

shou wang ming tian

守望明天

(一)

当代少儿文学作家作品研究

吴其南 / 著

宁夏人民出版社

Shou wang ming tian

守望明天

当代少儿文学作家作品研究
(一)

吴其南 / 著



宁夏人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

守望明天：当代少儿文学作家作品研究/吴其南著. —银川：宁夏人民出版社，2010.5

ISBN 978-7-227-03227-4

I. 守… II. 吴… III. 儿童文学—文学研究—中国—当代 IV. I207.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 080148 号

守望明天——当代少儿文学作家作品研究 (一)

吴其南 著

责任编辑 戎爱军

出版发行 宁夏人民出版社

地 址 银川市北京东路 139 号出版大厦

网 址 www.nxcbn.com

经 销 新华书店

印 刷 北京昌平新兴胶印厂

开 本 710mm×960mm 1/16

印 张 22

字 数 320 千

版 次 2010 年 5 月第 2 版 第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-227-03227-4

定 价 43.80 元 (全二册)

版权所有 翻印必究

目 录

绪论 这代作家在哪儿想象明天	(1)
----------------------	-----

转型期作为一种语境——走向开放的观照视角——走向多元的价值取向——文学化——大众传媒对文学的冲击——接受中的矛盾冲突——本书的写法

韦伶 一个舞蹈在月光中的女孩	(16)
----------------------	------

用“少女珍珠贝”串成的纪念册——女孩对自己身体变化的自觉——“性萌动”时期的心理——自恋与自审——童年叩问中的女性生存困境——寻找人类生存的家园——“相望”的艺术——“无技巧之后的象征”——“妙悟”——韦伶与“女书”

附：韦伶访谈录

邱易东 清亮人生的诗化感觉	(45)
---------------------	------

邱易东与中国儿童诗的转型——走出叙事——意象化、情景化——非规则搭配——非对称组合——虚实转换——叙事与代人抒情——视觉美感——远山颂——诗化的童年——关于“小城”——中国儿童诗在走向世界

附：邱易东访谈录

秦文君 一个在大街上捡宝的人 (78)

一个有点不合常规但有自身逻辑的开始——《十六岁少女》：一个真正把自己煮在里面的作品——《孤女俱乐部》：人物感觉中的世界——《男生贾里》：成长的轻喜剧——一个去过大兴安岭的上海人——在大街上捡宝——最新的发展

附：秦文君访谈录

周锐 从文化解构到去精英化 (114)

小说、童话、像小说的童话——追求内形式——畸联——时空错们——反常与颠倒——归谬——怪诞——突转——扑空——戏仿——文化消解——走向广场——去精英化——后现代主义倾向

附：周锐访谈录

梅子涵 先锋和先锋儿童小说的可能性 (141)

一个让别人笑而自己不大笑的人——最初的成人小说——审美直觉及其塑造——走向现代的叙事——“梅子涵语体”——幽默格调——意蕴的开拓及局限

附：梅子涵访谈录

绪论 这代作家在哪儿想象明天

本书是一本作家论，探讨当代（主要是“文革”后）一批最为活跃的少儿文学作家的作品。作品是作家个人的想象，表现着作家个人对世界的感受、理解、命名、创造，无疑有着很强的个人性和主观性。但将创作看成一种话语，一种作者和读者的对话，它不仅受到读者而且受到语境，包括特定时期政治、经济、文化等因素的影响，作家的个性也只有放在特定的语境中才能显现出来。所以，在实际讨论具体作家的创作之前，需要对当代，特别是“文革”后的少儿文学语境作个大致的扫描，看这个时代的社会生活、文化主潮、审美氛围等为作家们提供了怎样的舞台，这一代作家站在什么地方想象世界和明天。



关于“文革”后社会生活的特点，人们已有过许多的议论和讨论。尽管说法不一致，但在“社会相对安定”、“经济高速发展”、“社会形态正经历艰难的转型”等方面，多数人还是有相当的共识的。特别是对“转型期”的理解，尤其理性和富有深度。这是就社会生产、运行方式而说的，也是就政体、人的精神、人的思维方式而说的。就文学而言，后一种转变的影响尤为重要和明显。

这突出地表现为人们观照世界的视角发生了变化。

传统中国文化、文学观照世界的视角多是庙堂的、主流意识形态的。

比如在儿童文学中长期流行的所谓“教育儿童的文学”，从观照世界、叙事事件的方面说，取的主要就是意识形态的视角，代圣贤立言，宣传、灌输主流意识形态提倡、认可的思想意识和道德观念，直到“文革”后相当长一段时间也仍如此。但到二十世纪八十年代中期以后，这种情况渐渐地发生了变化。比如所谓的“寻根文学”，在主流意识形态大力强调拨乱反正、反映改革开放的社会现实，团结一致向前看的时候，却突然地将目光从眼前的现实生活中收回来，投向自然，投向历史，投向文化，甚至投向荒蛮的远古，其实是以自我放逐的方式完成对现实生活、对主流意识形态话语的悬搁，标志着以关心终极价值、突出批判和个性叙事能力为主要特征的精英视角的自觉。这一观照视角在以后的批判现实主义文学、新写实主义文学等流派中得到进一步的发展。几乎与此同时，通俗文学、大众文学脱颖而出，将风景从街头地摊一直推进到权威刊物的主要版面，批评家们也从二十世纪中国文学被压抑被排斥的边缘，读出一个在后来的讨论中注定要引起诸多关注的“民间”。虽然在主流话语中意识形态视角仍被称为主旋律，但后二者的发展至少在普通读者的阅读中已和前者一起成鼎足之势。这种格局也反映到儿童文学中来。伤痕文学、反思文学、教育小说及现在仍在大量出现的革命历史题材小说大致属于主流意识形态话语一类；塑造未来的民族性格，文化派小说、先锋派小说以及部分大幻想文学，走的大体是精英文学的路子；而热闹型童话、幽默小说以及许许多多的搞笑文学，则是通俗文学、大众文学的代表。这三类文学各有自己的作者和读者群，但彼此间也时有重叠和交叉。传统的一元化视角其实已被消解了。

主流意识形态文化、精英文化、大众文化既鼎足而立又充满矛盾和斗争，这使近些年中国文坛的格局呈现出更为复杂的形态。在二十世纪八十年代，因为要打破占主导地位一元化意识形态的视角，精英文学和大众文学曾组成联盟，共同对一元化的主流意识形态视角进行消解。后来，大众文化、通俗文学强劲兴起，强调趣味，强调刺激，强调快感，不仅消解意识形态也消解精英文学的终极关怀。为抗击这种潮流，精英文学和主流意识形态文学又找到了共同语言。但在更多时候，主流意识

形态和大众文学则更容易成为共谋者，站在一起反对精英文学。意识形态不喜欢精英文学的批判性，大众文学则说精英文学突出理想、精神，是在“玩深沉”。比较而言，主流意识形态文学有权力话语的支持，大众文学有大众读者和蒸蒸日上的经济实力做后盾，唯有精英文学处境最为艰难。这是现代商品经济社会普遍的现象还是转型期中国社会特有的情景？也许只有经过相当一段时间以后才能得出结论。

但不论是主流意识形态文学、精英文学、大众文学，还是它们构成的整体格局，其实都是不断发展变化的。比如，“文革”刚刚结束的时候，一元化意识形态的视角仍是阶级斗争，只是矛盾所向与“文革”十年完全相反。至80年代中期，就基本上不提阶级斗争，而是强调团结一切可以团结的力量，进行社会主义精神文明的建设。一定条件下，也不拒绝谈普遍人性，有了更多的人情味。包括儿童文学中的一些革命历史题材小说，也挖掘阶级斗争后面更复杂的人性内容，有了以往的同类文学从未有过的深度。精英文学从反思十年动乱中人性的扭曲到反思现代工具理性对人的异化，思虑更加精深。而大众文学从开始时的形式上的通俗性到寻找大众文学的特定内容到使用电子媒介创建文化产业，变化的轨迹也清晰可见。而三者之间的分分合合，既互相矛盾又互相借鉴，使中国儿童文学走进了一个众声喧哗的多元化时代。

二

视角上的变化自然地带来意蕴和价值取向上的变化。在一元化视角时期，文学作品突出的是它的意识形态性。儿童文学创作和理论中长期强调的教育性，就是这种视角对作品内容和价值取向的一种必然规定。视角走向多元以后，一元化的教育原则被消解，文学向自身回归，文学之为文学，儿童文学之为儿童文学的一些本体性特征被凸现出来。八十年代中期，一些被称为先锋派的儿童文学作家曾有一次集体性的反叛行动，就是从传统的学校、家庭题材中突围，从现实的社会化主题中突围，

“野出去”，走向郊外，走向原野，走向高山大川，走向半开化未开化的蛮野洪荒之地，走向童年，走向神话与巫，在传统的学校、家庭、社会矛盾的题材之外，开辟出一个新世界。这一变化显然不只是题材上的。“野出去”是对学校、家庭、社会题材的一种悬搁，自然也是对包含在这些题材中的社会意识形态、道德教训内容的悬搁。悬搁了这些内容，一些过去人们不甚熟悉，但更符合儿童文学本性，更符合儿童成长需要的内容才得以涌现出来。

一是普遍人性。儿童生活、儿童意识尚未明显分化、特化，给他们的作品自然有更多的普遍性、浑茫性，表现全社会都能认同的思想内容和价值观念。离开这些去表现特定时空、特定阶级对世界的理解和描绘，很容易造成迷失和错位。“文革”后儿童文学不约而同地从那个狭隘的天地中挣脱出来，走向普遍人性，很大程度上是对儿童文学自身特征的体认和回归。回过头来看，我们很难理解像《来自异国的孩子》（程玮）、《马老师喜欢的》（梅子涵）、《老人的黑帽子》（韩静廷）、《小狗的小房子》（孙幼军）这些在内容上并无忤逆之处的作品，在其诞生时却遭遇那么多的磨难。但尽管如此，人们还是从禁锢中突围出来，且一发不可收。写母爱、写童心、写文化、写自然，写人与人之间关心、怜悯、同情、爱护，写不同阶级不同阶层人性的相通，甚至在动物身上也发掘出令人感动的人性。这在不久后的理论中也体现出来了。刘绪源说儿童文学有三大母题，即母爱、自然、顽童；班马看到“现在”对儿童文学的狭隘封闭，主张在时间上向前向后大幅度地延伸，走向历史和未来、神话和科幻，开辟出和儿童的原生心态相对应的巨大空间；曹文轩先提倡儿童文学要重塑未来的民族性格后提倡为儿童提供人性基础，都在提倡一种更感性、更生动的儿童文学主题内容和价值取向，倡导一种更现代、更人性的人的观念和成长的观念。这和这一时期整个中国文学的反野蛮、反禁锢、反僵化、反封建的主题大致是一致的。

一是文化意识。以往的儿童文学并非全没有文化意识。政治也是一种文化。但在更一般的意义上，文化是一种在传统中形成的较为内隐的思维、行为方式，具有为全社会成员所共享的性质。文化具有普遍性、

传递性，因而在儿童生活中表现得更突出更明显。儿童生活的最主要内容就是学文化。前面说八十年代中期中国儿童文学作家曾有一次集体性的反叛行动，就是突破学校、家庭、社会生活题材走向自然、历史、神话，其含义主要有二。其一是以逃逸的方式悬搁社会化题材、主题；其二是借自然、文化、历史、民间的刚劲质朴、野性未驯来校正现实文化的僵化性、驯服性，在源头恢复中国人生命的活力。在二十世纪八九十年代，儿童文学中一时鹰击长空、鱼翔浅底、虎啸深山、龙吟大海，神话、巫术，半开化的乡间野民，藏龙卧虎的江南小镇，以致异国风情、未来景象，充满了罢去拘束后的生动想象。由于获得了这样一种文化底蕴，这时期的儿童文学为自己开辟了一个过去从未有过的广阔空间，显出以往儿童文学从未有过的丰富和深厚。

再一就是游戏精神。在文学被视为宣传、教育、教化的时候，它一般不会有游戏精神。有了八十年代的文学突围，宣传、教化的理念被悬搁，这个古老的精灵又回到儿童文学中来了。“有趣”“好玩”“幽默”作为一种价值取向不仅得到人们的认可，一些人甚至认为它是儿童文学中最核心的东西，作品也趋之若鹜地争相表现。但人们的理解其实颇为不同。较肤浅的，在作品中写游戏，是从题材、文学描写对象的角度来看待游戏的，如童谣中的游戏歌、叙事文学中的游戏故事等。进一步的，是从价值取向、美学趣味的角度说的，要求作品写得有趣，不在作品中包含直接的教育内容却能解颐破闷，生趣逗笑，使读者在阅读中得到娱乐，如热闹型童话、通俗性小说多属这一类。更进一步，则在整体上将文学看作一个创造的、虚构的世界，不是现实世界的简单反映，是不及物的。因此，阅读文学作品就是将人从现实世界中间离出来，中断日常思维，中断日常生活中常态的价值判断，以超功利的心态遨游在一个与现实生活有着很大不同的虚拟空间。由此，人暂时解脱了生活的重负，以一种自由的、解放了的心态看待世界，整个精神进入一种审美状态。这是人格建构的最高层次，是生命的最高境界。此时，游戏已不只是文学的一种手段，也不只是其美学上的一种特色，而是文学自身，人的生命自身，游戏就是文学的本体，生命的本体。近年来少儿文学中一些最

优秀的作品就可以作如是观。突围后的儿童文学，也在这里找到一块自己的安身立命之地。

突围使儿童文学得到解放，自我放逐使儿童文学在较高层次得以回归，但从另一角度看，近二三十年的儿童文学也是有着局限的。那就是，我们在疏离狭隘的社会功利意识的时候，又多少将必要的社会关怀、现实关怀淡化了。文学不是宣传，不是教化，但也不是与现实社会无关的东西。人毕竟主要是一种社会性存在，成长在很大程度上也是向社会生成，终极关怀不能不包含对人的社会、现实存在的关怀。“文革”以后，中国进入社会转型，生产力提高了，不少人的物质生活得到改善，但也有不少人在社会的变动中沦入底层。在一些人走向大富大贵的时候，一些人正在走向赤贫。特别是一些弱势群体的子女，望着越来越多的学校，竟像当年的高玉宝一样，发出“我要读书”的声音。包括变革的艰难及人们在变革年代遭受的苦难，在我们的文学中都极少表现。我常常纳闷，中国现阶段的某些情形有些近似西方的原始资本积累时期。而西方原始资本积累时期的苦难，如失去土地进入城市的穷苦人们的苦难，在那个时代的批判现实主义文学中曾得到那么真实而深切的表现，可相同的内容在我们今天的文学中为什么寻而不见呢？我们不能要求作家去写他们不熟悉的东西，但一个时代的文学都对现实苦难失语，就很难说是一种正常状态。近些年儿童文学描写的对象和诉诸的对象主要是都市的孩子，尤其是正在发展的都市中产阶级的孩子。这没有什么不对，只是不要以忽视、漠视广大贫苦的，尤其是农村的孩子为代价。这种忽视、漠视是可能出现的，如某些关于今天的孩子和一百年以前或一百年以后的孩子是一样的，可以用回忆自己的童年代替对现实儿童的了解的议论，有时是可以引申出有违议论者初衷的结果的。关心现实又不被现实功利所困，立足现实又从具体的现实问题中超越出来，我们应该对儿童文学的审美距离有一个准确的把握。

三

作为一种文学类型，儿童文学的自我回归最后自然要表现为艺术的回归，文学性的回归，特别是要创造出一种只属于这种类型的艺术形式，从艺术形态上将这类作品和其他类型的作品区分开来。前些年，我曾说在新时期儿童文学发展中有过一个文学化的运动。说“运动”有些夸张，但拉开距离看，这种变化是存在的。只要把近二三十年的儿童文学和此前的儿童文学比较一下，它们比以前任何时期的儿童文学更像文学，更具文学性。其在艺术形式上的探索，也比以往的儿童文学更深、更成熟。

此处有一个儿童文学观念的问题。儿童文学是文学，这或许不会有异议。但在进一步把握儿童文学特点的时候，有些人常常是将他们心目中的儿童文学，主要是儿童实际阅读的各种带文学性作品放在一起，进行抽象，从中概括出一般的内容，以此作为儿童文学的特点，以和非儿童文学相区别。这样，由于多数儿童文学作品的文学性偏弱，作为儿童文学普遍性的“儿童文学特点”的文学性也偏弱。这种思维方式和实际操作方法是颇值得商榷的。什克洛夫斯基区别了文学作品和文学性，认为只有文学性才是我们理解文学作品特别需要把握的东西。这种文学性，在儿童文学中和在成人文学中是一样的。只是在前者中所占分量偏低，且不纯净、不自觉。儿童文学的意义就是要引导儿童走入诗性的世界，培养儿童的诗性的体验能力，将儿童由于与现实功利的天然距离产生的萌芽性美感变成自觉的审美能力，从源头上反抗现实生活、理性等对人的异化，为人生保留一块诗性的绿洲。不管“文革”后的儿童文学作家是否从理论上认识到这一点，诗性体验事实上已作为作品的灵魂实际地进入作家的创作，在根基处为近年来儿童文学的艺术回归奠定了基础。

将审美体验看作一种意味，这种意味如何实现、如何表现出来仍是值得讨论的问题。克莱夫·贝尔说：“艺术是有意味的形式。”意味的实现就是将意味形式化。刚过去的二三十年，是中国儿童文学诞生以来最

注重形式探索的一个时期。比如，以往的儿童文学一味强调故事，作品的艺术魅力就是将故事讲得引人入胜。“文革”后的童话、儿童小说也强调故事，但同时更强调故事的“讲法”。谁讲，站在什么地方讲，用什么语调什么方法讲，“讲法”本身成了艺术的本体，成了作品美感的主要源泉。作品也不仅是讲故事。除了故事，场景、画面、氛围、艺术修辞等都成了作品的有机构成部分，是作品的血肉和灵魂。故事本身的质量也在不断提高。在诗歌中，直白的叙事性作品大幅度减少，意象化、情景化的作品逐渐凸现出来，诗味、诗的形式美更多地受到作家的关注。就是在语言的层面，人们一般也不再把浅显易懂、畅晓明白作为儿童文学的主要追求。除了词汇的丰富、句子的变化外，人们还讲求词句的色彩、节奏、韵律、意境，讲求语言的外在表现和作品意蕴的内在统一，一个儿童文学文体自觉的时代已经到来。谈及此，我们似乎还应提到二十世纪九十年代一些儿童文学作家提出的“大幻想文学”及“亦真亦幻”的主张。按此主张，幻想的、亦真亦幻的艺术世界与儿童的原生心态相对应，正好建立一种独特的儿童文学艺术世界，找到儿童文学得到存在的文体依据。这种理解的准确性值得商榷，但在形式与内容、创作与阅读的统一中寻求儿童文学存在的文体依据，无疑是一种值得赞赏的探求。

回归艺术，突出艺术探索，也给作家艺术个性的形成和表现提供了机会。儿童文学并不是一个很利于作家形成创作个性和风格的领域。因为它内容相对浅近，艺术形式相对简单，尤其是受到审美能力偏低的儿童读者的巨大制约，作者很难以很个性化的语言表达自己对世界的体验并与小读者对话。但以往儿童文学的非个性化，更大原因还在“代圣贤立言”式的宏大叙事。“代圣贤立言”排斥作者个性，宏大叙事使作者无法在作品中表现自己的个性，非艺术化的文学观念又使儿童文学无需有自己的个性。当八十年代以后的儿童文学挣脱了“代圣贤立言”，挣脱了宏大叙事，个人感受、个人体验、个人叙事便表现出来了。比如邱易东写“远山”、写“小城”，韦伶写少女身体变化的隐秘心理，曹文轩的家园意识，秦文君的都市里弄文化，金曾豪的江南小镇文化，常新港的北国风情等等，使人感到，儿童文学原来也可以千姿百态，风格各异。风

格是作家个人创作成熟的标志，对于儿童文学，有众多的风格，或许也是其走向成熟的一个标志。

四

“文革”后儿童文学发展中还有一个以往的儿童文学几乎从未遇到过的现象，那就是现代大众传媒的大规模渗入。这不仅从总体上改变了这一时期儿童文学的面貌，而且对未来儿童文学的发展方向产生着越来越大的影响。

作家审美体验的表现总是需要媒介的，文学对话不可能是无媒介的对话。媒介绝不只是传递信息的工具。有什么样的媒介，往往就直接地决定着有什么样的文学。波兹曼认为，现代意义上的“童年”主要是印刷术建构起来，儿童文学自然也是印刷术的产物。而电子传媒的普及正使“童年”面临挑战，自然也使儿童文学面临挑战。

为什么儿童文学受传媒的影响特别巨大，以至到了生死攸关的地步？这主要是由媒介的性质和儿童使用媒介接受文化的方式等决定的。媒介是符号的存在、使用方式，是一种在一定群体中约定的传递信息的方式。虽然是一种约定，相对于个人，却有一种先在的、不以个人意志为转移的性质。所以，个人面对社会、面对文化，首先就有一种学习符号、掌握符号的任务，否则就不能以社会规定的方式与人对话，不能进入文化，甚至不能进入以这种文化创造的群体。媒介符号是有难易之分的。口语的原则是“说一听”，要求的是一般人天生就有的能力。只要生活在某一环境中，对话不会有大的障碍。文字则完全不同。尤其是中国古代文字，离实际生活较远，没有专门的教育根本无法进入那个符号系统，由此建立了一个很高的文化门槛，而丰富的、深邃的、个性化的文化、文学恰因这个门槛才得以建立。但电子传媒的出现和普及却使这个门槛面临消解。电子传媒，尤其是建立在电子传媒基础上的音像艺术，如电影、电视文学等，将书面文学由读者想象的艺术世界变成可以直接视、听的艺

术形象，接受变得像口语文学一样容易、简单。这为文学的大众化提供了机会，也为某些浅俗的内容进入文学创造了条件。

电子传媒艺术自然不是“文革”以后才开始的。二十世纪初，中国就有了电影，但其影响范围远没有现在这么广泛。直到十年动乱结束，电视对绝大多数人也还是奢侈品。可在二十世纪八十年代末的不长一段时间，它却像洪水一样迅速地漫延开来，成了中国人接受信息的一种最主要的方式。其对儿童、儿童文学的巨大影响，首先就是极大地吸引了儿童的注意力，占用了儿童大块的时间。不少材料都说，现在都市孩子平均每天都有两三个小时花在电视、网络上。这自然极大地侵占、挤压了传统儿童文学的阵地，腐蚀和弱化传统儿童文学的对话方式，进而对传统儿童文学代表的审美规范提出了挑战。如电视是“看”的，但和看戏、看电影不同，接受是在家庭小空间中进行的。许多人，有时甚至是全国的观众，在同一时间看同一部电视剧。你可以说电视将公共空间封闭化、私人化了，也可以说电视将私人空间敞开化、公共化了。电视不仅消弭公共空间和私人空间的界限，也消弭了生活空间与艺术空间的界限。你看见虚构世界的人物就在你家里，你似乎也觉得自己就在虚构的世界里。这其实也就消弭了艺术与生活的界限。生活艺术化，艺术生活化，扩大了艺术的疆界，却也付出了艺术融入生活在某种程度上失去自己的代价。如果文学、艺术真的失去了它的唤神性质，大众化、通俗化的结果对儿童、儿童文学能不能是一件幸事？

大众传媒不仅极大地扩大了电影、电视、网络文学这些新兴文学类型在儿童文学中的地盘，还直接地影响到小说、诗歌、童话这些传统儿童文学类型的创作。不仅电影、电视、网络文学的许多表现手段如时空切割、闪回、短镜头组接、化出化入等被引入小说、诗歌的创作，更重要的是，它们启示了一种新的看待世界的方式。其中最重要的，就是某种萌芽形态的后现代主义儿童文学的出现。李国伟、夏辇生等是以将描写对象碎片化的方式表现世界的话语性、相对性，周锐则以滑稽摹仿的方式对世界进行了解构，而更多的儿童文学作家则将他们的作品主要定位于娱乐。不管人们对此持什么看法，它们都表现了和“永远古典”相

反的另一个极端。在未来的日子里，我们很可能会越来越多地遇到这类作品，不管喜欢与否，我们都要学会和这些作品相处。

五

接受一直是少儿文学中突出的问题。回忆近二三十年儿童文学领域几次较大的讨论、争论，如关于《鱼幻》的讨论，关于先锋派作家的讨论，关于通俗性儿童文学的讨论，几乎都与接受有关。这一问题的激化既是传统认识歧异的延续，也包含了许多新的现实变化的因素。

儿童文学是以少年儿童为主要读者对象的作品，是以读者对象的特殊性而划出的文学类型。但“读者”从来都是建构起来的。五四以来，儿童文学发生了那么大的变化，文学作品隐含的读者对象发生了那么大的变化，主要不是现实的儿童读者发生了多大变化，而主要是人们建构读者的理念和方法发生了变化。这在“文革”后的儿童文学领域表现得尤为明显。比如，回过头去看二十世纪八九十年代一些儿童文学教科书，几乎无一例外地按“儿童的特点”，“儿童文学的特点”、“儿童小说的特点”、“儿童诗的特点”等来建构这一学科的理论体系，用的就是“本质论”的思维方式：先将文学读者区分为儿童和成人两部分，建立起成人/儿童的二元对立，以“成人”为“他者”划出一块儿童文学的园地，再对划入这块园地的作品进行抽象，得出这样那样的“特点”，以此为尺度去度量具体的作品。符合的，就是儿童文学；不符合的，就不是儿童文学。有人严格些，不符合标准的一律革出教门；有人宽松些，认为存在着一些“是儿童文学，但不够典型”的作品。影响所及，像“越是给年龄小的儿童的作品，越具有儿童文学特点”这样似是而非的论断竟成了高校招生的考题。一些人批评曹文轩、班马、常新港等，说他们的作品不是儿童文学，就是这种本质论的儿童文学理念在作怪。我们并不反对抽象。在一定条件下，抽象也可以是非常深刻的。但文学抽象不应完全等同科学抽象，它通过抽象获得的剩余物应不只是理论、事物间的关系，

而还应包括情调、氛围、节奏、韵律等等，更重要的，本质只有相对本体才有意义。本体远比本质丰富，本体的许多特征是“本质”无法涵盖的。德立达不满意索绪尔的能指/所指二元对立，因为他看到面对某一能指，所指常常是不能立即到场的。从一个能指到另一个能指，所指不断地延搁，导致能指的“播撒”，出现一片“能指的天地”。这就是我们一些儿童文学教科书列出一纸“特征的清单”但却与儿童文学本体擦肩而过，隔着厚厚一层窗户纸的原因。延伸到接受领域，五岁的孩子和十岁的孩子不一样，十五岁的孩子和十岁的孩子不一样；同是十五岁的孩子，“文革”后和“文革”前不一样，这个孩子和那个孩子不一样；推到极端，每个孩子，处在不同时期的同一孩子都是不一样的。谁也无法完全地代表他人。儿童文学面对的应该是许许多多生动具体、有自己血肉个性灵魂的孩子之和而非他们之商。只要在他们中有读者，哪怕只有极少数读者，作品就有存在的合理性，而不一定要符合什么一般的标准的尺度。我以为，近二三十年的儿童文学创作是创造了这样丰富的充满个性差异的读者群体的，僵化的是我们的儿童文学理论，是我们的读者观念。

近年的儿童文学读者不仅在走向丰富，更在走向主动。在“儿童文学就是教育儿童的文学”的时代，读者不可能有主动，因为二者的地位不平等，对方说的是你应该知道但却不知道的东西。但进入趣味、审美的领域，情形便不同了。趣味、美感没有明显的高低、优劣界限，强调的是人的解放、自由而非知识的获得。在作品主要以学校、家庭为题材的时候，读者也很难主动。因为在这些领域，儿童主要是作为学生、子女出现的，对方是老师、家长，儿童主要是听而不是说，对话也很难在平等的基础上进行。进入文化、游戏的领域，儿童作为读者的主体性便凸显出来了。表现在作品中，就是作者在创作时要充分考虑读者的兴趣、能力，选择读者有兴趣的话题，采用他们熟悉的喜闻乐见的方式，激发他们的兴趣，并将这种兴趣作为有价值的东西在接受过程消费掉。比如淡化作品的意义指向，用语浅近通俗，不是强调作品的庙堂性而是强调作品的广场性、狂欢性，留给读者一个个较大的阐释空间等等。这里自然还有市场方面的原因。当市场属于卖方市场时，读者没有选择的余地，