

从《长恨歌》一路而下

“失语”的杨玉环

柳青

《妖猫传》随便看看就好，别当成文学记忆。白居易是不是崇拜李白，这事值得商榷。但他基本不可能是杨贵妃“迷弟”。他固然写了“春从春游，玉楼宴罢”，可是他对安史之乱之前的那番“盛世”，没有太多迷恋。毕竟他初登文坛，直面的便是繁华过后的疮痍。

白居易凭什么坐稳中国叙事诗的首席？源于他细致的观察力和难得珍贵的共情能力。他写《新乐府》50首，能看到那些和他不在一个阶层、身份不同的人“何曾苦乐均”。哪怕没有超越时代的性别意识，他还是会写《妇人苦》，悲守寡女子“有如林中竹，忽被风吹折”，写《上阳白发人》，怜老宫女“零落年深残此身”。相形之下，《琵琶行》反倒是归入“诗言志”大传统的一个普通个案，“江州司马青衫湿”的那一刹那，琵琶女是诗人的代言或自拟，和两晋时那些闺怨诗的女主角没什么分别。

白居易的诗里，杨贵妃被选在君王侧之前，养在深闺人未识，少女前史单纯得很。到了宋人修史时，她的身份敏感起来。《旧唐书》比较简单，只说她是杨玄琰的女儿，“姿色冠代，宜蒙召见。衣道士服，号曰太真。”唐代的贵族姑娘婚前去道观里修行，常见得很。到了欧阳修编的《新唐书》里，写道：“妃资质天挺，宜充掖庭，遂召入禁中”，可是紧接着此地无银来一句“更为寿王聘韦昭训女”，写杨妃获宠的时候提一笔玄宗的儿子寿王选妃，这虽不明言却呼应了野史传说的“杨贵妃曾是寿王妻”。后来，司马光在《资治通鉴》里索性明写：寿王妃杨氏之美，绝世无双，上见而悦之，令妃自以其意为女官，号太真。

宋以后的元代，杂剧兴起，李杨爱情一度是热门题材，据统计，元人杂剧最高峰时有 20 多种太真传奇，都失传了，只留下一部白朴的《梧桐雨》。从玄宗年间到元杂剧兴盛时，近四个世纪过去，官方修史有《新唐书》和《资治通鉴》，民间小道野史更是被岁月发酵。杨贵妃的形象就不止是“红颜祸水”的符号，她与玄宗

到了洪昇写《长生殿》时，杨贵妃的形象又被“漂白”和“纯化”，黑历史被撤清。《长生殿》的戏剧结构和《长恨歌》大致对应，部分唱段直接地来自《梧桐雨》，洪昇的意图很明确，综合前人的文学资源，创作一部唐朝由盛转衰时的全景式戏剧。只是流传到后世，常演的是围绕李杨爱情的折子戏，《絮阁》时风月兼算计，《小宴》是大厦将倾前最后的温柔乡，《埋玉》是贵妃之死，这时其实只到 25 折，而全剧总共 50 折。《埋玉》之后的部分，《闻铃》和《哭像》都是玄宗的忏悔独角戏——“只悔仓皇负了卿”“羞煞咱掩面悲伤，救不得月貌花庞”，玄宗靠着这几个名唱段牢固树立了伤情形象。那么贵妃去哪儿了？

《长生殿》和《长恨歌》都可以大略地拆分成一个三幕剧结构，第一幕结束时，贵妃就死了，第二幕是玄宗的“长恨当歌”，之后，无论白居易还是洪昇，他们都用了相当的篇幅去写“上穷碧落下黄泉”的玄幻内容。术士找到了海上仙山，人间“祸水”露出了真身，成了蓬莱宫中的圣女。



本栏图片均来自电影《妖猫传》，导演陈凯歌以李白《清平调》为蓝本再现的杨玉环形象

无论生前还是死后，《长恨歌》里的杨玉环是九华帐里的欲望对象，一个堕落但凄美的符号。

对女工、女官、女伶……形形色色女子抱以“理解之同情”的白居易，对杨贵妃的态度却颇微妙。在《上阳白发人》里，杨的身影一闪而过，“未容君王得见面，已被杨妃遥侧目”，因为她的妒忌，一个 16 岁少女“一生遂向空房宿”，一辈子被消磨了。几句话写尽宫廷对人的摧残，杨的形象在这里，显然不是正面的。是不是因为她的大半人生享受了官斗的红利，成了一个负面的符号，不配得到同情？《长恨歌》是她的舞台，但她自始至终没有发声，云鬓花颜的她，承欢侍宴的她，都是男性凝视下的“被看体”——尽日君王看不足。《长恨歌》里真正的主角是玄宗，“回

《梧桐雨》的故事里没有爱。杨妃苟延残喘地仰仗玄宗而活着，玄宗对她的沉迷，是一个衰老男人试图靠一个年轻女人的身体，挽留时间的步伐。

父子的关系、她和安禄山的瓜葛，以及她的宫闹生活，在各种演绎中愈发浑浊起来。

其实白朴为这个题材写过两部杂剧，分别从李和杨的视角出发，留下的这部全名《唐明皇秋夜梧桐雨》，是围绕玄宗展开的悲剧。

剧里杨贵妃的戏份只有三个片段。出场时，她是浑浑噩噩的深宫妇人，因看安禄山“矮挫，会胡旋舞，留着解闷倒好”，不明不白地有了私情。七夕夜，长生殿，她自述从寿王妃变成贵妃的经历，“宠幸殊甚”，却麻木极了。玄宗出现在长生殿里时，杨妃心里惦记的是被发配到渔阳的安禄山，“妾心中怀想，不能再见，好是烦恼人也。”不见得是动了真情，更像是深宫少妇的无聊。李杨之间的地位悬殊太大了，他们从没有

鲁迅对杨贵妃的同情，出于为弱者翻案的意气。他没写成《杨贵妃》，是中国现代文学史的遗憾。

“永恒的女性，引导我们向上”，于是，在悔恨中奄奄一息的李隆基得救了。

如果“祸水”是一个女人被污名化后干瘪的符号，那么“圣女”也好不到哪里去，都是空洞的。昭阳殿里恩爱绝的杨玉环，搁下人情情仇，到了蓬莱宫，里成了“纯爱”的化身。在人间时，她是以玄宗为首的一群男人的欲望客体，灵魂飞天以后，她还要无条件原谅送她去死的人。《长生殿》的后二十回热闹极了，天官是一个大型的老娘舅现场，牛郎、织女、嫦娥……谁都能为“李杨复合还是不复合”说上一嘴，唯独作为当事人的杨玉环/太真仙子，是沉默的——无论祸水还是圣女，她的声音都被阉割，只留下“含情凝睇谢君王”的姿态。这是男性向的童话。

终于，到了 1920 年代，鲁迅看不下去了。他曾与郁达夫谈及要拿李杨的事写篇小说，大意是，七月七的

看血泪相和流”的是他，“夜雨闻铃常断声”的是他，“此恨绵绵无绝期”的还是他，这是他的回忆和忏悔。宛转蛾眉马前死的杨家女，无论生前还是死后，都是九华帐里的欲望对象，一个堕落但凄美的符号。

“渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”，这两句纵然不明写杨贵妃是祸水，至少明确把她和动乱联系在一起。这点在安史之乱爆发时就被当成共识接受，《旧唐书》和《新唐书》都有一定篇幅描写玄宗对杨的偏袒以至杨家人的异常跋扈，这套表述暗含的逻辑不免倾向“她被逼死在马嵬坡是民怨的必然结果了”。那么白居易站在玄宗的视角，取个“重色误国”的立场，看起来情理通顺得很。要得到很多年后，鲁迅在《女人未必多说谎》一文里痛斥“禄山以后的文人们撒着大谎，玄宗逍遥事外，中国的女人为男人伏罪，实在是太多了。”这是后话。

成为地位均衡的“情感共同体”。“宠幸极矣”的时候，她恐惧“春老花残”。惊变时，她只是烦恼“怎受途路之苦”。直到乱军阵前，她期期艾艾地求：“陛下，怎生救妾身一救？”这个在新旧两部唐书里被记载“智算过人”的姑娘，是怎样变成了一个自私麻木、自暴自弃的妇人呢？白朴没有给她辩护的机会，她的前史被斩断，直接滑到不堪的结局。

这样的故事里没有爱。安禄山把杨贵妃当作狩猎的战利品。杨妃苟延残喘地依赖玄宗而活，她的一切是被“赐予”的。玄宗自始至终看起来很深情，他在长生殿里“说尽千秋万古情”，他在马嵬坡下“痛煞煞独力难加”，他对杨妃的沉迷，真相是一个衰老的男人试图靠一个年轻女人的身体，挽留时间的步伐。惟其如此，他才会马嵬坡前格外颓丧——他留不住她，他什么都留不住，青春，情爱，权力，一样接一样地离开他。白朴写杨妃时有多淡漠凉薄，他写玄宗时就有加倍的痛苦和心碎，玄宗的境遇是作家的自况，是他面对命运的无奈，对外部世界颠沛动荡的无能为力。

长生殿上，玄宗以来生为约，真心话是“我和你今生是完了”；到了马嵬坡，杀她也大抵是他授意军士的；直到他老之将逝，后悔起来，在梧桐秋雨后生了一场神经病。郁达夫在《历史小说论》里写道：“这个腹案妙不可言，若做出来，定可以为小说辟一生命。”关于鲁迅究竟是打算写个短篇还是长篇，小说还是剧本，多方的回忆各有出入，但他想写杨贵妃是确凿无疑的。他翻译过日本作家菊池宽的一部短篇《三浦右卫门的最后》，写的是一个被侮辱被损害的所谓“佞臣”，他对杨妃的同情，大概相当于菊池宽对三浦右卫门，终究是想弱者翻案，写出他们无意识的、黯淡的内心轨迹。

可惜到了 1934 年，鲁迅在给朋友的信里写道：“五六年前去过长安，一看，连天空都不像唐朝的天空，用幻想描绘的计划完全打破了，至今一个字未能写出。”鲁迅没写成的《杨贵妃》，是现代文学史上的遗憾。否则，以先生的个性，至少怎样都不会把杨家女写成一个“大唐的符号”。

(作者为本报首席记者)



自由的光，自由的风，却终究不自由的诗人

王粲与曹植两人的《七哀诗》对读

萧牧之

在曹植自己的诗里，他和兄长的纠葛，远比后世的“史说”和“戏说”更丰富

如果唐人李善注《文选》时没有乱说，那么曹植的《七哀诗》，实际是对王粲《七哀诗》的“赠答”，一种回应。诗人，尤其一流诗人之间的相互回应，并不一定需要即时，可能会拖很多年，甚至拖到其中一方已经作古，这首也差不多。王粲在建安 22 年去世，曹植的郁闷日子几年之后才开始。这首诗，虽然顶着个回应王粲作品的说法，但有多人认为，曹植笔下反复倾诉衷肠的抒情女主人公是他自拟，而那个被思念的“君”则是曹丕。

王粲的《七哀诗》和曹植的《七哀诗》，塑造出的不是同一类型妇女，塑造方法也不一样，却值得我们做一点技术分析和讨论。作为一类文学体裁，《七哀诗》通常是用来抒写诗人自身悲哀情绪的。王粲的两首《七哀诗》是这样，曹植的《七哀诗》也是，但曹植为了表达方式的委婉含蓄，选择了代言体，这就出现了女性角色外视角和内视角的不同。

王粲曾迫于北方战乱远赴荆州，依附刘表，曹操得荆州后，乃归曹操。这两首《七哀诗》，写的分别是他出发时所见所闻，和到荆州之后仍旧哀伤不得志的心情。第一首“复弃中国去，远身适荆蛮”，第二首则“荆蛮非我乡，何为久滞淫”。奔波飘流，但内心找不到真正的归宿，真正就像曹操所言，“绕树三匝，无枝可栖”，作为东汉的贵胄子孙，生于乱世，没有自振的资本，其实也很可怜。妇女形象出现在第一首，是一个他在长安周边地区沿途见到的片段：“出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。顾闻号泣声，挥涕独不还。未知身死处，何能两相完？驱马弃之去，不忍听此言。”这节诗包含了双重放弃：王粲眼中母亲对孩子的放弃，以及王粲本人作为贵族士人对苦难民众的放弃。“能力有限，救不了”，对曾经自我感觉良好的这批人来说，应该算是非常痛苦的领悟。因此，当王粲见到这位妇女所做的，听到这位妇女说的“未知身死处，何能两相完”，情不

《心理罪之城市之光》这部电影在剧本层面没有给我留下正面印象，每一场戏中人为制造的高潮，牺牲了人物行为逻辑，令主演邓超和阮经天的每一场本应具备针尖对麦芒气氛的对手戏，因为失去足够的剧作驱动力而沦为笑话。

当然，邓超在片中的表演还是到位的，他演绎的方木背负沉重压力，最后不得不采取自毁方式击败对手，有足够的内在张力与情感储蓄。方木的外形设计是一个从颓废中振作的人物，出场时头发灰白、胡茬凌乱、眼神恍惚，但在这个潦倒的外在形象中，内藏清醒的头脑，克制，理智。剧本虽未能对方木的情感起伏做足铺垫，好在不影响邓超对这个角色徐徐展开的“状态”的把握。

谈及邓超对他饰演的各色角色“状态”的把握，早在中戏毕业大戏《翠花上酸菜》里，他分饰男女两角，当时就展现出对表演的极强把控力。不过他的控制力有时精准度过度，令观众在观看他那些不甚严肃的角色时，也能感受到一种“端执”。这种“端执”似乎是在表演过程中无意识的流露，散放出演员自身独特气场。

邓超不是传统意义上在沉默与拘谨中迸发爆发力的演员，他演戏，给人以性格鲜明的印象，彰显个人印记。在《少年天子》这部历史剧中，邓超在少年顺治受困的惘然中传达出一种明确的坚定——状态低沉，但眼神执着，这种处变不惊的叛逆，成就了邓超早期的代表作。但也是这种一往无前的“不规矩”，限定了他很大一部分作品的表演底色。他在《幸福像花儿一样》中饰演的白杨，是集飞扬与纯良于一身的人物，在一个总体的“青春”基调下，款款吐露人情味道。有一场他与孙俪在影院中的对手戏，那一瞬间，邓超眼神明亮，微微昂头，说出“在我眼睛里女孩子都一样”的台词，话语背叛了表情，表情出卖了心情，在这个充满试探意味的“双向暗恋”的场景里，无论是邓超或其饰演的白杨，都处于最美好的时刻。

然而到了《狄仁杰之通天帝国》《画壁》或《四大名捕》这些电影中，邓超的表现显得叛逆有余，底蕴不足。一方面，古装武侠或玄幻的类型对邓超相对“本色”的表演经验构成挑战，另一方面，邓超本身无法挣脱自己过去塑造的“类型化角色”，当他试图做一个多面手时，恰恰暴露了他的“性格表演”单薄的一面。他在《中国合伙人》中扮演孟晓骏，表演者能顺应角色所处的年代与性格，能平顺地发挥他的特色，就演得自在自然。而之后的《分手大师》和《恶棍天使》里，放飞自我的邓超进入癫狂状态。

用惯常的表演分析来解读这两部喧闹的喜剧是不合适的，确切说，《翠花上酸菜》时期邓超那种即兴的张扬在这两部电影中释放到了极致，他是把自己符号性的表演特征放大到极端。《美人鱼》中，邓超扮演暴发户刘轩，重复了这类游走于欲望与荒诞情境表层的脸谱角色，在这些电影里，邓超不是在塑造角色，只是呈现了一些极端的状态。

所幸《烈日灼心》让邓超回头是岸。低调沉稳的辛小丰，让邓超保留他所习惯的表演态度时，也有限度地去除了浮躁的叛逆与张狂，在一些近景或特写镜头中，他克制了眼神中不自觉的讥诮，转向了一种沉重的、带有思索意味的神色。可以说，《心理罪之城市之光》中的方木，直接的性格源头是辛小丰。如何抑制表演过程中的过分显摆“自我”的冲动，将这股能量转化成因角色制宜的感知感染力，这是现阶段邓超迫切需要的转型。作为一线明星的他，在喧嚣的娱乐环境中，能够坦然对公众言说自己简单的生活、陪伴母亲、带孩子放空自我等等，这番姿态也许意味着他对“表演”这门职业/手艺有了新的认识。

记得《乘风破浪》中的邓超在那个瞬间，邓超眼神明亮，微微昂头，说出“在我眼睛里女孩子都一样”的台词，话语背叛了表情，表情出卖了心情，在这个充满试探意味的“双向暗恋”的场景里，无论是邓超或其饰演的白杨，都处于最美好的时刻。

(作者为影评人)

对古诗《西北有高楼》和《迢迢牵牛星》有十分微妙的改造，收拍便是“愿为南流景，驰光见我君”，流动的日光和《七哀诗》的开头流动的月光遥相呼应。“太息终长夜，悲啸入青云”，则暗对《七哀诗》的“上有愁思妇，悲叹有余哀”。《杂诗》的女主角丈夫远行从军九年，《七哀诗》的女主角作为“浪荡子”的妻子，丈夫已远游十年。九年和十年或许都是虚指，但两者所指都是“多年”，和流动的光线相互作用，恰恰织成夜以继日、日以继夜的悲叹。《七哀诗》中“愿为西南风，长进入君怀”，与“愿为南流景，驰光见我君”形成同类结构。

但《七哀诗》不同于《杂诗》，是在《杂诗》收束句的相似结构之后，加上“君怀良不开，贱妾当何依”。《杂诗》里类似的表达出现在收束句之前，“飞鸟绕树翔，嘒嘒鸣索群”，绕树三匝，想找个枝杈上去。显然在《七哀诗》里曹植承认了自己的此类努力终究失败了，可能正因为此，他想到用《七哀》这个题目来表达当时的心情，一种无路可走的绝望。形式上向王粲的致意、内容上向兄长的陈情，更将这首诗从另一个角度劈成了两半。无论从哪个角度看去，这都是一颗无可挽回破碎了的心。流动的光和风固然无所皈依，毕竟自由。曹植想要这种超脱了一切人间秩序的自由，超脱于现实对他的束缚，但非常遗憾，没有哪一个时空的现实能赋予一个凡人这样的自由。如果这个渴望绝对自由的主体是一个女性，那大概只有巫山神女能遂愿吧。所以曹植又写了《洛神赋》。

西晋张载的《七哀诗》更趋近于王粲的路子，他的悲哀慨叹里，有各种植物和动物，但不再有女性，这似乎说明他模拟《七哀》更倾向和王粲共鸣。曹植的抒写则归入思妇题材，和《古诗十九首》一同成为文学范式，在后世的创作中被反复变奏与重现。

(作者为南京大学文学院在读博士生)