

# 影中戏——48版《哈姆莱特》电影与经典重构

南京大学 张瑛

**摘要:** 戏剧《哈姆莱特》的电影改编是西方文化中最经典的戏剧与20世纪以来最流行的大众媒介的结合体。电影改编和舞台演出一样,虽然不一定是欣赏和理解莎剧的一种更好的形式,但它是一种全新的形式。本文通过分析由奥立佛导演的48版《哈姆莱特》电影指出,导演立足戏剧的舞台演出,对原剧进行了银幕上的重构。因此,奥立佛的电影同时具备电影媒体与戏剧演出两方面的特质。一方面,导演独到的电影导演风格、特殊的电影拍摄技法在影片中显露无余。影片虽然是英国出品,但在某些方面也带上了好莱坞古典流派的印记。另一方面,影片中舞台表演的痕迹犹在。出于导演的舞台经历,怀旧情绪以及当时的历史文化需要,奥立佛的电影作为第一部进入有声影院的《哈姆莱特》改编,影片中突现的戏剧的舞台性表明了《哈姆莱特》电影改编在重构阶段,在从剧院到影院的转变,没能完全摆脱强大的舞台演出传统以及经典戏剧权威对其的影响,然而却在电影这一大众娱乐媒介和戏剧这一相对精英化的艺术形式之间成功地找寻到了一个平衡点。

**关键词:** 经典;重构;电影性;戏剧性;怀旧

**作者简介:** 讲师,博士,主要从事英美文学文化研究。电子邮箱:zhangy@nju.edu.cn。

从20世纪初到二战之际,莎士比亚舞台剧经历了其全盛时代,作为经典剧目的《哈姆莱特》自然也不例外。无论是在伦敦还是在斯特拉福,《哈》剧演出的影响力甚巨,年年上演,甚至一年演出数次。从1931年到1940年十年间,《哈》剧仅在伦敦一地便被演出了13季,场次不计其数。

与此同时,英国电影,同样作为英国人民业余娱乐的一部分,也进入了一个全新的时代。一方面,英国议会和政府充分地认识到了电影作为民族主义宣传工具的重要性;另一方面,急于从一战战后创伤中振兴经济的英国也在用电影谋取利益的可能上寄予了厚望,大力将本土影片向大洋彼岸的海外市场推广。1933年,英国导演亚历山大·柯达(Alexander Korda)的影片《亨利八世的私生活》(*The Private Life of Henry VIII*)在海内外赢得了极大的声誉,由此增强了英国电影进军美国市场的决心,大批历史与经典文学题材的电影跟风而上。

作为文学经典中的经典，莎剧电影自是首当其冲。1944 年，英国双城电影公司出品了由奥立佛 (Laurence Olivier) 导演的莎剧电影《亨利五世》(Henry V)，获得了前所未有的成功。而更为有利的是，好莱坞影业在自有声电影起源之后虽然屡屡尝试将莎剧搬上银幕，但出于对英国当时尚未衰竭的文化霸权地位的敬畏，正片长度的《哈》剧电影居然无人涉足。于是，四年之后，双城电影又一举推出奥立佛导演的《哈姆莱特》，旨在面对英美市场，其预期受众为文化层次较高的精英观众。

48 版《哈姆莱特》作为第一部正式搬上英美银幕的改编电影，其影院性是毋庸置疑的。移动镜头的使用是电影成为独立艺术形式的象征，而奥立佛在 48 版《哈姆莱特》中以移动镜头的熟练运用作为电影语言，成功介入了电影叙事。影片初始，观众通过摄影机的视角，了解了丹麦王宫中发生的事变。首先映入眼帘的是王宫的远景全貌，背景是惊涛拍岸的大海。镜头随之移向城堡高耸的塔楼，四个士兵抬着王子的尸首拾级而上。画面淡出，塔楼笼罩在迷雾之中，故事由此开始。士兵们在城堡平台上遭遇老王鬼魂，马西勒斯预言说“丹麦王国里恐怕有些不可告人的坏事”(1.4.90)。镜头随即引领着观众，深入王宫内部，寻找“坏事”的根源。议政厅空无一人，镜头扫过国王议事的朝桌，在一把空椅子上(王子的座椅)略作停留，穿过一扇门，指向一间空空的小屋，背景音乐风格变换成温柔的曲调，因为这是少女奥菲利亚的小屋。镜头继而转向了右方，拉近，最终停留在一张床幔层叠的大床上——国王和王后的寝床——“巨大、神秘、形如阴道的床”(Donaldson, 1990: 31)，似乎意寓此处是“不可告人的坏事”的根源。类似的运动拍摄手法的例子在影片中比比皆是，但这也招致了某些影评人的指摘，称奥立佛的运动镜头拍摄“浪费时间”(Davies, 1988: 41)以及“繁杂而无谓”(Manvell, 1971: 44)。对此，奥立佛本人却坚持己见，认为运动中的镜头不仅很好地反映了王子犹疑不决的心态，反复不定的思绪，更为重要的是，镜头的如此运用能随时切换和扩大观众的视角，从而突破了观看戏剧演出时固定视角的限制，成为本片影院性的一个良好例证。

48 版《哈姆莱特》影院性的例证之二在于导演对闪回的成功把握。在剧场中，舞台剧的时空通常是线性向前的，过往的事件与空间只能通过演员台词加以描述；在影院中，闪回镜头表现回忆却是惯用的电影技巧，解释影片过去叙事。奥立佛在他的影片中三次运用了闪回镜头分切时空。王子遭遇鬼魂之时，闪回手法再现了老王哈姆莱特耳孔被注入毒液的惊悚场景；奥菲利亚向其父亲叙述王子近来的怪异行为，闪回中的王子衣衫不整，目光游离，举止疯癫；王子好友霍拉旭读信时，闪回将惊涛骇浪中王子与海盗之战展现于观众眼前。奥立佛所有的闪

回镜头都放置于一个边缘模糊的眼睛形状的视框之中,似乎闪回中的叙事都是通过片中角色的心灵之眼所见,打开了叙事想象,使得观众在导演思维运动中理解故事的副线,理解电影叙事。

电影作为一种视觉形象较为丰富的媒介,画面能提供充分的信息。特写镜头除了为观众展示必要的细节,也能凸显“直面”、“震慑”、“亲近”等一系列心理效果。在“生存还是毁灭”这一著名独白的处理上,奥立佛充分利用了特写甚至是大特写镜头,取得了剧场中难以展示的效果。导演从王子头部背面的特写镜头入手,继而特写他的头顶心以及愁云密布的面部,伴随着画外音的独白,观众也似乎跟着镜头闯入了王子的脑海,体会哈姆莱特内心的孤寂、彷徨与游弋,和王子一起审时度势,思虑生死。

奥立佛虽然是英伦本土导演,48版《哈姆莱特》也是由英国全额投资拍摄,但奥立佛早年在好莱坞从影的经历也使莎士比亚的电影改编带上了些许好莱坞电影流派的印记。奥立佛于30年代末到40年代初在《呼啸山庄》(*Wuthering Heights*,1939)、《蝴蝶梦》(*Rebecca*,1940)、《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*,1940)等数部经典名片中出演男主角,成功树立了好莱坞偶像男星的形象,也影响了他之后的导演风格。《哈姆莱特》一片运用了好莱坞惯常使用的电影配乐。由威廉·沃尔顿作曲的原声音乐贯穿整部影片,以音乐配合不同角色的出场,与人物的身份地位和内心世界,场景与情感的变化配合得丝丝入扣。同时,奥立佛也充分遵从了好莱坞电影“以说故事为基本首要”的叙事原则(Bordewell, Staiger, Thompson,1985:3),将莎士比亚的原文剧本精简到了极致。电影改编不仅删减了剧中的一些次要人物,挪威王子福丁布拉斯入侵丹麦的支线全然未提,雷欧提斯为父报仇起义一节也不复存在,丹麦王室的内忧外患、充斥宫廷的政治阴谋、野心、伺窥也随之而去。但支线与小人物的去除将重心集中于王子复仇的主线,突出了复仇与延宕的主题,使得电影叙事更为平滑而紧凑。而影片开头将剧本第一幕第四场中哈姆莱特谈论个人过失的一段台词抽出(1.4.23—36)利用画外音将其演绎成整部影片的导言,更添加了导演自创的“这是一个犹豫不决的人的悲剧”作为结语,这一做法使得导演直接以剧外人的身份参与了影片叙事,加强了与观众的沟通可能。

然而,正如导演奥立佛自己所言:虽然“电影改编不能展现演员在舞台上的全貌”,却“也能让观众有个大致的了解”(Olivier,1982:85)。48版《哈姆莱特》在充分展示其影院性的同时,也让观众体味了《哈》剧舞台演出的风貌。首先,48版《哈姆莱特》承袭了许多剧场演出的传统。对此,罗伯特·哈普古德(Robert Hapgood)声称:这部影片“古意盎然”,并撰文给出了大量例证:譬如“奥菲利亚和雷

欧提斯兄妹俩在父亲身后的小花腔,鬼魂隐去时哈姆莱特像手持十字架一般高举宝剑,将“生存还是毁灭”独白提前演出”等等,“这些都是从以往的舞台演出中沿袭而来的”(Hapgood,1999:69)。更为重要的是,奥立佛之前于老维克剧院(The Old Vic)出演《哈姆莱特》舞台剧对他的电影改编影响巨大。电影中的王子和他在舞台上出演的王子一样,精力充沛,血气方刚,爆发力十足。电影中对偷听一场的处理借鉴了舞台剧的阐释,王子觉察到了偷听者的存在,因而引发了他对奥菲利亚粗暴残忍的态度。电影中着力渲染了王子与母亲之间似情非情的牵扯与关联,这一选择来自出演舞台剧之前奥立佛与心理学家欧涅斯特·琼斯的会晤,琼斯建议奥立佛在老维克演出时采用恋母情结的俄狄浦斯理论来解释剧情,这一点在电影改编中也没有舍弃。

细想哈普古德“古意盎然”的评价,其意在指出 48 版《哈姆莱特》作为第一部正式搬上英美银幕的改编电影与后世几部改编电影的差异与区别。这种“古意”很大程度上来自于 48 版《哈姆莱特》显而易见的舞台感和浓重的戏剧性倾向。影片中,尽管奥立佛使用了大量的运动镜头、特写镜头以及闪回等等电影技法,但同时,他也有意识地利用摄影机镜头制造类似剧场观众的特殊视角,提醒影院观众影片改编源自舞台戏剧这一事实。奥立佛并不急于掩饰电影原剧本的戏剧性,在某些时候,他甚至刻意地凸显着画面的舞台感。摄影机的视角无疑就是观众的视角,奥立佛擅长利用长镜头来营造舞台氛围。连续地用一个大镜头拍摄一个场景或一段戏,是一个比较完整的镜头段落,不会破坏事件发展中时间和空间连贯性。在拍摄长镜头时,通过摄影机的运动,形成多角度、多机位的效果,造成画面空间的真实感和一气呵成的整体感,从而保持画面时间和空间上的完整统一。长镜头的视角最类似于剧场观众的固定视角,通过摄影机看到的画面最类似于剧院中的舞台场景,尤其是在拍摄大群人物的活动时,其所创造的静态画面舞台感十分浓郁。在丹麦国王上朝议政与王子和雷欧提斯决斗两场中,奥立佛拍摄出的电影画面能给观众大幕拉开,戏剧开场上演的错觉。王子在片中第一次亮相时,画面中呈现的是丹麦议政厅的全景。王子离观众最近,坐在一把宽大的椅子中沉思,长长的朝桌两旁坐着大臣们,国王和王后坐在朝桌的远端,身后是侍卫和宫女。王宫内的拱门和立柱影像模糊,看上去就好似舞台的背景道具。活动的演员映衬着平面的背景,给人以剧场中的现实感。决斗一场也采取了类似的拍摄手法。礼炮轰鸣,喇叭奏响花腔,恭迎王子殿下出场。镜头从远处拍摄整体画面。画面中人物的队列呈平面与纵深两种态势,层次分明:哈姆莱特、雷欧提斯与裁判站在决斗场中,离观众最近;军乐队列于远端高出地面的平台上;中间是王室成员与大臣。决斗开始,镜头也静止不动,前景中的人物组剑拔弩张,气势汹汹,背

景中的人物巍然不动,聚精会神,构成的画面戏剧意味显而易见。即便不使用静止镜头,奥立佛也能营造剧场视角。《捕鼠机》一场中,镜头的移动看似随意,却用心良苦。台上有真正的戏文上演,台下的王室与大臣也是影片中的观众。移动的镜头展示了不同区域观众的视角,更突出了霍拉旭、国王与王后、哈姆莱特等几个重要人物的视角,分别位于观众席的左、中、右位置。镜头摇动平扫的过程中,观众们的背影依稀可见。台上的演员卖力,看戏人的心境却有所不同:国王心中有鬼,坐立不安;王后虽不明就里但却因为儿子之前的嘲讽心神不宁;霍拉旭被王子委派了任务在一旁窥探,王子正为之前的猜测得到了证实而热血沸腾。人在看戏心却在戏外。移动的镜头好似一双明察秋毫的神奇之眼,让看电影的观众欣赏到影片中上演的那一出好戏。

除了利用摄影机镜头营造舞台剧视角之外,奥立佛的《哈姆莱特》还在刻意去提升观众的剧场意识,从而让电影与戏剧两种媒介相互观照,映衬生辉。《捕鼠机》上演之前,王子一跃登上舞台,高呼“凭着这一部戏,我可以发掘国王内心的隐秘”,聚光灯从他头顶洒下灯光;舞台道具——王冠、面具、权杖、旗帜——在影片开头和中途两次出现。王子在奥菲利亚面前装疯卖傻,肢体语言夸张而生硬;反复地提醒观众影片正在他向关照着戏剧这一艺术形式。就连电影拍摄的场地和舞台表演的场地也非常相似。绝大多数的场景是在室内拍摄的,演员的演出空间巨大而空旷,灯光摇曳昏暗。布景简单到了极致:议政厅里一桌数椅;寝宫中只有大床和层层床幔;国王祷告用的神龛室空荡无物;少女的闺房也鲜有装饰。这一切与电影的现实性相去甚远,反而倒带上了戏剧舞台假定与象征的意味:空荡荡的舞台可以是英法两国的战场,可以是浪漫的亚登森林,可以是阴森的墓穴,也可以是魔法师的荒岛。演出的地点并不辅助演员的表演,而演员的表演却定义着演出的地点。长桌边围坐着大臣,房间就是议政的场所;搬走长桌,请来戏子,房间便成了演出厅;放上剑架,召集看客,房间又成了决斗场。场所的多功用性也是电影关照戏剧的另一表现。而即便为数不多的几场外景拍摄,譬如鬼魂出现、王子虑生死以及奥菲利亚下葬等几场,布景的设置也显得极度脱离现实,观众很难设想那些是丹麦王宫周围的景致。莎士比亚的戏剧原本没有幕和场之分,演员的上下场在某些时候可以看成是区分场景的重要手段,也是舞台剧特有的一种表现手法。电影中很少会特意表现演员上下场的镜头,观众会很自然地将演员的上下场当作是情节叙述的连贯组成部分。然而,在奥立佛的电影中,大队人物的出场却屡次被强调。尤其是在重要情节即将发展的开端,譬如说戏中戏的开演以及决斗开场之际,国王、王后和其随从的进场被给予了仪式隆重、气氛威严的渲染。画面中原本空无一人,之后仪仗队出现,喇叭奏响军乐,士兵们列队站齐,国

王和王后双双领头出场,走下台阶,国王架势十足,王后长裙曳地,大队的随从和侍女紧跟其后鱼贯而入。摄影机采用了固定的长镜头,拍摄出的画面和戏剧舞台上表演的别无二致,就好像提示观众,在这样仪式化的进场之后,真正的好戏将会上演一样。

48 版《哈姆莱特》因其浓重的戏剧性倾向引起了某些批评家和学者的诟病。他们认为,电影导演理应采用符合银幕风格的时空转换、叙事手法以及声光音效等。罗伯特·达菲曾在《哈姆莱特电影改编》一文中指责奥立佛没有真正地“去探索影院为他提供的可能”(Duffy, 1976)。罗伯特·哈普古德也撰文指出,奥立佛“在剧场与影院之间游弋不定”(Haggood, 1997: 85)。然而综上所述,48 版《哈姆莱特》是将戏剧的元素巧妙地融入了影片中,观众很难觉察其间电影性与戏剧性的对立。导演奥立佛坚持戏剧传统并在电影版本中注入戏剧元素的原因是与《哈》剧的本质、导演自身的舞台生涯、怀旧情绪以及影片拍摄之际的历史文化大背景密切相关的。将《哈》剧搬上银幕的过程是一个将《哈》剧当代化的过程,也是让经典名剧找到更多观众的过程。导演将戏剧性留存于影片中,是他在对经典实施从剧院到影院的转换的步骤,是他在影院中重新构建经典的必要阶段。

《哈》剧本身不乏怀旧情绪。剧本的叙事主线建立在对过往的怀念之上。老王哈姆莱特鬼魂的出现让王子不断追忆似水年华。遥想当年父母天伦,在威登堡无忧无虑的学生时代,还有和奥菲利亚的甜美爱情,而今,王子面对的是旧秩序的消亡,伦理纲常的溃泻,复仇与否的抉择,重整朝政的使命。昔日的恋人将爱情的表记交还与他无疑昭示着恋情的终结以及对旧事的否认,王子的愤懑和受挫自在情理之中。导演奥立佛自身也不乏怀旧情绪。在拍摄莎剧电影之前,奥立佛在戏剧舞台上早已声名显赫。《哈》剧的舞台传统连同奥立佛在戏剧界的演艺经历使得他在电影拍摄中糅杂入戏剧传统成为可能。戏剧与电影、画面与语言、故事与诗句在影片中完美地结合在一起。48 版《哈姆莱特》拍摄之际,大英帝国与民族也不乏怀旧情绪。在此之前,奥立佛拍摄的另一部莎剧电影《亨利五世》旨在激励英国人民在二战期间为家园、民族与荣誉而战。而 48 版《哈姆莱特》拍摄于战后政治冷战期间,不列颠帝国在中东和印度已经开始失去了往日的优势(Dawson, 1995: 175)。在经济上而言,曾经发起第一次工业革命的英国正处在战后复兴阶段,如今的英国并不是现代工业和国富力强的代表;在文化上而言,更倾向于精英性的剧场文化正在逐渐被更为经济更为大众化的影院文化所取代;在现代性上而言,“银幕包容的是一种无实体的现代性,而舞台则表达了对共有传统的承诺与尊敬”(Gillmore, 1998: 3)。上述几方面的怀旧情绪共同影响了奥立佛的导演风格。

导演奥立佛的演艺生涯和他身处的生活环境为他成功改编《哈》剧电影打下了坚实的基础。童年时期对经典名剧早已耳濡目染,少年时代参与演出莎士比亚戏剧的经历以及舞台演艺的专业训练经历最终引领他走上了职业演员之路。30年代中,奥立佛与老牌莎剧演员吉尔加德同台献艺,在《罗密欧与朱丽叶》(*Romeo and Juliet*)一剧中轮流饰演罗密欧和茂丘西奥两角,让奥立佛在演出季后声名大振。1937年在老维克剧院《哈姆莱特》一剧中激情绽放、活力四射的演出也为他赢得了如潮好评。然而在他于戏剧界名气如日中天之前,奥立佛在电影圈内早已有所建树。虽然说作为一个戏剧演员,奥立佛对电影表演不乏轻蔑的态度,但早年生计的困窘迫使他接受了一些影视角色。其时,英国本土的电影产业远没有好莱坞发达,奥立佛故此远赴海外来到了美国。“我是为金钱而去的,”奥立佛如是说,“同时也为有一点成名立万的机会。”(Spoto,1992:64)虽说财富与声名并没有如奥立佛预期的那样接踵而至,但混迹于好莱坞影业的经历却不仅让奥立佛以一种更加成熟更富于风度的形象重回英国舞台,而且也让他意识到,影院中的现实主义也同样适用于戏剧舞台的。在奥立佛出演的《罗密欧与朱丽叶》中,罗密欧舞台形象摒弃了以往传统的诗意的气质。谈及这点时,奥立佛说:“我演的罗密欧是手持火把的罗密欧,我试图把现实主义融入莎士比亚戏剧中去。”(Davies,1996:146—147)他出演的《哈姆莱特》也不乏现实主义的手笔,为了追求逼真的效果,奥立佛在决斗的表演中即使受伤也在所不惜。他在自传中曾说过:“舞台演出和电影表演曾被人们当作是两种截然不同的艺术和职业。但我们现在知道,这一评价是不正确的。它们所需要的成分和因素是相同的,只是比例不同。”(Olivier,1982:92)现实主义元素的注入超越了莎剧演出的传统,相比之下,现实主义的元素似乎更属于电影艺术的范畴。然而,奥立佛在舞台演出上的新变革似乎很好地反映了“只是比例不同”的概念。反之亦然,在莎剧舞台演艺事业中浸淫多年之后,奥立佛在改编《哈》剧电影的时候,恰当地处理了电影性与戏剧性的关系。

奥立佛在银幕上重新构建《哈姆莱特》,并刻意地将戏剧舞台的痕迹留存其中,在电影这一大众娱乐媒介和戏剧这一相对精英化的艺术形式之间成功地找寻到了一个平衡点。一方面,影院的大众文化形象在一定程度上得到了提升,高雅观众群在影片中颇能得到共鸣;另一方面,普通的观众也因为影片的相对通俗性和简单化而走进影院,接触经过全新演绎的莎士比亚戏剧,因为相形于舞台剧而言,银幕上的《哈》剧情节更为紧凑,语言更易懂了。《哈》剧的舞台历史远远地长于它的影院历史。20世纪的剧院一直作为高雅艺术的载体而出现,而电影自从诞生至今,其大众性是毋庸置疑的,历经多年,才被人们承认为是一种“艺术”

形式。两种不同的艺术,两条距离相近的平行线,它们的共存旷日持久。导演奥立佛找到的平衡点,也就是两线条的交点,充分证明了影院或剧院对于莎士比亚来说,都能是戏剧的良好载体。它们之间不存在争锋,有的仅是异同。

## 参考文献

- Bate, J. & R. Jackson (eds.). 1996. *Shakespeare: An Illustrated Stage History*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Dawson, A. B. 1995. *Hamlet*. Manchester: Manchester University Press.
- Duffy, R. A. 1976. Gade, Olivier, Richardson: visual strategy in *Hamlet* adaptations. *Literature Film Quarterly* 4.2: 141—152.
- Boose, L. & R. Burt (eds.). 1997. *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. London/New York: Routledge.
- 2003. *Shakespeare, the Movie, II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*. London/New York: Routledge.
- Bordwell, D., J. Staiger & K. Thompson (eds.). 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Davies, A. 1988. *Filming Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Donaldson, P. 1990. *Shakespearean Films / Shakespearean Directors*. New York: Unwin Hyman.
- Gilmore, M. T. 1998. *Difference in the Dark: American Movies and English Theater*. New York: Columbia University Press.
- Hapgood, R. (ed.). 1999. *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kliman, B. 1988. *Hamlet: Film, Television and Audio Performance*. Ruthford: Fairleigh University Press.
- Manvell, R. 1971. *Shakespeare and the Film*. London: Praeger.
- Olivier, L. 1982. *Confessions of an Actor: An Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Shakespeare, W. 1992. *Hamlet, Prince of Denmark*. (David Beviton, ed.). *The Complete Works of Shakespeare* (4th ed.). London: Harper Collins Publishers.
- Spoto, D. 1992. *Laurence Olivier: A Biography*. New York: Harper and Collins Publishers.