

對話莫言

上篇

我寫作，是因為有話要說

人文

探尋思想的津渡
守望文明的驛亭

小說家王安憶說：莫言有一種能力，就是將現實生活轉化為非現實生活，沒有比他小說裏的現實生活更不現實的了。莫言，2012年諾貝爾文學獎得主，公認的中國魔幻現實主義文學大師。

不知是否偶然，莫言「將現實生活轉化為非現實生活」的這種魔幻能力，多次出現在去年11月下旬為劇作《鱷魚》在香港上演而至的數天密集行程中：在他下榻的港島香格里拉酒店55樓套房，一眾媒體拍攝小組正在外間悄聲調試設備。兩面開闊的落地大窗正對維港，窗外碧空澄澈，九龍半島的高樓天際線和遠方的獅子山迤邐起伏。當莫言先生從臥室低調走出時，一台起降機剛好從窗外降下，兩名外牆清洗工人突兀出現。莫言和他們就這樣靜靜隔窗對視而立，幾厘米玻璃幕牆，隔開了兩個世界。

而在前一天夜晚，維港上空還演出了一場大型無人機秀：在兩岸璀璨燈火輝映下，一條巨鱷排空而來，四足騰空爬動，大嘴還一張一合，最後幻化為一條祥瑞巨龍。傍晚剛從北京飛至的莫言先生則在現場接受媒體群訪。莫言劇作《鱷魚》即將在港上演的宣傳預告，就這樣奇幻顯現。

一位憑藉天馬行空的想像力、雄奇的寫作才華和澎湃不已的表達激情，以一人之能，在40年時間長河中，一路呼風喚雨、撒豆成兵，招兵買馬、行軍布陣、大開大合，創造了中國文學中瑰麗迷人的「高密東北鄉」文學王國，寫作時一個接一個的靈感奇想「像狗一樣在身後瘋狂追趕」的小說國王，在57歲獲得諾獎、人生漸入後半場之際，以一種前半生無法想像的鬆弛方式，放慢了開疆拓土的步伐。

應該說，作家莫言的出現，是造物主創造生命的玄奧處。他長期生活在中國農村社會的最底層，小學畢業就回村從事農業勞動，從1950年代自膠東半島壓抑貧瘠的社會環境中成長起來，有吃煤塊的飢



●莫言
香港文匯報記者郭木又 攝

餓記憶，與自然為伍，和天地對話，飢渴閱讀一切能找到的文字，21歲抓住入伍服役機會，怎麼就奇跡般改變了人生命運？聽故事的人逐漸變成寫故事的人，帶著對那塊鄉村土地的記憶、想像和書寫，越走越遠，一個人穿越了千山萬水，從亞歐大陸最東岸中國山東的一個小村莊，走到最西北的瑞典斯德哥爾摩領獎台一隅。上帝看似隨意播下的一顆生命種子，居然以一支魔幻之筆，創造出讓讀者心馳神蕩、五內搖撼的新大陸。這也是文字之外莫言自己真實的魔幻戲劇人生。

莫言在各種公開演講和媒體受訪時（順便說一句，他的全世界各地演講集已出版了洋洋灑灑三大本），反覆掏心窩子地坦誠創作初衷：飢餓和孤獨是創作的源泉。「長期的飢餓使我知道，食物對於人是多麼的重要。什麼光榮、事業、理想、愛情，都是吃飽肚子之後才有的事情。因為吃，我曾經喪失過自尊；因為吃，我曾經被人像狗一樣地凌辱；因為吃，我才發奮走上了創作之路。」「我最初的寫作動機，既不高尚也不嚴肅；我曾說過，我之所以要寫作，是因為我想過上一天三頓吃餃子的幸福生活——對不起，又與飢餓和食物有關。我也曾說過，之所以寫作，是想掙點稿費，買一雙皮鞋，買一塊手錶，回村去吸引姑娘們的目光——對不起，依然很庸俗，很功利。但隨着時

香港文匯報記者：您第一次來香港是在1990年，35年後對香港的觀察和看法怎樣？香港文化是否對您有過影響？記得2007年的香港書展上，您評論香港是「文化的綠洲」。

莫言：1990年香港中文大學邀請我來做訪問學者，待了一個 month。主要是中文大學的翻譯研究中心把我的十幾篇短篇小說翻譯成英文，要我幫助解決翻譯當中遇到的問題，一些方言土語、民間風俗之類。當時來香港手續極其難辦，那時我還在部隊服役，所以要經過很高機構的批准，過了8個月才完成。來了香港後第一次跟着一個中文大學老師逛超市，真是眼花繚亂，什麼商品都有，多得過剩的感覺。（商場）裏面竟然能吃飯，能看電影，什麼都可以。當然這樣巨大的商場，現在北京上海也到處都是了。當時是我第一次來香港，後來每隔一兩年都來，也有時一年都來好幾次了。有時去台灣，要從香港路過，那會

兒去台灣要在香港中轉的。這種商品和文化產品供應豐富的生活經驗，和我童年完全不同。我小時候能讀到的書很少，村子裏小學老師的書、左鄰右舍的書，也就那麼幾十本，看一遍以後就感覺到全看完了。戲劇也是這樣，那時縣茂腔劇團一年可能頂多下來一次，那種下鄉巡迴演出。我當時還是孩子，張家村看了，李家村看，一路都跟着，一直跟到很遠的村子，我們才不去了。所以我那時受到的文化熏陶，觀看的舞台戲和電影，都極其有限。在這樣一個文化背景和文化環境裏成長起來，對比香港，我當然感覺到這裏非常繁榮了。我看過一些香港早期的電影，像《三笑》《巴士奇遇結良

光的推移，我已經有條件實現每天三頓吃餃子的夢想，我已經不願穿皮鞋不願戴手錶，但我的寫作一直在繼續。這不得不使我認真地審視：到底什麼是我真正的寫作目的？」

莫言說：「回顧幾十年來的寫作經歷，觀照了我目前的寫作和心理狀況，得出了這樣的結論：我真正的寫作動機，是因為我心裏有話要說，是想用小說的方式，表達我內心深處對社會對人生的真實想法。」對寫作藝術的迷戀和迷宮探險般的實驗創新，是支撐莫言不斷寫下去的動力。

天才如莫言，當然也有自己的文學師承脈絡。由蒲松齡開啟的志怪小說、地方戲曲和民間文學滋養，文以載道、針砭現實、為民發聲的中國傳統主流文藝觀念的思潮浸潤，再加上「兩座灼人的高爐」作家福克納、馬爾克斯和適時出現的拉美魔幻現實主義文學影響，以及作家、思想家魯迅的冷峻、遼闊和悲憫，對故鄉生活的親切記憶，都是促成莫言文學成就一路綻放的隱秘精神因緣。

一個自承「在飢餓、孤獨和恐懼中長大的孩子」，「從小就不乏說真話的勇氣，甚至可以說，說真話是我的天性，但我的勇氣和天性在我少年時期遭到挫折和壓抑。那是一個一句話說不好就可能帶來災難的時代，我母親對我喜歡說話的天性憂心忡忡，她一再告誡我要少說話。」成年後居然以「莫言」為名，多少有些自嘲意味。不過，「更換了名字，但並沒有改掉天性，只要我一拿起筆，話語就如決堤的江河滔滔而出。我想，少年時期我少說了的話，都在後來的寫作中，變本加厲地得到了補償。」莫言容納了歷史想像和現實描摹、以魔幻現實主義手法奇兵突出、既天馬行空狂放奔湧同時又怒濤入海金石俱下的文本創作，飽含了對生活在這片土地上的人民，以及背後文化體制根源的同情與理解、諷刺與嘲弄，哀其不幸與怒其不爭，其「我爺爺」、「我奶奶」（《紅高粱家族》）、上官金童（《豐乳肥臀》）、創子手（《檀香刑》）等包含對中國人生命希望和國民性格思考的人物塑造，都是中國文學創作中的異數。

●文：香港文匯報記者 蔣湖

緣》等。還有很多戲劇電影，都是內地文化跟香港電影行業的結合，唱的可能是江南的採茶調、廣東的粵劇、浙江的越劇，大量電影在上世紀60、70、80年代製作出來，其中也包括以成龍為代表的警察電影等。談香港就離不開武俠小說，天下哪裏有華人，哪裏就在讀金庸；香港那麼多電影公司，也受益於武俠小說創作的大繁榮，這形成了一種獨特的文化現象。流行文化之外，香港還有嚴肅文學、現代派的寫法，有西西，後來的董啟章等，現在也還有大量文學作者。中國作家協會從去年開始非常密切地與港澳作者聯繫，一個幾十人的代表團去中國作協訪問，我也參加了兩次活動，很多年輕作者我還叫不出名字。也有很多內地學者和年輕作家在香港這邊讀書工作，比如葛亮，包括老一代的黃子平、許子東，當年在內地都是屈指可數的文學評論家。還有香港的商業文化，也都值得一說。所以從這些綜合角度來看，我覺得香港不是「文化的沙漠」，而是「文化的綠洲」。

香港文匯報記者：民間文學對您的滋養很深，您文學素養的早期來源，就有民間戲曲、蒲松齡志怪小說等。剛才您也談到了對金庸、香港流行文化等的看法。不過有人或許未必同意，比如王朔就曾說它們屬於「四大俗」（流行音樂四大天王、瓊瑤言情劇、成龍電影、金庸武俠小說），您怎麼看？

莫言：我和王朔是特別好的朋友，我很尊重他，我喜歡他這個人的坦蕩直率。王朔有一種頑童的性格，有時候可能情緒上來了，誰惹他不高興了，就先罵你一通再說，過後再來向你道歉。這都是沒問題的。王朔這個人非常善良，我跟他一塊去意大利，當時我、余華、蘇童，我們1990年代末一塊去意大利，四個人，每兩個人一個房間，有時候一個房間裏一個大雙人床、一個小孩床，王朔永遠讓我睡大床。有的時候他還睡地板。很多細節可以顯示出他的寶貴品質。

他對金庸的評價我當然不同意了，但他可以保留他的觀點，他也是自己切入的一個角度，能夠自圓其說就行。文學批評是這樣，你只要能自圓其說，是一家之言，就可以存在。當然，如果自己都圓不了自己的說法，那就不能成立。從這個角度來講，王朔酷評金庸，我認為也是可以的。我高評金庸，他也不能反對我。當然我們兩個人也沒因這個坐在一塊辯論一下，你為什麼說金庸不好？你為什麼說金庸這麼好？不至於。大家都明白這是文學，完全可以並存對立的意見。

香港文匯報記者：您剛才談到了香港的嚴肅文學創作，您對西西的小說評價很高，說她是「香港第一個魔幻現實主義作家」。您願意談談您了解的香港其它文本寫作嗎？比如說詩歌、專欄寫作。

莫言：我對台灣的老一代詩人像痲弦、管管、大陸流行特別廣的余光中，包括商禽他們的作品了解多一些，我感覺水平很高。香港詩人的作品我真的讀得比較少（記者補充：香港詩人中有也斯等），我讀他散文比較多。香港是報紙非常發達的地方，報紙專欄是一種文化現象。內地的很多報紙也都有副刊，像《羊城晚報》的「花地」，就培養了大量作者。《天津日報》的「文藝周刊」，孫犁先

香港文匯報記者：您1980年代深度參與張藝謀導演的電影，對當時香港的電影創作也比較了解。香港有非常世俗熱鬧、反映市井現實生活的電影，比如周星馳的，也有包括王家衛那種有濃郁作者風格的精英氣質電影，您怎麼看待香港電影當時呈現的多元現象？

莫言：我覺得電影的創作風格跟小說的風格是一樣的，當某種電影風格到達了一種極高的高度、很難逾越後，別的導演、創作者就會另闢蹊徑。小說家也一樣，你能再寫出個巴爾扎克、托爾斯泰嗎？寫不過了，那就玩法國新小說、意識流，這樣才有立足之地。當然過兩年可能有人又回來寫巴爾扎克式的長篇小說，然後又走紅了。藝術沒有

新舊之分，也沒有過時之說，它就是不斷地旋轉。跟時尚也有一定關聯：今年流行紅裙子，明年藍裙子，10年以後又是紅裙子。所以電影的風格應該多樣化，任何一種藝術形式如果只有一種模式，就離死亡很近了。只有多樣化的存在，百花齊放、各種風格、各取所好，這才是一個真正的繁榮創作的景象。

香港文匯報記者：您以小說成名，獲得巨大聲譽，獲諾獎後您曾說以後要致力於戲曲戲劇寫作。您的戲劇創作呈現出多種路向：一個是荊軻和項羽這樣放置於中國歷史文化背景下的人物塑造，姑且稱之為新歷史主義戲劇寫作吧；一個是包括香港公演的這齣《鱷魚》，還有2017年的《錦衣》，都仍然具有您小說創作中的魔幻現實主義風格。在中國的戲劇創作領域，北京人民藝術劇院地位崇高，被尊為人藝學派，但其核心仍然是現實主義戲劇，對此您怎麼看？

莫言：人藝是有自己的戲劇傳統的，以《茶館》為代表，後來有《狗兒爺涅槃》，最近十幾年有劉恒的《窩頭會館》等，這都是人藝話劇的代表作。1980年代改革開放後，也出現了像高行健等創作的一批實驗話劇，包括奇人故事型的《鳥人》等，《鳥人》裏面也有一些超現實的情景。當然，人藝主打的肯定還是像《茶館》這樣的戲，長年常演，包括曹禺先生《雷雨》的這種風格。我覺得主要還是從莎士比亞那邊繼承過來的嚴肅戲劇傳統，這種體系主要是斯坦尼斯拉夫斯基的體系，學蘇聯那一套戲劇理論，要讓演員跟角色混為一體，讓觀眾和演員都進入到情境裏去。台上台下、戲裏戲外都渾然一體，好像就是真實發生的事情，大家跟着哭、跟着笑、跟着樂。而不是布萊希特那種間離效果。當然後來很多劇也融進了各種體系的東西。有的戲就是要製造一種特別冷靜的思索空間，不讓你沉沒，你剛要沉進去，就給你拽出來。這些戲劇傳統各有各的長處，我覺得我都能接受。

我的第一部話劇就是《霸王別姬》，是寫給空軍話劇團的。後來他們出國演出的時候叫藍天話劇團，肖雄、吳京安這些演員，都因為演這個戲獲得了梅花獎。《我們的荊軻》是空軍話劇團接了這個戲，演

了幾場後，話劇團解散了，劇本就扔在了那個地方。過了十幾年後，大概到了2011年，人藝當時的年輕導演任鳴把這部戲撿了過去，我又重新改了一下，這戲也成了任鳴的力作。

後來我獲獎（2012年諾獎）之後，人藝老院長張和平就約我寫新戲，直到十多年後、2022年我把《鱷魚》寫出來。張和平帶着任鳴、霍志靜來找我，他們一致認為，這個戲人藝一定要排，而且馬上要在第二年的春節就要推出來。但是很不幸，任鳴那個夏天突然去世了。馮遠征接任院長，他的藝術觀點跟兩個前院長不太一致，他留學德國的，學布萊希特。他認為《鱷魚》這個戲太長，我寫了53,000字，對一個劇本來講，如果要全部演完，差不多要4個小時。當然在俄羅斯的話，話劇《靜靜的頓河》演8個小時的也有，《戰爭與和平》演8個小時的也有，那是特殊情況了。他希望我能壓縮到3萬字左右，我覺得很為難。正好這個民營戲劇團華華戲劇感興趣，說：不改，我們可以演。而且三個半小時，中間沒有劇場休息。所以就給他們了。人藝是個偉大的戲劇群體，我也答應了再給他們寫戲。當時我把《鱷魚》拿走後，我給馮院長說我會寫一個適合你們演的戲，現在還沒寫完。