

文章编号:2095-0365(2021)01-0073-07

# 新世纪韩国犯罪片对好莱坞犯罪电影的借鉴与改造

蔡东亮

(福建师范大学 传播学院,福建 福州 350117)

**摘要:**新世纪韩国犯罪片是韩国电影的代表性类型,它的范式系统、感官体验,明显承袭好莱坞“黑色电影”对粗粝现实的关注;警匪片、犯罪片对男性英雄偏好,对女性角色刻意渲染。好莱坞犯罪电影意图营造“梦幻”体验,在“梦”中校正、修复观众的意识形态,而韩国犯罪片则希望直面残酷的现实图景,让“问题意识”在影像中得到充分表达,进而回到现实纠正痼疾。韩国犯罪片并不是止于借鉴,而是对所承袭的惯例、范式做出更符合民族历史、现实图景的改写与超越。

**关键词:**韩国犯罪片;好莱坞犯罪电影;问题意识;黑色电影;反叛英雄;女调查者

**中图分类号:**J943 **文献标识码:**A **DOI:**10.13319/j.cnki.sjztdxbskb.2021.01.13

新世纪以来的韩国电影产业发展可谓是逐日追风,令人感到诧异的同时,也感叹其在泛亚文化圈内翻转腾挪的影响力。因此,有必要对新世纪以来韩国电影的发展盛况进行总结、归纳,以绘中国电影。其中佼佼者当属犯罪片,如《我要复仇》《杀人回忆》《追击者》《金福南杀人事件始末》《黄海》《恐怖直播》等。它们以类型策略包装自身,在现实主义式微的时代,表现出浓郁的现实情怀,不仅达到现实主义的理想高度,也为“犯罪片”这一类型的繁荣起到巨大作用。

韩国“犯罪片”的成功,离不开好莱坞“犯罪电影”的滋养。1984年韩国第五次修改《电影法》,从“符合国策的电影”<sup>[1]</sup>到“具备艺术性并能给予观众感触的电影”,新的电影法为韩国电影创作松绑的同时,也为外国电影在本土发行开辟途径,好莱坞电影由此长驱直入,“导致了韩国电影很大的生存危机”。<sup>[2]</sup>对朴赞郁、奉俊昊等“386世代”(出生在20世纪60年代并成长于80年代的30岁人士)导演而言,好莱坞的“闯入”,犹如春雨,滋润求知若渴的心。由此,两国电影就像两根绳子相互扭结、羁绊、牵扯,既是危机,亦是机遇。

## 一、好莱坞犯罪电影与韩国犯罪片的类型经验差异:“造梦机”与“问题意识”

“新好莱坞”后出现一批注重犯罪心理活动的电影,如《雌雄大盗》《教父》《唐人街》《出租车司机》《沉默的羔羊》《低俗小说》《盗火线》《洛城机密》。张晓凌与詹姆斯·季南将这类电影称为“现代经典犯罪片”,<sup>[3]</sup>笔者将其称为“当代好莱坞犯罪电影”。

### (一)两种气质:营造梦幻与书写现实

当代好莱坞犯罪电影的特征有三。首先,它是一种成熟的商业类型,与黑色电影不同,它对“黑色”世界的描绘,多是修辞性与高度风格化的,其目的是筑造“黑色”奇观景象,以牟取商业利益。其次,它以极致的动作场景、奇观化的试听风格满足商业诉求。再次,存在泛类型化倾向,“这种类型突变已经从固定规制演变为动态流变……但类型元素实际上存在于影片中,并构成观众欣赏影片的一种默契”<sup>[4]</sup>,就像当代好莱坞犯罪电影实际涵盖警匪片、动作片、悬疑片等类型元素,而泛类

收稿日期:2020-07-01

作者简介:蔡东亮(1993-),男,博士生,研究方向:类型电影与亚洲电影。

本文信息:蔡东亮.新世纪韩国犯罪片对好莱坞犯罪电影的借鉴与改造[J].石家庄铁道大学学报(社会科学版),2021,15(1):73-79.

型化倾向正逐渐消解犯罪片本就不泾渭分明的界限。

新世纪以来的韩国犯罪片,与当代好莱坞犯罪电影的差异甚小,极具戏剧张力的冲突设置、拳拳到肉的动作设计与“‘去明星’的明星策略”,<sup>[5]</sup>都遵循好莱坞“连续性”美学规则,尽可能不让观众出戏。但好莱坞终究是“梦工厂”的代名词,无论当代好莱坞犯罪电影以何种叙事手法展现人性的多个侧面,终究无法跳脱“梦幻”本质,其内核依旧是呈现当代“美国神话”,或修复观众对“美国梦”的美好期待。而韩国犯罪片则致力于书写韩国社会的现实图景,并非“神话”,社会的阴暗角落;龌龊的政治勾当;人性的普遍堕落是它希望表达的银幕情景,它更为严肃,承担更多社会责任。就像韩国学者 Jinhee Choi 所言,韩国电影的独特之处在于“它们都有一种共同的韩国历史感,这可能是区别于好莱坞和其他国家影院的一种产品。”<sup>[6]</sup>因此,二者的关系可以大致概括为,韩国犯罪片为在商业环境下求得生存,不得已披上与当代好莱坞犯罪电影近似的炫目“外衣”,但本质却大相径庭,一个为营造“梦幻”,另一个为书写现实。

当代好莱坞犯罪电影对社会黑暗面以及“下流社会”的偏好,看似拥有粗糙的现实主义底色,实则不然。有学者指出:“与《黄海》那种典型的韩国犯罪片深入骨髓、能闻得到血腥味的人性相比,好莱坞犯罪电影无一例外都是高度风格化的。简而言之,它们的“黑色”只具备修辞学上的意义,终究与人性的幽微底色关系不大。”<sup>[7]</sup>正因为“高度风格化”的原因,当代好莱坞犯罪电影更倾向于在银幕上凭空制造一个“噩梦”,并通过圆满的结局修复问题,回到幻想,使观众在影院中宣泄情绪。对好莱坞犯罪电影而言,是什么导致“噩梦”,并不是叙事的重点,如何运用观众喜闻乐见的过程、结尾解决“噩梦”才是关键。

“犯罪片叙事的核心是‘犯罪是如何产生的’”,<sup>[8]</sup>这也是“好莱坞犯罪电影”不能称为“犯罪片”的原因。简言之,类型电影的特质与“梦境”存在无限接近的关系,这必然有意模糊“犯罪是如何产生的”现实命题,多数犯罪题材电影讲述的只是如何修复犯罪对社会的创伤,缺少对犯罪根源刨根究底的问题意识。相较之下,韩国犯罪片达到某种程度的“平衡”,在满足观众“入戏”的前提下,普遍揭露人性堕落、权力本质与社会阴暗面,成为

韩国犯罪片不断引发观众思考“犯罪是如何产生的”思想源流。

值得讨论的是,新世纪前的韩国犯罪题材电影,似乎并不具备“问题意识”;当我们仔细翻阅新世纪前为数不多的韩国警匪片、黑帮片,如《两个刑警》《心跳》《日出城市》,无一例外都是对香港电影商业套路的沿袭与套用——对“情义”的讴歌与赞扬。“20世纪90年代,香港动作片的流行重新唤醒了韩国黑帮电影,香港动作片在80年代中期开始上映。二三十岁的观众更熟悉香港黑帮传奇,而不是20世纪六七十年代的韩国黑帮电影。”<sup>[6]</sup>可以说,上世纪末韩国电影产业逐渐成熟后,所希望效仿的对象,也是有着“梦幻”特质的东方荷里活——香港电影。90年代零星的韩国犯罪电影,还在“生搬硬套”香港电影的商业套路,却在新世纪初涌现大批如《我要复仇》《杀人回忆》《老男孩》等将历史与现实融入类型经验的优秀犯罪片,将反思政治、权力作为麾旗,书写民族经验与当代韩国困境。不禁思考,是什么原因促成“零零星星”到“喷涌而出”的发生,以及从“仿造”俗套商业手段到雕琢自身现实问题的转变。

“当代韩国电影的有趣之处在于,20世纪80年代共同的政治历史如何成为吸引观众的商业诱饵。”<sup>[6]</sup>这一论断“不准确”地揭示韩国犯罪片“问题意识”的来源;并不是“20世纪80年代共同的政治历史”吸引观众,而是那一时期的“政治历史”作为韩民族警惕权力、政治体制的一部分吸引人。具体来说,1997年的亚洲经济危机使韩国经济处于奔溃的边缘,韩国政府申请国家经济破产,并向IMF(国际货币基金组织)贷款550亿美元。韩国人从“汉江奇迹”的神话中幡然醒悟,其所经历的现代化,不过是一种“压缩的现代性”(Compressed Modernity)——“韩国人在可以想象的最短时间内,以前所未有的规模进行了大范围的生产、建设、交流和消费活动,同时也以同样大规模和快速的方式面临着与这些经济活动相关的各种风险”;<sup>[9]</sup>而政府的不作为以及裙带资本的累积,正在扩大这种“压缩的现代性”的悲剧。简言之,在亚洲金融危机后,“韩国神话”破灭,多数民众发现辛苦经营的现代化,不过是“被压缩的现代性”,是官僚集团与权贵阶层夺取利益的一种“说辞”。于是警惕、怀疑,便与民族历史、社会现实、政治运动相交织,成为调动观众情绪的重要手段。

## (二)“造梦机”的校正性功能与“问题意识”的现实意义

韩国犯罪片强烈的问题意识,必然导致对好莱坞“透明性”“连续性”叙事的改写,主要表现在三方面。①时代、政治背景的强调——穿插游行、投票等与剧情无关的特定时代背景,意欲使观众脱离连贯叙事,思考时代伤痛下的权力、人性本质。②开放式结局,游飞曾总结好莱坞的叙事美学为:“好莱坞的结局离不开圆满、封闭、确定和唯一性”,<sup>[10]</sup>圆满的结局抒怀观众的情绪,没有比罪犯得到惩治更加舒心的场景,当罪犯倒下,观众便获得一种虚拟的“力量”,日常积郁也得以发泄。韩国犯罪片恰恰相反,它不希望观众通过刻意“伪造”的圆满结局逃避现实,反而希望直面黑暗和惨淡的现实图景。③“欲言又止”的叙事策略,好莱坞“连续性”叙事实为一种商业美学,它要求叙事简单明了,即使白丁亦能通过电影的调动和情节的铺垫、转折、释放、延宕,转移注意力,保持观影热情。而韩国犯罪片的“问题意识”往往需要观众主动参与,需要“欲言又止”的叙事策略留足思考空间,激发观众的主动性思考。

“校正性主题”是美国学者J·A·布朗对美国警匪片的总结,他认为:“警匪片的持续成功说明,它们不是随心所欲的胡乱之作,它们是神话如何在当今社会解决文化矛盾的反复例证。”<sup>[11]</sup>事实上,校正性主题不只存在于警匪片中,它更像是好莱坞电影的一个共性,“造梦机”的一颗螺丝,利用简单的缝合系统——制造问题再解决问题,为“美国梦”服务,修复社会创伤。

长期受儒学浸润的韩国社会看重传统价值观念,尤其重视人伦道德与家庭,但韩国犯罪片却常“撕破”传统道德观念的束缚,呈现韩国家庭、社会的真实景观——破碎的家庭与堕落的人性。相比起用“泡沫”堆积充满积极意义的调和性叙事内容,韩国犯罪片更愿意通过“人有悲欢离合”的叙事内容,传递“月有阴晴圆缺,此事古难全”的现实情感。与其让观众在“梦”中被“校正”,充满幻想地回归现实,不如在银幕中体会“现实”,发现问题,进而在生活中校正现实,承担更多社会责任。

当代好莱坞犯罪电影的意识形态调和功能,“强调单枪匹马的个人只有学会陪伴工作,才能战胜邪恶;因此自然而然地解决了极端个人主义和公共责任感等最基本的美国意识形态问题。好莱

坞在这些影片中兜售这样一个意识形态信念:在美国所有的人都是平等的,都可以成为自己命运的主人。”<sup>[11]</sup>通过2~3小时的“梦幻”体验,将银幕来自各个种族、阶层的人汇聚于“美国梦”的光环下,并认同自己作为美国文化的一部分,毫无怨言地回归现实,是好莱坞犯罪电影调节意识形态的“唯一象征性方法”。基于“压缩的现代性”及“问题意识”的考量,韩国犯罪片将个体与国家、个人与集体的尖锐矛盾毫不掩饰地呈现在银幕中。譬如影片《恐怖直播》表达的是公民权利与国家利益的较量,并通过一场恐怖袭击剑拔弩张地对立着,主角尹英华并没有肩担好莱坞式责任——尝试调和两种意识形态,而是通过“同归于尽”这一无奈之举暂时缓解问题,观众会不自觉地意识到矛盾并没有得到根本性解决,进而思考矛盾的起因、经过。或许,好莱坞犯罪电影与韩国犯罪片的最大区别在于,前者以解决问题为最终目的,后者只需要发现问题,始于问题,并终于问题,至于如何解决则留给现实。

## 二、经验性差异下的范式、惯例改写

“‘现实主义’被相当负面地定义为一种与好莱坞主流电影相反的讲故事模式”,<sup>[6]</sup>这种文化、类型的经验性差异,导致韩国犯罪片虽然有意模仿、复刻好莱坞犯罪电影的商业模式,但在粗粝现实的外力下,会不自觉地对犯罪类型的范式做出更符合现实图景的改写与超越。

### (一)两种男性英雄:“白马英雄”与“反叛英雄”

好莱坞犯罪电影是“白马英雄”式的神话,即“主人公白马银枪,经磨历险,去执行除暴安良的使命。他走遍山山水水,到过各种地方,无私无畏,勇猛顽强。”<sup>[12]</sup>“白马英雄”已经成为“美国神话”的一种表征,他凭借自由主义所赋予的强烈正义感,无所不能,锄强扶弱;但“白马英雄”也有缺陷——酗酒、缺钱、甚至不善社交,像《怒火救援》中的黑人保镖,或《伸冤人》中不堪忍受压力而隐退的特工。当危机到来,这些世俗化、平凡化的一面会立即隐蔽,带有自由主义精神的“神性”光辉一展无余,畏惧死亡却不会苟且偷生,不善言辞却踏实稳重,崇尚暴力但敬畏生命。平凡且伟大的统一,成为新世纪以来好莱坞犯罪电影“白马英雄”的主流形象,“其平凡,是因为与普通人在生活

中的接近;而伟大,则来源于英雄本色”<sup>[12]</sup>。

好莱坞电影的商业成功,基于明朗的叙事风格,人物形象忠奸善恶、黑白分明。“白马英雄”的形象,无疑使人物形象间的沟壑更加清晰,反派愈加可憎,正派愈发可爱,以便观众代入其中,认同潜藏的意识形态。

作为类型电影的一种,韩国犯罪片也需要英雄形象,以满足观众期待,如《恐怖直播》中以个体对抗国家强权的尹英华;《局内人》《协商》中对抗权力腐败的检察官与匪徒;《王者》中挑战政治黑幕的检察官。然而,在韩国犯罪片“问题意识”的语境下,英雄仍然是英雄,“白马”却发生内涵的转变,从顺应主流到反叛体制,从英雄想象到引发思考,呈现的是一种“反叛”精神。如影片《协商》所塑造的绑匪形象,一方面生性残暴,夺人性命于弹指间,另一方面却对弱小有怜悯之心,勇于对抗腐败的国家权力。反叛英雄的两极形象已经超越平凡与伟大的衡量范畴,善恶共存一身,有意消解二元对立的人物形象设定,在这样语境下孰是孰非已然不重要,观众从英雄的自我投射中脱离,转而寻找造成英雄困境的原因。

在好莱坞犯罪电影中,“白马英雄”带着“政治任务”打击罪犯或拯救人质,希望将意识形态或传统价值观念“缝合”于搭救或惩恶扬善的戏码中,进而渗透并操纵观众的价值观念。因此,从某种程度而言,“白马英雄”即为主流价值观念的化身,它在“梦境”中“规训”观众。而韩国犯罪片的“反叛英雄”,不但没有归顺主流的意图,甚至呈现对抗的态势。譬如,“白马英雄”不是退伍士兵,就是退役警察,他的身份、职业需要具备主流意识形态的象征含义,才有可能成为其“代言人”。而在韩国犯罪片“问题意识”——警惕权力、人性的类型经验下,政府机关、司法人员并不具备积极意义;英雄身份来自主流社会的对立面——黑暗角落,如《恐怖直播》中威胁政府的恐怖分子;《追击者》中不满警察的皮条客。“反叛英雄”所带有的“叛逆”情绪明显与主流意识形态相悖,身份的矛盾性来自于统治阶层与被统治阶层之间的冲突,他们试图为所有“下流社会”代言。阶级间不可调和的矛盾,赋予“反叛英雄”极大的感召力,诚如韩国学者所言:“精英阶层和草根阶层之间的大部分资产差异,与西方和本土意识形态、制度、文化元素方面的差异重叠。国家、经济、教育、艺术等领域的精英集团通过对西方物质的把关,试图控制其对

基层公民的支配。”<sup>[9]</sup>“正义”不属于弱势群体,“法律站在了那些有能力支付的人一边,法律权威和正义的国家机关似乎变得权力分散。”<sup>[13]</sup>反叛英雄通过他与主流社会的格格不入,凸显社会黑暗面的现实图景,引发观众对现实问题的思考。

## (二)“蛇蝎美女”与“女调查者”

20世纪初,美国经济飞速发展,城市人口第一次超越农村人口;40年代得益于军备需求,以及远离战场的地理优势,以胜利国的骄傲姿态表现出对全世界的关注。但“美国神话”的背后实则波涛暗涌——30年代美国经济危机、频发的战争、对“红色”政权的恐惧,刺破持续膨胀的神话气球,跌宕起伏的时局造成民众的恐慌。艺术作品作为现实的“镜子”,自然充斥着虚妄及幻灭感,黑色电影就是其中之一。

外界常对韩国战后经济建设成果冠以“汉江奇迹”的称谓,目的是为说明韩国经济发展速度之快、成效之高,1953—1996年,韩国从一片废墟发展为“亚洲四小龙”。但1997年的亚洲金融风暴,将韩国发展神话打回原形,举国上下在世纪交接之际陷入集体反思。

颇有趣味的是,两国电影在“跌宕起伏”的社会背景下,都孕育出新女性形象,但在具体表达上,又因各自文化的差异性而有所不同。韩国犯罪片频繁出现的“女性调查者”,通常表现为通过女性力量改变局面,包括“解救”和“复仇”,“蛇蝎美女”的人物设置,则以风情万种却又心怀诡计、作恶多端的形象示人。

黑色电影中蛇蝎美女的形象,是二战后美国男性对社会变革的恐惧心理,新生力量对既定秩序的冲击,造成白人男性的恐慌。好莱坞敏锐地发现这一现象,为了迎合男性观众,智慧风趣、刚正不阿的男性侦探与蛇蝎心肠的女性形象由此建立。单从蛇蝎美人的设定上看,确实是对以往打着柔光散发女性光辉形象的倾覆,但与韩国犯罪片力压男性、承担更多社会责任的“女性调查者”相比,其形象并未完全跳脱出类型观念的束缚,邪恶妖艳的女子似乎比贤妻良母的女性更能抓住男性的目光,满足都市男性逾越常规的欲望,宣泄现实压抑的情感。

蛇蝎美女是一个“被拯救者”,或者期待“被拯救”的女性形象,她们心怀诡计或作恶多端,但终会被富有洞察力、男性魅力的主角识破,并认同男

性英雄主义式关怀以获得拯救。黑色电影中的女性依旧是客体,男性始终是主体,蛇蝎女人的意义不在于女性尝试自我拯救,而在于被男性拯救过程的坎坷,凸显男性主导权威。因此,蛇蝎美女的人物形象,“不但没有真正使‘女性’获得拯救,反而使其进一步弱化,用于形成以男性为视点的‘视觉快感’。”<sup>[14]</sup>而韩国犯罪片的女调查者形象,则是对“被拯救”女性形象的改写,人物形象正面且积极,通常在影片开始因周围男性的“缺席”而塑造为“被拯救”的形象,但在叙事过程中逐渐转为通过自身力量(复仇、解救)自我营救的女性,因此“女调查者”的形象包含“拯救者”与“被拯救者”两重含义,如《金福南杀人事件始末》中逃离“孤岛”的金福南;《抓住那个家伙》《亲切的金子》中精心策划复仇的西珍母亲与金子;《七天》《母亲》为爱解救子女的母亲。这些女性调查者的出现,是对好莱坞男性英雄叙事模式的改写,按照格雷马斯的分类——“主体、客体、发出者、接受者、帮手和敌手”,<sup>[15]</sup>在上述五部电影中,男性成为帮手或客体,女性则完全占据主导地位,是叙事的推动者,不再是传统意义上的被动客体。

同时,女性调查者还改变观众对蛇蝎女人等传统银幕女性形象的情感认同与审美转移。从好莱坞所塑造的女性银幕形象来看,蛇蝎美人符合类型电影的二元对立特征,非善即恶,带给观众的情感体验也只有喜欢或讨厌,至于“同情”这一复杂的情感向来只留给男性英雄。而韩国犯罪片中女性调查者的形象,一改常态,以内心柔弱却外表刚强的女英雄姿态示人,对观众而言,将那份本属于男性悲情英雄的同情,给予弱势却努力克服逆境的女性英雄。

观众对蛇蝎女人的审美快感基于“视觉快感”,而对女性调查者的审美快感则基于“颠覆”,它包含两个层面。第一层面,女性英雄对男性英雄的颠覆,带来另类的英雄形象。以往的好莱坞电影,男性英雄的形象一如既往地是一种孤胆英雄,不仅口齿伶俐,还带有个人英雄主义气质,运筹帷幄于心中,最经典的有亨弗莱·鲍嘉在《马耳他之鹰》中扮演的侦探;查尔登·海斯顿在《历劫佳人》中扮演的缉毒警官;杰克·尼科尔森在《唐人街》中扮演的私家侦探。女调查者则一改男性英雄的冷酷形象,塑造一个情绪焦躁不安,也不左右逢源,无法掌握局势却意志坚定的女性英雄形象。第二个层面,残忍“犯罪”的“女调查者”颠覆

温柔善良的女性刻板印象,在传统观念中,女性是温文尔雅的,暴力是男性的“特权”,“女调查者”从温柔善良的女性形象转变为冷血的复仇者,“两性之间的权力势能发生了革命性的‘反转’”,<sup>[14]</sup>为缺乏这类观影经验的观众提供了新鲜的快感。

### 三、韩国犯罪片对“黑色”印记的沿袭与改写

#### (一)黑色电影与韩国犯罪片的“黑色”标识

黑色电影的出现,完全是一种“无意识”状态,不同于成熟的西部片、强盗片,好莱坞制作者在创作时根本没有意识到黑色电影作为类型的存在,而是法国评论家尼诺·法兰克(Nino frank)在二战后基于四部经典好莱坞电影总结出的“类型”,因此它并未取得制片厂和观众一致认同的“共享经验”,以至于造成对“黑色电影”定义莫衷一是的局面。“迄今为止,似乎没有学者能确切地定义出黑色电影是一个“跨类型的现象”(transgeneric phenomenon)、一系列“突破传统的模式”(patterns of non-conformity)、一种“视觉风格”(visual style)、一种“母题”和“基调”(motif and tone);或者根本不是一种独立的影片类型。”<sup>[16]</sup>但根据题材划分,黑色电影又明确涉及硬汉侦探片《双重赔偿》、监狱片《血溅虎头门》、惊悚片《迷魂记》、黑色科幻片《银翼杀手》,也就意味黑色电影覆盖一些固定类型电影模式,因此将其视为一种“元类型”,或许更为合理。

既然作为一种类型,它应该具备经验及惯例系统,保·施拉德曾归纳七种黑色电影技法。①夜光布景或低调照明。②德国主义表现风格,斜线的运用。③为演员和布景提供同等的照明亮度,经常使演员隐匿于布景的黑色之中。④构图张力大于形体动作。⑤对街道上水的依恋。⑥对浪漫叙事的偏爱。⑦复杂的时空顺序。除此之外,还包括J·A·坡莱思和L·S·彼德森归纳的其他特征,如偏好低调摄影,通常采用直射光源,以创造一种“硬调子的美”;通过低调照明制造明部、暗部的强烈对比、反差,使脸部气氛出现“带有偏执的、谵妄的、威胁的气氛,产生一种典型的‘黑色’基调。”<sup>[17]</sup>

从以上黑色电影的类型范式来看,新世纪韩国犯罪片确实借鉴其中部分造型元素,如《追击

者》《杀人回忆》《黄海》对黑夜的迷恋;《那家伙的声音》在黑夜中明部、暗部的鲜明对比;《抓住那个家伙》对雨水或街头积水的表现;《孤胆特工》《看见恶魔》中阴冷、低沉的色调。尽管这些电影没有完全沉浸在黑暗世界中,但或多或少还是有一个或两个“黑色”元素,作为黑色标识。

## (二)幽暗意识:韩国犯罪片的人性警惕与黑色电影的现代性批判

黑色电影的发展不会一成不变,至今仍有许多成规被不断颠覆,甚至被改写为新规,一些黑色视觉元素的运用,在如今许多黑色电影大师的作品中已经销声匿迹,比如《冰血暴》寒风凛冽的白色世界;《老无所依》喷射而出的血腥红雾;《暗花》中光怪陆离的都市夜景。这些新突破、新改写,包括韩国犯罪片中对黑色元素的灵活运用,不约而同地指向一个更为重要的问题,既然黑色电影已经丧失所谓的“黑色”范式传统,那么如何甄别这些黑色电影中所谓的“黑色”?

黑色电影演变至今,以“黑色”视觉处理方式作为一种标准去衡量风格、类型,已然不能满足黑色电影的发展现状,或许,黑色电影“叙事所呈现出的绝望倾向和幽黯意识”,<sup>[18]</sup>才是如今黑色电影的决定性特征。正如美国学者 Lise Hordnes 所说:“黑色电影是一种风格,同时也是一种对人类生存和社会环境的思考。它的叙事结构蕴含一种黑暗的世界观”<sup>[19]</sup>。“黑暗的世界观”来源于暴力的悲剧,或宗教、精神病、神经分裂等社会异化所带来的悲剧性描述,“一种揭露野蛮资本主义黑暗面的反类型片(antigenre)。……最重要的是,黑色电影还制造了一种心理与道德的失控感,一种对资本主义与清教价值观的颠覆”,<sup>[20]</sup>譬如《七宗罪》的警探角色面对妻子死亡的愤怒、宗教杀戮所带来的压抑气氛,或《禁闭岛》对社会异化的黑暗氛围表达。

事实上,好莱坞黑色电影与韩国犯罪片,都蕴含着对现实主义粗糙情感的倾向与追求,原因在于“黑色的东西对所依存的商业空间具有自觉意识的排斥,这种排斥代表了与消费文化相对立的另一极,即黑色的存在。”<sup>[21]</sup>二者通过对现代社会的自我书写、道德灰色地域的描述,以及对犯罪与死亡等深刻命题的思考、反思,获得了比一般类型片更少的修辞性、商业性特征,这也解释了黑色电影被誉为类型片中的“黑珍珠”,以及韩国犯罪片

是新世纪韩国电影杰出代表的原因。但细化二者对黑色观念的表达,黑色电影偏重对“现代性”的批判与失望,宽泛而言是对资本主义野蛮力量的痛恨,具体而言是揭露美国消费社会的对立面——黑色社会的存在。因此,黑色电影的空间设定几乎固定于“现代性”的代表——城市,并在其语境中展开叙事,而韩国犯罪片的黑色底色则自于对人类“原始性”的质疑与警觉,由人性生而堕落到权力本质的警惕,它的空间扩展于任何地方,城市、乡村、郊区亦可。

“经典黑色电影和此后的新黑色电影,它们同好莱坞保持既抗争又妥协的关系,它们极力区别于其他电影的娱乐方式,整体上也力图同消费文化保持距离,其中的一个出发点就是:它们宣称自己所呈现的是一个不同的、真实的美国——这一点还没有被‘出卖’。”<sup>[21]</sup>新世纪以来的韩国犯罪片,对好莱坞电影的态度同样如此,在电影产业、工业上,希望向好莱坞靠拢,在艺术性、思想内涵上融入本土文化,与好莱坞保持一定距离以谋求文化安全,在全球化的语境下以民族的自我书写为出路,为西方、世界展现一个真实的韩国。

## 四、结语

在新世纪后的韩国犯罪片中,“386”导演独特的成长经历,以及对社会的敏锐关注,使韩国文化、历史的异质性成为一种商业特色,这应当被视为与好莱坞电影、娱乐影像产品的差异化表达。在韩国犯罪片中,它们保持“抽象”的政治姿态,因为它们既不与任何特定的政权或意识形态结盟,也不在影像中提供任何替代的解决方案或建议,仅仅只是把历史遗留问题——过去十几年韩国政府所提倡的军国主义、民族主义意识形态的合法性问题,以及残酷的资本现实铺展开给人看,为观众、电影制作人提供了一个机会或者场所,通过电影手段重新审视和反思韩国的特有问题。这种严肃的“问题意识”,导致韩国犯罪片共享同一种叙事轨迹:一种虚无主义、悲观主义的结尾。当然,严肃、消极、悲观的“问题意识”也促使韩国犯罪片在范式惯例上做出改变,比如对“黑色”底色的改写,以及人性形象的复杂化。这些复杂、悲情的罪犯与英雄(无论男女),与社会暗处的粗粝现实相互“成就”,允许观众尽可能地对角色产生情感依赖,并试图扩大“叙事深度”,而这正是当代好莱坞犯罪电影所缺失的。

## 参考文献:

- [1]宋世峰. 韩国电影发展简史——1919—1999年[J]. 当代韩国, 2007(1): 86-95.
- [2]张燕. 韩国电影: 从危机走向振兴[J]. 电影新作, 2008(12): 37-42.
- [3]张晓凌, 詹姆斯·季南. 好莱坞类型电影—类型、经典与叙事[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2012: 185-217.
- [4]卢燕, 李亦中. 聚焦好莱坞: 类型电影的衍变与创新[M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2014: 52.
- [5]齐伟, 杨超. 类型经验、空间隐喻与“去明星”的明星策略——新世纪以来韩国犯罪片研究[J]. 当代电影, 2017(6): 57-60.
- [6]CHOI, Jinhee. The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs[M]. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.
- [7]张斌宁. 流光溢彩的“黑色”——好莱坞犯罪电影视觉风格的文化、形式与自我更新[J]. 当代电影, 2017(8): 41-45.
- [8]陈宇. 犯罪片的类型分析及其在中国大陆的发展[J]. 当代电影, 2018(2): 47-52.
- [9]CHANG, Kyung-Sup. Compressed Modernity and Its Discontents: South Korean Society in Transition[J]. Economy and Society, 1999(28): 30-55.
- [10]游飞. 导演艺术观念[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011: 161.
- [11]J·A·布朗. 弹雨、哥们儿和坏蛋——论“警匪片”类型[J]. 世界电影, 1995(4): 92-111.
- [12]吴涤非. 美国警匪片类型: “白马英雄”的神话[J]. 电影艺术, 1998(3): 64-68.
- [13]KELLY Y. Jeong. Towards Humanity and Redemption: The World of Park Chan-wook's Revenge Film Trilogy[J]. Journal of Japanese and Korean Cinema, 2011(4): 169-183.
- [14]孟君, 王光艳. 从地母到塞壬——新世纪以来韩国电影女性形象的一种类型分析[J]. 当代电影, 2014(8): 188-191.
- [15]孙红元. 《加勒比海盗》的童话叙事及其影像话语分析[J]. 石家庄铁道大学学报(社会科学版), 2016(1): 57-61.
- [16]尹兴. 批评话语的建构: 20世纪黑色电影研究[J]. 文艺争鸣, 2010(12): 17-20.
- [17]J·A·泼莱思, L·S·彼德森. “黑色电影”的某些视觉主题[J]. 当代电影, 1987(6): 64-79.
- [18]邓双林, 郝建. 黑色电影新论: 风格、类型和无限的问号[J]. 电影艺术, 2015(11): 67-72.
- [19]Lise Hordnes. 黑色电影是不是美国文化的一面镜子[J]. 东方艺术, 2011(1): 124-127.
- [20]詹姆斯·纳雷摩尔. 黑色电影——历史、批评与风格[M]. 徐展雄, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009: 30.
- [21]埃里克·杜塞雷. 来源于过去, 进入超级市场——消费中的黑色电影[J]. 世界电影, 2007(12): 20-37.

## The Reference and Transformation of New Century Korean Crime Drama to Hollywood Crime Films

Cai Dongliang

(School of Communication, Fujian Normal University, Fuzhou 350117, China)

**Abstract:** The new century Korean crime film is a representative type of Korean film. Its paradigm system and sensory experience obviously inherited the Hollywood “noir”’s attention to coarse reality. The preference for male heroes in police and crime films and the deliberate exaggeration of female characters. However, due to the different expression of different types of experience, Hollywood crime movies intend to create a “dream” experience, to correct and repair the audience’s ideology in the “dream”; in contrast, Korean crime films hope to face the cruel reality, fully express the “problem consciousness” in the film, and then return to reality to correct the chronic disease. As a result, Korean crime films do not stop at drawing lessons, but rewrite and transcend the inherited conventions and patterns more in line with national history and realistic prospect.

**Key words:** Korean crime film; Hollywood crime film; problem consciousness; film noir; rebel hero; female respondents