

莫言

如果写小说是过大年，
那么写散文是我的春天，
对谈就像在秋日

散文新编

莫言心声系列

莫言

如果写小说是过大年，
那么写散文是我的春天，
对谈就像在秋日

散文新编

目 录

- 超越故乡 / 1
回忆“黄金时代” / 21
“人”字的结构 / 26
我再也写不出这样的小说了 / 28
我眼中的阿城 / 30
柏林观戏 / 34
北海道的人 / 36
北京秋天下午的我 / 40
草木虫鱼 / 45
草原歌者 / 49
长袜子皮皮随想 / 51
“父母官”的故乡事 / 53
陈旧的小说 / 55
吃事三篇 / 56
厨房里的看客 / 73
从照相说起 / 75
多馀的序言 / 81
我的大学 / 83
第一次去青岛 / 88

- 读鲁迅杂感 / 90
- 谈读书 / 95
- 楚霸王与战争 / 96
- 搜尽奇峰打草稿 / 100
- 月光如水照缙衣 / 103
- 俄罗斯散记 / 106
- 欢迎“本小姐”出山 / 118
- 说说福克纳老头 / 120
- 狗·鸟·马 / 122
- 狗文三篇 / 129
- 故地重游 / 142
- 观木偶戏杂感 / 145
- 发生在“国家哀悼日”的两件小事 / 146
- 过去的年 / 148
- 《红高粱家族》的命运 / 153
- 好大一场雪 / 155
- 洪水·牛蛙 / 159
- 人一上网就变得厚颜无耻 / 163
- 画外之音 / 167
- 会唱歌的墙 / 169
- 感念吉田富夫教授 / 177
- 讲话 / 180
- 酒后絮语 / 183
- 旧“创作谈”批判 / 190
- 胡扯蛋 / 199
- 战争文学断想 / 200
- 也许是因为当过“财神爷” / 204

漫谈当代文学 /	212
看《卖花姑娘》 /	220
蓝色城堡 /	225
说老从 /	229
从《莲池》到《湖海》 /	233
聆听宇宙的歌唱 /	236
马蹄 /	241
马语 /	248
知恶方能向善 /	250
卖白菜 /	253
你是一条鱼 /	258
毛主席老那天 /	262
茂腔与戏迷 /	269

超越故乡

题解

当小说家妄图把他的创作实践“升华”成指导创作实践的理论时，当小说家妄图从自己的小说里抽象出关于小说的理论时，往往就陷入了尴尬的两难境地。当然并不排除个别小说家能写出确实深奥的理论文章——一般地说，理论越深奥离真理越远——但对大多数小说家而言，小说的理论就是小说的陷阱。在人生的天平上，你要么是砝码，要么是需要衡量的物质；在冶铁的作坊里，你要么是铁砧，要么是铁锤。这两个斩钉截铁的比喻其实并不严密。蝙蝠见到老鼠时说：我是你们的同类。蝙蝠见到燕子时说：我也是飞鸟。但蝙蝠终究被生物学家归到兽类里，它终究不是鸟。但蝙蝠终究能够像鸟一样在夕阳里、甚至在暗夜里飞翔，并因为名字的关系，被中国人视为吉祥的象征。在不得已的时候，它还是把自己说成是鸟——这就是我这样的小说家对理论的态度。

小说理论的尴尬

毫无疑问，小说的理论是小说之后的产物，在没有小说理论之前，小说已经洋洋蔚为大观。最早的小说理论，应该是金圣叹、毛宗岗父子夹杂在小说字里行间那些断断续续的批语。根据我个人的阅读经验，这些批评文字与原小说中铺陈炫技、牵强附会的诗词一样，都是阅读的障碍，我是从不读这些文字的。但金圣叹们批评得津津有味，后代的小说理论家们也从这些文字里发现了最早的小说理论与小说美学。由此可见，小说理论开始时与小说家毫无关系，也与绝大多数读者没有关系。批评小说的金圣叹们首先是读书入迷的读者，心得太多，忍不住批批点点，这行为起始纯属自娱，但印到书上，性

质就转变为娱人，就具有了指导读者阅读欣赏的功能，倘若这读者中有一个受他的启发，捉笔写起小说来，那么这些批评文字便具有了指导创作的功能。所以，小说的理论产生于阅读，小说理论的实践是创作。最纯粹的小说理论只具备指导阅读和指导创作这两个功能。但现代的或者是后现代的小说批评，早已变成了批评家们炫耀技巧、玩弄词藻的跑马场，与小说批评的本来意义剥离日久，横行霸道的新潮小说批评早已摆脱了对小说的依存关系并日渐把小说变成批评的附庸，这种依存关系的颠倒，使小说理论与小说创作变成了几乎互不相干的事情，小说已变成新潮批评家进行技巧表演时所需要的道具，这种小说批评的强烈的自我表演欲望和小说创作渴望被表演的欲望，就使得部分小说家变成了跪在小说批评家面前的齐眉举案的贤妻，渴望被批评，渴望被强奸。存在的就是合理的。这种自成了体统的时髦小说批评终究会因其过分阳春白雪而走向自己的反面；而反璞归真的小说批评会因其比小说更朴素的率直与坦白永远生存下去。新潮小说理论的操作方式是：把简单的变成复杂的，把明白的变成晦涩的，在没有象征的地方搞出象征，在没有魔幻的地方弄出魔幻，把一个原本平庸的小说家抬举到高深莫测的程度。朴素的小说理论操作方式是：把貌似复杂实则简单的还原成简单的，把故意晦涩的剥离成明白的，剔除人为的象征，揭开魔术师的盒子。我倾向朴素的小说批评，因为朴素的小说批评是既对读者负责又对小说负责同时也对批评者自己负责，尽管面对着这样的批评和进行这样的自我批评是与追求浮华绮靡的世风相悖的。

小说究竟是什么

巴尔扎克认为小说是一个民族的秘史，米兰·昆德拉认为小说是人类精神的最高综合，普鲁斯特认为小说是寻找逝去时间的工具——他的确也用这工具寻找到了逝去的时间，并把它物化在文字的海洋里，物化在“玛德莱娜”小糕点里，物化在繁华绮丽、层层叠叠的对往昔生活回忆的描写中。我也曾

经多次狂妄地给小说下过定义：1984年，我曾说小说是小说家猖狂想象的记录；1985年，我曾说小说是梦境与真实的结合；1986年，我曾说小说是一曲忧伤的、埋葬童年的挽歌；1987年，我曾说小说是人类情绪的容器；1988年，我曾说小说是人类寻找失落的精神家园的古老的雄心；1989年我曾说小说是小说家精神生活的生理性切片；1990年，我曾说小说是一团火滚来滚去，是一股水涌来涌去，是一只遍体辉煌的大鸟飞来飞去……玄而又玄，众妙之门，有多少个小说家就有多少种关于小说的定义，这些定义往往都带着强烈的感情色彩，都具有模糊性因而也就具有涵盖性，都是相当形而上的，难以认真对待也不必认真对待。高明的小说家喜欢跟读者开玩笑，尤其愿意对着喜欢把简单问题复杂化的评论家恶作剧，当评论家对着一个古怪的词语或一个莫名其妙的细节抓耳挠腮时，小说家正站在他身后偷笑，乔伊斯在偷笑，福克纳在偷笑，马尔克斯也在偷笑。

我无意做一篇深奥的论文，杀了我我也写不出一篇深奥的文章。我没有理论素养，脑子里没有理论术语，而理论术语就像屠夫手里的钢刀，没有它是办不成事的。我的文章主要是为着文学爱好者的，我的文章遵循着实用主义的原则，对村里的文学青年也许有点用，对城里的所有人没有一点用。

剥掉成千上万小说家和小说批评家们给小说披上的神秘的外衣，展现在我们面前的小说，就变成了几个很简单的要素：语言、故事、结构。语言由语法和字词构成，故事由人物的活动和人物的关系构成，结构则基本上是一种技术。无论多么高明的作家，无论多么伟大的小说，也是由这些要素构成，调动着这些要素操作，所谓的作家的风格，也主要通过这三个要素——最主要的是通过语言和故事的要素表现出来，不但表现出作家的作品风格，而且表现出作家的个性特征。

为什么我用这样的语言叙述这样的故事？因为我的写作是寻找失去的故乡，因为我童年生活的地方就是我的故乡。作家的故乡并不仅仅是指父母之邦，而是指童年乃至青年时代生活过的地方。马尔克斯说作家过了三十岁就像一只老了的鹦鹉，再也学不会语言，大概也是指的作家与故乡的关系。作

家不是学出来的，写作的才能如同一颗冬眠在心灵里的种子，只要有了合适的外部条件就能开花结果，学习的过程，实际上就是寻找这颗种子的过程，没有的东西是永远也找不到的，所以，文学院里培养的更多是一些懂得如何写作但永远也不会写作的人。人人都有故乡，但为什么不能人人都成作家？这个问题应该由上帝来回答。

上帝给了你能够领略人类感情变迁的心灵，故乡赋予你故事、赋予你语言，剩下的便是你自己的事情了，谁也帮不上你的忙。

我终于逼近了问题的核心：小说家与故乡的关系，更准确地说是：小说家创造的小说与小说家的故乡的关系。

故乡的制约

十八年前，当我作为一个地地道道的农民在高密东北乡贫瘠的土地上辛勤劳作时，我对那块土地充满了刻骨的仇恨。它耗干了祖先们的血汗，也正在消耗着我的生命。我们面朝黄土背朝天，比牛马付出的还要多，得到的却是衣不蔽体、食不果腹的凄凉生活。夏天我们在酷热中煎熬，冬天我们在寒风中战栗。一切都看厌了，岁月在麻木中流逝着，那些低矮、破旧的草屋，那条干涸的河流，那些土木偶像般的乡亲，那些凶狠奸诈的村干部，那些愚笨骄横的干部子弟……当时我曾幻想着，假如有一天，我能幸运地逃离这块土地，我决不会再回来。所以，当我爬上1976年2月16日装运新兵的卡车时，当那些与我同车的小伙子流着眼泪与送行者告别时，我连头也没回。我感到我如一只飞出了牢笼的鸟。我觉得那儿已经没有任何值得我留恋的东西了。我希望汽车开得越快、开得越远越好，最好能开到海角天涯。当汽车停在一个离高密东北乡只有二百华里的军营，带兵的人说到了目的地时，我感到深深的失望。多么遗憾这是一次不过瘾的逃离，故乡如一个巨大的阴影，依然笼罩着我。但两年后，当我重新踏上故乡的土地时，我的心情竟是那样的激动。当我看到满身尘土、满头麦芒、眼睛红肿的母亲艰难地挪动着小脚从打

麦场上迎着我来时，一股滚热的液体哽住了我的喉咙，我的眼睛里饱含着泪水——这情景后来被写进我的小说《爆炸》里——为什么眼睛里饱含着泪水，因为我爱你爱得深沉——那时候，我就隐隐约约地感觉到了故乡对一个人的制约。对于生你养你、埋葬着你祖先灵骨的那块土地，你可以爱它，也可以恨它，但你无法摆脱它。因此，“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡”，因此，“我欲渡河河无梁，愿化黄鹄还故乡。还故乡，入故里，徘徊故乡，苦身不已。繁舞寄声无不泰，徘徊桑梓游天外”。功成名就了要回故乡，“富贵不还故乡，犹如衣锦夜行”，穷愁潦倒了要回故乡，“羈鸟恋旧林，池鱼思故乡”，垂垂将老了要归故乡，“狐死归首丘，故乡安可忘”……遍翻文学史，上下五千年，英雄豪杰、浪子骚客如过江之鲫络绎不绝，留下的和没留下的诗篇里，故乡始终是一个主题，一个忧伤而甜蜜的情结，一个命定的归宿，一个渴望中的、现实中的最后的表演舞台。刘邦是作为成功者进行了一次不成功的表演——被他的老乡亲揭了市井流氓的老底，项羽作为一个失败者，无颜见江东父老，宁死也不肯过江东了。实际上，这种儿女情长的思乡情结在某种程度上是毁了项羽帝王基业的重要原因。英雄豪杰难以切断故乡这根脐带，何论凡夫俗子？四面楚歌，逃光了江东子弟，是故乡情结作怪也。英雄豪杰的故乡情熔铸成历史，文人墨客的故乡情吟诵成诗篇。千秋万代，此劫难逃。

1978年，在枯燥的军营生活中，我拿起了创作的笔，本来想写一篇以海岛为背景的军营小说，但涌到我脑海里的，却都是故乡的情景。故乡的土地、故乡的河流、故乡的植物，包括大豆，包括棉花，包括高粱，红的白的黄的，一片一片的，海市蜃楼般的，从我面前的层层海浪里涌现出来。故乡的方言土语，从喧哗的海洋深处传来，在我耳边缭绕。当时我努力抵制着故乡的声色犬马对我的诱惑，去写海洋、山峦、军营，虽然也发表了几篇这样的小说，但一看就是假货，因为我所描写的东西与我没有丝毫感情上的联系，我既不爱它们，也不恨它们。在以后的几年里，我一直采取着这种极端错误的抵制故乡的态度。为了让小说道德高尚，我给主人公的手里塞一本《列宁选集》，

为了让小说有贵族气息，我让主人公日弹钢琴三百曲……胡编乱造，附庸风雅，吃一片洋面包，便学着放洋屁；撮一顿涮羊肉，便改行做回民。就像渔民的女儿是蒲扇脚、牧民的儿子是镰柄腿一样，我这个二十岁才离了高密东北乡的土包子，无论如何乔装打扮，也成不了文雅公子，我的小说无论装点什么样的花环，也只能是地瓜小说。其实，就在我做着远离故乡的努力的同时，我却在一步步地、不自觉地向故乡靠拢。到了1984年秋天，在一篇题为《白狗秋千架》的小说里，我第一次战战兢兢地打起了“高密东北乡”的旗号，从此便开始了啸聚山林、打家劫舍的文学生涯，“原本想趁火打劫，谁知道弄假成真”。我成了文学的“高密东北乡”的开天辟地的皇帝，发号施令，颐指气使，要谁死谁就死，要谁活谁就活，饱尝了君临天下的乐趣。什么钢琴啦、面包啦、原子弹啦、臭狗屎啦、摩登女郎、地痞流氓、皇亲国戚、假洋鬼子、真传教士……统统都塞到高粱地里去了。就像一位作家说的那样：“莫言的小说都是从高密东北乡这条破麻袋里摸出来的”，他的本意是讥讽，我却把这讥讽当成了对我的最高的嘉奖，这条破麻袋，可真是好宝贝，狠狠一摸，摸出部长篇，轻轻一摸，摸出部中篇，伸进一个指头，拈出几个短篇。——之所以说这些话，因为我认为文学是吹牛的事业但不是拍马的事业，骂一位小说家是吹牛大王，就等于拍了他一个响亮的马屁。

从此之后，我感觉到那种可以称为“灵感”的激情在我胸中奔涌，经常是在创作一篇小说的过程中，又构思出了新的小说。这时我强烈地感觉到，二十年农村生活中，所有的黑暗和苦难，都是上帝对我的恩赐。虽然我身居闹市，但我的精神已回到故乡，我的灵魂寄托在对故乡的回忆里，失去的时间突然又以充满声色的画面的形式，出现在我的面前。这时，我才感到自己比较地理解了普鲁斯特和他的《追忆似水年华》。

放眼世界文学史，大凡有独特风格的作家，都有自己的一个文学共和国。威廉·福克纳有他的“约克纳帕塌法县”，加西亚·马尔克斯有他的“马孔多小镇”，鲁迅有他的“鲁镇”，沈从文有他的“边城”。而这些文学的共和国，无一不是在它们的君主的真正的故乡的基础上创建起来的。还有许许多多的

作家，虽然没把他们的作品限定在一个特定的文学地理名称内，但里边的许多描写，依然是以他们的故乡和故乡生活为蓝本的。戴·赫·劳伦斯的几乎所有小说里都弥漫着诺丁汉郡伊斯特伍德煤矿区的煤粉和水汽；肖洛霍夫的《静静的顿河》里的顿河就是那条哺育了哥萨克的草原也哺育了他的顿河，所以他才能吟唱出“哎呀，静静的顿河，你是我们的父亲”那样悲怆苍凉的歌谣。

这样的例子不胜枚举。

为什么会是这样呢？

故乡是“血地”

在本文的第三节中我曾特别强调过：作家的故乡并不仅仅是指父母之邦，而是指作家在那里度过了童年乃至青年时期的地方。这地方有母亲生你时流出的血，这地方埋葬着你的祖先，这地方是你的“血地”。几年前我在接受一个记者的采访时，曾就“知青作家”写农村题材的问题发表过一些不合时宜的言论，我大概的意思是，知青作家下到农村时，一般都是青年了，思维方式已经定型，所以他们尽管目睹了农村的愚昧落后，亲历了农村的物质贫困和劳动艰辛，但却无法理解农民的思维方式。这些话当即遭到反驳，反驳者并举出了郑义、李锐、史铁生等写农村题材的“知青作家”为例来批驳我的观点。毫无疑问，上述三位都是我所敬重的出类拔萃的作家，他们的作品里有一部分是杰出的农村题材小说，但那毕竟是知青写的农村，总透露着一种隐隐约约的旁观者态度。这些小说缺少一种很难说清的东西（这丝毫不影响小说的艺术价值），其原因就是这地方没有作家的童年，没有与你血肉相连的情感。所以“知青作家”一般都能两手操作，一手写农村，一手写都市，而写都市的篇章中往往有感情饱满的传世之作，如史铁生的著名散文《我与地坛》。史氏的《我的遥远的清平湾》虽也是出色作品，但较之《我与地坛》，则明显逊色。《我与地坛》里有宗教，有上帝，更重要的是：有母亲，有童年。这里似乎有一个悖论：《我与地坛》主要是写作家因病回城的生活的，并不是写他的童年。

我的解释是：史氏的“血地”是北京，他自称插队前跟随着父母搬了好几次家，始终围绕着地坛，而且是越搬越近——他是呼吸着地坛里的繁花佳木排放出的新鲜氧气长大的孩子。他的地坛是他的“血地”的一部分。——我一向不敢分析同代人的作品，铁生兄佛心似海，当能谅我。

有过许多关于童年经验与作家创作关系的论述，李贽提出“童心”说，他认为：“夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。”有了“最初一念之本心”，就能看到一个真实的世界。如康·巴乌斯托夫斯基说：“对生活，对我们周围一切的诗意的理解，是童年时代给我们的最伟大的馈赠。如果一个人在悠长而严肃的岁月中，没有失去这个馈赠，那就是诗人和作家。”（《金蔷薇》）最著名的当数海明威的名言：“不幸的童年是作家摇篮。”当然也有童年幸福的作家，但即便是幸福的童年经验，也是作家最宝贵的财富。从生理学的角度讲，童年是弱小的，需要救助的；从心理学的角度讲，童年是梦幻的、恐惧的、渴望爱抚的；从认识论的角度讲，童年是幼稚的、天真的、片面的。这个时期的一切感觉是最肤浅的也是最深刻的，这个时期的一切经验更具有艺术的色彩而缺乏实用的色彩，这个时期的记忆是刻在骨头上的而成年后的记忆是留在皮毛上的。而不幸福的童年最直接的结果就是一颗被扭曲的心灵，畸形的感觉、病态的个性，导致无数的千奇百怪的梦境和对自然、社会、人生的惊世骇俗的看法，这就是李贽的“童心”说和海明威“摇篮”说的本意吧。问题的根本是：这一切都是发生在故乡，我所界定的故乡概念，其重要内涵就是童年的经验。如果承认作家对童年经验的依赖，也就等于承认了作家对故乡的依赖。

有几位评论家曾以我为例，分析过童年视角与我的创作的关系，其中写得沾边的，是上海作家程德培的《被记忆缠绕的世界》，副题是《莫言创作中的童年视角》，程说：“这是一个联系着遥远过去的精灵的游荡，一个由无数感觉相互交织与撞击而形成的精神的回旋，一个被记忆缠绕的世界。”“作者经常用一种现时的顺境来映现过去的农村生活，而在这种‘心灵化’的叠影中，作者又复活了自己孩提时代的痛苦与欢乐。”程还直接引用了我的小说《大

风》中的一段话：“童年时代就像沙丘消逝在这条灰白的镶着野草的河堤上，爷爷用他的手臂推着我的肉体，用他的歌声推着我的灵魂，一直向前走。”程说：“莫言的作品经常写到饥饿和水灾，这绝非偶然。对人的记忆来说，这无疑是童年生活所留下的阴影，而一旦这种记忆中的阴影要顽强地在作品中表现出来的时候，它又成了作品本身不可或缺的色调与背景。”程说：“在缺乏抚爱与物质的贫困面前，童年时代的黄金辉光便开始黯然失色。于是，在现实生活中消失的光泽，便在想象的天地中化为感觉与幻觉的精灵。微光既是对黑暗的心灵抗争，亦是一种补充，童年失去的东西越多，抗争与补充的欲望就越强烈。”——再引用下去便有剽窃之嫌，但季红真说：“一个在乡土社会度过了少年时代的作家，是很难不以乡土社会作为审视世界的基本视角的。童年的经验，常常是一个作家重要的创作冲动，特别是在他的创作之始。莫言的小说首次引起普遍的关注，显然是一批以其童年的乡土社会经验为题材的作品。乡土社会的基本视角与有限制的童年视角相重叠代表他这一时期的叙述个性，并且在他的文本序列中，表征出恋乡与怨乡的双重心理情结。”

评论家像火把一样照亮了我的童年，使许多往事出现在眼前，我不得又一次引用流氓皇帝朱元璋对他的谋士刘基说的话：原本是趁火打劫，谁知道弄假成真！

1955年春天，我出生在高密东北乡一个偏僻落后的小村里。我出生的房子又矮又破，四处漏风，上面漏雨，墙壁和房笆被多年的炊烟熏得漆黑。根据村里古老的习俗，产妇分娩时，身下要垫上从大街上扫来的浮土，新生儿一出母腹，就落在这土上。没人对我解释过这习俗的意义，但我猜想到这是“万物土中生”这一古老信念的具体实践。我当然也是首先落在了那堆由父亲从大街上扫来的被千人万人践踏过、混杂着牛羊粪便和野草种子的浮土上。这也许是我终于成了一个乡土作家而没有成为一个城市作家的根本原因吧。我的家庭成员很多，有爷爷、奶奶、父亲、母亲、叔叔、婶婶、哥哥、姐姐，后来我婶婶又生了几个比我小的男孩。我们的家庭是当时村里人口最多的家庭。大人们都忙着干活，没人管我，我悄悄地长大了。我小时候能在一窝蚂蚁旁

边蹲整整一天，看着那些小东西忙忙碌碌地进进出出，脑子里转动着许多稀奇古怪的念头。我记住的最早的一件事，是掉进盛夏的茅坑里，灌了一肚子粪水。我大哥把我从坑里救上来，抱到河里去洗干净了。那条河是耀眼的，河水是滚烫的，许多赤裸着身体的黑大汉在河里洗澡、抓鱼。正如程德培猜测的一样，童年留给我的印象最深刻的事就是洪水和饥饿。那条河里每年夏、秋总是洪水滔滔，浪涛澎湃，水声喧哗，从河中升起。坐在我家炕头上，就能看到河中高过屋脊的洪水。大人们都在河堤上守护着，老太婆烧香磕头祈祷着，传说中的鳖精在河中兴风作浪。每到夜晚，到处都是响亮的蛙鸣，那时的高密东北乡确实是水族们的乐园，青蛙能使一个巨大的池塘改变颜色。满街都是蠢蠢爬动的癞蛤蟆，有的蛤蟆大如马蹄，令人望之生畏。那时的气候是酷热的，那时的孩子整个夏天都不穿衣服。我上小学一年级时就是光着屁股赤着脚，一丝不挂地去的，最早教我们的是操外县口音的纪老师，是个大姑娘，一进教室看到一群光腴猴子，吓得转身逃走。那时的冬天是奇冷的，夜晚是真正的伸手不见五指。田野里一片片绿色的鬼火闪烁闪烁，常常有一些巨大的、莫名其妙的火球在暗夜中滚来滚去。那时死人特别多，每年春天都有几十个人被饿死。那时我们都是大肚子，肚皮上满是青筋，肚皮薄得透明，肠子蠢蠢欲动……这一切，都如眼前的情景，历历在目。所以当我第一次读了加西亚·马尔克斯的《百年孤独》之后，便产生了强烈的共鸣，同时也惋惜不已，这些奇情异景，只能用别的方式写出，而不能用魔幻的方式表现了。由于我相貌奇丑、喜欢尿床、嘴馋手懒，在家庭中是最不讨人喜欢的一员，再加上生活贫困、政治压迫使长辈们心情不好，所以我的童年是黑暗的，恐怖、饥饿伴随我成长。这样的童年也许是我成为作家的一个重要原因吧。这样的童年必然地建立了一种与故乡血肉相连的关系，故乡的山川河流、动物植物都被童年的感情浸淫过，都带上了浓厚的感情色彩，许多后来的朋友都忘记了，但故乡的一切都忘不了。高粱叶子在风中飘扬，成群的蚂蚱在草地上飞翔，牛脖上的味道经常进入我的梦，夜雾弥漫中，突然响起了狐狸的鸣叫，梧桐树下，竟然蛰伏着一只像磨盘那么大的癞蛤蟆，比斗笠还大的黑蝙蝠在村

头的破庙里鬼鬼祟祟地滑翔着……总之，截止到目前为止的我的作品里，都充溢着我童年时的感觉，而我的文学的生涯，则是从我光着屁股走进学校的那一刻开始的。

故乡就是经历

英年早逝的美国作家托马斯·沃尔夫坚决地说：“一切严肃的作品说到底必然都是自传性质的，而且一个人如果想要创造出任何一件具有真实价值的东西，他便必须使用他自己生活中的素材和经历。”（托马斯·沃尔夫讲演录《一部小说的故事》）他的话虽然过分绝对化，但确有他的道理。任何一个作家——真正的作家——都必然地要利用自己的亲身经历来编织故事，而情感的经历比身体的经历更为重要。作家在利用自己的亲身经历时，总是想把自己隐藏起来，总是要将那经历改头换面，但明眼的批评家也总是能揪住狐狸的尾巴。

托马斯·沃尔夫在他的杰作《天使望故乡》里几乎是原封不动地搬用了他故乡的材料，以致小说发表后，激起了乡亲们的愤怒，使他几年不敢回故乡。托马斯·沃尔夫是一个极端的例子。诸如因使用了某些亲历材料而引起官司的，也屡见不鲜。如巴尔加斯·略萨的《胡利娅姨妈与作家》就因过分“忠于”事实而引起胡利娅的愤怒，自己也写了一本《作家与胡利娅姨妈》来澄清事实。

所谓“经历”，大致是指一个人在某段时间内、在某个环境里干了一件什么事，并与某些人发生了这样那样的、直接或间接的关系。一般来说，作家很少原封不动地使用这些经历，除非这经历本身已经比较完整。

在这个问题上，故乡与写作的关系并不特别重要，因为有许多作家在逃离故乡后，也许经历了惊心动魄的事。但对我个人而言，离开故乡后的经历平淡无奇，所以，就特别看重故乡的经历。

我的小说中，直接利用了故乡经历的，是短篇小说《枯河》和中篇小说

《透明的红萝卜》。

“文革”期间，我十二岁那年秋天，在一个桥梁工地上当小工，起初砸石子，后来给铁匠拉风箱。在一个阳光明媚的中午，铁匠们和石匠们躺在桥洞里休息，因为腹中饥饿难挨，我溜到生产队的萝卜地里，拔了一棵红萝卜，正要吃时，被一个贫下中农抓住了。他揍了我一顿，拖着我往桥梁工地上送。我赖着不走，他就十分机智地把我脚上那双半新的鞋子剥走，送到工地领导那儿。挨到天黑，因为怕丢了鞋子回家挨揍，只好去找领导要鞋。领导是个猿猴模样的人，他集合起队伍，让我向毛主席请罪。队伍聚在桥洞前，二百多人站着，黑压压一片。太阳正在落山，半边天都烧红了，像梦境一样。领导把毛主席像挂起来，让我请罪。

我哭着，跪在毛主席像前结结巴巴地说：“毛主席……我偷了一个红萝卜……犯了罪……罪该万死……”

民工们都低着头，不说话。

张领导说：“认识还比较深刻，饶了你吧。”

张领导把鞋子还了我。

我忐忑不安地往家走。回家后就挨了一顿毒打。出现在《枯河》中的这段文字，几乎是当时情景的再现：

哥哥把他扔到院子里，对准他的屁股用力踢了一脚，喊道：“起来，你专门给家里闯祸！他躺在地上不肯动，哥哥很有力地连续踢着他的屁股，说：“滚起来，你作了孽还有功啦是不？”

他奇迹般站起来（在小说中，他此时已被村支部书记打了半死），一步步倒退到墙角上去，站定后，惊恐地看着瘦长的哥哥。

哥哥愤怒地对母亲说：“砸死他算了，留着也是个祸害。本来今年我还有希望去当个兵，这下全完了。”

他悲哀地看着母亲。母亲从来没有打过他。母亲流着眼泪走过来。他委屈地叫了一声娘。