

从《江南 style》到《科目三》：乐舞仪式的回归？

刘润坤

2012年，韩国音乐人鸟叔(朴载相)的k-pop单曲《江南 style》发布。这首以讽刺韩国首尔富人区生活方式为主题的音乐舞蹈作品迅速在视频网站 YouTube 上走红，并在当年打破了吉尼斯世界纪录，成为 YouTube 历史上最受喜爱的视频。

2023年，起源于中国广西民间风物的《科目三》在短视频平台抖音火出了圈，从线上到线下，从中国到海外，从大街小巷到专业舞台，处处可见其丝滑的舞步，一时间仿佛全世界都跳起了《科目三》。

从《江南 style》到《科目三》是参与式互联网视频时代蓬勃发展的黄金十年，它们能够流行的根本原因一方面在于契合了媒介传播特性，成为被时代选中的文艺形式；另一方面在于纾解了当代人的“意义匮乏”，成为摆脱这种匮乏的“救助站”。

身体的在场

在传统社会当中，意义的生产来自仪式，而乐舞则是仪式的主要活动。在前现代的部落当中，不论是祭祀、节庆、婚丧嫁娶等正式仪式，还是日常生活当中的互动仪式，人们聚集在一起载歌载舞，呼喊共同的口号，身体共同节奏摆动，这是部落成员沟通情感、激发共鸣的必要条件。

乐舞之所以具有如此仪式感，是由于其独特的审美属性，所谓“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”。乐舞和其他艺

术门类最主要的不同在于身体在场，即它以人的身体为媒介，而不是离身的符号，因此能够传达更为丰沛的情感。伴随着身体的舞动，人们沉醉其中，很容易进入一种陌生化的情境。巴赫金称之为“第二生活形式”，涂尔干称之为“集体欢腾”，范·热内普称之为“过渡礼仪”。

特纳将仪式的陌生化过程分为三个阶段——分离、中介迷离、重新聚合，即人们暂时脱离原有生活，进入到一种迷离的状态，而后进入新的意义系统之中。乐舞仪式使人进入陌生化状态，于是情感得以交流，意义得以生成，秩序得以重建。

伴随着现代社会的脱域，文字、图像等离身的符号取代人的身体成为传播的主要媒介，仪式也随之消逝(韩炳哲)。仪式消逝带来的后果是交流的信息性增强而情感性减弱，正如詹姆斯·凯瑞感叹的那样，从传统社会到现代社会的转变，对于传播而言就是信息传递取代文化共享的过程。究其原因在于，在网络时代到来之前，没有哪一种媒介能够承载面对面交流那样丰富的信息。由于可供性有限，在现代化的大众传播当中，人的肢体动作、面部表情、语气神态等情感性的因素被视为噪音而过滤掉，只剩下那些有效的、承载着具体内容的信息。

以《江南 style》和《科目三》为代表，参与式互联网舞蹈的兴起让人们看到古老的乐舞仪式在现代社会的焕发生机。参与式互联网舞蹈的演员和观众之间不再是表演和观赏的关系，而是处于在共同创作当中激发情感能量的共在状

态。在这种舞蹈当中，身体作为交流媒介得以回归，由此生成的身体共在虽然是虚拟的，但能够产生如同传统社会乐舞仪式一般情感互动和社会聚合的功能，因此可以将这一类舞蹈称为赛博乐舞。

以参与式互联网为土壤

参与式互联网是赛博乐舞得以产生并流行的土壤。参与式互联网即第二代互联网，区别于门户网站为信息生产方、以可读为交互形式的第一代互联网，而是以用户为信息生产方，以可写为交互形式。第二代互联网将体验模式由读转变为写，为用户带来了前所未有的参与式体验，因此也被称作“可读可写互联网”和“参与式互联网”。

按照用户参与内容生成的媒介符号不同，参与式互联网诞生至今经历了从文字到图文再到影像的三个时代。文字时代的代表是博客和论坛，图文时代的代表是微博和微信公众号，视频时代的代表是视频网站和短视频网站，《江南 style》和《科目三》所依托的 YouTube 与抖音、TikTok，正是参与式互联网视频时代最典型的内容平台。

在视频时代到来之前，参与式互联网并没有解决身体在场的问题，不论是文字还是图像，都仍然是离身化的、抽象化的符号。身体在视频时代得以复归，这是由于影像本质上是一种身体媒介，它能够指向人的表情、神态、动作等身体语言。互联网的终极意义在于“互联”，即让人与世界的连接成为可能，人们通过文字和图像实现符

号层面的连接，通过影像则能够实现身体层面的连接。每一种媒介都有与之最为匹配的文艺形式，赛博乐舞作为身体艺术成为了被时代选中的形式。

这些乐舞作品通常配有动感的音乐，舞蹈以手部动作为主，简单易学，便于传播；而为了吸引更多用户，平台算法也格外青睐这类内容，因此很容易形成现象级迷音。魔性的音乐响起，舞蹈者便从现实生活中抽离出来，丝滑的动作摆起来，参与者就进入到一种迷离的状态，赛博乐舞让人们进入到一种“集体欢腾”的“第二生活形式”之中，似乎准备好了接纳新意义、建构新秩序。比传统乐舞更进一步的是，赛博乐舞可以克服时空的阻隔，形成一种超时空的共在状态、一个“美美与共，天下大同”的乌托邦世界。

切中当代人的精神痛点

赛博乐舞的流行得益于其与时代媒介的契合。但只有媒介契合，没有用户需要，是不可能获得大规模参与的。之所以参与者众多，是由于它在一定程度上切中了当代人的精神痛点——“意义贫困”。

社会学家项飙在一次专访中提出这个概念，描述的是当代人匮乏感的来源并非经济上的贫困，而是意义上的匮乏。现代社会的意义贫困主要有两方面的原因。一方面是工具理性对主体的异化，以升职加薪、买房买车、阶层跃迁主导价值观的社会，内卷愈演愈烈，人本能的情感和精神

需求几乎没有存在空间。另一方面是仪式的消逝，在传统社会，仪式是意义建构的主要载体，现代社会伴随着仪式的消逝，意义失去了生成和传递的载体。通过制造和参与集体仪式，当代人寻求摆脱意义贫困的状态，“进淄赶烤”“进天赶跳”等热点事件都是典型的案例(路阳、张敦福)。赛博乐舞带来的仪式化体验与这些事件类似，它在一定程度上纾解了现代人在现实生活中由于意义贫困而带来的焦虑，人们在虚拟的共在之中体验到了现代社会所缺乏的连接感和意义感。

赛博乐舞通过重建仪式化情境，让人们看到摆脱意义贫困的可能性，这的确令人充满希望。但需要追问的是，经过暂时的分离、中介迷离及进入集体欢腾的状态之后，新的意义生成了吗？

《江南 style》所成就的，是鸟叔这一超级IP，其他参与者成为他的粉丝，成为文化工业的一环；《科目三》所成就的，是抖音和TikTok这样的超级平台，平台通过算法鼓励对相同内容的模仿和复制，为了获得流量，用户成为免费的数字劳工。因此可以说，乐舞仪式过后，新的意义并未生成，人们不过是从一种异化，转换到另一种异化。这也是为什么，劲歌热舞过后，人们往往很快重新感到匮乏和虚无，只能通过加入一波一波新仪式，寻求短暂的意义解脱。赛博乐舞带来的仪式感，只能暂时缓解意义贫困，而无法建构新的意义。

(作者为厦门大学艺术学院助理教授)

综艺DIY：鼓励共创，也要避免圈地自嗨

余俊雯

自《欢迎来到蘑菇屋》和《快乐再出发》后，“0713再就业男团”的六位成员再次合体为“厚米团”，于近期推出了自制“朋综”《快乐老友记》。

区别于传统节目由编导团队单向制作的思维逻辑，《快乐老友记》由嘉宾自己担任制片人，主导节目提案、招商引资、艺人统筹、内容策划及宣传推广，以嘉宾与导演组的全程共创式生产创造了综艺节目制作史上的DIY现象。

尽管该模式带来了很大程度上的创新，但就节目播出效果来看，仍然存在一定问题。例如有时内容同质流水账，节目主题尚不明确，整体观感偏向碎片化。同样的问题也凸显在以纪实为主，鼓励嘉宾自由创作的节目中，例如由董子健、刘昊然、王俊凯共同参与的旅行综艺《恰好是少年》，节目较多展示了他们在自驾旅行过程中自己手持GoPro拍摄的画面场景，但内容随意，镜头粗糙，很难激发受众的审美和共鸣；又比如以Vlog形式记录录月与朋友们生活日常的《快乐的大人》，也以嘉宾自主策划为主，但后续内容逐步走向同质化，久而久之，容易陷入圈地自嗨的境地，削弱节目呈现效果。

如何更好地理解与把握其共创式节目生产模式，值得我们进一步深思。

“共创式生产”理念在综艺节目中的发展

“共创式生产”强调“共同创作”，放置于综艺节目制作语境中，特指节目制作方与节目表演方的共同创作。从宽泛意义上来说，任何一部影视作品诞生，都是共同生产的产物，但这里所要谈及的“共创式生产”，特指精神意志上的主动性生产，是个体有意识、有目的地介入节目制作过程，影响节目叙事走向和传播效果。

溯源整个综艺发展史，兴许可以把“真人秀”视作节目共创式生产模式的雏形。1999年9月，荷兰首次推出社会实验性电视节目《老大哥》(Big Brother)，开创了“真人秀”(Reality Show)这一具有颠覆性的娱乐节目形态。2000年，美国哥伦比亚广播公司紧随其后推出了《幸存者》。如果说《老大哥》是室内真人秀鼻祖的话，那么《幸存者》就是户外真人秀的先驱。真人秀作为综艺发展的创新形态，没有复杂固定的台本流程，为了凸显节目的“真”，导演组会有意识地减少人为干预，依托于嘉宾的个人魅力与嘉宾之间的火花碰撞，更加追求意外性和随机性，其形态本身就是节目组和表演者共同创作的产物。

我国自2000年开始尝试真人秀创作。广东电视台制作播出了国内第一档真人秀《生存大挑战》，以“穿越中国陆路边境”为主题，历时195天。2002年，湖南卫视在借鉴荷兰《老大哥》、法国《阁楼故事》的基础上，制作了《完美假期》。尽管初次试水争议巨大，历经坎坷，但“真人秀”的种子已经在中国内地综艺市场扎根，带给国内综艺人制作理念上的巨大冲击。如何发挥节目嘉宾的能动性，让节目参与者也能成为节目创作的重要驱动力，是当时节目创新发展思考的方向。随后，我国综艺制作团队不断开采、挖掘适合中国语境的真人秀，且在探索过程中逐渐完善与拓展出共创式节目生产理念。

去年初，劳作纪实真人秀《种地吧》火遍全网。节目勾勒了青年人扎根乡村的动人画卷，以共创式生产为国产纪实节目与主流价值传播的有效衔接提供了新思路。该节目的“共创”主要体现在两个维度，一是内容上的共创，嘉宾完成了从表演主体向创作主体的转换。节



综艺《快乐老友记》剧照

目高度还原了纪实属性，在192天的耕地之旅里，他们的主观能动性生产，没有剧本，没有导演组过多介入，更多的是记录和等待由少年们共同打造、经营的土地的变化，节目嘉宾和导演组共同合力创作节目的叙事线，是一种内容上的隐性共创模式。二是播出形式上的共创共融，打破了原有的制播形式，创新式采用“长视频+短视频+直播”的协同联动模式同步开发内容，试图满足不同群体的多重需求。除了在爱奇艺平台上观看正片之外，用户还可以在抖音、微博等社交媒体平台观看节目的衍生视频，包括嘉宾们的日常直播、短视频、Vlog、助农直播等。这种模式为用户带来了全方位、沉浸式的观看体验，并在商业模式上给节目提供了更多元场景、垂直路径的商业合作方式，使得节目嘉宾与品牌冠名方的共创空间更加丰富有趣，进一步增强了节目嘉宾的流量曝光。

距离“1+1>2”的共创与共赢尚有距离

相较《种地吧》的隐性共创，《快乐老友记》的共创模式更为明显，这也成为该档节目最大的创新亮点。

该节目并非由导演组主导，而是从主题立意到内容环节，均由六位明星嘉宾全程主导、深度参与，自行打造专属小家，并策划每日事项及互动玩法。嘉宾们根据自身特长，分别担任并履行总策划、音乐总监、制片主任、宣传统筹、妆造师等具体职责，全身心投入节目创作，以绝对的真实情感迸发节目内容，努力展现如同节目总策划陈楚生所说的“快乐轻松且有正能量的节目氛围”。节目首期记录了六位嘉宾从头脑风暴、创意策划，到上会提案、招商引资的制作全过程，确立了节目名称、口号、主题曲、呈现形式、合作冠名商等内容，生动诠释了发展至今的节目共创生产模式。首期节目试播成功后，芒果TV将其调整至周五中午的黄金档播出。这一举动既是对节目内容质量的实效检验，也是对明星嘉宾自主创作能力的真实考验。

由于这是明星嘉宾第一档正式共创节目，网友对此的包容度相对较高。不过，节目播出过程中也暴露出一些不足。例如后期制作问题广受网友诟病，频繁出镜的节目组工作人员打

破了前后台的审美距离，干扰了“老友之家”的空间私密性。好在导演组反应够快，在最新的节目已经得到了修正。形式上的问题通常能够通过用户反馈及时修改，相比之下，有关内容编排的问题改正起来可能需要更花功夫。比如多期节目都给人留下东一榔头西一棒槌的观感体验，内容较为散乱，主题定位模糊。特别是在游戏互动环节，呈现出“为了游戏而游戏”的无力感。一些飞行嘉宾加入老友团时，节目组设计的游戏内容并没有真正挖掘出嘉宾与0713六位成员之间的碰撞火花，且缺少层次感，停留在“看似熟悉，实则客气”的表象中，导致互动效果不佳，未能满足用户的审美预期。还有嘉宾们最擅长、也是网友们最期待的音乐创作环节时，使得节目审美水准不够稳定。

针对这一系列问题，需要导演组与嘉宾共同思考“共创”的维度和尺度。“共创”并不意味着导演组可以省心，不能以甩手掌柜的姿态只负责记录而对嘉宾放任不管，也不能仅仅依靠嘉宾之间的熟悉感而制造资料，反而需要更加倾向来自专业视角的心血在内里层面调控好节目，当好“把关人”角色，这既是对节目质量的保证，也是对嘉宾自身的保护，以此尽力减少受众对明星滤镜的消耗，放大嘉宾的潜能和特质。例如可以从整体叙事脉络视角与嘉宾先行沟通确定好每期主题，赋予连贯性或隐藏的叙事逻辑，结合不同飞行嘉宾的性格特征、真实经历将每期互动内容定制化、个性化；在录制空间上巧做文章，适当加以“陌生化”元素，拓展空间地域，创造新空间、打造新情境、演绎新故事；针对时事前沿准备充分的聊天话题点，充分了解嘉宾，挖掘嘉宾，利用好音乐元素巧妙发挥嘉宾特长，丰富节目内容；运用专业的编导眼光把握好节目的叙事主干，枝干部分可交由嘉宾自由创作发挥，等待惊喜，捕捉意外。

当前在融媒体环境下，内容市场不断丰富的同时也不断垂直细分，要想抓住受众的注意力，就需要生产更加优质的内容，并且在不同传播渠道之间实现融通。“共创式生产”已经成为媒体内容生产不可或缺的创新方式之一，但需要用好把握好，真正达到“1+1>2”的共创共赢效果。

(作者为杭州师范大学文化创意与传媒学院讲师，艺术学博士)

书间道

很多“90后”经历过一段疯狂岁月。那时每个小孩都捏着一打从小泥熊干脆面里拆出的水浒英雄卡，及时雨、入云龙、黑旋风、拼命三郎们招摇过市，泡胀了的干脆面在雨后的下水井旁逆流成河。

每张卡片上都有一位好汉，别人的传奇或悲剧点亮了我们的平凡人生。确实，相比林冲风雪神庙的萧索或李逵江州劫法场的疯狂，当时我们每天在课堂和试卷上度过的人生又有什么可说的呢？

从小我们感兴趣的就是“别人的故事”。遗憾的是当我们成了作家，却发现灵感匣子里哪有那么多精彩的“别人”。许多青年作家创作生涯开篇都是“本地书”，写自己成长的那个村、那条街，他们已经把自己人生中最奇、最怪的那些人搬上舞台了，但读者经常还是看得兴味索然。

但我想说，青年作家们坚持“本地书”创作，也有他们的道理。想象一下，假如真让林冲自己写《水浒传》第七至十二回，恐怕怨则怨己，也不会有多么出彩；而与不甚精彩的个人经历“死磕”，正缘于作家必须学会在创作中处理个人经验、与“自己”保持合适的距离，然后才能把“别人”的故事写精彩。

这里的原因和关系很复杂，有文学层面更有时代层面，但总之青年作家们几乎是宿命一般地被召唤到“本地书”这座独木桥上，有人是自觉的，有人则不自觉，过得去的人从此进入大千世界，过不去的人就深陷泥潭。

袁万莹的小说集《岛屿的厝》也不例外。作者笔下的那座南方小岛，倾注着作者曾有的少年记忆与社会关系。她很坦诚，在这独木桥上的踟蹰步履与轻灵起舞俱收其中。

小说集前两篇作品《大雨雨》《浮梦芒果树》中，作者创作上的长处已有所显露，比如那让人舒适的、洋溢在字里行间的“南方感”。这种感觉的关键在于用辨识度极高的南方方言，比如袁万莹熟悉的闽南语，带出低纬度的自然景观与生活场景。如果说一般小说带给人的愉悦属于视觉和心灵，那么当来自太平洋的湿润海风穿插在每一句对白、每一个悲喜故事之中，也拂过读者的鼻尖和发梢时，“南方感”带来的愉悦则属于嗅觉和皮肤。

作者很想在独木桥上快点飞起来，飞向大千世界。《浮梦芒果树》的夜空中总有俏皮的小鹭禾骑着芒果树的身影，她掠过木棉、棕榈、三角梅、龙眼树，用“隔空抓虫”的手法给岛上的人们消灭除厄。这一幕让人想起吴明益的《天桥上的魔术师》、宫崎骏的《魔女宅急便》或是德拉邦特的《绿里奇迹》，都是些能让人徜徉其间的作品。但私以为《大雨雨》《浮梦芒果树》中“我”的痕迹还是略重了些，小鹭禾虽有姓名，但那分明也是一个改装之后的“我”。就如开头所说，“我”又可爱又可恨，没了它，一切叙述都会瞬间熄火，失去向前走的力气；但它过于明显，又会限制作者对于真假、距离的判断，这当然不是有意无视文学史上那些第一人称的经典，而是指小说最怕自说自话，很多“我”觉得有趣的东西，读者未必共情。从第三篇《夜海皇帝鱼》作者才是真正渐入佳境，从此读者的视野不再受限于“我”的视觉和感觉，“我”只是引出关键人物便功成身退，舞台的中心开始交给“别人”。

《夜海皇帝鱼》主人公阿霞在“我”的印象里总是性烈如火、雷厉风行，但丈夫与邻家女人突然私奔，挑衅、羞辱着她的人设。这个严厉、勤俭了半辈子的女人变得羞于见人，跋山涉水来到大都市，想像丈夫那样挥霍金钱，肆意背叛与报复的快乐。但真进了高档餐厅阿霞却只懂得点那家常的“皇帝鱼”，花了数倍的价钱，心里却是加倍地疼，只有偷走桌上的纸巾才好过一些。

即便人生的至暗时刻，心疼也可以有两种方式——跑了丈夫和亏了钱带来的难过并行不悖，相互加深，这才是真实的人。夫妻矛盾、出轨都不是新奇事，但作者把阿霞这个人物写出了深度。不只阿霞，后面《送王船》中恩怨纠缠的大炳与阿彬，《鲸路》中的宝如等人物也被作者写得层叠叠嶂、深邃似海。

那些精巧的叙述，也让《岛屿的厝》中的“故事”区别于现实的“事件”。《送王船》写一对因为情场竞争、父母偏心、家财不均闹矛盾的兄弟。作者制造了一场船难，兄弟俩一个在水上、一个落水，水面变成了镜子，照出两个视角的往事回忆。其中对父子关系的刻画也入木三分，在幻境中归来的亡父没有头颅，儿子就把童年珍贵的绿豆饼捏成小丸，一点点顺进父亲的食管。父亲不必再纠结生前的错，成年的儿子也放下心中的恨，这个短暂的魔幻瞬间同时暗藏着巨大的悲悯，和平静的释然。

《浓雾戏台》中有两个反差很大的形象，一是林老师的妻子，低调贤惠，会给学生熬蜂蜜冰茶；一是戏台上顾盼生情的翠云，在传奇的故事中扮演至情至性的女子。少年天恩在林老师那里感受难得的母爱，又在翠云那里想象坚贞不移的爱情——他的母亲正是与阿霞丈夫私奔的那个女人。而终篇时，林老师与翠云竟是同一人，害羞的天恩曾在林老师家低头瞥见母亲鬓角发黑的指甲，好戏散去，戏妆戏服之下翠云不及掩盖的指甲也是鬓角发黑的。只有绝妙的灵感加上一二“恶趣味”，才能铸就这么巧妙的叙事。

袁万莹的语言很好，颇有些“语不惊人死不休”的气魄，书中的比喻和象征无所不在，每处都是用心为之；作者虽然年轻，但对生死已经有了不同寻常的理解；书中的自然景观或人文场景，都多有值得称道处；每一个篇什中的人物、事件都尽可能形成互文关系，虽是短篇集但多少已有了长篇小说那种草蛇灰线、抽丝剥茧的味道……所有这些，都是作者在那座独木桥上作出的努力，而看到了这些，我们也就不会对她的创作有更多期待。

袁万莹或《岛屿的厝》何尝不是青年写作的缩影。曾经文学界对“80后”“90后”态度悲观，说当代文学将式微于此。他们在二十岁时确实没有“60后”曾经的气势，然而当他们到了三十岁、四十岁时，该有的东西早晚都会浮现。时代的变化赋予作家不同的命运，只要他们渐渐从有限的“我”中看到无限的世界，只要作为读者和研究者，我们愿意多一些耐心与互动，就会发现有些作家可能远比我们想象得多，他们身上蕴藏的力量，也远比我们想象得更坚定、悠长。

(作者为中国作协创研部助理研究员，辽宁作协特聘签约作家)

小我、独木桥与大千世界

论青年写作与《岛屿的厝》

刘诗宇