

國立臺灣師範大學
圖文傳播學系
碩士論文

運用後殖民理論分析鄧南光紀實攝影作品之研究

A Study of Applying the Postcolonial Theory to Analyze
the Documentary Photography of Deng Nan Guang

研究生：高心茹

指導教授：吳祖銘 教授

中華民國 102 年 6 月

摘要

鄧南光(1907-1971)對台灣早期的攝影發展深具貢獻與影響，其留日就學的背景奠定了日後紀實風格之攝影特色，為台灣早期紀實攝影的關鍵人物之一。

紀實攝影之重要意義在於透過鏡頭了解人的生活方式，認知社會之意識型態層面，闡明人文關懷與文化省思。鄧南光的創作歷程橫跨日治時代皇民文化及台灣光復後時期，反映其攝影題材的多元性，不僅著重社會紀實風貌和新竹北埔客家民情等議題，同時具有人文情感關懷之特色。

由於鄧南光之創作時代背景與特色，本研究試運用後殖民理論，觀察鄧南光紀實攝影作品中的後殖民現象。依據《鄉愁·記憶·鄧南光》(張照堂, 2002)一書中之分類，研究範圍侷限於「戰事切片」及「酒室風情」之類別，假設這些作品存在當時社會中的後殖民現象，探討其中之文化意涵。

本研究發現「戰事切片」系列作品中所存在的皇民化現象，可發現台灣人對日本文化的認同根深蒂固，也看出當時台灣大多數的人民，對民族認同及自我身分定位的混淆。另外，透過鏡頭觀察「酒室風情」系列作品，凝視這些女性的風華與黯然，也記錄著於父權體制的時代，男人與生俱來即擁有各種權力，享有如帝國主義般的優勢，女性則似 Edward Waefie Said 論點中的「他者」(other)，淪為被殖民國和附屬者。

關鍵詞：鄧南光、紀實攝影、後殖民理論

Abstract

Deng Nan Guang (1907-1971) was the pioneer of documentary photography in Taiwan, whose works were mainly created in the period of Japanese colonization and after the restoration of Taiwan. This study applied the Postcolonial Theory to analyze Deng Nan Guang's photographs, and explored the cultural implications of the images. Followings are the conclusions after analysis:

First of all, Deng Nan Guang's works displayed that Taiwanese people had the profound recognition of Japanese culture and were confused about their positioning of nationality during the Kominka Movement in Japanese Occupation. Secondly, Deng Nan Guang's images also presented that in patriarchal society, males possess supreme authority while females subordinate to men following Edward Waefie Said's concept "other".

Keyword: Deng Nan Guang, Documentary Photography, Postcolonial Theory

目錄

第壹章 緒論

第一節 研究背景與動機.....	1
第二節 研究目的與問題.....	4
第三節 名詞解釋.....	5

第貳章 文獻探討

第一節 紀實攝影之意義.....	7
第二節 紀實攝影之發展概況.....	11
第三節 後殖民理論之初探.....	22
第四節 相關研究之結論與發現.....	27
第五節 鄧南光紀實攝影之創作特色與貢獻.....	32

第參章 研究方法

第一節 研究架構.....	39
第二節 研究方法.....	41
第三節 研究範圍.....	44

第肆章 研究結果與探討

第一節 戰事切片.....	47
第二節 酒室風情.....	60

第伍章 研究結論與建議

第一節 研究結論.....	73
第二節 未來工作與建議.....	80

參考文獻.....	83
-----------	----

圖目錄

圖 2-1：暗巷裡閒晃的小孩.....	11
圖 2-2：群聚於街角舊建築的青少年.....	11
圖 2-3：擦皮鞋小童.....	12
圖 2-4：船上的工人.....	12
圖 2-5：賣燈罩的小販.....	13
圖 2-6：清晨的巴黎街景.....	13
圖 2-7：畫家.....	13
圖 2-8：扛磚頭的水泥工人.....	13
圖 2-9：約紐巷弄裡的生活景像.....	14
圖 2-10：生活環境惡劣的曼哈頓貧民區居民.....	14
圖 2-11：印地安酋長.....	15
圖 2-12：獵捕鮭魚的青年.....	15
圖 2-13：穿著熊皮大衣的印地安人.....	15
圖 3-1：研究架構圖.....	39
圖 4-1：鄧南光 1944 取得台灣登錄寫真家証書.....	48
圖 4-2：鄧南光 1945 於中壢拍攝出征前的吳鴻麒與吳鴻煎.....	49
圖 4-3：吳鴻麒與吳鴻煎出征壯行會隊伍.....	49
圖 4-4：中壢出征壯行會隊伍.....	49
圖 4-5：鄧南光家族系譜簡圖.....	52
圖 4-6：鄧南光 1945 於北埔拍攝鄧騰鈺出征祝應會.....	53
圖 4-7：姜煥蔚、鄧騰鈺和莊阿魁出征祝應會.....	53
圖 4-8：五名北埔子弟出征前的合影紀念.....	54
圖 4-9：北埔地方人士送別入伍青年.....	54
圖 4-10：鄧南光 1942 拍攝出征軍隊.....	56
圖 4-11：鄧南光 1943 拍攝學徒兵動員大會.....	56
圖 4-12：倚門而立的女子.....	63
圖 4-13：讀信女子.....	63

圖 4-14：清麗女子半身照.....	63
圖 4-15：望向窗外的女子.....	63
圖 4-16：相擁而坐.....	63
圖 4-17：清秀佳人.....	63
圖 4-18：坐在籐椅上的女子 1.....	64
圖 4-19：坐在籐椅上的女子 2.....	64
圖 4-20：伴著酒瓶沉思 1.....	64
圖 4-21：伴著酒瓶沉思 2.....	64
圖 4-22：相視而笑.....	64
圖 4-23：宴席結束的情景.....	64
圖 4-24：補妝.....	66
圖 4-25：窺視.....	66
圖 4-26：與女子對望的男客.....	66
圖 4-27：與男客對望的女子.....	66
圖 4-28：陪酒場景 1.....	67
圖 4-29：演唱中的歌女.....	67
圖 4-30：掩面害羞的女子.....	67
圖 4-31：陪酒場景 2.....	67

表目錄

表一：戰後台灣紀實攝影史略簡表(1946-2004).....	18
---------------------------------	----

第壹章 緒論

1839 年法國人 Louis Jacques Mand Daguerre 發明攝影術，此後逐漸改變人們觀看藝術的習慣；在科技產品日新月異不斷推陳出新之下，攝影也已廣泛運用於每個人的日常生活當中。自從新竹縣文化局在新竹北埔設立了「鄧南光影像紀念館」，不但成為當地的著名旅遊景點，也使更多社會大眾認識鄧南光，並欣賞他的作品。

鄧南光先生(1907-1971)對台灣早期的攝影發展深具貢獻與影響，除了積極參與那個年代所設立的攝影學會之相關活動與行政，他所拍攝的作品注重社會文化的認同，呈現人民的生活景象，以簡單紀實的攝影主題，流露出人文關懷之情感，他的作品記錄了台灣社會的純樸之美，並且在歷史及社會研究中深具文化研究價值。

鄧南光的攝影創作橫跨 40 餘年，歷經日治時期的皇民文化，到二次大戰後的國民政府時代，反映在攝影主題的多元性。欣賞鄧南光的作品，除了可從攝影美學的角度進行觀察，也可探討當代的社會文化變遷，記錄歷史演進的不同階段。

基於鄧南光的創作特色及時代背景，本研究嘗試透過「後殖民理論」，觀察鄧南光紀實攝影作品中的後殖民現象。依據《鄉愁·記憶·鄧南光》(張照堂，2002)一書中之分類，研究範圍侷限於「戰事切片」及「酒室風情」之類別，假設這些作品存在當時社會中的後殖民現象，探討影像背後之文化意涵。

第一節 研究背景與動機

本研究以鄧南光紀實攝影作品為研究對象，在第一節進行研究背景和動機的探討，也對於其作品的研究價值及研究範圍的設定作簡介。

一、研究背景

攝影在台灣發展約百餘年歷史，早期的相關研究工作較缺乏，大部份對人物攝影的研究多著重於歷史背景的紀錄，較少針對攝影家的作品進行內容構圖與意象傳達的分析。

在 1930 至 1940 年間，日本對於美國文化潮流的大量接觸與仿效，對攝影也興起一股狂熱，當時在日本留學或從商的台灣人也受此影響，將攝影的潮流帶回台灣(陳立盈，2009)。台灣日治時期的攝影資料多是地方的田野工作調查，因此當時少數留日攝影家不僅促進了台灣攝影的發展，其作品也具研究價值。

第二次世界大戰爆發之後，日本情勢節節敗退時局緊張，為掌控台灣地區的秩序與安全，將攝影師登錄納入管理，限制拍照的人數以防止洩密。鄧南光也是少數入選取得攝影身份證者，這使他有更多機會拍攝到戰爭末期的珍貴影像，這些照片也在歷史及社會研究中深具研究價值。

二、選擇鄧南光作品之研究動機

鄧南光中學及大學時期在日本留學的背景，奠定了紀實風格的攝影特色，為台灣早期紀實攝影(Documentary Photography)的關鍵人物之一，和同時期的攝影家張才與李鳴鵬，被當時的攝影界尊稱為「快門三劍客」，對台灣早期的攝影發展深具貢獻與影響。

鄧南光留日回台後致力於攝影推廣的工作不遺餘力，積極參與攝影學會的活動與行政，創辦「自由影展」、「台北市攝影學會」、「台北攝影沙龍」和「台灣省攝影學會」，為 1950 年後台灣攝影史與紀實攝影的發展貢獻良多(張照堂，2002)。

1985 年開始，文建會委託學者進行台灣攝影史料的整理，鄧南光的作品占大宗，針對數以萬計的底片進行數位化，1990 年起於各地美術館與攝影藝廊展出，北美館也於 2007 年展出「鄧南光百歲紀念展」。為了感念鄧南光為台灣攝影藝術的貢獻，新竹縣文化局和行政院客家

委員會提供經費補助，將其後人提供之鄧家故居(鄧世源醫院)，規劃為「鄧南光影像紀念館」，於 2009 年開幕，已成為北埔地區之重要人文藝術觀光據點。

人文紀實影像的紀錄與保存，對當地的族群社會和文化發展具有追本溯源的重要意義(黃新明，2009)。鄧南光為故鄉紀錄無數影像，使我們看見了過去新竹北埔的生活樣貌，其作品廣泛呈現了當時台灣社會的人文風情、建築特色、新竹客家民情，以及生活中對人物關懷與情感捕捉的紀錄。

《攝影評論學》一書曾引用 Szarkowski 的看法：「攝影史上絕大多數創造出不朽影像的攝影家，都處理過他們日常生活的面向。」(陳敬寶譯，2008)。鄧南光拍攝家人、鄰居，和日常生活中所接觸的景物長達數十年，攝影或許已成為他聚焦生活意義的方法，也成為一種生活方式。他的作品吸引我們進入他內在的情感核心，即使經過時代的物換星移，每幅畫面所表現的情感，依然能傳達其意念，彷彿正生動地訴說著當時的故事。

三、運用後殖民理論觀察之動機

Walter Benjamin 曾說：「法西斯主義的邏輯性結果，將美學導入政治生活中。」(許綺玲譯，1997)。其背後隨之而來的連鎖效應，不只是政治意念的傳遞與產業經濟的變化，同時也蘊含文化更迭的深遠意義。

鄧南光攝影創作時期自 1929 年至 1971 年，從日治時代皇民文化，到戰後的國民政府時代，以及美軍駐台防守時的美國文化，歷經帝國主義殖民，吸收各式異質文化並相互激盪融合，反映其創作題材的多元性。其紀實作品不僅是藝術的呈現，也紀錄了當代的社會文化變遷，呈現出歷史演進的不同階段。在這樣的時代背景下，鄧南光的作品除了呈現出個人情感的投射，同時涵蘊著紀實性與抒情性，著重於對人文關懷的省思。

依據鄧南光的創作時代背景與特色，本文試運用後殖民理論(the Postcolonial Theory)，以著名學者 Edward Waefie Said 和印度裔的女性

主義者 Gayatri Chakravorty Spivak 之論點，分析鄧南光之紀實攝影作品，探討當時多元的文化浪潮，並觀察社會中的後殖民現象，試圖以不同的角度重新欣賞鄧南光的攝影世界。

第二節 研究目的與問題

本研究欲探討鄧南光紀實攝影作品，並透過後殖民理論作觀察與詮釋，研究目的分為以下三點：

1. 藉由文獻探討，將國內與國外學者對紀實攝影之定義和論點，作蒐集與統整，以瞭解紀實攝影之意涵，並探討紀實攝影之發展概況，於社會文化中之特殊意義。
2. 從鄧南光紀實攝影之創作背景，歸納其作品特色，並探討鄧南光於台灣紀實攝影之地位與貢獻及其作品之研究價值。
3. 由後殖民理論的觀點，觀察台灣日治時期前後鄧南光紀實攝影作品中之後殖民現象，從不同角度分析與欣賞鄧南光之作品。

經由以上研究目的，所產生研究問題如下：

1. 紀實攝影之意義與發展概況。
2. 鄧南光紀實攝影作品之創作特色與貢獻。
3. 鄧南光紀實攝影「戰事切片」和「酒室風情」系列作品中所存在的後殖民現象。

第三節 名詞解釋

一、紀實攝影(Documentary Photography)

英國牛津字典定義紀實(Documentary)是為記錄(document)或記載(record)。紀實源自於拉丁文 docere 這個詞彙，為教導之意。

根據本研究文獻探討資料顯示，紀實攝影是彰顯紀實性、真實性與客觀性的攝影形式。紀實攝影之重要意涵是在於呈現事物真實的樣貌，不進行圖像操弄的攝影行為；此外，紀實作品更賦予每張照片深度意涵，以闡明人文關懷與文化省思為立基點。

綜上所述，紀實攝影不僅止於資訊表象的傳達，更重要的功能在於指引我們從照片所透露出的真相，進而認知社會之意識型態層面。其目的在於紀錄社會現實，著重攝影作品在社會學的文獻價值。

二、後殖民理論(the Postcolonial Theory)

後殖民主義(Post-colonialism)又稱為「文化殖民主義」(Cultural Colonialism)，指第三世界國家反帝國、反殖民，並爭取民族獨立；常藉助西方的思想與文化，但卻難以擺脫西方文化的深刻影響與制約。

綜合本研究之文獻探討發現，「後殖民理論」源自於一些對西方帝國主義質疑的知識菁英，依其不同國家民族的歷史背景與被殖民的經驗，以抵制殖民勢力為其原動力，並提出「去殖民化」的論述。後殖民理論探討曾受殖民國家之文化現象，並關注前殖民國繼續以另一種形式出現和影響後殖民文化的現象。

第貳章 文獻探討

文獻探討的彙整，首先探討國內外學者對紀實攝影之定義，並對紀實攝影之發展進行概述，再對後殖民理論作初探；接著分析其他有關鄧南光作品之研究發現，以及其他運用後殖民理論分析影像作品之相關研究。最後則探討鄧南光紀實攝影之創作特色與貢獻。

第一節 紀實攝影之意義

英國牛津字典定義紀實(Documentary)是為記錄(document)或記載(record)。紀實源自於拉丁文 docere 這個詞彙，為教導之意。紀實過去也常以「寫實」為稱，70年代開始對兩詞之間的討論，認為寫實和日本的「寫真」過於類似，而改以「紀實」稱之(林志明、蕭永盛，2004)。國內外學者對於紀實攝影所給予之定義綜述如下：

一、國外學者對紀實攝影之定義

紀實一詞是二十世紀初法國攝影家 Eugène Atget(1857-1927)最早提出。紀實攝影的社會功能在於呈現嚴謹的場景細節，用以作為日常生活的參照；照片所蘊涵的訊息，也可作為彰顯社會風貌與文化價值的依據，為後人提供當代的社會資訊。

美國藝評家兼藝術家 Martha Rosler 於《隨想與回想：紀實攝影》一書中提出：可將紀實攝影解釋為一種歷史的現象、過程與實踐，必須從歷史中發現其真象與意涵(Wells，2000)。對不同時期的紀實攝影師而言，其所拍攝的對象內容，會因所其背景角色不同，而被轉譯為各式的圖像語言，賦予照片不同的意義。

紀實攝影的重要組成要素之一，在於文字的輔佐。紀實攝影作品中常見拍攝場中的招牌或塗鴉等文字符碼與訊息，也有些是在圖說中，採用拍攝的對象當時所口述表達的內容。這項重要元素強化了紀實照片所提供事物的本質與資訊，使圖與文互相成為對方的佐證與依據(李文吉譯，1994)。

美國紀實攝影家 John Szarkowski(1925-2007)曾在攝影展提及，前一代的紀實攝影家都為社會而拍照，呈現出不公平的現象，導引政府與社會改革生活。新一代的攝影家，則將紀實的意義發展至更個人化為目的；他們喜愛現實世界，拍攝的目標已非侷限於改革，而是去瞭解生活的本質，對社會中的不完美和弱點抱著感情與同理心，發掘出其魅力與價值的源泉(Wells, 2003；陳慧盈, 2009)。

另一位美國攝影家 William Eugene Smith (1918-1978)也表示，每個人都有某種形式的偏見，但我希望可以盡量接近事實。攝影家的心只要盡力深入探討，不論何種形式，應可掌握物的本質(沈明田, 2005)。忠實紀錄的作品，表現出攝影家的觀點、情感、生命價值、被認同感，並呈現內心世界的真實感，創作出可令人感動並留存的記憶。

影像的本質並不一定要將某些特定的影像歸劃為「紀實」一派，我們所要關注的是其拍攝時的脈絡與實踐，以及製作過程中所承襲的形式。紀實作品可被視為某種特殊的社會調查史，但仍可以其慣用的形式、手法與暗喻，提供給我們公正、客觀且真實的影像(Wells, 2000；陳慧盈, 2009)。

綜合這些國外學者和攝影家的論述及觀點，紀實攝影之意義在於忠實呈現時代與社會的現象，並且抱持著同理心去關懷人事物，表達出攝影師的內心情感，而這些紀實攝影家所拍攝的作品，能觸動心弦令人感動，賦予影像更有歷史價值的文化意義。

二、國內學者之定義

紀實攝影不需特殊攝影技巧，主題可取材於社會生活間一切人文相關景物的系列性攝影作品(沈明田, 2005)。將拍攝事物忠實呈現，以客觀中立的內容與態度作深入觀察；紀實攝影的作品具有說服力強的特色，除了呈現事物的現場實況，也傳達意義深遠的內容(黃新明, 2009)。

沈明田(2005)認為，紀實攝影並非只呈現表面形式，應強調拍攝對象或主題結構的完整性，所記錄的事情應具有更多意義，透露被攝對象的心境。早期紀實攝影同時強調愛與關懷，彰顯人文主義的內涵，使人感動並產生共鳴，照片表現出的時事或現象，促使我們重新思考人類與環境的關連性。紀實攝影的拍攝主題大多以人為主，包括生活、工作、娛樂、宗教、社會風俗民情等等。拍攝題材並加以編輯，為了使現在更認清問題，並使未來的人們了解過去，其價值是一種對過去的延續，也是紀實攝影的時代意義。

1960年代以後的「紀實攝影」，對寫實、紀錄的操作定義，即是藉由單純的技術，減少圖像藝術性操弄，並在有限範圍內呈現最大量的視覺訊息(張婉真，2010)。然而，紀實的傳統著重拍攝社會生活的樣態，尤其是未經攝影，便難以呈現於世界中較弱勢的族群，這也促使之後1970至1980年報導攝影的發展，將寫實生活進而深入於文化、社會及政治運動的議題。

台灣的紀實攝影包括攝影者以旁觀、目擊、即興或獵奇心態，所拍攝的新聞攝影、報導攝影、街頭攝影、寫實攝影，也包括關懷攝影和圖片故事(沈明田，2005)。《台灣現代美術大系—報導紀實攝影》一書中，對於紀實、紀錄、新聞、報導攝影之間性質的異同作出解釋(林志明、蕭永盛，2004)：

1. 紀實攝影：不用特殊攝影技巧，拍攝內容一定與人文相關。
2. 紀錄攝影：基本條件為紀實攝影，還包括 5W1H，紀錄特別的人、特殊的事、特別的年代...等。
3. 新聞攝影：是紀實攝影也是紀錄攝影，但必須經媒體公開展示與發表，具時效性，例如報紙。
4. 報導攝影：基本條件為紀實攝影與紀錄攝影，也和新聞攝影相同須公開展示，但不一定具時效性，例如雜誌。

綜上所述，紀實攝影是彰顯紀實性、真實性與客觀性的攝影形式。紀實攝影之核心意涵是呈現事物真實的樣貌，不進行圖像操弄的攝影行為；此外，紀實作品更賦予每張照片深度意涵，以傳達與文化省思

和人文關懷為立基點。紀實攝影不僅止於資訊表象的傳達，更重要的功能在於指引觀者，發掘照片裡所透露出的真相，進而認知社會的意識型態層面，最終目的在於紀錄當時社會的現實生態，注重攝影作品在社會學及歷史學的文獻價值。



第二節 紀實攝影之發展概況

紀實攝影家大多對人類學或地方史有深入研究，以相機記錄社會人文景況(郭力昕，1998)。紀實攝影以真實性和客觀性的角度拍攝，呈現事物真實的樣貌。早期的紀實攝影家以拍攝日常生活與平民工作為主，關注於社會不同環境的生活型態，以及即將消逝的人文建築和舊時印象，進而結合新聞報導，揭發社會中的貪污與腐敗，成為新聞攝影和報導攝影。

一、西方紀實攝影之發展概況

西方最早的攝影家如：發明卡羅式攝影(Calotype)的英國攝影家 William Henry Fox Talbot(1800-1877)，以及蘇格蘭的 David Octavius Hill(1802-1870)和 Robert Adamson(1821-1848)等人，皆拍攝了許多生活周圍的平民與工人(黃翰荻譯，1997)。

1868 年蘇格蘭攝影家 Thomas Annan(1829-1887)受政府委託，拍攝格拉斯哥市(Glasgow)即將被拆除的貧民窟，這一系列的紀實攝影作品於《格拉斯哥的舊場院和舊街道》(*The old closes and streets of Glasgow*, 1868-1878)畫冊中發表，呈現社會底層的貧困人民，居住在狹窄、骯髒、紊亂的街景實況(如圖 2-1 和 2-2)。



圖 2-1：暗巷裡閒晃的小孩(Annan, 1868)

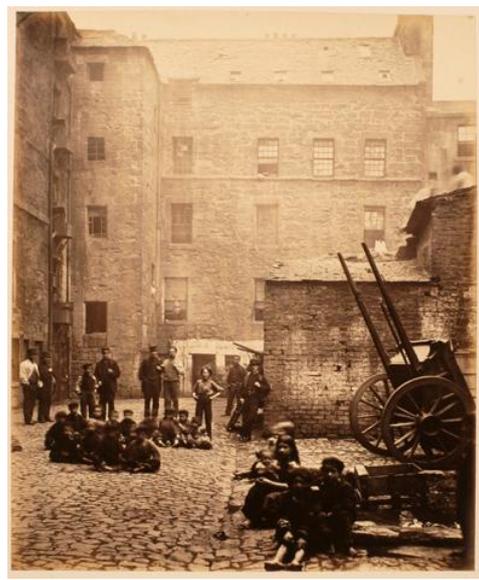


圖 2-2：群聚於街角舊建築的青少年(Annan, 1868)

19 世紀城市面貌不斷改變，以拍攝城市建築、街景風貌與勞動階層為主題的攝影家，他們關注於社會中不同環境與類型的生活樣貌，以及即將消逝的人文建築和舊時印象。例如蘇格蘭攝影家 John Thomson(1837-1921)的《倫敦街景》系列作品(如圖 2-3 及 2-4)，反映了倫敦的市井小民日常生活的生動影像。這些對勞動階層深表同情的照片，在英國維多利亞女王時代被視為大膽舉動(黃翰荻譯，1997)。



圖 2-3：擦皮鞋小童(Thomson, 1877)



圖 2-4：船上的工人(Thomson, 1877)

法國著名攝影家 Eugène Atget(1857-1927)最早將「紀實」一詞用於攝影。他的攝影風格獨特，能發掘平凡事物的重要性，並有效掌控主題的呈現。他較少拍攝正視鏡頭的人物肖像，擅長拍攝小販與工人等街道人物(林志明、蕭永盛，2004)，如圖 2-5 在無人的街上拍攝，使主體賣燈罩的小販角色更為鮮明。他也拍攝大量的城市建築，為變化迅速的巴黎留住瞬間的景像(黃翰荻譯，1997)，如圖 2-6 在清晨拍攝了巴黎街景，不僅精確重現建築物的細節，同時也抓住了逐漸消失中的舊時印象。

Atget 的作品中充滿人文精神的價值，以及對生活觀察充滿詩意的情懷，對二十世紀美國許多紀實攝影家深具影響，如 Dorothea Lange(1895-1965)、Irving Penn(1917-2009)等都承襲他的風格，使 Atget 成為開啟美國現代攝影之父(黃翰荻譯，1997；林志明、蕭永盛，2004)。



圖 2-5：賣燈罩的小販(Atget, 1901)



圖 2-6 清晨的巴黎街景(Atget, 1922)

德國攝影家 August Sander (1876-1964) 擅長人物紀實攝影，採取傳統正面拍攝方式，捕捉生動的神情樣態，描繪當時社會各階層人士，如圖 2-7 的畫家和圖 2-8 的水泥工人，面對鏡頭呈現出堅毅的表情。August Sander 從 1901 年開始在攝影公司工作，他和科隆極左派進步主義藝術家往來，拍攝風格也趨向分析社會各階層結構，藉由這些肖像攝影來暗示德意志民族堅韌理性且帶有悲劇色彩的民族性格(林志明、蕭永盛，2004)。Sander 的人物攝影作品皆令人印象深刻。



圖 2-7：畫家(Sander, 1926)

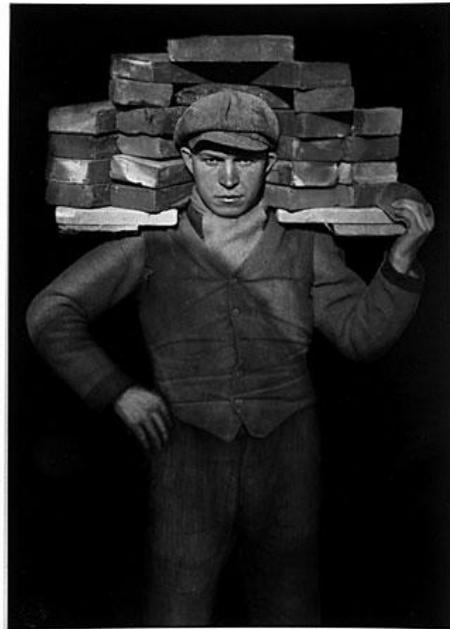


圖 2-8：扛磚頭的水泥工人(Sander, 1928)

丹麥出生的 Jacob August Riis(1849-1914)是美國第一位報導攝影工作者，他拍攝紐約貧民卑賤生活環境的重要紀實攝影工作，將攝影與新聞報導作良好的結合，揭發社會的貪污與腐敗(林志明、蕭永盛，2004)。作為報紙的職業攝影記者，他深入許多貧民家庭的破舊租屋中，所拍攝的影像深具社會意義(黃翰荻譯，1997)。在《How the Other Half Lives》攝影集中的作品，表達了他對這些居住在惡劣環境的城市居民沉重的人文關懷寫照(如圖 2-9、2-10)。



圖 2-9：約紐巷弄裡的生活景像(Riis, 1888)

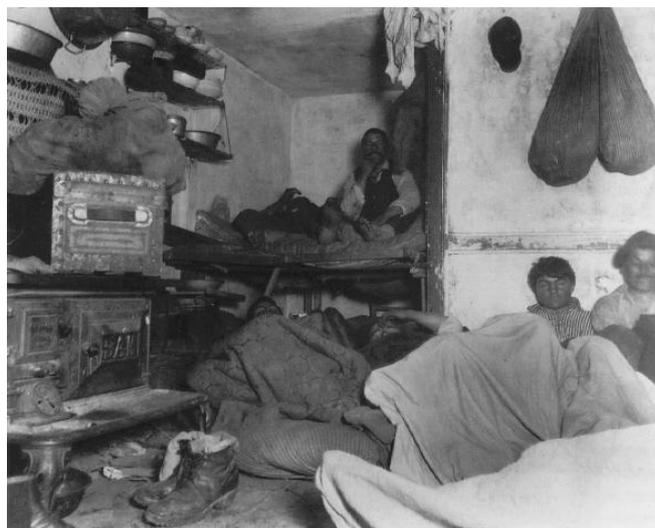


圖 2-10：生活環境惡劣的曼哈頓貧民區居民(Riis, 1889)

這個時代的美國紀實攝影深具理想主義色彩，認為攝影具有改變世界的力量，可結合政治計畫，作為社會改革的工具。這種將貧窮與匱乏進行客觀紀錄的拍攝方式，也漸漸發展成 1930 年代的紀實攝影形式(陳慧盈，2009)。Riis 拍攝 1880 年代紐約窮苦的影像，代表了如同英國小說家狄更斯(Charles Dickens，1812-1870)所描繪的都市窮人。

美國攝影家 Edward Sheriff Curtis(1868-1952)自 1900 年左右開始記錄了長達三十年以印地安人為主題之攝影作品，共出版了 20 本《北美印地安人》攝影集，呈現日常生活中的北美洲原住民以及動物，與大自然環境絕妙融合。如圖 2-11、2-12、2-13，拍攝了肖像與生活情境。這是目前為止以攝影方式對北美印地安人作人種誌研究最詳實的紀錄，也是紀實攝影發展重要的里程碑(Curtis 網站，2010)。Curtis 的作品曾於 2007 至 2008 年間來台作巡迴展出。



圖 2-11：印地安酋長(Curtis, 1908) 圖 2-12：獵捕鮭魚的青年(Curtis, 1924) 圖 2-13 穿著熊皮大衣的印地安人 (Curtis, 1909)

另外在美國還有 Robert Frank，以拍攝二次大戰後的紀實攝影著名，以日常生活為主題的攝影集《The Americans》，已擴張到紀錄任何令攝影家有興趣的題材。他表示：「我拍攝的是人人都能理解的景物…就是那些發生在日常生活的事物。」Frank 的概念逐漸在 1966 年起出現的社會風景攝影(Social Landscape Photography)中得到更成熟的體現(陳慧盈，2009)。

20 世紀的客觀化攝影潮流的興起，源自於對 19 世紀末主宰攝影風格的「畫意派」(Pictorialism)攝影的排斥，此為大西洋兩岸地區的共同現象。在美國興起的「直接攝影」(Straight Photography)、德國「新即物主義」(Neue Sachlichkeit)和「新視象」(De Neue Sehen)都在 20 至 30 年代陸續出現，攝影逐漸由形式風格轉變為紀實風格。同時，在法國的 Eugène Atget 和德國的 August Sander 的影響下，攝影系列主題的運用與純紀錄功能影像的興起，構成了 20 世紀初期的攝影寫實主義(林志明、蕭永盛，2004)。

紀實攝影後期發展所探索的主題更貼近生活寫實層面，陳弘岱(2005)整理出三個特點：

1. 有系統的紀錄歷史影像：

對人類學和歷史學感興趣的攝影家，試圖在特有景象消逝前，使這些具考古意義的影像忠實呈現，試圖針對當時的環境詳細描繪，並作有系統的紀錄。

2. 人物紀實攝影的形成：

當時歐洲許多攝影家，如August Sander、Helmar Lerski、Emil Hoppe等，紛紛藉由拍攝大量人像反應出民族意識，使人與人性成為攝影家關注的焦點。

3. 社會問題紀實攝影的出現：

以大量豐富的紀實攝影照片，對社會事件進行深入的探討，進而影響大眾對新聞事件的看法，並以揭發社會問題和促進改革，作為攝影家自許的責任。

綜觀國外紀實攝影的發展，不同時期的發展特色，都代表了其核心意涵。除了真實記錄了時代的演變，也透過鏡頭了解人民的日常生活方式，檢視國家與社會中所隱藏的問題，並且引發社會大眾所要正視與面對的責任，進而認知社會的意識型態層面，反映出人文關懷之意象。

二、台灣紀實攝影之發展概況

台灣紀實攝影的發展也深受國外的影響，並經常效尤以這些時代相近的外國攝影家，作為參考經典。

吳嘉寶(1998)根據 1986 年「百年台灣攝影史料整理工作」所得史料及相關攝影人士的研究成果，將台灣攝影發展史在 1990 年以前分為七個時期：

- (1) 引入期：攝影術傳至東方，至清廷割讓台灣給日本。
- (2) 紀錄期：日治時代許多日本學者來台灣進行大量人類學、地質學、動植物調查，以及地誌攝影等，以紀錄殖民地生態為主。
- (3) 培育期：日治時代後期，前往日本學習攝影的台灣人陸續回台，各式攝影材料在台交易頻繁，街頭攝影也開始興起。
- (4) 開花期：台灣光復以後至 1965 前後，是為沙龍攝影的全盛時期。
- (5) 斷層期：1965 至 1975 前後。
- (6) 報導攝影全盛時期：1975 至 1990 前後。
- (7) 後報導攝影時期：1990 以後。

紀實攝影約自台灣攝影發展史的第三期(日治時代後期)開始萌芽興起，之後結合報紙與雜誌等出版刊物，發展成為報導攝影(林志明、蕭永盛，2004)。在那個年代雖然攝影器材的貿易頻繁，但以當時的物價，一台 LEICA 相機大約是一棟樓房的價格，因此攝影並非平民所能觸及(吳嘉寶，1998)。這時前往日本或中國學習攝影與藝術的台灣人陸續回台，他們從國外的書報訊息中，學習到日本或西方的攝影技術和藝術觀念，這時正是台灣第一代攝影家的養成期。

這些攝影家受到日本攝影風潮的影響，將紀實攝影的潮流傳遞至台灣，不但觸發當時台灣攝影者們對於影像的思考，同時也影響了當時攝影創作理念與表現手法(張照堂，2002)。著名的紀實攝影家有：張才、李鳴鵬和鄧南光，被當時的攝影界稱為「快門三劍客」，他們也成為台灣攝影史與發揚紀實攝影的重要推手。

張才(1916-1994)為謀求營生之技，先後三次赴日「寫真補習學校」

求藝，1939年回到台北開設「影心寫場」。他曾隨考古學家與人類學家前往深山原住民部落進行田野調查，紀錄了原住民各族的肖像、服飾、生活、風俗等影像。戰後居住上海期間。接觸德國社會寫實主義的觀念影響下，張才主張攝影應與社會現實生活結合(張照堂，2002)，此觀念也對他所提攜的後進鄭桑溪、張照堂等人深具影響(吳嘉寶，1998)。

李鳴鵬則曾在廣東嶺南美術學塾學習美術，其作品數量不多，但對每個創作的畫面構成有嚴謹的要求，喜愛由中低視角取鏡，並注重現實意境的配合。1951他創辦了台灣第一本攝影雜誌「台灣影藝月刊」，大量翻譯來自日本的影藝資訊，介紹最新的攝影理論與觀念(蕭永盛，2005)。

鄧南光在東京留學主攻經濟，並活躍於大學的攝影社團，他在中國攝影學會之外發展，並領導「自由影展」攝影社團組織具有相當的貢獻，提倡攝影即物性的寫實功能(陳立盈，2009)。由「戰後台灣紀實攝影史略簡表」(如表一)可見，鄧南光致力於攝影推廣與行政，積極舉辦或參加攝影比賽，也經常受政府委託擔任各重要活動的攝影記者，對台灣早期攝影的發展貢獻良多。

表一：戰後台灣紀實攝影史略簡表(1946-2004)

1946	鄧南光與李火增等人組織「萊卡俱樂部」。
1947	張才與王之一拍攝記錄了「二二八」事件。
1948	郎靜山與張才先後於台北市中山堂舉行攝影個展，楊雲萍與王詩琅分別於《台灣文化》與《和平日報》，比較評論兩人作品之差異。
1949	鄧南光受台灣省政府委託，擔任台灣省運動大會攝影記者。
1950	郎靜山自香港抵台。
1951	<ul style="list-style-type: none"> ● 「台灣文化協進會」聘鄧南光、張才為攝影委員會委員。 ● 李鳴鵬創辦《台灣影藝》。 ● 「中國文藝協會」攝影研習組開班，郎靜山任班主任。
1952	「台北攝影月賽」定期於「美而廉」舉辦，鄧南光、張才、李鳴鵬三人為評審委員。
1953	<ul style="list-style-type: none"> ● 「中國攝影學會」在台復會，郎靜山任理事長。 ● 鄧南光、李鈞綸等人發起「自由影展」。 ● 「台北市攝影學會」成立。
1955	<ul style="list-style-type: none"> ● 鄭桑溪參加基隆「新穗影展」，接受張才啟蒙。 ● 張才、李文潮、楊詩禮、吳紹同於紐約美術館舉行攝影聯展。
1957	「台北攝影月賽」改組為「台北攝影沙龍」，評審加入郎靜山等人。

1958	郎靜山著作《靜山集錦作法》出版。
1959	傅良圃神父(Fred Foley, S.J.)在台傳教之餘，以七年拍攝四萬多張台灣紀實風貌作品，於東京精印以凹版印刷，出版《台灣寫真》攝影集。
1960	張才於「八一」水災後銷毀於「二二八」事件時拍攝的所有底片。
1962	黃則修舉行「龍山寺」專題攝影展。
1963	<ul style="list-style-type: none"> ● 鄧南光發起設立「台灣省攝影學會」，並任理事長。 ● 鄭桑溪舉行「飛禽」專題攝影展。
1964	美國《LIFE》雜誌停刊。
1965	<ul style="list-style-type: none"> ● 鄧南光於第一屆全省攝影展覽會的「展出語」指出，新的攝影藝術風格應該是「動的、寫實的和實用的」。 ● 胡永於《聯合報》週六版上寫第一屆全省攝影展覽會評介—〈業餘攝影新方向〉，文中批評沙龍畫意攝影，擁護寫實派。 ● 鄭桑溪與張照堂舉行「現代攝影展」雙人展，引發議論。
1966	胡永、紀弦、秦松等人發起「現代攝影節」。
1967	郎靜山於《中央日報》著文批評「現實派」，坦言中國的攝影家若轉學現實派是學時髦忘本。
1968	劉安民於大華盃攝影賽刊物《穗豐週刊》發表〈創造表現的紀錄攝影〉。
1969	<ul style="list-style-type: none"> ● 《攝影世紀》創刊號首次座談會上，郎靜山批評：「目前國人有人在倡現實派，這是受日本人影響…我們現在談現實派顯然是落伍了。葉政良發言：「在中國諸藝術中，我以為創作力最弱的是攝影。大家在都沙龍裡面洗溫泉澡不肯出來!」。鄭桑溪發言：「攝影的目的在於傳真，在於寫實。」 ● 周棟國的人物紀實系列「大都會小人物」於《攝影世紀》發表後，引發肖像權的爭議。 ● 胡永發起「現代攝影聯展」(V-10 前身)，參展者有九人。
1970	《攝影世紀》於1月1日出刊。
1971	<ul style="list-style-type: none"> ● 吳美雲創辦《ECHO》(英文《漢聲》雜誌)，黃永松任藝術指導。 ● 「V-10 視覺藝術群」正式成立，胡永為會長，舉辦「現代攝影—女展」。 ● 《雄獅美術》創刊。
1973	<ul style="list-style-type: none"> ● 林懷民成立「雲門舞集」。 ● 張照堂舉「攝影告別展」。
1974	<ul style="list-style-type: none"> ● 王信的「訪霧社」報導攝影展，於東京 Nikon 藝廊、台北、台中、台南舉行。 ● 陳傳興於幼獅畫廊舉行「蘆洲浮生圖」攝影個展。 ● 席德進著作《台灣民間藝術》出版。
1975	鄭桑溪、徐清波等人組「鄉土文化攝影群」。
1976	胡永、謝春德、李啟華、鄭森池主編《現代攝影》。
1977	<ul style="list-style-type: none"> ● 《中國時報》連載「人間攝影展」，王信5月10日發表〈報導攝影〉。 ● 鄉土文學論戰。
1978	《漢聲》雜誌中文版創刊，黃永松為發行人兼藝術編輯，創刊號內容為「中國攝影專輯」
1979	<ul style="list-style-type: none"> ● 梁正居於春之藝廊舉行「台灣行腳」個展。 ● 謝春德於春之藝廊舉行「吾土吾民」個展。 ● 林柏樑、何宗仁、林樂群、李瑋岷於台北美國新聞處舉行「林何林李攝影展」。
1980	<ul style="list-style-type: none"> ● 梁正居的《台灣行腳》攝影集出版。 ● 謝筱良獲《中國時報》第一屆新聞報導攝影比賽系列報導組金牌獎。

1981	<ul style="list-style-type: none"> ● 「爵士攝影藝廊」成立。 ● 閻凱毅編著《鏡頭下的抉擇—新聞·報導攝影的世界》出版。 ● 阮榮助《台灣的山岳攝影》攝影集出版。
1982	王信於東京 Nikon 藝廊舉行「蘭嶼·再見」個展。
1983	侯聰慧拍攝位於高雄路竹的「龍發堂」。
1984	關曉榮於台北美國新聞處舉行「百分之二的希望與掙扎」個展。
1985	<ul style="list-style-type: none"> ● 陳映真創辦《人間》雜誌。 ● 王信作品《蘭嶼·再見》出版。 ● 楊雲萍、張才、黃得時、查時傑參加「台灣地區攝影史料整理暨百年台灣攝影展」座談會。
1987	<ul style="list-style-type: none"> ● 阮義忠於雄獅畫廊舉行個展，並出版攝影集《人與土地》。 ● 梁正居的《台灣飛行》空中攝影集出版。 ● 周本驥編輯的《動盪，1986!》影像年鑑出版。 ● 《台北人》影像月刊創刊。 ● 《人間》雜誌自第 18 期開始連載「關曉榮蘭嶼紀事」系列。
1988	<ul style="list-style-type: none"> ● 《夏門攝影藝廊》成立。 ● 張照堂著作《影像的追尋：台灣攝影家寫實風貌》上、下冊出版。 ● 謝春德於雄獅畫廊舉行「家園」個展，並出版攝影集《家園》。
1989	<ul style="list-style-type: none"> ● 張才於夏門攝影藝廊舉行「1940 年代上海」個展。 ● 張照堂主編的《台灣攝影家群像》口袋攝影集一至六冊出版。作者包括鄧南光、鄭桑溪、張照堂、王信、侯聰慧、劉振祥。
1990	<ul style="list-style-type: none"> ● 「中華民國攝影教育協會」成立。 ● 鄭桑溪的《港都舊情—50 年代基隆風貌》攝影集出版。 ● 何經泰的《都市底層》攝影集出版。 ● 《看見與告別—台灣攝影家九人意象》攝影集出版。
1991	<ul style="list-style-type: none"> ● 劉安民《往日情懷—走過屏東三十五年》攝影集出版。 ● 關曉榮《尊嚴與屈辱·國境邊陲·蘭嶼·1987》攝影集出版。
1992	<ul style="list-style-type: none"> ● 《攝影家》雜誌創刊(中英雙語國際版)。 ● 台北市立美術館舉行「我們的時代攝影展—馬格蘭攝影師眼中的世界」。 ● 陳傳興《憂鬱文件》攝影集出版。 ● 宋隆泉《見證—台灣街頭運動影像錄》攝影集出版。
1993	<ul style="list-style-type: none"> ● 《台灣攝影季刊》創刊。 ● 「看見淡水河」攝影聯展；《看見淡水河》攝影集出版。
1994	<ul style="list-style-type: none"> ● 《影像》雜誌創刊。 ● 張照堂於「攝影透視—香港、中國、台灣」講座及座談會上發表〈光影與腳步—台灣寫實報導攝影的發展足跡〉一文。
1995	<ul style="list-style-type: none"> ● 《台灣：戰後五十年》攝影集出版。 ● 全會華等人成立「台北攝影藝廊」。 ● 《台灣攝影家群像》口袋攝影集七至十三冊出版。作者有張才、李鳴雕、林權助、梁正居、高重黎、吳忠維、周慶輝。 ● 《回首楊梅壩—吳金森·吳金榮攝影集》出版。
1996	「年輕·台北」攝影聯展，《年輕·台北》攝影集出版。
1997	<ul style="list-style-type: none"> ● 「女人·台北」攝影聯展，《女人·台北》攝影集出版。 ● 「鄭桑溪六十回顧展」於台北市立美術館舉行。

1998	<ul style="list-style-type: none"> ● 「看見原鄉人/台灣客家光影紀事」攝影聯展。 ● 「全國歷史圖像實務工作座談」於台南市立文化中心召開。 ● 蔡篤堅與張美陵於「台灣攝影的轉向—跨世紀台灣攝影的挑戰與應變研討會」上發表〈捕捉現代：台灣寫實攝影轉變初探〉。 ● 郭力昕《書寫攝影》出版。 ● 黃翰荻《台灣攝影偶照》出版。 ● 《台灣攝影年鑑綜覽》出版。
1999	<ul style="list-style-type: none"> ● 楊基圻舉行「時代膠囊」個展。 ● 陳傳興於「邁向 21 世紀的台灣民族與國家研討會」上發表〈見證與檔案：試論美麗島事件之影像紀錄〉一文。 ● 「歲月·部落·原住民」攝影聯展，並出版攝影集。 ● 《家園重建—走過九二一影像報告》出版。 ● 徐宗懋編撰《1950 仲夏的馬場町》出版
2001	<ul style="list-style-type: none"> ● 台北市立美術館舉行「鍊—張乾琦攝影展」。 ● 張才傳記《影心·直情·張才》出版。
2002	鄧南光傳記《鄉愁·記憶·鄧南光》出版。
2003	台北市立美術館舉行「又見 V-10—視覺藝術群三十年大展」。
2004	台北市立美術館「反思：70 年代台灣美術發展」，有王信、阮義忠、林柏樑、姚孟嘉、梁正居、黃永松、張照堂、謝春德八位攝影家參展。

資料來源：戰後台灣紀實攝影史略簡表(林志明、蕭永盛，2004)

第二次世界大戰後的台灣紀實攝影發展如上表所示，從 1946 年鄧南光與李火增等人組織「萊卡俱樂部」開始，陸續也有許多攝影家成立了其他攝影學會組織、社團，創辦攝影期刊書籍，舉行攝影展、攝影比賽等活動。直至 1986 年政府解嚴之後，這些攝影組織與活動更是發展更為蓬勃且包羅萬象，到現在攝影也已融入了大多數人的日常生活當中。

攝影作品也許會受到個人生活經驗、教育、社會思潮、團體組織等外在因素所影響(郭力昕，1998；蔣載榮，2002)。經由這些國外及台灣的紀實攝影的發展脈絡可以發現，大多數的紀實攝影家皆關心社會的發展過程，社會的規範和價值將透過攝影投射與反映，成為相互影響模式。這彰顯了與社會連結的探討，作品所拍攝的人物形象展現紀實攝影家與社會之間的互動和影響。在紀實攝影發展的探討論述中，攝影家、觀者與社會之間是具有某種程度的互動結構關係，同時攝影也可置於社會文化的脈絡中檢視，成為作品之意義與價值所在。

第三節 後殖民理論之初探

本節探討後殖民理論巨擘 Edward Waefie Said 和印度裔後殖民女性主義者 Gayatri Chakravorty Spivak 之論點概要，歸納台灣日治時期前後的後殖民現象，並討論紀實攝影中的後殖民社會。

一、後殖民理論之觀點

殖民主義(Colonialism)是帝國主義產物，不單指歷史中民族的遷移。資本主義強國以海外移民、海盜式搶劫、販賣奴隸，對第三世界國家或地區進行統治、奴役與剝削(周素鳳、陳巨擘譯，2006)。殖民宗主國把殖民地視為軍事戰略地，並作為掠奪原料勞動力和資本輸出地；殖民地則是指被資本主義國家剝奪政治經濟的獨立權。

後殖民主義(Post-colonialism)又稱為「文化殖民主義」(Cultural Colonialism)，指第三世界國家反帝國、反殖民，並爭取民族獨立；常藉助西方的思想與文化，但卻難以擺脫西方文化的深刻影響與制約(陶東風，2000)。

「後殖民理論」(the Postcolonial Theory)源自於一些對西方帝國主義質疑的知識菁英，依其不同國家民族的歷史背景與被殖民的經驗，以抵制殖民勢力為其原動力，並提出「去殖民化」的論述(黃怡嘉，2008)。其中著名的學者有：Edward Waefie Said 和印度裔的解構女性主義者 Gayatri Chakravorty Spivak，他們被視為後殖民理論巨擘(Ashcroft et al., 1995)。以下針對這兩位學者的後殖民論述進行探討：

(一) Edward Waefie Said 在《東方主義》之論點

後殖民論述的先驅 Edward Waefie Said 在《東方主義》(Orientalism)表示，具文化優越地位的西方列強國家，透過權力支配與知識再生產的方式，建構一套關於東方的認知與話語系統，秩序是強權的一方所決定，批駁西方國家對東方的暴力想像。

在這套系統之下，Edward Waefie Said 認為東方只是歐洲的一項發

明，以「他者」(other)的方式進行文化再製及帝國事業的鞏固工作，以確認西方自身的存在(Ashcroft et al., 1995)。殖民者對「他者」的想像，往往透過藝術的再現來加深刻板化、邊緣化的印象，這種刻意製造的文化位階，使殖民者在入侵之前，就對殖民地的文化、風土充滿負面的虛構想像。

Edward Waefie Said 將中東研究視為是殖民時期與其後的新殖民時期、殖民者所建構出來的產品，學術研究與帝國的利益、資本主義的掠奪相輔相成。他以德、法、英、美為例，分析學術殖民化的演變，對美國的中東研究加以針砭，認為中東被納入研究領域實際上就等於被納入版圖，而各種研究背後均涉及軍事、政治、經濟利益，而這一點可以從其贊助的機構找出線索。換言之，東方是西方帝國主義以其殖民想像建構出來的都會神話。

在其後續出版的著作中，Edward Waefie Said(1993)更進一步指出西方理論、音樂及文學作品以及客觀絕對、霸權思考，不斷將其他人種置於被支配、被陶醉的地位，藉以完成奴隸他人的帝國文化大業。他的研究開啟了後東方主義的紀元，鼓勵殖民地人民為自己找到發言位置，破除西方帝國主義的迷思。

從學術殖民史的角度來看，歐美國家的東方研究有軍事、政治、經濟利益，西方的東方學的設立是在 16、17 世紀，帝國主義發現為了控制殖民地的資源，必須對殖民地進行研究。

Edward Waefie Said 認為，西方學術裡的東方學，指的是西方在東方(中東)在政治、社會生活、文學作品等對東方所持的偏見，這些是從西方帝國主義的觀點中所建立出來的。在西方人眼中，東方是「他者」。西方學術與媒體內的東方(阿拉伯世界)，所呈現的西方是文明、進步、開化、啟蒙。東方是野蠻、落後未開發、不理性、墮落、幼稚(周素鳳、陳巨擘譯，2006)。東方主義是知識份子透過新聞界和學術界，向西方人解釋東方。

因此，東方主義並不只是學院內的東方學研究，也不只是源遠流

長的「東方與西方二元對立」的思考形式，而是一整套西方凝視東方、創造東方、以及支配東方的論述(陶東風，2000)。東方主義仍常被認為是一種為處於受壓迫地位者的證言，是世界上那些不幸的人們的反擊之聲，而不被認為是對利用知識來增加自身的權力所作的多元文化批判。。

東方主義所針對的是西方不斷以「總體性的框框(totalizing schemas)來生產對異事物的知識，將之同質化並納入西方自以為是的普通有效的世界歷史圖式當中(周怡卿，2008)。這套論點於功能上是服務於世界性的剝削和壓迫關係的東方主義，不斷被殖民者所主導的教育、文化和學術機構的體制所生產出來，製造一個關於東方世界的論述與知識對象。

Said(1993)在另一著作《文化與帝國主義》指出，殖民者與被殖民者的關係涉政治、經濟與文化等諸多要素的交叉發展，在不對稱的權力關係中，成為是一種主奴式的霸權體系，並且這是在全球性的網絡中被長期建構發展而來。

後殖民理論所討論的範圍應包括：現代化、新技術、商品物化、金錢的抽象作用和對符號系統的影響、大眾文化、主體構成的新形式。雖然，這些範疇主要是來自於後現代主義研究的內容(邱貴芬，2007)。但後殖民理論的批評更著重於分析帝國主義文化侵略、宗主國與殖民地的關係、第三世界菁英知識份子的文化角色與政治參與，關心種族、文化、歷史對「他者」的表述。

在這些後殖民的論述觀點中，Edward Waefie Said 試圖重新界定文化象徵，使國家民族、文化或團體，成為論述的主體及認同的對象。而另一位後殖民理論學者 Spivak，則是從兩性關係的角度切入，探討後殖民的性別議題。

(二) Gayatri Chakravorty Spivak 於後殖民性別議題之論點

出身印度而在美國工作的批評家 Gayatri Chakravorty Spivak，她著重女性、教育與政治的作法，這與 Edward Waefie Said 所關注的議題略

有不同。Gayatri Chakravorty Spivak 強調後殖民主體的異質性，特別堅持「女性主體」自成一個分析範疇(Ashcroft et al., 1995)，她的著作大多以性別議題來區分後殖民主體。

Gayatri Chakravorty Spivak (1985)在其重要著作《從屬者能發言嗎?》(Can the Subaltern Speak?) 針對女性身為從屬者受男性支配的地位而論，在性別上被壓制，在經濟上處於劣勢，因此加倍邊緣化。探討了女性為從屬者，是否能夠為自己發言，抑或只能以被扭曲或具利害關係的方式，被社會認知或自我再現(張君攻譯，2006)。

綜觀而言，後殖民理論探討的重點在於反殖民西方霸權藉由知識和權力之間的聯結，假借文明之名來合理化殖民統治之實，透過知識論述對第三世界以特殊意識型態進行控制，操控殖民地人民的思考方式，以襯托西方的文化優越觀。另外，在反帝國、反殖民，並爭取民族獨立之時，殖民國的人民卻也常藉助西方的思想與文化，在獨立之後仍難以擺脫西方文化的深刻影響與制約。

二、紀實攝影中的後殖民社會

在後殖民理論的研究中，也注意到殖民主義與攝影間的關係，但大部份的研究對象為歐洲統治者於非洲殖民時期的黑白影像。照片中有針對殖民地的社會研究，也有當時歐洲旅行者的景觀人物攝影。

對殖民宗主國而言，拍攝殖民地的事物、地景和族群的動機，首先是基於統治者的考量。在殖民地這個新領域，也是與一群未知的他者相遇的過程。西方國家將東方以某種姿態和觀點定焦和理解，主體成為被觀看和被詮釋的客體。因此，調查、拍照、書寫紀錄，就成為的殖民者的首要工作。

西方國家的殖民經驗，在日本的殖民過程中也有相同過程。日本統治者也拍攝許多台灣各族群之影像，作為具研究價值的文本。對殖民者而言，除了更瞭解原住民與各族群的傳統文物，這些影像也成為歷史的見證。除了殖民時期日本官方的攝影，民間的紀實攝影家的貢獻也占有重要地位(周怡卿，2008)。

如今回顧這些攝影作品，被殖民記憶可視為歷史演進的過程，藉由照片將社會面貌真實呈現。或許我們有可能在無形中認同這段殖民史，從心理學的層面而言，殖民統治者對被殖民者施壓與同化等政策方針，雖然被殖民者當時或許有反抗的自主意識與心態，但最後卻也難以跳脫其同化後的認同感。

綜觀台灣殖民歷史之文化脈絡，從早期荷蘭與西班牙殖民文化、明鄭時期文化、清帝國閉關自守文化、日治時代皇民化效忠運動，到戰後的國民政府反共復國的思想箝制，及美軍防守駐台時對西方文化的崇尚。台灣經歷了移民墾殖與帝國主義殖民，吸收各式異質文化彼此相互激盪融合，反映出文化的多元性。但從後殖民論點而言，台灣對殖民國與移民者在文化上的依賴，卻成為權力結構下弱勢的客體。其中日本統治台灣的五十年間，對台灣當代的影響尤為深刻。

第四節 相關研究之結論與發現

本節觀察其他運用後殖民理論分析影像作品之研究，包含研究日治時期的電化教育影片、台灣光復前後的民族意識畫家李石樵之社會寫實繪畫作品，以及由後殖民女性主義分析當代攝影作品之研究，最後則探討曾經研究鄧南光紀實攝影作品之相關論文。

一、運用後殖民理論分析影像作品之相關研究

(一)由後殖民理論分析社會寫實繪畫作品

潘桂芳(2008)由後殖民理論觀點，分析李石樵之社會寫實繪畫作品，從中探討殖民與再殖民的認同困境。

李石樵習畫歷程起於日本統治時期，並且他受到台灣民族運動之影響，民族意識不斷滋長。隨著太平洋戰爭爆發，畫家也因應政策而創作具時局特色之作品。

李石樵之繪畫作品「唱歌的小孩」，即表達出時局無論如何緊迫，直到最後也必須保持希望和喜悅的精神，呈現被殖民的台灣人，在國家文化的認同上所面臨的現實困境。大戰結束，台灣人一度為回歸祖國而狂歡，期待能建設美麗的新家園。之後卻要面對國民政府再殖民統治，而導致二二八事件的爆發蔓延，但國民政府進行屠殺和逮捕的恐怖行動。

經過二二八風暴的洗禮之後，台灣人的祖國之夢終究破滅。李石樵在這時期推出的作品「市場口」，即以太平町永樂市場為題材，描繪上海派的女子—有餘裕的內地人，對照四周貧窮的本地人，展演出戰後二二八事件爆發之前，台灣遭到祖國歧視剝削的實景。在畫中描繪出牽鐵馬的現代女性，正面迎向中央焦點的上海派女子，以象徵現代化並充滿自信的台籍菁英，抗拒祖國的再殖民統治。

(二)由後殖民理論分析日據時期教育影片

周怡卿(2008)從日據時期所拍攝的電化教育影片，探討後殖民文化

認同之面向。

台灣於西元 1895 年進入日本統治時代，而電影技術也在此時成長。台灣被日本視為其領土的一部份，因此恣意將日本文化帶進台灣人民生活中，期望同化台灣人民。在這樣的殖民教育過程中，日本利用廣播、電影與電視等，聲音與影像的訊息，藉以傳遞殖民母國的中心思想。

這樣的「電化教育」政策，跨越了語言與文字的隔閡，讓日本殖民文化得以迅速在台灣生根，台灣在這 50 年間，接收日本的文化與思想，也吸收了西方的文明與科技，但卻在這樣的情況下，產生對自我文化認同的混亂。

此研究探討日本藉電化教育來輔助殖民的政策，亦重新思考後殖民中的身分認同問題與殖民關係延伸，從其中發現日據時期的電化教育所帶來的與意識型態，及其在後殖民現象中的相互關連，並提出「東方主義」與「自我東方化」來對應文本中的後殖民概念。

(三)由後殖民女性主義分析當代攝影作品

簡瑛瑛與陳淑娟(2008)的研究，以亞裔離散女性藝術家為代表，探究她們運用身體形象與移動經驗，詮釋離散記憶中的創傷以及再現「他者」的定義。此研究所選取的兩位亞裔女性藝術家有其代表性，包括韓裔美籍的藝術家 Theresa Hak Kyung Cha，以錄影裝置與觀念表演藝術，表達失去認同的悲傷；以及印裔英籍的藝術家 Zarina Bhimji，她以再現人體器官標本的攝影作品，喻為西方所棄絕的「他者」做一顯微鏡式的檢驗。

這兩位藝術家分別代表處身於美國以及英國兩大西方霸權國家的亞裔離散女性之心情，因此，採用第三世界女性主義以及後殖民理論加以分析作品，包括 Gayatri Chakravorty Spivak 提倡第三世界女性以身體經驗的書寫對抗西方霸權歷史，以及 T. Minh-ha Trinh 所提出的「器官書寫」，以她們所提倡的第三世界女性身體書寫與移置策略，分析兩位亞裔女性藝術家，如何透過身體書寫，從創傷與記憶中重生。

簡瑛瑛與陳淑娟(2008)的研究顯示，西方世界對於第三世界婦女報導或研究的刻板印象，成了知識體系的「他者」，為了破除這樣的迷思，最重要的是拿回自我詮釋的權利，而身處西方世界的第三世界女性則具有這樣的能力來重塑第三世界婦女的生命故事與身體經驗。

身體經驗的書寫成了這些第三世界女性最佳的發聲管道，而第三世界女性在第一世界中的經驗成了珍貴的資料，尤其是在面臨處於第一世界的少數族裔的情勢下，對於這個新移居國家的認同感，更是極具考驗的議題，而這些被視為少數族裔的第三世界人民也在歷史的轉變中意識到，事實上他們確實是這個新國家的一份子。

以上研究是透過後殖民論述，詮釋繪畫、電影及攝影作品，針對 Edward Waefie Said 於東方主義中的「他者」迷思，探討被殖民者的認同困境，產生對自我文化認同的混亂，成為另一種意識型態的投射。並且運用 Gayatri Chakravorty Spivak 的論點，以女性的身體為攝影藝術創作，對抗西方霸權，替第三世界的女性發聲。

二、分析鄧南光紀實攝影作品之相關研究

同樣以鄧南光的攝影作品為主要研究對象者，包括陳立盈(2009)和游雅雯(2007)，兩位研究皆以 Walter Benjamin 的「靈光消逝(La perte de L'aura)」理論來分析影像，並且以比較分析法，分別探討鄧南光和同期紀實攝影家的作品，以人物形象和拍攝風格之特色作比較。

陳立盈(2009)認為，鄧南光對於影像題材的建構，是從社會生活的角度下切入，同時兼具紀實與抒情。其作品兼備了「直擊表面性」與「主觀情緒性」這兩大特色，真實傳達出影像背後的情感。

陳立盈(2009)的研究範圍設定在分析了鄧南光 1935 至 1960 年間所創作之「客家民情」、「社會風情」與「專題系列」的人物攝影作品，分析人物形象主體所蘊含的情感與內在意義。結論中表示鄧南光的作品是表象至主觀之人文紀實的過渡，除了具有歷史紀錄與保存的價值，其對於社會議題的微視觀察，也成為台灣早期攝影家對社會關懷的最佳代表。

游雅雯(2007)於「攝影鏡頭下的靈光：近代台灣攝影中世紀容顏之研究」中表示，鄧南光利用對攝影的執迷創造無限的空間思想，對時代的傾聽留下刻痕，用視覺影像顯現歷史歲月的每個歷程。同樣以 Walter Benjamin 的「靈光消逝(La perte de L'aura)」理論，分析鄧南光作品中對異鄉的情懷，並從城市當中擷取生命的能量，解讀為光影下的漫遊者。

Walter Benjamin 最初所認為的靈光，是萬物身上所散發出來的一股神密氛圍、一種氣息與光暈，代表著崇高與神聖的真理，感到難能可貴，但卻又期待靈光的消逝。靈光代表不可侵犯，代表不同的面貌、寓言和隱喻(許綺玲、林志明譯，2004)。游雅雯藉由 Walter Benjamin 筆下提及的各種思維和方式，以不同的角度和觀點詮釋鄧南光之作品，將影像中各式各樣的人物，所隱藏的靈光釋放出來。

陳立盈(2009)和游雅雯(2007)的研究，皆是以靈光消逝理論分析鄧南光的攝影作品，再使用比較分析法，與其他同性質攝影師之影像作

品，針對風格作比較與分析。整合上述文獻探討，為了與這兩位學者之研究有所區別，本研究依據鄧南光之創作背景，歷經日治時期及台灣光復，嘗試透過後殖民論述來觀察其攝影作品，假設當中存在後殖民現象，並以歷史社會學研究法，蒐集作品的創作背景與社會環境等相關資料，瞭解影像所要傳達的深層意涵。



第五節 鄧南光紀實攝影之創作特色與貢獻

鄧南光的家族在新竹北埔有著輝煌的傳奇，影響著北埔的政經發展，是地方上的望族。因著如此富裕的家庭背景，鄧南光留日就學的經歷，開啟了他的攝影之路。本節首先對鄧南光的成長背景作初步簡介，接著探討鄧南光紀實攝影之三階段的創作特色與風格轉變，最後分析鄧南光對於台灣早期紀實攝影發展之貢獻。

一、鄧南光成長背景之簡介

鄧南光(1908-1971)，本名鄧騰輝，出生於新竹縣北埔鄉。他出生與成長的年代，正是家族財富和政經勢力日益茁壯雄厚的黃金歲月，而由於家族對教育的重視，將鄧南光那一輩的所有男孩皆送至日本留學。鄧南光在日本求學的時間最長，從中學、預科，讀到大學，總計12年(古少騏，2012)。

1924年赴日就讀名教中學，1929年考上日本法政大學經濟系，並參加該校的攝影俱樂部。他買了台古董式的 Kodak Autographic Camera，這是僅由兩塊玻璃合成簡單鏡頭的相機，是他攝影生涯的第一部相機，也開啟鄧南光的攝影之路(古少騏，2012；張照堂，2002)。

在課餘鄧南光經常置身街坊的咖啡店拍攝，也常投稿日本《Camera》雜誌並獲刊登，使他對攝影的興趣更加濃厚，購買第二台相機 Pipille Elmar3.5。1930年代日本流行萊卡相機(Leica)，因所價不菲，日本人將其視為身份的表徵，走在時尚尖端的銀座常可見到許多萊卡迷，此現象謂為風潮。

萊卡相機豐富的色調層次與其優越性，是很多攝影家的目標，但當時的價錢昂貴，相當於十個月的留學費，相當於在台北市區買一棟樓房的金額。但鄧南光四處湊錢並傾盡生活費，最後終於購買台二手的 Leica A 相機，Leica A (Elmar 50mm. f/3.5)相機，這也激發鄧南光更多的練習與創作(古少騏，2012)。

鄧南光曾撰文自述：「我在東京留學的五年間，每天上學都將萊卡

相機放到背包裡，當然不是因為這樣看起來比較帥。我拍了很多老師、同學及街角的風景，走在夜裡的銀座，繁華城市的生活情景是相當好的作品題材。」(台北市立美術館，2008)。鄧南光留日就學的經歷，深植了他日後的紀實攝影風格與特色。

二、鄧南光紀實攝影之創作背景與特色

鄧南光的鏡頭下閃爍著敏銳的觀察，與感性的內心觸動，在自然與人文的交織下，無論是城市顯影、禮俗慶典、農村景象、家庭生活、人物神情、女性寫真…等主題，無不留下生命悸動的瞬間。依其生平歷史與風格轉變，張照堂(2002)將鄧南光創作分為「留日習影期」、「台灣風貌寫實期」與「人像和風景造形期」三期。

(一) 留日習影期(1929-1934)：

1929年鄧南光參加了日本法政大學的攝影俱樂部，開始了攝影生涯。在日本的創作多為街頭人事物的紀錄，為早期具實驗性質作品，並在此時奠定了紀實攝影的基礎。已公開展出的代表作品有：「街頭速寫」、「東京速寫」、「觀賞風景照的少女」、「少女背影」等。

這個時代德國新客觀主義(New Objectivity)攝影風格傳入日本，強調對事物進行客觀的寫實，關心日常所見之事物，鄧南光的創作風格也受此影響。

新客觀主義著重當代社會的各式型態與樣貌，強調光線在作品中的結構與重要性，並與傳統畫意派攝影(Pictorialism Photography)進行反動。畫意派風格注重唯美形式，偏向憂鬱的暗色調，運用各種拍攝技巧與手法，製造畫面粗糙的紋路與失焦的模糊感，意圖模仿繪畫效果。這種風格開始沒落，取而代之的是寫實的攝影風格，並著重人文與社會關懷。

鄧南光也在這波風潮中，欣賞新客觀主義之德國攝影家 Paul Wolff (1887-1951)，其作品的構圖層次分明且清晰，主張經由攝影參與社會，並追求攝影藝術的美與內涵力。另外，日本攝影家木村伊兵衛

(1901-1974)的風格構圖嚴謹卻又帶有活潑特色，並努力紀錄庶民生活，也令鄧南光推崇(張照堂，2002)，因此他開始拍攝各種生活題材，學成歸台後，也記錄了社會的各式型態與樣貌。

(二) 台灣風貌寫實期(1935-1960)：

鄧南光回台後，著重社會紀實風貌和新竹北埔客家民情等議題，同時具有紀實和人文情感關懷之特色，創造出大量且豐富的作品，為其攝影創作之巔峰時期。此時攝影專題系列也謂為風潮，鄧南光著名的專題系列如：「路」、「淡水河畔」和「酒室風情」等。

當時因為日本政局重農工業，身為經濟學士難以謀職，因此鄧南光決定以攝影為業，同年在台北京町(今博愛路)開設「南光寫真機店」(張照堂，2002)。1935年至1960年階段的作品遍及全省，紀錄社交生活、禮俗祭典、市井民情及專題系列；除了積極創作，鄧南光也參與攝影活動，為台灣攝影史的發展貢獻良多(鄧南光影像紀念館，2010)。

因東亞戰況激烈，1944年關閉了寫真機店，直到戰後攝影風氣逐漸加溫，1946年又重新開張並更名為「南光照相機材店」。此時攝影家逐漸抬頭，包含1949年撤退來台以郎靜山(1892-1995)為首的「中國攝影學會」，也有許多台灣同好加入。之後，重畫意式創作風格的大陸派與重紀實風格的台灣派，彼此攝影理念不同，因此以鄧南光和李鳴鵬為首的台灣攝影家們，於1953年成立「台北市攝影學會」。鄧南光積極參與各類比賽、演講和展覽，當時與張才、李鳴鵬齊名，被攝影界封為「攝影三劍客」，又稱「快門三劍客」(陳立盈，2009)。

在此時期，鄧南光創辦「自由影展」，希望擺脫刻意矯飾的畫意式攝影風氣，開啟現代紀實與情感詩意並重之「現代攝影」概念，在當時保守封閉的攝影環境中，形成一股清流與風尚(張照堂，2002)。自由影展首推專題式故事攝影(Photo Story)概念，鄧南光曾表示，有故事性的攝影不受時間限制，完善的表現出視野，主題取材可於日常生活及社會有關連，快照不足以完全表現生活的深度，還必須藉由照片的構圖組合，以平面換取時間來構成空間深度，表達出確切的主題，使觀

者得到明確的感受。

(三) 人像和風景造形期(1961-1971)：

鄧南光晚期的創作，延續「自由影展」的現代攝影概念，創作社會紀實與人文關懷的作品，此時期更注重感性的內在美感與風景造型，表現出的人物神情和女性儀態等作品，融合自然與人文的情感。鄧南光晚年繁忙於攝影學會活動的推展，因此作品產量銳減，具代表的作品有「光景」專題系列。

因致力於攝影與影展活動的行政與推廣，1960年「南光照相機材店」營運困難而關閉，鄧南光之後進入「美國海軍第二醫學研究所」，負責醫學攝影工作，此外亦投入大量精神於創立攝影學會的活動事務。1963年「台灣省攝影學會」成立，簡稱「台灣會」，主要幹部大多是「自由影展」成員，推行「現代攝影」，跳脫過去僵硬刻板的拍攝，追求紀實和景物連作專題之新風格(張照堂，2002)。

鄧南光晚期因公私事繁忙，創作比前期減少許多，攝影方向逐漸縮小範圍至人像與風景造型上，此期主觀意識大於紀實，偏好形象與美感上的情趣。鄧南光在「台灣省攝影學會」連任七屆理事長，晚年身體不堪負荷繁忙的工作，1971年心臟病發辭世，享年65歲(古少騏，2012；張照堂，2002)。

由於鄧南光家族的富裕及其留日就學12年的成長背景，使他走進攝影的世界後，就抱著極大的興趣與熱忱，並融入於每天的生活中。他的創作時期橫跨四十餘年，一貫秉持著紀實的風格理念，持續為生活周邊所上演的花絮和片段作記錄，並將個人的情感與關懷投射於作品當中。鄧南光的紀實攝影作品題材豐富，反映了當時社會的多元浪潮：日治時代的社會型態、光復後時期的多元樣貌，及充滿創新改革的社會。此外，鄧南光也於二次世界大戰之後，開始致力於攝影行政及活動的推廣，對台灣早期的攝影發展有所貢獻。

三、鄧南光於台灣紀實攝影之貢獻

鄧南光是早期台灣紀實攝影發展的先驅，當時被號稱「快門三劍客」之一員，其創作時期長達四十多年。除了積極創作，鄧南光也參與攝影學會的活動與行政，創辦「自由影展」、「台北市攝影學會」、「台北攝影沙龍」和「台灣省攝影學會」，為 1950 年後台灣攝影史與紀實攝影的發展貢獻良多。

為了推動紀實攝影理念，當時擔任台灣省文化協進會理事兼攝影委員會主任委員的鄧南光，於 1953 年 1 月聯合同好李鈞綸、蔡子欽、鍾錦清、楊天賜、詹炳坤、王金生等人，發起「自由影展」同人會。其會員並非專業攝影家出身，都以業餘愛好者自居，以努力推廣「現代攝影」為創辦宗旨，跳脫出當時興盛的畫意沙龍攝影，轉而在樸素且富有內涵的寫實風格中發揮，強調建構屬於台灣社會紀實特色的作品，形成一股攝影風格的新趨勢(鄧南光影像紀念館，2010)。

「台北市攝影學會」也同樣於 1953 年成立，由鄧南光、李鳴鵬和陳雁賓為首的台灣攝影家們所推行。他們積極推展會員攝影活動、影藝講座、攝影比賽、攝影展覽等活動，並創辦「台北攝影沙龍」每月進行比賽與展覽，出版《台北攝影》，培養出許多新興攝影家(張照堂，2002)。這些攝影組織顯示了攝影家的集體行為與意識，共同參與並推動紀實概念之攝影活動(陳立盈，2009)。

自由影展是台灣攝影界資深而有地位的一個攝影團體。第一屆「自由影展」在美而廉藝廊舉辦，12 名會員展出的作品包含寫實、造型與心象等作品風格深受文化界重視，奠定了每年展覽的機制。鄧南光在提倡寫實之餘，也鼓勵會員用各專題以系列連作參加。在專題作品「路」、「女性」、「淡水河畔」等系列連作，以人文的視角加上時代氣氛的凝塑，出色地表達了豐富且生動的主題(鄧南光影像紀念館，2010)。

鄧南光所主導的攝影學會等組織，都延續了「自由影展」的理念，開啟現代紀實與抒情並重之攝影風格，促進台灣紀實攝影的發展。這些紀實攝影家認為，必須與傳統追求唯美沙龍風格和單純紀錄攝影有

所區別，強調現代攝影必須結合紀實與意象，推行具有故事性的專題概念。這股攝影的新風潮，脫離傳統主題，攝影作品豐富的變化，呈現更強烈的個人特色與作品的多元性，試圖彰顯紀實攝影的重要性。

紀實攝影家於現實生活中的攝影行為，不僅作為歷史社會的紀錄，照片中的情節更使觀者有更多的認同和想法延伸，這些作品如同一種對社會的發聲方式，影響社會紀實主義能在台灣形成一支舉足輕重的流派，並於 50 年代達到了創作高峰(陳立盈，2009)。一個藝術活動的產生，可能來自政治、文化、經濟等諸多面向之元素，同時有著縱向與橫向的影響關係。由於社會的變遷，紀實攝影家的創作緊密地貼近當時的時代議題，彰顯一般市井形象的表現，用樸實的風格進行創作。

鄧南光及這些紀實攝影家強調的社會議題，在於攝影者對社會生活文化的敘述與認同，表現社會人民的生活景象，以一種簡單紀實的攝影主題，流露出對人文關懷之情，這些作品也記錄了那個時代台灣社會的純樸美感。

綜上所述，鄧南光對於台灣紀實攝影貢獻良多，除了積極參與攝影學會的相關活動與行政，他所強調的紀實與關懷並重之攝影風格，也對紀實攝影的發展深具影響力。



第參章 研究方法

本研究採用歷史社會學研究法，將研究範圍設定在鄧南光紀實攝影之「戰事切片」和「酒室風情」系列作品。依「描述、分析、詮釋」三步驟進行圖像觀察，再透過「後殖民理論」進行詮釋。以下針對研究架構、研究方法和研究範圍分別介紹。

第一節 研究架構

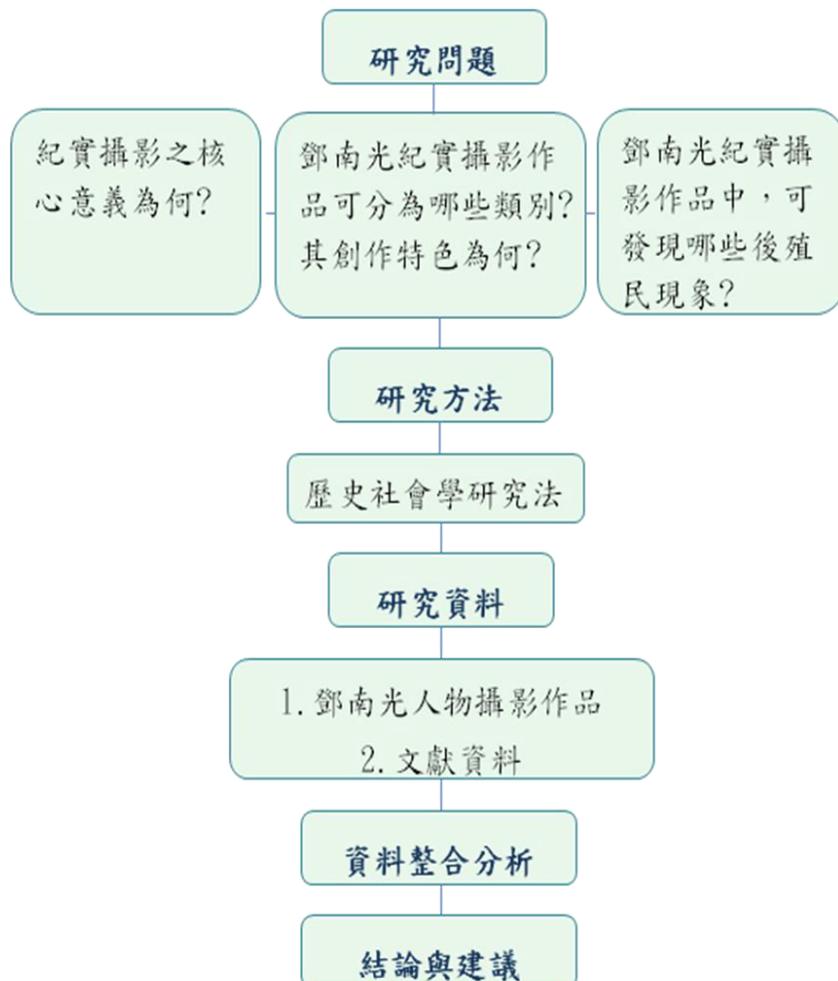


圖 3-1 研究架構圖

如本研究之研究架構如圖 3-1 所示，首先提出研究問題之面向，包含探討紀實攝影之核心意義、分析鄧南光紀實攝影之創作特色，以及其作品中是否存在後殖民現象。進而參考其他運用後殖民理論分析影像作品之研究，以質性研究中的歷史社會學研究法為研究方法。

接著設定出研究範圍以鄧南光「戰事切片」和「酒室風情」系列作品為主，假設這兩大系列之影像中，具有後殖民現象存在。以歷史社會學研究法，蒐集影像創作之相關社會背景，整合文獻資料，進行影像之描述、分析與詮釋。最後再依據研究結果提出結論與建議。



第二節 研究方法

本研究期盼透過後殖民理論，從另一個面向詮釋鄧南光紀實攝影作品，因此採用歷史社會學研究法，從歷史和社會的觀點，解讀影像中所蘊藏的文化意義。先以 Erwin Panofsky 的圖像解釋三步驟「描述、分析、詮釋」進行探討，再觀察圖像中的後殖民現象，以及其背後所隱藏之意涵。

一、歷史社會學研究法

質性研究傾向於以文字描述、鋪陳並分析資料。若單是以蒐集資料的種類區份，質性研究又可分為田野工作和非干擾性方法(unobstrusive methods)兩種。非干擾性的探究包括內容分析、文本和言說(discourse)分析、檔案研究(archival research)、傳記，以及視覺材料分析等等(潘淑滿，2003)。

目前分析影像作品的相關論文研究，有運用後殖民理論、符號學理論、後現代視覺理論、Walter Benjamin 的「靈光消逝(La perte de L'aura)」理論、布列松的攝影論點和 Victor Turner 的類閾限(liminoid)概念...等，分析影像創作的背景與意涵。

相關論文的研究方法是以質性研究中的比較分析法、深度訪談法和歷史社會學研究法為主。國內外學者運用後殖民理論分析之影像作品，包含殖民時期人物、原住民人物等，大多以歷史社會學研究法為主，由歷史社會及文化的觀點，詮釋影像人物之神情、姿態、佈景和劇情。

歷史社會學(Historical Sociology)的研究目的主要是藉由探索過往、事件與過程，及行動與結構成形間的交互影響，以了解人類社會如何維繫和變遷。十八世紀中葉之後，美國獨立戰爭、法國大革命、英國光榮革命和德國民族國家成形，使世界進入新時代。

此外，工業革命、人口暴增集中於都市、瘟疫流行，加上帝國主義於殖民地爭奪，形成種族與族群鬥爭等現象，促成首波歷史社會學

家崛起，如 Hume (休姆)、Marx (馬克斯)、Montesquieu (孟德斯鳩)、托克維利(Tocqueville)和 Weber(韋伯)。

至 1950 年代末期，戰後的新秩序重新受到多重認同文化價值的挑戰，新一代的歷史社會學家再次塑立了許多研究典範。之後，女性主義運動、國際政治變遷和民族族群關係的警覺，歷史社會研究則著重多元認同的後現代論述。

文崇一(1995)將歷史社會學研究歸納有五大特性：

1. 將無連貫的個別史料有意義的串連，解釋整體的社會觀點。
2. 重視真實事件的解釋力並建立通則。
3. 歷史知識往往有利於統治階層，而較不利於平民的社會問題。
4. 要建立社會學的概念或理論，須經由歷史事實作出解釋或推理。
5. 嘗試利用歷史資料建立新理論，打破傳統社會學中的界限。

對於鄧南光作品的相關研究有陳立盈(2009)和游雅雯(2007)，兩者皆以 Walter Benjamin 的「靈光消逝(La perte de L'aura)」理論來分析影像，並且以比較分析法，分別探討鄧南光和同期紀實攝影家的作品，以人物形象和拍攝風格特色作比較。

為了和上述研究論點作區分，並從不同面向切入鄧南光的作品，本研究依據鄧南光的創作時代背景與特色，運用後殖民理論之觀察，以歷史社會學研究法，以另一種的角度欣賞鄧南光紀實攝影作品。

二、圖像解釋之分析步驟

美術史學者 Erwin Panofsky(182-1968)曾於其著作《視覺藝術的意義》(Meaning in the Visual Arts) 裡表示，一件藝術作品具有其自然主題、約定俗成主題、和內在意義等三層次，進而以「描述、分析、詮釋」三步驟進行圖像解釋(陳懷恩，2008)。本研究依照此步驟，使用圖像解釋學(Iconology)進行觀察，並運用後殖民論述之觀點，探討其深層意涵。分析步驟如下：

1. 描述

面對一件作品時，自然會先從其表面之內容著手，為「所見即所得」之階段。細察攝影作品或展覽，以口頭或書寫的形式告訴他人觀察所見，這匯集資料的過程，即是描述的定義。描述基於觀察，訴諸於客觀的證據，因此可以驗證(陳敬寶譯，2008)。在第一步驟仔細觀察攝影作品之構圖，陳述作品的主題、形式、結構，對視覺形象進行客觀描述，表達自己最直接的感想和印象，不給予任何評論。

2. 分析

分析攝影作品內容各部份的組合，觀察細節作分析，探討影像中的形式、元素、人物形象和服飾等，以作為詮釋作品的依據。分析時需要蒐集的資料包括攝影作品的創作背景、拍攝的時間、作品出現的社會環境等(陳敬寶譯，2008；劉惠媛譯，1998)。瞭解影像的意義，體會出作品的美感，進而分析歸納作者的創作風格與特色。

3. 詮釋

詮釋的意義在於探討圖像中所隱藏的文化象徵與深層意涵(陳懷恩，2008)。可透過作者的傳紀，瞭解他的生活、當時的社會文化、經濟結構等，進而對影像創作之理念、情感，及作者的想法，提出詮釋與假設。

本研究之研究對象為鄧南光之紀實攝影作品，採用歷史社會學研究法，依據「描述、分析、詮釋」三步驟對影像進行觀察，再透過「後殖民理論」詮釋作品之所隱藏之意涵。接著將對研究範圍之設定作討論，以鄧南光的拍攝背景觀察作品存在的後殖民現象。

第三節 研究範圍

紀實攝影之重要意義在於透過鏡頭了解人的生活方式，認知社會之意識型態層面，闡明人文關懷與文化省思。鄧南光的創作歷程橫跨日治時期及台灣光復後時期，其作品不僅真實呈現社會風貌，同時具有人文情感關懷之特色。

國內外運用「後殖民理論」分析紀實攝影之研究，大多以人物攝影為主要觀察對象。本研究依據張照堂(2002)《鄉愁·記憶·鄧南光》一書中之分類，研究範圍侷限於「戰事切片」及「酒室風情」之類別，假設這些作品存在當代社會中的後殖民現象，探討並分析鄧南光於這兩大類別中之人物攝影作品。以下概述「戰事切片」及「酒室風情」兩大類別的拍攝背景及分析理論。

一、戰事切片

(一)拍攝背景

針對二次大戰期間之社會現象作為背景。自 1941 年太平洋戰爭爆發後時局緊張，日本政府的「陸軍特別志願兵制度」自 1942 至 1945 年實施，雖然名為志願兵，但形式上實為強迫性質。台灣長期受日本統治，在皇民化教育下，有些台灣人已對日本身分產生認同，認為參加志願兵是愛國的表現，甚至被視為「島民的最高榮譽」，從 1944~1945 年鄧南光作品中，也可略窺一二。

(二)分析理論

後殖民理論中，殖民統治者對被殖民者施壓與同化等政策方針，雖然被殖民者最初或許有反抗的自主意識與心態，但最後卻也難以跳脫同化後的認同感。在「戰事切片」的項目中，主要探討 Edward Waefie Said 所提出的後殖民論述裡，被殖民國對於殖民國的認同感，討論當時受日本統治的台灣人，在皇民化政策中的矛盾情結，以及國族自我認同之困境和現象。

二、酒室風情

(一)拍攝背景

當時的人像攝影活動很難找到模特兒，因此酒家女子常出現在攝影比賽或外拍活動中。鄧南光於 1950 年代拍攝了一系列的「酒室風情」人物作品，以這些酒家女子為主角，除了呈現他們的美貌和風韻，也看到了女性情感中的浪漫與滄桑，同時記錄著當代社會經濟中，兩性所扮演的角色和地位。

(二)分析理論

在鄧南光的作品「酒室風情」這個系列主題中，影像的主角皆為酒家女子，呈現出她們在工作環境中的情境，以及與客戶之間的互動。因此，本研究運用「後殖民女性主義」來探討酒家女子與客戶的從屬關係。主要由著名女性主義者 Gayatri Chakravorty Spivak 之論點切入，引用其重要著作《從屬者能發言嗎》，針對女性底層受支配的地位而論。進而探討酒家女子在工作職場中的性別關係，從不同的角度來詮釋鄧南光「酒室風情」影像作品，探索社會與文化層面之意義。



第肆章 研究結果與探討

本研究針對鄧南光「戰事切片」及「酒室風情」系列攝影作品，經由圖像解釋之分析三步驟：描述、分析、詮釋，進行觀察與探討，並透過後殖民論述的觀點，詮釋鄧南光的紀實攝影作品。

於「戰事切片」系列作品中發現，當時的台灣人民有可能在無形中認同這段殖民史，或許在私下有自主反抗的意識與心態，但最後也難以跳脫其同化後的認同感。而在「酒室風情」系列作品中，則是運用後殖民女性主義之論述進行詮釋，以酒室的男性消費群，視為如同帝國主義的殖民者，將酒室女子視為「他者」，為社交應酬中的附屬品，探討這一社群中的男女關係。

第一節 戰事切片

本小節以鄧南光「戰事切片」系列攝影作品為分析對象，探討台灣人在日治時期皇民化政策中的矛盾情結，以及國族自我認同之困境和現象。以 Edward Waefie Said 的後殖民論述進行詮釋，日本身為殖民宗主國，以「他者」(other)的方式對台灣進行文化再製及帝國事業的鞏固工作，提升統治者的自我優越感。

一、圖像觀察與分析

日治時期的「皇民化運動」是一種同化政策(周宜慶，2008)，在太平洋戰爭(1941)爆發前，台灣人原本不須當兵，因為在傳統日本武士道精神，當兵打仗為光榮的表現，被視為次等的殖民地人民並無此資格。但日本希望建構「大東亞共榮圈」的願景，將東亞和東南亞以「共存共榮的新秩序」作為建設目標，因此開始在殖民國施行募兵政策(白鳥，2002；陳千武，1999)。

1942 至 1945 年日本政府實施「陸軍特別志願兵制度」，雖然名為志願兵，但實為強迫性質。台灣長期受日本統治，在皇民化教育下，

有些台灣人已對日本身分產生認同，認為參加志願兵是愛國的表現，甚至被視為「島民的最高榮譽」(白鳥，2002)。在這時期的鄧南光作品中也可略窺一二。

太平洋戰爭爆發之後日本節節敗退，各地區時局緊張，日本為掌控台灣社會的秩序與安全，舉辦「寫真家登錄制度」，將台灣的攝影師登錄納入管理，以防止洩密。除了發給拍攝許可證，並選錄作品成冊，當時許多攝影家將其視為榮譽資格(張照堂，2002)。鄧南光於 1944 年入選，以其日本姓名「吉永晃三」領取攝影家身份證明書(如圖 4-1)，此後拍攝的空間與議題更為自由，這些珍貴的照片也深具研究價值。

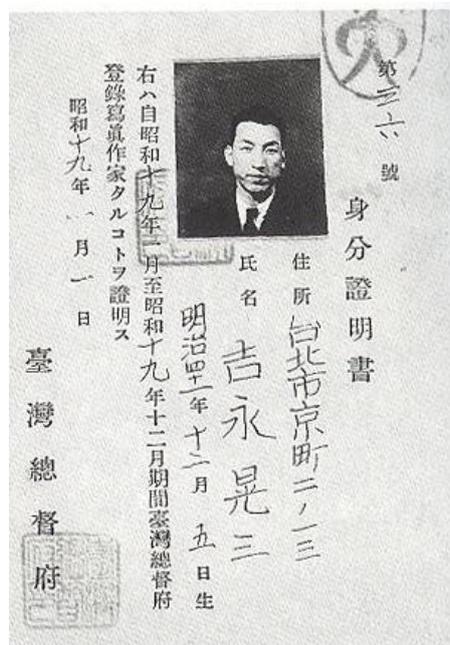


圖 4-1：鄧南光 1944 取得台灣登錄寫真家証書(張照堂，2002)

圖 4-2、4-3、4-4 皆是鄧南光 1945 年於中壢為吳鴻麒(吳伯雄二伯父)和吳鴻煎(吳伯雄的叔父)，在入伍前所拍攝的出征壯行會紀念照片。以影像內容來分析，影像中的標誌和文字是較易識別的符碼(陳敬寶譯，2008；張錦華等譯，1995)。背掛的彩帶上寫者徵召者的姓名，加上親友與公司行號致贈的白色旗海為背景，具體表現出從軍的光榮感。鄧南光也為其二哥鄧騰鈺，以及家族親戚應召出征時留影紀念(如圖 4-6 至 4-9)，拍攝許多鄉耆親友為其餞別的畫面。由此可見受到日軍的徵召，在當時被眾人視為榮譽與慎重之大事。



圖 4-2：鄧南光 1945 於中壢拍攝出征前的吳鴻麒(左)與吳鴻煎(張照堂，2002)



圖 4-3：吳鴻麒與吳鴻煎出征壯行會隊伍(張照堂，2002)



圖 4-4：中壢出征壯行會隊伍(張照堂，2002)

為日本投入戰事的台灣人，在出征前的遊行隊伍中，歡欣鼓舞之神情展露無遺(如圖 4-3、圖 4-4)。前方的嚮導人手持日本國旗，與隊伍後方許多高舉出徵召者姓名的大型白布旗幟相互呼應，加上周圍看熱鬧的民眾，使畫面彷彿一場嘉年華會。或許並非所有受徵召者皆持相同看法，替日本政府出征，在內心深處仍會對於無法預知的未來產生恐懼，而吳鴻麒也不幸於 2 年後(1947)遭到敵軍槍擊逝世。但當時整體的歡欣鼓舞之氣氛，以及對日本軍的認同歸屬感不言而喻。

鄧南光除了拍攝桃園中壢的吳家出征壯行會，也拍攝新竹北埔的鄉親出征祝應會。圖 4-6 至 4-9 皆是鄧南光 1938 年於北埔，拍攝家族至親出征前的餞別照片。鄧南光的家族在當地的發展有著輝煌的傳奇，是地方上的望族，在此先對照片中的人物以及鄧南光的家族於北埔發跡之背景作簡介。

鄧南光的祖先姓「姜」，第 11 世姜朝鳳是首位來台的先祖，至 1835 年(清道光 15 年)，第 14 世姜秀鑾當時任清朝命官九芎林總理，率數百官兵擊退原住民攻下北埔，並建隘防番，與閩籍墾戶共同設立「金廣福」墾號，從此開始了姜家在北埔發展史近一世紀的顯赫事跡。

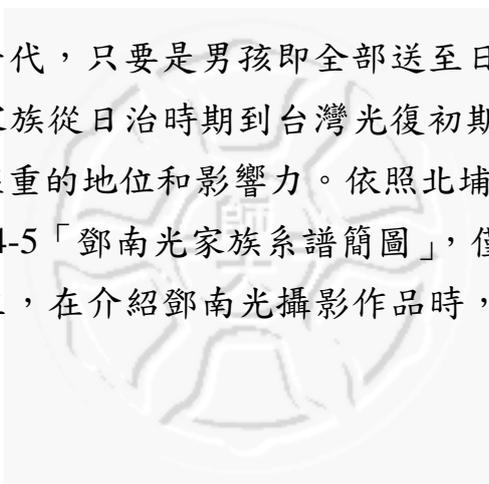
姜秀鑾的弟弟姜秀福則是一直芎林發展，直至孫輩姜滿堂(本名榮禎)，因自幼雙親皆亡故，十多歲便隻身從芎林到北埔打拼。姜滿堂沒有受到伯公姜秀鑾家族的援助，自小當過長工也在市場賣過豬肉，生活較為困苦。當時遇到了鄧吉星，他是從廣東來台灣的漢語老師，他認為姜滿堂的口才好且外表高大，於是將女兒鄧登妹許配給他，先約定長子從鄧姓承接香火，即是鄧南光的父親鄧瑞坤。

姜滿堂受到岳父的金援，開始在廟口賣雜貨做起小本生意。姜滿堂口才佳善於交際，他的賢內助鄧登妹則是待客有道且精於理財，經兩人胼手胝足在幾年內就擴展成為大商號。在日本人統治台灣後，姜滿堂更是取得政府特許，販售樟腦和鴉片(古少騏，2012；張照堂，2002)。他們勤儉持家開源節流，並不斷投資房地產，成為新一代的地主，家族的財富和勢力扶搖直上。

姜滿堂家族興起較晚，北埔地方人士皆稱呼其為「新姜」，稱姜秀鑾家族為「老姜」。新姜的第二代鄧瑞坤曾擔任日治時代的保正和北埔庄協議員，光復後也有家人任職副議長、議員、鄉長、代表等。鄧瑞坤的二位弟弟姜瑞昌和姜瑞金，很早即受日本教育，在台北的總督府國語學校師範部就讀，畢業後在公學校任職，又轉而從政並經商茶業。

姜瑞昌在 1920 至 1932 年間曾擔任北埔庄長，並致力於北埔茶葉的產銷工作。另外，他也是使用相機記錄北埔的先驅，早在 1910 年代，他就使用玻璃底片拍攝了許多家族人物照片，以及北埔的鄉土民情，也曾在日本的攝影比賽獲獎。鄧南光自幼受到叔叔姜瑞昌的薰陶，對於攝影的喜好也在無形中也受到許多影響。

到了鄧南光這一代，只要是男孩即全部送至日本留學，可見家族財力之雄厚。新姜家族從日治時期到台灣光復初期，在北埔政壇與經濟上，皆具有舉足輕重的地位和影響力。依照北埔姜家系譜資料(古少騏，2012)，製作圖 4-5「鄧南光家族系譜簡圖」，僅呈現研究探討中所提及之男性人物為主，在介紹鄧南光攝影作品時，可更為清楚人物之間的相互關係。



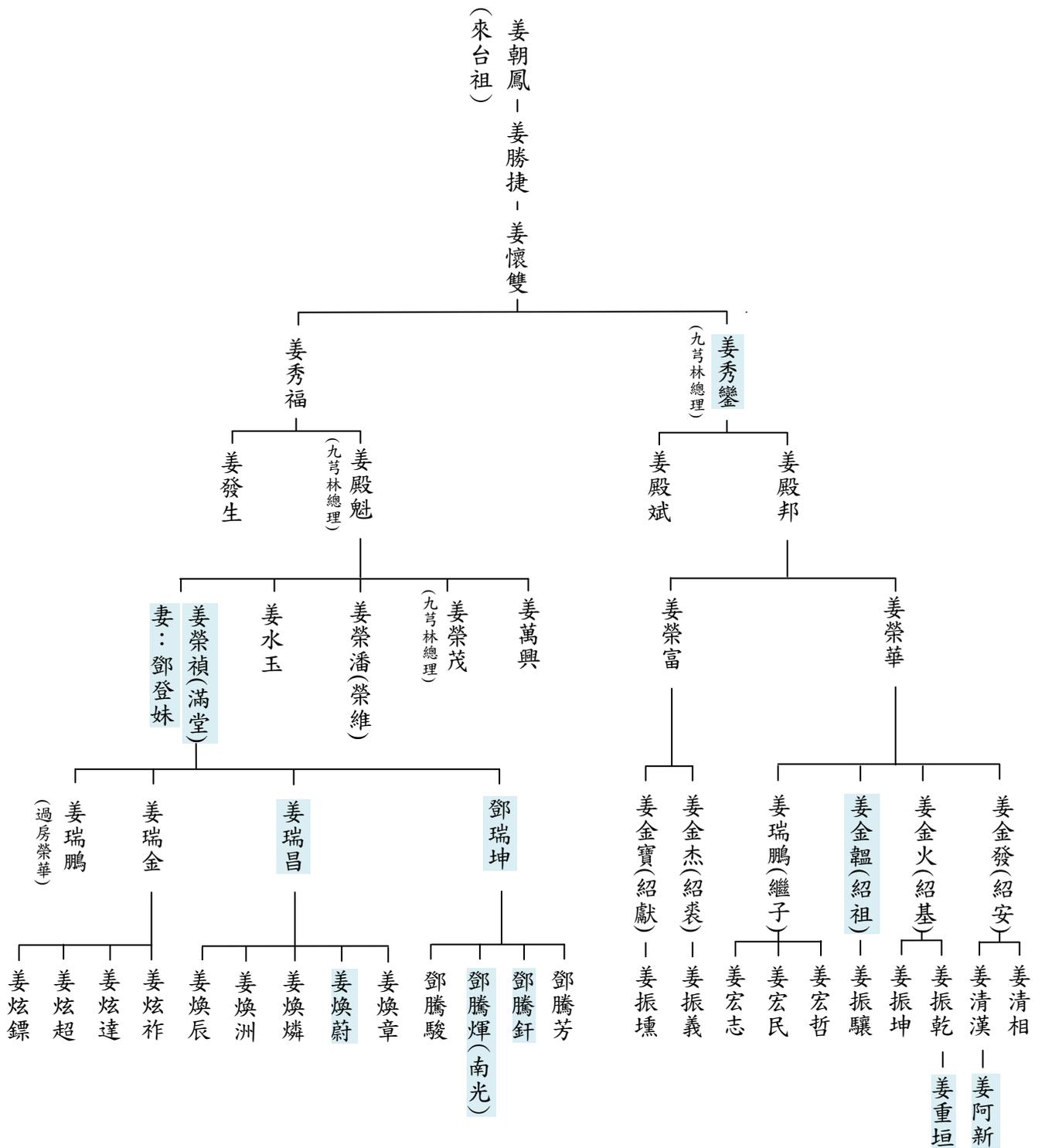


圖 4-5：鄧南光家族系譜簡圖(古少騏，2012)



圖 4-6：鄧南光 1938 於北埔拍攝鄧騰釭出征祝應會(張照堂，2002)



圖 4-7：姜煥蔚、鄧騰釭和莊阿魁出征祝應會(古少騏，2012)

先由畫面內容之文字符碼觀察描述，圖 4-6 及 4-7 的背景旗海高揚，旗幟上標示著出征者的姓名，並寫著「祝應召」、「祝從軍」的賀詞。圖 4-7 三位即將出征的主角站在桌子的正中間，他們身上背掛著彩帶，左起分別是姜煥蔚(姜瑞昌次子)、鄧騰釭(鄧南光二哥)和莊阿魁(姜瑞昌女婿)。出發前親友聚集在門口天井，桌上幾碟小菜，大家高舉酒杯給予祝福，場面看似熱鬧豪氣，但臉上卻難掩憂愁和落寞的神情。

根據文獻顯示，在圖 4-7 左列的親友中，鄧南光父輩四兄弟全數出席，包括：鄧瑞坤、姜瑞昌、姜瑞金、姜瑞鵬，他們皆是北埔地區的政治要角或商業大亨(古少騏，2012)。從軍的出征餞別會，幾乎是所有的家族男性成員皆參與的大活動，如此浩盛的場面，可見當時眾人對此事的重視程度。



圖 4-8：五名北埔子弟出征前的合影紀念(古少騏，2012)



圖 4-9：北埔地方人士送別入伍青年(古少騏，2012)

圖 4-8 和 4-9 也是 1938 年在北埔同一天的送別活動，只是隊伍走到了搭車的地點，鄧南光分別拍攝了北埔的五名出征者的合影，以及全體地方人士的送行場面。圖 4-8 的五位出征者，左起分別是：莊阿魁、姜煥蔚、姜重垣(姜振乾之子)、姜阿新(北埔製茶大亨姜清漢之子)、鄧騰鈺。每人手中皆持一面日本國旗，旗上寫滿了祝福之語，其中最年長的姜阿新旗上寫著「祈武運長久」。

圖 4-9 的地點是位於北埔口的「筧仔下」(筧讀音同剪)，「筧」是舊時農業社會用來導水灌溉用的長條狀竹管(如圖片右上方處)，宋朝陸游的詩中即有：「地爐枯葉夜煨芋，竹筧寒泉晨灌蔬」。由於此地有一處山凹，所以竹管特別長，地名也由此而來。這張影像裡的「竹筧」至今拆除已久，鄧南光為當時的地名與舊貌留下了見證。

這個地點是北埔往竹東的出入口，出征者所要搭乘的大軍車已在此等候，送往基隆再搭船出海至廣東(古少騏，2012)。在皇民化的思想下，幾乎所有的親友皆動員參與送行活動，舉著日本太陽旗歡送。鄧南光選擇在小山坡上取景，將整個熱鬧的場面拍攝下來，大多數的人皆面朝軍車的方向與出征者道別，照片中只有幾個人轉身面對鏡頭微笑，成為有趣的畫面。

圖 4-6 至 4-9 拍攝的年代背景是於日本發動侵華戰爭(1937)的第二年，此時戰事已擴及至南方廣東各地，日軍需大量翻譯工作以掌握軍情。原以為新竹地區的族群多為來自廣東的客家人，因此徵調許多知識份子當翻譯員收集情報。但其實客家話和廣東話不同，且廣東和廣西地區多方言，因此這批從軍者在半年後就全數平安歸來(古少騏，2012)。在台灣光復後，這些北埔知識份子依然在當地發展熱絡。姜煥蔚曾擔任北埔鄉長、新竹縣議會副議長等職務，活躍於政壇；鄧南光的二哥鄧騰鈺則是經營茶葉生意。

這組照片的出征主角皆是北埔望族姜家的後代，其中背後所隱藏的意義也發人省思。1895 年日本人開始統治台灣，老姜家族中的姜紹祖當時 19 歲即率先發起了抗日運動，招募並組織了五百多名義勇軍，但最終戰敗被俘，在獄中吞鴉片自盡犧牲成仁，僅留下遺腹子一人。

然而在 43 年後物換星移，姜紹祖的兒孫輩後代，卻持著日本國旗為日軍效命。這些受到徵召者，無論是身不由己必須聽命於日本政府，或者是受到皇民化思想的感召，對日本已產生國家認同，其中的矛盾情節值得探討。



圖 4-10：鄧南光 1942 拍攝出征軍隊(台北市立美術館，2008)

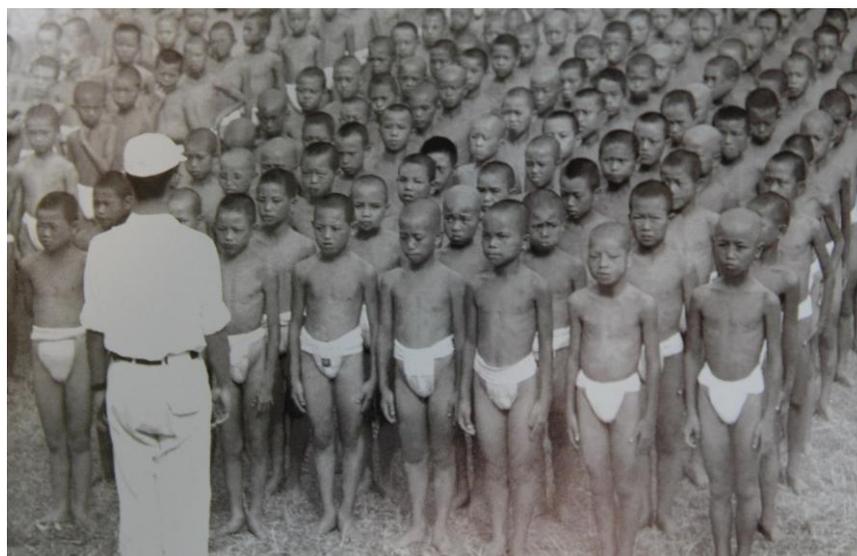


圖 4-11：鄧南光 1943 拍攝學徒兵動員大會(台北市立美術館，2008)

圖 4-10 是鄧南光於 1942 拍攝出征軍隊的遊行隊伍，畫面中的青年大多面無表情大步昂首向前行，乍看之下照片較為嚴肅。但鄧南光以斜角構圖呈現，軍隊的士兵數量似乎可無限延伸，使畫面更具張力感，細看後還可發現隊伍中有幾位青年，因為被拍攝而不由自主地露出笑容，也讓影像增添些許活潑的趣味性。

隨著戰事告急，台灣青壯人力已日漸枯竭，因此總督府也動員學徒兵(在學的學生)投入勞役(如圖 4-11)。照片裡皮膚黝黑且瘦小的台灣少年，歷經貧窮與戰火，在物資缺乏的情勢下被徵召，穿著日本傳統丁字褲，四肢精瘦細長且軀體上肋骨清晰可見。

日本將台灣以他者(other)的方式進行文化再製工作，為鞏固其帝國事業，在殖民時期企圖作深層的文化霸權轉移，進而使台灣人民對日本文化產生認同。部分台灣人開始試圖成為日本人，赴日留學受教育；在二次大戰期間被日軍徵召出征作戰，已期望從被殖民的角色，轉而成為日本人的意圖明顯。

存在這照片中的皇民化現象，或許可發現台灣人對日本文化的認同根深蒂固，也可看出當時台灣大多數的人民，對民族認同及自我身分定位的混淆。尤其於圖 4-3、4-4 和 4-9 的畫面中，在歡欣鼓舞旗海飛揚的熱鬧氣氛下，出征為日軍效力似乎成為一種榮譽的象徵。

殖民的記憶可視為歷史演進的過程，藉由照片將社會面貌真實呈現。或許我們有可能在無形中認同這段殖民史，從心理學的層面而言，殖民統治者對被殖民者施壓與同化等政策方針，在當時或許有自主反抗的意識與心態，但最後或許也難以跳脫其同化後的認同感。

二、台灣日治時期前後的後殖民現象

1895 年 4 月 17 日，滿清與日本談和簽定馬關條約，將遼東半島、台灣與澎湖列島割讓給日本，此後日本展開一連串的殖民統治。直到 1945 年 8 月 14 日，日本天皇發出「終戰詔書」，第二次世界大戰落幕，台灣才終止日治時代，同年 10 月 25 日在受降典禮中，將主權交由中華民國政府接手，結束了長達半世紀的日治時期(周怡卿，2008)。

Edward Waefie Said 在《東方主義》對殖民問題的分析，著重在歐美國家對中東的觀點，他所提及的「東方」是包括中東阿拉伯等地的「近東地區」，並非在中國、日本等「遠東地區」(Ashcroft et al., 1995)。然而，日本因西洋化而導致文化認同的轉變，積極效仿歐美國家的殖民經驗，並實行於台灣和韓國等殖民地地上。

因此在社會文化等基礎上的種種轉變，也驗證文化霸權(Cultural Hegemony)理論。政治體系為了使其統治地位正當化、合理化，他們會使用意識形態的傳播與灌輸，使文化型態轉移，民族意識也產生認同，進而得到被統治者的認同感(Said, 1993；田心喻，1991)。藉由支配階級概念無形的傳播，來維持統治地位的領導權和被統治者的次等地位。

台灣與日本的關係亦同，日本在殖民時期著重在文化、教育和語言上的改革，企圖作深層的文化霸權轉移，當時台灣人民的心態和認知都深受殖民文化影響，對日本文化產生認同(周怡卿，2008)。部分台灣人開始試圖成為日本人，赴日留學受教育；在二次大戰期間被日軍徵召入伍作戰，已期望從被殖民的角色，轉而成為殖民者的意圖明顯，也可看出當時台灣大多數的人民，對民族認同及自我身分定位的混淆。

台灣先是在日治時期抵抗日本於太平洋戰爭後期所發起的大型同化運動，到日本戰敗後，國民政府的二二八事件發生，台灣人經歷了一場從樂為中國人到反抗中國人的重大轉變。歷經殖民、移民、威權統治的背景，長期處於夾縫中求生存的心理狀態，認同的迷惘自然而生(盧建榮，2003)。

在歷史脈絡、地理位置上台灣位於邊陲，對殖民國在文化上的依賴，成為權力結構下弱勢的客體(李英明，2003)。過去在政治外力的壓制下，使西方與日本的文化價值體系不斷移植，難以擺脫對殖民國在形式上的模仿及認同。在日治時期的皇民化對大和效忠的推廣政策，這些為了操控殖民地人民思想所產生的箝制文化，也對台灣人民產生了影響。

以上是針對鄧南光「戰事切片」系列作品進行研究，主要描述與分析為日本出征者的送行餞別照片，再探討皇民化現象，以國族認同的觀點詮釋作品背後的意涵。下一節的研究對象則是「酒室風情」系列作品，呈現鄧南光以浪漫情懷拍攝出酒室女郎的風情。



第二節 酒室風情

鄧南光「酒室風情」系列創作於 1950 年代，是以拍攝酒家女子的影像聞名。透過鏡頭，使我們凝視這些女性的風華與黯然，也記錄著當代社會經濟中，兩性所扮演的角色和地位。本節嘗試以「後殖民女性主義」之論點，詮釋鄧南光的鏡頭下，這些社會女性的另一種樣貌。

一、創作背景

在西元 50 至 60 年代期間，並無電視和 KTV 等影音設備，許多男性的夜生活就是上酒家，在那裡娛樂、應酬或談正事。身旁有這些酒家女子的溫柔相伴或熱情對飲，除了增添趣味性，也慰藉並填補了平日生活中的壓抑和失落。當時許多有名的酒家如：黑美人、五月花、上林花、東雲閣和白玉樓等，都集中於台北市延平北路一帶區域。

台灣的酒家世界聞名，開創於日治時代，全盛於光復初期。酒家承襲了日治時期酒樓所結合吃飯宴客和娼妓陪宿的功能，在營業場所設有廳房與特種女侍應生陪酒(張貴英, 2004)。酒家是這些女性的工作場所，酒家的發展與台灣特殊的政治和經濟結構密不可分，本文也在此針對 1950 年代台灣酒家的發展概況作簡介。

「酒家」這個名詞於日治時期稱為「カフーユ」(意指 CAFÉ)，在初期僅出售咖啡及餐點。店內有女侍服務客人，之後才慢慢轉型為加售酒類飲品、飯菜餐點和日本料理。女侍者的服裝也由原本的制服，演變為穿著旗袍和洋裝。在幽暗的燈光下，更增添神秘氣息(宋玉雯, 2008)。延平北路大稻埕「黑美人大酒家」的前身原先就是咖啡館，即是第一個台灣人開設以 CAFÉ 為名的店，但因為只有單純賣咖啡生意較為清淡，之後才轉型為酒家。

國民政府遷移至台灣後，為改善當時的社會風氣，維護善良風俗民情，有意令酒家停業。1949 年陳誠任省府主席時提倡節約，乃將這些相對當時生活環顯得奢華的酒家，改稱「公共食堂」。到了 1951 年，聯合國實施《人身買賣及剝削娼妓禁止公約》(Convention for the Suppression of the Traffic in Persons and of the Prostitution of Others)，台

灣雖然也為簽約國之一，但在當時國民政府遷移台灣後，形成男女人口比例差異加遽，在這樣的背景下，為解決私娼交易風行所造成的治安及衛生問題，1956年起准設妓女戶和公共食堂(張貴英，2004)。

之後公共食堂因為徵稅的問題，再次改名酒家。當時有許多只提供餐飲的普通公共食堂，卻需和這些有女侍服務的公共食堂，課徵一樣的稅率，因此業者陳請修法降低賦稅，政令即將這些有女侍的公共食堂改稱「酒家」(宋玉雯，2008)。

日文的漢字也有「食堂」的字樣，意為吃飯的處所。日本統治台灣 50 餘年，由「公共食堂」的名稱可見受日本文化之影響。在台灣中南部或本地人也有以「菜店」為酒家的俗稱，也有研究指出「酒家」一詞為大陸內地語，廣泛指吃飯用餐的地方(張貴英，2004)。自日治時期到台灣光復國民政府領台，從「酒家」這個名稱發展的脈絡和意義中，或許可發現此時蘊藏於台灣、中國和日本，三地文化的相互衝擊與磨合。

酒家文化在這樣的發展之下，也使酒家女子的工作內容日益多元化。當時的社會風氣保守，當攝影團體舉辦人像攝影比賽或活動時，很難找到女性願意公開亮相擔任模特兒，這時酒家女子便常會受邀出外景拍攝人像照。鄧南光、張才和李鳴鵬私交很好，他們曾在博愛路的「上林花大酒家」找了 20 多位酒家女子充當模特兒，在上林花的頂樓花園拍攝人像照(張照堂，2002)。因此在他們的作品中，可見到許多相同場景與人物的畫面。

鄧南光除了參與各種人像外拍活動，私下也常和好友至酒家同樂，因此也有更多的機會觀察這些酒家女子。在他的作品構圖中，喜歡突顯酒家女子的溫柔婉約與嬌媚情態。他常以自然光拍攝，不使用閃光燈設備，並且放大光圈，讓景深比較淺，特別營造出朦朧感，增添酒家女子的神秘氣息。

二、畫面構圖與姿態神情

圖像解釋的首要步驟為「描述」，觀察影像的構圖、物件形式以及主體間相互的關係，並進行客觀描述。可由影像裡主角的姿勢、表情，對其當時的心境進行假設，藉此對於作品所要表現之特質有初步的理解。本文針對鄧南光「酒室風情」系列部份作品，作為觀察與探討之對象，首先由畫面構圖與姿態神情進行描述。

台灣 1930 年代時期的報刊上，常見人像照片外加方形或橢圓形的框景，在周圍以文字或詩詞介紹畫面中的人物，樣式如同於門窗旁所張貼的文字對聯，使觀者彷彿在窺視其中的人物(曾久晏，2010)。鄧南光酒室風情系列作品圖 4-12 至 4-16，皆刻意於門框旁取景，使觀眾直覺先將視線放置於框旁的主角，強調畫面的主體性。

拍攝人像所常用的直幅構圖，大多將人物穩固的安置在畫面中央，使這些影像維持著均衡與和諧的畫面(陳懷恩，2008)。但圖 4-12 的構圖則很特別地將主角置於第三象限的區域，留下四分之三的黑色空間發人省思。除了框取的範圍，攝影師的拍攝位置亦形成不同之畫面；圖 4-12 的女子為頭部至胸部之人像特寫，攝影師與主角視線平行，更拉近了與觀者之間的距離。

圖 4-12 女子也出現於圖 4-15 和圖 4-16，不同於圖 4-12 的獨照，圖 4-15 和圖 4-16 還多了其他兩位女性，且是為同一場景的連拍照。主角很明顯的是位於中間的女子，左右兩旁的女性似乎都只是陪襯的作用。畫面左側的女性手臂環著主角，兩人呈坐姿互相倚靠，但於圖 4-10 裡整個人都埋沒於黑影中，幾乎很難察覺她的存在，而在圖 4-11 中也有半邊臉被陰影遮擋。

圖 4-15 畫面右側的女性則是雙手交叉於胸前，轉頭和旁人交談中，於圖 4-16 才面向鏡頭，但卻已被攝影師排除畫面主體之外，直接被裁切一半。鄧南光拍攝此系列作品時，並無將畫面中的主角加以標註名稱，但僅有圖 4-12 女子出現 3 次(圖 4-15、4-16)，其他畫面之人像則無重覆。

在人像獨照的作品中，圖 4-13 和圖 4-14 各有不同的表現。圖 4-13 女子倚在門邊，專注於手中所執信件或卡片，神情黯然且若有所思，使觀者好奇並猜想著她所注視的內容，而臉上及半身的陰影更增添了神秘氣息。相對的，圖 4-14 女子則更顯清新明朗。

圖 4-14 這張獨照大部份以自然的光線照亮畫面主體，強調明亮清晰的五官面貌與身體姿態，搭配氣質清麗的妝容及髮型，表情嫵雅含蓄，構圖穩固端莊，吸引了觀者的目光停留。攝影師所仔細安排的光線和場景，使人物形象的整體搭配更加協調。



圖 4-12：倚門而立的女子
(張照堂，2002)



圖 4-13：讀信女子
(張照堂，2002)



圖 4-14：清麗女子半身照
(張照堂，2002)



圖 4-15：望向窗外的女子
(張照堂，2002)



圖 4-16：相擁而坐
(張照堂，2002)



圖 4-17：清秀佳人
(張照堂，2002)

這幾張的影像大多是深色背景，運用光線表現明暗變化。圖 4-17 的構圖安排則可清楚看見背景的物件形體，主角所坐的椅子、後面的物品展示櫃，還有旁邊的植栽竹子。雖然畫面中的女性表情與眼神略顯拘謹，但搭配背景擺飾的呈現，卻也烘托出合影畫面的和協氣氛。

圖 4-18 至 4-23 的影像內容，除了獨照之外還包括酒室女子間的互動，以及景深的運用。被攝主體搭配附屬景物，使整體的畫面更協調，並且彰顯了作者對於情境意念的表達。



圖 4-18：坐在藤椅上的女子 1(張照堂，2002)



圖 4-19 坐在藤椅上的女子 2(張照堂，2002)



圖 4-20：伴著酒瓶沈思 1(張照堂，2002)



圖 4-21：伴著酒瓶沈思 2(張照堂，2002)



圖 4-22：相視而笑(張照堂，2002)



圖 4-23：宴席結束的情景(張照堂，2002)

圖 4-18 和 4-19 皆於同一場景拍攝，主角各異但卻有相同姿勢。特定的姿勢可以表達特定的訊息，或許是鄧南光所引導，為了使被攝主角形成某種內涵而做出的姿勢，也有可能是主角面對鏡頭的自我反射動作。在心理學而言，當一個人將雙手交叉放置胸前，即傳達出自我防禦的訊息，此時內心或許正處於防備的狀態(陳敬寶譯，2008)。這兩張照片皆是從主體的左前方拍攝，雙手雖呈現相同姿勢，但在神情和態度上仍有所差異；相較於圖 4-14 主角將頭往後倚靠著悠然自若，圖 4-13 女子所注視鏡頭的表情和犀利眼神，透露出更多防禦姿態。

圖 4-20、4-21、4-23 皆出現酒瓶為附屬景物，直接反應出主角的生活型態與職業。好作品會使觀者循著視覺方向與動線，然後向外延伸往其他景物觀看，主體為前景時會循著中景、背景漸漸望去；主體為背景時，會朝反方向慢慢延伸(陳懷恩，2008)。圖 4-20 和 4-21 畫面中主體女子，以單手托住臉頰若有所思，視覺動向再延伸至前景酒瓶和酒杯，彷彿有些許愁悵和無耐，豐富的情緒表達，更令觀者興起憐憫之心，也透露出鄧南光的浪漫情懷。

圖 4-22 和 4-23 主體為兩人以上，拍攝酒室女子的互動。圖 4-22 的兩位女子相視而笑，青春的年紀在臉上掛著天真且發自內心的笑容，很容易就引發觀者的感動。圖 4-23 則是以酒瓶為主體，擴散至三位互相交談中的女子，接著再將視覺方向延伸至前景，桌上放置許多雜亂且飲用過的酒杯，推測為客人離場後的情景。

圖 4-24 至 31 則是拍攝酒室女子於工作中的即興快拍照片，每幅作品皆記錄了當時酒室生活裡的花絮片段。這些於各種場合與情境中主角所表現出的行為，有可能透露其內心深處所隱藏的想法(曾久晏，2010)，鄧南光捕捉到許多稍縱即逝的畫面，作品更具有戲劇張力，也令觀者增加許多想像空間。

圖 4-24 的主角位於觀者左邊的前景位置，突顯出女子在補妝和整理儀容的準備工作，畫面主次分明，而另一位女子作為背景配置。圖 4-25 是由下而上的仰角拍攝，推測為鄧南光和朋友在交談的席間，偶見這位女子，她雖藏身於隔板之後，探頭狀似窺視或正尋找某人，卻

無意間成為鏡頭主角，畫面令人莞爾一笑。



圖 4-24：補妝(張照堂，2002)



圖 4-25：窺視(張照堂，2002)



圖 4-26：與女子對望的男客(張照堂，2002)



圖 4-27：與男客對望的女子(張照堂，2002)

圖 4-26 和 4-27 為一組作品，男女主角坐於長桌兩端，鄧南光分別由不同角度拍攝。男主角雙眼注視對方，傳達出對女主角的重視態度；女主角則是雙手托腮面帶微笑。依心理學作圖像解釋，托腮顯現出直接且強烈的「自我親密性」動作，正沉醉在自我情緒與幻想中(陳懷恩，2008)。這兩幅作品有可能是作者為了呈現兩性關係之某種意涵，而請男女主角刻意做出的姿勢。

圖 4-28 至 4-31 拍攝許多酒室女子與客戶之間的互動，呈現陪酒及歌女表演中的場景。民初時期的歌女，大多於固定場所演唱，與店家以僱傭或拆帳的方式合作，而表演時也會收到客人的打賞。酒室女子或歌女會因得到客人的傾睞而改變際遇，有的較得客人歡心，嫁作妻妾或被包養作情婦；有些歌女嫁給小康家庭或窮困者，婚後仍會繼續賣唱貼補家計(張貴英，2004)。圖 4-29 以歌女為主角搭配樂師，色調

及明暗對比的運用，烘托出女子於特殊職場中悲情無耐的氛圍，也傳達了人物關懷之意象。

在沒有太多影音娛樂設備及場所的年代，許多有身份地位或經濟許可的男性，閒暇之餘會邀親友、同事或客戶，上酒家娛樂、應酬或談正事。身旁有這些酒室女子的溫柔相伴或熱情對飲，營造出輕鬆歡樂的氣氛，暫時忘卻現實生活中的煩憂，也抒解日常的情緒壓力。



圖 4-28：陪酒場景 1(張照堂，2002)



圖 4-29：演唱中的歌女(張照堂，2002)



圖 4-30：掩面害羞的女子(張照堂，2002)



圖 4-31：陪酒場景 2(張照堂，2002)

三、影像之文化意義—由後殖民女性主義觀點詮釋

在「酒室風情」這一系列作品中，影像所蘊藏的文化意義是本節所要討論的重點，以下針對台灣光復初期的酒家發展概況作簡介，並透過「後殖民女性主義」之論述，詮釋作品中的社會意涵。

(一)後殖民女性主義之概念

每個人的生命都有其不同的獨特性與存在價值。酒室女子於這個時代裡，無論在性別探討、意識型態、道德論述與國家政策等各個層面中，都在無形中耗損著女性的自我意識和生命。

在探討後殖民女性主義之觀點前，先對女性主義作初步簡介。女性主義(feminism)有許多不同的詮釋，女權運動家 Simone de Beauvoir(1908~1986)認為，這是專為解決女性問題，並力求改變婦女處境的主義，女性主義結合了階級鬥爭，但卻獨立於階級鬥爭之外(魏琬玲，2007)。大多數研究女性主義之學者認為，這是全世界婦女的社會覺醒運動，如同啟蒙運動的思潮，女性主義也是一種進化運動，依不同地區的特殊需求，而蘊含著不同的概念(吳怡婷，2007)。綜而言之，女性主義在於喚起女性自我覺醒，以及自我存在價值之意識，進而以豐富人生為目標。

隨著時代的進步，女性的個人思想和自我意識逐漸提升，從 19 至 20 世紀便發展出許多女性主義運動。女性主義因時代轉變發展出不同訴求之派別，本文針對「後殖民女性主義」之概念來作探討。

1980 年代起，後殖民女性主義才開始蔚為風潮。美國當代文學家 Alice Walker 提出「女人主義(womanism)取代女性主義，思考第三世界女性的不平權關係，進一步探討當國家、種族以及階級之結構，處於弱勢位置時，女性所面臨的衝擊與壓迫(顧燕翎、鄭至慧主編，1999)。後殖民女性主義是當代社會女性主義的分枝，所關注的層面由男女關係發展為國族問題，除了著重於性別及種族身份之探討，也進而關懷全世界兩性之間的完整性，使我們發現更真實的女性主義問題。

(二)後殖民女性主義之相關議題

Gayatri Chakravorty Spivak 認為女性身為從屬者的地位，且受男性支配與被壓制，探討女性的劣勢和邊緣化，並尋求為女性聲援的機會。Edward Waefie Said 的後殖民論述中提及殖民者與被殖民者的關係，在不對稱的權力關係中，成為是一種主奴式的霸權體系(彭淮棟譯，2004)。而男人享有如同帝國主義般的優勢，女人則相似於殖民地的人，被視為「他者(other)」，無法享有自由與自我意識。

1.女性之於「從屬者(Subaltern)」

出身印度而在美國工作的評論家 Gayatri Chakravorty Spivak，她著重女性、教育與政治的議題，強調後殖民主體的異質性。在其重要著作《從屬者能發言嗎?》(Can the Subaltern Speak?)針對女性從屬且受支配於男性的地位而論，在性別上被壓制，在經濟上處於劣勢，因此加倍邊緣化(Ashcroft et al., 1995)。探討了社會從屬者是否能為自己發言，抑或只能以被扭曲或具利害關係的方式，被社會認知或自我再現。

「從屬者」原是指臣服於霸權統治下的人民，後來被延伸為無產階級、工農與女人的代稱，泛指一切被迫的團體。義大利社會學家 Antonio Gramsci 也曾提出「從屬性(Subalternity)」的概念(陶東風，2000；張君玫譯，2006)，女性在這樣的體制下，養成了尊卑的概念和順從的習慣。被殖民的人民始終在追求如何推翻殖民者的統治，如同女性積極尋找自我定位。

2.女性之於「他者(other)」

後殖民論述的先驅 Edward Waefie Said 在《東方主義》(Orientalism)表示，具文化優越地位的西方列強國家，透過權力支配與知識再生產的方式，建構一套關於東方的認知與話語系統，秩序是強權的一方所決定，批駁西方國家對東方的暴力想像。

在這套系統之下，東方只是歐洲的一項發明，以「他者」(other)的方式進行文化再製及帝國事業的鞏固工作，以確認西方自身的存

在。殖民者對「他者」的想像，往往透過藝術的再現來加深刻板化、邊緣化的印象，這種刻意製造的文化位階，使殖民者在入侵之前，就對殖民地的文化、風土充滿負面的虛構想像(Ashcroft et al., 1995)。

Edward Waefie Said(1993)於著作《文化與帝國主義》指出，殖民者與被殖民者的關係涉政治、經濟與文化等諸多要素的交叉發展，在不對稱的權力關係中，成為一種主奴式的霸權體系，並且這是在全球性的網絡中，被長期建構發展而來。Said(1993)的後殖民論述中認為，男人享有如同帝國主義般的優勢，女人則相似於殖民地的人民，被視為他者，是無法享有自由與自我意識的客體。

後殖民主義依據三個可能的模式：民族主義派、社會主義派和改革派。女性主義則有自己的政治認同，雖異於這三種模式，但其政治目標則與社會主義派有許多地方相同，最終目的都是為了終結男性與帝國主義的剝削(魏琬玲，2007)。

部份學者指出，殖民主義的統治和帝國主義的經濟侵略，皆源於男尊女卑的父權意識。社會主義的要務在於破除階級，在霸權國家與被壓迫國家之間，消除其尊卑之分，並破除社會階級。女性主義則要求消弭男尊女卑的階級觀念，進而結合馬克思的經濟社會理論，發展出馬克思式女性主義(Marxist feminism)，認為在父權體制和資本主義的生產模式下，女性遭受到比勞動階級更多的剝削，是處於最底層的被壓迫者(吳怡婷，2007)。

女性主義和後殖民主義論述的根本，均源自於對人類不同族群之間的差異性，及對於階級制所引發的省思，皆以廢除迫害為最終目標，期能喚起受壓迫人民的自我覺醒，以及其存在價值之意識。

(三)由後殖民女性主義觀察「酒室風情」系列作品

自希臘時期便有哲學家亞里斯多德從生理學的觀點認為：「男人天生高貴，女人天生低賤；男人統治，女人被統治。」盧梭(J.J. Rousseau, 1712~1778)也曾說過：「女人需依靠男人的感覺和獎賞而活，依靠男人對她們的吸引力而活。女人要取悅男人，貢獻給男人，贏得男人的愛

和尊重。」(李平滙譯, 1989)。某些時代的女性地位, 受制於男權至上的思想, 擺脫不開男尊女卑的模式。

鄧南光「酒室風情」系列作品, 所有的女性主角皆於酒室工作, 她們的生活以取悅男人為主, 依男人對她們的吸引力而定義自我存在之地位或價值。在如此的工作環境, 酒室女子和雇主、客戶之間的關係, 或許未必是純然的剝削與壓迫, 但他們的生活比起一般普通女性, 確實需要承受更多複雜因素所造成的壓力。

在圖 4-12 至 4-23 作品中, 許多以深色調背景呈現, 再運用光線變化明暗, 彷彿透出主角內心的愁悵與無耐。這幾張畫面裡的女子, 年紀約略是在 16 至 28 歲間, 有的眼神姿態顯露拘謹, 有的則是神情黯然且若有所思, 在如此青春年華的浪漫歲月, 他們卻必須將生命交付於情色和煙酒中耗損。

處於那個時代的女性, 其生存權被擠壓到邊緣, 許多女子沒有被教導謀生經濟的能力, 只有少數女子可接受與男子相同的文化教育, 唯一的未來寄託就是走入婚姻, 大多成為只依附於男性生存的生育工具。而由於種種因素, 無法走入婚姻的女子, 則是被迫處在更惡劣的現實環境, 於酒室文化中發展, 以出賣情感與身體為生存模式。如同後殖民論述之「從屬」概念, 酒室女子基於經濟和生活, 與客戶形成一種不同於婚姻的性別從屬關係。

圖 4-24 至 4-31, 則是呈現酒室女子於工作中的畫面, 有她們與客戶之間的互動, 並以熟練的姿態於職場上周旋。這些女子脫離了傳統的角色扮演, 或許並非一般德育教化下的刻板柔弱形象, 面對現實中的競爭, 或許也具某種程度的自主意識。

她們可使用各種方式鞏固自己的絕對優勢, 甚至也有可能成為一個善於權謀的支配者, 利用性和謊言的手段, 來達到生存目的。經濟面的考量是這些女性最為在意的問題, 他們藉由性與情感的交換, 累積足以應付現實生活的金錢或物質。

於酒室消費的男性, 則如同帝國主義的殖民者, 為鞏固自身的位

階並滿足需求，在被殖民地取得資源，也將酒室女子視為「他者」，為社交應酬中的附屬品，透過酒精和甜言蜜語的催化，提升自我地位以及現實生活中無法取得的虛榮感。



第五章 研究結論與建議

處於現代的人們已將數位攝影視為不可或缺的一部份，3C 產品不斷的推陳出新，以及使用網路社群的依賴程度持續提升，隨時可將生活周遭的人事物拍照或錄影，上傳到世界的每個角落，相機似乎成為無所不在的生活必需品。

但在台灣物資缺乏且人民普遍困苦的時期，一台二手的萊卡相機可在台北市區買一棟樓房的年代，鄧南光有幸生長於新竹北埔的望族，有著富裕的家庭為後盾，赴日本留學 12 年，學習並吸收了許多當時全球新興的攝影理念和風潮。學成歸國之後，除了積極參與攝影學會的相關活動與行政，他所注重的紀實與人文關懷並重之攝影風格，也對台灣早期紀實攝影的發展具有影響力。

鄧南光所拍攝的作品秉持紀實理念，以簡單且真實的攝影主題，捕捉週遭社會的景物萬象，呈現那個時代人民的生活樣貌，不但傳達個人的情感投射，也透露著人文關懷省思。這些影像記錄了台灣社會的純樸之美，無論從攝影美學的角度欣賞，或是由人類歷史與社會的研究面向觀察，皆富有文化研究之價值。

攝影創作橫跨四十多年的鄧南光，其作品反映了當時社會的多元浪潮：包括台灣日治時代的社會型態、光復後時期的多元樣貌，及充滿創新與改革的社會。在這樣的時代背景下，本研究假設鄧南光的作品存在後殖民現象，進行文獻探討與觀察。最後依據《鄉愁·記憶·鄧南光》(張照堂，2002)一書中之分類，歸納出研究範圍，以鄧南光之紀實攝影作品「戰事切片」和「酒室風情」系列為主要研究對象，並透過後殖民論述作影像詮釋，探討其中之文化意涵。

本研究發現鄧南光「戰事切片」系列作品中所存在的皇民化現象，可發現台灣人對日本文化的認同根深蒂固，或許有些人仍在內心有反抗意識，但就外在表象而言，可看出當時台灣大多數的人民，對國家民族的認同程度及自我身分定位的混淆。

另外，透過鏡頭觀察「酒室風情」系列作品，記錄著於父權體制的時代，男人與生俱來即擁有各種權力，於酒室消費的男性，則如同

帝國主義的殖民者，為鞏固自身地位並滿足需求，在被殖民地取得資源，將酒室女子視為 Edward Waefie Said 論點中的「他者」(other)，如同被國殖民國家，成為社交應酬中的附屬品。

以下將針對先前所提出之研究問題，經由分析與探討所產生之結果進行總結。接著對於鄧南光紀實攝影「戰事切片」和「酒室風情」兩大系列作品，分別提出研究結論與觀點。最後，將對於未來欲進行鄧南光影像作品之相關研究提出建議。



第一節 研究結論

本節將針對研究問題面向提出結論及觀點，包含探討紀實攝影之核心意義、分析鄧南光紀實攝影之創作特色，以及其作品中所存在的後殖民現象。

一、紀實攝影之核心意義

經由探討國外及台灣紀實攝影的發展概況，並彙整學者及攝影家給予紀實攝影之定義，本研究提出紀實攝影之核心意義如下列三項：

(一)影像的真實呈現

紀實攝影是彰顯紀實性、客觀性與真實性的攝影形式。其核心意涵在於呈現事物真實的樣貌，不進行任何圖像操弄的攝影行為，忠實呈現時代與社會的現象。

(二)傳達人文關懷之意象

紀實攝影不但真實呈現社會樣貌，並且攝影師抱持同理心關懷生活中的人事物，表達其內心的情感，拍攝出的作品能觸動心弦並產生共鳴。紀實攝影如此關懷社會人文的理念，賦予影像更有歷史社會價值的文化意義。

(三)連結社會與群眾之互動模式

經由國內外紀實攝影之發展脈絡可發現，紀實攝影家將社會的現象和價值，透過攝影作品反映給群眾，成為一種相互影響的模式。這彰顯了人民與社會的連結，攝影家、觀者與社會之間是具有某種程度的互動結構關係，同時這些紀實攝影作品也可置於社會文化的脈絡中檢視，成為影像之意義與價值所在。

因此，紀實攝影紀錄了當時社會的現實生態，意義不僅止於資訊表象的傳達，最重要的功能在於引導觀者對於社會意識型態層面的認知，發掘照片背後所隱藏的意涵。

二、鄧南光紀實攝影之創作特色

鄧南光的鏡頭下閃爍著敏銳的觀察，洋溢著感性與浪漫的內心觸動，在人文與自然的交織下，無論是各種攝影主題，皆留下生命悸動的瞬間。經由本研究探討發現，鄧南光之作品包括以下三大特點：

(一)客觀記錄各式生活題材

留日就學的背景，使鄧南光接受「新客觀主義」風潮之洗禮，並受到攝影家Paul Wolff及木村伊兵衛的影響(張照堂，2002)。重視當代社會中各式型態的真實樣貌，拍攝各種生活題材，紀錄庶民生活，同時對於作品的呈現，也強調光線在作品中的結構與重要性。

(二)專題式故事攝影(Photo Story)

鄧南光曾主辦的「自由影展」首推專題式的故事攝影，不受時間限制，完整表現出宏觀視野。主題與日常生活及社會相關，但快照不足以完全表現生活的深度，必須藉由照片的構圖組合，以平面換取時間構成空間的深度，表達出確切的主題，更能使觀者達到共鳴。

(三)紀實與人文關懷並重

鄧南光強調社會與生活議題，記錄人民的生活景象，以簡單紀實的攝影主題，流露出內心的情感。這些作品捕捉那個時代台灣社會的純樸美感，同時具有紀實和人文情感關懷之特色。

綜上所述，鄧南光紀實攝影之創作特色，在於客觀真實地拍攝生活中的簡單題材，但卻能以專題的方式，串連出整體的故事性，呈現影像的深度意涵，傳達出人文情感關懷之層面。鄧南光的創作時期將近半個世紀，他秉持一貫的紀實風格理念，持續為生活中的花絮片段進行記錄，並將個人的情感與關懷投射於畫面當中，使觀者彷彿身歷其境，跟著影像一起訴說當年的故事。

三、鄧南光作品中所存在的後殖民現象

後殖民理論主要探討曾被殖民國家之文化現象，帝國主義以特殊意識型態控制殖民地人民的思考方式，以襯托其文化優越感。而被殖民國的人民常藉助西方的思想與文化，但在獨立之後仍難以擺脫西方文化的深刻影響與制約。本研究分別針對鄧南光紀實攝影「戰事切片」和「酒室風情」系列作品，探討這些影像中的後殖民現象，分別提出研究結論與觀點。

(一) 「戰事切片」系列作品中的後殖民現象

二次大戰期間時局緊張，日本於 1942 至 1945 年實施「陸軍特別志願兵制度」政策，實際上是強迫性質。台灣受日本統治半世紀，在皇民化教育下，部份台灣人已對日本身分產生認同，認為參加志願兵是愛國的表現，出征為日軍賣命甚至被視為「島民的最高榮譽」。

日本身為統治者對被殖民者施壓與同化等政策，雖然台灣人民最初或許有反抗的自主意識與心態，但最後卻也難以跳脫同化後的認同感。本研究以 Edward Waefie Said 的後殖民論述(Ashcroft et al., 1995; Said, 1993)進行詮釋，日本以「他者」(other)的方式對台灣進行文化再製及帝國事業的鞏固工作，提升統治者的自我優越感。

在鄧南光拍攝中壢吳家和新竹北埔親友出征的影像中，受徵召的人民替日本政府出征，在內心深處仍會對於無法預知的未來產生恐懼，但當時送別的遊行隊伍中，眾人高舉日本太陽旗，整體的歡欣鼓舞氣氛，表面上對於日本軍的認同歸屬感不言而喻。另外，從軍的出征餞別會，幾乎是所有的家族成員皆參與的大活動，如此浩盛的場面，可見當時眾人對此事的重視程度。

鄧南光上一代的家族長輩姜紹祖，19 歲即發起抗日運動，招募義勇軍，但最終犧牲成仁。然而在 43 年後物換星移，姜紹祖的兒孫輩後代，卻持著太陽旗為日本效命。這些受到徵召者，無論是身不由己必須聽命於日本政府，或者是受到皇民化思想的感召，對日本已產生國家認同，其中的矛盾情節以及對於國家的認同困境值得省思。

(二)「酒室風情」系列作品中的後殖民現象

「酒室風情」是鄧南光於 1950 年代所拍攝，這一系列紀實攝影作品的特色，並非只是單純的紀錄，或追求唯美的人像沙龍風格。「酒室風情」以酒家女子為拍攝主角對象，跳脫傳統的攝影主題，結合紀實、意象及人文關懷之元素，是鄧南光專題式故事攝影的代表作。

鄧南光在取景時大部份以自然的光線照亮畫面主體，強調明亮清晰的面貌與女性的身體儀態，構圖穩固端莊，吸引了觀者的目光停留。再加上攝影師所仔細安排的光線和場景，使人物形象的整體搭配更加協調。在其中的幾個畫面，運用色調及明暗對比，烘托出酒室女子或歌女於特殊職場中悲情無耐的氛圍，也傳達了人物關懷之意象。

酒室女子與普通婦女的生活差異懸殊，她們的工作在人前或許光鮮亮麗，但實際的生活卻又比起普通的女性，需要承受更多男權至上的壓力。豐富的內容變化及情感傳達，呈現出強烈的個人特色與多元樣貌，在欣賞其作品時，觸動心弦彷彿置身其中。這些作品使人感動並產生共鳴，促使觀者重新思考兩性與社會環境之關連性。

在後殖民理論中，經常以性別區分為架構，將具有帝國主義侵略性的統治者比喻為男性，殖民地的人民則比喻為女性，被視為「他者 (other)」，無法享有自由與自我意識。於酒室消費的男性，如同統治者為鞏固自身地位並滿足需求，在被殖民地取得資源，將酒室女子視為「他者」(other)，如同被國殖民國家，成為社交應酬中的附屬品。酒室女子的工作以取悅男人為主，依男性對她們的吸引力多寡，而定義自我地位或價值，與男性客戶之間的互動，形成了有別於婚姻的性別從屬關係。

後殖民主義和後殖民女性主義的觀點，皆來自於對人類不同族群之間的差異性，以及其產生的階級制所引發的探討。性別關係不只是表象中的兩性關係，而是深植於整體社會結構當中的思考模式，鄧南光「酒室風情」系列作品中所呈現出的女性形象，以及影像中透露的故事情節，可促使社會省思父權模式以及其所建立的價值觀。

本研究之目的在於探討紀實攝影之意義，並由「後殖民理論」詮釋鄧南光之紀實攝影作品。研究範圍侷限於鄧南光紀實攝影「戰事切片」及「酒室風情」類別之部份作品，觀察那個時代社會中的後殖民現象，探討背後所隱藏之意涵。然而，在鄧南光的其他主題作品中，也描繪了不同的故事性影像，使觀者能從畫面裡的細節，探索歷史與社會文化層面之意義。



第二節 未來工作與建議

鄧南光的創作歷程橫跨日治時期及台灣光復後時期，作品多元豐富且具有文化省思之層面，值得深入觀察與探討。本研究範圍侷限於鄧南光紀實攝影「戰事切片」及「酒室風情」類別之部份作品，觀察影像潛藏的後殖民現象，探討其中之文化意涵。在其他系列的作品中，也許亦能發現後殖民現象，或可由其他論述進行詮釋。對於未來之研究的方向與建議如下：

一、新竹北埔風土民情之深入探討

鄧南光自日本學成歸國之後，在故鄉新竹北埔拍攝了許多影像，呈現當地傳統的風俗習慣，以及人民的信仰活動之特色。在這些看似平常的生活片段，卻也記錄了北埔建築和地景的演變，對於當地的文化發展，具有歷史與社會研究之價值。

例如，在北埔的信仰中心慈天宮所舉辦的迎神祭典活動，以及因應這些活動出現的人物景像。而因為鄧南光出身北埔望族，他也拍攝了許多不同於普通家族的婚喪喜慶之影像，在民風樸質的年代更別具特色。這些生動活潑的影像畫面，使觀者彷彿身歷其境，此外，其中的地方民俗特色亦是值得深入探討之重點。

二、台北市區景物變化之比較

成家立業後的鄧南光至台北發展，除了替家庭成員拍攝了許多溫馨迷人的影像回憶，也在台北市的許多景點留下足跡。鄧南光的家位於中山北路，對鄧家的小孩而言，台北新公園就像自家的後花園，經常在那裡遊玩拍照。另外，以前圓山的明治橋(今中山橋)、動物園、植物園、林家花園、北投公園，關渡和淡水沙崙，皆常見留影之處。

鄧南光也拍攝許多日治時期的台北市街景，如太平町(延平北路)、大橋町(民權西路)、榮町(衡陽路)、京町(博愛路)等地，這些街景畫面記錄了時代的演變，與今日的台北進行比較，可彰顯歲月之印記。

更特別之處在於鄧南光喜愛拍攝移動中的人物。無論是行走中的人們，或是街上與河上的各種交通運輸工具，都經常出現在鄧南光的作品中，包括車伕拉著三輪車、板車，以及河上的漁舟、小船等，構圖具有表面張力，並添加了些許趣味性。

三、時間縱軸之歷史巡禮

鄧南光的攝影生活橫跨 40 多年，歷經日治時期，到戰後的國民政府時代，反映在創作主題的多元性。可經由時間縱軸，分析鄧南光不同時期的紀實作品。從攝影美學的角度觀察作品風格的改變和差異，也可由人民的生活景象，探討當代社會文化的變遷，以及歷史演進的過程，發掘台灣社會的純樸之美。

鄧南光留下了六千多張底片，這些底片已完成數位化典藏，而新竹縣文化局於北埔設立鄧南光影像紀念館，這使社會大眾更能接近並欣賞他的作品。鄧南光以鏡頭留下自己的生命記憶，在世代與族群的變遷之下，景物建築和人像面容雖已改變，不變的卻是影像中所透露的幽然情懷，以及畫面裡歷久彌新的故事情節，值得持續細細品味。



參考文獻

- Annan, T. (1868). *The old closes and streets of Glasgow, 1868-1878*. 2010年4月2日，取自 University of Glasgow 網站：
<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/Mar2006.html>
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (1995). *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Atget, E. (1901). *Lampshade Vendor, French, Paris*. 2010年4月3日，取自 The Getty 網站：<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=107680>
- Atget, E. (1922). *Rue Cardinale. French, Paris*. 2010年4月3日，取自 The Getty 網站：<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=71250>
- Curtis, E. S. (1908). *Chief Joseph*. 2013年5月10日取自 Edward Sheriff Curtis 網站：
<http://www.edwardcurtis.com/the-store/goldtones/chief-joseph-goldtone/>
- Curtis, E. S. (1909). *Bear's Belly*. 2013年5月10日，取自 Edward Sheriff Curtis 網站：
<http://www.edwardcurtis.com/image-showcase-bears-belly-arikara-1904/>
- Curtis, E. S. (1924). *Spearing Salmon*. 2013年5月10日，取自 Edward Sheriff Curtis 網站 <http://www.edwardcurtis.com/the-store/goldtones/spearing-salmon-goldtone/>
- Curtis 網站(2013). 2013年5月10日，取自：<http://www.edwardcurtis.com/biography/>
- Riis, J. A. (1888). *Bandit's Roost*. 2010年4月3日，取自 Masters of Photography 網站：
http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis_bandits_roost.html
- Riis, J. A. (1889). *Five Cents Lodging, Bayard Street*. 2010年4月3日，取自 Masters of Photography 網站：
http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis_five_cents_lodging.html
- Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Sander, A. (1926). *Painter*. 2010年4月4日，取自 Andrew Smith Gallery 網站：
http://www.andrewsmithgallery.com/exhibitions/augustsander/asgs_1017.html
- Sander, A. (1928). *Bricklayer*. 2010年4月4日，取自 Andrew Smith Gallery 網站：
http://www.andrewsmithgallery.com/exhibitions/augustsander/asgs_1025.html
- Thomson, J. (1877). *Street Life in London*. 2010年4月2日，取自 The Victorian Dictionary 網站：<http://www.victorianlondon.org/publications/thomson.htm>
- Wells, Liz (2000). *Photography: a Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- Wells, Liz (2003). *The Photography Reader*. London, New York: Routledge.
- 文崇一(1995)。《歷史社會學—從歷史中找模式》。台北市：三民

- 古少騏(2012)。客庄生活影像故事 1—看見北埔鄧南光。台北市：遠流。
- 台北市立美術館(2008)。凝視的浪漫—鄧南光百歲紀念展。台北市：廖春鈴編。
- 田心喻(1991)。文化霸權。台北市：遠流。
- 白鳥(2002)。台灣的悲情歲月：日本統治五十年—被遺忘的真實記錄。台北市：人光出版社。
- 吳怡婷(2007)。從女性主義觀點分析《利西翠姐》、《玩偶之家》與《貴婦怨》。中國文化大學戲劇研究所碩士論文，未出版，台北市。
- 吳嘉寶(1998)。台灣攝影史的七個時期。2010年4月4日，取自：視丘攝影藝術學院網站 <http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-2003.htm>
- 宋玉雯(2008)。「良婦/娼婦」間的可能性：酒家小姐的記憶與身分轉換。國立清華大學社會學研究所碩士論文。新竹市，未出版。
- 李文吉譯(1994)。攝影的哲學思考(原著 Flusser, V.)。台北市：遠流。
- 李平漚譯(1989)。愛彌兒(原著 Rousseau, J. J.)。台北市：五南。
- 李英明(2003)。全球化下的後殖民省思。台北市：生智文化。
- 沈明田(2005)。台灣民俗節慶活動之紀實攝影的研究與運用—以大甲媽祖遶境進香活動為例。國立師範大學設計研究所碩士論文，未出版，台北市。
- 周宜慶(2008)。日據時期皇民化運動對台灣與韓國身分認同的影響-兼論台灣族群共識的建構。國防大學政治作戰學院政治學系碩士論文，未出版，台北市。
- 周怡卿(2008)。從日據時期電化教育影片探討後殖民文化認同之面向。崑山科技大學視覺傳達設計研究所碩士論文，未出版，台南縣。
- 周素鳳、陳巨擘譯(2006)。後殖民主義—歷史的導引(原著 Young, R.)。台北市：巨流圖書與國立編譯館。
- 林志明、蕭永盛(2004)。台灣現代美術大系—報導紀實攝影。台北市：行政院文建會，藝術家出版社。
- 邱貴芬(2007)。發現台灣-建構台灣後殖民論述。載於張京媛(主編)，後殖民理論與文化認同(169頁)。台北市：麥田。
- 張君玫譯(2006)。後殖民理性批判—邁向消逝當下的歷史(原著 Spivak, G. C.)。台北市：群學。
- 張婉真(2010)。寫生、紀實與形式表現:陳在南作品之攝影特質研究(1944-2009)。國立新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，未出版，新竹市。
- 張貴英(2004)。高雄市公娼制度的歷史脈絡與存廢之社會歷程。國立高雄師範大學性別教育研究所碩士論文。高雄市，未出版。

- 張照堂(2002)。鄉愁·記憶·鄧南光。台北市：雄獅。
- 張錦華等譯(1995)。傳播符號學理論(原著 Fiske, J.)。台北市：遠流。
- 許綺玲、林志明譯(2004)。迎向靈光消逝的年代。桂林市：廣西師範大學。
- 許綺玲譯(1997)。明室—攝影札記(原著 Barthes, R.)。台北市：台灣攝影工作室。
- 郭力昕(1998)。書寫攝影—相片的文本與文化。台北市：元尊文化。
- 陳千武(1999)。活著回來—日治時期台灣特別志願兵的回憶。台中市：晨星。
- 陳弘岱(2005)。《人間》雜誌紀實攝影對台灣紀實攝影的影響。中國文化大學新聞研究所碩士論文，未出版，台北市。
- 陳立盈(2009)。鄧南光社會紀實攝影作品人物形象研究。國立成功大學藝術研究所碩士論文，未出版，台南市。
- 陳敬寶譯(2008)。攝影評論學—影像解讀導論(原著 Barrett, T.)。台北市：影像視覺藝術事業有限公司。
- 陳慧盈(2009)。紀實與抒情：黛安阿勃絲《無題》系列中的社會邊緣人形象。國立中央大學藝術學研究所碩士論文，未出版，桃園縣。
- 陳懷恩(2008)。圖像學：視覺藝術的意義與解釋。台北市：如果。
- 陶東風(2000)。後殖民主義。台北市，揚智文化。
- 彭淮棟譯(2004)。後殖民理論(原著 Moore-Gibert, B.)。台北市：聯經。
- 曾久晏(2010)。摩登映像—1930年代臺灣花界女性顯影。國立臺灣師範大學美術研究所西洋美術史組碩士論文。台北市，未出版。
- 游雅雯(2008)。攝影鏡頭下的靈光：近代台灣攝影中世紀容顏之研究。中原大學室內設計研究所碩士論文，未出版，桃園縣。
- 黃怡嘉(2008)。台灣當代藝術中之「新台風」(1995-2005)。國立台北教育大學藝術學系碩士論文，未出版，台北市。
- 黃新明(2009)。台東念真情—黃新明人文紀實攝影作品賞析。國立台東大學美術產業碩士論文，未出版，台東市。
- 黃翰荻譯(1997)。論攝影(原著 Sontag, S.)。台北市：唐山出版社。
- 劉惠媛譯(1998)。影像的閱讀(原著 Berger, J.)。台北市：遠流。
- 潘桂芳(2008)。殖民與再殖民的認同困境—李石樵〔唱歌的小孩〕與〔市場口〕之研究。國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，未出版，台北市。
- 潘淑滿(2003)。質性研究。台北市：心理出版社。
- 蔣載榮(2002)。觀念攝影。台北市：雪嶺文化事業有限公司。

鄧南光影像紀念館網站(2010)。關於鄧南光。2010年2月26日，取自：

http://www.dng.com.tw/04_concerning.asp

盧建榮(2003)。台灣後殖民國族認同 1950-2000。台北市：麥田。

蕭永盛(2005)。時光·點描·李鳴雕。台北市：雄獅。

簡瑛瑛、陳淑娟(2008)。他者、創傷、再現：亞裔離散女性藝術家之歷史記憶與身體書寫。輔仁外語學報，5，137-168。

魏琬玲(2007)。台灣越籍女性的夢魘—由後殖民的觀點視之。東海大學政治學系碩士論文。

顧燕翎、鄭至慧主編(1999)。女性主義經典—十八世紀歐洲啟蒙，二十世紀本土反思。台北市：女書文化。