

平埔族群風俗圖像資料考*

杜正勝**

關於中國人畫的平埔族群的風俗圖像資料，我見過九種十六帖，有的一種一帖，有的一種多帖。多帖指同一人而作不同的畫冊，或是甲完全摹寫乙者，這類都屬於一種多帖；有的雖然有所沿襲，但畫作本身完整自足者，仍自為一種一帖。

本文先考訂九種風俗圖像的年代，其中五種可以相當地肯定，所推斷年代之誤差不超過一兩年，即一七一五年的《諸羅縣志》〈番俗圖〉，一七四五或一七四六年的六十七《番社采風圖》，一七五二年的謝遂《皇清職貢圖》，一八二〇年的徐澍《臺灣番社圖》和一八七五年的張斯桂《清人臺灣風俗圖冊》。其餘四種：傳黃叔瓚《臺灣番社圖》推測在一七〇〇年左右，陳必琛《東寧陳氏番俗圖》在一七七〇年代，北京故宮《臺灣內山番地風俗圖》在一七八〇年代，北京歷博《臺灣風俗圖》在一八四〇年代，其年代之推定大概不會有二十年的誤差。

這九種的內容，《諸羅縣志》最質樸近真，《番社采風圖》近真且較充實，陳必琛《東寧陳氏番俗圖》稍涉文飾，以上三種的史料價值是比較高的。從母題與構圖分析，陳必琛顯然看過《番社采風圖》，可能也受《諸羅縣志》一些影響；《臺灣內山番地風俗圖》與徐澍《臺灣番社圖》則多因襲陳必琛。歷博《臺灣風俗圖》的作者可能看過六十七的文字《番社采風圖考》，但其圖像與《番社采風圖》的距離較遠，或許是愈傳摹愈失真之故。這些都是平埔族群的珍貴史料。

另外，傳黃叔瓚的《臺灣番社圖》以地圖為主，風俗畫的成分相對地少；《皇清職貢圖》多想像，不符合史實；張斯桂圖則以高山族為主，關於平埔族只有少數幾幅，而且也已經漢化。對平埔族群社會文化之重建，這幾種風俗圖像史料價值較低；不過，黃圖可以看出十七世紀下半平埔聚落的分佈，張圖則可用來討論十九世紀中葉以後平埔族群消失的情況。

關鍵詞：平埔族 風俗圖 番社 漢化

* 本文初稿原在「平埔族群與臺灣歷史文化學術研討會」（民國八十七年五月十六、十七日，中央研究院歷史語言研究所、臺灣史研究所籌備處、語言學研究所籌備處及臺灣省文獻委員會主辦）上宣讀，承蒙曹永和院士評論，會後石守謙教授惠示意見，謹致謝。

** 中央研究院歷史語言研究所

序

平埔族群可以說是漢人大量進入臺灣之前，這塊土地的主人之一，但我們對他們的認識並不多。平埔族群歷史的先前階段，千年以至數千年前，只有靠考古證據一步步來建立；關於他們的社會和文化，現在保留的歷史文獻很有限，其中有一類是圖像資料，如果善加利用，頗有助於歷史的重建，其功不在文字之下。

平埔族群的圖像資料大體可以分成三類：一類是聚落分佈地圖，另一類是描寫平埔族產業與生活的風俗圖，第三類是臺灣特殊物產的風物圖。我曾針對特定的風俗圖——六十七《番社采風圖》有所討論（參拙作，〈番社采風圖題解〉，《景印解說番社采風圖》，中央研究院歷史語言研究所，1998），而這帖風俗圖是比較信實的資料，可據以考索或印證歷史。但相關的風俗圖像猶有多種，其史料價值不一，本文準備將我見過的幾種平埔族群風俗圖像資料略加比較，並分別說明它們在建構平埔族群社會以及文化的效用與限度。至於古地圖和風物圖，標記平埔族群村社所在以及特殊動物、花卉與蔬果，雖也是建構歷史的重要資料，本文暫不涉及。

本文分兩部分討論，上篇考訂圖像資料的年代，下篇比較它們的特色，尤其著重可能有摹寫抄襲的資料，分析它們之間的關係。至於風俗圖像所傳達的歷史文化意義，我在〈番社采風圖題解〉曾以史語所的藏圖為基礎做了一些考訂，其他別種風俗圖雖然也有可以討論的課題，但本文不擬再重複已討論過的課題，也還不到貫通諸圖全面綜合研究的時候，現在只著重資料性質的考察，故題曰「圖像資料考」。

上篇、平埔族群風俗圖像年代的考訂

至今我所見過的中國人筆下的平埔族群圖像資料，不下九種十六帖，現在以類相從，略加序次，以便下文分析。

1. 傳黃叔瓚《臺灣番社圖》二帖

1.1 臺灣省立博物館藏，著錄題作《臺灣古地圖》

1.2 中央圖書館臺灣分館藏摹本

2. 《諸羅縣志》卷首〈番俗圖〉
3. 巡臺御史六十七《番社采風圖》四帖
 - 3.1 中央研究院歷史語言研究所藏
 - 3.2 北京瀚海拍賣畫目錄
 - 3.3 中央圖書館臺灣分館藏
 - 3.4 聞宥《古銅鼓圖錄》收
4. 《皇清職貢圖》四帖
 - 4.1 臺北故宮博物院藏畫卷
 - 4.2 《文淵閣四庫全書》寫本
 - 4.3 《摘藻堂四庫全書薈要》寫本
 - 4.4 臺灣省立博物館《臺灣土番風俗圖》畫卷
5. 北京中國歷史博物館《東寧陳氏番俗圖》
6. 北京故宮《臺灣內山番地風俗圖》
7. 徐澍《臺灣番社圖》
8. 北京中國歷史博物館《臺灣風俗圖》
9. 北京故宮《清人臺灣風俗圖冊》

相關的歐洲資料最先見於荷蘭東印度公司遣使中國的插圖，提供另一種平埔族形象 (*Atlas Chinensis Being a Second Part of a Relation of Remarkable Passages in Two Embassies from the East-India Company of the United Provinces to the Vice-Roy Singlamong and General Taising Lipovi and to Konchi, Emperor of with a Relation of the Netherlands Afsifing the Tartar Anainst Coxinga*)。紐約大都會博物館還有一種皮革畫的臺員都邑圖，其中亦見當地平埔族之風俗。這是西歐殖民者筆下的平埔族，與中國統治者眼中的平埔族有相當的差異。

即使同一課題，不同文化傳統以及不同現實立場的人所作出來的畫，會反映作者的文化傳統以及可能受他立場左右的解釋，所以同一課題會有不同的面貌。但仔細研究，這些不同面貌卻又會表現它們的共同性。本文無意以平埔族群風俗圖做中西之比較，只想指出文化傳統或現實立場相同的人所作的平埔族群圖像，亦互有同異。此中有客觀事實的同，也有因襲而造成的同；有畫家取捨而產生的異，也有因客觀實體之變遷而形成的異。這關係是十分錯綜複雜的，但它們都可以適度地當做史料來運用。

任何資料應先斷代方具歷史意義，才可當做史料用。現在就上述十六種論其年代，並及其作者或贊助者，以便於利用這批資料建構平埔族歷史的人知所取捨。

* * * * *

所謂黃叔璥《臺灣番社圖》，前臺灣總督府圖書館藏，今存於臺灣省立博物館，改稱《臺灣古地圖》。古地圖雖不在本文討論之列，但此圖比世傳山水地圖多了風俗與生業的插畫，具有風俗圖的性質。此圖絹地彩繪長卷，省博卷首說明云，康熙六十一年（1722）巡臺御史黃叔璥手製呈請康熙御覽，後於八國聯軍時由內府流出。

省博的說明恐怕是錯的。所謂黃叔璥，當係舊題；關於此帖的年代，臺灣總督府圖書館館長山中樵在六十多年前基本上已經解決，連帶畫家或贊助者也可獲得澄清。山中氏發現本圖諸羅文廟坐落在蕭壠社東北的目加溜灣社，諸羅縣署及北路營盤設在佳里興，斷定應是康熙四十三年（1704）文武職官俱移於諸羅山以前的景觀。其次本圖臺灣府北門外的左營盤，西北方有教場和海會寺，按《重修臺灣縣志》云：教場在大北門外，康熙三十八年（1699）建演武廳。山中樵根據這兩點，遂斷定此圖的製作年代應在康熙三十八年至四十三年（1699-1704）之間（山中樵，〈黃叔璥の臺灣番社図に就て〉），也就是說約在一七〇〇年左右。那麼此帖便與康熙六十一年才來臺灣的黃叔璥沒有任何關連了。中央圖書館臺灣分館藏有一卷此圖之摹本，頗拙劣，年代不可考，但著錄沿稱「番社圖」，可能是舊題，亦見省博之改稱「古地圖」恐不妥當。

然而文獻記載黃叔璥是畫有番社圖的。康熙六十一年黃叔璥出任巡臺御史，居臺一年，回去後刊刻《臺海使槎錄》，卷四〈赤嵌筆談〉曰：「余巡歷所至，見臺地花果有內地所無者，命工繪圖，得二十餘種」（頁76）。他肯定畫了風物圖，類似於後來也出任巡臺御史的六十七的《臺海采風圖》，至於他有沒有描寫平埔族群的風俗圖呢？《使槎錄》卷八〈番俗雜記〉附呂謙恆和陸榮樞題詠黃氏「番社圖」七絕三首，或云「耳目全開海天外」，或云「捉罷野牛還捕鹿，閒來飽噉夜春糧」，似乎黃叔璥也畫過平埔族風俗圖，但是不是省博此帖的《番社圖》（或《古地圖》）呢？現在尚難斷言。

* * * * *

《諸羅縣志》〈番俗圖〉，刊本，十幅，年代可以很確定。按此縣志係知縣周鍾瑄主修，漳浦監生陳夢林編纂。周氏自序說，禮聘陳夢林到縣城來開局，「陳君焚膏繼晷，綜核討究，存其所信，去其所疑。…每一卷就，余輒與參互而考

訂之，…皆確然可自信於心而共信於人而後已。」周鍾瑄在康熙五十三年(1714)出任諸羅知縣，康熙五十六年(1717)《縣志》出版，則這帖〈番俗圖〉當作於一七一五年或稍後。

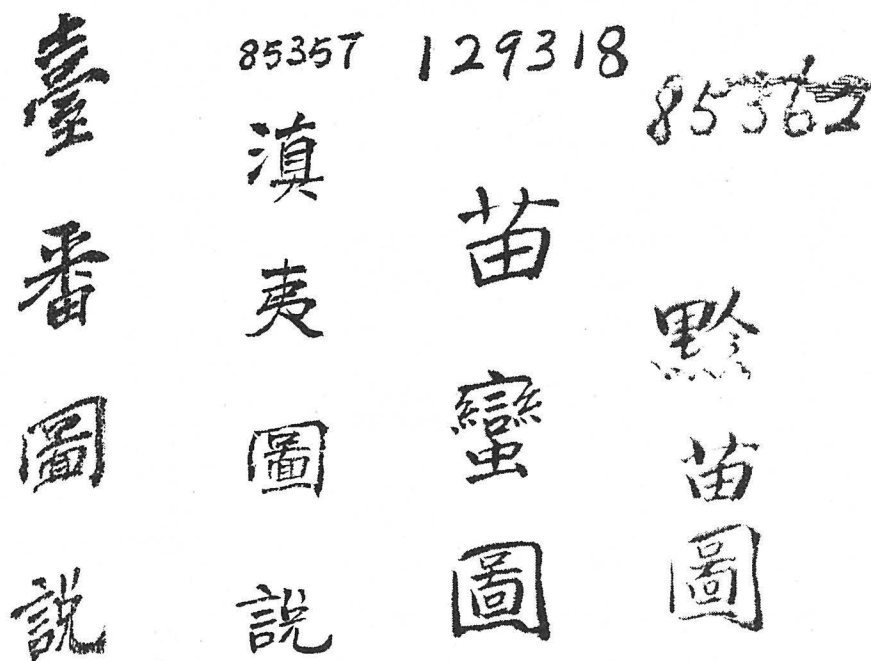
* * * *

六十七的《番社采風圖》，史語所與臺灣分館所藏皆是紙本設色的風俗畫，史語所本十八帖，計番社地圖一，風俗圖十七；臺灣分館本二十四幅，包含風俗圖與描寫臺灣特產的風物圖各十二幅（風物圖有三圖重複），題作《六十七兩采風圖合卷》，即《番社采風圖》和《臺海采風圖》。另外聞有《古銅鼓圖錄》收有「舂米」圖一幅，未見原畫，可能也是設色紙本。我比較三帖的「舂米」圖，斷定是同一畫家的作品，但不同帖。《北京瀚海拍賣畫目錄》(1998.8.2)「中國書畫·古代」第583號載錄一帖，題「臺灣風物」，公布風俗圖四幅、風物圖二幅及臺灣全圖一開；經過比對，不論圖畫布局或題記，與史語所和臺灣分館之藏本相同，亦當正名為六十七《番社采風圖》及《臺海采風圖》。瀚海本之地圖完整，比史語所本只殘剩北半部猶勝；其「採採」、「迎婦」兩圖之題記，也沒有史語所本之筆誤。就風俗圖之內容而言，史語所本比臺灣分館本多地圖一、風俗圖五，最稱豐富；瀚海本風俗、風物共十二開，可能有二十四幅，其風俗圖可能亦與臺灣分館本相同，少於史語所本，唯未見原冊，不敢肯定。

然而這四帖本身都沒有留下與巡臺御史六十七有直接關係的證據。山中樵研究原藏於臺灣總督府的臺灣分館本《番社采風圖》，發現每幅圖的題目和題詞與六十七的《番社采風圖考》存在著高度的相似性，但《圖考》有四十八條之多，《采風圖》只有十二幅，因此，他推斷這帖不是原圖，而是當時摹寫的部分殘存，不過仍可定為六十七的《番社采風圖》（山中樵，〈六十七と兩采風図〉）。此帖原經總督府圖書館館長太田為三郎在一九二一年購自東京書肆南陽堂，風俗圖與風物圖迭次裝幀，圖冊本身既然沒有任何六十七的痕跡，臺灣分館著錄之稱作《六十七兩采風圖合卷》，可能是依山中樵的定名。

山中樵推斷此帖與六十七有密切關係，我是贊同的，但他舉證的理由並不充分，又疑為殘餘之摹本，我認為也沒有根據，這大概是他不知有史語所藏本的緣故。史語所藏本係民國二十四年(1935)向意大利人羅斯(Ros)購得的，裝幀封面題作《臺番圖說》，同時入藏的還有《苗蠻圖》、《黔苗圖》、《黔苗圖說》、《黔苗圖說補》以及《滇夷圖說》等多種，亦皆經手於羅斯。這些書名也都無法從圖冊本身找到任何直接證據，但由於題簽筆跡極其近似，我懷疑這些

「圖說」書名可能是入藏時題定的。根據芮逸夫氏在《苗蠻圖》扉頁的題記，有可能就是當時圖書管理員余遜寫定的（圖一）。所以所謂「臺番圖說」這樣的名稱便不具有什麼權威性。



圖一：史語所藏民族圖冊書名題簽

「臺番圖說」、「滇夷圖說」縮小，其他原大

史語所的《臺番圖說》，經我研究應正名為《番社采風圖》，而且斷定與六十七有關。重要的依據是至少有四帖可以肯定是出自同一畫家的手筆，而可靠的文獻明言六十七的平埔族風俗圖畫有多本，與此同類之四帖吻合。六十七的同事范咸為《番社采風圖考》作序說：六十七「就見聞所及，自黎人起居食息之微，以及耕鑿之殊、禮讓之興，命工繪為圖若干冊。」今每幅圖除標題外，並有扼要解說，當即范咸所謂的「亦各有題詞」，六十七再根據畫上的題詞，「以為之考」，而寫成《番社采風圖考》。《番社采風圖》圖上的精簡題詞與上述黔苗、

據布政使顧濟美採訪的圖繪，乾隆十七年（1752）由福建巡撫陳弘謀進呈軍機處以備御覽（《軍機處月摺包》9023號，間引自莊吉發上引文），故圖說最後有乾隆五十三年（1788）的補記云：「臺灣生番向由該督撫圖形進呈者。」《職貢圖》卷末有謝遂署名，謝氏是宮廷畫師，乾隆年間供奉內廷，工人物。《國朝院畫錄》記他畫過仿宋本《金陵圖》、仿唐人《大禹治水圖》、仿明人《清明上河圖》，《職貢圖》則見於《石渠寶笈三編》避暑山莊藏八的著錄（頁4501）。

《職貢圖》平埔族群圖像被抄入四庫全書，故宮博物院所藏《文淵閣四庫全書》和《摛藻堂四庫薈要》這兩種寫本是白描，紀昀在《提要》云，完成於乾隆四十三年（1778）。另外省立博物館亦藏有《職貢圖》臺灣之部的摹本，長卷白描，題作《臺灣土番風俗圖》，注明「乾隆年代」及「《皇清職貢圖》卷三所載」，分兩長卷裝裱，從「淡水廳德化等社熟番」分開，男與婦分屬不同長卷。此帖係根據四庫本重描，圖說抄四庫，亦因襲其誤，譬如鳳山縣山豬毛社「能績樹皮爲布」，遺漏「皮」字，而謝遂原圖是不誤的。從內容推測，摹者肯定未見過謝遂的《職貢圖》，摹寫的年代亦不可考，但彰化縣西螺社與淡水廳竹塹社，這兩幅圖還殘留有鉛筆底稿的痕跡，看來它應該晚到十九世紀末或者二十世紀初了。不論四庫本或其他的摹寫本，作為歷史資料的意義不大，所以它們的年代也不值得費力考證。

* * * *

除《皇清職貢圖》外，以上各種風俗畫的作者多是沒沒無聞的畫工，難得留下名字，但北京中國歷史博物館所藏的《東寧陳氏番俗圖》則可以考察。本帖冊頁，紙本設色，該館著錄云陳士俊畫，一九六二年自北京寶古齋購入。所謂作者陳士俊係根據民國初年的收藏者趙炳麟的題跋，而圖冊名稱可能也是趙氏命名的。

《東寧陳氏番俗圖》分風俗和風物兩部分，前者16幅，後者14幅，紙本設色冊頁，每幅右側有題記。民國九年（庚申），時任山西省實業廳長的趙炳麟購自太原書肆，遂請他的親翁，時任山西省教育廳長的虞銘新給每幅風俗圖題詩，他自己則寫一篇〈太原市中得東寧陳氏番俗圖感賦〉當作跋，另外還有太原申周勛一篇日文跋與一位吳氏（Y. Char. L. Wu）的英文跋，首頁總名是一位叫做徐翻的人題的。圖冊本身未見此名，我懷疑此帖和清代許多風俗圖一樣，原無書名；這個名稱大概是趙炳麟或與其友人商定的，因有多幅圖鈐印「東寧陳氏」之章的緣故。

虞銘新寫的題跋最多，但只鋪陳每圖題記，了無新意。趙炳麟〈感賦〉附注謂作畫者是東寧（今臺南）人陳士俊，說他得文徵明（衡山）、仇英（實甫）筆

意，並斷定寫於雍正末乾隆初。申周勛則說畫家叫做陳永琛，鄭成功舊部陳氏的後人，畫學ラスニン，按即康熙五十四年（1715）來華的宮庭畫家意大利人郎士寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）。那篇英文跋的吳查理氏沿襲趙炳麟之說，謂畫家是臺灣人陳士俊，但師承意大利畫家，而非文徵明，他多了一項消息，說這畫是庚子之役皇帝帶到山西而流失在民間的。這些說法基本上多不可信，經我考訂，畫家是陳必琛，最有力的證據是本帖有六幅畫鈐印「別一崖」之章。按謝金鑾《續修臺灣縣志》卷五〈外編·方技〉云：「陳必琛，字星千，自號別一崖道人，邑武生，工八分書，畫山水人物，各臻其妙，而擅長尤在丹青，凡仕臺者必求其與地風俗圖，以資考鏡。」籍貫字號與擅長皆和本帖符合，故東寧陳氏必定是陳必琛無疑，而非康熙晚年見諸《臺灣縣志》的財主善士陳士俊，相關辯證我在〈番社采風圖題解〉已經論述，本文從略。

今臺南市成功路興濟宮入門右側牆壁上嵌有嘉慶二年（1797）重修興濟宮之碑，碑記有「職員陳必琛」之名；出版於一八〇七年的《續修臺灣縣志》說他卒年七十二，故我推估此帖《東寧陳氏番俗圖》可能是陳氏應某地方官之請而作的，筆法老練，非年輕之習作，時間大概在一七七〇至八〇年間。

《東寧陳氏番俗圖》的題記頗有與六十七《番社采風圖考》雷同的地方（參看附錄一），如「教讀」的題記基本同於《圖考》的「社師」，「迎婦」襲用《圖考》的「贅婿」，「織錦」「襁兒」（合為一圖）則剪裁《圖考》之「布床」與「織布」，「刈禾」略同於《圖考》，「聚飲」節刪《圖考》的「會飲」，「乘屋」與《圖考》同題，大同小異，「沐兒」「讓路」（合為一圖）也襲用《圖考》的文字而有所節略。另外「文身」的題記可能抄自《諸羅縣志》，「迎婦」也與《縣志》大同小異。凡此皆可證明陳必琛必定讀過一七一七年出版的《諸羅縣志》，也讀到一七四五年左右在陳氏故鄉做官的六十七的《圖考》，這可增益本文所考《東寧陳氏番俗圖》年代的信用。

* * * * *

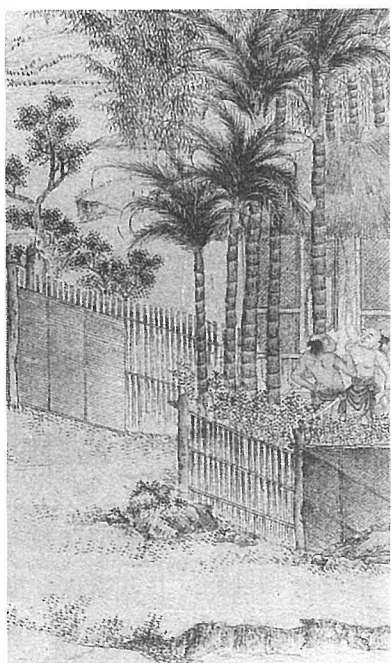
《臺灣內山番地風俗圖》，簡稱《臺灣風俗圖》，收入民國二十三年國立北平故宮博物院印行的信片第十三輯第一組。信片題跋云：「原藏內務府造辦處，現存文獻館，分上下二冊，共二十四圖，不著繪者及年代，絹本著色，每圖均附說明。」我首先看到的即是臺灣分館收藏的這組信片，圖左以鉛字排印說明。一九九七年十月我在北京第一歷史檔案館讀到當時製作信片時的黑白照片，推測其形式應如史語所所藏的《滇夷圖說》，採右圖左說的形式，可惜只找到後面三分之二，十六圖而已。當時我亦親訪北京故宮求證典藏，久尋未獲；近日獲知已找

到原畫，但尙未能取得照片，所以現在討論此帖，只能以臺灣分館收藏的那組信片和第一歷史檔案館的照片爲基礎。信片圖說有不少錯誤，下文將有所說明。此帖名稱可能是民國二十三年印製信片時擬定的，把生活於平地的平埔族群說成「內山」，缺乏臺灣史常識，殊不足據。

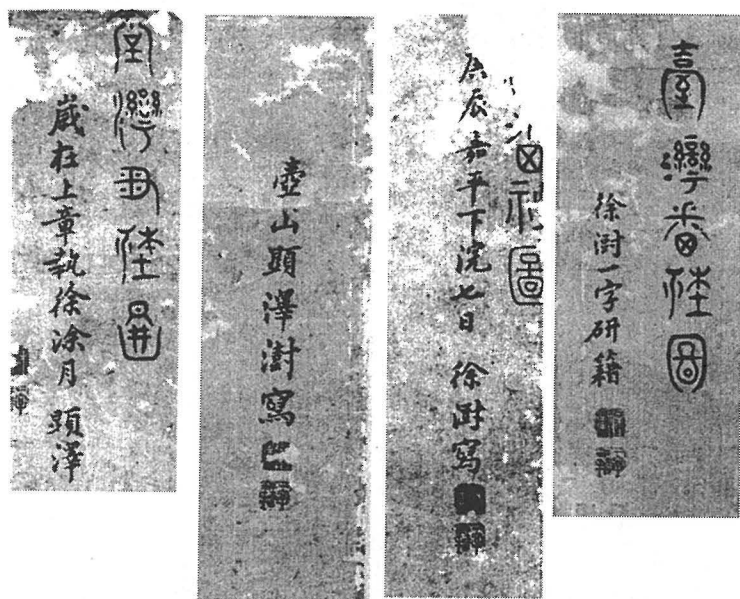
從構圖上看，北京故宮《臺灣內山番地風俗圖》與《東寧陳氏番俗圖》相當類似，但本帖有一些不合理的地方，譬如把《東寧陳氏》的「採採」圖，採檳榔與採木瓜兩個母題分別移植到「書塾」和「文身」兩幅圖，做爲背景的一部分，唯採木瓜改成採椰子（圖二）。我推測《內山番地》應看過《東寧陳氏》（這點下文將有所論證），所以它的年代不太可能早於一七八〇至九〇年之間，也就是乾隆晚期。

* * * * *

圖畫本身自有畫家簽名者，是臺灣省立博物館收藏的《臺灣番社圖》，四軸條幅，每幅皆有年代與作者的題記，分別是「歲在上章執徐涂月顯澤」、「壺山顯澤澍寫」、「庚辰嘉平下浣七日徐澍寫」、「徐澍一字研籍」（圖三）。綜合起來我們知道畫家是徐澍，字顯澤，一字研籍，畫於上章執徐之歲、涂月。《爾雅·釋天》云：太歲在庚曰上章，在辰曰執徐；又云：十二月爲涂，故知畫於庚辰年十二月。另一幅作於「庚辰嘉平下浣七日」，《史記·秦始皇本紀》云：「三十一年十二月更名臘曰嘉平。」下浣，唐代官吏休沐語，下旬也，則此軸完成於庚辰年十二月二十七日。描述平埔族群風俗圖像的庚辰年有三個可能，康熙三十九年（1700）、乾隆二十五年（1760）或嘉慶二十五年（1820）。早於此的一六四〇年的庚辰，在荷人治下且不說；而考慮《臺灣番社圖》之畫風與內容遠比《諸羅縣志》〈番俗圖〉（約作於1715年）文雅，從平埔族群漢化的過程及圖像資料之發展而言，一七〇〇年的庚辰恐亦不可能；至於更晚的一八八〇年的庚辰，平埔族群漢化已深，即使摹寫舊圖亦與現實太過牴忤，故庚辰只剩下一七六〇年或一八二〇年兩個可能而已。上述各帖風俗圖多採冊頁的形式，而此帖卻是山水掛軸，不過仔細分析，每幅其實都由兩三組冊頁的圖像組成，構圖無邏輯關聯，絕不可能早於陳必琛，所以我斷定省博藏帖的《臺灣番社圖》必畫於嘉慶二十五年（1820）。省博著錄說，徐澍浙江義烏人，乾隆年間遊臺灣，觀察各番社風土人情，乃作此采風圖（《館藏書畫選輯》，頁5）。徐澍題名自稱「壺山顯澤澍」，壺山是否義烏所屬，待考。我們既知此畫不作於乾隆年間，而且從畫的內容來看，對臺灣文物也不了解，故所謂乾隆年間遊臺云云恐亦捕風捉影之詞（參拙著，〈番社采風圖題解〉）。



圖二：《東寧陳氏》「獠採」圖（上）分割移做《內山番地》「書塾」圖（左下）和「文身」圖（右下）的背景



圖三：徐澍《臺灣番社圖》

有畫者題名及署年月

* * * * *

北京中國歷史博物館的《臺灣風俗圖》，十二幅，紙本設色，冊頁，著錄云得自翠墨堂，一九五二年入館。此帖每圖圖上有題記，如上文考訂的六十七《番社采風圖》，而題記內容與六十七的《圖考》雷同，只是有些題記省略《圖考》引詩部分而已，故粗看會使人誤以為是六十七的原本。但誠如上引范咸的序所說的，六十七倩工作畫，各有題詞，他「以為之考」，《圖考》當作於圖成之後。從史語所藏本「糖廍」圖來看，題詞占有圖畫的位置，顯然與圖畫同時完成，而非等《圖考》作成後再來填寫題詞（圖四）。所以本帖題記與《圖考》的雷同，反而暴露它抄用《圖考》之文，證明它的年代較晚。

孫殿起《販書偶記》卷七記錄六十七的《番社采風圖考》，云乾隆年精刊（頁183），可能是六十七在乾隆十二年（1747）罷官後刊刻的。其次嘉慶年間（1796-1820）的《藝海珠塵》及道光十三年（1833）的《昭代叢書》皆曾收錄。歷博《臺灣風俗圖》的畫者當讀過《番社采風圖考》，但畫風與《采風圖》截然不同，畫者即使見過《采風圖》之一帖，並不了解畫中的文化意義，故多謬誤。



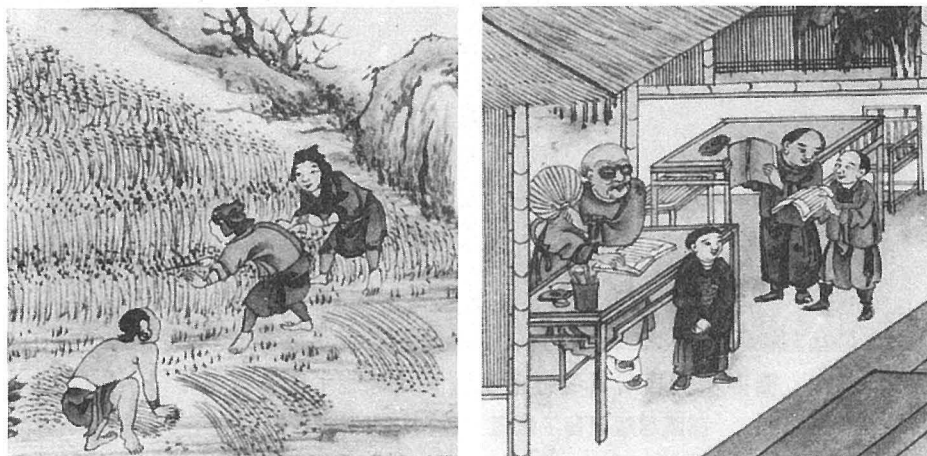
圖四：史語所《番社采風圖》「糖廍」圖（部分）

蔗園爲題記留下位置，圖與記應同時作成。

本帖「刈禾」圖畫一婦女手持鎌刀割稻（圖五之左）。據早期文獻和風俗圖冊，平埔族群稻禾收成都以手摘，因那時的品種「禾秸高而柔」（《諸羅縣志》，頁165）之故。至一七六四年王瑛曾編纂的《重修鳳山縣志》猶說：「收成以手摘穗，鮮用鎌銍」（頁82）。但黃清泰〈宿貓霧戍田家〉詩云：「雲黃稻已熟，家家刈穫忙，笠子團團月，鎌鉤皎皎霜」（《彰化縣志》，頁479），可見已使用鎌刀。黃清泰鳳山人，乾隆五十二年（1787）林爽文起事，他「奉檄領鄉勇守郡，隨軍賞六品銜」（《彰化縣志》，頁216）。爾後累遷，嘉慶十一年（1806）任北路在營守備，三年他遷，十六年（1811）再回任（《臺灣通志》，頁299）。此詩大概寫於十九世紀初，則此帖或亦不能早於此時。

鎌刀之外，可以進一步考查本帖之年代者，還有眼鏡。「社師」圖（標題原殘，依其體例補）的村塾教師戴一副夾鼻樑的無腿眼鏡（圖五之右），此式見於明《南都繁會景物圖卷》，據趙翼《陔餘叢考》卷三三「眼鏡」條，明代始從西域傳入，「極爲貴重，或頒自內府，或購之賈胡，非有力者不能得。」清初猶然，像卒於一七九七年的畢沅，墓中有眼鏡隨葬，因爲他是財富、地位、學識三者兼具之人。趙翼（1727-1814）寫「眼鏡」這條筆記時，雖說「今則遍天下矣」，恐怕到十九世紀初也不可能遍於山陬海隅的村學究。據乾隆六十年（1795）

楊米人的《都門竹枝詞》、嘉慶二十四年（1819）張子秋的《續都門竹枝詞》，以至道光二十九年（1849）李光庭的《鄉言解頤》所述眼鏡的推廣（參孫機、楊泓，《文物叢談》，頁203-207），大概十九世紀中葉，眼鏡在通都大邑才普遍。所以本文對此帖風俗圖斷年推定在一八四〇年代。



圖五：北京中國歷史博物館《臺灣風俗圖》的鑿刀（左）與眼鏡（右）

* * * * *

最後關於北京故宮所藏的《清人臺灣風俗圖冊》，絹本設色，右圖左說，名稱係編目者所定，原圖冊及裝幀皆無名。此帖共三十六幅，除五幅風物圖外，屬於平埔族群者只有六幅，其餘都是高山族。這是我在查尋《臺灣內山番地風俗圖》時無意中發現的。圖說提到同治十三年（1874）三月的牡丹社事件，圖畫也有火鎗，全冊的技法屬於西畫的風格，年代當在一八七五年或稍後。我既在故宮尋《臺灣內山番地風俗圖》而無下落，遂到第一歷史檔案館（即以前的文獻館），向滿文部主任吳元豐氏講述這部三十六幅的圖冊。日後蒙他查到光緒二年（1876）三月初六日兩江總督沈葆楨的奏摺，謂在船政大臣任上曾派船政委員張斯桂率領船政藝生赴臺繪製「臺灣地圖及番社各圖」，圖寫「南北中路各番族狀貌風俗以及出產花果，詳細分圖，凡三十有六幅，每幅俱綴說其旁，謄寫甫畢」（引述來函）。沈葆楨於光緒元年（1875）四月從船政大臣調任兩江總督，可見這帖《清人臺灣風俗圖冊》作於一八七三至一八七四年，而完成於一八七五年。

* * * * *

以上九種十六帖平埔族群圖像資料，以傳黃叔瓚《臺灣番社圖》（即省博《臺灣古地圖》）年代最早，約在一七〇〇年左右；其次是《諸羅縣志》〈番俗圖〉，約在一七一五年；六十七倩工所繪各本《番社采風圖》應在一七四五或一七四六年；這些都可斷定是十八世紀上半葉的作品。臺北故宮《皇清職貢圖》臺灣部分係以一七五二年顧濟美的採訪圖繪為藍本；北京歷博陳必琛的《東寧陳氏番俗圖》大約作於一七七〇至八〇年之間；北京故宮的《臺灣內山番地風俗圖》當在此後，但風格與陳氏相近，恐怕不會晚到十九世紀。省博徐澍的《臺灣番社圖》可以肯定繪於一八二〇年；北京歷博《臺灣風俗圖》的畫者讀過六十七的《圖考》，推考其年代可能在一八四〇年代；張斯桂的番俗圖《清人臺灣風俗圖冊》則完成於一八七五年。茲作表於下，以醒眉目。

c.1700	1715	1745-6	1750	1752	c.1770's	c.1780's	1800	1820	1850	1875
傳黃叔瓚 《臺灣番社圖》	《諸羅縣志》 《番俗圖》	六十七 《番社采風圖》	《皇清職貢圖》 臺灣之部 顧濟美藍本	陳必琛 《東寧陳氏番俗圖》	《臺灣內山番地風俗圖》			徐澍 《臺灣番社圖》	《臺灣風俗圖》	張斯桂 番俗圖 《清人臺灣風俗圖冊》

下篇、各帖平埔族群風俗圖的史料價值

為出版史語所所藏的六十七《番社采風圖》，我曾以此帖為基礎，寫一長篇〈題解〉，著重探討臺灣歷史初期平埔族群的社會與文化，也就是把圖像資料當做一種史料，結合文獻，建構平埔族群從原始社會進入國家的過程。然而上篇所論的九種圖像資料，可資採信的程度不一，這裡只就它們的史料意義和個別存在的一些問題提出我的看法。

（一）傳黃叔璥《臺灣番社圖》的風俗成分

省博所藏傳黃叔璥《臺灣番社圖》是以平埔族群聚落為主體的地圖，但以茅屋竹林或其他樹木代表村社，村社之外繪製簡單的生業活動，所以也具有風俗圖的性質。此帖長卷描寫從南到北平埔族的生業活動，淡水社、阿（原誤作呵）猴社以南、大武郡社以北，有比較多狩獵或麋鹿悠遊的景觀；中間則以農功為主，應是臺灣開發較早時期的景象，與本文上篇推斷此帖的年代相符合。文獻記載多言平埔族群裸身，我在〈番社采風圖題解〉考證老翁與兒童才可能全身赤裸，一般只是赤裸上身而已，這說法可在本圖所畫的人物得到證實。

另外最引人注目的風俗成分是本圖關於牛車的描繪。從南到北所有的牛車皆巨輪無輻（圖六），漢人謂之「笨車」。施鴻保《閩雜記》說：「臺灣俗賃載皆用牛車，編竹為箱，輪圓以板，板心鑿空，橫貫堅木，無輪與輻之別，名曰笨車。」上述九種圖像資料凡牛車皆做笨車的形制，未有如漢人習用的有輻之車，應該是平埔族群特有的文化。



圖六：傳黃叔璥《臺灣番社圖》的牛車

本帖臺灣府與安平之間的臺江有帆船，也有牛車載貨，車行水中（圖七），這是寫實的。這裡的地質俗稱「鐵板沙」，郁永河《裨海紀遊》竹枝詞曰：

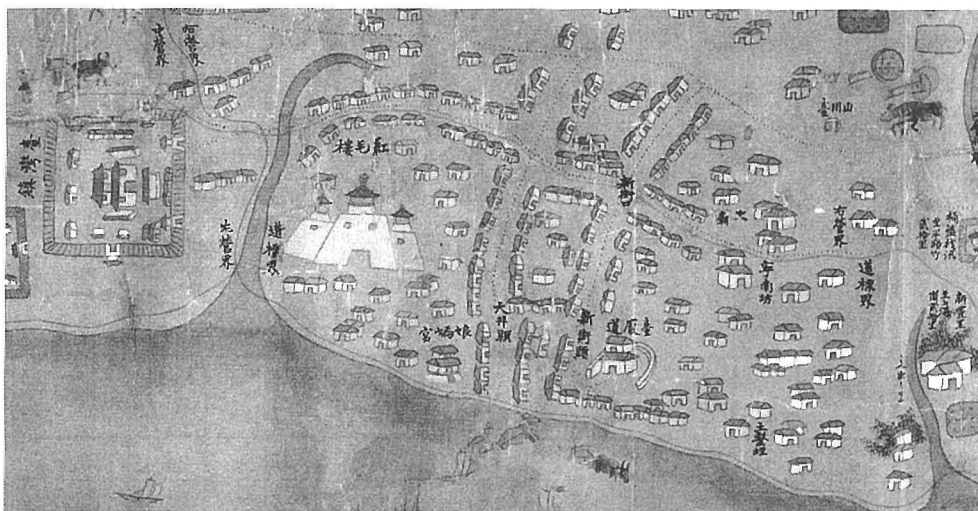
鐵板沙連到七鯤，鯤身激浪海天昏；

任教巨舶難輕犯，天險生成鹿耳門。

自注云：

安平城旁，自一鯤身至七鯤身，皆沙崗也。鐵板沙性重，得水則堅如石，舟泊沙上，風浪掀擲，舟底立碎矣。牛車千百，日行水中，曾無軌跡，其堅可知。

鐵板沙即珊瑚礁岩，臺灣方志記載頗夥。諸羅知縣劉良璧〈紅毛城記〉（雍正七年）說：臺江的「鐵板沙線紆盤出，潛伏水底，非老舵手則錯行港路而船身觸礁，片板無存，土人插標竿以記之」（《重修福建臺灣府志》，頁556）。由於泥沙淤積，兩、三百年來臺江內海變成海埔新生地，最近三十年又開發成新市區，古代的景觀遂泯沒無存。當時牛車與帆船並現於臺江，幸賴這帖長卷，我們今天才得以想像其景況。



圖七：傳黃叔瓚《臺灣番社圖》牛車與帆船並現於臺江

（二）風俗圖的格套

除了圖繪平埔族群之生活風俗，清人也以詩文來描寫，與圖畫相輔相成。上篇論述的傳黃叔瓚之《臺灣番社圖》已證明與黃氏無關，不過他出任巡臺御史時可能也畫有平埔族群的風俗圖，友人陸榮樞才有「捉罷野牛還捕鹿，閒來飽噉夜

春糧」的詩句（〈題黃侍御番社圖〉）。絕無問題的是，黃叔璥作了〈番社雜詠〉二十四首，比他早的如郁永河〈土番竹枝詞〉或孫元衡《赤嵌集》的〈裸人叢笑篇〉，都是描述平埔族群的社會、生活與文化；比黃氏晚的，如張湄的《瀛壖百詠》、吳廷華的〈社寮雜詩〉或范咸的〈臺江雜詠〉三疊也多是關於平埔族群的詩歌（陳漢光，《臺灣詩錄》卷五、六）。文則以六十七的《番社采風圖考》最有名。這些詩文和風俗圖可以相互印證，尤其如黃叔璥的〈雜詠〉與六十七的《圖考》，都有子目，標識平埔族群的文化；風俗圖也有子目，顯示二者的密切關係。詩文或圖繪的子目即是平埔族群的文化特徵，也可以說是漢人對平埔族群認識的總結，在風俗畫便構成「格套」。我們依循子目及詩文圖畫內容，可以建構平埔族群之社會與文化的一些面貌。

現在將《諸羅縣志》〈番俗圖〉、史語所及臺灣分館的《番社采風圖》、北京中國歷史博物館《東寧陳氏番俗圖》、北京故宮《臺灣內山番地風俗圖》、徐澍《臺灣番社圖》、以及北京歷博《臺灣風俗圖》所標誌的子目分類排比於下表，表中的數字是該圖在原帖中的序號。史語所藏本的首圖地圖不計，《東寧陳氏》有的一圖畫兩個單元，題兩個子目，以a、b表示之。另外臺灣省立博物館的徐澍《臺灣番社圖》有四軸，每軸含二或三圖，亦以a、b、c表示之。子目題稱略異者，隨序號標注。最後再把黃叔璥〈番社雜詠〉和六十七《番社采風圖考》的子目列在表右，亦依原序標號，以資比較。

表一：平埔族群之風俗圖繪與詩文題目對照表

	諸羅	史語 所	臺灣 分館	東寧 陳氏	內山 番地	徐澍	歷博 風俗	雜詠	圖考
捕魚	9	1	—	8	18射魚	1b	7射魚	8射魚	28射魚
捕鹿	8	2	5	12	19	—	9獵禽	9捕鹿	32獵禽
採採	10採檳榔	3	—	18	20(圖不符)	4b	11採實	10採採	36採實
種芋	—	4	7	—	—	—	8	—	29種芋
耕種	2插秧	5	4	—	3種園	—	2耕田	3種園	4耕田
刈禾	3穫稻	6	6	5	5穫稻	—	3	—	6刈禾
收貯	4登場	—	—	15	6禾間	3a	—	4禾間	8收倉
舂米	7	7	3	1b臼舂	7夜舂	3b	—	6夜舂	9舂米
屠牛	—	—	—	—	20	—	—	—	—
捕野牛	—	—	—	17	17捉牛	—	—	7捉牛	33服牛

	諸羅	史語 所	臺灣 分館	東寧 陳氏	內山 番地	徐澍	歷博 風俗	雜詠	圖考
糖廍	—	8	10	—	—	—	10甘蔗	—	—
織布	—	9	11	4a織錦	16紡織	2c	—	5畫織	10織布
乘屋	1	10	9	10	1	2a	—	2作室	13乘屋
渡溪	—	11	2	7	8	1a	6	21渡溪	39渡溪
遊車	—	12	—	—	11遊社	—	—	—	40遊車
迎婦	—	13	12	2	24	—	5贅婿	18迎婦	17贅婿
布床	—	14	8	—	22樹宿	—	—	13樹宿	20布床
守隘	—	15	—	—	—	—	12巡社	—	48巡社
瞭望	—	16	1	16瞭望交柝	21哨望	—	4	14哨望	7瞭望
社師	—	17	—	1a教讀	12書塾	3c	1	24漢塾	2社師
襁兒	—	—	—	4b	—	2b	—	—	—
藤橋	—	—	—	9藤橋(抽藤)	14藤橋(互市)	—	—	—	45藤橋
沐兒	—	—	—	14a	23浴兒	—	—	19浴兒	18沐兒
讓路	—	—	—	14b	4(誤作饅餉)	—	—	20讓路	47讓路
文身	—	—	—	3	15	—	—	1文身	23文身
鬥捷	—	—	—	13	10	—	—	15鬥捷	27鬥走
番戲	5賽戲	—	—	11	13賽戲	4a	—	23賽戲	38番戲
聚飲	6會飲	—	—	6a	9會飲	—	—	22會飲	37會飲
鼻簫	—	—	—	6b	—	4c	—	17鼻簫	26鼻簫
牽手	—	—	—	—	2	—	—	—	—
互市	—	—	—	—	14	—	—	12互市	—
	—	—	—	—	—	—	—	11社餉	34完餉
	—	—	—	—	—	—	—	16嘴琴	15口琴

註：諸羅＝《諸羅縣志》〈番俗圖〉

史語所＝中央研究院歷史語言研究所藏《番社采風圖》（《臺番圖說》）

臺灣分館＝中央圖書館臺灣分館藏《六十七兩采風圖合卷》之《番社采風圖》

東寧陳氏＝北京中國歷史博物館藏《東寧陳氏番俗圖》

內山番地＝北京故宮博物院藏《臺灣內山番地風俗圖》

徐澍＝臺灣省立博物館藏徐澍《臺灣番社圖》，原無題記，茲以類相從。

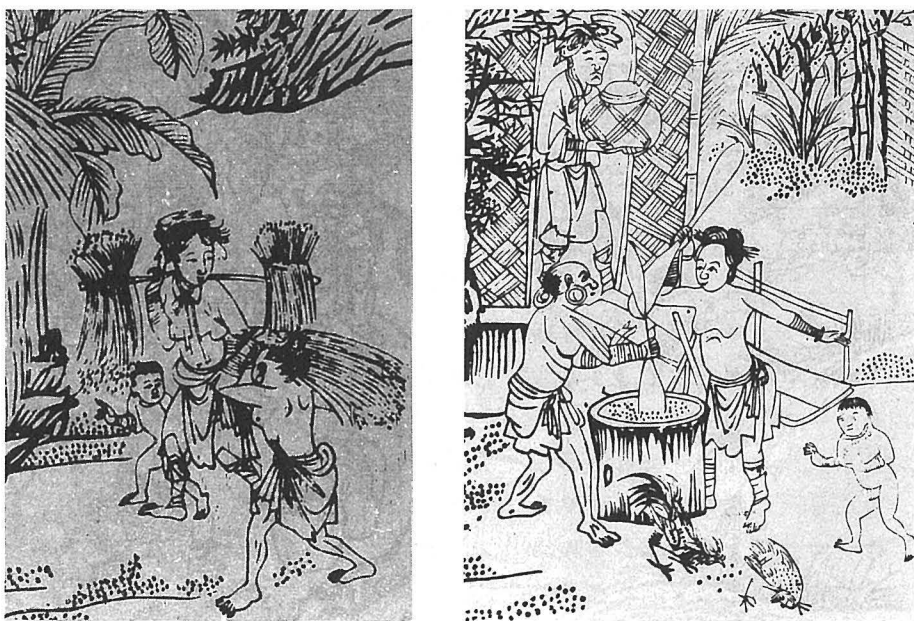
歷博風俗＝北京中國歷史博物館藏《臺灣風俗圖》

雜詠＝黃叔璥〈番社雜詠〉（《臺海使槎錄》卷八）

圖考＝六十七《番社采風圖考》

這七帖風俗圖以《諸羅縣志》的十幅最平實，尤其「登場」和「舂米」這兩幅的婦人赤裸上身，應比其他各種風俗圖傳達更多的歷史事實。荷蘭人以及清初的記載多提到平埔族群男女裸體，我所見的風俗圖除此帖外（圖八），沒有畫女人赤裸的。雖然時代較晚，漢化較深，風俗有所改易，但四十年前臺灣鄉下老婦赤裸上身猶不值得大驚小怪，那麼十八世紀平埔族風俗圖女性皆衣裳楚楚，恐怕多有文飾的意味吧。另一方面郁永河走到大武郡社，看到「三少婦共舂，中一婦頗有姿，然裸體對客，而意色泰然」（《裨海紀遊》卷中，頁19），此裸體非全裸，只裸上半身，其形象當似《諸羅縣志》這兩圖的婦女。

《諸羅縣志》的〈番俗圖〉是雕板印刷，與其他六帖的設色圖繪傳達的歷史訊息固不能等量齊論，但這六帖的真實程度也頗有差別。從史料的觀點來說，風俗畫貴在反映歷史的實際，而非純美的藝術價值。以此為準繩，我認為《諸羅縣志》之外，史語所與臺灣分館所藏之《番社采風圖》和北京歷博《東寧陳氏番俗圖》的史料價值最高，北京故宮《臺灣內山番地風俗圖》與省博徐澍《臺灣番社圖》因文飾成分相當濃厚，次之；北京歷博的《臺灣風俗圖》殿後，但並非意味此帖藝術水準高，反而是摹倣失真，又不符合文獻記載。



圖八：《諸羅縣志》〈番俗圖〉之裸身婦女。左「登場」，右「舂米」。

（三）六十七《番社采風圖》文化成分舉隅

根據髮型、髭鬚、大耳、眼睛、裸體、衣服、佩飾，以及屋宇、牛車，甚至如葫蘆、筍箕等器具，可以判斷風俗圖的真實程度，基本上六十七的《番社采風圖》都可以從文獻獲得佐證。茲舉幾項細微的文化成分來說明我的看法。

黃叔璥《臺海使槎錄》卷五〈番俗六考〉總論說：臺灣的原住民「雕題劓髮」，雕題即文身，劓髮是剪髮。其實相對於滿清統治下的薙髮，平埔族群的頭髮反而比較長，而且也梳髮髻，雖然和中國行之數千年的華夏髮式「束髮」有所區別。平埔族群的髮式分斷髮與梳髻兩大類，《諸羅縣志》說：「髮在周圍者悉除之，中留圓頂，剪而下垂，狀若頭陀」（頁155），這是斷髮，我稱作「頭陀型」。根據《番社采風圖》，未成年的青少年與兒童多留「頭陀型」髮式，如「耕種」、「織布」和「迎婦」諸圖中的兒童，和「捕鹿」、「舂米」、「渡溪」諸圖中尚未到青春期的少年（圖九）。另外在《采風圖》畫工的筆下，成人



圖九：青春以前的頭陀型髮式

畫頭陀型者皆表示「生番」，如「種芋」、「布床」兩圖以及「守隘」圖上方的遠景三人（圖十），這在題記都寫得很清楚。所謂「生番」是未開化的代名詞，郁永河自渡大甲溪後，經大甲社到宛里社，所見男女「悉剪髮覆額，作頭陀狀」（《裨海紀遊》卷中，頁21），《采風圖》「瞭望」圖所畫淡防廳的麻達可以反映此情況（圖十一）。麻達雖未成年，但已過青春期。臺灣從南到北，平埔族群的風俗文化頗不相同，在當時臺灣的漢人看來，一出府城，愈往北愈是蠻荒地帶。《番社采風圖》的畫工對於所謂「熟番」的平埔族只有未及青春者才剪髮覆額，青春以上則否，這究竟是寫實還是象徵的意義，還值得研究。



左上：種芋



左下：守隘



圖十：生番的頭陀髮式

圖十一：淡防廳青年的頭陀型髮式

另一類髮式是梳髻，有單髻與雙髻之分。吳廷華〈社寮雜詩〉描述後壠平埔族之頭陀髮式，說他們「不用高盤髻一綯」（陳漢光，《臺灣詩錄》卷五，頁262）。上面提到的《番社采風圖》「捕鹿」圖近景背立的青少年即梳單髻的髮式，又見於「獠採」圖、「乘屋」圖的一些男子，以及「織布」圖的三位婦女（圖十二上）。不過本帖十七幅除頭陀型以及單髻外，男子都梳雙髻，這恐怕是平埔族群最常見的髮式（圖十二下）。孫元衡《赤嵌集》卷二〈裸人叢笑篇〉用兩

句話來概括：「獨竦兇鷹立，兩岐獠角端」，即包含單髻和雙髻。孫詩雖然形象很生動，但他對臺灣原住民的文化無意間流露出蔑視的意味。



圖十二

上半部／單髻

左：織布

中：獠採

右：捕鹿

下半部／雙髻

左：乘屋

右：獠採

我們認為六十七《番社采風圖》髮式的表現方法有事實依據，還可以從另一項文化成分來輔證。平埔族男子到青春期的便開始編竹片圍在腰部，文獻稱作「箍腹」，據說使得輕身矯捷，利於奔走，到結婚時才割斷（參拙著，〈番社采風圖題解〉）。這一年齡層的男子叫做「麻達」。我們檢查箍腹與髮式的關係，除了大甲溪以北的淡防廳外，凡留頭陀型者絕無箍腹，也就是說，這類人都是兒童或未及青春期的少年。所以史語所《番社采風圖》「捕鹿」圖近景梳單髻與雙髻的兩人都有箍腹，其他頭陀型髮式的三名則無箍腹，可見畫家的細心。而「乘屋」圖以及「迎婦」圖（圖十三）之眾男子皆梳髻，有的人箍腹，有的人則否；前者表示未婚，後者表示已婚。「耕種」圖夫婦饁餉的男子、「乘屋」圖在旁指揮的老者，以及「舂米」圖近景的老人，他們都不箍腹，可知此一通則絕無例外，所以這帖風俗圖的態度基本上是求真求實的。



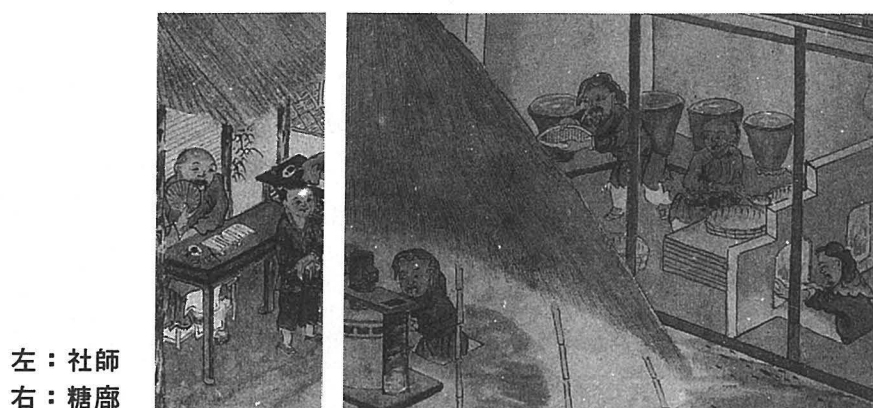
圖十三：「迎婦」圖的箍腹男子

文獻記載平埔族群盡拔體毛，不留髭鬚，郁永河〈土番竹枝詞〉有云：「老翁似女女如男，男女無分總一般；口角有髭皆拔盡，鬚眉卻作婦人顏」（《裨海紀遊》卷下，頁43）。六十七請的畫工在這方面也很寫實，「舂米」圖刺桐花下飼雞之老翁看起來就像老婦人。然而何以知道此人不是老婦？因為他的小腿沒有穿著「裹脛」（圖十四）。凡是婦女必定裹脛，男人則無，這也是平埔文化的通例。



圖十四：「舂米」圖的裹脛婦女

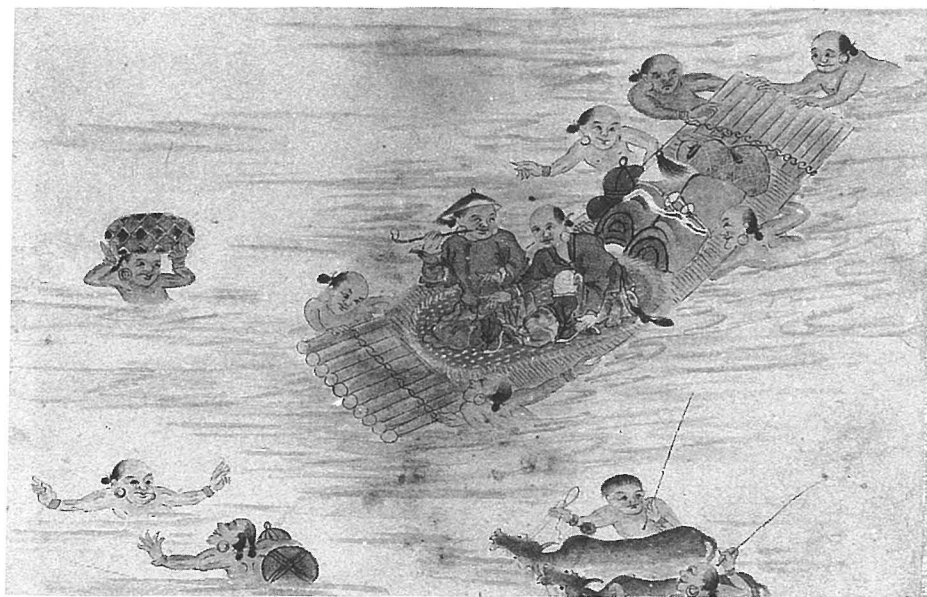
回到髭鬚，《番社采風圖》十七幅風俗圖有髭鬚者只有「糖廊」圖和「社師」圖而已（圖十五），但製糖業者及在村社教讀的社師都是漢人（參拙作，〈番社采風圖題解〉），與平埔族群之老翁似嫗顏截然不同。同樣的，也只有在這兩幅才看到滿式的薙髮。《重修鳳山縣志》說：自乾隆二十三年（1758）分巡臺灣道楊景素「諭令薙髮如制，今番男薙髮編辮，冬戴帽披裘無異矣」（頁68）。然而這是製作《番社采風圖》十餘年後的事了。



左：社師
右：糖廍

圖十五：有髭鬚的漢人

郁永河對西部平埔族的體貌獲得一粗略概念，認為「狀貌無甚異」於漢人，「惟兩目拗深瞪視似稍別」（《裨海紀遊》卷下，頁33）。他的觀察在《番社采風圖》也充分體現（圖十六）。不過，六十七的《番社采風圖》也有不盡真實之處，最顯著的是上文提到的裸體以及文身，這兩項文化特徵在他所贊助繪製的這系列圖畫中，女人的裸體和男女的文身都完全看不到。



圖十六：平埔族雙目深拗以「渡溪」圖為例

史語所本和臺灣分館本的《番社采風圖》既經考訂是同一人或同一群畫家所作，其組成畫面的單元（謂之母題）和諸單元的佈置方式（謂之構圖）基本雷同，但也有一些小差異，譬如「耕種」圖的開圳男子有青壯與老年之別，「舂米」圖的獵罷歸來人有頭陀型髮式和雙髻之異。不過大體而論，就顯示文化意義而言，這兩帖的史料價值相當。不過臺灣分館本「捕鹿」圖有一頭陀型少年箍腹，而且折頸而倒的梅花鹿沒有中箭，這兩點比史語所本疏漏（圖十七）。



◀史語所本

臺灣分館本▶



圖十七：《番社采風圖》
「捕鹿」圖

（四）陳必琛《東寧陳氏番俗圖》與六十七《番社采風圖》

另外比較能反映真實情況的圖冊還有《東寧陳氏番俗圖》，大體上凡涉及文化成分的表達多與文獻契合。本文上篇已說明畫者陳必琛是十八世紀生活在臺灣府城的人，對平埔族應有所了解，但比諸《番社采風圖》，以村社景致來說，《東寧陳氏》不如《采風圖》真實地傳達臺灣農村的氣氛，反而帶有較多文人山水畫的成分。《東寧陳氏》的收藏者趙炳麟指出此帖畫家頗得文徵明、仇英筆意，雖不見得真切，但大體上它的確表現了中國文人畫的趣味。不過趙氏推測畫家是康熙年間的財主陳士俊，我在〈番社采風圖題解〉一文中已論證其說之不當，本文不再贅述。

拙作上引文考訂陳必琛大約生於一七二五年左右，六十七請人作畫時他可能已二十歲，皆同住在臺灣府城內。而陳氏作此帖番俗圖，約在六十七之後三十年，他們之間有無關聯，是值得探究的。本文附錄一排比《東寧陳氏番俗圖》之題記與六十七《番社采風圖考》，有的雷同，有的略加剪裁，有的有所節略，可見陳必琛的題記是參考六十七的《圖考》的。然而陳必琛有沒有看過《番社采風圖》呢？由於今日所見四帖《番社采風圖》的流傳過程皆不清楚，論定陳必琛和六十七的關係只有從畫冊的母題與構圖來分析。

我採用的研究方法可以稱作「母題構圖分析法」，譬如本文上篇圖二的《東寧陳氏》「獠採」圖，左半邊採檳榔，樹上採者一人，樹下仰首而望者二人，共同組成一個母題。右半邊採木瓜，樹上採者與樹下觀看者各一人，也組成一個母題。採者與觀者，以及檳榔組母題和木瓜組母題的相對位置便是構圖。我們以母題和構圖比較分析《東寧陳氏》這帖番俗圖和別帖同一子題的番俗圖，上篇的斷代既然已定各帖的先後，那麼凡母題構圖相似者便可推斷它們的摹倣關係。

史語所本《番社采風圖》風俗圖十七幅、十七個子題，《東寧陳氏番俗圖》風俗圖十八幅、二十二個子題，其中《采風圖》的「種芋」、「耕種」、「糖廊」、「遊車」、「布床」、「守隘」六幅六子題為《東寧陳氏》所無，而《東寧陳氏》的「收貯」、「捕野牛」、「襁兒」、「藤橋」、「沐兒」、「讓路」、「文身」、「鬥捷」、「番戲」、「聚飲」和「鼻簫」九幅十一子題則不見於《采風圖》。茲就這兩帖所共同的十幅圖十一個子題，比較其母題與構圖如下：

表二：《番社采風圖》與《東寧陳氏番俗圖》共同子題之比較（《諸羅縣志》附）

采風圖	東寧陳氏	說 明	諸羅縣志
捕魚	捕魚	近景二人射，中景二人簍，母題構圖大體相同。	三人，二射一簍，母題構圖皆異。
捕鹿	捕鹿	射者五人，近三遠二；鹿三隻，一奔，一蹶，一被二犬撲，母題構圖大體相同，唯《采風》在中景多一犬。	獵者七人，布置迥異，鹿犬亦頗不同。
猯採	猯採	各分兩組，《采風》左組檳榔，上採者一人，下觀者二人；右組椰子，上採者與下觀者各一人。《東寧》左組檳榔，右組木瓜，上採下觀之組合方式同《采風》，唯面向異。《采風》有房屋做主體背景。	左組檳榔，右組椰子，右組與《采風》近，左者與其他兩帖不論採者與觀者皆完全不同。
刈禾	刈禾	《采風》分刈禾與挑禾二組母題，《東寧》分刈禾、挑禾和牛車三組母題，前兩組相同的母題，構圖差別大。	分牛車與刈禾二組母題，構圖差別大。
舂米	舂米	《采風》分舂米婦人、飼雞老者和歸獵少年三組母題，《東寧》分男女舂米與飼雞者二組，構圖頗異。	男女舂米，屋內一人、雞、兒童。母題構圖皆異。
織布	織錦	《采風》織婦三人、兒童；《東寧》織布、旁觀者、抱布、飼豬，母題結構皆異。	（缺）
乘屋	乘屋	舉屋蓋者、指揮者、旁觀婦孺及遠景之牛，《采風》與《東寧》不論母題或構圖皆相同。	舉屋蓋的母題近似。
渡溪	渡溪	竹筏坐者與推者、前泳者、驅牛渡水者皆相同，背景亦近似，唯《采風》前泳者多一人，牛渡這組母題構圖位置亦異。	（缺）
迎婦	迎婦	竹棚（包括新娘、伴娘、抬棚四人）、前鑼、後朱英（彩旗）這三組母題近似，但棚前朱英及旁觀者皆不同。	（缺）
瞭望	瞭望交柝	分望樓與巡邏兩組母題，母題與構圖完全不同。	（缺）
社師	教讀	屋內社師及應試學童相同，在旁準備之學童略異，屋外二童近似，構圖大體相同。	（缺）

比較分析《番社采風圖》與《東寧陳氏番俗圖》，其母題、構圖全同者是「乘屋」，大體相同者有「捕魚」、「捕鹿」、「渡溪」和「社師」（「教讀」），頗多相似之成分者有「猯採」和「迎婦」；「刈禾」和「舂米」差異相當大，而「織布」和「瞭望」則幾乎不相干。

茲以「乘屋」圖（圖十八）分析表二提到的幾個相同母題。做為此圖之主題者是那群擎舉屋蓋的男子，前排兩列人的向背與身手之姿勢，右邊三人或執柱仰首、或雙手舉蓋、或半蹲舉柱，以及後面拉屋蓋的兩列人，《采風圖》與《東寧陳氏》基本上相同，只有前排第二列，《東寧陳氏》少畫一奮臂仰頭的男子，而後面二列則多一人而已。乘屋圖的右下有一左手抱嬰兒，右手牽女兒的婦人，女童的表情、姿勢以及左下一壯一老指點的手勢，二帖只老翁的左手有異而已。左上角的兩頭牛，《采風圖》前臥後立，《東寧陳氏》二牛皆臥，但向背的構圖還是一致的。左邊只畫一半的房子，《東寧陳氏》作干闌式，《采風圖》則作土臺式而且有一木梯，差別較大。不過在這些風俗畫系統中，這屬於佈景部分，比較次要。



圖十八：乘屋
《番社采風圖》

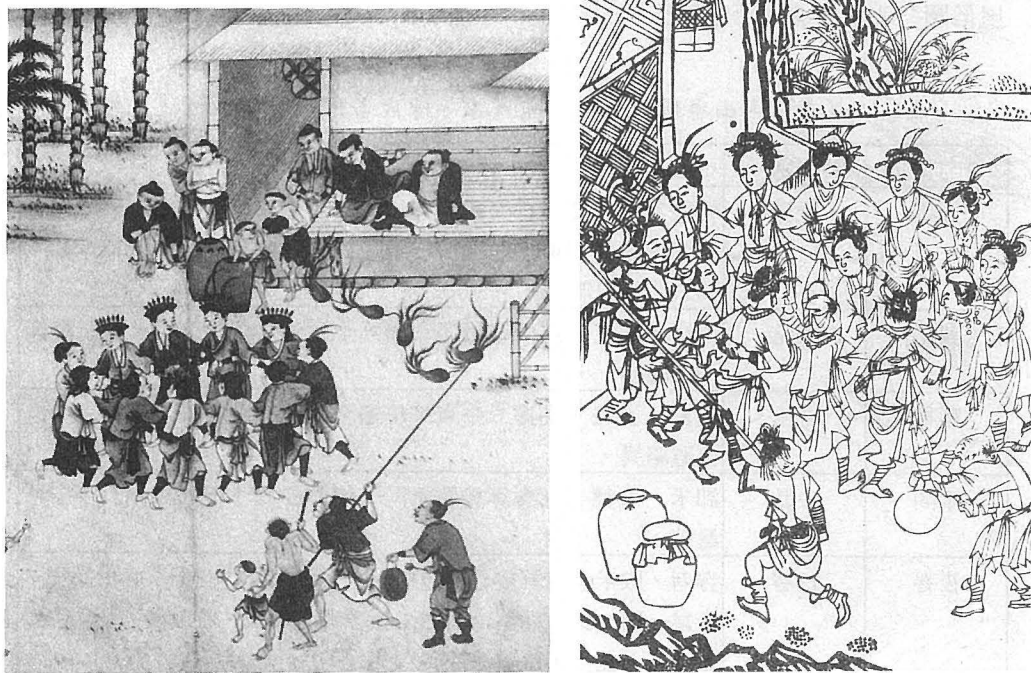


圖十八：乘屋
上《諸羅縣志》
下《東寧陳氏番俗圖》



《東寧陳氏》和六十七《番社采風圖》這兩帖圖，作於同一府城，有大體相同的子目標題，相同的母題和構圖，幾乎是完全相同的細部經營，還有大體雷同的文字說明（參附錄一），時代晚約三十年的陳必琛豈可能未受《番社采風圖》的影響？其他大體相同或頗多相似的圖畫亦可依次類推。然而既是有同有異，相異的部分是出自其他來源，還是陳必琛自己的創作，因為我們現在掌握的資料還很有限，尚難斷言。

不過陳必琛有沒有受到在他出世以前就刊行的《諸羅縣志》的影響？按常情推測，他應不難看到，但比較二帖的母題和構圖，以近似的「乘屋」圖而言，差別是比較大的。採用母題構圖分析法，《東寧陳氏》和《諸羅縣志》比較相近者只有「賽戲」圖（圖十九），圖作一圈歌舞的婦女、鳴鑼者及執朱英的男子，這三個成分略有相似之處。但就整個布局而言，我們仍然難說陳必琛受了《諸羅縣志》的啟發。



圖十九：賽戲圖。左《東寧陳氏》，右《諸羅縣志》。

（五）《臺灣內山番地風俗圖》的來源

平埔族群的社會、生活和文化特徵，在漢人眼中形成格套後，就像詩歌的「臺灣八景」一般，作為繪畫題材；而這些風俗圖一經流傳，自然也會被人抄襲。摹擬者不曾親履臺灣，亦未深入研究文獻記載，所摹之畫便容易走樣；若再出以己臆，任意增減，其去真相遂愈遠。素樸的風俗圖一經具有文人趣味的畫家之手，文飾的成分就愈重了，北京故宮收藏的《臺灣內山番地風俗圖》和徐澍《臺灣番社圖》可以放在這個脈絡中來理解。

《臺灣內山番地風俗圖》，上文說過，其畫收藏單位最近才找到，我尚無緣寓目，所以以下的討論只根據中央圖書館臺灣分館收藏的信片（全部二十四圖）和北京第一歷史檔案館提供的照片（只存第九至第二十四圖）。此帖的背景山水比陳必琛的《東寧陳氏》更具有濃厚的文人畫風格，平埔族群似乎住在中國式的「仙境」中，殊少「人間」氣息。這是和六十七的《番社采風圖》大異其趣的。

對於可能有關連的各帖風俗圖的分析，我們同樣採用母題與構圖的比對方法。將每幅圖分成幾個單元的母題，再看它們的結構。茲先討論《臺灣內山番地風俗圖》明顯摹襲《東寧陳氏》的地方，對照如下：

表三：《臺灣內山番地風俗圖》與《東寧陳氏番俗圖》相似性之比較

內山番地	東寧陳氏	說 明
乘屋	乘屋	舉屋者、指揮者、旁觀者等母題以及構圖同，《內山》在兩屋之間多一條溝渠，左邊房子土臺式，屋內有一人；《東寧》干闌式，屋內無人。
讓路	讓路	青少年與老者這兩組母題和構圖全同，《內山》信片圖說誤題作「饅餉」。
穫稻	刈禾	收割、裝載、挑擔、牛車等母題全同，構圖亦同，唯後車牛之位置略異。
禾間	收貯	卸禾、搗穗、進倉等母題全同，構圖亦同，但《內山》少一堵籬笆。
夜春	臼春	春者、取米者和雞隻之母題相同，《東寧》「臼春」與「教讀」合為一圖，比較簡略。《內山》多春者一人、雞數隻，及兩位歸獵少年；此少年母題係抄襲六十七《番社采風圖》「春米」。

內山番地	東寧陳氏	說 明
渡溪	渡溪	筏上土官、推筏者、引路者及驅牛者等母題相似，但《內山》筏上多一坐者，推筏役夫少一人。
會飲	聚飲	飲食者與旁觀者所有人物的構圖全同。
鬥捷	鬥捷	競走者與觀眾兩組母題以及構圖全同。
書塾	教讀	塾師、學童等母題及構圖相同，但《內山》右半部抄《東寧》「猱採」攀爬椰子的部分，塾師髮式不對。
賽戲	番戲	舞者、觀賞者、執綵者等母題及構圖全同。
文身	文身	與文身有關之人物的組成方式全同，但《內山》右半的「猱採」可能取材於《東寧》的「猱採」，近景「鼻簫」可能取自六十七《番社采風圖》「瞭望」。
紡織	織錦	織布、哺乳、扶杖、抱布和飼豬等母題相同，唯《內山》「飼豬」提至近景。
捉牛	捕野牛	三組騎馬捉牛不論母題或構圖全同。
射魚	捕魚	以箭射魚和以筈捕魚這兩組母題和構圖同，唯《內山》近景人物稍分開。
捕鹿	捕鹿	近景遠景的獵人、奔鹿、獵犬搏鹿等母題和構圖同，唯《內山》近景多一黑犬。
猱採 (屠牛)	襁兒	《內山》題目與圖說皆與內容不符，或可題作「屠牛」。此圖右邊取自《東寧》「織錦·襁兒」圖，《東寧》無屠牛。
哨望	瞭望交柝	望樓、擊柝二組母題與構圖相同，但《內山》近景人物比《東寧》少一組巡邏者三人。
浴兒	沐兒	男子溪中浴兒，與岸上婦女兩組母題與構圖全同。
迎婦	迎婦	新娘、抬棚、鳴鑼、執綵、捧禮物者等母題與構圖全同。

《內山番地》與《東寧陳氏》的關係比《東寧陳氏》與《番社采風圖》的關係更密切，其主要構圖全同者七幅，如「讓路」之於「讓路·沐兒」，「禾間」之於「收貯」，「會飲」之於「聚飲」，「賽戲」之於「番戲」，「捉牛」之於「捕野牛」，以及「鬥捷」、「迎婦」。基本相同者八幅，如「穫稻」之於「刈禾」，「夜春」之於「臼春」，「紡織」之於「織錦」，「哨望」之於「瞭望交柝」，「射魚」之於「捕魚」，以及「乘屋」、「渡溪」和「捕鹿」。一部分相同，其他部分可能別有來源者至少有二幅，如「書塾」之於「教讀」，以及「文身」。《內山番地》共24幅，《東寧陳氏》共18幅，全同或基本相同的，竟有15幅之多，可見《內山番地》大量摹寫《東寧陳氏》的母題與構圖，鐵證如山。



圖二〇：「鬥捷」圖的比較。上為《內山番地》，下為《東寧陳氏》。

茲以「鬥捷」圖為例（圖二〇）來看《內山番地》如何摹倣《東寧陳氏》。鬥捷，今謂之賽跑，是平埔族群很普遍的娛樂活動。「鬥捷」的構圖分遠近兩群人，遠景跑者，近景觀者。跑者的構圖是跑在最前頭的一群五人，前二後三；中間一群三人，前二後一；最後一個人落單，才從山嘴那邊要過來。這九個人相對的位置、姿態、互相的呼應關係、甚至於間距，二帖完全相同。近景六人亦然，基本上一字排開，前兒童、後拄杖老翁、中間四位婦女，他們有的指點、有的談話、有的關切，種種神情二帖也一模一樣。不過仔細檢查圖畫所透露的文化現象，我們還是很容易看出《內山番地》不但摹倣《東寧陳氏》，而且摹得不知其所以然。

漢人來到臺灣，很早就注意到平埔族慣於競走，據陳第《東番記》說：「速不後奔馬」。尤其對青春期以後至結婚以前的青少年（他們稱作「麻達」者）而言，善走是吸引女性的一個重要條件（參拙作，〈番社采風圖題解〉）。平埔族相信腰細才可能跑得快，故麻達必箍腹。陳必琛畫的鬥捷青年都箍腹，但《內山番地》或箍或不箍，顯示此帖的畫師依樣畫葫蘆之餘，不知葫蘆裏賣什麼藥。同樣的，賽跑既在吸引女性，而平埔族婦女必裹脛，《內山番地》的畫師也沒有細察陳必琛畫的四位婦人，兩位正面者是都有裹脛的。

《內山番地》摹寫《東寧陳氏》，還有不少疏漏之處。如「渡溪」圖把右後的推筏役夫搬到竹筏的右前方，「會飲」圖左下角婦女未裹脛，「書塾」圖的漢人塾師蓄鬚而梳平埔族的「道士髻」（參看圖二一之一），都因畫者不了解平埔族群文化之故，《東寧陳氏》便不會犯這種錯誤。



《內山番地》書塾▶

圖二一之一：書塾構圖之比較



◀《東寧陳氏》教讀

《番社采風圖》社師▶



圖二一之二
書塾構圖之比較

《內山番地》既然有很大的部分摹襲《東寧陳氏》，而上文我們也證明陳必琛的《東寧陳氏》頗受六十七《番社采風圖》的影響，現在要問的是《內山番地》的畫者有沒有直接取自《番社采風圖》的構圖呢？表三的說明提到《內山番地》「夜春」圖在下角歸獵兩少年這個母題與《番社采風圖》（尤其是臺灣分館本）「春米」圖的同一母題頗接近，茲再比較其他相關者如下：

表四：《臺灣內山番地風俗圖》摹寫《番社采風圖》之對照

內山番地	番社采風圖	說 明
種園	耕種	把犁婦女、鋤渠男子、以及鋤役南畝三組母題近似，但《內山》犁婦背上無幼兒，又多一鋤地婦女，而且母題的構圖也不同。
夜春	春米	群雞、飼雞者、歸獵者諸母題近似，春者這母題的差別較大。
遊社	遊車	近景牛車、郊遊者、車後挑夫等母題相似，但《內山》牛車無棚，遠景的內山生番抄自《采風圖》「種芋」的遠景。
書塾	社師	構圖大體相同，但學童母題有差異。
樹宿	布床	《內山》遠景的布床摹《采風圖》，近景、中景不同。

從這對照表知道，《內山番地》與《番社采風圖》的關係很淺，即使以構圖大體相同的「書塾」圖來說，參照《東寧陳氏》的「教讀」圖（圖二一之二），學童或伏案書寫、或執卷閱讀，此帖畫家應該知有《東寧陳氏》，而不知有《番社采風圖》；而《東寧陳氏》則可能與《番社采風圖》有些關係，所以《內山番地》與《番社采風圖》的關係恐怕比較間接。

誠如上文所說，《內山番地》的畫者對平埔族群的社會和文化相當隔膜，譬如「遊社」圖的遠景二組蓄頭陀髮、穿鹿皮衣的生番走將近來，此母題和構圖見於《番社采風圖》「種芋」圖。「遊社」圖近景的牛車，二牛拉一車，御者一人，遊者二人，車後挑擔而隨者一人，母題構圖基本與《番社采風圖》相似，只差無車篷而已。然而愉悅的春遊卻配上兇猛的生番，顯見畫者應該知道六十七留傳的風俗圖，但對平埔族群的風俗並不了解（圖二二）。同樣的，平埔族群的生活習慣，父母農作，置兒童於樹杈間的布床上，《內山番地》的「樹宿」圖取了《番社采風圖》的「布床」圖，但近景與中景皆與樹宿不相干。總之，這種都是無意義的拼湊，就像「牽手」圖，遠景取自《番社采風圖》的「瞭望」；而《番社采風圖》的「猯採」圖被拆成兩半，分別安置在「書塾」和「文身」兩圖上，本文上篇已經提過了（參看圖二）。

《內山番地》的圖說也有明顯的錯誤：「獠探」若根據圖畫內容可能應題作「屠牛」，說明文字不可考；「饅餉」題目應改作「讓路」，說明有誤；而「種園」的題目與說明也可能錯誤，但因未見原畫，不敢確定是原畫之誤或是信片誤植。



左上《番社采風圖》遊車
右上《番社采風圖》種芋
下為《內山番地》遊社

圖二二
《內山番地》「遊社」圖
的來源

(六) 徐澍《臺灣番社圖》與陳必琛《東寧陳氏番俗圖》的關係

陳必琛所作的番俗圖冊頁以一圖一題為主，但也有一圖二題的，如「教讀」與「臼舂」，「織錦」與「襁兒」，「聚飲」與「鼻簫」，「沐兒」與「讓路」，不過構圖都還合理、和諧，不覺得勉強或突兀。到徐澍的《臺灣番社圖》將冊頁兩三幅圖組成一個掛軸，有的還算合理，如「渡溪」與「捕魚」合圖；但是其他三軸——「乘屋」、「襁兒」與「織布」，「收貯」、「舂米」與「社師」，「番戲」、「猱採」與「鼻簫」，皆沒有任何邏輯關連性。即使「渡溪」與「捕魚」同在一圖，卻見遠景「渡溪」波濤洶湧，近景「捕魚」平靜如水塘，這是不合乎中國畫「遠水無波」的原理的。這些都是分別摹襲藍本而生硬湊合的明證。畫者徐澍應沒到過臺灣，否則「捕魚」的魚簍必不至於畫成葫蘆口。

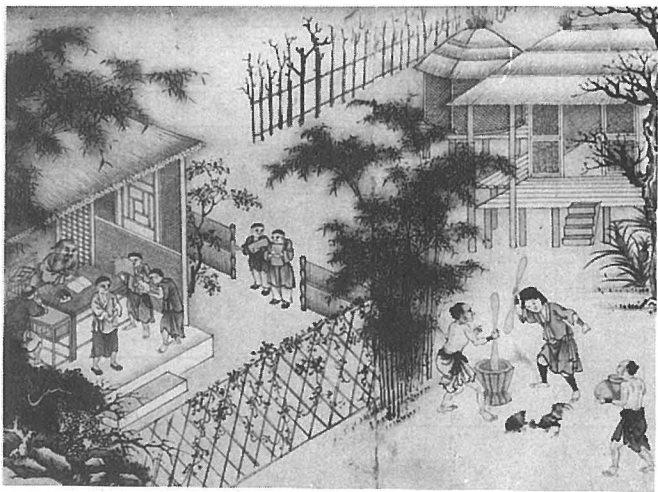
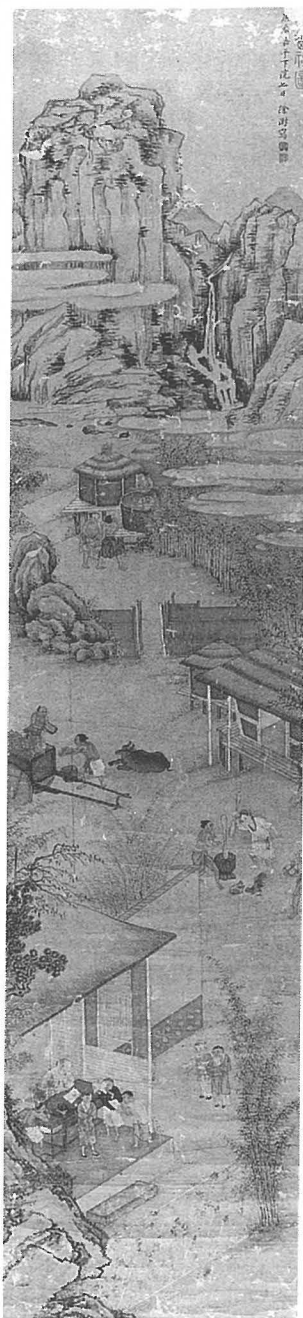
徐澍《臺灣番社圖》四軸可以分割成上篇所述的十一幅圖，其構圖都可以在陳必琛的《東寧陳氏番俗圖》找到根源，茲對照比較如下：

表五：徐澍《臺灣番社圖》源自陳必琛《東寧陳氏番俗圖》之比較

徐澍	陳必琛	說 明	附《內山番地》對照
渡溪	渡溪	竹筏、泳者、引牛等母題全同，構圖亦同，但徐澍岸上多一童。	與《東寧陳氏》同，但竹筏上三人，推筏者少一人。
捕魚	捕魚	射魚、捕魚之母題全同，構圖亦同。	同。
乘屋	乘屋	舉屋頂者、指揮者、旁觀者等母題全同，唯構圖左右相反。	與《東寧陳氏》相同。
織布 襁兒	織錦 襁兒	飼豕者、搖籃、織布、抱布等母題全同，但構圖有橫豎之異。	搖籃母題移至「猱採」（按當係「屠牛」之誤），其餘同，飼豬移至近景。
收貯	收貯	牛車、入倉、禾間及圍籬等母題全同，構圖亦相近，《東寧陳氏》的搗穗徐澍缺。	與《東寧陳氏》同。
社師 舂米	教讀 臼舂	書塾教讀及舂米之母題全同，唯構圖有橫豎之異。	「夜舂」母題差別較大，「書塾」教讀部分相同。
番戲	番戲	唱歌、舞蹈、觀賞者等母題全同，構圖亦同。	同。
猱採	猱採	木瓜、椰子兩組母題同，構圖佈置左右相反。	無「猱採」，拆散在「書塾」和「文身」，但都是椰子，無木瓜。
鼻簫	鼻簫	二人相對以鼻吹簫，姿勢同，唯徐澍圖席地而坐，《東寧陳氏》則坐在竹榻上。	鼻簫在「文身」圖，其母題與構圖摹襲《番社采風圖》。

凡相同的子題，徐澍《臺灣番社圖》與陳必琛《東寧陳氏番俗圖》基本上雷同，只是每圖組成之單元和佈局因長條掛軸的限制略有不同而已。以「庚辰嘉平

下浣七日」軸來說，包括「收貯」、「舂米」、「社師」等子題，都可在《東寧陳氏》找到根據（圖二三）。徐氏畫軸上段「收貯」，前景一輛牛車，一頭臥



左：徐澍「庚辰嘉平下浣七日軸」的「收貯·舂米·社師」圖

右上：《東寧陳氏》「收貯」圖

右下：《東寧陳氏》「教讀·臼舂」圖

圖二三：徐澍《臺灣番社圖》取材自陳必琛《東寧陳氏番俗圖》之比較

牛，車上箱中一人以畚箕盛稻穀持與車下之人放在簍中；後景是二人抬盛穀之簍，將倒入儲藏稻穀的禾間。前後景有一排竹籬隔開。比諸《東寧陳氏》「收貯」圖，這兩組的母題與結構相同，唯缺少一組搗穀的母題。中段「舂米」，前景一男一女杵舂，臼下一公雞與母雞拾穀粒，右邊一男子持葫蘆走過來，背後是干欄式房屋與禾間，與《東寧陳氏》全同，但屋前少一上下出入的木梯。下段「社師」，堂屋內社師倚桌而坐，前一番童背立，大概在接受背誦的測驗，右邊二童專注閱讀，左邊一童伏桌托腮作沈思狀。堂屋外有二童子靜立等待。母題與結構和《東寧陳氏》一致。「舂米」和「社師」所反映的生活與文化本不相干，徐澍把兩個子題組合在一起，恐怕由於陳必琛將它們同畫在一幅圖上的緣故。單憑這一點，我們幾乎就可以確定徐澍必定看過陳必琛的《東寧陳氏》，並且作為藍本。當然，徐澍摹寫陳必琛的地方不限於此，他是比較高明的摹手，從史料的觀點來看，與史實沒有太大的牴觸，不過就這裡分析的「下浣」軸而言，車箱裝載穀粒是錯的，應如《東寧陳氏》連禾稈載回，經過搗穀脫粒才合乎平埔族的生活文化。

（七）《臺灣風俗圖》、《皇清職貢圖》等的來源

至於北京中國歷史博物館收藏的《臺灣風俗圖》，其母題與構圖有的與六十七《番社采風圖》相似，有的比較接近陳必琛的《東寧陳氏》，有的則二者兼具，但多少都有一些損益。「甘蔗」、「瞭望」、「種芋」、「巡社」、「贅婿」近似《番社采風圖》的「糖廍」、「瞭望」、「種芋」、「守隘」和「迎婦」；「刈禾」與《東寧陳氏》同一子目的母題相同。譬如「種芋」圖（圖二四），近景四人，一男一女種芋，男子雙手拿鋤翻土，女子左手持一棵芋頭，旁邊有一長一少的兩個男人蹲坐而觀。遠景五男子，前二後三，前面兩人沿山路而下，後面三人或帶弓箭、或執矛遙望遠方。母題和結構完全相同，只有一些細微部分有差異而已。近景蹲坐男子前面，本帖多弓與箭，少年的矛平放，不像《番社采風圖》的矛是立著的。遠景前二人，本帖皆頂上負載重物，《番社采風圖》史語所本是一頂戴、一背籃，但臺灣分館本則兩人都頂戴，與本帖一致。不過本帖畫師對於臺灣原住民的衣服相當隔膜，此圖題詞說「內山生番」，而根據黃叔瓚〈番俗六考〉，內山生番一般是披鹿皮衣的（參拙作，〈番社采風圖題解〉），由此亦可推證本帖摹襲《番社采風圖》。



上：《臺灣風俗圖》



下：《番社采風圖》

圖二四

「種芋」圖的比較

《臺灣風俗圖》的「社師」、「採實」、「渡溪」兼有《番社采風圖》及《東寧陳氏》的基本構圖，但在細節方面有自己的特點：如「社師」有母親陪孩子上學，「採實」樹下多兩人撥算盤。此帖雖在畫上抄了六十七的《番社采風圖考》做題記，本文上篇已考訂與六十七倩工所畫諸帖無關。其畫筆力纖弱，而衣裳多填金線作錦繡狀，屋頂的「草標」作刻板的星狀，屋前木梯如石階，婦人裙下似乎還穿著褲子，「刈禾」圖牛車上的婦女以及正在割稻的兩婦即是（圖二五）。這些普遍性的錯誤，證明摹寫不夠忠實，而且摹者對平埔族文化亦無所知。但《臺灣風俗圖》有一些母題與構圖為其他各帖所無，可能別有取材。



圖二五：《臺灣風俗圖》「刈禾」圖

本文所列舉的九種臺灣原住民風俗圖中，離事實最遠者應數謝遂的《皇清職貢圖》，每幅畫一男一女，沒有勞動或生活等題材，只以形貌和衣飾表現文化特徵。即使只論形貌和服飾，此帖也都是失真的。衣裳的形制十之八九皆錯誤，花紋使用中國圖案，無法反映平埔族群的衣飾。形貌則女必溫婉如文人畫之美人，男則怪異凶悍，甚至誇張地有若夜叉，與郁永河所說「狀貌（與漢人）無甚異，惟兩目拗深瞪視」（《裨海紀遊》卷下，頁33）不類。其他如髮型或生番之裸體等等，都是想像的。我們不免懷疑布政使顧濟美是否真的派人來臺灣寫生，否則

宮廷畫家的這卷《職貢圖》怎可能這麼離譜？《職貢圖》有圖有說，說明蓋有所本，但與圖並不配合，譬如大傑巔的二幅布衣、放線社的氍毹衣、諸羅社的穿耳、蕭壠社的髮型與箍腹、大肚社的髮飾和頭巾、西螺社的束腹（箍腹）以及彰化縣內山生番婦人兩頤之刺青等，圖文皆不符。甚至有圖文互相矛盾者，如德化社的圖說云：「男婦皆短衣，腰圍幅布」，圖卻作及地長裳。乾隆十五年「寄信上諭」敕令四川總督策楞「將所知之西番猓猓男婦形狀，並衣飾服習，分別繪圖注釋」進呈，第二年再通令全國督撫轄區內有非漢族者，皆繪圖進呈（參莊吉發，上引文）。然而根據本文的研究，乾隆如果想利用這類圖畫來認識治下的少數民族，肯定是南轅北轍的。傳統中國官僚習於欺上瞞下，傳統中國士人也缺乏到田野尋找材料的風氣，清帝權威雖嚴，卻敵不過文化性的顛預，終於喪失了民族學調查的好機會，實在可惜。

四庫本白描比謝遂畫卷簡化，雖然質樸，但衣服、裝飾、體貌同樣失真，而「諸羅縣蕭壠等社」的吹簫男子，把以鼻吹簫改成以口吹簫，不僅明顯地與圖說牴觸，視謝遂又更失真。四庫本的這些錯誤同樣被省博的《臺灣土番風俗圖》所承襲，這一帖因為是經過多次轉摹，年代又最晚，可以不必再論。

最後關於北京故宮所藏《清人臺灣風俗圖冊》，上文考訂是一八七五年的作品，船政學堂藝生從福州來臺考察的寫生，具有西畫風格，應該比較真實。屬於平埔族群者，只有「化番形貌圖說」、「化番嫁娶圖說」、「番婦紡織圖說」、「臺北番社種薯圖說」、「臺南番社畜牧圖說」數種而已，而且基本上都已漢化，可以用來探討十九世紀晚期平埔族的漢化情形，本文暫且存而不論。

* * * * *

本文所論平埔族群九種圖像資料，以周鍾瑄《諸羅縣志》〈番俗圖〉、六十七《番社采風圖》、陳必琛《東寧陳氏番俗圖》、徐澍《臺灣番社圖》、北京故宮《臺灣內山番地風俗圖》和北京歷博《臺灣風俗圖》等六種涉及平埔族群的生活和勞作等風貌，是關於平埔族群社會和文化的重要材料。唯就重建平埔族群歷史而言，它們的史料價值不一。一般而言，《諸羅縣志》樸實；《東寧陳氏》則稍涉文飾；六十七的《采風圖》比《諸羅縣志》的內容詳細，比《東寧陳氏》更接近生活風俗的真相，是比較可用的資料。

比較諸帖的母題與構圖，陳必琛的《東寧陳氏》頗有得自六十七《番社采風圖》之處，但承襲於《諸羅縣志》的成分似乎不多；《內山番地》的畫者和徐澍必定看過陳必琛的作品，並且取資為藍本，故這三帖相同的成分甚大。歷博《臺

灣風俗圖》題記雖抄六十七《番社采風圖考》的文字，也有與《采風圖》相近的母題，但此帖與《采風圖》或《東寧陳氏》的關係恐怕都相當淡薄，或許是幾經傳摹而失真的緣故。至於省博的傳黃叔璥《臺灣番社圖》主要是「番社地圖」，即使有風俗成分，亦不宜當做風俗圖；《皇清職貢圖》多想像而不切實際，《清人臺灣風俗圖冊》的平埔族群已經漢化，後兩種資料對早期平埔族群文化的研究助益不大。不過，《清人圖冊》對漢化後的平埔族，也就是「平埔族群的消失」這個課題卻是很好的史料，可惜篇幅太少，非待更多其他資料難以討論。

總之，有關平埔族群之風俗圖像，可以論證歷史者，蓋以周鍾瑄、六十七和陳必琛三帖番俗圖為主，其他較晚的摹寫畫作可備參考，但細部宜有所甄別，以免錯誤。

論餘贅言

一九九七年秋冬之際，我寫就〈番社采風圖題解〉，考訂史語所所藏的《臺灣番圖說》應正名為《番社采風圖》，利用這本圖冊結合文獻，重建臺灣歷史初期約西元一六〇〇年至一七五〇年之間的平埔族群社會和文化，並論述他們從原始社會走入文明國家階段的過程。當時我對史語所藏本以外的一些風俗圖也做了一點考證，但為體例所限，不夠全面。現在把我見過的九種十六帖加以分析，排定其年代之先後，追究其構圖之承襲，檢證它們的史料價值，以供史家參考。

風俗圖不比純美術之創作，應以真實為貴；畫工一般是師徒相傳，而且習於摹襲，日久在同一工藝圈內遂形成「格套」。然而真實的格套倒可以做為生活萬象的縮影，具有典範意義，對庶民歷史的研究而言，反而比純美術的創作更有價值，因為它不失為一種代表性的象徵。不過生活風俗因時而異，過時的格套若未變革，也就是沒有新格套產生，則難以反映變遷的社會與文化。尤其像平埔族群變化之快速，三百年間整個民族的文化特徵和社會結構幾乎消失得無影無蹤，年代較晚的摹襲格套若要當做史料，就非特別審慎分辨不可。

我們現在知道關於平埔族群的風俗圖，比較早的是十八世紀上半，比較晚的當在十九世紀下半，這一兩百年間，正是平埔族群社會和文化變動最大的時期，到十九世紀六〇年代西方人所見的平埔族，基本上已漢化。如果徐澍或不知名的《內山番地》、《臺灣風俗圖》等圖之作者能像張斯桂手下的船政藝生一樣地親自

杜正勝

考察、寫生，他們所留下的圖像資料必定更有助於我們對平埔族群漢化過程的認識。

然而歷史研究不以「如果」為前提，史家的任務是努力尋找真實可信的史料，做出最合理的解釋。經由這九種十六帖平埔族群圖像資料之比較研究，除檢擇信實可用之資料以建構歷史外，史學家當深刻地體認到「真實」是史學的基本追求，果真不能至，然心猶嚮往之！否則儘管彩筆生輝，終將無補於歷史的實際。

（本文於民國八十七年十月卅一日通過刊登）

引用書目

一、傳統文獻

- 《六十七兩采風圖合卷》，國立中央圖書館臺灣分館印行，1997。
- 《東寧陳氏番俗圖》，北京中國歷史博物館藏。
- 《皇清職貢圖》，文淵閣四庫全書，臺灣商務印書館。
- 《皇清職貢圖》，景印摛藻堂四庫全書薈要第183冊，世界書局。
- 《皇清職貢圖》，臺北故宮博物院藏畫卷。
- 《清人臺灣風俗圖冊》，北京故宮博物院藏。
- 《番社采風圖》（《臺番圖說》），中央研究院歷史語言研究所藏。
- 《臺灣土番風俗圖》，臺灣省立博物館藏畫卷。
- 《臺灣內山番地風俗圖》，北京第一歷史檔案館照片。
- 《臺灣內山番地風俗圖》（信片），國立中央圖書館臺灣分館藏。
- 《臺灣古地圖》，傳黃叔瓚，臺灣省立博物館藏。
- 《臺灣風俗圖》，北京中國歷史博物館藏。
- 《臺灣番社圖》，徐澍，臺灣省立博物館藏。
- 《臺灣番社圖》，中央圖書館臺灣分館藏摹本。
-
- 《石渠寶笈三編》，臺北國立故宮博物院印行，1969。
- 《故宮書畫錄》，臺北國立故宮博物院印行，1956。
- 《重修福建臺灣府志》，劉良璧，臺灣文獻叢刊第74種，臺灣銀行經濟研究室，1961。
- 《重修臺灣縣志》，王必昌，臺灣文獻叢刊第113種，臺灣銀行經濟研究室，1968。
- 《國朝院畫錄》，胡敬，收入周駿富輯，《清代傳記叢刊·藝林類》，明文書局。
- 《販書偶記》，孫殿起，收入《四庫書目續編》，世界書局。
- 《彰化縣志》，周璽，臺灣文獻叢刊第156種，臺灣銀行經濟研究室，1962。
- 《臺海使槎錄》，黃叔瓚，臺灣文獻叢刊第4種，臺灣銀行經濟研究室，1957。
- 《臺灣通志》，臺灣文獻叢刊第130種，臺灣銀行經濟研究室，1962。
- 《諸羅縣志》，周鍾瑄，臺灣文獻叢刊第141種，臺灣銀行經濟研究室，1962。
- 《館藏書畫選輯》，何助堯編，臺灣省立博物館，1986。
- 《續修臺灣縣志》，謝金鑾，臺灣文獻叢刊第140種，臺灣銀行經濟研究室，1962。

杜正勝

- 六十七，《番社采風圖考》，臺灣文獻叢刊第90種，臺灣銀行經濟研究室，1961。
施鴻保，《閩雜記》，小方壺齋輿地叢鈔第46冊。
郁永河，《裨海紀遊》，臺灣文獻叢刊第44種，臺灣銀行經濟研究室，1959。
孫元衡，《赤嵌集》，臺灣文獻叢刊第10種，臺灣銀行經濟研究室，1958。
趙翼，《陔餘叢考》，臺北：華世出版社重印。

二、近人論著

山中樵

- 1931 〈黃叔璥の臺灣番社図に就て〉，《南方土俗》1.3。
1934 〈六十七と兩采風図〉，《愛書》第二輯。

杜正勝

- 1998 〈番社采風圖題解——以臺灣歷史初期平埔族之社會文化爲中心〉，收入《景印解說番社采風圖》，中央研究院歷史語言研究所。
1998 《景印解說番社采風圖》，中央研究院歷史語言研究所。

孫 機、楊 泓

- 1991 《文物叢談》，北京：文物出版社。

莊吉發

- 1992 〈謝遂職貢圖研究〉，《中國藝術文物討論會論文集》，臺北：故宮博物院。

陳漢光

- 1971 《臺灣詩錄》，臺灣省文獻委員會。

聞 宥

- 1954 《古銅鼓圖錄》，上海出版公司。

附錄一

《東寧陳氏番俗圖》題記與《番社采風圖考》文字雷同
或近似比較表（《諸羅縣志·番俗》附）

	東寧陳氏番俗圖題記	番社采風圖考	
教讀	南北諸社熟番，於雍正十二年始立社師，擇漢人給以館穀，教諸番童。 自此之後，歲科與童子試。 亦知文理，有背誦四書、詩、易經無訛者，作字亦有楷法，准以樂舞生頂帶。	南北諸社熟番，於雍正十二年始立社師，擇漢人之通文理者給以館穀，教諸番童。 巡使按年巡歷南北路，宣社師及各童至，背誦經書。其後歲科，與童子試。 亦知文理，有背誦詩、易經無訛者，作字亦有楷法。……	社師
迎婦	番俗生女，贅婿於家，謂之「有賺」；生女（按，男之誤）出贅，謂之「無賺」。蓋以女配男，承接宗支也。 成婚之日，番女新粧坐板棚，四人肩之；揭彩竿於前，鳴鑼喧集，遨遊里社，親黨各致賀。至婿家，攜手同歸。兩家父母，亦共飲酒；三五斗以後，遺簪絕纓，歡謔無度，數日方止。	番重生女，贅婿於家，謂之「有賺」；生男出贅，謂之「無賺」。蓋以女配男，承接宗支也。 成昏日，番女靚妝坐板棚上，四人肩之；揭彩竿於前，鳴鑼喧集，遨遊里社，親黨各致賀。至婿家，攜手同歸。兩家父母，亦共飲酒；三五斗以後，遺簪絕纓，歡謔無度，數日方止。	贅婿 （諸羅縣志）*
文身	文身皆命之祖父，刑牲會社眾飲其子孫至醉，以鍼醋而墨之。 亦有壯而自文者，世之相繼，否則已焉；雖痛楚，忍創而刺之，云不敢背祖。……	文身皆命之祖父，刑牲會社眾飲其子孫至醉，刺以鍼，醋而墨之。 亦有壯而自文者，世相繼，否則已焉；雖痛楚，忍創而刺之，云不敢背祖也。	狀貌 （諸羅縣志）**

* 可參見《諸羅縣志·番俗》雜俗條，文字略異。

**《圖考》無相近文字，此段摘於《諸羅縣志·番俗》狀貌條。

東寧陳氏番俗圖題記		番社采風圖考	
織錦	番女織杼以大木如桤桤，鑿空其中，橫穿以竹使可轉；纏經於上，剗木爲軸繫於腰，穿梭闔織之。以樹皮合葛絲織毯，名曰「達戈紋」。以色絲合鳥獸毛織錦，各色草染采，爛斑相間。又有巾布等物，皆堅緻，惟彰屬所織尤佳，名曰「番絲毯」。	番女機杼以木，大如桤桤，鑿空其中，橫穿以竹使可轉；纏經於上，剗木爲軸繫於腰，穿梭闔而織之。以苧絲爲線，染以茜草，合鳥獸毛織帛，斑斕相間，名曰「達戈紋」。	織布
襁兒	番婦育兒，以大布爲襁褓，有事耕織，則繫布於屋架間，或樹枝上，首尾結之若懸床。餓則就乳，醒仍置之。	番婦育兒，以大布爲襁褓。有事耕織，則繫布於樹，較枝桹相距遠近，首尾結之，若懸床然。風動，枝葉颯颯然，兒酣睡其中，不顛不怖；餓則就乳之，醒仍置焉。……	布床
刈禾	禾稻七月成熟。集通社闔定日期，以次輪穫。及期，各家皆自鑄牲酒以祭神，遂率男女同往；以手摘取，不用鎌鉞。或以車運，或以身擔，歸則相勞以酒。收成後，於屋傍圍以竹籬，覆以茅苫，連穗倒而懸之，令乾爲糧。	番稻七月成熟。集通社闔定日期，以次輪穫。及期，各家皆自鑄牲酒以祭神，遂率男女同往；以手摘取，不用鎌鉞。歸即相勞以酒，酹陶醺醺，慶豐收焉。收成後，於屋旁別築貯穀之室，圍以竹籬，覆以茅苫，連穗倒而懸之令易乾，名之曰「禾間」。……	刈禾 收倉
聚飲	農事既畢，各番互相邀飲；必令酒多，不拘穀核。席地謹呼，連肩並脣，取酒勸飲，以爲快樂，不醉不止。	農事既畢，各番互相邀飲；必令酒多，不拘肴核。男女雜坐謹呼；其最相親愛者，亞肩並脣，取酒從上瀉下，雙入於口，傾流滿地，以爲快樂。若漢人闖入，便拉同飲，不醉不止。……	會飲
鼻簫	鼻簫長可二尺，亦有三尺者。截竹，竅四孔，通小孔於竹節之首，用鼻吹之，皆麻達遊戲之具。	截竹爲管，竅四孔，長可尺二寸。通小孔於竹節之首，按於鼻橫吹之，高下清濁中節度；蓋亦可謔爲洞簫也。麻達夜間吹行社中，番女聞而悅之，引爲同處。……	鼻簫

東寧陳氏番俗圖題記		番社采風圖考	
乘屋	蓋屋名曰「囿先」，先植棟柱，然後削竹為椽，編茅為瓦，在地編成厝蓋，會社眾合力擎舉置罩棟上。前後皆有闔扇，兩傍皆細竹，編為花草等紋。外堅密而中無間隔，形勢狹長，遠望有若覆舟焉。	蓋屋先植棟柱於地，然後削竹為椽，編茅為瓦，成圓蓋，會社眾合力擎舉置棟上。前後皆有闔扇，繪雕髹漆，殊炫麗。兩旁皆細竹，編為花草等紋。外堅密而中無間隔，形勢狹長，遠望有如畫舫焉。……	乘屋
沐兒	番初產，母攜所育婉嬖同浴於溪，不怖風寒，蓋番性素與水習。秋潦驟降，溪壑漲滿，腰掖葫蘆，經渡如馳。有疾亦取水灌頂，傾瀉而下，以渾身煙發為度；未發再灌，發則疾愈。	番俗初產，產母攜所育婉嬖同浴於溪，不怖風寒，蓋番性素與水習。秋潦驟降，溪壑漲盈，腰掖葫蘆，徑渡如馳。有病亦取水灌頂，傾瀉而下，以渾身煙發為度；未發再灌，發透則病愈。……	沐兒
讓路	臺番涵濡德化，亦有禮讓之風。卑幼遇尊長，卻步道傍，背面而立；俟其過，始隨行。	臺番涵濡德化，亦有禮讓之風。卑幼遇尊長，卻步道旁，背面而立；俟其過，始隨行。若駕車，則遠引以避。如遇同輩，亦停車通問，相讓而行；不可以蠻俗鄙之也。	讓路
收貯	番俗以女承家，凡家務悉以女主之，故女作而男隨焉。七月間收穫小米、禾稻，以牛車運回，成網鋪地，不用展米之具。眾婦以杵帶穗舂脫，收貯倉箱，竹編茅蓋，名曰「加廚」。	番俗以女承家，凡家務悉以女主之，故女作而男隨焉。……	耕田
瞭望 交柝	社番擇隙地編藤架竹木，高建望樓。每逢禾稻黃茂、收穫登場之時，至夜呼群扳緣而上，以延睇遐矚。平地亦持械支柝，徹曉巡伺，以防奸宄。此亦同井相助之意。	社番擇隙地編藤架竹木，高建望樓。每逢禾稻黃茂、收穫登場之時，至夜呼群扳緣而上，以延睇遐矚。平地亦持械支柝，徹曉巡伺，以防奸宄。此亦同井相助之意。	瞭望

Investigating Folk Paintings of the Taiwan Plains Aboriginal Peoples

Cheng-sheng Tu

Institute of History and Philology, Academia Sinica

I have looked at sixteen leaves including nine varieties of Taiwan Plains aboriginal folk paintings. Some leaves were painted by different painters of different periods, some of which most likely imitated paintings of earlier periods. According to my study, four leaves may have been painted by the same painter.

This essay first investigates the time-period of these nine varieties of folk paintings. Of the nine, the time-period of five types can definitely be confirmed with a margin of error of no more than one or two years. These are: *Chu-luo hsieh-chih* (Gazetteer of Chu-luo county, 1715), *Fan-she ts'ai-feng t'u* (The Genre Paintings of Taiwan's Aboriginal Peoples, 1745 or 1746), Hsieh Sui's *Huang-ch'ing chih-kung t'u* (1752), Hsü Shu's *Tai-wan fan-she t'u* (1820), and Chang Ch'i-kui's *Ch'ing-jen Tai-wan feng-su t'u-ts'e* (1875). The remaining four varieties include: Huang Shu-ching *Tai-wan fan-su t'u* (circa 1700), Chen Pi-chen *Tung-ning Chen-shih fan-su t'u* (1770's), Beijing's Palace Museum's *Tai-wan nei-shan fan-ti feng-su t'u* (1780's), and the Chinese Historical Museum of Peking's *Tai-wan feng-su t'u* (circa 1840's). The above four varieties have a temporal margin of error of less than twenty years.

Among the nine varieties, the unadorned *Chu-luo hsieh-chih*, densely rich *Fan-she ts'ai-feng t'u*, and Chen Pi-chen's work, have considerable historical value. In analyzing the paintings it is clear that Chen Pi-chen had seen *Fan-she ts'ai-feng t'u* and perhaps was also influenced by *Chu-luo hsieh-chih*. Both *Nei-shan fan-t'i* and Hsü Shu's *Tai-wan fan-she t'u* may well be imitations of Chen Pi-chen's work. The painter of *Tai-wan feng-su t'u* collected in the Chinese Historical Museum of Peking, in all likelihood had seen the *Fan-she ts'ai-feng t'u k'ao*, but this painting style differs considerably from that variety. All these paintings constitute great treasures of the Taiwan Plains aboriginal people.

Huang Shu-ching's *Tai-wan fan-she t'u* makes use of maps, whereas the many imaginative elements of *Huang-ch'ing chih-kung t'u* do not necessarily conform to historical realities; Chang Ch'i-kui's *Ch'ing-jen Tai-wan feng-su t'u-ts'e* focuses on

aboriginal groups of the high mountains. From Huang's paintings we get a sense of the distribution of Taiwan Plains aboriginal settlements during the seventeenth century, and in looking at Chang's paintings, we see disappearing elements of the Taiwan Plains aborigines as these occurred during the mid-nineteenth century.

Keywords: Taiwan Plain aboriginal peoples, folk paintings, aboriginal society, Sinification