

以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望
與交雜的人性/魔性
Naming “Vengeance” Tyrannous, Desire, and
Devilishness/Humanity in Park Chan-Wook's Films

何寶籃

Pao-Lan Ho

國立台中科技大學應中文系助理教授

Assistant Professor, National Taichung University of Science and Technology
Department of Applied Chinese Language

摘 要

「暴力」題材在韓國電影雖歷史已久，然朴贊郁電影命名使用兩次英譯的「憐憫/同理」(sympathy)辭彙，透露出其處理此復仇系列電影的內在投射：憐憫與復仇並存，就如同電影中人性與魔性、理性與暴力本能的辯證關係，此即本文亟欲處理的主旨。透過分析朴贊郁電影的敘事特點：延遲、重複、轉喻及荒誕的象徵手段，本文探析其隱藏的深層意識。朴贊郁電影在虛擬的復仇與暴虐的影像敘事結構，透露出部分未曾言明的精神狀態，此集體精神狀態與韓國的快速現代化發展與文化特性密切相關，其中的暴虐與魔性也往往伴隨著文明，並隨著文明演化而改變形式。

關鍵詞：朴贊郁、復仇、韓國電影、敘事

Abstract

"Violence" is common themes in the Korean film. Park Chan Wook's film using the word of "sympathy" twice, revealing its internal preset, discussing compassion and revenge coexist, just as the dialectical relationship of humanity and devilishness, reason and instinct of violence. Through Narrative analysis: information delay and repeat, metonymy and uncanny symbol, Park Chan-wook's film revealing part of the obscure mental state, and the collective consciousness related to the rapid modernization of Korea, in which the tyranny and evil often accompanied by civilization, and change form.

Key Words: Park Chan-Wook、vengeance、Korean film、narrative

一、前言

近年來韓國電影暴力、改編真實事件或小說的電影數量頗多，包括《殺人回憶》(2003)、《那傢伙的聲音》(2007)、《追擊者》(2008)、《非常母親》(2009)、《殺手代父》(2010)、《黃海》(2010)、《煉獄島》(2010)、《不可饒恕》(2010)、《青蛙少年失蹤事件》(2011)、《熔爐》(2011)等。其中朴贊郁的「復仇三部曲」被廣泛討論，包括《復仇》(*Sympathy for Mr. Vengeance*) (2002)、《原罪犯》(*Old boy*) (2003)、《親切的金子》(*Sympathy for Lady Vengeance*) (2005)，而《原罪犯》於2008年已由美國導演 Spike Lee 重拍。2009年朴贊郁的《蝙蝠·血色情欲》(*Thirst*) 在暴力欲望的基調下更涉及吸血鬼荒誕劇情，還有2013年進軍好萊塢的《慾謀》(*Stoker*)，是憑藉闇黑人性映照成長自由的驚悚電影。朴贊郁此一系列以復



以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望與交雜的人性/魔性

仇、欲望為名的電影，得獎紀錄、票房表現俱佳，而其黑色詭異的電影調性，充斥著對人性的隱喻及象徵的深層意涵。

回顧韓國電影的研究，文獻大多指出其形塑「民族電影」(national cinema)、殖民、霸權、現代化等議題 (Thomas Doherty, 1984; McHugh, K., & Abelman, N., 2005; Seung Hyun Park, 2002; David E. James, 2001; Nikki J. Y. Lee, 2011); 根據至 2012 年的統計，韓國歷史票房排行榜前 20 名內有四分之一的電影是以南北韓分裂的題材為主訴背景 (丁祈方、曾姝瑜, 2012: 17)。然而近年則吹起改編風潮，以 2003 年和 2007 年度為例，韓國電影票房前三皆是來自改編電影 (丁祈方、曾姝瑜, 2012: 17)。此針對韓國電影反映社會現實的研究，包括將其推至 1980 年代至 1990 年代初期的 Isolde Standish (1993)，透過 David Bordwell 在其《意義的產生：電影運作技巧》(Making Meaning) (1989) 的觀點，指出韓國電影「新寫實」(The New Realism) 的發展趨勢；而今此寫實趨勢開始揉合各種類型，開展多元樣貌。

其間 2004 年韓劇形成的「韓流」1 熱潮也擴散到韓國電影，當年韓國電影出口額對比上一年提升了 88% (韓國電影振興委員會編著, 2010: 352)。韓國電影的輸出狀況在 1995~2005 的十一年之間，無論在電影部數或是出口總額上都有十足的成長 (丁祈方、曾姝瑜, 2012: 6)。此外，Darrell William Davis、Emile Yueh-ye Yeh 則從韓國電影《魚》(Shiri) 一片的資金與票房，談電影產製模式，尤其戰爭、動作、暴力和間諜公式找到擴大拍攝規模、費用和宣傳的新方式，結果產生了一系列高調的事件電影 (Davis、Yeh, 2011: 29)。而近年所謂「優質電影」(well-made film) 2 取代韓國大片，包括朴贊郁的《原罪犯》(Old boy) 也被視為此趨勢的重要指標。

Chung Sung-ill (2007) 更以「淚水」(Tears)、「悲鳴」(Screams)、「暴力」(Violence)、「笑聲」(Laughter) 分類韓國電影發展的各個歷史階段，儘管未論及韓國暴虐型電影，卻可窺其民族情緒「恨」的集體心理徵候與父權體制在其中的作用。諸多通俗劇及其他類型片複製類似的敘事模式，透過女性的自我犧牲和重建父權家長制度的權威，接合整個民族內心情緒「恨」的蔓延，並以男性為中心發展動作片，通過武力而非司法程序來解決各種問題，以此來實現他們所認可的正義 (Chung, 2007: 5-11)。而被稱為「韓國電影教父」的林權澤 3，亦執拗追求韓國人「恨」的情緒，並在作品中具現韓國特有的傳統美學 (韓國電影振興委員會, 2010: 297)。類似的情節編織同樣可在朴贊郁電影發現，「復仇」顯現在私我領域而非體制層面。以下將朴贊郁電影劇情整理如下表，可清楚看出以「復仇」為基調的敘事特點：

1 所謂「韓流」(The Korean Wave) 指的是世界各地對韓國文化產品及韓國自身的消費或喜好，其中文化產品扮演催化劑的角色，尤其是戲劇成為其他國家碰觸韓國文化的重要橋樑 (Sue Jin Lee, 2011: 86)。

2 韓國電影雜誌界定「優質電影」(well-made film) 為，最大限度活用類型片框架、明星體系等，兼備導演個人風格和問題意識，得到大眾認可的高質量商業片。優質電影表現出兩種不同的趨勢：第一種，製作費控制在平均值內，注重敘事而不是視覺效果，強調適合角色的實力派演員而不是明星，能引起觀眾共鳴的作品；另一種，對於韓國電影製作最薄弱的環節，即美術、音效和後製等進行大量投資，使其成為一部高質量的作品 (韓國電影振興委員會編著, 2010: 374-376)。

3 林權澤 (Im Kwon-taek) 1962 年執導第一部電影《再見！豆滿江》，電影風格帶有強烈視覺感以及豐富的感性智慧，被認為是最了解及最善於表現韓國文化神韻的導演。1997 年時獲福岡亞洲文化藝術獎。2000 年，執導的《春香傳》成為首部入圍坎城影展競賽單元的韓國電影。2002 年，以《醉畫仙》獲得第 55 屆坎城影展最佳導演獎。2005 年，在第 55 屆柏林國際影展上成為首位獲得金柏林熊榮譽獎的亞洲人 (參閱維基百科，網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9E%97%E6%AC%8A%E6%BE%A4>，查閱時間：2015 年 7 月 23 日。)



表 1：朴贊郁電影綱要介紹

年代	中英片名	主要演員	劇情大綱	出品公司
2002	《復仇》 <i>Sympathy for Mr. Vengeance</i>	1.宋康昊飾 Park Dong-jin (資本家／被綁小孩父親) 2.申河均飾 Ryu(勞工／聾啞男子) 3.裴斗娜飾 Cha Yeong-mi (激進無政府組織／Ryu 女友) 4.林志恩飾 Ryu 生病的姊姊	先天失聰的 Ryu 與姊姊相依為命，但姊姊卻需要移植腎臟以維持生命；由於 Ryu 不適合捐贈，因此將被工廠辭退的錢拿去器官買賣集團換取適合的腎臟，沒想到 Ryu 的腎臟與錢財全遭到詐騙。女友 Yeong-mi 說服他綁架有錢人的小孩並不是罪過，因此兩人綁架小孩勒贖。然而付出贖金的資本家 Dong-jin，卻發現自己的女兒溺死河中。兩人各自的復仇於是展開。	CJ Entertainment
2003	《原罪犯》 <i>Old boy</i>	1.崔岷植飾 Oh Dae-su (吳大秀) (被囚男子／美朵父親) 2.姜惠貞飾 M i-do (美朵)(吳大秀女兒) 3.劉智泰飾 Lee Woo-jin (資本家／復仇者)	吳大秀某天突然遭綁架，囚禁長達十五年，期間成為殺妻的兇嫌。某天他突然被釋放，於是他開始尋求自己被綁的原因，展開復仇計畫。自被釋放所遇的人事物，均是經催眠設計，從而吳大秀發現與其相戀的女子是他的女兒，被復仇的原因是年輕時長舌，為避免意外的亂倫被女兒知道，於是他自割舌頭，選擇再一次接受催眠，失語、遺忘一切。 劇本改編日本漫畫《鐵漢強龍》。	Tartan Films
2005	《親切的金子》 <i>Sympathy for Lady Vengeance</i>	1.李英愛飾 Lee Geum-ja (等待復仇的女子／Jane 母親) 2.崔岷植飾 Mr. Baek (白老師／罪犯) 3.權藝英飾 Jane (金子的女兒)	年輕貌美的金子從監獄被放出來，當年她殺害了一名男孩。由於她和善彷彿如天使，因此被其他囚犯暱稱「親切的金子」，但她每一天都在籌劃復仇。在尋回女兒極力想補償同時，金子亦找到當年陷害她的白老師，於是集結所有受害家屬，對白老師私刑復仇，並尋求救贖。	CJ Entertainment
2009	《蝙蝠·血色情欲》 <i>Thirst</i>	1. 宋康昊飾 Sang-hyun (神父／變身吸血鬼) 2. 金玉彬飾 Tae-ju (童養媳／被神父變成吸血鬼) 3. 金海淑飾 Lady Ra (婆婆) 4. 申河均飾 Kang-woo (智能不足兒子)	神父為救眾人，參與「夏娃」疫苗的研發與人體實驗，卻因此感染致命病毒，康復後卻須吸食人血維生，如同吸血鬼般重生。他找到不殺人卻能維生的方法，並小心控制獸性衝動。直到他遇到朋友的妻子泰株，兩人偷情，還在泰株的欺瞞與其佈局下弑夫，從而開始陷於罪犯般的精神耗弱狀態裡。神父發現真相後錯手殺死泰株，卻又不捨讓她復活變成	CJ Entertainment Universal Pictures Focus Features



以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望與交雜的人性/魔性

			吸血鬼。然而變成吸血鬼的泰株嗜血瘋狂屠殺，神父最終帶著泰株一同照射日光自殺（救贖）。 劇本改編自法國作家 Zola 小說 <i>Thérèse Raquin</i> 。	
2013	《慾謀》 <i>Stoker</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mia Wasikowska 飾 India (即將成年的資優生/女兒) 2. Nicole Kidman 飾 Evelyn (母親) 3. Dermot Mulroney 飾 Richard (已逝父親/建築師) 4. Matthew Goode 飾 Charlie (叔叔/精神病患) 	India 18 歲生日當天，父親因意外去世，未謀面的叔叔突然現身，撩撥母親與她的生活。然而接連的失蹤與命案，還有 India 覺察到自己敏銳超越常人的感官能力，讓她愈來愈被叔叔所迷惑，並發現這個充滿神秘感的叔叔與自己是類似的，最終 India 為父復仇，蛻變與解放，成為嗜血、「自由」的成年人。	Fox Searchlight Pictures Company

從上述表格可發現「復仇」(主、被動)成為電影的基本命題，此命題是利用一連串的怪誕情節與偶然性，循著實現不同角色的正義而開展出有關暴虐、欲望等情節。有趣的是，悲傷、動作、情色等元素在韓國電影發展過程中均是類型元素，卻在朴贊郁電影以延遲、轉喻等技巧，隱諱地揭露集體意識與精神狀態。此集體意識亦在韓流傳播過程展現，就如同每日報紙依據特定受眾所共享的感知、興趣、品味和價值觀進行報導 (Fuller, 1991: 69; 引自 Lee, 2011: 87)，影像自然也具有共享感知與價值觀的內容。對照韓國歷史事件，擺脫日本殖民統治、朝鮮戰爭、民族分裂在電影中處處顯露痕跡；在解放、戰爭、分裂這些相關聯的事件所激起的反日情緒和親美意識下，所有國民成為歷史犧牲者的意識被強化了，自由—反共—愛國—民主主義，被視為同一件事，為當權者所用，從而形成理解韓國電影的獨立脈絡 (韓國電影振興委員會，2010: 306)。這正可理解朴贊郁《復仇》中 Yeong-mi 唱跳時歌詞：「擊垮共產黨，到底有幾千萬，大韓男子邁向勝利之道，走走走，通往自由之路」的脈絡，顯現朴贊郁電影內存的集體意識。

此外，深受儒家文化影響的韓國，家長制及倫理觀造就女性角色的犧牲奉獻成為常態。但近年對淑女形象的顛覆暗合了消費主體精神建構過程中對「野蠻」氣質的尋喚，韓國電影人提供了一個極富差異性的電影消費文本 (陳明華，2008: 8)，儘管女性形象被顛覆，但女性在結局往往仍扮演犧牲者與以家為核心的價值觀。在此潮流下，朴贊郁電影中的女性在柔順的外表下，卻展現出更冷酷、自覺的一面，形構差異敘事的風格。

據上述，可發現在以「復仇」為名的系列電影中，充分暴露深藏韓國文化與現實下的集體精神狀態，但朴贊郁電影卻有別於一般類型電影設定，以「暴力」題材來說，其在韓國電影雖歷史已久，但是朴贊郁電影使用兩次英譯的「憐憫/同理」(sympathy) 辭彙，透露出朴贊郁處理此復仇系列電影的內在投射，憐憫與復仇並存，如同其電影中人性與魔性、理性與本能的辯證關係，此即本文亟欲處理的主旨。而朴贊郁電影特有的敘事風格，以間接、隱諱的故事陳述技巧，輔以各種象徵，突顯生命存在的複雜樣態等重點，將依序分別說明。



二、延遲、重複敘事與生命荒謬性的對比

敘事相關研究從結構主義所關注的語言規則、符號，於 1980 年代受後結構影響轉而將敘事文本視為文化語境的產物，並與女性主義、精神分析學、修辭學、認知科學等各種學科結合（申丹、王麗亞，2010：6-7）。而電影研究同樣於 1980 年代逐漸採用文化研究和社會科學的新方法取代電影理論中的思辨性觀念⁴（Buckland, 2012: 1）。此轉向的差異在於重新連結文本與社會、歷史、文化、政治經濟等關聯，並且不再將觀者視為被定位和安排的。

從 Genette（1980）或 Chatman（1978, 1991）這些對敘事最有影響力的幾位學者意見看來，故事是人們了解自己和了解過去的方法之一，敘事則利用故事形式協助人們了解周遭世界（蔡琰，2000：38）。除了敘事的事件、人物、觀點、空間與時間等常見的分析方法外，近代電影作品亦常見到隨意、簡化等異常敘事⁵手段，而朴贊郁電影中的斷裂片刻、重複鏡頭，即帶有此類異常敘事的色彩。從而本文將電影文本視為定錨於社會文化的產物，敘事即是重要的中介，用以理解韓國文化的方法之一。

從敘事時空及主要事件來看，朴贊郁電影《復仇》（2002）、《原罪犯》（2003）、《親切的金子》（2005）、《蝙蝠·血色情欲》（2009）、《慾謀》（2013）有著高度擬似的模式，除了《復仇》採寫實順敘法外，其他電影均是順敘與倒敘交替，並以時間壓縮呈現一種長時間累積的情感或情緒；在頻率部分均是單一敘述與重複敘述交替。場景空間則交錯呈現密閉空間與自然景觀（河流、草原、雪地、斷崖等），以密閉空間暗示現代人的孤立（isolation）或禁錮狀態，以自然景觀展現時間與生命的循環。除此之外，以下將依序討論敘事上的特點，並將其置放於韓國文化語境間進行分析。

首先，朴贊郁電影在敘事策略上採取大量「延遲」技巧，讓某些暴露的線索，經由劇情片段堆疊或急劇轉折時告知真相，延遲觀眾的已知時間，擴張戲劇張力。例如《復仇》裡被綁架落水意外死亡的小女孩，圖畫紙上不知情的綁匪姊姊寫的電話號碼，及綁匪送給小女孩的項鍊，都成為其父親 Park Dong-jin 發現真兇的關鍵證據。從《原罪犯》之後，朴贊郁式的象徵手法、壓縮時間、併用順敘倒敘法的特色慢慢形成；包括《原罪犯》主角吳大秀被囚禁十五年後脫逃，在日本料理店遇到單純年輕的美朵，在成為一路陪伴他的愛侶後，卻在復仇對象與催眠師的揭曉下，得知在日本料理店的相遇，竟是一場安排好的催眠情境，而美朵則是他失散的女兒，一切都是復仇的加長版。或是《親切的金子》女主角金子在回憶因被威脅而承認謀殺男童時，警官暗示她證物是橘色時丟出的乒乓球，在夢境滾出的橘色彈珠與後來在真兇手中找到的橘色小球，形成揭露真相的細微線索。

其中《蝙蝠·血色情欲》的延遲對象並非觀眾，而是主角神父 Sang-hyun，與其有不倫關係的 Tae-ju 為了讓神父誤以為她被丈夫虐待而自殘的傷痕，直到丈夫被兩人謀殺，Tae-ju 開始反說丈夫從沒傷害過她，聲稱神父沒害他們之前，他們是幸福的一家三口，此延遲用意彰顯狀似單純柔弱的人類邪惡的自私本性，與當時已成為吸血鬼卻仍保留人性的神父形成強烈對比。而《慾謀》一開場女主角 India 的獨白、飛揚的裙襬與髮絲、紅艷的花卉，均在片尾時重現，原有的美感轉變成驚悚的獵殺場面，飛揚的裙襬與髮絲呈現 India 享受獵殺的優雅姿態，而那抹紅艷其實是被鮮血噴濺成紅色的小白花，此延遲不僅充滿象徵

⁴ 在此，Buckland 認為符號學就是完美的思辨理論，因為符號學模型所描述的不是現實本身，而是被我們的提問方式去蔽後現實的本質（Buckland, 2012: 131）；亦即電影符號學的根本問題：結構主義用先驗的能指代替康德先驗主體。對大多數英美學者而言，電影符號學只有一種形式——即 Christian Metz 早期的電影符號學，範圍從他 1964 年到 1971 年出版的《電影語言》。然而，正如 Metz 公開承認的那樣：「就其本性而言，符號學必須擴展其研究範圍，否則就會消亡」。在他隨後的著作中採用了精神分析框架，對後結構主義電影理論的形成起到了助推作用（Buckland, 2012: 19-20）。

⁵ 異常敘述用正在製作的一個產品的各個成份取代一個成品，在連續性的中心設置一些透露一種運作、批評一種意識型態的裂痕、斷層和缺口。因此，它不意味著放棄敘事，既然它不真正摒棄敘述結構而以另一種方式講述新鮮事（故事的故事、現實的現實）（Vanoye, 2012: 222-223）。包含句子未完、斷斷續續，不符合通常的句法：重複、自相矛盾、各種混淆（Vanoye, 2012: 224）。



以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望與交雜的人性/魔性

意味，亦完成朴贊郁對角色魔性甦醒的描寫。

簡言之，因應延遲敘事的需要，電影採用大量順敘與倒敘的交錯，目的不在片斷化、解構時空，而在突顯人性細微的變化、揭露生命的偶然或荒誕處。此手法常併用另一種敘事模式，即重複與對照的關鍵影格。

「重複」即多次講述同一事件，或重複出現部分關鍵影格，以供對照、提示重點、強化印象。朴贊郁電影剪輯慣常以重複的關鍵影格作為銜接或對比使用，例如《親切的金子》裡為強調金子策劃復仇之計與自我心理衝突，塗著艷紅眼影的金子帶女兒及蛋糕店小男友上山勘察復仇對象所在地，大紅眼影在前景位置，車內小男友開車，而女兒則在後座照著鏡子唱歌，重複影格前後對照的劇情，影格前女兒問為何拋棄她，影格重複之後交叉剪輯雪地林中的三人與教小孩唱遊的白老師（綁架真兇），從而提示白老師是造成金子無法養育女兒的原因。

而這些「重複」在朴贊郁電影中往往形成符號化的過程，例如《慾謀》中白花沾血染紅、鳥巢中未孵化的蛋、雪天使的動作，均是建構 India 承繼嗜血基因的鋪陳，與其叔叔幼時殺害親兄弟後仰躺地上的雪天使動作類似；或《原罪犯》中吳大秀發現戴著雪白羽毛翅膀的情人竟是女兒，及寫著「笑，人人陪笑，哭，獨自垂淚」的畫，書寫吳大秀內心不能觸碰的秘密。這些符號以揭露劇情的形式，排比著生命難以言述的荒謬性，就如同《復仇》裡聾啞綁匪聽不見小女孩柳善落水聲的荒謬與命運的促狹，讓原先以為難題已解的 Ryu 陷入更悲慘的境地。

這些生命荒謬性的對比，與韓國人感知的國族及自我命運的多舛與苦難有重要的關係，日常生活中的荒謬感來自於欲望與現實間的差距，這正是人有別於其他動物之處，於是人們不得不在諸多選項裡抉擇，卻又必須面對這個選擇是否重要或到底是為了什麼而去做的矛盾感，一如朴贊郁電影裡的眾多角色，「復仇」成為共通的選項，但這些被逼到某種極度困窘行暴虐之事的角色，卻又充滿人性的悲憫，甚至是良善之人，顯現兩者間彼此衝突，卻又無法避免的真實難題。

三、角色與話語的轉喻作用

除了上述特點，朴贊郁電影亦將人性的細微描寫，以轉喻充分表現角色與話語的置換效果；但這些置換並不是單純隱喻，而是相互為表裡、更複雜多層的真实與虛構間的關係。

2004 年提出「轉喻」(métalepse) 跨媒介性質的 Gérard Genette，追溯希臘文中的「轉喻」一詞通常表示某種置換，尤其指運用某個詞來代替另一個詞，通過這種置換，詞義通常會發生改變 (Genette, 2013: 2)。轉喻可被用作修辭格，有時又兼有虛構性⁶的特點，因為它本身又包含著特殊的因果關係，所以從某種意義上來說，不論在任何情況下，它都可以將作者與作品，或者說將藝術表現的生產者與藝術表現本身聯繫起來 (Genette, 2013: 9-10)。然而本文在此並未採用 Genette 進一步論述之「轉敘」⁷功能，而是專注探討轉喻的相似性符號在角色形塑的作用。

在朴贊郁的系列電影中，角色約莫可粗分為兩類，且是對比的形式，一是資本家與邊緣人（包含勞動者、革命者、聾啞、弱智、精神病患等），一是正直純淨者與邪惡者（例如吸血鬼、巫婆封號、冷血凶

6 Genette 談虛構時舉了一個例子：「有一天橡樹對蘆葦說……」把橡樹視為結實的人，這種表達法是由類比所引起的某種想像性質的相似性所決定的。人們接受人被看成植物的變形、被隱喻化這一事實，是因為明顯視為一種語言遊戲。然而虛構——至少是文學虛構，例如通過寓言的虛構創作——表明它自身同樣也是一種語言遊戲 (Genette, 2013: 15)。

7 Genette 提出轉喻在敘事上具有「越界、變換故事層」的作用。而為了有別於修辭學意義上的轉喻，他將此轉喻定義為「敘述轉喻」，即轉敘。轉敘作為越界敘述，主要是在故事空間和話語空間起到干擾或破壞作用。方法就是通過作者（敘述者）有意暴露自己的虛構身份進入文本的敘事，此外是通過故事中的物離開故事的敘述，來跨越文本中兩個空間的界線 (Genette, 2013: 6-7)。



手等)，前者均是在世俗標準中佔居較高位階者。表面上，朴贊郁電影採取二元對立的角色設計，事實上，對立面的雙方是同一個人，猶如在潛意識中介於假面與影子的分歧，而這就是編劇心理學中的「第二自我的影子」⁸ (Indick, 2011: 116)。因此，神父變身吸血鬼、資本家成為激進無產階級、清純少女轉變成嗜血殺手，所有角色相互置換，並巧妙融合為一。

然而此轉喻功能亦透過各種象徵性的對白予以強化，例如《原罪犯》復仇者李宇真冷眼看著被他囚禁十五年的吳大秀，說出：「令我姊姊懷孕的，是你的長舌，不是李宇真的陽具，是吳大秀的長舌。話，可以令人懷孕，也可以令人相愛。」這段話解開吳大秀苦思不得答案的困惑，也帶出「話語」的驚人力量，一個身體被囚禁十五年，另一個則難以解脫心靈桎梏。

其中相互置換並充份以話語表達的，例如《親切的金子》中的女主角（李英愛飾），開場即是一群穿聖誕服的群眾等著迎接出獄的金子，隨即從電視畫面倒敘事件的起點，旁白說著：「而最令我們震驚的是她的美貌，小報大做文章，說她像 Olivia Hussey⁹，無良導演宣佈計劃開拍李金子的故事，結果引起公憤。」鏡頭帶到金子，旁白繼續陳述：「那年秋天，圓點裙更成為了時尚。」此幕戲極盡諷刺的處理媒體與盲從的大眾現象；亦極盡弔詭地透露出世俗社會中驚人的美貌化約純真天使的皮表文化。於是，劇中角色獨有的美貌及吸引力成為貫穿的主軸，彷彿天使與巫婆並置一身的金子，在劇中以各種矛盾的形象現身。例如美貌純真的金子，在獄中常主動協助他人，然事實以蛇蝎式的手段將過分欺負獄友的人致於死地；獄友們開懷的說著：「善心的金子做得好！」旁白則補述：「之後金子承繼了『巫婆』的外號，但人們照舊叫她『善心的金子』。大家都想幫善心的金子，而沒有人可以向巫婆說不。」顯現此角色表裡矛盾的形象。

有著類似置換結構的《復仇》，一頭綠髮的主角 Ryu 在工廠做著日復一日的夜班勞動工作，每天在日光中面無表情、污黑蒼白地從牢籠般的廠房走出來，為了拯救即將病逝的姊姊，綁架老板的女兒，表面上這是勞動者對抗資本家的劇情安排，然而後續卻翻轉兩者關係，藉著復仇名義，資本家 Park Dong-jin 散盡家產只為獵捕 Ryu，過程殺死 Ryu 的激進無政府革命份子女友 Cha Yeong-mi，最後亦被無政府革命同盟會的成員擊斃。其中資本家與勞動者、邊緣人的對比，實則一體兩面，那些寫著：「趕走美軍、解散財團」的傳單，與 Yeong-mi 唱跳的歌詞相互呼應，但 Yeong-mi 熱忱的鼓吹卻與冷漠的路人形成對比，劇終組織成員的復仇亦嘲諷了不相信激進組織存在的資本家 Dong-jin。更有甚者，Yeong-mi 努力說服 Ryu：「一般對綁架的壞印象，都是因為撕票，但我們不同，一旦拿到錢，我們就立刻放人，我就怕她跟我們產生感情了不想回家，每天和我們一起玩，多開心啊，學校也不用去。你從父母的角角度想想，久別後重逢該有多高興啊，會更疼愛她，會更幸福的，我們只要求我們所需要的 2600 萬元，你不認為很有良心嗎？那些錢對他們來說只是九牛一毛，但是對我們來說卻攸關生死，那種資金流動將使貨幣價值最大化，所以根本不算犯罪啊！」類似翻轉綁架的言語也出現在《親切的金子》中，金子陳述綁架五歲孩子的過往：「白老師說綁票有好壞之分，他說好的綁架讓孩子安全回家……但劫後餘生的經驗，會令家庭關係更牢固。」語中對資本主義嘲諷，揭露兩韓內在思維的矛盾，此即朴式激進現實，映照出南韓集體追求現代化下爭

8 「第二自我的影子」概念從電影《驚魂記》裡的諾曼·貝茲來談，同時是兩個角色，一個是他自己（假面），另一個是他的邪惡的母親（影子）。或像吸血鬼偽裝成文明人（假面），雖然在他伎倆的背後，是一個吸血鬼。……藉著使假面看起來是溫和的、熱情的或有尊嚴的角色（如一位醫生、伯爵或一位謙遜的旅店管理員），將會使它與有虐待狂的、會殺人的角色之對比顯得更為強烈 (Indick, 2011: 116-117)。

9 Olivia Hussey 作為影史上第一位與角色同齡演出的茱麗葉，1968 年被挖掘演出作品《殉情記》(Romeo and Juliet)。飾演茱麗葉的 Olivia Hussey 當時只有 17 歲，被形容具有純淨空靈的古典氣質，有趣的是，Olivia Hussey 在《拿撒勒的耶穌》(Jesus of Nazareth) 亦演過聖母瑪利雅一角，與朴贊郁電影中金子聖潔的形象相互呼應。



以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望與交雜的人性/魔性

鬥／憤恨的精神狀態，也形成朴贊郁電影的基本調性。

《慾謀》則透過電視播放鵑的生態紀錄片，與 Charlie 獵殺知道他秘密者的情節置換，當電視旁白敘述著：「食物稀少時，連親情都沒有意義，這隻小鵑知道這裡容不下牠的兄弟，手足鬪牆看似殘忍，但這樣的好處最大，小鵑待在鳥巢，一天天邁向成年，牠會有自己的伴侶與小鵑。」這段旁白恰與 Charlie 弑兄的情景對照，人與鵑（獸）形成置換，彷彿獵殺只是生存的自然天性。循著劇情發展，Charlie 獵殺的過程，也與一段旁白相互呼應：「林鵑是最有耐心的掠食者，牠能盤旋幾小時，等到最佳時刻才出手……山區不適合膽小的動物，陡峭的地形與嚴峻的氣候形成挑戰，連最強壯的物種也吃不消。雖然鵑喜歡自己獵食，來點幫忙無妨（畫面是已死亡的動物）。任何自然優勢，都受到感激。對飢餓的鵑來說是豐盛的一餐，牠又能活著獵食了。體重 13 磅，翼幅將近 7 呎，獵物沒有察覺，獵食者在上方盤旋。」獵物終究逃不過捕獵，死亡也似乎是必然的結果，就像無所遁逃的金姨婆，終究被 Charlie 獵殺死亡。

資本家及邊緣者角色、貨幣價值、物競天擇等影像語彙，正可讓我們從朴贊郁的電影理解韓國的現代化癥候。根據韓國電影振興委員會編著（2010：221）所稱，這類悲劇敘事與資本主義的進程息息相關：

以 1997 年的 IMF10 為中心，通過新自由主義的意識形態，資本加速了其合理化進程，韓國社會的中產階級在這個過程中崩潰，貧富差異深化。像這樣一場席捲整個社會，極其苛酷和極具破壞性的經濟危機，導致了私人領域（特別是家庭）的理想化，所有個人價值都集中於家庭。結果，1990 年代後期的韓國電影，急速解體的家族模樣和維持家族制度的全部意識形態開始可見動搖和分裂，另一方面，也顯露了試圖重構以男性主體為中心的家族形式和價值的矛盾心態。

換言之，在近代韓國人的集體經驗，尤其是外在壓力的侵入，更使得「恨」的情緒加深在各個階層的韓國人心裡，而變成一種極為普遍的集體情緒（蕭新煌，1987）。在此集體精神狀態下，促使韓國在極短的時間即清償 IMF 的債務，快速邁向現代化，但也造成民眾普遍的焦慮感。從而朴贊郁電影中影像再現與真實世界的置換，或說是隱密的轉喻手法，就像無意識總是模糊以及迂迴（Highmore, 2005: 243），透過「口語」、「言談」，更能指出無意識所在（Highmore, 2005: 246），這也是本節運用大量對白分析的用意。電影中的各種轉喻，鋪設出多層的真實與虛構間的關係，是人性與魔性、虛擬情節與真實世界、集體意識與無意識的交互辯證，使得朴贊郁這一系列以復仇為名的作品，展現複雜的敘事縱深，以及鮮明的象徵手法。

四、銘記暴力的荒誕、華麗象徵手段

所謂荒誕、詭異（uncanny），指的是難以具體說明的狀態，而有神秘、怪誕、離奇、詭異等意思。佛洛伊德（Sigmund Freud）於 1919 年的《論詭異》（The Uncanny）一文中，指出「uncanny」是一種隱藏於未知事物的莫名恐懼感，這種恐懼並非來自全然的未知，而是平日熟悉事物的變形。一如 Jacoby 指出此詭異狀態仰賴的兩個面向：陌生與熟悉。其進一步論述，對佛洛伊德來說，這對反義詞之間的語言學上的連繫，意味著一種內在連繫和一種心理學上的真理（Jacoby, 2013: 174）。而對死亡的恐懼滲透了生命的大部分層面，包括對面貌極其相似的人和複製品的害怕。關於畫像和鏡子的諸種迷信就利用了這些懷疑，在全世界都能夠找到範例（Jacoby, 2013: 175）。有趣的是，死亡驅力所引發的欲望不斷地重複，恐懼

10 1997 年韓國為渡過金融危機難關使用國際貨幣基金組織（IMF）的緊急救助貸款，從此喪失經濟主導權。貨幣貶值、企業破產、公司裁員，讓韓國人留下慘痛的記憶。2001 年 8 月 23 日，韓國央行總裁金哲煥宣布償還 IMF 最後一筆貸款。韓國至此告別 IMF 時代。



感並未阻擋這種本能衝動，於是在朴贊郁電影，乃至眾多韓國電影，性愛與暴力場面彷彿自然存在，但朴贊郁電影在這些性愛與暴力間強化了其荒誕感，用以突顯主體的焦慮，並呈現出 Jacoby 所說的，暴力傾向於自相殘殺，而且更多地是以諸種相似而不是差異為中心（Jacoby, 2013: 169）的特殊樣貌，由而朴贊郁電影中的相互置換於是成立。

根據拉岡（Lacan）的〈心理分析的攻擊性〉一文，其所指理想狀態與攻擊的目標即是主體性的兩極結構；換言之，主體認同鏡中影像理想的和諧狀態，但仍存著一股衝動想要破壞這個影像，這個由他所賦予的認同（Lacan, 1977:10; 轉引自 Lebeau, 2004: 86）。就像朴贊郁電影裡人／魔同一的內在鏈結，運用奇幻電影手段彰顯人性原所包含的獸類本能；例如《慾謀》一開場即有一段 India 的獨白：「我能聽見別人聽不到的聲音，一般人看不到的細微事物，我得到這些感官是一生渴求的結果，渴望被拯救，渴望圓滿，就像裙襪需要風才能翻騰。我穿的不只是自己的東西，我繫我爸的皮帶，穿我母親的上衣，還有我叔叔的鞋子，這就是我。就像花不能自己選擇顏色，我們也無法為自己的轉變負責，一旦明白這一點後，你就自由了，成年……就是獲得自由。」這段獨白為整部電影作了幾個重要註解，一是 India 獨特敏銳的感官能力與其姓氏 Stoker¹¹，均讓人聯想著名的吸血鬼著作，與《蝙蝠·血色情欲》相互映襯，一種人魔同一的可能性；其次是人類演化基因裡的內在矛盾，既渴求理想的和諧，又忍不住摧毀這個由其賦予認同的影像，如同 India 以暴虐開展成年的自由之途，殺戮獵獲是其無法逆的必然轉變，「就像花不能自己選擇顏色」般自然。

其中吸血鬼設定，根據 Terry Eagleton 所稱，是邪惡的最佳象徵——就像我們能看到的，邪惡就是為了填補自己疼痛的缺位，而去汲取他人的生命（Eagleton, 2014: 105）。其在《論邪惡》（*On Evil*）一書中論證邪惡的本質與各種主張，其中提及《品徹·馬丁》（*Pincher Martin*）¹²此本小說，指出關於邪惡最主要的特徵：它的異乎尋常、它的低劣不實、它那令人驚異的膚淺本質、它對意義的施暴、以及它從根本上本就欠缺一種生命的向度，深深地陷沒於一種永恆重複的精神麻木與單調之中（Eagleton, 2014: 81）。Eagleton 並引用齊澤克，指出不朽應該是與邪惡相連的；「邪惡就是一些不斷威脅著將會一直返歸的東西」（Eagleton, 2014: 82）。此即 Eagleton 試圖論證的，邪惡不僅是社會環境的產物，善與惡均是凌駕於日常生活，邪惡是一種神聖之愛的異常形式（Eagleton, 2014: 87）。換句話說，邪惡與神聖的愛的一體兩面，體現為無深度的生命狀態，此論點符應後現代一切表面化的基本調性，也點出朴贊郁以大量象徵手法呈現韓國陷於過度現代化的循環現實。

而理性越是與其身體相脫離，身體就越是碎裂成純感官的無意義碎片（Eagleton, 2014: 109）正如 India 所說：我得到這些感官是一生渴求的結果，簡單點出生物性的膚淺本質。同樣對愛欲的渴求而沈溺的 India 母親，在質疑 India 應該愛她之際，卻又忍不住帶著妒意攻擊女兒：「我常常懷疑為什麼要有後代，我得到的結論是，在人生的某個階段，我們發現……事情糟到沒辦法補救，所以我們決定重新開始，洗

11 Bram Stoker 於 1897 年寫了一本名為《吸血鬼德古拉》（*Dracula*）的故事，這本書以「書信體」的方式寫成，劇中人物透過期刊、日記、信件、報紙文章和航海日誌，來呈現各自的故事陳述。《吸血鬼德古拉》是一部經典的恐怖冒險小說，最後的結局是「邪不勝正」。在本書著作的維多利亞時代，大環境發生了很多變遷，很多人認為社會無法因應變化。所以有人把《吸血鬼德古拉》視為是一種「侵略」小說——一位邪惡的外國人入侵了大英帝國，他會殺害每一個人，把他們都變成吸血鬼，除非有人能夠出來阻止他。這本小說還帶出了「現代性」的主題，這在當時代也是一個很重要的議題。

（參閱三民書局書介：<http://www.m.sanmin.com.tw/Product/Index/003507560>）

12 William Golding 是英國 20 世紀最著名的小說家之一，其作品廣泛融入古典文學、神話、基督教文化及象徵主義，1983 年獲諾貝爾文學獎，作品主題通常與黑暗邪惡有關；其著名的《蒼蠅王》（*Lord of the Flies*）即辯證文明理性與本能野蠻間的鬥爭。其中《品徹·馬丁》（*Pincher Martin*）是 Golding 重要的代表作，書中主角馬丁因英國軍艦被魚雷擊中，而被沖到一塊礁石上，獨自在惡劣環境努力求生存，終究死去，但故事結尾時，作者卻揭示馬丁在礁石備受折磨的過程，事實上是一個罪惡的靈魂在煉獄中的各種磨難，從中可看到人類的各種貪欲與罪惡。



以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望與交雜的人性/魔性

掉過去，重頭來過，於是我們生小孩，我們可以跟我們複製出來的小孩說，你會代替我成功……從我失敗的地方站起來。我們希望這一次可以做對，但我不是，就我個人來說，我等不及看著人生把你毀掉。」文中顯現東亞世界望子成龍的代償心態，卻又同時以妒意摧毀親情天倫的合理性，在多重論述關係間讓觀者自行辯證。

對應母親性格的是刻意營造的房內熱帶風情，並以母親的自我消遣：「這是受高級教育的好處，就算關在這棟房子裡一輩子，我還是能講無懈可擊的法語。」與其時時以酒精麻痺的昏睡樣態，顯現一個受困於現況的女人失控的舉措。那些異於常態的母親行徑，源於一種被隔絕的孤立感，無論是丈夫、女兒乃至後來出現的 Charlie, India 母親始終是個局外人，因此朴贊郁不以解決疏離、對立、衝突的方式來描寫親情，反而以一種詭異、超乎倫常的手法，描繪出無法辨識歸處的複雜心理。此即 uncanny 字義「非家」(un-homely) 的異樣感帶來的恐懼，朴贊郁所形構出的電影角色大多處於失根的狀態，從《復仇》的 Ryu 與姊姊、《原罪犯》家人離散的吳大秀與 Lee Woo-jin、《親切的金子》中的金子與受難家屬、《蝙蝠·血色情欲》中的童養媳 Tae-ju、《慾謀》中不斷尋找家的認同的 Charlie 與 India 母親均是如此。

那麼朴贊郁如何書寫異常與暴虐，電影不塑造頹廢氛圍，也不書寫創傷意象的症候與幻想詩篇，反而運用華麗寓意的手法銘記暴力，從極度象徵化的色彩、道具、化妝、對白及場景，到誇張的戲劇性，均與其主題「復仇」及互為表裡的「悲憫」進行對話。就如同《親切的金子》裡同伴看著雕花的手槍問：「花枝招展幹嘛？實用才重要嘛。」金子卻認真地回答：「一定要漂亮，一切都要漂漂亮亮。」彷彿透過華麗的裝裱覆蓋，血腥暴力就稍被消滅、稍能忍受；透過履行正義來包裹，復仇的犯罪行為就不會引發觀者不安、降低觀看快感。又如雕琢得詩情畫意的金子的夢境，雪白冰凍的懸崖邊，一身黑的金子，對著身體為雪橇狗、頭為白老師的怪異人獸開槍，補償式地完成其報復的渴求，而此情景與之後金子策劃受害者家屬輪番凌虐式的處死白老師，那駭人血腥的私刑，似乎讓觀眾也在正義被伸張的快感中如釋重負。

然而那些奔騰而出的血液、對肢體的凌虐、冷血的人性表露，散落在朴贊郁電影每個復仇的片刻，荒謬的展演生命最殘暴的片刻；諸如《原罪犯》吳大秀自己割舌懇求亂倫秘密不被說出的卑微情境、《親切的金子》裡盛裝白老師因私刑流下的大量血液的透明塑膠布、《復仇》中 Ryu 吃下販賣器官犯人的內臟、《蝙蝠·血色情欲》Tae-ju 獵殺友人，砍掉雙腳放血的失控行徑。用來銘記暴力的復仇合理化了那些殘虐的畫面。進一步的，朴贊郁以幻影、夢境與真實展示擬像式的錯亂，一如《原罪犯》吳大秀被囚禁時看到皮下有東西蠕動，然後螞蟻破膚而出，爬滿身上，象徵欲望侵襲；而大量的現實再現透過電視機展示，吳大秀的旁白說著：「電視是時鐘、也是日曆，是學校、家庭、教堂、朋友、愛人、自慰機械，可惜我的情歌太短了。」搭配電視畫面裡出現的健身教練、牧師、科學怪人、有氧舞蹈，還有各種國際時事，如江澤民、英國首相與戴安娜、IMF 事件、2000 年倒數計時、北韓金日正、911 事件、世足賽等。從幻象到現實，想像亦或再現，難以分辨。

朴贊郁在復仇、凌虐、欲望的另一端，以宗教、神父、救贖來處理「憐憫/同理」(sympathy) 這個詞彙。《原罪犯》吳大秀寫獄中筆記，記下得罪過的人，說道：「我以為自己做人不過不失，卻原本有那麼多罪過。」這種自省式的言論與結局相對應，催眠師最終協助吳大秀忘卻一切時說道：「(吳大秀) 最後一句感動我，縱使我是禽獸，難道就沒有資格生存嗎？……當我響鈴，你會變成兩個人，不知秘密那個是吳大秀，知道秘密那個是魔頭；魔頭走掉，每踏出一步就老一歲，魔頭七十歲死去，他會死得安詳，祝你好運。」於是，吳大秀的救贖透過遺忘來完成。而《親切的金子》中的金子則以復仇的完成以在過



去與現在間劃下界線，就像金子以《法句經》13丟向糾纏不放的神父，以含有復仇故事的典籍來對照她處理與女兒的相逢情節時，所強調的：「留心聽著，人誰無過，但犯了罪的人，都需要贖罪，贖罪，明白嗎？贖罪補償……」劇終時金子向捧著白色蛋糕的女兒跑去，說著「be white、live white、more white」充分展示金子心中渴望的救贖，隨著長大成人的宏穆（當時死去的五歲小孩）來與金子會面，金子終於埋首於白色蛋糕¹⁴，與過去劃清界線。相同的，《慾謀》India 終於領悟自己的嗜血天性時，穿上母親送她的絲質睡衣，向母親坦誠：「我一直以為爸爸喜歡打獵，但今晚我才發現他是為了幫我，他曾經說，有時你得做壞事，才能阻止你做出更糟的事。」India 理解了壓抑獸性與發覺自身原欲的時刻，即是覺知主體的存在，但並非純粹理性的思考，反而由諸多相互矛盾的認同所構成。

而直接從禁欲的宗教傳統，完成神父與吸血鬼同一的言論，則出現在《蝙蝠·血色情欲》神父接受實驗過程時的禱告¹⁵：「接下來請授我以主耶穌之名（禱告）。讓所有的人遠避我，如我是一個肉體腐爛的癲瘋病人，讓我無法自由活動，就像沒有四肢的殘者。移除我的雙頰，讓我的淚水不能滴落。碾碎我的唇與舌，讓我不再用它們犯錯。拔掉我的指甲，讓我再也抓不住什麼。讓我的肩膀及背彎駝，不能背負任何東西。讓我喪失判斷，彷彿腦部腫瘤的病患。請恣意摧殘我的軀體，奪去我僅有的驕傲，讓我羞愧地度過餘生。別讓人再為我禱告。只剩主耶穌對我的恩典與憐憫。」在謙卑、苦行禁欲、每日悔改與祈禱的過程中，神父 Sang-hyun 只讓上帝充滿心中，追求的就是「天人合一」、聖化的旅程。然而諷刺的是，神父受感染成為吸血鬼，成就「人魔合一」的悖逆設定。而電影裡神性與魔性的交互對照，就像我們在尼采思想中理解的，看到許多相反物的同一性，例如道德來自於非道德，推到極致就是此物根本的存有邏輯，亦即它的反面（李建璋，2010：97）。

最後，「憐憫/同理」（sympathy）的完成，在朴贊郁名為復仇的電影中，即是透過各種或真或假的現實悲劇，讓觀眾能心生悲憫，亦即亞里斯多德《詩學》中提及的洗滌或淨化的功用。亞里斯多德認為，通過人的共鳴而發揮作用的理想化的恐懼是他所提到的悲劇情緒的本質；悲劇的目的，至少是悲劇目的的一個要素，是指靠藝術表現從憐憫和恐懼中產生的快感，是一番伴有快感的淨化和慰藉，一種在激動後恢復平靜的心境（Bosanquet, 2010: 60-61）。因此，透過朴贊郁電影中完成的復仇正義，與悲劇呈現的苦痛、死亡、覆滅，及人與人之間無可調和的衝突，一如電影場景以密閉空間與自然景觀的對照，突顯人在自然命數下的無能為力。此外，此「憐憫/同理」也與「情」（jeong）¹⁶文化深植韓國人生活有關。「情」在韓國社會結構和社會價值的體現，主要是透過忠誠、及非邏輯或理由的承諾，顯現一種相互依存的集體價值，並極具心理治療意義（Chung and Cho, 2008）；換言之，「情」與「恨」正是「憐憫/同理」與「暴虐」的依存關係。

五、小結

13 在《法句經》故事集裡，第一品即提及，「心是所有法的先導，心是所有造作的主腦，一切都是心所造作的，人若造作身、口、意善業，一定有樂，如影不離形」。第四品華品中提及琉璃王報復釋迦族的故事，經文則示「世間的怨恨無法止息怨恨，唯有慈悲可以止息怨恨」。參閱佛陀教育基金會，網址：<http://www.budaedu.org/story/dp000.php>。查閱時間：2014年12月2日。

14 劇情一開始金子出獄時，神父拿著白色豆腐要讓金子吃，此習俗有淨化、去霉運之意，吃了豆腐就象徵一切從頭，變得如豆腐般純潔。但金子當時計畫復仇，因此打翻了神父手上的豆腐。

15 禱告文翻譯參閱 Derrick Lee，資料來源：<http://subscene.com>。查閱時間：2014年12月5日。

16 「情」（Jeong）在韓國是個非常難形容的詞，但「情」這種文化深植韓國人生活當中，「依戀」和「人類情感」會較為貼切，任何情況只要與這相關都可以歸類為「情」。當要離開一個他們深愛或認為很重要的地方、一個人或是物件時，韓國人便會用「情」這個字去表達，例如當一個人要搬往其他地方，不論那個地方是好是壞，都會對那個地方有「情」的感覺，當中能延伸不同的情感，但這種情況大多都是會引伸令人傷心的事情。資料來源：<http://hokkfabrica.com/korean-dictionary-jeong/>。查閱時間：2015年7月27日。



以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望與交雜的人性/魔性

Francis Vanoye 將「閱讀」影片視為感知，包含字幕等語言、對白音聲、示意動作（表情、動作等）、畫面內容、景別、人物及攝影運動及畫面的連接（如平行蒙太奇等）；這些多樣和複雜的感知是「自然而然」獲得的（Vanoye, 2012: 29-30）。然而這樣的感知往往是觀者與創作者所共有的，在朴贊郁電影裡，其擅長使用大量的象徵與華麗的色彩營造荒誕、詭異的情節，場景設定亦都帶有「異質」的荒誕氛圍，一部分消滅暴虐血腥的過溢，一部分展現為象徵寓言的模式。一般而言，復仇故事往往帶有兩個重要的任命：取回公義、懲罰壞人(Simkin, 26)，然而朴贊郁以復仇為名的電影，卻帶著復仇與憐憫、人性與魔性、集體意識與無意識的交互辯證，從電影窺探現實的意味濃厚。換言之，文化意義是高度流動、一直在變的東西，是影像、製作者、文化產物，以及讀者／觀看者／消費者之間複雜互動下的結果。影像的意義便在這些詮釋、參與和協商的過程中產生（Sturken and Cartwright, 2009: 91）。因此，在探析朴贊郁電影的意義時，首先應理解它並非置於真空的戲劇，那些所挪用和轉碼的神父、吸血鬼、冷酷殺人魔、美若天仙的女子，連結劇中創造的含有深意的對白，均在帶領著觀眾解讀，並釐清了它的再現與現實的指涉關係。一如文中討論深植於韓國人生活中的「情」與「恨」的集體心理狀態，以及日本殖民統治、朝鮮戰爭、民族分裂等集體記憶，均內嵌於電影的隱諱象徵及影像片段中。

從戲劇結構來看，在設計人物與編排情節時，敘事者之創作源頭乃出自其知識與記憶，作品因之往往充斥著其就知識與記憶所能解釋的社會（蔡琰，2000: 72）。因此，在思考或認知歷程中，我們常利用符號（symbols）來代表我們所要表達的事或物（林清山，1973: 57）。大量的象徵與符號即可見諸於朴贊郁電影裡，例如設定角色的聾啞或失語，象徵邊緣者難以掌握的發言權或壓制於倫理道德下的難以言說狀態；或已逝受害者穿梭置身於犯罪者週邊，如《蝙蝠·血色情欲》裡被害的 Kang-woo 流著鼻涕夾在做愛的神父與 Tae-ju 中間，荒謬的演示犯罪者揮之不去的罪惡感；又如反覆出現的封閉空間，純白的、陰濕的、破敗的、冷酷的各種封閉場景，對應被隔絕的各種現實關係（含階級、倫理、真假等），營造出奇異的荒誕感，以及人的生存困境。

在此，本文試圖暫定結論，除了各種文化間的歧異性外，Ruth Benedict（1976）認為不能忽略文化內部統合性，文化內部會發展出一套無意識的選擇標準，根據此一標準，所有為了滿足生存、求偶、戰爭、祭神等需要的各樣行為，都會統合而成一致的模式（Benedict, 1976: 52）。本文在此並非指向文化內部模式的先驗性，而是試圖指出一種從電影敘事揭露集體精神狀態及無意識的反思，如同宋世鋒（2006）所指：「恨」作為韓民族的集體心理無意識，在其電影發展史裡也得到了充分的體現，所以從某種意義而言，韓國電影在 20 世紀的歷程也可被稱為韓國民族的心靈史（宋世鋒，2006: 60）。其間在反思現代化給韓國帶來的影響的時候，他們往往通過拒絕西方價值觀或者批判它的方式來否定現代化必然帶來的「內心殖民化」。但是這種邊緣化的心態往往使得他們在建構某種與現代化對立、但與西方文明一脈相承的價值體系時往往具有一種自我矛盾和悲觀主義的心理（任甯，2005）。就像朴贊郁電影創生的各種悲劇性的主角，均帶有某種殘虐與悲憫同一的矛盾性格。

如果說，主體性是透過意識形態、語言和再現所形成的一種建構（Sturken and Cartwright, 2009: 98），那麼電影文本亦可成為理解意義聚合、拆解、連結的媒介，而韓國的文化主體則在共享的集體記憶及意識中逐步成形。其中，集體記憶與社會敘事活動（包括紀實與虛構敘事）兩者息息相關（王明珂，1993: 6），就像朴贊郁電影在虛擬的復仇與暴虐的影像結構，透露部分未曾言明的精神狀態，而此集體精神狀態與韓國的歷史、地理及快速的資本經濟發展均有關聯；例如 1993 年被稱為一次歷史事件的《悲歌一曲》（西



便制) (*Sopyonje*) 17的成功票房，韓國電影通過集體的過去與記憶，形成以「恨」為情感框架的民族特性，而此集體的民族奇觀，在以後的韓國電影中，即每當國家遇到危機時，通過以懷舊或以過去命名的商品，反覆出現成為流行商品(韓國電影振興委員會，2010: 332-335)。同時也透過韓國官方與韓流文化系統性的定義他們如何被了解及被訴說。然而韓國對民族的身份認同強烈敏感，它會使韓國對歷史和文化的敘述由悲情主義轉向英雄主義，相當固執的堅持文明的首創性和獨立性(李揚帆，2009: 57)。有趣的是，朴贊郁電影卻恰與上述的韓國民族形象相反，復仇與暴虐以悲劇告終，試圖淨化和慰藉其文化中難以調和的衝突矛盾。

電影進一步探究的是深層的人性與魔性同一的可能性。如同齊澤克所指，在某種程度上，一切「文化」都是一創造構成(creation-formation)，都是這樣的企圖：限制、開掘——去教化——這種失衡、創傷性內核、激烈的對抗。正是通過激進的對抗，人割斷了他與自然、動物原始平衡(animal homeostasis)之間的臍帶(Žižek, 2001: 7)。過去的理性論述往往將其掩蔽於非理性、不文明、落後、本能等範疇，但在朴贊郁電影，我們看到一種「同一」存在的可能性，暴虐與魔性也往往伴隨著文明，並隨著文明演化而改變形式。就像網路空間18劇烈擴大了符號秩序固有的溝壑：(符號)現實總是一已經是「虛幻的」；也就是說，一切對(社會)現實的趨近都不得不由一個含蓄的幻影超文本加以支持(Žižek, 2006: 178)。從而，朴贊郁電影中「非人性」、魔性的象徵意義得到文明演化的超越性力量，數位科技與人的存在關係，正開展出一種過度技術現代化的「非人性」的徵候。

參考書目

(一) 中文及中譯書目

1. 丁祈方、曾姝瑜著，〈綜觀電影螢幕配額制減半後的韓國電影產業〉，《傳播管理學刊》，2012，13:1，頁1-21。
2. 王明珂著，〈集體歷史記憶與族群認同〉，《當代》第91期，1993，頁6-19。
3. 申丹、王麗亞著，《西方敘事學：經典與後經典》，北京，北京大學出版社，2010。
4. 任甯著，〈韓國城市化進程中漸變的都市影像〉，「當代文化研究網」，<http://www.cul-studies.com/Article/urbanstudies/200511/2974.html>，2005。
5. 宋世鋒著，〈新世紀韓國電影崛起要因分析〉，《當代電影》第四期，2006，133: 59-63。
6. 李建璋著，〈「大政治」及「未來哲學」的同一性——對尼采整體哲學的一個詮釋〉，《臺大文史哲學報》第七十三期，2010，頁87-126。
7. 李揚帆著，〈韓國對中韓歷史的選擇性敘述與中韓關係〉，《國際政治研究》2009年第一期，2009，頁44-60。
8. 林清山著，〈對語文視覺刺激之皮膚電流反應(GSR)的古典制約——字義的形成〉，《師大教育心理學報》第6期，1973，頁57-75。
9. 陳明華著，〈韓國電影的產業化之路與本土身份的建構〉，《電影文學》第13期，2008，頁7-9。
10. 蔡琰著，《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》，台北，三民，2000。
11. 韓國電影振興委員會編著；周健蔚、徐鳶譯，《韓國電影史：從開化期開花期》，上海，上海譯文出版社，2010。
12. 蕭新煌著，〈想像集—恨：韓國人的恨〉，《聯合報》8版，1987年11月4日。
13. Benedict, Ruth 著；黃道琳譯，《文化模式》(*Patterns of culture*)，台北，巨流出版社，1976。

17 1993年《悲歌一曲》(西便制)在團成社上映，吸引一百多萬觀眾，導演林權澤以「恨」為主要情感框架，讓世界開始讀懂韓國電影。《悲歌一曲》以韓國傳統清唱板索裡為題材，向觀眾展現韓國美麗的山大地。電影同年於大鐘電影節獲最佳作品、最佳導演、最佳攝影等獎項。該部作品的原著隨即成為暢銷書，原聲唱片也很暢銷。影片中韓國民族特有的情緒「恨」，引發了韓國人文社會學者關於韓國文化正體性是什麼的爭論，就連當時的韓國總統也欣然前往電影院觀看影片，而出現「悲歌一曲綜合症」的說法(韓國電影振興委員會，2010: 332-333)。

18 在此，原譯為賽博空間(cyber space)，本文修改為常用翻譯。



以「復仇」為名：朴贊郁電影中的暴虐、欲望與交雜的人性/魔性

14. Buckland, Warren 著；雍青譯，《電影認知符號學》(*The Cognitive Semiotics of Film*)，北京，中國社會科學出版社，2012。
15. Bosanquet, Bernard 著；張今譯，《美學史》(*Aesthetics*)，北京，中國人民大學出版社，2010。
16. Davis, Darrell W.、Yueh-yu Yeh 著；黃慧敏譯，《東亞電影驚奇－中港日韓》(*East Asian screen Industries*)，台北，書林出版社，2011。
17. Eagleton, Terry 著；林雅華譯，《論邪惡：恐怖行為憂思錄》(*On Evil*)，長沙，湖南人民出版社，2014。
18. Genette, Gérard 著；吳康茹譯，《轉喻：從修辭格到虛構》(*Métalepse: De la figure à la fiction*)，桂林，漓江出版社，2013。
19. Highmore, Ben 著；周群英譯，《日常生活與文化理論》(*Everyday Life and Culture Theory*)，台北，韋伯文化，2005。
20. Indick, William 著；井迎兆譯，《編劇心理學：在劇本中建構衝突》(*Psychology for screenwriters: building conflict in your script*)，台北，五南出版社，2011。
21. Jacoby, Russell 著；姚建彬譯，《殺戮欲：西方文化中的暴力根源》(*Bloodlust: On the Roots of Violence from Cain and Abel to the Present*)，北京，商務印書館，2013。
22. Lebeu, Vicky 著；陳儒修、鄭玉菁譯，《佛洛伊德看電影：心理分析電影理論》(*Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*)，台北，書林出版社，2004。
23. Sturken, Marita and Lisa Cartwright 著；陳品秀譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》(*Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*)，台北，臉譜，城邦文化出版，2009。
24. Vanoye, Francis 著，《書面敘事·電影敘事》(*Récit écrit, Récit fimeique*)，北京，北京大學出版社，2012。
25. Žižek, Slavoj 著；季廣茂譯，《意識型態的崇高客體》(*The Sublime Object of Ideology*)。北京，中央編譯出版，2001。
26. Žižek, Slavoj 著；胡雨譚、葉尚譯，《幻想的瘟疫》(*The Plague of Fantasies*)。南京，江蘇人民出版社，2006。

(二) 英文書目

1. Chung, Christopher K. and Samson Cho, 'Significance of jeong in Korean Culture and Psychotherapy', Harbor-UCLA Medical Center. 2008. from <http://www.prcp.org/publications/sig.pdf>
2. Freud, Sigmund ; trans by David McLintock, 'The Uncanny', London: Penguin Books. 2003, pp.123-162.
3. Simkin, Stevie. *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence*. NY: Palgrave Macmillan. 2006.
4. Standish, Isolde. 'Korean Cinema and the New Realism: Text and Context' in *East-West Film Journal*, Vol.7, Number2. 1993. pp.54-80.
5. Sung-ill, Chung. 'Four Variations on Korean Genre Film: Tears, Screams, Violence and Laughter' in *Korean Cinema from Origins to Renaissance*, Kim Mee-Hyun eds. CommBooks. 2007. pp.1-14.
6. Sue Jin, Lee. 'The Korean Wave: The Seoul of Asia' in *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications* • Vol. 2, No. 1. 2011. pp.85-93.

