

第六章

新的突破





臻於完美

一般說，二十世紀三〇年代初中國電影的表演，還處在比較不成熟的階段，中國電影女演員的出現，本來就比男演員為晚，開始時女角往往由男的扮演。後來，當電影女演員開始登上銀幕之後，大都也以容貌、形態來取悅觀眾，離真實地刻畫人物相去甚遠。阮玲玉可以說是中國電影史上真實刻畫各種女性形象的最早的女演員之一，而且是其中的佼佼者。她自參加聯華公司，演出了《故都春夢》、《野草閒花》之後，人們更是對她刮目相看了，她的確是一顆日見光彩的影星。

阮玲玉在此時，也進入了她創作最旺盛、演技狀態最佳的時期。在她短促的，最後的四、五年藝術生涯裡，竟演出了近七十部影片（已知有十八部，尚有《婦人心》等片因故未正式公映），並大都擔任有很重份量的主要角色。是什麼促成阮玲玉進入她創作最旺盛、演技狀態最佳的時期的呢？主要因素是正在開展的左翼電影創作，為她提供了一批新的女性形象。

阮玲玉從一九三〇年開始，她的主要角色創造，正是左翼文藝和受其影響的作品。如《三個摩登女性》、《戀愛與義務》、《小玩意》、《女神》、《新女性》等。中國默片的黃金時期，為阮玲玉發揮表演藝術天才，提供了堅實的基礎。三〇年代初，是我國默片向有聲片逐步過渡、逐步轉折的時期，這個時期是電影史中一個很值得重視和研究的課題。這時，國外已有了有聲片（第一部有聲片為美國一九二七年出品的《爵士歌手》）。中國在世界電影潮流的影響下，一方面進行了有聲片的試驗，攝製成了中國的第一部有聲片——胡蝶主演的《歌女紅牡丹》；另一方面，當時對攝製有聲片還有許多思想、工藝技術上落後的障礙。人們往往有保守的一面，尤其是許多有成就、為之付出了大量心血的默片創作者，感到自己千辛萬苦贏得的東西正在受到威脅。他們不滿地說：「我們去看聲片，還不如直接去看戲院裡的舞台表演——對白決不能如字幕（默片因無語言聲音，故用字幕解釋劇情）的透徹，有時反會使人模糊。」

當然，攝製有聲片的障礙，更重要的還是由於這方面的技術尚處於初步階段。從一九三〇年到一九三五年，我國有聲片的製作，還不能像美國那樣，在拍攝時將聲音同時收在唱片上，而是蠟盤配音，既不能耐久，又不準確完美。加上投入拍攝的主要創作人員都是默片的導演和演員，演員在銀幕上第一次開口說話，一是音質不好，二是語言不准，常常在攝影場中，對聲音語言頗費斟酌。何況，在拍攝無聲片時，對話都是用字幕表達，演員不一定按照戲裡規定的話來說，而如今則需演員們按照唱片錄下來的北方話再在戲裡重現一次，這又是一件很困難的事。導演唯有拿著秒錶，一方面揷著不同暗示的鈴，算準時間對口形；一方面看準秒錶，指揮著演員開口與動作。這就限制了演員的表演，不僅動作不靈活了，有的竟倉皇失措起來。

阮玲玉的表演藝術高峰，正是在這一默片的黃金時期達到的。在一九三一年以前，從《掛名夫妻》起所拍攝的十餘部影片，雖也取得了較好的成績，而銀幕上稍縱即逝、過於匆促的表情動作，並未完全展露她的才華。如一九三一年映出的《桃花泣血記》（卜萬蒼編導，聯華公司出品），仍是以每秒十六格攝製的。影片中，阮玲玉扮演一個貧苦的牧羊女琳姑，對她主人家的少爺金德恩（金焰飾）一見傾心。這時，只能看見阮玲玉在一個近景鏡頭中，頭部在左右擺動（默片中演員因不能說話，常以大幅度的動作來加強劇情效果），再加上快速的節奏，使人簡直無法看出人物的細緻表情和深刻的心理變化。可見，當時的電影技術限制了藝術創造。

在稍後的一個時期中，當拍攝速度由每秒十六格轉為每秒二十四格時，阮玲玉的表演，也有一個適應、變化的過程，如在同年映出的影片《一剪梅》中，人們往往覺得阮玲玉在影片裡的動作快慢不均，表情節奏失衡。她所飾的一妙齡女郎，在影片開始不久，手中拿著歌譜，一邊唱一邊跳，動作的節奏因演員仍保留前期拍攝時（一秒鐘十六格畫面）的表演習慣，動

作幅度過大，表情過多。一直到一九三二年，阮玲玉在她參加拍攝的一些影片，如《三個摩登女性》等中，才逐步克服了默片初期的一些表演弊端。也正是從一九三二年開始，阮玲玉的表演藝術才華，更臻於完美。她表演的幾部最佳影片，除以上說的《三個摩登女性》外，還有《小玩意》、《神女》、《新女性》，都是這一時期拍攝的。

我國早期電影中的編、導、演，大都為新劇家們充任，所以很長的一段時間裡，電影表演充滿了文明戲程式化的印跡。同時，早期的新劇舞台和電影中，幾乎沒有職業的女演員，只是到了一九三二年後，隨著電影事業的發展，才陸續出現了王漢倫、張織雲、胡蝶、阮玲玉這一批女演員。阮玲玉雖曾多次參加舞台演出，可大多屬於業餘性質，還沒有養成程式化表演的積習。她表演技藝的形成，更多的是每年在攝影機前拍攝二至四部影片的實踐積累，從實踐經驗中，她的表演逐漸適應了電影的特性。再加上她個人的表演魅力，更使她在這一批女演員中有一種去陳脫俗的獨特風格。

從另一方面看，阮玲玉表演的藝術光輝又遠遠超過了默片時代。隨著有聲片的興起，默片中有地方口音的演員開始自然淘汰，不得不大量啟用話劇演員，在許多年後，影壇上仍然流行一種舞台化的表演。這就使人深深感受到阮玲玉的表演，不僅在默片時期，就是與後來許多有聲片相比，也是更為自然質樸，並且適應電影表演特性的一種表演。許多國外的評論家，曾批評我國某些影片的表演還存在著虛假和模式化，可對阮玲玉的表演卻倍加讚賞：「當時拍電影根本沒有預先寫好的劇本，演員只是依靠導演的簡單指示去演，而她卻演得如此自然，無論是戴著草帽的農婦，幹著活的工人，還是叼著香煙的妓女。阮玲玉的演技在當時的女演員中是出類拔萃的。」

在生活上，自阮玲玉轉入聯華公司後事業上的順利發展，給她也帶來了經濟上的好轉。當時，阮玲玉的工資已經達到月薪

七百元，此外，每拍一部電影還有一筆可觀的酬金，足以使阮玲玉過上中產階級以上的生活水平。僅從阮玲玉已經自備小汽車，僱傭自己的司機便可見一斑。只是出名後的阮玲玉與其他明星相比，她的生活還是相當樸素的。阮玲玉的衣著雖然很入時，卻只是款式裁剪講究而已，衣料才二元錢一尺。一般明星都以穿高跟鞋為時髦，阮玲玉卻只穿平底繡花鞋，平時為人也頗為平易溫和。正如阮玲玉和記者講的：「我今雖然幸運集於一身，但總不忘往日之飄零。」





《三個摩登女性》

一九三二年四月，阮玲玉帶著女兒小玉回到了上海，此時，上海的戰火已告熄滅。創建僅兩年的聯華此時已面臨著重重困難。隨著「聯華四廠」毀於炮火，聯華內部也發生了分裂，黃漪磋首先脫離聯華，自組了一家藝聯公司。盛極一時的「聯華歌舞班」宣告解散，北平分廠倒閉，聯華舉步維艱。至於今後該拍什麼樣的影片才能挽回頹勢，羅明佑和黎民偉都心中無數。處在困境中的聯華為了確保新開拍的影片賣座，決定拍攝當年曾為聯華創下牌子的首部影片《故都春夢》的續集，所用的仍是原班人馬，故事情節中加入了一點「革命」的內容。因此，回到聯華後的阮玲玉立即投入《續故都春夢》的拍攝。影片內容是：

朱家傑參加了北伐軍，並與燕燕重逢。朱家傑為北伐軍送情報，在遭軍閥擊殺之時，燕燕挺身衛護而中彈犧牲，而朱家傑則獲救了。北伐勝利後，一家人重又團圓。

該片純粹由編者面壁虛構，並無多大現實意義，公映後反響平平，遠不及當年《故都春夢》放映時那樣轟動。可是拍什麼樣題材的電影才能再次受到觀眾的歡迎呢？聯華的老闆和編導們都陷入苦苦的尋求之中。與「聯華」一樣，實力強大的「明星」也面臨著痛苦的選擇。看樣子只有換換新鮮血液了。一九三二年五月，「明星」智囊人物洪深不失時機地提出轉變作風，請幾位左翼作家來當編劇顧問。就這樣，一場在中國電影史上影響深遠的左翼電影運動產生的條件到此就成熟了，於是夏衍、阿英、鄭伯奇進入「明星」。

就在這前後，另一位左翼作家田漢也開始了與聯華的合作。這一年，田漢編寫了堪稱他代表作的電影劇本《三個摩登女性》。這部影片的緣起，與聯華公司和阮玲玉及金焰等都有很大的關係。據田漢本人回憶：

「一二八」前夕，我避居在開北郊外一個荒廢的別墅裡，戰

爭爆發，別墅燒得無影無蹤，連藏在地下室的幾箱書也全都被炮火給炸毀了。記得那時在金焰同志那裡寄居過一段日子。金焰的家就在聯華宿舍裡，與卜萬蒼、吳永剛們朝夕相見，有時也去看他們拍戲。

就這樣，田漢與聯華的演職員們結下了友誼。在一九三二年春夏之交的一個晚上，田漢與金焰等一起參加了一個電影演員的聚會，田漢不僅見到了阮玲玉，也見到了胡蝶、胡萍以及歌舞演員梁氏姐妹。看著阮玲玉、胡蝶這些麗人，田漢不由得聯想到社會上對於摩登女性的定位：不是在思想上、革命行動上走在時代尖端，而只是在形體打扮上爭奇鬥艷，自甘於沒落階級的裝飾品。當然，他不是指阮玲玉、胡蝶等人，而是指那些「花瓶」式的女性。田漢很哀憐這些頭腦空虛的麗人們，也很愛惜「摩登」這個稱呼，因而產生了要編寫一部電影來揭示青年婦女們應該具備和爭取的真正的「摩登性」、「現代性」。

有了選題，但還沒有大量素材。當時田漢正住在金焰那裡，每當金焰出門拍電影，田漢心中便悶得慌，閒下來他就看了觀眾給金焰的大量來信。金焰曾回憶道：

有一個女孩寫信追我，每封信都長達萬把字，文字好，感情也很充沛；另外，還有一個電話女工寫來的信，也是在感情上有所表示；其中還有一個是電影廠的黎灼灼，那時她還沒有演過電影，後來讓她參加《三個摩登女性》的演出，扮演交際花虞玉，是頭一次拍電影。

金焰還回憶道：

田先生看了這些影迷們的來信非常喜歡，當時，上海正巧發生了一次接線員罷工的事件。這樣，他就結合這三個人的情況，又有一定的虛構，編寫了一個描寫三個女性的電影劇本：一個代表浪漫，一個代表愛情，一個代表革命。

劇本完成後，由聯華第一流導演卜萬蒼擔任導演。這三個「摩登女性」分別由阮玲玉、黎灼灼和陳燕燕飾演。

其實，金焰先生並沒有回憶錯，阮玲玉確實主演了《三個摩登女性》，但他沒有提到，阮玲玉在拍攝前，差點沒爭到這個主角。這三個「摩登女性」的扮演者的最後選定，不僅編劇田漢滿意，導演卜萬蒼也很欣賞。黎灼灼是黎民偉的姪女，卜萬蒼認識她，還在未請她拍電影之前。他認為她在生活中身材健美，氣質略帶「神秘性」，這些很合乎電影演員條件，因此早就注意了，在卜萬蒼導演《人道》（一九三二年）時，就很自然而不故意做戲，卜萬蒼當時就很有感觸地說：這「真是我自導演以來第一次發現！」田漢也認為黎灼灼「有一種大演員的風度，倘使她有足夠的發展機會的話」。對於青年女演員陳燕燕，田漢認為她「當時正是很清純的女青年」。她原來並不在上海，是一兩年前阮玲玉、孫瑜到北平拍《故都春夢》外景時帶回聯華的。那時，阮玲玉一行正好寓居在陳燕燕父親所開辦的「東安飯店」。陳從小在父親經營的「中央大戲院」看戲，被演員的藝術迷住了。碰巧上海的影戲公司來拍戲，她就成天跟著演員們在外景拍攝時一飽眼福。一天黃昏，她壯著膽兒獨自偷偷地跑去找主任黎民偉，表示了自己的心願。後陳父不同意，錯認燕燕將向墮落的路上走去。陳當時雖只有十七歲，由於深愛表演藝術，不顧家中反對，在阮玲玉等一行離開北平南下時，勇敢地跳上了開往上海的火車。所以，《故都春夢》從北平拍外景返京時，就帶來了一個美麗、活潑的女孩子——陳燕燕，後來她在該片中還扮演了一個小丫頭的角色。

陳燕燕雖生在北方，可她是寧波人，有南方人特有的聰明、秀麗，很富有一種恬靜的女性美，她臉上還有一雙東方人的黑眸子，嘴邊有一顆大黑痣，她的銀幕形象深受影迷們的歡迎，尤其是青年學生們稱她為「美麗的小鳥」明星。在三個摩登的女性中有黎灼灼、陳燕燕再加上累演不衰的阮玲玉，在演員陣營

上，可謂是旗鼓相當、相映成輝的一台好戲了。

阮玲玉在《三個摩登女性》中，扮演了一名自食其力、有理想有追求的新女性形象——淑貞。淑貞因為「九一八」事變，護送母親來到上海，並考入電話局為接線員。淑貞有一位同鄉、未婚夫張榆此時恰巧也在上海，並且當上了電影明星，以英俊風流的姿態獲得盛名，張榆和交際花虞玉過往甚密，完全忘卻了一片真情的淑貞。淑貞看了張榆在銀幕上的演出，還在電話接線中時常聽到張榆和虞玉的綿綿情話，深感不安和痛苦。她不僅為自己失去一位鍾情的未婚夫而難過，而且深深地為張榆的前途擔憂。

在國難家破之時，張榆陷於醉生夢死之中，淑貞不願被張榆拒絕的女性自尊心，從電話中坦誠相對，而張榆一意孤行，不接受淑貞的忠告。後來，「一二八」事變再起，張榆在愛國意識的促動下，斷絕和交際花虞玉的愛情關係，熱情地投入發動民眾的抗日宣傳工作之中。

在此期間，張榆從工作中，從接觸中，深深為淑貞的真知灼見和純潔不凡所吸引，認為她才是當代真正的摩登女性，產生前所未有的愛慕之心。淑貞則因被張瑜傷透了心，不願接受這種感情。最後，在一次電話局罷工活動中，淑貞當眾演說被壞人擊傷，送入醫院，張榆日夜守護在病床旁，終於重新獲得了淑貞的愛情。

田漢寫這個劇本是有感而發。他把走在時代前列的新女性視為真正的「摩登女性」。他認為，他在電影裡批判了追求官能享受的虞玉和傷感殉情的若英這樣的「摩登」，歌頌了自食其力、為大眾利益而奮鬥的淑貞這樣的「摩登」。現實生活則為田漢的劇作提供了豐富的素材，像虞玉這樣的女性在上海的有閒階級中多得很，而金焰家裡不少女影迷的熱情來信，便成了若英的素材。當時上海公共租界電話公司正鬧罷工風潮，女接線員的行

動，就是淑貞形象的來源。

《三個摩登女性》的劇本交到了聯華名導演卜萬蒼的手上，在演員的選擇方面，男主角是最容易確定的，張榆自然非金焰莫屬，可以說這個角色就是田漢以金焰為原型而寫就的。女主角的人選卻令卜萬蒼頗費躊躇。在他以往導演影片時，女主角的首選都是阮玲玉，他也是最先瞭解和發現阮玲玉的演戲才華的人，然而這一次他卻猶豫了。影片中的第一女主角無疑是女工周淑貞，這是一個全新的銀幕形象，而阮玲玉以前在《白雲塔》、《情慾寶鑑》、《故都春夢》中成功地扮演了一些刁鑽狡猾、風騷放蕩的女性，給人的印象太深了。周淑貞這一樸實正直、無私無畏的青年女工的角色，阮玲玉能演得好嗎？如果選擇她來飾演，怕容易演成一個「騷」女工的形象。即使阮玲玉在《野草閒花》中有出色表演，那也是一個悲劇人物，與《三個摩登女性》中的周淑貞是完全不同的形象，這是個意志剛毅、思想先進的新女性，阮玲玉可以嗎？卜萬蒼舉棋不定。若用阮玲玉來演周淑貞的話，很可能演砸了，而此時的「聯華」已不允許再有失敗，而且這麼好的一個劇本，若因自己沒能選好演員而導致失敗，也太可惜了。因此，卜萬蒼決定該片就不請阮玲玉來主演。

而阮玲玉讀完《三個摩登女性》劇本後，被劇作者全新的藝術視野和思想境界所折服。對阮玲玉而言，劇中的三個女性角色飾演虞玉難度最小，作為一個不得不經常出現在交際場所的電影明星，阮玲玉經常能見到像虞玉這樣的女子，而且她在以往的影片中，也扮演過類似的角色。但阮玲玉卻對淑貞的形象發生了濃厚的興趣。每一天發生在身邊的事，刺激著阮玲玉，她的思想也在變化，她想通過自己的銀幕表演為社會做點事，而淑貞的形象正好是個契機。何況，她也一直想改改戲路，拓寬自己的表演層面。不過，卜萬蒼卻沒有像以往那樣，一拿到新的劇本首先來找阮玲玉。面對卜萬蒼的態度，阮玲玉很是擔

憂，她也知道他的想法，但是阮玲玉有自己的想法，經過這麼些年的表演生涯，阮玲玉知道要成為真正的一名好演員，就必須拓寬角色。

阮玲玉對周淑貞一角非常傾心，她從這個人物身上看到自己某些影子，她曾經也像周淑貞一樣遭受過歧視和欺侮，如今也像她一樣走上了自立的道路。她欣賞周淑貞的與人為善和識大體，又不糾纏於兒女情長中。正是感覺周淑貞為人的可貴，阮玲玉產生了扮演她的強烈願望，並自信自己能夠演好。於是，她便主動地找到卜萬蒼，見到卜萬蒼，阮玲玉懇切地提出了要求：

卜先生，周淑貞角色定了嗎？我想演這個角色。這個角色對我太重要了，我希望能有一個全新的銀幕形象。如果影片失敗，我願負擔賠償因我所受的全部損失。

卜萬蒼知道阮玲玉從不跟別人爭角色，這次她肯定有想法，怎麼辦呢？卜萬蒼有些為難，但是阮玲玉的執著的請求，感動了卜萬蒼，卜萬蒼導演盡力為阮玲玉爭取，他相信阮玲玉是能演好這個角色的。阮玲玉用自己的決心爭取到了周淑貞這個角色，她不敢掉以輕心，用心揣摩劇中人物的思想感情，對周淑貞這個人物揉進了自己的理解和感悟。她也有過人生痛苦的經歷，有過奮鬥的歷程，影片中所描寫電影界的事，她又是那樣的熟悉和親切。她以充滿激情而又純樸自然的表演使周淑貞這個形象樹立了起來，並在銀幕上大放光彩。

一九三二年元旦前夕，由聯華影業公司拍攝的這部左翼電影《三個摩登女性》上映了。首演時間為一九三一年十二月二十九日，首映地點在上海北京大戲院、上海大戲院，兩家同時演出，在該片字幕上編劇署名陳瑜。陳瑜的名字對當時的觀眾和今天的人們都很陌生，其實他是一代戲劇大師田漢的筆名。田漢早在二〇年代中，即有志於電影藝術創作，宣揚進步與革命運

動。這一電影劇作，也以鮮明有力的筆觸，描寫了在帝國主義侵略的情況下，三名不同類型的女性的生活道路。這一主題構思，在當時是很有現實意義的。

《三個摩登女性》在一九三三年初即成為整個影壇為之轟動的作品，也給危機四伏的聯華公司增添了新的活力。影評者在對影片給予好評的同時，對三個女演員的表演作出的評論是：

阮玲玉：「甚佳」；黎灼灼：「甚可」；陳燕燕：「努力但過火」。

阮玲玉通過這部影片開始確立起自己新的藝術風格，她的表演得到影評界的肯定，也為一般觀眾所接受和喜愛。阮玲玉終於跳出自己原來的表演路數，以一個特具個性的勞動女性的形象，體現出了她不可多得的表演天才，從而也更增強了她在表演上的自信，為她今後進一步拓寬戲路開了個好頭。《三個摩登女性》在中國電影史上有著不可替代的獨特地位，它以左翼電影運動的先聲而被載入史冊。三個月後，「明星」出品的由夏衍編劇，胡蝶主演的《狂流》公映，這是一部正面描寫中國農村階級矛盾的影片，因而被視為左翼電影的第一部作品。

也許是因為周淑貞形象的感染吧，阮玲玉拍完《三個摩登女性》後，心情也好了許多，她開始憧憬著新的生活、新的天地。阮玲玉在《三個摩登女性》中的表演，揭示了她藝術創造光輝的新的一頁，它成為阮玲玉表演藝術中很關鍵的一部影片。

《三個摩登女性》拍攝放映後，獲得了成功，它是一部很有時代特色的電影作品。當時評論說：

《三個摩登女性》如炸彈般落於中國影壇，新的電影開始出現於觀眾面前。尤其是作為該片女主角阮玲玉的表演更是富有光彩，她在片中很完美地塑造了一個富有愛國思想的、自立奮發的女性形象。

這和阮玲玉以往扮演的墮落女性或苦命的女性，有著很大的不同。阮玲玉在她的每一部影片裡，並不去重複過去的角色，相反，她沉浸在新的角色之中，尋求著一種新的形象的美。比如她表演淑貞在電話機前接線的服飾、神態，頭髮雖然燙過，卻梳得樸素大方，布旗袍也顯得整潔嚴正，一雙眼神安詳、誠摯、含有深意，欣喜時面容上流露出一絲會心的微笑，而有別於以往影片中的「嬌笑」、「媚笑」。這使人感受到阮玲玉那種扮演角色並非有意取媚於人的神情。這種藝術風度，顯然是超出於當時許多女演員，甚至超出一些赫赫有名的女星之上的。

阮玲玉在《三個摩登女性》中演出效果之好，自然還在她表演時的那種真實感和信念感。當時，殷秀岑在聯華北平五廠與白揚等剛演過《故宮新怨》後，又轉到上海聯華一廠參加阮玲玉主演的《三個摩登女性》。阮玲玉雖為人和藹謙虛、平易待人，但殷秀岑因見阮為紅極一時的大明星，見面有點生畏，所以當第一次在攝影場中拍攝要與阮玲玉握手時，她一觸到她的手，就突然像觸到電流般地發起抖來。阮玲玉佯裝不知，用自己嫻熟的演技，主動、自然地與殷秀岑圓滿地完成了握手的動作。這件事在阮玲玉去世五六年後，殷秀岑還念念不忘，並讚頌阮玲玉的技藝不凡。

在阮玲玉的藝術生活中，她從未挑剔過配戲演員的長短得失。在與對手合作過程中，更多地要求自己主動積極。男演員有時有些畏縮不前，她卻常常是大膽、真實地進入角色之中，該含情脈脈時就含情脈脈，該擁抱時就撲上去，哪怕戲拍完後拍一張劇照她都是認真主動的。如拍《再會吧，上海》時，攝影的同仁在拍完戲後給他們拍劇照時，阮玲玉就將該片男主角張翼、何非光挽了過來，緊緊地依偎在一起（據一九八三年何非光的談話）。《三個摩登女性》與隔年費穆執導的《城市之夜》，在一九三五年為美國紐約影業公司以重資買去，在美國公映時，大為轟動。每片開映期往往延長至半個月，仍然人滿之

患。當時，紐約各家報紙盛讚中國默片含意深遠，並有時代革命色彩；同時對阮玲玉的演劇天才，備加讚美，又對她青春夭折，甚為惋惜。





《小玩意》

阮玲玉從一九三〇年後，一直到她一九三五年去世的四、五年間，參加拍攝了近二十部影片，她的表演大都是具有一定的思想和藝術深度的。當然，其中也有較差的，如《再會吧，上海》（一九三三年）和最後拍攝的《國風》（一九三五年）。在這兩部影片中，一是她在進入角色時有過多的理念成分；二是缺少人物獨特的感情和動作。也許，這是她在這一時期中，被婚姻和感情折磨所致吧。就我們現在所能看到的阮玲玉後期影片裡，以《小玩意》（一九三三年）、《神女》和《新女性》（一九三五年）三部最為有光彩、最具代表性。

導演孫瑜與阮玲玉合作拍攝《故都春夢》、《野草閒花》後，就缺少合作的機會，因為這時阮玲玉在電影界的聲譽日高，許多電影導演名家，都紛紛邀她拍片。曾與阮玲玉初次合作《掛名夫妻》一片的導演卜萬蒼，在一九三一年又與她合作了《戀愛與義務》、《一剪梅》、《桃花泣血記》；一九三二年與她合作了《續故都春夢》、《三個摩登女性》。著名導演朱石麟在一九三一年與她合作拍攝了《自殺合同》；費穆在一九三三年與她合作拍攝了《城市之夜》。孫瑜雖認為阮玲玉是默片時代最有創作活力的電影女演員，也沒有獲得再度合作的機會。

一九三三年，孫瑜編導了他的救亡三部曲《野玫瑰》、《小玩意》、《大路》。其中一部《小玩意》，阮玲玉向他表示了再度合作的意思，孫瑜欣然同意她扮演女主角葉大嫂，還決定邀請她的養女小玉在片中扮演葉大嫂的女兒——珠兒（長大後為黎莉莉扮演）。葉大嫂是一個製作「小玩意」的民間手工女藝人。影片反映從第一次世界大戰後到「九一八」、「一二八」事變的十幾年中的風雲變化，阮玲玉扮演的葉大嫂也隨之從青年成為中年婦女。年僅二十三歲的阮玲玉，從創作思想上看，已擺脫了當時一般女明星的愛美心理，她不以外形動作和形態美來吸引觀眾；而著眼於人物精神世界的創造。隨著劇情的開展，一步步地揭示了人物的心理深度。

在影片中可以看出，阮玲玉不僅有表現人物的嫺熟技巧，而且是很有審美追求的。葉大嫂的一生是悲苦的，在帝國主義侵略、軍閥混戰和國民黨黑暗統治下，她遭到破產、亡夫、失子的一連串打擊，最後連唯一的女兒也死於抗日的戰火中。而阮玲玉沒有一味去演人物的悲苦與自我憐憫，而是不卑不亢，突出了人物堅貞不屈的樂觀性格。導演孫瑜深信阮玲玉創造角色的潛力，在拍戲過程中，給她規定了一些有助於展示人物性格的戲劇動作。如他們借鑒了中國戲曲演員用指甲彈淚的表演方式，用在葉大嫂與珠兒的兩場戲中：第一次是五歲的珠兒啼哭時，葉大娘勸慰女兒別哭，並用小手指甲尖按住珠兒眼角下面的眼淚，轉身向屋內的一個玩具胖佛彈去，淚珠剛巧彈到胖佛臉上眼睛下面，逗得小珠兒破涕為笑；第二次是「一二八」大轟炸中，珠兒受了重傷，葉大嫂痛苦地抱住女兒流下了眼淚，珠兒也用小指頭接住媽媽的眼角流出的淚珠，輕輕向破屋裡掛著的一張照片彈去，帶著天真的微笑離開了人間。此外，當珠兒開始被日寇炮火擊傷後，葉大嫂仰天獨語，神情淒楚，當垂危的珠兒為母親擦淚水時，她在女兒面前又強裝出一副堅強不屈的模樣。神態動作，表情心理，在短短的瞬間，都有迅速、對比強烈的變化。

阮玲玉在這段戲中，不僅自己演得好，還適時地幫助了扮演珠兒的演員黎莉莉。黎莉莉曾回憶說：

當時，我對角色的理解很膚淺，我想珠兒既然受了重傷，傷口必然很痛，所以我緊皺雙眉，表現出異常疼痛的樣子。這段戲拍了幾次，導演都不滿意。我因演不好戲又著急、又難過。這時候阮玲玉啓發我說：「這時候你所要表現的不是如何疼痛，而是安慰母親，不讓她難過。這樣才能深刻體現出深厚的母女之情」。

可見，那時才二十三歲的阮玲玉，對如何揭示角色的內心世界

是很有見解的。這說明阮玲玉的表演藝術成就，不僅在她有著嫻熟、自然地表現角色的技巧，而同時也具有理解角色的思想深度，惟獨具有理解角色的深度，才使她的技巧昇華到了更高的藝術境界。

阮玲玉在《小玩意》中，演得最出神入化的地方，還是在影片的結尾部分。這年春節，她身遭家破人亡之後，流落在春花舞場門外的街頭，猛聽見爆竹一聲巨響，誤以為敵人殺來，精神失常。高呼：「中國要亡了……快救救中國！」她指著一些沉醉在燈紅酒綠中的男女：「我所說的是你！」「是你！」雖然葉大嫂的語言是用字幕打出來的，可阮玲玉對於她那種既瘋呆，而又對侵略者懷有深仇的真情，掌握得恰到好處。影片用幾個不長的中、近景，拍攝了在人群中的葉大嫂大幅度擺動身肢和凝視失常的眼神，顯示出阮玲玉已完全沉浸在角色之中。透過她的眼神，一幕幕敵人摧殘殺害中國人的慘劇在重現，透過她自己製作的小玩意——士兵、武器去衝鋒陷陣的幻覺，更刻畫了她的愛國激情。這使人感受到阮玲玉既善於演一些細緻入微的感情變化，又能發揮出淋漓盡致的奔騰激情，並達到和諧的統一。

阮玲玉所塑造的人物大都與她的切身社會閱歷有著密切的關聯。她在生活中的經歷和感受，有力地支援了她的藝術創造。可是，從《三個摩登女性》中的電話接線員淑貞，到《小玩意》裡的葉大嫂則不同，這些人物都和她的生活距離較遠，在當時的銀幕上也幾乎是沒有出現過的。她進入了一個陌生的、新人物的世界之中，這正是阮玲玉這一時期所追求的。在她剛參加拍攝電影之初，往往把演戲、拍片看做個人的事，興趣、掙錢、出名是她生活的動力。如今不同了，隨著進步力量對電影的影響，隨著當時民族危機日漸加深，阮玲玉漸漸明白了一個電影演員應有的責任。

有一次，在拍攝外景時，因天氣陰雨綿綿，不能進入拍攝。《小

玩意》一片的攝影師周克笑著對阮玲玉說：「阮小姐，妳對於外間批評和擁護女明星有什麼意見？」阮玲玉笑了笑，把身前的小玉向懷裡攏了攏說：「批評是我最關心的事，擁護，沒有什麼……老實說，只要中國影業發達，能有我一個位子便很光榮了，卻不希望無意識地被人捧上天去，我生怕自己摔下來了呀！」言詞誠懇，流露出阮玲玉對表演藝術的執著追求。在那樣一個紙醉金迷、燈紅酒綠的舊上海裡，有多少女演員，稍有名氣，便一味沉醉在交際場中，和闊佬、富少、名流、記者周旋，哪裡還顧得上藝術的追求？阮玲玉的藝術生命，來自對表演藝術的熱愛，特別是她藝術創作的後期，她對自己所扮演角色的探索和對完美藝術的追求，從未因名聲顯赫和感情生活的失意而隨意鬆懈。

一九三三年八月十三日，阮玲玉拍完《小玩意》後，感覺疲勞，她到普陀山去休息了幾天。接著，她在費穆導演的《人生》裡擔任女主角。該片的主要內容，是寫一個女工，由於生活和環境的逼迫，一生都無法擺脫當妓女的命運。影片製作時間歷時四個多月，首演於一九三四年二月三日上海金城大戲院。放映後得影評界關注，認為：「一九三四年帶給中國電影的是壓力的黑影與憂鬱。但是，費穆的《人生》，的確表示了中國電影的技術水準的新的階段。」影片的成績是與阮玲玉的表演技藝分不開的。她在影片中飾演的角色，從少小到老死，歷時四五十年之久。當影片拍完後，阮玲玉曾對人說過，在她所拍過的影片中，她以為這部影片的表演是最使她滿意的了。



《神女》

在經歷了由一九三二年秋《三個摩登女性》到一九三四年春《香雪海》等數部優秀影片的拍攝後，阮玲玉的表演藝術已達到了近乎完美的境地，正是在這時，她拍出了她的表演生涯中的巔峰之作——《神女》。她在該片中的精彩表演，歷久彌新，至今仍不失光彩。在阮玲玉所主演的二十九部影片中，就其藝術上的完美和光彩來說，《神女》可以說是她的藝術頂峰之一。幸運的是，如今這部由吳永剛導演的處女作，還完整地保存在中國電影資料館裡。令人驚異的是，《神女》這部中國電影史上的經典之作的導演吳永剛，卻是一位初次執導影片的導演，該片是他的處女作。

一九二五年，十八歲的吳永剛來到上海，在百合公司當了一名美工練習生。吳永剛一面做美工，一面悉心鑽研電影藝術和技術，觀察導演拍片和觀看外國影片，在大量的影片中擴大了視野，獲得許多感性知識。一九二八年，吳永剛離開「大中華百合」，進入「天一」任佈景師，一九三一年夏，吳永剛退出「天一」，加入聯華。由於他與田漢等左翼文藝工作者有了較多的接觸，在思想上受到很大啟發，從而萌生了要自己編導一部影片的想法，《神女》的劇本就是在這樣的背景下問世的。

《神女》劇本的醞釀，可以追溯到他在「天一」當佈景師的時候。從天一公司到美術專科學校（當時他在上海美專學習繪畫）有一段路程，每天都要乘坐電車往返。在電車上，他常常看到一些孤苦無靠的婦女，在昏暗的街道上遊蕩。剛開始他還不太清楚她們在做什麼，後來看到她們抹了脂粉，強打笑臉，到處拉客的情景，才恍然大悟。原來，她們是一些為了生活被迫出賣自己肉體的「暗娼」，這是多麼悲慘的景象啊。每當看到這些場面，他的心都十分激憤。他同情這些不幸的婦女，憎恨那個黑暗的社會。但是，他當時畢竟還只是個軟弱的小資產階級知識分子，缺乏起來革命的勇氣和力量。於是就想借助自己的畫筆來反映一點人民的痛苦生活。他想畫一幅油畫，畫面都已構

思好了：一盞昏暗的街燈下，站著一個抹了口紅、胭脂，面帶愁容的婦女……後來這幅畫沒有完成，但是，這個悲苦的婦女形象卻一直深深地印刻在他的腦海中。

吳永剛根據自己親眼見到的這幅「畫面」，構思了《神女》的故事情節：

一個城市的普通婦女，迫於要撫養她幼小的兒子，忍辱出賣肉體。結果一個流氓不僅佔有了她，還要奪取她全部的「賣身錢」，她在忍無可忍的心情之下，將他打死，最後被法院判處十二年徒刑。

作為一個初次進行創作的青年人，他把握不大，劇本寫好後，分給同事和好友閱讀，以便聽取意見。當時，有人忠告他：劇本的故事太平淡冷靜，缺乏高潮。吳永剛聽後，對這一創作開始把握不大，甚至懷疑自己的作品將來是否能有所成就。他想，重要的是，《神女》得選擇一個上好的女演員來擔任主角。此時，他自然會首先想到演技好、戲路寬的阮玲玉。但他又顧慮重重，因為阮玲玉從拍完《三個摩登女性》、《小玩意》等影片後，聲譽日隆，她能與一個初出茅廬的青年導演合作嗎？吳永剛帶著一種期望的心理等待著。後來，黎民偉轉告吳永剛說：「阮玲玉熱情回答『沒關係，讓我來演好了。』」

由於有了阮玲玉的參加，增加了吳永剛拍好《神女》的信心。因為吳永剛作為「聯華」的一位美工師，曾經無數次在攝影場上看見過阮玲玉在攝影機前的表演。他認為她有著非常敏捷的感應力，如同一張感光最快的底片，反應力非常快；尤其是她那那種對於工作的嚴肅、一絲不苟的態度，使人感動。而在她過去的作品中，她曾經飾演過多種人物，她非但能模擬各種人物典型，並且能深深地抓住劇中人的個性，她能控制她的感情，使她的表情和動作，轉變的順序節奏恰到好處。她對於工作是聰明而誠懇，待人接物使人感到像是一陣和煦的春風。

《神女》一片的情節極為簡單，《神女》的故事可以處理成非常戲劇化的，然而，導演卻把這一悲劇處理得很平談。吳永剛對自己這一部處女作的導演手法，是從單純中求真實，從真實中求感情，努力於女主人公的心理描寫，情緒的變動。他在《神女》完成後曾說：「我寫高潮的部分是失敗了。」他的失敗造成了他影片的藝術特點，因為影片的立意是一種白描的手法。影片在這一風格中，更突出了人物的內心世界的多層次。

在我國和世界各國的影片裡，一些優秀的女演員都創造過不幸的妓女藝術形象。在眾多的妓女題材的影片裡，《神女》又以不同凡俗的特色，不僅在當年引起很大反響，至今仍有經久不衰的藝術魅力。阮玲玉出演那個連名字都沒有的，神容黯淡的下等妓女，既沒有嘉寶演的《茶花女》中的雍容華貴，珠光寶氣；又沒有費雯麗在四〇年代主演的《魂斷藍橋》中的瑪拉那麼嬌美誘人，含情脈脈。她只是一個從來沒有被人愛過疼過，沒有嘗過人間溫暖的下等妓女，容貌既不驚人，衣著更不華貴。這種女性似乎應該自始至終是哭哭啼啼，愁眉苦臉的，然而她的臉上不僅露出了笑容，而且常常掛著各種不同的笑臉，如苦笑、慘笑、假笑、哀笑、淒笑……而當別人（校長）安慰她時，她卻哭了。影片一開始她在小屋中的幾步運動的姿態，她那微皺眉心的面容，以及領口都沒扣好的衣衫，一下子就讓人產生了一種信任感。她親了親在搖籃裡的嬰兒，換上牆上掛著的半新的花旗袍，這就是一個為生活所迫，以出賣肉體為職業的妓女形象。

從她在《神女》中的第一個鏡頭起，阮玲玉從步態、面容、情緒、細節，都演得那麼從容、自然、準確。而這又不是瑣瑣碎碎、斷斷續續的。它是這一藝術形象總體中的一部分、一方面。一皺眉，一昂頭，一舉步，一個眼神，都是人物整體中的一枝一葉。這種對人物整體把握和表達的能力，體現出阮玲玉的表演藝術已進入成熟的境地；她已不是模仿生活，而是在創造生

活。阮玲玉在《神女》中創造的女主人公已從一般表演上的真實、質樸、自然，達到了創造完整豐滿的性格化表演的高峰。

在《神女》裡，有三次表現神女上街賣淫的鏡頭。第一次是她第一次出街，來到二〇年代的路燈下，從眼神、面容、步態，尤其是抽煙、吐煙圈的細節，活畫出她從事這一不幸生涯的真實形態。可是，阮玲玉並不以這些表面的、外觀的真實為滿足，而在細微的瞬間，在面容的變化和緊閉一下嘴唇的表情中，顯露出她內心的委屈、無奈和痛楚。這都是在極短的鏡頭中完成的，反映了阮玲玉感情變化迅速、明快的特點，也使人物在具有真實可信性的同時，有了深度和厚度，有了多樣的色彩。尤其令人驚訝的是，阮玲玉在步態的運用上，真是像出色的音符那麼準確、傳神。如她出賣肉體掙不到錢，而在當舖門口徘徊時進退兩難的步態；尤其是當寒夜已經過去，黎明初展，她拖著疲憊的步子緩慢、沉重地上樓的這一步態，既反映了她身體的勞乏，更表現出她心靈的悲切。在畫面中，阮玲玉有時是以背影出現，而卻給人以勝過語言、勝過正面面部表情許多倍的感染力、想像力。

第二次是她在街上賣淫時，受到巡警的追捕。慌忙之中，她竟誤撞入那個高大肥胖的流氓（章志直飾）房裡。她如同一隻小雞似地，剛逃過豺狼的追逐，又落入餓虎的巢穴。驚魂未定，神色惶恐，她向流氓發出一絲希望的祈求，流氓掩護了她，把警察打發走了。她神色略顯安定，流氓又強迫她留下過夜：「妳應當怎樣來謝我？今天別走了！」她聽了他的話並不聲響，平易的外表隱含著內心無比的屈辱和痛苦。此時，她在一個較長的鏡頭中，默默地向裡走去，跳到桌上坐著，還用一隻腿搭在木椅上，她找流氓要了一支煙，在指甲上磕了磕煙絲，既豪爽又從容地吸著。在阮玲玉的臉上，我們沒有看見她啼哭、悲切的表情，然而在她這種默默的、連續不斷的形體動作中，在她那淡淡的、冷峻的目光後面，卻使人感到她有比啼哭、悲切更深沉的東西。

第三次是阮玲玉以她的步態向嫖客走去，鏡頭中是她的腳的特寫。簡簡單單的、樸素的幾步，暗示出她一次次出賣了自己的肉體，幹著最不幸最可恥的勾當。電影表演不可能在每個鏡頭中，全都顯露演員的面部和肢體，但在局部鏡頭中，也要緊緊聯繫著人物整個精神狀態。導演在這一小節鏡頭中，且只是雙腳走動的特寫，可它已是有主體感覺的、有生命的。阮玲玉不僅眼睛有戲、臉上有戲，連腳步都十分有戲，觀眾也完全可以想像出阮玲玉當時那似哭非哭、楚楚可人的神情。

這三次賣淫的表演處理，鏡頭都不算太長，阮玲玉卻在有限的篇幅裡，在默默無言的動作中以及在細微變化的表情裡，活現出一個地道的舊上海灘，而且是個生活在最底層的妓女的血淚史。她演得既有妓女賣笑的職業特點，又演得那麼含蓄，絲毫不給人一種感官上的生理刺激；相反，還給人一種「脫俗」的味道。阮玲玉表演醜惡的生活現象，卻留給人們美的藝術享受。這正反映她的美學觀、藝術觀日趨成熟。

阮玲玉在這之前，曾在《玉堂春》、《故都春夢》、《人生》等影片中，成功地創造過妓女的角色，惟獨在《神女》中，塑造了一個富有哲學意味的藝術典型。如果阮玲玉演出她不幸屈辱的一面，那麼即使她演得再出色、再成功，終不過是個中外電影史上已經有過、常見的妓女罷了。阮玲玉在這一角色身上所追求、所探尋的，有更為重要、更具特色的另一面，那就是她在第一場裡就定下的基調：崇高的無私的母愛。正是流動於她心靈之中的這種母愛，使神女的形象發出了與眾不同的異彩。

在影片中，孩子才是神女的歡樂、安慰、希望。她既是一個每晚淪落街頭的妓女，又是一個有著偉大母愛的溫柔賢淑的女性；正因為她充滿了偉大的母愛，她才淪落於街頭。她的肉體雖然屬於世上的任何男子，可她的靈魂卻只屬於她的孩子，當她一抱起孩子時似乎在靈魂裡純潔得沒有一絲污穢。人們不能不感到驚訝，阮玲玉竟能這樣天才地將最不幸、最痛苦的情感和最

崇高、最豐富的母愛糅和在一起；竟能從一個最下等的神女身上，發掘出最美、最無私、最純潔的母愛之光；竟能從最尋常、最普遍的日常生活中，挖掘出一種藝術美的境界。我們從心底發出由衷讚歎，當三〇年代初，中國早期女演員的表演大都還受著文明戲、形式主義、刻板化的束縛和影響時，她卻邁出了現實主義表演藝術的極可寶貴的一步。從內心到外形，從動作到表情，她都能如此自然、和諧、清新、質樸，尤其是，她力求生活感而不流於瑣碎，注重人物的性格刻畫，注重形象的整體。與她同一時期的世界各國的著名女演員相比，是毫不遜色的。

導演吳永剛在和阮玲玉合作拍片後，更領略到她表演技藝之精湛。在拍攝《神女》期間，不斷有人來參觀拍片。一九三四年十月間，聯華總經理羅明佑同當時的實業部長陳公博、商務局長何煒賢前來觀看，阮玲玉微笑着與他們一一握手，當她往鏡頭前一站時，又毫無影響地集中到劇情中去。她不像一般的女演員，逢人參觀思想集中不起來，拍不好戲，搞得攝製人員手足無措。阮玲玉在鏡頭前，有一種驚人的信念感和想像力。瞬間，她即能投入角色的心緒情感之中。還有一次，她表現更為突出。在拍攝她進入監獄一場戲時，正好她的廣東老鄉遠道趕來看她拍戲。她熱情親暱地與他們交談著，等到拍攝現場一切安排就緒時，導演吳永剛怕她馬上進不了戲，可她卻愉快而愜意地說：「不要緊不要緊，開始吧。」只見她在監獄的鐵欄杆前一站，定了定心，當攝影機一開動時，她早已進入了角色。憤懣時，面容分外淒苦，悲傷時，兩淚即下，使參觀的老鄉對她的表演備感同情。尤其使人驚奇不已的是她的眼淚來得那麼自然，使參觀的人忘記了是在參觀而掉下了眼淚。吳永剛深感阮玲玉卓絕的表演天才，稱阮玲玉是感光敏銳的「快片」：

無論有什麼要求，只要向她提出，她都能馬上表現出來，而且演得那樣貼切、準確，恰如其分。有時我對角色想像

和要求還不如她體驗的細膩和深刻。在拍片時，她的感情不受外界干擾，表達得始終是那麼流暢、逼真，猶如自來水的龍頭一樣，說開就開，說關就關。

美國影片公司在三〇年代的初中期，一度盛行以舊時的默片重新攝製有聲片。如《三劍客人》、《雙城記》和《鐘樓怪人》等，都是先有默片，後來才有有聲片。吳永剛在拍攝了《神女》（一九三四年）之後，於一九三八年又在聯華公司重新拍攝了和《神女》內容幾乎完全一樣的有聲片——《胭脂淚》。此時，已是阮玲玉去世後三年，該片的女主角由另一有名的紅女星扮演。其他配戲的主要演員盡量保留（如飾演孩子的黎鐸，扮演流氓的章志直等），場次、鏡頭的分切等處理也基本忠於拍攝的《神女》。由於有重要女明星參加，影片有一定的影響，但人們難以忘懷的還是阮玲玉在《神女》中那纖弱靈巧、造型優美的形體；更難於忘懷的是她那淒楚、冷峻的眼神，這一切的美，在人們心中是永恆的。

一九三四年十二月，《神女》與觀眾見面了。該片得到了各方好評與觀眾喜愛，被稱為是當年最好的國產片之一，有的影評稱之為「中國影壇奇異的收穫」。隨著歲月的流逝，該片的藝術成就越來越為今人所重視，該片既是阮玲玉從影歷史上的巔峰之作，也是中國電影史上不可多得的佳作，直到一九九五年中國電影誕生九十週年之際，《神女》仍被評為九十年來十大國產佳片之一。

半個世紀過去了，中國的觀眾和電影界的同行們，仍然為阮玲玉、為《神女》所傾倒，而世界各國的電影專家，也竟像發現了一顆彗星似地讚歎阮玲玉和她的《神女》。法國的揚·托平說得很中肯：

吳永剛的《神女》，是中國最後幾部默片之一。……女演員那種憂鬱的美和樸實無華的演技，經導演處理後發出了

光輝。一種淡淡的哀愁緊隨著她的步履和眼神，在表現得最精彩的時候，不禁使人想起法國導演帕勃斯特的作品。當她與富於同情心的校長會見，校長因她是妓女而不能再收留她的兒子時，感人的情緒達到了頂峰。

義大利的加尼·隆多里諾的評價也符合實情：

影片《神女》是一名妓女的寫照，這在美國或法國同一時期拍出的影片中已出現過千次，但影片《神女》卻是有獨創性的，是深刻的「中國的」。

自然，這種獨創性，首先要歸功於阮玲玉的表演藝術。