文明的學習與傳播

——十九、二十世紀之交日本觀看異文化的角度

The Learning and the Spread of Culture — The Japanese Perspective of Foreign Culture at the Turn of the 20th Century

劉方瑀 Liu ,Fang-yu ／ 成功大學歷史系碩士

「風景」（landscape）本指對自然風景的描繪，之後漸漸延伸為以某個角度觀看的範圍，預設了觀者與被觀者的關係。而觀看本身即帶有強烈的主觀色彩，我們只會看到想看的部分，在觀看的同時，被觀者便與觀者產生關係，被觀者為順著觀者的主觀意識，進入觀者預設好的關係位置。因此對風景的觀看，每個人便有自我對景致的解釋與觀看角度。但是當觀看從個人私密的經驗，提升到國家與社會的總體觀看位置時，觀看的角度便成為社會大眾集體意識下的產物，十七世紀的荷蘭便是一例。荷蘭在當時是個新興的貿易強國，來自社會中產階級一股對於外地風光觀看的渴望，激起大批以異地風光為描繪對象的地誌風景畫，類似的經驗也發生在十九、二十世紀之交的日本。

西方文明的學習者

幕末、明治初期的日本是個變動劇烈的年代，大量來自西方的稀奇事物不斷的湧進，為長久處於鎖國政策下的日本人民帶來極大的震撼。但是當時沒有與傳遞速度相當的照相技術，而人民的好奇心與求知慾不斷增高，大名、小名紛紛提錢向畫師提出描繪西洋事物的要求，在民間，以大眾文化作為繪畫對象的浮世繪畫師便肩負起此義務。

明治維新時期，積極推行「文明開化」政策，明治元年（1868年）頒佈的「五條誓言」其中之一，便是「求新知識於世界，以振起皇基」。橫濱在幕府末期以新興港口的姿態出現，在那可以見到稀奇的外國人、洋式建築與各式各樣的外國物品，當地的畫家便以其為題材，製成版畫，漸漸發展出所謂的「橫濱繪」。其實這樣將富有異國趣味的西方事物描繪下來的傳統，從十七世紀江戶時代的長崎即開始。長崎為當時唯一的對外港口，畫家將當地的異國事物畫下，作為名產出售。由於「橫濱繪」取得便宜，在明治初期相當興盛。之後的「開化繪」，便繼承「橫濱繪」這種描繪異國趣味的傳統，另加上對當時時勢的紀錄，配合十九世紀造紙及印刷技術的發達，迅速地將西方新知在日本內地傳播開來。對於傳播新事物而言，文字固然重要，但是圖像的接收程度往往超越文字的表達，這對於一個新時代而言，是深具意義的。

眼前所看到的大量西方事物，何者該入畫？或者說什麼是值得被觀看和傳播的？這不僅僅牽涉到畫家的主觀意識，也關係到當時社會所處的社會風氣。當時的日本，作為一個西方文明的接收者，民眾對於西方新知的需求是迫切渴望的。當畫家嗅出這股求知的氣息時，開化繪畫家便將一般被認為是「文明開化」的象徵景象畫下。《五國人物步行圖》（圖1）就是將美、英、法、俄、荷五國人，用遊行的方

1.坂本 滿/戶枝敏郎編著，《日本の美術9-N0.328 横浜版画と開化絵》，東京，至文堂，1993.9.15，頁20-21。

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

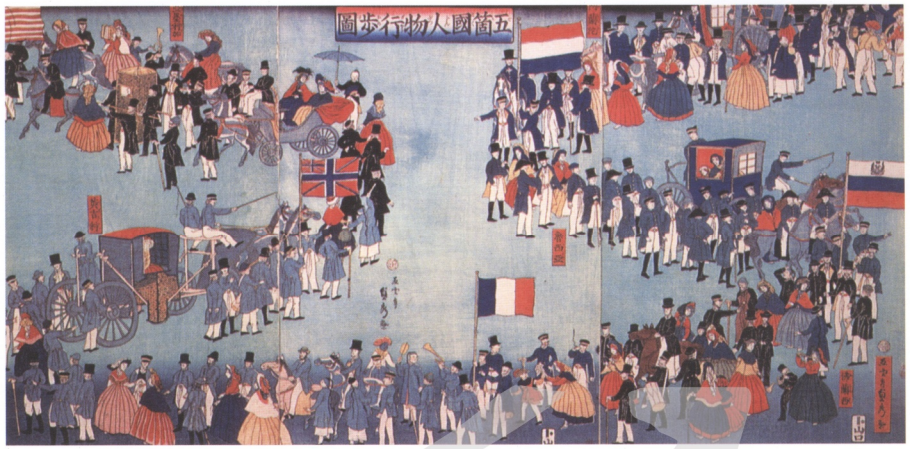

圖1 五國人物步行圖
（圖片來源：坂本 滿/戶枝敏郎編著，《日本の美術9-NO.328 横浜版画と開化絵》，東京，至文堂，1993.9.15。）

圖3 東京開化名勝京橋石造銀座通兩側煉化石商家盛榮之圖
（圖片來源：坂本 滿/戶枝敏郎編著，《日本の美術9-NO.328 横浜版画と開化絵》，東京，至文堂，1993.9.15。）

圖2 萬國男女人物圖繪
（圖片來源：坂本 滿/戶枝敏郎編著，《日本の美術9-NO.328 横浜版画と開化絵》，東京，至文堂，1993.9.15。）

式，將各國人的穿著、姿態一目了然地展現在國人的面前。《萬國男女人物圖繪》（圖2）中，將想像中的國度（如無腹國、小人國等）與真實存在的外國人結合，增添觀看想像上的神秘感。《東京開化名勝京橋石造銀座通兩側煉化石商家盛榮之圖》（圖3）將新建成的石造大街上新式瓦斯燈、馬車、外國人與本地人混雜等樣貌描繪下來，讓觀者瞭解西方事物與自我生活空間的密切關係。其他如鐵道開通、外國軍隊軍容、港口、新興交通工具等各種關於西方事物的景象，都在畫家的彩筆下一一呈現。然要如實地描繪事物的形象，原本就不是一件容易的事，再加上畫中的描繪多少加入了畫家的想像成分，因此可以說畫面呈現的是想像與現實的混和物，也因為如此，讓充滿異國情調的畫面更加引人入勝。

其次，談到畫框內外觀者與被觀者之間的關係。明治時期的日本，作為西方文明的接收者與追隨者，畫框中呈現的是一般社會中佔有強勢地位的西方事物，作為觀者的日本民眾，其觀看的目的，一方面是滿足自身的好奇心，另一方面則是對西方新知作學習。畫框外的日本民眾之於畫框內的西方景象，是相對弱勢的存在。

西方文明的傳播者

1895年吸收西方文明已久的日本得到了台灣這塊殖民地，以「欲分白人之大任」自詡，將台灣的殖民統治作為西方文明學習的成敗關鍵。日本殖民政府在來台的初期，便開始對這塊賦予極高期許的未知地展開深入的調查。在這裡我們關心的是，經過殖民政府詳細調查過後的台灣，如何再現？這個疑問，我們可以由官方發行的始政紀念繪葉書中窺知一二。這一系列的繪葉書中，除了大量的殖民政府官員肖像

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

圖4 日月潭化蕃的由來
（圖片來源：國家圖書館特藏組編，《世紀容顏（下）百年前的台灣原住民圖像：日常生活、服飾、家族人物》，台北，國家圖書館，民國92年12月初版，頁37。）

之外，還包含許多台灣在地的景物，如熱帶植物景致、原住民形象、新興現代化建設等。身為殖民地的台灣，它必須符合西方國家對殖民地的印象，因此它必須是富有熱帶氣息、異國情調且待開化的，始政紀念繪葉書上的種種台灣形象，便是對應而生。由此可知，殖民官方藉由明信片圖像的方式，透露出的台灣，是配合殖民政府的「文明」而相對存在的。台灣值得被觀看或者說需要被觀看的角度，被殖民者有意識地決定了，藉由明信片的框架，框限住殖民地台灣再現的可能性，並且以固定、相似的手法，一再強調殖民政府想要凸顯的台灣景致重點。

除了官方發行的明信片帶有濃厚的主觀意識之外，民間發行的明信片也出現相似的情形。日治時期大量的原住民寫真，藉著民間發行的明信片，傳至內地民眾的手中，同時也開啟日本內地民眾對殖民地台灣的觀看，而以相片方式呈現的原住民形象，比起之前的繪畫方式，更具有真實感與說服力。我們可以發覺，許多原住民圖樣的明信片中，不管是出草的形象或是不潔、簡陋的生活方式，其內容多是呈現「野蠻」、待開化的原住民形象。這對於為「文明開化」努力已久的日本民眾，除了滿足自我對未知地的好奇心外，同時也為印證自我「文明」的程度，在「文明」與「野蠻」的量尺上，殖民者必須將殖民地的種種準確的放置在殖民體系下所屬的位置，讓自我的統治存在合理化，使殖民體系能順利的運轉。

在名為《日月潭化蕃的由來》（圖4）的明信片中，三位邵族的婦人分別以正面和側面的姿態出現在畫面中，豎立在畫面中的說明牌，以日文作為說明使用的語言。此時觀者被限定為日語使用者，站在說明牌旁邊的邵族婦女僅是作為觀看物，無法透過畫面使用屬於自我的語言表達自我族群的由來，所有對於自身的說明，都是由殖民者安排，畫面中的邵族婦女被強迫禁聲，呈現失語的狀態。類似的手法則利用在對明信片圖像的註解上，明信片《持杵的蕃婦》（圖5）上寫著「在霧氣瀰漫的山谷蕃地早晨中，聽到平和的擣米聲，就像是讓周遭瞬間明亮起來一般的動聽。配合著閒事的蕃歌，清晨便擣著粟米餅的蕃婦，這樣的風景如詩歌一樣優美」，原住民形象一下子藉由說明文字，從「野蠻」、不潔跳到清新、優美的一端。由此可見圖像所要傳達的訊息，被殖民者強勢地把持著，框架內被陳述的對象，僅能被動的由殖民者加以定義。

在明治維新初期的日本，作為一個西方文明接收者，利用方便傳播的圖像方式，將眼前的異國景物描繪，傳遞西方新知。畫框內的景物，對於框外的民眾而言，是相對強勢的存在，民眾必須向框內事物學習。當時空背景移至日本殖民台灣時，日本殖民政府之於文明的位置發生改變，一下從接收者的位置，轉移至傳播者的角色。台灣形象藉由明信片的方式，以映襯「文明」的「野蠻」角色存在。明信片圖像框內的台灣景致，對於框外的日本民眾而言，是相對弱勢的存在。而台灣的「野蠻」形象，也藉由明信片的流傳方式，更加具體化。

圖5 持杵的蕃婦
（圖片來源：國家圖書館特藏組編，《世紀容顏（下）百年前的台灣原住民圖像：日常生活、服飾、家族人物》，台北，國家圖書館，民國92年12月初版，頁43。）

觀看異文化的態度

觀看本身就具有主觀選擇的屬性，當面對異文化時，觀看的角度與觀者／被觀者間的關係，會隨著觀者現下所處的位置發生改變，尤其當觀看的群體是以國家作為單位時，集體所形成的觀看需求與態度，會強烈影響到當時出版的圖像呈現。而異文化本身就充滿被觀看的趣味，但是觀看的態度，則會隨著國家社會的狀態轉變而跟著改變，十九、二十世紀之交的日本，即是一明顯的例子。在有強烈國家政策主導下的風景呈現，也就不再是單純的景物樣態，而是帶有某種意識型態的虛構成份在其中，由觀者掌握論述的主導權，決定畫面框架的位置，框限住被觀看者的可能性。

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