

现代韩国媒体的殖民地、战争经验形象化及其影响——以电影、电视剧为中心

李基勋（延世大学）

原文为韩语，翻译：洪龙日

一、前言

本研究旨在探讨从解放之后直到2000年代，韩国电影和电视剧如何塑造殖民地和战争经验的形象，并进一步探索其对公众历史认知的影响。我将按不同的时期进行分析，研究各时期采用了哪些素材来描绘过去，如何以不同的视角处理同一素材，以及通过该历史变迁来追踪对媒体起到主导作用的历史认识及其影响。首先，我会观察电影和电视剧是如何利用过去来表征“民族”的。在塑造国民和民族形象的过程中，有哪些被否定和排除，或者重新定义的？这是一项极具戏剧性的探索。北朝鲜军队或左翼如何从被描绘为人类的敌人和无法共存的邪恶势力，到五十年后以牺牲的兄弟的面孔重新回归，这中间又经历了怎样的变化？我将考察在各个时代的媒体中，“历史”是如何被赋予意义的。

二、20世纪50-60年代，冷战民族主义的殖民地和战争记忆

（一）打造一个“民族”作为“纯洁”和“意志”的体现

在朝鲜半岛，解放后立即席卷而来的独立政治热潮，使殖民时期迅速演变为民族解放斗争的时期。电影制作人们制作了大量的启蒙电影，用以鼓舞建设新民族国家的使命感，其中以描述独立斗士抗日运动的电影为主，在后来的韩国被称为“光复电影”。1946年由崔寅奎导演，全昌根编剧并主演的《自由万岁》便是这类电影的代表作¹。主人公汉钟是不畏死亡，执行民族独立课题的男性革命家。电影以主人公汉钟遭到日本警察枪击后逃脱的场面开始。这是在此后以独立运动为题材的电影中经常出现的开场剧情²。加入抗日组织的汉钟在准备武装起义的过程中被警察追捕，然而他意外地躲进了日本警察的恋人美香的家中³。尽管美香受到汉钟的教导并帮助他隐藏和逃脱，

¹ 韩国影像资料院，《韩国电影风景1945-1959》，文学思想史，2003，23页。

² 原剧本设定为夜晚的场面，但是因为胶卷和装备不足的缘故，改成了白天拍摄。金丽实，《“自由万岁”脱正典化试论—以现有剧本和电影的差异为中心》，《韩国文艺评论研究》第28，2009，294页。

³ 由于饰演该角色的演员独银麒越北，1975年复原的影像中删除了亲日警察南部的登场场面，因此很难理解电影的展开。另外，日本警察的台词在影片中是用日语录音，但后来重新配音，全部换成了韩语。

但这却为日本警察提供了追踪的线索。在抵抗组织的秘密基地，美香被击毙，而受伤的汉钟也被捕，但在深爱他的护士惠子的帮助下，他最终成功逃脱。



图片1 主张立即武装起义的汉钟（《自由万岁》）

汉钟是一个准备进行民族起义、策划处罚反动行为和武装斗争并直接参与斗争的革命家，是以坚韧不屈的意志战斗到最后的英雄。尽管斗士们互相称呼为同志，但同志们中并没有女性。电影中的女性称他们为“老师”，尊敬或爱慕他们，并为他们的斗争做出牺牲。



图片2 汉钟与美香（《自由万岁》）

美香对自己作为叛徒恋人的困境绝望地哭了起来，她问道：“人难道没有重新生活的权利和努力吗？”汉钟坚定地回答：“人当然有重新生活的权利，我们是为了国家的重生而来，将炸弹运送到倭寇的巢穴。但我们需要的是钢铁般的意志和火山般的激情，而不是个人的感情。⁴”

⁴ 目前的复原版以逃脱的场景结束，但在实际电影中，汉钟在山中与日本警察的枪战中失去了生命。金丽实，前文，289-290页。



图片3 受伤后被捕的汉钟与惠子（《自由万岁》）

惠子是一名护士，也是汉钟藏身之处的家庭的女儿。她成功地将被捕的汉钟救出，这与只会呼救和哭泣的堕落的美香形成鲜明对比。纯洁的少女惠子从危险中救出了汉钟，在电影中被描绘成新的英雄。在这部电影中，民族被描绘成无条件的、绝对的献身对象。被日本警察追捕的汉钟闯入陌生人美香的家中，并向她提出了要求：“如果你是韩国人，就应该救我⁵。”当惠子向她的母亲宣告她将救出汉钟时，她的母亲说：“即使我阻止，你也一定会去救老师。”她并没有劝止女儿冒着生命危险去救人⁶。1959年是讲述民族独立运动的电影突然增多的一年。这一年恰逢“3.1运动”40周年。而在前一年的1958年，朝总联正式启动了归国运动，“北送”成为了朝日之间最大的争议焦点。另外，在接下来的选举即将到来之际，李承晚政权的危机感达到了高潮。当时上映的一系列电影致力于塑造（包括李承晚在内的）救国英雄的典范⁷。其中，由尹逢春导演，都琴峰主演的《柳宽顺》值得关注。柳宽顺作为抗日运动的象征，曾在1948年、1959年、1966年、1974年、2019年共5次被拍成电影，其中1948年、1959年、1966年的作品都是尹逢春执导的。1959年的《柳宽顺》在内容上比1948年的作品更丰富，而且比1966年或1974年版本的《柳宽顺》展现出了更为主动的女性英雄形象⁸。

⁵ 原台词是“朝鲜”，但后来重新配音，全部换成了“韩国”。金丽实，前文。

⁶ 然而，如此强调积极抗日斗争的《自由万岁》的制作团队同时也是制作亲日电影的代表性主角。导演崔寅奎执导了强迫男人作为志愿者入伍为题材的《太阳的孩子》（1944年）和《爱的誓言》（1945年），摄影导演韩濞模也参与了《太阳的孩子》的制作。韩国电影100周年纪念项目委员会编撰，《韩国电影100年前后》，Dolbegae, 2019, 51页。

⁷ 主要代表作品有《独立协会与青年李承晚》（申相玉）、《三一独立运动》（全昌根）、《高宗皇帝与安重根义士》（全昌根）、《韩末风云与闵忠正公》（尹逢春）等。郑尚雨，《解放后1950年代独立运动的电影表现》，《韩国史研究》183, 2018。

⁸ 20世纪60年代和70年代的柳宽顺电影更加强调在专制制度下呈现的理想化女性形象。金秋天，《柳宽顺电影研究：抵抗的再现与女性》，延世大学硕士学位论文，2022, 37页。



图片4 《柳宽顺》电影海报

在3.1运动之后，回到家乡的柳宽顺发现自己父亲的学校被关闭，领导万岁示威的哥哥被捕。她和朋友们积极组织并领导示威活动，祈求上帝赋予她领导斗争的力量。这是圣女贞德式的奉献精神象征。



图片5 祈求赐予力量的柳宽顺

在万岁示威运动期间，尽管失去了父母并在狱中遭受折磨，柳宽顺仍然继续进行斗争。在狱中，她回忆起在梨花学堂时期去庆州修学旅行时关于佛国寺、石窟庵等地方的见闻，这种对民族文化和历史的热爱，对民族意识的热情，是她成为民族英雄的原动力。

此外，这部电影也展示了在后来的韩国电影中呈现日本人形象时的陈词滥调。小胡子、粗暴的言语、玩世不恭和不屑一顾，都是日本警察和官僚的共同特点。



图片6 日本宪兵的形象（《柳宽顺》1959）

还有一个典型的日本人角色登场，他既不是官僚、警察，也不是军人。由喜剧演员金喜甲饰演的日本高利贷者是掠夺朝鲜人的反面角色，但他却是一个卑躬屈膝、有些愚蠢的人物。在听到朝鲜人害怕的是“光着身子跳舞的日本人”的玩笑后，他到柳重权的家里讨债时便光着身子跳舞，结果被赶了出来。他那糟糕的韩语发音、矮小的体格、粗鲁和低俗的行为，都是之后在韩国媒体上出现的殖民地日本人的刻板形象。



图片7 光着身子跳舞被赶出来的山田（《柳宽顺》1959）

此外，虽然需要描绘日本人的角色，但韩国电影和电视剧却不能使用日语，这是韩国媒体的一个难题。在确立韩国语为“国语”的过程中，韩国媒体将“清除倭色”视为时代课题。以前进口的带有日语字幕的欧洲电影甚至在1949年7月1日开始被禁止放映⁹。在确立使用国语的民族共同体之后，曾经的“国家语言”即帝国的语言被完全禁止，日本人被描绘成一个使用扭曲语言的民

⁹ 《京乡新闻》1948. 10. 26（3）；《东亚日报》1949. 3. 10；《朝鲜日报》1949. 3. 12（1）社论。

族。

反之，“民族”的语言只能用准确的标准语来表达。参加抗日运动的民族成员必须统一使用“标准语言”。即使在他们的家乡忠清道竝川，宽顺和爱德也不说任何方言。无论是宽顺家人间的对话，还是宽顺说服亲戚爷爷时的对话，没有人会说方言¹⁰。因为方言不可能成为民族斗争的语言。



图片8 光州学生独立运动纪念碑（《无名之星》）

《无名之星》（金刚润导演，1959年）戏剧性地展现了无法用方言表达的民族观念。该片以1929年发生的光州学生运动为题材，在光州和罗州当地大规模动员光州地区的学生完成拍摄。但是电影中的角色都用标准语进行对话。甚至那些无法忍受朝鲜生活，前往满洲的农民也没有使用方言。民族的纯洁性和统一性是不能被方言所侵犯的。

¹⁰ 甚至有人说，饰演柳宽顺的都琴峰是当时最好的方言演员，她曾一度只得到使用方言的角色。《东亚日报》1962. 12. 21（5）；《朝鲜日报》1962. 12. 9



图片9 举着父亲的太极旗高呼“万岁”的示威队

相反，神圣的抗日运动的大义被与血统联系在一起。主角相勋兄妹的父亲是3.1运动的主导者，同时也是大韩民国临时政府的独立志士。他交给妻子保管的太极旗，在十年后的1929年光州学生运动中再次焕发出光芒。相对而言，亲日派高等警察的妹妹英爱虽然参加了抗日学生组织联盟会，但最终因为哥哥而牺牲。在最后的万岁场面中，相勋的家人站在最前面。在《自由万岁》中，就像美香一样，英爱并没有位置。

（二）在朝鲜半岛之外制造殖民记忆

1. “学兵”的经验与记忆

以程式化的英雄故事来记忆殖民地的这一方式是有其局限的。为了吸引公众的关注，必须以不同的方式来讲述殖民地的故事。1961年上映的电影《玄海滩知道了》（金绮泳导演）就选择了一个与过去不同的叙事脉络来回顾殖民地时期。电影通过“学兵”这一叙述者，开始在朝鲜半岛之外讲述殖民地末期的故事。



图片10 阿鲁云与秀子（《玄海滩知道了》）

被抓去当学兵的朝鲜青年阿鲁云在日本名古屋的兵营中生活，遭受了日军上司和老兵的各种折磨。在此期间，阿鲁云的学校前辈中村介绍了自己的表妹秀子（由旅日朝鲜人孔美都里饰演），此后阿鲁云和秀子开始相爱。通过与阿鲁云的恋情，秀子摆脱了民族偏见，并认识到“可耻的不是人种，而是人格”。在美军大规模空袭前逃跑的阿鲁云，在轰炸不断的街道上彷徨。轰炸结束后，日军阻止失去亲人的家庭寻找尸体，并试图架起铁丝网进行大规模集体火化。阿鲁云从火海中走出，看到这一情景的群众推倒铁丝网蜂拥而至，阿鲁云与秀子得以重逢。



图片11 推倒铁丝网的群众（《玄海滩知道了》）

在这部影片中，折磨阿鲁云的并不是所有的日本人，而是日本的军部。在最后的场面中，日本的民众通过他们的抵抗，拯救了阿鲁云。相比于对日本人的单方面的憎恨，权力和军部成为了问

题的根源，有良心的日本人成为了团结的对象。

阿鲁云能有这样的经历，是因为他是“学兵”。那时的朝鲜学兵是接受当时最高教育的知识分子精英。在中国、太平洋、东南亚等地区经历过战争的学兵中，有些人在逃生后参加了光复军或朝鲜义勇军等抗日军事组织，经历了多种政治经验¹¹。因此，以学兵为主角的作品，虽然反映了解放前夕的殖民地经验，但并没有直接处理当时朝鲜半岛内发生的事情，不过这并没有问题。如果将视线转向朝鲜半岛内部，在战时体制下，如果不讨论朝鲜人的合作问题，就无法真实地讲述故事。讲述学兵们及其恋人故事的金来成的人气小说《青春剧场》在1959年、1967年、1975年三次被改编为电影，也是出于这个原因。但是，《青春剧场》主要关注主角的复杂的爱恨关系和逃亡与追逐的故事，殖民地历史本身除了作为背景之外并没有被赋予更多的意义。为了将“学兵”的历史经验与强制动员、反对帝国主义战争、解放后的历史课题等问题联系起来进行形象化，还需要更长的时间。

2. 动作、空间、满洲和无意义的时空间

20世纪60年代，以满洲为背景的动作电影在韩国大受欢迎，这些影片以20世纪20至30年代的满洲为背景，受到了西部片，尤其是1960年代中期以后的意大利西部片的深刻影响，因此被统称为“满洲西部片”¹²。代表性作品有林权泽的《再见了，豆满江》（1962）、申相玉的《关外双雄》（1967）、《无宿者》（1968）、林权泽的《独眼朴》（1970）和李晚熙的《挣脱枷锁》（1971）等。《无宿者》更是使用了“东方西部片”的标语来进行宣传¹³。

然而，即使被归为满洲西部片，电影《再见了，豆满江》讲述的实际上是逃亡至满洲独立军基地的独立团成员们在国内的抗争历程。影片中，一个独立运动家的儿子，英友，炸毁了西大门监狱，企图与日军交战并前往满洲。在此过程中，影片描绘了英友与恋人之间的爱，以及与日本军警的追击战，还有他的同志们的牺牲和援助等情节。影片中，独立团成员们拥有大量的弹药、枪支和爆炸物，与日军展开了激烈的枪战。虽然电影的舞台并非满洲，但在报纸广告中却出现了“震撼豆满江和满洲平原的独立团与日本宪兵队波澜壮阔的战斗”的字眼。电影被描绘成“令人

¹¹ 解放以后，学兵们建立了学兵同盟等独立的组织进行活动，在维持着“学兵一代”这一身份认同的同时回应现实问题。孙惠淑，《研究学兵写作时的内心意识—以韩云史、李佳炯、李炳注的小说为中心》，《语文论集》75，2018。作家韩云史也是在日本大学读预科期间被抓的学兵出身。

¹² 这是以2008年在韩国影像资料院“满洲西部片特别展”上放映14部电影为契机而开始广为人知的用语。金大根，《满洲西部电影评论分析》，《人文社会21》12-6，2021，240-241页。

¹³ 李英栽，《亚洲式身体：冷战韩国·香港·日本的跨国主义动作电影》，somyong出版社，2020，60-61页。

屏息的追逃，在持续的紧迫情况下痛快复仇”的“刺激和悬念并存”的“巨大全景”¹⁴。制作此片需要的是日军这一不会让人产生罪恶感的敌人，以及一个能让“枪击连发的巨大全景”出现的地点。无论怎么包装，将内战中的韩国战争制作成“痛快淋漓”的动作片对所有人来说都是一件不舒服的事情。“满洲”可以摆脱这种负罪感，从而成为制作动作片和暴力片的理想背景¹⁵。满洲在这里并非是一个真实的地方，而是一个空洞的能指，一个富有想象的空间¹⁶。至于地点和时间的历史性，并不是制作这些电影时需要考虑的因素。



图片12 战斗后移动的独立军团员（《再见了，豆满江》）

¹⁴ 《京乡新闻》1961.12.13（4）下端广告。

¹⁵ 李英栽，2020，前书，80页

¹⁶ 崔洙雄，《在韩国电影中出现的“满洲”表象的价值和活用方法研究》，《顺天乡人文科学研究》34-4，顺天乡大学 人文科学研究，177页；曹惠贞，2017，《“满洲西部”的题材接受情况及改编研究》，《韩民族文化研究》60，251页。



图片13 《再见了，豆满江》电影海报

然而，后来的满洲西部片中，满洲就像西部一样，只是作为动作片的背景才具有意义。例如，在《再见了，豆满江》中，虽然动用了许多临时演员和弹药来演出独立军壮观的战斗场面，但是，此后抗日斗争的苦难和凄惨几乎消失了，取而代之的是小英雄们的连续动作场面。许多满洲西部片对西部电影的经典场景进行了创新性的使用，甚至还出现了一些直接模仿故事情节的作品。



图片14 满洲=西部的典型场面（《挣脱枷锁》）

在这些电影中，独立军只以一种陈腔滥调的形式出现，虽然他们强调了独立的伟大理想，呼唤韩国人的民族意识，但这与电影的主线并无太大关系¹⁷。人物变得越来越滑稽，大量的B级电影被快速制作出来。尽管电影中插入了强调国家和民族的场景，但对电影制作者和观众来说，这种做法并无太大意义。

同样，注重艺术性的电影也无法避免这个问题。在这个时期，许多由韩国文学名著改编的电影被统称为“文学电影”，其中许多是讲述殖民时期的故事。最具代表性的作品是金东仁原著（1925年）的《土豆》。在金承钰导演的1968年版的《土豆》中，主要讲述的是主人公凤女受苦的故事，她被无能的丈夫强迫卖淫¹⁸。然而，原作中所表现出的底层人民道德堕落的冷静视线在电影中消失了。原著中，凤女与中国人王书房有固定的卖淫关系，丈夫对此予以默许。王书房结婚后，被嫉妒冲昏头脑的凤女袭击了王书房，并在此过程中殒命。对于凤女的死亡，她的丈夫与王书房达成协议，掩盖了事情真相。然而，在1968年的电影《土豆》中，凤女被描绘成一个受害者，而不是一个道德败坏的人。她不断地忍受着贫穷和她丈夫的无能，但没有出现地主、资本家、总督府的权力，只是一种抽象的贫困。电影虽然揭露了父权制和暴力的问题，但即使如此，她的丈夫在最后也归于悔过，回到她的坟前哭泣。原作中明确的阶级、性别以及殖民地掠夺结构的问题在电影中几乎消失了。在只剩下无能的家长和不幸的女性牺牲者的悲剧情节中，对时代历史性的敏感感

¹⁷ 金大根，《满洲西部电影论论》，《人文社会21》12-6，2021。

¹⁸ 《土豆》不仅改编为电影（1968年金承钰导演，1988年裴昶浩导演），还经常被制作成电视剧（电视文学馆，1984年）。

觉几乎无法察觉。



图片15 凤女与丈夫（《土豆》1968）

三、敌人，但却是同族——上世纪50-60年代冷战民族主义战争叙事的矛盾

（一）冷战时期阵营逻辑与制造“敌人”

在朝鲜战争期间制作的宣传电影中，战争被描绘成一个单纯的善恶对立。在这个构图中，正义象征着联合国军，通常意味着美军，战争变成了“自由阵营”与“共产阵营”的冲突。追求和平的自主国家和得到联合国承认的“大韩民国”被视为自由阵营的一部分，他们将这场战争定义为“维护人类自由和地球和平的战争”¹⁹。在20世纪50年代的反共电影中，左翼被描绘为人类的敌人，即罪恶的象征。他们似乎是在提倡人民和民主，但实际上他们只专注于满足自己的私欲。典型的左翼人士（比如人民军、游击队）被描绘成没有道德观念，甚至连基本的伙伴意识都缺乏的恶魔。因此，即使后续有人登场表达悔改，电影仍然需要首先在善恶、自由与共产主义之间建立明确的对立关系。《自由战线》（金鸿导演，1955），《我要告发》（金默导演，1959）等电影就是这样的代表作品。

然而，也有人主张，比起强调这种不切实际的阵营逻辑，还不如更加强调人文主义和爱情。这些电影导演关注的是如何在敌人内部揭示“人性对非人性”的斗争。例如，1955年的电影《稗牙谷》（李康天导演）就是这类电影的代表。电影中，一位名叫“大嘴”的队长带领的游击队犯下了各种残忍和卑劣的行为，包括屠杀、抢劫和性侵犯，这让曾经的知识分子哲洙感到深深的怀疑和失望。最后，哲洙和爱上他的游击队员爱兰决定投降，但在被发现后，只有爱兰幸存下来并成功逃离。在影片中，大部分的游击队员都是为了达到目的而不择手段的冷酷、自私、卑鄙的人。

¹⁹ 李明子，《通过战争经验的重组打造国家》，《统一问题研究》56，2011，22页。

甚至会以是反动派的亲戚为由处决他们的同志，并对受伤的同志进行性侵犯致死。甚至连爱着哲洙的爱兰也在毫不犹豫地强迫平民屠杀反共人士的无情行为中显露出冷酷的一面。



图片16 下山的爱兰（《稗牙谷》）



图片17 象征爱兰归顺的太极旗（《稗牙谷》）

电影《稗牙谷》虽然试图展现游击队内部存在的“人性”，却因此受到了当时国防部政训局长金宗文的指责，他批评这部电影将“游击队英雄化”，因为影片中只出现了游击队，而没有体现“自由和反自由这两个相反世界的对抗”。在电影中，游击队员尽管犯下了无法饶恕的罪行，如射杀无辜的母亲，却也描绘出了他们内心的痛苦和挣扎，这给观众留下了深刻的印象。然而，

这种描绘并没有得到政府的接受，电影只能通过最后的场景中插入太极旗的方式，以表示自由阵营的象征，才得以重新上映²⁰。影片只不过是试图展现游击队内部具有“人性”的人所经历的冲突与矛盾，但即便如此也是不被允许的。

这部电影令人印象深刻的是，它对一名被游击队招募的少年的命运进行了深入的描绘。在游击队袭击少年所在村庄的过程中，一名游击队员明知那是少年的母亲，却仍然毫不犹豫地开枪射杀了她。这位少年在找到垂死的母亲时，他们进行了一场痛苦而令人心碎的对话。即使面临死亡，母亲仍然对儿子的行为表示了强烈的谴责和失望，这是对游击队残酷行径的直接抗议和指责。然而，即使在这样悲痛的场景中，游击队的冷血和残忍依然没有得到任何减轻。在这个悲剧故事中，观众可以看到游击队不仅仅是一个反动的政治组织，更是一个对人性的毁灭者，他们的行为使得一个无辜的少年不仅失去了亲人，也失去了自己的生命。



图片18 少年游击队员与奄奄一息的母亲（《稗牙谷》）

然而，令人惊讶的是，这两人的最后一次对话是用标准语进行的。尽管电影反复强调少年的故乡设定，但少年、他的母亲和舅舅以及其他村民都使用标准语进行对话。这意味着，在电影中，使用智异山村庄的方言本身并不符合严肃的反共民族叙事。在日常的电视剧和电影中，方言通常被用作描绘角色性格的手段，但在描述战争和民族主题的作品中，方言却常常被视为禁忌。在一部关于军事或战争的电影中，选择使用方言需要有足够的勇气。比如1961年上映的电影《五人海兵》中，首次出现了使用全罗道方言的角色²¹。

²⁰ 李英栽，2020，前书，73-74页。

²¹ 扮演“乡巴佬”角色的全罗南道顺天出身的朴鲁植提议使用全罗道方言，金基惠导演鼓起勇气接受了这个提议。李英栽，《20世纪60年代韩国战争电影的三个局面，国民、反复强迫、空中的观点》，《尚虚学报》62，216-217页，在1988年制作的《南部军》中，才首次出现了使用方言的游击队。

为了赢得观众的共鸣，朝鲜战争的电影必须以壮观的动作片为主。在政府和军方的积极支持下，大型的战争片得以制作，其中最具代表性的就是1963年由李晚熙导演的《一去不回的海兵》。为了拍摄这部电影的最后一幕，当天有3000名海军陆战队员、10辆坦克、12架战斗机进行了支援，并消耗了大量的弹药。广告也宣称这部电影是“以电影史上空前规模再现人类最大的战斗”²²。电影的重点并不在于意识形态的对决，而是在于描绘军人在炮火中的真实面貌。这些来自不同阶层和地区的军人被编入同一个海军陆战队分队，一同经历残酷的战斗和考验，从而巩固了他们之间的团结。最后，他们在面对中国军队的大规模进攻时，展现了无畏的勇气和坚定的决心，迎来了影片的高潮。



图片19 深化同志间情谊的海军陆战队员们（《一去不回的海兵》）

²² 《东亚日报》1963. 3. 20（5）下端广告。



图片20 与“中国军队”战斗的海军陆战队员（《一去不回的海兵》）

如今，如果从韩国士兵的视角来看待这场战争，国家军队的战争，“大韩民国”人民的战争，无法回避的事实是这是一场“内战”。我们必须认识到被驱逐为人类敌人的敌人其实也是“民族”的一部分。这个问题在电影中必然会反复出现。例如，当海军陆战队员得知杀死他同伴妹妹的人实际上是自己的亲哥哥时，他深感苦恼。他质问自己，如果面对哥哥，他能否开枪。这个问题在后来的韩国战争电影中反复出现，构成了一个根本性的危机。另外，这个令观众感到不安的问题也可能会破坏动作片的壮观感。为了避免这个危机，电影制作人创造了“中共军”的敌人形象，而不是人民军。在最激烈的战斗场面中，充满山脊的“中国军队”不再是人类，而是“人海”这一物化

的象征²³。通过这种方式，电影避开了兄弟间的互相残杀，选择与被象征为蛮夷的敌人进行战斗²⁴。随后，“共产蛮夷”的表达逐渐得到巩固，将共产党排除在民族之外²⁵。

然而，“中共军”的形象并不能解决所有问题。相反，区分中共军和朝鲜军的企图为加强反共标准的政权提供了借口。《一去不回的海兵》的导演李晚熙紧接着执导了一部名为《7名女俘虏》的电影。尽管在1964年12月通过了电影审查并获得了上映许可，但随后南韩的中央情报部直接介入，禁止该电影上映，并在第二年将导演拘留。电影的剧情其实很简单。正在迁移的女护士和平民被北朝鲜军队俘虏。北朝鲜军队的搜索队在护送她们的过程中，看到中国军队试图强奸这些女性，愤怒的北朝鲜军队与中国军队交火后，成功解救了这些女性，并且投降了韩国。问题出在哪里呢？检察机关以违反《反共法》为由起诉了导演，并主张说：“提倡感性的民族主义，描写无力的国军，赞扬北韩傀儡军，夸张描写受到美军虐待的慰安妇惨状等，助长了排斥外国势力的气氛”²⁶。

四、20世纪70-80年代“历史”的崩溃与重组

（一）反共主义的极端化

进入20世纪70年代，描述韩国战争的反共电影主要由文化宣传部下属机构电影振兴公社制作。即使是当时的著名导演也难以拒绝政策性要求，因此创作了像《野菊花开放》（李晚熙导演，1974）和《证言》（林权泽导演，1973）这样的电影。据林权泽回忆，当他试图拒绝电影振兴公社要求的国策电影制作时，他们提出了他在北朝鲜的亲戚，以此对他施压。《证言》是一部完全按照政权要求制作的电影。1950年6月25日，张少尉和他的爱人朴顺雅本来在约会，然而，他很快就被召回前线，而朴顺雅则被迫逃亡。电影试图展现从避难到洛东江战线，再到联合国军区，她遇到的屠杀平民、拷问和杀害等各种人民军的暴行。电影被命名为《证言》，是因为它由无数的惨烈画面和朴顺雅对它们的解说构成²⁷。电影甚至剔除了故事情节，变成了揭露共产主义“野蛮行径”的证词录。

反共电影的程式化在动画片《一将军》（*똥이장군*）中达到了高峰。尽管1978年的这部电影

²³ 电影中出现一群僵尸是在1968年（乔治·罗梅罗，《尸体之夜》），在韩国战争电影中，以“人海战术”为代表的中国军队的形象与最近的僵尸没有太大不同。李英栽，前书，224-225页。

²⁴ 中国人民志愿军介入韩国战争后，韩国媒体开始将“中国军队”称为蛮夷。《朝鲜日报》1950.12.16（2）。

²⁵ 以“消灭吧，蛮夷这是几百万……”开头的军歌《胜利之歌》如实反映了当时“共产蛮夷”的形象。

²⁶ 朴有禧，《韩国电影表象地图》，与书相伴，2019，198-199页。

²⁷ 郑圣一，《证言 Testimony 林权泽 1973》<https://www.kmdb.or.kr/story/5/1344>

并非以韩国战争为背景，但主角“小一”与北朝鲜人民军的斗争场景创造了一种与真实朝鲜战争电影相类似的影像。《一将军》的主题借鉴了通过电影和电视剧而广受欢迎的人猿泰山的故事。在森林中与动物自由生活的小一在共产党的强迫下搜寻山参，在此过程中他救了受伤的小淑。一起逃脱的小一击败了强迫人民挖隧道以便进行侵略的共产党，找回了自由。在这个过程中，与小一战斗的人民军被描绘为狼和狐狸，而在最后时刻揭下面具的“红色领导”被描绘为一头巨大的猪。这部动画片创造出了一个靠真人出演的电影无法实现的“敌人”形象。



图片21 《一将军之第3隧道》电影海报

(二) 消失的历史——毫无意义的殖民地

在一个由强制性反共意识形态和民族主义主导的社会中，电影和戏剧在很大程度上无法真实地反映那个时期的历史背景。这样的例子在描述殖民地的电视剧中尤其明显，其中的时代背景仅仅被视作简单的场景设置。20世纪70年代，这种现象主要出现在被广泛称为“侠客片”的B级动作电影中，而进入80年代以后，情色电影开始占据主导地位。李斗镛导演的电影《桑叶》（1985）就是此类电影的代表。《桑叶》改编自罗稻香1925年的同名小说。在原著中，作品的现实性主要来自主角安峽（안협）和森甫（삼보）夫妇的堕落和不道德行为。丈夫森甫是一个赌徒、鸦片中毒者和家暴者，而他的妻子安峽则利用她的美貌维持生存。然而在电影版本中，森甫的形象被塑造成了独立运动家，一个理解并接受妻子为了生存所做出挣扎的宽容志士²⁸。安峽在电影中虽然对所有人都宽容，但坚决拒绝与对日本警察奴颜婢膝的长工三石有性接触。森甫也对揭露其妻子不忠行为的三石进行了惩罚。电影中的村庄被设定为民族共同体的象征²⁹，而森甫的缺席则是守护这个共同体的必要过程。然而这些民族主义的设定并非出于对当时历史背景的深入理解，它只是一个毫无意义的设定，其作用只是为了呈现出殖民地时代这一过去历史时期而已。电影中充满了原始的情色主义和轻松的喜剧元素，而其中的民族主义和父权制设定只是用来给观众带来稳定感。无论是殖民地还是朝鲜时代，电影中对历史的描绘都没有显著差异，而过多的民族主义元素反而抹掉了时间和空间的差异。在《桑叶》的时空中，当只有朝鲜人存在时，便形成了一种乌托邦式的共同体。侵犯这一共同体的存在，例如亲日派及其手下三石，都被设定为反派，而必须离开这个乌托邦的森甫却被塑造成了英雄式的人物。因此，《桑叶》的时空成为了一个脱离历史的空间，在这个空间里，民族内部的冲突、歧视和父权压迫都消失了。

（三）牺牲与绝望的战争故事

电影中的历史观从上世纪70年代末到80年代初确实经历了显著的转变。最重要的是，人们对待韩国战争的视角发生了根本性的改变。在早期的反共电影中，历史被视为一种证明共产主义罪恶的工具，而在新的电影中，战争则被描绘成一种延续至今的创伤和痛苦的源头。历史开始被赋予现实的含义，善与恶不再完全由意识形态决定。权力的本质变成了邪恶，观众开始从受害者的角度来审视战后的历史。

1980年上映的电影《歪鼻子》（林权泽导演）和《最后的证人》（李斗镛导演）都是这种新趋势的代表作³⁰。《最后的证人》中，虽然游击队依然被描绘为罪犯，但右翼的形象更为邪恶。在

²⁸ 金芝美，《文学与电影的再媒介—叙事的合作与变异的理论与实际》，《韩国现代文学研究》45，2015。

²⁹ 在电影中，村庄是狂欢节的场所，通过反复的庆典鼓舞和礼赞共同体意识。孟秀珍，《替罪羊，以及作为民族过敏原的女性形象分析—以李斗镛导演的《桑》为中心》，《电影研究》24，2004，112页。

³⁰ 朴有禧，前书，208页。

电影中，少女智慧被游击队员强暴并因此怀孕，黄巴宇这个善良的长工救了她并娶了她。然而，对她父亲遗产觊觎已久的青年团长和检察官、叛变的游击队员联手陷害黄巴宇，他被诬陷为杀人犯，而智慧则沦为别人的情人，被迫在酒场讨生活。得知这一事实后，智慧的儿子在精神崩溃的状态下展开了复仇。尽管刑警揭示了这起谋杀案背后的阴谋、背叛和长期犯罪，但黄巴宇为了儿子，选择认罪并自杀，智慧也在葬礼上结束了自己的生命。连调查此案的刑警也选择了自杀。黄巴宇和智慧象征着战争和冷战秩序下，以及由此产生的权力压迫下的牺牲者。左翼和右翼的界限已经模糊，牺牲和受害仍在继续，但权力仍然牢不可破。刑警的自杀象征着当代知识分子的无力和挫败。



图片22 智慧与黄巴宇（《最后的证人》）



图片23 玷污智慧的青年团长（《最后的证人》）

五、民众与现实—“历史”的再现：20世纪90年代以后

（一）“历史”与“民众”的再发现

1987年6月的民主化抗议活动之后，对韩国战争的意识形态屏障开始瓦解。尤其是直接记录游击队经历的手记和小说，如《南部军》、《太白山脉》和《智异山》，这些作品不仅成为畅销书，还被改编为电影。最先被改编为电影的是《南部军》（郑智泳导演，1990）。虽然这部电影像《稗牙谷》一样，以人道主义和人间之爱为基础来批判战争，但其对游击队的具体描绘却达到了新的高度。无论是《想去那座岛》（朴光洙导演，1993）还是《太白山脉》（林权泽导演，1994），这些作品都超越了意识形态的对立，揭示了受苦的民族和公众的痛苦，并试图寻求和解。相比《歪鼻子》或《最后的证人》中个人罪恶和受害的主题，20世纪90年代的一系列作品更加关注在全球历史和结构性冲突背景下，人民在超越个人意愿的情况下所做出的牺牲。

能够清晰体现对“历史”观点变化的是由MBC为庆祝创社30周年而制作的迷你连续剧《黎明的眼睛》（金钟学导演，金圣钟原作，宋智娜编剧）。从1991年到1992年，这部36集的电视剧以其精彩的制作、深度的主题以及超过50%的高收视率成为了电视剧的里程碑。电视剧讲述了大治和河琳，两位被动员参加战争的“学兵”的故事。尽管两人都在战争的磨难中逃离了学兵的生涯，也都走上了抗争之路，但他们却分别选择了不同的道路。他们的命运与被日军强行带走成为“慰安妇”

的女性丽玉紧密相连。他们经历的帝国主义军队的暴力压迫和战争的痛苦，以及在祖国被解放后的希望和失望，左右对立和战争，爱情和死亡，都构成了电视剧的主要主题。尽管该剧的原著小说在20世纪70年代的体育报纸上连载时，主要强调了具有刺激性的性和暴力描写的反共主题³¹，但在改编成电视剧的过程中，《黎明的眼睛》却努力再现了人的历史，而非冷战对立。剧中的人物，他们的动机和行为的改变都被赋予了合理的解释，而且剧中开始以前所未有的方式讨论了南韩过去未曾触及的问题，如清算亲日派的失败和济州4.3抗争。从帝国主义强制动员的角度，剧中描绘了“学兵”和“慰安妇”的经历，提供了对韩国国家建立的批判性理解。超越冷战国家主义，尝试在电视剧中具体表现“历史”的实际情况，在这一点上这是一个重大的变化³²。

这种变化与20世纪80年代后期的民主化运动，特别是“民众”概念的普及有着紧密的联系。起初，“民众”被视为一种含糊的感性主体，但随着时间的推移，它逐渐成为解决历史问题的主体，并开始强调这是底层人民的阶级团结。2000年之后，左翼或人民军的叙事也开始浮出水面。

此外，日军“慰安妇”作为帝国主义战争的受害者，以及他们所经历的鲜活历史，从20世纪90年代开始重新引起人们的关注。这个问题自20世纪60年代开始就为人所知，并且在小说和电影中出现，但其真实的本质却一直没有被广泛理解。自从边永姝在1995年、1997年和1999年制作了关于日军“慰安妇”的纪录片《微弱的声音》后，许多纪录片和剧情片开始出现，如《鬼乡》（赵正莱导演，2017）、《雪路》（李娜静导演，2017）、《我能说》（金铉锡导演，2017）和《她的声音》（闵奎东导演，2018）等。尤其是在2000年代之后，这些电影不再仅仅讲述受害少女的故事，而是开始讲述那些要求对战争罪行负责并赔偿的女性的故事。这一转变，从某种程度上，突破了“民族”这一框架，展示了“殖民地”经验的现实状况。

（二）冷战后的“民族”

2004年制作的电影《太极旗飘扬》（姜帝圭导演）从侧面反映了韩国媒体对韩国战争观点的变化。当战争爆发后，主人公镇泰选择避难，他为了解救被一同征兵的弟弟镇锡，不惜一切代价。镇泰深信只要立下战功就能将弟弟送回家，于是他冒着生命危险投身于战斗中。然而，弟弟镇锡因为国军指挥官的命令而牺牲（实际上他九死一生地保住了生命），此时成为人民军一员的镇泰化身为复仇者，而镇锡则在激烈的战斗现场寻找哥哥。

虽然主人公镇泰在国军和北韩军队之间往返，成为了战争的英雄，但其动机并非出于意识形

³¹ 张秀喜，《作为断绝与孤立的冷战叙事的日军“慰安妇”叙事研究——以20世纪70至80年代日军“慰安妇”叙事为中心》，《感性研究》22，114页。

³² 白头山，《民主化过渡时期电视连续剧的分裂再现方式：以“黎明的眼睛”为中心》，《故事与形象》15，2018。

态，而是为了救出弟弟。同样，弟弟也为了寻找哥哥，再次冒着生命危险返回战场。这部影片从家庭的角度出发，将战争描绘成同一民族的悲剧。镇泰在阵营中的反复跳跃并非机会主义的表现，而是为了家庭而不惜一切。然而，痛苦的伤口是无法避免的，成为人民军的镇泰脸上也留下了深深的疤痕³³。电影构建了以“牺牲者”和家庭为中心的叙事。镇泰奋不顾身拯救弟弟，努力履行作为家长的职责，除了不惜生命的兄弟之情之外，他也是电影中冲突的根源。尽管这部电影强调的是人性之爱和家庭，但人民军和中共军作为非人的存在，仍然不具有“敌人”之外的任何意义。



图片24 《太极旗飘扬》电影海报

³³ 之后在讲述韩国战争或韩朝关系的电影《朝鲜军队》中，脸上的伤疤就像一种陈词滥调一样固定下来（朴有禧，2019，前书，221-223），象征民族的历史痛苦，同时也是标志着仍然是“敌人”。



图片25 人民军镇泰

戏剧性的变化出现在2005年的电影《欢迎来到东莫村》（朴光贤导演）中。由于地处极度深邃的山谷，东莫村成功避开了战争，人民军的残兵和国军的逃兵在此相遇。本应相互对立的他们被和平的东莫村居民同化，不知不觉间达成了共存。东莫村象征着民族共同体，而“敌人”则来自民族之外。当东莫村成为美国空军的轰炸目标后，人民军和国军士兵为保护东莫村而使用对空武器抵抗轰炸，他们在成功守住村庄后牺牲。由普通民众组成的民族共同体因外部势力的威胁而形成了年轻一代奋起保护共同体的格局。

然而，讲述韩国战争的电影和电视剧仍然难以摆脱人道主义和民族主义的叙事模式。尽管在讲述殖民地经验的电影中有许多试图脱离民族主义的尝试，但多数并未获得成功。如《广播岁月》、《摩登公子》、《奇谈》、《青燕》（尹钟灿导演，2005）、《YMCA棒球队》、《天地男儿之激进党员》等电影试图跳出旧有的抗日叙事模式，以重新描绘殖民地时期的生活，但这些尝试并未得到观众的热烈反响。反而，以抗日战争为主题的电影如《暗杀》、《密探》、《反抗》等获得了成功。这表明，对于“国史”的关注仍然强烈。然而值得注意的是，以抗日为主题的叙事已经开始摆脱以往以男性为主的严肃故事，比如《暗杀》和《反抗》等电影都是讲述女性主角的故事，这一变化为历史的再现展现出新的可能性。

■ 李基勋 (LEE, Kihoon)

1991年毕业于首尔大学国史系，1993年获得首尔大学国史系硕士学位，2005年获得首尔大学国史系博士学位。曾任木浦大学历史系教授，现任延世大学历史系教授，季刊《历史批评》编辑主编，历史问题研究所副所长。专业领域是近代社会史及文化史。

代表著作：《姐姐的曲折——韩国近代家庭与女童劳动》，《历史批评》141，2022。《无限竞争的车轮：60-70年代的学校和学生》，书海文集，2018。《青年啊，青年啊，我们的青年：点名近代青年》，青年社，2014年