

馬家輝、李銳、張大春、閻連科

談小說：

「2008城市文學節」小說交流會 (2008.4.18)



主持：馬家輝

嘉賓：李銳、張大春、閻連科

馬家輝：歡迎大家來參與小說組的交流會！我是馬家輝，是香港城市大學中國文化中心的助理主任。那我們現在開始交流會吧！這是第三次我們舉辦城市文學節的交流會，既然是交流會，而不是演講會，所以我們都會給台下的學生和朋友們發表他們的想法，特別是對於文學的意見和疑問等等，跟作家前輩多交流，聽聽他們的意見。可是在交流前，我們還是免不了會希望每一位作家朋友可以先起個頭，講一下大概十分鐘，分享一下他們目前寫作的工作及寫作的計劃等等，或是說說你們對香港的想法和兩岸三地的文化情況，可以有一些想法的。好嗎？

那我先請李銳老師說說吧！李銳老師在零六年已來過香港的浸會大學，那裏有個國際作家工作坊，所以李老師對香港的環境也不完全陌生的。我們先請李銳老師！

李銳：我是第四次到香港。先說個開場白吧，簡單講講。其實自己是個寫小說的人，所以會有一個職業的習慣、職業的毛病。因為寫了大半輩子，每走到一個地方總喜歡用一種職業的習慣來看一個地方。來香港之前，對香港的印象就是從廣告、電視、電影上得到關於香港的訊息——總是說香港是個大百貨商店，買東西很方便是購物天堂。還有，說香港是個文化沙漠等一些概念性的東西。

但是零六年我和太太兩個人在浸會大學呆了三個月時間，這三個月其實已經超出了一般旅遊者，並不是在香港呆幾天，看看景點，購購物就走了，並不是這樣。在三個月內，我們比較從容一些，所以在三個月的時間內我發現了一件始料未及的事情，就是我們提出來想聽聽香港的地方戲，所以大學就安排我們有一天轉門去青衣聽戲。還未走到這個地方，我們遠遠就聽到一陣絲竹之聲，遠處一片燈火，再走近一點，就聞到很濃的香火氣息，再走近，就看到很多人，男女老少都有，還有很多攤位，賣各種各樣的東西，有賣食埋的，有賣香火和神像的。上面還拉著很大的橫幅，寫著「真君大帝元旦」，就是給真君大帝過生日。

因為我是來聽戲的，所以領到了一張戲單。戲單上寫著戲名和主角，寫得非常清楚。我記得有一齣戲叫《西樓錯夢》，而戲場是臨時搭建的，就是過生日的時候這個戲才開場，過了生日後就給

拆走了。當時的氣氛給我一個強烈的印象，就是這個地方的香火，這個地方的民間戲竟是這麼有生命力。因為大陸是文革後才漸漸恢復了戲曲的，在文革期間認為這種東西是封建主義的，迷信的，都是要鏟除的。在文革期間，甚至是把五台山的和尚趕回家，還了俗的，就是不還俗的，也要辦學習班，學習毛主席語錄，開批判會等等，他們都要參加。

後來我才知道，香港有佛旦日，要放假，清明和端午等也要放假，但其實這些假在大陸都已經停止了很多很多年了。這次的經歷對我是一種糾正，原來想象一個被殖民了一百年的地方，一個所謂的現代大都會，怎麼會有這麼豐富，這麼茂盛的民間行為。因為我知道香港有很多基督堂，天主堂，但也同樣有很多的寺廟、道觀等，比如黃大仙呀，關公廟啊都應有盡有。而且這些信仰完全是自生自滅的，沒有政府去資助他們。為甚麼我老講這件事情？其實一個地方，經過了一百年的殖民歷史，但卻沒有把自己的民間信仰取消。雖然香港的主流社會是講英文的，但是這麼頑強的民間信仰，是這地方非常有生命力的表現。我也認識一些香港的作家，我也看過一些香港作家的作品，給我的感覺不是說這個地方是文化沙漠的問題，而是這個地方土壤的深厚，又處於一個國際大都市的位置，為甚麼這麼有意思的東西沒有引起他們的注意力和興趣？這個是讓我一直困惑的。因為這個對比太強烈了，這個地方自主化，精英化的東西，包括在媒體上出現的所謂制度化的東西，但在主流之外的民間，也還有這樣的東西存在。我後來聽香港的朋友說，因為英國當局同意讓老百姓去保持民間的東西，這樣會少一些矛盾。

可我覺得這件事情真的不是那麼簡單，因為這種東西本來就是一種非常有意義的，非常深厚的文化的土壤，可能是沒有人去觸摸過它，也可能是沒有機會、機緣去觸碰，要等一個人去把這東西非常好地表現出來。所以我一直在等，想看一個香港作家寫一篇這麼棒的小說。在這個所謂徹底國際化，全面現代化、甚至後現代化的一個地方，這樣的民間信仰會給這樣的生命帶來一種甚麼樣的感悟。在我們這次評獎的小說裏有一本叫《空中城市》的，給我一種感覺有點預言似的。在寫香港一個充分現代化，充分制度化的城市里，人們的命運都是被安排好的，任何人的前生後世都是定了的，你只能按照制度在這樣的時候做這樣的人，不可能去做其它的人。他對這樣的東西有很強烈的感觸。但我在想，我在等香港的作家甚麼時候能寫出一個關於民間信仰的小說來。我知道有一個年輕的香港作家—董啟章，他在寫一本叫《天工開物》的小說，在從氣霧的角度來寫香港生活。我想香港的生活跟這種民間信仰，或是公共的，主流社會帶給人們的信仰，這個之間會有甚麼樣的差別。我在想甚麼時候能看到這樣傑出的小說。

其實關於文學的話題還可以講很多，但是今天主要把時間留給大家，我就先簡單做個開場白。

馬家輝：謝謝李老師！現在我們請張大春先生說說。張大春先生連續三年也有參與我們的城市文學節的活動。這兩年我們有更多機會在香港看到「大頭春」—張大春的身影。為甚麼呢？因為他為中文大學的雙年獎作評審，此外，嶺南大學的作家工作坊也請張大春先生出席，他每個週末都會來香港。在這兩年內，假如

你們看到「疑似」張大春的人，不用猜測，一定是他了。

我們現在有請張大春。

張大春：我要講的內容正好跟李銳提到的觀賞戲曲有關，這個跟我幾個月前去北京、上海作的講話也有一點關係，當我們作為一個現代的寫作者，開始經營一篇故事，進入到一個虛幻的世界的時候，我們不太主動地意識到自己是正在用一種甚麼手段在寫作。有時候甚至是被動的，比如小時候或成長的時候看過甚麼樣的小說，翻開報章雜誌，就發現李銳寫的小說有後土的味道。比如說馬家輝的作品，你拿起筆來說寫，多半你喜歡的作品，充滿尖銳的嘲弄，就很容易就感染你。我有時候看他寫的專欄，自己也在寫專欄，就會發現怎麼馬家輝的居然也影響我？這個時候，自己就是被動的。有的作家會很敏感，很自覺地去察覺這個東西，而我也會去看一些真實細膩的東西，所以我強調這些都不是主動，主動是作者基於比寫作出作品來更高的一種自覺，來意識到他必須使用哪一種敘述策略，讓他的讀者能夠跟隨著故事情節去發現某一種情感。這個話說得很長，可我更想強調的是，如果是主動運用這種策略，我們多半是需要去到市井或者民俗的角落里去吸取大量的養份。

在山東幫，有包公的戲。說到包公，其實包公並沒有去放糧。放糧的其實是太師的兒子。放糧之後，把糧高價賣出，中飽私囊，老百姓一樣餓肚子，包公是去查證後把犯罪者殺了。可在山東幫創造的這個故事裏，加了兩句段子，半唱半念，大概就是「看皇后娘娘你親手烙的這張餅，待孤王給你卷大葱」。其實這是寫給

女人看的，女人看了之後會笑，為甚麼呢？因為她們覺得她們都成皇后娘娘了。所以語言策略是在這樣一種狀況下進入到當時這個劇場裏面的，也從這個劇場裏面帶回了每一家的廚房。其實看戲的人，最期待的是包公後面大段大段的故事情節，雖然情節如此，但是讓戲豐富並進入到生活之中的，是這些非常細小的，我稱之為語言策略的地方。這是民間藝人，透過這種表演形式，日積月累的，在跟觀眾見面的同時，吸收到觀眾的愉悅，透過這個愉悅去得到互動。

為甚麼要從戲劇開始講起？剛才李銳提到的青衣島，所有的聲音和感觀，營造的是一個開放的互動的閱讀形式。我就想到我自己小時候看戲，這也是我先準備要談的另外一個方面，最後會落在對現代小說創作的異想天開的期待，這都跟我的戲劇經驗有關。我在三歲多的時，我父親就違反劇院的規定，硬把我帶進劇場。看戲的過程中，最常聽到的，就是我父親的朋友們看戲到一半會抱怨戲不是這麼看的。可我當時不懂。等我慢慢長大一點，從家人那邊聽來一些語言描述，知道以前的戲院会有很多桌子，桌子圍坐一家人，后排是長板凳，之後就是站位。為甚麼戲劇都有特定的模式呢？就是想盡辦法跟觀眾互動，因為那時候有錢人才能看戲，他們才是最有影響力的讀者。所以整個戲劇，包括他進行的節奏，都要以這種能夠伺候好了而給比較多的賞錢的觀眾作為取悅目標。這個習慣就影響到很多戲開場前的一些細節工作，怎樣交錯，怎樣安排，前一出笑，後一出要不要哭，如何調整等等，我認為這是一場非常細膩的情感儀式，他不單是一個視聽娛樂，不單是一個敘述故事的表現，而是一家人在一個晚上能

够享受到他該享受的情緒發展，他也跟很多折子戲的起承轉合，喜怒哀樂的調整也有關。你更需要一個完整的故事里面經營一種情感方式。

我舉這個例子，是想說，當我愈來愈有多的機會去接觸那些很土很俗，說理說不通，但故事結構就現代化來說有重大瑕疵的那些老古董，我愈來愈發現他是直接跟觀眾，讀者互動，並直接從觀眾、讀者那裏取得養分並回報的一個藝術形式。我們從來沒有這個機會，就算是找到讀者，讀者也會跟你說「我們拍照吧」。有人會覺得自己還有人喜歡，自己作品還不錯，可是我怎麼feedback你呢？你是在哪一點上需要這種情緒呢？我有一萬個讀者，我不能同時照顧一萬個人，我怎樣能讓所有人都得到情感滋潤呢？所有我們在我们的作品裏面裝飾一點來自這種非常土非常俗的民間趣味。除此之外，我們似乎沒有其它的努力，去進入到跟讀者觀眾直接進行互動。這導致我有一個比較異想天開的結論：有沒有一種形式，讓作者通過朗讀的形式，說書的形式，發表他的作品？這樣一方面他們可以在現場讓探讀者的反應。另一方面，可以在現場試試真材實料。簡單地說，小說應該在現在有的許許多多表現形式之後，還能做更大形式的，徹底的突破。若非如此，我們沒有辦法更主動的進入到曾經在世代代教養過我們的民俗記敘事藝術。不如我們停下來好好想一想，從民間帶給我們的藝術形式，不應該只是在故事上刺激我們，滋養我們，也同時看到呼喚的我們發明新的故事形式。謝謝！

馬家輝：大春提到「互動」，大家也可看看張大春網上的博客。各位可在《中國時報》上看到張大春與人的「對罵」互動。

聽到我們在座很多大春迷都很害怕，害怕大春會從此封筆，那這兩年都不斷地看他有沒有繼續創作。

張大春：不是說宣佈，而是說我這兩年跟小說已經愈走愈遠了。這不表示以後不寫小說。但是，我也真正沒有辦法跟以前一樣隨時打開稿紙就感覺小說來了。我說這句話是兩年多以前，到現在有這個感覺已經四年了。好像對我來說沒有那麼大的動力。我反而對字、造詞及有美學規律的東西有更大的興趣。我們每天在樂此不疲。雖然是這樣，我還是每天保持大概兩千至三千字。

馬家輝：好，現在問連科老師，我們前面說今天交流會，多一點時間跟同學聊聊天。跟大家分享一下，你最近跟文學創作的計劃，你跟小說之間的距離是遠還是近啊。這是第幾次來香港？第一次，那更多感想。這個對於香港、香港文化、香港社會文學等方面的想法都可以。

問：那我就講那個剛才馬老師講的那個說大春現在離小說愈來愈遠，我覺得我現在離小說愈來愈近。離小說愈來愈近，主要是那個我這次和大春一接觸，覺得才華橫溢，而且他指導特別多，知識特別豐富，但他有一個局限，他就知道過去，他不知道現在，你看，他講了那麼多，全是哪一本書、哪一本書、哪件事都是歷史的、傳統的、過去的，現在甚麼樣，他不知道。所以大家聽我說我離小說愈來愈近，我不知道過去，但我知道現在，所以我想呢，為甚麼說我離小說愈近了，的確是讀書讀得非常少，知識又比較簡，又比較狹窄，你就只知道這麼一點，只能幹這麼一件事情，第二件事情你做不好，也做不來，甚至乎你要做第二件

事情，那個第二件事情養家糊口你都辦不到，只能來寫小說、拿稿費。這樣能養家糊口，能過得，我們那個叫小康日子，已經非常好。但是你要換另一個，你這個養家糊口的問題就解決不掉。你去幹甚麼呢？已經四十歲、五十歲，五十歲，你說你是幹甚麼事情呢？你改行幹甚麼都不行。我經常說，你到北京的街頭去賣油條，你也賣不過人家那個十幾歲的孩子。你去買彩票，從集市裏，那個一大早從四點鐘去，騎個三輪，幾十里買過來，然後到這裏再賣，你也幹不了這個事情。

後來我想，以前之前，我不知道為甚麼要寫小說。因為我二十歲開始寫小說，寫到今天，應該已經寫了二、三十年了。在四十多歲的時候，我經常非常困惑，我就覺得我們今天為甚麼要做這樣一件事情，一直多少年、多少年，想不通。比如我最初寫小說，那是非常清楚的。我今天上午講，沒有任何目的，就是一個逃離土地，堅決不種地，堅決不能像父親母親這樣面朝黃土背朝天地干活。這次唯一的、非常清楚的目的，就是要通過寫小說，來找到一個好的工作，來找一碗好的飯，端一個好的飯碗。比如說，那個我就非常清楚說，人家經常問你說，你說世界上你最佩服的作家是哪一個，我就一再說，我是堅決就是張抗抗，沒有別的第二個讓我佩服的。改變我們大陸有個作家叫張抗抗，改變我命運的是張抗抗。不是任何一個，甚麼馬勒科斯、托爾斯泰、卡夫卡，所以我說我和小說是，那時候寫作目的非常清楚，就張抗抗七四年、七五年發表過一個小說叫分界線。分界線它後邊有一章那個內容提要就是說張抗抗通過寫這樣一部小說，然後從北大荒下鄉知青調到哈爾濱這樣一個省會工作了。那我為甚麼不可以

寫小說呢？那時候我是高中，我高中沒有讀完，我高一就在家裏寫小說，白天讀書，晚上寫到十二點，那時候還沒電，蠟燭特別貴，唯有點那個煤油燈，我們那時候那個煤油燈，寫到十二點、二點，總共寫了二年，寫了一部小說。然後這個小說不管它好與壞，還是有三十萬字，很長，花很多錢去買紙呀，買那個複寫紙，為了怕丟掉，然後把它複寫一下，印進去，也寫了一個特別階級鬥爭的像《紅燈記》、《豔陽天》這樣的小說，寫了一個這麼的小說，我覺得那時候非常清楚，但這個小說後來肯定是不會出版的，但必須認了因為這個小說改變了我的命運。後來我就當兵走了。

我當兵走的時候是二十周歲，到了二十周歲才知道，到了部隊才知道，小說是分做短篇、中篇和長篇的。二十周歲到了部隊才看到，原來有個雜誌叫《人民文學》，有一個雜誌叫《解放軍文藝》。後來到了部隊，突然說，要集合了，要看電視了，幹嘛了，看電視甚麼呢？原來到了這麼一個電視機，要看女排，三連冠，學習女排那種奮鬥精神，那時候才知道電視機是這樣，女排是這個樣子，所以我覺得我的命運的確和小說是千絲萬縷的。沒有這個小說，就真的沒有今天。那時候我就覺得寫小說非常明確，就是要改變命運，的確也是因為小說把命運改變，然後提干啊，準備打仗啊，一團一團的事情，你都和小說有聯繫。比如七八年底我當兵，七九年是那個我們叫中越自衛反擊戰。我在那部隊，剛當兵，發生一點特別不應該發生的事情，我等一次新兵打靶，我居然十發子彈打了九十九環，這太可怕了，馬上結束就要打仗了，打仗了，我是後悔不迭啊。就趴在那裏打，然後，一打

就完全莫名其妙，就完全沒有訓練過，訓練了三天，就是說是打靶，也不知道是打仗這件事情。十發子彈打了九十九環，然後我們那個團就派我說你代表我們團參加全師的打靶比賽，十發子彈打了一個九十六環，當時很可怕，馬上把那個挑到一個準備打仗的部隊，就覺得這個太恐怖了。

馬家輝：年青朋友不太了解，你說打九十九環是好還是不好？

閻連科：好啊。非常好，一百分是滿環，就是每一槍就打在心臟裏去，我也是後悔不迭，這個打仗肯定也把你挑去，後來文學改變了我的命運。因為我在家裏寫過那種很長的小說，我們部隊有個那個團政委，曾經當過江青的祕書，很厲害，寫古詩詞的，和你一樣。寫古詩詞的，我有一天出黑板報，人家看誰的字寫得好，誰的順口溜寫得好，我在新兵嗎，寫黑板報，那個人就說這個人的字寫得不錯，叫過來一問，詩也寫得不錯，順口溜也寫得很順，還很押韻，然後就說你幹甚麼呢，然後我說我就特別愛好寫小說，然後他說你把你寫的小說寄過來我看一看，趕快給我哥哥寫信，我哥哥給我回來封信說，你寫了這麼多小說，你走了以後，咱媽媽燒火，把它全燒掉了。我說找來寄過來一點，然後真的就像救災救難一樣，找出來一沓，寄過來了，因為是複印品嗎，複寫紙複印的，我母親冬天烤火或者煮飯，要用那個紙引火，把那些東西每天直接直接就燒了差不多。然後就寄過來一沓，但寄過來這一沓，很重要，領導一看說，那次就在武漢軍區，原來叫武漢，那時候，正準備打仗的時候，武漢軍區說，要辦一個創作學習班。那我這個教導員他是軍黨委的祕書，曾經跟江青過，就說我有個特別有才華的小伙子，一定要讓他參加那個

文學創作玩，然後我就去了，完全都不知道，因為我當兵才第一次坐火車，還坐那種悶罐車，還沒有座位，完全就是它這一次，完全改變了命運。他說你去參加那個文學創作學習班，但他有交待了我一句，他說我們部隊有文化的人不多，你是屬於比較有文化的，然後呢，如果打仗回來了，我們這個部隊不在了，已經拉到前線去了，你呢就不要去追部隊了，你把那個豬呀餵好、菜呀種好，對我非常非常的好，如果是說那個人家那個學習班，需要有一部份人留下來，你就盡量留下來，反正我們部隊肯定就要拉走的，你就盡量留下來，反正意思很清楚告訴我，你可以拖拖拉拉不回來，但是回來以後，你要去種點菜，養養豬，這樣我們就好交待，等於是我們保留一個人下來。那我就參加了那個學習班，一個月之後，在那個學習班上，第一次知道，短篇呀，中篇呀，長篇呀，就這麼一個情況。然後一個月之後，回來一看，哎喲，部隊還真快走了，然後直打個火車就回到老家去。回到家一看，我的父親和我家裏三十多口親戚，我家裏那種五、六間那種土瓦房房子，住到滿地都是，前線不停地在打仗，大家又不識字，也不能看報紙，每天就拿一個小收音機在聽，聽前線的消息，當時也不能給家裏寫信，那麼就回去一看，我家三十多口人害怕我出去打仗。忽然進到屋一看，我的母親正在做飯，攪那個麵糊，那個碗，做那個麵湯，看到我以後，「啪」，那個碗就掉下來了。碗一掉下來，當然麵湯就流到到處都是說，自己一個月沒有信，怎麼突然就回來了，我就講講情況，我就在家裏住了五、六天，父親母親覺得呆在家裏還是不行，畢竟是個逃兵，這樣不合適吧。然後，來來去去住了一個禮拜，趕快又回去，回去果然我的那個部隊在火車站住了半個月，那我就沒有火車站

去，我就直奔那個養豬的豬圈去，餵了一個禮拜豬，也不跟部隊聯繫。後來，好壞打仗結束了，我們那個部隊也回來，就覺得我適合文學，親密不可分的聯繫，但的確，是因為文學，我也提干了，那時我就說我寫小說，目的很清楚，就是要逃離土地，要提干，要找一個城市的姑娘作媳婦，安家安到城市裏去，但是後來慢慢、慢慢寫得亦多了，稍微地成名成家，也有一點點名氣，稿費也拿了，拿點稿費也能買得起電視機，也能交得起房租，還是過得不錯了，逐漸你會覺得的確不知道寫小說是甚麼目的了。所以，你覺得為了稿費吧，寫小說的稿費在大陸是非常非常低的，我們北京很多所謂的「北漂」的作家真的是連自己都養活不了。他可以租一間房子住一來寫小說，但是寫小說可能到了一年，你的房租你都交不起，那寫小說肯定不是為了這。那你說寫小說是為了逃離土地嗎？我今天上午講的也不管怎麼著，你從那個特別小的貧窮的小山村到了洛陽，到了鄭州，到了濟南，到了武漢，又到了北京，你忽然覺得，在北京待著也特別沒有意思，反正我也不會待在香港，也不會待在英國、美國，完全語言也不通，就是這樣一個情況。你不經常說有很長一段時間，你不知道寫小說幹甚麼，小說有甚麼作用，有甚麼意義。沒有任何意義。稿費拿的又少，看又沒有人看，然後最重要的，你寫著鄉村的生活，我們家裏的人，不光不識字的人，那一個周圍的人，沒有任何人關心你幹甚麼。成名成家，你寫小說，誰看你寫小說？不要說是我了，魯迅活到今天，也沒有人看他的小說，他的那個魯鎮誰看去？紹興誰管你？有甚麼意思嗎？你會覺得這個特別現實的問題都解決不掉。我一再說，寫小說是要有世俗的力量來支持的，我們講托爾斯泰也好，講巴爾扎克也好，講不管那些陀斯妥耶夫斯

基也好，你會發現一個問題，他們都寫出非常偉大的作品，但是支持他寫作的，其實都是世俗的力量，沒有那麼神聖，沒有那麼高大。巴爾扎克不就所謂多賺點錢，把自己的身價抬高一點，和貴婦人混一混。這是一個非常世俗的力量，陀斯妥耶夫斯基寫出那麼偉大的作品，他也不是願意自己多拿一點稿費，這本書稿費來趕快還前面的帳，然後再借點錢寫後面的小說，再跟祕書混一混，反正就是這些烏糟糟的事情。那麼我們今天就說托爾斯泰是如此的偉大，我們經常講到一個問題，托爾斯泰講到說，我寫《安娜·卡列尼娜》寫到在火車站死掉的時候，她不得不死，托爾斯泰已經痛苦流涕，我後來在想，我們也寫小說，要是你托爾斯泰讓安娜死掉，你完全可以讓她不死掉，你讓她臥軌自殺，你可以讓她別的方式，讓她那個逃走離開，那我們今天也會說，哎喲，寫得真好，合情合理，命運是托爾斯泰安排的命運。

任何一個小說，一個作家，我一再講，其實，我像我們來自鄉村的，他都有一種皇帝的夢。一個作家，實際他實現你這種做皇帝的夢，我想讓一個鄉村想變甚麼樣子，就變甚麼樣子，想讓一個平民變成皇帝就變成皇帝，而且這個作家中一定是一個極其專制的封建的皇帝。他就是這樣一種慾望，我想如何如何，我在生活中完全無法實現的目的，他就拿到小說來實現，我在想最大的問題，讓我多見一點，但讓我目的少實現一點，我如果甚麼目的也實現了，我就不會再去寫這個東西了。你一定要讓我多見一點，多知道一點，但是這東西你一定不能讓我實現，我說這樣一個才是我寫小說非常大的動力。如果全都實現，你給我像這個香港這麼多有錢人，你給我這麼多錢，我寫小說幹甚麼？我根本不需要

寫小說，生活非常好，寫小說這麼痛苦。我怎麼能寫出、我怎麼可能成為魯迅？我怎麼可能成為托爾斯泰？沒有那麼高尚。但是有一點，我是有夢想的，比如說，我七九年的時候，第一次到北京，然後晚上十二點鐘，在長安街頭從這頭步行到那頭，二十多哩路，晚上自己一個人步行，那你會覺得自己非常非常的渺小。長安街是如此的輝煌，如此的那個全是所謂迎接外國貴賓的旗幟，一面超過一面，你是來自鄉村的一個孩子，當你在夜深人靜的時候，沒有任何人的時候，你在長安街慢步過去的時候，任何人無法體會這樣一種心情。所以我建議你到北京的時候，先不要看那麼熱鬧，是沒人的時候，站在天安門廣場上招招手，那一切感受都已經有了，沒有人的時候，你站在天安門廣場上朝毛澤東像招招手，這是非常好的一件事情。對我來說，就是夢想要在，這個夢想一定不能實現，為甚麼呢，我可以在小說裏實現這種東西。所以我寫小說，其實是沒有任何章法的，今天大家評講的時候，一再說到那個叫甚麼《空中城市》這個小說，我是特別喜歡一種沒有章法的一個小說，你甚至寫了很多漏洞，很多敗筆，都不要緊，最重要一點，你有瘋狂的那種想像，你超出別人的想像，你小說裏有九個缺點，但有一個優點，任何人都做不到，那是我非常尊敬的。你有十個缺點，有十個優點，你可以打滿分，但這個小說，我也能完成，那就沒有任何意思。你寫了一篇小說，全部都是垃圾，但其中有一點我一生都努力不到、完不成，這回一下就把我征服掉，我是特別喜歡這樣一個東西來。所以我想文字對我來說，我要幹甚麼事情，為甚麼我覺得，首先一點我是無可選擇了，只能作小說這樣一個事情。第二件呢，實際上我的寫作，我逐漸逐漸到了五十歲的時候，我覺得我慢慢清楚，

我覺得我一生是願意幹的一件事情，最愛寫的一部小說，這個小說是垃圾的，但是有一點這個小說別人從來沒有看到過，從來沒有見過。就像我說像咱們天外來的隕石一樣，它上千年前突然落下一顆石頭，人類完全不知道從那來的一顆石頭。雖然非常醜，那個隕石肯定沒有咱們今天見到任何大理石，甚麼甚麼各種石頭漂亮。但是從天上來的一個隕石，非常醜陋，但是有一點，它天外來的，了不得，所以那怕這個小說是非常難看，非常不好，但有一點，大家沒有見過這樣一個樣子，它是這麼一個東西，我覺得這是我的一個夢想，這或者說，咱就說這部小說完全來自於海洋的深處，來自於一個怪物，人類完全不知道甚麼樣子，完全沒有見過這樣一種生物，這樣一個動物出來了，我慢慢覺得這個小說我不管有多少意義，別人可以罵，別人盡可以罵它，盡可以抵毀它，如何如地，但是有一點，我朝思暮想去寫這樣一部小說，我甚至有一點輕狂、狂妄，我覺得我反正就是中國作家裏挨罵比較多的，罵就罵到底，但是有一點，罵也好、批評也好，怎麼也好，已經存在這個樣子，破罐破摔，但你們一定有一天讓我找到那種寫出一個任何人在他的寫作經驗和閱讀經驗遇到的不太多的一個小說。這個小說那怕它是一堆垃圾，我都把它看成一束鮮花，獻給我所有的讀者，謝謝。

馬家輝：那除了你剛剛說到寫小說要逃離這個鄉土以外，還有你剛提到那個願望到底達成了沒有，你說希望娶個城市的姑娘當媳婦。

閻連科：那個世俗的目的都已經達到了，精神的目的還非常遙遠。

馬家輝：寫小說的意義甚麼呢？我們要回到大春的《小說敗類》，那兩本的《小說敗類》裏面其實討論頗多的。

現在還是把握時間，讓同學們發問吧！

閻連科：我覺得寫作中好像有很多苦，第一個我覺得就是人生之苦，作家幾乎要有一種悲憫的情懷去關注社會，尤其是看一些苦難的人。作家在作品中，或者在他們關注中去尋找一種他們的聲音。然後寫作之中，好像還有一種創作之苦。創作的時候突然發現，這個問題我不知道該如何表述，或者有幾句話我不知道，明明很有想法，這個詞語找不到。然後還有一種自我之苦，你把自己撕裂了，要把自己投入到這個人物身上。然後，同時你不知道如何去調整你跟人物之間的關係。還有日常生活柴米油鹽的苦，怎麼樣去在寫作中，怎麼樣去應付。還有這個文章寫完之後，你也覺得很苦，你自己是否滿意它，然後別人怎麼看，好像都會影響到一個作家去寫作。就覺得有的時候搞不好，可能在這種寫作之中突然就把自己迷失掉了，或者，這種寫作的激情把自己就給吞噬了，於是有一些瘋子可能他們的作品會很好，可是整個人生就給搭進去了。所以，或許是在你年齡的某個階段你知道平庸中和之美，天地如此的大，可能會有更多的改變。所以我想知道，像你這樣優秀的作家，兩位，如何去把自己跟寫作定位呀，或者怎樣肯定會找到幸福快樂？可是依然有許多苦，如何去面對？第一個問題。

第二個問題，想問一下張老師，你說現在練字嘛，肯定文學之中就是因為對文字的一種敏銳，文學之中，尤其像是小說，文字非

常重要，帶給大家感覺。其他如結構、敘事，很多你覺得在種種因素之中，是否有某一種因素比較更重要？而且評判一個好的小說的標準，你剛才說到這個小說以後的發展就是新的敘述形式，那麼你覺得這個小說真的就是整個發展的方向？

張大春：你剛剛提到那些苦哈，你真苦啊。我想人對於痛苦，佛家也這麼說，這個肉體的痛苦也好，心理的痛苦，過了也忘。你的心裏有個記憶，腦子裏記得的那個苦，它不是苦，那個苦是感受跟記憶。別騙自己那是苦，一點也不苦。大家還相信那是苦，很樂的人知道我吃完多少苦，很樂的。所以當下的那個感受，跟爾後的回味，甚至是處理，都不苦的。所以當下覺得苦的那個剎那，我們在苦中，跟小說文學是通通無關的。人的恐懼、人的各種憤怒，都跟文無關。文正是在面對這個苦之後，從事解決或是一些新的發現的一些手段，不所謂苦。無所謂苦。關於你剛剛講的練字跟寫小說比較重要的元素，是吧？寫字不是創作，我的字也不會賣，將來也不會賣。馬家輝老以為我的字會賣，我也樂得讓他生活在這種愉悅樂觀的假想中。起碼我寫好了會有人幫我卷起來放到架上，是吧？他完全是誤會了，書法家在六歲開始寫，到十歲的時候，就會有個高人看重他這個書法，那麼指點他個一、二十年，之後他自己再摸索一、二十年，說不定個體都臨遍了，還能從原來過去幾千年的書法家裏頭發明一、二個筆劃，讓他變成不一樣的作者，也可能創新出一些獨特的形式或美感，這太難了。這種書法家比那個字寫得好看一點的書法家，相距實在太遠了。我不過是字寫得稍為好看一點，如此而已，再寫十年、二十年，恐怕也就是這樣。但是寫字跟我創作的活動可

能是有關的。我們就看李銳先生好了，有筆劃很少的，有筆劃很多的，有筆劃不多不少的，每一個人的名字，馬家輝博士，他特別喜歡用博士，博士兩個字就很難調配，一個筆劃那麼少，一個筆劃那麼多，馬家輝三個字的筆劃、感覺上是十劃還是九劃，人沒有天生均勻的，你寫一首詩，也不是每一字它原來的排比是均勻，寫書法就會試著透過筆劃的比如筆粗細長短的調配，既要符合原先他在這個書道傳統裏面比例跟勻稱，又要在它自己的範圍裏面，也就是在這個文本內容裏頭，馬家輝博士寫的那個書法，就要有它自己的那種寬窄、粗細疏密，或者是大小，都要有那個變化。做這個對劇性結構的時候，或是在做這節奏跟分配的安排的時候是有幫助的，但誰幫助了誰，說不定我寫小說對結構跟節奏的體會，回頭來幫助了我在書法部署上面的一些空間上面的運用，很難講，那個幫助了誰。不過我確定的是，那怕寫得一頭大汗，兩手發麻，腿站不住，一點也不苦。人間沒有苦事，唯一的苦事是要蔽尿。

馬家輝：我看時間也差不多了。我們今天的交流會就到此為止吧！再次謝謝三位作家的分享！此外，我也預告一下明天有個「與青年作家對話」交流會，歡迎有興趣的朋友前來參與！謝謝！