



后9·11时代的 恐怖片

[美]

阿维娃·布瑞夫

Aviva Brice

山姆·J. 米勒

Sam J. Miller

孙 晴

编

译

HORROR AFTER 9/11

{ 恐怖的电影 恐惧的世界 }

世界图书出版公司



后9·11时代的 恐怖片

[美]

阿维娃·布瑞夫
Aviva Brieff
山姆·L·米勒
Sam L. Miller

孙晴

编

译

HORROR AFTER 9/11

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (CIP) 数据

后 9·11 时代的恐怖片 / (美) 布瑞夫 (Briefel, A.), (美) 米勒 (Miller, S.J.) 编; 孙晴译. —北京: 世界图书出版公司北京公司, 2015.3

书名原文: Horror after 9/11: world of fear, cinema of terror

ISBN 978-7-5100-9497-2

I. ①后… II. ①布… ②米… ③孙… III. ①惊险片—电影评论—世界 IV. ①J905.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 053886 号

Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror edited by
Aviva Briefel and Sam J. Miller.

Copyright © 2011 by the University of Texas Press.

Simplified Chinese rights arranged through CA-LINK International LLC (www.ca-link.com).

All rights reserved.

Simplified Chinese edition copyright:

2015 Beijing World Publishing Corporation.

后 9·11 时代的恐怖片

编 者: [美] 阿维娃·布瑞夫 (Aviva Briefel)

[美] 山姆·J. 米勒 (Sam J. Miller)

译 者: 孙 晴

责任编辑: 郭意飘 陈俞蓓

出 版: 世界图书出版公司北京公司

发 行: 世界图书出版公司北京公司

(地址: 北京朝内大街 137 号 邮编: 100010 电话: 010-64038355)

销 售: 各地新华书店

印 刷: 北京博图彩色印刷有限公司

开 本: 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张: 19.25

字 数: 270 千

版 次: 2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷

版权登记: 图字 01-2013-4918

ISBN 978-7-5100-9497-2

定价: 49.00 元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请与本公司联系调换)

前言



阿维娃·布瑞夫

山姆·J. 米勒

《后 9·11 时代的恐怖片》一书讨论了 9·11 之后兴起的恐怖片潮流。在《纽约客》的 9·11 专刊中，安东尼·雷恩认为，那一天的场景是“好莱坞电影所难以企及的”。以雷恩为首的评论家普遍认为，美国观众在经历了 9·11 恐怖袭击事件之后，又有谁还会想在大银幕上消费暴力影像呢？人们在亲眼目睹了 9·11 的情景之后，他们普遍的反应都是“这简直像电影一样”。这个创伤后的反应宣告了一种电影流派的行将灭亡：那种只能让观众想起他们努力想忘掉的灾难，或者在那场真实的灾难面前显得苍白无力的恐怖电影。但另一方面，有一些评论则认为，恐怖电影是再现 9·11 及其影响的最佳媒介。2001 年 10 月 23 日，《纽约时报》的一篇文章认为，恐怖电影为了适应新的全球化语境会做出怎样的改变：“恐怖电影正严正以待，希望阐释这一话题……它是最全能的流派之一，是能够诠释所有新闻性话题的通用媒介。如今，正是恐怖电影开始解决一些严肃命题的时候，它将不仅仅只是一个标记大事件的电影，而且更会追溯到二十世纪五十年代的恐怖片传统，恐怖电影将会

作为一个比喻出现。”确实，在过去的十年中，无论是知名影视公司还是影人工作室的独立制作，恐怖电影都经历了一个蓬勃的复兴之路。恐怖电影如今更是占据了票房市场的一席之地，它们吸引了众多一流的电影人才，获得了无数奖项的青睐。同时，它们也变得越来越黑暗，越来越惊悚，越来越带有天启意味。

《后 9·11 时代的恐怖片》一书讨论了过去十年中恐怖片所扮演的寓言角色。书中分析了这一潮流中的许多主题：电影所暗喻的具体事件，比如世贸中心的重建、伊拉克战争、巴格达中央监狱以及其他场所所发生的囚禁虐待事件；性虐恐怖片的兴起；对经典恐怖电影的致敬以及传统怪物的重新使用（比如吸血鬼，B 级电影中的怪物，以及僵尸等）；同时还有利用电影技术来制造恐怖场景的新风尚。通过这些不同的角度，我们希望能提供一种新的方式，让我们可以将恐怖电影阐释成为一种带有寓意的流派，一种“产生意义的机器”——借用朱迪思·哈伯斯塔姆用来描述哥特式怪物的术语——将具体转换成了表意。

在克林顿执政期间，美国的军事暴行主要集中在索马里和科索沃，这些地方都远离美国本土，它们很容易被人们所忽略，从而导致了美国的公共舆论当中缺乏对危机事件的讨论。这段时期，恐怖电影也受到了这种冷漠舆情的影响。在二十世纪九十年代后期，恐怖电影基本上从文化版图里销声匿迹。在影院上映的恐怖电影总是令人生厌，抑或是陈词滥调等受到观众的一致差评。这段时期的恐怖电影总是故技重施，不断使用已经泛滥的桥段（享有太多特权的青少年处于险境之中；可预知的怪兽；可以想见的处境……）。吉姆·格莱斯皮执导的影片《我知道你去年暑假干了什么》（*I Know What You Did Last Summer*, 1997）就是一个最显而易见的例子，当然，这还包括由吉米·布兰克斯导演的影片《下一个就是你》（*Urban Legend*, 1998），还有帕特里克·卢西尔所

执导的影片《神鬼大反扑 2000》（*Dracula 2000*, 2000），当然还有詹姆斯·艾萨克所执导的影片《星际公敌》（*Jason X*, 2001），等等。这段时期最成功的恐怖电影当属韦斯·克雷文执导的电影——《惊声尖叫》（*Scream*, 1996）。尽管它自称是推陈出新，但是这部电影也只不过是一个充斥着陈词滥调的作品罢了。影片《惊声尖叫》的流行与成功要归功于其他恐怖电影更为拙劣的表现。或许是对《惊声尖叫》的回应，同时期的另一派恐怖电影都刻意避开了恐怖片的通用惯例。例如，由 M. 奈特·沙马兰编剧并导演的影片《第六感》（*The Sixth Sense*, 1999），片中明确使用了一种内省的、个人危机式的叙事手法，这种叙事口吻更适用于萨姆·门德斯导演的剧情片《美国丽人》之中（*American Beauty*, 1999），而非同时期的其他恐怖片。丹尼尔·麦里克和艾德亚多·桑奇兹联手打造的影片《女巫布莱尔》（*The Blair Witch Project*, 1999）遵循了电影的本真审美，他们拒绝使用恐怖片中常用的眼花缭乱的视觉效果。但无论是哪种类型的恐怖片，从本质上看，它们都是把注意力从宽泛的政治议题转移到了个人心理问题上去。

如果说从二十世纪九十年代后期就很少有公共舆论领域内的危机话题存在——我们最关心的估计就是总统的性丑闻事件了。那么毫无疑问，9·11 则开启了另一个新时期，美国政府和媒体都形容在这段时期内，美国社会和美国人民都受到了严重的威胁（“他们憎恶我们的自由”），并且每一个地方政府和独立的个人，都需要重新“站队”（“你不是和我们站在一起，就是和恐怖分子站在一起”）。尽管在 9·11 之前，美国总统小布什还被视为一个笨蛋甚至是一个骗子，他依靠自己的财富和人脉来赢得了总统大选，这正是特里·帕克和马特·斯通在 2001 年导演的情景喜剧《咱们的小布什》（*That's My Bush*, 2001）的主旨所在。但是在 9·11 之后，所有这些负面的评论瞬间都变得令人无法接受。美

国女演员苏珊·萨兰登在 2003 年的奥斯卡颁奖典礼上做出“和平”的手势，抗议布什政府的军事政策，但是她的举动却受到了强烈的谴责。美国男演员丹尼·格洛弗也同样因为发表了美国无权审判恐怖分子的言论而遭到了右翼势力的抨击。乡村流行乐队南方小鸡也因为批评总统而受到了抵制，美国本土的音乐电台拒绝播放她们所演唱的歌曲，南方小鸡乐队演唱会的上座率也大幅下降。两场不同的战役分别上演着：爱国运动让执行者有权监听我们的电话并限制我们的言论自由，而有色移民则受到新的歧视政策的制裁。但是在任何公开场所批评这些社会运动都会造成职业生涯的终结，因为新闻中会不间断地对你的那些所谓的“大逆不道”的言行进行循环播报。

当我们的环境不允许我们就刚刚所经历的恐怖事件公开发声之时，恐怖电影就变成了一个稀有的受保护的空間，在影片中你可以自由批评公共舆论的腔调和内容。因为恐怖片提供了一个现实生活规则无法正常运作的世界——死人可以复活，庞大的怪物从哈德逊河里爬出，吸血鬼爱上了人类……这些看似荒诞不经的流行文化产物反而给我们提供了机会，让我们不仅能够反省那些由自己纳税所资助的对外侵略战争，同时我们还能够反思整个西方社会的生活方式。例如，丹尼·鲍尔执导的电影《惊变 28 天》（*28 Days Later*, 2002）批评了活体解剖；韩国导演奉俊昊执导的影片《江汉怪物》（*The Host*, 2006）则批评了当今的环境问题；“电锯惊魂”系列电影（*Saw*, 2004–2010）则抨击了美国人的冷漠和自满。在恐怖片的面具下，这些电影所反映的主题来得惊人且及时。正如斯蒂芬·普林斯所预言的那样：“9·11 恐怖袭击事件以及其后的伊拉克战争最有可能导致电影制作的新模式出现。这些影响很有可能是长期的，因为 9·11 所带来的烙印可能是潜伏性的，并且不会直接影响电影的形式或者票房。”

在过去的几年当中，一些著作（其中有三本书的作者也参与了本书的编写）也集中探讨了恐怖电影表现国家创伤的能力，尽管这一流派“总被认为不够‘严肃’，不足以表现出历史创伤”。比如，亚当·温斯坦那部很有影响力的著作《震惊的陈述》，列举了从犹太人大屠杀到广岛核爆炸再到9·11恐怖袭击事件，恐怖片对相应历史创伤的表现。林妮·布雷克在其著作《国家创伤》的开篇中便假设“恐怖片是文化分析和文化政策的结合”，并且通过研究世界范围内的恐怖电影，她认为恐怖电影“有效地质疑了所有统一的、连贯的身份认同，以一种隐喻的抑或是解读寓意的伤痕式叙述取而代之”。尽管斯蒂芬·汉特克的《美国恐怖电影》和伊恩·康里奇的《恐怖集中营》并没有具体涉及创伤，但是他们的书中都收录了一些文章，这些文章集中探讨了恐怖片对最近恐怖事件的诠释。汉特克的选集认为恐怖电影最近几年正在经历着身份认同危机，选集中不同的文章探讨了在新世纪的语境中，恐怖片身份危机的含义，并且在“美国政治混乱的时代背景之下对美国恐怖片进行审视”。除了聚焦于美国，还有许多文章将讨论设定在了跨国界的语境之下。康里奇在文集中并没有讨论恐怖片的剧情，取而代之探讨了恐怖片所借助的其他事物：如公园里的滑梯，DVD的说明，网站，服装和布景设计，等等。康里奇文集里的一些文章还讨论了恐怖片表现创伤的不同形式。

《后9·11时代的恐怖片》一书以这些学术著作为基础，以此为出发点，在后9·11时代的语境中对恐怖片这一流派进行讨论。尽管我们的研究无法盖棺定论，因为每年仍持续有着大量的恐怖片上映，但是我们相信，9·11之后的十年为我们提供了一个颇有裨益的反思时间。我们的目标并不是想把9·11后的恐怖片概括为一个具有统一特性的流派；与之相反，我们要感谢这些恐怖片所采用的多种形式，以及它们围绕着9·11所制造的一系列复杂故事。9月11日这个日期已经变成了恐怖的

代名词。本书中所收录的大部分文章并没有将注意力集中在 9·11 恐怖袭击事件发生的当天，而是聚焦探讨了 9·11 之后国内和国外所发生的大事件。

本书的主旨之一就是质疑和剖析恐怖电影的寓言特性。我们认为，怪物并非仅仅只是一个怪物，而是一个将社会焦虑转化成可感物体的比喻。据一篇 2005 年刊登在《国家》杂志上的文章所言：“每个时代都有属于自己的怪物。大萧条催生了弗兰肯斯坦和德古拉——一个是现代文明的受害者，另一个则象征着吃人的资本主义。核时代诞生了猛犸突变体；混乱的二十世纪七十年代制造了超级心理杀手；女权主义时代则产生了超猛男和食人者汉尼拔·莱克特。最近美国变成了一个严防的堡垒，所以这个时代的怪物是外来的侵略者。”尽管这个连接恐怖片与其相关时代的模式很吸引受众，但是这个方式不免有些过于公式化。这篇文章随后讨论了科幻小说和僵尸电影的兴起。例如由史蒂文·斯皮尔伯格执导的《世界大战》（*War of the Worlds*, 2005）和由乔治·A. 罗梅罗导演的《活死人之地》（*Land of the Dead*, 2005），这两部电影都发行于 2005 年——评论普遍认为这两部影片中渗透着对入侵的恐惧之感，但是在文章中却并未讨论这些联系意味着什么。我们必须用同一个方式来解释不同时代的每一个僵尸、吸血鬼或者异形吗？我们又该如何协调怪物的有形存在和它的无形寓意呢？佛朗哥·莫雷蒂在他探讨哥特流派的文章《恐怖的辩证法》中认为，我们除了将弗兰肯斯坦和德古拉这样的怪物视为带有寓意的象征之外，还要视其为具体的存在：“在恐怖的语言中……比喻不再仅仅只是比喻，它更是一个真实的角色……那些怪物真实地存在着。当寓意消失时，弗兰肯斯坦的第一个恐怖瞬间随之而来。”将怪物视为形而上的比喻，则忽略了它们的真实存在，而这一点无论对于恐怖电影还是对于哥特小说来说都至关重要。本书中的文

章都从抽象的寓意和具体的外在特征两个方面来探讨9·11后登上大银幕的怪物们。

考虑怪物的双重特性其更为重要的一点就是，9·11恐怖袭击事件本身也兼具字面意义和象征意义两大特性。它既如实地表现出了当天及其后的死亡和毁灭，也表现出了9·11恐怖袭击事件本身重要的象征意义。马可·雷德菲尔德认为：“9·11事件同死亡一样真实地发生了，但是它的创伤性影响却不容置疑地带有精神色彩。这不仅仅是因为恐怖袭击带来的伤害远远超过可见性损伤（还有文化创伤等），还因为当天带来的象征性伤害也如鬼魂般亦真亦幻——它并非不真实，但也并非是简单的‘真实’。”马可·雷德菲尔德将9·11比作鬼魂等精神存在的比喻（或许是受到纪念9·11的“纪念之光”事件的启示）让我们注意到了事件的具体性与其抽象的意义之间的联系。对9·11的评论也体现了这两者之间密不可分的关系。即使只是在括号内附加说明，评论也都既强调了9·11对具体个人的真实影响，又探讨了其象征意义。尽管这可能是出于负罪感，但是在评论中，人身损伤和抽象意义从不混为一谈或顾此失彼，从而进一步证明了事件的双重特征（它不仅仅只是死亡，或者只是一个象征符号，而是两者兼有）。恐怖片的怪物们则通过它们自身的双重属性（它们既是杀人机器，又是寓意符号）来提醒我们注意到事件的双重属性。

9·11的特殊语境又需要我们对寓言进行批判性的反复思考，因为它混杂了真实与想象之间的双重关系。世贸双塔的戏剧性倒塌堪称电影照进现实的反面案例，用斯洛文尼亚社会学家斯拉沃热·齐泽克的话来说就是：“这就是人们常说的好莱坞恐怖片的基本原理——让难以置信的事情发生就是奇幻；所以，9·11可以看作是美国一直所幻想的事情发生了，这真是一个天大的惊喜。”之后齐泽克又讨论了这场灾难如何

加强了好莱坞电影塑造现实的使命：9·11之后，五角大楼迫使电影导演们纷纷开始假想“恐怖分子袭击的可能场景以及应该如何反抗他们的可能性手段”，同时，白宫也督促好莱坞电影“不仅要在美国本土传播正确的意识形态，也要将它带给全球观众”^①。电影能够改造现实的信念在小制作影片中也得到了充分体现，例如彼德·切尔瑟姆导演的影片《缘分天注定》（*Serendipity*, 2001），本·斯蒂勒执导的影片《超级名模》（*Zoolander*, 2001）以及山姆·雷米执导的《蜘蛛侠》（*Spider-Man*, 2002）等影片都是在9·11之前拍摄的，但是在后期的剪辑中，这些影片无一例外地都剪切掉了双子塔的画面。这些企图利用技术来减轻创伤的奇怪举动则传达出了这样的幻想（或者是噩梦）：双子塔“从未存在过”。在这种新的语境之下，电影人希望将寓言看作一个单方的表达方式似乎越来越行不通了。

因此，在后9·11时代的语境中，我们需要一个全新的模式来重新思考真实与寓言之间的复杂关系。温斯坦在《震惊的叙述》中提供了一个有效的策略，他认为，当我们从“寓言时刻”的角度去思考恐怖片与真实创伤之间的关系时，“电影、观众和具有物理空间和历史时间的历史三者相互碰撞，它们被破坏、对置、混杂。”温斯坦在最近的一篇文章中对这一范例又进行了补充，他再一次强调了观众在理解寓言中的重要性：“寓言时刻与其他的观众行为理论一样，只能代表潜在观众反应的一个方面。没有任何的心理检查、有策略的访谈或者调查问卷结果能够全面地反映出受众与电影之间的互动，因为这一互动实在是太复杂、

① 反过来，不论是电视屏幕上重复播放的双子塔倒塌的镜头，还是售卖描述这场灾难的录像带，这些“真实”事件的录像本身也被贴上了“公共娱乐”的标签。例如，在中国的浙江省乐清市，这些录像带在9月14日就开始进行售卖了，这种行为令人十分反感，正如美国作家兼记者何伟所描述的那样，这些录像带常常“与好莱坞电影放在同一栏里”。

太特殊了。”这个模型同时也关注了大银幕上下的多重互动，使得我们能够细致入微地分析政治寓言的各个构成因素，而不再仅仅是单向将事实转化成它所对应的寓言。《后 9·11 时代的恐怖片》中的每一篇文章都别出心裁，通过不同的策略来研究寓言的各个方面。

我们借用选集的第一部分的题目——《为什么恐怖片大行其道？》。这是诺埃尔·卡罗尔所问的一个常被引用的问题，他提醒人们注意，为什么人们会在“惊悚的、令人不悦的画面中得到快感”。在这本书中，我们用同样的问题来研究为什么恐怖片似乎特别适合表现 9·11 之后全球的、国家的以及个人的创伤。第一章，劳拉·弗罗斯特所撰写的《黑色的银幕，遗失的身体》讨论了媒体与电影对恐怖袭击表现的可见度问题。弗罗斯特将有意省略死亡与暴力影像的现实主义电影，如迈克尔·摩尔的《华氏 9·11》（*Fahrenheit 9/11*, 2004）和保罗·格林戈拉斯的《颤栗航班 93》（*United 93*, 2006），与重现当时场景的恐怖电影由吉姆·米柯所执导的影片《桑树街》（*Mulberry Street*, 2006）和由马特·里夫斯所导演的电影《科洛弗档案》（*Cloverfield*, 2008）进行了对比。通过对比这两个流派所采取的不同处理方式，作者认为，恐怖电影是“一个善于表现禁忌题材的流派”。在下一章《勇往直前》中，伊丽莎白·福特也讨论了保罗·格林戈拉斯的电影，她认为他的“冷静电影审美”来源于恐怖电影、色情电影和音乐剧的“类型电影”。福特认为由大卫·R. 艾里斯和莱克斯·哈拉比导演，塞缪尔·杰克逊主演影片的《航班蛇患》（*Snakes on a Plane*, 2006）则暴露了企图贴近现实的电影虚构性。第一部分以亚当·温斯坦的《恐怖变形》作为结束，这篇文章讨论了大卫·柯南伯格的《暴力史》（*A History of Violence*, 2005）和《东方的承诺》（*Eastern Promises*, 2007）这两部后 9·11 时代的惊悚片。温斯坦认为，这些电影运用了导演早期执导恐怖片时的拍摄手法，如《毛骨悚然》

（*Shivers*, 1975）、《灵婴》（*The Brood*, 1979）等，并发展出了一套新的视觉词汇，用来表现“暴力与全球化地理政治的结合”。

本书的第二部分集中探讨了“恐怖片反观自身”的时刻和恐怖片对自己主题、技术和文化地位的反思。凯瑟琳·齐默在《影像玄机》中讨论了虐待电影中监视的角色，这一流派在9·11恐怖袭击事件以及阿布格莱布监狱的虐囚事件后迅速走红。齐默讨论了“电锯惊魂”系列电影（以及其他同类电影）将虐待与监视合二为一的手法，认为这些电影将这两者视为互助的权力机制。通过将类似虐待电影与迈克尔·哈内克的艺术电影——尤其是著名的《隐藏摄像机》（*Caché*, 2005）进行对比，齐默认为监视也撼动了视觉与暴力之间的关系。马特·希尔斯在《“反映主义”电影的终结？》一文中，重新思考了“电锯惊魂”系列电影与现实之间的关系。他惊人地发现，这些电影颠覆了我们以往所熟悉的单方面的寓言模式：电影通过设置“陷阱”，“紧紧地围绕着当代政治议题展开，但并非直接表现出这些有争议的话题。”荷美·金在《〈汉江怪物〉VS.〈科洛弗档案〉》一文中也指出，恐怖片的惯例就是不直接涉及“真实”的事件。她认为这些怪物是“历史创伤凝聚而成的、极易引起共鸣的视觉形式”，这个例子诠释了恐怖片处理题材的手法。最后，阿维娃·布瑞夫的《“买到手软！”》则揭示了9·11后恐怖片追溯乔治·A. 罗梅罗的《活死人黎明》（*Dawn of the Dead*, 1979）时期的历史传统，以期与后9·11时代的政治分庭抗礼。过去的十年中，无数的电影，如《惊变28天》（丹尼·鲍尔，2002）、《活死人黎明》（扎克·施奈德，2004）、《活死人之地》（乔治·A. 罗梅罗，2005）以及《迷雾》（弗兰克·德拉邦特，2007）都引用了罗梅罗的《活死人黎明》中洗劫超市的欢乐场景，试图调和它们既是流行消费品又是文化批评的载体的双重身份。

本书的最后一部分《恐怖片进行时》探讨了恐怖片如何与 9·11 后美国日益高涨的保守主义相调和。斯蒂芬·汉克认为弗朗西斯·劳伦斯的《我是传奇》（*I Am Legend*, 2007）反映了“布什执政最后几年的主要舆论环境”，电影的剧情和视觉审美都重返冷战时期的悬疑风格和价值观。下一篇文章是林妮·布莱克的《“我是恶魔，我来履行恶魔的职责”》。在文中，她将罗布·赞比比的“乡下人恐怖”（hillbilly horror）解读为美国反恐战争中高涨的爱国主义的戏剧反响。《千尸屋》（*House of 1000 Corpses*, 2003）和《千尸屋 2》（*The Devil's Rejects*, 2005）援引了二十世纪七十年代的蛮荒恐怖潮流，以抨击当下排外的国家主义。特拉维·萨顿和哈里·M. 本少弗秉持着“永远的家庭”的价值观，研究《暮光之城》小说（*Twilight*, 2005）与电影（*Twilight*, 2008）里的复古吸血鬼形象。从摩门教中吸取灵感，这些流行的作品将吸血鬼从性生活混乱的形象改造成为一夫一妻的贞洁模范。最后一章是山姆·J. 米勒的《同性与同性恋怪物》。米勒探讨了在同性恋运动日趋平淡保守的政治氛围中，恐怖片中同性恋怪物的消失（如阿尔弗雷德·希区柯克在 1960 年执导的影片《惊魂记》中的诺曼·贝茨或者是乔纳森·戴米在 1991 年拍摄的影片《沉默的羔羊》中的布法罗·比尔）。他呼吁历史上曾为激进的同性恋观众提供自我认同空间的怪物的回归，同时他还认为这些怪物潜移默化地促进了恐怖片自身的激进化。

苏珊·威利斯认为 9·11 后的美国就像“身处一个电影流派加速器，各种流派的电影层出不穷，试图回答我们是谁、我们在干什么。那些历史性的瞬间就像一个容纳了众多观众的放映厅，各个流派的电影在里面同时放映”。《后 9·11 时代的恐怖片》旨在研究恐怖电影这一流派在这个自我评价，甚至自我欺骗的大时代中所扮演的重要角色。书中力图梳理清楚“恐怖片之恐怖”（原文为 horror，即作为一套通用惯例）与“恐

怖主义之恐怖”（原文为 terror，即作为 9·11 的催化剂和对 9·11 的反应）之间的关系；前一个常与虚构相连接，而后一个则更多地与现实相关。然而，正如杰弗里·高尔特·哈珀姆所提醒我们的那样：“‘恐怖主义之恐怖’是象征性秩序的一个重要特征，是官方与非官方、公共与私人表达与叙述的一种特征。在表达与叙述所构成的巨大关系网内，文化所探讨的是其自身的意义。‘恐怖主义之恐怖’或许本身并不具有象征意义，但是它的影响却具有深远的象征性意义。”在过去的十年中，恐怖片一直致力于将恐怖主义的话语和形象转换成电影语言。这些转换是多方面的、不可预测的，并且仍在持续发展，正如本书的开放性标题所暗示的那样——在未来几年中，艺术家、观众和评论家仍要继续依靠恐怖电影来面对、梳理我们最大的恐惧，以期将畏惧之心带入光明地带。

目录

第一部分 为什么恐怖片大行其道？

第一章

黑色的银幕，遗失的身体

——9·11 恐惧的电影表达

劳拉·弗罗斯特 / 3

第二章

勇往直前

——好莱坞如何呈现 9·11

伊丽莎白·福特 / 37

第三章

恐怖变形

——9·11 之后大卫·柯南伯格的电影姿态

亚当·温斯坦 / 68

第二部分 恐怖片反观自身

第四章

影像玄机

——新虐待电影的影像政治

凯瑟琳·齐默 / 95

第五章

“反映主义”电影的终结？

——“电锯惊魂”系列电影和后 9·11 时代的恐怖片谜题

马特·希尔斯 / 127

第六章

《汉江怪物》VS.《科洛弗档案》

荷美·金 / 149

第七章

“买到手软！”

——消费主义和恐怖片

阿维娃·布瑞夫 / 170