

《梅兰芳》： “旦角”命运与“新新中国”形象

■王亚平（湖北科技学院教育学院，湖北 咸宁 437100）

[摘要] 电影《梅兰芳》的上映，重启了一个沉寂多年的话题，那便是鲁迅与梅兰芳这两位伟人之间的“恩怨”。如果说当年鲁迅对梅兰芳的批判彰显的是“五四”一代启蒙知识分子所秉持的文化批判姿态，那么新世纪的电影《梅兰芳》则通过“旦角”命运的华丽转身，来凸显中国文化自我伸张的寓言。影片通过正面的传统文化的象征物，传达一种新的积极的中国形象，这也不同于《霸王别姬》中“时间上滞后，空间上特异”的中国，而是一种“新新中国”的形象。

[关键词] 《梅兰芳》；“新新中国”；文化形象；京剧

一、梅兰芳与“旦角”的命运

电影《梅兰芳》的上映，重启了一个沉寂多年的话题，那便是鲁迅与梅兰芳这两位伟人之间的“恩怨”。作为新文化的先驱，鲁迅先生在他那个年代，似乎对日后名满天下的京剧表演艺术家梅兰芳并不感冒。就像他对待那些“一个都不宽恕”的论敌们一样，鲁迅在《论照相之类》《最艺术的国家》及《略论梅兰芳及其他》等一系列的文章中，对“男扮女装”的“梅兰芳博士”极尽揶揄之辞。“我们中国的最伟大最永久而且最普遍的‘艺术’是男人扮女人。这艺术的可贵，是在于两面光，或谓之‘中庸’！男人看见‘扮女人’，女人看见‘男人扮’，表面上是中性的，骨子里当然还是男的。”他以“反中庸”的一贯思想，揭示了京剧中的“男旦”这个“最艺术的国家，最中庸的民族”的劣根性之源。在其“改造国民性”思维的烛照下，梅兰芳的“性别倒错”几乎成了落后文化和病态人格的集中体现：

“梅兰芳不是生，是旦，不是皇家的供奉，是俗人的宠儿，士大夫们将他从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来。教他用多数人听不懂的话，缓缓地《天女散花》，扭扭地《黛玉葬花》，先前都是他做戏的，这时却成了为他而做，凡有新编的剧本，都只为了梅兰芳，而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了。名声的起灭，也如光的起灭一样，起的时候，从近到远，灭的时候，远处倒还留着余光。梅兰芳的游日、游美其实已不是光的发扬，而是光在中国的收敛。他竟然没有想到从玻璃罩里跳出。”（《略论梅兰芳及其他》，收入《花边文学》）

于是，在鲁迅先生那里，“梅兰芳‘艺员’的歌声”，就变得像“粗糙而钝的针尖一般”，刺得人“耳膜很不舒

服”，而他“罩上玻璃罩，做起紫檀架子来”的封建士大夫趣味也让鲁迅极为反感。坦率而言，这种“反感”和“恩怨”并非是鲁迅与梅兰芳之间的个人过节，而是一位启蒙知识分子和文化批判者，对待传统的“刻骨仇恨”。在这个意义上，这个聚讼纷纭的话题便成了现代中国延续至今的文化“症候”。一边是“五四”式的启蒙主义和文化批判主义，一边是悠然自得的文化国粹主义，二者的焦点在于对待传统文化的复杂态度。记得当年，在纪念梅兰芳百年诞辰的时候，文化界的两位名人柯灵和黄裳曾就此问题大动干戈，双方你来我往笔斗了数个回合，热闹了一番。如今，随着电影《梅兰芳》的上映，这个问题在网络论坛上更是敏感，并一度引起了“拥鲁派”和“拥梅派”文攻武卫，争鸣不已，时常狼烟四起。然而其间问题的复杂并不在于两派之间的争执不下，意气用事，而实在是时代的变化给文化带来的新的转机让人们无所适从。^①

当今全球化的历史格局，使得传统文化当仁不让地成为一个国家和民族的身份象征。在一种文化认同机制的积极运作下，“传统”已然成为医治现实焦虑的“救命稻草”。也正是在这种背景之下，“梅兰芳博士”从被鲁迅先生刻骨揶揄的“男旦”“戏子”，华丽转身而为传统文化的艺术大师。由此，全球化的历史馈赠，“国学”所带动的传统文化热潮，都为电影《梅兰芳》的热映打下注脚。正如王一川教授所说的，“影片反思了现代性与古典性断裂时支付的巨大代价。影片这样做吸收了导演本人、学术界和社会各界这些年来对“五四”反传统主义的文化代价的重新反思”。就这样，随着梅兰芳的“艺术复辟”，“五四”的反传统主义在一夜之间轰然倒塌。

正如评论者所指出的，《梅兰芳》是一部饱含着“文化国粹主义”的电影，^②或者至少是一部文化民族主义的电影。在这个意义上，作为艺术家的传记电影，《梅兰芳》其实不同于法国电影《玫瑰人生》^③（2007年），而更接近于韩国导演林权泽的《醉画仙》（2002年），其原因就在于

后者的悲情中所包含的文化民族主义元素。就像林权泽在第55届戛纳国际电影节上的获奖感言中所提到的,“我一直在努力将韩国传统文化和艺术通过电影带向全世界,你们的肯定令我对祖国文化更加无比热爱”。从某种程度来看,《醉画仙》可以看作一部欧洲电影节所青睐的“民俗电影”,但其间国族文化的自我肯定和伸张却表现得极为明显。毫无疑问的是,电影中画家张承业的故事又把我们带回到美国理论家弗雷德里克·杰姆逊所谈到的“民族寓言”结构,这里不再是历史颓败的寓言,而是文化的自我肯定的寓言,从张承业到梅兰芳,我们看到了第三世界文化寻求自我伸张的某种共性。

二、从程蝶衣到梅兰芳:时空流转现代

电影《梅兰芳》正是通过“旦角”命运的华丽转身,来凸显中国文化自我伸张的寓言。其间,历史留下的斑驳印迹其实依稀可辨。纵观陈凯歌的电影,他似乎对“旦角”的命运情有独钟。让我们回到20世纪90年代初期,那部给陈导演带来国际声誉的《霸王别姬》,早早便将电影的镜头对准了京剧中的“男旦”形象。作为一部特定年代的电影,《霸王别姬》的“五四”启蒙主义痕迹极为明显。尽管它不止一次地被人指责为取悦西方的“民俗电影”,但影片本身所包含的苍凉意绪却让人久久难以忘怀。就像评论者所说的,“每一个可以真切指认、负载中国人太过沉重的记忆的历史时刻,都仅仅作为一种背景放映,为人物间的真情流露与情感讹诈提供了契机和舞台,为人物的断肠之时添加了乱世的悲凉与宿命的苦涩。”^④程蝶衣和段小楼的命运,鲜明体现出时代打在个人身上的烙印:强权势力的压迫,“文革”中的互相出卖以及最后段小楼的自刎,都在压抑的情绪中将艺术追求的失落感推到了极致。片中人物“戏梦人生”的经历,是那个年代知识分子心境的写照。而在《梅兰芳》中,陈凯歌依然执著地关注“旦角”的命运。也许他在“旦角”身上看到了自己的影子,艺术和商业的媾和,人世沧桑与人性追求,都凝聚在程蝶衣和梅兰芳的故事之中,一种人生自况的情绪扑面而来。但是,梅兰芳的故事终究不同于程蝶衣,这不仅是写实与虚构的差异,更是两个时代的分野。

回首90年代,政治动乱之后的紧张空气依稀可辨,国外媒体不断渲染的“中国崩溃论”萦绕在知识分子们的耳畔,历史的颓败与绝望,难以名状的末日感怀,成为彼时文艺作品的主流腔调,这种躁动与压抑构成了《霸王别姬》的创作和接受语境。电影本身也恰如其分地表达了“八九动乱”之后、市场改革之前那种惊魂未定、犹疑不决的历史情况。程蝶衣,这个倾情投入的表演者,这个艺术至上的“超人”,面对强权、压迫和性别困惑所表现出的无力和绝望,不禁让人肝肠寸断。历史的颓败、艺术救赎的无望以及“男儿身”与“女娇娥”的性别纠结,让陈凯歌这位文艺气十足的知识分子导演,用他一以贯之的现代性焦虑,通过伶人们“戏梦人生”的故事惊心动魄地呈现了出来。其间有文艺作者的深情自况,更有别具怀抱的政治隐喻。然而,历史已逝,从《霸王别姬》到《梅兰芳》,从程蝶衣到梅兰芳,中间有一段并不短暂的90年代以及时空流转

的新千年,历史在此有一个光彩照人的迂回和转折,尽管并不轻松,但却足够深刻。

正如评论者所言及的,30年的改革开放在当代中国已经初见成效,“新新中国的形象”不可与当年同日而语,中国的“脱贫困化”和“脱第三世界”的步伐已日渐强劲。^⑤“和平崛起”以及随之而来的“崩溃论”的破产使得中国文化开始更加自信地表达自己。由此,传统的京剧也不再是鲁迅笔下苛刻的责骂对象,转而成为中国走向未来的身份象征和力量所在。“越是传统的,就越是世界的”,这句廉价的说辞,居然到当代中国才开始应验。传统不再是沉重的包袱,历史也不再是颓败的废墟,电影中的绝望感也开始被昂扬乐观的情绪所取代。于是同为“旦角”,梅兰芳却不再如程蝶衣那般,只是他人的玩偶和“欲望对象”,也不再那种暧昧的“男性情谊”。“男儿身”还是“女娇娥”的性别困惑,被明确的性别分野所取代,“台上是装腔作势的臭女人,台下却是一个顶天立地的男人”,围绕“旦角”的种种负面价值被清除殆尽,正面的阳刚和不屈气节得到了集中凸显。为人所唾弃的“优伶”,终于成为中国文化中“伟大的莎士比亚”,这无疑是新时代精神的汇聚。

三、“新新中国”的文化形象

在电影《梅兰芳》中有这么一个细节:少年梅兰芳出场不久,就被其表兄朱慧芳拉去陪酒,妩媚的表兄一屁股就坐在了那位二爷的大腿上,让梅兰芳照学。这一场景不禁使人想起《霸王别姬》中程蝶衣与袁世卿之间不清楚的欲望关系。细究起来,这其实正是旧时所谓“相公堂子”们的惯常行为,围绕“男旦”所展开的权力和欲望的游戏以及此中所涉及的暧昧的“男性情谊”,其实内在地包含在他们的(艺术)行为之中。然而,影片出人意料的是,梅兰芳并没有像程蝶衣那样向权力屈从,而是给了朱慧芳一耳光以示反抗。正如研究者所指出的,电影渲染了梅兰芳“出污泥而不染”的品格,或许是违背史实的,真正的梅兰芳同当时的许多京剧男艺人一样,也难逃那个时代“相公堂子”的烙印。然而此处令人颇感兴趣的恰恰是这种“违背史实”的“虚构”以及它所透露的文化信息,即一个正面的“男旦”以及他所负载的文化形象的建构以及这种建构背后的文化表征。

在此,值得一提的是电影之中作为启蒙主义的知识分子邱如白。他刚一出场便是以一位端坐讲堂的宣谕者身份示人,包括他司法局长的政治身份,令人倍感敬畏。他也不出意料地表达了对饱含着传统文化劣根性的京剧的厌恶。他深谙西方式的民主和自由观念,幻想打破人生规矩,突破旧的模式,颇有鲁迅式的文化批判主义者的风范。然而,他第一次观看梅兰芳的演出便被深深折服,从此便死心塌地拜倒在京剧艺术的伟大光环之下。这种深刻的反讽,对启蒙主义的诋毁背后,无疑深藏着对京剧这种传统技艺的深刻认同和肯定。

“京剧就是一切”,“京剧还在,国就不会亡”,这是乱世之中邱如白和梅兰芳的坚持所在。然而,这种艺术至上并不像《霸王别姬》那么决绝,这里有个人的荣誉,更有艺术家誓死维护的尊严。程蝶衣与梅兰芳,同为风华绝代、

倾倒众生的旦角之王，他们之间最大的区别却在于：程蝶衣从小被卖入戏班、受着师父“不疯魔不成活”的教育，当他第一次领略舞台上霸王的威风，他便自觉地把自已托付给了“戏”，并始终怀着“从一而终”的信念，一辈子活在人戏不分的忘我境界，活在《霸王别姬》的梦幻里。用段小楼的话说，他就是个“戏痴”“戏迷”“戏疯子”。而梅兰芳却在影片的开始，在他童年时期就被自己的精神引路人——大伯哥希望于“脱离梨园界，永远不唱了，做一个凡人”。而影片结尾，更是以邱如白内心独白的方式宣布，“或许，你就是一个凡人”。因此，如果说程蝶衣是一个纵情入戏者，无法分清现实和梦境，直到垂暮之年才朦胧地回味起生命最初的本真，那么梅兰芳则自始至终都是一位清醒的表演者，始终洞悉现实与艺术的分界线，因此得以保全艺术的本真。他不愿舍身成仁，为艺术而献祭成神，他只是个凡人，为将“唱戏的地位提拔一下”而不懈奋斗。因此，影片中的他从不像程蝶衣那样，在对镜中之像的凝视中陡生惶惑。这种清醒的艺术“间离”效果，极大地净化了梅兰芳身上所裹挟的艺术杂质。在唱段《女和解》《游龙戏凤》《黛玉葬花》、昆腔《游园惊梦》以及时装戏《一缕麻》中，他从容不迫地成了一位入乎其里而又出乎其外的艺术表演者。

尽管“为尊者讳，为长者讳”的传记传统，使得电影本身剔除了诸多真实的历史细节，引起人们的不断质疑，但虚构的文本所塑造的伟大的“男旦”形象却是影片的终极目标。恰如评论者所言，“《梅兰芳》并不是一部意在讲述一代京剧名伶生平的人物传记片，导演建构的是一个具有伟人情怀与凡人情感的梅兰芳，一个处在历史巨变中对艺术进取、对人格坚守的梅兰芳，一个在民族危难中宁死不屈的梅兰芳”。影片希望通过正面的传统文化的象征物，传达一种新的积极的中国形象，这便是不同于《霸王别姬》的一种“新新中国”的文化形象。正像中影集团董事长韩三平所说的，“陈凯歌具备一种中国电影情怀，坚持对本土文化的表达，我们有很多导演、艺术家不是这样”^⑥。于是，从文化批判到文化伸张，其间是一个时代的距离，也是当今全球化时代的历史吁求。

影片中那段梅兰芳的美国之行，便是这种全球化时代精神升华的象征。面对异国的陌生面孔，梅兰芳将自己的忧伤、痛苦与梦想化入他的角色，让美国观众看到了普遍的人性和情感。尽管京剧的优雅和沉闷，让西方观众透不过气，但梅兰芳登峰造极的表演，终究赢得了如雷的掌声。这是京剧技艺的胜利，也是梅兰芳人格力量的胜利。舞台之上，他深深地弯腰鞠躬，他要用他的真诚感激一切，包

括那曾经伤害过他的一切的人和事。最后在接受荣誉博士学位的演讲中，他终于温和而安详地道出自己的内心：“我借着戏里那些女子的勇敢，让自己跟她们一样，容忍，安详”。这种坚韧和执著所体现的是一种伟大的人格力量，也是中国传统精神的力量所在。

然而，什么样的时代才能谈论这种传统的精神力量呢？影片之中，邱如白和梅兰芳兄弟结拜，邱如白走到门口回首对梅兰芳说：“战胜十三燕的不是你，是时代，你的时代到了！”此时，窗外的月光斜照进门口、洒在邱如白身上，犹如即将到来的新时代的微光。这个新的时代随着抗战的胜利而更加明确，这是一个耐人寻味的，对未来无限敞开的新的时代。

影片结尾，天空飘落细雨，人潮此起彼伏，在复出首演的条幅下，梅兰芳一袭白衣，拾级而上。他微笑着对人们说：“别跟着了，我要扮戏了”。这不再是程蝶衣的屈辱与不甘以及那决绝中的“旷世一剑”，而是自信与宽慰的微笑和对未来的无限憧憬。京胡奏起，锣鼓激昂，舞台的大幕缓缓拉开。这无疑是一个新时代的大幕，它标志着当代中国新的未来的展开，在经过百年的屈辱和困境之后，中国人终于昂首走向明天，在对自我价值的深刻认同中迈向世界。这就是电影《梅兰芳》给我们的启示。

注释：

① 这不由得使人想起最近的“五四纪念”给人的困惑：如今，“五四”已经过去整整90年了，这个知识分子心目中“原典性”的精神界标，在迎来其90周年的隆重纪念之际，却出人意料地遭遇到一个不大不小的尴尬。“新国学”的骤然勃兴，已使当年“五四”的文化批判失去了意义。

② 袁瑾：《〈梅兰芳〉：国粹主义的神话》，《艺海》，2009年第3期。

③ 一部艺术地再现法国著名歌唱家爱迪丝·皮雅芙的传记电影，以德国柏林电影节展映作为其首映，一举获得金熊奖，第二年又荣获奥斯卡最佳女主角和最佳化妆奖。

④ 戴锦华：《镜与世俗神话：影片精读十八例》，中国广播电视出版社，1995年版，第271页。

⑤ 张颐武：《“纯文学”讨论和“新文学”的终结》，《南方文坛》，2004年第3期。

⑥ 刘藩：《〈梅兰芳〉学术研讨会”综述》，《电影艺术》，2009年第2期。

【作者简介】王亚平（1973—），女，湖北咸宁人，华中师范大学教育硕士，湖北科技学院教育学院副教授。主要研究方向：现当代文学与教育。