

攝影檔案與影像的現代性經驗：

以1935年臺灣博覽會的照片展示、實踐與保存為起點 *

Photographic Archives and Visual Modernity: A Case Study of the Taiwan Exhibition 1935

陳佳琦
Chen Chia-chi

國立成功大學多元文化研究中心博士後研究員
Post-Doc, the Center of Multiple-Cultural Studies, NCKU

* 本人感謝兩位匿名評審的細心審閱與寶貴意見，使本文得以修訂得更為完善。本文為臺灣博物館「臺灣攝影史綱研究計畫」之部份研究成果，撰寫與資料蒐集過程中獲得蕭永盛、張世倫與梁秋虹等研究者的協助，特此致謝。

摘要

本論文試圖從1935年的《始政四十周年記念臺灣博覽會會誌》以及《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》此兩份檔案中與臺灣博覽會相關的攝影照片作為閱讀對象，討論這些影像檔案的文件意義，並由攝影史的角度出發，探討當時的攝影活動與攝影新技術的展現，希冀更深入窺探日本殖民歷史與臺灣攝影現代性經驗之間的關係。

本文主要以「博覽會內的照片展示」、「博覽會下的攝影活動」與「紀錄博覽會的攝影檔案」三個面向來探查1935年的博覽會之攝影史料，從博覽會的照片使用與展示，看見攝影如何作為視覺載體、負責展示政績並教化的作用；而博覽會下的攝影活動則引領出了30年代的臺灣社會出現寫真攝影風潮的部分面向；最後，關於臺灣博覽會的攝影檔案，則可以看見攝影不僅協助檔案的紀錄與留存，更可以發現從這些紀錄檔案中窺見影像視覺現代性經驗之出現。

臺灣博覽會的影像檔案，不僅讓我們看見攝影技術、攝影的流行，同時也可以看見現代的視覺政治與帝國的視線。

關鍵字：攝影、寫真、臺灣博覽會、檔案、視覺現代性

Abstract

From reading photographs and related archives of *Documents of Taiwan Exhibition of the Fortieth Anniversary of Governance* and *Shashin Choof Taiwan Exhibition of the Fortieth Anniversary of Governance*, this article discuss the meaning of these images archives which about activities and new techniques of photography, intending to understand the relationship of the Japanese Colonial Period and the visual modernity experience in Taiwan.

Photographic display in exhibition, photographic activities in exhibition and photographic archives about exhibition are three points this article trying to provide, then the interaction and cooperation between photography, exhibition, and visual politics from empire in modern history will be observed. First of all, to analyze photographic display in Exhibition, the education attempt behind a photo will be discover. Secondary, to survey photographic activities in exhibition can reach a small dimension in the trend of photography in 1930s. At last, to reading photographic archives about exhibition can help us finding out the construction of visual modernity in the Japanese Colonial Period.

Keywords: Photography, Shashin, Taiwan Exhibition, Archives, Visual Modernity

前言：日治時期臺灣攝影發展與博覽會下的攝影諸面向

本論文試圖從1935年的《始政四十周年記念臺灣博覽會會誌》¹以及《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》²等與臺灣博覽會相關攝影照片作為閱讀對象，討論這些影像檔案的文件意義，並由攝影史的角度出發，探討當時的攝影活動與攝影新技術的展現，希冀更深入窺探日本殖民歷史與臺灣攝影檔案與影像的現代性經驗。

所謂影像的現代性，所借用的是現代性此一概念去介入與影像相關的研究。然而現代性本身是一個充滿魅力、複雜且難以掌握的概念，它既代表一種時間的分期（前現代、現代、後現代），也代表從農業到工業到資訊等變化的社會形態差別，或者它也是一種不同於古典主義的美學文化意涵，甚至可能是一種價值觀念的層面與不同，例如封建神權至上的傳統觀念與強調自由理性的現代觀念，再到反權威與大敘事的後現代觀念（黃崇憲2010：24-46）。然而，也還有一種與殖民主義和在地文化相關的概念，被認為其能夠準確形容一種特定的文化經濟模式和一套由西方向其他地區傳遞和支配的價值，在許多視覺研究裡，現代性一詞常被用來表達跨越文化的視覺普遍經驗的產生。而這種視覺現代性，與媒介技術的現代化（相機與影像複製）有關，也與因應這種技術的產生而帶來的視覺文化有關：觀看、理解與占有的慾望，眼見即所信，眼見即所有，以及西方的客觀性、秩序和操控的認識論（彭麗君 2013：13-15）。攝影從19世紀在臺灣出現，改變了此地的民眾什麼樣的影像經驗？是一個隨著臺灣攝影史長期缺乏充足研究成果而很少被討論的課題。

綜觀攝影在臺灣的出現，除了早期伴隨西方探險家、傳教士而來的影像實踐之外，³臺灣的攝影歷史真正產生劇烈變化與進展的時刻，正好與政權更替、進入日治時期相重疊。例如自1894年清日戰爭起，再到1895年乙未征臺，日本陸軍皆派出隨軍攝影師同行，臺灣成為早期有系統的戰地攝影實踐場地（三木理史 2007：39-60；井上祐子2012：39-61）。再如日本人類學家鳥居龍藏與森丑之助自領有臺灣初期起即攜帶沉重的照相器材深入臺灣高山對原住民進行測量調查與記錄，他們所留下的照片如何

1 《始政四十周年記念臺灣博覽會會誌》為1935年的臺灣博覽會官方完整版全紀錄，由博覽會下的雇員鹿又光雄所編輯，於1939年由始政四十周年記念臺灣博覽會出版發行。戰後於2010年由成文出版社復刻製成一套三冊之博覽會誌，2015年南天書局也以單本形式重印出版。

2 《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》則於1935年臺灣博覽會出版，屬於整體博覽會工作的一環，這本寫真帖於2012年由日本國書刊行會復刻再版。

3 早期曾來臺灣拍照的知名旅行家有如John Thompson，而因傳教帶相機入臺的也有馬偕醫生等人。

定義族群形象、決定原住民的看與被看經驗？又如殖民時期的地理調查與各種紀錄照片，如何成為類似「名所寫真」⁴這類影像，再次定義臺灣的風景與凝視角度？而統治者又是如何透過影像去傳遞決定自身的看與被看角度？當《臺灣日日新報》開始能夠印出、刊登照片影像的時候，其所展現的又是如何的影像傳播經驗？諸如這類種種的議題，都是伴隨攝影而來的、新的現代的經驗，而如今相關的討論與研究仍然不足。

而臺灣的現代性視覺經驗與攝影術的興起、現代國家的形成這些世界變革同步，攝影的目的之一，是作為帝國對外領土擴張與軍事行動的視覺見證工具。可以說，當時殖民者手中的照相機就像是武器一般，在「帝國／現代性／殖民主義」大業之下成為隱藏在表面武力內面的視覺征服者。因此今日我們如果要回顧臺灣的攝影歷史，殖民歷史導致我們必須從「被攝影的歷史」⁵開始關注，亦即，攝影之於臺灣是經過一段與殖民與帝國之眼深深相關的接觸與受容開始，屬於臺灣自己的攝影經驗也許是從被觀看與被拍攝開始，而屬於臺灣的觀看經驗或視覺記憶則可能必須深入殖民政府的龐大檔案中去點滴搜尋，方能進而獲致任何意義與詮釋的可能性。換言之，伴隨日本統治臺灣的50年期間，攝影這門新技術與新產業也正於臺灣快速形成、轉換與發展，更重要的是這段時期留下了為數龐大的官方與民間攝影史料，它們有些流傳為各式各樣的老照片、寫真帖，同時也出現於各類繪葉書明信片、刊登在報刊雜誌或書籍上，或者被保存再製為官方的影像檔案。但是這些攝影史料向來總是被當做協助認識日治臺灣歷史樣貌所用，很少被視為照片本身去思考，如何在見證性的角度之外賦予這些攝影檔案予一攝影史的理解方式，便成為一個值得深思的問題。

本文企圖從博覽會影像的檔案，對日治時期的攝影活動與影像經驗做一較微觀的考察，主要著眼以下兩點：一、博覽會作為日治時期的重要政績展示秀場與大型的官民節慶，結合與生產了許多與攝影相關的活動以及攝影檔案，考掘博覽會的照片影像可對目前較為空缺的日治時期臺灣攝影歷史進行諸多補充作用。二、依據吉見俊哉的看法，博覽會的出現可說是現代世界將一切事物「可視化」(visualization)的最佳

4 「名所」為觀光名勝之意，日治時期的臺灣有許多介紹名勝古蹟的書籍，也常收錄許多新舊照片用以介紹臺灣風光，因而這類以臺灣風景名勝為拍攝對象或是觀賞目的之照片，稱為「名所寫真」。

5 「被攝影者的歷史」引自臺灣當代藝術家陳界仁的話語，他於2002年創作三頻錄像作品《凌遲考：一張歷史照片的回音》即以這樣的此一角度作為出發點，試圖翻轉過去既有的、總執著於遲來的現代性等諸般歷史提問，重新創造一種新的理論提問，其思想大要大致如下：一個地域的歷史主體如果只能參照西方，那永遠逃不過被編列、被置於下游的命運，那麼有沒有一種可能性是從談論這個地方怎麼被邊緣化與被拍攝而開始的呢？我認為陳界仁的這段思考對於切入臺灣的攝影歷史思索深深具有啟發性，從而能夠重新思索被帝國科學化與編制化的龐大治理檔案。參見：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/656/73。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

表徵（吉見俊哉 2010：2-23），博覽會的奇觀展示之視覺效果與帝國治理的目的相結合，成為對外與對內宣揚政績的重要素材，同時也對著被殖民者進行教化的工作。在這一點上，博覽會與攝影都分享著與帝國主義共謀的視覺征服的效用，尤其是1935年的始政四十周年記念臺灣博覽會，即反映了諸多視覺教化的攝影影像。

一、作為檔案的博覽會影像

歷來關於日治時期博覽會的研究已經十分豐富，⁶包含的議題面向也越來越廣，例如原住民與人種展示、博覽會的展示設計，或是臺灣的海外形象等等都有過諸多討論，⁷這些討論對於反思日治時期的殖民經驗、時空與知識，以及現代性的經驗，皆有相當幫助，同時也可從中看見，日治時期的各種歷史檔案如何被活用於歷史研究當中。

歷來的博覽會相關資料和檔案，隨著臺灣圖書館、中研院臺灣歷史研究所的各種日治古籍與書類的數位化與檔案化建置，以及成文出版社、南天書局等民間出版單位的復刻出版，使得研究上可以獲取的素材也越來越豐富。日治時期博覽會相關史料如今留下相當多的官方檔案，例如以1903年的第五回大阪國內勸業博覽會，有月出皓編撰的紀錄《臺灣館》一書，也有梅陰子（伊能嘉矩）在《臺灣慣習紀事》上連載的觀察，而1907年的東京勸業博覽會、1916年的臺灣勸業共進會，都有相當完整的記載報告留下。⁸

6 臺灣博覽會的相關研究以呂紹理《展示臺灣》（2005）最為完整，而程佳惠的《臺灣史上第一大博覽會》（2004）則是最早出版的普及讀本。日本方面與博覽會相關的書籍也會兼及臺灣的例子，例如山路勝彥《近代日本の植民地博覽會》（2008）即談及1916年的勸業共進會與1935年的臺灣博覽會。而以博覽會為主題的碩士論文也有不少，如石川豪《殖民教化與「未開化」意象的再現——以四個博覽會為例》（2005）、張世朋《日治時期始政四十年臺灣博覽會之研究》（2005）、彭慧媛《日治前期「殖民臺灣」的再現與擴張——以「臺灣勸業共進會」（1916）為中心之研究》（2006）等，分別以人類學、建築或歷史的視角切入日治時期各個不同的博覽會面向。

7 過往觸及博覽會相關的議題，常以殖民批判與帝國他者的視角來討論的臺灣館的展示與人類館事件（見本文第二節），重要文獻有如胡家瑜〈博覽會與臺灣原住民——殖民時期的展示政治與「他者」意象〉（2004）、松田京子《帝國の視線——博覽會と異文化表象》（2003）、伊藤真實子《明治日本と万国博覽會》（2008）、李政亮〈帝國、殖民與展示：以1903年日本勸業博覽會「學術人類館事件」為例〉（2006）、河世鳳〈Taiwan and Its Self-Images: The Case of Osaka Exhibition in 1903〉（2007）、楊瑞松〈近代中國國族意識中的「野蠻情結」——以1903年日本大阪人類館事件為核心的探討〉（2010）。而以展示與設計角度切入博覽會議題的有如林品章、蘇文清〈始政四十週年紀念臺灣博覽會研究：展覽會場與設施〉（2000）。此外，與日治時期博覽會相關的討論，也擴及當時一些地方性的鄉土文化展與海外臺灣展覽的討論，見劉宜旻史料與歷史文化的新展示：1930年臺灣文化三百年祭史料展覽會（2014）、劉融《日治時期臺灣參展島外博覽會之研究》（2003）。

8 相關資料可以參見月出皓編，《臺灣館》（大阪：第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會發行，1903）、梅陰子〈風俗上より見たる臺灣館（一）～（五）〉，《臺灣慣習紀事》3: 6-3:10（1903-06-23-1903.10.23）、月出皓編，《臺灣館》（東京：淺田好三發行，1907）、《臺灣勸業共進會協贊會報告書》（1917）、《臺灣勸業共進會紀念寫真帖》（1917）。

不過，資料最多的當屬規模最龐大的1935年始政四十周年記念臺灣博覽會，除了有上千頁的《始政四十周年記念臺灣博覽會會誌》（以下簡稱《會誌》）之外，還有收錄多張照片的《始政四十年記念臺灣博覽會寫真帖》（以下簡稱《博覽會寫真帖》）一書。這兩份檔案構成了所有以1935年博覽會為對象的研究之基礎，尤其鉅細靡遺紀錄與詳載會務事項的《博覽會會誌》因其檔案的完整與翔實性，某種程度上促成了相關研究的蓬勃。本論文同樣以這兩份檔案中與臺灣博覽會相關的攝影照片作為閱讀對象，討論這些影像檔案的文件意義，並由攝影史的角度出發，探討當時的攝影活動與攝影新技術的展現。

這兩份檔案關於攝影的部分，有著「使用目的」和「數量」上的差異。基本上整場博覽會中，不論是負責做記錄的官方或是業餘的民間的寫真館或攝影師，他們所提供的照片都囊括會場外觀、內部與會期間的活動等各方面，而《博覽會寫真帖》的出版發行隸屬博覽會龐大業務之下其中一項，出版發行之工作細節也詳載於《會誌》中。

《會誌》中記載道，大會的建築、陳列物由會內總務部庶務係擔任，人員的照片則由大會安排的民間寫真館負責，所有不論官方或民間拍攝的照片，為因會誌、寫真帖之編纂以及對外宣傳之需而予以保存。而大會在館外攝影的部份共蒐集了超過1,500張的照片，館內攝影則蒐集到272張照片，《博覽會寫真帖》即為從這一千多張照片中再精選出的244張照片進而編輯成164頁的攝影集，出版之後大會隨即以虔誠敬奉的心情將之獻給各地與皇室相關或統治階級等有力人物，共計350冊（《會誌》2010：791-794）。《博覽會寫真帖》的編排方式則依照整場博覽會的序列，從第一會場、第二會場，再到分場與各個分館設施，⁹一路排列成一場紙上的展覽，猶如一場視覺饗宴、訴說著總督府四十年來治理臺灣有成的榮光。

而《會誌》所收錄的照片則因保存紀錄之需要，在照片的選擇標準上稍寬，《會誌》本身因以記錄大會從籌備、執行到成果報告為主，因此，照片不是主體。而是在伴隨著介紹會場建築設計、各展館內部設施的時候，穿插安排的。但是《會誌》因以詳細為主，因此照片的數量較為龐大，主要目的在於展示展館建築的不同角度，將會場裡面每個展間、展示台都留下樣貌紀錄。是以視覺影像補充文字記載為目的，但究其

9 第一會場分為產業館、林業管、交通土木館、府縣館、農業館、滿洲館、交通特設館、福岡館、朝鮮館、日本製鐵館、三井館、鑛山館、糖業館等九個館；第二會場分為第一文化施設館、第二文化施設館、國防館、愛知名古屋館、北海道館、大阪館、船舶館、京都館、電氣館、東京館、專賣館、演藝館、映畫館、迎賓館等14個館；而分場則有南方館、暹羅館、比律賓館、馬產館、演藝館等5館，加上草山分館以及其他地方設施，成為博覽會寫真帖的主要結構。每個場館的照片選取數量很少超過10張，以精選為主。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

照片內容其實與《博覽會寫真帖》大同小異多所重複，也同樣按照博覽會的會場結構去安排，差別的是，《博覽會寫真帖》比起《會誌》來得精選。簡言之，《博覽會寫真帖》是以平面影像為主角，「看照片」為其目的，也是敬獻給上層階級的一份精美之禮，絹印的封面、藝術紙印刷的內頁與照片的擇取都相對講究；而《會誌》則是以紀錄為主，是圖文記載式的巨型成果報告，照片不是主角，而是一份全面檔案紀錄的組成部分。

不過在當時，其實並非只有官方的紀錄與寫真帖，在臺灣圖書館的館藏中有一份來源不詳與印刷發行者皆不詳的《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帳》，則很可能是比較流通於當時市面上的寫真帖。當時許多寫真帖的出版多以官方為主，民間出版的話則來自大型寫真館或是軍隊退役的記者與警察（徐佑驊 2011：38），雖無法推知這本寫真帖的來源，但是可以推知應為擁有可入內拍攝權利的單位所製作流通。

綜合以上，博覽會相關的檔案與資料為數不少，視覺影像的部份多是作為歷史的佐證，協助拼湊出當年各種博物展覽的盛況。這也是面對走入歷史的檔案的再活用，這樣的研究也反映著解嚴之後臺灣研究的逐步成長與累積。然而，也正是在此一基礎上，本文試圖去探問，檔案是否只是資料儲存或過去的痕跡？或者說，檔案的建置開放、篩選與使用是否只能作為一種歷史與外部記憶的支撐？尤其是視覺檔案往往作為拒絕遺忘的證據，但卻可能掩蔽了攝影作為一個人造媒介的物質存在。因此，博覽會攝影檔案除了可以視為瞭解慶典盛況與形象表述之視覺證據之外，我們有可能從攝影史的角度對博覽會的攝影檔案再次探討，去發掘當時攝影活動與各種攝影現象的存在、脈絡與意義嗎？或者，有沒有可能從檔案中閱讀攝影史，並從攝影的角度去閱讀檔案的構成？為了回答這些問題，本文將由以下幾點出發再予考掘。

首先要問的是，博覽會活動所呈現的攝影影像其透露出來的訊息與內容為何？這一點可由博覽會中大量依賴攝影作品作為展出方式的現象去觀察。在這個大型博覽會的現場，展品可謂五花八門，其中除了最重要的實品展示（農產品、工具機械）、等比例縮小的模型（如軍事設備）甚至娛樂表演，然而博覽會也是透過一個依賴新的圖像發明載體去表現大量視覺感知的所在，例如環景畫（panorama）、動態影片與幻燈片等等（吉見俊哉 2010：20），其中還可發現，靜態的照片影像是存在各展示間作為具有強烈說明功能的、不可缺少的視覺展示手法，這些照片大多是基於科學目的被拍攝下來的，例如耕種與農業改良的示範，或是新型武器的紀錄，因應博覽會展示需要而

被徵集、並置。因此，令人好奇的是，作為展現日人對臺政績的臺灣博覽會上，其作為被展示性的照片是一些什麼？而這些照片企圖說明什麼？甚至，攝影如何成為展示帝國政績與現代性自信的一種科學證據？都成為值得探討的議題。

其次，博覽會的現場往往也是許多「攝影活動」發生的時空場所：例如博覽會大會安排有民間照相館的攝影師進駐，提供參觀者預約拍攝紀念照片，也受到民間攝影團裡的支持舉辦外拍活動與攝影比賽，博覽會本身也有攝影器材業者的參與展出，因而透過博覽會的檔案出發也可稍許探究當時臺灣的攝影活動與產業面向，探查攝影活動在博覽會中的活絡情況及博覽會對攝影產業所可能產生的助益。最後，博覽會本身更是被仔細紀錄與留存大量攝影檔案的對象，在文字紀錄與遊歷報導之外，博覽會相關的紀錄照片也被留存不少，從這些照片我們某種程度可以發現攝影技術及其發展關係，以及攝影的變貌與現代的觀看視角，進一步探問博覽會影像檔案中所形塑展現的現代空間與都市經驗為何，以及攝影視角的轉變與現代視覺性之關聯等問題。

綜上所述，以下將從由「博覽會內的照片展示」、「博覽會下的攝影活動」與「紀錄博覽會的攝影檔案」三個面向來探查1935年這場盛大的始政博覽會之攝影史料，從中考察博覽會下的攝影活動與紀錄，並進一步探討攝影如何與博覽會、現代的視覺政治與帝國的視線之間，所可能出現的互動與協作關係。

二、眼目之教：博覽會內的照片展示

（一）1935年：照片作為眾多科技展示之一

博覽會本質上是一個於視覺上令人目不暇給的場所，例如圖1的1935年臺灣博覽會中產業館一景，展示主題為「中央研究所農業部業績·設備·作業實況」（圖1），上下兩個相鄰展示台展出的視覺效果。上圖的半圓形展示台以一尊手持稻穗、身長二尺半的「セレス」¹⁰農神像為視覺中心，在神像的背後兩旁各有一個窗格，一邊播放幻燈片，一邊播放影片，而神像的展示台下之前景為七張全開大的透明片（透視寫真），內容分別為：綠肥、士林園藝試驗支所全景、採茶情況、嘉義支所的鳳梨、恆春支所的牛、農業部溫室和水稻發育成績等。而下圖的展示則以巨型鳳梨模型作為視覺焦點，

10 Ceres，羅馬神話中的穀物女神。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

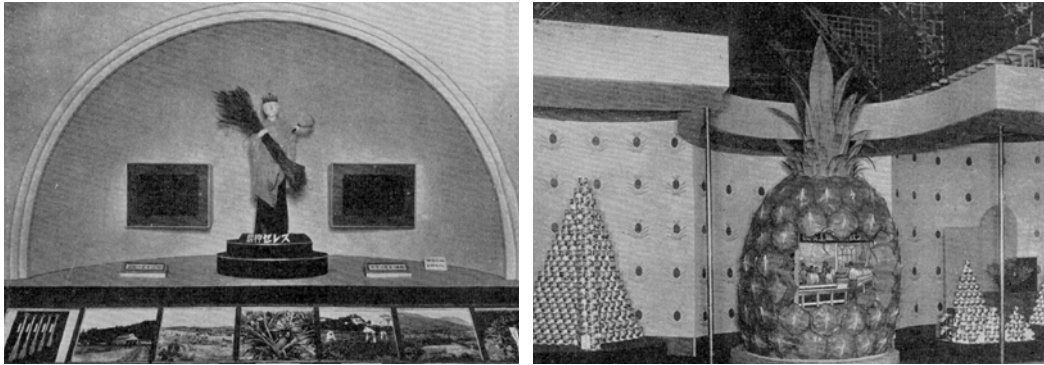


圖1 1935年臺灣博覽會中「中央研究所農業部業績・設備・作業實況（產業館）」之展示。（資料來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》）

這個有七尺高的鳳梨模型，兩旁還疊有兩座鳳梨罐頭塔，大鳳梨模型上還有一個內嵌迴轉式裝置，輪流呈現鳳梨田、採收、製罐等作業的情景（程佳惠 2004：88）。這兩個展示場景予人一種驚奇又豐富的視覺效果，透過神像與大模型，這兩個場景呈現了當時典型的博覽會視覺部署方式：巨大的單一焦點，以及運用各種先進科技呈現其它次要焦點。

「產業館」原本即為臺灣博覽會裡的一項重點展示項目，其位在第一會場的整個重要區域，展出內容包括米、麥、水果、蠶、棉、麻、紙、茶、油等等與農業相關的各種事物。這個展館展現了臺灣的物產之豐碩以外，更試圖強化這些富庶的成果為日本人所帶來的成果。例如「設備」、「改良」是屢見不鮮的字眼，強調因為農業科學使臺灣的各種物業生產率都得以大幅提高。其展示的方式也與這種新興的進步感相呼應，除了將展台陳述得多樣而複雜之外，更企圖將當時各種新興的技術都運用上去，如結合聲光效果的模型製作、攝影、幻燈片與活動寫真（電影）的放映技術，全都運用上去，這不只顯現了總督府在農業科技化之上的努力，同時也透過展示手法上的科技感去呼應這種以機械取代手工的進化史觀與技術變革的努力。到了1935年這場博覽會，比起過往都更強調優先展示日本的各種新興科技，因此當時可以透過聲光去吸引民眾的展示手法，都被大量使用。¹¹而照片的使用在展示場中雖說無處不在，例如在上一個展示台，即企圖透過客觀紀錄的照片說明以科學改良農業的努力；但同時，照片卻也往往不是展場裡的要角，如上圖所顯示，許多展場中視覺焦點在於一些更有造型或聲光效果的物品、實體或模型之上，照片既為必要存在，但也卻非主要存在，照片在展示場裡往往扮演證據與說明性的角色。

11 關詳細的展示手法可以參照呂紹理《展示臺灣》，頁256-259。

不過，也有些展示場未必都將視覺焦點集中於單一點上，而是以多重焦點呈現，使用複數照片並列的視覺效果。例如圖2與圖3這兩個展示空間，圖2為「家畜及家禽飼養狀況」的展示場景（圖2），陳列台的背景有兩個砲彈型的開口，裡面有三層的迴轉陳列台，台上放置有蜂蜜、蜜蠟、明治與森永製果產品、以及各種肉製品與乳製品。砲彈開口旁的壁面上畫著銀色椰子樹影輪廓線，象徵南方的地域風情，中央方框則是一個照片輪播的裝置，呈現一幅幅馬牛耕作以及牲畜飼養情況，前方還有一列照片展示台，展出11張透明照片，照片展示台前方則擺滿上各種蛋品。展示台上的照片隱約可以辨識出類似雞隻與豚豬的各種家禽飼養照片。圖3則為國防館內的展示一景，這一場景的主題為「軍艦金剛縱斷大模型」（圖3），為一艘大型軍艦的橫切剖面圖，是為吳海軍工廠的出產的軍艦模型，長度有5間半（日制長度單位，換算今日公制約10公尺長），模型內部精巧甚至可讓觀者手動開燈。但是國防館在充滿驚奇的各種模型之外，也充分利用了整個展場的牆面展示軍艦的照片、繪畫和圖表。圍繞著展廳的照片至少有120張，目的是為了「向島民介紹我海軍之精銳」（《會誌》 2010：358）。

吉見俊哉在《博覽會的政治學》一書中，引用了明治時代負責博覽會工作的政府官員佐野常民之言，曰：「博覽會之主旨，乃是透過眼目之教，開啟眾人之智巧技藝。凡觸動人心知識物，所能產生感動認識者，皆多從眼視之力所由來。」指出佐野常民這位在明治初期出訪歐洲的政府官員，已經充分掌握了現代歐洲博覽會的核心思維：所謂博覽會最重要的就是一種「眼視之力」的空間，亦即讓民眾在不知不覺中進入開智境界，透過巡覽博覽會的陳列與秩序空間，不自覺地學習到了「未曾知見之物品」的製造與使用方法。（吉見俊哉2010：115-117）。因此「眼目之教」意味著博覽會的展出，即是透過眼睛視覺的觀看去達到教育教化民眾的目的，回到前面不論是產業館或是國



圖2 「家畜及家禽飼養狀況」的展示場景，



圖3 「軍艦金剛縱斷大模型」之展示。（資料來源：
《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》）

防館的空間裡，可以發現照片作為眼目之教的一員，與其他展示元素一同被整編歸納入一套潛在的敘事裡。這種敘事是透過博物館式的視線所產生的一套新的視覺排序、從而建構的一個全新認知序列。當蜂蜜、鳳梨或雞蛋被帶離農場與雜貨商行，軍艦武器被帶離開軍營或國境邊界，都只為了展示的目的，而博覽會裡的展示法則即在於，就是將物件帶離既有脈絡（農作物離開農場），但又將之重新配置在一個格狀空間中重新敘述（農作物生產模式），在失去了原初脈絡裡的「觸覺」與「味覺」後，「視覺」即成為博覽會脈絡下獨具支配性的感官經驗。

而作為視覺重要載體的攝影照片，與繪畫或模型不同，更因其本身物質性與證據力的傳達能力，往往被視為是一種客觀紀錄，在展示場中被當成輔助說明，尤其是肩負著將「物品成果」背後的「生產過程」帶入展示空間、將「去脈絡」的展示物予以「重新脈絡化」並賦予意義的重責大任。因此，透過奇觀的展示與空間陳列所造就的感性經驗，再佐以連續照片的說明敘述之知性認識，觀者藉由展場裡的視覺部署與空間陳列，得以想像或經驗或學習各種技術、作法與知識。因此，這一套潛在的敘述，若以產業館為例，說明著臺灣島內原有豐富物種資源，是透過我日本帝國的文明改良之進步技術，才得以生產出眼前這些更具經濟價值的農產品，不知不覺中，觀者所領受的殖民以來的物產繁榮與治理績效，則成為真正的眼目之教。

（二）1903年：撤照爭議與真人展示

自有博覽會開始，照片一直都扮演不可或缺的要角，尤其日本統治以降，臺灣即

參與了各種博覽會成為「被展示」的對象。¹²為了因應博覽會的需求，各項寫真徵集的活動在當時是屢見不鮮的。根據《臺灣日日新報》記載，早自1899年起，臺灣即有茶商公會將本島製茶寫真送至法國參加博覽會。¹³在隨後的各種大小博覽會或相關展示場合，攝影照片時常伴隨著各種茶葉、樟腦、農林礦產一同遠征他鄉異國。1902年《臺灣日日新報》上出現一則公告報導，內容指出因近來需要於日本國內博覽會設立一顯著建物，介紹本島事物予內地人知情，所以必須網羅本島之地理、歷史、風俗習慣、教育宗教等相關事物，當局計畫向大眾徵求可以展出的攝影150件、繪畫100件。徵集單位並且詳列的照片內容需求：臺北市有總督府、市街、公學校、大稻埕市場、劍潭古寺、北投溫泉等各代表性建築與景物照片，臺北市以外的地方則點名鹿港市街、鹽田、安平、打狗和北港媽祖宮等景物照片為徵集對象。不過除了美好的一面之外，特別的是還徵求阿片吸食圖片與各蕃界之實況攝影，報導中還特地指出蕃界因危險多，能夠徵求到可用的照片尤其困難。¹⁴這回的照片徵集，目標為1903年於日本國內首次設立臺灣館的第五回大阪內國勸業博覽會。此次的臺灣館的建立也是為了向日本內地宣傳執政臺灣八年的成果，因為不論是作為新領地的重要性，或是臺灣總督府的治理成績，內地的日人對於臺灣狀況未必有太多瞭解。因此，這一次的展示著重於臺灣形象的建立，從臺灣館建物的漢式庭園，到展出的各種以風土、物產為主的展示物，都試圖建立某種「異域的臺灣形象」（呂紹理 2005:186）。

然而，這次的形象建立卻產生了一些小波折。正式展出之前，發生了一件撤銷寫真照片的爭議事件，事件起因在於臺灣館內關於島內既有風俗的展示區塊內，納入了吸食阿片與女子纏足的模型與照片，總督府部分官員因為顧慮國內觀感不佳，因此撤銷掉這些照片的展示。此事引來協助展覽資料收集的人類學者伊能嘉矩不滿，為文批評總督府官吏為了顧及形象，卻罔顧了臺灣的真實樣貌，但對總督府官員而言，如實呈現從來就不是臺灣館最首要的任務，他們想藉由博覽會展示強調的是殖民政府的治理績效，並試圖清除日本內地人對於臺灣一地的各種刻板形象（呂紹理2005:134-135；河世鳳 2007:1-39；梅陰子 1903:76-83）。由「撤照事件」或可看出，博覽會中的照

12 臺灣最早登上大型博覽會舞台，是清領時期1873年的萬國博覽會，當時即呈現了簡單的物產。但日治以後的1900年以降，隨著領有穩定而成為新領地的風土新象，不斷被日本介紹出去。總計50年間，日本政府參與或舉辦的各種不同層級、不同規模博覽會，都經常涵蓋臺灣，其中較重要的幾次，包括1900年巴黎萬國博覽會、1903年大阪第五回內國勸業博覽會、1907年東京勸業博覽會、1910年倫敦日英博覽會、1912年東京拓殖博覽會、1913年大阪明治紀念拓殖博覽會、1914年東京大正博覽會、1916年臺北的紀念始政二十週年臺灣勸業共進會、1928年大禮紀念京都大博覽會、和1935年臺北的始政四十週年紀念臺灣博覽會等。（胡家瑜 2004:3-39）

13 〈製茶寫真〉，《臺灣日日新報》，1899年7月2，D05版。

14 〈博覽會と寫真的出品〉，《臺灣日日新報》（1902年9月23日），本刊D02版。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

片展示，看似常常作為瞭解世界的窗口，但攝影往往於此只是一種選擇性再現的美化工具，在於建構出興業繁榮之正面圖像。這也多少令人窺見，一旦照片作為客觀的證據被使用與展示，背後往往存有其目的性。

同樣於1903年的這一次博覽會上，還發生了另一件與攝影關係較為間接的事件，此即「人類館事件」。自有博覽會起，帝國主義的揚威與優越性一直都是存在的，但帝國的另外一面就是殖民地收服，因而展示殖民地漸漸出現。到了19世紀中期，萬博的殖民文化與意識形態已十分強烈，擁有眾多海外領地的國家都將殖民地視為展示品（吉見俊哉 2010：178-179），臺灣也是在此意識形態之下，不斷地作為日本的附屬、提供產品出國展覽。但到了1889年巴黎萬國博覽會，世界強國對於展示殖民地的欲望已由人種學的照片與物產產品更加升級，首度設立「土著村」以展示帝國殖民地異文化人種的生活方式，讓這些「土人」按照表定時間在觀者面前表演生活、儀式、製作工藝品。但這種模式已形成一種被稱之為「人類動物園」的惡名昭彰傳統，同時這種展示也深受參觀者的歡迎。這也是被認為是「19世紀末的社會進化論與人種歧視主義最直接了當的展示類型」，更是「博覽會與帝國主義連結的最深刻表現」（吉見俊哉 2010：182）。

1903年的第五回內國勸業博覽會也有臺灣原住民被帶到日本展示，其時邀請了東京大學人類學系坪井正五郎教授規劃「學術人類館」，依照人類動物園的概念規劃了活人展示：包含臺灣「生蕃」4名，還有北海道蝦夷、琉球、朝鮮、中國等地不同種族總計23人，在展場設置的各族住屋模型中生活並受參觀。可是開幕不久，這件事情分別受到在日清人、朝鮮人與琉球人等的嚴重抗議，因此在展出不久即中止相關展演（松田京子 2003：119-137；伊藤真実子 2008：113-126；李政亮 2006：32-46）。但是，對於人種學與蕃情知識的興趣，並不會因此消失。在日本境內因受抗議自此不再大張旗鼓展示的原住民真人秀（呂紹理 2005：227），從此改以照片展示與其他方式取代真人表演。但是在日本本國以外，這類實演從未消失。1935年臺灣博覽會的第二文化設施，依然還保留有原住民真人在家屋前實演的習慣。

照片的展示原本是代替他者的實體而出現，讓缺席的他者形象得以被凝視，而帝國的實力還展現在有能力將實物帶到現場，因而出現了真人展示。而在真人展示被批判之後，照片可能又再度作為替代。但不論是真人或是人種學照片的運用，這種以科學為名的擬真展示實則皆處於同一套視覺體系裡：在「土著」或「生蕃」的照片展示

裡，或是在「人類動物園」式的實體生活展演裡，在這套視覺呈現體系裡被壓抑且排除掉的，總是那些在「被拍攝」或「被演出」後，便不可能重新再現的生活方式與文化脈絡。職是之故，從人種照片到住居展演，某種程度上確實印證前述的，博覽會文化對於博物館學式帝國視線的持續擴張與膨脹。同時，照片的展示不僅僅只在於觀察被展示的照片，1903年臺灣館的撤照事件也說明了何者是不（能）被展示的照片。不論凸顯美化或是隱去醜陋，博覽會的照片之選定與展出，本身即是一套充滿意識形態的視覺政治。

三、大家一起拍：博覽會下的攝影活動

1935年11月12日，出身鹽水的醫生、作家與政治人物的吳新榮，前去設立於板橋林本源家宅的鄉土館¹⁵參觀，並拍下一張照片。即使是對日本殖民政權帶有抵抗意識的知識份子，面對這場充滿新知見聞與文化娛樂的盛事，也必前去見識與感受。追索吳新榮的日記可以發現，他從一週前（11月6日）就花了兩日從佳里到臺南市區參觀歷史館及神社，隨後又於11月11日啟程北上，以三天時間遍歷城區、大稻埕、北投和淡水等博覽會各館並訪友。在紀錄第二天的行程時，他特別描述了參觀林家宅邸的感想：

林家是開臺以來的富豪，日本割臺的當時，說將其萬金欲買臺灣做自己的領土最有名的話，今日能到此家也甚感慨無量，看其家代代傳來的國寶（上至堯舜時代，下至明清時代），及臺北平野原住民的出土品後，在那有名的庭園撮一張的紀念寫真。¹⁶

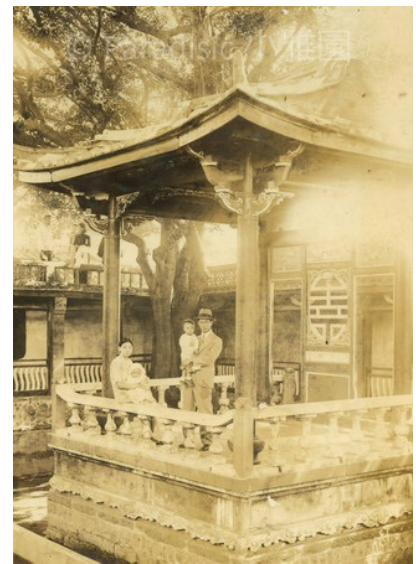


圖4 吳新榮一家。（來源：小雅園網站 <https://paradisiac.org/wu-sin-rong/picture/>）

日記中透露吳新榮在林家花園留下一張

15 博覽會期間，除了臺北之外，全臺各地也都設立地方館支援：基隆水族館、板橋鄉土館、嘉義特設館、阿里山高山博物館、臺中山岳館、臺南歷史館、高雄觀光館、臺東鄉土館，還有花蓮港鄉土館的設置與展示，即為地方協贊博覽會的項目之一。這些地方館依據各地特色成立，板橋一地則以林本源宅邸為中心，與博覽會期間展出海山郡物產、林本源家族與臺灣日日新報漢文版主編尾崎秀真的史料與書畫收藏。見《博覽會誌》第三編第七章地方設施，頁719-786。

16 吳新榮著、張良澤總編撰。〈吳新榮日記／1935-11-12〉，臺灣日記知識庫。中央研究院臺灣史研究所。上網日期：2016年12月7日。（<http://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1935-11-12>）。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

寫真照片（圖4），照片中，中立穿西裝戴帽的吳新榮抱著長子南星，與抱著長女朱里的妻子毛氏，一同在雅緻的涼亭中合影，畫面中左上角高台還隱隱可見一對男女遊人。這是一張博覽會相關的紀念照片，至於他是否也在第一或第二會場留下紀念照，日記並無描述，但他特別記下在此地拍照的事，不知是否對古老的漢式庭園特別有感，或是對本地望族風範的一種致敬，但這張照片多少顯現了博覽會上的攝影活動之一景，亦即，現場是有攝影師可以接受顧客委託拍攝紀念照的。

（一）大會指定攝影業者進駐

依據《會誌》中記載，博覽會期間主辦單位對於攝影活動有著明確的規約，大會透過「臺北寫真業組合」指定了幾家寫真館作為官方指定的業者，接受想拍紀念照的民眾預約拍攝服務，其用意一來提供方便性，二來防止抬價與賺取暴利的行為。受到博覽會指定的臺北寫真業組合會員有以下14家：

01	臺北市表町 遠藤寫真館	02	同 大和町 市田寫真館
03	同 西門町 岩松寫真館	04	同 京 町 江藤寫真館
05	同 榮 町 鎌田寫真館	06	同 本 町 輝真館
07	同 榮 町 倉橋寫真館	08	同 末廣町 小山寫真館
09	同 末廣町 高倉寫真館	10	同 建成町 真開寫真館
11	同 榮 町 安武寫真館	12	同 大和町 荒木隆一
13	同 新起町 織田島之助	14	同 新起町 伊達宏

再根據1935年《大臺北民間職業別職員錄》所登載的「臺北市寫真業者著名組合」¹⁷所載的11名會員，即為上表的前11個寫真館，博覽會的攝影業務可說幾乎全由此一組合承攬。雖然這個組合未必吸納所有當時的臺北知名照相館，¹⁸但是仍多少可窺見當時臺北數一數二的日人寫真館。例如可能是最早來臺灣開業、也是經營最成功的遠藤寫真館即排在首位，延續家族歷來為天皇奉獻的精神，是為寫真業者擁護總督府

17 見金高佐平，《大臺北民間職業別職員錄》（臺北：民間職業別職員錄發行所，1935），頁65-67。然若再根據《臺灣日日新報》（1939.12.15，7版）所記載，「臺北寫真業組合」的成立時間卻是比較晚的1939年12月15日，會員有35名，主要幹部同樣與上表所列業者多重疊，成立目的是為了因應戰時攝影材料不足等問題而設置。然而何以實際運作時間要早於正式成立時間的原因，或者事實上是兩個不同的組織，詳情尚不清楚。

18 例如勝山寫真館、折井寫真館等等，在《大臺北民間職業別職員錄》裡同樣列出了18間未加入的組合員外寫真業者，以作為參照。

政事的代表。¹⁹

除了讓信譽良好的寫真業者作為指定攝影進駐之外，大會對於攝影的辦法也有一些明確的規範，例如集中管理、統一定價與防範危險等等。兩方代表博覽會會長平塚廣義與臺北寫真業組合會長遠藤克己共同簽訂指令書，再由臺北寫真業組合明訂自律性的規約。規約明訂：

- 一、於會場內適當場所設置一事務所，設有電話設備及接受預約的事務員，整理寫真一切相關事務。
- 二、會場內的照相費用制訂如列：
四ツ切判 一組（三枚）金十圓 增一枚金八十錢
八ツ切判 一組（三枚）金六圓 增一枚金五十錢
大中判 一組（三枚）金三圓五十錢 增一枚四十錢
- 三、會場內的照片拍攝工作由各會員依照順位出機拍攝。
- 四、關於會場內的設備費及照相費用之收入，以全部收支計算之後共同均分。
- 五、攝影者將各自拍攝的照片作品向事務所提出費用並由之索取。
- 六、事務所的帳簿應備註攝影廠所、時日、尺寸、預約客戶、費用等等明細。
- 七、會場如有使用閃光燈の場合，必須使用閃光電球或寫真電球，不可使用閃光粉。（《會誌》2010：422）

由此份規約可見，定價統一是最重要的事情，為避免業者紛爭或私下接受委託，因此要求共同以事務所代為管理收支，從這份規約也可以看見即使取締暴利，但當時拍照實在並不便宜，所謂的「四ツ切判」為10×12吋，沖洗三張需要10圓，為當時博覽會入場費全票10錢的百倍之多。同時，公共危險也是管理者所在意的事情，因而明訂禁止使用閃光粉這樣的條約，這條規約可以看見攝影技術的變化。發明於1880年代的閃光粉主要成分為鎂，拍攝時將閃光粉吹到火焰上即可點燃約1/10秒、如煙火般的光

19 遠藤寫真館可能是臺灣最早開設、同時也是最賺錢的日人寫真館，遠藤家兄弟中的遠藤陸郎、遠藤誠與遠藤寬哉三人，是從幕末走向明治開創新事業的兄弟，也是是仙台的寫真師。遠藤陸郎曾參與辰戌戰爭，後學習攝影術回仙台開設寫真館（1878），公部門和工商界都是他們的顧客。

日清戰爭的時候，兄弟三人和門生兩人一起參與鄉土部隊的第二師團去從軍，從出征到凱旋皆攝影。這些照片就是後來遠藤陸郎編的《戰勝國一大紀念帖》（遠藤寫真館，明治28年）和遠藤誠編的《征臺軍凱旋紀念帖》（裳華房，明治29年）這兩冊所收錄的。遠藤寬哉在參與征臺行動之後返日，後又於1896年來臺南開設寫真館，1899年再於臺北開設第二家。他們在仙台時期即常為財政界的指定攝影，來臺之後更常擔任官方重大活動的御用攝影師，是為當時最重要的日人寫真館，而遠藤克己即為遠藤寬哉的兒子，於寬哉過世之後繼承了寫真館。（井上祐子 2012：58 59；岩崎潔治1912：99）

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

亮，但點燃閃光粉如同小型爆炸，會產生大量煙霧和氣味，因而伴有危險性，但即便如此，閃光粉還是被使用了一段很長的時間（一可 2008：205-206）。作為多處室內且擠滿電氣設備、易燃的陳列品與人群的博覽會會場，自然必須為了防範火災而考慮到一切的危險性，且社會上確曾發生過閃光粉爆炸的事件，²⁰因而有明訂禁用閃光粉之必要。另一方面，也可由此見到，即便當時已經有了閃光電球的發明，閃光粉仍可能是業者普遍使用的一種攝影照明方式。

最後，除了這些工作規範之外，大會也在第一及第二會場中設有「指定寫真師詰所」（指定攝影師休息站）提供攝影師休息，除了提供業者方便之外也達成集中管裡的目的。但是，如果是一般民眾也想帶著自己的相機進入拍照呢？到了30年代，寫真機械並非是業者才能買得起的器材，許多臺日中上階層民眾也擁有照相機、參加業餘攝影活動，因此博覽會也明訂對於攜帶有照相機的民眾，提供了入館時填寫申請書即可拍照的便利。

從指定攝影師一事可見，拍攝紀念照已經成為普遍需要，而由攝影衍生而來的商業行為，是博覽會官方必須管控與秩序化的工作之一。

（二）攝影日與戶外攝影大會

上述的指定寫真師們是從事攝影商業專業者，但在這場博覽會底下業餘的攝影愛好者也不閒著。翻閱《博覽會誌》發現，業餘的攝影愛好者們也發起了一些響應大會的攝影活動。

10月20日有一場「全島寫真家代表攝影大會」，這場大會由「全關西寫真聯盟臺灣支部」主辦，由博覽會協贊會協辦。活動在上午七點半展開，共130人參加，先到臺北車站集合、再到淡水拍攝風景，中午就在淡水公會堂用餐，下午再返回臺北於博覽會第一、第二會場繼續拍照。當天的攝影作品中還選出了72幀於11月15、16兩天，在臺北菊元百貨公司展示，受到不少好評（《會誌》 2010：683）。全關西寫真聯盟成立於1925年，²¹是日本很早成立的一個大型攝影團體，成立之後隔年，全關東寫真聯盟才

20 根據《臺灣日日新報》記載，1922年一場箏曲演奏會上即發生過閃光粉爆炸、導致寫真助手被嚴重炸傷的事件。〈五十瓦入の閃光粉の瓶が箏曲會場で爆發寫真助手の重傷〉，《臺灣日日新報》（1922年4月11日），07版。

21 〈写真団体の關東連盟成る〉，《朝日新聞》（1926年2月12日）朝刊7頁。

成立，並且於1926年結為全日本寫真聯盟。全關西寫真聯盟成立之後即十分活躍於舉辦攝影活動與競技大會，並也在1926年成立臺灣支部，光是在臺灣一地於1931年已有12個團體、兩百名會員加入，²²到了1937年，加盟團體多達35個，會員人數更高達535人，包括臺北寫真會、專賣局寫真會、臺中寫真研究會、臺灣寫真會等（蔣竹山 2014：54-55）。殖民後期，由日本學習攝影歸臺的臺人攝影師如鄧南光、李釣綸也都曾加入該團體。

11月3日這天，全關西寫真聯盟還主辦了另外一場名為「攝影日」（カメラデー）的活動，這次加入了臺北寫真材料商組合的支援，以業餘寫真家（アマチュア・カメラマン）的總動員為辦理目標。活動要項如下：

- 一、命題：有模特兒的秋之臺博風景
 - 二、攜帶照相機的業餘攝影家們在上午十點半之前到臺灣日日新報報社前繳費申請，取得參加會員章。
 - 三、報名前五百人特別贈送臺博免費入場券。
 - 四、配戴參加會員章的人可以在會場範圍內自由攝影。
 - 五、支援拍攝的模特兒們為女給和舞妓等內臺美人50名。
 - 六、第一會場的拍攝時間為上午10點半到正午，第二會場為午後一點到三點。
- （《會誌》2010：710-711）

這場攝影活動強調請到美人模特兒以拉抬參加人數，同時從命題也可看出濃厚的沙龍氣味，主辦方還強調「在被參觀人群搞得很混亂的博覽會場內，業餘寫真家們要一邊苦思、還要一邊對著撐花洋傘的美人模特兒們提出擺姿勢的要求，對於他們在這種情況下還能夠拍出的優秀作品，經審查為上等者，我們將贈予獎杯」²³這樣的規則。延續寫真聯盟善於舉辦競賽的風格，鼓勵業餘寫真愛好者的全力支持與參與。當天的活動後來在12月7日於朝日小會館舉辦為「台博カメラデー寫真展」，展出原吋與放大照片共105張，報章上更強調展出的攝影作品有著咖啡座女侍和舞妓們競妍，並在令人懷念的臺博風景前跳舞的畫面。²⁴

22 〈全島一齊にカメラデー二十六日の撮影大會台北は新公園で勢揃ひ〉，《臺灣日日新報》（1931年4月22日），07版。

23 引述出處見《會誌》，頁710-711。

24 〈台博カメラデー寫真展〉，《臺灣日日新報》（1935年12月8日），02版。

(三) 呼應盛會的地方攝影展

不同於各個博覽會場或特設館中原本已有的各種寫真展示，在此之外，還有各種大大小小寫真展覽會，例如在10月25日到11月3日之間，臺中州立圖書館即有一場「山岳寫真展覽會」。如前所述，博覽會期間，臺北以外的各州廳都設有以展出地方特色為主的特設館，以響應博覽會。臺中的特設館為山岳館，由中部宣傳協會舉辦，以臺中州下坐擁32座一萬尺以上的高山美景為特色，推出展示合歡山、大甲溪、日月潭等風景的山岳館。館中除了展示各種包括新高、松嶺、八通關、奇萊、大霸尖山等山岳寫真照片之外，也有臺中寫真研究會的山岳植物照片（《會誌》2010：730-741）。而山岳寫真展覽會即為呼應山岳館的特別設立，主辦單位為「臺中寫真研究會」。

臺中寫真研究會目前可考的資料為1916年《臺灣日日新報》上所記載，為臺中地區的素人同好所組成，同年11月在某個姓氏為清水的警部家中開例會並評選會員作品，依據報導推測此同好會的成員可能多為日人公務員，每月皆擬定拍攝題目、收稿並在辦理聚會評選同人作品。²⁵這次的山岳寫真展覽，也是同樣對會員徵求作品再評選、提供賞金援助。

從臺中州的山岳館與山岳寫真展覽，也可以窺見日治時期臺灣八景與高山活動的盛行與攝影之間的關係，臺灣的山岳之美與資源珍貴，是自殖民初期首批人類學家進入即深切明白的，例如森丑之助就曾試圖用相機留下臺灣特有的山岳照片（森丑之助2000：354-355）。而因日本在臺日兩地的觀光旅遊事業逐漸成熟、八景票選活動與登新高山活動興起，也帶起了風景寫真與山岳攝影的風氣。在攝影活動上更時常以山岳作為凝視對象。²⁶

博覽會期間也許可能還有其他的攝影展呼應，雖然官方的記載裡只有從山岳寫真展覽會一項，但仍可見地方的業餘攝影愛好者對博覽會活動所產生動員力與響應力，也反映了寫真研究會與攝影展活動在30年代的活力。

25 關於臺中寫真研究會目前可考的最早資料為1916年於《臺灣日日新報》的一則地方近事報導，報導中說明例會舉行、作品評審與命題徵集作品的訊息，報導中還可推測研究會的幾位主導人物姓氏，如清水警部、任職臺中醫院的佐藤氏與警務課的田中氏。〈地方近事／臺中臺中寫真研究會〉，《臺灣日日新報》日刊（1916年11月24日），日文第1版。

26 查閱《臺灣日日新報》即可發現歷來也有不少的山岳攝影展覽的相關報導，小池晚人的《山岳寫真的研究》著作之發行曾被報導，日本攝影家岡田紅陽也曾經受邀來臺拍攝山岳並分享攝影經驗。〈新刊紹介山岳寫真的研究（小池晚人著）〉，《臺灣日日新報》（1933年8月5日），03版；半田久枝，〈臺灣山岳に對する見方や撮影に就て：岡田紅陽氏の演述〉，《臺灣日日新報》（1938年6月9日），4版。

四、閱讀攝影現代性：如何紀錄博覽會

博覽會本身作為一個萬眾矚目的大事件，所留下的影像紀錄十分可觀。這些影像在各類介紹博覽會的書籍中經常被使用，作為感知博覽會現場的視覺證據。博覽會的攝影記錄，拍攝者包括了寫真館攝影師、下級文職官員，以及報社記者等，而《博覽會誌》最主要的照片紀錄者編制於大會的總務部庶務係之下，²⁷由各級公務員組成，出動了殖產局和營林所所有相機，在整個會期前後共計拍下1,500張照片，其中還曾兩度接受臺灣國防義會的協助，搭乘飛機拍攝空中攝影。負責拍照的寫真者包括任職於殖產局商工課的鹿又光雄、大山綱信，殖產局鐵務課的山田繁則、野崎俊名，殖產局山林課的山下義男，殖產局庶務課的宮地武豬，營林所庶務課的玉置重道，以及宣傳係的泉田猛四郎等人。他們的紀錄於博覽會結束選取272張照片，結集為《始政四十周年記念博覽會寫真帖》（《會誌》 2010：792-793、1051）。

這些照片皆以官方的檔案紀錄視角去拍攝，少有風格化或藝術性的嘗試，但這些作為一份完備的攝影檔案，除了可以看見當年盛會以外，更重要的是可以藉此觀察城市與博覽會的興起對於現代視覺經驗的改變，同時也可窺探攝影技術與內容呈現上的細微變化。

（一）靜態的建物凝視

博覽會首先引人注目的是各式各樣充滿現代感的場館，這些造型多樣的展物建築，延續19世紀以來逐漸變貌為遊樂園地般充滿新奇好玩風格的博覽會風氣，也如同水晶宮建築一般，需要令人眼睛一亮的建築來吸引顧客。同時，博覽會是一種展示現代與各式新奇事物的場所，因此也是一種販賣對未來的想像之盛會，強調簡潔與未來主義風格的造型成為博覽會建築的喜好。

1935年臺灣博覽會的建物造型以Art Deco樣式為主，外觀上充滿了幾何與放射線的建築立面與造型、以現代感取勝，博覽會的攝影檔案將這些新奇的建物以肖像照

27 整個博覽會的組織執掌十分龐大，其中負責實際執行的單位為事務局，人員由總督府各級公務與派遣人員組成。事務局共分為六個部門（總務部、經理部、出品部、鑑査部、工營部和警備衛生部），其中總務部之下又分為庶務、企畫、入場券、宣傳與接待六個係別，主要負責擔任寫真紀錄工作的同仁屬於總務部庶務係。（《會誌》2010：1050-1076）

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗



圖5 (左) 臺灣博覽會第一會場陸橋北門(來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》)



圖6 (右) 臺灣博覽會第一會場陸橋北門(來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》)

一般的方式逐一拍攝存檔。仔細觀察建築物的紀錄攝影，會發現大多採取構圖嚴謹的平視觀點，水平線精準、鏡頭固定不歪斜，拍攝角度純粹以表現建築主體特色為考量，以最能表現建築物的特色為依歸。例如圖5、圖6，為同一座場館的兩種角度，但無論哪個角度，皆試圖以穩定的水平構圖和單點透視，表現第一會場入口那兩個如翅膀般起飛之勢的尖角造型。(圖5、圖6)

當時許多場館都因應展覽特色而設計獨有的造型，例如圖7的林業館，以一根巨木的剖面作為場館的立面造型，頗具特色(圖7)。而圖8的音樂堂則以半圓形強調音樂台的流線感與視覺集中(圖8)。因此這兩景也採取了單點透視的構圖，將焦點圓球體的消失點之上。當它們被並排而觀，就像是建築物的一幀幀大頭照一般。而圖7中從林業館走出的一群像是官員的人們正在巡察驗收，而圖8空無一人的場景，也像是拍攝於尚未對外開放之際。這種寧靜無人的氛圍強化了場館建築猶如標本般被鏡頭凝固並保存的作法，因此，場外的博物館的建築，一如場內被陳列、位階與定格的展示品一

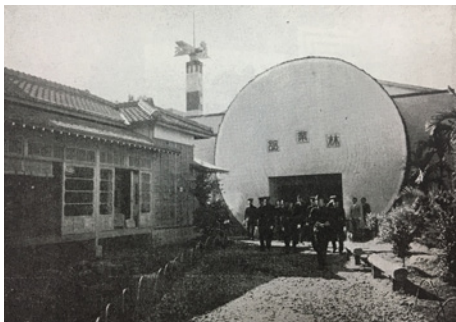


圖7 (左) 博覽會中的林業館。(來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》)



圖8 (右) 博覽會中的音樂堂。(來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》)



圖9 臺北車站前的歡迎門（來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》）

樣，也在博覽會誌的檔案中被陳列與展示，作為後世理解當年盛會的一種樣本觀察，同樣也是像是一場紙上的博覽會。可以這麼說，博覽會的檔案後設地再現了博覽會本身，而這種再現正是基於攝影照片的檔案化與再度視覺化，因此讓博覽會的檔案本身，也形成一種建築設計的後世展品。

有別於當時在西方或日本已經興起的現代主義攝影與新興寫真風潮，標榜新知與未來潮流的博覽會在建築物攝影的方面，其呈現方式反而十分古典。例如圖9的歡迎門一照（圖9），似乎還帶有一絲攝影畫意派²⁸的味道，照片的對比提高、周圍暗角，似乎經過修飾，變得像是一幅畫作。這些照片規整、平面，注重構圖，產生了一些肖像畫的味道，讓觀者也能專著於被凝視的物體本身。博覽會的攝影檔案中，以攝影留下這些場館的樣貌，頗有幾分人類學式的紀錄²⁹的氣味。

（二）群眾動態與高空俯瞰

博覽會同時也是舉辦著各種慶典與活動的時節。人群遊行與聚會表演的動態與大型活動場面，隨著攝影術的發展，已能夠負起捕捉動態與拍攝大場面的任務。例如

28 攝影畫意派，盛行於1890-1920年間，為西方攝影技術發展逐漸成熟之際，畫意派其主張將攝影視為一種藝術，並從繪畫主題和繪畫技法中汲取靈感。有時在畫面上刻意模仿繪畫的質地，希望將攝影提升為一門藝術，但這也引發後來攝影是不是藝術的相關爭論。參見Quentin Bajac《攝影現代時期》，頁33-47；Naomi Rosenblum《世界攝影史》，頁292-335。

29 人類學式的紀錄非指一種特定的攝影類別，而是指早期人類學家以攝影做紀錄的方則與呈現，比如人頭像會有一幀正面，一幀側面，用以觀察臉型與骨骼，而拍攝原住民的飾品、用具和器物，也是力求清晰為主。這類的影像在鳥居龍藏和瀨川孝吉的原住民紀錄裡都可看見。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗



圖10 餘興假裝行列。(來源：《臺灣勸業共進會協會報告書》)

1916年的臺灣勸業共進會一場數百人參與的大型變裝遊行活動，即留下了遊行集體繞行市區造勢並與民眾互動照片（圖10）。相較於博覽會內部或建築物本體的靜態凝視，博覽會會場外的各種攝影檔案，都捕捉了相對生動的、具有動態感的影像。從中也可發現，攝影也在技術的進步與改良中，產生有所變化的影像實踐。

圖11是1935年博覽會中的媽祖遊行場面（圖11）。根據《博覽會誌》記載，這場活動由萬華祭典委員會與博覽會協辦，在11月27日將臺南州下北港的媽祖請來遶境，遊行當日從龍山寺出發，藝閣、詩意閣、大旌小旗綿延成一條長列，共計有三十幾的團體全都拿出一流舞技參與競演。從這張照片中可以看見拍攝者比起1916年的拍攝者，試圖以更高的視角俯瞰現場，並且有別於博覽會場中總是寧靜而平視的構圖，藝陣與變裝遊行等活動的現場的拍攝，則傾向更為自由的角度，照片中改變水平位置，讓整個場面呈現傾斜的狀態，但卻又保持微妙的平衡。以位居十字路口的陣頭為中心，一旁有一盞傾斜的路燈，而街角的建物騎樓、各角落的圍觀人群在散開與聚合之間，形成了巧妙的搭配。這張照片將當時的現代化整建的都市街景（乾淨、平坦的路面）與市民休閒的生活做了充分的表述。而這種傾斜視角的運用也出現在拍攝兒童樂園的照片（圖12），「子供の国」（兒童國）設置在第二會場，是一個包含龍宮城等遊樂設施的娛樂館，此圖拍攝旋轉中的飛行塔，同樣打破了水平線，採取傾斜的仰角去看這些旋轉中的飛機，塑造搖動與平衡之間的動態感，而斜在畫面中的巨大機械塔柱也帶了一種融合娛樂與科技現代感的象徵。

而當這種極端的高視角被表現到極致時，人們期望看見更全面的視野，如鳥一般的看見城市。1935年臺灣博覽會開始出現從高空鳥瞰的地圖視野。圖13是第一會場的俯瞰圖（圖13），當年以其新穎、現代的構圖引起轟動。如本小節首段所述，根據《博



圖11 (左) 媽祖遊行 (來源:《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》)

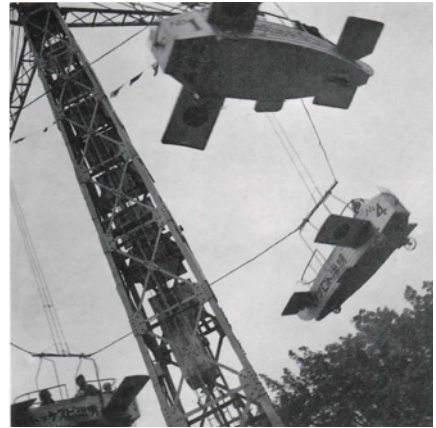


圖12 (右) 飛行塔 (來源:《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》)



圖13 臺灣博覽會第一會場俯瞰圖 (來源:《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》)

覽會誌》的記載，博覽會攝影組曾兩度接受臺灣國防義會的協助，搭乘飛機拍攝空中攝影。這張照片透過高空視角，帶領我們更清晰地看見博覽會場的樣貌，但在展現博覽會本身的相關位置之外，實則更體現了現代都市的規劃治理樣貌，更是反身指涉了博覽會與攝影本身作為一種現代視覺技術，如何帶給觀者迥異於傳統視野的觀看新經驗。

這類鳥瞰式的高空攝影，延續了日本幕末以降對於製作「真景圖」與「鳥瞰圖」的熱衷，圖像本身存在著強烈的地圖要素，隱含著一種權力的凝視關係。而自20世紀後，日本更熱中於進行市街地與職業別的平面地圖製作，而這類調查皆有著管理控制的意識與機制蘊含其中(中西遼太郎、關戶明子編 2008)。在博覽會勃興的時代，會場指引需要各種平面與真景圖，但除了此種實際的需求，高空攝影的出現，同時也彰顯了殖民政權由上而下的管理凝視的權力意志。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

此外，視角的提高也隱含了建築物與人群觀看視野的提高。1916年臺灣勸業共進會效法巴黎萬博建造巴黎鐵塔的做法，將總督府的原始設計修改，另增加了180尺高的高塔。高塔的設計原意是要加強總督府君臨天下的威嚇感，但在博覽會中也成為俯瞰遠視的工具，開放給民眾使用飽覽臺北市容（呂紹理 2005：223-224），後來1935年的博覽會也出現類似的高塔設計，而這種鳥瞰的視覺欲望，正與現代化的權力地景息息相關。



圖14、圖15 1916年第一會場（左）和第二會場（右）的夜景。（來源：《臺灣勸業共進會協會報告書》）

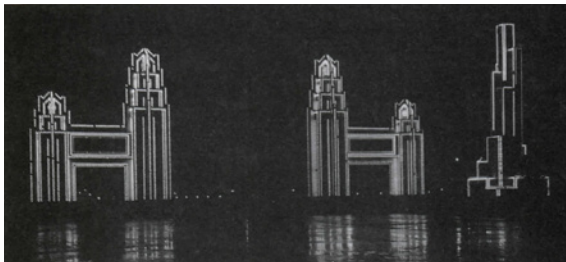


圖16、圖17 1935年的博覽會夜景，左為臺北車站歡迎門，右為榮町大街的夜景。（來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》）

（三）夜間攝影的興起

1900年的巴黎萬國博覽會，開始大規模地使用電氣照明設備，讓會場可以在晚上開放，改變城市的夜間景色（吉見俊哉 2010：77；國雄行 2012：162）。1935年的臺灣始政博覽會，也仿效起巴黎的萬國博覽會，在各個地標景物裝上大量的燈泡與霓虹燈展現炫彩的城市新奇景觀。像是臺北車站歡迎門即點上了6,000盞電燈與各色霓虹燈，臺北瞬間變得像是一座不夜城一般（程佳惠 2004：126）。

然而，早在1916年的勸業共進會已經開始使用夜間照明的設備，在第一會場的總

督府與第二會場的入口高塔都點起燈光（圖14、圖15），只是到了1935年，夜間照片與燈光設計則更大量廣泛運用（圖16、圖17），不僅是會場歡迎門，代表先進日本的大阪館、東京館，或是代表科技進步電氣館或專賣館，都妝點了強烈的霓虹燈與照明設備，同時街道上也點起了美麗的燈光。夜間照明是現代文明的象徵之一，對參觀者產生強烈的視覺衝擊，留下壯麗的印象，

然而能夠為這些美麗的夜間奇景留下視覺紀錄，是否代表攝影技術也更加提升？對比圖14、15，直接拍攝夜間照明的燈光還十分容易產生模糊光暈，但到了1935年，建築物的霓虹燈光的拍攝以顯得較為分明清晰。根據《臺灣日日新報》記載，遠藤寫真館最早於1908年即開始引進夜間寫真機械，³⁰到了1916年不知是否因應勸業博覽會的出現，當時報紙再度報導了遠藤寫真館所進口的寫真設備，言其有一種閃光燈裝置，大約等同12,000燭光，足以將夜晚拍得像白晝一樣。³¹

當這種足以將夜晚拍得像是白天一樣的照相技術被引進，代表著的也是現代城市有許多活動在夜間，也希望能夠拍下夜晚時的人事景物。就像博覽會得以運用大量的夜間照明，同時也延長了博覽會活動與娛樂時間，因為大量使用夜間照明之故，博覽會期間的許多娛樂活動選擇在夜間舉行，像是原住民的舞蹈表演，以及萬華河岸的



圖18 1935年臺灣博覽會在艋舺河岸舉辦的花火大會
（來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》）

圖19 第二會場蕃屋前蕃舞
（來源：《始政四十周年記念臺灣博覽會寫真帖》）

30 〈寫真館の夜間撮影〉，《臺灣日日新報》本刊 D07版，1908年3月3日。

31 1915年12月底，《日日新報》即不斷報導遠藤寫真館自1月1日起將引進夜間寫真機器的消息。〈遠藤寫真館と夜間撮影〉，《臺灣日日新報》D07版，1915年12月23日。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

煙火大會（程佳惠 2004：126、154）。圖18即為1935年博覽會期間也留下的煙火大會照片，圖19則為1935年於晚上舉型的原住民舞蹈的場景（圖18、圖19）。這些於夜晚所拍攝的攝影檔案，象徵著現代化的視覺經驗，也是一種新的都市凝視。

綜上，博覽會中的攝影內容與主題大致包含了建築靜態主體、群眾與動態活動、高空攝影與夜間攝影，這些照片作為官方的檔案紀錄，藝術與風格並非主要目的，但是藉由觀察這些照片，可以感知某種視覺的現代性的變化，尤其是建立在攝影能夠捕捉動態、捕捉夜晚或與飛航合作的技術變革之下，所帶來的新的觀看經驗。

結論

自從柯達在19世紀末發明了商用照相製版技術，來自底片的攝影式的相似物不僅增長了無盡的真實再製潮流，也把全世界的使用者放在圖像世代與積累的狂熱步調中。這種檔案瘋狂，是一種想要把自然位疑到圖像真實的「熱切渴望」(burning with desire)，其必然也導向檔案系統，就如達蓋爾在一封給他的商業夥伴尼耶普斯的一句簡潔的話：「我正燃起想要看你來自自然的經歷的慾望。」更多其他慾望隨即而來，而且超越自然，它們將壓縮整個思考世界的模式於一張圖片的景框中。這個拍照、紀錄事件與組合一項陳述成為一個獨特事件的慾望，直接與製作檔案的熱望相關。(Enwezor 2008：12)

當奧威·恩威佐 (Okwui Enwezor) 試圖借用德希達的「檔案熱」(archive fever) 的概念將日後藝術圈裡的「檔案衝動」(Archive Impulse) 概念與攝影誕生不久那充滿把世界圖像化的「熱切渴望」(burning with desire) 聯繫起來時，³²他寫下上述這段話。臺灣當代藝術也在這潮流影響，越來越多援引日治檔案、老照片的創作，不過這是題外話。此處引述恩威佐的話，意在強調日治時期的臺灣，也處在這種圖像真實的熱切渴望之中，在攝影逐漸成為便利的工具之後，助長了官方將治理相關的檔案紀錄

32 德希達所提出「檔案狂熱」(archive fever)，原先所指稱的是佛洛伊德精神分析，他以批判性觀點敘述檔案伴隨現代國家與學科的興起，被大量製造出來的環繞著某種似乎永遠無法填補的權力、時間與本體存在的空缺，超出工具與目的之間的等式：檔案永遠都不夠多，永遠都少一件，過量與欠缺產生了短路。(黃涵榆 2013：62，Derrida 1995)。但德希達只指稱出這種檔案狂熱的現象本身與重複、強迫與死亡本身有著密切的關係，而美國藝術史學家Hal Foster則從當代藝術創作的視角試圖為執著於以檔案為對象的創作者其可能的創造意義，他以「檔案衝動」(Archive Impulse) 一詞來形容這種試圖賦予檔案新生命的趨勢 (Foster 2004)。而恩威佐2008年於紐約國際攝影中心 (ICP) 策劃了一檔名為「檔案熱：在歷史與紀念遺跡之間的攝影」以及為展覽所寫的一篇文章中，同樣借用出自德希達的「檔案熱」之名，試圖將當代藝術、攝影與檔案的關係做一更深刻的串連。但恩威佐還借用了攝影理論家Geoffrey Batchen所著的*Burning with Desire* (1997) 一書引述自達蓋爾的話「熱切渴望」去描述攝影初發明至成熟之際，那種想要把世界的一切都框景下來、進入檔案的慾望。

推到最大化的地步。這些早期的攝影檔案於今也因研究目的而被轉換為知識性的存在，往往被視為是一扇窺探歷史現實的窗口，給予我們一條接近（不論是從官方治理還是常民生活）日治臺灣史的途徑。以歷史為目的的著作裡往往將之視為見證之外便再無其他，在這個目的下，照片只能是一扇反映世界的窗口，是觀看主體與對象之間不存在作為媒介物的相機裝置的彷彿狀態，也是凝視與被凝視關係及其脈絡的不存在之假設狀態。

攝影工藝有時正因為可以被要求實施更多控制，有時更少，而被視為是一種科學的設備，被認為建立一份科學化的檔案是可行的，因此投入大量製作與收集，並形成一個系統化的檔案（Wilder 2016: 80）。關於博覽會的檔案，大概就是在這樣的、與製作檔案有關的熱切渴望之下被系統性地完成，從而在後來成為歷史研究者倚重的材料，重新建構記憶。但事實上，照片如何被再現與如何陳述過往，實則深深影響我們的理解，也影響著觀者如何形塑自我。因此，由攝影歷史的角度切入視覺檔案的材料，無疑不斷地提醒自己審視攝影與檔案之間的關係。

然而，另一方面，在長期欠缺對攝影史料的系統性整理、以及面對攝影與攝影檔案的應用之反思也相對較為匱乏的臺灣現狀，如何對於日治時期照片在見證性質之外所透露出來的種種檔案訊息與潛伏的歷史，進行可能的解讀也是一相形困難的挑戰。本文從博覽會檔案入手，檢索各種關於「寫真」與「攝影」的描述與表現，開展出博覽會內的照片使用、博覽會下的攝影活動與紀錄博覽會的攝影檔案這三條看似不甚凝聚的線索，作為一種在攝影史料匱乏的現況之下，所開展的初步嘗試。從博覽會的照片使用，可以發覺攝影作為視覺教化的承載體如何展現在博覽會裡，而博覽會下的攝影活動反映的是30年代的攝影熱潮之一微小面向，而紀錄博覽會的攝影檔案則可以發現視覺的現代性經驗如何被建構。

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗

引用書目

- 一可編著。《攝影術的歷史》。重慶：重慶出版社，2008。
- 山路勝彥。《近代日本の植民地博覧会》。東京：風響社，2008。
- 石川豪。《殖民教化與「未開化」意象的再現——以四個博覽會為例》。國立臺灣大學人類學研究所碩士論文，2005。
- 吉見俊哉。《博覽會的政治學》。臺北：群學，2010。
- 呂紹理。《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》。臺北：麥田，2005。
- 李政亮。〈帝國、殖民與展示：以1903年日本勸業博覽會「學術人類館事件」為例〉。《博物館學季刊》，20(2) (2006.4)，頁32-46。
- 吳新榮。《吳新榮日記》。臺灣日記知識庫，中央研究院臺灣史研究所。
- 林品章、蘇文清。〈始政四十週年紀念臺灣博覽會研究：展覽會場與設施〉。《設計學報》，5：1 (2000)，頁19-32。
- 胡家瑜。〈博覽會與臺灣原住民——殖民時期的展示政治與「他者」意象〉。《國立臺灣大學考古人類學刊》，62期 (2004.6)。頁3-39。
- 徐佑驊。《日治時期「臺灣寫真帖」研究》。國立政治大學臺灣史研究所碩士論文，2011。
- 程佳惠。《臺灣史上第一大博覽會》。臺北：遠流，2004。
- 張世朋。《日治時期始政四十年臺灣博覽會之研究》。國立成功大學建築所研究所碩士論文，2005。
- 彭慧媛。《日治前期「殖民臺灣」的再現與擴張——以「臺灣勸業共進會」(1916)為中心之研究》。國立成功大學歷史學研究所，2006。
- 森丑之助。楊南郡譯註。《生蕃行腳》。臺北：遠流，2000。
- 黃崇憲。〈「現代性」的多義性／多重向度〉，收錄於黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編，《臺灣現代性的考察》。臺北：群學，2010。
- 黃涵榆。〈「歷史可以被原諒，但不能遺忘」，或生命的歸零？有關檔案、見證與記憶政治的一些哲學思考〉，《文山評論：文學與文化》，6:2 (2013.6)。頁53-92。
- 楊瑞松。〈近代中國國族意識中的「野蠻情結」——以1903年日本大阪人類館事件為核心的探討〉。《新史學》，20:2 (2010.6)。頁107-163。
- 彭麗君、張春田、黃芷敏譯。《哈哈鏡：中國視覺現代性》。上海：上海世紀出版社，2013。
- 劉宜旻。《史料與歷史文化的新展示：1930年臺灣文化三百年祭史料展覽會》。國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2014。
- 劉融。《日治時期臺灣參展島外博覽會之研究》。國立暨南大學歷史所碩士論文，2003。
- Bajac, Quentin著，遲森、夏卿譯。《攝影現代時期》(La Photographie: l'époquemoderne 1880-1960)。北京：中國攝影出版社，2015。
- Rosenblum, Naomi著，包甦、田彩霞、吳曉凌譯。《世界攝影史》(A World History of Photography)。北京：中國攝影出版社，2012。
- Wilder, Kelley著，張悅譯。《攝影與科學》(Photography and Science)。北京：中國攝影出版社，2016。
- 《臺灣日日新報》(臺灣日日新報資料庫)
- 《始政四十週年紀念臺灣博覽會寫真帖》，1935原版復刻。東京：國書刊行會，2012。
- 三木理史。《世界を見せた明治の写真帖》。京都：ナカニシヤ，2007。
- 井上祐子。《日清・日露戦争と写真報道——場を駆ける写真師たち》。東京：吉川弘文館，2012。
- 中西遼太郎、関戸明子編。《近代日本の視覚的経——絵地図と古写真の世界》。京都：ナカニシヤ，2008。
- 伊藤真実子。《明治日本と万国博覧会》。東京：吉川弘文館，2008。
- 金高佐平。《大臺北民間職業別職員錄》。臺北：民間職業別職員錄發行所，1935。
- 松田京子。《帝国の視線——博覧会と異文化表象》。東京：吉川弘文館，2003。
- 岩崎潔治。《臺灣實業家名鑑》。臺北：臺灣雜誌社，1912。
- 鹿又光雄編。《始政四十周年記念臺灣博覽會誌》，1939年原版復刻。臺北：成文，2010。
- 梅陰子(伊能嘉矩)。〈台灣上より見たる台湾館〉。《臺灣慣習紀事》，3:6 (1903.6)，頁76-83。
- 國雄行。《博覧会と明治の日本》。東京：吉川弘文館，2010。
- 河世雄。〈Taiwan and Its Self-Images: The Case of Osaka Exhibition in 1903〉。《臺灣史研究》，14:2 (2007.6)，頁1-39。
- Batchen, Geoffery. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Massachusetts: MIT, 1997.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. NY: Steidl/ ICP, 2008.
Foster, Hal. "An Archival Impulse." in *October* 110 (Fall 2004). pp.3-22.

寫真時代：日本殖民歷史與臺灣攝影經驗