

虚拟与写实的存在美 ——从《霸王别姬》到《梅兰芳》

程金玲

(西南交通大学 艺术与传播学院, 四川 成都 610031)

关键词: 《霸王别姬》;《梅兰芳》;叙事风格;虚拟;写实;角色设置

摘要: 《霸王别姬》和《梅兰芳》两部影片有着重叠的时代背景,相似的京剧题材、相同的京剧大师、一样的爱恨纠葛情景,而相同的时代,相同的身份,却是两种完全不同的命运。在叙事表现上,《霸王别姬》是将时代融入人物命运里,《梅兰芳》则是将人物融入时代中;在叙事风格上,《霸王别姬》采用的是虚拟的叙事手法,而《梅兰芳》则采用的是写实风格;在角色设计和人物关系设置上,两部影片都具有一种趋同中变进的特点。同为京剧体裁影片,《梅兰芳》让我们看到了陈凯歌的回归,也让观众重温了国粹的魅力,同时也让我们看到了陈凯歌的转型。

中图分类号: J904

文献标志码: A

文章编号: 1009-4474(2010)02-0071-06

The Beauty of Realistic and Fictitious Narration

CHENG Jin-ling

(School of Arts and Communication, Southwest Jiaotong University, Chengdu 610031, China)

Key words: *Bawang Bieji* (*Farewell to My Concubine*); *Mei Lanfang* (*Forever Enthralled*); narrative method; fictitious method; realistic method; role setting

Abstract: The two films, *Bawang Bieji* (*Farewell to My Concubine*) and *Mei Lanfang* (*Forever Enthralled*) have presented the similar background of the times and opera subject matter, the same opera master and situation with love and hate entangled. But two completely different fates have been presented. In narrative expression, the former emerges the times into the fate of its characters, whereas the latter let its characters approach the times; in narrative style, the former uses fictitious narration, whereas the latter realistic style; in characters' design and relationship, the two tend to the same. So *Mei Lanfang* shows Chen Kaige's return and change and relives the charm of the quintessence of Chinese culture to the audience.

经过《无极》一败涂地的桎梏之后,陈凯歌三年磨一剑,重新回到文艺片的路线,《梅兰芳》让陈凯歌得到了回归。本文试图通过对其《霸王别姬》与《梅兰芳》这两部同样表现京剧艺术家的影片的题材及叙事的异同,着重分析两部影片对人物性格、命运及角色塑造的设计,以及面对冰冷的世界不同主人公的应对之道,而且也让观众在重温国粹魅力的同时,看到陈凯歌的转型。

一、叙事:命运与时代的交融

京剧,作为中国文化的底蕴和精髓,是中国文化的代表。陈凯歌选择中国文化积淀最深厚、民族审美倾向最传统的京剧艺术及梨园生活为题材,细腻地展现了对本土文化、人物生存状态及人性人情的思索与关怀。《霸王别姬》和《梅兰芳》重拾了京剧的魅力,二者的不同在于《霸王别姬》是将时代融

收稿日期: 2010-01-12

作者简介: 程金玲(1984-),女,山东临沂人。硕士研究生,主要从事影视传播研究。E-mail: chengjinlingling@163.com。

入到人物命运里,《梅兰芳》则是将人物融入到时代中。

《霸王别姬》围绕一出京剧名曲《霸王别姬》展现了段小楼、程蝶衣和菊仙三个主人公在几个时代的悲欢离合,跨度为民国到“文革”以后,时间长达60年左右。剧中主角程蝶衣因戏而生,因戏而痴,因戏而亡,真正做到了戏梦人生。他对京剧的痴迷铸就了一种飘忽、无奈的凄美人生。而《梅兰芳》则是讲述京剧大师、“一代完人”梅兰芳生命中的几个段落——死别、生离、聚散。叙事表现采用了三段式结构,每一段都独立成章,没有过多的主题变奏,以展现梅兰芳的一生为核心,以大伯临终前交给晚华的信及“纸枷锁”为主线。而作为出身京剧世家的晚华,不仅要肩负重担继承传统,还要如信中所说冲破纸枷锁,因此纵然有无数鲜花和掌声相伴,梅兰芳还是孤独不自由的。第一阶段是全片最为精彩的段落。抗战期间梅兰芳卧病在床,回忆过去的画面再次闪现,可见这对于注定一生要站在舞台上的梅兰芳来说,想做一个凡人而不能是多么的残酷。在《梅兰芳》一片中,陈凯歌对传统文化和民国氛围的把握依然精确,在风格统一的摄影和美术的指导下,成功地再现了那个年代的剧场生活。尤其是片中斗戏一段,故事情节起起落落,节奏控制得当,可以与李碧华笔下的《霸王别姬》中那股万丈红尘的气势相媲美。第二段则显示出陈凯歌的四平八稳的叙事结构风格:用稳重的手法表达梅兰芳和孟小冬的感情。第三段是陈凯歌的回归,强烈的剧情张力与台词令人侧目。这一阶段的梅兰芳处于人心惶惶的动乱时期,这一点和《霸王别姬》的最后段落颇为相似。当梅兰芳受到日本人的逼迫而说“不演”,并宣布退出舞台时,表现出了梅兰芳强烈的爱国情怀;另外此段落也透露着一股淡淡的哀伤感,这是生不逢时的悲哀,也是大时代背景下人们对工作生活的无从选择。所以影片最后没有将梅兰芳定位为神,而是定位为一个满怀惆怅的凡人。

《梅兰芳》并未采用顺叙的形式来讲述故事,开篇即展现青少年时代的梅兰芳的成长历程,并且用了较多篇幅来讲述,这与《霸王别姬》开篇就是旧时代极为相似。第一个段落应该是全片最为精彩的段落,剧情的紧凑让观众很快入戏,加上“斗戏”的戏剧冲突,让梅兰芳初次在《梅兰芳》中大放光彩。影片中青年梅兰芳与十三燕的对垒场景,在保证叙述流畅之余,也给这个故事增加了不小的张力。整

部影片以梅兰芳大伯的信为线索来展开,增强了叙事的节奏感,画外音对影片的进展与渲染起到了推波助澜的作用。

与《梅兰芳》相比,《霸王别姬》采用多重视角的叙事方式,打破了传统的单一叙事形式,从而更完整、更客观真实的、多角度、多层次地展现出人物复杂而丰富的性格。《霸王别姬》在表现过程中最引人注目的是采用了宏大叙事、舞台叙事、台下叙事和影戏结合等形式,因而形成了片中有戏、戏中有观众的复杂叙事结构,展现出了影片独特的艺术魅力。

二、风格:跨越虚实的重构

陈凯歌的叙事手法可以用精英叙事来概括,精英思想的隐喻式转述是陈凯歌所擅长的。《梅兰芳》继承了陈凯歌叙事流畅、制作精致的精英风格,以富于生活、文化底蕴的故事流线性叙述和真实复杂的人物形象塑造,展示了激烈的剧情冲突和悲情的小人物命运;以野史般的笔触渲染了京剧艺人让人潸然泪下的艺术追寻、心灵圆缺和迷离的戏梦人生,将梨园血泪的历史嗟叹和随风飘远的红颜遗事揉捏成了中国电影雅俗共赏的百年典范。

由于受题材的限制,《梅兰芳》与《霸王别姬》相比有一些不尽人意的地方,其四平八稳中中规中矩的叙事结构少了《霸王别姬》跌宕起伏的剧情。场景与情节的设置也没有《霸王别姬》曲折丰富,影片的整体艺术效果缺失了《霸王别姬》贯穿始终的浓厚的悲剧氛围以及强大的艺术感染力。陈凯歌将个人创作经历与反思投射到《梅兰芳》中,以三段式叙事结构突出梅兰芳与知己邱如白的人生起落,将“凡人”与“超人”两类不同的艺术创作观、价值观的矛盾发展浓缩其中,寄寓了陈凯歌对于艺术与人生的自由悖论的思索,并围绕不自由这个略带悲壮色彩的话题展开讨论而得出结论。《霸王别姬》采用的是虚拟的叙事手法,而《梅兰芳》则采用的是写实风格。

《霸王别姬》改编自李碧华的同名小说,故事情节是虚构的,属于艺术电影。艺术电影一般淡化情节,更多地表现艺术家对现实生活的理解,以提供实证的方式来换取观众认识上的、情感上的认同与回应。因此导演可以随心所欲地想象和发挥,没有过多的“纸枷锁”,影片只需按照导演的构思以及想

表达的主题表现就可以了,思想可以自由地游弋在艺术的殿堂里。但是《梅兰芳》属于真实的人物传记片,影片必须服从历史的真实性与客观性,观众很难接受一个“整过容”的梅兰芳,因此这个“纸枷锁”限制了导演的自由。陈凯歌说:“梅葆玖先生对我只有唯一的一个嘱托,就是——别把我父亲演狂躁了。”^[2]虽然只有一个嘱托,但是对于导演来讲却是很沉重的“纸枷锁”,一碰就破,但又必须始终戴在脖子上,像嵌在大脑中的紧箍咒。导演必须还原历史的真实性给观众,同时又要保持艺术性。在真实与艺术中间徘徊,如何找到这个平衡点很重要。两部片子都是讲述人生与戏的关系的,理想与现实这对永恒的矛盾始终贯穿,生与死、爱与恨,既是人生永恒的话题也是艺术永恒的话题。在艺术的想象中,人可以得到现实中无法满足的心灵慰藉和享受。陈凯歌用镜头表达了他心目中的梅兰芳,梅兰芳的一生是自我不断压抑的一生,他压抑自己的情感、自己的欲望,以使自己尽量向一个“完人”发展。

体裁与风格意味着一种程式的存在逐渐被诸如观众之类的所接受,也就是说,它起着“等候区”的作用,对于大多数电影体裁而言,这个“等候区”是由剧本和剧本以外的东西同时决定的^[3]。在观影的过程中由于观众对等候区的介入使得情形更加复杂,不同的体裁给观众不同的预期。《霸王别姬》作为一部剧情片,人物剧情都是虚构的,可以给观众更多悬念和期待,人物的最终命运,情节的跌宕起伏都是影片的看点。而《梅兰芳》作为历史中真实存在的一个人物,他的生平命运转折已经成了公开的秘密,观众则不需要去猜,不需要去想,结果是不言而喻的,导演因而采用了朴实的写实主义手法。可见体裁和风格的不同,注定了剧中人物命运的不同。电影体裁与风格的确定相当于对影片进行定位,以确定用什么样的诉求方式来引起观众的共鸣。在以京剧为共同元素的前提下,这两部电影体裁和风格的差异直接导致观影效果的不同、剧中人物命运的不同。《霸王别姬》作为一部虚拟的影片,导演有充分发挥的空间,只要符合剧情的发展,他可以控制人物最终的命运,而观众不会在现实中对号入座。而《梅兰芳》则不同,他是现实中活生生的人物,导演在他身上的发挥很有限,真实的人物只能用写实的手法来表现,梅的命运是导演掌控不了的,反而制约了导演的发挥。

在台上两位主角都是楚楚动人的“女人”,两个人都是青衣出身。确切地讲,梅兰芳是花旦,不同的是程蝶衣上台台下不分,台上是女人,台下还仍扮女人。而梅兰芳在台上是妩媚妖娆的女人,台下却是一个堂堂正正的男人。程蝶衣对戏的痴迷已经渗入骨髓,中毒太深,无药可救,他用自己的生命演绎了一场真正的霸王别姬。与程蝶衣相比,梅兰芳也是戏痴,但是他不是为了戏可以放弃一切的人,他是现实中活生生的一个人,社会不允许艺术家与现实相脱离,妄想抛开一切生活在艺术的象牙塔里是不可能的。梅兰芳和程蝶衣两个人选择戏曲人生都有很多无奈,程是典型的被逼无奈,梅选择这条路也有自己的无奈。在从艺生涯中,梅兰芳始终牢记大伯的嘱托:“打个退堂鼓,离了梨园行”,因此无论他在台上多么红,甚至红得发紫的时候,他的内心仍是孤独的。他只想做一个凡人,一个普通人,然而开弓没有回头箭,梅兰芳到最后是想做凡人而不得,他只能继续带着那个“纸枷锁”演绎梨园人生的悲欢离合。1937年日本侵华,梅兰芳蓄须明志,拒绝给日本人唱戏。试想如果梅兰芳同意日本人的邀请,那么他的下场就是程蝶衣的下场,就不再是“伶界大王”、“一代完人”了,因此,尽管日本有他的忠实戏迷,有懂戏的人,但是他依然委婉而坚定的拒绝了。同样是给日本人唱戏,程蝶衣则执意前往,在挨了段小楼的啐时,竟固执地坚持“青木他懂戏”;在被扣上汉奸的帽子时,他依旧坚持“青木要是活着,京戏早传到大日本国去了!”他的“痴”已经注入到了他的血液。而梅兰芳的“痴”却掌握在他自己手中,任何人不可对他进行扭曲的变形。一虚一实,一幻一真,在京剧的舞台上,演绎了两个同一时空却命运各异的伶界大王。

三、角色:趋同中的变进

《梅兰芳》与《霸王别姬》相比较,在角色设计和人物关系设置上具有一种趋同中变进的特点。

1. “戏痴”的共相:邱如白与程蝶衣

邱如白对戏剧艺术的忘我投入及超越一切世俗障碍的个性与程蝶衣那种“不疯不成魔”的痴迷极为相似(他们只要对得起“座儿”,只要有人欣赏,就可以为之唱戏,而不顾及对象的身份——包括侵略自己的日本人,因此都愿承受骂名)。邱如白与程蝶衣,是完全超凡脱俗的,是不受人情世故

与庸常伦理羁绊的京剧的偏执、狂热的走火入魔者。《霸王别姬》向我们展示的是程蝶衣跌宕起伏的“戏梦人生”，而《梅兰芳》则是向我们展现一个人一生中在舞台上风华月貌背后的“戏伴人生”。

程蝶衣的一生，是不断被抛弃、遭背叛的一生。在千辛万苦的学戏过程中，他为了生活、理想不得不背叛自己的性别，甚至彻底抛弃现实，一头扎进戏里，雌雄不分、真假莫辨；他与师兄段小楼多年结下手足之情，也由于段小楼和妓女菊仙的相爱而破裂；他亲手抚养的孤儿徒弟小四不但背叛师门，而且在“文革”中借机恩将仇报；甚至他到死都疯狂迷恋的京剧在现代戏改革时代也因他的固执而将他抛弃，使他不能再上台演出，只是到了他生命的终结处，他才算“自个儿成全了自个儿”；还是在戏台上，还是在“霸王”面前，拔剑自刎，“从一而终”，最终自己成全了自己。

邱如白则为梅兰芳活着。他离不开梅兰芳，而梅兰芳却不是离了他不能活的，邱如白对美、对京剧的极度痴迷成就了梅兰芳，也毁了他自己的一生。邱如白为了让梅兰芳的艺术长久不衰而完全不计成本、不计报酬地去牺牲自我，他毁掉了自己的锦绣前程，赶走了梅这辈子最爱的女人，抛弃了家园。他的一生犹如摇摇摆摆地走在一条钢丝上，他越想抓住梅却离梅的世界越远。

2. 世俗的传奇：梅兰芳与段小楼

和邱如白与程蝶衣相比，梅兰芳与段小楼是“常态”的，是未脱常人性情与世俗逻辑的。克莱芒罗塞曾说过：“电影的真实处于一种模糊不清的阶段，处于想象与现实的边缘，没有人能够使他绝对地存在或绝对地消失。”艺术源于现实，但却高于现实，程蝶衣是一个虚构的人物，因此导演可以自由地发挥；但梅兰芳却是个真实存在的历史人物，导演在人物性格的塑造上就被束缚了手脚。与《霸王别姬》相比，《梅兰芳》中主角梅兰芳的人格缺陷没有段小楼那么突出，梅兰芳的整体形象是正面健康的，是“一代完人”。影片主要强调梅、邱二人在艺术理念上的差异，在“凡人”与“神”之间虽有矛盾存在，两人始终还是惺惺相惜的知音关系。在《梅兰芳》里，从梅兰芳听邱如白的演讲开始，到两人合作打败十三燕，再到梅病床前邱对梅“凡人”本质的领悟，邱最终还是懂梅兰芳的。

而《霸王别姬》里的段小楼却不懂得程蝶衣，《霸王别姬》中更强调一个单纯的艺术至上者与这

个世俗社会的背离，以及他不被常人理解的孤独与寂寞。两部影片之所以有这种差异的存在是因为程蝶衣是《霸王别姬》的主角，而他的“翻版”邱如白毕竟只是《梅兰芳》的配角，邱如白的疯狂和痴迷都是为了衬托梅兰芳的清醒与责任感以及他在时代与艺术夹缝里的不自由。程蝶衣是疯狂的，而段小楼却是现实的。导演用段小楼的现实来反衬程蝶衣的癫狂和不真实，使矛盾冲突拉大，剧情跌宕起伏。

3. 孤独的精魂：梅兰芳与程蝶衣

梅兰芳和程蝶衣两个人都是孤独的，正如邱如白说，“谁要是毁了梅兰芳的孤独，谁就毁了梅兰芳”。艺人终究是要忍受孤独的，他们两个人都是孤独的人。然而两个人的孤独又有所区别，梅的孤独是安静的，而程蝶衣的孤独是痛彻心扉的，犹如一根钢针刺进骨髓。

一段优美的舞姿，一声轻柔的叹息，造就一段妇孺皆知的人间悲剧。虞姬这个角色使程蝶衣满足于这样的结局，他愿意将美好的东西毁灭给自己看。他一生苦苦的痴恋，痴恋京剧、痴恋师哥，到底是落花有意还是流水无情？程蝶衣人在当代，心却在古代，男女不分，人戏不明，程蝶衣的性格和命运是时代造成的，受外来因素左右。他被抛弃的一生注定了他孤独、偏执、痴迷，他宁愿活在幻想中，而不愿清醒，京剧成了他精神的寄托，只有京剧可以让他找到活下去的勇气和意义；他把自己完全献身于京戏，实际上是献身于京戏《霸王别姬》所代表的永恒的中国文化精神，可是这种本来崇高圣洁的精神不断被各个权力者（如张太监、袁四爷、日本军、国民党等）染指甚至玷污、蹂躏，体现在影片里就是程蝶衣个人命运的千疮百孔、灵魂的遍体鳞伤。

与程蝶衣相比，梅兰芳的性格就隐忍很多。在他的一生中“无可无不可在现实中是经常存在的，但事情发展到后来的逻辑却变成了——可，就是可，不可就是不可”^[4]。很多时候他没有自己选择的权力，一切都是别人安排好了的。与孟小冬的交往受到福芝芳及“梅党”的阻拦，梅没有作出很大的反抗，纵使他有万般不可还是选择了沉默；打败十三燕他并不快乐，而是内心深深的孤独。与程蝶衣相比，梅周围并不孤独，并不形单影只，然而无论外在形式呈现的是一种多么热闹的氛围，他的内心及灵魂却是孤独的。这种孤独没有人能懂，这种孤独

也是外界给予他的。“座”及“梅党”不允许任何人毁了梅兰芳的孤独,他们就是要残忍的看着他默默的孤独。在美国演出成功之后,当“座”都疯狂了的时候,梅兰芳却一个人孤独地漫步在异国他乡的街头,手中拿着自己心爱女人留给他的信,寂寞孤独充斥着所有的细胞,而无从反抗的现实又让他万念俱灰。程蝶衣的孤独是一种放纵的孤独,面对师哥的离去,他吸食鸦片来麻醉自己,甘愿被袁四爷玩弄,以释放内心的压抑与孤独;然而程蝶衣也是一个奋不顾身的戏中人,他活得轰轰烈烈、桀骜不驯,他就是他,不需要任何人告诉他什么该做什么不该做,他的生活他可以做主,尽管死亡也是他自己的选择,与旁人无关。而梅兰芳的孤独是一种收敛的孤独,面对孤独他没有折磨自己,他只是一个人默默地接受,不去反抗。程蝶衣是镜中花,水中月,是不疯不成魔的戏梦人,然而梅兰芳不是,他的生命终究还是和戏分开了,台上是台上,台下是台下,脱下戏装他只想做个化仙成凡的普通人。这就是现实与理想的差距。

4. 殉道的暮者:关师傅与十三燕

《霸王别姬》中的关师傅是京剧的殉道者,对京剧从一而终,最终自己成全了自己。他最后的死很具有戏剧性,在为新一批徒弟示范完《夜奔》里盖世英雄林冲的动作言行后就那样静静地死去,有种烈士暮年的感觉。片中,关师傅给徒弟讲解楚霸王的英雄事迹,其中镜头两次穿插了一群孩子站在冬日河流边上顶着蒙蒙细雪练唱腔的情景,这种重复镜头表现了关师傅对京戏贵族本质的坚信和对现实的无奈;一曲“力拔山兮气盖世,时不利兮骓不逝。骓不逝兮奈若何,虞兮虞兮奈若何”则表现了关师傅以项羽自喻和对京戏执着的决心。

在《梅兰芳》中,十三燕他怀旧、保守、自恃甚高,维护着旧式戏曲残留的一点家长式尊严,是戏子里没落的贵族。十三燕唱了一辈子的戏,最后连个体面的谢幕都没有,他面对的只有空无一人的戏园子和扔上台的垃圾。十三燕追求一生的东西却最终将他孤独地留在了台上,最后什么也没有得到,且不够体面地死去。他的悲剧,是时代的缩影。他就像老舍笔下的末代皇族,在一点夕阳的余温里寻找依靠,孤独地支撑起一面残破的大旗。对京剧他是从一而终的,并拒绝改良京剧。“顺时代者昌,逆时代者亡”他不是不懂,可要他在生命的最后认输、认错,他认不起。他把一生献给了京剧,献给了“座”。

四、寓意:艺术与人生的命运浮沉

《霸王别姬》从晚清一直讲到“文革”结束,所展现的叙事时空范围恢弘广阔,随着历史时空的不断变幻,片中两位主角程蝶衣与段小楼对外界一直没有反抗的能力,只有被动地被时代洪流裹挟着前行,影片主要渲染的也是个体在历史洪流中的无力感,以及人性在此过程中的动摇与脆弱(主要指段小楼的背叛)。像程蝶衣幼年被母亲送进戏班、少时被太监猥亵、成名后被袁四爷玩弄、抗战中为日本人唱《牡丹亭》、“文革”中被段小楼出卖,等等,他这一生的轨迹都被别人或者说外力操纵着,他就像无根样地漂浮着,从来没有主宰过自己的命运,没有选择,亦无从改变。程蝶衣毕生信仰“从一而终”,但他周遭的世界却是瞬息万变、纷纷扰扰的,他唯一可以控制的就只有他对戏剧的忠诚与痴迷;他只是一个戏子,面对复杂的社会他无能为力,而对艺术的痴狂恰恰注定了他的人生悲剧——在抗战后和“文革”中不断遭受批判与打压。可见艺术并不能存活于真空之中,它不能脱离社会、脱离时代而绚烂地绽放,艺术家更不能脱离社会活在纯粹的象牙塔里。面对战争,艺术是脆弱的、无力的。

反观《梅兰芳》,影片的两位主角梅兰芳与邱如白显然性格要主动得多。虽然同样置身于一个动乱年代,梅兰芳与邱如白凭一己之力同样无力扭转时局或历史演变的局面,但他们从一开始就积极革新京剧,创作现实题材,迎合观众需求,结果大受欢迎。而程蝶衣则对《一缕麻》这样的新戏绝对不能容忍。在《霸王别姬》表现解放后那部分的段落中,程蝶衣在与一群认为京戏应该反映无产阶级革命斗争的新文艺青年的对抗中,毫不妥协、决不让步,认为对京剧就是要从一而终,不可朝朝暮暮,这与《梅兰芳》中的十三燕对待京剧的态度有些相同。同时也说明,程蝶衣那种偏执的性格必然导致他的人生悲剧。而梅、邱二人却更能顺应时代,更识时务,从而避免了被时代排挤的命运。影片中的梅兰芳更是表现出了积极摆脱种种束缚、实现人生自由与自尊的愿望,并为之努力抗争。比如抗拒鲁二爷、宁死不为日本人登台等情景,体现了梅兰芳的一种原则鲜明、刚烈要强的精神品质,也是对十三燕遗嘱的践行,梅也因此获得了国人的景仰与崇拜,这是在程蝶衣身上看不到的。

所以,《霸王别姬》是写伶人的无力与无奈,《梅兰芳》却是写伶人的抗争与尊严。比较影片的结尾,《霸王别姬》中程蝶衣最后自刎身亡,结局凄惨而悲凉;而《梅兰芳》则在抗日战争胜利之时缓缓谢幕,复出的梅兰芳受到民众众星捧月般的欢迎,那种热闹的喜庆场面,不言而喻有一种扬眉吐气的振奋感。与《霸王别姬》完整展现主角的一生经历相比,《梅兰芳》剧情可谓虎头蛇尾(开篇也省去了幼年学戏的苦难经历),它牺牲了完整性,意蕴自然也不如《霸王别姬》那样因人物命运的坎坷曲折、饱含浓烈的悲剧色彩而耐人寻味、余韵悠长。如果说《霸王别姬》表现的是个体的柔弱无力、历史对人性的玩弄与摧残,以及对人性的质疑与批判,那么《梅兰芳》则表现的是个体对时代变迁的积极应对,对恶劣环境的挣脱与反抗,并对其中所体现的人性的坚强与力量予以了充分的肯定。这已经是两种截然不同的态度了。

五、结语

同样的京剧体裁,通过《梅兰芳》我们看到了陈凯歌的回归,也让观众重温了国粹的魅力,更重要的是让我们看到了陈凯歌的转型。这次的陈凯歌,对观众有着无比的诚意:“在相当长的时间里都会拍快乐的电影,会拍更快乐的电影,会拍那些让人觉得激动的电影。”^[5]疏离了《霸王别姬》虚拟的镜

像表达,陈凯歌运用写实主义叙事风格给现实中的梅兰芳赋予了传奇和神秘色彩。《梅兰芳》之所以引起了观众的期待,也是因为观众对陈凯歌充满了期待,期待2008年的银幕上再一次绽放《霸王别姬》那样亦真亦幻的绚丽,然而《梅兰芳》毕竟是一部真实的人物传记片,导演和演员都是带着“纸枷锁”小心翼翼地进创作的。总的来讲,《梅兰芳》是成功的,在这部影片中我们看到了《霸王别姬》的影子,也看到了两部叙事风格各异的特点。从虚拟到写实,陈凯歌一路走来,带给了观众诸多的惊叹和惊喜。

参考文献:

- [1]刘阳.媒介转型论[M].北京:中国传媒大学出版社,2008:101.
- [2]武束衣.南都对话陈凯歌[EB/OL].(2008-12-10)[2010-01-08].<http://www.mitmt.com/group/fkmd/discussin/335158/>.
- [3]苏珊娜·利昂德拉-吉格,让-勒路易·特拉特.电影随想[M].张洁,杨烨.译,北京:文化艺术出版社,2005:172.
- [4]徐城北.梅兰芳艺术谭[M].南京:江苏教育出版社,2001:267.
- [5]白睿文.光影言语[M].桂林:广西师范大学出版社,2008:48.

(责任编辑:杨珊)