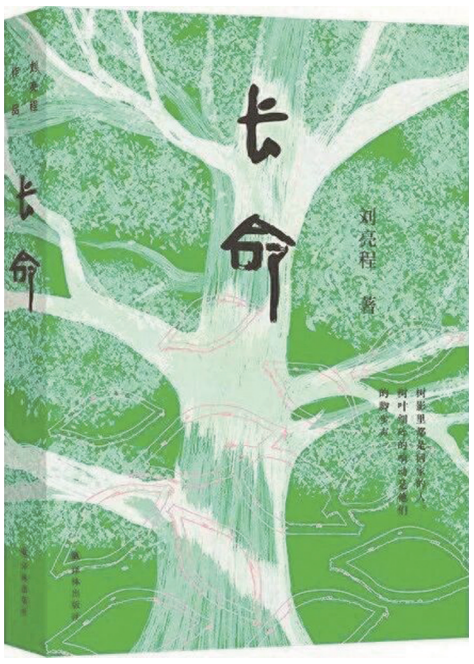

《长命》
刘亮程 著
译林出版社
2025年9月

赋予『生』宽广的厚度与绵长的深度

□王晴飞

《长命》是刘亮程的60岁之作。

在《本巴》中，刘亮程改写江格尔史诗，创造出一个天真的本巴世界。这也是一个人类少年时期的世界，“那里人都二十五岁，没有衰老没有死亡”，一切都充满童年与童真的勃勃生机，“还有足够的时间让万物长大”，一切都来得及。那时的人还顾不上考虑衰老与死亡。但是每个少年最终都将无可避免地走向命定的终点。当人类走过中年，迈进衰老，甚至开始接近终点，遥遥望见生命背后的无尽废墟，该如何自处？当意识到生命随时可能被黑暗的死亡中断，又可以赋予短暂而脆弱的“生”以怎样的意义？我们要怎样抵御时间的侵蚀和生命终结的恐惧？

这些是中国现代新文化没有教给我们的。新文化是青年文化，也是“生”的文化。自中国开始“现代”以来，我们一直学习的是怎样做少年、怎样做青年，却从来没有人教过我们怎样做中年和老年。新文学作品的主角，也总是青年，老年人倘若不能充当青年的保护者，与时俱进，便毫无意义，只能随顽固的传统一起被毫不怜惜地抛弃。“五四”以来的新文化，从民族国家层面来看，最急迫的冲动是怎样在新的世界格局里不被淘汰，“生”存下来；从个体角度而言，则是每一个现代中国人如何在新的社会里合理地生存。新文化教给我们怎样更好地“生”，没有教给我们怎样体面地老和死。

在现代社会里，传统的知识与信仰体系逐渐解体，个体从古老的“家族”共同体中剥离。个人只为自己负责，这意味着自由、独立、解放，但是个体的“生”也从更广大的共同体的“生”中游离出来，短暂的“生”在恒久的“死”的阴影里，将面对整体性丧失带来的荒诞与孤独。

当中国社会已经相对充分地进入“现代”阶段，新文化也从勇猛激切的青年时期走向中年，我们面临的问题，或许不再是要不要“现代”，而是要怎样“现代”。此前，被现代文明与科学精神“遮蔽”的本土传统文化，也将从封印中脱身，参与到新的“现代”的创造中。

在60岁那年（2022年）的一次访谈中，刘亮程谈到自己对生命、时间与死亡的感受。在他看来，生命是自然过程，生老病死在人和动物之间并无区别，但是，“我们的文化能让我们将死亡变得更有尊严、有仪式感……乡村文化体系也在告诉我们这些。入土为安，土在哪？在家乡，在祖坟。何以安？归去族谱，归去宗祠，跟祖先在一起自然安了。现在这些都没有了，只有土了，可能以后连土都没有”。《长命》要说的正是永远活在25岁的本巴人不必考虑的“怎么去死，死了到哪去”的问题。在《长命》里，刘亮程要解决两个问题，一是人死后去向哪里，一是在死的阴影下生的意义何在。

《长命》中的世界，与刘亮程此前小说中的世界有相通之处，都是人鬼杂居而各安其分，生死相接而自有疆域。世间与冥间虽然分开，却可以相通。小说中的男女主人公长命和魏姑从事的分别是家传的医生与神婆两种职业，前者养生，后者送死，前者关心人的肉身，后者安妥人的灵魂。这从人物名字上也可以看出，“长命”自然致力于延长人的寿命，“魏姑”之“姑”，可见她是个神婆（姑子），所姓之“魏”则寓意委身于“鬼”，可以在人“鬼”之间传递消息。巫医原本同源，但是在现代科学昌明的世俗社会里，二者显然是不均衡的。医直接为生者服务，适应的是世间法；巫处理的是魂灵的事，游离于世间法之外，无法验证，更不可能建立统一而规范的客观标准。所以，庄严、庄重的寻求生死意义的民间职业，在强大的世间法的逻辑之下会被视为“封建迷信”。在小说临近结尾处，魏姑因看风水讲迷信、阻碍村民搬迁受审，被关押三年。在牢房中，教育犯人的红色标语，“像法力无边的符”，屏蔽了魏姑与鬼魂的沟通，这红色标语，便是世间法的代表。魏姑后来“完全被改造好了”，世界只剩下了“生”时短暂单薄的一面。

实际上，“神性”的失去，早已是注定的事。“神性”并非孤立存在，而是基于传统的整体性的文化与信仰体系，生长在“以前”的生死并未截然分离的社会土壤里，也在现代科学理性精神要“祛”的“魅”里。传统文化与信仰体系的解体，在小说中有两个表现，一是关公庙的变迁，一是钟的破碎。

很长一段时间里，关公庙都承担着重要的社会信仰功能。在小说人物长命的经验中，有两次变化。一是他小学一年级时，庙宇变为教室，关公被老师取代，暗示着现代知识启蒙覆盖了传统的民间信仰。在长命二年级时，老师也被“打倒”，作为行政干部的公社革委会副主任拆了关公像，斥为“草包”，使其神性剥离，只剩下了泥塑身体的物质属性。

“钟”则象征着过去信仰的整体。此前，每个地方有自己的钟、驿站和泉眼，所有的钟声相互呼应、次第传播，沟通生死，可以召唤故去的先人，给死去的魂灵铺就回家的路。在长命出生前五年，石人子庙的钟被打烂炼化。破碎后的钟，被翻砂制成寻常人家的各种物件，“一口钟的宏大声音碎裂成无数的小声音”，预示着世界的整体性随之失去，传统信仰化整为零，只以碎片的形式点缀于现代知识体系之中。

在整体性破碎的世界里，鬼神不再存在，死成为生的强行中断。死后的虚无，也削减乃至剥夺了生的意义。长命发愿铸钟，正是要重建传统的整体性，回到那个“宏大”的过去，回到人与鬼、生与死、现世与信仰浑然一体的世界里。在这样的世界里，死不是生的停止，而是生命形式的转化。“无神”后的魏姑说，“以前我看见人世有两层，地上活一层，地下活一层。地下活的人多，那一层厚，叫厚土。地上活的一层薄，人再多再热闹，也就从生到死那样薄。这浅薄的人世幸亏有厚土里先人的魂托着。”所谓“地下活一层”，便是“死”也是另一种“生”。在死的衬托之下，“生”变得厚重。而当“死”被现世的“生”压倒，“生”也就因有限而浮薄。

人“鬼”杂居而各安其所的世界，赋予“生”以广度与厚度，而《长命》中理想的生命还具有长度与深度。在宗法制的中国家族血脉传统中，“村里有宗祠，家里的供桌上有祖宗灵位”，“一个人的命连着祖先和子孙的命，每个人都在祖先那里有千岁，在子孙那里有万代”。人不仅活在自己短暂的一世里，还活在祖先生命的延长线上，活在子孙慎终追远的纪念里。

在小说的开始，长命的父亲郭代道，深陷“恐症”的困扰，魏姑告知，这是因为郭家这一系的祖先郭子亥曾经历过灭族之痛，吓破了胆，只带了半个胆逃到此地，要治好郭父的“恐症”，便要带着先祖之魂回到家族的来源之地，将遗失的半个胆找回来，才能治好整个家族的胆小之症。在这一叙述里，个体深植于源远流长的家族血脉，前有祖先，后有子孙，人生有来龙，有去脉。每个人都不是孤独地存在于世界，不只是为自己而活，而是活在祖先和子孙共同构成的生命链条中。死也不再是生的终结、意义的中断，不是走向虚无，而是作为漫长的前言与后记成为“生”的一部分。个体的短暂生命因此浑厚绵长，在瓜瓞绵绵、生生不息的“大我”式家族共同体中获得整体性的永恒意义。《论语》中说，未知生，焉知死？但这句话在此也可以反过来说：未知死，焉知生？只有真正理解与安妥“死”，我们才能懂得生的全部意义。

《长命》中要重建的正是生命的神性与中国式家族的血缘传统，赋予“生”宽广的厚度与绵长的深度。在小说的最后，魏姑被改造，变得“无神”，长命反倒开始“通神”。这里的通神，不是简单的巫术，而是在悠远的传统之上重建一种打通生死的信仰，使作为个体的现代人重新回到血缘共同体的温暖怀抱。长命在想象的世界里重铸那口毁坏已久的钟。钟声响起，唤回先人，唤回母亲，唤回与传统亲密的血脉联系，也唤回失落已久的生命的整体。生与死、子孙与祖先、个体与其所归属的共同体，在钟声里重新汇合、相聚。

中国现代新文化自发端至今已逾百年，理应到了从“青年”走向“中年”的时候。而在科学昌明的现代社会，世俗压倒了神性，世间法成为唯一的法，“生”日益丰饶而“死”日渐贫瘠。失去了“死”的衬托，“生”的丰饶就只是物质的富足，当生命的神性消失，丰饶即是贫瘠。《长命》正是要在祛魅的时代寻求复魅的可能，重新发现传统信仰的文化意涵，使其与现代文明相衔接，创造出具有时代精神的生命的神性与完整性，为人类灵魂建造安栖之地，赋予生命以尊严与意义。

（作者系杭州师范大学人文学院副教授）

凤凰书评 好书 PHOENIX MEDIA

《光影山河：电影与抗战》
秦翼 张丹 著
江苏人民出版社
2025年4月

抗战电影史中的山河故影

□左衡

在《光影山河：电影与抗战》一书的“余论”中，作者秦翼谦逊地将这部作品称为“还存在许多疏漏的小书”，并坦言其研究“只涉及中国电影历史发展中的一小段”。虽然研究范围有限，但聚焦抗战时期的中国电影意义重大。因为电影是记录时代的重要载体，重新审视那个时期的影片，打捞散落四方的影人故事，正是该书所做的探索。

关于抗战时期的中国电影，学界已有诸多研究成果。该书的亮点在于，既以全景式“构图”呈现历史全貌，又力图突破陈规，以创新视角展开论述。通览全书会发现：一方面，部分熟悉的事件与人物在新历史观下得到重新阐释；另一方面，大量新史料的补充让历史叙事更具厚度、立体感与生命力。

该书的创新意识与学术价值贯穿各章节。“导言”部分阐明作者的史学观与方法论，强调电影史作为抗战史宏大叙事的重要一页，虽篇幅有限却意义深远，为全书奠定了论述基调。第一章从抗战前中国电影的发轫阶段切入，清晰梳理了抗战电影诞生的前提基础，以及中国电影人为迎接全面抗战完成的准备工作。第二章聚焦“镜头下的抗战”，系统呈现故事片、纪录片等多种影像样态，揭示出这一时期的电影已突破影院放映的行业局限，延伸至更广阔的社会领域。第三章讲述“大后方”电影业的发展，客观还原了历史全貌。第四章讲述人民电影的筚路蓝缕之路，这部分内容尤为值得关注。在笔者看来，包括电影事业在内的延安文艺，是中国式现代化道路的本土探索，它实现了左翼文学和电影运动与中国传统文化的深度融合。

第五、六章拨开“历史的迷雾”，聚焦“孤岛电影”的浮沉轨迹，其论述坚守三大原则：一是鲜明的民族立场，即统一战线；二是以“了解之同情”的态度复现历史语境；三是在复杂叙事中恪守价值判断的底线。第七章将视野转向东三省及其他沦陷区，深刻剖析敌伪如何在电影领域以“影业对手”为伪装，与我方展开隐蔽而激烈的文化博弈与意识形态角力。“余论”部分则着眼于抗战对中国电影史的深远塑造力，作者提出，1949年后，人民电影成为国家文化建设的重要力量，其根基皆源于抗战时期对电影业与电影人的淬炼。通过上述层层递进的考察，该书最终确立了抗战电影史独特的历史叙述框架与评判逻辑。

该书另一突出贡献在于，对电影作为特殊工业形态的自身特点给予了充分关注与深入阐述。电影史写作常聚焦于作品与作者，而一个关键却常被大众忽视或认知不足的事实是：当时的中国工业体系远不足以支撑电影生产。为此，该书系统梳理大量史料，多维度呈现战争对电影工业的宏观影响、不同政治力量推行的电影管理政策，以及战时电影业独特的经营与生产模式。为增强论述的说服力与研究价值，作者精心制作图表，通过量化分析与直观呈现相结合的方式，清晰勾勒出抗战电影产业的发展脉络。以核心生产资料胶片为例：在抗战烽火下，胶片的来源、获取途径、质量与价格直接关乎电影业的存续。围绕胶片资源，各方力量展开了反复而复杂的博弈与争夺，并迅速蔓延至发行、宣传等环节，实质上演变为一场文化战争。与此形成鲜明对比的是，延安电影工作者连获取摄影机都需经过更为艰难的政治斡旋与国际援助。

正是基于对电影工业属性的深刻认知，该书得以对抗战时期数量可观的商业片做出更为客观公允且细致入微的评价。在具体而微的战时文化生态中，商业片既是必要的生存策略，又可能为意识形态斗争开辟出隐秘的空间。孤岛电影便有不少采用“身在曹营心在汉”策略的案例，抗战电影的复杂性与微妙性，恰在这种近乎“潜伏”的叙事中得以生动呈现。

商业片的定位自然催生了类型片的发展。在中国电影发展的初期阶段，彼时的类型化探索实则比今人想象更具先锋意识。书中特别提到，甚至科幻片这一类型，都在抗战时期顽强萌芽。此外，伊文思与中国影像的深厚渊源，在国际共运与左翼运动的宏大背景下更显浓墨重彩，为中国电影史有机融入世界电影史脉络提供了关键链接。通过上述层层剖析，该书成功将抗战电影史所蕴含的丰富“景深”清晰而立体地推至读者眼前。