

# 悠遊在鄧南光的影像記錄

## 簡偉斯

### 【學歷】

國立台南藝術大學 藝術創作與理論研究所博士班（肄業）

美國 The Ohio State University，攝影暨電影系碩士

國立政治大學西洋語文學系（今英國語文學系）學士

### 【經歷】

紀錄片導演

台灣女性影像學會理事長

2008、2009、2010 女性影展台灣影片徵件評審團召集人

2009 中興大學駐校藝術家，鹿鳴電影工作坊「電影夢工場」計畫主持人

### 【現任】

台北市立教育大學、長庚大學兼任講師

### 【著作】

聯展：

《她的句點與逗點—人生影格》，「近身潛獵—向歷史投影」，國立台南藝術大學，MIGA，台灣，2010

文章發表：

〈NGO 非專業紀錄片作為改變世界的影像〉，《性別平等教育季刊》，56期，12月，2011年。

〈從移民／移工影展看離散者的主體發聲〉，《藝術觀點》，48期，台南藝術大學：2011年10月1日出版，頁86-91。

〈《跳舞時代》的台語嘉年華〉，《海翁台語文教學季刊》，第八期，夏季號，2010年6月。

〈一九六〇年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白景瑞的「健

康寫實」電影為例〉，《藝術觀點》，41 期，台南藝術大學：2010 年 1 月 1 日出版。

#### 影片作品：

- 《Viva Tonal 跳舞時代》— 2003
- 《流離島影 — 馬祖舞影》— 2000
- 《小珍和她們》— 1994
- 《等待月事的女人》— 1993

#### 【授課大綱】

1. 南光簡介：<http://www.youtube.com/watch?v=fa-Mk1yukRo>
2. 鄧南光的攝影及 8 釐米電影短片作品
  - a. 鄧南光如何以自然主義美學跨越階級與殖民主義的藩籬，記錄日治時期及戰後的庶民生活影像與環境空間，成為台灣歷史珍貴的影像檔案。
  - b. 鄧南光的庶民影像與殖民者的官方影像之比較，以《魚遊》、《萬華龍山寺》、《萬華本島人街》、對比日本總督府攝製影片《南進台灣》為例。
  - c. 鄧南光的影像作品做為檔案影像—以《跳舞時代》為例。
3. 從鄧南光的影像作品看新竹的歷史與文化

#### 【參考書目】

- 張照堂，《鄉愁，記憶，鄧南光》，台北市：雄師美術，2002。
- 張照堂，〈南光歲月（1）：南方之光〉，<http://www.wretch.cc/blog/chaotang/15543368>
- 張美陵，〈檔案痕跡：日據時期的《南進台灣》與鄧南光作品〉，《ACT 藝術觀點》42 期，2010 年 4 月 1 日出版。

## 【參考資料】

# 檔案痕跡--日據時期的《南進台灣》與鄧南光作品

文／張美陵\*

## 前言

《南進台灣：國策紀錄片》是日本政府於 1940 年在台灣攝製完成的影片，由台灣總督府協助拍攝，實業時代社、財界之日本社製作。這紀錄片解釋了台灣為什麼在日本人的心中佔有重要地位：「台灣是帝國向南延伸的重要基礎，爲了南進的目的，就要瞭解近代的台灣。……台灣是帝國南方的第一關卡，國防或經濟都相當重要。」

台灣攝影家鄧南光(1907－1971)出生於新竹北埔，本名鄧騰輝。他於 1924 年進入東京的中學就讀，因爲興趣高一時期開始攝影。1929 年就讀日本法政大學經濟學部，參加學校攝影社團，購買中古萊卡 A 型相機，開始接觸近代攝影思潮「新興寫真」的觀念。1932 年大學時拍攝的一張咖啡店女侍照片，獲得日本雜誌的刊登，使他更投入攝影。鄧南光熱衷於發揚小型相機所能表達出的靈活、快速、清晰與深入生活的寫實攝影，這也是一輩子作爲業餘攝影愛好者的鄧南光，對於台灣攝影的啓迪。

本文將討論這兩種影像檔案：一是《南進台灣》、《幸福的農民》與其它相關官方紀錄片檔案；另外是鄧南光日據時期(自從他從日本回到台灣的 1935 年，到日本戰敗離台的 1946 年)的攝影與 8 釐米短片作品。

## 日本帝國之眼

《南進台灣》首先以原住民的舞蹈，象徵過去的台灣，「盛產農作物的夢想寶島，被清朝政府當成化外荒地，台灣的居民被當成化外之民，」這觀點用來對照於當時台灣的「日本政府致力同化訓育爲帝國臣民，成效卓著。」《南進台灣》以紀錄片的形式，以「眼見爲真」的說服力，證明台灣經過日本殖民政府的產業指導獎勵，鐵路、港灣、交通建設改修，通信及衛生的整備，治水灌溉、理蕃、

---

\* 哥倫比亞大學師範學院(美國紐約)人文與藝術學系藝術教育博士國立交通大學博士後研究員

教育普及，與地方制度改革或是軍事方面等，都已非常完備。台灣已經面目一新，短短期間有此好成績，在世界殖民史上也是少見的。這不僅是皇室一視同仁的恩澤，也是官民一致努力的血汗結晶。這是日本及日本人合力建造的新興台灣。

《南進台灣》利用日治時期臺灣本島的行政區域，五州二廳逐步拍攝。在「台北！台北！吾等的台北」進行曲歌聲中，《南進台灣》顯示了日本政府「實施理想的都市計畫」，包括台北許多現代官方建築、日本人聚集的城內區、三線道路、圓山的台灣神社、台北鐵橋等等。往南之後，《南進台灣》介紹台灣各地的物產特色與建設，尤其側重於某些具有較大經濟利益的，或可以彌補「母國日本」生產不足之產業。例如新竹的農產、礦產、畜產、林產、石油、天然氣、茶業；台中的香蕉、製麻、米；虎尾的糖業；嘉義的木材；日月潭的水力發電。一再說明台灣產業的種類，設備，產量，產值。《南進台灣》從台灣的自然與人文景觀，看見的是台灣殖民地的富饒產物與勞力，以作為「母國日本」的物資供應來源。所有的建設，例如無線電話、高雄港口、蘇花公路、航空發展、台北飛機場的興建，也都是為了使台灣成為帝國經濟的重要一環：「為了產業與經濟，以及南進國策。」在帝國最南端的鵝鑾鼻，日本官員用著望遠鏡，努力觀看，也總結了《南進台灣》的內容重點：

往南去，再往南，黑潮的另一端，那裡有什麼？那裡有日本數十倍的未墾之地。…那就是經濟上的南進，唯一的立足點是台灣，那也是擴張帝國的行進道路。…將母國日本南進政策背負在肩上，作為每年超過百萬人口的分流口。…威武地守衛最前線的台灣，作為產業及國防上的資源開發地。…要維持日本生存權的和平發展策略，不外乎就是南進，在我們前進處守護。…國民必須努力認識台灣的重要性，台灣是南進的基礎，讓我們去南方。帝國國運的進展，我們堂堂往南延伸。必須要拓展南方，建構南方產業及經濟生活線。

與《南進台灣》同時製作而於當今重現的其它紀錄片，例如《臺南州國民道場》、《台灣勤行報國青年隊》，都是以動員民心、增強戰時意志為目的宣傳片。《幸福的農民》則是敘述「嘉南大圳」的水利設施，可有效增進農業產量的過程。《南進台灣》與相關的紀錄片，顯示了日本帝國眼中的台灣，只是具有殖民地的經濟與政治效益，作為日本帝國產業及國防上的資源開發地，作為擴張日本帝國的行進道路，以維持日本帝國生存權的發展策略。

## 檔案的歷史先驗

檔案(archive)是用來累積、儲存、與獲得歷史知識與記憶的方法。一般認為，檔案是客觀中性歷史紀錄的搜集與收藏系統，因此檔案可以保存歷史與記憶；紀錄作為記憶、寫下的作為歷史，檔案作為提供過去事件的充分方法。尤其是攝影的影像檔案，被當作是眼見為憑的真實紀錄，因為攝影常被認為等同於科學中性的機械複製。[註 1]然而這種觀點不必然確實，因為檔案本身的物質材料，不是關於客觀中性的歷史紀錄，而是關於某特定時期某社會的歷史論述。《南進台灣》對於台灣的紀錄，服膺於特定時期的某種社會權力而建構的知識，也就是基於帝國日本對於殖民地台灣的政經利益，而產生的權力論述。尤其從當前台灣社會的歷史發展，回顧 1930 年代的殖民紀錄片，更顯得檔案有其歷史脈絡的偶發性。

法國哲學家傅科(Michel Foucault)認為，每個歷史時期根據某些特定規則而建構知識。將檔案研究比擬為考掘學，知識的考掘學家(archaeologist of knowledge)意圖發掘與重建檔案，顯露出檔案如何形塑人們與過去的關係、建構歷史意義與社會記憶。

檔案的確實性(positivities)，來自「歷史的先驗」(apriori of a history)成為陳述(statements)的現實條件。對於傅科而言，檔案統治管理了已說的(said)或未說的(unsaid)、記錄的或未記錄的。檔案研究並不是關於某種主張如何被合理化的問題，而是關於如何釋放陳述出現的條件、它們存在模式的特別形式、它們倖存、轉變或消失的根據原則。[註 2]檔案自身並不同於已經書寫的歷史或記憶。

今日我們審視《南進台灣》相關的檔案，可以瞭解這些紀錄片是宣傳日本帝國眼中的台灣殖民地，所具有的產經價值與國防重要性，製作目的是為了宣傳南進政策：「認識帝國經濟的南進國策，那唯一的基礎便是台灣」，「為了在日本帝國的南方，開拓產業及經濟的生活線。」這是日本在發動太平洋戰爭前夕，對全世界進行宣導「南進基地」的紀錄片，繼而遠眺並征服擁有豐富礦產、物產、與戰略位置的南洋群島；另一方面也是日本台灣總督府統治台灣四十餘年的政績宣傳片，宣揚日本帝國建設的「『新興的台灣』孕育出絢爛的文化台灣。」而當日本帝國面臨了戰敗，這些檔案所賴以為「真」的陳述條件與存在模式，也就隨之而去，也顯露出「先驗」的檔案確實性，有其歷史條件的權力運作。

《南進台灣》的相關檔案，來自日本帝國將紀錄影片視同國家機器的宣傳工具，雖然以台灣的土地與人民為拍攝對象，卻無視於現實生活中的台灣土地與人民，台灣人民只是產銷經濟學數字的背景圖示。出現在影片裡的台灣人民，大都是配合劇情的演出，例如鏡頭前不斷出現的幾位長旗袍少女，穿梭於台北城內的現代化街道、在亭仔腳裡巧笑盼兮、散步在植物園與新公園的官方建築之間；又如台中清水的編帽女工與童工，穿戴正式服裝與首飾而埋頭努力工作；《幸福的

農民》更是偽裝成劇情片的紀錄片，主角農民「林阿仁」隨時都穿著清潔整齊的斜襟漢服，無論是進行稻作、收割、結婚、廟會慶祝，用以對比另一村莊怠惰懶散的農民。

帝國之眼的大敘事紀錄片，從 1930 年迄今，成為歷史文件檔案。這些紀錄片的製作目的，意圖形塑觀者對於台灣歷史的瞭解，以「記錄真實」的姿態，意圖影響台灣的歷史認識與社會記憶。然而，歷經改朝換代的時空轉移，反而顯露出檔案並非必定是中性紀錄的收藏與保護，而是某特定時期社會權力的知識論述。

### 檔案的銘刻痕跡

如果檔案是記憶的保存，那麼記憶是如何被保存？奧國心理分析學家佛洛伊德(Sigmund Freud)認為，記憶本身的操作，應是類似銘刻的過程。心理的記錄與記憶的功能，如同孩童使用的可重複書寫與消拭的畫版(erasable writing tablet)，形成了銘刻痕跡的聚集，同時是書寫的記號與檔案的進行，也可同時驅走了遺忘與時間消逝的暫時性。[註 3]

檔案不同於歷史或記憶，而是以痕跡(trace)或遺留記號(residual mark)的形式出現。檔案的「究」，是經由過去遺留的物質材料，而學習瞭解關於過去的事物。檔案並不是一個僵硬的概念，不是固定物質材料的、已經書寫的歷史，而是多重的銘刻痕跡，潛伏著「知識的無意識」、「隱含的知識」、「可能性的狀況」。從檔案可以發掘出陳述的條件、界限，這個陳述和其他陳述之間的關係，可能是互為證明，更可能是權力的壓制與排除。

《南進台灣》裡的台北大稻埕以及萬華，被稱為「本島人」聚居之地與商業區域，稻米與茶業的交易中心。從這裡我們看見台灣傳統廟宇、纏小腳老太婆、人力三輪車、碾米、洗衣、攤販、雜耍、繁忙的日常街道生活。這些當時台灣人民的生活文化，被形容是「與城內(日本人聚居之地)差異甚大，有著異國城市的情調。」新店被稱為「台灣的保津川」，日月潭被稱為「台灣的中禪寺湖」，日本帝國之眼從美好的台灣殖民地景觀，看見的卻仍是帝國的山川景色，或以日本文化為貴，而視台灣為異國情調。當時的台灣土地、人民、生活文化，在《南進政策》與相關檔案裡，是個「他者」，被殖民權力論述壓制與排除，不在帝國之眼的可見視域裡。

然而，我們可以進行檔案的反閱讀、反歷史、反記憶。誰決定，以及在什麼情況下使得歷史能夠被書寫，視檔案的定義而定。把日本帝國的檔案當作是痕跡或遺留記號，經由過去遺留的物質材料，而瞭解殖民地台灣過去的事物。從《南

進台灣》的檔案痕跡尋找，我們可以看見鏡頭前面隱而不顯的，當時台灣土地、人民、生活文化的片段與模糊的身影。彷彿從媒體的「視覺無意識」，將日常生活事物中不被帝國看見的呈現出來，揭露出殖民「歷史的無意識」，釋放出另類閱讀的「可能性的狀況」。因此，《南進台灣》這些紀錄片同時具有再現與質疑日本帝國「歷史知識」的可能性。

把檔案當作銘刻痕跡，因此檔案具有不穩定與脆弱性，檔案不必然等同於歷史紀錄與社會記憶。從文件檔案的銘刻痕跡，可以尋找與再現那些被忽略或遺忘的過去，重新書寫歷史。紀錄文件佔據的是暫時的區域，與過去、現在、未來有著不確定關係。歷史書寫決定於什麼物質能夠被呈現出來，成為可見的、易辨認的，過去事件與問題的詮釋觀點。

從《南進台灣》充滿殖民者政治目的和殖民偏見的影像敘事片段中，可以看見台北大稻埕的三輪車伕、挑扁擔從龍山寺前走過的婦人、萬華路邊攤的人們、街道建築與行人。南投中寮的香蕉因為殖民經濟效益而成為紀錄片的主角，香蕉比蕉農更重要，蕉農只是作為香蕉產銷數字的背景。但我們還是可以從香蕉敘事的「縫隙」裡，看見蕉農模糊的臉龐與身影，使我們感受到當時台灣人民的存在；使得影像從大敘事陳述的離散作用或非一致性，開放了詮釋的異質裂縫；使我們從《南進台灣》的政經利益設定的紀錄片結構，與安排演出的劇情之外，得以看見當時台灣土地、人民、生活文化的些許樣貌。於此，檔案不再是連續貫穿的，一個充滿意義或巨大的歷史，而是一個斷裂、不連續、刪除、消去、或失憶的記號。

義大利哲學家阿岡本(Giorgio Agamben)則認為，災難悲慘事件的證明(例如種族屠殺)，於某些情況，可說的(sayable)與不可說(unsayable)之間的關係，即是言辭表達能力(speech)的可能性與不可能性之間的關係。這觀念將檔案重新改換角色，強調的是言說主體(speaking subject)的狀況，在檔案的脈絡裡，言辭表達的許可或不許可，成為檔案建構的基礎。[註 4]這觀念使得檔案的證明權威，顯露出脆弱性。當日本帝國掌握了宣傳的國家機器，殖民地的台灣人民如何成為庶民視域的可見主體？台灣人民如何可能成為具有言辭表達能力的言說主體？

## 鄧南光的庶民視域

鄧南光在日本求學時候花了一筆巨資，買了 Leica A 型相機。相機在當時是非常昂貴的，等於在台灣購買一棟房子的價錢。[註 5]這些都顯示了鄧南光異於平民百姓的富裕家世背景，這也是為何鄧南光偶而受到後輩懷疑他的階級立場。鄧南光在東京的留學經歷，使他接觸到當時「新興攝影」寫實觀念，尤其是受到

德國攝影家沃爾夫(Paul Wolff, 1887-1951)、日本攝影家木村伊兵衛(1901-1974)的啟發。[註 6]這兩人的攝影創作，取材於農村與街頭的社會現實，關心的是平民百姓的日常生活，主張發揮小相機的特性與功能，藉以達成攝影的社會實踐，這樣的精神深深影響了鄧南光的攝影理念。

1935年鄧南光從日本留學返台。由於當時台灣人的大學畢業生並無適當的出路，因此他在台北市的博愛路開設「南光寫真機店」。當時台北只有三家照相材料店，都是日本人開的。這期間，他拍攝了許多台北市大街小巷的街景與一般市民的生活，攝影範圍延伸至台北市郊，例如圓山、北投、關渡、淡水、新店等地方，拍攝風景與民俗。拍攝最多的地方，就是他的故鄉——新竹北埔。

法國哲學家呂克爾(Paul Ricœur)認為檔案的觀念，同義於痕跡與文件，這兩者使我們能夠衡量過去與現在之間、事件與它發生的證據之間、日常生活與它的再現之間的關係。[註 7]《南進台灣》與相關的檔案，以今日台灣的觀點，其再現的是日本帝國的南進政策，與現在的台灣社會距離遙遠，更顯示其權力建構的歷史再現，並非台灣人民的現實生活。這相當不同於當時台灣一些攝影家，例如彭瑞麟、鄧南光、吳金淼，關心台灣土地的人民。這些日據時期的台灣攝影家，創作最豐富的，應該是鄧南光。當時寫真館(照相館)大都是流行美美的沙龍照，鄧南光以顯赫的家世背景，努力跨越階級隔閡，投入社會寫實攝影，著實不易。

相較於《南進台灣》裡缺乏台灣人民的存在，台灣人民只是南進政策宣傳裡的配角或道具：富裕家世的鄧南光，使用日據時期昂貴的攝影器材，則是以台灣人民為拍攝主體。他的平面攝影與8釐米影片，讓我們看見當時台灣人民的日常生活。例如《南進台灣》裡介紹的台北明治橋(中山橋)，通往象徵日本帝國神權的圓山台灣神社；而鄧南光的攝影讓我們看見在明治橋與台灣神社前面，旅遊玩耍的兩個小孩(他的兒女)。或是《南進台灣》時常串場的長旗袍少女演員，行走於城內街道或佇立於亭仔腳；而鄧南光的攝影讓我們看見台北城內(今博愛路一帶)的生活空間，與台北太平町(今迪化街延平北路一帶)街道的台灣人民。又如《南進台灣》裡「化蕃」的舞蹈、杵歌，只是作為「落後台灣的比喻」、「神秘的感覺」、或皇民化的宣傳樣板；而鄧南光的攝影讓我們看見原住民的確實身體樣貌。被日本帝國視為異國情調的台灣文化、不具有政經效益的台灣小村莊，被排除在帝國的視域之外；而鄧南光的攝影提供了日本帝國台灣殖民地的「人民」要素，讓我們看見新竹鄉下的節慶、市集、迎神、戲曲、賣藝、出殯、掃墓、割禾、耙田、洗衫。當台灣人民「不可見」於日本帝國的檔案，從鄧南光的攝影「可見」的是，清晰的台灣人民臉孔與生活百態。

鄧南光的《北埔平安戲，1935》或稱《看戲的北埔人》[註 8]前者名稱強調的是平安戲，後者強調的是北埔人。這作品也正是《南進台灣》製作完成的同一

年，明顯反應了「庶民」與「帝國」這兩種視域的差異。當我們必須從《南進台灣》的影片縫隙，尋找模糊的台灣人民身影，鄧南光讓我們看到無數個台灣人民一張張清楚的臉孔、生動的神情，與居住的世界。經由攝影再現日常經驗的「庶民生活的確實性」，對比於帝國權力論述的「歷史先驗的確實性」，鄧南光使攝影的「此曾在」特性，揭露了照片內的指稱物的曾經存在，讓我們看見這些存在過的先民。並讓我們深刻感受到，這就是我們從(南進台灣)紀錄片裡尋找不到的台灣人民——啊，他們在這裡！「此即是」台灣人民存在的痕跡與記號，於是，我們與先民有了情感聯繫，這樣的感情，證實了他們的存在。我們得以從先民一個個的臉孔表情與身體姿態，想像他們的生活遭遇，關心他們的切身經驗：日本帝國的南進政策如何影響他們的家庭與親人？他們在時代劇變之中過著什麼樣的生活？各有著什麼樣的人生故事？

### 家庭相簿與生命史

檔案常依照其被認定的有用性被保存，而最有價值的痕跡，就是那些並沒有意圖成為我們的資料的檔案。[註 9]當今許多學術研究，將人類學研究(研究自己之外的世界)與自傳研究(研究個人自己的故事)結合，以家庭歷史或個人的生活經驗為研究基礎，自我敘事作為自我反省，將自己放在社會脈絡，也讓觀者可以瞭解相關問題。[註 10]從個人與家庭的歷史，可以瞭解社會與國家的自我與歷史；個人與家庭的記憶，與社會國家的集體記憶之間的關係，可能互補，也可能相互衝突。從這些立論來瞭解鄧南光的攝影作品，則可避免將其家庭攝影貶斥為有錢人家的消遣娛樂。雖然鄧南光沒有明顯的社會批判意識，但他很強調小型相機的寫實攝影作為台灣攝影的方向，並從他自己的生活中實踐。

日據時期，台灣攝影家的活動範圍非常有限。1944年，鄧南光成為「台灣總督府登錄寫真家」，當時全台灣只有少數幾位台籍攝影家有此證照，在二次世界大戰期間，台灣人需擁有此證才能在公開場合拍攝，這也是對於台灣人民言辭表達的箝制與不許可。這也說明了為何當時的台灣攝影家，大都在他們活動範圍內的城市與村莊，拍攝鄉情與民俗、親朋與好友。家族攝影是鄧南光一生中從不間斷的課題，家族事件或旅遊的紀念照，包括新公園、圓山動物園、淡水河邊、沙崙海水浴場、碧潭，除了成長的歲月痕跡，也見證了周遭環境的變遷。家人的生老病死、歡笑哀愁，也與新竹北埔的節慶祭典息息相關。誠如張照堂所言，或許我們可以這麼認定，鄧南光的「北埔鄉事」是台灣「鄉誌紀錄」檔案中，最早也是最傑出的一組創作典範。[註 11]

鄧南光 1935 年完成的 8 釐米作品《漁遊》，比他的平面攝影顯現了更多的詩意，也像是自由隨性的私人日記。[註 12]《漁遊》是家人朋友的假日旅遊，漁夫悠閒搖槳、自然光線柔美、水面光影晃動、成群鴨子划水、岸邊孩童嬉戲、水岸婦人洗衣、岸坡農夫趕牛，這一連串順暢的拍攝與剪接，把大自然的美好與出遊捕魚的閒情樂趣，如詩的表達。河光粼粼、清風徐徐、搖船緩緩、和樂融融，真是美好的一段閒暇時光。當日本帝國如火如荼的展開軍政殖民，在這個短片裡，鄧南光對於影像語言的運用是自由、隨意、開放的，關心的是人性的抒情美感與想像。

鄧南光兩個短片《萬華龍山寺》、《萬華本島人街》，則是 1943 年拍攝的台北映象，彷彿是人類學家對於台灣庶民文化的紀錄。雞販的稱斤論兩、兒童就地玩著尪仔標、尋常百姓生活的細節，都能入鏡，都是鄧南光感到興趣的題材。當日本帝國全力在台灣進行皇民化運動的年代，鄧南光使我們看見當時台灣在地文化的吉光片羽，提供了日本官方檔案之外的另類歷史書寫。

鄧南光於 1971 年去世，遺留下萬張底片與六十多部錄像短片。目前整理展示出來的，只是一小部分。例如他於 1930 年代拍攝的東瀛寫真，從未發表，近幾年才整理展出。鄧南光以相機書寫自己的生命史，他的作品，如同銘刻痕跡的聚集，留給後世非常寬廣的檔案：社會肖像、家族紀錄、鄉情民俗、都會景觀，記錄了台灣社會各階層人物的時代記號。他熱衷的寫實攝影理念，讓他得以進入台灣社會的不同階層，發掘台灣社會百態。鄧南光的作品有種「自然主義」的調子，不做作誇張。似乎沒有他自己的特殊藝術風格，但不表示他欠缺藝術感性，這反而使他的作品顯得樸實。他常與拍攝對象，保持著觀看距離，不強烈表達他自己，而是靜靜的感受他們，不把他們當作奇觀的他者。這樣的樸實，或許是鄧南光庶民視域的泉源。鄧南光認為，「拍照之前對人要有情感，要有一種直覺的感動與互動。」[註 13]這也是我們受到他作品感動的原因，鄧南光作品顯露了他的多元包容內涵，與台灣人民情感聯繫的痕跡。

當日本帝國的官方檔案，例如《南進台灣》、《幸福的農夫》，大費周章以演員演出「紀錄片」的方式，製造真實的效應，以達到政策宣傳目的，無視於台灣庶民的真實生活，也使台灣的庶民不見於歷史紀錄。鄧南光利用攝影作為言辭表達，利用寫實攝影的透明性，讓庶民參與影像論述，使他們成為台灣歷史的可見人物。今日當我們看到這些日據時期鄧南光的攝影與紀錄片，使我們從當今的台灣文化，回想起彼時先民的社會文化；使我們從個人與家庭的生活經驗，回憶起先民的生活經驗，消弭了我們與先民的時空距離，也拉近我們與先民的情感凝聚與文化認同「可謂是，鄧南光以那時台灣人民的切身體驗(livedexperience)，填補了日本帝國之眼的空泛虛無。藉由鄧南光與同時代其他台灣攝影家的作品，使得

沒沒無名的尋常百姓，成為庶民視域的可見主體；使得庶民的時代容顏，出現在台灣歷史的影像檔案。

後記：感謝張蒼松先生以及簡永彬先生，提供日據時期的台灣攝影與鄧南光資訊。

### [註釋]

1. Allen Sekula. "The Body and the Archive." *October*, vol.39.(Winter, 1986), PP3-64.
2. Miche Foucault. *Archaeology of Knowledge*. London: Routledge, 200, P.143.
3. Sigmund Freud, "A Note Upon the Mystuc Writing-Pad" In *The Ego and 'the Id and Other Works*, ed. J Strachey. London: Hagarth Press and Institut of Psychianalysis, 1961, PP.227-232.
4. Giorgio Agamber. "The Archive and Testimony." *Remnants of Auschwitz : The Witness and the Archives*. Translated by Daniel Heller-Roazen. New York:Zone Books, 1999, 143-146.
5. 張照堂，《鄉愁·記憶·鄧南光》，台北市：雄獅美術，2002，頁 22。
6. 同上註，頁 24。
7. Paul Ricoeur. "Archives, Documents, Traces." *Time and Narrative*. vol. III. Translated by Kathleen BlameV and David Pellauer Chicago: University of Chicago Press, 1988，PP.116-119.
8. 往日農村在晚稻收割之後在廟前演戲以謝神，並廣泛宴請親友以自娛，稱作「平安戲」，又叫「收冬戲」。
9. 同註 7。
10. Deborah Reed-Danahav. *Auto/Ethnography; Rewriting the Self and the Social* Oxford; New York : Berg, 1997. p.9,35.
11. 張照堂〈南光歲月(1):南方之光〉，擷取自 <http://www.wretch.cc/blog/chaotang/15543368&tpage=1>。
12. 《漁遊》與《動物園》於 1940 年獲選第 3 回「全日本 8mm 映畫競賽」佳作。
13. 同註 11。

1935	* 鄧南光 8 釐米紀錄片《漁遊》，拍攝淡水河上的漁家生活與沿岸風光，養鴨、撒網捕魚、放牛等。後段鄧南光和朋友們亦
------	---

	乘木船捕魚，至岸上野炊，呈現悠閒與和諧的人河關係。
1937	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 日本總督府聯合永岡涼風與 本誠一主導拍攝第一版政宣影片《南進台灣》，以觀光與產業為主題，分別為自然、人物、統治，教化、官業、產業、交通觀光、國防等八篇。</li> <li>* 鄧南光 8 釐米紀錄片《家族照、家居公園內》，鄧南光為妻子和二公子留影，選擇安逸的新北投公園，透過數次的近距攝影鏡頭和小孩頑皮的嬉戲，記錄下家庭生活影像。</li> </ul>
1938	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 鄧南光攝影作品《台北太平町》，呈現台北城內(今博愛路一帶)的生活空間，與台北太平町(今迪化街延平北路一帶)街道的台灣人民生活風情。</li> <li>* 鄧南光 8 釐米紀錄片《東京 1938》，拍攝東京現代化街景。</li> <li>* 鄧南光 8 釐米紀錄片《東京豐島園》，拍攝東京豐島園旅遊風情。</li> </ul>
1939-1940	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 台灣總督府委託朝日映畫製作株式會社拍攝製作《台灣勤行報國青年隊》，記錄「台中」的「勤行報國青年訓練場」訓練青年軍的過程，從早晨升旗、做早操、體能訓練、上心算課，到造橋、鋪路、除草、挖土、農作事物等。利用軍事化訓練的集體生活，賦予當時台灣的青年學子建設國家、效忠日本天皇的神聖使命</li> </ul>
1940	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 鄧南光攝影作品《日月潭邵族》，呈現原住民的身體樣貌。</li> <li>* 因 1937 年「七七事變」以來的情勢變化，並為了讓日本人能從國防、產業及文化各層面對台灣有更廣泛的認識，日本總督府進而拍攝第二版的《南進台灣》。</li> </ul>
1941	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 鄧南光 8 釐米紀錄片《日本由比海濱》，拍攝日本由比海濱人們著泳裝戲水游泳。</li> <li>* 鄧南光 8 釐米紀錄片《去看海女》，拍攝壯碩的日本海女在海岸邊撿拾魚貝海草等。</li> <li>* 鄧南光 8 釐米紀錄片《台北樟腦祭分》，樟腦於台灣日治時期是專賣商品之一，這是專為樟腦工業舉辦的展覽會，此片記錄樟腦的製作過程和展覽會的開閉幕式等。</li> <li>* 鄧南光 8 釐米紀錄片《台灣博覽會 8mm 新聞》，1935 年日本為慶祝治台四十週年，於 10 月 10 日至 11 月 28 日舉辦博覽會，為期 50 天之久，台灣總督府傾全力投入此次活動。這次博覽會計分四個會場，各會場中又設館，展示日本建設台灣四十</li> </ul>

	年，正經濟文化各方面的成績。
--	----------------

※摘自《ACT 藝術觀點》42 期，2010 年 4 月 1 日出版。