

# 永久的艺术魅力

——阮玲玉表演艺术散论

陈  
剑  
雨

她像一颗陨落的星星，在漆黑的长空留下一道不灭的光痕；将近半个世纪过去了，这光亮依然熠熠耀眼。

看过她的影片的观众都惊异不止；她，作为一个默片时代的明星，距离我们已经相当遥远，为什么她的表演艺术至今仍有如此动人的魅力？岁月流逝，人世沧桑，即使电影观念和表演观念也有了许多发展和变化，为什么她的表演艺术竟有一种永久的魅力？由于资料的缺乏和笔者才学的不足，这篇文章不可能全面地回答这一问题，只能就目前所看到的少数影片，谈一点观后的感想，作为笔者探讨阮玲玉表演艺术的开端，期待着前辈们和朋友们的指点。

—

看阮玲玉主演的一些优秀影片，我们往往为她的真情所打动。当手工艺人叶大嫂（《小玩意》）的丈夫惨死街头，幼子被恶人拐走，看着她在猝不及防的打击下丧魂失魄的神情，尤其是那茫然四顾、急切搜寻的目光，不能不为之颤慄。当《神女》中的妓女在心爱的儿子催促下，跟着他比比划划学体操，看到她终日愁云惨淡的脸上浮现出发自内心的笑容，仿佛有一丝阳光掠过我们的心头。当女作家韦明（《新女性》）在走投无路之下，吞咽着即将置自己于死地的安眠药片，我们从她泪光闪烁的眼神里，不仅看到悲愤，看到绝望，而且看到生的希冀，看到生与死的搏斗，我们在为银幕上的人物痛惜之余，不能不叹服演员表演的真切，她把角色在此时此境的感情状态传达得层次丰富、纤毫毕现。

白居易说：“感人心者，莫先乎情”。（《与元九书》）托尔斯泰也指出：“艺术活动是以下面这一事实为基础的，一个用听觉或视觉接受他人所表达的感情的人，能够体验到那个表达自己的感情的人所体验过的同样的感情。”（《艺术论》）以情动人是文学艺术的共性特征，表演艺术亦莫能外。但是，电影演员是以自己的形体作为创作材料和工具，溶注进自己的感情来创造角色，最后，并以自己的形体和感情化为角色，作为创作成果体现在银幕上的。这同作家以语言文字为媒介来描绘人物形象有所不同，作家的感情因素无疑也要灌注其中，但必须借助于文字的形式来表达，而读者受到作品中所蕴含的感情的感染，也必须经过对于文字描写的领悟，从而唤起自己的情感体验，才有可能实现。在这点上，电影演员的创作甚至与同属表演艺术范畴并以抒发情绪见长的歌唱演员、舞蹈演员的创作

也不一样，后者仍然要通过音调旋律或舞蹈语汇作为情感传达的中介。电影表演艺术中情感的传导无需“翻译”，它由演员以类似于生活中的原有形态艺术地再现出来，感光在胶片上，诉诸观众的感官。由于电影演员的感情因素不仅参与创作，而且转化为创作成果，直接引起观众的心灵感应，因此，演员情感体验的真切程度、深刻程度，情感体现的真挚程度、准确程度，对于表演艺术的感染力，有着决定性的作用。我以为，阮玲玉表演艺术的魅力，首先得益于此。

是的，阮玲玉的表演是以她的真情流露而使我们感到亲切，为之震动，进而同情起她所扮演的人物的命运的。因其情真，易于置信，也易于受到感染。一切审美障碍均被排除，留下的只是审美愉悦。这么说，不是无的放矢。看几十年前的影片，引起审美阻塞的因素是很多的。比如布景、照明等等，以今天的眼光，看出漏洞是很容易的，我们不应苛责于前辈，当时技术的幼稚，拍摄条件的限制，是一种历史的局限，当事者筚路蓝缕，始终是我们所敬佩的。我们也不必因此而掩饰真实的感受，每当这种时候，往往使我们从影片所描绘的情境中跳出来。但镜头中一出现阮玲玉的角色，这些因素似乎都不重要甚至不存在了，就如同听一个我们所关心的人在倾诉她的心事一样，我们的感情完全被她所牵引，随之激愤，随之嗟叹，些微的干扰不大容易引起我们的注意。当然，这并非说阮玲玉的影片每一部都很精彩。事实不是如此。早期的作品姑且不论，即以后期她的表演艺术已臻成熟时的创作来说，《国风》中的姐姐便不见光彩。究其原因，除了剧作未能为角色提供良好的基础而外，以表演论表演，问题恰恰发生在缺乏饱满的激情，我想这和演员此时的心境不无关系。

强调阮玲玉的表演以真情的流露而获得感人的、久远的艺术力量，决非是没有意义的。回顾我国电影的历史，阮玲玉的表演艺术超出她同时代的许多明星，并且至今仍有生命力，除了其他条件（包括天资禀赋）外，这是很重

要的一个原因。诚如《忆阮琐记》所载：“阮拍戏，极能领略剧中人地位，临摇机以前，导演为之伸说一二句，即贯通了解，拍时，喜怒哀乐，自然流露，要哭，雨泪即至，要笑，百媚俱生，甚有过于导演所期水准之上者，斯阮之所以独异于人欤。”<sup>①</sup>我们今天的电影表演水平，自有优越于前人处，但毋庸讳言，虚假、造作始终是一个通病，阮玲玉的表演经验，如果对于我们有所启发，我想这应该也是很重要的一条。看阮玲玉的表演，我有一个挥之不去的感想：感情是不能表演的，真情的抒发才符合于电影表演的本性，矫情是表演艺术的大忌和大敌。诗人周良沛有两句话说得很好，他说：观众“为阮玲玉表演的悲剧痛撼人心，却闹不清她是把生活撕开来给我们看，还是生活在她的表演里化作艺术之故。”<sup>②</sup>真切的情感体验是把生活化为艺术的神奇的溶剂，真挚的情感体现是使艺术通向观众心灵的桥梁——对于电影表演艺术，这样说我想不为过份。

需要作一点补充的是，在演员的创作活动中，情感不是超意识的随意流转，不可能离开思维而闹独立性，它是同一定的认识相依而行的，它在创作过程中的存在本身就构成形象思维的一个重要特征。不能把推动创作、参与创作的情感因素同生活中的人的自然情感混为一谈。即以我们这里所说的“真情流露”而言，它在表演艺术中和在生活中的意义至少有两层区别：其一，它的引发要受理性的把握和调节，所以，斯坦尼斯拉夫斯基说：“演员在舞台上哭笑的同时，他观察着自己的笑声和眼泪，构成他艺术的就是这种双重生活。”在分切拍摄的电影里，演员也依然要“领略剧中人的地位”，“贯通了解”导演的提示，并受到演员自己思维的制约。其二，它要经过典型化的处理，从而成为评价生活的一种态度。人的自然情感有高尚和卑下之分，但并不是所有的情感表现都具

<sup>①</sup> 见《联华画报》一九三五年第五卷第七期《阮玲玉纪念专号》。

<sup>②</sup> 见《神鬼之间——赵丹其人》，载《艺术世界》一九八三年第五期。

有认识内容。艺术作为社会生活的反映，其中的人物关系总是一定的社会关系的写照。正是这种现实关系才是构成艺术创作中情感发生的根据。演员要准确、鲜明地传达角色的情感态度，就必须对规定情境中情感主体（即他所扮演的角色）与客体的关系有所理解，并在这个基础上进入体验，发为体现。因此，演员的一颦一笑都是有所为而发的，都有具体的认识内容。

## 二

在阮玲玉的时代，我国的电影表演艺术尚处于初级阶段，表演观念比较混乱，表演方法也缺乏科学的指导，加上阮玲玉本人身世飘零，文化不高，她没有能够学习系统的表演理论。但这并不排除她可以通过其他的途径，摸索到电影表演艺术的真谛，取得某些规律性的认识。我国著名导演艺术家、《新女性》的导演蔡楚生说：“阮的工作态度，比起当时某些电影演员来说，应是十分认真而可贵的。特别是在后期，她往往为研究对某一个人物如何表演而至废寝忘餐；用她自己的话来说是：‘我甚至做梦都在想着如何表演她’。”<sup>③</sup>经验的积累，勉力的求索，使她的艺术逐渐达到炉火纯青的境地。

阮玲玉所拍约三十部影片都是默片，她所拥有的刻划人物的表演手段只有形体动作和表情动作，包括手势、身姿、步态、眼神和其他面部表情等。《毛诗序》所谓“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”在默片中，这里的一切中间环节都被一笔勾销了——有也是有的，但只能“观其言”，而不能闻其声就是了。这自然是无声电影的短处。但真正的艺术家却能扬长避短，造就辉煌的艺术。卓别林用夸张的动作演出了令人捧腹的喜剧，创造了夏尔洛这个不朽的典型。阮玲玉所扮演的多是悲剧角色，必须别开蹊径。她在不断的摸索中找到了体验艺术的门槛，从此登堂入室。她把体验艺术的创作方法应用于电影表演，把内部体验和外部体现有机地统一起来，娴熟地

运用默片所可能有的表演技巧，创造出一个个活生生的银幕人物形象。

这个看法，不是从她的宣言或理论主张，而是从她的实际认识和表演实践获得的。与阮玲玉一起参与《小玩意》的创作，在其中扮演珠儿的黎莉莉讲过一个生动的事例：影片中有一场戏，珠儿在“一二八”战火中身受重伤，临死之前她对妈妈（阮玲玉饰）说：“妈妈别哭！小傻子才哭哩！”黎莉莉觉得珠儿既然负了重伤，就应该非常痛苦，所以她紧皱双眉，表现出异常痛苦的样子。这场戏拍了几次，导演都不满意。这时，阮玲玉从旁启发她说：“你在这个时候所要表演的不是你的痛苦，而是要忍着极大的悲痛，去安慰你的母亲，你应该抓住角色的内心活动。”<sup>④</sup>这些认识今天来看也许不是什么了不起的创见，但在当年，我国的电影表演还缺乏理论武装，而且，又是出自一位年轻演员之口，应该说是难能可贵的。

从阮玲玉自己的表演实践中，特别是她后期的影片里，我们可以发现她很注重内心的体验，她深入到角色的心灵世界中去，把握到角色在规定情境中的情绪状态，情动于中而形于外，从而以准确、自然的外部动作把角色的心境揭示出来。试以《神女》中校长登门了解主人公的身世职业这一段戏为例。听到敲门声，她手拿着正在补缀的袜子去开门，一见是爱子的校长，因意外在惊愕中微露警惕之色。校长环顾四壁，她脸上勉强一笑，回视时眉宇间不安的神情却难以掩饰。校长说明了来意，她始而以手抚额，（我们仿佛听到她的心声：天啊，最耽心的事终于发生了！）继而奔至墙边，双手交握，捏拳于胸，来回踱步，心急如焚。抱着最后的一线希望，她对校长痛诉心曲：“我把卖身体得来的钱给他读书，为的是让他做一个好人，不配吗？”话毕，趴在桌上伤心地哭泣。在这段戏里，演员通过细致入微的体验，把角色的心理层次揭示得极其分明，那些洗练的外部动作也因有了合理的内心根据而富于表现

<sup>③</sup> 见《追忆阮玲玉——纪念阮玲玉逝世二十二周年》，载《中国电影》一九五七年二月号。

力。观众从中不仅理解了角色圣洁的母爱之心，而且对于她的命运不能不激起由衷的同情。

尤其值得称道的是，由于阮玲玉领悟了体验艺术的真髓，使她能够在一个拍摄单位里，把握角色情感波澜的每一层次的微妙颤动，传达出角色在此情此境中心理内涵的多样性和复杂性，从而使镜头的容量得到或多或少的丰富和扩展。《神女》中流氓老大尾随至家，威胁她道：“你这么个孤零零的女人……能在外头混事吗？”这时有一个近景镜头：她脸上的表情由气愤渐渐转为悲苦，接着，突然爆发出神经质的笑——我们从银幕上看到她仰天狂笑，心里不寒而慄；当令人难堪的笑容尚未完全收起，眼神已颓然黯淡下来，她精神上的武装被解除了，但向下弯曲的嘴角所显露的鄙夷的神色却暗示着她不屈的性格。这个镜头几乎可以看作这个孤苦无告的女人一生的缩影，我们循着角色此时的心理线索，可以探知她的过去和未来，她在挣扎和沉沦的搏斗中跋涉的轨迹。

这里还有一个问题，我觉得也是值得一提的，即：阮玲玉通过实践找到了符合于电影悲剧特点的表演风格。她很懂得抑制和含蓄对于电影悲剧表演的重要性，即使是在演员的感情难以控制的情况下，也不任其泛滥。《新女性》中韦明服毒自杀的镜头，除了错综复杂的眼神变化，脸上并没有多余的哀痛的表情。在《神女》中，我们从她的表演感受到一种令人窒息的悲剧氛围，但仔细想来，她也没有什么大悲大恸、涕泗横流的动作，在强力压抑下一个凄婉的微笑，在人言叵耐的屈辱中一再隐忍的神态，反而能够唤起观众的恻隐之心。

我国早期的电影表演，大致经历了从文明戏式的程式化表演，到话剧式的舞台化表演，到符合于电影艺术特性的电影化表演这样三个发展阶段。阮玲玉是较早进入电影化表演的自由王国的演员之一。我们现在看她的影片，能够不产生审美心理的隔阂，与此不无关系。她的表演是自然的，朴素的，那些精彩之作，可以说达到了“绚烂之极，归于平淡”的境界。从

她留下来的作品里，我们绝少看见当时习以为常的琐碎而多余的手势之类。像《小玩意》中叶大嫂在劳动时那些灵巧而优美的生活动作，今天仍能给我们以审美享受。即使是影片末尾她在鞭炮声的刺激下挥舞双手狂呼“敌人杀来了！大家一齐出去打呀！”那形体动作的幅度是很大的，却由于有充分的内在依据，并与人物的精神状态相一致，而使我们能够接受。

有时，当我在放映我国早期的有声片的影院里，听到观众因演员的不纯正的普通话和幼稚的台词技巧而发出窃窃笑声，我在为先行者们而感到不平的同时，也私自为阮玲玉而庆幸。这是一种很复杂的心情。从无声电影到有声电影对于电影艺术是一场革命，它使电影完善了表现手段而成为一门完整的艺术，先行者们披荆斩棘的精神无疑应当受到尊敬而不是讥笑。我国的有声电影从三十年代初年开始摄制，阮玲玉对此持积极的态度。据黎莉莉回忆说：“当时中国有声电影刚刚开始出现，她说不好国语，就请我和另外一位朋友教她讲国语。”<sup>④</sup>但她终于没有得到拍摄有声片的机会。这是一件憾事，又未始不是一件好事。艺术上向来有所谓“残缺美”。默片这个“伟大的哑巴”造就了一位优秀的演员，不完整的艺术反而使她获得了艺术的完整性。

### 三

阮玲玉的艺术创作与她的生活经历的关系，是国内关于阮玲玉的研究中比较引起人们重视的一个课题。这是理所当然的。阮玲玉在这个世界上只生活了二十五个年头，却备尝了人生的艰辛；在她成为电影明星之后，对于世态的炎凉、人情的冷暖，更有切身的体会。她的坎坷的生活命运和丰富的社会阅历无疑是她的创作的一个不竭的源泉。她的不幸早逝——而且死得那么冤枉，那么令人同情、令人惋惜，不仅在当时震动了整个上海，前往吊唁的人群之众，使停灵期间交通为之断绝；就是在事

<sup>④⑤⑥</sup>见《阮玲玉二三事》，载《中国电影》一九五七年二月号。

后，当她的朋友们在论及她的艺术时，总不免要带着怆然的心情忆起她的身世。

她的身世的确是悲凉的：她原籍广东省中山市，一九一〇年生于上海一个工人家庭。幼年丧父，五岁即随母亲在豪门家帮佣。母亲节衣缩食，使她得以读了几年书。为自谋生计，她十六岁考入明星影片公司，开始了电影演员的生涯。但就在这时，她为一纨绔子弟张某所占有，感情生活的痛苦使她一度服毒自杀。此后终于办了离婚手续。但她不幸又陷入另一个以“玩电影明星”著称的市侩唐某的圈套。张某“想把背弃的形式转换为贩卖的形式”，“因而索价，索价不遂，因而控告”。<sup>⑥</sup>一时间舆论蜂起，对她进行了不堪忍受的人身攻击。就在法院传讯之前，在她拍完最后一部影片《国风》的第三天，一九三五年的“三八”国际妇女节，她留下了“人言可畏”的遗书，再一次服毒自尽了。

在为数不多的研究阮玲玉的文章中，著名导演艺术家郑君里（他和阮玲玉一起主演了《新女性》、《国风》等影片）在这方面提出过颇有见地的看法。他指出，阮玲玉一生的经历，与她所扮演的角色有许多类似之处。如果把她所创造的几种女性形象按照编年的顺序排列起来，就是：被封建势力压得抬不起头的弱女；被阔佬损害的风尘女子；打破传统的婚姻观念的女性；要求和劳动人民结合的有初步觉悟的新女性。这些人物的思想演进过程，同她本人的思想发展颇有隐然偶合之处。从横向看，她个人的阅历和感受与她所扮演的形形色色的人物有大同小异的关联；从纵向看，她的生活道路也跟她所创造的人物同发展、同进步。<sup>⑦</sup>

在电影演员中，像阮玲玉这样，创作道路与生活道路呈现如此微妙的互相渗透的状态，恐怕是罕见的。一般来说，演员选择角色的可能性并不大，能够遇到与自己的思想状况“同发展同进步”的角色的机会就更小，即使是在实行“明星制”的情况下也是这样。所以说，是“隐然偶合”吧。而且，也不能像考据学家那样去一一徵考。角色毕竟是角色，演员毕竟是演员，演员是角色的体现者，二度创作者，而不是模

特儿。这种带有宏观色彩的意见，它的价值恰如作者所指出的那样，在于说明“她在生活中的经历和感受有力地支援了她的艺术创造”。

这不是没有根据的猜测或推论。据黎莉莉的回忆，阮玲玉主演《新女性》时，黎常到摄影场去揣摩她的表演，借以提高自己的演技。有一次正赶上拍韦明服毒的镜头。“拍摄之前，她独自静默一会，就很快进入角色之中，眼泪不断地流下来，她一边流泪，一边服安眠药片”，“她在演这场戏时非常激动，事后还哭了半天，在场的人也都深为感动，沉浸在这个悲剧之中。后来我问她：‘你在服安眠药片的刹那间，心中想些什么？’她说不幸我也有过相似的遭遇，只是我没有死成，我在演这场戏时，从新体验了我自杀时的心情。在自杀的刹那间，心情是万分复杂的，我想摆脱痛苦，可是反而增加了痛苦，有很多人的脸孔出现在眼前，其中有你最亲爱的人，也有你最憎恨的人，每当一片安眠药片吞下去的时候，都会有一种新的想法涌上心头……”<sup>⑧</sup>

在引述这样的例证时，我们的心情依然难以平静。就生活感受对于创作的直接作用而言，应该说这是一个最极端的例子了。演员的感情体验可以依靠他的直接经验，也可以借助于间接经验。轻视间接经验是愚蠢的，因为人的直接经验总有局限性。同时，我们又不能不看到，直接经验对于调动演员的情感反应确有它的优越性，因为任何直接经验，包括久远的情绪回忆，一经唤起，对于演员的感情冲击一般会是较为有力的，其所引起的情感反射的灵敏度也较显著，体现出来的情感色彩也最富于生气和独特性。阮玲玉在表演艺术上取得了引人注目的成就，这不能不说是一个重要的原因。

孕育和扼杀阮玲玉的时代一去不复返了。所幸的是阮玲玉的艺术并未随着她的毁灭而毁灭，在新的时代到来之时，依然放射着异样的

<sup>⑥</sup> 见聂绀弩《阮玲玉的短见》，载《聂绀弩杂文集》，生活·读书·新知三联书店出版，一九八一年。

<sup>⑦</sup> 见《阮玲玉和她的表演艺术》，载《中国电影》一九五七年二月号。

## 纪实性电影美学 的基本特征

1984年第4期《文艺研究》上发表了罗慧生的《纪实性电影美学的基本特征》一文。作者认为在现实主义电影范围内，纪实性美学思潮已成为现代电影中强大（不是唯一的）的美学思潮。

现实主义电影历来用分解法和纪实法创造艺术形象。前者侧重于反映生活中的异常性现象，后者侧重于反映生活中的平常性现象；前者重视人工美，后者重视自然美，认为艺术加工是次要的；前者重艺术技巧，后者重质朴自然的风格。

本文用八个字即真、深、放、隐、淡、散、细、多，从内容到形式概括纪实性电影美学的基本特征。

**真。**纪实性影片既强调事物本身形态的真实，又强调关系的真实。后者指事物处于一定时间关系、空间关系、事物与环境的关系、一事物与另一事物的紧张或缓和的关系中。主要拍真人真事、准真人真事或拟真人真事。它要求反映对象接近“微观结构”的真，并采取淡化、稀释、开放与隐藏等整套纪实性典型化手法，使虚构的人与事也酷似生活原型，以取信于观众。

**深。**这是指蕴藏在事物内部的典型性。它包含在对生活进行日益深广的开掘中：除了着重于典型性格特征以外，还包括新角度、新构思、新倾向、新问题等。力求通过纪实性画面暗示出某种哲理性。

**放。**分解性影片往往采取开端、发展、高潮、结局的严整程式，构成一个封闭系统，与周围环境并无有机联系。纪实性美学则认为人与物在实际生活中都处于开放系统，与周围的其他系统相互影响、渗透，所以影片中的剧作结构也应为开放性，这样也更便于发挥电影时空转换的特性。开放性结构从内容上看有社会性和自然性开放结构之分；从形式上看，可分为连续性和非连续性开放性结构。

**隐。**艺术家要善于隐藏其虚构痕迹，使观众相信这是真人真事，或者虽看出虚构，仍相信其逼真真人

真事。如何隐藏虚构和技巧，一是多采用传记、日记、采访、回忆、书信、档案等真切自然的形式；二是细节逼真；三是“淡化”冲淡、“稀释”情节，力求达到环境与主题的“多义性”。

**淡。**主要是指矛盾冲突的非激化状态。通常有三种重要涵义：一是象生活本身经常处于“淡”的矛盾状态一样，只着重反映大量未激化的矛盾即“抵触”，很少反映激烈冲突。情节松散，淡雅深沉，耐人寻味。二是指不多用和卖弄技巧。三是不对现实生活中的冲突加以强化或“浓缩”。

**散。**它反映了事物发展的客观过程的物点。影片反映的生活过程并非纯粹单质的贯串线，而是混入一些对本过程来说是不必要的以至“多余”的东西。适当保留这些东西，可使影片富于生活气息，结构内紧外松，环境气氛真实。当然，要“形散神聚”，不能杂乱无章。

**细。**现代纪实电影强调看清一切细微末节，比较重视细节的作用，甚至有“微观现实主义”的提法。细节有实物细节、环境细节、动作细节、对话细节……等多种。它们的运用都应受主题思想引导、要服从典型化的需要，旨在“以小见大”，而不是淹没在细节的“海洋”中。但在纪实性美学中，着重发展的则是造型性细节、气氛性细节、生活化细节和综合性细节，等等。目的在于达到造型独创，生活自然，含意深刻。

**多。**多样化是纪实性美学的一个广泛流行的美学概念，它包括多线结构、多义性、多层次、多侧面等，这一切都是实际生活中多系统交叉的艺术反映。它有助于反映生活和人物的复杂性和丰富性，增加立体感和纵深感。

纪实性美学及其典型化方法虽有许多优点，比较适合反映现代生活和满足现代观众的审美要求。但也有局限性：1. 强调纪实性，对典型概括重视不够；2. 强调日常性，对异常性重视不够，不善于处理重大题材和尖锐斗争；3. 过分强调质朴性而忽视多样性，不善于充分运用丰富多采的电影表现手段；4. 侧重分析法，而不重视综合法。我们应当面对当前世界电影的全面情况，重视研究纪实性美学，同时又要重视分解性美学，针对不同的题材、风格和样式，去灵活地选用以上两种各有所长的典型化方法。（方）

光彩。明年的“三八”节，是阮玲玉的五十年祭，谨以这篇短文寄托一个后学晚辈的崇敬心情，呈献于这位我国早期的优秀电影表演艺术家的灵前。

阮玲玉与她的艺术同在！

（本文是在香港艺术中心和香港中国电影学会举办的《探索的年代——早期中国电影》研讨会上的发言）