

审判

——奥逊·威尔斯电影剧本选集



中国电影出版社

审判

【日】横沟 秀史 著 王 华 译



中国法制出版社

审 判

——奥逊·威尔斯电影剧本选集

中国电影出版社

1987 北 京

美国当代诗选

郑敏 编译

责任编辑：唐荫荪

湖南人民出版社出版、发行

(长沙市银盆南路67号)

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷厂印刷

1987年9月第1版第1次印刷

开本：850×1168 1/32 印张：11.125 插页：6

印数：1——9200

ISBN 7—217—00162—5/I·74

平装：

统一书号：10109·2125 定价：2.55元

精装：

ISBN 7—217—00163—3/I·75

统一书号：10109·2125 定价：3.60元

湘人：87—8



稚相的巨人

——序《奥逊·威尔斯电影剧本选集》

摄影机若不是诗人的
眼睛，便不可能产生
真正优秀的电影。

——奥逊·威尔斯

法国诗人让·谷克多是这样形容他的挚友奥逊·威尔斯的：“他是一个稚相的巨人，一棵停满了鸟雀和阴影的树，一条挣断了锁链躺在花坛上的狗，一个活跃的游手好闲者，一个聪明的疯子，一个周围聚满了人的岛屿，一个在课堂上睡觉的学生，一个需要安静时假装喝醉了酒的策略家。”

威尔斯体重超过三百磅，有一张孩子气颇重的脸。但与此同时，这位电影艺术巨人有着一颗童心，在资本主义世界里生活了七十年，竟终究不肯相信商业资本不会给艺术家以个性显现的自由。当这位双重意义上的“稚相巨人”在1985年10月10日离开人世时，书筐里还存放着将近三十部影片的剧本或拍摄计划。《吉尼斯世界纪录大全》里如果有“未实现拍片计划最高纪录”一项，威尔斯无疑将会入选。

威尔斯有“美国神童”之称。他的童年监护人伯恩斯坦博士发现他两岁时就谈吐从容，极有条理。十岁时威斯康辛一家地方报纸在“漫画家、演员、诗人——年仅十岁！”的大标题

下报道了威尔斯的事迹。然而从此以后，威尔斯的世情知识似乎不再随着艺术才能一起增长。不少美国评论家把威尔斯的一连串失败和挫折归因于他的任性。查尔斯·西尔弗说，“过早的被神化”害苦了威尔斯的一生。这是不公正的。威尔斯一生中确有多次机会成为好莱坞的宠儿，唯其“任性”，唯其不“从俗如流”，顽强地保持了心灵上的“稚相”，他才成了“巨人”。

威尔斯于1915年5月6日出生于威斯康辛州的克诺夏。父亲的职业众说纷纭：工业家、商人、发明家、旅店老板……或“无业浪子”^①。母亲是钢琴家，政治上很激进。这对夫妻交游广阔，家里经常高朋满座，出入门槛的不乏知名的艺术家和作家。老威尔斯对孩子十分宽容，允许他混迹于大群客人之间，使小威尔斯从小就广见博闻。父亲又喜欢旅行，并且必带儿子，所以奥逊的童年竟有多半时间是在国外度过的。母亲的音乐才能使奥逊从小嗜爱音乐。伯恩斯坦博士估计错误，以为小家伙将来一定会成为音乐家，在他三岁生日时便给他买了一把小提琴。可惜他手臂太短，竟无法拉琴，于是又换了一根指挥棒作为礼物。其实奥逊的天才在于戏剧，他七岁时便读完莎士比亚的全部剧作，能把《李尔王》背诵如流，诗兴勃发时还能自吟一首。

奥逊·威尔斯八岁丧母，十二岁丧父，此后便由芝加哥的一位医生伯恩斯坦博士领养成人。伯恩斯坦博士对威尔斯极好，送他上了伊利诺斯州伍德斯托克城的著名学校——杜德男校。威尔斯在十二岁前未曾上过学，全靠家庭所教得的知识，上学后跟班全无困难。杜德男校的校长酷爱戏剧，威尔斯如鱼得水，在校五年居然导演和演出了三十余部戏，绝大部分

^① 见路易·强乃蒂：《美国电影大师》（1981，新泽西），第269页。

是莎士比亚的作品，并且还同校长合著《大众莎士比亚》一书，销售了两万册之多。

在杜德男校的五年是奥逊·威尔斯的全部学历。他十六岁时离开学校，只身去到爱尔兰，在都柏林的盖特剧院向经理自荐，谎称自己是百老汇的名演员。经理根本不信，但对这个身高六呎三吋的英俊青年印象颇佳，竟雇用了他。他在盖特剧院干了一年，兼任导演和演员，演出了许多伊丽莎白时代的名剧。在这同一年里，这个无所畏惧的少年还试着写小说、绘画、编芭蕾舞剧、搞魔术、评论歌剧。1932年，他去摩洛哥作写生旅行，然后去西班牙，当上了斗牛士！

1933年，奥逊回到美国，演了两年戏，1935年他去纽约，结识了对他的思想产生重大影响的终身密友约翰·霍斯曼。霍斯曼当时是舞台监制人，热烈拥护罗斯福的新政，他监制的舞台演出在政治上明显左倾。威尔斯在霍斯曼的影响下，也成了罗斯福的狂热支持者，在整个三十和四十年代里发表了许多次公开演说，抨击种族歧视、反犹太主义、孤立主义和法西斯主义。威尔斯后来在《公民凯恩》等影片里对资本主义有所批判，实导源于当时的政治兴趣。

在这同一时期里，威尔斯踏进了广播业。他去电台当广播员，完全是为了在经济上支持他和霍斯曼的戏剧事业。当时威尔斯虽然已在纽约戏剧界崭露头角，但在经济上却十分拮据，何况在1937年时他俩又自资创办了水星剧团，几乎全靠威尔斯从电台挣来的薪水勉力维持。威尔斯每周挣三千美元，三分之二要用水星剧团上。后来威尔斯想出了个好主意，他同他当时任职的哥伦比亚广播公司商妥，在这个巨大的广播网上播出“空中水星剧团”节目，由霍斯曼负责编剧，他负责润饰和播出。这个节目是现场直播的，威尔斯几乎总要对剧本在开播前作最后一分钟的改动。他善于运用微妙、丰富的音响效果，善于运用第一人称叙事人、日记、访问、自白和意

识流独白等活泼多变的叙述方法,播出效果日臻佳妙,终于被普遍承认为美国最佳广播剧节目。1938年万圣节夜(10月31日),威尔斯开播根据H.G. 威尔斯的科幻小说《世界的战争》改编的广播剧。他别出心裁地决定采用“新闻报道”的形式,把一组音乐节目同广播剧混杂在一起,由播音员时时中断音乐节目,用急促紧张的声调“报道”火星人在向地球袭来的“新闻”。许多听众是在广播剧开场后才收听的,没有听到“开场白”,一时大为惊慌,在全美国引起了一场巨大混乱。第二天的报纸上充满了有关“群众性歇斯底里”的报道,使威尔斯大为得意。

但是这种同时兼顾电台和剧团的繁忙生活不久就出现了恶果。据霍斯曼的回忆,威尔斯当时每天要奔忙二十小时,匆匆来往于电台播音室与剧院之间。播音一结束就要赶到剧院去修改剧本、指导排练、设计新的演出。无休止的劳累使威尔斯变得狂躁不安,对同事们喜怒无常。狂暴的争吵和沉重的沮丧不断交替出现。霍斯曼觉得威尔斯已经到了精神崩溃的危险边缘。然而,威尔斯仍拒绝停止剧团的演出计划。直到1939年水星剧团因演出《五国王》失败而宣告破产解散,威尔斯才终于摆脱了这场艺术梦魇。

水星剧团垮台后不久,好莱坞突然向威尔斯招手了。好莱坞注意到威尔斯,主要是由于1938年的那出“万圣节闹剧”。1939年8月,雷电华公司宣布同这位二十四岁的青年——一个从未拍过影片的“电影导演”,签订了一份好莱坞历史上空前未有的合同。合同规定威尔斯每年替雷电华拍摄一部影片,他可以自由选择担任制片人、导演、编剧或演员,或同时兼任数职。他将从每部影片的利润中分成百分之二十五,而且公司在每部影片开拍前先预付十五万美元。合同还规定威尔斯将享有完全的艺术自由,只须对公司的首脑一人负责,公司的任何人都不准对威尔斯的创作过程有所干预。

雷电华公司对威尔斯的空前未有的优待和信任在好莱坞引起了一股嫉妒的暗流。当时几乎没有一个好莱坞导演能在年届三十五岁之前获得拍摄一部高成本影片的权利，更不要说完全的艺术自由了。雷电华公司的领导层内也有人愤愤不平。年少气盛的威尔斯对这股敌对气氛浑然不察，而且还火上添油。他洋洋得意地来到好莱坞时公开对这座电影城肆意嘲笑了一番：“好莱坞是个金色的郊区，最适合高尔夫球迷、园艺爱好者、凡夫俗子和自鸣得意的蹩脚明星安身的地方。”好莱坞的凡夫俗子们很快就把他划入了另册，咬牙切齿地等待着有朝一日把这个“狂狷傲慢、目空一切”的人驱逐出境。

威尔斯的第一个计划是改编康拉德的小说《黑暗的心》。他试图利用他在广播剧创作中获得的经验，在未来的影片中运用第一人称叙事者的手法，让叙事者的眼睛和摄影机的眼睛合而为一，拍出一部完全用主观镜头组成的影片。

但是，就在《黑暗的心》的筹拍工作接近完成时，第二次世界大战爆发了。战争使美国电影公司失去了欧洲的市场，好莱坞不敢再冒险拍摄高成本的影片。预算高达百万美元的《黑暗的心》不能不暂时搁置起来。还有一个重要原因使威尔斯不得不同意放弃这个计划：他原定担任男主角的奥地利演员第塔·帕尔洛在法国被作为敌侨送进了集中营。有趣的是威尔斯的“主观影片”的构想，在不多几年之后就被罗伯特·蒙高莱付诸实现，拍成了《湖上艳尸》这部著名影片，而《黑暗的心》则隔了将近四十年才由弗朗西斯·科波拉改编成《现代启示录》。

雷电华公司向威尔斯提出建议，把英国诗人 C. 刘易斯的一部游戏之作《笑里藏刀》改编成一部惊险片。但这个计划又告失败，因为公司希望邀请的那位头牌女星卡洛尔·龙巴德和罗塞琳·罗塞儿，都认为同那个“初出茅庐的狂妄小子”合作风险太大，拒绝签约。巴赞在追述这段历史时曾向这两

位女士深表感谢，“因为正是由于她们的小心谨慎，才促成了第三个计划，由威尔斯和曼凯维奇构思的《公民凯恩》。”^①

《公民凯恩》的问世使电影艺术的历史出现了重大的转折，其意义不亚于有声片代替默片的技术转折。今天人们已普遍承认，现代电影和传统电影的分野是以《公民凯恩》为标记的。1962年和1972年两次国际性不朽杰作评选中，《公民凯恩》都名列第一，即是对影片的划时代的创新意义的高度评价。现代电影与传统电影的分野主要是在形式层次上，这包括叙事结线、表现技巧和表达方式三个主要元素。这三方面的初始起点是变线性结构为非线性结构或辐射结构，或者说从单角度、单层次的单元结构变为多角度、多层次的多元结构。变从近到远或从远到近的镜头转换为深焦距镜头。变封闭明确表意为开放式自由诠释。传统电影经过这番改造，思想容量显著增大，而观众则有了介入的权利。由于现代电影的思维方式更接近于现代人的思维方式，它唤起真实感的力量也大大增强。这些无疑都是现代电影的优势所在。然而这些新的形式元素并不同具体影片的价值判断存在必然联系。好莱坞电影自从《公民凯恩》问世以来，又经过世界各国新浪潮电影的冲击，也已经在形式上不那么拘守传统，但它从整体上说并未因而改变其对生活中善恶美丑的判断和评价。道理是很浅显的，现代电影语言对腐朽颓废以至反动的思想观念并不具有异体对抗作用。正是由于这个原因，如果《公民凯恩》缺乏强烈的社会批判意识（尽管它把对凯恩盖棺论定的权利交给了观众，它的倾向性还是很明显的），它的形式上的突破性创造，就会象《一个国家的诞生》一样，不会替它赢来“第一不朽杰作”的荣誉。

① 见安德烈·巴赞：《奥逊·威尔斯》（1978，纽约），第52页。

《公民凯恩》从构思到上映有一段非常有趣的历史，其间还有某些至今无法了结的公案。

威尔斯刚到好莱坞时，对电影制作是一无所知的。他在参观雷电华公司的摄影棚时高兴得大叫起来：“这可是小家伙甬想到手的最大的电气火车玩具啊！”但他懂得拍电影毕竟不是游戏。从1939年夏天到1940年夏天，他利用计划搁浅的间隙，大量观摩影片。“约翰·福特是我的老师。我自己的风格和他并无共同之处，但《关山飞渡》是我的电影教科书。我反复看了四十遍。”他到摄影棚里去仔细研究各种设备，学习技术知识。“我一来到好莱坞后就拼命工作，为拍摄《公民凯恩》竭尽全力（正常工作时间是从早上四点到晚上十点）。”

如果说镜头处理纯属导演和摄影师的业务，那么叙事结构和表达方式则无疑决定于剧本。自从《公民凯恩》获得世界性赞誉以来，这个富于创新意义的剧本究竟出于谁手，便一直成为争吵的焦点。至少有三种不同的说法。巴赞说，1940年春天，“霍斯曼、曼凯维奇和威尔斯化了三个多月来编写这个新剧本”^①。宝琳·凯尔在她的详细描述《公民凯恩》创作过程的《公民凯恩读本》一书中言之凿凿地把剧本的著作权归给赫尔曼·曼凯维奇。彼得·考维对此表示怀疑。他指出，尽管“曼凯维奇的秘书亚历山太太说，‘《公民凯恩》的镜头剧本里没有一个字是威尔斯写的（或口授的）’。但是，威尔斯在1971年11月17日给伦敦《泰晤士报》的信里说，赫尔曼·曼凯维奇‘在我们开始拍摄工作后看了几次样片，他根据这些样片否定了电影剧本的最后修定稿。他生气的原因主要是由于实际使用的镜头剧本同他的自己的剧本相去太远，那是在未同他本人和约翰·霍斯曼先生商量的情况下写成的。’”然而，考维仍把多角度的“三棱镜式”结构称作“曼凯维奇的主要

① 见安德烈·巴赞：《奥逊·威尔斯》（1978，纽约），第53页。

贡献”^①。路易·强乃蒂认为“事实大致是这样的：剧作家赫尔曼·曼凯维奇（一位好莱坞专业编剧、电影导演约瑟夫·曼凯维奇的哥哥）给威尔斯送去他的创作剧本《美国人》。这位编剧很了解赫斯特，也是这个老牌黄色报人的情妇、女演员玛里昂·戴维斯的朋友。她是电影城里最受爱戴的名人之一，和《公民凯恩》里的苏珊·亚历山大这个人物相去甚远。威尔斯认为这个主意很有劲，但他要求重写剧本。他提出应当用闪回的方式来重新结构整个故事，让主要人物的一些旧友们从不同的观点来谈论他。曼凯维奇是个有名的酒鬼，和蔼可亲、聪明但极不可靠，于是威尔斯便请他过去的合伙人约翰·霍斯曼去协助曼凯维奇，在一个僻静的地方重写剧本。曼凯维奇和霍斯曼（他们都认为威尔斯是个极其狂妄自大的人）发现他和凯恩之间有许多共同之处，便高高兴兴地把这些相同点都写进了剧本。他们把二稿交给威尔斯后，他作了很大的改动，大到使曼凯维奇否认那是他的作品，因为影片同他的原剧本相去太远。他也不同意让威尔斯在编剧项下署名，并要求剧作家公会裁决此事。当时导演是不许在编剧项下署名的，除非他写的部分超过百分之五十。作为一个折冲方案，公会同意两人共同署名，但把曼凯维奇的名字放在前面。”^②根据此说，多角度的多元结构和要求观众介入的表达方式全属威尔斯的贡献。此点至为重要。

关于赫斯特试图禁映此片的前后详情，似无必要在此赘述。实际上赫斯特是多此一举，他只是根据好莱坞那个专门造谣生事的女专栏作家劳拉·帕逊斯的告密，并未见到影片，便行动起来。影片公映后，许多评论家一致认为（也许唯一的例外是宝琳·凯尔，她坚信凯恩就是赫斯特），凯恩的童年时

① 见彼得·考维：《奥逊·威尔斯的电影》（1978，伦敦），第31页。

② 见路易·强乃蒂：《美国电影大师》（1981，新泽西），第273—274页。

代含有大量威尔斯的自传因素，而作为美国大亨的凯恩则是若干著名的美国大亨的复合形象，赫斯特不过是其中之一而已。至于威尔斯本人，他一直否认凯恩是以赫斯特为模特儿的。他曾对考维说，“凯恩会喜欢看看这部讲述他生平的影片，而不是赫斯特——他的风度还远远不够呢。”

威尔斯是这样理解凯恩的：“凯恩是一个滥用大众报刊的威力的人，他站到了法律的对立面，站到了自由文明的整个传统的对立面。”“他是利己主义的又是秉公无私的……他是一个理想主义者又是一个骗子手，是一个非常伟大的人又是一个平庸的个人。”在影片里，尽管凯恩在不同的人眼里是一个不同的形象（赛切尔认为他是个“共产党员”，一个不知道怎样处理财务的利己主义者；在苏珊眼里，他是个暴君，根本不知爱情为何物，卑鄙的物质至上主义者；雷蒙把凯恩说成一个可怜的老傻瓜；李兰的印象是玩世不恭、为人有点刻毒；伯恩斯坦觉得凯恩既可怜又值得尊敬，他同汤姆逊一样，认为凯恩是一个既得到了他想要的一切却又终于丧失了一切的人），但有一点是共同的：他为了金钱和权势而变得冷酷，失去了人生最宝贵的东西——爱人和被人爱。“玫瑰花蕾”象征着他为时已晚的觉醒，只是在尸床上才透露出他内心对童年时代的美好的憧憬。

仅仅通过剧本来欣赏《公民凯恩》的读者将无法领会它在银幕上的强大震撼力量。这种震撼力量来自威尔斯作为导演对影象和音响的创造性处理：大量的深焦距镜头，不同寻常的低角度或高角度机位，怪异的构图和明暗对比，高速度剪接，通过音响来转换场景等等。对具体的视听效果作文字的描述永远是苍白无力的。然而恰恰是这些无法用文字复述的视听效果，才使影片《公民凯恩》获得了永恒的电影价值。

《公民凯恩》于1941年5月正式公映，但卖座成绩极坏。观众无法接受这部超过了他们的艺术欣赏能力的怪异影片。

它在当年的金像奖颁奖典礼上获得九项提名，但每次提到威尔斯的名字，便招来一片嘘声。它最后只获得了编剧奖。宝琳·凯尔认为那是好莱坞对曼凯维奇表示支持而对威尔斯表示斥责的一个姿态。威尔斯尝到了嫉妒的苦果，而《公民凯恩》在商业上的失败使他离被放逐的日子更近了。

《公民凯恩》是威尔斯电影创作生涯的起点，也是终点。好莱坞对威尔斯“神童”的兴趣和希望随着《公民凯恩》的严重财政亏蚀而归于寂灭。好莱坞不需要走在观众前面的艺术天才，除非他能根据好莱坞的要求收缩他的锋芒。然而威尔斯却拒绝这样做，冲突便成为不可避免的了。

《安倍逊大族》拍摄于1942年，由威尔斯自编自导。影片名为根据波斯·塔金顿的小说改编，实际上只是部分取材自小说而已。这部影片不象威尔斯的所有其他影片那样只把焦点聚集在一个或两个主要人物身上。它刻画了七个主要人物，各有各的代表意义：自私、狠毒的乔治是式微的贵族世家的最后堡垒。尤金是新兴工业家的代表，温文尔雅而且宽容大度。伊莎贝尔为贵族世家的虚伪牺牲了爱情，在抑郁中虚度了一生。芬妮是安倍逊大族中潜在的反叛者，但在感情深处对贵族世家有无限的留恋。露西属于有光辉前途的新一代，她感情丰富，但不会被感情冲昏头脑；安倍逊少校是家族的创业人，活着看到家族的败落，但并不怨恨，在精神上永远是个强者。杰克虽是大族的一员，却与贪婪的乔治形成对照，他喜欢尤金，是时代变迁中一个冷静的旁观者。威尔斯还给全剧添加了一个画外的叙事人，让他起着向观众介绍时代背景和深入人物内心世界的双重作用。在故事片里设置画外叙事人，在1942年是个新鲜的做法。这也许是威尔斯长期从事广播剧的经验在银幕上留下的印迹。

《安倍逊大族》在公映前作了几次试映，观众反应不佳。

细腻的心理描写使观众感到沉闷。雷电华公司不经威尔斯同意,把影片剪掉了整整三分之一,并且硬添了一个虚假透顶的大团圆结尾。这次粗暴的砍削使影片的后半部变得支离破碎,人物的言行失去了逻辑,乔治的转变是那么的突然,完全不能令人信服。然而,剪接过的拷贝并未能挽救它的商业失败。美国的影评界,除了詹姆斯·阿奇,都对影片满怀敌意,大肆攻讦。直到三十年后,它才被国际影评界重新发现,把它列为世界电影史上名列第八的不朽杰作。

威尔斯在拍摄《阿卡汀先生》(在欧洲上映时的片名是《秘密报告》)时已移居法国六年。在此之前,他在好莱坞拍了《陌生人》、《上海小姐》和《麦克白》,1943年去法国后拍摄了《奥瑟罗》。他拍摄《陌生人》,完全是为了向好莱坞证明他并非不会拍摄商业片,而该片的卖座成绩确实也不错。但好莱坞还没有来得及对他的“转变”表示欣赏,他又在《上海小姐》中故态复萌。《上海小姐》是由威尔斯根据一部拙劣的惊险小说改编的,由他当时的妻子丽泰·海华丝主演(据说这也是他同意拍摄此片的原因)。威尔斯用高超的技巧使影片在视觉效果上达到了出神入化的境地,但又一次打乱了当时的商业片必须拘守的线性情节结构,以致观众简直无法看懂影片的故事,连名影评家麦克布拉德都要连看八遍才搞清事件的因果关系。

奥逊·威尔斯离开好莱坞后,他再也不可能在正常的条件下拍摄影片。由于缺乏资金,他在欧洲拍摄的影片常常是在时拍时辍的恶劣条件下完成的。1954年他在欧洲拍摄《阿卡汀先生》,前后化了八个月时间,跑了法国、西班牙、西德和意大利等国家,多种意想不到的困难使他的独立制片的梦想大受打击。《阿卡汀先生》拍完后交由华纳公司发行,但与观众见面的拷贝在剪接上糟糕得令人吃惊。考维说,“它是威尔斯的所有作品中剪接得最潦草的一部,真不知道是什么人干

的这件作孽事。”“由于影片的发行拷贝的结构令人恼火,《阿卡汀先生》的价值只在于某些孤立的场面和阿卡汀这个人物的总体构思,这个人物是如此强大有力,以致在影片公司的剪接人员的恣意砍削下仍能存活。”^①

《阿卡汀先生》是由威尔斯根据他自己用法文写的同名小说(1952年在法国出版)改编的。格里高利·阿卡汀是威尔斯倾注全力加以刻画的一个典型人物,他代表了威尔斯心目中恶的观念。威尔斯从《公民凯恩》到《上海小姐》,对人类生活中丑恶和美善,多少抱有持平的看法。他认为生活中存在着“蝎子”(恶人),但他们都并非生性刻毒,从他们身上仍然可以找到人性中善良美好的东西。无论是凯恩或乔治·米纳弗、艾尔莎或阿瑟·巴尼斯特(《上海小姐》),都还存在着令人同情或怜悯的一面。然而在《阿卡汀先生》里,悲观主义的色彩加强了。威尔斯说,“请注意,世界上存在着两种人:施与者和索要者,前者慷慨施与,后者恣意索要。”他对“蝎子”的本质作了明确的解释。在城堡里的一次宴会上,阿卡汀给宾客们讲了一个蝎子的故事。一只蝎子想要过河,请求一只青蛙把它驮过去。青蛙害怕蝎子会蜇他,不肯答应。但是蝎子回答说,“这是不可能的,因为你被蜇死了,我也会跟着淹死的。”于是双双开始渡河。半途上青蛙感到背上一阵剧痛。蝎子蜇他了。“逻辑性何在?”濒死的青蛙喊道。蝎子在行将没顶时对青蛙说,“那不是逻辑性问题。我别无他法。我的本性如此。”阿卡汀的本性就是蜇死他周围的人,因为他必须忠于他的本性。威尔斯说,“这个故事的要旨是说一个人向世界宣称,我就是这样的人,赞同与否,悉听尊便,这个人有一种悲剧性的尊严感。这是一种尊严感、一种气概、一种勇气,但这不足以替他辩护。……阿卡汀在一个腐败的世界里创造了

① 见彼得·考维:《奥逊·威尔斯的电影》(1978,伦敦),第130页。

自己；他没有试图改善这个世界，他是它的一个囚犯。”阿卡汀在生活中是否也有原型，人们一直猜测纷纭。尤其是美国工业巨头洛文斯坦在英吉利海峡上空坠机自尽一事同阿卡汀的下场如出一辙，只是在人物外形上大相径庭。巴赞则认为《阿卡汀先生》的灵感来自巴锡尔·扎哈罗夫的罪恶的一生^①。扎哈罗夫是个大军火商，出身贫贱，有一段鲜为人知的神秘的发迹史，他通过极其肮脏的活动积聚了巨大的财富，在上流社会取得了显赫的地位。巴赞的断言根据何在，不得而知，在这里只是姑存一说而已。实际上，艺术家对恶的揭露批判是否含有具体的隐射对象，是无关紧要的。值得注意的倒是从凯恩到阿卡汀显然反映了威尔斯通过自身经验在对恶的认识上发生了倾斜，变得更倒向宿命论了。这一点在他几年后拍摄《审判》时再次得到佐证。他在谈到那个受迫害的主人公K时说，“我认为他是有罪的，因为他是个人。”威尔斯已经完全陷入原罪意识了。

《审判》是卡夫卡的名作，它是一个寓言式的故事，一个惩罚寻求过错的噩梦。约瑟夫·K的遭际似乎荒谬可笑，但在卡夫卡的世界里，这却是人类生存的实际境遇。威尔斯对《审判》发生兴趣，是在他1958年决心永远离开美国，自我流放到欧洲去后不久。他似乎也在开始一个惩罚寻求过错的过程。在《阿卡汀先生》中显露出来的宿命论思想使他对卡夫卡世界里的主人公产生了认同。

威尔斯从1960年起开始认真考虑改编《审判》。他化了六个星期写成了剧本，但实际投入拍摄则是在将近两年之后。

从故事情节的展开过程和事件发生的顺序来看，威尔斯的改编与小说有许多不同，但这并不足以成为判断改编忠实与否的根据。《审判》是在卡夫卡去世后由马克斯·勃洛德整

① 见安德烈·巴赞：《奥逊·威尔斯》（1978，纽约），第117页。