

# 從《虹霓》探索塩月桃甫對「文化」的追尋

陳咨仰 Chen-tzu yang

## 壹、前言

在一些台灣美術史的專書中，塩月桃甫<sup>1</sup>經常被描寫成是一位相當傲慢、看不起台灣人的日本畫家。然而在接觸較多的塩月作品之後，對這樣的形容，顯然令人懷疑。從《虹霓》一畫作中，可以清楚感受到鹽月對原住民和台灣土地的熱情，我們相信沒有這種情感，是不可能畫出這樣令人動容的作品。

在當時的台灣人之中，恐怕也少有比塩月更熱愛原住民和其文化之人。塩月是殖民者，是征服者，卻降服在被征服之地的土人。作為一位外來的征服者，他到底為何如此熱愛原住民？著實引人好奇。他的學生許武勇（1920 年出生）對他，曾如此深刻的描述：

高校尋常科時，我是繪畫部學生委員，所以時常去先生的寓所。記得初入寓所，所看到的令人大吃一驚。因為從玄關到後門，滿滿陳列著原住民的衣服、衣飾、蕃刀、雕刻，以及台灣布袋戲偶。先生不斷稱讚原住民藝術的樸素、野性美。

平常日本人老師宿舍的起居間，都設置一、兩件日本藝術品誇示著；但鹽月寓所裡卻完全沒有日本趣味的東西，好像進入一家台灣民俗博物館。<sup>2</sup>

本文將要從塩月在第 10 屆台展（1936 年）的作品《虹霓》切入，並輔以塩月的文章，探討塩月對原住民的關懷，和對日本文化藝術的追尋；以釐清這位傳奇畫家對原住民文化和日本文化的複雜心情。

## 貳、塩月桃甫原住民系列畫作產生之背景

塩月桃甫，本名永野善吉，「桃甫」是他的稱號。1886 年生於九州的宮崎縣，這是和台灣氣候相近的地方。<sup>3</sup>1921 年，來到了台灣。塩月為何會來到台灣？一般而言，是和台灣優渥的待遇有關。到底塩月初來台灣是否就抱有特別的理想？是未可知之事；但可以確認的，塩月來到台灣不久，就愛上了原住民文化。他曾如此敘述：

<sup>1</sup> 本文之「塩月桃甫」為沿用其日本原名寫法，但在以下參考文獻作註時所涉及之「鹽月桃甫」的「鹽」字不同，係尊重沿用原參考文獻的寫法。

<sup>2</sup> 許武勇，〈鹽月桃甫的人與藝術觀〉，2001 年 1 月 25 日，在日本宮崎縣立美術館的演講稿。

<sup>3</sup> 中村義一著，葉秀敏譯，〈鹽月桃甫論——一位地方畫家的命運〉，《現代美術》第 27 期，臺北，臺北市立美術館，1989 年 11 月，頁 9-27。

原住民在山地創造出優美的藝術的蕃服，在深綠的山野裡，著深紅的蕃服跳躍著的原住民，實在太美麗，不是親眼看見，不能體會。<sup>4</sup>

因此，創作原住民相關的畫作，便成為塩月的喜愛。1927年，第1屆台灣美術展覽會（簡稱台展）；塩月作為四位創始人之一，<sup>5</sup>從這時候開始，他的原住民畫作問世。第一屆出品的作品，就是《山地姑娘（山の娘）》；由於特別的取材，在當時的台展得到相當的肯定。<sup>6</sup>

塩月或可被歸列為野獸派，作畫不在強調技法，而在作畫的思想與情感的表達。塩月特別強調自由思考，在臺北高等學校任教時，就沒有穿制式的教師服裝和參加遊行，<sup>7</sup>由此可見他不喜受到拘束。

塩月喜用大塊且強烈的色彩，來表達自己的情感，也堅持自己的創作理想。曾有記者挖苦其畫作，而被塩月大加痛罵。<sup>8</sup>當時以原住民畫作，絕大多數都帶有強烈的文化偏見，本位上是看不起原住民文化。塩月的畫作卻超越當時的歧見，甚至是替原住民辯護，其激烈到敢於抗議當時的理蕃政策。

塩月的原住民畫作，有許多的名作。最受人知曉，分別是1923年獻給日本皇太子（後來的昭和天皇（1901-1989））的《蕃人舞蹈團》，成為當時的佳話。<sup>9</sup>其次是在1931年，抗議霧社事件的《母》（也有《母與子》之一稱），這是現今談塩月必提及的代表作，因當時全台灣的畫家，只有塩月用畫作來抗議。最後，是創作於四〇年代的「莎詠」（サヨン、SaYon）系列的作品。本文所談論的《虹霓》，還不是塩月畫作中最廣為人知的作品。

台展、霧社事件和「莎詠事件」，是塩月在創作原住民畫作不可忽略的幾個外在因素。基本上，台展是一個畫作交流的平台，塩月身為評審委員，平常是七、八號之類的小型創作，但為了參與台展的競展，也會創作百號的大型畫作（例如《母》）<sup>10</sup>。

塩月的原住民畫作，題材集中在泰雅族女性身上，在參與台、府展的12件原住民作品中，泰雅族女子就佔了8件。<sup>11</sup>這點可說是塩月原住民作品最大的特

<sup>4</sup> 鹽月桃甫，〈內太魯閣行——東台灣旅的懷想〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001年。

<sup>5</sup> 除了鹽月桃甫外，還有石川欽一郎、木下靜涯、鄉原古統。原黑壺會成員。

<sup>6</sup> 鷗亭生，〈第一回台展評〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001年。

<sup>7</sup> 許武勇，〈鹽月桃甫與石川欽一郎〉，《藝術家》138期，臺北，藝術家雜誌社，1981年11月。

<sup>8</sup> 許武勇，〈鹽月桃甫的人與藝術觀〉，2001年1月25日，在日本宮崎縣立美術館的演講稿。

<sup>9</sup> 何肇衢口述，李婷婷筆錄，〈難忘的鹽月桃甫——宮崎縣綜合博物館〉，《藝術家》219期，臺北，藝術家雜誌社，1993年9月。

<sup>10</sup> 許武勇，〈鹽月桃甫的人與藝術觀〉，2001年1月25日，在日本宮崎縣立美術館的演講稿。

<sup>11</sup> 王淑津，〈鹽月桃甫的莎勇畫像〉，《歷史文物雙月刊》1996年8月號，臺北，國立歷史博物

色。至於為何以泰雅族女子為主，還有待未來的深究；不過，可能和《蕃人舞踊團》受到皇太子的喜愛有關。對一位地方畫家而言，這是一個極大的肯定，也可能使塩月對描繪原住民，有更大的自信吧！

霧社事件的發生，對一向熱愛原住民文化的塩月，是相當痛苦的打擊。《母》是反映此一事件最有名的作品，也引起當時畫壇的注目。當時的評論者鷗亭生（大澤貞吉，1886-？），雖然對塩月的技法表示肯定，但對於牽涉到霧社事件，實在太敏感，不得不表示要塩月節制，建議他創作思維能轉向光明面。<sup>12</sup>儘管如此，對日本政府的抗議和追思原住民的作品，仍陸續出現在塩月之後的創作中。如 1936 年，公開發表了《悲哀的霧社黃昏（霧社の夕暮は悲し）》一作。

「莎詠」的題材創作，背景是在 1938 年時，有一位十七歲的泰雅少女莎詠，在一場暴雨中，為日本老師搬東西時，失足落入溪中而亡。不久，這少女被炒作成「愛國」的原住民。在兩年多後的 1941 年，當總督長谷川清（1883-1970）上任時，到達了高潮。<sup>13</sup>塩月也因這波浪潮下，作了有關「莎詠」的作品。1942 年所作的《高山少女（台湾の娘）》，正是在此環境下產生的。雖然塩月在「莎詠」的題材上，相當的小心，也沒有落入俗套，甚至有暗諷之意，但仍可見受到這波「炒作」的風潮所影響。進入二戰時期，日本政府的控制越來越強，如塩月這類主張自由之人，也受到極大的壓抑。從這之後，塩月的原住民畫，也就難有令人激賞之作了！<sup>14</sup>

### 叁、《虹霓》與其他原住民系列畫的比照

讓我們把視野回到《虹霓》。在第 10 屆台展展出的《虹霓》，是塩月少數現存彩色圖版的畫作。在畫面中，第一個吸引住人們目光的，是三位少女。從她們的打扮，特別是鑲有白圓貝或白色鈕釦而成的菱形圖案胸衣，顯然是泰雅族的服飾。從塩月對自己畫作的解釋中，可知道是南澳社。<sup>15</sup>那三位少女中，中間一位所拿著的笛子，應該是稱為[go]；左邊那位所拿的，應該是稱為[lubuw]。當目

---

館，1996 年 8 月。

<sup>12</sup> 鷗亭生，〈第六回台展之印象〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001 年。

<sup>13</sup> 王淑津，〈鹽月桃甫的莎詠畫像〉，《歷史文物雙月刊》1996 年 8 月號，臺北，國立歷史博物館，1996 年 8 月。

<sup>14</sup> 「鹽月桃甫的原住民系列畫產生之背景」此段之內容，許多觀點，參考顏娟英，〈台灣畫壇上的個性派畫家——鹽月桃甫〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001 年。

<sup>15</sup> 王淑津譯，〈作家訪問記—鹽月氏 u 卷〉，《臺灣新民報》，1936 年 1 月。

光看到樂器時，耳邊也似乎聽到了音樂。這「音樂」也可說是一種文化的靈魂了。

這類拿者[go']的少女圖，其實不只出現在《虹霓》一作中。例如在第4次台展（1930年）的《馬西多巴翁社的少女（マシトバオンの娘ら）》。

三位女孩外，目光可能被繼續吸引的，是大片綠色的天空和飛舞的蝴蝶。這立刻令人感受到原住民居住在深山的氣氛。少女的頭巾被畫筆輕微的帶往左邊，使人感受到微風的飄動。背後的彩虹，從後方插入，雖然佔的幅面不大，但視線自然會被帶到彩虹身上。彩虹至少帶來三種效果：一是把整幅畫作的色彩鮮明起來，而不只是綠色的背景而已，第二是水氣，第三就是陽光。這條彩虹，不但豐富了畫面，也更把原住民在山林中的感覺，更加細膩的表達出來，連空氣的溼潤和陽光的照射，也能傳神的表達。

這幅畫的技法，看起來很像是小孩用粉蠟筆所上的顏色。也就是說「童稚」的感覺，是塩月想要表達的。用色的鮮明、模糊的邊線，看似是技法笨拙，實際上是充滿了濃烈的情感。看似省略了許多技巧，但對原住民服飾的配件，卻是非常仔細。這就是「膽大心細」，用大片色塊表達熱情，用細膩的服飾表達理性。

綜結而言，至少《虹霓》表達出原住民的音樂，天空、空氣、風、生物、水、光的環境描述，與塩月本人對原住民的熱情與瞭解。《虹霓》這畫了不起的地方，是它成功的把原住民的文化和環境，細膩的表達出來。

塩月其他原住民畫作，主題就不是像《虹霓》所表達的一般。通常，塩月會把焦點放在原住民本身，單純的表達出原住民的「美」。所以大部分的畫，只有一位主角，全焦點在這一位女性身上，並看到她身上的服裝。特別的是，塩月很少畫出她們的表情，但又表達出她們的感情。塩月的畫作，就是讓觀眾從「人」的身上，感受到原住民的文化、美感和感情世界。此外，塩月的焦點，也會放在土地上。塩月把土地、青草畫出來，想要表達出土地的生命力，也是原住民的生命力。這作風很像高更，由原始的部落之中，去找尋人類所失去的文化。

可是《虹霓》特別的是，這幅畫的焦點，不是「人」，也不是「土地」，而是佔畫幅不多的「彩虹」。塩月罕見的不以「人」和「土地」為焦點，而用「彩虹」，不得不說是這幅畫最特別的地方。而且畫名又名為《虹霓》，可知背後的彩虹應有更為深遠的涵意，不是單純的裝飾。

「彩虹」和「蝴蝶」都是相當特殊的存在。在塩月的原住民畫作中，「彩虹」和「蝴蝶」是第一次同時出現在畫作之中，之後也沒有再用過，似乎這兩個的語彙，在《虹霓》之中，有著特別的涵意。

#### 肆、隱藏對「霧社事件」的關懷和追憶逝去的文化

如果《虹霓》的表達，只是在音樂、環境和個人情感的表達，還難以到達「偉大」的境界。可是，如果背後的那道彩虹，是表達對亡者的追悼的話，那麼意義就大為不同了。因為，那份對亡者的追悼，昇華了個人的情感，表達出原住民的「靈魂」。

如何證明，塩月創作《虹霓》，是對霧社事件的追思呢？至少可以從以下四點來探究：

第一，霧社事件中，泰雅族就是事主。如文前所論塩月曾創作《母》來表示對日本政府的抗議；塩月對霧社事件，是有極深的體會。在現存的照片中，仍可以看到作畫中的鹽月，眼神露出了憤怒，可知塩月對霧社事件的關心，不是點到為止，表面作態而已。

第二，從臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會所出版的《番族慣習調查報告書「第一卷」泰雅族》中的記載可知泰雅族對靈界的看法：

南澳番說祖先之靈在西方。有人死亡時，數日可以看到天上架有美麗的橋，這就是死者前往祖先所在處途中的橋。…(略)。此處所說天上的橋，即指彩虹。番人稱彩虹為[hongu utux] (靈之橋)。<sup>16</sup>

第三，由於塩月是西洋畫畫家，題材的運用也會受到西洋美術的影響。《西洋美術解讀事典》(日本辭典)中所提及蝴蝶代表靈魂：

古代には、蛹から出てくる蝶の姿は、死者の肉体を離れる魂を表わすとされた。キリスト教美術では、幼な子キリストが手に持った蝶や静物画に描かれた蝶が、復活した人間の魂を象徴している。幼虫・蛹・成虫と変化する蝶の一生は、それぞれ生・死・復活の象徴である。<sup>17</sup>

上文大意是說：在過去的基督教藝術，蝴蝶代表從死者肉體脫離出來的靈魂。並且，依照蝴蝶的成長過程，幼蟲代表出生，蛹是死亡，成蟲是復活。這正表示，蝴蝶代表著靈魂和復活。而塩月在代表靈魂之橋的彩虹下，畫出代表靈魂與復活的蝴蝶，其用意不正是在追思過往的逝者嗎？

第四，根據塩月的自述：「我自己從來沒有想過只要畫蕃人就可以，但是今

<sup>16</sup> 臺灣總督府臨時臺灣舊慣調查會著，中央研究院民族學研究所編譯，《番族慣習調查報告書「第一卷」泰雅族》，台北，中央研究院民族學研究所，1996年，頁41。

<sup>17</sup> ジェイムズ・ホール (James Hall) 著，高階秀爾監修，《西洋美術解讀事典—繪畫、彫刻における主題と象徴—》，東京，河出書房新社，1988年，頁223。

年一樣嘗試畫了南澳蕃。我使用很強烈的顏色，那是我性格中的一部分。可是即使是畫蕃人，經過自己的創作，便不再只是那邊的蕃人而已。畫中沒有加入顏色是不行的。」<sup>18</sup>

這段也有個有趣的地方，正是「不再只是那邊的蕃人」。背後的靈之橋，在上面原住民之靈，的確表達出「不再只是那邊的蕃人」。況且，這靈之橋的傳說，正是來自於「南澳蕃」。而塩月所畫的女孩們，也正是「南澳蕃」。

從上述四點看來，《虹霓》一作即使不在追悼霧社事件，也是在追思泰雅族那些逝者的亡魂啊。

在此，有必要再次解釋彩虹和蝴蝶，對泰雅族文化、日本文化、西洋文化這三個文化有沒有更特別的象徵。

彩虹對泰雅文化，是靈之橋。在日本文化中，彩虹的源頭則埋藏著寶物。<sup>19</sup>西洋文化中，它代表人和上帝之間的契約；若是三色彩虹，則代表三位一體的上帝；此外，也有希臘神話中彩虹的女神之可能。<sup>20</sup>上三個可能中，只有泰雅文化的表達最合理。雖然沒有直接證據可證明塩月熟知泰雅文化，然而，塩月從 1923 年以來，長達近二十多年的原住民畫創作，大多以泰雅族為主，塩月對泰雅族文化的熟悉，應是可以理解的。

其次蝴蝶在泰雅文化中沒有特別的意義，至少調查書是沒這方面的資料。在日本文化中，也沒有特別的意義。不過，在沖繩地區也代表靈魂之意義，但沖繩文化對日本主流文化之影響恐怕不多。然而有件可注意之事，在現今日本的文化創作上，蝴蝶代表靈魂，是可見之事。在現今日本電玩遊戲的題材，是有這類的例子。<sup>21</sup>筆者不明白蝴蝶在日本文學、藝術上，成為代表靈魂象徵的確切時間。不過，塩月作為一位西洋畫家，對西洋畫中的象徵題材，自然不會不知。

除了從塩月所處文化環境來思考，霧社事件的發生和塩月激烈的反應，使彩虹成為靈之橋、蝴蝶成為靈魂的象徵。現在讓我們回頭檢視《母》。這幅畫作是在塩月感情最激動時所創作的，雖然直接、明瞭，也使人稱道塩月的正直。其優點在「直接」，也可惜在「直接」。偉大的藝術作品，在情感的表達，通常要帶有一點含蓄。《母》完成在 1931 年左右，這時塩月的感情還沒有沉澱；到了 1936

<sup>18</sup> 王淑津譯，〈作家訪問記——鹽月氏 u 卷〉，《臺灣新民報》，1936 年 1 月。

<sup>19</sup> 日本維基網站，<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%99%B9>，2008/5/5。

<sup>20</sup> ジェイムズ、ホール（James Hall）著，高階秀爾監修，《西洋美術解讀事典—繪畫、彫刻における主題と象徴—》，東京，河出書房新社，1988 年，頁 248。

<sup>21</sup> 例如 P S 2 的《零～紅い蝶～》就以蝴蝶代表亡魂。個人電腦的《東方妖妖夢》中亡靈大小姐西行寺幽幽子，所有的符卡皆和蝴蝶有關。

年完成《虹霓》創作，是經過了五、六年的感情沉澱。當塩月在畫著代表靈之橋的「彩虹」時，也許會浮現霧社事件的種種，和死難的原住民吧！過了五年，原住民的文化正在消失之中，這點塩月是比一般人還要清楚的。消失的生命、文化，塩月越是熱愛原住民，就越感到痛苦、難過。在其文〈內太魯行〉一文中，就如此寫到：

從前是一片茅草的荒漠新城平野，如今已被整齊地開墾成了今的美好農場。臉上刺青的姑娘與頭髮隨風飄舞的男子身姿，不知不覺間變成穿著簡單服（和服）與帽子的樣子。

第一次的旅行印象始終存留在我的追憶世界中。一讀到當時的旅行記遊時，真有今昔之感。<sup>22</sup>

回憶一向是美好的，但又是如此痛苦的。

瞭解了畫中的涵意，再回頭觀賞《虹霓》。死者和過去，皆在這靈之橋上。三位少女，一位看著另二位少女的吹奏，也似乎在回想著亡者和過去。那二位少女所吹的歌，是哀傷抑或是歡樂的呢？身旁的蝴蝶飛著，到底是從靈之橋上飛下來，或是要飛到靈之橋上呢？代表亡者靈魂的蝴蝶，到底對這塵世，有什麼樣的留戀呢？

《虹霓》一畫，塩月表達出對逝去事物的深刻感觸。《虹霓》雖然沒有像《母與子》一樣，直接表達出對日本政府的抗議。但塩月把這份抗議，用更多元、深入、含蓄的手法來表達。所以，在簡單的構圖中，卻蘊含著一股動人的感情。這情感，因為內斂才值得令人細細的品嚐。《母》雖然震撼，但一下子，力道就消失；《虹霓》雖然稚拙，但裡頭的感情、思念，卻可一再低吟回味。

《虹霓》一畫之突出，正是以原住民的事物，表達出超越單純原住民事物的關懷。「不再只是那邊的蕃人」，塩月說出這話時，的確有極深的涵義。然而，請注意到「蝴蝶」除了代表「靈魂」外，也代表「復活」！逝去的人和 culture，不會再回來了，然而他們可以昇華成另一個新的存在。肉體雖然死了，可是靈魂也代表了新的生命。當塩月思念逝去的文化時，也在找尋如何創造新的文化。這新的文化，表面上雖然和過往的不一樣，可是卻繼承了其精神。這也可能是塩月對前揭鷗亭生一文，勸其光明面發展的一種回應吧！

## 伍、找尋日本文化的出路

<sup>22</sup> 鹽月桃甫，〈內太魯閣行——東台灣旅的懷想〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001年。

由對原住民的關心，塩月也在找尋日本文化的新出路。特別是在日本新舊交替之際，日本文化如何找出自己的出路呢？塩月對原住民如此同情，又大力保存原住民文化，難道不也看到了日本在喪失自我文化嗎？許多人總是注意到塩月的西洋畫，但實際上他也是東洋畫的能手。對東洋畫的技巧，事實上是擅長的。<sup>23</sup>在〈畫室內省錄三則〉<sup>24</sup>和〈自畫像〉<sup>25</sup>二篇文章中，塩月最崇拜的兩位畫家，為葛飾北齋（1760-1849）與曾我蕭白（1730-1781），皆是日本古畫家。葛飾總是自謙永遠在學習，雖然年紀已大，但一直在追求藝術的境界，一直到逝世；曾我是率性的畫家，以畫意為主，並且有藝術家的傲骨。他們追求藝術的決心和風範，使塩月相當佩服。和兒子的通信中，也自然的引用日本的典故來回信，可知塩月對日本的文化，是有一定的涵養。

明治初期，日本畫壇最流行的，是南宗和文人畫。在美國東方美術研究家費諾撒（Ernst Francisco Fenollosa, 1853-1908）和岡倉天心（1862-1913）的推動下，開始了西洋畫的發展。<sup>26</sup>然而，正如中國畫家在初期接觸西洋畫一樣，日本畫家也想表現出屬於日本特色的洋畫，而落入用日本畫技巧來畫西洋畫的陷阱，或只有拘限在日本的傳統題材上。這點，同樣是使用西畫媒材的塩月，似乎也有同樣的思考。塩月在教學上，強調要有個人的特色，多多少少也是衝著這個流弊而來的。在〈第八回台展前夕〉一文中，塩月有感而發的表示：

所謂東洋畫、西洋畫的名稱，今日已不能按照字面意義來解釋了！…（略）  
都可以理解為只不過是材料上所造成的樣式差異。

在東洋畫中，也有人積極地運用寫實技法，創作出幾乎可以被視作洋畫的作品，而西洋畫家中，也有人發表被認為像是古代線描畫般的作品。

有些偏狹的國粹論者，認為只有東洋畫才是國粹藝術。

可是日本畫也是從支那大陸傳來的，…（略）。事實上，如今日本的西洋畫不再是處於醉心西洋、模倣西洋的時代，而正在變成日本化。<sup>27</sup>

到底什麼是「日本化」？這也是塩月在找尋的。東洋畫是從中國傳來，西洋畫是從西洋傳來，那到底什麼是「日本化」呢？這也是當代日本畫家所苦惱之事。

<sup>23</sup> 中村義一著，葉秀敏譯，〈鹽月桃甫論——一位地方畫家的命運〉，《現代美術》第 27 期，臺北，臺北市立美術館，1989 年 11 月，頁 9-27。

<sup>24</sup> 鹽月桃甫，〈畫室內省錄三則〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001 年。

<sup>25</sup> 鹽月桃甫，〈自畫像〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001 年。

<sup>26</sup> 施慧美，《日本近代藝術史》，臺北，三民書局股份有限公司，1987 年，頁 224-227。

<sup>27</sup> 鹽月桃甫，〈第八回台展前夕〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001 年。



如果只是吸收全世界的一切優點，<sup>28</sup>是否真為「日本化」呢？

塩月出身九州宮崎，氣候和環境與台灣相似。在日本西洋化的時候，年幼的永野善吉所接觸的日本文化，到塩月桃甫時所接觸的，到底還剩下多少？或還有多少沒有變質？這思緒恐怕不時浮現塩月的腦海中吧！

當塩月來到台灣，也感受到和故鄉同樣的環境。在熟悉的環境中，又看到許多沒有變質的原始文化，這對處在文化交替的塩月，無異是找到了桃源地。塩月一直讚嘆著原住民的原始美，何嘗不是嘆息著日本原始文化的逝去呢？

在其〈第八回台展前夕〉一文中，也表露了對台灣文化發展的疑慮：

只要描寫台灣的風物，便具備了台灣色，想起來真有些奇怪呢！

台灣的生活倘若有特殊性發展的話，或許還可以接受。然而像現在這樣，交通發達、通訊發達…（略）東京的流行隨即影響台灣的生活，而只有台灣的作品以鎖國為目標，這絕對是不可能的期待。<sup>29</sup>

一方面希望可以世界化，另一方面卻又希望可以保存「特殊性」。但隨著科技、設備的發達，台灣的固有文化，已經被日本化了。被日本化的台灣文化，又怎能有特殊性呢？所以，塩月才反對一直描寫台灣風物，因為已經被「日本化」。可是，塩月本人又一直描寫台灣風物，也就是原住民文化。因為原住民文化，仍沒受到「日本化」，是最有「特殊性」，也是最原始的美。

為了保護、找尋內心的桃源地，塩月大力的創作原住民的題材、發揚原住民的美。對於日本的皇民化運動，甚至表示：「藉皇民化的名義，強制原住民著和服的舊衣，因為腰帶太貴所以用布條、或麻系縛腰部的姿態，看起來像是乞丐；那不是皇民化，而是乞丐化。」<sup>30</sup>可說是大力駁擊。

然而，塩月想保存的原住民文化，到底還是受到了破壞。另一位也熱愛原住民的日本探險者森丑之助（1877-1926），在 1926 年 7 月，因無法保護東埔布農族，使其減輕理蕃政策的迫害，在苦悶之下，跳海自殺，<sup>31</sup>想必也對塩月有所衝擊。那種在《虹霓》中，對逝者的追憶，想必也是塩月無力保護原住民文化，所生發的一深刻感觸吧！

## 陸、結論

<sup>28</sup> 同上註。

<sup>29</sup> 同註 27。

<sup>30</sup> 許武勇，〈鹽月桃甫的人與藝術觀〉，2001 年 1 月 25 日，在日本宮崎縣立美術館的演講稿。

<sup>31</sup> 顏娟英，〈台灣畫壇上的個性派畫家——鹽月桃甫〉，顏娟英編，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，臺北，雄獅出版社，2001 年。

對於塩月的認識，在其學生許武勇站出來說話後，有越來越多的研究，也逐漸肯定塩月對台灣的貢獻。然而，對塩月畫作的認識，仍是較為缺乏，沒有獲得應有的重視。

塩月教學重視的是對美術的鑑賞，而非美術的技法，和培育畫家。所以塩月在台灣的學生，只有四位在藝術界發展，<sup>32</sup>當然對他相當的不利。更可惜的是，塩月在台的作品，許多被水淹壞了，剩下的作品很難看到其全盛時期百號的大型作品，這也使人難一睹真跡，見到大師的真作。

關於《虹霓》一畫，許多的論文也曾提及，但似乎忽略了「彩虹」是靈之橋，「蝴蝶」是靈魂。如果少了這二點，就難以進入《虹霓》的世界。因為這已經是泰雅族的深層文化和西洋藝術的融合，一般的人是較難理解的。《虹霓》一作，雖然用西洋的油畫技術和西洋的藝術觀念，但完成的作品，仍是保存了泰雅族的文化，並且運用其文化，表達出超越對泰雅族本體的思維。「即使是畫蕃人，經過自己的創作，便不再只是那邊的蕃人而已。」這正是塩月所想追求的境界。

然而，這境界之高，恐怕也正是塩月在原住民畫作的成就，只有極少的掌聲的原因。當塩月選擇一條寂寞的道路，和原住民在一起時，對日本人而言，塩月只是個地方畫家；對台灣人而言，塩月只是個傲慢的畫家；對原住民而言，塩月不過是個過客而已。

二次大戰結束，塩月不得不離開最愛的台灣，回到日本去。塩月早想要死在台灣，可是事實不允許。在日本的艱困生活之中，仍想到在台灣點點滴滴和原住民的種種回憶。在 1951 年所創作的《青島》就是台灣的土地；1953 年所創作的《排灣族之女（パイワンの女）》，就是生活中所思念的原住民。1954 年，塩月抱著不小的遺憾離世<sup>33</sup>。

塩月處在日本西洋化、工業化的年代，見到許多傳統文化不斷的流失；而台灣社會，在近五十年來，也由農業社會轉向工業社業，許多傳統文化也正在流失。塩月以彩虹、蝴蝶來紀念逝去的事物，同時也在找尋「文化」的意義；現今台灣的知識分子，不也在找尋「文化」，和定位「台灣化」嗎？筆者以為，塩月所苦之事，亦是我們所苦之事；所嘆之事，也是我們所嘆之事；所追憶之事，也是我們所追憶之事。

<sup>32</sup> 業餘畫家分別為許武勇和呂璞石，職業畫家為蕭如松和陳德旺。

<sup>33</sup> 有關於塩月桃甫回日本之後的畫作，可進宮崎縣立美術館網站閱覽 <http://www.miyazaki-archive.jp>