



在争议中创新

——访《故宫》、《敦煌》总编导周兵

车洁 许佳

记者:您好,您的新作《敦煌》的完成情况如何?预计什么时候能和观众见面呢?

周兵:前期已完成大部分,春节后将拍摄再现部分,另外动画部分也还没有完成。预计今年年底与观众见面。

记者:《敦煌》和《故宫》都是大型历史题材的作品,在对历史题材的把握上有哪些理念是一脉相承的东西,又有哪些是不同的呢?

周兵:《敦煌》应该算是《故宫》的姊妹篇,因为是同一批人在做。我们的电视理念、对文化的态度、对历史的认知都会在这部片子里继续坚持下去,我们依然还会创新。

《故宫》浓缩的是明清近600年的历史,而《敦煌》跨越的却是汉唐至今中国2000多年的历史。在这部片子里会有大漠孤烟直,会有落日照大旗,会有相逢俱未展,携手空萧索;也会有我携一尊酒,满酌聊劝尔;会有波澜壮阔的历史场景,也会有细腻而复杂的人性情感。

关注历史中的人,将是我们这次创作的重要视点。人,在我们这部纪录片里,将是最重要的描述和解读对象。在整个十集的篇幅里,将会有十组人物的命运故事,我们将会发掘和寻找他们的行为语言,他们曾经身处的环境,他们在历史情境当中的情感和思想痕迹,他们的传奇和故事。我们将途经很多的遗迹和风景。在过去、现在和未来之间,我们会用一颗探寻的心,一路走下去。

记者:《故宫》是一部大手笔的令人振奋的纪录片,这似乎也从极高的收视率和DVD收入上得到了验证。我们从新版《故宫》中看到了不一样的风景,体会到了不一样的感受,它和以往的历史题材纪录片似乎有很多不同,从整体构思到具体表现手法都有很多新的想法,您能对此作一下介绍么?

周兵:作为《故宫》的总导演,在2003年年底对节目内容的前期策划中,我作出了如下思考:一部片子好不好,关键在于有多少原创性的因素,最重要的原创在于观点和信息的原创,在于艺术创造力的原创,在于新技术使用上的原创。创新是无止境的,只要愿意,我们就能达到。这种思考最终体现在《故宫》的各个表现形式中——访谈、纪实内容的拍摄、建筑和风光的拍摄、静物的拍摄、史料图片的拍摄、真实再现、三维计算机动画。在每种形式的运用中都要求有创新:每一个画面,每一处灯光造型,一组镜头的剪辑,一个再现场景的设计,一集节目的结构方式、叙事手法等,这种创新体现在节目的各个环节和元素中。

为了让这部片子具有国际化的创作水准,我们希望《故宫》的制作有来自海外的专业人士加盟,帮助提高制作水平,使节目达到国际一流品质。我们的动画制作有来自美国好莱坞的专业技术人员,学术顾问和策划有来自剑桥大学的历史学教授,音乐创作有来自曾获过奥斯卡最佳音乐奖、

长期在国外定居的苏聪,在节目的拍摄中,我们和美国国家地理频道及德国电视二台的专业人士进行了探讨和交流,对于《故宫》的创作方法和构想进行了多次的讨论,对节目具有一定的国际化创作概念提供了一定帮助。

在《故宫》这个纪录片的创作中,我们引入了电影技术,聘请电影专业人士参与制作,他们中间有导演、摄影、灯光、美术等。这一方式保障了该节目首先在视觉和听觉的效果上超过了其它常规意义上的纪录片。在创作中我们借鉴和学习了戏剧和电影的手法,有时候,模仿其它艺术门类的手法也是一种创新。开拓前人未走过的路,我们付出了勇气、智能和耐心。

记者:这些创新带来的不仅有惊叹、称赞,同时也有大量的质疑的声音,你是如何看待的呢?

周兵:这也是正常的,一部片子出来,总是有各种声音,节目本身也不可能是十全十美的,一些手法的运用突破了传统,本身就是一件会引起讨论的事情,不管是真实再现还是动画技术的运用,这些都不是独创,大家对这个有争议,是因为对其的理解不同,这些其实都是手段,是为了你的目的服务的,手段是否有效,有时要看度的把握。

记者:那么在《敦煌》中又有哪些创新呢?

周兵:《敦煌》的创新更多是对历史解读的创新。可能在观念的认知上,我们有一些新的东西。而手法的创新在这个片子里可能不是最重要的。

记者:那么又是什么促使您顶着争议也要大量使用再现手法呢?

周兵:我们面临历史问题时总有一种缺憾,实际上“真实再现”便是对这种缺憾的弥补。当一个电视编导要做一个历史题材的纪录片时,遇到的首要问题就是历史不能再现,缺乏可视史料。但是不能因为这些阻力,电视人就放弃了给观众再现历史、展示经典的机会。事实上,尽管使用访谈、史料、空镜头等这些传统的纪录片表现手法,也可以让观众理解我们所要表达的意思,但这样的话电视的传播优势就要大打折扣了。

记者:您是国内首批尝试运用真实再现手法的纪录片人,对于搬演手法的运用,您也积累了很多经验,您如何看待这种方式?再现的底线又在哪里呢?

周兵:真实再现这种方式是比较繁琐的,需要付出大量的人力和财力。而实际上大量使用真实再现,成功率是非常低的。编导们花了很多的人力、物力、财力去模拟历史场景,而制造出来的影像,往往造成观众对纪录片真实性的怀疑——因为我们制造真实影像的能力不够。

一般来说,在两种情况下需要运用再现的手法:第一种

是拍摄资料严重缺乏,第二种情况是画面叙事出现断点。

真实再现的出现也是为了追求更好的影像传达效果,但是,真实再现必须以真实性为基础,其中信息基础是真实的,叙事基础也是真实的。当我们进行真实再现的时候,我们所要传达的信息应该是真实的。因此,对于创作者来说必须抱着认真严肃的科学态度,片子的每一信息的细节都要经过严格考证。

电视人在创作的时候本着一个创作者的职业良心,要把那些真实的东西,通过画面传输出去,那么在背后需要做大量的论证工作。几乎我们每一个节目都有研究这个人物或这段历史的国内最具权威的历史专家参与,还有就是在服装道具上,我们尽可能使用当时的原物。

对所有的解说词和旁白的叙述也是如此,所有的话都要有出处,并且是出于当年的原始史料,不是经过再加工的史料。在那么多专家和同仁的质问下,我们保持了真实性的原则。但必须说明的是,这种真实性是相对的。因为毕竟电视纪录片的核心表达方式是具体的形象语言,真实再现只是一种补偿,甚至叫做一种补丁,它是画面中的一种补丁。在这里我想说明一下,真实再现是一种视觉和信息传达的补救,如果现存的真实元素足以满足视觉和信息传达的需求,则不用真实再现。如果我有100分钟、200分钟原始的胶片资料或者图片,我肯定不去使用真实再现,因为原始的影像资料更有价值。

真实再现在操作的时候,就好比是探险,没有人给你一个确定的标准,而且还会不断有人对片子的真实性提出怀疑。所以,在运用这种方法的时候必须谨慎再谨慎。

记者:您在《故宫》中的再现手法的运用是不是符合了您开始的设想呢?具体是怎么来操作的呢?

周兵:在《故宫》的创作中,真实再现的使用多着眼于具有说明性的画面,如:如何操作科学仪器、古代工匠的雕玉流程、皇帝登极大典的情景,以及万人运石、古玉的开采、瓷器的制作等等。我认为这一类型带有知识性和说明性的真实再现的使用是值得鼓励和坚持的,而另一类带有意向性和抒情性、具有视觉想象力的真实再现的使用要十分谨慎,一旦使用不好就会显得非常让人不舒服,破坏整体的效果。

简洁明了的光影设计和道具的意向化设计,是目前我们比较满意的方式。在展示说明和想象力之间需要一个度的把握,这在于编导需要有成熟的视觉语言创作能力,还需要编导者对中国历史文化有一定的认识和理解,这种控制的能力既涉及到画面中整体的布局和构图,又会牵扯到画面中各个组成元素的诸多细节,如:扮演者的气质、体型、动

作等,包括历史场景中道具的使用以及光线、色彩、运动方式的相互结合都要恰到好处,非一日之功所能完成,真实再现在纪录片的使用中不是孤立的,它和我们的节目中的其它形式,包括人物访谈、纪实内容的拍摄、建筑空镜和风光空镜的拍摄、静物的拍摄、史料图片的拍摄、三维计算机动画等相互结合才能形成一个完整的叙事。

记者:另一个引起争议的因素是大量的动画技术的使用,是什么原因促使您决定在《故宫》中使用动画?

周兵:《故宫》跨越近六百年的历史,很多历史的景象早已不复存在,我们可引用的史料也极其有限,为了达到同样良好的效果,我们开始尝试大量在纪录片当中使用计算机动画的制作,使该节目具备了新技术条件下的一种新的表现手法。但由于动画制作的水准不一,造成了部分画面效果并不十分理想,一些创新的手法引来了一些争议,在一些动画的色彩及影调的渲染上,还有许多令人不甚满意的地方。

记者:在《敦煌》中使用的再现手法有没有新的突破?

周兵:我们会借鉴戏剧结构和戏剧的舞台效果,让再现的人物有台词对白。

记者:我们知道的是《敦煌》进行了演员的海选,这在中国纪录片的拍摄中应该说是第一次吧,不知道是出于什么考虑呢?您谈到了对“再现”的把握是有“度”的,也非常考验编导的整体能力,那么现在《敦煌》运用了真人饰演,并且有了台词和正面,是否符合您之前对“再现”的理解呢?或者是一种创新上的考虑?还是什么别的原因?

周兵:目的就是为了让我们的纪录片更吸引人,而我们的吸引人的基础来源于真实的力量,而不是虚构。无论再现还是对白,我们所有的故事和台词都是在真实的基础上创作的。我想手法的各种变换使用,在纪录片的创作中并不是最至关重要的,我认为最重要的在于对人的真实情感的表达,对真实历史信息的传递。现在的很多纪录片有一些再现做得有些过度,是在于对真实的表达并没有很好地坚守,过多限于技巧本身。

记者:摄制组具体是如何运用动画技术来进行创作的呢?这种方式的优势又在哪里?

周兵:主要体现在下面几个方面:一是纯3D制作,在《故宫》中,这种制作的画面主要以展示故宫的建筑为主。由于明朝初年所建的紫禁城和现在大家所看到的紫禁城有所不同,我们只能依靠3D数码复原的技术将明朝紫禁城的空间布局和建筑式样还原展示;二是3D制作和实景拍摄相结合,这种动画技术在大制作的电影中可以经常看到,如《魔戒》、《神话》等。我们使用的很多技术程序来自于美

国好莱坞的动画制作团队。令人印象深刻的画面如:第一集中上万人运送大石的场景和明成祖在城墙上阅兵的壮观场面;第二集中的顺治进京;第三集中太和殿广场上的盛大的登极典礼;第四集的李自成攻入北京等等。这种动画技术的使用增强了《故宫》的视觉感染力,复原了许多我们难以用实景恢复的真实历史场景。需要特别注明的是,像“万人运石”、“神木出山”和“登极大典”这些事件场景都是历史书籍上有明确记载和描述的。在这些动画场景的设计上,我们抱着非常严谨的态度力求真实复原,也找来了故宫的专家进行现场指导。这种技术在中国纪录片史上还是首次这样大量使用,在以后类似的创作中我还会继续坚持这种方法;三是从3D动画和实景拍摄相结合的制作到二维动画的转换。如第六集《故宫藏瓷》中景德镇瓷器运输的一组画面中,险峻狭长的江面是我们的实景拍摄,江面上的船只只是3D制作,从江面转换为中国古代地图又成为了二维制作;四是以古代绘画为蓝本制作成二维动画。我个人以为这种方式的使用在中国纪录片和其它节目的动画制作中是一种独创。像第一集的《燕京八景图》、第三集的《康熙南巡图》等,都是明清宫廷画家的代表作,具有典型的中国宫廷绘画的审美风格和艺术特色。我们把这些绘画和计算机动画技术相结合,使画面中的人物、云彩、流水活动起来,出现了一种独特的视觉效果,使这组画面具有显著的中国传统绘画气质和典型的宫廷特征。我本人还是认为在《故宫》中对这种画面的处理是成功的。在多年的电视创作中,我一直在寻找独具中国味道的画面效果,在《故宫》中,这一系列画面的使用使我找到了一种较好的方式,我会在以后类似的历史节目中一直尝试下去。

记者:在内容上,《故宫》讲的是正史,但又要力求吸引广大观众,而不仅仅满足于部分纪录片爱好者或历史爱好者。那么面对浩繁的历史素材,在内容的取舍上是怎样考虑的呢?有什么标准?

周兵:作为总导演,我在节目的前期策划时,对《故宫》的内容做了如下思考:在内容的展示上,要包括拍摄主体的基本信息、历史事件的进程、人物命运的变化以及提炼出的文化内涵;片子既要有科学知识的传播,又要有具有悬念的好看的故事,还要包含对人物的命运、情感、性格的挖掘和展现;对已知史实一定要有全新的发现,要善于在节目的叙事中发现和放大历史问题的疑点和争议点,要有揭秘性;在对史实的叙述中,不能简单地就事论事,就一个历史现象要有更宏观的认识,要有多领域的考证和发现,并进行合理的组合。要在只言片语的史料中去解读历史的真相,要在无言的建筑和文物中去感悟隐含在历史中的思想和情感。

需要说明的是,所有的信息阐述和编排需要与历史和现实中的人物结合在一起去实现。历史人物和现实人物的设置在我们这个片子里非常重要。这部片子里要有中国人的情感思想和情趣,没有人物的行为语言,性格和思想的描述就没有人味儿,就会干巴巴的。所以说,建筑、人物要和历史事件、历史人物相结合,融在一起去展示。

还有一个需要说明的是,真实是我们的创作基础。各集所使用的历史事实和事件的表述都在把握这一点,弄不准的让专家说。解说词里一定要写清楚明确记载,或档案中的记载,并指明出处。野史不是不能讲,但要讲明出处,可以大方地讲出学术界可能不认可这件事,不必遮掩。

记者:我们知道美国探索频道以娱乐性纪录片来定位,迎合电视市场化的需求,得到了巨大的商业利益。相比之下,我们的纪录片,特别是历史人文类题材纪录片所要考虑的因素、要承载的任务内容更丰富,但同时给创作者也带来了更多的束缚。您对这个问题是怎么看的?

周兵:我个人认为,在观念多元化和媒体娱乐化的今天,中国纪录片的创作处在一种总体上还“找不到北”的状态。意思就是说,这么多年来,我们的创作观念一直没有完全成熟,没有独立的自信,还处在一种相对热闹的跟风和赶时髦的状态中。有几年原生态很流行,大家都玩原生态;真实再现来了,一窝蜂又都真实再现;Discovery来了,有很多人又开始模仿它。创作观念的随意性和变化性很大。还有的创作者自恋心态作怪,总觉得自己的是最好的,不容他山之石,文人相轻之风盛行,这个圈子各自为是,也就造成了中国纪录片在生产环节上缺乏真正的系统化建设,这十多年来在创作观念上纷争不断。

记者:《故宫》的收视应该说是很好的,收视率和DVD收入都很高,这是你对纪录片市场化的一种尝试么?对国内纪录片市场化这个问题您又是怎么看的?

周兵:我所理解的纪录片市场化,首先是需要一个相对成熟的生产环境,就像工业产品的流水线。但是,中国纪录片的制作,在选题策划和题材的选择上,长期以来有很大的随机性,规模多为相对分散、个人化的小作坊式的创作,数量上也形不成一定规模,根本没办法拿到市场上做规模化的销售。

我们在创作观念上长期以来所形成的一种随意性和投机心态,也就不可能会培育出一支数量众多,颇具专业水准的纪录片队伍。在各个创作环节上,职业化的人才非常缺乏。也就是说,中国纪录片的市场化,就内在的生产力和生产关系上,还没有形成市场化应该有的规模和机制。

就市场化的外部条件来说,中国电视的消费者更热衷

于收看电视剧和娱乐性的节目以及新闻和资讯类的节目。纪录片的消费人群相对较少。这种纪录片的消费市场还需要很长时间来培育。现在纪录片在国内即便有买卖,价格也很低,20-60元一分钟,纪录片创作者的利益根本得不到尊重和保证。所以,我觉得中国纪录片的市场化更多的还处在理论大于实践的阶段,观念很多,但可操作性都不强,能看到的较成功的例子,也大多都是单兵作战,形成不了大气候。作为中国纪录片的一份子,我也热烈期盼着一个成熟的纪录片市场。我能做的,也就是做好每一部片子,让自己产品的质量不要太差,能让我们的产品多吸引一些消费者,让他们看上瘾,让我们的粉丝一点点多起来。这是对外。对内,让我们的编导、摄影、制片、剪辑,各个生产程序上的伙伴们更专业,更具有职业操守。少说多做,少谈主义,多实干,为中国纪录片市场化早日到来做点实事!

中国纪录片肯定会形成一个较为成熟的市场,在国际市场上,也会形成自己的影响力,但前途是光明的,道路是曲折的。

周兵档案:

1993年10月,任中央电视台《东方时空》《东方之子》栏目编导;

1999年7月,任《记忆》总编导;

2000年9月,任中央电视台《东方时空》、《纪事》栏目制片人;

2003年5月,任中央电视台新闻中心新闻评论部特别节目组制片人、百集大型系列纪录片《故宫》总导演。

2005年至今,任大型纪录片《敦煌》总导演。

获奖情况:

1997年:《周恩来》荣获纪录片学术委员会特别奖、五个一工程奖、中国金鹰电视节特别奖,任编导;

2001年:《梅兰芳》荣获中国纪录片学术委员会二等奖,任总编导;《达比亚》荣获中国纪录片学术委员会一等奖,任制片人;

2002年:《三峡移民》荣获上海国际电视节“白玉兰”最佳纪录片奖,任制片人;

2003年:《敬大爷和他的老主顾们》荣获中国纪录片学术委员会大奖,任制片人;

《沈从文》荣获全国金鹰节提名奖,任总编导。

(作者单位:中国传媒大学)

(责编 一申)