



Memory of Life & Era

青春且殘酷 New Wave 日本新浪潮

© 1956 NIKKATSU Corporation

不安的時代、反叛與顛覆、奔放的情慾、無政府主義

邢子青 | 我如何在愛樂電台成為廣播人

葉 郎 | 政治結合娛樂的先驅：《連環泡》40年

普通人 | 香港製作的聖誕電影作品導讀

017

Dec. 2025

影視聽生活誌

聲光影像 · 時代靈魂 · 全民共享

TFAI Theater of Wonders

(童心電之影)

放映預告

1月·2月



● 魯邦三世 卡里奧斯特羅城
4K數位修復版

Lupin III: The Castle of Cagliostro



● 名偵探柯南：
世紀末的魔術師

Detective Conan: The Last Wizard of The Century

3月



● 超級狐狸先生

Fantastic Mr. Fox



● 羅賓漢

Robin Hood

無論會員·大人小孩

皆享全票半價

還可以集點換禮物喔! ▶



終於看懂 日本新浪潮電影

影視聽手帖 Note from TFAI

年輕時擔任過日本電影巨匠小津安二郎助理導演的今村昌平，有天將他想拍的創作劇本給小津先生看，小津看後質問：「為何想拍蛆蟲一樣的人呢？」

這就是日本新浪潮（一九五〇年代末至七〇年代初）的導演和前個世代導演最大的差異：小津電影裡的人物，喜迎社會變局，代表戰後日本的正面；今村昌平和大島渚、篠田正浩等投身日本新浪潮的導演們，關注的卻是繁榮安定後的陰鬱人生。不只在理念上不同於前一代，新浪潮導演們更關注資本主義衝突與安保抗爭下，年輕人透過青春性愛反抗社會，傳遞空虛的叛逆。

這波電影運動展現了一個現代日本。過去電影中優美的和服、雅緻的傳統建築漸漸消失；取而代之的是現代化的城市景觀，以及西式風格的年輕男女，從今天看來，帶著一股濃濃的「昭和感性」。

015期介紹了影視聽中心同仁數位修復的翁倩玉主演電影《萬博追蹤》，透過劇情重現一九七〇大阪萬博呈現給世人的嶄新日本，其實這樣的變革，從日本新浪潮電影那一代導演與同期藝術家們所強烈追求的突破，可找到蛛絲馬跡。如果您對日本新浪潮電影有興趣，接下來這段日子請好好把握難得機會，來國家影視聽中心大銀幕好好觀賞。

回到臺灣，二〇二五年十月，顏正國去世。隨著社群媒體一篇篇對他的懷念，童年記憶中，那個一遍又一遍看完《好小子》錄影帶後的紅色跑車造型 VHS 倒帶機，又將大家倒轉回從前。無論您心中的阿國是《好小子》的可愛童星、《少年吔，安啦！》的北港少年，還是《少年吔》的億萬導演。我們來聽聽《幸福路上》導演宋欣穎對這位本土電影中，擁有跨世代死忠影迷的「阿國同學」感人至深的思念。

一九九五年，是臺灣解嚴後電台開放民營的重要年分：台北之音、台北愛樂電台同年開播，個性與專業恣意揮灑的 DJ 們，將臺北的天空搞得熱鬧非凡，可說是如今名人 Podcast 浪潮的始祖。本期特邀曾在愛樂電台工作的資深主持人邢子青，回顧他廣播生涯的美好時光。

再將時空倒回電影《大濛》裡民國五〇年代的臺灣。白恐受難者白克導演一九六二年執導的《龍山寺之戀》經影視聽中心數位修復後，日前舉辦特映，而白導演公子白崇亮先生也特別到場，並加映白克本人當年出現於台語新聞片的身影。本期特別報導這場相隔一甲子歲月，父子於銀幕相見的感人紀實，與白崇亮先生憶亡父專訪。

以上，就是本期的《in 影視聽生活誌》，持續關注全球精彩的影視聽內容，報導這塊土地上的影視聽工作者。

國家電影及視聽文化中心
董事長 ● 褚明仁



01 影視聽手帖 Note from TAFI
終於看懂日本新浪潮電影 —— ●褚明仁

封面故事 Cover Story

04 給新世代的日本新浪潮使用說明書 —— ●鄭秉泓
10 日本新浪潮掀起的反文化運動 —— ●但唐謨
16 慾望顯影的新浪潮 —— ●黃曦
22 告別二戰，新時代來了 —— ●李拓梓

特別企劃 Special Report

28 大衛·拜恩在紐約的音樂傳奇 —— ●陳德政

跨頁海報 Features Poster

31 鈴木清順執導《殺手烙印》修復版海報

修復經典 Film Restoration

38 憶臺灣第一代導演白克 —— ●蘇致亨
41 重看《龍山寺之戀》，體會父親的用心 —— ●專訪白崇亮

懷念影人 In Memory Of

44 阿國同學，好好休息吧 —— ●宋欣穎

廣播記憶 Broadcast Memory

48 我如何在「台北愛樂電台」成為廣播人 —— ●邢子青
53 台北之音三十年 —— ●重點就在括號裡

電視歷史 Television History

56 電視節目如何將政治結合娛樂 —— ●葉郎

影視國際 Entertainment Worldwide

60 香港聖誕電影的三十年變形記 —— ●普通人



殺手烙印 Branded to Kill (4K restoration)
©1967/2022 NIKKATSU CORPORATION

本期封面故事策劃發想與劇照來源
2026年1-2月主題節目
「愛×死×反叛者：日本新浪潮群像」

合辦單位 Supported by



封面影像	《瘋狂的果實》劇照 ©1956 NIKKATSU Corporation	封面影像	《美國芝加哥》劇照 courtesy of Park Circus-Universal
出版年月	中華民國一十四年十二月	發行單位	國家電影及視聽文化中心
出版日期	第十七期	董事長	褚明仁
電話	02-2331-1830	執行長	杜麗琴
地址	57號11樓之4	副執行長	林佳慧 林盈志
美術編輯	洪愛珠 黃蕾玲	督導	羅珮嘉 何品萱
視覺指導	洪愛珠	行政	林郁筑 余容安
編輯團隊	葉昇宗 李倉緯 陳彥廷	地址	242030 新北市新莊區文藝路2號
執行主編	陳柏昌	電話	02-8522-8000
總編輯	黃威融	網站	www.ttai.org.tw
企劃總監	葉美瑤	執行製作	火山知識文化有限公司



STORY
COVER

故事 封面

鄭秉泓

高雄人，寫影評、策畫影展，現為高雄電影節節目總監。著作《臺灣電影愛與死》、《臺灣電影變幻時：尋找臺灣魂》，編著《她殺了時代：重訪日本電影新浪潮》、監製紀錄短片《伏流》。

7

《瘋狂的果實》©1956 NIKKATSU Corporation

給新世代的

日本新浪潮 使用說明書

戰後世代 · ATG 日本藝術劇院協會

撰稿 ● 鄭秉泓 劇照提供 ● 日活株式会社、現代映画社

二戰後，一群年輕電影創作者透過聳動題材、前衛電影語言、激烈意識思維表達他們對於前輩影人及當時社會現實的不滿，不只引發騷動，也改寫了日本電影歷史，即所謂的「日本新浪潮」。



《情慾十虐殺》劇照

一九五〇年代末期，以庶民口味為製片導向的松竹電影公司面臨電視的衝擊，加上小津安二郎和木下惠介等巨匠與戰後世代導演出現代溝，小毛頭出聲批評前輩，同時對法國新浪潮的高達 (Jean-Luc Godard)、義大利的安東尼奧尼 (Michelangelo Antonioni) 等創作者表達欣賞之意，松竹總裁城戶四郎決定投資他們拍片。

當時日本處於戰後失敗主義的迷惘之中，這群年輕人透過聳動的題材、前衛的電影語言、激烈的意識思維，連番引發騷動，他們分別是由大島渚、篠田正浩和吉田喜重為核心的「松竹新浪潮」；以及松竹片廠體系之外的松本俊夫、新藤兼人、勅使河原宏、增村保造、藏原惟繕、今村昌平、鈴木清順、寺山修司、中平康、羽仁進等人，開始拍攝與上一輩導演風格不同的作品，即所謂「日本新浪潮」。

老牌電影公司 對創作進行干預

必須知道的是，松竹出品取向通俗，偏偏這群新導演最反對感傷主義，他們作品中的人物往往不安於現狀，在現實與夢想之間奮力掙扎，然後導向自我毀滅的悲劇。如此傳達生存苦痛的訊息，自然無法得到市場和公司高層的持續支持，加上松竹電影公司基於商業利益而對創作進行種種策略和干預，雙方關係始終緊張。

一九六〇年，大島渚以反對一九五一年簽訂的「美日安保條約」修訂的「安保鬥爭」為舞台的《日本夜與霧》上映，正好碰上社會黨的淺沼稻次郎委員長被十七歲右翼少年山口二矢刺殺事件。因影片內容批評時政，招致執政黨強烈不滿，上映四天即遭松竹自行撤下，大島渚憤而付違約金離開松竹，「松竹新浪潮」就此告終。

從松竹新浪潮到日本新浪潮

大島渚、篠田正浩、吉田喜重發跡時間相當，不約而同娶了演員妻子。大島渚娶小山明子、篠田正浩

娶岩下志麻、吉田喜重娶岡田茉莉子（松竹之外則有新藤兼人娶乙羽信子、羽仁進娶左幸子），為捍衛創作自主相繼離開松竹自組電影公司（至於新藤兼人則是在一九五〇年就成立「近代映畫協會」，堪稱日本獨立製片先驅），這波新浪潮以主流片廠為起點，隨後才以獨立製片發揚光大。大島渚在一九六一年成立「創造社」，吉田喜重在一九六六年成立「現代映畫社」，篠田正浩則在一九六七年成立「表現社」；演員妻子不只是人生伴侶，更是創作上的謬思，事業上最堅定的助力。

於是，不安的時代、反叛的青春、奔放的情慾、激烈的性愛、無政府主義的暴力與犯罪、殺人與死亡，還有主動權操之在我的殉情行動，成了從「松竹新浪潮」到「日本新浪潮」的共通特色。

「心中」無別人

吉田喜重的《秋津溫泉》（1962）、篠田正浩的《心中天網島》（1966）都是由殉情展開敘事，而大島渚的《儀式》（1971）、今村昌平的《亂世浮生》（1981）也有部分情節與殉情相關；至於新藤兼人的《鬼婆》（1964）、吉田喜重的《情慾十虐殺》（1969）、今村昌平的《赤色殺意》（1974），皆談

及女性殺人。最奇特的自然是大島渚的《感官世界》(1976)，女主角阿部定在戀人吉藏的授意下勒死他，然後割下對方陽具四處聞見，她此舉究竟是殺人還是殉情？

殉情的日文以漢字寫作「心中」，最初原意是守信義，表示男女互相相愛的證據，在江戶時代以後，才有共同赴死作為相愛證明的意思。「心中」，可以是讓心儀對象感受到自己愛意的激烈手段，也可以是彼此相愛卻無法結合的戀人對抗禮教社會的方式。由「心中」這個概念出發，對社會進行批判，這是「日本新浪潮」的生猛、突破框架，也是那個年代特有的浪漫。

知名評論家佐藤忠男認為，吉田喜重的《秋津溫泉》將松竹電影慣見的男女偶然錯失機會而無法結合的通俗劇題材，提升至思想及精神上的錯失格局，從一段悲戀去反映戰後日本社會的巨大變遷和集體失落；篠田正浩的《心中天網島》以淨琉璃後台片段作為電影的引子，透過現實入侵虛構，進而思索封建社會裡的愛情和義理；大島渚曾經在《日本春歌考》(1967)中提出「幻想強姦」這個走在時代尖端的挑釁概念，九年後《感官世界》猶如進階版本，大島渚將那些精神上的、

改變日本影史的

「一千萬日圓電影計劃」：

低成本拍攝、不干預創作、確保放映管道

島渚的《絞死刑》(1968)，此乃橫空出世就此改變日本影史的「一千萬日圓電影計劃」。

「一千萬日圓電影計劃」以低成本拍攝、不干預創作、確保放映管道的前衛作法，推動羽仁進的《初戀·地獄篇》(1968)、大島渚的《新宿小偷日記》(1969)和《少年》(1969)、岡本喜八的《肉彈》(1968)、篠田正浩的《心中天網島》等傑作陸續出籠。隨著物價波動，拍攝成本逐年提升，大島渚的《儀式》成為ATG成立十週年的「二千萬日圓」豪華製作，但大島渚卻因拍攝此片看見低成本製作的先天障礙——他在追求獨立創作以達到完全自主的同時，卻深陷資金窘迫的困境。完成《夏之妹》(1972)後大島渚



《情慾十虐殺》劇照



《情慾十虐殺》劇照

符號性的、帶有儀式意味的元素通通排除掉，全神貫注於一個女人(阿部定)和一個男人(吉藏)的彼此關係。於是，貨真價實的性器交合既是獵奇，卻又不只是獵奇，性愛於此超越了慾望、愛情或者生殖功能，昇華至另外一個層次。

低成本製作的 先天障礙

大島渚堅持創作自主，但並不故步自封，「創造社」出品多由ATG(日本藝術劇院協會=Art Theatre Guild, 1961-1992)發行，然《日本春歌考》卻由前東家松竹發行，顯現大島渚的彈性。既然談到「日本新浪潮」，便不能不提ATG，該協會創立於一九六一年十一月。主要成員有東和商事の川喜多夫人(本名川喜多かしこ，讀音：Kashiko)和其夫川喜多長政，以及積極支持實驗電影與前衛電影並建立長期放映管道的影評人們。

成立之初，先是創立海外藝術院線，後來跨足日本獨立電影發行，ATG真正參與製作的第一部電影是今村昌平的《人間蒸發》(1965)，第一部獨立製片的電影則是大

便解散「創造社」，經過沉潛後與法國監製安納托爾·道曼(Anatole Dauman)合作《感官世界》和《愛的亡靈》(1978)，就此邁向他的國際時期。

於此同時，ATG持續投資新藤兼人拍出《讚歌》(1972)、《心》(1973)及《絞殺》(1979)、若松孝二有《天使的恍惚》(1972)和《聖母觀音大菩薩》(1977)，寺山修司則有《拋掉書本上街去》(1971)、《田園死神》(1974)和《再見箱舟》(1984)，以及森田芳光的《家族遊戲》(1983)。如果說，三位核心導演相繼出走，終止了「松竹新浪潮」，而寺山修司的辭世則意味著，少時經歷二戰並從戰後百廢待舉中奮力重生的「日本新浪潮」世代的告別。戰後出生的森田芳光在上個世紀七〇末八〇初的崛起，從粉紅電影到享樂主義，從反映社會到文學改編再到類型娛樂多元發展，既非日本新浪潮精神的延續，亦不是ATG獨立路線的接棒，那是另一個黃金時代的全新開始。



《薔薇的葬禮》劇照

COVER STORY

封面
故事

日本新浪潮掀起的 反文化運動

異色美學 · 逃離中心 · 非線性敘事

撰文 ● 但唐謨 劇照提供 ● 松竹株式会社、東宝株式会社、Arbelos Films

但唐謨

臺大戲劇碩士，影評人、作家，愛好 B 級電影，著有《約會不看恐怖電影不酷》、《看得見的記憶：二十二部電影裡的百年臺灣電影史》(合著)，譯有《狂野電影史》、《在夢中》、《猜火車》、《當代名導的電影大師課》、《諾蘭變奏曲》(合譯)、《解謎大衛·芬奇》(合譯)等。

日本新浪潮電影誕生於一九五〇年代末，在一九六〇年代開花結果。這世代的導演們普遍反叛日本傳統電影的保守美學與道德規範，挑戰禁忌，並且對社會邊緣人抱以關懷。在日本戰後經濟迅速復甦的同時，這些創作者以電影為武器，開啟了一場慷慨激昂的「反文化」運動。

相對於一九七〇年代美國反文化潮流中所誕生的色情電影，例如《深喉嚨》(Deep Throat, 1972)，偏向挑戰性禁忌或傳統性模式，日本一九六〇年代的性經常被賦予政治意涵。大島渚、若松孝二、增村保造等導演，皆將「性」視為對國家權力的控訴、對道德的諷刺，或對個人自由的實踐。這些作品中的裸露與異色並非歌頌性解放，而是折射出時代的不安與慾望。

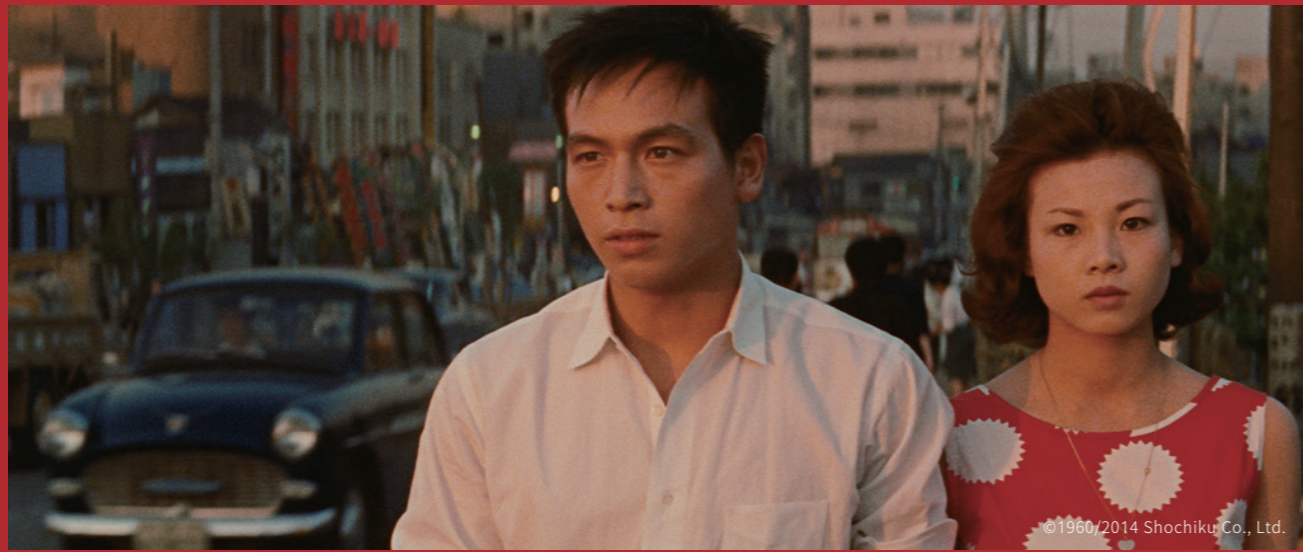
其一

自由與墮落的青春：

《新宿小偷日記》和《瘋狂的果實》

以大島渚一九六九年的《新宿小偷日記》為例，主角是個偷書青年，但並非沒錢買書，而是一種對資本主義的挑釁。片中性愛場景也非浪漫的愛慾，而是「以身體作為反抗的工具」——此理念貫穿大島渚的創作，延續至《感官世界》(1976)等作品。日本新浪潮電影展現了一個現代日本。過去電影中優美的和服、雅緻的傳統建築漸漸消失；取而代之的是現代化的城市景觀，以及西式風格的年輕男女，從今天看來，帶著一股濃濃的「昭和感性」。中平康一九五六年改編自石原慎太郎小說的《瘋狂的果實》，被譽為日本戰後反文化的重要作品。電影一開始就展現了非常美式的生活：豔陽、海灘、爵士樂、遊艇、打赤膊、穿花襯衫的青春少年、清涼泳裝女郎，彷彿《天才雷普利》(The Talented Mr. Ripley, 1999)的西式富足。這部片敘述了一段兩男一女的慾望糾葛，也呈現了戰後世代與傳統價值之間的衝突。舊世代的犧牲奉獻，道德約束，傳統性觀念，早已蕩然無存；新世代追求個人自由與享樂。

日本新浪潮展現了現代日本
和服與傳統建築漸漸消失
由城市景觀和西式穿著的
年輕男女取而代之



而處在三角戀愛中心的女性，外型上過度性感；在行為上，她劈腿不忠，欺瞞背叛，搞婚外情，完全背離了傳統倫理。整部片展現的「離經叛道」，對當時的日本社會造成很大的文化衝擊。

其二

資本主義衝突下的 青春性愛：

《青春殘酷物語》

大島渚的《青春殘酷物語》(1960)描繪了另一種青春。這部片的年代，日本正從廢墟進入經濟成長，社會正在劇變，繁榮表象下，伴隨著反美日安保抗議。片中的年輕人夾在其中無所適從，只有滿腔的憤怒、無力，以及強烈的疏離。性愛，則是一份空虛的叛逆。這部片中的性，是對成人世界的挑釁，對抗父母與體制所代表的虛偽秩序。第一場強暴式的性愛，就透露出內在危機。女主角嘗試性愛自主，但是總被男性剝削物化；男主角的性帶著暴虐成分，他設局利用女主角引誘

中年男性加以勒索，他與年長女性做愛以獲取利益，彷彿只有性才能證明他的存在。大島渚呈現的性毫不浪漫，反倒像交易。《青春殘酷物語》結局的悲壯，象徵青春的虛幻，也象徵戰後日本追求「自由」與「現代化」過程中的自我毀滅。而資本主義（經濟成長）衝突下的青春性愛，一方面代表了此特殊環境下的青春墮落，一方面也在歌頌自由與叛逆。更重要的是，從此「性」在日本電影中開始被體現與看見了。

其三

遠離中心、 背離現代性：

《諸神的慾望》和《砂丘之女》

遠離中心，是反文化的重要特質，日本新浪潮電影中充滿如此主題，即使當時社會繁榮，電影作者卻選擇了「鳥不生蛋」的空間。新藤兼人《裸之島》(1960)中的一家人在孤島上生活，以努力維生，整部片幾乎沒有對話，象徵著一種對現代化與工業化的沉默對抗。



《砂丘之女》劇照 © Sogetsu Foundation

而在這場回歸自然的儀式中，女性必須與男性一樣平等承擔勞動，打破了傳統的性別分工。又如今村昌平的《諸神的慾望》(1968)也是回歸原始，描述了「原始島嶼生活」與「現代工業文明」之間的衝突。片中虛構的島上，充斥著亂倫、迷信、禁忌，與非理性儀式，都呼應了反文化「偏離中心」的精神。

敕使河原宏改編安部公房小說的電影《砂丘之女》(1964)，或許是此流派中最「異色」的。男主角是個昆蟲學家，跑來一個鳥不生蛋的地方採集標本，卻被困在沙坑中，他也是個典型的逃離者，依然帶著中產理性。當他面對沙坑村莊的瘋狂與野蠻，他的知識與理性，遂變得不堪一擊。而故事中的「砂丘之女」，在孤絕的沙丘中過著幾乎原始的生活，象徵一種背離現代性的存在方式，即使外面的世界在劇變，她永遠都在沙坑中煮飯燒水，鏟沙維生。

《砂丘之女》可說是這類異色美學的極致。沙子的流線、蠕動、深陷、崩解、散落等意象，以及與沙子滲透皮膚的窒息感，象

非全然為了變美，而是透過身體的改造，「表演」性別，「成為」女人，進一步把「性別」當成利器，進行對外在秩序：即父權、異性戀規範的反叛與顛覆。片中記錄的新宿，呈現出異色又妖嬈的反文化質感，一個自我定義與自我表演出來的地下社會。

《薔薇的葬禮》的視覺形式看似混亂，然而這也是日本新浪潮重要屬性之一，新浪潮電影揚棄了傳統日本片中規中矩的敘事邏輯，以及沉穩安全的鏡頭運動；而以非線性敘事、無秩序的視覺，以及跳接、偽紀錄、虛構與真實混雜的模式拍攝作品。這種混亂，正是自由與叛逆的象徵。從今天角度看，《薔薇的葬禮》就是一部理念完整的「酷兒電影」。

日本一九六〇年代的新浪潮反文化，不僅是一場電影美學的革命，更是對社會價值與個體存在的反思；並且形塑出日本文化中延續至今的「另類傳統」。這股反叛的能量，使日本文化在主流之外，始終保有一種無法被馴化的魅力與自由。

徵著男女主角的慾望流動。片中的性愛充滿壓迫與不適，既非浪漫也非解放，而是生存的本能。彷彿在沙坑需要不停鏟沙，以及不停的性愛，才是生命之道。性愛在此也帶著回歸自然的意涵。

其四

無政府狀態的 混亂新宿： 《薔薇的葬禮》

再度回到《新宿小偷日記》的東京新宿。這裡是六〇年代後反文化聖地，聚集了激進青年，搖滾樂手，詩人，畫家，前衛藝術家，以及性少數，也是學生運動，另類文化，與酷兒夜店的中心。松本俊夫的作品《薔薇的葬禮》(1966)運用半紀錄片的風格，走進新宿的大街小巷、咖啡店、酒吧等空間，拍攝真實街頭的路人、抗議者與群眾，展現新宿一種無政府狀態的混亂與生機。

電影的主人翁是個扮裝皇后，她會坐在鏡子前塗口紅、畫眉毛、戴假睫毛，然而化妝並



《薔薇的葬禮》劇照



《薔薇的葬禮》劇照



《諸神的慾望》©1968 NIKKATSU Corporation

慾望顯影的新浪潮

今村昌平 · 山中瑤子 · 諸神的慾望

撰文 ● 黃曦 劇照提供 ● 日活株式会社

黃曦

@huangsea_film，寫作者／影評人，《釀電影》主編。修讀電影、文學與哲學，寫有評論、散文等，文章散見於紙本／線上媒體。夢想成為冬天裡的金黃色晨曦，擁有三位忠實讀者，先生、媽媽，天上的爸爸。

即使處身不同的時代，生於戰後的今村昌平與 Gen Z 世代的山中瑤子，兩位日本電影導演卻同樣將目光放在那些被社會規訓，被慾望塑形，被觀看支配的邊緣人物。本文嘗試透過今村昌平的《諸神的慾望》(1968) 和山中瑤子的《納米比亞沙漠直播中》(2024)，看見他們如何面對虛無的世界，也要戮力欲望激情。

《諸神的慾望》： 今村昌平的末世寓言

作為六〇年代的日本電影新浪潮代表人物，出生於一九二六年的今村昌平在初入電影界時，便成為小津安二郎的副導演，並自一九五八年起獨立執導電影作品。導演生涯長達四十四年的今村昌平，一生共執導二十部電影，其創作風格不同於小津的恬淡與悲涼，更接近自幼影響他甚深的黑澤明。

「我關心的是人的下半身及社會的低下階層。」今村昌平走上了一條充滿泥濘與蛆蟲的崎路，以華麗的戰鬥之姿活過一個時代，遂決意殺了一個時代——在風起雲湧的一九六八年，以《諸神的慾望》背向文明城市，回到被遺棄的沖繩群島，以鏡頭捕捉在食欲和性欲本能之間，彼此競逐、交合的動物。

故事發生在沖繩南端的孤島，東京來的工程師先生帶著現代化任務登島，要為蔗糖廠開鑿水井，卻意外剖開自身（現代／文明）體內的原慾。以日本現存最古老的歷史書籍《古事記》（日本和銅五年，西元七二二年）發展，今村透過亂倫兄妹伊邪那岐與伊邪那美兩位書中提及的神祇為靈感，將島嶼起源連結人之原始／神性，對比在現代工業介入後的近代日本，人類必然逝去的原始靈光。

COVER

STORY

封面
故事

觀看此片時，我們很難不被那永無止境的混亂和狂熱給震懾；處身地理邊陲的島嶼，理性、秩序、文明的語言在此失效，亂倫、獻祭、巫師才是律法依據——在這裡，文明的存在顯得更為荒誕。

「飛禽走獸，昆蟲鱉魚，還有人類。」今村以原始與進步的碰撞，噴發性慾（女體）、勞動（男體）、禁忌（亂倫）、儀式（信仰），指陳日本長久以來的社會現況、性別處境，而這場荒誕的社會寓言，竟也折射出五十年後的日本近代社會。

《納米比亞沙漠直播中》： 山中瑤子的孤寂直播

屬於 Gen Z 世代的一員，出生在一九九七年的日本新世代導演山中瑤子，在學生時期便發覺自己難容於體制，遂在十九歲那年退學，並於兩年後以首部長片《傲嬌少女愛作戰》(2017)入選第六十八屆柏林影展「論壇」單元，成為柏林影展史上最年輕的入選導演。

二〇二四年，山中瑤子發表新作《納米比亞沙漠直播中》，再次以慧黠、靈動的新世代目光，將鏡頭瞄準新世紀的年輕都市女孩。二十幾歲的東京女子日常，處身在異化的直播風景裡，上班機械重複罐頭台詞語氣音

調，下班軟爛沙發看納米比亞沙漠直播，情感關係重疊混亂是家常便飯，就連老同學用 Mac 充電線上吊自殺也沒什麼大不了。

畢竟這個世界沒什麼好負責任的，早已無神的精神荒原，是一個就連慾望也不存在的世界，更是你我所處的當下世界。

這部電影與二十四小時直播的納米比亞沙漠，既是一面鏡子，也成為連接六〇年代邊陲島嶼的甬道，發光的手機螢幕取代篝火和豔陽，其實前後兩者並無二致，只是從外部社會的壓抑變成內部心靈的塌陷，集體狂亂變成個體孤寂——可無論彼時，又或是當刻，空間封閉、慾望放大的原始風景和數位孤島，皆是人類都在漫長的夜裡，慾望一道被理解、進而存在的可能。

六〇年代的人類觀《諸神的慾望》，赤裸、原始的暴力真如一場驚夢；新二〇年代的人類觀《納米比亞沙漠直播中》，暴露、出格的行動則為一場春夢；從獨屬專業的膠卷底片，到人手一機的直播放送——五十年都晃眼過去了，新浪潮電影與當代電影之間的距離，依然是慾望的變體：人類是（被）觀看的流水線產物，凝視陽具大石丁點也不搖動的島民，凝視慾望沙漠眼底無起波瀾的女孩，豈不是直面射後空虛、動物感傷、高潮小死亡而無一倖免的我們！



日活 神々の深き欲望 映倫



左右頁皆為《諸神的慾望》劇照

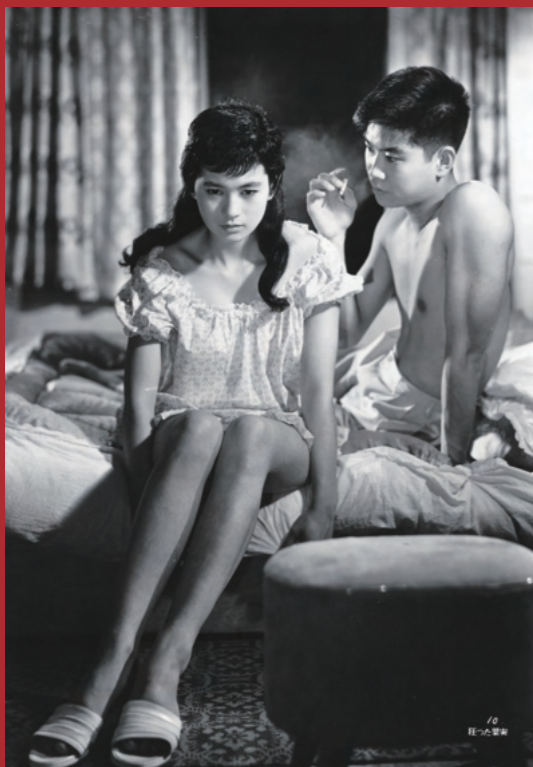
無神的精神荒原—— 動物感傷與時代慾望

隔著半個世紀，女性的身體和慾望，同樣在控訴體制的規訓：今村將島嶼視為家國縮影，送女人給男人是歷史創傷的再延續，似瘋或傻的女人才能盡情聊表慾望；山中則將沙漠視為社會制度，都市的女人與愛情成為演算法的產物，慾望成為戮力追求也終將失去的情感機制。

今村昌平以大量的長鏡頭、前後景交錯，將島民與動物置放於同一景框，文明與原始共存的混亂，展現出他對「底層人性」極大的興趣。而女性角色的慾望展演、近親關係的兄妹亂倫，則透過女性被慾望所驅動的出走，撐開如世界初始的裂隙，將女性放在既被慾望，同時也能慾望的位置。

相較山中瑤子更為流動的手持鏡頭，標誌出急遽變動的資本主義世界，更將女性心靈世界的游移具象化，若將兩者作品並置，心靈暗角的慾望流動和股腹腿間的生之躁動，便由此拉伸出與國家制度、社會經濟、性別角色密切交織的場域。

無論是沖繩群島以肉體交合出的的慾望場景，又或是東京街頭以肉體衝撞出的存在證據，從六〇年代迎向新二〇年代的日本與日本電影，記錄社會邊緣、折射原初慾望的電影行動，皆在除魅文明底下的蒼白：處身於被社會制度編碼化、被進步文明標準化的我們，何以活著，又要如何活著？



《瘋狂的果實》改編自石原慎太郎小說，電影版由作者弟弟石原裕次郎（右）、北原三枝、津川雅彥三人主演。
©1956 NIKKATSU Corporation



《瘋狂的果實》©1956 NIKKATSU Corporation

COVER STORY

封面
故事

告別二戰， 新時代來了

小津安二郎 · 石原慎太郎 · 今村昌平

撰文 ● 李拓梓 劇照提供 ● 日活株式会社、松竹株式会社

李拓梓

專欄作家，曾任政治幕僚多年，喜愛歷史、文化與藝術，著有《改變時代的日本人》、《改變日本歷史的總理大臣》、散文集《無事烹小鮮》，以及介紹台灣前輩藝術家故事的《曙光來臨之前》。

日本新浪潮，指的是一九五〇年代到一九七〇年代初期日本電影導演和作品，透過當時日本政治和社會生活的重點描述，以及戰後知名的導演小津安二郎與新浪潮導演今村昌平的創作比對，探索新浪潮時期的世代特質和電影作品的關聯。

二戰結束後，日本經濟在五、六〇年代高速成長，這是日本新浪潮電影的時代背景。一九五五年，日本自由黨和民主黨合併組成「自由民主黨」，推舉鳩山一郎為首相，從此開啟了以自民黨為主的四十年長期穩定的執政格局，即「五五年體制」。政治穩定帶給經濟發展足夠的動能，社會的自由多元也日漸浮現，日本開始進入經濟的高度增長期。

次年，內閣中的通商產業省發表一份報告，其中有一句「もはや戦後ではない」，可譯作「已經不再是戰後」——這句話一開始並沒有特別受到重視，但隨著進入高度經濟成長期的起飛年代，「已經不再是戰後」一躍成為流行語，新時代來了，戰爭的陰影漸漸被人們所淡忘。

文學獎和流行音樂 的逆襲

石原慎太郎的小說《太陽的季節》大受歡迎，芥川獎的老評審們抱頭思考石原的小說算不算文學，但小說已經大賣，改拍成電影也大賣座。年輕人仿效電影，紛紛穿著泳衣在海邊與大街上閒逛，一時之間冒出一群享受逸樂的「太陽族」。作家半藤一利回憶戰後初始，連啤酒都昂貴奢侈，現在卻可以輕易喝到「角瓶」威士忌。有一雙貓眼的性感女星濱村美智子翻唱牙買加歌曲〈香蕉之歌〉大受歡迎，

本來是在講黑奴命運的歌，被美智子詮釋成性感象徵，時代真的在改變。

東京鐵塔正在蓋、夢想的鐵路新幹線興築當中，日本重回聯合國、東京申請到奧運主辦權，好消息接踵而至。加上神武天皇以來千年未有的「神武景氣」、追溯更久直到天照大神以來的「岩戶景氣」、以及奧運帶來的奧林匹克景氣一路延續下來，政治穩定、經濟起飛、社會充滿了愛拚才會贏的氣氛。



19

狂った果實

《瘋狂的果實》©1956 NIKKATSU Corporation

小津的電影中人們喜迎變局的紅利
是戰後社會的正面

但今村昌平想拍的是社會的反面
是像螻蟻、蛆蟲一樣活著的人們



©1964/2022 Shochiku Co., Ltd.



©1964/2022 Shochiku Co., Ltd.

《蒼白之花》(1964)由篠田正浩改編石原慎太郎同名小說，同樣呈現對社會不滿的狀況

小津安二郎片中的時代風景

在戰前與戰後都相當活躍的電影導演小津安二郎，戰後的幾部經典代表作，其實將時代下的小人物生活勾勒的很完整。小津擅長好說一個小故事，他在《東京物語》(1953)談親子之間的羈絆、《秋刀魚之味》(1962)談親人之間的相處日常的同時，也在影像中呈現了時代風景。

煙囪總是在冒煙意味著生產暢旺，影中人都 有穩定工作，還可以在酒吧餐廳敘舊閒聊，則代表了時代的安定和繁榮。整體來說，即便戰敗與時代改變的幽微心情常在電影中呈現，但整體上來說，小津電影中的日本，一直是明亮而安定的。

在《秋刀魚之味》當中，飾演父親的「國民爸爸」笠智眾是海軍艦長退伍，因朋友介紹在商社擔任高級主管，某日在酒吧巧遇當年帶過的小兵，屬下受惠於蓬勃成長的經濟，開了一間修理摩托車的店，兩人在橫濱的小酒吧哼起海軍進行曲。

《東京物語》則談到在東京拚命的孩子們在急遽成長的經濟裡謀得一席之地，終日忙碌，忙到沒時間理鄉下來的爸媽，飾演父親的笠智眾跟朋友在酒吧敘舊，兩人談到時代變了，不免也唏噓了起來。

新浪潮導演想拍陰鬱活著的人

自從石原慎太郎《太陽的季節》出版，無名的年輕人對於框架的不耐，對於既有體制的不滿正浮現，激烈的抗爭、無目標的漫活，都是針對社會不滿的呈現樣態。不只是主流電影，還有另一群電影導演，想用自己的方式記錄這樣的時代，也作為對於陽光正面，或者流於大眾娛樂的電影界的嚴肅抗爭，於是有了後來被稱作「日本電影新浪潮」的風格。新浪潮導演之一的今村昌平，年輕時跟著小津安二郎拍電影，有志於未來的他寫了劇本請小津給點意見，小津看一看，問他為何想拍一些「蛆蟲一樣的人」？

回想小津的電影當中，人們光鮮亮麗，一面嘆息時代改變，卻也喜迎變局的紅利，買高

爾夫球桿、在酒吧食肆喝酒聊天，他們都是戰後社會的正面。但今村昌平這批新浪潮導演想拍的，是社會的反面，那些像螻蛄、蛆蟲一樣活著的人們，在「五五年體制」的繁榮安定背後陰鬱地活著的人。

今村昌平電影中的「蛆蟲」們所面對的，是所得還沒倍增就先到來的通膨、無路可出的主流壓迫、暴力與性愛後的虛無，那些國家發展的榮光背面，不足為外人道的陰翳，當然，裡面並沒有禮讚的成分。

今村被小津嫌棄的劇本，後來拍成《豚與軍艦》(1961)，講黑市內的黑幫底層混混和以美軍為性服務對象的「盼盼小姐」之間的感情糾葛。還有像是大島渚，經常以性愛為題，講述底層人們如何藉著性愛短暫的擺脫體制的壓迫，或者以性作為武器，對現實作出抵抗的態勢。成功的男性不再是敘事的主軸，社會的失敗者、茫然的學生、底層的女性，成為電影的主角，也為市場所接受，成就了這批新浪潮導演的創作。



《美國烏托邦》劇照，Images courtesy of Park Circus-Universal

想認識大衛·拜恩，不可錯過這兩部片：
《沉默的羔羊》導演強納森·德米在八〇年代拍攝的表演，《別假正經》記錄了拜恩的青春；名導史派克·李以二〇一九年拜恩在百老匯演出的劇場式演唱會，拍攝的《美國烏托邦》。



《美國烏托邦》劇照，Images courtesy of Park Circus-Universal

REPORT SPECIAL

特別企劃

大衛·拜恩 在紐約的音樂傳奇

電影《別假正經》和《美國烏托邦》

撰文 ● 陳德政 圖片提供 ● 國家電影及視聽文化中心

陳德政

臺灣作家、DJ，紐約 New School 媒體研究碩士，譯有佩蒂·史密斯的《一日一日》、《天使之糧》，主持 Podcast 節目《朝聖——永恆的安娜普納》。以《神在的地方》榮獲台北國際書展大獎非小說類首獎，著作包括《時空迴游》。

大衛·拜恩

音樂家和藝術家，是 Talking Heads 樂團 (1975-1991) 的團員，曾獲奧斯卡金像獎、葛萊美獎和金球獎。

他們以荒謬之語，試圖釐清這個荒謬的世界。

——大衛·拜恩

在《美國烏托邦》(David Byrne's American Utopia, 2019) 片尾，大衛·拜恩 (David Byrne, 1952-) 穿著有型的冬衣，脖子上綁了一條漂亮圍巾，從劇院後門推了一輛腳踏車出去，在曼哈頓街頭騎著單車。漸漸地，剛剛在台上和他演出的樂隊成員，也騎著單車跟在他身後，一起巡弋街頭。

我本來預期《美國烏托邦》的導演史派克·李也會踩著單車加入他們，成為片尾彩蛋，但他一直沒現身。他的身影還是適合出現在麥迪遜廣場花園，尼克隊主場球賽的第一排觀眾席。其實，麥迪遜廣場花園和二〇一九年《美國烏托邦》初次登上百老匯的哈德森劇院，只相隔十條街。

拜恩喜歡騎單車在紐約不同區域穿梭

拜恩是紐約街頭著名的單車騎士，從七〇年代 Talking Heads 樂團 (又譯臉部特寫) 成軍時，他就騎著單車在紐約不同區域穿梭，感受城市的節奏與變化。他曾和紐約市政府合作，設計創意的腳踏車

Features Poster Branded to Kill

《殺手烙印》修復版海報・鈴木清順執導

2026年1-2月國家影視聽中心主題節目「愛×死×反叛者：日本新浪潮群像」
即日起至12月31日止，請掃描QR CODE回答問題有機會抽中本次影展指定場次電影票

Q. 請問本次「日本新浪潮群像」影展有哪位導演的作品？



海報取用方式 | 小心挑開騎馬釘，取出海報，再將釘針壓平復原即可。



《別假正經》劇照

大衛·拜恩與坂本龍一及蘇聰
聯手以《末代皇帝》配樂拿下
一九八八年的奧斯卡

停車架（成為搖滾明星前，拜恩讀過兩間美國頂尖的設計學院，雖然都沒畢業），甚至出版過一本叫《單車日記》(Bicycle Diaries) 的書，記下在世界各大城市騎車的見聞和思考。騎單車不只是「比較環保」，或者為了通勤與運動，更是他磨礪生活哲學與進行城市觀察的方式。拜恩說過：「我在單車上想事情，就像在創作音樂一樣自然。」這種讓身體隨著時代的脈搏一起移動的習慣，讓拜恩的音樂有一股天然的市井氣。他的眼睛直接目擊社會的現實，又用渲染力十足的藝術表演穿透它們，影響群眾。

他能優雅地與坂本龍一和蘇聰聯手，調理出《末代皇帝》的配樂，拿下一九八八年的奧斯卡最佳配樂獎；也能將紐約龐克酒吧CBGB那股生猛的現場感，帶上Talking Heads的舞台，被導演強納森·德米捕捉下來，成就了《別假正經》(Stop Making Sense, 1984) 這部非凡的演唱會電影。

導演德米最膾炙人口的作品當屬《沉默的羔羊》(The Silence of the Lambs, 1984)，那是後來發生在九〇年代的事。八〇年代的他，鏡頭

已帶戲劇張力，呈現出「沉浸劇場」的極致性，不插入團員或觀眾訪談，全用富含節奏感的影像語言，表達舞台上聲音與身體的聯動。

《別假正經》像是一部讓音樂思考的電影
時間是一九八三年底，Talking Heads 在洛杉磯的夜店一連唱了四場，透過剪輯濃



大衛·拜恩與團員們

79
MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL CINEMA
LA BIENNALE DI VENEZIA
Best Restored Film
Venice Classics
1932 90' 2022



A FILM BY SEIJUN SUZUKI

BRANDED TO KILL

4K DIGITALLY RESTORED VERSION

STARRING **JOE SHISHIDO** **KOJI YANBARA** **ISAO TAMAGAWA** **ANNU MARI** **MARIKO OGAWA** **HIROSHI MIYAMI**
PRODUCER **KANEKO IWAI** SCREENPLAY **HACHIRO GURU** CINEMATOGRAPHY **KAZUE NAGATSUKA**
LIGHTING **SABURO MIO** SOUND RECORDING **YOSHINOBU AKINO** PRODUCTION DESIGNER **SUKEZO KAWAHARA** ASSISTANT DIRECTOR **MASAMI KUZUU**
EDITING **AKIRA SUZUKI** MUSIC **MAZUMI YAMAMOTO** PRODUCTION MANAGER **AKIRA YAMASHITA**
DIRECTED BY **SEIJUN SUZUKI**



NIKKATSU JAPAN RESTORED BY IMAGICA



《別假正經》劇照

大衛·拜恩始終在探索
音樂與存在的關係
以動聽得一塌糊塗的音樂為起點

縮為一場完整演出。當時樂團帶著新專輯《Speaking in Tongues》上路巡演，經過數個月的磨合，團員的默契與精熟度都達到高峰。影片開場，拜恩一人步上空曠的舞台，手裡拿著卡式錄音機和一把木吉他，對觀眾說：「我想放一卷卡帶。」

「咚咚咚」的節奏聲啟動，他刷彈出《Psycho Killer》的前奏，接下來每首歌，都多加入一名樂手，舞台佈景和音樂聲景同步搭建起來，直到整個樂團、和聲與舞群齊聚台上，製造出震撼的波動場！

知名影評人寶琳·凱爾形容《別假正經》「像是一部讓音樂思考的電影」，這部片封存拜恩的青春與創造力的巔峰——像建築層層疊疊，展現出狂野的肉體能量。

本身也是編舞家的拜恩，整場演出像個特技演員，在台上跳起有氧舞蹈；他以機械的舞步、誇張的表情與身上那件象徵性的「巨型西裝」(Big Suit)，暗示現代人的抽離與焦慮。那套不合身的衣服就像某種社會外殼，也是對自我身分的諷刺。隨著音樂推進，拜恩逐



《別假正經》舞台佈景和音樂聲景同步搭建起來

漸從僵硬的姿態，解放成舞蹈的狂歡。

對聲音與形式著迷，喜歡拆解藝術構造

Talking Heads 的音樂融合龐克的簡潔、放克的節拍與藝術搖滾的結構意識。出生於蘇格蘭，年幼時隨家人移民美國的拜恩，少年時代便對聲音與形式深深著迷，自己學會多種樂器。他的品味兼具美感和理性，喜歡拆解既定的藝術構造：一首歌、一個腳踏車



架或一部音樂電影，都成了他實驗的玩具。就在《別假正經》問世三十多年後，拜恩帶著《美國烏托邦》重回舞台。與年輕時的新浪潮狂熱不同，他的藝術觀顯得更加成熟，充滿對世局的反思，這讓《美國烏托邦》直擊了當代美國的核心問題——或許也是當前世界的問題，關於移民、種族、投票權，以及因速食的網路影像更加淺薄的流行文化。

黑人名導史派克·李是資深的人權運動者，他和拜恩聯手推動下，《美國烏托邦》充滿了政治性，但拿掉這一層「訊息」，兩人打造出一場視覺藝術的饗宴：舞台上，十一位表演者身穿灰西裝、打著赤腳，以無線裝備自由地移動。

拜恩不再藏身於某個神經質的「角色」後面，而是以一個年近七旬的藝術家，誠實地向觀眾傳達連結的必要。「人會變，世界會變，或許我們也能跟著改變。」他在這部關於「覺醒」的電影中，說出這段溫柔的宣言。

拜恩今年七十三歲了，二〇二五年出了一張口碑極佳的新專輯《Who Is the Sky?》，



Images courtesy of Park Circus-Universal



Images courtesy of Park Circus-Universal

上 | 《美國烏托邦》表演者身穿灰西裝、打著赤腳，以無線裝備自由地移動

下 | 年近七旬的拜恩，誠實地向觀眾傳達連結的必要。「人會變，世界會變，或許我們也能跟著改變。」



Images courtesy of Park Circus-Universal

大衛·拜恩（左）與史派克·李（右），聯手打造《美國烏托邦》

而 Talking Heads 在樂壇的地位早已牢牢釘在牆板上。這位舞台魅力超群的演出者，依然在曼哈頓騎著腳踏車，用銳利的眼睛掃描著周遭的環境。他在演講中提過，音樂的「形狀」是由環境所決定——洞穴、教堂、俱樂部或歌劇院，會塑造出不同的質地和情感。

回想起來，我見過他兩次，一次是二〇〇六年在紐約看獨立樂團 Lambchop 演出時，發現他就坐在我前面那張桌子上。我問他能否合照，他親切地說：「當然可以！」一次是二〇一八年在香港的 Clockenflap 音樂節，觀賞《美國烏托邦》的現場演出版本。

那時我還不曉得《美國烏托邦》會搬上劇院，成為一齣百老匯的秀，更不知道最終將成為一部讓人想隨之起舞的電影。無論《別假正經》或《美國烏托邦》，拜恩始終在探索音樂與存在的關係，共通點是對未來的樂觀，以動聽得一塌糊塗的音樂為起點。

一如他在《美國烏托邦》尾聲說的最後一句話：「我懷抱著希望。」



《龍山寺之戀》劇照



修復經典 Film Restoration

憶臺灣第一代導演白克

《龍山寺之戀》特別放映會現場

撰文●蘇致亨 攝影●劉璧慈 劇照提供●國家電影及視聽文化中心

人物介紹●白克

隨國民政府來臺，擔任臺灣省電影攝製場第一任廠長。身兼導演、影評、教授，拍出多部經典台語電影片。一九六二年捲進白色恐怖，一九六四年遭槍決身亡。

撰文●蘇致亨

國立臺灣大學社會學研究所博士候選人。曾任文化部首長幕僚、國家電影及視聽文化中心研究員。現從事影視編劇工作。著有《毋甘願的電影史》。

一九六二年出品的台語電影《龍山寺之戀》，二〇二一年由國家影視聽中心完成數位修復。導演白克的公子、前奧美廣告董事長白崇亮先生出席二〇二五年八月舉辦的特別放映活動。

一場電影放映，串起橫跨一甲子的記憶、歡笑、淚水與時代的未竟之言。一九六二年出品的台語電影《龍山寺之戀》，是導演白克與來自新加坡的歌舞皇后莊雪芳合作的經典喜劇，劇情觸及二二八事件後敏感的省籍議題，有當年左翼文人盼以電影和戲劇化解臺灣社會省籍衝突的情懷。然而，在電影完成後不久，導演白克的生命卻迎來驟然的休止符。他在一九六二年因白色恐怖被捕入獄，一九六四年遭到槍決。這部白克導演的遺作，當年不只在臺灣上映，也在東南亞華人地區賣座。

二〇二一年，國家影視聽中心完成本片數位修復，並於二〇二二年台北電影節進行亞洲首映。其藝術價值與歷史意義同獲國

際肯定，入選二〇二三年鹿特丹國際影展 (International Film Festival Rotterdam) 經典單元 (Cinema Regained)。二〇二五年八月，在國家影視聽中心的一場放映會上，本片再次與上百位觀眾見面。席間有一位特別的影迷，即是導演白克的公子，前奧美集團董事長白崇亮先生。

曾任臺灣省電影攝製場第一任廠長

白克導演一九一四年出生於福建廈門，廈門大學畢業後，回到祖籍廣西桂林從事藝文教育與推廣工作，因導戲結識孫玲女士，進而相戀結婚。白克曾考取廣西省政府的公費獎學金，計畫前往莫斯科電影學院深造，在等候簽證的過程中卻碰上中日戰爭爆發，毅然放棄留學，投身戰場。

八年抗戰期間，他曾是戰地記者，擔任少將職新聞官，也曾創辦國防藝術社，推行戲劇運動。一九四五年十月，隨國民政府來臺，負責接收日本殖民時期的電影設備，任臺灣省電影攝製場第一任廠長，負責拍攝新聞紀錄片及台語劇情片《黃帝子孫》(1956)。



白克導演

重看《龍山寺之戀》 體會父親的用心

專訪白崇亮，談白克導演

口述 ● 白崇亮 採訪 ● 蘇致亨 攝影 ● 劉璧慈 劇照提供 ● 國家電影及視聽文化中心



白崇亮曾任臺灣奧美集團董事長(1993-2017)

白崇亮 (以下簡稱白) ● 父親在家裡很嚴肅。現在回想，我們講過的話，兩隻手就數得完，因為他很忙，話也不多，但對我很好。印象最深刻的是他晚飯後在客廳聽收音機新聞，把我放在腳上，抱著我聽新聞。那是一生中最難忘的經驗，感覺跟父親非常靠近，非常有安全感。

雖然他話不多，但我們共同相處的經驗不算少。記得小時候會帶我去新公園看他打網球，也會去以前圓山動物園對面的跑馬場騎馬。因為祖母葬在「六張犁極樂公墓」，清明節會帶我從山下一路走到半山腰去掃墓。

Q1

請您先聊聊童年記憶中的白克導演？父子之間的互動怎麼樣？

此外，白克也為多家報紙撰寫影評，並於國立臺灣藝術專科學校（現國立臺灣藝術大學）影劇系教授電影導演課程。白克也自行在民間擔任導演，拍出《瘋女十八年》（1957）、《臺南霧夜大血案》（1958）、《龍山寺之戀》等多部經典台語電影。白克最終卻因捲進白色恐怖，一九六四年二月二十二日遭槍決身亡，留下與孫玲女士所育的白崇光、白安琪、白崇亮三子女。

白克導演的作品記錄了時代

放映當天，中心首先介紹了白克導演相關的作品推廣及研究紀錄，並放映中心所藏、由白克擔任臺灣省電影攝製場廠長時期製作的臺影新聞片片段，如一九四六年的〈遣送日俘日僑歸國〉，讓我們得以透過白克的眼睛，看見當年的臺灣社會。參與本次活動的影評人黃建業前館長，也藉此機會向白克這位戰後第一代影評大前輩，以及戰後臺灣電影演職員前輩們致敬。白崇亮先生不只介紹父親白克導演完整生平，也說道自己猶記得，父親拍攝《龍山寺之戀》時，自己才小學五年級，女主角莊雪芳還曾經到家裡吃飯

的畫面。然而，這份電影家庭的溫馨回憶，卻在一九六二年戛然而止。白崇亮也在現場放映一段自己過去在白色恐怖景美紀念園區的致詞影像，作為電影放映前的代結語。當年的致詞中，白崇亮提及，事件發生那年，他剛升小學六年級。中秋節第二天放學回家，卻發現父親和母親都失蹤了。舊曆年前，母親被送了回來。不久後，他被帶去一個不知名的地方，見了父親最後一面。

「我只看到父親坐在那個房間的中間。」他回憶道：「他遠遠指著我，對旁邊的人說『這是我的小兒子，將來他會有出息。』」十二歲的他，心中隱約知道，這就是永別。一九六四年大年初九，母親見了父親最後一面。回來後，母親告訴他，父親當時戴著手銬，只留下一張字條，上面簡單寫著：「我走後，你改嫁，孩子們就交給教會扶養。」這段「沒有辦法對任何人訴說」，甚至不容易在自己家庭裡面互相討論的黑暗和痛苦，成為一個家庭，甚至是整個臺灣社會數十年的烙印。轉型正義和白色恐怖紀念園區的推動，幫助我們重新面對歷史，並讓每一個受難家庭得以從黑暗中走出來。「生命所

有的黑暗，需要有陽光照進來。生命終究要往前走，個人如此、社會如此、國家也如此。」在這背景下，重新觀賞白克導演在一九六二年，面對臺灣社會內部省籍衝突如何可能化解的遺作《龍山寺之戀》，持續思索個人、社會、國家的未來出路。



《龍山寺之戀》特別放映會現場



《龍山寺之戀》劇照

Q2

有什麼跟電影
有關的記憶嗎？

白●我們那個時代連電視都沒有，最大的娛樂是看電影。有兩種經驗，一種是跟母親、哥哥、姊姊買票進場，更多的經驗是爸爸帶我們去看試片。因為他還是影評人，也認識電影院老闆，我們看的都是還沒上演的電影，所以回學校跟同學聊，他們都沒聽過。因為常去，印象比較深的是萬國戲院，新生戲院也去過，我們住在寧波東街兩個市場中間，都是坐三輪車去看，主要看西片。

父親當時寫影評的報紙是《自立晚報》。下午四點左右，報社會來家裡拿稿，他會要我幫忙謄稿。父親的字不是很好認，而我們是小學生，寫字比較規規矩矩，報社也很容易認。謄稿通常會有一點零用錢，但也不是特別多。後來我自己也喜歡寫點東西、寫書啊，也許跟那個經驗大有關係。

Q3

關於父親的經歷，
您如何重新認識？

白●家裡幾十年都不談這件事。小時候根本不知道發生什麼事，直到大學才知道原來是這麼回事。這些年透過各種點點滴滴的資訊試圖拼湊起來，像我哥哥（白崇光先生）請黃仁老師編了一本關於父親的書（指二〇〇三年的《白克導演紀念文集暨遺作選輯》）。

幾年前，我的書（指二〇〇七年的《勇於真實》）有一個章節在報上刊出後，我收到施明德哥哥（指施明德）來信。他當年和我父親關在同一個房間。信裡說，父親在獄中非常沉默，話不多。其他人都想問他電影界的八卦，他通常都不太說。也提到，同房都覺得父親的案情是最輕的，沒想到他是第一個走的人。

近年還有另一個故事。有一位我們家從小就常往來的阿姨（指吳幼梅），我母親認她作乾女兒。她父親是我父親在臺灣電影製片廠（擔任廠長）時候的總務（指吳達生，父親出事後，他也跟著出事，被關了五年，還曾試圖

自殺。這位阿姨告訴我，她聽人轉述，我父親走向刑場那天，經過另一位牽連者囚房窗口時，還跟那個人說：「我要先走了，我們以後再見。」這些點點滴滴，都幫助我們去想像那個過程。

Q4

這次重看父親執導的《龍山寺之戀》，有什麼想法？

白●我這次之所以很願意積極推動這件事，是因為看到了父親的用心。民國五十一年就已經願意談這個所謂「族群融合」的事。當年最大的癥結其實差不多，就是本省人比較老實，而外省人看起來比較油滑、比較聰明，常常會耍一些手段。對於這些，他都能面對，不是拍什麼政令宣導片，而是從文學和電影去處理。

我覺得最近整個社會氛圍不好，重新回到那種對立。這部片在這時間點出現（指《龍山寺之戀》的數位修復），邀請朋友們重看，或許能有些啟發。到這年齡，更能體會父親的

Q5

那您怎麼看待
轉型正義？

用心。以前覺得只是拍得很好看的商業片，今天再看，比我想像的還要好看。

白●關於轉型正義，我自己也去過不同國家去理解，這件事的確需要做。可是如果人心不改變，人不肯面對自己內心的惡與罪行，問題還是不會解決。在政治圈裡面，再怎麼鬥也鬥不出個出路。心沒有出路，就沒有真正的自由。這是我的信仰，不然我自己也走不出來。

所以當我看到父親在執行槍決前的最後那張照片，對我的意義非常大。仔細看了父親的神情，和我這四十幾年來揣度想像的神情完全一樣：他是在一個非常有尊嚴的情況下選擇死亡。有一種藝術家面對生命的態度，有尊嚴、驕傲、勇敢地走上他人生最後一條路。他在監獄時，就要我們送去一本新的《聖經》，代表以他的素養，完全看得懂是怎麼一回事，所以我也從這角度去看。



《龍山寺之戀》劇照



《龍山寺之戀》劇照



左而右依序為二〇二二年世界影音遺產日活動上的導演阿國；《少年吔，安啦！》裡的少年阿國；《油麻菜籽》裡的童星阿國

顏正國兒時主演的電影
我都看過
我小時候就認識他了
只是他不認識我

阿國同學，好好休息吧 從《好小子》到《角頭 2》

撰文●宋欣穎 劇照提供●城市國際電影有限公司

二〇二五年十月，顏正國離世。他是賣座電影的超級童星，也是《少年吔，安啦！》中的徬徨少年。本刊特邀宋欣穎導演，談她認識的導演阿國。

人物介紹●顏正國（1974-2025）

四歲時進入電影圈，六歲參與李行導演的《原鄉人》（1980），一九八六年主演《好小子》系列成為知名童星。因參與綁架案，二〇〇二年判刑十五年，二〇一二年假釋出獄。二〇一八年執導《角頭 2：王者再起》，創造破億票房。二〇二五年因肺腺癌過世。

撰文●宋欣穎

電影編劇與導演、作家。創作領域包括文字、電影、紀錄片以及漫畫。代表作品為獲獎無數的動畫電影《幸福路上》、席捲話題並攻佔 Netflix 多國 Top 10 榜單的真人電影《惡女》。著有紀錄個人京都生活經驗的散文集《寂寞京都》。

顏正國過世消息傳出時，看著手機裡的新聞我竟然感到無比的悲傷與震驚。二〇一八年，我在烏迪內遠東影展（Udine Far East Film Festival，歐洲最具代表性的亞洲電影盛會之一，致力於推廣亞洲電影文化）認識他。不，正確來說，我小時候就認識他了，只是他不認識我。對全國的電影觀眾而言，跟他的關係大概都是如此。

顏正國兒時主演的每一部電影，爸媽都帶我去新莊的電影院觀賞過，無一缺漏。因為實在太喜歡《好小子》（1986）了，媽媽甚至為我買了電影的黑膠唱片原聲帶，在家裡終日重複播放。他年紀小小就成為全國知名的大明星，但後來走歪的人生也屢屢登上社會新聞，因為從小就喜歡閱讀報紙的社會版，我似乎也跟著他一起長大。

烏迪內影展坐在阿國身旁

很多年後，我帶著《幸福路上》（2018）到義大利烏迪內遠東影展放映。在影展放映廳裡，我居然就坐在這位大明星身旁，看完他執導的電影《角頭 2：王者再起》（2018）。



在《油麻菜籽》裡飾演童年版的阿雄

相較《角頭1》(2015)的劇情不痛不癢，顏正國執導《角頭2》對於混跡黑社會的深刻痛悟，以及打鬥場面的血肉疼痛感，真的讓我驚豔非常。

我常常覺得，一部好電影的定義，不是它有多麼創新或如何藝術取向；能讓觀者有強烈的情緒衝擊，而且能夠目不轉睛看到最後的，就是部好電影——《角頭2》就是這樣的電影。

有評論說那是因導演有過實際的人生經驗，才能拍出那麼痛、那麼精彩的角頭電影。我覺得這是謬論。不然去牢裡找個大哥來演出或執導黑幫電影，看看有沒有同樣的精彩成果？我認為顏正國對電影製作的理解，以及場面的調度能力是非常充分且成熟的。

影展期間在烏迪內小鎮常常會遇到阿國，就隨意聊個天。意外得知我們同年同月生，不過，在電影路上，他是前輩；人生旅途上，我叫他同學。這位「同學」某天給了我名片，並加了LINE，說在經營租車事業，也當書

不冷不熱之餘，很少出去玩當然沒有跟他租車，才華有限也沒有寫出劇本可以給他拍。

已經是專業電影人的阿國同學

後來，擔任高雄人投資審查的評審，意外審到阿國同學的電影劇本《少年吔》(二〇二二年上映時名為《少年吔》)，那大概是那一期申請案裡最出色的本了。為了當一個導演，我花了很多的錢念電影學校，花很多時間學習寫劇本跟思考該怎麼拍。

讀完阿國同學的劇本時，不禁感嘆：「根本不用花錢念電影學校啊，阿國完全掌握了角色建立跟三幕劇的原理。」除了長年在拍片前鋒混跡磨練，他對戲劇的掌握，恐怕也比其他演員要卓越與敏銳許多。

人到中年，失去的朋友越來越多。跟阿國個人並不特別有私交，卻特別感傷。除了真實

法老師。叫我出去玩時要跟他租車，要是寫了劇本也可以讓他當導演。我當然都說好，只是，娛樂業內萍水相逢的緣分太多了，真正會放心上的並不多。

然而，回臺灣後，過節時還真的會收到阿國的訊息問候。但我是一個閉俗害羞人，對人



烏迪內遠東影展上，與《角頭2》導演顏正國(中)演員黃尚禾(左)合影(張三玲提供)

世界曾經萍水相逢有過交集，還有因為年紀相同吧。雖然我和他的成長以及學習路途完全不同，但同為夾心世代的中年人，同為一直得面對各種惡意輿論，得不進行各種自我觀照與反省的電影從業人員，看到他離世的新聞，真的會想到自己；想想自己是否也身心平衡，是否也能安泰走下去……。想到這裡，不禁就抖了兩下。

《少年吔，安啦！》主打歌〈無聲的所在〉在耳際響起：「行這呢久，是不是感覺有淡薄仔累？趕緊找一個無聲的所在、一個會凍喘大氣的所在，緩緩仔躺落來……」。

阿國同學，好好休息吧。

對喜愛古典音樂的廣播聽眾來說，邢子青的名字並不陌生，曾在台北愛樂電台二十五個年頭，每早以溫暖的嗓音、搭配舒適的音樂，開啟聽眾一天的生活。



邢子青（右）在愛樂電台期間訪問鋼琴家陳必先（左）

我如何在「台北愛樂電台」 成為廣播人

古典音樂 · 佳音電台 · 愛樂實驗室

撰文 · 圖片提供 ● 邢子青

撰文 ● 邢子青

資深古典音樂媒體人，出身法律學院，曾任「愛樂電台」資深節目製作及主持人，現任國家交響樂團 Podcast 節目主持人。主持風格自然感性，精緻選曲與沉穩語調，深獲聽眾喜愛及肯定。

電台 ● 台北愛樂電台 (Philharmonic Radio Taipei)

一九九五年開播，以臺灣最沒有壓力的聲音為理念，創立臺灣第一個以古典音樂為分眾的類型電台。二十四小時播放音樂，創台理念為不談政治、不外包時段、多聽音樂少說話。

一九九〇年代的臺灣廣播界 全天候的專業古典音樂電台 僅有「愛樂電台」

曾經有許多人問我：「您是音樂科班出身的嗎？」而我的回答往往讓他們驚訝：「我是法律學院出身的。」沒有音樂背景，小時候因為好奇黑膠唱片裡的迷人聲音，我從此栽進古典音樂領域。大學法律系畢業之後，面對生涯道路選擇時，心裡有個聲音告訴我：「走自己有興趣的路」。於是，古典音樂界成了未來道路，雖然有些大膽，這條路卻走得踏實。

起初，我在民間樂團工作，其間也擔任過特約編輯為雜誌撰稿，在一次偶然機會中，接

觸到當時剛成立的「台北愛樂電台」採訪記者，詢問是否有興趣嘗試電台工作。因為這樣的因緣際會，開啟了古典音樂廣播電台的生涯。當時家人對這個決定抱著疑惑，「為什麼不出國深造，反而要選擇冷門行業？」如今回想，彷彿冥冥之中就是有股力量把我帶往廣播這條路，這一路，走了四分之一個世紀。

考量社會脈動，選播適當音樂

一九九〇年代的臺灣廣播界雖然不乏古典音樂節目，但是全天候的專業古典音樂電台，卻僅有「台北愛樂電台」。剛到電台沒幾個月，某天台長臨時告知第二天接手現場節目，當時還在實習階段的我，與其說是驚喜，而不如說是恐懼；面對麥克風說話，對菜鳥中的菜鳥來說，簡直逼死人，但是機會來了，也只能鼓起勇氣，硬著頭皮上場。

剛開始幾個月，每天早晨上現場，幾乎忍著胃痛、冷汗直流，有時候說話還會發抖，更別說前一夜因為緊張而失眠。也曾經想要放棄，但靜下來想想：這條路既然是自己選



2021年 I-Mei x NSO 《音樂時光》衛武營戶外音樂會主持

不掉書袋，說觀眾聽得懂的話 從大家有興趣的角度切入 讓古典音樂不再有距離

的，不繼續走下去，哪知道會有什麼風景？就這樣咬著牙撐了幾年，慢慢磨練出自信，終於比較從從容容、游刃有餘，偶爾還有神來之筆，說出讓自己還會意外的金句！

我每天都要主持週間早上第一個現場節目，上節目目前都會提醒自己「人在錄音室，腦袋要在外頭」，面對的是麥克風和電腦器材，但要想著現實生活中的聽眾想聽什麼、主持人該說什麼、該播什麼音樂，才能走進聽眾的生活。雖然身處封閉看不見陽光的播音室，但這工作需要一心多用，想像外面的世界，並且掌握社會脈動、季節、天氣、甚至重大時事，如何選擇適當的音樂來呼應，都是主持人一大考驗。

長久下來，這樣的認知成了我主持節目的「最高指導原則」，我會在動靜與快慢之間取得平衡，選擇適合的音樂，讓聽眾從早晨起床、用餐、在上班上學途中紓解壓力；就算當天必須面對高壓行程，至少早晨開始還有一段音樂相伴的平靜時刻。對我來說，聽眾得以享受，就是我的樂趣。

工作二十五年，每天四、五點起床

既然選擇廣播成為終生職志，就要認清廣播的神聖場域：現場播出。我在台北愛樂電台的二十五年裡，負責週間早晨七點到十一點



《愛樂實驗室 Podcast》專訪北藝大音樂學院教授盧文雅

時段（早期還包括週末早晨時段）——對於喜歡古典音樂的樂迷朋友來說，每天早上打開收音機會聽到我的嗓音，搭配精心挑選的樂曲——希望能為聽眾不斷帶來激勵、開心、幸福的感動。

由於還身兼節目製作人，無論寒流或颶風下雨，都需在清晨四、五點起床摸黑出門到電台，從暖聲、調整器材、將當天要播放的素材備妥之後帶進播音室，才能開啟每天第一個現場節目的播出。因為現場的節目一定要走在時間的前面，因為絕對不能開天窗。

回憶起二〇〇一年納莉颱風來襲時，整個電台只有我和一位工程師留守，外頭強風勁雨，但還是得讓節目維持播出，最後撐到電台所在園區因為淹水而全數斷電為止。當時路上淹水近一層樓高，和外界聯繫完全中斷，即便感受到前所未有的末日感，但因為對廣播工作的熱忱和信念，牙一咬也就撐了下來。正是這份使命感，讓我一做就待了二十五年，也是對這份職業的尊重。

從愛樂電台退休，繼續古典音樂廣播生涯

二〇二一年，我從服務了二十五年的台北愛樂電台退休之後，曾短暫轉檯到「佳音電台」，繼續古典音樂廣播生涯。



一九九五年「台北之音」電台正式開台

台北之音三十年

解嚴開放·電台民營·跨界主持

撰文●重點就在括號裡 圖片提供●中央社

撰文●重點就在括號裡

時常不務正業，喜歡細節，廢話很多，經常對影劇碎碎唸的人。座右銘為村上春樹的「只要十個人中有一個人成為常客，生意就能做起來」，現經營 FB 粉絲專頁「重點就在括號裡」。

電台●台北之音

於一九九五年三月一日成立，隔年一月十七日開播，成為「開放天空」政策開放後，臺灣第一家功率民營電台。開播之初，首創以 DJ 為招牌吸引年輕族群收聽。現與 Hit FM 聯播網合併，改為「台北之音 Hit Fm 聯播網」。

廣播 記憶 Broadcast Memory

今年適逢台北之音 (FM107.7) 創立滿三十週年，它曾開創臺灣廣播媒體的新局面，至今仍聽得見它的深遠影響力。



與北藝大音樂系學生分享廣播工作

對於有宗教信仰的我來說，在佳音電台的工作是一種「服事」，在傳送 Good News 的電台，播放 Good Music，藉由上帝恩典的美好旋律來撫慰人心，也是一件功德。

在此同時，轉戰正夯的 Podcast 領域，跨域新世代廣播科技。過去十年之間，數位媒體的興起徹底顛覆了傳統媒體世界，對我而言，這些令人耳目一新的數位串流與多元化的自媒體，讓我意識到跟外面世界接軌的重要性。在新穎的媒體中，每個人都可以是主持人，自由地發表想法與意見，參與互動。

面臨這一波數位浪潮的來襲，儘管是經歷了四分之一個世紀的資深廣播人，仍樂於將當「菜鳥」，學習融入瞬息萬變的數位新世界，接受新求變的挑戰。

目前我和「國家交響樂團」合作製播《愛樂實驗室 Podcast》，除了介紹樂團演出活動之外，還推出音樂知識性的單元，獲樂界讚譽「極具深度」，更多的聽眾在臉書留言：

「很開心在不同頻道，聽到這個熟悉的声音繼續為古典樂迷服務。」

此外，我還拓展廣播之外的舞台，包括校園教學、演講、音樂會前導聆等，透過肢體語言與臉部表情面對觀眾，除了更生動地與人面對面對話，也訓練自己的應變能力。我認為音樂始終脫離不了「人」，作曲家是人，音樂家也是人，因此在介紹音樂或與人對談時，更喜歡從有溫度的「人味」出發，來聊音樂、說故事。因為這份認知，我在音樂會前導聆，或是在演出中擔任樂曲解說時，會以台下觀眾有興趣的角度切入，不掉書袋，講觀眾聽得懂的話，讓古典音樂不再有距離。

依然記得曾有電台同事，發現我似乎有把人心「融化」的特異功能，因為可以看到我訪過的來賓，步出錄音間時眼眶泛紅。只因為始終相信，一旦碰觸到內心最柔軟的那部分，那份感動是沒有界限，只要是人都能感同身受。

王偉忠在台北之音擔任「創意指導」 大膽選用沒有廣播背景的製作人與主持人 更邀請許多藝文界聞人主持節目

九〇年代中期，是臺灣廣播新紀元的開端，其中又以一九九五年初成立的「台北之音」最為重要。因為它曾開創臺灣廣播媒體的新局面。甚至，今年正好創立滿三十週年的台北之音，即便在新一代的聲音媒體「Podcast」浪潮裡，至今仍聽得見它的深遠影響力。

一九九五年，對廣播界來說是個關鍵的年份，許多電台都在這一年前後陸續開台：九四年「綠色和平電台」，九五年「台北愛樂電台」、「環宇廣播電台」，九六年「亞洲廣播電台」與「飛碟電台」。開台的歷史背景——解嚴。

一九八七年，臺灣解嚴，報禁解除，民主浪潮掀起，社會大眾不滿政府從六〇年代長期凍結民營廣播電台的聲浪越來越劇烈。隨著非法的「地下電台」大量出現，當時政府命令新聞局與電信總局檢討廣播使用情形。

地方化和民營化的廣播開放政策

終於，一九九三年，政府宣布開放廣播頻道，允許民間申請電台，結束近四十年的廣電凍結政策。並在後世俗稱「廣電三法」之一的《有線廣播電視法》裡，以專業性、地方性、民營性及多元性做為電台經營取向，開放廣播電台頻段，並分作十一個梯次供民間申請。

第一、二梯次開放的是調頻「中功率」廣播電台：發射電功率兩百五十瓦以上，三千瓦以下為主，電波發射半徑二十公里以上，以所屬的單一縣市為服務範圍。台北之音服務的，自然是作為臺灣人口最多的都市的大臺北地區。

關心臺北人的寂寞，提供聽眾溫暖

不同於數十年來一貫肩負服務民眾的公營電台，台北之音的定位是「綜合性商業電台」，將聽眾鎖定在十八歲到五十五歲的臺北居

S」，但進入電視台管理階級的王偉忠，進入TVBS之後不到一年，自覺製作節目的才能無法發揮，便退出TVBS，轉進另一個臺灣社會早已蓄勢待發的廣播傳媒發展。

王偉忠在台北之音擔任「創意指導」，也參與製作節目並親自主持。而王偉忠在台北之音製作主持的《台北什麼都有》，甚至，在一九九八年的廣播金鐘獎拿下「最佳綜合資訊節目獎」，在當時入圍節目多以公廣製播節目為主的金鐘名單，顯得一枝獨秀。

邀請沒有廣播背景的藝文人士主持節目

在政府尚未解除戒嚴令就勇於在綜藝節目置入政治諧仿的王偉忠，抓住了當時的時代脈動：在娛樂觀眾的綜藝節目裡將曾是社會禁忌的話題包裝成歡樂的作品。轉換跑道的王偉忠，不按廣播「常理」的作風，大膽選用沒有廣播背景的製作人與主持人，更邀請許多藝文界名人主持節目。剛從香港回來的黎明柔主持《台北非常DJ》，擁有多個電視節目的苦苓主持《苦苓笑台北》，歌手李建復主持《台北Office》……。當時剛結束醫

民。除了推出活潑、符合年輕學生、上班族或中產階級喜好的節目，同時也針對臺北居民的在地習慣與需求，在節目設計與時段上做出創新。

比方說，當時台北之音的創意總監蔡永康，也在台北之音主持他的第一個廣播節目《台北黑眼圈》。深夜一點到三點播出，在蔡永康的構思裡，黑眼圈除了代表晚睡的特徵，「圈」也代表「在空中搞神秘的小圈圈」之意。將黑眼圈視為收聽節目的暗號，好讓這群圈子裡的臺北聽眾互相辨認。而蔡永康對台北之音的定位是「關心臺北人的寂寞」，提供聽眾「溫暖的菜餚」。

當時只有台北之音才容得下蔡永康的奇思妙想，而這要歸功於參與創辦台北之音的王偉忠。九〇年代初期，成為業界一線紅牌製作人的王偉忠，在離開華視《連環泡》(1989-1994)與台視《歡樂急轉彎》(1992-1993)後，王偉忠受上司葛福鴻與影視大亨邱復生延攬，籌組臺灣第一個有線衛星頻道「TVB

師工作，全心投入作家生涯的侯文詠，在台北之音主持《台北ZOO》：以青少年為目標聽眾。每週日早上播出二小時，專注採訪一位來賓。這些創意十足又好聽的廣播節目，都曾陪伴不少大臺北地區的聽眾。

如今，聲音內容製播的容易，點開手機上的音樂串流，就能看見主題五花八門的Podcast。無論這些年輕Podcaster，是否收聽過臺灣的廣播節目，不可否認的是，台北之音那股曾改變傳統時代的動力，如今以另一種聲音形式還持續著。



黎明柔為「台北之音名嘴DJ SEARCH」活動宣傳

八、九〇年代，臺灣綜藝節目《連環泡》比《南方四賤客》早了整整十一年，在電視頻道上直探言論自由的邊界



《連環泡》錄影現場，仍然捧著便當的王偉忠與演員排戲（攝影：黃麗梨）

電視節目如何將 政治結合娛樂

脫口秀·連環泡·全民系列

撰文●葉郎 圖片提供●台灣光華雜誌

撰文●葉郎

文字工，電影成癮以及資訊焦慮重症。寫長文、寫舊事，在社群媒體時代成為獨樹一格的標誌。2023年出版《從前，有個錄影帶店》，用八萬字寫下錄影帶世代故事；2025年出版《從前，有個奇麗馬》，集結臺灣、好萊塢和日本的戲院軼事。臉書請找：葉郎：異聞筆記 / Dr. Strangernote。

回顧臺灣電視史，二〇二六年迎來綜藝節目《連環泡》的四十週年。這個開創十足的綜藝節目，是公營電視台節目如何在戒嚴令解除前、就開始嘗試以娛樂包裝對社會現象的評論，摸索言論自由的邊界。

最後竟是一個美國電視動畫節目成功頂住壓力，繼續不停向華府放砲。早從一九九七年在有線電視頻道「喜劇中心」(Comedy Central)開播以來，《南方四賤客》(South Park)就以一視同仁的冒犯著稱。該節目過去毫無畏懼地諷刺過中共當局、穆斯林、天主教會和科學教派，如今則繼續把美國總統、副總統、國防部長和國土安全部長當成娛樂素材拼貼。

該劇最重要的防護網就是不尋常的節目形式。雖然不再像一開始採用真正的剪紙拼貼，但動畫師仍繼續使用電腦完成線條粗糙有如剪紙的各種角色。這種超現實手法構成類似安全網的效果，讓節目得以處理真人節目難以觸碰的禁忌話題和對白。

直探政治評論底線的《連環泡》

回到臺灣，比《南方四賤客》早了整整十一年的《連環泡》(1986-1994)，已在電視頻道

電視言論的邊界是過去一年的國際新聞熱

點。美國三大電視網中的CBS在疑似受到

白宮的政治壓力下，宣佈要讓老字號深夜脫

口秀節目《史蒂芬柯貝爾深夜秀》(The Late

Show With Stephen Colbert, 2015-) 在二〇二六年

走入歷史。另一個重量級深夜脫口秀節目A

BC電視網的《吉米夜現場》(Jimmy Kimmel

Live!, 2003-) 也一度在二〇二五年九月於政治

爭議中停播。



製作人王偉忠 (攝影：陳品君)

《連環泡》許多單元來自於對當時熱門現象的諧仿和嘲弄

上利用同樣的策略擴展言論邊界。

一九八六年三月二十四日在華視開播的《連環泡》，不只集滿了葛福鴻、王偉忠、薛聖棻、侯文燕和柴智屏等幾乎佔據半本近代電視史的超級製作人陣容，參與演出的名單更洋洋灑灑地涵蓋好幾個世代的藝人，堪稱是無效退費的電視明星保證班。

最好的例子就是開播第四年登場的單元〈老鄧的小耳朵〉。雖然該單元登場的時候，臺灣已經解嚴，但凍結多個憲法條文的動員戡亂時期臨時條款還在，國會也還未全面改選，一九四九年前選出的老國大代表、立委、監委甚至還在職位上。該單元讓當時對岸的「改革開放的總設計師」鄧小平本人（由邵智源配音的人偶，現身臺灣的公營電視台針砭時政，仍是相當大膽的舉動。

《連環泡》成功運用「老鄧」鮮明的外貌特徵與濃厚的四川口音，達成漫畫式的諧仿效果。單元名稱〈老鄧的小耳朵〉一語雙關暗

示了這個人偶將會透露一些不為平民百姓所知的政治後台祕辛，以一種窺探權力核心的姿態，滿足剛脫離戒嚴時期的臺灣觀眾，對政治言論的飢渴好奇心。

鄧小平人偶的效用就和《南方四賤客》的剪紙風格角色一樣，在模仿對象與觀眾之間建立起一層抽象的心理距離，使得節目的攻擊性變得沒那麼直接。製作人王偉忠曾在受訪時提及，他們是當年最早開始用人偶模仿政治人物的節目。因為這層防火牆，還有當時華視節目部經理張永祥的支持和庇護，才使這麼靠近言論紅線的單元能夠在剛解嚴的臺灣播出。

單元不斷輪替，催生跨世代藝人

播出長達八年的《連環泡》曾多次調動時段，但形式始終採用「雜誌式的」節目結構，由各種不斷輪替的短劇單元組成。雜誌式的節目形式，可以上溯至一向是臺灣電視產業靈感來源的日本。一九八〇年代，在週

六晚間對打的日本兩大綜藝節目——TBS東京放送的《八時全員集合》（1969-1985）和富士電視台的《我們是滑稽一族》（1981-1989）——都是採用短劇組成的雜誌式結構。該形式不僅能確保節目永續（不因特定單元失去魅力導致整個節目一起衰退），也能透過單元更新，最大化不同表演人才的特長，維持收視熱度。

也正是單元的不斷輪替，直接催生出跨世代藝人方芳、張小燕、胡瓜、澎恰恰、白冰冰、曹啟泰、許效舜、邵智源、陳為民、郭子乾、楊麗音、陶晶瑩、張永正等人，不斷從《連環泡》的舞台開枝散葉出去的電視史奇蹟。許多單元的靈感來自於對當時熱門電視現象的諧仿和嘲弄，比如解嚴後競爭白熱化的電視新聞、快速崛起的政論節目和紅到臺灣來的央視紀錄片《河殤》（1988）等。

有些單元意外地替臺灣留下了永久的節目類

型：比如〈對罵集〉、〈選民服務處〉、〈七點新聞〉、〈老鄧的小耳朵〉等單元開了政治模仿秀的先河。啟發《2100全民亂講》（2002-2004）、《全民大悶鍋》（2004-2007）及《全民最大黨》（2007-2012）等同性質節目接力登場。這也反應了臺灣的政治氣候翻轉。政治諷刺不再是有風險的邊緣行為，而是電視媒體版圖的重要產品之一。

被模仿成為一種政治品牌

當電視成功把政治變成一種娛樂產品之後，反過來又成為政治平台。製作人王偉忠曾在訪談中提到，後來政治人物如果沒有被他製作的政治模仿節目模仿還會主動抱怨，認為這是不夠重要的標誌——「沒紅還怪我們。」

「被模仿成為一種政治品牌」的意外作用，直接對應了美國電視史上和政治互動最密

切的綜藝節目《週六夜現場》（Saturday Night Live, 1975）。該節目對於福特總統（Gerald Ford）和總統候選人莎拉·培林（Sarah Palin）的模仿，被認為直接衝擊大選和初選結果。美國政治人物後來反過來將「本尊上節目和分身面對面」的喜劇策略納入選舉戰略，藉以塑造開得起玩笑、直面（被模仿的）缺陷的坦率政治形象。

從一九八六年開播的《連環泡》一路演進到二〇一二年收播的《全民最大黨》，展示了成熟的民主社會，如何吸收並商品化曾被視為禁忌的社會評論。然而更擅長吸引社群世代注意的政治人物已經摩拳擦掌準備登場。他們開始策劃人設、製作道具、穿上戲服進行充滿娛樂性的政治演出，不再需要依附電視這個舞台。這些政治人物正式從電視明星保證班結業。



《真愛每一天》劇照

很多人到年底會重看聖誕電影《愛是您，愛是我》和《真愛每一天》
香港受英國文化影響，八〇年代起自製聖誕電影，是特別的類型電影現象

香港聖誕電影的三十年變形記

影星共演・飲料贊助・華語文本

撰文●普通人 劇照提供●國家電影及視聽文化中心、星空華文傳媒電影有限公司

撰文●普通人

喜愛歷史、閱讀、創作的一介普通人，特別專攻三國歷史、香港電影以及日本文化，經營臉書粉專「Somebody Sue / 普通人」。著有《非普通三國：寫給年輕人的三國史》一書。

現今所熟知的聖誕節慶文化，絕大部分源自近代歐洲工業革命所造就的都市化與中產階級興起，進而形成在西方世界約定俗成的各種習慣。購買禮物也好，吃頓大餐也罷，都是以親友團聚之名，行鼓勵消費之實。

十九世紀末，電影的發明讓聖誕節多了一個尋找樂子的選項。實質意義上，故事帶有聖誕節色彩，並在聖誕節期間上映的劇情長片，當屬好萊塢一九三八年改編自英國文學家狄更斯同名小說的電影《聖誕頌歌》（*Christmas Carol*）。

往後的數十年，以英美文化為創作核心的聖誕電影便如雨後春筍般推出。電影多以家庭和諧或浪漫愛情為主幹，並迎合聖誕節的宗教性質，增添願望成真的奇蹟橋段。英國導演理查·寇蒂斯（Richard Curtis）執導的《愛是您，愛是我》（*Love Actually*, 2003）和《真愛每一天》（*About Time*, 2013），正是這類聖誕電影的成功典範。

香港首部仿照英、美兩國模式的聖誕電影 是一九八四年十二月上映的《聖誕快樂》 男主角是麥嘉，女主角是徐小鳳

西風東漸，當聖誕電影在二十世紀藉由好萊塢的影響力向全世界擴散之際，香港過去作為英國的殖民地，有著相對高度的文化同質性；加之彼時香港又是產業規模在遠東僅次於日本的電影重鎮，那麼聖誕電影會在香港生根發展，也就理所當然了。

複製既有公式的八〇年代：

《聖誕快樂》、《聖誕奇遇結良緣》

受英國影響，平安夜、聖誕節以及聖誕節隔天的節禮日 (Boxing Day)，除了是香港的法定假日，也是兵家必爭的熱門電影檔期。一九六〇年代中後期以降，香港迎來經濟高速成長，大批留學英、美等西方國家的年輕知識份子回流，香港本土的聖誕電影，亦在這段期間醞釀萌芽。

香港首部仿照英、美兩國模式的聖誕電影，是一九八四年十二月上映的《聖誕快樂》(臺灣片名為《我愛光頭》)。男主角麥嘉是深受歡迎的賀歲片《最佳拍檔》(1982, 臺灣片名為《光頭神探賊狀元》) 系列主演之一，以其光頭為標誌形象，女主角徐小鳳則是香港歌壇天

《聖誕奇遇結良緣》的男、女主角林子祥和張曼玉形象洋派，電影也與屈臣氏旗下的碳酸飲料品牌沙示 (Sarsa) 深度合作。沙示不僅是該電影最大的贊助商，還成為推動情節至關重要的麥高芬 (MacGuffin，電影用語，指故事裡推展劇情的關鍵人物事件或物品)。片中無時無刻的產品露出，亦暗合聖誕節慶文化的商業算計。

有趣的是，臺灣當時不如香港那樣重視聖誕檔期，因此《聖誕快樂》與《聖誕奇遇結良緣》上映時，分別將片名中的聖誕字眼摘掉，改為《我愛光頭》與《汽水炸彈》，當作一般的娛樂片行銷宣傳。

中西交融與嫁接的九〇年代：

《與龍共舞》、《食神》

臨摹而來的香港聖誕電影雖有不錯的開始，卻在黑幫、靈幻與賭博等各種類型片的夾殺下，始終未成氣候。到了一九九〇年代，香港電影無論產量或產值，都達到前所未有的高峰，就在一波接一波的百花齊放中，橫空出世了一部相當另類的聖誕電影。

一九九一年聖誕檔上映的《與龍共舞》，文本源自中國傳統戲曲劇目《游龍戲鳳》：講述明朝正德帝朱厚照微服出巡，與民間女子李鳳姐邂逅相戀的故事。將劇情結構移植到現代香港，便成了富家公子隱藏身分追求平民女孩，過程笑料百出，最終有情人終成眷屬的浪漫物語。

縱使整部《與龍共舞》幾乎沒有聖誕元素，但女主角月光 (張敏飾) 與母親十一姑 (葉德嫻飾) 相互扶持的親情，以及男主角龍家俊 (劉德華飾) 不惜成本全力取悅月光的真愛，與西方世界強調的聖誕價值，有著異曲同工

后。此外，同為主演的陳百強、李麗珍以及特別客串的張國榮，也都是深受年輕人喜愛的青春偶像。

《聖誕快樂》從卡司陣容著手，吸引家庭與年輕觀眾的策略奏效，成為當年度香港電影票房的亞軍。《聖誕快樂》的成功經驗引起效法，隔年也出現風格鮮明的聖誕電影《聖誕奇遇結良緣》(1985, 臺灣片名為《汽水炸彈》)。

之妙。然而沒有最怪、只有更怪，一九九六年聖誕檔上映的《食神》，其中華料理的主題與神仙下凡等情節，跟聖誕節八竿子打不著。為了迎合聖誕氣氛，《食神》在片末加了一句旁白「什麼都有可能，聖誕節嘛」，跟一句台詞「聖誕老人也是神仙啊」，便無厘頭地強行加入聖誕電影的大家庭。

兩岸三地合奏的千禧年代：

《地下鐵》、《傷城》

隨著臺灣市場崩潰、盜版猖獗橫行以及好萊塢電影的強勢，香港電影在一九九〇年代中期盛極而衰；再加上一九九七年香港回歸，使得廣大的中國大陸市場成為香港電影邁入新世紀的重要目標。

二〇〇〇年前後，香港、臺灣兩地的電影交流仍保持一定熱度，中國商業電影市場也未成熟，因此香港與臺灣主導創作、中國大陸投資參與的模式，成為當時折衷權衡的合作方案。二〇〇三年聖誕檔上映的《地下鐵》，便是其中一個相對成功的範例。《地下鐵》

二〇〇三年聖誕檔上映的《地下鐵》 既符合大眾對聖誕電影的既定想像 也做出符合華語地區文化的調整

改編自臺灣圖文作家幾米的名繪本，由擅長都會愛情喜劇的馬偉豪執導，分別在香港、臺北與上海取景，演員陣容也是兩岸三地皆有（梁朝偉、楊千嬅、張震等人演出）。

與香港九〇年代那種「借屍還魂」式的聖誕電影不同，《地下鐵》既符合大眾對聖誕電影的既定想像，例如片中洋溢著濃厚的聖誕氣氛，以及製造緣分與奇蹟的天使角色；同時也做出符合華語地區文化的調整，呈現較為內斂的情感表達。

雖然臺灣在千禧年後對於聖誕節慶文化的接受度，已經不下香港，可是臺灣觀眾也不再對香港電影青睞有加；二〇〇五年CEPA簽訂後，香港電影進入合拍片時代，更加倚賴中國大陸市場，但中國大陸官方並不鼓勵民間慶祝聖誕節，種種原因讓香港聖誕電影很難再有發展。二〇〇六年聖誕檔上映的《傷城》，即便同樣也是兩岸三地共同參與製作，片中也帶有聖誕色彩，但不再彰顯家庭團圓、主張戀愛至上，而是講述一個家破人亡、絕情寡義的復仇故事了。

TFPI 耶誕特企

一次看足英倫浪漫大師理查·寇蒂斯兩部經典作品，放映場次請掃QR CODE...



（左）《愛是您，愛是我》（右）《真愛每一天》

The Psycho Utopia of David Byrne

別假正經 | 美國烏托邦

進擊的音浪： 大衛拜恩的 神經時光屋

01.01 THU. • 01.11 SUN.



TFAI

隨著時代的脈搏移動

大衛·拜恩的音樂烏托邦 David Byrne's Music Utopia



III