



谨以此书纪念著名作家严文井诞辰100周年

严文井

儿童文学全集

ER TONG WEN XUE QUAN JI

“下次开船”港

严文井◎著
顾同朱自强
主编严欣久
眉睫



大师童书系列

严文井 | 1915-2005 | 童话卷



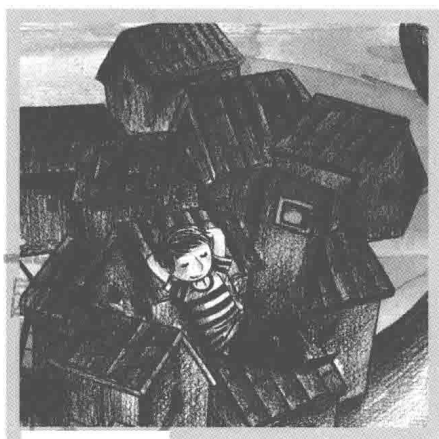
南京大学出版社

大师童书系列

严文井

儿童文学全集

ER TONG WEN XUE QUAN JI



“下次开船”港

严文井 著

顾问：朱自强

主编：严欣久

眉 睫

图书在版编目(CIP)数据

“下次开船”港/严文井著. —南京:南京大学出版社, 2015.6

(严文井儿童文学全集)

ISBN 978-7-305-14887-3

I. ①下… II. ①严… III. ①童话—中国—当代

IV. ①I287.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 058311 号

出版发行 / 南京大学出版社

地 址 / 南京市汉口路 22 号 邮编 / 210093

出 版 人 / 金鑫荣

顾 问 / 朱自强

主 编 / 严欣久 眉 睫

丛书策划 / 石 磊 项目统筹 / 游安良

丛 书 名 / 严文井儿童文学全集

书 名 / “下次开船”港

著 者 / 严文井

责任编辑 / 曹素萍 刘红颖

编辑热线 / 025-83597572

特约编辑 / 方丽华 校对 / 郭 佳

装帧设计 / 李 瑾 封面插画 / 李静潭

照 排 / 零 零 内文插画 / 文 蕊

印 刷 / 江西华奥印务有限责任公司

开 本 / 700mm×1000mm 1/16 印张/12.75 字数/118 千字

版 次 / 2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷

I S B N 978-7-305-14887-3

定 价 / 18.00 元

网 址 / <http://www.NjupCo.com>

官方微博 / <http://weibo.com/njupco>

官方微信 / njupress

销售咨询热线 / 025-83594756

★ 版权所有 侵权必究

★ 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购图书销售部门联系调换

总 序

儿童文学：“现代”建构的一个观念

朱自强^①

儿童文学是什么？我相信对这个问题的追问，要比对于文学是什么这一问题的追问更为普遍。在中国儿童文学界，对这一问题给出的定义有很多种。

儿童文学是根据教育儿童的需要，专为广大少年儿童创作或改编，适合他们阅读，能为少年儿童所理解和乐于接受的文学作品。

——蒋风著：《儿童文学概论》

儿童文学是专为儿童创作并适合他们阅读的、具有独特艺术性和丰富价值的各类文学作品的总称。

——方卫平、王昆建主编：《儿童文学教程》

① 朱自强，著名儿童文学理论家、翻译家，现任中国海洋大学教授。著有《儿童文学概论》《儿童文学的本质》《现代儿童文学文论解说》等。

对儿童文学最简明的界说是：以少年儿童为主要读者对象的文学。

——吴其南主编：《儿童文学》

儿童文学是大人写给小孩看的文学。

——王泉根主编：《儿童文学教程》

应该说，上述四种儿童文学的定义都明白易懂，而且都在不同程度上有助于人们对于儿童文学的理解。我自己也写过《儿童文学概论》一书，在写作过程中，我回避了给儿童文学下明白易懂的定义这一方式，而是提出了一个儿童文学成立的公式——“儿童文学=儿童×成人×文学”，想通过对这一公式的阐释，来回答儿童文学是什么这一问题。我在书中说——

我提出这个公式的前提是否定“儿童文学=儿童+文学”和“儿童文学=儿童+成人+文学”这两个公式。

在儿童文学的生成中，成人是否专门为儿童创作并不是使作品成为儿童文学的决定性因素（很多不是专为儿童创作的作品却成为儿童文学就说明了这个问题），至为重要的是在儿童与成人之间建立双向、互动的关系，因此，我在这个公式中不用加法而用乘法，是要表达在儿童文学中“儿童”和“成人”之间不是相向而踞，可以分隔、孤立，没有交流、融合的关系，而是你中有我，我中有你的生成关系，儿童文学的独特性、复杂性、艺术可能、艺术魅力正在这里。

这个公式里的“文学”，一经与乘法关系的“儿童”和“成人”相乘也不再是已有的一般文学，而变成了一种新的文学即儿童文学。

在儿童文学的生成中，“儿童”、“成人”都是无法恒定的、具有无限可能的变量。不过，需要说明的是，在我提出的公式里，“儿童”、“成人”、“文学”的数值均至少等于或大于2，这样，它才有别于“儿童文学=儿童+成人+文学”这个公式，即它的结果至少不是6，而是8，如果“儿童”、“成人”、“文学”的数值是3，那就不是加法结果的9，而是乘法结果的27。可见“儿童”、“成人”的精神内涵越丰富，“相乘”之后的儿童文学的能量就越大。

一旦儿童和成人这两种存在，通过文学的形式，走向对话、交流、融合、互动，形成相互赠予的关系，儿童文学就会出现极有能量的艺术生成。

显而易见，我回避了用成人专为儿童创作、以儿童为读者对象、适合儿童阅读这样的尺度来衡量是不是儿童文学这种方式。原因在于，我认为这样的定义过于简单化、常识化，而一个关于儿童文学的定义应该具有理论的含量。所谓理论，即如乔纳森·卡勒所说：“一般说来，要称得上是一种理论，它必须不是一个显而易见的解释。这还不够，它还应该包含一定的错综性，……一个理论必须不仅仅是一种推测；它不能一望即知；在诸多因素中，它涉及一种系统的错综关系；而且要证实或推翻它都不是一件容易事。”

认识儿童文学的本质，需要建立历史之维。考察某一事物（观

念)的发生,有助于人们观察到、认识到这一事物(观念)的核心构成。

饶有意味的是,在儿童文学的发生这一问题上,我与提出上述四个定义的蒋风、方卫平、吴其南、王泉根四位学者有着截然不同的观点。简而言之,这四位学者都认为,儿童文学在中国“古已有之”,而我则认为,在任何国家,儿童文学都没有“古代”,而只有“现代”,儿童文学是现代文学。

王泉根认为:“中国的儿童文学确是‘古已有之’,有着悠久的传统”,并明确提出了“中国古代儿童文学”、“古代的口头儿童文学”、“古代文人专为孩子们编写的书面儿童文学”的说法。

方卫平说:“……中华民族已经拥有几千年的文明史。在这个历史过程中……儿童文学及其理论批评作为一种具体的儿童文化现象,或隐或现,或消或长,一直是其中一个不可分离和忽视的组成部分。”

吴其南说:“古代没有自觉地为儿童创作的儿童文学,但决不是没有可供儿童欣赏的儿童文学和准儿童文学作品。”

我反对上述儿童文学“古已有之”的儿童文学史观,指出:“总之,西方社会也好,中国社会也好,如果没有童年概念的产生(或曰假设),儿童文学也是不会产生的。归根结底,儿童文学不是‘自在’的,而是‘自为’的,是人类通过‘儿童’的普遍假设,对儿童和自身的发展进行预设和‘自为’的文学。”“在人类的历史上,儿童作为‘儿童’被发现,是在西方进入现代社会以后才完成的划时代创举。而没有‘儿童’的发现作为前提,为儿童的儿童文学是不可能产生

的,因此,儿童文学只能是现代社会的产物。它与一般文学不同,它没有古代而只有现代。如果说儿童文学有古代,就等于抹煞了儿童文学发生发展的独特规律,这不符合人类社会的历史进程。”

中国儿童文学“古已有之”这一观点的背后,暗含着将儿童文学当作“实体”的客观存在这一错误的认识。比如,方卫平认为儿童文学及其理论是可以以“自在”的方式存在的。他说:“在对中国古代儿童文学理论批评的历史探询中,我们不难发现,直到一百多年以前,中国儿童的精神境遇仍然是在传统观念的沉重挤压之下,中国儿童文学及其理论批评仍然处于一种不自觉的状态。中国儿童文学理论批评从自在走向自觉,这是一个何等漫长而艰难的历史过程!”吴其南则把儿童文学当成了“事实上的存在”。他说:“……没有自觉的‘童年’、‘儿童’、‘儿童文学’的观念,不等于完全没有‘童年’、‘儿童’、‘儿童文学’事实上的存在。”认为作为“事实上的存在”的儿童文学,可以脱离“‘儿童文学’的观念”而存在,这就犹如说,一块石头可以脱离人的关于“石头”的观念而存在一样,是把“儿童文学”当成了不以人的意志(观念)为转移的一个客观“实体”。

反思起来,我本人也曾经在不知不觉之中,误入过将儿童文学当作“实体”来辨认的认识论误区。比如,王泉根说,晋人干宝的《搜神记》里的《李寄》是“中国古代儿童文学”中“最值得称道的著名童话”,“作品以不到400字的短小篇幅,生动刻绘了一个智斩蛇妖、为民除害的少年女英雄形象,热情歌颂了她的聪颖、智慧、勇敢

和善良的品质,令人难以忘怀。”我就来否认《李寄》是儿童文学作品,说:“《李寄》在思想主题这一层面,与‘卧冰求鲤’、‘老莱娱亲’一类故事相比,其封建毒素也是有过之而无不及。‘李寄斩蛇’这个故事,如果是给成人研究者阅读的话,原汁原味的文本正可以为研究、了解古代社会的儿童观和伦理观提供佐证,但是,把这个故事写给现代社会的儿童,却必须在思想主题方面进行根本的改造。”

现在,我认识到通过判断某个时代是否具有客观存在的“实体”儿童文学作品,来证明某个时代存在或者不存在儿童文学是没有意义的。因为,不存在客观存在的“实体”儿童文学作品,存在的只有儿童文学这一“观念”。作为观念的儿童文学存在于人的头脑中,是由“现代”意识建构出来的。认识到这一问题,我写作了《“儿童文学”的知识考古》一文,不再通过指认“实体”的儿童文学的存在,而是通过考证“观念”的儿童文学的发生,来否定儿童文学“古已有之”这一历史观。我借鉴福柯的知识考古学的方法,借鉴布尔迪厄的“文学场”概念来研究这一问题,得出的结论是:“在古代社会,我们找不到‘儿童文学’这一概念的历史踪迹,那么,在哪个社会阶段可以找得到呢?如果对‘儿童文学’这一词语进行知识考古,会发现在词语上,‘儿童文学’是舶来品,其最初是先通过‘童话’这一儿童文学的代名词,在清末由日本传入中国(我曾以“‘童话’词源考”为题,在《中国儿童文学与现代化进程》一书中作过考证),然后才由周作人在民初以‘儿童之文学’(《童话研究》1913年),在五四新文学革命时期,以‘儿童文学’(《儿童的文学》1920年)将儿童文学

这一理念确立起来。也就是说,作为‘具有确定的话语实践’的儿童文学这一‘知识’,是在从古代传统社会向现代社会转型的清末民初这一历史时代产生、发展起来的。”我在《现代儿童文学文论解说》一书中,更具体地指出:“在中国,第一次使用‘儿童文学’这一词语(概念)的是周作人。在周作人的著述中,‘儿童文学’这一概念的形成过程大致是,先是于1908年发表的《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》一文中,提出‘奇觚之谈’(即德语的‘Märchen’,今通译为‘童话’),将其与‘童稚教育’联系在一起,随后于1912年写作《童话研究》,提出了‘儿童之文学’(虽然孙毓修于1909年发表的《〈童话〉序》一文,出现了‘童话’、‘儿童小说’这样的表述,但是,‘儿童之文学’的说法仍然是一个进步),八年以后,在《儿童的文学》一文中,提出了‘儿童文学’这一词语。”

近年来,我在思考、批判儿童文学学术界的几位学者反“本质论”及其造成的不良学术后果时,借鉴实用主义哲学的真理观,提出了“走向建构主义的本质论”这一理论主张。耐人寻味的是,反“本质论”者声称运用的是后现代理论,而我的这一批判,同样是得益于与后现代主义相关的理论。

后现代哲学家理查德·罗蒂说:“真理不能存在那里,不能独立于人类心灵而存在,因为语句不能独立于人类心灵而存在,不能存在那里。世界存在那里,但对世界的描述则否。只有对世界的描述才可能有真或假,世界独自来看——不助以人类的描述活动——不可能有真或假。”“真理,和世界一样,存在那里——这个

主意是一个旧时代的遗物。”罗蒂不是说，真理不存在，而是说真理不是一个“实体”，不能像客观世界一样“存在那里”，真理只能存在于“对世界的描述”之中。正是“对世界的描述”，存在着真理和谬误。

儿童文学就是“对世界的描述”。每个人的儿童文学观念所表达的“对世界的描述”都会有所不同。在这有所不同之中，就存在着“真理”与“谬误”之分。比如，如果将儿童文学看作是一种观念，我在前面介绍的关于儿童文学是否“古已有之”的不同观点之间，就会出现“真理”与“谬误”的区别。

还应该认识到，在儿童文学“对世界的描述”的话语中，也存在着创造“真理”（观念）和陈述“世界”（事实）这两种语言。创造“真理”的语言是主观的，可是陈述“世界”（事实）的语言则具有客观性，也就是说，儿童文学言说者对主观的观念可以创造（建构），但是，对客观的事实却不能创造（建构），而只能发现（陈述）。

比如，周作人有没有接受杜威的儿童中心主义并把它转述为儿童本位论，这不是“真理”，有待研究者去“创造”（“制造”），而是“世界”即客观存在的事实。正是这个事实，有待研究者去“发现”。“发现”就要有行动、有过程，最为重要的是要有证明。哥伦布发现新大陆，必须有美洲大陆这个“世界”“存在那里”。同样道理，研究者如果发现周作人接受了杜威的儿童中心主义并把它转述为儿童本位论，必须有“事实”（“世界”）“存在那里”。这个“事实”就存在于那个时代的历史文献资料之中。

作品是以什么性质和形式存在，是一个观念中的形态，是作家

的文本预设与读者的接受和建构共同“对话”、商谈的结果。如果一部(一篇)作品被某人认定为儿童文学作品,那一定是那部(那篇)作品的思想和艺术形式与某人的儿童文学观念发生了契合。儿童文学的观念不同,就会划分出不同的儿童文学版图。

作为《大师童书系列》(中国儿童文学大师全集书系)的序文,我花了如此多的篇幅谈论儿童文学不是一个客观存在的“实体”,而是“现代”思想意识建构的一个观念,为的就是避免陷入这套书系所选作品是不是“实体”的儿童文学这一认识论的误区,进而认识到该书系所具有的重要价值。

我感到,这套《大师童书系列》的出版,对于以往儿童文学史话语中的“儿童文学”概念,作出了内涵和外延上的拓展,主编梅杰是依据自己的儿童文学观念,衡量、筛选作品,并进行适当的分类,建构出了这样一个大师级别的儿童文学世界。如果由另一位儿童文学学者来编选此类书系,所呈现的一定会是有所不同面貌。从梅杰的选文来看,这套丛书运用的是一个更为宽泛的“儿童文学”概念——可以给儿童阅读的文学。这一选文思路,不仅对于儿童文学理论、史论研究者具有启发意义,而且会给儿童读者呈现出一片具有广阔性和纵深度的阅读风景。

我由衷地祝贺“中国儿童文学大师全集书系”的面世!

2015年4月16日

于中国海洋大学儿童文学研究所

序

严欣久^①

2015年10月15日是父亲严文井诞辰一百周年的日子，感谢南京大学出版社在这个时候出版《严文井儿童文学全集》，来纪念这位童话爷爷。

严文井的童话创作始于1940年下半年。那时，他在延安鲁迅艺术学院中文系任教，刚写完一部反映知识分子题材的中篇小说《一个人的烦恼》，创作兴致正浓。这时他的第一个孩子快要降生了，他感到应该为自己的孩子做点什么，同时他隐约感到将来的中国一定会发生一个巨大的变化，他要为孩子们的未来祝福，于是，他一口气写了九篇童话，并在窑洞里，为鲁艺的师生们朗诵了这些作品，获得了热烈的掌声。他挑选出其中的六篇童话，结集成童话集《南南同胡子伯伯》（后来又更名为《南南和胡子伯伯》），于1941年由桂林美学出版社出版，这是他的第一本童话集。父亲更多的童话则创作于上世纪新中国的五十年代与八十年代。这些童话结

^① 严欣久，严文井之女，现致力于严文井的作品整理、资料收集工作。编有《他仍在路上——严文井纪念集》。

集成不同书名的童话集，至今每年都在与孩子们见面。当年读这些童话的孩子已成为爷爷、奶奶，他们把儿时喜欢的童话又推荐给了自己的后代。父亲的童话也因此流传着，不因市场大潮的变幻冲击而消失。

然而，以《严文井儿童文学全集》命名出版的书还是第一次，编者眉睫先生别具匠心地把他的作品分为三册：两本童话，一本散文，使小读者们从他的童话、寓言中读到生动有趣的故事、富于哲理的教义和美丽诗情的语言；又从他的散文中，读到他的成长与思考，读出他如何用自己的心和眼，表达对世界的感受。他是从散文起步，偶然驶进了童话的港湾，在这里长时间的驻留后，又回归了散文。散文是他表现世界的起点和终点，童话是他表现世界的至高点。

可以这么说，他初期的童话创作，源自他对美的向往，那清贫童年时的渴望。他出生在一个穷教员家庭，是家里的老大，下边有七个弟弟，可想而知他的父亲养家糊口多么不易。那时的中国，战争频仍，满目疮痍，遍地饿殍。列强欺凌瓜分着中国，中国人在自己的土地上没有丝毫尊严。他亲眼目睹了两个可爱、年幼的弟弟因病无钱医治，相继离开人世……祖父因无钱而害怕过年（见《春节忆父亲》），他多么想让害病的弟弟吃上可口的水果，重新站起来玩耍，然而这一切只能在梦幻中实现。他看到了太多的丑，因而更加向往美！于是他写了《四季的风》，要让四季的风吹走苦孩子的愁苦，给他带来欢乐。写了《南南同胡子伯伯》，让胡子伯伯来护佑南南，给他温暖幸福。他还希望孩子们勇敢，有礼貌，乐于助人，

《风机》、《小松鼠》、《胆小的青蛙》都是这样的故事。他把自己童年时的渴望与幻想编写成童话，给当时处于抗日战争环境中的孩子送上衷心的祝愿，祝他们拥有美好的未来。

到了五十年代，父亲已有了我们这五个上小学或幼儿园的孩子，能近距离的观察孩子，于是有了更多的童话素材。我们的童年是欢乐和幸福的，学习、唱歌、舞蹈、游戏……国家也非常重视对少年儿童的教育，号召每位作家都要为儿童写作品。作为父亲，他更觉得有一种责任，他希望无论是自己的孩子，还是其他的孩子，都应该坚强、勇敢、热爱劳动，永远蓬勃向上。他看到我的姐姐怕狗，就写了《丁丁的一次奇怪旅行》，让丁丁在小蚂蚁的帮助下经历一次历险，胆子变得大起来。我的哥哥就是唐小西，他是个玩儿不够，做什么事总要拖到下次，父亲就让唐小西在没有白天也没有夜晚，想玩多久就玩多久的“‘下次开船’港”玩儿个够，使他终于懂得时间的珍贵。跟唐小西一起走进“‘下次开船’港”的，还有我家的玩具纸板公鸡、纸蛇、肚皮下面绷着皮筋的老鼠、小木偶、布娃娃、老面人……父亲在写这篇童话的日子里，是我们最快活的时候，他每写出一章，就给我们朗读一章。我们用欢笑回报他，要他再多读一些。小西的历险纠着我们的心，可惜每次他只写了那么多，因为他还要上班、开会，我们只好等着听下回分解。等我有了孩子，给他读这本书时，才发现爱干净又善良的布娃娃原型就是我的母亲，那个爱吹笛子、用故事口袋给大家讲故事的老面人的原型就是父亲自己。父亲休闲的时候喜欢唱歌和吹笛子，那个故事口袋不就是

他创作童话的脑袋吗？

他写《蚯蚓和蜜蜂的故事》、《三只骄傲的小花猫》的时候，我还在上托儿所。我每个星期回一次家。一次托儿所的阿姨给小朋友们带来了这两本书，并讲给大家听。小朋友们听得入迷极了，每天都请求阿姨读这两本书。在没有人读书的时候，我们就自己翻看书的插图，回想着里面的故事。周末我回家时，发现家里也有这两本书，就对妈妈说，这两本书可好啦，我们托儿所也有呢。妈妈笑而不答，还是托儿所的阿姨后来告诉我，这两本书就是我爸爸写的。我这才知道，原来我的爸爸会写好听的童话故事。但还没容我向小朋友们显摆，我就从托儿所毕业了。

父亲五十年代写的作品中，《小溪流的歌》也是大家比较熟悉的作品。大家在读《小溪流的歌》时，不妨也读一读散文集中《给匆忙走路的人》。《小溪流的歌》写于1955年，《给匆忙走路的人》写于1935年，时间整整跨越了二十年。小溪流的形象最初出现在《给匆忙走路的人》里，这篇散文正是《小溪流的歌》的源头。小溪流是父亲青年时代就形成了的人生观的艺术写照，而且是他对人生的切身体悟和强烈的感受。小溪流奔腾向前永不停息，是父亲最崇尚的精神。他自己就是这样一条小溪流。高中毕业后，父亲没考上大学，又不能在家吃白饭，就独自到北平谋生。他白天工作，晚上读书写作，不久即成为北平小有名气的作家。抗日战争一爆发，他不甘心做亡国奴，毅然奔赴延安，经历了抗日战争、解放战争，最后迎来了新中国。看到新中国的孩子沐浴在阳光下，幸福成长，他

感到高兴，内心对未来充满了乐观与信心。他胸中孕育了多年的艺术形象小溪流，像地火一样喷发了！他以巨大的热情，诗化的语言，赞美着小溪流的每个成长过程，无数小溪流汇成小河，又汇成大河、大江，最后汇成大海。他们虽然变大了，但都保留了小溪流的本色，活泼愉快，不停地运动，进行着无穷无尽的变化，一会儿也不肯休息。他们都唱着小溪流的歌“前进，永远前进”。所以有人称赞《小溪流的歌》是“一曲赞美宇宙常动不息的交响乐”。

《小溪流的歌》既可以看作童话，也可以把它当作寓言。纵观父亲的童话，寓言常悄悄地坐落在他童话中的某个角落，或者干脆与他的童话融为一体，像《蚯蚓和蜜蜂的故事》、《浮云》、《会摇尾巴的狼》都有寓言在“做客”。这是他喜欢思考的结果，每当他创作童话的时候，寓言就会向他招手，所以他的童话不仅美丽有趣还有深刻内涵。

他的童话创作也有搁浅的时候，那是不可抗拒的历史因素。“文革”十年，包括六十年代初期，运动一浪高过一浪，整个中国文坛都进入了严冬，但是他心中仍然流淌着献给孩子们的歌。大地一解冻，他就又写了《南风的话》、《歌孩》、《浮云》、《歪脑袋的木头桩》、《一个晚上的故事》等多个童话。这时，父亲已步入老年了，但他仍有着强烈的创作欲望，他的童话依然保持着诗意与哲理。再后来，他感到童话这个载体已装不下他对人生的感受，另外，他的身边也没有可观察的对象了，我们这些子女都有了各自的家，不是在国外就是在外地，于是他重回归于散文。