

走出文革連載 13

走出文革

聶赫留朵夫和朝鮮少女

我在萬象雜誌和清華網站上發表《徘徊在生死之間》一文的目的，除了敘述那個年代青年學子所經歷的苦難外，一個或許純屬個人的原因便是尋找那個“冶金系的女學生”，所以我在文中寫下了這樣一段話：“人到晚年重溫舊夢時，總是奢望能解開人生旅途中那些不解之謎，能帶著無憾離開這個世界。我十分希望那個冶金系的女學生能見到我的這段回憶，能填補我記憶中的那些空白。”

我的許多回憶文章都曾將早已失散的校友喚醒，一起重溫舊夢，填補細節，不管它有多麼苦澀。我始終相信這位“冶金系的女學生”會看到我的文字，祇要她還在人間。

讓我意外的是唐金鶴學長，這個我在網上早已熟悉的名字，竟然就是我要尋找的人。我十分高興並感謝她終於打破沉默，不再對“葉志江的任何事情……都裝作沒聽見，一言不發，就當這個世界上沒有這麼一個人。”

年輕時讀托爾斯泰的《復活》，曾讓我在心靈上感受到巨大的震撼。當聶赫留朵夫去監獄探望瑪絲洛娃時，他是為他年輕時所犯的

那個浪漫錯誤而懺悔。因為他的浪漫錯誤，瑪絲洛娃淪為妓女，受盡苦難。

或許我當年所犯的錯誤沒有如此罪孽深重，但聶赫留朵夫依舊讓我無處遁形。所以，“幾十年中，我常為未能主動去尋找她們而內疚。”

我在《徘徊在生死之間》一文中又說：“我無法回憶起我未能去醫院見她的最終原因，我也不記得冶金系的那個女學生是如何同我失去聯系的。或許是王的母親改變了主意，也或許是後來我畢業離校了。我更懷疑當時我是否因為潛意識地認為王榮芬已成為叛國的‘反革命分子’而害怕連累，而却步了。”

讀了唐金鶴學長的文章後，當年的細節似乎更加清晰地浮現在我的眼前。我想起我應當和她見過兩次面。記得第一次見面時，我曾答應去醫院見王榮芬的。文革期間，我對於受難的人都有點同病相憐，也做過一些力所能及的事，並不太顧及受難者的政治立場。所以我們有了第二次見面，大概是安排具體的探望方式。但在這次見面時，我一定是退却了，不再願意去醫院。在第二次見面前我找了那“一高一矮”的兩個人，詳

細詢問了王榮芬的情況。他們所說的王已成了“叛國的反革命分子”的話一定嚇倒了我。

雖然我“救過美”，但我從來不是一個英雄。我有懦弱的一面，譬如文革初期被批鬥時我曾害怕和軟弱過。我對於文革的認識也有一個過程，決非如王榮芬那樣在1966年便有如此深刻的見解。

我和唐學長見面的時間看來不是在1968年，但我認為也不太可能在1966年。“八二四”事件後我已逃離清華，11月才回校，很快我又和其他幾個同學去了成都，至12月底才回來（見《亡命天涯》）。

1967年1月初，我卷入炮打康生的旋渦中。我懷疑唐學長是1967年早春時來找我的，那時我已成了炮打無產階級司令部的“混蛋”，自身難保，這或許也是我當時不願意去找麻煩的另一個原因。

在我的印象中，唐學長是一個典型的鄰家女孩，言詞十分溫和，和如今活躍在網上的她似乎判若兩人。即使我後來表示不能去醫院看望王榮芬，她當時也並未因此而責難我。但她以一個局外人，僅僅是鄰居和童年的玩伴，義無反顧地為王榮芬奔走，這顯然讓我為自己的行為感到羞慚。讀了她的文章我才知道，我的懦弱曾使她對我如此深惡痛絕，這更使

我無地自容。

其實，在拒絕了她後，我的內心也從未安寧過。王榮芬躺在病床上呼喊我的名字的情景常常在我腦海中浮現，我猜想她一定是認為我出賣了她，因為去見她的學生曾宣稱他“是葉志江派來的”。

數十年過去了，一切都已成了過眼烟雲。王容芬甚至難以相信在她昏迷的過程中有過這段插曲，因為“文革伊始家母就成了專政對象，後來更艱難，單位、街道、外院的人都去抄家。很難想象她會參與故事。”

感謝唐學長確認了我的記憶，雖然心靈深處的傷痕將永遠提醒我自己曾經的懦弱。

我從未原諒過自己。命運是如此奇妙地將世上本來毫不相幹的人聯繫在一起。當六歲的王容芬和唐學長在讀那本《誰的禮物更好一些？》的小人書時，這同一個故事也使我終生難忘。我讀的是一本朝鮮寓言故事書，有插圖。村裏的四個小伙子都愛上了一個美麗的姑娘，並相約看誰能給姑娘找到最珍貴的寶物。當小伙子們在異國他鄉相遇時，他們通過千裏眼和順風耳獲知姑娘病危並乘飛毯及時回到姑娘身邊，用那個奇異的蘋果挽救了姑娘的生命。



本報特約作家 葉志江

姑娘病好後依舊不知道她應當嫁給哪一個小伙子，因為那四個寶物都為她的起死回生起到了作用。村裏的一個智慧老人為她指點迷津：那三個小伙子找到的寶物都是為了自己能隨時見到她，祇有那個買了蘋果的小伙子是純粹為她並失去了他的寶物。

純真的童年呵，那象徵着無私的蘋果曾讓我們感動，但當我們讀了更多的書後，我們的行為却烙上了權衡自身利害的印記。

如果我們曾經忘記過那個朝鮮少女的故事，在老年時便需要聶赫留朵夫懺悔的勇氣。

從為竺春花端上一碗水說起

度假回來，見到網上不少學長對《徘徊在生死之間》的留言並收到一些校友的EMAIL。對於校友們的理解和寬容我心存感激，但我並不認為自己可以“不必為過去這件事情內疚”。或許，我應當再多說幾句。

奧斯卡大片《朗讀者》和《竊聽風暴》所涉及的主題是人在非理性年代能否拒絕參與那些傷

害他人的邪惡行為。納粹集中營看守漢娜說“All of us”都參與了，而秘密警察魏斯樂却選擇放棄。

這顯然是兩種不同的觀點。對於一切善良的人們而言，我以為“放棄”是合乎人性的選擇，也或許比較容易做到。而一旦成了“All of us”中的一分子，日後如馮亦代那樣寫出《悔餘日記》，或像聶赫留朵夫那樣去贖罪也都是順理成章的。

《徘徊在生死之間》和由此引發的唐金鶴、楊雨甡等學長的帖子涉及的是人性所面臨的另一種選擇：在受難者面前是袖手旁觀，還是施以援手？能否像電影《舞臺姐妹》中的那位好心的老人一樣，哪怕僅僅是為烈日之下被五花大綁的竺春花端上一碗水？

能體會竺春花“一串淚水盡落碗中”的感受。在《救鬼》一文中，我寫過這樣一段話：“然而，歷史也一再證明人類的良知永

遠不會完全地泯滅。當我百口莫辯，成了孤家寡人時，我的同班同學章曾煜不畏高壓，對我表示了同情。他告訴我他不相信那些按在我頭上的罪名，鼓勵我‘真相總有大白的一天’。……在章曾煜對我表示同情時，我流下了眼淚，泣不成聲。”同樣，我也終生難忘王醒民在那時曾拒絕批判我的“學步拾遺序”。他認為一個十七歲的少年所寫的那些文字無錯可批，不僅無錯，

還說了一些贊揚我的話。

當我被軟禁在宿舍裏供人批鬥和羞辱時，在川流不息的人群中有一個從未謀面的學生乘人不備塞給我一張精緻的明信片，他用詩一般的語言希望我在暴風驟雨洗盡身上的污垢後放射出更加奪目的光芒。至今我都不知道這個年輕人的名字，但我永遠記得他匆匆離去的背影，雖然我辜負了他的勇敢和期望。（未完待續）

南京·東京連載 13

南京·東京(十一)



本報特約作家 鄒雷

（接上一期）劉洪友想，用蠟寫字，然後再用墨去塗，蠟是不沾墨的，再把蠟弄掉，這樣不是就可以呈現出拓片

的效果了嗎？這下，從南京帶來的蠟燭終於派上了用場。他找了個鐵盒子，將蠟燭融成蠟液，用它當墨汁在紙上寫字。捨不得用好毛筆，找了一支快寫禿的毛筆沾上蠟液在宣紙上寫，蠟很快就透過宣紙滲透在毛氈上。他在宣紙下面墊上報紙，繼續寫，寫好一個“無”字，然後用毛筆沾上墨水，在蠟寫的字附近反復刷。做完這些，發現宣紙上的蠟還在，用刀片摳，宣紙很容易被刮通，再就是黑的部分沒有拓片那種皺褶的效果。

怎麼才能有讓“無”字外邊的墨迹有酷似摩崖拓片的那種效果呢？這時，他想起了中國畫傳統技法中表現山石樹皮皺褶的揉紙法。他試着把宣紙圍起來揉出褶子，再試，拓片的效果出來了，劉洪友一陣狂喜。已是凌晨兩點，劉洪

友的肚子咕咕叫，這才發現晚飯還沒有吃。

他在爐子上煮了兩個雞蛋，爐火很旺，鍋上熱氣升騰。兩個雞蛋下肚，他繼續研究怎麼除去宣紙上的蠟。

火燒肯定不行，用蒸氣熏也不行，劉洪友想到的方法是加熱，他想到了燙衣服的電熨鬥。試了後，發現蠟雖然融化了，但依然解決不了取蠟這個難題。

繼續寫，繼續試。蠟透過宣紙滲透到下面的報紙上，他用宣紙蓋在上面，打算吸掉上面的蠟，蠟液却很快凝固了，形成一個“無”字，宣紙也粘在了上面。他無意中用電熨鬥輕輕一燙，在溫度的作用下宣紙和蠟分離，揭下來的宣紙上面竟然有一個完整的“無”字，迎着燈光再細看，上面有暗黃的油漬，與長島南龍的那個拓片字有相同的

效果。劉洪友大叫一聲：“我成功了！”

此時已經是凌晨四點，外面的雪還在下，屋子裏很安靜，偶有汽車在巷子裏駛過，車輪壓雪發出沙沙的聲響。劉洪友突然覺得自己很孤獨，一個人獨在異鄉為異客的滋味實在是孤單寂寞，于是他新發現的技法創作了一個拓片風格的“孤”字，為了鞏固戰果，又寫了“雲海”“觀天”等幾個字，都非常成功。就這樣，劉洪友以他的聰慧和刻苦鑽研，一夜之間破譯了長島南龍先生的獨家秘法。為了藝術，他到了廢寢忘食、如痴如醉的地步，也祇有這樣的人才能登上藝術的巔峰。

後來，長島南龍看到劉洪友的作品，十分欣賞。他對自己的學生說：“你們要向劉先生學習，學他

的鑽研精神，這樣我們的書法就有未來了。”

此後，長島南龍對劉洪友刮目相看，極為器重，還特意為劉洪友介紹了一位日本書法界的大腕——與他同為“產經國際書道展”審查員的齋藤香坡。

日本社會最高級別的書展有四家，其一是每日新聞社主辦的“每日書法展”，其二是朝日新聞社主辦的“現代書道二十人展”，其三是讀賣新聞社主辦的“讀賣日本書法展”，第四是由產經新聞社主辦的“產經國際書展”。而長島南龍正是產經國際書展的高級審查員（相當於中國的高級評委）。後來，長島南龍與齋藤香坡聯手，將劉洪友送上了產經國際書展高級審查員的位置，使他在日本的主流書道界有了重要的一席之地。

南京·東京(十二)

有滋有味的中國書法課

11.有滋有味的中國書法課

日本人都知道書法的根在中國，由“根正苗紅”的中國老師來教授書法，會有什麼不同呢？劉洪友在第一課不是直接開始教授書法，而是講述書法的來源與發展，他如數家珍。他說，書法是中國特有的傳統藝術，漢字的表意性及其獨特的結構，為書法藝術提供了前提條件。書法字體的發展以“篆、隸、草、楷、行”為序。

最早起源于商代中後期的甲骨文，筆畫均為單線條，瘦挺有力，時露鋒芒。布局多為縱行，行款錯落，大小變化，疏密有致。這些最早的漢字遺迹已具備了書法的“用

筆、章法、結字”三要素。因此，甲骨文的出現奠定了書法藝術的基礎，標志着書法藝術的產生。商周時期出現的金文或稱“鐘鼎文”，從其遺迹看，書法的藝術性已逐漸豐富起來。

秦始皇統一中國後，進行了一系列的改革，實施了“車同軌，書同文”的統一文字、統一度量衡等政策，由丞相李斯普及小篆，小篆成為官方文字。文字的統一，為書法藝術的成熟奠定了基礎。小篆字形扁長，筆畫多為弧綫，結構複雜。作為官方文字，其最大的弱點是寫字速度太慢。這時，有一個叫程邈的人自覺可以解決這一問題。程邈原來是一個縣裏的獄吏，專門負責有關文書的抄寫。後來因為犯了罪，被

關進雲陽縣（今陝西省淳化縣西北方向）的一個牢獄。在獄中，他百無聊賴，就想起當初在職時書寫小篆的弊病，便萌生了改變小篆體字寫法的念頭。程邈百般琢磨，在篆書的基礎上，進行簡化演變，把原來篆書比較圓轉的筆畫變成方折形，同時刪繁就簡，去粗取精。通過十年的潛心研究，他整理出3000個書寫簡便、易于辨認的隸書字，並將這一成果呈奏給秦始皇。秦始皇對程邈的成果十分贊賞，任命他為御史，推廣隸書。於是，隸書在全國得以普及。到了漢代，隸書逐漸占據統治地位，成為官方標準字體，並且進入了定型化時期。漢代隸書筆畫平直，結構簡便，頓挫明顯，尤其是碑刻，精妙絕

倫。

草書是中國文字中最為簡約的書體。為了發揮速寫功能，較為省略草率，自然不能工整，草草書成，顧名思義“草書”。但此種草書，僅能說是古篆（當時使用的字體）的草體，真正草書的發展，則始自漢初，其演變過程，自應是先有“章草”，而後有“今草”，再有“狂草”等草體了。

那麼楷書是怎麼來的呢？楷書也叫“真書”“正書”或“正楷”，古時曾叫“楷隸”或“今隸”。最初產生于西漢民間，那時候還被視為不能登大雅之堂的作品，內有不少隸書的痕迹。楷書是從隸書（包括草隸）演變而來，始於東漢，通行至今。漢魏時，楷書逐漸成熟。至于是誰發明了楷

書，已無從考究。有人說是東漢末年的劉德升，有人說是鐘繇（三國時期鐘會的父親），有人說是張芝和衛夫人，也有人說是王次仲。歷代書法家多認為。其創始人是王次仲。

行書是一種統稱，分為行楷和行草兩種。它在楷書的基礎上起源發展，是介于楷書、草書之間的一種字體，是為了彌補楷書的書寫速度太慢和草書的難于辨認而產生的。“行”是“行走”的意思，因此它不像草書那樣潦草，也不像楷書那樣端正。真正將行書推向高潮的是晉代王羲之。此後，行書普遍地應用並開始盛行起來。

劉洪友侃侃而談，娓娓道來，石川英子同聲傳譯，學生聽得津津有味。（未完待續）