

温柔地解构，以浪漫之名

——也评电视剧《欢颜》

子方



观众在《欢颜》里能感受到文学的底蕴。

也许，《欢颜》是今夏最具文学性意识的电视剧作品。在观看它的时候，我总会想到徐则臣的小说《北上》。两者都以极为精巧的构思形成了一种地域视角，它们强调人的旅程，强调信这样的关键物件，强调寻找和探索，更强调旅程中所能感知的山河大地以及芸芸众生。

当然，有所不同的是，徐则臣的《北上》里，跨越了时间的维度，而《欢颜》则集中在了1930年的春天。但无论如何，我依然在《欢颜》里感受到了文学的底蕴。

熟悉的结构，奇诡的情节

文学的底蕴在两个向上显现出来，让我既有久别重逢的喜悦，也有陌生奇诡的意外。

久别重逢，在于叙述结构的熟悉感。除了类似于徐则臣《北上》地域视角以外，《欢颜》以三根金条为贯穿线索，勾勒出“送金条”“抢金条”“找金条”的整体贯穿行动，这也让我找到了一种经典的熟悉感，即乔治·凯泽的《从清晨到午夜》，金钱试炼，贯穿始终；与此同时，《欢颜》的整体情节结构也接近于京剧《八义图》，即无数志士仁人为了守护赵氏孤儿，前赴后继，慷慨赴死。一切的文艺创作都是渐进式而非突变式的，《欢颜》概莫能外，我很高兴能够在《欢颜》中看到文学经典的叙述结构，它让我有一种久别重逢的亲切感。

而意外，则显现在叙事情节的奇诡感上。在《欢颜》的叙事中，我不止一次感受到阅读当代文学作品时的体验，它的情节并不写实，而有一种架构在现实世界基础上的梦幻感，人物奇奇怪怪地出现，又奇奇怪怪地消失，人物的行动缺乏常理，却又前后呼应，显现出了神秘的预言感——这类幻想主义、魔幻主义常常在当代文学领域出现，如余华、莫言、马原、格非等，尽管编剧在剧中以上帝之手借巧合、意外甚至潜意识来左右情节发展和人物命运，有些地方甚至不免生硬，但我依然很喜欢，能够在《欢颜》中感受到这种奇诡。作为一种明确的艺术风格，它说明了《欢颜》的艺术话语掌握在

艺术家的手中，也说明了，今日影视行业风格多元的格局正在形成。

惜墨如金，浪漫的冷峻

《欢颜》还显现出了整体风格的整一感——这一点不是文学底蕴，却是架构在文学底蕴上的影视化风格，除了情节编织的前后关联以外，编剧/导演显然有意地在追求一种风格，我把它称之为浪漫的冷峻。

浪漫的是，所有的人物都那样奇特却充满象征意味，白衣少年徐天如同赤子一样，穿行在自广州到上海的路程中，在这期间，他被抢，被打，一次次的生命危险，但无论怎样浴血，他依然固执地穿着

那一身白衣，被一路遇到的人改变，也改变着他遇到的人；而冷峻的是，导演在语言方面极为精练，无论是台词语言，还是镜头语言，作品都尽量做到了恰到好处，人物绝没有多余的台词，镜头也绝没有无意义的画面，即便是看似空镜的镜头语言，也充斥着叙事动态中的抒情诗意，比如少年奔出温宅，白衣而去，几朵白花却却风逐去，仿佛是主人相送，又仿佛芳尘叹息；又比如老中少三代人坐在牛车上，说着对“人人平等、安居乐业”的世界的期待，革命的动机是为了让子孙后代活在一个更好的世界上，此时，云天明活如白云苍狗，似乎超越了时间，即便是空镜，这一画面语言也令人感动。如此惜墨如金，《欢颜》的语言表达，就必须做到精准，就如同是日常生活中沉默寡言但对一切都心中有数的人，《欢颜》可靠而

深沉，冷峻而准确。

风格的呈现是精致的——它显现在情节段落推进的渐进式发展里。作品主要显现出了这几个段落：闽西段落、江西段落、浙中段落和上海段落。每一个段落，都有一种奇遇，每一种奇遇，都显现出了奇特的复杂性人格，老孙是侠客也是父亲，俞亦秀是豪强也是名士，俞舟既是赌徒也是情人，章加义是隐者也是杀手，他们都与革命密切相关，在通往革命之路的过程里，他们都做出了他们的贡献，更留下了人格的界碑。与此同时，每一个段落都显现出了典型的叙事风格，如闽西冷酷，连阳光都是冷的，江西浪漫，充满了荒诞的梦幻感，浙中黑色幽默，颇有昆汀的风格，上海则古怪陆离，从情节到视觉，把冷峻、荒诞、浪漫、幽默集合到了巅峰，值得注意的是，

在这些段落的进阶发展中，作品是在视觉呈现上也强调了光效的渐进式发展，它越来越暖、越来越亮，但也越来越复杂，到了最后更是越来越迷离，正如最终剧场战斗中的虚实不分、真假难辨的哈哈镜房间一样。

思想减损，缺失的民众支点

哈哈镜让人眩目，它让人看到了影像，可影像却是失真的，旁观者只能看到虚虚实实的变形影像，只有真正的当局者才知道真假。情节在这种奇异的场景里走向了高潮，与此同时，也似有意无意地显现出了编剧/导演等主创的创作状态——他们似乎在温柔地进行一场历史的解构，以浪漫之名。

必须要明确，我喜欢《欢颜》的风格，却不喜欢这种解构。诚如《欢颜》的叙述起点所展示的——情节的驱动力来自于南洋资助中国共产党革命的“三根金条”，这是一切故事的起点，因此，至关重要。可历史事实是，1930年代，中共苏区的经费来源一方面来自于共产国际，另一方面来自于打土豪分田地以及苏区自主经营，而南洋商人对革命的资助情节是一种嫁接，嫁接于辛亥革命。关键在于，两次革命的实质内容是不一致的，尽管存在着前后相继的大历史轨迹，且有着一定程度的表象相似性，但是从本质上来说，却是旧民主主义革命和新民主主义革命质的区别。而将这两种革命嫁接在一起，是否妥当，我保留意见。

此外，《欢颜》充满戏剧性与风格化的情节虚构，浪漫而温柔地消解了革命历史的厚重感，充满了奇异感和意外感的启蒙旅途变成了一种“打怪”“闯关”的游戏空间，荒诞的黑色幽默风格更大程度地消解了革命历史的真实肌理，梦幻感乃至于荒诞感取而代之，尤其是，将大革命失败之后的国共斗争书写为两个政治集团的火并，不去剖析两者之间的是非差异，使得作品呈现为一件包裹着红色外壳的黑社会片或侠盗片，从而减损了思想层级的深刻性。

新民主主义革命不同于旧民主主义

革命，正如不是所有的打打杀杀都从属于共产党的革命，《欢颜》没有对上述内容加以区分，是不小的遗憾，但更大的遗憾还在于：作品叙述内容里关于民众支点的缺失。在徐天的启蒙之路、成长之路乃至于革命之路上，他遭遇的分别有如老孙这样有情有义的侠客、俞亦秀这样走出书斋的名士、章加义这样的身负绝顶本领的隐者，乃至于贾若兰这样为爱痴狂的都市女郎——他们都是时代的精英，一路走，一路牺牲，但是，当此时，应该追问一声，共产党革命的基本盘呢？底层民众呢？只有一个王鹏举接近于底层民众，但他不过一闪而过，甚至在最后无法拥有一点记忆的闪回。似乎，走向了精英们精彩而绚烂的人生，王鹏举的牺牲不值一提。民众视角的缺失，使得“革命”被书写为了对民众自上而下的精英赐予，变成精英群体惊动世人的自我突围，如同徐天的浴血成长，俞亦秀的胯下之辱，章加义为三个耳光的追凶，贾若兰痴狂的假戏真做，但这又如何？历朝历代的旧革命不断重复着这一过程，无非是新精英替代了旧精英成为新的既得利益者，在其中，民众依然受苦，百姓依然受压迫，而这并不是中国共产党革命的要义。也正是主创团队并不试图辨清这一点，因此，不停让剧中人强调，要推翻、打碎旧世界，可打碎旧世界后的重建呢？重建谁的世界？是重建一个新的旧世界，还是重建一个彻底的新世界？剧中人并不回答，或者，在这一阶段，他们也无法回答。

但我依然相信，《欢颜》的主创团队是无比诚恳的，那个白衣少年就是主创自己，他们自北向南，如同一股清风一样，穿越了千里山河，历经生死——这一旅途的过程比结果更为重要。主创的旅途并未结束，正如找到了仰止也并非徐天旅程的终点一样，他还会继续行万里路，继续用实践去认识千里江山，认识千里江山上的人民，《欢颜》的主创亦同样如此，那个剧中被解构了的语境，也许正在他们脑海中恢复重建，那个剧中尚未思考的问题，那个剧中无法回答的问题，今天应该都有了答案。

（作者为云南省文艺评论家协会副主席）

以具身交互促进Z世代人格成长

——理解电影《热烈》的另一种角度

陈雪飞

Z世代是美国社会学家对不同时代出生的人，根据集体人格特征给出的标签。常被提及和引用的有婴儿潮、X世代、千禧一代、Z世代和阿尔法一代。暑期档电影《热烈》讲述的就是Z世代B-boy男孩陈烁的习舞故事。小人物在洗车店、菜市场、送外卖和街头商演等日常劳作之余因喜欢而练习街舞，偶然机遇下成了顶级舞社成员的替身，最后因人品和技艺赢得大舞台比赛冠军。

新媒体理论家马克·汉森在《新媒体的新哲学》一书中谈到了触觉媒介，以此反思新媒体研究中“去具身化”话语。他从伯格森的生命哲学中寻找理论资源，捍卫“作为意义主动源泉的情动性的、前话语的身体”。而Z世代作为数字文化的原住民，虚拟和离身生活是其生存常态，这一语境衍生出大量沉迷游戏和屏幕的个体受抑郁等障碍困扰，难以建立起社会意义上的人际社交关系，这构成了返回身体、情动、具身研究的电影理论物质性转向的主要社会语境。Z世代作为通过屏幕观察世界的数字原住民，他们的媒介消费、行为习惯、塑造事件成为社会学家分析的主要对象，更是成为电影生产和消费的想象群体。

具身社交：以身体交互方式建立人际强关联

Breaking是街舞的核心舞种之一，以身体为媒介，人物在感知觉、勇气和进取心等情感实践过程中发现自我，而这一自我发现是基于社群空间中的反馈，即他人的反馈。影片中顶级舞社“惊叹号”即是一个小型社群空间，集聚了地域性最高水平的舞者，社员通过breaking以具身交互方式实现人际关系的交流，为社员习得性情感提供了可能。

陈烁从替身到社员，可以说是从一

种雇佣关系到团队关系的进阶。陈烁长期辗转于菜市场、送外卖、公园商演舞台，因为具备breaking舞蹈技艺，因此能够胜任做替身，但从替身到社员，却受到了质疑。质疑者有舞社社员、教练丁雷，有资本和顶级技艺双重加持的凯文团队，甚至还包括陈烁的家人和陈烁自己，因为从来没有试过也没机会验证。街舞团队成员的人际关系是以动作感觉为中介的。个人舞技和团体组合动作，都需要反复练习和配合，才可能在斗舞中具有较好表现。身体作为感知觉器官，触觉、知觉、动觉和平衡觉等需要长期练习才能建立各种信息连接，未经配合的舞者因在较短时间内难以形成肌肉记忆，特别是一些高难度动作，在没有形成动力定型前展示时容易失败甚至受伤。丁雷教练就是因为自己灵感乍现创新的动作没有达到绝对熟练就参加比赛，结果在比赛时受伤遗憾屈居比赛第二，并且落下瘸腿后遗症，其人生因此而抱憾。

电影通过特写呈现的知觉镜头、情状镜头和动作镜头剪辑展示人物技术动作的习得过程。作为Z世代的陈烁，他学习街舞技能依托的是私域空间里的自学，到了舞社后才有机会与其它人交流。他向舞社队员、垃圾桶营销员、竞争对手凯文请教，与一些之前陌生的人、物发生关联，通过街舞这样的亚文化具身符号系统逐步建构起不同于私域空间的自我。个体通过与群体的身体协同和交互等社群具身社交，发展出原来不具备的功能、秩序与能量。惊叹号舞社由此为小人物的自我发现提供了小范围的仪式性契机。

热爱驱动：非表象性的原生家庭的基因表达

原生家庭在近几年成为一个高频

词出现在各种话语中，尤其在个体情感发展遭遇诸多障碍的当下语境中更是成为一个主要的分析对象。《热烈》的人物动机中，原生家庭被设置成一个非表象性的隐含叙事，使得人物内在成长性逻辑得到一个较好的表达。

陈烁父亲和母亲是文艺舞台上的搭档——父亲跳舞，母亲唱歌，舅舅则是一个雕塑艺人，陈烁对街舞的着迷和热爱蕴含原生家庭基因遗传的特质。电影没有把主题捆绑于高度内卷和职业焦虑的社会议题中，而是展现了一个穿梭于菜市场、公园舞台、地铁和洗车行，没有固定职业的年轻人，他的并不宽裕的家庭如何对他的街舞爱好给予高度支持，这是编导在价值观念设定上的突破性尝试。

家庭成員情感上的支持是人物强大生命力的不竭之源。由这一观念生发的存在之力和行动能力铺展出的以热爱作为人生驱动力的个体特征，是身为Z世代的陈烁的个体标签，也是舞社成员集体人格的标签。这种标签在内卷成为主流的社会语境中具有异质化的艺术感染力。

情动理论把情感分为进入观念层的情感和没有进入观念层的不可表达的情感。陈烁以热爱为驱动的舞蹈实践，有父母和舅舅的基因遗传，也有原生家庭的文化氛围熏陶，更多的是业余操练身体反馈和心灵愉悦的体验。正是这些情动引发的生命力量，为辛苦劳作后的身体提供绵延不绝的动力，这种复杂的内在性自我成长的物质和精神滋养，是很难以人类语言话语清晰表达的。

在进入“惊叹号”之前，陈烁虽然情感上充分接受和认同breaking，但自我的内在性情没有被观念完全统辖，或者说处在自学阶段的他，非观念情感可能占据更大比例，还没有建立完整的大脑回路。但这些早于观念的个体私域



《热烈》中王一博饰演的陈烁。

实践，在进入舞社得到丁雷教练和社员的点拨后实现了大脑神经元的连接，身体与心灵整合的自我得到提升，但人格的完整整合还未完成。

大事件形塑：身体的操纵与互述

NBA曾经是激发Z世代群体强烈集体情动的运动项目，多少青少年的英文名字都是球星的名字，但如今已经成为逝去的记忆。AI智能时代，以抑郁症为代表的疾病成为很多Z世代

的街舞所处情境不同了，似乎更偏向于“表演”一边。

《热烈》中全国街舞冠军赛就是在这样的后现代社会语境中展开的。全国冠军赛大舞台作为表演性的社会公共空间，为自我的外在性成长提供了际遇。最后二十分钟全国冠军赛斗舞场景的情节反转，十分挑战breaking舞者编排和展示的能力。Breaking斗舞以队形和动作上的创意为主，特殊音效的添加、音乐类型涵盖范围等是音乐创意的灵魂。所以电影高潮处设计了音乐卡顿的场景，对于比赛现场了解街舞文化的观众来说，这是致命的挑战，但陈烁以不停顿的地板旋转支撑着这样的灵魂逃逸，等观众反应过来是机器故障后，共情点被点燃，观众的情绪之门犹如打开闸门的洪水倾泻而出。

电影人物自我的内在性与外在性的变化、不稳定、破碎性在这样的大型赛事中趋于稳定和统一，社会大事件成为形塑个体生命成长关键驱动，自我在社会大事件中完成成人礼加冕。

Breaking斗舞或比赛中的各种单独或团队配合的动作体现出一种内在冲动，或身体能量，也有人把这种因意愿而发的生命冲动称为心流。街舞以反虚拟的具身社交和依托身体本体感觉、运动感觉开展的社群交际，完成主体人格的形塑。在虚拟、离身成为日常普遍常态的当下社会，街舞呈现出热爱驱动、社群交互、社会大事件形塑的结构模式和情动实践，《热烈》正是以身体表征的方式建构出Z世代的生存困境和自救路径，勾连起街舞文化、年轻人、就业困境等境遇了我的社会焦虑和疗愈机制，很好地实现了电影审美与社会意义的协同。

（作者为浙江师范大学艺术学院教授）