

紀實攝影下的社會現實：以張乾琦作品

《鍊》*The Chain* 為例

國立中央大學藝術學研究所 曾郁真

摘要

紀實攝影一向是觀察並述說社會現實的方式之一，攝影家以不同拍攝手法表達個別的社會議題，在題材的選擇上也透露出攝影家個人關注面向、也有攝影家以不同拍攝手法去呈現同個主題，例如同樣拍攝過「龍發堂」系列的攝影家周本驥和侯聰慧（1960-）。紀實攝影長期以來在台灣並未受到應有的重視，影像的批判性時常被忽略，也缺乏以人文角度報導社會底層的眾生。

張乾琦（1961-）從 1993 年開始拍攝系列攝影作品《鍊》，選擇了當時較少人關注的「精神病患」為拍攝對象，試著對觀者述說被遺忘在精神病院中的病患，過著怎麼樣的生活。本文關注點聚焦於回顧「龍發堂」的歷史及社會背景，以及作品展出後的系列報導及學者訪問，除此之外，也與張乾琦其他的作品進行對比，了解張乾琦《鍊》，及其攝影風格的定位。

關鍵字

張乾琦、《鍊》、*The Chain*、龍發堂、紀實攝影

前言

在社會風氣保守的台灣農村，精神疾病一向是人們避而不談的主題。從 1970 年代後，國際政治局勢的改變，使得報導紀實攝影開始在台灣興起，激起知識份子對自我身份的認同及反思，拍攝主題多以台灣鄉土情懷為主，一直到 1980 年代，媒體的力量開始蓬勃發展，對於人文關懷的攝影報導也逐漸為人重視。然張乾琦為什麼想要進行這系列主題的拍攝？對於這系列所運用的拍攝手法又與其另外的作品拍攝風格有何不同？本文欲回顧當時拍攝地點「龍發堂」的歷史及社會背景，及張乾琦生平經歷，整理其攝影作品展出後的報導及學者訪問，進一步討論紀實攝影與社會寫實之間的關聯性。

一、「龍發堂」歷史概述

「龍發堂」位於高雄市路竹區（原高雄縣路竹鄉），1970 年由釋開豐師父（俗名李焜泰，1931-2004）結廬而創【圖 1】，收容被原生家庭遺棄、不被社會接納的精神病人¹。強調不以藥物治療的方式，運用各式民間療法，訓練堂中病情較輕微的患者來管理以及照顧其他病情較為嚴重的人，並且將兩人用「感情鍊」強迫性的捆綁在一起。不僅如此，龍發堂在管理的時候，還會將病患的衣服顏色、樣式加以區分，形成階級制度，目的是為了激發病患的榮譽心及上進心。龍發堂的管理者並且鼓勵堂中的病患以勞動的方式自給自足，例如種菜、養豬、養雞、裁縫等等，一方面是為了堂內的經濟來源，另一方面也是為了訓練病患能夠擁有一技之長，改善其脫離一般社會結構而沒有謀生能力的窘境。

這樣的管理方式以現代醫療的眼光來看是極不合理的，不僅缺乏科學根據，對於病患的病情輕重一知半解，在收留的人數不斷增加後，所造成的諸多問題也讓社會大眾對於龍發堂的管理產生爭議及輿論，更有新聞媒體揭發龍發堂內部管

¹ 1970年，在一個偶然機會下，有位婦人為其子向師父要求收留並拜師，後來才發現婦人之子是一位精神病患，長期被鎖在屋子裡，不被外人所接受。當時出於一片同情心，大師即將其帶回堂中，親自幫他沐浴更衣、修指剪髮，與他同吃同住，加倍耐心關心、照顧他。為了便於管理，大師用一條草繩，一頭繫在大師的腰上，另一頭繫在病人的腰上帶著他，不管從事任何活動，兩人都在一起。師父每天為他講解道理，教他如何做人，並帶領他從事簡單的勞動工作。幾天後，病人變的非常配合，不再有異常行為，於是師父就解開了互相連結的繩子讓他自由活動，還教他主動做一些力所能及的事情過一段時間後，其父母、親友前來探望，見他像換了一個人，大家十分驚奇又十分感激，紛紛讚頌不已。此後一傳十，十傳百，許多家屬紛紛前來求助，出於同情和憐憫，師父只好把這些不被外界接受的病患留下來照顧。後來，堂內多了自願服務照顧病人的弟子，人員也由少到多，並且辦起了養殖場、製衣場等具有一定經濟收入的實體，這樣，包括病人在內，所有人員的生活來源有了基本的保障，創造了免費收容病人的條件。至今，留在堂內療養的病人仍多達六百多人，部份是由家屬送來的，還有部份是無依無靠、無家可歸的病人。龍發堂：釋開豐老和尚：<<http://www.kf.org.tw/long/about-2.php>>（2017/08/08瀏覽）。

理不當，引起暴力毆打，甚至是性侵害等事件。因此，政府力量開始介入龍發堂的營運中，試圖要解散不合法的龍發堂，將收容的病患重新安置回正規的醫療體系，但由於地方民代以及堂方的抗爭²，並且經過審慎評估這些患者的去向是否合適現實之後，政府轉而設法讓龍發堂合法化，經過長時間的拉扯，雙方都各自退讓，2003 年龍發堂接受政府指派的嘉南療養院醫護體系進入協助，而政府也核准成立財團法人龍發堂康復之家附設身心障礙教養院【圖 2】。

現在有關於龍發堂的文獻或資料，大多都是從醫療觀點出發，討論龍發堂拒絕採用積極治療的方式，使用傳統民俗療法來對病患進行照護，有學者抱持著樂觀的態度，也有學者質疑龍發堂所謂的「精神治療」，並認為這是對現代醫學的挑戰；或是從社會福利觀點出發，實地走訪龍發堂，探討龍發堂強調的「讓病患能有自主生活能力」的管理方式，認為心理的治療也與藥物治療一樣重要。

但是不管是正面或負面的態度，亦或者是秉持中立的角度去思考龍發堂及其收容的精神病患的問題，清晰可見的是其面對的種種難關：經費的來源、主觀的判斷病人的精神狀況、不同症狀病患的安置方式、集體化的管理往往會忽略個人的問題所在，這些問題都再再顯示了我國對於精神疾病醫護制度的缺乏及不完善，也顯示了社會大眾對這些處於底層的人們避而不談、視而不見的漠然。

二、張乾琦與《鍊》(The Chain)

1970 年代開始，在國際政治情勢的轉變之下，強調社會寫實功能的紀實攝影在台灣興起，這個階段的攝影主體多半為知識份子對自我身份的認同，對鄉土情懷的展現，例如阮義忠（1950-）、王信（1942-）等人，都是 1970 年代新興的攝影家，有著一系列對台灣鄉土的紀實攝影。而當 1980 年代後，新聞媒體快速發展，攝影家開始不滿足於只拍攝台灣的風土，進而將焦點轉向那些生活在社會底層與邊緣的人們，嘗試為不公平的情形發聲，達到社會寫實攝影批判及反思的功用。

（一）、張乾琦生平概述

張乾琦，1961 年生於台灣台中，不甚富裕的家庭環境磨練出他堅強的意志力與耐力。就讀東吳大學英文系期間參加了學校的攝影社團，原本玩票的性質逐漸使他對攝影產生興趣，即便如此，在他到美國印第安納大學就讀研究所之前依

² 蘋果日報：收容精神病患惹爭議，2007 年 8 月 5 日報導：<<http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/property/20070805/3703250/>>（2017/08/08 瀏覽）。

然都沒有受過任何正式的攝影訓練。後來，張乾琦在美國參加了一個攝影研習營，指導他的攝影講師正是尤金·理查斯(Eugene Richards, 1944-)³，由於尤金·理查斯的攝影系列多專注於人道關懷、戰地攝影等，可說是為張乾琦在紀實攝影、關注社會議題方向奠定了基礎。

作為一個攝影家，張乾琦起步的時間並不算很早，所受的专业訓練也沒有比別人強，但憑著他對報導攝影的愛好及狂熱，憑著一股草根性的衝勁，敏銳的判斷力與決斷力，他成為了國際上最具有報導權威的「馬格蘭通訊社」(Magnum Photos)⁴的一員，這樣的殊榮，實屬難得。他說：「攝影不僅僅是我的生活的一部份，它是我的生活方式。」這樣的信念支持他一路走到現在，始終不改初心，鏡頭底下所關注的對象永遠都是真實生活中的小人物們。

而身為紀實攝影家的一份子，張乾琦的攝影作品所傳達出的不僅僅是他專業的拍攝手法，更多的是作品背後要帶給觀者的反思：《囍》(2004-2011)探討外籍配偶與台籍男子透過買辦婚姻所遇到的困境；《唐人街》(1992-2011)記錄從中國偷渡到美國，為了改善生活而苦苦奮鬥的偷渡客悲歌；而本篇文章主要討論的作品《鍊》則突顯這個社會對於精神疾病患者的片面理解及人道之爭。

(二)、《鍊》(*The Chain*) 作品淺析

早期的台灣人常常拿「龍發堂」來嘲笑不聰明、愚笨的人，「龍發堂」這三個字如此耳熟能詳，但卻沒有人願意去了解其背後的歷史，以及關懷那些被收容在龍發堂裡，沒有自主生活能力的人。確實，在早期農村社會的台灣，家裡若有患有精神病的人，往往都會被投以異樣的眼光，再加上以前對於精神病的恐懼及不了解，精神病患總是被套上「妖魔鬼怪」、「遭受報應」等不科學的理由而被遺棄。在「龍發堂」裡，就是收容了這麼一群不被世人接受的精神病患，最為人所爭議的便是他們用來管理病人的「感情鍊」。而這條束縛著病人的「感情鍊」，正是激發張乾琦拍攝《鍊》這系列作品的動機。

從 1993 年開始，張乾琦花了相當長的時間對龍發堂進行紀錄，並多次親自前往龍發堂考察，最後決定採用最直接的方式，拍攝一對對病人以「感情鍊」連結在一起的樣貌，「鍊」也象徵其作品當中，掙脫／束縛、自由／囚禁、綑綁／

³ 尤金·理查斯，1944 年出生於美國麻省，是著名攝影家、作家及製片人。1968 年他加入 VISTA (Volunteers in Service to America)，為美國政府拍攝一系列關於「貧窮戰爭」的攝影系列。EUGENE RICHARDS: <<https://eugenerichards.com/new-page/>> (2017/08/21 瀏覽)

⁴ 馬格蘭通訊社(Magnum Photos)，成立於 1947 年，為了忠實呈現第二次世界大戰後的紀實攝影而成立，創辦者皆為當時十分有影響力的攝影家，如 Henri Cartier-Bresson 等人。張乾琦於 2001 年成為 Magnum Photos 的 Full Member。Magnum Photos:<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZLJS> (2017/08/09 瀏覽)

解放的意義。⁵ 關於《鍊》的拍攝過程，張乾琦曾有過一段自述：

六年的不斷申請，龍發堂才同意了我的拍攝請求。對那兒的 700 名精神病人來說，它既是一個庇護所，也是一所監獄。當時我就住在雞場庫房裏，相機擰在三腳架上，午餐休息後，管理人員帶著病人，兩個一對兩個一對地到庫房那兒去。我通過相機的取景框，把他們一對一對地拍下來，台南高雄的 10 月天氣劇熱，拍攝時我高度緊張，一身大汗。

對病人，龍發堂不提供任何的藥物或治療，堂方提供的是「能起到治療作用的」鏈子。一個病情較輕的與一個病情較重的鏈在一起，有時候能分清楚誰領著誰，但有時候還真分不清。

拍攝進行得很緊湊，管理人員先幫病人把穿得扭七扭八的衣服弄合體一些，然後我就「咔嚓、咔嚓」，每對病人拍兩張，接著是下一對。拍攝時，兩位病人之間，病人與管理人員之間，病人、管理人員、與我和我的相機之間都有互動。拍攝就在這種始終存在的同時互動中完成。⁶

從張乾琦本人的自述中可以看出，他親自在龍發堂待了一段時間，觀察著這些病人生活起居，包括堂方的安置方式及態度，最後才決定要以什麼樣的方式進行拍攝，拍攝的時間也很短暫，幾乎是沒有停留的一對接著一對，沈默不語，有的只是攝影者跟被攝者鏡頭的交會。但在這樣緊湊且快速的拍攝過程中，無論是病人之間，病人及管理人員之間，亦或是這兩者與攝影家之間，都存在著互動的關係，這樣的互動，既說不上是親密，也不算是疏離，比較像是以旁觀者的客觀角度透過鏡頭去觀看現實生活中的驚人病患，而非帶著有色眼光去評判這些患者。

2001 年，台北市立美術館第一次展出這一系列作品⁷，張乾琦親自佈展，在 40 幅近乎等身大（157×107 公分）的黑白影像圍繞之下，觀眾參觀到最後會看到法國數學家巴斯卡(Blaise Pascal, 1632-1662)的名言：「人是注定要發瘋的，要是不瘋的話也會以另一種形式瘋狂起來。」⁸

⁵ 張乾琦，《張乾琦攝影展》（台北市：台北市立美術館，2001），頁 5。

⁶ 羅布，〈從龍發堂到唐人街——閒聊張幹琦的攝影 20 年〉，中國攝影雜誌，2012。中國攝影：<http://www.cphoto.com.cn/ss/?action-viewnews-itemid-1347>（2017/08/05 瀏覽）

⁷ 2001 年在台北市立美術館所舉辦的《鍊》，也是張乾琦在台灣的第一次個展，同年《鍊》也代表台灣參加第 49 屆威尼斯雙年展。

⁸ 南條史生，〈看得見與看不見的枷鎖——張乾琦作品解讀〉，《典藏今藝術》133 期（2003，10），頁 102-103。

在【圖 3】中，可以很清楚地看出右方男子與左方男子的不同之處，右邊的男子臉上微帶著笑容，眼睛直視著鏡頭，看起來與一般人無異；而左邊的男子微微駝著背，理著光頭，嘴角微抵，雙手緊貼著褲縫，不禁讓人想問是否這樣的站姿是受到堂方管理人員的要求，以表現出世人所謂「正常」的樣貌呢？亦或是透過這些微小的細節，呈現出患者病情的輕重呢？筆者在這兩點中，更傾向前者，在張乾琦這系列拍攝過程當中，龍發堂從非法到合法化，筆者相信，龍發堂的管理人員會希望呈現在世人眼前的病患都是「正常」的樣子，用以爭取更好的資源和政府的關注。雖說張乾琦在後來接受採訪時說過院方並未真正干涉他拍攝，但筆者認為，這之中終究會有妥協和折衷。

而在【圖 4】當中，這一對病患交疊的雙手與束縛在他們之間鐵鍊構成相當明顯的對比，我們無法從照片中得知畫面中的主角是否有血緣關係，但他們互相牽著的手透露出對彼此的依賴，這也讓冰冷的、帶有監禁意味的鐵鍊隱隱有了些許溫度，呼應了堂方將之稱為「感情鍊」的原因。

在作品【圖 5】當中，右邊穿著白衣的男子皺著眉頭，衣衫下的手臂結實有力，腳上的布鞋滿佈污泥，這些外顯的特徵都讓觀者明白他是屬於龍發堂之中，病情較輕的患者，也許正因為每天都要下田種菜、養雞，才有著結實的體魄與沾滿污漬的衣服，這樣病情較輕的患者也是龍發堂自給自足的勞動力來源，讓他們能夠在沒有外援的情況下繼續經營。而作品中左邊的高瘦男子相較於白衣男子，其臉上的表情好似帶著狂喜，繃緊的身體與臉部翻著白眼的笑容有種詭異的感覺，而他身上與白衣男子相連的鐵鍊正向觀者揭示了「精神異常」的狀態。

與【圖 5】傳達出相似意象的還有【圖 6】，儘管張乾琦在受訪以及自述當中都有提到拍攝過程中龍發堂管理人員的在旁協助，但是要讓精神病患在一段時間內靜止以供攝影家拍攝，其實是一件十分困難的事情。【圖 6】的右方男子打著赤腳站立，雙眼直視鏡頭，但與他相連在一起的另一名男子在快門按下的那一瞬間蹲下了，以至於他的影像模糊不清，產生殘影。除了無法在一段時間內靜止站立讓攝影家拍攝照片之外，扭曲不自然的肢體動作也是讓觀者明白照片中的主角在精神上與常人不一樣的一點，如同【圖 7】左方的病患，她的雙手及雙腳交叉，不自然的站姿被攝影家捕捉了下來，顯示了她與常人不同的地方。

張乾琦為龍發堂病患拍攝這一系列作品，希望觀者能夠透過觀看這些黑白的、巨大的照片，去反思人與人之間那條有形或無形的「鍊」，不僅是這些精神病患，就連身處在現實社會中的我們也都被各式各樣的「鍊」所捆綁著，防止種種關係的斷裂，例如親情、婚姻。

三、訪問報導及作品評價

在 2001 年《鍊》在台北市立美術館展出後，同年也代表台灣參加第 49 屆的威尼斯雙年展，這一系列作品立即在國內外獲得廣大的迴響。無論是報章雜誌，或是對攝影家的訪談，多是關注在「龍發堂」題材的本身，張乾琦的拍攝手法，以及場地佈置的呈現，當然也不免俗地提及張乾琦作為馬格蘭通訊社一員的成就，而對於作品本身的評價則多是聚焦在「人道精神」之上。

(一)、《鍊》的人道精神與社會紀實性

當時的台北市立美術館館長黃才郎（1951-）先生在為展覽圖錄寫序文時便說張乾琦的這系列作品呈現他一貫的人道關懷與對社會的批判，⁹ 同樣讚賞《鍊》這系列作品展現人道關懷精神的還有鄭惠美（1956-），她在其文章中說道：

張乾琦，一個亞洲人，尤其是台灣人，要與歐美國際競爭，他不用煽情、感覺的影像，賣弄異國情調，他只是與人性的關懷『鍊』在一起。¹⁰

除了傳達出人道關懷的精神之外，這系列作品還提醒我們攝影的紀實功能，張乾琦透過他的鏡頭表達了對社會的注視與關懷，作品的張力是每個觀者各自解讀的，但隱藏在背後的批判性及紀實性卻是無邊際的。對此，蔡佩君（1968-）發表在《典藏今藝術》的文章〈見證的藝術：張乾琦的「鍊」〉中認為，張乾琦的這系列作品是同時具有見證及紀實功能的攝影作品，被記錄的患者「被鐵鍊鍊住的兩人沒有過去，也沒有未來，只有被框住的當下」，而這樣的距離正好是攝影家所採取的，不帶情感投射的鏡頭框架出來的。蔡佩君並說：「報導攝影的見證藝術，不在捕捉瞬間的驚異，更非遙遠自持的觀望，而是以技術建立起被攝者、攝影者、觀看者，以及其所生存之社會的關聯。」¹¹

蔡佩君為這系列作品所下的結論正符合了紀實攝影的傳達的功能，攝影家用他們的技術及拍攝手法為這個社會、為被攝者發聲，而觀看的人們從當中去解讀影像所欲傳遞的訊息，從而發現這些訊息與我們的生活息息相關，然後去關注，或者試圖改善。紀實攝影，也就這樣連結起被攝者、攝影者及觀看者和這個社會，達到密切的關聯，對社會產生提醒的作用。

⁹ 張乾琦，《張乾琦攝影展》，頁 6。

¹⁰ 鄭惠美，〈照片所隱藏的，超過所呈現的——張乾琦的報導攝影「鍊」〉，《藝術家雜誌》52 期（2001，04），頁 333。

¹¹ 蔡佩君，〈見證的藝術：張乾琦的「鍊」〉，《典藏今藝術》113 期（2002，02），頁 101。

(二)、《鍊》的藝術性

張乾琦在台灣拍攝完《鍊》一系列作品之後，帶著底片回到了紐約，請專業沖印師查爾斯·格里芬(Charles Griffin, Griffin Editions, 1996)為作品沖印並放大。當照片被沖洗出來後，格里芬問張乾琦：「為什麼要把他們鍊在一起？像學長帶學弟一樣？」張乾琦道：「通常兩人中有一個情況比較穩定。」格里芬回答：「這種治療手法真是極端。」並且表示，在沖洗照片的過程中，一張張病患的面孔、潰爛的雙腳、不自由的行動在他的腦海中揮之不去，「但很奇妙的，這些照片還是美極了。」¹²

南條史生(1949-)對於《鍊》的藝術性也給出了相當高的評價，他讚賞張乾琦將一般認為不美的拍攝對象展露出美的一面，或是以美的形式表現。「在觀看影像作品時，被攝者，也就是病患好像在邀請觀者將他們閱讀得更仔細一點，這些影像令人心痛，但卻又美麗極了。」¹³

而在展場與作品的配置上，胡永芬(1963-)在其〈無以迴避的主觀與偏見：看張乾琦的圖片故事〉一文中提及她在台北市立美術館觀看展覽的經驗，「當空間轉換到沈默的美術館，以15度的俯角面對展場時，每一組畫面都顯現了強大的戲劇化張力及荒謬性；當觀者正面遭遇這個視覺的時候，或許未必都感到同情，但必然是一種無法忽略且詭異的經驗。」¹⁴

從上述的文字中不難發現，由於題材的敏感度(龍發堂的精神病患)，以及攝影師所使用的手法(多人一組的拍攝及黑白等身的放大照片)，使得作品展出後得到一連串正面的評價，這系列作品也讓張乾琦的聲譽更上一層樓。作品所呈現的真實，對社會的關照，是張乾琦不滿足於只是一個「用影像說故事」的人的意志，張乾琦本人也曾在專訪中表示，他希望自己能夠拍攝「更大的圖像」，即是將精神病患與鐵鍊，表現為一種具有普遍性意義的，關於人類生存或精神狀態的隱喻，也更是張乾琦呼應對社會現實的批判之作¹⁵。

(三)、「消費精神病患」的批評聲浪

然而，張乾琦所展出的這系列作品，並非全然都受到正面的評價，也曾受到外界質疑，是否藉著消費精神病患來增加攝影師本人的話題性。國立成功大學藝

¹² 張乾琦，《張乾琦攝影展》，頁8-9。

¹³ 南條史生，〈看得見與看不見的枷鎖——張乾琦作品解讀〉，頁102。

¹⁴ 胡永芬，〈無以迴避的主觀與偏見：看張乾琦的圖片故事〉，《現代美術》100期(2002, 02)，頁46。

¹⁵ 林志明、劉紀蕙，〈在一個更大的圖像之中——專訪張乾琦〉，《文化研究》(2006, 03)，頁337。

術學研究所的研究生黃築在他的論文《龍發堂攝影研究》¹⁶ 中討論了周本驥¹⁷、侯聰慧¹⁸ 及張乾琦三位攝影師對共同題材「龍發堂」所拍攝的系列作品。

在黃築的論文當中，雖然正面的稱讚了張乾琦提供觀者一個平台去滿足對於龍發堂患者的想像與窺視，稱許從影像中提出不同的觀看方式的構思。但是黃築也直接的說明正是基於張乾琦身為馬格蘭通訊社的一員，我們見證了他從帶有美感去記錄事實的「攝影記者」，變成用影像創作的「攝影藝術家」。而面對這樣身份上的轉變，黃築認為，我們不僅要檢視攝影家所展出的作品與攝影集，甚至也要爬梳在這些作品背後的過往脈絡及攝影家的動機。

黃築認為，在《鍊》這一系列影像作品當中，「張乾琦以大量的瘋狂者來呈現他人與我之間的集體性的鍊形關係，他利用了龍發堂、精神病患、感情鍊這三個元素來創作作品，剝削邊緣個體的歷史、脈絡和空間，好讓他得以投擲到理性秩序中作為一種整體性的諷喻論點。」¹⁹ 在黃築的觀點中，他認為張乾琦剝削了這些收容於龍發堂中的病患的個體性，將他們一對對攝於鏡頭當中，以同樣的手法抹去了個體的獨特，而專注於人像的拍攝上也削弱了對於龍發堂環境的關注，將「人物」跳脫出「環境」，使觀者專注於人而非周遭。這樣的拍攝方式及選擇，恰巧是張乾琦欲透露的訊息：身處理性化社會的我們（觀者）其實跟被拍攝的對象（精神病患）都是一樣的，人人都處在瘋癲及不自由的狀態裡，這樣的訊息同樣也在張乾琦其他的紀實攝影作品，如《唐人街》、《囍》等取得呼應。

而奠基於馬格蘭通訊社一員的殊榮之上，黃築嚴厲地批評張乾琦是在消費「龍發堂」的題材：

但不能忽視的，張乾琦所消費依然是一群精神病患，從一個吃泡麵果腹的紀實攝影家到一個巡迴十五個國家的攝影藝術家，他本身的技巧自然不容質疑，而影像本身的精彩度與故事性也是豐富的，但能受到那麼多的喝采，還是因為龍發堂本身的特殊性，極端易於引發討論，極端易於獲得聚焦。當《鍊》在馬格蘭的網頁以專業攝影家張乾琦的專屬藝廊出現，這些壓上「© Magnum Photos」版權所有符號的照片，走出台灣、高雄、龍發堂這些地球上的小小空間，進入虛擬無遠弗屆的網路世界時，在不允許按下滑屬右鍵複製或另

¹⁶ 黃築，〈龍發堂攝影研究〉，（碩士論文，國立成功大學藝術學研究所，2007）。

¹⁷ 周本驥，女性攝影家，也是橡樹林出版社的總編輯。當時是以攝影記者的身份前往拍攝龍發堂，不僅拍攝病患的人像，連龍發堂的周遭環境、宿舍、養雞場、菜園等等都全面性的拍攝。其照片及選擇的拍攝角度突出了她所代表的「理性社會」的立場，具有明顯的社會劃分。

¹⁸ 侯聰慧，1981年曾因精神問題住進精神病院，1983年曾兩次前往龍發堂拍攝，由於他本人曾為精神病患者，所以照片取景的構圖隨意、光線散亂、焦點飄移、具有虛幻的意味，影像具有自我與對象高度統一的特徵。

¹⁹ 黃築，〈龍發堂攝影研究〉，（碩士論文，國立成功大學藝術學研究所，2007），頁76。

存圖片的限制下，瘋癲者成為藝術家、馬格蘭通訊社的私有財產，沒有機會提前或事後表達自己做為被觀視作品的意願，沒有資格複製或保存自己的容貌，僅能被一個更大的跨國連鎖權力運作模式，濃縮在小小的視窗裡，成為被抵押以換取名利的查封品，拘禁在「© Magnum Photos」蓄意張貼的封條下。²⁰

黃築對張乾琦的批評，多是建立在「消費」的指控上，不能否認，這一系列作品確實在國內外引起熱烈的討論，也讓原本並不關注龍發堂的大眾開始將目光投注在此，開始批評龍發堂的管理是否過於不人道，雖然這些目光及湧入的批評對堂方的管理造成影響及不便，但也讓政府的力量開始介入，龍發堂也逐漸轉型成合法化的安置中心，提供更為「人道關懷」的幫助。²¹

結語

紀實攝影，是攝影家運用照相技術使被攝物傳達出真實，並且做出評論，如果說紀實攝影的第一層含義是在於它表現真相的能力，那麼更深一層的含義便是傳達了攝影家評論真相的能力。作為紀錄社會狀態，並且足以影響社會，激發大眾對於攝影主題的關注的紀實攝影，以此目的性來看，張乾琦的《鍊》可說十分成功，各界關注的焦點不僅在於攝影作品的藝術性，更多投射在對龍發堂的討論之上。無論是藝評界、媒體或是其他的評論者，在觀看這系列作品之後所產生的震撼及感觸，都是促使這個社會對於底層民眾產生關懷的動力。

透過這些攝影作品關注邊緣人群和社會問題，無論得到的是正面或是負面的評價，張乾琦仍舊默默關注他所關心的題材，仍舊為了市井小民發聲，揭露社會陰暗的一面，「我只想拍我想拍的」²² 他如此說道。而這樣一個堅持走自己的路，拍自己想拍的主題的攝影家，早期專注的議題跟社會寫實息息相關。但在 2015 年出版自己的攝影集《Jet Lag》，拍攝自己經年的行腳紀錄，彷彿又跟紀實攝影遠離了關係；而在 2007、2008 兩年之間，受國家地理雜誌委託，貼身拍攝《脫北者》系列作品，用鏡頭寫下北韓人民如何偷渡至泰國的經歷，又重新回到紀實攝影的脈絡之中，這樣衝突的二種系列，張乾琦是如何定義呢？

筆者認為，從最初的《唐人街》、《鍊》到《囍》，以及近年來的《脫北者》

²⁰ 黃築，〈龍發堂攝影研究〉，頁 47。

²¹ 民國 94 年，龍發堂向高雄地方法院以「財團法人開豐紀念基金會」正式登記，成為衛生署監督的衛生財團法人基金會，為其合法化的第一步。

²² 鄭惠美，〈耍玩，就玩真的——報導攝影家張乾崎〉，《玩真的：13 位台灣藝術家的創作與生命》，（台北：典藏出版社，2007），頁 56。

和《Jet Lag》(時差),其實張乾琦的目的很簡單,他想要拍攝的、紀錄的就是「人」,他精準地找到自己欲拍攝的題材,然後將焦點放大在「人」與「周遭環境」之上。

他拍攝龍發堂病患的全身肖像,讓觀者正視瘋癲的本質;遠赴越南拍攝台越跨國婚姻的仲介過程,以重覆性的影像突顯仲介運作機制下的荒謬;拍攝美國唐人街的非移民,進入他們的狹窄生活以表達美國夢的破碎。可見,社會結構下人生存的困境在張乾琦的影像中開展延伸,並且無法逃避。而《Jet Lag》雖然是以旅行紀錄為重心,鏡頭下的焦點多半也不是人物,但在概念上仍然延續著人的生命樣貌,並強調在無法停止的移動中,人與現實的距離。綜觀張乾琦的攝影作品,不難發現他的作品逐漸從透過鏡頭觀察「他者」轉變為與「自我」的對話。但本質上仍不脫紀實攝影的範疇,更透過在藝術場域的展示,使這些作品進入「藝術」的領域之中。無論是被委託而進行拍攝的系列,或是攝影家本身關注的議題,皆透過鏡頭,以張乾琦自己的拍攝手法,多面向在藝術場域中展現「人」與「環境」於世人眼前。如同2014年在敦南誠品舉辦的「攝影,再見,攝影」座談會中,張乾琦對於紀實攝影的解讀:「真正的報導攝影是用你的方式、你的語言,當然相機是個工具,如何用工具來把你特有的敘述方式呈現,我覺得這個才是最重要的地方。」²³ 筆者認為,這正是張乾琦的作品如此吸引各界關注之因,也是攝影家對自己的攝影風格的定位與期許。

²³ Joey Shen,〈四分之一世紀攝影路,張乾琦攝影·再見·攝影座談花絮〉,2014年。Digi Photo:
<<http://digiphoto.techbang.com/posts/6252-one-fourth-century-photography-road-zhang-ganqi-photography-goodbye-photography-forum>> (2017/08/22 瀏覽)

參考文獻

中文書籍

1. 孫京濤，《紀實攝影——風格與探索》，濟南：山東畫報出版社，2004。
2. 張乾琦，《張乾琦攝影展》，臺北：台北市立美術館，2001。
3. 鄭惠美，《玩真的：13 位台灣藝術家的創作與生命》，台北：典藏出版社，2007。
4. 蕭永盛、林志明，《台灣現代美術大系：報導紀實攝影》，台北：文建會，2004。
5. Arthur Rothstein，《紀實攝影》(Documentary Photography)，李文吉譯，台北市：遠流出版事業有限公司，2004。

中文期刊

1. 阮義忠，〈張乾琦訪問記〉，《攝影家雜誌》45 期（1999，08），頁 7-9。
2. 南條史生，〈看得見與看不見的枷鎖——張乾琦作品解讀〉，《典藏今藝術》133 期（2003，10），頁 102-103。
3. 胡永芬，〈無以迴避的主觀與偏見：看張乾琦的圖片故事〉，《現代美術》100 期（2002，02），頁 46-51。
4. 郭力昕，〈意義迷陣裡的權力與暴力：作為當代藝術的新紀實攝影話語——以《鍊》與《野想》為例〉，《傳播文化與政治》1 期（2015，06），頁 41-73。
5. 鄭惠美，〈照片所隱藏的，超過所呈現的——張乾琦的報導攝影「鍊」〉，《藝術家雜誌》52 期（2001，04），頁 330-333。
6. 蔡佩君，〈見證的藝術：張乾琦的「鍊」〉，《典藏今藝術》113 期（2002，02），頁 99-101。
7. 劉紀蕙、林志明，〈在一個更大的圖像之中：專訪張乾琦〉，《文化研究》2 期（2006，03），頁 320-345。

學位論文

1. 陳思穎，〈尋找張乾琦：穿越《我願意》、《鍊》、《囍》的幻見〉，碩士論文，國立交通大學外國文學與語言學研究所文學組，2006。
2. 黃築，〈龍發堂攝影研究〉，碩士論文，國立成功大學藝術學研究所，2007。

網路資源

1. 財團法人開豐紀念基金會：<<http://www.kf.org.tw/kf/>>（2015/12/30 瀏覽）

2. 龍發堂：<http://www.kf.org.tw/long/index.php> (2015/12/30 瀏覽)
3. 羅布，〈從龍發堂到唐人街——閒聊張幹琦的攝影 20 年〉，中國攝影雜誌，2012：<http://www.cphoto.com.cn/ss/?action-viewnews-itemid-1347> (2017/08/05 瀏覽)
4. 蘋果日報報導 2007 年 8 月 5 日報導：<http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/property/20070805/3703250/> (2017/08/08 瀏覽)
5. Eugene Richards：<https://eugenerichards.com/new-page/> (106/08/21 瀏覽)
6. Joey Shen，〈四分之一世紀攝影路，張乾琦攝影·再見·攝影座談花絮〉：<http://digiphoto.techbang.com/posts/6252-one-fourth-century-photography-road-zhang-ganqi-photography-goodbye-photography-forum> (2017/08/22 瀏覽)
7. Magnum Photos：http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZLJS (2017/08/09 瀏覽)

圖版目錄

【圖 1】龍發堂草創時期照片。圖版來源：<<http://www.kf.org.tw/long/about-6.php>> (2016/01/03 瀏覽)。

【圖 2】龍發堂現狀。趙國成先生攝於 2011 年 7 月 4 日。圖版來源：<<http://www.kf.org.tw/long/about-6.php>> (2016/01/03 瀏覽)。

【圖 3】張乾琦，*The Chain*，攝影作品，158x107cm，1992。圖版來源：《張乾琦攝影展》，台北市：台北市立美術館，2001。

【圖 4】張乾琦，*The Chain*，攝影作品，158x107cm，1992。圖版來源：《張乾琦攝影展》，台北市：台北市立美術館，2001。

【圖 5】張乾琦，*The Chain*，攝影作品，158x107cm，1992。圖版來源：《張乾琦攝影展》，台北市：台北市立美術館，2001。

【圖 6】張乾琦，*The Chain*，攝影作品，158x107cm，1992。圖版來源：《張乾琦攝影展》，台北市：台北市立美術館，2001。

【圖 7】張乾琦，*The Chain*，攝影作品，158x107cm，1992。圖版來源：《張乾琦攝影展》，台北市：台北市立美術館，2001。

圖版



【圖 1】龍發堂草創時期照片。



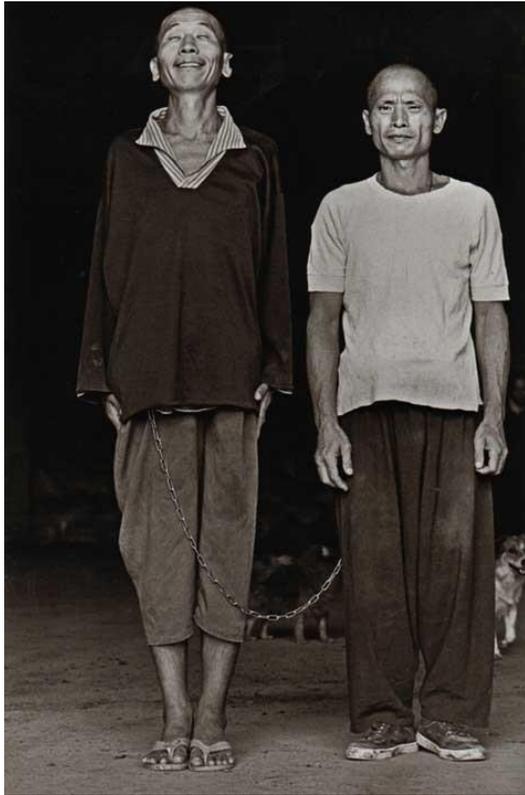
【圖 2】龍發堂現狀。



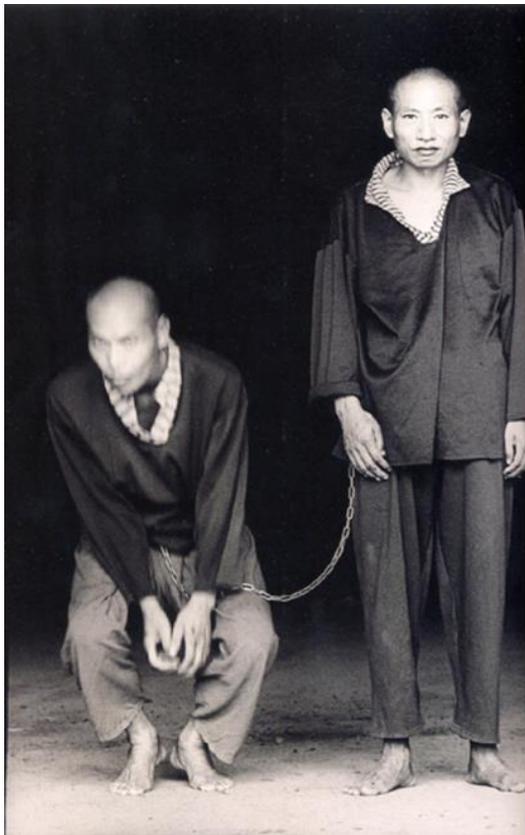
【圖 3】張乾琦，〈張乾琦攝影展〉。



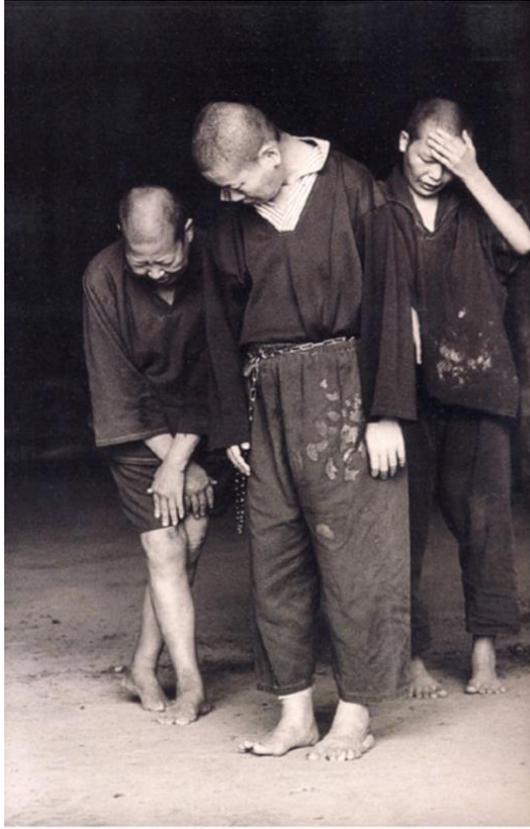
【圖 4】張乾琦，〈張乾琦攝影展〉。



【圖 5】張乾琦，〈張乾琦攝影展〉。



【圖 6】張乾琦，〈張乾琦攝影展〉。



【圖 7】張乾琦，〈張乾琦攝影展〉。