

# 世界电影



1998

# 世界电影

副主编 胡 榕

一九九八年第三期 目 录

---

江泽民总书记给参加中国文联“万里  
采风”活动艺术家们的一封信…………… (4)

类型与批评的方法论  
…………… [美国]安·图德作

李小刚译(5)

娱乐性恐怖:当代恐怖电影的  
后现代元素…………… [美国]伊·彼耐多作

王 群译(16)

暴力:强度与轻度  
…………… [美国]D. 麦金尼作

犁 耜译(39)

---

---

· 电 影 剧 本 ·

泰坦尼克号(上)

..... [美国]詹·卡梅伦作

林瑞颐译(50)

柯里亚 ..... [捷克]兹·斯维拉克作

戴光晰译(98)

两颗孤寂心灵的沟通

——影片《柯里亚》的人性美 ..... 戴光晰作(187)

\* \* \*

因特网上影视 500 强(三)

..... [美国] B.戴维尔特  
丹·哈里斯 作

徐建生译(191)

---

· 各国电影动向 ·

加拿大电影与录像生产:问题、政策

与前景(续完) ..... [加拿大]T·麦格德作

单万里译(221)

西方 Queer 电影简介 ..... [英国]霍·格拉斯作

火 村译(235)

资料:根据俄苏文学作品改编

的苏联影片要目 ..... 贺红英编(248)

## 江泽民总书记给参加中国文联 “万里采风”活动文艺家们的一封信

参加中国文联“万里采风”的同志们：

五月十五日来信阅悉，十分高兴。

百名文艺家将分赴改革开放和现代化建设第一线进行采风，这对于繁荣文艺创作，培育文艺人才，是一件很有意义的事情。社会生活是文艺创作的唯一源泉，深入生活是繁荣文艺的重要途径。希望这次文艺家们的“万里采风”活动，能推动各文艺部门和有条件的文艺工作者，积极深入群众，深入基层，坚持“两为”方向和“双百”方针，弘扬主旋律，提倡多样化，创作出无愧于伟大时代，为人民喜闻乐见的文艺精品。希望同志们在此次活动中注意劳逸结合，身体健康。

祝你们采风成功，创作丰收！

江泽民

一九九五年五月二十日

## 类型与批评的方法论\*

〔美国〕安·图德

李小刚译

〔原编者按〕选自安德鲁·图德《电影的理论》一书。这篇讨论批评方法的论文归纳了有关将类型作为批评概念使用的某些普遍性问题：繁琐的类型定义，判断某部影片意向的困难（比如如何为恐怖片类型的基础），而公众对类型是什么的推定也缺乏可供验证的证据。

图德参考了吉姆·基齐斯的论著（特别是对《西方地平线》一书的绪论，载《关于西部片》），安德烈·巴赞（“论西部片”，见本书）和彼得·沃伦（“电影中的符号与含义”），表明了对类型批评的某些现有局限的看法。他建议对作为文化共识的类型概念的细节进行更深入的探究（“类型就是我们共同认为它该是的那个东西”），比如说，类型期待的观念似乎特别有用。因为它为识别西部片、恐怖片、纪录片和艺术片的潜在的统一性留有余地，尽管像图德和 I. C. 贾维（《电影与社会》）这样的社会学家还须在这一领域之外收集有分量的数据。而且，上述有待进一步推敲的建议——其基点是类型的图像学和结构上的两项对立概念，就像沃伦和基齐斯在谈到西部片时所提出的那种——越来越倾向于对影片意义的形式分析。这种工作已始自劳伦斯·阿洛威（《暴力的美国：1946—1964年的电影》）和涉及范围较窄的科林·麦克阿瑟（《美国黑社会》），头两章论及与匪徒片和惊险片有关的“类型”和“图像”。图德的结论部分总结了作者论批评和类型批评的某些利弊，预测了这类问题在未来发展中可能产生的影响。他坚信这些方法将把我们带回到理论问题和典型的影片

---

\* 本文译自比尔·尼科尔斯编《电影与方法》第一卷（伯克利，加州大学出版社，1976）。

上去——“因为那种能回答我们所要了解的所有问题的方法论答案是不存在的”——这才是最应该采纳的立场。

## 类 型<sup>①</sup>

作者(auteur)这一术语还只是不久之前电影批评的产物；而类型早在电影出现前的文学批评中就已有了一个漫长的身世。因此类型这一术语的含义和使用颇多变化，而且很难确定关于这一论题的哪怕是界线非常模糊的思想流派。但它多年来为描述美国电影提供了有效的方法。而有关的文献充斥着对如“西部片”，“歹徒片”或“恐怖片”的引述所有这些影片种类都松散地被认为是类型。有时，把一部影片如此归类成了批评方法的最终目的，就像把一部“考验观众智力的”影片归入法国的“新浪潮电影”。称一部影片为西部片就让人想到是在说什么有趣的或重要的东西。关于如何将作品归类，我们大概有一个总的认知。说这是一部西部片，就等于说它与其他也被称做“西部片”的影片一样，共同拥有某种难下定义的东西。此外，类型的概念还可以使我们把一部影片与一组——有时是唯一的一组——影片相比较。这种最极端的——而且显然很可笑的——应用可能是为了说明把《射击利伯特·瓦伦蒂斯的人》(又译《双虎屠龙》)与一部罗伊·罗杰斯的影片相比较肯定不如与《最后的欢呼》相比较更有启发性。这倒不是说前一种比较没有启发性，而是说这种应用并不一定恰当。强用或滥用类型的概念便会导致这种情况的发生。

现在，像“西部片”这样的术语，几乎人人都在用——无论是神经质的批评家还是悠闲自在的影迷。区别和难点在于批评家使用这一术语的方式。今天，即使是对一件平平常常的事做个简单的一

---

<sup>①</sup> 一个比此段文字长而稍有不同的版本发表在《银幕》1970年第6期上，题目为《类型：电影批评中的理论与错误的实践》。

般分类也被赋予了更多的内容。事实是,类型是个特殊的术语,因为这些范畴表明,批评家的“西部片”概念远比日常话语提到它时要复杂得多;不然,它就称不上是特殊术语了。但它在批评中怎么就变得复杂了呢,三言两语还难以说清。在特定情况下,它与这样一种观念有关:如果说一部影片是“西部片”,那它多少要引用一种传统,特别是一套程式。也就是说“西部片”有某些共同的主题、典型的动作和风格特征;对一部“西部片”的体验就是这样一种在事先规定好的世界中的体验。吉姆·基齐斯就是想以此方式把特点分析出来。他以这样一些属性来界定类型:“……一种变化的和有弹性的结构,一个主题丰富、意义多样、充满变动不居的原型因素的历史材料的世界。”<sup>①</sup>但在其他用途中,比如说恐怖片,它也可以在影片中展现主题、情节等等,或者只是像通常那样,只是意在恐怖。“歹徒片”和“惊险片”的差别也是如此。

两种用法都带来极大的难题。后一种实际上最不重要,它所遇到的众所周知的困难是分析用意。而前一种,也就是更普遍的情况,类型这个特殊术语往往纯属多余。试想一下把电影的“西部片”这个概念放在1860到1900年间的美国西部,其中心主题便可以说是花园与沙漠之间的对比。满足这些要求的任何一部影片都是西部片,一部西部片也只是这样一部满足了这些要求的影片。这种分类法的大量增加使所有影片的分类成为可能,但并不一定非得分成彼此绝对排斥的门类。这种做法的有用性(分类只有通过使用来检验)要看想达到什么意图。但可以肯定的是,正如批评家决定分类所依据的标准一样,他也决定由此而来的电影门类的称谓。我们的归类就可以把“西部片”叫做“1482/9a型”。

在某些地方,这种从个别出发界定的类别显然是有些用处的。

---

<sup>①</sup> 见吉姆·基齐斯的《西方地平线》,泰晤士和赫德森/英国电影研究所,1970,第19页。



比如说电影史上文献书目式的分类,抑或对某些主题会循环出现这种现象的抽象的探讨。影片也可以根据上述主题有无来界说。但这可不是该术语通常使用的方式。相反,大部分作者习惯于做这样的假设,有一组特定的影片,我们有把握称其为“西部片”,然后才进行真正具体的工作——分析已被确认的类型的主要特征。所以才有基齐斯提出的一套主题对立和四种类型程式。或者像巴赞在区分经典西部片和“超西部片”(“sur-western”)时所认为的,西部片的独特精华被汇集到《驿车》(又译《关山飞渡》)之中。<sup>①</sup> 这些作者,以及所有使用类型这一术语的作者,都被置于自相矛盾的境地。他们界定一部“西部片”的依据是对一组影片的分析,而这组影片在被分析之前是不能被说成是“西部片”的。如果基齐斯所谓的主题和程式是在界定“西部片”的特征,那么这又是前面讨论过的随意界定的情况——归类成为多余的了。而这些主题和程式是通过对已经有别于其他影片的所谓“西部片”进行分析而得出的。把“西部片”看成是一个类型,分析它,列举它的基本特征,就是用提出另一问题的方式回避实质,即我们必须首先离析确是“西部片”的一组影片。而它们又只能在那些我们已经离析过的影片中发掘出“基本特征”的基础上才能被离析。这就是说,我们陷入了一个循环圈,其中,首要的要求是影片已被离析,为此目的,标准是必要的,而反过来说,标准应该来自在经验中确立的电影的一般特性。这个“经验主义的”两难困境有两条出路。一是根据视批评目的而定的先验的选定标准做影片分类。这就又把我们引回到类型这个特殊术语纯属多余的老地方。再就是依靠一般的文化共识,看看这个“西部片”是由什么构成的,然后再对它进行详细分析。

后者显然是类型的大多数用法的核心或基础。正是这种运用

---

<sup>①</sup> 见安德烈·巴赞的“西部片的进化”,载《电影手册》1955年12期,重印于《电影是什么?》第三卷《电影与社会学》(巴黎:塞尔版,1961)。

导致了,比如说,类型的程式概念。据说,“西部片”就有很固定的程式——仪式化的枪战、相应于善/恶的黑/白着装、复仇的主题、特定时代的穿着打扮、坏人分成固定的几种……诸如此类,还有很多。这些程式受到广泛承认的最好的证明就是它们在那些依赖它们而存在的影片中随处可见。拿《原野奇侠》来说,其中就有许多定型的形象,让自甘堕落的,穿黑衣戴手套的,一脸土色的帕兰斯与高大挺拔(借低角度的摄影机镜头加以强调)、身着白鹿皮衣,白肤金发的骑白马的拉德形成鲜明的反差。这种形象的威力把将去决一死战的沙恩,通过一段连续镜头,提升为古典意义上的英雄。在把史蒂文斯的视觉化的人物与谢弗原小说中描写的完全不同的人物加以比较之后,这一点更为明显。影片已把形象“转变”成它自己的程式语言。另外一些明显的例子也见于一系列意大利西部片。由李·范克利夫担纲,同他20多年里扮演次要的反面角色不无关系。这一系列的男演员——范克利夫、伊斯特伍德、沃勒克、杰克·伊拉姆、伍迪·斯特罗德、亨利·方达、查尔斯·布朗森——都是近乎自嘲的那一种。这些影片中最独特的作品——《西部往事》——是西部片程式的神话集,几近自嘲,并把电影表现的恐怕是延续时间最长的对峙推向高潮。其实,关于程式的重要,很明显的提示在《女贼金丝猫》(Cat Ballou)和《侠盗双雄》(Support Your Local Sheriff)和《好家伙坏家伙》(Good Guys & Bad Guys)中温和的滑稽模仿中也能找到。在对“西部片”应做何期待还没有明确的共识之前,这种幽默是不可能的。《女贼金丝猫》最好的段落之一把形象的重要性概括了出来,即李·马文从一个僵尸般的醉鬼转变成第一流的枪手。马文这个重振雄风的过程开始得很幽默,这一转变不但唤醒了,而且随着定型形象的逐渐确立,也对我们产生了作用。

简言之,讨论“西部片”(随意的界定除外)要借重我们的文化中一系列相关的含义,比如说,我们从很小的时候起就对“西部片”

有形象化的概念。当我们看到“西部片”时，我们以为是知道它的意思的，尽管其界限可能很不清楚。当批评家称一部影片为“西部片”时，他的意思远比下面这句话包含得更多：“这部影片系某一类影片（西部片）中的一部，通常含有 X、Y、Z 等元素。”他也是在暗示，在我们的文化中，对这样一部影片，是有一种普遍共识的。换言之，区别某种类型的关键因素并不仅仅是影片自身固有的特征，而且还依赖于我们置身其中的特定文化。除非对某个（经验主义的）命题有了全球通行的一致看法，否则就不会有各种文化对“西部片”做同一假设的基础。类型这一术语的使用方式会因时间地点的不同而在认知上产生变化。类型的概念——随意界定的特殊情况除外——不是批评家出自特殊目的而做的分类；它们是一套文化程式。类型是我们大家相信它该是的那种东西。

正是由于这个原因，类型的概念才如此令人感兴趣。对电影制作者，影片与观众之间的社会学和心理学意义上的相互作用的探讨要比电影批评家急功近利的目的重要（考虑到在两者之间划出一条清晰的界线根本没有可能，所以采用这一领域的概念而不用那一领域的概念就大有争议）。只要还没有掌握一个准确的——还不要说是深思熟虑的——类型分类内涵的概念，我们就很难弄清，已被难以精确估量的东西紧紧包围的批评家，怎样才能有效地运用这一术语。而且还不是作为分析基础上的特殊术语。不管是在什么意义上使用这一概念，都有必要明确导演在自认为他们在拍“西部片”时的意图是什么；这样的选择会给他们带来什么样的限制；作者（auteur）和类型之间是什么样的关系。要想明确回答这样的问题就必须选择由特定的电影制作者和行业所认可的概念。要想在方法论的意义上探讨某位电影制作者借某种类型达到自己的目的（时下众多批评所追求的）的方式，我们就必须明确他的类型观的基本要素。但是还不够。有人对类型这一概念的利用暗示着它与观众反应有关。这意味着以这样一种方式产生的任何电影作

品都源自观众对这一类型的特有期待。我们只有在知道类型的规则是什么时,谈论某位作者违背了这些规则才会有意义。当然,这样的违规只有在观众也知道的情况下才会造成后果。像上文提到的《原野奇侠》,如果说它具备了“史诗”品格的话,那是因为史蒂文斯在很大程度上严守这些规则。同样,《马上双雄》(Two Rode Together)和《安邦定国志》(Cheyenne Autumn)之所以令人稍有不和谐之感,恰恰是因它们的违规,特别是在印第安人与白人的关系方面。还有佩金巴的“西部片”,尤以近期的最为明显,就是利用了这些元素打乱了西部片的传统内容。最清楚不过的是《运金记》的开场里出现的警察和摩托车;《邓迪少校》的法军装备的装甲车;还有《野性的一群》中的汽车。作为读解者的你也许会认为这是故意的违规,而这样的一致恰恰反映出,在美国和大多数欧洲国家,大家都对什么是西部片的特色“语言”有相当的共识。但这仍有可能只是特例。因为由此作出的推断——所有的类型术语很容易运用——很难说是有道理的。

这并不是说类型术语百无一用。只是说要用它们就得从方法论上理解电影的作用机制。而且还要我们明确说明我们所假设的一系列社会学和心理学的语境,并在其中建立明确的对类型的解释。如果我们形象化地描画电影语言作用机制的一般解释模型,那么类型就会把我们的注意力引向其中的次语言(sub-language)。然而,在更严格的社会学和心理学意义上,作为详细阐释文化、观众、影片和电影制作者之间相互作用的一种方式,地位虽不那么重要的类型概念却是必不可少的。比如说,在一批受过较高教育的中产阶级观众看来,有一类影片是“艺术电影”。那么这个时候再看,类型是存在于任何特定群体或社会中的一种文化概念;它不是批评家出于方法论的目的来区分电影种类的方法,而是一组观众用来区分他们所认为的电影种类的一种不那么严谨的方法。在这个意义上说,“艺术电影”这个术语也是一种类型。如果一种文化包含

这样的类型观，那么特定的程式，在经历一段时间之后，会以一种复杂的方式，成为被大家确认的东西，就像对其他类型一样，我们也能对一部“艺术影片”有所期待。批评家（这里指“时髦的”批评家）在这一过程中是一种中介因素。而一旦上述程式有所发展，它们也会反过来影响电影制作者对他正在做的事所持有的看法。对“艺术电影”进行商业操作的强调便由此而来。

让我举一个印象中还非常鲜明的事例来说明，影响更广泛的作品都需要不仅用直觉而且也用其他方式来确认这一点。在我国六十年代初，“艺术电影”这个概念总与欧洲一批导演的影片联系在一起。伯格曼尤以《第七封印》和《野草莓》确立了他的地位。六十年代初，我们就看到了安东尼奥尼的《奇遇》，雷乃的《广岛之恋》和费里尼的《甜蜜的生活》。这四位导演——也许雷乃较少为人提及——曾被人们用来界定正在发展中的“艺术电影”类型的“程式”。那从容不迫的和一眼就可以认出的智慧（再没有比《甜蜜的生活》最后一个场景更有代表性的了），再加视觉上非常个性化的风格特征。伯格曼心头的阴影、清教徒式的压抑和对黑暗时代的回味、咀嚼；安东尼奥尼极其简约的对白、灰色调的摄影和有意为之的单调构图；费里尼那沉湎于自我的超现实主义影像（《甜蜜的生活》中有，《8 $\frac{1}{2}$ 》中更多）标示出人们期待中的“艺术电影”的东西。欧洲电影，不管是“蓄意”仿造的（帕特罗尼·格里菲的《海》就是仿安东尼奥尼的一个例子）还是原创性的导演拍摄的影片，都会逐渐面对在以前的电影中已被确认的程式。安东尼奥尼的《红色沙漠》，费里尼的《朱丽叶和精灵》，伯格曼的《冬日之光》和《沉默》几乎都在戏仿他们早期的影片风格。《朱丽叶和精灵》已成为最好的彩色“艺术电影”之一；是“艺术电影”类型的早期作品与新近确认的该类型的程式的混合物。

这些可以被用来说明怎样将类型的概念建设性地用于提出电

影的社会—心理动力学的问题,虽然其设计的用意并不是向什么人证明“艺术电影”的个案。要想适当地建立这一论点,就得对“艺术电影”的观众(也许是通过“时髦”批评家的分析)的变化中的期待,对不同国家电影工业中的个人或群体所持的类型观(自我观)以及对影片本身进行细致的研究。在我看来,在最普遍使用的术语(如“西部片”)和上述“艺术电影”范畴之间并不存在任何重要的差异。这两种概念在特定的群体看待特定的影片时都会被认可。但我们必须清楚,在谈到“西部片”的情况时,许多关于使用类型术语的理论问题被忽视了。似乎已经到了这种程度,作为我们文化范型一部分的类型概念,电影批评用起它来就好像已经有了各方面都公认的看法。然而在“艺术电影”的个案中对类型的研究是必不可少的。也许对“西部片”来说还可能有公认的看法;但不能说对所有类型都有一致的看法。就是对“西部片”的共识也并非铁板一块。在相当一部分人看来,最有“西部片”味道的西部片(重映也还是最叫座的)是约翰·史都尔奇斯的《豪勇七蛟龙》(The Magnificent Seven)。而在别人看来,四十年代占据这一位置的就该是《我亲爱的克莱门汀》,五十年代则非《正午》莫属。情况往往因完全不受电影制作者和电影批评家左右的因素而变化。

总之,在分析各种影片,它们的文化渊源和它们的文化环境之间的关系时,类型术语的使用似乎最便捷。也就是说,它是能有效地用于与电影的社会—心理语境有关的一系列知识和理论的术语。我们对导演运用类型程式的做法所下的任何断言——如认为佩金巴利用我们的期待与实际影像之间的反差来加强《运金记》和《野性的一群》中“一个时代的结束”的成份——都不恰当地假设了这种知识的存在。为阐明这一点,上述断言假设 1) 我们知道佩金巴是怎么想的; 2) 我们知道 a. 对上述影片以及 b. 对“西部片”观众是怎么想的; 3) 佩金巴知道答案(b), 而且与我们的答案一样,等等。大部分类型的使用都以力主利用类型的典型特征,普遍的人性

反应来有效地挖掘这类问题的答案。我们在这一点上同意爱森斯坦的观点，即这种利用有赖于影片所使用的特殊的语境假设，有赖于更一般的电影语言概念。一上来就介入类型是本末倒置。

## 批评的方法论

作者(auteur)和类型的诞生与一系列美学判断有着深刻的联系。吹捧美国电影时，人们只认作者，好比见木不见林；谴责美国电影时，人们专谈类型似乎又见林不见木。但在六十年代，作者和类型的概念逐渐与当时的语境隔离开来。它们中很多有价值的东西流失了，给人的感觉是它们越来越多地体现在描述中。无论在使用中有多少难题和假设，我都尽量证明它们并非无足轻重，它们起码反映出对细致的、负责的批评性阐释有了渐增的兴趣。在运用作者论批评原则时对主题结构的强调使人们产生了把其他学科的方法论——特别是那些借诸结构语言学和结构人类学的方法——应用于电影研究的兴趣。试图建设性地使用类型术语则把人们的注意力引到对各种影片中反复出现的主题进行分析的技巧上。这种分析往往更关心类型的视觉图像。不论哪种情况，对电影的思考已经从对理论的关注转向对分析方法的探讨。在分析、理解和评价影片的过程中，自我意识的关注也越来越多。

要说上述方法论是否将会硕果累累还为时过早。尽管着眼于隐含在一个导演作品中的主题结构似乎很有意义，但特定的结构主义方法却不太令人满意。把对一组影片主题的关注缩减为一组两极对立项也许在某些语境中适用——例如彼得·沃伦谈霍克斯或艾伦·洛弗尔谈西格尔<sup>①</sup>——其他的则未必。那种为了分析全部内容就必须以两极对立为条件的假说还远未牢固地树立起来。

---

<sup>①</sup> 见彼得·沃伦的《电影中的符号与含义》(塞克和沃堡/英国电影研究所，伦敦，1969)第81—94页；艾伦·洛弗尔的《唐·西格尔——美国电影》，见前引。

正如一位著名的结构主义者指出的,结构不是从题材中“跳出来”的,它们至少有一部分是被观者的意识强加上去的。所以说,这样产生的任何图式化阐述,都应看作须依据素材来加以验证的假说,而不是最终被公认的真理。详尽分析中的问题依然存在。这种“结构”方法并非百试不爽的灵丹妙药。

但这种方法还是有所得的。在作者论批评原则和结构主义方法初步应用的鼓励下,对另外一些被忽视的样式进行的研究并非毫无成效。它打破了那种把影片孤立地作为分析的基本单元的正统做法。实际上,类型术语的使用也是如此,我们应该把一部影片或一组影片放在更大的语境中去考虑。最终,作者和类型未必就像它们一开始看上去那样完全退回到方法论当中。虽然它们的主要作用是引导我们注意描述性分析所产生的问题,但这样的分析还会反过来把我们带回到理论问题上。这是个美学问题,因为我们越是分析就越需要做出判断或批评。这也是个电影的解释模型问题,因为就我们所要理解的问题而言,并没有最终的方法论答案。如果实行作者论批评原则的话,只拣选最清晰的主题对立项是不够的,那样便会失去影片各自的独特性。我们还需要知道影片产生效果的机制,即与叙事层面不同的其他层面的表达方式,一句话,影片在用什么语言说话。我们似乎还记得,符号学(符号的一般科学)在这方面给我们开了个头。这个头开得不太好。但这肯定能促使我们回到三十年前始自爱森斯坦的令人感兴趣的理论问题。如果说类型的概念还需发展的话,那我们将不可避免地被引向电影的社会学和心理学理论,引向电影的语境问题。这类问题的形式尚不明朗,但肯定会被问到。也许爱森斯坦强加给自己并使之深陷其中的任务——创造一种统一的电影理论,理解电影这一媒介——还未完成。如果我们能避开以往的美学论争和目前的某些反理智的偏见,电影理论或许将会受到应有的注意。



## 娱乐性恐怖：当代恐怖 电影的后现代元素\*

〔美国〕伊·彼耐多

王 群译

当代恐怖电影从整体上来说是一个令人难以捉摸的东西，善与恶、正常与变态、现实与幻觉在这里几乎让人难分难辨。恐怖片将暴力表现为日常生活的一种元素，表现人类行为的无济于事，同时拒绝完整的叙事，所以其结果是一个不稳定的、妄想的世界，在这个世界里观众所熟悉的类型分崩离析，而人体被当成了这种分崩离析的发生地。

任何类型片的界定都是不甚明晰的，而对于后现代恐怖片来说这种界定则更加困难，因为后现代主义的明显特征之一就是它的界限的模糊性。那么我们又如何将恐怖片与其他类型片以及后现代恐怖片与其他种类的恐怖片区分开来呢？

我将在本文中论证说明当代恐怖电影——指 1968 年以后出品的恐怖电影——都具有后现代主义的特征，通过对那些已经在文化意义上被一致公认的恐怖电影（尽管不必被定义为后现代）进行研究和归纳，我将系统地阐述一种对后现代恐怖电影切实有效的界定方法，我将在对当代恐怖电影中的后现代元素进行描述的

---

\* 译自《电影与电视杂志》第 48 卷，第 1—2 期（1996 春—夏季号）。作者伊萨贝尔·彼耐多是纽约市大学亨特学院副教授，从事媒体与文化研究教学。她的新著《恐怖的愉悦》论述了当代恐怖片与后现代主义及女性观赏之间的关系，该书将由萨贝尔 SUNYUP 出版。——编者