

表演谈

她本该拥有被角色尊重的机会

把许晴当作某种符号 是创作者面对女性的想象力匮乏

俞露儿

过去的五年里，从话剧《如梦之梦》到电影《老炮儿》和《邪不压正》，与其说许晴的表演以“风情”迷惑众生，不如说连同导演在内，所有人合谋了一种预先设置好的形象预期，继而如愿以偿地捕捉了“许晴”这个符号——优雅、性感、甜美、荡漾、尖锐……这让人惋惜，对演员的扁平低估不仅压抑了她的天资，也约束了观众的欣赏边界。

回溯她早期的作品，许晴在20出头的年纪，就有能力给出一种高级的、充满克制的表演——美而不甜，更无所谓“风情”，但是既情深似海又力量丰沛。她的美丽外形，决定了她不会显得凌厉，但她的表演，极好地中和了圆柔的性别迎合。

如果才貌兼备，那想必会诞生宠儿式的演员，同时也酝酿着一场风险——许晴就是如此。最近《邪不压正》中的唐凤仪，相比《东边日出西边雨》里的肖男，与其说是一种角色的进化，不如说是一种对演员的强行投射和解读预设。

在我看来，被视为“给《邪不压正》加分”的许晴的表演，与其说是众人被其风情所迷惑，不如说连同导演在内，所有人合谋了一种预先设置好的形象预期（就像在《老炮儿》里一样），继而如愿以偿地在大小屏幕和舞台上捕捉了内心中这个“许晴”符号——优雅、性感、甜美、荡漾、尖锐……如果许晴的表演一如上述预期，就被视为功德圆满，如果稍加错位（在近几年不曾发生，包括赖声川导演的《如梦之梦》），就视为表演“失败”。

以上并非是替一个宠儿无病呻吟，恰恰是惋惜于一个演员的外形与她内在之间，过于“贴切”，贴到恨不能填满最后一丝缝隙，以至于无法闪转腾挪，既压抑了她的天资，又压抑了连同创作者在内的，包括观众的欣赏边界，虽然对演员的探索，总是需要大量的耐心，而耐心，恰恰是这个圈子的罕品——无论导演，无论观众，无论对于一个演员多么认同，他们几乎都是坚定的保守派。

一旦进入这样的作品通道和观演关系，应该说，许晴已经被他人定义了，以至于进入了她难以主动定义角色的危机。也正因为如此，《邪不压正》中的唐凤仪，所得到的“加分”不过是基于对她的扁平低估，恰为作为演员的许晴减分。



在《如梦之梦》《老炮儿》和《邪不压正》这些作品里，许晴的角色被局限于“交际花”和“名媛”的人设，这是典型的男性导演的性别叙事偏爱，归根结底，是出于对女性角色的陌生和傲慢。这也从侧面反映影视剧创作面对女性人物形象的想象力匮乏和勇气不足。如果说《老炮儿》里的“话匣子”的形象还算基本完整，那《邪不压正》里，“唐凤仪”只是导演砸出的一堆审美碎片。

右图，电影《邪不压正》剧照
下图，许晴近照

早在二十几年前，许晴就塑造了一批与俗赋绝缘的女性形象，形成了超然于男性审美叙事的表演风格。曾经的她在镜头前，只对角色忠实，无需向任何人自我兜售。

只因从凌子风的《狂》和赵宝刚的《东边日出西边雨》，甚至是一部并不知名的作品《背叛》来看，许晴曾有机会成为中国影视剧创作探索期，最美也是最好的演员之一，前提是，同样在她身上报以探索；即使反对票，也比众口一词的“风情万种”要好太多。

《边走边唱》里的许晴稚嫩生涩，《狂》里的许晴跃跃欲试，到了《东边日出西边雨》，编剧李晓明和导演赵宝刚，还有主演王志文，联手为许晴带来了“肖男”。即使今天看来，肖男这个角色本身的内涵也并不过时；曾经为优渥的生活痛痛快快地选择委身男人，但也在厌倦后选择痛痛快快地离开。肖男心甘情愿地承受独立的代价，并在这一过程中继续和女性的情感短板作斗争，即便爱上王志文，也仍不接受这个并未爱上自己却向自己求婚的男人。

《东边日出西边雨》是一部都能可贵的中性叙事下的电视剧作品，剧中的所有角色，包括另一女主角伍宇娟所饰演的沈丹妮，都得到了所有主创和对手演员的极大尊重。剧中无论男性角色还是女性角色，编剧和导演对他们都均无偏袒，如果说有所偏爱，那也倾向于后者：

在舞台剧《如梦之梦》，电影《老炮儿》和《邪不压正》里，来自男性导演的凝视，只是谋求了许晴身上的那一点坐享其成的简单，把一个鲜活的女演员塞进了束身衣。

2013年，许晴获得在舞台剧中斧凿一遍表演功力的机会，主演赖声川的话剧《如梦之梦》。如果机缘得当，戏剧从来都是一个好演员蜕皮的最好外力，然而现在看来，这个“上海天仙阁里的顶尖姑娘，拜倒在其石榴裙下的男子无数”的顾香兰，更接近《老炮儿》和《邪不压正》的导演预设，或者说，这些作品，并没打算探索许晴，而只是谋求了她身上的那一点坐享其成的简单，甚至这份简单，也不再像《东边日出西边雨》的赵宝刚般不偏不倚，倒更像把许晴塞进了一件男人们为她提前“订制”的束身衣里。

“这个人物，最初导演的设置，认为这个人物没有爱，是权力、金钱，是心机、复杂、狠，那我她可爱在哪里？你是一个戏的绝对女主角，我们姑且不用说她是一个完美的人，倒不用，她是一个风尘女子，她最终当了伯爵夫人，然后又当了女佣，这些过程，但是她的力量在哪里？如果一个女主角只是呈现这些，你要展现她什么呢？我觉得一点都没有。”

以上摘自《如梦之梦》对许晴的角色访谈。只言片语，让人更加

担忧一股脑儿的“交际花”和“名媛”式的人设偏爱，本身就是一种男性导演的典型性别叙事偏爱，归根结底，是基于对女性角色的陌生和骄矜。而这样的角色初衷，难以勉强演员沙上筑高楼，去创建一个饱满可爱的形象，其之落差，便只可能是这个叫做“风情万种”的符号。也因于此，五年前的这次舞台体验，对许晴与其说是一次舒张，不如说是一次收束，即便她用自己的头脑加以解释和挣扎，都像翻不出手掌心般，不得不表现出角色边界窄小、虚无缥缈的尴尬。

对许晴来说，“交际花”和“情妇”这类灰色形象，都带有对她真实个体的草率解读，甚至是一种选择性盲区。要知道，十几二十年前的许晴，早已用自己的表演确立了中性叙事下的成功形象，她们不完美，但绝不是性感因循——如果说健全的叙事之下，必须要有女神，那许晴也不应该是林志玲。我们不应该砍下所有松柏，来当圣诞树。

这从一个侧面反映了影视剧创作在女性人物形象上的想象力匮乏和勇气不足。这一衰退反映在好演

她刚刚绽开的角色想象力。这个从第一集就和李成儒决裂的女人身上，自始至终流淌着女性个体的自我斗争，惆怅落寞而力量丰沛，她有思考的头脑，又兼具行动的魄力。更要紧的是，许晴在镜头面前，只需对角色忠实，而无需向任何人自我兜售。

如果说许晴饰演的肖男“敢爱敢恨”，更可称赞的，却是许晴对她的表演是高级的、充满克制的，以至于当时的许晴与近年来的她，气质迥异——剧中的她美而不甜，更无所谓“风情”，但是既情深似海又心密如针，惆怅落寞而力量丰沛，她有思考的头脑，又兼具行动的魄力。更要紧的是，许晴在镜头面前，只需对角色忠实，而无需向任何人自我兜售。

《东边日出西边雨》里的肖男，《背叛》里的夏英（2001年），十几年、二十几年前的许晴，断然和目前的许晴审美叙事的表演风格。她的美丽外形，决定了她不会显得凌厉，但她们的表演，极好地中和了这种圆柔和性别迎合，继而撑起了她表演上的高级骨骼——作为一个演员，而不仅仅是女演员，更不仅仅是美丽的女演员。

许晴，本该拥有被角色尊重的机会。固然，拥有人设和失去自我之间的鸿沟，属于每一个好演员。但是经年日久，人们会不断强化地记住前者，并益发执着地忘却后者。即使在更大的范围内，更多的好演员，也深受这种困扰，包括妮可·基德曼和阿尔·帕西诺等等在内。

探索，本身是人天性中的欲望，演员也概莫能外。而他们的不同在于：这种探索需要被动的外因——角色，去完成。作为演员的风险还在于，当许晴被贴上清一色标签的时候，她也将不可避免地塑造这个标签下的人设，而寂寞的是，她再也不会被真正看见，更何况加以探索。

宠儿也会寂寞，只是人们不愿意去看官区而已。而我认为：解放对好演员的自我投射，未尝不是中国影视剧创作者以及观众们的自我解放。

(作者为影视编剧)

经典重读

“国风”和“楚辞”如何互相渗透

古诗中的情话告诉我们的事

萧牧之

在《古诗十九首》中，有一首《冉冉孤生竹》。它的全文，是这样的：

冉冉孤生竹，结根泰山阿。与君为新婚，兔丝附女萝。兔丝生有时，夫知会有无。千里远结婚，悠悠隔山陵。思君令人老，轩车来何迟？伤彼蕙兰花，含英扬光晖。过时而不采，将随秋草萎。君亮执高节，贱妾亦何为！

成书于萧梁的《文选》之中，它算是“杂诗”的一首。宋人郭茂倩的《乐府诗集》，把它归入“杂曲歌辞”，但不确定什么时候、谁给谱的曲。传世有一首刘宋何偃的拟作，基本被原作压着不能动弹。刚写到第六句，他就露怯了：流萍依清源，孤鸟依宿止。荫干相经荣，风波能终始。草生有日月，婚年行及纪。

开头起兴他暗用的是《采蘋》和《关雎》这两个出自《诗经》的典故。下文一句“草生有日月”，大约说的是蕨这种水草，但这语言风格，却顿时从刻意文雅转回了口语，连意象情绪流都出现了中断。何偃非一流诗人，虽然敢于尝试，但也果然留下了失败的证明。

原诗三四句出现蕙丝和女萝的意象，两个都是寄生植物，放在一起黏成一团，有种涸辙之鲋相濡以沫的画面感。从当时直到现在，这个画面，都可以用于比喻夫妇缠绵的情意。而无论蕙丝还是女萝，单独出现则常常用于比拟女子，暗示男强女弱，或者女子用于自谦（比如杜甫《新婚别》的女主人公）——对于今天的我们，这已经是常见意象，不必多说。我们需要更认真讨论的，是起手二句对意象的经营。

在《冉冉孤生竹》这首诗里，结根泰山的“孤竹”承担起兴的作用。从上下文来看，这枝孤竹，也恰恰是在比喻抒情女主人公的本面目。竹是一种非常有点的植物。它茎于木质，可以长得很高，中空，因为实际上是一种草，在今天的植物分类图谱上，属于禾本科，东汉许慎的《说文解字》也说“竹，冬生艸（“草”的古字）也”。《史记·龟策列传》讲的故事里，则把“竹外有节理，中直空虚”和“黄金有疵，白玉有瑕”并举，认为竹子的中空，是其毛病。还没来得及及赋予竹子“虚心”内涵的汉朝人，先考虑到的恐怕是“中空”意味着中气不足和虚弱。

长得再高，也是柔弱的草。何况它还是“孤生”的，并不像通常所见的竹子，至少都有一丛一丛的模样。她很倔强，可是她担心自己缺乏来自内在的持久力量。“冉冉”是枝叶低垂柔弱的样子。“冉冉孤生竹”这个形象，和“青青陵上柏”、“亭亭山上松”这类象征男性君子、贵族的意象，相反相成，阴阳互补。由它起兴，定下了全诗的基调。

后续文字，是女主人公向新婚不久即外出远游的良人，陈说自己的柔弱、情思和想念，希望从他身上获取力量和勇气，继续等待下去。但能不能等到她的良人回来呢？她又引进了蕙兰这一种新的、用作喻体的花。不过，在诗里，“彼蕙兰”既不代表她，也不代表良人，而是一些与她相似女子的命运。蕙兰是多年生的草本植物，花开过，谢了，结子，植株还在，年年如此，周而复始。竹子不是的。虽然它们也能生长很久，但往往一辈子只开一次花，是在荒年或者濒临枯死的时候，挣扎出全部残余的生命力，开过花，结了子，就死掉了。这微妙的区别，抒情主人公并没有挑明了展示出来。她只说：如果夫君您一如以往地保有高尚的节操，我为什么不能等下去呢？

等你回来，我还能再绽放，哪怕一辈子就这一次。然后呢？结子、死掉。心甘情愿。

把情话说得如此决绝的程度，又说得自然，是大部分男性作者无法在诗中自如掌握的。即便陶渊明，也只能泰然写出自己的“托体同山阿”，并不舍得用同样的笔触书写哪个女性——这是那个年代男性诗人的普遍修养。

实际上，《冉冉孤生竹》这个女主人公的形象，倒是能参照当代诗人舒婷的两首作品：《致橡树》和《神女峰》。但她又不可能完全像是个当代人塑造出的形象，她还是柔弱、不自信些。虽然“外有节理”，内心却不那么坚实，也不能同山峰真正地比肩而立。

“楚辞”的，则多半个人情绪更浓，表达方式更直接，而且常有隐隐的不平气，或怅或愤，或凄或怨，带着传统诗学“兴观群怨”中“怨”的味道。以“十九首”为代表的“古诗”，是“《国风》”谱系的一种样本；而“《楚辞》”谱系中与之形成年代接近的，就是署名李陵、苏武的汉末中下层文人所作，通称“苏李诗”的一类五言诗了。

“楚辞”谱系里也有写夫妇分别的，名为《结发为夫妻》：

结发为夫妻，恩爱两不疑。欢娱在今夕，嬖媚及良时。征夫怀往路，起视夜何其？参辰皆已没，去去从此辞。行役在战场，相见未有期。握手一长叹，泪为别沾滋。努力爱春华，莫忘欢乐时。生当复来归，死当长相思。

“轩车来何迟”和“嬖媚及良时”想表达的显然是同一类意思。但前者委婉，后者爽直，呈现全然不同的风貌。这首诗选择了具体事件和时空（男方被征、即将奔赴战场的前夜）作为截面，展开了细致的描写，有场景，有对话。如果说《冉冉孤生竹》重视女方身处弱势的柔情和许诺，《结发为夫妻》则因为在人物对话中增加了“战场”背景，提示了读者故事的大环境，也消解了男主人公在妻子眼中的强势假象。——在更为强大的历史趋势和社会现实面前，个人从来不是无所不能。习惯扮演强势角色的人体认到这点，内心感受到的冲击也必然更大。所以这个故事里有长吁落泪的镜头，而前一首诗的女主人公却表现出异样的沉稳和坚韧。“努力爱春华，莫忘欢乐时”，听起来达观，其实隐藏着某种绝望。它也提到了死亡，而说的是，死了也不会忘记对方，却不介意对方是否等着他。“努力爱春华”，珍惜青春，记得今天和过去的快乐就好。

虽然《楚辞》本身多芳草，但可以看出，被归入“《楚辞》”谱系的这首《结发为夫妻》，行文中提到的花花草草，远不属于“《国风》”谱系的《冉冉孤生竹》。花草比兴，服务于情感，装饰了情感的表达方式。这两首诗提示我们《风》《骚》确实是足够互补的一对，也很明显地呈现出两者互相影响、互相渗透的特质。传统诗歌正是在这种不同流派的互相学习、激荡中发展前行。

(作者为南京大学在读博士生)