

# 艺术移植为何变成了一场“惊悚秀”

◆ 徐佳和

近日,上海久光百货中庭内,“三只小羊”品牌大衣以悬空吊挂的方式布展,如幽灵列阵,引起群嘲。步入其中的顾客,有的将之视为“惊悚的吊着人的衣服”,有的则联想到超现实主义大师勒内·马格利特的画作《戈尔孔达》。不过,马格利特若目睹此景,会否报以他那标志性的、带着谜样微笑的沉默?这场争议不由得引人思考,当商业空间试图借用高深艺术语汇时,如何避免沦为了一场自说自话的“惊悚秀”?

让我们先回到马格利特本身。这位比利时超现实主义巨匠,一生痴迷于颠覆视觉常规,在熟悉之物中植入陌生的刺点。在《戈尔孔达》中,无数身穿深色大衣、头戴圆顶礼帽的男子如雨滴般凝固在半空,悬浮于布鲁塞尔寻常街巷之上。马格利特的“惊异”绝非简单惊吓,而是制造出一种深刻的“疏离感”,堪称精密的哲学装置:通过剥离物体惯常的语境与重力,他迫使我们直视“存在”本身的怪异与神秘。画中人的悬浮,是一种集体性的、静默的“存在的悬置”,它邀请观众进入一场关于个体与群体关系的沉思。这种“惊悚”内蕴着潜能——将人从认知惰性中震醒,重新看见世界的不可解。

然而,久光百货中庭“悬浮大衣”,在移植艺术形式的同时,似乎遗失了马格利特艺术中最核心的转换密钥。问题的要害不在于“像不像”马格利特,而在于语境与功能的彻底错位。马格利特的绘画若放置于美术馆的白盒子中,那是一个被默许的、预期可能会遭遇非常态的



空间,观众带着解读艺术谜题的心理准备步入其中。而百货商场的中庭,本就是流通与消费的世俗空间,是日常生活的延长线。人们在此放松、社交、购物,期待的是愉悦、亲和与美的慰藉。空间设计本身就在精心营造一种诱人而安全的梦境。当毫无预警地遭遇一片悬垂的、拟人化的空衣阵列,尤其是衣物作为“第二层皮肤”所具有的亲密联想,被以吊起的姿态呈现时,其引发的本能不适与心理抵触,便如同将手术室的无影灯突然架设在温馨的客厅餐桌之上。艺术的“惊异”在此跌落为消费主义的“惊扰”,因为它粗暴地改写了空间的隐性契约。

怎样的城市公共空间,才能与超现实主义这类挑战性艺术真正相契?超现实主义的公共表达,或许更适合那些本身具有一定反思性的场所:艺术区边缘的实验性地带、公园中引发人与自然遐思的角落,或交通枢纽隐喻流动与迁徙的装置。这些空间本身允许,甚至呼唤某种程度的非常态体验与意义的多重解读。

公共艺术一词,重心在“公共”,而非“艺术”。成功的公共艺术,恰恰是那些将艺术性深刻融入公共性的作品。芝加哥千禧公园里的《云门》由印度裔英国艺术家阿尼什·卡普尔设计,灵感来自液态水银,其极致简洁的造型和曲面形成的互动性

反射,将市民与城市天际线纳入其中,成为共享欢乐与好奇的舞台,被南来北往的过客亲切地称作“豆子”。美国女雕塑家路易斯·布尔乔亚的系列作品《妈妈》,是一只十多米高的巨大蜘蛛,如今在伦敦、东京等地都能遇见“她”。《妈妈》象征了母亲的力量,暗喻了勤劳、哺育和保护,这是所有目睹“她”的人都能感受到的。纽约的华尔街铜牛对面曾经竖起过一个“无畏女孩”铜像,这个昂首挺胸,斗志昂扬的“小不点”,跨越年龄与种族,象征着女性的勇气和无畏精神。“她”因精准契合了时代的社会情绪,从一个临时设置演变为当时的一个文化符号。这些得到当地人普遍认可的公共艺术,它们创造了新的聚集理由与认同焦点,同时提供了可参与的解读入口,人们由此产生的惊异之感是邀请性的、生成性的。

马格利特的《戈尔孔达》描绘了一群悬浮的个体,他们彼此疏离,却又构成一片沉默的、令人不安的风景。而城市,理应避免让它的公民在公共空间中感到冰冷的、悬置的疏离。城市公共艺术应当是一种温柔的坚定,既能提供审美的惊奇与思想的刺激,又能守护至关重要的归属感与心理安全。

久光中庭里悬空的大衣现已撤走,它引发的争议提醒我们:当艺术离开美术馆的白盒子,步入真正意义上的公共领域时,它必须学会用另一种语言说话——不仅关乎美学创新,更关乎社会共情、空间伦理的语言。唯有如此,艺术才能从悬置的状态降落,稳稳地站在大地之上。

年初斩获多项短剧推优大奖的短剧精品《家里家外》,近日推出续作《家里家外2》。一反常规短剧“三秒定生死”的狂飙风格,《家里家外2》以30天拍摄周期、5小时成片的“奢侈”姿态,在速生速朽的短剧丛林中开辟出一片属于家庭温情的自留地。

不急不躁,如文火慢炖,这部续作最终熬出的不仅是3天破10亿播放量的惊人数据,更是一代人关于“家”的集体记忆复苏。

## 从《渴望》到《家里家外》

“用家里的真,对抗家外的假;用家里的暖,抵御家外的寒”,这句贯穿剧集的核心台词,道出了《家里家外2》最动人的本质——艺术作品应该有对朴素家庭伦理的坚守。在霸总重生、逆袭打脸几乎垄断短剧市场的当下,这部剧却选择了最传统也最永恒的叙事:一个重组家庭如何在时代变迁中相濡以沫。

剧集故事扎根于上世纪八十年代中至九十年代的现实土壤,聚焦四川高坪地区的一个重组家庭:再婚夫妻蔡晓艳、陈海清与三个孩子组成五口之家,随着小儿子陈三轮的出生、外甥周大为的到来,一家人在柴米油盐中共同面对人生的种种考验。

家庭剧的受追捧绝非偶然。当我们追溯中国家庭剧的谱系,从上世纪九十年代万人空巷的《渴望》,到千禧年后的《金婚》《父母爱情》,再到如今的《家里家外2》,一个共同的特点显而易见——它们都聚焦于普通人在大时代中的微小悲欢,都相信“家”是最坚实的避风港。

## “歪婆娘”的地域温情

如果说温情是这部剧的魂,那么方言就是它的骨。

语言风格上,《家里家外2》延续了前作的特色,使用四川方言演绎,而周大为这一“小北京”角色的加入,让川音与京腔碰撞交织,为对白增添了独特的喜感与韵味。

从“歪婆娘”的泼辣直率到



# 《家里家外2》打破短剧「速食」的刻板印象

“耙耳朵”的包容智慧,再到“千翻儿”的俏皮,每一句方言都不只是台词,而是角色性格的延伸、地域文化的载体。这种对方言的执着,也让人想起那些经典的沪语电视剧——上世纪九十年代的《孽债》用上海话道出知青子女的归属迷茫,近年的《繁花》以沪语重构上世纪九十年代上海的浮世绘。方言的魅力在于,它能让故事扎根于具体的土壤,让情感在特定的文化语境中发酵。

## 续集精做的长红野心

《家里家外2》最令人惊叹的,是打破了“短剧即粗制滥造”的刻板印象。30天的拍摄周期(远超行业平均的7—10天)、800套年代服装的细节打磨、5位编剧耗时3个月的剧本雕琢——这种“以长剧标准做短剧”的思路,带来的是精工细作的产品。难怪观众感叹:“一部短剧居然让细节控狂喜,感受到了快消领域的‘手作温度’。”

在短剧行业,续集往往意味着消耗IP余温的无奈选择,《家里家外2》却完成了一次罕见的“一爆再爆”。这背后的成功密码,在于主创团队对系列化本质的深刻理解——不是简单重复成功公式,而是构建一个可持续生长的“情感宇宙”。

与第一部相比,《家里家外2》将镜头延伸至更广阔的亲属网络与社会关系。观众不仅关心主角蔡晓艳、陈海清的命运,也开始牵挂帆娃和三轮的成长、刘爽与周大为的婚姻,甚至配角们的未来走向。当情感投入从“一时上头”变为“长期共生”,IP的生命力便不再依赖单点的爆发。

《家里家外2》的成功证明了短剧可以不只是“电子榨菜”,也让我们看到了一种久违的创作诚意——不俯视、不迎合,只是安静地讲述那些我们每个人都曾经经历的生活。

◆ 厉苒苒

# 《得闲谨制》的另类抗战

◆ 卜 翌

2025年末的华语影坛,杀出本年度抗战片的重围,堪称一部意外之作。这部由孔笙执导、兰晓龙编剧的作品,没有直击正面战场,也没有铺陈民族苦难,而是绕道去了虚构的戈止镇,呈现了一群不挣英雄、只争得闲的普通人,在乱世中守住美好之物的保卫战。

电影花费大量篇幅描绘了肖战饰演的主角莫得闲、被大部队遗忘的防空炮长肖衍(彭昱畅饰)和他一路收编的散兵游勇,以及性情刚烈的宜昌姑娘夏橙,在戈止镇避世五年的小日子:清晨炊烟从各家土灶升起,女人们洗衣做菜,照顾老小;男人们修补农具、打理田畦。人们努力在战火之外经营着一份像样的生活。战争似乎很远,远到可以被暂时忘记。

观众沉浸于这些生活质感中,会有一种反常的惶惑:这竟然是抗战片?是,也不是。这份美好并非粉饰太平,正是人们在乱世中对正常生活的顽强“谨制”与经营——抵抗,其实就是为了守住这些普通得不能再普通的小日子。村民虽天天把“死”挂在嘴边,



太平日子的小老百姓。《得闲谨制》的黑色幽默,源于这种对“得闲”的渴望与现实的残酷反差。普通人在巨大苦难面前,正因他们的不完美但真实,才显得每一次的挣扎与觉醒格外沉重。

剧中的角色本来各有各的执拗、算计和脾气,在最后逼上绝境时又都义无反顾。中国社会本质上是乡土性的,人们安土重迁,始终怀有深厚的故土情结与家园认同。正是这种文化基因,决定了中国人面对侵略时的最终选择。他们不是天生伟大,而是因为他们有太多美好要守护,当赖以生存的空间被压缩殆尽,反抗便不再是选择,而成了本能。

影片最后并没有大张旗鼓地歌颂胜利,而是把镜头留给了已成为废墟的土地和一家四口。他们拼死争来的日子还会继续下去,只要守住孩子能吃到的一口热饭,守住一间遮风避雨的屋子,守住田头、炊烟和家猪的哼哼……守住这些,就是对苦难最深沉的反抗。《得闲谨制》的另类之处正在这里:不是不给你看战争,而是告诉你——有人想要好好过日子。

却是最怕死的一群人,以至于三个日军侦察兵的误入,居然能轻易摧折整个村落……形色各异的死看似莫名和无谓,却又好像不可避免,叫人“哀其不幸,怒其不争”,但其实这只是呈现了历史中大多数人的真实面目——绝大多数人并非生来就是为国赴死的英雄,而是只想要过