

目录

基础理论研究

1962年	幼儿文学的语言	蒋 风	3
1990年	童年:儿童文学理论的逻辑起点	方卫平	11
1996年	论幼儿文学的艺术深度	黄云生	20
1996年	听与动:幼儿文学的审美个性	叶 碧	30
1999年	运动与节奏:儿童文学审美响应中介说	王 瑾	37
2004年	儿童文学与民间文学的内在契合	李咏吟	51
2006年	全球化语境下中国儿童文学研究的生存境遇与反思 ——兼谈比较儿童文学	朱利民	68
2008年	网络创作的游戏性与儿童文学的“游戏精神”	陈 昕	76
2008年	儿童文学中的儿童视角及其陌生感	齐童巍	84

发展思潮论

1986年	耕耘和收获之间的思索 ——谈深化和创新儿童小说	章 轲	93
1987年	儿童文学:自我的寻觅与超越	吴其南	104
1987年	略论现代派文艺与儿童文艺的契合及其原因	邹 亮	107
1990年	西方儿童文学史研究五题	韦 苇	117
1990年	呼唤“新写实” ——兼及儿童小说的创新	李建树	125

1992 年	探索者的足迹及其趋向 ——关于探索性儿童小说的思考	李燕昌	128
1993 年	近年少年小说文体嬗变轨迹	周晓波	137
1994 年	光荣与梦想 ——从中国大陆新时期少年文学的崛起看亚洲 华文文学的曙光	孙建江	143
1994 年	柳暗花明的历史进程 ——幼儿文学的历史形态及其演变之扫描	黄云生	154
1994 年	中国少儿文学也在走向后现代主义?	吴其南	162
1999 年	心灵的守望与诗性的飞翔 ——论现代儿童文学女作家性别意识的文化成因	平 静	170
2002 年	从口水吐向安徒生到哈利·波特热 ——新世纪中国儿童文学的点滴思考	蒋 风	178
2005 年	中国现代文学中的儿童视角	王黎君	185
2007 年	时间失落:当前儿童文学的一种隐忧	吴其南	200
2007 年	儿童文学先锋作家的激情、困惑和反思 ——兼谈当今儿童文学创作的主要艺术症结	方卫平	204
2007 年	论周作人儿童文学观生成的文化语境	应玲素	213
2009 年	中国儿童文学师夷说	韦 苇	222

文体研究

1985 年	试论寓言人物形象的塑造	楼飞甫	233
1989 年	空间意识的重要性和我们童话理论缺乏空间意识的原因	孙建江	240
1992 年	当代童话艺术类型的演变	周晓波	248
1994 年	试论当代系列寓言	徐强华	252
2002 年	从中国诗艺美学传统看海峡两岸的儿童诗	蒋 风	257
2005 年	民间童话叙事时间艺术分析 ——以《林中睡美人》为例	胡丽娜	269
2006 年	中西“灰姑娘故事型”的叙事比较 ——以段成式与贝洛为例	钱淑英	276

浙江儿童文学研究

1988 年	冰波童话的情绪变调	方卫平	287
1988 年	植根于民族文化的土壤 ——漫谈倪树根的童话创作	黄云生	291
1988 年	春风又绿江南岸 ——祝贺《浙江中青年作家儿童文学作品选》出版	沈虎根	296
1996 年	近百年来浙江儿童文学的一个轮廓	孙建江	301
2000 年	我们原来是这样长大的 ——谢华校园小说论	周晓波	307

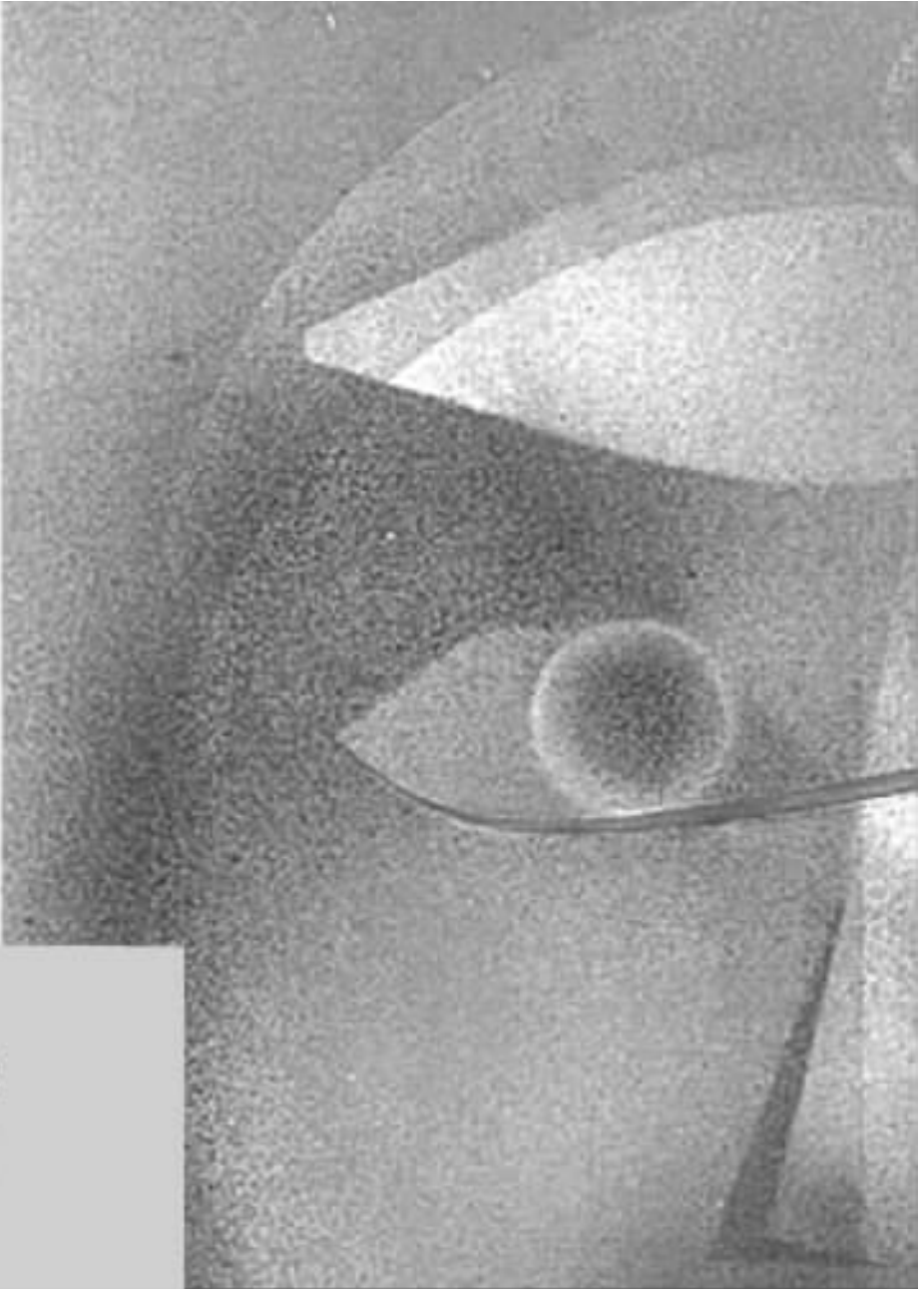
作家作品研究

1980 年	鲁迅与儿童文学	张光昌	317
1989 年	喜剧性:孩子自己的选择 ——以尼·诺索夫的小说为例	韦 苇	324
1991 年	我读《我们没有表》	谢 华	329
2002 年	理想的补偿 ——论郑春华的《幼儿园的男老师》	王 晶	332
2004 年	自你心中抽丝织布 ——论桂文亚儿童散文观	马亚娟	336
2004 年	潜藏的激流 ——论《海的女儿》及安徒生的生命意识	周笑海	345
2005 年	死亡:断层与永恒 ——以安徒生三则童话故事为例	赵 霞	354
2005 年	横看成岭侧成峰 ——1995—2005 年美国部分 CG 动画散论	王宜清	362
2005 年	游走在儿童和成人世界间的安徒生	吴 山	371
2005 年	《白雪公主》:女性成长的寓言	刘彩珍	384
2006 年	儿童文学中的幽默之光 ——三部获奖幽默小说的文本分析	陈恩黎	391

2006 年	打不破的魔咒 ——论动画片《怪物史莱克》中的女性寓言	徐静静	400
2007 年	生命意义的求索 ——解读官泽贤治童话中的宗教情怀	朱慧	408
2008 年	杨红樱作品的出版意义和童年阅读价值 ——兼析杨红樱作品畅销与儿童文学评价维度	郑重	418

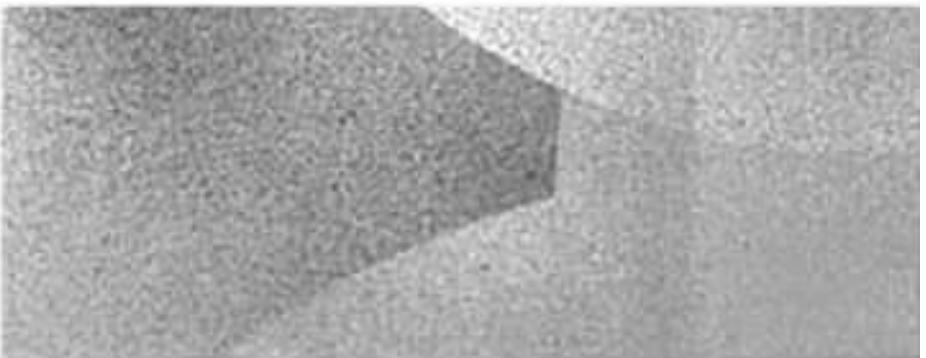
创作谈

1983 年	中国现代寓言选·前记	金江	431
1986 年	用真挚的情感打动读者	袁丽娟	434
1989 年	让我也在春天里微笑	张婴音	436
1992 年	我和少年朗诵诗及对它的理解	田地	439
1993 年	无奈的轨迹 ——《张微少年小说选》自序	张微	441
1994 年	我的童话感觉	冰波	444
1994 年	童话的复合美感效应 ——关于“魔方童话”创作的思考	夏辇生	450
2004 年	走在光荣的荆棘路上 ——我与儿童文学 60 年	蒋风	455
2008 年	这个时代,我们呼唤少年英雄 ——我的幻想小说创作观	彭懿	461
	编后记		467

A large, stylized, grayscale illustration of a human eye, looking towards the left. The eye is composed of various shades of gray, with a prominent iris and a defined pupil. The surrounding area is dark and textured, suggesting a face or a close-up of the eye.

浙江儿童文学
60年理论精选

基础理论研究

An abstract, grayscale geometric graphic located at the bottom right of the page. It features several overlapping, angular shapes in different shades of gray, creating a sense of depth and movement. The shapes are sharp and angular, contrasting with the organic form of the eye above.

幼儿文学的语言

蒋 风*

幼儿文学的对象包括学龄前的儿童和一部分学龄初期的儿童。他们都在开始学习运用语言表达自己的思想和情感,但还不能很熟练地准确地运用。他们语汇贫乏,对词句意义了解得很不确切,说话往往不够明晰,缺乏连贯性,有时不合语法。

我们知道:促使儿童语言发展的条件是多方面的,而语言的模仿是发展幼儿语言的必要条件之一。孩子们模仿着他们的奶奶、妈妈和小伙伴的语言,同时模仿着文学作品里的语言。所以,幼儿文学作家除了对他的幼小读者进行思想教育和知识教育外,还负有帮助幼儿发展语言的职责。作家通过自己的作品,扩大并丰富他们的语汇,培养他们使用连贯性语言,帮助他们提高表达能力,使他们能正确地并富有表现力地运用语言。

因此,在幼儿文学领域中,进一步探讨语言问题,使幼儿文学作品的语言真正成为儿童化的色彩鲜明、语汇丰富的语言典型,是一个急切的也是具有现实意

* 蒋风,生于1925年。浙江师范大学教授,曾任浙江师范大学校长、浙江师范大学儿童文学研究所所长,中国作家协会会员。著有《中国儿童文学讲话》、《儿童文学概论》,主编《中国现代儿童文学史》等。曾获杨唤儿童文学特殊贡献奖、宋庆龄儿童文学特殊贡献等奖项。

义的课题。这里,我想就我们幼儿创作中的实际情况,联系幼儿语言发展的特点和规律,谈一些粗浅的看法。

二

幼儿文学的语言是否有它自己的特点?对幼儿文学的语言要不要提出更严格的要求?关于这方面的问题,过去曾经产生过一些似是而非的看法。

有的同志认为:幼儿文学语言与自然形态的儿童语言是一回事,作者应该完全跟着儿童的口语走,否则就不够“儿童化”。

在这种理论的指导下,就有作家故作天真,他们蹲下来,向幼儿看齐,“尽量在自己的诗中学小娃娃的话,‘叽,叽,叽’”。把糕、饼叫做“糕糕”、“饼饼”,把小狗叫做“狗狗”,把睡觉说成“觉觉”……要是作家这样重复幼儿的语言,必然会把儿童语言中不完整的、拉拉扯扯的东西带到作品中,让缺乏辨别能力的小读者错误地把它也当作自己语言的榜样,影响幼儿语言的纯洁与健康。

问题的严重性不仅于此。我们知道:语言与思维有着直接的联系,人们通常是借助语言来思考的。发展幼儿语言,必然也会发展幼儿的思维,而语言的精确程度,也必然会影响到思维的精确程度。

另外一些同志则忽略了幼儿文学的特点,把写给成人看的一套,生硬地往幼儿文学中搬。结果呢?他们写的作品,往往使孩子们皱眉头。

例如,河南人民出版社编选出版的《儿歌选》中,就存在着这种情况:

我们年小志气大,
天大的困难也不怕,
为了祖国大跃进,
我们也要订计划。

(《我们也要订计划》)

一本《河南儿歌》中,也有类此作品:

红领巾,胸前飘,
少年先锋志气高,
时时刻刻准备着,

建设祖国立功劳。

(《红领巾,胸前飘》)

儿歌主要的对象是幼儿,可是里面充满了抽象的词汇,深奥的词语,概念化的诗句。天啊,叫刚刚开始接触书本的幼儿如何能接受,如何能引起他们阅读的兴趣?不管作者的用意如何好,恐怕也就只有他自己、他的妻子和编辑欣赏了。

张继楼同志曾为幼儿写过不少好诗,可是他发表在《小朋友》1961年11月号上的一首诗,在用词遣句上却忘了幼儿的特点,在诗内塞进个别为幼小读者难以理解的词语:

商店的橱窗,
是一排百宝箱。
千百种精美的商品,
都来自我们自己的工厂。
我每次走过大街,
都要久久地向它张望。

这首诗要是给年龄较大的孩子看,困难还不大。可是,“商品”这个词是政治经济学的术语,叫一个刚学会说话认字的幼小读者又如何能理解呢?

为了我们的幼小读者能读到真正可以作为语言范例的优秀作品,我们反对以儿童自己的语言为标准,把幼儿文学的语言局限在儿童已知已见的狭隘范围里的主张。同时,我们也反对跟一般文学“一视同仁”的做法。因为这就会出现如茅盾同志所指出的毛病:“去年的最多数的少年儿童文学作品恰好(如果不算挖苦)是故事结构和人物描写颇为简单,文字颇为浅近而已。”(《六〇年少年儿童文学漫谈》)

语言是表达思想内容的。为了使儿童文学作品能够帮助幼儿发展语言,发展思维,培养他们正确地说话,正确地思想,正确地接受知识,正确地生活,我认为儿童文学的语言,尤其是幼儿文学的语言,必须按照儿童的特点,写得更纯洁,更明确,更精练,更形象,更生动。

三

在幼儿文学创作中,如何正确地掌握语言的特殊性,这是一个值得进一步探讨的问题。

我认为:这是一个关联儿童的接受能力和心理特点的问题。我们为幼儿创作文学作品,在下笔之前,不能不对幼儿自己的语言特色,有个基本的认识。

什么是幼儿语言的特点呢?

我想归纳起来,不外下列几个方面:

1. 发音短促,近似的音,常常混淆。
2. 使用语汇范围狭窄,语言结构比较单纯。
3. 在词法成分上,多使用名词、动词、代名词,很少使用副词、连接词。
4. 往往使用一些自己“创造的语言”,其中不少一部分是不合语法规律的,不连贯的。

5. 直观表达性。喜欢把一切事物根据它们的特征,给予形象的命名。

6. 重复。

7. 喜爱富音乐性的语言,喜爱包含滑稽和幽默成分的语言。

根据以上特点,我们对幼儿文学语言提出以下要求:

1. 语法的正确性。
2. 语言丰富而富有表现力,要生动,有趣,富积极行动的意味,要求比一般儿童文学语言更形象,更具体。
3. 节奏鲜明,调子明朗,富有音乐性。
4. 语句简短,口语化。

这些要求如何在创作实践中具体化,是个极其复杂而又艰难的问题。但是,在过去的创作实践中我们已经积累了丰富的经验。尤其是解放十年来,我们许多有丰富经验的作家,在这方面作了孜孜不倦的探索,为我们提供了不少丰富的经验。例如金近、柯岩、任溶溶、方轶群、鲁兵、张继楼等同志都作出了比较出色的成绩。

幼儿的思维活动是借形状、色彩和声音进行的。因此,对幼儿文学的语言就要求更具体,更形象;各种声音的模拟,也就有特别的效果。有经验的幼儿文学作家都深知这一点,这也是已经为他们的创作实践所证明了的。

例如,金近的《小鲤鱼跳龙门》是为幼小读者所热烈欢迎的一本好书。这当然

和作者巧妙地运用了孩子们所热爱的童话这种富有艺术魅力的形式,反映了令人兴奋的我国社会主义水利建设的雄伟面貌等等因素有关,但也和作者掌握幼儿文学的语言特点分不开。金近同志在长期与孩子们的接触中和多年为幼儿创作的实践中,掌握了幼儿的思维是直观的、具体的特点,因此语言的具体性和形象性在幼儿文学中要表现得更充分一些。他在自己的童话中描述的事物,往往用优美的语言描画出来,有如图画一样具体地展现在幼小的读者面前。如:

这一次,他们没有看到别的,只看到两岸都是高高的大山,山峰一个连着一个,像一群巨人手拉着手在两岸做游戏。

这里,用了幼儿所熟知的事物打了一个比方,就把两岸连绵不断的高山说得十分具体,十分形象。

作者常常用了比喻的手法,来达到这一目的,描写那领头的小鲤鱼跳龙门的动作,“像一支箭那样快地向前游去”,后来跟着一股流水冲出洞口的时候,作者写道:

快出洞口的时候,他像小孩子坐滑梯那样的,呼的滑下来,一直冲到河底里。

金近同志在他为幼儿写的童话中,选用词语不仅形象具体,也生动、贴切,而且都是从幼儿生活范围内选取来的,充分考虑到幼儿的接受能力,这一来就帮助缺乏生活经验的幼小读者易于理解那些比较复杂的事物和感情。

作家们有时也采取摹状的手法,写出作者对于事物的声、光、色的感觉,达到语言更具体、更形象的要求。例如,各种音响的模拟,原来是儿童生活中的一个特点,在幼儿文学中巧妙地运用,会有特殊的效果。我们可以举柯岩同志最早发表的为幼儿写的《儿童诗三首》为例:在《坐火车》那首诗中,每一节里都有火车声的模拟:“轰隆隆隆,轰隆隆隆,呜!呜!”幼小读者读到这里,就会发出会心的微笑。另一首《我的小竹竿》中,第一节有“我当车夫它当鞭,嘚儿!吁!哦吁!赶车赶得真正欢”。第二节中有“不喂水,不吃草,泼拉啦啦,泼拉啦啦,骑上它就能满院跑”。第三节也有“长枪,短枪,机关枪,乒乒乓,乒乒乓,把侵略我们的强盗消灭光”。还有一首《小弟和小猫》也有模拟小猫的叫声:“妙,妙,妙,谁跟我玩,谁把我抱?”这些音响的模拟,都是由于作者深知儿童的心理,懂得幼儿对事物的认识是感知

的规律的。

我们依靠感觉获得关于世界的一切知识,而听觉的刺激在幼儿利用词语以获得大量的知识方面起着巨大的作用。可是从声音所引起的感觉性质说,可以分为乐音和噪音。乐音悦耳,为人们所喜听乐闻。幼儿的天性就爱好那种富有音乐性的语言,当他还躺在摇篮里的时候,就会沉醉在妈妈为他轻声低哼音调悦耳的摇篮曲声中,就能感觉那种优美的音响和旋律。

有经验的幼儿文学作家都掌握这个特点,当他们提笔为孩子们写作的时候,尽可能使用那种节奏鲜明、音律优美、能朗朗上口的富有音乐性的语言。可以说,我们不单要求为孩子们写的韵文富有音乐性,即使散文也应该这样。

上面提到柯岩的《儿童诗三首》,那些有声音描写的诗句,会留给小读者以极强烈的印象。在整个作品的语言中,起着不小的作用。当小读者读到这些诗句的时候,不但把视觉的真实性转化为听觉的真实性,而且诗的音乐意味也大大加强了。

当然,语言的音乐性不就是声音的模拟,有的作家还从语言的音质和音韵上的特点,使语言更符合生活的音感。例如萨·马尔夏克原著,任溶溶改写的《笨耗子》,不仅模拟了耗子、鸭子、青蛙等等的叫声,也在语言本身的音质和音韵上下工夫,如:

请来大猫摇那小宝宝:
“妙妙妙!快睡觉,
快睡觉,妙妙妙!”
小耗子说:“你的嗓子真正好,
甜得……不……得……了……”

在这里,在诗句末尾押上了 ao 韵,加强了诗句的音乐性,而且诗句中每个词的发音都比较柔和,好似一首催眠曲,把保姆疼婴孩的那种柔美的感情,很确切地传达出来,语言意味与生活情调结合得水乳交融,难怪笨小耗子错把大猫当保姆,感到她的嗓音“甜得不得了”。

在我们汉语的整个词汇宝库中,有很大一部分都是双声叠韵组成的复音词,这类词汇不仅对构成富有音乐性的语言,在韵节调度上有很大的作用,而且也构成了语言本身的和谐,增强了语言的音乐美。进行幼儿文学创作时,若适当选用,会有很好的效果。例如,方轶群同志的《找谁玩》:

小鸭找谁玩?小鸭找小狗玩。小狗要看家,小鸭就去找青蛙。
 小鸭找谁玩?小鸭找青蛙玩。青蛙要跳高,小鸭就去找小猫。
 小鸭找谁玩?小鸭找小猫玩。小猫要捉耗子,小鸭就去找燕子。
 小鸭找谁玩?小鸭找燕子玩。燕子要唱歌,小鸭就去找小鹅。
 小鸭找谁玩?小鸭找小鹅玩。小鹅去游水,小鸭跟着跳下水。
 小鹅和小鸭,划呀划,划呀划。小鸭吃小鱼,小鹅吃小虾。

作者在这首小诗里,利用汉语语音的特点,选用了“找谁”、“看家”、“就去”、“(青)蛙玩”等双声词,“小鸭”、“跳高”、“小猫”、“跳下”、“划呀划”、“小虾”等叠韵词^①,根据它们的起音部位相同或收音协韵,适当地搭配,依照口语的规律,自然地加以排列,使诗句念起来顺口,听起来悦耳。而全诗各段又都两句一韵,构成了非常优美的诗的韵律,读起来朗朗上口,使作品语言充满和谐与音乐美。这里,特别值得一提的是,这首小诗是作者为学龄前的幼儿写的,要照顾他们的接受能力,在极有限的幼儿能领会的词汇中,竟选择了这么多的双声叠韵词,多么难能可贵啊!我想:这是作者在长期创作实践中把握住语言的音乐性的结果。《找谁玩》出版后,受到幼小读者的热烈欢迎,绝不是偶然的。

在增强语言的音乐性问题上,也不是要求作者刻意追求双声叠韵词,有时候往往是作者凭着语言习惯和常识的感觉,在写作的时候调整着语言的。如任溶溶同志译写萨·马尔夏克的另一首小诗《小企鹅》:

我的样子多可爱,
 活像一个大口袋。
 往年我在海洋上面,
 曾经呼呼赶过轮船。
 如今进了动物园,
 只好池里游着玩。

这首小诗不仅在诗句内包含“赶过”,“呼呼”等双声叠韵词,还由于汉语特有的构词规律和对偶排列的结果,“样”与“一”、“多”与“大”、“可”与“口”、“(进)了”与“(池)里”也形成对称双声,“爱”与“袋”、“园”与“玩”构成了对称的叠韵,也使诗的语言韵律优美,读起来上口,听起来入耳。事实上,这可能是译写者仅凭在长期运用文学语言的实践中积累的语言习惯和常识的感觉随手拈来,但如细加推敲,就会发现这中间还是符合语音学的原理的。这一例子启示我们有意识地去认

识语音方面的某些规律,可以帮助我们运用语言时收到更好的效果,满足幼小读者爱好富音乐性语言的天性。

为幼儿写作文学作品,应该力求口语化。使用口语不仅是幼儿文学语言的形象性、具体性和音乐性的规律所决定,因为,这一切要求莫不关联到口语化问题,人民大众的语言正是具备这样的特点的。同时,使用口语也是幼儿语言发展的特点和规律所要求的,因为年龄幼小的孩子,他们刚刚学会用语言来表达思想,语汇贫乏,词法成分也比较单纯,说话语句简短,这一切正要求为他们创作的文学作品也适应这些特点和要求,才能很好地为他们所理解和接受。

近年来出现的一些优秀的低幼读物,如《萝卜回来了》(方轶群)、《小兵的故事》(柯岩)、《两个侦察兵》(吴强)、《老爷爷搬家》(鲁兵)、《三号瞭望哨》(黎汝清)、《小超鲁牧羊》(江南)、《自己的事自己做》(杨苡)、《唱个歌儿给外婆听》(张继楼)、《小碗》(叶军)、《小白兔和小花猫》(孙毅)、《小北大荒人》(郑加真)等,还有上文提到过的一些作品中的语言,莫不是经过作家细心挑选,加工提炼的口语。他们既没有模仿幼儿含糊不清的“小儿腔”,也没有别出心裁地去创造某种特殊的幼儿文学语言,看起来那么平凡,读起来却又十分魅人。他们在运用语言上唯一的秘密,就是根据幼儿语言发展的特点和规律,在人民大众口头上,也在孩子们口头上活着的语言大海中,作了沙里淘金的工作,所以看来似乎平凡,却都是闪闪发光的语言。

总之,为幼儿创作文学作品,语言是很重要的。为了能为年幼的一代提供更多的精美的精神食粮,还有待于我们在这个问题上多加琢磨、多加探讨。以上是我在学习这个问题时的点滴体会,提出来供同志们参考。

1962.5.9.完稿

注释:

①据王力:《汉语史稿》46页:“凡十分接近的声母和十分接近的韵母,都可以认为双声叠韵。”这里“找谁”“就去”发音部位相同,声母十分接近;“看家”古音发音部位也是接近的,也可认为双声。

选自《儿童文学研究》,少年儿童出版社 1962 年 7 月版

童年：儿童文学理论的逻辑起点

方卫平^{*}

一 童年的意义

每一理论体系的构筑都必须首先寻找和确立自己的理论出发点；这一出发点不仅提供了理论自身逻辑衍发的起始，而且也预示着理论展开过程中的运思方向和整体面貌。那么，作为一门相对独立的学科，儿童文学理论的逻辑起点是什么呢？首先应该肯定，它与普通文学理论的逻辑起点是不同的。如果我们重复儿童文学是文学，儿童文学是语言艺术，那么我们可能什么也没说（当然这种强调在某些情况下是必要的）。如果我们意识到我们的研究对象是整个文学活动系统中一个相对独立的子系统，并在这个意义上认定儿童文学研究是不同于普通文学理论的一个专门学科的话（普通文学理论是构筑儿童文学理论的基础学科之一），那么我们就有理由将普通文学理论所要解决的问题用“悬挂法”存而不论，而应该寻找和确定自己的理论起点并由此展开思考。

基于这样的认识，我认为“童年”这一概念，是我们所有关于儿童文学的理论思考的出发点。主要理由如下：

^{*} 方卫平，生于1961年。浙江师范大学教授，浙江师范大学儿童文学研究所所长，中国作家协会儿童文学委员会委员。著有《中国儿童文学理论发展史》、《无边的魅力》、《方卫平儿童文学理论文集》（共四卷）等。

一、从儿童文学理论的系统化的方法(逻辑手段)来看,它运用的是历史与逻辑一致的方法,而“儿童观”(即童年观)的变更是导致儿童文学走向自觉的最直接而重要的历史契机,因而它也是儿童文学理论的运思契机。

我们知道,理论系统化的逻辑手段通常有两种,一种是公理化的方法,即选择一些最基本的理论命题作为公理,由此导出其他定理,使之系统化,就可以建立公理化的演绎系统。另一种是历史与逻辑相一致的方法,即按照对象发展的历史规律性来确定理论系统的逻辑顺序。这种逻辑顺序不过是对象发展的历史过程在理论上纯态的、概括的再现。

从历史与逻辑相一致的观点看,儿童文学从自在走向自觉的历史起点,也就应该是儿童文学理论展开的逻辑起点。换句话说,在科学上是最初的东西,在历史上也应该是最初的东西。恩格斯曾经指出:“历史从哪里开始,思想进程也应当从哪里开始,而思想进程的进一步发展不过是历史过程在抽象的、理论上前后一贯的形式上的反映;这种反映是经过修正的,然而按照现实的历史过程本身的规律修正的。”^①从中外儿童文学走向自觉的历史过程看,儿童观的变更无疑是促成这种自觉的直接历史动因。所以,我们关于儿童文学的理论思考,也应该从这里开始。

二、从整个儿童文学活动系统看,它是成人作者与少年儿童读者之间的艺术对话和交流;在这里,成人与儿童、创作者与接受者之间的相遇、联系和融合,决定了这一活动与成人文学活动的根本差异。而导致这种差异的根本原因,是因为儿童的参与,或者说,全部儿童文学活动系统内部的特殊性,首先都是由儿童读者的特殊性决定的。

从时间上看,儿童文学活动作为一个过程,总是创作活动在前,文本居中,接受活动在后。但从整个传达、流动和接收的动态过程看,首先是儿童接受心理对创作心理的潜在制约,其次才谈得上创作者借助作品参与对接受者审美心理的塑造。因为在文学活动过程中,作者与读者的沟通和交流并非仅仅存在于读者对文本的接受阶段,而是在读者阅读作品之前就已经存在了。苏联文艺理论家梅拉赫认为,艺术家从最初的构思到创作的完成,始终不断地要在创作中同想象中的读者打交道,即作家在创作中都有自己的“接受模型”,并且都得依靠一定的“接受模型”来进行创作。“儿童文学”这一概念本身,说明它强烈地意识到自己的接受者是儿童。儿童文学作品要成为儿童读者的审美对象,就必须考虑到读者对象的审美心理,因为儿童文学作品作为以儿童为接受主体的审美客体,其价值的实现不能脱离儿童审美心理机制的作用。所以,未来小读者的影子必然会深刻地影响着儿童文学作家的创作过程。安徒生说:“我在纸上所写的,完全和口里所说

的一样,甚至连声容笑貌都写了进去,仿佛我对面有一个小孩在听的一般”。^②读者“接受模型”的这种制导作用,要求儿童文学作家在创作中必须熟稔儿童心理,因此,儿童文学创作是一种自觉的导向目的的活动。在这里,“童年”观念的确立无疑是重要的。

于是,我们确定了我们理论思考的起点。

二 寻找逻辑起点

那么,童年的意义何在?它究竟意味着一些什么?

认识到童年具有自己独立的人格和独特的精神现象,这相对于无视儿童独立性的儿童观来说不啻是一次伟大的历史进步。然而仔细检视一下,我们对童年意义的认识和理解还是很成问题的。通常,我们总是习惯于把童年看成是一种独立的、仅具有自身意义的生命现象,并且仅仅从不成熟的、幼稚的意义上理解这一生命现象。因此,我们强调儿童的年龄特点,但这种特点的基本内涵便是天真、幼稚、不成熟。于是,童年生命意义的下限只是一张白纸,或者说是洛克所谓的“白板”,其上限便是趋向成熟的少年。这样,除了现实的童年存在外,我们很难再从中透视、发现到一些什么。

其实,无论从生理、心理、行为,还是从文化背景的意义上去考察,童年现象都远远不像普通人所想象的那么简单。即使是儿童的随意涂鸦、游戏,在具有现代科学眼光的人们看来,其中也向我们传递着某些极为隐秘而深刻的生命的和文化的內容、信息。据说,有一次爱因斯坦在同皮亚杰作了关于儿童游戏本质的谈话以后,不无感慨地说:“认识原子同认识儿童游戏相比,不过是儿戏。”^③而儿童游戏,正是一种重要的童年现象。皮亚杰通过对个体认识的发生、发展过程的描述,揭示了认识主体如何反映客体的复杂机制,因而从微观个体的角度论证了人类宏观的认识发生、发展过程及其机制,为当代认识科学的发展做出了重大贡献。皮亚杰从儿童思维发展着手研究而又能上升到哲学认识论的高度,这在某种意义上也启示我们,不应把童年看作是一种孤立、封闭的人生现象,而应该从更广阔的背景和更深刻的意义上来认识和把握它。如此,则我们对童年的认识就有可能上升到一个新的理论层面。

一、首先,从生命传递和文化延续的角度看童年的初始状态,我们会发现,童年的初始状态不是“白板”一块,而是包含着丰富历史文化内容的生命现象。

黑格尔和列宁都曾经谈到过:研究个体智力的发生和发展情况,有可能帮助