



## 城市文學節 2014 與教育局合辦「與作家對話」交流會

日期：2014年4月26日（星期六）

時間：上午 10：30 分 — 下午 12：30

地點：香港城市大學康樂樓 6 樓惠卿劇院

主題：閱讀·生活·成長

主持：馮志弘博士及中學生

嘉賓：李銳先生、李黎女士、季進教授、陳子善教授、閻連科先生、鄭愁予教授

記錄：謝潤蓮、蕭朗傑、曹安然

**馮志弘：**今天的活動特別有意思，就是除了有大學生、大學的老師參與以外，其實我們今天看到很多年輕的面孔。因為今天的活

動是城大跟香港教育局一同合辦的「與作家對話」的節目。

那麼我想我就不浪費時間了，我想我是誰也不重要，其實我就是大學的一名員工。今天這段時間，還有等一下有疑問時，看是誰舉手。那今天的主角是誰呢？就是台上的眾位作家和旁邊的三位同學。今天的主持人就是我旁邊這三位同學，他們會代表香港中學年青的聲音向各位老師請教。那麼我知道等一下各位的觀眾會有很多的提問想要跟各位的作家交流，因此我們今天最少會留半個小時讓各位去提問。好，那我不浪費大家時間，我們請三位同學自我介紹一下。從左邊的男同學開始。

**男同學：**大家好，我是來自香港……堂中學的葉家浩同學。

**女同學甲：**大家好，我是來自聖公會聖瑪利亞堂莫慶堯中學的同學，我是阿娟。

**女同學乙：**大家好，我是來自地利亞修女紀念學校的張嘉琪同學。

**馮志弘：**我們現在活動開始，各位同學可以隨便問問題。

**女同學乙：**陳子善教授您好，您在作品《說不清的張愛玲》中形容她是曠世奇才，可見您對她有高度的欣賞，您用了將近 27 年的時間研究她的生平和發掘她的作品，請問這有甚麼特別原因嗎？而您認為這位傳奇女子有甚麼吸引之處呢？

**陳子善：**我很榮幸被主持人問第一個問題，這是中頭獎。是這樣，我的工作研究中國現代文學史，也就是研究 20 世紀中國文學發展變化與過程。那麼，根據我的閱讀，我認為張愛玲的作品在 20 世紀中國文學史上佔一個非常重要的地位，所以用「曠世奇才」這樣的說法來形容。當然這個說法可能在份量上比較重，但是我確實是這樣認為的。如果 20 世紀讓我來選兩位現代文學的代表作家的話，一位就是魯迅；另一位就是張愛玲。當然，在座同學可以不認同我的看法，但是我是這樣認為，這是第一點。

第二點，這位同學問你用了 27 年的時間去收集張愛玲的作品

跟她的生平當中我們一些不了解的事情，這樣做有甚麼意義。我有一個基本的觀點，就是我們對一個作家的理解。昨天我們也講過這樣的話，就是我們研究一個作家最基本的就是要了解這個作家寫了多少作品。譬如在座的閻連科先生、李銳先生、李黎女士，他們都是作家，都是寫小說的，李黎女士還寫散文，那麼你要研究她的話，首先你要搞清楚她到底寫過多少作品、她開始是怎麼走上文學這條道路的、她第一篇作品是甚麼樣子的、發表在哪裏、有沒有反響等等，這些都是研究者要認真的從學術層面來研究一個作家時需要做的。那麼這個工作當然誰都可以做，只不過在張愛玲研究上面，我多做了一些工作，如此而已。

1986年，張愛玲重新在中國大陸被提出來。作為這麼一位女作家，我們以前把她遺忘了。我們現在重新評價她的作品、重新討論她在文學史上的地位。那麼，她到底最初的作品是甚麼樣？她在中學寫過哪些作文？最近上海有人發現她中學裏面寫了三篇英文的作品。從我以前80年代找到她的中學的作文，到今天還有人找出來她三篇的英文作文，這段時間跨度是很長的，也說明她還有很多作品遺留在一些報刊、雜誌上面，我們不知道、不了解。那麼如果我們對這些都不知道、不了解，我們怎麼樣去更好的去評價這個作家呢？譬如閻連科先生作些作文我也不知道，對不對？他的作文是怎麼樣的我們也沒看到過，所以，包括她中學時代的作品，這些習作我們為甚麼要當一回事呢？但我們從研究的角度來講，你怎麼走上文學道路，這個過程怎麼評價，這些都很重要，因為首先大家要知道她到底是怎麼走過來的。所以，我這個工作就是這樣而已。不單是對張愛玲，對其他有重要文學貢獻的作家都應該這樣做。譬如中國文學時代裏一些作家，魯迅呀、沈從文呀、巴金呀，都應該這樣做。有的做得比較好，有的因為由於種種的其他原因，他年輕時作品都找不到，但是其實這是沒辦法的。所以如果找到，我們要盡量去找。所以也許還要比27年更長的時間。我現在還在尋找，也可以告訴大家，還有可能找到新的作品或是新的手稿，這是很好玩的一件事情。如果你覺得對這個作家這樣做是有意義的，你就會這樣

做。

**女同學甲：**謝謝您的回答。

**男同學：**鄭老師您好。不少人認為，新詩作為近現代的產物是不應該出現模仿古人或古典風格的，但我在您的作品裏，經常看到具有古典風格的詩，就譬如《邊塞組曲》就是一首具濃烈古典風格的戰爭題材作品。我想請問您對這個觀點有甚麼看法呢？

**鄭愁予：**所謂風格，是因為詩是特別的一種文類。甚至有的時候我想，新詩它可能不是文學，也可能不是藝術。開始想寫一首詩的時候，可能是一個很集中的記敘。那麼，這個時候，風格是特別的屬於個人的，不會說看了一個情景以後就會想到別人的作品，或者寫的時候去模仿比如你剛提到的古人。原因在於詩人的氣質非常重要。比如大家很熟悉的徐志摩，他寫了很多的情詩，其實其氣質是非常關心社會大眾的。他寫的最動人的詩是看見躺在街頭的乞丐，他站在那個地方，看着他，心裏都苦了。他寫的作品引起注意，這是他本人的氣質。我們從他的一生來看，他的父親是個銀行家，那個時候開錢莊，送他去美國留學，讓他學金融，回來後好承繼他的事業。所以他在美國讀書的時候，大學在克拉克大學，讀的是銀行、經濟、財務這些東西。後來他在哥倫比亞大學唸碩士，讀完了之後，老師認為他很聰明，英文很棒，希望他讀博士，仍然讓他讀這一科。結果他就不幹了，因為他的氣質不是這樣。後來他到了英國去當老師，英國的羅素是當時世界上在知識分子當中最有名的地方，但最後甚至劍橋大學都把他請走了，說你不要在我這裏，你這麼喜歡共產主義，喜歡共產黨的這個理論。他發現，問題太大了。因為列寧主義是國際無產階級革命，是為了統戰而來的。統戰全世界無產階級，推翻罪惡的資本主義政府。他們發起了第一次、第二次世界大戰。可見他的性情是關懷大眾的。他沒有一天做過他父親的事業，沒有一天做過他在學校花了很多年的工夫去學習的專業。結果他成為了一個詩人，這跟個人的氣質有關係，每個詩人有自己的氣質。他表現他的氣質的時候，不同的氣質使得詩的內容就不一

樣了。那麼，如何表現，就是詩的技巧，這個技巧完全是屬於自己的啦，這個技巧有時候是借鑒他在讀書的時候開始得到的。就像我們讀書一樣，讀國文課本的時候學了很多的語詞等等，這就是一些技巧。所以說一個詩人他寫作的時候，看了古人的作品去模仿，這個是有可能在技巧方面而不是氣質方面，最重要的是表現他的氣質。

**男同學：**謝謝您的回答。

**女同學乙：**閻連科老師您好。您曾經在一次訪談中說過，「一個作家的寫作不在於學習而在於擺脫，擺脫 20 世紀文學的經驗。」請問我們該怎樣去理解這句話呢？而我們中學生的寫作經驗大多都是參考和模仿他人的作品，那我們在寫作時該如何在模仿他人中又可以擺脫他人，建立個人風格呢？

**閻連科：**我想每一個作者也好，每一個同學也好，大家的年齡是不一樣的，所處的學習環境也是不一樣的，你們現在的這個階段是最重要的學習階段。當然，某些情況下，可能也是需要模仿。從模仿走向學習，走向借鑒，這是必須的過程。我相信我這一代人也是從所謂的模仿、學習和借鑒開始的，整個中國文學在上一個世紀的八、九十年代幾乎都處於一種學習和模仿的階段。沒有一個作家的作品不受中國傳統文化的影響，沒有一個作家的作品不受西方文學火紅火燒的影響。至於在這個基礎上，中國文學尤其是大陸的文學，在二三十年後已經進入相當成熟的階段。在這個相當成熟的階段，我認為今天中國大陸好的作家和作品，都受到西方文學特別大的影響。到了今天我們都是在向西方學習，而不知道需要擺脫甚麼。我想我會說中國文學在世界上要有一席之地，不在於你能寫出《阿 Q 正傳》、《紅樓夢》，不在於你能寫出任何東西來，而在於你能走出一條東方的現代性的道路，你要寫出的跟《阿 Q 正傳》是不一樣的，跟《紅樓夢》是不一樣的，和卡夫卡是不一樣的，和馬克思不一樣的，和俄羅斯的文學也是不一樣的。如果我們有同樣的地方，我們就永遠跟在別人的後面。所以我說我們這一代人，真

的不在於你要讀到甚麼作品並從中學到甚麼東西，最重要的是盡快擺脫甚麼東西。

今天，馬克思的死去，我想，整個中國的作家、編輯、所有文化人忽然會發現，大家大都是馬克思的親戚。都是馬克思的兄弟姐妹，對他十分熟悉，我們熟悉的不光是作品，還熟悉他本人，我覺得這樣非常可喜，也非常可悲。可喜的是我們知道哪些作品是偉大的、可以借鑒的是甚麼。但可悲的是我們不知道我們從中要擺脫掉甚麼東西、如何去擺脫掉。所以我想大概從這個意義上來講，今天的中國文學對我這一代來說更重要的是擺脫甚麼這件事，謝謝。

**女同學乙：**謝謝閻老師。

**女同學甲：**李黎老師您好。人生當中每天都有起伏，那我們面對挫折和逆境時，作為學生的我們在面對挫折時，如何利用文字傳達我們的心情，創造一個屬於自己的微型小說呢？能分享一下其中的技巧嗎？

**李黎：**平常都是老師在考學生，今天是學生在考老師。不過我很高興，因為我自己也經過學生年代，我現在有兩個孩子，當然比你們大很多，我的小的兒子已經上大學，所以也不比你們大太多，所以今天看着你們感到非常高興，感覺非常親切。你剛才問的問題是說，我們在面對逆境的時候如何用文學來表達自己。所以，你其實問的是有兩個層面對不對？一個就是如何用文學來表達或者說，作為我自己來說的話，逆境的時候等於就是人家受傷然後要如何療傷。然後另外一個就是技巧上對不對？

**女同學甲：**對，創作小說的技巧。

**李黎：**創作小說的技巧，那你是說並不一定在逆境時創作小說。所以你是有兩個問題，是不是？好的，那先回答你第一個問題。說到逆境，那我當然有經過逆境。那麼如果你知道我有一本書叫《悲懷書簡》的話，那就是我人生最大的逆境，就是我的大兒子在13歲的那一年因為心臟病突發突然倒地而死了。其實不是做母親的人我想都可以想像那種心情，自己的孩子這樣的死亡真的可能就是

人生最難過的事情之一吧。所以，我想回答這個問題的話，我可以跟你非常真誠的分享。在我經歷我人生裏面，在遇到簡直連我自己都覺得沒有辦法活下去的逆境的時候，文學給了我最大的慰藉跟療傷。我以前不曉得寫作可以療傷，可是在那時候，我真的發現，很多事情我沒辦法做，可是我可以不斷的寫，把自己的心情寫下來。所以，《悲懷書簡》雖然前面幾篇是寫給我特別的人例如朋友、親人寫的信，但後面其實就是一種筆記，就是把我整整一年的心情，每一個月有感觸的時候都寫下來。我有疑問、憤怒、悲傷，這一切我都記下來，所以變成一本書叫《悲懷書簡》。在整個寫作的過程中，我真的感覺到療傷的力量。當然，我不希望在座任何人要經過這樣大的傷痛，可是你也會有其他各種不同的挫折，例如，年青人的煩惱，這個我自己都經歷過的。我也看到兩個兒子經歷青春年代的煩惱，其實我寫過一本年青人的小說，叫做《樂園不下雨》，寫的就是三個十五、六歲的年青人的煩惱，其中有一個自殺了。所以其實我是非常關懷年青人在整個青春歲月的心情。你們的人生也會碰到挫折，這個時候我就發現文學可以帶來慰藉的力量，這等於是我自己的切身之痛或者是切身的經驗。那時候我也閱讀，但閱讀就是拿起一本書，如果我覺得這本書可以給我任何安慰的力量，我就讀下去，如果我覺得不會的話我就不讀。那個時候我除了寫，就是讀。我要跟大家講，那時候給我最大安慰的力量的就是《小王子》。其實我在 20 歲的時候就讀過了《小王子》了，或者可能更年輕一點，十八、九歲，那時候我是懷着一種很浪漫的心情去讀。《小王子》他來自另外一個星球，他跟他的玫瑰花的有點不愉快了，吵架了，所以就跑到地球來了。中間講了他的成長過程，他交了一個好朋友是一隻狐狸，他就跟狐狸學習了跟朋友的這種關係等等。所以我十多歲讀《小王子》的時候是懷着這樣的一種心情。可當我遇到我人生最困難的時候，我完全讀到另外一種境界。如果你有讀過《小王子》的話，最後他學到他人生中最重要的功課，那就是，他要回到他來自的星球，跟他的那朵玫瑰花和解。但怎麼回去的你們記得嗎？他讓一條有毒的蛇把他咬死。因為他說，「我現在的身體太沉

重了，我沒有辦法飛回我來自的星球。我必須把我的身體捨棄。」所以他跟他的飛行員好朋友，也就是那位作者說：「我讓毒蛇把我咬死，可是你看到我的身體的時候你不要悲傷，因為那不是我，那只是我的一個衣服。我的靈魂已經回到我的家鄉、我的星球去了。那星球是天上的一顆星星，以後你想念我的時候就，你看天上的星星就好了。」這樣一段話、這樣一本書，帶給我的安慰是難以想像的。如果各位沒有看過《小王子》的話，一定要去看，這是一本很美很美的書！你不一定要受過傷，你都會很喜歡這本書。從這本書裏面，你可以學到很多跟這個世界、跟你的朋友相處的種種的智慧。所以這就是文學，具體來說是閱讀和寫作在逆境中所帶給我很好的幫助。

那現在說到小說創作的技巧。這個要開一堂課的，起碼開一年課。你這個題目是要我說五分鐘之內講講小說創作的技巧，我只好很快的說一下。無論你是寫小說或是散文，第一是要把寫作當成藝術。就像剛剛我們的詩人鄭愁予先生說，「詩詞其實是一種藝術，文學寫作也是一種藝術」。就像任何一種藝術一樣，你要有底子，要下工夫。如果你要做一個好的鋼琴家，你不能說「你教我一些鋼琴的技巧吧，明天我就去表演」。這是不可能的，我們都知道，寫作也是這樣子。首先，底子是甚麼呢？你要閱讀，就像剛才閻連科先生說的。在開始的時候，沒有人不模仿喜歡的作者。就像你學書法一開始不是要臨帖子嗎？你畫畫一開始的時候不看大家的作品嗎？可是你到了一個境界的時候之後，你才開始有自己的風格和技巧才出來。所以我總是會跟年青人講要多閱讀，一讀再讀。不過可能有些人會聽不下去，連我自己兒子都聽不下去。我說要讀「經典」，他一聽到「經典」這字他就不想理我。可是，到後來就知道，閱讀經典其實是一個最取巧的方法。甚麼叫經典，就是說經過漫長的時間、空間、無數的人替你篩選過、淘洗過之後能夠流傳到今天的文學作品。這樣的作品如果不讀的話，那你還讀甚麼？當然你可以讀一些其他你喜歡的東西，讀起來好像很對你胃口的作品，沒有關係。就像陳子善老師，我也很喜歡張愛玲，我們甚至笑說他是「張



愛玲的未亡人」，他真的是研究張愛玲的高手。我喜歡張愛玲，我也寫過關於張愛玲的書叫《浮花飛絮張愛玲》，在大陸叫《張愛玲不了情》。我就是這樣喜歡張愛玲。一些文學評論家常常都說，有一些喜歡張愛玲的作家有所謂的「張腔」，腔調的「腔」，可是李黎絕對沒有。所以說，你很喜歡一個作家，你讀她讀到滾瓜爛熟、倒背如流，可是當你自己下手的時候，你一定要有自己的風格，不要讓人家看起來有別人的「腔」。還是回到最基本的技巧——「練」。就是像我們說「拳不離手，曲不離口。」就是要練。還有一個很重要的，我很想說的，尤其是對年輕作者。那就是，你下筆的時候，一定要誠實。你要寫真的能感動你自己的東西。你寫出的東西要能感動你自己才能感動別人。如果你覺得某某人的東西現在很流行啊，那我也來寫寫看。這些真的是你覺得那麼有價值的、那麼珍惜的、那麼能感動你的嗎？如果不是的話那就不要寫，不要浪費你的時間在上面。如果你要寫的話，真的要誠心誠意的去寫。

**女同學甲：**謝謝您的分享。

**男同學：**季進老師您好。我在《圍城》裏面，多次看到錢鍾書先生他自己說這本書寫得不好。我知道您對《圍城》很有研究，那根據你的研究，這是錢先生謙虛還是事實。

**季進：**謝謝你的問題。非常高興今天在這裏跟大家見面。跟中學生的對話是很難得的，竟然可以看到這麼多青春洋溢的臉孔，特別的羨慕妒忌，希望我也坐在下面而不是坐在上面。現在就提醒一下大家，凡是想從事文學創作的同學，從現在開始就把你的作文本收好，等到若干年以後，就讓陳子善老師這樣的學者去尋找發掘。

那回答這位同學的問題。錢鍾書那個的《圍城》應該是現代文學史上非常重要而特別的長篇。在夏至清先生的《中國現代小說史》裏，他發掘了四個人，那就是錢鍾書、張愛玲、沈從文，還有張天翼。後來，這本書出了以後，海內外都對這四個作家不斷的熱捧，所以造就了「錢鍾書熱」，跟張愛玲熱的差不多在同一時段。就在這個過程中，大家重新發現了《圍城》，以及讓它成為了一個熱點的長篇。從一個更大的文學史的角度來看，用更理性的角度看，錢先生自己認為並不是成功之作。我相信這樣對他來說，是很不習慣。在很多時候作者本人對作品的闡釋和評價有自己的認識，就像在座的各位作家的作品，他們自己想表達的層次與學界和讀者對他的評價可能會產生差異。回到《圍城》的差異，我覺得可能現代對《圍城》的一個評價確實是稍微過了一點。從我個人的角度，我覺得《圍城》是一部相當優秀、非常有個性的一部現代小說。但絕對不是像有些人說是寫得最最偉大的中國現代長篇小說。

錢鍾書曾經想寫他的第二部長篇叫《百合心》，他1948年就開始動筆了。後來因政局變得動盪，他就遷到北京，他的手稿就遺失了。那時候其實他已寫了四萬字。手稿真的是遺失了，還是他自己覺得不滿意了而放棄了，當然是一個懸案。不過他自個兒講過一句話說，如果《百合心》寫出來了，他相信一定比《圍城》更好。可惜沒有出版的東西，沒有看到的東西，這對我們來說，只是一個想像，所以我們內心非常期待《百合心》到底是部甚麼樣的作品。錢鍾書說它好，那到底比《圍城》好在哪裏，可是我們沒辦法回答

了。所以我覺得錢鍾書他自己這樣評價，我想這是他發自內心的話。他對自己的要求非常高，《圍城》這部作品他肯定是不滿意了，所以才會更想去寫新的長篇，而且認為新的長篇更好，謝謝。

**陳子善：**我可不可以補充一下。我很贊成季進教授的話語。但是我覺得這裏還有一個問題。就錢鍾書先生整個生涯來看，他不是一個一心想當作家的人。他是做學問的人，他寫《談藝錄》、《管錐篇》，這才是他全心全意追求的，在學術史上留下他的一頁。但是《圍城》的創作，好像有這麼有一個說法。他的夫人楊絳當時寫了兩個劇本，一個《稱心如意》，一個《弄真成假》，在上海上映以後影響很大。錢鍾書卻說，你這個是劇本嗎？你這樣都可以，那我可以寫，我比你寫得還好。結果，他就寫了長篇《圍城》、短篇小說集《人生》，所以對他來講這只是寫來玩玩。沒想到卻引起了很大的反響，有肯定的，有批評的，所以他後來說，「《圍城》寫得不好，你們不要太當一回事」。所以呢，老先生他很幽默。

**男同學：**謝謝您的回答。

**女同學乙：**李銳老師您好，您的祖籍是四川，而您在作品《厚土》裏使用了大量的四川方言。對於理解這些方言的人來說會覺得親切有趣，但如果不理解這些話的人會不會因為看不懂就失去了感染力？我想請問李老師會在作品中使用方言而不用普通話去照顧全部讀者的需要呢？那如果我們香港中學生在創作中加入粵語口語是否恰當呢？

**李銳：**我覺得你說了一個很有意思的問題。那比方說讓我把你的問題再擴大一點。你要當一個作家想要你的作品被更多人知道，那世界上只有使用英語寫作，才可以有最大多數的人看到。所以現在尤其是進入網絡時代，網絡是甚麼意思呀？就是網羅全世界，把整個地球網在一起。這個網絡的通行語言是甚麼呢？是英語。一張沒有被格式化的磁盤插到電腦裏，那是沒人讀得懂的。我曾經為這個問題寫過一篇文章叫〈網絡時代的方言〉。你說的這個是一個很大的問題，在現在這個英語作為國際通用語的網絡時代，在英語作

為網路標準語言，那麼中文、法文、德文、西班牙文、越文，還有非洲這些語言，它們要不要存在，要不要用自己的語言寫詩、寫小說，甚至還要不要用自己的語言教育自己的孩子？這個問題不是對我的問題，也不是對你的問題，這是對於全人類現在迫在眉睫的問題。因為一提到方言，它就還有一個對於這個語言等級的一個分別。比方說，相對於國語標準話、普通話，那山東話、香港話、四川話、山西話，那都叫方言。相對於流行全世界的英語，那麼華語、韓語、西班牙語、柬埔寨語、印度語、越南語都是方言。那麼在這樣的一個時代，我們為甚麼還要堅持下去？例如，法國的作家堅持用法國的方言寫小說，我們華文作家要堅持用方塊字寫作。其實，如果大家都用一種語言寫小說，按成本核算這是最底的，但是這樣做的一個結局，就會是整個地球的藝術、文學史、文明史非常的單一和蒼白。地球的新生代時代還沒有人類，當時地球上整個面積都被海水覆蓋，而且那個時候的海是溫暖的海，溫度比較高。海洋裏充滿了一種植物，叫藍藻和綠藻。這種植物整個覆蓋了地球表面，充滿了這個海洋。但是現在呢，那個植物它不存在了，因為它太單一化了。它沒有可能被當做別人的食物，也沒有其他生物來跟它競爭，所以說它後來退化了，最後變成了化石。實際上，這個過程是和人類文明史非常相似的。人類有四大文明，四大文明有各自主要使用的語言，包括中華文明也有自己的語言發展。中華文明也有其語言發展的過程，昨天我還講到，實際上統一語言和文字，不是從現在才開始的。從兩千多年前，秦始皇先生就提出「書同文」，「車同軌」，當他做那個事情的時候，實際上齊、楚、燕、韓、趙、魏的都叫方言。詩三百裏有「一言以蔽之」。「一言以蔽之」是用同一個統一的語言去蔽之。可是事實上我發現，在這個不同地方的詩歌當中，詩經裏最精彩的是「風」的部份。

回到你的問題，我為甚麼在我的小說裏還要使用方言呢？其實剛才說的就是兩件事，就是我的小說大致以一部份寫呂梁山的生活，因為我在那插隊，然後因為我的家鄉在四川自貢，所以說我寫家鄉的長篇小說呢，像《舊址》，那是寫整個中國 70 年的歷史，

從辛亥革命一直寫到 80 年代末，寫中國當代的歷史變遷。我的《銀城故事》是寫辛亥革命的一瞬間在一個的虛構的叫銀城的地方所發生的故事。那實際上，我在寫《銀城》這個系列的時候，人物的對話大部份都會插進去四川的一些方言，寫呂梁的這一種題材的故事呢，我會用我所熟悉的山西呂梁的方言。實際上呂梁山是個很大的地理概念，他的方言是非常不同的，我不可能使用呂梁山從北到南的方言，那個是十里不同音的。所以說，我為甚麼堅持那樣，因為方言作為一種不能被標準化的，不能被簡約化的語言，他保留了非常豐富的文化內涵和你幾乎無法表述的意象，他的含量是非常豐富的。而如果我們只用簡單的標準普通話或用國語腔來說小說，你就會遠離這些豐富的方言，你的語言就會變成無根之木和無源之水。我舉一個例子，我們這些知青到農村，到了呂梁山我插隊的山西蒲縣刁口公社南瑤大隊邸家河村，有十一戶人家，還包括一個光棍漢。我們去了十二個知青，去了以後，和我們在北京的時候所見不同。我們被當地的老鄉叫作「北京來的學生娃」。那是我第一次真正的見到甚麼叫勞動人物的生存狀態。以前勞動人民是光榮的，像在電影上看到和散文上寫的，有輝煌的光環戴在他們的頭上。但是我到那兒才發現，他們一點都沒有光環，生活得極度貧苦，除了這些觸目驚心的東西以外，一個非常強烈的場景，就是老鄉他們說的話，我們一開始都聽不懂。比方說，在農村種的糧食，玉米小麥要磨成麵，要用石磨來磨，要駕一頭牛慢慢磨。但是那個時候，當地的老鄉告訴我，這個叫「推碾子」。我們知青就不知道「推碾子」是甚麼意思，插了六年隊，我一直不明白這句話的意思。比如他們把樹不叫「樹」叫「槩」，上山砍樹不說「砍樹」，說「剝槩」，我到現在都沒找到也想像不出來這個字應該怎麼說。後來我離開這個村子，因為我寫小說，寫了好多關於呂梁山的故事，又因為我父親的工作是搞農業機械的，所以我對這些農業機器有點天然的興趣。有一次我無意之中在舊書攤上，減價處理，兩毛錢一本隨便挑，我找到一本非常薄的小冊子叫《中國古代農器具》。這本書對我的人生有絕大的影響。我居然在裏面看到了好多中國古代農器具的輝煌漫

長的歷史。例如鐮刀是新石器時代就已經定型。比如呂梁山農民春天種穀子用的那個耬，那是西漢人趙過發明的。再說，我就看到了那個礮子，公輸班造礮，魯國人公輸班也就是魯班造的石磨，那就叫「礮」，我當時就五雷轟頂，原來我們覺得農民沒文化，他們頑固地堅持方言，不會說標準話。一個所謂的文化的優雅者，一個從偉大的首都來的學生這樣一個身份，就會天然的認為這始終是頑固的方言，你可知道那一刻突然間和兩千五百年前的人連接的是方言，叫公輸班造礮。我簡直驚訝得無法用語言表述那種震驚，我讀《聖經》都沒有那麼震驚。甚麼意思？誰沒有文化？在方言裏頭，一字相連兩千五百年不中斷，叫「磨」是中國東漢以後的叫法，你想想這當中有麼多漫長的歷史。可是這就是在鄆家河村的老鄉口口相傳的礮子。我當時就下決心要寫一部關於中國農具的書，果然我這個雄心壯志的被我小規模地實現了。我出了一本短篇小說集叫《太平風物》，副標題是「農具展覽」。我想建立一個紙上的農具博物館。

中國自新文化運動以來，有無數的新小說和無數的從農村走過來的作家，他們有的變成了偉大的作家。比方說剛剛得了諾貝爾獎現在還很火熱的莫言先生，他們都是從農村出來的，但是很遺憾，他們都沒有為中國的農具立傳。我這個城裏來的北京娃起了一點這樣的心思。所以我很自豪的說，自新文化運動以來，第一部關於農具的小說是李銳寫的。你在這個農具的歷史當中，你在兩千多年的歷史的演變當中，你看到了農具現在的內容。中國三千年的文明，客觀準確可以用農業來形容。大家記住農業文明都是通過唐詩啊、宋詞啊，這些很多物質文化的經典。但是很人關注創造這些經典的工具，他們過去是甚麼樣子，現在的命運是甚麼樣子？所以我寫《太平風物》每一篇小說的時候，我就專門到山西圖書館，居然被我找到了一本叫《皇珍農書》，這是七百年前，元代的一個縣官寫的關於所有農具的考察，他對每一個農具都有描述，然後會寫一首詩，讚美這個農具。這個農具如何使用、是幹甚麼用的，是有一個非常完備的描述。但是你會看到，《太平風物》還描述了牧童放牛用的

牧笛，每次我看到牧童坐在牛背上吹着牧笛，我心想這真是太平風物了，真是人間天堂，真是環保啊！但是我知道，我在農村做了六年農活，知道農村是甚麼樣，所以這樣一次對於農具的致敬和紙上的展覽，我覺得我做了一件非常有意義的事。而這一切都必然要與方言所相連。

**李黎：**我想作一個補充落實到小說的寫作技巧上。我第一次接觸到李銳先生的作品是那個關於呂梁山的系列。其實，我自己也是用這種方法，寫小說基本上用兩種語言，一是敘述者的語言，另一個就是小說中的角色該說甚麼話的語言。李銳先生也不是全部用方言來寫，敘述者的時候是用我們熟悉的普通話，而可是一到那個人講話的時候，那講的就是呂梁山的方言。我覺得寫小說一定要這樣子，你不能說，一個農民在說話的時候，他的口氣是鄭愁予先生的詩情畫意的，那你的小說就完全失敗了。像我自己寫小說裏面很多背景是在美國發生的，裏面有的角色在講英文，那當然不好我在這個小說裏寫英文的原文，可是我要用他講的語言，要大家讀起來的感覺是從英文裏翻譯成中文的，還是翻譯得不是那麼流利，我要保持一些洋味兒或者說洋腔洋調在裏面，這才是小說裏的角色該有的口氣。所以說小說，例如寫到廣東人或香港朋友，他用的是廣東話的話，那裏面就要用一些字前加一個口字的字，例如「口」加一個既然的「既」，一個「口」加一個「黎」等等。這些我都覺得是應該的，這可以保持小說中的生動和原汁原味。

**女同學乙：**謝謝兩位老師的分享，

**馮志弘：**我想大家可以問一些生活上的問題，因為今天的主題是「閱讀、生活和成長」。成長的部份很多，有沒有關於這個話題的問題要請教。

**女同學甲：**我想請問一下各位嘉賓，現代很多文學作品都被認為是無病呻吟，內容空洞，內容全是作者完全虛構和想像的，就例如校園的青春小說還有玄幻小說，這些作品大多都沒有作者的真

情實感，也沒有甚麼積極意義。所以有沒有這些小說都無所謂，我想問一些你們對這些觀點有甚麼看法。

**李黎：**我的兒子正在看那些小說，例如，hunger games，harry potter，這些還好，因為是人類的，還有些非人類的故事。你也知道校園青春小說，在美國這些都是青少年讀物。在書店，有分青少年男生或女生，女生那邊都是俊男美女的，都是戀愛小說，這就是你說的校園讀物吧。我想說，讀物總有他的價值，你剛剛說，這些作品沒有感情。但校園愛情小說未必情節都是虛構，作者可能加入他的愛情和失戀的嘔心瀝血的經驗，那是非常有感情的，可能是一邊哭一邊寫的。這些人願意寫出來是很不錯的，許多文筆還不錯。只是希望這些年輕的寫手在人生有更多經歷的時候，當他對其他的事情有更深的想法的時候能夠更進一步，寫一些更關懷的東西，我覺得不能抹殺這一種年青人喜歡的小說。我的兒子還喜歡日本動漫，他還要我跟他一起看，我必須跟他一起看因為我要了解他在想些甚麼。我本來也不大瞧得起這些日本動漫，可是我發現對年青人影響很大。美國有很多青少年是迷日本動漫，就像我的小孩，所以我就懷着很謙虛的心情陪着他看日本動漫。我看到一個劇集，我不想花太多時間下去，所以我就偷偷跳着看；後來這個劇集變成了兩個小時的電影，在日本上映。這套電影叫《あの花》（中文：那朵花），全名是「我們從來沒法知道那朵花的名字」。結果我很感謝有這次機會了解年青人的空白。這部電影讓我很感動的是它裏面有六個年輕人他們從小到大的友情，其中有一個女孩子死了，這在剩下的五個好朋友身上留下了深深的傷痕，後來這五個人漸漸長大就分開了。可是這個女孩子以一種鬼魂的方式回來，有一個很重要的任務就是讓五個活下來的好朋友再度變成好朋友然後好好地活下來。最後經過種種曲折，她的目的達到了。大家都在熱淚盈眶的時候，我必須承認我也跟我的兒子一起流下了眼淚。我們這些成年人不應抱着一種先入為主的眼光，覺得小孩子的東西是很無聊的。其實我的小兒子在這個故事中間也得到了慰藉，因為他在高中的時候也有位好朋友自殺了。所以當他告訴我他得到啟發以後，我想這也

是不無原因的。這部作品的背景是日本秩父縣的一座橋，前年夏天我跟他到日本的時候，他說，他想去那看那座橋。我問他為甚麼，他說他想看這座秩父橋。於是我就陪他去看了。我也寫了一篇文章叫〈那朵花，那座橋〉。如果各位有興趣的話，上網搜尋一下李黎的文章可能可以看得到這一篇，那是寫給我的兒子和那位自殺的少年。所以這就是一個例子，任何一種文學形式的存在都有他的意義，也許我們要抱着一種較開放的心情來面對。確實有許多不好的文學作品存在，但當你讀得多的時候，你就會有一雙明亮的眼睛，知道甚麼是好的，甚麼是不值得浪費時間去看的。

**女學生甲：**謝謝。

**陳子善：**剛才李黎老師的發言給我很大的啟發，她對自己的兒子，和對更多年青人的閱讀，抱了一個同情和理解。我認為這段發言非常有意思，一般家長或老師都希望學生少看閒書和這些流行讀物。我不知道你是想問這些書真的不值得看還是不值得一直看。我們換一個視角來討論這個問題。年青人有自己閱讀的興奮點，我認為是非常正常。如果你沒有興奮點年青時就老氣橫秋讀《三國》、《紅樓》，可能是有點問題。這些動漫是有他的文化生產在裏面，為甚麼美國的、日本的，可以打動人？他們某些優秀的有可取之處。我們大陸也有部份可以打動人的，像韓寒啊，郭敬明啊，但除此之外好像沒有更好的更優秀的。這實際上是全球化的背景下面，西方和日本的文化生產的力量。所以你們年青人讀這些沒有問題，但是想更深入了解背後的東西，那麼你就要經過這階段，回過頭來再看看這一段；讀這些東西，甚至被他影響，感動流淚是很正常，但是你流淚以後，你不可能一直在那邊流淚。我在內地也跟中學生說，你讀這些作品，只要不影響你正常學業就可以。到了你二十、三十、四十歲的時候，還讀這些？這些作品必定沒有《小王子》這樣的魅力。《小王子》雖然是童話，但是成人也適合，因為它背後有深刻的哲理。那麼如果你能分析出來你現在在讀的動漫它背後有深刻的哲理的話，那麼也許它有繼續存在的價值。不在於你是否讀過，而在於你讀過之後，你得到了甚麼？得到了幾滴眼淚或是更深

的啟發？世界上的讀物太多太多了，我們不斷強調要增加閱讀量，就像我一樣，剛剛李銳先生介紹的那本書我竟然一無所知，感動很慚愧，回去趕快要補課。這本書非常有意思，我建議各位在流眼淚的同時把這本書找來看一下。你看了那本書後會不會被感動，這也許是更深層次的感動。感動也有淺層次的，有的感動是很持久的。李銳先生被感動以後，持久的產物就是這一本書，他對我們中華文明的認識，某程度上是顛覆性的，從方言而起，這個非常有意思。你看完這些動漫和玄幻小說，如果你受到啟發後成為了科學家，能夠發明出甚麼有創造性的東西，那就有意思。所以我建議諸位對這個問題兩邊都要注意到。

**女同學乙：**我想請問在座的各位老師，文學作品最主要是真實的情感，那最好的寫作素材就是生活中的人和事物，但我們中學生的作品經常被批評情太假，就說我們是「為賦詩詞強說愁」，又或是寫作素材太普通，被人寫過很多次。那我們應該怎樣在文學作品中抒發最真實的情感，以及尋找出比較新的素材呢？

**李銳：**這個問題很多寫作的人都會碰到，一開始學習寫小說的時候，我們總會想「哎呀，我要寫甚麼樣的小說呢」。一開始創作的時候，你一定從借鑒和模仿開始的。一個人成為人就是從模仿開始。甚麼叫牙牙學語？就是跟着媽媽說「喝水水、吃飯飯」。這裏不模仿怎可能？但你現在 20 歲了還在說「吃飯飯」，那這個人就是有病。寫小說就是這個道理。你一開始一定是模仿，你會有一種無從下筆的感覺，你不知道怎樣把自己的感受能夠非常強烈的表達。簡單的話，創作有兩部份。一部份就是你的感受，另一部份就是你的表達能力。所謂感受能力，有些人會因為一場促雨寫出千年不朽的詩篇，就因為一場雨。有的人大概做漁夫一輩子風裏來雨裏去，一句話也沒有寫出來，為甚麼？因為他對世界的感受不夠深，這是決定性的。那第二是你有沒有這個表達能力。大家不要以為我寫一篇作文就是在寫小說，那個意義是不同的。老師讓你寫作文就要把你說的話講清楚，講明白。如果可能的話，講解生動。但是如

果要寫一篇小說，這個不是要求，不能以這樣的尺度要求作家寫一篇小說。你能夠比例曲折，無不盡意的講解。就是說，你的任何書寫都是對於你自己的情感無微不至的高度的表達的時候，你這個情感才能感動人。甚麼叫真摯呢？我失戀了，我愛上了班上的一個男同學，我和他好了兩年了，他突然不理我跟其他人好。這難道不真實嗎？但是這個世界上真實的事情非常多，你表達得如果不夠生動，那就會給人感覺不真實。比方說，生老病死是人生都會遇到的，你可能很小的時候，你的祖父就去世了，你肯定哭得非常難受，你甚至以為一輩子都不會這麼難受，這是真實不虛偽的。但是你想把這個真實的感情變成一個感天動地的小說，這中間有天壤之別。就是要用你自己的筆把你自己真實的情感，而不僅是簡單的痛而已，而是通過你的作品連繫你生存的這個廣闊的世界裏。所謂「心事浩茫連天湧」，你不是只寫此時此地此刻此一件事，我曾經在浸會大學教了一門寫作課，當了一個學期駐校作家。有一堂課的題目就叫「比真實更真實的敘述現實」。如果你有志於寫小說的話，那麼你要磨煉自己的表述能力，甚麼叫比真實更真實的敘述呢？就是小說家描寫一件事情的時候，他是從非常具象的細節開始的，這一些細節真實到要所有閱讀他的人身臨其境和感同身受，當大家都沉澱到你所描述的強烈氛圍的時候，他必須會相信，這一切都是在我面前真實發生的。那這個時候，你的語言，你的感受，才會感動到別人。作家寫東西肯定不是僅僅簡單的寫完，那不如寫日記。你寫的作品拿出來發佈給別人看是甚麼意思？文學作品就是寫完之後，給無數不認識你的人閱讀它，一本書在被人打開閱讀的時候，文學就此誕生。他真實，他感動人，他讓人痛哭流涕、浮想聯翩，讓人感受到一切不可言傳的東西，這就是經典作品所在。我們不要求同學一寫作文就做到偉大的境界，我想說如果你有志做這件事，還把他做好，那你就這樣做，這樣去努力。

**李黎：**我們天天打開報紙，全都是題材。我們校園裏一定聽過這樣一件事情，一對十幾歲的男女戀愛，然後父母反對，有的分手很傷心，有的就走極端相約二人去殉情了。這些事隔幾年就會看到，

好像沒有甚麼了不起，可是莎士比亞就寫了《羅密歐與朱麗葉》。那我們也可能聽見，某個老婆婆生了幾個孩子，喜歡的孩子又對她不孝順，趕她出家門，她最不喜歡的小孩又對她好，老婆婆到最後都傷心欲絕了。這又有甚麼了不起呢？但莎士比亞寫了《李爾王》。所以大家想一想，其實在真實生活中，有很多比虛構小說中更精彩的東西。可是你因為文學的表達和加工，所以才會變成文學作品。

**馮志弘：**現在還有四十分鐘的時間，可供台下的同學問問題。

**提問 1：**我想問閻連科老師一個問題，剛才你說過東方現代性，這到底在指甚麼？第二個問題就是現在寫小說要擺脫 20 世紀甚至更早以前的小說的影響，那怎樣可以擺脫這種，剛剛李老師說張腔的問題，現在很多當代的小說都有張腔，比如說白先勇。那麼要怎麼才可以擺脫呢？

**閻連科：**你問了一個非常絕密的問題，我肯定不會告訴你。因為如果我知道怎麼擺脫，我一定會成為世界上最偉大的作家。今天能夠在這裏跟大家一起坐着聊天，就是我還沒有擺脫，只知道應該擺脫卻不知道怎麼擺脫，這是今天的中國作家面對的一個問題。每個作家誰都明白，中國的現實比我們的文學想像更豐富，但每一個作家都不明白我們如何讓想像比現實更豐富。我想這是一個非常簡單的問題，我們知道路應該往哪個方向走，方向你是知道的，但路從哪裏走我們是不知道的。我想，這也是寫作的意義。證明我們這樣下一部小說才可以寫出新的東西。寫下一部的時候突然發現沒有寫出太多的新東西，你也不可以繼續往前面寫。如果卡夫卡還活着的話，他不會再去寫今天已經出版的小說，他一定會覺得這些小說非常的不好，對這些小說非常不滿意，他會去寫別的東西。我想，這個問題不是我知道不知道，而是我知道也不會說。

**李黎：**關於張腔，我做一個小小的糾正。白先勇不是張腔，因為白先勇在剛開始寫的時候，我相信他還沒有讀到張愛玲。那如果你覺得白先勇跟張愛玲有相似之處的話，我想是因為他們都師承曹

雪芹。

**提問 2：**我想問各位作家，在寫作的時候，有時你想到一個點子，然後用文字去鋪排這篇文章去說明這個想法，或者是你去隨心所欲寫一段文字，寫着寫着就會突然想出點子，你們覺得這兩種方法哪個會比較好？也就是說，我們應該鋪排去寫作還是應該隨心所欲地寫？

**閻連科：**我想我和其他作家有點不太一樣，我是屬於那種特別會胡說八道的人。感覺無邊無際，想怎麼寫就怎麼寫，想寫甚麼就寫甚麼，對我來說無邊無際胡說八道非常重要。你所說的點子啊，鋪排啊，對我來說沒有那麼重要。如果有一個故事讓我永遠都無法抵達那個故事，我不會特別着迷，每天都想它。不過如果這個故事很清楚我就會放開去寫它。就像剛才李銳老師講到，他寫了農具系列的文章，他非常清楚寫這些文章的價值在哪裏，他從文化上看，一個碾子就能讓他那麼震撼。他可能不能理解我們這些從農村出來的人不會為那個東西所震撼，因為我們每天都想告別這些農具，農具給我們帶來無限的苦難，我們以告別這些農具為最終的目的。就像《圍城》中所說的一樣，「外面的人想進去，裏面的人想出來」。他能夠為農具寫出這麼好的小說來，我也十分意外。但對他來說這是文化上的震動，對我來說卻是生存的艱辛，這完全是兩個層面上的理解。所以我想，今天已經從農村出來的人，是想永遠告別農具所以才出來的。而他們從外面進去的人看到農具感覺非常親切，看到一個字就感覺從文化上如此震撼。

**李銳：**閻連科先生完全誤會我了，我不是震撼和欣喜，對我來說其實是一種非常深的煎熬。我不認為做一個勞動人民有甚麼可光榮的，我一向痛恨對勞動簡單的讚美，因為我也見過勞動人民。我不想簡單地讚美農具，因為如果讚美農具，那就意味着讚美幾億人世代被綁在黃土地上的那種非人的勞動，我對這一點深惡痛絕。這是我創作呂梁山系列小說的基礎。我相信一個人未必要世世代代做農民才能理解農民。閻連科先生現在寫了很多關於他家鄉的

小說，正是因為他現在不是一個農民，他才能回過頭來這樣來寫小說。就像是沈從文先生為中國的詩歌留下了最後一片水意朦朧而且充滿詩意的湘西的土地，那是因為那個孩子十幾歲就離開了湘西，到了北京，他有了完全不同的對世界的認識。我舉一個例子，山西有個作家叫趙樹理，山藥蛋派的領軍人物，他是真正的農民。趙樹理先生出於農村長於農村，他也寫農村題材的小說。而且我們可以毫不誇張地說，自新中國成立以來，從延安解放區出來的作家，真正在某種程度上有一定的文學成就又有一定的語言成就的，趙樹理幾乎可以說是唯一一人。但是趙樹理先生非常明白一件事，所以他最後不寫小說了，為甚麼？因為他說過，我知道我寫的小說沒有農民捧在手上看。農民看甚麼？看戲，這才是農民最喜聞樂見的。所以他就開始寫戲。他在文革之前被山西省委批判的那齣戲，就是寫四清的幹部怎麼貪污腐敗，老百姓如何不滿意這些貪污腐敗的幹部。那齣戲曾被禁演。在他的家鄉，其實趙樹理先生已經是一個豐碑式的人物。他在中國大陸的地位你們都不能想像，他是文聯的副主席，是副部級的幹部，他用自己全部的工資買了房子放在北京充了公，然後回到家鄉有稿費了就不要工資。趙樹理先生真的是一位身體力行的充滿了理想主義者的所謂的農民的赤子。但是他知道農民根本不會看小說，他們哪有工夫看小說啊，更別提你寫的那些離奇古怪的東西了。農民的識字率是非常低的。就包括現在，我經常會回到我曾經插隊的農村裏去，我看到，即便是到了今天，看小說的人也少之甚少。

在中國有好多作家都說，「我是為農民寫作的」，當一個作家這樣說的時候，我常常會在心中打一個問號。在這裏，對於中國的現狀的理解包含了一個非常複雜的問題。剛才我說到，你能真實地敘述現實，似乎這還是次要的，重要的是你有沒有一顆真正的悲憫之心。這個悲憫之心不僅僅是對於農民，而是要能夠對你身邊的所有人悲憫，那才是真的悲憫和理解。我何嘗不知，任何一個農民，最渴望離開的就是農村。我在呂梁山插隊的那個地方，有一個樸素的姑娘，她沒上過學也沒有文化，她唯一能夠做到的就是嫁出去，

嫁得遠一點，離呂梁河遠十里，靠山下近十里，她都會覺得這是一種人生的安慰。有時候有人宣稱自己為工人階級寫作，這個人說這話的時候我覺得你要對他打個問號。因為如果悲憫只局限於某一部份人，那麼這種所謂的悲憫的背後應該有一些我們需要檢討的東西。

對於我來講，文革那樣的經歷讓我的家庭破碎，讓我的父母雙亡。我的父親曾經是中共四川自貢市地下黨的組織部長，後來他做了市委書記，叫中心縣委書記。我的姑姑嫁給了自貢市市長，她丈夫是國軍的副軍中將。於是姐弟二人就分戰在兩個陣營當中。1949年的巨變之後我姑姑到了台灣，我父親留在大陸，經過一系列的政治運動，在文革的時候，我的父親被稱作「大叛徒」、「大特務」等等，因此我父母都死於文革。在這之前，我曾經是一個所謂的高幹子弟，因為我父親做地下黨就做到省委副書記那個位子，他曾經是川康聯副書記，就是整個西康省和川西地下黨很高的職位。他去延安審幹的時候和青海省委書記、甘肅省委書記等等住在同一排窯洞裏。他曾經被政治審查，從1946年一直被審查到1956年，因為大家懷疑他是特務，又因為有這麼一個姐姐。就是因為這樣一種特殊的經歷，他在文革時期最終死去了。我從小並不知道這一切，我還很自豪，覺得自己有點特權，還是一個所謂的高幹子弟。但是當文革把一切都粉碎了之後，當我作為一個父母雙亡的北京孩子留在呂梁山的時候，當我看見呂梁山的勞動人民是甚麼樣的時候，我才真正理解了甚麼是人的悲哀。這不是任何一本教科書或是任何一個人可以教你的。我的一切都是從那裏開始重新建立的，因為我過去相信的一切都已經倒塌變成廢墟。我一字一句一點一滴地重新組織自己的認識，你為甚麼是一個人，你為甚麼這樣還要活着，你能夠有尊嚴地活着嗎？這跟一個人是農民還是工人無關。這跟一個人是不是人有關。今天的話題說得忽然有些沉重。

**李黎：**回到剛才那位同學的問題，她問到你們寫小說是有一個點子先想出來還是可以隨心所欲地寫。聽完李銳先生這一席話，妳就應該明白，不是所有的東西都可以隨心所欲。以我自己的經驗來

說，如果說有一個點子的話，那可能是有一個人觸動了你，或是說有一個蘋果你非常希望看到它，或是有一件事情是如此的重要，它不見得是讓人感動，可能是困擾了我，所以我要把它寫出來，這就是我寫作的題材。譬如說我在 21 歲那年我寫了第一篇真正的小說，之前我寫的那些都不算是小說。我的第一篇小說就是以一位大學教授為原型，因為這個人一直讓我念念不忘，我出國之後還一直想念他，所以我就以他為原型寫了這篇小說。再比如說，一直困擾着我或是對我人生來說非常重要的話題就是青春生命的消逝或是說年輕孩子的死亡，包括他親手拿走他自己的生命，也就是年輕人的自殺。我用這個話題寫了短篇小說、長篇小說和電影劇本。這樣的一個題目絕對不是一個點子，不是我為了今天要寫小說我想出來的。它深深地刻在我的心裏。如果我不把它寫出來，不用我自己有限的技巧或力量把它表達出來與讀者分享的話，我心中就不能釋然，因此我一定要把它寫出來，這就是所謂的點子。當然寫的時候絕對不能隨心所欲，一定要遵守藝術的形式和技巧。寫作一定要有高度的自律性，它跟任何一個藝術形式一樣。你覺得郎朗他在彈鋼琴的時候可以隨心所欲嗎？雖然你覺得他在隨心所欲，但其實裏面卻包含着他多少年，多少分鐘嚴格的自律。

**提問 3：**我想請問李銳先生，您在您的散文〈寂靜的高緯度〉裏面曾寫到，您的小女兒最喜歡讀您寫的《紅房子》。而她現在也已經成為了一名小說家，她現在最喜歡的作品有沒有改變呢？您如何看待她長大以後閱讀口味的改變？

**李銳：**妳說的對。她小的時候愛讀我的作品因為她發現爸爸也有短處可以被她抓在手裏。我在作品裏描述小的時候曾經和我哥哥偷吃了半袋牙膏。她讀過之後，每次我要批評她的時候，她就很理直氣壯地對我說，「你不是還偷吃過牙膏嗎？」當然，她現在長大了，所以有了更喜歡閱讀的書了，有了更廣泛閱讀的書籍，這早已超越了爸爸媽媽教她說的「喝水水」、「吃飯飯」。這是一件很自然的事，一定是這樣的。如果不是這樣那就可怕了，作為一個小說

家就一點出息也沒有。還有一件事可以說，她現在寫了很多書，她的書比我的銷量還大。我們一家三口都是小說家，這也就成為了一個經常被人談起的話題。當然這對做父母的我們來講是一種由衷的欣慰。在我的《太平風物》出版的那一年，她出版了她的長篇小說《芙蓉如面柳如眉》，我妻子出版了小說集《麥穗金黃》。那年我們家過春節的時候我自己寫了一副春聯貼在門上，我不願意和別人掛一樣的春聯，比如發財進寶啊，我不願意寫這些。那年我自己寫了一副，「麥浪掀起搖金穗，春風萬里畫柳眉」，橫批是「太平風物」。寫這副春聯用了三本書，而且出我女兒那本書的出版社非常有意思地把這三本書嵌在裏面，這讓我也幸福了很長時間。

**陳子善：**現在還在幸福當中。

**提問 4：**我想請問李銳先生和李黎女士，你們在創作的過程中如何看待所謂的文學理論？我大學修讀的是中文專業，四年中上過的最痛苦的一門課就是文學理論，條條框框和各種名詞雖然讀不懂但卻不得不要去背，還用這些東西來分析文本。我很好奇，作家在文學創作的時候會不會考慮這些東西。或者說，文學理論對創作有沒有甚麼影響？另外一個問題就是，許多藝術家比如演員，都會有一種入戲或是走不出來的情況，你們在寫作的過程中有沒有曾經沉浸在文學的世界中無法自拔呢？如何溝通現實和文學世界呢？

**李黎：**中文系的同學，我很尊敬妳，因為我自己都不是中文系的。我大學本科是歷史系的，所以我很幸運不必背妳所說的那些條條框框。我不能說妳不必去理會這些，不過我覺得背背也好，背完之後忘記就好。下筆的時候絕對不能想，我這一句是不是符合一定的結構或是後現代的風格。因為如果你閱讀夠了，你自己積累的文學細胞已經足夠的話，不要去想理論。尤其是到了你要下筆的時候，絕對不要想理論。

入戲這個話題昨天也談過。一個演員在演一個角色的時候都會入戲，何況一個寫作者呢。一個寫小說的人他不僅僅是演員，他還是導演、編劇。所以非入戲不可，這至少是我自己的經驗。我在寫



作的時候，比如我想要寫一個中年男人，我當然要變成一個中年男人。我想要寫中年男人的故事，他的心情會是怎麼樣呢？即使這個人只出現一次，但我也要幫他設置一個家庭背景，還有他上過甚麼樣的學校，他的初戀對象有沒有給他留下傷痕，他的妻子怎麼樣。如果他在婚姻中有不快樂的話，為甚麼他會不快樂？他妻子昨晚因為甚麼跟他吵架？他的孩子有沒有甚麼地方讓他失望？我要替他編故事，雖然我寫出來的也許只是冰山上的一角，可是冰山以下的90%非常非常重要。有一次我甚至為了其中一個中年男人的角色特地跑了一趟百貨店，因為我要替他選一件衣服。這個就是所謂的入戲。因為他那天要去見一個他悄悄喜歡的已婚女子，所以他希望那天穿的衣服有品味，因為他是公司的CEO，那個女子的上司，可是又覺得這樣不好。他想要穿好的公司生產的衣服，可是絕對不能把品牌寫在上面，所以為了這個我特地跑了一趟百貨公司，這就是我的入戲。

**李銳：**我想替理論正幾句名。我在中國當代作家裏算是有點理論熱情的人。我不僅讀小說，其實讀書很雜，而對理論也是有點

熱情的，所以像福柯這些理論家的代表作我都讀過。大家對理論不要產生一種錯覺，感覺這些東西就是為了折磨人而產生的。其實不是這樣。一個真正的有創造性的好的理論家，他在創造和表達新的理論的時候，和小說家創作虛構的嶄新的世界擁有相等的創造力，因為當你意識到需要用新的理論和新的方法來解釋世界的時候，實際上在用一種新的顏色來塗染世界。這個世界是何其迷人以及誘惑人，因此所有最好的理論都是美的理論，它們都可以感動人。我當年讀福柯的時候被他深深地感動了，後來我把我的書給我女兒看，我女兒讀起來也感覺非常感動，因為它擁有一種打動人心的力量。當然，也有些糟糕的理論，就像你讀一本很糟糕的小說，你會感覺味同嚼蠟、毫無意義、浪費時間、無病呻吟等等，這個道理是一樣的。你在中文系讀書沒有辦法，按照課程安排你要讀一部份小說，也要讀一部份理論，學分總是要拿的。

**李黎：**我要補充一下，不是說我對理論完全不尊重。確實有些理論的書是很重要的，因為它真的把文學的精華展現出來。例如藝術理論我們還是需要知道的，所以我在這裏要糾正一下。

**李銳：**比如說布羅代爾的短時段、中時段和長時段歷史，曾經極大地啟發了我的創作。我努力讓我創作的根鬚接近長時段的歷史，而避開短時段和中時段的歷史。所謂長時段的歷史是永遠不變的，它就像地球的岩層，你蓋一座房子，你可以看見樓宇巍峨，但實際上地基打得是非常深的。一個大壩只有和岩層連在一起才能抵禦洪水，一部好的小說和一部經典的作品，一定是和永恆的長時段歷史連在一起的。

**鄭培凱：**剛才兩位小說家講到了理論，提問的同學有些困惑，所以我也想講幾句。剛才李黎所講的在文學創作的時候，作為一個作家，如果我們對文學創作有興趣，對想像領域進行拓展的話，理論可以完全不管它。如果你問閻連科的話，他是後來參加一些學習班學習一些文字的技巧然後進學校他才會接觸這些理論，但之前他就會寫小說。寫詩也是一樣。可是問題是，我們回到體制問題，中文系不是一個文學創作的學系，中文系設置一些閱讀、教你怎麼欣

賞文學的課程，還有可能要訓練一批人將來編寫文學史，可能有一些人要討論文學理論。文學理論是甚麼呢？剛才李銳講的有一點滿重要的，理論充滿了對世界理解的好奇。文學作品和藝術作品一樣，有些人想要去了解到底是怎麼一回事，因此怎樣總括起來做一個理論化的理解，這是一個理性和知性的追求，這跟文學創作本身所強調的怎麼感受和表達不太一樣。理論最有意思的地方在於剛剛他提到的理論對他的衝擊。Braudel 他寫的根本不是文學理論，而是歷史理論，所以這一點很有趣。他讀到歷史家，特別是涉及到歷史理論建構的作品對他有刺激。換句話說，Braudel 對整個歐洲史有一種全面的新的看法。他怎麼研究歷史，研究人類的歷史大的趨向如何發展，他提出了他的一個想法。這位深刻的歷史家提出的歷史理論結果對小說家竟然有衝擊。所以你不能說理論沒有意義，理論家在某些程度上跟他們做小說創作、文學創作、詩創作有接近的地方，可是卻又是完全不同的路徑。他們也充滿了好奇，充滿了真誠的對真理的追求才能夠寫出好的理論。大多數我們讀到的理論都很糟糕，因為我們都去讀教科書。很遺憾，大多數教科書都很枯燥無味，這也是因為編寫教科書是為了考試。

同學們最清楚在中學的時候你們要讀一些天書，而天書讀完之後就扔掉了，一定是這樣。那些天書有沒有甚麼價值呢？從長遠來講對你們的人生大概是沒有甚麼價值的，只是對當時短暫的考試有用。我們在追求某些東西的時候發現有些東西沒有甚麼太大的用途，只是當前你有這個目的所以才去追求。比如說，摔了一跤刮破皮了塗了一點藥，這是沒辦法的事情，但對人生不是最重要的事情。我建議，假如你進入中文系，你們有一門理論的課，老師要求你們看教科書，雖然教科書一般來講真是不好看，可是假如你偶爾發現哪裏觸發了你一點興趣，要去讀原來的作品，就像剛才李銳講的，讀那個理論家自己寫的東西。像福柯寫的東西就很好，所以要讀原來的東西。大概是這樣的，至於你真的想要創作，理論不能夠在很大程度上幫助你的創作。

**提問 5：**想請問鄭愁予先生，您剛才講到了詩人氣質，那所謂的詩人氣質可以等同閱讀經歷或者生活閱歷嗎？您如何看待現在詩歌閱讀和詩歌寫作相較於以前被淡化的過程？

**鄭愁予：**我們所說的這個詩人氣質人人都有。性指的是人類的本性，也就是動物性。例如人類喜歡群居的生活，所以人類居住的地方都市越來越大，就是因為人的關係才有詩的本質和作用。用直覺集中了感性和感覺，這是在古代的時候群居生活教給我們最重要的工具。這種性靈是人人都有的。因為詩產生於上古時代，當時還沒有一種文字組織表達的觀念，就先有了詩，那時候不叫詩，叫歌。現代人叫詩歌，這個嚴格來說是不對的，歌是早於詩的，而且歌是跟政治有關係的，氏族的領袖用人和天來寫歌進行祈禱，這是歌的來源，也是詩的來源。這個我們可以用一個字來形容，就是「靈」字。「靈」字上面是「雨」，雨是我們最關注的，因為正在農耕時代，求雨是最重要的，因為這個雨代表上天和造物者，中間三個「口」字不是口，其實是祭品。下面的「巫」就是氏族的領袖，這個領袖是女性，因為據研究，農業時代的採集、耕種和蠶織都是由女性開始的，蠶織是農業最終的工具。有時候可以遇到某一個很奇特的遺傳因子，比如說，有的小孩從小碰到甚麼東西就被感動，楞在那裏，那他就適合寫詩。剛剛談小說談得很多，小說是文學，是寫作，從文學理論來說，詩很難說是一種文學。喝水的時候如果把水喝光了，這個瓶子就變成了空瓶子。例如我們可以聯想一個下雨天站在街燈下，街上已經沒有人了，頭頂上有黃色的燈光照着你的時候，站在這裏的我們就像一個喝空了水的瓶子。燈光從瓶口照進來了，我的身體裏面承受了不知為誰而亮的燈光，這樣就產生了意象。這個意象可以寫成一首詩，這和小說是不一樣的。我只是隨便舉個例子，有些人的性情當中就有這種集中的對某個事物有一種強烈的感覺，這就成為了他的一種氣質。但每個人生長的环境不同，比如有農民、工人、知識分子家庭，或是軍人家庭出身，這樣的話小孩受到的環境影響都不太一樣。所以碰到一個場景他們的感覺都不一樣，這就是人的氣質。所以氣質是人人都有的，如果簡單一點來形容，那就

是詩情，這是一種對生態百象的一種感情。人人都有詩情，如果你經常接觸文學，那麼這種詩情更加浩瀚。但是不一定人人擁有詩才，也就是我們剛才所講的技巧，因為詩才不是天生的，它是磨煉出來的。所以人人有詩情，如果經過磨煉都可以寫詩。就像我剛剛所說的意象主義的寫法，自己覺得自己是一個空瓶子，站在那裏，夜裏從工作回來站在街燈下倚着燈柱休息一下，這就是一種詩情。至於這個人是誰，他是甚麼階級，背景是甚麼，有甚麼故事不需要。我們知道王維寫過，「行到水窮處，坐看雲起時」，這個人也許是樵夫，也可能是一個知識分子為了安定自己的心情去遊山。王維有這個本事，他詩裏的主角常常是沒有身份的。現代詩應該也是如此。

現代詩裏有「你、我、他」，這是受外國詩人影響，因為英文以人稱為主詞。而中文的詩，包括古詩，翻成英文的時候常常需要加一個「我、你、他」等主詞，而我們可以常常把任何東西人格化。比如，「他」可以是人，「我」可以是空了的瓶子。主詞就是詩的發言人。說技巧太寬泛了，我們可以說這也是手法，用哪一種手法來寫詩，古典詩有其自己的手法，這就是所謂的「詩才」，是可以磨煉的。大家可能在想自己是否有這樣的詩情。如果你常常碰到一個場景，你受到了感動，你可以短暫地集中自己的想法，那麼你肯定是有詩情的。如果你讀到了詩中寫景句子，受到了感染，長長的句子常常在你腦子裏回環，你一定是有詩情的。這種詩情是普遍存在的。特別是有些人喜歡聽音樂、看舞蹈、看畫展、散步或是登山，這些人一定是有詩情的。從孩童時期就可以看到這種詩情，但是至於它是如何形成的，我們還不知道，這可能與先天和生活的環境有關。另外讀者和作者的關係是相連的，例如有的人特別喜歡這類詩，有人喜歡那類，這是因為剛好你的氣質和作者的氣質表現的很接近。所以不可以說李白和杜甫誰更好，這沒有太大的關係，因為他們在文字技巧上各有長處，氣質上也有分別。因此氣質是一種詩情，它是寫詩的動力，也是形成不同內容的來源。