

### 东、西《哈姆雷特》

我们或许可以冷战时代两部最具盛名的莎剧《哈姆雷特》的电影改编为例：一是 1948 年英国莎剧史上最著名的演员与成功的电影导演劳伦斯·奥利弗自编、自导、自演、自制的《王子复仇记》（《哈姆雷特》/Hamlet），一是 1964 年苏联电影艺术家格里高利·柯静采夫执导的《哈姆雷特》（Gamlet）。

《王子复仇记》创造同时摘取威尼斯国际电影节金狮奖与美国奥斯卡奖最佳影片的首纪录，创造了自导自演影片同时赢得奥斯卡最佳影片与最佳男主角的首纪录，创造了外籍电影人摘取奥斯卡最佳影片桂冠的首纪录，也无疑是莎剧改编电影横扫奥斯卡奖的首纪录。影片同时赢得了金球奖最佳外国电影，英国电影学院奖最佳影片。而柯静采夫的《哈姆雷特》则在冷战的酷烈氛围中入围威尼斯主竞赛单元并赢得了评委会特别奖，三年后获得金球奖最佳外语片提名，赢得了欧洲各国的多种奖项。关于后者，经常获得引证的，是英国电影学教授理查德·戴尔（Richard Dyer）的评述：“荒谬的是，对莎剧改编最有力的两部电影作品（柯静采夫的《哈姆雷特》和《李尔王》）并不是在英国，而是在苏联诞生。”然而，此间真正荒谬的不仅是冷战逻辑的信奉者自身的矛/盾陷落，而且欧洲经典在冷战年代所扮演的远非单纯地文化角色。

这两部著名的《哈姆雷特》都是彼时的电影巨制。《王子复仇记》无疑是彼时挥金如土的奢华之作，恢弘壮观。事实上，在其导演处女作、另一部莎剧的电影改编《亨利五世》之中，劳伦斯·奥利弗已经不仅再度展示了他炉火纯青的表演功力，而且显现了他细腻丰满的场面调度与行云流水般的运镜天赋。而在《王子复仇记》里，奥利弗再度借重奥逊·威尔斯在其不朽名片《公民凯恩》中改造过的摄影机，以丰富的摄影机运动创造影片的心理史诗风格。可以说，作为有声电影史上的《哈姆雷特》的第一次英语改编，奥利弗的删减可谓大刀阔斧。尽管这也引发了影片“不忠实原作”非议，但它亦令《王子复仇记》充满了或可圈点的文化意味。毫无疑问，作为所谓人文主义或人文传统的奠基人，莎士比亚的剧作充满了（或曰创造了）现代逻辑与现代悖论，但奥利弗对人物（尤其是对罗森格兰兹与吉尔登斯坦）的删减落点却在于这部曰《丹麦王子哈姆雷特的悲剧史》中的政治与历史元素，至少在莎剧尤其是《哈姆雷特》改编中领先运用正当其时的弗洛伊德之《哈姆雷特》解读，以凸显其恋母情结之心理悲剧的因素。于是，不再是宫廷斗争中遭叛叛卖、受僭越的王子，而是被囚、受困于创伤、内省中的个人。甚至在奥利弗自己的莎剧改编电影的序列中，较之于《亨利五世》，哈姆雷特不再是历史中的个人，而是一个失陷或悬浮于历史中的个人。尽管无需赘言，在前现代的文化逻辑中，复仇固然几乎是唯一一个令个体得以“合情入理”地僭越社会结构、人际网络与律法禁忌的动因与契机，但《哈姆雷特》的独特或曰现代意义正在于这一复仇故事，是对复仇行动的无尽延宕、推诿，而且最终虎头蛇尾；而奥利弗对其中历史枝蔓的删减不仅强化了哈姆雷特由前现代意义上的个体向现代个人的演变，而且将其明确为心理学/精神分析意义上的、“瘫痪”的、或曰“歇斯底里的”个人。回到“神话（再）讲述的年代”——一个消费社会翩然降临、冷战年代大幕初启的时代，个人之为现代意义上的多重神话不仅必须被重新定位为新的消费主体，而且参照着社会主义阵营关于阶级与集体主义的意识形态，个人则成为先在的“自由”观念的载体。正是在这里，我们可以触摸到 20 世纪欧洲经典改编的文化或曰意识形态意义所在：就形而下的层面而言，观看成功的“演员电影”——著名演员自导自演的电影，其观影快感之一，在于看主角和事实上由他所役使的摄影机缠斗或争锋；其自身已然构成了某种影舞或影博的意味。如果说奥斯卡最佳演员奖的获得意味着表演元素的胜出，意味奥利弗的肉身形象作为“想象的能指”胜出，那么，最佳影片奖的获得，则意味着摄影机/故事的叙述逻辑与秩序对这一逸出之胜利者的最终俘获。我们或许可以将其引申为，奥利弗版的《哈姆雷特》借助精神分析成功地从历史、或曰莎士比亚的历史剧中释放出现代个人的精灵，但最终为摄影机最终的捕获则意味着非历史化的精神分析学所“解放”的个人只能是先天的病患或意瘫的囚徒。在现实与政治的参数上，设若自由的个人

或个人的自由充当着对冷战想象中的东方阵营的示威，那么，这丧失了行动与执行能力的主体，却成了对作为西方理念的自由的嘲弄。

对照柯静采夫版的《哈姆雷特》，问题则更为有趣。作为世界电影艺术的奠基人、大师爱森斯坦的同代人，曾身为演员的柯静采夫之《哈姆雷特》同样是鸿篇巨制。资料告知，在影片开拍之前，摄制组花费了六个多月的时间，搭建了等比例的丹麦王宫与城堡，影片便在这巨型的“实”景中拍摄。当柯静采夫一反他此前的欧洲名著改编《堂·吉珂德》对彩色胶片的选用，采取了黑白、宽银幕的影像形式。这一选择不仅是奥利弗同一选择的呼应，而且有着更为丰富和微妙的媒介意味。事实上，在世界电影史上，黑白 vs. 彩色胶片/影像，除了直白的昔日 vs. 今朝，始终被赋予真实 vs. 幻象的意义；而对于柯静采夫及苏联电影说来，彩色影像则更靠近其身处的、刚刚逝去的现实：斯大林时代或社会主义现实主义的律令。因此，对黑白影像的选择，其自身意味着对俄国/苏联电影传统的回归或提示。于是，《哈姆雷特》的影像便相当直观地携带着扣访爱森斯坦，以及他的《伊凡雷帝》的意味：那是对 30 年代，有声片之初，人们对光影之为叙事的深切沉迷的回归——尽管其形式表意正在于现代性话语及其规划的自我绽裂与魅影浮动，而且是对蒙太奇之始的构成主义、表现主义的元素的借重。从某种意义上说，柯静采夫的《哈姆雷特》是诸电影版本中改编力度最大的一部。略去了《哈姆雷特》中莎士比亚式的噱头，大幅删减了哈姆雷特的内心独白所表露的无尽彷徨；于是，柯静采夫的《哈姆雷特》与其说是莎士比亚之今译，不如说更近似于一部希腊悲剧：人物奋力撕破命运的网络，却最终毁灭于宿命的定数。并非堂·吉珂德的反面，柯静采夫的哈姆雷特凌厉、果决，尽管绝望而被缚。复仇的延宕并非出自行动力的瘫痪，而是出自敌手——不如说是其执掌的权力机器的强悍、监视与控制的无所不在、屈服于权力的众人的微贱。相形之下，劳伦斯·奥利弗的《哈姆雷特》更像是一部经典弗洛伊德的奢华心理剧，而柯静采夫版则是一部壮观的历史剧。影片结局，当宫廷之上尸横四处，身中剧毒、白衣胜雪的哈姆雷特在霍拉旭的陪伴下分开众人挣扎步出宫廷，走上峭崖，只有一句遗言：“余下的，便只有沉默”便阖然而逝。颇具创意与深意地，福丁布拉斯的士兵以长矛、宝剑复以军旗为架，抬起哈姆雷特的尸体步向高处——悲壮而尊严的英雄的葬礼。相对于劳伦斯·奥利弗的“个人”悲剧，柯静采夫无疑书写了一则政治寓言。然而，从后冷战之后的今日望去，这寓言除却冷战逻辑之下的解读：影射、控诉斯大林时代，勾勒苏联知识分子、艺术家之“历史人质”的状态，以及提供想象性的精神肖像外，是否还具有更丰富、繁复的意味？返归文本，除却巨大的、具有胁迫与窒息感的城堡内外空间的影像与阴影，影片中或许最具震撼力的场景、也是此前此后《哈姆雷特》电影改编中从未有过的狂放调度，便是颇具表现主义/黑色电影气韵的、先王幽灵的巨影自城堡上方凌空而立。不言自明，这是哈姆雷特复仇故事的开启，是异世界的入侵，无疑也是柯静采夫之《哈姆雷特》最为鲜明的社会症候的节点。或许必须再度提示“讲述神话的年代”：1964 年，斯大林时代已终，苏共 20 大的揭秘引发的全球震荡余波正逝，而赫鲁晓夫时代带来的“解冻”已达末端。于是，一如《伊凡雷帝》曾经在东、西方世界众说纷纭：那究竟是一阕献给斯大林的颂歌？还是一则质询、至少是讽喻斯大林的檄文？对于《哈姆雷特》，这来自异世界的幽灵，究竟是斯大林（时代）的幽灵，还是西方世界的幽灵？究竟是异己的侵入还是自我的威胁？究竟是救赎的还是毁灭的力量？[1]一如黑色电影-德国表现主义事实上是欧洲法西斯主义的魅影的银幕捕获，而构成主义则一度充满了变革世界与断裂的激情；柯静采夫版的《哈姆雷特》不仅充满了经典改编自身的张力，而且充满了媒介形态自身的张力。在余下的“沉默”之中，回声碰撞，余音不绝。

#### 潮汐涨落

事实上，在四五十年代欧洲文学经典电影改编热渐渐次隐退之后，经典的改编于 60 年代始整体降温，再度成为间或为之的电影现象。究其因，60-80 年代之间，20 世纪之为“极端的年代”的峰值纪录的再度刷新，其间的动荡与激变，似乎挤压了经典改编所必须的相对闲适且优雅的文化空间。此 30 年间，世界的钟摆从极左摆向极右——红色的 60 年代，全球大都市充满了“愤怒的青年”：中国迸发的“要扫除一切害人虫，全无敌”的红卫兵运动、法国“五月风暴”到意大利“热秋”所构成的“最后一场欧洲革命”，美国规模浩大的反战运动延伸为嬉皮士运动与波普文化运动；在其近旁，则是民权运动

高扬起的黑色手臂的丛林，是性解放运动狂放与纵情；社会主义阵营内部的“布拉格之春”罕有地撼动了苏联帝国的绝对权威，墨西哥墨西哥城奥运会的前夜，高举着切格瓦拉画像的大学生浴血三文化广场，在日本东京近旁，三里冢反成田机场的抗争，首度揭开了 20 世纪农民登临现代舞台的剧目……与此同时，则是广大的第三世界从独立建国运动发展为广泛的人民革命运动。经历了 70 年代的下降动作之后，1980 年以里根、撒切尔分别于美英高票当选、且连选连任，开启了右翼主导的全球新自由主义时代。如果说，60 年代，尽管其中有诸如《西区故事》（歌舞片版的《罗密欧与朱丽叶》）的完胜——再度以莎剧改编电影横扫奥斯卡，时代高张的反文化旗帜，无疑在颠覆或质询着经典的价值和意义[2]；那么，80 年代的社会全面反挫，主流文化则甚至恐惧着经典内在携带的叛乱幽灵。

此间，经典改编有限却稳定的节拍，大都联系着英国 BBC 电视台特定的国家行为。显然，一如 70 年代以降，美国以定期发行玛丽莲·梦露、詹姆斯·迪恩、奥黛丽·赫本及猫王的纪念邮票，伴之以电影回顾展、诸如梦露坟前逐日常新的玫瑰等等有意为之的都市传奇，以为美国国家形象的名片更新，BBC 公司则以十年一期的速率，兼之以电影、电视剧更迭的媒介形态不断更新着英国文学经典的影视纪录与记忆。

在 20 世纪的纪录底板上，欧洲经典电影（/电视）改编再度于其最后十年喷发，并形成了一道绵延不绝的、跨世纪的文化风景线。或许颇具症候意义的是，这轮旷日持久的文学经典的全面轮回转世，以分外喜感的方式闯入全球大众（消费者？）的视野：1994 年，迪斯尼率先推出了一部甜美、温馨的“异形”《哈姆雷特》：《狮子王》。这部好莱坞/迪斯尼大片一炮而红，全球热映（这也是最早近乎同步于中国大陆发行的好莱坞/迪斯尼之一）。影片不仅创造了全球票房奇迹，而且迅速改编（之改编）为百老汇歌舞剧常演不衰，而这一大歌舞的巡演形式，则常驻全美、全球的迪斯尼乐园。继而，1996 年巴兹·鲁赫曼献上了“后现代激情版”的《罗密欧+朱丽叶》，张扬的青春偶像莱昂纳多·迪卡普里奥、克莱尔·丹妮丝联袂出演，名城维洛纳“移居”墨西哥；一见钟情、喜结连理却双双殉情（/枉死）的爱情悲剧伴之以都市黑帮纷争、时装枪战与摇滚街舞。一时间，莎剧的电影改编获得了前所未有的流行热度。

无需铺陈社会历史分析，这一轮欧洲经典改编热的开篇，显然绝非偶然地对位着冷战的终结与后冷战的开启。事实上，肯尼斯·布拉纳的莎剧改编序列“刚好”启动于 1989 年[3]，十数年之后，又一次引发社会关注银幕重写《哈姆雷特》，则是在 1990 年[4]。无需重述胜利者携带战利品的故事，经历了数十年两大阵营对欧洲文学经典的争夺与共享之后，欧美终于可以看似安全地回收并光大“自己”的经典了。再度以《哈姆雷特》序列为对照组，似乎可以读出世纪之交欧洲经典改编的社会政治意味。1990 年版的《哈姆雷特》由经典改编的“专利”人物、意大利导演佛朗哥·泽菲雷里（Franco Zeffirelli）执导，当然采取了历史剧正统的“自然主义”/写实风格的造型与影像，却令人匪夷所思地选择了硬汉型动作影星梅尔·吉布森出演哈姆雷特——尽管“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”，但吉布森的形象却无疑与任何关于哈姆雷特王子的想象相去甚远。于是，在最浅表的层面上，以决断、行动力、执着、间或纯真的银幕形象而著称的梅尔·吉布森便与先天“瘫痪”的现代人、陷于“俄狄浦斯情结”的罪感而无法履行复仇/复权使命的丹麦王子形成了直观的错位或曰张力。此版另一个重要的叙事特征，便是将哈姆雷特的恋母欲望表达得极为直接、几近赤裸；而在视觉层面上，梅尔·吉布森王子与格伦·克洛斯（Glenn Close）饰演的母后，无论是视觉形象、身体语言或场面调度都凸显、甚至超出了母子情深，表达着充分的和谐与默契；相形之下，莪菲丽亚的纯情少女形象是如此的隔膜而异己。在讲述的另一个层面上，导演不仅凸显了画框对哈姆雷特的限定、阻隔和囚禁意味，而且不断地将其呈现在画框中的画框之间。于是，似乎是对劳伦斯·奥利弗以降的《哈姆雷特》书写的反转：丹麦王子的命运与其说是宿命性的心理悲剧，不如说仍是环境（社会？历史？）的悲剧。甚或乱伦禁忌也不过是文明所固化的、关乎自然繁衍的社会逻辑。于是，个人遭受历史、社会羈押的叙述再度于 1990 版的《哈姆雷特》中浮现。然而，至少就其社会功能效应说来，此番“原画复现”并非再度标记了诸般个人议题中的社会（/政治？）元素，而正是在《哈姆雷特》的改编序列及其冷战终结的社会语境内放逐瘫痪了行动的、思想/恋母原罪的幽灵，以期将个人主义与主流英雄再度扶上王位？

这份后冷战的重写反转在《狮子王》中达成其高音部。在《狮子王》里，小狮子辛巴经历了家喻户晓的丹麦王子悲剧的典型桥段：父王遭阴谋杀害，凶手/叔父乘机谋权篡位，流落他乡的小王子为了内心的自我疑惧规避自己的责任和使命，直到最后时刻方才采取行动。但或许并不仅仅出自迪斯尼和卡通片的必须，小辛巴不仅终于一举战胜邪恶，即位成婚，而且喜得小王子，普天同庆，百兽来朝。几乎无需过度阐释，《狮子王》之为后冷战莅临的欢庆、疗愈、匡扶的意味就在其表层结构之中。就其剧情的内部逻辑而言，为高光勾勒的，是父子而非母子情深；延宕复仇行动的，不仅是等待成长的必需，而且是遭阴谋欺骗不明真相；于是，阴谋一旦败露，辛巴便义无反顾。更重要的改写在于，作为一个完全意义上的成长故事，辛巴不仅替父报仇，重建王国，而且以将自己成就为父亲，表达了对父权及父名的认同与占有。更为有趣的是，《狮子王》的基本造型、空间与剧情的设置似乎“偶然”地结构为赤金毛色的穆法沙、辛巴父子与黑色毛发的刀疤的对立，在此只需提示好莱坞黄金时代家喻户晓的人物造型、表意系统的白人种学规定：金发碧眼 vs. 有色人种意味先在的价值、善恶表述，再提示 20 世纪美国社会最尖锐却曾经讳莫如深的冲突主题：黑人（或使用政治正确的表述：非裔美国人）/民权这一美国社会的“痼疾”；再加上一个小小的佐证：片中所有正面角色，均有知名白人演员配音，而为刀疤和众鬣狗配音的，则是著名的美国黑人明星[5]。若进一步引申这一面向，那么，充当刀疤的帮凶的众鬣狗原本生活在王国边陲之地：狰狞荒芜的恐龙坟场；他们一经侵入中心地带成为暴君的帮凶，王国内便饥馑遍地，兽不聊生，满目疮痍。类似情境与冷战逻辑之下的西方社会的东方想象间的无间吻合似乎不言自明。于是，辛巴的复仇与复国，正在于驱逐暴君，令其帮凶/鬣狗重回其来所：边缘与荒芜之所在，便自此国泰兽安，千秋万代。设若《哈姆雷特》的有声电影改编序列事实上负载着某种现代的、亦是冷战时代的幽灵与创伤，那么制作完美、甜且萌《狮子王》便是一次狂欢式的庆典、驱魔与治愈。尽管幽灵已逝却注定重返：高度非政治化的《狮子王》事实上开后冷战新主流叙述的风气之先：以富足 vs. 贫穷、德政（/民主） vs. 暴君取代资本主义 vs. 社会主义间作为对抗性修辞与胜利者叙述；但其内在幽灵性，却正是新自由主义逻辑的核心：狮王之于森林、动物王国统治的“天然”合法，正是最直观、本意的丛林法则：弱肉强食；金毛与黑毛注定一般无二；剧情唯一的区别只在是否借重鬣狗；但丛林或草原上的鬣狗，原本以猛兽的残羹冷炙为生[6]。

### 缝合与绽裂

以此为肇始，世纪之交的 20 余年里，欧洲经典的电影（电视）改编愈加密集，且轮回频段不断缩短，渐次从冷战年代的十年为一期，缩短至五年一期。仅在 1990 年版的《哈姆雷特》拍摄六年、《狮子王》热映两年之后，全新的一版、布拉纳的“全本”《哈姆雷特》隆重推出。此版采用 1604 年的四开本第二版，并辅之以 1623 年对开本初版。全片长 4 小时 2 分钟，与原作的朗读时间等长。一字未删，一段未减。尽管影片的制片预算中下，却使用 65mm 宽银幕胶片拍摄。汇聚了英美重量级演员并有欧洲各国巨星加盟。建造艾尔西诺斯城堡主要内景历时 3 个月，占用了谢伯顿制片厂 2 个摄影棚，全长 250 英尺，成为英国电影史上最大的单一布景。在布伦海姆庄园拍摄时，共动用了 200 吨人造雪，铺设 180 英亩的雪地。然而，作为一部在字面上忠实原作的“改编”，布拉纳却做出了异乎寻常的造型选择：非但不曾选用故事所讲述的年代（12 世纪）的历史复原或拟真，而且也不曾自然主义地回归原讲述故事的年代——文艺复兴时期，相反，全本选用了 19 世纪新古典主义的建筑、空间与造型，铺张奢华，金碧辉煌，巨大凝重。几乎匪夷所思的是，当滔滔不绝的对白事实上已充满影片的“物理空间”，近景、特写镜头及推镜则进一步强化了这份局促中的雍塞感。或许正是 1996 版《哈姆雷特》的外在风格特征，透露了这一轮经典改编热的文化意味：一边是在 20 世纪，这一“极端的年代”、浩劫与革命的世纪的参照，资本主义的历史：自文艺复兴到十九世纪的历史陡然间丧失纵深，获得了同质性的意义；另一边，则是新主流叙述的一个未必如愿的策略，将此一新世纪对接于彼一世纪末：以 21 世纪对接于 19 世纪；以历史叙述蒙太奇效果达成对 20 世纪沉重的历史记忆的消弭。一如昔日“文艺复兴”之说，成功地将欧洲的现代对接于希腊、罗马的历史，在文化与意识形态的成功缝合间，令欧洲中世纪/也是基督教的历史成了欧洲中心之历史想象内的巨大褶皱，这赋予资本主义的发生以历史的、进步的合法性的同时，隐匿了现代欧洲资本主义脱化于基督教文明、尤其是新教的

血缘关联；此番的新主流叙述则尝试借重诸多叙事策略与修辞手段，重新选择历史叙述的剪辑点，将 20 世纪作为欧美历史的剪余片，重新建立、缝合历史叙述；以一个新的历史褶皱令 20 世纪的历史成为某种不可见的内物。此举不仅寄望放逐形成于欧洲、消散于欧洲、却注定不断回訪的“共产主义幽灵”，而且寄望于淡化并最终消弭 20 世纪关于资本主义自身的灾难与浩劫记忆：两场世界大战、法西斯主义的全面兴起，反犹主义与纳粹种族灭绝的暴行，欧洲的分裂……。人们频频谈及布拉纳版的《哈姆雷特》的“尾声”：击碎、扳倒哈姆雷特老王的塑像的场景，显然是对世界电影史、也是 20 世纪政治史上的名片、爱森斯坦的《十月》的互文指涉，但设若这一指认成立，那么其意味深长之处正在于，在《十月》中，扳倒沙皇塑像，意味着一场“彻底决裂”的革命，意味着旧世界的灭亡与新纪元的开启，而在布拉纳版的《哈姆雷特》这里，这只是一次王朝统治者的更迭、文明史上的惯常剧目：“乱哄哄你方唱罢我登场”。而抹去 20 世纪社会主义革命、进而是整个 20 世纪的历史差异性，当然是达成新主流叙事缝合的有效路径。而返归《哈姆雷特》的电影文本，最后沉重