

# 全球在地化——韓國當代犯罪驚悚電影 的敘事策略與文化意涵

彭湘怡

國立臺灣藝術大學廣播電視學系應用媒體藝術碩士班研究生



## 一、前言

類型電影起源於好萊塢商業電影，透過觀眾喜好以及滿足其觀影需求，去評估修正而製作出迎合大眾口味的電影。類型電影具有「公式化的情節」、「典型的人物設定」與「圖像的意象與意義」等元素，透過這些元素去累積建構觀影經驗。當我們選擇看西部片、歌舞片或黑幫片時，就大致能預期會有哪些角色以及會有哪些情節的發展。類型電影發展日趨複雜與多元，一部電影可能由多種類型混合而成，而好萊塢電影在全球化的攻勢下，融合許多商業元素，將全球化且商業性的類型電影作為一種流行文化侵入世界各地。

羅蘭·羅伯森 (Roland Robertson) 自商業論述中引用「全球在地化」(glocalization) 以取代全球化的觀念。有些社會學者認為，「全球化」(globalization) 與「在地化」(localization) 應該雙軌進行，構成一個「全球在地化」。<sup>1</sup> 把「全球在地化」概念運用在電影中意味著在如此全球商業化的類型下，電影製作的元素要能注入當地文化色彩。從 2000 年代以降的韓國犯罪驚悚電影來看，在全球化流行的驚悚類型電影中融合了文化特色與社會意涵，注入了在地化精神，韓國經過類型移植之後，轉變成一種屬於韓國獨有的「全球在地化」犯罪驚悚風格，而這個轉化過後的類型風格夾帶了濃厚韓國民族文化元素，反倒成為與好萊塢電影區隔的特色。

1991 至 1999 年間，韓國國產電影市佔率大約在 15%-25%，數十年間的韓國電影市場一直是好萊塢的天下。直到 1999 年姜帝圭的《魚》(Shiri) 票房打破《鐵達尼號》(Titanic, 1997) 的賣座紀

<sup>1</sup> 鄭榮元、陳慧慈 (譯) (2005)；John Tomlinson 著。《最新文化全球化》。臺北：韋伯文化。頁 219。





錄，<sup>2</sup> 使得 1999 年韓國國產電影的市佔比例比往年大幅提升。《魚》當年創下全韓 620 萬觀影人次紀錄，以 500 萬美金預算拍攝的大製作、大成本、明星制度開創了「韓國大片」模式。<sup>3</sup> 從《魚》到《朋友》(Friend, 2001)，<sup>4</sup> 此時期的韓國大片以商業的包裝手法相繼成功，暴力、間諜、動作、戰爭成為了當時流行的類型公式。2001 年之後的韓國國產片市佔率大致在 40 至 60% 間（2006 年國產片比例上升到 63.8%）。在全世界各地幾乎都被好萊塢電影所壟斷的情勢下，韓國電影市場中其國產電影卻能與好萊塢匹敵，頗值得玩味。

自 1999 年《魚》一片的成功開始，韓國電影在總產量與國產片市佔率大幅提升，此階段可視為是韓國電影開始復甦的分水嶺，因此本文根據韓國電影振興委員會（영화진흥위원회，Korean Film Council，簡稱 KOFIC）每年公布的票房前二十名中，從 2000 年開始至 2011 年止，挑選出十部犯罪驚悚片類型：《共同警戒區 J.S.A》(JSA, 2000)、《殺人回憶》(Memories of Murder, 2003)、《原罪犯》(Old Boy, 2003)、《親切的金子》(sympathy for Lady Vengeance, 2005)、《原聲追兇》(Voice of a Murderer, 2007)、《七日綁票令》

<sup>2</sup> 《魚》(쉬리, Shiri) 是姜帝圭(강제규, Kang Je-gyu) 的作品，1999 年 2 月 13 日在韓國上映。最終《魚》以 620 萬的觀影人次打破鐵達尼號的票房紀錄。可參見周健蔚 徐鳶(譯)(2006)；韓國電影振興委員會編著。《韓國電影史：從開化期到開花期》。上海：上海譯文出版社。頁 372。

<sup>3</sup> 韓國大片一詞來源出自於好萊塢大片。明星制度則是以具有吸引力的明星作為電影主要賣點。明星是勞工也是資本，對於製片公司而言，就是一項有價資產。明星也是一種投資，用在電影裡或許可以避免賠錢。明星也是一種行銷工具，電影公司大力促銷明星形象，希望能影響娛樂市場。可參見馬斌、鄒念祖(譯)(2003)；Paul McDonald 著(2000)。《明星夢工廠-炒作好萊塢流行人物》。臺北：書林。頁 17。

<sup>4</sup> 《朋友》(친구, Friend) 是 2001 年郭璟澤(곽경택, KWAK Kyung-taek) 導演的作品，黑幫電影題材。

(*Seven Days*, 2007)、《追擊者》(*The Chaser*, 2008)、《非常母親》(*Mother*, 2009)、《青苔：死亡異域》(*Moss*, 2010) 與《委託人》(*The Client*, 2011)。<sup>5</sup> 在接下來的篇幅裡，將以這十部韓國當代受歡迎的犯罪驚悚電影為例，結合「全球在地化」的觀念，歸納其敘事策略，並試圖說明其中所內含的文化意涵。

## 二、韓國犯罪驚悚電影的興起

雖說從《魚》到《朋友》，韓國大片以商業的包裝手法相繼成功，韓國利用好萊塢類型公式去締造韓國大片，然而一味地講求大

<sup>5</sup> 《共同警戒區 J.S.A》(공동경비구역 J.S.A, *Joint Security Area*) 為朴贊郁 2000 年之作品。《殺人回憶》(살인의 추억, *Memories of Murder*) 是 2003 年奉俊昊 (봉준호, BONG Joon-ho) 的作品。《原罪犯》(올드보이, *Old Boy*) 是 2003 年朴贊郁 (박찬욱, PARK Chan-wook) 的作品，復仇三部曲其中之一，其餘兩部為 2002 年的《復仇》(복수는 나의 것, *Sympathy for Mr. Vengeance*) 與 2005 年的《親切的金子》(친절한 금자씨, *Sympathy for Lady Vengeance*)。《原聲緝兇》(그놈 목소리, *Voice of a Murderer*) 為 2007 年朴鎮杓 (박진표, PARK Jin-pyo) 之電影。《七日綁票令》(세븐데이즈, *Seven Days*) 為元申延 (원신연, WON Shin-yeon) 2007 年之影片。《追擊者》(추격자, *The Chaser*) 為 2008 年羅宏鎮 (나홍진, NA Hong-jin) 之首部處女作。而 2009 年的《非常母親》(마더, *Mother*) 為奉俊昊之作品。《青苔：死亡異域》(이끼, *Moss*) 為康佑碩 2010 年之影片。2011 年的《委託人》(의뢰인, *The Client*) 在臺灣並無上映與發行，原韓文片名直譯為「委託人」，而導演 SOHN Young-sung (손영성) 大陸翻譯為孫英聖。此外《親切的金子》為 2005 年金馬國際影展片，當時因女主角李英愛在臺灣知名度高，因此被影展暫譯為《李英愛之選擇》為該片做宣傳，由於該部片並未在臺正式上映與發行，原韓文片名意思為「親切的金子」，該部片譯名十分多，除了上述之外，還有《死亡選擇》、《選擇之親切金子》等等，因此選定以韓文片名的直譯《親切的金子》為主。





成本的韓國大片，卻忽略了原創性、藝術性的講究與敘事策略的重要性，韓國世宗大學教授金京昱（Kyoung-wook KIM）曾提到韓國大片在內容上與好萊塢大片的不同，好萊塢大片常見的全球災難等宏觀主題，或者解決人類危機的男性英雄主題，始終沒有在韓國大片中出現。而韓國大片所表述的時間並非未來而是過去，並且也多不是團圓收場而是悲劇告終。<sup>6</sup> 雖兩者存在著一些差異，但韓國大片只是一味地抄襲好萊塢類型原則，反而導致票房的慘敗，2001年至2003年間韓國出現了大量的低成本電影卻票房失利，反而是有些未標榜韓國大片卻獲得不錯的票房回響，如《殺人回憶》、《鬼魅》（*A Tale Of Two Sisters*, 2003）<sup>7</sup>、《原罪犯》等片，成為了所謂的「優質電影」（well-made film）。<sup>8</sup> 優質電影保留了好萊塢高概念電影的成功模式，<sup>9</sup> 加入了作者主義的個人化風格，既具商業考量又有藝術風格，使得韓國的類型片不這麼千篇一律的制式化。2000年以來韓國就以類型電影作為發展來提供機會給想要兼具作者風格且

<sup>6</sup> 參見註 2 書目（周健蔚、徐鳶 2006: 373）。

<sup>7</sup> 《鬼魅》（장화, 홍련, *A Tale Of Two Sisters*）是金知云（김지운, KIM Jee-woon）2003 年作品。

<sup>8</sup> Ibid.: 374。

<sup>9</sup> 高概念電影則是源自好萊塢 1970 年代中期的一種電影產製與行銷方式，其透過高預算製作、鮮明易懂的劇情宗旨，配合無孔不入的轟炸式宣傳及週邊商品，創造出一部部票房極高的商業鉅片。參見楊皓鈞 記錄整理；Darrell William Davis 主講人（2009 年 12 月 11 日）。〈電影研究的新啟蒙「2009 華語暨東亞電影國際研討會」紀要 專題演講Ⅲ：高概念／亞洲大片：跨文化的比較研究〉，《放映週報》，237。2012 年 7 月 9 日，取自放映週報 <http://www.funscreen.com.tw/head.asp?period=237>。學者賈斯汀懷特（Justin Wyatt）認為在高概念製作的時代裡，影片構想必須是直接、不複雜的，要符合此要求的解決方法，便是利用明星的形象來達成前提，而這個前提就能幫助影片與其他商品行銷（馬斌、鄒念祖（譯）2003: 130）。書目參見註 3。

也顧及商業利益的新銳導演，<sup>10</sup> 提倡「優質電影」便是要在類型原則下注入在地化風格。《殺人回憶》改編自 1986 年震驚韓國社會的華城連環姦殺案，導演奉俊昊認為最重要的是將好萊塢類型技巧注入當地故事題材，而非只是抄襲。<sup>11</sup> 優質電影取代了韓國大片，改善了韓國電影製作品質，製作費控制在平均值下，注重敘事而非視覺效果，強調是有實力的演員而非明星，並對於韓國電影製作環節最薄弱的美術、音效和後期製作等進行大量投資。<sup>12</sup>

韓國學習好萊塢類型原則，振興驚悚片類型的發展，並獲得好萊塢青睞，吸引好萊塢收購故事版權，證明這些韓國驚悚電影在敘事與創意上有著高度價值。驚悚片一直都是美國好萊塢熱門商業類型之一，KOFIC 在 2010 年發行的韓國電影年鑑《Korean Cinema 2009》提到，<sup>13</sup> 驚悚片一度被視為韓國電影中最式微的類型之一，但《七日綁票令》與《追擊者》的票房成功，刺激了韓國國內製作驚悚片的需求，於是市場上製作一連串以連環殺人為題材的驚悚電影，發展出各種不同的故事情節。<sup>14</sup> 驚悚片的製作量明顯成長，2009 年有十部驚悚電影上映，2010 年更是有將近十七部之多。

<sup>10</sup> LEE Sang-yong (2009). Genre Films: a Flare Still Not Extinguished, *Korean Cinema Today*, 1: 18-21. Retrieved March 3, 2012. from <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/publications/kct.jsp?pageIndex=2>. Pp.19.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> 金京昱 (KIM Kyoung-wook) 也提到，優質電影很難用美學性或產業性的概念去明確定義的電影用語 (周健蔚、徐鳶 (譯), 2006: 376)。書目參見註 2。

<sup>13</sup> 韓國電影振興委員會 (KOFIC) 為韓國電影最高行政單位，《Korean Cinema》為其發行的英文電影年刊，即英文版的韓國電影年鑑。

<sup>14</sup> Korean Film Council (2007). *Korean Cinema 2006*. p173. Seoul, Korean Film Council. Korean Film Council (2010). *Korean Cinema 2009*. Seoul, Korean Film Council. Retrieved March 3, 2012. from <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/publications/books.jsp>. P. 17.





韓國驚悚動作片始於 1960 年代初期，韓國電影振興委員會政策研究組組長金美賢（Mee-hyun KIM）認為早期韓國驚悚動作片因整體水準的問題，常常只有動作並不驚悚。<sup>15</sup> 可見早期的韓國驚悚片是屬於動作場面居多的類型風格，缺少了驚悚元素。1980 年代韓國恐怖片有了很大的突破，加入了好萊塢式的驚悚手法，人性貪婪與復仇是主要的敘事模式。<sup>16</sup> 因為深受儒教文化思想影響，恐怖片一直無法成為韓國類型電影主流，1970 年代之後韓國政局與社會的不穩定，一連串的政治事件發生造成韓國國內失蹤與死亡的攀升，人民在軍權的統治下保持沉默，在如此壓抑的年代，原本就式微的驚悚片與恐怖片幾乎完全停滯發展。直至 1998 年金大中就任韓國第 15 屆總統，才結束了長久軍權獨裁統治，韓國恐怖片、驚悚片也才開始有機會復出。

鄭樹森在《電影類型與類型電影》一書提到類型「越界」（travel）與「移植」（migrate）的概念，兩者差別在於，能「越界」的類型影片可以讓其他國輕易抄襲仿效，而能「移植」的類型則意味著能將其類型特色局部仿製，但卻無法完全成規照抄。<sup>17</sup> 犯罪驚悚類型雖然可以達到「越界」，但由於犯罪元素往往牽涉到當地政治、社會、文化，不同的國家文化會產生不同的犯罪驚悚題材，因此最好採「移植」而非「越界」的模式較能成功。驚悚片對於懸疑

---

<sup>15</sup> Korean Film Council (2007). *Korean Cinema 2006*. Seoul, Korean Film Council. Retrieved March 3, 2012. from <http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/publications/books.jsp>. P.173.

<sup>16</sup> Sumi (2002) <【韓國篇】恐怖驚悚的韓國電影>，《臺灣電影筆記》。2012 年 3 月 3 日，取自臺灣電影筆記網 <http://movie.cca.gov.tw/files/13-1000-472.php>. 2002 年 8 月 20 日。

<sup>17</sup> 鄭樹森（2005）《電影類型與類型電影》。臺北：洪範書店有限公司。頁 26。

與驚奇的強調，鼓勵導演在劇情中誤導觀眾，這可以導向敘事型態的實驗，<sup>18</sup> 因此利於在類型原則下注入在地文化傳統而進而創新、「移植」。

### 三、韓國驚悚電影的敘事策略及其關注社會問題的特色

驚悚片的特點在於懸念的建構，驚悚片的懸念就是觀眾對於主角命運的擔憂，因為主角深陷危險之中，兇手身分與犯案動機可能為未知數，因此觀眾會產生期待、好奇與驚訝。犯罪題材是電影中廣泛使用的元素，犯罪驚悚片被視為一種次類型，乃結合了犯罪電影的內容取向與驚悚片的形式風格，而犯罪驚悚片與偵探片、警匪片、黑幫片最大的不同也在於「驚悚心理」的鋪陳，強調焦慮內心的情感恐懼，讓觀眾體驗驚悚。

古典推理小說中，有「whodunit」（凶手是誰）、「howdunit」（如何進行犯罪手法）和「whydunit」（犯罪動機）等三大元素。<sup>19</sup> 犯罪驚悚片伴隨著犯罪事件的發生，主要朝向「追緝兇手」與「尋找真相」兩種情節交互發展，同時關心「whodunit」與「howdunit」的敘事上。情節是藉由製造驚奇、期待或懸疑，來傳遞故事內容，而在這過程中便形成敘述（narration），換言之，敘述就是一段段的內容，讓觀眾將情節轉化成故事的過程。敘述的範圍有「限制型」與「非限制型」之分，任何電影都在「非限制型」和「限制型」敘述

<sup>18</sup> Bordwell, David and Kristin Thompson (2008) 《電影藝術：形式與風格》，曾偉禎（譯）。臺北：麥格羅·希爾。頁 386。

<sup>19</sup> 古典推理小說中，有「whodunit」、「whydunit」和「howdunit」這三大元素。分別表示：Whodunit = Who (had) done it (凶手是誰)；Whydunit = Why (had) done it (犯罪動機)；Howdunit = How (had) done it (如何進行犯罪手法)。







範圍之間呈現故事內容。非限制型敘述即是觀眾比故事中的主角知道、聽到、看到更多，也可稱作全知敘述。限制型敘述則是觀眾跟隨主角的遭遇，同步瞭解劇情的進展方向，若主角不在場，觀眾便無從得知，限制型敘述的範圍是侷限在主角的認知範圍。<sup>20</sup>

《殺人回憶》、《原聲追兇》和《七日綁票令》屬於限制型敘述，由於觀眾與主角的訊息接收量一致，對於兇手的真實身分未明（whodunit），對威嚇來源未知，而是透過犯人一連串的犯罪行為（howdunit），去推敲犯人的身分，一連串懸念的建構、訊息的隱藏，讓觀眾無法得到更多線索，藉此牽引著觀眾的期待與好奇。限制型敘述的模式容易透過劇情誤導觀眾，例如《殺人回憶》中雖無有力證據，觀眾跟著承辦警察的觀點漸漸深信嫌疑犯就是兇手，但是最後 DNA 的比對卻不符合，讓偵辦陷入膠著；又如《青苔：死亡異域》一片，主角懷疑父親死於他殺，整部片的導向與敘事觀點也都站在主角的認同上，然而結局最後一幕卻暗喻著主角父親可能是自然死亡。此外，限制型敘述很容易讓觀眾產生同理心去看待整件事情，例如《非常母親》以母親的視點出發，觀眾潛移默化地站在母親立場，敘事導向相信兒子是遭陷害並非真正的兇手，然而結局母親掩蓋兒子就是兇手的真相，情節鋪陳反倒讓母愛的力量勝過法理，整部片不只是警察，所有人都把法律拋諸腦後。

全知敘述不同於上述電影，以《追擊者》一片為例，第一個鏡頭便讓犯人現身，此敘事策略打破以往傳統犯罪驚悚模式，觀眾知道犯人身分（whodunit）且也清楚得知犯人如何犯罪（howdunit），威嚇來源明確，因此觀眾是唯一的訊息全知者。在《追擊者》之前的韓國犯罪驚悚電影大多在劇情二分之一處、三分之二處，甚至到了結尾才揭開謎底、找到犯人，而《追擊者》的敘事手法影響了後

<sup>20</sup> Ibid.: 105-107。

來的韓國犯罪驚悚電影敘事，也開始大膽嘗試開頭犯人就出現的敘事安排，如《限時救援》(*Missing*, 2009)、《看見魔鬼》(*I Saw the Devil*, 2010)、《深夜的FM》(*Midnight F.M.*, 2010)。由於觀眾的訊息量多於主角，犯人在進行犯罪行為時，期待著主角與犯人能夠正面衝突對決，而緊湊節奏與緊張感的強調，讓電影更具商業性。

韓國漢陽大學研究生 Bitna CHOI (최빛나) 在其碩士論文《A study on Korean's perception of reality through the narrative of thriller films - the focus on Korean thriller films after 2000s》中提到，<sup>21</sup> 韓國的驚悚電影除了同時關心「whodunit」和「howdunit」之外，也著重於在「whydunit」的描述時，同時關心犯罪事件下的社會背景。韓國的犯罪驚悚電影大多以社會現象為出發點，強調社會寫實，並關注於社會問題，例如「三八六」世代的導演，他們的作品就反映相當多的社會情節。

「三八六」一詞出現在 1990 年代，指的是當時三十出頭、1980 年代接受大學教育、1960 年代出生的人，現今韓國政治、經濟和文化的中流砥柱。在所舉例的十部電影中，導演康佑碩（生於 1960）、朴贊郁（生於 1963）、奉俊昊（生於 1969）、朴鎮杓（生於 1966）、元申延（生於 1969）都是屬於這個世代，他們擁有著相同的成長背景和歷史認知，但由於沒有經歷過韓戰，加上前總統金大中推行的「北進陽光政策」，因此對於北韓的仇視並不像前一世代

<sup>21</sup> Choi, Bitna (2011) *A Study on Korean's Perception of Reality Through the Narrative of Thriller Films - The Focus on Korean Thriller Films After 2000s.* (master's thesis) P. 24. Retrieved May 4, 2012. from [http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p\\_mat\\_type=be54d9b8bc7cdb09&control\\_no=cc3a994dae58c1a3ffe0bd3ef48d419&naverYN=Y](http://www.riss.kr/search/detail/DetailView.do?p_mat_type=be54d9b8bc7cdb09&control_no=cc3a994dae58c1a3ffe0bd3ef48d419&naverYN=Y) (原名：스릴러 영화의 내러티브를 통한 한국인의 현실인식 고찰 -2000년대 한국 스릴러 영화를 중심으로)。





的人嚴重，但卻有反美情緒，<sup>22</sup> 如奉俊昊的《殺人回憶》、朴鎮杓的《原聲追兇》就有嘲弄只靠高科技數據的美國辦案情節。在《殺人回憶》中承辦的兩位警察好不容易找到幾乎可以認定是兇手的嫌疑犯，美國寄來的 DNA 檢體報告卻推翻了兇手的可能性，美國的介入（DNA 報告）不但對案情沒有幫助，反而讓案情懸宕未明。此外，「三八六」導演的作品中常以社會邊緣人、底層階級的視角來看韓國社會狀態與批判社會、司法與權威，並且透過暴力與血腥來表達壓抑許久的不滿，作品中也帶有濃厚的韓國民族情感與作者主義風格。

#### 四、韓國驚悚片形式風格背後的深層意識： 復仇式的暴力與悲劇性格

韓國電影不論是動作、恐怖、驚悚，抑或是文藝題材，都常見令人毛骨悚然的鏡頭，而這些所謂的毛骨悚然乃出自於對殺人、肢解、自殘及毆鬥等暴力行為有著較細緻的描寫。<sup>23</sup> 然而在電影中施展「暴力」，並非是視覺上衝擊刺激，也並非為了得到公平與正義，通常是基於復仇而宣洩內心的恨意。

《原罪犯》與《親切的金子》中主角們從囚禁的漫長歲月裡，將時間流逝所累積壓抑的情緒轉化成日後的復仇動力，因此劇中的主角雖為凡人，非被設定為英雄（並未賦予打擊邪惡的任務，只為復仇），但某種意義上卻被神化。《原罪犯》主角獨自一人赤手空拳群體的暴力衝突在狹長的空間更加被放大。

<sup>22</sup> 邱淑婷（2010）《中日韓電影 - 歷史、社會、文化》。香港：香港大學出版社。頁 29。

<sup>23</sup> Ibid.: 26-27。

在《親切的金子》一片中，女主角在獄中以純潔的聖母形象塑造角色，但出獄後卻成為復仇女使者，原本純淨的臉龐塗上鮮紅的口紅與紅色眼影，顯得格外突兀且冷酷。劇情結尾女主角將復仇變成公審，通知受害家屬前來，對於兇手可以選擇原諒或是以牙還牙執行報仇，然而所有的家屬都選擇在殺人犯身上千刀萬剮，在司法中無法得到的正義，以透過私刑的方式復仇。宣洩暴力是為了復仇。此外，在《原罪犯》裡也展現一種暴力式的贖罪方式，因亂倫而引起的流言蜚語，最終以陷害對方亂倫作為復仇手段，其中最經典的暴力血腥鏡頭便是主角自殘割舌，以對自己過去道人長短的過錯，以自虐的方式復仇也是贖罪。

韓國犯罪驚悚片一直對於復仇元素有著相當的執著，2009至2011年間，多部作品更特別以復仇作為主題，如向冷漠的社會復仇的《百萬生存遊戲》(*A Million*, 2009)、改編自日本暢銷小說的《白夜行》(*White Night*, 2009)、挑戰宗教權威的《復仇者》(*Man of Vendetta*, 2010)、嶄新復仇類型的《殺不到的仇人》(*Enemy at the Dead End*, 2010)、女性復仇的《煉獄島》(*Bedevilled*, 2010)與挑戰血腥尺度的《看見魔鬼》(*I Saw the Devil*, 2010)，儼然將復仇電影發展成犯罪驚悚下的次類型。

郝建在《影視類型學》一書中提到一般驚悚片的結局是主角暫時脫離險境，<sup>24</sup>但韓國犯罪驚悚電影結局則常以悲劇收場：《共

<sup>24</sup> 郝建在《影視類型學》提到驚悚片與偵探片的差別在於，驚悚片以受害者為主角，處於危險之中，威嚇不知來自何處何時，使觀眾體驗驚悚；而偵探片以偵探為主角，威嚇來源明確，要讓觀眾欣賞邏輯推理，此外驚悚片的主角在經歷一連串的驚悚旅程，最終結局暫時脫離險境；而偵探片的結局則是整件犯罪事件真相大白。參見郝建（2002）《影視類型學》。北京：北京大學出版社。頁139。





同警戒區 J.S.A》最後聯合國調查員被迫離開，其長官對她說「板門店維持和平的方法就是掩飾真相」，結局隨著三死一傷而落幕，隱喻社會上對於南北韓現階段膠著狀態感到無可奈何的心理情節；《原罪犯》的主角得知道自己被陷害與女兒亂倫畸戀，主角割舌謝罪，乞求不要讓女兒知道真相，然而主謀答應後卻自刎，以牙還牙的輪迴復仇最終以罪洗罪收尾；《追擊者》結尾受害女子逃出監禁，正當觀眾以為死裡逃生時，兇手卻在最後一刻將奄奄一息的受害者揮下致命一擊。

韓國經歷日本殖民統治、朝鮮戰爭再至民族分裂，對於這歷史沈痛的記憶，以及長久軍權統治的壓抑，在電影中換化成暴力，透過對權威的指責、對復仇的執著，來紓解恨意以撫平民族創傷，因此在韓國犯罪驚悚電影結局中總偏向悲劇。儘管執法者與受害者怎麼努力對抗或反擊，正義仍無法伸張，邪惡最終也無法被消滅，也因為這種無法被排解的「恨」，造成了韓國暴力電影的悲傷元素與悲劇性格。<sup>25</sup>

## 五、韓國犯罪驚悚電影所透漏的文化意涵

### （一）父權體制中的圓滿與崩解：以「家」為出發

韓國電影評論家鄭聖一（Sung-yi Chung，정성일）提到，通俗劇（Melodrama）、<sup>26</sup> 恐怖片（Horror Film）、動作片（Action Film）和喜劇片（Comedy）為韓國四大主要類型片。通俗劇中主角的痛

<sup>25</sup> 參見註 22 之書目，頁 27。

<sup>26</sup> 通俗劇（Melodrama）或 Family Melodrama 譯為家庭倫理劇，這是 1980 年代的說法（鄭樹森，2005: 120）。書目參見註 17。

苦折磨往往是來自於外在不可控制之因素，主角的命運被非自己能控制，<sup>27</sup> 其內容多半是父權家長制恢復過程中的儒教回歸與女性犧牲。<sup>28</sup> 「家」象徵著父權家長制的延伸投射，通俗劇中「家」的概念影響了韓國類型片的敘事核心，韓國犯罪驚悚片若從類型演變來看，也延續著通俗劇的概念，以家為出發，不論是圓滿還是單親家庭，都會遭到分裂崩解的考驗，劇情大多是主角因為而家人或重要的人失蹤、遭遇不測，這些是主角無法控制的因素，才趨使其踏上復仇、緝兇的旅程。

《原罪犯》與《原聲追兇》的家庭設定為圓滿狀態，卻被兇手硬生拆散分裂；《青苔：死亡異域》中主角不諒解父親執著於神職工作，選擇拋棄家庭兒女，因而長期和父親失和失聯。《殺人回憶》裡兇手總是在下雨天向身穿紅衣的落單女子下手，受害者從年輕女子到婦人，女人的安全受到威脅，間接也瓦解家的完整性；在《共同警戒區 J.S.A》中，更將家的概念擴大至民族國家，南北韓士兵視彼此為至親、朋友，一場突如其來的槍戰，讓他們寧可選擇自殺來保護對方，以此反抗無奈的命運安排，電影中不時透露出對於南北韓統一對於民族完整性的渴望。

然而對「家」完整性的渴望中，女性角色，則在父權社會中成為被壓抑、犧牲的對象：《追擊者》兇手因為性無能因而心智扭曲轉而向女性復仇，劇中單親母親成為兇手復仇下的犧牲品；《非常母親》中的母親為了救兒子甘願犯法殺人。女性這個被犧牲的處境也常常成為復仇的動力來源：例如《青苔：死亡異域》裡唯一的女性角色，為了救如父般的救命恩人，甘願淪為男人洩慾工具，但結局暗示她利用主角之力去對曾欺凌她的男子復仇；而《親切的金子》的女主角雖然當初也是受男性壓迫而待罪入獄，但出獄後從被動壓

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> 參見註 2 之書目，頁 3。





抑情緒轉換為復仇。多部電影都試圖透過女性被壓抑的復仇表現來突顯父權體制的價值基礎及由此所產生對女性存有價值的禁錮。

上述影片中的主角們一開始消極地妥協於命運的安排，或是看似安居樂業的生活著，因為家人遇害、失蹤而被迫分離，才從被動中主動反擊（復仇、緝凶）。一旦家遭到摧毀則必反擊回去，若這些兇殺案與失蹤案的受害者並非自己的家人，主角就和一般市井小民一樣，不會像偵探片中的警察或偵探，為了正義、真相去緝拿犯人，這是犯罪驚悚與偵探片十分不同的地方。

## （二）零英雄<sup>29</sup>

驚悚片以受害者或其家屬為主角，大多一開始為平凡人，但因身處危險中，在過程中被迫轉為「英雄」形象去追緝凶手或尋找真相。在韓國犯罪驚悚電影裡，所謂的「英雄」並非走在光明的一面，為了達到目的他也有可能成為加害者。韓國犯罪驚悚電影中的善與惡，沒有絕對真理，更挑戰儒家「性善」思想。

受害者與加害者是兩個二元對立的角色，彼此之間是有因果關係的，然而在電影裡，受害者與加害者到劇情結尾常會有反轉性的角色對調：如《非常母親》的母親從受害家屬轉變為兇手；《原罪犯》的主角被人禁囚十五年，隨著結局公開才發現因為他當年的無心，意外成為使人家破人亡的兇手；而《共同警戒區 J.S.A》裡愛國與叛國只在一線之隔。由此可知，「英雄」幾乎不存在，不為伸張正義，也不為消滅邪惡，是以「零英雄」形象存在著。

<sup>29</sup>「零英雄」一詞取自於〈韓國暴力電影的悲情文化〉文章裡，韓國電影中無法被排解的恨，造成韓國暴力電影悲傷深沉和「零英雄感」特質（邱淑婷，2010: 27）。書目參見註 22。故筆者延續「零英雄」一詞，來形容韓國電影中，不為正義、只為宣洩心中恨意的主角形象。

較不同的是《追擊者》裡的主角因為旗下援交小姐失蹤而去  
找尋犯人，為了無血緣關係的人拼死拼活，確實不如其他電影中的  
主角理由充分，但《追擊者》中有段劇情提到，經營特種行業的主  
角斥責同行漠視不管的行徑，認為這樣的漠視是一種消極態度，事  
情根本無法解決，也或許是因為曾經當過警察的主角，喚醒了一點  
正義的良知。而這樣為了正義與良知的角色設定較符合所謂的「英  
雄」，但主角仍以暴制暴緝凶，依舊選擇拳頭代替司法的制裁，而  
非以完全正義、光明的形象所呈現的「英雄」。

(三) 普遍存在對執法公權力不信任的社會深層意識：  
「以暴制暴」的抗議吶喊

韓國驚悚電影中的警察形象，幾乎是昏庸無能，如《非常母  
親》的警察隨意草率結案，劇情安排智能不足的角色被誤判入獄，  
意謂著在這草率辦案的時代，人民只能任由擺布。《追擊者》裡的  
警察老是擺錯偵查重點，以至於主角必須孤軍奮鬥緝兇，當主角在  
片尾要以暴力方式解決兇手時，警察卻在關鍵時刻制止，施行法律  
制裁的正當途徑，反而有種坐享其成之意。韓國犯罪驚悚電影裡，  
警察很少走正規法律途徑，仍用暴力解決事情，對事件關係人拳頭  
相向以問出線索。

此外，《追擊者》、《殺人回憶》、《原聲追兇》與《委託人》等  
片都採用了同一個觀點：當對方是兇手或可能是兇手時，若無有利  
直接證據，反倒成為真正兇手逃脫的有利條件。如《委託人》中的  
檢察官儘管認定嫌疑犯具有殺人動機，但缺少屍體與兇器之下，整  
起兇殺案便不成立，諷刺著科學至上的辦案過程中，也會充滿了盲  
點與死角；《青苔：死亡異域》某段情節裡一位年輕女孩遭到幾名  
惡霸輪暴，但惡霸卻逃過法律制裁，儘管神職人員柳先生以宗教的







力量幫女孩走出傷痛，然而柳先生要白警察看聖經裡《出埃及記》第 21 章的一段話「以牙還牙，以眼還眼，以手還手，以腳還腳」，希望以這段話讓這群惡霸得到應有的懲罰，身為神職人員的柳先生認為宗教雖可撫慰人心，卻無法得到公道，唯有「以暴制暴」事情才能落幕。

從十部所舉例的當代韓國當代犯罪驚悚電影中，「家」遭摧毀，再渺小的個人也會向命運抗爭、向司法抗爭，所謂的「零英雄」便是為了向摧毀家完整性的劊子手復仇，向不平等的命運復仇（社會與司法體制），透過暴力與血腥手法來表達長期的壓抑不滿，這也反映出韓國當年軍權統治下濫用私刑與一切的不公平，導演透過電影表達對司法的不信任，希望藉由批判與質疑來紓解悲情仇恨。

## 六、結語：全球在地化的敘事策略

韓國犯罪驚悚電影根本沒有絕對的「英雄」，結局反映出司法的無用，與底層人民的悲哀。透過以暴制暴去紓解壓抑，也藉此反映心中不滿情緒，因此復仇成為很特有的元素。復仇基於「恨」，而這個「恨」並非來自於對仇人的恨，而是對命運的怨恨。以暴制暴的復仇，雖有違儒家思想，但從韓國的歷史發展可知，政治社會的不安定，致使民眾在長期壓抑之下，將一切民族仇恨悲情轉化成恨，將「恨」體現在電影中抒發。

近五年的韓國電影市場，每年都有將近三、四十部的新人導演首部作品上映，大多數的新人導演並不堅持作者主義，而是講求票房與口碑的雙贏策略，在他們的電影中充滿的商業性與創新性。<sup>30</sup>

<sup>30</sup> 參見註 2 之書目，頁 383。

如羅宏鎮首部作品的《追擊者》突破性的敘事方式獲得大眾青睞與票房肯定，而孫英聖的《委託人》更是將韓國難得一見的法庭戲搬上螢幕，以「法」為出發點來談這起犯罪事件。<sup>31</sup> 韓國經過類型移植之後，在全球化的商業框架下，融合了在地文化特色與社會意涵，夾帶了濃厚韓國民族文化特色，轉變成一種屬於韓國獨有的「全球在地化」類型風格。

以韓國作為借鏡，從「全球在地化」的觀念來看臺灣電影，臺灣的類型電影並未發展很完善，但近年來臺灣積極發展跨國合製合拍片，企圖走向國際，若把「全球在地化」的觀念套用在臺灣的跨國合拍片上，不論是兩岸合拍片的《功夫灌籃》（2008）、《戀愛通告》（2010）、《近在咫尺》（2010）、《大笑江湖》（2011）、《如夢》（2011），或是臺灣瑞典合拍片《霓虹心》（2009）、臺德合拍片《曖昧》（2009），雖為臺灣電影增添更多元化的類型題材與不一樣的國際視野，但仍缺少了臺灣在地文化特色，臺灣特色被抽離掉，十足可惜。因此從「全球在地化」所提倡的「全球化」與「在地化」雙軌並行的概念來看，注重市場取向、以觀眾觀影心理需求為主去製作電影，同時也注入臺灣的在地文化元素，不論是發展類型電影或是跨國合拍片，都有利於臺灣走向國際。

<sup>31</sup> 相較於「三八六」導演，孫英聖（生於1973）與羅宏鎮（生於1974）屬於年輕一輩的新人導演，兩人皆是韓國藝術綜合大學（한국예술종합학교, Korea National University of Arts）影像相關科系出身。

