

◆ 大学外国文化通识教育丛书 ◆

Shakespeare in Visual Age
a study of Shakespeare on screen

视觉时代的莎士比亚

莎士比亚电影研究

张冲 张琼 / 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

视觉时代的莎士比亚

视觉时代的莎士比亚

——莎士比亚电影研究

张冲 张琼 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

地址：北京市海淀区中关村大街22号
电话：010-62770174
网址：<http://www.pup.cn>

图书在版编目(CIP)数据

视觉时代的莎士比亚:莎士比亚电影研究/张冲,张琼著. —北京:北京大学出版社,2009.3

(大学外国文化通识教育丛书)

ISBN 978-7-301-14967-6

I. 视… II. ①张…②张… III. 戏剧文学-文学研究-高等学校-教材 IV. I561.073

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 023448 号

书 名: 视觉时代的莎士比亚——莎士比亚电影研究

著作责任者: 张 冲 张 琼 著

责任编辑: 刘 强

标准书号: ISBN 978-7-301-14967-6/I·2092

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn>

电子邮箱: liuqiang@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62767347 出版部 62754962

印 刷 者: 世界知识印刷厂

经 销 者: 新华书店

730 毫米×980 毫米 16 开本 14 印张 225 千字

2009 年 3 月第 1 版 2009 年 3 月第 1 次印刷

定 价: 29.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究 举报电话: 010-62752024

电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

导言：视觉时代与莎士比亚

如果说 20 世纪是信息时代，其特征是信息爆炸，是信息处理技术迅猛发展并最终改变了人们生活的方方面面，那么，虽然 21 世纪才刚开始，人们就发现，视觉信号和视觉技术已经渗透到生活的每一个细节，它们正从根本上改变着我们与外部世界的联系，它们从内容到方式决定着我们对外部世界（物质与精神）的感知，规划着我们与外部世界（人与物）的关系，也定制着我们对外部世界的反应。这样的时代，用“视觉时代”来描述是再恰当不过的了。如果信息时代的另一个说法可以是“读文时代”的话，视觉时代的另一个说法就一定是“读图时代”：我们不再单纯、甚至不再主要依靠文字来传递、接收、理解、处理信息，而是越来越多地、越来越沉重地把这个任务交给了图像，使图像产生了前所未有的功能，也使图像的应用范围得到了前所未有的扩大，图像技术和艺术也正在超越文字技术和艺术，成为这一时代的新宠。

上述描绘并非一时之念。纵观近一二十年的科技和社会发展，我们不得不承认，视觉冲击已经成为信息信号的主要标志，视觉冲击已经成为信息传播的主要手段，而视觉感知也已经成为我们接受和处理信息的主要渠道。而这些，正好是进入视觉时代或读图时代的标志。当然，运用视觉效果传达特定信息的做法古已有之。烽火台就是一例，它通过白天的浓烟或夜晚的明火造成视觉冲击，传递战争或其他信息。在日常生活中，色彩也是造成视觉冲击以传达信息的主要手段，如邮局的标志多为绿色（在英国则为红色），使人们在琳琅满目的商店之林能一眼辨认出可能是邮局的地方，而白底红十字的标记则传达着生命获救可能的信息，因为它们指示着医院或救护车。在一些场合，图像的功能具有了进行跨语言跨文化的信息传递功能，如交通标志、公共设施标志，等等。但是，此前任何一个时代中，视觉冲击都未能像当今这样，在我们生活中产生如此巨大而广泛的作用：从手机短信和电子邮件中可以随意插入的图像标记（如表示情绪的哭、笑、喜、怒、哀、怨脸等），到渗透于我们日常生活中的各种广告、报纸、杂志、电视节目，乃至食品和物品的包装、建筑和人本身的“装潢”，视觉产业都在竭尽所能地增加视觉冲击力，用琳琅满目的外貌包裹着、推销着可能不同也可能至少是基本相同的内容。这一切都说明，我们已经

2 视觉时代的莎士比亚

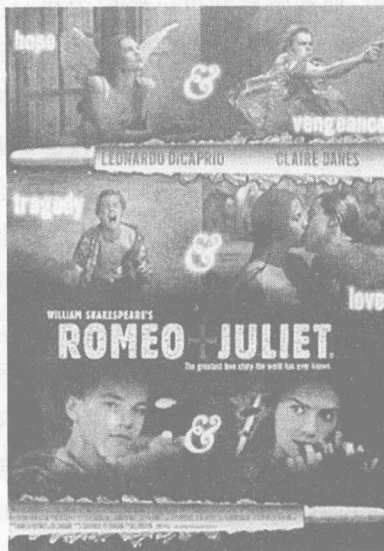
进入了视觉时代,我们正生活在视觉时代。视觉时代的到来并不由我们选择,而我们能做的只能是调整自己,去适应和利用它,“弄潮”的概念并不是要人与潮流作对,而是在搏击中顺应潮流。而我们面对的问题就是:在视觉时代,文学经典怎么办?

电影版的莎士比亚经典或许可以向我们提供一些参考答案。

最早出现的莎士比亚电影是无声的。1899年那部90秒钟的《约翰王》,预告着莎士比亚开始登上这一新生的娱乐舞台,而1929年的《驯悍记》,则标志着莎士比亚和电影工业一起进入了有声时代。上一世纪90年代,可谓莎士比亚电影的黄金十年,据不完全统计,从1989年到现在,英美两国就出产了近20部(不包括电视小银幕版),原作剧本包括《哈姆莱特》(3部)、《暴风雨》、《理查三世》(2部)、《罗密欧与朱丽叶》(2部)、《麦克白》、《第十二夜》、《奥赛罗》、《亨利五世》、《爱的徒劳》、《威尼斯商人》、《仲夏夜之梦》(2部)、《无事生非》、《皆大欢喜》(2部)、《一报还一报》等。这些电影改编,以全新的方式和角度,拓展了欣赏和解读莎士比亚的可能性,在提供视觉享受的同时,也提供着新的研究和批评的可能。

电影版的莎士比亚基本上可以分为四类:基本再现,当代化,艺术化,以及故事借鉴。最后一类主要是借用莎士比亚戏剧的大部或部分情节,敷衍出完全另外一个故事,如1987年的《死亡诗社》借鉴了《仲夏夜之梦》,1990年的《教父(第三集)》和1997年的《一千英亩》则借鉴了《李尔王》,1994年的《狮子王》借鉴了《哈姆莱特》,1961年的《西区故事》和1998年的《恋爱中的莎士比亚》或多或少借鉴了《罗密欧与朱丽叶》,等等。当然,这些影片不在本研究考虑范围之内。

“基本再现”型的莎士比亚电影,基本忠实于原故事情节和人物,基本采用原作的语言和风格,但是,通过细节处理,突显了近二十年以来英美文学批评、特别是莎士比亚研究的成果,“读入”了改编和导演自己对该剧本的理解,在“再现”经典的同时,使作品具有很强的时代感和互文意义。如1993年的《无事生非》(肯尼斯·布拉纳)和2004年的《威尼斯商人》(阿尔·



帕西诺),这两部影片在情节、人物、语言等方面,都基本忠实于原作,连故事场景也力求从风貌上贴近莎士比亚,但与此同时,导演对细节和镜头的把握,又在更深的层次上为观众提供了解读这两部莎剧的可能。莎士比亚的《无事生非》讲述了两对“欢喜冤家”之间浪漫情爱的故事,而纵观影片便不难发现,布拉纳把这部喜剧读成了一场性别之间的“战争”,并调动起各种电影元素,巧妙地表达这一主题,以妙趣横生又颇有意味的视觉效果,预告着莎士比亚的《无事生非》将在布拉纳的镜头中表现为一场性别大战。2004年的《威尼斯商人》则在基本没有改动原作的基础上,采用了当代西方莎学界对该剧的一种颇有倾向性的解读,即基督教商人安东尼奥和朋友巴萨尼奥之间有着超乎一般友情的关系。但是,导演似乎并不同意批评界的过度“读入”,只是在适当的时候把莎士比亚台词中可能暗含的动作表现了出来,如让两人在分手时除拥抱外增加了几秒钟的吻。另外,在影片的开头又刻意强化了威尼斯民众对犹太人的歧视和排斥,使人联想起犹太人在第二次世界大战时期在纳粹德国的遭遇。

莎士比亚的当代化不仅是使经典以新出奇的纯粹技术手段,更是使经典具有当代意义的有效途径。这样的改编其重点不在解读,而在宣示作品的当代性和当代意义。从某种意义上看,这是使经典作品参与当代生活的积极手段,也是经典作品生命力的根本体现。例如鲁尔曼1996年的《罗密欧与朱丽叶》,在典型的后现代戏讽式片名《罗密欧+朱丽叶》之下,加上了副标题“后现代激情”,正好解释了这部大银幕视觉作品对“原作”的“颠覆”:维罗纳的狭街窄巷变成了宽阔的马路和杂乱的海滩,恋人幽会的花园里埋下一方巨大的游泳池,两大仇家手里的刀剑变成了“酷”枪“酷”弹,连自杀(而且还是那女孩!)用的都是手枪。时间、人物、服饰、场景,一切都变成了当代。原作中炽热、激情、纯真的爱,“后现代”化之后,都只剩下情欲冲动。留给人的印象,恐怕就是暴乱场面,一脸脸鲜血和一条条尸体,当然,还有酷车异装、朋克扮相、好莱坞的“招牌菜”:特技、暴力、性。就这样,遥远的维罗纳与眼下的美国社会联系在了一起,当年的暴力仇杀也在重演,虽然武器变了,规模变了,性质没有变,当年的那场悲剧现在仍在上演,莎士比亚的意义仍然存在。同样,2000年阿尔莫雷达的《哈姆莱特》,将故事发生地从丹麦搬到了纽约曼哈顿里的“丹麦控股公司”,使当年的猜忌、争夺、阴谋、仇杀以当代的形式重演了一遍,通过莎士比亚和哈姆莱特,审视着当今社会商业暗战中的道德沦丧,审视着被滥用和误用的高科技成果(如秘密摄像、监听设备),等等。用我们身边的事实,映证着莎士比亚属于所有时代的那句话。

当然,莎士比亚即使在他那个时代,主要也是一种娱乐,而且是大众娱乐,而电影版的莎士比亚,当然有效利用电影这一主要的视觉艺术手段来传达莎士比亚的娱乐性,影片《寻找理查》(改编自《理查三世》)和《爱之徒劳》等,就是这一类型的案例。前一部影片最大的特点是其叙事风格。由于影片穿插着大量的街头调查、剧本通读、学者采访、导演说戏等情节片段,被很多人定性为“记录片”。影片的前四分之一,“情节”为(虚构与真实的)导演帕西诺带着一帮剧组成员到处了解普通人对莎士比亚的了解和认同情况,而贯穿全剧的是剧组成员向教授学者讨教,导演的分析讲解,主创人员寻找和分析实地拍摄场景,剧组成员一段段通读台词,全然是记录片风格。但《理查三世》的情节就在这样的“记录片”模式中慢慢展开。无论是记录片成分,还是故事片成分,在影片中都不是截然分开的两部分,甚至也不是平行发展的两条线,而是相互交错交织融合的两个因素,两个视角,两种表现手法。从影片开始时,无背景无道具的舞台、经过布置的外景实地、摄影棚里搭出的布景、完全的实地实景,与记录片因素交错出现,随着情节的推移,实景分量越来越重,直至影片高潮,故事情节就在这种生活—舞台—银幕,即现实—虚构的高速蒙太奇中发展,难怪有人称此片为“意识流记录片”的杰作。至于《爱之徒劳》,导演则干脆把这部原来以台词见长的喜剧拍成了百老汇风格的轻歌舞剧,让观众在听觉和视觉享受中领略莎士比亚台词之妙。

莎士比亚电影留给我们的话题是十分丰富和深刻的。首先,它促使我们反思文学经典在视觉时代的出路和机遇。当今的视觉时代,又逢中国所处的经济社会发展迅猛时期,社会和个人生活节奏以前所未有的速度加快,人们越来越“忙”,越来越浮躁,越来越无法静心捧起大部头的“文学经典”,而“快餐”在一定程度上也成了这一时代的文化特征。但同时,经典文学所传达的种种信息:包括对人类生命、命运和生存境况的深刻思考、对社会和时代本质的揭示、对人类生活发展的预示,又恰恰是当代的人们所必需和急需的。从另一方面看,经典文学之所以能成为经典,如莎士比亚之所以能成为“所有时代”的莎士比亚,也正因为每一时代的读者和观众都能从莎士比亚中读出与自己、与当代相关的内容。换句话说,经典之所以有生命力,因为它们永远活在当下,永远能给当下人以启示、以教益、以滋养、以振奋。经典中的精粹永远具有时代性,永远能揭示并回答当代问题,不同的只是经典作品发挥功能的方式和手段。应当说,莎士比亚电影作为严肃的、又具有视觉时代特征的尝试,很好地证明了这一点:经典文学与处在视觉时代的当代社会不仅没有矛盾,相反,完全可以借这一时代所能提供的各种技术和艺术支持,在更高层次上

实现自身的当代意义和经典性。

其次，莎士比亚电影还提出了一个很“技术”、同时也很“学术”的问题，即视觉艺术产品中文学经典改编的尺度。对待经典文学的电影改编，学术界和艺术界向来争论不休，多数情况下，学术界指责艺术界“过度改编”，为艺术牺牲文学，认为某些手法极端的改编产品已与文学经典无关，甚至是“恶搞”；而反之，改编者又以电影艺术的特殊性和商品性为辩词，强调电影作为视觉艺术产品的特殊性。对这样的问题，莎士比亚电影改编同样可以成为一个案例，不仅说明视觉艺术改编经典文学的“度”在哪里，更说明并非所有看似“真实”的改编都真的体现了原作的“精华”，也并非所有看似“恶搞”的作品都是纯粹的胡闹。关键，在于改编者的文学修养、时代敏感度和艺术造诣。

第三，莎士比亚电影提请我们思考文学经典及其视觉艺术版的关系，或者说，思考经典文学与大众娱乐的关系。因为电影主要是大众娱乐的形式，这一问题就暗含着经典文学的“俗化”（大众化而不是庸俗化）问题，暗含着经典文学经（严肃的）电影改编后，在大众化的同时还保留着多少经典性的问题。成功的莎士比亚电影改编向我们证明，大众化和经典绝不相抵触，相反，它们还可以相辅相成，形成“共赢”：经典的大众化可以极大地拓宽经典作品的受众面，而经典作品本身又可以在相当程度上提升受众的欣赏品位，从而提升经典作品本身的地位，甚至吸引受众去阅读经典作品本身。这一点，就我个人经验而言，有实实在在的先例，而且我相信，还会有更多的事实来证明这一点。

最后，从学术研究的角度看，莎士比亚电影还向“做学问”者、特别是向研究经典文学的专家学者提出了有意义的挑战：如何看待电影版文学经典的批评。到目前为止，文学研究界似乎仍然将电影改编作品基本归于“电影艺术批评”类，而不愿意承认文学作品、特别是经典文学作品的电影改编，应该至少是跨了文学与电影两大学科的重要的研究领域，不愿意把研究电影版经典文学的成果作为“纯文学研究”或“真正的文学研究”来考虑。其实，这样的思维方式，明显受了最近几十年来国际国内学科细分趋势的影响，将学术研究课题限于越来越窄、越来越小的范围，宏观关照日益缺乏，而津津乐道于细枝末叶。其实，即使从“纯学术”角度看，电影版文学作品也与文字版解读批评一样，都代表着对原作的某种解读和批评，不同的只是它是编剧的解读、导演的解读、演员的解读，或者说是此三者甚至更多方共同参与的解读和批评，同样是有意义的、有效的批评；而对电影改编的研究，其实就是某种批评的批评，同样具有学术意义。

这就是莎士比亚电影改编的意义,其丰富深刻已经超越莎士比亚研究本身,它对于当今无论是从事文学还是电影艺术还是社会文化研究,都具有一定的跨领域、跨学科意义。希望这本书能朝这一方向迈出一小步。

本书各章节分工如下:“导论”、第一编、第二编 1、6 章、第三编 1—3 章、第四编的 2、4、6、8 章由张冲撰写,第二编 2—5 章、第三编 4 章、第四编 1、3、5、7—9 章、第五编、外一编等由张琼撰写,三个附录由张冲整理。读者也许会注意到,各篇章间角度和风格不同,而这也正是我们的初衷之一:同样的对象,研究方法和角度完全可以各不相同,批评话语完全应该丰富多样。

目 录

导言:视觉时代与莎士比亚	1
第一编 默片时代的莎士比亚	
沉默的莎士比亚:默片时代的莎士比亚电影	3
第二编 幻境中的欢声笑语——莎士比亚喜剧的电影改编	
一、莎士比亚的性别之战:《无事生非》(1993)	11
二、并非喜剧:《威尼斯商人》(2004)	18
三、歌舞片形式的电影诠释:《爱的徒劳》(2000)	26
四、浮生内外:《仲夏夜之梦》(1999)	33
五、微妙的更迭:《第十二夜》(1996)	40
六、纷乱的文化视觉符号:《皆大欢喜》(2006)	49
第三编 镜头中的历史话语——历史剧的电影改编	
一、“视觉失语”:法雷尔的数码版《理查二世》(2001)	59
二、密室政治的阴暗与罪恶:朗克莱因的《理查三世》(1995)	65
三、寻找理查,寻找莎士比亚:阿尔·帕西诺的“记录片” 《寻找理查》(1996)	73
四、重重叠叠的时空:《亨利五世》(1944)	80
第四编 视觉的悲剧、现实的当前——悲剧的电影改编	
一、实景+爱情:电影中的《罗密欧与朱丽叶》	91
二、后现代,很当代:巴兹·鲁尔曼的后现代 《罗密欧+朱丽叶》(1996)	100
三、精英 vs 大众:《哈姆莱特》(1996)	107

2 视觉时代的莎士比亚

四、在曼哈顿演绎哈姆莱特:阿尔莫雷达的“哈 2000”	120
五、真情错爱:《奥赛罗》(1995)	127
六、形异而神似:伦敦 LWT 版《奥赛罗》(2001)	137
七、是非成败转瞬空:《麦克白》(1971)	145
八、时空错乱与电影投射:《泰特斯》(1999)	155
九、无关立场:《裘利斯·恺撒》(1970)	164

第五编 银幕上的传奇故事——莎士比亚传奇剧的电影改编

人这织成梦幻的材料:《普洛斯佩罗之魔法书》(1991)	177
-----------------------------------	-----

外一编 卡通版的莎士比亚——莎士比亚戏剧的动画改编

舞台的解构和动画的蒸馏:《驯悍记》	193
-------------------------	-----

附录一:莎士比亚默片电影年表	200
----------------------	-----

附录二:莎士比亚大银幕有声影片年表	203
-------------------------	-----

附录三:参考书目	209
----------------	-----

第一编

默片时代的莎士比亚

沉默的莎士比亚：默片时代的莎士比亚电影

尽管发明家爱迪生于1893年5月就首次向公众演示其发明的胶片放映机，尽管半年后德国的斯克拉丹诺夫兄弟在柏林也有类似的举动，但真正意义上的“电影”开始于1895年12月的巴黎，因为那是人类第一次在大银幕上向公众展映胶片上的连续画面。无论从哪个角度看，电影的发明都是人类利用自然和技术为自己找乐子的革命性事件。歌德的浮士德眼见人类奋斗的壮观场景，说了句“停一下，让我好好看看”，结果悲剧降临，丢了性命，而现在，无论是美好还是丑恶，都可以在人类意志指挥下或去或留了，因为，原来只能短暂停留在人类视网膜上的图景，从此在理论上得以在任意时间任意地点被任意次地重复。唯一不足的是，由于当时的技术尚未发展到可以使声音驻足的地步，大银幕上的活动影像都是无声的，是为默片。

四年之后，英国人于19世纪行将结束之际，想起了正在成为西方经典的莎士比亚戏剧，脑筋一动，“拍”出了“一部”莎士比亚戏剧电影，这就是1899年英国缪托斯柯普传记公司出品的《约翰王》。从此，莎士比亚与大银幕结下缘分，开始了一段迄今仍在演绎着的、有声有色、丰富多彩的莎士比亚电影史，吸引了众多的眼球，挑起了众多的口舌，也开始让众多的人为之留下笔墨。

说来也挺有意思：预示着其后一个多世纪无数大“步”（部）的这一“步”（部），其长度只有可怜的90秒，即使按当时“单盘片”的标准，也才略超过其放映时间的十分之一。^①从画面来看，它更像是舞台演出录像片段，而不是独立拍摄的电影^②。不过“主演”约翰王一角的倒是英国维多利亚时代一位名声极大的演员，叫赫伯



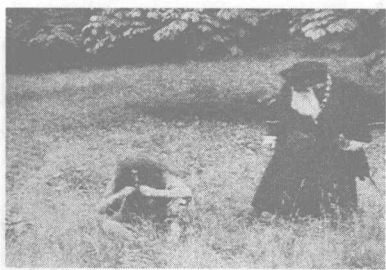
① 按当时的胶片技术规格，一盘胶片只能放映10—12分钟，这样的电影被称为“单盘片”（one reeler）。

② 作为参照，这里似乎应该提一下被认为是中国电影史上的“第一部”：1905年摄制的舞台片《定军山》。

特·比尔鲍姆·特里(Herbert Beerbohm Tree, 1853—1917),他以出演莎士比亚戏剧及根据狄更斯小说改编的剧本中的主角而著名^①。这似乎也可以用来解释这样的事实:莎士比亚电影的史迹居然从《约翰王》这部并不属于公认的莎士比亚大作品的戏剧开始,大概是因为拍摄者认为,光凭演员的名气和演技,就足以让这90秒钟稳稳站在观众面前。

不过,尽管这部历史剧在莎士比亚戏剧总体中不算得十分出彩,却自有其价值。它属于剧作家早期之作,约写成于1594至1596年间,主要取材于1591年在伦敦出版的《动荡不安的约翰王朝》一书,主要情节是讲窃据王位的约翰王示意让人暗杀侄子亚瑟,导致贵族激愤,群起反叛,最后在一修道院里被人毒死。这部90秒钟的电影《约翰王》,记录的应该是约翰王被人下毒后痛苦死去的场面,应为戏剧《约翰王》的高潮和最后一景:镜头画面背景为修道院,视线正中是国王坐椅,约翰王似乎刚喝下毒酒,很快发作起来,痛苦万状地扭动着身体。镜头画面上同时还有亨利王子(即继约翰王之后登基的亨利三世),潘布罗克伯爵和毕各特爵士(原剧中此人物当时不在场)。

《约翰王》的实验似乎让人们意识到莎士比亚和大银幕联姻的妙处,把莎士比亚搬上大银幕成为一时胜景^②。1908年,英国的克莱伦敦电影公司出品了片长约12分钟的标准“单盘片”《暴风雨》,与前一部影片相比,此片的电影表现手法有了明显进步:首先,它有一个相对完整的戏剧情节,从主人公普罗斯庇罗被逐荒岛一直演到大团圆和爱利尔获得自由,基本反映了原作的主要内容;其次,影片首次采用



用文字标题的方式,将电影情节分为十数个片段,每段约一分钟,如“发现凯列班”,“凯列班欲行不轨”,“呼风唤雨”,“费迪南^③被迫搬木头”等,相当于剧本的场景之分。但更有意义的是,本片导演将背景从静止的舞台移到室外真实的自然环境,观众可以看到真正的海滩,真正的树林草地,演员的活动场所顿时开阔了许多,电影

① 特里于1887年担任伦敦海马克特剧院经理,并于1897年创建女王陛下剧院,还于1904年创建英国皇家戏剧艺术院,1909年受封骑士头衔。

② 据估计,到20世纪20年代末,大西洋两岸大约摄制完成了400余部长短不一的莎士比亚电影。

③ 剧中普罗斯佩罗女儿米兰达的恋人。

画面的“真实性”及其对观众视觉的冲击力也更强了许多。另一个创新是将实景和动画结合起来:在主人公施魔法一节,导演在实景画面(荒岛)上撕开一个V形口子,透过此处,可见远处用动画演绎的海上暴风雨和大船沉没的景象。

这段时间里,大银幕对莎士比亚的关注程度明显提高,1909和1910年,美国的威塔格拉夫公司先后推出了《仲夏夜之梦》和《第十二夜》,从演员到导演几乎是原班人马;意大利人也不甘落后,1910年出品了莎士比亚电影《李尔王》和《威尼斯商人》,都是意大利艺术电影公司制作的。值得一提的是,在《李尔王》中饰演三女儿考狄丽娅、在《威尼斯商人》中饰演夏洛克之女杰西卡的弗兰切斯卡·贝尔蒂尼(Francesca Bertini),其丈夫文森佐·莱昂尼(Vincenzo Leone)就是当时意大利著名的电影默片导演,他们的儿子塞尔吉奥·莱昂尼(Sergio Leone)曾在1948年的《偷自行车的人》中出演一个小角色,最后成为导演,执导过的影片中有著名的《庞培的末日》(1960年)等。1911年,英国的合作影业公司出品了一部片长22分钟的《理查三世》,其表演颇有可圈点之处。这些影片的出现,终于奠定并开始了莎士比亚与电影业间牢不可分的联姻。

除了莎影首部《约翰王》之外,其他的早期默片莎士比亚都有一些共同特征:尽管此时的电影技术、特别是摄影技术尚未发展成熟,影片中的摄像眼主要还是消极的记录者,将正在发生的事件原原本本地记录到胶片上,回放给观众,但它们和表演的关系主要已不再是固定的摄像眼对着画框般的固定表演场所,而有了相对自由的位移。由于这一电影和舞台演出间的根本差别,使观众的欣赏体验有可能从“心想事成”向“眼见为实”转化,即从主要依赖想象力来构成舞台活动背景的审美经验,变为主要依赖视觉效果,使人们心中的莎士比亚走到人们眼前,同时,也暂时让对着空空如也的舞台面向观众说话的莎士比亚,沉默不语地向观众拉起了“洋片”。因此,《仲夏夜之梦》的情节在阳台和林间变换,《李尔王》的情节也从王宫走向荒野和战场,《第十二夜》的拍摄者恐怕舍不得海边的景色,宁肯省略其他的场面也要让观众亲眼看到薇奥拉在海难中失散的孪生哥哥落汤鸡似地从海水中走上岸来。即使由于技术和电影理念的限制,《理查三世》使用的基本上仍然是画布背景,给人以舞台演出录像的感觉,也使定格后的画面效果很像一幅幅铜版画,但依然多少为观众提供了可以目见的景象,而无需完全借助于想象力。

默片时代的导演们,尚不会想到要对莎士比亚进行“改编”,但由于片长的限制,他们不得不对原作进行大量删节压缩。很自然地,留下的是莎士比亚剧本的“精髓”,是电影最需要向观众传达的那个故事。因此,看看默片导演手下所留之情

(节)还是很有意思的。《暴风雨》一片,从普罗斯庇罗落难荒岛开始,经“发现凯列班”、“解救爱利尔”、“凯列班欲行不轨”、“普罗斯庇罗施魔法呼风唤雨”、“费狄南落水上岸”、“米兰达—费狄南相会”、“费狄南被罚搬运木头”、“大聚会”、“爱利尔获得



自由”等 11 个片段,基本保持了原作的故事情节。《李尔王》则省去了剧中葛罗斯特及两个儿子的那条副线,也无法顾及剧情后半段中两个女儿之间勾心斗角的细节,电影叙述直接从李尔分地、二女争宠、考狄丽娅失宠开始,展示李尔在两个女儿家备受屈辱,疯于荒野,然后一跃到了战场,李尔与考狄丽娅见面,最后就是那经

典的悲剧场:李尔目睹女儿死去,伤心而绝。《威尼斯商人》的删节,似乎更下了一番砍去枝叶保留主干的功夫:影片直接以安东尼为朋友巴萨尼奥向夏洛克借钱开始,镜头还将那份“一磅肉”契约以特写形式放给观众看个明白,随后,夏洛克的女儿杰西卡卷走了家中财产与基督教青年私奔,言传安东尼的船队海上失事,因无法按期还债而有性命之虞,巴萨尼奥新娶的富家女鲍西娅得知此事,决定前往救助,影片就在著名的庭审一场结束,干脆就是一部“一磅肉的故事”。

其实,改编也好,删节也好,都在一定程度上展示着导演对原作的人工斧凿,反映了作为改编者的导演对原作的一种解读。如果说《约翰王》的那 90 秒钟,更多是默片导演在“吃螃蟹”天性的鼓动下的一种好玩的实验,其后的那些默片莎士比亚,则多少可见导演有意识的动作。《第十二夜》的导演,十分合逻辑地把薇奥拉和其孪生哥哥塞巴斯辛的海难余生前后衔接,而不像莎士比亚那样把本该紧密相连的事情于第一和第二幕分头叙述。默片《暴风雨》虽然没有改动原作的故事情节,却对原作的叙述结构做了变动,把原先由普罗斯庇罗口述给米兰达的那段往事,“还原”成按历史顺序发生的事件,搬到了影片开头,大概是不想让观众的观赏体验来回绕圈,或是为了让电影更多地表现动作,而不沦为说教的录音,这倒表明,电影从一开始就很注重观众的接受和反映,而不是一味地自己摆弄新花样。但有意思的是,莎士比亚的《暴风雨》,至少开头那段用的是倒叙手法,即先有暴风雨和沉船,后有普罗斯庇罗忆说家史,而这样的倒叙,恰恰是电影叙事成熟后的惯用手法之一,足见莎翁若生于十九、二十世纪之交,难保不是电影业的里手行家。

更能说明导演主观介入的是默片对莎士比亚原作中某些场景的突显。如前所述,由于不少早期默片都是 10—12 分钟的“单盘片”,为了在有限的时间内叙述更