念，並傾向於符合該學科背後以人文主義為基礎、人類中心式的史學方法論。<sup>14</sup>轉向認為當我們忽視周圍的生態和氣候條件時，對藝術史的解釋就會出現偏差，因而需要揭示藝術和環境之

---

<sup>8</sup> Panofsky, Erwin. "History of Art as a Humanistic Discipline." In: *Meaning in the Visual Arts*. (New York: The Overlook, 1955). pp.5. 另可參看歐文·潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky) 著，王碧華譯，〈藝術史：一門人文學科〉( *The History of Art as a Humanistic Discipline* )，〈故宮學術季刊〉第 2 卷第 4 期 (臺北：國立故宮博物院，1982)，頁 1-19

<sup>9</sup> Borzello, Frances & Rees, A.L. *The New Art History*. (NJ: Humanities International ,1988) pp.4.

<sup>10</sup> Elkins, James. "Art History as a Global Discipline." in: *Is art history global ?*. ed. Elkins (New York: Routledge, 2007) pp. 3-25.

<sup>11</sup> Carrier, David. *A World Art History and Its Objects*. (Pennsylvania: Pennsylvania State University,2008) pp.5.

<sup>12</sup> Chakrabarty, Dipesh. "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry* 35 (2009): 201.

<sup>13</sup> Chakrabarty, Dipesh. "Anthropocene time." *History and Theory* 57 (2018): 5-32.

<sup>14</sup> Edward Christie. "Art History in the Anthropocene." *Anthroposphere : The Oxford Climate Review* 3 (2019):46.

間深刻的聯繫。<sup>15</sup>或認為應對環境變遷和氣候危機的唯一方法，是創造一種「非人文主義」（non-humanism）或「後人文主義」（post-humanism），<sup>16</sup>甚至提出將藝術史視為一種「後人文學」（post-humanities）的實踐視野。<sup>17</sup>

換言之，當晚近「人類世」（anthropocene）議題開始浮現，且地球系統已經使人類意識到生存本身的急迫問題時，這類思維方式以及對環境危機的意識，越趨成為當前藝術史研究的考驗——藝術史也面臨著跨越多尺度思考、探討如何成為非人類的代理者、或是以生態時空關係來衡量其敘事的多重挑戰。<sup>18</sup>因此，是否需要對過去的藝術和文化進行再次評估，並重新考慮目前的學術研究方法？探問這場危機是否影響了我們與歷史作品和事件的聯繫，甚至改變我們與時間本身的關係？已經是藝術史的基本問題。<sup>19</sup>為了應對這些挑戰，有學者建議將藝術史重塑為某種「生態批評」（ecocriticism），<sup>20</sup>強化藝術研究應在文化詮釋中對氣候正義、環境關係與永續性問題的關注；或重新審視當前研究中，在對於「行星（planet）的環境關懷」與「視覺藝術史研究（historical study of visual art）」之間被忽視的領域，認為不應只聚焦於既定場域中的作品，反而需要擴展這門學科對更多「非人」和「物」（objects）的關注。<sup>21</sup>

在這類論述中，一方面將「人類世」視為一種感覺現象（ensorial phenomenon），試圖探問藝術如果無論如何皆是受制於星球和大地的實踐，那麼藝術在與「人類世」遭逢的過程，兩者之間的內在關係發生何種層次和尺度上；<sup>22</sup>另一方面，則是積極挑戰自然／文化的二元概念，關注本體論層面的糾纏（entanglements）和關係性（relationality），試圖從人們身上重新分配代理權。<sup>23</sup>

---

<sup>15</sup> De-nin, Lee. *Eco-Art History in East and Southeast Asia*. (Newcastle: Cambridge Scholars, 2019). pp19.

<sup>16</sup> Cerkvenik, Stokes. "Non-humanism." *human/nature*. website: <<https://web.colby.edu/humanslashnature/2015/11/15/non-humanism/>> (2022.02. 26 瀏覽)

<sup>17</sup> Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. (Manchester: Manchester University, 2018). pp.146.

<sup>18</sup> Stott, Timothy. "Ecocritical Art History." *Art History* 43 (2020):645.

<sup>19</sup> Stephen, Eisenmann. "Art History, Time, and the Anthropocene." *Journal of the Association of Historians of American Art* 5 (2019) :1.

<sup>20</sup> Braddock, Alan. "Ecocritical Art History." *American Art* 23 (2009):26. 「生態批評」（ecocriticism）一詞，指文學領域用以描述和思考非人萬物與生態倫理的論述態度。參見 Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, *In The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. (Athens: University of Georgia, 1996). pp18.

<sup>21</sup> Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. (Manchester: Manchester University, 2018). pp.1-8.

<sup>22</sup> Davis, Heather. Turpin, Etienne. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (London: Open Humanities, 2015). pp.3-4.

<sup>23</sup> Büscher, Bram. "The non-human turn: Critical reflections on alienation, entanglement and nature under capitalism." *Dialogues in Human Geography* 12 (2022): 54-73.

甚而建議在生態危機和氣候不穩定的時代，可以學習原住民及其以土地為基礎的生態智慧，並認為該文化體現了「非人轉向」中的核心命題，<sup>24</sup>認為藝術研究應該轉向探討原住民族是如何描述出多樣的生態想像（ecological imagination）。指出原住民的思想和實踐——包括藝術——是反思當前隱含普遍化、均質性、霸權式「人類世」話語的重要部分。<sup>25</sup>藉由倡議藝術及其歷史實際上奠基在人和非人相互共生、生態中彼此依存的「原民性」（indigeneity）思維及價值觀，來反思過去以「人」為中心的藝術判準。

然而，這類轉向「非人」的藝術史研究，大多將目光投注在不同尺度下的無機物、技術物、自然物、微生物、動物等可以經受當代自然科學檢視的「非人」，而鮮少考慮到「非人」所指涉的對象本身，在不同時空情境、歷史語境和認識論（甚至是宇宙觀）之中的變化性、多樣性（diversity）或多義性（multivocal）。筆者認為，對於「非人」對象的思索，也必須和特定殖民歷史和文化中的宇宙論（cosmology）關聯起來。西文的 non-human 一詞，普遍被翻譯為「非人」或「非人類」，意指外於「人」的任何生命和物質實體，但在不同文脈語境下，也有不同的含義（例如，民族誌裡的巫術與神秘主義、精神疾患、動物圖騰，或是哲學與文學研究中的幽靈）。而清代圖像史料中的「非人」包含某些如同鬼魅和禽獸之異物；<sup>26</sup>在日本美術的圖像文獻裡，「非人」（ひにん）的字面意思即：它不是人，而是化作人的惡魔。<sup>27</sup>筆者認為，以此審視不同脈絡文本中的「非人」，在行文、用語和認識方式，以及被視為「非人」的情境，便能理解某些原住民族在歷史中被稱呼名稱之意涵，及其在過去生存環境中和不同物種、人群與殖民者之間的關係。

進一步聚焦晚近臺灣的藝術學圈，在回應「人類世」與「原民性」議題，或在倡議建構「原住民藝術史」時，當中呈現以人與非人相互依存、共生為基礎的

---

<sup>24</sup> Singh, Neera. "The non-human turn or a re-turn to animism? Valuing life along and beyond capital." *Research Article* 12 (2021): 84.

<sup>25</sup> Todd, Zoe. "Indigenizing the Anthropocene." In: *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environment and Epistemology*. Heather Davis and Etienne Turpin (editors). (London: Open Humanities, 2015). pp.252.

<sup>26</sup> 林百川、林學源，《樹杞林志》，編入《臺灣文獻叢刊》第 63 輯（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1957），頁 104。

<sup>27</sup> 朝日新聞出版株式會社編，〈非人ひにん〉，《ブリタニカ国際大百科事典：小項目事典》，網址：〈<https://web.archive.org/web/20190410154325/https://kotobank.jp/word>〉（2021.05.19 瀏覽）；相關圖像可參看寺島良安編纂，〈穢多（えた）〉，收於《和漢三才図會》（大坂：國立國會圖書館藏，1712）。

藝術評析與論述趨勢，<sup>28</sup>若從藝術史書寫的角度來看，我們似乎無可避免地陷入一種歷史性的矛盾，即過去某一段時間在美術畫作和圖像表現當中，將原住民族視為「非人」(non-human)的歷史。因為只要談到人與非人相互糾纏、嵌結的歷史，在一些特定歷史時期，原住民族就不可避免會捲入到曾被「去人化」(dehumanization)為「非人」的處境之中。這意味剷除掉其作為人的特徵 (removing the human-ness)，餘留下的是看似像人的生物，但卻絕不是「人」。因此，若從藝術與非人環境互為關係的角度來重新思考藝術史的書寫，便會立即將歷史上曾經被視為「非人」的原住民族捲入其中——被稱為「生番」的群體在清代時期被視為「山鬼」或「飛禽」；<sup>29</sup>日治時期則一步被視為法律意涵中的「地上物」——和所有土地上的動物、礦物、木材物、建築物等，都被殖民者視為某種環境因素和自然的一部分。<sup>30</sup>

大體而言，今日我們對歷史中被視為「自然物」的東西（自然材料、環境因素與生命物種），進行各式檔案文獻的深度檢討、重新審視人和非人的關係時，大多以當代自然科學和環境生態學的知識來重拾非人的能動性。但歷史上原住民被視為「自然物」、並被表現為一種「非人」的形象，是很多藝術史研究者在引入「非人轉向」的討論時，鮮少進行再思考的問題。本文接下來會針對臺灣藝術史中描繪「生番／蕃」圖像進行相關文獻的爬梳，並對若干批評過去殖民者以「去人化」(dehumanization)操作，將原住民視為「非人」的視覺批判論述，進行相關問題的探討和異議；也對過去藝術史論針對相關作品研究方法背後隱含以「人」為中心的知識型，提出相關的反思與論述。

## 二、回顧：對「非人」之批判

在諸多歷史的藝術圖像和文獻中，殖民者大多將當時的原住民稱為「生番／

---

<sup>28</sup> 相關論壇可參看高雄市立美術館，〈泛·南·島：原民性與當代藝術：國際論壇暨策展工作坊〉，《高雄市立美術館影音平臺》，網址：〈<https://www.youtube.com/watch?v=OnE9n1WmCJk>〉

(2022.02.26 瀏覽)。相關論述可參見龔卓軍，〈我們要的是理解，不是宣傳——原民性與人類世論述的批判〉，《藝術家》第 544 期（臺北：藝術家雜誌社，2020），頁 126-133；伊誕·巴瓦瓦隆 (Etan Pavavalung) 主編，《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術》（臺北：原住民族委員會原住民族文化發展中心，2021），頁 38-48；黃瀨瑩、呂瑋倫、龔卓軍主編，〈原民場域·當代轉換：藝術的原民性與困惑的多元性專題〉，《藝術觀點 ACT》第 85 期（臺南：國立臺南藝術大學，2021），頁 30-51。

<sup>29</sup> 吳性誠，〈入山歌一六首之二〉；馬清樞，〈臺陽雜興三十首之十四〉，皆收於全臺詩編輯小組編，《全臺詩》（臺北：遠流，2004），兩首詩分別寫於 1816 年與 1877 年。

<sup>30</sup> 吳豪人，《「野蠻」的復權：臺灣原住民族的轉型正義與現代法秩序的自我救贖》（臺北：春山出版，2019），頁 39-42。

蕃」(Sheng-fan),<sup>31</sup>視為非人、禽獸。清代的《皇清職貢圖》(圖 1)中將「生番」描述為「居深山窮谷,人跡罕到,茹毛飲血,裸體;不知寒暑」;<sup>32</sup>《臺海采風圖考》裡將「生番」描寫為「突睛大耳,狀甚惡。足指如雞爪,上樹如猿獼」。<sup>33</sup>方志則將「生番」類比為「形狀則與魔鬼相同,論其性情則與禽獸奚異」。<sup>34</sup>《臺灣內山番地風俗圖》所稱的「內山」皆是指「生番」的棲息地;《晚清臺灣番俗圖》中的「生番」,也被描繪成和各種動物擺出同樣行為的赤裸樣態,暗指其同為野豬、山鹿一類的禽獸(圖 2)。當時對生番的描繪中,時常賦予其非人的特質,形貌常被類比為禽鳥猛獸,且兼有易於常人的特異功能,如嗜殺、飛行、攀援、疾走,甚至穿插食人的主題。<sup>35</sup>

日本殖民時期,殖民地官僚也曾透過法律的討論,在國家殖民政策的層面,達成「將生蕃視為地上物」的共識。<sup>36</sup>例如,臺灣總督府參事官持地六三郎(Rokusaburo Mochiji)在 1902 年的〈關於蕃政問題意見書〉(蕃政問題ニ關スル取調書)裡主張:「只見蕃地而不見蕃人」、「國家對此叛逆狀態的生蕃擁有討伐權,其生殺予奪,都在國家處分權的範圍之內」,<sup>37</sup>主張「生蕃」應為禽獸之屬。當時的法學家岡松參太郎(Okamatsu Santaro)也主張「日本帝國與生蕃在內國法上並無任何關係,只具有國際法上的關係」,<sup>38</sup>認為「生蕃」不應該像漢

---

<sup>31</sup> 「生番／蕃」之意義雖近似於未同化的野蠻人(unassimilated barbarian)、原始土著(raw aborigines)或福爾摩沙的野人(savages of Formosa)。但若從相關史料理解其歷史意涵,「生番／蕃」並無直接對應之西文詞彙,因此本文採歷史學界的一般譯法,直譯為 Sheng-fan。另一方面,儘管有論者可能認為過去的「生番／蕃」,較接近於「次等人類」或「亞人類」(subhuman),或是關於「亞人類」與「非人類」的概念仍有待區分,甚至是歷史學、社會學和生物學的學科傳統領域之間的範疇劃分也有待討論。但筆者認為,人類過去在對待「亞人類」或「非人類」時的生殺作為,實際上並無太大區分,甚至會視「亞人類」為寄生蟲和細菌,或將其貶損為豬狗、豺狼、魔鬼,以畜生的方式對待。參見大衛·利文斯頓·史密斯(David Livingstone Smith)著,馮偉譯,《非人:為何我們會貶低、奴役、傷害他人》(重慶:重慶出版社,2012),頁 7、113;David Berreby,“A Philosophy of Genocide’s Roots” *The New York Times*. website: < <https://www.nytimes.com/2011/03/06/books/review/Berreby-t.html> > (2022.02. 26 瀏覽)。

<sup>32</sup> 臺灣省文獻委員會,《清職貢圖選》(臺北:臺灣銀行經濟研究室,1996),頁 56。

<sup>33</sup> 范咸、六十七,《臺海采風圖考》(臺北:臺灣銀行經濟研究室,1961),頁 46。

<sup>34</sup> 林百川、林學源,《樹杞林志》,編入《臺灣文獻叢刊》第 63 輯(臺北:臺灣銀行經濟研究室,1957),頁 104。

<sup>35</sup> 廖婉如,《祖靈的凝視:瓦歷斯·諾幹作品研究》(臺北:國立政治大學國文教學碩士論文,2007),頁 22。

<sup>36</sup> 吳豪人,《「野蠻」的復權:臺灣原住民族的轉型正義與現代法秩序的自我救贖》(臺北:春山出版,2019),頁 39。

<sup>37</sup> 持地六三郎,〈關於蕃政問題意見書〉收錄臺灣總督府警務本署編,《理蕃誌稿》(東京:青史社,1989 [1911]),頁 180-181。

<sup>38</sup> 持地六三郎,〈持地參事官ノ蕃政問題ニ關スル意見〉,收錄臺灣總督府警務局編,《理蕃誌稿》第一卷(臺北:南天,1995 [1918]),頁 181-182。

人一樣定位為日本帝國的居民，等於宣稱「蕃地」是「無人的領土」，「生蕃」也因為不具有法律的「人格」，所以可以任意殺戮之。對此，總督府殖民官僚安井勝次（Yasui Katsuji）在〈生蕃在國法上的地位〉（生蕃人の國法上の地位に就て）當中斷言「與飛禽走獸無異」。<sup>39</sup>當時的《臺灣日日新報》亦曾以「它們為非人野獸」為題報導。<sup>40</sup>換言之，在殖民政權的統治視域下，「生蕃」被視為飛禽走獸、且需要被剿滅，毫不具備「人」的條件，亦不可能會有創造藝術的能力。



圖 1：傅恆，〈淡水右武乃等社生番〉，收於《皇清職貢圖》（臺北：國立故宮博物院藏，1751）。筆者翻攝：2021.09.26。

值得注意的是，臺灣清代至日治時期多件描繪「生番／蕃」的作品，今日大多被編列進臺灣美術史的相關著作，有其藝術史的定位。例如，《番社采風圖》被編於藝術史家蕭瓊瑞主筆的《圖說臺灣美術史 II：渡臺讚歌》書中，列於明清時期之作品；<sup>41</sup>《皇清職貢圖》與《番社采風圖》則在《臺灣美術史綱》書中，被編入明清時期的美術；<sup>42</sup>這兩件作品，在邱琳婷所著的《臺灣美術史》當中，

<sup>39</sup> 安井勝次，〈生蕃在國法上的地位〉，收於陳金田譯，《日據時期原住民行政誌稿》第一卷（南投：臺灣省文獻委員會，1997），頁 732-748。

<sup>40</sup> 不著撰人，〈挖開孕婦腹部，將胎兒砍頭，它們為非人野獸，薩拉茅蕃的兇暴〉，《臺灣日日新報》（1920.09.21），版次 7。

<sup>41</sup> 蕭瓊瑞，《圖說臺灣美術史 II：渡臺讚歌》（臺北：藝術家，2013），頁 79-94。

<sup>42</sup> 蕭瓊瑞、劉益昌、高業榮、傅朝卿，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家，2009），頁 210-216。

也被編入十八世紀的美術表現。<sup>43</sup>作品原件則被收藏於公立的歷史及藝術博物館 (museum)，如《皇清職貢圖》、《番社采風圖》與《臺灣內山番地風俗圖》部分版本的原件，收藏於國立故宮博物院；《晚清臺灣番俗圖》則收藏於北京故宮博物院，皆為兼容作品典藏及藝術史研究的展示、學術單位；另一方面，在蕭文杰的〈日據時期臺灣美術繪畫中之原住民圖像〉文中，亦探討從清代《番社采風圖》至日治時期畫家富田柳堤的《臺灣蕃俗圖繪》與秋山春水的《出草》等作品。<sup>44</sup>進入日治時期，以「生蕃」為題材，可說是美術創作中難以忽視的支流。<sup>45</sup>諸多作品皆入圍或曾參與當時的「臺灣美術展覽會」與「帝國美術展覽會」，<sup>46</sup>成為後進研究者書寫日治時期美術表現的重要文本。

另一方面，晚近針對這些藝術圖像進行視覺批判的論述大量地出現，眾多研究皆指出過往呈現出的原住民圖像和畫作，都有將其「去人化」的傾向，認為殖民統治者在視覺上透過藝術圖像的再現，將原住民族視為禽獸。並且大力批判這類視覺權力的運作，實則建立在「人／非人」、「文明／野蠻」的對立框架當中。例如，《番社采風圖》中攀爬樹枝的「生番」不是裸身，就是穿著獸皮，形體如同猿猴，再加上「雞足番，趾如雞距，食息皆在樹間」等敘述，暗示「生番」實為非人之屬，並在圖像中亦表露無遺；<sup>47</sup>《皇清職貢圖》(圖 2) 中，滿清政權將生番「非人化」的造型，可以明顯看出其中「非人乃獸」的認知取向；<sup>48</sup>《番俗圖》中穿披獸皮、剪短頭髮的「生番」圖像，則被連結到粗蠻如野獸的過往；<sup>49</sup>《臺灣蕃俗圖繪》(圖 3) 描繪紋面「生蕃」的獵首景象，同樣以歪曲醜惡的身形，刻意強化兇殘野蠻的樣態，其目的是為「教化野蠻的住民」。<sup>50</sup>

<sup>43</sup> 邱琳婷，《臺灣美術史》(臺北：五南，2015)，頁 133-146。

<sup>44</sup> 蕭文杰，〈日據時期臺灣美術繪畫中之原住民圖像〉，《環境與藝術學刊》第 6 期(嘉義：南華大學環境與藝術研究所，2008)，頁 107-125。

<sup>45</sup> 王淑津，〈高砂圖像—鹽月桃甫的臺灣原住民題材畫作〉，收於《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》(臺北：行政院文建會，1997)，頁 116-145。

<sup>46</sup> 例如，秋山春水描繪「生蕃」出草題材的《出草》，榮獲第 9 回臺展東洋畫部的「特選臺展賞」；大岡春濤描繪「生蕃」伏擊出草為題材的《活著的英靈》，入選首回臺展東洋畫部。黃土水以「生蕃」出草題材的《兇蕃獵首》雖未入選帝展，但也留下畫家曾以該件作品報名帝展的訪談紀錄。參見不著撰人，〈以雕刻「蕃童」入選帝展的黃土水君，其奮鬥及苦心談〉，《臺灣日日新報》(1920.10.19)，版次 7；財團法人陳澄波文化基金會，《臺府展資料庫》，網址：<https://taifuten.com/> (2022.1.19 瀏覽)。

<sup>47</sup> 宋冠美，《圖像、知識與帝國統治：清代臺灣原住民形象的比較分析》(臺北：國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2015)，頁 63。

<sup>48</sup> 蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫：十八世紀臺灣原住民生活圖像》(臺北：東大，2014)，頁 341。

<sup>49</sup> 蘇峯楠，《清人繪製臺灣「番俗圖」的視覺與物質文化》(臺北：國立政治大學臺灣史研究所博士學位論文，2021)，頁 213。

<sup>50</sup> 陳國傑、蕭文杰，〈日據時期臺灣視覺藝術中的原住民圖像〉，《康寧學報》第 11 期(臺北：康寧醫護暨管理專科學校，2009)，頁 115。

藉由指出過去殖民者在政治、軍事層面將其土地、領域權利和人權一併忽略，將原住民族特殊化為「番／蕃」，且以軍事線為界，阻隔不受其治理的「非人」。<sup>51</sup>並於知識與權力的作用中，將原住民妖魔化、非人化、污名化與簡單化，<sup>52</sup>視作非人或野獸。<sup>53</sup>甚而揭露這種視覺權力運作背後的階序關係，實際上就是以「人／非人」的二元論為核心發展出來的區隔邏輯；<sup>54</sup>認為是將其置放於與「人」相反的對立面，並用誇大、變形的異域獵奇式書寫，<sup>55</sup>將缺乏漢語表達能力的族群當作「異類」，而且進一步將他們當作「非人」。<sup>56</sup>



圖 2：張斯桂，〈生番歸獵祭頭圖說〉，收於《晚清臺灣番俗圖》（北京：故宮博物院藏，1874-1875）。筆者翻攝：2021.09.26。

<sup>51</sup> 王泰升，〈臺灣法律史上的原住民族：作為特殊的人群、地域與法文化〉，《國立臺灣大學法學論叢》第 44 卷 第 4 期（臺北：國立臺灣大學法律學系，2015），頁 1639。

<sup>52</sup> 張耀宗，〈臺灣原住民教育史研究（1624-1895）〉（臺北：國立臺灣師範大學教育研究所博士論文，2004），頁 173。

<sup>53</sup> 蔡志偉，〈國家道歉與原住民族歷史正義〉，《法扶》第 51 期（臺北：財團法人法律扶助基金會，2016），頁 4。

<sup>54</sup> 陳龍廷，〈帝國觀點下的文學想像—清代臺灣原住民的妖魔化書寫〉，《臺灣文獻》第 55 期 4 卷（南投：國史館臺灣文獻館，2004），頁 233。

<sup>55</sup> 廖婉如，〈祖靈的凝視：瓦歷斯·諾幹作品研究〉，頁 220-221。

<sup>56</sup> 黃國超，〈「再現」的政治—從殖民壓抑到主體抵抗的原住民形象〉，《第五屆通俗文學與雅正文學—文學與圖像研討會論文集》（臺中：國立中興大學中國文學系，2005），頁 441。

這類視覺批判論述亦認為殖民時期的畫家，在「生蕃」題材上以繪畫的視覺表現重構了現實，具現出殖民者的帝國之眼（*empire eyes*），<sup>57</sup>特別是日本籍畫家因其殖民者身分，在描繪「蕃地」和「生蕃」題材上，具有被殖民者未有的優勢。<sup>58</sup>藉由人種學調查及攝影，使殖民時期大量「生蕃」圖像的明信片、博覽會，呈現出「生蕃」可憐未開化的情境，就是野蠻人，<sup>59</sup>進行相關展示內容的去人化。<sup>60</sup>並認為殖民展示背後的知識架構，實質上是受到社會進化論（*social darwinism*）中文明／野蠻的二分法影響。<sup>61</sup>揭露過去將原住民視為非人、動物，就不是日本國民及法理意義上的「人」。<sup>62</sup>極力批判殖民者將原住民土地視為「無主物」，將原住民族解釋為「非人」的舉動。<sup>63</sup>

筆者認為，上述的視覺批判論述，對於過去將原住民去人化的權力操作過程，雖然揭示了殖民者行使的再現政治與視覺暴力之問題，但卻忽視了論述中對立於「非人」的「人」，作為一項近代的觀念發明，其實是伴隨著啟蒙理性、人文主義、現代知識型建構及帝國殖民擴張下的產物。正如學者酒井植樹（Naoki Sakai）所言，自 19 世紀以來，這種知識生產關係在人文研究當中所造成的分歧，一直被 *anthropos*（人種學）與 *humanitas*（人文學）這兩種意義皆為「人」的古典類似詞並置暗示著。<sup>64</sup>前者是被作為知識客體與研究分析的真實材料，或第一手資料的提供者；後者則是進行這些資料進行分析、詮釋的認知主體和知識生產者。

---

<sup>57</sup> 張正霖，〈日據時期臺、府展東洋畫中之地方色彩論述：後殖民觀點的初探〉，《美麗新視界——臺灣膠彩畫的歷史與時代意義學術研討會論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 106。

<sup>58</sup> 林惺嶽，〈「南國風光」的背後——帝國眼光開啟下的臺灣美術之剖析〉，《日治時期臺灣美術的「地域色彩」展論文集》（臺中：國立臺灣美術館，2007），頁 56-57。

<sup>59</sup> 王昱婷，〈輾轉的容顏——從黃土水的「蕃童」論日治時期臺灣原住民形象的呈現與再現〉（臺南：國立成功大學歷史學系碩博士論文，2007），頁 50。當時的原住民被視為環境因素的形象，無疑也存在於黃土水的作品裡，例如《兇蕃獵首》之「兇蕃」就是殖民政府要剿滅的環境因素，這也影響著黃土水這件名為「兇蕃」的作品。

<sup>60</sup> 盧梅芬，〈人味！哪去了？：博物館的原住民異己再現與後殖民的展示批判〉，《博物館學季刊》第 19 期 1 卷（臺中：國立自然科學博物館，2005），頁 68。

<sup>61</sup> 李政亮，〈帝國、殖民與展示：以 1903 年日本勸業博覽會「學術人類館事件」為例〉，《博物館學季刊》第 20 卷第 2 期（臺中：國立自然科學博物館，2006），頁 31-32。

<sup>62</sup> 梁廷毓，〈日據時期臺灣原住民的「頭骨架」、「頭顱」與「獵首」攝影之研究〉，《史物論壇：國立歷史博物館學報》（臺北：國立歷史博物館，2021），頁 55-56。

<sup>63</sup> 臺邦·撒拉勒（Taiban Sasala），〈原獨，作為獨立論的最底限〉，《臺灣新社會智庫》，網址：<http://www.taiwansig.tw/index.php/>（2021.05.19 瀏覽）。

<sup>64</sup> 酒井植樹（Naoki Sakai）著，代顯梅譯，〈西方的錯位與人文科學的地位〉，收於劉紀蕙主編，《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主體性》（臺北：麥田，2006），頁 230-233。

這類論述所批判的圖像和文本誕生的殖民時期，正是經常為殖民者的血腥壓迫手段背書、合理化暴力行為的「人種學」誕生之時期，亦是在各種支配階序的關係中，將原住民族貶低為野獸的年代。然而，當上述研究在指出藝術史圖像裡的「人／非人」、「文明／野蠻」、「認知主體／知識客體」之權力階序問題、試圖藉由批判、挪動兩者的階序位置時，反而無意間再次確立、加強了這組二元論框架，亦更加鞏固了現代知識型架構下的「人文學」與「人種學」之間的區分。直接預設了當時被視為「非人」的原住民，也存在一種對「人」(human)的索求。將其生命重塑為具有認識能力的言說主體，也在無形中強化了以「人」為中心的復權思維 (restoration)。

本文並不否認，這類論述確實向我們揭示出帝國之眼的凝視，以及原住民族長期以來被扭曲、歧視和充滿不對等權力運作的過程，並試圖為長久以來被視為他者、弱勢和邊緣群體的原住民族，進行歷史平反和發聲的努力。這對於重建藝術史當中的歷史正義與人道價值，確實是重要的階段性工作。但是當研究者批判過去將「生蕃」置放於與「人」相反的對立面時，往往反向強化了人文主義式的「人」之價值。這類批判論述著重於將歷史中被視為非人的「生蕃」，重新「再人化」(re-humanization)，並在針對「人／非人」二元論架構的描述中，暗含了必須讓「非人」重返回「人」，呈現出以人為中心的權利索討之思維。<sup>65</sup>

另一方面，亦讓持續帶有人文主義與人道倫理關懷的藝術史論，以隱含著現代知識型建構的「人」之概念，將藝術史圖像中被視為「非人」的原住民族，經由批判其視覺再現、解構其權力運作、平反其「被凝視者」身份的過程——最後納入進以「人」為中心的藝術史。換言之，這類批判論述背後皆帶有一種危險的思維：一方面，這類過於道德、倫理學化的討論，似乎更加強對「人」的立場之鞏固。帶有人文關懷的論述，實則透過將原住民收編進現代知識型意義下的「人」，再次排除了其他屬於非人的萬物，這種經受人文主義、反殖民論述纏繞交織而再次回返的支配性，反而造成了第二次的暴力和再劃界，更忽視了非人於歷史上被「去人化」操作的過程中，在歷史再現方法與造成歷史暴力的討論及反思上，是否具有值得修正和應該細緻思辨之處。

---

<sup>65</sup> 此外筆者認為，部分論者所指出：如鹽月桃甫、顏水龍等人，在日治中期之後美術表現中出現具有人文關懷和賦予人性意涵的原住民形象。實際上是隨著統治力量的增強，反而讓原住民被收編進「人」之概念的問題，在美術史討論上更加惡化。參見陳咨仰，〈從《虹霓》探索鹽月桃甫對「文化」的追尋〉，《臺灣美術》第75期（臺中：國立臺灣美術館，2009），頁84；黃莉琄，《顏水龍原住民題材畫作研究》（臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2003），頁49。



圖 3：富田柳堤，《風俗画報臨時增刊—臺灣蕃俗圖繪》第 129 號（臺南：國立臺灣歷史博物館藏，1896）。筆者翻攝：2021.12. 09。

進一步論，一般論者會認為人類的極端暴力行為，只有在「去人化」情況下才會發生。<sup>66</sup>但心理學家保羅·布盧姆（Paul Bloom）曾指出，人們將歷史的暴行怪罪於「去人化」的論調可能有待商榷，歸根究柢，「承認人類是人類」（recognizing the humanity of the other person）才是歷史暴行的根源。<sup>67</sup>換言之，「去人化」僅是表面上的手段，並不是這類暴力操作的根基，從心理學的角度，當統治者內心期待「生番／蕃」是能夠接受文明教化的「人」，而非一般動物、野獸時，才是行使一切「去人化」權力操作之觸發點。透過對權力的操作和標記，反向地合理化自身文明和進步觀的認知。去人化為「非人」的過程僅是表面的現象，統治者會將其進行去人化的操作，即是承認其本質上同為一種類屬的事實，

<sup>66</sup> Haslam, Nick. "Dehumanization: An Integrative Review." *Personality and Social Psychology Review* 10 (2006): 252-264 ; Enge, Erik. *Dehumanization as the Central Prerequisite for Slavery*. (München: GRIN Verlag, 2015). pp3.

<sup>67</sup> Bloom, Paul. "The Root of All Cruelty?" *The New Yorker*. website: <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/11/27/the-root-of-all-cruelty>.> (2022.02. 26 瀏覽)。

才會需要對其行使暴力。

另一方面，從「非人轉向」的核心論述來看，傳統藝術史概念本身的特性和內在性——對立於自然史——意味著它預設人類的主體是其不變的意義和構成基礎。因此，藝術史本質上必然是一種「相關主義」(correlationism)。<sup>68</sup>以格雷厄姆·哈曼(Graham Harman)的論點，必須給予所有萬物同等的關注，無論它們是非人、人、自然、文化、真實還是虛構，任何事物都應該在彼此平等的本體論基礎上，被視為一種「物」與「物」的關係，即以非人的位置齊平看待。在哈曼對於藝術的觀點裡，人也是由某種「物」所組成(不是人與物的關係)，並總是被包覆與環繞在一切「非人」與「物」之間所構成的整體之中，主體和客體並非是獨立存在，而是彼此結合的狀態。<sup>69</sup>

歷史中對「生番／蕃」的視覺暴力和再現權力，恰恰是來自於殖民視覺體制下的畫家者沒有體認到一種趨近於「物」或「非人」的倫理。上述將原住民遭受到的暴力根源，指向去人化操作的視覺批判論述，在批判殖民者將原住民描繪為「非人」野獸的同時，實際上忽視殖民者心理上將其視為「人」；又忽視將歷史中的原住民族收編到「現代知識型」範疇內之問題。若不是直接將殖民歷史中出現的「非人」，放置在當代族群關係、殖民關係的論域當中，著力重新賦予其「人」的身份，就是將過去的原住民圖像納入進以「人」為中心的藝術史。更精確的說，上述一系列對於這些藝術史中的圖像，進行視覺再現問題的批判論述，揭露將原住民去人化為「非人」的歷史處境，意欲反思的其實是一部「他者的歷史」——部分論述中的「非人」，僅是一種批判修辭的使用，而未細緻思考「非人」的歷史條件與特殊意義。

換言之，這類論述實際上要指出，過去藉由他者化(othering)的手段，以我族與他族的差異來辨別殖民統治者自身，將特定人群從社會群體中排除，並將他族移置到人類社會的邊緣位置，進而批判這種建構出他者(the constitutive other)的過程。須注意的是，「他者」是圍繞著人的社會階層和身份建構問題而

---

<sup>68</sup> 相關主義(correlationism)是晚近思辨唯實論的代表者甘丹·梅亞蘇(Quentin Meillassoux)等人，用以批判一切認為「事物的意義在於主體(人)」的思想，並進一步反對客體(非人、物)的意義完全由主體所決定的哲學論述。參見 Tuinen, Van. *Speculative Art Histories: Analysis at the Limits*. (Edinburgh: Edinburgh University, 2017). pp 10.

<sup>69</sup> Harman, Graham. *Art and Objects*. (Oxford: Polity, 2019). pp 175. 另可參看 Harman, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. (Oxford: Pelican 2018). Harman, Graham. *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. (Illinois: Open Court, 2005).

發展而來的批評概念，與父權律法、社會化的機制和規範、知識權力系統都息息相關。<sup>70</sup>因此，將原住民視為藝術史中的他者，意味著是一種被去除主體能動性的弱勢者，進而讓其成為歷史和社會體制中的邊緣群體。換言之，「他者」產生的條件，在於社會將原住民族納入社會體系中的剝削位置之時。相反的，有一種「非人」的生命狀態，存在於將原住民徹底去人化、用以血腥剿滅、侵略戰爭及種族清洗對待的殖民戰爭時刻。

筆者認為，必須對這些視覺批判論述的內在立場提出異議，進一步探論在當時的去人化操作過程中，是否能重新思辨一種屬於非人的觀點或視角？必須強調，這並不是重返一種歧視性的話語邏輯，而是將過於人文化（humanization）、過渡賦予人性關懷的歷史書寫，進行若干問題再商榷與再反思。因此接下來，本文將以目前鮮少被討論的「生蕃之書畫」為案例，進行當時書畫藝術脈絡與殖民歷史脈絡的檢視，指出其蘊藏的複雜脈絡與歷史張力，如何意外地在人／非人、野蠻／文明、獸跡／書畫這兩端原本斷裂、對立的框架中形成銜接和交錯的現象，並進一步論述「非人」的藝術，在殖民歷史結構中嶄露出一絲間隙。

### 三、「生蕃の書画」的歷史張力與條件

自 16 世紀以來，臺灣島上憑藉高山地形優勢、長期不受外來帝國治理的 Tayal（泰雅），在日本殖民初期被統治者標記為非人野獸（non-human animals）或非人之物（non-human objects）——即去人化為「飛禽走獸」或「地上物」之後，將既有的社會道德和倫理因素徹底消除——使其不具備成為社會邊緣群體的「他者」條件，讓「生蕃」成為處於法律規範的域外、如野獸一般的存在，合理化殺戮非人並不算殺「人」的論說。回顧歷史文獻，諸如 1891 年間，清帝國進行開山撫番戰爭時，「戰亂中，漢人把生蕃的肉裝載籃子裡，像豬肉似的拿到大崙市場上販售」；<sup>71</sup>1906 年，安井勝次也斷言是「在我國領土上橫行的野獸而已」；<sup>72</sup>1910 年間，日本帝國在理蕃戰爭過程中「令軍人如糧食不足，得以啃食『大崙崙蕃』的肉來充飢」，<sup>73</sup>這些案例皆為「去人化」之後的具體暴力形式，也反映出這段時期強勢社會群體與殖民地官僚對於「生蕃」的認知。

<sup>70</sup> 廖炳惠，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》（臺北：麥田，2003），頁 187。

<sup>71</sup> 詹姆斯·惠勒·戴維森（James W. Davidson）著、蔡啟恆譯，《臺灣之過去與現在》（*The Island of Formosa Past and Present*）（臺南：國立臺灣歷史博物館，2014），頁 182。

<sup>72</sup> 安井勝次，〈生蕃人の國法上の地位に就て〉，《臺灣慣習記事》第 7 卷 1 號（臺北：臺灣慣習研究會，1906），頁 1-27。

<sup>73</sup> 豬口安喜編，《理蕃誌稿》第三卷（上冊）（臺北：臺灣總督府警務局，1921），頁 562。

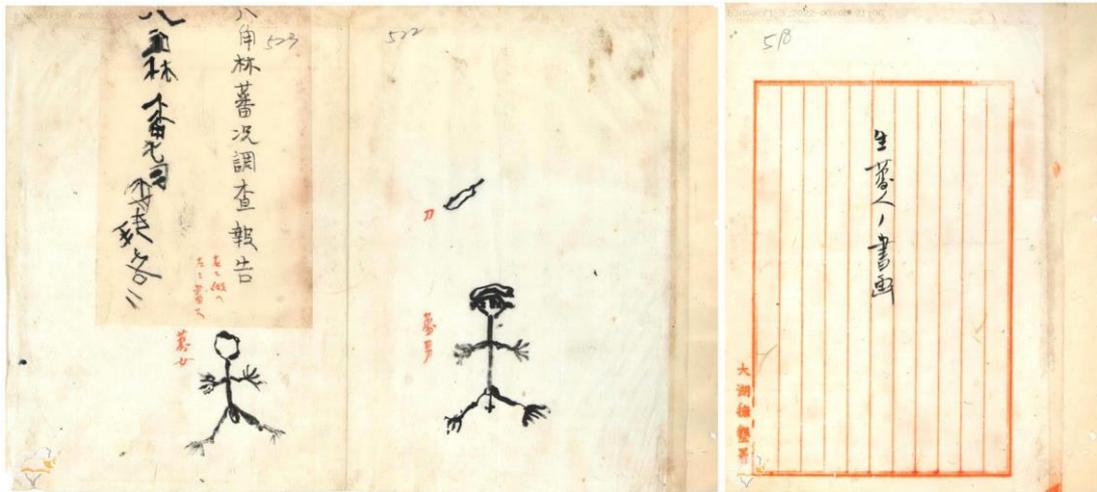


圖 4：「生蕃之書畫」：《蕃女》、《蕃男》與《刀》，收於《臺灣總督府的公文類纂》卷典藏號：000-00163(南投：國史館臺灣文獻館藏，1897)。筆者翻攝：2021.02.16。

此處所欲探討的「生蕃之書畫」繪製於 1897 年，便誕生在此種大歷史環境當中。作為一系列由「非人」繪製的圖像，差異於同時期由日本畫家、漢人畫家對於異類的描繪。這批「書畫」從檔案紀錄可知，分別是當年 3 月和 4 月份時，「生蕃」前來「大湖撫墾署」和「八角林出張所」時繪製，共計有《蕃女》、《蕃男》與《刀》(圖 4)；《豬與生蕃》(豚と生蕃)和《狗與生蕃》(犬と生蕃)(圖 6)等。<sup>74</sup>這些圖繪以簡單的線條構成基礎的造型，表現出臉部、頭部和四肢，以及山豬、獵狗和刀具的圖形。並以宣紙黏貼至撫蕃日誌的文書用紙上，一幅附註文字為「生蕃之書畫」(生蕃の書画)；另一幅標註「生蕃之畫」(生蕃の画)，為成為日本殖民初期大批紀錄「生蕃」情事的檔案之中，極為罕有的案例。

必須注意的是，當時這一批檔案具有殖民者進行部落慣習調查的功能和工具性，是由當時負責和「生蕃」交涉、處理蕃地和山林開發相關事務的「大湖撫墾署」官員所命名。被編入 1897 年 3 月和 4 月份的《大湖撫墾署事務報告》內。檔案冊的頁首處，也有當時日本總督(乃木希典)、殖產部長(押川則吉)、總務部長(宗義)、內務部長(杉村)、大湖撫墾署長(昌山清利)、拓殖課長(柳本、橫山)、林務課長(八戶、貳宮)、警保課長(大島)、文書課長(木村匡)、常務掛長(米山)、公文掛長(紀內)及承辦者(吉富)的公文批示、審閱用印(圖

<sup>74</sup> 「撫墾署」為日治時期處理蕃地業務的官方機構；「出張所」則是撫墾署在外地的辦事處。臺灣總督府在 1896 年發布〈臺灣總督府撫墾署官制〉，在各地成立 11 個撫墾署，隔年即在多數撫墾署底下增設出張所。參見日本內閣官報局，〈勅令第百六十三號〉，《官報》，1897.5.27，版次 1。日本內閣官報局，〈臺灣總督府府令第十二號〉，《官報》，1896.7.30，版次 1。

5)。也記下這一系列殖民地官僚的審閱時間：「明治 30 年 5 月 11 日收文」、「明治 30 年 5 月 14 日傳閱畢」；<sup>75</sup>「明治 30 年 4 月 14 日收文」、「明治 30 年 4 月 16 日傳閱畢」。<sup>76</sup>在 4 月份報告中的〈八角林出張所蕃人來所日誌〉一節內，則詳細紀錄 4 月 5 日和 15 日有「大南勢社蕃」前來；4 月 10 日有「洗水坑蕃」前來，<sup>77</sup>極可能為該「書畫」的作者。而遞給紙筆、墨汁等畫具的人，應該是八角林出張所所員（中西潔），也是該篇日誌的執筆人。<sup>78</sup>

這一系列圖像在撫墾署的官方文書中，被第一線和「生蕃」接觸、撰寫調查日誌、將圖像貼附在公文檔案上的官員，將其命名為「書畫」。接著經由層層官員的審閱，並沒有被批錯和塗改。因此，筆者不傾向將殖民者對「書畫」一詞的定名，視為中性的使用詞彙，我們必須認真對待這項由官方審閱和命名的動作，背後可能隱含的意義。事實上，殖民之初負責「生蕃」事務的撫墾署，在 1896 年 6 月設立至 1898 年 6 月被廢除之前，都是以懷柔、綏撫方針作為政策的指引，以會見「生蕃」、賜酒、餽贈禮物、管制「蕃界」、取締槍械武器、促使民蕃和解等懷柔方式解決「蕃害」問題，並強調誠信與友好關係的重要性。<sup>79</sup>在短暫的幾年之間，「生蕃」一度被殖民地官僚認為「雖然淳樸無智，但誠懇恪守信義，撫育得宜，一定悅服歸順」。<sup>80</sup>但是，當殖民者漸漸發覺懷柔手段並無法有效統治「生蕃」時，生蕃「獵首」的事件仍層出不窮時，便開始在 1902 年之後轉而強硬進行武力剿滅。

因此，這一系列「書畫」雖然出現在日本殖民政權對「生蕃」進行懷柔、撫

---

<sup>75</sup> 臺灣總督府，《明治三十年四月大湖撫墾署事務報告》，收於《臺灣總督府的公文類纂》卷典藏號：000-00163（南投：國史館臺灣文獻館藏，1897）。

<sup>76</sup> 臺灣總督府，《明治三十年三月大湖撫墾署事務報告》，收於《臺灣總督府的公文類纂》卷典藏號：000-00163（南投：國史館臺灣文獻館藏，1897）。

<sup>77</sup> 大南勢社與洗水坑社應屬於當時「大湖蕃」的一支。參見王梅霞，〈從「交換」看族群互動與文化再創造：日治初期苗栗地區泰雅族的研究〉，《考古人類學刊》第 71 期（臺北：國立台灣大學人類學系，2009），頁 109。另外檔案中也紀載「下撈社」和「八卦力社」曾於 4 月 3 日、4 日與 14 日前來八角林出張所。但早在 1896 年到南庄調查林況的總督府技師西田又二和伊能嘉矩等，都在記錄中使用「南庄化番」做為指稱。而在 1897 年的〈新竹縣轄各撫墾署事務成績報告〉裡，「八卦力社」也被記為「熟蕃」，和當時大南勢社與洗水坑社的「生蕃」仍有所區別。參見西田又二，〈新竹縣南庄地方林況〉，收入《臺灣總督府民政局殖產部報文》第 1 卷（東京：臺灣總督府民政局殖產部，1986 年）；不著撰人，〈新竹縣轄各撫墾署事務成績報告〉，收於《臺灣總督府檔案》（南投：國史館臺灣文獻館藏日治時期檔案，1897）。

<sup>78</sup> 臺灣總督府，《明治三十年四月大湖撫墾署事務報告》，收於《臺灣總督府的公文類纂》卷典藏號：000-00163（南投：國史館臺灣文獻館藏，1897）。

<sup>79</sup> 李靜慧《從贈禮到封鎖：日治初期臺灣總督府對北部山區原住民的認識與控制（1895-1909）》，（臺北：國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，2013），頁 5-14。

<sup>80</sup> 臺灣總督府，〈撫墾署長心得要項通知ノ件〉，收於《臺灣總督府的公文類纂》卷典藏號：V00058/A046（南投：國史館臺灣文獻館藏，1896）。

育的時期，但是這項措施在幾年之後便被取消。當時日本殖民者稱該圖繪為「生蕃の書畫」（另一幅標註為「生蕃の画」，見圖 5），對「文明／野蠻」、「人／非人」的二元區分認知和後來殖民者在法律上的界定而言，即是一種矛盾用語：因為書畫（書画）一詞在當時日本內地作為一項發展長久的藝術形式，已經具備文化與歷史名稱的合法性，不可能為野蠻的「生蕃」所掌握；<sup>81</sup>另一方面，僅有「人」才具有「書畫」的藝術表現能力，動物所描畫的圖案只能是獸跡，<sup>82</sup>不應被稱為「書畫」。換言之，這些畫作一開始便誕生於多重的權力操作、觀看視線與歷史張力之中：被視為非人的「生蕃」既會畫圖，也被去人化為野獸；既是具備再現能力的作者，也被視為動物；既是形象的觀察者，也是被凝視與觀察的對象；圖繪既被殖民者稱為「書畫」，卻又不被當作「藝術品」；書畫是「生蕃」所繪製，名稱卻是由殖民地的官員來命名。

另一項問題是，殖民地的官員為何要將畫作保存於檔案當中？「生蕃」操持的筆、墨液、宣紙，是部落難以取得的基底材，製明顯是由殖民者提供的。對照同一批檔案中殖民地官員所寫的字跡，可以推敲紙筆和墨液工具，同時是殖民者紀錄文書時使用的物件。而「生蕃」進行作畫的行為，明顯獲得了當時殖民地官員的允許。值得注意的是，「生蕃之書畫」在表現形式上，雖然無法說是反抗殖民者的文化表現形式，但卻有一道明顯的差異存在：「生蕃」操持毛筆的手，完全不同於傳統日本書畫在毛筆的筆勢、運筆之手法，經由幾筆線條塗抹、撇畫、勾描而成的圖像，其實已經逆反了書畫水墨的既定視覺法則和皴法慣性，使得某種異質而未明的形象感知被意外地顯現出來。

換言之，殖民者在對「生蕃」進行描繪能力與文明程度的測試過程中，意外開啟了例外的時刻，讓非人野獸留下的痕跡成為「書畫」（儘管可能為殖民者的文書誤植，但已不可考）。除了跨越人與非人野獸的判定界線，是否也無意間合法化了非人類的書畫表現？若「生蕃」一詞連接著殖民者將原住民視為動物的脈

---

<sup>81</sup> 書畫（書画）一詞，在日本的藝術文化的造型表現脈絡當中，自有一套美學觀念和知識形成的過程，參見邢福泉，《日本藝術史》（臺北：三民，1999），頁 93-235。另一方面，日本自江戶時期以來的書畫表現，已經發展出南畫派、狩守派與四條派等傳統畫風，而 1901 年在臺灣的日本籍畫家，也共組「臺灣書畫會」，成為當時內地書畫脈絡在殖民地的延伸勢力。參看不著撰人，〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》，1901.03.21，版次 5；黃冬富，〈日治時期台灣水墨畫風之變革與發展〉，收於黃光男主編，《臺灣美術發展史—臺灣水墨畫》（臺北：雄獅，2013），頁 37。

<sup>82</sup> 許慎曾考證「獸足謂之番」。因此，番字的本意原是野獸足跡印現於地的形象，後來才逐漸被指稱為域外之非人或野獸。參見許慎著，段玉裁注，《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1981），頁 68。

絡；「書畫」一詞則扣連著日本書畫藝術的脈絡，那麼在「生蕃之書畫」的命名中，意外地讓野蠻—文明、人—非人原本各別斷裂、分屬的兩種認識方法產生銜接和交遇。似乎讓這批「書畫」是否為藝術展現的判準，並非從該作者是否有創作意識來決定，而是殖民者及其認定和命名的權力，所給予的合法性來確認。

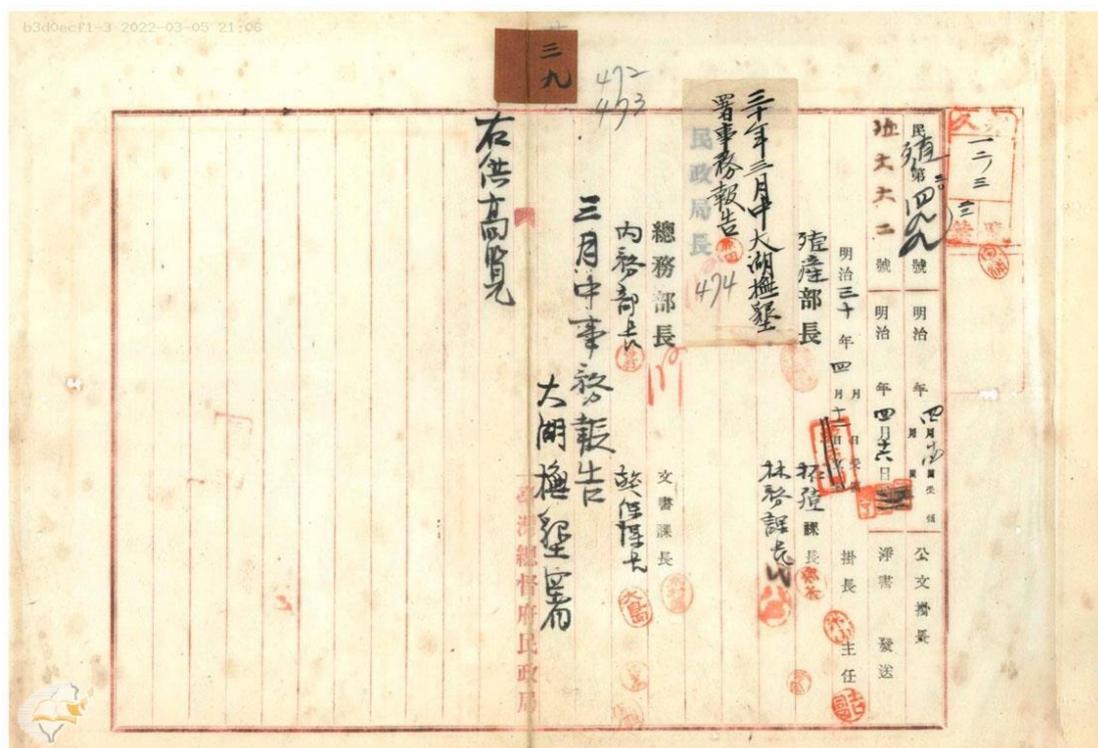


圖 5：《明治三十年四月大湖撫墾署事務報告》，收於《臺灣總督府的公文類纂》卷典藏號：000-00163（南投：國史館臺灣文獻館藏，1897）。筆者翻攝：2021.02.16。

若是如此，我們要如何思考藝術史和這件「書畫」的關係？又涉及到何種歷史方法論和藝術時間概念的反思？若回溯至「生蕃之書畫」尚未被定調為「非藝術」（non-art）、定位不明的殖民檔案文脈與歷史語境之中，也許能看見不同歷史脈絡意外交錯而生的複雜情境與張力。首先，繪製於 1897 年的「生蕃之書畫」，誕生在殖民者對「生蕃」施行懷柔政策的時期；時間上早於 1920 年代之後到達殖民地臺灣調查的日本學者，對於部落工藝及造型表現知識的建構。<sup>83</sup>也早於

<sup>83</sup> 1920 至 1930 年之間，部落工藝及造型表現受到日本殖民政權重視的情形，包含 1924 年山本鼎來臺灣的部落考察工藝，並推動成立蕃族工藝指導所；1930 年時宮川次郎在其著作中首次使用「原始藝術」一詞，論述部落的工藝及造型表現；佐藤文一與小林保祥分別在 1942 年及 1944 出版論述部落工藝的造型表現。參看山本鼎，《臺灣に於ける産業工藝》（臺北：臺灣總督府殖産局，1924）；佐藤文一，《臺灣原住種族の原始藝術研究》（臺北：總督府警務局理番課，1942）；宮川次郎，《台灣の原始藝術》（臺北：臺灣實業會社 1930）；小林保祥，《高砂族パイワヌノ民藝》（東京：三國書房，1944）；胡家瑜，〈宮川次郎藏品與「臺灣原始藝術」〉，《原住民族文獻》第 26 期（臺北：原住民族委員會，2016），頁 60。

1928年，日本政權於部落「蕃童教育所」增設圖畫教育課程之時間點。<sup>84</sup>從基底材和工具的層面來看，該件「書畫」並不能放在「土俗人種學」與「原始藝術」(primitive art)的脈絡下進行討論，因為在宣紙上的圖繪，脫離當時部落的手藝和工藝脈絡，並不表現為傳統編織與木刻，是一件不屬於殖民人類學知識考察的例外之物。

就藝術史研究來看，以當時「生蕃」被強加上的非人野獸之身，亦無法從質樸藝術 (naive art) 的脈絡來審視。這件「書畫」目前並沒有被寫入到臺灣美術史著作中，也沒有在 1990 年代之後的原住民藝術史的論域被討論，亦沒有被放置到強調環境因素的生態、環境藝術史裡；晚近學界對於原住民藝術的探討，至多回溯至日治時期原住民部落的工藝品，以及戰後的原住民籍藝術家之作品，亦沒有納入對「生蕃之書畫」之論辯。而該圖繪今日存放於檔案文獻館，而非藝術博物館，既在檔案彙編與歸檔過程中被定調為非藝術品，彷彿成為與藝術史書寫無關的域外之物。

另一方面，這批「書畫」被編入當時的《大湖撫墾署事務報告》，由當時臺灣總督府的官房文書課所保管。接著由戰後成立的國史館臺灣文獻館接收這批圖像資料，進行整理、建檔的工作，編列為《明治三十年臺灣總督府公文類纂乙種永久保存第十八卷文書》內的圖幅之一。又在 2003 年收錄於王學新編譯之《日據時期竹苗地區原住民史料彙編與研究》專書，<sup>85</sup>進入臺灣史學研究領域一日治時期的研究史料當中。但這項「研究」並不涉及藝術史學科的部分，因此原件沒有交由相關藝術典藏及研究單位處理（例如，國立故宮博物院、國立臺灣美術館等），也推測因為學門及研究領域專業的差異，在建檔與研究過程中，沒有任何對該「書畫」進行品項的確認程序 (sicherung)，也沒有整理、標列出名稱、年代、地點、媒材與作者名字等資本資料。<sup>86</sup>更遑論有進一步針對圖像學、材料學 (materials science) 與史源學 (historical origin study) 等面向的探討。

盧梅芬認為 1990 年代之後的原住民藝術逐漸獲得主流藝術界的注意；而透

---

<sup>84</sup> 日本總督府於 1928 年 1 月修正《蕃童教育標準》，將蕃童教育所改以生活情感及精神教化為原則，目的則為「施以德育，涵養國民必要之性格，設置年限訂定為 4 年，教授科目為修身，國語，圖畫，唱歌，體操，實科則包含農業、手工、裁縫等。參見溫振華，〈日治時期的原住民教育〉，《臺灣學通訊》第 26 期（臺北：國立臺灣圖書館，2009），頁 10-11。

<sup>85</sup> 王學新編譯，《日據時期竹苗地區原住民史料彙編與研究》（南投：國史館臺灣文獻館，2003），頁 518-520。

<sup>86</sup> 例如，標註「佚名，生蕃之書畫，1897，苗栗八角林，宣紙、文書用紙、毛筆、墨汁」圖幅基本資料。

過考古學與人種學，臺灣藝術史亦拉長至史前時期及原住民傳統藝術，但此部分主要仍放在史前類與民族學博物館中。<sup>87</sup>此時間上的「中斷」區域，主要是日治時期國家機器制度性進入至 1990 年代之前。<sup>88</sup>「生蕃之書畫」除了是在部落工藝與「原始藝術」觀念被提出之前的產物，也恰巧是這一「中斷」時間中的產物。然而筆者關心的問題，並不是意圖去直接、快速地宣稱這些圖像是否為藝術作品，亦不是著重在這些圖像裡，尋求某種美學意涵和特殊的造型表現性，並於在今日進行藝術價值的事後追認、甚至嘗試將這類圖像收束到當前臺灣藝術史的分期架構裡，進行作品的定位，更不是思考這批「書畫」如何坐落於現存藝術史的時間座標之中。相反的，是考慮到「生蕃之書畫」在其命名方式中出現的兩種角度和時間脈絡之間的擦撞，是否能夠讓這一圖像不落入既往藝術史所預設的線性因果、連續性時間結構，僅作為補足那段「中斷」歷史時間的中繼階段之作品？

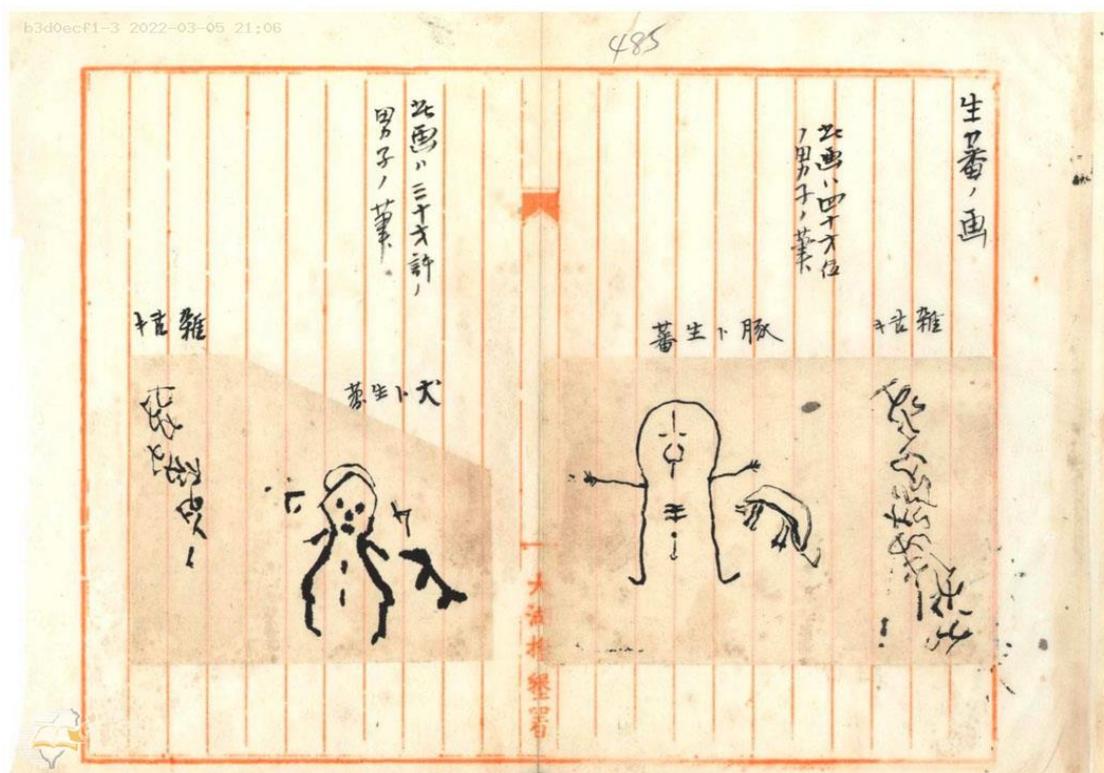


圖 6：《豬與生蕃》、《狗與生蕃》，收於《臺灣總督府的公文類纂》卷典藏號：000-00163（南投：國史館臺灣文獻館藏，1897）。筆者翻攝：2021.02.16。

雖然，藝術創造行為與其他造型表現行為的差異，在於藝術是創作意識及實

<sup>87</sup> 盧梅芬，〈原住民藝術的歷史化限制：國家博物館知識分類治理中的時間秩序〉，《臺灣美術學刊》第 115 期（臺中：國立臺灣美術館，2019），頁 78。

<sup>88</sup> 盧梅芬，〈原住民藝術的歷史化限制：國家博物館知識分類治理中的時間秩序〉，頁 66。

現作品的過程中，對表現形式與問題意識的組構。但從藝術史的角度，其餘造型文化與視覺媒介的表現，儘管原先不一定是藝術品，卻也可以透過藝術史的分析方法所發展出的相關概念加以論述和吸納。這都關乎到歷史書寫及其動用了何種理解路徑與時間觀念的問題。學者周郁齡曾指出，以現有臺灣藝術史或博物館展示邏輯裡，線性時序、斷代敘事、媒材分類，甚至是原住民藝術家傳記式的編撰方法，對於可能的原住民藝術史的撰述，都可能是不太適用的方法。<sup>89</sup>事實上，在曾遭受殖民的地區，「史前藝術」與「戰後的原住民藝術」之間的斷層，例如，在殖民初期的排除與去人化，以及日治中葉至戰後時期的原始化、1980 年代之後的重新反省、再人化與多元文化主義式的收編。面臨的不僅是藝術學展示脈絡與民族學的展示脈絡之間的知識間距，亦是在「人」(anthrop-) 與現代知識型下的「人」(human) 之間的斷裂，以及這兩種「人」之概念，對不同人群在晚近各歷史時期的排除與吸納。

「生蕃之書畫」在誕生之初，便內建了兩種迥異的時間結構：「生蕃」被視為非人野獸，意味著這批圖像被安置在「未開化—教化—文明」的線性進步時間軸裡；「書畫」一詞的使用，則暗示其扣連著日本書畫藝術中某一段（仍不確定）的時間及發展脈絡。兩種時間意外地在這一批圖像上遭逢，潛藏一種「非人野獸」（生蕃）的「藝術」（書畫）這種極為待解的歷史結果。或許，恰巧正因為這兩種時間之間的矛盾和張力，使「生蕃之書畫」成為一種歷史過程中的意外之物，甚而可能不需要補遺、嫁接至既往人文藝術史的發展脈絡，自有一套該「書畫」的歷史時間型態和藝術潛力。

既往研究已經指出，人文 (humanitas) 一詞本身便帶有「人」與「低於人者」(less than human) 之間的差異，人文主義與科學存在著非常密切的內在關聯。兩者的共同之處在於，都對人進行改造世界的必要性和可能性給予了過度的肯定。<sup>90</sup>而藝術史作為「人文學」的分支，讓具有藝術創作能力的「人」，同時

---

<sup>89</sup> 周郁齡，〈前史當代未來：關於原住民藝術（史）在臺灣書寫路徑初探〉，《典藏今藝術》第 338 期（臺北：典藏藝術雜誌社，2020），頁 114。關於原住民藝術史編撰的問題，當前討論大多會注意到，晚近臺灣已經逐漸出現以藝術策展 (curating) 作為藝術史書寫之方法的討論，相關文章可參看林育世，〈歷史與藝術邊界的新書寫：獨立策展與臺灣當代原住民藝術發展〉，《藝術認證》第 28 期（高雄：高雄市立美術館，2009），頁 46-49；嚴瀟瀟，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住民藝術展演的突破之道〉，《典藏·今藝術&投資》第 348 期（臺北：典藏藝術雜誌社，2021），頁 74-77。但本文所關注的問題，仍是在面對當代轉向非人的藝術史研究和殖民歷史處境裡的非人產物：「生蕃之書畫」時，如何從知識論層面根本地思考編撰歷史的概念和方法。

<sup>90</sup> 曹文彪，〈科學的殖民化及其人文主義根源〉，《治理研究》第 25 卷第 6 期（浙江：浙江行政

是認知主體，也是知識客體的處境，形成了 19 世紀以來建構的知識型及方法，<sup>91</sup>在意欲朝向非人類中心的藝術及其藝術史方法的矛盾與難題。過去以「人」為中心建構的知識型，亦根本上影響著藝術史學對材料與作品的認定判準，甚至反向地逼顯出我們如若無法鬆動「人」的概念，那麼對於「非人」觀點引入的思考，最終僅會陷入一種對關係性的著迷、捕捉和無限連結，或是以擬物化的方式，逼近「弱人類中心」（weak anthropocentrism）的思維，仍存在一種對非人類觀點的預想與界限。

但反過來說，既然「人」的概念並非先驗的存在，而是晚近知識型形塑的結果，那麼當我們試著對「生蕃之書畫」進行換位的解讀，便會察覺到不同的觀點。從殖民者的角度，《豬與生蕃》和《狗與生蕃》都是一張由非人野獸所描畫的圖繪。因此在兩張畫中，「生蕃」與豬、狗在殖民者眼中無疑同屬於生物及自然環境因素的一部份。但從作畫者的立場來看待其所描繪的書畫，或許那雙「生蕃之眼」正是一種非人類的認識途徑。筆者認為，非人觀點（non-human point of view）體現為描繪作畫者自身與山豬、獵狗共同在場的景象，在族人的生存思維和宇宙觀中，意味著一種原民生態思維下的跨物種夥伴關係，<sup>92</sup>而這種趨近非人、動物倫理的觀點，卻是當時的「生蕃」所持守的生態思維。換言之，我們在「書畫」裡看到一種在描繪自身形貌的同時，也容納其餘非人動物夥伴的倫理（不同於多數的「自畫像」樣式）。

更精確地說，這個現象存在於當今視覺批判論述中的「非人野獸」與轉向「非人萬物」的藝術史研究之間的一處盲域——過去能夠形成非人觀點的條件，只有在以下特定的歷史處境才有可能：即「生蕃」雖然被加諸於「非人」的身分，但同時是一個在其傳統生態觀中被非人萬物包覆的生命（而不是「人」）。這種內／外雙重否定下的非人認知，讓其在當時的歷史時空裡，外部判定其既不是「人」，內在的思惟運作上也不是「人」，從而在內／外部情境皆否定為「人」的情況下，意外地在殖民支配的過程中，反襯出一種非人類觀點的「書畫」。有趣的是，此處隱含的非人類觀點，不是從社會生物學或動物行為學視域下對於蟲類、兩棲

---

學院，2009），頁 36。

<sup>91</sup> 米歇爾·福柯（Michel Foucault）著，莫偉民譯，《詞與物：人文科學的考古學》（上海：三聯書店，2016），頁 316、348-249。

<sup>92</sup> 原住民的獵人在日常生活及進行山林狩獵活動時，和獵犬、獵物之間的互動和夥伴關係，蘊含深層的生態智慧，包含認為動物皆具有靈性、打獵時會進行的祖靈溝通儀式，或是對於獵場的倫理與規矩，背後皆有一套土地倫理和生態宇宙觀的支撐。參見臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會著，中研院民族所編譯，《蕃族慣習調查報告書—泰雅族》第 1 卷（臺北：中研院民族所，1996），頁 107。

類、哺乳動物的社會性、情緒、智能和心理意識的捕捉，亦不是對於不同物種如何感知環境的理解。若殖民史裡被去人化的「非人」是透過歷史和視覺暴力建構出的來事物，那此處形成的「非人」狀態，並不處在原有「人／非人」、「文明／野蠻」相互確立、強固彼此關係的二元框架當中，而是處於殖民者對於「人」認識和部落傳統宇宙論之間的認知縫隙，或是兩種迥異的生命宇宙觀的間距當中。

換言之，殖民者對於「人／非人」及其衍生的一系列二元論架構，可能僅是一個理想的模型，在不同文化與政治力量的遭逢過程中，「人」與「非人」之間的關係可能充滿各種孔洞與縫隙，且更加的動態和不穩定。進一步的，是否可以藉著詹姆斯·克里弗德（James Clifford）提出的質問，去想像某種非人類的歷史意識？或是在非人類當中尋找歷史意識和能動性？<sup>93</sup>在這項問題上，會是哪一種時間性（temporality）向我們暗示一種非人類觀點的藝術及其書寫方式？倘若沒有從調動歷史書寫預設的時間觀，以及不同時間邏輯之所以能成立的依據，甚而是鬆動歷史概念背後的權力認知及結構，以及編纂歷史時預設的價值觀；也沒有對「人」之概念進行根本上的質疑，並對當時「生蕃」被視為「非人」的位置，及其意外被冠上「書畫」的事實，進行歷史意義的重估——可以預見藝術史就會持續強固以「人」為中心的排除及吸納結構，來面對這批「書畫」，也將很難回應上述的問題。

要言之，並不能將該「書畫」的作畫者，視為現代知識型底下的「人」，而是要審視其遭受「去人化」對待的時空脈絡，體認到作畫者被視為「非人」的歷史處境，才能意識到這批書畫的弔詭之處，以及在畫作中體現的跨物種之非人觀點。在下一節，筆者將指出「生蕃之書畫」除了提供吾人窺探非人類中心視野在「書畫」中閃現的契機，也能反向對目前為止以「人」為核心的藝術史編纂方法展開思辨，從而推測（speculative）一種可能的藝術史視野。<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> 詹姆斯·克里弗德（James Clifford）著，谷辣斯·尤達卡（Kolas Yotaka）譯，《路徑：20世紀晚期的旅行與翻譯》（臺北：桂冠，2019），頁407。

<sup>94</sup> speculation 有推測、臆測、推想之意，來自拉丁文 *speculiiri*（從有利位置觀察、觀看、檢視或檢討），意味著從事反思性思考，特別是具有推演或理論性質的思考。批判（criticism）是對已經給定／存在的狀態（given/existent，認知對象的能力已經存在）進行的論述；推測是在一個思辨的位置、觀點上進行的反思，並對未來可能涉及到相關的可能性條件，進行批判性探索，亦涉及對尚未到來的事物的假設。晚近興起的思辨唯實論（speculative realism），即是以概念推演的方式，試圖預見現實世界的哲學方法。並主張面對非人與萬物時，「推測」不是思考某種僵固的事物，或探索何謂「存在」，而是思考「什麼能成為可能」的方法。參看 Vellodi, Kamini. "Speculation, Critique, Constructivism: Notions for Art History." in: Sjoerd van Tuinen. *Speculative Art Histories: Analysis at the Limits*. (Edinburgh: Edinburgh University, 2017). pp. 205. 本文即在此基礎上，進一步推測某種能夠朝向及容納特定歷史處境中的非人觀點之藝術史書寫。

#### 四、非人的藝術及其錯岔的時間性

原住民族在被殖民之初，就在一處畸形的歷史時間構造中被認識。殖民時期對「生蕃」的風俗、語言、慣習的分類範疇往往是依據國家利益來建構，從取材到知識生產，透過對其進行慣習調查和剖析，達到對殖民地實際控制、管理之目的。但是在「生蕃之書畫」的案例中，本應被視為獸跡的圖繪，莫名被肯認為「書畫」，除了產生各種張力和時間脈絡的交錯，還意外讓殖民者視為非人的「生蕃」，展現自身的時間性，在筆下顯露出非人類、跨物種的生態倫理思維。因此，當我們冀望借鑒非人的觀點來書寫藝術史時，也不應將歷史中遭受到去人化待遇的「生蕃」，再次被人文化與人種學化成為「人」所統攝的概念；反而要離開人文主義的思維，讓歷史書寫的方法本身以另一種角度來重啟（reset）相關的討論，而非僅是轉向以非人為知識客體的研究及探討。

若以往的藝術史學預設只有「人」才具備藝術創作的的能力，那麼當「生蕃」的圖畫被認為是藝術品時，其必然會被加諸「人」的概念來認識；但若從該學科設立及建構的過程來看，則牽涉到不同歷史時期在權力操作層面及藝術判準的變化。因此，這段極為特異的歷史時空留下的疑難在於：經由當時被認知為「非人野獸」的作畫者，描繪出來的非人類觀點，藉由殖民時期的去人化操作，弔詭地在歷史中閃現，卻也伴隨著當代對殖民支配關係的撻伐，成為今日難以重製的方案。一方面，今日我們已不再容許從認識論的角度，將某個群體再次非人化；另一方面，「非人轉向」思潮中的非人論述，必定也會將「生蕃」劃為「人」，不願再回到歷史當中對倫理關係進行再反思與調整。

弔詭的是，當代「非人轉向」的討論中，往往強化當代族人作為「原住民族行動者」（indigenous actor）的角色，忽略了歷史書寫中曾經被視為非人的原住民群體。筆者認為，此種隱含不溯及既往（non-retroactivity）的論述邏輯，既和「原民性」思維所強調對歷史地理知識的復返（return）以及和非人共處的生態關係之意識，在觀念和實踐上彼此形成扞格，甚而有態度相悖及矛盾之疑慮；換言之，當前關注在原住民藝術史的相關研究和展演，一面批評過去將族人「去人化」為非人的不正義行為；卻又強調原住民藝術蘊含的原民性思維，顯現出某種人與非人共處的生態倫理實踐——並沒有將「原住民自身被去人化為非人的歷史」與「注重和非人共處的生態性思維」，進行兩者之間的對話和思辨，反而對

不同時空處境中的「非人」產生論述上的區別待遇，在前者「重返人文關懷的批判思維」與後者「去人類中心的思維」間形成價值觀不一致的現象。

另一方面，該「書畫」嶄露出的非人類觀點，也向我們表明：非人類觀點得以出現的條件，不是建立在將作為現代知識型中的「人」，進行一種概念的「非人化」(non-humanization)的工作，而是立基於當時內／外部皆否定其為「人」的「非人」狀態。如果從歷史及環境正義的角度，是否能重新思考這種「非人」狀態蘊含的能動性？學者鄭如玉曾指出，Seediq (賽德克) 透過霧社事件的反抗過程，原本被視為「非人」的野蠻人，在這場浴血奮戰中重生為真正的「賽德克·巴萊」(Seediq Bale)。<sup>95</sup>其透過死亡與犧牲的過程，蛻變為「賽德克·巴萊」，意味著從「被視為非人」的處境中，奪回了原本族人處在和非人萬物共存、生態式宇宙中的位置，成為具有能動性的行動者。

或許這類論述的思維，有助於我們重新審視畫出「生蕃之書畫」的作者，其本身的 Tayal (泰雅) 身份 (不是晚近人種學對於 Atayal：泰雅族的專有名詞界定)，其及所指向 (經內／外雙重否定) 的「非人」狀態與可能的行動向度 (action dimensions)。更重要的是，在此觀點下的藝術史書寫中，拒絕假設僅有殖民者才具有造成特定圖像生產的作用力；也不是再以「人／非人」之二元認識框架為基礎的視覺批判邏輯；亦不再按照圖像誕生之「過去—現在—未來」之先後序列的時間邏輯來編排；不再以「去人化—再人化」之因果邏輯來論述藝術史裡的非人。而是以「生蕃之書畫」蘊含的 Tayal (泰雅) 生態思維及宇宙觀，及其被意外置入的書畫藝術脈絡，兩者並行地審視非人類藝術生成的歷史時刻和條件，匯入彼此意外促成和遭逢的異質時間結構和因素。

與此相應的是，蘊含非人類觀點的藝術及其歷史書寫，不是在書寫中使人與萬物的關係，重新被一種泛道德化的共生價值和想像來描述；而是在人與萬物的關係當中，落實一種書寫的政治——當前意欲朝向非人視野的藝術史書寫，除了納入當代語境中的非人萬物之外，或許應調整其編纂的方法，將歷史中被視為非人野獸的「生蕃」，同樣予以一種行動者之角色，在重疊的歷史張力及條件當中，揭示其與藝術脈絡產生關係的能動性。

---

<sup>95</sup> 鄭如玉，〈死亡與事件：賽德克·巴萊的生命觀〉，《中外文學》第 45 卷第 3 期 (臺北：國立臺灣大學外文系，2016)，頁 68。必須注意，賽德克語的 Seediq 雖被譯為「人」的意思，但意義並不同於晚近現代知識型所建構的「人」。實際意義更接近一個能夠遵守 gaya 規範、懂得和萬物相互依存的知識、視自己為非人萬物之中的成員。

更確切地說，透過此一行動者的角度，其實能讓我們進一步看到「生蕃之書畫」形成了一種屬於自身的異質時間：除了灰線和黑線分別所示（圖 7），被視為非人野獸的「生蕃」所處的在「未開化—教化—文明」的線性進步時間軸裡；「書畫」一詞暗示其扣合著日本書畫藝術中某一段（仍不確定）的時間片段，這兩種原本「書畫」中殖民地官員所嵌入的兩種時間之外。另一種時間是建立在 Tayal（泰雅）的作畫行為—「筆、墨和紙材」的獲取—融貫自身的「生態宇宙觀」—紙上的「線條表現」—「生蕃之書畫」的命名—「殖民地官員」的建檔行為等，一系列複雜交織的網絡關係之中：如圖 6 所示，紅線為 Tayal 作為內／外雙重否定下的「非人」，也就是具有能動性的行動者之作用力。創造了一種繞經殖民地官員提供的作畫材料與紙材，意外聯繫上書畫藝術的脈絡、甚至錯置了某種特殊的線條表線形式，而成為一幅「書畫」——創造出具有關係向度的時間性，同時和前述兩種時間產生衝突性的縫接和交遇。最終這三種時間彼此交合、混生成一種蘊含殖民政權的時間、非人類時間和書畫藝術史時間相互交衝、錯岔的特異時間節點。

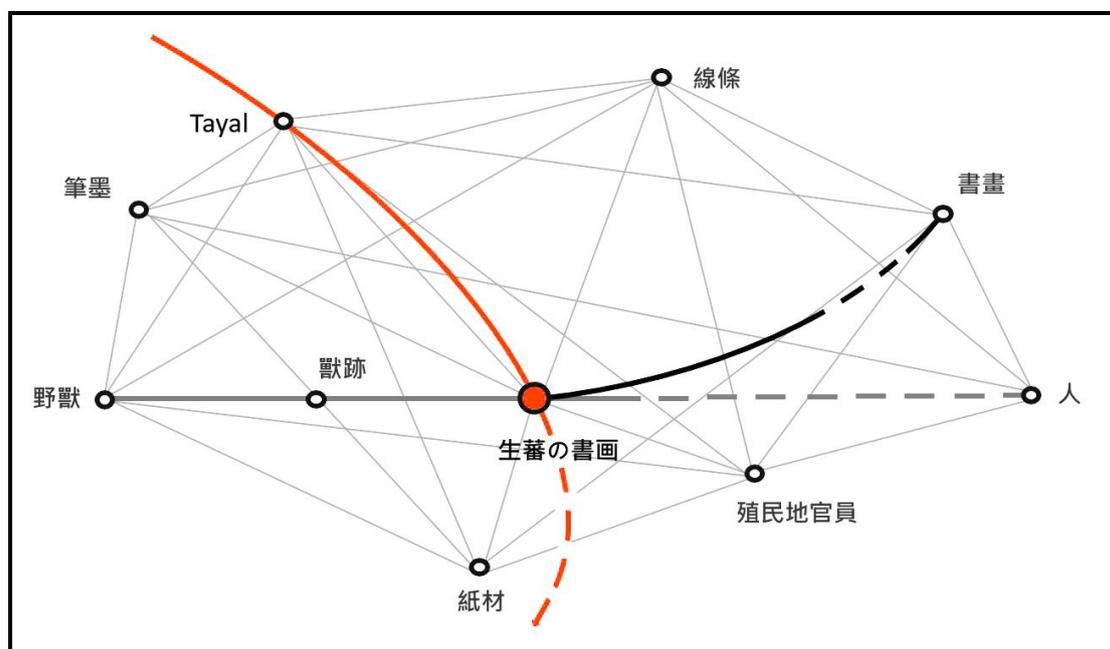


圖 7：「生蕃之書畫」與三種時間關係示意圖（紅點是筆者為討論方便而特別強調，但圖中的每一個點都具有同等的關係和牽引作用）。筆者繪製：2022.06.21。

進而言之，與其說「生蕃」是當時被殖民者「去人化」之後的「非人」，不如說是殖民歷史處境中的「非人行動者」（non-human actant, actor），能促成某些

改變、並牽引事物狀態、走向行動（action）的發生。<sup>96</sup>此種由「非人行動者」構成的複雜時間狀態，讓這件「書畫」成為一種由網絡式的關係彼此交接而成的文本。此處朝向的歷史書寫想像，並不是以形式風格、政治事件或國家朝代進行分期，而是以此一非人類觀點蘊含的複雜時間，對「書畫」的藝術歷史展開對話。如果對「生蕃之書畫」的定名，似乎暗示一種不同於日本殖民者的文化系統內的「東洋美術」之書畫表現形式，但是在當時的歷史處境中，卻沒有空間讓其持續發展自身的脈絡；而在日治時期至戰後的收接過程中，又讓其被歸類為「非藝術」的檔案文書之一部分；晚近以人文為核心的藝術史判準，更壓抑了這種彰顯出非人觀點的藝術認知。換言之，所要進行的不僅是在美術史、工藝史與當代藝術史之間的認知框架之重新調整，而是直面這一批「書畫」在殖民時期至今，成為「非藝術」的過程，以及它和各種時間軸、歷史觀之間的折衝。並且從關係的角度，察覺到殖民史中的「非人」作為「非人行動者」的位置與能動性，才能從方法論層面，將「生蕃之書畫」放回三種不同的時間軸彼此交合、相衝及互岔的時間結構中，對這一系列圖像進行另翼（藝術）史的書寫想像。

今日藝術史的「非人轉向」，方法上表現為專注在各種非人和環境因素對藝術的影響，以回應人類中心主義意識形態之問題，以及反思「人類世」所拋出的氣候環境危機。但卻缺乏對藝術發展過程的不同歷史處境底下，將不同物種視覺再現為非人群體的重新反省。仍無法轉換成一種能夠溯及既往、具有歷史追溯性（retrospective）的對等、平等性思維。這並非是以「根源論」或「本質論」的思考來回溯某種起源，而是在追溯歷史中各種「關係」（relation）的發生情況，同時以追溯的方式聯繫當下、過去的非人之間的關係。進而言之，若引入「非人行動者」的角度看待殖民關係及歷史處境中的「非人」，讓當代的生態、倫理關係思維下的「非人」認知，透過對三種時間線如何產生錯岔的考察，使特殊歷史時間中產生的「非人」重新被脈絡化和歷史化的對等看待，讓「非人野獸」流變為各式各樣潛在的「非人行動者」，與所有的「非人」跨時空的共在，才可能與當前「人類世」及「非人轉向」的藝術史知識進行不同歷史觀的協商。

雖然藝術史家漢斯·貝爾亭（Hans Belting）曾指出「全球範疇的藝術並不暗含一種固有的美學本質，亦非一個某物必須被視為藝術的全球性觀點……反之，它顯示出脈絡或焦點的喪失，並且以國族、文化或宗教式區域主義及部落化

---

<sup>96</sup> 必須注意，此處所指的「非人行動者」，是建立在前述內／外雙重疊加的非人認知，讓 Tayal（泰雅）在當時的歷史時空裡，外部判定其既不是「人」，內在的思惟運作上也不是「人」的條件下，反觀出來的「非人」基礎上，所延伸的思考。

的方式反抗全球化」。<sup>97</sup>但是，筆者認為當前的「人類世」與「非人轉向」的趨勢，已經向我們表明一項問題：即它可能抹消了特定地區的歷史環境，在對「非人」認知和理解上的差異性——這也呈現在本文討論的「生蕃之書畫」案例及相關描繪原住民的圖像作品上。如同歷史學家迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）先後強調「地方化歐洲」（provincializing europe）與「地方化人類世」（provincialize the Anthropocene）之方案，皆不是為了要重返國族主義、隱含排他性的本土主義或返祖式的區域傳統，<sup>98</sup>既避免抹除地域歷史之間的差異，也極力防止重蹈本土主義可能導致的排他性問題之歷史研究意識。更重要的，同時提醒我們注意晚近「人類世」或「非人轉向」的趨勢，並不會取代原本在殖民歷史中被去人化的群體與排除的非人物種，所造成的不平等關係。只有在此思考下，才可能對當前「非人轉向」的藝術史研究，從「人類世」論述背後隱含將地理歷史及環境因素，化約為「世界一體」（one-worldism）的均質化邏輯——包含歷史中的創作及造型表現，多被用於反思氣候環境關係的一致性問題——進行相關的反思，並且地方化（provincialize）藝術史的書寫思維和邏輯，找到這批「書畫」能持續被思考的土壤。

具體而言，若殖民時期對於「生蕃」進行去人化的歷史事實，是當代原住民族轉型正義工程的一部分；那麼「生蕃之書畫」恰巧指出藝術史轉型正義與環境正義的書寫，是有深層內在關聯的事物。而當前臺灣藝術史面對「非人轉向」的趨勢，也是如何將兩者銜接起來，以接地氣的方式處理相關作品和歷史時間的關係，以及藝術史編纂的挑戰。另一方面，我們仍須敏銳地區分當代生態語境和殖民歷史語境中的「非人」之權力差異，但也要警覺相關視覺批判論述中使「非人」重新「再人化」的危險，意識到殖民史當中，內／外部否定狀態下生成的「非人」條件，推敲其自身所屬生態、宇宙觀中的「非人行動者」處在的關係網絡與能動性。

再次強調，此處的意思是，我們在揭露先前因為殖民支配結構而產生的不對等權力關係，也對這些歷史問題進行一系列具有批判性的論述之後，不應該止步

---

<sup>97</sup> 漢斯·貝爾廷（Hans Belting）著，王聖智譯，〈作為全球藝術的當代藝術：一個批判性的分析〉，《藝外 ARTITUDE》第 35 期（臺北：雅墨文化，2012），頁 52-67。

<sup>98</sup> 迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty），盧秀婷譯。〈後殖民與歷史的詭計：誰可以為「印度」的過去說話？〉，收於張頌仁主編，《後殖民與歷史的詭計：迪佩什·查卡拉巴提讀本》（上海：上海人民出版社，2010），頁 85-114；Chakrabarty, Dipesh. "Anthropocene time." *History and Theory* 57 (2018): 5-32. 另可參看 Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcoloniality and the Critique of History*. (Princeton: Princeton University Press, 2000).

於此，甚而應該避免回返至過於人文關懷與道德層面之政治考量。如前所述，這類論述背後關於「人」的價值與現代知識型的建構，實際上是另一種認識論的支配——與當前必須被重新反省的人類中心主義之問題如出一轍。相反的，如果藝術史中的人與非人，逐漸被視為處在一種跨越時空結構的關係整體當中。在此種趨近「超對稱」(hyper-symmetry)的思維下，當代「非人轉向」藝術史當中關注的對象，也能和特定歷史時空裡的「非人」對等起來，都被視為「非人行動者」。就不會有線性進步時間而產生的時間差 (time lag，例如「原始藝術」與現代之間的時差)；也不會出現滯後 (belatedness) 的問題。當中誰是人，誰是非人的區辨，就會變不再重要，亦不存在誰優誰劣的問題。人與非人便不再是一組預設著支配階序的關係，藝術史針對歷史上區辨某物是否為藝術創作的判準也將會隨著調整。

或許「生蕃之書畫」仍是一件必須放在括弧內的「作品」(或是潛在、隱微的作品)，並且迫使我們意識到，今日仍處在一種對於非人歷史編纂方法的預想與界限，反向地將我們劃入一道在非人類中心視角及其藝術史方法被建構與形成之前的「前史」階段 (prehistory)，提醒我們尚未跨越一處由非人設計的歷史編纂與書寫時期；彷彿也要求我們推測某種「反人文學」(anti-humanities) 的歷史編年法，並對發展至目前為止的編纂方法，進行一種系譜學式的激進轉型——不再以既有藝術史方法或既存的知識邏輯為前提。甚至轉而去創造「生蕃之書畫」這類在檔案文脈與歷史語境當中形成的複雜張力、沒有明確被判定是否為藝術或非藝術之物——可能被編纂進歷史的條件，以此描繪出一種尚未到來的藝術史觀。

這並非是通過建構一種經選擇或替代而成的另類歷史 (alternative history)，也不僅僅是朝向一種複數的歷史 (histories)，而是具有關係型態的多樣性之刺網狀、錯岔型的 (藝術) 歷史之構成想像，且能夠提供一條脈絡化這件「書畫」的可能路徑。藉由這方面的分析和推演，能夠以另一種角度重新面對殖民者對於「生蕃」的視覺權力和歷史暴力，對於未來「生蕃之書畫」是否會面臨人文藝術史的擴張和收編？或許也可以避免。希望這能夠使我們重新考慮，「生蕃之書畫」若能夠編入藝術史的書寫，除了是一部削弱「人」的概念之藝術史，更要是一部承認和容納不同歷史時空處境和文化語境當中的人與非人相互交織而成的一部歷史。在此意義下，「生蕃之書畫」可能和萬物的造化，處在同一種藝術史編纂的視野之中，除了讓「人」的概念及其創作在藝術史中的位置局部化——更重要的

是，看見特定的殖民歷史處境，其實會使形成「非人」的條件及型態更加複雜且多樣，既複雜化了藝術史中「非人」的構成因素，也跨越了「非人」在當代主流論述下的認識界限，亦能提供當前「非人轉向」的藝術史另一種書寫視角。

## 五、餘論

本文試圖指出，過去被臺灣藝術史研究所收錄的諸多圖像，如《皇清職貢圖》、《晚清臺灣番俗圖》與《臺灣蕃俗圖繪》等，被暴力地再現為野獸、貶低為「非人」的處境必需要反省，但不是將「非人」重新挪移至帶有人文主義、反殖民色彩的視覺批判論述當中進行平反。如此只會再度強固以「人」為中心的歷史觀，並重蹈以人類為中心的支配階序和意識形態（再次使歷史書寫的成為「人」的歷史）。過去將原住民「去人化」的權力操作之批判論述，雖然揭示了殖民者的再現政治與視覺暴力問題，但是卻忽視了「人」作為一項概念的發明，其實是伴隨著現代知識型與殖民擴張背景下的產物。另一方面，此視覺論述背後隱含以「人」為中心的思維與批判意識，實則透過將原住民收編進現代知識型意義下的「人」，邏輯上將再次排除過去在歷史中現身的非人野獸或非人之物。

因此，面對由當時「生蕃」執筆繪製而成的「書畫」時，必須回到當時使用「書畫」的語境和殖民脈絡之中，審視「生蕃之書畫」蘊藏的複雜脈絡與歷史張力，才能看到這批「書畫」在特定機構、檔案之中被認定的方式。或許從為過去的「非人野獸」發聲之視覺批判論述，轉而承認歷史中「非人行動者」的能動性；甚而將殖民史中被去人為野獸的「非人」，視為自身所屬生態、宇宙中的「非人行動者」，才能看見「生蕃之書畫」在非人及其可能的藝術史書寫當中的位置。或許因為話語權力、現行學術體制的限制，而無法將其容納入藝術歷史的視域，那麼透過編纂方法的推測，進行人類與非人類視域的挪動和換位練習，才也能夠讓這一系列「書畫」在當前轉向非人研究的藝術史趨勢當中，有被重新估量的可能。

此外也須注意，儘管當前人類對星球環境的影響力，促使人們轉向思考一種強調「非人行動者」的力量，意識到萬物與人從來無法分割的糾纏關係和影響，並從人與非人類的關係角度，試圖重新書寫各種主題的歷史。但無論晚近「人類世」或「非人轉向」的趨勢，並不會取代原本在殖民歷史中被去人化的群體與排除的非人物種，所造成的不對等關係。因此，若有某種因應「非人轉向」而衍生

的藝術史書寫，「生蕃之書畫」無疑是在這種納入「非人行動者」的觀點底下，一項值得多加探討和商榷的案例：既使我們認知到在歷史中被視為非人的「生蕃」，仍是具有高度能動性的行動者（而不是無能的知識客體）；也能夠反思當前以人為中心的藝術史方法，在書寫和編纂方面的修正。另一方面，若這批「書畫」是在一連串對原住民藝術的收編與歷史化過程中，被過去藝術史所無視、或無法被學科化的部分，那麼正視這批「書畫」在原住民族被去人化的殖民史與書畫藝術史之間的時間軸線，才有機會理解藝術史為何無法收編或主動排除的過程。

舉例而言，在 19 世紀末葉，1896 年 12 月 1 日發表的《臺灣蕃俗圖繪》與 1897 年 3 月至 4 月間產生的「生蕃之書畫」系列圖像，兩批圖像先後完成的時間點，僅相差不到半年。這是歷史的偶然性嗎？從發生學的角度，兩者出現的先後幾乎沒有因果關係，像是曾經無限接近卻沒有相交的事物。日本殖民政權，仍然複製著清帝國自 16 世紀以來創造的「生番」之形象，將其認知為非人野獸。但卻帶進來新的繪圖工具（部落生活不曾使用的墨和宣紙），使非人野獸可以嶄露自身的造型表現和觀點（可能也是臺灣藝術史上的孤例）。這個意外閃現且極不確定的東西，本身處在的時間——最初誕生於 1897 年部落調查的殖民人種學時間、意外錯岔入書畫藝術的時間（但也從此被隱蔽在殖民檔案庫裡）；沒有進入 1920 年部落工藝討論興起的時間；1945 年戰後進入檔案館的編年分類式時間；和 1990 年代原住民藝術史發展的時間脫節；2000 年代被收錄至臺灣史一日治時期研究的史料時間，這些時間軸有時錯置、重疊或是相互交繞，使得這批「書畫」經歷的複雜歷程——便是斷裂、非線性、不連續且極度分裂的。它可能不出現，亦可能會出現；可能以這樣的方式重新出土，亦可能以那樣的方式永不現身。

儘管如此，我認為這批「書畫」確實意外地輕觸了過去某一部分的藝術史，（但因內／外雙重否定下的非人型態，而把握住了自身的時間），這當中蘊含複雜的歷史時間性，體現在殖民者的時間、非人的時間與藝術史時間之間彼此邂逅而產生的細微互動結果，因而是由一段無法輕易化約、不可簡化視之的特異時間所構造的「作品」。藉由這項案例，並不是要找到闕漏和縫隙來進行歷史的遺補，而是朝向一種分岔多線的時間觀，除了「生蕃之書畫」所呈現的例外時間性之外，或許還潛藏呈現螺旋式、非線性的生態時間觀，這些異質時間觀所指向的藝術歷史，可能向我們皆揭示當前對於非人之物的歷史建構背後，仍然服膺於理性、線性式和分類式書寫所共構的專題史和編年史邏輯。因此，若順應非人的生成型

態，思考藝術史的敘事方式，便不是按照現像的先後順序（這是一種分析、觀察客體的變化，以及去定義客體之間如何形成關係的書寫邏輯），而是以非人類及其作品為核心，書寫其如何與各種人群、史觀互動的過程，或許有助於發展一種分叉、錯岔式的藝術史書寫型態。

「生蕃之書畫」的 Tayal 作畫者，使我們能想像非人觀點及其藝術史書寫的可能對象，並意識到殖民史與相關視覺批判論述之間有待化解的結構和矛盾，甚而進一步開啟思考非人及其藝術史的編纂方法。最後，本文雖然從臺灣日治時期的文本出發，但所提出之問題，可能也是「非人轉向」與「人類世」處境下書寫原住民藝術史時，迫切需要展開反思的疑難和論述盲域。且不會僅僅是臺灣的問題——喬治·華盛頓（George Washington）便曾在 1783 年美洲印地安戰爭期間的一封信件寫道，印第安（Indians）和狼（wolves）「兩者都是猛獸，只是牠們的外型不同」。<sup>99</sup>或是 17 至 19 世紀時，嶺南地區的官僚體系和主流社會群體曾以「貉獠」稱呼閩南（Hoklo）；<sup>100</sup>以「疍猪」稱呼客家（Hakka），<sup>101</sup>這種「去人化」歷史中閩南、客家畫家的作品，又如何重新被看待？因此在廣義的原住者和流離者曾經發生被「去人化」經驗的地區（例如，紐西蘭、澳洲、美洲、嶺南等地區），皆是筆者期望未來研究可以持續對話的部分。希望透過這項論題的提出和推演，讓此問題不會僅是臺灣現下思考藝術史書寫方法時的獨特處境，亦是一項和有相似經驗的地區可以展開對話與連結的問題性場域。

---

<sup>99</sup> Lobo, Susan & Talbot, Steve. *Native American Voices* (Hoboken: prentice hall press, 1994). pp70.

<sup>100</sup> 顧炎武，《天下郡國利病書》（上海：上海古籍出版社，2011），頁 3201。

<sup>101</sup> 田汝成，《炎徼紀聞》第 4 卷（臺北：漢珍，1981），頁 40。