



「華麗島」一詞用來指稱台灣，宮田彌太郎本人使用之處可見其〈台灣東洋畫的動向〉一文，《東方美術》，1939.10。引自顏娟英譯著，《風景心境—台灣近代美術文獻導讀（上）》（台北：雄獅美術，2001），（後文將簡稱《風景心境》），頁537。此外，宮田友人西川滿受其師吉江喬松的影響，亦常使用此一名詞指稱台灣。西川滿於1939年曾以《華麗島》為名，創設雜誌（僅出一刊）。參見中島利郎著 涂翠花譯，〈「西川滿」備忘錄—西川滿研究之現狀〉，《臺灣文藝》，138（1993.8），頁10-11。

唯美的距離——宮田彌太郎凝視下的「華麗島」

林竹君

一、 聚焦宮田

從 1927 年台展開辦到其後的府展，宮田彌太郎以在東洋畫部的入選作品，維持了「全勤」的紀錄。¹ 在這些作品裡，宮田以人物畫著名，尤其是他的女性人物在強烈的個人風格描繪之下，顯得獨樹一格。而他在題材與形式上的開發，為我們對於如此的疑問，提供了一個觀察的面向：到底台灣的東洋畫可以呈現出何種風貌？

宮田彌太郎是所謂「第二世」的在台日人²，在就讀於台北商工期間和西川滿結識³，1927 年進入川端畫學校，以野田九浦為師，學習東洋畫⁴。返台後，於 1933 年進入總督府文教局編修課工作，從事教科書插畫的繪製。⁵ 宮田自從學生時代和西川滿合作雜誌《櫻草》的編製，到了三〇年代返台之後更積極參與版畫創作，在 1935 年與

¹ 在台展第一回，宮田彌太郎以「宮田華南」之名入選；在府展第五回和第六回，則是以「宮田晴光」之名入選。根據西川滿所言，「宮田華南」是在創辦《櫻草》雜誌時期為了隱瞞學生身分，而採用和本名讀音近似的「華南銀行」，組合成為「宮田華南」。宮田會在台展第一回不以本名參展，或許是因為對於是否能入選並無太大把握。之後，宮田曾分別以「宮田彌太郎」、「宮田晴光」、「宮田青畝」為名，在雜誌上發表版畫作品和參加府展。就西川滿的解釋，宮田是為了藉由改變雅號，遠離不幸的私生活際遇。參見西川滿，〈宮田彌太郎 其人 其功績〉，《華麗島慕情—宮田彌太郎版畫集》（東京：人間の星，1997），頁 1-4。

² 宮田彌太郎 1906 年出生於東京，1907 年舉家渡海來台。參見宮田金彌，〈亡兄回想〉，《華麗島慕情—宮田彌太郎版畫集》（東京：人間の星，1997），頁 69。

³ 西川滿，〈宮田彌太郎 其人 其功績〉，《華麗島慕情—宮田彌太郎版畫集》（東京：人間の星，1997），頁 1。

⁴ 宮田彌太郎，〈台灣東洋畫的動向〉，《風景心境》，頁 537；黃琪惠，《戰爭與美術—日治末期台灣的美術活動與繪畫風格(1937.7-1945.8)》（國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1997），頁 70-71。

⁵ 為「臨時雇」員，參見臺灣總督府編纂，《臺灣總督府及所屬官署職員錄》（臺北：臺灣時報，1933），頁 103。而在西川滿和宮田金彌的前引文中，則透露了宮田的工作內容。

西川滿、立石鐵臣等人組成「創作版畫會」。⁶ 宮田的版畫作品，大多是為了西川滿的文學作品和雜誌所創作的插畫，西川滿在文學上對於浪漫、耽美的偏愛，應該也與宮田本身的喜好有所契合。在宮田的台府展作品中，流暢的線條、柔美的暈染，往往呈現悅目甜美的氣息。但是從當時的評論中來看，宮田也被視為是東洋畫裡「新藝術」的代表之一⁷，勇於創作和傳統東洋畫不同的表現題材。若以此點作為切入宮田的角度，以其敏於時事的特質，來探究他對於作品題材選擇的動機與意圖，或許可以作為一個觀察當時畫作表現的面向。

宮田身為第二世的在台日人，面對成長、生活於斯的台灣，他是如何看待的？是故鄉嗎？但是當有人問起「你的本鄉是那裡？」宮田會不會就像當時人一樣，順口就答：「東京。」對於他來講，會不會「台北市兒玉町三之八」⁸ 只是個「住所」？單純的殖民者與被殖民者的二元對立，似乎已經不足以闡述當中的曖昧與複雜的心理。現今我們要去探索宮田創作的背景、動機與目的時，勢必是要從其言論、活動以及交友圈中去考察，試圖從直接或間接的瞭解，分析宮田對作品的意圖為何。此外，透過這些作品，除了具有美學上的風格展現之外，是否也表露了宮田對於自身在社會與政治立場上的態度？而在文化意涵上，他又希望給出什麼不同的「台灣地方性」圖像呢？

面對這些問題，本文將從宮田彌太郎歷回台府展作品進入，並將焦點鎖定在 1938 年第一回府展開始的連續三年排灣族圖像作品，試圖從較為詳細的分析中獲得一些理解，期望能提供一個面向，以助於我們瞭解此畫家對自身創作的定位和對台灣的心理態度。

二、 台府展作品

綜觀宮田氏歷年來的台府展作品，可以發現歷經了幾個重要的轉折，而這些轉折對於宮田來說，或許具有某種觸發其轉變的意義存在。這是因為不同於其他大多數的東洋畫家，往往安於固定模式的表現內容⁹，在宮田的作品裡顯示了他對於題材選擇的自覺性相當高。

⁶ 其他成員為：古川義光、福井敬一、大瀨紗香慧、野村田鶴子、室古早子。《臺灣日日新報》，1935.5.31，版 4。

⁷ 從第五回台展開始，宮田的作品被評為帶有「新鮮手法」、「是會場中最引人注目的」。到了第六回台展，更被視為是「台灣的新藝術—東洋畫所表現的進步發展的情況」。參見大澤貞吉，〈第五回台展評論〉，《臺灣日日新報》，1931.10.26，版 3，轉引自《風景心境》，頁 207；大澤貞吉，〈第六回台展之印象〉，轉引自《風景心境》，頁 217。

⁸ 此住址為《第一回台灣美術展覽會圖錄》中之目次所得見。

⁹ 最明顯的當是以植物為題材的作品，不僅畫題的重複性高，在構圖上承襲模仿的現象亦屢屢出現。

1927 年台展第一回〈持花籠的少女〉【圖 1】與次年的〈談話〉【圖 2】，皆是以流暢的線條，描繪身著漢人服飾的台灣人物，再利用暈染技法，使畫面呈現出朦朧的效果。台三的〈淨泉有聲〉【圖 3】首次以原住民為題材，而台四作品〈夕映〉【圖 4】則是著和服的女性。對於這些作品，或許可以將之視為是宮田在川端畫學校時期的創作，並且可以觀察到一個有趣的現象，亦即其人物選擇分別為：漢人、原住民、著和服女子。

試想，當時宮田在日本內地求學，一個在殖民地長大的日本人來到「母國」後，如何回過頭去看待自己的「成長之地」？在東洋畫的學習上，又該選擇何種表現方式，以作為標示自己的語言呢？〈持花籠的少女〉藉由抬頭仰望的動作，表現美人畫裡的愁思情緒；〈淨泉有聲〉則是在人物姿態、場景安排上，套用西洋繪畫格式，以素描的明暗技法表現物體量感。〈夕映〉或許是因為此年加入梅檀社，所以提出如此接近傳統美人畫表現的作品。這和日後的「都會風」女性作品，顯得相當不同。

從以上作品的題材選擇，可以看到宮田的興趣，在於對台灣所出現不同角色、身分女性的觀察與描繪。而 1930 年台展第四回的另一件入選作品〈女人遊交〉【圖 5】，則看到他的描繪對象轉為都市中的摩登女性。三位女性的服裝：漢服、和服、洋裝，分別代表不同的身分與意義。接著 1931 年的〈綠蔭〉【圖 6】是描繪在公園中行走的女性；1933 年〈落葉之庭〉【圖 7】是一女性在植有芭蕉的庭院裡獨坐。而 1934 年的〈待宵草〉【圖 8】則以大稻埕的花娘為對象。這些作品以都會的公共空間為場景，但有意在開放給觀者注視的畫面中，營造屬於私密的對話。以〈落葉之庭〉為例，造景用的芭蕉、經過擺設的小圓桌、獨坐女性的外出服打扮，似乎是描繪在飲料店等人的女子，緊握著皮包，拘謹地坐在戶外區的椅子上，專心觀察下一個進門的會不會就是等待的人。讓人產生「等待」聯想的，是來自於右邊空著的椅子。然而倘若我們知道就在這一年宮田與第一任妻子離異，又遭遇父親逝世的變故，或許可以說在這幅畫裡，宮田所等待的不過是已然消逝、再也不會出現的人，就如同地上落葉所暗示的一樣。然而這場關於「懸念」的對話，在充滿生命力的芭蕉支撐之下，似乎還是有固著向前的力量。

在此之前的 1932 年，宮田提出了一件在東洋畫部中少見的女性裸體作品〈飛泉震撼〉【圖 9】。山谷間，在泉水旁純真甜美的裸女，或許可以上溯自高更的大溪地意象，但若和當時的環境結合，或許可以更貼切地解釋這件作品創作的動機。1931 年川端龍子發表作品〈真珠〉【圖 10】，是以採（真）珠的海女為描繪題材，相同題材在 1936 年的台展第十回中，則有丸山福太的〈小春〉【圖 11】。若從圖像上來看，宮田的〈飛泉震

撼)與川端龍子的〈真珠〉有許多相似之處,¹⁰但宮田的描繪對象或許並非海女。1930年10月,爆發「霧社事件」,雙方慘烈的傷亡人數,儼然是在台灣山區發生一場戰爭。在之前已經創作過原住民題材〈淨泉有聲〉的宮田,提出畫名為〈飛泉震撼〉的作品,自然會讓人聯想到這同樣也是以原住民為描繪對象。同年,西洋畫部鹽月桃甫提出了同樣以霧社事件為主題的〈母〉【圖12】,高大長形的畫幅裡,一位泰雅母親身上攀附著三個子女,在日軍炮火煙硝之中迎面而來。驚恐的表情、痛苦的姿態與空洞的眼神,對觀者投出一波波強烈的控訴。而和鹽月大不相同,宮田在這裡想讓觀者「震撼」的,是原住民女性所代表的純樸之美。在這裡我們可以清楚看到宮田處理題材的特質:迴避尖銳的議題,敏於時事,但又慣於採取間接婉曲、甚至是逃避的態度,執拗地專注於表面的美好表現。

宮田如此的創作特質,在1935年轉向文學題材的運用表現上,接連兩年分別提出作品〈女誠扇綺譚〉【圖13】和〈莫愁〉【圖14】。〈女誠扇綺譚〉是取材自佐藤春夫於1926年所出版的小說,以一個安平港廢棄豪宅中的傳奇故事為主軸,述說富家小姐在家道中落之後,精神狀態發生異常。每當天氣晴朗時,他就會在二樓陽台上望著海,等待已經解除婚約的未婚夫能前來。¹¹宮田彌太郎在處理這個具有淒涼、瘋顛情節的文學素材時,選擇了以「美」的方式,來呈現背後的不安與瘋狂。富家小姐的美麗與身旁的怒放牡丹,既是相得益彰,卻又深具嘲諷。因為所有的「富貴」,終將隨著緊跟著而來的凋謝,而成為明日黃花。就像盆栽裡的牡丹,無法深植於土地之中。此外,從1934年之後,宮田在版畫創作上數量大幅增加,並且往往援引台展作品的構圖或形式,重複利用於版畫插畫上。像是1936年為西川滿〈台灣顯風錄(7)一城隍廟、花娘〉¹²所作的插畫【圖15】,便明顯地來自於〈待宵草〉。

到了府展,宮田在前三回分別以〈昏冥〉【圖16】、〈淨晨〉【圖17】、〈風〉【圖18】入選,鎖定排灣族圖像為題材。進入戰爭氣氛高漲的四〇年代,宮田以〈彌兵衛與太郎左衛門〉【圖19】這一個發生在1628年台南安平的歷史事件為題材,轉移成為對於戰時驅除洋人勢力的表徵。在這一年裡,宮田離開文教局編修課的工作,赴日本內地旅行。會選擇在台府展中從未出現過的「濱田彌兵衛事件」為題材,或許和他為教科書製作

¹⁰ 將宮田與川端龍子相提並論者,可在大高文濤第十回台展作品的評論文章中看到。或許是川端龍子同樣具有插畫經歷,且以不同於傳統的方式創作東洋畫,讓大高文濤勸宮田應以川端為學習對象。而或許在此之前,宮田已學習仿效川端的創作了。大高文濤〈東洋畫綜覽一請把握時代潮流〉,《臺灣日日新報》,1936.10.25,版6。轉引自《風景心境》,頁254。

¹¹ 此小說譯文,參見佐藤春夫著 邱若山譯,〈女誠扇綺譚〉,《佐藤春夫—殖民地之旅》(台北:草根,2002),頁191-250。

¹² 西川滿,〈台灣顯風錄(7)一城隍廟、花娘〉,《臺灣時報》,1936年5月。

插畫的工作有關。¹³ 於是，當宮田此作在府展會場展示，他與觀眾——接受過小學校或公學校教育的民眾之間，便藉由彼此都熟知的符號，互相交換訊息。於是，我們回過頭來探問：那在排灣族圖像作品中，宮田想要藉此和觀眾交換的是什麼東西？在宮田畫筆下的排灣族人，承載了什麼意涵？以下將針對這些問題，把焦點投注在宮田的排灣族圖像作品上，試圖較詳細地分析宮田創作的意圖與表現方式。

三、排灣族圖像的選擇

宮田彌太郎於台府展的作品當中，最引人注目的，可能就是第一回到第三回府展，連續以排灣族人為題材的作品：〈昏冥〉、〈淨晨〉、〈風〉。這些作品引人注目之處，即在於彼此之間的高度相似性。例如在形式上皆為二曲一雙的屏風所組成、都以暈染來表現出輕柔感，在取材上則出現相同的人物貫穿其間。不論是風格技法或內容題材上，都可將此三件作品視為是在同一個概念下所發展出來的整體。雖然無法確切地得知，宮田是一開始即構想出此創作計劃的，還是在〈昏冥〉獲得特選與總督賞之後才萌生此意，都無礙於我們去探索其創作的動機。

1937年4月，宮田彌太郎參加東京學藝通信社所主辦的「第一回日本插畫美術展」。¹⁴ 這個在東京銀座舉辦的插畫展，除了有大師級石井鶴三、鏑木清方等三十八人參加之外，新進畫家則有三十五人。¹⁵ 這次展覽對於宮田而言，除了有機會看到許多插畫作品，可以在創作思考上，產生刺激性的作用之外，還有重訪舊居的意義。因為宮田在川端畫學校求學時，便是棲身在東京學藝通信社的二樓。¹⁶ 當時同樣也在東京求學的西川滿曾前往探訪，結果發現宮田以蜜柑當作早餐果腹。¹⁷ 這些求學時辛苦的點滴回憶，或許在宮田於1937前往參加展覽時，又重回腦海。於是，對於宮田來說，一個插畫美術展，同時也具有探尋學習創作初心的私人寓意了。

對於創作，首先可能的思考，是來自於插畫的特殊性。宮田在1934年開始投入《媽祖》圖繪工作之後，頻繁地為文學作品製作木板插畫。1935年參加「創作版畫會」，以更積極的態度來面對版畫創作。然而宮田的版畫創作，其實是與西川滿的文學息息相關的。往往宮田的作品，是為西川的詩、散文或小說所做的插畫。雖然石井鶴三在

¹³ 在當時教科書中與台灣有關的歷史敘述，濱田彌兵衛是必定會有的課文內容。

¹⁴ 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》（台北：雄獅，1998），（後文將簡稱《年表》），頁164。

¹⁵ 〈第一回日本插畫美術展覽會〉，《臺灣日日新報》，1937.4.21，版10。

¹⁶ 西川滿，〈宮田彌太郎 其人 其功績〉，《華麗島慕情—宮田彌太郎版畫集》（東京：人間の星，1997），頁2。

¹⁷ 同上註，頁3。

1934年即努力於插畫地位的獨立¹⁸，但是插畫仍舊是無法切斷與文學的臍帶。這個現象在宮田身上尤其明顯，甚且將此對於文學上的喜好帶進東洋畫創作裡。

〈女誠扇綺譚〉即是以佐藤春夫的小說為題材；翌年，宮田則以歷史人物莫愁為題材參展。原本，利用文學或歷史典故入畫，是為了在眾人熟悉的背景資料基礎上，能與觀眾快速地取得共鳴，以突顯畫家所要傳達出的意圖。然而在1936年的台展評論文章中，竟然出現評論人根本不知道宮田所使用的歷史典故為何。¹⁹這對於宮田來說或許會覺得荒謬可笑，因為畢竟〈莫愁〉這件作品獲得了特選榮耀，但是他必定也對這個現象做了一番思考。亦即對於在台灣的民眾而言，什麼樣的題材具有足夠的辨認性？而這樣的作品來到日本內地，也可以毫不費力地被指認出來？當宮田於1937年參加插畫展時，在會場環視著眾多的作品，這個問題想必是縈繞著他。

其次，宮田可以有機會參加插畫展，應是受到某種程度的重視。這促使他在對於東洋畫題材的選擇上有了更多的壓力。況且又加上擔任文教局編修課中，教科書插畫繪製的工作，這種想要畫出能代表台灣作品的企圖，也就更強烈了。1938年第一回府展所提出的〈昏冥〉，即可視為是在如此的思考之下，宮田所給出的一種答案。

〈昏冥〉畫面上呈現的是一個排灣族頭目家中的情景，宮田詳細地羅列出可供辨認的物質文化，以展示的方式，讓人一目了然地觀看。²⁰在這裡宮田選擇了一個原住民的圖像題材，來解決之前他所面對的焦慮。不管是對台灣或內地的民眾而言，這個題材的辨識度是無庸置疑的。「蕃人」，已經成為一種被重複使用的符號了，雖然符號的內容會隨著使用者的意圖而改變，但是基本上存在著一種「代表台灣/來自台灣」的普遍認同。宮田應是在如此的認同之下，才做出了如此的選擇，但是面對前人的原住民題材作品，他想做出什麼不同呢？

不可諱言的，宮田在這幅作品中，的確是以「畫家的目光，侵犯了原住民不容外人染指的神聖家屋。」²¹然而，除了這些我們看來是帶有權力與種族侵略的意涵之外，宮田想藉由畫作表達的，或許還有其他的東西。

¹⁸ 參見酒井忠康 橋秀文，《描かれたものがたり—美術と文學の共演》（東京都：岩波書店，1997），頁65-66。（此章節為由橋秀文所著）。

¹⁹ 大高文濤，〈東洋畫綜覽—請把握時代潮流〉，《臺灣日日新報》，1936.10.25，版6。轉引自《風景心境》，頁254。

²⁰ 此觀點的論述，參見劉學穎於「台灣美術圖像與文化解釋」網站上，對此作品的說明。
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-theme4.htm>。

²¹ 這裡的文字來自於劉學穎作品解說之內容，同上註。

四、 權力·秩序·美

宮田為何會選擇排灣族為描繪對象？探究這個問題的可能答案，或許有助於我們理解宮田的意圖。

排灣族的貴族頭目，是由源自於口傳神話，貴族與平民的階級制度是世襲而來。在部落裡，貴族頭目天生擁有權勢與財富，並在物質文化上享有各種特權，例如使用陶壺、琉璃珠、人形紋、百步蛇紋的專屬權。另外，平民也不可佩帶比頭目更精美的飾物。²² 從這些敘述當中可以發現，排灣族貴族頭目的世襲性與日本的皇族有相似之處。此觀點在 1924 年，已由森丑之助所提出。²³ 在森丑之助的文中，認為排灣族建立井然有序的封建制度，與日本的「天孫派」相當，藉此來說明原住民並非皆是野蠻、缺乏文化的。而此觀點到了宮田這裡，轉變成另外的意涵。

在畫面上，石板屋中的小女孩與少女，一坐一站面對著威嚴的頭目，謹慎的姿態彷彿在聆聽訓誡。此外，一個當時的評論也發現到的奇特現象：室內雖然燃燒著薪火，卻未能照亮空間。²⁴ 爐火被放置在頭目位置的右後方，然而那面緊臨的牆，卻也是最暗的地方。宮田用〈昏冥〉的畫題除了可以說明時間之外，也藉此點出畫面中的矛盾，讓我們得知他所關注的焦點，是在於頭目神授階級的神秘感與神聖性。但是矛盾並未在此停止：爐火往往具有「塵世居所」的符旨，²⁵ 頭目的神聖性在人間，終究不敵現實中政府「理蕃」政策所展現的權力。在頭目的注視之下，小女孩所象徵的「秩序」和少女所象徵的「美/藝術」順從地靜默，另一邊則是象徵親情的倫常。

若將宮田的這幅作品與陳進在 1936 年入選文展的〈山地門之女〉【圖 20】相比較的話，可以發現一些有趣的相似點。首先是懷抱嬰孩的母親形象，幾乎是如出一轍。此外都安排了兩個年紀一大一小、姿態或坐或站的孩子，甚至還都有一位拿著煙具的人物。陳進在製作這件作品時，即鎖定其觀眾是日本內地人民，因此他選擇如此的題材，是從代表台灣特色的角度出發的，這和宮田的心態不謀而合。但是兩人所表現出來的畫面效果，卻因各自背景、繪畫美學的差異，而相去甚遠。

²² 許功名，〈從蒐藏角度談排灣族群的藝術與社會〉，《Bulletin of the National Museum of Natural Science》，3 (1992.5)，頁 302；李莎莉，《排灣族的衣飾文化》(台北：自立晚報，1993)，頁 21-24。

²³ 森丑之助，〈生蕃行腳〉，《臺灣時報》1924 年，轉引自森丑之助著 楊南郡譯《生蕃行腳—森丑之助的台灣探險》(台北：遠流，2000)，頁 207。

²⁴ 鳴汀生，〈第一回府展漫評〉，《臺灣日日新報》，1938.10.24-29，版 3。轉引自《風景心境》，頁 262。

²⁵ Roland Barthes 著 許蕃蕃 許綺玲譯，〈哈爾古的演員〉，《神話學》(台北：桂冠，1997 初版；2002 二刷)，頁 14。

五、距離的產生

觀察陳進歷年來的創作，在台展前五回所提出的作品，基本上皆是循著在東京女子美術學校所習得的美人畫傳統而行。強調身著和服女子溫婉幽思的神態，並藉由與花卉植物的搭配，表現時間、季節等特定意涵。雖然在第三回台展時，陳進以無鑑查的身分提出過一件以漢人女子為對象的作品〈黃昏之庭〉【圖 21】，但是之後的四、五回台展並未繼續如此的題材。直到 1932 年的〈芝蘭之香〉【圖 22】，陳進以待嫁新娘為對象，再次回到漢人女子的題材來。〈芝蘭之香〉在構圖與選材上思考，顯然是比直接套入美人畫格式的〈黃昏之庭〉要來得突出。光是從植物的選擇上，不再是以《萬葉集》中「秋之七草」的典故來表現，而是以「蕙質蘭心」的中國傳統來指射，可看出陳進想要以台灣觀眾所熟悉的事物，作為表現的意圖。在 1932 年之後，陳進便轉進此路線，台展的〈含笑花〉、〈野邊〉，送至日本參展的〈合奏〉、〈化妝〉，以及到〈山地門之女〉、〈杵歌〉等作品，雖然當中的性質有其微妙的不同²⁶，但原則上都是在「表現台灣特有事物」的脈絡之下發展。

同樣是在東洋畫裡以女性人物為題材的宮田，必定會對於陳進投以相當的關注。²⁷而這種關注除了題材選擇的影響之外，有時甚至是以模仿對方的形式出現。在〈昏冥〉之前，宮田 1935 年在《媽祖》²⁸雜誌上為西川滿的小說〈楚楚公主〉所做的插畫【圖 23】，亦可作為另一項說明。插畫裡左上方的畫框中是一位身著漢服、坐在椅上的女子，腳邊擺放著一盆蘭花。如此的構圖與人物擺置，和〈芝蘭之香〉有著極大的相似性。若是將木刻版畫成品與原稿會左右相反的特性考慮進來，我們可以說宮田在刻板時，或許即是參照著陳進的畫面加以簡化而成的。

體認到宮田對陳進的關注之後，我們再來看〈昏冥〉與〈山地門之女〉，可以從之間的異同得到一些訊息。宮田雖然沿用了相似的人物配置，但是他將場景移到了石板屋內。相較於陳進的距離，宮田在這方面是更接近了排灣族人一步，因為在之前的原住民圖像裡少有對於居所內部的描繪。但是深入屋內這個舉動，可能是接近，也可能會是另一種距離產生的原因。

陳進的繪畫特色，在於能從生活當中汲取入畫的題材。像早先的美人畫反映了在東京學習的成果，接下來的台灣婦女形象則是從姊妹、母親的身上去尋求。於屏東高女任教時，雖然特意去接觸排灣族人，但那畢竟並非根植於原先的生活內容。如此的

²⁶ 例如觀眾的設定即是一項重要的因素，這牽涉到陳進對於台灣與內地、中國與日本傳統間細微的心理態度，也與他對自我的認定相關。

²⁷ 此外，宮田與陳進只相差一歲，年紀相仿，或許也會在意彼此繪畫上的表現。

²⁸ 《媽祖》，5（1935.7.10）。

「距離」，使陳進的〈山地門之女〉畫面有了僵硬與疏遠的氣息。雖然他以親情為觸媒²⁹，但左右對峙的人物群構圖與母親護衛嬰孩的防禦性動作，並沒有讓親情跨越過距離的鴻溝，成為觀眾在第一時間內認同的投射對象。反過來看宮田的作品，他將視線侵入到排灣族人的屋內，乍看之下是更接近對象，但是這種接近卻讓我們看到了與畫家、觀眾更大的差異。從服飾、器物到建材，宮田藉由羅列出這種種的差異，製造出距離感，再透過繪畫上的暈染技法，將這些距離以柔美的調性包裝起來。於是呈現在我們面前的，不會是陳進畫裡的僵硬與防禦，而是開放與接受。從宮田過往所選擇的題材，即可看出他對於距離的執著—女性人物、漢人、文學人物、歷史人物—習於保持觀察者姿態的宮田，將距離成為其形式美的必備要件。可以說，「距離」讓陳進失去了原先作品裡的感染力和說服力，但是卻讓宮田完成了對於美的實踐。

六、對於美的探尋

於是從權力出發，宮田要探尋的是美。但是我們不禁要問：沿途所被標示出來的權力、秩序，有沒有可能都是我們附會上去的幻影，其實對於宮田來說，他只不過是想把關於排灣族的物質文化一一呈現出來？也就是關於「宮田為何會選擇排灣族為描繪對象」這個問題，會不會有一個更接近宮田所要探尋、更顯而易見的答案？

讓我們再回到森丑之助。在〈生蕃行腳〉一文裡，森丑不時推崇排灣族人的藝術表現：

排灣族都有園藝趣味。蕃社內家家戶戶都有花園，無論男女都用草花製成環狀頭飾，人人都有頭戴花環的習慣。他們在森林中看到美麗的野生草花，不但欣賞美麗的花朵，甚至把整株植物移種到自己的花園內。³⁰

現在的排灣族繼承著祖先時代流傳下來的實用藝術創作，例如木雕器具、編織、刺繡及織布方面，藝術價值很高。³¹

而在行文之中，常常流露對於排灣族在物質文化表現上的欽慕：「排灣族最會雕刻，或剖木製造精緻的生活用具」³²、「在高山民族中，排灣族的衣飾最精美」³³。在森丑之

²⁹ 關於畫面中親情的作用，參見劉學穎的觀點。

<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-theme4.htm>。

³⁰ 森丑之助，〈生蕃行腳〉，《臺灣時報》1924年，轉引自森丑之助著 楊南郡譯《生蕃行腳—森丑之助的台灣探險》（台北：遠流，2000），頁215。

³¹ 同上註，頁223。

³² 同上註，頁218。

³³ 同上註，頁247。

助的眼中，排灣族最令他印象深刻的是在視覺中所感受到的美感與風雅，而這不也和宮田在繪畫上所欲追尋的相契合嗎？

當然，無論是陶藝、雕刻或編織等等，在排灣族裡具有特定的社會階級意識和社會價值的標示作用，和權力與階級息息相關。美，從來都不能擺脫與此的聯繫。從宮田對於作品的構思來看，他自己應該也清楚認知到觀看、陳列、展示所隱涉的權力架構。但在表現技法上，唯美是宮田始終不移的堅持。

七、 等待日出

〈昏冥〉得到總督賞的肯定，讓宮田在翌年以相同題材的〈淨晨〉參加第二回府展。〈淨晨〉以榕樹前的三位女子為畫面中心，右邊有在石板屋前活動的婦女，左邊則有背對觀者的望山人。在1915年出版的《臺灣蕃族圖譜》中，一張標示為排灣族頭目住宅的照片【圖24】³⁴，可以作為瞭解此畫內場景的詳細說明。以下為森丑之助對於此照片的說明³⁵：

排灣族頭目的家屋前都植有榕樹，以表示頭目所在的象徵。頭目在此主持祭祀，排灣族人相信祭祀時祖靈即降臨此樹。故榕樹是宗教儀式上所必須的。

由此看來宮田並非是隨機地選擇這樣的場景，他對於排灣族中的榕樹祖靈傳說應該是熟知的。在1923年出版的《生番傳說集》中，即載有關於排灣族榕樹傳說的內容³⁶：

從前，海中有一大榕樹，其根蔓延四方。有一天三人欲乘船至他國，見榕樹之根向外延展，遂利用之以抵達目的地。此時，臺東有一人，亦沿著樹根至他國，攜回一少女歸。但怕此女返逃，故將樹根砍斷。自此，此寶貴之根不復再有。

《生番傳說集》的兩位著者，是西川滿在台北一中時期的老師：教歷史的佐杉融吉和教國文的大西吉壽。³⁷ 而同樣也在此校執教的鹽月桃甫，為此書擔任編繪工作，還特地製作了一幅描述這則傳說的插畫【圖25】。因此或許透過西川的關係，讓宮田對此書亦有所聞，也曉得頭目家屋前榕樹的宗教性意涵。畫面上的榕樹氣根延伸到地面，顯

³⁴ 臨時台灣舊慣調查會 森丑之助編著，《臺灣蕃族圖譜（卷一）》（台北：臨時台灣舊慣調查會，1915），今據1994南天書局重印之版本，此照片為森丑之助於1905年3月所攝，圖版49。

³⁵ 森丑之助著 宋文薰編譯，《臺灣蕃族圖譜（中譯本）》（台北：南天，1994），卷一圖版49之說明，頁52。

³⁶ 佐山融吉 大西吉壽，《生番傳說集》（台北：杉田重藏書店，1923），榕樹之根，頁377-378。

³⁷ 近藤正己，《西川滿札記（上）》，《臺灣風物》，30卷3期（1980.9），頁15。

然樹齡頗高，樹前三位女子的姿態與意涵，類似於西方的三美神。在這古老的氛圍裡，的確有純淨出塵的世外之感。³⁸然而在「扮演」³⁹意味濃厚的前景人物對比之下，左後方望山人物的「逸出」，就顯得突出與意味深重了。

背對觀者在望山的，是各自蹲踞與站立的一男一女。當我們第一時間看到裝扮美麗的三名女子之後，隨著在樹前的小女孩回頭望，看到一赤身的小孩跑向望山男女。觀者的視線在宮田的設計之下，最後是會落在朦朧的遠山中。對此，不禁會產生疑問：既然榕樹前的舞台都已經佈置妥當，為何又要著墨於場邊人物的描繪呢？難道美麗的三女子並非是這齣戲的主角？又或者，其實戲碼還未開鑼，畫面裡所描繪的，是個開演前的等待？

排灣族人關於祖靈的傳說除了榕樹之外，大武山亦是另一個傳說的內容。據森丑之助指出，大武山傳說是排灣族祖先發祥的靈地。⁴⁰排灣族祖先乘著榕樹枝幹，飄流到現今的台南、高雄一帶，後來輾轉遷到大武山，該族人便居住於此山谷間。因此面對著大武山，便有著溯祖的宗教性意義。但是畫面裡，眾人又是在等待著什麼呢？在這麼一個澄淨的早晨裡，面對著東方的大武山麓⁴¹，難道會是在等待日出？

在尋找日出的畫家當中，藤島武二或許是最常被人提起的。他曾受教於川端玉章，後來轉習西畫，在留學歸國後，於川端畫學校設立洋畫部。⁴²宮田到川端畫學校雖然是學東洋畫，但是由於他本身對於浪漫思想的喜愛⁴³，會對藤島的作品感到興趣是極自然的。藤島曾於1934年兩度來台⁴⁴，在隔年離台時所發表的感言中表示，對於台灣的孔子廟、日出以及藝妓題材入畫的興趣。⁴⁵孔子廟這個畫題已經不是第一次被視為具有台灣特色的題材⁴⁶，雖然並非宮田所感興趣的，不過卻可以在其弟宮田金彌的作

³⁸ 此解釋觀點參見顏娟英於「台灣美術圖像與文化解釋」網站上對於此件作品的說明。
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~yency/theme04/F-theme4.htm>。

³⁹ 扮演的觀點，同上註。

⁴⁰ 森丑之助著 宋文薰編譯，《臺灣蕃族圖譜（中譯本）》（台北：南天，1994），卷一圖版46之說明，頁52。

⁴¹ 從地圖上的位置顯示，大武山位於排灣族部落的東方。參見《臺灣蕃族圖譜（中譯本）》，前引書，地圖一，頁44。

⁴² 顏娟英譯著 鶴田武良譯，《風景心境—台灣近代美術文獻導讀（下）》（台北：雄獅美術，2001），頁663；《東亞油畫的誕生與開展》（台北：北美館，2000），頁80。

⁴³ 此點可從其作品優美風格窺得一二。另外，其友人西川滿的文章風格屬於幻想的、耽美的，宮田若是對於此類文章感到排斥，應該不會為其製作為數眾多的插畫。

⁴⁴ 《年表》，前引書，頁141、143、144。

⁴⁵ 參見藤島武二，〈映入藝術眼中的台灣風物詩—藤島畫伯談繪畫之旅〉，《臺灣新聞》，1935.2.3，版2。轉引自《風景心境》，前引書，頁98-99。

⁴⁶ 例如石川寅治、川島理一郎等人在旅台期間，都曾對台南孔廟留下印象。

品裡見到⁴⁷。以藝妓為對象的作品則有 1934 年的〈待宵草〉。至於日出，則是宮田尚未嘗試過的題材。藤島會對日出感到興趣，是源自於本身的個人因素。他在殖民地各處旅行，企圖捕捉到最壯麗的日出景色，以觀獻給天皇。⁴⁸ 正如渡邊俊夫所指出的，在日本，日出是一件極具象徵意義的事。⁴⁹ 藤島武二將此權力意涵與日出的圖像結合，直接在畫面上表現出來；而宮田則透過排灣族傳說，將此意涵隱喻化，或甚至是隱藏化了。

對比藤島將國粹主義赤裸地以圖像展現，宮田的間接比賦或隱藏，是否代表了某種心理狀態呢？在台灣東洋畫裡，難道真無法完全承襲日本的國粹論？宮田和藤島一樣都在尋找具有表現和精神性的題材，但不同的是，宮田成長於台灣，對於該不該視為故鄉的土地具有一份不安與疑惑，而這種疑惑則是來自於對身處「邊緣」的體認。所以不管是在〈昏冥〉還是〈淨晨〉，宮田對於國家權力的企求，是藉著神秘化的間接意涵所呈現。這種傾向或許是和他不喜直接表現的個性有關，但是在面對畫面中是否應該赤裸表現國家權力的問題時，宮田更在意的是如何呈現對於美、對於台灣特性的思考。或許也因為兩人的個性、創作特質不同，造成在表現上的程度差異：和藤島武二的日出系列比較起來，宮田排灣族圖像作品裡，距離絢麗燦爛的日出，恐怕還有一段時間。

八、 豐收的歡愉

在〈淨晨〉之後，第三回府展的〈風〉宮田便不再沉浸於對於排灣族神話傳說的使用，而是直接地以圖像表現物產豐收、人民安樂之意。

〈風〉的畫面中，三位婦女頭上頂著盛滿小米穗的編籃，居於正中。左邊兩名頭覆芋葉的小孩，和右邊的小米桿對稱呼應，在迎風飄搖之間，瀰漫著收成的喜悅。宮田在此延襲了他所慣用的暈染技法，並且在衣紋與輪廓線條處理上，留下明顯的白邊，使人物顯得像是漂浮於畫面上。但是這種來自版畫的技法，卻會減損人物的立體感，尤其是在暗色調地面的對比之下，人物就像是剪紙人偶般，被貼在畫面上。顯然宮田並不在意此點，他一心想藉由反差強烈的色線，營造人物的不真實感，以傳達桃源仙境的意念。不像村上無羅在〈馬蘭社印象〉【圖 26】所出現的檳榔樹、木瓜樹等經濟作物，在這裡，小米與芋都是排灣族傳統的糧食作物。宮田有意地排除了某種程度的「文

⁴⁷ 宮田金彌〈孔子廟〉，1938，府一西 67。

⁴⁸ 參見丹尾安典、河田明久，《イメージのなかの戦争—日清、日露から冷戦まで》（東京都：岩波，1996），頁 42-43。

⁴⁹ 參見渡邊俊夫，〈日本風景畫與台灣—現代性、殖民主義和國家認同〉，於「台灣藝術與設計中折射的殖民現代性」研討會中發表之論文，（台北：史博館，2001.8），會刊，頁 16。

明」在此的作用，讓排灣族在畫面裡仍保持原始的模樣，以保持觀者或甚至是宮田自己對於淳樸美好的想像。但是這種原始是有限度的，它必須是可以受教化而非野蠻的。就像圖中人物的視線，集中在穿淡色衣服的婦女身上，象徵某種權力領導著眾人前進，而這個權力對於宮田來說，或許就是國家治理的權力。對於鹽月桃甫而言，理蕃之前是心中的淨土⁵⁰；但在宮田心中，理蕃之後的非野蠻氣息才會是淨土的必要條件。

從〈昏冥〉、〈淨晨〉到〈風〉，這三件作品在空間上有一個規律的順序：屋內—屋外—戶外。如此空間上的安排，是否有特殊意義呢？黃應貴曾提出「原住民因缺少文字而使得空間有助於他們的記憶，甚至成為記憶運作的一部分。」⁵¹ 在不同的空間裡移動，就像是記憶也會轉移，有時候空間是幫助回溯記憶的工具。像是傳統排灣族人會因土地農力衰竭而經常遷徙，但是最後又會回到最早的聚落地點。「拜訪過去住過的遺址，不只是尋根，更是從事記憶。」⁵² 在宮田這三幅作品當中，雖然描繪的是排灣族的生活空間，但是儘管隱喻難明，也都存在著現代國家權力與秩序的介入。對於排灣族人而言，空間的記憶改變了：頭目家屋的神聖性被展示、廣場前的祭祀成為舞台演出、作物收成化為豐收的宣傳。還回得去嗎？如此的疑問在〈風〉的吹佛之下顯得毫無意義：不是已經豐衣足食了，不是已經識字受教育了，過去的記憶又有何用？還不如跟隨國家的步伐，堅定地往前走。宮田對於台灣土地的記憶焦慮，在此圖像中被消解了。這或許和 1940 年聖戰宣傳的緊張局勢已然形成有關，在如此的社會氣氛之中，宮田原先對於邊緣的疑慮，藉著全心擁抱聖戰而得到接近中央的肯定感。

九、 誰的凝視？

1939 年，宮田在一篇談論台灣東洋畫的文章上寫到⁵³：

現在日本國民旺盛的國家意識正澎湃洶湧，在團結一致的大旗之下，負起聖戰的重大任務。我們身在台灣，立足於日本國民的自覺之上，同時必須從東洋畫的立場來理解華麗島值得自負的美麗，悠久的美的根源，在體認現實中，感覺從靈魂深處騷動起來，如此努力前進才好。

可以看到即便是在提倡戰爭畫，宮田仍堅持要從所謂「東洋畫的立場」，也就是呈現美為原則來作畫。台灣在宮田的畫中，一直是個「華麗島」。在這裡感受不到雜亂瘋狂，

⁵⁰ 此觀點參見顏娟英，〈台灣畫壇上的個性派畫家—鹽月桃甫〉，《風景心境》，前引書，頁 377。

⁵¹ 黃應貴，〈導論—空間、力與社會〉，收入黃應貴主編，《時間、歷史與記憶》，（台北：中央研究院民族學研究所，1999），頁 導論 22-23。

⁵² 同上註，頁 導論 23。

⁵³ 宮田彌太郎，〈台灣東洋畫的動向〉，《東方美術》，1939.10，轉引自《風景心境》，頁 537。

所有的只會是優雅與美好。他要自己在現實中去感受美從靈魂騷動的姿態，然後再以畫筆將之保留下來。但是他最唯美的作品，往往是描述已經消逝或是即將消逝的事物。因為藉由距離所產生的美感，已經成為其繪畫形式不可缺少的要件，這也使得他以「發現美」的眼光注視著台灣。在一次《媽祖》雜誌的紙上版畫展中⁵⁴，宮田的〈看牛田仔〉【圖 27】描寫的雖然是農家放牛小孩，但是小孩側坐牛背上的一派悠閒與優雅，令人懷疑宮田是以何種心態去看待這些農家田事的艱辛。在尋找「台灣特色」的路上，宮田戴著「華麗島」眼鏡，呈現出與「事實」有距離的「真實」。

對宮田而言的「真實」，是藉著主觀之眼，保留生活的美好或憂慮。這些感受或許會與事實相同或相左，但是對於畫家來說，這些都是（曾經）真實存在的。宮田在畫中對於台灣的凝視，即源自於真實與事實的距離而產生的，而其真實的表現，則是以美為形式。討論這些距離的意涵，或許可以藉此理解宮田的想法，進而理解當時具有相同成長背景的人，又是如何的想法。

然而行文至此，在對於宮田的凝視作出一次又一次的審察與判斷之後，恐怕必須面對這些問題：宮田有意識到自己的眼鏡嗎？如果他沒有意識到的話，那對畫家而言，要呈現事實豈不是一件相當困難的事，因為他相信他呈現的真實就是事實？會不會宮田對於異民族文物的喜愛，勝於對於政治教化的表現？會不會其實我們也正透過某種眼鏡，在凝視著宮田？

在 1940 年，西川滿看過第二回創元展覽之後，對於宮田有如此的評論⁵⁵：

如果宮田氏製作佛畫的話，透過他那美麗而清澄的眼光，將會源源不斷地出現比〈西仔花歌〉、〈女誠扇綺譚〉等更為傑出的作品。

宮田的凝視，已然看在身邊友朋的眼中。是堅持或局限，相信宮田已經做出了選擇。我們不正也是如此？

⁵⁴ 《媽祖》，5（1935.6.20）。

⁵⁵ 西川滿，〈自由的花朵—第二回創元展覽觀後記〉，《臺灣日日新報》，1940.7.28，版 6，轉引自《風景心境》，頁 362。

附表：宮田彌太郎生平活動簡表

1906	出生於東京。父，宮田彌三吉；母，ゆくの。為家中長男。
1907	學家渡海來台。
1924	就學於台北商工，透過清家治雄介紹與西川滿結識。5月，參與雜誌《櫻草》創刊製作。
1927	至東京，入川端畫學校，師事野田九浦。以「宮田華南」之名，作品〈持花籠的少女〉入選第一屆台展。
1930	2月，參與梅檀社創立。
1932	與宮崎淑子結婚。
1933	進入台灣總督府文教局編修課，擔任教科書插畫的繪製工作。長男嘉文出生。與宮崎淑子離婚。父歿。
1934	與雪野再婚。次男和女兒相繼出生。
1935	5月，參與創作版畫會成立。
1937	參加東京學藝通信社第一回日本插畫美術展。中日戰爭。
1938	與雪野離婚。
1941	從總督府文教局編修課離職。赴日內地旅行。
1942	弟，宮田金彌從軍。
1943	3月，與立石鐵臣、西川滿等合作出版《台灣繪本》。末弟，宮田國彌從軍。
1944	3月，台灣文學奉公會會員與美術奉公會立石鐵臣、桑田喜好、宮田晴光等人決戰生活繪本展於公會堂。召集從軍。與劉碧絹（中國籍）交往。末弟，國彌戰死（行蹤不明）。
1945	患氣喘，退伍。二次大戰結束。
1947	回到日本。與劉女、及其所生二男二女、長男嘉文、其母八人生活。職業不定、居無定所，病情惡化。因病與酒，而鮮少再繪畫。劉與一中國青年相偕而去，日後四兒亦相繼離開。
1958	母歿。
1959	左半身麻痺，入院。
1968	病歿。