

真人真事改编电影：一种成规的现实主义式叙述

赵禹平/四川大学 符号学-传媒学研究所 四川 成都 610065

摘要:叙述被视为一种系统的意义生产,而人类现实则可被理解作为一种叙述的效果。在电影美学研究中,研究者们经常通过电影实践方式、现实意义和视听表现等不同层面来理解和阐释现实主义。真人真事改编电影作为现实主义类型的典型,则将真人真事设置进故事性文本中,并通过事件、叙述规模以及情节中因果联系的设定完成意义的创造,构建话语以思考某一真人真事的现实意义。由此,现实主义效果又推动着受众对电影“成真”的判断,把真实作为考量其美学意义的重要元素。

关键词:真人真事改编电影;现实主义;真实

中图分类号:J904 文献标识码:A 文章编号:1671-444X(2023)06-0035-10

国际 DOI 编码:10.15958/j.cnki.gdxbyzb.2023.06.005

现实主义早已在各种不同媒介形式(如电影、小说、绘画和戏剧)中出现,且在不同的研究领域被反复强调。在电影美学研究中,研究者们经常通过电影实践方式、现实意义和视听表现等不同层面来理解和阐释现实主义影片。而真人真事改编电影作为最为契合现实主义需求的电影类型,在真实感塑造、镜头表现和受众的心理感知方面有重要的实践意义和分析价值。

一、叙述成就现实意义

现实主义可以被看作是“现实效应”,即意

味着如意大利新现实主义中长镜头提供的此种风格特征。现实主义作为一种风格,强调的是受众对真实事物的熟悉度,强调跨越文本界域目睹到真实。^{[1]65-68}如一部小说,“它可以是某一段大量的细节描述,正是对细节的描述,提供了一个世界的感觉,并吸引注意力,因为它是简单的叙述型存在”^[2],通过叙述吸引受众对所创造世界的感知;如在电影中,声音和视觉时刻体现着电影在捕捉和记录一个不断变化的世界,这种策略时常也用在真人真事改编电影中。在史蒂文·斯皮尔伯格执导的电影《拯救大兵瑞恩》(*Saving Private Ryan*, 1998)的开头抢滩登

收稿日期:2023-09-01

基金项目:教育部人文社会科学青年基金项目“当代中国真实事件改编电影的叙事学研究”(项目编号:22YJCZH261)。

作者简介:赵禹平,四川大学符号学-传媒学研究所副研究员,研究方向:符号叙述学。

陆的拍摄中,被海岸上德军的机枪、迫击炮打中的士兵掉入海洋之后,在海洋空间中的枪声、人声与跌入海洋的呛水声等交叉出现,又伴随着记录式的战争画面,在美德两军双方的视角范围内来回切换。阿巴斯《生生长流》(And Life Goes on, 1992)“在纪录的现实与故事的真实间完美的切换”^[3],它们现实的呈现都离不开叙述。

可见,叙述被视为一种系统的意义生产,帕克也认为据此所有的人类现实都可被理解为一种叙述的效果,“现实和虚构之间的微妙边界便已经被打破”^[4];“艺术源于生活,但对实在世界的机械复制反而会抑制创作的生命力;电影是关乎叙事的艺术,利用非虚构元素进行创作的电影也并不意味着全面忠诚地搬演和还原物质现实。”^[5]正是如此,真人真事改编电影的内在现实并不是通过它与“外面”真人真事的对应而合理化的。在真人真事改编电影中,现实是通过它自己的叙述结构,产生它自己的真理。真人真事改编电影就是将真人真事设置进故事性文本中,并通过事件安排、叙述规模以及因果逻辑的设定完成意义的创造,真人真事改编电影在叙述中也只是“平衡好历史与虚构之间的度”^[6],塑造了真人真事某一方面的现实意义。约翰·伯杰(John Berger)便认为现实并不是给定的,“我们所说的‘真实’——是一种想象的建构。”^[7]想象力将人们的经验片段连接成一个连贯的整体,它通过选择和安排事件形成时间、规模和因果关系来创造叙述。

在真人真事改编电影中,创作主体在面对事实的时候,发生过的事件虽然是客观实在,但对文本创作主体来说没有属于他的特定意义。真人真事之所以具有现实意义,正是创作主体在进行文本创作的过程中将其通过声画系统叙述出来。真人真事改编电影作为故事性文本,它有意地在文本叙述中构建现实,通过叙述把与人物、事件相关联的事实表现出来,给予受众一个能够感知的“真实”环境。叙述在成就现实意义的同时,也使得真人真事改编电影作为一个符号系统,具备了现实主义色彩。

二、现实主义色彩与真实感相辅相成

现实主义色彩与真人真事改编电影中的“真实感”相辅相成,互相成就。在真人真事改编电影中,现实的作用就是去加强电影的真实感,相较于其它虚构性电影,真人真事改编电影的现实更具有真实感。真人真事改编电影的现实主义有其特定的真实背景或真实人物事件的植入,同时,真人真事改编电影具有反思现实的特性,它形成了独具特色的揭示现实的话语体系,是在虚构与纪实两大文本类型融合之下产生的独特的现实主义文本。

(一) 从日常现实到真人真事改编电影中的现实

对真人真事改编电影而言,越现实就意味着离实在世界越近,也就意味着可能会越真实。麦茨在《对电影中现实的印象》(On the Impression of Reality In the Cinema)中特别强调了电影中运动的真实性,“因为运动从来不是物质(material)的,而总是视觉的,再现它的外观就是复制它的真实性。”^[8]“实在感”促成“真实感”的创造,现实作为一个大背景,是文本形成“实在感”的摇篮(底本)。一部电影要想具有现实主义色彩,就必须将人物和动作置于一定的社会和历史背景中。这更接近于巴赞的理解,巴赞对现实主义的刻画便更集中于一种透明的形式,在真人真事改编电影的电影实践中也是如此。

真人真事改编电影在增强现实主义色彩时,依赖社会和历史背景,因为创作主体要制造现实感就需要追求一度区隔和世界的那种透明效应。“事物可以被知觉,被记忆,因此可被意识作‘现实的’”^[9]。对现实的渲染是重要的,它依赖所有可被意识作“现实”的历史素材(事实材料),但是对更加真实的现实的渲染则是真人真事改编电影不停思考的,创作主体亦不断思考着如何强化审美手段,通过增加或剪辑镜头捕捉现实元素。现实背景植入后,真人真事

改编电影获得的不是一个表达体系,在这个表达体系之中,现实元素都可以“更多”地出现在银幕上。巴赞所说的这种“多”不是量的,而是质的,它衡量的是把握被再现对象的本质的程度。本质则是通过整体性来实现的,它被理解为“融贯性”(coherence)^[10]或有译者所言的与现实整体相关的连贯性。真人真事改编电影需要一个现实素材的进入和融贯,进而在电影叙述的表达体系之中,尽可能地维持电影世界的连续。

真人真事的电影改编作为艺术创作活动,其中心本质的确是表现了一种研究者和电影创作者眼中比复制更真实的现实。巴赞便从日常生活的现实出发,以导演所表现的更大的现实结束,“真实”和“现实”(“real” and “reality”)的概念始终在巴赞的分析中,于艺术家而言,他们创造的现实比现实更真实。具有现实主义色彩的真人真事改编电影,其创作主体也是从日常生活的现实出发,通过电影叙述构建电影中的现实,基于这个原因,“更大的实在”(greater reality)一直都在等着人们去看^[11]。正如编剧张冀所言,“创作现实主义的电影有一个基本方向,先还原,先进现场,先到人物中去,但是不能拘泥于还原。”^[12]真人真事改编电影作为一种艺术创作,它保留了经验主义的艺术特征,从真人真事来又表现现实:通过叙述对象所对应的现实对象获取意义,并通过主客体同时发挥作用塑造电影空间内的“真实感”。

(二) 真人真事改编电影构建揭示现实的话语体系

真人真事改编电影不是单纯地复刻历史事件,而是锚定于社会现象,构建一个揭示现实的话语体系,传递思想认知。早在电影出现之前,现实主义便作为美学运动在小说、戏剧中出现,在与电影一样依赖媒介的绘画中,也大受追捧。正因如此,现实主义形态在电影中常常与物质性媒介形影不离,巴赞便提到“现实主义电影理论如此强调那些可以增强被认为是特定于电影媒介的技术,比如渲染世界的物质性”^[13]或者“通过揭示电影媒介的现象学性质,使时间的流动直接可见”^[14]¹⁸⁵。但是也有不少

研究者认为,现实主义的概念不仅与媒介的特定属性(移动的图像)和特定的技术(长镜头)有关,内容方面也需要考虑,例如对社会问题的强调,对社会热点、新闻时事的关注,对“英雄”或平凡的描述等。如汤普森所说的,“在过去的几个世纪中,每隔一段时间,就会出现这样一种观念:被客观呈现的底层人物的生活比中上层人物的生活更现实。”^[14]这源于创作主体的社会意识和对社会问题的敏锐度,当然,现实主义式叙述不只是面向底层人物,只要是在生活中经受过苦难、体会过悲痛的某一类群体及他们的生活,都可以渗入叙述的意义系统。卢卡契谈现实主义小说时曾言,“关于现实的主观主义的、被歪曲了的余音,人民绝对无法把它重新翻译成自己生活经验的语言”^[15],即人们通过这种感知现实的方式认识自我、了解他者以及熟悉社会百态。

中国近几年的真人真事改编作品就都体现出对特定社会人群及社会问题的关注,如陈国辉执导的根据“救助新疆和田断臂男孩”事件改编的电影《平凡英雄》(2022);张艺谋、张末以抗美援朝战争中“冷枪冷炮”运动为切入点,合作执导的根据“冷枪英雄”张桃芳英勇事迹改编的《狙击手》(2022)。文牧野执导的《我不是药神》(2018)则把目光投射到慢性粒细胞白血病患者群体,并以抗癌药为线索,把商业、法律、道德和亲情都融入其中,关注中国的医药价格、偷卖仿制药、冒牌医生诈骗钱财、医保政策等各方面的社会现实。陈国辉执导的《烈火英雄》(2019)则专注于中国消防警察,杜斌的《天堂的张望》(2020)聚焦与病魔抗争的小女孩,刘伟强执导的《中国机长》(2019)则把目光投向机长、乘务员、地勤人员等与航天相关的职业。

不难看出,电影已成为当今表达现实的重要媒介,它关于现实的话语体系的建立,得益于真人真事改编电影把叙述对象放在实在世界的人及围绕他们的生活事件身上,由此更加地贴近受众。虽然戈林·麦凯波(Colin McCabe)不认为电影是在一个透明的瞬间揭示真实,但

是他认为,“电影是由一组话语构成的,而这些话语在允许主体和客体的位置上,产生了一定的真实”^[11]。麦凯波由此注重受众在现实主义中的重要位置,他谈到,“经典的虚构电影在可能是错误的言说话语和保证真理的视觉话语之间有着至关重要的对立——视觉话语揭示了一切。为了建立这种对立,受众必须被放置在一个形象被视为主要的位置。”^[11]真人真事改编电影的创作主体与此理念不谋而合,真人真事改编电影正是取材于受众所生活的世界,把受众的主体认知融入到电影之中。强调关注受众就是关注受众的生活和受众所处的世界以及受众会遇到的社会问题,因为真人真事改编电影是最标准的源于生活的艺术作品,它体现着人之生活,如果远离受众,就不可能实现其剖析现实的功用。

不仅如此,关注社会问题、重现历史精神和体现时代特征等都是构建话语体系不可缺少的。真人真事改编电影意识到现实主义的主导地位,注重人物与事件的典型与真实。在它被创造的同时,就受到意识形态的影响,也必然具有时代特征。如“在欧洲大陆的传统中,由于新现实主义作品的涌现,特别是罗西里尼,戈达尔的电影掀起了对电影的研究,他们的作品通常以表现的过程和被表现的问题为对象”^[16]。真人真事改编电影的现实风格,是将电影镜头和电影叙述内容锚定于社会现实和社会问题,将著名的历史或新闻事件作为再现对象。它把对现实的表达和关注提升到了较高的层次,又因为它较大程度地呈现了受众身边的真人真事,所以真人真事改编电影的现实就更具有时代特色。同时在面对这样的电影实践时,创作态度就必然是严肃而深刻的。

(三) “严肃”与“深刻”并存

真人真事改编电影包含现实主义特色,不仅仅是一种电影实践,还是一种电影创作意识的融入,或包含更严肃的创作态度,如有学者强调,“现实主义不应停留于对生活的真实再现,它不是简单的描摹生活。现实主义要求艺术比生活更深刻。”^[17]正因为真人真事改编电影锚

定于社会问题和历史事件,才使得它的这一效果或特征显得更为突出。真人真事改编电影对真人真事的叙述和社会问题的揭露是严肃而深刻的,如果没有深层次的电影意义,那么真人真事可以用任一形式来呈现。

真人真事改编电影具有现实主义力量的重要一点,是它们同样受社会主流意识形态的影响。真人真事改编电影相较于其它类型的虚构电影,或许更强调现实主义特色,它表现的是符合某一确定群体的角色,强调情节元素和与现实一致的想象或虚构,这使得真人真事改编电影比其它电影更容易被接受。真人真事改编电影实际上与宣称真实,追求现代科学精神的,指涉实在世界的现代小说一样,“建构了实证性‘真实’,在素材上取自同时代生活,手法上具有反思或反讽的功能”^[18]。真人真事改编电影的这种深刻性就会更强调符合社会世界和大众心理。

除此之外,真人真事改编电影在充分表现现实主义的同时,有学者认为“它在电影中创造了自己的元素的混合,既可以平易近人和引人入胜,又可以‘严肃’和‘深刻’(deep)”^[19]。这意味着无论影片本质上是历史性的、心理性的、社会性的还是回忆性的,故事都包含了想象的、阐发的虚构内容,而这恰恰使真人真事改编电影更突出的正是现实主义力量下所凸显的文化价值、思想价值和精神力量。如此,它不仅仅强调现实,还从真人真事改编中透露内在真相。即使是根据真人真事改编而来的带有怪谈色彩的电影,它们也表现出严肃的态度。马克·佩灵顿执导的电影《蛾人的预言》(*The Mothman Prophecies*, 2002)所根据的可查的事实报道大致如此:在1966年和1967年,西弗吉尼亚州波因特普莱森特的居民目睹了一个奇怪的生物,该生物具有黑翅膀,还有着类人的生物比例和发光的红眼睛。1967年12月15日,连接波因特普莱森特和俄亥俄州加里波利斯的银桥倒塌,炸死46人,该地区许多人便指责其为类人生物蛾人所为^[2]。这部宣称真人真事改编的电影正是通过这个骇人听闻的真人真事进行改

编,又通过罕见故事的外衣挖掘其中的深刻性,力求现实主义色彩的融入。一方面,人们清楚,人为维护不力是事故的主要原因。人们心照不宣地都选择冷漠回避和推卸责任,不少观众理解为这是电影对人规避风险时第一反应或下意识举动的一种讽刺;另一方面,既然该生物作为死亡预兆的声音当下依然存在,这便引起人们对该问题的关注和思考。

三、从大“现实”到大“真实”

现实/真实既是一种道德标准,也是一种审美标准,这已是学者共识。“现实主义——相对于现实——是幻想在电影评论硬币上真实的另一面”^[21]。所以萨拉·迪基(Sara Dickey)会认为“日常的‘现实’不同于‘现实主义’。现实主义不仅是幻想,也是一种建构,有着自己的历史和习俗。”^[20]现实主义的作用也不止步于真人真事改编电影的“真实感”,而是置于大环境之中,作为对历史的理解,给集体提供特定的感受和慰藉。如陈犀禾对中国社会主义现实主义观念所作的论述“社会主义现实主义的理念强调的是文艺作品真实性与倾向性的结合,其中倾向性是核心,对真实性的强调是为了更好地服务影片的主题,更有效地达到教育和宣传的目的。”^[22]现实与真实相互依赖,彼此成就。

真人真事改编电影将历史事件情节化、情感化、集体化、戏剧化。通过演员和事件见证人,电影给予历史事件以胜利、失败等结局,又给受众和观者以痛苦、绝望、冒险、苦难或喜剧等内容。真人真事改编电影通过物质性媒介如电影镜头彰显其特殊能力,如人脸特写、蒙太奇、图像并置、音效及背景音乐等,来提高和强化受众对银幕上所描绘的事件的感受。如此,真人真事改编电影使真人真事更具情感化、公共化,并使得受众通过移情感受到更多的时代意义,“比如‘真实性’就不一定要求是现实外在的真实,也可以包括内在的心灵真实。”^[23]因此,真人真事改编电影提出了以下问题,这同罗森通对历史电影提出的疑问如出一辙:受众

希望情感在多大程度上成为一个历史范畴?情感是历史理解的一部分吗?简而言之,电影是否通过让人们立即而深刻地感受到特定的历史人物、事件和情景,从而增加了人们对过去的理解?显然可以给予肯定的答案,这是一种元理解或元阐释。受众对真人真事的理解就建立于情感上的共鸣和理解,如果事实是真实的基础,那么情感和心理真实则是大“真实”的基础元素。

(一) 真人真事改编电影镜头下的情感真实

植入现实背景、指向现实世界是真人真事改编电影的惯例,在追求现实主义色彩的系统内,真人真事改编电影中的现实元素是融合了感性认识的被重新构成的叙述,它构成的文本的精神状态必然包含主体的情感、理解和态度等心理因素。电影中的现实、真理和真实性的概念有多种形式。巴赞主张在虚构电影中呈现一种社会现实主义的形式,“实际上假定了一种精神态度;它总是通过艺术家看到的被他的意识折射的现实(不是他的理性,是他的激情或他的信仰),这些从分离的元素中重新构成”^[24],而洪美恩(Ien Ang)则支持虚构叙述中另一种固有的“真相”。洪美恩主张的是一种情感现实主义,“它是暗示(connotes)而非指示(denotes)的,即根据人物与受众自身生活经历的共鸣来判断人物的经历和情感反应;该系列还应有‘真实生活’元素”^[25],它更像是借隐喻而成。例如特写镜头突出了演员情感上的细微差别,同时向受众表明了与情感的相关性,借助音乐和表演,情感又呼唤着受众对电影叙述产生共鸣。

在真人真事改编电影的创作主体创造情感真实的过程中,情感的传达和理解都依赖镜头,遂现实主义又必然与视听媒体有关。电影的视听技巧为解读创造了一定的情感真实性,即使情节中的事件与日常现实相去甚远,但它们对情节中人物的情感共鸣为受众构建了认同点。在投入情感的瞬间,受众可以轻松地进入暂停怀疑、悬搁不信任的阶段,并在一个相信内容真

实的水平上与电影叙述连接。受众被邀请进入到故事中的现实,不是镜像的真实的现实而是作为构建的“另一个世界”,这个世界包含了演员对实在世界的回应、合理性的事件安排、密切相关真实人物的情感,以及情节和故事性文本中的其他人物。这种进入“另一个世界”的情感体验,即是在情感真实层,受众暂停了对虚构内容的怀疑,就像理查德·艾伦(Richard Allen)所说的“体验投影错觉”(experience projective illusion)^[26]。如此,在真人真事改编电影中,创作主体正是通过具体的镜头营造的情感真实现象,通过电影镜头语言(尤其是一些导演惯用的强调真实、缩短主体间距离的电影镜头)的使用实现视觉真实和情感真实的融合,吸引受众沉浸其中,理解情感真实。

1. 携带“客观感”的长镜头

在故事性电影尤其真人真事改编电影中,“最真实”的风格被广泛理解为一种结合了电影专家常提到的深度聚焦的现实主义模式,“这种模式使所有的框架元素都保持同样的尖锐,以及长镜头,从而避免突出电影的蒙太奇——因此也就避免了它的构造性质”^[27];“它令受众陷入影像世界中并认同其中的规则,从而‘感觉’到‘真实’。”^[28]不同于一般的故事性电影,虽然它们也有运用长镜头烘托氛围和强调情绪的作用,但真人真事改编电影更注重事实在当场、当时的呈现。在陈可辛执导的《亲爱的》中,黄渤扮演的彭高峰被媒体人邓飞帮助一段,彭高峰举着写有“寻子”二字的照片面露愁容的一段长镜头表演,把“最真实”的情感流露出来,以衬托沉重和悲戚。“‘长镜头理论’主张借助摄影机将一定视野内的人物与景物关系,以及人的命运都如实地收入画框,以保持时空的客观真实性”^[29]。再如《大决战:淮海战役》(李俊、蔡继渭,1991)中黄维十二兵团有长达两分钟的长镜头,行军镜头由坦克和机械化步兵开始,进而转向行进中的六列步兵,快慢队列错落有致。电影中长镜头的使用,将一支部队的战斗力和战争气势表现得淋漓尽致,情绪的真实感和场面的震撼力更耐人寻味。

巴赞非常关心电影与现实的关系,因此他避开了任何强调独立的、有表现力的场景捕捉的可能性或任何其它类型的电影。巴赞捍卫他的观点,且尤其喜欢长镜头,“首先是因为它时间的现实主义:长镜头的时间就是事件的时间,他的例子是弗拉哈迪(Flaherty)。”^[30]通过长时间的拍摄,电影最明显地沉浸在自己和电影现实主义中。另外,“对于长镜头和深度聚焦的摄影技术,巴赞也很喜欢所谓的‘事实’,并通过镜头传递给受众,通过时态省略号的使用去预测(结合)人们可能会说的内容”^[31]。正因为长镜头最优地还原真实情况,烘托现场当时的气氛,强化事件真实性,所以它不仅被用在纪录片中,也被常常用在各种各样的真人真事改编电影中,仿佛电影中故事情节推进的每一步,受众都一同参与。

即使如“数字长镜头虽然是由很多特效技术所建构和合成的,然而它令受众陷入影像世界中并认同其中的规则,从而‘感觉’到真实。”^[32]由萨姆·门德斯(Sam Mendes)导演的一战剧情片《1917》(2019),从他的祖父、作家和一战老兵阿尔弗雷德·门德斯(Alfred Mendes)分享的战争故事中获取大量灵感,并在电影中以扩大战争残酷的叙述展开了改编。导演门德斯在接受《娱乐周刊》(Entertainment)采访时表示“我只是想让受众参与到整个旅程中的每一秒,并将这部电影描述为两小时的实时拍摄。我希望他们能和他们一起迈出每一步,呼吸每一次呼吸。这是一个情感上的决定,但它显然提出了一堆相当棘手的技术问题,但这也是乐趣的一部分。”^[33]

2. 强化主体关系的相机镜头

现实主义效果中常常出现的相机(/捕捉)镜头,也为受众、观看者和真人真事改编电影中的主要人物之间建立了一系列复杂的关系。谭也认同电影把相机作为特殊角色发挥特殊功用这一观点,由此电影促使着故事中观者、实际观者身体上的延伸,延伸至对故事情感上的忠诚和信任。在这个过程中,一种基于相机的情感现实主义得以实现和加强。如特瑞·乔治执导

的《卢旺达饭店》(*Hotel Rwanda*)中战争升级时,一辆来接欧洲游客的救援大巴到来。镜头中,一边是依次排队上车的白人们,另一边是拥挤在门口的难民们。这是个雨天,饭店员工还在恪尽职守帮白人们打伞,告诉前来避难的孤儿们,没有他们的座位。大巴启动后,欧洲女人抱着狗坐在车上,欧洲男人举起相机拍下门口的难民。相机里拍的是目送大巴车离去的酒店员工,而他们的目光被相机捕捉的同时又在捕捉拍照片的男人和大巴车上得到救援的看向他们的白种人。

萝拉·多尔伦执导的《芬妮的旅程》(*Fanny's Journey*, 2016)更是将照相机的捕捉镜头融入故事叙述中,例如当女主芬妮第一次拿出照相机,对法国所在的寄宿处拍摄床铺正上方的月亮时,电影通过她此刻的相机镜头回到了她的父亲手里的相机镜头:父亲正举着相机给簇拥在母亲身边的她们拍照。突然,相机一回转,又是落寞的姐妹挤在小床上,只得依赖彼此。在《芬妮的旅程》的很多场景中,相机不仅成为见证者,还成为回忆的凭证。

记录正在发生的瞬间,无论是手机还是相机,都能给予观看者一种情感撞击体验。在叙述者眼里,他(她)所看到的,是颇具记录意义的。对电影受众而言,他们所看到的主人公看到的内容,携带着当时的真实感受。所以“照相机和银幕上的物体的)运动在受众中起到唤醒作用”^[34],这样的镜头在真人真事改编电影塑造真实性上,独特且颇有作用。

3. 减距的观看镜头

同样,通过真人真事改编电影中的观看镜头(*The viewing lens*)^[35],受众看到电影,并与镜头后摄影师、镜头中人物产生关联。这些当然如兰姆所言是想象的,对方的存在只是从镜头后面提供给观众的一种“感觉”。然而,恰恰是这种关联让受众直接与电影中人物“对等式交流”,既缩减了突破银幕的距离感,另外又“从受众接受心理来看,这种在场性的幻觉能给受众带来更强的优越感。”^[36]如韩国郭景泽执导的电影《极密搜查》(*The Classified File*, 2015)

中,警察孔吉勇和道士金钟山面对镜头后的受众对视,与此同时,“受众参与进这种主体性的构造中,叙述空间(*diegetic space*)内引入了镜头的关联性流动性的可能性”^[35]。传统的电影制作技术也通过使用特写镜头来鼓励这种投射的错觉。

在实现投射幻觉的过程中,兰姆还认为,受众展示了一种习得的能力,是能够解读传统电影制作的线索,如图像的连续性、蒙太奇剪辑、声音和音乐的配合,这些都作为构建现实的标志。受众阅读影像,进而能动地参与叙述,了解到这些图片不是作为“事实的反映”(a reflection of actuality)^[35],而是作为一个“虚构的现实”(fictional reality)^[35],如此,在这个构建的现实中,构建的情感现实吸引着受众脱离现实生活进入构建的世界之中。因而,长镜头、观看镜头、相机(捕捉)镜头、跟拍镜头、镜头抖动设计、剪辑和声音制作等电影技术与真人真事一起共同构建了电影叙述世界,且包含着“大真实”。

(二) 营造心理真实

真人真事改编电影虽然不是依赖感知技术的发展而发展的,但它可以赋予受众可感知的真实。

首先,这种感知性真实关注个体心理。不一定是VR带来的视觉效果或身体触碰感,真人真事改编电影中的具有参考意义的真实图像也能增加真实感,相较于其它虚构或虚拟类影片,真人真事改编电影更能实现心理真实。类似于传记的发展,真人真事改编电影也是文化自指、自纠、自察的产物,也是对个人生活的关注。有学者提到,对个人生活写作如自传、传记的蓬勃发展,源于人们通过关注自己生活中切实的体验和经验,可自由地选择生活世界中的事实,以邀请受众讨论其现实意义。大卫·洛奇(David Lodge)在出版了13部非常成功的小说之后便曾言,“如果自我是一部虚构作品,它可能就是最高的虚构”^[37]。如此,关于自我的事件可能是断断续续、支离破碎的,但人们可以依靠叙述将这些碎片整理成一个整体,因为没

有人比人类自己更了解生活,更关注个体的情感、心理。

其次,真人真事改编电影的现实,是创作者的主观表达且受众可领悟感知到的。现实从来不是一件东西,而是如黑格尔强调的一段“过程”,只需要拨动叙述的万花筒,它就会进入一个全新的安排。真人真事改编电影中的创作主体关心的是虚构如何转变甚至构建事实,而不是唤起人们注意区分叙述过程和它所叙述的对象。通过不同的途径,无论现实主义是什么,它都得出了这样一个结论:真人真事改编电影和现实最终是不可分割的。在洛奇看来,现实是主观的和相对的,有多少种声音就有多少种现实来表达它。他认为这种后现代认识论、认知叙述学和生活写作之间的融合导致了一种人们都熟悉的论断“现实是最高的虚构”^[37],同时,它还是一个更大范围的真实。正如周星对真人真事改编电影《战狼2》里冷锋反击行为所做的评价:“这里已经是触及表现现实的真实感——人们透过影像世界感知心里的真实需要和情感期望”,“现实性是本质上对现实的价值判断,是透过现实触及更深入内里意义的透视。”^[38]

当人们能够感知现实的时候,这个被描述的对象就具有“成真”的可能性。笔者曾在分析可能世界所具有的或然性真实时就已提到,想象世界的存在是以求真为目的的。巴里尤其重视“成真”(truthmaking),成真包含两个方面,对应于判断与现实的两个契合方向:一方面,现实通过决定哪些是真实的来限制判断的实践。这就是真人真事改编电影的第一步,它通过判断真人真事进而将其叙述进电影文本。另一方面,经由心理判断而形成的真实,是形成文本真实的重要动因。“我们的判断实践影响现实本身,在微弱的意义上,当我们作出(真)或有的判断,然后我们因此——有意或无意地——描绘出相应的真相,使真实成为主要成分。”^[39]

以罗伯特·利伯曼执导的电影《天空之火》(*Fire in the Sky*, 1993)为例,电影中包含了

电影史上最诡异的外星人绑架场景之一,它却宣称取材于一个真实的故事。1975年,一个名叫特拉维斯·沃尔顿的林业工人在亚利桑那州雪花镇附近工作,突然,一个碟形飞行器进入了他们的视野,发出一声尖锐的嗡嗡声,沃尔顿接近飞船,被一束巨大的能量束击中。他的同事们以为他已经死了,便丢下沃尔顿逃跑了,但五天后,沃尔顿出现在镇上的一个电话亭里,他还声称自己被外星人绑架,并在一间类似医院的房间里接受了医生对他的检查。《天空之火》用强烈的夸张感将绑架这一特殊元素戏剧化,虽然许多人今天认为这是一个骗局,如认知心理学家苏珊·克兰西就指出,沃尔顿的描述只是NBC电视台播放电视电影《不明飞行物事件》后出现的众多“绑架报道”之一。然而,故事原型人物沃尔顿直到今天仍坚称这是事实,认定自己曾遭受外星人的绑架。^①电影的实际意义已经不是一个简单的戏剧表达,而是体现出对真实的“信仰”。

最后,心理真实是真人真事改编电影追求的更大的真实,也是更高的真实效果。真人真事改编电影中的现实主义色彩是因为实在世界中真人真事创造的“真实感”才产生的,而现实主义又推动着对电影“成真”的判断,把真实作为考量真人真事改编电影美学的主要成分参与进电影判断。明斯特伯格和当今的受众一样,对电影叙述故事所带来的真实性感到着迷,他将电影体验描述为一种“独特的内在体验”,由于现实和图像再现的同时性,“使我们的思想进入一种特殊的复杂状态”^[40]。情感真实和心理真实是不能分割的,在真人真事改编电影中,在两者带动人们参与复杂的心理体验时,也成就了真人真事改编电影更大的真实效果。所以,李道新评论真人真事改编电影《没有过不去的年》(尹力,2020)时会认为,“有些镜头就是一晃而过,但是给人感觉这就是世界,这就是社会,这就是生活本身”,这便使“受众一旦产生共情,把自己的个人经历和情感带入进去”^[41]。

① 参见 <https://www.looper.com/220769/sci-fi-movies-inspired-by-real-life-events>

真人真事改编的真实就是如此,并不需要记录材料的堆砌,“生活本身其实并不能为‘真实’背书,人们需要某种特定模式的虚构才能抵达‘真实’”^[42]。

参考文献:

- [1] Bazin, Andre. *What Is Cinema? (Volume II)* [M]. trans. Hugh Gray, University of California Press, 1971.
- [2] Genette, G. . *Narrative Discourse: An Essay in Method* [M]. New York: Cornell University Press, 1981: 165.
- [3] 王佳怡. 贾樟柯式现实主义的迭嬗——以英国《视与听》杂志为中心[J]. 文艺争鸣, 2020(11): 181-185.
- [4] S. Park, Sowon. Based on a true story [J]. *Neohelicon*, 2016(43).
- [5] 潘桦, 孙一. 纪实真实与艺术真实: 奥斯卡获奖影片的非虚构元素研究[J]. 现代传播(中国传媒大学学报), 2020(11): 116-119.
- [6] 王晖 等. 本真与转换: 影视文体论[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 2019: 142.
- [7] Berger, J. . *And our faces, my heart, brief as photos* [M]. London: Bloomsbury, 1984: 72.
- [8] Metz, C. . *On the impression of reality in the cinema* [M] // *Film Language*. Oxford: Oxford University Press, 1974: 9.
- [9] 胡塞尔. 纯粹现象学通论[M]. 李幼蒸, 译. 北京: 商务印书馆, 1992: 97.
- [10] Sternberg, Meir. *Mimesis and motivation: The two faces of fictional coherence* [J]. *Poetics Today*, 2012(03-04).
- [11] MacCabe, Colin. *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure* [J]. *Screen*, 1976(03).
- [12] 张冀, 孟中. 《夺冠》: 时代性格与主旋律叙事——张冀访谈[J]. 电影艺术, 2020(06): 82-87.
- [13] Kracauer, S. . *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* [M]. Princeton: Princeton University Press, 1997: 49.
- [14] Thompson, K.. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis* [M]. Princeton: Princeton University Press, 1988: 205-206.
- [15] 卢卡契. 现实主义辩 [M] // 卢卡契文学论文集(二). 卢永华, 译, 叶廷芳, 校. 北京: 中国社会科学出版社, 1981: 32.
- [16] Neale, Stephen. *Genre and Hollywood* [M]. NY: Routledge, 2000: 9.
- [17] 王人殷. 永不凋谢的现实主义[J]. 当代电影, 2008(11): 22-26.
- [18] 金雯. 书写“真实内心”的悖论[J]. 文艺研究, 2020(12): 89-101.
- [19] Langkjær, Birger. *Realism as a third film practice* [J] *Mediekultur*, 2011(51).
- [20] Munoz, L. . *Based on a True-Life Story, but Was That Story for Real?* [N]. *Los Angeles Times*, 2002-01-23.
- [21] Dickey, Sara. *Fantasy, Realism, Have Film Analysts Seen Delights: What and Other Mixed in Popular Indian Cinema?* [J]. *Projections*, 2009(02).
- [22] 陈犀禾, 赵彬. 新时代扶贫题材电影的中国性研究[J]. 北京电影学院学报, 2021(01): 111-117.
- [23] 贺仲明. 论广阔的现实主义 [J]. 文艺争鸣, 2006(06): 44-46.
- [24] Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinema?* [J]. *Paris* 1962(04): 22.
- [25] Ang, I. . *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* [M]. trans. D. Couling. New York: Methuen & Co. Ltd, 1985: 47.
- [26] Allen, R. . *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* [M]. Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1995: 139.
- [27] Gaunson, Stephen. “Based On A True Story”: *Public Enemies and the Biographical Gangster Film* [M] // *A Companion to the Gangster Film*, Hoboken: Wiley-blackwell, 2018: 147.
- [28] 陈涛. 视觉奇观与深度特效: 数字长镜头的美学特征 [J]. 中国电视, 2021(01): 59-64.
- [29] 金丹元. 论“长镜头理论”背后的哲学及其当下意义 [J]. 戏剧艺术, 2000(06): 59-66.
- [30] Henderson, Brian. *The Long Take* [J]. *Film Comment*, 1971(02).
- [31] David Rhodes, John. *Haneke, the Long Take, Realism* [J]. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 2006(02).
- [32] 陈涛. 感觉真实、叙事性与体感: 数码特效时代的“现实主义”影像 [J]. 艺术百家, 2018

- (01) : 34-40.
- [33] Holub , Christian. 1917 cast and creators explain how they made the film to be one continuous shot [EB/OL]. [2019 - 10 - 03]. <https://ew.com/comic-con/2019/10/03/1917-cast-creators-explain-one-continuous-shot-trailer/>.
- [34] Tan , S.. A psychology of the film [J]. Palgrave Communications , 2018(82) .
- [35] Lam , Celia. Emotional Realism and Actuality: The Function of Prosumer Aesthetics in Film [J]. The IAFOR Journal of Media , Communication and Film , 2014(01) .
- [36] 马骏. “看镜头”的实践流变与美学价值——以美剧《纸牌屋》为例 [J]. 现代传播(中国传媒大学学报) 2014(11) : 89-90.
- [37] Lodge , D. . Consciousness and the novel [M] . Cambridge , MA: Harvard University Press , 2004: 16.
- [38] 周星. 新时代中国电影的现实表现、现实感与现实性表达思辨 [J]. 当代文坛 2018(06) : 79-85.
- [39] Smith , Barry. Truthmaker Realism [J]. Australasian Journal of Philosophy , 1999(03) .
- [40] Münsterberg , H. . The photoplay [M]. New York , NY: Appleton , 1916: 24.
- [41] 吴晓钟. 《没有过不去的年》: 以人为本的现实主义佳片 [N]. 中国电影报 2021-01-20.
- [42] 李松睿. 走向粗糙或非虚构? ——关于现实主义的思考之六 [J]. 小说评论 2020(06) : 35-48.

(责任编辑: 杨 飞 涂 艳)

Films Based on Actual Events: A Conventional Realistic Narration

ZHAO Yuping/Institute of Semiotics and Media Studies , Sichuan University , Chengdu , Sichuan 610065 , China

Abstract: Narration can be viewed as a systematic generation of meaning , while human reality can be deemed as a narrative effect. In the study of film aesthetics , researchers often understand and interpret realism through different levels of film practice , practical significance , and audio-visual expression. As a typical genre of realism , films based on actual events incorporate real life and actual events into storytelling texts , and create meaning through the setting of events , narrative scales , and causal connections in the plot with discourse construction to reflect on the practical significance of a certain actual event. As a result , the effects of realism motivates the audience ' s appreciation of the “reality” in the film by taking reality as an important element to consider its aesthetic significance.

Key words: films based on actual events; realism; reality