



我最初的文学启蒙,来自中华古典文学连环画和红色经典故事。改革开放初期,我们晋南乡村的放牛娃最着迷的就是打仗的“小人书”——学名连环画,本地俗称“娃娃本”。我最爱看的是《三国演义》和《西游记》,不是图热闹,而是醉心于里面的故事和人物。那时买不起书,大多是借别人的来看。小村庄里的连环画数量有限,翻来覆去不过那几本,不够看,我便带上弟弟,去村边部队卫生所的垃圾堆上捡空瓶子、碎玻璃。等捡满一个装化肥的编织袋,两个人抬着走两三公里路,到镇上的废品收购站去卖。一“化肥袋”玻璃瓶能卖一毛六分钱,镇街上的书摊二分钱租一本连环画,还不允许两个人交换着看。于是我抱着四本《三国演义》,弟弟抱着四本《西游记》,坐在巨大的泡桐树荫下,靠着商店的外墙,一直读到太阳落山。那些年的每个周末,几乎都是这样度过的。这个童年时的心结一直伴随了我数十年,每当在旧书市场看到当年那套版本的《三国演义》连环画,我都会毫不犹豫地买下来珍藏。

红色题材的连环画同样迷人。《铁道游击队》《敌后武工队》轮流看,“好人”里的刘洪、王强、魏强,“坏人”里的刘魁胜、“哈巴狗”、松田,一个个生动的故事和鲜活的人物仿佛就在身边,心底的革命英雄主义也在这种阅读中潜滋暗长。这些连环画,还让一个乡村少年的人生视野得到了拓宽——我最早知道的一个外省地名,山东“枣庄”,就来自《铁道游击队》。

后来到了小学高年级,能够通读书籍了,便开始看评书版本的《隋唐英雄传》《明英烈》《说岳全传》。当然,书是每天放学后跑到一位在城里上班的邻居家里借来看的。这些以历史故事和人物为蓝本,经过一代代说书人集体创作的口语化长篇作品,是那个时代深受群众喜爱的大众文艺。对它们持久而反复的阅读,成了我在艺术审美上的“童子功”。后来,我在乡土题材的长篇小说《母系氏家》里对《水浒传》人物塑造和情节设置的借鉴,以及在军事题材的长篇小说《中国战场之共赴国难》中对历史人物情怀的把握,都得益于古典名著与红色经典的长久滋养。

## 二

真正意义上的经典原著阅读,是从《红楼梦》开始的。大约初中二年级的时候,我忘了从何处借来一套竖排本的《红楼梦》,足足有八卷,深蓝色的封皮很古典,好在内文是铅印的简体字。那个暑假,家里要侍弄些经济作物以赚取学费——棉花和西瓜是我们家主要的经济来源。我的任务是晚上去瓜棚看瓜,白天则带上弟弟,拉一小平车西瓜到村边的公路旁摆摊叫卖。每天黄昏,吃过晚饭后,我便一手提着防风的马灯,一手握着一卷《红楼梦》,走向暮霭笼罩的田野。心情是暗自激动的,因为夜里终于可以躺在瓜棚里读书了。我那个年纪,大约和宝玉、黛玉差不多大,因此读来并无障碍,反而激发了美好的遐想。美中不足的是马灯光芒微弱,又加上竖排本,要不住地点头追着字行看。

《红楼梦》是第一本真正激起我创作冲动的书。每次读完,总觉得没读够,不满足,不尽兴,心里涌动着股强烈的续写欲望,恨自己才情不逮,只得恨恨作罢。后来才知道已经有了那么多续写版本,八十回后结局各不相同,才明白对经典痴迷的人,远不止我一个。

四大名著里,我格外钟爱《红楼梦》和《三国演义》,每三五年便要重读一遍。丁玲曾说过,《三国演义》胜在用小故事塑造人物。20多岁的时候,我实在想读更多的三国故事了,便以赵云为主人公,自己动手写了一部《三国之龙虎会风云》。那不过是游戏之作,纯粹为了娱己,没好意思拿出来发表。前些时收拾书房,翻出了当年的手稿,没舍得扔,又放回了书柜里。

阅读白月霞的诗集《雪日与新书》,如同赤脚踏上一条雪径,在清冽的冷意中感知隐秘的灼热。从“和鸣”中与他者相遇,到“雪日与新书”中的物我观照,再到“合掌时刻”里的亲情回返,最后抵达“心灵练习”中的自我疗愈——这是一条从外部世界向内收缩、又最终向外散开的螺旋路径。整部诗集最令人动容的,并非某一首诗或某一行诗句的爆发力,而是一种贯穿始终的、近乎固执的“低温的燃烧”:诗人反复撩烧那些已然消逝或正在消逝的情感瞬间,不是为了挽留,而是为了在语言中完成一种伦理性的安置。

这种“低温的燃烧”,首先体现在诗人处理“我”与“你”关系的方式上。整部诗集中,“你”的面孔不断变换:消失的爱人、母亲、女儿、陌生女性、诗友同道,乃至另一个自我。诗人从不与人激烈互动或无间交融,而是站在不远不近的位置上,保持一种带有体温的注视。

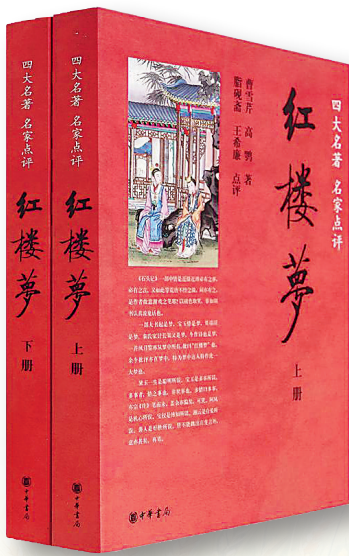
《良辰》以婚礼场景构建了观察者与被观察者的分裂结构:“她”在婚姻的海水中下沉,叙述者在岸边“失去春天”。诗人不直接言说自身,而是借由他者的处境来勘探情感的深层结构。《和鸣》中地铁卖艺者之间的硬币传递与音乐共振,将“和鸣”的本质揭示为一种匮乏中的慷慨;两个

# 经典照亮人生路

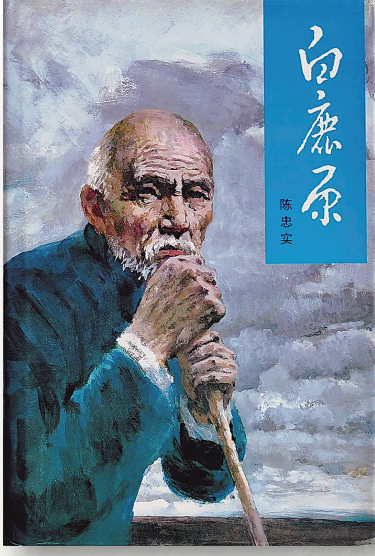
□李骏虎



上海人民美术出版社出版的《三国演义》连环画



中华书局出版的《红楼梦》



1993年,第一版《白鹿原》单行本



也是在那个暑假里,我在部队卫生所的垃圾堆上捡玻璃瓶时,发现一个窗台下面扔着一本没有封皮的书。左右看看没人,一把抓过来揣进怀里就跑。那时还没学过鲁迅先生《孔乙己》里那句“窃书不能算偷”,心跳得快从嗓子眼里蹦出来。下次再去公路边摆摊卖西瓜的时候,我随手从路边揪了一把蒿草,编成草圈放在小方桌上,又挑了一颗最大的西瓜搁在草圈上,安排弟弟坐到桌子后面招呼买瓜的人,自己则在小平车后面铺个麻袋片,躺上去偷闲看那本书。

那本书跟我从小学读的古典文学和山西“山药蛋派”乡土小说都不一样。它塑造的人物是新鲜而现代的知识分子形象,故事背景放在城市和世界,把美好的爱情和爱国情怀完美地交织在一起。我不知不觉泪流满面,记住了那个美丽温婉又刚强坚毅的女科学家丁洁琼。后来才知道,这本书是张扬老师的《第二次握手》。这本书让一个放牛娃知道了世界有多大,时代有多么激荡,爱情有多么伟大,人格有多么崇高。

我之所以上小学就能看到那么多书,是因为我有一个做着作家梦的农民父亲。他总是被本分的老农们嘲笑不务正业,把辛辛苦苦从土地里抠出来的血汗钱,全部拿去买文学杂志。每个月风雨无阻,他骑着公社奖给他的飞鸽自行车,跑20公里路到临汾市的邮局,买回新一期的杂志。因此,在我还只能看连环画的那些年,家里到处都是《人民文学》《小说月报》《作品》,还有我们山西省作协主办的《汾水》——也就是《山西文学》的前身。《汾水》是“山药蛋派”的主阵地,写的几乎都是农村的故事和人物,仿佛我的左邻右舍,读起来比较容易亲近。

可以说,我和父亲都是读着“山药蛋派”的作品学习写作的。有趣的是,父亲半生的梦想,就是能在《山西文学》上发表一篇短篇小说,但他最好的成绩,是一篇《马房故事》过了二审,止步于终审。而我呢,19岁那年就在《山西文学》发表了短篇小说《清早的阳光》。后来获得鲁迅文学奖的中篇小说《前面就是麦季》,写的也是乡土题材——“山药蛋派”经典的滋养,早已深入血脉当中。

## 三

自从我开始发表短篇小说,父亲便搁笔

了。他不再执着于自己的文学追求,却为我们营造出“晴耕雨读”的家庭氛围,这在那时的农村,实在不多见。

其实早在我上初中的那个暑假,也就是在瓜棚里读完竖排本《红楼梦》的那个夏天,这种氛围就已经形成了。西瓜卖完后,秋庄稼尚未成熟,连绵的秋雨便拉开了序幕。雨天不能下地,也不能割草放牛,却成了全家最惬意的读书时光:竹帘外雨声淅沥,竹帘内的堂屋里,每人各占一把小椅子,父亲和我们兄妹三人都捧着书,借着天光静静地读;母亲坐在旁边打毛衣,祖母则把头埋进膝盖上的小簸箕里,专心挑豆子里的小石子。

我读的是一本有前封没后皮、纸张已经发霉发硬的书——《悲惨世界》。已经记不清是借来的还是捡来的了,破裂的封皮上我留着“雨果著”几个字。那时我并不知道雨果是谁,但那个雨季里,我被芳汀和珂赛特母女的悲惨命运深深触动,也被冉阿让的善举与崇高人格所感佩。书中那些黑色背景的木刻插图,让我第一次领略到那个时代的黑暗与迷乱,而冉阿让与珂赛特之间的父女之情,又仿佛暗夜里的一堆篝火,温暖着读者的心。后来才知道,我读的仅仅是《悲惨世界》的第二部。虽然不完整,但它是我读到的第一部外国经典名著,也是我第一次接触世界文学大师的作品。我被雨果深深折服,在此后的岁月里,几乎通读了他所有的作品及相关传记,并在很多年里始终难以置信,这些伟大的作品竟是一个人用有限的生命创造出来的。

如果说中华文学经典塑造了我的审美,那么雨果则用他的巨著开启了我对人性和生活的认知。那种阅读体验,与成年后读到托尔斯泰的《战争与和平》截然不同:托翁将人物命运置于历史洪流之中,没有雨果笔下的苦难诗意与人格力量,却充满了爱国热情与民族大义。我后来创作以红军东征为题材的长篇小说《中国战场之共赴国难》,其中对战争形势的审视和战场情景的描述,便深受《战争与和平》的影响。

## 四

20世纪90年代后期,我读到了王小波的作品。他颠覆了我对传统小说技法的固有观念。抛开他小说中的荒诞性不论,其艺术手法

和诗意叙事,与川端康成有异曲同工之妙,他们都借鉴了打破时间线性的意识流叙事,又各自根植于本国的传统文化背景。我收藏了王小波和川端康成的所有作品,读他们,不像读福克纳那样令人沉醉,却与我有一种个人化审美上的高度契合。

王小波的《时代三部曲》让我对有趣味的智性小说产生了阅读偏爱。找不到类似的作品,便只好去重读钱锺书先生的《围城》。这一读,不再像少年时代那样为方鸿渐与唐晓芙的错过而落泪,而是为钱先生的嘲讽笔调击节赞赏,笑出眼泪。书写那样一个动荡流离的年代,他竟还能以这样的心态落笔,真是一个坚定而自信的人。有人说《围城》不够厚重,那是他没读出其中的人生况味与历史内涵。作为学者的钱先生,可以谦逊地说自己写小说不过是游戏之作,我们却不必当真,仅凭起首那句“红海已经过了”,便足以让它跻身世界文学名著的经典开头之列。

对于中国小说名著,我有一个很私人的评价坐标:《红楼梦》之后是《围城》,《围城》之后是《白鹿原》。不同时代的中国故事,贯穿着同一脉中华文化传统。我之所以敢这样评价,根本原因在于这三部作品我都阅读过5遍以上——它们是隔几年就禁不住要再读一遍的经典。关于《白鹿原》,我将其解读为写透了“传统与革命”的关系,是一部已经经典化的当代巨著。陈忠实老师是前辈名家中我屈指可数的有忘年交的一位。我应约为他的《原上的日子》写过点评,也在为《白鹿原》撰写的评论文章里,指出过他塑造的朱先生身上的“品格”瑕疵。陈老师毫无芥蒂,在去世前不久还专门打电话感谢我的评论。那个午后我们大约聊了几十分钟,后来他说不能再聊了,心脏供血不足,话说多了头晕。我说平时可以吃点阿司匹林,他说:“吃着呢。”活着的时候作品能够成为经典,是大多数作家的毕生追求,而陈忠实老师做到了。

如果人生中没有读过这么多经典名著,生活或许会是另一番模样。那么,经典对我们人生的意义究竟在哪里?我想起雨果在《海上劳工》里描写的那位渔夫吉里雅特——一个喜欢沉思、爱幻想、读伏尔泰《老实人》的人。雨果写道:人们共同拥有一个拥挤的世界,而吉里雅特一个人拥有另外一个世界。

(作者系山西省作协主席)

# 低温的燃烧

——评《雪日与新书》

□汪霖霖

的鞋垫,在屋子里哭得爬不起来——延迟的悲痛被安置在一个极其日常的动作用里。

怀念陈超的三首诗《阶梯教室》《你的扬琴仍在悲鸣》《老友记》,试图抵达深情的顶端,但并没有显示出激烈的悲怆。“全息投影再现你的课堂/虚构出我从未见过的场景”:“传说你仍在写诗,你的扬琴仍在悲鸣”。“虚构”与“传说”,道出了生死距离与生者的遗憾。诗人不直接触及亡者,而是通过教室、老友、诗稿,进行间接的、迂回的哀悼。这种轻描淡写中的克制,不是技术上的退让,而是有意识的选择。诗人将其情和体谅转化为一种不越界的诗意表达,这一转化的关键,在于她对语言与意象的独特处理。

《简洁时代》中,“词语在我手指上燃烧/十朵火苗燃烧,日日夜夜永不停歇”。“燃烧”虽是高温

词,却被置于“手指”这一狭小尺度,“十朵火苗”被数得清清楚楚,高温经过数量化和局部化处理,反而变成了一种可以忍受的、持续的灼痛。《雪日与新书》写雪,却拒绝将其作为纯洁的象征,“洁白的暗示仿佛在雪地擦燃一根火柴”,暴露了她对象征系统的不信任。《蜜桃时间》写桃子从套袋到采摘的全过程:“她的使命只为在八月呈现一个并列短语/甜且饱满多汁”,以实现对物象的祛魅。

新诗迫切需要空间性的、个人化的意象。白月霞正在尝试建立她的个人化意象生产机制。诗集里美丽的意象很多,但那些“不美”的部分反而更显力量。《把身体的螺丝拧开》中,“她用意念把每颗螺丝都拧松了一些”。诗人把身体机械化,心理动作转化为一个可操作的甚至笨拙的物理动

2026年9月4日 星期五

百家品书

范培松先生的《文学小史记》,读来有趣,也很有分量。说它有趣,是因为作者自谦此书仅为“窥探记录”,以“借文还魂”的方式,勾勒

出文坛名家精神深处的隐痛与沉浮;说它有分量,原因在于它不照搬史里的既定结论,而是拾起那些被时代洪流和宏大叙事所忽略的文人个体,为跌宕百年的中国文坛,留存了一份带着生命温度的心灵档案。

长久以来,现当代文学史的编纂带有鲜明的“集体化”特征。为了保证体系的完整和论断的稳妥,修史者往往主动取舍材料,将时代与个体身上那些毛刺般的纠结、矛盾与冲突统统剔除干净。于是,作家最真实的精神煎熬,不为发表的私人写作,以及埋藏在作品缝隙里的隐秘情绪,没办法充分呈现。范培松深耕散文研究数十年,坚信散文是作家本心的直接流露,因此他的书写不拘泥于文坛地位、作品

技法或荣誉奖项,而是绕过这些外在标签,直接看见文字背后那个有血有肉的人。他不对文人得失居高临下地论断,也不盲从既定论,只偏守一隅,凭自身的学养、审美与生命体验,透过文字与文坛名家展开平等的精神对视。书名中的“小”字,并非格局狭小,而是视角精微、立场私人、落点细碎。正统的“文学史”重在立体系、定正统,以时代和流派串联完整叙事;而范培松的“小史”则重在存真心、留余温,专收大史无法容纳的幽微心事与隐秘坚守。大史追求统一的标准,小史包容人性的复杂。范培松甘愿做一名独行客,还原文人未经修饰的精神世界。

《文学小史记》汇集了11位现当代文学名家的评述,观点新颖独到,各有出彩之处。仅以作者对丰子恺乱世创作的剖析,便足以窥见范培松“小史”史观的精髓与思运路径。他精细解读丰子恺在特殊年代私下写成的《缘缘堂续笔》,依托微观文本打捞被正史所遗漏的文人真实面貌,由此鲜明地凸显出“小史”研究有别于传统文学史的独特视角与学术价值。

何为“小史”?又为何以“小”观丰子恺?通行文学史对丰子恺的塑造高度统一:礼佛护生、心怀童心、文风清幽恬淡,是温润纯粹的“白湖湖君子”。这套公共形象,截取的是他早年公开创作的一面,光洁而完整。但范培松的解读选取了极小的切口——聚焦于1971至1972年间丰子恺秘密写下的60余篇散文。这批文字写尽旧俗旧事,却只能锁进抽屉、托付子女,直至多年后才得以面世。这份只为安放自我的私人书写,天然不属于宏大文学史的选材范围,唯有依靠“小史”的微观视角,才能被挖掘和解读。在这里,“小史”以单个文人的一段隐秘创作切片,避开流派、文坛地位等宏大议题,专门捕捉作家生死焦虑、审美错位等精神缠结,弥补了正统史书只塑完美形象、回避人性矛盾的不足。

范培松的解读,靠的是扎实的文本功夫与独立的审美判断,二者互为支撑,方才真正触及了丰子恺的灵魂。在对照层面,他将丰子恺晚年文字与其早年《缘缘堂随笔》、叶圣陶《两法师》、巴金同期文字并置考量。叶圣陶记述弘一、印光会面,笔墨凝聚于两位高僧的气度,丰子恺却偏偏看见那个被忽视的李居士。前后反差之巨,被他条分缕析地呈现,让理性的文本分析包含了人文的温度。

仰赖微观窥探、细致考据的批评方法,范培松掘出了正统文学史刻意隐去、未曾着墨的文人真容与文坛实相。正史笔下的丰子恺,永远是那位通透慈悲的美育家,而《文学小史记》则让我们看见一个真实立体的文人灵魂。通览《文学小史记》,不禁怦然有感:真正意义上的完整文学史,不应只有流派更迭、名家名作等单一叙事,更应沉潜于作家秘不示人的私人笔墨,深藏于时代缝隙里那些隐忍而剧烈的心魂搏动。文学批评与文学史书写的终极意义,无非是透过层层固化的历史尘障,去守护文字底下那一点鲜活、灼热、独一无二的本性本身。而这,恰恰赋予了《文学小史记》无可取代的史识意义。

(作者系广东清远市文艺评论家协会主席)

# 让文学史重回「人」本身

——读《文学小史记》

□马忠

作,呈现出一种简约合宜的、让物象自身说话的方式。《荒草如烟》的结尾“除了赴死,还可以与心中的荒草共生”,“共生”所带来的生物学的冷漠,反而让整首诗免于烦闷和悲伤的淹没,不流于廉价的抒情。

女性诗人要发掘出个人的“心灵词源”,终究需要一双顽固注视具体生命处境的眼睛——一双属于妻子、母亲、女儿,也属于女性同路人的眼睛。作者选择在日常生活的高温中,以物伤其类的共情、对细节的顽固注视、“不抱怨的平静”来完成女性经验的叙事。她的语言极少出现激烈的爆发,几乎不使用感叹号,句式倾向于陈述与折使,而非宣泄与质问。这种姿态构成了对“日常生活价值重构”的某种诗学回应:中国女性不需要再重复西方女性主义的性别对抗话语,而是需要在对日常经验的细密编织中,重新发现属于女人之间的相互体谅。

诗集的标题“雪日与新书”暗示了一种冷与暖、静止与流动、自然与文明的微妙平衡。然而,在平衡之外,是否还有更锋利的可能?这不仅是在给白月霞的问题,也是“让诗与诗人互赠沉重的尊严”这一永恒期待的题中之义。

(作者系河北师范大学副研究员)