

野夫專訪：漂泊到海外後，如何繼續在現場寫作

2019年年底，Covid疫情從武漢爆發，野夫也在這個時候離開他深愛的故土，移居泰國。



在母親投江自盡十年後，野夫寫作了散文《江上的母親》，喪母之痛讀來字字珠璣、筆筆泣血。

他本名鄭世平，1962年出生於湖北省恩施土家族苗族自治州的一個邊遠小村，他的一生可以說是革命中國一部濃縮的傷痛史。野夫的祖輩在五十年代的土地改革中慘遭滅門，父親在六十年代的文革期間受盡挨打和批鬥，野夫本人則在1989年的六四事件中辭去當時的警察公職，義無反顧地參與到掩護民運人員的地下活動中，但懷疑因被人告密，而以「洩露國家機密罪」被判刑坐牢。

五年後他出獄，父親已在憂患和病痛的雙重折磨下去世，母親也在不久後留下一紙遺書，在一個月夜投江自盡。野夫曾說，母親的自沉使他「真正地一絲不掛了」——他在這個世上再無羈絆，可以全身心地投入寫作，面對這個世界的種種殘酷，成為真正意義上的獨立自由作家。

2019年的夏天，經一位共同朋友引薦，我在野夫的故鄉利川縣見到了他。此時他的書已經在大陸被查封，人也在浪跡江湖半輩子之後回歸故里。當地公安還在他的屋前屋後裝了監控攝像頭，不過他的家依然是門庭若市，三教九流無所不有。我們先是在他的茶室跟他及幾個朋友聊天，一兩個小時後去客房休息，醒來再進茶室，又已經換了一波人——他以講義氣著稱，曾寫隨筆《身邊的江湖》。

然而，白日的熱鬧驅不散他心中久蘊的傷痛。一到午夜，他便會拎著一隻酒瓶上樓，退縮進他用孤獨和苦悶築成的小樓，用酒佐以寫作，引來睡眠。

那幾日內我們參觀了見證土地改革血淚史的大水井莊園，不過我印象最深的卻是他用報紙端出的一隻飛進屋內的蜻蜓，還有他在屋後收留的一隻流浪野貓。他說這隻貓長得很乖，每天給牠餵牛奶餵食。他也養了一隻比利時凶犬，每次家裡來客人，他都會說，「乖哦，不叫。」他寫過不少童年時受到的「殘忍教育」，比如，小鎮的孩子們會將癩蛤蟆關進用稀泥外封和生石灰內封的小窯，再從窯孔注以冷水，生石灰遇冷水便會生出嘶嘶的蒸汽，孩子們便會在癩蛤蟆的慘叫聲中哈哈大笑。

他說外婆一生堅持善，看重善，他希望自己的一生也是這麼堅守的。

迄今為止，他發表了詩歌、散文、報告文學、小說、論文和劇本等約四百多萬字。2006年獲「第三代詩人回顧展」之「傑出貢獻獎」，2009年獲「2009當代漢語貢獻獎」。同名散文集《江上的母親》獲2010臺北國際書展非虛構類圖書大獎，成為大陸作家中獲此殊榮的第一人。2011年他獲

得中文獨立筆會「自由寫作獎」，2012年領中國在場主義散文新銳獎。同年應邀成為荷蘭國家文學基金會駐市作家。2013年獲邀成為德國科隆世界藝術學院年度訪問學者。2015年，他的中篇小說《1980年代的愛情》被改編成電影。

我以為野夫會在利川的深山老林裡度過他的下半輩子，沒想到2019年年底，Covid疫情從武漢爆發，野夫也在這個時候離開他深愛的故土，移居泰國。

離開中國後的他繼續筆耕不輟。2020年，他以故鄉汪營鎮為原型的非虛構長篇小說《國鎮》在歐洲面世。今年十月，《國鎮》的續篇、以六四事件及Covid疫情為歷史背景的新作《孤島》又在臺灣面世。今年他也應邀成為臺灣師範大學駐校作家，並連續六年在海外網媒被評為「全球華人年度百名公共知識份子」。

他一生堅持「在場寫作」，如今漂泊到海外，又如何思考寫作與故鄉？



離開

端：我們上次見面——也是第一次見面——是在你的老家湖北利川，那還是2019年的夏天。你在那兒有一棟充滿詩情畫意的鄉下小院，收藏了不少書籍和美酒。當時我覺得你的下半生可能就在老家度過了，隱於鄂西的深山老林默默寫作，似乎也沒有什麼不好。過去三十年你有許多離開的契機，比如六四之後，以及2014年你的書無法在中國大陸出版之後。為什麼這些時刻都沒有決定離開，卻是現在？

野夫：我原本是不願意離開的。六四後其實我也有機會走，2013年在歐洲時就有人邀請我留在那裡，說可以像廖亦武一樣留在德國。但當時我覺得中國還有希望，作為寫作者，我願意留下。

「在場主義寫作」意味著作家要親臨現場、親身體驗。舉例來說，如果一個年輕作家現在寫六四，他不在現場，只根據歷史照片、影像和他人回憶來寫，怎麼能比我寫得更生動？我當時就在現場。我寫《大地呻吟》這本書，是因為汶川地震發生時，我就是從屋裡往外狂奔的人，奪路而逃後立即參與救援。這樣的親身經歷，是後來再去採訪無法替代的。這就是我「在場主義寫作」的基本態度。我這一生定位自己為自由作家，如果錯過見證中華民族三千年未有之變局的時代，實在可惜。當時我還沒意識到，這個時代會給像我這樣的人帶來巨大的風險。

過去我為什麼沒走？因為我看到了很多流亡的兄長們——像鄭義、孔捷生、胡平、陳奎德，還有王康和劉賓雁這些前輩。我從他們身上看到了流亡的苦，不想出去。那為什麼2019年我走了，且至今沒回國？因為當時我聽聞疫情要爆發。那時李文亮等醫生在小圈子裡傳消息，說有病毒。他們是我們武大醫學院畢業的校友，消息也傳到了我這裡。當時我只想出來躲一躲，畢竟非典爆發時我

在北京，廣州和北京是重災區，我以為幾個月後危險就過去了。於是我去了泰國，誰也沒料到病毒會蔓延全球。

其實在泰國我也感染了，只是僥倖無大礙。我原打算躲半年就回，誰知病毒不斷變異，疫情反覆，最終爆發到上海封城，持續了兩三年，直到白紙運動才突然解封。此時中國已成了嚴控社會，強制打疫苗讓我不敢回去。泰國政府不強制打疫苗，只提供免費疫苗，想打就去，有美國的疫苗，也有中國贈送東南亞的疫苗，還有其他國家的疫苗。可在中國，不打疫苗寸步難行。以我的個性，在那種環境里肯定會與那些每天強迫我捅喉嚨檢測、排隊打疫苗的人起衝突。但我也明白，與基層執行人員起衝突毫無意義。比如你去砍一個「大白」是解決不了問題的，他也是無辜的，執行任務罷了。所以我只能選擇躲避。

躲了兩三年後，中國終於解封，不得不解封，因為疫情、輿情、民意都壓不住了。那種管控讓經濟崩潰。後疫情淡去，但政治形勢依然不樂觀。我的很多朋友受到嚴控、監視，有的被捕、判刑。在這種情況下，我決定不再回去了。

端：那是哪一年呢？

野夫：決定留下來已經是2022年了。白紙運動之後中國解封，我才意識到自己已無法回去。直到現在，情況也沒有好轉。我身邊一大批朋友，本來已經非常低調，沒招惹誰，卻依然被邊控，禁止出國。在被邊控的知識份子和大學教師中，甚至有80多歲的老人。我不願失去自由，也不想成為被「邊控」的人，因此決定留在外面。形勢沒有根本性的好轉，我們只能流浪天涯了，即使有一天老死異鄉。



| /

端：貼在你身上的標籤很多——警察、囚徒、生意人、書商、自由寫作者，現在你又多了一個新的標籤：流亡作家。在過去的訪問中，你提到自己並不想流亡。你認同貼在你身上的這個標籤嗎？可以談一下對這個新標籤的感受嗎？

野夫：每一個流亡的作家——不僅是中國的，前蘇聯、前東歐那些國家的作家也是如此——我相信沒有一個是自願流亡的。昆德拉當年從捷克流亡到法國，必然也有他的無奈。我的許多朋友流亡到美國和歐洲，沒有人主動選擇這種命運。

另一方面，我的老大哥王康（2020年在美國去世）曾寫信給我：「野夫，你經歷了人生的種種苦難，但你還缺一堂課，這堂課就是流亡。」當時我還在利川的院子里，而他已病入膏肓。他深刻體會到流亡的痛苦，那種漂泊無根、有家難回的感受。他認為，作為作家，來到世上就是為了體驗各

種苦難。這是他對私下的囑咐，而我也認同他的看法。當時我確實未曾經歷流亡。我在歐洲做訪學，待遇很好，無憂無慮，不用為生計擔心，這不能算流亡。

真正的流亡意味著你必須在異鄉自己養活自己，當地政府不會供養你。你會面臨生計困難，尤其是海外消費遠高於國內。在故鄉，至少有很多朋友可以搭把手幫你;在海外，大家都窘迫，你不可能指望太多的說明。你必須親身體驗這種流亡之苦，那種漂泊無根、不知何時能歸的「欲歸無計」。古詩雲：「何處是歸程？長亭更短亭」，這種歸途渺茫的絕望令人煎熬。

但從另一面看，這種渺茫的絕望對文學而言卻是養分，所謂「詩窮而後工」。命運太好的作家，往往難以深刻體會人世苦難。正如古人所說的「國家不幸詩家幸」。國家處於亂世，詩人反而有大量寫作素材。杜甫的《三吏三別》正是因安史之亂，才得以呈現民間疾苦，寫出偉大作品。

因此，流亡作家的標籤我原本不想擁有，但時運、國運和我們的命運緊緊相連。就像我的童年經歷了文革，深知文革的殘酷漫長，但沒想到花甲之年，還能看到文革死灰復燃的各種跡象。對文革的最初印象，就是我們汪營小學開始燒書。今天，雖未公開焚書，卻在各圖書館下架許多作家和學者的書，這難道不是另一種形式的「焚書」嗎？一切彷彿回到了我的童年，六十年一個輪迴，這就是我們這一代人的命運。

現在，作為流亡作家，我只能認命。不過在流亡中，我的寫作並未荒廢。這四年半里，我寫了兩本書，有些還未發表，寫了不少。其中一本是《故交半零落》，悼念這些年逝去的亡友。

端：你想像中的流亡和你現在親身經歷的流亡，有什麼不同嗎？

野夫：其實，所謂的「想像中的流亡」，也不完全是想像。因為我去過美國，去過歐洲，見過那些在89年後流亡的許多朋友，親眼目睹了他們的流亡生活。雖然大多數人經過幾十年的努力，基本能夠養家糊口，但捉襟見肘的情況難免。雖然我不好用「窮愁潦倒」來形容他們的生活，但其中的艱難是不言而喻的。

我的一位老兄譚松，是撰寫《川東血腥土改》的著名歷史學家。他比我早幾年去美國，成了一個流亡作家和學者。可是在美國，他患上了嚴重的抑鬱症，抑鬱到幾乎想自殺，甚至想回國。他兩次來泰國，與我們和其他朋友聊天，談到自己在美國的孤獨無助和經濟壓力，真的難以忍受。像我們這個年紀出國，基本沒有什麼謀生能力，外語也不好。即使可以打工，也找不到合適的機會。試想，一個六十多歲的老頭，連餐館的洗碗工都不會要你，更何況身體狀況也不允許做體力活了。

所以我至今不敢去歐美，甚至連日本都不敢考慮。因為你得先評估一下基本消費：租房要多少錢？水電費是多少？通訊和交通費用多少？最後才是吃喝的開支。你的月收入能不能覆蓋這些開支？僅靠那一點積蓄，坐吃山空，無法帶來安全感的話，那就不要去。譚松在海外流亡了五年多，我們反覆勸他也沒用。今年年初，他竟然回到了中國，儘管已經有綠卡，但實在太抑鬱，承受不住。我非常理解那種痛苦。

端：你談了很多流亡，但你又一直主張「在場主義寫作」。你是如何理解這個矛盾的？通過回憶進行不在場寫作嗎？

野夫：我最近寫的《故交半零落》這本書，全部都是回憶朋友的。而我剛出版的《孤島》，同樣寫的是中國五十年來民間反抗的歷史，但我將故事的背景設置在我熟悉的泰國，描述的是一位流亡中的男主角。我將自己在泰國的親身經歷融入其中，包括金三角和泰國的華人學校，描寫了這個人在那裡如何隱居下來。這些都是有關泰國的生活細節，並通過他們的回憶引出中國的往事——所有事件和人物都基於真實經歷。



鄉愁與寫作——中國情結

端：「地域性」好像在你的寫作中有十分重要的地位，比如說《國鎮》，雖然寫的是人物群像，但「國鎮」那個地方是故事發生的活生生的座標。現在的《孤島》也是，「滿星疊」這個小鎮也刻畫地很仔細，好像泰國這個新場域，已經開始融入到你的寫作中了。

「孤島」是你的第一部「不在場」寫出的長篇小說嗎？小說的時間軸從文革之後延伸到2030年，寫的是中國過去四五十年的反抗史。可否以這本小說為例，講一講你離開中國後是如何處理一名作家和中國的關係的？

野夫：我的記憶和經驗主要來自中國，加上我沒有外語能力，不會泰語或英語，因此未來多半還是會寫中國的故事。雖然我也在準備一些東南亞的故事，並在這方面做了一些積累，但用中文去寫發生在柬埔寨、越南或泰國的故事時，總覺得可能不如寫中國故事那麼自信。

我畢竟還是一個中國作家。昆德拉雖然已經能用法語寫作，並認為自己是法語作家，但他大部分作品仍然講述捷克的故事。我不記得他是否寫過巴黎的生活，雖然他熟悉法國，法語也精通，但幾乎沒碰過法國的題材。人還是應該書寫自己的祖國，自己出生的那塊土地，那才是你創作的寶藏。

因此，即使以後我在泰國住上十年、二十年，能否寫好泰國故事仍然不確定。多半還是會寫泰國的華人故事，最多只是把背景放在泰國，就像《孤島》一樣。

端：我想你在湘鄂西和雲南大理的生活經驗，可能對理解東南亞也會有些說明。《孤島》也在敏感題材上有了突破——寫了「六四」，也寫了 Covid 疫情，而這兩個重大的歷史事件都對你的人生有著十分重要的影響。從形式上來說，這本書中的虛構與非虛構的界限似乎更難區分。我從書中辨認出不少真實的人物和事件。你在寫作中如何處理虛構與非虛構的界限？

野夫：這是我想進行的一項探索。傳統的——尤其是西方文學中的——定義，像亞馬遜的書籍分類，會將文學分為虛構和非虛構類。臺灣也引入了這一概念，我當年在臺灣獲得的獎項就是非虛構類。

非虛構小說的概念似乎始於杜魯門·卡波特的《冷血》，他用小說的技法寫真實犯罪故事，當時極具開創性。而在中國，小說基本上就是虛構的。例如，中國那些獲獎的成功作品，通常是建立在現實主義的基礎上的。像莫言寫抗戰，雖然抗戰背景是真實的，但《紅高粱》系列是典型虛構，無論人物姓名還是情節誇張程度，都是虛構文學的特徵。

當代中國作家中是否有人在做類似探索，我不清楚，也不太關心中國文壇。那些在文學刊物上發表的作品是什麼樣，我不在意。我始終是一名醉心於自己探索的自由寫作者，連「作家」這個詞都不願用。作家能像律師那樣通過考試獲得執照嗎？當然不能。

至於散文，在我們那個年代，散文寫法多是楊朔、劉白羽那一類，後余秋雨的散文也有影響。我寫《地主之囂》時，有評論家覺得不好歸類——散文可以這樣寫嗎？兩萬多字，一邊寫家史，一邊考證土地制度史，還涉及國共之爭。這樣的寫法過去沒有，但我這麼寫了，也取得了成功。我的散文風格鮮明，最重要的是絕對真實，筆下人物都是真名實姓，許多讀者甚至親自去實地考察。像我寫的利川的《畸人劉鎮西》和《遺民老譚》，有讀者專程去看劉鎮西，結果說：「確實就是這樣一個人。」

同樣的道理也適用於我的小說創作。《孤島》是一種探索，書中所有事件都是中國反抗史上的重要事件，人物多是真名實姓。唯一虛構的，反而是主人公這對男女，以及女孩的父母和哥哥，但現實中這些「父母和哥哥」都有原型。換言之，雖然虛構了角色，他們的命運和經歷卻根植於真實。

端：哥哥就是天安門事件中的坦克人，對吧？據說叫王維林，但你改成了吳蔚林。

野夫：王維林這個名字至今無法考證。我給了一個解釋，就是曾被關在一個監獄的人出來說這個人叫王維林，可能因方言原因，被聽成了「王維林」，實際上他可能是吳蔚林。而母親的角色原型則是天安門母親。父親的角色則基於中國民主黨和「黃雀行動」的真實人物。可以說，我將這些真實的歷史事件集中於一個家族，這個家族是虛構的，但背後的每一個事件、每一個人物原型，都是深刻的歷史真實。

這是我想做的一個實驗。因此，當你問這部小說究竟是虛構還是非虛構時，我也很難回答。某種程度上它是虛構的，因為人物和家族是虛構的;但事件和經歷是真實的。

端：我覺得你的寫作有一個很重要的特點，就是很難歸類，在虛構和非虛構之間的遊移。不過也有讀者讀了《孤島》後認為，裡面的女性角色歷經苦難後還是過於美好，你是否覺得自己在塑造一種理想化、女神化的女性形象？

野夫：我確實想塑造女神，我希望我筆下傾注感情寫出來的女人接近完美。當然這裡面還有一個技術性的考慮，就是我希望我的作品未來能拍成電影，拍成影視劇。我希望女主角是一位好看的女性，能夠讓觀眾接受。

回過頭來看，從秋瑾開始，參加反抗運動的中國女性，有誰不漂亮？林昭不漂亮？張志新不漂亮？參加白紙運動的那些女生，多麼漂亮！耿瀟男不漂亮？所以說我美化了她們也行，或者說這是基於現實也行。看到秋瑾握刀的戎裝照，那種英氣逼人的感覺，真是令人震撼。為什麼反抗運動中的女性就一定要滿臉滄桑？男性角色常常那樣描寫，比如《牛虻》里的男主角，可以滿臉刀疤，但對於女性，我不認為她們必須是那種形象。現實中，我們不應該低估反抗運動中的女性;另一方面，我可能確實對這些人物帶有某種「女神化」的傾向。



端：《國鎮》里也有一條頗費筆墨的寫作線是愛情與性。你是怎麼理解愛與性對政治和對個人生活的意義的？你書中的人物對性愛的理解似乎更直接自然、比較少禁忌和恥辱的感覺，為何賦予人物這樣的特點？這樣的表達對於《國鎮》中寫作鄂西邊遠小鎮的主題有怎樣的創作上的考慮？

野夫：其實，在將性與政治結合方面，寫得最好的是昆德拉。他對性的描寫堪稱高手，是我們學習的榜樣。在《國鎮》里，我用了大量篇幅描寫愛與性，至少有十場涉及性的描寫。我寫性是為了刻畫人物。《國鎮》里的人物來自各行各業，性格各異，每個人都離不開兩性生活。比如，章石匠和敖秋英的性關係帶有惡人的氣息；葉老師和水姑娘的性關係則純淨到近乎神聖；而像古站長這些中共基層幹部——真正的打手骨幹，他們的性又是另一種。

端：《孤島》呢？《孤島》也寫了很多性。

野夫：《孤島》中其實只有三四場真正的性描寫。他們共處七天七夜，前三天什麼都沒發生，直到第四天才開始有了關係。整體來說，性描寫主要集中在他們最後的離別時刻。可以說，性愛在這裡是一種隱喻，主人公彼此逐漸敞開身心的過程，象徵著對背後歷史的抽絲剝繭。沒有身心的互相信任與交付，就難以達到最終的使命委託。

這部小說實際上是以愛情為外殼來探討革命與反抗。一對陌生男女相約在孤島上，經過七天七夜的相處，愛得死去活來，但這段愛情最終卻無疾而終。然而，整個故事的核心圍繞抗爭這一主題。孤島象徵愛與政治，而性只是其中的一部分。

端：《國鎮》裡面的性，確實佔了很重要的分量。是不是也跟你對湘鄂西的認識有關？比如小說開頭有一個驚心動魄的群蛇狂舞的場景，讓人聯想到蛇與性之間的隱喻。蛇在許多文化中象徵著生命力與慾望，而在湘鄂西地區，蛇作為早期巴人的圖騰，與性和繁衍有著深厚的聯繫。當地民風奔放，性觀念直接，這種文化背景是否也反映了對生命與性的一種原始理解？

野夫：是的，我們那一帶古代叫五溪蠻，意思是五條溪水邊的「野蠻人」。「野蠻人」在兩性問題上很開放，穩定的夫妻關係是文明後才有的禮俗。我們那裡自古奔放，生活方式也很隨性，甚至在文革期間亦如此。我上初中時就有印象，那時「學農學工學兵」的活動中，農民在田裡的親密行為，白天也不避人，這在當時並不罕見。我們土家族的民歌，若放在今日可能被視為「色情」，但那是真實、自然的表達。《國鎮》中的描寫正是基於我少年時對當地風俗的瞭解。

中共建政後，高層放縱自己的私生活，對民間卻試圖進行禁慾的改造，這是反人類、反人性的舉措，根本無法達成所謂的「清教徒時代」。在我熟悉的民間生活中，以及後來出現的傷痕文學、尋根文學、大牆文學中，無不充滿著對身體的反叛。

端：我在利川的時候好像聽你說過，你的書在大陸被禁，當時好像有一本書，出版社已經印了七八萬本，結果都被撤回了。

野夫：是兩本書，一本叫《活著為了見證》，一本叫《大地呻吟》。作家出版社書號都拿到了，已經印刷了七萬套，然後又銷毀了。中宣部一個電話，全部化為紙漿，連編輯都沒拿出來一套，就因為2014年我參加了六四25周年座談會，就是徐友漁、浦志強被抓那次。那一年下達禁書令，余英時的書在中國被下架，我也在通知名單里。

端：你後來的兩本書《國鎮》（2021）和《孤島》（2024），一部在法國出版，一部在臺灣出版。遺憾的是，由於你的書在大陸被封，導致這部作品的影響甚微。我在網上搜索到的評論文章也寥寥無幾。聽說由漢學家白亞仁翻譯的英文版尋找出版社的過程也不太順利。你可以談談這本書的際遇嗎？兩本書最後是怎樣落實到海外出版的？

野夫：《國鎮》寫完後，先有了臺灣版。為了方便歐洲的讀者，我又通過朋友介紹，聯繫到一家法國的華人出版社，他們願意出版。我便把書交給他們，主要是方便歐洲的讀者購買。臺灣的版本覆蓋香港、澳門和東南亞。

《孤島》目前只有一個版本，而《國鎮》有兩個版本。不過，大陸的讀者購買《國鎮》可能會遭到警察上門收繳，甚至做筆錄。被沒收或被要求做筆錄的讀者，都有跟我聯繫。估計真正流入中國的實體書不超過幾百本。當然，很快便有了盜版電子版，很多人通過盜版讀到。我和出版社無法追究，也只能默許。

《國鎮》已被法國漢學家尚多禮翻譯完了，據朋友說譯得很好。這位曾任法國駐武漢總領事的漢學家對湖北風情非常了解，畢竟《國鎮》寫的就是湖北的故事。美國漢學家白亞仁也完成了英文譯本，但遺憾的是，這樣的譯者在法國、美國卻難找到願意出版的出版社。

我猜這有兩個原因。首先，中國體制內作家的作品往往有外宣資助，出版社拿了資助金印刷幾百本交差。我們這些被封殺的作家無法獲得補貼，我自己也沒有資源去補貼出版社，而西方的出版社也不是做慈善。許多人以為西方出版社會出於道義支持中國自由作家，但這是幻想。出版社也要生存，誰會願意為你貼錢賠錢呢？市場經濟使得很多出版社不願意在沒有津貼的情況下出版中國作家的作品。

其次，中國文學在西方市場仍然被邊緣化。我們用漢語寫作的作家感受尤深。就像我們對古巴、朝鮮或寮國的文學少有關注一樣，外界對中國文學的態度也相似。德國漢學家顧彬曾說過中國當代文學「一文不值」，他的看法當然有偏頗之處，因為他的視野有限，只看到體制內作家的作品，不知道中國還有一個民間。我並不是說我一定比別人寫得好，但我們的確難以進入西方文明社會的視野。

日韓的文學是比較被關注的。說得狂妄一點，我並不認為我們就真的比他們寫得差。不過也沒關係。文學本來就不是為了博取當世的名和利的。文學是留給歷史的。歷史最終怎麼評價我們看不見，但後人看得見。杜甫在唐朝不是有名的詩人。1978年上海古籍出版社出版的《唐人選唐詩》，五個唐朝時期的詩選本，幾乎沒有收錄杜甫的一首詩。《全唐詩》什麼的都是後人編的。所以說「爾曹身與名俱滅，不廢江河萬古流」。

我的一個觀點是，作品首先要令我自己滿意，然後覺得我拿得出手。不論是《國鎮》還是《孤島》，我送給你一點都不臉紅。我最在乎的不是評論家、文學史，甚至翻譯出版系統。我在乎的是一部分朋友的評價，那些我看重的人說書寫得可以，這就是我最大的獎勵。



語言、記憶

端：泰國相對少一些華語語境和文學，這點和馬來西亞很不同。馬華文學從19世紀末就開始了，現在更是異軍突起，張貴興、黃錦樹、黎紫書等馬華作家的作品已經構建了世界性的文學書寫方式。你可否以新書《孤島》為例，談一下自己是如何在日常漢語缺席的場景下進行漢語在場創作的？

野夫：我的淺見是，泰國的華人或華裔佔有相當比例。南部有許多潮汕人和海南人，早在一兩百年前就來到泰國，如今至少五代以後了。北部則聚集了1950年後從雲南來的國軍老兵後代，已形成一百多個村莊，華裔也到了三四代。

儘管泰國華裔比例很高，南部華裔已完全歸化泰國，幾乎不再學中文。而北部雲南國軍後裔則仍辦華語學校，教孩子中文，但多為體制外的夜校或補習班，水準較低，主要是為了保留母語或增加技能。泰國華人幾乎沒有文學作品，僅留下幾本回憶錄。我幾乎沒聽說過哪個使用漢語寫作、還能有點文學地位的人。

東南亞用華語寫作的應該只剩馬來西亞和新加坡了。馬來西亞華文教育屬於國家體制，保留較完整，漢語在當地接近第二官方語言。我讀過一些馬來西亞的詩和散文，但對華文小說不熟悉，對其文學水準的瞭解有限。新加坡有文學圈子，我接觸過部分詩歌，但對其現當代漢語文學的整體發展難以評價。

至於我自己，算是剛開始流亡生活。身體與故國的離散，並不等於心靈與情感已經徹底漂泊他鄉。也可以說，我的記憶和靈魂還在中國，我力圖表達與改造的還是自己那個國家。我只會母語寫作，也將堅持用母語來訴說故國的故事。《孤島》正是這樣的堅守，是文學與寫作立場的堅守。我即便暫時回不去故鄉，這絲毫不妨礙我繼續講述中國故事。

端：你的父親是土家族的土司後裔，母親是國民黨高官之女，你在「國鎮」這部小說的後記裡自稱是「巴子佬」這一亡族的後裔。土家人的身份對你的創作無疑是有深刻影響的。你也提到身為巴人，卻不得不用漢語寫作的屈辱感，而且，使用這種語言的政權一直在不遺餘力地封鎖你的作品。你可以深入談論一下這個話題嗎？

野夫：巴人有語言，但沒有文字。最後一批會說巴語、即土家語的人幾乎已經滅絕了。因為「土家」這個族名是1950年代以後共產黨才命名的。後人類學家和歷史學家考證出土家族是巴人後裔，這才確立了這個族群的身份。在漫長的幾千年歷史中，我們一直被稱為「蠻人」，如西南蠻夷、五溪蠻，總是帶個「蠻」字。由於沒有文字，土家語無法產生文學，僅有民間故事、音樂、舞蹈等口頭文學，但無法誕生真正的經典文學，這是一個無可奈何的現實。

我之所以強調這種身份，其實是為了表達對官方主流文化的一種對抗和不屑。我甚至覺得，雖然我使用你們的語言，但我說得比你們更優雅、更高級。這是我的一種私人狂妄，一種自我驕傲。

端：你說過「窯洞漢語」這個詞是你的原創。我想到80年代，我對這種抵抗也有很深的體會。當時大家寫東西經常用ABCD來代替地名，很多作家也是這麼做的。那時候覺得這是種潮流，其實現在看來，這就是一種逃避。你逃進了古漢語，文字上，你是怎麼理解這種對官方語言的厭倦和抵抗的？

野夫：漢語確實是共產黨從延安時期開始污染的。毛澤東有篇著名文章批判所謂的「黨八股」，但他批判舊「黨八股」的實質是為了確立他那套新的黨八股語言系統。吳稼祥等人所稱的「溝馬」——即「山溝里的馬列主義語言」——正是毛澤東從蘇聯借來的意識形態語言系統。像「階級鬥爭」這類詞彙，在中國古代是沒有的。

問題在於，他們其實並不真正理解馬克思主義。毛澤東本人對馬列主義的理解也相當有限，並未深入研究這些理論，讀的多是《資治通鑑》等中國古籍。一方面他批判舊的「黨八股」，另一方面又通過延安整風，建立了新的中共話術，並從那時起固定下來，至今依然在官方檔、《新華社》、《人民日報》等媒體中頻繁出現，形成了特有的「新話術」。這套話術充滿了欺騙、無恥、虛偽與粗糙。看看今天外交部發言人如何回應全球記者的提問，就能明白這套話術已把漢語糟蹋到了何等程度。

端：你在逃避這種官方語言，試圖形成自己的文字風格時，都做過哪些努力呢？

野夫：我從小就喜歡古代文學，我認為古代文學中有一種莊嚴、神聖和古雅的韻味，我覺得這才是漢語的正途。它從甲骨文開始演化而來，是世界上最古老的文字之一。它經過無數代詩人、作家、思想家、歷史學家的不斷豐富，表達方式也日益精進。我們現在讀《史記》、《漢書》、《三國志》，讀唐詩宋詞，讀《世說新語》等等野史筆記，這些文字多麼精妙啊！多麼引人入勝！

端：還有《紅樓夢》。現在讀起來一點也不過時。

野夫：所以我們是有傳統的。只是這個傳統被統治者打碎了、破壞了。我們現在要努力去恢復，能恢復多少，就是對這種破壞的反抗有多少。

端：你也有大量經歷參與在民間修史中，強調通過記憶來抵抗被官方掩埋和扭曲的歷史。這種修史的想法是從什麼時候開始的？又是什麼樣的念頭驅使你投入其中的呢？

野夫：民間修史自古有之。過去幾十年來，我談民間修史較多，但這並非我首創。實際上，許多寫作者早已著手此事，或與我同時進行，如章詒和、徐曉、楊顯慧、楊繼繩、鄭義、譚和成、譚松——我們各有側重，共同致力於民間修史。

歷史多為「正史」，由官方修訂，著重巨集大敘事，記錄的也多是帝王年譜，地方慘案難見於其中。吳思的《潛規則》便是一種民間修史，他從野史挖掘故事，予以剖析。正史可能一句帶過，他卻從野史補足細節，這正是民間修史的意義——問道於野，禮失而求諸野。我們無力編修通史，這需要龐大的組織和資源，每個人只能記錄自己熟悉的部分，將這些拼湊起來，方能還原歷史真相。

如「三年大饑荒」，人人皆知其存在，但究竟死了多少人？各省死亡數據如何？若不記錄，後世或只剩模糊印象。楊繼繩憑自身努力揭示了這段歷史，讓更多真相得以公之於世。若非楊顯惠揭示了夾邊溝的慘烈，大家可能只知「反右」，卻不知右派知識份子在夾邊溝中遭受的折磨，許多人在那裡餓死、累死，或被摧殘致死。事實上，各省都有這樣的流放地，只是歷史被掩蓋，真相僅是冰山一角。我朋友譚和成的《血的神話》詳細記錄了文革期間道縣大屠殺，受害者姓名一一記載；鄭義則揭露廣西文革期間的殺人、吃人事件，基於一手調查資料。否則你怎能相信，在二十世紀六十年代的中國，竟會發生人吃人的事情？這就是民間修史的必要性。

端：這是一個非常沉重的話題。如果沒有那些民間修史的人把這些事情記錄下來，這些歷史可能就會隨著時間的流逝，慢慢被遺忘，甚至消失。

野夫：慢慢地，你甚至不會再感到那種疼痛了。就像我們現在讀《三國志》或者《史記》，看到那一句「坑降卒二十萬」，天哪，這可是二十萬條人命啊！一句話就輕描淡寫地寫過去了，把投降的士兵一次性殺掉二十萬，血流成河，只用一句話就交代了。這讓人難以想像。如果這樣，我們的民族永遠學不會尊重生命，永遠學不會過人性和人道的生活。

端：柴靜最近採訪了你，併發佈了熊召政那段著名的電話沉默。熊曾經是你的好友，而你一直認為六四被捕是因為他做了告密者。他以前好像也說過類似的話，大意是：「你老是抓住那段事反復談，反復說，有意義嗎？」他還說，你們兩個都是受害者。在柴靜和你的採訪中，你也提到過：如果為惡者不付出代價，後代的人還會繼續為惡。

野夫：很多人都注意到，熊沒有掛電話。第一，大家認為他預設了這件事，第二，還有一些人覺得熊召政至少還有一點未泯的天良——因為他沒有掛電話，也沒有反駁、反抗。大家從他的沉默中看到了某種良心的痕跡。但我自己看來，我覺得他是不敢反駁，因為反駁只會招來我更多的揭露。更重要的是，他沒有認錯，也沒有承認他當年做的事情。有很多公開可查的、很矛盾的表現：他是一個被開除出黨的人，但現在是湖北省退休文聯主席，享受的是正廳級待遇。其次他還是全國政協代表。第三，他還有兩次跟習近平見面握手的場面，這些都是公開的新聞。

端：所以，你認為他並不是有某種難言之隱？

野夫：我覺得這就是他的難言之隱，他曾在電話裡解釋說：「我現在不能說，等我黃土埋脖子的時候再說。」比如馮亦代，他死後才出版《回憶錄》，在書中暴露了自己的過去。馮亦代是個讀書人，想通了，死後還是應該把這段歷史交代出來。畢竟是文人，他可能覺得：我死後你們愛罵就罵吧，反正眼睛閉上了，我到那個時候再承認。熊召政現在還在體制裡，也在享受他的利益，怎麼可能公開承認？

／

新生活

端：你在國內的時候，基本上是以酒澆愁，酒好像成了你寫作的「下酒菜」。那麼現在，離開了這個給你前半生帶來許多痛苦的故國，痛苦有所減輕嗎？

野夫：我們只能說，在海外可能減輕了一部分痛苦。比如，受監控、被喝茶、被訓斥，或者隨時擔心會被抓進去的那種恐懼，的確是減輕了一些。但千萬別以為你在海外就沒人監控，我還不至於那麼天真。只是監控少了一些，不像在國內，前門後門都給你裝上攝像頭。

端：在泰國的生活怎麼樣？跟當地居民的相處如何？或者有沒有跟其他移居泰國的大陸人有較多互動呢？另外，你有新的寫作計劃嗎？

野夫：我們在泰國的生活其實就像浮在水面上，根本沒有真正融入泰國的土地，也沒有融入泰國人的生活。語言是個很大的障礙，尤其是我連英語能力都沒有。而泰國的英語普及程度其實很高，如果你英語好，哪怕是跟賣菜的泰國人也能溝通。但我們沒有這個能力，所以即使在泰國生活了幾年，還是像局外人一樣，沒能真正融入他們的生活圈子。我們依然生活在華人社區，來往的也是華人，太多了。我為什麼跑到臺灣來寫作？因為我在清邁的時候，每天都要接待客人，根本沒有辦法專心創作。

我現在正在準備寫一個關於紅色高棉時期柬埔寨的長篇小說，這是我第一次對外透露這個計劃。紅色高棉是一個極其邪惡的政權，它在中共的支援下，僅僅四年半時間就讓柬埔寨的人口減少了至少四分之一。但是寫著寫著，我就感到非常吃力。哪怕我把這段歷史研究得再清楚，但文學創作是需要細節的——從民風民俗，到吃穿用度，再到宗教信仰和行為習慣，如果你不是生長在那片土地上，寫出來的東西多半會有點不像或脫形。這也是為什麼到目前為止，雖然我已經完成了故事大綱，但卻一直難以推進的原因。當然，我同時還在進行我的回憶錄的撰寫，因為我所見證的這個時代的各種仁人志士，可能將在這本書中被銘記。