

【电影史】

唐纳及其左翼电影文论探析

黄望莉 王鹏超

【摘要】唐纳在1933—1935年期间不仅活跃在“左翼”影评的争论中,同时也通过大量译介西方电影理论,促就了别具一格的左翼影评风格和深入浅出的电影理论研究,尤其引领并推进了现实主义批评模式。他的政治身份和社会关系网络使他成为为数不多穿梭于“影刊”“片场”与“剧场”之间的左翼影评人。重新认识唐纳的电影理论、批评活动,进而探知涌现于20世纪30年代的左翼影评的全貌,在今天看来依然有重要的意义。

【关键词】唐纳;左翼电影运动;左翼影评;电影理论研究;软硬之争

【作者简介】黄望莉,上海大学上海电影学院教授、博士生导师;王鹏超,上海大学上海电影学院2019级硕士研究生。

【原文出处】《电影艺术》(京),2021.3.145~152

【基金项目】本文系2020年度国家社科基金艺术学重点项目“中国抗战时期艺术文献整理和研究”(批准号:20AA001)阶段性成果。

近20年来,国内学界将左翼电影运动的概念扩展到“新兴电影运动”的维度上思考,意在指出,这场发生在电影界的文化运动既是党的领导成就,同时也体现出多元、流动的文化生产特质。而诞生于其间的左翼影评“好比是新思潮里伸出一双时代的大手掌,把向后转的中国电影抓回头,再推向前去”^①。“影评小组”的核心成员唐纳,短时间内以“罗平”“史枚”等笔名,集中发表大量有见解的左翼电影文论,很快跻身左翼影评“主将”地位。除了《中国电影发展史》认定他为抨击“软性电影论者”“响起了反击的第一声”外^②,他还是最早一批翻译西方电影理论的左翼影评人,他不断穿插在译介、批评、理论研究、创作实践中,形成系统且个性鲜明的电影观念。众多学者,如邝苏元、李道新、陈山等都曾给予他高度评价,“作为当时蜚声文坛的著名影评家唐纳(原名马季良),为30年代中国电影影像理论以及电影评论的建设,做出了杰出的贡献”^③。身为追求进步的青年知识分子,唐纳既有与国家局势密切相关的政治性和阶级意识,又有文人墨客的文化理想。探析他以多文体、多维度撰写的左翼电影文论,可以更加全面理解左翼影人当时如何做出对时代进步文化的积极呼应。

身份:左翼影评的人脉与倾向

1932年7月,夏衍负责组织领导“影评小组”,唐纳位列其中。据鲁思回忆:“‘剧联’影评小组的尘

无、凌鹤、鲁思、唐纳、李一、毛羽和徐怀沙七人,则是这个组织的核心。”^④其中,唐纳是年龄最小的一位。在进入电影界之前,唐纳早已是文艺运动的中坚力量,夏衍器重的正是他组织文艺活动的经验与左翼进步倾向。“九一八”事变之后,他热衷于组织剧团演出进步话剧,后来和“金山等许多文艺青年一道在左翼戏剧家联盟的领导下,从事戏剧、电影活动”^⑤,积极参加抗日救亡运动。1932年夏,他考入有“中国哈佛”之称的上海圣约翰大学,主修英语专业,“在学校他是文娛体育活动的活跃分子,也是业余学生剧团的骨干”^⑥。总之,唐纳还未正式进入电影界之前,已经在文艺界崭露头角,其组织领导才干与团结进步势力的左翼倾向可见一斑。

彼时的上海商业电影浪潮被左翼文艺运动者称为“黑暗的电影圈”^⑦，“影评小组”作为“电影小组”的外围队伍,经“文委”领导,团结了一大批党员及进步人士。而唐纳直到“1933年《晨报》‘每日电影’主编姚苏凤约他写稿”^⑧,才得以正式开启左翼电影事业。值得一提的是,被称为“中间派”^⑨且受制于国民党报业的“报人”姚苏凤能够“左右逢源”,一直与左翼影人保持良好的关系^⑩。当时对影评人的要求是,以反帝反封建为行动纲领,深入研究作品得失,引导正确的创作和欣赏。为了不打被动仗,被敌人抓住批评意见不一致的“缺口”,他们“采取了集体讨论与

各自执笔相结合的方针”^①，形成“逢片必评”与“争鸣互纠”的壮阔局面。

唐纳与姚苏凤可谓一拍即合，这在两人合作发表的多篇影评中显而易见。意气风发的唐纳也很快在左翼影评上展现出活跃的思维和行动力。“每日电影”主要批评形式为围绕某部影片众说纷纭，《新女性》上映后引发广泛热议，尤其是唐纳与左翼人士周伽楞的争论愈演愈烈^②。由于论争内容大多涉及影片“意识”问题，不久便“引起潘公展强烈不满，于是姚苏凤‘在潘公展的强压下，终于让一批软性论电影论者钻进了编辑部’”^③。为应对“软性论者”发表的反动文章，夏衍决定迅速组织入手予以反击。经过几次论争，夏衍看到了唐纳坚定的立场、出色的表现与思辨的能力，同时又有着特殊的影人身份，首推他执笔回击，无疑会占据主导地位^④。随即夏衍亲自上阵，几乎他的每篇驳论都引述了唐文中的核心观点，称道“唐纳先生在《晨报》‘每日电影’所发表的《清算软性电影论》中已经有了不厌其详的解释”^⑤，对此王尘无以打油诗的形式评价道“迎头痛击逢唐纳，同病相怜有呐鸥”^⑥，对唐纳发出“第一声”给予充分的肯定。也正是有“夏衍、唐纳等的系统的理论批判与剖析”^⑦，才为左翼影评人赢得了话语权。

换个角度来看，姚苏凤此时则处在了“左右为难”的困境，一边国民党不断施压，一边左翼势力丝毫不减。为此，夏衍再次决定由唐纳出面，请求退出“每日电影”，望姚苏凤妥善自处，从这以后“影评小组”便不在此供稿。唐纳为表达歉意，特地写道“没有多少时间为提拔出我来的‘每电’作稿，衷心是觉得很歉疚的”^⑧。同年冬天，“每日电影”回应了一篇《告读者书》，其中提道“在新的电影文化运动之建设的使命上，我们曾经忠诚地努力过……最近由于一种不幸的误会，失去了几个扶植过‘每日电影’的朋友（尤其是洪深先生、沈宁先生、唐纳先生）……”^⑨唐纳等左翼影评人的离开，对姚苏凤冲击巨大，此时“每日电影”的编辑权已经转到了穆时英手里。

随着唐纳的影评影响力不断扩大，也将半只脚插进了电影创作，即所谓的“片场”。有报刊曾报道过：“他的踏入影界，最初是艺华公司，那时正当‘艺华’全盛时代，在岳枫导演《逃亡》的时节，他是以副导演的姿态出现于艺华摄影场上的。”^⑩自从1933年

11月12日，“艺华”公司被反动派捣毁后，左翼影人不再公开露面，但“艺华”老板严春堂还有继续合作的意愿，于是组织便委派唐纳通过关系进入“艺华”，而且据阳翰笙回忆，“唐纳一进‘艺华’，我们与‘艺华’联系的线就没有断”^⑪。在此，由唐纳作词，他的挚友聂耳^⑫作曲，为左翼电影《逃亡》创作了《自卫歌》《塞外村女》两首广为流传的插曲，从此便一半身子探进了创作界，一半身子留在了批评界。

关于唐纳具体的入党时间已无从查证，但可以明确的是他在参与左翼电影运动过程中很快转变为中共党员的身份。叶永烈在对夏其言^⑬的访谈中证实：在他1937年入党之前“唐纳加入了中国共产党”^⑭，并且秘密参加党的地下活动，其党内政治身份一直被深藏，与工作特殊性不无关系。而且，两人刚结识不久，夏其言就知道唐纳参加了“C.Y.”，亦即共青团，而在20世纪30年代由团转党非常普遍^⑮。1978年冬，唐纳回国^⑯，“中调部”安排夏其言接待他，“中调部”干部轻轻地告诉夏其言，“唐纳又入党了！”^⑰这个“又”字，再次表示唐纳过去已经是中共党员。用夏其言的话来说，唐纳一直抱有革命理想。

纵观唐纳的从影生涯，他能够以“主将”的文风参加整个左翼电影运动，一方面在于他一支笔左右开弓，先后主笔《晨报》《申报》等民国大报电影副刊，主编《大公报》“戏剧与电影”周刊，后期干脆身体力行，直接参与电影创作实践，出演中国第一部音乐喜剧片《都市风光》，担任明星二厂“编剧委员会秘书”^⑱，也促成了他对电影创作和影评别出心裁的看法。另一方面，唐纳重情义，善于团结进步人士，建立良善的社会人际关系网络，这是他在新兴的电影界快速获得上升空间的原因。他在演艺界早已与袁牧之、郑君里、赵丹等左翼影人义结金兰；在音乐界与聂耳、孙师毅均为挚友。此外，陶行知在唐纳怀才不遇时曾专门为其题诗鼓气。更为重要的是，他曾多次受到夏衍的直接指派，拓展左翼电影批评与创作空间，抗日战争全面爆发以后，正是“在夏衍授意下，在重庆组织‘中国业余剧社’”并担任正社长^⑲，直到抗战胜利后担任国民党“官报”《时事新报》总编辑也是经过夏衍授权同意的。今天考察唐纳在20世纪30年代丰富的社会活动、身份及其电影文论是为重新审视“左翼影评”的内涵、价值和成就。

译介：西方电影理论与批评的引入

由“文坛”跨入“影坛”的一批左翼影评人深感电影批评工作困难重重，郑伯奇曾在一篇短文中感慨：“一部片子的产生过程(由编剧到剪接)对于这片子的评价有很大的关系，而这种预备知识，我们的批评家是很缺乏的。”^①刚接触左翼影评的唐纳更是深知自身电影理论的欠缺。因此，最初他并未撰写真正的电影批评文章，而是专心译介、钻研外国进步电影理论，可见他对电影理论的重视与对待影评工作态度的严谨。

刚从大学校园走向社会的唐纳带有知识分子的智性表达与敏锐思维，率先将欧美电影理论引入国内。诚如李道新所言，“在对独特的电影时空即电影叙事进行探讨的过程中，欧洲、日本的电影创作及电影理论带给了中国电影批评家最多启迪”^②。与苏联电影理论热潮^③相区别，西式的英语教育让唐纳能够充分发挥自身语言优势，成为最早译介西方电影理论的左翼影评人之一。他最初译介的《如此好莱坞：你看，你别尽喜欢》《影届趣闻：米老鼠做医生》《范朋克投英后》等电影圈的逸闻趣事，从好奇入门，进而引发他对电影的浓厚兴趣，助力于他所投身的电影事业。这还带来另一个后果，唐纳后来长期主编报刊，很清楚读者需求，副刊中的趣闻带来了更多读者的关注。此后一年，唐纳发表在各大电影副刊的译文多达六十余篇，内容主要涉及电影艺术与技术以及国外电影动态(政策、现象、要闻)两部分，前者主要聚焦于声音和叙事，而后者则为了扩展国内电影工作者的视野，吸取经验与教训，致力于国产电影文化生态建设。



图1 初登银幕的电通演员、左翼影评人唐纳(《电通》1935年第8期封面人物)

20世纪30年代初正是电影由无声转向有声的关键时期，1930年3月，夏衍主编的《艺术》月刊刊出“有声电影的前途”专辑，左翼人士对此褒贬不一^④，但总体来看，左翼影人，包括评

论界都积极拥抱有声片的发展，唐纳也不例外，只是他是从译介《怎样去收取鸟类的鸣声(上下)》《电影的对话：眼睛当然胜过耳朵》《声音的运用》《未来影片展望：要有新的意义》等有关声音艺术的文章来实现的，这其中包含的大量具体声音采集与设计细节信息，不仅为有声片的进一步发展提供了理论依据，也从侧面表达了他对有声电影未来创作的肯定与支持。唐纳“对待有声电影的态度问题，就不仅仅是一个对待电影的技术发展的态度问题，而是一个有关中国电影发展前景的问题”^⑤。

通观唐纳的翻译文章，其中最主要的部分为“电影剧本编写方法论”。20世纪20年代“经常出现的剧本荒也证明了剧本在影片生产中已经不可或缺”^⑥，到30年代更认为“电影剧本在电影中的地位，是非常重要的”^⑦。唐纳别具匠心地节选了《电影剧本的范围》《电影艺术名论之一：电影剧本的编剧》《编写电影剧本的动机》《电影剧本编制上的特点》等实践类文章的核心章节，分几十次连载。这些文章不单单强调纯艺术纯电影，还自觉带有“关注现实”的左翼立场。例如，译文中借英国的“剧本荒”问题展开讨论，阐明真正原因在于放弃了“失业与和平”两个“生活上最根本的主题”，但正因为“有了几个重要的主旨而将是一张真实的能够激动着观众心绪的影片”。^⑧需要特别指出的是，在译文当中有关标准的分镜头本编写范式^⑨、景别范围应用及“淡入淡出”“化入”等专业术语的介绍，对规范左翼电影剧本的创作及后期拍摄至关重要^⑩。这些文章大都以第一人称详细讲述国外电影工业分工协作情况，从灵感来源、题材选择到场景设计，甚至细化到剧本修改过程，都有具体的操作指南，可读性与实用性极强。唐纳的翻译工作不仅给予了左翼电影人巨大的启迪，更让他自己能够从专业的角度评判欧美电影的创作成就，例如，1934年初美国福克斯公司出品的《权势与荣誉》(The Power and the Glory)^⑪公映，唐纳“惊喜地欣赏到‘narratage’的那种新的技巧之紧张与活泼”^⑫。连载三篇文章集中介绍被称为“narratage”(旁白)的叙事法，称赞“这些技巧被运用，乃是限制着电影的‘时间’王国之破灭。”，“在这里，narratage 不仅突破了时间的呆板的 order，而且能够收到对比的效果，表现出人们在谈话时的真实状态”^⑬。并比对运

用该手法前后的剧本样式,积极探索出保持“电影艺术优越性”^⑧的革新手法。

可见,唐纳对欧美电影一直持有客观和开放的态度,他能够持续关注欧美电影产业和文化现象,以其电影评论供当时中国电影人认识和借鉴。他通过对比1933年各国电影产业额发现,“全世界产生了二千一百张影片”,美国则以“五百十张”位居首位,接近总量的四分之一,而国产片只有六十部左右。^⑨因此,唐纳意识到“他山之石,可以攻玉”,他将目光投向正发生在美国的蓝鹰运动,译介了多篇“蓝鹰运动与美国电影”相关的社论。其中两处译者按:“威氏^⑩所提出之‘电影必需顾及现实’等语,实多可取;亟需译出以资参证。”^⑪“对于我国之电影广告,似亦有‘清除’之必要吧!”^⑫直接表明他期望以译介美国经验启迪中国电影界。

唐纳“译介”的阶段正是左翼电影快速成长期,这些国外进步电影理论的浮现无疑启发了在摸索中前行的左翼影人。值得指出的是,唐纳的理论翻译工作是一次对欧美影片的技术技巧、剧本结构和导演手法的系统性学习,开辟了一条在西方电影、文论中汲取艺术精髓,并将其输入中国电影血脉的道路。总体上对这些理论的引入是有“左翼”评判标准和系统性思考的。

批评:“意识”与“形式”的统一

“左翼影评”是左翼电影运动的重要组成部分,正如夏衍所说,此时“斗争得最厉害的是‘影评’,作用也很显著”^⑬。众所周知,左翼影评在当时最热衷于两点:一是关于影片中“意识形态”的批评,二是对电影本体观念的“争鸣”。唐纳也不例外,他在这些论争中,逐渐树立起在电影界的声誉。唐纳最为著名的就是参与了“软硬之争”,这场争论在今天看来最主要是关于电影艺术创作究竟是“意识第一”,还是“形式第一”的问题。毫无疑问,左翼影评备受攻击之处就在于“意识”先行。然而,唐纳则是难得能够将意识与形式合在一起并谈的左翼影评人。

王尘无发表的《〈有夫之妇〉实质的检讨》,被誉为“新的电影批评的第一燕”^⑭,开创了中国电影的意识形态批评,并且强调“意识”的正确与否是评判影片的标准。与他不同的是,唐纳则更愿意从电影创作的“形式”角度展开分析,进而涉及作品的意识形

态表达。在对《姊妹花》的评论中,他站在观众的立场,指出了姊妹大宝在“偷金锁”犯罪时的心理变化“很能打动观众的心”^⑮。当谈到《中国海的怒潮》导演手法时,他认为“全剧的静和动的tempo(节奏)处理得稍微有点紊乱”^⑯。与这主题迥乎不同的《烈焰》虽然对节奏拿捏得当,“对于一个为公众服务的救火员的赞美”有相当的好处,但情节缺憾很多,对此他提出改进构想:“与其说阿桂之为救火员是‘幸运的有了较好的发展’,实在还不如开始就写阿桂是个救火员来得好。”^⑰这种适时而友善的谏言,使得左翼影评自然而然地融入创作的内部环节,与创作规律相契合。

现实主义观是左翼影评对影片“意识”评判的标准之一。唐纳深化现实主义批评的目的在于启蒙民众,指导创作。作为“资深影迷”和“职业报人”,他洞察到“现在中国电影观众的成分,大多数还是小市民层”^⑱,并且小市民的中间性使其“常常幻想着动摇的不清晰的阶级界线”^⑲,倘若不加以引导,极易坠入封建迷信的深渊。他对现实主义的探讨是从多个维度展开的。首先,围绕着商业片《暴雨梨花》,唐纳特别探讨了感伤主义与现实社会问题的关系,证明“感伤主义作品,不是不会‘充分含有现实性和真实性’的如《少年维特之烦恼》”^⑳,反而他认为这部影片也确实启示了观众,“悲剧的题材的动人的力量,和感伤主义的极神经质的情感作用,《暴雨梨花》是动摇了观众们的心”^㉑。他对于现实主义与感伤主义的融合,“既是左翼影评人基于新兴电影实践推进的理论发展,也是他们从特有的政治理念出发,应势而变的一种历史结果”^㉒,由此推进了现实主义批评理论的包容与发展。

其二,唐纳认识到现实主义的“真实”美学的重要性。他在批评神怪片《爱拉廷》时,指出“对于那般借尸还魂的,逃避现实的文艺,应该表示反对的态度”^㉓。很显然,他坚信“科学的电影批评应该是看作品是不是表现客观社会的真实”^㉔。即使对于左翼电影的批评也丝毫不松懈,他质疑《大路》中“‘黎莉莉’的个人的英雄主义事实上是不会存在的,豪绅家如此的蠢婢是不会存在的”^㉕。在他看来,这种过于虚构与现实不符,缺乏“真实”感。其三,对于一些社会性议题,唐纳更是借电影批评表达出他的社会意识。例如,针对一舟指出的“把女人分成了三类,分

散了力量”缺陷,唐纳反驳“《新女性》要写一个‘中国式的’出走后的娜拉怎样的不能克服她自身的矛盾的悲剧,势必至于‘偏重韦明’”,他还进一步解释道“工人中的知识分子的李阿英才是真正的新女性”,这一人物不能够被鲜明刻画,主要在“环境的限制”。^④唐纳对影片整体上持肯定的态度,但他同时表明“不是说《新女性》真是‘十全十美’了”,而是“清算了蔡楚生导演的幻想与空虚,感伤与繁琐”^⑤,显示出他对蔡楚生这类刚刚转向进步倾向影人的团结。

其四,唐纳的现实主义更多是站在国族立场,当民族利益受到损害时,也会毫不留情地予以批判。其中,最为轰动的事件之一就是关于《新土》(又称《新地》)公映的抗议。为配合政治宣传,日德法西斯合拍的这部侵华影片“公然把我国的东北说成是‘大和民族’的‘新土’,号召日本‘国民’向这块‘新土’进发,去寻找他们的‘新生活’”^⑥。他当即揭露,该片“是一个谎,一个帝国主义鼓吹侵略中国的有力的宣传品”,这个谎“炫耀了日本工业的发展”^⑦。而后,包括唐纳在内的一百四十人联合发表《上海文艺界反对〈新地〉辱华片宣言》,在左翼影人一致声讨和抗议下,影片被迫停止公映,为此《中国电影发展史》正面评价了这一事件,“事实上是中国人民反法西斯侵略、反对国民党政府在法西斯帝国主义侵略面前采取屈辱态度的斗争”^⑧。

左翼影评人集中力量对一部影片、或者一个“现象”展开讨论的过程中,又会形成“争鸣互纠”的局面,这是当时左翼影评活动的一大特色。面对复杂的政治环境与批评氛围,唐纳没有过度强调“意识论”与绝对的“排他性”,而是以扎实的理论基础和以理

服人的见解,在左翼内部“互纠”中确立影评基准,在内外“争鸣”中旗帜鲜明地提出导向性观点,及时避免了左翼影评陷入“机械论”泥沼。更重要的是,他的批评观念代表了社会精英所主导的社会议题的探讨、意识形态话语主导权的责任诉求,稳定地推动了中国电影批评的发展。

理论:在“争鸣”中树立标杆

1933年被洪深称为“中国电影年”,在茅盾先生看来则是“多事而活跃的岁月”。这一年的11月发生了“艺华捣毁事件”,随后,国民党创办《现代电影》,提出“软性电影”的口号。唐纳最先发表有关《太夫人》的批评文章,直接揭露影片主题为“向上爬哲学的表现”,以有力的质问与批评打响了反击“软性论者”的第一枪。^⑨在这场论争中,唐纳连载九篇《清算软性电影论》长文,条分缕析,痛击“软性电影论”体系中“形式”主义至上的矛盾之处与概念的混乱。唐纳认为“软性论者”所强调的“形式方面的创造”,“实际上就是使观众不去积极支持新生电影而已”,并指出,当前缺乏的不只是对“美的照观态度”,真正缺乏的乃是彻底的写实主义作品。^⑩

唐纳无疑在这场声势浩大的“软硬之争”中充当了主力军,正如石凌鹤称赞道,“正义舒张,方显出英雄本色,明心见信,梗直再现于斯人”^⑪。在当时的形势下,“文字交锋,实为政战”^⑫。左翼影评人与“软性论者”的争论不仅是为夺回左翼话语的主导权,更颇具意味的是它使得左翼人士清醒地意识到中国电影的问题所在。正如“沈宁先生所言‘虽说有了努力的意志,但还找不到努力的方法’”^⑬。唐纳也在论战中力求让观众和电影作者认清电影的本质。为此,他从宏观产业现象与规律、微观艺术形式与技术等角度探讨新兴电影理论,将左翼影评中产生的零散的美学观点,凝结上升为电影观层面的理论成果,建立和发展起前瞻性的电影艺术理论。

左翼电影创作重要的来源之一就是从“新文学”中获得滋养。对新文学在电影中改编的思考,促成了唐纳改编理论的逐渐形成。《春蚕》的上映标志着电影与新文学的第一次联姻,左翼电影未来的新路由此呈现在两个方面,“一是新文学作家为电影创作剧本,二是进行新文学作品的改编”^⑭。唐纳曾在不同文论中多次提及影片《春蚕》,由最初偏重“意识”

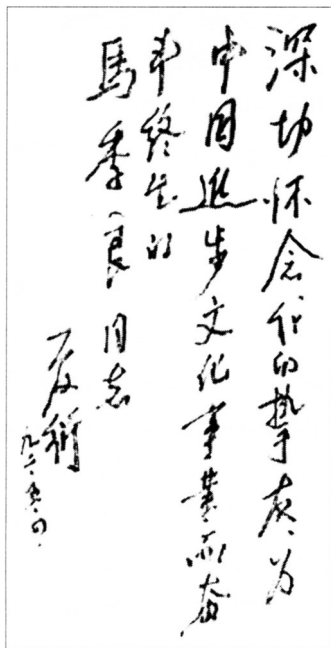


图2 夏衍为悼念挚友唐纳
(马季良)的题词

批评,到这一次专注在小说与电影跨媒介改编问题上剖析该影片,尽显他在不同阶段电影观念的转变。首先,他确信“由小说而改编电影,的确是可以号召观众的”⁷²。但他认为“大多数的文艺作品电影化而致失败,主要的原因便是狭隘的画框里要装填过多的素材”⁷³。在讨论据张恨水小说改编的《欢喜冤家》时,唐纳批评影片损伤了原作的“滑稽性和戏剧性”⁷⁴,主张应“批判地把现代中国文学搬上银幕”⁷⁵。此外,他还对“外片”的改编做了时事报道和评论。例如,唐纳简述了《唐·吉珂德》开映短短四天就出了上海滩,原因是它“没有深刻的摘发没落者的命运,致使原作的读者不免感到一种损失”,根本还在于创作者没有“更深切的理解西万提斯的原作”。⁷⁶至于改编自法国批评现实主义作家左拉写作的《娜娜》,唐纳更是在详细比对原作后,直接指明剧作者“把原著中的娜娜的因放荡而得到恶疾后的死更改作为了爱情为了国家而牺牲以死”⁷⁷,实则在为自己的阶级立场作辩护,自然违背了原作的意志。总之,在“电影化”改编这一话题上,唐纳一直持有乐观态度,保持原作风格、改正原作错误倾向、凸显电影化表达方式、积极引导民众等观点是他电影改编的核心思想。

“纯粹的电影观”是唐纳从对电影艺术独立性的思考中得出的。他多次强调“电影,重要的是一种艺术”⁷⁸,且这门综合艺术“闻有其特性,它用动作来思维与说明,开末拉的努力和montage的构成,足够使他当作它本身而存在”⁷⁹。因此,对于具体创作而言,他强调要注意电影艺术特有的技巧,进而形象地阐明“忽略了电影剧本中的空气与地方色彩,就等于忽略了骨骼上的‘肉’一样”⁸⁰,电影画面同样重要,“不仅因为它是一张影片中的基本的单元,而且对于剧中人个性之描写,空气之安排,montage之连接等确实是有着很大的联系”⁸¹。唐纳还特别指出“对话是不能与画面并立的,在画面不够抓住观众情感的时候,我们才需要它”⁸²。为突出电影是动态视觉艺术,他反复提及的“开末拉”(camera)与“montage”(蒙太奇)则是影像创作与叙事方式的独特之处。

除此之外,唐纳还在“大众语运动”⁸³中积极参与讨论,为“方言电影”争取到一席之地。主要围绕许

幸之等人提出的“在有声电影中是否允许所谓‘国语’的有续或扬弃?是否能条件地引用‘方言’和‘土语’潜入?以及‘大众语’在银幕上如何建立的问题”,电影界展开集中争论。唐纳站在民族主义立场,坚决反对方言电影解体。一方面从观众角度出发,他认为当下最主要的是反对“卑俗之作,而非方言电影”,“这看土语电影的习惯,保证着作为教育手段的电影效果的增大,从而提高各地大众的文化水准,使统一的新中国的文化更易产生”。⁸⁴另一方面,他并非在电影用语问题上因循守旧,违背各民族团结一的意愿,而如其所言“我并不会主张方言土语整个的单独发展,反之,我极力说明提高方言土语的发展,进向更高的一个阶级——民族语”⁸⁵。看似为左翼内部的“争鸣”,实际上这番言论的背景是国民党当局“提倡‘国语’,反对以‘粤语声片’为代表的方言电影”⁸⁶的举措,唐纳更多是在电影语言艺术层面参与论争,再次避免陷入政治斗争,为至今仍然存在的粤语片争夺到应有的艺术地位。

可以说,唐纳始终高瞻远瞩,他站在国族的立场,批评“过时”和“落后”的电影现象。为了与时俱进,他在争鸣中不断总结中国电影发展过程中所面临的关键性问题,他的理论建树对今天的创作仍有指导意义。

结语

理解唐纳电影评论活动的方方面面有助于当下对中国早期电影运动,尤其是左翼电影运动的全面认识。具体而言,唐纳代表左翼影评人发出反击“软性论者”的第一声绝非偶然,而是他与当时民族、阶级等激进的社会思潮发生了紧密的联系。他有效利用了自己的英文优势,从介绍西方电影理论入手,以理论带动实践,提高中国电影的创作水准,针砭时弊,以批评引导社会思潮。在理论争鸣的过程中,形成了自己独树一帜的“批评与创作”“电影与戏剧”“演员与观众”“政治与文艺”多层次的文论,成为20世纪30年代中国电影理论与批评的时代“先声”。

与此同时,唐纳也完成了政治身份的转变,但他的争论没有陷入“政治论”的泥沼,而是专注于民族电影艺术与工业的长远发展。他在夏衍等左翼“旗手”的扶植下,少有电影知识分子的莽撞与冲动,而具有高度的民族意识,以敏锐的视野剖析社会问题、

关注世界影坛动态,广泛、全面且客观地参与了整个20世纪30年代“左翼影评”的论战,他的成就和理想,使其成为夏衍眼中“我的挚友”,是“为中国进步文化事业而奋斗终生的马季良同志”。

注释:

- ①郑正秋.如何走上前进之路.明星月报,1933,1(1):1-3.
- ②程季华.中国电影发展史(第一卷).北京:中国电影出版社,1998.398.
- ③陈山.权威影评的形成:20世纪30年代的电影批评意识与流派.当代电影,2018,(2):91-97.
- ④鲁思.影评忆旧.中国电影,1957,(Z1):134-146.
- ⑤陈润琼.马季良(唐纳)文集.上海:华东师范大学出版社,1993.472.
- ⑥陈润琼.马季良(唐纳)文集.上海:华东师范大学出版社,1993.1.
- ⑦转引自:杨国还.于伶戏剧电影散论.北京:中国戏剧出版社,1985.285.
- ⑧陈润琼.马季良(唐纳)文集.上海:华东师范大学出版社,1993.2.
- ⑨张华在《姚苏凤:1930年代影评活动的推手》一文中指出所谓“中间派”,与政治立场无关,也不是一种模棱两可的折中处事原则,而是指姚苏凤的总体文艺观念。
- ⑩作者注:《晨报》当时出国民党CC系骨干潘公展主管,其副刊“每日电影”则单独由姚苏凤负责。姚苏凤在发觉左翼影人连载于“每日电影”的文章使得《晨报》销路大增之后,便决定由王尘无、夏衍实际负责主编工作,此后与左翼影人保持密切往来。
- ⑪鲁思.影评忆旧.中国电影,1957,(Z1):134-146.
- ⑫据周允中回忆:“我父亲(周伽楞)在刘群孩子的汤饼宴上邂逅唐纳,两人在酒席上碰杯,总算了结了这场影评恩怨。”
- ⑬夏衍.懒寻旧梦录.北京:生活·读书·新知三联书店,2000.176.
- ⑭重要的是,唐纳在此之前就察觉到所谓“软片”与“软性论者”的存在。早在1934年2月20日对华纳公司出品的《华清春暖》评论中,他就反问道“难道这就是所谓‘软片制成的软性电影’吗?”,初步认识到软性电影的形式与内容。同年6月10日,对美国哥伦比亚公司出品的《太夫人》的批评彻底揭露了“软片”的实质。
- ⑮罗浮.“告诉你吧”所谓软性电影的正体.电影画报(1933),1934,(12):28-29.
- ⑯转引自:陈播.中国左翼电影运动.北京:中国电影出版社,1993.956.

- ⑰程季华.中国电影发展史(第一卷).北京:中国电影出版社,1998.399.
- ⑱唐纳.引.晨报“元旦特刊”,1935-01-01(1).
- ⑲夏衍.懒寻旧梦录.北京:生活·读书·新知三联书店,2000.177.
- ⑳野波.唐纳楚材晋用.力报,1939-07-02(3).
- ㉑阳翰笙.泥泞中的战斗——影事回忆录.电影艺术,1986,(1):57-63.
- ㉒唐纳与聂耳的关系非同一般,曾在悼念文章《给亡友聂耳》中写道“永远不会在我记忆里遗忘的影子,你,我最忠诚最亲切的朋友!”
- ㉓夏其言与唐纳为老朋友,是上海资深新闻工作者,历任《解放日报》党委副书记、副总编辑,上海市第六届政协委员。他自称“我之能够走上革命道路”“唐纳应该是最早的引路人”。
- ㉔叶永烈.唐纳的真实身份.同舟共进,2013,(11):31-36.
- ㉕即入团后经过一段时间考验,直接转为共产党员。
- ㉖1948年之后,唐纳作为“中调部”(“中共中央调查部”简称)驻法的重要干部,长期定居法国。因此,新中国成立以后他在国内政治身份也就无人过问了。
- ㉗叶永烈.唐纳的真实身份.同舟共进,2013,(11):31-36.
- ㉘野波.唐纳楚材晋用.力报,1939-07-02(3).
- ㉙陈润琼.马季良(唐纳)文集.上海:华东师范大学出版社,1993.3.
- ㉚耐芳.批评与研究.电影画报(上海1933),1934,(10):3.
- ㉛李道新.中国电影批评史.北京:北京大学出版社,2007.100.
- ㉜据统计,单在《晨报》“每日电影”上,1933年内,共发表了五十五篇介绍苏联电影的文章。
- ㉝沈端先.有声电影的前途.艺术月刊,1930-03-16(1).
- ㉞李道新.中国电影批评史(1897-2000).北京:中国电影出版社,2002.95.
- ㉟高小健.新兴电影:一次划时代的运动.北京:中国电影出版社,2005.48.
- ㊱程树仁.中国电影年鉴.上海:大东书局,1934.107.
- ㊲唐纳(译).电影剧本的范围.晨报“每日电影”,1933-09-05(8),1933-09-06(10).
- ㊳作者注:司徒慧敏在《从评论电影中学习电影——〈电影评论选〉代前言》回忆当时学习电影的艰辛时提到,有一段时间为了研究《生路》和《金山》的电影剪接手法,每天电影散场以后,在放映室的倒片台上,一本本、一段段,有些地方一个镜头一个镜头地把画面构图,镜头的编辑次序甚至把呎数、格数记录下来。可见,分镜头范本对左翼影人的重要程度。
- ㊴作者注:据夏衍回忆,明星公司直到拍摄《狂流》之前些拍戏时用的只是“幕表”,所谓“幕表”只不过是“相逢”,“定

情”、“离别”……之类的简单说明。

④作者注:由于这部影片的创作受到了詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)的“意识流”小说的影响,试用了一种 narratage(叙述法),即企图突破“亘古以来被认为无可更改的那种以时间为函数(Function)而发展故事的叙述法的根本”,引起了电影批评工作者的重视。

④唐纳.致敬于《权势与荣誉》的导演者及“叙述法”(narratage)之创造者.晨报“每日电影”,1934-01-20(10).

④唐纳.《权势与荣誉》评补.晨报“每日电影”,1934-01-28(14).

④唐纳.《权势与荣誉》评补.晨报“每日电影”,1934-01-28(14).

④唐纳(译).上年世界影片产额.晨报“每日电影”,1934-02-24(9).

④威尔逊,即埃德蒙·威尔逊(1895-1972),美国知名作家、批评家,其文学批评深受马克思和弗洛伊德的影响,曾被称为“最后的美国文人”。1955年美国文学艺术院隆重授予他“评论金奖”,1963年获总统自由奖章。在唐纳看来,威尔逊诸多有关美国电影发展的可取之处,十分适用于中国电影市场。

④唐纳(译).蓝鹰运动与美国电影(上).晨报“每日电影”,1934-02-27(10).

④庸纳(译).美国的清除工作.晨报“每日电影”,1934-03-24(10).

④夏衍.以影评为武器 提高电影艺术质量——在影评学会成立会上的讲话.电影艺术,1981,(3):1-4.

④转引自:陈播.中国左翼电影运动.北京:中国电影出版社,1993.128.

⑤唐纳.姊妹花.晨报“每日电影”,1934-02-18(9).

⑤唐纳.中国海的怒潮.晨报“每日电影”,1934-03-01(12).

⑤唐纳.烈焰.晨报“每日电影”,1934-03-29(9).

⑤罗平.小市民层与中国电影(上).申报“电影等刊”,1934-05-27(9).

⑤罗平.评《贩马君子》.申报“电影专刊”,1934-05-25(9).

⑤唐纳.悲剧?感伤主义?.晨报“每日电影”,1934-05-15(10).

⑤唐纳.《暴雨梨花》的主题——我的结论.晨报“每日电影”,1934-05-25(10).

⑤吴海勇.“电影小组”与左翼电影运动.上海:上海人民出版社,2014.299.

⑤庸纳.《爱拉廷》评.晨报“每日电影”,1933-11-16(10).

⑤唐纳.清算软性电影论.晨报“每日电影”,1934-06-19(10)至1934-06-27(10).

⑥史枚.圈外影谈.民报“影谭”,1935-07-11(1).

⑥唐纳.论《新女性》的批评.民报“民话”,1935-02-26(2).

⑥转引自:陈播.中国左翼电影运动.北京:中国电影出版社,1993.575.

⑥夏衍.懒寻旧梦录.北京:生活·读书·新知三联书店,2000.214.

⑥唐纳.关于《新土》.大公报“戏剧与电影”,1937-06-05.

⑥程季华.中国电影发展史(第一卷).北京:中国电影出版社,1998.509.

⑥庸纳.太夫人.晨报“每日电影”,1934-06-10(10).

⑥唐纳.清算软性电影论.晨报“每日电影”,1934-06-19(10)至1934-06-27(10).

⑥⑥陈润琼.马季良(唐纳)文集.上海:华东师范大学出版社,2013.459.

⑥唐纳.《欢喜冤家》与张恨水的小说.晨报“每日电影”,1934-07-03(10).

⑥高小健.新兴电影:一次划时代的运动.北京:中国电影出版社,2005.241.

⑥罗平.欢喜冤家.申报“电影专刊”,1934-07-02(9).

⑥⑥唐纳.电影批评与再批评:关于文艺影片——为电影《堂吉诃德》敬质布拉斯先生.生存月刊,1934,4(9):79-82.

⑥唐纳.《欢喜冤家》与张恨水的小说.晨报“每日电影”,1934-07-03(10).

⑥罗平.世界文学名著与中国电影.申报“电影专刊”,1934-01-10(5).

⑥唐纳.左拉、爱娜史丹、娜娜(下).晨报“每日电影”,1934-05-19(10).

⑥罗平.论电影的启发性与中国电影.申报“电影专刊”,1934-06-30(9).

⑥转引自:陈润琼.马季良(唐纳)文集.上海:华东师范大学出版社,1993.379-383.

⑥唐纳.电影剧本中的地方色彩与空气.明星(上海1933),1936,7(2):4.

⑥唐纳.画面的构图.联华画报,1937,8(4):20-21.

⑥唐纳.题材,构图,空气,Montage,其他.大公报“戏剧与电影”,1936-11-01(12).

⑥作者注:“大众语运动”缘起于文学界。1934年,上海掀起要求白话文写得更加接近大众口语的文体改革运动,随后论争热潮迅速波及电影界。

⑥庸纳.再论粤语声片——敬答申报幸之丹枫诸先生.晨报“每日电影”,1934-08-13(10).

⑥庸纳.三论粤语声片——敬答申报幸之丹枫诸先生(续).晨报“每日电影”,1934-08-18(10).

⑥作者注:国民党一贯推行“国语统一运动”,扼杀方言。1936年,“中央电影检查会”下令:禁止拍摄粤语片。