

余所亚的一封信

沈芸

余所亚是谁？
现在很多人都知道了，包括我在内。

直到有一天，Z先生给我看了一封从废纸堆里发现的信：

夏公，您好！
忆昔每当我遭到困难时，您就像及时雨地伸出援助之手，而且是最得力者，不管在港、桂、渝、京都是如此，感激之情，无时无刻！

今又蒙关怀近况，我现在忙于全国木偶戏学会的筹备工作，一切尚好。至于问及我现在还有什么困难，我觉得没有什么奢求了，唯有房屋问题，仍未有落实。

原来文化局在一年前分配了一套坐落在前门的房子给我的，但是被木偶剧团挪去分配给别人居住，却叫我迁到郊区北太平庄去，路远难行，交通不便，且又在三楼，难以攀登，事实为难耳。
故特恳求您向文化局长赵鼎新同志说项，请求文化局另配房子给我，让我能有舒展工作的地方。

谨此敬请
大安！

东四四条十五号
余所亚
1980-12-25

收到信以后，我祖父几乎是第一时间致信北京市文化局局长赵鼎新。

鼎新同志：
余所亚同志是一位老画家，下肢残废，行动困难，他为房子的问题，给我写信，拟请您大力协助，来信附后，请核阅，甚感。

夏衍 12.27

赵鼎新在自己名字上画圈后批示：松声、李珍同志酌处 赵 12.30
松声的批复：敬亭同志抓紧解决松声 1.4

随着对夏衍研究的不断深入，发现盲点越来越多，年表、书信及《夏衍全集》漏收的内容很多。

余所亚的名字在以往与我祖父有关的文字中几乎未曾涉及，但是，仅从这封一来一往的信札中看，他们的交情极深，遍及港、桂、渝、京四地，时间从抗战延续到上世纪80年代。

余所亚，1912年生人，笔名Soa，

广东台山人，生于香港。现代画家，为三四十年代活跃的漫画家，新中国成立后，任中央戏剧学院舞美系教师兼木偶研究组组长，后任中国木偶艺术剧团艺术指导。

这是目前可以查到的寥寥数语。
先回过头来，说说余所亚信中所谈的房子问题。

苗子伯伯和郁风阿姨的儿子东东，是他父母的信使，经常被差遣到各家去送信送物。我们住在南竹竿胡同的时候，他家就在芳嘉园住，很近，他常来送东西，而有些通知他爸妈的电话会打到我们家，然后由我跑一趟去转达。

东东告诉我：“余所亚原来住在灯市口那边的本司胡同，是个平房院子。离当时的木偶剧院近，离王铁成家也近，我们老头老太太有时候看完余所亚，就去王铁成那儿转一圈。我不敢肯定给夏公写信时，他还是住在这个地方。经过‘文革’以后这个房子的条件已经很不好，他一个残疾人不方便……余所亚不怎么出现在二流堂的聚会上，就是来了也不是最活跃的，他说着一口广普（广东普通话），对我们小孩儿倒是挺随和的……”

再多，东东也不知道了，他笑着“投降”：“你要是搞逼供信，我就只能瞎编啦，哈哈！”

去年，在上海枫泾，沈峻阿姨的儿子丁小一把我们二流堂及漫画家的后代聚集在一起，为“丁聪美术馆”开幕。展陈的图片中，有我祖父和漫画家们的合影，华君武、张乐平、丁聪夫妇、廖冰兄、黄苗子和郁风，他们几十年风风雨雨，情深义笃。

但是，在这些活动上并不见余所亚。

然而，意外还是会出现的，我们的朋友焦达先生在一张集体活动的大合影上看到了一个坐在轮椅上的小小身影，他指认给我看：“这就是余所亚！”一同在场的东东，也认出来了，这是枫泾之行的收获。

焦达的外公是虞哲光先生，与余所亚之间有故事，这其中包含了焦达个人的感恩之情。

“1949年应欧阳予倩之邀，原本是由我外公北上赴京于中戏木偶专业任教，而后因工作需要，特伟调包了。特伟力邀外公虞哲光去东影美术片股，并说由他与欧阳予倩商谈将余所亚留京，为此，袁牧之或是陈波儿还专门跟外公谈了话。正当我外公回沪卷铺盖准备北上长春时，突然上面又决定美术片组由上影组建，于是，我外公留在上海不走了，但所亚老人却永远留在了北京……一个广东人独自留在北方，生活是蛮吃力的。”

余所亚的这封信让焦达的思绪回到了1980年。

“时间是1980年，那时正值‘文革’结束，国家百废待兴，被‘四人帮’迫害的老一辈劫后逢生，在1979年第四届全国文代会后，更是如获新生，一个个又回到了他们为之奋斗了一辈子的岗位，用余生再做奉献。”

“1981年11月中，我参加了文化部在北京主办的全国木偶影戏观摩演出，其间又出席了由刚成立不久的中国木偶皮影艺术学会主办的为期一周的艺术造型及工艺装置座谈会，会议地点就在当时沙滩的文化部内，余所亚老人是学会的副会长，我外公虞哲光为会长，因为常听外祖父谈及所亚老人与他

交往旧事，每天去余家接送的任务当非我莫属了。

“记得会议期间，文化部专门安排了一辆‘首汽’的轿车供接送我外祖父及学会的一些老人，于是每天将他们提早送到文化部会议现场后，我再随车去接所亚老人。老人家住在三楼，每次去他都准备停当在家等我，由我背着他下楼。会议结束又将他送回寓所。广东籍的所亚老人身体非常瘦弱，自幼下肢瘫痪，他的体重对当年还不到三十且下过乡的我来说一点不是负担。

“所亚老人对我这个后生也很器重，记忆中那短短几天的来去途中他说了很多旧事，令人肃然起敬。”

爬上爬下三楼，对于身患残疾的人是非常困难的，而焦达所参加的会议，应该就是余所亚信中所说的：“我现在忙于全国木偶戏学会的筹备工作，一切尚好。”

焦达先生在我的不断“催促”下，终于辗转打听到，余所亚的家最后是搬到昌运宫的单元楼，路途在当时看是有些远了，但总算是他希望的一楼。这个结果，我祖父可能是知道的。

余所亚走的时候，享年近80岁，无声无息。

1992年1月14日，他的老友黄永玉先生写了一篇文章《余所亚这次真的死了》，这是为数不多的关于余所亚的文字。这位在黄东东和焦达眼里“随和”的长辈，在黄先生看来却是“脾气很坏！”

“一九四八年木刻家王琦在思豪酒

店楼上开个人作品展览时，郭沫若和他的妻子于力（立）群到场，于力（立）群见到老所，问他两条腿为什么这么小时，老所不耐烦地挥一下手，开玩笑地告诉她：“等我印好说明书，以后送你一张！”

也是在1948年的冬天，余所亚的朋友搞来了一笔钱，拍了“新中国第一部木偶片”，黄永玉跟着她一起捏泥巴人，做人物造型。

“有一天我们在门外休息，看一位当时鼎鼎大名的女演员拍片，女演员脱下‘皮草’正式开拍的时刻，一个演员讨好地问她：‘你唔怕冷吗？’女演员回答说：‘为了艺术嘛！’老所忽然发怒了，大声地：‘丢你妈！你懂X艺术？为了钱！’

所有的人都呆在现场，最少也有三四秒钟静默。我不清楚那一帮人认不认识老所，只知道这句话的分量很重。”

当然更早，1946年战后，余所亚还在虹口狄思威路904弄一间“顶”来的房子，用广东语法的国语骂过一个做过日本人老婆的上海“收租婆”：“你是一个不君子的女人！”（黄永玉：《比我老的老头》）

这个脾气很大的人不简单，“夏衍、钳弩、胡风、马思聪……以及周恩来、廖承志、乔冠华……许多老人都是他的知己。”

黄先生称，余所亚在“漫画界是一个思想家”。

这位思想者，在1940年的桂林，找到了他抒发壮志的平台：一报一刊，《救亡日报》和《野草》。

这还要从我祖父的抗战路线图说起。

1938年10月，广州沦陷，夏衍带领林林等《救亡日报》同人，经三水、肇庆、柳州于11月7日抵达桂林。三天之后，只身赴长沙向周恩来请示《救亡日报》复刊事宜。在到达的第二天，即11月12日晚间，发生了抗战史上著名的“长沙大火”，匆忙告别之际，周恩来指示《救亡日报》尽快在桂林复刊。

1939年1月，《救亡日报》复刊了，到了年底发行量已经突破8000份大关。而《救亡日报》在桂林的办报时间也不过两年。与此同时，夏衍还和秦似、孟超、聂绀弩、宋云彬等创办了现代文学史上杂文的重要刊物《野草》，他自己著名的《旧家的火葬》一文，就发表在1940年8月的创刊号上。

随着从沦陷区撤离的革命知识分子的纷纷到来，围绕着《救亡日报》，桂林这个原本只有十来万人口的地方，成了名符其实的“文化城”，一时间人才荟萃。

为了躲避即将到来的战火，张光宇、丁聪、徐迟等9月下旬离开香港，余所亚离开的时间也差不多，他们前前后后来到了桂林，共同出现在桂林美术界的招待会上，时间是1940年10月5日。

余所亚与我祖父的相识，按他书信中“港、桂、渝、京”的顺序，应该是早于桂林时期，在香港就认识了。

余所亚在桂林的收获是丰厚的，他结识了美术界的叶浅予、廖冰兄、黄新波、关山月等，并与他们成为终身的挚友。

那是一段意气风发的日子。
《救亡日报》专门发文《看余所亚的画》介绍他，他也接连在《救亡日报》和《野草》上发表他宣传抗战的漫画和艺术评论。

其中11月5日，余所亚在《救亡日报》上发表的《关氏画展谈》，对关山月画作的批评近乎严苛，却得到了夏衍的肯定：“我们极希望有余所亚先生所发表一般的批评，因为批评不妨严格，而心底和态度都要坦白和民主。”更为难得的是关山月本人对此也并不反感，由此，两人成为莫逆。

五十二年以后，为悼念余所亚的逝世，关山月赋诗，并作了注释：“1941年，我们难居桂林时，他住在西郊的一座茅棚里，和一位年青学徒过着温饱无常的艰苦生活，我则住在他的邻居一位朋友家中的饭厅里，过着寄人篱下的日子。1942年在成都时，曾一同居在督院街法比瑞同学会宿舍的楼上，他自己一个人每日扶着两张小木凳上下楼梯。我们生活在一起时，往往在艺术上争论不休，有时面红耳赤，有时谈笑风生。1992.07.16”

余所亚强大的小宇宙和他残废的身躯形成了巨大的反差。他内在的气场很大，大到似乎可以化解人世间的一切苦难。包括曾坐在一辆破旧的儿童车里，被他五岁大的孩子推上去，接受几千人的斗争，都扛过来了，余所亚没有死！

1947年4月在重庆，聂绀弩写了著名的《一个残废人和他的梦——演庄子(德充符)义赠所亚》。这篇寓言小说，原题为《德充符》，最初发表在1948年香港《大公报》，后被收录于1950年九龙求实出版社出版的《天亮了》。

第二节：中途

他是一个“兀者”，就是说两只脚失掉了作用，不能站，更不能走，却又没有断掉，永远累赘着他。要穿鞋、袜、裤，享受跟别人的腿和脚一样的权利，却不再背走路的义务，而且当他用膀子和手走路的时候，它们还像一只大力的手抓住他的衣领，不许他前进似地拖住他……

他走路是用两只特制的轻便的小凳子，约莫一尺多高。两只手抓住凳子，膀子笔直地撑着，让他的身体腾空起来，不，他的脚还拖在地上的，这，在他就叫做“站”。用一个膀子撑着身体，另一只手拿起凳子向前移动那么半步远，随即用这只膀子撑着身体，那只拿起凳子向前移动，交替不停，那叫做“走”。……不，他并不是兀者，兀者是受过刖刑的人的称呼，他却是小时候生了一次怪病变成这样了的。

这是最权威的，余所亚的“站”与“走”。

黄先生说，小孩子们都喜欢老所的小凳子，“若来到朋友家里，跟孩子最是亲近，让孩子们玩他的凳子，他则坐在一张正常的椅子上满意地用广东腔北京话逗着孩子。”（黄永玉：《比我老的老头》）

最早玩过他小凳子的一代孩子，现在恐怕也要80岁了。

2020.5.18 于北京
祖父120周年诞辰纪念



笔会

江南景物
(国画)
李苦禅

无端更渡桑干水

——读王鼎钧《风雨阴晴》

谢诗豪

王鼎钧接受采访时曾给自己散文分类：第一类是议论风格的作品，其中也有不少评论文字，像《中国爱情》《香火重温劫后灰》；第二类是小说化了的散文或散文化了的小说，像《红头绳儿》《哭屋》《失楼台》；第三类是诗化的散文，像《那树》《与我同囚》。相比大陆、台湾对散文似乎更重视，研究也要更早一些。像王鼎钧这样对所作散文进行分类的作家，在大陆并不常见，我们习惯把一些难以分类的文字扔进散文的筐里，于是越来越乱，一提散文，便不知从何说起。

王鼎钧是散文大师，几乎涉及所有的散文品类。但人总有所偏爱，在他众多的散文作品里，最打动我的，多是第二类，小说化了的散文。这也与我个人的散文观相契，不论是情感还是经验，都需要实在的支撑。
这里的实在，不止是叙事，还有物。比如《红头绳儿》的开头：
一切要从那口古钟说起。

钟是大庙的镇庙之宝，铸得黑里透红，缠着盘绕转折的纹路，经常发出苍然悠远的声音，穿过庙外的千株槐，拂着林外的万亩麦，熏陶赤足露背的农夫，劝他们成为香客。

有时我想，散文是否就该从“物”，而非情开始？情过分私人，稍不注意，便容易成呓语，而物是情的载体，由此及彼，于是便多出个层次，拉开了距离，美因此而生。好的散文应该是有距离的吧？情能动人，可如实处落实，又有煽情之嫌，并非不好，煽情也是门技艺，只是过分感同身受，将文章里的种种对应到自己身上，有时又会错过许多微妙的东西。文字和生活太近，有时候看过，甚至哭过，也就忘了。

如此来看，散文的物，有些类似诗歌里的意象。这又重回到王鼎钧身上，他说文体之间本就不是界限分明

只不过为了学习、表述的便利，才放大了彼此之间的差异。什么是诗？什么是文？或许在过去，的确不能逾矩，押韵双行为诗，押韵散行为赋，继而有骈文种种。但到今天，早已有各种尝试，诗体也有小说，散文也能成诗。这不是王鼎钧的原创，只是在他之前，更多的融合是以小说为本，郁达夫的抒情小说，沈从文的诗化小说，乃至艾青以散文作诗，却少见小说化的散文，诗化的散文，多少有些不公。我想到史铁生发表《我与地坛》前，编辑一再建议他作小说发表，最后他有点恼了，说我这就是散文。散文就低人一等吗？

王鼎钧是以散文为根的，尽管他借鉴了许多小说的手法。以物为例，他笔下的物不仅是情的载体，还承担了不小的叙事功能：
庙改成小学，神像都不见了，钟依然在，巍然如一尊神。钟声响起，引来的不再是香客，是成群的孩子，大家围着钟，睁着发亮的眼睛，伸出一排小手，按在钟面的大明年号上，尝震颤的滋味。

我很爱这段描写，一下子就写出了时空变换，这是小说的技艺。因为这口钟在，流动的时间有了定点，同时提醒我们，这片土地上曾有一座庙宇，这类似小说里的“鬼魂”了，在

故事开始前，就萦绕在上方，像是一块挥散不去的阴霾。

但散文终究不是小说，两者之间有比技艺更本质的差异。纳博科夫说，小说就是神话。它不发生在现实世界，尽管它可能会使用很多现实里的材料。这也间接指出小说家的身份，是魔术师，被赋予虚构的特权，能够完成未完的心愿，改变故事的结局。散文不能，尽管它能够借助小说的手法“搭建”一个时空，却不能改变其中发生的事。从这点看，散文或许要比小说更忧郁些，它所表现的一切都已成过往，往者不可追。散文是关于遗憾的艺术。就像《红头绳儿》的结尾，他取巧借一场梦，给了个模棱两可的回答，这已是他能做的极限了，因为在现实里，他再没有回过大陆，经历数十年的战乱变革，那口钟和那个人也早已无迹可寻。

如果我们将一篇散文，放在纵横两条轴上观察，横轴便是它的广度，同外物的联系，兼容并包，有容乃大；纵轴则是向内的挖掘，是一棵树的根，是一片海的底。

王鼎钧几度漂泊，从山东兰陵出发，历经战乱，四九年到台北，七九年又移居纽约。乡愁可说是他散文的底调，继而形成一种美学。在我眼里，

他把乡愁带到了另一个层面。

为什么一定是他，为什么一定是乡愁呢？这可能还要从古典说起。

王鼎钧的散文有古气，首先是语言上，受文言的影响颇深，再是散文里的一些物象，似从古典中来；
我的卧房兼书房，本来是打更守夜的人休息的地方，跟当年二先生的书房遥遥相对。书房已经烧毁了，院子里的那棵梧桐树还在，树子很高，叶子肥大，显出它是所有的树里面最大方清洁的一种。《（哭屋）》

不管是“打更守夜”，还是“二先生”这样的称呼，在现代都不常见了，还有那棵牵动人情的梧桐树，中国人的梧桐，从来不只是一棵树。春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时。这是诗的境界了。他若是止步于此，也是个好散文家，以个人为引，串起古今，但放到文学史上看，又稍显不够，因为太像前人。大家家住往有所开辟。

王鼎钧的乡愁比前人要更进一步。这可能也是他超脱古典的地方吧？到底受了现代文明的冲刷，乡愁不只是乡愁，更是一种人生境况。没有故乡的人，便不懂乡愁吗？或许他想讲的是：漂泊才是人生的常态。这发现使我心惊，乡愁并不一定存在于空间的变换，人生的动荡不安，早就从我们脱离母体的瞬间就开始了。

困境？

我们似乎对外部世界失去了兴趣，对处理时代，回答大问题失去了兴趣。可能因为我们经历过一个只有共名，只有博爱的时代，于是在它结束之后，羞于提及这些词汇，再加上西方现代文学的冲击，我们的写作变得越来越私人。以致现在，书写个体的、细微的、敏感的情绪波动，好像成了一个“传统”，但如果我们把时间拉得更长，可能会得到截然相反的结论。

且不论王鼎钧的评论文章，很多是直接对社会现象、文化心理、民族历史的思考与回应，就以之前谈论的叙事散文为例，他用小说的技艺构建时空，用特殊的物模拟诗的意象，看似书写的是个人经验，但背后往往是一个大的时代。或许有人会觉得这是腐朽的论调，早在十九世纪就已被淘汰。可我想时代与个人本就不是对立的，完全沉浸于个体的表达，可能需要更大的能量，而且这种刻意的无视，是否又构成另一种关注呢？

我无成见于这些文字，只是单纯地觉得，散文写作如果忽视外部世界，忽视时代情绪，无异于自断一臂，很是可惜。



“文汇报”
微信二维码