

# 河水传唱着草原的祝福

## ——评第十二届“全国优秀儿童文学奖”获奖作品《额吉的河》

◎刘海洋

草原上蜿蜒的河水如同母亲的爱，默默流淌滋养万千生命。许廷旺的长篇儿童小说《额吉的河》，以“三千孤儿入内蒙”的历史事件为背景，书写了一条名为“额吉”的生命之河，她从江南的弄堂蜿蜒至北国的草原，流淌成一首跨越地域、民族和血缘的辽阔赞歌。

《额吉的河》讲述了上海孤儿玉萍、玉香、玉山姐弟在宝力皋和银花、赛音和秀英、包克和白兰儿对养父母的关怀下，于科尔沁草原扎根生长、重获新生的故事。这样的叙事选择，让我们得以看到关于成长、民族与国家的宏大命题，如何能够经由孩子的眼眸与心绪，被映照得如此具体细微，又如此波澜壮阔。

### 作为肌理细节的历史叙事

《额吉的河》取材于一段感人至深的历史真实。20世纪60年代初，内蒙古陆续接收了3000多名南方孤儿。从江南到内蒙古一路颠簸，孩子们面黄肌瘦，不少还染上疾病。内蒙古草原上年迈的额吉、中年夫妻、新婚伴侣看到孩子们的样子心疼不已，争先恐后地收养这些孤儿。蒙古族有一句谚语“鸟儿被鹁鹁赶到草丛中，草还不要它”，草原人民淳朴而善良的本性，使他们对来到草原生活的孩子们慷慨地捧出自己的爱。在国家和养父母的帮助下，孩子们不仅健康成长，也继承了内蒙古人民的大爱精神与宽广胸怀，用各种方式回报父母、回报草原、回报国家。内蒙古人民真正实现了“收一个、活一个、壮一个”的承诺。

刘大先在《现代中国与少数民族文学》一书中对文学与历史的关系总结道：“事实与书写、文学与历史、真实与想象之间有着难以割裂的互文性，事实被书写改变，历史与文学互渗，想象向真实生成。”重大的历史事件常常能直接对文学创作造成影响，文学也会对历史事件作出回应，《额吉的河》就是这个理念的生动实践。任何触及“三千孤儿入内蒙”这一厚重历史题材的创作，都不可避免地要与恢宏的历史叙事挂钩。但许廷旺采取了历史背景“虚写”的策略，将历史从宏大叙事中抽离，具象为创作的叙事肌理与底色，通过细节

描写与情感映射，让读者感受那段历史的真实存在。对于今天的儿童读者而言，大面积地铺陈历史可能带来阅读的割裂与陌生。因此在小说中，我们看不到对政策落实和生命迁徙的直接描写，而是将其侧写细化为科尔沁草原上毡房的温度、银花额吉灯下缝补的背影，以及玉萍姐弟3人从惊恐、疏离到最终扎根草原的心路历程。

这种叙事策略，使那段历史成为可感、可触、可融入的生活现场。宝力皋为了给烫伤的玉山求得糌油，毫不犹豫地用祖传玉烟壶与朝克图交换；银花明知抚养3个孩子如同要“连翻三座山”，却依然坚定无比；河水暴涨时，为救落水的玉山，宝力皋义无反顾地入水营救，最终不幸遇难。那段关于民族大爱、国家担当的时代记忆，便在这一个个充满人情味的生活细节中传递给读者真情实感。小说中的玉萍、玉香、玉山三姐弟从南方来到草原，从陌生到适应，从恐惧到接纳，完成了生命的蜕变，这种“小视角观大历史”的成功实践，让宏大主题获得了血肉之躯与心跳频率。

### 作为成长主体的儿童叙事

作为一部优秀的儿童文学作品，《额吉的河》在叙事视角与艺术手法上展现了独特追求。作者许廷旺另辟蹊径，以儿童的负面情绪为叙事切入点，在增强文本真实感的同时，也为人物成长提供了充分的空间与张力。

在《额吉的河》中，儿童作为最本真的亲历者，他们的困惑、疼痛以及被接纳后的尽情绽放，构成对那段历史最独特也最宝贵的见证。王泉根在《论儿童文学的基本美学特征》中指出：“人类之所以要创造儿童文学，是需要通过这种儿童乐于接受的文学形式，实现与下一代的沟通与对话，并在其中传递人类社会对下一代的文化期待。”作者将儿童设定为叙事的核心动力，让作品在传递文化期待的同时，实现了与少年读者的心灵对话。

小说借助儿童视角，自然而真切地引出了自我觉醒与生命成长

的主题，以贴近儿童思维的方式讲述故事，在情节推进中始终葆有对真、善、美的本质追寻。玉萍、玉香、玉山初到草原时，内心并非充满喜悦，而是被对陌生环境的不适、对离散亲人的思念以及对未来的惶恐所笼罩。小说未刻意美化儿童的负面情绪，这种诚实的书写反而格外动人，也为人物后续的成长铺设了富有张力的叙事弧光。玉萍作为姐姐，对母亲“照顾好妹妹和弟弟”承诺的始终坚守，成为贯穿她所有行动的情感基调，也使她的成长轨迹更具担当的韧性。

通过坚持儿童本位的叙事立场，《额吉的河》在呈现生活广度的同时，深入成长体验的深处，以真实、细腻且不回避沉重的笔触深入儿童的精神世界，细腻描绘他们逐步建立自我认知、形成主体意识的过程。作者不仅关注儿童在日常生活交流中的心理变化，更在社会大背景下探索他们确认自我价值、构建内心秩序的细微挣扎。这种深入心灵的书写，使《额吉的河》不仅成为一代人精神历程的写照，也成为读者寻求情感共鸣，实现精神寄托的重要依托。

### 作为根脉认同的共同体叙事

如果说历史叙事为故事确立了时空坐标，儿童叙事赋予了故事心跳与温度，那么共同体叙事则构成了这部小说深邃的精神脉络。齐格蒙特·鲍曼曾指出：“共同体是一个温馨的地方，一个温暖而又舒适的场所。它就像一个家，在它的下面，可以避风避雨。”在强调共同体意识的环境中，人们更易于尊重差异，减少对立，包容不同的观点与文化，从而有效消弭误解，促进和谐。

在《额吉的河》中，“河流”作为核心意象，成为连接南方与北方、城市与草原、母亲与孩子的生命纽带。玉萍的母亲在临终前告诉孩子们：“天下的河流都是相通的。”这句话不仅是贯穿全书的线索，更隐喻了中华民族共同体的精神本质——无论来自何方，属于哪个民族，我们的生命与精神始终血脉相连。当玉萍后来

成为草原上的卫生员，再次立于河边感悟到“家乡的小河一直在流，从南流到北，从上海流到千里之外的科尔沁草原，流在祖国的大地上。”这种意象化的艺术处理，使作品升华为对共同体意识的诗性表达。

《额吉的河》以铸牢中华民族共同体意识为主线，以构筑中华民族共有精神家园为旨归，这不仅是其深层的美学追求，也是当代民族地区儿童文学的时代使命。作者许廷旺在访谈中如此阐述其创作理念：“儿童文学应该像成人文学那样，既要描写出生活的广度，也要有思想的深度，更要有艺术上的追求。不能因为是儿童文学，面对的是未成年人，就自动降低文学水准。”正是这种对文学品质的坚持，使《额吉的河》在主题开掘与艺术创新上均达到了可观的高度。

河水汤汤，奔流不息，传唱着草原母亲无私的祝福。《额吉的河》通过“河流”这一博大而柔韧的意象，将个人的命运、地方的记忆与国家的叙事，诗性地融合为一个艺术整体。它以细节化、生活化的笔触让历史可感，奠定了故事的真实根基；以儿童本位、不回避苦难的视角让成长可信，赋予了文本动人的情感内核；最终，又以河流般连绵的共同体意象，让宏大的认同变得可知可感，托举起整部作品的思想与艺术重量。在当代中国持续推进民族团结话语建构的背景下，《额吉的河》让我们看见那些流淌在岁月中的无私大爱与生命韧性，正是中华民族始终血脉相连的根脉与温度。

“三千孤儿入内蒙”的历史，不仅是特定年代的集体记忆，更是当下构建民族团结话语体系的重要资源。《额吉的河》以其真挚笔触与深邃意象，让这段历史在文学中重新流淌，完成了对历史资源的创造性转化，回应了时代对共同体叙事的呼唤，为构筑中华民族共有精神家园提供了生动的文学范本。在奋力实现中华民族伟大复兴的征程上，我们尤须挖掘、传承、弘扬好“三千孤儿入内蒙”这段历史中蕴藏的爱国、团结、奉献精神，让优秀的文学作品与中华民族共同体意识同频共振，滋养一代代人的心灵家园。

# 智者人物形象的建构

## 小说集《夜牧人》读后

◎于东新 程皓伟

作为科尔沁青年小说家，阿尼苏的小说集《夜牧人》(作家出版社，2025年)构建了一个多元而深邃的艺术图景，其中尤为引人注目的是，他塑造了三类特征鲜明、功能互补的智者形象：神秘型智者、生活型智者与桥梁型智者。这三者共同构成了《夜牧人》中完整而自治的智者形象体系。

神秘型智者最鲜明的特点在于其身上的超自然色彩。他们对主人公的帮助并非即时显现，而往往在不经意间埋下伏笔，直到主人公命运的关键时刻才骤然浮现，发挥扭转命运的作用。如《浩林潮尔》中的流浪汉就是这一类形象的典型。这正符合荣格对“智慧老人”原型的描述：“他出现在主人公面临困境的时刻，掌握主人公所缺乏的知识，其教诲往往超越语言……”《独角白鹿》中现身梦境的女风水师指引白鹿成为绿洲守护神，在故事结尾提到她的眼睛分明就是乌尼日的眼睛，暗示着智者可能以不同面目反复出现。由此可见，阿尼苏笔下的神秘型智者的特征是：他们的智慧往往超越物质世界的局限，而他们在故事中的退场，往往进一步强化了其神秘莫测的形象特质。

生活型智者扎根日常烟火，其智慧来自自身生命经验的淬炼，凝结于具体生活技艺与人生实践。此类智者人物多经历人生起落，兼具精湛技艺与深厚精神修为。《赛罕山博克手》中的阿拉木斯便是典型。青年时代，他曾是荣耀的草原摔跤冠军，却因一次轻敌而落败。此后他回归普通生活，将挫折沉淀为通透的智慧，将“力量与技巧臣服于善良”，以及“坚强的顶点是柔软、胸怀与慈悲”的生命体悟，传授给后辈木其尔，从而完成了博克精神从技艺到心性的深层传递。《西日嘎》里的套马高手银胡子，则是草原套马文化精神的完美化身。他的智慧传递不依托言语，而全然以身示范：年过半百仍为村庄荣誉出战，以一场精湛绝伦的套马技艺作为生命的谢幕。在他逝去后，那沉寂的套马精神仿佛借由草原的风与套马杆，在孙子温都苏的身上悄然苏醒，实现了一场“沉默的传承”；同名小说《夜牧人》中的斯日古楞老阿爸，则是面对传承困境时一位“等待”的智者。当儿子拒绝并损毁了象征家族记忆的西日古楞，他并未放弃希望，而是将潮尔的秘密与使命，托付给了愿意聆听的“我”。待使命达成，他便如完成最后职责的守夜人，安然退场。所以，生活型智者的共同特征是：他们的智慧来源于生命经验的淬炼，其传递方式是日常生活中言传身教，他们面临传承困境，却以各自的方式将智慧延续下去。

在原型批评理论中，“导师”是核心文学原型，功能为守护、引导英雄成长。这一原型与小说集《夜牧人》中的一类智者高度契合，因其核心作用是搭建精神连接的桥梁，故定义为“桥梁型智者”，又根据角色特点进一步分为“内生”与“外来”两类。《河边的阿吉泰》中的阿力雅，就是“内生桥梁型智者”的典型。作为阿吉泰的堂哥，他曾走出草原，在镇粮库工作，后又重返村庄。这种“离去——归来”的经历，使他既深植于草原传统，又携带着外界的新知。他对阿吉泰的启迪，并非系统的知识传授，而是一种生命姿态的无声示范——帮助阿吉泰逐渐摆脱“傻子”的标签，实现精神的觉醒与成长；而在《西日嘎》中，阿斯根教授则代表了“外来桥梁型智者”。他并非成长于草原，而是来自远方的学者。一次游历中，他被银胡子那震撼人心的套马技艺所感动，从此，他来到草原不再只为学术研究，更是为了“用诗的语言，阐释这片孤独山地草原的秘密”。阿斯根成为一座精神的桥梁，连通了城市与草原、往昔与未来……使命既成，他便悄然辞别。可见，桥梁型智者的核心功能在于“连接”。他们以其独特的身份与经历，将主人公与某种智慧、传统或精神世界相连，在浸润与参照中，默默引领其走向成长。

智者形象在《夜牧人》中反复出现，并非单纯叙事技巧，而有深层文化逻辑与创作心理动因，可从两个维度来观照。首先，作为一个在草原上成长起来的作家，阿尼苏对于草原上的传统文化的传承有着深刻的体认。在小说之中，所有智者的智慧基本都面临着后继无人的困境：流浪汉的浩林潮尔需要“我”去传播，但“我”也是在经历许多事情之后才意识到自己的责任；斯日古楞的儿子摔断了父亲的琴；银胡子的套马技术也随着他的离去而成为记忆……这些描写并非单纯的虚构，而是草原上的传统文化在现代化进程中的真实写照。

阿尼苏并未满足于对传承困境的文学摹写，而是通过文学想象提供了一种超越性的路径。在小说中，智慧的传递往往不依赖血缘、地缘等传统代际纽带，而是依托于非血缘、非制度化的“偶遇”与“托付”：流浪汉与主人公“我”素不相识，阿斯根与温都苏非亲非故，阿力雅对阿吉泰的引导亦非家族责任。这种叙事选择，实则暗含了作家对草原上的文化传承出路的深刻思考——当传统的父子、师徒等传承链条断裂之后，文化仍可借助超越血缘与制度的精神共鸣得以延续。智者不强求继承，只完成启迪便悄然退场，留下精神的种子在人物生命中自然生长。

阿尼苏的创作贯穿着深刻的精神探索。有评论者指出，阿尼苏的作品并非对草原风物的简单复现或景观陈列，而是致力于一种深层的“文化转化”。这种转化，正是他寻找精神归属的自觉努力。阿尼苏所塑造的智者，与其说是小说中的人物，不如说是其自身精神世界的一种文学投射。阿尼苏笔下的智者，智慧核心指向“守护与传承”——守护濒临消失的草原技艺，传递文化记忆，其创作重心从“如何应对外部挑战”转向“如何守住文化根脉”，智者的“守护者”特质正是这一转向的核心体现。

(本版图片除署名外均源自网络)



# 游于无穷

## ——“周京新：有鱼”的笔墨之思与观者之遇

◎张婧

鱼何以游？水也。鱼何以游于无穷？心也。展厅深处，丈二巨幅铺展如壁。水墨氤氲之间，大鱼游弋，不疾不徐。这是内蒙古美术馆2026年学术邀请展“周京新：有鱼”的现场。就在前不久，画家本人与艺术家、观众围坐交谈，那些关于笔墨、关于鱼、关于创作之“真”的话语，至今萦绕，与大鱼一同悬于壁上，时刻等待被唤醒。这些话语也为这批作品打开了一扇理解的天窗——它们关乎一个画家如何面对传统、面对笔墨、面对自己。

周京新画鱼，始于偶然。2013、2014年前后，鱼在他笔下还只是配角——荷花下的点缀、苍鹭旁的陪衬……彼时他眼中的鱼，不过是一个“简单的符号，几笔就涂出来了”。然而，当他开始真正关注这个对象，从收集图片，到探访海底世界，在一切有条件的地方凝视游鱼，他恍然发现鱼身上有太多被忽略的东西：鳞、鳍、鳃在光线折射下的光芒，肌理自然而丰富的层次……一个偶然的机会，鱼从他画面的边缘走向中心，成为独立的表现对象。

这种转变背后，隐藏着一个有趣的悖论。在内蒙古美术馆的艺术分享会上，周京新谈到与人物画相比，鱼给了他一种前所未有的松弛感。那种在形似与否之间的纠结，那种来自写生现场的压迫感，在鱼这里似乎消失了。鱼的“简单”带给他的，恰恰是一个“无限的余地”。这并非轻慢，而是一种创作关系的重塑——当表现对象不再步步紧逼，笔墨便获得了更为自由的空间。但这自由并非凭空而来，它源于画家数十年对造型与笔墨关系的持续探索。从《水浒组画》到《羽琳琅》，从人物到花鸟，周京新始终在探索如何让笔墨从“勾线填墨”的惯性中解放出来，在造型的展开中获得自身的表现力。鱼，恰好成为了这一

探索的理想载体。

“水墨雕塑”是周京新为自己设定的课题。这一概念的灵感来源之一是欧洲雕塑家彼得森——那位用刀在木头上随意砍凿的艺术家。这或许提示我们，周京新的笔墨实验始终保持着一种开放的态度：他并不将自己局限于传统中国画的固有领地，而是敢于从其他艺术门类中汲取养分。在他看来，水墨与雕塑之间存在着某种本质的共通——它们都可以不拘泥于色彩，仅凭自身的语言构建起独立的艺术世界。当这种理解转化为创作实践时，便有了我们今天在展厅中看到的景象：那些丈二巨幅上的大鱼，早已超越了生物学的范畴，成为笔墨自身的形态与生命。

面对这些作品，我们看到的究竟是不是鱼？这是一个辩证又有趣的问题。鳞片细节被全然舍弃，取而代之的是鱼的形体、结构、姿态与动势被高度凝练为笔墨自身的节奏与力量。浓淡干湿的交织，既是水的深度，亦是墨的呼吸；笔锋的提按顿挫，既是鱼的形象，也是手的舞蹈。那些大鱼在水墨氤氲中，既是具象的生命个体，更是抽象的笔墨语言。它们挣脱了写实的束缚，回归到绘画语言的本体，却也因此获得了更为充沛的艺术张

力。这便是“周京新：有鱼”的独特之处，它们不是让笔墨屈从于具体的形象，而是让形象成为笔墨呈现的契机；不是对自然物象的摹写，而是心象的外化、意蕴的凝结。

在分享会上，关于“真诚”的讨论尤为动人。周京新坦言，画画时有的画作墨色自然滴落，有的则不然，自己画完便忘了当时的状态，因而笑言“后悔要是装一个监控就好了”。这并非技术上的犹疑，而是对创作中偶然性的珍视——那些无法复现的瞬间，恰恰是忘我状态下最本真的流露。他继而提出，创作时应有一盏“灯”照着自己，那是一种清醒的自我观照，让理性的自己在感性的挥洒中始终在场，不断追问这是不是自己。他甚至坦言，年轻时不可能想到将来会画鱼，但正是在这种不断自我清理的过程中，他找到了属于自己的表达。其实，每个人的身上都有这种真。而艺术之真，就在于把自己研究透，把自己内心深处有质量的东西挖掘出来。

值得细细品味的是，在每幅磅礴大鱼的画境深处，都藏有一尾灵动的小鱼。这并非刻意的经营，而是笔墨游走向自然流露的余兴——大鱼磅礴而不觉其空，小鱼潜藏而不自觉其微，二者相映成趣，恰如画者与观者之间

