

當戰場變成情場：青少年電影 《夏天協奏曲》的文化再現

趙庭輝 *

《摘要》

青少年電影《夏天協奏曲》描繪來自臺灣年輕女性與金門當地年輕男性，在暑假期間於金門產生一段刻骨銘心的愛情。本片不僅將人物完全放在高中學生身上，而且試圖在影音美學與敘事形式中消弭金門戰場的痕跡與記憶，轉形成純愛情場的唯美與浪漫。本文引用電影理論觀點，採取文本分析方法解讀與詮釋，並以旅遊指南的書寫與影音美學的運用、敘事形式的建構與性別形象的再現，以及文化場域的拉扯與妥協等三個層面進行討論，論證《夏天協奏曲》透過哪些電影語言再現特殊的文化意涵。

關鍵詞：青少年電影、《夏天協奏曲》、文化再現

* 作者為輔仁大學影像傳播學系副教授，E-mail: cinemaresearcher@gmail.com

壹、前言

臺灣青少年電影的出現，是從 1970 年代晚期《拒絕聯考的小子》與《一個問題學生》開始。當時，故事題材不僅關注家庭關係的衝突與學生生活的點滴，而且專門指稱 13 歲至 19 歲世代的年輕男女，特別是國高中生面對教育體制的各種問題。由於將青少年當作是教育體制內的一個類屬看待，因此也被稱為校園電影。在新電影時期，陸續出現許多以青少年為主要題材的影片，像是前期的《小畢的故事》與《童年往事》，後期的《牯嶺街少年殺人事件》與《青少年哪吒》等。這些影片都深具寫實主義的風格，透過青少年的眼光描繪與觀察臺灣社會與文化的變遷，而故事情節的重心經常是以男性為主要人物，女性角色相對來說處於「陪襯」的地位。

在 1980 年代至 1990 年代之間，曾出現一些試圖回到校園電影的創作路線、以及諷刺教育體制冥頑不靈的青少年電影，例如《白色酢漿草》、《第一次約會》與《國中女生》，並開始著重女性角色的刻劃。只是與過去校園電影不同的是，這些青少年電影採取更為寫實主義的手法，著重現實社會對青少年成長過程帶來的各種家庭與學校壓力，同時強調個人心理調適的困難。然而從 2000 年代後，大量生產的青少年電影卻有相當程度的改變與差異。校園電影重新復甦，而且故事情節絕大多數著重國高中生的愛情與友情。除了仍保留少數批判教育體制的主題外，父母角色與親情關係大幅減少、或完全退出故事情節，這些改變與差異或許與青少年已成為主要觀者有關。無論在海內外都賣座俱佳的《藍色大門》，應是引領這股校園電影復甦潮流的開端。接著，像是《盛夏光年》、《不能說的·秘密》、《九降風》、《渺渺》與《寶米恰恰》等，都是以國高中生作為主要角色，描繪年輕男女在校園裡面對愛情與友情、異性戀與同性戀的掙扎與磨合。

其中，黃朝亮的首部電影作品《夏天協奏曲》，描繪北一女中學生陳文青與金門高中學生林明寬，在暑假期間於金門產生一段刻骨銘心的愛情，¹ 並由林逸欣與張睿家超齡參與演出，² 顯得極為特別。一方面，本片在影音美學與敘事形式中，試圖消弭金門戰場(battle-field)的痕跡與記憶，轉形(transform)成純愛情場(love-field)的唯美與浪漫。另一方面，也將人物完全放在高中學生身上，同時讓他們走出校園，嘗試在自由開放而不受限制的特定場景裡，由女性主動發展故事情節。本片在金門社福館舉辦首映會時全場爆滿，而且電影預售票超過 8000 張，並獲得金門縣

政府花費 99 萬購買 DVD 與立榮航空補助。³ 使得原本沒有計畫上院線的《夏天協奏曲》，在金門鄉親的激勵下，加上網友催票與金門高中旅臺校友熱情參與「夏天協奏曲制服特映會」，⁴ 終於鼓足勇氣希望締造票房奇績。然而在好萊塢強片的夾殺下，⁵ 曾於金門試映三次的《夏天協奏曲》，臺北票房收入卻只有 56 萬元。⁶ 不過，本片受到海峽兩岸論壇邀約，前往大陸巡迴展出映演並大受歡迎。最終由兩岸三地首度出資合作，拍攝以本片為基礎架構的電視偶像劇《戀夏 38C》，同時在金門、廈門、福州與臺北四地取景，分別於大陸與臺灣同時播送。⁷

很明顯的，這部沒有受到臺灣觀者青睞的青少年電影，不僅能在大陸獲得好評，並轉換成另一種流行文化形式繼續發展，而且也在上映一年後於公視重播兩次，以「夏天協奏曲與您再次追尋青春和回憶」作為號召，⁸ 充分說明《夏天協奏曲》確實深具文本特殊性(textual specificity)，不斷在行銷金門與性別再現之間，形塑深沉的文化建構。本文的主要旨趣在於，引用電影理論觀點，採取文本分析方法（吳珮慈譯，民 86），解讀與詮釋《夏天協奏曲》透過哪些電影語言再現特殊的文化意涵。並透過旅遊指南的書寫與影音美學的運用、敘事形式的建構與性別形象的再現，以及文化場域的拉扯與妥協等三個層面進行討論。

貳、旅遊指南的書寫與影音美學的運用

一、旅遊指南的書寫

陳國富曾經使用「小可愛的臺灣故事」這個詞彙，形容目前臺灣電影導演的企圖心與作品。⁹ 在金門拍攝的《夏天協奏曲》，也捕捉到類似時空的風土人情。黃朝亮擅長透過旅遊行腳節目的探索精神，以鏡頭紀錄各地美景，而《夏天協奏曲》就具有這種探索金門景點的特色，¹⁰ 使得它如同一本按圖索驥的旅遊指南。這本旅遊指南的書寫，首先是藉由地景空間視覺符號的運用，將金門從戰場轉形成情場。最明顯的作法是，直接拒絕拍攝與戰地有關的景物。小青、阿寬與沙蟲來到慈湖，他們身邊的碉堡與戰車都被擠出景框外，甚至沒有出現任何軍人的影像，達到讓觀者遺忘或不知該地曾是戰場、而將它當成是情場的目的。接著，根據 Barthes(1968) 能指與所指的概念，本片將戰場的能指轉形成情場所指。像是一開始便出現建功嶼，並讓它成為小青與阿寬的定情地點。

而阿寬的彈頭項鍊則是成為他與小青的定情物，使得這個戰場遺物的外延意義

與內涵意義，經由轉變與掏空而成爲建構情場神話的能指。以 Barthes(1973)有關符號意義與神話建構的討論來看，本片的彈頭原本具有與戰爭連結的外在樣貌，然而當它被轉變成情場的能指符號時，愛情的內涵意義很自然地掏空與挪用戰爭的外延意義，進而在愛情神話產生的過程裡建構新的意義。將彈頭做成項鍊更是多種神話的組合結果，一個看似極爲平常的彈頭項鍊，成爲「當戰場變成情場」的具象物(symbolic object)，而項鍊在愛情的術語中，就是「圈住」某人的文化象徵。使得彈頭項鍊能獲得文化成員的同意，成爲本片組構唯美浪漫的重要元素。

然後，透過轉喻(metonymy)的方式，將戰場的意義擴展、進而轉形成情場。根據 Jakobson(1972, 1988)的看法，轉喻是指從替換的組合中選擇一個可以代表的單元，並且將其意義轉化，透過某物的某個屬性，用以指涉該物的整體，換句話說，就是以部分代表整體，轉喻不僅意味著能指與所指之間形成一種連帶性的(contiguous)關係，同時也意味著能指與所指之間的地位轉移(transposition)與錯置(displacement)（轉引自 Bredin, 1984）。本片在金門所有可能的替換組合中，選擇蔣介石在太武山上「毋忘在莒」的題字作爲代表單元。並透過模仿將其意義轉化，讓沙蟲與阿寬在成功海邊岩壁漆上「毋忘小青」的字樣。透過「毋忘小青」的情場屬性，用以指涉它的整體意義，也就是以情場的部分代表戰場的整體。一方面，轉喻意味兩者得以形成一種連帶性的關係，因爲成功海邊岩壁在外觀上與太武山相當類似。另一方面，也意味它們在能指與所指之間的地位轉移與錯置，透過語言轉換的效果，爲三人共處的青少年空間增添搞笑的 kuso 意涵。

而光影運用則是充滿金黃色調，塑造溫暖和煦的氛圍，¹¹ 將金門戰場的陽剛轉變成情場陰柔的氣息。阿寬首次送小青回到姑姑家時，採用背光攝影(backlighting)的方式，使得影像變得柔和幽雅，面對陽光拍攝他們倆的頭部產生光暈，不僅強調愛情場面的浪漫效果，而且也讓他們倆籠罩在暈散柔和的視覺效果中。¹² 而小青與阿寬在成功海邊看日出、兩人並坐，也是透過相同的表現手法。並藉由平行主義(parallelism)的構圖設計強調均衡平穩，表達他們倆相似、和諧與相互強化的關係。¹³ 小青與阿寬相偎相依的甜蜜光景，在景框右邊的大樹陪襯下，讓金門增添朦朧暈散的詩意美感。或許最具詩意美感的場景，是在小青與阿寬的定情地點建功嶼。景框左上方的半形明月，在空無一人的小嶼上見證他們倆的愛情。當小青主動親吻阿寬時，金黃月亮高掛天空塑造的愛情氛圍，與全黑畫面的平靜疏遠形成強烈對比，¹⁴ 並塑造剪影的浪漫情懷，使得建功嶼轉形成充滿戀愛氣息的情場。

本片更是將金門打散的現實場景，透過據青少年在每個事件中產生愛情的過

程，如同拼圖遊戲一樣組合而成這本旅遊指南。雖然《夏天協奏曲》是以小青與小靜的先後出現作為轉折，但是卻透過少數的軍事設施，以及豐富的人文建築、自然生態與大眾美食，強調金門的地方特色，達到書寫旅遊指南的目的。除了拍攝金門栗喉蜂虎與鬻特有物種外，也經常出現其他自然生物的影像。這種如同紀錄片的表現手法，將金門妝點得像是一個旅遊景點，讓觀者遺忘這裡是戰場的記憶。金門戰場不僅在小青與阿寬愛情演繹裡，產生相當陌生化效果(enstrangement effect)的距離感(Brecht, 1961)，¹⁵ 而且也充滿異國情調的意味。將金門從受到制約的現象、也就是戰場「熟悉的標記」中解放出來，顯露它作為戰場並不是自然的，而是具有問題、需要被質疑與進行省思的（丁揚忠等譯，民 79；陳儒修、郭幼龍譯，民 91：203；陳永國譯，民 87）。

無論如何，開始對金門進行探索的是來自臺北的小青，其實她是黃朝亮的「代理人」——也是旅行社的導遊，而且這些探索也是愛情之旅的深刻經歷，在故事情節外增添金門的浪漫情懷。這些少數的軍事設施，不斷從固定不變的地理標誌，轉形成愛情流動的能指符號。小青首次造訪的金門景點是建功嶼，它已成為一個旅遊、甚至追求愛情的可能地點。而藉由小青、阿寬與沙蟲遊玩民用瓊林戰備坑道的過程，也不斷削弱其外延意義與內涵意義，經由轉變與掏空而成為建構情場神話的能指。同樣的，小青在慈湖「阿寬...我...有點喜歡你」的愛情告白，更是將金門提升作為情場的可能。

當小青與阿寬在一起時，這本旅遊指南的書寫相當豐富。無論是少數的軍事設施，或是水頭民宿、古厝、中蘭風獅爺、金門酒廠內外、瓊林外風獅爺、金城鎮市場、洋樓廣場與金門中學牌坊等人文建築。甚至栗喉蜂虎、蟬、高粱、海鷗、小鳥、螃蟹、沙蟲、蚵仔、鬻、慈湖夕陽與成功海邊的自然生態，以及保記小食店金門麵線、勝利冰店金門冰與高粱酒的大眾美食，都如同旅遊指南般帶領觀者一窺金門的神秘面紗。相反的，當小靜與阿寬在一起時，這本旅遊指南的書寫不僅較為薄弱，而且主要都是小青與阿寬舊地重遊的場景。其中，小靜與阿寬遊玩的只有翟山水道，以及金寧林蔭大道與古崗湖等自然生態，其他則是出現圓環、廈門與金門一般住宅。除了同樣透過愛情之旅的經歷、暗示小靜與阿寬逐漸萌生的情愫外，也對他們倆的愛情是否能夠持續提出質疑。

即使如此，本片仍具有文本內矛盾(intra-textual paradox)的現象。由於無法完全抹除金門戰場的歷史痕跡，因此讓觀者產生聯想或勾起記憶。例如，小青與阿寬在成功海邊漫步，曾出現反登陸樁的停格鏡頭。再如，他們倆情定建功嶼，也有類似

的處理手法。而阿寬與沙蟲的秘密基地，其實是在地雷區旁邊，暗示金門隨時處在危險中。「毋忘在莒」與「毋忘小青」的符號轉換，更是與戰場相互連結，使得金門還是籠罩在戰爭陰影裡。雖然《夏天協奏曲》不易泯滅這些戰場標誌，但是透過旅遊指南的書寫，不僅能將戰場的能指轉形成情場的所指，而且也能達到逐漸掏空戰場的所指、而成為缺乏歷史感的能指之目的。藉由小青、阿寬與沙蟲這個新世代青少年的不斷演繹，金門戰場的地理景觀似乎愈來愈模糊化。他們三人前往民用瓊林戰備坑道遊玩，曾熱烈討論不同風獅爺掌管人類的命運有異，只是有關金門自衛隊的歷史記憶已付之闕如。在揭開金門神秘面紗的同時，戰場已為情場增添更多可能的傳奇元素。

或許這種透過旅遊指南按圖索驥的描繪，進而書寫一段青少年發生在暑假的短暫愛情，是相當特殊的再現方式。因為這些已存在於現實世界裡的場景，為本片的組構提供深具說服力的元素，而不像一般影片的拍攝必須按照故事情節尋找合適的場景。最重要的是，這本旅遊指南的書寫確實將金門的戰場轉形成純愛的情場。甚至也讓金門從虛構文本回到現實世界。曾拒絕與《海角七號》合作而痛失商機而立榮航空，首度打出電影牌，推出「夏天協奏曲團」，帶領旅客走訪片中的每一個場景。而立榮航空的飛機身影，也出現 3 次。¹⁶ 充分說明一個事實，就是這本旅遊指南提供「金門不再是戰場而是情場」且帶有浪漫情懷的愛情想像。

二、影音美學的運用

除了書寫旅遊指南外，本片也透過影音美學的運用，將金門從戰場轉變成情場。視音樂為影片重要部分的黃朝亮，因為臺灣電影通常較少花費心力在音樂鋪陳上而感到自豪。早在開拍前，他就著手音樂的建立，無論是主題曲、插曲與配樂都是其與林逸欣的心血結晶。¹⁷ 《夏天協奏曲》最特殊的是透過 MV 與影片進行拼貼 (collage)，藉以塑造情場浪漫夢幻的視聽效果。首次突然插入中英文並列的〈習慣〉MV，¹⁸ 並從前半段中以蒙太奇方式剪接小青與阿寬相遇與相處的片斷。接著，又重新接續這段 MV，只是這些片斷都是他們倆在後半段中，觀者尚未看到的相處畫面，整段 MV 的結束時間，正好是〈習慣〉本身的長度。第二次突然插入同樣以蒙太奇方式進行剪接的〈我知道〉MV。¹⁹ 與前一段 MV 不同的是，主要都是正在進行的故事情節。這種拼貼 MV 與影片而讓它們共存的方式，目的在讓觀者遺忘金門曾是戰場的記憶痕跡，達到轉形成純愛情場唯美與浪漫的目的。

本片的音樂具有對影像進行輔助說明的作用。草寫體的中文片名與書寫體的英文片名，如同音樂樂譜般的寫作格式，都在暗示觀者這是一部以音樂書寫愛情的影片。主要是以古典樂器與流行音樂兩種形式出現，分別指涉不同的影像意涵。無論是以鋼琴或小提琴演奏古典音樂、主題曲〈夏天協奏曲〉、或兩首插曲，²⁰ 這些音樂的交替與轉換都帶有強烈的指示功能與塑造唯美浪漫的氛圍。一開始首先出現主題曲的小提琴弦樂，接著是小青在網路上彈著蕭邦的鋼琴音樂。而小提琴弦樂則是分別在她於古厝前與通往建功嶼堤上凝視阿寬時，再次出現。當小青與阿寬在中蘭風獅爺初次相見時，主題曲的鋼琴音樂則是具有指示他們倆準備共譜這場夏天「協奏曲」愛情的作用。如同 Caroll(1996:141)指出，由於音樂可以「突顯出一些靠著感應與情感的措辭進行形容的特質」，因此音樂是「高度善於表現感情的象徵系統」，透過鋼琴演奏古典音樂與主題曲，將小青與阿寬的愛情與影像畫面或故事情節進行連結，鎖定清楚的因果關係而成爲指示語(indicator)，淋漓盡致地描繪他們倆演繹愛情的過程。

而音樂的交替與轉換，則是在強調人物的心理狀態。阿寬從水頭民宿送小青回到姑姑家時，出現主題曲的鋼琴音樂。突然之間，轉變成林逸欣哼唱的曲調，說明小青已對阿寬產生情愫。小青、阿寬與沙蟲前往慈湖看夕陽途中，是相當緩慢的鋼琴音樂，然而轉場至阿寬家時，突然變成〈我知道〉的鋼琴音樂，暗示尚未知道阿寬母親精神分裂的小青，冥冥中已「知道」他們倆未來的命運。充分達到修飾音樂(modifying music)的作用，連結故事情節發展與角色心理反應，進而產生意義，讓非口語表達的音樂能夠作爲提供感覺的修飾語(modifier)(Caroll, 1996)。

事實上，本片的古典音樂是讓觀者能清楚分辨小青與小靜的差異。這種說明式音樂具有一種暗示觀者的作用，而且也用以代表人物的個性。²¹ 小青與阿寬在尙義機場旁約會，出現蕭邦的鋼琴音樂。而小靜來到金門時，則出現貝多芬的鋼琴音樂。小靜在「毋忘小青」岩壁前摟住阿寬腰部，更是出現蕭邦的鋼琴音樂，暗示小靜將要取代小青，延續她們倆與阿寬的愛情。而小青與小靜在彈奏流行音樂時，也具有完全不同的風格。小靜彈奏〈習慣〉給阿寬聽時，不僅是這首音樂的變奏曲，而且也來得又急又快。並在阿輝伯發現小青墳墓時，小靜彈奏的鋼琴音樂轉變成〈我知道〉小提琴弦樂。由於小青從未拉過小提琴，因此後者意指小靜，並回溯(flashback)一開始出現的主題曲小提琴弦樂，使得小青與小靜就是一體兩面雙胞胎姐妹的意涵能夠成立。這種透過音樂差異的表現手法，在敘事時間內將現在的小靜與過去的小青並置(juxtaposition)，塑造回溯的效果，²² 讓觀者立即捕捉她們倆具有

迥然不同的個性。

參、敘事形式的建構與性別形象的再現

本片透過不同個性人物在故事情節裡的演繹，將金門從戰場轉變成情場。黃朝亮藉由鬻與栗喉蜂虎具有成雙成對習性的金門特有物種，²³ 建構的敘事形式與純愛小說相當類似。這類小說以描寫青少年的愛情為主，人物個性單純，戀愛過程專一與簡單，如同小青與阿寬。背景極為平凡，像是阿寬；或是身心障礙，例如小青。純愛小說著重溫馨情感多於激情描繪，罹患絕症的求生過程更深具勵志意涵，絕大多數結局不一定是圓滿收場而是死亡。像是小青在擁有一段刻骨銘心的愛情後，即使因為紅斑性狼瘡復發而香消玉殞，然而卻也讓她比起片中其他女性都來得更為勇敢。²⁴

一、女性在愛情中的主導地位

《夏天協奏曲》在敘事形式裡，一直強調小青在愛情中的主導地位。從小青在金門出現與凝視阿寬開始，就推動她與阿寬「明知其不可為而為之」的愛情發展。在阿寬發現也凝視她時，小青反凝視、並回看(looking back)阿寬。而小青在通往建功嶼堤上觀看阿寬，並回看與拍攝他與沙蟲，使得小青掌握女性觀看與回看的主動性。小青主動與阿寬約在中蘭風獅爺面交手機時說出「是你啊」，表示她將阿寬記在心裡，並立刻拍下阿寬靦腆的模樣。因此無論在抽象與具像中，小青都想記住與留下阿寬的長相。而這種觀看方式顯然已將 Mulvey(1975)的論述顛倒過來，也就是說，掌握觀看位置的權力關係由「男性」凝視轉向「女性」反凝視與回看（陳儒修，民 88）。

在 Kaplan(1982)針對 Mulvey 的論點進行駁斥的辯證裡，提出凝視究竟屬於女性還是男性的問題，並且試圖建構女性主體的可能。她提出的問題是，女性何時才可以處於支配的位置上？是否她們可能與男性一樣處於陽剛的位置？而女性與男性的主宰形式是否有所差異？或只有「男性」與「女性」分別佔據支配與被支配的位置？Kaplan 認為，當男性脫離其傳統角色而變成女性的情慾對象時，電影中的女性開始轉為「男性的」角色，她不僅是一個凝視者，而且也是故事情節發展的主要推動者。女性幾乎喪失其傳統的陰柔特質，變得相當冷酷、企圖心旺盛，以及善於支

配，而與男性如出一徹、無分軒輊（Kaplan, 1982；曾偉禎等譯，民 86，頁 56-57）。

以 Kaplan 的論點來看，雖然小青與阿寬的「偶遇」完全是因為手機的緣故，但是小青透過凝視與觀看阿寬進而產生情愫，才是故事情節最重要的肇因。他們倆在水頭民宿彼此介紹對方後，在觀看喜鵲窩時，小青將金門喜鵲與牛郎織女的神話傳說相比，甚至也要求阿寬帶她一起挖蚵仔，都表現出她尋求愛情的主動性。而小青的主動性更表現在她對沙蟲三番兩次邀約的拒絕，以及對阿寬的百般接納。沙蟲騎著摩托車載著小青與阿寬，小青往後緊貼阿寬，而與沙蟲避免身體的接觸。同時小青對阿寬進行的愛情告白，都充分說明女性在本片敘事形式中的主導地位。一直處於被動地位的阿寬，首次對小青的愛情回應，是在海邊向她解釋俗稱「夫妻魚」鬻的愛情婚姻，「...每天如影隨形的，直到死為止都在一起」的說法，不僅為他與小青逐漸萌生的愛情作出註解，而且也「預示」他們倆往後的命運。以邀請阿寬擔任導遊作為藉口，小青主動邀約阿寬陪她到成功海邊看日出，又主動詢問阿寬能否載她去金城鎮玩。使得處於被動地位的阿寬，無論答應或拒絕，都顯示他對不確定愛情充滿著疑惑。

阿寬母親出現在金城鎮市場內，不僅讓主動尋求愛情的小青表達更堅強的自由意志，而且也使得阿寬願意在建功嶼上，向小青吐露自己被父親遺棄的身世與成長的艱辛歷程。阿寬的愛情告白，也得到小青「我不是過客。我絕不會讓另外一隻夫妻魚死的」承諾。同時小青主動親吻阿寬，更完全確認她在愛情中的主導地位。而阿寬也透過阿輝伯高粱酒與愛情的隱喻(metaphor)，讚美小青隱匿的紅斑性狼瘡病癥，深知自己隨時可能面對死亡的小青，是以相當健康的態度面對病情。²⁵ 根據 Jakobson(1972, 1988)的看法，隱喻是指透過省略或組合而創造一個新形象，也就是一個能指為其他相似的能指替代，被替代的能指以潛隱的方式出現（轉引自 Bredin, 1984）。由於飲下高粱酒與紅斑性狼瘡病癥同樣都會有臉紅的現象，因此它們都是透過臉紅現象而產生省略或組合的效果，目的在於創造一個愛情的新形象。而高粱酒愈飲愈香的說法，則是象徵愛情在經歷幾番苦澀後，帶來淒美果實的回甘滋味。當愛情被高粱酒這個能指替代、並以潛隱的方式出現時，進一步引導觀者遺忘金門已不是戰場、而是情場的事實。

為要強化故事情節的浪漫愛情，在尙義機場旁約會時，阿寬向小青介紹又稱「夏日精靈」的栗喉蜂虎，並強調這種候鳥也是一夫一妻制。藉由鬻與栗喉蜂虎的婚姻，強調異性戀父權體制的愛情價值。然而小青父親來到金門，卻戳破青少年試

圖建立愛情婚姻的單純夢想，使得這個短暫的愛情才剛剛萌芽就遭到破壞。小青突然離開，讓曾被拋棄的阿寬印證「從臺灣來金門的不是過客就是遊客」的事實。阿寬只能不斷到他們倆愛情之旅的景點，尋找片斷記憶。一直到小青（其實是小靜）主動傳送 email，被動的阿寬才重新燃起希望。其實小靜初次見到阿寬時，就顯示想要進一步認識他的意圖。與小青喜歡使用手機「定鏡」拍照留作紀念不同的是，小靜經常拿著攝影機「晃動」紀錄與阿寬有關的一切。然而她的個性與小青大相逕庭，才逐漸引起阿寬的被動懷疑。當小靜在成功海邊「毋忘小青」岩壁前主動摟住阿寬、而他也被動回應時，顯示小靜已逐漸愛上真情至性的阿寬。

無論如何，本片在敘事形式裡都將阿寬置於被動的地位。他透過片斷記憶將小青與小靜進行對照比較，滿臉疑惑的表情與極端憂鬱的眼神，說明他開始懷疑小靜的身分。然而沙蟲卻逼迫阿寬必須真誠面對愛情，他們倆在古崗湖卿卿我我的模樣，確實如同一對情侶。只是小靜也在尋找自己的愛情，不想再做姐姐的替代品。她以漲潮作為藉口，拒絕登上小青與阿寬的定情地點建功嶼，強調小靜意圖取代小青在阿寬心目中的地位。阿寬也是被動發現小青已死的事實，他在幫阿輝伯到墓園為阿惠換花後，看到貼有照片的小青墳墓。藉由阿惠已死顯現小青已死的真相，使得兩個已死女性在愛情中同樣具有主導地位。阿寬瞭解小青死亡的過程也是被動由小靜告知，他大聲吶喊、痛哭失聲，不僅是為小青，而且也是為自己。小靜指責是因為遇到阿寬產生愛情，間接害死小青。小靜在履行姐姐生前與阿寬的約定，並不斷數落自己與小青的差異，卻也坦承她們倆唯一相同的是「...她喜歡你，而我也...喜歡上了阿寬。」最終，阿寬模仿阿輝伯、面向海邊對小青說話，接著轉頭看看小青墳上的照片，微笑的表情突然嚴肅起來，因為他知道小青永遠不會再回應他。

二、阿寬與沙蟲的兄弟情誼

雖然本片是由女性推動故事情節，但是也透過小青的介入，再現沙蟲與阿寬陽剛特質的差異。沙蟲對愛情的看法，顯示他受到異性戀父權體制中陽剛特質的網綁與束縛。有關陽剛特質的描述，基本上都是形容詞式的(adjective)，根據 Metcalf 與 Humphries(1985)的看法，陽剛特質是激進的、好競爭的、感情遲鈍的、冷酷的、喜好掌權的，以及對性具有獨特的敏銳感。然而對 Nixon(1997:296-297)來說，這種陽剛特質的形容詞式描述是相當簡單而且獨一的概念化過程，有關男性對女性的支配、以及男性陽剛特質的表現，也都應該被包括在內。Nixon 指出，多元的陽剛特

質(plural masculinities)必須是複數，同時是能夠接受挑戰的概念。他提到，Weeks(1981, 1985)從歷史性的角度回顧陽剛特質的社會形構，強調男性陽剛特質的養成應該與階級、種族、種族性、世代有關。因此在討論《夏天協奏曲》的陽剛特質時，如同 Nixon(1997:298)的看法，就必須將它放在廣泛的性別權力關係中加以討論，特別是它與陰柔特質之間的關聯性。也就是說，需要思考沙蟲與阿寬的男性關係和陽剛特質的不同、他們陽剛特質與陰柔特質的差異，以及這些陽剛特質在社會階級中的不同，才能夠得到明確的意義。

與阿寬不同的是，沙蟲顯得較具主動性與侵略性，特別是對女生或小青外表長相的注意與觀察，遠遠勝過阿寬。他首先看到小青在網路上彈琴的影片、撿到小青手機時以「恐龍妹」稱呼她的同學，即使遭到拒絕也還是不斷主動邀約小青出遊。特別是阿寬解釋鬻的愛情婚姻時，小青覺得非常浪漫，然而沙蟲卻不以爲然表示：「我最看不慣公的讓母的背，應該是公的背母的，才有男子氣概啊！男生本來就應該保護女生嘛！」，卻被小青反駁爲「大男人」。而他在民用瓊林戰備坑道中向小青說：「金門到處都是坑道，最適合妳們這些見光死的女生來玩。」並故意以蛇、鬼故事等嚇唬小青。然而小青偏偏喜歡較具陰柔特質的阿寬，甚至連小靜也受到他的吸引。

本片也藉由小青的介入，強調阿寬與沙蟲兄弟情誼的劇烈變化。阿寬具有沉穩內向、陽光男孩的正面形象，他不僅努力打工賺錢、也煮飯洗衣照顧母親，服飾裝扮較爲灰暗或純粹的黑白色調，而且款式都是 T 恤與背心。相反的，沙蟲被塑造成深具喜感、熱情外向的男性丑角，穿著較爲光鮮亮麗，像是紅黃色調與「NIKE」字樣的綠色球鞋。小青在慈湖作出的選擇，讓他們倆兄弟情誼面臨嚴峻的挑戰與考驗。阿寬在洋樓廣場教小青騎自行車，而沙蟲則是在前景捻著玫瑰花瓣，望著後景盡情大笑的兩人，無奈地玩著「我愛妳、妳愛我」的遊戲。

成功海邊是阿寬與沙蟲建立兄弟情誼的物理空間(physical space)，當它被電珠一行人侵入時，阿寬爲要保護他們倆的秘密基地而踩下地雷。然而在向小青開放、並漆上「毋忘小青」後，立即轉形成三人的心理空間(psychological space)。這些青少年重回秘密基地，小青遭到他們挾持，沙蟲比阿寬搶先一步踩下地雷，表現他爲追求愛情時莽撞勇敢的陽剛特質。其實電珠他們將「毋忘小青」改成「毋忘小『靜』」，具有相當程度的「預示」作用。它不僅是指李靜本人，而且也暗示即將出現的陳文靜。在中文造字裡，「靜」是「青」與「爭」的合體，以 Barthes(1968)的話來說，即藉由外延意義呈現沙蟲與阿寬「爭」奪小「青」、也呈現小靜意圖與

小「青」要「爭」奪阿寬的內涵意義。

沙蟲終於向阿寬坦承自己也喜歡小青，而且想要與他公平競爭。阿寬表示願意將小青讓給他、卻無權這麼做，沙蟲則是推了阿寬一下：「喂！我們總不會為了一個女人斷交吧？」較具陰柔特質的阿寬，為要維持兄弟情誼並將女性當作物品相讓，而沙蟲則與他確認不會因為一個女性而破壞既有關係，具體再現陽剛特質的文化實踐。沙蟲在阿寬開始懷疑小靜身分時，逼迫阿寬應勇於面對愛情，並將摩托車借給他載小靜去玩。沙蟲充滿陽剛特質「有多遠騎多遠，少在我面前出現」的悲壯語氣，與阿寬唯唯諾諾的陰柔特質大相逕庭。他表示自己這輩子做過最後悔的事，就是將小青的手機給了他，充分說明他游移在兄情情誼、爭取小青之間的兩難困境。沙蟲與阿寬面臨嚴峻挑戰與考驗的兄弟情誼，在小青已死、小靜出現時獲得紓解。阿寬決定與小青生死不離，而沙蟲則是主動追求重回金門的小靜。雖然本片並沒有清楚告訴觀者，喜歡阿寬的小靜是否能與沙蟲或阿寬繼續發展愛情，但是這種開放性結局卻也強調一個事實，就是當青少年分別獲得愛情或不再相互爭奪的情況下，兄弟情誼才有繼續維繫的可能。

肆、文化場域的拉扯與妥協

一、世代交替的淒美愛情

與 2000 年代後臺灣青少年電影類似的是，小青與阿寬能夠建立如同夢幻般的愛情，完全是因為在敘事形式裡拒絕成人的介入。然而不同的是，本片也藉由偶爾出現的成人價值觀念，與青少年形成強烈的兩元對比。這些成人角色包括沙蟲母親、阿寬母親、小青姑姑與父親，以及阿輝伯，然而他們在敘事形式裡的功能卻大相逕庭。其中，雖然沙蟲母親扮演推波助瀾的角色，但是卻不具重要性，而阿寬母親與阿輝伯的愛情婚姻，則是具有一種世代交替的作用。

小青勇敢去愛的決定，使得阿寬母親／臺灣男性、阿寬／臺灣女性小青，形成錯置與替換的關係，阿寬母親的淒美愛情由小青進行取代而完成。小青對阿寬的愛情告白，顯示傳統愛情已轉變成女性主導與掌握。雖然母親是他們倆愛情的阻隔，但是卻也將前者與小青的女性地位進行連結。其實她們都是詞形變化列(paradigm)的替換元素，因為小青與阿寬愛情的句法結構，是在「重演」阿寬母親與臺灣男性的愛情婚姻。根據 de Saussure 句段關係(rapports syntagmatiques)的說法，它是阿寬

母親與臺灣男性愛情婚姻這兩個以上不在場(in absence)的字詞，形成「和...和」(and...and)關係的組合段(齊隆壬，民 82，頁 7)。使得阿寬母親與臺灣男性的過去成爲隱藏敘事(hidden narrative)，而由小青與阿寬的明顯敘事(magnificent narrative)再現出來。

然而小青與阿寬的「現代」愛情，卻和阿輝伯與阿惠的「傳統」婚姻，在敘事形式裡形成世代交替的作用。對阿寬而言，他的「重要他人」是自己口稱「金門第一痴情男」的阿輝伯。阿輝伯對愛情婚姻的執著與眷戀，不僅是異性戀父權體制中的一個「異數」，而且也是阿寬面對愛情無法決定、詢問母親反倒自問自答，以及父親不在場的認同對象。根據 Freud(1924)的看法，由於父親的遺棄與不在場的緣故，因此使得阿寬無法順利經歷伊底帕斯階段，認同父親而成爲真正的男性。對 Lacan(1977a, 1977b)來說，阿寬無法從想像的次序進入語言的、或象徵的次序，因爲缺乏父的法則介入，所以他也不能轉成符合文化期待、深具陽剛特質的男性。

由於阿寬父親「名存實亡」的結果，因此阿輝伯成爲阿寬想像的父親(imaginary father)，並引領他順利進入伊底帕斯階段。根據 Kristeva(1986: 244, 256)的看法，阿輝伯這個想像的父親其實是一個父母聚合體(the father-mother conglomerate)，具有足夠的力量讓成形中的阿寬自我(ego)，願意並勇於脫離母親的容器(the maternal container)，進入以陽具爲優勢能指的象徵次序與語言體系中。而這一切的滲透與認同，都是源自於愛的緣故。因此對 Kristeva (1984: 211)來說，想像的父親是「父與母、男與女的聚合體」，阿輝伯「不是嚴酷的、伊底帕斯式的，而是活生生的慈愛父親」，使得阿寬在阿輝伯兼具父母的愛中獲得性別身分認同成爲可能。

阿寬載著小青前往金城鎮，阿輝伯曾鼓勵他：「阿寬，厲害喔！認識沒多久就帶出來散步。」小青對每天拿花的阿輝伯感到好奇，阿寬就將阿輝伯與阿惠是水頭村公認最恩愛夫妻的事實告訴她。使得阿輝伯／阿惠、小青／阿寬的世代交替能夠成立，充分說明後者正是前者的翻版。很明顯的，小青對阿輝伯與阿惠深感興趣，並要求阿寬帶她來到阿惠墓園。小青吟誦法國文豪 Victor Hugo 的詩：「我在憂愁時想你，就像在冬季想太陽；我在快樂時想你，就像在驕陽下想著樹蔭。」給阿寬聽。不僅是小青再次對阿寬的愛情告白，而且也是她同理阿輝伯想念阿惠的心情。小青與阿惠同樣喜歡百合，阿輝伯從後景出鏡後僅剩阿惠墓園，都在「預示」小青未來即將與阿惠一樣死亡。

而小青姑姑與父親則是透過主流文化價值，試圖規訓與懲罰她和阿寬的愛情。

Foucault(1977)曾引用 J. Bentham 的全景式圓形監獄(panopticon)概念，描述社會權力對人們的監視與控制，在這個全景式圓形監獄中，獄卒透過逆光效果可以監視囚犯的一舉一動，然而囚犯卻無法看到獄卒，因此這些囚犯隨時隨地都受到觀看與辨認，同時囚犯與獄卒也都無法逃脫這個監視機制的規訓，而且任何逃脫這個監視機制者都必須受到懲罰。當小青徹夜未歸卻獲得愛情承諾後，姑姑對她說：「你們兩個以後要走的路，是完全不同的。」就是以主流文化價值對小青進行的規訓。而小青父親從臺北來到金門，他怨嘆是要小青養好身體，並指責她與阿寬在「鬼混」，然而小青卻反駁：「對不起，爸，可是...我從來沒有那麼自由的快樂過。」被父親施以懲罰而逼著回去臺北的小青，終於在被阻止的愛情裡香消玉殞。

《夏天協奏曲》更是將小青／靜的布爾喬亞階級(bourgeois)與阿寬的普羅階級(prolétariat)位置，進行強烈的兩元對比。從小青／靜來自臺北、學習鋼琴與小提琴、姑姑家的高級別墅，以及父親的服飾裝扮，再與阿寬和母親、或是阿寬家進行對照比較，都可以理解他們倆的階級差異是愛情不易突破的障礙。無論如何，小青與阿寬最終還是共同譜出夏天的「協奏曲」。而唯一能讓這場浪漫音樂會獲得共鳴的是，透過小青死亡、徒留遺憾而得以完全。因為在這個物質供應已不虞匱乏的社會，最需要且也是唯一的心靈寄託與期待便是愛情，所以「為愛情而死亡」遠比「為麵包而死亡」來得有價值。由於小青罹患紅斑性狼瘡，隨時可能死亡已是宿命的安排，因此本片將愛情的唯美浪漫，轉變昇華而成為愛情死亡的淒美情節。小青死亡後願意回到金門這個離島而與阿寬有情人終成眷屬，如同神仙眷侶般生死不離、永恆相隨。不僅再現死亡美學的愛情神話，而且也將愛情的物質死亡提升至精神不朽的「柏拉圖式」形而上層次，塑造更為遙遠與模糊的愛情想像。

二、兩岸三地的文化情結

事實上，本片不是單純描繪青少年的愛情而已，還衍生出金門與臺灣陳封已久、剪不斷理還亂的文化情結。除了青少年主要透過普通話交談外，絕大多數的對白都是使用福佬話。金門福佬話相當接近一海之隔的大陸廈門腔，並與臺灣鹿港口音類似。因此像是飾演阿輝伯的康丁出生於鹿港，觀者不易聽出他並非金門人。而保記小食店老板娘的福佬話口音，就是相當純正的廈門腔。藉由語言使用可以充分說明，雖然金門是臺灣管轄的屬地，但是它無論在地理或文化上，都與廈門較為接近，使得金門無論是過去或現在都處於邊陲的地位。

沙蟲媽曾開玩笑說沙蟲是「從廈門流過來的，金門版的桃太郎啦！」，更強化這種複雜糾葛的文化情結。日本《桃太郎》的民間故事，主要描寫老夫婦撿到不知名男嬰而將其收為養子的情節。因此在金門人心目中，認同自己與廈門的關係似乎遠比它與臺灣來得更重要、更真實。而本片不斷出現金門、臺北與廈門兩岸三地的影像。小青的手機裡有臺北 101、淡水、捷運、總統府的照片，而沙蟲自言自語淡水比不過水頭村美，夕陽也比不上慈湖，這些都是金門與臺北緊張關係的顯著象徵。而廈門與金門住宅的連續畫面、以及廈門大遠景鏡頭的出現，彷彿都是金門對廈門的遠望與遙想。

小青親眼目睹阿寬精神分裂的母親，曾插入相當奇怪的畫面，並與故事情節的上下文無關。在黃昏時分的建功嶼堤上五個人活動著，卻又突然淡出消失成為空景。它似乎暗示阿寬父親當年很有可能是在建功嶼服役，而這個戰場的砲口就是直接面對廈門。或許從阿寬為何會選擇建功嶼作為定情地點、並向小青吐露身世，進一步瞭解它的重要地位。小青想在漲潮前離開建功嶼，卻遭到阿寬拒絕，顯見他對此地具有某種特殊的情感。阿寬最終說出：「我好恨我爸」、並面向大海喊著：「為什麼要丟下我們」，以及「所有來金門的都只是過客」的結論，充分說明阿寬來自臺灣的父親，當年確實是在建功嶼這個金門最前線的戰地服役。

阿寬對父親的怨恨，其實也如同金門對臺灣的文化情結。小青曾將金門比喻為陶淵明《桃花源記》裡的世外桃源，並認為臺北的居住環境根本就是鳥籠。過去一直是前線戰地的金門，雖然最終獲得解嚴，但是卻彷彿是被臺灣遺棄的子女般，不僅沒有得到父親的眷顧，而且也被四周大海圍困、無法脫身。如同阿寬百般推辭與小青同遊金城鎮，並反駁她：「妳知不知道來金門的，不是過客，就是遊客。來這裡當兵的阿兵哥，恨不得趕快當完兵就離開金門。遊客呢，買了菜刀跟麵線，拍拍屁股就走人了。根本就沒有人想留下來。」阿寬的反駁讓小青啞口無言，這是金門對臺灣的有聲抗議，因為「從臺灣來金門的不是過客就是遊客」。

然而《夏天協奏曲》試圖讓觀者重新認識金門已不是戰場的事實，因為它很有可能是充滿浪漫氣息的情場。²⁶ 如同阿輝伯對阿寬說：「你看，那麼漂亮的姑娘在愛你，連死都要回來金門跟你一起。阿寬，你真的有福氣，讓人很羨慕。」或許能讓臺灣女性願意留在金門，才是長久以來顛沛流離、不斷外移的金門人，心目中最大的願望。因為本片至少為「無聲他者」的金門，真心「說出」其與臺灣解不斷、理還亂的文化情結。

伍、結語

本文發現，《夏天協奏曲》如同一本按圖索驥的旅遊指南。藉由地景空間視覺符號的運用，直接拒絕拍攝與戰地有關的景物，並將戰場的能指轉形成情場的所指。同時，透過轉喻將戰場的意義擴展、進而轉形成情場。如同拼圖遊戲一樣組合而成的旅遊指南，讓觀者遺忘戰場的記憶。而在書寫青少年的短暫愛情時，則是藉由已存在於現實世界裡的場景，為本片的組構提供深具說服力的元素。透過 MV 與影片進行拼貼，藉以塑造浪漫夢幻的視聽效果，達到將金門戰場轉形成純愛情場的目的。以古典樂器與流行音樂兩種形式指涉不同的影像意涵，並具有指示語與修飾語的作用。而古典音樂更讓觀者能清楚分辨小青與小靜的差異，藉由說明式音樂用以暗示觀者與代表人物個性的功能。小青與小靜在彈奏流行音樂時，也具有完全不同的風格，卻又透過回溯讓小青與小靜就是一體兩面雙胞胎姐妹的意涵能夠成立。

本片除了藉由鸞與栗喉蜂虎金門特有物種建構敘事形式外，也與純愛小說相當類似。《夏天協奏曲》一直強調小青在愛情中的主導地位，而將阿寬置於被動的地位。透過小青凝視與觀看阿寬進而產生情愫，是故事情節最重要的肇因。小青主動尋求愛情與阿寬被動回應愛情，成為基本的敘事形式。小青主動邀約阿寬帶她步上愛情之旅的經歷，在言行舉止與肢體動作中，表達選擇阿寬與拒絕沙蟲的堅強態度，甚至連死亡後都要回到金門與阿寬生死不離、永恆相隨。相反的，阿寬被動回應小青的愛情、被動收到其實是小靜傳送的 email、被小靜逐漸愛上、被動發現小青已死，以及被動瞭解小青死亡的過程。即使如此，真情至性的阿寬仍願意陪伴永遠不會再回應他的小青。而小青的介入則是再現沙蟲與阿寬陽剛特質的差異。與阿寬較具陰柔特質不同的是，沙蟲受到異性戀父權體制陽剛特質的綑綁與束縛。沙蟲與阿寬面臨嚴峻挑戰與考驗的兄弟情誼，在小青已死、小靜出現時獲得紓解。說明青少年分別獲得愛情或不再相互爭奪的情況下，兄弟情誼才有繼續維繫的可能。

《夏天協奏曲》藉由偶爾出現的成人價值觀念，與青少年形成強烈的兩元對比。阿寬母親與阿輝伯的愛情婚姻，對小青與阿寬的愛情具有一種世代交替的作用。小青勇敢去愛的決定，使得阿寬母親的淒美愛情由小青進行取代而完成。阿輝伯是父親不在場阿寬的重要他人，也是引領他進入伊底帕斯階段的認同對象，更是他想像的父親，使得阿寬能獲得性別身分的認同。而小青姑姑與父親則是透過主流文化價值，試圖規訓與懲罰她與阿寬的愛情。本片更將小青／靜的布爾喬亞階級與

阿寬的普羅階級位置，進行強烈的兩元對比。最終再現死亡美學的愛情神話，也將愛情的物質死亡提升至精神不朽的柏拉圖式形而上層次，塑造更為遙遠與模糊的愛情想像。本片也衍生出金門與臺灣陳封已久、剪不斷理還亂的文化情結，藉由語言使用說明金門雖然是臺灣管轄的屬地，但是它無論在地理或文化上，都與廈門較為接近，使得金門無論是過去或現在都處於邊陲的地位。阿寬對父親的怨恨，其實也如同金門對臺灣的文化情結。獲得解嚴的金門，彷彿是被臺灣遺棄的子女。《夏天協奏曲》試圖讓觀者重新認識金門已不是戰場、而很有可能是情場的事實，並為無聲他者的金門人，真心說出他們心目中最大的願望。

註釋

1. 第一部在金門拍攝的影片是唐振瑜的《星月無盡》，描述金門女性與臺灣男性的戀愛忌諱與當兵趣事。透過前往金門當兵的臺灣男性，打破當地兩男一女青梅竹馬的三角關係，並牽扯出星君姐姐得月的一段戀情往事與空留遺憾，藉由寓教於樂的方式介紹金門文化。
取自
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%98%9F%E6%9C%88%E7%84%A1%E7%9B%A1>。上網日期：2013年4月16日。
2. 如同《藍色大門》的女主角桂綸鎂在演出時已是大學生，女主角林逸欣在演出本片時同樣也已是大學生，而男主角張睿家則是大學畢業多年，早已進入演藝圈的演員。
3. 夏天協奏曲金門特映會大爆滿，導演黃朝亮落淚感謝（民98年11月25日）。MSN娛樂。取自 <http://ent.msn.com.tw/news/content.aspx?sn=0911250011>。
4. 翁碧蓮（民98年10月28日）。《夏天協奏曲》將上片邀李縣長代言。金門日報社。取自 <http://blog.roodo.com/twmovie/archives/10477711.html>。
5. 網友發動看《夏天協奏曲》計畫擠爆電影院（民98年12月4日）。今日新聞。取自 <http://www.nownews.com/2009/12/04/11490-2542069.htm>。
6. 李光爵（民99）。〈城市行銷 X 電影風情〉。《中華民國99年電影年鑑》。臺北市：國家電影資料館。頁47至50。
7. 想亮影藝股份有限公司（民99年10月1日）。號外！金門美景牽線，「夏天協奏曲」確定改編為偶像【部落格文字資料】。取自 <http://shinetv.pixnet.net/blog/post/32404296>。
8. 公共電視在2010年10月31日經典電影院單元中，分別於中午與晚上重播本片。Summertime1227（民99年10月11日）。10/31公視經典電影院，夏天協奏曲與你再次尋訪青春和回憶！【部落格文字資料】。取自 <http://summertimes1127.pixnet.net/blog/post/18832898->

%E3%80%90%E5%85%AC%E5%91%8A%E3%80%9110-31%E5%85%AC%E8%A6%96%E7%B6%93%E5%85%B8%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E9%99%A2%EF%BC%8C%E5%A4%8F%E5%A4%A9%E5%8D%94%E5%A5%8F%E6%9B%B2%E8%88%87。

9. 王玉燕（民 98 年 10 月 23 日）。〈一場密室裡的大規模騷動：《風聲》導演陳國富專訪〉。《放映週報》，230。取自 http://funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=269。
10. <http://stars.udn.com/star/StarsContent/Content23527/02.shtml>。
11. 焦雄屏（譯）（民 94），頁 47。
12. 同註 11 頁 42。
13. 同註 11，頁 85。
14. 同註 11，頁 47。
15. Bertolt Brecht 倡導改革歌劇，在理論與實踐上進行史詩劇場的實驗，並吸收中國戲曲的藝術表現，形成獨特的表演方法，提出陌生化效果的理論概念。取自 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%B4%9D%E5%B0%94%E6%89%98%C2%B7%E5%B8%83%E8%8E%B1%E5%B8%8C%E7%89%B9>。上網日期：2013 年 5 月 4 日。
16. 陳俛任（民 98 年 11 月 21 日）。電影行銷金門 譜「夏天協奏曲」。華視新聞網。取自 <http://news.cts.com.tw/udn/entertain/200911/200911210348641.html>。
17. 取自 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%8F%E5%A4%A9%E5%8D%94%E5%A5%8F%E6%9B%B2>。上網日期：2013 年 4 月 16 日。
用外景節目的探索精神 拍攝台式浪漫純愛電影（民 98 年 11 月 11 日）。聯合追星網。取自 <http://stars.udn.com/star/StarsContent/Content23527/02.shtml>。
18. 〈習慣〉是由林逸欣作詞、作曲與演唱。
19. 〈我知道〉是由閻韋伶作詞、作曲與演唱。
20. 〈夏天協奏曲〉是由林逸欣作詞、作曲（閻韋伶木蘭號 aka）與演唱。
21. 同註 11，頁 241，247。
22. 同註 11，頁 170。
23. 取自 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%8F%E5%A4%A9%E5%8D%94%E5%A5%8F%E6%9B%B2>。上網日期：2013 年 4 月 16 日。
24. 取自 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%85%E6%96%91%E6%80%A7%E7%8B%BC%E7%98%A1>。上網日期：2013 年 5 月 4 日。
25. 紅斑性狼瘡已經被列為身心障礙重大疾病，患者可以領有重大傷病卡，同時以此身分獲得高中或大學申請入學保障名額。
26. 在《星月無盡》中，來自臺灣服役於建功嶼的男性帶走金門女性星君，甚至也讓金門

男性阿勁如同百年前的「落蕃」一樣出走。儘管這是唐振瑜人文關懷的一部分，然而這些故事情節卻是在傷口上撒鹽，勾起金門人的內心痛處。落蕃一詞出自福佬話，是指 19 世紀中葉中國沿海開放五口通商，吸引貧苦華工前仆後繼從原鄉到南洋發展，並啓動一波波金門人落蕃的移民風潮。金門國家公園管理處曾委託唐振瑜導演拍攝

《落蕃》紀錄片，道盡金門僑鄉文化的辛酸史。金門俗諺「六亡、三在、一回頭」，表示每 10 個遠赴南洋發展的金門番客中，會有 6 個客死異鄉，3 個順利在當地開枝散葉，而有 1 個則會返鄉打造美輪美奐的新洋樓光宗耀祖。該片曾獲第 13 屆臺北電影節最佳紀錄片、第 34 屆金穗獎最佳優等紀錄片，也參加許多國際影展獲獎並得到好評。

陳品璿（民 101 年 6 月 27 日）。《落蕃》紀錄片，重現金門僑鄉文化歷史。台灣國家公園網站。取自

http://np.cpami.gov.tw/youth/index.php?option=com_content&view=article&id=5213&Itemid=40。 <http://luofan.pixnet.net/blog>。

參考書目

- 丁揚忠等（譯）（民 79）。《布萊希特論戲劇》。（原作者：Bertolt Brecht）。北京市：中國戲劇出版社。
- 吳珮慈（譯）（民 86）。《當代電影分析方法論》。（原作者：Jacques Aumont and Michel Marie）。臺北市：遠流。
- 曾偉禎等（譯）（民 86）。《女性與電影：攝影機前後的女性》。（原作者：E. Ann Kaplan）。臺北市：遠流。
- 焦雄屏（譯）（民 94）。《認識電影》（修訂第十版）。（原作者：Louis Giannetti）。臺北市：遠流。
- 陳永國（譯）（民 87）。《布萊希特與方法》。北京市：中國社會科學出版社。
- 陳儒修（民 88）。〈女兒的凝視：電影中的父女情結〉，《國立臺灣藝術學院藝術學報》，64，121-127。
- 陳儒修、郭幼龍（譯）（民 91）。《電影理論解讀》。（原作者：Robert Stam）。臺北市：遠流。
- 齊隆壬（民 82）。《電影符號學》。臺北市：書林。
- Barthes, R. (1968). *Elements of semiology*. (Annette Lavers and Colin Smith, Trans.). London: Cape.

- _____. (1973). *Mythologies*. (Annette Lavers, Trans.). London: Paladin, 1973.
- Bredin, H. (1984). Roman Jakobson on metaphor and metonymy. *Philosophy and Literature*, 8(1), 89-103.
- Brecht, B. (1961). On Chinese acting. *The Tulane Drama Review*, 6(1): 130-136. (Eric Bentley, Trans.). First published, 1936.
- Caroll, N. (1996). *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: the birth of the prison*. (Alan Sheridan, Trans.). New York: Pantheon Books.
- Freud, S. (1924). The dissolution of the oedipus complex. In J. Strachey (Trans. and Ed.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. (Vol. 19). London: Hogarth Press.
- Jakobson, R. (1972). Linguistics and poetics. In Richard T. De George and Fernande M.DeGeorges (Eds.). *The structuralists from Marx to Lévi-Strauss*. (Fernande M. DeGeorge, Trans.). New York: Doubleday.
- _____. (1988). Concluding statements: linguistics and poetics. In David Lodge (Ed.) *Modern criticism and theory: a reader*. (pp. 32-57). London: Longman. First published. In T. Sebeok (Ed.). *Style in language*. Cambridge: MIT Press, 1960.
- Kaplan, E. Ann. (1982). *Women and film: both sides of the camera*. London: Routledge.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. (Margeret Waller, Trans.). New York: Columba University Press.
- _____. (1986). *The Kristeva reader*. Toril Moi (Ed.). Oxford: Basil Blackwell.
- Lacan, J. (1977a). *Ecrits: a selection*. (Alan Sheridan, Trans.). London: Tavistock Publications.
- _____. (1977b). *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. (Alan Sheridan, Trans.). London: Hogarth Press.
- Metcalf, A. and Humphries, M. (Eds.). (1985). *The sexuality of men*. London: Pluto Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nixon, S. (1997). Exhibiting masculinity. In Stuart Hall (Ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. (pp. 291-336). London: Routledge.
- Weeks, J. (1981). *Sex, Politics and society: the regulation of sexuality since 1800*.

當戰場變成情場：青少年電影《夏天協奏曲》的文化再現

Harlow: Longman.

_____. (1985). *Sexuality and its discontents: meanings, myths, and modern sexualities*.

London: Routledge.

When Battle-Field Became Love-Field: Cultural Representation in Teenager's Film *Summer Times*

Ting-Huei Chao*

Abstract

The teenager's film *Summer Times* illustrates an eternal love between a young lady from Taiwan and a young boy at Kinmen in summer vocation. On the one hand, it completely puts the characters on the students of senior high school. On the other hand, this film tries to avert the traces and memories of Kinmen as a battle-field, and transforms it to be a beautiful and romantic love-field through visual-audio aesthetics and narrative form. This article reads and interprets it through citing theoretical perspectives of film studies and adopting the method of textual analysis. It discusses with three dimensions including the writing of travelling guide and the use of visual-audio aesthetics, the construction of narrative form and the representation of gender image, and the struggling and negotiation of cultural field. This article argues how *Summer Times* represents specific cultural meanings through film language.

Keywords: Teenager's Film, *Summer Times*, Cultural Representation

* Ting-Huei Chao, Associate Professor, Department of Communication Arts, Fu Jen Catholic University. E-mail: cinemaresearcher@gmail.com