

《儿童文学》教学参考资料

吴其南 黄夏青 主编



华东师范大学出版社

· 上海 ·

目 录

第一章 儿童文学理论教学参考资料	1
一、理论家论儿童文学摘录	1
二、练习题答题参考(思路及要点)	10
第二章 童谣教学参考资料	12
一、童谣补充资料	12
二、文本研习	15
1. 玲珑塔	15
2. 月光光	16
3. 听我唱个颠倒歌	18
4. 摇篮曲	20
5. 胡子和驼子	21
6. 七个阿姨来摘果	23
7. 大实话,没有差	24
三、童谣理论教学参考资料	26
四、练习题答题参考(思路及要点)	28
第三章 儿童诗教学参考资料	30
一、儿童诗补充教材	30
二、文本研习	33
1. 古诗三首	33
2. 电车上的小姑娘	35
3. 春雨	35
4. 野小河	36

5. 我家的蚊子	38
三、儿童诗理论教学参考资料	39
四、练习题答题参考(思路及要点)	41
第四章 童话教学参考资料	43
一、文本研习	43
1. 神话故事	43
2. 虎媪传	45
3. 沙的字	47
4. 去年的树	48
5. 一块烫石头	48
6. 自私的巨人	50
7. 海的女儿	52
二、童话理论教学参考资料	55
三、练习题答题参考(思路及要点)	58
第五章 儿童小说教学参考资料	61
一、文本研习	61
1. 浅的绿、深的绿	61
2. 幻想家	62
3. 凡卡	63
4. 一碗清汤荞麦面	64
5. 第六枚戒指	65
6. 我家房外的青草地	66
二、儿童小说理论教学参考资料	68
三、练习题答题参考(思路及要点)	70
第六章 儿童散文教学参考资料	72
一、文本研习	72
1. 小溪流的歌	72
2. 故乡的榕树	73
二、儿童散文理论教学参考资料	74

三、练习题答题参考(思路及要点)	76
第七章 图画书教学参考资料	77
一、文本研习	77
猜猜我有多爱你	77
二、图画书理论教学参考资料	78
三、练习题答题参考(思路及要点)	83
第八章 儿童戏剧影视教学参考资料	85
一、文本研习	85
1. 照镜子	85
2. 雪孩子	86
二、儿童戏剧影视理论教学参考资料	87
三、练习题答题参考(思路及要点)	89
第九章 中国儿童文学发展史教学参考资料	91
一、一些与儿童文学发展史有关的论述	91
二、练习题答题参考(思路及要点)	94

第一章

儿童文学理论教学参考资料

一、理论家论儿童文学摘录

一个成人不能再变成儿童,否则就变得稚气了。但是,儿童的天真不使他感到愉快吗?他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗?在每一个时代,他的固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活着吗?为什么历史上的人类童年时代,在它发展得最完善的地方,不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢?有粗野的儿童,有早熟的儿童。古代民族中有许多是属于这一类的。希腊人是正常的儿童。

(马克思:《〈政治经济学批判〉导言》。见马克思恩格斯著,中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译:《马克思恩格斯选集:第二卷》,人民出版社2012年版,第114页)

让儿童阅读胡乱选择的书籍比什么书也不读还要糟糕得多,有害得多:前者的危害是肯定的,后者的危害倒并不肯定。

(周忠和. 俄苏作家论儿童文学[M]. 郑州:河南少年儿童出版社,1983: 3.)

凡事各有其序。勉强的、过早成熟的儿童——是精神上的畸形儿。任何过早的成熟都不啻是对童贞的破坏。

(周忠和. 俄苏作家论儿童文学[M]. 郑州:河南少年儿童出版社,1983: 4.)

儿童文学作家应当是生就的,而不应当是造就的。这是一种天赋。这里不仅仅要求有才能,而且还要求有某种天才……不错,培养一个儿童作家需要很多很多条件:需要一颗天惠的、博爱的、温和的、安详的和孩提般天真无邪的心灵;需要有高深的智慧、渊博的学识和洞察事物的敏锐目光;不但要有生动的想象力,还要有生动活泼的、富有诗意的、能够活生生的光彩夺目的形象来表现一切事物的幻想能力。不言而喻,热爱儿童,深刻了解各种年龄儿童的需要、特点和差异,也是一些极为重要的条件。

(周忠和. 俄苏作家论儿童文学[M]. 郑州:河南少年儿童出版社,1983: 7.)

弗洛伊德注意到围绕着期待孩子“出生”这桩“喜事”所进行的各种意识形态形式,并只用这一点就向我们说明,个人就他们从来都是主体而言,永远是“抽象的”。谁都知道,一个未出

生的孩子是以何种方式被寄予这么多期望的。如果我们同意先不谈“感情”，即对未出生的孩子寄予期望的家庭意识形态的各种形式（父系的/母系的/夫妇的/兄弟的），那么这就等于平淡无奇地说：事先就可以肯定，这个孩子将接受父姓，并由此获得一个身份，成为不可替代的人。所以，甚至在出生前，孩子从来都是一个主体。他在特定的意识形态的模子里被认定为这样的主体，从被孕育开始，就有人按照这个模子来“期待”它了。

（阿尔都塞. 哲学与政治：阿尔都塞读本[M]. 陈越，编译. 长春：吉林人民出版社，2011：307—308.）

“启蒙思想家”的思想不仅仅是关于个人与社会的理论，而且形成了一种关于精密、有效和经济的权力的技术学，与那种君主权力的奢侈使用形成对照。让我们再次听听塞尔万所表达的思想：“……愚蠢的暴君用铁链束缚他的奴隶，而真正的政治家则用奴隶自己的思想锁链更有力地约束他们。正是在这种稳健的理智基点上，他紧紧地把握着锁链的终端。这种联系是更牢固的，因为我们不知道它是用什么做成的，而且我们相信它是我们自愿的结果。绝望和时间能够销蚀钢铁的镣铐，但却无力破坏思想的习惯性结合，而只能使之变得更紧密。最坚固的帝国的不可动摇的基础就建立在大脑的软纤维组织上”。

（米歇尔·福柯. 规训与惩罚[M]. 刘北成，杨远婴，译. 北京：生活·读书·新知三联书店，2007：113.）

成年仪式使男孩和各种母性形象坚决绝裂，将他的本体与母亲割裂，从心理上及社会上将他置于父亲们的群体中去。在这种状况下，一位男子要出生两次：第一次他降生到一个母亲与女性的世界中，接着在发育期象征性地死去，并随即再生到成年男子的世界中去。

（维克多·特纳. 庆典[M]. 方永德，等译. 潘国庆，校. 上海：上海文艺出版社，1993：156.）

塔克最近指出，人类可以塑造自己的本性到什么程度，只要看看不同社会对童年所具有的不同期望就可以明了。因此，在相当程度上，童年是一种能代表成人期望的函数。

（柯林·黑伍德. 孩子的历史[M]. 黄煜文，译. 麦田出版社，2004：21.）

当孩子们不愿意将某些感觉告诉父母或家里其他人的时候，他们会第一次体会到秘密神奇的分隔力。当他们觉得自己与别人不同时，他们也就有可能获得一种自我认知。在体验秘密的过程中，孩子们会发现一些新的东西：内在的灵性、隐私以及内心世界里其他看不见的东西。因此孩子们对自己的感觉的隐藏其实是一种成长的标志，是他们走向成熟的标志。

（马克斯·范梅南，巴斯·莱维林. 儿童的秘密：秘密、隐私和自我的重新认识[M]. 陈慧黠，曹赛先，译. 北京：教育科学出版社，2004：78.）

儿童文学的意识形态基础就是对于儿童的假设,这一点尤其清楚地体现在现代读者如何看待过去为儿童所创造的文学上。

(佩里·诺德曼,梅维丝·雷默. 儿童文学的乐趣[M]. 陈中美,译. 上海: 少年儿童出版社, 2008: 130.)

儿童文学是一个由目标读者所定义的文本集……一个社会对儿童的观念是一种自我满足的预言。那些描述孩子真正像什么或真正能够达成什么的观念,可能是不正确的或不完整的,但一旦成人相信了,他们就不仅会让这些观念成真,还会成为全部的真实。换句话说,这些观念是作为社会意识形态的一部分在运作: 意识形态这个观念体系控制着(至少是试图控制)社会成员看待世界和理解自身位置的方式。

(佩里·诺德曼,梅维丝·雷默. 儿童文学的乐趣[M]. 陈中美,译. 上海: 少年儿童出版社, 2008: 122.)

儿童文学与其说是儿童阅读的东西,不如说是生产者希望儿童阅读的东西。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽,译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 5.)

“儿童文学”这个词语中的儿童被最有用地理解为作家在响应成人购买者的假定时在其作品中想象和暗指的那些儿童读者。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽,译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 6.)

所有被归属为儿童文学的各种不同类型的文本都有一个共同点,那就是作者与目标读者之间的鸿沟。

(佩里·诺德曼,梅维丝·雷默. 儿童文学的乐趣[M]. 陈中美,译. 上海: 少年儿童出版社, 2008: 19.)

《杜里德医生》……邀请儿童读者发展一种双重意识——既快乐地像孩子一样又脱离那种孩子样,从一种成人视角看待和理解孩子样。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽,译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 48.)

儿童文学的成人从业者必须为儿童说话、说关于儿童的话、向儿童说话,儿童被推定不能

为自己说话、不能谈论自己(至少以文学文本的形式)对自己说话,就像东方主义者推定东方人是这样一样。作为一个场域,儿童文学是一种成人活动,它最重要的话语和对话是成人之间的那些,而不一定是跟儿童进行的那些。即使完全由这些活动产生的、声称对儿童说话的文本,也是间接这么做的。它们最先、最有影响的读者是成人编辑,然后是成人书评者,因此,文本必须,且不可避免地吸引这些成年人的口味和需求——这就解释了它们为何把焦点放在把儿童转变成控制着儿童阅读的那些成人想让他们、需要他们成为的人。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 170.)

赛义德说:“作为一个存在的事实和一个道德的事实,东方主义出于东方之外”。儿童文学的成人从业者——作家、编辑、图书管理员、学者——也是如此,他们出于童年之外。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 170.)

儿童文学是那种建构儿童以满足成人对儿童的需要和欲求的文学。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 178.)

如果看起来最热衷于提供乐趣的文本假装在教育,而看起来最热衷于教育的文本却声称提供乐趣,那么得出这个结论就是合理的:在取悦或教育的可能程度所构成的光谱上,占据中段位置的那些不太极端的文本总是既提供乐趣,又进行教育。取悦和教育的双重目的意味着儿童文学文本典型地、矛盾地倾向于既教育、又取悦它们的隐含读者。

结果,它们的童年幻景就是分裂的……这个儿童是殖民事业的儿童般的生命存在:既是一个有可能成为成人的生物,又是一个和成人人性相异、相反的生物。儿童文学就是一种典型拥有双重童年幻景的文学。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 187.)

问题不是儿童实际上喜欢什么或需要什么,而是成人对儿童喜欢什么或需要什么感知如何塑造了成人为儿童提供的这种文学。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 195.)

儿童文本的许多成人叙述者的声音都是一个以友好但坚决控制的方式对待那些被殖民者的仁慈的殖民官员的声音。

(佩里·诺德曼. 隐藏的成人: 定义儿童文学[M]. 徐文丽, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 221.)

儿童七八岁, 渐有欲周知世故、练达人事之心。故各国教育令, 皆定此时为入学之期, 以习普遍之智识。吾国旧俗, 以为世故人事, 非儿童所急, 当俟诸成人之后。学堂所课, 专主识字。自新教育兴, 此弊稍稍衰歇, 而盛作教科书, 以应学校之需。顾教科书之体, 宜作庄语, 谐语则不典; 宜作文言, 俚语则不雅。典与雅, 非儿童之所喜也。故以明师在前, 保母在后, 且又鳃鳃焉。虞其不学, 欲其家居之日, 游戏之余, 仍与庄严之教科书相对, 固已难矣。即复于校外强之, 亦恐非儿童之脑力所能任。至于荒唐无稽之小说, 固父兄之所深戒, 达人之所痛恶者, 识字之儿童, 则甘之如寝食, 秘之于篋笥。纵威以夏楚, 亦仍阳奉而阴违之, 决勿甘弃其鸿宝焉。盖小说之所言者, 皆本于人情, 中于世故, 又往往故作奇诡, 以耸听闻。其辞也, 浅而不文, 率而不迂。固不特儿童喜之, 而儿童为尤甚。西哲有言: 儿童之爱听故事, 自天性而然。诚知言哉! 欧美人之研究此事者, 知理想过高、卷帙过繁之说部书, 不尽合儿童之程度也。乃推本其心理之所宜, 而盛作儿童小说以迎之。说事虽多怪诞, 而要轨于正则, 使闻者不懈而几于道, 其感人之速, 行世之远, 反倍于教科书。“附庸之部, 蔚为大国”, 此之谓欤。

(孙毓修. 《童话》序[J]. 教育杂志, 1909(2).)

儿童期的二十岁的生活, 一面固然是成人社会的预备, 但一面也自有独立的意义与价值: 因为全社会只是一个生长, 我们不能指定那一截的时期是真正的社会。我以为顺应自然生活各期——生长, 成熟, 老死, 都是这种的生活。所以我们对于误认儿童为缩小的成人的教法, 固然完全反对, 就是那不承认儿童的独立生活的意见, 我们也不以为然。那全然蔑视的不必说了。在诗歌里鼓吹合群, 在故事里提倡爱国, 专为将来设想, 不顾现在儿童生活的需要的办法, 也免不了浪费了儿童的时间, 缺损了儿童的生活。

(周作人. 儿童的文学[M]//周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 38.)

据麦克林托说, 儿童的想象如被迫压, 他将失了一切的兴味, 变成枯燥的唯物的人; 但如被放纵, 又将成为梦想家, 他的心力都不中用了。所以, 小学校里的正当的文学教育, 有这样三种作用: (1) 顺应满足儿童之本能的兴趣和趣味; (2) 培养并指导那些趣味; (3) 唤起以前没有的新的兴趣和趣味。

(周作人. 儿童的文学[M]//周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 40.)

自己背着因袭的重担,肩住了黑暗的闸门,放他们到宽阔光明的地方去;此后幸福的度日,合理地做人。

(鲁迅.看图识字[M]//鲁迅.鲁迅论儿童文学.徐妍,辑笺.北京:海豚出版社,2013:16.)

孩子是可以敬服的,他常常想到星月以上的境界,想到地面下的情形,想到花卉的用处,想到昆虫的言语;他想飞上天空,他想潜入蚁穴……所以给儿童看的图书就必须十分慎重,做起来也十分烦难。

(鲁迅.看图识字[M]//鲁迅.鲁迅论儿童文学.徐妍,辑笺.北京:海豚出版社,2013:140.)

儿童文学当具有秋空霁月一样的澄明,然而决不像一张白纸;儿童文学当具有晶球宝玉一样的莹澈,然而决不像一片玻璃。

(郭沫若.儿童文学之管见[M]//王泉根.民国儿童文学文论辑评·上.太原:希望出版社,2016:64.)

儿童文学,无论采用何种形式(童话、童谣、剧曲),是用儿童本位的文字,由儿童的感官以直诉于其精神堂奥,准依儿童心理的创造性的想象与感情之艺术。

(郭沫若.儿童文学之管见[M]//王泉根.民国儿童文学文论辑评·上.太原:希望出版社,2016:69.)

一个有成就的作家,愿意和儿童站在一起,善于从儿童的角度出发,以儿童的耳朵去听,以儿童的眼睛去看,特别以儿童的心灵去体会,就必然能写出儿童能看得懂、喜欢看的作品来。

(陈伯吹.儿童文学简论[M].武汉:长江文艺出版社,1982:26.)

如果审读儿童文学作品不从“儿童观点”出发,不在“儿童情趣”上体会,不怀着一颗“童心”去欣赏鉴别,一定会有“沧海遗珠”的遗憾;被发表和被出版的作品,很可能得到成年人的同声赞美,而真正的小读者未必感到有兴趣。

(陈伯吹.儿童文学简论[M].武汉:长江文艺出版社,1982:10.)

儿童文学并不是教育学的一部分。但它要担负起教育的任务,贯彻党所决定的、指示的教育方针,经常地密切配合国家教育机关和学校、家庭对这基础阶段的教育所提出来的要求——培养社会主义新人,通过它的艺术形象,发出巨大的感染力量,来扩大教育的作用,借以获得影响深刻的教育效果。

(陈伯吹.儿童文学简论[M].武汉:长江文艺出版社,1982:10.)

不一定非有儿童文学这种东西不可。没有儿童文学也一样活得很好。曹雪芹他们那时候看什么儿童文学？最多学两首儿歌了不得了。鲁迅他们那个时代的人怎么样？也没有什么儿童文学，什么图画书供他们阅读，即使有一点写儿童的，也不是什么“浅语”，而是文言。他们不也一个一个活得很好很健康吗？那时候没有人想起来，要创造专门的东西——可供儿童欣赏的东西。所以我有时候挺偏激的，反对总是强调儿童文学的特性。我甚至连这些特性到底是什么都不太清楚。我是凭我的直觉写，有个大概的意识。我不想搞得太清楚我究竟要注意一些什么东西——那些叫做儿童文学的东西。这么多年的创作，有过困惑，但那是另样的困惑，唯独没有关于什么是儿童文学的困惑。但现实是，在我的全部作品中，除了极个别的作品有一些越轨、不太像写给孩子的东西外，我以为我的绝大部分东西，还是适合儿童看的。

（曹文轩. 论少年小说[M]//霍育英. 语文改革与儿童文学研究. 香港：香港教育学院出版社，2004：71.）

儿童文学承担着塑造未来民族性格的天职！……中国在发生了一次重大历史转折之后，沉入了深刻的民族自省。在充分肯定悠久的民族历史和辉煌灿烂的民族文化之后，人们承认：中华民族的性格有待完善和加强。

儿童文学在承认这一事实之后，对过去那种顺从的、老实的、单纯的儿童形象加以否定。它向人们表明：它喜欢坚韧的、精明的、雄辩的孩子。它不希望我们的民族在世界面前仅仅是一个温顺的、厚道的形象。它希望全世界看到，中华民族是开朗的、充满生气的、强悍的、浑身透着灵气和英气的。

（曹文轩. 曹文轩儿童文学论集[M]. 南昌：二十一世纪出版社，1998：31.）

儿童审美力的机制似乎更应是从生理器官走向文化器官的早期审美发展，“社会性心理”的过早启蒙是否符合儿童特点，是否能被正确解析，是值得怀疑的。成人认知中好人、坏人，善、恶等的社会大义，试图传导给孩子去认识，究竟是不是有可能，也是值得怀疑的。我甚至还有一种极端的思考：如果检索一下一个人长大之后要是照他小时候所读的童话或故事中所写的那种“认识”去生活，将会是什么样子？答案是那时提供的“认识”其实根本无用。就像当时无法向孩子讲清“轮船”是什么，而只能告诉他是“河里开的汽车”一样。儿童的认知过程中，其实充满了“假认识”，处于一种逐级纠正的状态。从审美能力效应的角度讲，享用终生的是感知的东西。以至儿童期的情感的东西似乎也是极不可靠的，真有意义的是一切文学结构下的信息在孩子身心中转换而积淀下的“运动觉”的审美力能量，是生理器官实现文化形态。

（班马. 你们正悄悄地超越[M]//金逸铭. 探索作品集. 南昌：江西少年儿童出版社，1989：403.）

儿童文学成人作家更深层次地进入自身的无意识状态,正极有可能与儿童的自我中心状态达到某种沟通,在“原生性”心态“造象”上,迸发出种种有原型意味的艺术,浑然遥远又人心自通。

(班马.你们正悄悄地超越[M]//金逸铭.探索作品集.南昌:江西少年儿童出版社,1989:413.)

回想起来,在我的青少年时代,对我影响最大,至今还成为我做人的基本信念的是一篇童话,就是安徒生的《海的女儿》。这篇童话所表现的对人的信念,对美好事物的信念,还有为了这个信念不惜献出一切的精神,都深深地影响着我,一直到今天还在影响我。这其中就包含了一种浪漫主义精神。我觉得这种影响对一个人非常重要,也是一个人“精神的底子”。

(钱理群.语文教育门外谈[M].南宁:广西师范大学出版社,2003:54.)

人们往往是根据孩子不仅与大人不同,并且跟大人相反的这种原则来运作上述那些假设的——“孩子被大人定义为他者,就和女人被男人定义为他者是差不多的方式。”

德里达在说到“男人只有划出界线、排除他以外的……自然、兽性、原始主义、童年、狂癫,以及神圣的纯度,才有办法称他自己是男人”时,指出上述之重要性。换句话说,我们和之前的我们是不同的,以及我们是由之前的我们进化而来的。经由这样的观念,才让我们了解到我们是谁:我们不像自然,不像野兽,不癫狂也不神圣——而且最重要的是,我们不像孩子。“如果孩子不与成人区别,”金赛坚定地说:“我们就以为自己受到严重威胁,严重到冒着存在的危险,首先是作为大人的意义。”

乍看之下,德希达列出的所有“他者”,其性质都优于人性,因而与人性不同:它们是自然中的自然,神圣中的神圣。德希达认为维护先到者与较原始者的优先地位,对于那些把自己看成是后来者的人来说,是自我虐待的危险行为,因为那表示他们是纯真状态一路堕到如今这副模样。我们经常把童年看成是造成这种自我虐待的“它者”。我们关于孩子比较接近自然或上帝,以及关于它们的无知,其实的确是一种得到救赎的纯真等老生常谈的说法,是掩饰了当我们必须以大人的观点去看待事物时,对于生命的种种现实深深的不信任——而更重要的或许是一种对于事实上从来不存在的怀旧。

为数不少的成人评论,就是从这种赞扬孩子般的“他者”的角度来看待儿童文学,并且着重诉诸“孩子般”的特质,如欢乐和好奇等。罗丝说儿童文学整体来说,光就儿童文学的存在,就代表了这种怀旧。她相信童年的实际本质吓坏了大人——尤其是童年的情欲。因为我们已经接受了一种思考模式,并视之为常态,所以我们会把其他的——特别是童年当中,那些我们曾经拥有并相信自己已经成长超越了的——都看成混乱和带有威胁性。为了不让自己制造这种混乱,我们就建构出去掉了所有具有威胁性的童年意象。事实上,金赛断定我们把孩子气看作

是“一种纯洁,一种一无所有和一种毫无内涵,无能为力……不为任何必要的理由所牵绊一种可以按照我们喜欢的方式去建构的,亦即称作孩童式的那种空白状态”。然后我们把建构出来的形象,在文学作品中呈现给孩子,好说服他们的生活的确是我们替他们想象的样子。“如果儿童小说在书中建立一种儿童形象”,罗丝说:“它这样做是为了保护书本以外,不容易被书本掌握的孩子。”

(培利·诺德曼. 阅读儿童文学的乐趣[M]. 刘凤芯,译. 台北:天卫文化图书股份有限公司,2009: 103.)

作为文学大系统中的一个相对独立的组成部分的儿童文学,是成年人为了吸引、提高 3 至 16—16 岁的少年儿童鉴赏文学的需要而创作的一种专门文体。它既是由少年文学、童年文学、幼年文学三个层次的文学所组成的集合体,又是由“儿童本位的儿童文学”与“非儿童本位的儿童文学”两大部类所构成的整一体。不同年龄阶段少年儿童的审美心理差异与接受能力,决定并制约着少年文学、童年文学、幼年文学各自具有的审美特征及思想、艺术上的要求:少年儿童审美趣味的自我选择与生长、变化着的视读经验的自我调节,则规定了“儿童本位的儿童文学”与“非儿童本位的儿童文学”存在的客观性与科学性。无论是“三个层次”还是“两大部类”的文学,它们都有维护自己独立的创作规律与艺术个性的权利,都以其自身的文学价值——认识、教育、审美、娱乐与平衡心理的作用,通过童话、小说、散文、诗歌、影剧与科学文艺等体裁,将少年儿童培育引导成为具有健全的文化心理、理想的精神人格、高雅的文学修养、优渥的审美意识的社会成员为最终目的。

(王泉根. 现代中国儿童文学主潮[M]. 重庆:重庆出版社,2000: 57.)

对童年的认识、理解和把握构成一定的童年观念。关于儿童观念既是儿童文学理论的出发点,同时又蕴含和提供了儿童文学研究的潜在的和可能的理论生长点。换句话说,儿童文学的理论可能的展开方向是以社会对儿童这一现象的理解为基础的,对于儿童的一定的理解角度、方式和认识水平规定着理论思维的相应的深度和广度。这是因为,特定的童年观念总是要借助一定的儿童文学作品来传达的,而对儿童的认识越全面,把握越深刻,则相应的创作就越可能拥有较大的深度和广度,当然它所能提供的理论生长点就越多,理论所具有的活力也可能越强。

(方卫平. 儿童文学的当代思考[M]. 济南:明天出版社,1995: 151.)

成长是一个时间性事件,是人存在的根本性规定,有三种对时间的态度:一种像佛教主张的那样通过寂灭来摆脱时间的烦恼;二是干脆沉沦于感性生活的自在本能规律中,装作忘记了时间;三是通过对日常生活的诗意超越很多神性来战胜时间。只有第三种态度才能确认人类

精神的本质。

(樊国宾. 主体的生成: 50 年成长小说研究[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2003: 206.)

二、练习题答题参考(思路及要点)

(说明: 一个问题常常不止一个答案, 文学更如此。但大致的范围还是应该有的。下面提供的只是一些答题的思路和要点, 使用者完全可以根据自己的理解去发挥和创造。下面各章同。)

1. 为什么说从艺术表现的角度看, 儿童文学首先是一个因读者对象不同而引申出来的叙事问题?

文学是一种对话, 对话的内容和形式不是由对话的某一方, 而是由对话的双方决定的。儿童文学作为一种类型从一般文学中区分出来, 就是因为其读者对象是少年儿童, 由此形成一个成人/儿童的对话类型。儿童文学的一切问题, 如题材(写什么)、主题(表现什么样的意蕴)、体裁(形成什么样的类型)、叙述方式乃至语词语调, 都可以用这个对话类型的特殊性来解释。

2. 怎样理解儿童文学反映社会现实的特殊性?

和其他文学类型一样, 儿童文学也是一种社会意识形态, 是社会生活的反映, 并反过来影响社会生活; 但儿童生活处在社会生活的边缘, 接触的主要不是处在社会生活中心的政治、经济、军事、外交等, 而是属于历史中时段、长时段的生活, 如文化、世代相传的经验、具有普遍意义的道德观、价值观等; 成长是儿童文学的基本主题; 儿童文学的内容具有不同时间不同阶层的人们都能认同的特征。

3. 为什么说“童年”是建构出来的? 它是怎样建构出来的?

童年是生命中的一段时间, 不同人生命中的这段时间是非常不一样的。生活在“五四”运动时期的童年和生活在 1950 年代的童年不一样, 生活在改革开放前的童年和生活在新世纪的童年不一样。时间不是空洞的, 时间是和政治、经济文化等联系在一起的。就算处于同一时代, 不同的人的童年也非常不一样。不同的人对童年的理解也不一样。这些不同的理解便产生不同的“童年”。

4. 儿童文学作为一种相对独立的文学类型, 其文体依据是什么?

儿童文学的文体依据是社会、成人和儿童对话的特殊性: 创作者是成人, 接受者是儿童。

5. 儿童文学和成人文学创作上的最大不同是什么?

儿童文学创作和非儿童文学创作的最大不同在于: 儿童文学创作是先确定了读者对象(少年儿童)而后再有意识地为这个读者群体进行创作的, 非儿童文学创作一般没有这种事先的确定。

6. 为什么说儿童文学的基本主题是“成长”?

成长是内在于生命自身的。儿童处在迅速成长的时期, 长身体、长知识、长文化、长道德,

儿童文学要适应这种需要,特别是在感性方面给成长以动力和规范。从社会方面说,也要用自己的理想、价值观等对自己的下一代进行塑造。综合这两方面,成长成为儿童文学的基本主题。

7. 儿童接受文学作品有哪些主要特点?

儿童的文化水平偏低,缺少审美经验,他们对文学作品的选择主要是从内容而非形式出发的。他们偏爱那些浅近单纯的作品,如故事;偏爱有趣的作品,因为浅近而无需反思;主要是顺应性阅读而非审视性阅读;容易沉浸到故事中去而不善于拉开距离进行反思。儿童文学要照顾儿童阅读的特点,但又要引导他们从这种不成熟的阅读状态中超越出来。

第二章

童谣教学参考资料

一、童谣补充资料

我和月亮手拉手

月亮走,我也走,我和月亮手拉手。月亮去捞鱼,我去背笆篓。打到鱼来吃,骨头喂花狗。

Father、mother 听我说

Father、mother 听我说,我在学校里读 book。样样功课都 good,只有 English 不及格。

拉大锯,扯大锯

拉大锯,扯大锯,姥爷家门口唱大戏。接闺女,请女婿,小外甥,也带去,问你愿意不愿意。

风来了,雨来了

风来了,雨来了,老和尚背着鼓来了。

风婆婆,送风来

风婆婆,送风来! 打麻线,扎口袋;扎不紧,刮倒井;扎不住,刮倒树;扎不牢,刮倒桥。

平则门,拉大弓

平则门,拉大弓,过去就是朝天宫;朝天宫,写大字,过去就是白塔寺;白塔寺,挂红袍,过去就是马布桥;马布桥,跳三跳,过去就是帝王庙;帝王庙,摇葫芦,过去就是四牌楼;四牌楼东,四牌楼西,四牌楼底下卖估衣。^① 问问估衣多儿钱卖,打个火抽袋烟儿,过去就是毛家湾儿;毛家湾儿,新街口儿,卖大糖,过去就是蒋家房;蒋家房,安烟袋,过去就是王奶奶;王奶奶,啃西瓜皮,过去就是火药局;火药局,卖钢针儿,过去就是老城根儿;老城根儿,两头儿多,过去就是王八窝,晴天晒盖子,阴天钻汤锅。

^① 估衣:出售的旧衣服或原料较次、加工较粗的新衣服。

三岁娃(其一)

三岁娃,会栽葱,一栽栽到路当中。过路的,莫伸手,尽他开花结石榴。石榴肚里一棵葱,早晨开花细蓬蓬。桃花开到二三月,菊花开到九月终。金橘子,赛芙蓉,好花还是月月红。

三岁娃(其二)

三岁娃,会栽葱,一栽栽到河当中。过路的,莫伸手,尽他开花结石榴。石榴肚里一壶油,乡里大姐梳油头。大姐梳的盘龙髻,二姐梳的走马楼,三姐不会梳,一梳梳个狮子盘绣球,一滚滚到黄鹤楼。

狼打柴,狗烧火

狼打柴,狗烧火,猫儿上炕捏窝窝。捏了几个?捏了三个。大哥一个,二哥一个,那一个哪儿去了?叫虎儿叼走了。虎儿哩?上山了。山哩?雪蔽了。雪哩?化了水了。水哩?和了泥了。泥哩?抹了墙了。墙哩?叫猪滚倒了。猪哩?杀了。肉哩?吃了。皮哩?扔了,叫那个拾粪老汉拾走了。熬也熬不烂,煮也煮不烂,气得老汉一头汗。熬也熬烂了,煮也煮烂了,老汉气得也没气了。

山歌

鲤鱼鲤鱼跳龙门。鲤鱼你也好:你有鳞,亏难^①泥鳅一个人!泥鳅泥鳅你也好:你有眼,亏难爬蟹脸扁扁!爬蟹爬蟹你也好:你有铗,亏难螺蛳水面爬!螺蛳螺蛳你也好:你有壳,亏难虾蟆打赤膊!虾蟆虾蟆你也好:你有皮,亏难鸡公五更啼!鸡公鸡公你也好:你有翼,亏难蚊虫飞过夜!蚊虫蚊虫你也好:你有脚,亏得跳蚤走不脱!

唐僧骑马东里个东

唐僧骑马东里个东,后面跟着个孙悟空。孙悟空,跑得快,后面跟着个老妖怪。给五毛,找一块,你说奇怪不奇怪。

天上一颗星

天上一颗星,屋上一只鹰,楼上一盏灯,桌上一本经,地上一根针。捡起地上的针,收起桌上的经,吹灭楼上的灯,赶走屋上的鹰,数清天上的星。

① 亏难:亏欠、为难。即让某人吃亏、作难了。

菊花开

板凳,板凳,歪歪;菊花,菊花,开开。开几朵? 开三朵。爹一朵,娘一朵,剩下那朵给白鹅。

数蛤蟆

一只蛤蟆一张嘴,两只眼睛四条腿,扑通一声跳下水。两只蛤蟆两张嘴,四只眼睛八条腿,扑通扑通跳下水。

亮月亮,镗镗镗

亮月亮,镗镗镗,家家囡囡白相相。拾只钉,打把枪,戳杀官鹰烂肚肠。肚肠勒浪枪头上,老鹰衔去做道场。道场做得阿好看? 道场做得勿好看。乡下娘娘勿来看,城里娘娘倒来看。看仔一身汗,转去揩揩妈妈再来看。

排排坐

排排坐,吃果果,哥哥转来割耳朵,割只耳朵称称看,两斤半,吃一半,剩一半,剩到明朝斋罗汉,罗汉不吃荤,带毛小鸡囫囵吞。

I caught a fish alive

One two three four five, I caught a fish alive. Six seven eight nine ten, I put it in the river again. Why did you let it go? For it bit me so.

Do-Re-Mi

Doe, a deer a female deer. Ray, a drop of golden sun. Me, a name I call myself. Far, a long long way to run. Sew, a needle pulling thread. La, a note to follow sew. Tea, a drink with jam and bread. That will bring us back to doe, Oh oh oh, Do Do Re Mi Fa So La Ti Do! So, Do!

My Little Tricycle

Here I come, here I go, riding on my little tricycle, around the world, around the world, me and my little tricycle, my little tricycle.

Twinkle Twinkle Little Star

Twinkle, twinkle little star, how I wonder what you are. Up above the world so high,

like a diamond in the sky. Twinkle, twinkle little star, how I wonder what you are.

Ten Little Indian Boys

One little two little three little Indians. Four little five little six little Indians. Seven little eight little nine little Indians. Ten little Indian boys.

Ten little, nine little, eight little Indians. Seven little six little five little Indians. Four little three little two little Indians. One little Indian boy.

One little two little three little fingers. Four little five little six little fingers. Seven little eight little nine little fingers. ten fingers on your hands.

Ten little, nine little, eight little fingers. Seven little six little five little fingers. Four little three little two little fingers. One finger on your hand.

二、文本研习

1. 玲珑塔

读这首童谣,人们可能会很自然地产生两种感受。其一,没有意义。既没有思想含义,也没有道德教育的含义,也不包含一般童谣中常见的有益的知识内容。其二,它是一首很典型的童谣。

一首没有思想、道德、知识内容的童谣为什么能成为一首广为流传的经典童谣?这不仅涉及人们对这首童谣的理解,更涉及人们对整个童谣,乃至整个给儿童阅读的文学作品的理解。

这首童谣没有思想、道德、知识方面的教育内容,它吸引读者的、将读者召唤到文学活动中来的,首先是它的音韵节奏,是它在声音方面的美感。“玲珑塔,玲珑塔,玲珑宝塔十三层……”当孩子们无心地、也可以说是忘情地咏念着这极富节奏感,极其顺畅的词句时,其作为“歌”,作为“谣”的特点突出地表现出来。音韵、节奏,将声音方面的美感突出到作品的中心位置,主要依靠作品的音乐美来吸引、征服读者。音乐美,作品的音韵节奏绝不是没有意义的。知识、思想是人对世界的一种理解、整理,音韵、节奏也是人们对世界的一种理解、整理。世界上有各种各样的声音,它们本无所谓秩序、意义,当人们对各种各样的声音进行选择、加工,赋予它们一定的规则,让它们按某种方式排列起来,如在某些相同的位置出现相同的韵母,让某些音长、音高有规律地交替出现,声音便被秩序化,就显出了“意义”。这种秩序化、意义化的声音是人对世界的抽象、整理,反过来,作为反身抽象,也是人对自身的规范、整理。正是在这种双向的规范、整理中,人和艺术中的世界都从疏远的自然中超越出来,客观的世界心灵化了,心灵的东西也客观了。美感也在这种沟通中产生了。“玲珑塔,玲珑塔,玲珑宝塔十三层……”,在这鲜明优美的节奏中,人们体验到对称,体验到和谐,也体验到审美的愉悦。《玲珑塔》一类童谣没有思想、道德、知识方面的内容,但绝不是没有意义的。对于刚来到这个世界的孩子,这种感性、

感觉方面的规范、命名,其实比理性方面的规范、命名更重要。

这首童谣对儿童的吸引力还在于它的滑稽感。作品说在某地有座塔,塔前有座庙,庙里有个老和尚,老和尚有六个徒弟:“一个叫青头楞,一个叫楞头青,一个叫僧僧点,一个叫点点僧,一个叫铤葫芦把,一个叫把葫芦铤。”这些名字都很怪。怪是越出常态,是非和谐。怪诞,非和谐是产生喜剧的一种主要因素。在日常生活中,谁叫“青头楞”“楞头青”一类的名字呢?名字的怪意味着行为多少也有些怪。下面讲他们各自的本事。有的会念经,有的会打磬,有的会吹管,有的会撞钟,这些并不是什么特别大的本事,但却是孩子们在日常生活中较少看到的,因而有一种新奇感。特别是这么多和尚,这么多事情汇集在一起,创造出一种热闹的游戏意味的景象,这对儿童也是有吸引力和影响力的。滑稽、喜剧是美学的重要范畴,是人的美感的重要方面。它将人从严肃的符合规范的日常状态中疏离出来,以幽默、玩笑的心态看待周围的世界,使生活变得轻松,有趣味。这种趣味感、美感是从幼时的童谣、故事中开始感受到并培养发展起来的。

《玲珑塔》还有一个特点,即它的某种叙述性。《玲珑塔》并没有故事。故事包含时间,是一系列按时间关系排列的事件的叙述。这里只讲了某地有怎么样的几个人,他们叫什么名字,各有什么特点,既没有矛盾冲突,也没有事件进展时间顺序,因而不构成事件,也没有故事。但它有地点,有人物,有人物的特点,因而有了事件、故事的萌芽,有了某种准故事性。这不仅减少了这首童谣记、咏的难度,使儿童在诵念二、三遍后即可记住,使作品变得更易传播,也增加了作品的趣味性。儿童原是喜欢听故事的,具有某种叙述性也是童谣常见的特点之一。

回到本文的开头。《玲珑塔》没有思想、道德、知识方面的内容,但没有思想、道德、知识方面的内容并不表明这首童谣没有意义。问题的关键在于我们对“意义”一词的理解。并不是只有理性方面的内容、认识方面的内容才有意义,形式也是一种意义。对于儿童来说,感觉、感性方面的命名、规范有时比理解、知识更重要,更有意义。正是淡化、消隐了思想、认识方面的内容,感觉、感性方面的特点才凸显出来。这正是人们感到它是一个典型的童谣的原因。

2. 月光光

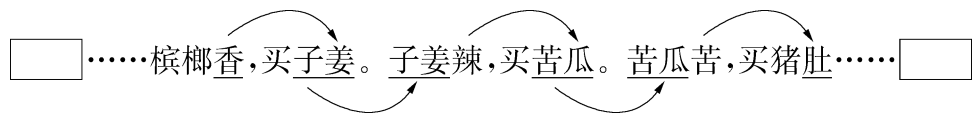
《月光光》是一首连锁调。即用押尾韵和押头尾韵的方式将句子连缀起来,成为一个环环相扣的链状结构,再加上一个与这个链状结构相连但又不属于这个链状结构的头与尾,就成为一个类似链条锁的“连锁调”。如《月光光》,“月光光,照地堂,年卅晚”是头,“船有底,浸死几个日本鬼”是尾,中间部分便是作为主体的“链状结构”:

□……槟榔香,买子姜。子姜辣,买苦瓜。苦瓜苦,买猪肚……□

连锁调的特点就主要表现在中间这个链状结构上。

(1) 交替地押尾韵和押头尾韵。押尾韵,是相应的两个句子的结尾有相同的韵母,如“槟榔香(xiāng),买子姜(jiāng)”,“香”“姜”有相同的韵母(-ang);押头尾韵,是上一句子结尾的词和

下一句子开头的词有相同的韵母,如“买子姜,子姜辣”。从上一句的“子姜”到下一句的“子姜”,用的是顶真修辞,上一句结尾的词变成下一句开头的词,音、形、义完全相同,韵母自然也一样。这样,整个链状结构在声音上就被贯穿起来了。



一方面,因是交替使用押尾韵和押头尾韵,一次音韵上的变化形成一个“环”,上一个“环”和下一个“环”又互相连接,连起来就有一种“环环相扣”的感觉。另一方面,押韵是上一句的某些部分(某一韵母)转移到相应句子的相应部分。押尾韵是相同韵母出现在下一个相应句子的末尾,押头尾韵是上一句子结尾的韵母变成下一句子开头的韵母,连起来,会觉得所有句子都像接龙一样连接起来,不断换韵却不显一般换韵常有的生硬,给人一种圆润流畅、一气呵成、浩浩荡荡、一泻千里的感觉。

(2) 同一句式的不断反复。《月光光》是一首偏长的童谣,但在儿童那儿,念、诵、记却无大的困难,这主要是因为在其中间的链状结构运用了相同的句式,用一个相同的声音模式不断地反复。从意义的角度说,句式似乎应该是|买子姜,子姜辣|,一句话讲一个事物,接着一句话讲这个事物的一个特点,然后不断反复。但这样一来,句子的声音节奏就被完全破坏了。从音韵的角度说,句式应该是|槟榔 香,买 子姜|,第一句的音节组合是|2 1|(槟榔 香),第二句的音节组合是|1 2|(买 子姜),合起来,是|2 1 1 2|(槟榔 香,买 子姜),整个链状结构就是这一简单的声音模式的不断反复|2 1 1 2|,|2 1 1 2|……所以,这首童谣虽然看起来很长,但声音模式极为简单。只要记住这一声音模式,其余类推,很快就能将整首童谣记住了。童谣是儿童口头流传的,声音模式简单、易记是其基本要求。如果声音模式过于复杂,要在儿童中顺畅地传诵是不大可能的。

(3) 转移和变化。连锁调不仅有承袭、贯通、圆润、流畅的一面,还有不断转移和变化的一面。从声音上说,是“随韵接合”,但又不是一韵到底。从《月光光》看,几乎是一句一韵。之所以能做到这一点,因为在上面的句式中,一句讲一个事物,一句讲这个事物的一个特点,这两个句子间用顶真修辞,押头尾韵。(买子姜,子姜辣);但从“子姜辣”到“买苦瓜”,上一句是主谓结构,讲事物的特点,下一句是动宾结构,又得到一个新事物,这儿是押尾韵,只要上句的形容词(辣)和下句的名词(瓜)间念起来押韵即可,不要求意义上的相关。由于上一句事物的特征各不相同(香、辣、苦……),下一句便得到一种念起来和这一声音押韵的不同事物(子姜、苦瓜、猪肚……),于是出现“随韵接合”却“义不相贯”的现象。从“义”的角度看,念诵这样的童谣,仿佛一个个带着自身特点的事物迅速地在眼前出现,又迅速地消失,进入一个眼花缭乱、事物以极快的速度运动着的世界。这和儿童的心理特征正好相适应。儿童年龄小,生理、心理不成熟,注意力不能长时间地集中在某一点上,容易被更新奇的东西所吸引。这从一方面看当然不能

说是好事,因为这导致他们认识的粗浅、不稳定(儿童生理、心理不成熟,这种现象是很难避免的),但也包含了很积极的东西,那就是向往新奇,对世界充满了好奇心,对认识新事物充满了热情。向往新奇是人认识世界的一种基本的动力。一位科学家说,人类要把飞船开到月球、火星上去,和一个孩子掀开河里一块石头,想看看下面有什么东西,基本动力是一样的。孩子向往新事物,容易被事物所吸引,正反映了他们的求知欲望特别强烈。我们应该利用、培养这种求知欲、新鲜感,连锁调就是满足和培养儿童的这种特点,并使儿童在这一过程中感到愉悦的艺术形式之一。

连锁调是由一个链状的主体部分加上一个头和一个尾构成的。主体部分是开放的。只要连接没有缺漏和阻碍,链状结构可以拉长,也可以缩短。除此以外,开头和结尾也很重要。开头常用起兴句,要起得响亮,起得有蕴藉,使人感到后面有无限的内容。结句要简洁有力,要使已经形成惯性的链状结构突然止住。止住的主要办法就是突然改变句子的节奏。如《月光光》,主体部分的句子都是三个字一句,两句一转,环环相扣,无限延伸。但到“船有底”,突然改变节奏,出现七字句“浸死几个日本鬼”,惯性受阻,戛然止住,形成万马回旋,挽狂澜于既倒的动势感觉。这三部分的有机结合,才共同产生连锁调的艺术魅力。

具体到每一个作品,连锁调也是可以有許多变化的。音韵不同,节奏不同,出现的事物不同,事物的特征不同,都会给人不同的感受。《月光光》主体部分三个字一句,非常整齐。《亮亮虫,亮亮飞》则更复杂一些。同样是一句讲一个什么东西,一句讲这个东西的一个特征,但前一句是以一个分句作宾语,后一句不是讲这一事物有什么特征,而是讲这一事物没有什么特征,音韵节奏和语义内容都较《月光光》复杂。但在基本方面,两首童谣仍是大致一样的。正是因为有各种变化,才给连锁调的创作留出了一个可以自由发挥的天地。

3. 听我唱个颠倒歌

《听我唱个颠倒歌》是颠倒歌中颇为传统的作品,较典型地体现出颠倒歌的特点。

颠倒歌的突出特点是颠倒,《听我唱个颠倒歌》里充满了颠倒。太阳是从东往西落的,说从西往东落是颠倒;天上打雷自然是有响的,说没响是颠倒;地上的石头从上往下滚,不会从下往上滚;骆驼不生活在江里,更不会生蛋;鲤鱼不生活在山上,也不会搭窝;腊月不会酷热,六月不会暴冷;头不会梳手,口袋不会驮驴;咸鱼不可能是淡的,豆腐里不会有骨头;黄河中心没有韭菜,外甥也不可能到摇篮里抱外婆。所有这些都是颠倒,都是和实际情形相反的。把许多“颠倒”放在一起,“颠倒歌”颠倒的特点被更强烈地突出出来了。

颠倒是一种强烈的错位、不和谐。错位、不和谐会产生喜剧效果。一般认为产生喜剧需要两个条件,一是悖反,二是悖反的非严重性。悖反是不和谐,是反常态。悖反、反常态可以是表层的,如说话结巴,动作不协调,如卓别林扮演学企鹅走路的人物一样;也可以是深层的,如思想、认识上的不和谐,如皇帝赤身裸体地在大街上游行等。但这种悖反不能太严重,即其内容不宜是那种对人的心灵造成伤害的东西,严重伤害的悖反产生的是痛感而非喜剧。叶圣陶续

写安徒生的童话《皇帝的新衣》，说国王回到皇宫后的第一件事就是发布命令，叫人把那个说他没穿衣服的小孩抓来。于是出现了统治者要抓小孩和觉悟了的人民保护小孩的斗争。杀人、流血，最后人民冲进皇宫，把皇帝抓起来吊到树干上。续写得不错，但已不是喜剧。《听我唱个颠倒歌》中充满了颠倒、错位、不和谐，但其内容并不对人造成伤害，其美学效果自然是喜剧性的。这些悖反、错位的幅度大(颠倒)，因为在幼儿那儿还不可能进行深入、细致的区分，他们对世界的感知只能是粗线条的。孩子看出了颠倒歌所说内容的错位、不和谐，觉得自己超越了对这些知识还混沌无知的人(包括昨天的自己)，心里存些得意，故意错着说，其实是拿这些内容开玩笑，有些显摆自己，但却真实地表现了孩子感觉到自己成长而产生的优越感及由此而生出的喜悦，这和亚里士多德说的“喜剧是摹仿比我们差的人”是一致的。所以，颠倒歌表现的不是主体的颠倒、错位、迷失，而是对颠倒、错位、迷失的征服、嘲弄，是主体意识的伸扬，“笑着向自己的昨天告别”，是一种十分积极、健康、明亮的情绪。“告别”引起的是健康的笑声，儿童处在迅速的成长中，真正地感到太阳每天都是新的，这种超越感、成长的喜悦感也表现得尤为明显。这也是颠倒歌较多地出现以少年儿童为主要读者对象的童谣中的原因。

此外，颠倒歌在美学上还有一个特点，那就是将世界的语言性、命名性醒目地表现出来。我们常说，世界是语言的世界，语言的边界就是人的边界、世界的边界。某种从地上长出来的有枝丫有叶片的植物叫“树”，是人的命名，这种命名在其源始处具有人为性。如果我们开始称其为“草”而将我们现在叫作“草”的植物称作“树”，也不是绝对不可以的。这是一种社会契约。契约一旦达成，相对于个体便具有客观性。久而久之，我们忘记了这种契约性，将现在的命名看作是事物的客观属性，其实形成了对世界的遮蔽。这时，有人突然颠倒着说话，将“大”说成“小”，将“小”说成“大”，便成了“去蔽”，成了对世界本来面目的一次再揭示。周锐有一篇童话，叫《咸的糖，甜的盐》，用的便是这种手法。颠倒歌有意识地正话反说，在揭示世界的语言性、命名性的同时，以自己的命名代替社会的命名，虽然由于违反命名的社会契约性而不可能被社会承认，但毕竟表现了一种颠倒乾坤、重造山河、按自己的意志安排秩序的气魄，听起来很让人振奋、神往。

有两个问题需要注意。其一，颠倒歌既然以儿童已经知道事物的正面知识为前提，其创作就必须准确把握这个“度”：是为哪个年龄段、有什么样的文化背景的接受者写的？不要把对方还不懂的知识写进他们的颠倒歌，尤其忌讳同一首颠倒歌中的知识深浅不一。如在上面讲的《听我唱个颠倒歌》中，绝大部分知识都是最基本的，是幼儿都能欣赏的，但“黄河中心割韭菜”，就非所有孩子尤其是生活在城市的孩子所清楚的了。一些孩子不知道韭菜是什么，也不知道韭菜和海带有何区别。这时，这些孩子读这样的句子不仅茫然无措，无法引起笑声，还会真的以为韭菜生活在黄河中心，那就真的传递错误的信息，误人子弟了。但也不能离孩子太远，太远了也激不起喜剧效果。如成人读这样的儿歌，就会觉得它太小儿科，不值得笑话它。只有那些超越了这种知识不太远，对自己的超越还充满自豪感、优越感的人才会去笑话这种错位，

并从中获得愉悦感。关键在准确地把握这个“度”。其二,也不是所有的颠倒都能产生喜剧性的。在上述童谣中,“太阳从西往东落”“油煎豆腐骨头多”“放下田螺抱外婆”等就比“天上打雷没有响”“黄河中心割韭菜”等好一些。除了形象、节奏等方面的原因外,错位的幅度、形象的对比、怪诞的日常性也是需考虑的因素,只有这样,“颠倒”才能收到更好的效果。

4. 摇篮曲

陈伯吹的《摇篮曲》属于谱了曲以后可以给摇篮中的婴儿唱的歌词,它更接近“诗”而不是“谣”。摇篮曲的歌词主要是为成人而不是为婴儿写的,所以它可以深一些,可以是“诗”而不是“谣”,虽然我们常常将其放到“谣”“曲”一类的体裁中来认识和评说。但不管是诗是谣,主要都是为了配曲的,是“歌”中的“词”,一定要好配曲,适合要配的那类曲的特点,使“词”“曲”和谐统一,相得益彰。陈伯吹的这首《摇篮曲》正有这样的特点。

首先是作品中意象、画面的柔和和美丽。“风不吹,浪不跳,小小的船儿轻轻摇”“风不吹,树不摇,小鸟儿不飞也不叫”“风不吹,雨不掉,红红的花儿绿绿的草”“风不吹,云不飘,蓝蓝的天空静悄悄”,这儿写到的事物有微风、细浪、小船、小树、小鸟、红花、绿草、白云、蓝天,都是自然界柔和、优美的事物。色彩鲜艳,性情温和,即使动的时候,动作的幅度也不大,何况它们现在都安静下来了。将这些事物组织在一起,共同构成一个视觉上鲜艳优美,听觉上安宁柔和的画面,这和摇篮曲曲调方面柔和优美的要求是一致的。这可以说是对曲的适应,也可以说是对曲的一种要求。随着曲调,视觉上优美柔和的画面缓缓流过,令人赏心悦目,身心松弛,这既是催眠,也是心灵上的一种培养。

画面侧重视觉,曲调侧重听觉,文学中的画面是间接的,但听觉是直觉的,摇篮曲中的画面只有转换成曲调才能为婴儿所感知。《摇篮曲》中的曲调对婴儿而言分两个层次。一是歌词本身的音韵、节奏;二是按这种歌词所谱的曲的曲调。从歌词本身看,《摇篮曲》节奏轻盈、音韵柔和。押交摇韵(ao),属细声韵,一节四句,一共四节。每小节中,相应句的句式、字数、音韵节奏都完全一样。从音的角度看,后三节都是第一节的反复。这就造成一种轻轻摇晃、来回运动的感觉,和摇篮的运动形式刚好一致。歌词上的这些特点自然会在曲调上反映出来。或者说,歌词音韵、节奏上的特点就是对曲调的一种暗示、要求,甚至规定。只是,谱成的曲要比歌词本身的音韵节奏更丰富、更细致、更艺术化。歌词本身的音韵节奏,曲的音韵节奏,和摇篮本身的运动节奏和谐统一,最后达到和唱摇篮歌的成人的情感节奏及慢慢睡着的婴儿的身心节律一致,摇篮曲的效果便表现出来了。

《摇篮曲》还创造了一种特别温馨、安谧,充满安全感和可信赖感的氛围。画面柔和,音韵柔和,加之以轻轻地晃动,婴儿醒时较为紧张的神经、肌肉、心灵都得到了放松。世界很安静,孩子的心也很安宁。风不吹、浪不跳、树不摇、鸟不叫、雨不掉、云不飘,世界很安静,妈妈就在身边,婴儿躺在摇篮里,就像躺在妈妈的怀抱里,摇篮就是妈妈怀抱的放大和延伸,孩子感到世界是温馨的、安全的、可信赖的。随着摇篮的摇动,《摇篮曲》一次次地反复,歌曲里事物的动作

幅度越来越小(从“小小的船轻轻摇”到“小鸟儿不飞也不叫”到“红红花儿绿绿的草”到“蓝蓝的天空静悄悄”)以至于悄无声息,伴随着孩子从安静到入睡。这种安静、充满安全感和可信赖感的氛围不仅直接“催眠”,也有助于婴儿健康地成长。

摇篮曲是为孩子的也是为大人的。孩子是大人的未来,大人的希望。当大人(特别是年轻的母亲)摇着摇篮、唱着眠歌,看着孩子慢慢睡去的时候,她也是看到自己的希望在长大。此时的母亲,是充满着幸福感的。“小宝宝啊,你安稳稳地睡一觉”“小宝宝啊,你畅快地睡一觉”“小宝宝啊,你笑咪咪地睡一觉”“小宝宝啊,你甜蜜蜜地睡一觉”,这是祝愿,也是期待。不只是期望摇篮中的孩子安静地睡着,也在祝福孩子快点长大。所以,《摇篮曲》创造的安宁、幸福、甜蜜的氛围不仅是孩子睡觉的环境,也是母亲此时的心情。摇篮曲,是生命源头的歌,也是关于未来的歌,是唱给最幼小者的歌,也是唱给整个世界的歌,它因爱而深情,因爱而博大。

5. 胡子和驼子

《胡子和驼子》是一首绕口令。绕口令就是一些念起来很“绕口”、拗口的儿歌。为什么“绕口”、拗口?就是一句话、一段话里包含了许多相同、相近、相反、易产生矛盾的音,当人们用正常或较快的速度发这些音时,这些音会互相重叠、切换、转弯,形成阻遏、干扰、冲突,像人奔突在一条极细极窄、中间又不时地从不同方向伸出障碍物的通道里,要极为敏捷地闪避腾挪,稍有不慎,就会被撞翻,倒在通道里走不出来。庖丁解牛为什么让人佩服?因为其掌握了牛体的内在肌理,掌握了高超的运刀技巧,当然还要加上刀本身锋利非凡,所以所到之处游刃有余。一些舞台上的队形表演为什么让人惊叹?也是因为安排得巧妙。许多的人,不只是静止时队形整齐,动作一致,更在运动时,前进后退,互相穿插,变幻无穷但互不磕碰,舒展流畅如行云流水。难度越大,做得越准确到位,越流畅,越见功夫。绕口令也如此。“吃葡萄不吐葡萄皮儿,不吃葡萄倒吐葡萄皮儿”,看起来只有两行十几个字,因把几个距离极近、发音颇有难度的字放在一起,想清晰准确地将它们切分开来,变成一个个字正腔圆的音,实在是很不容易做到的事。如果有谁真的做到了,那就好像庖丁解牛一样,真正获得人们由衷的佩服。这是绕口令作为一种艺术形式具有持久的生命力的主要原因之一。

但绕口令的生命力也来自相反的方向,即人们无法将这些极拗口的绕口令准确、快速、流畅地念出来。勉强为之,必然疙疙瘩瘩、磕磕碰碰,不仅音和音互相缠绕、重叠、含混不清,而且还会因为缠绕、重叠发生变异,产生出额外的喜剧效果。仍以上面提到的两首绕口令为例。“吃葡萄不吐葡萄皮儿,不吃葡萄倒吐葡萄皮儿”,由于“葡萄”“不吐”“皮儿”“倒吐”几个字发音极近,快速念出十分不易,念不好,互相干扰,听上去就是一片“扑脱扑脱”的声音。这便形成错位,错位使声音变得怪诞,这怪诞便是喜剧感的来源。在《胡子和驼子》中,“驼子”“骡子”“螺蛳”“胡子”等音相近,念起来互相干扰,发不好,变得跌跌撞撞、疙疙瘩瘩,很容易产生热闹的搞笑的效果。这是绕口令童谣喜剧美学的另一个重要方面,甚至是更重要的方面。

绕口令的绕口主要是声音上的矛盾、冲突,其作为一种童谣类型的艺术感、美感也主要来

自这一层次。但是,语言、文学作品作为符号和符号系统,不只包含了能指也包含了所指,能指和所指是一枚硬币的两面,虽有区别有距离,但是统一的。所以,符号能指层面的热闹会在所指层面反映出来,所指层面的热闹也会使能指层面的热闹得到强化。反映在绕口令中,就是它常常创造一个矛盾、冲突的小事件,设置矛盾冲突的场面和过程,将声音上的矛盾冲突隐含在矛盾冲突的事件中,使热闹的效果更集中和鲜明地表现出来。在《胡子和骡子》中,只有一个场面,出现在这一场面中的只有两个人,两个人都带着自身的物件——骡子和螺蛳,然后两物相撞,导致它们的主人发生冲突。从语音上说,“胡子”“驼子”“骡子”“螺蛳”,声音上的矛盾冲突虽不算最严重,但作者利用句式上的一再重复使这些有矛盾的词一再出现,一会儿作为主词出现,一会儿作为宾词出现,使得叙事有点向无序的方向发展。螺蛳是零散之物,一担螺蛳被撞翻,撒了一地,粘泥带水,要重收起来自是不易;骡子虽然只有一头,但却是有名的倔强之物,平时被主人牵着、管着,不太容易造次,此时受了冲撞、惊吓,加之主人忙于打架,没工夫管它,自然趁机添乱。两位主人都觉得自己有理,不依不饶,大打出手,场面自然进一步失控。还可想象周围有许多看热闹的闲人,有的劝架,有的拱火,起哄架秧子,看热闹不嫌大。这种“乱”和声音层面的“杂”混合在一起,乱糟糟闹哄哄有了些狂欢节的意味。

这种热闹感、喜剧感有时也通过人物性格表现出来。绕口令写到场面、事件,就必然会写到人。事件是状态的变化,状态的变化主要是人的行为引起的,而人的行为起因于人的动机、性格,这就将绕口令中的场面、事件和人的性格联系起来了。如《板凳和扁担》:

板凳宽,扁担长,扁担要绑在板凳上。板凳不让扁担绑在板凳上,扁担偏要绑在板凳上。

这里的“板凳”和“扁担”可以看作是两个性格执拗的人,可以是孩子,可以是大人,可以一个是孩子一个是大人,一个要执拗地纠缠另一个,另一个执拗地不让对方纠缠,于是反反复复,视觉、听觉、情感上都给人杂乱、喧嚷、热闹的感觉。《胡子和骡子》中,两个外形有些超出常态的人偶然相遇,将螺蛳担撞翻了,螺蛳撒了一地,这已够乱的了,两人不是友好地处理突发的场面而是扭打在一起,场面失控,更向无序、悖反的方向发展。所谓“情节是性格的发展史”,此处便是性格决定情节,性格主导了事件的面貌和发展方向。

为什么绕口令写到的形象,不论是人还是其他事物,多是脾气暴躁、性格执拗的角色?绕口令不是叙事性文本,其任务不在于写人物、写性格,加之篇幅短小,不可能展现人物性格的许多侧面和形成历史,只能是一个角色一种性格特征。绕口令的主要任务是创造一个混乱的、热闹的场面,要在短短的几句话里将一个特征鲜明的场面表现出来,所以写到的角色都是急性子、直脾气,性格执拗、一根筋,你直,我比你直,你急,我比你急。绕口令有时又被称为“急口令”,“急”不只是就作品声音上的特点说的,也是就场面和人物性格特征而说的。

绕口令成功表演中的震撼感、敬畏感和不成功的表演中的热闹感、喜剧感是一种什么样的关系?一方面,是相反相成。一首绕口令,难度越高,表演者越能准确、清晰、流畅地将其表现出来,越能让人佩服,越能在观众心里引起震撼;而同时,也越能引起失败的不成功的表演,越能使一些不成功的表演出尽洋相、狼狈不堪,越能使场面热闹,使观众进入狂欢。成功的表演和不成功的表演互相衬托,差距越大,张力越大,美学效果越明显。另一方面,也是一种自我否定中的提升。绕口令是一种主要依靠声音层面的险、奇、怪、异创造美感和喜剧感的艺术,从表面上看,热闹、狂欢带有自我贬抑的特征,因为它将我们身上不和谐的一面,如低、俗等宣泄出来,使我们看到自己身上的局限。但是,这种显示又不是完全负面的。因为其在一定程度上也彰显了旺盛的生命力,一般条件下,低俗是一种否定性的身体表现,但是,敢于将这种否定面表现出来,正视它,又从自己的身体中分离出另一个自我,这个被分离出的自我从现实的自我中超越出来,站在高处俯视现实中的自己,嘲弄现实中的自己,就和我们有时站在高处看出别人的不和谐、对其进行嘲弄,获得一种优越感一样。从这一意义上说,热闹及其创造的喜剧感,又成为一种自我肯定,一种由这种自我肯定、自我超越带来的快乐。这就如巴赫金所说,将人带到节日的广场上,人们可以卸下日常生活中不得不戴上的各种面具,纵情地搞笑、对别人甚至自己尽情地耍弄,进入一种解放化的狂欢。

6. 七个阿姨来摘果

在最原初的意义上,数数歌是协助幼儿数数用的。一个孩子还小,还不会数数,教他一首简单的儿歌,把一些简单的数字组合在里面,孩子无意地跟着念,跟着诵,儿歌记住了,数字也就记住了。这是一种用文学的方式协助知识灌输、理性生成的例子,教育当不拒绝使用。事实上,在幼儿那儿,感性与理性,艺术与科学,都是尚未明显区分的,各种文化门类之间的交互利用、促进,是一种正常现象,不必用“这样做是不是实用功利性太强了”“有一个明显的认识目的,这样的作品还算不算文学”这样的问题去责备它。

数数歌的重心其实并不在这里。将一些简单的数字组织在一起,只是一个形式,目的不一定就在“数数”。连一二三四五都不会数的孩子是年龄尚很小的孩子,这样年龄的孩子是否能记诵儿歌都尚是问题,这些童谣中涉及的内容他们大概也无法理解。所以,真正念数数歌童谣的大多是早已超越了简单“数数”年龄的孩子。这时,童谣中“数字”对他们的意义有时是创造一种节奏。“一四三,二五七,马兰开花二十一……”,一般是在孩子们跳橡皮筋时用的。孩子们在意的并不是数字,而是它的节奏。“一二三四五,上山打老虎……”,有了前面的“一二三四五”几个数字,这首童谣每行的字数,所要押的韵,整个童谣的节奏就大致地确定下来了。有时“数”也起到一种起兴的作用。如上面引用的“一二三四五,上山打老虎,老虎不吃我,专吃肉地主”,用“一二三四五”起兴,引出后面的节奏、音韵,二者内容上并无大的联系,“数数”在这儿并无意义。当然,若能在一首诗中不仅引入数字而且将数字变成诗歌内容的一部分,表现得准确、和谐,当是数数歌最理想的效果。如《盖成大楼房》,用了一、二、千、万等数字,将人多力量

大的含义表现得很形象,很充分,数词与其他词汇间也融合得很妥帖。这方面最出色的例子当属《一去二三里》。这其实是一首古典诗,废名在《竹林的故事》里借人物之口说出。短短四句,二十个字,其中数词占一半。数词表数量,本身并无形象,可整首诗不仅写得形象鲜明,视觉上极具美感,而且意境优美,有古典风味。音韵柔和,有味外之致。已很难作为一般的数数歌谣来看待了。

《七个阿姨来摘果》也是一首较有特色的数数歌。“一二三四五六七,七六五四三二一”,七个数字,第一遍是顺着数,第二遍是倒着数,一正一倒,强化了数字,符合数数歌的本意。更重要的,这一正一倒,刚好是七言诗的韵律。“一”“七”押韵。不仅押尾韵,一、二句之间同一“七”字,押的又是头尾韵。既押头尾韵又押尾韵,一、二两句在声音上显得浑然一体,极为顺畅。“七个阿姨来摘果,七只花篮手中提”,这是画面,是形象。“一二三四五六七,七六五四三二一”没有画面,没有形象,只有声音上的音韵节奏,“七个阿姨来摘果,七只花篮手中提”不仅有音韵,还有了画面、形象。这形象是对幼儿说的,是幼儿熟悉的人物。没有背景,没有人物、画面的历史,只有七个阿姨,都提着花篮,简洁、突出,符合幼儿的思维方式。在幼儿眼中,这些人物、画面其实都是活动的。他可能想到电视上的人物,想到老师,想到生活中的阿姨,甚至想到年画,色彩鲜艳而美丽。将这两句和前面两句连起来,隐隐地感到那些单纯的数字似乎有了些意义。比如是一种起兴,比如是提前数出“七个阿姨”“七只花篮”?但这也只是一种“隐隐的”感觉,并不确定。再往下,是“七种果子摆七样,苹果、桃子、石榴、柿子、李子、栗子、梨”,推出七种水果。对于幼儿,这又是一种知识,使他知道七种果子的名字。有了这七种水果,画面上不仅增加了色彩,而且还让人联想到水果的香味。视觉、听觉、味觉合在一起,美丽、香甜,不仅丰富了幼儿对世界的认识,更对其感觉进行了塑造,是一首知识和艺术融合得较好的童谣。

7. 大实话,没有差

大实话,没有差,小孩没有大人大。黑豆黑,黄豆黄,谁的孩子叫谁娘。石磙大,鸡蛋小,哥哥的媳妇叫嫂嫂。兔怕狗,鼠怕猫,老母鸡下蛋没有毛。

大实话

正月里,是新年,大年初一头一天。过罢初一是初二,过罢初二是初三。二月里,寒未消,小孩没有大人高。锅台都比烟囱低,勺子添水不如瓢……

“大实话”也是童谣中的一种特殊类型。和颠倒歌睁着眼睛说瞎话相反,“大实话”是一本正经地、煞有其事地讲一个明如白昼的连三岁孩子都知道的事实或道理,也即堂而皇之说白话。

为什么堂而皇之地说白话也能成为一种艺术形式?和颠倒歌相似,“大实话”也是以参与念诵这一作品的人都清楚地知道这些知识为前提的。一个没见过锅台和烟囱的人听到“锅台

都比烟囱低”是不会感到惊讶、不会有任何艺术感的。从“大实话”这类童谣中即使可以获得某些知识启蒙,也并非其作为艺术作品的本意。颠倒歌是知其颠倒而故意颠倒,大实话是知其“实”知其“白”而故意地实着说白着说,其美感艺术感就蕴含在这种既“实”且“白”的“说”中。

“说”首先自然是一种个体性行为。我说,你说,他说,说什么,怎么说,都发自不同的个体,打着强烈的个人的烙印。但是,“说”作为人类社会特有的符号活动,社会交际活动,又是高度社会化、群体化的行为,因而被社会高度制约。一个具体的个人,不仅说话的内容,就是说话的方式,也在不同程度上被某种社会规约规定和制约着。否则,就会显得“怪”,呈现出某种“怪诞”的面貌来。颠倒歌和“大实话”等就都是因为“怪”而走入人们的视野的。颠倒歌是所说内容的颠倒、怪,“大实话”则是说话的方式的怪、异。因为在人们习惯性的期待视野里,在人们熟悉的社会规约里,“说”总是要说点什么的。即说话要有内容,要有意义,要告诉别人点什么,要引起别人点反应,不会什么内容什么意义都没有一本正经地说废话,说大家都懂都知道的、说了等于没说的“大实话”,一本正经地说废话就是在说话方式上违反了社会规约,所以显得“怪”,即在说话方式上将自己从习惯化的社会规约中间离出来达到了陌生化的效果。

同样是怪诞、陌生化,大实话、大白话和新奇、怪异等毕竟是不同的。新奇式的怪异,如我们前面说的颠倒歌,主要以所说的对象、对象与周围事物的关系出现变异、错位、颠倒,显出出格、非常态的面貌;大实话、大白话则是完全稳定,过度稳定,挑选的是社会中确定无疑的事物特征、人际关系和实际上变动的世界,特别是与人们常有的游移、闪烁甚至扯谎的说话方式形成对照,就像生活中突然见到一个特别憨厚的孩子一样。一方面觉得他有些笨拙,不会变通,不灵动;另一方面这种不灵动中也包含了一些可爱的地方,就像大熊猫的笨拙使人觉得可爱一样。孩子的稚拙常常是不灵动的。有时是行为上的不灵动,有时是思维上的不灵动,有些是认识上的不灵动,笨笨的让人觉得好笑。朱光潜论美的产生,其中之一就是机械性。机械性违反了生命的本性,和生命性的运动、变通要求形成反差,是一种悖反,但却对生命无害。我们自己童年时可能都经历过这种笨拙、不灵动,但长大后超越了,站在高处去俯视当初的笨拙、不和谐,觉悟到自己的成长,产生优越感,获得成长了的喜悦,所以大实话中的笨拙感其实也是一种喜剧感。

当然也有这种情况,周围的人、周围的世界过于奸巧,过于奸猾不老实,成为一种负面的带否定性的存在,这时,憨厚、笨拙就有可能成为一种价值上的正面被凸显出来,成为对圆滑、奸巧的一种映照、讽刺。如果是作家有意为之,这种憨厚、笨拙就有可能成为一种机智。如安徒生《皇帝的新衣》的那个小男孩,当周围的人明明没有看见新衣,出于种种原因为自己找出种种借口和托词,说自己看到皇帝的新衣的时候,他却忠实于自己的眼睛,实话实说,结果将真相揭示出来了。这种表现一般不是大实话的主要方面,因为这和大实话的天然稚拙、大智若愚是不一致的。

大实话是以实话、白话的形式出现的,但有时,这种实话、白话也可打上引号,即在实话、白话中有意地包含些别的内容,使实话变得不那么实,白话变得不那么白,某些蕴含的内容便产生了。

三、童谣理论教学参考资料

儿歌是“五四”时期歌谣运动开始后才普遍运用的名称,我国古代一般称“童谣”。在某些文献资料中也曾出现过其他名称,如“孺子歌”“婴儿谣”“童儿谣”“小儿谣”“小儿语”“小孩语”“孺歌”等。对于童谣的定义,有如下解释:

童,童子。徒歌曰谣。(《国语·晋语》韦昭注)

女童谣,闾里之童女为歌谣也。(《汉书·五行志》颜师古注)

童子歌曰童谣,以其出于胸臆,不由人教也。(杨慎《丹铅总录》卷二十五)

根据上面的解释,古代所谓“童谣”,即民间童男女所唱的歌谣,这与我们所说的“儿歌”的定义,基本是相同的。

(赵景深,车锡伦,何志康. 古代儿歌资料[M]. 上海: 少年儿童出版社,1963: 1.)

儿之有知而能言也,皆有歌谣以遂其乐。群相习,代相传,不知作者所自……是欢呼戏笑之间,莫非理义身心之学。一儿习之,可为诸儿流布;童时习之,可为终身体认,庶几有小补云。

(吕得胜.《小儿语》并序[M]//赵景深,车锡伦,何志康. 古代儿歌资料[M]. 上海: 少年儿童出版社,1963: 10.)

天籁者,声之最先者也,在物发于天,在人根于性,莺唤晴,鸠啼雨,虫吟秋,水激石,树当风,数者皆是也。儿童歌笑,任天而动,自然合节,故其情为真情,其理为至理。而人心风俗即准乎此。其于诗也,有似于风。流水柴门,夕阳樵径,辘轳过之,可以观矣。

(嵇山老叟.《天籁集》评语[M]//赵景深,车锡伦,何志康. 古代儿歌资料[M]. 上海: 少年儿童出版社,1963: 44.)

幼稚之年,未识道理,强以聒之,非所乐闻。唯俚俗之歌,入耳而不烦,上口而不逆,嬉戏之余,使其侣相唱相和,以能诵为高,强记为乐。

(伍兆鳌. 下里歌谣·叙[M]//赵景深,车锡伦,何志康. 古代儿歌资料[M]. 上海: 少年儿童出版社,1963: 101.)

儿歌者,儿童歌讴之词,古言童谣。《尔雅》曰:“徒歌曰谣”……又论童谣之起源,《晋书·天文志》:“凡五星盈缩失位,其精降于地为人,荧惑降为童儿,歌谣游戏,吉凶之应,随其众

告……儿歌起源约有二端,或其歌词为儿童所自造,或本大人所作,而儿童歌之者。”

(周作人. 儿歌之研究[M]//周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 30.)

凡儿生半载,听觉发达,能辨别声音,闻有韵或有律之音,甚感愉快。儿初学语,不成字句,而自有节调,及能言时,恒复述歌词,自能成诵,易于常言。盖儿歌学语,先音节而后词意,此儿歌之所由发生,其在幼稚教育上所以重要,亦正在此。西国学者,搜集研究,排比成书,顺儿童自然发达之序,依次而进,与童话相衔接。

(周作人. 儿歌之研究[M]//周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 31.)

盖儿歌重在音节,多随韵接合,义不相贯,如“一颗星”及“天里一颗星,树里一只鹰”,“夹雨夹雪,冻杀老鳖”等皆然。儿童闻之,但就一二名物,涉想成趣,自感愉悦,不求会通,童谣难解,多以此故。

(周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 33.)

在英语中,儿歌一词,颇有许多歧义的字,比较普通的,有所谓 rhymes, nursery song 等。前者的意思只是一种“韵语”,后者则是“抚育儿童之歌”的意义。以韵语表示儿歌,含义自然有点广泛;抚育儿童的歌,也只是儿歌的部分,似未能概括全体。周作人先生云:“儿歌者,儿童歌讴之词,古言童谣。《尔雅》曰:‘徒歌曰谣’。《说文》注云‘从肉言,谓无丝竹相和之歌词也’。”这话颇为明达可用。我意以为在“儿歌”这个名词所包括的意义,大约应该指的是,“儿童本身所作所唱的及别人为他们而作而唱的一切歌谣。”前一层,没有什么可疑,想大家都能明白;后一层,似乎有待于略加解释。西人研究儿歌,多把它分作两类,就是母歌和儿歌(这里儿歌两字,是儿童自己所作所唱的歌之意思)。母歌,是做母亲的为了小孩的需要,特别为他们而创作歌唱的,与儿童生活,有很密切的关系。并且,有很多母歌,后来便变成了儿童所唱的一部分。所以无论如何,母歌是应该归入儿歌里面的。此外还有一种大人或文人专为他们而作的歌——在内容与形式两方面,都以儿童的理解力及兴趣为依据——也可包容在儿歌这一名词之下,如现在坊间儿童读物上所登载的。如果我们要使采用的名词的含义不过于宽泛而略失却精密性时,那么,我们也可以把“童谣”两字,来表示民间自然的儿童所歌及他们母亲所唱的歌谣,而儿歌一词,则用以包括一切儿童与母亲及文人们为他们所唱作的歌。但童谣两字,在中国经过了二千多年来五行志派人士的附会涂抹,本来的意义已淹没不彰,所能给人认识的只是一种乌烟瘴气,暗无天日的误解,我们要采用它,非经过一度的洗炼之功夫不为功的。

(钟敬文. 关于《孩子们的歌声》[M]//本社. 1913—1949 儿童文学论文选集. 上海: 少年儿童出版社, 1962: 130.)

讖谣是讖纬和民谣的结合体……“讖谣是把讖的神秘性、预言性与谣的通俗流行性结合起来的一种具有预言性的神秘谣歌,是以通俗的形式表达神秘内容并预言未来人事荣辱祸福、政治吉凶成败的一种符号,或假借预言铺陈的政治手段。”关于讖谣的产生原因,史学家大多认为:“君炕阳而暴虐,臣畏刑而钳口,则怨谤之气发于歌谣,故有诗妖”;“……下既悲苦君上之行,又畏严刑而不敢正言,则必先发于歌谣。歌谣,口事也。口气逆则恶言,或有怪谣焉。”史学家将“诗妖”和“诗怪”的产生归于人事,归于上层统治者的残暴和下层百姓的畏惧无奈,认为“诗妖”和“怪谣”就是下层百姓的“怨谤之气”和“口气逆”,这种认识符合唯物主义思想,比较科学……

讖谣的最重要内容,并非成年人具有理性的民谣,而是未成年人的非理性童谣,二十五史中有关历史政治事件以及自然灾害的讖谣,大约三分之二是童谣……它从天人感应出发,认为上天通过荧惑星精“惑”儿童,使其“歌谣嬉戏”,因而才产生预言作用的童谣……这种童谣产生说是古代天人合一理论的一个具体体现。

(吕肖奂. 中国古代民谣研究[M]. 成都: 巴蜀书社, 2006: 79—80.)

四、练习题答题参考(思路及要点)

1. 解释下列名词: 童谣、连锁调、颠倒歌、数数歌、绕口令、摇篮曲。

参考答案请参看教材。

2. 说明念、诵对童谣的意义。

童谣是一种口头韵文学,其首先特点就是在声音上给人以秩序。念、诵将这种秩序落实在人的行为上,不仅获得节奏、韵律上的美感,而且从可视、可触之把握中对人的感觉进行了塑造。

3. 以《三岁娃》为例,说明一些没有思想内容的童谣对儿童的意义。

《三岁娃》没有明显的思想意义,它的意义首先在其优美的节奏、韵律中。节奏、韵律在声音上给人以秩序,为人的感觉立法,其实也是一种意义。从另一方面说,无明显思想意义的童谣给人一种游戏感,游戏是儿童成长不可或缺的一个侧面。有时,环境文化是负面的,无意义成为对这些文化的悬搁。零小于所有的正数却大于所有的负数。

4. 以《月光光》为例,说明连锁调的主要特点。

参考答案请参看教材。

5. 以《东西街》为例,说明颠倒歌的特点及其产生美感的原因。

参考答案请参看教材。

6. 什么是摇篮曲? 为什么说摇篮曲既是对儿童的也是对成人自己的? 摇篮曲在艺术上有哪些主要特点?

摇篮曲是眠歌,对婴儿的意义是曲调,婴儿是听不懂歌词的。歌词表现对孩子的期望,主

要表现成人的情感,是对大人说的。哄婴儿睡觉的眠歌要安详和谐,与这种曲调配合的歌词也要安详和谐,伴随以轻轻晃动的感觉,这也是摇篮曲在美感上的特点。

7. 什么是童谣(儿歌)? 童谣(儿歌)有哪些主要特点?

参考答案请参看教材。

8. 在中国历史上,童谣是怎样和谶纬学产生关系的? 怎样评价童谣中的“荧惑论”?

童谣和谶纬发生联系是中国古代人天人合一的世界观,认为天有意志,天的意志常常通过某种自然现象显现出来。儿童与自然亲近,被认为是荧惑星转世,儿童在无意识情况下说的话,如童谣,就被认为是天意的泄露。一方面,这是一种迷信,并不正确;另一方面,这种迷信,将童谣和其他歌谣区别开来,促成了童谣的自觉。

第三章

儿童诗教学参考资料

一、儿童诗补充教材

雪花

望安

雪花，
雪花，
你有几片小花瓣？
我用手心接住你，
让我数数看：
一、二、三、四、五、六。

咦，
刚数完，
雪花怎么不见了？
只留下一个
圆圆的亮亮的小水点。

蘑菇

林良

蘑菇是
寂寞的小亭子，
只有雨天
青蛙才来躲雨。
晴天青蛙走了，
亭子里冷冷清清。

庭训

林焕彰

鸟声瘦成一条乡间的小径

我打回忆中醒来
又走入回忆

于是古铜色的一片黄昏
在古老的庭院中
摇晃着最后的一盏煤油灯

于是我们在陈旧的故事堆里
静静的围着爷爷
静静的听着爷爷

雨读
晴耕

傻瓜

林焕彰

我在窗口
我在思索

一只鸟儿飞过
它叫了一声,问我
傻瓜你在想什么?

乡镇和飞机

金子美铃

天空出现了飞机
镇上的人们统统跑出来
糖果店里空无一人
理发店的镜子空空荡荡
大家一齐张大嘴
望向春天的天空
好像成群小鸟飞翔似的
传单在空中飘舞

在我家庭院里，一闪一闪
化作樱花四处飞散
飞机越过了天空
整个镇子还在张开嘴发呆

泪

格鲁宾

谁想哭鼻子谁哭去吧，
我倒不哭。那玩意儿我不喜欢。
我还为爱哭鼻子的小朋友可惜哩：
因为漾着泪水的眼睛看不见太阳！

一条未走的路

罗斯特弗

深黄的林子里有两条岔开的路，
很遗憾，我，一个过路人，
没法同时踏上两条征途，
伫立好久，我向一条路远远望去，
直到它打弯，视线被灌木丛挡住。

于是我选了另一条，不比那条差，
也许我还能说出更好的理由——
因为它绿草茸茸，等待人去践踏——
其实讲到留下了来往的足迹，
两条路，说不上差别有多大。

那天早晨，有两条路，相差无几，
都埋在还没被踩过的落叶底下。
啊，我把那第一条路留给另一天！
可我知道，一条路又接上另一条，
将来能否重回旧地，这就难言。

隔了多少岁月，流逝了多少时光，

我将叹一口气,提起当年的旧事:
林子里有两条路,朝着两个方向,
而我——走上一条更少人迹的路,
于是带来完全不同的一番景象。

我是雪

库斯金

我比你 更柔软 更寒冷 更洁白
我能做一些 你做不到的事情
我能叫任何东西 任何东西
美丽起来
仓库 铁轨 水泥 旧栅栏
我能叫任何东西 任何东西
美丽起来
不管碰到什么 不管在哪里
甚至堆满垃圾的地方
在我落过以后 也显得格外可爱
我是雪。

二、文本研习

1. 古诗三首

中国常被称为诗的国度,特别是抒情诗,在世界文学中占有绝对的地位。中国古人也极重视对儿童的诗的熏陶和教育,科举考试,诗也曾是必考的科目之一。《千家诗》《唐诗三百首》《声律启蒙》等就曾作为蒙学的教材。旧时,小学生一识字,就学习对对子。据说,奥地利的中小学中,钢琴课是必修课,所以,他们的学生于钢琴只存在弹得好不好的问题,而不存在会不会的问题。中国古代的学生于诗歌庶几近之。只是,那时儿童文学作为一种类型尚未自觉,人们不能有意地将儿童作为目标读者,所以人们给儿童的诗歌,包括他们在学校当教材学习的诗歌,如《千家诗》《唐诗三百首》之类,多是成人的,或成人阅读和儿童阅读重叠面较大。但儿童生活的存在是客观的事实,当人们忠于自己的眼睛,儿童生活就会自然地进入作家的视野,出现一些写儿童生活、表达儿童能够感受和体验的作品。本书所选的就是几篇很有儿童文学特点的古体诗歌。

如何给小学生讲古诗是一件颇为难的事情。古人教诗,主要是读、背,很少讲解,布置作业就是出题让学生对对子。现在不将作诗作为学诗的一项内容,对对子等练习在诗歌教学中已

不存在,少了这个中心环节,怎样给刚进学校的孩子讲诗歌?读、背仍是必要的。因为诗之为诗,与其他体裁不同,就在于它是韵文学,讲究合辙押韵,讲究声音上的美感,声音上的美感不是“讲”出来的,而是读出来、“吟出来”的。“熟读唐诗三百首,不会作诗也会吟”,这在今天也是不可少的。

但适当的讲解还是必要的。只是讲诗切忌仅重章句,条分缕析,于作品中寻找“思想”“意义”,这会将诗讲“死”。尤其是面对刚进学校的小学生,弄得不好就是“自己读的时候,我哭了;老师讲的时候,我睡了”,挺生动的诗被讲得枯燥乏味。重要的是在熟读的基础上,引导学生借助想象重现意境,即作家通过意象建构出来的那个鲜活的、含不尽之意于言外的艺术空间。小学生的文字把握能力、生活经验、对艺术的感受能力都颇有限,如何用尽量浅近的文字将某首诗的意境再现出来,这就是我们上面所说的给小学生讲诗歌困难的地方。本教材是为艺术经验已颇为丰富的高校学生准备的,讲解当然不须像面对小学生的那种讲法,但必须想到,这些人将来是要到小学当教师的,是要面对小学生讲课的,要把“如何给小学生讲诗”当作自己上课的一个内容。

《夜书所见》写的是诗人夜晚看见的一个与儿童有关的生活场景。秋天了,晚风萧瑟,窗外的梧桐叶传来阵阵寒意。极目望去,窗外是茫茫的大江。诗人就是从这江上来的吧?或者,办完事,他就要顺着这条江离去?什么时候离去,诗人没有说,但“动客情”三字已将骤起的思乡之情表现得呼之欲出了。就在这时,诗人的视野中突然跃出一点灯光,闪烁闪烁,在篱落间。不用说,那是有孩子在挑促织,即抓蟋蟀。作者并没有走近看,他为什么那么肯定?因为他小时候肯定也干过。入夜了,提一盏灯,在篱笆间,在院落间,在菜园里,在田野里,蹑手蹑脚,有时抓着了,大欢喜,有时抓不着,垂头丧气,不论欢喜与否,现在都成为记忆。偶一触动,如现在看见篱落间灯光一闪,它们都栩栩如生地闪现出来,变成令人感动的温馨画面了。是刚才的秋风乍起触动的乡思使诗人看见这一点灯光,还是这一点灯光深化了刚才的乡思?这其实已不重要了,由一点灯光,一个挑促织的场景将现在和过去联结起来,共同组成了清寒的乡思绵绵的意境。这意境是就真实的故乡、童年而言的,但又不只是就真实的故乡、童年而言的。故乡是一个空间,也是一段时间、一段岁月,许多年后重新回忆起这段岁月,它们经过时间的发酵,已经从当初的经历中升华出来,由米变成香醇的酒了。那是经历时的故乡,更是精神上的故乡,所以乡思更是一种精神上的还乡。这种情绪当然主要是成人的,但那个秋天的夜晚闪动的篱落间的一点灯火,那个一个孩子提着一盏灯捉蟋蟀的场景,不也是儿童熟悉并且可以感受和理解的吗?

《舟过安仁》写的也是一个儿童生活的场景。作者坐船路过安仁这个地方,看见一条渔船上坐着两个孩子,他们收了篙,停了桨,不划船却张着伞。又没有下雨,张着伞干什么?哦,原来他们是在将伞当帆,借风吹动张开的伞的力量推动船向前呢!“怪生”,意谓“怪不得”,表现的是诗人观察、思考、理解的过程;“使风”,是操纵风、控制风、利用风,是说两个孩子用张开的

伞当帆,让风为自己所用。这诗用的是叙事的方法。虽然有一双成人观察者的眼睛,但只看不说,目光基本上是中立的,让场面自动地呈现出来。由于所写的是一个表现儿童聪明、淘气的场面,没有赞颂但赞颂自现:用张开的伞作帆带动船前进,多么聪明多么有想象力啊!两个可爱的孩子的形象很生动地表现出来了。

《牧童》也是写孩子的一首诗,但比《舟过安仁》更突出意境。一个孩子,吃完晚饭后,和着蓑衣躺在洒满月光的草地上吹笛。为什么穿着蓑衣?因为蓑衣隔水、隔潮;还因为虽然是晚上,他可能仍带着看守牛群的任务,万一下雨了可以防雨。但此时是空闲的,于是卧躺在草地上吹起了笛子。草地如铺,连绵数里;天空作帐,月光如水,在静静的夜色里,笛声传得很远很远。此天,此地,此月,此人,整个世界都是晶莹的。这孩子不是别的孩子,而是一个牧童,一个放牛娃,一个辛勤劳作的人,于是这清雅的诗意中又带上一些汗水气、泥土气,变得质朴、乡野了。中国古代诗歌里经常写到牧童,一如英国诗歌里经常写到牧羊女,二者在精神取向上是相同又不同的。没有对传统中国的乡村的了解,很难写出这样的孩子的诗。

2. 电车上的小姑娘

在这首诗的结尾,作者说“我真想做一个画家,画一幅‘电车上的小姑娘’”,其实,作者已经画出来了,只不过不是用画笔而是用语言:清晨,一抹阳光照进电车车厢,一个小女孩捧着一本书贪婪地读着,整个画面安宁而明亮。中国古人说“诗中有画,画中有诗”,这是一个例子。

电车本是一个人们上上下下、喧嚣而又拥挤的地方,可在这首诗里,却现出一个安静、安谧的氛围,所以如此,是因为一个小女孩默默地阅读。“她沉醉在书里,像牧羊女沉醉在渺无人烟的草原里一样”,化动为静,将小女孩对学习、对知识的热爱细致地表现出来了。这是可见的部分。除此之外,作者还写了象征的和想象的部分:窗外的小树,天空的乳燕,未来的光荣榜,虚实交融,描绘出一幅美丽可爱的成长图。

一幅成功的画不仅要有好的聚焦点,而且要有好的背景。这首诗在将小姑娘置于画面中心的同时,也描写了她周围的人们:有人给她让出座位,有人为她拉开窗帘,共同创造了一个安宁的环境。扩大一点,这车厢也不只是车厢,可以看作是一个社会的缩影:大家互相关心,特别是关心下一代的成长。这样,一首小诗,既写了孩子,也写了社会,写了时代。

画画、看画要有一个视角,这首诗的画面是从“我”——一个成人的视角给出的。在诗中,“我”不只是看,还包括理解。正是这种理解,将阅读中的小姑娘和窗外的小树、天空的乳燕、未来的光荣榜联系起来,将小姑娘和周围的环境联系起来。理解这首诗,理解这一视角是一个不可或缺的方面。

3. 春雨

《春雨》是一首典型的儿童诗,一首成功的、令人难忘的儿童诗。虽然创作完成至今已有半个多世纪,仍被选进许多不同的版本的教材,在儿童中流传,虽然有很多误记、误写,出现许多异本,如“梨树说”“桃树说”“小草说”;“我要种瓜”“我要长大”“我要种蓖麻”等,但“滴答,滴答,

下小雨啦!”的节奏、韵律、意境却无大的改变,一起融进了人们的记忆。

《春雨》深深融入人们的记忆,首先在于它表现了一幅春天到来春雨绵延、大地一片迷蒙的意境。读这首诗,人们也许一下子说不出诗在表现什么,但会被由象声词“滴答,滴答”引起的、下着淅淅沥沥小雨的春景所吸引。古诗词中写春雨者历来甚多。“春雨贵如油”,是老农的感受;“夜雨剪春韭”,是诗人的感受。在孩子心中,春天也许就是春风吹拂、脱去厚厚的冬衣,可以到户外去疯跑的那种感觉。大地回春,万象更新,一声“下小雨啦”的惊喜,把苏醒、解放、跃跃欲试的感觉和心情都表现出来了。

在这清新、迷蒙的感觉背后,作者要表现的其实是较深一层的含义,即生长。“滴答,滴答,下小雨啦!”不是雪而是雨,表明温度上升,冬去春来;是“小雨”而不是大雨,表明尚未春深,是万物刚刚苏醒的季节。小雨绵绵地下着,空气湿润,土壤松软,为播种、为万物生长提供了条件。种子要发芽,梨树要开花,麦苗要长大,小朋友要种瓜,到处是成长的渴望,到处是向上的喜悦。把“小朋友”和种子、梨树、麦苗等量齐观地放在一起,“小朋友”成了自然的一部分。等天地,齐万物,“小朋友说:‘下吧,下吧,我要种瓜’”,未直言成长但实际上也是在言成长。只是侧重的不是实体上的成长而是思想、道德品质上的成长。从小热爱劳动,一到春天就盼着种瓜,种瓜的人和被种的瓜一起,在春雨的滋润中一起奋发向上。

这首诗的成功也来源于其写法。共六节,其中第一节和第六节构成反复,中间四节构成一个大的部分;中间四节平行,总的结构便是一———。平衡、对称、和谐,多样统一,符合优美的条件,是一个标准的美的形式。景色迷蒙,节奏舒缓,和内容上的大地回春、万物成长和谐统一,有一种和成长中的儿童心灵相一致的美。

4. 野小河

这是一首很典型的儿童诗。

儿童诗不太适宜表达作为成人的作家的思想情感,读者也不太能从对作家思想情感的认同中获得对生活的感受和理解,所以,儿童诗作者与儿童读者的对话常常是通过描写作品中的儿童形象来进行的。这个儿童形象可以是纯然的描写对象,也可以是人物兼叙述者。后一类塑造儿童形象的方法用得极为普遍,因为这样不仅可以让读者看到人物在做什么,还可以听到他在说什么。通过他的说,进一步了解他在想什么,以及为什么会这样想。这样,实际就将儿童的思维作为诗的表现对象,而儿童的思维是常常可以成为儿童诗的一个很重要的趣味源泉的。这也是《野小河》这首诗的重要特点。一个孩子要进城了,要向朝夕相处的野小河告别,其实也是在向家乡、向山野、向居住在这儿的伙伴,甚至是向童年的岁月告别,“野小河”是体现这一切的一个拟人化的形象。拟人,是一个不是人的事物带上人的思想情感,其深层依据是人类童年时期的互渗性思维。在人类的童年时期,人还没有很好地将自己和对象世界区分开来,以己度人,以己度物,主客没有严格的区分,使物皆著我之色彩,不自觉中将对象世界,包括本没有思想情感的自然界主观化、情感化。进入文明社会以后,人的理性意识强化,主客界限、物我

界限慢慢变得分明,但这种思维方式并未完全消失,其残存最集中地表现在两个领域:一是文学创作,尤其是诗的创作领域,一是儿童或接近儿童的思维领域,如一些未开化的乡野人的思维中。儿童诗恰好兼属这两个领域,因此,互渗性的特点能很集中地表现出来。《野小河》正是准确地把握了这种特点,摹仿儿童的互渗性思维,创造了一个渗透着儿童情感的诗的世界。这里的野小河既是小河又不是小河,作者的成功主要就在于写小河的同时又准确写出了小河和作者所要表现的某类人、某种情感的共同点,因此,写野小河,就感到作者既在写小河又在写人。犹如用一副有不同焦距的望远镜看生活,聚集点不停地在人、物、人与物共同点之间来回闪烁,有一种万花筒的效果。“我要走了/小河”,这是实写,我是我,小河是小河,但已透露出这里所说的小河和一般小河的区别。因为,如果只是一般的自然的小河,“我”为什么要叫着它,向它告别呢?“你贴着山脚玩耍吧/你缠着草波撒欢儿吧……”“贴着山脚”“缠着草波”主要是小河的特点,“玩耍吧”“撒欢儿吧”主要是人的特点,放在一起,小河就被拟人化了。但这和童话中的拟人化是有区别的。作者赋予小河人的情感,但没有赋予小河人的形象,小河还是小河,作家的艺术功力即在处处围绕小河的自然特征,在准确地描写小河的自然特征的同时又找到小河与人的共同点,无一处直接写人又处处写人,既“与物宛转”又“与心徘徊”,妥实熨帖,委婉自然。

《野小河》不仅生动准确地创造了儿童充满互渗性的形象世界,更表现了一个将要离开孩子对家乡、对伙伴深切的、充满依恋的情感。作品通篇只是孩子对小河说的话。有回忆,有诉说,有解释,有叮咛,委婉低回,其情殷殷。这是在向自己的伙伴告别。这个伙伴陪伴着自己度过了难忘的童年岁月,甚至可以说它已成为自己生命中一个不可分割的组成部分。就和童年时的许多朋友一样,野小河善良、热情,有性格。有时安静,有时奔放,有时还会像“人来疯”的孩子一样喜欢“雨来疯”,为了帮助冬天的孩子上学,硬是将自己冻成一条冰河,太阳照着也挺着不化。谁能忍心离开这样的朋友和伙伴呢?“离开你,就再也没有水灵灵的快乐了”,这也是在向家乡告别。小河是家乡的小河。家不只有小河,但叙述者现在将对家乡的情感都凝聚在这条小河上了。透过这条小河,人们自然会联想到家乡的山、家乡的人,如同学、老师、亲友、邻居等,他们像小河一样陪伴着自己走过了童年的岁月。现在,自己要离它而去了,这份情感怎能轻易割舍呢?同时,这也就是在向自己的童年告别。童年是一段岁月。这段岁月是和故乡的小河,和故乡的人与事连在一起的,因此,故乡也是一段岁月。现在要离开故乡了,也就是要离开童年的这段岁月了。想到此,怎能不让人怅然,怎能不让人觉得若有所失呢?虽然离开故乡后,“我的童年也会/时常跑回来/坐在岸上/看着野野的小河”,但那毕竟是在梦中了。

但这首诗没有让人过久地停留在这种伤感里。因为这虽然是告别,但毕竟是走向一个更广阔的地方。“我终归是要走的/小河”,人总归是要长大的。童年再好,也不能将自己封闭在童年的幼稚和天真里。野小河再值得留恋,也不能永远陪着他度过所有岁月。那毕竟是一个非常狭小的地方。只有外面,才有广大、丰富的世界。就是对养育了自己的故乡而言,也只有

在更广阔的世界里有所作为,才算是对其更好的报答。其实,小河也不会永远待在那个较为闭塞的天地里,它也会长大。等它长大后,它也会冲到外面去。“跟我一样/你不会停在这里/你的终点是很大很大的/海”。没有说她是否期望和小河再相遇和能否再相遇,那是一个很难预期的问题。但这没有关系,“涸辙之鲋,相濡以沫,不若相忘于江湖”,只要彼此都生活得好,是否再相遇又有何关系?而且,即使不再相遇,家乡的这段情谊也将永远地留在彼此的心里。

5. 我家的蚊子

林焕彰是中国台湾著名的诗人。写成人诗也写儿童诗。他的儿童诗底蕴深厚,视角新颖,诗味浓郁,情趣盎然。以大手笔为小孩子写诗,却十分严谨。自20世纪80年代以来,他的诗在大陆被广泛阅读。

林焕彰的许多儿童诗,如《睡姿》《镜子里外》《我家的蚊子》等都很有特色。《睡姿》的成功主要在两点,一是对各种睡姿进行轮廓性的描写,并将其与某种文化符号联系起来,有时像一个“1”,有时像一个“大”,有时像一个“2”,有时候像一个“8”,描写准确,想象生动,尤其将“8”和“2”与“捆手捆脚”“罚跪”联系起来,将“侧着身子”与“冲刺”联系起来,颇为传神。二是在一种看似揶揄、调侃的语调中蕴含一种欣赏、赞美的态度。睡觉摆什么姿势与人实际的行为、思想本无直接关系,但将这二者联系起来,说一个孩子睡梦中还想到“向前冲刺”,这积极进取的精神就不能不令人赞赏,甚至感动。《镜子里外》是象形诗,本有文字游戏的意思。文字是书写符号,人们一般只关心其意蕴即它指向的概念而不关心其自身呈现的形态,现在突然将文字自身的书写形态凸显出来,反映了作家的一种智慧。《镜子里外》设计精巧,使人似乎同时看到一组文字及其影像,但读着都文通字顺,使人体体会到一种智趣的美。

下面将重点讲作者的《我家的蚊子》。

《我家的蚊子》中的“蚊子”显然是带点儿拟人化的形象。所以说“带点儿”,因为作者并没有赋予蚊子人的形象。蚊子还是蚊子,嗡嗡叫还是嗡嗡叫。读这首诗,你会想象一个蚊子在你面前飞但绝想不到一个半人半蚊的形象站在你面前。拟人是从物和人身上分别抽取某种特征放在一起合成一个新形象,能合成一个什么样的新形象,关键看你在人和物身上抽取了什么以及进行了什么样的组合。从理论上说,人和物的特征都是多种多样甚至是无限的,因此,两者综合后可创造出的拟人形象更是无限的。可是,蚊子这种动物实在太恶名昭著了,以致人们觉得,怎么找也找不出它半点好来。就连林焕彰自己也说:“我对蚊子实在没有好感。应该确切地说,我对蚊子只有‘痛恨’两个字可以形容”“它们要叮我,咬我,叫我又痛又痒,见了它我只有挥手就打,打中了我就成为‘蚊子的杀手’……”但就是这样一个叫人痛恨切齿的家伙,作者竟还真的在其身上发现了一些叫人恨也不是爱也不是的特征。就是死缠烂打、软泡硬磨,为着一个目的顽强地不屈不挠地与你纠缠,虽骚扰得你无法忍受,却又不得不佩服它缠、磨的本事。有时会让我们想起生活中的某些孩子。你正有事,比如说正在看书,或正在写文章,他跑来要你给他讲故事,要和你下棋,要和你做“玩打仗的游戏”,不答应,就死缠,最后弄得什么事

都干不下去。在这里,那些蚊子和这些孩子是不是有些相像?如此,对蚊子的情感也不是只有“痛恨”了。能在这么一个恶名昭著的蚊子身上找到一些不让人那么“痛恨”的东西,这就是“发现”。作者看到了我们一般人看不到的东西,进行新的艺术创造,创造了一个新的人们从未见过的蚊子形象,一个作家深邃的艺术洞察力、创造力就显现出来了。

这首诗的艺术感染力还特别地表现在它对蚊子既恨又赞还有些无奈的语调上。《我家的蚊子》,这一题目就将这一情绪表露无遗。蚊子还有“你家”“我家”的吗?可你住五楼,那蚊子也住五楼,不是你家的是谁家的呢?不认也得认了。既然认了,你读书它不读,还不让你读书,你看电视它不看,还不让你看电视,你只能和它玩打仗的游戏,只能认了。就好像家里有个会吵会缠的孩子,吵得你缠得你没有办法,你也得认了,谁让他是你家的孩子,你是他的父母或者爷爷奶奶呢?碰上这种小无赖,很无奈,无奈中又有些爱怜的感觉。这或许是当父母、当爷爷奶奶、外公外婆都会有的一种感受吧。

将蚊子拟成有些正面性的形象,是做翻案文章。翻案文章做得有气力,关键是角度新颖。林焕彰曾说:“我每天都在思索,只要我的脑子一有空闲,我就用它来思索。我‘思索’的工作,主要在于如何从平常的事物中找出新的想法,有了新的想法,我就能把它写成诗”。《我家的蚊子》是很成功的一例。

三、儿童诗理论教学参考资料

叙事被解作一种模式,突出了能动地运行于时空之中的一系列事件。抒情诗被解作一种模式,突出了一种同时性,即投射出一个静止的格式塔的一团情感或思想。叙事以故事为中心,抒情诗则聚焦于心境,尽管每一种模式都包含着另一种模式的因素。

(詹姆斯·费伦著,陈永国译:《作为修辞的叙事》,北京大学出版社2002年版,第6页)

儿童是最能创造而又最是保守的。他们所喜欢的诗恐怕还是五七言以前的声调,所以普通的诗难得受他们的赏鉴。将来的新诗人能够超越时代,重新寻到自然的音节,那时真正的新的儿歌才能出现了。

(周作人. 儿童的文学[M]//周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流. 石家庄: 河北教育出版社,2002: 42.)

至少从康德以来,多数美学家相信艺术中的情感表现不同于日常生活中的情绪发作和宣泄……二者的区别首先在文艺作品中的情感抒发不同于日常情绪的发作,是一种被延宕了的情绪活动,用英国诗人华兹华斯的定义来说,就是在“宁静中回忆到的情绪”。这就是说,抒情作品种的情感不是对即时情感的无意识摹写,而是被记忆滤清了的情感自觉回忆与表现,是过去时态的心理状态。其次,艺术情感不像日常生活中的情感那样由“刺激—反映”的心

理模式产生,它不是外界刺激的波动反应,而是有意识地构造成的形式,是一种虚构。最后从表现方式来看,日常情绪是通过不自主的反射活动宣泄出来的,而抒情文学则是将情感转换成了话语的讲述。由于这几个特点而使我们发现,抒情文学也是一种故事,是讲述心理事件的故事。

(高小康.人与故事:文学文化批判[M].北京:东方出版社,1993:11.)

“诗想”,比什么都重要。有优美华丽的词藻,可能会成为一首有“外在美”的诗,但不一定成就了一首‘好诗’。

诗,要想有“内在的”美,它一定得先有“不平常”的“诗想”。

“诗想”是“诗”的“思想”;说明白一点,就是写诗人的想法。想法特别,写出来的诗,就会特别;有特别就会叫人不容易忘记它,也会叫人心里痒痒、手痒痒地想学。

(林焕彰.童诗二十五讲[M].宜兰:宜兰县文化局,2001:3.)

诗是生活中的一种“体会”,像无声的音乐,要真正静下心来,才能“听到它的声音。所以,生活要认真,要细心体会其中的种种意义,就能发现:现实生活中很多小事都可以写成诗。

(林焕彰.童诗二十五讲[M].宜兰:宜兰县文化局,2001:143.)

语言可以描绘画面。“心眼”看到的比肉眼看到的更远、更多,更有不同的画面;诗是不能没有画面的。

(林焕彰.童诗二十五讲[M].宜兰:宜兰县文化局,2001:14.)

一般说来,孩子越小,就越喜欢色彩、声音,形象鲜明,节奏清楚,有人物,有故事的诗歌。那么,儿童诗是不是一定要有故事情节、悬念、人物?我说不一定。就像孩子的生活丰富多彩,千变万化一样,儿童诗也有故事诗、抒情诗、叙事诗、朗诵诗、寓言诗、科学诗、风景诗、游戏诗等等,也像成人诗一样,必须百花齐放。

(柯岩.漫谈儿童诗[J].文学评论,1979(3).)

虽然诗人是极普通的人,有着普通人一样的喜怒哀乐,但作为一个诗人,因为诗创造的需要,还要应当与一般人有不同的气质。有了诗人的气质,你的思想感情和思维方式,更富于感情色彩和形象思维,更充满创造精神和浪漫情调,更接近诗。

(邱易东.少年诗话[M].四川万源县太平镇小学编印,1989:71.)

诗的形象总是伴随着你强烈的主观感受而涌出的,充满着你内心世界(甚至潜意识)的个

性色彩。所以它就像水面的树影和月亮一样,总是处于“似与不似”之间。这样的变形,虽然改变了生活原来的形态,虽然与生活的真实相悖,不符合生活或自然的实际,但因为表达内心的需要,符合你的感情的真实和内心世界的真实,符合艺术创造的真实,给你的读者留下更强烈的印象与沉思的天地。写意的国画和戏剧脸谱,是可以证明这一艺术规律的,尽管我们谈论的是诗。

(邱易东.少年诗话[M].四川万源县太平镇小学编印,1989:95.)

写诗时所谓的“寻找感觉”,其实就是写诗时创造地复活自己熟悉的生活画面,让自己的想象力和强烈的感情色彩在这样的生活画面里活跃,然后注意抓住一些富有特点和蕴味的事物,用准确具体的语言文字把这些感觉和画面写下来。

(邱易东.少年诗话[M].四川万源县太平镇小学编印,1989:51.)

回顾以上我写诗时的经过,有这么几点是值得借鉴的:1.我产生诗的灵感前,读了一阵子诗,是选择我喜欢的好诗来读的,阅读使我产生联想,激活了画面感和思维,调动了生活积累;2.这次产生诗的灵感,是因为我有那么一段熟悉难忘的生活与思考,而这思考,一直是伴随具体形象、画面进行的;3.灵感产生后,自然地进行了一连串的联想。

(邱易东.少年诗话[M].伊犁:伊犁人民出版社,1998:37.)

四、练习题答题参考(思路及要点)

1. 简述《春雨》的意境。

意境是一个情景交融、含不尽之意于言外的艺术空间,《春雨》写的就是这样的一个艺术空间。春天到来,细雨迷蒙,到处充满生机。种子要发芽,梨树要开花,麦苗要长大,小朋友要种瓜,到处是生长的渴望,到处是向上的喜悦。成长是自然和人的共同主题。诗看起来着重写自然界的春天,但让人联想到的却是和谐的社会环境,和谐环境中的儿童成长。无穷的言外之意就这样暗示出来了。

2. 怎样理解《野小河》中的小河形象?

在《野小河》中,“野小河”是一个善良但有些木讷的乡村男孩子的形象。这是从一个就要进城的女孩的眼中给出的。女孩聪明、善良,马上就要跟着父亲进城。她知道那男孩喜欢她,她更知道自己进城后他们之间的距离会越来越大。她回忆了他们在一起的种种美好,绝不想伤害他。她衷心地祝福他,从那狭小的天地中冲出来,走向远处那一片属于他的海。

3. 在《我家的蚊子》中,“蚊子”为什么成了一个有点可爱的形象?

《我家的蚊子》写蚊子,也是在写孩子,一个爱缠人的孩子。这是从爷爷的角度看的。被孩子没完没了地缠,有些烦;但那是自己的孙儿啊,有些烦但依然充满爱怜。

4. 儿童诗和童谣在创作和接受上有哪些不同?

儿童诗是作家个人创作的,是书面文学;童谣是群众集体创作的,是口头文学。接受儿童诗,作为个体的读者直接面对文本,读者不同,文本不发生变化。童谣在人们口头上传播,一首童谣可以面对一个人也可以同时面对许多人。口语容易被磨损,同一文本在不同的场合、不同的接受者那里,可能是不同的。由于接受时可以自己进行增加和减少,童谣中的儿童既可以是读者也可以是创作者,读者和创作者是同一的。

5. 为什么说一般意义上的“抒情”“言志”传统并不适合儿童诗?

中国的“抒情”“言志”传统讲究因内附外、情动于中而形于言,很容易将作品看作是作者个人感情的物化形态,其实这是不太正确的。苏珊·朗格说,诗不是表现情感而是表现情感概念,情感概念的素材可以来自作家本人也可以不来自作家本人,就像叙事文学中的第一人称叙述者“我”,可以来自作家本人也可以不来自作家本人。儿童诗因为创作者和接受者的明显距离,其表现的情感概念一般都不是从作家个人的情感中概括提炼的。

6. 为什么儿童诗也可以表达成人的思想情感? 怎样表达?

儿童诗多是成人创作的,当然要表达成人的情感,只是,它不太适合表达成人创作者非常个人化的情感,如爱情、婚姻、对社会现实的感受、对人生的理解等。儿童诗表达的成人情感多是与儿童有关的情感,如母爱、对未来的希望等。有时,也表达成人与儿童共有的情感,如热爱生命、热爱大自然、为了美好的未来而进行的挣扎和奋斗等。这些情感在作品中一样要变成儿童容易感受的情感概念。如何创造这种情感概念,不同的诗人有不同的方法,如设定一个儿童抒情主体等。

第四章

童话教学参考资料

一、文本研习

1. 神话故事

神话是原始人的文学。关于神话的起源有许多种说法,其中最常见的说法是原始人和现在的儿童一样,认识能力有限,还不能将自己和环境、和外在的世界区分开来,遵照由近及远、由浅入深的认识原则,由从自己身上获得的感受、经验去想象外物,使外物皆著我之色彩。自己是有感情的,就推己及物,想象外物也是有感情的;自己是有意志的,就想象外物也都是有意志的,于是天地河山、动物植物都映照着人的身影,出现“万物有灵”的现象,这就将外物、世界都“神化”了。这种神化就是“神话”产生的基础。神话就是写神的故事。

神话多是人与自然矛盾冲突的故事。盘古开天辟地、女娲补天、夸父逐日、后羿射日、精卫填海等故事中,自然似乎都是神话人物主要的征服对象。远古时期,人们征服自然的能力还很低,很多时候,只能借助想象去征服自然力,神话常常就是他们征服自然力或借助想象以征服自然力的形象化表现。《夸父逐日》中的夸父,《女娲补天》中的女娲,以及许许多多神话中的英雄,他们其实并不是某个具体的个人,而是原始人的群体形象,是原始人一起和自然作斗争的身影。如高尔基所说,透过神话中追逐、打斗,我们听到的是早期人类打猎的声音、驯养动物的声音、爬树摘野果子的声音,以及他们驯养的牛吃草的声音,是原始人作为一个群体前进的声音。

严格地说,神话还算不上文学,因为那时的人们还没有虚构、创作的意识,他们是将神话中的种种描写当作真实的存在来看待的。不一定存在于自己所在的世界,但神有神居住的地方,如希腊神话中的奥林匹斯山,中国神话中的瑶池、昆仑山等,神的世界和人的世界是可以互渗的。神话是原始人的意识形态,是宗教,是历史,是哲学,是道德,也是文学。只是在原始社会过去以后,包含在神话中的各种实用功能脱落,神话才慢慢向文学偏转,这就是我们今天所说的神话文学。

神话是人类童年时期的文学,不是儿童文学但和儿童文学较为接近,许多神话经过改写在儿童中有众多的读者,是儿童学习和理解中国古代文化的一个重要方面,这也是本教材选择少量神话作品的原因。

《女娲补天》。从故事层面看,这是一个女神重新收拾崩塌的天地的故事,属于创世纪的一

部分。据现代学者研究,其实际讲的,很可能是远古时期的大地震。古代无疑有地震。在漫长的远古时期,一定出现过多次破坏力极大的大地震。好好的天,好好的地,突然间天崩地裂;垮塌下来的山石堵塞河道,形成堰塞湖,堰塞湖垮了,大量的河水冲泻下来,将下面的平地变成一片汪洋,山村、居民、牛羊都浸在水里。此情此景,毫无地震知识的原始人不知道应该如何应对。他们只能根据头脑中已有的神话传说想象是神打架撞断天柱,天倾塌了,天河里的水倾泻下来了,造成人间的大灾难。可过几天再看,天又好好的。明明倾塌了的天怎么又好好的了呢?大概是有人将它补好了。为什么想到女娲这样一个女神?因为当时是母系社会,女性在人们的观念中有着更重要的地位。经过这么一番想象、附会,一个女娲补天的故事就这么诞生了。

但这也只是现代人的一种推想,我们现在读《女娲补天》,特别是给孩子们讲《女娲补天》,完全可以忽略这个故事后面的“本事”,只关注故事本身(研究故事后面的“本事”是理论家的事情)。从纯故事的层面说,女娲在造人之后,又面临一场惨烈的大灾难:天崩地裂、水深火热,到处是死亡,到处是苦难,在危难之际,女娲挺身而出,战胜天灾人祸,使天地重回正常的轨道。这是一个伟大的母亲形象,是原始社会,特别是母系社会人们战天斗地、重造乾坤的英雄群像的展现。即使是今天,我们也不能不为这种伟大的气概所折服。在漫长的原始社会,我们的祖先就是这样走过来的。

《羿射九日》。羿射九日也是一个有现实影子的神话。天上同时出现十个太阳,一个神奇的大力士弯弓搭箭,一口气射下九个,留下一个照耀万物。说的是什么?有理论认为,这是以神话的方式讲述中国远古时期的一次历法大改革。

远古时期,如何度量时间、如何向别人讲述时间、如何使大家有一致的时间认同,是一件极为困难的事情。那时当然没有现代人使用的钟表一类的计时器,只能用某些自然物、自然现象作参照,表达自己对时间的感知。最早的计时器是在地上立一根杆子,根据杆影的朝向、长短来判断是上午还是下午,是早上八点钟还是九点钟。因为太阳、日影具有相对的客观性、普遍性,所以大家所接受。但是,太阳、日影毕竟是互有差别的。同样长度的标杆在同一时间插在东经 130 度和东经 150 度,杆影的长度和角度都不会完全一样;在春天和夏天更不一样。这样,同样以太阳为参照,人们所说的时间其实是有差别的。在这一意义上我们可以说,每个地区的人们使用的都是自己的太阳。以此为基础,便出现了不同的历法。

但有一天,这些不同的部落、国家统一起来了,成了同一个国家,再用不同的历法,比如这儿十二月过年,那儿一月份过年;这儿三十过年,那儿初五过年,便不方便、不合适了。于是,可能在某个时间,发生了一次有历史意义的历法改革,即确定某一历法为标准历法,将其他历法废除。放到实际运用中,就是废除各部落原先使用的太阳,只采用现在定下来的那个标准的太阳,就是将其他太阳射落,只留下一个标准的太阳供大家使用了,犹如我们现在电台报时,都用

“北京时间”而不用“沈阳时间”或“乌鲁木齐时间”，尽管它们在实际上是存在的。这样看，“射落”九个太阳的很可能是那个时代的历官、早期天文学家、文职人员，而不是像后羿那样的大力士。

但这也只是现代人的一种推想，读《羿射九日》时可以忽略不管。我们需要理解的只是后羿在民众陷入苦难时挺身而出的大无畏精神，一人连射九日的伟大气概和力量，这种为民除害的精神和改天换地的气概、力量在什么时候都是需要的。

《精卫填海》。尽管也有种种阐释，“精卫填海”应是一则比较明显的“借助幻想以征服自然力”的神话。古代的大海一定和今天的大海一样能对人类造成巨大的危害。涨潮、刮台风、下大暴雨，风雨来时，山呼海啸，冲毁堤岸，倾翻渔船，毁坏庄稼和村庄，夺去许多人的生命。那时人们抗击自然灾害的能力远不及现代人，他们受到的伤害一定比今天的人要大得多。看到海潮一次次地伤害人、夺去许多人的生命却无能为力，于是人们在想象中创造了一个“衔西山之石以填沧海”的精卫鸟的形象，借精卫鸟以表达自己征服自然的愿望。这是古代神话最常见的存在方式。

“精卫填海”比较特殊的地方在于它创造了一个让人感动的女孩形象。在人们的印象里，女孩是较为柔弱的，但就是这样一个弱女子，在被大海淹死以后，竟誓言报仇，并付诸行动，“常衔西山之木石，以堙于东海”，这是一个顽强的反抗者的形象。以少战多，以弱抗强，推广开来，这就是一个柔弱的女孩顽强地抗击大海的故事！

2. 虎媪传

《虎媪传》，即民间流传极广的老虎外婆的故事。有些地方以狼、熊为艺术形象，也称狼外婆、熊外婆的故事。西方也有类似的传说，后被贝洛尔、格林兄弟等记载下来，题名《小红帽》或《小红斗篷》，随传说地方不同，有不同版本，但基本故事和主题仍大体相近。本文最早见于黄承增的《广虞初新志》，可见这故事至迟在几百年以前已广为流传了。

这是一个姐弟二人奉命去看望外婆、途中被变成外婆的虎媪所骗，被带进虎穴，弟弟被吃，姐姐机智地逃出来，并使虎媪受到惩罚的故事。这里的虎媪无疑是一个拟人化的形象。表面写人、虎冲突，实际上是反映人世间的某种社会现象，其基本含义是：告诫那些天真、缺少社会经验、极易轻信别人的孩子：恶人常常装扮成好人来害人。为人处世不能太天真、太幼稚，否则会受害，甚至招来杀身之祸；凡事要多多个心眼，要心存戒备。只要仔细观察，装扮得再巧妙的坏人也会露出破绽。只要沉着、机智、勇敢地应对，再恶的恶人也可能被战胜。这个故事写的是社会生活中险恶的一面，但却具有极大的普遍性。坏人装扮成好人来害人，这种现象古代有，现代也有；中国有，外国也有。许多人是付出极痛苦的代价才获得这一经验，自然想将这一经验传递给自己的下一代，让他们在走入复杂的、凶险莫测的社会之前有所准备，以便将来真的遇到类似情况时，能机智勇敢地应对。

除了一个有普遍教育意义的主题，这篇作品在艺术上也很有特色。这也是这篇童话流传

极广的主要原因。

(1) 它有一个紧张、惊险,既集中又有开放性的故事。篇幅不长,却充满变化。冲突主要在幼小却有戒备心理的女孩和阴险狡猾的虎媪间展开。女孩发现一个个破绽,不断提出疑问(“何也?”),但都被狡猾的虎媪一次次蒙骗过去。在不同地区、不同民族中,交锋的具体情节和内容有所不同,由此产生这一故事的不同版本和变体,使这一故事在主要内容大体一致的前提下有无限的开放性和可再创造性。可适应不同的时间和空间,因而充满生命力。

(2) 塑造了几个生动的有典型意义的人物形象。虎媪是一个装扮成好人的恶人形象,它的突出的行为特征就是“装扮”,即文中说的“或为人以害人”。明明是恶人但不是以恶人的面目出现,而是装扮成慈祥的外婆。这种装扮行为背后的性格特征就是狡猾。装扮总会有破绽,一次次被女孩看出来她都一次次的掩盖过去。直到她吃了女孩的弟弟,女孩已知她是老虎、找借口逃出去以后,她还“哭而起,走且呼”,一副善良外婆的形象。她最后受到惩罚,大快人心,满足了人们的道德愿望。两个孩子,弟弟幼稚,毫无戒备心理,别人说什么是什么,结果被蒙骗,自己送上门去,白白被老虎吃了。姐姐是这个故事重点描写的人物形象。她也还年幼,对外婆的形象没有什么记忆,拿不准面前的人究竟是不是外婆。但她有戒备心理,因而一次次地发问。虽然一次次地被虎媪蒙混过去,但反映出她一直没有放松警惕。直到事实证明和自己同榻而眠的就是老虎,自己的弟弟已被她吃掉时,女孩没有慌张,没有被完全吓倒,而是冷静地分析了形势,沉着、机智地找出借口,逃出虎穴。当她爬到树上,老虎不能直接地对她造成伤害时,她揭露了老虎的真面目,使虎媪不能再继续招摇撞骗。最后在过路人的帮助下,女孩终于从险境中逃出来,并使恶人受到惩罚。作品赞扬了女孩的警觉、沉着、机智、勇敢,是一个值得孩子们学习的对象。

(3) 故事很好地使用了拟人的艺术手法。这主要表现在两个方面。一是环境,作品中描写的虎穴其实是对人类社会某些恶人巢穴的比拟。昏暗、阴森、恐怖、见不得阳光,是一个罪恶的、上演过许多吃人故事的地方。一是虎媪这个人物。它是老虎和外婆形象的综合。从老虎(在另一些故事中是狼、熊,总之是猛兽)身上取的是“吃人”的特征,从外婆身上取的是善良、慈祥的特征,两相综合,表面上善良、慈祥,骨子里是吃人,一个狡猾的、由恶人装扮的好人的形象就准确、生动地体现出来了。

(4) 《虎媪传》还有一个特点,就是它神秘而略带恐怖的气氛。这毕竟是一个发生在夜晚森林洞穴的故事,讲述的是人与老虎同床而眠、老虎吃人的事情,气氛自然有些恐怖,听着有些让人紧张、害怕。特别是孩子,有时会产生恐惧的感觉。但是,这种紧张感一般不会表现得很强烈。一则故事毕竟是一种假定,是一种拟人化的形象,老虎并不是真正的老虎,吃人也不一定是真正的吃人。拟人是一种比喻,和实际隔着一层,因而将原来包含的恐怖淡化了。二则这个故事虽然讲老虎吃人,讲了社会生活险恶的一面,但最后仍然是好人战胜恶人。好人逃出虎口,恶人受到惩罚,向人们展示了一个光明的前景,使人们对前途充满信心。所以,孩子们听这

个故事,常常是听着有点害怕,但越怕越想听。这里也有审美心理学方面的原因。带恐怖性的故事是一种刺激,刺激会使人产生心理以至于肌肉上的紧张,这种紧张一放松的过程能产生一种生理上的快感。生理上的快感不等于美感,但美感中包含了快感。一定条件下,快感还是美感的基础。听故事中的紧张毕竟不是实际的遇到老虎的紧张,这种心理距离的存在使快感向精神愉悦转化,已进入美感的领域了。许多灾难片、恐怖片能受到观众的欢迎,一些作家将描写恐怖作为一种招徕读者的手段,原因也在这里。但这里有一个“度”的问题。超过这个“度”,变成真正的恐怖,让人读后引起恐惧感,不仅不能产生好的艺术效果,还会产生实际的心理上的负面效果。给儿童阅读的作品尤其是这样。

读《虎媪传》有一点还需注意:这篇作品揭示的是社会生活中险恶的一面。但社会生活是极其丰富、复杂、多侧面的。有险恶,也有温馨;有装扮好人来害人的恶人,也有全心全意帮助别人的好人。不能因为社会中有老虎扮成外婆来吃人的现象就将社会看成是一团黑暗的,甚至失去生活的信心。好人总是大多数,人与人之间的关心信赖是社会生活的主流,这与戒备心理并不矛盾,只有既对人性善的一面有信心又对人性恶的一面存警惕,人才能从容自如地生活并应对各种复杂的局面。

中国的《虎媪传》是大人严肃地给小孩讲故事,要他们心存戒备、提防坏人。而西方早期的《小红帽》的故事则可理解为是对涉世未深的女孩子性提防进行暗示。这既反映了不同民族文化背景的差异,也反映着两个貌似相同的故事其实际所指可以非常不同。

《小红帽》在西方还有许多其他解释。也有许多其他变体,如《小白帽》等。

3. 沙的字

这篇作品在初次发表的时候,用的是另一个题名:《沙滩上,有一行温暖的诗》。后来改成《沙的字》,可能是作者觉得前面一个题名稍直露了一些。因为前一题名较集中地说出了这篇作品的意蕴:互不相识的人之间的默默关心。

在这个故事中,小蟹不认识小女孩。他们一个住在海里,一个住在陆地上;一个是动物世界的小生灵,一个是人类社会的小女孩,彼此并无来往。但小蟹看到小女孩一次次地在沙滩上写下一行字,字一次次被潮水抹平,第二天小女孩又写上。它不知道那一行字写的是什么,但看到小女孩一次次地写,看到小女孩看到自己的字被潮水抹平后失望的样子,他想那一行字对小女孩一定很重要,因此非常同情小女孩,决心帮助小女孩。它尽其所能,依样画葫芦地把十个它不认识的字搬到了潮水到不了的地方。小女孩也不认识小蟹。她每次到海边来玩,家里人一定一再嘱咐过,待到潮涨起的时候,要赶快回家,否则有危险。她记住了家里人的话。但离开的时候,她没有忘记还在沙滩玩耍的小蟹,于是写下一行字,提醒小蟹赶快回家。两个生活在完全不同的世界、互不相识的小生灵,就这样默默地关心着对方。这是一种极为美好的情感,极为美好的人与人之间的关系。表面写的是小女孩和小蟹,实际表现的却是人与人之间的关系,是人类社会。

这篇作品很短,艺术上却极有特色。其一,它是一首散文诗,有散文的自由舒展,又有诗的含义隽永,这种抒情化的色彩和作品表达的美好情愫正好对应,内容与形式高度和谐;其二,视点安排极其巧妙。这是一个表现“互相关心”的故事。但在大部分篇幅里,视点一直放在小蟹这边,从小蟹的角度去看小女孩,这样,读者一开始就感受到小蟹的心理,知道小蟹在关心着它并不认识的小女孩,但却不了解小女孩,也不知道那行字是什么。这就留下了一个悬念。直到故事的最后,叙事视点才突然地从小蟹跳到小女孩,一下子揭示出谜底,让读者知道那行字写的是什麼,在完成叙事角度的双向性的同时揭示了作品的主题:关心的双向性。小蟹关心小女孩,小女孩也在关心小蟹。这种视角安排是极具匠心的。其三,这个作品写的是人类社会、人与人之间的关系,却选择了一个小女孩和一只小蟹为描写对象,这也是极具叙事策略的。将故事放在小女孩和小蟹之间,因为它主要以儿童为读者对象,选择的是童话故事中常见的假定方式和描写对象,符合儿童的阅读习惯;选择小女孩和小蟹为描写对象,故事环境又设在大海边,使作品自始至终具有神奇瑰丽的童话色彩;更重要的是,选择这样两个小生灵作为童话形象,使作品表达的情感更加感人。他们都很幼小、幼稚,但都具有那么美好的情感、思想。小女孩很幼稚,她不知道小蟹生活在水里,并不怕涨潮。可就是这样一个小女孩,却知道去关心别人;小蟹只是大海中的一个小生灵,它不认识小女孩的字,只是看到小女孩很失望,很痛苦,就同情她,想帮助她。越是幼小,却能关心人,具有高尚的情感,越使这种情感、行为显得弥足珍贵,更加具有感人的力量。作品也因此更具有艺术魅力。

4. 去年的树

这首先是一个关于兑现诺言的故事。小鸟答应大树,过年从南方回来,再给大树唱歌。可是,当它回来时,大树不在了。此时,小鸟如果不去寻找大树,也不算食言,因为情况发生变化,是大树自己不在了。但小鸟是个重诺言的人。树不在了,可以去找啊;大树被锯了,变成了别的什麼,但没有完全消失啊!答应别人的事情就一定要做到,不能以情况发生变化作为自己毁约、失信的借口。小鸟这种一诺千金、历尽艰难也要实现自己诺言的精神是值得赞扬的。

这也不只是一个然诺的故事。小鸟和大树是好朋友。过了一个冬天,小鸟从南方回来,发现大树不见了,它满世界地寻找,不只是为了自己的诺言,也是为了朋友,为了与朋友的友谊,出于对朋友的关心、牵挂。小鸟是一个重诺言的人,也是一个重情谊的人。

细细体味,这故事中还散发着一丝伤感。这是一个涉及死亡的故事。小鸟和大树是一对好朋友,突然,大树不在了。小鸟亲眼看到自己的大树朋友变成了火柴,心里有些怆然。但从大树到火柴,大树牺牲了自己却点亮了油灯,照亮了世界,这又能给人一些安慰。从这里,我们又能体会到一些死亡、牺牲、奉献、生命的短暂与永恒的内容。孩子处在生命的源头,但存在就是向死而生。从小有一些对死亡、献身等的体会,对他们的成长是必要的、有意义的。

5. 一块烫石头

苏联战士作家奥斯特洛夫斯基曾以极大的毅力写下一部感人至深的作品:《钢铁是怎样炼

成的》。前些年,中国中央电视台和乌克兰国家话剧团曾合作,将其拍成一部系列电视剧。在这一系列电视剧每一集的开头,都以字幕的形式打出了作品主人公保尔·柯察金的一段话:“人的一生是应该这样度过的:当他回首往事的时候,不会因为虚度年华而悔恨,也不会因为碌碌无为而羞耻。这样,在他生命结束的时候,他可以自豪地说,我把我的全部生命都献给了人类历史上最壮丽的事业——共产主义事业”。将盖尔达的《一块烫石头》和这段话对照着看,可以发现到它们可以互为表里,共同探讨了一个充满激情的主题:什么是幸福?什么是无愧无悔的生命?

小伊凡无意中发现了一块魔石头,上面的文字说,谁敲碎这块魔石头就能从头活起。小伊凡不愿意从头活起。他只有9岁,刚读完小学一年级,如果从头活起,他就需要再读一次一年级,“这他连想都不敢想”。他想起了管果园的老爷爷。老人很老了,身体又不好,脸上有一道深深的伤疤,连笑的时候都是凶巴巴的,但人很善良。一次小伊凡溜进果园偷果子吃,被老人发现了,老人没有骂他。在他着急无法从树上下来时,老人还把他抱下来。小伊凡想,老人应该很愿意从头活起。可当他把魔石头拖上山岗叫来老爷爷时,老人却不愿意敲碎它。望着惊讶的小伊凡,他向小伊凡解释了他不愿意敲碎这块魔石头的原因。他的瘸腿是在反抗沙皇构筑街垒时压坏的,脸上的伤是在和白匪战斗时被马刀砍伤的,牙齿是在狱中唱革命歌曲被打落的,病也是在战场上留下的。可以说,老人身上的每一处伤病都记载着他生命中一段光荣的历史,是他生命中最闪光的地方。“傻伊凡,这还不是幸福吗?我为什么要另一次生命,要另一个青年时代呢?我曾经是过得很苦,可我过得光明正大。”这就是老人的幸福观,这就是老人的价值观。他找到了自己在生活中的位置,一生过得无愧无悔,老人为此感到自豪,感到幸福。

但老人不是一个孤立的、偶然的存在。在作品的最后一节,让我们看到有着和老人一样价值观、幸福观的人,在那个社会其实是很普遍的。烫石头躺在山岗上,“不少人从它身边经过,走过来看看它,想了想,摇摇头,又走了。”他们想了些什么?为什么摇摇头又走了?故事没有说。我们可以想象,他们一定和老人一样把自己的一生回想了一遍,觉得自己过得还不错,很值,不需要再要另一次生命,所以“摇摇头,又走了。”包括“我”在情绪不好的时候,偶也动过敲碎那块魔石头、从头活起的念头。但面对魔石头,“我”及时地改变了主意。因为再活一次意味着对今生今世的否定。一个不能把今生今世过好的人重新活一次就能找到幸福吗?这里作者通过众多的人不愿敲碎魔石头的事实,不仅给老人的行为提供了合理产生的依据、基础,而且由对老人的赞颂升华到对那个时代、那个社会的赞颂。盖达尔是一个十分热爱祖国、十分热爱苏维埃制度的作家,他的许多作品都是献给他的祖国、他的时代的充满激情的赞歌,《一块烫石头》是其中之一。

这篇作品在写作上也极有特色。这主要表现在两个方面。其一,它有一个具有民间童话传统又极具创新的假定,即那块能使人返老还童的魔石头。返老还童即征服时间,征服时间是人类永恒的渴望。生命是一段在时间中展开的过程。有开始即有结束,任何人都会老,都会死

去。人类不同于一般动物的一个重要表现就是他有意识,他知道自己会老去死去,这给人类带来无穷无尽的痛苦和烦恼。所以,自古以来,人们就试着以各种各样的方式征服时间,包括宗教、幻想等。民间童话、传说中就有许多以幻想的方式创造出来的征服时间的宝物,如仙丹、仙药、仙桃、仙露、灵芝草、还魂草、还魂汤、宝葫芦、琼浆玉液等,它们的共同功能就是延长人的生命,或延年益寿,或长生不老,或返老还童,或起死回生。这篇童话也有一个类似的假定,但却反其道而用之,魔石头像上述各种传说中的宝物一样,能让人返老还童,但却没有人愿意敲碎它。传说中的各种宝物都在延长生命的时间,但这篇童话却让人看到,生命的意义在于它的质量。没有质量,就算时间延长了又有何意义呢?在现实中,生命的时间总是有限的,但质量的提高却是无限的。与其在幻想中借助宝物延长生命的时间,不如踏踏实实地从提高生命的质量做起。这样的生命才既现实又有意义。其二,在创造童话艺术世界的方式上,这篇童话也极富创造性。传统童话一般都是以虚构的方式,将故事整个地放到一个统一的假定的环境中去,没有时空的具体性、确定性。在《海的女儿》中,我们无法确定那个虚幻的海底世界;在《自私的巨人》中,我们永远也无法找到那在春天依然盖满白雪的花园。《一块烫石头》也是假定的,但却出现一些具体的、有一定时空确定性的事物,如集体农庄、苏维埃政权、沙皇、红军、白军等。这就将《一块烫石头》的故事确定在十月革命的苏联这个时空背景上,使故事有了相对的具体性、确定性。这样写,是表明管果园的老人这样的幸福观、价值观出现在十月革命后的苏联这块土地上,歌颂了这个时代、这块土地和生活在这个时代、这块土地上的人们。但这种具体性、确定性毕竟仍是极为相对的。没有说明它出现在哪年哪月,也未说明它发生在哪个果园。这其实也是无法确定的,否则它就不是童话了。

同一作品中出现两重不同的时空,在虚拟假定的背景上出现某些带具体时空的事物,这种塑造艺术世界的方式,是童话向小说的靠拢。这种假定方式以往也有,但较为少见。《一块烫石头》将其运用得极为成功,是很少创作童话的盖达尔对童话创作的一个重要贡献。

6. 自私的巨人

王尔德是19世纪末维多利亚时代著名的才子和戏剧家,其著名作品如《温德摩尔夫人的扇子》《理想的丈夫》曾传唱一时。但中国人了解他,很大程度上还因为他是19至20世纪一个著名的美学流派——唯美主义的代表。他的一些虽有争议却颇具有影响力的观点如“为艺术而艺术”“艺术高于生活”“不是艺术向生活学习,而是生活向艺术学习”等,“五四”前后被许多中国作家奉为圭臬。朱自清、叶圣陶等人都深受其影响。他很少写童话。一共只有九个短篇,分别收在《快乐王子集》和《石榴之屋》两个集子里。《自私的巨人》被认为是王尔德最具代表性的童话作品之一。

《自私的巨人》主要写具有普遍意义的爱——圣爱和狭隘的一己之利——自私之间的冲突,以及在圣爱的关怀下,具有狭隘利己思想的人的觉悟、被感化、最后向上帝之爱的皈依。巨人有一个巨大的花园,但内心却非常孤僻、自私。当他发现孩子趁他不在跑到他的花园来玩的

时候,他非常生气,愤怒地将他们驱逐出去,并在花园周围建起围墙,竖起“不准入内”的牌子。这把自己和他人、和世界隔离开来。他以为这样可以得到安静、快乐,殊不知孩子走了,春天也不来了。当外面的世界冰消雪融、春暖花开的时候,他的园子里依然是一个严寒、冰雪肆虐的世界。这里,巨人的花园其实就是他的内心世界的外化。巨人自私、冷漠、孤僻,就和他的花园一样荒凉、孤寂,结满了冰凌。他驱逐了孩子,同时也驱逐了爱,驱逐了温暖,驱逐了春天,甚至是驱逐了上帝。但上帝、爱、春天其实是无法驱逐的,自私的巨人驱逐孩子,驱逐爱、驱逐上帝其实是自外于社会,自外于上帝,自外于温暖和爱。这里,孩子就是春天、温暖、爱的象征,是上帝的化身。这里,不是大人救孩子,而是孩子救大人。《自私的巨人》讲的其实就是一个人的灵魂被拯救的故事。因为正是驱逐孩子以后,巨人发现春天不再光顾他的花园,他从寒冷、荒凉、充满冰雪的花园看到了自己的内心世界,受到触动。特别是当他看到孩子们的再次到来终于把春天、温暖带回到他的花园的时候,他终于觉悟了。“前一阵我是多么自私啊!”他诚心诚意地为自己以前的作为感到后悔,并且立即在行动上予以改正。他把那个因为年幼而爬不到树上的孩子在抱起来放到树杈上,并推倒他亲手建造的围墙,欢迎孩子到他的花园来玩。他敞开了胸怀,让春天、让上帝的关爱进入了他的心灵世界,他在他人的欢乐中得到欢乐,在帮助他人的过程中拯救了自己,最后,他被上帝接纳,进入天堂。巨人的变化,归根结底,是他的快乐观的变化,从狭隘自私到被具有普遍意义的爱所感化到诚心诚意地帮助他人,在他人的欢乐之中获得快乐,使我们看到具有普遍意义的爱的深沉与伟大。这 and 现代派文学中“他人即地狱”的表现是完全不同的。

《自私的巨人》在写作上也具有象征和诗意两个方面的特点。前已谈及,巨人的花园就是他内心世界的外化、象征。内心世界的变化是看不见摸不着的,但外化出来,对象在一个花园中,就成为可视可触的具体存在了。人们从花园及其变化中窥见巨人的内心世界及其变化,化无形为有形,既有感性的优点又有理解的空间。这是童话创造诗意空间的一种常用手段。特别是当巨人有所觉悟、孩子们再次来到他的花园的时候,孩子们所到之处,顿时冰消雪融,春风吹拂,小鸟飞来了,花朵开放了,一片神奇瑰丽的景象。由于这种景象是在上帝的关爱中显现的,神奇瑰丽中又闪耀着圣洁的光彩,是诗、是画,是歌,一起赞颂着爱的神奇与伟大。王尔德关于艺术高于生活的唯美主义艺术理念在这里得到了充分的体现。

(讨论:但杰克·齐普斯认为,“这个童话故事的重要主题涉及社会群体和个人主义的对立以及针对个人财产的冲突。那群孩子结成一伙,代表着一种社会互动、同舟共济和同享欢乐的原则,而巨人则显然代表着独断专权的贪婪本性”;“这个故事提供了这样的希望,如果孩子们聚合在一起,应用主动性,他们就能够折服那些压迫者,使他们改变自己的行为方式”。(杰克·齐普斯(美)《探索民间故事和童话故事的激进理论》第217页。舒伟,等译,安徽少年儿童出版社2010。))应该承认,那个花园是巨人的,在没有得到巨人同意的情况下钻进他的花园,尽情玩耍,算不算侵犯别人的私有财产?这确实可以讨论。)

7. 海的女儿

(1) 作者简介。

安徒生是世界上最伟大的童话作家之一，他的许多作品被选入中小学语文教材，家喻户晓。

① 安徒生的出身、生活遭遇及其对他的创作的影响。安徒生出身极其贫寒。父亲是鞋匠，且很早就去世了。母亲靠给别人洗衣服养活一大群孩子，生活之困苦可想而知。《丑小鸭》中那个肮脏、嘈杂的鸭棚就是作者幼年生活环境的象征。但就在这样的环境中，安徒生依靠自己的天分和努力，终于成长为一位著名的作家，成为他所在国家的文化方面的代表人物。这一经历给他的创作打下了深刻的烙印。比如他相信和推崇自我奋斗，强调个性精神，《丑小鸭》《海的女儿》等都有很强的作家自我象征的特点。安徒生个人生活中另一重要事件就是他终生未婚，这也影响到他的作品。读他的许多作品，如《柳树下的梦》《海的女儿》等会感到一个美好的东西就在眼前，几乎伸手即可触摸，但当你真正走近，它就马上消失，又在另一个不远的地方向你招手。这是他爱情、婚姻生活不如意的一种潜意识反映。

② 丹麦和斯堪的那维亚半岛的自然、文化背景。任何文化创作都不是凭空产生的，也不只是作家个人想象的结果。在很大意义上，安徒生童话是作家所生活的那个环境的产物。斯堪的那维亚半岛是一个充满梦幻的世界。绵延的大地和树林，环绕它的是让人心醉的大海。白昼、黑夜的长短变化极为明显。有时白昼极长，黑夜极短，甚至一连几天没有黑夜；有时黑夜极长，白昼极短，甚至一连几天都是黑夜。原野上点缀着极精致的尖顶木屋。到处可以见到雄伟的教堂和城堡。星期天男女老幼都去教堂。崇尚冒险精神。相信人是生而自由的。整个环境就像一个童话的王国。而19世纪的哲学、美学思潮如克尔凯郭尔的思想又给这种童话氛围输入了更深邃的内容。是那个环境造就了安徒生还是安徒生造就了那个环境？可能是环境造就了安徒生，安徒生又以自己的创造将那种童话氛围集中地表现出来，并升华到新的高度。

③ 安徒生个人的情感特征及美学理想。安徒生本质上是一位诗人。他的大多数作品都浸润着浓郁的诗情。虽是叙事文学，却是当作诗来写的。加之童话的瑰丽色彩，使他的童话有一种特殊的美感。正是在此意义上人们也将安徒生童话看作是诗意童话的源头。

(2) 《海的女儿》的主题阐释。

《海的女儿》的主题是什么？从表层看，很容易将它理解为一个爱情故事，一个凄美的爱情悲剧，海的女儿救了王子，爱上了王子。为此她忍受了极大的痛苦，付出了极沉重的代价，让巫婆将她的鱼尾巴变成了人的双脚，走向人间。但最终却没有得到王子的爱。在王子和别人结婚的第二天早晨，她化身为泡沫。这是一个牺牲自己以成全别人的高尚而又凄美的故事。但是，稍微深入一点阅读就能感到，在这个爱情故事后面其实还有一个更深层次的含义。这层含义包含了爱情故事，爱情故事为体现、实现这层含义服务。这层含义就是人的自我拯救和超越。即怎样从现实存在中超越出来，获得一个永恒的不灭的灵魂。

在《海的女儿》的故事中,分明有着两个不同的世界:海底世界和人间。故事一开始,作者就用诗的语言描写了海底世界的美好:自由、愉快、无忧无虑。每个人都可以活三百年。但是,比之人间,它有一个致命的缺陷:不能像人那样死后可以获得一个不灭的灵魂。于是,在海底世界之上,作者描绘了一个更美好的世界:人世间。通过海的女儿的五个姐姐依次浮出水面的所见所闻,作品尽情地描写了人间的美好。但这些描写还主要集中在自然风物方面,因为作家有意识地将人间最美好的事物——人——留给了海的女儿。这位最小的海公主从小就和其他姐姐不同,她向往人间,渴望人的生活。这次一出海面,果然遇到王子。她救了王子,并爱上了他。从此下决心要成为一个真正的人。她忍受极大的痛苦,付出沉重的代价让巫婆把她的鱼尾巴变成人的双脚,义无反顾地走向人间。她走进了皇宫,找到了王子,王子也很喜欢她,但她失去了声音,无法向王子表达她的爱。最后,当王子和别的公主结婚,她还有最后的机会:用姐姐们用头发从巫婆那儿换来的尖刀刺进王子的胸膛,让王子的血流到自己的双脚上,双脚会重新变成鱼尾巴,她可以回到海底过完她的300年生命,就像什么事都没有发生过一样。但她放弃了。她跳进大海,感到自己在化成泡沫。作为一个爱情悲剧,在这里应已结束了。但是,作者没有让她像巫婆预言的那样真的化身为泡沫,而是让她超升到精灵的世界,并给她最后一个机会,她可以用自己的善行去为自己争取一个不灭的灵魂。如果说她前面的挣扎、奋斗还把希望寄托在他人(王子)身上,现在她只能靠她自己了。这是一个从他救到自救的转变过程。海公主苦苦地、九死而犹未悔的挣脱过程,就是要从那鱼尾巴中挣脱出来,从海底世界那较为低级的存在状态中超越出来,成为一个较高级的存在,成为一个能拥有不灭灵魂的人。虽然她没有成功,但在读者眼里她已经成为一个真正的人。

我们可以将《海的女儿》的故事看作是安徒生的自我象征。安徒生自己也是一个长期在下层社会挣扎,受尽压迫和欺凌,理解什么叫追求、奋斗、自我拯救的人。从下层社会到真正成功,这也是一个从海底世界到人间、从低级存在到自我实现的过程。只是,他比海的女儿幸运,他从丑小鸭变成了白天鹅。但作者又分明地感到,并不是什么奋斗都能成功的。就连他自己,虽然走入了上流社会,但在情感上并没有被上流社会所接纳,海的女儿走入皇宫却失去了声音,表现她和王子之间找不到真正能互相沟通的语言,这在很大程度上就是安徒生自己进入上流社会的感受。而且他终生未能找到自己的爱情,就和海的女儿一样,最后也只能依靠创作——为孩子写作来实现自己,其中也不难感受到凄清的悲剧色彩了。如果安徒生能说“丑小鸭就是我”,他也可以说“海的女儿就是我”。

但《海的女儿》的意义绝不只是作家的自我象征。作者的创作可以从自我的感悟开始,但绝不应止于对自我的感悟。且作品一完成,它就如孩子一样割断了和创作母体的联系,有了自己的生命,属于这个世界了。《海的女儿》写了奋斗和挣脱,有这种经历的并不只作家一人。安徒生是对人类生存状态、对人的注定命运的一种反思。在某种意义上说,作者写的是我们每一个人。马斯洛曾将人的需求表述为一个有许多层次的金字塔。最下面是人的最基本的生存需

求——生理需求和安全需求,依次向上是交往和被承认的需求,创造和自我实现的需求、审美的需求等。最下面的层次是人和动物共有的,是人的动物性,上面才是人和动物不同的部分。西方称人为“半是野兽,半是天使”。如果将“野兽”部分看作鱼尾巴,将“天使”部分看作少女的身躯,我们每一个人都像小人鱼一样,有一个从低级的动物性存在中挣脱出来,获得一个更高级的存在,变成一个更纯粹的人的任务。从这意义上可以说,海的女儿就是我们每个人。

在更深层次,海的女儿也可以看作是整个人类的象征。人本来就是由动物进化而来的。成为人以后,也仍保留着动物性。虽然这种动物性被纳入人性的整体结构,和动物身上的动物性已有质的变化,但很多地方毕竟与动物相同、相通,且永远不会消失。人类的进化就是一个从纯动物性中挣脱出来,走向更纯粹、更文明的人的过程。希腊神话中有一个叫喀戎的神(收获之神克洛诺斯的儿子),就是半人半马,他的痛苦,他的奋斗就是从马的身躯中挣脱出来。埃及的狮身人面像,虽然包含“人和狮子综合以增添人的威猛”的用意,但从另一角度看,也是意识到人身上包含着动物性,人需要从动物的躯体中挣脱出来的想法。从古至今,从猴到人,从野蛮人到文明人到现代人,人类也如海的女儿一样苦苦地追求着,虽九死而犹未悔。如此联想,海的女儿的凄然的挣扎、奋斗中也有了些悲壮的成分。

(3)《海的女儿》的写作艺术。

安徒生是童话作家,《海的女儿》又是安徒生最具代表性的作品,艺术上也代表着安徒生童话的最高成就。除了一般的童话创作的特点外,比较突出的还有以下几点。

其一是诗意。这也可以从两个方面来看。一是极富诗情画意的描写。如故事开始对海底世界的描写,借助海的女儿的五个姐姐的目光对人间的各种良辰美景的描写,十分细腻、和谐、优美,整个作品都如一幅展开的神奇画卷;二是作品的主题本身即是充满诗意的。小人鱼苦苦地、九死而犹未悔地追求过程,是一种意志,一种精神,也渗透着令人感动的情感,这情感本身就是一种诗情。在《海的女儿》中,这种诗情还由于染着童话的色彩显得更加神奇瑰丽。

其二是象征性。海的女儿长着少女的身躯,拖着鱼的尾巴,这本身就是一种象征,把同时存在于人身上的人性和动物性都具象化了。海底世界和人间这两重世界也是一种象征。更进一步,海的女儿的挣脱、奋斗过程更是一种象征。象征常常借具体的形象的东西喻指某种虚化的、无实体的对象,朦胧、空灵,言有尽而意无穷,扩大了形象系统的艺术含量,常常是作品诗意化的一种表现手段。《海的女儿》将童话和象征结合起来,更加强了作品的诗化特征。

其三是作品的凄美特征。尽管作者最后没有让海的女儿化身为泡沫,但终究是一个悲剧。这悲剧又发生在这样一个善良、美丽的女孩身上,尽管美得让人心颤却又免不了“凄”的特征。故事的最后,海的女儿为成全别人的幸福选择了牺牲,自己孤独地升到空中,到遥远的国度去推动风车的风轮,去驱逐损害人的健康的瘟疫。这层凄美的色彩笼盖了整个作品,使人感动以至于伤感。

二、童话理论教学参考资料

童话之源盖出于世说,惟世说载事,信如固有,时地人名,咸具定名,童话则漠然无所指尺,此其大别也。生民之初,未有文史,而人知渐启,鉴于自然之神化,人事之繁变,辄复综所征受,作为神话世说,寄其印感,迨教化迭嬗,信守亦移,传说转味,流为童话。

(周作人. 周作人散文全集: 卷一[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009: 256.)

童话本质与神话、世说实为一体。上古之时,宗教初萌,民皆拜物,其教以为天下万物各有生气,故天神地祇,皆有定作,不异生人。本其时之信仰,演为故事,而神话兴焉。其次亦述神人之事,为众所信,但尊而不威,敬而不威者,则为世说。童话者,与此同物,但意主传奇,其时代人地皆无定名,以供娱乐为主,是其区别。盖约言之,神话者原人之宗教,世说者其历史,而童话则其文学也。

(周作人. 周作人散文全集: 卷一[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009: 276.)

童话这个名称,据我知道,是从日本来的。中国唐朝的《诺皋记》里虽然记录着很好的童话,却没有什么特别的名称。18 世纪中日本小说家山东京传在《骨董集》里才用童话这两个字,曲亭马琴在《燕石杂志》及《玄同放言》中又发表许多童话的考证,于是这名称可说已完全确定了。童话的训读是 warabe no monogatari,意云儿童的故事;但这只是语源上的原义,现在我们在学术上却是变了广义,近于“民间故事”——原始的小说的意思。童话的学术名,现在通用德文里的 märchen 这一个字;原意虽然近于英文的 wonder-tale(奇怪故事),但广义的童话并不限于奇怪。至于 fairytale(神仙故事)这名称,虽然英美因其熟习,至今沿用,其实也不很妥当,因为讲神仙的不过是童话的一部分;而且 fairy 这种神仙,严格的讲起来,只在英国才有,大陆的西南便有不同,东北竟是大异了。所以照着童话与“神仙故事”的本义来定界说,总觉得有点缺陷,须得据现代民俗学上的广义加以订正才行。

(周作人,赵景深. 关于童话的讨论[M]//本社. 1913—1949 儿童文学论文选集. 上海: 少年儿童出版社, 1962: 43.)

如果把童话看作精神的“物质构造”,那么童话也有一个“核”,这个核就是幻想。

(陈伯吹. 儿童文学简论[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 1982: 163.)

童话不是自古以来就只有一种模样,一成不变的;它也不是靠吃仙女巫婆这一类奇特的“食物”才能活命的。它的形式和内容看起来常常有些怪诞,但它最忌的是为怪诞而怪诞。所谓怪诞,例如时间的跳跃和颠倒,体形的变幻,等等,实际常常是和一种浪漫精神结合在一起

的。童话虽然很多都是用散文写作的,而我却想把它算做一种诗体,一种献给儿童的特殊的诗体。这种诗体有自己所适宜于表现的一定内容,容纳了较多的幻想,但不是以幻想为唯一的特征。主要仍然是生活(孩子们的生活和孩子们接触到的成人们的生活),和孩子们的心理特征,决定了它的形式的特点。所以,有些所谓怪诞,又常常是由孩子们心灵的镜子的特殊的折光而产生的。生活有变化,孩子们接触到的东西有变化,幻想自然也有变化。没有仙女、巫婆、王子、公主,可以有童话;没有孩子,没有孩子的眼睛和心灵,没有美丽的幻想,没有浪漫精神,没有诗,哪怕有一个最奇怪的故事,则一定不会有童话。

(严文井. 泛论童话[M]//本社. 中国儿童文学论文选. 杭州: 浙江少年儿童出版社, 1991: 362.)

童话是儿童文学的重要体裁。它具有浓厚幻想色彩的虚构故事,多采用夸张、拟人、象征等表现手法去编织奇异的情节。幻想是童话的基本特征,也是童话反映生活的特殊艺术手段。童话主要描绘虚拟的事物和境界,出现于其中的“人物”,是并非真有的假想形象,所讲述的故事,也是不可能发生的。但是童话中的种种幻想,都植根于现实,是生活的一种折光。童话创作一般运用夸张和拟人化手法,并遵循一定的事理逻辑去开展离奇的情节,造成浓烈的幻想氛围以及超越时空制约,亦虚亦实,似幻犹真的境界。此外,它也常常采用象征手法塑造幻想形象以影射、概括现实中的人事关系。

(《儿童文学辞典》编委会. 儿童文学辞典[M]. 成都: 四川少年儿童出版社, 1991.)

有学者认为德文的“Kindermärchen”对于表现童话这种“非实有”的幻想性故事较为准确。这是因为“Kinder”是儿童,“Märchen”是魔幻故事,合在一起就照顾到“儿童性”和“虚拟性”了。(注)这是很有意义的见解,但相比之下,“儿童魔幻故事”似乎还是不如“童话故事”所具有的诗意和概括性。而且“魔幻世界”肯定不如“童话世界”美丽、精彩、动人。实际上德语的“Märchen”词义很宽泛,几乎涵盖了整个民间故事的范畴,这也是为什么格林童话杂色多彩,包罗万象的原因之一。“Märchen”虽然词义宽泛,但随着格林童话对儿童文学的影响日深,它的中心意思主要还是指“童话”,而且形成了许多相关的合成词,如“Märchenbuch”(童话书),“Märchendichter”(童话作家),“Märchenfigur”(童话人物),“Märchenmotiv”(童话母题),“Märchenonkel”(播讲童话的叔叔),“Märchenhaft”(童话似的)等等。对于童话大类的划分我们倒可以借鉴一下欧洲学者对德文“Märchen”的两种分类,一类是“民间故事”(Volksmärchen),其代表作为格林兄弟的《儿童与家庭童话集》;另一类是“艺术童话”(Kunstmärchen),即作家个人创作的童话作品,其代表作为E·T·A·霍夫曼的童话故事,如《咬胡桃小人与老鼠国王》《金罐》《侏儒查赫斯》等。

(注)见吴其南《童话的诗学》30页

(舒伟. 中西童话研究[M]. 长春: 吉林大学出版社, 2006: 9.)

童话是在床头讲述的集体意识的故事。童话存留在文化记忆之中,因为它们能够解释我们所共有的人类状况的危机。童话是大家共同分享的一种对于愿望的满足,是解决冲突和赋予经验以意义的抽象的梦。神话学家们概述了童话的谱系,将大多数童话追溯到原始的通过礼仪和导引入门仪式。在某种程度上,大多数童话都是庆贺不胜任的旧自我即将在一个更高的生存层面上重生时在比喻意义上的死亡。童话像沙龙的小船,将我们渡到一个凡俗和永恒、神圣和世俗相会的世界;一个占卜过去和未来的世界;一个善与恶发生冲突,但真、善、美注定要胜利的世界。因此,童话首先是对人类个性的隐喻,是对个人心灵为挣脱恐惧和强迫行为而做的挣扎的隐喻。

(阿瑟·阿萨·伯杰. 通俗文化、媒介和日常生活中的叙事[M]. 姚媛,译. 南京: 南京大学出版社,2006: 72.)

许多世纪(如果不说几千年)以来,通过不断重述,童话变得日益精致,开始同时传达明显的和隐藏的含义——开始同时对各种层次的人说话,其传达方式不仅将信息传达给了未受教育的孩子,而且也传达给了世故的成人。童话应用人类性格的精神分析模式,将重要信息传达给意识、潜意识和无意识,无论当时它们在哪个层面上起作用。通过探讨普遍的人类问题,尤其是萦绕在儿童脑际的问题,这些故事对他正在萌芽的自我说话,鼓励它的发展,同时释放潜意识和无意识的压力。随着情节的展开,故事赋予本我压力以可见的形式,使意识相信它们的存在,并且显示出满足这些与自我和超我的要求相一致的方式满足这些压力的途径。

(阿瑟·阿萨·伯杰. 通俗文化、媒介和日常生活中的叙事[M]. 姚媛,译. 南京: 南京大学出版社,2006: 78.)

首先,童话一般以“从前”开头,或者以功能相同的其他方式开头——这一功能便是将叙事从现在,从读者、听众或讲述者的日常生活中分离出来。……

第二,童话一般以男主人公或女主人公的胜利结尾,并且保证“从此以后他们过着幸福的生活”……贝特尔海姆断言,这样的结尾同样也强调了这样的看法,即听故事的孩子也和故事的主人公一样,能够克服障碍,成功地在生活中找到幸福。……

第三,童话具有基本的对立结构。……

第四,童话以男女主人公的动作为中心。……

第五,善与恶在童话中无处不在,两者之间泾渭分明。

(阿瑟·阿萨·伯杰. 通俗文化、媒介和日常生活中的叙事[M]. 姚媛,译. 南京: 南京大学出版社,2006: 73—76.)

正如贝特尔海姆在他关于神话和童话一章的结尾表明的一样,神话反映按照超我的要求行动的理想的人物,而童话描述的是使本我的欲望得到恰当的满足成为可能的一种自我的整

合。这就解释了为什么神话往往悲观,而童话一般都很乐观。

(阿瑟·阿萨·伯杰. 通俗文化、媒介和日常生活中的叙事[M]. 姚媛,译. 南京: 南京大学出版社,2006: 76.)

童话帮助儿童的方式是使他们能够使自己的无意识适应有意识的幻想,向他们提出组织幻想的方式以帮助他们给自己的生活以更好的方向。

(阿瑟·阿萨·伯杰. 通俗文化、媒介和日常生活中的叙事[M]. 姚媛,译. 南京: 南京大学出版社,2006: 78.)

童话是每个人童年的好伴侣。近年来更体会到,真正好的童话,也是成年人的知己。……如果说,小说是反映社会生活的一幅画卷,童话就是反映人生的一首歌。

(宗璞. 风庐童话[M]. 长沙: 湖南少年儿童出版社,1984: 182.)

莱辛给寓言下的定义是: 如果把一个普通的道德主张下放到一个个别情况中去,并把这个情况当作实际情况而不是当作例子或比喻来叙述,而且叙述的方式有助于直观地认识普遍的主张,这样的作品就是寓言。112 页(莱辛认为)在寓言中使用动物的原因出于以下这两个特点: 第一个是,动物的性格具有最大的明确性和固定性,只要提出任何一个动物,我们很快就会想象出它所表示的概念或力量。当寓言家说“狼”的时候,我们立刻就会想到凶暴贪婪的人。当他说“狐狸”的时候,我们就看到面前站着一个狡猾的家伙。(126 页)……莱辛认为寓言中使用兽类的另一个同样重要的理由是,兽类可以消除寓言对读者的任何情绪作用。……动物是最合适的假定主人公,它们能立刻造成审美印象所完全必需的同现实的分隔。哈曼就曾指出,这种分隔乃是审美作用的首要条件。

(列·谢·维戈茨基. 艺术心理学[M]. 周新,译. 上海: 上海文艺出版社,1985: 112—130.)

寓言实在只是童话的一种,不过略为简短,又多含着教训的意思,普通就称作寓言。在幼儿教育上,它的价值单在故事的内容,教训实是可有可无。倘这意义是自明的,儿童自己能够理会,原也很好,如借此去教修身的大道理,便不免谬了。这不但因为在这时期教了不能了解,且恐要养成曲解的癖,于将来颇有弊病。

(周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流[M]. 石家庄: 河北教育出版社,2002: 41.)

三、练习题答题参考(思路及要点)

1. 简要说明《虎媪传》的思想含义,并思考其在艺术上有哪些主要特点?

《虎媪传》的思想含义主要表现在两方面: 1. 恶人常常装扮成好人来吃人,所以,为人处

世,一定要提高警惕;2. 遇到恶人,要勇敢,要有智慧。恶人总是会有破绽的,透过破绽识别恶人的真面目,机智勇敢地与其斗争,恶人是可以被战胜的。从艺术上说,《虎媪传》用虎媪隐喻装扮成好人的恶人,用老虎洞隐喻恶人犯罪的地方,用小女孩隐喻容易被骗被伤害的人,都十分贴切;由于一开始就允诺了一个光明的结局,作品虽然讲述了一个有点恐怖的故事,但不让人害怕,反而成了一种吸引读者阅读的力量。

2. 比较《虎媪传》和《小红帽》,它们在内容和表现形式上有哪些异同?

同:都是恶人装扮成好人来害人,都以好人战胜恶人作结尾。不同:《虎媪传》中的两个孩子都很小,作者借他们的故事告诫读者,怎样对付装扮成好人的坏人。《小红帽》中的女孩年龄稍大一些,所以包含了与性有关的含义,告诫女孩子不要被坏人所引诱。《虎媪传》语调严肃,《小红帽》则有些喜剧色彩。

3. 简述《海的女儿》的主题。

从表层看,《海的女儿》是一个爱情故事,一个凄美的爱情悲剧。从深层看,在这个爱情故事背后其实还有一个更深层次的含义。这层含义包含了爱情故事,爱情故事为体现、实现这层含义服务。这层含义就是人的自我拯救和超越。即怎样从低级存在中超越出来,获得一个更高级的灵魂。

4. 简述《海的女儿》的凄美特征。

尽管作者最后没有让海的女儿化身为泡沫,但终究是一个悲剧。这悲剧又发生在这样一个善良、美丽的女孩身上,美得让人心颤却又免不了“凄”的特征。故事的最后,海的女儿为成全别人的幸福选择了牺牲,自己孤独地升到空中,到遥远的国度去推动风车的风轮,去驱逐损害人的健康的瘟疫,去给年幼的孩子讲故事。这层凄美的色彩笼盖了整个作品,使人感动以至于伤感。

5. 在《自私的巨人》中,为什么巨人驱逐了孩子,春天也一起离开了他的花园?他后来让孩子回到他的花园,春天为什么又一起回到了他的花园?

那个花园是巨人的心灵的外化。当巨人驱逐了孩子,心里没有一点温情,外化出来,就是那个冬天的花园。当他把孩子重新接回来,心里变得温暖,外化出来,就是那个冰消雪融、万物回春的花园。

6. 在《一块烫石头》中,管果园的老人为什么没有敲碎那块能使他返老还童的魔石头?

敲碎那块魔石头可以重新活起,代价是交出这一辈子。老人对自己的这一生非常满意,他为什么要放弃这一辈子去换一个新的人生呢?

7. 简述《一块烫石头》对童话艺术的新贡献。

在我们常见的大多数童话里,时空都是抽象的。因为童话表现的多是具有普遍意义的知识和情感,适用于一切时间和空间。但世界又是非常具体,抽象使自己从真实的世界中漂浮出来、拉开与真实的世界的距离了。《一块烫石头》的创造性就在于在整体不破坏童话的假定性

的前提下,将现实生活引入童话,将革命战士的情怀写进作品,大大拉近了童话与现实生活的距离。

8. 童话与一般小说的区别主要表现在什么地方?

童话是一种因塑造艺术形象的方式不同从一般文学中区分出来的类型,可以写成叙事性作品,也可以写成童话诗、童话剧、童话散文、童话电影电视等,因童话类叙事性作品较多,我们平时说“童话”便多指童话类叙事文学。童话和一般小说的主要区别在其假定性,即以非生活本身形式塑造艺术世界,是生活中没有也不可能有的人和事;而一般小说多以生活本身形式塑造艺术形象,写现实生活中不一定发生过,但是可能出现和发生的事。

9. 为什么说寓言是“小说的童年”?

小说作为成熟的文学类型,是“有意味的形式”,即在感性的形式中包含了理性的内容。但如钱钟书说的,在小说等文学作品中,“理之于情,如水中盐、蜜中花,体匿性存,无痕有味。”寓言中包含了形象和意蕴这两个侧面,因而具有小说的基本要素;但这两个侧面却是强硬地对立着。一面是故事,一面是意蕴,获得了意蕴就可以抛弃故事,所以是不成熟的小说,只能说是小说的童年。

第五章

儿童小说教学参考资料

一、文本研习

1. 浅的绿、深的绿

小说要写母爱，特别是继母的爱，但作者却极为巧妙地将两个母亲推到画面以外（只有继母在第二节中偶然出现了一下），画面中心只剩下一个失去生母的小女孩——小珊，整个故事就是小珊一个人的活动，写小珊的心理过程，通过小珊的心理过程，通过小珊的情绪变化，即通过小珊对母爱——生母的爱和继母的爱——的感受来写两个母亲。因此，把握小珊的心理过程的特点，就成为理解这篇小说的关键。小珊的心理过程有什么特点呢？简单地说，就是在故事的大部分时间都是一路低落，只是到了故事的结尾，才有一个突然的反弹。

故事开始时，小珊的生母已去世一段时间，小珊情绪处于低落状态。父亲再次结婚，要搬到新居，离开和母亲一起住过的老屋，离开母亲亲手搭的葡萄棚。小珊几次向父亲暗示，都没有引起父亲的注意，小珊的情绪再次低落；到新家后，她几次向继母谈及葡萄、葡萄棚，继母以为小珊只是要吃葡萄，没听懂话背后的含义，未引起重视，小珊的情绪继续低落；春天过后，小珊去看望老屋及母亲种下的葡萄，不料被新住在这儿的小男孩误会，情绪还是往下低落；几个月后，葡萄熟了，小男孩邀请小珊回去吃葡萄，真正摘到母亲亲手种下的葡萄，小珊却突然明白，葡萄就是葡萄，母亲就是母亲，母亲种下的葡萄也代替不了母亲。母亲去了，永远地去了。最后的一点寄托被打破，小珊的情绪经历更大的一次低落，沉到谷底。最后她闷闷地回到家里，突然发现了院子里新种下的泛着嫩绿的葡萄苗。这是继母种下的。她终于明白了小珊一次次念叨葡萄棚、一次次去看生母栽种的葡萄的真正含义：她在思念母亲，思念母亲的爱，自己既处在母亲的位置，就应该让这种爱也得以延续。所以，她种下一株新的葡萄苗。生母的爱、继母的爱；深的绿、浅的绿，从前者到后者，爱得到延续，小珊的情绪也在反弹中达到与生母的爱相平衡的那个点。

这也是这篇小说巧妙的叙事策略的又一表现。本意是侧重表现继母的爱，但在叙述中，却将绝大部分篇幅放在小珊对生母的思念上。这样写，表面上看是突出生母、生母的爱，但暗里却是在写继母、继母的爱。因为，在最后的反弹里，小珊的情绪突然升至最高点，达到与生母的爱平衡，前面越是突出小珊对生母的思念，后面也越显出继母的爱分量。犹如称东西，开始只是往筐里放东西，放了一件又一件，但最后秤砣一挂，平衡了。放的东西越多，越显出秤砣的分量，《浅的绿、深的绿》采取的也是这种写法。由于将要重点表现的东西放在最后，只占很

少的一点篇幅,在叙事策略上属于出奇制胜,收到特别好的艺术效果。

《浅的绿、深的绿》在艺术上的另一特点就是它的象征性。母爱本是一种情感,不具象,看不见,摸不着,作品将其对应到葡萄棚上。以深的绿象征生母的爱,以浅的绿象征继母的爱,生动具体,既有情感上的温暖又有视觉上的美感,而且给人一种含义隽永、具有无限可联想性的感觉。

2. 幻想家

《幻想家》是一篇非常优秀的儿童小说,篇幅不长,语言生动幽默,上课可以贴着课文讲。如果讲解得好,可能会趣味横生,收到很好的效果。

小说大致可分三部分。第一部分从开头到“它只有一点点大,只是玩具。一个小孩用绳子拉着它走”,讲小米沙和斯大西克在一起比赛“说大话”。第二部分从“这时候来了隔壁的依果尔”到“我也不要跟你坐在一起”,讲小米沙、斯大西克和依果尔的矛盾冲突。第三部分从“依果尔站起来走了”到结尾,讲小米沙、斯大西克帮助依拉。

第一部分也可细分为三个小层次。第一层从开头到“现在不行,忘了”,讲小米沙和斯大西克比赛“说大话”。注意“说大话”“吹”等词,强调他们谈的不是“普通的话题”,一上来就把他们“不像别的孩子”的特点突出出来了。接下来是一段比赛着的“吹”,说自己年龄大、个子大、本事大,生动地反映出两个孩子充满童趣的特征,很孩子气也很可爱。但到这儿为止,还是一般地“吹”,是一般稍聪明点的孩子都可以“吹”出来的。但接下来的一个层次就不一样了。这一层次从“有一次”到“……把我吐出来了”,小米沙和斯大西克各“吹”了一个连对方都觉得“精彩”都很羡慕的故事,小米沙说他在海里被鲨鱼咬了脑袋,斯大西克说他在非洲给鳄鱼吃了,这就不是一般的小孩子能“吹”得出来的了。这一层次表现了两个孩子极好的想象力。第三层次是小米沙新编的一个小故事,把两人的“吹”推向高潮。小米沙用的是“扑空”修辞法。所谓“扑空”修辞法,就是先用一个模棱两可的话(即可以向两个以上方向引申的话)设置一个思维陷阱,然后按习惯的、表面的逻辑对对方进行误导。听的人若不能识别这种误导,按对方设立的逻辑走下去,自以为抓住了答案,扑过去,却发现它是空的,而对方将自己导入陷阱后,突然跳出来,站在高处说我不是这个意思,对落入陷阱的人进行取笑。这类似脑筋急转弯,反映着人的急智,很能产生一种智趣的美。如问“草蛇和眼镜蛇哪个长”,很多人会去想眼镜蛇多长,草蛇多长,还有大的蛇,小的蛇,争来争去,没有结果,这就掉到别人设置的陷阱里了。“草蛇和眼镜蛇哪个长”其实包含另一个逻辑,可引申出另一个回答,即把“草蛇”和“眼镜蛇”理解为这两个词作为符号本身的长度,“草蛇”两个字,“眼镜蛇”三个字,自然是“眼镜蛇”长。小米沙按习惯思维创造了一个热闹的大街上的情景,电车、汽车、卡车……人们想不到还有一个小孩用绳子拉了一辆玩具车。但为什么不可以有?这就使斯大西克这样很聪明的孩子也被诱导到陷阱里,成为取笑的对象。“扑空”是一种很有用的创造喜剧效果的方法。

第二部分讲依果尔是一个想象力贫乏的小孩。他以为讲故事就是瞎编,很容易,可当别人

要他也编一个试试的时候,他只会“噫,噫……”。但不会编故事不等于不会说谎。依果尔没有想象力,但不妨碍他会说谎、会骗人。这儿让我们看到,要善于看到想象和说谎的区别。这二者肯定有相同的地方:都是虚构,都是讲与事实不符的事。依果尔说妹妹吃了果酱与事实不符,小米沙说他被鲨鱼咬去脑袋也于事实无考。不过说谎是先有一个事实,说谎者知道这个事实,但为了自己的目的有意掩盖、歪曲这个事实,故意讲一些与这个事实不符的话;想象是一种创造。本来就不存在作为“事实”的东西的存在,是在想象中创造一个新事物。这是人的一个非常重要的能力。真实的创造都是从想象中创造开始的。大人要善于区分创造性想象和吹牛、撒谎。在作品中,依果尔想象力贫乏,品德也有点小问题。小米沙、斯大西克是两个聪明、想象力丰富又品质优秀的小孩。听说依果尔骗了自己的妹妹,甚至拒绝和他坐在一起。虽是小孩的行为,但反映了他们是非分明,有正义感。

第三部分进一步表现了小米沙和斯大西克善良、有同情心、乐于助人的美好品质。使我们看到,想象、编故事和人的美好心灵是完全可以统一到一起的。小米沙、斯大西克是聪明、智慧、充满想象力的孩子,也是正直、善良、充满同情心的孩子。

这篇作品不仅有很好的思想教育意义,而且写得幽默、风趣、充满智慧。短短的篇幅,却使小米沙、斯大西克、依果尔几个孩子的形象跃然纸上。从小米沙、斯大西克比赛说大话到依果尔到来的插曲到小米沙、斯大西克一起帮助依果尔的妹妹,结构匀称又有变化。以两个孩子编故事开始到小米沙编故事结束,将想象、智趣在全文中凸显出来。尤其是几个近似脑筋急转弯的故事,机智、生动,一下子将整个作品的水准提升了。作品是作家创造的,人物是作家创造的,人物讲的故事自然也是作家创造的。人物极生动的想象力反映着作家杰出的想象力。但作家并没有为了表现这种想象力、智趣而把作品变成知识、智力题的堆砌。写两个孩子的心理、语言都很准确,尤其是将一些智力创造放在和依果尔的矛盾冲突这一事件上,既妙趣横生又有思想意义。诺索夫是一个悟性极高的作家。像《幻想家》这样的作品,遇到讲课能力强的老师,一定会有很好的课堂效果。

3. 凡卡

契诃夫是世界著名的小说家,是少数几个(还有法国的莫泊桑、中国的鲁迅等)仅靠短篇小说就登上世界文学巅峰的文学大师。他的小说构思新颖,透视深邃,充满着对普通人的人道关怀,《凡卡》就是其中最优秀的作品之一。

小说集中描写的是在城里当学徒的小凡卡给乡下的爷爷写信的故事。一个九岁的孩子,孤身一人来到偌大的莫斯科,说是当学徒,大部分时间是给人当佣童,经常受到老板老板娘的打骂、虐待,受到周围人的耍弄。小凡卡感到痛苦却赴诉无门,只能写信向乡下的爷爷哭诉。这很能引发读者的同情心、激起对造成这些苦难的人们的愤怒。不过,我们应该认识到,凡卡当学徒受到虐待,有社会制度的问题,有人性恶的问题,有身在异地他乡不适应环境的问题,有城乡差异的问题,有大都市对人的压迫的问题。我们可以从多个角度对其进行解读。我国作

家叶圣陶的《克宜的经历》、张天翼的《大林和小林》、胡万春的《骨肉》都写过类似的故事。

《凡卡》将一个小学徒的生活写得如此让人痛彻心扉,很大程度上也在于作者的叙述方式。这是一个九岁孩子的哀哀哭诉。圣诞节的夜晚,主人一家都出去过节,其他师傅学徒也回家了,只剩下小凡卡一个人待在空荡荡的大房子了,极度安静又极度孤独,自然使他想到家、亲人,想到家乡,想到乡下的圣诞节。一边是冷漠、虐待、孤独,一边是温馨、热闹、亲情,两者形成鲜明的对比。那温情、那美好与其说是确实存在的,不如说是小凡卡用想象建构出来的。在这无助的城里,他太需要这样一个温暖的世界了。温暖的乡村和冷漠的都市,充满亲情的家乡、亲人和挨打受骂的学徒生活,二者形成对比、衬托,将小凡卡的苦难更深切地表现出来了。

这苦难还在故事最后的情节中进一步弥散和强化。凡卡写好信,写上“乡下爷爷收”的地址,投入信筒,带着满意和希望入睡了,还做起了爷爷来接他的美梦。但读者心里却明白,这封信没有具体地址,爷爷是收不到的,因此,爷爷来接他也是不可能的。这一方面写出了凡卡的天真幼稚,一方面也写出了环境如此的绵延浩大,无边无际,短时间内很难有走出去的希望。这就使故事的悲剧色彩更加强烈。但作者写得很含蓄,并不呼天抢地,将泪水含在眼里,是一种含泪的笑。明明满含泪水却还在笑着,《凡卡》正是从这里体现了一种感人的艺术力量。

4. 一碗清汤荞麦面

这篇日本小说在中国很有名,曾被选入小学语文教材,感动过许多人,也激励过许多人。

一个家庭,突然死了父亲,留下母亲和两个年龄都还小的孩子,还欠下八个人的债,以致大年夜只能到面馆里,三人合吃一碗清汤荞麦面,这是多么的艰难!然而这一家人没有倒下,没有一蹶不振,而是坚强地活了下来。十多年以后,当他们再次出现在同一面馆的时候,哥哥已是大学医院的医生,弟弟在银行里工作。可以想象,在这段时间里,他们吃了多少苦,经历了多少艰辛!但他们都挺过来了,这种精神让人感动,让人尊敬!

坚忍不拔、自强不息,这是人类历史前行中一种极为宝贵的精神品质,特别是这种精神品质表现在那些生活在社会底层、艰难得让人绝望的人身上的时候,就更加令人佩服和感动。这个作品中的母亲和两个儿子应该就是这样的人。作者没有具体的描写这母子三人的奋斗历程,但一个女人带着两个年龄尚幼的孩子,不仅要养活自己,还要还债;不仅要活下去,还要将两个孩子都培养成人,其中的艰苦卓绝可想而知。但作者也没有将这种精神品质完全个人化、孤立化。虽然没有具体地写到母子三人克服困难的过程,但还是侧面写到了社会对他们的帮助和鼓励。比如那个面馆的老板和老板娘,就都是非常善良非常有同情心的人。一家三口人大年夜到面馆合吃一碗清汤荞麦面,他们没有看不起他们,而是暗中帮助他们,帮助他们还不让他们发现,以免令他们感到难堪;不仅帮助他们,还在心里对他们在艰难处境下仍自强不息顽强拼搏的精神充满了尊敬。对于那母子三人,这不只是实际的帮助,而且作为环境,作为一种集体氛围,鼓励了他们,他们能坚持下来并取得成功,和这种环境是分不开的。

小说写得很艺术。作者没有将笔墨放在一家人如何死了父亲、如何坚强地活下来、如何还

清债务、如何将孩子培养成人的过程上,而是选择一家人到一家小面馆吃荞麦面的场景,几个场景出现在一个连续的时间流程的不同点上。犹如写长江,不写长江的具体流动过程,而是选择重庆、武汉、南京、上海等几个点,虽将长江流动、变化的过程略去,但人们还是能在想象中将其复原,将长江的流动、变化过程表现出来了。中国古人写诗作赋,讲究留空白,讲究“不着一字尽得风流”,这篇小说写艰辛而不直接言艰辛,不直接言艰辛而又将艰辛很切实地表现出来,是很经济很高明的写法。

5. 第六枚戒指

这是一个以大萧条时期的社会生活为背景的小说。

大萧条时期,工厂关门,工人失业,许多人,特别是那些处在社会底层的人,生活陷入困境。在这篇小说中,这一背景对人物、对故事的发展至关重要:艰难的生活将人逼到生存都受到威胁的极限上,让人性在生存的极限处经历一场遭遇战并取得胜利,显示出善良的坚韧和美好。

一个女孩好不容易找到一份工作,却因偶一失手,弄翻了装有六枚戒指的盘子,找回了五枚,还有一枚不见了。她判定是那位刚才站在旁边、现在却正向门口走去的顾客捡了,怎么办?此时最常见的做法,大概就是叫保安,或者招呼自己的同事,将那个可能捡了商店戒指的人拦下来。这样做对女店员不是最坏的选择,因为有可能将戒指追回来。但也肯定不是最好的。万一戒指不在那男顾客身上呢?不仅没找回戒指还错怪了这位先生,就算找回戒指,她也可能因事情闹得满商店的人都知道、回溯到当初是她弄撒了戒指而受到批评,解雇也是可能的。更重要的,那顾客呢?“我”是不是要直接问他是不是他拿了戒指呢?在这关键时刻,在这稍纵即逝的瞬间,母亲的一句话帮助了这个女孩:“大多数人都是心地善良的。”这是一种经验,更是一个母亲对人、对社会的信念。不是没有恶,不是没有邪念,但大多数人的心地是善良的,至少在大多数情况下是如此。正是这种信念促使女孩采取了在这种情况下最好的处理方法:悄悄地走过去请求这位男子将戒指还给她。最后,母亲的话应验了,她成功了,一个眼看就要爆炸的故事找到了一个最完满的结尾。

怎样看待人性是一个极其复杂的问题,而且永远找不到最终的、标准的答案。这篇小说提供的也不是最终的、标准的答案,而是鼓励人们要建立起一种对人、对人性、对人性中善良美好的东西的信念。孩子们生活在现实环境中,会看到、经历各种各样的人和事,有好的,有坏的;有善良的,有邪恶的,理解它们对成长都很重要。但其中,对大多数人的善良的信念应是最基本的。这样,他就不会将世界看得太黑暗,即使是在最困难最沮丧的时候,也能在心底保留一线光明,最后引导自己从暗夜中走出来。正是这种信念,帮助故事中的女孩化解了一场危机。

这篇小说显示了很好的控制场面的能力。表面上看,是女孩不小心打翻了一个盘子,里面的戒指撒了出来,女孩想办法将它们找到放回去,暗中却波翻浪涌,冲突极为紧张。女孩好不容易才找到一份工作,现在却突然出了问题,不仅可能会因此丢了工作,还可能会因丢戒指而受罚,而那个可能捡了戒指的人已经快走到商店门口了。更进一步,用什么办法能拦住那位顾

客,并将对双方的伤害都降到最小?女孩必须在最短的时间里做出决定。同时,我们还可以想象,同样的矛盾、紧张也在那位男子的心中进行。自己失业了,连吃饭都成了问题,大冷天只好躲到商店里来取暖,一枚戒指自己滚到脚下了,要不要还回去?不是偷的,但也肯定不是自己的。对自己窘迫的生活,戒指可以兑换一笔钱,但那个弄丢了戒指的女孩呢?她怎么办?她会因此丢了工作、甚至遭遇更严重的后果吗?读者能作这些推想是因为作者一开始就作了这方面的铺垫。“柜台前站着一个男人,高个儿,白皮肤,约三十岁。但他脸上的表情吓我一跳。他几乎就是这不幸年代的贫民缩影。一脸的悲伤、愤怒、惶惑,犹如陷入了他人置下的陷阱。剪裁得体的法兰绒服装已是褴褛不堪,诉说着主人的遭遇。他用一种永不可企的绝望眼神,盯着那些宝石。”虽然衣着褴褛、愤怒、不平,但绝非无赖之辈。相反,他的衣着反映出他原来不错的家境,可能还受过教育,这些都为他后来还回戒指奠定了基础。所有这些,作者都写得举重若轻,最后将无声的刀光剑影化作绕指的轻柔,很有艺术功力。

6. 我家房外的青草地

和《小狗的小房子》《丘克和盖克》等作品一样,《我家房外的青草地》也没有很强的故事性。简要地表述出来,就是:家里养了只山羊,小主人和它建立了深厚的感情。后来,因为家庭困难,家人还是把它杀了。

但是,在这个简单的故事背后,却蕴含着一个重要的、含义丰厚的主题,那就是童年原则和社会、现实原则之间的矛盾冲突。

故事发生在战后苏联一个经济非常困难的家庭。父亲在一家从莫斯科搬来的工厂工作,收入微薄,家里人口又多,还要还债。有一年,家里穷得连头小猪都买不起了,只好买只小山羊。开始,它很小,走在地上还摇摇晃晃,可在孩子的精心照料下,它一天天长大了。于是,在一只小动物和它的小主人之间,生长出一种真挚的、超越了人和动物的差别、就像两个小伙伴一样的感情。小主人走到哪里,小山羊就跟到哪里,充满了对小主人的依恋。作品将这种感情写得极为细腻和感人。可是,最后,小山羊长大了,无法避免的打击也降临了。因为家里实在困难,小妹妹又病了,无奈,父母决定将山羊雅什卡杀了。听到这个消息,小男孩十分震惊,本能的反应就是带着山羊逃跑。可又能跑到哪里去呢?最后还是被迫回来了。尽管孩子一再哀求,雅什卡还是被杀了。随着枪杀雅什卡的枪声,孩子们代表的童年原则也被粉碎了。所谓童年原则,就是还是童年的孩子们按自然本性行事的方式。孩子们还没进入社会生活中心,没有很强的社会性,与社会生活中的具体事件、具体功利都有一定的距离。他们的生活、思维、情感因而常常是诗意的、浪漫的,甚至是童话的。在这个作品中,小男孩和山羊雅什卡朝夕相处,有深厚的情感,就和自己的小伙伴一样。所以,当他听到父母决定要杀掉雅什卡时,他几乎是本能地决定带着它逃跑。这当然是天真的行为。可是家里的债、妹妹的病怎么办呢?后来他们被大人追回来,雅什卡还是被杀了。在强大的现实原则面前,童年原则被击得粉碎。对于成长中的儿童,这无疑是一次打击,一次情感上的挫折。他感到自己无能为力,自己的伙伴在自己

面前被人杀害,却不能帮助它,拯救它,自己的良心受到谴责,觉得自己背叛了朋友,感到深深的愧疚和痛苦。

是不是父母太冷酷?不是的。没有办法。人要生活,要生存,这是第一位的。家里没有钱,欠着债,小女孩又生病了,怎么办呢?现在唯一能换点钱的只有这只山羊了。其实,他们都很善良。父亲是个软心肠、多愁善感的人,他爱动物、花草和忧伤的歌曲。在要不要杀雅什卡的问题上,他曾犹豫,想等一段时间,自己设法去赚点钱;比较之下母亲倒是坚决得多。可她的坚决是因为她对家庭的困难,对孩子的病了解得更深,心里更急切。“你以为我不可怜雅什卡?可用什么还债呢?给孩子吃什么呢?他们的健康对我来说,比雅什卡更重要!”所以,他们没有选择,只有遵守现实原则。和童年原则的情感、诗意、浪漫不同,现实原则必须讲现实、讲理性。孩子可以不必考虑柴米油盐,大人不能不考虑,大人要优先考虑怎么生活下去。所以,这是合理和合理之间的矛盾冲突。冲突的结果,是现实原则战胜了童年原则,因为它更重要,更基本。在这二者矛盾冲突又需要牺牲一者的时候,人们只能牺牲童年原则。儿童必须学会懂得这一点。成长在很大意义上就是成为一个社会的人,进入社会就得接受社会、现实的原则。不理解这一点,就是永远将自己封闭在天真的童年状态中,而这种封闭是幼稚的,也是不可能成功的。

成长常常要牺牲童年原则。它们的被牺牲并不是因为它们不好,而是因为现实原则更强大。而且,正是因为它们原本合理而又被牺牲,更显出它们的可贵来。人不能不长大,不能不走入现实,有时不能不抛弃童年原则中许多美好的东西,但长大,走入社会,抛弃童年原则中某些美好的东西并不意味着将它们弃之不顾。在我们进入社会接受现实原则的时候,童年原则会转入我们的心灵,作为一种非常美好的东西永远地留存在我们的记忆里,马克思说:“我们不能永远封闭在童年中,否则便变得稚气了,但童年的天真不是美好的吗?我们不应在更高层次将童年的天真再现出来吗?”童年过去了,童年原则被战胜了,可它留存在我们记忆深处,并在深层次影响着人,提醒着人不要过分地陷入现实的功利中去,使心灵深处有一块绿洲,保留着一点诗情和浪漫。在作品的最后,作者深情地再次提到房外的那片青草地,并说“无论自己热得发燥,受到多大委屈和遇到多么高兴的事情,只要一躺到那片青草地上,就会觉得凉爽而又安详。”在某种意义上,童年不也是那样一块青草地吗?虽然人们在这块青草地上杀死了雅什卡,但青草地还是青草地,第二年春天还会长出鲜嫩的草来。童年过去了,人们主要不再按童年原则行事,但它作为一种美好的回忆留在心里,每想到它,烦躁会变平静,委屈会得到安慰,人“变得凉爽而又安详”。

和这主题相适应,这篇作品的描写是细腻的,语调是平和的,虽然其中也带有少许的伤感。这篇小说的中心是“我”与山羊雅什卡的故事,可作者没有过把笔墨完全放在这个故事上。围绕着这个故事,作者写了小主人公童年的一段生活,写了他的家和他周围的一些人和事。鞋匠科里亚大叔,种花的格鲁尼娅大婶,修自行车的师傅,这些都是生活在社会最下层的人。生活都很艰难,但心底都很善良。科里亚大叔为“我”补鞋,格鲁尼娅大婶为在战争中失去父母的孩

子送花,修车的师傅帮“我”修车,淡淡写来,却极耐咀嚼,极有韵味。质朴中显示着下层人民相濡以沫的关爱。这不只给“我”与山羊的故事提供了背景,也提供了血肉和精魂。这是一个让孩子理解成人,理解成长的故事,让孩子们看到成人社会奉行现实原则并不是说明他们人不好。他们都是善良的。他们这样做是因为他们只能这么做。作品语调安详是因为作者想让儿童平静地接受这一事实。这只是一件小事,成长的过程中还会遇到许多类似的事情,用不着大惊小怪。但是,这毕竟是一次挫折,一些美好的东西丢失了,所以,细读这一作品,我们会感到一种淡淡的伤感。特别是故事结尾时那段抒情性的叙述,看似平静的诉说中留下许多让人回味的东西,余音袅袅。抒情、叙事、议论在这儿融成一体,这又恰好体现了整个作品的特征。

二、儿童小说理论教学参考资料

故事的插入使直接的生存活动被延宕的同时得到了意义,这是人之所以要讲故事的根本原因。……故事在插入生存活动中时使人同物质世界拉开了距离,由直接的操作应对转换为对生活“形象”的关注(用哲学术语来讲就是“观照”)。故事虚构的是与己无关的生存状态,但却对与己直接相关的生存状态产生了作用,使故事的接受者得以将自己的生存状态与故事虚构的其他人、其他时空中的生存状态加以比较,从而构造出了自己生存状态的形象,而对自身形象的反观正是人的最基本的精神需要。

(高小康.人与故事:文学文化批判[M].北京:东方出版社,1993:21.)

从英雄传奇的道德教训到个人传奇的越轨冲动,这种演变趋势在当代儿童故事中表现得格外引人注目。以当代儿童故事之王——迪士尼动画故事系列来看,这个庞大的动画系列中有两个处于核心地位的形象——米老鼠和唐老鸭,而这两个形象实际上代表了两类行动元,分别具有不同的行为动机与模式。米老鼠形象创造得稍早一些,行动基本上属于“英雄传奇”类型:机智、勇敢、善良的性格,常常由于某种疏忽或弱点而落入窘境,但最终会靠着消除过失而获得胜利。……但唐老鸭却不同。这是一只乐天、好动的鸭子,它的故事多半是这样的:它出于恶作剧而捉弄一只小动物如蜜蜂、花栗鼠之类的动物,结果是反遭到对方的报复,被整得狼狈不堪。这类故事中唐老鸭的行动不是过失,而是一贯的天性,因而谈不上什么道德意义。即使唐老鸭的对头小蜜蜂、花栗鼠甚至它的四个小侄子,初看上去像是受欺侮的弱者,实际上总是显得比唐老鸭更顽皮任性,对唐老鸭的报复总是过分激烈,所以它们之间永远争斗不止,与唐老鸭故事相似的还有一个动画故事系列《猫和老鼠》(即《汤姆和杰瑞》),其中的小猫汤姆类似唐老鸭,而小老鼠杰瑞就像同唐老鸭作对的那些小动物,它们之间也是永远无休止的捉弄与被捉弄的闹剧。这类故事基本上不具有道德教训,因为故事中的世界没有什么可靠的道德秩序,“人物”的行为都是冲动性的,灾变就起于冲动。每次争斗的胜利者都不是靠道德和力量,而是靠智慧。可以说这类故事中的世界是个“智慧即道德”的世界,个人的智慧高于社会规范,

从而使越轨冲动升华为智力行为,灾变只是属于那些智慧方面的弱者。这当然多多少少隐涵着一点对商场型社会的隐喻:谁不够聪明机灵,谁就注定要倒楣。

(高小康.人与故事:文学文化批判[M].北京:东方出版社,1993:120—121.)

人之所以总是要同故事中的邪恶疏离,就是因为它是本来就潜藏在心灵深处的阴影,疏离感便是使之投射到外部世界的条件。如果说阴影是社会道德的他律性质造成的压抑,那么疏离与投射则是从这种压抑状态中的逃逸。……在人格阴影中掩藏着邪恶,这不等于说所有的邪恶都是来自被压抑的需要。比如说,在迪士尼的动画世界中,最主要的邪恶角色是一头大灰狼,这头凶残狡猾的大灰狼在《小红帽》《三只小猪》等故事中反复出现……大灰狼也是一种邪恶的典型,但一般说来,它的意义倒不在于表现人被压抑的非理性需要,而在于表现出一种恐惧,噩梦般的恐惧。邪恶的另一个意义就是恐惧的象征。大灰狼正是这样的象征,象征着对逼近的威胁所产生的感觉,一种大难临头的恐惧。

(高小康.人与故事:文学文化批判[M].北京:东方出版社,1993:229.)

我极而言之:我根本不想去了解现今的中学生,因为我就是中学生……生活是有层面的,一层、两层、三层……报告文学与小说的任务不一样,它们应该到达的层面也不一样。前者的任务就应该是注目第一层面:现实和现实中人物。而小说应该注目的层面是在下面,更下面——最下面则是普遍的、相对稳定的基本人性。这层面是隐秘的,但却不是变幻不定的。从这一层面说,中学生是永远的。每一个注意到并能有力量把握这一层面的人都可以自信地说:我最熟悉中学生……小说家却应当尽量追求永恒的存活。

(曹文轩.曹文轩儿童文学论集[M].南昌:二十一世纪出版社,1998:25.)

我记得以前在电台做节目,经常会收到一些青年人的来信。一次一个小姑娘来信,说她有一个很好的笔友,然后说这个笔友家里出了些事,向她借三百元钱。这个女孩身边所有的人都说这个笔友是个骗子,她就写信问我要不要把钱借给一个从未谋面的人。在下次节目中,我就讲,如果是我,我会把钱借给他。也许这个人真的是个骗子,你丢掉了三百元钱,但这些钱以后一定还会有的,你不会一辈子只有三百元钱。但如果他是真的需要这笔钱,你却猜忌他,那么你会失去更多。我觉得我可以失去钱,但我不想失去更多的东西。后来,这个女孩就把钱借给了这个笔友,但过了很长一段时间,笔友并没有还钱。接着,她又写了一封信给我,说她爸爸知道了这件事,她爸爸就说:“你知道陈丹燕是谁吗?陈丹燕就是共产党。为什么说她是共产党呢?那个时候共产党号召知识青年到新疆去建设新疆,知识青年们都去了,但共产党就再也不管他们回来的事情了,这些青年就留在了新疆回不来了。陈丹燕怂恿你走向一个美好的理想,但那个理想是不是会破灭,破灭后该怎么办她就不管了。”我是一个愿意将世界想得很纯洁

的人,只要不太离谱,就努力这样想,我觉得让你的心和别人的心受到伤害,比让你失掉一点钱要严重多了,我不相信一个人的心会百炼成钢。

(陈丹燕. 梯形教室的六个下午[M]. 南宁: 接力出版社, 2005: 50—51.)

写《独生子女宣言》的时候,我作了很多关于独生子女的调查。有一次我让成年人来谈他们对独生子女最担心的问题,有很多人提了小皇帝、自私、不关心别人等等问题。其中有一位叫曹锦清的社会学教授,他讲了一点,我觉得非常有道理。他说,一个独生子女的世界,从小就是跟成年人的世界交叉的,因为家里只有他一个孩子。像我们这个年龄,小时候有很多兄弟姐妹,孩子的世界往往与大人的世界是对抗的,孩子能在儿童世界中找到很大的力量与成人世界抗衡。但现在的独生子女没有一个儿童世界可以依靠了。他担心孩子的世界会过早地成年化。他说,如果一个孩子在十几岁时,他的心灵世界是认同很多成人世界的价值观的,那么,他长大以后会遇到很大的问题。他说,一个孩子长大后进入成人世界,他会发现成人世界的价值观与自己原来想象的完全不同,然后会反抗。他的反抗会激发成人世界的反省。这种反抗和反省,是成人世界最为清新的力量,人类社会因为它们而努力向善。如果世界失去这样的反抗和反省,就失去了警醒和向善的健康力量。所以,让孩子在自己的世界里长大,是很重要的事情。

(陈丹燕. 梯形教室的六个下午[M]. 南宁: 接力出版社, 2005: 55—56.)

三、练习题答题参考(思路及要点)

1. 在《云雾中的古堡》中,山儿和森仔没有见到传说中的古堡,他们到底是胜利了还是失败了?

他们是胜利的。古堡本来就不存在,他们用自己的眼睛证明了传说的虚妄,是一次成功的证伪。

2. 在《凡卡》中,凡卡写给爷爷的信封上没有具体地址,爷爷能收到他的信吗? 作者这样写想表达什么?

没有具体的地址,爷爷不可能收到信。这表明,凡卡的苦难还要继续下去。契诃夫是一位伟大的现实主义作家,他同情凡卡,但尊重事实;他希望凡卡们早点结束苦难,但又清醒地认识到,在农奴制的俄国,这种苦难不可能在短时间内结束。

3. 《第六枚戒指》中,为什么说女孩采取的是处理事件的最好方式?

因为这样做,既维护了自己又没有伤害对方。对方不是坏人,他失业了,他没有偷别人的东西,戒指是他捡的。只是他捡到东西没有还回去这是不对的。女孩相信人的善良,她选择的是那种情况下最好的办法。事实也证明她的选择是对的,对方最后真将戒指还回来了。

4. 简述《一碗清汤荞麦面》的叙事艺术。

《一碗清汤荞麦面》是一个感人的故事,但作者没有把它写成一个单一的事件性结构,而是

选择几个发生在面馆的画面,其余的都留给读者去想象。这样不仅节省笔墨,而且将故事空间突出出来,是一种很艺术的表现方式。

5. 在《我家房外的青草地》中,最后为什么父母还是将山羊雅什卡杀了?为什么说这是儿童成长不可避免且必须承受的情感挫折?

没有办法。家里没有钱,小妹妹又病了,只有这只山羊还能换点钱。小主人公没能保护自己的好朋友山羊,自然是一次挫折,童年原则遇到现实原则,审美原则遇到生活原则,童年原则、审美原则遭到失败是必然的、不可避免的。这是成长的代价。

6. 解释儿童喜欢听故事这一文学现象。

儿童喜欢听故事,主要因为故事是按时间顺序和因果顺序排列的。这是人们对世界的一种整理,将故事最大限度地从生活的背景上间离出来了。故事性越强,表现对象离实际生活越远,内容越单纯,越好把握。这和儿童审美经验少、审美能力低正好相适应。

第六章

儿童散文教学参考资料

一、文本研习

1. 小溪流的歌

这是一篇童话散文。童话是一种从塑造艺术形象的方式上为文学作品分类的方式,其特点就是以非生活本身形式塑造艺术形象。它可以包含诗歌、小说、散文、戏剧等。这篇作品将小溪拟人化,借小溪流来歌颂人的某种精神,是一种童话散文的创作方法。

将人生比喻成一条河,历来有许多人使用。西方人说一切皆流;孔子说:“逝者如斯夫,不舍昼夜!”都是拿河流比人生。英国大数学家、哲学家罗素在一篇散文中把整个人生比成一条河。童年如山间小溪,清浅但充满活力;青年如一条河,有力量但较少规范;壮年如大江,沉稳而内在;老年如入海口,宽阔、平静,慢慢消失了自己。严文井的这篇作品也把人的一生比成一条河。但和罗素突出人生的每个阶段都有自己的特点的写法不同,它强调的是小溪流精神,是小溪流精神在河流的全过程体现。也即是说,它强调的是童年精神,是童年精神在人生的各个阶段的体现。

作家理解的小溪流精神是什么呢?就是乐观、进取,积极向前,永不停留。

小溪流唱着歌一路从山涧奔出,沿途拍打着山石,对什么都感到新鲜。它充满活力,从不知忧愁,从不感到疲倦。它的歌声就是:到前面去,向前,永远向前。这正如童年的孩子。孩子刚来到世界,没有经验,但充满生命的活力。他们没有过去,但有无限的未来。因此,他们的生存特点主要是“瞻前”而不是“顾后”。“瞻前”自然不会没有阻力。小溪流在前进的途中就曾遇到曲折的小湾,遇到在小湾中停留下来的枯枝败叶,碰到小湾中的枯树桩,碰到岸边枯黄的草,它们抱怨太累,也劝小溪流停下来休息,但小溪流丝毫不为其所动,坚定地越过它们,继续自己的脚步:向前,永不停留。这是小溪流精神的集中体现。孩子也是如此。孩子在成长的过程中也会遇到阻力受到挫折,甚至失败,但他们很少悲观、很少失望,跌倒了也会很快爬起来,他们的生命天然地是指向未来的。他们也像小溪流一样前进,前进,永不停息。

作者将小溪流精神归结为一种乐观进取、永不停息的向前精神,同时指出,这种精神并不只出现在小溪流时期。在小河、大江、大海身上,这种精神依然存在。小河、大江、大海,它们在前进中运动中也会遇到阻力。但小溪流时期就养成的进取精神,使它们从不惧怕阻力,在阻力面前,它们没有退缩,而是更勇敢地冲击,更奋勇地前进。人生也应如此。童年过去了,但童年精神应永远地留存在人的身上。童年的乐观、童年的进取,童年的“初生牛犊不怕虎”,都应成

为人的宝贵的精神资源,并在人生的各个阶段,在生命的更高层次,更完整地更发扬光大地表现出来。当然,人生毕竟不是河流。河流不会停住脚步,人却可以停住脚步,常常可以看到这样的情况:童年朝气蓬勃,青年勇往直前,但几次挫折以后,人就慢慢地失去了锐气甚至学得世故,变得老气横秋。这时回首童年,反而觉得那是儿时不懂事的冲动。这不仅是对童年精神的忘却,甚至是对童年精神的背叛和亵渎。作者赞扬小溪流精神,童年精神,就是希望童年的乐观进取、永不停息的追求永远地保留在生命里,在人的各个阶段显示出来,对小溪流精神的赞颂,就是对永远前进的精神的赞颂。

这篇散文的写法,除了童话的拟人化原则、结构上的反复,在反复中向前推进等常见的表现手法外,一是把握艺术辩证法,处理好作品中变与不变的关系。这篇作品表层是变:从小溪流到小河、大江,大海;深层是不变:永远前进的小溪流精神。写变是为了更好地强调不变,强调在变化后面那种永远不变的东西。二是作品的诗意。《小溪流的歌》也可以被看作一篇童话体的散文诗。它不仅有诗一般的语言,诗一般的节奏和旋律,更有渗透着哲理的诗情。小溪流是一首歌,这篇作品也是一首歌,一首充满激情,充满哲理的歌。

2. 故乡的榕树

在儿童文学中,散文不是主流的体裁。既无童谣、儿童诗的音韵节奏,使人易诵易记;也无童话、小说的故事、人物,使人沉迷其中、乐而忘返。散文不适合写外在的人物、事件,也不适合写很内在的思绪、情志,它的最佳领域在私人化的日常生活和带着个人体温的生活空间。零零散散的经历、记忆,娓娓动人的叙说,无大喜大悲却沁人心脾。因为突出语言自身的美感,体会起来较有难度,能自发地喜欢散文的儿童是少数,但教科书中、课外阅读中,人们要儿童学习、背诵的散文也不在少数。《故乡的榕树》就被选入中学语文课本,是当代优秀的散文之一。

《故乡的榕树》主要不是写树,而是以树为中心组织起来的空間,主要写的就是出现在这个空间的人和事。作品中存在着两重空间,都与榕树有关。一个是现在的、在自己家附近、自己经常带儿子来玩的榕树下的空地;一个是童年的、故乡的同样有两株大榕树的空间。现在的空间是现实的、具体的、伸手即可触摸的;童年的空间是回忆的、虚化的、遥远的,作者描写的重点在后者,描写前者是借助前者与后者的联系进入后者。作者将自己梦幻般故乡、童年,将记忆中的大榕树和围绕着榕树出现的情景既迷蒙又清晰。小溪,溪中的鹅卵石,溪水中的鸭子,溪边汲水和洗衣的少女,当然还有老榕树自己的故事。顺着这些故事,作者又带着我们走入小村的历史……这一切好似就发生在昨天,历历在目。但这一切毕竟隔着一段漫长的岁月,所以又影影绰绰,似雾里看花,距离中平添了几分诗意。

但这是真正的故乡、童年,真正的故乡的榕树和围绕着榕树发生的一切吗?莫里斯·哈布瓦赫说:“过去不是被保留下来的,而是在现在的基础上被重新建构的。”这种建构不仅受到经历时个体经验的影响,而且受到现在社会上不同的集体记忆即记忆的“集体框架”的影响。“记忆的集体框架也不是依循个体记忆的简单加总原则而建构起来的;它们不是一个空洞的形式,

由来自别处的记忆填充进去。相反,集体框架恰恰就是一些工具,集体记忆可用以重建关于过去的意象,在每一个时代,这个意象都是与社会的主导思想相一致的。”《故乡的榕树》为什么在对往昔的回忆的外面设有一个现在的时空?一方面是触景生情,由现在的场景很自然地引导到对过去的回忆;一方面让读者感到,过去的经验明显受到现在的记忆框架的改造。为什么回忆起自己的童年,是眼前的情景启发了他;为什么回忆起故乡的小溪、榕树?因为它们和现在的都市的榕树下的情景形成了对照。当初的经历经过时间的发酵由米变成了酒,如诗如歌,淡远却香醇。

童年回忆常常是成年人对自己童年的回忆,这类散文不一定就是儿童文学,也不一定都适合儿童阅读,但却常常是成人和儿童都可以进入、都可以拥有的世界。在不同的作品中,是更突出成年人现在所在的世界还是回忆中的童年的世界,侧重点常常是非常不一样的。有的作品更强调现在,回忆中的世界很淡化,内容更适合成人;有的作品更强调回忆中的童年情景,将读者带到当初的经历中去,让当年的儿童生活很具体很细致地呈现出来,使人能很真切地感受到当初儿童生活的情景,就可能是真正的儿童文学。《故乡的榕树》同时注重现在和当初经历的情景,但侧重点显然还是在当初的经历的那一边。故乡的榕树、故乡的小溪、故乡的人、故乡的事,作者如数家珍地叙说着故乡的点点滴滴,往事清晰地在人们的眼前呈现出来。这儿,现在的成人的视角和经历时的儿童是重叠在一起的,且当年的儿童的视角起着主要的作用。就是现在的成人的视角,也因为对童年的回忆而被同化到当初的儿童立场上去了。这是一篇成年人回忆的作品,也是一篇浸润着童心的作品。

二、儿童散文理论教学参考资料

如果是冬天,便坐在暖炉旁边的安乐椅子上,倘在夏天,则披浴衣,啜苦茗,随随便便,和好友任心闲话,将这些话照样地移在纸上的东西,就是 Essay。兴之所至,也说些以不至于头痛为度的道理罢。也有冷嘲,也有警句罢,既有 humor(滑稽),也有 pathos(感愤)。所谈的题目,天下国家的大事不待言,还有市井的琐事,书籍的批评,相识者的消息,以及自己过去的追怀,想到什么就纵谈什么,而托于即兴之笔者,是这一类的文章。

(厨川白村. 苦闷的象征[M]. 鲁迅,译. 南京:江苏文艺出版社,2008: 85—88.)

我想借用“拓扑”(即空间区域)的形态来简化表达——一般对散文所谓“散”的精神理解,或为点滴和片断的“散点”、“散片”的处理性,或为单线放射状的“散义”、“散漫”的处理性(它们分别对应于散文的灵巧性和飘逸性)。但是,这两种“散”的形态都等于规定了散文化的只能短篇性,甚至是短小性(这本身也并无碍)。然而,散文化之本身内涵是否还另具有长篇大容量的构制性?并更在于是否能够容纳一个气象万千的“世界图景”?可以思考,“散”的散文化也正具有一种向周边不断放大、不断延展而几乎可以无限“发散”“扩散”所形成的一个环宇或一个

笼统；也即散发成为一个庞大而浑圆边疆的“世界”。

这里正是要寻求散文化艺术空间的“大型”“宽广”，以及正要企求一种气象万千和包罗万物的所谓“世界图景”。这种“世界图景”的散文气度，本来即具有散文文体的世界万物之应对性；也从这“实在世界”的本身宽广性而导引少年儿童的“精神边疆”之扩展性。同时，这种散文化艺术空间的可能性，又恰是小说或童话的表现性所（从形态上）难以实现的。也就是说，散文化的艺术空间除了拥有小品、短章的特殊魅力之外，同时也拥有表达一个“实在世界”万物仅有、气象万千的文体可能性和叙述可能性。

——这正植根于“散”的一种精神本质。

“散”，导致了万物性。

“散”，将笼括天、地、人。

“散”，其中正活跃着值得我们注意的一种“游”的精神特质及其功能。

（班马. 探讨“非小说类”少儿文学作品的散文化艺术空间[M]//桂文亚. 这一路，我们说散文. 亚太经网股份有限公司，1996：79.）

散文之所以称为“美文”，主要是语言考究、漂亮。然而刻意求工又不好。太修饰，太哲理，意象堆积，七宝楼台，每一句话都像做诗一样显得不同凡响，像杜甫写诗“语不惊人死不休”，又似乎大可不必。说不定是走上了末路。作家成为“文字匠人”“语言匠人”是很可悲的。散文有如说话，说得太一般自然不好，打磨雕琢得尽是金口玉言也不佳。太认真、太累，未必成功。我想取自然、朴素、亲切、真诚而带情感一路，有时又写得太随意，缺乏。说到底，散文语言是最考人的。语言这一关过不了，写得再多也很难说已经进了散文的门坎。（414 页）

可否这样说，散文是一种东拉西扯的艺术。被散文家东拉西扯的东西，就好比是散落一地的珠子，石子也行，最好是花石子，散文家把它们捡起来，用一根线，丝线也好，麻线也好，那么一穿，就成了项链或者什么。这就是散文。穿得好不好，珠子或者石子的大小形状颜色如何搭配，艺术就在这里了。（414 页）

（吴然. 幻想之美[M]. 昆明：云南人民出版社，2005：64.）

童年的确是我创作的财富。我住过的村庄，走过的森林、小路和山岗；我读过的一所学校，上学路上的石板路、小巷、田埂、河岸；我栽过的小树、养过的小兔；我认识的人，接触过的人，甚至吵过嘴、打过架的人，互相帮助过的人，在一起笑过、哭过的人，在游泳时救过我的人；苍山的雪，洱海的月，鸡足山的白塔；还有砍柴路上的“一碗水”、从村旁流过的“歌溪”、校园里的“月亮池”；还有上山救火、远足、野餐、演戏，等等，等等。童年时代的一切，是那么深又那么永远新鲜地留在我的记忆中，以至于烙印在我的肌肤里和气质上，浸润着我的散文写作。当然我又并不是全靠回忆来写作。我只是把童年找回来细细端详，重新回味，重新想象。这样的童

年多少已经“艺术化”了,既遥远又现实,时间完全模糊了,在我散文里的童年,仅仅是“童年的影子”了。

(吴然.幻想之美[M].昆明:云南人民出版社,2005:65.)

(吴然.火把花[M].昆明:晨光出版社,2005:65—66.)

散文的弹性反常大,散文的国度反常宽广辽阔。就因为它非常宽广、非常辽阔,天文地理鸟兽鱼虫,写人、叙事、状物、抒情,任何东西都可成为万物的题材。“散文”的意思并不是说它零散,并不是说它没有规范。说它“散”的意思是因为它广,使说散文的面粉厂大,任何东西都可以涵盖。

我们说,“距离产生美感”,距离就是让“真”达到一个不即不离的程度。我说的不即不离,就是“耐人寻味”之美,就是含蓄之美。但是含蓄并不是冷淡或冷漠,而是说将热情藏在内心,可以让人慢慢感受,它像一股暖流,而不是像岩浆。我个人认为,散文的最高境界,就在那不即不离的分寸之间。

(桂文亚.儿童散文创作实践谈[M]//班马.桂文亚探论.亚太经网股份有限公司,1996.)

三、练习题答题参考(思路及要点)

1. 什么是“小溪流”精神?为什么说在小河、大江、大海中都响彻着小溪流的歌声?

将人生比喻成一条河,小溪、小河、大江、大江的入海口就相当于童年、青年、壮年、老年,小溪流精神就是童年精神。在《小溪流的歌》里,童年精神就是“前进、前进、永不停息”,这种乐观进取的童年精神也保留在小河、大江、大江的入海口即人生的青年、壮年、老年里。

2. 简要说明“散文”中“散”的含义。

散文的“散”,首先是题材上的散。例如“随笔”“随记”“随感”“随想”,多写身边琐事;二是创作心态上的自由,娓娓道来,涉笔成趣;三是形式上轻灵、自由、舒卷自如。

3. 怎样理解人们对散文“形散神不散”的要求?

“形散神不散”,即散文的表层看来散漫无序,但内在精神却有相对的统一性;表层形式“从心所欲”,内在精神却“不逾矩”,有规范。这是散文写作中较理想的状态。但是,也不能将这种状态绝对化。散文是多种多样的,有形散神不散的,有形神都不散的;也有形神都有些散的,每种写法中都有较好的作品。

第七章

图画书教学参考资料

一、文本研习

猜猜我有多爱你

图画书是一种多媒体艺术。一面是图画，一面是文字，如何处理这二者的关系，就成为图画书创作的关键。在图画书的接受中，如何理解作者的表现，理解两种媒介间的合作和竞争，也成为读者是否能准确把握作品的重要问题。《猜猜我有多爱你》就是一本典型的、发挥两种媒介的长处、在两种媒介的合作与竞争中将内容最优化地表现出来的作品。

《猜猜我有多爱你》表现了什么？是大兔子和小兔子互相夸耀自己对对方的爱更多。问题在于，爱是一种情感，没有实体，看不见摸不着，怎么比较呢？小兔子还很小，它还不知道二者之间的界限和障碍，径直将有实体的事物间进行比较的方法用于没有实体的事物之间，兔妈妈接受了小兔子的假定，于是出现了故事中的一连串的比较。

开始是比长，比多。小兔子伸开双臂，说他对妈妈的爱有这么长、这么多。兔子妈妈也伸开双臂，说她对小兔子的爱有这么长、这么多。小兔子张开的双臂显然不及妈妈张开的双臂长。

然后是比高，小兔子将双臂举过头顶、倒过身来将脚指头搭在树干上，或干脆用力在地上跳跃，说他对妈妈的爱有这么多，兔妈妈重复小兔子的动作，高度显然又超过小兔子。

后来又比远。小兔子说他对妈妈的爱可以延伸到远处的小河，妈妈却说她对小兔子的爱要越过小河到山的那边；小兔子说他对妈妈的爱一直长到月亮，妈妈却说她对小兔子的爱长到延伸到月亮又折回来。

长、高、远是实体事物间的关系，是可以通过人的感觉（主要是视觉）直接把握的，用长度、高度、远度来显示爱，是化无形为有形，将无形的对象通过有形的对象表现出来了。你可以说这种表现方式不精确、不准确，但在孩子那儿，却是一种常见的、非常有用的表现方法，因为儿童对有形事物的感知是远易于对无形对象的感知的。在日常生活中，人们常常是用手势来配合语言共同完成的，在图画书中，手势部分就直接由图画代替了。能够代替，是因为图画作为一种符号，具有语言、文字所没有的具有强烈可视性的优势，与语言文字相辅相成，取得了单独使用语言文字难以达到的效果。

但这绝不是否定文字自身的作用和效果。在图画书中，文字不仅发挥着叙事、描写等功能，而且同样起着传递情感的效果。在《猜猜我有多爱你》这个故事中，大兔子和小兔子比谁对

对方的爱多,用的主要都是肢体语言,肢体语言在这儿起着比口语、文字更重要的作用,但是,如果仔细辨别,一般语言在这里同样起着至关重要的作用,甚至是比肢体语言更重要的作用。故事中,小兔子用张开的双臂、倒过来脚趾在树干上的高度等来表示自己对大兔子爱的程度,作品让读者看到这些方面他确实都比不过母亲,但母亲对他的爱,或者说母亲对他更多的爱,真的是因为她的张开的双臂更长、跳起来比小兔子更高吗?兔妈妈对小兔子更多的爱是通过她与小兔子一起玩耍、一起做游戏、在游戏中教育小兔子等一系列表现中显示出来的。特别是故事结尾那个情节,当小兔子睡去,兔妈妈有点自言自语地说着“我对你的爱从这里到月亮再折回来”,在小兔子身边躺下来时,感到兔妈妈对小兔子的爱像无边的月光一样包裹了小兔子,对爱表现上升到一个新的层次,作品的主题也在这里得以真正完成。图画书中两重符号——文字与图画,也真正和谐地统一在一起了。

《猜猜我有多爱你》还有一个特点,就是在表达爱这种温馨柔和的情感时用了有点嬉戏的喜剧形式。一般印象中,爱或者说母爱是一种温馨、柔和、圣洁的情感,是不太适合用游戏的形式表现的。但游戏也有不同形式。《猜猜我有多爱你》中的比较,有些夸张,有些像游戏,但母亲和孩子不是常常这样交流的吗?正是这种带点开玩笑的行为方式,将母亲和小孩子在一起的轻松、快乐传递出来,既符合图画书的表现形式又反映出了生活的情趣。

二、图画书理论教学参考资料

文字不容易传达物体的外观消息,而图画却轻易就能做到。

(佩里·诺德曼,梅维丝·雷默.儿童文学的乐趣[M].3版.陈中美,译.上海:少年儿童出版社,2008:454.)

图画书只能描述瞬间发生的事,可是就连最简单的动作也需要很多个瞬间才能完成。因此,无论文字多么简洁,插画家都必须从文字描述的许多个可能的瞬间中,选择要呈现的那一刻。

(佩里·诺德曼,梅维丝·雷默.儿童文学的乐趣[M].3版.陈中美,译.上海:少年儿童出版社,2008:486.)

我怀疑反过来才是对的——因为成人随意让孩子们接触深奥复杂的图像(像《下雪天》里的那些图画),因为“纯真之眼”这个修辞语传统上与这种图画联系在一起,所以许多孩子学会了如何理解它们,它们正好成了这些图画隐含和要求的那种有知识的观看者……他们形成了一下知识,某种成人哲学把这些知识理解为儿童(作为年幼的人类)自身的生存之意义,他们也许甚至还学会了像这种哲学理解他们那样看待自己和自己的行动。他们从童书中学会了孩子气。

(佩里·诺德曼.隐藏的成人:定义儿童文学[M].徐文丽,译.北京:中国社会科学出版社,2014:13.)

插图展现了雪的样子,这不仅填充了信息,还提供了仅有文本时所缺乏的那种气氛。比如,读者知道彼得睡在什么样的床上,他醒来时是什么样子,尽管文本在这些事情上是沉默的……图画在这儿的作用是读者的附加知识库所提供的影子文本的视觉对等物,它们填充了细节,提供了物体和人物是什么样子的事实性信息以及面对这些物体和人物时有什么感觉的情感信息。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:11.)

贡布里希在《视觉图像》一文中认为,“视觉图像拥有最高的激发能力”——让人因为觉察和兴趣而感到兴奋。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:44.)

如果脑中没有“树”的概念来比较和解释我们的感官印象,那么就算是看到一棵树,我们也不知道那是一棵树(或任何有意义的东西)。进一步说,如果没有“树”这个词,我们也不可能有“树”这个范畴,就算是私下默默对自己说,也需要一个词。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:47.)

即使是最具代表性、最精确的香蕉图片,它本身也不会说“这是一根香蕉”,除非我们把它放在一个约定俗成的语境里,比如儿童图画词典中,它才具有这种功能——而且只有对那些已经懂得这些惯例的人(他们或是被告知,或是从先前类似的书中体验到),图片才会这样说话。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:53.)

所有的艺术里都存在一个后天习得的视觉图式,贡布里希在思考这个现象时得出的结论是正确的:艺术家不会像孩子一样观察事物,“天真之眼是个神话”。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:55.)

在绝大多数情况下,图画书也隐含着—一个天真无知的观者,像孩子般纯真,图画书很明显是被当作童书来看待的,因为它对我们谈起的是孩子般的品质、青春的单纯和活力。但是,图画书自相矛盾的是,从视觉和语言符号的理解来说,其隐含观者却是一位见多识广的人。事实

上,许多最有趣的图画书就是这种“天真无知”和“见多识广”的奇异结合,这也是图画书的魅力之一——其隐含观者一方面要有广博的知识,另一方面又要有孩子般的天真。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:58.)

图画书里的图通常表现的是范畴,而不是某个具体的东西。明白这一点,是欣赏幼儿书最基本的一个技巧

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:67.)

幼儿书中隐含的一套符号、惯例、假设和解读策略……这些假设和策略只能通过后天学习才能获得,所以幼儿书真正需要做的是,了解阅读对这些假设和策略的依据程度,并且周全地、有组织地引导小读者学习这些假设和策略。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:70—71.)

当我们打开一本图画书,文字与图画同时映入我们的眼帘,所以它们无论在字面上还是在象征意义上,都是有关联的。文字——不管它们的实质意义是什么——不仅仅是口述声音的象征,也是页面中视觉图案的一部分。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:90.)

史塔克的《小老鼠和大鲸鱼》也以蓝色为主调,似乎表达了两种常见的关联:忧郁和宁静。确实,克里斯蒂娃提出“对蓝色的感知并不需要辨认物体;更准确地说,蓝色是在物体固定形式的这一面,或超越了物体的固定形式,那是现象本体消失的地带。”或许这解释了蓝色经常能唤起消极与平和安详的原因。文化符号将蓝色与安详的圣母玛利亚联系在一起,这并不令人惊讶。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:96.)

大部分图画书中的黑白图画都是卡通漫画,大多强调的是动作而不是外观——重点不是对象看起来的样子,而是他们做了什么。这个重点也解释了为什么黑白插图更适合长篇书籍,而不是图画书。图画书既强调表现又强调讲述,图画书通常会填补文字留下的空白,即情感和

场景的细节,而这些似乎最适合用颜色来传达。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:103.)

卡通之所以具有这样的表现力,部分原因在于它的简化处理;卡通艺术家经过考虑之后,往往会把所有不重要的线条删掉,仅留下少数最能切中问题核心的线条。卡通这种用部分表示整体的做法,更像是比喻和象征,而不是字面表达。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:131.)

卡通插图的叙事功能大于真正的视觉功能。孩子看这些图画就像玩玩具一样,是某些投入了想象的东西的替代品。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:131.)

那些宣称自己不懂语法的人,说起话来往往很符合语法,因为他们在自己没有意识到的情况下,就已经吸收了这些语言的模式和关系。类似的模式和关系系统,也控制着人类存在的方方面面——我们彼此之间如何互动,我们房子里的各个房间如何布局,我们选择穿什么样的衣服,等等。我们常常会根据这些意义模式的要求作出行动,却不知道它们的存在,也不知道它们对我们有何影响。不管我们有没有意识到,图画之所以能向我们传达如此多的信息,是因为它们所提供的视觉图像表达了这些模式和关系。我们在阐释图画时用到的语境,在数量上必定要超过我们能意识到的语境。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:148.)

“图画书中的图是无法独自挂在墙上的。”事实上,因为图画书中的单幅图画是不完整的,这些图绝大多数都违反了通常所说的视觉和谐统一原则。它们的目的在于展示连续动作的一部分,展示某个时刻的紧张和不平衡;通过对传统视觉平衡模式的背离,图画能最好地传达信息,将注意力引到它们看起来最不平衡的部分上去。既然故事只有在结尾的时候才会达到平衡,并且只有通过分裂和张力才能构成情节,所以一本图画书常常只有最好一幅画,即描绘结果的那幅画,才能满足和谐统一的传统观念。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:164.)

图画书中图文之间的关系往往是对抗性的——与其说是联姻,不如说是强暴。文字和图画合作得最好、最有趣的时候,往往不是作家和插画家试图让图文互相映照,重复彼此的时候,而是它们各自运用文字和图画不同的艺术特质,传达不同信息的时候,在这种时候,一本书的文本和插图彼此就会有一种反讽关系:文字告诉我们的是图画未展现的,图画向我们展现的则是文字未讲述的。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:256.)

在文字和图画结合叙事的时候,有两种特定类型的反讽是必定存在的,因为它们是由言语叙事和图画描绘之间的内在差异产生的。第一种是图画的相对客观性和文字的相对主观性之间的距离;第二种是故事时间的流动性和图画时间的永久凝固性之间的距离。所有图画书依它们所表现这些特性的程度而产生反讽效果。

(佩里·诺德曼.说说图画——儿童图画书的叙事艺术[M].陈中美,译.贵阳:贵州人民出版社,2018:261.)

图画书本质上就是要让它的读者明白,它们在表述这个世界时是有所限制、有所扭曲的……第一,它鼓励读者去觉察和欣赏视觉与语言艺术家所表现出来的机智与微妙之处……更重要的是第二个结果,对于符号的警觉:儿童和成人越是能够了解到所有表征如何错误地表述这个世界,他们就越不容易被任何一个伴随着真实而来的特定表征所迷惑,也不会不假思索地被意识形态所影响。借着图画书,我们呈现给孩子他们的世界和他们自己,这将会让我们自己和我们的孩子对图画书当中的符号更有自觉,将会让我们赋予他们权力,去争取他们自己的主体性——这绝对是一个值得追求的目标,胜过去压制他们来顺从我们的观点。

(诺德曼.解码图像:图画书如何运作[M]//彼德·亨特.理解儿童文学.郭建玲,周惠玲,代冬梅,译.上海:少年儿童出版社,2010:246—247.)

某一特殊感性领域的理性行为取决于这种媒质中的材料是如何被接合或组织的,媒质本身具有丰富多样性是必要的,但这并不够,所有感觉材料差不多都有着丰富的多样性,但是,假如这些性质不能被组织成为明确的形状序列(系统),它们在智力的产生中发生的影响就很小。

(鲁道夫·阿恩海姆.视觉思维——审美直觉心理学[M].滕守尧,译.成都:四川人民出版社,1998:23.)

在观看一个物体时,我们总是主动地去探查它。视觉就像一种无形的“手指”,运用这样一

种无形的手指,我们在周围空间中运动着,我们走出好远,来到能发现各种事物的地方,我们触动它们,捕捉它们,扫描它们的表面,寻找它们的边界,探究它们的质地。因此,视觉是一种主动性很强的感觉形式。

(鲁道夫·阿恩海姆.视觉思维——审美直觉心理学[M].滕守尧,译.成都:四川人民出版社,1998:25.)

所谓知觉,就是以那些具有相对说来较为简约形状的模式或式样(我称之为视觉概念或视觉范畴),与刺激物达到一致(或用之取代它)。……一件正在被人观看的物体,只有当它被发现同某种“组织”成的形状一致或相合时,才能说它真正被知觉到了。

(鲁道夫·阿恩海姆.视觉思维——审美直觉心理学[M].滕守尧,译.成都:四川人民出版社,1998:36.)

对形状的知觉,就是对事物之一般结构特征的捕捉。

(鲁道夫·阿恩海姆.视觉思维——审美直觉心理学[M].滕守尧,译.成都:四川人民出版社,1998:37.)

混合并不等于混乱,一片“同一”的区域,只不过处于一种低级的有秩序状态,只适合作为一种将要加以突出的刺激物的背景。一个儿童那未发育成熟的感官所能提供的基本经验,很可能就是这样一种“混合”或“同一”状态,而不是人们常常提到的“混乱”状态。

(鲁道夫·阿恩海姆.视觉思维——审美直觉心理学[M].滕守尧,译.成都:四川人民出版社,1998:222.)

三、练习题答题参考(思路及要点)

1. 在《猜猜我有多爱你》中,“比”和“将不具象的事物具象化”是两个主要特点,谈谈你对这两种表现方法的理解。

“爱”是一种情感,是看不见摸不着,不具象的,小兔子(拟一个很小的孩子)还小,还不能且不习惯用较抽象的思维去把握这种情感,而大兔子(爸爸或妈妈)也知道小兔子的这种特点,所以就用伸出的手臂的长短、倒立起来的身体的高低、此处到河边到月亮的远近这些具象的、有实体的事物间的关系来喻指情感,对爱的多少进行比较。这样就将小兔子的天真幼稚和兔子父(母)子间真诚的爱表现出来了。

2. 举例说明图画书中文字和画面的相辅相成。

文字和图画是两种不同的艺术媒介,图画提供的形象是直接的,文字提供的形象是间接的;文字叙述的事件主要是时间性的,图画提供的画面主要是空间性的,但二者可以相辅相成。

因为世界既是时间性的又是空间性的。如《圆圆的月亮》，写一片如水的月光中几个画面，那种宁静、安详、柔和那种让人心醉的蓝，是文字较难表现的；那种时间的流动，人物的心理活动，是画面较难表现的，放在图画书里，相辅相成，都很好地表现出来了。文字和图画也有对抗的一面，但若处理得好，相辅相成，也能收到更好的效果。

第八章

儿童戏剧影视教学参考资料

一、文本研习

1. 照镜子

《照镜子》是一些小学,甚至一些幼儿园文艺演出的保留节目。不少人小时候看,长大了,有自己的孩子了,又带着孩子看;有些人当学生时自己演,长大了,当老师了,又领着学生演。如此一代又一代,时间过去了大半个世纪,《照镜子》依然活跃在舞台上。这对在儿童生活中并不占显要位置的戏剧而言,是一个颇值得回味思考的现象。儿童戏剧在儿童生活中影响不大,主要是受演出条件的限制。戏剧是要演出的,演出需要场地、舞台、乐队、服装、道具,更需要演员和导演。一所普通的小学、幼儿园,可能无法满足这些条件。尤其是演员也有一定的要求。学生需要学习,排练需要大块的时间,这些都不是轻易就能办到的。所以,在各种综合艺术中,儿童戏剧出现最早,发展却非常缓慢,至今也未见普遍地展开。

《照镜子》的成功首先即在避开了这些限制。它对演出条件的要求非常简单。一个简单的舞台——没有舞台,临时划出一块空地也行;一个可以放在地上的大“镜子”——一个随使用什么材料制成的圆圈即行;两个长得像、有些表演技能的小女孩;两组伴唱的小演员,再加上观众,就可以演出了。因为是歌舞剧,舞台上的演员只需做动作而没有台词,伴唱的人也只需合唱而不必登上舞台去表演。台上的演员当然需要演出的技能,但比话剧演员的说台词做动作容易得多。

除了好演,《照镜子》成为儿童剧的保留节目还在于它的内容。这是一个带点讽刺性揶揄性的作品。一个小姑娘不讲卫生,照镜子时,镜子说了实话,将她的邋遢的样子表现了出来。她开始很生气,但后来还是和镜子里的小姑娘讲和,打水将自己洗干净,将原来不讲卫生的毛病改掉了。作为一篇面向幼儿的歌舞剧,作品在主题上显然有其教育意义。何谓照镜子?照镜子就是将自己客观化、对象化,将自己放到自己的对面,像看别人一样看自己,像审视别人一样审视自己。这样,平时看不到的毛病就在自己的眼前呈现出来了,《照镜子》表现的就是这个呈现过程。发现自己的毛病,怎么办?开始可能不高兴、不承认,甚至生气、发脾气,但缺点就是缺点,摆在那儿,否认也否认不了,掩盖也掩盖不了,正确的态度还是正视它,并在实际的行动中改正它。故事中的小姑娘这样做了,又变成了一个干干净净的小姑娘。

故事的含义还不止于此。小姑娘在舞台上照镜子,她和她所在的舞台、舞台上正在演出的故事何尝不是一面镜子?坐在台下的观众何尝不是和她一样在照镜子?文学艺术是生活的隐

喻性表现,当人们用故事、戏剧、电影的形式将社会生活中某些内容间离出来,放在舞台上让人们去看,人们就是像照镜子一样将生活中的某些内容放到镜子里,放到自己的对面,人们拉开一段距离对自己、对自己的生活进行观照、理解、反思。《照镜子》的观众在看剧时,他们仅仅是在笑舞台上的那个小女孩吗?一个剧就是一面镜子,一定意义上,看剧就是照镜子。

但看剧和照镜子毕竟是不同的。在照镜子时看到的脏、不卫生是直接的,直接看到自己的脏,被别人说不卫生是不体面的,所以,《照镜子》中的小姑娘看到镜子中的自己时,本能的反应是不愉快、很生气。但是,正在看剧的观众会如此反应吗?一般不会。因为艺术拉开了人与生活的距离,人们是站在一定距离之外去看生活、看自己,即使感到剧本对自己有讽刺、有揶揄也是间接的。距离将生活艺术化、审美化了。看《照镜子》时,观众可能会联想到自己但绝不会将自己和那个小姑娘等同起来,他们是在看“别人”的故事。特别舞台上的表演是带点儿夸张性的,这种夸张既放大了人物的缺点又拉开了人物与观众的距离,向喜剧的方向偏转,变得多少有些像游戏了。游戏带给人快乐,人在笑声中向自己的昨天告别,在笑声中长大了。

2. 雪孩子

《雪孩子》是一部动画片。动画即画之动,将画好的一张张画拍摄下来,再用一种特殊的放映机很快地放出来,静止的画就变成了活的动画。动画片是一种多媒体艺术,涉及文学、绘画、摄影、音乐等艺术类型,只有各种艺术综合起作用,才能创造出一个好的作品。

《雪孩子》首先有一个较好的故事。兔妈妈外出,怕孩子独自在家寂寞,在院子里给他堆了一个雪人。兔妈妈走后,雪孩子变成了一个真的雪娃娃和小白兔一起玩。遇上火灾,雪孩子为救被困在火海中的小兔子,冒着生命危险冲进火海。小兔子得救了,雪孩子却被火烤化,变成一摊水,慢慢地消失了。雪孩子为救助小兔子献出了自己的生命。生命只有一次,对雪孩子也是如此,雪孩子明知自己是雪做的,遇火有被烤化的危险,但为了救人,它不顾一切地冲进火里,这种精神是崇高很伟大的,作品于此获得了一种感人的力量。

因为救人而被烤化,《雪孩子》的内容涉及的是死亡。在幼儿文学中谈死亡是一件很艰难的事情。死亡是幼儿生活中很少遇到的事情,更是很难理解的事情。谈死亡不只是谈生命的终结,更是谈存在的意义,这于幼儿更是难题。《雪孩子》中涉及了这一层含义,而且用一种形象生动的方式讲述了出来。《雪孩子》开始出场的是兔妈妈和小白兔,虽是有生命的拟人形象但毕竟和人有着距离;接着出现的主角是雪孩子,虽仍是拟人形象,但拟的是原没有生命的雪人,这就再一次拉开了和人的距离,减少了死亡对人的心理刺激。而且,故事没有将死亡即雪孩子被火烤化变成水写成生命的完全终结。雪变成水,水变成水蒸气,水蒸气升到天上变成云,看起来不是生命的终结而是改变了形式。从雪孩子到水到水蒸气到天上的云,小读者感到生命中某些永恒的东西。这样,《雪孩子》写了死亡但不特别伤感,而是让人感到某些坚强、伟大的东西。

《雪孩子》的画面也非常美。下雪天,天是白的,地是白的,小白兔是白的,雪孩子是白的。

白不只是一种颜色,也是故事暗示的一种精神特征。雪是洁净的,清寒的。兔妈妈、小兔子、雪孩子都是幼小的孩子形象,将这些形象放在雪地的背景上,使故事顿显暖意。特别是小兔子睡觉后雪孩子在雪地上跳舞的情节,音乐舒缓优美,将环境和人物的心灵和谐地统一在一起,极具抒情色彩。随后的火中救人是故事的高潮,和前面的抒情气氛不同,这儿主要是叙事,用人物的行动将人物的美好的心灵表现出来。而这之后是一个停顿,随后转入尾声,将读者带入到一个深邃而高远的世界,读者的视线也被引向高空,随着那被视为雪孩子化身的白云的飘动,读者的心灵也随之开阔起来。在徐徐舒缓的音乐中,世界再次显出它的圣洁与美好。

二、儿童戏剧影视理论教学参考资料

儿童剧的语言不容易写好:既要简明易懂,又要用字不多,还要生动活泼,很不好办。

孩子们识字不多,掌握的词汇也不丰富,可是他们会以较少的词汇,来回调动,说出很有趣的话来。孩子们有此本领,儿童剧作者须学会此本领——用不多的词儿,短短的句子,而把事物巧妙地、有趣地述说出来,恰足以使孩子们爱听。

(老舍. 儿童剧的语言[N]. 文汇报,1962-6-2.)

电影以其特定环境蓄意造就了心理的“逆行”。在看电影时,观众选择了黑暗,就是选择了封闭,选择了一种心理逆行的方式,一种象征性地重返母体的途径。也就是选择了梦境。像做梦一样,在电影院,作为“他律”的社会规范、道德规范通通失效了,即“超我”失效了。在黑暗中,人们解除了所有的伪装,因为已经十分安全,不必再戴面具,现实世界被放到了括号里,唯一的亮块就是面前的银幕,其他的特征(例如权力、地位、阶层、性别、年龄)也用不上了,于是,代表自我的意识系统也不再发挥作用了,同“超我”一同隐身遁去。这样,假如一定要说电影与梦境的区别,那就只能说:真正的梦是每个人自己制作的,电影中的梦则是已经为每个人制作完成的。

(潘知常,林玮. 大众传媒与大众文化[M]. 上海:上海人民出版社,2002: 380.)

观众往往要在明星身上去完成自我迷恋,而且,在明星身上假想到的东西甚至要远超过梦中。明星崇拜就类似于原始的偶像崇拜。明星以精心设计的表演来迷惑观众,从而使得观众迷失了真实的关系,去追求那些实际上根本就不存在而且也永远无法拥有的东西。在这个意义上,明星只是一个被虚幻化的对象、一个大众情人、一个美丽的谎言、一个视觉奇观。

(潘知常,林玮. 大众传媒与大众文化[M]. 上海:上海人民出版社,2002: 381.)

MTV画面的漫不经心的解释有可能使任何思想、意义之类深度的东西顷刻消解,只剩下一种情调、一种心绪。它转瞬即逝、无迹可求,既美丽又虚幻,塞满了我们的视野,给这个世界

以新的界定,给我们制造了一个重新拼贴起来的世界。还有它所特具的高频度的刺激,例如它的高强度的画面集锦的狂轰滥炸,就在以刺激感官为主的类象来冲击人们心中的理性堡垒。它用快速而且暧昧的剪辑,刻意不让画面清晰可辨,刻意避免故事化,由此来消除人们的意识,使人们的心灵成为不设防的领域,无需思考也无暇思考,任凭 MTV 类象的侵袭,从而把思想的深度转化为视觉的平面感。显然,这种无所顾忌的拼贴方式,使人们变得听任摆布,变得容易相信一些根本不可能发生的事情,甚至误以为到处都是奇迹。

(潘知常,林玮. 大众传媒与大众文化[M]. 上海: 上海人民出版社,2002: 407.)

铁路所带来的“信息”,并非它运送的煤炭或旅客,而是一种世界观、一种新的结合状态,等等。电视带来的“信息”,并非它所传送的画面,而是它所造成的新的关系和感知模式、家庭和集团传统结构的改变。

(让·鲍德里亚. 消费社会[M]. 刘成富,全志钢,译. 南京: 南京大学出版社,2001: 132.)

电视不能把人的注意力集中到思想上来,因为思想是抽象的、有距离的、复杂的和有秩序的,而电视总是把人的注意力吸引到人物身上,因为人物是具体的、生动的和完整的。

这意味着电视已经改变了政治信息的符号形式。在电视时代,政治判断从对提议的知识评判转化为对整个人物形象的直观而情绪化的反映。在电视时代,人们赞成或不赞成这些政客,如同喜欢或不喜欢他们一样。电视重新定义了“正确的政治判断”,它把政治判断从一个逻辑判断转变成了一个审美判断。

(尼尔·波兹曼. 童年的消逝[M]. 吴燕莲,译. 桂林: 广西师范大学出版社,2004: 143.)

电视给孩子提供的成人交往方式的知识比他们通常从印刷媒体中获得的这方面的知识更老道,从而瓦解父母支配孩子的权威。这就意味着他们更迅速地被社会化,更不愿意接受父母的意见和权威。今天,就服装、娱乐偏好和语言而言,与过去相比,孩子更多地被当做成人来对待,而成人的行为往往更像孩子。

(戴安娜·克兰. 文化生产: 媒体与都市艺术[M]. 赵国新,译. 南京: 译林出版社,2001: 22.)

人们常说,电视是为 12 岁儿童的心智设计的,但忽视了电视极具讽刺意味的一面,即电视不可能设计出其他智力层次的节目。电视是一个除了“图画和故事”之外就没有什么内容的媒介。

(尼尔·波兹曼. 童年的消逝[M]. 吴燕莲,译. 桂林: 广西师范大学出版社,2004: 166.)

读图时代是一个突出了视觉文化的时代,其最显著的特点之一就是把本身非视觉性的东

西视像化。如果说以前的人们把世界理解为一部书,现在则理解为一幅画。对此,尼尔·波兹曼在《娱乐至死》中进行了深刻的阐释,当政治、宗教、新闻、教育等都以视觉方式呈现的时候,政治抉择就成了政治人物的形象表演,宗教就成了娱乐的狂欢,新闻就成为“悦目”的鳌头,教育就成了第二流的娱乐节目。当世界成为图像的时候,就意味着视觉文化对印刷文化的消解与颠覆。

(闫旭蕾.教育中的“灵”与“肉”——身体社会学研究[M].南京:南京师范大学出版社,2007:174.)

沉湎于图像世界中的人们很难对文字的阅读感兴趣,高速观看电视,一往无前的线性过程,容不得观众驻足联想,它更像是一种欲望的文化,一看即上瘾,却又一看就忘却。速度的提高会滋长人们的惰性,洗衣机代替了搓板、车代替了脚步、电话代替了情书,图像渐渐开始代替阅读。消费主义的文化纵容大众的惰性和被动,主动的反思日趋艰难。

(闫旭蕾.教育中的“灵”与“肉”——身体社会学研究[M].南京:南京师范大学出版社,2007:180.)

图像只能表现“一个人”,无法表现“人”;只能表现“一棵树”,无法表现“树”,图像无法再现无形的、遥远的、内在的和抽象的一切,图像无法表现“概念”。而概念恰恰是文字语言的构成单位,因此阅读能培养客观、理性的思维,让人不断地反思、质疑。

(闫旭蕾.教育中的“灵”与“肉”——身体社会学研究[M].南京:南京师范大学出版社,2007:181.)

三、练习题答题参考(思路及要点)

1. 戏剧、电影、电视的接受空间有什么不同?这种不同的接受空间对各自的对话方式、创作方式带来哪些影响?

戏剧主要是在剧院、露天剧场里进行的(有时也在简陋的屋外空地上进行);电影与此相近;而电视主要是在家中进行观赏的。戏剧在剧院里演出,舞台上下、观众之间的交流是当场进行的,能创造很强的仪式感;电影接受空间和戏剧相似,但观众不能影响演出,仪式感会减弱;电视分散在具体的家庭,和日常生活融为一体,很难产生仪式感。艺术生活化有时是一种解放,但有时也会带来消极效果。

2. 简述舞台对戏剧的意义。

舞台是戏剧艺术的中心,戏剧和其他艺术的不同之处就在于它最终是要在舞台上演出、通过舞台呈现出来的。剧作家写剧本的时候就要想到这是要在舞台上演出的,比如要有场面感,没有场面感、不好表演的内容,如快速变动的过程、人物的心理活动等就要有恰当的处理,否则

无法搬上舞台。故事的容量要适当,要适合与观众交流,要适合创造仪式感等。舞台是戏剧的生命,没有舞台就没有戏剧。

3. 戏剧《马兰花》、电影《马兰花》和卡通片《马兰花》它们有哪些异同?

戏剧《马兰花》、电影《马兰花》和卡通片《马兰花》都叙述了一个大致相同的故事,使用的媒介不同但内容相似。戏剧《马兰花》在舞台上演出,受到剧场、演员等的限制,但便于演员和观众的交流。在北京演出时,就曾出现“老狼”在马郎等的追逐下逃向观众席、观众小朋友一起帮助抓“老狼”的场面。电影《马兰花》虽然是舞台剧,但是是在无须观众实际在场的情况下拍摄的,观众观看也很自由,且无法对演出产生影响。卡通片不用真人演出,表演更加自由,但剧情、人物性格也更趋简单。在电视上播出,更便于小观众接收。

4. 为什么动画片在较小的儿童中容易受到欢迎?

动画片是画之动,即用非真实的人或其他事物表现的影视作品。由于不用真人、实景,故事中的时间、空间常常是抽象的。抽象拉开了故事与现实的距离,人物性格、作品的思想内容都容易趋向单纯,而单纯的东西易于为接受能力偏低的儿童所把握,对他们认识世界也是有利的。

5. 电视和电影在成像方式上有什么不同?

电影的基础是摄影,电视的基础是电子扫描。同样是画面,电影是胶卷感光成像;电视是晶体管成像。电影要表演、拍摄、冲洗、剪辑等制作周期长,但画面清晰,特别是在比电视荧屏大几百倍的银幕上放映,视觉效果远胜于电视;电视电子扫描成像,靠一台摄像机就能扫描成像,不需要太复杂的后期制作,周期短,成本低,但画面不够清晰。由于其在电视荧屏播放,远比电影简便,所以极易普及。

6. 为什么波兹曼说电视是为 12 岁儿童的心智且只为 12 岁儿童的心智制作的? 为什么说电视不仅造成儿童的成人化,也造成成人的儿童化?

电视不是绝对地不能制作高精细的产品的。但由于其观众群体往往是普通大众不适合过高难度的内容。电视作为一个现代化的大产业不仅需要成本而且追求利益的最大化。通俗的、大众化的作的内容要满足大众的文化层次。内容可以满足其利益最大化的需求,所以电视所创这个文化层次大致相当于 12 岁儿童的文化。电视不能分隔受众,于是将成人社会的内容推向儿童,使儿童成人化;其内容相对浅显,又使成人儿童化。

第九章

中国儿童文学发展史教学参考资料

一、一些与儿童文学发展史有关的论述

我坚持认为,传统社会看不到儿童,甚至更看不到青少年。儿童期缩减为儿童最为脆弱的时期,即这些小孩尚不足以自我料理的时候。一旦在体力上勉强可以自立时,儿童就混入成年人的队伍,他们与成年人一样地工作,一样地生活。小孩子一下子就成了低龄的成年人,而不存在青少年发展阶段。

(菲利浦·阿利埃斯. 儿童的世纪——旧制度下的儿童和家庭生活[M]. 沈坚,朱晓罕,译. 北京:北京大学出版社,2013: 1.)

大概从 17 世纪末开始,我刚才分析的道德状况发生了巨大的变化。我们可以通过两个不同的方面来了解这种变化。学校代替学徒制成为教育的方式,这意味着儿童不再与成人混在一起,不是直接通过与成年人的接触来学会生活。尽管步履蹒跚,姗姗来迟,但儿童最终与成年人分开,这种分隔犹如检疫隔离,之后儿童才被松手放归世界。这种隔离机构就是学校。儿童由此开始有了一个长期被禁闭的过程(就像疯子、穷人和妓女),这种状况一直延续到我们今天,人们称之为“学校教育”。

(菲利浦·阿利埃斯. 儿童的世纪——旧制度下的儿童和家庭生活[M]. 沈坚,朱晓罕,译. 北京:北京大学出版社,2013: 3.)

正如母腹内的人的胚胎发展史,仅仅是外面的动物祖先从虫螽开始的几百万年的肉体发展史的一个缩影一样,孩童的精神发展是外面的动物祖先、至少是比较近的动物祖先的智力发展的一个缩影,只是这个缩影更加简略一些罢了。

(恩格斯. 自然辩证法[M]//马克思恩格斯选集(第 3 卷). 北京:人民出版社,2012: 517.)

照进化说讲来,人类的个体发生原来和系统发生的程序相同:胚胎时代经过生物进化的历程,儿童时代又经过文明发达的历程;所以儿童学上的许多事项,可以借了人类学上的事项来作说明。

(周作人. 儿童的文学[M]//周作人. 儿童文学小论:中国新文学的源流. 石家庄:河北教育出版社,2002: 38.)

儿童期二十几年的生活,一面固然是成人社会的预备但另一面也自有独立的意义与价值:因为全社会只是一个生长,我们不能指点那一截的时期是真正的社会。我以为顺应自然生活各期——生长,成熟,老死,都是这种的生活。所以我们对于误认儿童为缩小的成人的教法,固然完全反对,就是那些不承认儿童的独立生活的意见,我们也不以为然。那全然蔑视的不必说了。在诗歌里鼓吹合群,在故事里提倡爱国,专为将来设想,不顾现在儿童生活的需要的办法,也免不了浪费了儿童的时间,缺损了儿童的生活。

(周作人. 儿童的文学[M]//周作人. 儿童文学小论: 中国新文学的源流. 石家庄: 河北教育出版社, 2002: 38.)

每看见小学生欢天喜地地看着一本粗拙的《儿童世界》之类,另想到别国的儿童用书的精美,自然要觉得中国儿童的可怜。但回忆起我和我的同窗小友的童年,却不能不以为他幸福,给我们的永逝的韶光一个悲哀的吊唁。我们那时有什么可看呢? 只要略有图画的本子,就要被塾师,就是当时的‘引导青年的前辈’禁止,呵斥,甚而至于打手心。我的小同学因为专读‘人之初性本善’读得要枯燥而死了,只好偷偷地翻开第一叶,看那题着‘文星高照’四个字的恶鬼一样的魁星像,来满足他幼稚的爱美的天性。昨天看这个,今天也看这个,然而他们的眼睛里还闪出苏醒和欢喜的光辉来。

(鲁迅. 二十四孝图[M]//鲁迅. 鲁迅论儿童文学. 徐妍, 辑笺. 北京: 海豚出版社, 2013: 258.)

西方少数对儿童及幼年史之作品中,多集中于“童年概念”或“儿童对待”两主题为之,其背后一个共同的预设正是近代以来确认儿童与成人,童年与成人不但有别,而且呈一种二元对立之特征。此一基本假设,在中国过去并不成立。传统中国文化以儿童或童年确实有别于成人或成年,但两者在人生的历程中呈一互为消长而彼此兼有的状态。一方面,人一出生,每位婴童生命中即已有一未来巍然成形的成人在内,儒家伦理所谓的“善端”或“四端”,是日后容许并要求各种教育培养功夫之成人、阐述的内在基础;另一方面,当婴童渐长为成人之时,其童子之天真率性,并未完全消失泯灭,故道家言复为婴孩返老还童,宋儒谈复其本性,阳明求良知良能,一般社会文化艳羨天真烂漫,童心未泯之人。背后观念上的预设代表任何成人成年之心当中,可能一直常保若干童心童性。

(熊秉真. 童年忆往: 中国孩子的历史[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008: 176.)

前喻文化、并喻文化和后喻文化是我所区分的三种不同类型的文化,这一区分是人类所生活的历史阶段的真实反映。前喻文化,使晚辈主要向长辈学习;并喻文化,是指晚辈和长辈的学习都发生在同辈人之间;而后喻文化,则是指长辈反过来向晚辈学习。原始社会和那些小的宗教与意识形态之地都属于最初的前喻文化,其权威来自过去。兹后,伟大的文明为了进行大

规模的变化需要发展工艺,特别需要利用同侪之间、友伴之间、同学之间,以及师兄弟之间的并喻型学习。而我们今天则进入了一个全新时代,年轻一代在对神奇的未来的后喻型理解中获得了新的权威。……

今天,二次大战前出生和长大的每一个人都是时间上的移民,正如他们的祖先是空间上的移民一样。

(玛格丽特·米德.文化与承诺:一项有关代沟问题的研究[M].周晓虹,周怡,译.石家庄:河北人民出版社,1987:27.)

按照埃利亚斯的说法,西方社会的“成长”过程无非就是“个体的文明化进程,作为千百年来社会的文明化进程的结果,每个年轻人都会从诞生伊始就自动受制于这一进程”。随着成年人所践行自我控制程度增加,孩子也不得不学习更多的东西,才能发展出文明化的身体,成为完整的、可以被接受的社会成员。在现代,成人与孩子的行为、语言和思维之间有着“深切的歧异”,孩子要在寥寥数年内掌握高级水平的“历经千百年发展起来的羞耻、厌恶和知识”。因此他们的本能生活必须马上受制于严格的控制,这里就包括力度越来越大的对于性驱力的形塑。事实上,孩子如果未能达到社会所要求的那种程度的情感控制,会被视为“有病”“犯罪”或干脆就是“讨厌”,这也表明了发展文明化身体的重要性。

(克里斯·希林.身体与社会理论[M].3版.李康,译.北京:北京大学出版社,2010:153.)

电视侵蚀了童年和成年分界线。这表现在三个方面,而它们都跟电视无法区分信息使用权密切相关。第一,因为理解电视的形式不需要任何训练;第二,因为无论对头脑还是行为,电视都没有复杂的要求;第三,因为电视不能分离观众……电子媒介完全不可能保留任何秘密。如果没有秘密,童年这样的东西当然也不存在了。

(尼尔·波兹曼.童年的消逝[M].吴燕荃,译.桂林:广西师范大学出版社,2004:115.)

在电视时代,人生有三个阶段:一端是婴儿期,另一端是老年期,中间我们可以称之为“成人化的儿童”。

成人化的儿童可以定义为一个在知识和情感能力上还没有发育成熟的成年人,尤其在特征上跟儿童没有显著的区别……成人化的儿童在我们的文化中正逐渐变得习以为常起来……由于人类生长所依赖的符号世界在形式和内容上发生了变化,这种变化尤其不要求儿童和成人的情感有任何的区别,这样人生的两个阶段就不可避免地合二为一了。

(尼尔·波兹曼.童年的消逝[M].吴燕荃,译.桂林:广西师范大学出版社,2004:141.)

最好的书和畅销书两厢巧合是极为少见的。一般说来,最赚钱的书是那些既无风格又很

粗糙,平庸而又过分简单化地描写现实生活的书。

(安东尼·伯吉斯。见郑崇选著:《镜中之舞:当代消费文化语境中的文学叙事》,华东师范大学出版社2006年版,第38页)

正如布希亚所言,严格说来,消费广告里的模特的身体根本就不是身体,而是一种符号,一种形状,或一种身段;他们的身体被彻底空洞化、功能化和抽象化,和一件没有性别、纯粹为他人目光而设的商品没有区别。换言之,模特的身体是反身体、反性别和反欲望的。——它使身体公共化,使每一个人都成为公共场合的表演者,于是,他身体上的任何装饰都不再以自己身体的舒服快乐为目的,而是为了体现自己的身份,并更好地在别人面前展示自己。这种过度的身体关怀,是身体消费工业发展最重要的动力之一。

(谢有顺. 身体修辞[M]. 广州:花城出版社,2003: 10.)

随着消费文化的进一步扩展,愿意被消费工业控制的身体只会越来越多。也就是说,如果肉体还没有走到穷途末路的时候,自恋(消费文化的重要特征之一)仍旧将是大多数人获得身体快乐的主要方式。

(谢有顺. 身体修辞[M]. 广州:花城出版社,2003: 11.)

二、练习题答题参考(思路及要点)

1. 中国古代有儿童、有文学,为什么没有自觉的儿童文学?

中国古代有儿童,但是处于自然状态的儿童,是没有文化的儿童群体。古代教育不发达,能上学受教育的儿童很少,中国的文言分离,即使上学读书,读到能自己阅读文言诗歌小说,也不是普遍现象。无消费即无生产,没有人会想到去为没有读者的儿童群体写作。只有一些民间口语文学中有一些可供儿童接受的作品。

2. 中国儿童文学是在什么时候走向自觉的? 走向自觉的动因是什么?

中国儿童文学的自觉时间在清末民初,特别是辛亥革命前后那段时间。走向自觉的主要原因:新教育发展,出现一个有文化的儿童群体;白话文的提倡和普遍使用,儿童文学和社会文化实现沟通;大众文化兴起;国外儿童文学的翻译和引进;主流文化被质疑,儿童、儿童文化得到关注,并在一定程度上向中心移动等。

3. 简述白话文在儿童文学自觉中的作用。

古代中国文学的正宗是文言,虽然白话文学也大量存在,但很少考虑将儿童纳入自己的阅读对象范围。清末民初,儿童作为一个有文化的群体出现了,这个群体以在校中小学生为主,有文化但文化程度不高,白话文成为最有效的沟通媒介。白话文也不仅仅是白话文,白话文从精英文化中挣脱出来,重大众,重下层文化,这对儿童来说是一种解放和提升。

4. 简述周作人“人的文学”理论对儿童文学自觉和发展的巨大意义。

“人的文学”是相对于非人的本位的文学而说的。中国传统文学讲“文以载道”，“道”是本位，社会是本位，统治阶级的意识形态是本位，说到底，就是从统治阶级的利益出发，为统治阶级的利益服务。“人的文学”强调人是出发点和目的，人是一个比社会更大的概念，社会为人服务而不能本末倒置。儿童处在社会的边缘，从社会出发的文学不可能受到重视；从人出发就不一样了。童年是人生的一个阶段，和其他阶段一样有意义，这就为儿童文学的出现和发展提供了理论依据。

5. 简述张天翼童话的主要特点。

张天翼是中国红色儿童文学的杰出代表，他的《大林和小林》《秃秃大王》《宝葫芦的秘密》等是20世纪中国儿童文学非常优秀的作品。这些作品一般都有一个政治教育的框架，但同时在细节上又幽默风趣，形成对有些僵化的政治框架的突破。这两方面是矛盾的，但作者的创作才能将它们处理得天衣无缝。

6. 简述柯岩儿童诗和20世纪50年代时代精神的关系。

1950年代，中华人民共和国刚刚成立，百废待兴，人们迫切希望新的基础上重新出发，整个社会充满积极向上的精神氛围，民风也较单纯质朴，这和儿童的精神特征较为一致，柯岩的儿童诗找到了这个契合点，创造单纯幼稚又心怀远大的“小兵”形象，把儿童情感，把1950年代比较普遍的时代精神表现出来，成为那个时代最有代表性的作品。

7. 评“儿童文学是教育儿童的文学”。

儿童文学是和儿童教育联系最为紧密的文学类型，说儿童文学具有教育儿童的特点在一定意义上是有道理的。但是，一来20世纪中国儿童文学所说的教育，虽然没有排除知识、文化的教育，但主要是指政治思想方面的教育，即将儿童培养为革命事业的接班人。二来文学要有所发现，但教育、宣传是把已知的内容传递给接受者，将儿童文学定义为教育儿童的文学会在一定程度上影响儿童文学的艺术本性。

8. 为什么说在电子传媒时代，童年和儿童文学正面临存在论层面上的危机？

儿童文学的出现和存在是以“儿童”的存在为前提条件的。文化意义上的儿童不是天然存在的，它是由印刷文化的产生和发展而出现的，印刷文化能分隔受众，儿童的文化能力、兴趣和成长需要和成人不一样，所以儿童文学有其独有的特点和存在价值，儿童文学就是在这样的背景上自觉并发展的。电视传媒创造的主要是视像艺术，视像艺术不能分隔受众，于是儿童和成人的界限变得模糊了。童年走向“消逝”，没有了童年，没有了儿童，儿童文学怎么能继续存在？但这只是一种理论推导，实际的情况要复杂得多。电子传媒的力量也许并不像人们想象的那样大。但电子传媒带来儿童文学存在论上的危机是实际存在的。