

# 论中国当下电影创作及其语境<sup>\*</sup>

## ——中国当下电影创作动向研讨会纪要

2009年10月20日下午，由浙江传媒学院影视艺术学院影视文学系承办的“中国当下电影创作动向”研讨会在杭州紫荆花路397号云峰艺术天地二楼举行。参与者以影视文学系教师为主，浙江大学胡志毅、范志忠、刘翔、盘剑四位教授应邀与会。研讨会由吴毅（南野）教授主持，汪振城教授致辞。

### 一、关于“中国式大片”的忧虑

南野：今天研讨会的主题有这样一个背景：中国电影“金鸡奖”刚刚颁发，《集结号》再次获奖。同一部影片先后获得了政府奖（华表奖）与专家奖（金鸡奖），是否表明了中国电影学者眼下的一种价值取向，值得深思。其次是近期院线国产影片的票房涨势明显，是让许多人兴奋的现象，需要关注。

向宇：首先，我简单谈谈大片在当前中国电影中的地位以及大片对中国电影制作水平和票房盈利能力的提升。从2002年到2008年，中国电影产业发展非常迅速。2002年国产电影100部，总票房不足10亿，国产电影票房不足2亿。2008年国产电影406部，总票房43亿，国产电影票房25亿。在中国电影产业发展的过程中，大片起到了非常关键的作用。一个国家的电影产业要做大做强必须依靠大片。

但中国电影却并没有多少电影类型能够给大资金提供安全的运作空间。具体来讲，迄今为止华语电影只有一种类型是适合做大片的，即古装片。在迄今为止国内票房最高的十部国产电影中，有六部（《赤壁》上、下，《满城尽带黄金甲》，《英雄》、《画皮》、《投名状》）都是古装片。这些影片的国内票房都超过了2亿人民币。尽管如此，这些电影的投资都比国内票房收入要高。这其实就意味着，如果没有国际发行，没有海外票房收入，这些影片都是亏损的。因此，中国电影要具有世界级的制作水准，那么就必须在海外寻找生存空间，而不能仅仅依赖有限的国内市场。

然而，《卧虎藏龙》所开创的古装片热潮在国际电影市场却开始逐渐冷去。到最近的《画皮》、《投名状》，影片的票房基本上只能依赖国内市场。如果不能有效开拓国际市场，那么资金对大片的兴趣将大大降低。2009年的《孔子》、《十月围城》等影片都在1.5亿人民币左右，也就是说理想的话在国内就可以收回投资。投资额的下降说明古装片的国际竞争力大大下降了，投资者再也不敢针对国际市场制作古装大片了。

那么，是否有新的类型或者题材能够替代古装片成为华语电影在国际电影市场上逐鹿中原的主力呢？目前来看没有。《集结号》、《建国大业》的高票房都有许多偶然的因素在内，而这类带有主旋律色彩的战争片由于意识形态的障碍也很难在海外取得大面积的成功。而周星驰、冯小刚那些带有鲜明本土特色的电影也由于过于本土化而不具备跨文化传播的能力。可以说，大片的乏力是当前中国电影产业发展壮大所碰到的最大问题。或者也可以说，大片对于中国电影工业也提出了极大的挑战。

胡志毅：对向宇提出的对中国大片的忧虑很认同。对大片有忧虑，对中小电影也有忧虑，406部电影大部分都是没有上院线的，6部电影就可以占据60%的票房。

<sup>\*</sup> 根据录音整理，部分文字未征得本人同意。文字略有删减，次序有调整。

现在拍电影的积极性很高，但很多电影没有票房价值，艺术性也很业余。只是低成本而已，上不了院线，大概保本就行。这是另外一种堪忧。对中小电影也不要太盲目地乐观。《疯狂的石头》成功了，但《疯狂的赛车》有很多问题，概念化。带有思考的东西毕竟还是少见的，看大部分电影都是浪费时间。

范志忠：80年代中国电影出现亏损，后来靠着引入好莱坞大片才引起观众对看电影的兴趣。我们在制定规则的时候，和美国不一样，美国是很严格地把制作方和院线分开。而我们的中影集团则掌握着院线。我们和西方的运作体制不是一致的，掌控院线的是财大气粗的大集团。以后电影的运作越来越会成为一种电影大亨的游戏。

南野：上述几位从文化、市场语境探讨了中国大片存在的问题。从目前看来，除了大片外，中国电影还有其他的领域，比如《疯狂的石头》一类电影所引发的现象就很引人注目。

## 二、关于“中国式小片”

曾胜：像《疯狂的石头》、《高兴》、《十全九美》、《疯狂的赛车》这样一类电影能否称为一种类型电影是很值得怀疑的。近期众多“恶搞”的影片的确具有某些类型片的特征，如公式化情节、定型化人物等等，而且这些影片通过语言（方言/社会流行语）、造型（夸张/变形）、情节（犯罪/暴力/巧合/偶然性）上的某些喜剧性元素，的确在一定程度上吸引人们回到影院，但这些离奇、荒诞的影像世界，最多只是对转型期中国社会的一种浮光掠影式的扫视，并未触及社会问题的实质。而且此类影片在风格和叙事手法上已经开始越来越雷同，颓势已显露无遗，因此，所谓“叫座又叫好”并不容易实现，“恶搞”引发的“繁荣”只是一种幻觉或曰泡沫。

“恶搞”似乎已经成为当下中国电影“突围”的不二法门，甚至连《建国大业》都开始恶搞了，葛优和王宝强之间关于用照明弹看清了天安门城楼这段对话。随着“丑星”黄渤们的频频出镜、《建国大业》“明星脸”眼花缭乱的“叠印”和搞怪台词不断引发的“笑场”，我们不难发现，“恶搞”策略终于在主旋律片和商业片之间实现了联姻，甚至部分文艺片的导演也被其吸引而纷纷改弦易张参与其中。“疯狂恶搞”得以流行的原因大致有三：1. 社会政治和文化语境的日益开放；2. 电影产业的商业利益驱动；3. 影视受众审美趣味的多元化。其中第二点是最根本的原因。

孙燕：恶搞类型的影片中还是有一些哲学的内涵。“恶搞”是一个贬义词。我把这种影片称为喜剧性电影现象。这种电影并不符合真正意义上的喜剧风格，因此没有使用“喜剧电影”这个概念，而说是“喜剧性电影”。这种电影是值得分析的。

宁浩的喜剧电影中有一些令人深思的东西。里面的幽默并没有太肤浅，荒诞并没有太不真实。如果用“恶搞”这样的负面词汇我是不太同意的。这种电影中还是有很多人文内涵的。卓别林的电影是一种含泪的喜剧，宁浩的作品中有卓别林的气质。宁浩是中国中小成本电影的希望。如果中国未来能多出几个宁浩，那么中国电影会出现黄金时代。《疯狂的石头》、《疯狂的赛车》、《夜店》这些电影即便说是恶搞电影，它们也是具有批判性的。这类以小博大的电影能发展好的话，是中国电影的希望。如果中国电影能健康地发展起来，必须有这些电影的支撑。

电影首先要有观众看，要有市场。电影作为一种特殊的商品，它的市场价值是很高的。喜剧性电影很具有观众缘。电影首先要好看，能够拍得好看，把观众逗乐了。

这类影片具有反英雄主义的反叛意义，不再关注精英英雄人物。而把关注重点放在小人物身上，是由喜剧性的审美特征决定的，并且和知识分子的社会良心有关系。

杨世真：在对喜剧电影的理解上以讹传讹，偷工减料，胡编乱造，从“恶”如流，不能算类型化。真正的类型化是此类作品在艺术、市场等方面达到了一个较为均衡的发展状态，是一个国家或地区电影业成熟的标志之一。

范萍萍：当下很多华语影片以“喜剧电影”为票房号召，迎合大众狂欢化、娱乐化的心理消费需求，如刚刚上映的娱乐片《大内密探零零狗》就号称是“真正的喜剧电影”。我个人以为“喜剧”、

“喜剧性”、“喜剧精神”等词语应该是有着很丰富和严肃理论内涵的学术概念，而不是日常经验和语用意义上的。只要逗人发笑，就是喜剧，这样的“喜剧”不论对喜剧理论的成长，还是创作实践中真正喜剧精神的诉求都会构成伤害。

所以我们说虽然喜剧美感最直接和明显的效果是“笑”，但这笑包含价值判断，而不是单纯的由空洞的能指的狂欢而引发的情绪甚至生理性的反应。但我们发现当下的很多所谓的喜剧电影，如《十全九美》等影片的“笑”都是由些粗陋的杂语狂欢组成，包括已经“程式化”的方言、戏仿、桥段、弱智等，影片缺乏任何现实指向不说，其内在的人物心理、叙事逻辑等都缺乏依据，杂乱无章。《非诚勿扰》的主要笑点来自台词的荒谬，与《征婚启示》比较，数次相亲过程中体现的都市情感的苦涩和人性百态，在不怀好意的嘲笑和戏谑中被消解。

孙燕：在现有的市场模式和资金运作模式下，宁浩这类导演也面临着如何使这类影片很好地发展下去这一重大问题。如何把娱乐性的艺术性处理好，假如一味迎合观众，一味搞笑是不会发展下去的。

曾胜：我并没有简单反对《疯狂的石头》一类电影。而是最近不管是主旋律还是商业电影，都在恶搞，这是没有道理的。恶搞在中国成为一种趋势。而好莱坞电影却没有这样恶搞，这种风格在美国是不多见的。

孙燕：中国电影的现状和美国是无法相提并论的。这类喜剧性电影还是把娱乐和艺术很好地结合在一起，是值得提倡的。如果全部把这些电影都称为恶搞，是值得商榷的。

曾胜：但是，我认为“恶搞”带来的电影繁荣景象是畸形和暂时的，它仍然是中国电影的一种“想象性突围”，因为这里面存在一个悖论：一方面，我们企图借电影产业的振兴来改善国家形象，提升国家文化软实力，从而抛弃所谓“世界工厂”的尴尬称呼，通过影视产业的“做大做强”来有效地推广本民族传统文化，从而抵抗西方文化的入侵。但另一方面，“恶搞”背后的无形之手——“影像 GDP”，注定使此类电影要偏离甚至回避当下中国社会现实，不能真正表征人们的真实生存境遇。

总之，“恶搞”或许可以勉为其难地暂时支撑一个国家的电影产业，但是，它并不代表中国电影的形象和未来的发展方向，一个国家的电影真正令人尊重的地方归根到底还是其深刻的人文精神和批判意识。所以我更愿意把上述这些“恶搞”的类型影片视为一种权宜之计，是一些青年导演在奢华的商业大片和票房不佳的主旋律影片的双重困境中做出的无奈之举。

范萍萍：这些影片中较有现实感的是《疯狂的石头》和《我叫刘跃进》，《疯狂的石头》体现出一定的喜剧要素，如孙燕老师提到的“故事性”、“不夸张的变形”“亦庄亦谐”等，这些我非常认同。但我也认为这两部影片的主要问题是缺乏批判性，没有充分体现出喜剧主体的个体意志和自由感，而其所提供的“现实感”不过是一种意识形态幻象。如《疯狂的石头》中那个代表道德和正义的保卫科长，他在浑然不觉和稀里糊涂的保卫战中胜出，最终还得到了一块真正的翡翠，仿佛是“好人终有好报”的命运原则支配下的受益者；《我叫刘跃进》中羊快要被狼吃掉之际，人民警察突然从天而降，从而获得大团圆的结局。我们的电影提供太多这样的温情主义的文本，建构起齐泽克所说的意识形态幻象，使人们对传媒文本中勾勒的图景产生无意识认同。

俞春放：尽管到目前为止这类影片中缺乏佳作，但我仍是认为以一种精英化的诉求去轻易否定这种动向是有失冲动的。这类电影有些被冠之以“恶搞”，有些又有别的说法，但总的来说有一种相一致的东西，那就是日常生活品味。诚然我们可以对之作一些学理上的分析，比如可以从这部电影中读出黑色幽默，从那部电影中又看到百分百的喜剧感。但这其实都无法掩盖一个事实即这些影片其实早就放弃了对于意义的传达，你既可以如此理解，又可以那样言说。你的理解都既是，又不是，甚至把它叫做“能指游戏”。所以这种电影提供给大众的就是一次不经意的相约：喝喝清茶，聊聊天气；看看影碟，谈谈感情。人生与理想都谈完了，于是作鸟兽散，各自回家，该干嘛还干嘛。

所以这其实说明了电影作为公共空间所表现出的变化：电影不再承担对现实的诗意表达，也不承担对现实的批判。电影对现实的言说也无题外之意，言说本身即成为意义。就跟聊天气一样，重要的不是天气，而是聊。这种变化原因当然很多，但电影传播的物质载体显然有密切的关系，或者说物质

从来就是意识形态的。

这主要表现在两个方面：首先是电影院的功能在改变：电影院以前是看电影的地方，着重在电影，所以它是切断了日常生活的。但如今的电影院是休闲场所，着重在看，是日常生活的一个部分。第二个方面，电影现在还通过电视、网络、手机及其它的多媒体工具传播，这使得电影不可避免地呈现出一些异质状态，这些异质状态总的来说是大众化、日常化、去神圣化。反映在电影叙述当中就是形态上的极度自由和叙事上的日常生活化，表现在对于日常生活细节、世俗情感诉求的随意拼贴与组合。看电影成为大众日常生活的一个部分，而不是一次有关艺术的传达与接受。

范志忠：作为一个良好的电影生态，大片和小成本电影各自有各自的发展空间。大片和中小成本电影为什么会出现争议，可能和中国电影处于初级阶段有关系。全球最大的票房是北美票房，《英雄》获得成功是因为曾在北美票房占据了一周的冠军地位。北美一年的票房收入到 98 亿美元。中国的票房收入 48 亿人民币。我国的票房是好莱坞票房的一个零头。银幕数量的多少决定了票房空间的大小。美国 4 万多张，我国 4 千多张。不管从票房的整体收入还是从影院的数量来说，我国还处于低端的状况。我国的国力只能供我们养几部大片，很难造成全方面的繁荣。中小成本制作出现两种情况，一种是恶性的中小成本电影，对中国电影的发展没有任何作用，拍好人好事，歌功颂德，在艺术上没有任何的突破。一部电影投资 100 万，电影频道 70、80 万收购，通过别的途径能赚 20、30 万就很满足了。比如《疯狂的石头》在制作方面是亏本的。《疯狂的石头》卖给中影集团 130 万，这 2000 多万的票房跟投资方没有任何关系，是中影集团的院线赚的钱。这部电影的运作基本保本。实际上，中小成本电影的发展空间是比较恶劣的。一方面是依靠主旋律，进入产业，另一方面，中小成本电影只能依赖大势力。中小成本电影和房地产业有着相似之处。

刘翔：杭州两大院线，时代院线，星光院线。这两大院线基本上把大多数的银幕都占有了。中国电影的分类，主旋律电影、商业电影、艺术电影。小成本电影并不等于是艺术电影，比如要宣传杭州，涉及杭州题材的作品就会得到赞助，而这些作品都是上不了院线的。有些艺术电影的投入会比较大，比如《梅兰芳》、《吴清源》这类电影很难保本。对于小成本电影，贾樟柯这种类型主要走国际路线，国内票房不好，但国际上可以卖电影拷贝。这类电影比较少，主要是贾樟柯，但是他也在转型。在中国第六代导演中，像贾樟柯这样的标志性导演应该更多地出现一些，这样我国的电影业态才会更加完整。

俞洁：当下中国电影不是艺术工作者的创作。中国当下电影缺乏的是职业导演和职业的制作人。只有把整个当下中国电影的市场做大了，才能让中国艺术电影的创作者分一杯羹。观众看多了大片，才会静下心来观看一些艺术片。

南野：几位老师争论的问题可以归结到中国市场的受众问题，为什么偏偏我们的电影需要恶搞才能有市场呢。“影像 GDP”低下导致了我们的市场只能接受喜剧性的和恶搞的影片。张艺谋最近拍影片把小沈阳放进去了。张艺谋是中国第五代导演的领军人物，现在却与小沈阳合作，这本身就是比较搞笑的状态。

### 三、关于电影研究与电影学者的定位

胡志毅：在电影研究中，怎样从一个问题意识进入？当下的理论研究还是更多地在于发现一些现象。唐胜提出的恶搞是一个很值得研究的现象，它很普遍。讲喜剧性并不是简单地套用喜剧的概念，将《疯狂的石头》作为一个案例来研究是很值得探讨的。

杨世真：无论是中国式大片、中国式小片，大家关注的重心还是中国电影的当下发展与未来发展，中国电影要真正获得持久的发展动力，外部产业环境改善固然重要，但电影内在的表现手段方面的提高同样不容忽视。现在关于电影发展的外部环境谈得比较多，给人一种错觉，似乎只要中国电影只要照搬好莱坞的院线模式就可以振兴了。其实不然。就好像以前老是说资本不足，难以制作出好莱坞式的大片。现在中国电影的资本环境是“不差钱”，可是有钱就能拍出叫好又叫座的大片了吗？我看未

必。如果我们电影研究者与创作者被外界的喧嚣所裹挟，而忽略了电影叙事能力的修炼，忽略了掌握电影基本叙事规律与表现技巧的重要性，中国电影振兴最终只能是一个美好的愿望。

张彩虹：当代小成本电影大多采用一种“拧巴”叙事，即山寨式戏仿的多线平行叙事结构，快速剪辑的凌厉风格。《我叫刘跃进》90 分钟的电影用了 1360 个镜头。一连串的阴差阳错当中，围绕着刘跃进式小人物搅起翻天巨浪，三教九流、各种阶层人物粉墨登场，社会众生相立体呈现。结局的中国特色——误打误撞的警察出场。

像《刘跃进》这样透着作家对当代中国社会各种“拧巴”事件的深切关注不同的是，其他几部电影远没有对当下处境的深刻同情。它们仅只是停留在平面上，以后现代的方式去展示，嬉笑怒骂也属佯装。“银样蜡枪头”的批评的矛刺不破存心戏仿、貌似颠覆的盾。羽毛只是拿来搔痒的，从不打算清除灰尘。

但是在当下的电影生态中，影片思想艺术深度与票房之间并没有必然联系。从中可以看到当代中国电影市场的文化需求和观影心理走向：拒绝深刻、拒绝崇高，一路朝商业和娱乐化狂奔。

杨世真：我所指的电影叙事主要还不涉及到思想性、艺术性这些大的层面，而是电影文本内部的比较具体的叙事规律与叙事手法，这些手法超越了类型、风格、民族、文化等宏观话语层面。电影作为已经一种业已存在一百多年、并且已经释放出了巨大经济能力与文化能量的叙事样式，其叙事规律与叙事手法一直在变化，但是其中必然具备了一些稳定的成分，正是这些成分构成了电影稳定的主体属性。以此来衡量当下中国电影创作，不难发现，中国电影叙事的基本功还很欠缺。

从电影叙事这个角度来看，无论是中国式大片，还是所谓的中国式下片，在电影叙事方面仍存在许多硬伤。这些硬伤既涉及到叙事观念，也涉及到叙事手法。比较突出的有两个硬伤：一是依赖语言叙事。电影要讲故事，现在中国电影界基本上不再存疑。但是对于电影到底怎样讲故事，在电影文本中有着许多不尽如人意的表现，其中最突出的就是许多电影仍然依赖语言讲故事，演员用嘴巴说故事，观众只好用耳朵听故事。当然，现在的电影不可能没有台词，但是问题不是要不要台词，而是如何将台词这种语言形式融入到镜头叙事中去。二是依赖电脑特技叙事，莫名其妙的闪回，一惊一乍的音乐，过于花俏的电脑特技难掩创作者叙事功力的薄弱，破坏了电影观众观看的连续性幻觉。

盘剑：我们现在的中国电影开始在探讨一种属于电影艺术又属于电影产业的规律。这些问题都是中国电影发展的现实问题。中国电视剧最近几年的发展比较快，出了一些比较好的作品。中国电影的发展不如电视剧。从去年到现在，有些情况发生了变化。

中国当代电影为什么不如电视剧？为什么很长一段时期内都是处于低谷中。是因为我们忽视了电影自身的发展规律。30、40 年代的上海电影取得的成就从某种程度来说比我们现在还好。因为那个时候的电影都是按照电影自身的规律来运作的，包括艺术创作，包括电影厂运作模式，包括和观众的互动，所以造成了当时上海电影即中国电影的繁荣。

解放以后，也有过一个辉煌的时期，十七年时期，出了一大批好看的电影。后来中国电影越来越不好看，其原因是什么？我们不能一概地说是意识形态性。我们的文学艺术完全离开意识形态是不可能的，也是不好看的。我们看一部作品，在价值上的取舍本身就是一种意识形态。并不是说有意识形态，我们的作品就一定不好看，没有艺术性，而是要看如何表达。电影的表达应该是类型化的，中国 30、40 年代电影为什么会取得这么高的成就，就是因为类型化的路子走得比较成功。类型化包括类型电影和反类型电影。比如《唐吉珂德》就是反骑士小说的代表作，就是以骑士小说的形式来实现反骑士小说。我国当代电影就存在这样的问题，类型电影并没有完全建立。

我反对将电影划分为艺术片、商业片、主旋律片，这样的分法直接导致对电影类型的忽视，会带来一系列的问题。我们现在常常把三分法当作类型的划分，不是这样的。这两年，中国电影开始进步了，是因为它慢慢地走向类型化。最近的《风声》就是中国电影走向类型化的标志。在此之前，已有一定的作品，比如古装片、喜剧片，这也是类型。除此之外，还有《非诚勿扰》将喜剧片和爱情片结合起来。一系列类型电影的出现标志着中国电影开始逐步走向成熟。

现在有一种新的提法，具有相当的中国特色，即主旋律大片。但是也不能说它没有道理，在中国这个特定的环境和制度下，是有道理的。这样一种说法是在把两种东西结合在一起，主旋律是政治的，大片是商业的。美国观众对《集结号》电影的结尾提出质疑，是不是讨好政府？冯小刚说不是讨好政府，而是讨好观众。他在制作的时候把两个结尾让观众来选择，观众选择了现在的结尾。有时候观众的意识形态和主流的国家意识形态是一致的。《建国大业》能有这么高的票房，也是和这点分不开的。现在的观众不愿意思考，愿意愉快，这是一种时代病。其实好莱坞所有的大片都是美国的主旋律片，商业性和政治性是结合在一起的。当然它的政治性的概念和我国是不一样的。

刘翔：我不认为中国电影在进步。有人说封杀了三部中国电影，《活着》、《霸王别姬》等，就意味着中国电影没有希望了。这三部电影在世界上的影响非常大。

胡志毅：中国电影不是在进步。国庆60周年出现《建国大业》这样的影片是一个非常值得我们去研究的现象。韩三平能有这样的能力，可以号召大量的明星参与演出。这是一种政治和娱乐的共谋。作为学院精神，我们强调的还是艺术电影。知识分子的立场还是应该要坚持的。开国大典的情节被无数次地复述，当下的情况中有很多很严重的问题。电影始终在面临最严重的问题。中国经济的发展让我们晕眩了，北京的学者处于失语状态，完全符合主流意识形态的看法，大学教授没有批判精神，价值何在？对当下的精神是需要一种反思的。恶搞也只是一种权宜之计。

沈贻炜：谁在掌控我们的电影电视市场？不是艺术家，也不是知识分子，而是影视业的大老板。他们和权力部门联合在一起，掌控电影电视市场。知识分子没钱，挤不进去，这是很无奈的现象。知识分子无法左右市场和影视创作。目前的影视创作处于很大的困境，搞创作的无法左右市场和创作。

目前不仅仅是《疯狂的石头》出现恶搞，哪怕连主旋律也出现恶搞。广大的人民群众需要有多重口味的影视作品，如果这样的恶搞越来越多的话，这条路会越走越偏。因为现在的中国市场比较畸形，不是艺术家在赚钱，而是商人在赚钱，在这样的情况下影视创作是失衡的，我们需要更好的艺术环境。

盘剑：中国电影的可悲还是在于我们始终没有找到电影自身的规律，知识分子的反思是可以的，但难道只有反思和批判才是知识分子？我们要讨论的不是如何抗击，而是如何在这样环境下利用目前的形式去启蒙大众，引导大众，而不是一开始就摆出知识分子的清高的批判性，以表现自己与大众的距离。这在20、30年代的启蒙时代是完全可以的，但是在现在，网络那么发达，大众的水平并不比我们低，知识分子不用站在启蒙者的角度。知识分子如何摆正自己的立场本身，是一个关键的问题。

胡志毅：五四时期的启蒙没有完成，被救亡压倒了；80年代的启蒙也没有完成，被商业压倒了。我们现在不是可以不谈启蒙了，而是要重谈启蒙。

盘剑：启蒙的目的是什么？大众的层次很多，知识分子如果一定要从大众文化中剥离出来，那么知识分子永远没有讲话的权利。

南野：如果一个知识分子进入大众后，不能发出自己的声音，而是就发出所谓大众的声音，那就没有必要进入了。

盘剑：《建国大业》中也有把知识分子对现实的思考放进去。

南野：知识分子的立场是站在人类利益的角度来表达，并不是站在党派利益的角度来表达的。中国电影的环境是一个处于转型时期的社会，语境复杂，知识分子的位置微妙。虽然社会在转型，但是还是处于一个传统的结构上。大学教育不是精英教育，知识分子的人数被挤得很少。最没钱没权的人往往认同的是权力与财富圈子的价值观，这种所谓的草根或大众的价值观，时而成为无所指的言语，在我们的电影中尤其如此。

（记录：吴斯佳 整理执笔：杨世真）