

莫言

| 当代著名作家美文书系 | 主编 汪兆骞

超越故乡
北京秋天下午的我
会唱歌的墙
故地重游
过去的年
草木虫鱼
马蹄
望星空
卖白菜
吃事三篇
我与酒
我的中学时代
漫长的文学梦
我再也写不出这样的小说了
谈读书
你是一条鱼
说说福克纳老头
茂腔与戏迷

聆听宇宙的歌唱

莫言 著



聆听宇宙的歌唱

中国文史出版社

在尘埃与云朵之间，温暖众生

——关于散文的絮语

汪兆骞

当下，文学的确有些萧索与寂寥，但并不荒芜。有些领域如散文，甚或还很蓬勃热闹。缀文者情动而辞发，观文者披文以入情。散文得道，悄然兴旺，凭的正是那份见性情的真，和既能影响读者的心性，又可化作者心性的盎然韵致。对缺乏宗教，长期找不到普世价值观的读者，沉浸浓郁的散文，能起到润物细无声的作用。诚如贤者歌曰：散文的世界，就是如花的世界，在尘埃与云朵之间，温暖众生。

散文是中国文学的源头。即便从先秦算起，也有三千年历史。其间散文大家迭出，各领风骚，名篇流传，光焰万丈。志高则言洁，志大则言宏，志远则言永，或持象牙板，吟晓风残月，或抱铜琵琶，唱大江东去。这一文体不断走向成熟，走向多元，滋养了中国文学，滋养了一代代作家。

散文和一切文学样式一样，是表现人的思想感情、展示人的心灵世界的。芬兰的勃兰克斯说“文学是灵魂的历史”。文学的魅力，是人格魅力的直呈。散文出于人品。其人之胸襟、主体之境界，决定散文的境界。即古人所云，所谓文者，言乎志者也，务为有补于世而已矣，非慷慨悲壮之人，不可为之。

散文既是理性的、现实的、世俗的行走，又是感性的理想化的审美追求与梦想。其间不乏有理性与感性、世俗与审美、形而上与形而下之间的穿梭徘徊。胡适先生说的“有什么话，说什么话”，可视为散文的要义。既要说真话、说新话、说惊世骇俗的话，还要说“人人心中有，个个笔下无”的禅机妙语。

散文的诞生，就是作家与生命相遇，与风景相遇，与世界相遇的种种情感和感悟。有灵魂的孕育、诗学的浸染和哲学的潜流。徜徉其间，荡气回肠，如闻天籁，如饮仙醪。

本丛书暂辑十五位作家散文作品，每人一集。我的这些经年老友，系当



在尘埃与云朵之间，温暖众生

今文坛执牛耳之宿将，文采昭昭，星光熠熠。他们的禀赋、气质、风格各不相同，但皆有第一等襟抱，第一等学识。其文章合为时而著，本人性，状风物，衔华而佩实。“笼天地于形内，挫万物于笔端”，“立片言而居要，乃一篇之警策”。从历史经验到生命体验，却深深打上了中国式文人思考的印记——高洁超迈，兼济天下与独善其身，从容淡定，举重若轻。

读他们的散文，你会发现，其文或将被遗忘的历史、生活的细节，重新挖掘出来，昭告天下；或在历史文化、乡土亲情中游走，具有开阔的人文视野和人文关怀，还有文化担当；或热爱生命、认真生活，让读者分享感动和疼痛；或直面人生，针砭世事，体察命运的光彩与沉重……篇篇如剂剂良药，调理世道人心；句句如利刀，解剖拷问自身的灵魂。心美则响美，赠人以言，重于金石珠玉，读之，乐于钟鼓琴瑟，暖于布帛。

这些大家的散文，是血肉之躯与多彩现实对撞出的闪光，是人性与天理对撞出的大欢喜、大哀凉与哲思，是寂寞灵魂发出的诗意畅想和冰肌雪肠的自省。似兰斯馨，如松之盛，它们是人文精神和精粹语言形式酿成的玉液琼浆。这里有时代之光与民族之魂；有英雄的主题与审美的个性；有灵魂的坚守与天堂的玫瑰；有土地的悲歌与人生的写意。高标逸韵，定将一一垂范丹青。

“皓首更觉知识浅，老来正是读书时”，编辑了一辈子的小说，退休后却偏偏爱读散文，举凡大家佳作，手披目视，口咏其言，心惟其义，欣然而忘食。“温暖之后”，遂给几家出版社主编过这些大家的美文，以期与读者共飨，反响不俗。

今又应中国文史出版社之邀，再次编老友的美文新作，仍得到老友的拨冗赐稿、鼎力相助，不胜感谢。对中国文史出版社推出本套丛书的远见卓识，以及为传统文化传承续上这捧柴薪的道义，也深表敬意。

才疏学浅，编辑中难免有不尽如人意的地方，望作家与读者见谅。对序中的离题谬误之论，方家晒之可也。

壬辰年立春于北京抱独斋

（主编系人民文学出版社编审、原《当代》杂志副主编）

聆听宇宙的歌唱

名家美文 目录

序：在尘埃与云朵之间，温暖众生

辑一

3/超越故乡

20/第一次去青岛

22/从照相说起

28/北京秋天下午的我

32/会唱歌的墙

39/俄罗斯散记

49/北海道的人

53/故地重游

56/蓝色城堡

59/过去的年

63/草木虫鱼

66/我和羊

70/狗、鸟、马

76/狗文三篇

87/马 蹄

93/马 语

95/望星空

103/卖白菜

108/美丽的自杀

116/吃事三篇

131/我与税

135/我与酒

139/厨房里的看客

141/酒后絮语

147/童年读书

151/我的中学时代

154/我的老师

157/我的大学

161/漫长的文学梦

聆听宇宙的歌唱

名家美文 目录

辑二

- | | |
|-------------------|----------------|
| 167/我为什么要写《红高粱家族》 | 215/战争文学断想 |
| 170/我再也写不出这样的小说了 | 219/胡扯蛋 |
| 172/文学与牛 | 220/好大一场雪 |
| 174/旧“创作谈”批判 | 224/三岛由纪夫猜想 |
| 182/读鲁迅杂感 | 229/向格拉斯大叔致意 |
| 187/谈读书 | 233/说说福克纳老头 |
| 188/漫谈当代文学 | 235/感念吉田富夫教授 |
| 195/楚霸王与战争 | 237/看《卖花姑娘》 |
| 199/月光如水照缁衣 | 241/柏林观戏 |
| 202/搜尽奇峰打草稿 | 243/从《莲池》到《湖海》 |
| 205/你是一条鱼 | 246/茂腔与戏迷 |
| 209/我眼中的阿城 | 249/观木偶戏杂感 |
| 213/多馀的序言 | |

辑 一

超越故乡

一、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。当然并不排除个别的小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——这就是我这样的小小说家对理论的态度。



二、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；而返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。

三、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、层层叠叠地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悒的、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要认真对待。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，因为我的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。

四、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走来时，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，“羁鸟恋旧林，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、或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地抵制故乡的态度。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，我的小说无论装点上什么样的花环，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“约克纳帕塔法县”，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”。而这些的文学的共和国，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？

五、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：“不幸的童年是作家的摇篮。”当然也有童年幸福的作家，但即便是幸福的童年经验，也是作家的最宝贵的财富。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、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、人生的骇世惊俗的看法，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，其中写的沾边的，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，我不得不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踩践过、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