

“电影+”赋能工业遗址创造性转化

■文/张 琦 邹岚凤

工业遗址凭借其独特的环境质感和空间特征,正被越来越多的创作者所重视。2026年暑期档上映的《欢迎来到龙餐馆》将宁夏石嘴山的石炭井工业遗址作为重要外景拍摄地,通过矿区厂房、街道、戈壁荒漠等真实场景构建影片的空间环境。《奥德赛》也在多个国家开展实景拍摄,将意大利西西里法维尼亚纳岛采石场遗址等特殊空间融入影片叙事。

然而,剧组终会撤场,银幕热度也会消退。拍摄结束之后还能留下什么?电影对工业遗址的价值,不能只停留在一次取景和短期传播之中。“电影+”工业遗址关键在于电影能否把沉寂的工业空间重新转化为可持续使用的生产资源,把短暂的银幕关注转化为不断更新的文化内容,并进一步从厂房、机器和社区背后重新发现可以进入中国电影的人物、生活与时代经验。

“电影+”介入工业遗址的现实展开

第一,影视摄制激活工业空间。工业遗址保留了工业生产的物质遗存,也形成了独特的工业美学。厂房结构、工业构件,钢铁、混凝土、砖石等材料,共同构成了具有辨识度的工业视觉景观。长期生产留下的锈蚀、磨损和色彩变化,则进一步赋予这些景观以鲜明的时间质感。对于电影而言,这些工业元素可以直接转化为视觉素材。

宁夏石嘴山石炭井较为完整地保留了矿井、厂房、学校、医院、居民区、车站铁路等工矿区的多种空间遗存,周边又与贺兰山、戈壁相连。随着矿区关停和产业转型,这些原本服务于煤炭工业的空间在逐渐探索新的使用可能。《欢迎来到龙餐馆》正是近年来石炭井参与电影生产的代表性作品。石炭井既有的老矿区建筑、街巷以及周边戈壁地貌,经由置景改造,被转化为影片所需要的异域空间。公开资料显示,影片约四分之一的场景在石炭井完成拍摄。在这里,工业遗址并不是作为工业历史本身被呈现,而是其既有的空间形态和环境质感被电影重新调用,服务于新的故事和场景建构。这也表明,工业遗址进入影视创作,并不局限于工业题材或年代叙事,其空间本身具有较强的影像可塑性。

剧组的持续进入,也进一步推动石炭井从提供场景向承接影视生产延伸。围绕拍摄需求,当地利用原有职工公寓、矿工食堂等闲置设施完善剧组住宿、餐饮和道具存放等配套设施,并组织本地群众演员参与拍摄。北京电影学院石炭井影视创作实践基地的设立,又进一步拓展了其影视实践功能。电影对工业遗址的激活,由场景利用向生产服务延伸,使退出工业生产的空间重新进入新的文化生产过程,在持续使用中获得新的功能。

第二,银幕传播推动空间再认识。工业遗址具有鲜明的地域属性,对于缺乏相关生活经验的公众而言,首先进入视野的往往只是厂房、车间、机器和铁路等物质形态。电影通过人物、情节和情感关系赋予这些空间新的叙事关联,使原本陌生的工业遗存转化为具有故事意义和情感记忆的银幕空间。随着影片传播,这种建立在人物和故事基础上的银幕认知又会重新作用于现实场所,使工业遗址以新的文化身份进入公众视野。

2025年上映的《捕风追影》中,广州紫泥堂文化创意园的紫桶116栋被设置为梁家辉饰演的傅隆生与“养子团”的大本营。人物关系和故事行动在这一空间中展开,使老厂房不再只是具有视觉特色的场景背景,也成为影片叙事的重要空间。影片上映后,由紫坭糖厂工业遗产改造而来的紫泥堂,也因此叠加了一层与电影人物和情节相联系的银幕记忆。《你好,李焕英》则更能说明情感叙事对空间记忆的塑造。影片在襄阳多处老工业空间取景,其中前身为国营卫东机械厂的湖北卫东控股集团是主要取景地,大礼堂、工人文化宫、职工食堂、幼儿园、篮球场等工厂生活空间均进入影片。当母女情感被置于这些具

体的生活场景中,它们不再只是指示年代的背景,也成为承载人物日常生活与情感记忆的场所。影片上映多年后,作为另一处取景地的六〇三文创园仍被游客作为《你好,李焕英》的电影片景去辨认和打卡,显示出银幕记忆对现实空间认知的持续影响。

第三,多元融合拓展文化场景。电影对工业遗址的介入还逐渐拓展到公共文化活动领域。电影节、影片展映、首映式、主创交流等活动进入工业遗址,使这些空间承载起观影、交流和文化体验等新的使用功能,也进一步丰富了电影与工业空间发生联系的方式。

首钢园的相关实践较为典型。2021年,中国科幻大会在首钢园举办,大会首次推出北京科幻嘉年华,其中设置北京科幻电影周,开展露天展映、VR展映等活动。此后,电影放映、影片推介、主创交流等内容也多次进入园区。2026年,第十届中国新西兰电影嘉年华将主场地设在首钢园大跳台冷却塔,新西兰影片《1978》在此完成全球首映。这些不同形式的文化内容对工业空间的使用,拓展了工业遗址承载电影的方式,也进一步丰富了工业遗址与当代文化生活之间的联系。

“电影+”赋能工业遗址仍有深化空间

第一,项目合作已有积累,持续协作仍显不足。影视项目具有明确的生产周期,而工业遗址参与影视生产需要相对稳定的资源对接和服务支撑。从现有实践看,部分工业遗址仍主要以提供拍摄场地的方式参与影视项目,遗址与剧组之间的联系往往围绕具体项目展开,拍摄结束后,相应的生产关系也随之减弱。已有项目形成的场景信息、服务经验和协作关系,尚未充分沉淀为可供后续项目持续使用的资源和机制,不同项目之间的经验积累和服务衔接仍有进一步完善的空间。

第二,空间价值不断显现,文化内容挖掘不足。工业遗址的价值日益显现,但从现有实践看,对工业遗址的利用仍较多停留在空间和景观层面,厂房、车间、机器等被转化为具有年代感、工业感的影像元素,遗址背后的故事却很少真正进入叙事。工业遗址所承载的工人生活、企业记忆、技术变迁和城市发展,同样具有转化为人物、故事和情感经验的潜力。如果影视创作只停留在对空间视觉特征的使用上,那么不同的遗址就容易简化为相似的“工业景观”,其独特的地域经验和时代记忆也难以充分呈现。

第三,开发方式趋同,遗址特色彰显不足。部分工业遗址在引入电影资源后,开发思路仍较多围绕相近的空间改造和活动形态展开。一方面,一些工业遗址在开发过程中较多向摄影棚、置景区、影视街区等相近形态延伸,容易将“影视基地化”作为较为通用的开发方式,使不同遗址原有的资源差异难以充分体现。另一方面,部分园区虽然陆续引入电影节、首映、展映、主创交流等文化活动,但不同活动之间相对独立,彼此关联有限,电影活动与遗址自身空间特征、工业文化之间的联系也不够鲜明。

“电影+”赋能工业遗址的深化路径

第一,完善影视生产协作机制。推动工业遗址由阶段性介入转向持续参与影视生产,需要进一步完善影视生产协作机制,打通资源发现、项目对接和拍摄承接等环节。可对工业遗址进行资源整理,将具有拍摄价值的空间从一般的工业遗产信息中单独梳理出来。围绕厂房、车间、矿井、铁路、仓库、码头、职工社区等不同空间类型,建立工业遗址影视资源名录,并记录建筑风貌、空间尺度、保存状况、交通条件、周边环境以及拍摄限制等信息。在此基础上,对重点遗址进行数字化采集,形成包含高清图片、视频、全景影像等内容的数字资产库,并适当纳入历史影像和既有

影视拍摄资料,为影视项目提供更加完整的参考。

在资源梳理的基础上,还需建立更加顺畅的项目对接机制。围绕不同类型影片的场景需求,加强剧组、遗址管理方与地方影视服务主体之间的信息衔接,使场地信息、拍摄要求和实际条件能够及时匹配。对具备摄制条件的工业遗址,可根据影视生产的实际需要适度改善基础条件,并完善勘景、场地协调和后勤保障等服务,使工业遗址不仅“可以拍”,更能“顺利拍”。

持续承接影视项目还需要处理好利用与保护的关系。拍摄所需的功能调整应尽量减少对原有空间格局和历史风貌的干预,同时明确拍摄区域、临时搭景和设备使用等方面的规范。只有使资源能够被及时发现、项目能够顺畅进入、拍摄需求能够得到有效保障,并将影视利用控制在合理的保护边界内,工业遗址与影视生产之间才能逐步形成相对稳定的协作关系。

第二,深化工业经验的叙事转化。工业遗址留下的不只是生产设施和建筑空间,也沉淀着中国工业化、城市化进程中形成的社会记忆。工业遗址中的文化内容要真正进入电影创作,需要从具体遗址出发,识别其中具有独特性的历史经验和生活经验。电影创作者可以通过厂史档案、地方志资料、职工口述等,了解企业发展、生产生活和地方社会的具体脉络,从中辨识具有叙事潜力的人物经历、生活细节和关系变化。

这些内容进入电影,还需要进一步完成从历史资料到人物和故事的叙事转化。电影创作者可以从具体人物的生活处境出发,将企业兴衰、技术变革和产业调整等社会变化落实到人物的职业选择、家庭关系和现实处境之中,使这些变化成为影响人物命运和关系变化的重要因素。在这一过程中,不同地区、不同行业 and 不同发展阶段的工业实践所积累的经验,才能在电影中呈现出各自的地域特征和时代印记。

第三,推进差异化路径与文化品牌塑造。不同工业遗址在空间条件、区位优势、现有功能和文化资源等方面差异明显,“电影+”开发需要从遗址自身条件出发,选择与其特点相适应的介入方式。例如,具有较大空间体量、较强场景可塑性和一定生产配套条件的遗址,可强化其拍摄承接和创作服务功能。区位优势、公共空间和文化服务条件较好的遗址,可通过电影节、展映、主创交流等活动,将电影更多纳入日常生活活动之中。对于已经形成一定影视辨识度、同时具备参观条件和相关旅游资源的遗址,也可在主要功能基础上适度延伸取景地参观、影视展示和主题体验等内容,进一步丰富电影介入工业遗址的方式。这些方式并非彼此割裂,不同遗址可以在明确主要功能的基础上进行适度组合,形成各有侧重的电影介入方式。

差异化路径还需要通过持续实践不断强化。文化品牌需要在相对稳定的功能定位和内容积累中逐步建立。工业遗址可以围绕自身主要的电影介入方式持续开展相应项目和文化活动,使空间特点、工业文化与电影内容形成较为稳定的联系,并在长期传播中逐渐形成公众认知。由此,不同遗址才能形成具有自身特点的文化形象和品牌辨识度,减少影视文化开发中的同质化倾向。

总之,电影以工业空间为场景,以工业景观为视觉素材,以工业记忆为故事资源,使工业遗址能够被利用、被讲述、被感知。“电影+”进一步将这种拍摄利用延伸到传播、文化体验和产业开发中,使工业遗址的价值在持续的影视利用中获得新的文化意义和价值空间。未来,随着“电影+”与工业遗址的结合不断加深,更多工业遗址有望转变为影视创作的“造梦空间”。希望一个个“光影之梦”在工业遗址落地生根,抵达大众。

(张琦,北京电影学院管理学院副教授、国家金融与发展实验室文化与金融研究中心特聘高级研究员;邹岚凤,北京电影学院管理学院2025级硕士研究生)

《密档》：一部『无事发生』的『谍战片』

■文董牧孜

谍战叙事,装不下它

主旋律,新主流,谍战——我们很容易在三种题材或类型的框架里定位《密档》。而《密档》却与每种惯有的类型化表达“格格不入”。

《密档》是毋庸置疑的主旋律题材:它讲述党的隐蔽战线中地下工作者的信仰与牺牲。1987年,电影主管部门召开全国故事片创作会议,首次提出“坚持主旋律、提倡多样化”——主旋律创作要体现时代的主导价值,这是关于“拍什么”的问题。作为一种创作现象,2009年,以《建国大业》为代表的“三建”系列开启了新主流大片的新时期,它要解决的是主流价值如何进入市场,回答“如何抵达观众”的问题,学者尹鸿、梁君健称之为“主流价值与主流市场的合流”。新主流大片以类型片的语法与工业化的大制作,聚合高投资、大制作、大明星与奇观场面。从《集结号》到《红海行动》《攀登者》《长津湖》系列等,“爆款”作品一度验证了这套方法论的市场号召力。

隐蔽战线题材中商业化较为成功的形态,是谍战片。这一题材经历了从“反特片”到“惊险样式片”,再到“谍战片”的命名更迭。1949年,《无形的战线》成为新中国第一部反特片,此后“十七年”,各大制片厂出品了三十多部反特片。新世纪以来,《暗算》《潜伏》《风声》等谍战剧、谍战影片风靡一时。正如学者陈琦指出,政治性与娱乐性的博弈与张力使得大陆谍战题材影片大受欢迎。

不论名目怎么换,谍战片往往聚焦一类人——传递情报的人。《永不消逝的电波》里,情报要发出去;《悬崖之上》,要完成营救任务……追逐、破译、反转,皆以“事”为燃料,拍的是流动——这是谍战类型的叙事引擎。

《密档》的焦点,是隐蔽战线里的另一类人:守护者。他们不刺探、不传递,如同“大海里的一滴水”,尽可能隐藏自己,减少活跃度,只为做好一件事:保管中央文库档案。当年的文库安保制度写得很清楚:库址独立居住、独立活动,只派一名领导干部与文库负责人单线联系,工作人员不参加支部大会和集会游行,以家庭化掩护身份。片中誓言“人在,箱子在”——人的生活本身,就是档案的保管条件。主角徐书亭、沈玉琳的全部生活与社交,都围绕箱子中档案的藏匿展开。正如出品人王隽指出:“这部影片的主角,其实就是档案。”

《密档》最初的剧本遵循十余位保管员十八年接力守护的叙事来写,经两轮推翻,“一个字都没剩”。谍战的悬念是时间不够了;档案的悬念是

电影《密档》里,并无大事发生。

这对一部电影近乎判词,对它所讲述的那段历史,却是最高的赞美。1931年到1949年这十八年间,两万余份中央文库核心档案秘藏于上海,历经白色恐怖与沦陷岁月;十几位保管员接力守护,多次历险——有人被捕,有人牺牲,而档案本身没有一份落入敌手。1949年移交时,中共上海市委组织部的证明信称档案“未受到霉烂、虫蛀、鼠咬等半点的损伤”。纪录片、沪剧都曾讲述这段隐蔽战线的历史,而以故事片演绎个中秘辛,在上影集团出品、郑大圣执导的《密档》之前,还鲜有尝试。

党史专家曾告诉《密档》编剧:“守护者真正的成功,不是化解危机,而是什么都没有发生。”《密档》因而在叙事上面临先天的难题:一个“什么都没有发生”的故事,该怎么拍成电影?

《密档》的艺术创造性,就在于如何“于无声处听惊雷”。主创巧做文章,把十八年沉默压缩进1942年春天的一栋石库门,将传奇性隐藏于市井寻常里:五户邻里人家之中,一对感情深厚却又裂痕暗生的知识分子夫妻之间,藏着最深的秘密——徐书亭(袁弘饰)是一位“瞿秋白式”儒雅的地下党员,沈玉琳(李妍锡饰)是他多年的革命伴侣。面对执行任务时痛失女儿的创痛、与党组织失联后的困顿,以及接踵而至的暴露风险,他们在风平浪静与暗流汹涌之间努力“保持正常”。戏的重心不在与敌人缠斗的惊险,而在抗战期间“讨生活”的市井众生,在人心那里根绷紧的弦,以及地下工作者不足为外人道的信念与坚持。

时间太漫长了——两万余份文件,要在敌人占据的城市里一动不动地躺下去,躺到胜利。拍“守护”,展现的是“日常状态下的非日常”。不是导演选择了“反类型”,而是这个题材恰好处在类型语法的失效处与失语处——《密档》的破题,别有洞天。

在上海电影的传统里,我们能看到《密档》承袭的创作谱系。“大人物写大战,小人物写日子。”电影要呈现的不是大历史,而是城市史、生活史、口述史中曲曲折折的“小日子”。这恰是上海电影传统擅长的叙事:《马路天使》《上海屋檐下》《七十二家房客》《乌鸦与麻雀》,弄堂与亭子间,市井群像,方言夹杂,在一栋房子里装下一座城市的日常。学者万传法区分过中国“旧主流”电影的两条脉络,一条从郑正秋、蔡楚生到谢晋,以家庭伦理见长,叙事向内;一条从左翼电影、人民电影到主旋律,以革命英雄为主角,叙事向外;而新主流之“新”,在于两脉的融合。在这个意义上,《密档》延续“上海电影学派”的美学基因,拓展了“新主流”的表达方式,“我想让这个世界变得更好”的立意,正是以内向的个人与家庭叙事,通达外向的革命家国叙事。

表演即“考据”

史料给出事实的骨架,戏从哪来?导演郑大圣自觉“正史史料里出现断点的存在,恰恰就是艺术创作者可以下场的地方”。党史办的建议是:“地下党保藏密档的史料记载是《三国志》,你们要写成《三国演义》。”对于《密档》主创而言,每个工种都没有现成答案。

编剧、导演要回答的,是如何在虚构中保持现实的质地。编剧贺子壮、张琪都警惕谍战套路,“如果拍得鸡飞狗跳、危机四伏,反倒背离了守护工作的本质”,最好“在历史的褶皱里书写故事”,刻画“大海里的两滴水”。编导因此放弃了谍战剧惯用的“假夫妻”桥段,改讲“真夫妻”的矛盾龃龉;没有大开大合的叙事,改以向转,皆以“事”为燃料,拍的是流动——这是谍战类型的叙事引擎。

演员要直面的是另一个问题:缺乏戏剧性、表演性的故事,怎么演?《密档》的解法,是把剧本变成一副骨架,让演员的即兴表演成为叙事的变量。摄影与剪辑则要“接住”表演上的自由,像拍纪录片一样抓取“鲜活感”。当历史文献不足以支撑微观叙实时,导演以即兴表演“反推”史料空白处的人心情状,让“表演”成为另一种抵达历史现场的“考据”。主演提前十五天进组,自己布置房间,在日常生活的代入感里,人物塑造自然富于细节。阅读时逐句拆解对白,每场戏演员只抓上场动作、戏剧任务、下场动作三件事;到片场不带剧本,候场不互对台词,每一条的走位和台词不重复。演员不知道下一句会说什么,摄影机不知道下一秒会捕捉到什么——郑大圣称之为“一次表演驱动

的拍摄”。这种拍法与克拉考尔提出的“生活流”不谋而合:电影与未经搬演的、偶然的、易于消逝的具体生活有天然的近亲性。如影评人朱光所说,《密档》是一部“看似生活流的悬疑片”。

让形式从题材自身长出来,《密档》由此形成了一种独特的舞台化的集体创作方式:如同排演话剧,小沙渡路52号整栋楼被视为一个连续、立体的沉浸式剧场,导演不喊停,演员们能一直演下去。这种创作方式在一场戏里走到了极致:导演临时起意,把饰演邻居的演员请回来,用一个晚上加拍一场剧本里没有的戏:邻居们被一一叫到镜头前接受审讯,即兴讯问,即兴回答,每人两张卡、两小时素材。这一设计让群像戏十分出彩:黑白影像如审讯者般逼视,碎片化段落打破线性叙事,生出间离效果;配角被推至台前,方见都是小角色,但没有真正的小角色”。

主旋律的先锋性

《密档》首先是一部作者电影,一部由作者的美学与方法自觉主导的主旋律创作,包含了对范式与成规的反叛。

大圣导演“另类”的作者性,贯穿他的整个作品序列,涵盖实验电影、艺术电影、电视电影、纪录片、戏曲电影、舞剧电影和主流商业片及网剧等不同类型,“几乎每部作品都有着不易的基础,却仍不断为自己增加难度系数”。早年《王勃之死》《康史于成龙》《村戏》等,已展现出对“私历史”母题的关注与形式自觉;2021年与黄建新联合执导《1921》以来,又在主旋律、新主流创作上不断探索——《我本是高山》在主流电影框架里展现英雄人物的丰富与反差;《永不消逝的电波》以“影舞融通”跨界类改编叙事IP;至《密档》则完成又一次审美突围,学者张斌称之为“主旋律影片作者化的新面貌”。

而这种形式探索,在AI时代又显出另一重意义。几年前,郑大圣预言“电影已经变成一门非遗艺术”,期待“用最先进的影像生成技术,或者最原始的电影创作手段”,“继续进行电影媒介属性的新探索”。《密档》选择了“返祖”,把电影最古老的工作方式请回片场。默片时代没有今天意义上的剧本,格里菲斯拍戏连日程表都没有;1912年前后,托马斯·因斯把“连续性剧本”引入制片流程;有声片之后,剧本成为必需。这条“一切预先写定”的路走到今天,终点是生成式AI。而即兴,恰恰是尚未被计算的部分。在算法让“合格品”成本趋零的时代,《密档》的拍法反而显出先锋性——所谓“非遗”,不是退场,而是从“古老”中汲取先锋的力量。

主旋律题材是电影创作的富矿。类型化创作渐成窠臼的当下,它尤其需要先锋性——为价值寻找新的表达,为形式留住人的温度。

(作者系《电影新作》编辑部主任)