

魏良辅《南词引正》说：永乐间，云、贵二省皆行弋阳腔。常德为“滇、黔门户”，早行弋阳腔理所当然。常德汉剧的声腔成形于高腔，最早的高腔班出现在明朝永乐年间，因此常德汉剧起源于“万历年间说”（见《常德地区志·文化志》109页）就比历史事实滞后近200年了。

据常德汉剧的老艺人说，他们都曾在常德老郎庙看到所藏“大明永乐二年华胜班”字样的太平缸（用于消防积水的大水缸，毁于1919年）。戏曲本来就是靠师传带徒弟，“口传心授”的方式得以继承至今，文字的记载往往落后于它的真实起源，“大明永乐二年”的太平缸虽然被毁，但许多历史老人的见证应当可信。因此，笔者认为，常德汉剧（高腔）最迟起源于明朝永乐二年，即公元1404年。

华胜班是常德汉剧高腔名班，其后相继出现了华升、华清、华庆等高腔班。常德汉剧高腔自明初以来，独领风骚数百年，直到清末民初弹腔的兴起，高腔渐渐衰落，不能独立组班，艺人们或回家歇戏、或加盟弹腔各班。最后一次关于高腔班演戏的记载是，“民国七年（1918年）华胜班见载于《易公真人戏会簿》，之后，以高腔为主的班社便再无消息，唯桃源县高、弹混合的鸿胜班尚存活到民国三十六年（公元1947年）”（见《常德地区·文化志》第112页）。历史悠久的“华胜”解体后，许长生、许万宝、刘宝红、曾春华等八位艺人投入弹腔戏班“天元班”演出，改唱弹腔或有时演出少数高腔剧目。“华升”、“华清”、“华庆”等各班艺人均分散在“同乐”、“文华”、“瑞凝”等弹腔戏班。上个世纪五十年代，老艺人曾华春、肖福生受政府之邀出来传唱高腔剧目，他们可以称得上是常德高腔的活化石了。

常德高腔是在本地原始祭祀音乐基础上，不断借鉴元杂剧、明代弋阳腔、昆山腔、青阳腔等早期戏曲艺术逐渐形成的。她之所以能成为风格独特的声腔艺术形式，就是因为她广泛地吸收了本地的音乐元素，如傩戏、道教音乐、沅水放排号子等。2006年3月，常德高腔被列入第一批国家级“非物质文化遗产保护名录”，为保护和传承常德汉剧提供了难得的机遇。虽然现存的常德高腔资料已经残缺不全，但如果抢救得及时，并能深入民间、深入生活、深入群众，我们还会发现许多古老而宝贵的艺术财富，让它们在新的历史时期，发挥出耀眼的光芒。

（作者单位：湖南文理学院。本文是湖南省哲学社会科学基金委托项目“常德文化名城建设研究”（07JD16）的部分成果。）

责任编辑：尹雨

《梅兰芳》无疑是2008年极富争议性的话题电影。《梅兰芳》鉴于故事的人物原型取自历史上真实的京剧名伶和社会名流，且后人依然健在的缘故，加之梅大师家属对此部影片的钦点作用及其创作影响，种种原因使得这部影片成为一部多义性的文本：诸如历史与虚构之间的问题讨论（梅孟福之间的爱情婚姻纠葛、梅家与邱如白的恩怨是非）；影片在叙事和结构上的失衡问题（前半部精彩、后半部沉闷，有虎头蛇尾之嫌）；艺术创作的局限性问题（为避免现实非议和矛盾，故事人物设计中规中矩，缺乏戏剧张力）；以及《梅兰芳》与《霸王别姬》的比较研究（前者无法超越后者）等等都成为坊间批评热论的焦点。

尽管导演陈凯歌为这部电影倾注了极大热情，影片的制作水准和视听效果也很精良，但《梅兰芳》留下的遗憾显然要多于它带给观众的惊喜，因为故事本身所具有的情感力度和思想内涵可谓是捉襟见肘，甚至有些扭捏做作，实在难以打动人心。究其原因，恐怕问题关键还是在于导演意图与观众期待之间的错位和断裂。因为当所有观众都试图通过这部电影获得有关京剧、艺术、爱情等浪漫的情感体验与文化想象时，他们看到的电影已经远远超出这种个体意义的人生追求。与其说《梅兰芳》反映的是京剧大师的个人传奇，不如说是一则国家民族寓言。梅兰芳既是艺术的精英，也是传统文化的象征，他承担着振兴京剧的使命，更隐喻了中国崛起的时代主题，所有这些宏大的宗旨一言以蔽之——“国粹主义”。

国粹主义作为发端于晚清的一股社会思潮，主张保全国学、弘扬国粹。时值资本主义世界进入全面爆发危机的时代，中国知识分子为避免重蹈西方覆辙便试图以复兴传统来重振国威。此种情形与中国人的当下遭遇可谓不谋而合，而《梅兰芳》的诞生则尤其耐人寻味。当冯子光满脸惆怅地对邱如白抱怨说梅兰芳出访偏偏赶上美国经济大萧条的时候，观众自然会联想到我们这个时代正在经历的金融海啸、美国衰退、以及西方资本主义体系的剧烈动荡，这部电影的故事背景（上世纪初）与今天的现实

《梅兰芳》：国粹主义的神话

●袁 瑾

中国(2008年)无疑具有一种相互指涉的暗示关系，电影的时代烙印和主旋律也呼之欲出。

电影中的京剧不仅仅是艺术，还是经世济民的利器，国粹京剧是中国文化的象征，而梅兰芳则是承载这文化的肉身。梅兰芳在美国的演出成功意味着中国对西方文明的征服，他为抵抗日本人而采取的罢演行动象征了中国可以对帝国主义说不。京剧的作用何其巨大，仿佛是包治中国百病的济世良方，以至于邱如白大言不惭地对梅兰芳说“只要京剧在，中国亡不了”。显然，电影《梅兰芳》最根本的目的是要为京剧艺术披上文化民族主义的嫁衣，影片借邱如白之口告诉观众，国家亡不算亡，文化亡才是真正亡，表面上看邱如白是为了艺术而坚持要梅兰芳演出，但就在这样个性化的诉求背后，导演真正想要表达的其实是文化兴国的民族主义理念。影片第四部分一开始，日本军人兼梅兰芳的戏迷田中荣一就谈到中国文化的威力足以同化和抵御任何异族入侵，如欲征服中国必须征服中国文化，而要征服中国文化，就要收买京剧，要收买京剧必须笼络和驯服梅兰芳。影片煞费苦心地向人们传达并暗示着京剧的重要性及文化的重要性，可惜的是有关日本人对梅兰芳的威胁利诱完全是杜撰出来的历史情节，这个桥段固然提高了京剧的社会地位和政治身价，彰显出京剧的所谓国粹价值，但就内容而言，由于空洞和突兀成为影片最生硬的一个部分。

颇具讽刺意味的是，导演陈凯歌说程蝶衣是神，梅兰芳是人，现在要把神还原成人。电影主题曲名为《是我》，歌词中写到“我只是我，平凡的一个我，在天地的面前我选择继续往请走。我只是我，平凡的一个我，在这个时代中，我只留下不卑不亢的解说。”于是我们看到了有关梅兰芳的京剧表演和艺术成就只在电影的第一部分有所反映，而后面三个部分(梅孟恋、出访美国、抵御日本)都倾注于世俗伦常的人生细节，这些细节似乎在通过梅兰芳的从容与谦和来吟诵凡人的可爱。然而这素朴的底子其实还寄托着另一种神性的可能，即人格的伟大与完美。影片反复渲染着一个有关人格美的中心和主题——“干净”：邱如白第一次看梅兰芳演

出即被他的风采倾倒，写信说“只有心里最干净的人才能把情欲演得这么真”；梅兰芳之所以能够开创京剧的新时代，来自于老一辈十三燕的神授和嘱托“你穿着戏衣来到世上，留神把戏里的人物弄脏了”；梅兰芳为坚守这份对于传统的承诺，在日本人的邀请和胁迫下以严词拒绝道“有人要看一个被弄脏了的梅兰芳”。这就是一个干干净净的梅兰芳，一个一尘不染的梅兰芳，如果说程蝶衣是艺术神，那么梅兰芳就是人格神，影片从头到尾都在造神，实则与平凡毫不相干。

那么，这完美无缺的人格形象和京剧到底有什么关系呢？影片末尾处邱如白在梅兰芳病榻前的独白道出了其中的隐秘——“只有活得真，戏里才能真。”这份真就是干净，就是纯粹的人格和人性，只有最美的心灵才能演绎最伟大的艺术，这意味着梅兰芳要在艺术上有所造诣就必须维护这份干净，必须抛开所有世俗的污染和纷争，包括他与孟小冬的爱情。对照历史的真相，梅梦最终破裂主要源于家庭内斗与社会舆论，在这场轰轰烈烈的爱情里最大的受害者恐怕是孟小冬。但影片中梅兰芳在爱情面前的退缩却获得了一种合法性，这种合法性来自于更高一级的追求，即民族大义。因为京剧之所以为国粹，在于它被国家民族赋予了无比神圣的象征力量和文化价值，京剧之成败事关文化之成败，而文化之成败事关国家之兴衰，邱如白讲“谁要是毁了他这份孤独，谁就毁了梅兰芳”，言下之意还有半句话没说完，即毁了梅兰芳就是毁了京剧，毁了文化。因此福芝芳游说孟小冬离开梅兰芳时说“他不是你的，也不是我的，他是座儿的”，这个“座儿”不仅仅是戏迷，还代表着广义的公众，一场风花雪月的故事从普通家庭内部事务跃升为影响国计民生的公共行为，梅兰芳也由此蜕变为肩负民族使命的正义之师。

影片中梅兰芳拒绝了邱如白的苦苦央求，不愿演戏，并且说“人不光要活着，还得往好里活，活得好，好好活着，活得不害怕”，这句话貌似有凡人的庸常心态和世俗情怀，让许多评论者不禁把邱如白、梅兰芳比附为《霸王别姬》中的程蝶衣和段小楼，认为邱和梅走的是两条截然不同的道路(前者为艺术，后者为人生)，但导演

真正想要表达的其实是民族大义和艺术真理并不矛盾，两者并不是对立的关系。因为梅兰芳必须保持言行没有污点（“干净”），才能维护内心的安宁和人性的高贵（“真”），心里感觉真才能活得有尊严（“好”），活得好才能把戏演好，把戏演好京剧才有希望。可见，梅兰芳与邱如白之间的差异只在于处理现实问题的策略有所不同，但最终是殊途同归——发扬国粹。在这里，人格美与艺术美俨然是相通的，陈凯歌试图在道德与艺术之间找到两者的内在联系，并将之完美地组合包装起来。

为了配合文化救国这一国粹主义的完美阐释，影片在某种程度上是以牺牲故事本身的血肉和艺术个性为代价的，以至于核心人物梅兰芳被脸谱化和符号化，成为一个被抽空了灵魂的道具。梅兰芳不仅是京剧艺术大师，更是一个好人，他忠于家庭、忠于朋友、忠于国家，从故事中我们找不出这个人物的丝毫缺点，半点不足，即使是偶尔的一次婚外恋，影片都不忘在结尾处让他对妻子福芝芳说声对不起。或许只有如此富有道义感和责任感的君子才配得起担当天下的大任，在民族主义理想及宏大叙事理念的统摄下，梅兰芳早已脱离了凡间的轨迹，默默迈向圣人的祭坛，套用贝托鲁奇的名言“个人是历史的人质”，梅兰芳则是被我们这个时代推到前台的艺术神龛。

然而，当梅兰芳被塑造为一个干净的、真的、完美无缺的好人的时候，他也就是一个神，唯有神可以获得不朽。片中田中荣一和邱如白两次说“无论战争谁胜谁负，梅兰芳都应该不朽”，梅兰芳的不朽自然是京剧的不朽，而京剧不朽实则是文化的不朽，只要文化不朽，中国必定永世长存，流芳万世。多么惊心动魄的民族寓言，多么宏阔的时代想象，这犹如谶纬般的艺术布道固然有某种荡气回肠的民族自豪感，然而被神化了的国粹到底何以为继民族大业、天下兴亡？令人费解的是，十三燕明感叹说梨园行是下九流，京剧的地位如此低下，所谓的国粹艺术连自身都难保，又如何去拯救国家民族？电影的英文名《Forever Enthralled》意为永恒的枷锁，象征了梅兰芳被禁锢的人生，影片从头到尾不间断地用爷爷的信和纸枷锁反复提醒观众伶人的地位卑微，梅兰芳的使命就是要去提高伶人的地位。既然这文化的肉身——梅兰芳都是不自由的，并且他还必须以道德的名义提高京剧的身价，不正显示出艺术的软弱和无奈么，又凭什么去承担和完成时代的使命？这显然是导演无法自圆其说的文化悖论，由此也导致了影片在主题表达上的含混不清。

导演对于影片人物的态度始终是暧昧的：一方面，作为主人公的梅兰芳，其艺术成就和人物性格理应是影片的核心内容；但另一方面，导演对邱如白又情有独钟，影片着力表现了他在艺术上偏执而狂热的追求，让人们似乎重新看到程蝶衣的影子，以至于观众把更

多注意力都投向了这个配角。诚如陈凯歌自述的，他认为邱如白是掌握了某种绝对真理的人，因为这个人物看到了艺术对民族、对时代所具有的超越性，所以他在任何时刻下都鼓励梅兰芳唱戏。可是，如果说邱如白代表的是绝对真理，那么又该如何评价梅兰芳所担负的社会责任和时代道义呢？这两者是自相矛盾的。显然，在诉诸某种民族大义的同时，导演也并没有完全放弃艺术的追求，他对于邱如白的同情和肯定表明了自己对艺术终极意义的思索，但正是因为这份多出来的思索又导致这个人物游离出影片的主题，甚至在某种程度上削弱了梅兰芳的魅力。

从这个意义上说，尽管梅兰芳的扮演者黎明在表演中有不尽人意之处，但由于故事本身的后半部存在明显的说教味道和创作上的种种局限，所以根本不可能让演员有很大的发挥空间。一个被神化了的完人是不可能制造故事矛盾和戏剧张力的，也不会有悲剧人物的美感和冲动。这样的人注定是苍白而索然无味的，纯粹的艺术追求和个性化的精神魅力在叙事中明显缺位，这也就是为什么背负了所有污名的邱如白相反成为影片核心和亮点的原因。

或许，导演是迫于种种外在的压力（如梅家后人的观感）而不得不采取遮蔽的手法回避一些历史性的敏感问题，尽量减少影片可能对已故梅兰芳造成的不良影响，甚至不惜通过修补和改编历史细节来美化人物形象。尽管艺术赋予创作者有虚构的权利，但必须注意到虚构本身应是出于艺术的诉求。客观审视梅兰芳大师的一生，无论是他在京剧上的贡献，还是他与社会、时代的纠葛，可圈可点的地方实在是数不胜数，例如当时不同名士对梅兰芳和京剧的评价是很不相同的，既有追捧者号称“梅党”，也有反对者讥评“梅毒”，而影片中则全部叫好，梅大师和京剧完全被神化，历史的多样性被无视甚至回避，虚构的故事情节似乎还没有历史本身丰富精彩，不能不说这是遗憾。纵观所有经典的传记影片（如《公民凯恩》和《玫瑰人生》），无一采取为尊者讳的态度，这些影片主人公们偏执的性格、犯过的错误、乃至曾经被侮辱被损害的遭遇都是反映他们传奇人生与丰富内心的最佳材料。历史上的梅兰芳本来是一个丰满的、立体的，甚至充满争议的人物，而不是一个扁平的、完美无缺的所谓好人。我们的时代真正需要的是一个有血有肉的人、一个能够真正打动我们心灵的人，所有的主义或理想，如果没有这样的人去支撑，即使是国粹也不过是空洞的教条和虚伪的膜拜。

（本文为广东省普通高校人文社会科学重点研究基地创新团队项目研究成果之一，课题批准号：07JDTDXM75003）

（作者单位：广东外语外贸大学中国语言文化学院）

责任编辑：杨建