

一代人的爱与怕

——阮玲玉：默片史上的天才演员

(下)

文 | 丁亚平



默片时期的身体叙事

默片与说话，这似乎是一对矛盾性的表述。但是，默片同样也可以通过无声艺术跟广大世界对话，而从电影技术、艺术的表现力度来说，有时候，是无声胜有声，极具表现力。现存于世最早的无声电影《劳工之爱情》，是一部戏剧性的短片。讲一个由木匠改行的水果贩，跟对面诊所大夫的女儿眉来眼去，想追求这女孩子，但是女孩的父亲说想要追他的女儿，就得想点招，帮他一起把生意弄好，也就是要给他拉点生意，他才会把女儿嫁给对方。木匠住的宿舍楼上有

一个俱乐部，叫全夜俱乐部，夜里特别喧闹，他就利用自己的专业技能，把这个俱乐部的木楼梯改成活动楼梯，一旦俱乐部那些人下楼，他就把楼梯板抽一下，由一个一个台阶变成一个平的、滑梯似的斜板，那些人便会一波波地滑下来，摔伤的人需要就医疗伤，所以对面诊所的收益也就随之增多，木匠与那位女孩子的恋爱也因此得到她父亲的允许。

无声电影跟演员之间的联系，与电影所处的初创年代不无关系。那时，像阮玲玉这样的演员，进入电影圈时并没有多少师长、同行的经验可供参照借鉴，因此拥有较大的发挥空间。当然，一旦踏入电影圈，随着演员社会名气的扩大，矛盾和痛苦也会随之增多。如阮玲玉在世时，曾有评论说：

阮玲玉女士的人生观，像许多其他电影从业员一样，是矛盾的，模糊的。她很明了她需要前进，但却没有实行的决心；看她理智清楚的短促的荣誉，但又不愿意作理智的俘虏。粉红色的生活的梦使她“醉眼朦胧”，跳不出环境的圈套。阮女士投身银幕，虽然说是为着嗜好所驱使，然大半却希望在这块园地里找着生活的出路。经过若干时期的挣扎，她已觉悟到这条出路是要跨几许的卑污的陷阱的。所以她曾经这般的说，她决不让她的女儿步着她可怕的后尘。

阮玲玉的演技，得到当时许多人的称赞，如批评家尘无对阮玲玉赞誉有加：“阮先生在演技方面，第一个长处就是她的路数的阔，她大概真有些演技的‘天才’，知道如何演戏不把自己凝固在一个狭小的范围内，这点在演员感到非常缺的中国电影界是异常需要的。……阮先生在演技方面第二个长处是发展，这点也是使我们永远纪念着的。……阮先生因为有了这两种中国演员大概不能有的演技方面的长处，至使她在中国电影中所建立的演剧的碑，至今还

放着逼人的光芒；至今还使我这种不大关心人家生死的人记起她来。这大概就是阮先生的伟大处吧。”

吴永刚曾感叹说，阮玲玉是“感光最快的底片”，拍片的时候非常流畅，要她做什么，她不受外界干扰很快就进入状态，犹如自来水的龙头一样，说开就开，说关就关。刊登于《联华画报》上的一篇文章中说，当时的女演员中演技最好的就是阮玲玉，她若要哭，双泪即至，若要笑，百媚俱生，演技远远高出导演的要求，并说她有异于常人的禀赋。无声电影没有剧本，角色之间没有语言的交流，所以像阮玲玉这样的演员，在片场仅根据剧组交待的剧情发挥表演，这是无声电影的一个特点。无声电影主要是通过影像、视觉、蒙太奇、造型，以及细节来表现和叙事，如《女神》中的艺术表现与演员发挥，可谓简洁、流畅，有些内容拍摄得特别巧妙。后半部分有一个场景：女主角的儿子参加学校的家长会，表演一小段歌舞，纸片上写明要表演的内容，有乐器的伴奏，和他的表演配合得特别好。气氛、感觉、声音通过另外一种形式得以呈现。此外，《神女》里面还有一些具体的细节处理，比如阮玲玉饰演的角色三次到街上去拉客、接客，就有三种不同的镜头语言等，这些都是非常简短、便捷的表现手法。

与阮玲玉合作和接触过的王人美、黎莉莉说，阮玲玉具有出众的表演才能和极强的感应力，她善于把自己的思想感情融汇到角色的创造之中。在阮玲玉去世五十周年学术研讨会上，与会者就阮玲玉表演艺术的魅力进行了探讨，并将之归因为：一、天赋与勤奋。有人认为阮玲玉是个天才，有表演的天赋。又因为她本身是个弱女子，所以能在扮演这类角色时做到游刃有余。有人则认为，阮玲玉走过的艺术道路说明，生活是根本，她在生活中深刻地体验了

被压迫妇女的辛酸和美好的内心世界，依靠直觉即可以创造角色……所以，既要承认天赋，又必须承认生活、艺术经验的积累。二、感性与理性。阮玲玉缺少对角色理性判断的意识，她是以丰富的人生体验为后盾，因而更为生动丰满。三、表演技巧与真情实感。许多人谈到阮玲玉的表演因其情真而令人置信，所以时过五十年仍感人至深……她的表演给人一种纪实感，又具有清丽优美的风格。应当说，在角色的塑造方面，阮玲玉善于调动情绪的记忆，把生活中积累的记忆经验直接地用于诠释角色，而调动记忆本身即是一种表演技巧。对此，郑君里感慨道：“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。”阮玲玉的表演艺术之所以取得令人瞩目的成就，与她以自身的社会阅历去理解和塑造剧中的人物有关。阮玲玉一生的经历，有许多地方跟她所扮演的角色相似，她的生活阅历，有力地滋养了她的表演艺术。对于阮玲玉的表演“直觉”，郑君里又分析道：

在临场时间，阮玲玉通常是随便而松弛：有时开开玩笑，有时打打毛线，有时吃零食。她表面上似乎毫不在意地聆听着导演的简单的嘱咐（例如“你难过——哭得凶一点！”或“你着急到不得了！”之类），可是等她一站在摄影机之前，在转瞬之间，她的神态、情感、动作都按照角色的需要自然地、即兴地流露出来。没有强迫和夸张，也没有意识地设计的痕迹，一切显得纯真、新鲜、恰当。这时候她与角色已合抱为一。可是一待导演发出“停止”的号令，她又毫不费力卸下她的精神的化妆，恢复了她愉快轻松的本来面目。像这样的一种进入角色

的方式，我以为她是依靠了“直觉”。

文中又说：

阮玲玉从她的生活经历中汲取了丰富的创作资料，这是肯定的。但，具备了丰富的阅历并不保证可以创造出真实的人物，这中间还有演员艺术中最复杂的问题——“形象化”和“性格化”的问题。表演艺术家们可以通过不同的道路——包括目前众所周知的一些科学的方法来解决这些问题。可是，正如我们前面说过，阮玲玉没有这些“学问”。那么，她是用什么方法来解决“形象化”的问题呢？我有一种不成熟的看法，我认为她是依靠“直觉”。

诚如郑君里所说，阮玲玉在影片的某些片段中，依靠直觉达到了相当高的表演水平，给人留下难忘的印象。但她也有意识地运用一些方法，比如在《香雪海》中扮演乡姑时，曾经花时间去观摩体验乡村村姑的生活，不过，这在她并非经常性的。“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，每个镜头都是真情毕露，声泪俱下，一场戏拍下来，她的神经似乎给震撼得支持不住。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毕竟是有距离的，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工所替代。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！”让郑君里感觉特别惋惜的是，阮玲玉在生活和艺术上都急着要奔向新的世界，可恨社会黑暗的力量却在这关口上给她致命的一击！

20世纪二三十年代的好电影，绝大多数是默片，如《渔光曲》《神女》等，《姊妹花》《马路天使》虽是有声片，但从无声到有声的转换痕迹还是非常明显的。当时，真正讲国语的影片不到三分之一，更多的是无声片，或者是一小部分配了音乐效果的无声电影。1949年以前，中国的各类电影大概不到一万部，现在仅存的故事电影只有300多部。在中国电影发展史上，1930年才开始有初步性的、实验性的歌唱片，还没有对白。直到1935年，中国电影才全部发展为有声片化。尤须值得一提的是，1935年，阮玲玉的去世在中国电影发展史上同样具有转折意义和标志性的隐喻作用。关于阮玲玉的离世，有一个较为普遍的说法，认为她出身于工人家庭，父母都说广东话，所以虽然在上海出生，她的普通话却不太好，而有声电影起来以后，对阮玲玉存在着可能的、潜在的阴影和职业性的威胁。当年跟她一起合演过电影的黎莉莉，包括胡蝶等在回忆录里，都曾经直接间接地暗示阮玲玉之死与无声电影时代的结束有着直接关系。

考察阮玲玉成为大众、文化消费对象的过程，有助于理解她的人生命运。有人认为，在这个过程中，阮玲玉所拥有的柔和的女性身体外观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，至少可以让那些以“进步”或“革命”来命名的20世纪30年代的都市女性，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’。”

作为民国时期两位知名女影星，阮玲玉1926年从影，晚于胡蝶两年，胡蝶是1924年。当时的中国很多人瞧不起演艺工作者，尤其是对女性，她们进入这个领域不仅需要禀赋，也要有敢于面对世俗压力的胆识。这种情况从当年的两则招聘女演员的广告中可窥一斑，一则是天津电影周刊社发行的《电影周刊》第9期上刊登北京福祿寿影片公司招考女演员的广告：“日前招考，男艺员闻已足额，女演员尚属缺乏。故再登报招取。其考试科目之最要者，为游泳骑马及乘自行车云。”此外，是上海民新影片公司发行的《民新特刊》第1期上刊载的一则“上海民新影戏专门学校续招女生广告”：“本校上次招考，应试者颇为踊跃，足见社会人士对于银幕事业之热忱。惟女生寥寥无几，多因校址偏僻课后往返不便所致。同仁筹思再三，对于女生特兴通融办法，由本校供给膳宿，以免有志者抱向隅之憾；惟课余须在民新公司摄制部实习，其它一切待遇与男生同。学额：20名；资格：中学毕业及有同等学历者；费用：学费讲义膳宿费及其它练习上须用之器械物品概由学校供给；试验科目：国文、姿态、表情。考试时间：随到随考。”

阮玲玉去世时，胡蝶正代表电影公司去莫斯科参展，出去了大概四个多月。她在莫斯科闻听阮玲玉自杀的消息时多次落泪。她与阮玲玉合作拍过电影，后来阮玲玉离开明星公司，去了大中华百合公司，也有较长时间在联华公司。虽然后来不在一个公司，但不影响二人之间的交集，得知朋友、同行的突然离世，胡蝶的伤感落泪也在情理之中。

比较起来，与许多扮相都是西式、现代摩登的胡蝶不同，阮玲玉较为传统，她所留下来的照片多为旗袍照。在电影《神女》里，她一袭黑白相间的斜花格紧身旗袍，很有型，引领

了当时青年人的衣着潮流。天津的作家林希曾说，解放前，周围好些的女孩子就是看上海电影，上海电影影星穿什么衣服，我们穿什么衣服……在电影《姊妹花》里，胡蝶一个人同时饰演两个角色，一个是大宝，穷人的孩子；一个是二宝，辗转成了一个有钱人的太太，后者就是穿的旗袍。听说那是胡蝶自己亲自到上海鸿翔旗袍店去定制的。《姊妹花》这部影片的观众达到二十多万人次，其中看两遍者，据有资料统计是一万多人，在当时创下很高的票房纪录。从这份观影的热情之中，亦不难想象电影对于社会文化的影响。

胡蝶在 1933 至 1935 年连续三次当选为电影皇后，她不止是漂亮，还较有智慧。她曾经提议把电影皇后的评选活动 and 航空救国结合在一起吗，用这个钱来买飞机。1935 年，她欧游归国后和潘有声结了婚。之前，她曾经有一个名叫林雪怀的男友，二人分手时，持续地打官司，闹到法庭上大半年之久。在感情的处理上，她创造了一个让社会大众、媒体舆论了解自己的有利环境，所以不同于阮玲玉的结局。

在阮玲玉去世之前，年轻的演员艾霞之死，也震动整个影界。艾霞生于 1912 年，1934 年服鸦片自杀。她不仅是演员，拍过《春蚕》等影片，还自编、自导、自己主演了《现代一女性》，同时也能写散文、剧本，这样一位才女去世的时候年仅 22 岁。以她自杀的故事为原型，由孙师毅改编成电影剧本《新女性》，蔡楚生将它搬上银幕，阮玲玉主演。这是阮玲玉主演的倒数第二部电影，从某种意义上说也是对她构成致命因素的一部电影。

夏衍谈及女性的出路时说：

韦明的自杀，我们不能认为剧作者对于普遍的知识阶级的绝望，而只说明了具有韦明一般性格的女性，将必然的要受残酷的现实的淘

汰！现存的社会体制，只能容许一种能够勇敢地扬弃一切过去的“妇德”而又体会到单单为着生活斗争而努力的哲学的女性。——前进着妇女的大群里面，是决不会替一个不能扬弃过去又不能认识未来的“非适应者”留空位的。在汹涌的潮流里面游泳着的娜拉，不能勇敢地前行，又不愿顺从而卑怯地再向她跳出了的“家庭”认罪，那不是悲剧的命运早已经注定了吗？

民国时期的演员、导演都很年轻。如胡蝶第三次被选为电影皇后时年方 26 岁，吴刚在编导电影《神女》时也才二十六七岁年纪。但是，从整体上来看，当时的默片水平颇为引人瞩目，也得到此后国内外专家、学者的较多好评。

流星穿过风雪漫天的草原之夜

1935 年，阮玲玉参演影片《国风》。其间，遭到张达民的纠缠不休，外界不明个中缘由，一时舆论纷纷，给她造成极大的精神压力。3 月 7 日阮玲玉写下遗书后，服毒自杀，次日卒。遗书中说：

我不死不能明我冤，我现在死了，总可以如他的愿，你虽不杀伯仁，伯仁由你而死，……想之又想，唯有一死了之罢，唉！我一死何足惜，不过是怕人言可畏罢了。

这是唐季珊提供的阮玲玉遗书，阮玲玉为什么要自杀呢？根据这份遗书，是她无法面对“人言可畏”，而媒体稍后刊登的歌舞明星梁赛珍所提供的内容则与此有异。

其一：

达民：我已被你迫死的，哪个人肯相信呢？你不想想我和你分离后，每月又贴你一百元吗？你真无良心，现在我死了，你大概心满意足啊！人们一定以为我畏罪，其实我何罪可畏，我不过是悔误（悟）不应该做你们的争夺品，但是，

太迟了！不必哭啊！我不会活了，也不用悔改，因为事情已经到了这种地步。

其二：

季珊：没有你迷恋xx(按：指梁赛珍)，没有你那晚打我，今晚又打我，我大约不会这样吧！我死之后，将来一定会有人说你是玩弄女性的恶魔，更加要说我是没有灵魂的女性，但，那时，我不在人世了，你自己去受吧！过去的织云，今日的我，明日是谁，我想你自己知道了就是。我死了，我并不可怕恨你，希望你好好待妈妈和女女，还有联华欠我的人工二千零五十元，请作抚养她们的费用，还请你细心照顾她们，因为她们唯有你可以依靠了！没有我，你可以做你喜欢的事了，我很快乐。玲玉绝笔。

阮玲玉之死激起社会强烈反响，并成为历史事件。1935年3月11日联华同人举行公祭阮玲玉仪式，联华公司的负责人黎民伟在公祭仪式上讲话：

阮女士的一生，是斗争的一生，她从最低微的地位，挣扎到今日的地位。诸位亲眼看见，自从她死后的第二日起，一直到今天止这三天之中，已经有六万群众，在她的灵前静静地走过。我相信，还有更多的群众，在精神上环绕在阮女士的身旁。这种死后的光荣，就是她在生前斗争、挣扎而得来的光荣。我们大家知道，阮女士演了多少感人肺腑的影片，她伟大的天才、精深的艺术，永远留在人们的纪念之中，而人们也永远受到她的感动。

电影界的同人还这样评说他们心中的阮玲玉：“阮玲玉女士，她是中国银园的一个拓荒者，她是中国新生电影的一个努力的战士，她也是中国这可怜的电影圈内比较最有成就的一个。……值得我们一提的，那是她的对‘电影皇后’的态度；在别人竞选着‘卖几钱一斤’的影后的时候，只有她是最冷淡的——她不要什么虚伪

的，也是封建的‘电影皇后’之类的头衔；然而她在广大的观众群里，倒是最受拥戴的一个，她是无冕的影后，不是钱买的！”

对于阮玲玉的自杀，社会各界人士发表了悼念和评论文章。杜重远说：“阮玲玉女士之自杀，不仅给一般人带来了无限的悲痛与叹息，而且也是中国电影界之伟大的损失！只要熟悉中国电影界的人，都会承认她是一个具有艺术天才的明星、是中国影坛上最有前途最杰出的艺人。她的自杀，是我们现社会黑暗面的暴露，是我们社会加于她的严酷的刑罚。……阮玲玉女士的自杀，是为了自己生活的严肃，为了自己对人生的正视，为了对于自己苦痛的超脱。所以，阮玲玉女士的自杀，在一个人的人生态度上说来，她之比许多人的苟且偷生，是更加勇敢！更加令人悲痛凄怆！”聂绀弩则在文章中揭示了阮玲玉自杀与封建道德伦理观的关系，他认为，杀阮玲玉的不是她自己，也不是张达民、唐季珊某个人，而“是到现在还残存着的封建势力，是那盘踞在我们每个人的脑筋里的封建社会的道德观伦理观，五四运动没有完成肃清封建文化的伟业，封建的毒焰，现在反有日见旺盛之势。阮玲玉是作了这不幸的时代的牺牲，但像阮玲玉的人，真所谓‘滔滔者天下皆是也’，她不是最初的一个，也不会是最后的一个的罢。”他还说，为了纪念一个多才多艺的艺人，为了拯救传统文化束缚之下的未来的牺牲者，我们对于残存的封建势力和封建制度留下来的任何影响是不能忽视的。

1935年5月20日，鲁迅（署名赵令仪）在《太白》半月刊第2卷第5期（1935年5月20日）上发表了杂文《论“人言可畏”》，就阮玲玉遗书中“人言可畏”的话，尖锐批判了所谓“新闻自由”的真相。鲁迅于此文中写道：“现在的报章之不能象个报章，是真的；评论的不



周剑云（前左一）、张石川（前左二）在追悼会上

能逞心而谈，失了威力，也是真的，明眼人决不会过分的责备新闻记者。但是，新闻的威力其实是并未全盘坠地的，它对甲无损，对乙却会有伤；对强者它是弱者，但对更弱者它却还是强者，所以有时虽然吞声忍气，有时仍可以耀武扬威。于是阮玲玉之流，就成了发扬余威的好材料了，因为她颇有名，却无力。小市民总爱听人们的丑闻，尤其是有些熟识的人的丑闻。……所以，我们且不要高谈什么连自己也并不了然的社会组织或意志强弱的滥调，先来设身处地的想一想罢，那么，大概就会知道阮玲玉的以为‘人言可畏’，是真的，或人的以为她的自杀，和新闻记者有关，也是真的。”鲁迅又分析道，在阮玲玉自杀以后，媒体为了吸引眼球自然大加渲染，而闲人“化几个铜元就发见了自己的优胜，那当然是很上算的”。相对来讲，鲁迅的这篇《论“人言可畏”》语气较为冷静，论说切中肯綮，影响更大。

孙瑜和阮玲玉合作过三部电影：《野草闲花》《故都春梦》和《小玩意》，拍这三部电影时孙瑜才29岁。孙瑜1920年的时候从清华毕业，到美国哥伦比亚大学攻读电影，然后回国来效力于电影界，较早的合作对象就是阮玲玉，阮是他影片中的女主角。联华电影公司最早的

两部电影，就是孙瑜连续在一年里拍的《野草闲花》《故都春梦》。这两部片子建构了孙瑜和阮玲玉在当时电影界的主体性地位。对于阮玲玉来说，尤为关键，一是阮玲玉在里面与金焰合唱了一首《万里寻兄词》，这首歌是阮玲玉唯一留下来的声音，二是阮玲玉在不到一年的时间里主演了这两部影片，而且，两部剧中的角色饰演完全不同，一个是刁蛮、泼辣的风尘女子，还有一个是善良的少女、少妇。

多年以后，孙瑜还感慨地说，在不到一年的时间里阮玲玉表演这样两个完全不同的角色，可谓180度的大转弯。这是阮玲玉异于常人的地方，让人不得不赞赏。黎莉莉曾和阮玲玉合作主演了孙瑜的影片《小玩意》，她回忆自己初识阮玲玉：

《小玩意》开拍的那天，阮玲玉到达摄影现场比别人都早。我偷偷地注视着她，她给我的第一个印象并不是像我想象中那样架子十足，一副“大明星”的派头。导演孙瑜忙于现场指导，来不及和我们正式介绍。我们俩只好默默地走向化装室，我想和她谈话，但苦于找不到适当的话题，感到很窘。她似乎已看出我的心情，当我们的目光偶然相遇时，她便对我笑了一笑。这笑是那么温和亲切，胜过多少句客气的俗套，使我马上平静轻快起来。我眼看她化装得又快又精致，技术熟练。化完装，我们再走进摄影现场，孙瑜向我们讲解所要拍的剧情，他讲到剧中母女二人“相依为命”时，阮玲玉忽然拉着我的手，用不纯粹的国语说道：“珠儿，快叫我妈妈！”逗得全场大笑，我就更轻快了。我们的合作关系就这样地建立了起来。在这部影片的拍摄过程中，由于她开朗大方，使我可以无所顾虑，问她这个那个，得益不少，而且她还

主动地启发、诱导我。

孙瑜则这样称赞她：“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。”阮玲玉突然离世，孙瑜为之感到“罪疚”。在他看来，恋爱的幻灭，健康的消失，名誉的损伤，都不足以杀害阮玲玉。他觉得她的死，是因为她没有一个知己的朋友。她的一生是一页挣扎向上的史实。黑暗的社会终于笼罩了她的生命之书，使她在摸索中感到孤凄和失望。

但事实并不是阮女士所想象的那么的黑暗的。她并不是因为她自杀以后才能得着世人那么深的同情，但我们也不能否认她的自杀使更多的人了解和同情她。社会上并不是没有她的知己，而是她还没有知道和得到她的知己。于是，她很冤枉地死了。

站在社会的立场而言，社会的机构还使各个的分子自由地合理地生活和进展；以电影和艺术立场而言，我们还没有使每个从业者充分了解艺术的精神，对于人生的伟大的使命；拿我个人的立场而言，忝为阮艺友的多年同事，未能充分地了解她，同情她，鼓励她；而我们所提倡的朝气，健康，奋斗……对于她都是失败，等于零；我更感着莫大的悲哀和罪疚。

和阮玲玉合作过的导演还有费穆等人。费穆26岁就成名了，他后来拍摄了经典影片《小城之春》，早期和阮玲玉合作过《城市之夜》《人生》《雪雪海》。后来的香港电影之父、香港电影开拓者之一的朱石麟在上海时期也和阮玲玉合作拍摄了一些电影史上的经典之作。朱石麟成名的时候在30岁前后，因为腿疾，不能够弯腰，但他坚持克服身体上的困难，拍了很多优秀的电影，影响了整整一代香港电影的走向。阮玲玉自杀以后，费穆、朱石麟都曾格外激动愤怒，

他们质询究竟是谁杀害了阮玲玉？他们痛斥残余的封建意识，同情伟大演员的早夭，决心“今后要坚决地、不避一切地对敌人痛骂、讽刺”。

阮玲玉生命中的第三个男人是蔡楚生，他们合作了影片《新女性》。蔡楚生为此竭尽全力，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“珠联璧合”的合作，成为中国电影史上的一段佳话。在拍摄过程中，蔡饱满的创作激情，给阮玲玉很大的鼓舞。他亦十分欣赏阮玲玉的表演，加之又是老乡，因此非常关心她。蔡楚生后来回忆，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食，用她自己的话来讲是：“我甚至做梦都在想着如何来表演她。”她没有所谓大明星的恶习惯，待人接物，不管对谁都是谦虚热情，特别是对所谓“底下人”，她的态度更是亲逾兄弟姐妹。她没有“忘本”，她很好学，在家里或是在摄影场中，一有空就见她手不释卷，对中外古今的文艺作品，她都很感兴趣。同时，她也不断向中外好的电影与舞台剧等学习。从阮玲玉的表演中，蔡楚生体味到“她内心在赞成什么、反对什么，她在向往什么，又在追求什么”。他说：“我们都十分敬重她，也为她在思想上的这种进步而高兴；但她终究是一个太温情、感情太脆弱的人，我们又无时不为她的处境而有无穷的忧虑。”给蔡楚生印象尤为深刻的是阮玲玉表演的真实感：

在二十多年前，中国无论从话剧到电影，现实主义的创作方法都还表现得十分薄弱的时候，阮玲玉在表演艺术上所创造的那些妇女形象，虽然还存在着不同程度的缺点，但她确实是给中国的电影艺术带来了第一批较为真实的妇女形象。这些形象都各有不同的生活感受和性

格，她们多少都有血肉和生命，像是在现实生活中可以找到的活人。这和当时某些定型化的演员，不管演什么角色演来演去都只有那一套，是有着极其明显的区别的。

蔡楚生还说，像诸多来自生活中的演员一样，阮玲玉在那时还有可能使自己所获得的诸多感性知识上升为理论，用来指导自己的演技。但半由于她平日的刻苦用心，也半由于她在不断的实践中积累了丰富的经验，她具有着惊人的艺术家的气质与敏感。当她已经掌握了一个角色的思想感情之后，她就不需要再苦苦握住它，而是随时都可以“进入角色”。如在摄影场中，因为她是一个十分和善的人，人们总爱找她聊天说地。为了满足人们的好意，她也从来都不逃避。再加以某些导演不懂得为演员的表演创造应有的气氛，于是往往在需要演员表演严重的悲剧时，却使摄影充满着与此相悖谬的活泼轻松情调——这当然是不可容忍也不应该有的事情——但是，在要正式拍戏时，阮玲玉都能在瞬间变换自己全部的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，她立刻就已是——一个在身上下长年受尽践踏与创伤的老妇人，以无穷的哀痛，涕泪交流地在哭诉着什么……

阮玲玉也非常欣赏蔡楚生。“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。”阮玲玉情感屡遇挫折，张达民的纠缠、官司，让她特别焦灼和失望。因此，她非常羡慕、欣赏蔡楚生这样的青年电影家，平和，有才华。但是，他们两个人终未能走到一起，这其中有男方的原因，用柯灵先生的话说是生硬地扼杀了他们之间的感情的火焰，令人非常遗憾。如果当时两人的感情能有进一步的升华，阮玲玉的命运悲剧或会改变也未可知。

当然，一个天才的陨落，有否温暖安逸的归宿并非最重要，也有许多来自社会、文化方面的因素。那些源自社会、文化层面的潜在或者显在的原因可能到现在还制约着我们，影响着当代影人的发展和成长。

阮玲玉，就像划过风雪漫天的草原之夜的一道流星，她的闪现虽然短暂，却已经融入电闪雷鸣的影史锦云中。她的光芒照耀着后来者，而她参演的电影成为那个时代的记录，同时更成为百余年影史发展中一道亮丽的风景。

回顾阮玲玉的艺术人生，意义何在呢？笔者认为：第一，艺术和生命有一种无限的包容力、全然的自由和真实创造的力量，它允许并鼓励人自由地驰骋自己的想象。这在阮玲玉表演艺术上有突出的体现。台湾学者周慧玲说：“（阮）出身传统价值，电影事业迫她暴于左翼电影的新价值之前，被动地接受左翼‘战斗新女性’论述的包装，近乎尴尬地处在新旧权力的夹缝间。”这个观点强调阮玲玉在新价值面前的被动性，却未尽符合实际情况。阮玲玉有努力，却没有框子，甚至也没有什么野心。英国作家奥威尔说过一句：“他们的激情就像水龙头一样，可以随时被人开和关。”进入表演领域，她赢得一种创作的自由。自由无惧，她相信自己/人人都有能力可以去依靠自己，进入自由的领域，有了自由，才能发现什么是至真、至善、至美的事物。

第二，因为没有恐惧，就有爱；而爱，给人以清明、直接的心智、勇气和力量。1985年，北京曾召开过“纪念阮玲玉逝世五十周年学术讨论会”，讨论会的“侧记”中，有这样的表述：“几位老同志还谈到阮玲玉的表演才华是在左翼电影运动所开创的天地中才得以迅速发展起来的。她在与左翼进步电影工作者孙师毅、田汉、蔡楚生的接触与合作中，在他们的影响下，

自觉地走上进步的道路。左翼电影运动的开展，使她的生活经历与所塑造的人物有机地融为一体。从她所扮演的角色中，我们可以窥见她鲜明的爱憎立场，尤其是在她后期影片中，这种向往光明、追求进步的要求表现得更为强烈。”这种评价，显然存在拔高式的论定。阮玲玉对电影表演深感兴趣，她的表演光华四射，不僵化，甚至可以说大都是属于个人体悟或“独语”式的表演方法，无法具体地将她的表演风格和影片归属于哪一种类型。

第三，明星成为社会大众、文化舆论消费的对象，会呈现出银幕形象与现实形象的矛盾。如研究者所指出的：“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阮玲玉作为一个公众形象被媒体所塑造和操控的事实。”明星形象其实是多义体，其背后的含蕴值得人们追问。

阮玲玉短暂的一生，成为中国电影发展进程中一个标本式的人物。有研究者说，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



阮玲玉遗像

“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，阮玲玉和一代民国影人身上确实有着一种执着的气质和坚强前行的精神，他们所具有的品格、文化价值取向和他们走过的路程，对于我们现在的电影人，对当下的中国电影来讲，可能既是了解历史，也是认识以至校正自己的锁钥。愿我们的电影自在而无惧地成长。

责任编辑 / 崔金丽