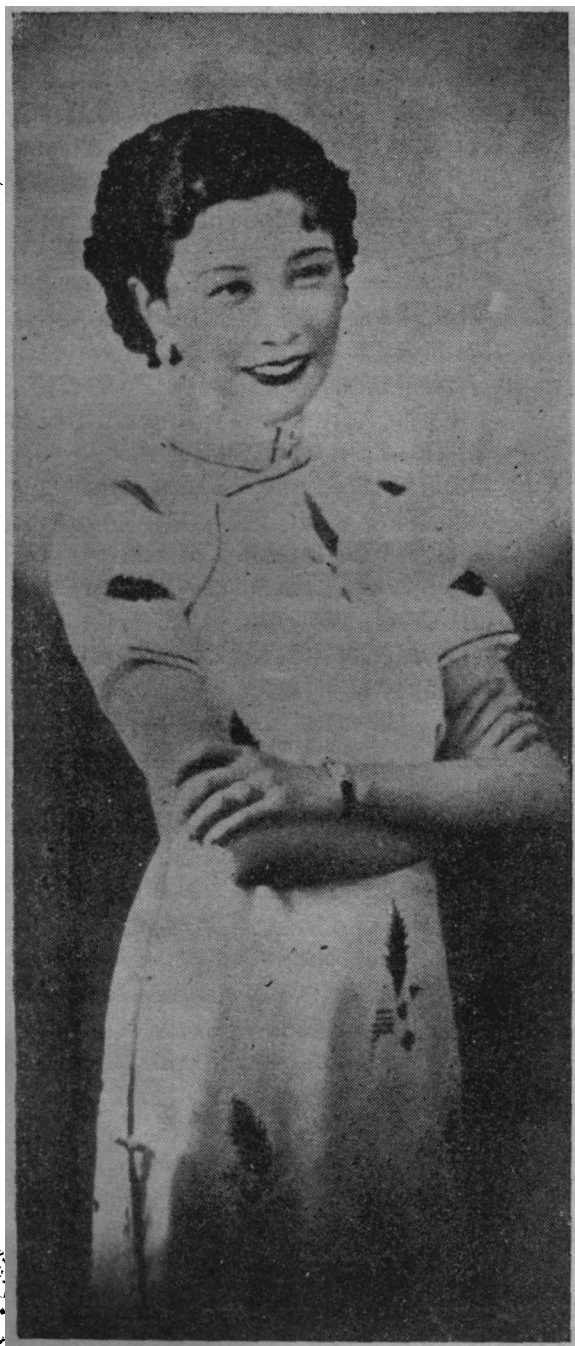


阮玲玉和她的表演艺术

郑君里



早期中国电影的优秀演员阮玲玉女士离开人间已经二十二年了。今天的青年们对这个名字恐怕是陌生的，然而作为阮玲玉的同时代人——像我，每当回想起过去中国电影演员们的成就时，她的艺术才华和她所塑造的人物形象立刻出现在眼前——鲜明、生动而不可磨灭。她在大概二十九部影片中创造了半封建半殖民地社会被污辱与被损害的中国妇女的“群像”。特别叫我难忘的，是她在后期（1930年后）作品中所表现的卓越的才华。

阮玲玉一生只经历了短短的二十五个岁月，而她从事演员工作先后还不到十年。就在这短促的时光中，她创造了众多的不同阶层、不同命运、不同性格的妇女形象。从她的处女作“挂名的夫妻”（1926）到最后两部作品“新女性”、“国风”（1935）等一连串作品里，我们找到了当代中国妇女几个重要的典型。在“挂名的夫妻”（她扮演一个从小受父母之命“指腹为婚”、没有过门就守活寡的少女）和“血泪碑”（写一少女被家庭旧礼教所扼杀）里，她生动地塑造了被封建势力压得抬不起头来的弱女子的形象；在“情慾宝鑑”、“故都春梦”、“桃花泣血记”、“玉堂春”、“神女”等片里，她塑造了受尽豪绅阔少、流氓恶霸的玩弄和压榨的风尘女子的形象；在“野草闲花”里，她塑造了为争取婚姻自由、打破封建婚姻的傳統思想的勇敢少女的形象；在“新女性”和“三个摩登女性”里，她塑造了争取与劳动人民结合的知识妇女的形象。这中间又包括着形形色色的人物，她扮演过小家碧玉，村姑，老太婆，尼姑，丫头，妓女，乞丐，姨太太，卖花女，女学生，歌女，女作家，舞女，等等。

阮玲玉扮演的多种多样的角色，从各个角度揭露出当时中国社会中的黑暗势力对妇女的迫害。这些人物的命运，正如当时中国广大妇女的命运一样，都落得个悲惨的下场。她扮演的尽是悲剧性的角色。有人替她主演的影片作过统计：“她在银幕上曾自杀四次，入狱两次，其余便是受伤，癫疯、被杀和病死等等。虽然影片大都注重传奇性的结构，而且只限于揭露社会黑幕，未能指引光明的出路，但是，无论她饰演哪一种角色都是充满着斗争，无论怎么受困也保持

純潔的靈魂，憑她的精湛而維肖維妙的演技，簡直使劇中人躍然地感動觀眾。”（見1948年2月號“電影論壇”上石郎的文章）

阮玲玉在影片里扮演的人物，起先都懷着一定的生活的理想，對封建勢力和豪紳買辦、財主、流氓的迫害展開血淚的鬥爭，但差不多毫無例外地招致了粉身碎骨的失敗。她以每個劇中人物的悲慘遭遇向舊社會提出義憤的控訴和猛烈的抨擊！這些作品給我們留下至今不忘的印象。

二

阮玲玉在影片中所創造的人物大都有高度的真實性和說服力。每個人物都逼肖現實中的真人。作為一個表演藝術家，她具有豐富的激情——純真、強烈而又細膩。她的技術熟練、朴素而自然，絲毫沒有彫鑿的痕跡。每個人物都烙印着她所特有的清麗而優美的表演風格，具有強烈的藝術魅力。即使她扮演一個庸俗的“交際花”，也有一種脫俗的韻味。

在二十多年前的電影圈里，一般的創作水平是不高的。阮玲玉跟她的同代人一樣，沒有學會成套的角色準備的科學方法，她甚至沒有接觸過什麼表演理論。那麼，她依憑了什麼獲得了這些光輝的成就呢？

由於各方面的資料不全，（他遺留下來的影片也是殘缺不全的），想對這些問題回答得準確，是十分困難的，我姑且根據自己一些薄弱的記憶，談一談我的看法。

我以為阮玲玉的表演藝術之所以獲得成就，首先是——她所塑造的人物與她的切身的社會閱歷有着密切的關聯。她在生活中的經歷和感受有力地支援了她的藝術創造。

阮玲玉出生於工人的家庭，從小跟她母親到豪門家里當女傭。靠着她母親勞動所得，她到小學讀了幾年書，夜里回到主人家里幫母親做活。有好幾年功夫，她以半奴半婢的身份寄居在別人籬下，一直到1926年她考入明星影片公司當演員之後，才開始有自己的“家”。就在這時期，她為一個不務正業的富家敗子所糾纏，把她看作搖錢樹，百般勒索。阮為着要擺脫這無賴，曾經鬧過三次分居，甚至一度自殺。待阮聲譽漸起，一位以“玩電影明星”著稱的闊佬向阮多方追求，用盡一切假情假義去蒙騙她，用闊綽的物質生活去討好她，誘阮掉進他的圈套。有幾年功夫，阮沉溺在豪華生活中而不能自拔。可是她終於漸漸認識自己被玩弄的命運，她開始對生活有了新的憧憬！她掙扎了許多次，打算突破金絲鳥的樊籠飛出去！可是正在這個時候，原先那個無賴在法庭上控告她，目的在敲詐一大筆錢。旧恨新愁一起爆發，她沒有足夠的勇氣跟那無賴戰鬥到底，更沒有勇氣擺脫闊佬的束縛去追求自由的理想，於是她在1935年3月8日留下了“人言可畏”的遺言，服毒自殺！

阮玲玉一生的經歷，有許多地方跟她所扮演的角色相同。如果把她所創造的幾種女性的典型按照編年的次序排列起來，（被封建勢力壓得抬不起頭的弱女；被闊佬損害的風塵女性；打破傳統的婚姻觀念的女性；要求與勞動人民結合的有初步覺悟的女性），這些人物的思想的演進過程，跟她本人的思想進程頗有隱然偶合之處。從橫切面來看，她個人的閱歷和感受與她所扮演的形形色色的人物的閱歷和感受有着大同小異的關聯；從縱的方面來看，她的生活道路也跟她創造的人物同發展同進步。她的藝術和生活奇妙地相互滲透，她的創造工作在生活中獲得豐富源泉。

阮玲玉從她的生活經歷中汲取了豐富的創作資料，這是肯定的。但，具備了豐富的閱歷並不保證可以創造出真實的人物，這中間還有演員藝術中最複雜的問題——“形象化”和“性格化”的問題。表演藝術家們可以通過不同的道路——包括目前眾所周知的一些科學的方法——來解決這問題。可是，正如我們前面說過，阮玲玉沒有這些“學問”。那麼，她是用什麼方法來解決“形象化”的問題呢？

我有一種不成熟的看法，我認為她是依靠“直覺”。

二十多年前，電影創作的准备工作遠比現在簡陋。一部戲開始之前，導演只把戲的梗概交代一下就完了。劇本只有一份，保存在導演手里（甚至有些導演根本就沒有劇本），演員不發劇本（因為那時候拍的是默片，他不必背誦台詞）。演員往往到了現場才知道拍哪一景戲，因此事先也無從準備。一切都等待導演臨場吩咐，遵照行事。因此演員們進了攝影場之後，樂得無牽無掛，談天說地，除非輪到自己要拍一個掉眼淚的“特寫”鏡頭，不然絕不肯輕易讓自己安靜下來，“想一想戲”。這是當時一般情況，阮玲玉也並不例外。

在臨場時間，阮玲玉通常是隨便而松弛，有時開玩笑，有時打打毛錢，有時吃吃零食。她表面上似乎毫不在意地聆聽着導演的簡單的囑咐（例如“你難過——哭得兇一點！”或“你着急到不得了！”之類），可是等她一站在攝影機之前，在轉瞬之間，她的神态、情感、動作都按照角色的需要自然地、即興地流露出來。沒有強迫和誇張，也沒有意識的設計的痕迹，一切顯得純真、新鮮、恰當。這時候她與角色已合抱為一。可是一待導演發出“停止”的號令，她又毫不費力卸下她的精神的化妝，恢復了她愉快輕鬆的本來面目。

像這樣的一種進入角色的方式，我以為她是依靠了“直覺”。

近年來，我們的演員在準備一個角色時，較多應用意識的和理性的方法，很少接觸“直覺”的問題。大家一談到“直覺”與創作工作的關係時，似乎都有戒心。誠然，離開現實的基礎去空談直覺，是荒謬

的。但如果把“直觉”视为艺术家深入生活的结果，是感性知识长期积累后的触机而发的产物，那就完全可以理解了。

斯坦尼斯拉夫斯基说过：“也许在我们的艺术中，祇存在一条唯一的正确之路——情感的直觉。”丹欽科也讲过同义的话，我以为近年来我们对于直觉对演员创作工作所发生的巨大作用，有估计不足之处。

一切艺术家都在生活中积累起许多意识与下意识的记忆和经验，这些资料在他创作过程中会不招自来，跟别的资料一起构成他所创造的形象。对于演员，这些记忆和经验会直接反映到他的精神和形体上，使他一点也不知觉到。一切显得自然而然。用斯氏的话来说：“直觉产生了形象的形式、角色的意念和技术。”

我并不是说，阮玲玉的全部作品都表演得很好。她和别的艺术家一样，也有“败笔”（如“再会吧，上海！”等片就是）。我是说，她在影片的某些片段中，曾经依靠了直觉，达到了相当高的表演水平，给人留下难忘的印象。她也运用过一些意识的方法，例如她在“香雪海”中扮演乡姑时，曾经花一些时间去观摩真人的生活动作，但，在她，这不是经常的。在影片“新女性”里，我记得十分清楚她对角色的准备工作做得非常严肃，一反以前在摄影场内谈笑风生的习惯。每个镜头的排演和拍摄都准备好充沛饱满的情绪，一丝不苟，特别当她拍女作家自杀那场面时，每个镜头都是真情暴露，声泪俱下，一场戏拍下来，她的神经似乎给震撼得支住不住。这该算是阮玲玉在表演上最下气力的一出戏。可是她对于女作家的生活畢竟是有距离的，她虽然决意急起直追，却不能像对待熟悉的角色那样驾轻就熟，得心应手。在某些场面中，她的朴实自然的演技反而为刻意求功所替代。可是，这部影片作为阮玲玉接触新的思想、新的生活的开端，她对旧的憎恨、对新的热爱的感情，从来没有表现得这样鲜明，强烈而饱满！她在生活和艺术上都急要奔向新的世界，可恨黑暗的力量在这关口上给她致命的一击！

三

我还想结合早期中国电影演技的一般情况来探讨一下阮玲玉的成就。由于这一方面的资料很少，我祇能够扼要地说一说。

阮玲玉参加影界，主演第一部影片“挂名的夫妻”时，是在1926年。就在这个时期，中国电影界对于表演问题引起了激烈的争论：一派以“新剧化”（文明戏）的表演为标榜；一派以“电影化”的表演为标榜，双方在报上互相攻击，互相排挤。

不容否认，中国电影是由一批新剧家手创的，萌芽时期的中国电影的编剧、导演和演员，都是由新

剧家充任的。文明戏化的演技在相当长的一个时期内成为中国电影表演的主要内容，这也是事实。从1923年开始，电影事业日益繁荣，开始吸收一部分没有演剧经验的青年做电影演员。由于新剧的女角一向多由男角担任，留下了大块空白，于是大批新人涌入进来，这中间包括王汉伦、张织云、杨耐梅和阮玲玉。这些新人虽然没有演剧经验，却也没有新剧表演习惯的负担。他们长期在摄影机前面工作，渐渐适应着电影的特性，形成了一种新颖的比较写实而自然的表演形式。这种表演与当时新剧家的表演迥然不同，渐渐演变成两个对立的流派。

郑正秋曾在1925年写过一篇文章（“新剧家不能演电影吗？”），他指出：“新剧家初上镜头，乱动是十有八九不能免的……观众遇着一张影片有乱动的做作，就说他是‘新剧化’。为了新剧化的关系，许多公司遇到选用人材，都不敢用新剧家。”但在新剧家眼里，“电影化”的表演也是一无是处。他们“仅须面目姣好，服装新奇，上一次镜头，即以明星自命”。他们“只在背景里坐坐立立，走走路，说说话，摇摇头，点点头，笑也笑得勉强，哭也哭得勉强。”

平心而论，当时两种表演都各有短长。新剧家固然有乱动和过火的毛病，可是在他们中间，每个人一向都按照自己擅长的“行当”长期扮演某一“路”角色，积累了相当丰富的人物塑造的经验（同时也带来“刻板法”的表演）。电影演员虽然不熟悉比较全面掌握角色的方法，可是从表演的效果上说，他却显得自然朴素、真挚动人。

在早期电影演员中间，阮玲玉可以被认为是最优秀的一位。她没有受过舞台锻炼，不熟悉全面掌握角色的方法。如果要她演出一出五幕的舞台剧，我相信她一时一定会感到无法处理的。可是她依靠自己的人生阅历，依靠对角色的直觉的体会，却能在摄影机前把每一个表演片段（镜头）表演得颇为完善。这些片段经过了导演蒙太奇的组织，构成了人物的整个的形象。应该说明，当时的导演的蒙太奇的处理是比较简单的，一个人物形象的塑造，基本上是依靠纪录在每个片段中的演技的质量。在这一点上，阮玲玉的成就超过了她的同时代的同行。

阮玲玉已经逝世二十二年了，由于她在银幕上卓越地创造了半封建半殖民地的社会中被侮辱与被损害的妇女的几种重要的典型，由于她的才华给这些人物带来不可磨灭的光彩，由于她是早期中国电影最优秀的表演艺术家之一，多年来我一直怀着崇敬的心情怀念她。毋容讳言，她的艺朮有不少的局限性、弱点和缺点，但，并非没有可以学习的东西。我姑且把自己初步的看法写出来，希望能得到指正，再作进一步的探讨。