

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 在一個更大的圖像之中：專訪張乾琦

doi:10.6752/JCS.200603_(2).0011

文化研究, (2), 2006

Router: A Journal of Cultural Studies, (2), 2006

作者/Author：林志明;劉紀蕙

頁數/Page：319-345

出版日期/Publication Date：2006/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603_\(2\).0011](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200603_(2).0011)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



《 專題訪談 》

interVIEW

攝影藝術家 張乾琦



《我願意》1997 台中



在一個更大的圖像之中： 專訪張乾琦





《鍊》 巴西聖保羅雙年展 2002

「張乾琦的出現，在國內的攝影界引起相當大的震撼。」如果在一次兩岸攝影交流研討會中，主持人下了如此的斷言，這首先是因為他是著名的馬格蘭攝影通訊社 (Magnum Photos) 的第一位華人終身會員。目前張乾琦在台北與紐約兩地居住，作品曾在台北市立美術館、威尼斯雙年展及聖保羅雙年展中展出，已出版的攝影書為以台灣婚紗攝影為主題的《我

願意》(*I Do I Do I Do*, 2001)、以龍發堂為主題的《鍊》(*The Chain*, 2002) 和以越南新娘為主題的《囍》(*Double Happiness*, 2005)。

由於張乾琦的作品相當敏銳地捕捉到了具有時代問題意識的影像，本刊編委林志明與劉紀蕙對他進行了一次訪談，訪談內容包括了紀錄攝影與藝術創作類型間的穿越、攝影發表空間的變換、「鍊」的主題性延續與隱藏的更大圖像、文字與影像思考間的關係、攝影觀看立場的反省、影像的重複與持續關注的慾望模式，以及攝影工作所牽涉的體制性問題等層面。在場參與討論的還有多次為其攝影書撰稿的賴秀如及台灣國際視覺藝術中心研究員蕭嘉慶。紀錄陳思穎已完成第一篇以張乾琦為主題的碩士論文。

訪談進行六個小時，由於篇幅關係，編輯刪節了過程中的沈默、迂迴、岔題、反覆追問，以及許多的紅酒——這些更為真實的部分。

紀錄與紀實

林志明（下文簡稱明）：為什麼你會選擇攝影這條路？

張乾琦（下文簡稱琦）：我對影

像一直都感覺很親近，我在大學時代就喜歡攝影。從東吳大學英文系畢業，到美國之後，我先後在《西雅圖時報》(*Seattle Times*)和《巴爾的摩太陽報》(*Baltimore Sun*)

擔任攝影記者。我的工作是做所謂的「客觀報導」，但在那段期間，我自己持續拍攝屬於個人的作品。而在進行這些拍攝計畫的時候，我會不斷地回到我個人過去的生活背景和經驗。我的成長背景與在美國的生活經驗其實一直攪在一起，這些衝擊對我產生了相當大的影響。所以若要問我為什麼會去拍這些影像？為什麼會用這種方式呈現？為什麼會選擇攝影？我的回答是，對我而言，選擇攝影這條路是本能的，現在往回看，其實這條路本來就已經決定了。

明：為什麼你走的路線是報導、新聞、紀實方面的攝影？

琦：你能不能先定義一下這三個名詞？

明：我曾經參考鄭桑溪的說法做過一個簡單的定義：新聞攝影發表時，以關注事件為主，敘述性較高，臨場感較高；報導攝影基本上在媒體上出現，或者是針對媒體而攝影；至於紀實攝影則可能有很多種不同的呈現方式。但是在整個攝影歷史發展的過程中，這三種模式還是很接近，而被放在同一個類型上談論。例如Walker Evans並不是為了美術館而去創作攝影作品，但是他的作品很早就MoMA(The

Museum of Modern Art)展出。他作品中的藝術性相當高，但是美術館展出他的作品，卻不是把他當作藝術攝影的方式來展覽。當然你也可以不同意這樣的類型化，因為它們可以互相穿透。

琦：我想定義也會因為不同的時空背景而改變。整個攝影的光譜非常寬廣，報導、紀錄與新聞攝影的界限愈來愈模糊，但是其中個人觀點是絕對存在的。

劉紀蕙（以下簡稱蕙）：紀實攝影很靠近真實的想法是一個陷阱，似乎要求攝影要很像現實，不能隨便去改變攝影與真實的關係。可是，實際上，任何攝影的框取與影像呈現都是被處理過的。就如同乾琦所特別喜歡的查克·克羅斯(Chuck Close)的作品，整體看起來像是一幅寫實畫作，但是每一吋都是抽象圖案的構成。攝影其實大概也是如此。影像中的每一個細節都已經不是實物。

明：你認為攝影有沒有原件？

琦：有。不然為什麼收藏家、美術館特別看重攝影家生前自己沖洗的照片。攝影家對影像當下的詮釋是非常個人的。我40×60英吋的照片只給Charles Griffin放大，20×

24英寸只給Pablo Inirio放大，每一張的放大，每一個版數的製作，都是獨一無二的。我們已經合作了十年，這期間不斷的溝通、逐漸建立起來的默契與信任，對我而言是唯一的，是不可以被取代的。我沒有辦法想像讓其他人來放大我的照片。

蕭嘉慶（以下簡稱慶）：雖然他的攝影似乎很靠近新聞攝影，但是，實際上他是一個主動的參與者。攝影是單張，所以他選擇了主觀的方式、按快門的那個時刻、呈現的形式與框取的鏡頭，也選擇了用黑白照片、定影的方式與相紙，出版書的時候又自己安排照片的前後順序。你要不要談一談為什麼你都拍黑白的照片？你同意黑白更有象徵性嗎？就是它脫離現實，有更大的想像空間。

琦：其實並不一定。材質的選擇當然是主觀的。我偏好黑白，更喜歡黑與白之間各種可能的灰。我覺得Tri-x（一種柯達的黑白底片）讓我更清楚而具體地呈現我的感覺與觀看。柯達的灰階卡上大概有19種灰色，但我覺得其實有更多。我也喜歡Kodachrome（一種即將停產的柯達彩色正片），它讓我想起林布蘭特 (Rembrandt)的用色。

攝影書與展覽空間

明：一般的報導攝影或是新聞攝影，都是在新聞媒體發表，可是你的作品卻移轉到藝術空間之中，在展覽中展出或者以攝影書的形式呈現，有一個閱讀脈絡、操作空間的轉換。此外，展覽進行有一定的規則，例如出版展覽目錄，像北美館便出版過《鍊》的展覽目錄，似乎是一個商品型錄，把整個展示、展售的樣品呈現出來，留下一些紀錄，並且進行交易。如果攝影作品是藝術作品，我們倒希望它以最原始的照片形式呈現，而不是書的形式，因為書的印刷就是複製。攝影是可以賣的，而進入博物館之後，物件化的程度更被增高了。當攝影作品在展覽中被觀看、在書上被觀看、或者是從網路上、在電腦螢幕上被觀看，都是不一樣的。這種位置的轉換，你有什麼看法？此外，《鍊》這組照片在北美館跟兩個雙年展展覽過，是否有些照片在展覽中才有、在書裡沒有？展覽與攝影書有什麼差別？攝影書與展覽目錄又有什麼差別？

琦：展覽與攝影書是很不一樣的。即使是同一影像，在不同的時空環境下出現都會呈現不同的觀看方式。展覽裡有的照片，攝影書會

有：攝影書裡有的攝影則不一定會在展覽中出現。展覽目錄搭配展覽，往往是藝術家的精選作品集，可能有主題，也可能沒有。攝影書裡的每一個影像，是整個完整形式的一部分，一定會有主題，雖然主題可能不是一開始就明朗。

蕙：就讓我們先談一談展覽場所的問題。你的作品與新聞攝影的不同處在於通常新聞攝影是配合新聞事件的說明性材料，可是你的攝影卻有你個人想捕捉的一些非常獨特的細節。當這些非常獨特而個人化的觀點在展覽場中被要求放大，以配合展場空間，對於這種轉變你有什麼看法？每一次展覽是不是都是你可以要求、設計、掌握的方式？

琦：有關攝影展覽的尺寸，通常有兩種講法，一個是攝影家配合展場來決定照片的大小，另一個則是攝影家決定對他而言是對的尺寸，在對的展場展出。我喜歡後者的講法，我會不斷地去嘗試，然後找到一個對的形式和尺寸。我掌握我可以掌握的部分，我決定怎麼看、照片的尺寸跟位置、燈光、框的設計、展覽動線等等。當然每個展覽場所有它的限制，但是限制從另一方面來看其實也是自由，或是說特有的空間屬性。截至目前為止，

《鍊》在全世界15個地方展出過，每次都都不一樣。

蕙：每次展出都是一種新的經驗吧！因為展覽場地是要觀者循著展覽路線走進去看的，那個經驗跟閱讀攝影書是很不一樣的，所以展場各自的限制可以是新的觀看經驗的設計。而且，展覽場地的空間比較是劇場式的，可以要求燈光、動線，鋪陳某種氛圍，甚至有音響效果，觀者親身參與，自然是相當戲劇性的，一種與閱讀截然不同的經驗。

賴秀如（以下簡稱如）：的確，例如《鍊》在北美館、威尼斯跟聖保羅展出就非常不一樣。威尼斯展覽的場所以前曾經是關囚犯的地方，牆壁都是石頭，在裡面有種被囚禁的感覺，所以這個空間跟這系列的照片有某種內在的契合。聖保羅的展場非常大，完全依照乾琦的要求提供空間。每一次乾琦能夠完全參與的話，他都會花很多力氣，要求很多細節，包括燈光、甚至是牆面漆的顏色跟照片之間的搭配等。展出《鍊》的時候，只有Pantone Warm Gray11U的灰才是他能夠接受的。

慶：他對整個展場的燈光、動線、尺寸、相對關係都要求得非常嚴謹。我看過北美館那一次的展



《鍊》 #47 1998 高雄



《鍊》 #23 1998 高雄

出，《鍊》的照片比真人稍大，稍微高一點，配合整個動線的安排，就好像是龍發堂裡的人俯瞰著我們一樣。

明：對！在藝術空間展出的時候通常都會這樣，把一個視覺感知經驗推到他想要的地方，有時候書反而無法做到，因為無法確定讀者會在怎樣的空間氛圍、還有心情下閱讀，從哪一頁開始打開等等。所以我修正一下之前所說的，在展覽的限制可能不能叫做限制，而是要交涉互動的元素增加了。

如：乾琦從當「攝影記者」到成為威尼斯雙年展「藝術家」的過程，其實是滿突然的。在北美館展出的前後，他大部分是為《時代雜誌》(Time)、《新聞週刊》(Newsweek)這樣的刊物工作。雙年展對攝影記者而言是另外一個世界，是當代藝術的世界。他碰到的每一個策展人都問他下一個計畫是什麼。這個問題有點把他震住了，因為本來他覺得有興趣的主題，他就會一直拍下去，同時間做兩三個專題，拍到覺得夠了，再來想其他的事情。後來，他也認知到他不可能一年推出一個展覽，緊繃的情緒才卸下來。

琦：我覺得要在短時間完成一個

作品的壓力可能是危險的，如果能量不夠，屬於我的那個部分就出不來。在北美館的展出後，我還參加了十幾個群展或個展，也推掉了一些展覽的邀約。在參展的過程中，包括策展人所提的各種問題，都讓我更仔細去思考我的部分，包括觀看的方式、創作媒材、以及主題。也許是因為年紀、也許是因為經驗，我放慢了腳步。不管是書還是展覽，都無法隨著狀況的要求而立即發生。我知道與《鍊》相關的主題會繼續進行，另一方面，對於具有時效性的議題，我也會有我的觀察與視覺性的回應，但是這都會依照我的步調以及我的方式進行。

如：他現在比較傾向去思考攝影書的形式，而參展對他愈來愈沒有吸引力了。不過，展覽目錄與攝影書是完全不一樣的。

琦：書對我而言是很嚴肅的一件事情。攝影展與攝影書這兩種形式是很不一樣的，能夠掌控、發揮、表現的程度和方式也不同。以攝影書來說，我會不斷嘗試書的形式、尺寸以及書作為一個表現方式的各種可能性，重點是整體感覺必須是完整的、是對的。

明：在書的製作過程中，似乎你本身不僅是拍攝者，也是編輯者、

設計者，參與的比較多。但是展覽的複雜度就比較難讓一個創作者完全控制，牽涉到的層面比書來得複雜，包括像宣傳的部分、空間上如何跟其他展覽配合，此外還有行政人員以及經費的問題等等，經費上也會比書來得龐大。

琦：印書其實並不便宜。《鍊》的出版社光是印刷費就花了三萬美金。雖然是同一個作品，但做攝影書與參加攝影展是很不同的經驗。做書時，我面對的是出版社、編輯、設計者以及沖洗師傅；而展覽常因不同的展場、策展人以及各種籌備運作的方式而更複雜。

慶：他對影像有屬於他自己認為對或者不對的呈現方式，這個定見脫離了一般認定的脈絡。他可以說服紐約最難纏的圖片編輯、設計，以及出版商去聽他的。他的媒材，從題材的構思到最後的完成，他所要求的一致性是非常非常少見的。

琦：圖片編輯在想什麼我不是很在意，他們跟雜誌一樣來來去去。雜誌圖片編輯往往只在消費照片，但是書的出版社是不一樣的。在日本、歐洲還有美國一直不斷在認真做出版的人是很多的。我比較在意的是出版社，他們看的比較遠。我會先和我的沖洗師傅溝通每一張照

片要如何呈現和詮釋，這是非常耗時耗力的。一般人也許很難想像一張照片在暗房曝光、相片放大時，增、減光的過程可費時半小時，而且很可能會重來好幾次。有時一天只能完成一幅影像。通常一本書我都會自己先設計到相當的程度，然後和出版社的編輯與設計不斷地討論，這是我相當喜歡的部分。

《囍》後來決定用靚桃紅這個顏色，也是在紐約經過一番討論嘗試之後，一起決定的。

如：《囍》是在香港印的，他每次都堅持要親自去看印。

琦：在美國做分色的人很用功，而且功力很好，我覺得在一定的範圍內水準也已經不錯了，當然沒有辦法跟《鍊》比，因為《鍊》是在比利時印的，使用了六百線的印刷技術。

《我願意》、《鍊》、 《囍》——鍊的延續與 更大的圖像

蕙：在過去的三本攝影書中，從《我願意》、《鍊》，到最近的《囍》，我覺得似乎有某種主題性的銜接：《我願意》有點喜劇的、諷刺的呈現婚姻的儀式；而最近的《囍》則比較是以紀錄性的攝影形

式呈現仲介越南新娘的跨國婚姻。表面上看起來是婚姻主題的延續。但是，從《鍊》到《囍》的發展，我們看得出來《囍》也是另一種「鍊」的模式，其中延續了某種人生中被鎖鍊的黑暗面向。你要不要談一談這個婚姻與「鍊」扣連的主題，以及這些系列發展的過程？

琦：以前在美國報社的經驗，持續影響我對於時效性議題的關注。

《我願意》是從1994到2001年所拍攝的；第一張照片是1994年，是因為我妹妹結婚，離開台灣多年的我回來為她拍照紀念，當時其實並沒有想到攝影書的部分。後來，我慢慢注意到台灣特有的婚紗文化，也持續地拍照，一直到1998年我才覺得好像有什麼主題出現了。這個系列的照片當然有些是諷刺的、或是所謂的黑色幽默。在拍這個系列的同時，其他幾個計畫也在進行，分別是在紐約、台灣，以及中國，時間也就拉得很長。《鍊》是1998年10月的某一天下午拍的，但是從第一次1993年去、到最後一次是1999年，其實時間也拉得很長。最近這本《囍》花的時間比較少，從2003到2004年。我到越南胡志明市六趟，很快就完成了，不過後面的部分我仍持續在拍。我想我總是本能

地選擇主題，也選擇用我的方式、按照我的步調去完成。三本書之間有一些連結，的確是有它的邏輯。

如：他有點被《鍊》鍊住了。策展人常會問說：你這個計畫跟《鍊》有沒有關係。他自己也會問說「這是我的題目嗎？」

琦：我會問「這是我的題目嗎？」——這是不是我想做、我該做、我要做的？

慶：你願不願意談一談龍發堂系列的照片給你帶來的焦慮？例如能不能超越創作的深度與困難度這些方面的問題是否給你帶來了焦慮？

琦：因為有些部分的確難超越。但是把「鍊」當作是整個大的主題的一部分，是可以繼續處理。像《家庭相簿》(*Family Album*)這個系列持續在做，因為那個動力持續存在。

蕙：其實《鍊》的出版方式可能是無法被重複，可是「鍊」的問題是可以重複處理的。你可以看到有形的「鍊」在龍發堂裡有最清楚的呈現，可是龍發堂已經是一個轉換的替代形式了。在其他不同的狀態中，你也可以看到「鍊」的問題。

慶：這樣的話，我想問劉老師，他身上有沒有你看到的「鍊」？

蕙：當然有，每一個人都是如此！乾琦透過某一種身體的經驗感受到了這樣表面上不是被鍊、可是實際上卻被一個更大的邏輯或更大的圖像所「鍊」住的狀態，他捕捉到、感應到那個瞬間，而突顯出被「鍊」的那個特殊問題。

慶：你感覺到自己身上的鎖鍊是什麼？或者是什麼樣的程度？如果她認為每個人身上都有某種鍊結的話，你在對象身上看到的和你自己有沒有某部分的連結？

琦：可以說有。我們太多時候都想把自己的一套想法或是意識形態投射到對方，像我是透過攝影、透過這樣的機器、透過觀景窗在看對方。一開始是有距離的，但是當一個拍攝計畫做了很久，我知道自己由疏離的旁觀者慢慢轉換成被動的參與者。我很難確切說在什麼時候轉換這個角色，但對我而言，這是不斷重複的經驗。我從一開始接觸對象、然後拍攝，雖然我大概知道要怎麼做，可是過程中會有很多的不確定。後面的部分會怎麼樣發展，其實很難說。我就把它當作整個主題的一部分，繼續往前，那就還是有可能的。

慶：他說他是被動的參與者，是指他沒有實際參與行動，可是他的

觀察力、決定瞬間的洞察力，卻是非常主動的。

明：這樣說起來是不是「鍊」其實不是很恰當的描述？我這樣講好了，「鍊」這個隱喻很好用，因為它就是連結，然而另一個相反的方向就是斷裂，也是在他作品中常會出現的。所以這個張力其實是存在的。

蕙：你可以說是某種被鍊結的機緣，可見的鍊結與不可見的鍊結一直在流動的狀態中，而所謂的斷裂是一種與環境被鍊住的不和諧與尷尬，以《囍》中所呈現的跨國仲介婚姻為例，那可以說是在全球化之下不同力量交錯運作的偶然聚合與不和諧的碰撞。

影像思維與文字思維

蕙：或者，我們可以換個方式繼續討論。你覺得對你而言，影像思考和文字思考有什麼差別？你的影像觀點從早期到後期是否有什麼轉折？例如《我願意》系列的照片，我們看到比較多構圖的設計，比較多形式上的捕捉，而在《鍊》和《囍》兩本攝影書中則似乎是想盡量讓畫面呈現沒有被裝飾的、沒有被構圖的裸露現實。這種發展的方向是否有什麼內在的思考轉變？

慶：我所受到的學院派訓練會要求影像跟新聞內涵貼近，同時又容許自己的詮釋。可是張乾琦沒有，他是用自己的思考，沒有受到學院派的框限，非常個人的。這種個人化的影像在歐洲尤其多，即便是新聞攝影也相當個人化，無論是角度、表現、時機，都不是所謂的新聞事件的決定性瞬間。他有他自己的感受，所以變得很特別，而他的特別也因為進入二十世紀開始重視主觀影像表現而受到肯定。他也拿到幾乎是所有新聞攝影的大獎，換句話說，這方面他也受到肯定。

琦：也許參加比賽在某個階段是重要的，可是，我至少已經五、六年沒有參加比賽了。你剛才所講的影像思考和文字思考，老實說，影像先於文字。拍攝的時候，我很少用文字思考，而會用影像思考，是直覺，也是一種本能，而且非常主觀。文字和影像並置而產生某種關係的時候，對我而言，這個文字才是重要的。攝影書對我而言很重要，也很親近。書不像雜誌來來去去，也不像展覽錯過就錯過了，攝影書是在雜誌媒體與美術館展覽之間的另一種可能。書是隨時可以再重新被發現、被解讀，它總是在那裡。攝影書基本上有兩項非常重

要的特性，也就是前後相關的順序(sequence)以及整體性(synthesis)，去掉這兩個特性，攝影書就不存在了。

蕙：攝影書會呈現一個完整的、有內在飽滿度的整體，每一頁會有不同的影像，或是一頁之中沒有完整含納的影像，可是一頁與另一頁之間卻必然有內在的延續與張力存在。

琦：就如同文章，一句接著一句，一段接著一段，一環扣一環。一本攝影書不論是否有文字，是一本書，更是一種獨立的藝術呈現形式。不同於照片，攝影書是立體的，在我的經驗裡，它產生的過程總是蠻戲劇化的。《鍊》書後面95%的黑，是主觀的選擇，但少了它，整本書就感覺不完整。有些部分我無法解釋，但我自己很清楚為什麼需要如此。《鍊》這本書我至少試過四個版本，我會做好一個版本、放著看，然後又再做一個，直到我覺得很確定為止。

如：有一段時間我們家客廳走道上都是照片，他就在那邊走來走去一直看。

蕙：你總共拍多少？選了多少？

琦：《鍊》的系列拍了快9捲底

片，大約320張左右，最後選出來的是48張。

蕙：《我願意》和《鍊》的拍攝都經過這麼長的時間，在這個過程中你覺得自己的思考與觀點是否有什麼不一樣？拍攝的角度是否也有改變？透過攝影，你是否有什麼不同的生命體驗？因為第一本書《我願意》其實就已經碰觸到婚姻這個時刻，只是以比較戲劇性的、諷刺的方式呈現，但是在《囍》裡就比較少構圖，可是卻呈現某種更深層的尷尬時刻。

琦：我的確有一些轉變，我覺得這些轉變是可以預期、也是對的。以前我非常重視構圖，但是攝影不只是構圖。而且，一開始我是疏離的旁觀者，到後來慢慢進入他們的生活，就很難拿捏距離。攝影者和拍攝對象需要有身體上的距離，但是，維持心理上的距離其實是相當難的。我一直試圖拍攝一些更大的……

蕙：或許是更大的某種結構吧！不管捕捉到哪一個片面的時刻，這個影像都可以揭露那種更大的結構，這種結構可能就是某種人生的荒謬吧！像《囍》裡面的影像世界就很明顯，兩個不同的生命透過被仲介的婚姻而碰觸在一起的尷尬時

刻。兩個人的年齡、肢體語言、生活經驗及臉上的表情都有很大的斷裂，這個尷尬時刻不見得是很戲劇性的，而是生命之無奈的一個起點。人生的荒謬或是喜劇背後的尷尬不必透過形式設計就已經出現了。影像的思考可能就是持續讓你去面對影像而捕捉的某個問題，而這個問題可能是你自己想要解決的。

琦：我持續做我想做的。想去拍什麼，其實也是一種解決問題的方式。《囍》後面的部分我仍持續在拍，《唐人街》的部分也繼續在做，《我願意》也會有後續。

如：乾琦現在的計畫都越拍越長，或者他以前拍過的題目能再繼續拍的話，他也會繼續。我覺得如果不是從新聞性來看，而是從歷史的角度來看的話，他其實紀錄了時間的流逝，而不只是生活型態而已。我覺得乾琦愈來愈進入被拍攝者的生命，雖然他還是覺得自己是一個被動的角色。除了紀錄他們的生命之外，我覺得他自己對生命的態度跟看法也會呈現在這些照片之中。以前他會有一些不以為然吧！可是我猜他這幾年年紀大了，會有一些同情和共鳴，態度上比較可以理解別人的無奈。雖然他所關切

的議題還是蠻批判性的，可是我覺得他的線條比較柔軟一點了。

觀看的立場

明：我想換個角度來談。越南新娘系列其實是跟婚姻、婚姻市場、生育率、甚至將來可能跟人口結構有關。你呈現了這整個從挑選、到結婚的過程，讓我們看到其實這兩個人之間真的一點都不認識，好像突然碰在一起……

如：是一個「被決定的瞬間」。

明：對！我覺得你的作品裡面有一個社會面的關照，但是這個社會面的關照又不是停留在交代來龍去脈的階段。此外，關於故事方面，我想可以用圖片故事來講，就是你好像在用影像說一個故事，可是這個故事的發展好像愈來愈長了，我想這也是一個比較新的發展，就是作一個更長期的關照。但是回到一個社會面的關照來看，你似乎又去除掉了環境的因素。就像你拍龍發堂，我們並沒有看到龍發堂的外觀或者那些人在裡面生活的樣子，而是在一個有點接近空無的、劇場式的場域裡出現。在越南新娘這個部分，我們看到一些背景，但是這些背景並不是被強調的，你好像比較段落式的去強調整個挑選的過程，



《囍》 #69 2003 胡志明市



《囍》 #73 2003 胡志明市



而沒有告訴我們這些人從哪裡來、她們過去住在怎樣的地方等等。甚至我再把問題往前推，我覺得在當中好像你的眼光是一個男性的眼光，或是說你的焦點會跟男性的焦點在一起……

蕙：這點我不同意，我倒不覺得這裡面帶有男性的眼光。

明：對！那我現在可以反向地去問，你為什麼不去拍她們從家鄉來到胡志明市的過程？一個可能的批評是，你好像沒有讓這些女性有發言的機會。據我了解，你其實有到鄉下去看過她們，但是為什麼沒有拍出來？

蕙：我覺得影像的呈現已經很清

3 . 05 . 2004



《囍》 井96 2004 胡志明市

楚，不一定要將故事完全說出來，也不一定要交待她們的背景或成長過程。這些女性所面對的語言隔閡、她們與夫婿的年齡差距與文化差異，以及她們日後可能會面臨生活環境或者文化上的隔閡問題，都已經在此刻的影像中顯露出來了。

琦：我不覺得自己是以男人的觀

點在拍攝。在這整個過程中，除了仲介之外，男方的父母、家人、甚至祖父母都在，我們沒有看到的部分其實是更大的場面與圖像。我有這樣的照片，但是我覺得它們太過於著重訊息面。我在做這本書的時候其實試過很多次，但放進去就是不對，很難說為什麼。這本書第一章節的空間很重要，因為她們是突

然被放到一個不屬於她們的空間，而她們在那當下所看到的、對面的陌生人，也可能和她共度未來的一生。在這種情況下，我不覺得在攝影書的第一章就呈現「女方所見到的男方」這樣的影像，對整本書是有幫助的。

蕙：我看這本攝影書時，倒是覺得很多時候是著重在女性的位置。這些影像已經呈現出很奇特的歷史時刻，而且某些時代性的矛盾與荒謬她們不一定懂、不一定講得出來。這已經不屬於客觀現實了，而是經過乾琦主觀地處理此時代的片面時刻而揭露出來的問題。

慶：重點是劉老師剛才提到的，這是經過他個人主觀選擇的工作方式跟再現方式。在製作書的時候，他也選擇了被觀看的方式，表現出某種張力。拍攝時他採取了蹲的方式，從腰部的高度看過去，這就是一種尊重被拍者、一種謙卑的觀點。在我看來他在試圖尊重對方，或是讓對方更平實的呈現自己。所以我覺得他是中性的，不牽涉剝削或濫用影像。

蕙：我覺得這絕對是主觀的而不是客觀的。另外，影像是藝術家要處理的素材，以便呈現生命的某個面向，雖然這個影像只呈現一個片

面瞬間，可是它跟整個時代網絡之間的張力已經出現。

慶：如果按照我的解讀，在越南新娘系列裡面他不是要講什麼故事、有什麼前後相關的順序，他就是要在某一個框框裡面獨立出那個時刻。

琦：我覺得相反。它絕對是有前後相關的順序，每一個影像如果脫離這個順序，它的意義與強度可能就不見了。

蕙：志明你剛才提到為什麼不要讓這些新娘發言或發聲，其實她們所講出來的話很可能已經是被體制化了的，那是被歷史或是社會決定的一種故事說法，包括她的夢想、或者是她認為嫁到這邊來就能提升家裡的生活水準或社會地位，那不一定就是女性的角度，反而乾琦試圖去捕捉的那個時刻可能比較是體制之外的另一種角度，呈現她們生命中的無可奈何。

明：其實我會問到這個問題，是因為我們之前有一些交談，在交談中我感覺到他對那些女性有相當程度的觀察與關懷，但是書呈現出來的時候，我卻沒有看到這個面向。我想知道因為怎麼樣的要求而讓他沒有把這個部分放進去。

蕙：可是藝術品需要呈現多少才是真正的呈現呢？

明：或者我再換個角度講，他後來才提到其實他仍在進行整個計畫的後半段，他正在拍其中幾對夫婦在台灣的後續發展，我覺得這跟目前所看到的呈現就很不一樣。

琦：我想的是整個前後相關的順序、連續性，以及能量。如果說要以所謂的好照片來定義的話，《囍》裡面其實有些都不是。但是在一本攝影書裡，有的時候好的照片放起來的時候會是好，也可能是不好的攝影書。我曾經看過蘇聯在20、30年代很獨特的攝影書，書裡的印刷和一部分照片或許平平，可是整個呈現是非常強而有力的。

蕙：對！就會有一個更大的圖像。你所捕捉到的每個時刻都會指向背後更大的問題。像你在《囍》所拍的這些人，他們的表情、臉部線條、眼神等等，都已經講了很多的故事。

攝影、重複與慾望

如：其實攝影是一種西方語言、一種西方的傳播工具，可是他拍的愈來愈是台灣的議題。很多事情在台灣都變得很極端，不管是荒謬的極端或是其他形式的極端。

琦：我對重複和差異有很大的興趣。如果現在讓我重新處理這三本書，《鍊》可能會有一個改變，《囍》可能會有一個到三個，《我願意》可能會有一個比較大的改變。這也反映出不同的階段對於影像的理解、認知和詮釋會不一樣，我覺得那是一個過程。雖然說書可以再版，可是我覺得第一次很重要。不同經驗當然會有不同的詮釋。

蕙：我想回到一個問題，就是攝影機背後的慾望是什麼？或者換個角度講，什麼東西吸引你、誘惑你、驅使你持續重複去拍攝這類的影像？我所說的慾望並不是明顯地要什麼東西，而是你被驅使或者被誘惑去捕捉一些可以解答你問題的影像，或者重複透過影像去思考跟你深切關聯的問題。

琦：我對捕捉這兩個字有一些疑慮，因為對我來講，不是「capture」（捕捉）而是「crystallize」（具體呈現）。攝影當然總是離不開美學跟技術這兩個部分，但是我會讓技術部分盡量簡單。我覺得一直阻擋我去拍好照片的其實是相機，但重要的是，背後有一股力量、一種本能的需要讓我往前。透過攝影，讓我能夠有一種既傷感又荒謬的自我滿足。

蕙：我所說的並不是一種理性設計去掌握的影像，而是某個力量會驅使你去捕捉某些時刻的影像，而這個影像可能是會觸動你的、可以解答你問題的、或跟你深切相關的。

慶：這麼多年來我也一直想去問什麼是驅動張乾琦的力量？我也跟他深談過很多次，那他也始終都是類似的答案。但是對一個影像工作者來講，我發展成圖片主編，他發展成攝影家、或是攝影藝術家，但事實上他那種深入參與，日本話說是「全身投入」，除了他非常欽佩的攝影家尤金·理察斯(Eugene Richards)之外，幾乎沒有人像他這樣子可以把影像的思維、參與、甚至自己對攝影的需求、困難度、要件都克服到這種深度。所以他幾乎是為影像而活，他呼吸、思考、醒著、睡著、睡不著、生病的時候，通通都跟攝影離不開。

蕙：是！我相信任何藝術形式發展到一定階段都是身體性的。

琦：的確！有些會打到你的腦，有些會觸動你的心，有些會讓你的胃翻攪；也有一些會刺激到胃以下的器官。

蕙：我們現在討論的好像是影

像為什麼會觸動攝影者，或者說攝影者就像必須除魔一樣，一直想去捕捉那個會觸動你的影像。捕捉不是說你要固定它，而是你就要去看它。

明：對你而言，攝影到底是什麼？你好像在攝影中就在對攝影作一種思考。比如說，拍別人正在拍婚紗，或者拍龍發堂的影像似乎也對之前的人所拍的龍發堂的影像作一個回應。好像在寫小說的人會對小說這個形式作一個思考一樣，在你的作品中也看到你似乎也在對攝影這個形式有某種思維。所以我知道你覺得對你而言攝影是什麼？

琦：對我來說攝影是一種生活方式吧！我知道我對當前發生的事件有我的看法，也有觀看的方法，後者讓我選擇了攝影，因為我覺得我可以用攝影最準確地表達。

明：比如說某些時候你會呈現被攝影者為了被攝影而呈現出某些姿態。

琦：被拍的人希望怎麼被觀看，拍攝的人怎麼看，以及攝影使用的這個媒介，也就是照相機的構造以及其特性，其中其實就有非常多的可能性。

明：比如說你拍家鄉烏日的《家

庭相簿》系列，我覺得也有那樣的情景出現。我們看你的作品常會提到作者好像是隱身的、旁觀的，但是在《家庭相簿》系列你已經呼之欲出了。雖然你沒有出現，也沒有自己的肖像照，但有幾張照片讓我覺得作者不再是一個旁觀者，隱身的程度好像愈來愈少。

琦：以前我所受的訓練當然是一個旁觀紀錄的角色，但是我愈來愈不喜歡這種方式，因為一旦你人出現，不管有沒有相機，其實都已經改變了，相機的出現更是另一個改變。舉一個例子，在唐人街的照片有一個人坐在陽台吃麵，我常被問到怎麼拍到這個影像，實際上這是他每天都會做的事情。我在那裡住了六個禮拜，把自己準備好，所以我大概知道他們什麼時候會做什麼事情。我後來再拍他們的照片就不是這樣了，因為我跟他們都還有聯絡，越熟之後反而就越難拍了。

明：你在拍這些題材之前有沒有做過事先的閱讀？那這些閱讀在你拍這個題材時有沒有產生一些影響？

琦：有。事前的閱讀幫助我理解，但是不會影響我的判斷。我知道書寫的人有他自己當時的判斷。《囍》這裡面有一個我認識的文字記者寫的一篇文章，她在這六趟中

去了一次，她只看到那個部分，然後把看到的部分擴大；而我是在這六趟看到那麼多的當中，選擇其中一些來呈現。

蕙：而且要把日常生活中複雜的歷史問題和脈絡呈現出來讓大家看到。

琦：不一定看到！但是在不斷的重複之後就會接觸到。重複不是每次都一樣，而是每次都不一樣，因為整體已經改變。

蕙：其實你說的重複就是他在說的驅動的力量，也就是我在問的什麼東西強烈地吸引你、為什麼你會持續回到同樣的影像。

琦：或許下一本書可以回答妳吧！

攝影與權力位置

蕙：前面我們所討論的問題，牽涉了攝影機或是攝影師與被攝者之間是否存在著一種權力結構或是慾望關係。不管是新聞式的、社會學式的、人類學式的，攝影往往呈現一種奇觀式的時刻，那個框取的方式本身就已經暗示某一種意識形態或某一種權力位置。包括策展者的規劃或是書籍的挑選編排，也都會有一個要別人看什麼而不看什麼

的框架。面對這樣預設的位置以及其中可能有的意識形態框架，你是持怎麼樣的態度？攝影的行為本身就很容易陷入這樣一個權力關係的位置，你身為一個攝影者，輕易可以持著攝影機進入其他人的私密領域，你如何去抵抗意識形態或是新聞紀錄者優勢位置的框架？

琦：「奇觀」這個部分其實是蠻複雜的；控制相機的人通常是「贏家」，尤其是短期、突發的影像紀錄，或許可以一進一出。但是長期的報導攝影不可能只要求進入被拍攝者的私領域，這過程其實也是一個互信的建立。但是影像愈來愈容易取得，一般人對帶相機的人愈來愈有戒心，至於新聞記者的超然框架其實一點也不超然。

明：我想拍照不是一次性的行為、拍完就走，中間還有很多拍照之外的事情在發生，包括很多互動跟聯繫的工作。

琦：很多時候我在聽他們說話，我知道他們很多故事，他們也知道我的，而且當時間拉得這麼長的時候，關係不可能是單向的。

慶：他其實暴露在對象面前、對象也暴露在他面前，即便彼此不講話都已經發生了互動關係。可是他



受到很大的限制，也就是題材以及對方願意配合的程度。他曾告訴我唐人街裡面有一個對象是認識四年之後才同意讓他拍照的。他進龍發堂拍攝一樣是被限制，一直有人跟



《唐人街》1998 紐約

在他旁邊，不准他拍這個、不准他拍那個，可是他還是持續不斷的過去。這種耐心是一個報導攝影家最高的一種表現！

蕙：對！可是所謂的「報導」並

不能定義他真正在做的。

琦：那句話是誰說的——標籤一點都不重要，除了葡萄酒的標籤以外。

蕙：我想相當關鍵的問題在於，一般的新聞攝影或報導攝影其實服膺於某種敘事的前提，但是，乾琦長期地跟這些人接觸互動，看到與感受到的面向會比較複雜，或是說，那已經不是一個簡單的敘事可以去呈現出來的。難題就在於，他如何去呈現所感受到的、身體經驗到的某種介面關係(interface)，那種介面關係其實是十分流動的，是關於對象的某種生活處境的感受介面！要捕捉那個流動而難以說明的身體感受，大概是十分困難的。

琦：我對「捕捉」這兩個字有問題，其他妳所說的，我都沒有問題，真的是很準確！

蕙：你對「捕捉」這兩個字太敏感了。

琦：我想這也是為什麼我會一而再、再而三的回同一個地方，有時候覺得「啊！對了！」可是這樣還不夠，因為我會做很久，所以過了幾年之後我看到的又不一樣了。我在選擇以影像再現的時候，要做到精準無誤一直是很難的，當我覺得是對的時候，我就會把其他的都拿掉了，整個計畫就是這樣子慢慢建立、累積起來的，我現在特別指的是唐人街的部分。裡面有一些照

片是好照片，可是在整個計畫、特別指的是書的部分，如果我覺得不對的時候也不會用。未來這本書不一定很厚，但可能是蠻「重」的。

蕙：那個介面非常微妙，一個交談互動的感受介面是非常複雜而流動的。你要怎麼去捕捉這樣的感受介面的某個瞬間其實是非常困難的。

明：妳又提到「捕捉」這兩個字。

蕙：對！他不喜歡，可是我是覺得「捕捉」不是你要去框限或是設計，而是某個特別的影像片刻會打到你。

明：我覺得攝影好像很難脫離「捕捉」這兩個字。

蕙：當然！當你要按那個快門的時候就是它hit you的時候，那不見得是一個理性的設計，而是你感覺到那個「對的」空間感與時間點。

馬格蘭攝影通訊社與體制性的問題

明：最後，讓我們談一談馬格蘭攝影通訊社。馬格蘭是一個經紀單位嗎？

琦：馬格蘭的確扮演經紀人的角色，可是對我而言，某種程度上有點不具有功效性。我進入之前其實也沒有參加過其他的攝影通訊社，所以我不知道其他的怎麼運作。

蕙：你每年要繳交一定的作品給它嗎？他們會不會付你薪水？

琦：沒有！我們的關係就是如果是接雜誌的拍攝工作，馬格蘭會抽一定比例、大約是35%至50%。所以我付他們薪水。

明：那他們幫你做什麼事情？

琦：不記得。這是馬格蘭跟其他不同的地方，因為大部分的攝影通訊社都屬於一個老闆，可是馬格蘭有40多個老闆（也就是會員），我也是其中之一。所以我要提供什麼或者我不提供什麼，都是我可以決定的。

明：據我了解他們會幫你保存跟管理你的底片以及製作網頁。

琦：如果我可以選擇，我寧可不要將底片放在那裡，那只是增加我的不安全感而已。

慶：如果媒體要找他拍攝某個計畫或題材，一種是直接找他，另一種是透過馬格蘭，可是不管哪一個方式，到最後都是他自己決定要不

要接，而且他常常拒絕。

琦：另外一個是說，不管他們有沒有經手這個過程，最後都必須經過馬格蘭。我去年拒絕很多，因為有些題目不是我的題目，我根本一點興趣都沒有。

蕙：你跟馬格蘭之間，你的主導性有多大？

琦：應該是很大的，因為我已經是會員了，我可以說「不」。

如：他跟馬格蘭說的很清楚，替軍方或是菸草業等幾種行業他不拍，即使是收入很高也不拍，因為跟他的價值觀抵觸。

蕙：嗯……有兩種反向思考的可能性，一個是不要那麼封閉，讓各種可能發生在你的生活當中，你可能可以看到不同的面向，看到不同的問題；另外一個是，雖然是體制內的要求，但是你可能可以運用影像來發出體制內原來沒有的聲音，去揭露那個問題。

琦：我覺得第二種情況不太可能發生。

蕙：因為它的控制與編輯力量可能是很可怕的？

明：可是你所做的大部分都是你



個人的拍攝計畫，那是不是馬格蘭比較不喜歡的模式？

琦：也許！我其實希望跟馬格蘭保持一個距離。可是我覺得個人的拍攝計畫跟雜誌的拍攝工作其實沒有衝突。因為我是會員，所以他

們也不能非要我怎樣。

蕙：這蠻好的。

如：馬格蘭的會員都很獨立，這也是為什麼比爾·蓋茲(Bill Gates)旗下的圖片公司Corbis到現在一直買不下馬格蘭。



《家庭相簿》1998 台中

明：那馬格蘭在照片上有什麼權利？買到馬格蘭有什麼好處？你的照片有包含在裡頭嗎？

琦：包含啊！除非我離開。離開的程序是很複雜的，要在每年開會前六個月提出，年會當中會提出來

討論。有人形容買到馬格蘭在世界攝影界就像是買到皇冠上最閃亮的那個珍珠。

蕙：你們內部有沒有什麼審查的機制？

琦：審查的機制當然是很複雜。會員才有投票權，在沒有成為終身會員之前每兩年要審一次作品。

慶：你們現在有多少會員？

琦：全球大概46、47個吧！

蕙：其實我相信那是一個很好的肯定。他要處理的不只是台灣的展覽、國際的展覽，還有自己的創作以及人生經驗的過程，當中的張力必然是多重的。你自己的人生歷程其實還沒有完成，必然還有很多張力的過程仍舊需要面對。

琦：我覺得後面兩個最重要。馬格蘭的部分我覺得他們其實不能怎麼樣，我自己的部分才是比較重要的。

明：我們剛才是在談經紀人，另一方面是，在創作上你有沒有討論的對象？

琦：我會跟賴秀如討論，但決定權仍然在我！