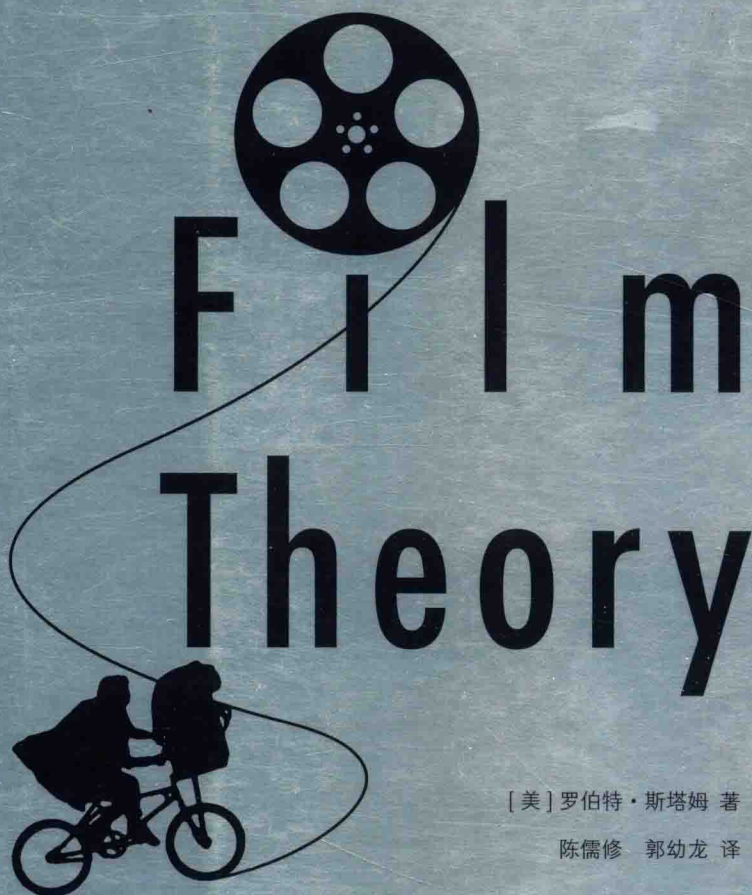




[美] 罗伯特·斯塔姆 著

陈儒修 郭幼龙 译

电影理论解读

An Introduction

Robert Stam



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

Robert Stam

Film Theory

An Introduction

电影理论解读

[美] 罗伯特·斯塔姆 著

陈儒修 郭幼龙 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字: 01-2012-7601

图书在版编目(CIP)数据

电影理论解读 / (美) 罗伯特·斯塔姆 (Robert Stam) 著; 陈儒修, 郭幼龙译.
—北京: 北京大学出版社, 2017.7

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-28463-6

I. ①电… II. ①罗… ②陈… ③郭… III. ①电影理论—研究 IV. ①J90

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第140932号

Title: Film Theory: An Introduction by Robert Stam, ISBN:978-0-6312-0654-5

Copyright ©2000 by Robert Stam

All Rights Reserved. This translation published under license. Authorized translation from the English language edition, published by John Wiley & Sons. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyrights holder.

Copies of this book sold without a Wiley sticker on the cover are unauthorized and illegal.

本书中文简体中文字版专有翻译出版权由John Wiley & Sons, Inc.公司授予北京大学出版社。未经许可, 不得以任何手段和形式复制或抄袭本书内容。

本书封底贴有Wiley防伪标签, 无标签者不得销售。

本书译文由台湾远流出版事业股份有限公司授权使用。

- | | |
|-------|--|
| 书 名 | 电影理论解读
DIANYING LILUN JIEDU |
| 著作责任者 | [美] 罗伯特·斯塔姆 (Robert Stam) 著 陈儒修 郭幼龙 译 |
| 责任编辑 | 李治威 周彬 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-301-28463-6 |
| 出版发行 | 北京大学出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀区成府路 205 号 100871 |
| 网 址 | http://www.pup.cn 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书 |
| 电子信箱 | pkupw@qq.com |
| 电 话 | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 |
| 印 刷 者 | 三河市博文印刷有限公司 |
| 经 销 者 | 新华书店 |
| | 660 毫米 × 960 毫米 16 开本 27.5 印张 380 千字 |
| | 2017 年 7 月第 1 版 2017 年 7 月第 1 次印刷 |
| 定 价 | 66.00 元 |

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

译者序

首先，我们必须开宗明义地指出，这不是一本电影理论“简介”或“导读”的译著。原书作者罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）教授很谦虚地把本书定名为 *Film Theory: An Introduction*，是很容易造成这种错误认知的。当我们一路研读下去，我们会发现，这是一本有关电影理论发展及其历史脉络的书，也就如斯塔姆教授在原序中指出，这本书是“用历史的以及国际性的宏观角度来看电影理论”，更精确地说，这是斯塔姆教授以其对电影研究的渊博学识，所提出的个人阅读电影理论的研究报告。如果读者已具有电影理论及电影研究基础，则必能在本书的字里行间，读到对于电影理论的一番新看法。透过他与电影理论各门各派之间的对话，斯塔姆教授提出了许多研究者不知从何问起的问题，并且整合了各种可能的答案。至少就两位译者而言，斯塔姆教授透过本书与我们对话，帮助我们解决了电影理论研究的一些困惑。当每次读到这些解惑的段落时，真有如沐春风的感觉。因此我们决定着手进行翻译工作，并且将本书中译本定名为《电影理论解读》，我们希望强调“解读”，因为这不是“又”一本有关电影理论的译书，也不仅是理论基础介绍或名词解释，本书应该属于进阶研读之用，解决读者面对各个电影理论之内与理论之间较为

精细的问题。我们预期的读者，应该是对电影研究有兴趣并且对电影发展史有一定认识的读者，以及相关学科的大学生与研究生。

其实早在 20 世纪 80 年代之前，当后现代与全球化等议题尚未浮出台面时，便有电影导演如戈达尔（Jean-Luc Godard）与彼得·格林纳威（Peter Greenaway）等人预言电影之死，学者如苏珊·桑塔格（Susan Sontag）也有类似的说法。到了 20 世纪末，又有意大利文出版的 *L'ultimo spettatore, Sulla distruzione de Cinema*（Paolo Cherchi Usai, 1999），2001 年的英文版则直接翻译为“The Death of Cinema”，犹如总结这些想法。既然作为研究主体的电影面临如此危机，电影理论与研究又如何正当化其存在的意义呢？

这样的提问，旨在说明电影百年来发展至今，从无声到有声、从黑白到彩色、从标准银幕到 IMAX 3D 银幕、从单轨声道到杜比音效、从好莱坞到全球市场，将再次进行一场革命，按照斯塔姆教授的说法，或可称为“后电影”或“数字化”革命——其实是电影重新整合与再出发的开始。电影没死，只是就历史演化而言，它的产制营销与人们观看电影的方式，有了新的架构而已。同样的，斯塔姆教授很明确地指出，电影理论也面临“再历史化”的关键时刻。本书的重大贡献，即在于点明：唯有在各种理论之间建立对话关系，加强彼此认知并思考其他的观点，同时接受挑战，电影理论才能合法化自身的知识体系，并将有助于我们既回顾又展望电影的变革，以便为新世纪的数字革命提供解释。

由此，斯塔姆教授提出了他对于电影理论的解读，以下的五点论证，将贯穿全书：

一、电影与电影理论一直是国际事业。电影从开始到现在，从来就不是好莱坞独家经营，这点毋庸置疑；同样的，电影理论也并非欧美白人男性中产阶级学者的专属。我们将在书中读到，斯塔姆教授大量举证来自非欧美国家、女性、同性恋等不同层面的研究论述。

二、电影产制与电影研究一直紧密关联。可以说，有电影就有电

影理论的出现,我们看到很多电影导演既写文章又拍电影〔从爱森斯坦(Sergei Eisenstein)到帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)到戈达尔〕,也有理论家从事电影创作〔如彼得·沃伦(Peter Wollen)与劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)〕,更有影片简直就是为了某种特定理论而拍摄的〔如《后窗》(*Rear Window*, 1954)之于观众研究〕,以及第三世界电影成为革命宣言的实践等。

三、电影理论一直是相互呼应,具有互文性与泛文本的特色。这点展示了斯塔姆教授个人广泛阅读电影理论(以及更大范围的心理学、社会学、语言学、美学等)书籍的成就,他帮我们不断接合各家理论的系谱关系,一方面回溯该理论的历史起源,例如亚里士多德(Aristotle)的《诗学》(*Poetics*);一方面又预先告知该理论在隔了若干年后,如何被另一派新兴理论挪用,例如20世纪20年代俄国形式主义如何出现在20世纪80年代的历史诗学中。

四、电影理论一直与历史、社会、政治与文化语境相结合。我们可以从书中点出电影出现时的一些历史契机,包括:帝国主义与殖民主义(《马关条约》)达到最高峰、弗洛伊德(Sigmund Freud)首次使用“精神分析”一词以及出版《梦的解析》(*The Interpretation of Dreams*, 1900)、自然主义戏剧与写实小说的出现等,就可了解斯塔姆教授企图恢复理论研究的“血肉之躯”,而不是一些被架空的概念,并且纠正了电影研究只是“套”理论的贬抑说法。

五、电影理论研究(同时也是本书的立论基础)一直保持对话、开放的态度。虽然斯塔姆教授不认为自己是一个巴赫金学派的学者,但我们仍可看出巴赫金语言符号学对于本书的重要性。在本书中,斯塔姆教授企图描绘同一理论之内各个学者之间可能的对话、不同理论派别的学者如何就同一文本进行对话、新一代学者如何与前辈大师对话,以及电影理论如何与电影本身对话,电影工作者又会做何种响应等。

以上大致介绍了本书的论述架构,正因为强调互文性与对话,所以

我们并不认为本书需要从头读起，每个读者应就个人研究需要，直接翻阅相关章节。同时我们建议就该章节的文字做精细阅读，并注意各段落讨论的议题与重点，以及段落间的衔接关系，若由此引发相关的研究问题，再转换（点选）至其他章节。如欲更深入了解某种特定理论，文中列举的学者、文章、书籍与影片例证（每个章节都有十几个以上），加上书末的索引与参考书目，应该是个人研究的入门之道。

本书翻译的缘起，要回溯到 2001 年在世新大学传播研究所博士班开设的“电影理论研究”课程，当初选定本书英文版为教科书，乃在于它的新，而后在解读的过程中，更发觉本书的博与广，以及文中的精辟思想，才想要把我们的阅读快感与读者分享。整个翻译过程中，曾获得陈雅敏、徐苔玲、邱启霖、游任滨、黄志伟、郑玉菁等人的意见提供与协助，以及吴佩慈教授在法文名词上的指导，和远流电影馆主编谢仁昌先生及编辑杨忆晖小姐的帮忙与指正，在此一并致谢。即使已经过多次校对并小心考据书中文字，疏漏与谬误必然存在，此方面文责由译者自负，还盼前辈先进不吝指正（陈儒修：cinema@ms13.hinet.net；郭幼龙：ylkuo@tea.ntptc.edu.tw）。最后，我们拟将本书献给法国社会学者皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu, 1930—2002），他提出“习癖”“品味”与“文化资本”等观念，帮助我们深刻认识全球资本主义时代，这不会因为他的过世而不再有效。

序

《电影理论解读》是布莱克威尔出版社 (Blackwell) 三本有关当代电影理论系列丛书之一, 另外两本为论文选集, 其中一本是由我与托比·米勒 (Toby Miller) 合编的《电影与理论》(*Film and Theory*), 选自 1970 年至今的理论文章; 另一本为《电影理论读本》(*A Companion to Film Theory*), 重要理论大师为文论述个人专业学养, 并预测未来发展。

电影理论方面的书籍很多, 电影理论与批评的选集也很多 (Nichols, 1983; Rosen, 1986), 相对而言却很少有用历史的与国际性的宏观角度来看电影理论的论著。基多·阿里斯泰戈 (Guido Aristarco) 的《电影理论史》(*Storia della Teoriche de Filme/History of Film Theory*) 出版于 1951 年, 已是半个世纪前的事。达德利·安德鲁 (Dudley Andrew) 的《经典电影理论导论》(*The Major Film Theories*), 以及安德鲁·图德 (Andrew Tudor) 的《电影理论》(*Theories of Film*), 虽然都是质量很高的书, 却出版于 20 世纪 70 年代中期, 也就无法掌握最近的理论发展, 而这正是本书所要尝试做的 [一直到本书付梓, 我才注意到弗朗西斯科·卡塞蒂 (Francesco Casetti) 的名著《1945 年以来的电影理论》(*Teorie del Cinema 1945—1990/Film Theories Since 1945*) 已翻译成法文。它先以意大利文出

版于1993年，法文译本则出现在1999年]。

我不认为自己是理论家，我只是使用理论及阅读理论的人，一个跟理论“对话”的人。通常我运用理论不是为了搬弄理论，而是用来分析特定文本〔如《后窗》与《变色龙》(Zelig, 1983)]，或特定议题（例如电影中语言扮演的角色、观众所产生的文化自恋现象等）。

我与理论的对话始于20世纪60年代中期，当时我住在北非的突尼斯，并在那里教书。我在那里开始阅读以法文书写的电影理论，主要是电影符号学刚开始的那些理论，我也参与了突尼斯当地非常蓬勃的电影文化活动，常到电影俱乐部或是电影图书馆走动。1968年到巴黎索邦大学念研究所的时候，我把对法国文学及其理论的研究，与每日（有时候一日三次）去电影资料馆看影片的经验结合在一起。我去旁听电影课，授课的老师包括侯麦（Eric Rohmer）、亨利·朗格卢瓦（Henri Langlois），以及让·米特里（Jean Mitry）。1969年我回加州伯克利大学攻读比较文学博士时，也透过伯克利的多种电影课程与理论保持接触。伯克利的电影课程分散在不同院系，而我从贝特兰德·奥古斯特（Bertrand Augst）教授那里受益最多。他一直带领我们了解巴黎最新的理论发展。在伯克利期间，我也是电影讨论小组的成员之一，其他成员包括：玛格丽特·摩斯（Margaret Morse）、桑迪·弗利特曼—刘易斯（Sandy Flitterman-Lewis）、珍妮特·博格斯特朗（Janet Bergstron）、莱杰·格林顿（Leger Grindon）、里克·普林杰（Rick Prelinger）以及孔坦斯·庞莱（Contance Penley），我们以高度的专注来阅读理论文本。1973年，我跟随我的博士论文指导教师贝特兰德·奥古斯特到了巴黎的美国电影研究中心，在那里我参加了由克里斯蒂安·梅茨（Christian Metz）、雷蒙·贝卢尔（Raymond Bellour）、米歇尔·马里（Michel Marie）、贾克·奥蒙（Jacaque Aumont）以及玛丽—克莱尔·罗帕斯（Marie-Claire Ropas）等人主持的座谈会。在一场由玛丽—克莱尔·罗帕斯主持讨论格劳贝尔·罗查（Glauber Rocha）的座谈会中，产生出了一篇共同完成的研究论文，并以葡萄牙文发表，

主题为罗查的影片《苦痛的大地》(*Terra em Transe*, 1967)。我在巴黎的研究工作使得我与梅茨有长时期的书信往来,他是一位非常慷慨的学者,对我的文章不断提出建议,如同对待他自己的著述。

从那时候开始,我便通过开设一些课程与理论保持着对话,我所开的课程有:“电影观众观影情境理论”“电影与语言”“电影与电视符号学”以及“巴赫金与媒体”;我也写了一些书,并在其中大量注入理论,有《电影与文学的自反性》(*Reflexivity in Film and Literature*)、《电影符号学的新语汇》[*New Vocabularies in Film Semiotics*, 与桑迪·弗利特曼—刘易斯和鲍勃·伯戈因(Bob Burgoyne)等人合著]、《颠覆的快感:巴赫金、文化批评与电影》(*Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*)以及《绝想欧洲中心主义:多元文化主义与媒体》[*Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, 与埃拉·舒赫特(Ella Shohat)合著]。有些时候,这些书的某些材料会经过重述与组合后在本书中出现,有关“自反性”的单元,里面的材料来自《电影与文学的自反性》;有关“另类美学”的材料来自《颠覆的快感》;“互文性”单元以及电影语言的问题,数据来自《电影符号学的新语汇》;“多元文化主义、族群、及再现”则引自《绝想欧洲中心主义》的部分素材。

目 录

003 译者序	089 现实主义的现象学
007 序	102 作者崇拜
	109 作者论的美国化
001 绪论	114 第三世界电影与理论
012 电影理论的前身	125 结构主义的出现
023 电影与电影理论：萌芽阶段	130 电影语言的问题
027 早期的无声电影理论	143 电影特性之再议
041 电影的本质	148 质问作者身份及类型
047 苏联的蒙太奇理论家	156 1968 年与左翼的转向
058 俄国的形式主义与巴赫金学派	168 古典现实主义文本
067 历史先锋派	174 布莱希特的出现
072 有声电影出现之后的争论	182 自反性策略
080 法兰克福学派	186 寻找另类美学

- | | |
|-----------------|-------------------|
| 192 从语言符号学到精神分析 | 307 来得正是时候：德勒兹的影响 |
| 204 女性主义的介入 | 314 酷儿理论的出柜 |
| 217 后结构主义的变异 | 321 多元文化主义、种族及再现 |
| 224 文本分析 | 337 第三世界电影再议 |
| 233 诠释及其不满 | 350 电影与后殖民研究 |
| 243 从文本到互文 | 357 后现代主义的诗学与政治 |
| 258 声音的扩大 | 368 大众文化的社会意义 |
| 270 文化研究的兴起 | 376 后电影：数字理论与新媒体 |
| 277 观众的诞生 | 391 电影理论的多样化 |
| 283 认知及分析理论 | |
| 297 符号学再探 | 395 参考文献 |

绪 论

笔者希望本书能够对电影诞生一个世纪以来的电影理论做广泛的回顾，包括那些已经为人所熟知的主题，及之前鲜为人知的知识；其次，笔者期盼本书成为一本电影理论的指南。由于本书不可避免地带有个人的兴趣与关注的重点等色彩，所以，这是一本非常个人化的指南。与此同时，笔者并不偏袒自己所属立场的理论，而是希望对书中所讨论的所有理论皆保持“一般的距离”。当然，笔者并不装作中立（很明显，笔者发现有一些理论要比其他理论更和自己的趣味相投），也不去为自己的立场辩护，或者诋毁和自己意识形态相对立的理论。本书从头到尾，笔者自信是兼容并蓄、综合各家之言，并对各种理论一视同仁，以戈达尔的话来说，就是人们可以把他们喜欢的任何东西放进电影理论的书本当中。阐述任何一种理论观点时，笔者都是坚定的理论立体派（theoretical cubism）：部署多重的观点与“窗格”。事实上，每一种理论观点都犹如观察真实的一格窗子，没有任何一种理论可以垄断真实。当然，每一种理论观点都有它的盲点，也都有它独特的洞察力，所以，每一种理论观点都应该对其他的理论观点多做一些认识 and 了解，而电影作为一种协调综合的、多元轨迹的媒体——产制出大量千变万化的文本，也确实需要多

重的理解架构。

虽然书中经常提到巴赫金 (Mikhail Bakhtin)，但是笔者并不认为自己是巴赫金派的一员 (如果真有这么一派的话)，即使笔者会运用巴赫金的理论范畴来阐明其他理论的限制，及任何潜在的可能性。笔者涉猎许多不同学派理论，但是笔者认为：没有任何一种理论可以垄断真实；笔者并不认为自己是这个领域当中唯一可以很愉快地阅读德勒兹 (Gilles Deleuze) 和诺埃尔·卡罗尔 (Noël Carroll) 著作的人，说得更正确一些，笔者并不认为自己是这个领域当中唯一可以既愉快又痛苦地阅读德勒兹和诺埃尔·卡罗尔的著作的人。笔者拒绝在各种取向之间采取霍布森式的选择 (Hobson's Choice) ——即“非此即彼”，因为这些不同的取向对笔者而言，是互补而非对立的。

描述电影理论史的方式有很多，可以尽情地检阅那些“伟大的男人或女人”，例如雨果·芒斯特伯格 (Hugo Munsterberg)、谢尔盖·爱森斯坦 (Sergei Eisenstein)、鲁道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim)、热尔梅娜·迪拉克 (Germaine Dulac)、安德烈·巴赞 (André Bazin)、劳拉·穆尔维 (Laura Mulvey)；可以对各种和电影相关的隐喻做历史的探究，这些隐喻包括：电影眼睛 (cine-eye)、电影麻药 (cine-drug)、电影魔术 (film-magic)、世界的窗子 (window on the world)、摄影机—自来水笔 (camera-pen)、电影语言 (film language)、电影镜子 (film mirror)、电影梦 (film dream)；亦可以探讨哲学对电影的影响，例如康德 (Immanuel Kant) 对芒斯特伯格的影响、穆尼耶 (Emmanuel Mounier，法国自由主义基督教思想家) 对巴赞的影响、亨利·柏格森 (Henri Bergson) 对德勒兹的影响；还可以从历史的角度来看电影和其他艺术 (如绘画、音乐、戏剧) 之间的亲密关系 (或排斥关系)；它也可以是一系列的相关论点或批评，以理论 / 阐释的形式及话语风格呈现出来，包括：形式主义、符号学、精神分析、女性主义、认知主义、酷儿理论、后殖民理论，每一议题都有其魅力四射的关键词，有其默许的假设和特别的术语。

《电影理论解读》这本书，结合了所有这些研究方法的要素。首先，本书认为电影理论的演进不能被描述为一种运动与时期的线性演进，且理论的轮廓随国家不同而异，随时机不同而异；运动和观念可能是同时存在的，而非一个接着一个出现或互相排斥。这样的一本书，必须处理有关依年代排列及依关注事项排列的令人头昏眼花的问题，也必须面对像是早期电影创作者波特（Edwin S. Porter）和托马斯·爱迪生（Thomas Edison）等人在制作电影时同样要面对的逻辑问题——亦即，如何将不同场所“同时”发生的许多事件加以重新排列。本书必定要表达一种“同时，在法国的情形”，或“同时，就类型理论整体而言”，或“同时，在第三世界的状况”这类的观念。虽然多少还是依照时间的先后顺序排列，不过本书的方法并非完全如此，否则，我们将错过一个已知运动的要点和潜力，妨碍我们勾勒出从芒斯特伯格到梅茨的理论之轮廓。

以严格的编年方式所写下的电影理论发展史还有可能具有迷惑性。因为纯粹以先后顺序来排列的事实有暗示一种错误的因果关系的危险，即后者缘于前者。理论家的思想观念在某个历史时期发酵，可能要到非常久之后才能开花结果，例如，谁能想到亨利·柏格森的哲学思想在隔了一世纪之后，再度出现在德勒兹的著作中？又有谁能料到巴赫金小组（the Bakhtin Circle）20世纪20年代出版的著作一直要到20世纪60年代以至70年代才“进入”电影理论当中？正是在那时，回顾性的评估将他定义为一个“原初的后结构主义者”（proto-poststructuralist）。不过，对于理论之间先后影响关系的整理，经常要冒着很大的风险，因为某一位作者的原著经常是在隔了数十年之后才被翻译出来，在此，年代的问题就必须特别留意，例如，吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）在20世纪20年代的著作一直到20世纪60、70年代才被翻译成法文。无论如何，笔者通常并不同意以“伟人取向”研究电影理论，本书里的段落标题，标示出理论的学派及研究的项目，而不是标示出“个人”，虽然“个人”很明显地在理论学派中扮演着重要角色。

本书同时还必须处理所有这些研究先天存在的一些困难，例如：年代的谬误以及形态的谬误；对于理论学派的概括化，却忽略了明显的例外和反常；对于已知理论家（如爱森斯坦）的综合阐述未能记录其理论随时间的变化情形；此外，把理论的联集分割成许多思潮及学派（如女性主义、精神分析、解构、后殖民、文本分析等），总会有些武断。本书中采取分开、逐一式的讨论，但这并不妨碍一位精神分析、后殖民的女性主义者去使用“解构”作为文本分析的一部分；此外，许多理论（如女性主义、精神分析、后结构主义、后殖民理论）的要素或契机（moments）交互缠绕在一起，同时发生，可说是“我中有你，你中有我”，实在无法将它们以时间顺序的线性方式加以排列（“超文本”及“超媒体”也许可以更为有效地处理这个难题吧）。

虽然本书企图以不偏不倚、公平公正的态度来研究电影理论，不过就像笔者之前所指出的，本书是对电影理论非常个人化的阐述，因此，笔者遭遇到一个有关意见表达的问题，也就是如何将笔者个人的意见和其他人的意见交织在一起、互相激荡。在某个层面上，本书是一种转述/间接引语（reported speech）的形式，一种表达的形态，在此，“记述者”的社会评价和语调不可避免地将会影响记述的面貌；换句话说，本书是以文学理论家所谓“自由、间接的论述”写成，这种文体是在言词的直接记述——例如引述爱森斯坦，与一种更加技巧化的表达——例如笔者对爱森斯坦想法的描述（交织着较为属于个人的沉思与反刍）之间滑动；打个文学的比方来说，就像是笔者将巴尔扎克（Honoré de Balzac）的作者干涉主义（authorial interventionism）和福楼拜（Gustave Flaubert）或亨利·詹姆斯（Henry James）的渗入理论（filtration theory）混合在一起。在本书中，笔者偶尔会介绍其他人的见解，偶尔会依据其他理论进行推断或拓展，偶尔也会介绍自己多年以来发展成型的概念；当一段文字未被标记为摘要他人著作时，读者可以假定笔者是以自己的意见在发言，特别是那些一直和笔者有关的议题，包括：理论的历史性、文本互涉理

论、欧洲中心主义与多元文化主义以及另类美学。

笔者的目标不在于详细讨论任何单独的理论或理论家，而是要把所涉及的问题、备受关注的论点，以及错综复杂地探讨这些内容的理论的变化和思潮从头至尾地展示出来。就某种意义而言，笔者希望祛除在时间与空间上偏狭的理论；以时间来说，理论的议题会追溯到非常久远的“前电影史”，例如类型的议题，至少从亚里士多德（Aristotle）的《诗学》（*Poetics*）介绍起；而在空间上，笔者认为理论与全球性的、国际性的空间都存在着联系；电影理论所关心的问题并非每个地方的顺序都一样，像是女性主义从 20 世纪 70 年代以来就是英美电影理论当中很重要的一部分，但对法国电影批评论述的影响仍然不大；而尽管一些电影理论家们——例如在巴西和阿根廷这些国家的电影理论家们，早就关注民族电影（national cinema）的议题，不过，这些议题在欧洲和美国还是属于较边缘的位置。

电影理论是一项国际性及多元文化的事业，尽管在很多时候它仍然是单一语言的、地方性的以及民族沙文主义的；法国的理论家们在最近才开始涉猎英国的（电影理论）著作，与此同时，英美的电影理论也倾向于引述一些翻译成英文的法国著作；俄国、西班牙、葡萄牙、意大利、波兰、匈牙利、德国、日本、韩国、中国以及阿拉伯地区国家的电影理论相关著作，经常因未被翻译成英文而被轻忽。来自印度和尼日利亚等国著作的英文版也遭遇着同样的待遇。许多重要的著作，例如格劳贝尔·罗查的大量著作——在某些方面类似于帕索里尼见诸文字的毕生之作，将理论与评论和诗、小说、电影剧本结合在一起，从来都没被翻译成英文。虽然大卫·波德维尔（David Bordwell）和诺埃尔·卡罗尔把电影理论在 20 世纪 60 年代以后崇拜法国的倾向（这种尊奉法国为导师的做法，竟然还远远发生在法国本土的光环都已经消退之后！）批评为一种奴颜婢膝的做法自有他们的道理，不过，矫正的方法不是搞“英国崇拜”，也不是“美式沙文主义”，而是一种真正的国际主义。因此，笔者希