



人的内在世界与外在世界会达到一种平衡

记者:电视剧三大奖项飞天、白玉兰、金鹰,您的作品全部囊括。拿了这么多奖,可您不在镁光灯下,大报小报也鲜有您的消息,论坛会场上更是从未碰面,不上微信、手机关机,想联系上您要费很大一番周折。为何要选择“风头正劲”时“偃旗息鼓”、避开人群?

申捷:其实以前我是很爱出风头的,初高中的时候,我拿过多年的北京市演讲冠军,那时候我想考北大的国际政治,小时候我还学过相声,上过北京市少年宫的朗诵班,学过表演、朗诵,所以站在舞台上是不犯怵的,而且是有趣的,但是上了中戏以后有了很大改观,我发现书本里的东西,笔下的东西更有魅力。毕业之后我在娱乐圈这个所谓的名利场里折腾,遥想女人戏做得最火的那几年,我和演员一起在新闻发布会上接受各种采访。

2011年是个分水岭。这一年我接了电视剧《白鹿原》,从此不和这个圈来往了。我把手机扔到我老家后面的河里,等于自己给自己上了个套——管住自己的嘴,管住自己的虚荣。我发现老天爷是很公平的,人的内在世界和外在世界会达到一种平衡:当你的外在世界丰富的时候,你的内在世界一定会枯萎;而你的内在世界要想达到一种极致的丰富,你的外在世界一定会特别简单,正所谓鱼与熊掌不可兼得,最痛苦的是一年之后,我感到太孤独了,而且那时候挣不到钱,书写该剧剧本时体力也跟不上了,投资方给我们家打电话,我把我们家固定电话拆了,他们给我老婆打电话,我把我家电话也关了。我想尽办法躲起来,那时候写得已经很抑郁了,感到前路茫茫,不知道会怎样。之后又写了几年才渐入佳境,自己彻底沉浸其中了。在我看来,这是一个自我修炼的过程,自己和自己斗,用两三年的时间把过去的自己给打倒了。

原来如果让我出去开个会,见哪位专家、记者,我回来三天里写不出任何东西,在一段时间里往往是心浮气躁的。但这一年我基本练出来了,回来可以立刻安静下来。人太难了,被震荡起来想尘埃落定、回到原来的那种静寂是需要时间的。

记者:谈一谈文学在您心目中的位置和影响,您是如何看待影视剧创作中的文学精神的?

申捷:文学是根本。一个国家正常的梯状结构是:第一层是诗歌、雕塑等抽象艺术;第二层是小说、散文;第三层是流行文学。2000年左右出现了不少经典电视剧,例如刘和平、高满堂、兰晓龙等人的作品,突然将电视剧的品格抬高了許多,这几年因为影视作品的商业价值,瞬间把影视作品抬高了,其实我觉得还是应当回归到文学的功底。好的影视作品离不开文学的土壤。

我自己曾把中国20年来的经典电视剧学习了一遍,还做了大量笔记,从《外来妹》和《和平年代》等一直看到最近的《琅琊榜》《欢乐颂》。我发现凡是能留得下的电视剧都是深入人性的作品,而深入人性的东西来源于经典,经典会给予我们养料。我有一段时期特别爱看网络上的官场小说,去看主人公如何一夜暴富、掌握权力,但是看起来去总是那些桥段,悬浮于人性表层的那点虚无,很快我就厌恶了。生活真的是这样吗?不,其实远远比这些精彩。我们为什么会被吸引呢,是因为有些网络写手写这一章需要通过点赞数量等给他钱,他才有下一章可写,所以他总是写得很生猛,通过关注人性的弱点去吸引你的眼球和内心欲望,然而貌似真实,其实是迎合人性弱点。真正能给我们养料的是那些经历时间长河洗礼永存的经典。

你要走到他心里去才能触摸到让他为之震颤的东西

记者:您刚才也提到了中戏,距离您中戏毕业已经整整20年过去了,现在回想起来,中戏本科编导班的那段学习经历给您带来了哪些收获?

申捷:收获特别大。张先老师是我一辈子的恩师,他给我开了一双天眼,让我得以重新看待这个世界。他让我们观心、让我们从各个角度去观察这个世界,他训斥我们要懂得平等待人,而不要居高临下,他曾经质问过我们的骄傲。

大二那年我写了话剧《俺爹我爸》,幸运的是大三那年就在北京人艺上演了。这个戏在人艺小剧场演了30余场,场场爆满,这部戏就成为国家话剧院的保留剧目了。那年我才21岁,很得意。我记得中央人民广播电台的记者说,曹禺先生23岁写的雷雨,您21岁,前途无量。我听到这番

话心里特别高兴,还给自己定了个目标,心想自己将来要做戏剧大师。后来我去问张先老师,他昨晚刚看完我的戏。他翻着报纸,很不经意地说道:“你觉着很好吗?”我说:“您觉着呢?”他什么也没说。结果上写作课的时候,他专门留了半堂课的时间来讲我这部戏。那节课上,他讲艺术有三种境界:一种是表面化、概念化的,远远跟不上生活,这种粗制滥造的作品占了很大一部分;还有一种是艺术向生活学习,能够做到像生活一般真实,比如申捷的这部《俺爹我爸》,之所以大家能够含泪鼓掌,是因为申捷写出了真实;但是艺术还有第三种境界,就是当这部戏演完以后,我们忘记了哭泣、忘记了兴奋、忘记了赞美、忘记了鼓掌,所有人都蒙了,如同孔子闻韶乐“三月不知肉味”,始终是魂不附体的感觉,而这种感觉,同学们在读经典的时候偶尔会有。这才是真正的艺术,它来源于生活并高于生活,它甚至比生活还要真实,它会触动你灵魂的深处。这番话影响了我这20年来的创作。

话剧《俺爹我爸》演了30多场,我看了20多场。观众看的时候在底下鼓掌,二十来岁的我尽情地享受掌声。第21场的时候,我去人艺门口的小书店翻书去了,就等着谢幕的时候我过去。结果在书店里,我翻到了弘一法师的一个集子,正好是弘一法师涅槃前侧卧撑着头,旁边歪歪扭扭写着四个字:悲欣交集,然后弘一法师就涅槃了。半个小时以后散场了,观众出来,我才如梦方醒,我看着他们捧着鲜花、高兴地议论着我的戏,当时我什么感觉都没有了,有种灵魂出窍的感觉,我觉得老天爷在帮我。

我们那届学生每学期要读大量的经典。某天晚上,外面下着瓢泼大雨,我自己在旧教学楼里读《约翰·克里斯朵夫》,读到了安多纳德的交错火车,我心潮澎湃、含着眼泪,窗外的瓢泼大雨好像把我和外面的世界完全隔开了。我就想谁这时候进这个教室我就会拥抱谁。这就是经典的力量。我记得有一位教授曾经说过,所谓的经典就是离开有限的自己,去拥抱更广袤的人生。上学期间读的经典名著震荡了我的灵魂,其实现在也依旧是靠着过去积累下的能量。后来我把交错火车用到了《鸡毛飞上天》里陈江河在火车上遇到八年不见的骆玉珠,隔着火车举着刻画对方的砖头呼喊的桥段里。

记者:在您早期的电视剧创作中,不得不提到作品《重案六组》。4部136集的大部头刑侦剧《重案六组》是一代人的记忆。我记得每集大约有两个案子,节奏很快,它和您现在创作的电视剧题材风格都不大一样。

申捷:《重案六组》不是我一个人写的,但是4部我都参与了:参与第一部的时候我才24岁,剧组里数我最小,徐庆东导演特疼我,他那时候老叫我小申捷;第二部我是第一编剧,30多集我写了11集;第三部和第四部我偶尔回来参与写两集。我特别庆幸毕业之后遇到了这样一个集体,体验生活我是从这个集体中学到的,而且从这个集体中走出了不少知名编剧。那时候剧组要求我们去北京城八区重案组蹲点儿,我和警察去过现场,见过尸体、吸毒的罪犯等等。我记得曾经采访一个重案组组长,他好像有点看不起我的意思,也不和我喝酒,我冷眼看着他,他也冷眼看着我,都快杠上了,到最后他接了一通电话,电话里说他重案组的兄弟从河北沧州拯救人质出来了,他当时特别怕当地老百姓不明真相围攻他的兄弟,最后结果令人欣慰,人质没受伤,兄弟也出来了,老百姓还特通情达理,他一听高兴了,解开领口说:“小兄弟,刚才对不住啊,大哥陪你喝几杯。”原来他今天一直等着兄弟平安归队的消息呢。我俩越聊越高兴,我才知道警察那种状态是从哪里来的,明白他的苦是从哪里来,你要走到他心里去,才能触摸到让他为之震颤的东西。所以说后来创作《鸡毛飞上天》和《白鹿原》,我都和剧组说,体验生活不能是座谈会的形式,不能有官员陪护,体验生活一定是把他们轰走,走到人民内心深处,和他们一起做买卖、回忆内心往事,甚至是触碰他自己都不愿意揭开的伤疤,对方的种子才能在你心里生根发芽。现在我和《重案六组》的主创们也像一家人一样,我觉得睁开眼第一眼看到的世界是什么很重要。

一切力量的源头都应当来自于对大历史的把握

记者:改编陈忠实茅奖作品《白鹿原》是很多资深老编剧都不敢接的活儿,生怕跳入“一流小说二流改编”的怪圈,是什么契机让你接了这部戏?

申捷:我毕业的时候是想顺应这个行当的规则,抓紧学会这套规则能够挣钱就行,也就是干

艺谭

申捷:回到属于自己的那盏台灯下

□本报记者 许莹

“想想身为编剧,只能做一件事儿,就是回到属于自己的那盏台灯下,不攀缘,用心孵化出更好的作品给你们,等着我。”这是在前不久举行的第29届中国电视金鹰奖晚会上,申捷被授予最佳编剧奖时发表的获奖感言。他在这巴掌大的台灯底下自由驰骋,洞见自我、精心写作,完成了《虎妈猫爸》《白鹿原》《鸡毛飞上天》等多部热播电视剧的剧本创作,并因作品的广泛认可而走进大众视野。晚上七点半,记者正要拨通电话时接进了申捷的电话,这是我们下午约定好的专访时间,一秒钟都不差。申捷说,他没有总是看手机的习惯,按照约定的时间提前定好了闹钟。我想,在此次专访之前与之后的时间里,他必定是在那盏台灯下享受孤独,因为,他爱上了自由。

行活。但是后来发现逆行才是艺术化的过程,而非顺行。逆行也是跟自己人性的弱点逆行。人总是喜欢偷懒,而不是去追求一种更难以实现的东西。

2011年上海开了一个编剧会,投资方找了一圈资深编剧他们都不接。我和投资方之前合作过许多戏,他们相信我,说干脆让我来写,我说我想想。我想了一晚上,整夜未合眼。陈忠实将《白鹿原》视为自己垫枕作枕的书,其所费气力自是不必多言。“鹿三从后腰抽出梭镖钢刀,将掉裹缠的烂布,对准小娥的后心刺去,从手感上判断,刀尖已经穿透胸肋。那一瞬间,小娥猛然回过头来,双手撑住炕边,敬意而又凄婉地叫了一声

下写人的挣扎和求索,才能写出时代来。

我决定跳出两性关系、玄幻的东西等等,先回去研究历史。我看了中国近现代史、陕西县志,学习研读当时农民如何耕作、学生如何上学,包括查找到了白灵拿砖头砸的教育部长原型实际是戴季陶等。查遍后再落笔就有味道了。后来我和陈先生喝酒的时候,我斗胆说到,先生,其实您创作小说《白鹿原》的时候,您对每个人物的所爱所恨,彷徨也好、激动也好、悲悯也好,乃至颤抖、哽咽、不能下笔,我有幸这三年都经历过了。他笑着问我,写作是不是又苦又幸福?我说是。

记者:以小人物的命运故事来折射时代巨变的做法并不稀奇,但是能在刻画人物个性与反映

黑化,例如阴谋、宫斗等,虽然写这些东西很过瘾,但是都撞击不出时代的火花,一定要直面人民群众所面临的矛盾;第二步是播撒希望;第三步是酿成家国情怀。

人物要在自己的内心生根发芽

记者:您后期的电视剧创作基本都是独立编剧了。愈演愈烈的编剧群言现象在一定程度上会割裂作品的完整性。您如何看待这一问题?

申捷:剧本创作一定要有一口气在里面,而且是贯穿的,人物要在自己的内心生根发芽,这是谁也代替不了的。如果你一言我一语,那就变成别人栽的了,别人栽的是人工林,人工林一定比不上原始森林的生命力丰富。

但是这件事要辩证地来看,拍摄《鸡毛飞上天》的时候我结交了两个灵魂深处的朋友,就是这部戏的主演张译和殷桃,各种颁奖会上他们也都表达过。起初没想到我们仁能成为如此要好的朋友,他们让我去义乌的时候我是硬着头皮去的,是抱着作战的想法去的。但是当听了他们的想法之后,我欣然同意改剧本,那时候我意识到自己的局限,而且我们仁谈到某场戏的时候会手舞足蹈,他们的表演和对人物的体验,会在现场产生某种奇特的化学反应,这是我意料不到的。在互相说服的过程中,各种好戏就出来了。后来很多企业家在他们的年会上提到这部戏,认为《鸡毛飞上天》把许多企业家的心酸、苦难全写出来了。我特别感谢这两个演员。《白鹿原》也是大家一起体验生活、一起围读剧本。我认为影视剧创作者一定要有演员的二度创作,在这个过程中得到成长。当大家都为作品来服务,格局、目标、能力达到一致时,就会收获莫大的幸福感。

记者:您有什么要和同行分享的创作感受?谈一谈您对未来中国电视剧创作的期待。

申捷:现在的创作,许多时候我们过于追求离奇的故事和离奇的人物关系。我个人觉得离奇的故事其实丰富性越少,它的内在张力越小。我们要把视点放在人物身上,一个有强大生命力的人物最重要,例如《亮剑》里的李云龙、《激情燃烧的岁月》里的石光荣、《士兵突击》里的许三多等,都是因为人物立住了而被观众所熟知。对于写作而言,化学反应比物理反应更重要,生死、重病等都属于物理反应,永远不要偷偷借助外力来推进剧情,还是要寻找写作的快乐与初心。另外,我愿意和同行们一道努力追求更高级的情感体验。国画大师齐白石说:“不似为欺世,太似为媚俗,妙在似与不似之间”。我特别喜欢电影《迷失东京》里对情感的处理,正印证了齐白石的这句话。影片中小女孩和中年男人躺在一张床上,两人互诉衷肠,非常干净,第二天分道扬镳,这种情感处理更为高级。

今年艾美奖邀请我去做评委,我欣然答应,这是一次宝贵的学习机会。看了英语区的几部片子,很受震撼。我觉得中国电视剧不比国外电视剧水准低。但是我们缺乏美剧编剧的转化能力,即把个人内心的点滴感悟转化成世人喜闻乐见的故事,把个人化的情感转化为所有人都可以产生共鸣的情感,把文学转化成观众喜爱的影视作品,把苦难转化成希望等等,这种转化能力太重要了。我希望将来我和我的同仁们都能具备这种转化能力。

转化能力需要编剧做很大的牺牲,编剧一定要自己体会到生死、痛苦,我有幸体会到了。作为创作者首先不要做聪明人、不要做精神的投机分子,要人得地狱,体会到痛不欲生,然后能够对他人的痛苦感同身受,继而心起怜悯,最后反思为什么会这样。编剧只有在自己的生命体验中螺旋向上经历类似于王国维在《人间词话》中谈到的三种境界才有可能孵化出这种转化能力。

采访结束时申捷告诉记者,这次金鹰奖会务组让他准备一身西服,他翻箱倒柜才发现,这10年来自己竟连一件衬衫也没有,除了睡衣就是运动服。他笑着说,你们看到的那件西服是我刚买的,这样生活也挺好的。申捷坦言,自己已经感受到了外在的喧哗,对此他感到挺害怕的。“影评人李星文老师原来在微博上夸我,说我的手机上只有6个人,我真挺惭愧的,飞天以后变成了18个人,白玉兰以后变成了20个人,金鹰以后手机上已经有40个人的联系方式了,现在,我又准备换手机了。”



“啊……. 大哥…….””这是小说《白鹿原》中的一个片段,在相关资料中我得知,忠实先生写完这个片段后,他胸口发闷,眼前一黑,再也说不出话来了。那一刹那我看到了写作的圣光,仿佛又回到了十几年前那个下着大雨的教学楼里,天亮的时候我也想明白了:如果接这个活儿我会得到什么、我会失去什么,我很平静地告诉他们:我接。

结果比我想象的还要苦,这七年我哭过三次,都是为《白鹿原》哭的:第一次是写仙草死,“我死了谁要给你和三哥做饭啊?”我把自己当成白嘉轩了,仙草的死令我痛心不已;第二次是写白灵死,我把她亲手写死的时候她已经跟了我三年了,这三年里我离开家去工作室,一天有十几个小时都是白灵陪着我的,白灵死的时候我从凌晨12点哭到凌晨三四点,眼泪止不住地流;第三次就是《白鹿原》开播一集后遭遇停播的当天晚上,我喝多了,拿着白酒瓶坐在马路边上,过往行人都看我,人家以为我失恋了,边哭边喝。哭完以后我告诉全剧组不要轻易接受采访,我们一定要相信这部戏的命,我绝不相信它会沉下去。

记者:小说《白鹿原》问世25年来,被秦腔、歌剧、话剧、电影等多种艺术形式改编,这次电视剧版的改编,您是如何处理从小说到视听语言的转化的?

申捷:一开始我读《白鹿原》里的各种陕西话怎么也进不去,后来我找到了张先老师,张老师说你心要大,你回去看看《静静的顿河》是怎么拍的。我这才意识到,一切力量的源头都应当来自于对大历史的把握,人性的撕裂和挣扎是不能够只通过两性关系来展现的。只有在大的时代背景

时代共性方面做好平衡却不容易,您是如何平衡二者的关系的?

申捷:这个真的太难了。你说的正是我现在写的这部《在远方》所处的困境。《在远方》马上要开机了,是我写的非常痛苦的一部戏。我有意从1999年开始写起,我想写影响我们最深远的这20年,它是距离我们最近的、我们最熟悉的,也是最难写的,因为它没有经过沉淀,它是我们正在经历的时代。

我的前25集剧本,每5集写3遍,为什么写3遍呢?因为写了时代,儿女情长的东西就忽略了;你着重写情感,却发现忽略了时代。当你孤军奋战的时候,推翻自己的这两种做法,第三种就浮现出来了,时代和悲欢离合真正融合在一起。写真正的现实主义,没有三遍是出不来的。这个笨功夫是必须要做的。

亲身经历的生活不好写,要跳出这个时代,还要扣准这个时代的脉搏。我曾经看过一个评论家谈文学创作,他说这个时代正遭受暴风雨的时候,河水会因为泥沙翻滚而浑浊,当暴风雨停止后,河水才会慢慢澄清。我们就像这条河水一样,正在经历着时代的巨变与暴风骤雨,我们正在翻涌,六七十年代、七八十年代的戏更好写,更容易打动人,恰恰在于它已经风调雨顺了,回头看,那是一条清澈的河水。当代戏不是拍拍脑袋就能写的,我始终以这三步为自己创作的准绳:第一步,现实主义作品要直面矛盾。既不能简单地歌颂,也不能简单地

