

史论教学与艺术人才培养

王海洲 吴琼 主编



中国电影出版社



史论教学
与
艺术人才培养

王海洲

吴琼

主编

2014 • 北京



中国电影出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

史论教学与艺术人才培养 / 王海洲, 吴琼主编. —北京:
中国电影出版社, 2014. 4

ISBN 978 - 7 - 106 - 03868 - 7

I. ①史… II. ①王…②吴… III. ①艺术史—研究—世界—
文集②艺术—人才培养—文集 IV. ①J110.9 - 53②J - 4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 045486 号

责任编辑: 董斯维 张 晗

封面设计: 春 香

版式设计: 未名池

责任校对: 李美玉

责任印制: 张玉民

史论教学与艺术人才培养

王海洲 吴 琼 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100013

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpypg@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京京华虎彩印刷有限公司

版 次 2014 年 3 月第 1 版 2014 年 3 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/710 × 1000 毫米 1/16

印张/12 字数/180 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03868 - 7/J · 1513

定 价 35.00 元

目 录

1	试论电影理论的作为 王志敏
15	艺术、人生与史论素养 王海洲
30	艺术理论课的最终目的：培养文化与艺术的判断能力 张伯瑜教授问答录
47	教育的重点是解决“心”的问题 袁禾教授问答录
59	史论教育如何对艺术人才的养成产生作用 沈林教授问答录
69	不断以新媒体艺术概念推进美术人才的培养 刘旭光教授问答录
80	史论教学重在改进思维方式、激发创新 钟太丰教授问答录
91	大时代：我的电影教育观 陈山教授问答录
99	以电影史论带动电影人才的全面发展 陈旭光教授问答录
105	综合大学电影史论教学的特点 李道新教授问答录
112	寻找我们自己独特的发展道路 索亚斌副教授问答录
126	人文与史论素养对艺术创作的积极意义 吴琼副教授问答录
143	“艺术史论与电影史论教学研讨会”发言记录
186	跋 吴冠平
187	致谢

试论电影理论的作为



王志敏 哈尔滨人。北京电影学院教授、博士生导师。重庆大学美视电影学院特聘教授、博士生导师。中国电影家协会电影理论评论工作委员会副主任、中华美学学会理事、中国电影评论学会理事、中国高校影视学会理事、中国电视家协会电视纪录片学术委员会理事、北京市美学会理事。2002 ~ 2006 年国家教育部高等学校艺术类专业教学指导委员会委员。北京市属市管高校 2007 ~ 2009 年电影学创新

团队带头人。主要著作有《元美学》(1987)、《电影美学分析原理》(1993)、《现代电影美学基础》(1996)、《现代电影美学体系》(2006)、《电影语言学》(2007)、《电影形态学》(2009)、《电影批评》(2010)、《电影美学形态研究》(2010) 等。

2002年，北京电影学院电影研究所和电影学系相继成立。在我看来，这是关系到北京电影学院发展的一个重大战略性决策。电影学系的成立，在中国的电影高等教育体制中，是第一个，并且到目前为止仍然是唯一的。电影学系的建制，在全世界的电影高校中也只有三所。1945年苏联国立电影学院成立了电影学系，美国纽约大学也有一个电影学系。北京电影学院的电影学系，其前传，应该从1986年北京电影学院成立电影理论研究室开始。倪震老师是第一任主任。倪震老师卓有成效地工作了十多年，在北京电影学院这块土地上开拓出了一片大有希望的田野。经历了一个较长时间的准备、开拓、奠定基础 and 不断发展的过程，如今，电影研究所和电影学系成立，又过了十多年。当下，正值中国电影发展的前所未有的“黄金机遇期”，我们有理由期待，在接下来的十年中，或者更长一点儿时间，电影研究所和电影学系将会迎来一个辉煌的发展阶段。这种期待的最重要理由是，这是人类文明进步、世界性学术中心东移、中国和平崛起、中华民族伟大复兴、从“中国制造”到“中国收购”再到“中国创意”、中国由电影大国变为电影强国的伟大历史进程的迫切需要。这一进程给中国的文化产业发展留下了无限商机，给中国电影高等教育的发展和学者、学子们的创造留下了千载难逢的历史性契机。我在2002年5月20日，给中国传媒大学文科博士生做了一次题为《第二文明宣言》的讲座，在发挥麦克卢汉提出的关于媒体与文明的关系的思想，即印刷文明和电子文明思想的基础上，提出并论证了人类文明两大阶段的观点。一个阶段，以语言和文字为主要媒介，一个阶段以电影和数字技术为主要媒介。后者对前者具有延伸和覆盖的趋势。所以，前者可以称为“半文明”阶段，或第一文明，后者可以称为“全文明”阶段，或第二文明。两者的主要区别是，过去是必须把可见可想的变成可说的才能加以传播，而今后则将是把可见可想的就以见和想的方式就能加以传播。我和赵斌在2002年《艺术百家》第4期上发表了题为《论电影对人类文明发展的革命性意义》一文，论证了电影将成为人类文明发展、书写人类文明最新篇章，即人类文明发展的又一个里程碑，即第二文明的革命性利器。我的目的，就包含有希望阐明，我们有充

分的理由抱有把电影研究所和电影学系建设成中国和世界电影高等教育最重要的学术高地、学术重镇和学术制高点之一，并发挥重要影响的热切期待。

在我看来，建设电影研究所和电影学系最主要的任务，或者说当务之急，是立即展开电影学理论的创建工作。因为，电影学理论的重要性取决于电影形态的重要性，而电影形态的重要性取决于电影在当代人类文明进程中的重要性。

要充分理解这一点，就要更深入地理解麦克卢汉印刷文明和电子文明的思想，进行一次电影观念的重大转变，同时，还要重新认识和评估理论研究的重要性，拨乱反正，恢复理论研究应有的地位和尊严。

我以前曾经论述过一个重要观点，即电影的新概念，产生电影的新视野、新疆域和新版图。其实，也是安德烈·巴赞提到过的“电影地貌学和地质学”^①问题，其核心问题就是电影如何界定的问题。这是发展电影学必须讨论和界定清楚的问题。

中文的“电影”，过去曾经被称之为“影戏”，现在只有一个表达，而在英文中却有好几个表达：film、movie、cinema、motion picture。由于电影、电视，特别是电视电影及数字技术的运用和发展，使得我们今天在使用电影这个用语的时候需要进行比较认真的辨析。问题的关键，我们采取的界定究竟是本体论的界定，还是非本体论的界定。由于电影自身的复杂性，对于电影的界定要涉及到以下一些方面：电影的存在方式（大脑皮层）、存储方式（胶片、磁带、硬盘、存储卡）、制作方式（摄影机、摄像机、手机、计算机）、观赏方式（影院银幕、电视机、计算机及便携屏幕）和传播方式（“移媒体”还是“流媒体”）。单纯依据电影存在方式的界定就是本体论界定，而同时还涉及其他方面界定的，就是非本体论界定。《电影艺术词典》（1986）对电影的界定显然是非本体论的界定：“运用照相（以及录音）手段，把外界事物的影像（以及声音）摄录在胶片上，通过放映

① [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社1987年出版，第3页。

(以及还音),在银幕上造成活动影像(以及声音),以表现一定内容的技术。”^①在为纪念中国电影诞生100周年而出版的《电影艺术词典》(2005)的修订版中,这一定义并未做任何修正。在电影生产统计中已经把数字电影统计在内,在我国的学科分类(艺术门中的一级学科把影视并提,而不是电影、电视分别单提)的情况下,原来使用的界定已显得不合时宜。如果我们把这一界定同文艺理论研究者对文学的界定加以比较,修订的必要性就变得更加明显了。国内文艺理论研究者对文学本质属性的问题上已经基本上达成了共识,即认定文学是一门以语言为媒介的艺术^②,这种认定,考虑到了语言这种媒介的多种多样的具体形态,例如:口语、文字、印刷、广播、电视和网络等诸种媒介,而且,不以单一的某一种具体的媒介形态作为界定的依据。也就是说,各种媒介具体形态的特殊性,并没有影响到研究者认定文学是以语言为媒介的存在。^③如果我们再考虑到其他各艺术门类,诸如绘画艺术或雕塑艺术的界定,也许会看得更为清楚。如果我们只是用西洋画来界定绘画的话,我们就会把中国山水画排除在绘画之外。如果我们只是用泥塑来界定雕塑的话,我们就会把铜塑等等排除在外。事实上,研究者是力图把各种不同介质的具体情况都考虑在内的。例如这样的界定:“绘画属于造型艺术,它以笔、刀为工具,以墨、颜料为材料,在纸、纺织物、木板或墙壁上,通过构图、造型和设色等艺术手法,创造出视觉形象。线条、色彩是绘画最基本的艺术语言。”^④这是一个包罗甚广的界定。关于电影的界定,也应该有这样多重的考虑,而不是单纯地局限在电影摄影机的胶片拍摄一种形式。

对于电影的界定,如果不能汲取艺术理论对各门艺术的研究成果,就会过于具体地限定了电影的制作方式(照相、录音)、存储方式(胶片)、观赏方式(银幕影院)和传播方式(移动)。这样的做法倒是可以与麦克

① 许南明、富澜、崔君衍主编:《电影艺术词典》,中国电影出版社1986年12月出版,第1页。

② 参见姚文放:《文学理论》,江苏教育出版社2000年9月出版,第54页。又参见杨春时等著:《文学概论》,人民文学出版社2002年2月出版,第13页。

③ 王一川:《文学理论》,四川人民出版社2003年7月出版,第112~127页。

④ 张同道:《艺术理论教程》,北京师范大学出版社2004年10月出版,第28~29页。

卢汉引证并加以嘲笑的《牛津英语词典》曾经做出的关于教科书的定义相提并论：“甚至到了18世纪初，‘教科书’的定义依然是‘学生缮写的、留行很宽的典范作品，其中留有空白，让学生记下老师口授的解释等；学生的笔记写在行间空白中。’”今天我们还能容忍关于电影的已经明显具有历史局限性的界定吗？今天，我们不但可以在影院里看一部电影，而且还可以在家里用光碟机或电脑来看这部电影，当然还可以以便携的方式随时随地地观看。更重要的是，我们在很多情况下讨论一部影片的时候，只有在我们特别注意的情况下才会发现这不同观赏方式之间的差别，也就是说，实际上这种差别经常被忽略了。所以，今天我们完全有理由根据电影的历史发展和未来展望对过去的电影定义进行重新定义。从逻辑的角度考虑，过去的电影定义在理论上的最大的不足就是忽略了电影的存在方式、存储方式和观赏方式的区分，也就是说，忽略了电影媒介的本质属性和特殊属性的区别。法国电影符号学家麦茨曾经指出过，电影实际上是存在于人的大脑皮层当中的。而电影的存储方式则可以是多种多样的。观赏方式也不是只有一种。电影，从本质上说，是一种把音频和视频结合在一起的“双频媒介”，是一种异质综合性媒介，或者还可以这样说，电影是一种以“双频”为媒介的艺术。这种媒介的本质特点是：运用摄录技术、合成技术和播放技术造成的，以镜头形式呈现的，可以配有声音效果，并具有画面性质和深度感（或立体感）的活动影像。这是一种专门纪录或制作表面现象（现实表象和意识表象）的异质综合性媒介，即，以纪录社会现象和自然现象片段为起点和基础，传递信息，制造效果的媒介。这是一种具有纪录与合成双重属性的媒介。这样的界定才可以说是电影的本体论界定。这一界定对我们的重要启发是，我们突然发现了电影同一切电视节目的内在一致性。过去我们只是更多地看到了电影同电视的种种实际区别，即使是艺术分类理论的研究者也不能例外。^① 只是到了电视电影的出现和不断发展才出

^① 见[苏]莫·卡冈：《艺术形态学》的有关论述，生活·读书·新知三联书店1986年12月出版。

现了启发我们认识电影同电视之间一致性的契机（当然，数字电影和数字电视同样具有这种启发作用）。麦茨就明确地把电影同电视放在一起加以定义：用机械方法获取的多元的活动影像（文字说明——三种声音因素：话语、音乐、音响）。他把电影界定为“多元活动影像”。他的理论策略值得我们认真加以考虑。美国学者莫纳柯也曾经呼吁过：“到了1980年，情况已经变得很清楚，我们所谓的电影，与我们所熟悉的录像和电视，不再可能截然分开了。时至今日应当把它们看作是一个统一体的组成部分，我们确实需要一个能够包括影片和录像带的新词汇。”^① 我们非常清楚地知道，film、movie、cinema等表达由于其自身的历史局限性，已经无法承担这种电影的本体论界定的要求了。但是，当中外电影理论界终于产生了所需要的更有包容性的关于电影的新词汇时，不管这一词汇将来如何书写和发声，在我们面前展现的将是一个更加广袤的色彩斑斓的世界。

正是在这个意义上，我才认为，电影的本体论界定对于电影学研究具有重要的革命性意义。电影的新概念必然产生电影的全新版图。而这就意味着，电影学的界定，也要随之进行新的表述。其中包括广义电影学的建立、广义电影史的研究、广义电影作品的类型研究、广义电影单元的类型研究，以及广义电影批评的研究等等。

这里，我们不妨回顾一下电影学的概念缘起和界定的过程。电影学（filmology）这一概念，起源于二战之后，但是，最早可以追溯到20世纪初德国美学家玛克斯·德索（1867～1947）倡导的艺术学思想。他提倡把艺术科学（或普通艺术科学）与美学区分开来。^② 按照他的思路，美术学、音乐学等都属于特殊艺术学。后来有人把电影学也作为一般艺术学的一个次级分支，即特殊艺术学来对待。^③ 按照这一思路，为了研究各种艺术形式及其规律，就应当建立美术学、诗学、音乐学、戏剧学、电影学等“特殊艺术学”的研究，而对这些研究的重要成果进行概括和比较才是一般（即

① [美] J·莫纳科：《怎样看电影》，上海文艺出版社1990年出版，第336页。

② [德] 玛克斯·德索：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社1987年出版，第2页。

③ [日] 竹内敏雄主编：《美学百科辞典》，黑龙江人民出版社1986年出版，第122页。

普通)“艺术学”的任务。因此,这个意义的电影学(filmwissenschaft),应该属于艺术学范围内的电影学,还不应该简单地等同于第二次世界大战以后法国学者试图创建的以跨学科的综合研究为基础、涵盖电影研究各个领域的电影学,而只能说相当于电影学的次级专门学科——电影艺术学。更早些时候的电影学,名为电影学,实为电影艺术学。

所以,电影学的正式诞生应该从1948年在法国巴黎大学成立的以艾迪安·苏里奥为首的电影学研究所及该研究所出版的《电影学国际评论》开始。参加该研究所或者是为该刊物撰稿的,除了电影史学家、电影理论家之外,还包括一些美学家、心理学家、社会学家、精神病学家、教育家等等。特别值得注意的是,虽然其后欧洲不少国家都相继成立了若干电影学方面的研究组织和机构,在联邦德国的威斯巴登和民主德国的柏林,分别成立了专门的电影学研究所,开始从事电影学的研究工作,但是,我们必须承认的是,电影学并没有随着电影及电影理论研究的发展而得到相应的发展。我们可以看到,在日本的《美学百科辞典》(1961)中专门设有电影学(filmology)的条目^①,日本学者浅沼圭司还出版了一本内容相当简约的《电影学》(1964),国内尚未有该书的译本。该书尝试建立电影学理论框架的意图十分明显。尽管浅沼圭司对于电影学发展的观点比较悲观,但是却符合实际情况。他在书中把电影学的任务确定为:“十分留意电影所有的多个侧面,并志向于捕捉电影的全体。”但是,他同时却指出:“由这两个疑问的答案可以使它的内容产生天壤之别。考虑到这些问题,我们说,‘电影学’并未确立,它还处于黑暗之中的摸索阶段。”总之,他还没有看到研究者在电影学的重要问题上在短时间内能达成基本共识的任何前景。

所以,尽管我们今天对于电影学的认识,可能要比浅沼圭司当年的认识要更加清晰了,但是,我们必须承认,直到目前为止,电影学作为一个学科的诸多问题,仍然是相当模糊、相当不确定的。当然,这既与电影学研究自身的复杂性和难度有着很大的关系,也与电影自身的历史太短,其

^① [日] 竹内敏雄主编:《美学百科辞典》,黑龙江人民出版社1986年出版,第372~373页。

发展的充分程度有限有着很大的关系。我们还注意到,在美国的学术界,一般并不使用“filmology”这一发源于欧洲的用语,即使是在规模较大的英语词典中也没有这个词,一般都是使用词组形式的表述:“Cinema studies”。这里的问题在于,尽管“Cinema studies”在中文当中既可以译为电影研究,同时也可以译为电影学,但是,由于没有使用专门化的英文语词,所以毕竟只能是一种泛指的话语,难以作为具有严格学术规范的学科用语来加以使用。这种情况与一般的电影研究者特别是美国的电影研究者缺乏比较严格的学科意识和实用主义倾向有关。

对于电影学的界定,法国学者麦茨在其《电影语言》(1974)^①一书中提出了一种新的理解,一般的电影研究(approaching the cinema)一共包括四个部分,除了传统的电影理论(theory of the cinema)、电影史和电影批评三个部分之外,还包括电影学(filmology)。电影学是由心理学家、精神病学家、美学家、社会学家、教育学家和生物学家等各学科专家从外部来处理电影的一种电影科学研究(scientific study)领域。^②

国内学者郑雪来的看法与麦茨的看法有很大的不同。他更侧重于从学科发生的历史渊源的角度来看待问题。他指出:“按照传统的分类法,电影学分为三个部分,即电影理论、电影史和电影评论。第二次世界大战结束后,特别是20世纪五六十年代以来,电影学突破了传统的分类法的框框,出现了一些新的分科,如电影社会学、电影心理学、电影社会心理学、电影符号学、电影美学、电影哲学、电影诗学等等。”^③

比较两种观点,郑雪来的观点更具有包容性,把历史上学科意识并不明确(电影批评、电影史和电影理论是一种自然分科)的所有对于电影的研究都包括在内;而麦茨的观点则比较纯粹,麦茨所说的“电影学”,专指学科意识及方法论都非常明确的电影研究学科(如电影社会学、电影美学、

① 该书最早之法文原著初版于1968年。

② 参见[法]克里斯蒂安·麦茨:《电影语言:电影符号学导论》,刘森尧译,台湾远流出版公司1996年出版,第104~106页。

③ 见《中国大百科全书》电影卷,第121~122页。

电影心理学等等)，这种观点强调了人文领域学科分化的历史性成果对于确立电影学的必要性。

实际上，上述两种观点是可以兼容的，即在某种程度上吸收郑雪来观点的包容性和麦茨观点的纯粹性。郑雪来把一切电影研究都放到电影学中，麦茨只把一部分电影研究放到电影学中，其实，可以把这些东西分别放到电影学的次级学科当中。郑雪来和麦茨把电影学的次级学科也当成电影学本身，有一定局限性。因为从逻辑的角度来看，次级学科不应当被等同于电影学本身。在这个意义上，理想的电影学要比郑雪来的电影学涵盖更广，也更具包容性，同时也要比麦茨的电影学更具普遍性和纯粹性，更具有建构性。但是，这并不意味着电影学对于电影的研究变得更间接了，或者更空洞了。

所以，电影学的建立要以以往对于电影的一切研究（包括电影学的次级学科的研究和发展）为基础。按照麦茨的思路，电影学就是电影美学、电影心理学、电影社会学、电影经济学，等等。其实，只要稍加思考就会发现，麦茨的这种学科分类思路的局限性是非常明显的（也有可能麦茨还来不及思考这样的问题）。因为，按照这一思路，电影学本身倒成了一个空架子或空壳子：电影学 = 电影美学 + 电影心理学 + …… + 电影经济学。从逻辑的角度，这样一个公式的问题也是非常明显的。麦茨观点的局限性在于，他从方法论及历史的角度考虑的多些，从逻辑的角度考虑的少些。他虽然有把电影语言学或电影符号学列入电影学下属学科的意图，但是，在他看来，电影学的代表人物是柯恩·赛亚和爱德加·莫林。

应该明确的是，电影学不能简单地等同于上述分科之“和”，而更应该是他们之“积”，即能够对一门艺术的所有的分科的研究成果进行总体概括的一个学科。应该说，这确实是一门尚有待于建立的具有某种涵盖性的学科，因而应该带有某种“准哲学”的性质。在这个意义上，电影学有点儿像传播学。因为我们清楚地知道，传播学就是传播学，传播学 ≠ 新闻传播学 + 电影传播学 + …… + 文学传播学。在这个意义上，传播学研究虽然已经有了几十年的发展历史，但是，传播学自身的建设仍然是相当不完全的。

正是在这个意义上，电影美学、电影心理学等分科研究只应当视为电影学的次级专门学科。

因此，电影学作为在电影诞生半个世纪以后才提出来的电影研究方式的意义就在于，它更具有涵盖性和包容性，它是一种对于电影的跨学科综合比较研究（interdisciplinary study of film）。它必须建立在对于电影的多学科分科研究及广泛吸收 20 世纪中外一切人文学科研究成果的基础之上，把电影作为一种与艺术各门类和科学各学科相互关联、相互影响的重要社会现象进行多学科、全方位的系统研究和全面概括。还应该强调的一点是，只有这样的电影学，才更具有严格科学性和整体概括性特点，而传统的电影理论则带有较强的意识形态认同和行业化特点。这一点，从电影学的提出和确立过程来看也是相当清楚的。

我们可以把电影学界定为，对于电影进行的多侧面、多层次及全方位的综合性整体研究。即对于电影的生产和再生产的各个环节和侧面及未来的可能发展作全面考察和整体把握的学术研究。

这些环节和侧面从总体上看涉及六个方面：本体论（存在方式与异质媒介、纪录与合成两大属性）；创作论（背景、修养、动机、过程、方法）；作品论（类型、样式、构成、风格、流派）；反应论（欣赏、功能、批评、历史、理论）；运营论（策划、制作、营销、立法、奖励）；教育论（目标、类型、层次、模式）。

电影学需要特别着重加以解决以下一些问题。

第一，电影的本质及其属性的描述，其中包括电影的存在条件、存在方式、发展阶段、发展格局和发展趋势。这一问题是电影学研究最基本的理论问题。其他的所有研究，都要以这一研究为基础。第二，电影的生产、再生产和消费的一般机制，以及对于这一机制的合理性和效率的评估和调控，包括对这种机制未来走向的预测判断。第三，电影在社会生活和文化发展中的地位 and 意义，电影对于社会的政治、经济和文化等生活方式，包括思想方式和情感方式，产生了哪些重要的影响与改变。这些影响和改变对于社会文化发展的意义是什么，如何评定这种影响与改变？特别是把影

像文化与印刷文化（电子文明与印刷文明）加以比较后的定位，及对这两者所占份额与布局的判断。第四，电影的创作、欣赏、批评、研究与教育的发展程度与发展水平如何，如何评价这种发展程度、发展水平的指标体系和规范？必须清醒地认识到，教育不仅仅是为了培养高水准的创作人才，还是为了培养合格的高水准的电影观众。电影教育的发展程度和发展水平，是决定电影发展程度和发展水平的非常重要的因素之一。

我们意识到，在世界各国电影发展的范围之内考虑这些问题，由于世界各国电影发展的极度不平衡，将会使问题变得极其复杂，并且极大地增加其研究难度。在这个意义上，国别电影学可能成为对于一般电影学的一份不可缺少的贡献。更不必说，由于中国人口众多、历史悠久，中国电影发展潜力巨大，特别是考虑到中国电影在未来可能产生的世界性影响，中国电影学的研究对于一般电影学研究就具有了特殊重要意义。也就是说，从逻辑与历史相一致的原则来看，中国电影学有其必要性。^①

总之，电影学，是对于电影作为一种极其重要的艺术手段和传播媒介进行宏观整体性及综合性研究的学科，其研究成果对于我们确定和调整发展中国电影的基本理念，适时地提出发展中国电影的长期和近期的决策具有特别重要的意义。因为它要对电影在中国社会中的存在条件、发展机制、发展水平及其在中国的社会主义现代化建设和文化建设中的地位与意义等一系列问题给予科学的回答。正是在这个意义上，我们才说，电影学研究带有某种“准哲学”的性质。这一点又决定了电影学的研究应当具有最大限度的科学性和学术整合性。

接下来，就是重新认识理论研究的重要性，拨乱反正，恢复理论研究应有的地位和尊严的问题。这里必须提到西方近代以来逐渐形成的贬低和蔑视理论研究、随意向理论泼脏水的思维定势。这一倾向十分顽强，源远流长。始作俑者可以说是歌德。他在《浮士德》中有一个桥段：一天，有

^① 在这个意义上说，单纯逻辑的观点，只适用于物理学和生物学等自然科学，而不适用于电影学。

个青年学生前来向浮士德求教，并欲拜浮士德为师。浮士德不想接待，于是，魔鬼便装扮成浮士德，回答那学生提出的种种问题，最后说道：“亲爱的朋友，一切理论都是灰色的，唯生命之树常青。”这么一说不打紧，结果是，这句看起来是那么顺理成章听起来是那么朗朗上口的贬低理论的俏皮话便不胫而走，流布天下。接下来是马克思，据说，马克思也曾经引用过此言。马克思自己还说过与这个意思大致有关的两句话，一句是：“哲学家们只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界。”^① 另一句是：“空谈和实干是不可调和的对立面。”^② 这两句话中，前一句更为著名。影响也更为深远。我在相当长的时间里都把前一句话当成至理名言，深信不疑。直到最近我才发现问题之所在。其实，我们更应该说的是，古今中外，任何理论的创立，其目的或多或少都是为了在某种程度上改变世界。这样说，才更符合历史实际，现实实际。哲学大鳄级的人物维特根斯坦对待理论的态度可谓相当恶劣。据维特根斯坦的一位传记作者描述，1930年的圣诞节期间，维特根斯坦与石里克和魏斯曼进行了许多讨论。在讨论中，他反复攻击哲学追求理论的企图。他说：如果告诉我任何什么理论，我会说，不、不！我对此不感兴趣。即使这理论是真的，也不会使我感兴趣——理论不是我真正要找的东西。……在我看来，理论毫无价值。理论不能给我任何东西。对维特根斯坦来说，制定理论是比奸尸还要严重的罪过。在维特根斯坦看来，理论罪莫大焉。其实他忘记了，哲学正是一种理论，哲学要使自己成为哲学，首先必须使自己成为一种理论。毛泽东曾指出过，哲学产生于奴隶社会，主要为统治阶级维持统治所需。我们看到，传统的哲学一般包括三个组成部分：本体论、认识论和价值论，其构成以梯级方式依次显示出其实用性。价值论包括伦理学和美学两大部分。伦理学和美学从哲学中独立出来以后，哲学就剩下本体论和认识论了。但是，仍然保持其对

① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编选：《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年出版，第57页。

② 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思致燕妮·龙格》（1881年4月11日），《马克思恩格斯全集》第35卷，人民出版社1998年出版，第173页。

于现实的关联性。其实，问题并没有那么复杂。所谓理论，无非是各种不同知识领域的组织化形式。而哲学则是对世界的总体性逻辑描述。关于这一点，维特根斯坦在《逻辑哲学论》中就有过很精到的描述：“图像是实在的一幅模型。”“在图像中有图像的元素与对象相应。”“图像的元素在图像中代表对象。”“图像之为图像在其元素以一定方式相关联。”“图像元素以一定方式相关联，表示物项如此关联，叫做图像的结构，这种结构的可能性叫做图像的表象型式。”“表象型式即是逻辑型式，则图像叫做逻辑图像。”“每个图像亦是一逻辑图像。”与此相类似的对于理论的认识还有，介绍混沌理论的美国学者约翰·布里格斯和英国学者F·戴维·皮特指出：“理论是对自然无限复杂性——它强调流动（flux）内部的某种微妙差别——的精神投射。物理学家玻姆喜欢指出单词‘理论’（theory）和‘戏剧’（theater）具有相同的希腊词根，表示‘看’。对玻姆来说，科学理论或哲学理论也是心灵的戏剧。”^①在这个意义上，我们完全可以把理论理解为心灵戏剧或逻辑素描。理论的要件或衡量指标有三个方面：基本概念、主要观点、整体框架。理论可有大中小之分：宏大理论（grand theory）、中层理论（theories of the middle range）和小理论（petty theory）。每一种理论形态都应该有其存在的价值和意义。具体体现在理论的基本属性的三个方面：简化提炼的原则；优化升级的原则；中外融通原则。而其核心精神则是，不同知识领域的组织化和集成化研究。正是在这个意义上，理论研究的价值和意义在信息技术迅猛发展，各种知识海量级、银河级地涌现的时代，比以往任何时代都更加重要、更加突显。

当然，我们所期待的电影学理论研究模式，仍然是一种相当理想主义的研究模式。目前，无论是电影的发展水平还是研究水平都距离这种理想的模式有着不小的差距。直到日前为止，能够按照这种模式进行研究的时机和条件尚不完全成熟。无论是研究资料的收集整理，研究资源的充分利

^① 见[美]约翰·布里格斯，[英]F·戴维·皮特：《混沌七鉴》，陈忠译，上海科技教育出版社2008年4月出版。