

分裂的人格： 戏剧剧本和电影剧本写作断想*

文 / (美国) 何塞·里维拉 译 / 吉晓倩

1983年春天，我的剧本《拉蒙·伊格莱西亚之家》在外百老汇的合奏工作室剧院上演。我在年轻时代曾醉心于戏剧，在多年的阅读、创作、走弯路和遭欺骗之后，我踏入了戏剧之门。二十多年后，当《摩托车日记》在圣丹斯电影节上映时，我又踏入了电影之门。

在这之间的那段岁月里，而且直至今日，我一直过着双重生活：我公开的爱是戏剧；我隐秘的爱是电影。在戏剧界，作为“魔幻现实主义剧作家”（不管这他妈的究竟是什么意思），我给自己赢得了一席之地，探索拉丁头脑和灵魂在非拉丁世界的经历。借助电影，我得以维持生计。我起初是改写其他作家的作品（大多是为迪斯尼公司效力）。然后，在我生命中最幸运的一天，我遇到了巴西导演沃尔特·萨勒斯（《中央车站》和《太阳背后》的导演），并应邀写作厄内斯托·格瓦拉的生平故事。

在戏剧界，我的作品有成百上千名观众，他们大多也是在戏剧界工作。在电影圈，我拥有了多得多的观众，大多数是素不相识的陌生人。一个星期还不到，我就碰到了被观看《摩托车日记》的经历而深深打动的人。

这是两种爱。我要终生在其中保持平衡。两种感觉。两种观众。两种语言。两种审美哲学。两种叙述故事的方式。一支笔。一只手。一个彻底分裂的大脑。

不论何时，只要是讲授写作，我就会告诉我的学生：你是用耳朵来写戏剧，用眼睛来写电影。戏剧的动力来自说出的语言——尽管有太多的当代戏剧被可悲地注水稀释了，戏剧中的语言居然要模仿苍白冷漠的电视中的语言。然而，当戏剧中的语言仍然火热之时——比如说，出自卡雷尔·丘吉尔或

* 选译自《电影杂志》第45卷，2006年第2期。——编者口

者萨拉·凯恩之手的台词——它会打你的头，踢你的屁股，把你带往崇高、可怖、性感的地方。

但是戏剧中的魔力会成为电影中碍手碍脚的支架。我在写作电影剧本时，总是试图把它们当作默片。我试图赋予摄影机以动力，仿佛它是演员阵容中活跃的一员——叙述它自己的观点，创造它自己的基调，维持它自己的情绪。我希望摄影机一直在运动，就像一个探索不息的知识分子，总是用自己的眼睛去寻找真理。在电影中，我试图用音响来制造奇观效果，用并置镜头来激发想像力，用视觉细节来替代我在戏剧中通常会使用的名词和代词。

但是，对于一个像我这样沉迷于语言的人来说，放弃语言是一件困难的事。在电影中，我学会了尽可能少地使用对话，尽可能多地把复杂性和创造力运用在叙述上。我认为一个电影剧本作家应该发表评论、设计布景、指导演员、奠定基调，要主观，要让读者似乎亲身体验影片的故事。电影剧本中没有什么是应该听之任之的。我确信自己要提及色彩、形状、阴影、光线、画面、并置、音响、质感、温度——粗俗的、低级的、热辣的语言意味着能够进入影片的核心体验，而这正是观众的期望所在。

这实在太有趣了。我把自己对舞台语言的热情转化成了电影剧本叙述中的一系列描写和气氛营造。（这对于未来的小说家可能是了不起的训练。）但是适应电影工业流水线上的剧作家角色就不太有趣了。

在美国戏剧界，剧作家处于中心位置。从与导演会面，与布景师商谈，到创作剧本，到观看彩排，剧作家可谓集出品人和作者于一身的权威人物。我们是戏剧的母亲。但是，尽管《摩托车日记》的制片人和发行商很照顾我，但我对于雪崩般落在并且仅仅落在导演和明星身上的关注没有丝毫的思想准备。我对于阅读报纸和期刊中连篇累牍地介绍影片制作过程却没有提到我的大名的文章没有丝毫的思想准备。（甚至在美国作家协会——我们自己的组织主办的一份杂志上也出现了这样的事！）在电影界，我学到了一件事：我是团队中的一员，其重要性不大于也不小于摄影师。从任何角度说，《摩托车日记》都不是我的电影。在事后，我能够接受这一点——而且也的确无人会质疑沃尔特·萨勒斯的有力的画面和对于电影语言的娴熟的把握。但我仍然吃惊地发现，你是电影作家，却不是电影作者——这是为戏剧和为电影写作的核心差异。

举个例子会把这一点解释得更加透彻。在我的新剧《大屠杀》中，有一个角色说道：

我敢打赌，你们这些人从未想到过这座城镇，从未想到过正是屠杀造就了这座城镇。我敢打赌，你们从未扪心自问：是谁游荡在我们的房屋之中？是谁

的骨头在支撑房屋的基石？是谁的泪水从水龙头中流出，凝结在我的咖啡里？是谁的背叛换来了我的自由？是谁的食物在喂养我的孩子？我偷取了谁的神话来写作我的故事？是什么沉默的灵魂化做鸟儿或郊狼，在夜晚来到我身边，恳求我认出这个被征服的种族的子遗？全是鲜血。许多的鲜血，其源头在很久以前，你们正在其中游泳。

我知道观众至少会听到这些台词。他们也许并不关心，也不理解。但至少我知道这些观念已经被一个字一个字地传播出去，跟我写下的台词一模一样。

在《摩托车日记》中，我写道：

当阿尔贝托走过医院大厅时……我们看到只有几个病人……一个男人坐在轮椅里，一个护士。他疲惫的脚步声沉重地回响……

外景，医院，科多巴，阿根廷，夜晚

……与停在市立医院外面的一辆1939年诺顿500摩托车的引擎漏油的啪嗒声相互协调。这架机

器就像沉睡的动物，其金属表面反射着柔滑的、苍白的月光。

阿尔贝托骑到摩托车上，脱掉白大褂，穿上皮夹克。他发动了引擎，摩托车醒了过来。皮夹克和引擎的轰鸣在他身上产生了几乎是魔术般的效果。他突然放松了，专心了，有了把握：酷到顶点的街道之王。阿尔贝托驶过……

外景，市中心的街道，科多巴，夜

……急转的弯道……凹凸不平的鹅卵石小巷……几乎因为汽车尾气而窒息，又不得不因为卤莽的司机而急停……经过一个中年人，他用嫉妒的目光盯着飞快的、自由的摩托车……还有一个年轻女人，她对于阿尔贝托大胆的注目，抱以同样大胆的回望。

我只能希望并且相信导演、摄影师、音响师、道具师以及演员会努力表现这一切。无法保证他们一定如此。也无法保证除导演和演员之外的任何人会阅读这一场景。这一场景也许会拍摄，但最终却被剪掉。也许导演虽说拍摄了这一场景，却是以一种截然不同的方式。这是导演的权利。这是导演的职责：裁决作品最终的形式。在戏剧中，我可以观看演员的表演和作品形式一步步发展的过程——对每一步都施加影响——但我直到试映时才可能知道我的同事把影片拍成了什么样子。这已经为时太晚了。

从另一方面来讲，这也是与沃尔特·萨勒斯这样的导演合作的幸运之处。我会看到自己从未想象过的镜头，看到内涵超出了剧本本身的并置形象，被无法言传的美丽而微妙的表演所打动，在下意识中陶醉于恰当的音乐（或者摄影机角度，或者挑起的眉毛），明白在完美的时刻中完美的沉默会有怎样令人屏息的效果，以及电影如何传达言语未尽之意。

而且，公平地说，就一位导演来讲，沃尔特可谓是最宽容大度的。他邀请我去阿根廷参加影片的前期准备工作（在那里，我们与演员盖尔·加西亚·伯纳尔和罗德里科·德·拉·塞尔纳排演了整个剧本，仿佛它是一出舞台剧），他邀请我到现场观看拍摄，带我参观并讨论影片的剪辑和后期制作，坚持让我在所有的新闻发布会、采访和答问时陪伴在他身边。这是因为他是一个不可多得的导演。正是因为这种程度的慷慨与敬业不可多得，才会有众多电影剧本作家备感沮丧。

当我想到这一点时，我认识到，做电影剧本作家意味着要接受大多数作家难以容忍的贬低。这也就是为什么电影剧本作家最后要么是掌握自己的素材并担任导演，要么是对其合作者的才华心悦诚服。

所以，为什么要做这份工作？为什么一个自尊的剧作家要经受这一切？我认为有两个可能的答案：优秀电影的魔术般的潜力以及在电影文化上留下你的印记的机会。仅仅为电影写作的话，虽说有金钱上的回报，你永远都不会感到满足。但是，担任影片的编剧/导演，获得掌控权，塑造电影的每一个瞬间，明白这一媒介能够把你的工作永远保存下来，与才华炫目的人物合作，作品被送到全世界几百万观众眼前这些（以及更多的理由）正是电影的诱惑所在。而且，正如你们所知，我们作家喜欢诱惑。