

「东方影坛永久的奇迹」——阮玲玉

刘 帽 君



今年三月八日，是我国三十年代杰出的表演艺术家阮玲玉逝世整整半个世纪的日子。

她的一生是辉煌的，自十六岁开始拍片，她在二十九部故事片中担任角色，而且大都演的是主角。

她的一生又是短促的，年仅二十五岁便离开了人间。

岁月无情，这位被她同代的人赞为“东方影坛永久的奇迹”的女星的表演艺术，不仅至今没有被流逝的岁月所淹没，而且，已成为国内外许多电影专家们探讨的议题。她的艺术成就是中国电影艺术史上的瑰宝，她所创造的许多角色至今仍显示出一种青春的活力。

这似乎是一种奇绩，却又不是完全不可解释的奇绩。阮玲玉天赋聪慧，赋有艺术才华，她勤奋过人，对艺术如醉如痴的追求探索，才使她在表演艺术方面具有独特的建树。

关于阮玲玉，有许多轶闻趣事，最引起我的兴趣和思考的是这样一段故事：有一次，她将自己关在房间里体会自己创作的角色，对着一面大镜子，有说有笑，不停地来回走动，做着各种各样的表情。事后有人奇怪地问她怎么啦，她仿佛陷入迷地回味当时的情景，笑了笑说：“一演戏，我就是个疯子！”

材，大都是描述知识分子的生活，作品中的主人公不是诗人，大学生，就是美术家、导演、演员。他们在沉郁、压抑的环境中苦闷、烦恼，试图寻找出路，但是终于没有出路。结果，有的自甘堕落，有的轻生，有的只能在梦境中继续苦闷。对于这段电影创作的经历，田汉1930年参加左翼戏剧家联盟后终于认识到，但是“热情复于卓识，浪漫的倾向强于理想”，发表了自我剖析的文章《从银色之梦醒转来》，否定了谷崎润一郎“白昼造梦”的电影观。田汉世界观和艺

术短的一句话，言简意赅地说出了阮玲玉对表演艺术由衷的专注之情，总结了她一生演员生涯的可贵经验。我以为，这正是我们理解她的表演艺术成就的一把启门钥匙。古今中外杰出的艺术家之所以成功的原因各不相同，但他们对自己所从事的创造性事业，无不具有梦寐以求的、狂热的“疯子”般的精神。在二、三十年代的旧中国，旧上海，作为一个女明星，能够将演戏作为一项至高无尚的艺术事业来对待，来精心劳作，其中有多少艰辛多少磨难啊！她最后含冤而死，然而她的这种对艺术事业至死不渝的精神，是永远令人崇敬怀念的。

阮玲玉于一九二六年初入影坛。在《挂名的夫妻》（1927年，导演：卜万苍）一片中担任女主角史妙文时，曾因未做过新剧（文明戏）演员，又找不到表现角色真实感情的方式遭到失败。后来，她借助自己在现实生活中的体验，投入到角色创作中去，使她“跃出了文明戏演技的体系的一种新颖的、比较写实而自然的形式”取得初步成功。阮玲玉表演艺术道路的起点，是从她摆脱文明戏模式化表演的桎梏开始的，以后便走上了一条现实主义的道路。

在二、三十年代和阮玲玉共事过的一些导演艺术家，都这样称赞她：“指导阮玲玉拍电影，是任何导演的最大愉快。开拍前略加指点，她很快地就理解了导演意图，在绝大多数情况下，总是一拍成功，极少重拍。”（孙瑜）“在要正式拍戏时，阮玲玉都能在瞬间变换自己的全部思想感情和形体动作，从容而又敏捷地进入角色，待摄影机一转动，她——或者就已是一个在身心上长年受践踏与创伤的老妇人，她以无穷的哀痛，苦泪交流地在泣诉着什么……使许多内外行的参观者为之惊叹不已”（蔡楚生）。导演吴永刚在和阮玲玉第一次合作时，就特别感到她表演上的这一特点，感慨地称阮玲玉是“感光敏锐的‘快片’”，“在拍片时，她的感情不受外界干扰，表达得始终是那么流畅、逼真，犹如自来水的龙头一样，说开就开，说关就关。”

一个电影演员，在即兴表演中达到真实、自然，

术观的转变，使他在三十年代的左翼电影创作中做出了更为显著的贡献。尽管欧阳予倩力行写实主义的创作实践，田汉的剧作富有浪漫主义的色彩，但有一点却是共同的，他们都以各自的戏剧创作的经验和理论影响着当时的电影剧本创作。而洪深从美国学习戏剧的经验，以及郑正秋等遵循中国戏剧传统的创作实践，也从多种渠道吸收着戏剧创作的滋养，形成了童年时期中国电影文学明显靠向戏剧的痕迹。



这不算太难。难就难在即兴表演的同时,有充沛、巨大的激情,以及体现这种激情的分寸感、稳定感。从阮玲玉主演的许多优秀影片中,我们都能领略到这样一种表演特点。如在孙瑜导演的《小玩意》(1933年)里,她扮演的农村手工艺人叶大嫂,身遭家破人亡之后,流落在春花舞场门外的街头,春节之际她猛听见爆竹一声巨响,误以为敌人杀来,瞬间精神失常,高呼:“中国要亡了……快救救中国!”她指着一些沉醉在灯红酒绿中的男女喊叫:“我所说的是你!”“是你!”。虽然叶大嫂的语言是用字幕打出来的,可阮玲玉对于人物那种既疯呆,而又对侵略者怀有深仇的真情掌握得恰到好处。导演用几个不长的中、近景,拍摄在人群中的叶大嫂大幅度摆动的身

肢,和她那失常的眼神,显示出了演员出神入化地地沉浸在角色之中。透过她的眼神,一幕幕敌人摧残杀害中国人民的惨剧在重现;透过她那让自己的小玩意——制作的士兵、武器去冲锋陷阵的幻觉,表达了她的爱国激情。阮玲玉既善于揭示细致入微的感情变化,又能淋漓尽致地表现出奔腾激情。在《新女性》(1935年,导演:蔡楚生)中,拍摄阮玲玉饰演的女主角韦明家里的许多重场戏,是在一连十三个不眠的通宵赶拍出来的。特别在韦明服用安眠药片一场戏中,更为动情。有一天,阮玲玉共拍镜头二十五个,流泪十四次。作为一个演员,她要付出多么大的心力!她的身体和神经几乎要震撼得支持不住了。

阮玲玉出类拔萃的艺术才能,既来自她的天赋资质,更重要的是来自她的“后天”的奋斗。她从小丧父,与母亲寄人篱下,从16岁起,即遭到感情生活上的欺骗和凌辱,饱尝了人间的艰辛和冷遇。这种生活经历,使她对扮演的角色能产生直接的感应,成为她艺术上获得成功的重要条件。

二

作为一个职业演员,要创造好一个栩栩如生的典型人物,理解力是个重要问题。演员理解的深度,往

往决定表现的深度。

阮玲玉是酷爱读书,嗜书如命的,她每月都向书店缴纳租金,看过的中外名著不下千册。连去摄影棚拍戏,她都请娘姨带着书,戏一拍完,即从娘姨处取书。她曾开玩笑说:“娘姨是我的一个书橱!”阮玲玉正是从这些书中,探索到各种女性的内心精神世界的奥秘,来丰富自己的艺术创作的。

阮玲玉阅读的书,大都是从书店租来的,阅读后即还,可是有一部传记小说,即美国女舞蹈家伊沙杜拉·邓肯写的自传,却是她从书店购来“备朝夕研揣”的。是什么吸引了阮玲玉那么喜爱这本书呢?邓肯作为一名新兴的舞蹈艺术家,她是反芭蕾,反传统,反对一切束缚感情表达的陈规旧习的,而极力主张:“动作或舞蹈主要应表现内心的需要和冲动”。阮玲玉喜爱看这本书,难道不是因为她和邓肯一样,在追求着艺术中的那种生动、自然的创作原则吗?从阮玲玉表演艺术的追求来看,她是努力使自己的角色植根于生活之中,植根于现实之中的。

在拍摄《再会吧上海》(1934年,导演:郑方波)时,有人曾求教于阮玲玉:“怎样才能演好戏?”她回答了两个字:“多看”。这说明阮玲玉在创造角色时,并不是完全依赖于演员以往的直接经验。她还要到生活中去找模特儿,找原形。如她在主演《恋爱与义务》(1931年,导演:卜万苍)时,既演女儿杨平儿,又演母亲杨乃凡,而当时阮玲玉才21岁。一次,她在街上遇到一名老年妇女,便紧紧跟随,仔细观察她的神态,注意她的动作,为自己的创造打基础。阮玲玉的视野是广阔的,进入三十年代后,她更爱观察和观摩各国影片。在世界上的众多的电影表演艺术家中,她最喜爱的并不是当时名震一时的美国女星嘉宝,却是《蓝天使》中的女主角,西德女星玛琳黛德丽。玛琳黛德丽在影片中真切销魂、冶艳无比的神态,恰恰集中在她的一双不凡的眼睛上。这双眼睛好像有点“焦点不清”(影评家亚里斯坦语),但透过这种朦朦胧胧的眼神,使她不仅有一种神秘的意味,还有一种强烈的诱惑力,一种“朦胧美”。耐人寻味的是,在阮玲玉的中、后期的创作中,我们也能捕捉到她的这种类似的眼睛;如《故都春梦》(1930年,导演:孙瑜)中的妓女燕燕;《小玩意》中的叶大嫂;以及《新女性》中的韦明等。自然由于阮玲玉这些角色的性格和所处的环境、她的眼神并不同于玛琳黛德丽,但她的这种眼神给人的深意的联想和魔力仍是强烈的。这都说明,阮玲玉很重视从文学、生活、世界电影中汲取营养,增强自身对角色的理解力,以充实自己的创造。看来,阮玲玉在拍片时,“说开就开,说关就关”,好像得来全不费功夫,实际上在这后面是付出艰巨劳动的。阮玲玉在拍摄前,她无时无刻不在积蓄这些“火源”,甚至“连做梦也想着如何表现她(角色)”。

演员的生活实践越丰富,对事物的感觉就越敏锐。阮玲玉在自己的艺术创作中,努力以间接经验弥补直接感受的不足,这就使她的后期创作,不同于《挂名的夫妻》时那样单凭演员的简单感受进入角色,而是在演员的创作中,经历了一个从感性——理性——感性和理性相统一这样一个过程。这时,作为一个表演艺术家,她的审美趣味,审美理想,审美态度便直接联系在一起,使她能够发挥出“神奇”的想象力,化身于各种新的艺术形象。阮玲玉在《神女》(1934年,吴永刚)中演出的那个连名字都没有的、面容黯淡的下等妓女,既没有嘉宝演的《茶花女》的雍容华贵,珠光宝气;也没有费雯丽的《魂断蓝桥》的玛拉那么娇媚诱人,脉脉含情。她,容貌虽不惊人,衣着也不华贵,但演得既有妓女卖笑的职业特点,又不失平民女子的苦态。虽然表现的是生活的丑恶现象,却给人留下美的艺术享受。

三

阮玲玉之所以成功的另一个重要因素,是她勇于不断开拓、不断探求的创新精神。

在二、三十年代里,电影演员由于受文明戏的影响,“许多演员就按着自己擅长的一类钻研”,“一辈子局限在一种(类型)里。……离开这一行就举止失据,因而导致了表演的定型、刻板”。当时,在一般女电影演员中,也大都喜爱扮演与自己外形、气质相近的角色。

阮玲玉也曾长于扮演妖艳、风骚的女性,并在《白云塔》(1928年,导演:张石川)、《情欲宝鉴》(1929年,导演:朱瘦菊)以及《故都春梦》(1930年,导演:孙瑜)等影片中有较好的成绩。可阮玲玉不以这些类型化的角色为满足,她的心扉是向不同类型的角色开放的。随着时代的发展,观众审美趣味的变化,以及自身对左翼进步电影的追求,她又产生了刻画新的女性形象的强烈艺术冲动。当有个别熟悉她创作个性的导演对此表示怀疑时,她仍然坚持己见冒风险。表现出对艺术的执着坚定。在1933年孙瑜导演《小玩意》时,她一改戏路,精心塑造了一个自第一次世界大战到“一二·八”十多年里,受迫害的农村手艺人叶大嫂的形象。1934年,当吴永刚首次编导《神女》,考虑她是名演员,不敢贸然正式约请时,她又主动欣然应允:“没关系,就让我演吧!”终于成功地扮演了一个不同凡响的女性形象。特别是在1932年筹拍《三个摩登女性》时,阮玲玉主动要求扮演电话女工周淑贞。这一选择,使最先发现阮玲玉表演才华的导演卜万苍也大吃一惊,怕她将周淑贞演成一名“骚”女工。在种种议论面前,阮玲玉毫不动摇、胆怯,她很有信心地向卜万苍表示:如果演出失败,她愿担负赔偿因她造成的全部损失。结果,她表

演获得成功。

《三个摩登女性》是阮玲玉表演艺术道路上的富有关键性的一部影片。正是在这部角色与演员性格差距大、困难多的影片里,使阮玲玉更多地掌握了体现角色性格特性的表演能力,锤炼了她的性格化表演。正如赵丹在生前赞许阮玲玉所说:“穿上尼姑服就成为尼姑,换上一身女工的衣服,手上再拎个饭盒,跑到工厂的女工群里去,和姐妹们一同上班去,简直就再也分辨不出她是个演员了。”她在每个角色面前都巧妙地抑制自身个性,气质的某些方面,同时又强调角色的性格方面的某些方面。在周淑贞以后,她接连在《小玩意》、《神女》、《新女性》等影片中,塑造了众多性格鲜明、神态各异的女性形象。以她表现人物的深度和广度体现出她既是一个很好的本色演员,又是一个性格演员。

阮玲玉诞生于中国的默片时代,她的艺术风格具有当时的历史特点。可她的表演艺术成就仍是一笔巨大的艺术财富。今天我们纪念她,最好的方式莫过于对她的表演艺术进行正确地评价和科学地探讨,笔者正是出于这样的愿望,写下了这篇文章,以寄于对阮玲玉的深切怀念。

《电影艺术》月刊

《电影艺术》是中国电影家协会主办的全国性电影评论和电影理论研究月刊,适合专业电影工作者和有中等以上文化程度的广大文艺、电影爱好者阅读。刊物认真贯彻双百方针,发展马克思主义的文艺批评,致力探讨电影艺术理论,深入评论电影作品,总结电影编、导、演、摄、录、美……等各方面的创作经验。此外还有生动、活泼、不拘一格地谈论电影的思想、艺术、美学、技巧诸问题的文章。主要栏目有“艺术专论”、“电影放谈”、“影坛争鸣”、“影片评论”、“电影特性探讨”、“电影与观众”、“国外影坛”、“艺术广场”、“创作体会”、“表演艺术”、“导演艺术”、“电影史研究”、“电影回忆录”、“银海语丝”、“电影文摘”……等等。内文64页,封面和图片为铜版纸精印。在当前纸张提价的情况下,《电影艺术》售价不变,仍为0.40元。本刊每月3日在北京出版,向国内外发行,全国各地邮局均可订阅。