

复活的神女： 阮玲玉的银幕人生与当代意义

——为纪念阮玲玉诞辰 100 周年而作

For Ruan Lingyu's Centennial of Birthday

文 石川 / Text/Shi Chuan

阮玲玉，一个被美丽与哀愁所缠绕的名字。尽管她所指称的一代名伶早在 75 年前就已香消玉殒，但她身后依然源源不断地被各种文化经验和历史记忆所反复阐释和定义，以至于迄今为止，阮玲玉这个名字仍是一个足以激发人们文化想象力和意义再生产的灵感之源。尤其是 20 世纪 90 年代以来，在以昔日“老上海”为标志的怀旧文化中，阮玲玉再次与 30 年代上海城市空间一起成功复活，化身为一尊人们赖以重建并分享记忆，与往昔岁月展开精神对话的时光女神。⁽¹⁾今天，“阮玲玉”三个字或许早已脱离了她的历史本体，被各种当代话语所叠加、所渗透，更多只是一种“关于过去的形象，而不是过去本身”。⁽²⁾但这不妨碍我们经由她来遥想当年，把自身的文化经验投注到对她的怀想和叙事当中，以此达成历史和当下的对话和交融。

一、默片神女：银幕和人生的双重传奇

阮玲玉，小名凤根，学名玉英，祖籍广东香山县南朗左步头乡。1910 年 4 月 26 日出生于上海虹口朱家木桥祥安里。⁽³⁾父亲阮用荣(1871—1915)是浦东亚细亚油栈的工人，因积劳成疾，罹患肺病而殁于英年。年仅六岁的阮玲玉被迫随家母何阿英(1885—1962)到一家张姓富户帮佣，为后来她与张家四公子——张达民之间一段剪不断、理还乱的恩怨纠葛埋下了伏笔。

1917 年秋，阮玲玉先入私塾开蒙，后转入崇德女校住读。⁽⁴⁾1925 年，因张、阮两人恋爱不见容于张家长辈，阮氏母女被逐出张家，随张达民迁入位于北四川路鸿庆坊的张家外宅暂住。⁽⁵⁾阮玲玉由此辍学，于次年元旦开始与张达民同居。

1926 年春，阮玲玉为求自立，考入明星影片公司，首次在影片《挂名的夫妻》中出演角色，以其朴素自然的表演赢得导演卜万苍的赏识，被“明星”聘为基本演员，接连拍摄了《血泪碑》(1927)、《北京杨贵妃》(1927)、《洛阳桥》(1928)、《白云塔》(1928)四部影片。虽小有建树，却因得罪“明星”老板张石川而备受冷落，无戏可拍，终日赋闲在家，几至半年“未进摄影棚一步”。⁽⁶⁾为前途计，阮玲玉于 1928 年底转投大中华百合影片公司，拍摄《情欲宝鉴》(1928)、《珍珠冠》(1928)、《劫后孤鸿》(1928)、《银

幕之花》(1929)等所谓“时政黑幕片”和《大破九龙王》(1929)、《火烧九龙山》(1929)等“欧化”武侠片，⁽⁷⁾不但未能达成事业进步之初衷，反被舆论冠以“长于妖冶泼辣之表演”的讥评。⁽⁸⁾这种境遇让阮玲玉备感挫折。更逢此时，她与张达民又出现感情危机，使其事业和人生双双堕入低谷。

张达民貌似文质彬彬，实则乃一纨绔子弟，平素游手好闲，嗜赌成性。与阮玲玉同居以来，虽继承了万贯家产，却不事经营，挥霍无度，不但败尽家底，还一再向阮玲玉索要赌资。阮玲玉不堪其扰，一度与之分居，于 1928 年携母亲迁至虹口老靶子路(今武进路)赁房另住。但张达民软硬兼施，逼其就范，让阮玲玉在感情的困局中徘徊无助，进退维谷。绝望之中，于 1928 年底首次服安眠药自尽。因抢救及时，幸无大碍。后在亲友劝解下，阮玲玉无奈妥协，再度回到鸿庆坊与张达民复合。

此时，一次来自联华影业公司的拍片邀请，无意中帮阮玲玉扭转了厄运，从家庭和事业的陷阱里挣脱了出来。1929 年底，留美归来的电影导演孙瑜，将法国小说《茶花女》改编成影片《故都春梦》，大胆起用阮玲玉和金焰主演此片。影片于 1930 年 8 月底上映，卖座极盛，陆续打破京、沪、穗、港、

(1) 典型个案是关锦鹏的影片《阮玲玉》(1992)。李欧梵认为这部影片有着强烈的怀旧意味，“它不仅为当下‘再现’了过去，而且直接把过去带入当下”。参见李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930—1945》，北京大学出版社 2001 年版，第 349 页。

(2) 弗里德里克·杰姆逊《后现代主义与文化理论》，北京大学出版社 2005 年版，第 205 页。

(3) 本文对阮玲玉生平的描述参考了沈寂《一代影星阮玲玉》，陕西人民出版社 1985 年版和朱剑《无冕影后——阮玲玉》，兰州大学出版社 1997 年版。特此鸣谢！

(4) 历史上上海有两所名为“崇德女校”的教会学校。一所位于徐家汇，1934 年更名为“徐汇女中”，地址在天钥桥路，今为上海市第四中学。另一所位于陕西北路，为今天的“同济大学附属七一中学”，阮玲玉曾在此校就读，1925 年于初中部肄业。

(5) 鸿庆坊位于北四川路(虬江路至邢家桥路之间) 奥迪安大戏院附近，今仍属虹口区所辖。

(6) 据“明星”老牌影星龚稼农回忆，阮玲玉在明星拍的最后一部影片为《梅林缘》。该片因男演员朱飞与张石川关系闹僵而无法拍完，使明星蒙受损失。朱飞因此被“明星”除名，阮玲玉也代其受过，遭到张石川冷落，不用她出演“明星”的影片。参见龚稼农《龚稼农从影回忆录》(第二册)，台北传记文学出版社 1980 年版。转引自朱剑《无冕影后——阮玲玉》。

(7) 所谓“欧化武侠”指大中华百合影片公司的影片剧情虽为中国古代侠义故事，但演员却身着美国西部片的服装，大檐帽、窄腿裤、宽腰带，显得不伦不类，备受舆论诟病。参见铭三《中国电影的检讨》，载《明星月报》第一卷第一期，1933 年 5 月 1 日出版。

(8) 孙瑜《大路之歌》，台湾远流出版事业股份有限公司 1990 年版，第 89 页。

南洋等各埠纪录,使得被神怪武侠片打压得萎靡不振的国片出现新的转机。更为重要的是,该片受到知识阶层的欢迎,连某些誓言绝不再看国片的教员、作家、记者也被吸引重返影院。⁽⁹⁾ 此片在商业上的成功,让老板罗明佑与黎民伟兴奋不已,两人由此打出“复兴国片”的旗号,联手组建联华影业公司,将阮玲玉和金焰双双聘为基本演员。至1932年“一·二八”淞沪战争,阮玲玉在“联华”接连拍摄了《野草闲花》(1930)、《恋爱与义务》(1930)、《一剪梅》(1930)、《桃花泣血记》(1931)等六部广受青年观众欢迎的影片。这些影片的接连成功,不仅让“联华”实力倍增,成为可以与“明星”、“天一”鼎足而立的三大公司之一,也让阮玲玉一改往日“妖妇”的形象,与金焰一道成为最受青年追捧的“银幕情侣”,由此攀上个人演艺生涯的第一座高峰。

1932年的“一·二八”战事迫使阮玲玉暂时息影,随“联华”高层到香港避居半年。是年初夏,阮玲玉回沪后,从金焰、吴永刚处得到一部由陈瑜(田汉化名)编写的剧本《三个摩登女性》,读后爱不释手,向导演卜万苍主动请缨,要求饰演其中的进步女工周淑贞一角。卜万苍虽然欣赏她的演技,却又担心以其一贯的“悲旦”气质,能否胜任这一新的角色。而此时的阮玲玉,一改往日顺从听话、从不挑拣揆瘦的个性,显得志在必得,不惜向导演立下“如不成功,甘愿赔偿公司全部损失”的“军令状”。⁽¹⁰⁾ 阮玲玉此举,后来被认为是“反映出‘一·二八’之后,她思想上出现倾向进步的积极变化”。⁽¹¹⁾ 《三个摩登女性》于1933年初上映,在社会上引起热烈反响,被后来电影史看做是“左翼”电影的发端之作。同样也是这部影片,为阮玲玉的演艺生涯开辟了一片全新的天地。由此,阮玲玉成为最受“进步电影”或“左翼电影”青睐的女星之一。

从《三个摩登女性》至1935年逝世,阮玲玉先后拍摄了《城市之夜》(1932)、《小玩意》(1933)、《人生》(1933)、《归来》(1933)、《香雪海》(1934)、《再会吧,上海》(1934)、《神女》(1934)、《新女性》(1934)、《国风》(1935)等影片。这些影片,不能说个个票房大卖,但在主题上却大多秉持严肃、进步的价值取向,或认真探讨人生和社会,或抨击现实的罪恶与黑暗,或呼吁民众觉醒,号召救亡图存……经过一番磨砺和锤炼,阮玲玉的演技渐趋成熟,成为让观众“每片必看”而极具市场号召力的当红艺人。与她有过合作关系的各路影人,都会毫不吝啬地用各种最美好的词句来赞美阮玲玉的成就,诸如吴永刚把她称为“感光最快的底片”⁽¹²⁾;孙瑜称赞她“是默片时代戏路最宽、最有成就的一代影星”⁽¹³⁾;郑君里更是对她推崇备至,认为“阮玲玉在影片中所创造的人物大都有高度的真实性和说服力。每个人物都逼真现实中的真人。……她的技术熟练、朴素而自然,丝毫没有雕凿的痕迹。每个人物都烙印着

她所特有的清丽而优美的表演风格,具有强烈的艺术魅力”。⁽¹⁴⁾ 即便在许多年后,在以“左翼”为主轴的经典电影史述中,阮玲玉也同样被视作中国早期无声电影的标志性人物,是“中国电影无声片时期的骄傲……她在电影表演艺术上所达到的高度,代表着中国无声片时期电影表演的最高水平”。⁽¹⁵⁾

然而,就在阮玲玉光芒四射、声誉鹊起的时候,她的个人生活却再一次被推入万劫不复的幽冥深渊。在经历阮玲玉自杀未遂之后,张达民仍旧习不改,不仅继续挥霍豪赌,还屡次贪污挪用公款,迫使阮玲玉不得已用自己的薪俸来偿还他的亏空。如此反复数次之后,至1933年春,两人感情已彻底破裂,阮玲玉决计与张达民分手,甚至不惜以两年为期,每月支付给张100元津贴为代价,毅然终止了两人的同居关系。此前,阮玲玉经林楚楚介绍,结识了黎民伟故交,当时号称“茶叶大王”的富商唐季珊,并在与张达民分手后,迁至新闻路沁园村与唐季珊同居。但张达民却不善罢甘休,屡次向媒体恶意指控二人。对此,阮玲玉怀着息事宁人、忍气吞声的态度不予理睬,而唐季珊却不顾她的感受和声誉,愤然于1935年1月,以“虚构事实,妨害名誉”的罪名,将张达民告上法庭。但此次诉讼,法官以证据不足为由,判张达民无罪。

这一判决,无疑助长了张达民的气焰。他不仅耻于休战,反而与一些小报记者沆瀣一气,借“新闻记者公会”抗议“联华”影片《新女性》“丑化新闻记者”事件,将矛头转移到阮玲玉身上。1935年2月,张达民向上海第二法院提起诉讼,诬告阮玲玉“伪造文书,侵占财产”。⁽¹⁶⁾ 这次恶意的诉讼,辅以《明报》与记者公会对《新女性》主创人员的舆论围攻,加上小报记者对阮、张、唐三角关系不遗余力的肆意渲染,使得洁身自好的阮玲玉彻底崩溃。她在一次聚会上与“联华”诸友一一告别,留下一篇“人言可畏”的遗书,⁽¹⁷⁾ 3月7日晚再次吞服安眠药自尽,于次日下午6点38分宣告不治身亡。⁽¹⁸⁾ 这一天,距她25周岁生日仅剩48天。

如果将阮玲玉的事业与生活分别描述为两条曲

[9] 同(8),第92页。

[10] 沈寂《一代影星阮玲玉》,陕西人民出版社1985年版,第114页。

[11] 蔡楚生《追忆阮玲玉——纪念阮玲玉逝世二十二周年》,载《中国电影》1957年2月号,转引自《蔡楚生文集》第二卷,中国广播出版社2006年版,第144页。

[12] 《纪念阮玲玉女士周年祭》,载《联华画报》第7卷第5期,1936年3月1日出版。

[13] 同(8),第94页。

[14] 郑君里《阮玲玉和她的表演艺术》,载《中国电影》1957年2月号,转引自金启源等整理《阮玲玉之死》,岳麓书社1986年版,第161页。

[15] 程季华《阮玲玉五十周年祭》,《电影艺术》1985年第3期,第54页。

[16] 有关两起讼案的过程可见《申报》1935年1—3月各期“本埠新闻”栏目。

[17] 阮玲玉临死前留下了两封遗书,前一封是托唐季珊向媒体公布的,后一封是写给唐本人的。前一封遗书的影印件于1935年3月10日发表于上海诸报,后一封遗书唐季珊迟至3月13日才向外界公开。

[18] 关于阮玲玉之死,记载最为详尽的史料当属黎民伟的日记,可参见黎民伟《黎民伟日记》,香港电影资料馆2003年版,又见《大众电影》2003年第15期,第44页。

线,就会发现两者之间呈现出的是截然相反的走势:一面是事业的节节攀升,一面是生活的步步跌落。两条反向的曲线使她短促的一生充满了戏剧张力。表面上看,二者的悖驳似乎出于偶然,实际上,它们之间却暗含因果关联。这一点,又恰被后人理解为她所以能够在默片表演艺术上成就卓著的重要因由。正如郑君里所论:

“阮玲玉的表演艺术之所以获得成就,首先是由于她所塑造的人物与她的切身社会阅历有着密切的关联。她生活中的经历和感受,有力地支援了她的艺术创造。……阮玲玉一生的经历,有许多地方跟她所扮演的角色相同。……她的艺术和生活奇妙地相互渗透,她的创造工作在生活上获得丰富源泉。”⁽¹⁹⁾

正因为她所饰演的悲剧角色与自身的人生悲剧极为相似,才使得她的个人悲剧被扩展到社会层面,成为中国千万时代女性悲剧的缩影。她的一生,之所以被后人看成是一部带有强烈时代印记的生命传奇,乃是由于我们无法将她的人生悲剧简单归因于她的个体命运,不论是她的成功、失败,抑或是喜悦、哀伤,都超越了她的个体范畴,成为一种可资社会分享的普遍经验。正如台湾作家龙应台所言:“文化艺术能让孤立的个人打开深锁自己的门,走出去,找到同类。……他的经验不是孤立的,而是共同的集体的经验,他的痛苦和喜悦,是一个可以与人分享的痛苦和喜悦。”⁽²⁰⁾正因为如此,今天的阮玲玉才得以成为一个与特定历史及意识形态相关联的时代象征,⁽²¹⁾成为一部阐释空间无比开阔的历史文本。

二、连接历史和现实的中间地带

诚如本文开头所言,20世纪90年代以来,随着以“老上海”为标志的怀旧文化兴起,阮玲玉再次“复活”,成为当代文化的一个热点话题。虽然“怀旧”常被理解为人们面向一去不复返的往昔岁月的一种感伤体验,但它背后往往掩藏着某种“今不如昔”的潜在历史伦理学。“怀旧”作为一种当代文化心理实践,总是与诸如“阅读”、“观看”、“聆听”等感官消费活动如影随形,使消费中的怀旧成为当代文化中一个相对安全的场域。它可以为我们提供一个更富于假定性和伪装性的话语空间,将某些被当下意识形态所禁止或回避的敏感话题装饰成充斥着个人欲望的历史图景,以期获得一种更为安全的宣泄与表达。从这个角度看,“怀旧”又或多或少带有历史的反讽意味,企图用一种“借古讽今”的方式将过去与现在批判性地连接在一起。这或许可以从一个侧面来帮助我们理解阮玲玉的当代意义。

譬如关于她自身,传统的以民族主义和阶级论为主调的经典电影史论者,坚持将阮玲玉悲剧纳入阶级压迫与反抗的话语表述当中,甚至将她自杀身亡,解读为“是反动派加紧对左翼电影运动的破坏

与迫害”,“是在当时电影战线上‘围剿’与‘反围剿’斗争激烈”的表现。⁽²²⁾但这种理解在当今盛行的以温情和怀旧为主调的消费主义论者眼里,就不免显得过于僵硬和教条。他们似乎更愿意从感性的、视觉或其他感官机能快感,而不是阶级斗争的角度,来赋予阮玲玉以一种更为温婉和柔性的文化内涵。这两种话语,看上去彼此冲突,水火不容,仿佛两个彼此错位的圆圈。而阮玲玉恰是二者相交和重叠的区域,是一个可以让二者实现对接、达成共识的中间地带。于是,在当代怀旧主义和消费主义语境下对阮玲玉进行重新解读,便成为“左翼电影”重获合法性的一种现实机缘。

在这个过程中,阮玲玉所拥有的柔和的女性身体外观便成为一个关键性的视觉元素。因为她同时存在于“左翼”和“消费”的视线当中,尤其以当代“怀旧”语境而言,至少可以让那些过去以“进步”或“革命”来命名的30年代都市女性,以一种更为“女人”的面目重回当代视野,成为一种能够被再次消费的文化“古董”。由此,作为公共话语的“左翼电影”便不知不觉被赋予了某种隐私性。关于阶级、革命和民族解放的宏大主题也因此而与个人利比多勾连起来。阮玲玉的身体,也由被国家和革命所规训的身体,变成了被男性所观赏的“欲望的客体”。这种介乎于传统与当下之间的“文体功能转换”,⁽²³⁾使得那些早已隐身于历史远景中的革命和民族主义话语再一次被纳入当代大众消费的范围,并以一种感性的、柔和的、便于消费的形式被大众重新咀嚼。阮玲玉的出场,使得这种咀嚼变得不再坚硬和苦涩。

我们还可以以同样的逻辑来重新检视一下阮玲玉与30年代上海媒体的关系。作为一种刚刚建立起来的大众文化体系和公共话语空间,30年代的上海媒体通常被视为都市现代性崛起的印证。这些媒体大多代表新兴的民间力量,他们发出与官方不同的声音,成为代表言论自由和社会进步的象征。而作为一个与现代媒体相伴共生的电影女明星,阮玲玉原本也是大众媒体(电影)的产物,但最后无情将她扼杀的仍旧是大众媒体(报纸)。这中间必然隐含着某种矛盾:银幕上的阮玲玉扮演的是一位身世低贱却道德高尚的“神女”,而现实中阮玲玉却被媒体(报纸、杂志)描述为徘徊在两个男人之间的“荡妇”。二者之间的尖锐反差,某种程度上正揭示了

(19)同(14)。

(20)龙应台《龙应台的香港笔记@沙湾径25号》,香港地图书2006年版,第196页。

(21)Joanne Hollows、Mark Jancovich《大众电影研究》,张雅萍译,台湾远流出版事业股份有限公司2001年版,第105页。

(22)同(15)。

(23)文体功能转换(refunctionalization)一词由美国新历史主义学者弗兰克·莫伦蒂(Frank Morenty)首先提出,李欧梵借用它来描述林纾所代表的以中国传统文体对西方小说的翻译,目的在于使本土读者更容易理解和接受西方小说内容。参见李欧梵《李欧梵自选集·晚清文化、文学与现代性》,上海教育出版社2002年版,第273—276页。这里借用来描述传统左翼电影如何在当代消费主义语境中被重新接受和读解。

阮玲玉作为一个公众形象被媒体所塑造和操控的事实。⁽²⁴⁾在现代性建构过程中,像报纸、杂志、电影这些现代大众媒体无疑扮演了极为重要的启蒙者角色,但在两性关系格局上,它们却依然延续着传统父权的余孽。它们所力图塑造的作为“神女”的阮玲玉与作为“荡妇”的阮玲玉,恰好对应着劳拉·穆尔维意义上所谓的“拜物”和“厌女”——男性对女性的两种基本感知方式。因此,报刊媒体对阮玲玉的赞美抑或谩骂,无不暴露出父权主流话语对于理想女性的塑造和道德规训的图谋。由此观之,阮玲玉与30年代都市现代性的关系确乎相当复杂,其间充斥着诸如“依赖”与“反抗”、“适应”与“挑战”的张力组合。如果说大众媒体确乎是一种现代性表征,那么,阮玲玉之死,无疑又代表了人们面对这种现代性的一种挫败体验。

从一个更为广阔的社会结构与文化转型的历史背景中来理解,上述悖论似乎就显得更加无法逃避。置身于一个由传统向现代转轨的历史进程中,政治、社会、道德、文化无不充满着变数,没人知道未来之路通向哪里。在这种情况下,无论是个人还是社会,往往难免陷入一种进退维谷、徘徊莫辨的两难境地。

有人说阮玲玉选择自杀显示了她的脆弱⁽²⁵⁾,但这种脆弱暗指的却是一种无法选择的痛楚和幻灭。与阮玲玉有过数次合作关系的费穆,在编导由阮玲玉主演的影片《人生》的时候,曾要求美工师吴永刚为字幕设计一个衬景,内容是三个工匠打铁的画面。吴永刚问他何以做此设想?费穆说,这就是他理解的《人生》的主题:“人生是个大烘炉,每个人的灵魂,在烘炉里锤炼,坚强的成了武器,软弱的被烧成灰烬。”⁽²⁶⁾可惜,费穆导演没有能够把他的主演阮玲玉锻造成一柄坚硬的武器,却眼睁睁地看着她,满怀幽怨地化作一缕时代的灰烬,浮游在天地间,随风飘向历史的尽头……

(石川,教授,上海大学影视艺术技术学院,200072)

(24) 参见张勉治《善良、堕落、美丽:20世纪30年代的电影女明星和上海公共话语》,《电影艺术》2009年第6期,第107页。

(25) 当时舆论热衷于讨论阮玲玉的死因,有人拿阮玲玉和胡蝶进行比较,因为胡蝶此前因与林雪怀解除婚约问题,也曾经长达将近一年的诉讼。同样也被报纸和媒体热炒了一阵,但胡蝶却挺了过来,比较起来,有人就认为阮玲玉自杀是因为她的个性过于脆弱所致。参见《青青电影》第2卷第2期,1935年4月号。

(26) 费穆《〈人生〉的导演者言》,载《联华画报》第3卷第4期,1934年1月21日。

阮玲玉年生年年表

(原载《联华画报》第5卷第7期,1935年4月出版)

Ruan Lingyu's Biography

庚戌	1910	民元前2年	玲玉1岁。4月26日生于上海朱家木桥祥安里,名凤根。父用荣,号帝朝,广东省广东府香山县左步头乡人,上海浦东亚细亚火油栈机器部大车,时年39岁。母何氏,21岁于归阮氏,是年25岁,生次女玲玉。十月玲玉出痘。
辛亥	1911	民元前1年	玲玉2岁。住祥安里。玲玉长姊死,得年3岁。
壬子	1912	民国元年	玲玉3岁。住祥安里。患急惊,母为延医,自电车急下,折肱,寻愈。
癸丑	1913	民国2年	玲玉4岁。迁居上海浦东亚细亚工人住宅。
甲寅	1914	民国3年	玲玉5岁。居浦东亚细亚工人住宅。始看歌剧,即能模仿歌舞。
乙卯	1915	民国4年	玲玉6岁。迁居上海北四川路武昌路同仁里。父阮用荣疾,母始为佣充医药。父死,享年44岁,葬广肇山庄。母出外为佣工,以养孤女,寄玲玉于其母之义姊家中。玲玉大病,60日始愈。
丙辰	1916	民国5年	玲玉7岁。随母外出为佣工,助母工作。在蓬(莱)路德鑫里,即今广兴里。又迁虬江路。始患喉疾。
丁巳	1917	民国6年	玲玉8岁。居虬江路。入私塾读书,学名阮玉英。出疹,患喉症。
戊午	1918	民国7年	玲玉9岁。居虬江路。入崇德学校读书,与谭瑞珍、梁碧如相友善。患喉症。
己未	1919	民国8年	玲玉10岁。迁居提篮桥。在崇德学校读书。累年疾病,至是始渐进健康。
庚申	1920	民国9年	玲玉11岁。迁居乍浦路。在崇德学校读书。
辛酉	1921	民国10年	玲玉12岁。在崇德学校读书。
壬戌	1922	民国11年	玲玉13岁。在崇德学校读书。
癸亥	1923	民国12年	玲玉14岁。在崇德学校读书。