



〔法〕安德烈·巴赞 著

奥逊·威尔斯论评

005
300

中国电影出版社

奥逊·威尔斯论评

〔法〕安德烈·巴赞 著
陈梅 译

中国电影出版社

1986 北京

André Bazin
ORSON WELLES
A Critical View
Translated from the French by
Jonathan Rosenbaum
Harper & Row, Publishers, 1978

内 容 说 明

奥逊·威尔斯是四十年代初崛起的重要美国导演，他的处女作《公民凯恩》为电影展现了一条新路。法国著名电影理论家安德烈·巴赞所撰写的这本评传不仅概述了威尔斯的生平，而且对他的创作进行了分析，提出若干重要的论点。这本“当今最有影响的电影理论家对于当今最有影响的导演所作的评价”，由谷克多和特吕弗分别作序，对于我们研究奥逊·威尔斯的作品，对于我们了解巴赞的理论思想，提供了有价值的参考资料。

责任编辑：呼 冉

封面设计：苏 舟

奥逊·威尔斯论评

中 国 电 影 出 版 社 出 版

北京市人民文学印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：3¹/₂ 插页：10 字数：80,000

1986年3月第1版北京第1次印刷印数：1—10000册

统一书号：8061·2343

定价：1.15元

目 录

序	弗朗索瓦·特吕弗 (1)
奥逊·威尔斯简介	让·谷克多 (30)
引言	(35)
在戏剧和广播中初露锋芒	(38)
好莱坞1939—1941：伟大的双连画	(53)
伟大的双连画：地质与地貌	(62)
好莱坞1941—1944：一个代价高昂的天才	(76)
环游欧洲：顽固不化与反复无常	(83)
重归好莱坞：“消耗我的精力”	(101)
剧照	

序

弗朗索瓦·特吕弗

1946年7月，《公民凯恩》在巴黎首映的时候，安德烈·巴赞还是一位青年评论家。当时他二十八岁，从事专业评论不过两年工夫。显然，除了马赛尔·卡尔内的《太阳升起》、让·雷诺阿的《游戏规则》和查利·卓别林的《凡尔杜先生》以外，最使他感兴趣的影片莫过于《公民凯恩》了。

巴赞关于查利·卓别林和奥逊·威尔斯的论述，使他在一群战后的青年评论家中成为首屈一指的人物，这些青年评论家是为《法兰西银幕》以及《电影评论》撰写文章的。《电影评论》出满二十期后停刊，再次出刊时更名为《电影手册》。

巴赞对当时已在报刊上有“来自肯诺萨的神童”之称的奥逊·威尔斯赞赏不已，始终不渝。他在1950年便把他的第一本书献给了威尔斯，后者当时刚刚拍完《麦克佩斯》，正在准备拍《奥瑟罗》。这本薄薄的小册子由让·谷克多写了一篇出色的简介，很快就销售一空，成为收藏家的珍品；到了1958年，巴赞去世前不久，由于《罪恶的接触》再次唤起了他的热忱，他又增订再版了该书，后由乔纳森·罗森包姆译成英文出版。

1973年圣诞节期间，好莱坞人士最乐于当礼物送人的一件东西，便是镶嵌在镜框中的一组舒尔茨发表在《洛杉矶时报》

上的“花生米”漫画^①。这七幅漫画的内容是：

1. 林纳斯在看电视。
2. 他的姐姐露西进来问他：“你在看什么呢？”
3. 林纳斯：“《公民凯恩》。”
4. 露西：“我看过不下十遍了。”
5. 林纳斯：“我这可是头一次看……”
6. 露西走开的时候忍不住冲口而出：“‘玫瑰花蕾’就是他的雪橇。”
7. 林纳斯气得要死，大叫：“噢——！”

这几幅“花生米”漫画证实了（如果还有必要证实的话）《公民凯恩》在两代人的文化生活中从电影的角度和超出电影角度之外所取得的地位。就象格里菲斯的《一个国家的诞生》、斯特劳亨的《愚蠢的妻子》和卓别林的三本头短片改变并促进了无声电影的发展那样，从1940年以来，电影中一切有创见的东西都来源于《公民凯恩》和让·雷诺阿的《游戏规则》。

查理·卓别林在他的早期作品中扮演了一个世界上最贫困潦倒、地位低下的角色。为了混口饭吃，他不惜去偷婴儿的或狗的食物。几年以后，卓别林的影片所获得的巨大成就使他成为名扬天下的人物，这自然就导致他逐步放弃了小流浪汉的角色。从《大独裁者》起，卓别林的名声达到了登峰造极的地步；他先是打算扮演基督，又想过扮演拿破仑，最后落到阿道夫·希特勒身上。正如安德烈·巴赞所说，这个希特勒“居然胆敢偷了卓别林的小胡子”。继兴克尔（即希特勒）之后，是

① “花生米”漫画是漫画家查尔斯·M·舒尔茨以固定角色（查理·布朗、露西和小狗斯努比等等）为中心人物连续发表的儿童漫画，已风行多年，并辑为若干专册出版。——译注

凡尔杜（即蓝德姿），这是二十世纪最出名的杀害妇女的能手（这部影片的基本素材正是奥逊·威尔斯向卓别林提供的），《一个国王在纽约》（这是卓别林对麦卡锡时代的美国的控诉），最后是《香港女伯爵》中的外交官奥格登·米尔斯。很多评论家都忽视了这部影片的自传性因素，因为他们没有读过卓别林周游世界的记述，他们也没想到有必要在看影片时把马龙·白兰度当作卓别林在精神上的替身。

象卓别林一样，奥逊·威尔斯的作品也具有隐蔽的自传性质，它同样也是以寻求自我这一艺术创造的基本主题为核心的。

他们两人最大的区别——亦即他们两人的作品的最大区别——就是奥逊·威尔斯从来没有体验过赤贫状态；另外，他在投身影坛之前已经名声卓著，这主要是因为1938年10月30日“信使广播剧团”播出了根据H·G·威尔斯的作品《星际战争》改编的节目后影响极大。关于这次广播的情况和由此而引起的骚动，早已多次被人提及，我无意在此赘述^①，而只想指出一点，即在拍摄《公民凯恩》之前，奥逊·威尔斯的地位是不同寻常、莫名其妙的：当时年仅二十五岁的威尔斯需要的不是千方百计使自己成名并受到公认，而是相反地必须使自己在盛名之下名实相符。出于种种显而易见的原因，当时在纽约戏剧和广播界工作的奥逊·威尔斯，在全美国是大名鼎鼎而不是深受欢迎；他的所作所为在人们心目中引起的是好奇多于赞佩。从他来到加利福尼亚时起，好莱坞就对他深怀敌意，而且经年不变。所以，1939年的威尔斯自然会感到他必须向公众奉献的不仅仅是一部好影片，而且必须是既能总结四十年来的电影，同时又与过去所做的一切截然不同的那部影片。它既是

① 奥逊·威尔斯主播这一节目（广播剧《火星人的入侵》）时，由于声调、音响逼真，听众误以为真的发生了星际战争，纷纷外逃。——译注

一份决算表，又是一份宣言书——一份向传统电影宣战和向电影手段求爱的宣言书。

安德烈·巴赞正确地指出：“归根结蒂，《公民凯恩》和《安倍逊大族》可能是一场童年时代的悲剧。”因为事实确实如此。尽管如宝琳·凯尔^①所断言，《公民凯恩》的主题和中心人物是出自剧本合作者赫尔曼·曼凯维支的手笔（影片中由约瑟夫·科顿扮演的凯恩在大学时代的朋友、戏剧评论家耶迪代亚·莱兰这个角色，多少代表了曼凯维支本人），《公民凯恩》的情节显然是反映了威尔斯青年时代的感情经历。

奥逊·威尔斯最拿手的就是叙述家庭故事。当时的好莱坞影片多愁善感、稚气十足，倒也对写家庭题材颇为偏爱，但奥逊·威尔斯的家庭观念和米高梅影片公司经理们的观念几乎毫无相似之处。在威尔斯的作品中，父亲、儿子、叔叔、姑姑都是占有欲很强的人物，主要角色总是有感情创伤的。在威尔斯之前，好莱坞影片几乎从未探讨过青春情绪紊乱这一领域的问题。好莱坞影片最得意的两句对白似乎是：“儿啊，你是个好孩子！”和“爹，你是世界上最好的爸爸。”

奥逊·威尔斯永远不会成为一个地地道道的美国电影导演，最主要是因为他不是一个地地道道的美国孩子。象亨利·詹姆斯^②一样，他能受益于全世界的文化，但为了这点特权，他要付出代价，那就是在世界上任何地方他都感到不自在；在欧洲，他是个美国人，在美国，他是个欧洲人；他即使不是一个支离破碎的人，也永远是一个处于分裂状态的人。

奥逊·威尔斯在他的少年时代随着父母先后到过欧洲、中国和牙买加。他母亲在一次旅行途中去世，奥逊那时刚刚八

① 宝琳·凯尔是美国专栏作家、电影评论家。——译注

② 亨利·詹姆斯（1843—1916），长期住在英国的美国作家。——译注

岁，正是小查利·福斯特·凯恩被迫同他母亲分离的年龄。正如安德烈·巴赞所说：“一直到死，对这副雪橇的下意识回忆始终萦绕在他的心头，因为在他生活道路的开端，当他向那个银行家猛击过去的时候用的不正是这副雪橇吗？就是这个银行家的到来迫使他中断了在雪上的嬉戏，迫使他离开了母亲的庇护，就是这个银行家的到来把他从他的童年时代诱拐走，把他造就成为公民凯恩。”

奥逊·威尔斯在他十岁那年，在自己的房间里化装成李尔王，1932年，他在都柏林初次登台就是在《犹太人徐斯》这出戏里扮演一个老人。威尔斯父母的一个朋友伯恩斯坦博士向传记作家们提供过威尔斯童年时代的好几桩轶事，他教威尔斯变魔术，还送给他一台玩具木偶戏。在《公民凯恩》里，埃弗雷特·斯隆内出色地扮演了用真名出现的这位伯恩斯坦。当那个追根究底的记者汤普森打算更多地了解有关凯恩的情况时，他对伯恩斯坦说：“无论如何，你是从一开场就和他在一起的……”伯恩斯坦回答说：“从开场以前，年轻人。可现在已经是收场以后了。”

值得一提的是奥逊·威尔斯的早熟。（这一点说得神乎其神，但确有其事。）这迫使他竭力要使自己看来显得年长一些，比如过早地用粗嗓子说话，甚至往脸上画假的皱纹；他的父母处处把他带在身边，并且允许他参与成年人的谈话。为了避免成为受捉弄的对象，这个年轻人不得不说不一些老气横秋的话，而且还非得装腔作势不可。因此，他可以说是对表演的需要在先，而对表演的爱好在后，甚至可能是需要促成了爱好。

彼得·诺布尔在他的《传奇性的奥逊·威尔斯》一书中，引用了威斯康星州一家报纸关于少年奥逊·威尔斯的一句话：“漫画家、演员、诗人——而且才十岁！”我一般不太相信关于威尔斯少年时代的轶事，因为听上去颇有新闻加工之嫌，从一本书引述到另一本书时又都添枝加叶；但是，即使它们不可

全信，根据我们今天所了解的威尔斯其人，又不可不读。

1934年，（美国）全国广播公司为了使每天的新闻节目带有戏剧性，怂恿威尔斯去模仿希特勒和墨索里尼的声音。后来在《公民凯恩》的第一本里，他把当年这套“时间进行曲”节目改成了一组新闻简报，作为影片的序幕。这套节目的成功导致威尔斯从全国广播公司跳槽到了它的对手哥伦比亚公司。这件事情在《公民凯恩》里也有所反映，《纪实报》花了二十年时间才凑成的编辑部全班人马投奔了凯恩的《问事报》。

既然说到全班人马一起行动的问题，我们还应看到：由于“信使剧团”是奥逊·威尔斯在1939年收罗了十几位他中意的演员组织起来的，所以《公民凯恩》的演员阵容显然是在剧本写成之前就已确定，这甚至对影片的清一色的格调起了强烈的决定作用，这种格调在当时（好莱坞）大公司的产品中是难得见到的。为《公民凯恩》和《安倍逊大族》配乐的信使剧团的作曲家伯纳德·赫尔曼声称：“信使剧团形成了一支出色的乐队。”1935年，约翰·豪斯曼邀请奥逊·威尔斯在《恐慌》中担任主角。这是阿奇博尔德·麦克莱许的一出诗剧，内容是关于1929年华尔街的（经济）崩溃。奥逊在这出戏中扮演的是一个有权有势却毫无诚实可言的银行家。此后不久，他在《千万鬼魂》中扮演了一个年轻的法国空想家，只身奋起反抗一群军火商人。根据当时的记载来判断，这出戏的上演，预兆了《公民凯恩》的出现（虽然这出戏不是由奥逊·威尔斯导演的）。

尽管我列举出了《公民凯恩》中的自传性因素，但我无意与宝琳·凯尔展开争论，按她的说法，《公民凯恩》剧本的作者除赫尔曼·曼凯维支外，别无他人。既然宝琳·凯尔本人是位作家，我能理解她想引起人们注意这位先生的意图，因为他在这件事中所起的作用显然被人们忽略了——而且忽略到这般地步：当赫尔曼的兄弟约瑟夫·L·曼凯维支拍《赤脚的康苔

萨》时，在我认识的欧美评论家中间，竟然无人提到《公民凯恩》（的影响），《赤脚的康苔萨》展现出一个好莱坞明星生涯的各个阶段，它的结构与《公民凯恩》十分相似，其中包括中间间隔了两本胶片长短的两位见证人重复讲述同一个大吵大闹后分离的场面。我们还应进一步指出，过去三十五年间，在很多影片中都清楚地看到《公民凯恩》的影响，其中的上乘之作，当推费德里科·费里尼的《八部半》。

值得一提的是，为《公民凯恩》搜集的形象素材和文学素材是如此之多，足以拍成一部三小时长的影片。（我正是那些把《公民凯恩》看得比《乱世佳人》更为重要的人之一。）

《公民凯恩》全长刚巧是一小时五十九分钟，奥逊·威尔斯能把三品脱的酒装进只能容两品脱的瓶子，光凭这一点本事就非同小可。电影导演的全部问题（不，不是全部问题，而是其中的一个问题），就是如何掌握放映时间。在很多影片中，说明性的场面太长，而“精心加工”的场面太短，结果是平均使用力量，导致节奏上的单调划一。我们在这里要再次提醒一下，即威尔斯得益于他在电台播讲小说的经验，因为他必须学会明确区分说明性场面（压缩为四到八秒的短短瞬间）和三、四分钟长的名副其实的情感场面。

在常规的好莱坞影片中，电影剧本是一部文学性的作品，读起来象部话剧，只待一位导演来把它变成一部电影，或者更准确地说变成希区柯克正当地斥之为“正在说话的人的相片”的那种东西。在《公民凯恩》里，声音和话语同样重要；各个人物同时说话，就象各种乐器齐奏一支曲子那样；有些句子有头无尾，就象在生活中那样。这种违反常规的做法（后来极少有人模仿，因为要想纯熟地掌握它谈何容易！），在“爱巢”那场戏里达到了顶点，在这场戏里两位女演员——妻子和情妇互相攻讦，同时在场的还有政客吉姆·盖蒂斯和凯恩本人。

《公民凯恩》的对话构思率而带有音乐性，使它在“换

气”的时候与其他影片不尽相同。因为这是一部威尔斯—曼凯维支合作的产物，写成分镜头剧本时已经显然不只限于书面作品，而是形成了场面调度的第一步。导演工作是场面调度的第二步，剪辑是第三步。宝琳·凯尔慷慨大方地为赫尔曼·曼凯维支身后立下了一座丰碑，但尽管如此，《公民凯恩》的电影剧本无论从哪方面说也不是一部“剧作家”写的剧本，而是一部由导演写的剧本。

宝琳·凯尔责难奥逊·威尔斯在某次接受采访时的谈话有独揽《公民凯恩》剧本著作权之嫌^①。但我在安德烈·巴赞的资料中发现一本1948年9月21日的《法兰西银幕》周刊，其中包括巴赞本人和让-克洛德·塔切拉（此人现为电影导演）初次采访威尔斯时的记述。这次采访是乘威尔斯在威尼斯电影节献演《麦克佩斯》时进行的。在这场初次会见时，威尔斯曾向巴赞宣称：“《公民凯恩》的剧本是我们四个人写成的。署名的只有曼凯维支和我两个人，但应该说明一下，约瑟夫·科顿和约翰·豪斯曼同样是《公民凯恩》的作者。”

另外又按宝琳·凯尔的说法，据称剧本中结果唯有一点要素的发明无人承认——即“玫瑰花蕾”，曼凯维支和威尔斯二

① 凯尔所依据的法文原文（“Le seul film que j'aie jamais écrit du premier au dernier mot et pu mener à bien est Citizen Kane”，迄今为止，我从头到尾写完，并且能够完成的唯一一部影片就是《公民凯恩》出自用法文出版的镜头纪录本附言（见1962年1月15日出版的《电影前台》第十一期），但这句话的由来又似乎与巴赞对威尔斯的首次长篇采访记有关，在本书的卷末有关于这次采访记的详尽引述。其中，倒数第二段中的一句话与上述引语几乎毫无二致，“Le seul film que j'ai écrit du premier au dernier mot et pu mener à bonne fin est Citizen Kane……”（我从头到尾写完并且按规矩完成的唯一一部影片就是《公民凯恩》……）考虑到这一采访记的英文原版已无处寻觅，而这类采访记在整理和翻译过程中，其准确程度往往难以衡量，因此至少可以这样认为，威尔斯当初曾否宣称过《公民凯恩》剧本系出自他个人之手，这一事实本身便大有可商榷之处。——英译者注

位都声明那是对方的责任；认为这一点内容（宝琳·凯尔、威尔斯和曼凯维支所见略同之处只有这一点）是颇为低劣的弗洛伊德式货色，最终难免不会成为影片中的瑕疵。我必须承认，我对此不抱同感；因为在我看来，“玫瑰花蕾”绝不亚于阿里巴巴的“芝麻开门”。倘使有人散布说“玫瑰花蕾”是特吕弗的发明，我将感到无尚荣幸。

探索某部作品最后定型前所受到的那些影响，并不会降低它的身价。电影制作者在着手进行一部影片之前，全副心思都在他这项计划上。他的感觉在此过程中更加敏锐；他所看到的、读到的、听到的一切都为他提供了思索和创造的素材。但在奥逊·威尔斯身上，对抗精神太强，以致他所受的影响往往呈现出反向的效果；也就是说，我怀疑他在看别人的影片时并没有从中获得启迪，而宁愿系统地反其道而行事。

长期流传的一个说法是：奥逊·威尔斯在开拍《公民凯恩》之前，从未接触过别的影片。但后来人们发现了他最早导演的一些影片片段，那是1934年他在伍德斯托克只花了一两天工夫拍成的四分钟长的短片，叫做《时代的心》，我是在洛杉矶看到的。象一切初学乍练的人拍的影片一样，我们看到的是系列镜头，其间说不上有什么联系或连续性；全部心力都集中在故意搞得很夸张的化装上——十九岁的奥逊戴了一个假头套，做出多种姿势。它不是一部先锋派影片，而是对先锋派影片的嘲弄性模仿（如性的象征和恐怖形象的堆积）。本来我总以为这是针对卡尔·德莱叶的，但当法国电视台向他问起这部影片时，他说他拍这部影片的目的是嘲弄当时只能在专门影院上演的两部先锋派影片：一部是路易斯·布努艾尔的《一条安达鲁狗》，另一部是让·谷克多的《诗人之血》。他接着又真心诚意地说，他的观点已经改变，现在他对这两位导演非常敬佩。

我对这则轶事感到兴趣，是因为它说明了一种两重性，一

种至今仍存在的矛盾。比如说，一个记者如果想要靠诋毁好莱坞来奉承威尔斯，奥逊总是拒绝参与这种哗众取宠的勾当。这种两重性就表现在：奥逊·威尔斯是个身不由主的诗人。他是个诗人，却喜欢当散文作家（这就说明了他为什么推崇德·西卡、雷诺阿、约瑟夫·康拉德、卡伦·布立克森、马赛尔·帕涅尔和约翰·福特）。如我不久以前指出的，他的电影概念是音乐性的，他受命拍摄的影片，不同于他在别人的影片里看中的那些东西。威尔斯反对谷克多、布努艾尔和爱森斯坦是真心实意的，因为他固然和他们一样都是诗人，但他对电影诗另有一番观念。他不仅仅是从戏剧界投身影坛，而且是从电台出身，这一点长期以来都为人所忽略。奥逊·威尔斯跟爱森斯坦和德莱叶不同，他从未把电影看作是一种造型艺术，而看作是一种时间艺术，一种象绸带一样可以徐徐展开的东西；事实上，他曾给电影下过定义，叫做“一连串的梦”。

他在电台工作的经验使他明白了一点：永远不要使影片中出现静止状态，要在两个场面之间建立起听觉上的联系。他对音乐的用法是前所未有的，他用音乐来吸引、来刺激观众的意识，在他手中，音调高低的作用至少象语言的作用同样重要。

（他的影片中的音响）可以脱开从视觉上给予我们的巨大享受而独立存在，这就是奥逊·威尔斯的影片同时又是极为出色的广播剧的原因所在；这一点是经过我的验证的，我把他的影片全部录在盒式录音带上，在浴室中欣赏，它仍每每使我感受到新的愉快。

再回过头来谈谈影响的问题：奥逊·威尔斯从未隐瞒过看别人的影片给他带来的好处，特别是约翰·福特的《关山飞渡》。他说他在开拍《公民凯恩》之前看了许多遍。

在《关山飞渡》中，每当片中人物下了驿车走进驿站时，约翰·福特都要拍一下天花板。我认为约翰·福特之所以要拍

天花板是为了与驿车行进中的全景镜头形成对比，因为在这种全景里，天空占掉了银幕的一大部分。

在《公民凯恩》中，对天花板的处理就不尽相同。正如安德烈·巴赞所分析的：

《公民凯恩》中不断出现仰拍镜头，这使……我们很快就不大觉察到他在运用技巧，尽管我们仍被他的高超技巧所左右。因此，他的这种方法很可能是基于某种明确的美学意图：把某种特定的戏剧幻像强加于人。这种幻像可以称做地狱的幻像，因为它那朝上凝视的目光似乎发自地底，而天花板则笼罩一切，使人无法逃出布景的范围，这就充分表达出在劫难逃的结局。

巴赞对威尔斯的天花板的分析是有见地、有说服力的，但我想补充如下这个设想：由于奥逊·威尔斯最喜欢这个拍摄角度，所以他把摄影机放在地上仰拍；但这样做，不也就使我们在剧院正厅前十排的位子上看戏时那样观看戏中的主角吗？在威尔斯之前，所有的导演在拍片时都不仅从未拍过布景中的天花板，甚至也没提过是否有必要表现它。奥逊·威尔斯是从戏剧和广播界突然闯进电影界的，他必然会考虑到这些不同艺术手段的异同之处。采用低角度拍摄（这正是剧院正厅观众的视角，或戏剧导演在观众席上指挥排戏时的视角），必然导致使用短焦距镜头（视野更宽），因为在这个角度上使用任何其他镜头都只会消除深度和破坏空间感。

因此，在我看来，威尔斯投身电影时的思想状况可以概括如下：我要拍一部能扬广播和戏剧之长而避其短的电影，结果是使我的影片与众不同。这种想法有妄自尊大之嫌，但正如戈达尔在《蔑视》中所说的：“一个人在拍片时必须妄自尊大。”

在我依依不舍地离开《公民凯恩》的话题之前，还有一句

话要说，如果任何人有心从查尔斯·福斯特·凯恩这个人物身上辨认出威廉·兰道尔夫·赫斯特或霍华德·休斯，或者从格列高里·阿卡汀这个人物身上辨认出巴兹尔·扎哈罗夫的话，实在是大可不必。我在乘车返回旧金山时，有人把赫斯特的圣西米昂庄园指给我看，并建议我下车参观。我拒绝了，因为使我感兴趣的是上都而不是圣西米昂。使我感兴趣的是银幕上的艺术作品，而不是现实存在。自传性的素材比传记更加引人，但尽管它们说明了原因，却不能解释方法，况且怎么说也漏掉了最重要的东西。有些自传性电影导演的作品毫不动人，这是尽人皆知的。谈论奥逊·威尔斯的唯一方法便是历数他影片中的妙处。这是一项令人兴奋的事情，就是用二十册书的篇幅尚不能穷尽。罗伊·福勒、彼得·诺布尔、罗纳德·戈茨曼、查尔斯·希海姆、彼得·科威、安德烈·巴赞、莫里斯·贝西、约瑟夫·麦克伯莱德、宝琳·凯尔、鲍勃·托马斯和彼得·波格丹诺维奇这些评论家的精彩著作，就象一束束探照灯光，从各个角度照亮了艺术家，使他无处躲藏。就象可怜的托尼·卡蒙特那样，在《疤脸大盗》的结尾，隐藏在他藏身之处紧闭的百叶窗后面，备受折磨。

继《公民凯恩》之后，奥逊·威尔斯着手改编布思·塔金顿的小说《安倍逊大族》。与某些人的说法正好相反，它是一部了不起的小说。威尔斯对这部小说特别有好感，他曾把它改编成广播剧；当你读这部小说的时候，你会发现威尔斯的改编相当忠实于原作——当然要把改编这样一个延续时间很长的故事时必须进行的压缩估计在内。在我看来，威尔斯所做的最出色的改动是删去了尤金·摩根的女儿露西的男朋友弗雷德·金尼这个人物。确实，在小说里，乔治·安倍逊·米纳弗和弗雷德·金尼之间的对抗转移了对主要矛盾的注意力，而作者以更大的功力来描写的真正冲突是乔治（蒂姆·霍尔特饰）和尤金

(约瑟夫·科顿饰)之间的冲突，后者想娶乔治的母亲。这是一场纯感情的冲突，以伊莎贝拉·安倍逊·米纳弗为伊俄卡斯达——奥狄浦斯的争夺目标^①。

每当奥逊·威尔斯改编一部现成的文学作品时，他总试图把人物表现得更为高雅；他明确地拒绝在银幕上表现猥琐的行为举止，这无疑是由于他比任何人都更为憎恶猥琐的形象。这个特点可能也是莎士比亚作品对他观察和表现事物所起的多方面的巨大影响之一。

近几年来，奥逊·威尔斯对他自己的个人秘密已不象过去那样讳莫如深。在一次法国电视台的采访中，他曾告诉法国女演员让娜·莫罗说，布思·塔金顿是他父母的朋友，书里那位汽车工业的创始人尤金·摩根就是以他父亲为原型的，威尔斯的父亲毕生致力于发明一些有益无害的小玩意儿。这就证实了我们的大量直感：毋庸置疑，这个虚荣而自负的安倍逊家族的男孩子，正是年轻的查尔斯·福斯特·凯恩的孪生兄弟。甚至可以这样认为，既然《公民凯恩》里的查尔斯从八岁一跃而为二十五岁，那么第二部影片中青少年时代的安倍逊正好填补了第一部影片中的大段空白。这两部影片的对白中都常常出现类似这样一句话：“该教训教训这小子了，而且还得多受几次教训。”

《安倍逊大族》是一部被剪得支离破碎的杰作，因为经过几场反应不佳的预演之后，雷电华影片公司把它砍掉了四十三分钟。它未曾有过《公民凯恩》那样大的影响；再说，在任何一家影院里，《安倍逊大族》至今也只能有半场观众。但我每次看这部影片时，它都对我产生强烈的感情效果。我认为，在拍《公民凯恩》时，奥逊·威尔斯更为关注的是电影的艺术手段。而在拍《安倍逊大族》时，他首先注重的是其中的人物。

① 见希腊神话，底比斯王子奥狄浦斯误杀生父并娶生母伊俄卡斯达为妻，发觉后自刺双目，流浪而死。这里比喻乔治对伊莎贝拉有恋母之心。——译注