

# 調查研究報告

(自選部分章節)

十八至十九世紀臺灣漢人在拓墾過程中，其中一類以山水畫的表現形式、描繪「內山」的圖像逐漸浮現於官方文獻與地方檔案之中。根據筆者的初步歸納，這些描畫「內山」的山水式畫作，主要涵蓋三類直接涉及漢人拓墾與空間治理慾望的圖像類型：(1)「番界圖」、(2)「墾隘圖」與(3)「界址圖說」。概略而言，三者皆有採用山水畫的形式語法，但差異之處在於觀看的視角：「番界圖」多由官府主導繪製，並由地方漢人協助陳報畫作中必要標註的地名及空間資訊，目的在於劃定「生番」與漢人村莊、墾地之間的界線。「墾隘圖」則是由生活於「內山」附近、地方街庄的漢人仕紳委託繪製，目的在於呈現地方漢人群體所拓墾之地及其防禦部署(隘寮、隘丁分布)。「界址圖說」時常作為「內山」開墾前線漢人家族之間的地權糾紛、土地丈量或呈文陳情時之圖說，往往直接在現場繪製而成，甚至會標註出鄰近的原住民部落位置。<sup>1</sup>

回顧既往的歷史學研究，大多數研究者傾向將「番界圖」視為文字史料(historical data)的補充，而不是一種視覺文本(visual texts)來進行分析。主要係進行「番界」政策與「理番」制度對臺灣社會及族群關係影響性的討論，<sup>2</sup>從事繪製年代及資訊的考訂，<sup>3</sup>或是僅聚焦於畫作中標示地點與現實空間的對應關係及再考證。<sup>4</sup>在針對「墾隘圖」與「界址圖說」方面的研究，就筆者所見的文獻，目前幾乎完全沒有。<sup>5</sup>事實上，從視覺

---

<sup>1</sup> 本文下面將探究的「番界圖」包含〈乾隆中葉臺灣番界圖〉(1760)〈紫線番界圖〉(1784)；「墾隘圖」則是〈劉子謙墾隘圖〉、〈鍾增祿墾隘圖〉、〈陳福成墾隘圖〉、〈錢朝援墾隘圖〉、〈金惠成墾隘圖〉與〈金廣福墾隘圖〉(1899)；「界址圖說」主要有〈獅頭山、南河墾地界址圖說〉(1887)〈曾劉兩家耕地界址圖說〉(1891)及〈油羅庄曾劉兩家耕地界址圖說〉(1893)。

<sup>2</sup> 針對「番界圖」的歷史學研究，參見林玉茹、畏冬，〈林爽文事件前的臺灣邊區圖像：以乾隆49年臺灣番界紫線圖為中心〉，《臺灣史研究》第19卷第3期(2012.9)，頁47-94；陳志豪，〈清乾隆時期臺灣的番界清楚與地圖繪製：以中國蘭州西北師範大學圖書館藏〈清釐臺屬漢番邊界地圖〉為例〉，《臺灣史研究》第24卷第4期(2017.12)，頁1-33；陳志豪，〈紫線番界：清乾隆時期北臺灣番界清楚與地方行政的規劃〉，《臺大文史哲學報》第94期(2020.11)，頁149-182。

<sup>3</sup> 參見夏黎明，《清代臺灣地圖演變史》(台北：知書房，1996)；夏黎明，《臺灣文獻書目解題第二種地圖類(一)》(台北：國立中央圖書館臺灣分館，1992)；黃典權，〈「臺灣地圖」考索〉，收於臺灣省文獻委員會編印，《臺灣省文獻委員會慶祝成立四十週年紀念論文專輯》(南投：國史館臺灣文獻館，1988)，頁121-133；施添福，〈「臺灣地圖」的繪製年代〉，《臺灣風物》第38卷第2期(1988.6)，頁95-96；洪英聖，《畫說乾隆臺灣輿圖》(南投：行政院文化建設委員會，1999)。

<sup>4</sup> 參見林玉茹、詹素娟、陳志豪主編，《紫線番界：臺灣田園分別墾禁圖說解讀》(臺北：中央研究院臺灣史研究所，2015)。

<sup>5</sup> 僅有部分出版物將其放入文章的配圖，但未見專門針對畫作的討論。參見范明煥，《新竹地區

性 (visuality) 的角度來看，「內山」總是暗含一種觀看的方向性——由下游往上游看、外處往內裡看、由平地往山嶺看。天然的溪河對外來的漢人拓墾者而言，一直是人們進入「內山」的通道，寬敞的河床、河階與沖積谷地，視線良好時可以直望「內山」的景貌。層層的山嶺則會形成視覺的阻隔 (visual barriers)，地理空間的遮蔽也造成人群活動的不安。此種趨於不可見的環境，被漢人與歷代外族認為是無法掌握的凶險之處，也是讓早期來到臺灣的漢人，恐懼山區的原因之一。<sup>6</sup>以此而言，「內山」不僅是一個空間單位或地理的範疇，其實蘊含深層的視覺性意涵，有其預設的「視域」與「視線政治」之問題：由外向內的觀看。

此處所謂的「視域」(visual horizon)，可以從兩個層面來理解：觀看行為所呈現出的方向性，往往構成經由平地望向內山，視線沿著河道及溪谷向前遞進，構成視線在空間中的進入與掌握，引誘著外來者的窺看欲望和想像；相對地，山嶺所形成的是一種觀看的遮蔽性，層層山脈構成了目光的阻礙，使得「內山」被視為難以穿越、潛藏凶險的未知領域。與此同時，漢人也會將視線無法穿透的山區與兇猛「生番」的威脅性相互聯結，<sup>7</sup>此種「環境—非人」之間的意象關聯性，正是經由一套「視線政治」(politics of vision) 所形構的視覺實踐方式：不可見的「內山」被標記為尚未開發之地，並催化了漢人進一步的拓墾行動。因此，這些畫作所預設的觀看邏輯，既不同於傳統以詩意、抒懷為主體的「文人山水畫」之觀覽方式，亦非純粹為文人賞玩的「逸品」，也不完全等同於實用導向、單一功能性的現代軍政地圖。

儘管這些「內山」山水式畫作採用山水畫的表現形態，例如：俯瞰的視野、重山疊嶂的皴法與墨線、淡染設色的畫面層次處理等，營造出一種具有識別性的圖像語彙。然而，這與傳統寄情於山川、抒發性靈的文人山水畫仍然不同；「內山」山水式畫作更強化其對空間治理慾望的視覺性暗

---

的人與地》(新竹：新竹縣政府文化局，2006)。

<sup>6</sup> 梁廷毓，〈界線與徑路：臺灣早期峽谷攝影中的地形、視覺阻隔與原住民潛像〉，《原住民族文獻》第 48 期 (2021.9)，頁 87-89。

<sup>7</sup> 鄧津華 (Emma Jinhua Teng) 著，楊雅婷譯，《臺灣的想像地理：中國殖民旅遊書寫與圖像》(臺北：國立臺灣大學出版中心，2018)，頁 156-159。

示。畫作中的自然景物——水系、山稜線、隘防設施——往往被明確標註，作為漢人的防線佈署與勢力界定的核心依據。此種圖像功能上的差異，實則呈顯了山水語彙在漢人拓墾過程中的意義轉化與再編碼。因此，筆者傾向認為這類山水式畫作是一種「複合形式」( composite form )，呈現出雙重的性質。已經有研究者在討論「番界圖」時，初步地指出：無論是清帝國中央政府或漢人地方社會所繪製的圖幅，因為皆以山水畫法描繪，使其從本質上難以區分究竟是「地圖」還是「山水畫」，此種對於山川空間的視覺觀感、紙墨媒材的使用及描畫方式，從各個層面都或深或淺的聯繫著傳統的山水畫脈絡，甚至形成兩者結合不分的圖像構造。<sup>8</sup>

換言之，這些「內山」的山水式畫作往往兼具審美性與實用性的雙重特質，：一方面具備地誌的實用功能，描畫出山川地景、聚落分布與隘防線位置；另一方面，也顯露出漢人拓墾過程中一套特有的內在觀看邏輯，且深藏著對「內山」環境的差異感知。更重要的是，同時融合了視覺美學、環境感知與地誌紀錄之元素，呈現出「山水—地誌」這二者交會的書畫表現形式。不論是番界圖、「墾隘圖」或「界址圖說」，皆描繪了漢人向「內山」推進過程中的山川空間、聚落分布與界線劃定，形構出一種帶有邊界認知與視線掌握的「內山」山水式畫作。使得這些圖像所呈顯的不再是客觀性的山川形勢與界址分布，反而內建著一套特定的政治、視覺性形構與環境治理邏輯。

傳統上，文人對於山水畫的作畫態度偏向於內在心靈的感知，著重在心靈意象或是意境的實現，強調直心表現，不做過多的意識判斷與邏輯分析，所呈顯的潛在氣質即是一種「孤隱」的氣質，一種獨自「隱於山水之間」的心境。因而「孤寂」與「隱逸」一直是文人山水畫隱而不顯的深層意識。<sup>9</sup>相較於傳統山水畫中的「觀覽」、「臥遊」與「遁世隱居」等審美意境，<sup>10</sup>「內山」山水式畫作則會刻意凸顯其「可見 / 不可見」、「可掌控

---

<sup>8</sup> 梁廷毓，〈險山惡水？十九世紀臺灣「內山」地區的山水式畫作及其環境思維〉，《漢學研究》第42卷第3期（2024.9），頁125。

<sup>9</sup> 曾肅良，〈孤寂的美感：探討中國文人山水畫之中「孤隱」的深層意識〉，《書畫藝術學刊》第27期（2019.12），頁1-14。

<sup>10</sup> 傳統文人山水畫的概念及發展脈絡，參見呂昇陽，〈文人畫的重要觀念探析〉，《南臺人文社會

／還未掌控」、暗示其「可拓墾／尚待拓墾」的功利性視角。例如，畫作中的「空白」往往不是傳統文人山水畫中的氣韻、虛實與審美意境之「留白」佈局，而是潛藏未知因素與他者存在的視覺符碼，畫作中表現為虛無、空白之處，往往也反映了其空間治理焦慮與拓墾的正當性。具體而言，若要具體界定「內山」山水式畫作的性質，我們需要將其視為一種具有拓墾與治理意圖、環境知識與視線政治等多重特質的複合型圖像，而非純粹審美的文人山水畫或地圖。

實際上，本文所討論的「內山」地區的山水式畫作，在書畫的性質上，較接近清代宮廷畫家如董邦達、張若澄等人所繪製、具有地誌意味的山水圖卷——這些畫作常在畫中標示具體地名，結合山水畫的形式與地理資訊的記載，形成一種兼具審美與治理功能的視覺文本。<sup>11</sup>然而，在所描繪的空間性質上，臺灣「內山」地區的山水式畫作仍呈現出不少差異。其中一項特點，即是畫作所描繪的對象，並非一處已經被整飭與制度化治理的帝國疆域，而是一個尚未完全被控制、仍充滿不確定性與高度環境風險的界外地帶。正因如此，這些「內山」山水式畫作既是官府對於空間治理慾望的投射與視覺延伸，同時也是漢人拓墾者對一處未竟之地的想像與辨識，呈現出一種結合恐懼、期待與空間規訓化的複雜感知型態及觀看邏輯。

從上述討論可知，「內山」山水式圖像既不完全屬於傳統文人山水的審美實踐，也不具備近代製圖學 ( cartography ) 所強調的科學、幾何測繪精準度與經緯坐標系統，其構圖方式多採取俯瞰式山水佈局及圖像表現、夾註文字與景物標示於畫作之內，實現視線方向性與空間治理性 ( governmentality ) 的視覺表達。因此筆者才會認為，與其將這些作品視為單一畫種或純粹的政治圖像，不如將之視為一種歷史性的「複合形式」——介於山水畫與地圖；抒情性與治理性圖像之間的複合型視覺實作。這些畫作的「複合性」則是體現在其視覺媒介與知識形式的混融：既

---

學報》第 16 期 (2016.11)，頁 51-87。

<sup>11</sup> 參見吳佳燕，《董邦達與乾隆朝巡幸地景畫——以盤山圖繪為中心的研究》(台北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2015)，頁 37-63；邱琳婷，〈「君詩臣畫」下的詩畫關係：以清乾隆朝董邦達《居庸疊翠圖》為例〉，《藝術學》第 27 期 (2011.5)，頁 55-81。

沿襲了傳統山水畫的筆法和描畫技術，同時也回應了十八至十九世紀的漢人拓墾與帝國在邊區治理慾望上的實際需求。