玉人永诀：影星阮玲玉的悲剧表演与视觉政治

文.沙丹（中国电影资料馆 助理研究员）

今年是我国默片时期的著名女星阮玲玉女士诞辰一百周年。从 1926 年在卜万苍导演的《挂名的夫妻》中出演角色，到 1935 年 3 月香消玉殒，遗憾地告别人间，阮玲玉在短短的九年间出演了 29 部电影作品。由于她艺术天分极高，与其合作的导演、演员又皆为早期影坛先驱中的菁英，因此在中国默片史中书写了最为辉煌的一笔。为了纪念这位功勋卓著、才华横溢却“寿夭多因诽谤生”的女明星，我所供职的中国电影资料馆特定于 12 月初举办阮玲玉电影回顾展，首次全方位地向公众展示阮玲玉存世的所有电影精品。

阮玲玉出演的影片，由于历史原因，内地迄今仅仅保存下八部，包括《一剪梅》（1930）、《桃花泣血记》（1931）、《小玩意》（1933）、《归来》（1933）、《神女》（1934）、《新女性》（1934）、《再会吧，上海》（1934）和 1935 年的遗作《国风》。这当中《归来》和《再会吧，上海》又因为镜头遗失或缺本等原因极少对外公布。此次回顾展，不仅上述 8 部影片经过整理后得以集中展映，还特地远道从台北电影资料馆借来 1930 年阮玲玉与金焰合作的《恋爱与义务》做特别放映，实为了解阮玲玉作品千载难逢的良机。关于阮玲玉生平和艺术作品的传记书籍、论述林林总总，本文则重在探讨她作为悲剧明星的虚构表演与作为公众人物的真实人生间的复杂交织性，以及她在几部非悲剧影片中型塑转换的成败得失。由于部分重要影片今日已芳踪难觅，如《野草闲花》（1930）、《三个摩登女性》（1932）、《城市之夜》（1932）等，笔者的论述将主要基于存世的 9 部作品展开。

中国的“玛丽辟福”？

阮玲玉很少亲自为电影刊物撰写文章，却曾在 1930 年的《影戏杂志》上发表了一篇题为《梅兰芳与中国电影》的见闻录。[1]此前，被誉为“伶王”的梅曾与阮所在的联华公司有过合作关系，并在孙瑜的《故都春梦》（1929）中应邀出演“虞姬舞剑”，因此当他 7 月 18 日从美国游历归沪，“联华”同仁特地为其设宴接风洗尘。在这次宴会上，梅兰芳对刚刚因主演悲剧《恋爱与义务》而名声大噪的阮玲玉赞赏有加，称其堪为中国的“玛丽辟福”。玛丽辟福（Mary Pickford，现通译为玛丽·毕克馥），1909 年因出演大卫·格里菲斯的《小老师》（The Little Teacher）走红全美，也是整个默片时期最受欢迎的女明星。她与格里菲斯的另一位爱将莉莲·吉许形象类似，都是像小孩般娇小的女人，擅长脆弱天真的苦情角色。由于 20 年代美国影片完全把持中国市场，连带着如玛丽辟福这类明星的大量信息也在异国电影媒体上俯拾皆是，这无疑对中国本土制片厂的明星型塑带来深远影响。

当时的《影戏杂志》经常在刊中搞电影明星评比，类似于今天的人气投票，得票多者则可以获登大幅照片。由于玛丽辟福曾经亲自来华，得到国人的空前热烈欢迎，因而在 1929 年 12 月的当期刊物上荣登榜首，阮玲玉屈居第四。[2]然而在次年 5 月由联业电影明星选举会举行的“中外电影明星混合大选举”中，由于《恋爱与义务》的空前成功，阮玲玉反以 6179 票高居翘楚，大大超过了胡蝶（3784

[1] 阮玲玉《梅兰芳与中国电影》，《影戏杂志》，1930 年第 1 卷第 9 号。
[2] 漪磋《最近影坛消息》，《影戏杂志》，1929 年第 1 卷 5、6 号合刊。

票）、玛丽辟福（3508 票）和林楚楚（2527 票）。[3]此次选举虽有“联华”旗下刊物自我炒作之嫌，却无疑证明了阮玲玉已经超越林楚楚，成为公司的首席明星。[4]因此，当梅兰芳拿“玛丽辟福”做比阮玲玉时，阮虽自言“惭愧无地”，但从悲星定位、视觉呈现、受众反馈等几方面考察，两人确有相似之处。

然而，阮玲玉并不是一开始就被视为玛丽辟福的中国复制品，同时她也用对电影表演的感悟和热情证明了自己更加宽泛的可塑性。正如她早年在“明星”、“大中华百合”做演员的时候，擅长得是“妖媚泼辣之表演”，直到进入“联华”出演《故都春梦》中的反派妓女，仍能显示出外向夸张的表演路数。而真正考验阮玲玉演技深度的作品当属她首次担纲主演的《野草闲花》。片中她一人需分饰母亲与少女两个角色，当表演母亲在寒冬怀抱女婴，冻饿交逼，冰上遇难的惨状时，她“深刻准确地进入了伟大母爱的角色，在导演的几语启发下，从内心的激情，到外部的动作，都显示了超乎导演心目中所预期的更为真挚自然的表演”[5]；而在饰演少女丽莲时，则来了一个一百八十度的大转变，将她聪明爽朗、纯洁天真、“出污泥而不染”的品质表现得淋漓尽致。而现存的影片《一剪梅》中，阮玲玉也是以摩登女郎的身份出现，片尾她与林楚楚身着军装、脚蹬战马的飒爽英姿更是“颠覆”了今天人们对于阮玲玉普遍的认知印象。

其实，如果翻阅早期电影杂志对她的描述，能够找到很多阮玲玉不为人知的另一面。譬如她也曾被媒体与性感浪漫的“热女郎”克莱拉宝（Clara Bow，现通译为克拉拉·鲍）相提并论，这种热辣的摩登女（Flapper）形象与纯美感伤的玛丽辟福相比反倒去了另一个极端；又因为在《桃花泣血记》中因饰演笑容甜美无邪的芸姑而被誉为“甜姐儿”；还被人与胡蝶、夏佩珍、王汉伦等划为“花旦”，而非杨耐梅、蒋耐芳那样的“悲旦”。[6]笔者认为，这里所谓“花旦”的模糊称呼，充分地证明了阮玲玉表演的深度与广度，也从另一方面证明师法美国经验的早期中国电影企业还没有真正地理解明星制的要义，他们只是在推销杰出的明星人物，而非图解式的、有消费针对性的明星商品。如当时一篇文章所言，谁都不能不承认阮玲玉是一位灿烂的明星，“在她的一笑里，充分地显出她的妩媚，令人陶醉；在表演悲哀的时候，具有令人心疼而怜爱的可能”，但文中也真言“可惜她玉体消瘦，没有健美的体格，这我十二分的希望她快快的锻炼”[7]。较之于同时期“健而美”的胡蝶，阮玲玉缺乏专一而持久的明星商业形象。

此外，与玛丽辟福相比，文化水平不高、性格逆来顺受的阮玲玉更缺乏一份生意人的精明。即便都是擅长演绎悲剧，玛丽辟福却是外弱内强，她懂得利用自己的明星地位要挟公司，争取更高的薪水，甚至自己投资“联美”当老板。学者保罗·麦克唐纳曾指出玛丽辟福在影史上的重要意义：“她所引导的潮流，在未来几十年中发展出好莱坞明星制度。尤其她示范了明星如何利用自己受欢迎的地位来当筹码，与制片商谈判，要求‘高还要更高’的薪水。”[8]这些都成了明星制度的关键特色。而阮玲玉对“联华”的制片业务几乎没有任何发言权，只有某些

---

[3] 《中外明星混合大选举投选竞赛揭晓》，《影戏杂志》，1930 年第 1 卷第 9 号。

[4] 拍摄《故都春梦》时，阮玲玉在演员表中尚居于林之后，而到《野草闲花》、《恋爱与义务》时她已担纲主演，至《一剪梅》后她更力压林成为第一女主角。

[5] 孙瑜《联华影业公司·<故都春梦>》，载《中国无声电影》，北京：中国电影出版社，1996 年，第 1584-1595 页。

[6] 以上对阮玲玉的描述，可参考梦影《中国明星的头衔》（《影戏生活》，第 1 卷第 38 期，1931 年 10 月 3 日）、狄修《中外明星相像录》（《影戏生活》，第 1 卷第 5 期，1931 年 1 月 23 日）、史泽永《明星杂谈》（《影戏生活》，第 1 卷第 3 期，1931 年 1 月 9 日）等记载。

[7] 叶培大《谈我所认识的几位明星》，《影戏生活》，第 1 卷第 32 期，1931 年 8 月 22 日。

[8] 保罗·麦克唐纳《明星梦工厂：炒作好莱坞流行人物》，马斌等译，台北：书林，2003 年，第 58-59 页。

角色——譬如《三个摩登女性》中的周淑贞——是她超乎公司的安排，罕见地由自己主动争取得来的。茯野曾在 1933 年的一篇文中谈到："或者阮女士谦顺的个性是她一生得失的最大关键。'谦'当然可以获得朋友们的同情和资助，'顺'就难免掉不时的受命运的捉弄。"[9]这篇颇有些盖棺定论意味的文章，仿佛预见到了两年后真实中而非银幕上大悲剧的上演。阮玲玉的表演当然不止与悲剧，但正是那命运的坎坷捉弄，让"悲星"成为其萦绕一生的主题词。

旧女性与"新女性"

30 年代曾与阮玲玉有过紧密合作的郑君里曾在回忆文章中指出："阮玲玉一生的经历，有许多地方跟她所饰演的角色相同。如果把她所创造的几种女性典型按照编年的次序排列起来（被封建势力压得抬不起头的弱女；被阔佬损害的风尘女性；打破传统的婚姻观念的女性；要求与劳动人民结合的有初步觉悟的女性），这些人物的思想的演进过程，跟她本人的思想进程颇有隐然偶合之处。"[10]显然，郑的这种概括仅仅截取了阮玲玉生命中最后几年（也即是她表演的黄金时期）的一个断面，但阮玲玉早期影片的遗失以及她现实中婚姻的屡遭不幸确实在某种程度上强化了她柔弱可怜的银幕形象，让虚构与现实暧昧地彼此纠缠。从现存的 9 部影片来看，除《一剪梅》和《国风》外，其余 7 部均为悲剧。而在这 7 部悲剧中，除了朱石麟的《归来》以矛盾平息的调和结尾收场，其余影片均赋予阮玲玉诸如死亡、发疯、骨肉离散等惨淡无比的结局。

这种悲剧结局一方面因循了早期电影制片厂屡试不爽的苦情模式，同时也将民族主义意识和主导意识形态有效地纳入其中，这是阮玲玉的悲剧与早期社会伦理悲剧最大的差异所在。我们需要注意到，阮玲玉在 1930 年代初的走红与"联华"的所谓"国片复兴运动"有着潜移默化的关系。当时，面对银幕武侠神怪泛滥、本土公司纷纷倒闭的险境，"联华"老板罗明佑曾痛心疾首地指出："电影者，实国家社会事业之一种，无定志无宗旨而仅以图目前近利为目的者，决不可与言影业，亦决难持久不败。"[11]据此，"联华"制定了"提倡艺术，宣扬文化，启发民智，挽救影业"的拍片宗旨。可以说，这种锐意图新的制片志趣既顺应了社会进步的要求，也在国民政府电影检查委员会（1931）、中国教育电影协会（1932）相继成立后，得到了官方意志的肯定。主管国民党文艺宣传工作的陈立夫便曾在一次演讲中称赞阮玲玉主演的《恋爱与义务》"颇含有教育的意味，内容是比较的充实"，他认为电影的作用在于发扬民族精神，鼓励生产建设，灌输科学知识，发扬革命精神以及建立国民道德，像"忠"、"孝""仁""爱""信""义""和平"等中国固有道德均是电影取材的重要源泉。[12]这在阮玲玉这一时期的影片中体现得尤为明显。

最直截的，便是阮玲玉悲剧作品中普遍存在的农村与城市的二元对立现象。其实，讴歌乡土、排斥都市并非阮作品所独有，而是贯穿当时整个文艺创作界的时代"主旋律"。农村，意味着纯朴、清新、天真、自由，代表着半开化的中国形象；而都市，意味着诱惑、迷醉、堕落和阴谋，是对西方现代性经验移植肆虐的危机想象。当时有评论便指出，"都市既离不了繁华，就离不开罪恶"，而电影

---

[9] 茯野《阮玲玉的生平》，《现代电影》，1933 年第 1 卷第 1 期。
[10] 郑君里《阮玲玉和她的表演艺术》，《中国电影》，1957 年第 2 期，第 32 页。
[11] 罗明佑《为影难》，《影戏杂志》，1929 年第 1 卷 5、6 号合刊。
[12] 陈立夫《中国电影事业》，上海晨报社，1933 年 3 月。

的作用就在于对人们“常常加以一种指导，使他们有所感化，有所觉悟，知道都市中有很多陷阱，不要踏进去”[13]。因此，我们可以看到，《桃花泣血记》中芸姑的死亡，祸起于城乡阶级门第差异的固有偏见；《小玩意》中叶大嫂的发疯，源自于帝国主义商业倾销对农村手工业的毁灭性破坏；《归来》中善良的婉儿要面临着同洋媳妇黛娜共事一夫的尴尬；《再会吧，上海》中乡村女教师白露满怀憧憬来到上海，却惨遭禽兽医生的侮辱和蹂躏。这些温婉、善良又略显柔弱的女性悲剧形象与阮玲玉的外形条件、自身气质以及真实经历无疑是最为契合的，这使得她顺理成章地成为影坛的缪斯，成为了旧中国文化的形象缩影。悲剧性的阮玲玉是不适合被指认为“新女性”的，因为美丽与脆弱反而让她趋于保守和矜持。在她的作品中，守住女性的贞洁，维护正统的道德观念，远比接受新鲜的进步意识重要得多。这既是她自身的真实心态反映，也是政府当局将民族主义理念、教育意识和乡土伦理纳入电影媒介的必然结果。[14]

但是，当不久之后左翼文艺运动蓬勃地发展起来后，阮玲玉被纳入到另一套话语体系中，最终被包装成为“新女性”的模范。阮玲玉所饰演的悲剧人物都生活在乡村或都市底层，而 30 年代革命知识分子正是通过将这类表现对象（如学生、女工甚至是妓女）理想化或纯洁化，暗地里赋予了一种政治化的启蒙意义和布道精神。传统研究者一般认为，在“五四”运动以来的两个社会基本主题“救亡”和“启蒙”中，由于“民族矛盾的激化，社会现实的动荡，使得大部分知识分子投身于民族救亡的解放斗争中，启蒙的主题在救亡的时代大命题中被淹没了”；而戴锦华也曾指出，启蒙被压制的后果便是与其“同时存在的知识分子的批判精神也被时代的常规命题所削弱了”[15]。可在革命知识分子看来，启蒙最起码是应当与救亡同时进行的。而其中最基本的手法，便是利用一种理想主义的感召、一种“叙述的政治”，使得落后愚昧的“小市民”不断向追求进步的“大众”转化，使启蒙向革命转化。典型的例子便是阮玲玉出演的《神女》。影片上映后好评如潮，但亦有影评指出，那位妓女的不幸源自不合理的社会，而非偶然的巧合，可影片将“章志直的那根线条画得太强，和将求职问题，娼妓问题等等的线条画的太弱，所以结果是形成了喧宾夺主的形态……说明白一点，在《神女》，对观众的印象，似乎压迫阮玲玉最利害最残酷的，并不是整个的社会体制，而只是个人的章志直这流氓的存在”[16]。但在左翼的话语中，章志直即是社会体制的缩影，阮玲玉绝望地杀人则成了对黑暗社会的控诉与反抗。正是通过这种叙述的辩证法，阮玲玉“新女性”的视觉政治得以建立并永久留存。

再会，上海，再会

在现存的两部非悲剧的阮玲玉电影中，《一剪梅》是一部独树一帜的影片，展现出卜万苍早期创作中的欧化美学倾向。影片以莎士比亚的《维洛那二绅士》为蓝本，不仅将侠义豪情与恋爱伦理融为一炉，还在舞台布景、美术设计等方面大量吸取了德国表现主义元素，而阮玲玉、金焰等人的表演也带有明显的舞台剧痕迹。影片上映后，评论尚佳，陆介夫便坦言：“老实说，《恋爱与义务》还不免

---

[13] 严独鹤《电影与都市》，《如此天堂》特刊，1931 年 10 月 10 日。

[14] 可参见郭有守《记忆中的中国教育电影运动》（《电影与播音》，第 4 卷第 5 期，1945 年 6 月）及黄天始《发展农村电影刍议》（《影戏杂志》第 2 卷第 2 号，1931 年 10 月 1 日）。他们认为，“电影是改良社会的唯一工具，也是施行社会教育的唯一利器”，提倡发展“农村电影”是国产影片的一条新途径。

[15] 戴锦华、李奕明、钟大丰《电影：雅努斯时代》，《电影艺术》，1988 年第 9 期，第 9 页。

[16] 魏育《苦言抄——关于<神女>与<桃李劫>》，《文艺电影》，1935 年第 1 期。

有一二疵处，但《一剪梅》令我寻不出一点破绽或其他。”[17]尽管如此，由于国内影业在西片的冲击下风雨飘摇，舆论风向发生转变，“欧化”早已成为不折不扣的贬义词。像有人当时便指出：“盖他人之艺术，可以仿效，而其风尚习惯，则不可仿效。……若专以剿袭欧化为文明，则徒取他人之糟粕，而遗弃吾国本有之精华。表面上虽似进步，实际上反见退化矣。”[18]因此，“联华”在宣传自己的“国片复兴运动”时，对《一剪梅》大多避而不谈，后世谈到阮玲玉的代表作，也永远轮不着这部。

1935 年的《国风》则是阮玲玉平生最后一部作品，也是她现存作品中艺术水准最为粗浅的一部。影片通过一对乡下姐妹进城念书后刻意的对比，展示出姐姐张兰的勤奋简朴和妹妹张桃的骄奢淫逸，以传递“奢风陋习有如洪水猛兽”的观念。这本是城乡二元对立的惯有主题，但是在罗明佑的处理下，却显得无比的牵强、刻意和生硬。比如从衣着打扮上，饰演姐姐的阮玲玉是粗布外衣，发形自然；而黎莉莉饰演的妹妹则是印花旗袍，电烫卷发。从生活习惯上，姐姐厉行节约，连小小的铅笔头都不舍丢弃，而妹妹则是旅游、恋爱、消费一个都不能少，甚至一再地欺骗家人索要钱财。其致命之处在于，影片主题不是靠导演的艺术手法和演员表演自然流露出来的，而是通过一条条说教意味浓厚的字幕展示出来的。阮玲玉此次在片中似乎扮演了一位真正的新女性，但她在银幕上所大声疾呼的并非什么与时俱进的新鲜意识，却只是配合国民党“新生活运动”所提倡的“礼义廉耻，国之四维”罢了。归根结底，阮玲玉的知识水平和形象风度决定了她并不适合在银幕上充当革命家的角色。虽然《国风》以慷慨激昂的光明调子作结，却不曾想，阮玲玉真正的悲剧此时却在戏外上演了。

一般认为，阮玲玉自杀与《新女性》上映后所遭遇的媒体攻讦有着直接的关系，鲁迅后来为其所写的《论人言可畏》也间接地印证了这一观点。其实，无论对于阮玲玉，还是《新女性》的导演蔡楚生，对这种由行业抗议引发的诽谤攻击并不陌生。如《再会吧，上海》里写了一个医生用蒙药奸骗女子，便曾遭受到医师公会的攻击；而蔡编剧的《飞花村》里写了一个铁路职员的贩毒事件，也曾遭到两路职工会的声讨。但阮玲玉悲剧的真正根源还是源自她脆弱苍白的精神世界。早在加入“联华”前，她便因为对事业和婚姻失去信心而服药自杀过，幸而被及时发现得到救治；她的心灵偶像、美国舞蹈艺术家伊莎多拉·邓肯 1927 年因车祸去世也对她的人生观产生消极影响；拍摄《故都春梦》的期间，她的同乡好友、名歌女骆慧珠因婚姻问题服毒自杀，对阮刺激极大；1934 年，“明星”的女演员艾霞也因情感问题自杀身亡，这便是《新女性》中女作家韦明一角的原型。阮玲玉在饰演这个角色吞药自杀时，曾对黎莉莉说：“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……”[19]或许正是怀着这种难以名状的纠结心情，阮玲玉在 1935 年 3 月 8 日这天踏上了人生的不归路。噩耗公布的当天，数名女影迷自杀身亡；多年以后，李琦年、林黛、乐蒂等婚姻失意的女星也相继重复了同样的悲剧，这或许就是一代影星阮玲玉遗留给她们的幽灵般的宿命？

---

[17] 陆介夫《<一剪梅>及其他》，《影戏杂志》第 2 卷第 2 号，1931 年 10 月 1 日。
[18] 漱六山房《银幕小言》，《影戏生活》第 1 卷第 1 期，1930 年 12 月 26 日。
[19] 黎莉莉《阮玲玉二三事》，《中国电影》，1957 年第 2 期，第 36 页。

阮玲玉去世后，中国的默片时代也随即缓缓落下帷幕。以往常有一种观点，说阮玲玉由于国语不好，即便 1935 年不自杀也早晚会被时代淘汰。笔者认为这种认识是不准确的。其实早在 30 年代初期阮玲玉刚刚走红之际，关于电影进入有声时代对明星表演的影响已经被媒体广泛讨论了，这不可能不对阮玲玉内心有所触动。1930 年，她与金焰在《野草闲花》中演唱《寻兄词》发出了中国电影的第一次声音；她主动要求在《三个摩登女性》中饰演进步女工角色，不惜拿自己的收入做担保；她国语不好，就请黎莉莉和另一个朋友时常训练她的发音；她从小多病，身体孱弱，便苦练柔软操，一经开始从不间断；就在她自杀的前三天，她还在八卦舆论的恶意声讨中参加了《国风》最后几个外景镜头的拍摄……阮玲玉对事业是如此的热爱，却始终没有健全她勇敢的神经。正如《再会吧，上海》中那个受辱的舞女最终义无反顾地离开这个既摩登又罪恶的都市，阮玲玉亦是如此，只是这次不是“再会”，而是永别，只余下她芳龄二十五岁的花样青春和银幕上的喜怒哀乐供后人不断的追思、祭奠。