

原住民藝術「歷史化」的限制： 國家博物館知識分類治理術中的時間 秩序

The Limitation on the “Historization” of the Indigenous Art:
The Temporal Order in the Governmentality of Taxonomy at National Museums

盧梅芬／臺灣史前文化博物館展示教育組副研究員

Lu, Mei-Fen / Associate Curator of the Division of Exhibition and Education, National Museum of Prehistory



* 本文曾於國立臺灣美術館2017年11月18-19日舉辦之「共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇」中發表，後經增補修正完成。

摘要

「臺灣美術史」研究與大型展覽，至1990年代達一高峰。惟臺灣原住民藝術出現在「臺灣美術史」研究中，主要是在殖民前的階段，並依族群與器物分類介紹原住民藝術，具有架構出臺灣美術史「完整性」之「前端」的象徵性。另一種敘事方式則是漢人與原住民分開談，原住民藝術現象從「傳統」跳到「當代」，且大多著重於1990年代以後，呈現一種時間上的「中斷的連續性」。

本文研究問題為產生此「中斷的連續性」現象的限制？以傅柯（Michel Foucault）的「知識叢結」（complex），以及班奈特（Tony Bennett）（1995）的「展示叢結」（exhibitionary complex），探討國家博物館建制與一整套知識（考古學、人類學、歷史與藝術史等），如何建構了一個時間上的事物與人類的秩序，以及如何將原住民藝術安插進國家歷史中，但又處於我群與他者的「時間的區隔」，形成一種時間上的「中斷的連續性」。

研究範圍為國家博物館知識分類體制發展歷程中的原住民藝術，以及國立級與市立級美術館將原住民藝術納入藝術史的行動。研究目的為促進原住民藝術與主流藝術史接軌，公民的歷史認識才有機會投入到對話關係。結論提出，「共再生的記憶」不僅只是各種分類的同時存在，更包括我群（殖民者）與他者（原住民）的「共存」。而「共存」、「共再生的記憶」，需透過檔案資料，才能再現原住民現代經驗，尤其殖民現代性糾葛的歷史脈絡，而不僅是作品的美學欣賞；主要以美術品再現歷史的展示條件設定，將使美術品比例偏低的原住民居於再現的弱勢地位。

關鍵字：知識叢結、展示叢結、接觸地帶、原住民藝術史

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

Abstract

Researches into Taiwan's art history and large scale exhibitions featuring Taiwan's art history peaked in the 1990s. However, indigenous Taiwanese art appeared mainly in the early years of the colonial period in the study of Taiwan's art history. Accounts of indigenous art was categorized by tribes and types of objects. In this temporal order, indigenous art is significant as it sits at the "front end" of an "integrated" Taiwanese art history. Another approach is to narrate the art of Han people and indigenous people separately. Since the majority of accounts on indigenous art focuses on the post-1990s, the leap from "traditional" to "modern" forms a temporal "interrupted continuity".

This essay investigates the limitations caused by this "interrupted continuity" based on Michel Foucault's complex and Tony Bennet's exhibitionary complex (1995) to examine the institutional framework of national museums. Also investigated are how a temporal order of people and things are established through the museum system and an entire set of cross-disciplinary knowledge that covers archaeology, anthropology, history, and art history; how indigenous art is added into national history but yet sits in a "temporal interval" between the we-group and the others-group and consequently evolves into an "interrupted continuity" in history.

The research scope includes indigenous art as part of the development process of the knowledge framework in national museums and the incorporation of indigenous art into art history at national and municipal art museums. The research objective is to facilitate the integration of indigenous art into mainstream art history so as to allow the public to put their understanding of history into their discussions. The essay concludes with the argument that the "renaissance of cultural memory" is not just about the coexistence of different categories of knowledge, but also the coexistence of the we-group (colonizers) and the others-group (indigenous people). This "coexistence" and the "renaissance of cultural memory" require historical data and documents to recreate the modern experience of indigenous art. The complications involved in the historical context of colonial modernity include more than simply admiring the aesthetics of artworks. It is about defining the conditions for presenting history through works of art, particularly indigenous art, which has long been a minority in Taiwan's art history due to the relatively small proportion of indigenous artworks collected by public museums in Taiwan.

Keywords: complex, exhibitionary complex, contact zone, indigenous art history

壹、前言

我國歷經本土化後，「臺灣美術史」研究與大型展覽，至1990年代達一高峰。¹惟臺灣原住民藝術出現在「臺灣美術史」研究中，主要是在殖民前的階段，並依族群與器物分類介紹原住民藝術。²此時間秩序中的原住民藝術，具有架構出臺灣美術史「完整性」之「前端」的重要象徵與意義。另一種敘事方式則是漢人與原住民分開談，且原住民藝術現象從「傳統」跳到「當代」，且大多著重於1990年代以後（原住民主體重建時期），³呈現一種時間上的「中斷的連續性」。

而此時間上的「中斷」區域，主要是自日治時期國家機器制度性進入至1990年之前。而對此「中斷」區域，較常見的權宜性敘事框架為「殖民破壞」；然而，1920至1930年代卻是原住民工藝價值曾極為受到珍視的時期，戰後至1980年代原住民商業木雕亦曾發達。⁴

本文研究問題為產生此「中斷的連續性」現象的限制？是史料取得不易致研究缺乏？本文從認識論提出，「現代知識型」（modern episteme）已影響了藝術史的史料收集範圍。以傅柯（Michel Foucault）的治理性（governmentality）中的「知識叢結」（complex），以及班奈特（Tony Bennett）（1995）以「知識叢結」為基礎進一步提出的博物館特有的治理特性——「展示叢結」（exhibitionary complex），探討我國國家博物館建制與一整套知識（包括考古學、人類學、歷史與藝術史等），如何建構了一個時間上的事物與人類的秩序，以及如何將原住民藝術安插進國家歷史中，但又處於我群與他者的「時間的區隔」，形成一種時間上的「中斷的連續性」。⁵

歷史與藝術史涉及了傅柯所謂的時間秩序。傅柯提出，現代國家治理產生了一整套系列、特定的治理機器（apparatuses）；另一方面，產生了一整套「知識叢結」的發展。⁶傅柯追溯人類現代科學（modern sciences of man）的出現，指出事物不再被安排在分類表中，而是被安插入時間中；在演化序列中，以給予不同的位置來區分事物。⁷

1. 蕭瓊瑞，〈起步／奠基／再建構——臺灣美術史研究的回顧與前瞻〉，《臺灣美術》第111期，2018年1月，頁13。
2. 可見之於李欽賢，《臺灣美術閱覽》，臺北，玉山社，1996年；蕭瓊瑞，《圖說臺灣美術史 山海傳奇（史前·原住民篇）》，臺北，藝術家，2003年；徐文琴，《臺灣美術史》，臺北，南天，2007年；劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》，臺北，藝術家，2009年。
3. 可見之於潘小雪，《臺灣美術地方發展史全集 花蓮地區》，臺北，日創社文化，2003年；黃冬富，《臺灣美術地方發展史全集 屏東地區》，臺北，日創社文化，2005年。
4. 參見盧梅芬，《臺灣原住民藝術發展脈絡研究：以木雕為例（1895-2010）》，南投，行政院原住民族委員會、國史館臺灣文獻館，2012年。
5. 以下關於傅柯「知識叢結」與班奈特「展示叢結」的理論，可參見盧梅芬，〈從國立臺灣博物館改制到南島文化園區：國立原住民博物館設與不設的治理術〉，《博物館學季刊》第32卷第1期，2018年，頁5-34。本文再摘述之。
6. Foucault, M. "Governmentality". In Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (Eds.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991(1978), pp.102-103.
7. Bennett, T. "The Political Rationality of the Museum". In: T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge, 1995b, p. 96.

關於傅柯的「知識叢結」，班奈特進一步提出在「現代知識（認識）型」下（modern episteme），博物館的誕生與一套新知識——地質學、生物學、考古學、人類學、歷史與藝術史的出現相吻合，博物館並提供制度條件（institutional condition）使這些學科得以發達。每一種知識，都在博物館式部署中（museological deployment），將知識的對象編排為演化序列中的一部分（地球史、人類史和文明史）；而在這些互有關係的「知識叢結」中，形成了一個歷史化的人類與事物的整體秩序。⁸而由展示叢結構成的再現空間，是由歷史、藝術史、考古學、地質學、生物學和人類學等新學科的關係所塑造。這些新學科的互為關係，建構了一個時間上的事物和人類的秩序（temporally organized order of things and peoples）。⁹

而在此時間秩序中，帝國主義中的白人公民文化，代表國家政體所有公民且是演化過程的受益者，和被征服的民族——原始的他者性（otherness）相對比。¹⁰19世紀國族國家透過歷史和考古學連結與拉長西方文明的發展，地質學和生物學則將國家文化安插入更長期的地質和自然時代。科技博物館承繼了國際博覽會的進步修辭，透過再現工業與製造業史，再現國家的進步圖像。在展示叢結中，人類學的運用（employment）扮演了（發揮了）將西方國家（文明歷史）和其他族群聯繫起來的關鍵角色；但只有透過分離（區隔）兩者，依據族群與種族的順序提供一種中斷的連續性——即「原始民族」完全脫離歷史，並將其安插在自然與文化之間的模糊地帶。¹¹

白人的歷史文明在國家藝廊與國家歷史博物館中建構，白人的現代性在世界博覽會、科學博物館及現代美術館上演；原住民（他者）則被排除在外，放置於自然史博物館與民族學博物館中。¹²而在自然史博物館中，白人擁有「現代性」（白人科技），原住民則處於「原真性」（authenticity）狀態。¹³

藝術史學者普拉特（Mary Louise Pratt）（1991）提出，並由歷史人類學者克里弗德（James Clifford）（1997）進一步闡釋的「接觸地帶」（contact zone）理論，則是對現代主義知識將我群與他者區隔的質問，強調殖民相遇的互動

8. 同上註。

9. Bennett, T. "The Exhibitionary Complex". In: T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge, 1995a, pp.75-79.

10. 同上註，頁79。

11. 同註9，頁77。

12. Pieterse, J. N. "Multiculturalism and museums: Discourse about others in the age of globalization". In: Corsane, G. (Ed.), *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 2005(1997), pp. 163-164. 盧梅芬，〈國家博物館與文化公民資格：杜正勝故宮改革中的多元文化與原住民〉，《文化研究》24期，2017年，頁13-14。

13. 「原真性」本於博物館收藏脈絡中使用，指涉鑑定、辨別物件之真偽；也意指在殖民與同化政策下，為了人類資產的保存目的，希冀搶救所存不多、未受「外來文化」影響之物件，即人類學的「營（搶）救範式」；或稀有、珍奇藝術的收藏，以及觀光旅遊中對原始藝術之本有「原始性」的欲望。「原真性」意味純正（genuine）、天然（natural）、真實（true）以及純粹（pure）。參見Barker, C. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London: Sage, 2004.9.

(interactive)、主體與客體是在彼此的關係中被建構。¹⁴「接觸地帶」理論幫助我們看見僵固的社會位置——「弱勢」(minority)、「部落」等概念被橋接至與支配社會分隔、互不相關的文化與歷史。喚起殖民/被殖民者，如相交軌道，在同一時空「共存」，而此共存涉及壓迫與不平等。¹⁵「接觸地帶」理論的核心概念——我群與他者的接觸不僅是歷史經驗，也是認識論的突破；以之做為抵抗(解構)「現代知識型」所建構的「時間的區隔」的分析工具。

本文將從歷史脈絡中的整體國立博物館知識分類以及其中具有臺灣美術史建構企圖的博物館與展覽，探討時間秩序中的原住民藝術狀態；另外，在國立臺灣美術館(以下簡稱國美館)從省立發展級發展至國立級的過程中，臺北市立美術館(以下簡稱北美館)與高雄市立美術館(以下簡稱高美館)亦積極於臺灣美術史之建立，故研究範圍也包括此兩館。

貳、日治、戰後至鄉土運動時期

一、日治：施政治理與學術研究(博物館收藏)之異

日治時期對於臺灣本地的藝術研究，因殖民地治理之需，投入原住民藝術與建築研究的需求與成果相對較多；¹⁶而另一方面是當時的知識份子認為原住民藝術(美術品)高於漢民族。

1924(大正13)年，山本鼎來臺考察臺灣工藝，並公開發表臺灣原住民自用工藝高於漢系工藝並推動成立「蕃族」工藝指導所——即於1929(昭和4)年於高雄州潮州郡設立的「阿瑪灣工藝指導所」。¹⁷尾崎秀真認為臺灣本地的漢民族無重要美術品，反而是原住民有之，故力促官方從國家的立法高度——施行美術品保存法，落實原住民「重要美術品」、甚至是「國寶」的保存。此觀點基本上源自於他的臺灣史觀，清朝時代的臺灣文化貧弱，反而原住民文化是臺灣固有且曾高度發展，並具有世界地位，¹⁸他的觀點基本上否定文化進化論觀點下之原住民文化為「落後」狀態。

14. Pratt, M. L. "Arts of the Contact Zone". *Profession*, 1991, pp.33-40. Clifford, J. "Museum as Contact Zones". In Clifford, J., *Routledge: Travel and Translation in the Late Twentieth*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997, pp.118-219. Evans, J. "Introduction to Part Four". In Boswell, D. & Evans, J. (Eds.), *Representing the Nation: A Reader*. London and New York: Routledge, 1999, p.369.

15. Clifford, J. "Museum as Contact Zones". In Clifford, J., *Routledge: Travel and Translation in the Late Twentieth*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997, pp.192, 213-214.

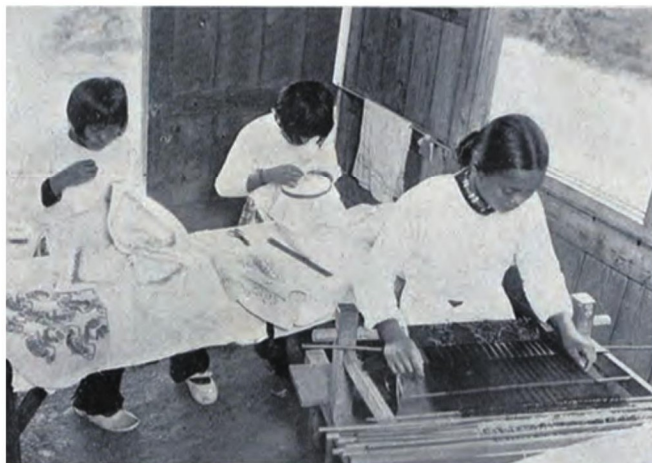
16. 石守謙，〈臺灣的藝術史研究〉，《漢學研究通訊》第31卷1期，2012年2月，頁8。

17. 盧梅芬，〈臺灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例（1895-2010）〉，南投，行政院原住民族委員會、國史館臺灣文獻館，2012年，頁66-109。

18. 此論述核心可見之於尾崎秀真，〈清朝時代的臺灣文化〉，收錄於《續臺灣文化史說》（1930年「臺灣文化三百年紀念會」專輯），臺南，臺南共榮會臺南支會，1930（1935）年，頁255-276；尾崎秀真，〈四千年前の生蕃(上)〉，《理蕃の友》4月號，1932年；尾崎秀真，〈四千年前の生蕃(下)〉，《理蕃の友》6月號，1932年；尾崎秀真，〈重要美術の保存と臺灣の蕃族品〉，《理蕃の友》4月號，1933年，頁2；尾崎秀真，〈臺灣蕃族の固有文化〉，《臺灣經濟往來》第5年第4輯，第52號，1936年，頁3-22。另廖瑾瑗對尾崎秀真之清朝時代臺灣文化低下論已有深入之解析。見廖瑾瑗，〈「物」的觀看——論尾崎秀真的「趣味」觀〉，收錄於廖瑾瑗，〈背離的視線：臺灣美術史展望〉，臺北，雄獅，2005年，頁253-293。



阿瑪灣工藝指導所「木工部」 （圖片來源：鈴木秀夫，《臺灣蕃界展望》，臺北，臺灣總督府警務局理蕃課內理蕃之友發行所，1935年，頁154。）



阿瑪灣工藝指導所「手藝部」 （圖片來源：鈴木秀夫，《臺灣蕃界展望》，臺北，臺灣總督府警務局理蕃課內理蕃之友發行所，1935年，頁154。）



阿瑪灣工藝指導所生產之產品 （圖片來源：鈴木秀夫，《臺灣蕃界展望》，臺北，臺灣總督府警務局理蕃課內理蕃之友發行所，1935年，頁154。）



富世岡工藝指導所 （圖片來源：鈴木秀夫，《臺灣蕃界展望》，臺北，臺灣總督府警務局理蕃課內理蕃之友發行所，1935年，頁155。）

而當時對於臺灣本地的現代美術教育，亦或是產業工藝中所特別著重的原住民工藝，是為國家施政治理，尚未顧及學術研究的部分。

已有研究就日治時期最重要的博物館——臺灣總督府博物館，探討知識分類對公民成員的區分，¹⁹指出學科分類的關係大致為「異」交給人類學，「己」交給歷史學的異己之辨。²⁰此館開館初期的藏品分為12個類別，分別為「地質及礦物」、「植物」、「動物」、「人類」（蕃族）、「歷史及教育」、「農業」、「林業」、「水產」、「礦業」、「工藝」、「貿易」及「雜」等。而「歷史」類收

19.此部分研究可參見盧梅芬，〈從國立臺灣博物館改制到南島文化園區：國立原住民族博物館設與不設的治理術〉，《博物館學季刊》第32卷第1期，2018年，頁5-34。本文摘述之。

20.侯一明，〈歷史展示與異己建構：1930年代臺灣總督府博物館歷史室的個案研究〉，臺南，國立臺南藝術大學博物館學研究所碩士論文，2010年，頁165。

藏，與「人類」（蕃族）收藏一樣，皆是從1908年開館時即出現的藏品分類，其內容卻不似後者有相當明確的指涉，而是經歷不同時期的變動。但不管如何變動，「蕃族」始終被排除於歷史類之外。²¹

1915年前後，「歷史」類藏品包括臺灣漢人文物及日本政府單位相關物品兩大類。²²但到了1930年代，漢人風俗品則從「歷史部」移出、移至「土俗部」，與「蕃族土俗」並列，同處於人類學架構下。反映了漢人也淪為日本統治下的「異族」（他者）之列，而不是歷史主體。²³李子寧分析此階段在歷史室展示中，強調一個「日本在場」、以日本為主體的歷史。該館的「蕃族」展示，基本策略是再現人種之辯、各族分類、文化特色（差異形象）等我族與他者之間的「差異」。藉強調「他者」之異（野蠻原始或純真浪漫），以突顯我群特質（如文明、進步）。²⁴

二、戰後：貶低總督府博物館、建構新國家博物館

戰後國民黨政府接收日本政府的臺灣總督府博物館，更名為「臺灣省立博物館」（現今國立臺灣博物館，簡稱臺博館），將該館降級為省級的地方博物館，使之不再是博物館的中心；其功能轉變為展示國民黨政府「光復臺灣」的政權正當性，以及配合國家政權指示而辦展覽（反攻大陸作戰、發揚民族文化的書畫、工藝）的博物館。

另外，國民黨政府為建立新國家，一開始就是建立歷史與藝術類等博物館，第一個國家博物館為1955年成立的「國立歷史文物美術館」，其定位是一個兼具國家歷史與國家畫廊的博物館。1956年，時任總統蔣中正指示將歷史文物美術館更名為「國立歷史博物館」（以下簡稱史博館）。²⁵

1965年國立故宮博物院正式開館，臺灣首度有了一個大型的美術館，故宮博物院典藏帶動中國藝術史研究，戰前中國學術移入。故宮更與臺大史研所達成合作之協議，於1971年開設藝術史組，由故宮支援師資，提供教學資源。研究人材、教研資源與機構建制三者之間的緊密配合，是研究是否得以有效開展的關鍵因素。²⁶

三、1970年代鄉土運動：原始藝術時期與「固有文化」

與日治時期1920年代後期逐漸熱絡的原住民藝術研究興趣與論述話語相較，

21. 李子寧，〈博物館如何再現「歷史」：臺灣總督府博物館的歷史收藏與展示〉，國立臺博館政府公開資訊研究報告，2007年，頁16。

22. 同上註，頁17。

23. 同註21，及侯一明，〈歷史展示與異己建構：1930年代臺灣總督府博物館歷史室的個案研究〉，臺南，國立臺南藝術大學博物館學研究所碩士論文，2010年。陳其南，〈博物館的文化政治——臺灣博物館的誕生與日本殖民統治〉，《國立臺灣博物館學刊》第61卷3期，2008年，頁103。

24. 同註21，頁13、23、26-27。

25. 國立歷史博物館編輯委員會，〈國立歷史博物館沿革與發展〉，臺北：國立歷史博物館，2002年，頁5-8。

26. 石守謙，〈臺灣的藝術史研究〉，《漢學研究通訊》第31卷1期，2012年2月，頁9-10、13。

在鄉土運動的大環境脈絡下，1970年代初期，始出現了「原始藝術」再論述與再認識之普遍現象，原住民文化受到較以往為多的重視。²⁷

1971年《雄獅美術》創刊，為主導美術圈鄉土運動的主要據點，創刊隔年第22期由主編何政廣策劃「臺灣原始藝術特輯」，原住民藝術也在鄉土理念初期被納入主流美術的視域中，而「固有文化」的搶救與保存為當時關注的典型論述。

1976年，省民政廳六十五年度施政綱要擬定「維護山地固有文化實施計畫」，此為山地行政之「文化」概念論述的關鍵轉向，是從同化政策及文化進化論（cultural evolutionism）轉向文化相對觀（cultural relativism）的重要開始；在此之前涉及「文化」概念的政策—「提高山胞文化水準」中的「文化」，指涉漢文化及現代化。惟此政策論述轉向的「固有文化」概念，主要是一種不涉及內外環境變遷的文化概念。²⁸

最早辦理的為1976年開始籌建的「山地文化村」，即由中央研究院民族學研究所規劃並於1987年開放的「臺灣山地文化園區」。再者為1977年籌備的「蒐集山地文物陳列保存並舉辦展覽」，實際成果為1978年於國立歷史博物館展出、強調傳統文物保存概念的「臺灣山地藝術展」。而與藝術的動態發展有關係的為1989年於臺灣山地文化園區舉辦的「第一屆山胞雕刻研習營」。²⁹

雖然，對原始藝術的重視反映在於1978年在國立歷史博物館展出「臺灣山地藝術展」以及於1980年在臺灣省立博物館舉辦的「東南亞原始藝術展」，但當時「傳統」、「保存」、「固有」、「古物」等話語多且大過於「創新」、「能動者」（例如雕刻師），在商業場域發達的原住民雕刻師以及藝術的動態發展話語相對較為邊緣。³⁰

1981年文建會成立，無博物館館舍的文建會於1984年在國泰美術館舉辦「臺灣地區美術發展回顧展」系列展覽，區分為4個單元：「傳薪續火書畫藝術」、「新美術運動的發軔」、「團體繪畫的興起」，以及「近代美術的發展」，惟並未積極倡設原住民藝術的含納。總的來說，在當時的博物館體制中，國族（我群）文明演進與現代性，在史博館與故宮此國家歷史與國家藝廊中；1986年，為慶祝蔣經國就任總統2周年，故宮還舉辦了「從傳統中創新：當代藝術嘗試展」，希望「上接五千年文化傳承」，並開創現代藝術。³¹而原住民藝術則於1987年被放置於民族學博物館中且呈現無變遷的「原真性」。

27. 盧梅芬，《臺灣原住民民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例（1895-2010）》，行政院原住民族委員會、國史館臺灣文獻館，2012年，頁256。

28. 同上註，頁277。

29. 同註27。

30. 同註27，頁256-257。

31. 國立故宮博物院編輯委員會，《從傳統中創新：當代藝術嘗試展》，臺北，國立故宮博物院，1986年。

叁、史前與現代：本土化時期臺灣美術史中的原住民

一、清領、日治的早期「臺灣美術」受到重視

1990年代是國家博物館建構「臺灣歷史」或臺灣身分認同（identity）的重要階段，教育部所屬的國立級博物館以及省立級博物館已受到時任總統李登輝的「本土化」治理意識的影響³²——透過博物館建立「臺灣」國家歷史與文化身分；代表性之例為1990年成立的國立臺灣史前文化博物館籌備處、1992年李登輝指示省政府籌建臺灣省立歷史博物館。

1990年代，是臺灣美術史研究的高峰期，一些以臺灣美術為主題的大型展覽紛紛推出。³³1988年，臺灣省立美術館開館後，於1990年舉辦「臺灣美術三百年作品展」；早於1983年開館的北美館則於同年推出「臺灣早期西洋美術回顧展」。這兩個展覽可見隨著本土文化，清朝臺灣、尤其日治時期之臺灣本地的美術現象重新被發現與再現。「臺灣美術三百年作品展」為《雄獅美術》與省美館合作，展示內容包括清代、日治至1955年出生的臺灣地區美術家的作品，分為中國畫類、西畫類、立體造型與素人創作等4大類。³⁴然而，日治以來的原住民藝術史尚未受到同等的重視。

定位為國家歷史與國家畫廊的史博館，至1995年黃光男任史博館館長（任期1995-2004），也逐漸轉向「臺灣」；同年史博館建館40周年館慶，以「近年來社會對臺灣歷史文化之關懷與反省」，舉辦多項以「臺灣」之名的展覽，包括「臺灣百年攝影展」、「臺灣早期書畫展」，以及「館藏臺灣早期民間服飾展」等。另也配合當時文建會建立地方特色的意圖，籌劃了一系列地方文物特展，包括「南投縣竹藝博物館收藏特展」、「臺中縣編織工藝館收藏特展」、「府城文物特展」（1996）、「金門文物特展」（1998）。³⁵

此時期，原住民藝術的歷史研究、收藏與展示等在美術類博物館仍處於邊緣位置。而高美館籌備之初（1988年5月籌備處成立）有意以「原始藝術」為該館特色定位，其典藏分類包含有「原始藝術類」可見此意圖；至1999年的「原始藝術類」藏品，共計13件（收購11件、捐贈2件），僅佔當時總件數1,317件的0.84%。³⁶而這13件藏品皆於1991年入藏，除1件石雕外，餘為排灣族且以木器類為大宗，³⁷而該年的「原始藝術」典藏成果，可見仍為「固有文化」概念。

32. 1988年1月，李登輝以副總統身分繼任總統；1990年5月20日，獲國民大會選舉為中華民國第8屆總統，開始完整任期。

33. 蕭瓊瑞，〈起步／奠基／再建構——臺灣美術史研究的回顧與前瞻〉，《臺灣美術》第111期，2018年1月，頁19。

34. 同上註，頁13-14。

35. 陳國寧，〈臺灣半世紀的文化史見證——國立歷史博物館建館五十年〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《國立歷史博物館建館五十周年紀念文集》，臺北：國立歷史博物館，2005年，頁122-122。

36. 石秋燕執行編輯，《高美館六年》，高雄：高雄市立美術館，1999年，頁128。

37. 包括木匙、連杯、占卜箱、長矛、番刀（4把）、簕桁、石雕、木雕祖先柱（2件）、菸斗與木匙等，其中兩件木雕（編號#468 1130800005 1300005）風格近似排灣族佳興村賴福隆與賴合順父子（高雄市立美術館1991年入藏）。〈高雄市立美術館典藏品查詢系統〉，<http://www.kmfa.gov.tw/Desktop.aspx>（2012年2月1日瀏覽）。

二、原住民「現代」藝術受到重視，進入高美館收藏脈絡

1990年代，不似主流美術史重現發現與再現早期臺灣美術（清領、日治遺產與歷史脈絡），對於原住民藝術的注意主要是逐漸從「原真性」的「原始藝術」轉向現代性。1991年5月，《雄獅美術》主編王福東推出「新原始藝術特輯」，該特輯選介的「手藝人」，以卑南族的哈古，作品數量最豐、風格也最完整。同月，雄獅畫廊舉辦「頭目的尊嚴：哈古首次雕刻個展」，哈古一舉成名。

雖然，在本土化與多元文化脈絡下，1992年與1997年曾於省美館舉辦「第一屆山胞藝術季美術特展」及「臺灣省86年原住民傳統工藝展」，但並未有為原住民藝術建史的企圖。

倒是曾有發展「原始藝術」定位企圖的高美館，自1994年開館後開始收藏原住民現代藝術作品。高美館開館後（黃才郎任第一任館長），即以建構「美術發展史的美術館」為宗旨，其中雕塑是典藏重點之一。³⁸開館後隔年（1995年）首度以「雕塑品」類別入藏哈古的木雕《TEMEMAKU老人》，接續於1997年收藏拉黑子·達立夫的《現代集會所》與《回敬舞》、1999年收藏沈萬順的《扛木板》。³⁹另外在以時序建構臺灣雕塑史的「高雄市立美術館典藏雕塑品作家年表」中，始自黃土水、包含國內重要雕塑家如楊英風、朱銘，哈古與拉黑子·達立夫也被納入。⁴⁰將原住民藝術納入「雕塑」分類，自有利於木雕此具有立體優勢的媒材。而高美館收藏上述作品的時間意義，在於美術館已較能掌握1990年代的原住民木雕動態。

三、對「美術百年」的反省：臺灣美術史拉長至史前時期

1994年陳水扁當選臺北市長，北美館展覽政策朝向強化本土性。1996年，北美館臺北雙年展首度以「主題」策展，主題為「臺灣藝術主體性」，籌備委員提出〈1996雙年展共同宣言〉，提出臺灣為「一個具有亞熱帶熱情、海洋文化開放包容特質，融合了中原文化、臺灣民俗文化、原住民文化以及異國文化精神的文化主體。」

⁴¹此特展由6位籌備委員規劃3大子題：「系譜與年表」（蕭瓊瑞策劃）、「當代議題」、「市民美學」（羅智成）等；「當代議題」又分為蔡宏明的「認同與記憶」、謝東山的「情慾與權力」、李俊賢的「視覺思惟」，以及路況的「環境與都會」等。

蕭瓊瑞指出，「系譜與年表」部份原本僅著重於日治以來新美術以及戰後現代藝術的思維；在推展前的最後一個月，由其建議將臺灣美術的系譜向前推展到史前

38.〈高雄市立美術館歷史紀事〉，[http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=\\$2002&IDK=2&EXEC=L&DATA=48&AP=\\$2002_HISTORY-0%5E\\$2002_PN-1](http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=$2002&IDK=2&EXEC=L&DATA=48&AP=$2002_HISTORY-0%5E$2002_PN-1)（2012年2月1日瀏覽）。

39.〈高雄市立美術館典藏品查詢系統〉，<http://www.kmfa.gov.tw/Desktop.aspx>（2012年2月1日瀏覽）。

40.林宜秋執行編輯，《高美館五年》，高雄，高雄市立美術館，1998年，頁111。

41.王聖閔，〈世界的圖像裡頭可有我們的身影？關於臺北雙年展1996-2014的幾道論述速寫〉，《今藝術》第10期，2016年1月，頁119。

考古，也加入了緊接在考古之後的原住民藝術。⁴²而「認同與記憶」單元，包括了原住民藝術家哈古與峨格的作品。⁴³

這個時期，可見透過考古學與民族學知識，將臺灣美術史自清領、日治拉長至史前時期及其之後的原住民各族群藝術時期，是臺灣藝術史的重要進展。不過，史前及其之後的原住民各族群藝術本就存在於考古學及民族學博物館之中；日治時期之後國家對原住民藝術的治理所產生的藝術變遷現象，尚未納入臺灣藝術史中；而此時已可見再現原住民藝術的方式——從史前、傳統跳到1990年代以後現當代的「中斷的連續性」現象。

肆、再建構：政黨輪替，含納原住民藝術史？

2000年代初期，臺灣美術史研究的蓬勃發展，與政權的首度移轉有著一定的關聯。⁴⁴2000年我國第一次政黨輪替，扁政府全面建立臺灣文化主體性，亦透過國家博物館知識分類體系建立新國家歷史與文化身分認同。

臺灣省政府精省後，主管全國文化事務、本無國立級博物館附屬機構的文建會，於1999年接收原隸屬省政府的臺灣省立博物館、臺灣省立歷史博物館籌備處與臺灣省立美術館，這些館所則改制為「國立」級博物館。「臺灣省立歷史博物館」更名、提升為「國立臺灣歷史博物館」（以下簡稱臺史博）之後，曾引發臺史博與既有的史博館在功能定位上重疊的疑慮。而1999年7月省美館成為國家級美術館後，隨即遇921大地震，導致主建築受損而封館；至2004年重新開館，始展開臺灣美術史的展示再現。而2000年，故宮博物院院長杜正勝上任不久即展開了故宮的本土藝術作為。

一、故宮與史博館的本土美術作為

2000年5月，杜正勝任故宮博物院院長，上任不久即發表〈故宮願景——致故宮博物院同仁的一封信〉，闡述故宮是「國家文化櫥窗」、「國家博物館」大門，應改革為一兼含中華文化、本土（臺灣）以及世界文化的「多元文化國家博物館」，以取代中華民族此「一元國族文化」；尤其強調須納入「南島民族」。⁴⁵於2001年推出的「年度主題大展」、本土美術家個展以及2003年的「福爾摩沙」特展，反映了杜正勝的「多元文化國家博物館」的「本土」、「中華」與「世界」3大部分。⁴⁶

42. 蕭瓊瑞，〈臺灣美術史中的原住民藝術〉，《藝術認證》第16期，2007年10月，頁31。

43. 之後北美美術館於1998年舉辦的「意象與美學——臺灣女性藝術展」及高美館於2000年舉辦的「心靈乍現：臺灣當代女性藝術展」，皆含納當代原住民女性藝術家作品。

44. 蕭瓊瑞，〈起步／奠基／再建構——臺灣美術史研究的回顧與前瞻〉，《臺灣美術》第111期，2018年1月，頁19。

45. 杜正勝，〈故宮願景——致故宮博物院同仁的一封信〉，《故宮文物月刊》第18卷5期，2000年，頁13。

46. 盧梅芬，〈國家博物館與文化公民資格：杜正勝故宮改革中的多元文化與原住民〉，《文化研究》24期，2017年，頁26。

「本土」展覽，分別為2001年的「人親土親：李梅樹百年紀念特展」，及2002年度的「色彩的魔法師——廖繼春教授百歲紀念繪畫展」，選擇自日治時期發展的本土美術家，且呈現了臺灣美術的現代性。但此佈局中的「本土」部分，尚未有對原住民的象徵性肯認。日治時期原住民並非沒有發展出具現代性的作品，惟此部分本就未被主流美術史所重視，致原住民居於再現弱勢。而對於原住民的再現與重視，不在於現代性，而是史前史。⁴⁷

史博館則於2005年50周年館慶，規劃二樓大廳為國家畫廊，多以書畫主題的展示為主，樓梯右側「精品長廊」多舉辦工藝展覽，202展廳為「臺灣生活館」展出不同主題的臺灣文物。⁴⁸另外，自2006年起，史博館著手策辦「臺灣史系列講座」，並彙編為《臺灣史十一講》專書。2007年又陸續辦理「臺灣文史系列講座」並彙集成《臺灣史續編八講》，主題含括臺灣民間信仰、民間工藝、傳統建築、傳統戲曲、原住民藝術、美術設計史、原住民音樂等。⁴⁹

二、從「臺灣省立」到「國立臺灣」：國家級美術館尚未積極於原住民藝術史

雖然國美館因921大地震閉關，但曾於2001年舉辦「臺灣美術百年回顧學術研討會」，再度強調「百年美術」此歷史斷代，日治時期至1990年之前的原住民藝術依然未有討論。閉館期間，國美館以該館典藏品為主，規劃以臺灣美術發展史為脈絡的一系列展覽，名為「臺灣美術丹露」主題展，期於重新開館時，能系統的將臺灣美術發展的各個時期（明鄭至今）及特色介紹給全國民眾，並於2004年重新開館起，陸續推出：「臺灣美術發展重要紀事」、「在水一方——1945年以前的臺灣水墨畫」、「翰墨春秋——臺灣早期書法的演變（1662-1945）」、「日治時期臺灣美術地域特色」、「戰後臺灣現代藝術的發展（1945-1987）」、「時代的藝術稜鏡——臺灣當代藝術」、「版『話』臺灣」、「陶藝·臺灣·當代」、「聚焦台灣——唯美與寫實」，以及「風采再現——美術資產修復特展」等主題展覽。⁵⁰

這股研究能量展現了國家級美術館的企圖，惟未積極論述原住民藝術在此臺灣美術發展史中的狀態；「水墨畫」、「書法」、日治時期的地域特色，似乎都是為主流社會藝術量身而訂的分類，注定了原住民藝術的再現弱勢。由於是以典藏為基礎而規劃的展覽，也反映了國美館的典藏計畫尚未積極含納原住民藝術。

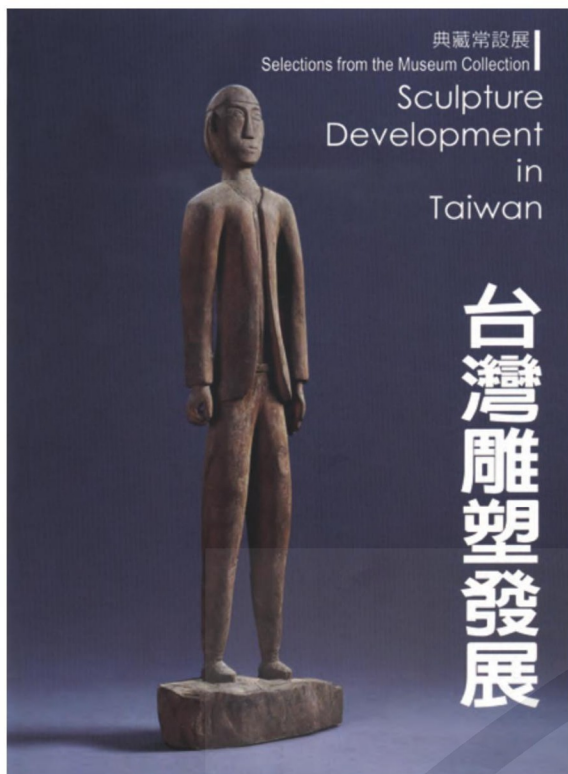
2007年，「藝域長流：臺灣美術溯源」展，回溯臺灣美術發展的軌跡，此展依本館典藏作品（年代自1736年至1969年間）劃分成三個時期：一、傳統的延續

47.同上註。

48.〈樓層導覽〉，《國立歷史博物館網站》，http://www.nmh.gov.tw/zh/visit_1_4.htm（2016年6月27日瀏覽）。

49.黃永川，〈館長序〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《臺灣史續編八講》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁5。

50.國立臺灣美術館，〈臺灣美術丹露主題展專輯〉，《臺灣美術》56期，2004年4月1日，頁3-75。



高雄市立美術館《臺灣雕塑發展》專刊封面為潘阿俊木雕人像作品（圖片來源：黃培宜專文撰稿、執行編輯，《臺灣雕塑發展》，高雄，高雄市立美術館，2006年。）

（1736-1895）；二、新美術的萌芽（1895-1945）；三、現代性的開展（1945-1969）。展出作品出自清治、日治與戰後的重要臺灣美術家，類別包含水墨、膠彩、油畫、版畫、水彩、攝影、立體雕塑等。不足的部分在展覽中則以年表、美術家相關的錄影片等資料加以補充。⁵¹同樣的，較未積極論述原住民藝術在臺灣美術史的狀態。總的來說，國美館未有如高美館對於含納原住民藝術史的政策宣示與積極論述。

三、高美館首創常設展含納原住民藝術：從美術史到南島當代藝術

高美館自1994年開館以來持續建構「美術發展史的美術館」，並以雕塑作為典藏重點，在此基礎下，至2000年規劃「臺灣近代雕塑發展陳列室」（時任館長蕭宗煌）；分別於1995、1997、1999所入藏的哈古、拉黑子、達立夫與沈萬順的木雕作品也都納入此陳列室，這是將原住民藝術納入美術館所建構的臺灣雕塑史的重要一步。至2006年，在時任館長李俊賢主持下，在「臺灣近代雕塑發展陳列室」原有基礎下再規劃成立「臺灣雕塑發展常設展」，並擴大設置一原住民主題單元。藝術史學者蕭瓊瑞視此為建構臺灣美術史主體意識的重要行動，他說：

51. 《國立臺灣美術館網站》，<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?useLanguage=tw&actId=51823>（2018年2月25日瀏覽）。

……，其中「臺灣原住民的雕刻——源遠流長的南島語系民族文化」終於成為接續「臺灣最早的雕刻——史前文化」的重要主題。原住民藝術成為建構臺灣美術史的重要區塊，是臺灣在尋求主體意識的過程當中，不容忽略的行動。作為這塊土地較早的住民，原住民的歷史就是這塊土地的歷史。⁵²

公立美術館支持原住民藝術史的研究與收藏，留下系統性資料，是維繫原住民藝術主題在公立美術館發展的重要關鍵，也是刻不容緩的基礎工作。該常設展專刊《臺灣雕塑發展》封面，使用潘阿俊（1930-1990，排灣族）的立體人像木雕，具有突顯原住民主體的象徵意涵。內文「臺灣原住民族的雕刻——源遠流長的南島語系民族文化」置於「臺灣最早的雕刻——史前文化」之後以及「臺灣民俗工藝——漢民族閩南、客家文化」之前；再者，開始了主流社會美術界自日治時期、戰後國民政府遷臺、美援影響以及現代雕塑的多元發展（表1）。⁵³對於「臺灣原住民族的雕刻」的介紹，並未有上述主流社會自日治時期以來時序方式的介紹；主要為源遠流長的過往以及現代轉型的二元概念敘述。

表1 高雄市立美術館《臺灣雕塑發展》分類主題

單元	名稱
一	臺灣最早的雕刻——史前文化
二	臺灣原住民族的雕刻——源遠流長的南島語系民族文化
三	臺灣民俗工藝——漢民族閩南、客家文化八
四	西洋雕塑引進臺灣——日本近代文化移植
五	臺灣現代雕塑教育的扎根——隨國民政府大舉遷臺的「新中國」文化
六	臺灣現代雕塑的抽象造形探索——隨美援時代而來的「現代化」
七	臺灣現代雕塑的多元化開展——兼容並蓄的多元文化
八	臺灣樸素雕塑家——正宗「臺客」文化
資料來源：黃培宜專文撰稿、執行編輯，《臺灣雕塑發展》，高雄，高雄市立美術館，2006年。	

（盧梅芬製表）

高美館於2007年正式啟動「南島語系當代藝術發展計畫」此三年計畫（2007-2009），透過收藏、特展、建立資料庫、舉辦駐館創作及論述等（舉辦研討會、《藝術認證》刊載以原住民藝術為主題之文章）積極推動與建構南島語系當代藝術。

在「南島當代藝術」計畫啟動的第一檔重要特展「超越時光·跨越大洋——南島當代藝術」（展期：2007.10.20-2008.3.30）中，臺灣原住民參展者以木雕為大宗。在多數為戰後出生的雕刻師中，日治時期出身的雕刻師沈秋大（1915-1996）的兩件木雕屏風亦獲選展出，美學與歷史價值兼具，此木雕屏風係李俊賢館長參觀

52.蕭瓊瑞，〈臺灣美術史中的原住民藝術〉，《藝術認證》第16期，2007年10月，頁31-32。

53.黃培宜專文撰稿、執行編輯，《臺灣雕塑發展》，高雄，高雄市立美術館，2006年。

國立臺灣史前文化館所挑選借展。惟日治時期以後的原住民藝術變遷較末在美術史研究中有進一步的發展，而是著力於原住民當代藝術。

伍、結論：臺灣藝術史的「重建」意義

1990年代，原住民創作者、純藝術與創新意識現象較為顯著，原住民藝術逐漸獲得了主流美術界的注意；而透過考古學與人類學，臺灣美術史亦拉長至史前時期以及傳統原住民藝術，此部分主要仍放在史前類與民族學博物館中。歷經1980年代以來的鄉土運動、本土化運動以及2000年代的第一次政黨輪替，清領、尤其是日治時期的漢人美術現象持續被發掘與再現；惟對於原住民藝術的認識，較未有如此的研究與展示能量。

臺灣美術史的普遍再現方式，主要圍繞在美術家個體、作品、團體（畫會）及展覽活動等現代性而開展。然而，原住民藝術自日治時期開始，不是沒有現代性，例如一些排灣族雕刻師著力於發展立體雕刻，並透過作品敘事，代表者如孫權（1903-1992）、力大古（1902-1990）、賴福隆（1913-1983）與沈秋大等。

而同時，殖民現代性（colonial modernity）糾葛中的原住民藝術現象，亦是不可忽略，例如日治時期原住民不易進入現代教育體制接觸現代美術教育，而對原住民藝術的發展著力於產業工藝路線。在臺灣美術史的展示中，期望能更細緻地再現為什麼日治時期所謂新美術的萌芽與發展，卻缺少原住民現代藝術的身影？當時的原住民藝術是如何被治理，即殖民現代性的關係。文化部重建臺灣藝術史有一段論述：「臺灣藝術史是在歷史不斷『移民』與『殖民』中創出豐富、多元且精彩的面貌，……。」⁵⁴自日時期殖民與國家治理力量強力介入以來，原住民的歷史演進與主流社會早已「接觸」、「共存」，但目前仍處於一種時間上的「中斷的連續性」。

而在強調與偏重個人創作觀念與風格突破的美術範疇中，工藝不是臺灣美術史核心主角，但通常是美術史的起頭篇章，概述先民、群體及民俗工藝；又工藝史未在藝術史中以時序變遷方式呈現，工藝史本身也缺乏代表性工藝史專著，日治時期即為受到珍視的原住民產業工藝發展，也容易成為失落的視角。⁵⁵

藝術史學者廖新田提出，文化部的「重建臺灣藝術史」政策，「重建」猶如建築隱喻，隱含了原先藝術史的架構不理想、有錯誤、沒計畫？抑或是要強化原先羸弱的基礎、結構，調整就好？而其建議須仔細全面盤點先前既有的建樹，始能補缺；又其

54. 文化部，《前瞻基礎建設計畫——城鄉建設文化生活圈建設計畫（核定本）》，2017年7月，頁11。

55. 整體介紹臺灣工藝的專書，主要為通俗性類型；工藝類研究對於原住民工藝之介紹，大致不脫各族傳統工藝分類與特色介紹，戰後原住民工藝衰退與廢弛的簡要描述。



賴福隆 三面人像木雕 約1960年代
50×26×170公分 烏心石
(圖片來源：盧梅芬提供)。



沈秋大 具動態感的小型立體雕刻 菸灰缸 (圖片來源：盧梅芬提供)。



沈秋大 立體木雕屏風(局部) 動態構圖 (圖片來源：盧梅芬提供)。



力大古(1902-1990) 立體人像木雕 約1970年代 (圖片來源：盧梅芬提供)。

主張有一點值得再三思考，即挖掘遺忘的臺灣藝術故事，可以做為重建的開始。⁵⁶

臺灣藝術故事，那些被遺忘、被輕忽，這涉及了記憶保存（保留）或遺忘（擦拭），保存或遺忘是一體兩面，兩者都是社會建構。⁵⁷ 日治以來的臺灣主流美術史，已透過博物館機制強化記憶；日治以來的原住民藝術以及工藝史發展則仍被遺忘與輕忽。

另外，文化部重建臺灣藝術史論述亦強調重建過去被輕忽的臺灣藝術史與檔案，但似乎強調的比較是被輕忽的分類，包括影像史、工藝史與臺灣音樂史等。2017年11月文化部、國美館與臺南藝術大學共同主辦的「共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇」，希望能呈現「共再生」與「複數的藝術史觀」。而文化部已提出希望整合所有博物館（國美館、臺灣音樂館、工藝中心、國家表演藝術中心等）來重建臺灣藝術史；但工藝與美術之分，本也是一種糾葛的藝術現象，原住民藝術也在這糾葛的現象中，因不同的藝術機制而被歸類於美術或工藝。

本文結論提出「共再生的記憶」，不僅只是分類的同時存在，更包括我群（主流支配者）與他者（原住民）的「共存」，透過重建臺灣藝術史填補從史前、傳統藝術跳到1990年代之間的「中斷」區域，呈現殖民者／被殖民、原住民／支配者，在臺灣美術史中的「共存」，或能更具「共再生」的理念。而「共存」、「共再生的記憶」，需要更多的檔案資料（報紙、政策與研究資料等），才能說明原住民的現代經驗，尤其殖民現代性糾葛的特殊情境與歷史脈絡（context），而不僅只是作品美學的欣賞；主要以美術作品再現歷史的展示條件設定，將使美術作品比例偏低的原住民居於文化再現的弱勢地位。❏

參考書目

中文論著

山本鼎，〈有望之臺灣工藝的產業〉，《臺灣日日新報》。共7篇，連載於5.10〔3〕、5.13〔4〕、5.14〔3〕、5.15〔3〕、5.16〔3〕、5.17〔3〕、5.18〔3〕；漢文版則自5.20〔漢6〕起連載，依序為5.21〔漢6〕、5.24〔漢5〕、5.28〔漢5〕、5.29〔漢5〕、6.3〔漢4〕、6.9〔漢4〕，1924年。

王聖閔，〈世界的圖像裡頭可有我們的身影？關於臺北雙年展1996-2014的幾道論述速寫〉，《今藝術》第10期，2016年1月，頁118-121。

56. 廖新田，〈從被遺忘的故事重建臺灣史〉，《蘋果日報》，2017年10月30日。

57. Urry, J. "How Societies Remember the Past". In Macdonald, S. & Fyfe, G. (Eds.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell, 1996, p.55.

石守謙，〈臺灣的藝術史研究〉，《漢學研究通訊》第31卷1期，2012年2月，頁7-15。

石秋燕執行編輯，《高美館六年》，高雄，高雄市立美術館，1999年。

李欽賢，《臺灣美術閱覽》，臺北，玉山社，1996年。

杜正勝，〈故宮願景——致故宮博物院同仁的一封信〉，《故宮文物月刊》第18卷5期，2000年，頁4-17。

林宜秋執行編輯，《高美館五年》，高雄，高雄市立美術館，1998年。

侯一明，《歷史展示與異己建構：1930年代臺灣總督府博物館歷史室的個案研究》，臺南，國立臺南藝術大學博物館學研究所碩士論文，2010年。

徐文琴，《臺灣美術史》，臺北，南天，2007年。

國立故宮博物院編輯委員會，《從傳統中創新：當代藝術嘗試展》，臺北，國立故宮博物院，1986年。

國立臺灣美術館，〈臺灣美術丹露主題展專輯〉，《臺灣美術》第56期，2004年4月1日，頁3-75。

國立歷史博物館編輯委員會，《國立歷史博物館沿革與發展》，臺北，國立歷史博物館，2002年。

陳其南，〈博物館的文化政治——臺灣博物館的誕生與日本殖民統治〉，《國立臺灣博物館學刊》第61卷3期，2008年，頁85-119。

陳國寧，〈臺灣半世紀的文化史見證——國立歷史博物館建館五十年〉，《國立歷史博物館建館五十周年紀念文集》，國立歷史博物館編輯委員會編，臺北，國立歷史博物館，2005年，頁122-125。

黃冬富，《臺灣美術地方發展史全集 屏東地區》，臺北，日創社文化，2005年。

黃永川，〈館長序〉，國立歷史博物館編輯委員會編，《臺灣史續編八講》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁4-5。

黃培宜專文撰稿、執行編輯，《臺灣雕塑發展》，高雄，高雄市立美術館，2006年。

廖新田，〈從被遺忘的故事重建臺灣史〉，《蘋果日報》，2017年10月30日。

廖瑾瑗，〈「物」的觀看——論尾崎秀真的「趣味」觀〉，收錄於廖瑾瑗，《背離的視線：臺灣美術史展望》，臺北，雄獅，2005年，頁253-293。

劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》，臺北，藝術家，2009年。

潘小雪，《臺灣美術地方發展史全集 花蓮地區》，臺北，日創社文化，2003年。

盧梅芬，〈國家博物館與文化公民資格：杜正勝故宮改革中的多元文化與原住民〉，《文化研究》24期，2017年，頁9-52。

盧梅芬，〈從國立臺灣博物館改制到南島文化園區：國立原住民族博物館設與不設的治理術〉，《博物館學季刊》第32卷第1期，2018年，頁5-34。

盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例（1895-2010）》，南投，行政院原住民族委員會、國史館臺灣文獻館，2012年。

蕭瓊瑞，〈原住民的現代雕刻《臺灣近代雕塑史》第十八章〉，《藝術家》第486期，2015年11月，頁186-199。

蕭瓊瑞，〈起步／奠基／再建構——臺灣美術史研究的回顧與前瞻〉，《臺灣美術》第111期，2018年1月，頁5-32。

蕭瓊瑞，〈臺灣美術史中的原住民藝術〉，《藝術認證》第16期，2007年10月，頁30-33。

蕭瓊瑞，《圖說臺灣美術史 山海傳奇（史前・原住民篇）》，臺北，藝術家，2003年。

外文論著

山本鼎，《臺灣に於ける産業工藝》（殖產局出版四三五號 山本鼎視察報告書），臺灣總督府殖產局，1924年。

尾崎秀真，〈清朝時代の臺灣文化〉，收錄於《續臺灣文化史說》（1930年「臺灣文化三百年紀念會」專輯），臺南，臺南共榮會臺南支會，1930（1935）年，頁255-276。

尾崎秀真，〈四千年前の生蕃（上）〉，《理蕃の友》4月號，1932年。

尾崎秀真，〈四千年前の生蕃（下）〉，《理蕃の友》6月號，1932年。

尾崎秀真，〈重要美術の保存と臺灣の蕃族品〉，《理蕃の友》4月號，1933年，頁2。

尾崎秀真，〈臺灣蕃族の固有文化〉，《臺灣經濟往來》第5年第4輯，第52號，1936年，頁3-22。

鈴木秀夫編，《臺灣蕃界展望》，臺北，臺灣總督府警務局理蕃課內理蕃之友發行所，1935年。

Barker, C.. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London: Sage, 2004.

Bennett, T.. “The Exhibitionary Complex” . In T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge, 1995a, pp.59-88.

Bennett, T.. “The Political Rationality of the Museum” . In T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge , 1995b, pp.89-108.

Clifford, J.. “Museum as Contact Zones.” In Clifford, J., *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997, pp.118-219.

Evans, J.. “Introduction to Part Four” . In Boswell, D. & Evans, J. (Eds.), *Representing the Nation: A Reader*. London and New York: Routledge, 1999, pp.365-370.

Foucault, M.. “Governmentality.” In Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (Eds.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf , 1991(1978), pp. 87-104.

Pieterse, J. N.. “Multiculturalism and museums: Discourse about others in the age of globalization.” In Corsane, G. (Ed.), *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 2005(1997), pp. 163-183.

Pratt, M. L.. “Arts of the Contact Zone.” *Profession*. 1991, pp.30-40.

Urry, J.. “How Societies Remember the Past.” In Macdonald, S. & Fyfe, G. (Eds.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell, 1996, pp.45-65.

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

其他（網路資料）

文化部，《前瞻基礎建設計畫——城鄉建設文化生活圈建設計畫（核定本）》，

2017年7月。網址：<https://achievement.ey.gov.tw/cp.aspx?n=1E42BEB0F68720CB&s=EF4C77701F054872>（2018年2月28日瀏覽）。

李子寧，〈博物館如何再現「歷史」：臺灣總督府博物館的歷史收藏與展示〉，國立臺灣博物館政府公開資訊研究報告，2007年。網址：<http://www.ntm.gov.tw/upload/download/20110128/667f2c39-2c6e-4873-83f8-e73e6a150e0a.pdf>（2016年8月30日瀏覽）。

〈高雄市立美術館典藏品查詢系統〉，網址：<http://www.kmfa.gov.tw/Desktop.aspx>（2012年2月1日瀏覽）。

〈高雄市立美術館歷史紀事〉，[http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=\\$2002&IDK=2&EXEC=L&DATA=48&AP=\\$2002_HISTORY-0%5E\\$2002_PN-1](http://www.kmfa.gov.tw/home02.aspx?ID=$2002&IDK=2&EXEC=L&DATA=48&AP=$2002_HISTORY-0%5E$2002_PN-1)（2012年2月1日瀏覽）。

〈樓層導覽〉，《國立歷史博物館網站》，http://www.nmh.gov.tw/zh/visit_1_4.htm（2016年6月27日瀏覽）。

《國立臺灣美術館網站》，<https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?useLanguage=tw&actId=51823>（2018年2月25日瀏覽）。

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