

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

悬疑的空间，消失的边界

谈《消失的人》的改编逻辑与类型胜算

■文姚盛仁

五一档历来是国内院线的“兵家必争之地”，今年也不例外。十多部新片与重映经典扎堆竞速，豪华阵容、情感牌、IP效应轮番上阵。然而最终拿下档期票房冠军的，是一部改编自网络连载小说的悬疑片——《消失的人》。电影在公映两天后票房逆袭，口碑持续发酵，最终完成“逆袭”。这个结果既在意料之外，又有其内在逻辑。

影片改编自贝客邦的小说《海葵》，同一IP在2022年已有剧版改编《消失的孩子》。原著、剧版、电影，三个版本同台摆在观众面前，电影并不占有天然优势。小说的双线并置叙事结构绵密而具有文学性，剧版的人物刻画也相当有纵深。影版导演程伟豪选择的路径，则是一次方向明确的改写：将原著中的社会议题“降格”为悬疑的地基，而让类型本身成为唯一的叙事目的。这不是妥协，而是一种主动的选择。小说与剧版都在悬疑之外承载了更多重量，“鸡娃”焦虑、代际创伤、阶层压迫，这些命题在文字和长篇幅的剧集里有足够的空间展开；而两小时的院线体量本就难以兼顾所有，强行保留只会两败俱伤，反而是经过一定剥离之后，类型的张力得以全速运转。

电影将三条线索编织在一起：那把饰演的父亲唐宇，某个冬至清晨眼睁睁看着儿子在楼道里蒸发；邱泽饰演的赌徒严午，在父亲猝死选择藏尸冒领退休金；刘浩存饰演的独居女性林雨彤，在门窗完好的房间里遭人侵犯，凶手无迹可寻。此外还有一条刻意压低的线索贯穿其中，围绕邻家女孩莹莹缓慢展开，直到谜底揭晓时才让全场倒吸一口凉气。四线并行，看似互不相干，却被同一栋老旧居民楼的物理空间紧紧钳住。正因如此，选择在哪里建起这栋楼，就成了整部电影最关键的空间决策。

把故事落地于重庆，是这次改编在视觉层面最关键的决策。

小说里的空间氛围依靠语言搭建，那种逼仄、错落、暗藏危机的居住质感，是用文字一笔一笔积累出来的；电影拥有另一种手段，它可以直选一座城市，让真实的空间替语言去工作，让观众通过感官直接接受，而不必经过阅读的转译。重庆近年来反复出现在华语悬疑影视作品里，从《火锅英雄》到《少年的你》再到《铤而走险》等，绝非偶然。这座城市的地理肌理天然适配悬疑类型：地势高低错落，楼宇上下穿插，步行道、隧道与建筑物之间存在大量意想不到的连接通道，地铁穿楼而过则在别处是奇观，在这里只是日常。空间的折叠性制造了现实层面的迷失感，人可以在这里消失、藏匿，也可以在意想不到的地方重新浮现。影片用几个看似无关的空镜头捕捉了这种城市质感，与孩子失踪的真相遥相呼应，空间本身参与了叙事。

居民楼内部的场景调度延续了这一逻辑。剧版302房间生活气息浓郁，家具和摆设都有住人的痕迹；电影里的处理则是另一种风格，整洁到近乎陌生，精致到与整栋老旧楼宇格格不入。这个处理在初看时以为穿帮，看到后来才发现是精心设置的破绽，因为那间房子本来就不是一个正常生活的家。两种改编方向的取舍，折射出两个版本对悬疑的不同理解：剧版的真实感服务于人物，电影的失真感服务于线索。导演程伟豪最终让整栋楼的压抑氛围成为推理过程本身，昏暗的楼道、沉重的防盗门、看不清楚脸的邻居，都在提醒观众危险就藏在最日常的空间里。这种空间上的破绽感，最终延伸成了影片的核心隐喻。影片用“洞”作为全片的核心隐喻，字面意义上的通道是作案手段，引申意义上的裂隙则贯穿每一个角色的处境。父亲、赌徒、受害的女性，各自的生活都有一个不愿正视的破口，而所有人的本能都是假装那个破口不存在。

值得追问的是，《消失的人》的观众里，相当一部分人早已读过原著或看过剧版，故事的大致走向对他们而言并不陌生。带着这样的预知仍然买票，这个现象本身已经说明了一些事情：悬疑类型的吸引力并不完全依赖“不知道答案”。同样的故事在黑暗的放映厅里、在重庆真实的空间里、在程伟豪的镜头语言里被重新激活，熟悉的情节走向不妨碍陌生的感官冲击，反而带来一种“等待印证”的特殊紧张感。观众走进电影院，买的不是谜底，是一种只有院线才能提供的感官经历。

悬疑惊悚在所有电影类型里，可能是最依赖“共同在场”体验的一种。突然跳出来的惊悚镜头在手机屏幕上所剩无几，氛围的压迫需要黑暗的放映厅和环绕音效来完成，“一起被吓”本身就构成了一种共享的情绪仪式。节假日合家或结伴出行，选择悬疑惊悚有相当程度是在选择一种集体性的情绪体验，这是流媒体和短视频无法复制的。与此同时，短视频和短剧已经把观众的感官阈值拉得相当高，密集的反转与冲突成了基础配置，反而使得那些能在感官刺激之外保留一点结构完整性与空间质感的院线作品，显得格外稀缺。《消失的人》并不深刻，主创也无意于此，但它扎实，它让人坐满一百四十分钟，这在今天的院线语境里已经足以形成口碑的差异。

《消失的人》的成功，给出了一个国产悬疑类型片可以走通的样本：不靠流量，不靠奇观，凭叙事工整与氛围控制，同样能在竞争激烈的档期里完成“逆袭”。只是当类型工整本身成为最高赞誉，我们或许也需要追问一句，对于悬疑惊悚这个类型而言，“好看”是终点，还是起点？

2018年，《我不是药神》将中国疾病叙事的情感动员推向极致。七年后的2026年五一档，《10间敢死队》在同一题材上作出了截然相反的选择：它让笑声替代了眼泪，让喧闹的群像消解孤独的受难个体，完成了一次疾病叙事的“去悲情化”实验。

早期电影中，疾病是社会批判的隐喻。“十七年”时期，身体疾病被编码为献身于革命的英雄叙事。新时期以来，随着人道主义话语复苏与市场化转型，疾病从宏大符号下沉为个体命运的容器。疾病叙事在发展中积淀成了一套高度成熟的悲情动员机制：病人作为受难主体，在身体衰败中完成精神升华；观众在移情与怜悯中获得道德情感的净化。这种“苦难—抗争—升华”的三段式结构，根植于中国文艺“以悲为美”的悲情叙事传统，也与市场化影院对情感消费的稳定需求深度契合。

《10间敢死队》以10号癌症病房为戏剧空间，以护工章小兵与多位癌症病患为核心人物，呈现出与上述悲情语法显著不同的叙事面貌。这种去悲情化策略并非孤立的修辞创新，而是暗示了一种更深层的情感结构变迁——从将疾病视为生活的例外状态，转向将其纳入日常生活的延伸。这一转向并非仅凭题材选择就能完成，影片对疾病叙事惯例所实施的双重解构，为它的实现提供了具体的修辞路径。

喜剧策略的祛魅功能

影片喜剧策略的功能并非制造笑料，而是祛魅。疾病题材与喜剧元素的结合并非本片首创。此前的实践多将喜剧作为悲情内核的修辞缓冲，笑点服务于泪点，并未改变疾病叙事的情感走向。《10间敢死队》的喜剧策

略具有结构性功能：它的幽默直指疾病叙事中被过度仪式化的那一套话语本身，而非在苦难边缘点缀笑料。

影片开场，一心求死、欠债落魄的年轻护工章小兵误入10号病房，原本应承担患者“心理干预”职责的他，反而被病友们跳出“绝症受害者预设”的状态冲击：他们把凑钱帮病友实现心愿的过程视为“众筹路演”、把集体策划溜出医院完成心愿的行动叫做“团建”。这些笑点，来源于绝症群体主动拆解外界强加的悲情叙事框架，主动消解疾病被过度赋予的悲情仪式感。

这种修辞贯穿全片：老刘的终极心愿在横店客串“打鬼子”的群演中实现，贾导在病房里拍出了自己的纪录片，赵博文剃光头高唱《我》完成对父权的规训。每一次笑，都是对悲情叙事惯性的一次打断，都是对疾病被赋予的形而上学重负的一次卸除。

完成对悲情仪式的拆解之后，疾病中的人如何重新安放自身？影片给出的答案是：把他们放回人群之中。这正导向了第二重解构：群像叙事。

群像叙事重构主体位置

群像叙事的功能是重构疾病的主体位置。传统疾病叙事倾向于将病人建构为孤独的受难个体，将其从正常社会关系中剥离，成为被凝视、被怜悯的他者。而《10间敢死队》的“10号病房”设置，本质上是将疾病空间建构为一个小型社会场域。退休干部、理想主义导演、家暴幸存者、被遗弃的患病幼童、被父权绑架的县城学霸、热心富婆——多位患者构成了一幅阶层、年龄、价值观高度异质的微型社会图谱。当这些人因共同处境

去悲情化的疾病叙事

——《10间敢死队》的表达转向与情感结构

■文/董燕茹

共居于封闭空间，他们之间的关系远非“病友”这一单薄身份标签所能涵盖。影片将疾病编织进一张横向交织的人际网络中：帮被前夫勒索的孟阿姨拦住施暴者不是悲情乞怜，而是一群连自身健康都难保的人用轮椅拼成的人墙；凑钱不是悲情募捐，而是被放置于解构导演拍摄的“心愿众筹”短片中。

群像叙事在此完成了一次关键的主体位置转换：病人从被观看的悲情客体，转变为彼此支撑、主动安排剩余生活的行动者。疾病的悲情在人际喧闹中被稀释了，取而代之的是一种近乎正常的“日常感”。这是影片在叙事层面最彻底的决裂——它拒绝将疾病叙述为生活的断裂，而是将其纳入生活的延伸。

经由这两重解构，《10间敢死队》完成的不仅是某种叙事技巧的翻新。它的独特之处在于，与一种尚在生成中的社会情感结构形成了精确的共振。

疾病“日常化”的范式转移

上述修辞策略的转型，如果仅视为导演的风格偏好或商业考量，则低估了它的文化征候意义。文化研究学者雷蒙德·威廉斯在《马克思主义与文学》中将“情感结构”界定为一种处于“溶解状态”的社会经验——它不同于已经沉淀为正式制度的“官方”的“固定的”意识形态，而是正在生成中的、尚未被明确分类的社会意识，作为一种弥漫性的感受方式，塑造着人们对世界的理解。传统的疾病叙事对应的是将疾病“异常化”的情感结构，将疾病对立为生活的例外状态，《10间敢死队》所回应的，则是一种将疾病“日常化”的新兴情感结构。

后疫情时代的集体经验已

经深刻重塑了中国社会对疾病的认知框架。当全球性公共卫生危机使疾病从个体偶发的“厄运”变为普遍化的生存条件，传统那种将重病患者孤悬于“悲劇英雄”位置的话语，其合法性开始动摇。过度悲情化不再显得崇高，反而暴露出一种不易察觉的区隔暴力——它将病人放逐到正常生活之外，使之永远无法回归日常。影片对悲情的拒绝，恰恰是对这种区隔的抵抗。它拒绝让角色成为供观众垂泪的苦难标本，坚持让他们保留庸常、琐碎、滑稽、不完美的日常人格。这不是对苦难的回避，而是对另一种生命伦理的召唤：疾病中的人，首先是人，其次才是病人。

这种新型情感结构最终凝练在片名“敢死队”的语义重置中。在传统语境中，“敢死队”指向一种朝向死亡的壮烈冲锋，其意义生产机制是将死亡崇高化。影片改写了对这一概念的挪用与改写：“敢死”不再指向“敢于赴死”，而是指向“敢于在有限条件下竭力生活”。衡量生命标准从“最终结局”转移到了“过程质量”。这种价值转向，将疾病叙事从“英雄史诗”的宏大模式，拉回到“日常史诗”的微观层面。

《10间敢死队》以自觉的修辞实践，触碰了一种尚在形成中的社会情感结构，完成了疾病叙事从“异常化”到“日常化”的范式转移。在2026年中国电影市场的五一档期，这部影片的存在本身就是一个值得关注的文化事件，它标志着观众也许已经准备好接受一种不依赖悲情动员的生命叙事，让疾病中的人重新成为人。这种转向的成效与限度，值得后续创作与批评的持续追问。

对疾病“共同体”的自反式书写

——评《10间敢死队》

■文/张楠

角色出现后，“10间敢死队”作为一个“想象的共同体”的有机体才正式形成。通过强调异质性外部元素的介入与共同体内部成员的一致对抗，共同体的内部成员们强化了了在集合体之间的身份认同与象征性连接，最终达成了某种属于集合体的归属感。

而这种归属感在《10间敢死队》中正是通过“锄强扶弱”的古典中国侠气想象得到再度强化——帮助一位受丈夫欺压的女性，追寻自我，寻求法律与正义归位的做法，重申了底层的人文关怀，“敢死队”的成员们也在这间病房内重新认识到了生命的可贵，正如片中角色贾导引用过的导演是枝裕和之言，“生命本就是奇迹”。

现实在场：伪纪录片中的“真感情”

该片也利用一种类似社会学调查的方式，在叙事上进入“戏中戏环节”，纪录片的伟大设想得以让摄影机变成探访生命和情感的工具体，得以由表及里，追寻生命进入倒计时环节的伦理困境与道德危机。当片中章小兵完成医学课题的设置，影片在形式上利用“摄影机—纪录片”模式，叙事此时进入了另外的维度。摄影机此时的唯一目的就是让病人说出自己的临终愿望，并能够实现“不可能”的愿望。

于是摄影机成为记录电影角色“人生”与“困境”的超真实存在，

也为片中角色增添了一笔真实的“温度”。摄影机记录下了小冰冰孤立无援时，社会性募捐是如何能在短时间内筹集出手术费的；记录下了孟姐在面对丈夫的叫嚣时，“法与情”相平衡的中国特色社会主义法律体系是如何能帮助女性摆脱受控制的人生的；还记录下了赵博文勇敢反抗父权、追求新的自我的瞬间，“我就是我，是不一样的烟火”这一宣言正成为新一代青年的人生代名词。

摄影机的在场也向外记录了更为残酷的现实问题。《10间敢死队》勇敢地类型电影的框架下追问“痛点”：无法承担的医药费，遣孤，“毕业即失业”的就业现状，女性身份的内在撕裂等等。而且电影并非只是观照社会结构性问题，也利用老同学聚会中摄影机的在场，形成对电影行业自身问题的关涉——“搞创作的不在谈创作了”。真诚与坦率的自我反思，正是导演陈思诚在创作这部电影时面对上述社会问题的态度：不回避，不转移，而是深入到微观处，从具体实在的小人物出发，关心共鸣种种难以言说的困境，并勇敢地面对生活。正如本片的联合导演回田通过豆瓣签名的那句法国思想家罗兰·罗兰名言：“世界上只有一种英雄主义。”

温情书写：向死而生的新开始

电影的“自反”更关乎迷影文

化。正是通过角色贾导口中的“金句”而非晦涩的解读，电影开始以更为“下沉”的姿态，突破小圈子而走进普通观众。这种姿态在横店帮助完成心愿的戏中展现无余：电影就像是人生，人生就像是横店拍摄的一部部电影，伟大导演并非存于遥远历史，而是与观众比肩，真正的电影工作者也并非居高临下俯视芸芸众生，而是像贾导一样“记录他们，加入他们，成为他们”。正如导演斯坦利·库布里克所说：“如果你能谈论他们，为什么还要拍他们？”

影片对库布里克等大师的致敬不停留在形式上的摹仿，而是将库布里克式的“疏离”转化为温情的书写：这种策略不在于消解死亡背后的苦痛与沉默，而是像一出有笑有泪、悲喜交杂的生活剧。它让病房不再是冰冷的终点站，而成为情感交汇的临时家园；让摄影机不再是冷眼旁观的工具，而成为倾听与陪伴的媒介。那些被遗忘的、被忽视的小人物可以彼此看见，彼此托举。死亡没有被美化，苦难没有被稀释。

最后，陈思诚借老刘之口，通过引用德国哲学家马丁·海德格尔的“存在与时间”来揭示了整部电影的“谜底”：人虽本就沉沦于日常，但如果能以直面死亡、向死而生的勇气适应日常性，才能真正地活出时间性。向死而生即意味着，生命本身是一个圆，开始便是结束，结束便成为新的开始。