

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《给阿嬷的情书》： 中小成本影片如何撬动大市场

■文虞晓

从五一档脱颖而出的《给阿嬷的情书》还在续写着奇迹般的逆袭，这部没有流量明星、没有豪华特效、制作成本仅1400万的潮汕方言电影，成为5月电影市场现象级“黑马”。如何以小成本撬动大市场，《给阿嬷的情书》为当下国产中小成本电影的创作提供了珍贵的范本。

中小成本电影是中国电影行业对低成本或中等成本影片的统称，核心是投资规模小、制作体量轻、依赖内容与创意，区别于亿元级大制作。主流电影节展往往将制作成本两千万以下的影片称为中小成本电影，而在当下的产业语境中，制作成本1000万至1亿元的被归类为中等成本电影，1000万以下的被称为低成本电影。虽然与商业大片有着体量上的差异，但中小成本电影绝非电影产业中的边缘配角，而是维系产业平衡、培育行业人才、创新影视创作、传承本土文化的核心支撑力量。它弥补了商业大片在题材、思想、人才、文化传播等诸多层面的创作空白，承载着电影艺术传承、时代记忆留存、民族文化传播、行业生态优化等多重深层价值。

有数据显示，2024年1-6月上映的171部国产电影中，16部高成本电影占据了总票房的92%，而剩余155部中小成本电影仅分得8%的市场份额。马太效应导致“头部垄断、腰部塌陷”的市场格局，让中小成本电影的生存空间相当局促。

导致这种局面的原因是多元的，首先是资本对创作的影响，为了增加项目的“确定性”，制片方更倾向于IP改编、续集创作、流量明星加持的影片，原创剧本或现实主义表达往往被视为高风险，导致创作生态的僵化；其次由于档期排片、黄金场次、媒体宣发等资源主要向头部影片倾斜，中小成本电影在市场竞争中更难以吸引观众。《但愿人长久》曾获第38届金鸡奖(2025年)最佳中小成本故事片奖，影片公映后只创造了48.5万元的票房。

资金和人才的短缺也让中小成本电影在创作层面普遍存在“粗制滥造”的问题，最直观就是在画面质感、剪辑流畅度等技术

环节工业化水平低下，叙事上更是良莠不齐，大量作品标榜“高能反转”，实则陷入“为反转而反转”的误区，依赖“尘封旧案、精神疾病、全员恶人”等模式化设定，导致逻辑链条断裂；角色背景设定刻意叠加癌症、家庭破裂、债务危机等悲惨元素，矛盾解决依赖巧合推进剧情，人物沦为工具化符号……质量的良莠不齐、差强人意，也导致观众对这类影片日渐失去了信心。

在这种市场生态之中，《给阿嬷的情书》的“破圈”并非偶然，而是在多个维度实现了创新突破。在创作理念上，导演蓝鸿春坚持“从心而发、真听、真看、真感受”的创作原则，摒弃商业片惯用的流量明星逻辑，将“角色契合度”作为唯一标尺。主演李思潼(饰演南枝)是金融系学生，男主王彦桐(饰演木生)因失业被发掘，84岁的吴少卿(饰演阿嬷)是潮汕本地网红，观众在银幕上看到了新面孔，也感受到这群生长于本土的角色们与潮汕文化“身土不二”的沉浸与和谐，难怪会感叹“他们不是在演，他们就是在生活”。

其次是制作模式的创新。在电影制作的S级项目中(S级项目是行业对顶级投资、顶配主创、重磅IP、战略级定位影片的专属评级，代表最高制作规格与市场预期)，大量资金被用于支付明星片酬和营销费用，挤压了剧本打磨和制作本身的投入。蓝鸿春对“小成本”有着清醒的认识：“电影的本质是讲故事、传情感，……钱要花在内容上、花在细节上”。在1400万成本中，90%以上资金严格用于内容制作本身，演员总片酬不足百万，初期营销费用几乎为零。

制片流程通过“在地化资源整合”策略，实现了成本的极致控制：场景零成本——阿嬷居住的老宅由当地托管人免费提供；设备简陋——用iPad当监视器，三轮车改装成移动拍摄平台；跨国拍摄精简——泰国戏份仅4人团队携带1台单反完成。在营销模式上，影片采用“区域深耕、口碑先行、梯度扩映”的阶梯式发行策略，而非传统的全国同步铺开。4月18日至23日，仅在汕头、揭阳、潮州三城进行点映，场均人次名列前茅，上座率达70%-80%；4月24日起扩至广东全省；4月30日正式上映时仅在北京、上海、广东等六省市开画；5月3日基于口碑数据开启全国扩映。这种策略用最小的启动成本，在最可能产生共鸣的土壤里培育口碑，再用实实在在的数据说服市场。

最终依托于口碑的逆袭和人际传播，《给阿嬷的情书》用低成本实现了票房的逆袭，当然这一切的依托是要有个好的故事，影片以“侨批”为纽带，将潮汕乡土故事升华为全体中国人的情感共鸣，用质朴叙事唤醒集体记忆，将潮汕文化与普遍情感完美结合，实现了社会效益与经济效益相得益彰、双向共赢。随着影片的市场大卖，联动汕头文旅推出的“票根经济”，开创了“电影+文旅+消费”的融合新生态，带动潮汕文旅热度暴涨。

《给阿嬷的情书》的成功，证明了电影创作上长期主义的价值，蓝鸿春数载的素材积累和叙事经验，加上情怀初心，催生了这部作品；也证明了电影是以“内容为王”的艺术/生意，它提醒中国电影产业，与其在流量和明星上砸钱，不如在内容和故事上下功夫。

中小成本影片如何撬动大市场?《给阿嬷的情书》为所有试图讲述本土故事、挖掘文化深度的创作，提供了一个清晰、可借鉴的“破圈”范式——当创作回归真心，传播依靠口碑，市场自然会给予最热烈的回响。

“消失”三重奏： 《消失的人》所指分层与复调叙事

■文/吴昔

电影《消失的人》以三个罪案案情——孩童失踪、独居女性被侵害、赌徒藏尸的复调式呈现，构建了华语悬疑片中罕见的叙事结构。本文聚焦该片在剧作结构上的复调特征，考察三条独立又纠缠的叙事线是如何在“消失”这一共同主题下共振展开的。

《消失的人》改编自贝客邦小说《海葵》，讲述同一栋老旧小区内相继发生的三桩案件：唐宇的儿子唐诺在楼道中凭空消失，且并未被监控拍到任何出入痕迹；独居女性林雨彤深夜遭人迷奸，而凶手也未留下任何物证；赌徒严午在父亲突发脑梗死后，为冒领养老金而藏尸。这三条线索在影片约三分之二的篇幅中各自推进，看似毫无关联，最终却被汇总到一个隐秘的空间结构。即凶手徐志杰在自家302室与隔壁301室林雨彤家之间暗挖通道，借机实施强暴，而唐诺的失踪正是因为误入密道，揭开了徐志杰的丑恶罪行。

能指与所指是语言学家索绪尔提出的符号学核心概念。其中能指指的是符号的物质形式，所指指的是符号所表达的意义。影片中以“消失”为贯穿三条线索的元主题，但它在每条线索中包裹的含义不同，以此进行所指上的分层。

情感、信任、人性： “消失”的所指分层

在唐诺失踪线中，“消失”指的是物理层面的，孩子的行动轨迹的失踪。但如前文所述，这种物理消

失实则是暴露了更深层的“情感消失”，主要来自于唐宇和阿玉这对夫妻在日复一日的共同生活中，由于对孩子的病情的隐瞒，家庭氛围日渐焦灼，社区中甚至产生出阿玉虐待唐诺的谣言，这些都是唐诺选择“消失”的深层原因。

在林雨彤被侵害线中，“消失”指向社会层面，当受害者选择沉默，当犯罪痕迹被抹除，“消失”的不只是证据，更是正义的可能性。林雨彤的身体被侵犯，她的声音却被社会规训所压制，这无异于一次“主体性的消失”。这条线中“独居女性”“入室迷奸”这些关键词勾勒出当代都市女性最深层的不安想象。影片刻意利用视听语言将林雨彤的怀疑引向多个方面，让她发现自己身边的每一个男人都有嫌疑，同时让观众与女主角一起陷入“谁也不能信任”的境地。这种对于社会关系的质疑也暗含着对现代社会人与人之间的沟通隔阂的隐喻式呈现。

在严午藏尸线中，“消失”则指向存在层面。从严午选择隐藏父亲的尸体继续冒领养老金开始，他就陷入了一个必须用新谎言覆盖旧谎言的道德困境，他自身也从一个懦弱胆小的赌徒逐步陷入人性异化消失的凶手中。

这三种“消失”并非彼此孤立，而是在影片的进程中逐渐进行三个层面的共振。无论是孩子物理性上的消失，还是严午为父亲制造的社会身份的消失，以及林雨彤案中消失的女性话语权，观众会意识到三个“消失”事件的上演，都源于

整个社区的道德敏感性的丧失。正如制片人赵明辉在访谈中提到，“消失的不仅是暂时不得而知的真相、悬疑的谜面，更是现代人生命都可能遇见的课题——那些因故走散的亲缘、未曾说出口的告别、深埋心底的遗憾”。

延宕、交错、收束： 悬疑的复调叙事

《消失的人》中围绕着这三层“消失”的所指进行了非典型的悬念设置与剧作策略。根据热奈特的叙事聚焦理论，叙事视角可分为三种基本类型，即零聚焦、内聚焦和外聚焦。首先，该片并非单一的遵从“跟随单一角色的主观视角”的内聚焦视角，而是针对性的根据三条剧情线的戏剧性进行了变焦叙事。在林雨彤事件中，内聚焦的内聚视角，而是针对性的根据三条剧情线的戏剧性进行了变焦叙事。在林雨彤事件中，内聚焦的内聚视角，而是针对性的根据三条剧情线的戏剧性进行了变焦叙事。在林雨彤事件中，内聚焦的内聚视角，而是针对性的根据三条剧情线的戏剧性进行了变焦叙事。

其次，影片遵循着延宕揭露与“交错提供线索”双轨并行。“延宕揭露”，指每条线索自身的信息释放都被人滞为滞后，例如唐诺的去

向、侵害林雨彤的犯人等，都被推迟到影片后半段甚至最后二十分钟才逐一揭开。而在悬念设置的过程中，影片通过“交错提供线索”制造悬念的流动性，即当失踪线的推进陷入停滞时，叙事就切入侵害线，当侵害线也进入瓶颈时，藏尸线的惊悚场面再次抓住注意力。三条线索的交替推进，使悬念始终处于“被激活”的状态，让观众没有机会感到厌倦。

影片最终将三条线索收束于“空间”这一共同节点：唐诺的“失踪”是因为他躲进了暗墙通道；林雨彤被“侵害”是因为凶手通过暗墙进入她的卧室；而严午的“藏尸”也因为徐志杰通过暗墙的偷窥加深了严午的犯罪升级。这三条线索并非传统意义上的“因果关系”的汇聚而是以“共时性”的方式在同一个空间中并置。它反驳了“多线叙事必然走向汇聚”的惯性认知，提供了一种“既不汇聚也不完全离散”的第三条道路。三条线索在事件层面并不真正相交，却在主题层面深度共振，它们共同回答着同一个问题，即当日常生活的信任基础崩塌，人还能依靠什么？

《消失的人》作为一部类型片，利用复调叙事，讲述了三条不完全相交但主题统一的“消失”事件，三条线索各自承载着对“恶”的不同质性的追问，又在“消失”这一母题下形成共鸣，使影片超越了一般悬疑片的类型边界，成为一种关于现代都市信任危机的社会病理，使这部影片成为悬疑类型与人文关怀之间的桥梁。

《消失的人》： 封闭空间与社会派推理的本土化实验

■文/张芹

《消失的人》以五一档票房冠军收官，最终票房有望超过5亿元。这部成本仅约3000万元的影片，在首日排片仅有20.1%的局面下，凭借口碑发酵次日即完成单日票房反超，三四线城市观众贡献了46.9%的票房。影片改编自贝客邦原著小说《海葵》，以同一栋居民楼内发生的孩童失踪、独居女性被侵害、赌徒藏尸骗保三条线索交织推进，将社会派悬疑的根系深深扎入熟人社会的日常肌理之中。

邻里深渊： 物理距离与心理隔绝的悖论

导演程伟豪把镜头对准居民楼，不是因为它构成传统悬疑意义上的“密室”，而是因为它凝聚了当代城市生活中一个最隐蔽的悖论：物理距离越近，心理距离越远。小区里数百人共享同一个三维坐标，却各自活在无人知晓的孤岛之上。导演在一次访谈中自述，创作冲动正来自“有一天出门准备搭电梯，看着同一层邻居的家门时，突然在想，我们每天出入的日常空间里，其实每扇门背后都有可能发生一些不寻常的故事”这个念头本身，就是对日常秩序的一次动摇。

悬疑的类型快感由此被重新定义。它不是把危险从外部导入，而是把目光转向那些早就存在于内部、却被集体忽视的东西。猫眼成了影片反复凝视的对象，至少有四次特写落在它的圆形镜片上。表面看，猫眼是安全的装置。看清门外的人，决定不开门。但在程伟豪的调度下，它逐渐从“看”的保护性工具滑向“窥”的侵犯性通道。门里的人通过猫眼审视陌生人，门外的人同样可以透过那一点

微光的明灭反视屋内。安全装置与窥视通道，在此处合为一体。

墙洞意象将这一悖论推向了更尖锐的层面。赌徒严午为偷窥隔壁在墙上凿出的小洞，是物理意义的裂缝，也是心理层面的隐喻。锁好了门，拉好了窗帘，但墙上可能有个你不知道的洞。这些瞬间不是传统悬疑的“惊吓点”，却是真正令人脊背发凉的东西。程伟豪所做的不是去渲染恐怖，而是去发现恐怖：让每天被熟视无睹的角落，缓慢而不可逆地露出另一种面目。

居民楼由此被构造为一种奇异的“空间存在”。它表面上遵守着邻里寒暄、门禁监控、物业管理等现代秩序，内里却滋生着窥视、谎言与随时可能发生的暴力。犯罪之所以可能，不是有人被“关”在了什么地方，而是所有人早已习惯于把自己“关”了起来。视而不见被内化为一种生存本能：看见却不记住，听到却不追问。而恰恰是这种被普遍认为“正常”的邻里关系，为罪恶提供了最隐蔽的掩护。程伟豪将拍摄地选在重庆一座以立体纵深著称的山城——居民楼的错落格局在航拍镜头下化为沉默的凝视，与楼内居民彼此窥探、猜忌的视线形成奇妙的共振。空间的纵深感与人性的暗面，在此处合二为一。

“熟人地狱”： 社会派推理的信任勘探

当日常空间的心理隔绝被层层剥开，叙事顺势将刀刃转向在这片土壤上滋生的具体罪行。影片并置的三条线索：孩童失踪、独居女性被侵害、赌徒藏尸骗保，各自指向熟人社会信任结构的不同

层级，构成了一组几近严整的对照实验。三个层级的信任，在特定条件下被逐一翻转：主动信任、被动依赖、本该天然牢固的血缘纽带。熟人社会没有提供天然的保护，它只是在等待一个裂缝。

林雨彤在哥哥劝说下没有报警，因怕被说“不清白”；唐宇张贴寻子启事却被邻居传言虐待孩子；严午在父亲死后第一反应不是悲痛，而是算计怎么冒领养老金。这些行为背后，是当代都市人沉默、自保、互不干涉的生存策略。影片真正的惊悚感不给神秘的闯入者，而给那个每次擦肩而过都会微笑点头的邻居。因为越是熟人，越清楚你的作息；越是熟人，越容易在监控之外接近你；越是熟人，越不会在第一时间怀疑。

两个物质细节在此承担了关键的叙事功能。猫眼不仅是空间装置，更是一种“信任的视觉装置”。它以保护之名消解安全，以窥视为日常。纽扣反复以特写镜头散落在不同案发现场，最终揭示它们并非同一案件的物证，而是被不同人出于不同动机在不同时间点放置。物证本身是中性的，在熟人社会的信息网络中才获得了意义。或者说，获得了被误导的可能。

谜底与追问： 叙事收束中的未竟之思

《消失的人》的叙事采用三条叙事线错位的时间线的方式进行讲述，在叙事的最终收束处，三条线索在“谁是凶手”的层面上完成了严密的咬合。但“谜底的逻辑”在某种程度上替代了“问题的逻辑”：我们知道了犯罪是如何发生

的，却未必完全理解了犯罪为何会发生。

影片对关键人物徐志杰的人格形成和作案动机缺乏明确交代，在叙事节奏上枝蔓过多，140分钟的片长确有拖沓之嫌。这部悬疑作品的力量不在推理的严密，而在氛围的窒息；不在谜底的难度，而在拷问内心。但社会派推理的真正标尺不止于此。它的力道不在于将嫌疑人圈定在“熟人”这个模糊范畴上，而在于追问：当“熟人”变成“凶手”，这中间经过了怎样的日常伦理断裂？信任的开关在哪个日常瞬间被扭转？它用日常细节铺陈出了不安的氛围，用社会议题的选取触动了当下的集体焦虑，但在将这些焦虑转化为更深层次的社会性认知时，仍留有向深处行进的空间。

尽管如此，这并不妨碍《消失的人》成为一部具有坐标意义的作品。它以“小作坊悬疑片”的成色逆袭了流量与大IP的组合，证明了好内容的口碑爆发力。在悬疑类型层面，它以近乎纯熟的三线并置和空间叙事的自觉，交出近年来国产悬疑片最具完成度的答卷之一。更重要的是，它指出了一条值得深耕的路径：国产悬疑不必依赖异域奇观，深渊也不必远赴荒郊。一栋普通的六层居民楼，足以为我们这个时代的恐惧与秘密提供一面镜子。

《消失的人》勾起了观众对“最熟悉的环境突然变得不可信任”的茫然。当片尾字幕滚起，观众走出影院，走进属于自己的单元楼时，或许会第一次真正注视那扇虚掩的防盗门背后隐约传来的声响。那声响，是电影的余音，也是日常深渊的回响。