

柯静采夫：
冷战的内部与外部

如果说，劳伦斯·奥利弗版的《哈姆雷特》仍是英国/欧洲文学正典对二十世纪中叶历史情境的一次幽灵性的叩访，那么苏联导演格里高利·柯静采夫在一九六四年执导的《哈姆雷特》则更加折射出冷战文化映照于对垒双方的内在裂痕和彼此纠缠。影片不仅和奥利弗版的《王子复仇记》一样是鸿篇巨制，而且是冷战时代两大阵营的莎剧改编的双峰。可以说，它们共同标识着《哈姆雷特》乃至莎剧电影改编的高度，迄今为止，仍难以逾越。柯静采夫的《哈姆雷特》作为一部苏联电影，在冷战的新一轮对抗、紧张的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。关于这版《哈姆雷特》，人们经常引证的是英国电影学教授理查德·戴尔的评述：“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。”——从今天的后见之明的角度来看，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，而且是欧洲经典在冷战年代所扮演的远非单纯的文化角色，以及它所发挥的、不无怪诞的社会功能。

经历了欧美世界“百年和平”，经历了十九与二十世纪之交的

“现代主义”文化冲击之后，二十世纪两场世界大战带来的全球灾变，经历着将人类一分为二的冷战分立；分崩离析的世界现实，令欧洲经典——文艺复兴到十九世纪的欧洲文化、文学、艺术，获取了特定的象征位置，在渐次演化为“崇高客体”的同时，蜕变为“空洞的能指”，或曰再现重写的界面。有趣的是，冷战格局的形成，造成了全球性的政治、军事、经济的对抗，世界大战，尤其是核战争的威胁，令全人类经历着置身火山口上的、持续的危机情势。也正因如此，冷战时代两大阵营事实上达成了一种岌岌可危的制衡状态，除了边缘地带的局部冲突与战争：朝鲜战争、古巴导弹危机（其后遗效应：柏林墙的兴建）、越南战争……两大阵营之间，处于军备竞赛之外的无作为状态。于是，冷战的数十年间，对峙双方的冲突空间，主要限定在意识形态较量或曰文化对抗之上。因此，这其中两大阵营对文艺复兴到十九世纪的欧洲文化、文学经典的共享，便成为一个极为特殊而耐人寻味的场域。悖谬而逻辑的是，冷战年代两大阵营对欧洲经典的共享，也呈现为阐释权的争夺；欧洲文学经典及其改编，由此也获得了文化价值客体的意义。于西方阵营，这是其自身伟大的“人文主义传统”璀璨的“欧洲文明”正典；对于东方阵营，这是人类文化遗产，是上升期资本主义（对照着垂死的、寄生的资本主义）的巨大活力与批判和自我批判的载体，因之或许可以成为无产阶级新文化的前史。事实上，在昔日的东方阵营内部，为了有效地处理社会主义文化与现代文化（现代欧洲或曰资本主义文化）的异质性共存，创造了一整套文艺理论及文学史的评价标准：诸如文学、艺术作品的“社会认识价值”、批判现实主义、相对于消极浪漫主义的积极浪漫主义的命名和区隔，诸如“创作方法”突破“世界观局限”的意义，诸如“批判继承”或巴尔扎克的“人间喜剧”之为法国社会史总和，或列夫·托尔斯泰之为“俄国革命的镜子”……以消弭其间的深刻断裂。极为有趣的是，缘自苏联的社会主义文学、艺术理论的大半，

是用来解说欧洲经典何以成为社会主义文化的“必然”而重要的组成部分。

当然，这里存在着有趣的“时间错位”：在西方阵营，经历了十九世纪之“世纪末”，当曰“现代主义”的文学、艺术潮流开始以媒介自反、表达不可表达之物的尝试事实上终结了文艺复兴到十九世纪欧洲文学、艺术对写实幻觉与透明编码的追求，并且深刻地断裂了二十世纪文化与十九世纪文化的有机接续之后，战后西欧、北美勃兴的消费社会与媒介文化则尝试封印了这一具象的文化内存与记忆，至少是令其自中心处偏移开去；而在东方阵营，苏联、东欧及亚洲社会主义国家内部，却有意识地终止了其本土的现代主义运动，并在其主流文化内部，开启了一个曰社会主义现实主义、曰革命浪漫主义的书写年代。其背后正是持续的、经过筛选的欧洲文学经典的黄金时代莅临。最为突出的是在苏联。“日丹诺夫主义”或“社会主义现实主义”的确立，是在终止或曰禁绝了苏联生机勃勃的先锋艺术运动之后才得以达成的。而后者，无论是马雅科夫斯基的未来主义诗歌或爱森斯坦的立体主义蒙太奇电影理论，都与俄国革命近乎同时发生，而且是这次革命、至少是与之伴随的文化革命的重要组成部分（柯静采夫本人曾创建过一个达达-未来主义的先锋戏剧团：“奇异演员养成所”，并且在一九二三年计划上演《哈姆雷特》的实验性哑剧而未实现）。即使我们姑且搁置冷战时代的社会主义文化与二十世纪现代主义先锋运动之间的“宿命”冲突不谈，文艺复兴到十九世纪的欧洲经典与社会主义文化之间的内在亲和，仍是一个饶有兴味的话题。这究竟是一次错位？滞后？倒影？回声？或巨型挪用？

或许在不期然之间，正是这一事实显露了二十世纪国际共产主义运动的内在文化困境：相对于现代资本主义世界，社会主义作为异质性规划对文化的迥异其前的需求与构想，事实上面临着无先例可援引的困境；在民族国家内部推进社会主义革命同时应对外部帝

国主义包围的困境，势必在其自身文化内部造成革命文化与对秩序/统合的高度需求的张力，令其只得借助文艺复兴到十九世纪欧洲文化内部的批判资源，但机构化、体制化的社会主义文化却在借此“他山之石”之际，同时将资本主义创生期的主流价值高度内在化。这或许也是解释一九八九年社会主义阵营“崩盘”的原因之一：那事实上是一次巨型的“不战而败”、内部引爆的结果；其原因之一，是社会主义文化的失败，其别样文化价值系统建构的失败。对西方世界文化价值的高度内在化，最终导致对其政治理念与经济度量的认同和皈依。也是这一事实间或透露二十世纪社会主义阵营内部的另一处文化暗箱或社会秘密：作为列宁主义实践而诞生的社会主义国家与阵营，不仅遭遇着资本主义世界的围困，而且大都作为“发展中国家”——置身于工业化进程或前工业化状态之中，其内部议程与国家规划仍是、必须是现代化进程。于是，对文艺复兴到十九世纪文化的尊崇或挪用，便不仅是社会主义文化无先例可循的困境使然，而且由于其主体表述大部吻合于社会主义国家政治、经济议程的内在需求。

只有置身于这一历史语境或脉络，我们才能真正理解和去讨论柯静采夫版的《哈姆雷特》的艺术成就。

从一九二三到一九六四年，《哈姆雷特》成了柯静采夫的一个梦，一个未了之愿，一个不断刻蚀、融入了其社会记忆与自我想象的密匣。那不只是又一具捕捉莎剧幽灵的电影装置，而且是一部用光写作的电影诗章。也许可以说，柯静采夫的确以电影语言“译写”了莎士比亚诗剧的内蕴。这或许是柯静采夫版的《哈姆雷特》被公认为“最忠实原作”的电影改编的原因之一——尽管相较于其他版本，一九六四年版是又一部大刀阔斧删减原剧的影片。但这一次，柯静采夫所删减的不是剧情枝蔓或配角，而是莎士比亚的剧场噱头与情节段落：幽灵初登场的序幕，幽灵再次退场之后的宣誓，克劳迪斯

的忏悔等等。柯静采夫同时将哈姆雷特的大段心理独白改写为画外音或干脆代之以视觉陈述。于是，删减了哈姆雷特的内心独白所表露的无尽彷徨之后，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罗网，却最终毁灭于宿命的定数。

在影片开拍之前，摄制组花费了六个多月的时间，在爱沙尼亚搭建了等比例的丹麦王宫与城堡。然而，影片中的场景却并非完全在这巨型的“实”景中拍摄；相反，我们在影片中所目睹的矗立在海岸峭壁之上的巨石城堡，海浪拍击着哈姆雷特脚下的礁崖，那一幕幕颇具表现主义风格的、堪称华美的、泼墨般的光影勾勒出的空间、场景，实则为苏联电影学派、蒙太奇地理学的又一杰作。在爱沙尼亚——这一昔日苏联的北欧加盟共和国的境内、在俄罗斯与爱沙尼亚交界处，大量的、取景于不同空间的古城堡、要塞镜头共同构成了那座“囚禁”了哈姆雷特的“监狱”。大量透过栅栏或栅栏式的阴影拍摄的哈姆雷特的中近景画面，突出了这一“丹麦”——“牢房”的视觉陈述。应该说，这是唯一一部由众多外景构成的哈姆雷特“影舞”。这是与《哈姆雷特》相伴一生、在剧场共处十年的柯静采夫的自觉选择：“匪夷所思的是，人们总是在摄影棚里摄制《哈姆雷特》，对我说来，莎士比亚的语词，只有在大自然里才可能转生为视觉语言。”“我心中充满了岩石、铁、土地和大海（的画面）。”

柯静采夫一反他此前的欧洲名著改编《堂吉诃德》对彩色、宽银幕的选用，转而采取了黑白、宽银幕的影像形式。这一选择不仅是对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，除了直白地负载着昔日 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叩访爱森斯坦，以及他的《伊凡雷帝》、《白净草原》的意味：那是三十年代有声片之初，人们对光影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立体主义、构成主义、表现主义形式的借重。在我个人的观影体验中，柯静采夫版的《哈姆雷特》更像是爱森斯坦的《伊凡雷帝》与塔尔科夫斯基的《安德烈·卢布廖夫》之间的一道桥梁。（尽管美国影评人将其称为“后爱森斯坦现实主义——因此极为浪漫，因此远离了那个既非史诗，亦非粗野，非异彩纷呈，亦非抽象简洁，更非任何惯用意义上的现实主义的莎士比亚原本”。）用一个多少有些矫情而夸张的表达来传递我的体认：这一序列散发着俄罗斯 / 苏联的人文韵味与电影艺术的灵氛。甚至在我感知中，柯静采夫的《哈姆雷特》似乎因其根脉涨破了莎士比亚的舞台（尤其是后来的镜框式舞台），而获得了某种壮阔。

对比奥利弗版哈姆雷特的因思想而瘫痪了行动，柯静采夫的哈姆雷特完全是他的对立项：凌厉、果决、富于行动力，尽管绝望而被缚。复仇的延宕并非出于意志力的瘫痪，而是出于敌手的钳制或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。柯静采夫含蓄地表述了他对劳伦斯·奥利弗版的《哈姆雷特》中改编路径的拒绝：“我深感有趣的是，奥利弗删去了所有与统治有关的部分。”而柯静采夫版无疑凸显了或曰强化了《哈姆雷特》的政治与社会面向。相形之下，劳伦斯·奥利弗的《哈姆雷特》更像是一部奢华的弗洛伊德的心理室内剧，而柯静采夫的《哈姆雷特》则是一部恢弘的历史剧。为了履行复仇指令，柯静采夫的哈姆雷特必须对抗的，不仅是他沉重而迷惘的自我，也远不仅是克劳迪斯一人，而是整个宫廷，毋宁说是国家机器自身。围绕着克劳迪斯的的是一个充满繁文缛节、尔虞我诈的宫廷，而不是奥利弗版本中王

宫内部的家族或类家族空间(或曰舞台剧实景版)。因此哈姆雷特的“疯狂”便不再仅仅是规避行动的隐匿铠甲,而且是自保、伺机行动的必须伪装。几乎淡去了哈姆雷特的恋母伏线,在柯静采夫版里,奥菲莉亚不仅是哈姆雷特的“真爱”(——极为简洁而清晰的描述:被逐往英国的哈姆雷特,临行前刻意经过奥菲莉亚的窗下,勒住奔马,片刻凝视着奥菲莉亚映在窗上的剪影),而且是哈姆雷特的境况与命运,以及社会与政治陈述的别一呈现。奥菲莉亚初登场,便是如牵线木偶般接受某种宫廷舞的训练(奥菲莉亚的造型也突出着受控、玩偶的阐释),与哥哥话别的片刻间显露出的少女的活泼,几乎立刻被喝止,唤回到呆板、造作的舞步之中。众女官为奥菲莉亚穿戴丧服,动作生硬、近乎粗暴地将束身与裙撑加在奥菲莉亚纤细的身体上的场景,几乎传递出某种身体性的痛感、无助与绝望。名副其实地罩在一团黑雾/丧服中渐次疯狂的奥菲莉亚独自负载了(曾间或属于哈姆雷特的)未能完成悼亡而陷入的心灵与社会绝境。奥菲莉亚因之与哈姆雷特一起成了暴政下的个人“宿命”的一体两面。

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。”便溘然而逝。颇具创意与深意地,福丁布拉斯的士兵以长矛、宝剑覆以军旗为架,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,正是参照着奥利弗的“残损”、瘫痪的个人,柯静采夫影片更像是个人主义的完胜——不仅是电影作者的风格凸显,而且是英雄主义地撞碎在社会监狱上的个人的悲歌。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、艺术家之为“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?我们是否可以,一如打破冷战壁垒的动人名片《雁南

飞》，恢弘迷人的《哈姆雷特》是否正是苏联事实上进入了齐泽克所谓（社会主义的）“后社会主义”时期的文化标识之一？在昔日的社会主义阵营内部，在其核心壁垒苏联（而且是普希金剧场和列宁格勒制片厂），欧洲经典已经开始显现并反转了其双刃？

除却巨大的、具有胁迫与窒息感的城堡内外空间的影像与光影，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。无需赘言，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”：一九五四年，斯大林之死的第二年，柯静采夫之《哈姆雷特》的剧场版登台，及至影片上映的一九六四年，苏联的“非斯大林化”已大致完成，苏共二十大的揭秘引发的全球震荡余波正逝，而赫鲁晓夫时代的“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？数年之后，柯静采夫的第二部莎剧电影改编，选取了《李尔王》（一九七一）。依据冷战时代社会主义国家的主流书写逻辑，我们同样可以追问：其中遭叛卖、被放逐的老王，究竟是斯大林？东正教的俄罗斯“父亲”？抑或是罗曼诺夫王朝？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。

（《哈姆雷特的影舞编年》，戴锦华、孙柏著，上海人民出版社即出）