



一 ·

劇本及緣起

于正：同時給出謎面及謎底

在被問及如何才能拍出一部爆款作品的時候，于正可能可以同時給出謎面與謎底。

故事之本

好的故事對於于正而言，是一種類程序正義（又稱「自然正義」）的存在。編劇出身的他對講述的節奏從來有着天然的敏銳，也對情節的置放一直存有生來的天賦，在他看來，關於情節的一切都應該順從一種固有的邏輯，這種邏輯貫穿了成年人世界裡所有參差浮現的法則，而最終又可以殊途同歸至心理學範疇內，這也很好地解釋了為什麼他的日常閱讀書目中幾乎有一半都是心理學著作。

因此經他手出產的故事，幾乎都是切實而廣袤的。如果影視劇也有信史和半信史的分野的話，于正無疑希望自己的作品是前者，但這也並不同於對歷史百分之百的復刻，在他看來，編劇更多的工作是對歷史人物進行精神層面的追躡。

他習慣在構建故事之前，盡可能地尋找多維的史料，才能從不同歷史文本的切面來準確描摹更立體的歷史人物。在構思《延禧攻



▲在真實的歷史中，令妃必然是乾隆萬般心愛的女子，否則以帝王的慣常作風，絕不會有長達數十年的相守。



略》的時候，他甚至依循史書中的記載，去查閱了乾隆的星盤，試圖以當下的星相學視角來解讀乾隆。他也不止一次地猜想乾隆對魏璦珞的感情——乾隆十三年先是封為令妃，乾隆二十四年又封為令貴妃，繼而是乾隆三十年冊封為皇貴妃，此時孝賢皇后已故，那拉皇后則已經失寵，身為皇貴妃的魏璦珞自此統領後宮長達十年，又先後育有四子二女，必然是乾隆萬般心愛的女子，否則以帝王的慣常作風，絕不會有如此長期的相守，所以《延禧攻略》的整個故事走向也就以此為座標圓點，盡可能在影視劇層面做到了對歷史的不偏不倚。

于正的敘事信條是，必須讓複雜的人物去經歷簡單的故事，才能最大程度接近真實。在他看來，當下絕大多數影視劇的失敗之處無非是倒置了兩者的關係，在並不能立體塑造人物的前提下刻意安排了複雜的故事，從而導致邏輯上的不暢和觀影體驗的遲滯。在他的理



◀《延禧攻略》雖然講述的是清朝宮內的瑣事，但從于正的角度而言，它更像是一部職場戲，主角魏璎珞在全劇中披荊斬棘，完成個人的進化史，最後成為終局贏家。

解裡，影視劇必須是真實世界的倒影，這才對觀眾有存在的意義。

很顯然，在廣闊的時間維度裡，一個合格的編劇負責採集當中的豐盛和厚重。既然世間的所有情感都可以在故事中演化為合理情節而存在，觀眾也必然享有隨着情節推動而身臨其境的特權。影視劇的故事雖然一定程度是虛幻的，但卻無時無刻不在傾軋進人們的日常生活，極佳的例子就是《延禧攻略》雖然講述的是清朝宮內的瑣事，但從于正的角度而言，它更像是一部職場戲，主角魏璎珞在全劇中披荊斬棘，完成個人的進化史，最後成為終局贏家。

但于正完全拒絕用「爽文」這樣的字眼來簡單概括這種酣暢的情節推演，在他看來，這應該是一段在現實中司空見慣的日常故事，在當代的任何職場角落，都有機敏而努力的年輕人在上演逆襲的橋段，於是《延禧攻略》讓觀者不斷感受快意的連貫情節，也就不能被看作是對觀眾的討好，而是對年輕一代的隱秘致敬。

一切故事都必然挾帶隱喻。對于正而言，這種隱喻可以消解時代的橫互，從而存在於任何時空。編劇和其他非虛構寫作者不同的是，他們時常需要在寫作過程中進行雙面作戰。一方面，他們需



▼ 編劇的另一項挑戰則是最莊重的體察尊重演員表演時的可爆發空間。儘管編劇有合理的權力去構架一個故事的坐落，然而穿梭其中來完成故事呈現的，卻是演員。



要賦予情節絕對的合理性；另一方面，他們又需要抵抗絕對的普遍性。前者是為了讓故事可信，後者則為了讓故事好看。劇本的創作於是也成為了一種絕無僅有的文體，同時在虛幻和寫實的軸線上反向滑行，又有一個幾近相同並可以自洽的終點，那就是跌宕情節在電視劇中的展現過程，需要顛覆一切假象所具備的特性。

法國詩人波德萊爾（Charles Pierre Baudelaire）用了如下的排比句來形容完成《人間喜劇》（*la Comédie Humaine*）寫作的巴爾扎克（Honoré de Balzac）：「一位小說家和一位學者；一位創造者和一位觀察者；一位通曉觀念和可見物產生規律的博物學家。」這也許可以看作是對編劇的最高要求。

寫故事的人就好像叢林裡的徒步者，而于正顯然是那個在樹幹上不斷做標記的人。

很多個下午，他和徒弟們在他橫店家中的陽台上一同探討劇本。他習慣對着手機裡的語音辨識程式講出一集電影劇的故事梗概，繼而讓徒弟們進行展開續寫。在寫作過程中，他負責隨時完善任何一種細節上的無法推進，徒弟們在寫作遇到阻滯的任何時候也會給他打電話，討論如何讓故事合理繼續。

毛姆（William Somerset Maugham）在解釋什麼是好小說的時候說：聽故事的欲望在人身上就像對財產的欲望一樣根深蒂固。這也許可以用於解釋于正的成功。

很多時候，他全然享受鋪排情節的過程，無法名狀的某種天賦讓他在某些時候會自動擁有類近上帝的視角，賦予筆下人物乖戾而合理的命運，讓故事可以既綺麗，又不至於落入詭譎。

電視劇的觀看門檻讓它擁有這樣一種特權——可以在最短的時間內觸及更多的民眾，從不同維度外延他們作為人類無法在當下現實中複製的某種感受力，同時給予他們重新發現自我的能力和決心。對於于正而言，這種特權是迷人的，也是他必須堅持創作的某種原動力，更是他為什麼傾力打造諸如《延禧攻略》這類作品的答案。

除了保障觀眾的體驗，編劇的另一項挑戰則是最莊重的體察尊重演員表演時的可爆發空間。儘管編劇有合理的權力去構架一個故事，然而穿梭其中來呈現故事的，卻是演員。能否在合理的情節內進行收放自如的表演，是需要演員、導演和編劇一同直面的問題，甚至這種協作還包括了觀影時的觀眾。

從這個層面而言，所有藝術形式都是相通的。類型學（Typology）



▲于正最樂意傳達給觀眾的是滿格的誠意，雖然小熒幕上的細節可能鮮有觀眾留意，他依然願意為此耗費鉅資。

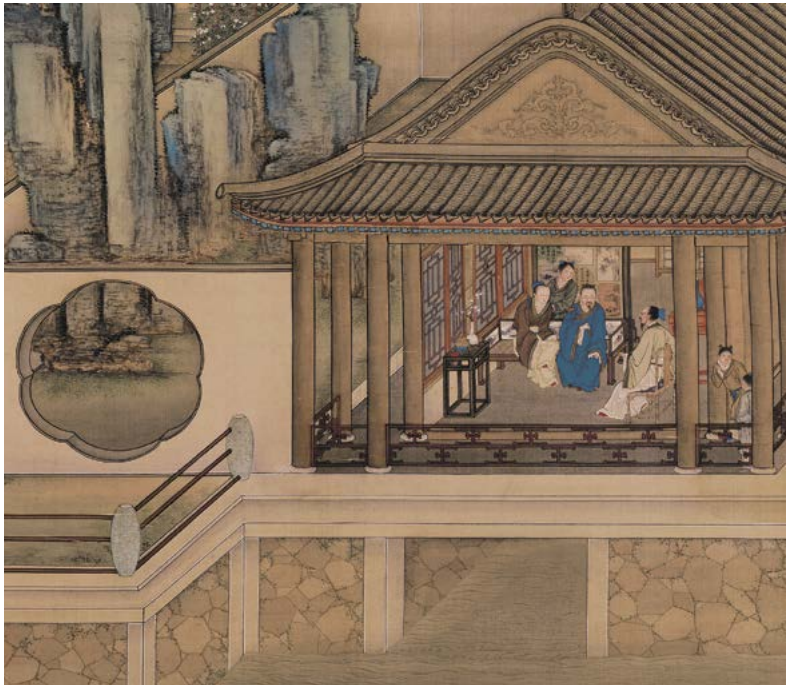


建築學家阿爾多·羅西（Aldo Rossi）說過這樣一句話：在建築中，每一個窗子都是藝術家和任何人的窗子；而在劇本中，每一個人物也都是編劇和任何人的角色。編劇的靈感並不是偶爾的天外來客，而是浸潤大量感受積累的細密鋪排，於是在近乎史詩般的敘述裡，觀眾才能夠看到厚實的故事和精彩的截面。

美學之源

藝術家並不需要蓋棺定論的評述，他們需要的是永無休止的雜念和漫無盡頭的嘗試。

和構建故事同樣有吸引力的，是構建獨到的美學體系。很多時候，兩者形成一種前所未有的並置，這讓于正願意成為一個製片人，而非純粹的編劇。前者意味着他可以動用更多創作手段將作品推向別樣和極致。對於坊間和行業內所傳言的「于正美學」，他並不以為然，在他看來，他所輸出的作品還遠未讓所有觀眾領略他內心中全部想表達的容量。



◀ 郎世寧不會想到，他所作的《雍正十二月行樂圖》在幾百年之後，會給一部二十一世紀的電視劇作品帶來色彩基調上的牽引。絹本設色裡的麥色織物底色與冷色調填色之間，形成了一種此前所有清宮劇都不曾有過的色彩張力，也讓《延禧攻略》成為矚目的存在。



他癡迷於創作不同的美學風格，下一個作品的樣貌，永遠是未知的，他必須留下自己的些微痕跡，但也不能殘存過往的任何影子。這種創作時的雙向嚴苛對於他而言，並不是額外的要求，只是原始的衝動。

于正從來不想複製此前的任何一個爆款，在經歷了幾個不同的創作期之後，他想要進入的，依然只是自己的美學世界。創作之前的能量積累，在他看來是動人的，他也一直相信，所有年代都是等距的，惟有別樣的故事才可以讓人類動容，而講述故事的方式，則可以考量一個製片人願意呈現給觀眾的最大誠意，在此過程中的任何自我否定和反詰都應該被尊重。

他的靈感來自於遠方，來自隔代，來自歷朝。任何一幅無名畫匠的作品都可能啟示一種鋪砌畫面的方式，他於是從古畫中搜尋彼時古人生活的常態，甚至是色彩基調，從而以此為依據描摹整個劇的

畫面。一張古畫內所包含資訊的複雜程度，可能恰似一個星系裡的各種天體位置，而《延禧攻略》最終的整體色調靈感，也來自於絹本設色裡的麥色織物底色與冷色調填色。這種創作方式其實並不罕見，早在上世紀八十年代，舞台佈景大師李名覺和雲門舞集合作《紅樓夢》的時候，就和林懷民兩人在紐約大都會藝術博物館裡討論舞台設計，那些可以隨處觸及的遠古圖騰和古典紋樣，得以肆意地出現在他們的舞台佈景規劃裡。

而對於製作規模更大的電視劇而言，這種處理方式意味着海量的工作。于正有幸擁有最好的團隊，無論是有着多年默契的宋曉濤，還是直至《延禧攻略》開始首次合作的樂賀鑫與姚志杰，以及從拍攝古裝劇開始就在一起共事的林小麗和林安琦，還有從頭至尾都在同一個美學頻率的導演惠楷棟，都協同于正一起完成這項在業內鮮見的壯舉。

他和置景團隊以及人物造型團隊的溝通在外人看來空靈而佛系，他給出想要的方向，可能是一幅畫卷，也可能是一個文物照片，此中所傳達的資訊在他看來是豐富而細密的，需要最默契的對接。同時于正也給出大量自由，這種自由一方面在於創作空間，一方面也在於預算。為了保障服化道（服裝、化妝、道具）的細節得以呈現，于正投入更多成本優化服化道，甚至可以為此捨棄一個具極高人氣的演員。在《延禧攻略》的演員中，除了吳謹言和許凱這些本就隸屬歡娛旗下的藝人以外，大部分都是他的多年好友，比如秦嵐和聶遠。對於一個製片人而言，這是凌厲而果敢的決定。

這也可以更好地解釋為什麼《延禧攻略》不計成本地使用了那麼多非物質文化遺產的民間工藝，包括緯絲、羅、雲錦、刺繡、掐絲、