

共同体美学与传记电影

饶曙光^{1,2}, 李明显²

(1. 中国电影评论学会, 北京 100029; 2. 上海大学上海电影学院, 上海 200072)

摘要:新世纪以来, 类型化叙事的探索深入以及叙事客体的多样化发展打破了传记电影许多原来固有的叙事模式, 给电影叙事提供了很多新的可能性, 逐渐形成了一套中国传记电影的表现方式和艺术形态。在这个过程当中, 需要回到传记电影自身去思考自身特性与不断突破发展之间的平衡关系。传记电影承担着传承弘扬中华优秀传统文化、完成民族写作的特殊意义和价值, 更要坚持守正创新, 在进行类型化、产业化探索 and 发展的同时, 坚守特性, 融合电影本身的审美本性和表达方式, 借助高科技技术手段, 打造出能够与观众达成共同体美学并且有筋骨、有道德、有温度的系列化、品牌化电影作品。

关键词: 传记电影; 类型化叙事; 真实性建构; 共同体美学

中图分类号: J905.2

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2022) 05-0100-07

在中国电影的创作和生产之中, 传记电影虽然不是受众面最广、影响力最大、能被绝大多数观众所接受的电影, 但因其独特的价值, 一直在中国电影的创作和生产中占据着重要的位置并发挥着关键的作用。在“十七年”电影时期, 传记电影主要以革命英雄和群众模范为表现对象, 通过对这些人物的塑造, 完成主流意识形态的传达和构建。这一时期的作品在传主的选择和具体的阐释方面有着较为明显的政治倾向性, 承担了较多的意识形态功能, 造成了理想化、概念化的人物形象。改革开放之后, 随着思想解放和艺术观念的改变, 传记电影慢慢朝既能被观众所理解和接受, 又能将思想性和艺术性相结合的道路发展, 逐渐形成了一套中国传记电影的表现方式和艺术形态。

新世纪以来, 伴随着中国电影工业化和产业化发展以及电影类型的演变与突破, 传记电影在多方面不断探索和深化, 呈现出一系列的变化。本文从共同体美学的角度切入进行分析, 尝试探索传记电影发展的可行性, 及其对推动中国电影高质量发展的可能性。

一、传记电影类型化叙事的探索与深入

近年来, 随着传记电影的不断发展, 其越来越展现出较为明显的类型化叙事, 这个过程是一个动态化发展的过程。首先, 从观念上来看。新世纪初期, 在社会语境的影响下, 传记电影的创作者已经意识到, 为了让传记电影更好地发展, 得到更多观众的理解和认可是应该且必须要做的事情。传记电影的类型化发展成为他们努力前进的方向。初期, 传记电影的创作者虽然尝试进行类型化的探索, 但在实际观念上并没有从根本上转变, 而是有所保留和坚持。正如陈凯歌导演在谈到电影《梅兰芳》的创作时曾言道: “我们今天电影观众的主体是 25 岁左右的青年人, 对于 25 岁左右的青年人来讲, 文化水平参差不齐, 他们的电影兴趣也不一定在《梅兰芳》这样的影片上, 去拍摄这样一部影片, 不仅要有商业上的考虑, 同时也应放在一个中国文化的语境之下进行考虑。”^[1] 从这段话我们可以看出, 陈凯歌导演在创作《梅兰芳》的时候有明确的商业上的考量, 但同时他又认为当时市场主体观众并不一定是《梅兰芳》这部电影的目标观众或者说最佳受众, 所以在进行创作的时候, 虽然要考虑他们, 但还是应

该坚持电影自身的创作理念和思想。此时, 作者的个人表达仍占据重要地位。创作者仍然把观众、创作者、市场的关系简单化, 暂时没有找到作者、文本、观众有效对话的渠道, 没有从根本上树立共同体叙事的创作观念。但不可否认的是, 这部电影在类型化叙事的探索 and 思想性与娱乐性的结合方面取得了重要的突破, 获得了当年国产票房前十名的成绩, 亦成为当年票房前十名唯一的一部传记电影, 为日后传记电影的类型化发展树立了典范。

近年来, 《攀登者》《中国机长》这一类的国产传记电影的类型化叙事观念已经逐渐成熟, 渐渐成为许多创作者自觉的选择。对于传记电影来说, 其类型化叙事的重要目的之一就是影片能够被更多观众理解和接受, 这就需要在内容上和观众产生共情共鸣共振, 需要正确处理影片与观众的关系问题。所以传记电影类型化叙事探索的重要路径之一就是影片内容和观众形成共同体叙事, 达成共同体美学。共同体美学的基本思路之一是强调建立沟通和对话机制, 树立“共同利益观”。传记电影对观众的重视是在尊重观众和市场的基础上, 将思想和文化价值观念内嵌到类型化的表达之中, 通过共同体叙事让观众更加可以理解和接受。

从类型融合的角度来看, 相较于《梅兰芳》等新世纪初期的传记电影来说, 近年来的传记电影表现出更明显的多类型融合。比如《中国机长》融合了传记电影、灾难电影、惊悚/惊险电影等多种类型, 《攀登者》则将传记电影、探险电影、武侠电影等类型进行了融合。就传记电影本身来说, 因为传记对象自身的原因以及存在不同文本之间的互文性, 所以传记电影的类型边界比较模糊, 且存在一定的混合性。比如, 电影《梅兰芳》的传主梅兰芳是我国著名的京剧艺术家, 所以在对《梅兰芳》的创作过程中不可避免地要加入戏曲元素, 这是梅兰芳的人生不可或缺的重要内容。戏曲元素的加入从整体上来说是为了更好地表现人物, 并非按照戏曲电影的类型化叙事方式来进行电影的表达。笔者在这里所要讨论的类型融合并不是这样的混合, 而是不同类型电影的叙事方式在一部电影中的融合表达。从这个角度来说, 不同叙事方式的有效融合本身就是一种共同体叙事。多类型融合的发展趋势更有利于观众与影片形成共同体。

从故事时间和叙事时间两者关系的变化来看, 之前的传记电影多是故事时间大于叙事时间。电影《梅兰芳》用三个段落构成了整部电影, 展示了梅兰芳不同时期的人生经历, 对应着不同的主题, 然后共同塑造了梅兰芳这样一位京剧艺术家。而这其中相对应的人生经历的实际发生时间要远超于在电影中呈现的时间。电影只是创作者按照一定的创作理念和需求选取了梅兰芳一生的部分内容进行创作。近年来, 传记电影在进行类型化叙事的表达中出现了更多叙事时间大于故事时间的可能性。比如电影《中国机长》根据“5.14 川航航班备降成都事件”改编, 整个事件的实际发生时间是 34 分钟, 而整部电影用了 111 分钟对其进行讲述。电影的叙事时间明显大于事件本身的时间长度, 这是之前的传记电影很少出现的情况。倘若按照通常的传记电影的处理方式, 以《中国机长》的原型刘传健机长为传主拍摄传记电影, 更为常见的处理方式可能是将其从事航空事业的历程或者说从小至今的人生经历等按需求进行选取和整合, 然后通过电影进行呈现, 整部影片会有较长的时间跨度。备降事件可以作为塑造传主的关键事件在整部电影予以重点展现, 但很少会将故事时间小于叙事时间。随着传记电影日益呈现出多类型融合的发展趋势, 一部电影很难完全按照某种单一的类型进行整部电影的叙事和架构, 要在一定程度上改变原有的叙事手段、结构方式等, 从而更好地进行类型融合, 也就提供了更多叙事时间大于故事时间的条件和基础。这是传记电影在不断探索自身与观众的关系上所做出的努力。

新世纪以来, 传记电影除了在类型化叙事观念、类型融合、叙事时间与故事时间的关系上进行拓展外, 其有别于之前传记电影的叙事纬度也慢慢显现, 逐渐形成某些共性, 并在与观众达成共同体美学方面取得了良好的效果。比如在对人物尤其是主要人物的选择上采取明星策略。相较于其他类型的电影, 传记电影对传主的人物形象塑造和要求较高。不论是追求与传主的“神似”还是“形似”, 与传主

是否“相似”成为评判传记电影的重要标准。电影《梅兰芳》中成年梅兰芳的扮演者受到一定的争议，争议的关键点就在于，许多人认为他少了些梅兰芳作为京剧艺术家的神韵和气韵。在以往的传记电影创作中，对主要人物的选择较多追求的是与传主的相似性，而新世纪之后的传记电影出于市场等方面的考量，在追求相似性的基础上，也试图合理运用商业元素。创作者尝试选用已经在观众心中有一定认同度的明星来进行作品的诠释，以期寻找其在类型化叙事探索与艺术作品思想性的坚持方面的某个平衡点，努力达成影片与观众的共同体叙事。《攀登者》和《中国机长》中，可以看出传记电影的明星策略已经比较成熟，基本成为其类型化叙事的固定选择方式。同时，在选择演员的时候，也逐渐从追求明星转变为合理选择明星。再如，现在的传记电影逐步把利用技术塑造奇观作为类型化叙事的重要手段。“所谓奇观就是非同一般的具有强烈吸引力的影像和画面，或是借助各种高科技电影手段创造出来的奇幻影像和画面及其产生的独特视觉效果”^[2]。在电影《攀登者》中，创作者利用技术将珠穆朗玛峰的雪景，以及登山队员在途中遭遇的雪崩、冰裂缝、大风等惊险场景向观众予以展现，在试图还原场景的同时，增加了观众的紧张感、刺激感和体验感，给观众带来审美愉悦。

传记电影对于类型化叙事的探索和深入发展，是打开自身市场，吸引更多观众的过程，是和市场、观众不断互动调整的过程，亦是改变自身叙事方式和发展的过程。在这个过程中我们应该秉承共同体美学开放、包容、发展的态度，以共同体叙事作为基本的创作理念，建立影片与观众的共同体。同时，各方应该从宏观层面树立“共同利益观”，从而在电影思想性和艺术感染力以及社会效益和产业之间寻找平衡，建立起创作者、文本、观众之间有效沟通的渠道。与此同时，我们也应该适时回到传记电影自身去思考自身特性与不断突破发展之间的平衡关系。

二、叙事客体的多样化选择与真实性建构

进入新世纪以来，传记电影不但在类型化叙事方面进行了探索和深入发展，在叙事客体的选择方面也更为多元。在之前的传记电影创作当中，传主的选择以革命英雄、政治领袖居多，比如《刘胡兰》《董存瑞》《周恩来》等作品。进入新世纪之后，在此基础上，表现文化名人、道德模范、各行各业的代表人物、普通民众的电影明显增多。比如电影《任长霞》讲述了任长霞在河南省登封市任公安局局长期间带领公安民警打击违法犯罪，维护社会治安，保护人民生命财产安全的优秀事迹；《钱学森》主要讲述了我国著名科学家钱学森从青年时期赴美到回国建功立业等一系列故事；《少女穆然》则是以抗癌少女坚强乐观面对生活的真实故事创作而成。这些作品包含了科学家、艺术家、基层干部、警察、医生、企业家、法官、教师、网红、普通民众等不同身份、不同职业、不同民族、不同年龄阶段的人。这就给传记电影提供了大量可挖掘的人物和素材，开拓了传记电影的选择空间和表现空间，有利于传记电影朝更加多元和丰富的方向发展。同时，也正因为传主年龄职业等的不同，也给传记电影类型化叙事提供了更多的方便性和可能性。比如创作者在进行创作的时候可以借助不同行业本身的特色，来进行多类型叙事的融合。对不同行业传主的塑造必然会涉及该行业相关的专业内容，也在一定程度上给予观众新奇的观影体验。通过对这些人物的选择和塑造，可以更加贴近生活、透视社会现象，从而实现英雄人物、道德楷模与普通民众在生活上的连接。

正是因为传记电影叙事客体可选择范围的扩展，也给传记电影的创作带来一些变化。以前的传记电影多是对已经逝去的人物所进行的多层次的生命写作，是“创作主体（包括导演和演员）对历史客体（传记对象）通过多种艺术手段和艺术媒体的再现，其结果是一个生命写作与死亡写作的多层次的互文”^[3]。而新世纪以来，像《中国机长》《郭明义》《民警王法金》等传主依然在世的传记电影较之前来说数量上有所增加。这部分电影在创作上有一定优势。创作者通过和传主本人互动交流，更有可能捕捉到通过资料或者口口相传难以呈现的创作点。观众对传主有不同的或者更深层次的了解，可以

使传主形象更为立体丰满。比如电影《中国机长》的主创人员为了更好地塑造人物,与当时事件的亲历者以及机组人员见面,听他们还还原当时的情况,还与机组人员共同见证航班重返蓝天。《中国机长》的原型刘传健在接受采访的时候也明确表示,电影展现出来的经历与其工作状态一致,并且电影中机长在飞机落地后清舱的场景,触动了其作为机长心里非常接近的点。^①所以,对于传主还在世的传记电影来说更应该有立足于“我者思维”基础上的“他者思维”,努力构建与传主的共同体。

对于很多传记电影来说,“从编写剧本、物色演员到正式拍摄电影,直到电影公映,时时刻刻都有传主的直系亲属、后裔宗亲乃至生前好友,甚至不相干的网友出来为传主‘鸣不平’”^[4],需要通过多种手段来调和其中的矛盾关系,甚至很多电影因多方掣肘而搁置。电影《梅兰芳》的艺术指导是梅兰芳的儿子梅葆玖。他不仅是电影的艺术指导,更是电影得到传主亲属后人承认的证明。梅葆玖对电影高度认可,表示:“这就是我父亲”“看到这部电影,我决定在我有生之年,将不再授权任何人拍摄梅兰芳的电影故事片了,而且我要留言下来,让我的子孙后代也不要再授权拍摄了,这个起码要保持50年。”^②这对传记电影来说是很大的肯定。

传记电影就其自身的类型性和特殊性而言,其创作“必然会受到历史真实性的制约,必然受到真实人物本身事迹原型的约束。”^[5]所以说,真实性成为传记电影创作绕不开的问题,也是观众评判传记电影的重要考量。首先,历史不可能做到完全复制般的重现。我们试图通过多种方式,借助多种媒介手段来记录历史、保留历史、还原历史。但我们必须承认,任何媒介对历史的记录和再现都在不同程度上重新建构了历史。即便是文字史料记载或者当时的影像资料、纪录片等,也会存在话语权、记载人的认知差异、记录角度等方面不同以及造成的一系列问题。其次,传记电影是一部电影,需要遵循电影基本的创作规律和艺术表现手段,其艺术和审美特性决定了虚构和建构的存在。“电影并不是历史的替代品,历史只不过通过可以得到的最佳的证据和分析而在电影中不遗余力地组装过而已。”^[6]从某种程度上来讲,传记电影本身也是对叙事客体以及相关事件进行阐释的一种方式 and 途径,所以应该保留其阐释的不同可能性。与此同时,因为传记电影叙事客体选择多样化,各行各业的优秀代表或者普通民众作为传主的传记电影数量增多,而他们相较于革命英雄、政治领袖、文化名人来说,观众的认知程度并不高,或者说只是对其某件事或某个方面有所了解,因而很难进行具体的真实性判断。因为普及度不高,观众的宽容度相对而言会更高。基于此,我们可以看出传记电影的真实性在很大程度上依靠观众的感受和判断。共同体美学“重视‘我者思维’和‘他者思维’,关注观众需求”^[7],是“以构建与观众的新型关系为重点”^[8]的理论方法,所以,在面对传记电影真实性问题的时候,我们可以尝试用共同体美学的理论切入问题。此时问题的关键便不是在于是否真实,而是如何做到与观众建立共同体美学,让观众感受到真实。

首先,电影的叙事要符合基本逻辑,情节推进要有合适的叙事动力。在《攀登者》中核心人物方五洲从一开始便被塑造成一个具有坚定理想信念、身体素质优于他人,在各方面都很优异的理想主义形象。在登山的过程中,他也被塑造为每次都可以凭借自己的能力带领队伍脱离危险并完成任务的英雄主义形象。但问题在于,其英雄形象的建构缺乏一定的叙事过程和成长空间,在许多问题的处理上缺乏基本的叙事逻辑,“对于观众而言,高高在上、无所不能的英雄是扁平化的,也是不真实的,如果要让英雄事迹和英雄精神在观众中引起广泛共鸣,就必须使英雄人物走下神坛,丰富其人性,立体化其性格。”^[9]相较而言,曲松林的行为动机和选择始终围绕摄影机这一关键线索进行设置和推进,人物行动的展开和表现符合叙事逻辑,所以整个人物形象更加立体丰满,更容易让观众理解。

① 具体可观看中央电视台新闻频道《面对面》节目于2019年11月3日的人物专访。

② 详情可参见 <https://www.chinanews.com.cn/yl/dyxx/news/2008/09-26/1395906.shtml>。

其次,叙事视点的切换和叙事线索的加入要有利于整体情节发展和人物形象的塑造。电影《攀登者》一开始采用了徐缨的主观视点来展开故事,后来伴随着插叙、倒序,叙事视点转成全知视点。故事在一开始选用主观视点有利于表现大跨度的叙事,而采用全知视点也有助于整个事件的展开发展。但是在叙事过程中,电影又多次切换成剧中人物的视点,比如黑牡丹回忆与李国梁的过往,徐缨表达个人情感的画外音等。不同人物主观视点的呈现可以展现出不同人物的情感和更多的信息。影片想要表达更多的信息本无可厚非,但是当影片承载了过多的信息和情感,而这些信息和情感没有围绕主线展开或者没能和主线很好地融合在一起,观众对主线的整体性感受就会被分散,难以形成完整的叙事逻辑串联,从而影响观众对主线相关内容的真实性感知。《中国机长》采用了线性叙事方式,在利用全知视点客观展现整个事件的过程中,适时插入机长的主观视点,当观众和人物同视角时,有利于观众接受人物的立场,引发情感共鸣。此时的主观视点切换推动整个事件发展,让观众感受到情感真实,进而相信影片真实性。

再次,通过有效的掌握叙事节奏,满足观众期待视野。《中国机长》改编自真实事件,而且这部影片只围绕本次事件进行展开并没有涉及机长刘传健其他故事。同时,因为事件影响之大,许多观众对事件的前因后果已经有基本的了解。所以,观众在观看影片之前对整部影片的基本走向和结果已经心中有数。正因如此,观众对影片会在有前理解的基础上抱有期待视野,希望看到影片如何完成事件的叙述,就是说影片在一开始就已经给观众形成了某种悬念。而创作者所要做的就是在观众前理解的基础上通过对叙事节奏的把控,维持这种悬念。在影片叙事过程中,主要设置了三次危机,第一次是观众所熟知的驾驶舱挡风玻璃破裂脱落、驾驶舱失压,副驾驶被吸出机外。当机长凭借自身出色的驾驶技巧,沉着冷静地处理完问题,观众刚刚松一口气时,影片马上又进入了第二次危机,紧接着是第三次危机。影片利用交叉蒙太奇的处理方式在驾驶舱、客舱、疾驰的消防车之间交叉剪接,营造出高度的紧张感和强烈的节奏感。这几十分钟的叙事过程,观众一直处于随时可能机毁人亡的紧张刺激中。因为感官的直接性和情感的即时性,使得观众在满足期待视野的同时,获得了良好的审美体验。事实上,这些危机的设置有一部分内容是创作者后面加入的。但对于多数观众来说,虚构的内容并没有造成不真实感和割裂感,反而因为影片的悬念设置和叙事节奏的有效把控,带给观众真实的情感体验。

对于观众来说,许多传主他们不甚了解,许多事件也不能亲身体验,所以,观众对于影片真实的判断建立在想象的基础上。而电影需要靠想象力和创造力才能完成。因而,帮助观众把想象变成现实也是让观众感觉到真实的关键所在。在技术日新月异发展和电影观念不断调整的现在,技术奇观的塑造不应再是造成时间发展的突然断裂的存在,而是可以成为电影叙事的一部分,加强观众的真实体验。如前所述,大多数观众没有攀爬珠穆朗玛峰的切身体验,但通过电影技术奇观营造出珠穆朗玛峰的雪景、雪崩、狂风,可以给观众带来直接的视觉体验,从而满足观众的想象,营造一种真实感。与之相类似的是,《中国机长》的三次危机也是通过技术奇观的合理运用,才使得观众拥有了更真实的“飞行体验”。当然,传记电影要想赢得观众的信任离不开细节真实。对于传主被观众所熟知的传记电影来说,通过对人物细节的刻画和描写,使人物更加立体丰满或者是和观众的生活情感有所连接,更易被观众所理解和接受。对于不太了解的传主形象,观众本就存有需要想象的空间,大量的细节描写可以让观众更直接地感受到当时的样态,从而提供更多想象的基础。《攀登者》中有一个细节是最后成功登顶的时候,有一个摄影机拍摄峰顶立国旗的镜头。整部影片花了很多篇幅铺垫摄影机的重要作用,而这个镜头正好呼应了铺垫,给观众以真实感。同样,在《中国机长》中有一个细节是,在飞机可以停下的时候,第二机长让机长赶紧停下,但机长却说“不能占跑道,其他飞机还要停”,而这句话在真实事件中机长刘传健确实说过。当观众或主动或被动通过其他途径了解到这句话的真实性时,会提高对影片的认同感。

历史不能重现, 历史人物不能重新在场, 但并不意味着传记电影的创作可以放弃真实。类型化叙事的探索深入以及叙事客体的多样化发展打破了传记电影许多原来固有的叙事模式, 给电影叙事提供了很多新的可能性。我们以达成共同体美学为方法, 以最大限度的真实性为依据, 融合电影本身的审美特性和表达方式, 借助高科技技术手段, 让观众感到真实, 赢得观众的信任, 从而使观众能够与影片共情共鸣共振, 进而在此基础上不断探索传记电影发展的多种可能性。

三、品牌化与系列化: 传记电影发展的可能性挖掘

陈凯歌导演在谈及电影《梅兰芳》曾提到, “像《梅兰芳》这样的影片, 通常会在两种情况下出现: 一是在国力强盛的状态下, 看看那些前人对中国的进步和发展做了什么样的铺垫工作; 二是当国家遇到困难的时候, 我们会有奋起之心, 克服各种艰难。”^[1] 同样, 有学者在评价《攀登者》也曾言, 我们现在“需要通过登顶珠峰故事的叙述, 进一步增强中华民族自豪感或国家荣誉感、集体英雄主义精神。”^[10] 这些都说明传记电影在一定程度上承载着关照当下和传递主流价值观的特殊意义。对于传记电影来说, 其创作不仅仅局限于更好地表现叙事客体本身, 还在于深挖其背后所内嵌的意义和价值。也就是说“生命写作不可能与民族写作分开”^[11], 而民族写作非常重要的一点就是其在观众当中的普及度和信任度, 亦即它能够被更多的观众所接受。钟惦棐先生曾说, “电影与观众的问题……无疑是第一性的问题, 不仅和思维, 甚至和血肉联系在一起。”^[12] 对于传记电影来说, 能否与观众达成共情共鸣共振, 建立共同体是尤为重要且必须重视的事情。

有一段时间, 我们拍摄的传记电影过于注重意识形态的传达, 塑造了一批概念化、公式化、扁平化的人物, 很难与观众形成共情共鸣共振, 达成共同体美学, 所以并没有被大多数观众所接受。如前所述, 新世纪以来, 传记电影在类型化叙事上进行拓展和深入, 包括对叙事客体的多样化探索, 就是意图寻找一种产业发展、社会效益、观众接受相结合的方式, 从而能够形成多方的共同体。经过一段时间的发展, 传记电影已经逐渐形成了比较成熟的类型化叙事模式, 能够按照共同体叙事的基本思路进行创作。从这个方面来说, 传记电影在能够被观众喜见和愿看, 可以与观众达成共同体美学方面打下了一定的基础。接下来我们面临的问题就是如何给观众提供一种观影的环境和氛围, 让这些影片以观众能够接受和乐见的方式出现在他们面前, 使之能够沉浸其中, 更好地完成民族写作。而现在的情况是, 我们每年确实会推出很多传记电影, 但这些电影并没有形成良好的氛围和声势, 只有几部影片被观众所熟知。到目前为止, 观众能够认知或者有所了解的依然是像《梅兰芳》等在当时有一定影响力的作品。而这些有影响力的作品更多的也只是停留在这部作品, 没有做其他的延伸。也就是说, 现在传记电影的发展基本上呈现点状发展, 而非线状和面状发展。我们想要形成让观众能够沉浸其中的氛围, 或者说让更多的传记电影走进观众视野, 就需要让传记电影呈线状或者面状发展。

创作传记电影是一件高难度的事情。涉及对传主人生以及重要事件的精华浓缩, 这里面选取何种内容, 如何取舍, 从什么样的角度进入以及如何呈现等对于创作来说都是比较的大的考验。比如《梅兰芳》虽然在许多方面取得了比较好的评价, 但围绕着三部分内容的选取和呈现依然存在争议。其实, 传记电影未必要把传主一生的所有重要事件, 或者说传主完整的一生在一部电影里都予以完整呈现。而是可以在对某个传主进行创作的时候, 从不同的角度进入或者针对某个或者某几个重要事件进行创作, 然后以此形成系列化创作, 共同丰富传主形象。由点及线, 由线及面, 进而逐渐发展成品牌, 然后再延伸到品牌价值的开掘。这里的系列化创作与系列电影略有不同, 更强调共同体的形成。同样, 这里的品牌也不单单是系列化创作打造出来的电影品牌, 还包括经由系列化创作而形成和丰富的传主品牌。对于认知度和普及度比较高的传主, 其本身就已经形成了文化品牌且具备一定的影响力, 对其系列化的创作可以从不同角度丰富人物形象, 加深观众对传主的了解, 进而进一步增强传主文化品牌的影响力。对于之前不被观众所熟知的传主, 可以经由系列化电影的创作打造传主的文化品牌, 增加

传主形象的普及度。从民族写作的角度来说,传主品牌影响力和普及度提升,其所承载的人文内涵、精神价值得到进一步发扬的可能性就会增加。

传记电影的系列化创作除做好充分准备有意识进行外,也要善于抓住已经形成影响力的电影,以此作为系列化形成的基础。比如《梅兰芳》这部电影在当时的口碑和票房收益取得了比较好的结果,可以由此衍生出一系列围绕梅兰芳展开的作品,可以是对电影其中某一部分的进一步挖掘,亦可以是从不同角度的丰富,亦可以推出一系列衍生品,共同打造和维护“梅兰芳”这个品牌。同样,创作者在有意识进行系列化创作时,也应该格外重视第一部电影的创作,形成良好的口碑,以此奠定整个系列作品的创作。同时,对传主的系列化创作不仅仅包括围绕传主进行的不同方面和角度的创作,亦可以是《中国机长》《中国医生》这种采用原班人马,按照相似的模式形成的系列创作。与此同时,经由品牌衍生出在经济、文化等方面的推动也不容忽视。比如带动传主故居所在地、电影所涉重要地点的旅游经济的发展以及文化产业的提升,推动文化故居的修复等。它们和品牌之间互动共生,品牌推动它们的发展,它们的发展又在一定程度上不断巩固品牌,增加品牌影响力,从而形成更大意义上的共同体。

当不同的系列电影品牌以及在此基础上形成和丰富的传主品牌不断得到建立和巩固时,承载着主流意识形态的传记电影便不再是原来的点状发展模式,而是逐步形成系列化、品牌化的线状和面状发展样态。加之传记电影类型化叙事的不断成熟,能够与观众达成共同体美学,传记电影所承载的内容的丰富度和在观众当中的普及度都会有所提升。如此,不论是对电影自身还是对整个社会的经济发展和文化氛围的形成,都会有相应的助力。

中国电影仍处于发展的战略机遇期,机遇和挑战并存,有“高原”缺“高峰”的现象依然比较明显。传记电影因其所涉及到的是能够彰显中国精神、中国价值、中国力量、中国美学的叙事客体,承担着传承弘扬中华优秀传统文化、完成民族写作的特殊意义和任务。这样的关键时期,传记电影更要坚持守正创新,在进行类型化、产业化探索 and 发展的同时,坚守自己的特性,打造出能够与观众达成共同体美学并且有筋骨、有道德、有温度的系列化、品牌化电影作品,在满足观众文化需求的同时,促进中国电影产业化的平衡发展。

参考文献:

- [1] 陈凯歌.《梅兰芳》:索取与给予的人生[J].电影艺术,2009(1):80-82.
- [2] 周宪.论奇观电影与视觉文化[J].文艺研究,2005(3):18-26,158.
- [3] 张英进.传记电影的叙事主体与客体:多层次生命写作的选择[J].文艺研究,2017(2):85-93.
- [4] 王成军,胡玥.传记电影叙事中的“契约伦理”[J].电影艺术,2009(5):84-87.
- [5] 饶曙光.人物传记片:类型?题材?[J].解放军艺术学院学报,2013(3):5-11.
- [6] Mark, C. C. (1996). *Past imperfect: History according to the movies*. London: Cassell.
- [7] 饶曙光.观察与阐释:“共同体美学”的理念、路径与价值[J].艺术评论,2021(3):24-33.
- [8] 饶曙光.实践探索、理论集成与传统承继——再谈共同体美学的三个维度[J].上海大学学报(社会科学版),2021(2):20-28.
- [9] 峻冰,杨伊.主导文化与大众文化的缝合:新主旋律大片的意识形态策略——以《战狼2》《红海行动》等为例[J].文化艺术研究,2018(3):97-102.
- [10] 王一川.集体英雄主义面对喧宾夺主的爱情——我看影片《攀登者》[J].当代电影,2019(11):16-18,2.
- [11] Belén, V. (2013). Introduction: The biopic and its critical contexts. In Brown, T. & Vidal, B. (eds.). *The biopic in contemporary film culture*. London: Routledge, 1-32.
- [12] 钟惦棐.电影策[M].上海:上海文艺出版社,1987:3.