

魔 鬼 的 美

雷内·克莱尔电影剧本选集

中 国 电 影 出 版 社

1981 北京

RENÉ CLAIR
COMÉDIES ET COMMENTAIRES

根据法国 GALLIMARD 出版社1959年版译出

内 容 说 明

雷内·克莱尔是世界闻名的老一代法国电影大师，素有最电影化的导演之称。在他从事电影工作近五十年中，创作了大量电影剧本，并亲自将它们拍摄成影片的大约有二十五部。本书共辑入了他的《沉默是黄金》、《魔鬼的美》、《夜来香》、《大演习》、《百合门》等五个剧本。它们从各个不同角度风趣地描绘和揭示了法国社会各阶层人物，既有深刻的含义，富于艺术想象，而又具有非常鲜明浓郁的法国现实主义的民族特色，值得从事电影工作的专业人员和文艺爱好者重视。

魔鬼的美——雷内·克莱尔电影剧本选集

中 国 电 影 出 版 社 出 版
文 物 出 版 社 印 刷 厂 印 刷 新 华 书 店 发 行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：15¹/₂ 字数：300,000

1981年3月第1版北京第1次印刷 印数：1—22,500册

统一书号：10061·364

定价：1.80元

译 本 序

雷内·克莱尔（生于1898年）是法国电影界的一位非凡的人物。他早年从事新闻工作，从1920年起，当拍电影还是一种被上流人士瞧不起的职业时，克莱尔便投身入电影界，先是当演员，四年后开始当导演。他在1966年退出影坛前的四十余年从影生活中，一共拍摄了大约二十五部影片。同一些多产的电影导演相比起来，这个数目似乎很小。这不仅是因为克莱尔几乎从来不拍摄由别人编剧的剧本，更主要是由于他的极其严肃的创作态度使他长期同操纵电影制片的商业资本（无论是法国的、德国的还是美国的）格格不入。正如他在这本书的某处说的，他的抽屉里经常放着大量没有拍摄的电影剧本。在西方世界，莫说是拍成了影片的电影剧本至今很少出版成书，没有拍成影片的剧本似乎还没有公开发表的先例。所以可以说克莱尔对电影艺术的贡献有相当一部分是迄今没有公诸于世的。正因为他是这样一位一贯严肃地看待电影，真正把电影当作一门艺术来认真对待的人，所以他的为数不多的这些影片绝大多数都被视为是电影史上的留名之作。

克莱尔也是一位杰出的电影理论家，他对电影艺术有过许多深刻的思考，他的两部著作《电影随想录》（1951）和《昨天的电影、今天的电影》（1970）以及散见在法国各报刊上的大量文章，已成为我们研究电影美学发展历史的不可或缺的材料。从本书中他为每一个剧本所写的前言和说明中，我们也可以读到他对电影艺术的许多问题发表了深刻有趣的见解。正是鉴于他对电影艺术的多方面的贡献，所以法国学士院在1960年授予他院士称

号,使他成为法国这个最有权威的学术机构的第一位电影院士。

从克莱尔的生平创作来看,他首先是法国的,也就是说他的作品一贯具有非常鲜明浓郁的民族色彩。克莱尔作为一位电影大师受到推崇的另一点是他在作品中表现的高度的电影化技巧。他不仅在理论上对电影有别于其他艺术的特点有过许多探索和独特的见解,而且在创作实践上也有过许多为人们所公认的新创。

法国是电影的故乡。世界上第一批影片就是在1895年12月由法国电影发明家路易·卢米埃尔在巴黎拍成映出的。从此以后,随着电影艺术的飞速发展,法国电影界人才辈出,佳作如林。同资本主义世界的另一电影发明国美国的电影相比起来,法国电影历来比较更富于现实主义色彩。这也许同整个法国艺术的源远流长的现实主义传统有点关系。电影作为一种综合艺术,它必然要受到其他艺术形式的影响。法国在十九世纪可以说是在现实主义的文艺创作上达到了最高成就。法国批判现实主义作家对现实生活场景的艺术再现能力和法国现实主义的绘画传统,不能不对法国电影发生深刻的影响。这种影响有助于构成法国现实主义电影的民族特色:典型的法国现实生活场景、作为影片主人公的普通的法国人,他们头脑清晰、处世精明、爱嘲讽、活泼好动而略嫌轻浮、多情善感而不流于感伤。在这方面,克莱尔的作品是有一定代表性的。在本书中收集的几个电影剧本几乎全可以作为例证。

法国文艺家又是一向以讲究艺术技巧闻名的。无论在小说、绘画、雕塑、音乐、戏剧等各个领域,都可以举出一长串在表现技巧上卓有创新的艺术家的名字。电影虽然历史极短,但这门艺术倒是真正以“一年等于二十年”的精神在不断进行革新,法国电影在追求以最大限度的逼真性再现现实方面,显然是贡献最大者之一。而人们在列举法国电影技巧家的名字时,自然不能忽略克莱尔的。

克莱尔初入电影界时，正是无声电影逐渐从杂耍走向艺术的时期。克莱尔在1924年拍出他的第一部影片《休息节目》之前，就作为影评家写过许多文章，狂热地赞扬当时以严肃认真的态度来对待电影的某些作品，其中特别是卓别林的一系列影片。他以一种毫不抑制的热情赞美电影的“无声”，称之为“这门艺术的奇妙的原始性”。所以当1928年电影突然变成“有声”时，克莱尔不禁感到慌乱，甚至愤怒。他后来在1950年回顾往年时说，他在电影美学研究中的一个主要偏向就是“只是根据当时对电影艺术的知识，把它的形象的发展前景作了片面的、无限大的估计，而丝毫没有想到新的技术会改变原来的特点”，“这是当年出于热忱而犯下的最大的错误”。

克莱尔在电影美学思想上经历了一个混乱阶段后，就在实践中接受了有声电影。尽管如此，克莱尔在利用对话时是极有分寸的。他一再指出，电影不同于戏剧之处，在于电影能够“对一个动作进行分析”，而在分析的过程中，“你就会发现，最富于动作性的时刻常常不是人物讲话的时候”。

在整个三十年代，以及大战时期，克莱尔一直处在对他很不利的创作环境里。1932年他拍出了《我们要求自由》，那是一部尖锐地讽刺资本主义生产制度的优秀影片，卓别林的《摩登时代》实际上是对它的模仿。克莱尔的这种民主主义的思想使他很快就失去了资助入（说来也奇怪，这位最法国化的电影导演，当时却一直是由德国电影商投资拍片的）。法国的法西斯分子也对他发动了诽谤攻击。因此，克莱尔在随后的年代里，除了去英国拍了一部《魂魄西行》外，在创作上可以说是乏善足陈。战时他应聘去了好莱坞，但他的个人化的创作思想同那里的大制片厂制度完全格格不入，终于使他成了最严厉的好莱坞批判人。只是到了战争结束他返回法国之后，他才进入了 he 毕生中最有成绩的创作时期。本书中收集的五个剧本，就是这个时期的产物。这些作品无论就其人道主义的和民主主义的

思想倾向和高度电影化的艺术技巧来说，都是值得我们重视并有一定借鉴意义的。

当然，要想充分了解一位电影导演的艺术，并向他学习，最好的办法就是看看他的最有代表性的影片。但如果条件不许可，那么，另外一条实际可行的道路就是读读他的电影剧本。这后一条道路，就克莱尔的情况来说，是尤其可行的。因为克莱尔的创作影片的方式有一个重要的特点，他几乎永远是兼任编剧的，并且他编写的剧本从来不是大纲式的，而是精细入微，完全可以称之为未来影片的详尽准确的文字纪录。克莱尔在谈到他的电影剧本时有一句名言：“我的影片已经完成，只差把它拍出来了。”所以，读克莱尔的电影剧本，可以在很大程度上弥补看不到影片的缺陷，同样取得艺术的享受和达到了解与学习这位艺术家的精湛技巧的目的。

不过，像读任何人的电影剧本一样，读者在读书时也需要运用自己的想象和保持专注的精神。克莱尔谈到过读电影剧本的困难之处：“影片，即使是对白片也好，始终是一种更多作用于视觉而不是听觉的表现方法。即使读者可以通过对人声的想象而跟剧本的对话发生共鸣，他也无法被剧本中对活动、面部表情、布景和动作中所有那些通常是最有戏剧性的可见细节的文字描写所感动。”问题还不止于此。由于电影的“剧情在空间和时间中自由发展，没有一堂布景可以死死抓住它，没有一个尺度能够限定它的时间长短。因此，一个电影剧本的读者如果不去注意时间和地点的变换，他很可能会在故事的进程中迷失方向，感到整个故事似乎缺乏联系。但是当影片把故事映出在银幕上时，无疑将显得有条有理了。”

这些话是克莱尔当年为出版电影剧本《沉默是黄金》的单行本而写的。在我国，自从解放以来，把电影剧本作为一种独立的文学作品来出版，似乎已经成为人们所普遍接受的作法。我们的读者，特别是对电影剧作有强烈兴趣的读者，已经完全

懂得应当如何来阅读这种特殊形式的文学作品。再加上本书中每一个剧本前后都有克莱尔自己撰写的序言和说明，我在上面引用的那一大段话也许是纯属多余的了。

邵 牧 君

1980年8月

序

电影正是被人谈论得最多，但最不为人所了解的当代活动之一。很少有人知道一部影片是由一个作者抑或数位作者制作的，而这些作者——幻想与魔术的制造者——如果因为这一点而牢骚满腹，那他们也许是错了。如果大部份观众之愿意相信演员在真实世界中的一举一动跟他本人根据想象表现出来的东西，或者根据他自己的创造而在银幕上出现的一举一动十分相似，那正是因为群众喜爱神话并不是古代独有的现象。因此，电影形成自己的帝国在很大程度上还应归功于神话学哩。

另一方面，那些想把电影视作一门艺术的有识之士，也由于艺术本身的定义不明确而带来了一种令人遗憾的暧昧说法。风尚和语言的习惯势力是那样强烈，以致在各个革命时期，现代的东西也很难去替换过去的东西。因之，罗伯斯庇尔就是戴着扑粉的假发在国民议会上以“新爱洛绮斯”^①的格调发表演说的。根据以往的观念去理解的“艺术”一词是无法去说明这样一种新表现方法的：如果我们不考虑到它的物质存在的条件，在某种程度上是由手段来证实目的^②，那我们就无法实实在在地去看待它。

对于电影工作者来说，如果他对自己的要求并不太高，那

① 让·雅克·卢梭1761年写的一部小说。——译注

② 我们在这里指的是观众一般熟悉故事电影，而不是那些所说的纪录片、实验片，或业余电影，这些影片或电影的存在条件是和前一种电影的存在条件不同的。

么他想取悦于大部份观众是比较容易办到的。如果说，他只是想通过一部唯一的优点就是摆脱了一般规律的实验性作品去吸引小部份观众，那么这也并不太困难。真正的困难正在于如何使广大观众都能欣赏一部有质量的影片。在这里，问题并不仅限于把影片尽可能地拍好，这本来就是艺术的规律，问题在于要为尽可能广泛的观众尽可能地拍好。在我们所能设想到的所有经济制度下，电影本身的特性都使电影忍受着一种对于各种古典艺术来说，还没有如此严酷、紧密过的束缚。

众所周知，人们不能以相同的方式把同一件逸事叙述给大学生或乡下孩子听，也不能以相同的方式在一间斗室或一所沙龙内叙述这同一件事。但是，影片作者应该达到的正是这个目的——雅俗共赏。这个任务是艰巨复杂的，只要人们记起莫里哀时代，在一家剧院里，正厅观众的兴趣并不同于楼座观众的口味时，那他就能衡量出这种复杂性了，因为今天，同一部作品必然会在各省，在全国接触多少正厅观众和楼座观众！

悲观主义者抱怨那些平庸的作品竟获得巨大成功，乐观主义者则提醒他们：电影是能够在一定时期内提供一些有价值的作品的，何况大部份在电影史上合理地占有一席地位的影片也都获得过成功。

每一季度，我们都听到人们在谈电影的“危机”。我想，只要电影在我们目前所了解的形式下存在多久，人们就会对危机谈论多久。这种危机是持久的。其主要原因是既不庸俗，又能满足作为各式观众的总和的广大观众的题材（这并非仅指主题，也指处理方式）是太罕见了。

电影界拥有巨大的工具，也有一大批聪明的演员和技术人员，但是，它从未有过大量的富于想象与独创性的作者。人们可以去培养技术人员，却无法把独创性塞给那些并不具备独创

性的人。如果你偶尔在大街上拦下一百个人，你会在这些人中找到这么一、二个人，如果给予他们各种条件和时间，他们最后会在“导演工作”方面像许多诚恳的工匠一样，做得恰如其分的。但是，在找到一个能够像样地写出具有一定价值的剧本的人，我们就必须盘问多少行人呢？当然，一部好剧本是完全可以拍成一部好影片的。但平庸的导演也常把一个原来很有趣味的剧本，糟蹋得面目全非。另一方面，即使最好的技术人员也无法根据一个平庸的剧本，拍出一部令人感兴趣的影片来。

如果我们只知道这些话对于电影从业人员来说是浅显的大实话，那么，我们可能会因此而羞愧。其实，这些话对于这样一些人来说还是陌生的，他们谈论电影就像咖啡馆里的顾客空谈战争一样，既不看到电影的普及性，而且又是在他们所居的省份的内地去评价电影的，而这个省份就是人们所称的巴黎。当阿瑟·那埃特在他那本精彩的《最生动的艺术》中讥笑“那些电影‘俱乐部专家的特种世界语’”^①时，他也使我们知道在任何国家中，这种人都使用着同样的莫名其妙的评语去对待电影。先撇开玩笑话，因为这是不严肃的，但是使人感到奇特的正是，电影引起了那样多的议论，可是想言之成理并且简单明了地去谈论电影却又显得那样困难^②！

那些梦想下列一种电影的人虽然不是那样可笑，但一样脱离现实：这种电影是理想的，它的创作摆脱了各种束缚，而其对象则是少数“上流雅士”。在我们看来，这正好是一种退步思想的表现；而不是一种“先锋派”的精神。他们认为自己是活

① 指用几乎是雷同的语言去评论影片。——译注

② 我们随便说一句，业余爱好者与评论界在评论电影作品时所出现的错误竟多得令人难以相信。但是，另一方面，却很少有这样的业务人员：他连新颖的与一般，真的和冒牌，难做的和易办的都区别不出来。谚语说得好：“卖洋葱的小贩是认得洋葱的”，看来这句话是特别适合于电影界。

在哪一世纪？当他们用这种尺度去衡量这样一种崭新的、其影响是扩大至全世界的表演方法时，那他们的尺度已像盎司或托依斯^①一样，显得过时了。要知道适合于沙龙的纸牌游戏在马戏团的演出中是没有地位的。

对于我们来说，如果残酷的命运强要我们在一种过时的美学和认为观众永远不会错的好莱坞学说之间作出选择，那么，我们就不得不死心塌地让自己侧身于那些把观众的欢迎当作唯一有价值的批准书来看待的人之间了。当然，观众并不永远都是对的，但是，无视观众的作者却永远是错的。

那么，这是不是说，我们必须死死抱住经受过考验的公式，蔑视一切创新，在一种谨小慎微的学院主义的阴影下工作呢？在法国戏剧史上，像《锡德》、《安德罗马克》^②、《伪君子》、《费加罗的婚礼》或《玛丽安娜的浪漫史》^③等作品，在当时都是先锋派作品。如果说这个新字眼^④确有着一点意义，那么，我们也只能用之于过去没有一个人敢说一部作品现在是或将是先锋派的作品。只有当这部作品在类似汽车的后视镜呈现的景象中占有地位时，我们才能说它是先锋派的作品。海关职员卢梭原是想使自己成为一个正统主义者的，可是后人却把他列为当时的先锋派。有多少今天自命为先锋派的人以后将被人列为正统主义者呢？真正的先锋派是不知道自己是先锋派的，而且也不花功夫去转身探看他身后是否有人在追随他的。

最后，当我们在往事的光亮下看到预示未来是一种考虑不周的行为时，我们会感到各种美学争论似乎是白费力气的事

① 法国的旧量度，等于1.949米。——译注

② 法国古典悲剧家拉辛的成名作，写于1667年。——译注

③ 《游戏的规则》一片的别名。——译注

④ 这个字在我们这个时代以前还从未被用过。不仅年轻的雨果、林博还是约莱，他们都从未想到去使用这个在今天有着许多争论的标记。

情。1895年，卢米埃尔兄弟并没有想到他们的发明在大咖啡馆展出后会继续存在下去。1925年，也没有一个人想到对白片就要开始夺得全世界的银幕。1945年，好莱坞也没有预计到电视会在几年内摧毁掉它的帝国。那么，在标志着电影一百周年的1995年来到之前，还会出现多少变化呢^①？一个如此紧密地依靠着技术的演变与革命的表现方法，并没有结束它给我们带来的新奇感与奇妙感。

下面是我为电影撰写的几个喜剧，这些作品的取材来源各不相同。我把这些剧本献给能够对电影事物的最少有共同表现的面貌之一——电影作者的劳动感到兴趣的读者。

雷内·克莱尔

① 当我们写这几句话的时候，画面的摄录与放映原理自卢米埃尔兄弟以来在实践中似乎并没有什么变化。也就是说，六十年来只是由于磁性和电子的发明而出现了一些变化。毫无疑问，这些技术上的革新将会促成许多目前还不能预见的艺术上的创新。

另一方面，电影作品的传布方式将不可避免地要为电视所改变，电视是电影的引申而不是敌人。当电影和电视的经济不再使这两者被敌对时，电影和电视的结合将会带来最好的结果。对于电影只是其中一种马前卒的许多表现手段的未来来说，它是会去促使人们想象的。

目 次

译本序	(1)
序	(6)
沉默是黄金	(1)
魔鬼的美	(97)
夜来香	(181)
大演习	(281)
百合门	(385)

沉 默 是 黄 金

(喜 剧)

陈 琪 译



前 言

一部影片的主题有时是在一个作者的头脑中产生的，但是更常见的情况却是想拍一部片子的愿望促使一个作者或是一家公司去寻找一个与这种计划相适应的主题。就是在这个意义上，人们才可以把大部份影片同以前称之为即兴演出的舞台剧相比较，即兴演出这个名称可丝毫没包含今天有人企图加之于它的那种贬意。

安德烈·纪德曾在某处提到过诗人艾曼纽尔·西诺莱，我相信他那时已不再写诗了，因为不再有人约他写诗。他的这种态度是和依然充满了浪漫蒂克琐事的现代精神不相符的。

（夏特尔顿^①，虽然年纪还轻，但已经传下了许多后代。）今天文学和艺术界，人们愿意更多考虑的是天才和即兴创作，而不是天资和辛勤的劳动。本来在以往的若干世纪里，人们还不是那么傲慢，因之艺术家也并不认为他像匠人那样根据订货来工作是丢人的事情。

再看建筑、绘画、雕刻和音乐界中，许多杰作都是从订货中产生的。在戏剧界，例子也不少，而《比采》^②就是一个突出的例子。高乃依曾在这个剧本里给了莫里哀一臂之力，而且也是通过这种方式，“既然国王一下命令就能得到满足”，那么这就不妨碍戏剧界，诗歌界也可以皇家的方式来得到满足。

如果说群众的要求并不像国王的命令那样带有强制性，那

① 英国诗人（1752—1770）。——译注

② 莫里哀创作的一部悲喜舞剧，共五幕，用自由诗体写成。——译注

么在电影界却很少有人只凭某个灵感就去写电影剧本而从不关心这个剧本是否能拍摄成电影的。诗人、画家、音乐家的作品是可以等待的，它可以让未来承认其价值。可是电影企业界的情况却并不如此。如果一个作者只是写出一部电影剧本的细节，而期待后来的人去加工润色成一部完整的著作，那就成了怪事一桩。这种希望未免有些幼稚可笑。我们的后代会取笑我们的，笑我们的雄心壮志不过是幻想。因此不必让后代来证明这种雄心壮志的脆弱性了，当前的时代就绰绰有余。

无疑每个作家都有他自己的卡片盒子，里面放着有故事提纲的卡片。这些故事提纲原是可以拍成影片的，但结果还是束之高阁。至于我呢，我有一只大抽屉，里面放的都是永远也不会拍的、而无疑也是不值得去拍摄的故事梗概。诸如：《凡尔赛的神秘》、《公开调查》、《王位》、《迷途》、《世界上最富有的人》、《双人自行车》、《世界的城市》、《玛丽》、《掩护室》、《英雄》、《巴黎的会见》、《快乐之路》、《发笑的约翰》，以及其他许多甚至连名称还没有的故事梗概。它们有的只在我头脑里出现了一个夜晚，有的占了我一个星期，或者是几个月。其中某些是由于大大小小的事件妨碍了它们的发展，而更多却是由于作者缺乏坚忍精神或才能，或者是因为他发现他所踏上的道路是一条走不出来的死胡同。我举出这些情况是为了说明，写一个电影剧本并不像一般所想象的那么容易。而我特别想指出的还是这样一个特点，即任何一个电影提纲一旦被搁置在一边以后，就很难成功地重新拿起来。这些提纲形成时的那种兴趣和热情随着产生这一切的时机一起消失了。此外，尽管这些梗概是如此不完整，但它们都带着当年的时代特征，它给以后的研究人员提供了一种不是现时代的东西，这就使人联想到像电影这种对时间的转逝是特别敏感的表现方式，其主题是很像银幕上女演员的服装几个月就不时兴一样，很容易过时的。

一切戏剧艺术患有这种早老症，只有少数的杰作浮在上