

解嚴後軍教喜劇片的在地混雜性

——以《號角響起》的明星形象與聲音政治為 中心

林姝霜

清華大學台灣文學研究所博士生

摘要

1987年開始，由金鰲勳導演的《報告班長》系列電影因受到大眾歡迎，遂逐漸變成一種台灣軍教片的新類型。本文企圖透過「喜劇片」的形式，以被譽為九〇年代最後一部軍教片，朱延平導演的《號角響起》（1995）作為主要的論述對象。藉由討論這樣一個通俗的敘事文本，以參演明星所帶有的模式化形象如何在電影裡被翻轉；透過析論多元駁雜的口音、語言、歌曲，以「聲音政治」作為主要的分析方式。試圖理解這部在威權體制的遺緒之下，以男性視覺文化為主的影像，如何呈現各種家國與個人記憶的角力；而文本中所攜帶的對威權反抗的意義與可能，又是如何透過軍教喜劇片這個自成一格的空間展演？繼而從中觀察《號角響起》如何面對九〇年代重寫歷史的潮流，同時思考其如何呈現「在地混雜性」的問題。

關鍵詞：軍教喜劇片、朱延平、明星形象、在地混雜性、聲音政治

The Vernacular Hybridity of Taiwanese Military-Education Comedy after 1987:

The Star Images and Vocal Politics in *Forever Friends*

Lin Wen-Shuang

Ph.D. student

Institute of Taiwanese Literature

National Tsing Hua University

Abstract

Upon its release in 1987, Chin Ao Hsun's (金鰲勳) *Yes Sir!* became a hit with audiences, and eventually led to the evolution of "Taiwanese military-education comedy," as a new genre; one which would replace the military propaganda that was prevalent in the 70s and 80s. This paper focuses on one and the last of this genre, *Forever Friends* (1995), directed by Chu Yen-Ping (朱延平). First of all, by analyzing this popular text, the researcher demonstrates how the typecasting of certain celebrities was inverted by the roles they played. Secondly, with the discourse of "vocal politics," this paper scrutinizes the appearance of different languages, accents, and songs in this film. Furthermore, the researcher interprets how the visual overturn of the masculine celebrity image and the exhibition of auditory diversity casts light on the conflict between the soldier and the state, the personal and the collective, as well as the dominated and the dominant. Thus, this film could be considered a sarcastic critique of the persistent ideologies of patriarchy and autocracy in the post-martial-law era. Finally, the researcher goes further to investigate whether and how this film confronts the trends of "rewriting history" and "vernacular hybridity" in the 90s.

Keywords: Taiwanese Military-Education Comedy, Chu Yen-Ping, Star Images, Vernacular Hybridity, Vocal Politics

解嚴後軍教喜劇片的在地混雜性

——以《號角響起》的明星形象與聲音政治為中心

一、前言

軍教片一開始是源於台灣的兵役制度，而此類片種必須向官方單位申請拍攝援助，其劇情施展的空間，以及其最終朝往「正向」教育結局之目的，都十分固定而明確。因此「軍教片」的定義並非「軍事歷史片」，也非「軍旅片」。無論有意無意，這些軍教電影中所描繪的軍中訓練生活之所以受到歡迎，顯得非常「在地」與「台灣」，因為勢必要透過當地的生活記憶、共通的象徵符碼之建構——包括形塑某種刻板誇大的人物模型，也包括如今看來可能遺存歧視疑慮的特定族群形象。以交雜多語的狀態呈現解嚴後的多元主體意義，才能藉此轉化成這種類型片裡的喜劇語言，達到使觀影者共鳴的效果。

因此，本文意在透過「喜劇片」的形式，以被譽為九〇年代最後一部軍教片的《號角響起》（1995）作為主要的論述對象。這部由朱延平導演、吳念真編劇的軍教片，因過度寫實地再現軍中生活，將軍中原該整齊序列的樣態透過音像的配合及隱喻，作出有效的顛覆；同時也顛覆了一種想像的國族話語，而成為國防部最後一部提供人力支援與戰備展示的軍教片。

1995年的文化生產也有其時代語脈與外在驅力。一來因為美國「綜合貿易法特別301條款」，使得「外片的拷貝數放映場所數再度放寬」。¹加以香港電影原就在台灣流行，謂之「國片」的台灣電影環境越發艱難；二來由於回應時任中華民國總統李登輝推動民主化運動，並預定於次年舉行總統直選，因此引發了中共飛彈試射的台海危機。藉由台灣人民無法確知未來的心理情緒作為行銷策略，在書市炒熱《一九九五閏八月：中共武力犯台世紀大預言》的預言話題。同年並有林博生執導同名電影上映。

1 葉龍彥，《圖解台灣電影史（1895-2017年）》（台北：晨星出版社，2017.11），頁235。

這部《號角響起》同樣在這樣的時代背景，以及某種相關的國族語彙中被生產。它面對的既是九〇年代如何重寫歷史的潮流，也是思考「在地性」的混雜如何被擴充的問題。

而本文試圖藉由討論這樣一個通俗的敘事文本，以參演明星所帶有的模式化形象如何在電影裡被翻轉；透過析論多元駁雜的口音、語言、歌曲，以「聲音政治」作為主要的分析方式。試圖理解這部在威權體制的遺緒下，以男性視覺文化為主的影像，如何呈現各種家國與個人記憶的角力；而文本中所攜帶的對威權反抗的意義與可能，又是如何透過軍教喜劇片這個自成一格的空間展演？

二、政宣電影的概念與內容的位移

首先必須廓清政宣電影的主軸。李泳泉認為在台灣，政宣電影源遠流長不曾中斷，其兩大脈絡：一是「反共」、一是「抗日」。²黃仁在《電影與政治宣傳》³專書中，則將這些政宣電影以章節分為：「反共」、「抗日」、「尋根與民族主義」、「軍教」、「勵志與教育」、「農改經建省籍融合與家園團結」、「國民革命」七大類別。葉蓁論析了「電影與民族國家體制的緊密結盟」，她認為「政府的積極介入向來是台灣製片歷史的一大特色」，而在台灣新電影出現之前，「台灣電影往兩個極端發展……一是反共與反日的政令宣傳電影，另一則是純粹逃避主義式的電影，舉凡政治性或當代社會文化問題一概避而不談。」⁴

重新爬梳台灣政宣電影的發展：五〇年代國民黨政府為配合「反共抗俄」政治策略，要求台灣省電影製片廠、中國電影製片廠、農業教育電影公司三大公營片廠調整架構，進行台灣電影全面的管控。1950到1952年農教則出品《噩夢初醒》、《永不分離》、《軍中芳草》。而《軍中芳草》可算是台灣第一部軍教電影。六〇年代配合「健康寫實」的文藝政策。七〇年代中影則以

2 李泳泉，《台灣電影閱覽》（台北：玉山社出版公司，1998.09），頁55。

3 黃仁，《電影與政治宣傳》（台北：萬象圖書公司，1994.01）。

4 June Yip（葉蓁）著，黃宛瑜譯，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》（台北：書林出版公司，2011.08），頁74-76。

「戰爭愛國」電影為招牌，動員大場面的有《雪花片片》（1974）、《英烈千秋》（1974）、《梅花》（1975）、《八百壯士》（1976）、《黃埔軍魂》（1978）等。1979年由張佩成導演，小野編劇的《成功嶺上》，被譽為軍教片始祖，採用大堆頭當紅明星，以他們的軍中訓練生活為奇觀，電影藝術遂成一種大眾教化與社會宣傳的工具。直至八〇年代「新電影」運動的發軔。葉綦認為，新電影運動其實試圖「竭盡所能去打破」那種商業電影裡「強化本質的、統一的民族—國家概念」的一統性，將「國族主義論述的裂隙曝於光天化日之下，讓去整體的辯證得以運行」。⁵洪國鈞也認為這些政策電影其實有其一脈相承的政治意義，因此導致了一種類似反作用力的可能，使得「新電影」之「新」的概念與「新」的美學得以在此脈絡下產生，並「重新找回政治的可能性」：

七〇年代之後，很多政策片，像是《黃埔軍魂》（1979）、《八百壯士》（1976）中的美學風格還是延續了健康寫實電影的手法，重要的是，健康寫實手法在各種類型片中不斷被使用，它的概念已經不只是美學，而變成一種政治上的概念。這個脈絡下才產生了八〇年代初的「台灣新電影」，意思是說：當健康寫實的新意被僵化、泛政治化爾後去政治化了，反而沒有政治上的力道，這才出現了新電影的形式實驗、創新美學做法，重新找回政治的可能性。⁶

將台灣政宣電影重新脈絡化之後，本文想要試著追問：解嚴以後至九〇年代，台灣軍教片做為一種獨特空間，如何呈現一種與國族意識形態纏崇的「在地混雜性」；這些軍教片中不同記憶、歷史意識與認同形式，透過與台灣土地的連結，是否存在著新電影後的「鄉土動能」，繼而轉成一種在地經驗與題材的片種？

5 同註4，頁90。

6 曾芷筠，〈層層揭開「後新電影」的面紗——洪國鈞教授談台灣電影史〉，「財團法人國家電影中心」，2009.11.12（來源：http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=273，檢索日期：2019.10.11）。

（一）金鰲勳的「小資本」軍教片與範式的積澱

1979年，由小野在《聯合報》連載的小說〈擎天鳩〉改編的《成功嶺上》，描繪了知識青年進入兵營操演的暑訓生活。這部由國防部中國製片廠出品的政宣電影，雖然由於演員許不了的參與，增添了些許喜劇元素，以及幾種核心的人物設定：如嚴肅的「長官」、出錯的「天兵」，與美麗的「福利社小姐」等，奠定了日後軍教片的類型模式。更重要的是，它開啟了某種先前對單一偉人英雄的崇拜，移轉至平民諸眾之記憶的展演內容。然而，從其電影海報宣傳大字可以看出，這是一部強調「樹立國格文化」，並且是「描述知識青年在成功嶺上的感受以及所接受的磨練」的電影。雖然可視為日後的軍教片「始祖」，但其一方面仍以「大專生」為描繪對象，主要語言也是「國語」，與日後在所謂的「軍教喜劇片」中增添不同階層的角色，呈現更多元的語言狀態，仍有差異。另一方面，《成功嶺上》依然是由公營片場所製作的政治宣傳電影，依然服膺於「保家衛國」主題，只是將受訓經驗趣味化。不像「軍教喜劇片」開始將個人享樂置於國家榮耀之前，明目張膽地以「混水摸魚」作為笑點。而同樣以「明星」為宣傳賣點，但《成功嶺上》參演的「知名紅星」如秦祥林、林青霞、林鳳嬌等，使得這部電影毋寧更接近所謂七〇年代延續下來的「文藝片種」之變形。

1987年，原來曾任愛國戰爭片《英烈千秋》、《八百壯士》、《黃埔軍魂》副導演的金鰲勳，被中影拔擢為導演時「正逢電影工業不景氣時期，加上電檢制度的嚴苛，電影的前景變得窄小許多。金鰲勳試圖另闢一條路線，以小資本拍大戲，並以人性刻畫取代暴力宣洩，並堅信只要影片注重突破人性，一定為電檢處及觀眾所歡迎。」⁷於是轉向另一種加入喜劇元素與個人記憶的小資本軍教片。這也奠定了日後《報告班長》系列作的同質路線（包括1988年第二集、1994年第三集、1996年改由張蜀生執導第四集《拂曉出擊》、1997年改由林博生執導第五集《女兵報到》、2000年金鰲勳重新執導的第六集《報告總司令》），以及2016年金鰲勳原訂拍攝的第七集《勇往直前》，因病逝世後改由

7 台灣電影數位典藏資料庫，〈「影人目錄」金鰲勳〉（來源：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=716>，檢索日期：2019.10.11）。

監製梅長錕接手執導）。經過長時間的積澱，這些大量跟風的拍攝，固定而漸僵化的影像元素也變成一種軍教片裡的基礎範式。

在學術研究的相關文獻上，目前只有2004年吳振邦的碩士論文〈先報告班長，再成為男人？——國片軍教電影的變遷與性別論述〉。⁸此論文先行定義何謂「軍教電影」，再透過軍教電影中所塑造出的軍中男性形象、陽剛氣質去探析其所隱含的性別意識與性別互動關係有何固定的想像或轉變，主要以「報告班長」系列電影作為其論析對象。

（二）朱延平的「喜劇」類型與敘事的改寫

而朱延平作為商業電影導演亦有其特殊脈絡。不只是因為他所塑造的喜劇演員「許不了」，成為一屬於台灣「草根」、「小人物」的特殊符號；也因為他對於類型電影的長期耕耘。因此從八〇年代開始，即因這樣的「雅／俗」之別的概念，而被放在台灣新電影的對位。而「這兩條路線，當時各自拍了100多部片，只不過商業電影100多部『扣打』（quota），全都算在朱延平一人身上」。⁹朱在2018年此訪談中提及，「商業電影都是我一個人在做，因為沒有第二人在拍，一年拍七、八部」。¹⁰各種商業片型都拍攝接觸，加以產量之豐，因此在整個八〇至九〇年代，也以極高比例拍攝軍教喜劇片。1987年先出產了《大頭兵》、《大頭兵出擊》系列電影。也談及自己是在拍攝以國共抗戰、泰緬孤軍為題材，改編自柏楊同名小說的《異域》（1990），被電檢處要求修剪時，才在解嚴之後初次感受到戒嚴，以往他「對戒嚴沒什麼感覺，不行我就改」。¹¹而《異域》這部電影的拍攝權利則是他先以賣座片《大頭兵》系列電影換來的。

從金鰲勳與朱延平在解嚴前後的創作導向可以知道：一來因為電檢制度的限制，二來因為資本市場機制的走向，主導了在解嚴後的文化生產內容，使

8 吳振邦，〈先報告班長，再成為男人？——國片軍教電影的變遷與性別論述〉（台北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2004）。

9 鄭景雯，〈電影篇：80年代電影人的抗爭〉，「中央通訊社·文化」（來源：<https://www.cna.com.tw/culture/article/20181026w003>，檢索日期：2019.10.11）。

10 同註9。

11 同註9。

得他們將目光轉往一種對細微「人性」的刻畫，高過於對戰爭「大場面」的投注。這些軍教喜劇片的高賣座，也讓這樣的系列電影沿用了相似的技藝與基本的元素，逐漸變成一種台灣軍教片的新類型。

而這種以「喜劇」作為主流敘事的軍教片，也多以「中下階層」為主要人物設定，延續了透過嘻笑方式呈顯的戲劇傳統，並藉諷刺的手法表現荒謬的社會情境。

（三）藝術電影與類型電影的跨域

然而，如同先前所述，儘管評論者已經畫下了「新電影」與「類型片」的兩條平行線。或如此論析：「兩兩成雙的對照組——城市與鄉下、文字文化與口語文化、帝國語言和本土方言——是鄉土文學、台灣新電影等本土運動相當倚重的分析工具。」¹²。然而，這些八〇年代後期至九〇年代的軍教喜劇片，作為類型片一種，其實也沿用了「二元概念組合及其價值預設」。或者「新電影」的重要工作者如小野或吳念真，並非只接下作者論濃厚的電影，往往也會從事軍教片或商業片的編劇工作：譬若侯孝賢導演的國防宣傳片《一切為明天》、小野編劇之《成功嶺上》、吳念真編劇之《號角響起》，確實也因為台灣電影所處複雜的環境，而顯得「平行線」並非如此平行。吳念真作為藝術與商業的「跨域」創作者，一面意識到「新電影其實有它的危機，因為每個人的風格太像了。」¹³而他之所以跨越不同的藝術社群，主要因其性格「喜歡試不同的導演，而且我清楚，電影不可能只有一個方向，不可能那麼文學性，那麼抽象，因為電影基本上是一種娛樂，應該兼顧很多人，所以應該跟那些可以拍娛樂電影的人合作。」¹⁴對某些電影的菁英主義取向產生了自己的抗拒。

三、「明星形象」作為文化符號

《號角響起》是台灣原片名。發行香港時卻將此帶有戰事煙硝的片名改

12 June Yip (葉蓁) 著，黃宛瑜譯，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》，頁166。

13 白睿文，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（台北：麥田出版公司，2007.07），頁265。

14 同註13，頁265。

為《四個不平凡的少年》，英譯名則是“Forever Friends”，強調了軍中男性情誼與成長的故事。四個少年以被譽為台灣「四小天王」的吳奇隆、金城武、蘇有朋、林志穎，以及軍教喜劇片中常出現的配角張立威參與演出。「四小天王」稱號的出現，為九〇年代當時仿照香港「四大天王」劉德華、黎明、張學友、郭富城四人的稱號，沿用了商業電影裡的明星體制與行銷策略。然而，這部喜劇電影裡的角色塑造，卻攜帶了一種與他們原來的明星形象刻意悖反的符號價值；文本裡使用的後設技巧與自我指涉、角色的不具現實感，卻反而達到一種疆界的逾越效果。包括作為主要旁白與觀察者——大學「落榜生」的蘇有朋；施行法術的「師公師」林志穎與徒弟張立威；飾演與隊長吳奇隆硬碰硬，被管訓過的「流氓」金城武。在兵營這個國家權力規範的地理政治空間，他們成為此類空間裡的邊緣他者，皆是在原來隊伍裡無法被整合的偏差角色，被「流放」到「專收垃圾」的陸軍二四部隊「龍平派遣隊」，準備進行大規模實戰演習。

同樣的敘事範例與人物模型也出現在前一年金鰲勳執導的《報告班長3》（1994）。兩部軍教喜劇片同樣有一個表面威嚴的權力系統運作者存在，與被稱為「雜牌軍」的班兵；同樣延續了自《成功嶺上》後以明星灰頭土臉的操演過程為賣點的軍教片脈絡，並且多有類型電影美學傳統的承襲與仿效關係。金城武、林志穎與甘草角色張立威作為兩部電影的共同主演，相較於《報告班長3》金城武飾演的「前國手」，林志穎的「少爺兵」。吳念真在《號角響起》裡刻意放置的常民文化：幫派分子、道士乩童，並以插草人法術詛咒等，這些看似與「現代性」發展進程、現代進步論述相異的階層身分，不僅突顯了民間信仰與台灣鄉野的連結，也突顯了政治經濟結構與社會構成的在地性與多元性，將庶民生活的展演變成某種對台灣在地文化的本質性想像之一。恰巧也回應了廖瑩芝在〈幫派、國族與男性氣概：解嚴後台灣電影中的幫派男性形象〉裡，述及幫派題材如何在解嚴前後的台灣電影中「經常性地作為一種台灣在地文化的表徵，凸顯了其所呈現的台灣文化與意象特殊性」。¹⁵ 他們並且需帶有

15 廖瑩芝，〈幫派、國族與男性氣概：解嚴後台灣電影中的幫派男性形象〉，《文化研究》20期（2015.03），頁55。

不同的身體形象——如金城武的強健體魄、難以馴化，然而身上的刺青標誌也讓他失去原來的身分主體，不僅被主流社會所輕視，「進部隊也一樣，衣服一脫，好像又被判一次刑」；林志穎養尊處優的姿態與蘇有朋體弱的樣貌，雖然使他們成為軍教片中對「男子氣概的挑戰與解構」，¹⁶但也因為其所附符號的「模式化」，而流為一種較為浮面的裝飾象徵。

試著藉由日後因參與東亞跨國演出，使得加添在身上的「符號」與意義跟著不停流動轉變，卻依然被師父陳昇戲稱為「土台客」的金城武為例。這樣的「土台客」當代語用語彙，如何賦予同一個「明星」以完全不同的象徵符號；如何被調動與轉譯亦是本文所關注的重點之一。首先這裡當然有市場優先的問題，金城武作為朱延平當時的簽約演員，固定的合作模式、不斷複製的性格特徵，幾乎讓他成為朱延平在九〇年代的商業電影裡，同一種美學操作模式的「代言人」。形塑了金城武當時某種善於搞笑的喜劇形象，抹除了他在歌手時期帥氣混血的印刻，並加諸其「本土氣質」的象徵符號。因此，或許可以借用許維賢以馬來西亞語境下的電影為參考，觀察這些作品是否同樣表述了一種「土腔理論尋找家園的旅程」？¹⁷

四、「聲音政治」及其共同體想像

（一）語言

在前述兩部金城武所參演的軍教喜劇片中，雖然他的聲音以配音的方式呈現，非「聲音同步」的方式，沒有回歸到他原先帶有些許日式口音腔調的聲音。但不同於《報告班長3》的傾向沉默，《號角響起》的金城武則是作為國語與台語兩種語言異體的結合者。而相對於蘇有朋本人配音的「國語」旁白，尤以「台語」作為金城武電影裡的「母語」——他在私下自語，或反抗權力形成的價值體系時的個人語言，甚至是這部影像文本中台語的主要呈現者。這也和他掛在嘴上的「流氓」身分作刻板連結。包括在隊長過於嚴苛的體能訓

16 同註15，頁62。

17 許維賢，《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》（台北：聯經出版公司，2018.04），頁94。

練時，刻意說句台語俗諺：「別人的囡仔死袂了（Pát-lâng ê gín-á sí bē liáu）」以為抗議；或因全隊被暫停休假以加強磨練時，低聲台語髒話：「恁老母kah好」。前句被隊長以國台語交雜，公開回以：「別人的囡仔（Pát-lâng ê gín-á）不是像你說的一樣死袂了（sí bē liáu），是要有不會死的本錢」；後句則重新將他人語意翻譯成：「我聽到有很多人對我媽媽有非法的企圖，沒關係最好不要給我抓到」。這些特意凸顯的草根語言，上下內部階級嚴明的日常對話，一開始使用以強調了一種不必要抒情，彼此有所差異的回應。

（二）口音

雖以男性情誼、陽剛氣質的展現為表面目的，這些軍教喜劇片同樣必須處理在軍隊裡的「共生關係」，而「共有的相同性是什麼？」等議題。《號角響起》的電影啟幕，以一個帶有「台灣國語」腔調的男性聲音，訴說故事背景是：「一九九五年閏八月，傳聞中共準備武力犯台，國軍為了反制也準備了大規模的軍事演習，一時之間兩岸風聲鶴唳，大有一觸即發的這個可能，號角響起啦。」特意放大「號角響起」四字強調片名。而後，由金城武吹起號角作為開場，但他所吹奏的卻是一首原名〈Cherry Pink and Apple Blossom White〉的小號獨奏曲。這首小號獨奏曲特意奠基在台灣式的情感結構上，在台灣脈絡裡已被移轉成「脫衣舞」表演時的配樂——因綜藝娛樂演出與民間走唱舞台擴散式地製造了這樣的連結性，被台灣本地人所熟知。即便劇情與社會相銜，但這種將戰鬥性與情色性勾連的諷刺，一邊踩線，一邊大舉挪動邊界，以及對公共素材的二次模仿，卻是對「共同體」的另類想像。

另外，也包括了啟幕時以這種「不純正」、「台灣國語」所採取的「聲音政治」策略。吳念真在前年自編自導的《多桑》（1994）與隔年的《太平天國》（1996）裡，皆刻意放置這樣的口音，他提及自傳電影《多桑》裡以台語作為對白，然而卻選擇配以「國語」旁白之因在於：「我代表我這一代，我這一代是受國語教育的。而且我要自己錄，我希望你們聽到我的國語是不那麼標準、有台語口音的。我用這樣的角度敘述我的父親，藉此消解『我們這一代』

跟『上面那一代』的差異與衝突。」¹⁸這也是從八零年代「新電影」時期至所謂接續或延伸的「後新電影」時常採用的音像策略。僅出現在《號角響起》片頭的「台灣國語」旁白，之所以讓人產生疑惑，就在它有別於後來的國語旁白，因而點出了重要的差異：電影初始就企圖以不同的語言風景，並以在地認同作為基礎。

（三）歌曲

在這部影像文本中多處利用這種「聽覺存有」方式達到「聲音政治」的策略。

例如，特遣隊裡的班兵，在隊長領唱嚴肅的軍歌時，為了對峙，特意以台語歌曲或改編的童謠嫁接。電影裡出現了兩次同樣的橋段，一在隊長為「唱個歌，表現一下精神」，領唱「梅花、梅花，一二、一二，梅、梅，預備唱！」時，他們接續唱的是：「妹妹背著無敵鐵金剛，走到花園來看葉子媚，娃娃哭了呼叫忍者龜，樹上小鳥在打快打旋風。」另一段則是領唱「一二、一二，嘿！嘿！看我們的青年，預備唱！」時，接續了「嘿、嘿，嘿都一隻鳥仔哮啾啾，哭到三更一半暝找無巢，喔嘿喔，嘿、嘿，嘿都一隻鳥仔哮啾啾，哭到三更一半暝找無巢，喔嘿喔。」這樣代表國族記憶、為提振士氣的歌曲突然被嫁接到充滿台灣共同情感結構的歌曲之中，讓隊長所代表的黨國軍政的共同體認同，與班兵所回覆的在地身分認同之間產生了縫隙。

另一方面，以〈妹妹背著洋娃娃〉改編的歌詞，將當時日本與香港影響台灣的各種流行次文化符號入歌，呈現了九〇年代所接收的一種跨國而混雜的文化語境，以及多樣性的意象浸潤；再者，選擇〈一隻鳥仔哮啾啾〉這首原來是台灣受壓迫者表達殖民反抗心聲的在地台語歌謠，藉此傳達對隊長的勞力壓榨之憤慨時，這種文化抵抗姿態，在在都將這種唯一的，屬於黨國「共同體」的想像，重新翻轉。

電影裡在他們各自闡述為何會從原隊伍被分派到此隊伍時，蘇有朋說原來被派到師部播音室，負責廣播放音樂的他，不小心在師部閱兵典禮換音樂時，

18 同註13，頁273。

「把平常在聽的歌，莫名其妙地給播了出去」。讓整齊劃一的行軍行列，因突兀的配樂而笑到潰軍「第一次聽見幾千個軍人一起在笑」。那首歌則是「新台語歌運動」成員之一，推廣使用「母語」（先是閩南語，後來加入客語及原住民語）來做音樂的豬頭皮（朱約信），其專輯「豬頭皮的笑魁唸歌」裡的〈來放尿〉。而這個音樂運動原就是為了打破國民黨教育體制下，一直以來以「國語」為尊、為主流的語言政策——1946年之後台灣流行音樂工業被強制移植「國語」政策，這些政治上的管束限制，因而打壓了在各種藝術形式上以「台語」作為主要語言的生存空間。軍營作為一政治宣傳與威權教育的空間，將這些至少在軍中「不被允許」的歌曲作為日常、私有的喜好，明顯帶有諷喻之意；這些不同語言與詞意被挪移，透過音像之間的配置與表現方式，帶著自覺去進行另一種表述，顯示出公共記憶與私人記憶存放的各種差異。

五、各種對立性語彙

（一）虛假的愛國語彙／真實的內在情感

台灣新電影很大程度地運用「自我」與「他者」這組對立性語彙。然而這種帶有「古典民族主義」色彩的二元對立修辭，只在初始繼承。到了九〇年代之後，西方後殖民與後現代理論的引進與自我意識，原來的國族概念遂也逐漸轉往某種「國族既非本質性的，亦不被文化真實性的想法所束縛」。¹⁹但在軍教片的空間裡，這種對國族忠誠的重點語彙，被表現在反對表達個人情感，以及反對真實話語的參與之中。因此，電影藉著因過於誠實而被原部隊厭惡的蘇有朋重複說明：「我覺得當兵不能說真話，一說真話，就倒楣了。」

當視察的軍長詢問練習中的小兵蘇有朋：「當兵的感覺怎麼樣，沒關係說實話，不要怕」時，蘇卻支吾地說：「當兵、當兵不可以說實話的」。而軍長指了指同營區其他部隊的另一個班兵問及同樣問題：「還有多久退伍」，他答以：「報告長官，保衛國家是軍人終生職責」，接著大力稱讚軍中生活樣樣好：「長官對我們如父母、如兄弟、如師長」，軍長又問他在部隊好還是在社

19 June Yip (葉蓁) 著，黃宛瑜譯，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》，頁88-90。

會好？當他答以：「報告長官，當然部隊好」，軍長立即要他填寫志願留營表，他才怯弱回答：「報告長官，我不要」，並致歉「我真的不要留下來，我錯了」。於是軍長便轉向訓誡位階上層者：「你沒錯，錯的是你們」。「虛偽、作假，騙誰啊。你們是騙敵人，還是騙長官，最後是騙自己。」一面展示了這種疲弱與虛假的國族語彙與「愛國情操」，嘲弄「以國家興亡為己任，置個人生死於度外」的話術；一面把在軍中其實沒有誠實言說的位置，也非平起平坐的主體隨之展演出來。

（二）官方／私人的領域與記憶

「社會」與「軍中」在其中是被建構的兩組概念。尤其在電影前半部，一一介紹人物出場，並且詢問他們各自的「軍中專長」與「民間專長」時，主體彷彿在公領域與私領域之間分裂。在金城武因所屬部隊被士官隊嘲弄是「啦啦隊」，因此起了衝突而被關禁閉後，其餘三人與他在禁閉室內外各自表白心跡。個人敘事被放大，以較大篇幅陳述這四個角色的過往經驗與私人歷史。這種公私對比尤其表現在四人於演習中卻專職送茶水，在空檔開小差——從軍營這個空間，將軍車開往各自的私有領域——同行合唱「我有兩支槍，長短不一樣，長的打共匪，短的打姑娘」的改編歪歌；之後到名為「摸摸茶」的特種營業空間「休息」；甚至到海邊看海時一起偷觀他人「打野戰」，往他人身上丟石頭大喊「你可以做我們不能看喔」，皆踩在一種透過將女性視為物品以抒發自身情慾的性別邊線。

而林志穎先回到自家宮廟，享齊人之福，藉道壇開壇做法以求演習順利。其他人則將金城武帶回因他代罪入監而親族離散、多年未歸的老家，讓他重新與母親和解感受親情，彼此嘲笑「革命軍人你哭什麼哭」。天亮眾人返回軍營時，意外俘虜了「敵軍」，並發表「勝利」感言。蘇有朋旁白：「完全省略我們去大維家（金城武），這一段最值得記憶的經過。」他們從國族共同體的監控收攏、演練戰爭狀態的場域中，脫逃至日常生活，運作私人記憶，相較於衛「國」，保「家」反成旅程的重點。

這些突破禁制的行為，從軍營之外刻意延伸出去的另類空間，以及理應在

這樣的官方場域被完全遮蔽的私人記憶，反而成為他們在這場演習中最「值得記憶」的一段故事。最後蘇有朋的旁白：「演習就真的結束了……經歷過這一場以後，反而覺得好像沒什麼好玩的了，過些日子告訴別人，別人也不一定會相信，唯一相信的是自己。」這種以私己小敘事拆解官方大事件的結構、國族與家族兩組敘事的剪裁放置、兩種空間的層疊、在記憶裡被保存的不同方式，都成為《號角響起》創作的底色。

（三）抒情的敘事表述／對煽情話語的警惕

這些不同語言的挪移翻譯、敘事空間的移動，也隱喻了他們得以從軍隊的管理建置，以及國族建構的意識形態中暫時「逃逸」出來，回到自身。電影也時常透過後設技藝表述對過往軍教片裡的「共同體」之袍澤情感——其中的抒情以致於過於「悲情」、「煽情」的敘事方式，提出「標準化」之外的情感反思，續寫成一種別樣新篇。

當班兵蘇有朋哭著對軍長說出所謂的心底實話，反而使派遣隊逃離解散命運，獲得軍長「你的兵跟你玩真的」的讚許後，隊長吳奇隆自語：「太煽情了受不了，一槍打死我算了。」電影結尾派遣隊隊員即將退伍，他則因隊員表現過於平靜，刻意說道「我對你們多好啊，也不煽情一下。」這些戲劇性的演出反應，也提醒了在軍教片中功能性情感展演之存在。對煽情話語的敏感表現，至少因此使觀影者保持一種警惕。而這樣的「煽情」「悲情」同樣也是九〇年代的台灣初始在重新爬梳歷史、建構共同記憶時，時常藉以利用的論述方式之一。然而，其後在後殖民的解讀路徑與理論框架之下，這種方式有時則產生自我消解的反效果。

這些對白細節原可以被輕易掠過，但因一再重複地在這部影像文本裡發生，且作為首尾呼應的一個橋段，因此本文也試圖加以解讀，藉此詢問：除了煽情的策略——而當這些煽情也變成了一種喜劇性的橋段——還剩下什麼？即便是創作者未曾意識的口語，但它依然與時俱進，多少反映了當時的社會特徵。在九〇年代中後期，以本土化運動與民主轉型為型態的時代背景下，煽情與反對煽情或許更帶有某種價值重構的意味。當然，電影的喜劇語言可以是兩

面刃，「反」則證成了以上論述的過度單薄，而「正」則保留了一份技術性的選擇。

（四）自嘲與解構／勵志與建構

再者，針對此類型片種已漸疲弱的電影語言提出自嘲，因而時常以荒謬的方式為敘事轉折。如當所有人都不回原部隊歸建，而選擇留在派遣隊時。蘇有朋為其後段落所下的旁白是：「隊長也許軍教片看多了，以為從此一切都改變了。生活畢竟不是電影，沒那麼圓滿。」他們報名參加軍歌比賽以爭取榮譽，結果因過於努力練習，將嗓子唱啞，最後只獲得「精神獎」。但以派遣隊齊唱軍歌〈老兵〉作為電影最終結尾，依然重新走回軍教片固定的勵志與成長模式。這些內容的採樣拼貼，僵固的情節複製，也顯現出它作為一部在體制夾縫中的商業製品必須依循的內在符碼與生產裝飾。

另一方面，那種「反攻大陸」的論述力道，也往往在角色的行動中被消解。就像隊長在演習開始前說的，這些班兵最後的形象，「不是英勇的戰士，就是馬戲團團員。」他們似乎不大明白自己應該在這裡扮演什麼樣的角色；也像蘇有朋所陳述：「演習開始了，集訓了幾個月，我們終於上陣了，能做什麼我們也不知道。」

當他們在演習開始之後，回營路上遭遇大陣仗「敵軍」，而試圖以四人之力頑強抵抗時，對方長官告誡眼前處境：「你們只有四個人四把槍，你看看人家有多少人啊，你們投降吧」。他們堅決不肯因人數太少便成為俘虜，提出反駁：「演習視同作戰。」堅持真實的戰鬥，而被對方長官訓斥：「不要跟我背書！」其後，你一言我一語：「我們這樣怎麼反攻大陸啊？」「我們要發揮以一擋百以寡敵眾的精神。」甚至不停責問：「你這是叫我們向中共投降嗎？」「你這是叛國！」這時國族語彙才出現，卻是共同炮口「向內」。即便他們後來因偷懶去買早餐，意外在早餐店發現「敵軍」眾長官，將其全數俘虜而提早結束演習。但這些巧合橋段其實也同時陳述了一種諷刺的事實：對這種以小搏大、敵對關係的樂觀想像。而這樣的時空座標下，作為一部文化生產的作品，很難不受到各種動態力量的交流與拉扯。

六、小結

《號角響起》作為一部軍教喜劇片，依然保留著同時作為商業類型電影的侷限，並以追求一種共同「感召」為目的。然而在那些戰機與戰車成為大場面的背景鏡頭之外，其實更多地處理了對細微而真實人性的描繪——關乎人怎麼從某種「國族主義」的集體氛圍、一種政治情境的特殊性之下，在無法脫離的國家體制中，作出自己的選擇？並將這些價值的選擇又怎麼使人行動的倫理性展演出來。儘管它必須一面作為一份當代文化生產的商品，一面展演在地的記憶形式，以完成其中的喜劇成分。這些軍教片套路的形成，既受限於台灣文化資本的市場競逐，也將這些明星形象從頭塑造的機制與其演出勞動，轉變成一種具有在地文化色彩的象徵符號，有著別樣的審美風格，最終成為專屬於台灣軍教喜劇片裡的某種核心情調。

本文試圖以「九〇年代最後一部軍教片」做為案例，觀察那些技術性語言的形成，以及它所承襲與試圖改變的影像景觀，重新返顧九〇年代的文化符碼。在這部影像文本裡，那種單一而固定的國族想像與國族情懷、社會建制，追求齊整劃一的軍事訓練，又如何被民間的儀式行動、日常慣習、私慾觀看，以及庶民私己的記憶暗自解構。而這種以笑鬧方式、貧弱語彙所傳達的國／家論述，寓意了台灣認同的複雜困境與訊息；那些沒有被匯入政治主流的次文化與聲音、異國文化的相遇與滲入，映照了台灣大眾特殊的情感感知結構，最終也讓這種軍教喜劇片的類型與生態，反而奠基在一種在地混雜化的記憶，指引此體驗之所以生成的因果關係。

參考資料

一、專書

- 白睿文，《光影言語：當代華語片導演訪談錄》（台北：麥田出版公司，2007.07）。
- 李泳泉，《台灣電影閱覽》（台北：玉山社出版公司，1998.09）。
- 許維賢，《華語電影在後馬來西亞：土腔風格、華夷風與作者論》（台北：聯經出版公司，2018.04）
- 黃仁，《電影與政治宣傳》（台北：萬象圖書公司，1994.01）。
- 葉龍彥，《圖解台灣電影史（1895-2017年）》（台北：晨星出版社，2017.11）。
- June Yip（葉蓁）著，黃宛瑜譯，《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》（台北：書林出版公司，2011.08）。

二、論文

（一）期刊論文

- 廖瑩芝，〈幫派、國族與男性氣概：解嚴後台灣電影中的幫派男性形象〉，《文化研究》20期（2015.03），頁53-78。

（二）學位論文

- 吳振邦，〈先報告班長，再成為男人？——國片軍教電影的變遷與性別論述〉（台北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2004）。

三、網路媒體

- 台灣電影數位典藏資料庫，〈「影人目錄」金鰲勳〉（來源：<http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?id=716>，檢索日期：2019.10.11）。
- 曾芷筠，〈層層揭開「後新電影」的面紗——洪國鈞教授談台灣電影史〉，「財團法人國家電影中心」，2009.11.12（來源：http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=273，檢索日期：2019.10.11）。
- 鄭景雯，〈電影篇：80年代電影人的抗爭〉，「中央通訊社·文化」（來源：<https://www.cna.com.tw/culture/article/20181026w003>，檢索日期：2019.10.11）。