

经典重读

中国古代贵族社会中有教养的女子，所受的规训是内外有别。她们的活动空间，常常局限在“家”的范围。先秦到西汉，是高台建筑的流行期，宫殿与贵人居处，大多建立在高大的夯土台上，造型宏伟，一眼可知与庶人的区别。在西汉的大赋里，常常可以见到对高台、宫殿的奢侈描写。居住在这些高建筑里的女子，毫无疑问，是有身份的女子。

汉乐府里的《相逢行》，又叫《长安有狭斜行》，常见两个传世版本。其中有一节用来描述某人家三个儿媳的表现，分别是：

大妇织绮罗，中妇织流黄。  
小妇无所为，扶瑟上高堂。  
大妇织绮罗，中妇织流黄。  
小妇无所为，扶瑟上高堂。

和参与劳作的妯娌不同，最小的这个儿媳，琴歌自娱，仿佛后世才女的雏形。她的举动，就是带着乐器“上高堂”。琴瑟都是有历史的、“雅”的乐器。当时的人甚至愿意相信，这两种乐器起源于上古神话中的伏羲、神农等帝王。演奏乐器愉悦他人，那是乐工的职业；演奏乐器愉悦自己，则是自古以来圣人君子乐此不疲的修养。身处比一般高处看起来敞亮些的“高堂”，独自弹奏着琴或瑟，人物藉由空间呈现出的，大抵是个有文化传承的、“幽雅贞正”的形象。她文化、才情方面优势特别突出，乃至不用参与劳作，就可获得家中地位。而勤劳灵巧的儿媳、有才情的儿媳，都是这个家庭可以对外炫耀的资本。

随着建筑形式逐步变化，高台也渐渐演变成了高楼。一些女子的才情更为突出，于是在高建筑下聆听她们的，便不仅仅是家里的人。譬如东汉时期，《汉书》大部分内容刚定稿未久的时候，小部分内容还正由作者班固的妹妹班昭续写，很多人读不明白《汉书》，于是后来的经学大师马融“伏于阁下，从昭受读”。班昭负责完成的是《汉书》八表，通贯西汉基本文献，曲折反映重大史实，需要很好的学问。这样一个很可能底蕴不亚于其兄的女学者，授课的时候，需要男弟子“伏于阁下”，而不能对面讲授，或垂帘讲授。在那个年代的男性看来，这高高供奉起来，是对有文化、有才情的女子，对学问高过他们的女子，一种极致的礼重。高阁上从容落下的话音，毫无疑问，对他们训导。这类心灵可能“高于男性”的女子，一定要在空间上也“高于男性”，才能够让当时的男学者们感到自在。班昭和马融无论在当时学者中，还是当时贵族中，都是第一流的人物，于是更强化了这一观念模式。

东汉后期五言诗兴起以后，带来中下层士人眼中另一位略显不同的高楼女子。

在《古诗十九首》里，《西北有高楼》是极具阐释空间的名作。起句“西北有高楼，上与浮云齐”，看似不经意，就为读者勾勒一幅高出寻常人间的场景：高楼之高昭显身份不凡，连所居方位（西北为乾位）都隐藏着尊贵。这样的氛围，是即将出场的抚琴女子“地位远高于”叙述者的暗示。“交疏结绮窗，阿阁三重阶”，她居处富丽，好似宫殿一般。这是人间，还是幻象？叙述者的似梦非梦中，真正的主角登场，先声夺人。“上有弦歌声，音响一何悲。”她的弦歌似乎不仅仅是自娱，而有了言志的意味。然而在叙述者看来，她的歌声并不快乐，充满了难以言说的悲凉。在感叹身世，还是感叹君子道穷？于是引发叙述者进一步的联想：“谁能为此曲，无乃杞梁妻。”杞梁的妻子，和她身份相当，教养相当，是阵亡将军的妻子。她冷静拒绝国君对丈夫失礼的吊唁，也留下哭倒齐长城的故事，成为孟姜女的原型。这一句是说这曲子大约是杞梁妻作的？还是说能弹奏这样琴歌的，一定是杞梁妻那样的人？两种理解似乎都可行。诗句所指模糊，便为后人带来多重解读的可能。她弹奏的是清商曲。“清商随风发，中曲正徘徊。一弹再三叹，慷慨有余哀。”被人认为容易“短歌微吟不能长”的曲子，因为“一弹再三叹”，反而具有了顿挫激昂的美感。于是叙述者又有了新的联想。“不惜歌者苦，但伤知音稀。”是歌者不惜自己心中之苦，唱出来呼唤知音？还是听者顾不上怜惜抚琴者心中之苦，却感于歌者若无知音，终究

『琴挑』的故事在汉魏两晋诗歌里的衍变

萧牧之

高楼上弹琴的女子们

还是寂寞的？他自信能知音，但不确定歌者还能不能得到其他知音，各种说不清楚不明的情绪，反复冲刷内心堤防，最后喷涌而出的，竟然是“愿为双鸿鹄，奋翅起高飞”——你应该有更广阔的天地，应该有更多知音。你应该自由自在地飞翔，和我一样。我愿意帮助你……飞去哪里，对不起，暂时还没想好。

这位叙述者是个勇敢的侠客，有热血，有抱负，容易冲动。在他眼中，高楼上抚琴的女子是高高在上、令他情不自禁追随的形象，单单弦歌已足够引起无限联想。他情感喷薄，像是来不及仔细分辨乐器。他的全部联想，又似乎将司马相如“琴挑”的故事，倒过来重新演绎了一番。然而，夜奔剧情真实上演之前，一切又戛然而止。后来怎样？原作并没有给答案。

曹魏诗歌当中，“高楼/高台上的思妇”成了新热门，思妇常常叹息，却不抚琴，抚琴的思妇，也未必出现在高楼。在高楼/高台上抚琴的，除了乐工，常见的是士人。当一个真正类似高建筑中抚琴女子的完整形象再次出现在五言诗中，是陆机《拟西北有高楼》。但不再是空灵、高高在上的形态，她面目真实，带着人类的体温：

佳人抚琴瑟，纤手清且闲。芳气随风结，哀响馥若兰。玉容谁能顾，倾城在一弹。

叙述者的描绘，除了乐器，更具体到女子的手、熏香、容貌。女子的才情，论动人更胜过了她的容颜。她只作“哀响”，却又不一定是“杞梁妻”那样慷慨的哀响了。这次看起来，叙述者终于成功地登上了楼。固然“高楼一何峻”，不过“迢迢峻而安”；固然“绮窗出空冥，飞陛踞云端”，宛如宫殿一般，但不再拒人于千里之外。女子的琴声和歌声中，叙述者久久伫立，远眺渐渐西下的夕阳。这一次，“再三叹”的，不再是歌者，而成了听者。和《西北有高楼》的叙述者一样，他也担心歌者过于寂寞，于是日影西斜他依然久久相陪，甚至希望带着歌者随归雁远飞。“仁立望日昃”比原作多出了流逝的时间；“归鸿”，比起“鸿鹄”，多了方向。这首拟作，就像是对原作的回答，关闭了原作开放的多重可能，又打开了自身独有的阐释空间。两个叙述者一旦互为歌者，画面会是一个慷慨陈词替另一个抱不平，而另一个却担心他气坏而不知道怎么办，就安静关切地听着么？两作对读，真是能引人遐思了。

(作者为南京大学文学院在读博士生)



以布莱希特学派为师的上海戏剧学院培养出的郝蕾，却实现了斯坦尼斯拉夫斯基所追求的“既是演员，又是一个人”的造化。在最近播出的《情满四合院》里，郝蕾饰演的秦淮茹再一次让我们在影视表演中看到了这一点。她的表演特质中的“放松”，是她的分寸之证明。

左上，郝蕾参演电影《亲爱的》  
左下，电视剧《情满四合院》  
右图，郝蕾主演电影《浮城谜事》

表演谈

生活和艺术的完美结合——既是演员，又是一个人

郝蕾和属于她的表达：一个能保护角色的好演员

俞露儿

只有拥有自我的演员，只有一个真正的自我被生活不断书写的演员，只有一个能和周围世界真正产生连接的真实意义上的人，才有可能与角色共现完美。而那些大量自我破碎的，必须在角色中寄居的演员，由于失去自我，也在角色的黑洞中被耗尽。

但为君故，沉吟至今。这句话若用于一个演员，足以说明他/她且非凡庸——只因对于一个演员来说，沉吟，太难了，更何况是一个女演员。

郝蕾25岁的时候，以明明一角，和当时还叫做段龙的段奕宏，在《恋爱的犀牛》里以与吴越（该剧另一版本女主角）差异化的表演风格，结实有力地覆盖了自己在《十七岁不哭》里的那股子青涩，从此在观众和她个人的心目中，确定了一条犀牛般的突进道路。

对于少年成名的女演员来说，这一选择，既合理，又不乏奢侈和莽撞，但回头看来，正是这种充满主见的选择，使得后来的郝蕾，在近20年的时间里，既得以在电视剧和电影中端出了《少年天子》中静妃一类的角色，又保持着舞台上出现的频率，同时在二者间实现了个人意志：做演员，不做明星。

明星是需要刻意争取的东西，极难，但却比一个好演员更加可得。好比大量的明星，未必是个真正意义上的好演员，但真正的好演员，也未必戴上明星的荆棘冠，这就是郝蕾的沉吟。

郝蕾身上，最有趣的东西，在我看来，就是两层皮肤，以及这两层皮肤之间的关系：一层皮肤，是她要塑造的人物，另一层，是她作为一个演员，得以保护住她自己本人。这对一个在1996年正值中国戏剧教育成熟期的时刻，进入上海戏剧学院的学院派演员来说，非常难得。

作为演员，郝蕾可以塑造角色，作为演员，郝蕾没有丢掉她自己——正是后者，创造了她得以塑造更好角色的可能。她自己，是她自己的台阶，住深了说，接近哲学。

前人曾这样评价斯坦尼斯拉夫斯基饰演的公爵：“所有人都是演员，独一无二、优秀无比，但也只是演员而已。只有斯坦尼斯拉夫斯基既是演员，又是一个人，是生活和艺术的完美结合体。”有趣的是，时间和实践一起证明，以布莱希特为南派师承的上戏，培养出的郝蕾，却实现了斯坦尼本人“既是演员，又是一个人”的造化。

在最近播出的《情满四合院》里，郝蕾饰演的秦淮茹再一次让我们在影视表演中看到了这一点。她的表演特质中的“放松”，恰恰是

她的分寸之证明。在秦淮茹私下去见情敌姜晓娥，“争夺”何冰饰演的傻根这场戏里，特写镜头下，既不见机巧、又不见机锋的秦淮茹，却实现了一种松弛而不松懈的表演状态。在和姜晓娥针对傻根爱的到底是谁这一话题的“力争”上，郝蕾采取的表演策略，是“放”，而非“用力”。台词与台词之间，步步向前，但又步步后退，进退之间，反倒扭结出这个人物心底里的那股力量——一股忍耐的、无言的、庄重的力量，蕴含着秦淮茹这个人物在岁月中和傻根结盟的纽带之深，一个寡妇的如人饮水冷暖自知，与星星之火也将熄灭，目睹前路的一派荒凉。

李安说，放松方能专注，这是没错的，对演员如此，对观众也一样。当郝蕾的表演是松弛的时候，观众对人物的欣赏反倒能够专注，与之对照的是，使用蛮力的演员，因为沉迷于自恋，而单方面撕毁了观演关系，结果彻底掠夺了观众的欣赏空间，最终造成表演上的溃败。以《演员的诞生》为例，此情在演技及自我双重单薄的演员身上频频发生，皆不忍卒睹。从这个意义上说，作为创作者，作为观众，都值得郑重感谢那些替我们保护了角色的好演员。

不争之争，恰是郝蕾的另一番沉吟，以至于谈及她时，总有各种被低估的呼声，而每每这种时刻，体现的却是郝蕾的第二层皮——对自己的保护。对于一个演员来说，低估，永远比高估要安全。要知道，只有拥有自我的演员，只有一个真正的自我被生活不断书写的演员，只有一个能和周围世界真正产生连接的真实意义上的人，才有可能与角色共现完美。而那些大量自我破碎的，必须在角色中寄居的演员，最终也无法在角色中真正复活。

一如郝蕾的作风，2010年，在30岁出头的时候，再次和廖梅、孟京辉合作，排演了舞台剧《柔软》。

我在保利剧院那片流动的炫光中看《柔软》时，深深意识到郝蕾扮演的“碧浪达”，最终以摆脱该剧美学指向上的严重符号感，一定程度上挽救了该剧的美学狭促。说的直白点，要把该剧演得不尴尬，很难。要是换一个演员，这个角色就会彻底沦陷在强烈的表达冲

动里，而断然不可能塑造出任何可信、可带入观众的角色。但郝蕾之功，恰恰在于她两层皮之间的保护层。在整部剧的演出中，她的真我，仿佛渗透进了不够真的角色皮肤里，从而沁出了一点“人”的气味，而沁出的这个“人”，既不是郝蕾，更不是剧本和导演规定下的“碧浪达”，而是有了“既是演员，又是一个人”的影子。

与一般演员不同，郝蕾缺的，恰恰不是保护自我和保护角色的能力，而是好的角色，无论在舞台上，还是在大银幕上，在电视剧中。

譬如在《黄金时代》中，郝蕾扮演的丁玲。这是一个非常难以突围的角色，虽在多个奖项评选中得以提名，但终究无法闪转腾挪，这更令我感到郝蕾不可能成为好的配角，她是个即使在主角的篇幅之下，都未必能有机缘获得属于她的角色的人。人生中无缘绽放光华，有如等不来一场好天气的恋爱，此等缺憾，也算古难全。

《少年天子》中与她演对手戏的邓超，已成主流明星，《恋爱的犀牛》中两次与她合作的段奕宏，也找到自己文艺电影上的立身之径，而在中国好演员贫乏，好女演员更贫乏的现状下，在商业与文艺之间保持精准分寸感的郝蕾，却始终蓄能，无法喷发。究其原因，到底，是好角色荒。虽然这个问题，并不真正地在明星们的考虑之列，但却是一个真正的演员的高处不胜寒。因此，只有在她近40岁时，我们仍然像面对新秀一般，想要为她呼唤一件天衣，以期落在她身上无缝。是的，郝蕾就在那里，但是好的角色，始终不在。

“什么叫美，美有很多种，我必须找到属于我自己的表达。”据说14年前在她所饰演的明明，被孟京辉抱怨说像不像吴越演得那样美的时候，郝蕾这样反驳。彼时25岁的她，在保有坦荡之心的同时，不知是否了然“表达属于自己的美”，所需要的美之天作之合的概率，不会比稻草掉进针眼的概率更高。

演员，既是人，也有其艺术之命运。能做的，终究是要等，难的，是还能等。但为君故，沉吟至今。

这个君，到底是谁，想来想去，或就是郝蕾本身。

(作者为中央戏剧学院博士、编剧)

