

## 新韓國電影中的性別主體危機與國族想像 ——以精神分析視域下的《殺人回憶》為中心<sup>1</sup>

羅婷<sup>2</sup>

陳昕燁<sup>3</sup>

**摘要：**作為民族電影的韓國電影，是通過對男性氣質的焦慮與重構的探究，來進入對韓國自身充滿創傷的現代化歷程的回應與審視。美籍韓裔學者金慶賢認為 1980-2000 年間的韓國新電影有著顯著的「再男性化」趨勢，本文在此基礎上對新世紀之初開始電影創作的「新韓國電影」導演奉俊昊的代表作《殺人回憶》（2003）進行檢視。在精神分析的視域下，本文從男勢的焦慮與缺失以及與男性相對的女性主體兩個方面，來探討這部影片對再男性化的叩問與質疑。影片中未能告破的連環殺人案所隱喻的正是對韓國男性氣質恢復的無限懸置。同時，奉俊昊的電影在「母親—妓女」、「施虐—受虐」的二元關係之外所塑造的新的女性主體形象成為韓國電影新主體建構的一個重要組成部分。近年來，更多的新韓國電影開闢出了挑戰傳統性別秩序、重構社會主體的想像空間。

**關鍵詞：**韓國電影、精神分析、威權、再男性化、女性主體

---

<sup>1</sup> 收件日期：2021/4/23；修改日期：2021/7/11；接受日期：2021/8/13

本論文為國家社科基金藝術學青年項目：「中國電影風景與國族想像研究（1918-2018）」（批准編號：18CC173）的研究成果之一。

<sup>2</sup> 浙江大學傳媒與國際文化學院「百人計劃」研究員

<sup>3</sup> 復旦大學新聞學院博士生

# Gendered Subjectivity Crisis and National Imagination in New Korean Cinema: A Psychoanalytic Reading of “Memories of Murder”<sup>4</sup>

Luo, Ting<sup>5</sup>

Chen, Xin-ye<sup>6</sup>

**Abstract:**By representing masculine anxieties and its rejuvenation, Korean cinema as a national cinema delves into the country’s traumatic modernization process. Korean-American scholar Kim Kyung Hyun (2003) argues that New Korean Cinema of the 1980s-2000s has underwent a significant trend of remasculinization, which sheds light on the discussion of Bong Joon-ho’s acclaimed film, *Memories of Murder* (2003), in this article. Through the lens of psychoanalysis, this article explores how the film critically questions the role that masculinity and remasculinization plays in the national modernization from two aspects—the male anxiety and female subjectivity. The unsolved serial murder

---

<sup>4</sup> Received: April 23, 2021; Sent out for revision: July 11, 2021;  
Accepted: August 13, 2021

This work was sponsored by the National Social Science Fund of China under the project titles *Chinese Cinematic Landscape and the National Imagination* (Grant Number: 18CC173) .

<sup>5</sup> Research fellow, College of Media and International Culture, Zhejiang University.

<sup>6</sup> PhD candidate, School of Journalism, Fudan University.

case in this film serves as a metaphor for the suspension of Korean masculine rejuvenation. Meanwhile, the female characters in Bong Joon-ho's films who defy the mother/whore and Sadism/Masochism binaries become the key component of the construction of the new subjectivity in Korean cinema. Recently, more New Korean films, like Bong Joon-ho's, challenge the traditional gender order and reconstructs the subjectivity of contemporary Korean society.

**Keywords:** Korean cinema, psychoanalysis, authoritarianism, remasculinization, female subjectivity

## 一、前言

在不同文化關於國族身分的話語中，性別與國族想像之間存在著千絲萬縷的聯繫，這其中，女性常被賦予了更重要的位置。伊瓦·戴維斯（Nira Yuval-Davis）在其經典的文化民族理論中曾指出「女性通常被要求承擔表現的責任（the burden of representation），因為她們被構建為集體身分和榮譽的象徵性承載者（symbolic bearer）。」<sup>7</sup> 以中國電影為例，作為後發現代性民族國家的文化表徵，確乎是這一理論的妥帖注腳。上世紀 1930 年代的螢幕上女性的苦難是國家災難和社會不公的具體折射，而她們的獨立和抗爭同時又是中國未來命運的象徵。到了 1980、1990 年代，第五代的現代主義電影中女性依然是民族寓言的肉身承擔。然而，當我們以此理論關照東亞的另一個後發現代化國家韓國的民族電影時發現，儘管在多舛的二十世紀，日本殖民、美國駐軍、半島分裂、獨裁統治、金融危機同時降臨在韓國的男性和女性身上，但男性而非女性的創傷成為韓國民族電影所表現的中心。一方面，緊隨日本在 1945 年 8 月 15 日宣佈戰敗結束對韓殖民，南北韓分裂與美軍入駐接踵而至，韓國軍事主權完整性不斷遭到瓦解，它的代表——男性威權因此面臨失落。對於長期受到儒家文明影響的韓國民族而言，父權家長制的文化根深蒂固地存在於韓國社會中，對於民族及其所衍生的國族這一共同體的想像始終建立在對於男性想像的基礎之上。因此，在大小螢幕上，對於男性創傷的刻寫成為了宣洩國族純潔性受損而帶來的苦悶與焦慮的首選方式；另一方面，韓國通過殖民主義

---

<sup>7</sup> Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation* (London: SAGE, 1997), p.45.

引入了現代性的經歷，深刻地改變和重組了先前存在的現狀和性別等級結構。<sup>8</sup>發洩戰後創傷與適應現代性轉型被迫同時進行，男性的焦慮因此普遍地表現在二十世紀韓國的社會氛圍中。從 1950 年代電影產業逐漸復甦時取得巨大成功的《春香傳》、《自由夫人》到 1960 年代「黃金時期」的《誤發彈》、《馬夫》、《玄海灘為證》、《男子和妓生》、《人間辭呈》，再到朴正熙獨裁政府治下 1970 年代的《傻瓜們的行進》、《冬天的女人》、《亂中日記》，以及從 1980 年代後期延續到 1990 年代的「韓國電影新浪潮」運動中的《旅者不息》、《柒洙和萬洙》、《他們也和我們一樣》、《美麗青年全泰壹》，男性主體（male subjectivity）或者說男性氣質（masculinity）在不同的歷史、社會文化環境的挑戰和威脅下所呈現的焦慮與恐懼、失去與重構，比女性主體更普遍地成為推動影片敘事的核心因素。

然而，這並不意味著韓國電影中缺乏以女性故事來隱喻國族的寓言，恰恰相反，對於男性的主體創傷及其所衍生的重建焦慮同時也被形象化地置換為對女性受辱犧牲或墮落沉淪的視覺呈現，尤其表現在韓國民主化之前的傳統民族電影中。雖然傳統韓國電影中不乏有以女性生活為中心的影片，然而，其對於女性敘事的構建要嘛是為了隱喻父權家長制與現代性後果的衝突，要嘛是將女性形象抽象為殖民關係中的「犧牲體」以象徵國族的屈辱，敘事主題以及女性主角的關注點始終都落在了孱弱的男性與男性氣質是否能最終恢復上、而非女性本身。例如，1950 年代以後聚焦傳統與現代衝突的電影湧現，講述女性外出工作的電影《自由夫人》即為其中的代表

---

<sup>8</sup> Kelly Y. Jeong, *Crisis of Gender and the Nation in Korean Literature and Cinema: Modernity Arrives Again* (Washington DC: Lexington Books, 2011), p.x.

作品。影片既以女性換上西式服裝、與其他男性調情作為女性「墮落」的表現，又使其回歸家庭與母職作為「皆大歡喜」的結尾。《自由夫人》看似正視了女性的主體慾望，實則是將男性視角下的女性想像作為現代價值觀衝擊傳統理念的具體表徵，其在本質上仍是一類圍繞男性中心反映國族內部抵制現代性的影片。一直以來，最大限度滿足父權家長制需求的「賢妻良母」是傳統韓國電影塑造女性形象的固定樣板，跳脫這一樣板的女性設定必然需要尋得一個足以說明其「越軌」緣由的外部歸因，那麼，還有什麼比現代與傳統衝突時所導致的社會不安更合適的外部歸因的呢？因此，在此後的韓國電影的「黃金時期」，無論是源於日本殖民時期新派戲劇的「情節劇」（melodrama）、亦或是講述底層性工作悲慘故事的「女招待電影」（hostess films），被父權家長製視為「墮落」的女性越軌頻繁地成為現代性後果的視覺隱喻。

對於戰後「黃金時期」的韓國電影，加州大学的鄭凱麗教授（Jeong Yoojeong Kelly）尖銳地指出，「攝影機始終沒有直接表現女性痛苦的畫面，女性的痛苦只被記錄為男性的症狀，影片對於女性痛苦的表達本質上是通過想象它如何影響對女性福祉負責的男性來進行的。」<sup>9</sup> 因此，在展現令人不安的女性形象如何動搖了既定社會秩序的表面敘事之下，傳統韓國民族電影實則映射出的是男性危機在面臨拷問時如何將其自身的孱弱偷樑換柱為女性的「錯誤」。韓國影史經典《下女》便是一個極佳的例子。這是一部以女性作為中心角色、且主要面向女性觀眾的情節劇，但它依然是男性向度的。在影片中，女性被劃分為盡職盡責的「母親／妻子」與象徵情慾原

---

<sup>9</sup> Kelly Y. Jeong, *Crisis of Gender and the Nation in Korean Literature and Cinema: Modernity Arrives Again*. p.95.

罪的「蛇蠍女僕」兩類對立的角色，前者符合傳統父權視角下對女性的純潔化想像，後者則作為現代性結果的隱喻被指認為男性的外在威脅。男性氣質的危機又勾連出性別關係的危機，男性將來自外部的去勢威脅錯誤地歸咎於女性，終致對女性的敵意、暴力乃至毀滅。

進一步看，傳統韓國影片不僅是將男性的無能置換為女性的「墮落」，它同時更以排擠女性痛苦的方式來實現關於男性焦慮的聲張。在1960年代展現戰後社會的《誤發彈》、《霧津》等作品中，將女性犧牲概念化為國族危機的性別關係構建便有跡可循。該類影片通過展現男性凝視下的女性病痛與精神沉淪，將女性的身體犧牲轉化為男性的恥感來源，從而勾連出以失敗的男性氣概為隱喻的國族主體危機。而這一性別秩序的構建邏輯也延宕到了1970年代，乃至1980年代的韓國電影中。雖然，在《英子的全盛時代》、《O的公寓》、《被我拋棄的女人》等1970年代盛行的「女招待電影」中均以善良的女性不得已淪為妓女的故事來揭露彼時的社會問題，由於「女招待們」被設定為為了男性、家庭和社會而犧牲自己的女性，她們實際是以符合父權制話語的方式被理想化為社會結構性矛盾的「抽象客體」，而主體在所謂苦難敘事中其所承受的真實苦難卻始終被有意忽略。<sup>10</sup> 作為唯一跨過韓國電影黃金時期和軍事管制時期的導演林權澤，其作品或許能最好的說明這一點。從1960年代為政府拍攝配額電影（quality films）到1980年代轉向創作藝術電影，開始在國際電影節嶄露頭角，林權澤始終樂於挖掘敏感的歷史

<sup>10</sup> Molly Hyo Kim, "Genre Conventions of South Korean Hostess Films (1974-1982): Prostitutes and the Discourse of Female Sacrifice." *Acta Koreana*. vol.17, no.1, June 2014, pp. 455-477.

議題及其背後的故事，女性的死亡常見於其電影中。林氏電影以前現代時期的韓國歷史為背景，通過將女性的身體在場置入優美的自然風景中，犧牲的、卻長久美麗的女性成為了勾連國族的具象指涉，進一步對應了以父權中心秩序為依傍的傳統韓國電影美學。<sup>11</sup> 總結而言，無論是圍繞男性角色或是女性角色作為呈現的中心，傳統韓國電影始終是通過對男性氣質的焦慮與重構的探究，來進入對國族充滿創傷的現代化歷程的回應與審視。

那麼，當韓國民族電影在 1980 年代後迎來「新韓國電影」（New Korean Cinema）的轉向時，其對於性別主體秩序的想像是否也有所更新？美籍韓裔學者、加州大學爾灣分校東亞系教授金慶賢（Kyung Hyun Kim）於新世紀初出版的英文專著《韓國電影的再男性化》（*The Remasculinization of Korean Cinema*）正是以精神分析的方法，從男性氣質的角度切入對上世紀 1980 年代到 1990 年代末的新韓國電影的觀察與討論。從 1980 年代的裴昶浩、林權澤、李長鎬、張吉秀到 1990 年代的張善宇、朴光洙、洪尚秀、李滄東，從《豬墮井的那天》、《故鄉之春》、《薄荷糖》等作者電影到《魚》、《共同警戒區 JSA》等商業大片，金慶賢通過分析二十世紀後二十年最具代表性的導演與影片發現，後威權時代的韓國電影在情感與價值體系的整合、對新歷史主體的再造是圍繞著兩性關係中不斷被強化的男性主體，「男性氣質在這二十年間從自我厭惡的感傷存在（受虐）轉向了具有毀滅他人能力的、自足的主體（施虐）。」<sup>12</sup> 與男

<sup>11</sup> Eunsun Cho, "The Female Body and Enunciation in *Adada* and *Surrogate Mother*." *Im Kwon-taek: The Making of a Korean National Cinema*, edited by David E. James and Kyung Hyun Kim (Detroit: Wayne State University Press, 2001), pp.85-86.

<sup>12</sup> Kyung Hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema* (Durham and



性主體在這二十年間所經歷的變化相比，金慶賢認為這些重要的韓國電影對於女性形象與女性氣質的表現卻仍舊保持了驚人的不變——要嘛是「骯髒」的、性慾化的妓女，要嘛是隨時準備犧牲自己來維護菲勒斯中心主義秩序的、去性慾化的母親。由此，金慶賢也提出了彼時的韓國電影尚未解決的一個關鍵問題：在韓國電影中，女性的位置在哪裡？是否能出現一個從「母親—妓女」的二元劃分中跳脫而出的自主的女性形象？

由於在 2000 年才完成處女作，導演奉俊昊並未進入金慶賢的研究視野。然而，奉俊昊於 2003 年製作完成並在此後成為「新韓國電影」（New Korean Cinema）代表作品的影片《殺人回憶》則對金慶賢所提出的韓國電影的「再男性化」趨勢形成了頗有意義的回應同時又是一定程度的挑戰。本文將同樣以精神分析的方法來進入對《殺人回憶》的細讀，從影響新男性主體建構的兩個關係方面——去勢焦慮和男性氣質的恢復背後的歷史創傷以及與男性相對的女性主體，來探討這部影片對男性氣質和再男性化的叩問與質疑。同時，在對《殺人回憶》的細讀之上，本文進一步審視了自新世紀以來更多的新韓國電影對男勢危機刻寫和女性主體性的反思，折射出韓國在現代化進程中性別秩序所面臨的重構以及在此基礎之上對新的國族主體的想像。

## 二、時代無能與內在自反的男勢危機

1986 年至 1991 年間，韓國京畿道華城市太安鎮一帶，連續有十名女性受到姦殺，僅一人倖存。這個被稱為「華城連環殺人事件」

的案子，讓韓國全國陷入恐慌，也成為韓國犯罪史上最嚴重的懸案。<sup>13</sup> 在《殺人回憶》中，奉俊昊將 1980 年代處於威權統治下的社會環境設置為連環姦殺案的背景，敘事層層推進，威權政府的宵禁政策所帶來的「黑暗」為兇手創造了作案條件；而當警察局向駐軍申請人員支援準備抓捕兇手時，卻被以士兵參與鎮壓示威而無法支援拒絕時，無法逮捕歸案的兇手和懸而未決的真相最終指向的是時代的「黑暗」與無能。

時代的無能是抽象的，但它形象化地以男性的無能作為載體。《殺人回憶》所基於的姦殺案的原型故事，決定著這部影片作為罪案類型片的形式外殼，同時又為影片在意識形態層面對男性氣質及女性主體的表現提供可能。嫌犯們的性缺失可以被認為是男勢無能的外在體現。因智力低下、面容醜陋而不被女性正視的白光昊與妻子長期臥病的工廠工人長期在生理上承受著性壓抑的痛苦，只能以意淫、自慰等晦澀的方式發洩個人性衝動。對於這些身處社會底層的人來說，性缺失成為其社會身分與權力缺失的隱喻，也成為他們被警方懷疑的重要原因。影片對於最大嫌疑人（幾乎可以認定是兇手）的朴興圭的刻畫以及對他男性氣質的表現則顯得頗有意味。一方面，性犯罪某種意義上是男性力量施虐式的極端彰顯，而倖存者對朴興圭的指證卻來自於其所具有的女性特徵——一雙「女性般柔軟的手」，男勢的建構與解構的同時共存而顯現出矛盾的張力，暗示了男性主體被壓抑的自我衝突。另一方面，作為兇手作案條件之一的雨夜之歌，其憂鬱特質無疑可以視為朴對自身氣質的彰顯。依據弗洛伊德的精神分析理論，哀傷往往與客體的喪失密切相關，當

---

<sup>13</sup> 該案件於 2019 年 9 月取得突破性進展，一名正在監獄服刑的五十六歲男子李某被警方鎖定為兇手。

它進一步發展為抑鬱（melancholia）情結，客體的喪失被投射為自我的喪失。<sup>14</sup> 雨夜歌曲與性犯罪之間的關聯也證明了朴興圭不斷在尋找替代的客體以彌補自我主體的缺失，而他通過性犯罪試圖達成的對男性主體完整性的追求恰恰又成為男勢無能的外在佐證。雖然影片沒有對朴興圭這種缺失的原因給出直接的解釋，但我們仍可從他來小鎮工廠前的從軍經歷中尋得蛛絲馬跡——作為國家暴力機器的軍隊，一種絕對對男勢的體現，卻同時成為男性主體缺失與創傷的歷史來源。1980年代韓國嚴苛的軍事獨裁統治和迅猛的工業化進程為男性角色的去勢感和疏離感提供了強烈的政治、經濟及文化的意義指向。

作為與兇手相對的（男）警員，其男勢同樣具有缺失和暴力這兩個維度。影片開始不久，當出現第二名被害女子後，小鎮當地的警員朴斗滿（宋康昊飾）面臨著不小的偵破壓力。他的焦慮直接體現在了與妻子不甚和諧的性生活上，一個看來與罪案劇情並無關聯的失敗的做愛場景卻是影片對警員男勢缺失表現的草蛇灰線。不論是在案件偵查之初，朴斗滿接受妻子的疫苗注射，還是當他陷入偵案困境，接受輸液以補充能量，影片中男性的虛弱和缺失都以非常直觀的方式被呈現。與兇手一樣，缺失的另一面則是男勢的爆發式展現——暴力。警員在刑偵過程中對嫌犯突如其來的暴力拷打實則說明了男性衝動在特權的加持下化身為一種社會特質，並通過暴力的方式得到表達。影片對警員暴力最集中地表現在警員曹勇古的「飛踹」各類嫌疑犯以及示威者上，而最意味的表現則是在來自漢城的警探蘇泰允身上。蘇泰允接受過西式的專業教育，在案件偵

---

<sup>14</sup> 西格蒙德·弗洛伊德：〈哀傷與抑鬱〉，收入汪民安、郭曉彥編，馬元龍譯：《生產》第8輯（南京：江蘇人民出版社，2012年），頁6。

破中推崇理性與法制，但他最終抵不住案件的壓力開始傾向於使用暴力，直至與朴興圭的最後對峙中大打出手並亮出男勢與暴力的終極象徵物——槍。至此，《殺人回憶》勾勒出了男勢化圖景中頗為吊詭的核心，充滿衝突與對立的警員與嫌犯無形中卻在男性主體身分的自我矛盾上達成了高度的一致，處於力量正邪兩方的男性共同構建了內在自反的男勢危機。

不止於此，奉俊昊在《殺人回憶》中更是深刻地洞悉了去勢與膨脹、受虐與施虐的身分不過是一體兩面，它們淪入一種無法跳脫的迴圈。兇手的內在缺失通過殘暴凌虐女性得到滿足，而在滿足之後旋即又陷入無限空虛，需要再一次作案，滿足的瞬間即是缺失的開始，這是常見的變態連環殺人者的心理機制。而在（男）警員這一邊，這樣的轉換同樣存在。在與朴興圭最後的雨中打鬥中，苦於無證據的蘇泰允亮出了他的槍，電影以特寫鏡頭表現槍被打落在地，而當蘇泰允撿拾後對嫌犯開槍，擊中的卻是鐵路隧道深處的黑暗。面對逍遙法外的兇手，槍作為菲勒斯的具象象徵物，此時淪為空洞的能指，男勢所面對的是無的放矢的虛空。同時，奉俊昊也將男性氣質的這種內在的相互轉換與更為宏大的時代環境結合在一起，賦予了男勢顯著的象徵意義。曹勇古的飛踹與拷打幾乎讓兩位無辜者成為替罪羊，但暴力沒有為案件找尋到真正的兇手，卻讓凶案唯一的目擊者白光昊由於刑訊拷打所帶來的恐懼而憎恨曹勇古並躲避警員，最終意外地死於疾馳而來的火車。<sup>15</sup> 曹勇古，作為國家

---

<sup>15</sup> 在弗洛伊德的精神分析理論中，火車被認為是男性化的物體，一種性隱喻——巨大的、金屬的菲勒斯。在《殺人回憶》中，火車與隧道出現在光昊之死以及蘇泰允與朴興圭的最後一場對峙中，其作為絕對男勢象徵物的意味是顯見的。Lynne Kirby. *Parallel Tracks: The Railroad and the Silent Cinema* (Durham and London: Duke University Press, 1997), p.77. 轉引自

暴力機器之一的警員機構中最倚仗「暴力」的成員，在與學生的鬥毆中受到光昊的報復攻擊之後下肢腐爛而被迫截肢。從標誌性的飛踹到最終截肢，不僅是奉俊昊式反諷的黑色幽默，更是精神分析式的清晰隱喻——腫脹的下肢被截這一意象充滿了菲勒斯的閹割意味。作為警員暴力象徵的攻擊性器官的去勢，把男勢的暴力與缺失、施虐與受虐之間的轉換表現到了極致。

### 三、懸置的男勢復興與當代韓國社會的主體困境

更進一步的，奉俊昊有意識地以特寫鏡頭將曹勇古截肢手術同意書上所標注的時間呈現在觀眾面前，1987年10月20日。在現實的韓國歷史中，就在一週之後的10月27日，韓國國會通過了新憲法，建立大韓民國，自1948年韓國獨立以來的軍政威權統治宣告結束。曹勇古截肢的時間與韓國民主化運動的時間奇妙對應的背後是威權失落與男性去勢的呼應。《殺人回憶》通過空襲警報、戒嚴和示威頻發等多種元素編排對1980年代的韓國社會予以還原，而威權正是這一切的緣起。當曹勇古為代表的警員面臨截肢的結局，也意味著暴力作為威權增勢的工具最終被規訓，男性的閹割無疑指向了威權的衰弱與崩壞。

一方面，《殺人回憶》以男性衝動為敘事線索將男勢和威權的構建相聯繫，勾勒出「男性化」的社會圖景；另一方面，影片又以男勢的解構作為男性主體的歸宿，在對時代的歷史性創傷做出批判的同時，叩問著未來主體的重建方向。去勢既代表了一類權力的崩落，也意味著權力的更替正在進行，《殺人回憶》以隱喻的方式

暗示韓國正從威權統治轉向民主政治。但值得深究的是，影片在呈現權力更替的同時還傳達出了一種強烈的不確定感，當故事在無法結案的結局中落下帷幕時，也預示著韓國社會在不斷搖擺中走向未來。蘇泰允代表了受西方影響，以科學、民主為行動準則的男性主體，並由此樹立起以美國為代表的西方發達國家為標杆的理念；朴斗滿則是一類早就浸淫於威權統治秩序的本土派。二者之間的衝突實則象徵著韓國作為後發現代化國家在轉型過程中不斷搖擺的自我認知。當影片最後蘇泰允與朴斗滿的行為方式發生了某種程度的互換——盲目暴力的蘇泰允踏入了威權的秩序，朴斗滿反倒顯得冷靜克制，這種內部搖擺的張力也得到了最大程度的體現。雖然《殺人回憶》是在韓國本土背景下完成的敘事，影片借助一份 DNA 報告尖銳地指向了一個不在場的在場者，美國，正是造成上述搖擺的深層原因。作為一個發生在韓國的連環姦殺案，一方面因為只憑藉落後的本土經驗而使偵案過程充滿了混亂無序，另一方面又因為過於依賴美國的技術而給案情籠罩上了更深的迷霧。雖然美國自始至終只在敘事空間外存在，卻在無形中決定了發生在韓國本土故事的走向。最終，DNA 檢驗報告作為美國話語的象徵中斷了韓國本土即將完成的秩序歸位。在精神分析的視野下，韓美之間無疑頗具俄狄浦斯情結的意味。韓國對美國的依賴顯示了作為兒子在潛意識裡對父親的菲勒斯崇拜，同時又因為忌憚父親依靠權力管控帶來的閹割威脅，指向去勢後果的閹割焦慮被觸發，對父親「崇拜與恐懼」的矛盾心理也由此構成。<sup>16</sup> 這事實上也正是民族國家現代化進程中所遭

---

<sup>16</sup> 西格蒙德·弗洛伊德著，文良文化譯：《圖騰與禁忌》（北京：中央編譯出版社，2005年），頁137-143。

遇的二元矛盾，即遭受西方霸權入侵的後發現代化國家，<sup>17</sup> 在依照西方的方式實現現代化的同時，又在這一過程中反抗西方霸權來塑造自身的民族主體性。

以威權瓦解為表徵的去勢真正到來之際，這種矛盾心理在影片中激化。《殺人回憶》也揭示了這種矛盾性背後潛藏的含義——根植於特定語境下的韓國社會的主體困境依然面臨無解。在男性化的社會圖景中尋找自足的主體既已被證明是一種社會幻想，那麼唯有讓以威權為依託的男性氣質的消亡成為必然，新的社會主體才有可能被成功建構。金慶賢在《韓國電影的再男性化》中極富洞見地指出：「儘管韓國新電影所表現的男性的缺失或者說去勢意在批判戰後威權政治帶來的男性化傾向，但卻並沒有放棄對男性化的追求。包括韓國新電影在內的大眾文化話語肯定了男勢復興的必要性。對被閹割和羞辱的男性主體的描繪為男性的再男性化奠定了基礎，並引發了大眾文化在韓國的工業化、現代化和全球化的時代對於占主導的男性和男子氣概新的想像——一個理想的男性英雄形象。」<sup>18</sup> 與金慶賢發現的這種趨向不同，奉俊昊的《殺人回憶》對於男性化和男性的缺失及其內在的轉換機制均有著深度的認知和批判，同時也拒絕對男性主導力量的呼喚與重構，延宕著對韓國男性氣質的恢復與重振。在影片的尾聲 2003 年，此時的朴斗滿已轉型而成資本社會的商人，儘管完滿的家庭、忙碌的生意似乎暗示著這個中產階

---

<sup>17</sup> 自 1950 年的朝鮮戰爭以來，美軍便在韓國駐紮。在 1954 年簽署《韓美共同防禦條約》之後，美軍長期駐紮至今。在奉俊昊拍攝《殺人回憶》期間的 2002 年 6 月，駐韓美軍的裝甲車在公路上碾死了兩名韓國女學生，引發了韓國國內大規模的反美熱潮。

<sup>18</sup> Kyung Hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema* (Durham and London: Duke University Press, 2004), pp.9-10.

級男性已經恢復了他的男勢，然而他作為「父」的身分在與子一代的交流中依然沿襲著威權時代的方式（「看著我的眼睛」）。而未能結案的連環姦殺案仍然是高懸在男性主體之上的達摩克裡斯之劍，讓男勢的復興無限懸置。

雖然奉俊昊作品尚未進入金慶賢對於韓國電影「再男性化」趨勢的研究中，但在金慶賢 2017 年的文章〈無需派遣聯邦調查局：新韓國電影中的連環殺手形象塑造〉中，他以好萊塢電影為參照分析了《殺人回憶》等韓國犯罪電影後發現，新韓國電影雖然植入了好萊塢電影中「變態殺手」與探案警員的人物原型，並挪用了殺手與警員緊張對峙的敘事線設定，卻避開了美國連環殺手電影中的一些關鍵設定，改用自己的方式創作。比如，在好萊塢電影中，「變態殺手」被視作對社會的巨大威脅，故事中實際被突出的是與之相對的理智冷靜的探員形象。因此，好萊塢電影通常為兇手杜撰了完整的動機邏輯作為社會文化的影響結果，並通過兇手與 FBI 為代表的偵查機構間的博弈以增強主流意識形態與權力機制的威信。但在韓國電影中，被設定為動機不明的「變態殺手」游離於社會現實之外，其個體意識鮮少被直接表現，從而進一步將人物意義昇華為整體性的社會指涉。例如，《殺人回憶》中有意略去對最大嫌疑人朴興圭的家庭背景與日常生活的介紹，只突出他軍隊退役者的身分作為其曾為威權效力的佐證；《追擊者》也選擇留白兇手池英民的個體信息，只強調他作為男性變態施暴者的形象。通過塑造神秘的兇手，韓國電影意在借個體投射群像，以兇手的特質暗示威權統治背景下的恐怖時局。也就是說，新韓國電影在嫁接好萊塢電影人物的創作基礎上，卻通過削弱個體性的敘事將創作內涵轉換為對社會環境和對權力機制的批判，這與好萊塢的類型公式形成了比照。正是



在這個層面上，新韓國電影成功將好萊塢電影美學置換為了本土性的表達。<sup>19</sup> 而自《殺人回憶》成為現象級的作品以來，又有多部韓國電影以「變態連環殺人案」為題材，表現出與《殺人回憶》相似的文本基因，如《追擊者》、《看見惡魔》、《孩子們》、《鄰居》等犯罪電影皆以殺人理由不明的變態男性兇手為主角。在這些電影中，不被闡明的殺人動機成為男性主體承受去勢焦慮的直接表現，時代的無能與男性的缺失構成鮮明的鏡像關係。

韓國導演羅泓軫 2008 年的犯罪片《追擊者》對《殺人回憶》的延續不僅體現在故事框架上——這部以真兇落網為開篇的懸疑電影同樣通過警局捉凶失敗的過程辛辣地諷刺了韓國權力體制的混亂與朽壞，以及挪用雨夜、長巷等視聽元素塑造了與《殺人回憶》相似的憂鬱氛圍，更重要的是，《追擊者》更加直白地刻寫了男勢危機的圖景。一方面，去勢焦慮充分體現在以男性主體為中心的敘事空間中。影片先是通過應召女郎的經歷證實了連環殺手池英民的性無能，進而在審訊室中借探員之口指出了池英民對女性的虐殺動機——他意圖以鑿子痛擊女性頭部獲得替代菲勒斯的快感，而此時池英民惱羞成怒的反應無疑說明了他潛意識中始終焦慮於自己的「缺失」。值得注意的是，影片在開篇處還有意展現了另一位嫖客的細節作為男性焦慮的側寫。因試圖對其偷拍，一位男性嫖客遭到了應召女郎的拒絕，在被斥為變態時，這位男性嫖客卻突然暴怒並對應召女郎大打出手。這個旨在鋪陳背景、與罪犯劇情並無關聯的人物

---

<sup>19</sup> Kyung Hyun Kim, "Don't Bother to Dispatch the FBI: Representations of Serial Killers in New Korean Cinema." *Exploiting East Asian Cinemas: Genre, Circulation, Reception*, edited by Ken Provencher and Mike Dillon (London: Bloomsbury Publishing, 2017), pp.188-206.

細節，恰恰說明了男性焦慮心理具有的普遍性。另一方面，與《殺人回憶》類似，影片指出了去勢與膨脹實則為男勢特徵的一體兩面，它們共同指涉了威權的崩壞。除了熱衷施暴的兇手，前警員出身的男主角嚴忠浩和警局眾人在偵查過程中也動輒對兇手拳腳相加，甚至嚴忠浩在前往受害女性家中時也以破門的方式闖入，混亂的暴力充斥著整部影片。然而，警方在偵查時只以躲避政治壓力為核心考量，最終因此錯放兇手，導致受害女性被殺，再次佐證自身的無能。由此，從兇手的閹割焦慮到警方對失去權力的恐懼，影片同樣以男性衝動作為男勢的外化表現，並以男勢失落的結局叩問著無能的權力主體，勾勒出民主化尚未走向成熟的社會特徵。

#### 四、再男性化圖景中女性主體的建構

如果說男性的去勢和再男性化都不足以成為建構一個新的社會主體的方向，那麼奉俊昊的電影是否有跳脫出對男勢二元迴圈的想像呢？與金慶賢所提到的一眾韓國新電影的導演不同，奉俊昊在《殺人回憶》中對女性的塑造或許可以被看作是一個新的起點。影片以性犯罪作為敘事線索，被害女性下體被男性兇手塞入物體的作案手法殘酷地顯現著男性將女性器物化為男性衝動的承載符號，使女性被迫進入菲勒斯中心主義下的象徵秩序。敘事中關於「殺人」的「回憶」顯然是從一個男性的視角出發的，在這種視角下女性以受害者的出場註定了她只能呈現女性身體的視覺在場，在敘事空間中實際被考慮的是女性「所挑起的東西」而非女性主體的在場。<sup>20</sup>例如，片中嫌犯白光昊對受害女性遐想的潛意識流露，以及當女警

<sup>20</sup> 勞拉·穆爾維著，〈視覺快感與敘事電影〉，收錄於吳瓊編：《凝視的快感：電影文本的精神分析》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁8。

員為了引兇手「出洞」扮演「誘餌」時，投射在她身上的慾望視線卻先來自身為同事的男警員們。女性只服務於男性，作為男性角色之間的博弈線索，她始終被「束縛在意義的承擔者而不是創造者的地位」。<sup>21</sup> 從這個意義上來說，《殺人回憶》一開場，女性首先是作為男勢衝動的慾望客體出現的，同時也在男性視角統攝的敘事中被邊緣化。

不過，隨著影片敘事的推進，當案件出現更多的受害者但警方偵查陷入停頓之時，影片中唯一的女警員權貴鈺為案件偵破找到了突破口——電臺晚間的點歌節目與兇手作案之間的聯繫，從而鎖定了最大嫌疑人朴興圭的身分。而在此之前，權貴鈺只不過是一名做著泡咖啡、預定房間之類工作的警員助理，她在偵查中所被要求做的也只是利用女性的身體扮演「誘餌」，影片場景的話語權牢牢地掌握在男警員身上。即使是權貴鈺發現了重要的線索，她也難免遭到朴斗滿等男警員的輕視與質疑。然而，不難發現，在影片的案件偵破過程中，眾多極其重要的線索事實上都是女性角色發現或提供的（權貴鈺、女校學生、女教師、倖存女性），對於奉俊昊這樣一位長於細微處做文章的編劇來說，這或許不應該僅僅被視為偶然。當權貴鈺在做取證錄音，對仍處於巨大創傷中的倖存者說到「會替你保密的，因為我們都是女人」，此時女性作為男性化社會及性犯罪的不同程度受害者，正進行著某種意義上的自我拯救而非等待男性的解救，試圖在絕對男性主導的語境中建立起女性自我的主體性，也與男性的無能形成了鮮明的對比。在金慶賢研究裡，他指出，「在追求恢復男勢的過程中，韓國新電影通常傾向於表現兩個男性

---

<sup>21</sup> 勞拉·穆爾維：〈視覺快感與敘事電影〉，收入吳瓊編：《凝視的快感：電影文本的精神分析》，頁2。

之間而非一男一女之間的博弈與協商。」<sup>22</sup>《殺人回憶》的敘事主線遵循的依然是這樣的模式（蘇泰允—朴斗滿），但在表層的敘事之下，一條兩性之間的線索（蘇泰允、朴斗滿—女性）若隱若顯。不過，《殺人回憶》無意將兩性推向明顯的對立的局面。在尾聲部分對女性有著更多理解與同情的蘇泰允沒有再出現，敘事的視角重又回到了作為父權家庭中心的朴斗滿身上，儘管男性去勢的危機始終存在。與韓國新電影的總體表徵一致，《殺人回憶》中的「男性角色即使能準確地定位自我創傷的根源，也無法完全獲得後創傷時期自我的主體性。也就是說，在後創傷時期，男性必須學會與自己的『缺乏』共存。」

在《殺人回憶》中，部分女性角色開始擺脫傳統韓國電影給定的、被男勢所綁定的「妓女」或「母親」的形象，建立起女性自我身分的同時，也見證著男性中心主義秩序的瓦解。《殺人回憶》中尚未被呈現完全的性別主體反思在奉俊昊 2009 年的《非常母親》中得到了更加明晰的表達，奉俊昊精準地將東亞儒家文明中「母愛」的本質進行剖析，塑造了一個具有危險氣質的極端母親形象，完成了對韓國電影傳統中長久存在的「純潔母親」形象釜底抽薪式的反叛。在開篇的第一個場景中，中年母親金惠子因過分關注街上的兒子尹道俊導致自己誤切手指而流血。奉俊昊在訪談中坦言，他有意通過該細節的鋪墊暗示整部電影所要講述的正是一個母親為了兒子不惜殺人、使自己的雙手也沾滿鮮血的故事。<sup>23</sup> 母親對兒子超越

---

<sup>22</sup> Kyung Hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema* (Durham and London: Duke University Press, 2004), p.55.

<sup>23</sup> 李振東著，春喜譯：《奉俊昊的全部瞬間：從《寄生蟲》到《綁架門口狗》》（北京：中信出版社，2021 年），頁 328-329。

正義底線的保護與控制行為源於男性中心主義秩序下的母職天性理念，然而頗為矛盾的是，母親又成為兒子男勢缺失的最大威脅——兒子的殺人動機根源於智障身分帶給他的性缺失，而他的智障則是母親曾攜他喝藥自殺所導致的結果。更進一步的，影片有意展現了母子間共寢、母親注視兒子小解等頗具俄狄浦斯情結意味的細節，不斷引發觀者關於二人是否存在越界行為的猜測——而這無疑是對傳統母職內涵的最大挑戰。事實上，奉俊昊為「母親」的人物塑造精心設計了諸多關聯母親與性的細節，使影片顛覆了父權秩序中通常被去性（別）化的純潔母親形象。例如，片中先是以母親獨舞的草叢波浪曲線表徵她的「女性感」，繼而又借助她窺視他人性愛場面時「腳趾蜷縮」的細節隱喻她具有性的緊張感。<sup>24</sup> 通過植入強烈的性語言符號，《非常母親》打破了男性凝視中對母親的去情慾化想像，轉而在性壓抑的表徵中直接地表現出母親作為女性的主體慾望。頗具意味的是，影片中以真名出演母親的演員金惠子此前卻是韓國家喻戶曉的「國民媽媽」。<sup>25</sup> 於是，當她在螢幕上親自解構了自己長期背負的傳統母親形象時，《非常母親》也進一步顛覆了對現實語境中傳統男權文化對於純潔母親形象的想像。

然而，無論是《殺人回憶》或是《非常母親》，男性對自我缺失的認知和女性對男勢的掙脫均從未在片中人物的意識中直接體現。奉俊昊不斷在電影中深化對傳統性別秩序的認知與反叛，同時也拒絕給出「希望」的承諾，而只在飽含悲憫的鏡頭注視中無限逼

<sup>24</sup> 李振東著，春喜譯：《奉俊昊的全部瞬間：從《寄生蟲》到《綁架門口狗》》，頁 275、355。

<sup>25</sup> 李振東著，春喜譯：《奉俊昊的全部瞬間：從《寄生蟲》到《綁架門口狗》》，頁 264-265。

近真實的主體困境。在知曉兒子殺人真相後，母親依然選擇讓他人之子頂罪，甚至為了包庇兒子不惜殺害目擊證人。已經釀成惡果的母性危機更為她帶來了更多的痛苦，於是在結尾處，影片以母親在夕陽下的兩次舞蹈表現人物內心承受的煎熬，將故事推向了高潮。先是在遼闊的草地上，母親帶著狠戾而又木然的複雜表情自由地擺動身軀、逐漸進入忘我的狀態。通過舞蹈這一原始的身體表達方式，她在徹底的歇斯底里後試圖發洩壓抑已久的絕望。在大巴車群舞之前，她卻收到了兒子尹道俊在案發現場撿到的「針線盒」，引發她對兒子可能已洞悉自己殺人真相的無限恐慌。於是，母親先是以古法扎針試圖讓自己遺忘已發生的悲劇，再費力地擠進人群中拼命舞蹈，通過極度的自我釋放以逃避她的無助。然而，情感的宣洩只能持續一時，現實的危機卻將長久地伴隨著她。此時，母親所身處的封閉巴士空間所映照的正是其堪稱死局的人生困境，從而見證著這位極具東亞傳統文化代表性的母親成為了徹頭徹尾的悲劇式人物。

不難發現，在與《非常母親》同期乃至近年來湧現的多部韓國母親復仇片中，從《奧羅拉公主》（2005）《金福南殺人事件始末》（2010）到最近五年的《沒有秘密》（2016），相似的性別秩序被一再重述。在這些影片中，父親或缺席或無能，母親因喪兒而復仇成了共通的敘事邏輯，影片內涵也都指向了蘊含在傳統性別秩序中的悲劇性。這其中的關鍵在於，在男性遭遇去勢危機的背景下，影片既展現了女性意圖反抗男權的壓迫、擺脫或純潔化或情慾化的男性想像，同時也賦予女性扭曲道德、壓抑感情的極端復仇方式以強化其在傳統性別秩序中的母職身分。那麼，當女性在這一兩難的困境中迎來命定般的悲劇結局時，影片實則以此說明了女性的失敗與其難以擺脫男勢束縛下的母職息息相關。也就是說，性別主體的悲

劇根源在於傳統性別秩序所產生的桎梏——在此，被允許進入菲勒斯中心秩序的女性必須以犧牲或壓抑主體性為代價。正是在這個層面上，新韓國電影對傳統的兩性秩序提出了最尖銳的質疑。

## 五、新韓國電影對於性別主體秩序的新想像

以《非常母親》為代表的女性復仇片將悲劇性蘊含於開放的敘事之中，某種程度上也說明了性別秩序的困境尚處於無解的狀態，也就是說上述影片實則尚未觸及性別主體秩序的重建。不少新韓國電影依然將女性形象設置為男勢的「犧牲者」——尤其在上述以男性為敘事中心的犯罪類型片中，但正如《殺人回憶》開始流露出重構女性主體的意識，新韓國電影伴隨著對男性主體的批判審視，也呈現出關於性別秩序與社會主體的更為多元多向的想像。在與奉俊昊同屬新韓國電影代表人物的李滄東、朴贊郁、金基德等導演近十年的作品中，女性角色不再扮演男性焦慮的承載或證明，而是以其對社會結構運作的參與或挑戰實現了性別主體的能動性敘事。對於李滄東而言，他有意使女性跳脫出承載男性失落的純潔初戀《薄荷糖》（2000）的形象桎梏，開始借助女性主角對底層邊緣身分《情慾綠洲》（2002）、宗教《密陽》（2007）、父權家長制《生命之詩》（2010）等社會關係的自我反思重新發掘其主體意涵。與此同時，以暗黑美學聞名的朴贊郁及熱衷極致美學的金基德則以更為直接的復仇敘事揭示了性別主體秩序的新走向。朴贊郁將《原罪犯》（2003）中男性向度的絕望復仇替換為《親切的金子》（2005）、《下女的誘惑》（2016）中暴力抗爭後的女性出走；金基德影片的中心也在近年間從《收件人不詳》（2001）、《空屋情人》（2003）中無能的男性與受虐的女性間的二元關係轉向了《聖殤》（2012）、

《莫比烏斯》（2013）中借助殘酷暴力以達成報復男性的女性崛起。

如果說以《殺人回憶》為引領的新韓國電影開始跳脫出對男勢二元迴圈的想像，那麼，《莫比烏斯》頗具精神分析意味的創作內核不妨被視為新韓國電影回應上述問題的又一起點。學者 Hye Seung Chung 與 David Scott Diffrient 指出：「金基德的《莫比烏斯》在男性閹割與戀母情結相結合的敘事表層下，以女性角色對男性身體的閹割使其擺脫了被慾望的客體身分，從而動搖了男性中心主義。」<sup>26</sup> 相比於將男勢危機根植於宏大的時代敘事中，《莫比烏斯》一針見血地挑明了性別秩序的困境首先來自於性關係的不平等，女性要嘛是男性情慾的發洩對象，要嘛必須如《非常母親》中所揭示的那般——以壓抑自我慾望為代價獨自承擔被男性拋棄的後果，因此，閹割成為了女性反抗男勢最直接的表徵。而當男性被迫承受性無能的無限空虛時，電影中的女性又以「刀片」這一象徵菲勒斯的器物插入男性肩膀助其獲得滿足，以一種頗為極端的影像表現試圖說明顛覆不平等的性關係是女性反抗男性中心秩序的重要方式。<sup>27</sup> 不過，影片並未滿足於停留在淺層的閹割敘事中，而是以俄狄浦斯式的結尾進一步闡明了重構新性別主體的複雜挑戰。在遭遇了兒子

---

<sup>26</sup> Hye Seung Chung and David Scott Diffrient, "A Cinematic Half-Twist: Art, Exploitation, and the Subversion of Sexual Norms in Kim Ki-duk's *Moebius*." *Exploiting East Asian Cinemas: Genre, Circulation, Reception*, edited by Ken Provencher and Mike Dillon (London: Bloomsbury Publishing, 2017), pp.156-171.

<sup>27</sup> Hye Seung Chung and David Scott Diffrient, "A Cinematic Half-Twist: Art, Exploitation, and the Subversion of Sexual Norms in Kim Ki-duk's *Moebius*." *Exploiting East Asian Cinemas: Genre, Circulation, Reception*, edited by Ken Provencher and Mike Dillon, pp.156-171.



被妻子閹割這一家庭變故後，影片中的父親陷入絕望，而當他將生殖器移植給兒子後，更讓他不堪忍受的事發生了——兒子因此產生的戀母衝動和隨之發生的母子情慾，但他依然如所有沉浸於菲勒斯中心主義秩序中的男性一般，只將這一錯誤的後果歸咎於女性的在場，繼而在結尾處槍殺了妻子後舉槍自殺。事實上，在兒子的閹割變故發生不久後，父親便一度欲舉槍自殺又在猶豫後放棄，與結尾處的絕決表現形成了鮮明對比。也就是說，表面上父親難以忍受的是所謂超越倫理的家庭關係，實際上他真正恐懼的是在失去男勢之後又被進一步剝奪了對於家庭的主導權力。至此，《莫比烏斯》通過違背常倫的「戀母」敘事直指男性承受的空虛根源在於其失落的權力，女性的悲劇下場也說明了對男性主體身體機能的削弱依然難以動搖男勢的秩序根基。

不僅是在《莫比烏斯》這樣的獨立藝術電影中，在更為商業化與類型化的《下女的誘惑》中，在女性情慾的表層敘事之下傳統的男勢中心同樣也被顛覆了。一方面，《下女的誘惑》與上述影片類似，以性無能的男性角色有意識地揭露了男勢的虛偽和脆弱。作為片中壓迫女性的代表，貴族老爺上月教明因生理無能而沉迷於女性的情色朗讀，也就是說，他只能通過對女性的想像實現虛假的慾望發洩。同時，影片在改編英國小說《荊棘之城》（*Fingersmith*）的過程中，將故事背景重新設定在 1910 年代日本殖民下的韓國。<sup>28</sup> 通過將上月教明設定為棄韓投日者，影片所暗示的正是男性如何借助被虐者對施虐者的病態迷戀來逃避被殖民時代的男勢缺乏。另一方面，潛在於角色間的鏡像關係不斷暗示了兩位女性個體承擔著共同

---

<sup>28</sup> 1910 年，韓國與日本簽訂《日韓合併條約》後淪為殖民地，該條約因此被韓國稱為「庚戌國恥」。

的主體能指。通過雙女主的敘事視角轉換，影片反復借「真假贗品」的細節隱喻人物間的「雙生花」身分。無論是將贗品書籍和真假藍寶石作為人物行動的重要線索，還是小姐秀子與僕人南淑姬從互換裝扮到互換身分，正如影片以同根雙枝的櫻花樹所象徵的那樣，「你中有我、我中有你」的兩位女性實則代表的是一體多面的男權反抗者，也意味著影片的主題並非個體間的情慾流動而是女性主體的崛起與抗爭。因此，當兩位女性最終成功瓦解了騙子的計謀並逃離上月教明的掌控、奪回被男性剝奪的自由與財富後，影片以平行敘事的方式揭示了潛在於人物結局中的性別權力置換。在最後的場景中，兩位男性在片中象徵男權壓迫的地下室裡中毒身亡，兩位女性則在船艙裡完成了她們親密的結合。也就是說，片中女性是在對原性別權力秩序的解構和反諷中真正實現了自身主體的崛起。

進入 2019 年後，韓國再度出現了《82 年生的金智英》這一現象級的女性主義電影，而影像文本內核則轉向了女性對現實困境的自我言說。作為女性導演的作品，片中細膩描繪了女性在上學、就業、結婚、生育等人生的各個階段都面臨著根深蒂固的性別歧視，但其中近乎完美的丈夫設定也說明了電影無意深及性別主體秩序的重建議題，而是主要揭露女性在男權社會中遭受的不公現象。有趣的是，當《82 年生的金智英》在女性受眾中引發了廣泛的共鳴時，它卻也招致了大規模韓國男性的反彈情緒，甚至被指責為是一部「諂媚於女性以加重性別對立」的作品。<sup>29</sup> 那麼，當文本內的意識形態無意中呼應了韓國社會關於性別議題的緊張氛圍時，我們或許

---

<sup>29</sup> Hyung Eun Kim, "Kim Ji-young, Born 1982: Feminist Film Reignites Tensions in South Korea." *BBC*, 23 October.2019: <https://www.bbc.com/news/world-asia-50135152>, accessed May 6, 2021.

可以猜測，未來韓國電影將擁有更多的創作土壤滋養螢幕上關於新性別主體構建的想像。

## 六、結語

奉俊昊的《殺人回憶》以真實故事為藍本，傳達了韓國在特殊時代下社會權力的衝突與矛盾。在精神分析的視域下，男性衝動作為男勢主體原初的動力被昇華為權力碰撞的來源，從而串聯起處於轉型期的權力與男性的失勢脈絡。這部誕生於新世紀之初的影片對金慶賢提出的 1980-2000 年的新韓國電影所呈現出的「再男性化」趨勢同時構成了回應和挑戰：《殺人回憶》中的男性始終未能從歷史創傷所引發的焦慮與無力中完全抽身而出，這一樁未能告破的連環殺人案所隱喻的正是韓國男性氣質恢復的無限懸置。

另一方面，男性的危機也意味著性別關係的危機，對電影作品中男性氣質的審視不可避免地勾連出對同一文本中女性主體和性別問題的探究。奉俊昊的電影以一系列重要的女性角色嘗試在「母親—妓女」、「施虐—受虐」的二元關係之外重新定義女性主體和女性氣質，為韓國社會新主體的建構提供新的想像。作為一名男性導演，奉俊昊在韓國電影「再男性化」的圖景中以其特有的敏銳和精準在類型片所限定的框定下開闢出了女性形象與女性氣質新的表達空間，儘管與處於絕對主導的男性形象來說，這樣的空間仍十分有限。

而在《殺人回憶》之後，更多的新韓國電影對性別關係的重構投注了大量的關注。在這些影片中，男勢的衰弱幾乎成為了一種共識。從《追擊者》中性無能的兇手到《非常母親》中性缺失的智障兒，再到《莫比烏斯》中被閹割的父子以及《下女的誘惑》中性無能的貴族，承受缺失的男性角色涵蓋了韓國社會中的不同階級身分，

勾勒出後創傷時代下男勢危機的普遍性。在此基礎上，新韓國電影在對女性角色被給定的「母親—妓女」的身分解構、對「施虐—受虐」的關係顛覆中，逐步使女性身分從男勢衰弱的旁證者轉換為男權秩序的挑戰者。而在奉俊昊自己的跨國電影《末日列車》、《玉子》中，他同樣也挑戰了跨國電影中常見的情慾化的、渴望被白人男性拯救的亞洲女性形象，刻畫出對令人絕望的全球資本主義體系和權力秩序進行反抗的兩位少女。<sup>30</sup> 從這個層面出發，新韓國電影既回應了奉俊昊在《殺人回憶》中對國族主體危機的審視，更以《殺人回憶》為起點，不斷開闢出重構社會主體和性別關係的螢幕想像。如今，有更多的韓國女性導演執起導筒，「金度英們」的創作也再次牽引出了後創傷時代的韓國男性焦慮，借助螢幕內外的社會話語，作為民族電影的韓國電影已經進入了對現代化進程中新國族主體性的最新構想中。

---

<sup>30</sup> 羅婷：〈好萊塢影響下中韓跨國商業電影的主體性問題——張藝謀與奉俊昊的跨國大片比較〉，《文藝研究》，第 7 期（2019 年 7 月），頁 134-144。

## 引用書目

### 一、專書 / 專書論文

1. 西格蒙德·弗洛伊德：《生產》第8輯，南京：江蘇人民出版社，2012年。
2. 西格蒙德·弗洛伊德著，文良文化譯：《圖騰與禁忌》，北京：中央編譯出版社，2005年。
3. 李振東著，春喜譯：《奉俊昊的全部瞬間：從《寄生蟲》到《綁架門口狗》》，北京：中信出版社，2021年。
4. 勞拉·穆爾維：《凝視的快感：電影文本的精神分析》，北京：中國人民大學出版社，2005年。
5. Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation*, London: SAGE, 1997.
6. Lynne Kirby. *Parallel Tracks: The Railroad and the Silent Cinema*. Duke University Press, 1997, p.77. 轉引自 Kyung Hyun Kim. *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham and London: Duke University Press, 2004.
7. Kyung Hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham and London: Duke University Press, 2004.
8. Kyung Hyun Kim, “Don’t Bother to Dispatch the FBI: Representations of Serial Killers in New Korean Cinema.” *Exploiting East Asian Cinemas: Genre, Circulation, Reception*, edited by Ken Provencher and Mike Dillon, London: Bloomsbury Publishing, 2017.
9. Hye Seung Chung and David Scott Diffrient, “A Cinematic Half-

- Twist: Art, Exploitation, and the Subversion of Sexual Norms in Kim Ki-duk's *Moebius*. *Exploiting East Asian Cinemas: Genre, Circulation, Reception*, edited by Ken Provencher and Mike Dillon, London: Bloomsbury Publishing, 2017.
10. Kelly Y. Jeong, *Crisis of Gender and the Nation in Korean Literature and Cinema: Modernity Arrives Again*. Washington DC: Lexington Books, 2011.
  11. Eunsun Cho, "The Female Body and Enunciation in *Adada* and *Surrogate Mother*." *Im Kwon-taek: The Making of a Korean National Cinema*, edited by David E. James and Kyung Hyun. Detroit: Wayne State University Press, 2001.

## 二、期刊論文

1. 羅婷：〈好萊塢影響下中韓跨國商業電影的主體性問題——張藝謀與奉俊昊的跨國大片比較〉，《文藝研究》，第 7 期，2019 年 7 月，頁 134-144。
2. Molly Hyo Kim, "Genre Conventions of South Korean Hostess Films (1974-1982): Prostitutes and the Discourse of Female Sacrifice." *Acta Koreana*, vol.17, no.1, June.2014, pp. 455-477.

## 三、網絡資料

1. Hyung Eun Kim, "*Kim Ji-young, Born 1982*: Feminist Film Reignites Tensions in South Korea." *BBC*, 23 October.2019, <https://www.bbc.com/news/world-asia-50135152>, accessed May 6, 2021.

#### 四、影像資料

1. 《自由夫人》(자유부인)，124 分鐘，Seoul: SamSeong Film，1956 年 6 月。
2. 《下女》(하녀)，90 分鐘，Busan: Kuk Dong，1960 年 11 月。
3. 《殺人回憶》(살인의 추억)，127 分鐘，Seoul: Sidus Pictures，2003 年 4 月。
4. 《追擊者 6》(추격자 6)，125 分鐘，Seoul: Showbox，2008 年 2 月。
5. 《非常母親》(마더)，128 分鐘，Seoul: CJ Entertainment & Barunson E&A，2009 年 5 月。
6. 《莫比烏斯》(피비우스)，90 分鐘，2013 年 9 月。
7. 《下女的誘惑》(아가씨)，145 分鐘，Seoul: Moho Film，2016 年 6 月。
8. 《82 年生的金智英》(82 년생김지영)，118 分鐘，Seoul: 봄바람영화사，2019 年 10 月。
9. 《末日列車》(설국열차)，125 分鐘，Seoul: Moho Films&Opus Pictures，2013 年 8 月。
10. 《玉子》(옥자)，120 分鐘，California: Plan B Entertainment Inc，2017 年 6 月。

