

2025第六屆台灣與亞洲電影史研討會
The Sixth International Conference on the Film Histories of Taiwan and Asia Cinema, 2025

電影中的戰爭

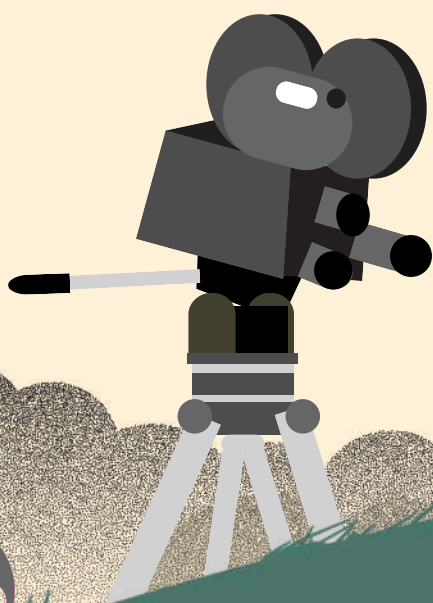
Wars in films and films during war time

戰爭中的電影

會議手冊

日期：2025.8.23 ▶ 24

地點：國立政治大學傳播學院



主辦單位



國立政治大學傳播學院
National Chengchi University
COLLEGE of COMMUNICATION



國立政治大學
國際文化研究國際碩士學位學程

協辦單位



台灣聯合大學系統
University System of Taiwan

國立臺灣大學
Department of Foreign Languages and Literatures

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts



NSTC 國家科學及技術委員會
National Science and Technology Council

國立中央大學
National Central University

TAIWAN FILM & AUDIOVISUAL INSTITUTE
國家電影及視聽文化中心

目錄

會議議程.....	2
議事規則.....	6
研討會籌備小組名單.....	8
研討會出席貴賓名單.....	9
場次1: 冷戰專題 - 敵我意識與影像政治的實踐	
冷戰時期海外統獨團體的電影實踐.....	10
冷戰異國情調:《海灣風雲》的製片網絡、明星形象與電影類型.....	11
怪物、病毒與國會屍潮:新冷戰下台灣電影的「國族災異三部曲」.....	12
場次2: 軍事電影專題 - 戰爭記憶與兵役經驗的再現	
被遺忘的一頁臺灣電影小史—國軍在臺電影工作初探.....	13
飄零的老兵:臺灣紀錄片外省老兵的生命敘事與戰爭顯影.....	14
從吳念真劇本中找尋面臨服兵役不安的歷史敘事: 以[多桑]及[戀戀風塵]為例.....	15
主題電影:《重慶一號》劇情簡介.....	16
場次3: 國際專題 - 亞洲戰爭影像的跨國路徑	
A War Without Context: Siddhartha Chanakya's Sanduk (2025) and the Ambiguities of Conflict in an Era of Neo-Nationalism.....	17
從迫遷、民族衝突到以哈戰爭: 新冷戰局勢下《你的國, 我的家》與戰爭反思.....	18
Transnational Cinema Networks in Cold War Asia: Affection Transcends from Taipei to Saigon.....	19
Caged Bodies, Warring States: Philippine Sexploitation Cinema and the Subversive Erotics of Dictatorship.....	21
場次4: 香港專題 - 邊緣島嶼的歷史投射與反諷	
Ann Hui's "Boat People": Projection of Hong Kong people to the unknown future in the 1980's.....	23
Localization is a Funny Business: Translation, Censorship, and the Politics of Bringing SamHui's Music to Taiwan Screens.....	24
Beyond Representation: The Transmedial Spatial Practice in King Hu's Wuxia Films.....	25
圓桌論壇 主題: 亞洲電影與戰爭.....	26
交通資訊.....	31

會議議程

日期：2025年8月23日（六）—8月24日（日）

地點：國立政治大學傳播學院。

研討會報到：一樓大廳。

各場論文發表與圓桌論壇：二樓【傳院劇場】。

第一天 / 8月23日（六）

	適逢「核三重啟」公民投票日，上午主題演講取消。	
12: 30 – 13: 00	研討會報到、註冊、領取名牌及會議資料 *傳院劇場12: 30開放進入	
13: 00 – 13: 15	開幕式 主持人致辭並介紹與會來賓 陳儒修（國立政治大學廣播電視學系教授兼亞際文化研究國際碩士學位學程主任） 貴賓致辭	
13: 15 – 13: 20	來賓合影、換場布置	
13: 20 – 15: 00	場次1：冷戰專題 敵我意識與影像政治的實踐	
	主持人：陳柏旭（中央研究院近代史研究所助研究員）	
	題目 冷戰時期海外統獨團體的電影實踐	發表人 李政亮（國立政治大學傳播學院兼任助理教授）
	題目 冷戰異國情調：《海灣風雲》的製片網絡、明星形象與電影類型	發表人 王萬睿（國立中正大學台灣文學與創意應用研究所副教授）
	題目 怪物、病毒與國會屍潮：新冷戰下台灣電影的「國族災異三部曲」	發表人 吳奕均（國立政治大學傳播學院博士生）
15: 00 – 15: 20	休息時間	

15: 20 – 17: 00	場次2:軍事電影專題 戰爭記憶與兵役經驗的再現	
	主持人:于昌民(國立臺灣大學外國語文學系副教授)	
	題目 被遺忘的一頁臺灣電影小史—國軍在臺 電影工作初探	發表人 周世文(東吳大學音樂學系碩士, 自由研 究者)
	題目 飄零的老兵:臺灣紀錄片外省老兵的生命 敘事與戰爭顯影	發表人 袁子賢(國立臺南藝術大學動畫藝術與影 像美學研究所助理教授)
	題目 從吳念真劇本中找尋面臨服兵役不安的 歷史敘事:以[多桑]及[戀戀風塵]為例	發表人 趙月君(國立中正大學台灣文學與創意應 用研究所碩士生)
17: 00 – 18: 00	晚餐(206、207、309、310教室) *傳院劇場17: 40開放進入	
18: 00 – 21: 00	主題電影:《重慶一號》(梁哲夫, 1969) 放映地點:傳院劇場	
	映前導讀(30分鐘) 主持人:陳儒修(國立政治大學廣播電視學系教授) 主講人:王君琦(國立台北藝術大學電影創作學系副教授)	
	電影放映(90分鐘)	
	映後討論(50分鐘) 主持人:陳儒修(國立政治大學廣播電視學系教授) 主講人:王君琦(國立台北藝術大學電影創作學系副教授)	
	散場與交流(10分鐘) *傳院劇場21: 00關門清場	

第二天 / 8月24日(日)

09: 20 – 10: 00	<p style="text-align: center;">報到、進場(地點:一樓大廳)</p> <p style="text-align: center;">*傳院劇場09: 20開放進入</p>	
10: 00 – 12: 00	<p style="text-align: center;">場次3:國際專題</p> <p style="text-align: center;">亞洲戰爭影像的跨國路徑</p>	
	<p style="text-align: center;">主持人:倪娃法(國立中央大學文學院學士班助理教授)</p>	
	<p>題目</p> <p>A War Without Context: Siddhartha Chanakya's Sanduk (2025) and the Ambiguities of Conflict in an Era of Neo-Nationalism</p>	<p>發表人</p> <p>Nishant Upadhyay (PhD, University of Texas at Austin)</p>
	<p>題目</p> <p>從迫遷、民族衝突到以哈戰爭:新冷戰局勢下《你的國, 我的家》與戰爭反思</p>	<p>發表人</p> <p>李亞橋(國立成功大學台灣文學系博士)</p>
	<p>題目</p> <p>Transnational Cinema Networks in Cold War Asia: Affection Transcends from Taipei to Saigon</p>	<p>發表人</p> <p>Junwei LU (PhD candidate in film studies, University of Glasgow, UK)</p>
	<p>題目</p> <p>Caged Bodies, Warring States: Philippine Sexploitation Cinema and the Subversive Erotics of Dictatorship</p>	<p>發表人</p> <p>Julien Paret (Assistant Professor and Director, Alliance Centre for Eurasian Studies; Head of Department, Political Science, Alliance University (Bangalore, India))</p>
12: 00 – 13: 10	<p style="text-align: center;">午餐(206、207、309、310教室)</p> <p style="text-align: center;">206 教室保留給「臺灣電影與媒體研究學會」會員使用</p>	

13: 10 – 14: 50	場次4: 香港專題 邊緣島嶼的歷史投射與反諷	
	主持人: 江美萱(國立台北藝術大學電影創作學系副教授)	
	題目 Ann Hui's "Boat People": Projection of Hong Kong people to the unknown future in the 1980's	發表人 LO Kwan Long (Curtis), MA (in progress), Department of Cultural Studies, Lingnan University, Hong Kong
	題目 Localization is a Funny Business: Translation, Censorship, and the Politics of Bringing Sam Hui's Music to Taiwan Screens	發表人 Cameron L. White (PhD candidate in the Department of Asian Languages and Cultures at the University of Michigan)
14: 50 – 15: 10	題目 Beyond Representation: The Transmedial Spatial Practice in King Hu's Wuxia Films	發表人 趙黛霖(倫敦國王學院電影研究系博士生)
	休息時間	
15: 10 – 17: 40	圓桌論壇 主題: 亞洲電影與戰爭	
	主持人: 葉月瑜 (Lam Wong Yiu Wah Chair Professor of Visual Studies, Lingnan University, Hong Kong) 與談人: 王君琦(國立台北藝術大學電影創作學系副教授) 李道明(國立台北藝術大學名譽教授) 林文淇(國立中央大學文學院學士班教授) 陳儒修(國立政治大學廣播電視學系教授) 黃建業(國立台北藝術大學戲劇學系名譽教授) *以姓氏筆畫排序	
17: 40 – 17: 50	閉幕式 主持人: 陳儒修(國立政治大學廣播電視學系教授) *傳院劇場18: 00關門清場	

議事規則

論文發表

時間分配如下：

流程	第1, 2, 4場次/100分鐘	第3場次/120分鐘
主持人致詞	5分鐘	5分鐘
第1位發表者	20分鐘	20分鐘
第2位發表者	20分鐘	20分鐘
第3位發表者	20分鐘	20分鐘
第4位發表者	無	20分鐘
現場互動對話	30分鐘	30分鐘
主持人總結	5分鐘	5分鐘
	(頒發證明書+合影留念)	(頒發證明書+合影留念)

註：發表時間剩下2分鐘，按短鈴一次；剩下1分鐘，按短鈴兩次；時間結束時，按長鈴一次，發表者即應停止報告。

1. 本次研討會僅接受摘要投稿，為尊重每位發表者的著作財產權，不對外開放全文，如有需要請洽作者本人。非經許可，請勿在會場擅自錄影、錄音及直播。
2. 由於來稿主題呈現多元化，為達到更豐富的意見交流，會議不另找評論人針對每篇論文提出意見，改採主持人引導現場來賓與發表者互動對話。發表者主要以中文進行，可用中文或英文發表論文，惟不設現場翻譯。
3. 會場備有電腦，請自行測試簡報檔案。如需使用個人筆電，請自行攜帶接線與轉接頭，並與本會確認器材是否相容。
4. 特別提醒：傳院劇場，請勿攜帶雨傘、飲料及食物進場（白開水不在此限）。
5. 如果發生地震、颱風等大自然災害時，請隨時關注官方網站的緊急公告，是否宣布取消會議或改為線上發表。本會訊息一律公布於「政大亞際文化研究國際碩士學程 IACS, NCCU」網頁
<https://www.facebook.com/iacsncu/>

主題電影放映與討論

影片資料	劇情簡介	時間/地點
<p>片名：重慶一號</p> <p>年份：1969</p> <p>導演：梁哲夫</p> <p>參展及得獎紀錄：</p> <p>1970／第8屆金馬獎／ 發揚民族精神特別獎</p>	<p>袁靜宜主持的華親善委員會舉辦慶祝活動，岡本大佐離 開後旋即被刺身亡，現場留下一條黃絲巾。憲兵隊坂田隊長 與張家祥探長開始調查。袁的兒子劉文麟是南京情報站副 站長，他的妹妹劉文蘭，及友人鮑健、張玲瑛都是組織一員。 文麟為保護組織，派鮑健取回絲巾。玲瑛不放心，也潛入憲 兵隊，卻遭到逮捕，幸被文麟救出，送至小紅處躲藏。</p> <p>小紅父母為日人所殺，他與文麟原是一對戀人，國難當前 ，兩人只有暫時放下兒女私情。小紅為此下海當私娼，接近 山下情報官。日方為徹底瓦解南京情報站，並抓拿重慶一號 ，特別派西村情報員來指揮大局，不過始終無法掌握重慶一 號行蹤。</p>	<p>8月23日</p> <p>18:00 – 21:00</p> <p>國立政治大學 傳院劇場</p>

注意事項：片長90分鐘。本會特邀王君琦教授擔任映前導讀與映後討論，敬請準時進場。

研討會籌備小組名單

主辦人

陳儒修, 傳播學院廣電系教授兼亞際文化研究國際碩士學位學程主任

陳可涵, 執行秘書兼亞際文化研究國際碩士學位學程助教

研討會籌備及論文審查委員

于昌民, 國立臺灣大學外文系專任副教授

王君琦, 國立臺北藝術大學電影創作學系專任副教授

江美萱, 國立臺北藝術大學電影創作學系專任副教授

李道明, 國立臺北藝術大學電影與新媒體學院名譽教授

卓庭伍, 國立政治大學傳播學院助理教授

林文淇, 國立中央大學英美語文學系專任教授

陳儒修, 國立政治大學廣播電視學系專任教授

黃建業, 國立台北藝術大學戲劇學系名譽教授

工作小組名單

李家驊, 國立政治大學廣播電視學系專任副教授

吳奕均, 國立政治大學傳播學院博士生

袁景軒, 國立政治大學傳播學院博士生

張漢君, 國立政治大學傳播碩士學位學程碩士生

許文寧, 國立政治大學傳播碩士學位學程碩士生

郭 瑀, 國立政治大學亞際文化研究國際碩士學位學程研究生

陳宣如, 國立政治大學傳播學院廣電系

陳宥諤, 國立政治大學傳播學院廣告系

蔡函蓓, 國立政治大學傳播碩士學位學程碩士生

蔡濬宇, 國立政治大學傳播學院廣電系

鄭勻禎, 國立政治大學數位內容學位學程碩士生

鄭伊彤, 國立政治大學傳播碩士學位學程碩士生

賴偉軒, 國立政治大學亞際文化研究國際碩士學位學程研究生

*以姓氏筆畫排序

研討會出席貴賓名單

論文發表人名單

李政亮 | 國立政治大學傳播學院兼任助理教授

王萬睿 | 國立中正大學台灣文學與創意應用研究所副教授

吳奕均 | 國立政治大學傳播學院博士生

周世文 | 東吳大學音樂學系碩士，自由研究者

袁子賢 | 國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所助理教授

趙月君 | 國立中正大學台灣文學與創意應用研究所碩士生

Nishant Upadhyay | PhD, University of Texas at Austin

李亞橋 | 國立成功大學台灣文學系博士

Junwei LU | PhD candidate in film studies, University of Glasgow, UK

Julien Paret | Assistant Professor and Director, Alliance Centre for Eurasian Studies;
Head of Department, Political Science, Alliance University (Bangalore, India)

LO Kwan Long (Curtis) | MA (in progress), Department of Cultural Studies, Lingnan University, Hong Kong

Cameron L. White | PhD candidate, Department of Asian Languages and Cultures, University of Michigan

趙黛霖 | 倫敦國王學院電影研究系博士生

會議主持人名單

陳柏旭 | 中央研究院近代史研究所助研究員

于昌民 | 國立臺灣大學外國語文學系副教授

倪娃法 | 國立中央大學文學院學士班助理教授

江美萱 | 國立台北藝術大學電影創作學系副教授

圓桌論壇主持人

葉月瑜 | Lam Wong Yiu Wah Chair Professor of Visual Studies, Lingnan University, Hong Kong

圓桌論壇與談人：

王君琦 | 國立台北藝術大學電影創作學系副教授

李道明 | 國立台北藝術大學名譽教授

林文淇 | 國立中央大學文學院學士班教授

陳儒修 | 國立政治大學廣播電視學系教授

黃建業 | 國立台北藝術大學戲劇學系名譽教授

*以姓氏筆畫排序

場次1: 冷戰專題 - 敵我意識與影像政治的實踐

冷戰時期海外統獨團體的電影實踐

李政亮

政治大學傳播學院兼任助理教授，已發表《拆哪，我在這樣的中國》、《台灣光與影：日治時期電影史》等書。

摘要

戰後，台灣以「自由中國」自居，為了維持正統性，國民黨在黨內以威權統治壓制異議之聲。不過，海外卻是一個弔詭的世界，一方面，無論日本或美國乃至歐洲，都是言論自由的國家，流亡者乃至留學生得以在這樣的環境下，為自己的主張發聲甚至進行組織化。然而，另一方面，黨國體制在海外仍有一定的延伸，例如透過駐外單位、職業學生等對異議者進行監視，「黑名單」便是威權時代的產物。

海外與島內的政治發展息息相關。戰後初期，海外的異議之聲重心首先在日本，二二八事件之後流亡日本的廖文毅、王育德、史明等，實踐了不同的台獨路線，年輕的留學生們則成為生力軍。步入1960年代，赴美留學人數大增，按統計，1950—1959年，留美學生僅3940人（日本為324人，法國10人、德國37、英國未有統計數字），不過，之後以數倍之速增加，1960—1969年一下增加至17235人（日本為2030人，英、法、德合計為570人），1970—1979年更增加至27802人（日本為1153人，英、法、德合計為984人）。¹ 美國成為台灣留學生的主要留學國，與戰後美國成為自由陣營霸主有著直接的關係。美國的台灣獨立運動團體，從1956年的「台灣人的自由台灣」（Free Formosans Formosa，簡稱3F）開始，漸次以台灣同鄉會等為基礎組織化之後，1966年「全美台灣獨立聯盟」（UFAI）成立，1970年美國、日本、歐洲與加拿大等地的組織成立世界性的「台灣獨立聯盟」（WUFI）。除了獨派團體之外，1970年台灣與日本政府因釣魚台主權發生爭議，1971年1月，美國的台灣、香港留學生發起保釣運動，保釣運動發生之際，1971年7月季辛吉密訪中國、1971年10月中國取代中華民國進入聯合國等國際局勢，也使保釣運動迅速分列為親中國的左派與親國民黨的右派。1972年5月美國將釣魚台劃歸日本所屬，保釣運動劃上休止符。不過，1970年代開始，台灣獨立、支持國民黨乃至支持中國等三種不同聲音開始成形，海外的政治生態更為複雜。其間，甚至也出現左統的聲音，試圖進入台灣同鄉會的事件。值得一提的是，不同政治光譜的團體各有主張，也多創辦刊物傳播理念、主辦營隊進行組織。在此過程中，影評、放電影等電影實踐也成為觀察台灣政局或是推展理念的中介。本文將討論不同政治光譜的團體，評論、觀看了那些電影？

冷戰異國情調:《海灣風雲》的製片網絡、明星形象與電影類型

王萬睿

國立中正大學台灣文學與創意應用研究所副教授、文化研究學會理事長。英國艾克斯特大學 (University of Exeter) 電影學博士，曾任香港中文大學博士後研究員、德國柏林自由大學訪問學者、國立台灣文學館駐館研究員。主要研究興趣為台灣電影、文學轉譯、文化研究。

摘要

《海灣風雲》(金門島にける橋)是一部1962年由中影和日活共同製作的跨國合拍片，主要以1958年發生於金門島的「八二三炮戰」改編的戰爭類型電影。然而，除了片中震撼的砲戰場面之外，此部電影透過日本籍船醫與台灣女子的異國戀情為敘事主軸，試圖表述日台之間的冷戰同盟關係與二戰創傷的曖昧糾葛。《海灣風雲》的戰爭論述，一方面體現了文化冷戰下自由亞洲的右翼色彩，但另一方面卻在反戰和美化戰爭的邊界上游移。本文將異國情調 (exoticism) 視為不再僅僅是由西方單一中心對他者進行奇觀化投射的幻想產物，而是從多個地方折射並具多元視角的觀點。

處在韓戰、文化冷戰與後殖民交匯的年代，《海灣風雲》的跨國案例巧妙操作亞洲製片網絡、明星形象與戰爭美學，體現冷戰世界主義、文化差異與視覺異質性。透過上述異國情調的概念，本文將考察《海灣風雲》如何將異國戀視為冷戰跨國製片的母題，在影片中調節了日台、日中與美日的地緣政治張力，但卻與當時台灣主流媒體意識形態相左的原因。

關鍵字：海灣風雲、異國情調、亞洲電影網絡、文化冷戰、明星形象

怪物、病毒與國會屍潮：新冷戰下台灣電影的「國族災異三部曲」

吳奕均

政治大學傳播學院博士生

研究興趣為精神分析、恐怖電影與國族認同。已發表〈眾鬼喧嘩：台灣恐怖片再現的歷史傷痕與國族想像(2019-2024)〉、〈鬼片如何恐怖？「不見之見」與「被看之看」〉、The Haunted family: Representation of National Identity in Taiwanese Horror Films(2015-2022)等。

摘要

本研究依序選取《報告老師！怪怪怪怪物！》(2017)、《哭悲》(2021)與《逃出立法院》(2020)三部血腥恐怖電影，以精神分析、現象學與怪物理論等取徑，建構一套新冷戰時期台灣何以產生民主危機的批判論述。首先，從現象學視角來說明無意識的「再現」(representation)與「預現」(prefiguration)，並用古代讖緯學的「災異」一詞，作為文本分析核心，其不僅指涉突發性的災難(disaster)與異變(aberration)，更象徵社會倫理失序、民主制度失控與政治機構失能等台灣集體病徵。

本研究揭示三部電影透過「怪物」、「病毒」與「活屍」的視覺隱喻，投射出台灣身處美中抗力點所引發的內部治理危機。首先，《報告老師！怪怪怪怪物！》中被凌虐的怪物少女作為他者意象，再現台灣被出賣、被遺忘的歷史陰影，該片透過校園同儕霸凌的劇情，暗示台灣外省族群面臨「選邊站」的難題，而陷入情感決裂、欺凌異己的困境。其次，《哭悲》隱喻「民主自由」在發展過程中的濫用與反噬，病毒名為「艾爾文」，象徵著民主制度的平庸化帶來社會脫序的後果；此片指涉台灣的「國族實驗」仍在進行中，民主自由一旦失控或誤用，不但價值全無，更將如病毒般成為毀滅之源。其三，《逃出立法院》以國會活屍化來諷刺代議政治的空轉與虛無，而片中政客設定為染疫活屍，構成一齣血漿四濺的「紅色荒誕劇」，也神奇預現了近期台灣立法院被統戰滲透的荒謬景象。

最後，本研究主張這三部電影即是台灣在新冷戰語境下的「國族怪物」寓言，並投射三個無意識的政治徵候：(1)被霸凌的怪物，象徵歷史陰影與內部裂解。(2)病毒外洩，象徵民主實驗與制度的考驗。(3)活屍橫行立法院，象徵政治機構被外力滲透而幾乎破防。上述災異影像說明台灣處於新冷戰最前線，導致一種既被凝視又被忽視的模糊主體，更揭示了台灣正在面臨內部倫理崩塌、民主精神扭曲，以及不信任現存制度等政治危機，卻也促使「公民主體性」全面覺醒的「後民主」現象。

關鍵字：台灣電影、災異、怪物敘事、國族認同、活屍政治、新冷戰

場次2:軍事電影專題 - 戰爭記憶與兵役經驗的再現

被遺忘的一頁臺灣電影小史—國軍在臺電影工作初探

周世文

陸軍備役中校，政治作戰學校音樂系、東吳大學音樂系碩士在職專班音樂學組畢業。曾於政治作戰學校、陸軍第十軍團軍樂隊、國防部示範樂隊等軍樂部隊服務，之後曾任聯勤軍樂隊少校隊長、聯勤《忠勤報》中校新聞官等職，現為自由軍事音樂、戲劇歷史研究者。著有《我國近代軍中軍樂史》、《國軍在臺音樂史》、《曾經·梆聲·陸光豫劇隊一甲子》、《國之光—示範樂隊七十周年圖誌》、《黃埔之聲—陸軍軍官學校軍樂隊沿革》等音樂、戲劇歷史專書。

摘要

1946年1月20日，時任國民政府軍事委員會委員長之蔣中正，寫「軍隊電影教育之推行極關重要，希依照軍隊政治教育之宗旨，以三年為期，擬訂具體實施計劃報合為要」手令，責由當時軍事委員會政治部部長張治中辦理。

1951年1月6日，時任國防部政治部主任的蔣經國中將，在政幹班主持電影訓練班開訓典禮時，也提到「電影是宣傳上的工具」、「電影隊是今後軍隊文化教育上最要緊的」勗勉學員。

回顧迄今有關國軍電影工作的研究，陳佑慎〈遷臺前的國軍電影事業（1926-1949）〉一文已將1949年以前國軍電影工作發展詳細敘述，不另記述，僅針對國軍在臺灣期間電影工作進行研究。

國軍曾有完整的電影產業組織，能夠遂行攝製、放映、人才培育等電影工作，這一段臺灣電影發展歷史，至目前未被詳細記錄，故本文旨在針對國軍整體電影工作發展進行初步探究。

飄零的老兵：臺灣紀錄片外省老兵的生命敘事與戰爭顯影

袁子賢

國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所助理教授

專長領域為文化產業、影視與流行文化、戰爭與記憶研究、性別研究、文化資產等。

摘要

歷史學者 Diana Lary 在 *China's civil war: A social history, 1945-1949* 書中，指出國共戰爭並沒有正式劃下句點，從技術上而論，中國與臺灣兩邊仍維持備戰的狀態。在1949年國民黨軍隊與中華民國政府撤退到臺灣之後，戰爭以「意識形態」的方式延續於臺灣社會；然而，從軍人的視角理解戰爭，所看見的則是國家命運論述與軍人生命敘事的綿密交織，更能彰顯這場從未結束的戰爭。本文從《劉必稼》、《石頭夢》與《河北臺北》三部紀錄片，及片中兩位主要被攝者劉必稼與李忠孝的戰爭記憶與戰後生活，作為切面，重新理解戰爭對於軍人的影響與留下的創傷，探討戰爭是如何迴盪在他們的生活世界。透過以非虛構再現真實的紀錄片，本研究採用文本分析法與論述分析法，析探紀錄片如何呈現被攝者的生命經驗與記憶，而望向大時代離散群體 (diaspora) 的命題；再進而以影像作為線索，試圖從傅柯的生命政治 (biopolitics) 討論國家如何以「戰爭」作為一種想像的論述，治理群體乃至於個人的生命場域。研究發現紀錄片提供戰爭史研究中稀缺的微觀取徑，作為檔案或記憶的影像再現，在在揭示1949年之後，離散的軍人終其一生之願為返鄉以盡孝道，但唯有透過國民黨「反攻大陸」彼日，才得以踏上歸途；對於那些沒有回家的軍人，國家利用「以忠代孝」的策略，介入私人情感的治理，延續未竟的戰爭。

關鍵詞：劉必稼、石頭夢、河北臺北、紀錄片、直接電影、冷戰、記憶、生命政治

從吳念真劇本中找尋面臨服兵役不安的歷史敘事： 以[多桑]及[戀戀風塵]為例

趙月君

國立中正大學台灣文學與創意應用研究所 碩士生

摘要

電影劇本〈多桑〉及〈戀戀風塵〉的劇本是由編劇吳念真根據自己父親及自己的故事所編寫的。在〈多桑〉中，當叔叔要去當兵時的情節，畫面是凝重地，而繼祖母的心情彷彿孩子可能不再回來！而在〈戀戀風塵〉中當男主將辭職去服役時老闆說了自己去南洋當兵的故事！父親與繼祖母以及老闆都是吳念真的父執輩，生長的時間大約在日治時期到國民政府時期。而面對當時服兵役時，在態度及情緒上都是悲戚甚至於恐懼。這個議題重複出現在吳念真的劇本中！在這個時期是什麼樣的原因造成去當兵服役使人們擔憂及恐懼。本文將由電影中呈現的場景，檢視他們擁有那些共同的記憶，在歷史脈絡中尋找與電影相關的歷史事件。再延伸閱讀與追蹤這些歷相關的文本敘述，藉以了解關於那個年代對於服兵役的恐懼與悲傷。只有與歷史再次聚合一起，與過去的傷痕相遇並理解時，我們才可能對歷史創傷有了新的理解並體諒及同理這個悲傷及恐懼的群體。

關鍵字：戰爭 集體記憶 空襲 台籍日本兵 二二八 金門戰役

主題電影:《重慶一號》劇情簡介

袁靜宜主持的華親善委員會舉辦慶祝活動，岡本大佐離開後旋即被刺身亡，現場留下一條黃絲巾。憲兵隊坂田隊長與張家祥探長開始調查。袁的兒子劉文麟是南京情報站副站長，他的妹妹劉文蘭，及友人鮑健、張玲瑛都是組織一員。文麟為保護組織，派鮑健取回絲巾。玲瑛不放心，也潛入憲兵隊，卻遭到逮捕，幸被文麟救出，送至小紅處躲藏。

小紅父母為日人所殺，他與文麟原是一對戀人，國難當前，兩人只有暫時放下兒女私情。小紅為此下海當私娼，接近山下情報官。日方為徹底瓦解南京情報站，並抓拿重慶一號，特別派西村情報員來指揮大局，不過始終無法掌握重慶一號行蹤。

Yuan Jingyi hosts a celebration for the Chinese-Japanese Goodwill Committee. Shortly after Colonel Okamoto departs, he is assassinated, with a yellow silk scarf left at the scene. Military Police Captain Sakata and Detective Zhang Jiaxiang launch an investigation. Yuan's son, Liu Wenlin, serves as deputy station chief of the Nanjing Intelligence Station, while his sister Liu Wenlan and their associates Bao Jian and Zhang Lingying are all members of the resistance organization. To protect the organization, Wenlin dispatches Bao Jian to retrieve the silk scarf. Fearing for his safety, Lingying also infiltrates the military police headquarters but is captured. Fortunately, Wenlin rescues her and takes her to hide at Xiao Hong's place.

Xiao Hong's parents were killed by the Japanese. She and Wenlin were once lovers, but with the national crisis at hand, they must temporarily set aside their personal romance. To serve the cause, Xiao Hong becomes a courtesan to gain access to Intelligence Officer Yamashita. Determined to completely destroy the Nanjing Intelligence Station and capture the elusive "Chongqing No. 1," the Japanese specially deploy Intelligence Agent Nishimura to oversee the operation. However, they consistently fail to trace Chongqing No. 1's whereabouts.

場次3：國際專題 - 亞洲戰爭影像的跨國路徑

A War Without Context: Siddhartha Chanakya's *Sanduk* (2025) and the Ambiguities of Conflict in an Era of Neo-Nationalism

Nishant Upadhyay

PhD is an upcoming postdoctoral fellow at the Tsinghua Institute of Advanced Studies (TIAS) for Social Sciences and Humanities.

He received his doctoral degree from the University of Texas at Austin, where his doctoral research focused on the role of Ithna'ashari or Twelver Shia Muslim institutions, individuals, and leaders in shaping India's domestic democratic discourse around the two watershed cases: the Babri-Ramjanmabhumi Dispute and Triple Talaq cases. His doctoral dissertation, which has been remarked as "exceptional" for its analysis and the use of Agamben's theoretical framework on South Asia and producing a new perspective on the cases which have defined and shaped India's political path in the modern times. His research interests broadly include political philosophy and theory, politics, international relations, colonialism, colonial psycho-pathology and nationalism and neo-nationalism in South Asia, regional and global literature – especially, Hindi, Urdu, and Persian literatures – linguistic theory, animal studies and the problem of categories, and writing socio-political critiques of South Asia. Nishant's researches are appearing in leading journals, such as *Middle-East Critique*, *International Critical Thought*, *Contemporary South Asia*, *Contemporary Islam*, *Sophia: The Journal of Indian Philosophy* as well as in some collected volumes on Middle-East, South Asia, and East Asia.

Abstract

Indian war cinema has long relied on clear binaries—self/other, India/Pakistan, hero/enemy—to reinforce nationalist narratives, often portraying the military as a monolithic defender amid rising neo-nationalism. Siddhartha Chanakya's experimental film *Sanduk* (2025) disrupts this tradition by depicting a nuclear war devoid of context: no identifiable enemy, no battlefield heroism, only three characters navigating a barren landscape where conflict is an ambient, inexorable reality. Blending science fiction, magical realism, and ecological allegory, *Sanduk* reframes war as a psychological and existential condition rather than a geopolitical contest. This paper interrogates *Sanduk*'s radical departure from mainstream Indian war cinema, analyzing how its ambiguous portrayal of conflict critiques the uncritical militarism pervasive in Bollywood and South Asia's escalating nuclear tensions. I examine the film's subversion of genre conventions—its sparse dialogue, surreal visuals, absence of a "protagonist" in a conventional sense, and rejection of nationalist tropes—to argue that *Sanduk* offers a new cinematic language for representing war's absurdity and human cost. Beyond textual analysis, the paper situates the film within broader discourses: How does *Sanduk* challenge India's neo-nationalist appropriation of military imagery? What does its lack of a defined "enemy" reveal about the dehumanizing logic of modern warfare? And how might its experimental form inspire alternative narratives amid the spectre of nuclear annihilation? By bridging film studies, political theory, and cultural critique, this paper contributes to the conference's focus on war cinema's aesthetic and ideological evolution in Asia. It particularly engages with themes of narrative innovation, national identity, and Cold War/New Cold War media legacies, offering a timely study of how independent filmmakers reimagine conflict in an age of perpetual crisis.

Keywords: War Cinema; *Sanduk*; India; Neo-Nationalism; Nuclear Apocalypse; Magical Realism

從迫遷、民族衝突到以哈戰爭： 新冷戰局勢下《你的國，我的家》與戰爭反思

李亞橋

國立成功大學台灣文學系博士

研究領域為台灣文學史、陳映真研究、《文星》雜誌研究、自由主義研究、馬克思主義理論等。

摘要

戰後巴勒斯坦和以色列之間的衝突日與遽增，在以哈戰爭中達到一個新的高峰。2023年10月紀錄片《你的國，我的家》拍攝完成，同月也開啟以哈戰爭的爭端。全球各大媒體報導哈瑪斯和以色列的衝突，使巴勒斯坦的問題再次成為世界各國關注的焦點。此紀錄片從巴勒斯坦的反迫遷運動出發，扣連到以色列與巴勒斯坦之間長期的民族衝突，可藉此重新思考人民、哈瑪斯組織和以色列之間的三角關係，以及在當下國際政治關係當中如何再現巴勒斯坦議題。本文以全球南方作為研究方法，從新冷戰以及當下台灣的視角來看此紀錄片，包含巴勒斯坦與以色列之間的衝突，美國和台灣如何報導巴勒斯坦議題，以及社會掀起的輿論、聲援巴勒斯坦的行動，特別是巴勒斯坦議題在不同國家的抗爭過程中產生不同的在地意義。

關鍵字：《你的國，我的家》、迫遷、以哈戰爭、新冷戰、全球南方

Transnational Cinema Networks in Cold War Asia: Affection Transcends from Taipei to Saigon

Junwei LU (PhD candidate in film studies, University of Glasgow, UK)

PhD candidate in film studies, University of Glasgow, UK

Junwei Lu (呂俊葳) is a third-year PhD candidate in Film Studies at the University of Glasgow, Scotland. He is especially interested in the intersections of postcoloniality, childhood, and transnationalism, with a specific focus on Taiwanese cinema, Sinophone cinema, and Asian cinema. His broader work draws on film theory, visual culture, and interdisciplinary methods across the humanities and social sciences. Prior to his doctoral studies, Junwei earned his MA in Communication and Media Studies and dual undergraduate degrees in Chinese Literature and Sociology from National Chengchi University in Taiwan. His academic writing has been published in *Cultural Studies Quarterly* and the *Journal of Audio-Visual Media and Technologies*, and he has presented his research at internationally prestigious conferences, including BAFTSS, Screen, and IAMHIST.

Apart from academic experience, Junwei previously worked as a programming assistant at Glasgow Short Film Festival, where he gained substantial experience in international curation. He has also curated and coordinated several film events and festivals, including the Southeast Asian Film Festival and the Chinese-Language Film Festival in Taiwan. His professional background includes roles in academic coordination, media production, and cultural programming. He is passionate about building interdisciplinary and cross-cultural dialogue through research, curation, and education.

Abstract

During the Cold War, cinema emerged as a powerful instrument of cultural diplomacy in Asia, serving as a battleground for ideological struggles between the “free world” and communist blocs (Lee, 2020). Within this context, the 1967 film *Saigon Out of War* (西貢無戰事), the first co-production between Taiwan’s Asia Picture Ltd. and South Vietnam’s Mỹ Vân Films Studio, stands as a compelling yet understudied artefact of transnational cinema networks. Far from being a mere vehicle for anti-Communist propaganda, this film encapsulates a complex interplay of commercial ambitions, unique narrative perspectives, and sociocultural dynamics shaped by the transient alliances of Cold War Asia. *Saigon Out of War* was celebrated in its time as a symbol of cultural solidarity between the Republic of China (Taiwan) and the Republic of Vietnam (Việt Nam Cộng hòa, VNCH), yet its enigmatic status today underscores its marginality in post-unification Vietnam’s cultural memory (Guha, 2022). This essay argues that *Saigon Out of War* transcends its diplomatic origins, reflecting a broader Cold War cinema network driven by profit-oriented production, a distinctive South Vietnamese perspective on the Vietnam War, and a sociocultural circuit of diaspora marked by the erasure of “Southernness”.

In addition to film analysis, this analysis relies on archival materials – press clippings, government cultural exchange records, and promotional discourse – to reconstruct its significance. By examining *Saigon Out of War* through three analytical lenses – its production within Cold War cinema networks, its textual mystique and representation of the Vietnam War, and its eventual circulation through star personas and diasporic memory – this essay illuminates the film’s role in displaying dispersed affections that disseminate from place to place. Drawing on scholarship such as Berry’s (2024) framing of Taiwanese-language cinema as a transnational Cold War phenomenon and Klein’s (2020) concept of Cold War cosmopolitanism, this study not only excavates a neglected sphere of cinematic history but also responds to the epistemological challenge of studying “missing” films. In doing so, it calls for a re-evaluation of Cold War cinema historiography, drawing on Benjamin’s spirit: “projects that are forcibly interrupted gesture towards the historic moment that compelled their incompleteness, and also point to our responsibility towards relating this history (Ahmadi, 2021: 28),” where cultural diplomacy, commercial motives, and affective alliances intertwine in unexpected ways, gesturing toward the historic moment that compelled the film’s incompleteness and our responsibility to recover its legacy.

Caged Bodies, Warring States: Philippine Sexploitation Cinema and the Subversive Erotics of Dictatorship

Julien Paret

Assistant Professor and Director, Alliance Centre for Eurasian Studies; Head of Department, Political Science, Alliance University (Bangalore, India)

Dr. Julien Paret is the Director of the Alliance Centre for Eurasian Studies and the Head of the Department of Political Science at Alliance University (Bangalore, India). A versatile academic with a cross-disciplinary outlook, he specialises in political science and cultural studies. His research focuses on the intersection of ideologies and cultural productions, examining how discourse and symbols in films, series, games, and other media shape and reflect societal values, ruling ideas, and power structures.

Abstract

Arguing they served as cinematic insurgency, this abstract attempts to reveal the political potency of Philippine bomba (sexploitation cinema) and transnational women-in-prison (WiP) co-productions during Ferdinand Marcos' dictatorship. These films embodied critiques of state authoritarianism, Cold War imperialism, and patriarchal control by weaponising bodily spectacle—confinement, erotic violence, and voyeurism—thus transforming the screen into a contested territory where hegemonic power was both enacted and destabilised. By means of analysis of several movies, including *Women in Cages* (1971), *Savage Sisters* (1974), *Scorpio Nights* (1985), *Silip* (1985), and *Bilanggo sa Dilim* (1986), we will underscore how “lowbrow” aesthetics became survival strategies for filmmakers negotiating martial law censorship, so generating wartime documents of embodied resistance.

Under the direction of actress Imee Marcos, the daughter of the dictator, who oversaw the Experimental Cinema of the Philippines (ECP), a government-owned company founded to support the expansion of the local film industry, the Marcos government created a paradoxical ecosystem whereby state-owned propaganda coexisted with a thriving underground B-movie industry. Presidential Decree 1081 forbade overt dissent, forcing directors to cover subversion in exploitation clichés, using incarceration stories as allegories for military detention. Tenement claustrophobia in *Scorpio Nights*, for example, exemplified surveillance culture, where voyeurism echoed military intrusion into private life; rape scenes symbolised the state's violation of democracy, while the *pito-pito* system (7-day shoots) enabled quick allegorical productions. Filmmakers were thus able to avoid censors by embedding dissent into commercially feasible formulas thanks to this “aesthetics of haste.”

Funded by Roger Corman's New World Pictures, U.S.-Philippine co-productions like *Women in Cages* (1971) and *Savage Sisters* (1974) modified Filipino labour and locations for Western grindhouse markets. Still, beneath exoticized surfaces they encouraged inadvertent homogeneity. *Women in Cages* presented its jungle prison as a parable for American military

bases, with guards representing colonial hierarchies. These partnerships allowed Black actresses and dark-skinned Filipino crews to negotiate shared oppression; their characters weaponised sexuality against corrupt politicians, thereby challenging racism, classism, and authoritarianism. Such movies completely rethink Laura Mulvey's theory of the male gaze. Though often written off as gratuitous, voyeuristic shower scenes—symbolised state-sanctioned violation—became acts of defiance for female heroes. In the same vein, the protagonist in *Silip* (1985) had religious celibacy that matched Marcos's "virtuous nation" propaganda; her erotic awakening marked buried dissent, acting as a tactical reversal of the gaze politics of exploitation film, where the object of sexual looking becomes the crux of subversive drives.

WiP exports revealed transnational hierarchies, while bomba's use of Tagalog lingered a national audience excluded from state propaganda. The Manila setting of *Scorpio Nights* and the meta-commentary on censorship by *Bilanggo sa Dilim* produced collective awareness of shared repression, engendering a counter public sphere from bodily metaphor. As a result, wartime Philippine sexploitation cinema was neither a simple symptom of repression nor an apolitical escape. It was a dialogic space where directors negotiated authoritarian trauma through corporeal symbolism. Today, films such as *Katips* (2022) push back against the way the Marcos era is being rewritten in movies like *Maid in Malacañang* (2022) by using symbolic storytelling, showing that genre cinema is still a place where the fight for historical truth happens in the shaky space where the female body acts as both a weapon and a witness.

場次4: 香港專題 - 邊緣島嶼的歷史投射與反諷

Ann Hui's "Boat People": Projection of Hong Kong people to the unknown future in the 1980's

LO Kwan Long (Curtis)

Master of Arts (In Progress) Department of Cultural Studies Lingnan University of Hong Kong

Research Interests

- Colonialism in Hong Kong
- Cold War Politics
- Visual Studies (Film and Photography)

Abstract

A crowded wooden boat is sailing toward the sea horizon, leaving the inland far behind. The boat steadily swung up and down in the endless waves. A girl and a younger boy on the boat are staring at the front, as if imagining their unknown future pessimistically, the close-up of their serious and worrying faces finally freezes.

The ending scene of Ann Hui's *Boat People* (1982) described above not only captured the psychological status of the Vietnamese escaped from communist party rule in 80's. It also represented the lost and puzzled emotion of its primary audience in 1982: Hong Kong citizens.

Boat People was a story of a Japanese photojournalist, Akutagawa, who attempted to explore and document post-1975 liberation Vietnam with his camera. In Danang, he met locals like Cam Nuong, her family members and To-Minh. After taking a glimpse at the truth of New Economy Zone, he discovered the rotten reality of Vietnam and realised the fate of these local people. He finally sacrificed himself to help Cam Nuong and her brother to get on the boat to seek refuge oversea. Since its first screening, many scholarly writings and film critiques on *Boat People* have suggested that Hong Kong people projected their own position to the Vietnamese in the film. They saw Vietnam as their counterpart, when watching the Vietnamese suffer under the socialist regime, they imagined their own grim future under Chinese Communist Party rule after 1997. However, few of these studies had described the film language that invited the audience to participate in such allegorical interpretation. With reference to previous studies and existing interviews of Hui in 1980's, I situate *Boat People* back into Hong Kong's socio-political and film industry context, and suggest that Hong Kong audience's response was the result of specific social and political climate. In this paper, I will analyse *Boat People*'s narrative, story design and visual elements to argue that the blurring of boundaries between feature film and documentary enabled Hong Kong audience to project their fear of the unknown future of themselves during 1980's.

Localization is a Funny Business: Translation, Censorship, and the Politics of Bringing SamHui's Music to Taiwan Screens

Cameron L. (白國榮)

PhD candidate in the Department of Asian Languages and Cultures at the University of Michigan, with a bachelor's in East Asian Studies from Princeton University.

His research sits at the intersection of film studies and translation studies, with a particular focus on subtitling and dubbing practices in Hong Kong and Taiwan. His writing has appeared in *Film Quarterly*, *《電影欣賞》*, and *Chinese Films Abroad: Distribution and Translation* (Routledge, 2024).

Abstract

Hong Kong's cinematic influence on Taiwan in the late 20th century is often historicized in terms of the relationship between the Hong Kong New Wave and Taiwan New Cinema.

However, many of the films from the former British colony that were most popular among Taiwanese audiences were not necessarily critical darlings but rather bombastic comedies with broad social appeal. Versions shown in Taiwan could nonetheless be quite different from those shown in Hong Kong due to the dual demands of localization and censorship. While these changes are generally discussed in terms of Mandarin dubbing or altered scenes, a film's soundtrack could also change. This paper argues that the music of Hong Kong cinema is an underexplored yet productive vector for examining the shifting space for sarcasm in Taiwan's movie theaters before and after martial law, using Sam Hui's (許冠傑) catchy "Chin Chin Chin" (〈天才白痴錢錢錢〉) from the uproarious Michael Hui (許冠文) comedy *The Last Message* (天才與白痴, 1975) as a case study.

The paper begins with a brief summary of the circuitous screening and censorship history of early Hui brothers films in Taiwan—*The Last Message*, *Private Eyes* (半斤八兩, 1976), and *The Contract* (賣身契, 1978)—before moving through three iterations of "Chin Chin Chin." The original Cantonese version provides a sarcastic sendup of the money-mad culture of 1970s Hong Kong, yet modified lyrics were circulated as part of the publicity for the film's run in Taiwan 1976. Still written in colloquial Cantonese—intriguing given contemporary language policies under the KMT—this second version nonetheless swapped irony for explicit warnings about the dangers of avarice. Combined with reports of censorship troubles faced by the theme song for the later film *Private Eyes* during its review process in Taiwan, the discrepancy between the two versions of "Chin Chin Chin" suggests an underappreciated importance censors could ascribe to film ballads in conveying the moral message of films while still leaving the door open to linguistic pluralism. However, a third iteration of the song—a Taiwanese-language rendition sung by Jutoupi (朱頭皮) for the Taiwan release of the 1994 Hong Kong film *Beginner's Luck* (《運財童子》 in Hong Kong, 《狂賭一族 頭天》 in Taiwan)—mirrors a larger shift in the localization of Hong Kong films from the late 80s to the early 90s. While the use of Taiwanese as a musical interlude within a larger Mandarin dub to a certain extent reaffirms the secondary status film distributors assigned to the language at the time, the Taiwanese rendition nonetheless taps into the sarcasm of the original "Chin Chin Chin" far more adroitly than the revised version, highlighting Taiwanese's growing prominence as a vernacular of satire in the more liberal media environment of 1990s.

Beyond Representation: The Transmedial Spatial Practice in King Hu's Wuxia Films

趙黛霖

倫敦國王學院電影研究系博士生

碩士畢業於中國人民大學文學院。其博士研究計劃以胡金銓電影為切入點，研究電影與其他藝術形式之間的跨媒介關係，並探討電影哲學與佛教哲學如何在其中交會與展開。研究興趣涵蓋電影美學、比較電影理論與哲學、亞洲影視文化，以及中國與華語電影。相關論文發表於《民族藝術研究》、《電影評介》與 *Journal of Chinese Film Studies*。

Abstract

As a key director in the new school wuxia movement, King Hu is widely recognised for his distinctive visual style and formal experimentation. One of the most significant aspects of Hu's cinematic practice lies in his innovative approach to cinematography, particularly his integration of compositional principles derived from Chinese landscape painting. Hu notes that the most important aspect of a painting lies in its spatial composition and in how it conveys a *jing*. In a film, images should similarly function as an attempt to construct a *jing* through details. Therefore, I argue that the cinematography of landscape imagery in Hu's wuxia films is not aimed at character development or narrative progression, but rather at creating a space that we (as scholars) can interpret with the theoretical frameworks of Zong Bing, Zong Baihua, and Lam Nin-tung. Within this space, images and spectators engage in a dynamic interplay of perception and affect, giving rise to what Hu describes as a *jing*. At the same time, this cinematographic approach functions as a formal strategy aligned with the Buddhist philosophy Hu seeks to convey.

In this chapter, I first examine the Six Dynasties painter Zong Bing's understanding of landscape painting and consider how his ideas can be interpreted in light of Buddhist philosophy. Building on this, I turn to the theoretical framework proposed by Zong Baihua, who, drawing from Zong Bing and later generations of landscape painters, explores the generative process of a *jing* in landscape paintings. I then analyse how these ideas are further developed by Lam in relation to the formal construction of cinematic space in Chinese cinema. Finally, through a case study of *Dragon Gate Inn*, I examine how Hu employs a Buddhist perspective that corresponds to Lam's discussion.

圓桌論壇 主題：亞洲電影與戰爭

本論壇呼應本屆研討會主題「電影中的戰爭・戰爭中的電影」，旨在初步盤點20世紀以來層出不窮的衝突與戰爭中，哪些特定戰爭事件及其相關議題被呈現在臺灣與香港的電影文本之中。

與會發表人並不進行深入的論述或文本分析，而是採條列式方式整理、介紹與特定戰爭相關的電影作品。此舉不僅為後續研究奠定基礎，也希冀能為臺港戰爭影像的跨地域比較與歷史記憶探討，提供初步的素材與視野。

主持人：葉月瑜 | Lam Wong Yiu Wah Chair Professor of Visual Studies, Lingnan University, Hong Kong

與談人：

王君琦 | 國立台北藝術大學電影創作學系副教授

李道明 | 國立台北藝術大學名譽教授

林文淇 | 國立中央大學文學院學士班教授

陳儒修 | 國立政治大學廣播電視學系教授

黃建業 | 國立台北藝術大學戲劇學系名譽教授

*以姓氏筆畫排序

“From Control and National Security: Colonial Film Censorship in Hong Kong before 1930”

葉月瑜老師

Lam Wong Yiu Wah Chair Professor of Visual Studies, Lingnan University, Hong Kong

摘要：

The control of cinema in Hong Kong is rooted in the underpinning ideology of colonialism to safeguard British rule. Such control of motion pictures began shortly after motion pictures entered the colony circa 1900. Taking this early view, I want to emphasize that film censorship in Hong Kong was not a unique Cold War phenomenon, prompted by managing the perceived ‘threat’ from Communist China, as much of the current literature assumes. In the long history of film practices before the Cold War, we see the constant monitoring of entertainment and cultural activities by the colonial administration in response to hazards and externalities of all sorts.

台語片中的戰爭

王君琦老師

國立臺北藝術大學電影創作學系／台語片研究、
電影與性別研究、影展研究與策展實踐

摘要：

本次發言將依據目前可取得的資料，針對戰爭主題在台語片中的敘事傾向、意識形態及表現方式提出初步觀察。

戰爭與日治時期臺灣的電影生態發展

李道明老師

職稱：國立臺北藝術大學電影與新媒體學院名譽教授。

學術專長：臺灣與東北亞電影史、紀錄片歷史與美學、電影資料數位化與典藏。

摘要：

- (1) 日俄戰爭電影與臺灣；
- (2) 中日戰爭時期的臺灣電影生態；
- (3) 太平洋戰爭爆發後的臺灣電影生態。

1960、1970年代臺灣抗日主題國語劇情片

林文淇老師

職稱：國立中央大學文學院學士班教授。學術專長：臺灣電影研究。

摘要：

- (1) 諜報片；(2) 臺灣主體抗日片；(3) 溫情劇情片

「國共內戰」電影中的共軍與國軍

陳儒修老師

政大廣電系教授兼亞際文化研究學程主任

摘要：

自 1970 年代以來，台灣所拍攝的政治宣傳類型電影中，對「國共內戰」主題的直接描繪相對稀少。以兩軍正面交鋒為題的作品，如李嘉導演的《大摩天嶺》(1974)，可謂極少數例證。相較之下，更多電影則聚焦於國軍撤退來台後的處境，如王童執導的《香蕉天堂》(1989)與《紅柿子》(1995)便是典型代表。

然而，若將「國共內戰」視為一個歷史延續性的脈絡，其影響實際上貫穿至今日兩岸分治對立的格局之中。從此觀點出發，張增澤的《古寧頭大戰》(1980)與丁善璽的《八二三砲戰》(1986)等，以台海軍事衝突為主題的作品，也應納入「國共內戰」的延續討論範疇。此外，朱延平的《異域》(1990)亦可被視為描繪國共內戰餘波與軍人離散命運的重要作品。

本次報告擬作為拋磚引玉之舉，希冀喚起與會者對這段歷史與影像再現的記憶，進一步從「國共內戰」的視角重新檢視相關影視作品，開啟更多元的研究與討論方向。

早期宣教之電影公司及影片

黃建業老師

國立台北藝術大學戲劇學系名譽教授。曾任國家電影資料館館長，
專門研究領域為世界電影歷史/中港臺電影歷史及電影理論。

摘要：

內容涵蓋臺灣電影製片廠(台影)、中國電影製片廠(中製廠)、
農教(中影)等製作公司。提供片段包括：

宗由1950噩夢初醒。

宗由1952, 原來如此。1953烽火麗人

袁叢美1954, 罌粟花。

徐欣夫1955, 歧路。

白克1956皇帝子孫。

李行1962, 倆相好。

易文1956關山行。

交通資訊

如何抵達政大？

公車

欣欣客運 [羅斯福路幹線\(原236\)](#)、[236區](#)、[237](#)、[611](#)、[295](#)、[指南客運 1503](#)、[282](#)、[530](#)、[東南客運 小10](#)，至「政大站」或「政大一站」下車。

捷運接駁公車 [棕3](#)、[棕5](#)、[棕6](#)、[棕11](#)、[棕15](#)、[棕18](#)、[南環幹線](#)，至「政大站」或「政大一站」下車。

[學校前門/側門照片請看下一頁](#)

捷運

- 搭乘捷運[新店線\(綠線\)](#)至公館站(上車站點:1號出口過馬路右方公車亭)，轉搭 [羅斯福路幹線\(原236\)](#)、[236區](#)、[530](#)、[棕11](#)至「政大站」下車。
- 搭乘捷運[新店線\(綠線\)](#)至景美站，轉搭 [棕6](#) 至「政大站」下車。
- 搭乘捷運[文湖線\(棕線\)](#)至動物園站(上車站點:1號出口過馬路右方公車亭)，轉搭 [羅斯福路幹線\(原236\)](#)、[236區](#)、[237](#)、[611](#)、[282](#)、[295](#)、[棕3](#)、[棕6](#)、[棕18](#)、[南環幹線](#)、[1503](#)至「政大一站」下車。
- 搭乘捷運[板南線\(藍線\)](#)至市政府站(上車站點:市政府站3號出口左方公車亭)，轉搭 [棕18](#)、[南環幹線](#) 至「政大一站」下車。
- 搭乘捷運[信義淡水線\(紅線\)](#)到台北101／世貿站(上車站點:台北101／世貿站5號出口)，轉搭 [棕18](#)、[南環幹線](#) 至「政大站」或「政大一站」下車。

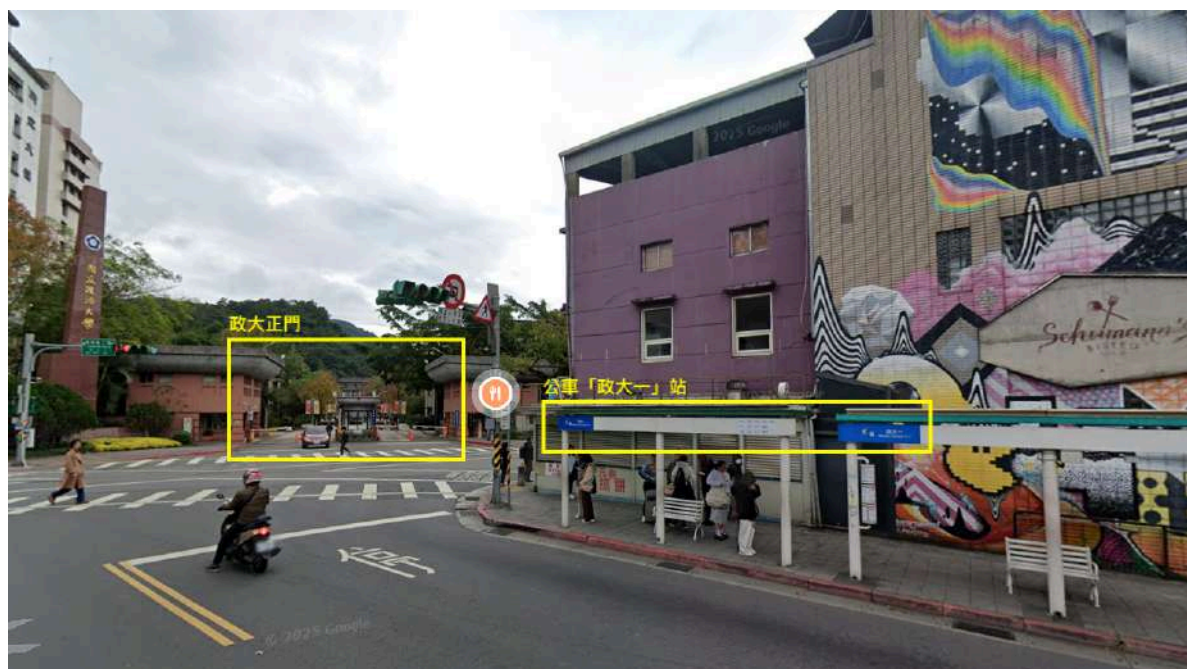
[學校前門/側門照片請看下一頁](#)

開車

- 從國道三號高速公路(木柵交流道 - 國3甲台北聯絡道 - 萬芳交流道)
萬芳交流道下國道三號-> 右轉木柵路四段-> 左轉秀明路經萬壽橋直行至萬壽路後，左轉可到政大[達賢圖書館停車場](#)，右轉即到學校前門。
- 從台北市東區(經信義快速道路南向)
信義快速道路(南向)接萬芳交流道下國道三號-> 右轉木柵路四段-> 左轉秀明路經萬壽橋直行至萬壽路後，左轉可到政大[達賢圖書館停車場](#)，右轉即到學校前門。
- 從辛亥路(辛亥隧道)
過辛亥隧道-> 直行至興隆路左轉-> 左轉木柵路二段接秀明路過萬壽橋直行至萬壽路後，左轉可到政大[達賢圖書館停車場](#)，右轉即到學校前門。
- 從和平東路(軍功路莊敬隧道)
過莊敬隧道，走軍功路-> 右轉木柵路四段-> 左轉秀明路經萬壽橋直行至萬壽路後，左轉可到政大[達賢圖書館停車場](#)，右轉即到學校前門。
- 從羅斯福路(公館)

羅斯福路四段向南走-> 左轉興隆路-> 左轉木柵路二段接秀明路過萬壽橋直行至萬壽路後，左轉可到政大達賢圖書館停車場，右轉即到學校前門。

校園前門與西側門照片



如何從校門口抵達政治大學傳播學院？

傳播學院位置圖



步行

步行時間約15分鐘。

校園接駁專車

請至政治大學**行政大樓旁公車亭搭乘校園接駁專車**，至百年樓站下車後，步行約3分鐘即可抵達傳播學院，歡迎多加利用。校園接駁專車路線及時刻表請看最後一頁。
校園公車每趟2元，可刷悠遊卡。

轉乘計程車

抵達校門後可轉乘計程車搭乘至傳播學院。

(搭乘計程車可直接開進前門進校園，直達山上傳播學院)

風零走廊連接傳播學院樓梯照片



傳播學院建物照片



停車資訊

請停至政大[達賢圖書館停車場](#)，步行至政大校本部，再轉乘校內公車到達傳播學院。

達賢圖書館臨停收費標準如下：

小型車：每小時收費新台幣30元。累加收費無最高上限。

機車：採計次收費，每次收費 30 元，隔夜持續累加無上限。

僅提供悠遊卡或信用卡付費，無現金服務。汽車停車於B2地下停車場(汽車限高2.3M)，

機車請由機車道至1F停車場。均採車牌辨識。**離場前請至1F繳費機付費。**

恕本會無法提供一般與會民眾免費停車或停車費折抵優惠，謝謝您的理解與配合！

【114年暑假校內公車公告班表】

- 暑假期間: **6/23(星期一)至8/24(星期日)**行駛班次如下表:
- 如遇有天然災害(如颱風)地方政府宣布停班, 校園接駁公車將停止服務。

服務日期	星期一至星期日
服務時間	08:00-23:00
起訖站	行政大樓~自強宿舍
行駛路線	行政大樓-百年樓-藝文中心- 好漢坡-自強一二三舍-山居學習中心- 自強十舍-研創中心-六期運動場
行駛班次	08:00 、 08:20 、 08:40 、 09:00 、09:20、09:40
	10:00 、10:20、10:40、 11:00 、11:20、11:40
	12:00 、12:20、 13:00 、 13:20 、13:40
	14:00 、14:20、14:40、 15:00 、15:20、15:40
	16:00 、16:20、16:40、 17:00 、 17:20 、 17:40
	18:00 、18:20、 19:00 、19:20、19:40
	20:00、20:20、20:40、21:00、21:20、21:40
	22:00、22:15、22:30、22:45、23:00

★本路線公車未標示黃色網底、週六日班次, 無行經自強十舍站, 於自強十舍站搭乘同學, 請步行至山居學習中心站候車。

★本校暑假校內公車以提供本校山上校區教職員工上下班、暑期山上校區進修課程學生及本校留宿同學優先搭乘。敬請營隊同學協助配合。

★收費: 2元(現金或悠遊卡)。

★教職員工、退休人員及校友憑證免費搭乘。

★校園接駁巡迴專車搭乘對象為本校學生及教職員工為主, 目前暫不提供本校師生及教職員工以外之民眾搭乘。

★如遇有天然災害(如颱風)地方政府宣布停班, 校園接駁公車將停止服務。

★行車路線及時刻表如有更動, 將公佈於總務處網頁, 歡迎善加利用。

※若有任何問題, 歡迎撥打校內分機29393091轉62108。欣欣客運客服專線: 23699696*245