

访谈戴锦华（上）：中国的资本逻辑如何统御文化市场

2015-11-22 戴锦华

2015 年中国电影奇迹依旧在继续，巨大的电影市场蕴藏着“芝麻开门”式的宝藏，身处其中的人很难不被卷入市场漩涡。戴锦华坦言，“没有足够有力的内容来填充巨大的电影工业和电影市场，尤其是上半年整个的电影市场几乎到了令人绝望的程度。”

市场当然不能不依靠，但市场不应该是左右整个电影行业的唯一指标。戴锦华一直认为让资本逻辑来统驭文化领域一定会造成很大的问题，因为资本是要追逐利润的最大化。那么电影人如何去做？中国电影如何走出令人绝望的境地？为什么中国一直出不了像塔可夫斯基这样的电影大师？这都不是苛求，应该改变。

在挂着“詹姆斯·迪恩，切·格瓦拉，玛丽莲·梦露，让·吕克·戈达尔”这些“无音反抗”的艺术家相片的墙壁前，戴锦华接受了搜狐文化的专访畅谈了她个人的看法。以下为访谈的上半部分内容。



嘉宾介绍：戴锦华，1959 年生于北京，从事大众传媒、电影与性别研究。任教于北京大学比较文学与比较文化研究所，北京大学电影与文化研究中心主任，教授，博士生导师。美国俄亥俄州立大学兼职教授。出版著作《浮出历史地表--现代中国妇女文学研究》（与孟悦合著），《电影理论与批评手册》，《雾中风景》，《昨日之岛》等。

中国电影工业依然在造奇迹，但同时令人绝望

搜狐文化：如何总结 2015 已经过去大半年的中国电影市场？

戴锦华：我们的中国电影奇迹在继续，产业的扩张、规模、票房的记录在不断的刷新，可以用史无前例这四个字来形容中国电影市场的发展，电影史上从来没有这样的先例。但与此同时问题也就更加凸显，软件的发展大大落后于硬件的扩张。**没有足够有力的内容来填充巨大的电影工业和电影市场，尤其是上半年整个的电影市场几乎到了令人绝望的程度。**但是暑期当中的《大圣归来》和《捉妖记》还是给人一点希望吧，因为它们是所谓良心之作，它们在尝试达到一定的工业水准，同时也在尝试附载某些正面的价值表达，在这个意义上非常绝望的状态还是有一线光明吧。

搜狐文化：有您印象特别深刻的电影吗？

戴锦华：如果从整体来看的话，今年中国电影的工业水准上在提升，今年中国电影的年产量达到了 700 部，这 700 部还没有包含对数量非常巨大的独立电影的统计。但是今年缺少像《推拿》这种令人兴奋的院线电影。但是如果从包含了独立电影，很多小成本制作的整体电影市场来看还是有好电影的。

搜狐文化：艺术电影本来的小众属性，同时导演可能还希望更多的观众走进影院去观看，如何来调和这个矛盾？

戴锦华：我基本上不同意你的描述。**用商业大剧片的观众群体的评价来衡量艺术电影是不公平的。**我觉得艺术电影毫无疑问是小众的，但是同时你要看到艺术电影也是小成本、小规模。所以它对于观众和市场的要求和商业大片是完全不同的，它所要求的市场不是商业大片式的市场，它要求的票房也不是商业大片式的票房。比如说《捉妖记》票房到了七、八亿的时候还没收回成本，当然这也与它的一些特别因素，包括重拍因素有关。大的投资规模就要求那样大的市场。而所谓艺术电影要求的是一个很小的市场，现在讨论像王小帅《闯入者》所引发的矛盾，我觉得是人们在建立了一个悖谬的表述之后来指责王小帅，既然是艺术电影你为什么还要市场。**艺术电影也是工业和市场的产物，艺术电影当然要市场，但是它要的市场只是某一个分众市场。**《捉妖记》必须覆盖中国的电影市场才能收回成本。而像《闯入者》，它只需要找到它的观众，它的观众也能够找到它。

事实是在当前的中国电影市场中，连分一杯羹的份额也不给艺术电影，所以普遍出现的情况就是艺术电影排片在早上 10 点和晚上 10 点之后，甚至有些电影的排片档就是一天，叫做“国产电影一日游”。这样就造成艺术电影根本没有机会去遭遇它的观众，热爱这些电影的观众也根本没有机会进入影院去看它们。一

个健康的电影市场应该是分层的、分众的，让不同趣味的观众都能在影院中找到他的影片。你根本没有给艺术电影市场机会，这个市场是不健康的。

搜狐文化：艺术电影有自己的观众，也可以获得一定的票房，为什么院线在拍片时会把它们排在一个“尴尬”的时段？

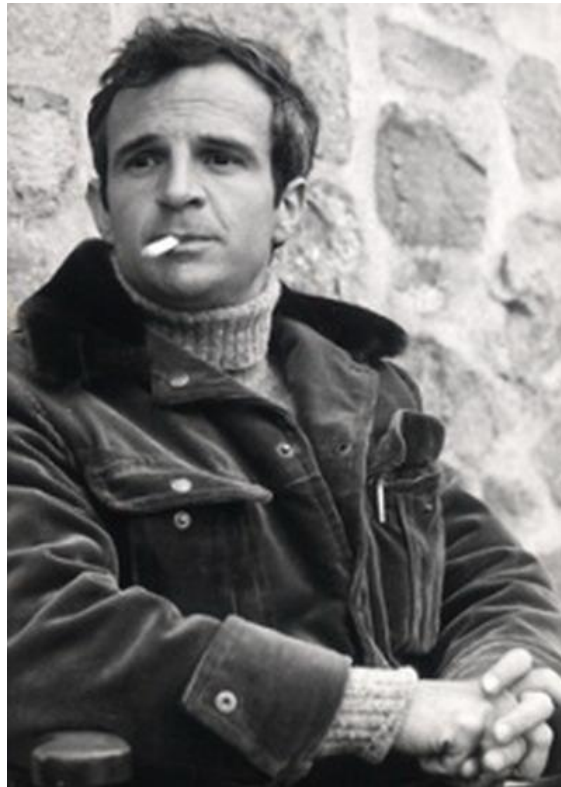
戴锦华：其实理解起来很简单，因为我们现在绝大多数院线同时属于大制片公司。这样就形成了天然的垄断，院线当然会推自己公司的电影，而不会推其他公司的电影，尤其是其他公司的电影又不可能创造巨额利润的时候。**我一直认为让资本逻辑来统驭文化领域一定会造成很大的问题。因为资本自身的逻辑就是追逐利润，追逐利润无可厚非，问题是资本的逻辑是追逐利润的最大化。**

如果能够有恰当的方式让它们的观众找到这些小众电影、艺术电影，它们也能遭遇到它们的观众的话，艺术电影也是可以产生利润的，但一定不是巨额利润。**艺术电影是有利可图的，但是是无暴利可谋的。**但是当整个电影市场的逻辑是谋暴利的时候，这些艺术电影当然就是“鸡肋”。一个健康的电影市场必须是分层的，因为艺术电影始终在整个商业工业系统当中扮演的是试验室和发动机，**没有艺术电影的大的商业电影的工业系统会很快自我枯竭**，即使站在主流商业电影的立场上，我也必须呼吁艺术电影，况且从我个人的趣味和我对电影的社会功能意义的理解上说，我当然更偏爱艺术电影。

中国电影制片人中心制下，导演无足轻重

搜狐文化：导演在电影制作中占据什么位置？

戴锦华：首先导演是艺术家吗？**That is a question**，因为导演作为电影真正的作者，导演对一部电影拥有署名权，是 60 年代特吕弗的《电影作者论》才开始被提出来的。电影作者论整体地改变了电影创作界的状态，就开始出现了各种不同层次上的导演中心论。



特吕弗

而在此之前，比如在好莱坞电影工业内部，导演是最可以被更替的一个角色，他是流水线式的工业系统上的一颗可能比较大的齿轮，但他只不过是一个齿轮或者螺丝钉。曾经在好莱坞电影当中不可更替的两个角色是明星主演和电影美工师，因为电影造型的一致性决定了一部影片的完整风格的基本标志。

很多好莱坞著名影片的导演被更换三次之多，就是不断地更换导演。所以只有在电影作者论的意义上，我们才能够去讨论导演作为艺术家在电影艺术中的作用。电影作者论对商业电影造成了巨大的冲击和改变，反过来逆推了新好莱坞的诞生，整体地改变了好莱坞电影工业。这样就出现了科波拉、斯皮尔伯格、卢卡斯、马丁·斯科塞斯等一批大导演，我们才第一次用导演来标识这些艺术家。而今天随着中国电影工业扩张的最大一个改变就是制片人独大的局面开始确立，所以今天中国电影在很大程度上是制片人中心制，那么导演的角色，导演的主观意愿对影片就变得相当无足轻重了。

搜狐文化：无足轻重？

戴锦华：对啊。如果是制片人中心制的话，制片人的意愿就变成了压倒性的意愿，导演只是制片人的意愿或者资本逻辑的执行人，所以它势必是迎合观众的，迎合市场的。但是我们也要区分为市场而制作，希望覆盖和赢得最大观众的电影和我们今天所说的烂片热卖其实不是一个概念。

“艺术电影一定是小众”本身就是一个反历史的叙述

搜狐文化：好莱坞如何平衡商业电影和艺术电影？

戴锦华：好莱坞的量体非常大，年产影片非常多，我们熟悉的是好莱坞类型的电影，而且我们熟悉的是好莱坞电影当中的 A 级片，我们就不知道 A 级片是被大量的 B 级片托起来的。好莱坞电影工业的创造主题始终是情节剧，不是 action、不是科幻、不是灾难片，而是大量的情节剧。

我们对美国的电影工业的认识是非常偏狭和片面的，研究电影史的朋友总会说好莱坞不等于美国电影。好莱坞体制是靠众多的分众影片支撑着，而好莱坞又坐落在美国电影的更大的基座上。因为美国电影这个概念远远大于好莱坞，美国有个巨大的独立电影、实验电影、先锋电影的群体存在。你可以说从好莱坞工业一直在替美国电影提供后备军、提供创意、提供人才、提供影像实验，你也可以从另外一个角度上说，这使得美国电影文化成为一个有机整体。

搜狐文化：艺术电影在欧洲也是小众的么？

戴锦华：二战以后才出现了欧洲艺术电影这个概念，此前我们大概不会谈艺术电影和商业电影。但是即使在冷战时代，你再看库布里克的电影，比如说《2001 太空漫游》，《奇爱博士》，《发条橙》，你认为它是艺术电影还是商业电影呢？它们都是在好莱坞主流工业机制当中制作的，但今天看起来它们依旧十足的艺术，你今天怎么能想象主流电影观众在影院里头忍受 8 分钟，甚至 15 分钟的黑幕，但这是《2001 年太空漫游》当中做的。所以我觉得艺术电影和商业电影的分层，甚至代表艺术电影的欧洲电影与以美国好莱坞为代表的商业电影这种对立格局是在冷战的非常特殊的格局当中形成的。



《2001 太空漫游》剧照

而且欧洲艺术电影的传统大致地又和冷战时期形成的欧洲新左派的文化取向彼此重叠。随着冷战终结，这个结构已经不存在了。现在的情况是，好莱坞内部也陷于一种极度焦虑和紧张的状态，好莱坞的电影人在说现在只剩下超级英雄系列片了，其他影片都难以为计。而同时欧洲的艺术电影也损失了他们的观众，这是一个变化过程。所以当前我们说艺术电影一定是小众的，本身也是一个反历史的叙述，因为在整个五、六十年代的时候，我们熟悉的安东尼奥尼、伯格曼、费里尼、塔可夫斯基，他们的影片都是在 500 人以上的大影院放映的，而且经常一票难求。到了 70 年代的时候，全球票房前 50 名当中还有一半以上是艺术电影。所以我们只能说变化的是社会是趣味，而不是艺术电影天然的反观众，天然的小众，曾经它形成了一个跟好莱坞完全平行的大众脉络。

冷战以后最大的变化是我们不再相信可以改变

搜狐文化：是不是因为观众的审美趣味发生了变化？

戴锦华：其实我的理解有一点偏向社会文化或者社会政治方面，我认为这个问题不能从审美趣味上得到解释。大概六、七十年代的时候，人们整体相信社会的不合理状态是可以改变而且能够改变的。所以人们会去批判、去变革、去想象，所谓 **alternative**，拥有另类的可能和另类的出路这种力量。所以我觉得艺术电影的美学先锋性、艺术先锋性是迎合了当时社会的态度，所以它会被广泛地接受。

而冷战终结以后，最大的变化是我们知道这个世界是不合理的，甚至是更不合理的，但是我们不再相信我们能够改变，因为当我们不认为它能够改变的时候，我们甚至就干脆告诉自己说，它就不应该被改变，其实现在这种状态是别无选择的。所以在这种状态之下，所有先锋的、挑衅的、冒犯的、批判的东西也就整体地被拒绝。于是人们只要求娱乐，只要求抚慰，只要求值回票价，电影就完全变成了单一的消费品。我大概是从这个角度去理解整个世界电影格局，或者说世界电影工业的整体堕落和中国电影现在所面临的一个我称之为“架之中空”和非电影的状态。

搜狐文化：为什么八、九十年代相对自由的环境下成长起来的一代人，没有成为我们的塔可夫斯基、我们的伯格曼、我们的费里尼呢？

戴锦华：这个问题既是一个非常真实的问题，也是一个伪问题。为什么说它是伪问题呢？从 80 年代到今天，中国电影看上去是连续的，但是你仔细想一想，这段历史完全断裂成几段。第五代横空出世的时候面对的非常有趣的情境，当时是中国社会转折的节点，是两种体制、两个时代遭遇的时刻。第五代一边是在原有的社会主义工业的制片体系内部，但另一方面，当时是整个中国的思想文化最为

松动，旧有的东西崩解了，而新的东西还没有真正的形成。那是一个真正开放的时代，无论是现实还是想象，我们似乎都拥有无限的可能性，你不需要面对市场，严格意义上电影市场根本没有形成。因为统购统销的计划经济范围内的电影是作为团结教育人民、打击消灭敌人的武器，而不是作为市场意义上的商品，所以他们完全可以不必考虑市场，而投资全部来自政府和国家。但与此同时，导演中心论开始影响到中国，作者电影的渴望开始在中国内部燃烧，这些年轻人有可能充分地掌握他们自己的影片，在那样一个特定的历史年代创造了第五代电影最早的辉煌。

之后经过 80 年代的终结，90 年代的转型，一段时间之内第五代电影人游移在一个非常独特的我称之为后冷战的结构之中。他们大部分的影片都是国际投资的，同时借助中国电影工业的基础制作了一些并不打算在国内市场发行的影片，在制片计划当中就不是以中国市场为目标对象的，而是以欧洲电影市场或者欧美的小众市场为对象。接下来以 2003 年《英雄》作为一个转折点，它是中国电影工业起飞的标志，它带动了中国电影的制片规模和工业水准。最早引进《狮子王》，和《狮子王》同时引进的还有国外的电影营销模式，电影营销代替了我们原来的宣发概念。

中国电影是在非常奇特的资本主导形态之下再度形成的电影样态，各个部分之间没有任何真正意义上的连续性，工业规模、社会文化、导演在制片体制当中的位置、电影的自我想象、电影的社会诉求没有任何连续性。所以他们自身所发生的变化并不能够从他们本人或者中国电影内部的逻辑当中得到解释。

还有一点当第五代的主要创作人员得到了如此多的国际奖项，得到了极高的声誉之后，为什么现在开始热衷于拍摄一些大大低于他们自己制片水准的商业电影？这个问题只有他们本人才能回答。因为我也很好奇，我也想问他们，你们缺什么？你们想要什么？你们为什么要这样做？最后到底是诱惑、是屈服、还是背叛？这个只有他们自己能够回答。

一个叫赢家通吃，一个叫多少算够

搜狐文化：因为有些人已经做的很出名不缺钱，可能就没有必要卷入整个市场。
戴锦华：今天的逻辑主导一切以后，我真的觉得就是两句话：一个叫赢家通吃，一个叫多少算够。你说不缺钱，但在他的感知当中，他可能觉得缺死钱了，多少也不够。其实我大概也是从这个意义上去解释《道士下山》，否则陈凯歌用得着嘛。

搜狐文化：是不是与我们断裂的历史有关系？

戴锦华：对，我们整个历史从 80 年代以来，威胁诱惑那么大，在现代资本主义历史当中都非常少见。要不然就是说 to be or not to be，你不转，不转你就死。要不然就是诱惑太大，我转一转就坐收名利，我不转就可能贫困潦倒。

搜狐文化：可能还与个人本身的追求有关系，像塔可夫斯基一生拍摄 8 部电影。

戴锦华：但除了最后一部电影之外，塔可夫斯基的其他电影都是在莫斯科电影制片厂拍摄的，他其实是在苏维埃社会主义工业体制的保障下创作的。



塔可夫斯基

其实我们真的在想象大师的时候，除了不是在大制片厂工业系统中的作者电影之外，同时还要考虑另外的一组大师，希区柯克、库布里克终其一生都是在好莱坞的流水线式的生产机构当中创作的，但他们还是形成了鲜明的个人主题、个性风格，希区柯克创造了惊悚片这个类型，在他之前我们只有恐怖片，而没有惊悚片。而库布里克每一部影片题材、类型、主题、风格都不一样，可是他的每一部作品时间越久我们越受震动。我觉得那是一个产生电影大师的时代，而且很讽刺的是当时是文学界宣布文学已死，作者已死的时代，而电影开始出现作者论。所以我觉得整体上和西方文化与西方文明的错位，以及整个的 60 年代所形成的被称之为叫欧洲文化自我仇恨时期有关，那是历史撞击的产物。

所以今天唯一还可以被西方人视为大师的导演也是屈指可数，比如说和塔可夫斯基非常相像的基耶斯洛夫斯基，同样来自前东欧社会主义制片体制。另外一个就是伊朗的阿巴斯·奇亚罗斯塔米。今天欧洲自身也难再产生那样的新浪潮迭起，大师辈出的时代。那么具体到中国的电影人来说，回答起来恐怕就非常复杂。其中有历史的原因，我们一直在我们的每一个人的生命经验当中压缩西方几百

年的历史。如此的巨变，像刚才我所说的当历史社会的结构整体出现大的断裂的时候，恐怕个人的生命经验很难以自我延续。所以人大概还是同一个人，名字还是同一个名字，而他内在的一些东西已经被改变了。

时间是一个人类自我奴役的标志

搜狐文化：时间是客观的，人类来感知时间更多的是通过时钟来确定，给时间命名，但时间本身可能并不是一维的。时间又是主观的，某个时间点拥有特别的意义，例如 1984,1949，这还会牵涉到能指和所指的问题。您如何来理解把握时间？

戴锦华：首先时间不是自然的，时间是现代发明，钟表就切割了我们的生命，八小时工作制，朝九晚五，公共假期这些都是现代社会的产物，是前所未有的一个人类自我奴役的标志。因为在现代社会之前，人们对时间的理解不是这样的。另外时间是我们今天所有知识的基础，就是福柯所说的“知识型”，知识型是建筑在一种时间观之上。而这种时间观就是人类短促的从生到死的过程。所以今天我们谈论时间，我们谈论的是人生不满百，我们谈论的是一个从生到死的过程，我们谈论时间是在谈论向死而生。

如果我们对照宇宙时间，人类时间相当微小。可是今天我们是人类时间作为所有知识能够建立起来的一个基本尺度和标准。所以我觉得人类时间对我来说是一个反思对象。最近我一直强调，作为一个批判知识分子，你在批判资本主义的同时如果不批判现代主义，你的批判本身是没有太大价值的。因为现代主义是资本主义的一个价值支撑，但它又是一个大于资本主义的概念范畴。所以当你反思现代主义的时候，你同时就要回到你全部的知识自身。这个时候你不仅要讨论经验，因为经验本身已经被编码，你同时还要讨论难以被编码的体验。这是我的基本时间观。

搜狐文化：您今年开设“科幻电影”课程，科幻对您的时间观有什么影响？

戴锦华：我最近为什么去讨论科幻？为什么重新试图碰一碰新技术革命？因为大概近二三十年来，人文社会科学之中出现了一个相对新的领域叫做后人类主义。

后人类主义的产生脉络非常之多，我们只说跟时间相关的这一部分。后人类主义包含了对赛博格（英文 **cyborg** 音译，指机器化生物）的想象，一方面是基因工程、生物学革命，另一方面是数码转型，赛博格是这两大文明连接点的突破，恐怕其最大的意义在于再一次打开了人类战胜死亡的期待。

死亡是不可战胜的，所谓战胜死亡就是延长生命和创造不死。所以一旦某些人以某种方式使人类的有效生命大大地被延长以后，我们就会发现我们今天所有的知识都必须被重新改变。因为关于人的定义是各不相同的，只有一点是永不改

变的，就是死亡反身对于人类的定义，死亡反身定义了人。所以我觉得在这个意义上，现代时间观正在被挑战。

历史重新归来其实是向我们清晰地勾勒出“现在”

搜狐文化：您曾经提到“历史不是关于过去的，历史是关于未来的”。大家比较熟悉的是克罗齐的“一切历史都是当代史”，您的观点跟“一切历史都是当代史”有什么联系吗？

戴锦华：克罗齐的“一切历史都是当代史”和本雅明的“历史是胜利者的清单”是我的两种比较基础性的历史观。我之所以会说历史是关于未来的，不是关于过去的，也正是建立在“一切历史都是当代史”的基础上。

我之所以说历史是关于未来的，因为任何一个历史讲述只有在未来的愿景，未来的可能性和未来的纵深的意义之上，我们才可能去体认曾经有过的历史。我有一个很有趣的生命经验。我接受基础教育的时候，历史是农民起义的历史，不是唐宋元明清的历史，是马克思所谓的“一切人类历史都是阶级斗争的历史”统驭下纂写出来的一部新历史。

当我大学的时候，历史恢复为正常的历史，但是当历史恢复为正常历史的时候，我们也就在丧失我们的历史。80年代关于中国历史的描述就是历史循环的超稳定结构，相对于始终在进步的线性发展的未来文明，历史循环是没有进步的。那个时候，我们对于历史的想象是鲁迅式的“我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每页上都写着仁义道德这几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字是“吃人”！（《狂人日记》）它是一个被空间化的铁屋子式想象的，生命创造力和思想都被囚禁在一个“万古长如夜”的历史想象空间当中。但很有意思的是，包括政府的清史工程，美国中国学对中国的反身影响，我们突然开始再次体认到中国的历史绵延中的纵深感，体认到这个所谓漫长的中国封建历史内部巨大的差异性。这种经验本身让我体认到历史是关于未来的。

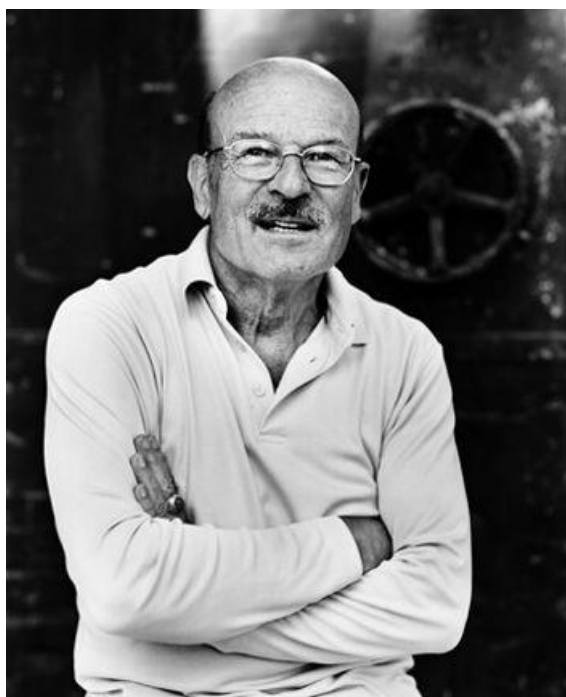
中国建立完全新的历史，是我们设置了一个从低级到高级，从阶级社会到非阶级社会进步的马克思主义历史观。而后我们重新建立了一个现代主义的历史观，中国突然就变成了一个没有未来纵深的国家，因此我们的历史纵深也就完全丧失了。但是一旦中国崛起，中国开始加入到整个全球经济的大格局当中的时候，我们就再度赢回我们的历史，甚至我们还发现了我们历史的独特性。我记得80年代的时候我们热衷于讲中国算什么文明古国，我们无法和其他文明古国相提并论，因为在人家已经辉煌璀璨的时候，我们还处在一种完全无名的混沌之中。而今天我们发现原来我们的历史是连续的，而玛雅历史中断了，埃及人消失了，只有我

们这样一个完全非西方逻各斯中心主义的，非语音中心主义的，而是以象形文字为基础建立起来的共同体一直在延续，战争、灾难、王朝更迭都没能改变我们的历史。所以在这个意义上，我觉得历史重新归来其实是向我们清晰地勾勒出“现在”，当然它不仅指中国现在的国际位置，中国的经济发展势头，它同时勾勒出在现代文化当中，中国的自我期许，自我描述和自我定位。

现在我们面对的是大失败之后的世界现实

搜狐文化：您曾经提到“如何让历史在场？怎样去选择历史在场？”历史在场与否是可以主动选择的么？

戴锦华：我所谓的让历史在场的表述主要针对的是冷战终结、世纪之交，世界性的文化状况和文化症候。现在后冷战也成为过去的时候，我觉得在世界范围内，历史纵深感消失。**历史纵深感的消失有一个非常具体的形而下的政治意图——抹除 20 世纪，把历史重新接续到 19 世纪，把现实的政治、文化、结构、逻辑重新接续到 19 世纪。**因为 20 世纪是极端、革命、战争、灾难、变革的年代。从今天反观 20 世纪可以很清楚地看到那个年代是历史的例外，它创造了前所未有的逻辑、潮流、生命形态和价值观念。**我会用大失败来形容 20 世纪，大失败可以是指国际工人主义运动的失败，社会主义阵营的失败。**我同意德国电影导演施隆多夫（1931-）的说法，这是全人类的失败。因为 20 世纪另类的实践本身是对人类 200 多年来的乌托邦梦想的实践。所以它是整个人类去寻找另外一种可能性遭到挫败的结果。



施隆多夫

现在我们面对的是大失败之后的世界现实。在大失败之后，我们需要忘掉那个梦想的年代，审判是第一步，最好把它抹掉，我们才能够重新接受这场伟大的社会实践之前的全部的社会逻辑。所以这是一个非常具体的历史性的实施，我们历史性的面对历史纵深的消失，所以我说在这个时候召唤历史在场，准确地说是**召唤 20 世纪的历史重新成为我们今天历史的有机的组成部分，成为对我们今天现实有效的阐释**。我大概是在这样一个意义上去谈历史的在场。

从另外一个角度，这个问题变成了一个在世界范围之内，尤其是在中国非常重要的问题，**我们面临着由一个由生物学革命和数码转型带来的现代文明的临界状态**。它正在整体地改变着人类社会乃至人对自身的理解与想象，线性时间的碎裂，历史的碎片化和空间化就像，就像穿越剧式的典型症候，历史像是平行存在的空间，我们只需要借助某一个缺口就可以进入到任何的历史空间当中。所以我觉得我们在面临这样一个整体性的文明临界的变化的时候，一种历史意识就以不同寻常的重要性开始凸显出来，这是我在另外一个意义上呼唤历史在场。也许我站在了极端保守的一边，但是我至少觉得我们必须完成这样一个**债务清理和遗产继承的工作，我们才能够迎接文明临界的到来，我们才能尝试去面对一种可能完全不同的世界状态**。

本文原载于 2015 年 11 月 19 日搜狐文化，戴锦华老师授权转发。