

街頭與鏡頭下的喧囂風景—— 劉振祥訪談

Photographing Bustling Streetscapes: An Interview with Liu Chen-Hsiang

受訪口述 · 圖片提供 |

劉振祥
Liu Chen-Hsiang
攝影家

採訪 |
余思穎
Sharleen Yu
臺北市立美術館
研究發展組組長

編輯整理 |
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

地點 | 時間：
北美館 | 2022.08.17

資訊爆炸時代裡的攝影記者

台灣曾經歷過長達 38 年的戒嚴時代，期間主要報紙媒體例如《中國時報》、《聯合報》、《自立晚報》，在報禁階段都只有三大張版面；電視台也被規範播出「方言」（台語）的時段，一天僅能播放半個小時或一小時的方言節目，當時歌仔戲和布袋戲都普受歡迎，收視觀眾很多，但能播台語的時間已被其他節目占去了，曾有一陣子，布袋戲也被改成華語配音。

解嚴前的《自立晚報》總共只有兩名攝影記者，當時每個版面都相當珍貴，即便有再多新聞也無法盡寫。直到 1987 年報禁解除，報紙出版張數不再被限制後，才開始出現全版的報導版面。解嚴前，媒體被嚴格管制，以前不能做的事，在報禁開放後，媒體會故意挑戰，這也是為什麼一旦報禁開放以後，台灣報業會整個在 1980 年代後期大爆發。

解嚴後，報社徵求攝影記者時，通常是先挑原本就會拍照的。當時有些早期已經很努力拍照、有一點成績的人應徵媒體記者，主動表示想要進入媒體工作，以便有更多機會可拍各種題材。當時報社找人也不看是否科班出身，而是看作品，曾經在媒體版面上露出過的，通常都是很認真的攝影人，很容易成為先被徵詢的對象，順著時勢，被大量聘入媒體。進入媒體工作的優勢，首先就是報社提供底片、器材，也是吸引人來的誘因。

在那攝影器材昂貴，賽璐珞（Celluloid）底片更是不可能無窮盡支援的年代，即便到了 1970、1980 年代，「攝影」仍是一件非常昂貴的「嗜好」。早期一台相機價格甚至可以買一幢房子，「攝影」多半得要家裡資源雄厚，才有機會從事的業餘或專業工作；因此，台灣早期的前輩攝影家，例如「攝影三劍客」李鳴鵬、張才、鄧南光，都是家有恆產且可以開相館的背景。

目前留下來 1930、1940 年代的影像，多半都是從相館流出來的，主要是過去攝影器材太昂貴了，一般人根本無法擁有，一般家庭可能都要有重要事件、婚喪喜慶才會去相館裡拍一張合照留念，其他所有的日常活動幾乎都無法紀錄。

回頭來看，也因此許多前輩攝影家本身的工作也脫不了和媒體的關係，譬如莊靈擔任台視攝影記者、張照堂於中視擔任攝影記者、謝春德在《時報周刊》、林柏樑在《時報雜誌》、梁正居在《漢聲》，而《漢聲》的創始元老黃永松、姚孟嘉就在自己辦的媒體中擔任攝影角色。上述幾位都是 1970 年代組成的「V-10 視覺藝術群」成員，早期成員幾乎服務於電視台或雜誌社，到了 1980 年代後這輩則以報社為主。台灣攝影工作者的變遷大抵如此；放諸各國，在攝影成本高、器材無法普及之前，國外能留下最多影像的也是通訊社跟雜誌媒體。

我對攝影的興趣是唸復興美工時，被教攝影的謝春德老師所啟蒙，我向謝春德表明自己想做攝影工作。那時，我看他擔任《時報周刊》的攝影編輯，每期都有他拍的各種報導。畢業後他邀我去當他助理，我一口答應。我個人也是很晚才擁有相機。18 歲時我一邊打工，加上哥哥贊助，才買了第一台相機。擁有相機這工具加上媒體，會讓人有一個很充分的理由到各處拍照，有機會瞭解很多人、事、物。我最早的出差就是跟作家古蒙仁，那時候他是《時報周刊》記者，我第一次就到鹿谷報導茶葉的採收、烘焙過程。有了媒體身分，就可以到很多原本不可能去的地方，因為採訪，會認識很多不同的人，這些經驗都是很多固定場域的工作不太可能會接觸到的。尤其報導攝影觸角更多，今天離島、明天蘭嶼，後天又到屏東或花蓮，只要有相關議題或素材，就得到現場，那時候我覺得攝影這個工作太酷了。

1981 年畢業，當助理期間，以我的經濟能力每月大概只能負擔三卷 Kodachrome 彩色幻燈片，從買底片、拍攝、再寄到國外沖洗，來回就要一個多月、一卷大概 300 多元。其他黑白底片我會選擇買大卷的一百呎底片，向相館索取底片殼來改裝，改裝過程若偶有失誤，最前端的底片常有漏光現象。

名為報導的影像

退伍以後，透過朋友介紹，我當時幫楊德昌、侯孝賢等導演拍攝電影劇照，也開始和雲門合作、認識很多藝術和表演領域的朋友。1986 年進入《時報新聞周刊》，在解嚴前後的時間點上，每天都有不同訴求的抗議、遊行、示威，各家攝影記者天天都上街待命。

1988 年，我進入自立報系工作，擔任《台北人》月刊攝影主編，後來轉任政經研究室，整個研究室握有十幾個版面，同事人數頗多，每天有不同的人供稿，

我們不再像跑日常新聞般有急迫的時間壓力，但我們會到新聞現場、深入追蹤報導，比較像是把題目雜誌化，甚至可以變成系列主題。當時的政經研究室很有趣，各黨各派各色都有，當時成員的最大公約數都是出於反對威權、反國民黨，一旦理念歧異，就裂解成很多派系。例如說我們很難想像如關曉榮、藍博洲、官鴻志等《人間》雜誌系統的人也都曾在自立報系工作，與比較台派主張者同事，大家就各提各的專題，人際網路不同，採訪的對象也不一樣，關心的議題也差異很大。例如說比較左派的，他們都是比較關心環保、勞工那些議題，比較獨派的比較關心政治跟人權議題。

政經研究室也只有存在那一段時間，應該是解嚴初期的媒體過渡階段。海納百川吸納很多各式各樣的人才，不可能讓所有人全部上線跑新聞，報社則運用他們原來本身擁有的資源，做比較深入的專題，留一些版面可以表現。例如晚報一週會有幾個版面由政經研究室負責，要做什麼題目就自己規劃，只要屆時可以趕得及報紙出刊、能上編輯台排版就好。而四格漫畫也曾流行過，例如魚夫、林文義都畫，加上一些外稿，漫畫需求量很大，很多時政議題就採用漫畫代替評論。

政經研究室之後，我又轉任《自立早報》攝影主任。報紙上的影像得要配合文字，最後被使用的量都有限，加上版面關係，有時候就是一個新聞搭配一張照片。當週日廣告數量較少時，《自立晚報》跟《自立早報》會釋出圖片為主的版面，內容就由攝影組自行規畫編輯，攝影記者跟主編決定內容，文字量都偏少。例如我每天會發稿，有時候看過記者的照片我會覺得太可惜了，這麼多精彩的圖片就用這麼幾張搭配新聞，我會把圖留下來，等新聞發展一段落後，我就把這相關影像找回來，重新編成一套系列圖片，給美術編輯去設計版面，有時候就請攝影記者自己寫 200、300 字的文字。

如果覺得某個專題還可以繼續發展，記者就利用自己休假日繼續追蹤、持續拍。1980 年代很值得稱許之處在於，比例極高的攝影記者都不是新聞科班出來，就是喜歡拍照，而他們對於新聞的理解也有別於科班出身的人，他們會有很多自己想拍的題材，與新聞媒體結合。早報、晚報都有這種版面，每個禮拜一篇，1988 年我進入報社後的那幾年，陸陸續續做過一些這種版面。由於這些事件在新聞上都刊登過，各個角度的說法已很多，我們採取圖片回顧的角度刊登。

另外，比較大規模的圖片故事，例如當時訴求總統直選的 419 遊行，我們在台北火車站、忠孝西路一帶連續整個禮拜，群眾群聚完全不能動彈，後來官方標榜柔性驅離，但我們拍到很多實際上是暴力驅離，刊出來與所有媒體的角度、圖片截然不同，讓執政黨壓力很大，用了各種管道來抗議，甚至恐嚇。

當時，早報、晚報的攝影記者彼此聯繫都很密切，晚報到中午就截稿，中午沒事回家休息，一旦有事，發完稿，又回到現場繼續拍，隔天還會沿用圖片、互相支援。

當時，甚至跟張照堂合作過一個系列，張老師取名為「中國攝影 KAN 大山」，「KAN」等於是吹牛、說大話的意思，我們整理很多很有趣的中國造假圖片，例如以前同樣一張圖片毛澤東跟誰合照，隔了幾年這個人被鬥，旁邊的人就不見了，再發表另外一個政策，就出現另外一個人，同樣的一張照片不斷被演化。可以看到很清楚它是怎麼被塗掉或被重製。甚至後來兩岸開始有在互訪的時候，過去採訪，他們就偷偷把六四的底片塞給我們，請我們帶出來，到六四紀念時我們就在早報裡匿名發表整版專題，時間約在 1990、1991 年。這批底片後來我沒有保留，兩岸情勢比較緩和時，我又帶回去完璧歸趙。

解嚴前後，街頭出現各種運動、抗爭，形式上也從早期僅是寫布條的方式，開始轉變成有劇場表演者的加入。當時記者們會從不同場合，得知這些行動即將發生的時間、地點、內容，例如藝術家林鉅的「攤」就是重要的消息來源，很多行動的視覺化過程甚至是在那裡討論出來的。這些運動，有時候是我們主動去採訪跟拍，有時候是行動的團體會發新聞稿，每天整理稿單時再評估是否有新聞價值，即便沒機會上新聞版面，我們還是會去拍攝。

解嚴最初幾年有幾場與表演藝術結合、發展視覺創意的重要運動，像是 1988 年「驅逐蘭嶼的惡靈」、「五二〇農民運動」、1989 年「台灣人返鄉運動」等等。把社會運動劇場化有一個重要的點，是當時鍾明德老師邀請彼得·舒曼（Peter Schumann）來台灣做工作坊，鍾明德找我做全程紀錄，撒下了很多種子，來參與工作坊的學員有些日後投入勞工運動，將所學融入到社運，我覺得那是一個非常棒的交流。舒曼在 1960-1970 年代利用表演藝術推動反戰的理念，其後也有幾位台灣人拜訪他位於佛蒙特州的基地，他每年吸納世界各國劇場的人長住，培訓、學習，台灣剛好有幾個人曾去過，對於這種戲劇方法非常嚮往，恰好就在 1980 跟 1990 年代台灣抗爭運動最劇烈時，彼此有頻繁的互動過程。

舒曼本身是德裔猶太人，二戰時逃亡到美國。逃難過程中，來自德國的難民身上都揣著一種又酸又硬的酸麵包，餓了就泡水吃，他們是靠這食物活下來，日後舒曼的劇團也延續了這個意象。1994 年，舒曼的麵包傀儡劇團來台帶工作坊，借住在松山慈惠堂的香客大樓，香客大樓也是工作坊的基地，並在慈惠堂外面用土窯烤麵包，演完後，請觀眾吃麵包。

當時他們的作品材料都是學員去外面撿的，那是沒有資源回收車的年代，很多人會把不要的東西堆在路邊等垃圾車來載，學員們一到晚上就出動、到處去找各種東西，拿回來看它的形狀、看可能的用途，改裝成戲劇可用的道具。當時工作坊的主題是「補天」，他就把這樣的符號下放到所有撿來的回收品上面。「補天」工作坊的過程是討論、寫故事、製作、演出、共食麵包，最後將道具燒掉。我後來在其他勞工運動裡看過他們利用大偶形式，非常彼得·舒曼的手

法，基本上多少都受他影響，尤其這種比較諷刺性的抗爭，都受他影響滿深。當時舒曼來台做的「補天」，其實與社運沒有關係，但他們會從中學習如何用這些撿拾的東西轉化為低價藝術的行動。

早期台灣的抗爭不曾出現過戲劇形式的行動展演，頂多是寫個字舉牌上街，後來這類的道具越來越多。這種利用大偶作行動的方式，也很類似 1988 年周逸昌、王墨林策畫的「行動劇場 1988」《驅逐蘭嶼的惡靈》演出。當時蘭嶼人可能很難想像要做一個巨大的偶達到視覺衝擊效果，但在台灣的傳統廟會文化裡頭，就有大「身」(sin) 的神將形象，只是過去較少被用在抗爭裡頭。驅逐惡靈行動就是用他們的聲音、行動，但試想若少掉那幾個大偶，視覺效果就差很多。這些表演工作者能把議題形象與視覺化，加上戲劇效果去凸顯運動抗爭中的視覺力度，因為視覺形象更吸引了媒體報導，使訴求更聚焦，更有影響力。

另一次創意十足的快閃事件，是 1989 年的「郭倍宏翻牆返台旋風」。當時一批在海外的台灣人，囿於國民黨的「黑名單」禁忌無法返鄉，解嚴後這些人為了回來助選，有的會持外國護照或用漁船偷渡回台，蔣經國時代黑名單之一的台獨聯盟美國本部主席郭倍宏決定親自闖關入境，刻意挑戰權威。那場行動發生在中和體育場，在此之前，他已經發表親身在總統府前面拍的照片，他等於是一個首惡分子，高檢署懸賞 220 萬元發出 12 張通緝令拘票，進行全台大追緝。所有憲警都想抓他，他又公開說要現身中和體育場，為盧修一與周慧瑛（蔡有全的太太，蔡因為主張台灣獨立入獄）選舉造勢、宣揚台獨。當天他出現在體育場、上台公開演講，演講完以後，憲警其實已經佈下天羅地網要抓他，把體育館封起來。沒想到演講結束，現場燈光暗下來那一刻，所有人在歡呼聲中都戴上「黑名單」面具，一起走出去，警察攔都攔不住，郭倍宏一下台之後就這樣走出體育場、消失在夜裡，當時是簡錫堦和導演鄭文堂製作了這 1500 面「黑名單面具」掩護他離開。這「黑名單」面具後續也延伸到其他不同的抗爭活動裡，對於 1980、1990 年代解嚴以後的抗爭深具指標性象徵，那時候的點子王是簡錫堦，他策畫了很多場很有名的活動。

五二〇，街頭、劇場，
跨界的行動整合

回頭看，1980 年代最完整的跨界參與，首推 1988 年的 520 農民運動，從社會運動開始，後續還延伸出「零場 121.25 實驗劇團」的周逸昌與「環墟劇場」的李永萍假耕莘文教院合導的「武·貳·凌」劇作（1989 年 5 月 23 日起連演三天）、由新潮流籌畫在已閒置的新北投車站（原名新北投乘降場，建於 1916 年）的「五二〇實踐藝術」聯展，是少數連視覺藝術家都參與其中的行動。

1988 年的農民運動議題中包含 WTO 的衝擊、政府開放進口的爭議等，在我的影像中有一張就是雞農帶著雞去國貿局抗議，雞飛到牌樓上面，從雞的視角往

下看的鏡頭。那次時任國貿局長的蕭萬長出面解釋，一出來就被雞農圍著、蛋如雨下，所有人身上全部是蛋液。520 事件後，相關聲援行動掀起前所未有的跨界合作，包括社運人士、中研院學者、視覺藝術家、電影導演、劇場創作者、裝置藝術家、攝影家等，紛紛以 520 運動為論壇或創作題材。1989 年耕莘文教院的「武·貳·凌」劇作，是由小劇場工作者整合起來對 520 運動的回應，那時候他們搭了三個舞台，其中一個是會推著到處撞的舞台。發表那天，因為有事先宣傳，所以蠻多關注這個議題的非劇場觀眾進場，當天劇團故意安排一幕是警察衝進來，驅逐、逮捕這些演員，可是當警察衝進來時，很多觀眾以為是真警察，不曉得是戲劇安排的一部分，所以群眾就去跟警察對抗，張力非常強。

當時周逸昌很會整合這些議題，包括「驅逐蘭嶼的惡靈」也是他進行整合的，揉雜了表演藝術的視覺性跟政治的訴求，互相支援。甚至在 1989 年 4 月 7 日鄭南榕自焚以後，當時葉菊蘭要代夫出征競選立委，周逸昌就組織一個劇場工作隊幫她助選，所以她到哪裡都有些戲劇展演。劇場工作隊會先抵達現場，演出以後才進行政治演講，或是在演講的過程中會加上劇表的表演。劇場工作隊是原本就在做小劇場的人，因為鄭南榕事件，周逸昌就兜攏這些人。剛剛提到的耕莘文教院展演裡有一個影片，放當時綠色小組拍的錄像，當時就是這樣一系列的進行跨界合作。

1989 年 5 月 20 日還有「五二〇實踐藝術」聯展，辦在當時已經廢置、空間造形很古典的北投火車站，許多藝術家及學者參與，包括油畫家陳來興、裝置藝術家吳瑪俐、導演鄭文堂、零場 121.25 實驗劇團周逸昌、環墟劇場李永萍、攝影家劉振祥、潘小俠、謝三泰、藝評家林惺嶽、周本驥、學者李永熾、蕭新煌、胡台麗、傅大為、鍾明德、黃美英、鄧宗德等人，以及因 520 被關剛出獄的林濁水。

「五二〇實踐藝術」展場中間有一堆磚頭，其實就是 520 運動裡最有名的那一堆磚頭，當時官方說是民眾故意從南部運上來要來砸警察，事實上根本沒這一回事，好像是警察預謀要嫁禍，兩邊對於磚頭事件的說法一直扯不清。

牆面上最大的畫作都是陳來興畫 520 農民運動抗爭的畫作，現場還在月台上陳列一系列 520 相關攝影作品。當時部分的抗爭運動結合劇場，520 也是少數有視覺藝術家、畫家參與的運動，從戲劇到平面視覺與裝置作品，從街頭到耕莘文教院，最後到新北投車站。這個運動從街頭現場一直延伸到後面的劇場、美術展，這些行動者把它收攏成一個完整的展出形式，再與各類的藝術創作合作，在 1980 年代的街頭運動裡，這大概是結合最多的領域創作者的一次，在那風起雲湧、百無禁忌的時代掀起千推浪。







還我土地

還我土地

農民起義

台灣原墾住耕地發還委員會

IATA

加留
西留學



頁 77、78 圖——

1992 年 4 月，以總統直接民選為訴求的「四一九大遊行」曾佔領忠孝西路，在雨後的夜晚中，民眾穿著雨衣跳舞活動筋骨。（攝影：劉振祥）

左圖——

1988 年 5 月，由農權會發起的「還我土地」農民運動現場。（攝影：劉振祥）

上圖——

1988 年 3 月，行政院中美貿易小組重新開放美國火雞肉進口，雞農帶著雞到國貿局抗議。（攝影：劉振祥）



1989年5月，由520農民運動延伸出「零場121.25實驗劇團」與「環墟劇場」在耕莘文教院合演的「武·貳·凌」劇作。（攝影：劉振祥）



肅
靜

迴
避



上圖——
1989年5月，「武·貳·凌」劇作在耕莘文教院演出。（攝影：劉振祥）

右圖——
1989年5月，推著到處衝撞的鷹架「武·貳·凌」劇作在耕莘文教院演出。（攝影：劉振祥）



頁 84 上圖——

1989年5月，「五二〇實踐藝術」聯展在新北投車站（原名新北投乘降場，建於1916年）。月台上展出一系列520相關攝影作品，包括當時農村現況。（攝影：劉振祥）

頁 84 下圖——

「五二〇實踐藝術」聯展，辦在當時已經廢置、空間造形很古典的新北投車站。（攝影：劉振祥）

頁 85 上圖——

「五二〇實踐藝術」聯展在新北投車站月台展出一系列520相關攝影作品。（攝影：劉振祥）

頁 85 下圖——

「五二〇實踐藝術」聯展，（左起）包括油畫家陳來興、裝置藝術家吳瑪俐、藝術家李銘盛、以及因520農民運動被關剛出獄的林濁水。（攝影：劉振祥）





右圖——

1989年「無住屋者團結組織」，要求政府「抑制房價」、落實「住者有其屋」，並且積極進行「萬人夜宿忠孝東路」的無殼蝸牛運動。（攝影：劉振祥）

頁 88、89 圖——

在 1989 年 4 月 7 日鄭南榕自焚以後，當時葉菊蘭要代夫出征競選立委，周逸昌組織了一個劇場工作隊幫她助選。（攝影：劉振祥）

頁 90、91 圖——

「黑名單」面具背後對於 1980、1990 年代解嚴以後的抗爭深具指標性象徵，那時候的點子王是簡錫培（左二），他策畫了很多場有名的活動。（攝影：劉振祥）

頁 92、93 圖——

社會運動劇場化有一個重要的事件，乃是 1994 年鍾明德邀請彼得·舒曼（Peter Schumann）來台灣做「補天」工作坊。（攝影：劉振祥）















