

从“多元系统论”审视百年中国电影 与外来文化的互动关系

徐 红

摘 要：文章尝试把百年中国电影文化描写为一个异质的、开放的、动态的结构系统，认为如果我们想要把握中国民族电影的发展规律和本质特征，就必须理解本土电影与同时期外国电影文化的相互交叉、相互重叠、相互竞争又相互依存的互动关系，这样才能更好地描写百年中国电影的发展历程和分析民族电影的开放、异质的“多元结构系统”。

关键词：多元系统论；民族电影；本土文化；外国文化

作者简介：徐红，男，讲师，电影学博士。（盐城师范学院 广播电视系，江苏 盐城，224002）

中图分类号：J90 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552 (2011) 04-0051-05

一、伊塔马·埃文—佐哈尔的“多元系统论”

以色列翻译理论家佐哈尔的“多元系统论”认为，各种社会符号现象或者各种由符号所主导的人类交际形式（例如文化、语言、文学等），应该被视为“多元系统”，而不是由各不相干的元素组成的“混合体”，才能得到充分地理解和阐释。并且，任何一个多元文化系统都是一个异质、开放和动态的结构，在这个“多元系统”内部，某个子系统的意义并不取决于自身，而应该由他与其它系统的关系来确定。他说：“这些系统并非单一的系统，而是由若干个不同的系统组成的系统：这些系统各有不同的行为，却又互相依存，并作为一个有组织的整体而运作。任何多元系统，都是一个较大的多元系统，即整体文化的组成部分。同时，它又可能与其他文化中的对应系统组成一个‘大多元系统’。也就是说，任何一个多元系统里面的现象，都不能孤立地看待，而必须与整体文化甚至与世界文化这个人类社会中的最大的多元系统中的现象联系起来研究。”^{[1](49)}例如在文学研究方面，文学系统的开放性体现在一个国家可能同时存在多个文学系统（例如本土文学与翻译文学，儿童文学与成人文学，通俗文学与高雅文学等），如果我们只研究其中的一种文学系统，而对另一种文学系统置若罔闻，这样研究起来尽管比较简便，但研究的结果很容易走向片面化。因此，我们只有将两种（或两种以上的）自成系统的文学放在一起研究，这样才能理解和分析一个国家或地区的文学发展的原则和规律。同理，对于中国电影的研究，如果只注意本土民族电影的研究，而忽略了同时期的外国电影以及其他外来文化形式的研究，那样的研究尽管很简便，但对于说明中国电影整体的发展规律来说是不够的。因此，要做好中国本土电影的研究，必须要照顾到外来文化（包括外国电影、文学、戏剧等多种文艺形式）关系的研究，这样才更加客观和全面。因为是中国电影与外国电影（包括起来外来文化形式）相互交叉、相互竞争、相互依存的关系，构成了一个历史时期中国电影发展的整体面貌，体现了中国电影系统的开放性和异质性特征。

佐哈尔说：“多元系统的假说，正是为了研究这类异质文化而提出来的，无论其异质性是否如此明显。在这套理论之下，把以前被无意中忽略甚至有意的排斥的事物（性质、现象）纳入符号学的研究

范围不但成为可能,而且成为全面认识任何一个符号场的必要条件。比方说,不把标准语放在各种非标准语的语境之中研究,就不能解释标准语;儿童文学不会被视为自称一类的现象,而会被认为与成人文学有关;翻译文学不会与原创文学割裂;大众文学(如惊险小说、言情小说等等)不会被当作‘非文学’而弃之不顾,以回避承认它与‘个性化文学’之间有相互依存的关系。”^{[1](21)}同理,如果我们不把中国电影放在与世界电影和世界文化联系的语境中加以考察,我们也不能把握中国电影发展的内在本质。然而在传统的电影研究中,在描述中国本土电影的发展过程时,外国电影(包括其大个子外国文化形式)与中国电影的相互关系问题还是被有意或无意地忽略了。传统中国电影史的描写仅限于对中国本土生产的电影的研究与梳理,认识不到同时期引进的外国电影(在观众的实际观影经验中)也是本土电影现实的组成部分之一,并且与本土电影存在着密切的互动和影响关系。甚至港澳台的电影生产也被排斥在许多传统的中国电影史的书写之外,当然这种研究状况如今已经得到了扭转。

与传统的以索绪尔的结构主义语言学为代表的静态的系统理论不同,佐哈尔还将历时的、动态的因素纳入到对“文化多元系统”的研究,强调不同系统之间或同一系统内部不仅是关联性、开放性的存在,而且是相互碰撞、相互更替、相互竞争的动态性的存在。对于文化多元系统的正确研究,需要确立一种历时的、动态的系统观念,来描述不同系统间以及一个系统内部的矛盾、斗争和运动。佐哈尔说:“在一个大多元系统内部,各个系统并不平等,而是在多元系统中处于不同的阶层……各个阶层之间无休止的斗争,构成了系统的(动态)共时状态。一个阶层战胜另一个阶层,则构成历时轴上的转变。一些现象可能从中心被驱逐到边缘(称为离心运动)。另一些现象则可能攻占中心位置(称为向心运动)……在以往,我们常常面对这些转移带来的结果,却未能察觉发生了转移,或者忽略了转移的来源。”^{[1](21)}也就是说,在一个“文化多元系统”中,各种子系统的位置是变动不居的,有的暂时处于中心位置,有的暂时处于边缘状态。处于边缘地带的系统有可能会攻占中心,变得流行起来,而原本处于中心的、流行的系统形式有可能会被边缘化,变得不再流行。佐哈尔认为,在这种由中心到边缘、由边缘到中心的矛盾运动中,一个系统本身并不具有保证自身必然处于中心或边缘某种特质或机制,而更多地受制于该系统以外的因素,比如主流意识形态、统治阶级的文学趣味等。^{[1](21)}

作为一种翻译理论的“多元系统论”对于我们理解中国电影与外国电影(包括其他文化形式)的交往关系是具有启示意义的。张南峰指出,佐哈尔的“多元系统论”虽然常常被运用于文学和翻译研究,“但它其实是一种普通文化理论,可用来指导任何一种文化现象的整体研究”,“多元系统论的优胜之处,在于能够看到产品的复杂的对外关系,解释政治、经济、意识形态等多种社会文化因素如何影响甚至决定产品的面貌。”^{[2](63)}张英进在最近的研究中也指出,20世纪80年代以来的文化研究把翻译研究从纯粹的语言层面的研究带入到更宽泛的文化语境层面的研究,类似的文化转向在最近的电影研究中也渐呈趋势,“它与翻译研究有一些共同关心的问题”。^{[3](32)}另外,早在上世纪80年代,我国就建立了比较文学学科,并渐成显学,然而迄今为止我国电影研究领域中的比较研究还没有形成成熟的学科体系。王瑞说:“电影的比较研究,在国外虽然已经进行了一些年,在国内则还处于初始阶段,除了颜纯钧主编的《中国电影比较研究》一书外,还未发现其他有关专著,涉及这一领域的文章也不多见。”^{[4](81)}正是出于上述思考路径,本文把佐哈尔的“多元系统论”引入中国电影的研究,为它提供一种新的理论视角,从而更加深入地观视中国电影的发展现象。总之,本文认为,中国电影不能被当作一种孤立的、本土的电影现象加以看待,而应把它放在与世界电影的交叉与联系的图景中进行研究。在百年中国电影的发展过程中,“中国电影”与“外国电影”(包括其他外来文化形式)这两大“多元系统”的动态演变关系,建构了中国电影的发展轨迹。

二、百年中国电影与外国文学的动态关系

例如,纵观百年中国电影发展史,作为一个“多元系统”的中国电影与另一个“多元系统”外国文学的关系的发展就是交叉而互动的,并处于不停的动态变化过程中。例如无声电影时期,可以说是

中国电影改编外国文学作品最密集、最频繁的时期。由于晚清以来直至“五四”前后中国翻译外国文学潮流的兴起，翻译活动“积极参与文化多元系统的中心的塑造，成为推动中国的社会制度、意识形态、生产方式、文学艺术、语言文化等在各个方面的变革的一股原动力”^{[2](63)}。同时期中国电影改编和取材上外国文学作品的做法也比较频繁，制作了《小朋友》（1925）、《空谷兰》（1925）、《一串珍珠》（1925）、《良心复活》（1926）、《不如归》（1926）、《女律师》（1927）、《飞行鞋》（1928）等一大批改编自外国文学作品的影片，掀起了中国电影改编外国文学的第一个高潮。无声电影改编外国作品没有语言上的束缚，可以对原著进行相对自由的操作，再加上早期中国电影全面学习西方电影的经验的风气，这些因素都推动了早期的跨文化改编潮流。可以说，该时期作为一个“多元系统”的中国无声电影与另一个“多元系统”的外国文学之间的交往是密切的，起点也是比较高的，这从一个侧面反映了中国电影早期在文化形态上的包容与开放，说明了彼时的中西方文化在电影疆界上的切近与互渗。进入有声电影时代之后，中国电影取材外国文学作品的创作路径继续演进，尽管在改编数量上不及无声电影时期，但在改编质量上得到了一定的提升。该时期中国电影创作了《一夜豪华》（1932）、《狂欢之夜》（1936）、《摇钱树》（1937）、《茶花女》（1938）、《金银世界》（1939）、《中国白雪公主》（1940）等一批改编自外国文学作品的优秀影片。综观该时期的改编，创作者受到了战争、政治和意识形态等多方面的影响，改编的质量和数量也参差不齐，但中国电影改编外国文学的创作传统还是延续下来了。特别是到了抗战结束后，佐临、柯灵等一批有社会责任感的知识分子编导走进了电影创作的中心，创作了《母与子》（1947）、《夜店》（1947）、《表》（1949）等一批高质量的改编自俄国文学作品的优秀影片，掀起了中国电影改编外国文学作品的又一个高潮。

新中国成立后，主导的社会主义意识形态逐渐替代了旧中国混杂的意识形态，以马列主义反映论为基础的文艺理论和以社会主义现实主义为代表的文学观念成为了新中国文学艺术的主导话语。在整个五六十年代，中国翻译了大量的苏俄文学作品以及朝鲜、越南、阿尔巴尼亚等亚非拉国家的文学作品，而对欧美国家的文学作品的译介则相对较少，即使有也是被当作“批判接受”的对象而被译介进来的。这从很大程度上也影响和制约了中国电影改编外国文学作品的态势。该时期中国电影对外国文学的改编呈现出向苏联、东欧和亚非拉国家一边倒的不正常现象，在改编的数量和质量上也跌入了低谷，这是冷战时代的狭隘思维在电影艺术创作领域的反映。特别是进入“文革”时期以后，左倾的意识形态严重影响中国电影与世界优秀文化的交往，文学翻译工作几乎停顿，中国电影对外国文学作品的改编也是一片空白。总之，从1949年到1976年，我国根据外国文学作品改编的影片产量较少，即便有限的那么几部作品也是根据苏联等社会主义国家的文学作品改编而来，如《只不过是爱情》（1951）、《美国之窗》（1952）、《小白兔》（1954）、《以革命的名义》（1960）、《李善子》（1964）等。这显示了彼时中国电影创作取材的封闭性和狭隘性，表征着中国电影与世界文化交往的曲折与低潮。“文革”结束之后，中国走上了改革开放之路，中国电影与世界文化的交往也重新走上正轨。我国翻译外国文学的工作得到了恢复与发展，中国电影改编外国文学作品的做法也重新焕发了生机，不仅改编的数量和质量提升了，而且改编的取材和手法上也呈现出丰富多样的形态。新时期中国电影推出了一大批改编自外国文艺作品的优秀国产影片，如《血色清晨》（1990）、《庭院中的女人》（2001）、《一个陌生女人的来信》（2004）、《喜马拉雅王子》（2006）、《三枪拍案惊奇》（2009）等，为中国电影的艺术探索提供了宝贵的经验。总之，百年中国电影与外国文学的互动关系从一个侧面反映了电影文化多元系统的开放性和动态性的特征。

三、百年中国电影与外国电影的互动关系

中国电影多元系统的开放性和动态性特征还可以从中国本土电影与外国电影（包括译制片）的交往关系中体现出来。例如20世纪早期是中国本土电影全面学习西方电影经验的时期，西方电影大量涌入中国市场，为中国观众提供了异域的观影经验，也催生了中国民族电影事业的诞生。在这段时期里，

外国电影占据了中国电影文化多元系统的中心位置（或者说取得了凌驾于中国民族电影的优势位置）。20世纪20年代中后期到1949年间，中国民族电影日益成长，中国影人抱着振兴国片与外片竞争的决心和意志，创作了一大批口碑与票房俱佳的优秀的国产片，与外国影片在市场上展开竞争。由于复杂的社会和经济因素，再加上政治时局的动荡不安，中国民族电影的发展之路充满了曲折和崎岖，前后经历了左翼电影、国防电影、孤岛电影、国统区电影等不同的发展形态和阶段。因此我们可以把这段时期看作是中国本土电影与外国影片竞争的胶着期。各个系统互有攻守，均无法完全垄断该时期的电影话语权。1949年新中国成立后的最初几年，由于百废待兴，民族电影事业的各项基础相对薄弱，国产电影的产能不足，一时间中国本土电影的摄制力量无法满足新中国广大观众的观影需求，于是中国大量引进了苏联、阿尔巴尼亚等国家的影片。在1949—1955年间，中国自行制作了63部国产故事片，而从国外译制了199部故事片。受政治和意识形态的影响，其中绝大部分为苏联、东欧以及阿尔巴尼亚等亚非拉国家的影片。^{[5] (532)}由此可见，1949年到1955年这段时间里外国影片（译制片）占据了新中国电影文化图景的中心位置，而中国本土电影则暂时处于薄弱的位置。然而从1956年以后这种状况就迅速发生了改变，随着新中国政治、经济和文化基础的夯实和全国各大电影制片厂生产能力的提高，国产影片日益成为了我国观众观影的主要对象，译制片则在全国上映的影片总数的比重中逐年减少。特别是到了1963—1964年中苏关系恶化之后以及混乱的“文革”时代，外国影片或译制片被当作“封、资、修”产品遭到了批判，外国影片的引进数量逐年减少，外国影片/译制片被逐入了边缘地带，逐渐淡出了中国观众的欣赏视野。直到1978年改革开放之后，外国电影才重新返回入中国观众的日常的观影视野。20世纪80年代之后，法国、意大利、日本和美国的一些优秀影片都登陆了中国，给国产电影的制作、市场和文化带来了积极的影响。中国电影的发展逐渐进入了与外国优秀电影文化良性互动的时期。特别是1994年之后，国家广电部同意中影公司每年可以通过票房分账的方式进口10部左右（后来增加到每年20部）的“基本反映世界优秀文明成果和表现当代电影成就”的外国影片，外国影片（特别是美国好莱坞大片）从此走进了中国电影观众消费的中心地带。直到今天外国影片（特别是好莱坞大片）仍然占据了我国年度电影市场的重要组成部分，为刺激和拉动中国电影产业的发展起到了示范效应。这一方面标志着外国影片在中国电影文化多元系统中的重要位置，另一方面也意味着中国电影发展进入了另一个与外国影片互动与竞争的胶着期。在这个时期中，本土电影的身份的危机感、博弈感和成就感共存。

四、外来文化攻占本土文化中心的条件

从上文的分析可以看出，历史上的外国文学与外国电影在中国电影文化多元系统中时而占据中心位置，时而被逐向边缘地带。那么在这种动态的演变关系中有什么规律可寻呢？或者说外来文化形式在什么情况下会占据一个国家的文化多元系统的中心位置呢？对此，佐哈尔以文学为例，列举了如下三种情况：一是当本土文学系统还没有明确成型，也就是说，当文学处于“幼嫩”的、形成之中的阶段；二是当本土文学处于“边缘”（在相互联系的各国文学当中）或“弱势”地位，或两种情况兼而有之；三是当本土文学中出现了转折点、危机，或文学真空的情况。^{[6] (222)}在这些情况下，外国文学或翻译文学会攻占一个国家或民族的文学系统的中心位置。

佐哈尔的这番观察对于我们理解外国文学、外国电影与中国电影的互动关系也是具有启发意义的。例如在中国电影早期，本土电影之所以会大量改编外国文学作品，并且一些根据外国文学作品改编的影片能够取得轰动性的效应，在早期中国电影的消费文化中取得中心位置（如《空谷兰》等），其原因至少与佐哈尔上述列举的前两种情况有关。一方面，在无声电影时期，中国电影的发展总体上处于稚嫩状态，中国民族电影的系统建构仍然不成熟，需要从外国电影和外国文学作品中汲取营养。另一方面，中国本土电影产业的开端是放映外国影片，由于中外电影业发展的不平衡差距以及国家主权和行政手段干预和调控电影进出口贸易的不得力，使得外国影片大量涌入中国市场。从1896年在上海徐园

开映外国影片为始，直到1949年新中国成立为止，中国电影在世界电影贸易中始终处于“逆差”的状态。这就意味着中国本土电影力量在中国整体的电影消费版图和电影文化的“大多元系统”中，与在华发行放映的外国影片相比起来处于弱势地位。于是，该时期的外国电影往往容易攻占中国电影文化系统的中心位置，构成了中国观众观影消费的主体部分。

至于佐哈尔所说的第三点——一个国家的文学或艺术处于重大的转折期、出现危机或真空的时候，外来的文学或艺术形式也可能占据该国的文化多元系统的中心位置，可以从（上文已论及的）1949—1955年间来自苏联和其他社会主义国家的译制片占据中国电影消费的权重地位的历史案例中体现出来。该时期，一方面中国本土电影产能的不足导致了本土电影市场消费的“真空”，客观上需要外国影片来填补它。另一方面，新中国成立伊始，新政权需要打破旧式的政治、经济、文化和意识形态机器，创造一种崭新的文化与意识形态氛围，新中国的文学艺术事业面临一个重大的转折时刻。中国出于向苏联“老大哥”学习的态度，大力吸收和借鉴苏联社会主义建设的经验，在政治、经济和文化体制上选择了“全面苏化”的发展道路，这从客观上推动了该时期苏联、东欧等社会主义国家的电影走进了中国电影消费文化的中心地带。

吕晓明指出，与文学不同的是，电影作为一种艺术性与商业性兼具的文艺形式，从其诞生的那一天起，其跨国性是电影产业与电影传播的分内之意。电影的跨国发行不仅带来了商业资本的国际流通，也意味着文化的跨国交流，外国影片的引进会影响到进口国的观众的欣赏口味和思想观念，从而会对本国的电影业乃至整个国家和社会的主体意识产生影响。^{[5] (530)}这种影响在一个国家的电影产业和国际贸易不平衡的时期表现得更加突出。如果外国文学作品的译入（《圣经》等某些具有强烈的灌输意识的宗教文学除外）往往是译入国有意识的主动“拿来”的行为，那么在以好莱坞为首的西方电影处于强势地位的世界电影版图里，东方的发展中国家对西方影片的引入往往是一个被动的、不对等、不平衡的文化交流过程。这就意味着中国电影文化多元系统中的动态斗争比文学领域来得更加频繁和激烈，对外国影片、译制片、外国文学改编片的研究，对于体认中国本土电影的发展经验、发展环境和发展态势具有更高的指示意义。

五、结 语

大卫·波德威尔说：“电影作为一种强有力的跨文化媒介，不仅需要依靠本国的文化，同时也需要吸收更加广泛的人类文明，尤其是分享其他文化的成果。只有具备了吸收不同文化的能力，中国电影才能真正冲出国界为全世界观众所接受。”^[7]如果说立足本土文化和社会现实，继承并发扬本民族的优秀传统文化，是中国本土电影健康发展的强本之基，那么在世界文化的背景下，借鉴和汲取外国优秀文化的资源与经验，是中国电影开源辟径、吐故纳新的重要渠道。放开眼量，积极“拿来”，参与世界各国优秀文化的良性互动，可以促进中国本土电影更加丰富多彩地发展。“立足本土，放眼世界”，用联系与发展的眼光来看待中国电影，应该成为中国电影研究的一个重要视角。佐哈尔的“多元系统论”从理论上为把中国本土电影放在一个更广阔的历史语境和空间视域中加以描写铺平了道路。该理论对于我们理解中国本土电影与外来文化的动态演进与交往关系具有相当的启示意义。

参考文献：

- [1] 伊塔马·埃文—佐哈尔. 多元系统论[J]. 张南峰译. 中国翻译, 2002(4): 19-21.
- [2] 张南峰. 从边缘走向中心? ——从多元系统论的角度看中国翻译研究的过去与未来[J]. 外国语, 2001(4): 63.
- [3] 张英进. 改编和翻译中的双重转向与跨学科实践: 从莎士比亚戏剧到早期中国电影[J]. 文艺研究, 2008(6): 31.
- [4] 卢燕, 李亦中. 隔洋观景: 好莱坞镜像纵横[M]. 北京: 北京大学出版社, 2004: 81.
- [5] 杨远婴. 中国电影专业史研究——电影文化卷[M]. 北京: 中国电影出版社, 2006: 530-532.
- [6] 谢天振. 当代国外翻译理论导读[M]. 天津: 南开大学出版社, 2008: 222.
- [7] 大卫·波德威尔. 电影艺术——形式与风格(第5版)[M]. 北京: 北京大学出版社, 2003: 501.