

影像文化丛书 王云缦 王纪言 主编

中外影视 表演艺术 走向

刘 韞 君

北京广播学院出版社

“影像文化”丛书

主 编：王云缙 王纪言

副主编：杨田村 宋大声

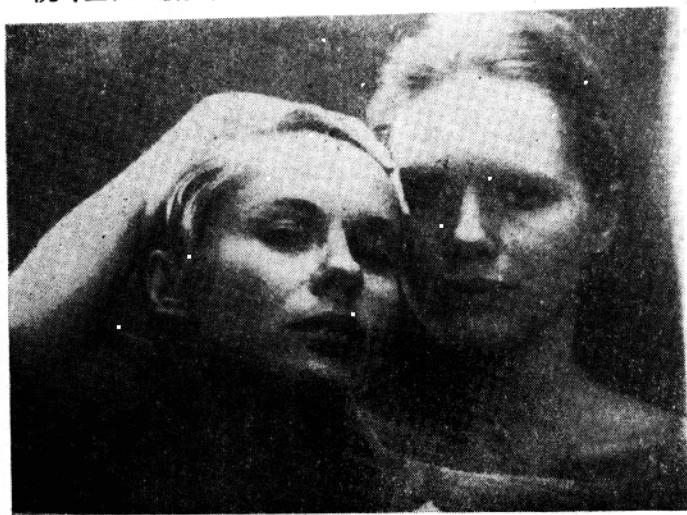
梅丽尔·斯特利普在《苏菲的抉择》中



作者在香港讲学（右一为香港艺术中心主任黄爱玲女士，
右二为香港电影文化中心主席罗卡）



阮玲玉在《新女性》中（右为演郑君里 左为汤天绣）



碧比·安德森和丽芙·乌尔曼在英格玛·伯格曼执导的影片《人》中

目 录

I 早期电影表演艺术

早期电影表演艺术特征	(1)
✓一、阮玲玉表演艺术的现代性、世界性、永恒性	(2)
✓二、“三十年代的银幕女神”影展和阮玲玉 ——赴港散记	(15)
✓三、光芒不因时间而消退	(18)
✓四、阮玲玉——三十年代银幕女神	(21)
✓五、胡蝶——与电影史同存的一代艺术家	(23)
六、女性是美和艺术的创造者	(35)
✓七、“我们是在台上滚出来的” ——老演员吴茵表演艺术之路	(47)

II 当代影视表演艺术的审美与瑰丽珍宝

当代影视表演艺术特性	(54)
✓一、与观众审美同步的艺术家——石挥	(55)
✓二、昔日李双双 今日陶奶奶	(64)
✓三、激情 含蓄 内在美 ——《归心似箭》中斯琴高娃的表演特色	(67)
✓四、斯琴高娃与虎妞	(71)
✓五、有轰动效应的影星——刘晓庆	(74)
✓六、将美毁灭给人看的悲剧之星——潘虹	(83)

- 七、又一颗银海新星在闪耀
——青年女演员张瑜成才之路……………(90)
- ✓八、三个农村女性的美……………(93)
- ✓九、看得见的和看不见的
——郑振瑶扮演宋妈的艺术追求……………(104)
- ✓十、不似之似
——李雪健饰演《焦裕禄》的神韵……………(110)
- 十一、接近自然 克服自然
——从台湾电影女演员二林到杨慧姗……………(115)
- ✓十二、胡慧中和她的《欢颜》……………(121)
- ✓十三、电视表演艺术也需要悬念
——赵有亮的艺术魅力……………(125)
- ✓十四、《渴望》与室内剧的表演特性……………(131)
- 十五、发挥电视表演的优势
——有感于“飞天奖”最佳女主角空缺……………(137)
- 十六、戏剧形式决定表演形式……………(139)
- ✓十七、出之贵实 用之贵虚
——李羚饰演宋庆龄的艺术特色……………(142)

III 外中表演艺术的若干理论问题及走向

- 中外表演艺术的若干理论问题及走向特性……………(147)
- 一、话剧、电影、电视表演比较初探……………(148)
- 二、影星审美的心理距离……………(163)
- 三、影星与观众的崇拜审美心理……………(175)
- 四、电影表演中的下意识……………(188)
- 五、试论直觉在当代电影表演中的作用……………(193)
- 六、“本色”和“性格”之争
——“全国第一届电影表演艺术研讨会”
印象之一……………(202)

七、“消极表演”还是“积极表演”？	
——“全国第一届电影表演艺术研讨会”	
印象之二·····	(204)
八、职业演员与非职业演员的短长	
——“全国第一届电影表演艺术研讨会”	
印象之三·····	(206)
九、“对镜练表演”有何不可？·····	(208)
十、儿童电影表演的艺术特性·····	(211)
十一、初论电视剧中的儿童演员·····	(219)
十二、喜剧电影表演的佳境	
——看电影《多情的帽子》想到的·····	(225)
十三、试论新时期的电影表演的思维方法·····	(227)
十四、中国电影表演艺术的走向·····	(241)

IV 当代电影表演艺术的海外奇葩

外国电影表演艺术传统及走向的特性·····	(246)
✓一、女明星和女演员	
——从美国电影女演员嘉宝到梅丽尔·斯特里普·····	(247)
✓二、美国电影女演员的表演传统与当代表演特色	
——从斯特里普谈起·····	(252)
✓三、日本电影中女演员的演技派特点	
——从田中绢代到桃井薰·····	(259)
四、瑞典电影大师伯格曼和他的演员们·····	(266)
✓五、含而不露	
——高仓健在《远山的呼唤》中的表演艺术·····	(270)
六、斯坦尼会怎么说？	
——苏联当代电影女演员的表演特征·····	(276)

早期电影表演艺术特征

中国的电影表演是从京剧表演、文明戏(新剧)表演开始的。文明戏化的表演比京剧表演写实，故早期的电影表演多借助文明戏的表演艺术形式。二十年代后，文明戏逐渐商业化，它的表演也逐渐形成了一套程式。

电影、电影表演的本性，排斥任何非电影表演本体的表演程式。故早期有成就的表演艺术家，在表演观和他们的艺术实践中的特点，定是对这种程式有不同程度的背叛者。

阮玲玉表演艺术的 现代性、世界性、永恒性

今年三月八日，我国三十年代杰出的表演艺术家阮玲玉逝世已经半个多世纪了。

她的一生是如此短促，年仅二十五岁便离开了人间。

她的一生又是如此辉煌，她自十六岁开始拍片，在二十九部故事片中担任角色，大都演的是主角。

岁月无情，而这名被她的同时代人赞为“东方影坛永久的奇迹”的女演员的表演艺术，在中国电影史上，以至世界电影史上都是少见的现象。因此，我们完全有必要作为一项科学项目来研究——那就是阮玲玉的表演艺术，为什么在当前仍有她的现代性、世界性和永恒性？

现代性

表演艺术家与一般演员的不同点，常常表现在他们不仅仅沿着前辈的脚印，亦步亦趋地前行，而在于她勇于革新、大胆开拓的首创精神。阮玲玉在二十年代中期初入影坛时，当时的电影演员大致有两类情况：一方面是承袭了文明戏（新剧）的程式方法，如“抽胸咽声假装哭泣，吹须瞪眼假装愤怒，油腔滑调表示潇洒，打诨说笑以博哄堂”（见郑君里《角色的诞生》）；另一方面，一些没有经过文明戏训练的新演员，在影片中“笑也笑得勉强，哭也哭得勉强，动也动得僵硬，做也做得僵硬”（见郑正秋《新剧家不能演影戏吗？》）。阮玲玉1926年在《挂名的夫妻》（1927

年，导演：卜万苍）影片中担任女主角史妙文时，曾因为没做过文明戏演员，又找不到表现角色真实感情的方法遭到失败。后来，她借助自己在现实生活中的体验，投入到角色创作中去，使她“跃出了文明戏演技的体系”，开始进入“一种新颖的、比较写实而自然的形式”，取得初步成功。这就使人悟到：阮玲玉的表演艺术，正是在摆脱了文明戏模式化表演的桎梏以后，走上一条现实主义真实表演的道路为开端的。一切伟大的艺术都是艺术家内心经历过强烈的震动，感情受到了巨大的驱迫以后的产物。阮玲玉从小丧父，与母亲寄人篱下，曾做了小婢女，从十五、六岁起就遭受两次婚姻上的坎坷与不幸……。阮玲玉正是伴和自己的亲身经历，从角色中找到自我，从自我中找到角色。她本能地在表演中运用亲身体会的情绪记忆，对扮演的角色产生了直接的感应，从而使观众感到角色的一种内在境界。如阮玲玉在《新女性》（1933年，导演：蔡楚生）中饰演的女主角韦明，在服用安眠药片的一场戏中，出现在银幕上的是她的面部特写，她脸上没有多余的表情，只看到随着她吞下一片又一片安眠药片，她的眼神起了错综复杂的变化。和阮玲玉在影片《国风》（阮玲玉演出的最后一部新片）中合作的女演员黎莉莉，曾经问她在服安眠药片的刹那间，心中想些什么？阮玲玉回答说：“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，重新体验了我自杀时的心情”（见黎莉莉《一颗新星的陨落》）。身心封闭、从理念至理念的演员，即使深入了生活，也体验不到角色的感情是如何形成的。阮玲玉的心扉向她扮演的角色敞开，息息相通、脉脉相承，“她在镜头前的情感如水笼头一样，要开就开，要关就关”（吴永刚语），所以她饰演的角色呈现出了活生生的人的一切。这种创作的内在冲动，自然沟通了观众观赏的感染效应。

人的审美意识是流动的、变化的。因此任何一种为人们陶醉过的审美形态和艺术形式，其生命力的“青春期”总是有一定期限的。为什么阮玲玉的表演艺术，不仅仅具有她那时代的高度，而且又具有了现时代的高度呢？显然，阮玲玉逝世后半半个多

世纪的表演艺术和表演观念发展很快，可她的艺术并未随着时间和人们美学观念的流动而褪色。原因就在电影表演艺术的真实性、丰富性、多义性等问题，至今仍是中外观众审美的主要因素，而又为许多电影演员未完全解决的课题。阮玲玉的表演艺术虽处在默片时期，可她体现角色的方法并未完全依靠夸张的意念性较强的形体动作。纵观阮玲玉一生演出的二十九部影片，她确是体现出一种正常的表演心理，即通过艺术想象，准确地与角色融为一体。阮玲玉的表演几乎是将在现实生活中的直接感受不变形地搬上银幕，保持着它的自然形态，她不仅注意自己演什么，还去体验观众的心态是怎样的？她常常到电影院去，和观众一起看自己的影片，把精力放在观察他们的情绪变化，从而探索观众的临场心理反应，使自己获得表演艺术上的心理依据，又经过艺术家的选择、提炼、加工后，成为传达情感、塑造人物、表达思想的重要元素。《新女性》中韦明自杀的戏，便是生活、又是艺术的一种复合体，表演的痕迹完全消失。这种表演正与当代电影表演的观念、追求是一致的。在当代，人们不仅期望看到真实的电影表演，还愈来愈渴望角色该是丰富的、多信息的。阮玲玉善于在人物的动作中反映出复杂的内涵，能准确地捕捉特定的人物在特定的规定情景中某一瞬间的丰富感觉。韦明服药，她想摆脱痛苦，可是反而增加了痛苦，每当一片安眠药片吞下去时，都会有一种新的想法涌上心头……阮玲玉这种感情起伏波澜，无比丰富的表演创造，至今仍未过时，也不会过时。

表演艺术的多义性，同样是现时代的审美心理特征之一。阮玲玉饰演角色，尽力将人物演得不直白和单一。如韦明服安眠药后，被送进医院病床上的一场戏中，她那失神地、似睁非睁的眼神，不是一览无余的，而是难以言传，使人望不尽，看不透，从而激发起观众内在感情上的联想，吸引观众参予创作，共同感受人物复杂的心理状态。这种表演角色的方法和观念，不仅在当年是别具一格的，而且是很有超前意识的。至今，也是符合当代表演审美观念的。

优秀的表演艺术之所以能超越时代而具有“永久的魅力”，正是因为它创造了审美感受于精神性的东西的关照。默片表演总有一定的局限性，而像阮玲玉这样才华出众的艺术家，就能跨越某种局限，而与现代的观众呼应，交流。尤其是她那种在直觉、感性状态下产生的激情，宛如角色心灵的一道闪光，同样强烈地感染着今日和未来的观众的。

世界性

世界各国的人民对审美有其共同性。电影又是公认的世界性艺术。电影艺术家绝不能仅有民族意识，而需要具有吸收国外新艺术、新观念、新信息的世界意识。阮玲玉的表演艺术不是一个孤立的现象，她一贯关注世界上第一流的艺术成果，用以兼融并蓄，厚积薄发，为自身的不断开拓获得了丰富的养料。

当我们探索阮玲玉的艺术足迹时，可以看到她对美国舞蹈家邓肯与德国女新星玛琳·黛德丽艺术的迷恋与陶醉。

阮玲玉酷爱读书，甚至达到嗜书如命的程度。短短数年间，她看过的中外名著竟不下千册。她阅读的书，都是从书店租赁来的，阅后即还，可是以一部传记片小说，即美国女舞蹈家伊沙杜拉·邓肯的自传，却是她从书店购来“备朝夕研揣”（见《联华画报》5卷7期，1935年4月1日版）的。阮玲玉为什么酷爱这本书呢？她没有留下隻言片语；而我们从阮玲玉的艺术轨迹中，却能看到这本书对她心灵深处的撞击。邓肯作为一名新兴的舞蹈家，她是反芭蕾、反传统、反对一切束缚感情表达的陈规旧习的，而极力主张：“动作或舞蹈主要应表现内心的需要和冲动”。阮玲玉生活的时代，表演上的模式化、陈规旧习严重泛滥，但她在艺术创作中却坚持做到了内心情感的真实性的真实性；特别在她的后期影片中，她总是对即将塑造的艺术形象成竹在胸，才开镜拍摄，这在二、三十年代的女演员中确是凤毛麟角、绝无仅有的。阮玲玉与邓肯所在的国度不同、艺术领域不同，可她们在艺术实践中萌发出来的艺术感觉、审美原则基本是相同的。阮玲玉

与“现代舞之母”的邓肯一样有着不灭的艺术光辉与魅力。

进入三十年代后，阮玲玉更爱观摩世界各国影片。此时，葛丽泰·嘉宝和德国女星玛琳·黛德丽同是二次大战后引入瞩目的国际巨星。当时嘉宝的重要影片，如《琼宫恨史》、《瑞典女皇》都在我国放映，可阮玲玉喜欢的影星不是嘉宝而是黛德丽。阮玲玉酷爱这位德国影星的艺术缘由并未告人，可是，如果看过她俩所拍摄的影片，并与之相比研究，便会使人强烈感到她们的表演风格有相似之处。黛德丽在《蓝天使》中，每一举动，每一姿态，极其真切销魂，冶艳无比。这点，集中展现在她的一双不凡的眼睛上。这双眼睛在镜头前，具有一种朦胧、好像有些“焦点不清”（影评家亚里斯坦语），透过这双朦朦胧胧的眼神，在一种神秘的味道中，有着强烈的魅惑力和一种朦胧美。耐人寻味的是，在阮玲玉进入三十年代后的创作中，我们也能捕捉到她的这种类似的眼神，如《故都春梦》中的燕燕，《小玩艺》中的叶大嫂，以及《新女性》中的韦明在最后去世时的眼神，都有一种朦胧、模糊的魅力。她借这一表现形式而唤起的内心形象，则把一切精微深奥的内涵都可以加以囊括，给观赏者带来更多的艺术想象，也使人能更准确地理解那种模糊情感中所包含的无限丰富变化的内涵，并产生整体的完美感。

在阮玲玉所处的时代，还很少有演员像她这样将东西方文化融化在自己的艺术里，并能按中国的方式相当好地结合起来。阮玲玉的体态按当年中国妇女美的标准是合格的，因为在本世纪初中国还是一个妇女缠足的国家，一般新星还未注意胸乳的健康美，而阮玲玉捷足先登，步入世界妇女爱美的意识，每每摄片，总是装上义乳，以补不足。银幕上的“神女”（《神女》《新女性》）中，女主人公着中式长旗袍，且胸乳高耸发达，在艺术造型上既是中国的，也具有其世界意识的。电影艺术家如果没有世界意识，很难达到世界电影先进优势的层面；如果不具独特的，自身传统的民族性，也难於产生世界性的艺术魅力。阮玲玉在艺术道路的求索中，既具有世界意识，最终也逐渐被世界所承认。如

今，人们包括欧美的一些电影评论家和观众都在赞扬阮玲玉的表演艺术，在许多电影回顾展中，大家竟像发现了慧星一样地赞叹她的艺术。可见，她与嘉宝、黛德丽一样，不仅属于她们各自的国度，而且属于世界人民。

永恒性

具有现代性、世界性的艺术，必然也是具有永恒性的艺术。阮玲玉表演艺术的永恒性，表现在艺术家自身的姿质，创造力，也表现在她的艺术背景；更表现在孕育她艺术成长的默片黄金时代。

阮玲玉，作为一个女演员，她的艺术的表现工具——自身，就是一个艺术品。她的手势、身势和面部表情都向人们传递着美的信息，特别是她那双弯弯的哭眼，妩媚甜美，顾盼生辉，凝视时，又显现出凄楚，深藏着无限的意蕴。与阮玲玉合拍第一部影片的导演卜万苍说过：“无论怎样美的女人看惯了总要厌的，唯有阮玲玉不然，因为她有一种神秘的力！”（《电声》3卷22期）阮玲玉后期的创作，不同于《挂名的夫妻》时那样仅凭演员的自然感受进入角色，而是在创作中，经历了一个从感性——理性——感性和理性相统一的过程。她发挥出一种“神奇”的想像力，化身于各种不同性格的新的艺术形象。这些新的艺术形象与观众的审美趣味、审美理想的追求是一致的。

艺术的永恒在于不是创造一个生活中个别的人物，而要创造出永恒的艺术形象的化身。阮玲玉在《神女》（1934年 导演：吴永刚）中创造的女主人公已从一般表演上的真实、质朴、自然，进入了创造完整丰满的性格化表演的高峰。在影片中，有三次表现神女上街的镜头：

第一次出街，她从眼神、面容、步态、尤其是抽烟、吐烟圈的细节，活画出她从事这一不幸生涯的真实形态。再细察一下她面容的变化和紧闭一下嘴唇的表情，更显露出她内心的委曲、无奈和痛楚。可贵的是，这些情绪都是在极短的镜头中完成的，反

映了演员掌握感情变化迅速、明快、多样的特点。尤其令人惊讶的，是阮玲玉在步态的运用上，真是象出色的音符那么准确、传神：如她出卖肉体挣不到钱，而在当铺门口徘徊时进退两难的步态；尤其是当寒夜已经过去，黎明初展，她拖着疲惫的步子缓慢、沉重地上楼，这一步态，既反映了她身体的劳乏，更表现出她心灵的悲切。在画面中，阮玲玉有时是以背影出现，而却给人以胜过语言、胜过正面面部表情许多倍的感染力、想像力。

第二次出街卖淫时，受到巡警的追捕。她竟误撞入那个高大肥胖的流氓(章志直饰)房里。警察走后，她神色略显安定，流氓又强迫她留下过夜。她听了他的话并不声响，平易的外表隐含着内心无比的屈辱和痛苦。此时，她在一个较长的摇镜头中，默默地向里走去，跳到桌上坐着，还用一只腿搭在木椅上，她找流氓要了一支烟，在指甲上磕了磕烟丝，既豪爽又从容地吸着……在阮玲玉的脸上，我们没有看见她啼哭、悲切的表情，然而在她这种默默地、连续不断的形体动作中，在她那淡淡地、冷峻地目光后面，却使人感到她有比啼哭、悲切更深沉的东西！

第三次出街，阮玲玉只是以她的步态向嫖客走去，镜头中是她的双脚的特写。简简单单的、朴素的几步，暗示出她一次次出卖了自己的肉体。电影表演自然不可能在每个镜头中，全都显露演员的面部和肢体，但电影演员的功力表现在局部镜头中，也能表现出人物的整体精神状态。阮玲玉在这一小节镜头中，虽只是双脚走动的特写，可它已是有主体感觉的、有生命的。通过阮玲玉脚步的特写，观众也完全可以想像出她当时那似笑非笑、楚楚可人的神情。阮玲玉在《神女》中演出的那个连名字都没有的、神容暗淡的下等妓女，既没有嘉宝演的《茶花女》的雍容华贵，珠光宝气；也没有费雯丽的《魂断蓝桥》里的玛拉那么含情脉脉，娇美诱人。她，容貌既不惊人，衣着更不华贵。她三次上街卖淫的表演，既有妓女卖笑的职业特点，又演得那么含蓄，毫不给人一种感官上的生理刺激；相反，有给人一种“脱俗”的味道。阮玲玉表演丑恶的生活现象，却留给人美的艺术享受，使神女的形象发出了与

众不同的异彩，塑造了一个富有哲学意味的艺术典型。

三十年代初新文化对电影的影响出现了一批新的女性形象，为阮玲玉表演艺术的发展提供了基础，如《三个摩登女性》、《小玩艺》、《神女》、《新女性》等。另外，阮玲玉的表演艺术的鼎盛时期是在“联华”公司开始的。“联华”导演的文化、素质的层次较高，他们将新文化带到电影中来。在这期间，阮玲玉与孙瑜合作过三部影片（《故都春梦》、《野草闲花》、《小玩艺》）。与卜万苍合作过六部影片（《挂名的夫妻》、《恋爱与义务》、《一剪梅》、《续故都春梦》、《三个摩登女性》）等；与费穆合作过三部影片（《城市之夜》、《人生》、《香雪海》）；与朱石麟合作过二部影片（《自杀合同》、《归来》）；与蔡楚生、吴永刚各合作一部影片（《新女性》及《神女》）。电影主要是导演施展才华的艺术。孙瑜是中国电影导演到外国学习的第一人。他慧眼识才，请阮玲玉在《故都春梦》（1930年）中扮演的是一个风骚无情的红妓女燕燕，紧接着于同年又约她在《野草闲花》中饰演一个纯洁聪明，品质高尚的卖花女丽莲；一个是毒如蛇蝎的荡妇，一个是温柔如绵羊似的天真姑娘，为阮玲玉表演的多样化、塑造各类性格的女性打下了基础。费穆当时是“联华”的台柱导演之一，也是中国电影史上有影响、有代表性的导演艺术家之一。他极为重视对电影艺术特性的探索，对表演的指导十分注意因摄影机的参予而带来的特殊性，而强调“多给演员以唤起真情实感的动因的机会”（见费穆《杂写》），和变换景别中演员情绪衔接。现在，我们从阮玲玉的几部重要影片中，所看到她在镜头与镜头之间感情是衔接的，这在三十年代影片基本以蒙太奇结构影片的方法来说，就显得更为重要了。阮玲玉的表演艺术，也正是在和费穆以及其他一些导演艺术家的合作中得到冶炼和纯青的。

默片的黄金时期，也造就了阮玲玉表演艺术的永恒魅力。美国是1927年出现第一部声片（《爵士歌王》）的，四年后我国才出现第一部声片（《歌女红牡丹》），还是腊盘配音。因为声片在艺术上的不完备和费尽周折，使中国的默片延长了五年左右。由于中国电影的工艺技术落后，造就了默片的黄金时期。因为声片中语

言的参入，不得不向舞台征集演员，这就使当时的电影表演刚刚要摆脱文明戏的程式，又陷入舞台表演的模式中去。与此同时，阮玲玉在默片中一方面保持了丰富生动的影像，又吸收了声片技术上的优点，由每秒十六格，变为每秒二十四格；这使阮玲玉的表演，从类似卓别林的快动作中解放出来，使演员在表情达意上更切合实际的生活，对角色行为的内心动机能进行更深入地发掘。由于声片中表演的幼稚和不足，更显出默片的艺术优势。相形之下，阮玲玉的表演不仅在默片时期，就是与她逝世后的许多声片相比，也更为自然质朴，并且是适宜电影特性的一种表演了。

阮玲玉在默片中，虽存在语声的“残缺”，但由于有出色丰富的面部表情，纤巧灵活的形体动作，优雅脱俗的气度神韵，大大加强了画面的感情效果，这与影片的整体美构成了相反相成的组合关系。后来有人将阮玲玉所摄的《新女性》等新片配上声音，其效果正像恢复维纳斯的残臂一样，并未添彩，反而失之累赘。可见阮玲玉无声的“残缺”，是附丽于美的整体，是不与整体美的追求相悖的，它才可能凝集阮玲玉表演艺术美的魅力，产生巨大的审美效应。

阮玲玉的表演艺术的魅力超出了默片时代。

阮玲玉的表演艺术在目前仍有它的现代性、世界性和永恒性。

确实，许多表演艺术家被人们崇敬，大多在他们显露才华的当年，而唯独表演艺术家阮玲玉死后，使人们对她的崇敬达到了新的高峰。人们对她的崇敬有别于其他演员的是：不仅在国内，还有国外；不仅外行，还有内行；不仅观众，还有导演、与之合作的同仁。其覆盖面之大，是许多卓有造就的演员难于比的。

就在阮玲玉去世的同年，日本同行岩崎昶在《改造》杂志上发表的一篇《支那映画・语・》中说：

“阮玲玉是‘联华’女明星，去年正是达到女星声誉的焦点。