

城市文學節 2014 分組交流會（小說組）

日期：2014 年 4 月 25 日

時間：下午 2：30 — 4：00

地點：香港城市大學康樂樓 R6052 室

嘉賓：李銳先生、李黎女士、閻連科先生

主持：馮志弘博士

記錄：張洛寧同學、竇妍同學

主持：我是香港城市大學中國文化中心的老師馮志弘。我是今天的主持。那我想主持人就不要多講話了。今天我們請到三位非常著名的作家，分別是我右邊的李銳老師，我左邊的李黎老師跟閻連科老師。三位都是非常著名的小說家，跟我們分享他們的小說寫作。等下也有時間回答各位朋友、觀眾的提問。那我想一開始的時候，我還是講一些我自己想向三位請教的事情。比如說我看李銳老師您的《厚土》這部作品，我看的時候猛然有個感覺就是，原來以前我讀中文的文學作品，我都是用廣東話來讀的，因為我的母語是廣東話。然後我用廣東話來讀《厚土》的時候，我就讀不了，因為《厚土》這部作品大家都知道，它地方方言的特色是非常明顯的。所以像這樣的一個現象會不會讓我們寫作的時候特別的留意語言跟讀者之間的關係呢？

李銳：這個問題很好，這是一個很大的問題。其實自梁啟超先生 19 世紀末開創白話文運動以來——他開創的，我認為（白話文運動）不是從新文化運動，所謂 20 世紀初的新文化運動，甚麼新青年呀開始，是從梁啟超先生開始，提倡詩界革命，小說界革命，用新白話來寫作品。最後從這兒開始，白話文終於經歷種種——我



們就不重複那個歷史過程了——確立了所謂國語的地位。所謂國語就是以北方語系的發音為主，而確立了一套所謂的標準，國語就得這樣說，寫就得這樣寫。其實這種事情我們也別覺得多開天闢地多了不起，好像就歷史從我開始，「時間從我開始」，就像當年胡風先生說的（笑），其實不是這樣的，其實當年兩千多年前秦始皇先生就做過一次。秦始皇先生他統一度量衡，統一文字，車同軌，文同字不就是建立了一次國語嗎？無非那個「國」是秦國的國，但是秦國的國語建立的時候做了一件甚麼事情呢？肯定以秦國的國語為主，以秦國的文字書寫為正宗，然後齊楚燕趙魏韓六國都可省略，方言。甚麼叫做方言呀？方言就是非主流的，邊緣的，可以省略的，低級的。這就是語言的變化，從此確立了秦國語的正宗地位，而這一確立就是幾千年。以至於到甚麼時候才被打倒？就是所謂新文化運動的白話文運動。中國使用了兩千多年的文言文，最終被認為是文言妖孽，冠以這樣的一個罪名，而把它打倒。其實文言不是妖孽，我們稍微讀一點古文字就知道，多優美的文字，它怎麼會是妖孽？但是當一場革命要做一些事情的時候，它一定要有一個「神聖之名」

來打倒之前的那個戰勝者。

好，我們繞了這麼大一個圈子，回到你剛才說的方言。其實在新文化運動以來，有成就的小說家，就是真正在語言上過了關的有成就的小說家，不過四五人。不像是教科書上寫的群星燦爛的，偉大的傑出的作品，不是，沒那麼誇張。以我的觀點，語言上過了關的作家沒有幾個人。他們當中的99%，都是那種難懂的翻譯腔，都是那種極難懂的翻譯腔，和成熟的語言相去甚遠。我認為，夠格的，稱得上是好作家、好作品的作家也就是，比如說魯迅先生，他創立了獨立的文體，他很特殊的文體，包括他的弟弟，周氏二兄弟。然後小說家，老舍先生，老舍先生的創作是以北京方言、北京生活為主。比方說沈從文先生，是以湘西地區的方言和文化為背景的。比方說張愛玲女士，她是以上海的生活場景和語言方式為特色，上海風味。你會看到，真正對於中國現代漢語，對於中國的國語文學有重大貢獻的、有紀念碑式意義的，也就是這麼幾位作家。還有一位，是四川的李劫人先生。他寫《大波》，寫《死水微瀾》也有非常獨特的語言風格，非常成熟。但是，你能感覺到他大量地使用四川方言。

那麼你會看到在這個確立了國語地位的白話文裏，甚麼來豐富它呢？北京方言，湖南方言，四川方言，這些方言豐富了國語的寫作。所以說這個東西是一個辯證。當然，你說我一輩子堅持一種方言，將一種方言推向極致，他的作用是甚麼呢？就是別人不知道你在說甚麼。比如說，我的《厚土》，實際上我的《厚土》省去了、避開了好多好多的我所生活過的呂梁山那個山西蒲縣呔口公社南耀大隊砥家河生產隊，那個村子裏的方言好多我都避開了，如果我堅持用那兒的方言寫作，我就得建立一個字典，告訴你這個字是甚麼意思，那句話是甚麼意思，甚至有些字字典上沒有，我還得再造。語言本來是拿來溝通的，如果你建立起一個語言的籬笆，把自己圍起來，說非我族類不可入內，就像中國當年建立了一個萬里長城一樣，把自己關在裏面，時間久了你就跟別人斷絕了溝通，你就沒有活力了。而語言它本身是一個不匯集的，不斷匯集長江大河才形成

的大海，語言是這樣的一個過程。所以說為甚麼你提到這個大問題，要知道現在，在中國所謂白話文運動，我認為它並不是甚麼過去式，而是一個不斷進行着的豐富多彩的、有時候甚至是激烈的、波瀾壯闊的進行時。

主持：其實我們討論這個語言的問題，我看座都有不少中學生，我自己也負責中學文學科選作品的工作，中學課文在選擇的時候一定要看它是不是乾淨，像《水滸傳》裏面那些甚麼「鳥」啊的東西，我們就沒選。但是從這個角度來看呢，比如我看閻連科老師和李銳老師的作品裏會有髒話，或者不是髒話，看李黎老師的作品裏面有英語。這樣會不會造成我們比較難選現代作家的一些有名的作品推廣到中學層次，或者中學生看這個作品的時候，怎麼樣處理這個髒話或者外文入文的問題呢？

閻連科：我想對於寫作，進不進課本、讀者如何，我基本上不考慮這樣的事情。我想一個作家寫作考慮不了很多的事情，比如說翻不翻譯，我寫作的時候基本上考慮不了翻譯的事情。我一個英文字母都不認識，我怎麼能考慮到翻譯的事情呢？所以說一般都是愛翻譯不翻譯，愛找誰翻譯找誰翻譯，翻譯得好固然好，翻譯得不好也無所謂。我只能說只低頭拉車不抬頭看路，前面的事情我就不去管它，只管做好自己的事情，只管把小說寫好，後面的事情不考慮。

至於進中學語文課本，我想在大陸進語文課本是一件非常高尚的事情，對我是非常難的。我的寫作可能也不是為了進課本而寫，乃至也不是為了讀者而寫作，只是為了表達自己而寫作，表達你的所思所想，你作為一個人對於世界的認識。我也特別相信你真正表達了自己，也就可能有很多的讀者，表達了自己的內心也就是你和世界是有聯繫的。你表達了，這個世界就會有很多讀者跟你發生聯繫，只要你表達了內心，不需要你直接和讀者發生聯繫，你的內心往往就會和讀者產生聯繫。當我們直接面向讀者去寫作時，往往是不行的。我想我們畢竟不是那種類型作家——我就是要面對哪一批的讀者去寫作。我不是要面對中學生寫青春小說，我也不是寫科幻小說偵破小說玄幻小說，你一定不是那種特別類型的作家。基於這

樣我的寫作是一件非常非常封閉的事情，出來玩可以，回去寫作就是另外一件事情。我只管着我的稿子，我的書桌，我的書房，在這個地方是我的，離開我的書房，其他的事情我不管，也管不了。外面罵的也好，說好的也好，說不好的也好，（跟我沒有關係）現在年齡大了臉皮也比較厚，你們怎麼說基本上都跟我沒有關係，我也在家看你們怎麼說，但你說我多好我也不會有感謝之情，你說我多麼不好只要說你不罵娘，都無所謂。不要人身攻擊都無所謂。包括一個禮拜、十天之前，復旦大學花了很大一筆錢說給你搞個研討會，我說行啊，就搞了個研討會，請了四十個人，隊伍非常龐大，角色也非常多，那我上午坐在那兒大家都說你的小說多好多好，那我也聽得很開心，不過我也知道那裏面沒有那麼百分之百的真誠。到下午陳思和老師跟我說我們還有一個活動，一個大的講座，你去給我們學生們去講一下。下午離開會場所有人的發言更好，所有人都暢所欲言，人人都說你的小說寫的不好。那我也是可以料到的，我坐在那兒大家自然說好，我走了人家就自然說你應該這樣寫那樣寫。每一部小說都有人教你應該這樣那樣，尤其去年出了《炸裂志》之後，幾乎沒有人滿意，人人都會給你出招這裏應該這樣那樣那樣這樣。我都非常感激，但是我有一點，我到了這個年齡，我的寫作只是我個人的，其實在寫作的過程中跟任何人沒有關係。所以我不太去想那些事情。

李黎：補充一點語言跟文字啊，兩者當然有非常嚴密的關係。講到秦始皇先生的貢獻，車同軌，書同文，其實他那個書同文是說寫下來的文字是相同的，但是講出來的語言的差別還是很大，而且語言是活的。書寫該怎樣寫就怎樣寫，當然到新中國以後簡體字是一個很大的改變，可是語言是一直在演化之中的，所以書可以全天下書同文，可是說話的方式是沒有辦法的。謝謝秦始皇先生，現在溫州人和廣東人可以書面交流，不然你想想這兩種語言，談戀愛肯定談不起來。那麼剛剛講說在小說裏面用甚麼語言，我個人經驗就是我小說作為敘事者，我自己習慣甚麼語言，就用甚麼語言，可是要到了小說裏，那個角色是甚麼人，就用甚麼語言。這是我寫小說

的一個原則。那個角色比如說他是個洋人，那他講的就是英文，可是我總不好在我的小說裏面大段大段的用英文，所以我就盡量會在他說的話裏，我顯示出來的中文，是那種翻譯得不太好的從英文翻譯過來的英文，讓讀者讀的時候有種感覺，就覺得說這個人在講外國話。如果這個人是一個廣東人的話，就希望他講廣東話，就像香港現在很多的報紙，真的看不太懂，加了很多口字旁。比如說「他」字不用「他」，用甚麼，用人字旁加一個巨哦；口字旁加一個李黎的「黎」呀，口字旁加一個既然的「既」啊，那就說希望如果是這個人是廣東人的話，我用了這些字在裏面之後大家就覺得這是一個廣東人在講話。台灣人的話就用台灣話。可是就像剛剛李銳先生講的一樣，不能太過份。如果過份了的話反而會變成一個隔閡。除非你就是讓大家看不懂，想在小說裏面寫一個人他說話特別難懂，就是聽不懂，那可以。就是到了對方本身角色在講話的時候，是要有一種現場效果。

剛才馮志弘提到李銳先生的《厚土》，我也是在很多年前讀了李銳先生的《厚土》，那時候兩位山西作家李銳先生和曹乃謙先生，曹乃謙先生曾經在台灣出版了一本短篇小說選叫做《黑夜裏想你沒辦法》，非常生動。裏面我覺得他們真的是掌握語言的高手，讓我知道說我在看的時候，敘事者講的話相當於是文字，可是到了角色裏面，在引句裏面，我可以感覺到他們都在講山西話，我讀的時候我都知道他們在講甚麼，可是非常有地方特色。我讀的時候——像馮志弘讀的時候是用廣東話——我是用普通話，我讀的時候在腦海裏面，我也當然希望寫的時候的發音能盡量接近原來的。終於我到了山西大同非常榮幸地見到了李銳先生和他夫人蔣韻女士，也是一位作家，我終於見到面了。我說我終於聽到山西話了（笑）真的是很好聽的一種語言。對照他們的山西話，他們可以把角色裏的語言（寫的那麼生動），雖然我聽不到，可是感覺好像就在耳邊，而且跟原話差別不大的。我覺得這就是小說使用語言的一個成功。

講到說髒話或者甚麼話，還是同樣的一個，就是說你在處理一個角色，就像台灣三字經，這個人就是一個開口三字經開頭三字經

結尾講髒話的那種人，你就不能避開。那有些人想要避免，就用 x 來代替，甚麼「x 你娘」之類，你就不能避免，不能讓一個講髒話的人講話文縷縷的出口成章。這跟看電影一樣，你面對的一個人就是黑道老大，他就講這樣的話。說到教科書，是我覺得教科書是個問題，我很贊同閻連科先生講的，你不能用就不能用嘛，我是不能改的，你不能把三字經改成很文雅的表達方式。我自己在台灣也有幾篇文章，你聽到教科書或者輔導教材要用我的文章，我就知道麻煩來了，因為那個編輯就會來跟我討論，當然我沒有髒話甚麼的，他會跟我來討論一些用詞、用字，他會說，你用的某一個字，我們國家甚麼甚麼教材這邊限定的哪一個字一定要用同一個字。比如說，國家棟樑的樑字。我喜歡用木字旁加一個梁山伯的梁的那個字，我覺得這才是棟樑的樑。他就會跟我說，現在兩個字都統一成同一個了，不要用木字旁的樑，當我寫到棟樑的時候，就用梁山伯的梁。那我就跟他據理力爭，那香港有一個作家叫做黃維樑，那你如果讓我改成梁山伯的梁，那我可不依的。我說我就是要用木字旁的梁，一直吵到現在，到現在還沒有確定。在這個上面我不想讓步。如果因為這個原因沒有選進教科書的話，那沒有關係，是我的遺憾你的損失。

主持：因為工作關係我看了不少中學生的作文，永遠不會出現髒話，尤其是在公開考試裏，可能也跟同學想像，覺得老師喜歡看甚麼樣的文章有關。那我們也想請教三位老師，我們寫作的時候那種精神狀態，那我看閻連科老師《丁莊夢》後記裏面說寫作經歷過一種崩潰的狀態，寫完之後很空虛，想要找人聊天，但是找人都找不到。如果寫作帶給我們這麼一種痛苦和空虛的話，那麼寫作對於三位的意義是甚麼？

閻連科：我想其實每一部小說給每一個作家帶來的感受是不一樣的。這個故事可能是非常愉快的，帶來心情愉悅的享受，另一個故事可能是非常苦難的非常沉重的帶來的是非常痛苦的感受，因為你要跟着你的故事走，跟着人走，跟着人的命運走，自己寫的故事你要跟他結為一體。這是要根據故事，根據內容，根據人物情緒來

判斷一個作家的情緒。當然就我自己來講，我不像王安憶那樣說寫作像男人抽煙喝酒那樣給我帶來愉快，所以我才寫作，我的寫作裏有一大部份的故事沒有給我帶來那種愉快，比如《日光連綿》，比如《受活》，比如說《丁莊夢》等等，尤其《丁莊夢》，你非常清楚你寫的是一個艾滋病的故事，寫的是面對死亡的故事。每天你頭腦中出現的可能是「死亡」這樣的情節、細節，那些人的苦難，來自於人性的一些非常複雜的、黑暗的東西。我想面對這些東西一個人可能無法興奮起來，無法高興起來，這樣就會出現一直到小說寫完，你就會非常渴望和人聊天，因為你太熟悉這件事情，來自於你故事中的人物一個一個死去。來自於你熟悉的那個艾滋病的村莊，你每次打電話又有三個五個人又消失掉了，現實中的生活和小說中的情節對你會有很大的傷害，就像我在後記中寫到的那時候我覺得自己人生毫無意義。無意義就在於那個現實中的生活，你小說中的人生毫無意義。我想我們每一個人的，包括我們在座的同學們，包括李黎，包括李銳，如果我們大家都去那個村莊看看，也會覺得人生毫無意義，但是走出那個村莊你也會非常慶幸，哎呀我不是這個村莊的一個人，如果是的話不知道該怎麼處理。我想它是這樣一種情況，每一個作家的寫作，它預測得出是苦難，當然還有另外一種寫作情況，我經常希望自己寫作有所調整，上一部書如果比較苦難，下一篇故事就講得稍微輕鬆一點。寫完《四書》，《四書》是一本我覺得相當相當苦難的一個故事，就寫《炸裂志》，《炸裂志》不管別人喜歡不喜歡，你會體會到所有的情節細節根本不需要你去構思，全部放在桌上，你隨手就拿來。而且每一個情節，每一個細節，都極其荒誕，極其可笑，極其好玩。這部小說，不管如何，它的寫作的情況是非常愉快的。這個過程是非常讓你享受的，當然一旦讓你非常享受，就會出現比如說語言粗糙啊，語言沒有那麼講究啊，你會自己被故事所帶動。你不能掌控故事，故事就把你給掌控了。你不能掌控人物，人物把你給掌控了。一個作家在寫作的時候有時候跟故事跟人物是彼此分不開的，是相互掌控的，你能掌控它，就會好一點。它一旦把你掌控了，對讀者來講讀起來很舒服，但可能

寫作中會出現別的問題。所以對我來說基本上就是這樣一種情況。每一次寫作尤其是長篇小說，你會非常的投入。中短篇可能你會在技巧上、文字上精挑細刻，你就非常講究，但是長篇你講究講究講究你就被人物講究了你，你被人物、情節所帶走了。你完全投入進入，甚至你忘了我在這句話裏面應該多用個字。所以我看李黎老師的作品還有去年看李銳的《張馬丁的第八天》，它真的是一個字一個字的講究，真是一個字不多，一個字不少，那我確實、我是完全沒這個能力。一旦走進去，就隨他走吧，走到哪兒是哪兒。多出一段就多出一段，少出一段就少出一段。我是非常不講究的人，尤其是長篇小說，真的是多一句就多一句，少一句就少一句。我想對我來說一個小說是一個整體的，我們去看馬爾赫斯的小說，我們就看其實也可以大段地把它刪掉。回去看托夫妥耶夫斯基的小說，你可以幾十頁、幾十頁的刪掉。發現其實最重要的是有一點，你可以幾十頁的刪掉，但它那裏留下的幾十頁卻是我們一生都無法完成的。所以對我來說在一部小說中我能不能完成有那麼十頁二十頁別人一生都無法完成，哪怕那五十頁都是廢話，往這邊過渡，過渡到這十頁我們一生都完不成，那我也覺得非常值得。我們今天說魯迅多好，我經常說魯迅最偉大的文字大概也就十萬字八萬字，但他一生可能就在為這十萬字八萬字做準備。那麼多隨筆散文，尤其我們說那些雜文，今天看毫無意義，當然他的文字很好他的議論很好，他的思想很深刻，當事過境遷之後，他當時對社會的那種抨擊批判我們都完全闕不太明白。那些朋友之間鉤心鬥角之間的事情（跟）我們毫無關係，這個作家長，那個作家短。在他當時看來非常重要，在我們今天看來，文壇軼事而已嘛，沒有那麼重要。所以對我來說我覺得寫作——我是中國作家裏面最不講究的一個，在文字上、故事長短上最不講究的一個，但是剛才說到語言，我是希望包括語言，包括結構包括敘述，尤其是在長篇小說，非常希望一部和一部有很大的差別。我非常相信，一個故事，和這一個故事相匹配的結構只有一種，敘述的腔調只有一種，甚至和它最匹配的語言也只有一種。一方面我們看老舍是語言大師，沈從文語言大師，魯迅語言大師，

剛才李銳講的非常讓我開心的是最好的語言都跟某種方言有某種聯繫，這讓我覺得我也是跟方言密不可分的那種人，但是你非常渴望每一部長篇小說在包括語言和結構上都跟上一部有很大不同，你做不到，這一定是做不到的，我想你一生寫出一百個故事來你能找到，一百種敘述的結構你能找到，一百種敘述的腔調你也可能找得到，但是語言你永遠不可能找到一百種語言去寫一百個故事。找不到這個不重要，重要的是我們找不找。我不太喜歡一個作家一生都用一種語言去講一百個故事。我們今天看，賈平凹的小說我非常喜歡，散文我也非常喜歡，拿起來就說這是老賈的文字非常好。但我也有一種懷疑，你一生都用一種語言去寫一百個故事，從小說的意義來講我覺得也是非常單調的。其實我們看《百年孤獨》和《霍亂時期的愛情》，當然我們在中國看的是翻譯，我們不知道西班牙語怎麼樣，不知道變成英語怎麼樣，但它語言上是有很大大差別的。基於這樣我是希望所有的寫作，尤其是在長篇小說中間，每一個部份一個環節，跟上一個都有所變化有所差別。當然這種寫作給你作家帶來的感受也是不太一樣的。當一部小說在包括語言和結構上有非常大的變化、有新鮮感，那你覺得你的寫作是有意義的。它能把帶進去。如果包括語言在內，還跟上一部小說是基本相同的，你會有一種重複感。但是這個人和人不同，凡是世界上的語言大師，他一定是一生都用一種語言去寫作，才會給大家加強一種印象變成語言大師。好像老舍的北京方言一樣。如果老舍再用了巴金的那種翻譯腔去寫作，那我們可能懷疑他的問題。所以這個事情非常矛盾，每個作家都不一樣。但對我來說，我還是希望，尤其是長篇小說，每一篇的語言、結構、情節包括細節都有所差別。作家這個行當永遠是一個眼高手低的行當，你想到了一百分你最多能做到七十分。你想到七十分你可能做到六十分。你想得非常多，當你實踐的時候可能完不成那麼多的事情。那我們也不是像曹雪芹一樣隨便講個故事就變成《紅樓夢》，這不太可能。今天的現代小說一定是你想到的多，你才可能達到得多。你不可能說我做了一個夢寫了一部小說，第二天全部變成世界名著了，大家紛紛研究。那麼現代小說是要作

家非常多的思考的。對人的思考，對世界的思考，對問題的思考，包括對語言的思考。它不再是單純地停留在一個故事上的事情。對於我來講，如果我能在下一部小說的語言結構上面找到跟上一部的差別，那我就可以坐下寫了。如果你知道某一部份跟上一部很重複，那你就停下來慢慢的找。

李黎：我是非常同意閻連科先生講的（觀點的）說你每一部作品涉及到主題啊並不是一樣的，所以再用同樣的語言的話就會有重複性。我覺得每位作家通常還是要有他自己的風格，風格這個東西是很難講的，可是又要用不同的語言，所以確實是很難講的。像我自己通常在開始一篇小說的時候，我要我寫的這個題材，我要用甚麼一個音調去寫，我想的是 tone 這個字。就像一個歌唱家，我沒有辦法變成男人的聲音或者是一個更高或者更低的聲音，但當我唱一首歌的時候，我可以用不同的 tone 去唱。如果這首歌是一個悲傷的歌，就用一個悲傷的聲調，如果是一首快樂的歌，就用一種快樂的聲調。是要用不同的語言，可是是一個人的風格可能是很難改變的。我們現在講到說在寫的時候，有一個詞叫做「入戲」，那我們知道有些演員就是太「入戲」了，他拍完這部電影或者演完這部話劇之後沒有辦法出來，整個人太過沉浸在這個角色裏了，這還只是演員。寫小說的人，我們不但是演員，還是這部小說的導演，還是編劇，是這部小說的一個神，就只是一個演員都可以如此入戲的話，所以寫一部小說的入戲可想而知，甚至說很難想像，而必須要如此全身的投入，所以才能寫出一部先感動自己再感動讀者的作品。那所以寫完之後，不是一個空虛的狀態，而是一種虛脫的狀態，因為儲存太久的東西都放出去了，可是下一部是在慢慢儲存力量的過程。說到入戲啊，我想到一個因為太投入這個狀態的悲劇。就是在美國有一位女作家，她寫的都是報道文學，我見過她，也認識她的母親，長得很漂亮，她叫張純如。她寫一本非常有名的紀實報道文學，無論在中國還是美國華人都是非常重要的，叫做南京大屠殺，The Rape of Nanjing。她寫這本書花了很多年的時間到美國、中國、日本搜集資料，所以你可以想像南京大屠殺那麼一個血淋淋的東西，

所以她寫完之後的狀態已經不只是虛脫，那是一種非常可怕的精神狀態，她很難從那個血淋淋的歷史裏面出來。她非常用功，她又開始準備下一本書，是關於美國的退伍軍人，又是一個很沉重的議題。我覺得她這樣的選擇真的是不應該，所以不久之後她就自殺了，她極度的憂鬱症，看醫生吃藥，都沒有用，後來就開槍自殺了。所以我覺得投入是需要的，但是投入到這種地步這是現實為文學而犧牲的一個極端的例子。希望我們都不要如此投入。

李銳：我講的簡單一點，一個就是剛剛說的，寫作對於我們的意義是甚麼，其實用一句簡單的話來說，尤其是我自己，寫了一輩子了，寫到退休了，頭髮也白了，鬍子也白了，我的體會是，一句話，我說，故我在。因為我作為一個敘述者，我才無比真實的非常深刻的無微不至的感覺到作為一個人的意義，所有的喜怒哀樂，我的痛苦歡樂，所有的人生的體會，都在敘述的過程中得到表達，而每個人都有自己私人的生活，有家庭生活，有不願意對外的生活，我每天吃三頓飯，寫這沒有意義，沒有人因此而成為一個作家。



一個作家，他的意義在於，他通過他的敘述表達，展現一個別人沒有體會過的世界。這個世界不僅僅是他個人的世界，因為它作為一個客觀的作品的存在，甚麼叫做文學？文學不是一個作家趴在桌子上寫了幾百頁，這不是文學，這是文學創作的50%，還有另外一半是甚麼，就是當這本書被另外的人拿起來打開來閱讀的時候，文學自此產生。如果沒有閱讀，那它不過就是一個印刷品擺在書櫃裏。有一次在一個講座上，提起來古典文學，講到李白啊

杜甫啊，有人說你別說李白了，都死了，你說點活的人吧。我就告訴他我說我不同意你的說法，為甚麼，在中國，所有粗通文字的母親，都會給自己的孩子背幾句詩：「床前明月光，疑是地上霜，舉頭望明月，低頭思故鄉。」我說只要這句詩從一個母親的嘴裏吐出來那一刻，李白就和他同在，就和那個孩子同在，李白就活着，這就是作家、詩人不同於別的職業的最有價值的所在。所以說你能說與眾不同的，你就有意義。所以說我說故我在。我這個人產量跟閻連科沒法比，閻連科是很高產的，我是很低產的，低到可以被開除出作家行列之外。因為你看這人一連好幾年不寫東西，這算甚麼作家呀。但是對我來說，每一次的敘說——我寫過一篇小短文叫做《等待小說》——每一次都是等着小說來找我。當它來找到我的時候，當我感覺到我的敘述的閘門可以打開的時候，就好像你進到電影院，屏幕開始亮起來了，突然無中生有，萬物生輝，你想像中的一切、所有你預料不到的細節都湧現出來。那一刻是一種積極愉悅的生命體驗。這就是為甚麼寫作這麼艱苦的一個勞作，還讓我一生不捨，堅持下來了，我已經可以被開除出作家隊伍了，但我還死活不放棄這個職業。

第二個，說粗話，實際上我的小說裏也有粗話，我的《厚土》，我寫呂梁山的生活，我曾經寫過呂梁山農民一句最惡毒的、最狠毒的、最猛的粗話叫做「我日你一萬輩的祖宗」，這句話是罵人最狠的一句話，後來我到瑞典斯德哥爾摩見到馬悅然教授，那個時候他還是亞洲系主任，就在斯德哥爾摩大學的圖書館，給一群金髮碧眼的瑞典學生們講，他們就問我，哎你小說裏怎麼有那麼多罵人的話。我就說這個罵人的話作為行為學是很值得研究的，不要只把它作為學生守則，不要罵人，不可罵人，當街不要罵人，我告訴你們罵人，粗口這件事情是人類的行為，是人類的語言行為，不止中國人有，金髮碧眼的歐洲人也罵粗話，他們一樣也爆粗，不是因為咱們的種族底下、文化底下才罵粗話，高雅文化也有粗話。而且人在最憤怒和最高興的時候會由衷的、下意識的爆粗口。這是為甚麼？而且因為看起來這些簡單的、不經思考的、下意識的這些粗話背後，其實

是有它非常深遠的文化積澱和文化塑造的。你比如說呂梁山的這句粗話「日你一萬輩的祖宗」，一輩二十年，一萬輩的祖宗二十萬年，你和二十萬年前的祖宗怎麼能有性行為呢？這甚麼意思？他為甚麼要這樣罵？為甚麼要把自己的性行為和對方二十萬年前的祖宗牽扯起來呢？我們中國是一個講孝道、尊祖宗的國家，慎終追遠，正中間掛的那個大匾，所以當一個人將自己的性行為跟對方二十萬年前的祖宗聯繫起來的時候，是對對方最大的侮辱。中國的罵人話後面是有一大串的倫理關係的，你媽，你姐，你大爺，你祖宗，你姥姥，在中國的罵人話背後都是倫理關係。它為甚麼要老牽扯倫理關係呢？就是說我要改變你的倫理，我要加入你的血統，叫你變成一個雜種，就是這個意思，所以才構成最高侮辱。歐洲人罵人話裏最重要的是「你這個猶大」，這是最狠的，最不可容忍的人他們才這樣罵。這句話裏有非常強的宗教味道，

李黎：美國的那個罵人最普遍的也還是倫理關係。

李銳：就干擾你的血統嘛，對吧。達到侮辱對方的目的。所以大家不要太簡單的把它變成一個學生守則來遵守，我不能說粗話，如果這樣的話，你就會省略了人類語言史上最豐富最生動的一種文化。

主持：您剛剛說的就讓我聯想起宗教問題，你作品裏的張馬丁，裏面會出現傳教士和女媧，宗教對於中國老百姓幾乎算是一種無法分離的一種精神慰藉。就算是李黎老師您寫《袋鼠男人》，我記得在它的中後段，寫男人懷孕，那麼上帝的位置在哪裏，這種宗教的色彩在小說裏是每一位作家都不能夠避開的話題，那麼宗教對於我們的寫作有甚麼影響呢？

李銳：我今天中午張洛寧採訪我的時候我就一直在說，怎麼說呢，其實，宗教實際上是所有的人類，在人類歷史上不同地點，不同文化，不同種族，不同國籍，產生了許多的不同宗教，而這些宗教都是偉大的，都是人類智慧的結晶，當我們這樣想的時候，實際上一種反證。它不是從正面證明人類有多麼偉大的智慧，而是反證，人類有這麼偉大的智慧，卻做出這麼多自我的局限。每一

種宗教大家不要忘了都是對宇宙對世界最智慧的想像，可是這麼智慧的，萬物之靈想像的東西都最後卻證明了各種文化的各自局限。當然這個非常複雜。從表面上來看，從西方的所謂科學理性戰勝了中世紀，但來了所謂現代社會的到來，宗教已經實際上邊緣化和倒退了，因為現代科學技術放在那裏，所有宗教邊緣化，而現代科技終於成了現代民族的宗教，但是我剛才在和張洛寧在講的時候說，我們被我們奉為真理的新文化運動的德先生賽先生，是真理的火炬啊，曾經吸引了我們多少人前仆後繼的要把他們引到中國大陸上，普羅米修斯，魯迅先生說從別地竊得了火炬，本意卻是要煮自己的肉。這說說的何其悲壯！可是最後結局是甚麼？可是最後的結局是甚麼呢？最後是火炬出了毛病。兩次世界大戰我們眼睜睜地看着民主選出來的法西斯、科學造出的原子彈，整個西方現代和後現代就是在這個真理的屍體上發出的哀歌，我們看到的所有的現代和後現代的悲劇性和幻滅感都是對自己的文明的反省，對人類本性的反省：我們有那麼美好的上帝我們為甚麼要那麼殘忍地屠殺，我們有那麼慈悲的基督我們為甚麼要把幾百萬人塞到煤氣室裏去？這是人做的事麼？這就是人做的。這不是老虎做的，也不是動物做的，這不是黑色的非洲人做的，也不是黃色的亞洲人做的，而是在人類文明最先進的中心在歐洲爆發的。這事兒太足以讓人幻滅和思考了，這是所有現代藝術家都不敢迴避不敢轉過頭去的事實。就是我們自新文化運動以來我們一直是一個「跪姿」的文化姿態，這個很不好。不是說西方文化不好，西方文化太好了。但是我們不能跪着，我們要是老跪着我們就永遠沒有一個平等的、深刻的對自我的表達。我老說中國當代文學缺少精神性它就在這兒，我們在有意識，甚至已經進化到無意識的文化下跪了。這個東西人家不愛看。人家不欣賞。這是一種對於只有平等的深刻的理解那才叫理解。如果只有仰視，那不叫理解，那永遠是膚淺的。如果說在人家那兒是幻滅的，變成了「冰鑄的火炬」到我們這兒就再次燃燒起來，變成今天的真理，你可以看到，我們一茬又一茬的作家，一次又一次的模仿，在這樣的浪潮裏我們就有一個潛意識，就是照這樣做，我們就找到真理了。

這是最高級的形式。殊不知在那個形式背後是一個巨大的幻滅和悲劇。是一個對整個人類處境的反省，沒有這個還寫甚麼小說搞甚麼藝術啊乾脆就買牛肉麵算了。更不要有人說現在還簡單的意識形態化、政治化，那根本就是垃圾，那離文學甚遠。根本就不要做這件事情，要做這件事情可以用其他的方式做，但是文學不要經過一次又一次的苦難，我們老忘記最根本的事情，我們老忘記應該從甚麼地方出發來追問普遍的困境。

李銳：我為甚麼急，我經常為這種事發脾氣——因為這是我真實的感受。這是我們這代人經過文化大革命那樣的革命理想的幻滅之後，當我們再一次擁抱世界以為找到真理的時候，我們的閱讀讓我們知道遍佈西方的現代藝術和後現代藝術這麼強烈的悲劇感——這麼強烈的悲劇感——那個悲劇感從哪兒來？在我們眼裏，那個天堂一樣的歐洲、天堂一樣的美國，應該不是這樣的聲音吧，他們天堂裏邊應該都是充滿着微笑和鮮花，你好我好大家好、謝謝你，懂文明，一句髒話沒有，不爆粗口，吃得很好，睡得很好，開汽車，喝着牛奶……他們應該是上帝的選民，怎麼會這麼悲絕的聲音從他們的身上發出呢？為甚麼呢？美國有一位非常著名的作家庫特·馮納格特寫過一本小說叫《第五號屠場》，他還有一本小說叫《囚鳥》，我在很多場合下舉這個例子，《囚鳥》裏有一個故事就是說一個美國上尉在歐洲作戰的時候，和一個猶太姑娘談戀愛，姑娘是奧斯維辛集中營裏的幸存者。談戀愛的時候他說咱們倆結婚吧，這個猶太姑娘說不。他問姑娘你愛我嗎？姑娘說我愛。那你為甚麼不結婚？這個猶太姑娘說了幾句話讓人如雷轟頂。她說：人類沒有能力辦好自己本應該做好的事。我們人類不過就是在這個星球上，在宇宙裏污染了地球這麼一小塊地方的一個物種。我之所以不和你結婚沒有別的想法，我就是希望人類不要再繁衍了，不要再擴大領地了。我當時看到這兒真的如雷轟頂。這個猶太姑娘從集中營那樣的地方出來，從焚屍爐那樣的環境裏逃生出來，從地獄裏爬出來，她見過甚麼叫真正的人間地獄。她對人性、對所謂人的理性、人的文明那樣一個整個顛覆性的懷疑——這就是坐在真理的屍體上發出的

哀鳴。原來那多麼輝煌的東西，為了推廣那樣的生活方式甚至不惜幾百年地殖民全世界——當這一切都疊加到我們頭上的時候，我們不能不考慮這個東西，我們不能說撇開這個，轉過頭去，然後我們說寫一個甚麼獨屬於中國自己的悲劇。沒有那樣的事情。那樣你只能做一個邊緣者，只能做一個重複者。你只能重複別人重複過的主題。你不可能去深刻的表達那種普遍的人性。我說，中國作家只有一個信條，一句話，所有全世界是華文寫的，最終標準和最高標準只有一個，用方塊字深刻的表達自己。我就是說從這個意義上出發的才叫方塊字深刻地表達自己，我們平等地、深刻地理解一個人，也就意味着我們能夠平等地、深刻地表達自己。沒必要跪下。我們更沒必要在人格上跪下。連這個起碼的常識都不懂就不要搞文學，不要自找苦吃。這是文學的ABC，這是常識課。可悲的就是這個常識很多人不知道。（擺手）好，不說了，不說了。

李黎：我補充一下，因為今天牽涉到東方西方、基督教文明，非常的基本，因為我覺得西方基督教文明跟中國有一個很基本的就是說，因為基督教文明的關係他們有一個所謂宗教情操，宗教情操講起來好像很高貴，可是（對李銳）等一下可以講到為甚麼會有納粹這個東西。而中國其實是一個沒有宗教的國家。我們說有廟有甚麼，其實我覺得連真正有深度的佛學、哲學、佛教都還不是。我們看寺廟裏面現在燒香膜拜的人，我覺得那只是一種民間信仰，其實就是像媽祖、玉皇大帝一樣的。我覺得佛祖、觀音在那上面其實就是這一個民間信仰的一種極端，很少很少就是真的到一個宗教情操。而西方基督教——我自己不信任任何宗教的——基督教的人會說我是無神論者。我相信有一種神，可是我絕對不能給它名字，我相信宇宙中有這樣一個創造的力量，可是我覺得如果給它一個名字，叫做阿拉，或者叫做耶和華的話，是把它層次降低了的。可是因為西方基督教的這種宗教情操，所以最重要的他們有一個原罪感；而中國人因為沒有這個，所以在文革之後出了傷痕文學。我一直讀一直追的，結果後來得到一個結論說，我讀到的東西都是血淚史，可是我沒有看到一部懺悔錄。我們每個人都被害了，害人的人在哪

裏？怎麼搞的，沒有害人的人，這些人被害是哪來的？可是我真的沒有看到懺悔錄。西方因為是一個原罪，他們有一個敬畏的神高高在上，所以他們這種宗教感使得我們可以看到懺悔錄。可是現在就到了這個讓我們李銳先生非常激動的話題。為甚麼會，其實從他們輸出宗教時就看到，西班牙到美洲發現美洲大陸，用先進的槍炮。我們到中美洲，到墨西哥看瑪雅文化整個的被消除，然後細菌被帶進來，傳染病被帶進來，金子被挖走，他們整個種族被屠殺，為甚麼？因為這個基督教是排他性的，我們只有這一個神，其他的都是異教徒，都是異端。所以到了異端——甚至包括猶太人——雖然猶太教是同一個神，同一個耶和華，可是到後來，猶太人也變成了異端，更不要說甚麼東正教，也算是異端。所以我們到歐洲的很多教堂去看它們的壁畫，看到他們對異教徒的那種血淋淋的屠殺，可他們覺得這是正義之師。所以對希特勒來講的話，猶太人不過是一種次等民族，可能跟動物也差不多。就像日本人來屠殺所謂支那人的時候，覺得支那人是一種「次等民族」，所以殺他們不必有罪惡感。所以對於希特勒，對於納粹來講，是這樣的。為甚麼那麼有優越感、有自省性、有原罪感的那樣一個民族可以做出那樣子的屠殺的事情，就是因為它是一個排他性的宗教，所以他們在對異教徒、非我族類的時候，那時候殺他們不足為惜，甚至說他是妨礙我們偉大的宗教，所以一定要把他消除。這是一種「聖戰」。就像美國在打伊拉克戰爭時候，布什總統不小心說了一句話：我們是十字軍（東征聖戰）。就後來被人家說，不能這樣講。可他的意識形態裏面確實是這樣子的，他們是去打聖戰，他們是去對付伊斯蘭的。所以這實在是很可悲的。原來宗教是要提升、要進化的，結果到了「因為我的神是唯一的、是排他的、是獨一無二的、是正確的」，那其他的都是錯誤的，都是異教，甚至是邪惡的。所以其實我覺得中國現在還是一種宗教情操的空虛，所以我們會搞個人崇拜。其實也是大家內心有一種需要，需要有一種至高無上的力量，需要一個所謂神，等於是向他禱告、乞求一樣，那樣一個血肉凡人，把他變成一個神——我們每個人都會有這種需要。所以到現在宗教可以了，你

去看多少燒香拜佛的人，高級知識分子在那裏那樣子跪拜——因為人確實是有一種需要，人其實是很軟弱的。所以剛剛馮志弘提到我的一篇長篇小說《袋鼠男人》，是有一點科幻的——其實是科學而不是幻——就是說讓男人懷孕有沒有可能？但我不想變成這樣一個只是有點好玩的話題，而我中間試着探討了各種男女角色、社會分工的話題。因為長久以來只有女性能夠懷孕生孩子，以至她們的社會地位如何，等等等等，所以其中就提到一個——宗教的自由在這裏——我們是不是在做善神？不管是哪個宗教的神。這個探討不是真的說作為凡人我們不該做甚麼事，其實是在說我們是不是在干擾大自然。我們現在做的很多事情在干擾大自然，所以才會有環境污染，這些其實都不是人們應該做的事情。所以回到說中國人有沒有宗教情操，曾經也許有，比如古話裏說要「敬天畏人」。這個天是甚麼？老天爺是甚麼？譬如說，老天爺，你要有眼哦，分清好人壞人；老天你瞎了眼，怎麼讓壞人可以一輩子逍遙自在……就是說我們覺得冥冥之中似乎應該有一個自然法則，當我們做一些事情是去干擾自然法則的時候，是不是不應該。所以我想說你們探討所謂宗教的議題，其實我想到的是這個。這個其實是一個講不完的題目。我真的很為李先生的這種激動所感動，可是它牽扯到東方西方，還有帝國主義的強權。帝國主義從16世紀開始，他們夾着船堅炮硬，到世界上各個地方去，是要傳播在他們看來唯一的「真神」，以及奪取他們的經濟利益。所以背後這個東西方的衝突——剛才講到說東西方——東就是不一樣，而且東就是要有一戰——當然他剛才講的是伊斯蘭和基督教。這個衝突就在那裏。如果要講東方的佛教文明的話，因為它不是像是西方的宗教文明那樣很有排他性的，就是說我一定要傳給你，我是來救你；你不必下地獄，可以跟我上天堂。可是東方這種比較以佛教文明為主的，或者說比較樸素的俗世信仰的話，就沒有這種侵略性和排他性，不會說殺到外面，要你來信我們的佛祖，對不對？所以說在這個中間有一種權衡大小的勢力已經存在在那裏了。所以並不是說我們要下跪，而是說幾百年來有這樣一種形勢。可是呢我並沒有那麼悲觀。我是覺得說中華文化裏

面有一些很深厚的東西，比如說家庭的觀念，比如說我們沒有神，但是我們有一種能祭拜的神——祖宗。所以基督教來傳就是說你們不能拜偶像，連祖宗都不能拜——這讓中國人就無法接受，我們怎麼可以不拜祖宗。所以如果今天還是存在對自然這樣一種敬畏，相信冥冥中有這樣一種善惡引導的力量的話，我覺得還是有希望的。

主持：好，我們還有 20 分鐘，要不就把這個時間交給各位現場觀眾提問，來跟我們做分享。

觀眾甲：我想先問李銳先生，因為我跟他有類似的經歷。我是天津的知青，我跟他年齡也差不多，我是 68 年到山西插隊，我想問一下你在哪插隊，這是其一。（觀眾笑）

李銳：我在山西呂梁山附近。

觀眾甲：哦，我在濟南翼城縣。現在回味起來，插隊的這段經歷，對我的一生收穫很大，起到了很多重要的影響，包括後來學習也好。我想問一下，您的這段經歷對您成為一個作家——您還在山西省作家協會擔任職務是吧？（李銳：不擔任了）以前曾經擔任過是吧？（李銳：我辭了）我覺得對一個作家的影響，特別是這種經歷，因為我從這段時間裏面學到了好多，你從書本裏或哪裏根本學不到這種東西，而且對你將來的學習或發展確實有很多益處。而且作為一個作家，經歷是主要的，生活是主要的。我想問一下李銳先生，這段經歷對您成為一個作家的影響。我記得今天早上大概您也稍微提到了一句。

李銳：怎麼說，插隊之前在全國國務院有一個知青辦當年有一個統計，說是一千多萬人，實際上後來有一個數字說是三千萬。他說的一千多萬可能是指當時的應屆，就是那老三屆；但實際上插隊後續的還有一部份人。在那之前據說如果再加上返鄉時期，就是說農村戶口的，那是遠遠不夠的。所以說這是一個關乎到上千萬人口的大遷徙。怎麼說呢，我覺得這個東西對於咱們老三屆經歷過文革、當過紅衛兵的那一代來說很有意思。原來我們認為我們是要改造歷史，我們要驅趕歷史，創造歷史，只有人民才是真正創造歷史的偉大動力——打開毛主席第一頁是這麼說。但是後來我發現，我們不

是驅趕歷史，而是被歷史所驅趕。這個角色的顛倒不是一個自我選擇，我們不能倒過來說，幸虧因為發生了兩次世界大戰，所以說產生了我們優秀的藝術家；幸虧我們有那樣的經歷，給了你們平常的歷史時期不能獲得的體驗。這件事情是把這個問題倒過來理解。就是說在這樣一批人裏產生了——之前的知青作家還有很多很多——張承志，王安憶，這些一大批當年都是知青，都是有插隊的經歷。那段經歷肯定對我們產生了很重要的影響，而且那也是對我來講所謂理想幻滅，看到中國真實的狀況是甚麼樣，看到我們原來在書本上在課堂上被老師不斷灌輸的那帶光圈的所謂「人民」，所謂創造歷史的英雄們是甚麼樣，真實看到了呂梁山裏的人民是甚麼樣，這對我的教育是刻骨銘心的。今天上午我們就講綠色啊，環保啊，山野風光，我其實是對這個是抱有很大警惕性的，因為我知道，所有讚美勞動人民的人都是不勞動的。（觀眾笑）所有讚美田園風光的人絕不是願意自己生活在田園風光裏的，尤其不願意把自己的兒女嫁給勞動人民，世代代生活在田園風光裏面去。所以說這是一個不平等的姿態。如果說那段插隊經歷對我有甚麼教育，我非常強烈的感到所謂「鋤禾日當午，汗滴禾下土」這樣的憫農詩背後是有一股茉莉花茶的香。它裏頭有一種中國文人的慢性鄉土病。中國文人在自己的慢性鄉土病裏頭詩化了、美化了自己的家園。其實在他們的詩歌裏，一方面是「鋤禾日當午，汗滴禾下土」，一方面是「四海無閒田，農夫猶餓死」，但另一方面就是「門外一聲雞，人家在何許」。就是這樣田園詩歌的禮讚。廣匯在中國文人的這種截然不同的對於地域和天堂的讚美當中，我發現中國文人所謂的這種精神家園的表面性。其實這是一個比較好的話題，這也是一個比較好的研究生的題目。但是我寫文章很多年，沒人注意到。現在回到我說的那個插隊的經歷，那當然對我有深刻的影響，但我一直警惕地告訴你，那是一種痛苦的經歷，那是一種強迫的經歷，正像中國的億萬農民是被一種國家政策強迫地綁在黃土地上是不人道的一樣。尤其是把他們世代代的綁到黃土地上，是一種非常不平道的政策。因為我只做了六年農民就體會到這種滋味，更別說世代代的當農

民了。連科說他是農民，你問問他甚麼時候參軍的？18歲。他太渴望離開農村了。所有在農村呆着的孩子最大的願望就是離開農村，如果離不開農村，就從山裏嫁到平原去。人希望過好的生活是一個人的本性，這和任何後現代、前現代理論無關。人知道吃餃子比吃窩窩頭香，這個問題就這麼簡單。

觀眾乙：剛才李銳老師那種激動，我明白；而且因為剛才李黎老師的補充，說到西方的宗教，就有另外一些感想。很對。李黎老師所說的那個歷史就是，他們的那種排他性的宗教，但我很長時間有個同感，說來中國之前的那個「傷痕文學」，說我心中的話，沒有人悔過的，他們都是被害者，這個很吊詭的：東方人，可能是中國人，不知是不是宗教的問題，沒有太多的悔改的、懺悔的行為。

（李黎：所以日本人絕不道歉，德國總理到波蘭下跪）對！李老師說到我心中了，尤其是日本人，他沒有這個傳統。但奇怪的就是，西方人有這個傳統（李黎：他們每個星期要告解），通過懺悔來排解，但他們竟然是一個排他性的宗教。當然他們所面對的伊斯蘭又統治着另外一種排他性的宗教。但我感覺就是基督教文化也有着所謂的改善的力量，完善的力量，比如說西班牙——現在世界基本都是信基督教的——已經開明很多了，（李黎：從天主教到新教到其他的教派）不知是不是它的懺悔的傳統，很多國家都向原住民去悔改。但我們東方人就難想一點。而且我覺得雖然我們是東方宗教，但是我們有一個本事就是對自己人非常的殘忍，這是我自己的感想。我就無厘無頭說一點感受。

觀眾丙：幾位老師好，我有一個問題想問李銳老師。您剛才在演講的時候提到了一個叫「無意識的文化下跪」，然後我想問一下您這個說法是具體指哪一個方面，是說文學創作上對西方文化的一種模仿，還是說更大一點，整個社會價值觀對於西方價值的盲目崇拜，還是哪一方面？（李銳：兩方面都有。）那您能不能舉一兩個例子來解讀一下？謝謝。

李銳：舉一個例子，這個例子我舉過好多次。比如說先鋒精神，在中國當代文學曾經非常熱的，被很多作家介紹，給予了很高的評

價。曾經有一部書在中國大陸被禁了，就是說一個作家，不會寫先鋒小說，就是個土老帽。就是按照博爾赫斯的方法，按照馬爾克斯的方法，按照波德戈里耶的方法來寫小說，寫出來的小說才叫小說。他們都被統稱先鋒小說。當這樣的事情出現之後，其實這個不足為奇，因為中國一百多年來就是一個不斷地向西方學習的過程。我之所以不滿就是這個事情出現以後的另外的反應。比如有的評論家就說，哦，從此以後中國作家就在馬原的陰影下寫作。馬原未必這樣想，那個作家未必這樣想，這句話叫甚麼意思呢？就是說，這種寫法是今天的真理，是今天的態度。只要這個太陽升起來，你們就在他的陰影之下生活了。這個是一種對文學的理解嗎？這種姿態看起來非常的高昂，其實在這個非常大的動作背後你看見的就是一個文化下跪。一方面面對着活人，面對着中國當代文壇，他是站在真理的祭壇上，今天我在向你們宣講上帝，告訴你們小說今天應該這樣寫，往左，偏一公分都是失真的，都是不符合真理的標準。其實在這個看起來極其高昂、氣勢雄偉的宣佈背後，是一個非常可悲的文化下跪的姿態。就像我剛才講的那麼多，西方現代藝術的背後那深刻的、無處不在的幻滅感，那哪是在宣佈一個今天的真理呢？如果我們連這一點都不明白，我們怎麼能談得上深刻的理解別人的處境？那個處境是非常難得的，那是人家西方文明在走向一個高峰，達到一個非常高的成果之後的一次幻滅，一次失敗，一次浩劫所帶來的這種血的教訓，一種慘痛的經歷。當有人把它表達出來的時候，那是刻骨銘心的，那是滴着每一滴鮮血所寫出來的作品，那個不是讓人當做真理來頂禮膜拜的。苦難不是為了讓人跪下去膜拜的。苦難是為了讓人理解的，是為了激發出一種深刻的同情、一種慈悲之心的。這個問題實際上剛才已經講了很多了。

主持：最後一個提問。

觀眾甲：我想另外再問一個問題。像閻連科先生今天早上去參加開幕式，說作家是最後餓死的，現在好像說那三年在中國餓死的上千萬人是吧？這種事對我來說好像天方夜譚，因為我就是那個時代過來的，我們家裏的親戚、朋友，我插隊的山東村裏，我老家

在河北，哪都沒有這種情況。怎麼就好端端的出來一個當地餓死這麼多人呢？我想了解一下，您是河南人是不是，河南那時候比較嚴重是吧，其實您說這種事情作為一個噱頭引起大家的注意呢，還是說確有其事呢？我現在最近在研究了好多學者寫的東西，這些東西本來就是應該從那個時候，好多回鄉的（城市戶回鄉裏）造成的一個人口從數字上的一個下降，但是實際上沒有一個大規模的這種情況。因為我從那個時代過來的，我跟李先生您差不多，我也在農村插隊這麼多年，這些年我還回去調查過，根本就沒有這些事，就是憑空造出來的餓死、非正常死亡一千萬人這樣，完全是出於一個統計數字上的錯誤。現在看來，就是這樣。您能不能把您當時了解的情況給我們介紹一下？

閻連科：今天講的是我這一生聽到的最讓我驚訝的話。我無法相信您是從那種年代過來的，我也無法相信您是來自大陸的人。我們不能睜着眼說假話。我今天如實的說，我認為你在睜着眼說假話。那個數字不是統計出來的。如果你說完全不知道這個情況，我不知道你是甚麼家庭背景，也許你是省委書記家的孩子，也許是毛



澤東家的孩子……（觀眾笑）他不知道，我可以理解。如果是普通人，包括河北省的人，我真的非常驚訝。不光是河南，整個全國各地，如果我們隨便問一下我們的父親母親爺爺奶奶，他們講了很多次。我在五六歲的時候，我家門口是一個村莊的棧牆，我從小母親就拉着我到那裏告訴我說，這個土叫觀音土，是可以吃的，到某些時候，你記住，這個土是可以吃的。我們那個地方有榆樹、泡桐樹，那個榆樹其實是可以怎麼怎麼吃的。我們村莊人人都知道我們當年餓死人、浮腫的時候，人人的腿是腫的多大，手一按就留個坑。不光是那一個村莊，我們那個地方是河南的西部，沒有那麼嚴重，真正嚴重的是在河南的周口信陽那一塊，我相信你們河北也有一樣的地方，而不是一千萬人，現在當然我們看很多資料，你說是統計的，也許它統計的更可怕，它統計的是三千萬人。我想這些數字我們無法去真的統計，我希望你去看一下大陸人寫的《墓碑》。《墓碑》不是小說，它紀實，它把它所有的統計方法，從哪來的數字，都有記錄。還有一本書在香港更可以看到，《毛澤東的大饑荒》是一個荷蘭人寫的，他幾乎跑遍了整個中國當年所有自然災害的縣，他統計多少人死，他把他統計的人的方法，在哪裏統計的，查的資料和註釋，全都寫在上面。我希望你去看看這兩本書，我想我們可以明白很多事情。真的，如果說一千萬是個統計出來的數字，我很震驚。

李銳：那個時候我的家鄉四川——四川是天府之國——我有個親戚回來到我們家。他當時是解放軍，上尉軍官，穿着軍裝。他回來就告訴我，在街上看着人擔着水，餓得浮腫，走着走着就倒地上死了。農墾部的副部長陳干原來是廣西省委書記，為甚麼把他從省委書記的位上調到農墾部西來做副部長，這等於是降職啊，你從正的省職，而且是省委書記，有封疆大吏——根據他在任時的統計，廣西省死了三十萬人，這個責任是要讓他來擔負的，所以把他降職處理了，調到農墾部來——我父親當時在農墾部工作。這個確實是在當時人禍大於天禍。三年困難時期是發生大旱災，但是中國這麼大哪年不發生甚麼災害？也可能那三年是連續，確實是這樣，但是就是大躍進這樣的病態的、瘋狂的徵糧，虛報產量，再加上一些幹

部為了表示自己工作的成績，導致了大面積的徵收農民的糧食，甚至把種子都當成多餘的糧食徵走，第二年沒有下種的糧食了，有的縣就到這種程度。河南是屬於嚴重的，四川……（觀眾 A：山西也有嗎？）山西也有。我插隊的那個地方，我們去了以後開憶苦思甜會，上級把村裏最苦的老大娘老大爺叫來給我們知識青年上階級教育課，聽他們講他們舊社會受過甚麼苦，一邊說一邊哭，誰誰誰餓死了，姐姐餓死了，妹妹餓死了，爸爸媽媽餓死了，然後他們姐妹幾個是怎麼逃荒到山西的……都是那搞大躍進給鬧的。我們知識青年就愣住了。當然我們知道他在說甚麼事情，村幹部就說這個行了行了，別說了。我們那個村子很小，一共十二三戶人家，其中有四五戶都是 1960 年困難時期從河南逃荒要飯過來的，陳侃大爺、陳毅大爺、四鳥爹、春城……看我隨口說出來這幾家人，都是從河南來的，都說一口河南話。我們當時到了那兒很奇怪，怎麼山西村子裏的人都說河南話呢？一說才知道，他們都是三年困難時期從河南逃荒要飯逃到山西的。這是真實的情況。

閻連科：我想我們還是回到文學上說。（觀眾笑）宗教也好，飢餓也好，政治也好，革命也好，最終我們今天是一個文學活動。我想一個作家最終他是要寫作的，我們大家來是要討論文學的。就小說來說，就宗教來說，剛才大家講了很多。我其實是沒甚麼宗教觀的，你是一個作家，你是一個小說家，最大的宗教是文學。我們對於一切宗教的理解，包括我們去看聖經，去看古蘭經，就我來說，一切是從文學角度來看這些東西的。你喜歡看聖經，你寫了《四書》這部小說，和宗教有那麼密切的聯繫，我經常說宗教都是文學的一部份。包括我們今天說的飢餓，寫中國的歷史，寫中國的現實，好像你很關心社會現實，關心政治，那都是文學的一部份。包括剛才說的《四書》那部小說，它和宗教有那麼密切的聯繫，它直接面對的就是那三年自然災害，中國的大躍進，中國的大煉鋼鐵，對 57 年的反映……這些我們今天討論的東西好像是政治，但我們一定要從文學去認識這些東西，寫我們人類的處境，寫人最內心的東西，我們人面對這個時代、面對革命、面對政府、面對第二次世

界大戰以後所謂世界兩個巨大的陣營，我們經歷了些甚麼東西，這是人類一個巨大的內容。今天的社會主義國家除中國還有越南、朝鮮、古巴等等，但我們要相信當年正宗的社會主義國家有 48 個，更不要說搖擺不定的。那是 20 世紀人類的一個大事件。而且這 48 個國家的政治都可以去考察。我經常說有一天寫小說寫不動了，我最願意去寫柬埔寨的紅色高棉。我們怎麼可能想像紅色高棉這樣一個政權用三年時間殺掉了三百多萬人——生生的殺掉，不是咱們說的餓死。可以用三天時間，三百萬人消失掉，這都是不可思議的，從今天說這都好像是一個數字，非常恐怖。比如說紅色高棉政權需要這三年時間，我們中國是搞知青下鄉，紅色高棉到這邊學習了這種經驗以後，根本不要學毛澤東的知青下鄉，我全部讓城市的人離開城市，然後讓農村的人進到城市來，需要在柬埔寨用三天時間來完成。城東城西的人都覺得不可思議，就是這樣一個共產黨的領導人，就這麼三天時間趕走了。趕走了然後你說我要去找一下我的女兒，這一找，你就超過了三天時間，士兵來就把你帶到另外一個地方，帶到另外一個地方就消失掉了。這些我想今天說都是天方夜譚，完全不可思議的。但我們一定要相信，這就是我們的 20 世紀經歷的一個巨大災難。所以我經常說，可能寫小說的想像力不夠，一直在懷疑柬埔寨的紅色高棉這幾年的資料，一直在說。我一直在說，有一天你沒有想像力的就去寫紀實。那時候我們去看一下柬埔寨的情況，我們會知道，我們這個國家經歷了甚麼，給周邊國家帶來了甚麼，給越南帶來了甚麼，給柬埔寨帶來了甚麼，給老撾帶來了甚麼，為甚麼在法國也引起文化大革命這樣一些巨大的紅色政權的運動，那是一個世界性的事情，所以我想這些我們會去討論它，它一定是我們文學中間最為重要的部份，這個重要不重要，這個時間死了多少人是政治問題，它重要在更透視了我們人類最大的災難，人到底為甚麼會變成這個樣子。李銳剛才說的非常好，為甚麼那些最文明的人會發生第一次、第二次世界大戰，我們最古老的東方會發生專制、封建這樣的東西，它是完全有它的文化道理在身邊的。因為它文明，所以它可以發動第一次、第二次世界大戰；因為我們是

這樣一個三千年的封建帝國，我們就可能出現文化大革命。這件事情完全比前蘇聯的事情值得探討的多得多。我們已經知道前蘇聯的社會主義國家有了巨大的變化，那我們的變化不是簡單地說馬克思主義毛澤東思想這些事情，和我們的三千年有密切的聯繫的，那麼導致周邊國家——我說的柬埔寨——無法想像在柬埔寨那個地方，我們捨不得這三千顆子彈，三千個人的人頭全部用鋤頭朝頭上砸下去，為甚麼？捨不得三千顆子彈，全部是用鋤頭往人頭上砸，這都是非常不可思議的事情，全世界無法知道這些信息，我們今天都是說說而已。我經常說，再也沒有一個國家像柬埔寨這樣不受全世界人關注，它太小；在柬埔寨也沒有任何一個作家有能力表達出民眾所經歷的這種不可思議的災難。那我想我們其實每一個作家可以思考很多，但最終是要落實到文學上的。

主持：好，謝謝，再次感謝三位作家與我們做這麼精彩的分享，謝謝三位。