

从小婢女到一代艺人

——阮玲玉的生活和艺术

佳明

阮玲玉是中国无声电影时代的优秀表演艺术家。二十到三十年代，她在二十九部影片中，塑造了各式各样的中国妇女的银幕形象，被誉为“才华闪煜的一代艺人”、“无冕影后”、“中国无声片时期的骄傲”。可惜，这位正在熠熠发光的影星，刚到二十五岁就服毒自杀了。今年恰是阮玲玉逝世五十周年。

半个世纪过去了，阮玲玉的表演艺术仍然享有盛誉，人们仍在深情地怀念着她……

阮玲玉原籍广东省中山县，1910年出生在上海一个穷苦的机器工人的家庭，乳名阿根。在上海浦东工人住宅区，她从工厂汽笛的鸣叫声和父辈沉重的叹息声中，逐渐地懂得了劳作的艰辛，度日的凄苦。五岁时，父亲病死，勉强维持生计的家庭濒于绝境。为了起码的温饱，母亲去为别人帮佣，阿根也成了主人家的小女佣，用她一双纤弱的小手辛勤劳作，为母亲分担生活的忧愁和重负，这就是她的童年时代。寡母孤女，以身为奴，度日之艰难可以想见。然而，善良明理的母亲为了女儿的前程，用省吃俭用的积蓄，送她到上海崇德女子学校去读书。阿根生性聪颖，求知心切，十分珍惜得之不易的求学机会，学业不断长进。在学校举办的游艺活动中，她既歌且舞，初步显露了良好的艺术素质，并对艺术萌生了向往和憧憬。1925年，一个富家少爷张达民看上了她。年仅十六岁的阿根单纯无知，带着对爱情和新

生活的朦胧追求，带着摆脱贫困境地的强烈愿望，带着改变母亲帮佣生活的拳拳孝心，开始了与张达民的共同生活。

在二十年代的旧中国，一个贫弱的女子，想通过结婚这条途径，寻找生活的出路，是完全可以理解的。阿根以身心相许，唯求自己终生有靠、老母晚年有靠。但是，就这样一点点菲薄要求，也并不能如她所愿。张家看重门第，对她迟迟不予接纳，不仅使她饱受凌辱，也使她始终未能与张达民缔成正式婚姻。张达民纨绔成性，耽迷赌场，无意谋求职业，坐吃山空，家境难支，夫妻二人时有口角。这一切，使阿根在苦闷、绝望之中，逐渐清醒，把探寻生活出路的希望从仰仗他人转向依靠自己，她开始谋求自立。

1926年，阿根从报纸上看到明星影片公司招考演员的消息，就鼓足了勇气前去投考。张石川先生在《自我导演以来》一文中曾描绘她“初上镜头的一天，僵得几乎手足无措”^①，这里的“僵”、“手足无措”，固然可以从她初临摄影场而产生的拘谨慌乱、忐忑不安来解释，可又有谁知道，其中有多少是她在寻求一条生活出路时奋力拼搏的紧张与恐惧呢？幸好，一时的“手足无措”并未掩盖她素有的艺术天分，她被明星影片公司录取，并参加了影片《挂名的

^① 原载《明星半月刊》一卷六期，1935年7月1日出版。

夫妻》的拍摄。就这样，阮阿根更名阮玲玉，步入影坛，开始了新的人生旅途。

当时的中国电影事业，正处在初期发展阶段。自1923年明星影片公司的《孤儿救祖记》获得营业上的成功之后，一些以投机牟利为目的的商人蜂涌而至，一百多家影片公司很快在上海等地成立，国产影片相继问世，投入中国电影市场的垄断局面。然而，由于缺乏正确思想的指导，外国影片的挤轧，再加上电影生产由一些投机商人来经营，创作上被一些封建文人所左右，尽管有田汉、洪深、郑正秋等正直的艺术家在影坛辛勤耕耘，所生产的影片仍不免良莠参差、鱼龙混杂。其主要弊端是脱离了我国新民主主义革命的时代洪流。在以“五四”运动为代表的中国新文化运动席卷中国大地的数年后，电影界仍是波浪冲击的死角。因之，当时电影界的所谓“繁荣”，带有浓厚的纯商业竞争色彩。特别是1927年以后，一股神怪武侠片的浊流，迅速地侵蚀和吞没了影坛，将电影界拉向更加脱离时代、脱离社会的境地。而阮玲玉，恰恰就是在这时步入影坛的。继《挂名的夫妻》后，又相继在明星影片公司拍摄了《血泪碑》、《杨小真》(又名《北京杨贵妃》)、《蔡状元建造洛阳桥》、《白云塔》五部影片。1929年，阮玲玉进入大中华百合影片公司，拍摄了《情欲宝鉴》、《劫后孤鸿》、《大破九龙山》、《火烧九龙山》、《银幕之花》五部影片。

从1926年步入影坛起，到1929年的四年间，阮玲玉共主演了十部影片。从这些影片的内容来看，基本上离不开鸳鸯蝴蝶、社会言情、神怪武侠的范畴。这十部影片，也可以说没有足以在电影史上占有地位的作品。但是，在这十部影片的实践中，阮玲玉受到了锻炼，积累了经验，熟悉了电影表演业务，并以其罕见的先天条件和同样罕见的后天努力在电影界初露头角。也正是在这十部电影的繁忙劳作中，阮玲玉得以自立于社会，以其劳动所得，侍奉老母，支撑家庭。她用自己的奋力拼搏获得了做一名自立谋生的职业妇女的资格。

然而，阮玲玉的生活并不幸福。此期间，她与张达民的感情已经完全破裂。在这种痛苦婚姻的纠缠下，她产生过轻生的念头，曾服毒自杀，幸被抢救复生。家庭生活的空虚、绝望，使她感受到精神上的极度孤寂。当她母亲收养了一个孤苦的小姑娘后，阮玲玉请求母亲让她自己来收养这个女孩，并为女孩取名小玉。不难看出，她想将自己的一份母爱，给予这个不幸的女孩，来慰藉自己孤寂的心灵，或许，也一并驱除缺少温暖和欢乐的童年留在自己心中的阴影吧？

1930年，阮玲玉随大中华百合公司并入联华影业公司，与孙瑜，朱石麟等合作，拍摄了《故都春梦》、《自杀合同》、《野草闲花》。这些影片的内容，多涉及恋爱、婚姻问题，对封建婚姻制度和旧礼教的罪恶，也有所揭露和抨击。孙瑜等编导创作人员，在导演手法上注重别有新意的艺术处理，颇得青年学生观众的喜爱，阮玲玉也因主演这些影片，成为青年学生们瞩目的电影明星，特别是《故都春梦》一片，更奠定了她在当时影坛的地位。

此时的阮玲玉，名誉有了，地位有了，物质生活条件也好多了。但是，她并没有中止在人生道路上的新的追求。她也越来越把自己的感情寄托于艺术。表演创造中的快乐，弥补了她精神上的空虚和寂寞。就在她一度沉溺于物质上的所得时，她也没有放弃学习。在家里，在拍摄空隙，她都手不释卷，阅读了大量的古今文学著作，并养成了勤学的习惯。她通常是到租书店租书来读，读完去还，还了再租。唯有记述著名舞蹈艺术家邓肯生平的《邓肯自传》，她读后爱不释手，专买来一本存在家中，随时翻阅，并决心象邓肯那样献身于艺术。正是这样一种不休止的攀登精神，使她能够摆脱种种不幸，连续拍摄了《恋爱与义务》、《一剪梅》、《桃花泣血记》、《玉堂春》、《续故都春梦》等影片，以表演技艺上的不断进步赢得了更多的观众的喜爱。

1932年，在中国电影事业发展的历史上，出现了一个重大的历史转折点。中国共产党地

下组织派夏衍等同志进入明星影片公司，一些左翼文艺工作者也相继从文学、戏剧、音乐、美术等阵地转入电影界。随之，左翼电影运动蓬勃地开展起来。这场以反帝反封建为宗旨、以大众化路线为特征的进步电影运动，顺应了时代的发展和全国人民抗日救国的要求，顺应了广大电影从业员的爱国、进步的愿望，以迅猛的声势波及整个电影界，影响了每一个电影工作者的生活和艺术，阮玲玉就是其中的一个。

1932年，联华影业公司决定拍摄田汉编创的《三个摩登女性》。影片以一个从东北逃婚至上海的电影明星张榆的思想发展为主线，通过他与原来的未婚妻、从东北逃亡至上海、思想进步的电话接线员周淑贞，追求享受、腐化堕落的虞玉以及精神空虚、爱情至上的陈若玉这三个女性的不同关系，表现了三十年代的资产阶级知识分子的不同的人物类型，反映了他们在抗日救国的斗争中和人民大众的教育下，不断克服自身的弱点，走向进步的过程。这是一部具有积极进步的思想意义的作品，是联华拍摄的一部具有广泛社会影响的左翼影片。刚开始拍摄之初，导演卜万苍本来想让阮玲玉饰演虞玉，因为，她演过不少这类角色，演来风骚泼辣，个性鲜明，可以驾轻就熟，保险系数较大。谁知，一向乐于听从导演安排、极好说话的阮玲玉却主动要求扮演影片中的女接线员周淑贞。周淑贞端庄文静，性格内向，在民族危亡的时刻积极投身于救亡活动，并能诚挚地帮助和教育沉溺于享乐之中的张榆，是一个具有积极进取精神的女性。这是阮玲玉从未扮演过的形象。这样改变戏路，成功的把握有多少呢？人们不禁多方猜测。阮玲玉不仅坚持自己的要求，并向公司保证，如果因自己表演失败影响了公司的收益，她愿包赔经济上的损失。经过她力争，她终于获准扮演周淑贞这个角色，并以饱满的激情、娴熟的演技，真实、纯朴、清新、细腻的人物心理刻画，成功地完成了周淑贞的形象塑造。

周淑贞银幕形象的创造，不论是从思想上

还是艺术上都是阮玲玉生活中一个重要的转折点。做为新戏路的开拓，这是阮玲玉艺术道路上飞跃式的探索和突破。做为人生道路的探求，阮玲玉开始把艺术上的追求与她那朦胧的思想上的进步要求融为一体。她之所以能够如此主动、如此坚决并如此成功地进行这一艺术形象的塑造，不能不说这是她接受左翼电影运动影响后思想、艺术上的变化与升华。在影片中，当阮玲玉饰演的周淑贞把自己家庭的不幸和婚姻上的坎坷深埋心底，自强不息，兢兢业业地在电话交换台认真工作的时候，我们分明能从周淑贞的身上体味到阮玲玉自重自爱、顽强自立的内心世界；当周淑贞领着张榆去参观工人、贫民和艺人的苦难生活时，我们分明能从周淑贞身上，感受到清贫凄苦的童年时代在阮玲玉身上留下的深深烙印，感受到她对下层劳动人民由衷的同情和关切；当周淑贞怀着国恨家仇，积极参与救护抗日将士的工作和电话工人的罢工斗争时，我们分明能从周淑贞身上，感受到阮玲玉对多难的祖国、黑暗的现实和思考 and 忧虑……这种演员与角色的“神交”——心灵的沟通，正是阮玲玉坚决要饰演这一角色并能够取得成功的重要原因。可以说，以反帝反封建为旗帜、坚持大众化路线的左翼电影运动与出身于贫困工人家庭、从社会的底层走进影坛的阮玲玉的自发的内心要求是相互呼应的。这种呼应，阮玲玉不是通过组织的形式来进行的，而是通过对角色的选择和艺术创造上的准确真实来体现的。阮玲玉愿为公司立包赔经济损失的“军令状”的行动，则体现出这种呼应的浓度和强度。这种艺术创作上的不可抑制的冲动，正是她追求进步的高涨热情的体现，不过，她本人当时也许并未清楚地意识到罢了。

继《三个摩登女性》之后，她又主演了《城市之夜》、《小玩意》、《人生》、《归来》、《香雪海》、《再会吧上海》、《神女》。其中，她在《神女》中的表演，达到了游刃有余的程度。她把一个街头卖笑的妓女与一位品格崇高的母亲，对比鲜明而又谐调一致地融汇在一起，她那准确适度的内心感应力和形体表现力，有机自然

地结合在一起，象奇迹一般地塑造了一个地位极其低下、处境极其可怜、遭遇极其悲惨而心灵极其美好、品格极其高尚的妇女形象。她那一颦一笑、一举一动，甚至默默凝视的凄楚目光，都能引起观众心灵的震颤。从表演艺术角度来说，阮玲玉的《神女》，可谓中国无声片时代的千古绝作，影坛瑰宝。虽然，阮玲玉死后，原导演又基本上采用原班人马重拍了《神女》(更名《胭脂泪》)，但是，人们仍然只承认阮玲玉的《神女》，因为，她给人留下的印象太深了，深到了难以忘怀，深到了足以产生排它力的程度。

这一时期，是潜藏在阮玲玉内心的艺术精灵带领她在艺术创作天地中遨游的时刻。如果说，在她前期的表演创作中，她那天生的艺术素质和勤奋进取的努力，使她在角色创造中取得成功的话，那么，这一时期，特别是在那些能真正暴露社会黑暗、反映下层劳动人民痛苦，表现中国人民抗日救国热忱的进步影片里，阮玲玉倾注了自己真挚的激情，为角色赋予灵魂和活力。这一时期的形象塑造，更显出深沉、复杂、准确、丰富的内在神韵和魅力。她对人物的魂魄的捕捉和表现更见功力，形成了自己真挚朴实、深沉细腻、洒脱清丽的表演风格。在与一个个角色“神交”的过程中，她不仅塑造了一个个真实可信的人物形象，又曲折地倾泻了积郁在心中的激情。请看：在《人生》中，当阮玲玉真切地展现出那孤苦的贫女为人作婢的痛苦时，我们不是可以感受到昔日阿根廷随母帮佣的生活情景吗？在《城市之夜》中，当那位工人的女儿瞒着贫病的父亲，含泪卸妆，去屈就厂主家的少爷时，我们不是可以感受到阮玲玉在承受不幸婚姻中的感情重负吗？当《神女》中的那位母亲与放学回家的儿子，一起伸臂屈腿做体操时，她那由衷的笑容，难道不是昔日阿根廷学生时代最甜蜜的回忆吗？在《小玩意》中，当孤苦伶仃的叶大嫂，提着卖货的小篮，蜷缩在风雪交加的街角时，我们不是可以感受到当年阿根廷在浦东工人住宅区中目睹的老年工人的惨境吗？

在阮玲玉这一时期的艺术创作中，生活和艺术，就是这样不可分地交织在一起，角色与演员，就是这样融洽地揉合在一起。反映下层人民痛苦生活，暴露社会黑暗的进步电影作品，既使她从这些作品中受到教育，加深了对生活的认识，也使她将自己的艺术才华与自己切实的生活感受，自然而然地结合在一起。昔日阿根的所见、所闻、所感、所受，与当日阮玲玉在摄影机前积累的经验、技巧的沟通、融汇，成为她理解、体验、体现挣扎在社会底层的旧中国妇女形象的得天独厚的条件，使她的表演真实、传神、独具魅力。

左翼电影运动的兴起，促使电影界进行了一次从“上流”到“下流”的转变。每一个电影演员，都在思想上面临着进步与落后的考验，都在艺术上面临着从饰演才子佳人、王公贵族、武侠剑客到饰演社会底层的劳苦群众的变化。在这个转变中，每个人的适应度都不尽相同，多数人都有一个饰演劳苦群众“不象”的过程。而阮玲玉则不同，她对这种转变的适应，更为顺当，更为自然，“不象”的成分更少，这不能不归之于她那不幸的身世所给予她的充实而丰富的生活体验。正因为如此，在这场电影界的转变中，阮玲玉较其同代演员，更为突出地崛起和涌现出来，进入了自己表演艺术创作的黄金时代。在联华厂里，她是许多导演乐于与之合作的演员，因为她理解人物最为准确，领会导演意图最快，是全厂公认的重拍次数最少的演员。吴永刚曾用“感光最快的底片”来形容和比拟，对她的这种艺术功力给予了高度评价。在观众中，阮玲玉成为享有最高信誉、最大号召力的电影演员，许多观众对有她演出的影片“每片必看”，有的一部影片还要看三、四遍，并急不可耐地等待着她的下一部影片放映。这在当时国产片与外国影片的竞争中，确是难能可贵的。这对提高国产电影的声誉、扩大国产电影的市场、增加国产影片与群众的联系，无疑是极有好处的。

在左翼电影运动所开拓的创作天地中，阮玲玉迅速地成长起来。她自在地翱翔；摄影机

前,是属于她的世界。然而,现实生活的世界,却不是属于她的。经过种种磨难,她终于与张达民脱离了同居关系。但是,张达民仍象一个恶魔一样,在经济上屡屡地纠缠于她,进行无理地勒索。在表演创作中,她可以戴着角色的面具袒露自己复杂丰富的感情世界,而在现实生活中,她没有可以吐露衷肠的朋友和亲人,实际上,她的精神生活一直是十分苦闷、孤独、寂寞的。在表演创作中,她理解人物十分准确,但是,在生活中,善良、幼稚的她却禁不住一些人的甜言蜜语的欺骗。不久,她又在一个茶叶商人的蒙骗下与其同居。但是,她很快就感到了被玩弄的失望和悲凄,进一步陷入苦闷的深渊。可怜的她,曾经把精神寄托于神佛,她虔诚地斋日吃素,屡屡到寺庙进香,跪拜在每一尊罗汉的面前,乞求神灵的佑护和解脱。她就是这样,做为一个矛盾的混合体生活在这个令人窒息的社会之中。她可以驾驭千姿百态的人物形象塑造,却无力驾驭自己的命运;她聪慧过人、才华横溢,却又受神佛虚幻世界愚弄;她在物质生活上可谓富有,在精神生活上却饱受贫脊之苦;她有成千上万崇拜她的观众,却没有一个倾心相交的知己……

1934年,阮玲玉在孙师毅编剧、蔡楚生导演的影片《新女性》中饰演女主角韦明。这部影片,是阮玲玉生前最后的力作。韦明是一个受过高等教育的知识妇女,在婚姻不幸、遭受遗弃之后,以担任音乐教师、创作歌曲、写作小说,来坚韧地谋求生活的出路。可是,在封建恶势力的束缚、纨绔子弟的玩弄、闻人阔少的污辱、失业贫病的折磨、书店老板的盘剥、暗娼鸨母的诈骗、黄色小报的诬陷之中,她不堪忍受,愤而自尽,尽管在工人朋友的鼓舞下,她复苏后萌生了活下去的愿望,但是,为时已晚,她终于离开了人世。在塑造韦明这一形象时,阮玲玉对角色倾注了自己全部的思想与情感。尽管阮玲玉的身世与角色有着种种不同,但是,那种争取自立的勇气的决心,那种探求出路的精神和韧性,那种寻找不到出路的苦闷和窒息,都使她与角色有相通之处。她痴

迷于创作之中,用她自己的话来说:“我甚至做梦都在想着如何表演她”。^①与此同时,与她一起沉浸于艺术创作的,还有影片导演蔡楚生。为了拍摄《新女性》,蔡楚生竭尽全力,甚至到了不顾栉沐、蓬头垢面的地步。在这部影片中,阮玲玉与蔡楚生这两位艺术家堪称“珠联璧合”的合作,已成为中国电影史上的一段佳话。蔡楚生在创作过程中所表现出来的控诉黑暗社会的吃人罪恶、同情被压迫妇女的悲惨命运的饱满激情,和对未来生活的希望和向往,给了阮玲玉许多新的启示;而蔡楚生在艺术创作上的奋发精神和熠熠照人的才华,也给了阮玲玉许多新的感染和熏陶。合作中,蔡楚生清楚地从阮玲玉的表演中体味到“她内心在赞成什么、反对什么,她在向往什么,又在追求什么”。从而,“十分敬重她,也为她在思想上的这种进步而高兴”^②。在《新女性》的合作中,阮玲玉从蔡楚生的身上,感受到进步的电影工作者的新的精神面貌,新的创作境界。也是贫苦出身的蔡楚生,种过田,当过学徒,在电影厂当过杂工,也是依靠勤奋的自学、刻苦的奋斗,从社会的底层步入影坛的。他们二人似乎在思想上、艺术上都有着一拍即合的默契。这种理解、这种交流,以极其融洽的气氛孕育着创作上的合作,也促进着他们思想感情上的进一步交往。半个世纪以后,据与蔡楚生同时代的电影艺术家柯灵同志披露,“在《新女性》的合作过程中,这两位彼此倾心相许的艺术家,各自痛苦地扼杀了燃烧的热情。”^③这一份“倾心相许”的情谊,是性相近,心相通的爱的升华,是思想上、艺术上的共同追求的相互吸引。然而,他们一个兢兢自守,一个洁身自好,尽管是痛苦地,却断然扼杀了这燃烧的热情,更体现了双方对倾心者的尊重、爱护的美好情操。“人生得一知己足矣”,在精神生活方面极端孤寂

① 见蔡楚生:《追忆阮玲玉——纪念阮玲玉逝世二十二周年》,原载《中国电影》1957年2月号

② 蔡楚生:《追忆阮玲玉——纪念阮玲玉逝世二十二周年》,原载《中国电影》1957年2月号

③ 柯灵:《中国电影的分水岭——郑正秋和蔡楚生的接力站》,原载《电影艺术》1984年第6期

的阮玲玉，在她离开人世前不久，是否曾领略了这种尽管非常短暂，然而十分珍贵的“得一知己的快乐和满足呢？”

《新女性》于1935年公映时，已是反动当局在电影界制造白色恐怖、镇压左翼电影运动的气焰十分嚣张的时刻。1933年底的“捣毁艺华”事件，掀开了“暴力镇压”的序幕，电影检查机关更是凶狠地采用“剪刀镇压”的方式，公开剪去许多内容进步的镜头，把一些进步影片搞得支离破碎；“软性电影论”的泛起，则企图对左翼电影在理论上进行“围剿”；而一些被收买的“御用”组织，寻衅进行种种“抗议”，企图用一种隐晦曲折的“舆论镇压”来扼杀左翼电影运动。《新女性》中，抨击了一个黄色报刊的记者，反动的“新闻记者公会”以此为借口，提出了“抗议”，并利用一些黄色报刊，对《新女性》进行攻击，大造声势，加入了围剿左翼电影运动的大合唱。其中，孙师毅、蔡楚生成为他们集中攻击的目标。孙、蔡二位，对此并不理会，而是付诸一笑——看谁能笑到最后，笑得最好！可是，联华公司的老板却在编、导均不知道的情况下，用公司的名义作了公开的道歉声明。这就是中国电影史上的“《新女性》事件”。这一事件，自然也波及了《新女性》的主要演员阮玲玉。一些黄色报刊利用涉及阮玲玉的诉讼案件，别有用心地、变本加厉地极尽其造谣诬蔑之能事，以很多的篇幅、很大的标题，颠倒黑白地渲染这一民事讼案，以大号铅字标出一些不负责任的“轻薄文字”，为她编造莫须有的罪名，形成“一犬吠影，百犬吠声”之势，铺天盖地向阮玲玉压来。这种压迫，是珍惜、爱护自己的名誉的阮玲玉不甘忍受的。这种对进步电影运动和进步电影艺人的残酷镇压，是倾心于进步电影事业而又对斗争的复杂性、艰巨性、曲折性缺乏清醒的认识和足够的思想准备的阮玲玉无力承担的。终于，年仅二十五岁的阮玲玉，在1935年3月8日的清晨，服毒自杀。她以自己年轻而富有才华的生命，对万恶的反动势力和黑暗社会，进行了最后的愤怒控诉和强烈反抗。

阮玲玉死后，引起强烈的社会反响，热爱她的艺术的成千上万的观众，无比惋惜和沉痛，自发地涌向殡仪馆，瞻仰她的遗容。送葬那天，络绎不绝的人流排成了长长的行列，形成万人空巷的盛况，表现了广大观众对阮玲玉的景仰和同情。这种情景，在中国电影历史上是前所未有的。

阮玲玉死后，对其死因众说纷纭。其中，有“殉讼”说，说她因羞于捲入“讼案”而死；有“教唆”说，说她受了《新女性》中韦明自杀的教唆而死。然而，明眼人一眼就看出，这些说法都是站不住脚的。鲁迅先生专门著文，犀利地驳斥了这种论调，他在《论人言可畏》一文中愤怒地指责了黄色报刊使“无权无勇的阮玲玉”“被额外地画上一脸的花，没法洗刷。”鲁迅先生认为当时的新闻报刊“对强者是弱者，但对更弱者它却还是强者，所以有时虽然忍气吞声，有时仍可以耀武扬威。于是阮玲玉之流，就成了发扬余威的材料了。因为她有名，却无力。“叫她奋斗吗？她没有机关报，怎么奋斗；有冤无头，有怨无主，和谁奋斗呢？”鲁迅先生指出，报刊上的“这些轻薄句子”，不仅使阮玲玉“受伤”，也使“靠演艺为生的‘她’够走到末路了”^①。著名电影评论家王尘无更是联系当时电影界尖锐斗争的实际指出：“因为有一些记者们对于《新女性》的仇恨，所以，阮玲玉未死之前，夸大地记载她的事情，既死之后，又完全说是《新女性》的教唆。”^②事实也是如此，这种“仇恨”正是反动势力残酷镇压左翼电影运动、迫害进步电影艺人的心理和情绪的反应，是绞杀阮玲玉致死的直接的社会因素之一。阮玲玉是个弱者，在她人生的道路上，她奋斗着，几乎就要找到她寻觅许久的出路了，但是，她在左翼电影运动影响下的进步表现，招致了狂风暴雨般的突然袭击，她无力承担，只好一死了之。但是，她没有苟活，没有“道歉”，她留下

① 见鲁迅：《论人言可畏》载《鲁迅全集》第六卷人民文学出版社，1958年出版

② 见尘无：《悼阮玲玉》，原载1934年3月14日《中华日报》

了“人言可畏”的遗言，留下了她对黑暗社会的控诉，告别了人世。从这一点上讲，她又是个强者。可以说，阮玲玉是《新女性》事件中的牺牲者，是中国进步电影“在泥泞中作战、在荆棘里潜行”的历史阶段、死于“舆论镇压”的白色恐怖中的一名倾向于进步的电影从业人员。

阮玲玉的一生，是奋斗的一生。这个从浦东工人住宅区走出来的穷苦工人的女儿，以其聪慧灵秀的天赋之才和刻苦勤奋的后天努力，攀登到中国无声片时期电影表演艺术的顶峰，获得了“一代艺人”的盛誉，为中国早期电影事业做出了贡献。其中，表现了她非凡的才华、坚韧的毅力和为电影事业献身的精神。

阮玲玉的一生，是探求的一生。在苦难深重的旧中国，在妇女地位极其卑下的社会中，她自重自爱自立，以一个小婢女为起点，始终孜孜不倦地探求着人生出路，向往着进步和光明。尽管黄色报刊将一桶桶污水泼到她的身上，她宁肯死去，也不带着“一脸花”苟活。她出身低微，品性高洁，心地善良，待人谦逊，没有大明星的架子。她只是认认真真地演戏，兢兢业业地塑造一个又一个银幕形象。而仅此，也并不被社会所容。她一生的探求，最后以自杀悲剧告终。

阮玲玉的一生，是悲惨的一生。饥寒交迫

的贫困，被役使的屈辱，不幸婚姻的纠缠，被欺骗和被玩弄，精神上的孤寂，找不到出路的苦闷，黄色报刊的中伤，在她二十五年的短暂生涯中留下了浓重的阴影。她奋斗，她探求，她忍让，她宽容，但最终仍无法改变自己的悲惨命运，最终被黑暗的社会所吞噬。她在银幕上塑造的一个又一个悲剧型的妇女形象，正是她自己生活的写照，她那悲惨的一生，又正是旧中国无数妇女悲惨命运的缩影。

阮玲玉的一生，是辉煌的一生。从小婢女到一代艺人，她没有虚度短暂的生命。她为中国电影事业的进步和发展所做出的贡献，使她永远活在中国人民心中。生前，她得到无数观众的发自内心的拥戴；死后，群众自发地为她举行了隆重的葬仪。就是半个世纪后的今天，她所创造的生动感人的银幕形象，仍在国内外受到高度的赞许和好评，不仅成为中国无声电影时期的骄傲，也成为世界影坛引人注目的瑰宝。

阿根——阮玲玉，阮玲玉——阿根！阿根从大众中走来，阮玲玉将其艺术给予大众！阮玲玉属于人民。阮玲玉属于中国。阮玲玉属于世界。阮玲玉的艺术是不朽的！

（选自《中国电影艺术家画册丛刊》之一《阮玲玉》，中国电影出版社1985年2月出版）

艺海拾珠

群众看戏、看电影是要从中得到娱乐和休息，你通过典型化的形象表演，教育寓于其中，寓于娱乐之中。

——周恩来

在形式上极其朴实，而在思想上异常深刻。

——瓦·佛明

人物性格的创造仿佛是通过把分散在整个情节中的一些细节和插曲连贯起来而实现的。

——斯·梭罗门

电影的画面给我们的印象是最深刻持久的，好的影片最先引起我们的眼睛，第二才引动我们的耳朵。

——顾仲彝

在电影观众身上，自我，作为思想和决断力的主要源泉，放弃了它的控制能力。这就构成他们和戏剧观众之间的一个显见的不同之处。

——克拉考尔

（方平辑录）