

# 儿童文学创作论

王瑞祥 著

## 图书在版编目(CIP)数据

儿童文学创作论 / 王瑞祥著. —杭州: 浙江大学出版社, 2006.8

ISBN 7-308-04877-2

I. 儿... II. 王... III. 儿童文学-文学创作  
IV. I058

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 095322 号

## 儿童文学创作论

王瑞祥 著

---

责任编辑 张 琛 金雁南

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(E-mail: zupress@mail.hz.zj.cn)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

印 刷 杭州杭新印务有限公司

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 13

字 数 292 千字

版 次 2006 年 8 月第 1 版 2006 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-308-04877-2/I·180

定 价 20.00 元

---

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88072522

## 内 容 提 要

本书以作品生成理论为基石,从文学创作和儿童文学的一般原理入手,对儿童文学创作的诸方面,如作家的特点、动机类型、创作素养,儿童文学的创作过程、创作思维等作了系统的论述,并对儿童文学几种主要文体——诗歌、童话、小说的创作进行了单独探讨,在很多方面有其独到的见解。本书紧扣“文学”和“儿童”两个重心,着意儿童文学创作中成人作者和儿童读者的交互影响,注重理论和实例的有机结合,借鉴了不少儿童文学作家的创作经验和典型作品。既有理论的探讨,又有作品的鉴赏,还有作家创作经验的传递,有较大的信息容量。这对热爱儿童文学、有心儿童文学创作的同仁,将会有所裨益。

## 儿童文学本体研究的新创获

——序王瑞祥《儿童文学创作论》

王泉根

浙江师范大学杭州幼儿师范学院王瑞祥副教授的新著《儿童文学创作论》(以下简称《创作论》)即将付梓刊行,希望我能作序。我一口答应,并深感欣喜:一为王瑞祥喜;二为儿童文学学科喜。

先说第一喜。大概是2004年6月,瑞祥从杭州来电话,要求来北师大文学院做儿童文学学科的访问学者。当时学校的报名工作已经结束,瑞祥能否补报,有点难度。我上上下下为他跑了一圈,费了点口舌,居然办成了。于是这年9月,瑞祥就兴致勃勃地赶来北京。9月7日晚上,瑞祥来到我在北师大励耘9号楼的寓所。我们是第一次见面,但真可谓一见如故。瑞祥说,他是浙江嵊州市崇仁人,曹娥江的上游——剡溪流经他的故乡,而我是曹娥江中游上虞市章镇人。李白《梦游天姥吟留别》诗云:“我欲因之梦吴越,一夜飞度镜湖月。湖月照我影,送我至剡溪。”镜湖在绍兴,剡溪在嵊州,李白梦游天姥的路线正是从镜湖沿着曹娥江上溯至剡溪。我与瑞祥同是李白梦游天姥的吴越国里人,同饮一江水长大,说的都是一样的绍兴方言,怎能不一见如故呢?

那天晚上,我与瑞祥就《北京师范大学访问学者培养指导表》的培养方案交换了意见。瑞祥说他想在北师大访学的这一年时间里,以《创作论》为主要研究计划,我完全赞同,显然这对推进儿童

文学与创作均是极有意义的。9月10日上午,我为研究生开讲新学期的第一次课。那一学年,我名下的02级、03级、04级三个年级的硕士生、博士生、外国留学生(读硕博士)共有23人,再加上来自杭州的王瑞祥、河北邢台学院的曹文英、武汉江汉大学实验师范学院陈琼辉三位访问学者,总共26人。这26人都是挂在我的名下,我是他们所谓的“导师”。此外还有其他专业的硕、博士生等选修我的课,因而每次上课都是济济一堂。瑞祥个子高,戴眼镜,坐在最后一排。但每次上课或讨论,总有他略带绍兴口音的提问或发言。瑞祥是高度专注、刻苦勤奋的,一年下来,居然完成了洋洋三十万字的《创作论》。2005年12月初,我去广西南宁参加全国师范学院儿童文学教学研讨会,在会上见到瑞祥(其时他已完成访学计划,回杭州任教)。他告诉我,正在联系《创作论》的出版事宜,并交给我一张刻有全稿的软盘,请我教正与作序。从南宁回京后,我断断续续在电脑上看完了《创作论》全稿,总的印象是比我预想的要好。但作序的事,却因繁杂的教学、研究工作一拖再拖。前些天,瑞祥又从杭州来电话,兴奋地告诉我《创作论》即将由浙江大学出版社出版,只等我的“序”了。我为瑞祥的新著终将面世深感高兴。回想从瑞祥口中第一次听到《创作论》的计划,到如今为之作序,已经过去一年半了,真是光阴如箭。我祝贺瑞祥《创作论》的出版,是因为这是一部儿童文学界等待了多年的专著,这也正是我的第二喜——为儿童文学学科欣喜的原因。

儿童文学是一项系统工程。2004年11月26日,我为研究生、访问学者专门讲过一次关于儿童文学系统工程建设的课。我认为儿童文学作为一项系统工程包括以下几个环节:第一是从作家到作品的生产过程;第二是作品完成后的传播与扩散过程;第

三是读者接受作品的过程;第四是社会对作品的反馈过程;第五是作品的永久传播、推广的过程。我设计了下图:

从上图可以看出,文学系统工程建设的“上游”是作家作品的生产,没有作品一切就无从谈起。因而,就文学本体而言,作家研究、作品研究是文学研究的核心与基础,离开了作家作品,所谓的文学也就成了无源之水,无本之木。但综观近年来的文学研究,包括儿童文学研究,似乎对文学本身的兴趣越来越寡淡,而对其外部的兴趣则越来越浓厚,例如对文学中的文化研究、心理学研究、女性主义研究、后现代研究等等。当然这些研究都极具价值与意义,有力地拓宽了文学研究的领域。但对文学自身问题,例如关于文学的美学研究、艺术特质与技巧研究、文体研究等,无论如何是不应忽视与忘却的,但这方面的成果似乎很少,儿童文学也不例外。问题的严重性还在于,有论者(而且不是少数)认为现在再来做这类文学自身问题的研究,已经“落伍”了、“保守”了,跟不上时代了。我曾在《2003 年中国儿童文学理论批评年度综述》一文中提出:“当今的文学研究似乎已被宏观的、整体的、思辨的、玄乎的以至于不着边际的文字所遮盖,从研究生学位论文到刊物文章,可谓铺天盖地,多是这种路数,已经很少有人再去真正阅读作品、解析文本了。尤其是当文学转向文化研究以后,这种状况大有愈演愈烈之势。”正是在这种背景下,当我看到瑞祥重新捡起文学研究的本身

问题,倾注全力专注于儿童文学的艺术创作,有意无意地践行一种将文学作为文学来研究的批评者姿态,就显出了特别的意义。这也就是我为什么对这部新著的出版深感欣喜的原因。

从整体上说,儿童文学是大人写给小孩看的文学。儿童文学的创作主体是成人作家,接受主体是儿童读者,这是两种不同思维模式的两代人之间的文化传递与精神对话。儿童文学艺术创作的一切困惑、疑难都源出于此。《创作论》紧紧抓住这一儿童文学的关节点,同时紧扣儿童文学“儿童”与“文学”这个着重点,就儿童文学艺术创造的一些基本问题,如儿童文学作家的特点、类型、创作素养,儿童文学的创作过程、创作思维等展开了深入论述,不乏作者的独到见解。比如,第二章将儿童文学作家区分为“要我写”与“我要写”两种类型,就很有意味,给人启示。儿童文学虽被一些不懂文学而又装腔作势的人称之为“小儿科”,但殊不知麻雀虽小五脏俱全,举凡一般文学所具有的文体儿童文学应有尽有,而且还有自己具有“专利权”性质的特殊类型文体,例如童话、儿歌等。文体研究自然是儿童文学艺术研究的重要对象。《创作论》择取儿童诗、童话、儿童小说这三种主要文体,进行了深度探讨,其中的一些论述,颇能见出作者的用心与创见。《创作论》给人最深的印象,就是努力从文学现状的实际出发,结合具体作品的解读上升到理论;又以理论为依托,阐释和把握作品,不断走向文学现状。我以为,这是一种实事求是的学术本色,在当今这个急功近利、学风浮躁的年代,尤其显得可贵。

杭州曾是我工作生活过整整四年的城市。上世纪70年代初,我是杭州铁路分局杭州机务段的一名机车乘务员,住在望江门。望江门、城站、解放路、官巷口、梅花碑、湖滨、延安路、西湖、灵隐、

黄龙洞……一切的一切是那么熟悉而亲切。数十年过去,杭州早已旧貌变新颜,但当年的杭州景物依然深深地留在我的记忆中。此生有过做“杭州人”的经历,一辈子都感到幸运。因而此时此刻,当我为生活在杭州的王瑞祥的新著作序时,心中怎能不充满感慨与欣喜呢。我由衷地祝贺杭州学者的新著出版,祝贺杭州文学理论研究的新创获。

2006年3月15日下午5:00

于北京师范大学文学院

(本序作者为北京师范大学文学院教授、博士生导师,国家社科基金评审组专家,亚洲儿童文学学会副会长)



# 目 录

绪 论	(1)
第一节 文学作品的生成机制	(3)
第二节 儿童文学的创作共性	(5)
第三节 儿童文学的创作个性	(8)
第一章 儿童文学	(19)
第一节 儿童的文学	(21)
一、百年轮廓	(21)
二、概念简介	(23)
三、“文学”三要	(26)
第二节 儿童的接受	(28)
一、幼年阶段	(28)
二、童年阶段	(31)
三、少年阶段	(33)
第三节 多元的功能	(37)
一、审美功能	(39)
二、教育功能	(42)
三、娱乐功能	(44)
四、认知功能	(47)
第二章 作者特点	(49)
第一节 双重身份	(51)

---

第二节 二类六型 .....	(57)
一、“要我”类 .....	(58)
二、“我要”类 .....	(62)
第三章 创作素养 .....	(69)
第一节 童心和爱心 .....	(71)
一、童心 .....	(71)
二、爱心 .....	(75)
第二节 多读和多写 .....	(77)
一、多读 .....	(77)
二、多写 .....	(83)
第三节 天赋和气质 .....	(84)
一、敏感 .....	(84)
二、想象 .....	(87)
三、激情 .....	(88)
四、幽默 .....	(90)
第四章 创作过程 .....	(95)
第一节 素材积累 .....	(97)
第二节 艺术构思 .....	(105)
一、构思的起点 .....	(105)
二、主题的孕育 .....	(110)
三、题材的处理 .....	(115)
四、结构的安排 .....	(123)
五、构思的要求 .....	(128)
第三节 艺术表达 .....	(136)
一、表达形式 .....	(138)
二、语言要求 .....	(144)
三、修改定型 .....	(149)

---

第五章 创作思维	(157)
第一节 形象思维	(159)
一、形象思维的含义	(159)
二、形象思维的特点	(161)
三、形象思维的演进	(166)
第二节 求异思维	(173)
一、求异思维的含义	(173)
二、求异思维的品质	(175)
三、求异思维的表现	(177)
第三节 发散思维	(185)
一、发散思维的含义	(185)
二、发散思维的特点	(187)
三、发散思维的形式	(188)
第四节 灵感思维	(193)
一、灵感思维的含义	(193)
二、灵感思维的特点	(194)
第六章 诗歌创作	(215)
第一节 儿童诗歌及特征	(217)
一、浓缩性	(217)
二、情趣性	(220)
三、音乐性	(221)
第二节 儿童诗歌的创作	(223)
一、幼年诗歌的创作	(224)
二、童年诗歌的创作	(231)
三、少年诗歌的创作	(237)

<b>第七章 童话创作</b> .....	(249)
第一节 童话及特征.....	(251)
第二节 童话的创作.....	(259)
一、童话的形象塑造 .....	(260)
二、童话的结构形态 .....	(267)
三、童话的表现长项 .....	(271)
<b>第八章 小说创作</b> .....	(299)
第一节 儿童小说及特征.....	(301)
第二节 儿童小说的创作.....	(308)
一、人物刻画 .....	(308)
二、情节设计 .....	(323)
三、细节描写 .....	(330)
<b>附录 作家创作谈</b> .....	(361)
低幼生活故事创作杂谈.....	安伟邦(361)
幼儿画书的感知和创作.....	张兆龙(367)
少年散文的构思与写作.....	吴继路(370)
儿童剧创作 ABC .....	夏有志(376)
科幻小说的创作.....	郑延慧(379)
少年报告文学的采访与创作.....	孙云晓(386)
<b>主要参考书目</b> .....	(401)

## 绪 论

我们都有一个共同的梦,相信有一个更美好的世界。而通往那个世界的最重要的途径或许就是优秀的文学作品了。儿童文学图书就是这样一条路,它是一条未知或难以把握的路。

——[挪威]托莫德·豪根



## 第一节 文学作品的生成机制

创作,是心灵和心灵相碰撞而闪现的火花。

作品,是主体和客体相结合而孕育的孩子。

创作是美的。

创作是创造美的。

从根本上说,文学创作是一种审美活动。人类掌握世界的方式大体分为三类:一是物质实践掌握,如生产活动、科学实验等;二是精神理论掌握,如哲学活动、科学认识活动等;三是精神实践掌握,如宗教活动、道德活动、审美活动等。文学(艺术)活动属于精神实践掌握一类中的审美活动。物质实践、精神理论探究的主要是“真”,精神实践中的宗教活动和道德活动关注的重点是“善”,而审美活动则钟情于“美”。虽然在生产活动、科学实验、哲学活动、科学认识活动、宗教活动、道德活动中也有审美的因素;在我们的现实生活中,如在人们的衣着打扮、商品包装、环境布置等方面,审美也是司空见惯的;甚至于吃饭、走路、睡觉也讲究神态的美。但是,文学(艺术)创作作为审美活动,它是以审美为其主要目的和基本品质的,审美是其本质规定性,可以说,如果不是审美,不是创造美,创作就不成其为创作。文学(艺术)创作的整个过程,从创作动机的形成,到艺术构思,到艺术表达,再到读者接受,都是以创造审美价值为其根本使命的。这就是文学(艺术)创作和另外活动的本质区别。当然,文学创作也会考虑到“真”和“善”,也可能有道德的、宗教的、政治的、教育的、哲学的、科学认识等一系列的因素,但这些因素对文学创作来说,一方面,它不占根本的、主要的地位;另一方面,它不是必不可少的,也就是说,它是可有可无的;另外,这些因素只有以审美因素为核心,与审美因素相结合并成为审美因

素的有机组成部分时,才有其存在的价值和意义。

文学创作作为一种审美活动,就必然会涉及审美的主体和客体。“审美”是一个动宾词组,谁“审美”?这关乎主体;“审”什么“美”?这就关乎客体。因此,审美活动的两端,一边是主体,一边是客体,缺了任何一方,审美就不复存在。文学创作中的客体(对象),广而言之,就是现实生活,如细究起来,则主要是现实生活中的人和人的生活。“文学即人学”,而且着眼点在于人的心灵,人的精神世界,在于人及其生活所呈现出来的美与丑、崇高与卑下、悲与喜等审美属性,即人及其生活的精神意蕴和审美价值。创作客体当然也可以是景和物,但文学创作所关注的仍是景和物所体现出来的与人的心灵、情感、精神、气质等有关的美学价值。文学创作中的主体(作家),是对世界进行审美掌握的特殊的、精神生产者,他所注重的是客体(对象)的精神品格和审美性质,采取的是超越实用功利的精神境界和审美态度,作家总是被对象的精神和美所吸引,从而体验人生、激荡情感、愉悦灵魂、陶冶精神。客体向主体展现审美信息,主体向客体投射审美观念,从而形成审美关系。文学创作就是主体和客体在审美领域的心灵之约。主体和客体一旦结合,艺术生命就开始孕育。先是形成艺术胚胎(作品雏形),再由艺术胚胎长成文学意象(作家观念中的艺术形象),再由文学意象外化为文学物象(语言文字)。这样,一个新的艺术生命(文学作品)就诞生了。这种情况很像现实生活中的恋爱、婚姻、生育过程。男女双方自己接触或经别人介绍互相认识,如有意向,就互相接近、互相倾诉、互相爱慕,如双方情投意合,心心相印,进而考虑互相结合,共约百年之好。接下去,作为双方爱的结晶——新的小生命开始在母体中孕育,再经过艰难的十月怀胎,一朝分娩,一个崭新的生命就来到了世界。

很多文学理论家和作家把创作的过程看作是作品“生成”的过



程。文学理论家杜书瀛认为:“文学作品的创作绝不是机械的装配和制造,绝不是把各个零件预先制好,最后加以合成;而是一种特殊生命的产生、成长的运动过程。”<sup>①</sup>更有甚者,有些作家和美学家就把创作比喻为怀孕和生孩子。塞万提斯说“我是《唐吉珂德》的爸爸”<sup>②</sup>,狄更斯称他的作品是他想象所生的孩子<sup>③</sup>,罗曼·罗兰说他在创作时心灵好比处在大自然的怀抱中第一次受了孕<sup>④</sup>,而美学巨擘别林斯基则说得更明确:一篇新作品的创作,有如在母亲的子宫里怀着胎儿一样,创作过程和生育过程是相仿的<sup>⑤</sup>。

概括地说,文学作品的“生成”分为这样几个阶段:“首先是主体和客体的结合而‘受孕’,产生艺术胚胎;其次,由艺术胚胎长成文学意象;再次,文学意象外化为文学物象;最后,文学形象在读者接受中完成。”<sup>⑥</sup>

## 第二节 儿童文学的创作共性

儿童文学创作是文学创作,也是一种审美活动,它有文学创作审美的共性。

儿童文学是文学,文学的一般品质儿童文学应该具有;儿童文

---

① 杜书瀛:《文学原理——创作论》,人民文学出版社 2001 年版,第 22 页。

② 塞万提斯:《〈唐吉珂德〉第一部前言》。

③ 狄更斯:《〈大卫·科波菲尔〉序言》。

④ 转引自罗大冈:《论罗曼·罗兰》,上海文艺出版社 1979 年版,第 290 页。

⑤ 《别林斯基文论》,上海新文艺出版社 1958 年版,第 52—53 页。

⑥ 杜书瀛:《文学原理——创作论》,人民文学出版社 2001 年版,第 23 页。

学创作是文学创作,一般文学创作的规律儿童文学也必须遵循。儿童文学创作和成人文学创作一样,也是主体和客体的心灵之约,也是作家主观意识(审美理想、思想感情、道德评价)和客观事物、描写对象的审美特征、审美品质的和谐统一。这就是儿童文学创作和一般文学创作的共性。

我写文章,写小说,是因为自己心中有非说不可的话,不吐不快,为了把心里的话说出来,才拿起笔写小说,写文章。

——巴金《巴金论创作》

我写,仅仅是因为写作是我生命的需要。如果我不写作,恐怕我就不会感到我活得完整。……我说不清为什么要写作。写作一直是我生命的一部分——就像我怦怦作响的心或呼吸着的肺脏。当我的想象力受到心智的指引,一个情节将临、一段文字即将从心灵深处的海洋中浮起而我的手却不与心脑协调合作时,我简直是痛不欲生。

——1990年安徒生奖得主,[挪威]托莫德·豪根,见毕冰宾译《长满书的大树》

巴金是成人文学创作大家,托莫德·豪根是儿童文学创作名家,两者(创作主体)的创作动机、创作激情基本相同;再从创作客体对主体的触动、或创作主体对客体的感受来看,也一样。巴金说,《激流三部曲》写的都是他爱过或恨过的,是使他心灵激动过的一切。《汤姆·索亚历险记》和《哈克贝利·费恩历险记》的作者马克·吐温在回忆自己在密西西比河畔度过的童年时说:“人一生的心灵所摄下的关于人们的千千万万张视像,结果会怎么样呢?我用心灵摄下的成千上万张视像,只有早年那很清晰最分明的一张留了下来。”正因为作家有这样的创作欲望,又有这样般配主体欲

望的创作对象;或者说有这样的创作对象,正好遇上了心仪已久的作家(创作主体),于是两者一见钟情,一个新的艺术生命就此孕育、生成。列夫·托尔斯泰在一次散步时偶然看到一丛牛蒡花,一下激起了创作欲望,创作了中篇小说《哈泽·穆拉特》。他在日记中这样写道:“昨天,我走在翻耕过两次的休闲地上,放眼四望,除开黑油油的土地——看不见一根绿草。尘土飞扬,灰蒙蒙的大道旁却长着一丛鞑靼木(牛蒡),只见上面绽出三根芽:一根已经折断,一朵乌涂涂的小白花垂悬着;另一根也受到损伤,污秽不堪,颜色发黑,脏乎乎的茎杆还没有断;第三根挺立着,倾向一边,虽也让尘土染成黑色,看起来却那么鲜活,枝芽里泛滥出红光,——这时候,我回忆起哈泽·穆拉特来。于是产生了写作的愿望。把生命坚持到最后息,虽然整个田野里就剩下它孤单单的一个,但它还是坚持住了生命。”<sup>①</sup>在这里,看起来好像是牛蒡花的形象和作家在西伯利亚看到的哈泽·穆拉特的形象相似,触动了作家的创作灵感。其实,哈泽·穆拉特的形象早已驻留在作家的脑海中,只是在看到牛蒡花(客体)的这一刹那,激发了作家的创作欲望,两者一拍即合,从而促成了一个艺术新生命的诞生。著名儿童文学家金波,在一次开会时偶然看到窗子上一只断了线的风筝,一下激发起自己孩童般的愉快情绪,促成了儿童感情的一次回归,从而将儿时的生活与现实的生活加以融合,经过提炼,构成一个故事情节,创作了儿童诗——《风筝》<sup>②</sup>。儿童文学理论家方卫平说:“生活决不就等于文学,一切生活现象只有进入作家的心理领地,同作家的心

---

① 罗曼·罗兰:《托尔斯泰传》,傅雷译,天津人民出版社1981年版,第333—334页。

② 金波:《我们心中的宝库》,见尹世霖、马光复主编《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版。

灵拥抱,才有可能孕育出真正的文学作品。”<sup>①</sup>生活现象“同作家的心灵拥抱”,主体和客体情投意合,才是作品生成的必要条件,成人文学创作是这样,儿童文学创作也是这样。

### 第三节 儿童文学的创作个性

儿童文学创作不但有文学创作的共性,还有其独特的创作个性。

儿童文学创作的个性是由儿童文学的作者和读者的不一致性(主要是读者的特殊性)决定的。“文学是一种对话。作为对话,它的产生不是单独地取决于作者而是取决于作者和读者双方。读者不是在阅读阶段才出现的。读者是叙述接受者,面对不同的接受者,在作品中设定的各种内容都是不一样的。”<sup>②</sup>儿童文学从总体上说,是成人写给儿童看的文学。它的创作主体是成人,接受主体是儿童。作者在写作时,不可能不考虑到儿童读者的心理特点、接受程度和审美水平,不能像成人文学作家那样,可以完全自由地抒发自己的审美感受、审美情感和审美理想。

因此,和成人文学创作相比,儿童文学的创作主体和创作客体等都有其特殊性。

#### 1. 创作主体的特殊性

儿童文学创作主体的特殊性表现为主体的二重性。作为儿童文学作家,他应该既是成人,又是儿童(或虽是成人,但像儿童);既有成人的审美意识,又有儿童的审美意识。因此,儿童文学创作不

---

① 方卫平:《略谈开展儿童文学的创作心理研究》,见《儿童文学的当代思考》,明天出版社1995年版。

② 吴其南:《童话的诗学》,中国文联出版社2001年版,第117页。

但是主体和客体的和谐统一,而且是成人视界和儿童视界的自然交汇,是成人审美理想和儿童审美情趣的巧妙结合。“现代儿童文学所呈现出的美学特征既不完全等同于一般成人所具有的审美特征,又不完全等同于一般儿童所具有的审美特征,现代儿童文学的美学特征包容了成人与儿童的两种审美特征。同时又超越于两者之上,自成一体。”<sup>①</sup>

具体地说,有两种态势:

一种态势是成人关注、爱护儿童的态势。持这种态势的作家,他是站在成人的立场上,取成人的视角,以成人和成人世界的社会责任感、历史使命感、教育培养观,给儿童以关爱,他们心中有儿童,然而自己还是成人。

幼儿文学不可能产生什么煌煌巨著,可是它担负着滋养着两岁到八岁近八千万孩子的任务。我是把它当作一件了不起的事业来做的,诚恐诚惶的是未能做好,愧对孩子们。

——鲁兵《喜见儿童笑脸开》,见《我和儿童文学》

这是一个诚实的领域,作者个人的放纵是令人无法容忍的。纯粹的责任感促使你去反复审度创作思路,力争达到公正与真理的目的。

——1986年安徒生奖得主,[澳]帕特里莎·拉伊森,见毕冰宾译《长满书的大树》

如科洛迪、罗大里、叶圣陶、张天翼、鲁兵、贺宜、陈伯吹等就是这一类作家的代表。

---

<sup>①</sup> 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第165页。

另一种态势是“老顽童”的态势。自己虽然是成人,但天生气质像儿童,童心不泯,或者他最感兴趣、最怀恋的是自己的童年,童年情结深深地烙印在他的心灵中。

当我写书的时候,我不会而且也不必想到我的读者。我必须全然主观——只注意用儿童图书的有限形式之笼来罩住我的创作,在这笼子之中让我的创作压缩成形。……现在,我已经写了二十几本书了,可我仍然对诸如儿童的年龄段、年级段或文化程度之类的事儿一点都不懂。恐怕这意味着我不仅是情动于衷,而且是为自己而写,只用我特有的形式之笼赋予作品以必要的形态。

——1962 年安徒生奖得主,[美]门德特·戴扬,见毕冰宾译《长满书的大树》

一个人是否能成为儿童读物作家,不是因为他了解儿童而是他了解自己的童年。

——1960 年安徒生奖得主,[德]艾利契·卡斯特奈,见毕冰宾译《长满书的大树》

亲近我的人常说实际上我是个长不大的男孩,本应搞儿童文学。不太熟悉我的朋友常问我,干嘛着迷于儿童文学?责难我的人常嘀咕我为什么介入儿童文学?我想我心里很清楚,我在已有的经历中,曾有好几次“脱离”儿童文学而进入别的领域的机会,但我确实几无冲动想要离开她,我不能,我只能干这。

——班马《探索儿童文学的美学新边疆》,载《儿童文学家》1993 年春季号

如卡洛尔、巴里、林格伦、高洪波、冰波、郑渊洁等就属于这一类作家。

这两类作家的共同之处是都怀有一颗赤子童心。不过第一类作家的童心主要是关爱儿童的心,或称之为爱心;第二类作家的童心是自己儿童般的心。一个人如没有一颗赤子童心,要成为一个儿童文学作家,那是绝对不可能的。

不过,我们对“童心”需要作一些解释。一个人一旦已成为成人,要他完完全全、不折不扣地保留一颗童心,就像蝌蚪已成了青蛙,要它再变回蝌蚪一样,实际上是不可能的。就是那些天性之中较多地保留了儿童气质的作家,也不可能完全保留原生状态的那颗童心。如同鲁迅所说:“孩子在他的世界里,是好像鱼之在水,游泳自如,忘其所以的,成人却有如人之凫水一样,虽然也觉到水的柔滑和清凉,不过总不免吃力,为难,非上陆不可了。”<sup>①</sup>一个人有了几十年的人生经历,他的知识经验,他所品尝过的生活百味,他所见识到的世态百相……多多少少会积淀在童心之中,给童心染上斑驳的色彩,就连那一份童年体验,也已经过了无数客观表象的渗透和潜移默化的改造。因此,在那一颗童心、那一份童年情结之中,实际上已不知不觉地溶进了成年人的思想情感、审美趣味、价值取向……就是说,它已经是儿童之心和成人之心的融合,是儿童之情和成人之情的互渗(如果从整个文学过程来考察,也就是作者和读者的合而为一)。上述两种态势的作家都是这样,不过取前一种态势的作家成人的成分多一点,取后一种态势的作家成人的成分少一点而已。也正因为这样,儿童文学创作主体的二重性在此幻化成为一致性,成人和儿童自然地走到了一起,两种审美意识达成了共识,从而形成了儿童文学特有的魅力。汤锐说:“成年人参与儿童文学创作的深层动机归根结底就是重造一个童年世界——

---

① 鲁迅:《看图识字》,见《鲁迅全集》(第六卷),人民文学出版社1981年版,第35页。

为自己,也为别人。”<sup>①</sup>在这个童年世界里,作为作家的成人返回自己的童年,重新品尝自己的童年美味(为自己);同时,也为儿童们创造了一个充满童趣的审美乐园(为别人)。

“为自己,也为别人”不但是儿童文学创作的深层动机,而且也是一个儿童文学作家成熟的标志。被誉为“中国的安徒生”的儿童文学家贺宜出生时被认为生肖和父母相克,因此一生下来就遭到歧视,成了家人的眼中钉、肉中刺。他有感于自己不幸的处境,在读小学五年级时,写了童话《怨府》,把满腔怨恨都发泄在其中。他说:“我根本没有想到为什么人写作,要给谁看,只把心里的块垒倾吐出来后,就觉得心情霎时间获得一种舒畅感。其余什么要求和想法都没有。”这时,他想到的只是他自己。后来他当了小学教师,在“看到有些孩子贪婪地看一些不健康的、成年人的书时,我就想起自己童年时代不良读物给我的伤痛,我要为孩子们免受精神上、思想上的伤害而努力,那就是要为孩子写作,写一点对孩子们的教养有益的作品”。这里,有自己,但考虑更多的是孩子。新中国成立后,他更是从社会的、历史的角度来看待儿童文学的创作:“立志要尽自己的一份力量,为社会主义儿童文学的建设,作好加砖添瓦的工作。”<sup>②</sup>在这里,他把自己和儿童都纳入整个社会之中,视界所及是“社会、成人、儿童”的三位一体,又达到了一个新的高度。(不过,贺宜后来又是“教育工具论”的首倡者之一,这有很多原因,另当别论。)

需要一提的是,儿童文学创作主体二重性的意义也具有二重

---

① 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第53页。

② 贺宜:《为了下一代》,见《我和儿童文学》,少年儿童出版社1980年版,第113—134页。



性:一方面,它部分地限制了作家主体意识自由自主的发挥。因为他需要考虑到儿童,考虑到儿童的接受能力,作为一个成人儿童文学作家,他就是跳舞,也只能是带着儿童的面具跳舞。另一方面,这恰恰体现了儿童文学特有的美学特性,它是儿童和成人的结合,是儿童生活和成人经验的交融,是儿童情趣和成人理念的牵手,是儿童审美趣味和成人审美观念的联袂。吴其南认为:儿童文学创作的思维应该是这样一个双向运动过程:一方面,作家要从儿童出发,用儿童的眼睛看,用儿童的耳朵听;另一方面,他又不能一切都顺着儿童,他要站得比儿童高、看得比儿童远,引导儿童在成长的道路上攀登。<sup>①</sup>就是说,儿童文学创作,如纯粹从成人的审美理念出发,固然不好;但如纯粹顺从儿童的欣赏趣味,也不是最理想的。理想的儿童文学创作应该是成人审美理念和儿童欣赏趣味的自然交汇,是成人世界和儿童世界的有机融合。

儿童文学本体构成既不是单纯的成人(创作主体)世界,也不是单纯的儿童(接受主体)世界,而是两者在儿童文学活动中实现的沟通和融合,是两者熔铸而成的新的艺术实体。

——方卫平《儿童文学本体观的倾斜及其重建》,载上海《儿童文学研究》1988年第6期

我写幼儿诗,有一个很深的体会,就是不论写哪种题材的幼儿诗,在进入创作状态时,一方面要把自己“变为”一个幼龄儿童,一方面也别忘了自己是个成人、诗人。把自己“变为”幼儿,是要真切

---

<sup>①</sup> 吴其南:《从系统结构看儿童文学的创作思维——兼谈对“童心论”问题的再认识》,载《浙江师范大学学报》1986年儿童文学研究专辑。

地抒写出幼儿特有的情感和心里;不忘自己是成人和诗人的身份,是防止和幼儿“一般见识”,要有意识地通过纯正的富有幼儿特点的文学语言,精巧的艺术构思,丰富的想象,优美的诗的形象,对幼儿的思想、情感和审美情趣等方面,起到健康、正确的引导和启迪作用。

——樊发稼《我写幼儿诗》,载浙江《幼儿教育》  
1995年第12期

## 2. 创作客体的特殊性

儿童文学创作客体的特殊性在于客体的限定性。成人文学以现实生活(主要是人和人的生活)为创作对象(客体),原则上说,现实生活中有什么,就可以写什么;儿童文学则不然,“儿童文学在向孩子展示生活时,实际上是有所保留、有所省略、甚至是有所隐瞒的。一些丑陋的、灰暗的、阴沉的、残暴的、血腥的场景、意象、故事,都被坚决地堵在了大门之外”<sup>①</sup>。王泉根提出儿童文学作品或创作要做到“四个远离”：“第一,远离暴力;第二,远离成人社会的恶俗游戏与刺激;第三,远离成人社会的政治权力斗争;第四,远离成年人的性与两性关系。”<sup>②</sup>成人文学无可不写,儿童文学有所不宜。如青少年犯罪的题材,父母离异的题材,儿童文学可以写,但要十分慎重,对于那些犯罪作案的具体细节,那些阴暗残酷的犯罪心理,父母离异的原因如涉及婚外恋、玩弄色情、道德败坏等情节,儿童文学都应该尽量回避。

儿童文学的创作客体为什么要有这些限定?分析其主要原因

---

① 曹文轩:《2001年中国最佳儿童文学·序》,春风文艺出版社2002年版,第11页。

② 王泉根:《高扬儿童文学“以善为美”的美学旗帜》,载《中国儿童文学》2004年第3期。

是一、由于儿童的知识经验缺乏,生理、心理因素不成熟,审美水平不高,有些东西,即使告诉了他们,他们也不能完全理解;二是成人出于对儿童的爱护,不愿意过早地打扰他们的宁静,破坏他们的童真,不忍把社会的丑恶、成人的痛苦告诉他们,更主要的是,把这些东西告诉了他们,对他们的成长及人生观的确立是没有什么好处的。高尔基曾经说过:“儿童的精神食粮的选择应该极为小心谨慎……真实是需要的,但是对儿童来说,不能和盘托出,因为它会很大程度上毁掉儿童。”<sup>①</sup>

那么儿童文学应该写些什么呢?大体说来,它可以写儿童,也可以写成人,而以写儿童为主;可以写家庭、学校(幼儿园)生活,也可以写社会生活,而以写家庭、学校(幼儿园)生活为主;可以写今天,也可以写昨天和明天,而以写今天为主;可以写积极、明朗的社会现象,也可以写消极、阴暗的社会现象,而以写积极、明朗的社会现象为主。从总体倾向上说,儿童文学要高扬“以善为美”的美学旗帜(成人文学的总体倾向是“以真为美”)。“儿童文学‘以善为美’的内涵正在于人(儿童)自身,在于指向人(儿童)的自身的完善,即通过艺术的形象化的审美愉悦来陶冶和优化儿童的精神生命世界,形成人之为人的那些最基础、最根本的价值观、人生观、道德观、审美观,夯实人性的基础,塑造未来民族性格。”<sup>②</sup>这既符合社会的要求、成人的期望,也利于儿童精神生命的健康成长,“以善为美”应该作为儿童文学的审美价值取向。

儿童文学的创作客体具有限定性,如单从反映现实生活这方

---

① 高尔基:《为外国儿童图书目录作的序》,译自《俄罗斯作家论文学劳动》,列宁格勒:苏联作家出版社1956年版。

② 王泉根:《高扬儿童文学“以善为美”的美学旗帜》,载《中国儿童文学》2004年第3期。

面看,确实是缩小了儿童文学的创作范围;但除了现实的世界,还有想象的、幻想的世界。而想象、幻想的世界,儿童文学反比成人文学拥有更大的空间。儿童(最典型的是幼年儿童)知识经验的贫乏和物我不分、自我中心、万物有灵等思维特点,恰恰给他们的想象和幻想插上了翅膀,使他们可以无拘无束、自由自在地翱翔于万有世界。在知识经验丰富、理性思维发达的成人看来,鱼虫鸟兽是不会说话的,花草树木是不会走路的,日月山水是没有生命的……而这一切的“不”,在低幼儿童那里都能成为“行”。他们最清楚的是自己,以此推己及人、推己及物,以为世间万物都像我,我怎样,人家(包括物)也怎样。在他们的世界里,动物会说话、植物会走路、石头会思想、死而复生、上天入地、时间倒流……都是不足为奇的平常事。所以,在儿童文学中,其标志性文体——童话就是想象和幻想的产物。在神话、寓言、民间故事、儿童诗歌、散文、动物小说这些文体中,大都也是想象和幻想,或有很多想象和幻想的成分。可以说,表现想象和幻想的世界正是儿童文学最重要的美学品质之一。“由于儿童文学具有这样一种限制(指以上所述创作客体的限制,引者注),不知不觉中使它在美学上形成了诗的特征。优美、意境、明亮、纯清、纯真、童贞,所有这一切,成人文学不一定都得具备,而儿童文学却将这一切看成了理所当然。”<sup>①</sup>

除了主体和客体的特殊性,儿童文学(主要是低幼文学)创作的个性还表现在:

文学形象的特殊性。如在童话和神话、寓言等文体中,有一类拟人形象,拟人形象就是赋予非人的动物、植物等以人的思想情感、行为方式的文学形象,它是人的某些特点和物的某些特点的综

---

<sup>①</sup> 曹文轩:《2001年中国最佳儿童文学·序》,春风文艺出版社2002年版,第11页。

合,是人性和物性的统一。如安徒生笔下的“海的女儿”,她生长在海的深处,长着一条鱼的尾巴,能在海里自由往来;又会说话,会唱歌,有思想,有感情,还有为追求永恒的灵魂而不惜承受万般痛苦和牺牲一切的精神境界。她既有鱼的行为习性,又有人的思想感情。还有一类超人形象,超人形象是具有超越常人的神奇能力,能造就超自然的奇迹的人物形象。如林格伦笔下的“长袜子皮皮”,一个年仅九岁的小女孩,能轻松制伏警察、海盗,甚至凶残的鲨鱼,用两个手指把小偷抵进墙角,摔倒号称世界第一的大力士;《西游记》中的孙悟空,能上天入地,七十二般变化,一个筋斗十万八千里。这两类文学形象在儿童文学中相当普遍,构成了儿童文学一道亮丽的风景,也是儿童文学区别于成人文学的重要标志。

创作风格的空灵性。成人文学创作也有浪漫空灵,但以现实求真为主导倾向;儿童文学创作也注重现实求真,但浪漫空灵氛围浓郁。想象、幻想、虚拟、假设是儿童文学创作常用的手法,如在童话等文体中,用“从前……”、“有一天……”、“在海的那边……”、“在一个村子里……”这样的方式开头是常见的现象,在没有交代具体的时间和地点的情况下,就已把读者引入一个浪漫梦幻的意境之中。

语言表达的浅近性。儿童文学的语言不能深奥、隐晦,而要求浅近、明丽、清新、流畅、鲜活、阳光,形象而有趣,浅显而美听,以规范化的儿童口语为主,符合儿童的接受程度和欣赏水平。在为低幼儿童创作的作品中,还经常采用“三段式”、重复、反复、配画、图画这样的表达方式,以减低作品的接受难度,增加他们的欣赏兴趣。

# 第一章 儿童文学

儿童文学不能是成人文学的附庸，而是具有主权和法则的一大独立国。

——[苏]高尔基



## 第一节 儿童的文学

本书是探讨儿童文学创作的,既然是儿童文学创作,那就不能不对儿童文学(特别是中国儿童文学)的有关常识作一简要的介绍。

### 一、百年轮廓

近一个世纪前的五四时期,周作人发表了《儿童的文学》一文,对儿童文学作了开拓性的阐述。很显然,“儿童的文学”,首先是“文学”,其次是“儿童的”,这似乎不需要什么解释,其实不然,这个看来很简单的问题,延续了近一百年,一直到现在还在继续求索中。

中国儿童文学的自觉是从五四时期开始的。随着西方先进理念的引进和“科学”、“民主”旗帜的高扬,被称为“四大文明古国”之一的中国,终于发现了一个有别于成人的“儿童”。鲁迅喊:“救救孩子!”(《狂人日记》)周作人说:不能将小孩“一笔抹杀,不去理他”<sup>①</sup>;“儿童生活上有文学的需要”,新文学有“供给他们文艺作品的义务”<sup>②</sup>。孙毓修、李大钊、陈独秀、胡适、郑振铎、赵景深、黎锦晖、冰心、俞平伯、郭沫若、茅盾、叶圣陶、丰子恺、陶行知等一大批有识之士奔走呼号。从此,中国人的儿童观终于发生了根本性的改变(至少从理论上),儿童开始解放了,自觉意义上的儿童文学也随之形成。

儿童文学是“文学”,是“儿童的”文学,在那个时期,在这些开

---

① 周作人:《儿童的文学》,载1920年12月《新青年》第8卷第4号。

② 周作人:《儿童剧》,见《自己的园地》,北新书局1923年版。



拓者的心里,似乎是明确的。但到了三四十年代,随着外族的入侵,民族危机的加剧,民族的生存问题已成了当时的头等大事,因此儿童问题就只得退居二线。另外,那时的儿童文学,为配合社会现实的需要,而过多地输入了“民族”、“阶级”、“战争”、“救亡”、“人生”等内容,儿童文学不得不把儿童本位放到一边。

1949年,中华人民共和国成立,整个社会呈现出欣欣向荣的景象,儿童文学也因此注入了新的活力。但好景不长,随着政治运动的频繁进行,意识形态出现扭曲,文学观念趋向功利,“政治”、“阶级斗争”、“教育”等被推到了至高无上的地位,文学已为“政治”、“教育”所代替,儿童文学几乎成了政治的附庸、教育的工具。这种状况持续了二三十年。

80年代开始,儿童文学作家和理论家对过去的失误进行反思,重新提出“儿童文学是文学。它要求与政治教育区别开来,它只能把文学的全部属性作为自己的属性”<sup>①</sup>,在儿童文学回归“文学”的道路上作了艰苦的努力,出现了一大批既有较高“文学”性,又有时代“儿童”性的好作品。和五四时期相比,在更高的层次上实现了“儿童的文学”。然而,我们不能不看到,自90年代末以来,随着成人主体意识的涨溢、作者创作个性的过度张扬(甚至有不少作家,把儿童文学创作完全看作是自己的爱好,是个人化、私人化的事)和“儿童反儿童化”等口号的推崇,随着儿童范围的扩大(1989年第44届联合国大会通过《儿童权利公约》,界定“儿童是指十八岁以下的任何人”),随着现实生活中儿童生理、心理早熟现象的出现……儿童文学界又涌起了一股“成人化”的潜流,儿童文学在悄悄“长大”,儿童主体的接受特点受到了一定的忽视。

---

① 曹文轩:《儿童文学观念的更新》,载《儿童文学研究》1986年总第24辑。

因此,从五四时期到现在近一百年儿童文学的历史,实际上也是在“文学”和“儿童”之间摇摆的历史。

## 二、概念简介

关于“儿童文学”这个概念的内涵,众说纷纭,至今尚无定论。各家之说均有一定道理,各有其特定的历史背景和理论依据,当然,有的也存有一定偏颇,不妨罗列铺陈,以供鉴别:

以前所说多偏重“儿童的”,但关于“文学的”这一层,也不可将它看轻……

小学校里正当的文学教育,有这三种作用:(1)顺应满足儿童之本能的兴趣与趣味,(2)培养并指导那些趣味,(3)唤起以前没有的新的兴趣与趣味。

——周作人《儿童的文学》,1920年

周作人所主张的儿童文学是以儿童为本位的文学,既是“文学的”,又是“儿童的”。他更注重的是儿童文学的娱乐性和趣味性。他的主张在五四时期是较有代表性的,明显地带有理想主义的色彩。

儿童文学是教育儿童的文学。

——鲁兵《教育儿童的文学》,1962年

鲁兵自1962年提出“儿童文学是教育儿童的文学”的口号,到1978年,他重申这一观点。从60年代初到80年代初,这一理论影响中国儿童文学达二十年之久。如果放到当时现实和历史背景中去考察,这个口号的提出似乎有其必然性;但从实际结果看,无疑是给中国儿童文学苗圃降了一场浓霜。其最大的问题在于:(1)“教育”的内涵只限于政治思想品德;(2)只有“教育”是目的,其他

都是手段。

所谓儿童文学,是以通过其作品的文学价值将儿童培养引导成为健全的社会一员为最终目的,是成年人适应儿童读者的发育阶段而创作的文学。

——[日]上笙一郎《儿童文学引论》,1969年

上笙一郎认为儿童文学就是“把儿童培养成为社会的人的文学”,他所强调的是儿童文学的社会功能和认识功能。

儿童文学是根据教育儿童的需要而专为少年儿童创作、编写的、适合他们阅读的文学作品。

——北京师范大学等五所院校编写《儿童文学概论》,1982年

这个定义在“教育”功能这一点上和鲁兵是一脉相承的,他的进步之处在于:把创作动机和儿童接受衔接了起来,事实上也是这样:“专为少年儿童创作”的,不一定就“适合他们阅读”。但是,“适合他们阅读”的,不一定就是“专为少年儿童创作”的。所以,这里还缺少了点什么。

现代儿童文学的本质体现为成年人与儿童在审美领域的生命交流。

——汤锐《现代儿童文学本体论》,1995年

这个概念从更大的范围来描述儿童文学特点是从成人和儿童的二度思维来考察,并且把成人和儿童的“生命交流”界定在“审美领域”。

儿童文学是成年人为适应3—17岁的少年儿童的健康成长而创造的文学,是幼年文学、童年文学、少年文学三个层次文学的集合体。少年儿童年龄特征的差异性及其对文学的不同要求决定并

制约着幼年文学、童年文学、少年文学各自具有的本质特征与思想、艺术上的要求,这三个层次的文学都是以其作品的文学价值——认识、教育、审美、娱乐等作用,将少年儿童培育引导成为灵肉健全的社会一员为最终目的。

——王泉根《现代中国儿童文学主潮》,2000年

王泉根是主张将儿童文学分为幼年、童年、少年三个层次的。他认为,这三个层次儿童的年龄特征不同,对文学的需求也不同,因此主张对幼年文学、童年文学、少年文学作分别界定。“三个层次”说不仅为儿童文学特殊性的研究理清了脉络,也更为具体地指导了儿童文学作家的创作。在《现代中国儿童文学主潮》的有关章节<sup>①</sup>中,他对儿童文学的“三个层次”作了详细的阐述。

儿童文学是适合儿童年龄特征、心理和生理发展成长的内在规律和需求,以及性格特点的文学。

——蒋风主编《幼儿文学教程》,1999年

这个定义简洁明了,但内涵丰富,概括了儿童文学的基本要素。从表面上看,只强调了作品和接受主体之间的关系——“适合儿童”,实际上还隐含了以下内容:它没有提“为儿童创作”,但却包含了那些不是为儿童创作而已经为儿童所接受的文学,甚至包括某些成人文学,这样,儿童文学的范围反而更大、更全、更符合实际了,作者也更为广泛了;它没有明确功能,但“适合儿童年龄特征、心理和生理发展成长的内在规律和需求,以及性格特点”的含义就适合儿童身心健康和谐发展,这就是功能,且是更高层次、更全面的功能;它的表述也更为精确,这个定义把基点落到“文学”上,强

---

<sup>①</sup> 王泉根:《现代中国儿童文学主潮》,重庆出版社2000年版,第廿一章、第廿二章。

调了儿童文学的“文学”性(包含审美性在内),语法结构也更顺畅。

以上各家之说,若综合分析一下,我们对“儿童文学”的概念内涵应该会有比较全面的了解。

### 三、“文学”三要

如上所述,“儿童文学”,首先是“文学”。所谓“文学”,是指用语言塑造形象、反映现实生活并表现作者思想感情的艺术。

文学有三个主要特点:

一是语言性。语言是文学的物质材料,所以文学又称为“语言艺术”,这是文学区别于其他艺术门类(如音乐、绘画、舞蹈、建筑等)的主要标志。

儿童文学也是“语言艺术”,是以语言(口头语言和书面语言)为材料和媒介的,但是,儿童文学的语言和成人文学是不同的,它的语言应该是从儿童口头语言中提炼出来的规范语言,它要求以儿童口头语言为基础,又要高于儿童口头语言,是一种规范语言。

二是形象性。文学是通过形象来反映生活、表达情感的,其创作的素材是形象的,作品的构思是形象的,读者的阅读欣赏也一样,看到的是文字,听到的是语言,但在大脑中显现的是形象。离开了形象就谈不上文学创作,也谈不上文学欣赏。这是文学区别于议论文、应用文等同样以语言为材料的文体的标志。

儿童文学也用形象反映生活、表达情感,但是儿童文学的形象和成人文学的形象有所不同。总的说,成人文学有现实的形象,也有虚幻的形象,但更多的是现实的形象。儿童文学有虚幻的形象,也有现实的形象,但更突出的是虚幻的形象(特别是在童话、寓言这些文体中)。即便是现实的形象也和成人文学不同,它必须是适合于儿童接受的形象。举例来说:

《红楼梦》第八回写贾宝玉、林黛玉、薛宝钗三人饮酒,宝玉说

他爱喝冷酒,不愿烫了喝,宝钗这时劝他:

“宝兄弟,亏你每日家杂学旁收的,难道就不知道酒性最热,若热吃下去,发散的就快;若冷吃下去,便凝结在内,以五脏去暖他,岂不受害?从此还不快不要吃那冷的了。”宝玉听这话有情理,便放下冷酒,命人暖来方饮。黛玉嗑着瓜子儿,只抿着嘴笑。可巧黛玉的丫鬟雪雁走来与黛玉送小手炉,黛玉因含笑问他:“谁叫你送来的?难为他费心,那里就冷死了我!”雪雁道:“紫鹃姐姐怕姑娘冷,使我送来的。”黛玉一面接了,抱在怀中,笑道:“也亏你倒听他的话。我平日和你说的,全当耳旁风;怎么他说了你就依,比圣旨还快些!”

黛玉借题发挥,指桑骂槐,短短几行就把黛玉多心而又聪颖的性格特征写了出来,这在成人文学,可以说是传神妙笔。但这里话里有话、话外有音,这种语言的奥妙以及黛玉的性格特征儿童就无法理解。

三是情感性。文学中的语言,以及用语言塑造的形象、景物等都是渗透着作者情感的。这是文学区别于地理书和有些科学文本的标志。地理书和有些科学文本也有形象,也有文字,但它的形象和文字是不带情感的。

儿童文学当然也具有情感性,但它的情感又与成人文学不一样。大的说来,它的情感是双重的,既有儿童的情感,又有成人的情感,是两者的交融、化合。因此,表现在儿童文学中的情感,往往没有像成人文学那样深沉、复杂、隐晦、曲折,而是浅显、清丽、明朗、鲜活。

## 第二节 儿童的接受

儿童的文学接受能力是以他们的生理、心理发展为基础的。

《儿童权利公约》(1989年第44届联合国大会通过)指出:“儿童是指十八岁以下的任何人。”儿童期连同婴儿期也只有17年,同整个人生相比并不算长,但他们的生理机能、心理过程,包括情感意识等都在这一时期通过不断的变化发展逐步成型,而且越是年幼发展变化越快。虽然成人也有变化,但较缓慢。从广义上讲,这短短的17年,浓缩了人类群体几十万年的生理、心理、智能发展的历史。

我们平常所说的儿童年龄特征,主要是指儿童的心理年龄特征,即“在一定的社会和教育条件下,一定年龄阶段的孩子在心理发展上所显示出的一般的、典型的、本质的特征”<sup>①</sup>,这是指整个儿童时期的。由于儿童时期的心理发展变化迅速,又表现为一定的阶段性,因此又把儿童时期分为幼年、童年、少年三个阶段。年龄阶段不同,他们的审美趣味、欣赏习惯、接受能力也显示出阶段性差异。

### 一、幼年阶段

幼年阶段(3—6、7岁)是人生的初始阶段。幼年阶段的孩子天真烂漫,活泼好动,但身心尚未发育成熟,活动范围小,认识能力和生活经验极为有限,游戏是他们的主导活动。他们认识外界多以直观表象的形式进行,带有鲜明的具体形象性。他们的想象发

---

① 浦漫汀主编:《儿童文学教程》,山东文艺出版社1991年版,第14页。

展比较快,以无意想象为主,幻想能力特别强,在他们的心里,万物都是和“我”一样有生命的。情绪容易冲动,注意力持续不长,语言、思维能力相当低。他们有较强的求知欲,喜欢模仿成人的活动并想自己参与,但经验贫乏,能力很低。愿望与能力之间的矛盾是这一年龄阶段儿童心理上的主要矛盾。幼年阶段儿童的心理特征主要表现为直观性、游戏性和幻想性。

杲向真的幼年儿童小说《小胖和小松》有这样一段描写:

小松和姐姐小胖一起到公园去玩,不小心走散了。

小松只管朝前走,当他发现林子里什么人也没有,只有他一个人的时候,他呆呆地站了一会儿,想起了姐姐。要是姐姐在这里多好啊,姐姐准能捉到花蝴蝶,姐姐还会把树叶吹得呜呜响,还会吹《东方红》……小松想着想着就流泪了。他一抬头,看见一棵槐树的枝丫上,有一只大肚子蜘蛛正在结网。小松怕它看见自己在哭,悄悄地用手背抹去了眼泪,可是他觉得大肚子蜘蛛已经看见了,要不它怎么一下子就不动了呢!小松气恼地从地下拣起一块干土块丢了上去,土块没有打中大肚子蜘蛛,却落在自己的肩上。

“不怕你,就是不怕你!”小松鼓着眼,生气地瞪住大肚子蜘蛛。“解放军叔叔,什么也不怕!”他说着,一面很困难地掀起长长的外衣,从皮带上抽出“手枪”——那块长三角形的小木板,举起它对准大肚子蜘蛛“通”地叫了一声,他觉得这个敌人已经被他射死了,他就别上“手枪”,胜利地向前走了。

小松尽管经常和姐姐闹别扭,甚至吵架,但这时想起了姐姐,觉得姐姐什么都好(情绪变化快);他觉得蜘蛛看到他掉眼泪会笑话自己,把三角形小木板当成真手枪使(万物有灵);他对蜘蛛说:“不怕你,就是不怕你!”其实正好说明怕它(愿望和能力之间的矛盾)。最能反映这种矛盾的,要数季颖编译的《小兔逃跑》了:



一天，小兔子想离开家，它对妈妈说：“妈妈，我要逃跑啦！”

妈妈听了，说：“你要是逃跑，妈妈就追你，因为你是妈妈心爱的孩子。”

“要是妈妈追我，我就变成河里的鱼游走。”小兔说。

妈妈说：“你要是变成河里的鱼，妈妈就变成钓鱼人，把你钓上来。”

“妈妈要是变成钓鱼人，我就变成高山上的岩石。”小兔说。

妈妈说：“你要是变成高山上的岩石，妈妈就变成登山人，爬到你跟前。”

“妈妈要是变成登山人，我就变成院子里的花儿。”小兔说。

妈妈说：“你要是变成院子里的花儿，妈妈就变成花匠，把你找出来。”

“妈妈要是变成花匠，找着我，我就变成小鸟逃走。”小兔说。

妈妈说：“你要是变成小鸟逃走，妈妈就变成树，等着你落到树上来休息。”

“妈妈要是变成了树，我就变成一只小船逃走。”小兔说。

妈妈说：“你要是变成小船逃走，妈妈就变成风，把你吹到妈妈喜欢的地方去。”

“妈妈要是变成风，我就逃到马戏团的空中秋千上去。”小兔说。

妈妈说：“你要是逃到空中秋千上去，妈妈就踩着钢丝走到你跟前。”

“妈妈要是踩钢丝来抓我，我就变成一个小孩，逃回家去。”小兔说。

妈妈说：“你要是变成一个小孩逃回家去，我就变成妈妈，抓住那个孩子，把他抱在怀里。”

“哼，要是那样的话，不是和呆在家里做妈妈的孩子一样吗？”

小兔上天入地跑了一圈,最终还是回到了有妈妈呵护的家。想挣脱妈妈的怀抱,逃离家人的保护,但自身能力又不够,从心底里还是把家认作最温暖、最安全的港湾,这正是这个年龄阶段儿童心理特点的真实反映。

1991年,北京师范大学张美妮老师等对北京市的几所幼儿园进行了调查,当问及小朋友为什么喜欢某一篇作品时,大多数孩子说是“好玩”。<sup>①</sup>从“好玩”这两个字里,我们可以得到不少信息:“好玩”,首先是“有趣”、“有味道”,这是对作品内涵的揭示,说明作品很合他们的“口胃”;其次,他们所说的“好玩”还有真正“好玩”的意思,就是“可以玩”,可以让他们亲自参与活动、游戏、娱乐,这既是作品的实现和延伸,也是他们自身的真实体验,后一点对他们更有意义。

这个年龄阶段的儿童喜欢的文体样式是童谣、儿歌、童话和浅近的儿童故事。如《扮老公公》(圣野)、《会打喷嚏的帽子》(蔺力、杨景芝)、《拔萝卜》(根据阿·托尔斯泰作品改编)……他们一边念诵,一边游戏,会玩得不亦乐乎。

## 二、童年阶段

童年阶段(6、7岁—11、12岁)是儿童心理发展的一个重大转变期。这一年龄阶段的孩子已进入学校学习,主导活动已由游戏过渡到学习。学校教育使他们系统地积累了知识,开拓了视野,提高了他们对外界事物的感知能力和语言表达能力。抽象思维能力有了较大的发展,但仍带有很大的具体形象性,有意想象和注意力

---

<sup>①</sup> 张美妮等:《来自读者的报告——北京市部分儿童少年阅读文学作品情况调查》,见陈模主编:《儿童文学创作艺术论》,四川少年儿童出版社1994年版。

的持久性均有所提高。他们已具有初步的阅读能力,求知欲增强,已不再满足已知的东西,对新鲜的事物充满好奇。童年儿童的心理特征主要表现为爱探求、求新奇。

有一首诗叫《小小男子汉》,较好地反映了这个年龄阶段儿童的特点:

有雨衣也不穿,  
穿了雨衣不勇敢;  
有雨伞也不撑,  
撑了雨伞太丢脸。  
噼噼啪啪在水上踩,  
嘻嘻哈哈往雨里钻。  
嗨!  
我们是小小男子汉,  
从小爱冒险。

走大路不新鲜,  
偏踩路边小石板;  
走近路太简单,  
偏要转个大圆圈。  
蹦蹦跳跳多么有趣,  
绕来绕去才叫好玩。  
嗨!  
我们是小小男子汉,  
有劲使不完。

这里说的是小男孩,实际上,这个年龄阶段儿童的性别差异不明显,小男孩、小女孩都这样。

这个年龄阶段的儿童喜欢故事性强、情节曲折、滑稽、趣味性的故事、小说,尤其喜爱童话。童话中的奇人、奇景,超越现实的幻想,怪异、奇妙的情节,和他们的心理、愿望一拍即合,他们可以在虚幻的时空中放飞身心自由飞翔。这就是美国电影《米老鼠和唐老鸭》、英国作家 J.K. 罗琳的长篇系列童话《哈利·波特》风靡全球,郑渊洁的“皮皮鲁”、“鲁西西”、杨红樱的“马小跳”系列作品倾倒小读者(主要是这个年龄阶段的孩子)的主要原因。还有,如林格伦的《长袜子皮皮》、《小飞人三部曲》、《淘气包爱米尔》、《大侦探小卡莱》,诺索夫的《萨夏》、《马列耶夫在学校和家里》,盖达尔《丘克和盖克》等张扬儿童天性的作品,也尤其受到这一阶段儿童的青睐。

### 三、少年阶段

少年阶段(11、12—17岁)是儿童半幼稚半成熟的阶段。少年期儿童的主导活动仍是学习,但其性质和内容已较童年阶段有了大步的跨进,知识经验和对外界的感知能力都有了较大发展。随着知识能力、情感的发展,他们的抽象思维和语言能力迅速得到发展。求知欲很强,开始关注世界、社会、人生的各种问题。独立性与自我意识不断加强,甚至对现成的答案(书上的、家长的、老师的)表示怀疑,虽然存在一定的片面性、表面性。同时,随着身体发育的逐渐成熟,开始注意到两性问题。少年阶段的儿童既有成熟性又有幼稚性,既有独立性又有依赖性,既有自觉性又有盲动性,是“最动荡、最易变化、最不安稳的一个时期”(克鲁普斯卡娅)。

刘心武的小说《我可不怕十三岁》细腻而准确地展示了这一年龄阶段儿童的内心世界和心理特点,其中有这样几段:

自从我上了初一以后,心里头结了无数个疙瘩。我提出的问题,老师、家长以及我所碰上的人,不是不给我正面回答,就是说

他们也弄不清,这倒还罢了,他们竟常常责怪我不该提出那样的问题来,这就在我心里结上了一个又一个的疙瘩。

哼,他们不回答我,我自己来解答!我要靠自己的力量,把一个又一个的疙瘩全解开!

电视上正播出一部电视剧,嘿,你以为我看不出来吗?——那个女英雄身中数弹,可偏不死,她抿着个嘴、瞪着双眼,扔出一个手榴弹去,“轰”的一声,不消说,五六个坏蛋反倒全报销了!他们骗谁呢,那些个什么编辑呀,导演呀——骗小学生还差不多,我可是中学生了,谁还相信那一套!我立刻指着荧屏说:“那几个坏蛋真是傻帽儿!就算开头没把那女的打死,见着她举起手榴弹了,也得赶紧补几枪呀,怎么能挤成一团干等着挨炸呢?”

妈妈一听就烦了,她谴责我说:“你怎么能向着坏蛋呢?你这样下去还得了吗?是非不分,爱憎不明……”

可是电视剧底下的场面更滑稽:另一个女英雄,搞地下工作的,打扮得妖里妖气;坏人发现她了,来逮她,人家把手枪举起来了,她呢,把手里的扇子甩过去——那扇子上原来有尖刀,刀尖一下子扎进了坏蛋的手背,坏蛋手里的枪掉在了地下……

没等我发话,爸爸忍不住哈哈地笑出声来,他连连摇头说:“瞎编!唉,瞎编……”

我立刻补上去说:“什么破节目呀,给他们一个‘大哄子’!”

……

我觉得大人们——从老师到家长,从邻居到偶然遇上的人——对我们实在是太不平等。不知怎么搞的,最近我心里总有那么一种反叛的情绪,大人不许我问的问题,我偏要问;大人不让我知道的事,我偏要知道;大人不准我干的事,我偏要干。

……

我忽然变得爱照镜子了。上小学的时候,镜子对我毫无意

义——除非公园里花钱才让我照的哈哈镜——我那时候甚至记不清究竟有几面镜子,可是现在我不仅充分地利用着洗手池上的小镜子、爸爸妈妈屋里那大立柜的穿衣镜和妈妈那梳妆匣上的椭圆形镜子,而且,我那磁铁形状的塑料铅笔盒中,也有一面专供我使用的小镜子。现在不用妈妈催促,我就能主动地把脸洗干净,而且绝不让耳朵背后留存污垢;我一个月里至少在洗澡堂里洗两回澡,过去总是爸爸带着我去,现在,对不起,他叫着我的时候,我总是“没工夫”,而我去了的时候根本不约他。在澡堂沐浴的时候,我特别有一种异样的感觉,就仿佛从我身体里窜进去,流动着一种原来不属于我的东西……

这篇小说以主人公——小凯内心独白的方式,对少年期儿童的心理世界作了较深的挖掘,小凯的思想情感经历具有较广泛的代表性。

少年期儿童的阅读兴趣开始分化,趋向多元,并能根据自己的个人爱好作出选择。此时,他们对小说(包括传奇小说、写实小说、科幻小说、心态小说等)的兴趣已超过童话和生活故事。一个十六七岁的少年,他的阅读能力和成人已没有多少区别,在记忆、思维、情感的敏感度方面,甚至超过了成人。像《独船》(常新港)、《第十一根红布条》(曹文轩)、《阿诚的龟》(刘厚明)、《小红马》(美国,斯坦培克)这样体现成人对现实的深层感悟的作品也完全能被他们所接受。

以上三个年龄阶段的划分是大致的,实际上儿童阶段是一个渐次变化、渐次发展的过程,一个孩子的成长上半年和下半年也是不一样的,并不像水那样,随着温度的变化,有明显的固体、液体、气体三态变化。其次,三个年龄阶段的接受心理也是就儿童的一般情况而言的,在实际接受中,除了年龄差异外,还有其他差异。如性别差异,男孩的外倾性和倔强性高于女孩,而女孩的情绪性和

掩饰性高于男孩,所以男孩更喜欢武侠、军事、冒险类的作品。如智力差异,一个智力超常的幼年儿童,其阅读年龄可能会达到童年、至少少年的程度;反之,一个智力发展落后的童年期或者少年期儿童,其阅读能力可能还停留在幼年的水平。如文化地域差异,西方儿童从小知道阿波罗神,他们往往把文学作品中的太阳想象为人的模样,而东方儿童一般不会有这样的想象;反之,东方儿童从小知道嫦娥、玉兔的传说,而西方儿童就没有这样的文化遗传。

由于儿童读者的心理年龄特征和性别、智力、文化、地域等的不同,他们的审美趣味、欣赏习惯、接受能力也会是千差万别的。儿童文学只有不断丰富自身,才能满足儿童多样化的审美需求。

此外,还有一种情况值得重视。如从文学作品对读者所提供的信息而言,大致上是同一年龄阶段的作品供给同一年龄阶段的儿童(这里已包含了略高于年龄阶段的因素),但也有交叉情况,如同一篇作品,既适合于相应年龄段的儿童阅读欣赏,也适合于其他年龄段的儿童,有的甚至也适合于成人读者,这种老少皆宜的情况在接受中是存在的。如台湾作家林焕彰的《公鸡生蛋》:

天暗暗,地暗暗,  
公鸡说:  
喔喔喔,我要生蛋!  
喔喔喔,我要生蛋!  
喔喔喔,我要生个好蛋蛋!

天亮亮,地亮亮,  
公鸡跳到屋顶上:  
喔喔喔,出来了!  
喔喔喔,出来了!  
喔喔喔,真的出来了!

我生了个好大好大的金蛋蛋！

这样的作品,幼年儿童能欣赏,童年儿童、少年儿童,甚至成人读者也喜欢。

还有如《吹牛大王历险记》、《鲁宾逊漂流记》、《西游记》中的一些片断,前者不是专门为儿童所写的,后两者本是成人作品,但也深为儿童读者所喜爱。像这样一些作品,儿童和成人都能从中获得不同的审美享受和意义内涵。

幼年阶段、童年阶段、少年阶段儿童的接受虽有大致的区别,但也有作为整个儿童年龄阶段的共同之处,如对“儿童”文学形象的情有独钟,对生动有趣的情节特别爱好,对新鲜幽默的语言的格外喜欢等。因此,儿童文学的创作,除了关注三个年龄阶段的差别外,更应注意整个儿童阶段的共同特点。

### 第三节 多元的功能

儿童文学的功能是什么?有人说是“娱乐”(周作人、胡适等),有人说是“直面人生,正视现实”(范泉、茅盾等),有人说是“教育”(贺宜、陈伯吹、鲁兵等),有人说是“审美”(刘绪源等),有人说是各种功能都有其“必然性与限定性”(汤锐等)……儿童文学的功能之争,从五四时期一直延续到现在,至今还没有形成统一的说法。

首先,讨论儿童文学的功能,还得回到“文学”和“儿童”两个基点上来。一是,儿童文学是“文学”,它必然有文学的功能。文学活动作为一种审美活动,作为艺术美的重要形式,它的主要功能应该是审美。本章第一节对“文学”的定义主要是从认识论反映论的角度考虑的,如从美学的角度讲,则“文学”可定义为:“是用语言文字



塑造形象,反映社会生活的美丑属性,表现作者审美意识的艺术。”<sup>①</sup>那么儿童文学的主要功能也应该是“反映社会生活的美丑属性,表现作者审美意识”。二是,儿童文学是“儿童”的文学,又有其特殊性,这种特殊性主要表现在儿童有别于成人的审美趣味、审美习惯、审美能力上。因此,很显然,儿童文学的主要功能也是审美,不过是符合儿童心理年龄特点的审美。

但事情并不这样简单,儿童是人类的未来,民族的希望。“童年的情况便是将来的命运”(鲁迅)。“儿童是人生个体生命的开始,是人类群体希望之所在。不管在什么时代、什么社会、什么民族,儿童总是与希望、未来和理想联系在一起的,因而也总是被视为需要特别加以呵护的对象。”<sup>②</sup>每个时代、每个社会、每个民族无不对少年儿童寄予厚望,按照社会规范、教育要求、人性理想为少年儿童的成长设计蓝图。尽管这种期望、这种设计是一厢情愿的,有时甚至是错误的,违反儿童本性的,但不管怎样,它是一定时代、一定社会的群体意识。正因为这样,作为孩子精神食粮的儿童文学,无论是作家的创作意图,还是教师、家长的选择意向,无不受到这种群体意识的制约。于是,儿童文学中又不能不掺入社会、成人的好心“呵护”。而这种“呵护”往往是综合的,其中有很多非审美的成分。

其次,儿童走近文学、接受文学都是从“好玩”、“有趣”开始的。“好玩”和“有趣”并不是纯审美的,有的是寓“教”于乐的,有的是寓“理”于乐的,有的是寓“知”于乐的,有的是寓“言”于乐的。对儿童来说,他只要觉得“好玩”、“有趣”就愿意接受,至于是不是“审美”,

---

① 王世德主编:《美学辞典》,北京知识出版社1986年版。

② 王泉根:《高扬儿童文学“以善为美”的美学旗帜》,载《中国儿童文学》2004年第3期。

他根本不知道,也不会去顾及。而且儿童成长的需求也是多方面的,他们不但需要“美”的滋润,还需要其他养料的哺育。

再次,根据传统和现状分析,有一些非纯文学的文体(如寓言,图画文学,儿歌中训戒歌、问答歌、数数歌、颠倒歌、谜语歌,还有科学文艺等)也归属于儿童文学之中。也就是说,儿童文学这个家族中存在着非文学的成员,“儿童文学”和“儿童读物”、“儿童欣赏物”还没有完全剥离,它们之间仍有着千丝万缕的联系。儿童文学中的有些文体、有些作品,确实只是把审美作为一种手段、一种工具、一种过渡,而把另外功能的实现作为真正的目的。

正因为这样,儿童文学的功能才显示出它的多元性、丰富性,除审美功能(这当然是主要的)之外,还有教育、娱乐、认识、语言等功能。也就是说,审美是儿童文学的主要功能,但不是唯一的功能。这也是儿童文学区别于成人文学的特点之一。

## 一、审美功能

刘绪源认为,儿童文学是“供儿童审美的文学”,“文学的审美作用与教育作用、认识作用,其实并不处在同一个平面上,三者决不是并列的。文学的作用,首先必然是审美作用(甚至可以说,文学的作用只能是审美的作用)。只有经历了审美的过程,只有在审美过程中获得了内心的悸动和愉悦,这种心理的变化才有可能转化为其他,比如,转化为一种新的认识眼光或认识能力,转化为一种类似于教育的效果。也就是说,只有以审美作用为中介,文学的教育作用与认识作用才有可能实现。……只有从文学审美这座‘独木桥’上走来的认识与教育,才是真正属于文学的,可以区别于

一般的认识与教育的”<sup>①</sup>。这就是有名的文学审美“独木桥说”。

刘绪源是较早提出儿童文学是“审美的文学”的一位,在他看来,儿童文学和成人文学一样,它的功能“首先必然是审美”,至于“教育”和“认识”等,一方面不占根本的、主要的地位,另一方面也不是必不可少的,它可以有,也可以没有。没有“教育”和“认识”等功能,照样是文学;但如缺失了“审美”功能,那就不能称之为“文学”了。“像孔夫子所谓‘多识草木鸟兽之名’是不能算在其中的,《伊索寓言》中那些篇末的硬凑上去的教训也不能算在其中。”<sup>②</sup>

其次,审美之外的其他功能,只有以审美为核心、与审美相结合、甚至成为审美的有机成分后,才能取得其存在的价值和意义。

这从文学的整体功能来看无疑是正确的。

实际上,审美是儿童文学的主要功能这一点,在儿童文学界已得到较为广泛的认同。如浦漫汀主编的《儿童文学教程》把儿童文学的作用概括为四点:教育作用、认识作用、美感作用和娱乐作用。虽然美感作用位列第三,但书中说:“美感作用是非常重要的。从根本上说,儿童文学就是为了满足小读者的审美需要而存在的。作品的一切社会功用也都只能通过艺术美而完成,而付诸实现。”<sup>③</sup>汤锐是主张儿童文学“教育”、“美育”、“娱乐”、“再现人生”等功能各有其“必然性与限定性”的,但她在总结时说道:“总之,一种事物的功能可以有多种多样,但最重要的功能是与事物之本质

---

① 刘绪源:《对一种传统的儿童文学观的批评》,载《儿童文学研究》1988年第5期。

② 刘绪源:《儿童文学的三大母题》,少年儿童出版社1995年版,第71—72页。

③ 浦漫汀主编:《儿童文学教程》,山东文艺出版社1991年版,第10页。

紧密相关的。从本质出发,我们不难发现儿童文学的功能最终是属于审美的,是以审美化的语言、结构、思想和感情去重造童年人生和以审美化的想象、联想、参与和再创造去体验那被重造了的童年人生,成人与儿童就这样在文学中寻到了一条相互沟通、交流的最佳途径。在审美的交流过程中,一切传递、反馈、宣泄、代偿、净化、娱乐、表现、再现等等,尽在不言之中。”<sup>①</sup>

这里还有一个问题需要说明,既然儿童文学的主要功能是“审美”,那么,在儿童文学中,“审”的是什么“美”呢?也就是说,什么是儿童文学的美学特征呢?

儿童文学真正的美学特征就在于成年人与儿童的两种审美意识的互融互渗、对立统一,儿童文学的美学魅力也正在于成年人与儿童两种审美意识的对立统一。

——汤锐《现代儿童文学本体论》

这是从儿童文学的作者和读者的特殊性方面讲的,儿童文学的美学特征既不纯粹是成人的,又不纯粹是儿童的,是两者的对立统一。

与成人文学大致倾向于“以真为美”的美学取向不同……“以善为美”是儿童文学的基本美学特征。

——王泉根《高扬儿童文学“以善为美”的美学旗帜》

这是和成人文学相比较,更主要的是就儿童文学的终极目标——“人(儿童)的自身的完善”而言的。

---

<sup>①</sup> 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第162—163页。

儿童文学的美学特质,主要表现在纯真、稚拙、欢愉、变幻、朴素这几个方面。

——黄云生主编《儿童文学教程》

刘绪源和汤锐所述比较宽泛,该书作者所说的“美学特质”已涉及儿童文学的具体内容和形式(文中对这五个方面作了详细的论述)<sup>①</sup>。

其实,不管是从哪个角度讲,儿童文学的“美”还是在儿童文学里面,最终还是得落实到儿童文学特有的“语言”、“形象”、“情感”特点上(详见本章第一节“‘文学’三要”)。

## 二、教育功能

儿童文学有教育功能,这是一种客观存在。即便是在对“教育工具论”强烈指责的八九十年代,儿童文学界也没有完全否定儿童文学的教育功能。

曹文轩是极力主张“儿童文学是文学。它要求与政治教育区别开来,它只能把文学的全部属性作为自己的属性”的,但他同时也指出:“文学当然具有教育作用,排斥了这一作用,文学是不完善的。”<sup>②</sup>

刘绪源也没有完全否定教育功能,他只不过是强调:这种教育必须经过“审美”这座“独木桥”来达到。“然而儿童期又是具有二重性的:它既是相对独立的,真正的人生,同时又确是要向成人过渡的。所以,包含一定教育价值的儿童文学,也自有它存在的理

---

① 黄云生主编:《儿童文学教程》,杭州大学出版社,1996年版,第23—28页。

② 曹文轩:《儿童文学观念的更新》,载《儿童文学研究》1986年总第24辑。

由。但这类作品应当同杜威与皮亚杰所强调的理论相一致,即不是成人作者将自己的结论塞到作品中去,而是让儿童读者在艺术形象中‘自然地理解事物的意义’,‘自动地发现现实’。”<sup>①</sup>

就连郑渊洁那样极力张扬游戏精神的作家,也没忘记对儿童的“教育”,在《皮皮鲁外传》、《鲁西西外传》、《黑黑在诚实国》中,就有对儿童缺点的揶揄,只不过这种揶揄是以轻喜剧的形式表现出来的,不像传统的教育性童话那样有正襟危坐的沉重感而已。

儿童文学之所以注重教育功能,除了本节开头所述的原因外,还有以下一些原因:

一是缘于传统延续。儿童文学重视教育功能,是中外儿童文学的一贯传统。就中国而言,从现代儿童文学开山之作——叶圣陶的《稻草人》,到冰心的《寄小读者》,到张天翼的《大林和小林》,到40年代华山的《鸡毛信》、管桦的《雨来没有死》……都有明显的“教育”、“认知”倾向,至于50年代至70年代的作品,那简直是一片“教育”的海洋。虽然到80年代以后,人们对这种“教育至上”的现象进行了深刻的反思,甚至大有反其道而行之之势,但是,传统并不是一根有形的绳子,一刀就可以割断的,注重“教育”还是一大批作品的主要特色。就外国而言,从《伊索寓言》(不是专门为儿童所作),到夸美纽斯的《世界图解》(第一本为儿童创作的儿童读物),到《贝洛童话》、卢梭的《爱弥儿》、《格林童话》、安徒生的童话、科洛迪的《木偶奇遇记》、亚米契斯的《爱的教育》、班台莱耶夫的《表》、盖达尔的《铁木儿和他的队伍》,也都经历了从“形象教育”到“寓教于乐”的发展过程。

二是基于教育内涵。就教育的广义而言,它包含两方面的内

---

<sup>①</sup> 刘绪源:《现代教育学对儿童学的启迪》,载《浙江师范大学学报》1993年第2期。

容,知识经验的传授和人格人性的塑造。这两点大致包含在任何精神产品的实现过程中。而儿童文学作为以形象、情感的力量感染儿童、参与儿童人格人性塑造的精神产品,当然应纳入广义的教育范畴之内。

三是确有作品依据。“教育”和“审美”并不是相互对立的,它们是可以和平共处的。如张天翼的《大林和小林》、徐光耀的《小兵张嘎》、科洛迪的《木偶奇遇记》……都是兼具教育性和审美性,并且深受小读者欢迎的作品。

但是,我们在承认儿童文学有教育功能的同时,应该注意以下几点。

### 1. 教育功能不是必然的

就某一篇作品而言,它可能没有明显的教育功能,但仍然会是好作品。因此,我们在评价作品时,不能以是否具有教育功能作为标准。

### 2. 教育功能必须在审美过程中实现

教育功能必须在审美过程中实现,否则就是形象化的教育。在形象化教育中,“教育”是“主菜”,“审美”不过是“调料”,这就颠倒了主次。

下述其他功能的实现也是如此,不作赘述。

## 三、娱乐功能

谁都没有否认过儿童文学的娱乐功能,周作人、胡适等甚至把娱乐功能视为儿童文学的主要功能,即便是在六七十年代“政治”、“教育”冰封大地之时,也还有“儿童情趣”在萌芽。儿童文学之所以要强调娱乐功能,有以下原因。

### 1. 和儿童身心的发展相吻合

儿童时期是生理、心理发展迅速的时期,他们身上有使不尽的

能量要散发,有很多离奇的幻想在发芽,有很多美好的愿望要开花。他们好动,好玩,好奇,就是大白天,也会做三个好梦,就是两只小狗打架,也能演绎成一场闹剧。儿童文学的娱乐功能恰好能满足儿童的这种天性需求。在运动中,在游戏中,在哈哈大笑中,能使他们的体能和情感得到最大限度的宣泄,同时又使他们被现实所压抑的渴望得到有效的补偿。孩子一旦进入娱乐的天地,会放飞精神,古今中外去畅游,上天入地去幻想,会突破时空的约束,张开心灵的翅膀,遨游于自由自在的理想世界。“快乐,对孩子来说不仅能够振奋精神,还有利于他们的生长发育,对他们的身心健康的更为健全和自信心的增强有不可低估的积极效果。”<sup>①</sup>所以,我们不要低估了“哈哈大笑”的作用,“哈哈大笑”与游戏、娱乐一样,不需要另外功能的支撑,它本身就是很有意义的。席勒说:“只有当人是完全意义上的人,他才游戏;只有当人游戏时,他才完全是人。”<sup>②</sup>

### 小耗子(传统儿歌)

小耗子,  
上灯台,  
偷油吃,  
下不来,  
吱儿吱儿叫奶奶。  
奶奶不肯来,  
叽哩咕噜滚下来。

---

① 浦漫汀主编:《儿童文学教程》,山东文艺出版社1991年,第10页。

② 席勒:《审美教育书简》,冯至、范大灿译,上海人民出版社2003年版,第124页。



你说这首传统儿歌它有什么教育功能？有什么认识功能？没有！但它有娱乐功能，有审美功能，所以千百年来令幼年儿童百赏不厌。

## 2. 和儿童接受文学的动机相关联

文学接受和教育、认知等最大的区别在于：文学接受是“我要……”，是一种内在的需求，是自觉自愿的选择；教育、认知等在很多情况下是“要我……”，是一种外在的要求，有时甚至是带有强制性的传授输入，如红灯亮时不能穿马路、上课不能随便讲话、人为了生存需要掌握一定的知识技能等等。如上所述，儿童走近文学，接受文学，并进而喜爱文学，在很大程度上是为了满足自己的好奇心。年龄越是小的孩子，游戏、娱乐的成分越大，游戏原本就是他们生活的重要组成部分。在幼年文学中，还有一些专门供他们边念、边玩的文体类型，如儿歌中的“手指歌”、“抉择歌”等，柯岩的《坐火车》（作品见第六章文后“附”）就是一首趣味性、娱乐性都十分突出的游戏歌。还有一些童话、故事也是可以用来表演的，如《萝卜回来了》（方轶群）、《小马过河》（彭文席）、《小蝌蚪找妈妈》（方惠珍、盛璐德）、《拔萝卜》（[苏]阿·托尔斯泰）、《学数数》（[苏]诺索夫）等。

## 3. 和各种功能的实现相协调

从总体上说，儿童文学应是快乐的文学，只有在愉悦的氛围里，在快乐的接受中，诸如教育功能、认识功能、审美功能等才能实现。作品若是索然无味，儿童就毫无阅读的兴趣，这样，教益再多也无法收到应有的效果，一切功能只能是空话一句。

儿童文学的娱乐功能是重要的，我们不能忽视，不过，文学毕竟不是游戏，如强调过了头，把娱乐作为儿童文学主要的或唯一的功能，那就会产生负面影响，会使儿童文学失之浅薄、轻飘。特别是对少年期儿童而言，深厚、凝重、预演人生的作品，更是不可缺

少的。

#### 四、认知功能

这一点从“教育”的广义上说,也可归入“教育”的范畴,把它单独列出来,主要是从认识知识技能的角度考虑的。文学是从整体上反映社会生活的,成人文学也有认知功能,而儿童文学的认知功能相对比较突出。这是因为,儿童处于人生的最初阶段,他们知识浅薄,技能水平不高,因此,从成人的角度讲,有向儿童传授知识技能的义务,从儿童的角度讲,也有接受知识技能的需要。如科学文艺,实际上就是用形象的方式传授科学知识,如从其内核说,它所注重的就是认知功能。如凡尔纳的《月界旅行》和《地界旅行》、高士其的《我们的土壤妈妈》、方惠珍、盛璐德的《小蝌蚪找妈妈》、郑文光的《神翼》等。又如儿歌中的问答歌、古怪歌(颠倒歌)、数数歌、谜语歌等,也大都以认知为主要倾向。

除了上述功能外,儿童文学还有语言功能(幼儿园历来设有“语言”课或“语言”活动,其主要目的是发展孩子的语言,所采用的材料基本上是儿童文学作品)、心理功能等,本书不作赘述。



## 第二章 作者特点

为什么当人们远离童年以后反而会突然动笔写儿童故事？我们是为孩子们写作吗？我们是否也是为自己的快乐或忧虑而写？我们写的是悲剧还是童谣？

——[芬兰]多维·扬森



## 第一节 双重身份

儿童文学的作者主体是成人,读者主体是儿童,通俗点说,儿童文学是“大人写给小孩看”的文学。这是儿童文学和成人文学的最大区别,也是儿童文学创作的最大特点。儿童有儿童的世界,成人有成人的世界,总的说来,儿童的世界是感性的、幻想的、情感的、诗意的,而成人的世界是理性的、现实的、功利的、平庸的。丰子恺说:“成人的世界,因为受实际的生活和世间的习惯的限制,所以非常狭小苦闷。孩子们的世界不受这种限制,因此非常广大自由。年纪愈小,他的世界愈大。”丰子恺的小儿子瞻瞻,年纪最小,他所处的世界最广大自由:“他见了天上的月亮,会认真地要求父母给他捉下来;见了已死的小鸟,会认真地喊它活过来;两把芭蕉扇可以认真地变成脚踏车;一只藤椅子可以认真地变成他的黄包车;戴了铜盆帽会立刻认真地变成新官人;穿了爸爸的衣服会立刻认真地变成爸爸。……”<sup>①</sup>在这里,孩子知识经验贫乏的缺点恰好成了他们驰骋想象的优势,他们可以不受时空的限制,可以突破人与物的界限,可以超越现实规范和科学理念的定势,无拘无束地放飞心灵,遨游于自己的世界。到了成年,自以为什么都知道了,反倒折断了幻想的翅膀,结结实实地掉在了地上。

文蒂小时候也跟彼得·潘飞去“永无岛”,后来长大了,做了妈妈。彼得·潘又来了,女儿珍妮一遇到彼得·潘,很快就学会了飞翔。这时,珍妮和文蒂之间有这样一段对话:

---

<sup>①</sup> 丰子恺:《谈自己的画》,见《丰子恺文集》(第五卷),浙江文艺出版社1992年版,第467页。

“那是好久以前的事了，宝贝儿，”文蒂说。“唉，时间过得真快，像飞一样！”

“时间会飞吗？”珍妮机灵地问，“也像你小时候一样飞吗？”

“是的，你知道吗？珍妮，我有时候也怀疑我自己是不是真的飞过。”

“你当然飞过。”

“可是，那会飞的可爱的时代哪里去了呢？”

“妈，你现在为什么不能飞了呢？”

“因为我长大了，乖孩子。人长大了就会忘记怎样飞了。”

“为什么忘了呢？”

“因为他们不再有孩子的欢乐了。他们失去了天真，有心思了。只有欢乐的、天真的、无忧无虑的人才会飞。”……

——[英]杰·姆·巴里《彼得·潘》

是啊，只有孩子是“欢乐的、天真的、无忧无虑的人”，孩童时代是一个会飞的时代，人一长大，就“失去了天真，有心思了”，怎么也飞不起来了。

小飞人卡尔松住在小家伙家的房顶上，这事只有小家伙知道：

“我已经对你们说了，他的名字叫卡尔松，住在上头屋顶上，”小家伙说。“这有什么奇怪的呢？人难道不可以爱住哪里就住哪里吗？”

“别嘴硬，小家伙，”妈妈说，“你要是知道你怎么把我们吓坏了就好啦！一场真正的爆炸。会把你也给炸死的！难道你就不懂吗？”

“我懂我懂！可卡尔松是天下第一的蒸汽机专家。”小家伙回答着，两眼认真地瞧瞧他妈妈。

妈妈怎么会不懂这个道理呢：天下第一的蒸汽机专家说要检

查安全阀,那是不能说“不行”的呀!

“你自己做事得自己负责,”爸爸严厉地说,“别把过错推在一个根本不存在的屋顶上的卡尔松什么的。”

“不对,”小家伙说,“他存在!”

“而且还会飞!”哥哥嘲笑地接上去说了一句。

“真的会飞,”小家伙回答说,“我希望他再飞到我家来,让你自己看一看。”

“最好明天就飞来,”姐姐说,“要是我亲眼看到这位住在屋顶上的卡尔松,小家伙,我答应给你一块钱。”

“明天不行,明天你看不到他,因为他明天要飞到工厂去给马达加油。”

“好了,胡话说够了,”妈妈说,“你最好看看你的书架像什么。”

“卡尔松说这是小事,没什么大不了!”小家伙跟卡尔松一模一样的摇摇手,要人根本犯不着为书架上那几个斑点不高兴。

可小家伙说的话也好,做的手势也好,妈妈都不要听不要看。

“卡尔松是这么说的?”她很严厉地说。“那你转告他,他要是再一次把鼻子伸到这里来,我要揍得他一辈子忘不了。”

小家伙一声不吭。妈妈竟打算揍天下第一的蒸汽机专家,小家伙觉得这太可怕了。这么个倒霉日子,一切真是颠颠倒倒,好不了啦。

——[瑞典]林格伦《住在屋顶上的卡尔松》

这是一个童话的情节,这一情节是很有象征意义的。林格伦不仅是一个著名的儿童文学作家,还是一位出色的心理学专家,它至少能够说明这样两点:(1)成人世界和儿童世界的区别。小飞人卡尔松是幻想的象征,童真的象征,儿童世界的象征。这些在小家伙心里,是确确实实、真真切切地存在着的。而他的父母(成人)是用理性、现实的思维来考虑这事的,他们不相信小飞人的存在,在



他们看来,小飞人也不可能存在。儿童世界和成人世界在这里就发生了冲突,而且谁也说服不了谁。所以小家伙觉得:“这么个倒霉日子,一切真是颠颠倒倒,好不了啦。”而这句话也是他的爸爸妈妈想要说的。(2)同样是儿童,幼年阶段和童年阶段、童年阶段和少年阶段也是有区别的。小家伙的哥哥姐姐是少年阶段的儿童,他们刚从小家伙这个年龄阶段走过来,他们也不相信小家伙的话,也和他的父母一起嘲笑小家伙。这说明了什么?因为他们的知识水平、生活经验比小家伙高出了不少,因此失却了部分童真。

既然儿童有儿童的世界,成人有成人的世界,它们是如此的不相同,那作为“大人写给小孩看”的儿童文学,该怎么创作呢?

一种办法是成人变成儿童,但这不可能,也不应该。说不可能是因为:出水入水,已非斯水,儿童时期人人必须经过,但人人只有一次,要想再回去,“此路不通”。一个人已成为成人,要想重新变成儿童,就像蝌蚪已经变成青蛙,要再变回蝌蚪一样。说不应该是因为:儿童的审美水平毕竟是比较低的,成人不能一味迁就儿童的审美水平,而应该以适当的高度去引导他们,激发他们的审美情趣,发展他们的审美能力,正是从这个意义上,阿·托尔斯泰说:“作家任何时候都不应该去写专门给儿童们看的作品——不应该把自己降到儿童理解力的水平;不应该屈膝蹲在儿童面前,故意把自己装扮成一个小孩子。”<sup>①</sup>

因此,我们只能尽量向儿童的世界靠近,“和儿童站在一起”,“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

---

① [俄]阿·托尔斯泰:《儿童读物》,见周忠和编译《俄苏作家论儿童文学》,河南少年儿童出版社1983年版,第25页。

以儿童的心灵去体会……”<sup>①</sup>但这只能说是向儿童靠近,而不就是儿童,“在儿童文学创作中,作家不可能真正地用儿童的眼睛去看、用儿童的耳朵去听、用儿童的心灵去体会他所要描绘刻画的一切,蹲下来虽然能求得表面上与儿童相似的高度,但蹲下来讲话总是不自然的、做作的,因而也是很累的、不能长久的……”<sup>②</sup>

由此可知,儿童文学作家在创作时,不可能完全将自己的审美意识、审美情趣、审美心理调整到儿童的水准和状态,他总是在作品中自觉不自觉地渗透着自己(成人)的审美意识、生活经验、人生观、价值观……

另一种办法是成人只顾表现自我,不顾及儿童读者的反应,就像“三味书屋”里那个“先生”那样,“将头仰起,摇着,向后面拗过去,拗过去”,只顾自己念书,不管孩子的感受,但这不允许。首先,任何一个有责任感的作者都是有读者意识的,成人文学的作者也同样。琼瑶选择的主要是多情男女,金庸选择的主要是休闲阶层,宋代话本选择的是市民,赵树理选择的是农民。虽然,有些成人文学的作者,主要是从事严肃文学创作的作者,他们的读者意识是比较淡漠的,他们眼中的读者是一个广泛的、模糊的对象,他们按照自己的审美理想进行创作,让作品自己去寻找“知音”。但绝大多数作者心中还是有读者的。其次,作为儿童文学作者,他的读者对象是明确的,因而,作者的创作就必定受到应有限制,即要符合儿童的接受能力和审美需求,反映儿童眼前的世界和心中的世界。“一个写儿童读物的作者,应当考虑到读者的年龄的一切特征,不

---

① 陈伯吹:《谈儿童文学创作上的几个问题》,载《文艺月报》1956年6月号。

② 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第166页。

然他写的作品就会没有对象,无论是儿童或成年人都不会需要它。”<sup>①</sup>儿童文学作者如过分强调主体意识(成人意识)的发挥,把创作看成是完全私人化、个人化的事情,实际上是无视儿童读者、对儿童不负责任的表现(有些作家强调自己的创作仅仅是因为自己“生命的需要”,那是因为他们的儿童天性所致)。

既然如此,只有一种办法:成人调整自己的心理状态,尽量使之接近儿童,达到创作主体(作者)与欣赏主体(读者)审美意识的和谐统一。“儿童文学的接受者——儿童的心理结构正处于从较低阶段向较高阶段不断发展的过程中,与成人的心理结构存在着巨大的‘时间差’。当作为儿童文学作家的成人进入创作过程时,这种时间差必然要通过心理时间的调整得到缩短,以使作家的创作心境逼近儿童的心灵。”<sup>②</sup>总的说来,儿童的审美意识是幼稚年龄阶段上的审美意识,具有幼稚性;成人的审美意识是成熟年龄阶段上的审美意识,具有成熟性。幼稚性既表现为低级、肤浅,这总是不足取的,成人作者应以自己成熟的审美意识给予引导,使其向高级、深入的方向发展;幼稚性又表现为纯真、鲜活,这是儿童所特有的,是儿童情趣之所在,具有独特的审美价值,成人作者应该尊重它,呵护它,吸收它。这样,在儿童文学创作中,成人的审美意识始终处于主导地位,给儿童审美以恰当的引导;另一方面,儿童的审美意识又始终制约着成人作者,发挥其能动作用,处处居于台前,而把成人的审美意识隐藏在幕后。

既是成人,又不完全是成人;既顾及儿童,又不完全是儿童;既

---

① 高尔基:《论题材》,见周忠和编译《俄苏作家论儿童文学》,河南少年儿童出版社1983年版,第151页。

② 方卫平:《我国儿童文学研究现状的初步考察》,见《儿童文学的当代思考》,明天出版社1995年版,第9页。

是成人,又是儿童,是成人和儿童的化合,是成人精神生命和儿童精神生命的交融。这就是儿童文学作者的双重角色身份。只有具备了这样特殊的素质,才能称得上一个真正意义上的儿童文学作家,才能创造出“成年人与儿童在审美领域的生命交流”(汤锐)的儿童文学作品来。

周作人把这种情况称为“第三的世界”,他在评价安徒生童话时说:“他的大多数作品大抵是属于第三的世界的,这可以说是超过成人与儿童的世界,也可以说是融和成人和儿童的世界”。<sup>①</sup>

## 第二节 二类六型

按照不同的标准,可以把作者分成不同的类型,本书是探讨儿童文学创作的,就按作者的创作动机分类,称为动机类型<sup>②</sup>。

所谓动机,指的是引起和维持个体活动,并使活动朝向某一目标的内部动力。任何人只要是有意识地去做某一件事,那一定是从一定的动机出发的,儿童文学的创作更是如此。按照心理学的观点,动机是从需要出发的。人的需要可以分为五个层次:生理需要、安全需要、爱的需要、尊重的需要和自我实现的需要。从事文学创作显然是出于自我实现的需要。

人之所以献身于某一事业、号召、使命或工作,即实现自我或达到超我,其动机在于“内在的需要”和“外在的要求”。“内在的需

---

① 赵景深、周作人:《关于童话的讨论》,见赵景深编《童话评论》,新文化书社1924年版。

② 黄云生:《论儿童文学作家的类型》,见《黄云生儿童文学论稿》,漓江出版社1996年版;[日]上笙一郎:《儿童文学引论》,四川少年儿童出版社1983年,第43—46页。

要”主要体现为“我要……”，“外在的要求”主要体现为“要我……”。下面就按此把儿童文学作家分为“要我”和“我要”两大类。

## 一、“要我”类

“要我”是出于“外在的要求”，外在的要求是主体对环境、对他人命令的反应，如发生了火灾“要求”扑灭，官场腐败“要求”给以惩治，为交通安全“要求”遵守交通规则，孩子缺少精神食粮“要求”给他们创作文学作品等。在这类情境中，人所感到的是使命感、责任感和义务，是人在外力作用下所作出的“超我”反应，因此更多地表现为“要我……”“我必须……”“我应该……”“我不得不……”等。

在“要我”类中，根据他们所持儿童观和儿童文学观的差异，又可分成以下三种型。

### 1. 社会本位型

这种类型的作家着眼于社会对人的普遍要求，注重现实人生、社会规范、民族精神等往往强调儿童文学对读者起到的认识和陶冶作用，对儿童的态度更多地表现为一种关注。他们是从整个社会、整个民族的高度来审视儿童和儿童文学的，认为儿童也是社会的一员，也是现实的一分子，因此理所当然要把儿童纳入到社会利益、民族利益中来；儿童文学也是社会意识形态，因此无可非议应该反映社会现实。他们的使命感特别强，在他们心里，社会利益、民族利益高于一切，个体（包括“我”和“儿童”）的概念是比较淡漠的。这一类作家往往又是政治家、理论家、学者或成人文学作家，他们把自己的创作纳入所处社会的意识主流和文学主流之中，最有代表性的是五四时期“文学研究会”的那些作家，他们主张“文学为人生”，他们所发起的“儿童文学运动”也以“直面人生”、帮助儿童“认识人生”为目的。茅盾说，儿童文学“要能给儿童认识人生”；叶圣陶写《稻草人》，是要“把成人的悲哀显示给儿童”（郑振铎语）；

张天翼的《大林和小林》、《金鸭帝国》，是把两个阶级对立的“真的世界”告诉儿童。

养成他们(指孩子,引者注)有耐劳作的体力,纯洁高尚的道德,广博自由能容纳新潮流的精神,也就是能在世界新潮流中游泳,不被淹没的力量。

——鲁迅《我们现在怎样做父亲》，1919年

儿童小说的写作,应当把血淋淋的现实带还给孩子们,应当跟政治和社会密切地联系起来。

——范泉《新儿童文学的起点》，1947年

重新塑造民族性格。

——曹文轩《儿童文学家必须有强烈的民族意识》，1984年

儿童应该长大,应该适应社会,应学会社会所能接受的行为举止,遵从法规法则。

——[挪威]托莫德·豪根,安徒生奖得主,1990年

## 2. 成人本位型

这种类型的作家主要体现成人对儿童的期望,认为儿童是需要培养教育的,强调儿童文学应注重教育功能,包括对儿童思想品德、生活准则、行为习惯、知识技能等方面的要求,他们所持的是成人对儿童、家长对子女、教师对学生的态度,期望儿童健康成长,盼望子女成为有用之才,希望学生青出于蓝胜于蓝。他们有强烈的责任心,认为教育培养孩子“舍我其谁”,责无旁贷。在他们心里,

有“我”也有“儿童”，但首先是“我”，他们要把孩子培养成“我”所希望的人，不过这个“我”指代的是成人集团，并非某一个体。

《一个木偶的故事》（即《木偶奇遇记》），是 54 岁的科洛迪在 1881 年为《儿童报》写的一部连载童话。这是一部在民间故事的基础上创作出来的童话，当连载到第十五章时，作者原本是打算让狡猾的狐狸和坏猫把木偶皮诺曹吊死了结的，可小读者们不答应，他们不愿意他死，他们喜欢这个“活泼的小坏蛋”，于是科洛迪又编造出一个蓝发仙女来搭救吊在树上的皮诺曹的情节，让木偶重新活过来，一直写到第三十六章皮诺曹改邪归正才终结全文。

这个童话的成人视角、教育意义都是十分明显的。如果以皮诺曹被吊死收尾，那就意味着：一个小孩子如果不听大人的话，调皮捣蛋，就没有什么好结果；后来是以皮诺曹听从仙女、蟋蟀、土拨鼠的劝告，变得爱学习、爱干活、会体谅人——改邪归正结束的，其意义则变为：即使是一个坏孩子，如果能听大人的劝告，爱学习，爱工作，也能变成好孩子。前一种结束是“惩坏”，皮诺曹是一个反面形象，是“逆子”，棒打逆子，叫人莫为；后一种结束是“劝善”，皮诺曹是一个正面形象，是“浪子回头”，“浪子回头金不换”。两种结束殊途同归，都是教育孩子要学好，要向上，别做坏孩子，要做好孩子。

我们把孩子接到世界上来，怎样去教育培养他，是长辈的责任。

——鲁兵《幼儿文学一枝花》，见《儿童文学十八讲》

我从 1948 年至 1953 年的 5 年时间内，陆续写作、发表了共约 50 篇儿童文学作品，有童话、故事、诗、剧本等体裁，还出版了两本薄薄的儿童文学小册子。用今天的要求来回顾这些习作，自然是

比较幼稚的,但在当时,我确实是怀着一颗赤诚的心,抱着严肃、神圣的态度,为儿童写出来的,并尽力把它们写得短小、浅显、有趣、有益。

——任大霖《儿童文学要返朴归真》,见陈模主编《儿童文学创作艺术论》

这些作家和社会本位型作家有不少相似之处,但侧重点不同。社会本位型是取社会的眼光,关注的是对社会现实的认知、民族精神的延续、民族品格的塑造;成人本位型是取成人的眼光,并以自己(或自己的经验)为蓝本,关注的是对孩子的培养教育,使他们成为有出息的社会人。前者侧重社会使命,后者侧重教育责任。

### 3. 儿童本位型

这种类型的作家深谙“童心”,善于从儿童的心理需求出发,注重儿童天性、儿童情趣的展现,要求成人作家对儿童接受心理的趋附和迎合,以儿童为中心,强调儿童文学的娱乐功能。

我写童话是从讲故事开始的。我们弟兄五个,以我为长,我无形中担负着哄弟弟妹妹的任务。

.....

有时候几个故事反复地讲,以致我说出第一句,我的听众就抢先说出第二句,我只好胡诌出一个故事来摆脱窘境。夸张一点说,这该是我最早的“童话创作”。

到我离家外出求学时,不论我走到哪里,身边总有几个小孩子听我讲故事。我的第一本童话《小布头奇遇记》里许多片断,写出之前就是编了讲给我们大院里的几个一年级小孩子听的。书里有些主人公的名字,是那些小孩子的真名实姓。

到我自己有了儿女,我进入了讲故事的第三个阶段。姐弟两个相距八岁多,使这个阶段持续得相当长久。他们俩都酷爱听故



事,简直到了贪得无厌的程度,让我穷于应付。……

这个阶段我已开始了童话的写作和翻译,有时也朗读这些作品的初稿。

——孙幼军《给小孩子写大童话》,见《献给未来的儿童文学作家》

1862 年的一个夏天,30 岁的数学讲师卡洛尔带领他的邻居——基督教学院院长 7 岁的女儿——爱丽思·利德尔和她的两个妹妹到泰晤士河上游玩,在岸边小憩时,他给她们即兴编了一个“奇境记”的故事。回到家里,应爱丽思的请求,写成了 18000 字的《爱丽思地下历险记》,并亲自配上插图,送给了爱丽思。小说家亨利·金斯莱无意中读到手稿,赞赏有加。后来在金斯莱和童话作家乔治·麦克唐纳的极力劝说下,卡洛尔将手稿润色、扩充,更名为《爱丽思漫游奇境记》,并于 1865 年正式出版。此书一经问世即轰动英国文坛,并风靡欧美,英国《大不列颠百科全书》对卡洛尔的童话的评价是:“把所谓荒诞文学提到了最高水平。”《爱丽思漫游奇境记》的成功,还有其他很多原因,如卡洛尔的艺术天赋和儿童气质等,但是,卡洛尔创作《爱丽思漫游奇境记》的最初动机,只是为了身边的几个孩子。

## 二、“我要”类

“我要”是出于“内在的需要”,内在的需要是主体内心的反应,如一个人从内心深处喜欢某项工作,热爱某种事业,或陶醉于技术发明,或热心于科学研究,或痴迷于政治权力等。在儿童文学作家中,要么是酷爱文学艺术,要么是非常喜欢儿童,要么是天生气质就像个孩子,要么是执意留恋自己的童年,并且内心感受到一种与责任感完全不同的自我沉迷,是实现“自我”的体现,因而更多地表现为“我要……”“我想……”“我需要……”等。

坦率地说,如果要我丢掉“自我”去搞文学,我是决计不当作家了。丧失了“自我”的作家是无论如何算不上作家的。如果作品中表达的感情、感觉、感受不是“我”的,那何必要去表达!

——刘健屏《新时期少年小说特征之我见》

此类作家,根据其对儿童和童年的体悟程度,又可分为以下三种型。

### 1. 童心气质型

一般地说,儿童文学作家和成人文学作家相比较,是多有一些“童心”的。但这里所说的“童心气质型”作家,指的是被日本儿童文学理论家上笙一郎称为“具有儿童般天性”的作家,“他们虽已成年,但在心理上却保留着比一般人远为强烈的精灵崇拜的倾向,属于具有非常丰富的想象力的性格类型”,“其作品自然而然地成为儿童文学”。<sup>①</sup>这些人常从成年人的功名利禄中“出走”,在原始森林中蹦来跳去,在荒郊野地欢呼雀跃,在幻想与梦魇中做着白日梦。

虽然几年前我就当上了爸爸,但我却知道,我的胸膛里藏着颗孩子的心。我常常有许多顽皮的想法,常常想做一些只有孩子才敢做的事。我把这些想法和想做的事写下来,献给所有爱幻想的小朋友。

——朱效文《纸人国·作者的话》

小时候,我爱幻想。绿绿的湖,远远的山,圆圆的月,蓝蓝的海,都会在我幻想里活起来。现在我大了,还是喜欢幻想。对人类

---

① [日]上笙一郎:《儿童文学引论》,四川少年儿童出版社1983年版,第41—42页。

的爱,对祖国的爱,对大自然的爱,都会在幻想里像火一样闪光。这一切写下来,就是童话,就是我爱了的表达。

——冰波《大海,梦着一个童话·作者的话》

近来,我总是告诫自己:成熟些、庄重些、矜持些!可是一照镜子,就自己笑弯了腰。

我还试图说服自己:别写儿童诗了,没人看,也没人理!可是一接触活泼泼的孩子,诗句就像放入爆筒的糯米,“呼”一声,又爆出一捧一捧“诗米花”来。

当然,我的“诗米花”不甜、不白,也不香脆,可我不知怎么搞的,总把自己的心房当成爆米花的爆筒,自得其乐地爆着、爆着。

也许,我只能这样,别无选择。

——高洪波《我喜欢你,狐狸·后记》

我担心我是在欺骗我的读者,因为我其实是在对我自己讲故事。

——[芬兰]多维·扬森,1966年安徒生奖得主

值得注意的是,当下有一批儿童作者在儿童文学舞台频频亮相,如《花季·雨季》的作者郁秀,《三重门》的作者韩寒,《正在发育》的作者蒋方舟等,这些作者以其敏锐的观察力、纯真的情感和新颖的表现方法,在儿童文学版图上占据了一定的领地,并显示出强劲的创作态势。他们本是儿童,当然属于这一类型。

## 2. 童年回忆型

马克·吐温在回忆起他自己在美国西部边疆和密西西比河畔度过的童年时说:“人一生的心灵所摄下的关于人们的千千万万张视像,结果会怎么样呢?我用心灵摄下的成千上万张视像,只有早年那很清晰最分明的一张留了下来。”童年回忆源于童年情结,“童

年情结是一个人在成年后仍具有的对整个童年的留恋,难以释怀、下意识地一再挽留回味,经常沉浸在某种童年氛围、童年体验的环绕中,乃至不仅对自己的童年甚至对于他人童年琐事表现出超乎寻常的兴趣”<sup>①</sup>。一个人的童年经历,无论是幸福还是痛苦,都会伴随人的一生,即使到了老年,在他梦里出现的,常常还会是童年的情境、童年的伙伴。“热爱也好,憎恨也好,一个写作者一生的行囊中,最重的那一颗也许装的就是他的童年记忆。”(苏童)童年情结是一种强烈的创作内驱力,它时不时地挑动着作家的创作欲望,如鲠在喉,不吐不快。因此,就有了列夫·托尔斯泰的《幼年·少年·青年》,高尔基的《童年》、《在人间》、《我的大学》,马克·吐温的《汤姆·索亚历险记》、《哈克贝利·费恩历险记》;就有了鲁迅的《故乡》、《社戏》、《从百草园到三味书屋》,郭沫若的《我的幼年》、《少年时代》;也就有了李凤杰的《针眼里逃出的生命》、《水祥和他的三只耳朵》,刘真的《好大娘》、《我和小荣》,陈丹燕的《女中学生三部曲》、《黑发》。

事实上,每写出一篇童话,给我自己也带来了欢乐,仿佛又回到了无忧无虑的童年。我相信,写童话一定能延年益寿的,所以,我一门心思写起童话来,想在欢乐中走自己人生的路。

——昭禹《回忆、谢意及其他》

一起了要写童话的念头,我就觉得很兴奋,有一股压抑不住的创作欲望,好像就要见到一个久别的亲人似的。这是我后来也写其他体裁的作品时所没有的。大概是童话又把我带回童年去了,

---

① 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第37页。

引起我许多美好的联想。

——郑渊洁《童话属于孩子们》

不少人只对童年有一个模糊的记忆,但我则不然,童年就在我的身边。我可以轻而易举地让往日的事件、情绪甚至想法都栩栩如生起来。

——[瑞典]玛丽亚·格丽佩,1974年安徒生奖得主

### 3. 儿童崇拜型

从广义上说,“儿童崇拜”也是一种“童年情结”、“童年回忆”,只不过是更深意义上的“童年情结”和“童年回忆”,它是一个人在成年以后,看到成年人或成人社会的丑恶、污浊、功利、呆板、乏味后,再回过头去审视儿童的纯洁、清丽、天真、活泼、有趣的。“他们赞美儿童,主要是一种反社会情绪的表现,是一种厌世和避世的感喟。他们与现实生活格格不入,试图寻觅一方精神上的‘净土’和‘乐园’。‘儿童崇拜’的情结和意向,正是在这个意义上产生的。”<sup>①</sup>他们赞美儿童、歌颂儿童、崇拜儿童,是为了批判社会、否定成人世界,为自己找到一种精神寄托。这些作家往往是在对人生、对社会大彻大悟后才达到这种境界的。

孩子是可敬服的,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……

——鲁迅《看图识字》

---

<sup>①</sup> 黄云生:《论儿童文学作家的类型》,见《黄云生儿童文学论稿》,漓江出版社1996年版。

除了宇宙,最可爱的只有孩子。

——冰心《可爱的》

我企慕他们的生活天真,艳羨他们的世界广大。觉得孩子们都有大丈夫气,大人比起他们来,个个都虚伪卑怯;又觉得人世间各种伟大的事业,不是那种虚伪卑怯的大人们所能致,都是具有孩子们似的大丈夫气的人所建设的。

.....

我看见世间的大人都为生活的琐屑事件所迷着,都忘记人生的根本;只有孩子们保住天真,独具慧眼,其言行多是欣赏者。

——丰子恺《谈自己的画》

在精神境界上,任何时代的少年儿童都优越于成年人。

.....

一个幼儿的心灵是需要我们成人去净化的吗?恰恰相反,我们的心灵需要用幼儿的心灵来净化的,而不是幼儿的心灵需要我们去净化。

——王富仁《呼唤儿童文学》,见王泉根《现代中国儿童文学主潮》序

上述两类作家,创作动机各不相同,在创作上各有特色,从总体上说,在“为儿童创作”这一点上,“要我”类作家显得更为“自觉”;从“文学创作”角度来说,“我要”类作家似乎更近于“本意”。但是,纯粹的“要我”或“我要”都不是最理想的。纯粹的“要我”,且不说创作主体的削弱甚至退位,会影响作品生成,更重要的是作者的一厢情愿可能会与儿童的真实需要、儿童的精神体现产生差距;纯粹的“我要”,如过分张扬自我,纯粹把创作看作是个人的私事,只注重个体情感的宣泄,也会影响儿童的接受,背离儿童的需要。

理想的创作应该是“要我”和“我要”的有机结合。“成年人参与儿童文学创作的深层动机归根结底就是重造一个童年世界——为自己,也为别人。”<sup>①</sup>这个世界既是儿童的世界,又是成人的世界,是成人和儿童互相交融的世界。事实上,“要我”和“我要”,也就是“‘自觉’和‘自发’的动机往往在一个作家身上共同发挥作用,综合构成一种非常独特的心理驱力,引发和推动他们的儿童文学创作活动。尤其是出色的儿童文学作家,他们对童年自我的深刻感知和为儿童写作的明确意识能够形成碰撞互动,从而创造出好的儿童文学作品。同时,儿童文学作家只有将对童年的表述冲动和对同时代儿童的精神关怀融为一体,才能写出真正感动儿童读者并为他们所认同的优秀作品”<sup>②</sup>。而且,纯粹的“要我”或“我要”实际上是不存在的,“要我”和“我要”不过是就某一作家的总体创作趋向而言的,事实上,“要我”类的,或多或少有“我要”因素的参与;“我要”类的,也有“要我”因素的注入。

因此,一个作家要达到真正的创作境界,有益孩子也实现自我,就应该是“要我”和“我要”——外在要求和内在需要的互融互渗、对立统一。

我学写儿童文学,从而热爱儿童文学,是为了孩子们,是工作上的需要,又是感情上的激发,兴趣上的满足,思想上的安慰。

——陈伯吹《蹩脚的“自画像”》,见《我和儿童文学》

---

① 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第53页。

② 方卫平、王昆建主编:《儿童文学教程》,高等教育出版社2004年版,第26—27页。

### 第三章 创作素养

儿童文学其重感情与想象二者，大抵与诗的性质相同；其所不同者特以儿童心理为主体，以儿童智力为标准而已。纯真的儿童文学家必同时是纯真的诗人，而诗人则不必人人能为儿童文学。

——[中]郭沫若





## 第一节 童心和爱心

童心和爱心是儿童文学创作的生活素养和情感素养。

### 一、童心

“童心”既是情感素养,又包含生活素养。在儿童文学语境里,童心指的是:“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,就必然会写出儿童能看得懂、喜欢看的作品来。”<sup>①</sup>那么怎样才能具有这样的“童心”呢?只有深入了解儿童,贴近儿童生活,或者反刍自己的童年经历。不管是成人文学还是儿童文学,生活总是创作的源泉,“我们的文学只能来自生活,只有生活,才能产生文学,文学本身不能产生文学”<sup>②</sup>。一个作家要创作儿童文学作品,如果不了解儿童,不熟悉儿童生活,那是很难想象的。不过我们也不能对儿童生活的理解狭隘化,不是说只有深入到现实的儿童中去才能获得儿童生活,如果把儿童生活喻为“矿藏”,那么它只是其中的一个“矿藏”,而另一个“矿藏”是什么?其中又有何宝物呢?下面我们将分别揭开两个“矿藏”神秘的面纱。

#### 1. 当下儿童生活的“矿藏”

这是指向现在的儿童的。作为家长有孩子,作为老师有学生,就是自己没有孩子也还有人家的孩子呀,就是走在路上,坐在车上,也有儿童的生活呀,这个矿藏丰富着呢!

---

① 陈伯吹:《谈儿童文学创作上的几个问题》,载《文艺月报》1956年6月号。

② 王蒙:《王蒙谈创作》,中国文艺联合出版公司1983年版,第2页。

《小布头奇遇记》、《小狗的小房子》、《玩具店的夜》、《怪雨伞》、《没有风的扇子》、《怪老头》、《稀里呼噜历险记》等童话的作者,中国第一个安徒生奖候选人(1990年),著名儿童文学家孙幼军,他有时外出办一点小事,也会半天不回家,他干什么呢?肯定和儿童有关。要是看到几个孩子在路边捉小虫,或是逗蚂蚁,他就会停下来看,甚至加入他们的行列。要是看到一队幼儿园的小娃娃在老师的带领下在人行道上或公园里散步,小娃娃们用小胖手拉住一根绳上的一个个圆环,像是公共汽车上的扶手,而长绳的两端是两个穿白衣衫的老师,他就会情不自禁地停下自行车,站在路边着迷地看上老半天,要等到小朋友都走完了,他才依依不舍地走开。

陈丹燕,《上锁的抽屉》、《女中学生之死》、《我的妈妈是精灵》的作者,她的先生这样说她:她非常羡慕今天的少女——她们的服饰,她们的笑声,她们的歌,以至想穿一穿少女们的裙子。某个星期六下午,她终于找到自己中学时的老师,说想扮成一名插班生,与少女们一起学习、生活。她把长发结成辫子,挎上书包,坐在教室的后排。开始,大家没发现,可过了几天,她的同桌,一位真正的少女与她聊天,陈丹燕一出气、一吭声,就“露了馅”,这使她很伤心。<sup>①</sup>

儿童的生活是多种多样的,是丰富多彩的,是千变万化的。从年龄阶段来说,有婴儿的、幼年的、童年的、少年的;从所处环境来说,有家庭的、学校的,有城市的、农村的,有沿海的、内陆的,有中国的、外国的;从性别来说,有男的,有女的;从家庭经济状况来说,有贫穷的,有富裕的;从性格特征来说,有外向型的、内向型的、内外结合型的,有平常状态的、特殊状态的,有正常的、异常的;从时间来说,有古代的、现代的,还可以是未来的……只要有心,现实中

---

① 陈保平:《少女们·序》,重庆出版社1987年版,第2页。

儿童生活的“矿藏”是采之不尽、用之不竭的。

需要特别提醒的是,儿童生活指的不单是他们的所言所行,还有他们的所思所想;不单是儿童现实的世界,还有他们幻想的世界。前者可以用耳朵去听,用眼睛去看,后者则必须用心灵去体悟,靠大脑去想象。这心灵的世界、幻想的世界更值得引起我们重视。

一个刚学会数数的孩子,问一位老人:“老爷爷,您今年几岁了?”

老人说:“七十八了!”

孩子认真地从1数起,数了很长时间才数到78,于是很惊讶地说:“您都78岁了,还没死……”

老人气得脸色发青,胡子直抖:“你嫌我活得长?你咒我死……”

孩子惊呆了,不知道说什么好,因为孩子说的话是由衷的赞美,而老人却以为是恶意的诅咒。

这位老人就因不懂得儿童心理,不理解儿童的心灵世界而引起了误会。

## 2. 自己童年生活的“矿藏”

这是指向过去的,作家自己的。每个人都有童年,不管童年是快乐还是苦涩、富裕还是贫穷、顺境还是逆境,酸甜苦辣都是人生道路上最初的印迹,使人终生难以释怀。“每一个成年人的灵魂深处都有一个永远的儿童存在着,从他的幼年直到老年,这个儿童逐渐从生活的表层沉潜入生活的深层,却一刻也未放松地把握着、控制着他的整个个性和人生。这就是每个人自童年时代起形成的人

格基质和那一份童年体验,它伴随着并影响着每个人的一生。”<sup>①</sup>这种童年记忆、童年体验、童年情结也是儿童生活,而且从作者的角度讲是更贴近、更真实、更现成的儿童生活。因此,自己的童年也是一个贮量丰厚的“矿藏”。不但如此,它还是作家投入创作的巨大动力(详见上一章“童年回忆型”)。

对生活,对我们周围一切的诗意的理解,是童年时代给我们的最大的馈赠。如果一个人在悠长而严肃的岁月中没有失去这个馈赠,那他就是诗人或者作家。

——[苏]巴乌斯托夫斯基《金蔷薇》

儿童小说《弓》、《古堡》、《第十一根红布条》、《山羊不吃天堂草》、《草房子》的作者曹文轩,少时生活在江南水乡——江苏盐城,1974年(20岁)离开老家进入北京大学,毕业后留校任教,在北京生活已逾三十年,从事儿童文学创作也已二十几年,80年代初又有了自己的孩子。照理说,几十年的观察,他应该对都市儿童相当了解和熟悉了,可是在他的儿童小说里,主人公的生活环境却几乎都是江南水乡的。

这说明,一个儿童文学作家,他所真正了解和熟悉的,还是他自己的童年。他亲身体验过、感动过,留下过无数记忆乃至积淀于童年情结中,渴望通过作品来表达宣泄的,主要还是自己的童年生活及其所引发的情感。

其实,对于一个作家来说,以上两个矿藏是缺一不可的,当下儿童的生活和自己童年的生活是互通互融、互补互益的,反映在作品中,写当下儿童的,也多少渗透着作家的童年情结,写自己童年

---

<sup>①</sup> 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第33页。

的,也融入了对当下儿童的关注。

## 二、爱心

爱心指的是对儿童的爱慕情感和对儿童的关注态度。对儿童的爱慕又可以分为热爱、溺爱、敬爱等,它们的爱慕程度和效果是不同的。“热爱”在日常语境里指的是一种温和、舒缓、适度、润物滋心的爱,如丁玲所说:“一个爱孩子的母亲,她就最能发现孩子的这些,今天说孩子会笑了,明天又说他会做梦了、会喊妈妈了……总之她最容易、最早、每天都要发现孩子的新生、他的成长。”<sup>①</sup>溺爱、宠爱在生活中是不可取的,但它迎合孩子的天性,在文学作品中,也是深受孩子欢迎的一种类型,如在《爱丽思漫游奇境记》、《彼得·潘》、《小飞人三部曲》中就多少带有这种意味。更有甚者是敬爱,对儿童的崇拜,它是从厌恶成人社会的立场出发的,所表现的是一种返朴归真、人丑思美的情感,这在冰心和丰子恺等作家的作品中时有所见。

安徒生的童话《皇帝的新装》中,所有的大人:皇帝、大臣、织衣的、围观的,不是骗子就是傻子,不是装腔作势就是自欺欺人,当皇帝一丝不挂地走在街上时,他们当中没一个敢说真话,只有一个不懂事的小孩惊叫道:“可皇帝什么衣服也没有穿啊!”这是对成人社会的极大讽刺,也是对儿童心灵的极高赞美。

对儿童的关注,它是指作者从整个人类、整个民族、整个社会的高度,或是从成人世界的角度给孩子以塑造、培养、教育,旨在塑造儿童的完美人格,培养他们的文明基质,促进他们身心的和谐发展,因此更多地表现为一种责任心、使命感。上述“社会本位型”、“成人本位型”作家更多地体现了这种情感。安徒生说:“我用全部

---

① 丁玲:《文学创作的准备》,湖南人民出版社1983年版,第178页。

感情和思想来写童话”，“为了童话，我放弃了自己的幸福”。

至于为孩子们写下来的东西，我们想应该努力办到这两件事，或者说两个标准：

一、要让孩子们看了能够得到一些益处，例如使孩子们能够在思想方面和情操方面受到好的影响和教育，在他们的行为习惯方面或是性格品质方面受到好的影响和教育，等等。这是为孩子们写东西的目的。为了要达到这个目的，那么还要——

二、要让孩子们爱看，看得进，能够领会。

——张天翼《〈给孩子们〉第一版序》

文学的高贵处，不仅在于让读者全身心地获得愉快的美的享受，更重要的在于以先进的思想启示人生道路，促使人作出道德范畴内的高尚行为，推动社会前进。

——陈伯吹《卫护儿童文学的纯洁性》

童心所侧重的是儿童本位，儿童生活；爱心所侧重的是成人本位，成人对儿童的情感。如上所述，儿童文学是“大人写给小孩看”的文学，所以，在儿童文学中，童心和爱心应该是相辅相成的，没有对儿童的爱，也就不可能有童心，没有童心，也就谈不上什么爱心。既有童心，又有爱心，才是成为一个优秀儿童文学作家的必要条件。

我为孩子们创作，只是将我的爱憎，我的喜怒，我心里的话，一一告诉他们。他们是我的小伙伴，我是他们的大朋友。也许就由于有着这种精神上的融合，一些散文诗中的“我”，是我，又是孩子。

——鲁兵《喜见儿童笑脸开》

## 第二节 多读和多写

多读和多写是儿童文学创作的知识素养和文学素养。

### 一、多读

古人说：“劳于读书，逸于作文。”“读书破万卷，下笔如有神。”在读书上不辞辛劳，在写作上就能轻松自如。看别人的作品多，自己的写作水平就提高得快。鲁迅说：“大可以看看各样的书，即使和本业毫不相干的也要泛览。譬如学理科的，偏看看文学书，学文学的，偏看看科学书，看看别个在那里研究的，究竟是怎么一回事。这样子，对于别人，别事，可以有更深的了解。”<sup>①</sup>

作为一个作家，看的书当然是越多越好，知识结构当然是越丰厚越好。知识丰厚，写出的作品才会有厚度、有深度，耐看耐品味。但是一个人的精力、时间总是有限的，不可能面面俱到，也不可能样样精通。因此，假如给一个想做儿童文学作家的人开一张读书单子的话，那么依次如下。

#### 1. 文学常识

文学常识又包括一般的文学常识和儿童文学常识。

一般的文学常识包括文学理论和文学作品等。文学理论是对文学现象的理性总结和评价，渗透着理论家的高度智慧，因此文学理论，尤其是创作理论，应包含在作者的视界范围之内。应特别强调多读名著，多读原著。鲁迅说过：“凡是已有定评的大作家，他的

---

<sup>①</sup> 鲁迅：《读书杂谈》，见《鲁迅全集》（第三卷），人民文学出版社1981年版，第439页。



作品,全部就说明着‘应该怎样写’。”<sup>①</sup>他山之石,可以攻玉,成人文学有很多是值得儿童文学借鉴的。

如人物描写,《史记》写刘邦和项羽看秦始皇出巡,虽都只说了一句话,但却从骨子里展现了两人的本性。刘邦说:“嗟乎,大丈夫当如此也!”项羽说:“彼可取而代之!”两人都是雄心勃勃,气度非凡,但一个更多地表现为对功名富贵的垂涎三尺,一个则是“力拔山兮气盖世”的勇武,直率鲁莽,胸无城府。

《红楼梦》第四十回有这样一段描写:

刘姥姥便站起身来,高声说道:“老刘,老刘,食量大似牛,吃一个老母猪不抬头。”自己却鼓着腮不语。众人先是发怔,后来一听,上上下下都哈哈的大笑起来。史湘云掌不住,一口饭都喷了出来;林黛玉笑岔了气,伏着桌子嗳哟;宝玉早滚到贾母怀里,贾母笑的搂着宝玉叫“心肝”;王夫人笑的用手指着凤姐儿,只说不出话来;薛姨妈也撑不住,口里茶喷了探春一裙子;探春手里的饭碗都合在迎春身上;惜春离了坐位,拉着他奶母叫揉一揉肠子。地下的无一个不弯腰屈背,也有躲出去蹲着笑去的,也有忍着笑上来替他姊妹换衣裳的。独有凤姐、鸳鸯二人掌着,还只管让刘姥姥。

只这一笑,却笑得精彩纷呈,大的分来有三种:主子是尽情地笑;丫头是忍着笑,躲出去笑;这场闹剧的导演凤姐、鸳鸯是“掌着”,内心得意地笑。细分起来则是千姿百态:同是小姐,湘云和黛玉不同;同是主子,贾母和王夫人、凤姐、宝玉、薛姨妈不同;同是丫头,鸳鸯和另外人不同;另外人又不同,有职责的是蹲着笑,没有职责的是躲出去笑;而滚到贾母怀里笑的非宝玉莫属。在这些人中,

---

① 鲁迅:《不应该那么写》,见《鲁迅全集》(第六卷),人民文学出版社1981年版,第311页。

可以滚到贾母怀里的有三人：宝玉、黛玉和湘云。黛玉是外孙女，也是贾母的“心肝宝贝”，但凭她矜持孤傲的性格她不会这样做；湘云是侄孙女，要是宝玉、黛玉不在场，她也可能会滚到贾母怀里，但“二玉”在场她绝对不会这样，她很清楚自己在姑奶奶心中的地位以及旁人的看法。

《欧也妮·葛朗台》在写到查理来到伯父葛朗台家，看到佣人拿侬在煮咖啡时，人物之间有这样一段对话：

查理说：“啊！亲爱的伯母，既然我在这儿住，至少得留下些好事做纪念。你们太落伍！我来教你们怎样用夏伯太咖啡壶来煮成好的咖啡。”

接着，他解释用夏伯太咖啡壶的一套方法。

“哎唷，这样麻烦，”拿侬说，“要花上一辈子的工夫。我才不高兴这样煮咖啡呢。不是吗，我煮了咖啡，谁给咱们的母牛割草呢？”

“我来割。”欧也妮接口。

这段简短的对话，表现了三人不同的性格、生活经历和心情。查理的话体现了他好吃、好玩、爱卖弄的巴黎花花公子的个性；拿侬的话说出了她由于忙碌和劳累，因而力图省事的想法；欧也妮虽只说了三个字，却表现了她对堂兄倾心和爱慕的感情。

儿童文学常识也包括儿童文学理论和作品等，儿童文学理论包括本体论、体裁论、创作论、鉴赏论等，特别要强调的也是多读名著，多读原著。强调读名著是因为名著积淀了许多前人的审美眼光，可以省去自己不少的寻觅时间；强调读原著是因为只有在原著里才能获得具体的审美元素和艺术韵味，这些在“简介”、“导读”里是无法体味得到的。下面介绍两个短篇。

## 学 数 数(也译为《梯阶》)

诺索夫

哥哥从幼儿园里回来,妹妹早等在门口了。

“我会数数了!”哥哥高兴地说,“在幼儿园学的,来,我现在就给你数台阶。”

他们俩边上台阶,哥哥边大声数:“一、二、三、四、五……”

“你怎么站住了?”妹妹问。

“等等,我忘了五后面是什么了。我马上就会想起来的。”

“那你就想吧!”

站了一会儿,哥哥说:“不行,这样是想不出来的,最好从头来。”

他们两个下了台阶,重新上,可是数到五又站住了。

“你又忘了?”

“又忘了,怎么搞的?刚才还记得的,忽然又忘了。再来一回试试。”

于是,又下台阶,“一、二、三、四、五……”

“是十吗?”妹妹问。

“不是!就是你老是打扰我,要不然我早就想起来了。你看,还得再下去。”

“我不想再下去了!”妹妹说,“这叫什么?一会儿上,一会儿下。腿都酸了。”

“你不高兴下去就算了。我也不上去。等我想起来再说。”

妹妹自己上去,走回家跟妈妈说:“妈妈,哥哥数数,数到五就想不起来了。”

“五后面是六。”妈妈说。

妹妹赶紧跑回去告诉哥哥:“五后面是六!”

“六!”哥哥高兴极了,接着数,“七、八、九、十。”

现在,他学会了从一数到十。

哥哥为自己学了新本领而高兴,想在妹妹面前显示一番,结果出了洋相,于是一边找借口,一边想办法,重新上台阶。妹妹也为他急,想为他帮忙。这时哥哥正好没处撒气,就迁怒于人,说是妹妹“老是”打扰的缘故。于是两人发生了争执,一个不下,一个不上。最后总算妹妹去问了妈妈,解决了矛盾,两人这才高高兴兴地回了家。这么小的一个故事,情节跌宕起伏;这么短的一篇作品,有个性化的语言,有个性化的动作,从中还展现了两人不同的心理,形神兼备,童趣十足,两个个性鲜明的儿童形象跃然纸上。

### 找珍珠

冰 波

荷花妹妹有三颗晶莹的珍珠,她可喜欢啦!

清风吹,荷叶摇,“叮咚”一声,一颗珍珠滑到水中,溅起一朵小水花。

河水掀起浪花,帮荷花妹妹找珍珠。

河水没找到,请小鱼帮着找,小鱼潜到水底找呀找,还是没找着。

太阳出来了,荷花妹妹请太阳公公帮着找,太阳说:“让我瞧瞧珍珠是啥模样。”

荷花妹妹把珍珠拿给太阳公公细细瞧,奇怪,珍珠冒出“烟”,“嗤”地一下没有了,荷花妹妹哭起来。

太阳公公觉得很对不起荷花妹妹,就让小青蛙请月亮帮着找。

月亮升起来了,笑着说:“不用找,珍珠会回来的。”

天黑黑,夜凉凉,珍珠回来啦!荷花妹妹笑啦:“谢谢月亮姐姐送回珍珠,我一定不让珍珠再丢了。”

月亮笑着问青蛙:“荷花妹妹说的话对不对?”

这是一篇知识性童话,但又像是诗,又像是散文,字里行间洋溢着诗情画意。你看:“清风吹,荷叶摇,‘叮咚’一声,一颗珍珠滑到水中,溅起一朵小水花。”多么美的意境呀!在一片宁静里,这“叮咚”一声,犹如一支晶莹的乐曲,“滑”到了我们心里,敲响了我们的心铃,“溅”起了我们心中的一片遐想。还有如“珍珠冒出‘烟’,‘嗤’地一下没有了”,“天黑黑,夜凉凉,珍珠回来啦!”等修辞手法的运用使作品形象贴切,有声有色。而这篇作品最值得称道之处还在于:清新的景和温馨的情的自然融合,造就了富有蕴涵的意境,达到了内容和形式的和谐统一。

## 2. 心理学、教育学理论

儿童文学的接受对象是3—17岁的儿童,儿童时期是人生中心理发展最迅速的时期,而且幼年、童年、少年三个年龄阶段又有其不同的心理特点。接受是以心理发展为前提的,所以,作为一个儿童文学作者,他对心理学,特别是对儿童发展心理学必须有一个基本的了解,对儿童思维的特点,如主客体不分(你我不分,物我不分)、“自我中心”思想(认为自己知道的别人也都知道,外界事物是围绕自己并以“我”为中心的)、“泛神论”(万物有灵,把自然现象和自然力量人格化)、思维的具体直观性或形象性等特点,应该有比较深入的观察研究。否则,他只能是瞎子打猎,他写的作品也只能是一只漂泊的小船。对教育学常识也一样,虽然文学不是教育,但不可能脱离教育,因此,对教育学的一般常识,如寓教于乐的原则、因材施教的原则、直观教学法、形象教学法等,都应该有所了解。

## 3. 各科知识

古今中外,天地万物,林林总总,包罗万象,涉及面越广越好。

如果说我还比较刻苦的话,那就是我这些年在写作之暇,常常“啃”一些理论著作,它们当中有哲学著作、美学著作、伦理学著作、心理学著作,说“啃”,是比喻我读这些书时的艰难;我很赞同“作家

要学者化”的说法,我也懂得一个作家缺乏心理学、哲学、美学和伦理学等滋养,是很难取得更大成绩的。

——夏有志《对五张纸条的回答》,见《献给未来的儿童文学作家》

## 二、多写

多写和多读犹如创作之两翼,缺少了任何一翼,都是难以飞起来的,即使飞起来,也如母鸡过篱,不能持久、不能高远的。只读不写或只写不读,都是不行的,只有又读又写、多读多写,才能相得益彰。多读主要是为丰厚艺术底蕴,提高文学鉴赏能力,多写则是为提高文学表现力。前者重在“吸纳”,后者重在“呼出”,呼吸平衡,才更利于长进。

要学会游泳只有下到水里,仅靠在岸上背要领、练姿势,哪怕背上三年,练它五年,终究还是学不会。同样,要想学会写作,也只有投入写作。巴金说:“写吧,只有写,你才会写。”

写什么?可以先写随笔、读后感、作品评析,也可一开始就投入创作,也可……

怎么写?可以先参照名作摹写,如书法的临摹,也可按自己的擅长处、兴趣点写,也可……各人的生活、经历、学识、爱好、天赋不同,写作的题材、体裁,写作的方法、方式,写作的次序、进程也就各异,智者见智,仁者见仁,写作是没有定法、没有秘诀的。关键的是认定目标,坚持不懈,最好能天天试笔,不要急于求成,要注重积累,每逢心有所得就把它写下来。

作文却好像偏偏并无秘诀,假使有,每个作家一定是传给子孙的了,然而祖传的作家很少见。

——鲁迅《作文秘诀》

创作是并没有什么秘诀,能够交头接耳,一句话就传授给别人的,倘不然,只要有这秘诀,就真可以登广告,收学费,开一个三天包成文豪学校了。以中国之大,或者也许会有罢,但是,这其实是骗子。

——鲁迅《不应该那么写》

写作虽然没有定法、没有秘诀,但据历代名人大家的言论看,“基本法”好像还是有的,这就是多读多写。

文有三多:看多,做多,商量多也。

——欧阳修,见陈师道《后山诗话》

多看自知,多作自好。

——姜夔,见《白石诗说》七则

文章应该怎样做,我说不出来,因为自己的作文,是由于多看和多练习,此外别无心得或方法的。

——鲁迅《致赖少麒》

多读多写多生活,边读边写边生活。

——茅盾《关于文艺修养》

### 第三节 天赋和气质

上面两点说的是儿童文学创作的一般素养,这一点说的是创作的特殊素养,即特殊的审美感受能力和艺术表现能力。

#### 一、敏感

名人大家都很谦虚,他们虽有非凡的才能,却大多不承认自己

是天才,或认为不存在天才。

天才究竟有没有?也许有着吧,然而我们和别人都没见过。

.....

其实即使天才,在生下来的时候的第一声啼哭,也和平常的儿童的一样,决不会就是一首好诗。

——鲁迅

天才就是劳动。

——高尔基

天才是百分之一的灵感加百分之九十九的汗水。

——爱迪生

但现代心理学理论和现实都证明人是有特别敏感区和特殊兴奋点的。如有人从小就对音乐特别敏感,维也纳古典乐派作曲家莫扎特就是这样,幼年莫扎特的耳朵辨别音高的能力特别强,3岁就能在钢琴上弹奏出简单的和弦,4岁能弹小步舞曲,5岁开始作曲,从6岁起,就不断地赴各地巡回演出了;周舟是一个弱智儿童,但很有音乐天赋,能闻乐起舞,音准节奏感特别好,后来成了一名音乐指挥。有人对色彩敏感,有人对图像敏感,有人对方位敏感,有人对昆虫敏感。爱因斯坦和一个普通农民同样看天体现象,爱因斯坦看到了天体的秘密,发现了“相对论”,而那个农民却觉得今天和昨天没什么两样。一个有创作天赋的人,会对生活现象特别敏感,并有其独特的情感体验和审美感受。“叶底花开人不见,一双蝴蝶已先知。”能够见人所未见,闻人所未闻。比如,植物学家看一棵树,会观察树的形状,树叶是否对生,属何种类,生长规律如何;木匠看这棵树,考虑的是砍了之后能做什么,造房子呢还是做



家具;画家看这棵树,则看它的形状、色彩、比例、线条……而文学家看这棵树,就会感受到它蓬勃的生机,挺拔的神采,绿色的希望,自然的韵律,不屈的精神……王蒙说:“搞文学的人,有一个最基本的基本功,就是善于在生活中发现文学,又善于在文学里头发现生活。”<sup>①</sup>李白看山,山也看他:“相看两不厌,只有敬亭山。”杜甫看花,花容带泪,杜甫听鸟,鸟声惊心。一个有儿童文学创作潜能的人,应该有对儿童生活、儿童情感、儿童心灵、童年经历特别的兴趣和感悟。著名儿童小说作家夏有志说:“一个作家又不是一个普通人,他要比普通人敏感,敏锐,富于责任感;他不仅要对当今世界有超常人的感受,还要有超常人的独特理解。”<sup>②</sup>

如前文提到过的孙幼军、陈丹燕、高洪波、冰波、诺索夫、安徒生、卡洛尔等都是如此。卡洛尔甚至是一个有严重恋童情结的“心理异常”者,而恰恰是这种“异常”使他的创作天赋得到了“异常”的发挥,他带几个小女孩出去玩了一趟,就即兴创作了风靡世界的《爱丽思漫游奇境记》。

我在创作儿童诗的时候,那种心态是与成人极不相同的,我有一种全新的、自然而然的儿童感觉,那种感觉完全是儿童生命与精神的复苏,完全是儿童时代的我在精神上的一种再现。

——金波《我们心中的宝库》,见《献给未来的儿童文学作家》

有一次带孩子们去动物园……在离开象宫的时候,孩子们依依不舍地向大象告别:“大象爸爸再见,大象妈妈再见,小象再见!”

① 王蒙:《王蒙谈创作》,中国文艺联合出版公司1983年版,第1—2页。

② 夏有志:《对五张纸条的回答》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版。

那眷恋之情感动得我也一起说：“再见！”惹得一些游客用怪兮兮的目光看我，对此，我毫不在乎，本来嘛，象也是一家三口呀。很快就到了该回去的时候，孩子们央求着要再玩一会儿。做了三十几年的老师，曾无数次带过孩子上动物园，不论是五十年代的孩子，还是九十年代的孩子，都提出过同样的要求，说实在的，我也想让孩子们再玩一会儿。可是不行啊，大客车在公园门口等着呢。无奈，我只得带着孩子们向公园大门走去，孩子们一步三回头，让我心酸，使我产生了强烈的创作冲动。于是，我写下了《狮子先生，再见！》。

——胡莲娟《创作激情源于爱心》，载浙江《幼儿教育》1995年第7、8期

## 二、想象

“寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里。”（刘勰《文心雕龙》）这就是想象。从某种程度上说，想象力也是一种天赋，虽然想象力是可以培养的，但这种培养是有限的，有的人生来就偏于现实、偏于理性，而缺乏浪漫、缺乏感性。

想象对于一位作家来说非常重要，可以这样说，一个缺乏想象力的人，他也许能做好另外的事情，但是不可能成为一个好作家。黑格尔说：“最杰出的艺术本领就是想象。”高尔基也说：“想象是创造形象的文学技巧的最重要的方法之一。”一般的艺术创造是这样，儿童文学作品的创作更是这样。

首先，依据生理、心理特点，儿童本来就比成人多一些幻想、多一些浪漫、多一些空灵。作为儿童精神食粮生产者的儿童文学作家，也应该比成人文学作家多一些儿童气质。“生气勃勃的、富有诗意的想象力是培养儿童作家的一系列必备条件中不可或缺的条件。

件：儿童作家应当通过幻想并且凭借这种幻想去打动孩子们。”<sup>①</sup>

其次，儿童文学是为儿童创作的，它要求与儿童的心理特点相吻合，因此，儿童文学也应比成人文学多一些想象的成分。而且，儿童文学的有些体裁，如童话，它本是以想象、幻想作为其存在基础的。“在童话中，幻想是主体，它是童话的核心，也是童话的灵魂。完全可以这样说：没有幻想就没有童话。”<sup>②</sup>

一个孩子，手拿画板站在大街旁，把他看到的大街景象一一画下来，这是生活中常见的事。据此我着手写《画大街》，可不知怎么，那孩子画着画着把大街画成一棵大树了，我呢？我写着写着也把大街写成一棵大树了。真的，那宽宽的街道就是大树的树干，街两旁的小巷就是大树的枝杈，街上那些密密麻麻的商店就是树上密密麻麻的叶子，那些美丽的房子呀，公园呀，还有他的幼儿园，都是树上美丽的花……他把自己画成什么呢？“我把我画成小松鼠了，它在大树上溜溜地爬呢。那小松鼠的脚下还踩着两个轮子，嘿，那是自行车——姐姐说了，等我再大两岁，她要教我骑车逛大街哩。”

——张绍军《幼儿散文创作谈》，载浙江《幼儿教育》1995年第9期

### 三、激情

激情不是叮咚山泉，不是淙淙小溪，它是滚滚急流，是滔滔大河，是“飞流直下三千尺”的瀑布！一个有灵性的作家，往往具有这样的创作冲动。巴金说：“我心里有一团火在熊熊燃烧；我脑子里不停地响着一个声音：‘写吧，快写吧！我觉得满身波涛般奔腾的

---

① 别林斯基：《新年礼物》，见周忠和编译《俄苏作家论儿童文学》，河南少年儿童出版社1983年版，第13页。

② 张美妮：《张美妮儿童文学论稿》，重庆出版社2001年版，第12页。

感情等待着倾吐,我对祖国对人民有多么深的爱!我要写,我要多写……我的火是烧不尽的,我的感情是倾吐不完的,我的爱是永不消失的。”<sup>①</sup>郭沫若《女神》中大量诗篇就是激情燃烧的产物。据作者自己说,《地球,我的母亲》这首诗是这样创作而成的:“那天上半天跑到福冈图书馆去看书,突然受到了诗兴的袭击,便出了馆,在馆后僻静的石子路上,把‘下駄’(日本的木屐)脱了,赤着脚踱来踱去,时而又率性倒在路上睡着,想真切地和‘地球母亲’亲昵,去感触她的皮肤,接受她的拥抱。——这在现在看起来,觉得是有点发狂,然在当时却委实是感受着迫切。在那样的状态中受着诗的推荡、鼓舞,终于见到了她的完成,便连忙跑回寓所来写在纸上,自己觉得就好像真是新生了的一样。”《凤凰涅槃》这首长诗是作者在一天之内分两次完成的:“上半天在学校的课堂听讲的时候,突然有诗意袭来,便在抄本上东鳞西爪地写出了那诗的前半。在晚上行将就寝的时候,诗的后半的诗趣又袭来了,伏在枕上用着铅笔只是火速地写,全身都有点作寒作冷,连牙关都在打战。就那样把那首奇怪的诗也写了出来。”<sup>②</sup>

对一个儿童文学作家来说,这种激情主要表现在以下方面。

### 1. 对孩子、对儿童生活的深深的爱

这种爱不是一般的爱,而是发自心底的痴迷,是源于天性的赤诚,是难以抑制的冲动,是一种挚爱,是一种酷爱,有时甚至是无可名状的,超乎物质的。

没有对孩子深深的爱,就没有写作的激情。我常听说有些作家在写作时,与笔下的人物对话,为笔下人物的命运或喜或悲。我

---

① 巴金:《序跋集》,花城出版社1982年版,第517页。

② 郭沫若:《我的作诗的经过》,见《沫若文集》(第十一卷),人民文学出版社1959年版,第143—144页。

为孩子写作时也常有这种体验,我曾含着眼泪写《最后一个故事》,曾怀着焦急万分的心情完成《鸟爷爷》……

——胡莲娟《创作激情源于爱心》,载浙江《幼儿教育》1995年7、8期

没有强烈的感情激发,不可能写出真正的儿童诗;没有诗人的被感动,也很难写出感动人的诗。

——金波《我们心中的宝库》,见《献给未来的儿童文学作家》

## 2. 对自己童年的执意怀恋

这种怀恋是“剪不断,理还乱”的,是不召自来、挥之不去的,是如鲠在喉、不吐不快的。

列夫·托尔斯泰直到临终还念念不忘他的童年时光:“无比幸福又长逝不返的童年时光!……我怎能不热爱、不珍惜有关你的一切回忆?这些回忆照亮和提高了我的精神境界,是我幸福欢乐的源泉。”

## 四、幽默

“幽默属于美学范畴。幽默是‘笑的艺术’,是人生的智慧之花,是一种高贵的精神素质,一种轻喜剧风格的优雅姿态,也是现代人的心理‘按摩’。”<sup>①</sup>幽默精神在西方文学里得以肆意张扬,而在中国文学传统里比较缺乏。

幽默具有两种品格:智慧和快乐。它又不是全然的智慧,全然的智慧往往严肃拘谨,它没有这样重;它又不是全然的快乐,如游戏和滑稽,它不是那样轻;它是智慧和快乐的结合,是凝重和轻快

---

<sup>①</sup> 王泉根:《高扬儿童文学幽默精神的美学旗帜》,见《现代中国儿童文学主潮》,重庆出版社2004年版,536页。

的统一。幽默创造需要主体具有高度的思想智慧和自由自信的个性,他对什么都看得不那么重,不动感情,总以超脱的态度俯视对象,哪怕是强敌当前,哪怕是对自己的缺点。

瞿秋白就义前畅饮刑酒,悠然微笑自语:“中国的豆腐干真好吃!”

孙幼军喜欢骑着自行车看世界,写了《两轮上的半个世纪》系列作品,实际上他已在“两轮”上度过了六十多年,别人劝他别骑了,他很自信,但终于在2003年7月自己撞翻了,因为撑不住,只好骑了自行车去医院,医生说断了一根肋骨,简单疗理了一下,这个70岁的老爷爷仍“骑着自行车往回走,想到身上有一根断骨头,还骑着自行车招摇过市,挺风光的,不由得好笑”<sup>①</sup>。

幽默的效果,从表层看,给人以轻松愉快,从深层看,它又给人以启迪反省,从轻松开怀的笑声中获得某种教益,有时可能还是“带泪的笑”。

发现和揭示事物的矛盾和不协调,是创造幽默的主要方法,儿童的生理、心理现状和他们的成长愿望之间天然存在着矛盾和不协调,因此,幽默正是儿童的天然午餐。有这样一则笑话:

早晨,英英对妈妈说:“昨天夜里,我梦见爷爷带我去逛动物园了!”

弟弟赶忙说:“姐姐在说谎!”

“你怎么知道姐姐在说谎呢?”

“我也梦见爷爷了,他只领我一人逛百货商店,根本没带姐姐去动物园!”

---

① 孙幼军:《两轮上的半个世纪》末篇,载《东方少年》阳光阅读版2004年第12期。

梦是假的,而弟弟却信以为真,真和假的矛盾是产生这则笑话的基础。其次,作为欣赏者,他是以知道梦是假的为前提的,否则,幽默就无法产生,如对一个还分不清梦和现实的幼儿来说,它就没有什么幽默可言。如这则笑话中的“弟弟”,他可是认真的,在他看来,这可不是什么幽默。因此,在儿童文学作品里,往往从孩子的幼稚、知识经验少等方面发现矛盾,抽取“笑料”,从而创造幽默。儿童幽默往往是有知笑无知,在笑中增长知识,在笑中提升自我。它是一种俯视,是一种超脱,是一种快乐,又是一种教益。

综上所述,要想成为一个出色的儿童文学作家,以上三方面的素养是缺一不可的。别林斯基说:“培养一个儿童作家需要很多很多条件:需要有一颗天惠的、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,而且还要有生动活泼的、富有诗意的、能够以活生生的、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。”<sup>①</sup>

为了说明这个问题,请看下面一段“掌故”:

柯岩说:“我开始写第一篇儿童文学作品纯属一个偶然的  
机会。”

柯岩和贺敬之是一对诗人夫妻。有一次,贺敬之皱着眉头写了一夜,却只有短短的几行,并有大量涂改,于是她惊讶了:“你怎么了?什么东西这样难写?”

贺敬之多年来养成了自己的创作习惯,他轻易不用稿纸,而是

---

① 别林斯基:《新年礼物》,见周忠和编译《俄苏作家论儿童文学》,河南少年儿童出版社1983年版,第7页。

酝酿呵,默诵呵,念念有词地写到小小的纸片上,只要一坐到桌前,构思就是成熟了,一夜烟雾缭绕,第二天准是硕果累累,创作出优美的诗篇。这一次,他是为了响应号召给孩子写东西,却没有想到给儿童写作这么难!

柯岩看看贺敬之的稿纸,安慰他说:“你睡去,我来试试。”说完,她便坐到桌子前。平时她对儿童的感情及对儿童生活的记忆,都像海潮一样在心里汹涌起来。

这一天,她一共写了九首儿童诗。贺敬之起床后,半信半疑地读着,他的眼角渐渐出现了笑意:“真奇怪!你什么时候积累的这些生活?也许,这和你气质是相近的……”他很快帮助柯岩选了六首寄了出去。《人民文学》发表了其中三首,这就是1955年12月号上柯岩的《儿童诗三首》。

当时贺敬之已是大名鼎鼎,柯岩却名不见经传。你能说贺敬之没有生活积累,或是学养不够,还是缺少审美感受能力和艺术表现能力?都不是。在这些方面,他比柯岩更胜一筹。你说贺敬之对儿童没有情感?也不是。他唯一不如柯岩的是儿童的生活和儿童般的气质。从柯岩的经历和气质来看,首先在儿童文学上取得成就倒是生活的必然。

这还可以说明另外一个问题,即不能小看儿童文学创作,为孩子们写作,并不是一件容易的事。儿童文学创作既有文学创作的共性,又有它的特殊性,即便是大作家,也不一定能写出好的儿童文学作品来。

正是从这个意义上,别林斯基才说:“儿童作家应当是生就的,而不是造就的。这是一种天赋。”<sup>①</sup>

---

① 别林斯基:《新年礼物》,见周忠和编译《俄苏作家论儿童文学》,河南少年儿童出版社1983年版,第7页。





## 第四章 创作过程

我给自己总结了一个思考生活的座右铭：  
将生活中所有的欢乐和苦恼，统统装入大脑的  
烧瓶中，加入点哲理催化剂，摇一摇，沉淀出一  
个严肃的人生。

——[中]夏有志



## 第一节 素材积累

创作过程一般分三个阶段：一是素材积累，二是艺术构思，三是艺术表达。

素材的积累实际上在上一章中已经讲到，素材是作者所贮存的未经加工提炼的原始生活材料；这些原始生活材料一旦进入文学创作的语境，就称之为素材；素材一经加工提炼，纳入作品构思范围，就成了题材。比如一堆木头，一堆木头就是一堆木头；然而它对于一个要做家具的人来说，就是做家具的材料；一经采用，它就成了家具的一个部件，如做凳子，它就是面板、凳脚和横档。

素材的范围是很广的，它几乎等同于生活，也就是说，一个人有多少生活，就有多少素材。眼所见的，耳所听的，嘴所说的，身体接触的，心里想到的，哪怕是梦里做到的，都可以是素材，并有可能成为题材。但生活又不等同于素材，如上面提到的那堆木头，它可以用来生火，可以用来造房子，可以用来做家具，可以用来制武器……也可以什么都不做，只是废物一堆。生活成为文学创作的素材起码得有两个条件：一是须存留于作家的记忆之中。生活经历很多，小至一草一木、一颦一笑，大至古今中外、天地人生，林林总总，纷繁复杂，但不可能应收尽收，大脑的“内存”总是有限的；再加上心理个性的不同，如观察力、注意力、记忆力、敏感度、倾向性等的差异，因此每个人的记忆存留也是不同的。二是须与文学和文学创作有关。也就是说，存留在记忆里的生活材料可能有很多，但只有与文学有关的那部分才能成为文学创作的素材。

一个有成就的作家，他的素材库的储量应该是很丰富的，在契诃夫的手记里，有各种印象、表象或一鳞一爪的形象素材，如：“有一男人，笨得像匹灰色的骗马”，“他的胡须像鱼尾巴”，“一只黑狗，

看上去简直像是穿着套鞋一般”；有自己对事物人物的感受、体验、评价：“有一位小姐，她的笑声，简直像是把她的全身浸在冷水里发出来的一般”，“从老年人的谈话中听到的，不是蠢话就是怨言”；有对生活的思索、判断：“俄罗斯是个官国”，“人不能抵抗恶，但能够抵抗善”。此外还有来自书本的各种知识。<sup>①</sup>正是在他丰厚的生活积累中，潜藏着无数的艺术种子，所以一旦受到触发，它们就会发芽、生长、开花、结果。

原始素材和文学的关系，很有点像数学组合，如果你手里只有阿拉伯数字1，那么翻来复去便只是1；如果有1，还有2，那么就可以组成12和21两个数；如果还有3，就能够组合成123、132、213、231、312、321等六个数。如此类推，基数越大，组合越多。素材也是如此。占有的素材越多，它们之间相碰结合的可能性也越大，越可能构成更多的小说雏形。

——赵本夫《积累·发掘·构思》，见《中青年作家创作经验谈》

这里需要强调的是，作为一个儿童文学作家，他所积累的素材，应该是与儿童的现实世界和心灵世界有关的素材，它主要包括两个方面：作家自己的童年记忆和当今儿童的生活。“你童年的记忆，以及你对孩子们的挚爱，就是你心中的宝库。从这个宝库中，你可以不断地发掘出精神财富，通过你的创造，将它变成文学作品。”<sup>②</sup>

积累素材可有多种途径，按主体对素材的关注程度，可分为无

① 参见：《契诃夫手记》，浙江文艺出版社1983年版。

② 金波：《我们心中的宝库》，见《献给未来的儿童文学作家》，北京少年儿童出版社1992年版，第248页。

意积累和有意积累。

### 1. 无意积累

有些生活现象,本没有刻意识记的意思,不经意间却记住了,留在了大脑皮层里。童年经历就是这样,人在小时候,压根儿就没想到要成为作家,也没想到要把这些东西写出来,但是那时的经历却深深地烙印在人的心底,化作了人生情结,甚至人生品格;人生中的有些偶然事件,也没有刻意识记的意思,但总也挥之不去;有些事情当时也没引起过多注意,或已被岁月的长河冲淡、淹没,但一经触发,就清清楚楚地浮出了水面,甚至成了很有价值的创作题材。

### 2. 有意积累

作家为了创作的需要,有目的、有意识的积累,如一个想成为作家或已经成为作家的人对生活现象特定的观察、记录,还有作家为了创作某一题材的作品到特定的环境中深入生活、体验生活等。如著名作家浩然,他选定以专写农村题材的小说为创作突破口,所以根据他几十年和农民生活在一起,亲历农村生活的体验,写出了《艳阳天》、《苍生》等很有影响的作品,总量达500万字。如前文提到过的陈丹燕,为了近距离地了解当今儿童的生活,竟去当了一回中学生等等。

丁玲把文学创作比作工厂生产产品,把素材比作图书馆里的图书资料:“这个工厂一定要有自己的仓库,或者说要有自己的图书馆。这个图书馆是供作者自己参考的,并不像普通图书馆那样有一本本书藏在那里。这个图书馆必须贮藏有各种各样的人物,好的、坏的,大大小小的事件,有美得发人幽思的情怀或使人愤怒的劣根性。这些都分类编号,像组织部门做干部工作、人事工作那样,有各种档案,这个人干什么的,有什么贡献,有什么缺点,有什么问题,都记载得清清楚楚,装在档案袋里,乱不得。这个图书馆就是作家的头脑,它平常贮藏着丰富的材料。文学作品不管你写

什么题材,写什么事,什么时间,主要是写人,写各种思想的人,各种状况的人。所以要有很多人贮藏在这图书馆里。当我们需要描写各种各样的人物时,就到图书馆去找,到档案袋里去取。”<sup>①</sup>实际上,文学创作要比工厂生产产品复杂得多,一个作家所搜集的素材也要比图书馆里所收藏的图书资料精细得多。

下面是儿童文学作家夏有志的几则素材笔记<sup>②</sup>:

一个初中生在举行全校革命歌曲大赛时,他站在本班大合唱的队列中,光张嘴而不出声音。我问这个班的班长:“××为什么不敢出声儿?”回答:“他是我们班有名的莎士比亚。”莎士比亚?我更纳闷了。那班长见状,噗嗤一笑:“××怕唱出声来影响我班的成绩,因为他的嗓子是又沙又嘶又劈又哑,破锣一个!哈哈!”

莎士比亚——沙嘶劈哑!……

一个牙牙学语期两三岁的小女孩儿,她妈妈病了,躺在床上呻吟不止。小女孩问:“妈妈,你是在唱歌儿吗?”

——不懂得痛苦的孩子是幸福的。

——不懂得痛苦的孩子真是幸福的?

偶遇初中班主任,他说:“夏有志,你还记得上初中时,你曾爱过一个苏联女孩吗?”

心一动,一种牵肠扯心的情思萦绕不断。30年前,那个和我用俄语通过两年信的莫斯科一所女子中学的阿历山德拉(阿利

---

① 丁玲:《文学创作的准备》,湖南人民出版社1983年版,第162—163页。

② 夏有志:《对五张纸条的回答》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第145页。

娅),透过时间的隧道,一下子来到了我眼前……

有个现象一直使我耿耿于怀。

每逢年节,我们不少的革命前辈和重要的领导,总要去监狱、少管所、工读学校去看望囚犯和少年犯。

是否更该去看望重点学校里那些刻苦学习面色苍白失去好多欢乐的好学生呢?!要知道,中华民族未来的知识分子不正是这些好学生嘛!

这些素材,有的是人物,有的是事件,有的是思考,有的是情怀……一有机会,就是创作的发酵剂,就是作品的题材。

无意积累的素材有随意性,但更自然;有意积累的素材有明确的目的性,但如不留意,会留有做作的痕迹。作家创作一般总是两种素材的结合,如茅盾,他在1927年写了《幻灭》,用的基本上是无意积累的素材。据他自己说,他当初根本就没有写小说的意思,甚至把自己的书寄存在朋友家里,说:“也许以后我用不到了。”后来,因为“有闲”,“并无别事可做”,所以写起小说来,哪知一写而不可收拾,“原来那些‘无意中’积蓄起来的原料用得差不多了,而成为我的一种职业的小说还不得不写,于是我就要特地去找材料”<sup>①</sup>。

我写反映幼儿生活的幼儿诗,题材大致来自三个方面:一是对我自己儿时生活的回忆,二是写我两个儿子小时候的事,三是平时深入幼儿园对小朋友的接触、观察以及听幼儿园教师对孩子们种种表现的介绍。

——樊发稼《我写幼儿诗》,载浙江《幼儿教育》  
1995年第12期

---

① 茅盾:《关于文艺修养》,湖南人民出版社1983年版,第3页。



上文所说的第一方面是无意积累,第三方面是有意积累,而第二方面既有有意的成分,也有无意的成分。

实际上,即使是同一时期、同一篇作品,也往往是有意积累和无意积累两种素材的结合,因为素材本没有“有意”“无意”之分,只要创作时需要,是可以随意“拿来”的。

按主体对素材的获取方式,可分为直接积累和间接积累。

### 1. 直接积累

直接积累的素材是自己的亲身体验,有关儿童生活方面的体验,如自己的童年经历,对自己孩子、自己学生的观察等。直接积累主要是靠自己的眼睛去看、耳朵去听,听人家的嘴说,或自己和他人的交谈。当然,无论是眼看、耳听,还是嘴说,最后还得靠心想,感知到的东西,只有经过思考,才有可能成为创作的素材。

眼看。我曾写过一篇童话叫《风娃娃做客》,说的是小公鸡过生日,大风闯进来,把屋里刮了个乱七八糟,被鸡妈妈和小公鸡推出门外。后来,大风见小黄鸭和小白鹅进门时很有礼貌,有所醒悟,在天上绕了一圈变成风娃娃,采了一束鲜花,重新敲小公鸡的门,被小公鸡迎进门,成了受小公鸡欢迎的客人。

这个故事的素材是当年我还在学校的时候,有一次,在一个教室开教工全体会,突然刮起了大风,把窗户刮得稀哩哗啦,叮当乱响。当时,我脑子里就闪出一个想法,这风,太没礼貌了。于是,经过一番联想、加工,写出了这篇童话。

有一篇叫《梨子提琴》(冰波作,引者注)的童话,它就是作者看到梨子从中间切开形状像把提琴,得到启示写出来的。后来,作者又写了《冬瓜吉它》、《南瓜车》、《白云》,也遵循了这样一个思路。

耳听。我们都见过这样的人,下班后,一进家,就打开收音机,然后去做自己的活。也不知道他听不听,也不管邻居们爱听不爱听,反正一晚上,也不换台,也不调音量,一直到收音机里都说唱干

净了,才把收音机关上。有一位作者,他住的院里就有这么一位,他天天晚上被这种没完没了的广播声包围。这件事启发了他,他写了……那篇《好听的声音》。

有一次,我坐24路公共汽车,有两个女同志在聊天,其中一个女同志说她丈夫教条,做饭时,两种材料的比严格到1:1.75,还要用天平去量;煮面条,不管熟不熟,五分钟准起锅,因为这是书上说的。听到这里,我忍不住笑了,我觉得本本主义到这种程度,这至少可以成为童话的一个细节,而且,这个细节是很有趣的。当然,这还没有成为作品,但“听”可以引发出“想”,“想”就可能形成创作的素材。

嘴说。几个人在一起聊天,往往某一句话触动了你,日后,也许成为你创作的素材,甚至成为作品的雏形。不足300字的一段文摘,靠“侃”,“侃”出一部50集的电视连续剧《渴望》,那么,幼儿童话的创作,有时也要靠“侃”。

有一年,在杭州开笔会,晚上,几个作者在一起聊天,有一位同志说到现在许多家庭有了电话,又说到有的小孩拿电话乱打,打到了消防队,招来了救火车,挨了一顿批评。我当时觉得挺有趣。这个素材在我脑子里装了一年多,一年以后,写出了一篇叫《紧急电话》的童话。

——常瑞《“写什么”和“怎么写”》,见《献给未来的儿童文学作家》

## 2. 间接积累

一个人的生活阅历总是有限的,而且,也不是非要亲身经历过的才能作为创作的素材,鲁迅写《狂人日记》,自己不是狂人,列夫·托尔斯泰写安娜卧轨自杀,自己也没卧轨过,这就得借用别人的亲身体验(当然,有直接体验更好,所以鲁迅在写到阿Q坐牢时,也想过自己去坐一回牢)。间接积累的素材就是别人的亲身体

验,可能别人也是从别人那里看来、听来的,总之是别人的。这种素材主要靠搜集文字资料、形象资料获得,或是街谈巷议、道听途说。司汤达看到一则家庭教师和主妇恋爱悲剧的消息创作了《红与黑》;谢华说:“我丈夫从外地回来,无意中说起那里的人把野草莓叫做‘酸妹妹’,多有意思的名字。当时,我立刻有一种奇异的感觉。”于是,她“抓住鲜活的感觉”,创作了童话《豆芽兵和酸妹妹》。<sup>①</sup>

直接积累的素材更加真实可靠,但范围有限;间接积累的素材真实性可能差一些,但范围较广。对于文学创作来说,它注重的不是生活的真实,而是艺术的真实。创作往往是两种素材的有机结合,因此,直接积累和间接积累,两者同样重要,如上面樊发稼所说的三个方面的题材,其中大部分是直接积累,而“听幼儿园教师对孩子种种表现的介绍”是间接积累。请看《小兵张嘎》的生成过程:

抗战时期,我十三岁参加八路军,自己是“小鬼”,也结识了不少同辈“小鬼”,一块儿在战火中滚了七八年,打过仗,吃过苦,经受了锻炼;同时,还亲见亲闻了许多“小鬼”们创造的英雄事迹,受过强烈的感动和吸引。记得,抗战时期,我在宁晋县大队当特派员,搞除奸保卫工作。邻近的赵县有两个小侦察员非常了不起,经常摸进敌人据点去活动,我听了许多关于他们的故事,但一直没有机会见到他们,直到1945年,我们与赵县大队一起围攻敌人据点,才见到其中一个外号叫“瞪眼虎”的。解放后,下乡搞合作化的几年中,因是在老根据地活动的关系,也曾连带搜集到不少抗战故事。例如上房堵人家的烟囱,就是我家乡一个中级合作社社长小时候

---

① 谢华:《抓住鲜活的感觉》,载《幼儿教育》1995年第11期。

的故事。出事正逢过春节,他一大早就害得家家吃不上饺子,村里人都说这是个嘎小子。这些汇总在一起,便是我的生活基础。《小兵张嘎》的题材和人物,便是从这个基础上孕育、提炼、淘洗、熔裁出来的。

——徐光耀《从〈小兵张嘎〉谈起》,见《儿童文学创作漫谈》

很明显,《小兵张嘎》的题材和人物,有些是直接积累,是作者的亲身经历、亲见亲闻;有些则是间接积累,是作者听说的、搜集的。是直接积累和间接积累“汇总在一起”,“孕育”了这部作品。

## 第二节 艺术构思

艺术构思是创作过程的主要环节,是创作成败的关键所在。

艺术构思是作家在孕育作品过程中所进行的一系列形象、情感思维活动。它包括选取和处理题材,提炼和确定主题,如果是叙事性作品则还要考虑人物活动与事件进展的布局,抒情性作品要考虑情感的发展走向,探求最合适的表现形式等。

生活是创作的源泉,素材是构思的基础;但生活并不就是现成的作品,素材并不就是现成的题材。一个人听说盐是从大海里来的,就来到大海里找盐,风里浪里找了一大圈竟没找到一粒盐。确实,盐是从大海里来的,但是海水并不就是盐,这里还得有个加工提炼的过程。同理,在文学创作中,对原始积累的生活素材也有个加工提炼的过程,这个过程就是艺术构思。

### 一、构思的起点

构思是从哪里开始的呢?每个作家的创作习惯不同,每篇作品的构思情况也不同,大致说来,有这样两种情况。

## 1. 素材先行

这种情况是最常见的。生活中的某一素材引起了你的注意,或者是一句话,一个不经意的动作;或者是一件微不足道的小事;又或者是一个并不起眼的小景,哪怕它是一朵小花,一棵小草,小草上的一滴露珠,激起了你的艺术灵感,触发了你的创作冲动,于是,凝思集虑,酝酿出人物形象、故事情节,孕育成主题,构思为作品。这种情况犹如两人从相识到相爱,从相爱到结婚,从结婚到孕育新生命,环环相扣,水到渠成。

我写过一首题名为《风筝》的儿童诗,它带有一定的情节,但并不曲折,开头就写:“春天。在我敞开的窗子上,挂着一只断线的风筝。那根闪光的尼龙丝,在春风里飘动、飘动。”

这个场景是我亲眼看到的,记得初春的一天上午,我在一家编辑部开会,看见窗子上挂着一只断线风筝。根据我在小时候糊风筝的经验,我一眼就认出了那是一只出自小学生之手的俗称“屁股帘儿”的简易风筝。

这一发现使我感到十分亲切,童年体验过的情景油然浮现在眼前,从而调动起记忆中有兴趣的细节,引发起我一连串的形象,发出我的探求:“风筝,风筝,谁是你的小主人?”

进而“我猜想那放风筝的孩子,一定又欢喜又扫兴;他的风筝曾飞上这十二层楼,却又倒挂在这儿随风飘零”。

为了“找到风筝的小主人”,“我摘下这只风筝,意外地发现了小主人的姓名;风筝是用一张考试卷糊成的,我还发现了那不及格的考分!”

正是由于发现了风筝的小主人是一个考试不及格的朋友,出于维护朋友的自尊心,“我不想说出他的姓名”,只是告诉你:“他是我的一位小邻居,就住在对面楼的第三层。”

既然是相识的朋友,于是进而想帮助他,而帮助的方式又很

奇特：

“明天我要约他去春游，

顺便送还他这只风筝。

（当然，当然

还要谈谈别的事情……）

……

由于看到一只风筝，激发起我孩子般的愉快情绪。这是儿童感情的一次回归，促使成年人的我与儿时的我做一次感情的交流，从而将儿时的生活与现状的生活加以融合，经过提炼，构成一个故事情节，通过它表现了同学之间（或师生之间）的理解和友爱。

——金波《我们心中的宝库》，见《献给未来的儿童文学作家》

这就是由一个具体的素材——“风筝”引发出童年经历，构思出一个诗意情景，从而形成作品，并表现“同学之间（或师生之间）的理解和友爱”的主题的。

《三个和一个》的构思也与此相似：

这部长篇小说，是1983年冬我在陕北参观农村时，偶然得到这个酶的。

我在参观延安农村时，了解到当地山区有一种克山病，其患者（特别是少年人）由于缺碘而会变得日渐痴呆，口齿不清，智力减退，少年人得了还会脱发，发育不健全。

参观中，我听到一件辛酸的事：一个北京女知青为了回城，狠心将其生女送给当地农民，私自偷跑回了北京（这个弃女，我在延安一所小学里见过她）。

在游览陕北风景名胜时，我遇到一个专门纠缠游客卖香草袋的女孩，我跟她聊了一会儿。她是一个受后母虐待的山村少女，为

了治一种慢性病(不是克山病),她辍了学,自己用彩线绣香草袋来卖,巴望有一天攒够了钱自己去县医院去省医院。

一种山区特殊的病。一个被知青遗弃女孩的辛酸命运的故事。一个山村少女奋争的形象。三者是彼此毫无联系的酶,被我记了下来。

在从长安回西安长达 14 个小时的汽车里,在半醒半梦的旅途中,在令人寂寞的黄土高原塬上沟下九曲十八盘的山路上,三种酶在我的大脑的烧瓶里发酵了,凝铸成一个长篇故事的核——一个被女知青遗弃的山村少女,患了克山病,而这个少女在风景旅游点煮山泉为茶的小生意中,暗暗攒下一笔钱,只身一人来到北京,她想治病,更想找到自己的亲生母亲。“找妈妈”是主线,在主线的链条上串联上几个当代都市的孩子和大人,塑造几个当代少年的不同性格。

.....

终于,1985 年夏天我将《三个和一个》脱了稿,得到了出版社责编、二审和终审的认可,很快付印、出版了。

这部长篇小说的创作经过,我体会到了“十月怀胎,一朝分娩”的痛楚和快乐。

——夏有志《对五张纸条的回答》,见《献给未来的儿童文学作家》

## 2. 主题先行

这种情况是作家先有某种创作意向,创作主题,再去搜寻生活素材的。一般情况是,作者先在自己的记忆中或所得资料中寻找素材,如还不够充分或不够理想,就需要到生活中去找、去补充。这种情况犹如征婚,或经“媒人”介绍两人相识,如情投意合,就结婚、怀孕、生孩子,目的性比较明确。主题先行作为一种思维定势当然不值得提倡,但也不能否认其创作价值,如在时效性和理想性

等方面有它的优势。

《男孩子们和男孩子们》是意念在先的产物。

有一次,在中外小学生一起参观中南海的活动中,我看到一个令我十分恼怒的现象。我们中国孩子是从各校百里挑一层层选拔出的大队长、中队长或三好学生,他们在带队老师严厉的监视下拘谨得像一个木偶,谁也不敢大声说笑,谁也不敢去喝冷饮,走到哪儿都排着整齐的队伍,走到哪儿都纪律得没一丝儿孩子气;相反,当高级轿车把那几十个小老外接到中南海西门时,那些黑皮肤白皮肤棕皮肤的外国孩子放肆得很,他们个个都旁若无人般地说笑打闹跑跑跳跳,他们是那样欢乐,那样鲜灵活泼,他们好似在自己家里一样想怎样快乐就怎样快乐,想怎样舒畅就怎样舒畅——多么令人心疼的反差!我们中国孩子倒像是在别人家里做客,而人家外国孩子倒像是主人!

这种反差,深深刺痛了我的民族自尊心,我痛感到我们今天的孩子,如果在外国人面前这样怯懦这样委琐这样自惭形秽,当他长大了成为我们中华民族的脊梁时,他们能挺直腰杆昂首于世界民族之林么!

抱着这种强烈的意念,我结构了《男孩子们和男孩子们》。主人罗力争,是没有生活原型的,那是我理想的有着某种傲骨的男孩,他是承载我的理念和情感的符号,虽然至今我并不认为这个短篇是我的成功之作,但却宣泄了我心中的情绪,吐露了我对生活的看法。我希望我们中国孩子应该多一些罗力争。

——夏有志《对五张纸条的回答》,见《献给未来的儿童文学作家》

第一种情况是从素材到主题,第二种情况是从主题到素材,两种情况无所谓谁优谁劣,它们都有可能构思出成功的作品,关键在



于对主题和题材(素材一旦与主题结合,就成了题材)的恰当把握。而且在很多情况下往往是题材和主题同时产生,并肩前进(或交叉前进)最终一起到达终点的。

## 二、主题的孕育

主题是作品内容所蕴涵的思想、感情。主题也称“立意”、“主旨”、“主脑”等。清代戏曲家李渔说:“古人作文一篇,定有一篇之主脑。主脑非他,即作者立言之本意也。”<sup>①</sup>从中可以看出主题是作品的灵魂,是决定一篇作品成败的关键。

### 1. 主题来自生活

在创作中,虽然有主题先行的情况,但这并不是说一个作家的大脑里与生俱来地就存在着一个创作主题,事实上主题不是凭空产生的,他的这种意念、思想、感情追本溯源还是从生活中来的。上面所介绍的《男孩子和男孩子》的创作过程就是这样,作者说它是“意念在先的产物”,但实际上,这个意念是从“中外小学生参观中南海的活动”中来的。“主题来自生活,再根据主题的需要从生活中选材。这就是说,先从感性的生活出发,上升到理性的主题思想,在主题思想的指导下又回到生活中来,围绕主题从生活中选取你所需要的素材。”<sup>②</sup>这样看来,“主题先行”实际上是在创作中的某一环节上的“先行”,而从整个创作过程看,它并没有“先行”,说到底还是生活“先行”,大多数情况是题材“先行”。

### 2. 主题是发展的

一个正确的认识不可能一次完成,要反复多次才能接近事物

---

① 李渔:《闲情偶寄·词曲·立主脑》,上海古籍出版社2000年版。

② 樊庆荣:《功在艺术构思》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第113页。

的核心。我们在生活中最初感觉到的东西,并不一定能立刻理解它,而需要反复琢磨、思索。一般情况下,主题不是一开始就清晰明确的,它有一个形成、深化、确立的发展过程。就像摄影师洗照片那样,是慢慢地由模糊变为清晰,最后定型的。

《山路行》的主题是这样深化发展的:

我在江西庐山休养时,和同事老徐去游三叠泉。爬山越岭之后,口渴难忍,在山顶上碰到一个卖稀粥的十五六岁的小姑娘,她招牌上标的是“稀粥每碗八分”,我们一喝发现很甜,原来加了糖,还喝出了花生米。我们想不到她卖的稀粥如此便宜,在牯岭街上,没有加糖和花生米的稀粥都要卖一毛钱,她从山下运到山顶上来,多不容易啊,可是她只卖八分。她的招牌本来可以突出地点明“花生米甜粥每碗八分”,但她却朴朴实实只写“稀粥每碗八分”。问她为什么卖那么便宜,她说每碗甜粥的成本是五分钱,因为运到山顶上来不容易,再加三分脚力钱。在交谈中,我知道她刚考上中学,因为家中困难,趁暑假里为自己攒点学费。每天一大早,是她当工人的哥哥帮她把粥运到山顶上来的。小姑娘的纯朴使我和老徐深为感动,老徐建议我写文章表扬她。我想了一下,觉得题材单薄,不好下笔。后来,我们又游览庐山南麓的秀峰寺、青玉峡,亲眼看到唐代大诗人李白所写的“日照香炉生紫烟,遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺,疑是银河落九天”的绮丽景观,我俩忽发奇想,想到香炉峰下看看“飞流直下三千尺”的瀑布落点。在漫长的山路行进中碰到一个卖汽水的小男孩,每瓶汽水比牯岭街高出两倍,而且瓶中根本装的不是汽水,而是灌的凉水。这跟卖甜粥的小姑娘可以说是一个鲜明的对比。老徐又建议我写文章。我想了一下,即使把这两件事对比来写,仍然觉得主题不够深刻,我只好放下了这个题材。

半年之后,《鸭绿江》杂志向我约稿,我又想起了庐山上的小姑娘

娘,还是想写她。这时候,思想开阔了,我想表现庐山小姑娘的爱国情操和作为一个中国人的自豪感,为此,我把原来的生活素材作了较大的加工,把实际生活中的同事老徐变成了外国教授,然后进行故事构思,又把那个用凉水冒充汽水的小男孩拉到三叠泉的路上,使他在小姑娘的感召下思想上得到升华。为此,我用了一切可用的艺术手段来塑造庐山小姑娘的完美形象,就连她的名字也不放过。通过这样脱胎换骨的改造、加工,作品的主题有所深化,作品的思想内涵有所丰富和提高,庐山小姑娘的艺术形象也显得丰满了。

——樊庆荣《功在艺术构思》,见《献给未来的儿童文学作家》

《山路行》开始是以表扬“小姑娘”的纯朴自立为主题的,这固然能够成立,但作者感到寓意还不够深刻,没有动笔;再进一步,当看到“小男孩”的自私欺骗和“小姑娘”的行为形成鲜明对比,使“小姑娘”的形象更加突出后,在一般人看来,这时已经够火候了,但作者还是“居货不售”,还要继续寻找更好的“商机”;直到这种品格上升为一种民族精神——“爱国情操和作为一个中国人的自豪感”时,这才动笔疾书,构思成一篇骨肉丰满的作品。

就一般情况而言,主题是有一个发展过程的,但在儿童文学里,特别是在低幼文学作品里,主题一开始就定型的情况也是常见的。因为低幼文学作品一般篇幅较短,主题也比较单一。如圣野的《哥哥》:

眼睛不看哥哥,  
叫哥哥,  
哥哥不理我,  
不肯做我的哥哥。

眼睛看着哥哥，  
叫哥哥，  
哥哥抱住我，  
做了我的好哥哥。

这首诗歌正是通过眼睛“看”和“不看”这两个动作，表现了和人说话要有礼貌的主题。这一主题应该是在选择这个题材时就确定的。

又如黄庆云的《摇篮》：

蓝天是摇篮，  
摇着星宝宝。  
白云轻轻摇  
星宝宝睡着了。

大海是摇篮，  
摇着鱼宝宝。  
浪花轻轻摇，  
鱼宝宝睡着了。

花园是摇篮，  
摇着花宝宝。  
风儿轻轻摇，  
花宝宝睡着了。

妈妈的手是摇篮，  
摇着小宝宝。  
歌儿轻轻唱，

宝宝睡着了。

这首儿歌所表现的是母爱,这个主题也是在捕捉到其中的一个或几个题材的同时就确定的;而且,即使去掉前面的一个或两个题材,其主题也照样能够成立。

### 3. 儿童文学中有主题淡化的情况

这是因为:

其一,与儿童接受文学的心理有关。儿童从走近儿童文学,接受儿童文学,进而发展到喜爱儿童文学,在很大程度上是为了满足自己的好奇心,为了好玩,低幼儿童更是如此。所谓主题,是成人的意念,而对于低幼儿童来说,开心、快乐、有趣、好玩才是他们所关注的。即便他们受到了主题的安装、影响,也是在开心、快乐、有趣、好玩的过程中自然而然“挟带”的,而且要让他们说出受到了什么教育、得到了什么启发、懂得了什么道理、获得了哪些知识,大多是很茫然的。因此,那些适应儿童接受心理的儿童文学,特别是低幼文学,它们的主题往往是不明确的。

其二,与儿童文学的传统和某些特有的体裁有关。如有些传统儿歌,它不但不讲究主题,就连意义也是淡化的。传统儿歌的重要特点是重音不重义,周作人说:“儿歌重在音节,多随韵接合,义不相贯,……但就一二名物,涉想成趣,自然愉悦,不求会通,……。”<sup>①</sup>

如浙江绍兴童谣《外婆我要豆》:

外婆我要豆,  
什么豆?  
罗汉豆。

---

① 周作人:《儿歌之研究》,见《儿童文学小论》,儿童书局1932年版。

什么罗？  
三斗箩。  
什么三？  
破雨伞。  
什么破？  
斧头破(劈)。  
什么斧？  
状元府。  
什么状？  
油车撞。

如颠倒歌《你说好笑不好笑》：

石榴树，结樱桃，  
杨柳树上结辣椒；  
吹着鼓，打着号，  
抬着大车拉着轿；  
木头沉了底，  
石头水上漂；  
小鸡叼个饿老鹰，  
老鼠捉个大狸猫。  
你说好笑不好笑？

### 三、题材的处理

题材来自素材，但又不同于素材，题材是经过作者选择、开掘、加工后的素材，是体现作者创作意图的生活事件或现象。

#### 1. 题材和主题

题材和主题是密不可分的，主题形成、深化、确立的过程，也是

对题材选择、开掘、加工的过程。因此,题材只有和主题结合才有其意义。虽然,题材(确切地说是素材)可能引发主题的形成,推动主题的发展,但总的说来,主题一旦形成,题材总是依附于主题的,而且这种依附越是紧密越能显示其价值。如果把主题比作“金线”,把题材比作“珍珠”,那么,主题和题材的关系就如“金线串珍珠”。下面所述题材的选择、开掘、加工等,指的都是主题的统率之下,符合主题要求的选择、开掘、加工。

## 2. 题材的选择

题材是在千千万万的素材中“跳出来”或精心挑选出来的。犹如采矿,这里钻几个洞,那里凿几个孔,最后选定“含金量”最高的一个或几个进行提炼。下面仅就人物形象的题材选择作一些探讨。鲁迅说:“作家的取人为模特儿,有两法。一是专用一个人,言说举动,不必说了,连微细的癖性、衣服样式,也不加改变。……二是杂取种种人,合作一个的……”<sup>①</sup>“专用一个人”和“杂取种种人”就是塑造人物形象最基本的两种选择。

“传记”和“回忆录”一般是“专用一个人”的,如高尔基写他的外祖母和保姆叶甫盖尼雅:

保姆是个矮小的老太婆,像圆球一样胖鼓鼓的,长个大脑袋,整个人宛如两颗叠放在一起的白菜。她的头发特别浓密,比两只马尾巴加在一起还要多点。头发粗硬、斑白,而且还卷曲着。叶甫盖尼雅常用一条黑头巾和一条黄头巾把头发紧紧地包扎着,可是头发还是从头巾底下露了出来。她的那副小脸是红色的,翻鼻孔,没眉毛,像一个新生婴儿的脸一样。一双碧蓝的愉快的小眼睛嵌

---

<sup>①</sup> 鲁迅:《〈出关〉的“关”》,见《鲁迅全集》(第六卷),人民文学出版社1981年版,第518—519页。

在这个圆润的小脸上,简直像漂浮在上面似的。

外祖母的头发也很浓密,可是她常用一顶“帽头”——像发罩似的丝质小帽套着她的头发。保姆在外祖母家至少有二十五年,她“照看”过外祖母的许多孩子,埋葬过他们,和外祖母一起哭过他们。她还抚养了第二代——外祖母的孙子们,我记得,这两个老太婆不像主仆,倒像朋友。她们一块儿嘲笑外祖父,当他欺负她们之中的一个时,她们就一块儿啜泣,两个一块有时偷偷喝杯酒,有时喝两杯或三杯。外祖母叫保姆叶尼雅,保姆叫她阿库里雅,吵架时,就嚷道:

“哎,你,阿库尔卡,黑巫婆!”

“你呢,白巫婆,多毛的怪物。”外祖母回答说。她们常常吵架,但时间都很短,不过个把钟头,接着就和好如初,都惊讶地说:

“吵什么呀?我们没有什么要争的,可我们却大吵大嚷。哎,蠢女人……”

如果外祖父听见了这两个老太婆的懊悔话,他就给肯定一句:

“说得不错,是两个蠢女人。”

——《论童话故事》,见周忠和译《俄苏作家论儿童文学创作》

报告文学也应该是“专用一个人”的,但在选择时,有时会碰到选择哪一个的问题。

1985年底,我奉命去河南某县为一所小学发奖。发奖前后尚有些闲暇时间,我便想采访一个少年人物。校长马上向我介绍起该校的少先队大队长,一位连年的“三好学生”。班主任提起这个女孩,更是赞不绝口。我问这个女孩有什么缺点,校长和班主任竟表示找不出来。世上难道有没缺点的孩子?我不信,继续追问:“全班就没有人对她有意见?”这一次,班主任没摇头,说:“调皮大



王赵幼新,给人提意见能提到骨头缝里去,他说“×××木马跳不过去,老师不能再包庇她了。”有个同学告诉我,老师因为讨厌赵幼新,给他起了个外号叫“邪门大队长”。

这一来,两个人物站到了我的面前:一个是臂戴三道杠的少先队大队长,一个是头顶调皮大王帽子的“邪门大队长”。我选择哪一个呢?经过初步采访,我发现这位少先队大队长的确是个极规范的学生,但按照教育改革的方向来看,这规范未必都那么科学;而那位“邪门大队长”身上,具有鲜明的个性,是个不合某些所谓规范的犟种,他的遭遇让人强烈地感受到新型素质发展的艰难。我想,如果把“邪门大队长”的遭遇充分揭示出来,促使教育界惊醒,即使写得不那么精彩,也比写模式化的小模范更有价值。

——孙云晓《少年报告文学的采访与创作》,见  
《献给未来的儿童文学作家》

在作了这样的选择后,作者写成了《“邪门大队长”的冤屈》,作品发表后,受到文学界的热情肯定,认为这是新时期具有转折意义的少年报告文学,并被《中国大百科全书·文学卷》收录并专门介绍。

总的说来,真实性较强的体裁、作品,其人物形象一般是“专用一个人”的,而大多文学人物形象是“杂取种种”而成的。

巴尔扎克在《〈古物陈列室〉、〈钢巴拉〉初版序言》中说:“为了塑造一个美丽的形象,就取这个模特儿的手,取另一个模特儿的脚,取这个的胸,取那个的肩。艺术家的使命就是把生命灌注到他所塑造的这个人体里去,把描绘变成真实。如果他只是想去临摹一个现实的女人,那么他的作品就根本不能引起人们的兴趣。”鲁迅在讲到自己的创作经验时说:“人物的模特儿也一样,没有专用过一个人,往往嘴在浙江,脸在北京,衣服在山西,是一个拼凑起来

的脚色。”<sup>①</sup>如《阿Q正传》中的“阿Q”，《孔乙己》中的“孔乙己”，《祝福》中的“祥林嫂”……还有前面提到过的《小兵张嘎》中的“张嘎”，《山路行》里的“小姑娘”，《男孩子和男孩子》的“罗力争”……都是“杂取种种”后塑造而成的文学形象。

1976年安徒生奖得主、丹麦作家赛·伯德克尔是这样介绍他的作品《西拉斯和黑马》中西拉斯这个人物的：

这个西拉斯是我心中某种东西的产物——他是我四位先祖父的总和。

第一位是个牧师，一个很严厉的人。

第二位是个发明家，如发明打字机或纸的人。

第三位是个海盗，确切地说是个武装民船的船长。

第四位是个弃儿，对家史一无所知。

这四个人混成一人，不就成了小说中的西拉斯了吗？

——见毕冰宾译《长满书的大树》

此外，如前所述，儿童文学的题材是有所保留、有所回避的。如青少年犯罪问题，儿童文学可以也应该有所反映，然而在题材的选择上，儿童文学和成人文学不同。对于那些犯罪作案的具体细节，对于那些阴暗残酷的犯罪心理，儿童文学都应该尽量回避；主题的重心也应该放在青少年接受教育改邪归正上。又如父母离异问题，这也是目前社会上较为常见的，它的最直接的受害者是儿童，对这类问题，儿童文学当然也可以反映。但是，反映的角度、取材和主题应该同成人文学有所区别。成人文学可从多个角度反映，但如男女情欲上的冲突和纠葛，婚外恋、玩弄色情等，这些对儿

---

<sup>①</sup> 鲁迅：《我怎么做起小说来》，见《鲁迅全集》（第四卷），人民文学出版社1981年版，第513页。

童文学来说就不合适。

### 3. 题材的开掘

努力挖掘题材的深层内涵,使其发挥最大的艺术价值。同样一块木头,可以用来当柴烧,可以用来做猪栏,可以用来造房子,也可以精雕细刻做成艺术品。“当柴烧”和“做成艺术品”,这其中的差别不言而喻。

同一个题材——“上阳白发人”,同时代的两个大家——元稹和白居易虽都将它赋成“新乐府”,但他们的处理方式却大相径庭:

公元746年以后,杨贵妃受到唐玄宗特殊的宠幸。那些嫔妃——选入宫中的民间女子就被打入“冷宫”,关闭到洛阳的上阳宫,一关就近半个世纪。到唐德宗贞元年间,当这些女子的满头青丝变成白发的时候,都还未见过皇帝是什么样子。元稹和白居易同以嫔妃为题材写了乐府诗《上阳白发人》。元稹在诗中说:“此辈贱嫔何足言。”他只是借“上阳白发人”来慨叹唐肃宗没有儿子,嫔妃再多也没有用。白居易则同情这些人,在诗中充分描写了她们的悲惨遭遇,并指出:“上阳人,苦最多。少亦苦,老亦苦,少苦老苦两如何?”控诉了选妃制度的惨无人道。在白居易的作品中,上阳白发人是主角,且形象丰满鲜明;在元稹的作品中,上阳白发人不是主角,也看不到生动的形象。题材开掘的差异由此可见一斑。

鲁迅先生说:“选材要严,开掘要深。”<sup>①</sup>他的《药》就是一篇选材严、开掘深的典范式作品。如果只把小栓吃人血馒头而死的事情写出来,那既琐碎又没多大意义。虽然可以告诉人们,人血馒头是不能治病的,但作品就显得比较肤浅了。鲁迅并没有就此满足,而是继续把题材开掘下去,从被人拿来作药的囚徒身上,选出带有

---

① 鲁迅:《关于小说题材的通信》,见《鲁迅全集》(第四卷),人民文学出版社1981年版,第368页。

“亮色”的新材料来。这样一来,意义就大不相同了,塑造出一个主张民主政治和民族革命的艺术形象——夏瑜,夏瑜说:“这满清的天下是我们大家的。”夏瑜这种憎恶黑暗赞美革命的思想,才是鲁迅通过《药》所要表达的。

任大霖《喀戎在挣扎》的题材是从“一席话”中得来的。一次,任大霖到工读学校去参观,一位工读学校的老师和他说了—席话,说这些工读生是一种“奇特的组合”,他们既聪明又愚蠢,既富有同情心,讲义气,又十分粗野,为一件小事就动刀子,他们连乘法口诀都背不出一句,却也通晓社会的不少哲理。这一席话使任大霖联想到了希腊神话中的喀戎,想到了马人喀戎为普罗米修斯作替身的故事。于是,他设想把小说的主人公梁一星比作半人半兽的喀戎,当他一觉醒来,便对之前的失足感到极大的痛苦,正如喀戎对普罗米修斯所说的:“我的上半身虽然长得英俊健壮,可是下半身却永远是兽类的模样。这半人半兽的躯体,给我带来了多么难以忍受的痛苦啊!伟大的先觉者,请你告诉我,我该怎么办才能使自己成为完全人?只要自己能做到,即使牺牲我的一切,我也愿意。”梁一星就是这样做的,他在老师的感化、帮助下,决心“与昨天告别”,做一个有益于人民、有益于社会的人。但是,就在记者刚写好稿子要宣传他的事迹时,他却失踪了。原来他受流氓的要挟,被迫去参加一次殴斗。梁一星借此机会对小流氓进行了劝解,设法制止这一犯罪行为,但是他却为此被刺成重伤,在生命垂危之际,被老师和公安人员所救。作品成功地塑造了不惜以牺牲自己的生命为代价与自己的过去作殊死搏斗,从半人半兽的状态中挣扎出来的失足少年梁一星的形象,感人至深。

从“奇特的组合”到半人半兽的“喀戎”,再到脱胎换骨、去兽成人获得新生的梁一星,从中可以看出题材开掘逐步深化的过程。

#### 4. 题材的加工

原始的生活素材,不加修饰地拿来作为作品题材的情况是很少见的,一般情况下,都是经过加工整理的。加工整理是对原始素材的修改,包括增加、减少、概括、虚构等。如前面提到的《三个和一个》中的“山村少女”、《山路行》里的“小姑娘”等形象,就是这样经过加工整理后形成的。鲁迅说:“所写的事迹,大抵有一点见过或听过的缘由,但不全用这事实,只是采取一端,加以改造,或生发开去,到足以几乎完全发表我的意思为止。”<sup>①</sup>阿Q这个形象就是这样创造出来的,据作者自己说,阿Q是有原型的,作者就是在原型的基础上,改造生发,“发表我的意思”,“画出这样沉默的国民的魂灵来”<sup>②</sup>。

邱勋的《三色圆珠笔》(作品见第八章文后“附”)讲的是:一个女同学的一支三色圆珠笔不见了,大家(包括老师)都怀疑是徐小冬偷的。因为他曾有过偷东西的毛病,进过派出所,被称为“二级钳工”。经过班主任老师的一番“谈话”和各种压力的影响,没过几天,那支三色圆珠笔果然“回来”了。这样,生活又恢复了平静,故事似乎应该结束了,但是,意外发生了,没过几天,那个女同学在家里找到了那支圆珠笔。这下大家惊呆了。怎么回事?原来是徐小冬迫于压力,去偷了一支一模一样的圆珠笔给了那位女同学。一件小事掀起轩然大波,给人以很多思考:偏见害人有多深?徐小冬已经不偷了,可为什么又去偷了呢?这是谁之过?徐小冬是怎样以最大的忍耐力度过那段屈辱的日子的?应该怎样看人看事?

---

① 鲁迅:《我怎么做起小说来》,见《鲁迅全集》(第四卷),人民文学出版社1981年版,第513页。

② 鲁迅:《俄文译本〈阿Q正传〉序及著者自叙传略》,见《鲁迅全集》(第七卷),人民文学出版社1981年版,第82页。

……这篇作品一时成为“新时期”小说的佼佼者,得到创作界、理论界的广泛好评。可谁也难以想到,这篇小说是根据这样两个原始材料加工而成的:

一是济南市一个女教师讲的故事。一天,一个女孩子来告状,说一个调皮的小男孩把她的桌子弄得歪歪斜斜,无法写字。老师听了,就叫来那个男孩,批评了他一番。那男孩拒不认错,放学后,把课桌弄翻了十几张。他说“老师偏信”,实际上是女孩的桌子没摆正,他想把桌子摆正,和另一排对齐,但女孩不让,他猛一用劲,把桌子弄翻了。做了好事还挨批评,一时冲动,弄翻了十几张桌子。

二是一则见闻。一个女孩子在小学时犯了错误,父母为了减少负面影响,把她送到乡下姥姥家读书。后来因为学习努力,不光入了团,还考入了原来学校的高中。结果知道她过去的老师和同学却歧视她,甚至打她。她为了自卫,打了带头欺负她的一个同学,学校又做了不公正的裁决,让她在大会上作检讨,并记过一次。从此,她破罐子破摔,走上了不能自拔的犯罪道路。

作品中有这两个材料的影子,但已作了大幅度的加工整理,面目全非了,然而,艺术价值却提高了。

## 四、结构的安排

“结构”原是建筑学上的一个术语,指的是建筑物的内部构造,整体布局。文学中的“结构”是指作品的组织布局。主题犹如人之“灵魂”,材料好比“血肉”,结构就如“骨骼”。

这里只述叙事性作品的结构,或者说是情节结构。

### 1. 题目

郑板桥说:“作诗非难,命题为难,题高则诗高,题矮则诗矮。”不但是诗,其他文体也是这样,一篇好作品要有一个好题目,好的

题目既能简明扼要地展示内容,又能准确地抓住读者的阅读兴趣点。如《一只想飞的猫》(陈伯吹)、《“没头脑”和“不高兴”》(任溶溶)、《猪八戒吃西瓜》(包蕾)、《狐狸打猎人的故事》(金近)、《独船》(常新港)、《上锁的抽屉》(陈丹燕)、《六年级大逃亡》(班马)、《“邪门大队长”的冤屈》(孙云晓)等,都是很有吸引力的题目。

## 2. 开头

俗话说:良好的开端是成功的一半。这话确实很有道理。开头既要和内容相吻合,与整篇作品的基调和諧一致,又要新颖别致、引思勾人。但要做到这一点并不是一件很容易的事。高尔基说:“开头第一句是最困难的,好像在音乐里定调一样,往往要费很长时间才能找到它。”但一些有成就的作家往往有出奇制胜的本领,如李白的《蜀道难》:“噫吁戏,危乎高哉!蜀道之难,难于上青天!”一咏三叹,一开篇就如一个响雷从半空劈下,突兀奇幻,给全篇定下了高亢慨叹的基调。鲁迅的《秋夜》是这样起头的:“在我的后园,可以看见墙外有两株树,一株是枣树,还有一株也是枣树。”在一般人看来,这简直有点啰嗦,直接写“墙外有两株枣树”不就得了;其实不然,这样写一反常规,出乎人们的意料,含有一种特殊的意味,弥漫出一股寂寞寥落的气氛,并为下文的抒发作了很好的铺垫。

儿童文学作品的开头大多是开门见山、单刀直入的,就像儿童戏剧,一拉开幕布,人物就悉数登场,活动起来,马上就吸引住儿童的眼球。李大同的《会说话的胳膊》是这样开头的:“谁的胳膊会说话?我的胳膊就会说话。”简洁明快,迅速进入情节。邱勋《三色圆珠笔》的开头是:“齐娟娟新买了一支三色圆珠笔。一手捉住金黄的笔帽儿,另一只手轻轻拧动那墨绿色的笔杆儿,‘咔’地一声,笔头上跳出个小米粒般大的尖尖,写出字来是黑色的。再一拧,写出的字变戏法般地成了蓝的。又一拧,跳出个红红的小豆豆,写出的

字火红一片。”在紧扣题意的同时,又调动各种表现手法,以动说静,一开始就把人带进一个多彩的世界。

### 3. 展开

下面以生活故事为例,介绍故事情节展开的几种常见方法:

情节可以以人物行为活动为线索展开。例如,我写《侦察》这个儿童生活故事,是写孩子助人为乐做好事。这类故事很多,写不好就会落俗套。我选用了儿童一种奇特的活动方式:侦察。故事中的孩子看见老爷爷行动不便,想帮助老爷爷,偷偷跟踪,侦察到老爷爷的家。老爷爷很想知道是谁做的好事,也来侦察。这样就有了曲折的情节,使孩子们感到有意思。

情节也可以以人物心理活动为线索展开。例如,我写《会说话的胳膊》这个儿童生活故事,就是以一个人的心理活动为线索展开的。在课堂上老师提出问题后,“我”急于表示自己想回答,就用胳膊肘敲桌子,带起一些同学都敲,“我”为了表示自己是发起人,抢先敲,结果没听清老师说的是什么,这时老师叫他回答,他站起来又听到一片敲桌子声,心里十分恼火。整个故事以“我”的心理活动为线索,“我”的得意与恼火等心理活动,构成起伏的情节,紧紧扣住读者的心。

——李大同《我写儿童生活故事》,见《献给未来的儿童文学作家》

上述两种方法,其中最常见的是第一种,这种情节展开方式常常采用顺叙的方式,就是顺着事件的发展次序展开。但也有逆着事件的发展次序展开的(倒叙),如柯岩的儿童诗《妈妈下班回了家》,先描述妈妈回家时看到一片狼藉的场面:“衣柜上拴着粗粗的麻绳,枕头被窝全垒上了书架。爸爸的地球仪泡在脸盆里,脚底格格响的全是碎碗碴……”再写造成这一场面的经过:儿子在家学马



戏——驯兽(驯小狗)、走绳、抛球接碗、演小丑、蹦床。倒叙往往把事件最精彩或最关键的部分放在前面写,给人以奇怪突兀之感,造成悬念,吸引人的欣赏兴趣。

还有一类作品,从整体看,是顺叙,但其中某一部分是倒叙。就是在顺叙中有意“埋下”某一环节,而后面再以补叙的形式出现。如邱勋的《三色圆珠笔》,齐娟娟的三色圆珠笔不见了,大家都怀疑是徐小冬偷的,班主任找他谈话:“我们给你三天的时间,等待你的觉悟。三天以后,如果你仍不回头,我们只有按照你和我们都不愿意的方式处理了。”第四天,那支圆珠笔果然出现了。大家心里清楚,这肯定是徐小冬偷偷塞出来的。可事有蹊跷,几天后,齐娟娟又在自己的床铺上发现了真正属于她自己的那支圆珠笔。这就怪了,怎么回事?葫芦里装的是什么药?这时,作品才道出了其中原委:那支圆珠笔是徐小冬迫于压力,在一家文具店里偷的。这种展开方式给人以悬念、遐想,前面所埋下的“伏笔”往往是整个故事结构的“枢纽”,犹如相声中的“包袱”,当读者和作品中的人物都被蒙在鼓里,搞得你晕头转向之时,才把“包袱”抖开,真相终于水落石出。如上例,如果作者按照时间发展顺序,把徐小冬偷笔的情节在前面亮出,那这篇作品就索然无味了。

#### 4. 结尾

结尾要巧妙,要有意境,令人回味。契诃夫说:“我有一个有趣的题材,不过还没有把结局想出来,谁发明了新的结局,谁就开辟了新纪元……我要等到想出一个跟开头一样妙的结局才写它。”这说明构思一个好的结尾的艰难与重要,结尾往往是一篇作品的“点睛”之笔,作家对此分外重视,一个成功的结尾,会给人“绕梁三日,不绝于耳”之感。

契诃夫的著名儿童小说《困》,写了一个十三岁的女孩子华里卡在财主家里做小保姆。白天她一刻不停地替财主干活,到了晚

上还得为因生病啼哭不休的娃娃摇摇篮。财主不让她睡觉,而困极了的她为了能够睡觉,在她年幼无知的心里产生了一个天真的想法:弄死这个娃娃,这样我就可以安心地睡觉了。这篇小说是这样结尾的:

华里卡笑着,挤了挤眼睛,向那块绿斑(指前文提到的,神像前一盏绿色的小长明灯在天花板上映下的一块绿色斑影。引者注)摇一摇手指头,悄悄地走到摇篮那儿,弯下腰,凑近那个娃娃。她掐死他之后,就赶快地往地板上一躺,高兴得笑起来,因为她能睡了,不出十分钟,她已经酣睡得跟死人一样了。

整个小说,契诃夫都是以平静的笔调描写的,可在最后的结局却犹如一声惊雷,重重地轰击了我们的心灵。啊,可怜的孩子,你竟得意地“笑”着,还顽皮地“挤了挤眼睛”,朝神像“摇一摇手指头”,掐死娃娃以后,还“高兴得笑起来”,你可知道等待你的是一个怎样的明天?读到这样的结尾,使人心中不免颤栗。我们不禁要问:这是谁的罪过?是华里卡吗?不!那又是谁?这个结尾留下了无数的疑问,引发人们无限的思索。

结构布局是艺术构思过程重要的一环,主题、题材等都要在这里定格落实。剧作家说,好剧本必须有“豹头”、“熊腰”、“凤尾”。叙事性作品也一样。豹头的花斑很漂亮,瞳孔能随着光线的变化收放自如,目光炯炯有神。豹头一下亮出,甚是惊人。作品的开头也要像豹头,亮出问题和事件,写出由头,醒目、提神、惊人,一下子吸引住读者。熊腰,很厚实。形容作品的中部,也要像熊腰一样扎实,既有“十面埋伏”,又能随着情节的深入层层展开,丝丝入扣,引人入胜。凤尾,是鸟儿最美丽的部分。作品的收尾也很重要,要解

开纽结,形成高潮,前后呼应。<sup>①</sup>

## 五、构思的要求

一个有修养的作家,不愿蹈人之复辙,他总是在不断地追索,探求一种新的理念,创造一些前人没用过的方法,开辟一块无人涉及的领域,力图写出前人没写出的东西,充分展示自己独特的个性。这种追索可概括为新、深、巧。

### 1. 新

写作是一种创造性的活动,作者应当通过自己的独特思考,在人们熟悉的事物和对象里发现别人没有发现和没有写过的东西。“找到自己,找到自己对生活、对人们、对既定事实的主观态度,把这种态度体现在自己的形式中,自己的字句中。”<sup>②</sup>同时,作者在构思作品时,也不能太沉缅于自己过去的成就,就是说,“切不可拿自己的昨天来妨碍自己的今天”,捆绑住自己的手脚,“而要一心一意为新的题材和内容,去找出适当的艺术形式”<sup>③</sup>。发现新的题材和内容,并为之找出新的艺术形式,这是作者在构思一部作品时,能不能呈现给读者新的思想、新的意境、新的形式、新的技巧……一句话,即能不能保持独创性的关键。

有时很小的一件事,开掘的角度新,也能有独特别致的立意。例如,学生们在教室里,常常为地上的纸团争吵,想说明不是自己扔的,都想把纸团踢出自己的位子。我利用这个素材,写了一个故

---

① 参见陈模:《提高儿童小说的艺术质量》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第170页。

② 高尔基:《文学书简》(上卷),人民文学出版社1962年版,第462页。

③ 王汶石:《答〈文学知识〉编辑部问》,见《中国现代作家谈写作经验》,山东人民出版社1980年版,第916页。

事:《5怎么变成0?》。把故事安排在一节数学课上,老师讲课时,一个学生只顾踢纸团,什么也没听见。老师问他“ $5-5$ ”和“ $5-0$ ”两道题,他不会做。老师用纸团为例说明:“你位子上有5个纸团,都踢出去了,就是 $5-5$ ”,“可教室里原有5个纸团,一个也没少,这就是 $5-0$ ”。老师最后提出希望,希望这个学生使教室里的纸团数也变成0。这个故事把纸团问题和解数学题结合起来,使学生悟出其中的教育意义,新颖别致而且有深度。

——李大同《我写儿童生活故事》,见《献给未来的儿童文学作家》

## 2. 深

深,主要是指对题材的开掘程度,要把题材的思想内涵、情感内涵尽可能地挖掘出来,并通过各种艺术手段巧妙地安排到贯穿全文的主题上去,充分发挥每一个人物、每一个事件、每一个细节的作用,真正收到以部分揭示全体的艺术效果,能打动心弦,引起思考。鲁迅在《祝福》中,对于祥林嫂性格广泛的社会性、历史的必然性及其悲剧的深刻挖掘,是一个寓意深邃的艺术构思的典范。我们只要看作者怎样选择了鲁镇、卫家山和贺家坳这样三个具有时代特征的特定场合,作为展示祥林嫂悲剧性格的特定环境;只要看作者怎样通过祥林嫂两进两出鲁四老爷家的布局,展现了祥林嫂与封建剥削者和封建礼教之间日益尖锐的矛盾冲突;只要看作者怎样把鲁四老爷作为封建宗法制度压迫贫苦妇女的“四条绳索”的集中体现者,以此揭示祥林嫂悲剧性格形成的历史原因,就不难看出鲁迅创作《祝福》时所表现出来的深邃思想和高超技巧。

童话《紧急电话》是这样形成的:

有一年,在杭州开笔会,晚上,几个作者在一起聊天。有一位同志说到现在许多家庭有了电话,又说到有的小孩拿电话乱打,打

到了消防队,招来了救火车,挨了一顿批评。我当时觉得这很有趣。

.....

小孩乱打电话是恶作剧,作为童话,我要选择一个小动物,选什么呢?我选了活泼、淘气的小老鼠,他和老爷爷在一屋,老爷爷睡了,他就跳上桌子乱打电话。他把电话打到哪里呢?我想到了消防队、公安局、急救站,还想到了火葬场。后来,觉得火葬场不好,开来一辆接尸车,太不美了,又去掉了。可光这么写,尽是捣乱,还不行。于是,第一次打到了消防队,消防队来了,没有火情,老爷爷挨了一顿批评;第二次打到公安局,警车来了,没有敌情,老爷爷又挨了一顿批评。挨两次批评以后,老爷爷再睡觉时,把电话抱到了枕头边。小老鼠不敢去打,就翻看电话簿,记下了许多电话号码。结果,有一天,老爷爷犯病了,小老鼠勇敢地到枕头边往急救站打了个紧急电话,叫来了救护车。老爷爷病好后回到家中,奇怪,谁打的电话呢?这时小老鼠乐了,他想,过去对不起老爷爷,现在做了点好事,何必声张呢,就悄悄回洞里去了。这样,就使这个恶作剧的老鼠,有了好的一面,使这个故事有了一点积极意义。

——常瑞《“写什么”和“怎么写”》,见《献给未来的儿童文学作家》

由一则笑谈而变为恶作剧,再由恶作剧深化为一个充满童趣和人情关怀的童话故事,同时,小老鼠的形象也由此得到提升。

### 3. 巧

无巧不成书。一般说来,一点儿巧也没有,是无法进行艺术构思的。一篇作品,如果没有巧妙的结构布局,是很难有艺术魅力的。生活素材经过一系列形象思维加工而成为文学作品,把原本不相关的人物缀合在一起,让似无可能的事情生发出来,或多或少要借助于巧的力量。构思之难,就难在这个“巧”字上。

传说有一位国王,命他的画师为他画像,要求既真又美,否则就要被杀。可是这个国王一只眼是瞎的,一条腿是瘸的。真实地画就不美,加以美化就不真。一个个画家也因此送了命。后来,有一位画家为国王画了一张《游猎图》,画面上的国王是这样的:一条腿跪在地上,一只眼睛闭着,正在拉弓射箭,看上去英姿飒爽,形神兼备,既真实,又壮美。他不光保住了性命,还得到了国王的奖赏。这是因为他聪明地找到了美与丑的交点,捕捉到了国王的生理缺陷和射猎动作的某种必然性联系,并在构图上把它们巧妙自然地结合在一起,于是达到了既真又美的标准。

文学作品的构思也是如此,一些似乎很平常的题材,经过作家的奇思妙想,就能产生令人拍案叫绝的效果。美国作家欧·亨利的短篇小说《麦琪的礼物》,几乎通篇都是巧合。一对相亲相爱的贫穷夫妻,各自瞒着对方准备着圣诞礼物。他们虽然一贫如洗,却又想倾其所有,拿自己最珍贵的东西换来伴侣的欢欣和幸福。女主人公德拉有一头美丽的金色长发,男主人公杰姆有一块贵重的祖传金表。圣诞节到了,德拉背着丈夫卖掉了心爱的长发,给丈夫买了一条表链;杰姆也背着妻子卖掉了金表,给妻子买了一套装饰金发的梳子。我们可以想象,当这对相亲相爱的年轻夫妇互赠礼物时,会是怎样一种情景?这种巧合的设置,是催人泪下、震撼人心的。

儿童文学作品中,也常有这种巧妙的构思:

情节中要注意运用合理的巧合。还是以《孙悟空来了》为例,故事的开头是生病的孩子被锁在屋里,很苦闷,盼望孙悟空来。同学们送来作业本,告诉他今天的作业是写语文课中《小猴子下山》一课的生字,他看着课本上的插图,想到来关心他的同学,觉得真是孙悟空来了。这样一个合理的巧合,使故事生动有趣。

——李大同《我写儿童生活故事》,见《献给未来的儿童文学作家》

曹文轩的《草房子》第一章，油麻地小学要参加乡里的文艺汇演，他们的节目是“屠桥”，新四军军长由杜小康扮演，十八岁的小姑娘由纸月扮演，伪军连长由柳三下扮演。

一切都很顺利。杜小康是男孩里头最潇洒又长得最英俊的，演一身英气的新四军军长，正合适。纸月演那个秀美的有点让人怜爱的小姑娘，让人无话可说，仿佛这个纸月日后真的长成一个十八岁的姑娘时，也就是那样一个姑娘。柳三下演得也不错，一副下流坯子的样子，也演出来了。

等到彩排了，蒋一轮才发现一件事没有考虑到：那个伪军连长，在剧本里头是个大秃子。……

桑乔这才发现，他当时所看好的这个本子具有令人发笑的效果，原来全在于这个连长是个大秃子。

“这怎么办？”蒋一轮问。

“不好办。”

“就当柳三下是个秃子吧。”

“你拉倒吧，他那一头好头发，长得像杂草似的茂盛。他一上台，别人不看他的脸，就光看他的头发了。”桑乔想象着说，“他往台上这么一站，然后把大盖帽一甩，道：‘我杨大秃瓢，走马到屠桥……’”

蒋一轮扑哧笑了。

桑乔说：“老办法，去找个猪尿泡套上。”

“哪儿去找猪尿泡？”

“找屠夫丁四。”

“丁四不好说话。”

“我去跟他说。”

第二天，桑乔就从丁四那里弄来一个猪尿泡。

柳三下闻了闻，眉头皱成一团：“骚！”

桑乔说：“不骚，就不叫猪尿泡了。”他拿过猪尿泡来，像一位长官给一位立功的下属戴一顶军帽那样，将那个猪尿泡慢慢地套在柳三下的头上。

柳三下顿时成了一个秃子。

于是，大家忽然觉得，“屠桥”这个本子在那里熠熠生辉。

彩排开始，正演到节骨眼上，猪尿泡爆了，柳三下的黑头发露出一绺来。那形象笑倒了一片人。

桑乔又从丁四那里求得一个猪尿泡，但用了两次，又爆了。

“跟丁四再要一个。”蒋一轮说。

桑乔说：“好好跟丁四求，他倒也会给的。但，我们不能用猪尿泡了，万一汇演那天，正演到一半，它又爆了昵？”

“你是想让柳三下剃个大光头？”

“也只有这样了。”

蒋一轮对柳三下一说，柳三下立即用手捂住自己的头：“那不行，我不能做秃鹤。”仿佛不是要剃他的发，而是要割他的头。

“校长说的。”

“校长说的也不行。他怎么不让桑桑剃个秃子呢？”

“桑桑拉胡琴，他又不是演员。”

“反正，我不能剃个秃子。”

桑乔来做了工作，才将柳三下说通了。但下午上学时，柳三下又反口了：“我爸死活也不干。他说再过几天就要过年了，我怎么能是个秃头呢？”

桑乔只好去找柳三下的父亲。柳三下的父亲是这个地方有名的一个固执人，任你桑乔说得口干舌燥，他也只是一句话：“我家三下，谁也不能动他一根汗毛！”

眼看就要汇演了，油麻地小学上上下下就为这么一个必需的秃头而苦恼不堪。



就在这时,天生的秃头,绰号叫“秃鹤”的陆鹤向班主任蒋一轮递了一张条子,说“我可以试一试”。班主任向校长桑乔汇报,桑乔同意了,秃鹤就承担起了这个角色,练习得非常认真。

到灯光明亮的大舞台演出那天,秃鹤已胸有成竹。“屠桥”从演出一开始,就得到了台下的掌声;接下来,掌声不断。当秃鹤将大盖帽甩给他的勤务兵,秃头在灯光下锃光发亮时,评委们就已经感觉到,桑乔又要夺得一个好名次了。

秃鹤演得一丝不苟。他脚蹬大皮鞋,一只脚踩在凳子上,从桌上操起一把茶壶,喝得水往脖子上乱流,然后脑袋一歪,眼珠子瞪得鼓鼓的:“我杨大秃瓢,走马到屠桥……”

在与纸月周旋时,一个凶恶,一个善良;一个丑陋,一个美丽,对比十分强烈。可以说,秃鹤把那个角色演绝了。

伪军军长是秃头,而这又是戏的精华所在,是巧合;猪尿泡爆了又爆,是巧合;柳三下的父亲这样固执,是巧合;学生中有一个天然的秃头——陆鹤,是巧合。而这一系列巧合正是为了展现陆鹤复杂的性格:他由于秃头,常被人取笑,而自尊心又非常强;他由于报复被同学们排挤,心底里又有强烈的集体荣誉感。从一个个环节看,是巧合;如从整个构思看,是巧妙。

因此,“巧”不但是指个别情节的“巧合”,更主要的是指整个构思的“巧妙”。

但是,“巧”不是随心所欲,更不是胡编乱造,它最终还得符合生活的逻辑,情理的逻辑,必须和人物性格、整体情节相吻合,既要巧得“出人意料之外”,又要巧在“合乎情理之中”。不然就是弄巧成拙,“翠纶桂饵,反所以失鱼”。

构思的新、深、巧是相互联系、互为补充、相得益彰的。立意不新、蕴涵不深的内容是很难形成巧妙的布局的;有巧妙的布局,而

无新颖、深刻的内涵,也只能是徒有其表。“巧”是形式,“新”、“深”是内容。艺术构思为达到高度的思想内容和尽可能完美的艺术形式的统一,就得通过新、深、巧的有机结合来实现。

除上述“主题的孕育”、“题材的处理”、“结构的安排”之外,在构思过程中,还有文体的选择、读者的预设、语言的推敲等;叙事性作品则还必须对人物形象的塑造、故事情节的发展有一个周密的思考。而且这些“工序”有时是很难理清谁先谁后的,各人构思习惯是不同的。就算是同一个作者,由于构思对象不同,创作契机不同,有时这先那后,有时则那先这后,有时则双管、多管齐下。创作是一种特殊的精神生产,是一种创造性的个体脑力劳动,正因为其“创造性”,所以有千变万化,有各显神通,有独领风骚。语言的推敲将在下一节讲到,人物形象的塑造、故事情节的设计将在“童话创作”和“小说创作”等章节里详述,这里简述一下文体的选择和读者的预设。

文体的选择首先取决于题材,如有些题材适宜用抒情的方式表现,而有些题材适宜用叙事的方式表现,前者一般会选择诗歌和散文等,而后者一般会选择故事、童话或小说等。当然,这是就大体情况而言的,诗歌和散文也有叙事性的,故事、童话、小说也有抒情性的,同样是叙事,有的适宜写故事,有的适宜写童话,有的则适宜写小说。此外,既可以用抒情的方式表现、也可以用叙事的方式表现的题材也是有的。其次是取决于作者个人擅长的写作方式,如圣野、刘饶民、金波、林焕彰,他们睁眼闭眼都是诗歌;冰波、郑渊洁、周锐的脑袋里装的大多是童话;曹文轩、常新港、班马、沈石溪,他们对小说可以说是情有独钟。

读者的预设在儿童文学创作中尤为重要,这是由儿童文学的特殊性决定的。儿童文学的创作主体——成人和接受主体——儿童,两者在接受和审美等方面都存在着很大的差异,如果作者不考

虑儿童的接受能力和审美水平,不在构思时对读者对象有一个预设,那他的作品很可能“无论是儿童或成年人都不会需要它”(高尔基)。不但如此,作为一个儿童文学作家,他在构思作品时,心中仅有一个笼统的儿童还不够,他还要考虑到儿童的不同层次,即要考虑到:是幼年儿童、童年儿童还是少年儿童?如果心中对读者有了预设,那在题材、主题、结构、篇幅、语言等方面就会有相应的指向性。

黑格尔说:“只有内容和形式都表明为彻底统一的,才是真正的艺术品。”<sup>①</sup>构思成熟的标志是作家的主体意识和所描写的对象客体的有机结合,是丰富的思想内容和恰当的艺术形式的和谐统一。这种“结合”和“统一”的结果就是文学意象。当文学意象呼之欲出时,就该是下笔的时候了。冈察洛夫说,他所表达的是他在“想象中所看见的人物、形象、情节”<sup>②</sup>。曹禺说,他在写《雷雨》时,“人物在脑子里都活了,他们的一切我都清楚极了”<sup>③</sup>。所以巴尔扎克在写作时同他笔下的人物大声吵架;福楼拜在写到包法利夫人服毒时也感到自己嘴中有砒霜的味道;巴金在写《家》时仿佛在跟人物一同受苦,一同在魔爪下挣扎。这时,艺术生命犹如躁动于母腹之中的婴儿,该是“一朝分娩”的时候了。

### 第三节 艺术表达

艺术表达是把文学意象转化为文学物象,把意念中的东西用

---

① 黑格尔:《小逻辑》,商务印书馆1980年版,第279页。

② 冈察洛夫:《迟做总比不做好》,见《古典文艺理论译丛》(第一册),人民文学出版社1961年版,第158页。

③ 王育生:《曹禺谈〈雷雨〉》,载《人民戏剧》1979年第三期。

物质媒介固定下来,也就是把作家脑子里的构思转化为语言文字,把看不见(听不到)的转化成看得见(听得到)的。

但是,艺术表达不是艺术构思的摄像,也不是艺术构思的翻版,多数情况下它有一个“转化”的过程。既然是“转化”,就有和构思不一样的地方。不一样的情况是多种多样的,常见的有两种:

一是“词不达意”。有时想得好好的,但一落实到具体的语言文字,就会觉得“手之所书并非心之所思”。因为“心之所思”主要表现为形象、情感,“手之所书”是语言、文字。形象、情感与语言、文字并不是对等的,形象、情感是千变万化的,无限的,而语言、文字总是有限的,以有限对无限,语言文字总会自叹不如,“词不达意”也就不足为奇了。“词不达意”主要表现为“不足”或“超过”。“不足”是指意为“二”而词为“一”的那种情况,“超过”是指那种意为“一”而词为“二”的那种情况。所以一些名家总是对自己的作品再三修改,力求“达意”。

二是“表达逃离”。“表达逃离”和“词不达意”的区别在于:“词不达意”是已有一个基本定型的“意”,而“词”无法准确表达;“表达逃离”也是已有一个“意”,但在表达的过程中,“词”不由自主地“逃离”了(改变了)原有的“意”。列夫·托尔斯泰在构思《安娜·卡列尼娜》时,并没有想到安娜卧轨自杀,但是写着写着,安娜活起来了,活起来的安娜“改变”了列夫·托尔斯泰,“逃离”了原来的“意”,根据安娜的性格和情节的发展,安娜只能走上火车铁轨,就连作者自己都无法改变它。儿童文学作家夏有志说,构思中的形象在心中活起来之后,就开始动笔,“动笔前,我先酝酿情绪,像演员进入角色一样,我好像就是我作品的人物,我和他一起走进了想象中的生活场景。‘他’的喜怒哀乐就是我的喜怒哀乐,‘他’的遭遇就是我的遭遇——真的,有时写着写着,我简直像做梦一样,甚至我把想象中的世界和现实世界竟分辨不清了——每当写到激动

时,作品中的人物真的活起来了,我已经不能硬拉他按我的意图走,我好像是他的仆人,我的笔只是在追踪他。而他呢,按照生活逻辑自己走完了自己的路程——常常会有这种情况,当写完最后一个字,回头看刚刚写过的东西,我会惊喜地发现,有些情节甚至结尾,竟和我写前的计划迥然不同”<sup>①</sup>。

对于作家来说,艺术表达是文学创作的最后一个环节,其中最主要的是运用好语言。俄国文学批评家别林斯基打了个有趣的比方,他说如果作品只是内容好,然而语言不美,那就好比是“一个面貌丑陋而心灵却伟大的女人”,可敬则可敬矣,却不可爱。

关于艺术表达,这里讲三点,其中前两点是儿童文学创作在语言表达方面较突出的表现。

## 一、表达形式

这里主要介绍以下三种表达形式。

### 1. 对话式

这里既有成人,又有儿童,犹如父母对儿女,老师对学生,以成人对儿童谈话、讲故事的形态进行的表达方式。所谓对话,就是成人和儿童两代人的精神对话、情感交流,它较多地体现为社会、成人对未来一代的文化期待、情感关怀、人性要求等(也可理解为作为成人的作者和自己的童年对话)。对话的基础是成人对儿童的由衷关爱,是儿童对成人的无间信赖。这是儿童文学中最常见的一种表达方式。

如柯洛迪的《木偶奇遇记》是这样开始叙述的:

---

<sup>①</sup> 夏有志:《体会与尝试》,见《作家谈儿童文学》,湖南少年儿童出版社1983年版,第62—63页。

从前有……

“有一个国王！”我的小读者马上要说。

不对,小朋友,你们错了,从前有一段木头。

这段木头并不是什么贵重木头,就是柴堆里那种普通木头,扔进炉子和壁炉生火和取暖用的。

仿佛在我们面前放映着这样一个画面:一个大人在给一群孩子讲故事,大人讲得有声有色,孩子听得津津有味。角色区分非常清楚,但相处又十分融洽。

## 2. 代言式

这是以儿童的身份出现,实际上却是由成人“扮演”儿童的角色而进行的表达方式。这是最难以表现的一种方式。

首先,如前所述,即便不考虑“扮演”的因素,哪怕是成人作家写成人作品,也会出现“词不达意”的问题。

其次,成人要想“扮演”一个真正的儿童,那是不可能的。“童声期”已过,再捏着喉咙学“童声”,怎么“装”也难以逼真。因此,这又给“代言”增加了一层困难。但是,我们也不必太过忧虑,一个优秀的儿童文学作家,他还是能较好地把握这个角色,顺利地儿童舞台上“闪亮登场”的。这是因为:

其一,一个人虽然已是成人,但每一个成人都有过一个童年。就像青蛙虽然不能再变回蝌蚪,但所有的青蛙都是由蝌蚪进化过来的。童年的生活经历会化作童年情结深深地烙印在人生之中,并不时地影响着作家的创作。

其二,每一个成人都有接触儿童的机会,如自己的弟妹,自己的孩子,自己的学生,还有众多的现实中的孩子,作者可以从他们那里“观摩”、“吸收”、“摄取”大量的儿童生活,从而获得一种恰当的表达。

其三,有一部分人天生具有儿童气质,即便长到老也还是一个

“老顽童”，如前面提到过的“童心气质型”作家就是如此。在这类人的心灵中，有着条条神秘的时光小径，通过集体无意识的深层积淀，伸向以图腾崇拜、万物有灵为标记的原始思维时代。这类人往往具有双重人格，既是教师、职员、医生、编辑……同时又像是一个永远长不大的孩子。他们较多地保留了儿童的天性，“代言”之于这类人可谓是驾轻就熟。

其四，从儿童文学的本质看，如惟妙惟肖地“扮演”儿童，不折不扣地为儿童“代言”，并不是最理想的。儿童文学应该是成人的审美理想和儿童的审美趣味的有机结合，它不是纯粹成人的，也不是纯粹儿童的，成人的审美理想总时不时地引领着儿童的审美趣味，不然就如阿·托尔斯泰所说“屈膝蹲在儿童面前”了。

事实上，确有很多作家在作品中成功地“扮演”了儿童的角色，恰当地为儿童作了“代言”，如夏洛尔的《爱丽思漫游奇境记》、马克·吐温的《汤姆·索亚历险记》、《哈克贝利费恩历险记》，巴里的《彼得·潘》，林格伦的《长袜子皮皮》三部曲、《“小飞人”三部曲》，诺索夫的作品，乔·凯·罗琳的《哈利·波特》，郑渊洁的“皮皮鲁”和“鲁西西”童话系列、《舒克和贝塔历险记》等。

《淘气包马小跳·四个调皮蛋》（杨红樱）“在脑门上敲鸡蛋”中有一段是这样写的：河马张达在脑门上敲碎鸡蛋，并且一口吞了下去。这引起了女生的注意，就连班上最漂亮的夏林果也凑了过来：

“张达，我想请你帮我敲鸡蛋。”

“没问题。”

张达接过夏林果的鸡蛋就往脑门上敲，完了把敲碎的鸡蛋还给夏林果。

“张达，你再帮我个忙，好不好？”

“没问题。”

张达做梦都想给夏林果帮忙。

“你帮我把鸡蛋吃了吧！”

“没问题。”

马小跳看张达把一整个鸡蛋塞进嘴里,几乎没嚼,就吞下肚了。如果换了他马小跳这样吃鸡蛋,非噎死他不可。

马小跳越看张达,越不顺眼。这时,他偏偏又看见夏林果把她的饮料拿给张达喝,马小跳心中的火快要冒出来了。

夏林果从来没有对马小跳这么好过,他这是妒火中烧。马小跳长这么大,第一次有了嫉妒心,尝到了酸溜溜的滋味。

这里所描写的行为是儿童的行为,心理是儿童的心理,叙述的口吻也是儿童的口吻。

还有,目前在儿童文学创作上初露锋芒的一些儿童作家,他们以自己的实际身份投入创作,反映自己的生活,抒发自己的情感,吐露自己的心声,他们自己就是儿童,不需要“扮演”,也无所谓“代言”,因此,他们在这点上天然地比成人作者占有优势。

### 3. 隐语式

这种表达的身份不明确,是成人和儿童共有的表达方式。人类在长期的进化史中,仍在无意识领域保留了原始的心灵痕迹,如神秘感、超验感、万物有灵观等,不管是儿童还是成人,他们都会对此产生共鸣。还有如对自然界的态度,也是人类的共同态度,自然界是人类的家园,成人对此十分关注,儿童更是如此,因为儿童的原始思维天然地与动物、植物有一种亲近感。这种表达方式在动物小说、神话、童话中运用得较多。

日本作家椋鸠十的动物小说《野猪战术》描写了一只“瘸腿野猪女王”,它到处糟蹋庄稼,遭到了村民的围捕,而这时,它正哺养着六只幼小的猪崽。这只野猪有特殊的防身本领,它的全身擦了厚厚的一层松香,又在红土上反复打滚,经过这样的“武装”,身上像披了一套坚硬、闪亮的铠甲,不要说虱子、毒蚊伤不着它,就是一



般的枪弹也打不进去。但这一次,它终于被愤怒的村民和猎狗逼到了一个悬崖上。在这危急关头,它先把六只小野猪顺着崖顶的斜坡推了下去,然后自己朝相反的方向飞奔,把猎人们的枪弹都吸引到自己这里来。最后,它因体力不支,奶水又涨得它疼痛难忍,“铠甲”较薄的腿部也受了伤而被围困在陡峭的悬崖边。但它不想死在“敌人”手里,顽强地用后腿慢慢向后蹭着,退着,最后掉进了万丈深渊。作品的结尾是这样写的:

第二天早晨,猎人们来到花濑河哗哗奔流的山谷底部。

在花濑河的银色沙滩上,奄奄一息的瘸腿野猪女王筋疲力尽,软绵绵地倒在地上。小野猪们正趴在那即将死亡的母野猪的大肚子上无忧无虑地嗞嗞地吸吮着奶汁。

就连那些胆大粗悍的猎人们也都瞪着大大的眼睛,谁也说不出来。

虽然野猪糟蹋庄稼,损害人类利益,但看到上述的画面,就连对野猪深恶痛绝的村民们也为之动容,还有哪个人不为之感动呢?通过对野猪的“母子关系”的观照,不也使我们深深体悟到了人类与大自然的密切的“血缘”关系吗?

此外,还有直接以成人身份出现的表达方式,它以成年人的眼光表现儿童和儿童世界,主要体现成年人的人生感受和生命体验,如童年回忆、向儿童传递人生经验和感受的作品就常采用这种表达方式。

以上几种表达形式,在创作的实际运用中又是多种多样的,有些作品基本上采用一种形式,有些以一种为主,兼用一种或两种形式作为辅助,有些根据描写对象的不同,灵活运用三种形式,如日本作家黑柳彻子的《窗边的小豆豆》,其中“成绩单”一章有这样一段描述:

回到家里,小豆豆推开门,说着“我回来啦”,一边寻找洛基(他家养的小狗,引者注)。洛基正在阳台上,把肚皮紧紧贴在地上乘凉。小豆豆默默地坐到洛基面前,把双肩书包从背上拿下来,从书包里取出成绩单。这是小豆豆的第一张成绩单,她把成绩单拿到洛基的眼前打开,估计洛基正好可以看得清楚,然后有点骄傲地说:

“看一看?”

成绩单上“甲”呀“乙”呀地写了好多字,只是连小豆豆自己也不太清楚是“甲”比“乙”好些,还是“乙”比“甲”好些,对于洛基来说,可见就更难判断了。不过,这第一张成绩单,小豆豆自然一定要最先给洛基看一看,洛基肯定也非常高兴吧。

洛基看了看眼前的这张纸,又闻了闻纸的味道,然后就一动不动地盯着小豆豆的脸。小豆豆说:

“觉得还不错吧?汉字有点儿多,我想可能对你来说,太难点儿吧。”

洛基像是要仔细看看成绩单,又转过头来看了一下。然后舔了舔小豆豆的手。

小豆豆站了起来,很满足地说:

“好啦!现在去给妈妈他们看看。”

小豆豆走了以后,洛基也站了起来,好像要找一个更凉快一点的地方。然后慢慢地坐下,缓缓闭上眼睛。洛基闭上眼睛的样子,任何人见了,都会觉得它是在思考这张成绩单的问题。

很明显,作品所采用的主要是代言式,持儿童的视角,而描写“洛基”的有关文字,是隐语式的,“小豆豆”看洛基是这样,成人看洛基也差不多是这样。而书中也有不少直接以成人的身份站出来说话的地方,如“尾巴”一章中:“从这件事上能够看出,小林先生作为一位真正的教育者的处事方式。这一点,虽然当时的小豆豆还

不能理解,但不知为什么,先生的声音却总是留在心里,无法忘怀。”又如“真是一个好孩子”一章中:“校长小林先生,一定是想要把这个意思传达给小豆豆。但是,遗憾的是,小豆豆明白这一层意思,是在经过了几十年之后。”

## 二、语言要求

这里讲的语言要求主要是针对幼年文学和童年文学的,因为少年阶段的儿童随着知识的增长、阅历的增加,他们的接受能力已有了很大提高,有的甚至已接近成人,因此少年文学的语言要求相对来说比较宽松一些。

对低幼儿童文学的语言要求,儿童文学家朱庆坪把它概括为“形象而有趣,浅显而美听”<sup>①</sup>。

### 1. 形象而有趣

语言的形象性,首先是由文学的基本特性决定的,文学是通过塑造形象反映生活、表达情感的,不管是成人文学还是儿童文学,它用的是形象思维;其次,与低幼儿童的思维特点相吻合,低幼儿童具体形象思维占主导地位。因此,在艺术表达时,要尽可能运用形象化的语言,把人和物的声音、形状、色彩、动作、神态等,鲜明地、具体地、直接地展现给读者,使他们有身临其境之感。如:

在这朵花的正中央,在那根绿色的雌蕊上,坐着一位娇小的姑娘。她看起来又白嫩,又可爱。她还没有大拇指的一半长,因此人们都把她叫做拇指姑娘。

拇指姑娘的摇篮是一个光得发亮的漂亮胡桃壳,她的垫子是

---

<sup>①</sup> 朱庆坪:《形象而有趣浅显而美听》,载《儿童文学研究》1990年10月第5辑。

蓝色紫罗兰的花瓣,她的被单是玫瑰的花瓣。……水上浮着一片很大的郁金香花瓣。拇指姑娘可以坐在这片花瓣上,用两根白马尾作为桨,从盘子的这一边划到那一边。

——安徒生《拇指姑娘》

半空中传来一阵歌唱声,好像百鸟在树林间和鸣,挂着一片彩云从天上飘过,这是一只凤凰展翅飞临上空,她的每一片羽毛上闪烁着五色缤纷的光彩。

——贺宜《鸡窝里飞出了金凤凰》

语言的趣味性也是与儿童的心理特点直接相关的,低龄儿童好奇、好动、好变,需要有不断的新的刺激,作品的语言若是平淡、静止、无变化,他们就会失去兴趣。再说,儿童的日常语言本身就是很有趣味性的:

有个孩子脚上的疖疮出脓了,他说不出这个词儿,就告诉老师说:“老师,我脚上的牙膏挤出来了。”

这是幼儿的语言。

两个孩子这样抱怨他们的母亲:“我妈这阵子算是跟菠菜干上了,天天吃,顿顿吃,我这脑袋都吃绿了!”“我妈是跟苹果干上了,一天好几个,削好了不叫吃,叫洗手,洗一遍还不行,那就再洗,细细地洗,洗到苹果馊了为止!”

这是小学生的语言。

形象和有趣是两个方面,但又是经常结合在一处的,形象化的语言往往是有趣的,而语言的有趣又主要依赖于形象。如“半个太阳升起来了”,就不如“太阳公公露出了半个红红的笑脸”有趣。

如安徒生写一个兵:

一个兵,沿着大路走来——一,二!一,二!

——《火线匣》

写大雨:

大雨打在树叶上,伦腾腾!伦腾腾!

——《小杉树》

## 2. 浅显而美听

浅显就是浅近、明白,就是要孩子们听得懂,接受得了。如孩子们不能接受,纵然是“阳春白雪”,也只能是孤芳自赏。艺术表达的浅显主要体现在用词、造句等方面,如多用实词,少用虚词,不用难词;少用被动句和长定语、长状语句等。要求符合儿童“适当发展区”的水平。不然,他们就难以接受,如:

有人问幼儿:“什么叫披着马列主义的外衣?”幼儿回答:“就是披着列宁公公的大衣。”一位老师给小班幼儿讲故事,里面有一句:“得给他吃点苦头。”孩子就问:“苦头是什么东西?好吃吗?”另一个孩子接话说:“苦头是很苦的饼,我爸爸妈妈小时候都吃过的。”

美听主要表现为语言句式的整齐和声音的和谐,它在诗歌、散文中尤其讲究,在其他文体里也应强调。儿童时期,特别是低幼时期是儿童语言发展最为迅速的时期,他们好模仿,可塑性强,因此我们应该在作品中尽量使用规范、纯清、优美的语言,为他们的交流、表达提供范例。

整齐的句式如排比、对偶等,易诵易记,视觉效果也好,闻一多称之为“建筑美”。如金波《春的消息》的开头:

风,摇绿了树的枝条,  
水,漂白了鸭的羽毛。

对仗的句式有效地渲染了美好的意境,大大增强了诗歌的艺

术感染力。又如金波《狗尾草》中间的一节是这样的：

我噉着嘴，  
望着那把狗尾草，  
只见它在老师的手里，  
扑楞楞，摇一摇，  
扑楞楞，跳一跳。  
一会儿，  
变成了一只小狗，  
送给我，我抿嘴笑了；  
一会儿，  
变成了一只小猫，  
送给我，我拍手跳了；  
一会儿，又变成了一只  
毛茸茸的小鸟，  
送给我，我举着它  
到处飞跑！

三个“一会儿”构成一组排比，勾勒出三个有趣的拟人形象，语言富有气势，把狗尾草写“活”写“神”了。

声音的和谐是指语言的音乐性，它主要表现为节奏、韵律的和谐动听，这种有规律的语言，更符合儿童的欣赏口味，犹如摇篮，摇过去，摇过来；犹如呼吸，呼出去，吸进来；犹如走路，左脚，右脚，左脚，右脚……符合生理节奏，能满足一种心理期待，给人一种美的享受。虽然现在的诗歌不太强调押韵了，但大多儿童诗还是讲究押韵的，儿童也喜欢节奏感强、韵律和谐的诗歌。如叶圣陶《小小的船》：

弯弯的月儿小小的船，

小小的船儿两头尖，  
我在小小的船里坐，  
只看见闪闪的星星蓝蓝的天。

只短短四句，却描绘了一个优美的意境，读着它，有摇着小船在风清月明、碧波荡漾中畅游之娱，给人以身临其境之感。这种艺术效果的产生，是和其所采用的舒缓的节奏与和谐的韵律分不开的。

一些艺术素养较高的作家，不但在诗歌、散文中，就是在另外文体中，也是较注意句式和音乐性的。老舍先生说：“我写文章，不仅要考虑每一个字的意义，还要考虑到每个字的声音。……做报告也是这样。……比方我的报告当中，上句末用了一个仄声字，如‘他去了’，下句我就要用个平声字，如‘你也去吗’。让句子念起来叮当地响。好文章让人家愿意念，也愿意听。”如为幼儿改编的《阿里巴巴和四十大盗》里，有这么几句：

等呀，等呀，等到天黑，高西木没有回来；等呀，等呀，等到半夜，高西木还没有回来。

如果改成：“等呀，等呀，从天黑一直等到半夜，高西木还是没有回来。”那么无论是节奏、韵律的感觉，还是气氛、心情的渲染，都会逊色许多。

冰波的童话，似有一股诗情画意在涌动，弥漫着清新之美，他的这种个性风格，也主要体现在作品的语言上。下面是《窗下的树皮小屋》的几个片断：

是葱绿的草丛泛黄的时候；  
是落叶在地上翻滚的时候；  
是秋雨和黄昏一同降临的时候；  
在女孩的窗下，在一片枯黄的落叶下面，流出了断断续续的

音乐。

这是名叫吉铃的蟋蟀在演奏。他在为女孩演奏。

这是作品的开头,三个相同的句式构成一幅晚秋意境图,语言也如音乐在流动。这种音乐性主要体现在句子节奏和押韵上。

窗外,传来了奇妙的音乐。这是谁在演奏?

像树林里的鸟儿鸣唱;

像黄昏里的风铃叮当;

像田野上的长笛悠扬;

像宫殿里的铜钟回响……

啊,这是吉铃在演奏!

音乐,是缓缓的溪流,载着情感的微波,正从吉铃的心,流入女孩的心。

这段文字以“唱”、“当”、“扬”、“响”做韵脚,加上整齐而有变化的句式,构成优美的意境,犹如迷人的旋律在梦中萦回、飘荡,似诗如画,达到了形式和内容的高度统一。

形象而有趣、浅显而美听,是低幼儿童文学语言的主要特点。形象、浅显是就语言特色而言;有趣、美听是就艺术效果而言。但是说到底,儿童文学的语言应该是从儿童的现实生活、儿童的嘴巴里来的,文学语言应该是作家从儿童口语中加工、提炼而成的。规范化的儿童口语,这才是儿童文学的理想语言。

### 三、修改定型

修改的过程实际上是对作品深化加工的过程。初现于纸上的文字,相当于一件产品的毛坯,经过修改这一工序,产品才会更精致,更现光彩。一篇作品,特别是一篇较短小的作品,经常会出现构思之后一挥而就的情况,但对于一部较长、较复杂的作品,“一锤



定音”的情况却很少见。一部作品写好,总会有所修改,即使暂时无所修改,经过一段时间的“沉淀”之后,再自我审视,这时就会发现一些纰漏。果戈里说:“据我的意见,应该这样做八次。对于某些人,也许用不着这些次数,但对另一些人还得再多几次。反正我自己的稿子是要修改八次的。只有经过八次的亲手修改之后,工作才算圆满地完成,才能达到创造的意义。”列夫·托尔斯泰在创作《战争与和平》时七易其稿,《安娜·卡列尼娜》修改过十二次,而《复活》的开头更是修改了二十多次。当然这是就长篇巨作的修改而言的,一般短小的作品不需要修改这么多次,但重要的不是修改的次数,而是由此所体现出来的一个作家对待自己作品的负责态度。

鲁迅先生说:“写完后至少看两遍,竭力将可有可无的字,句,段删去,毫不可惜。”<sup>①</sup>叶圣陶说:“我主张不但要看,还要念。因为念它几遍,很容易辨别出全篇的语句写得是否流畅。”<sup>②</sup>

请看《岩石上的小蝌蚪》(谢华)开头、结尾的两处修改:

1. (原稿)碧绿的田野上,有一个光秃秃的小山坡。光秃秃的小山坡上,有一块黑灰色的大岩石。这岩石的浑身上下硬邦邦的,连一棵小草也站不住。可是,一个雨后的清晨,岩石上一个小小的积水洼洼里,忽然有了两只活活泼泼的小蝌蚪,它们把小小的身子愉快地扭动着,睁着两只黑晶晶的眼睛,打量着四周黑灰色的岩壁。

(修改稿)一个绿油油的小山坡上,有一块光秃秃的大岩石。一天,下了一场大雨,岩石上一个凹下去的地方积了水,就像一个

---

① 鲁迅:《答北斗杂志社问》,见《鲁迅全集》(第四卷),人民文学出版社1981年版,第364页。

② 叶圣陶:《叶圣陶出版文集》,中国书籍出版社1996年版,第40页。

浅浅的水塘。在这水塘里,忽然来了两只小蝌蚪,身子一扭一扭,尾巴一摆一摆,两只黑晶晶的眼睛东看看,西瞧瞧。

这段文字,至少有三个地方作了修改:

一是对大岩石的描写更为简洁了。因为岩石在作品中是个陪衬,写这么多,显得有点啰嗦。

二是增加了小水塘的笔墨。因为,小水塘是整篇童话发展的舞台,后边的许多戏,都要在这个舞台上表演,有必要多写几笔。

三是加强了动感。小蝌蚪是作品的主角,一出场,就给人活灵活现的感觉,仿佛是一幅动人的水墨画。

2. (原稿)只有岩伯伯还记得它们,让那两粒小小黑点紧紧地伏在它宽厚的胸膛上,做一个很美很美的梦。

(修改稿)只有岩石老公公还记得那两只可怜的小蝌蚪,它们已经变成两个小黑点了,紧紧地贴在自己宽宽的胸脯上,做一个美丽的梦,梦见漂亮的杯子,清清的泉水,绿色的水草,圆脸蛋的小哥哥……

这个修改是很具匠心的,她把一个抽象的梦,变成一个具体的梦,深化了小蝌蚪对友谊的执著和真诚,把情感推向了高潮。<sup>①</sup>

张绍军的散文《雪地上的小白船》第一次发表时是这样写的:

下了一夜的雪。早晨,我走出房门一看,呀,院子里一片白,真好看。

我就往雪地里跑。一边跑,一边回头看,哈,雪地里印下两行脚印了,深深的,就像两行小白船呢,真的,两行小白船跟我跑

---

① 常瑞:《“写什么”和“怎么写”》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第228—229页。

来啦！

作品虽然发表了，但后来他自己觉得不满意，就趁此文收进一个集子的机会，作了较大的修改：

夜里，下雪了。早上一起来，我就拉开门儿看，呀，白白的一片，亮亮的一片……

嚓！

——我跳进雪地了。

嚓嚓嚓！

——我在雪地里一个劲地跑。

嚓嚓嚓，嚓嚓嚓……回头一看，啊，后面追来了两行小船，小小的船呀，白白的船，船板上刻着一圈一圈的花纹呢，真好看。

小白船，哪里来？

嘿，我的鞋子会造船。

据他自己说，他把修改稿念给小朋友们听，才念几句，就把他们逗乐了，一起“嚓嚓嚓，嚓嚓嚓”地跟着念了起来。

修改稿和原稿相比，至少有这几点进步：

第一，描绘的形象更活泼有趣了。不光写“我”在雪地里跑，脚印像小船，还对跑的动作作了较细的分解。“有花纹的船板”、“会造船的鞋子”等艺术形象，更能引起小读者的兴趣。

第二，运用语言更生动，更悦耳上口。反复运用象声词“嚓”，具有音乐般的节奏。“白白的”、“亮亮的”，把雪景映衬得更明丽了。“小小的船呀，白白的船”、“一圈一圈的花纹”这两句，既把“我”心爱的小船们着意描摹一番，又为解开“小白船，哪里来”的疑惑作了铺垫。把“跑”改成“追”，多了一点孩子气。另外，修改稿更注重把儿童口语提炼入文，多了一些朴素美。

第三，创造了优美的意境。修改稿在结构布局上预设了一条

路,自然地把小读者引到美的意境之中。从拉开门到看雪景,到忍不住跳进雪地,再到兴高采烈地跑进雪地,这是一条平直的路。到后来“回头一看”,这条路忽然来了个急转弯,弯过来一看,呀,真好看,真好玩,再顺着那个弯转下去,终于发现了“鞋子会造船”的秘密。这才出了味,这个“味”,就是意境。<sup>①</sup>

修改是创作的最后一道工序,一个有责任心的作家,必定会对自己的产品进行细心的检验,严格把关。而作为一个儿童文学作家,因其产品的消费者是天真无邪的儿童,尤其要严把质量关,更要强调把“放心食品”呈献给儿童读者。如安徒生,他每完成一篇童话,就去念给儿童们听,看看他们是否听得懂,再按他们的要求对作品进行修改,因此他的文学作品,才是真正属于儿童自己的读物,而他的写作技巧,直到今天还是最出色的。

附:

### 答北斗杂志社问

鲁迅

一、留心各样的事情,多看看,不看到一点就写。

二、写不出的时候不硬写。

三、模特儿不用一个一定的人,看得多了,凑合起来的。

四、写好后至少看两遍,竭力将可有可无的字,句,段删去,毫不可惜。宁可将可作小说的材料缩成 Sketch,决不将 Sketch 材料拉成小说。

五、看外国的短篇小说,几乎全是东欧及北欧作品,也看日本作品。

---

① 详见张绍军:《幼儿散文创作谈》,载《幼儿教育》1995年第9期。

六、不生造除自己之外,谁也不懂的形容词之类。

七、不相信“小说作法”之类的话。

八、不相信中国的所谓“批评家”之类的话,而看看可靠的外国批评家的评论。

注:Sketch;英语,即速写。

——见《鲁迅全集》第四卷第364—365页,有删节,人民文学出版社1981年版。

## 创 作 过 程

艾 芜

一、假定知道的题材是很多的,我们先要根据我们对人生的正确见解,选择有意义的东西。

二、选定了题材,我们还要向题材深处发掘,找出最有意义的材料,能够很好的表达我们的主题。因为主题越有意义,则对读者的教育功效越大。

三、列出人物表,确定他们的性格。

四、根据主题,整理材料,将大纲排写出来,列出各个场面的提要。

五、开始将第一个场面,仔细地描写起来。

六、将各个场面,加以有机的联系。

七、将主题很尖锐地表现出来。

——选自艾芜《文学手册》第118页,湖南人民出版社1981年版。

## 写作公约

张天翼

一、多看多写,每周写作一篇,决不可少。

二、参加讨论,要多发言,不要害羞,不要怕说错,不怕人笑。

三、提高写作的自信心和勇气,不怕幼稚,不迷信“天才”、“灵感”,不抱“不鸣则已,一鸣惊人”的观念。

四、人家批评我文章的缺点,不脸红生气;人家说我好,也不骄傲。

五、不写我所不知道的、没有研究过的东西;不抄袭或模仿人家的东西。

六、要有耐性,不惮再三再四的修改与重写。

七、写文章不是为了出风头,写了的不能投稿或投稿而被退回不要生气,更勿中馁。

八、对人家的优点不妒嫉,虚心学习。

九、投稿登载了的,不要自命为“文豪”。

十、要浏览文艺部门以外的书籍,要多观察书本以外的人物及生活。

——选自白润生编《写作趣闻录》第174页,人民日报出版社1983年版。



## 第五章 创作思维

文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎！故思理为妙，神与物游。

——[中]刘勰





## 第一节 形象思维

### 一、形象思维的含义

形象思维是始终伴随着具体可感的形象而进行的一种思维活动。形象思维又称“艺术思维”，它是艺术创作思维活动的基本形式。

文学创作用形象思维，这是由文学的基本特性决定的。文学是通过塑造鲜明生动的形象来反映生活的，离开了形象，文学就失去了存在的价值。而要塑造鲜明生动的形象，就必须用形象思维的方法。形象性是文学的基本特征，同时也是文学创作中作家思维活动的基本特征。成人文学的创作如此，儿童文学的创作更是如此。因为儿童文学的主要读者对象是儿童，儿童的思维天然地具有形象性和直观性，这在低幼儿童中表现得尤为突出。高尔基说：“假如一个作家善于使儿童感到兴趣的话，那将是一个好的征兆，要知道儿童都是十分精细的鉴赏家，用空话是蒙骗不了他们的。”<sup>①</sup>是的，儿童有儿童特有的鉴赏标准，他们最不喜欢抽象的理论，空洞的说教。那他们喜欢什么呢？喜欢栩栩如生的形象，喜欢生动有趣的情节。

与形象思维（艺术思维）相对的是抽象思维（逻辑思维）。文学家、艺术家擅长形象思维，哲学家、科学家擅长抽象思维（逻辑思维）。虽然两种思维都是认识世界的方法，但它们之间是有明显区别的。形象思维和逻辑思维的主要区别在于：前者主要是用形象

---

<sup>①</sup> 高尔基：《给B.N.阿努钦的信》，见周忠和编译《俄苏作家论创作》，河南少年儿童出版社1983年版，第160页。

的形式体现认识的结果,后者主要是用概念的形式表述认识的结果。逻辑思维是由具体走向抽象,形象思维是由具体显示抽象;逻辑思维是舍弃个性以建立普遍性的公式、规律、定理或社会理论,形象思维则并不舍弃个性,而正是通过个性鲜明的典型形象,揭示社会现象的本质。蒋孔阳说:“如果说逻辑思维从个别和具体,上升到一般和抽象,以达到纯粹的本质的东西。那末,对于形象思维来说,它始终是个别和具体的,它虽然也深刻地反映着现实生活的本质规律。”<sup>①</sup>

这就是说,抽象思维(逻辑思维)的过程是从个别到一般,从具体到抽象;而形象思维的过程是从个别到个别,从具体到具体。两者都是对现实生活本质的反映和把握,前者主要是用概念、判断、推理的方法,而后者主要是用形象的方法。别林斯基说:“哲学家用三段论法来讲话,诗人以形象和图画来讲话,而他们两个讲的都是一个东西……一个是证明,另一个是表现,而两者都是说服,所不同的只是一个用逻辑的论据,另一个用图画罢了。”<sup>②</sup>

马克思用《资本论》这样的长篇鸿著论述,揭示资本主义社会的基本规律,揭露金钱的罪恶,事例清楚,论证严密,无可辩驳;而巴尔扎克用《人间喜剧》这样的巨制画卷来描绘葛郎台、高布赛克、贝姨、纽沁根等各种人物的形象,通过生动曲折的故事情节,同样使人信服。

因此,下文所述“形象思维的特点”、“形象思维的演进”都是从抽象思维(逻辑思维)相对的角度来阐述的,都是以抽象思维(逻辑思维)作为参照背景的。

---

① 蒋孔阳:《论文学艺术的特征》,新文艺出版社1957年版,第68页。

② 别林斯基:见《苏联文学艺术论文集》,学习杂志社1954年版,第38页。

## 二、形象思维的特点

### 1. 形象性

顾名思义,形象性应该是形象思维的最大特点。别林斯基说:“艺术是对于真实的直接观照,或者是形象中的思维。”<sup>①</sup>意思是说:艺术是借形象直接反映现实生活并认识现实生活的。高尔基更明确地认为思维的过程就是认识的过程,而艺术的思维就是用形象来思想。

“有朋自远方来,不亦乐乎?”(孔子)这是议论,讲的是道理,是逻辑思维;“花径不曾缘客扫,蓬门今始为君开。”(杜甫《客至》)这是文学,有“花径”、“蓬门”、“客”、“君”等形象,有“扫”、“开”等动作,是形象思维,显现给人的是形象,但所表现的也是朋友相聚的快乐。

同样是鲁迅,同样是对“精神胜利法”的批判,在杂文《拿来主义》中是这样写的:“别的且不说罢,单是学艺上的东西,近来就先送一批古董到巴黎去展览,但终‘不知后事如何’;还有几位‘大师’们捧着几张古画和新画,在欧洲各国一路的挂过去,叫作‘发扬国光’。听说不远还要送梅兰芳博士到苏联去,以催进‘象征主义’,此后是顺便到欧洲传道。我在这里不想讨论梅博士演艺和象征主义的关系,总之,活人替代了古董,我敢说,也可以算得显出一点进步了。”<sup>②</sup>而在《阿 Q 正传》中却是通过阿 Q 的形象和具体行动——如他 Q 字形的头,邈邈的衣着,对癞疮疤的掩饰,在临刑前

---

① 别林斯基:《艺术思想》,见《别林斯基论文学》,新文艺出版社 1958 年版,第 7 页。

② 鲁迅:《拿来主义》,见《鲁迅全集》(第六卷),人民文学出版社 1981 年版,第 38 页。

要把“0”画圆等表现出来的。

如“和平”的主题,可以有各种表现方法,但在文学里,就用形象来说话,谢盖尔·米哈尔科夫(苏联)的《和平》是这样写的:

叶尼亚十岁的生日礼物里  
有明亮的坦克和大炮  
威风凛凛地耸立着。

他的枪全是自动的  
油得黑亮亮的  
大人们觉得叶尼亚  
是个准备冲锋的战士。

但,叶尼亚吃着生日蛋糕  
并没有生气  
却把地毯上的武器  
全销毁了。

“叶尼亚,孩子,你干什么?”  
叶尼亚一点不惊慌,说:  
“我像你们大人那样,  
你们总爱说:放下武器。”

儿童的思维具有直观、形象、感性的特点,因此,儿童文学的形象性要求更高,即使是教育性很强的作品,也要注重寓教于乐,寓教于形象。如果说形象模糊、朦胧晦涩的作品在成人文学中可以存在的话,那么儿童文学,特别是在低幼儿童文学中是不许准入的。儿童文学不但要有形象,而且要求形象鲜明生动。即便是非

常短小的作品,也要求尽量做到这一点。如:

### 小刺猬理发

鲁 兵

小刺猬,  
去理发,  
嚓嚓嚓,  
嚓嚓嚓,  
理完头发瞧一瞧,  
不是小刺猬,  
是个小娃娃。

这首幼儿诗的教育性是明显的,目的是教育儿童爱清洁,讲卫生,要勤理发。作者没有采取说教的方式,而是勾画了一个头发又长又脏又乱的,像“小刺猬”一样的“小娃娃”形象。这是个反面形象,孩子们会对“小刺猬”报以善意的嘲笑,并从中悟出上述教育意义。这就是由具体显示抽象,用形象说明道理。

任溶溶的儿童诗《小孩、小猫和大人的话》的第一段是小孩的话,小孩对猫说:“小猫懒,小猫懒,从大清早睡到晚。”第二段是小猫的话,它说小孩懒,晚上睡到大天亮。最后是大人的话,他说小猫也不懒,小孩也不懒,一天分为两半,一半用作休息,另一半用作学习、劳动。这首诗用作者自己的话说,是“教育小孩子看问题不要简单,以为怎样就怎样,你还得有点辩证法”。但如果你真的向孩子讲授辩证法的理论,那他们是绝对不会理会、也无法理解的,而通过这三个形象的有趣对话,他们倒是会从中领会到一些道理,虽然他们不知道这就是辩证法。

## 2. 情感性

鲁迅说:“创作总根于爱。”在整个形象思维过程中,处处都表现着作家的主观情感和审美态度,并把这种情感态度凝结体现在作品的形象之中。在体验生活时,作家对客观形象总是有所感触,或是激动,或是伤感,或是喜爱,或是厌恶,或是同情,或是怜悯……在创作之前,这种情感往往是推动作家进行创作的动力。托尔斯泰说过,如果没有那种非说不可的创作要求,那就根本不用动笔。只有情动于中,才能构思,才能欣然命笔。巴金说,《激流三部曲》写的都是他爱过或恨过的,是使他心灵激动过的一切。在构思和写作过程中,作品中的形象又时时打动作者的的心灵,所以巴尔扎克在描写高老头死后会几天不愉快,胡莲娟“曾含着眼泪写《最后一个故事》,曾怀着焦急万分的心情完成《爷爷鸟》”<sup>①</sup>。

以上是就思维过程说的,如从形象的角度说,那么,作品中所有的形象(不但是人物形象)也都渗透着作家的主观情感。

一般来说,对于正面形象,作家就会给以喜欢、爱护、同情,甚至爱戴、崇拜,以肯定、赞美的态度,把自己美好的、高尚的情感投射到对象身上。如巴金在谈到琴这个人物时说:“这是我的一个堂姐的影子,我另外还把当时我见过的少数新女性的血液注射在她的身上。”<sup>②</sup>

如上一章讲到的夏有志笔下的罗力争这个儿童形象,也渗透着作家“强烈的意念”,夏有志说:“那是我理想的有着某种傲骨的男孩,他是承载我的理念和情感的符号”,“宣泄了我心中的情绪,吐露了我对生活的看法”。

作家塑造反面形象,也会把憎恶、蔑视、嘲笑、批判、否定等情

① 胡莲娟:《创作激情源于爱心》,载《幼儿教育》1995年第7、8期。

② 巴金:《谈〈家〉》,载《新声集》,人民文学出版社1959年版。

感态度注入到对象身上,如巴尔扎克笔下的葛郎台、莫泊桑《俊友》中的杜洛阿、列夫·托尔斯泰《安娜·卡列尼娜》中的卡列宁、鲁迅《祝福》中的鲁四老爷等都是成人文学中的著名的反面形象。儿童文学中同样也有反面形象,如格林童话《白雪公主》中的皇后、安徒生《皇帝的新装》中的皇帝大臣、洪汛涛《神笔马良》中的财主皇帝等,作者给予的是极度的嘲弄和鞭笞。不过,儿童文学中对于儿童的反面形象,一般多给以善意的讽刺、轻度的批评,总是有给其改邪归正的余地,不会“一棍子打死”,其目的在于规劝,如柯洛迪《木偶奇遇记》中的皮诺曹,他多次犯错,屡教不改,按照作者当初的意图,是要把他“吊死”了结的,但小读者不同意,最后作者还是改变了原来的主意,想出仙女救了他,最终使他改邪归正的结局。如童话中的狼、狐狸、老鼠等形象,在中国的上个世纪50年代至70年代,犹如“阶级敌人”,是非被打死不可的,但从80年代开始,这种情况有了改变,对待这些动物也多了些人情味。

文学是形象的艺术,也是情感的艺术,正因为作品中的形象倾注了作者的爱憎感情,所以才使文学形象如此生动,能够打动读者的心灵。

大家都知道安徒生的名作《卖火柴的小女孩》,其中充满了作者对小女孩出自肺腑的同情和对上流社会的强烈批判,使小女孩的遭遇催人泪下。另有一篇英国作家迪安·斯坦雷写的《卖火柴的小男孩》,字里行间流露出诚挚的情感,也同样具有震撼人心的力量:

在英国为爱丁堡,一个严冬的夜晚,天气寒冷,大雾弥漫。大街上,一个男孩大声叫卖:“先生,请买盒火柴吧!”可是,光顾的人很少。一位衣着整齐先生从他面前走过,他又一次叫卖,可这位先生不要。“买一盒火柴吧,只要一便士呀!”这位先生仍然不要。

“我可以一便士卖你两盒。”



“明天再买吧！”

“请今天就买，我饿极了！”

这位先生给了他一先令，小男孩却没有钱找。他让这位先生等着，自己飞跑着去换钱，那位先生等了一会，以为上了当，就转身走了。

小男孩走得太急，被马车轧伤住进了医院。

第二天，报纸刊登了这位小男孩被马车轧伤的消息，伤势严重。

这位先生看到了消息，就去医院看他。这时，小男孩已气息奄奄，他见这位先生来，就从口袋里摸出七便士，说：“这是找给您的钱。”

这位先生见他这样诚实，非常感动，说：“唉，你为了找这个便士，使自己受到重伤……”

细问之后，才知道小男孩和他的弟弟比利是孤儿，小男孩为了给弟弟买面包吃，才深夜上街卖火柴。这位先生见小男孩生命垂危，问他：“你有什么话和我说吗？”

小男孩说：“我不放心的，是我的小比利。”

这位先生握着他的手说：“我来照顾他。”

小男孩听了这话，就安心地闭上了眼睛。

这篇小说人物不多，结构简单，情节也不复杂，但为何如此感人？就是因为“小男孩”和“先生”的形象里蕴含着深刻的情感内涵。

### 三、形象思维的演进

在文学创作中，从作家观察生活到艺术构思，再到艺术表达，直至艺术接受，自始至终都伴随着形象思维。整个创作过程大致可以分为以下三个阶段。

## 1. 生活原型阶段

这是指作家进入创作前素材积累的阶段。在接触生活现象时,作家会特别留意各种各样的人物,捕捉他们不同的性格特征。高尔基第一次看到列宁,马上就注意到了列宁那用喉音发着“P”的字音,双手插在腋窝底下,两肘向外,站在那儿的姿势(高尔基《忆列宁》)。高尔基说:“文学家仿佛生活在吝啬人、鄙夫、狂热者、野心家、幻想家、愉快的人和阴郁的人、勤勉的人和懒汉、善良的人、凶狠的人、对一切冷淡的人等等的圆圈舞的中央。”<sup>①</sup>霍松林说:“形象思维是用形象来思维的。艺术家在生活实践中密切注意处于特定环境中的各种人物的典型特征,注意他们的行动表现和内心活动,注意他们做什么、怎样做以及为什么这样做……为自己积蓄生动具体的印象,并根据这些印象进行‘思维’,从而孕育人物,形成主题。”<sup>②</sup>

为了准确地描写一堆篝火和一棵树,法国著名古典作家福楼拜曾经要求他的弟子莫泊桑长时间地全神贯注观察“这堆火”和“这棵树”,直到发现它们与其他篝火其他树木的不同之处为止。莫泊桑通过观察所要获得的是这堆篝火和这棵树的感性形象,而不是这堆火的热量,这棵树的材质等信息。

在儿童文学作家眼里,则更多的是儿童的生活,儿童的形象。浙江的儿童文学作家李想说:“我的邻居有两个孩子,一男一女,一个叫‘勇勇’,一个叫‘咏咏’,我想喊其中的一位,两个孩子常常同时跑出来,弄得我哭笑不得。但我发现,孩子们却能清清楚楚地区别开来,从没有喊错的时候,我问他们怎么分的。‘一个叫男勇勇,

---

① 高尔基:《论剧本》,见《剧本》月刊1953年9月号。

② 霍松林:《试论形象思维》,载《新建设》1956年5月号。

一个叫女咏咏呀。’孩子们望着我说。”<sup>①</sup>就是这样一件生活中的小事,在作家的脑海里留下了深刻的印象,后来经过加工提炼,形成了两个有趣的儿童形象,写成了一篇深受低幼儿童欢迎的生活故事——《男勇勇女咏咏》。

英国作家詹姆斯·马修·巴里创作《彼得·潘》的过程也非常有趣。巴里住在伦敦肯辛顿公园附近,每天上下班都会看到一群孩子在草地上玩各种各样的游戏,他们用石头筑城堡,用树枝造房子,用泥土做点心,还扮演海盗、仙女等角色。巴里起先是只站在外面看,后来忍不住也加入其中和他们一起玩起来,成了孩子们中的一个角色。不久,巴里就以这群孩子为创作原型,创作了幻想童话剧《彼得·潘》。1904年12月,这个童话剧首次在英国公演就大获成功,后又改编成童话故事,深受全世界孩子的喜爱,“彼得·潘”也因此成了世界级的儿童文学形象。这里激发作者创作动机的主要因素就是肯辛顿公园那群孩子的形象。

## 2. 艺术构思阶段

作者根据在生活中看到的,或自己体验到的生活现象,通过选择、加工、想象、虚构等方法进行艺术构思,他所运用的主要也是形象思维。

影响形象构思的,可以有诸多因素,这里着重讲细节、想象和虚构。

细节。如前所述,形象思维的特点是“用形象的形式体现认识的结果”,是“以形象和图画来讲话”,而形象是由具体的细节构成的,细节越真实细致,形象也就越鲜明丰满。因此,在构思形象的过程中,细节就显得十分重要。如鲁迅写《阿Q正传》,不仅注重阿Q的性格、相貌,甚至对阿Q所戴的帽子也非常在意。他说:

---

① 李想:《从生活到生活故事》,载《幼儿教育》1995年第7、8期。

“只要在头上戴上一顶瓜皮小帽,就失去了阿 Q,我记得我给他戴的是毡帽。”<sup>①</sup>因此,在艺术构思中,不但不能像逻辑思维那样舍弃个别,反倒要强化个别,使之成为富有特色的“这一个”,这样,艺术形象才更加突出。

想象。在形象构思过程中,特别是在儿童文学创作中,想象有着举足轻重的地位。一般说来,艺术家总是有着特别强的想象天赋的。高尔基在《回忆托尔斯泰》一文中有这样一段记载:托尔斯泰有一次在读着一本批评他的书时,“笑了起来,并且说:‘多么大胆的假发匠啊。他居然说我欺骗了自己,因此我也欺骗了别人。’旁边就有人奇怪,问道:‘为甚么说假发匠呢?’托尔斯泰回答说:‘我偶尔想到的。他时髦、他漂亮,他让我想到一个莫斯科的理发匠,他到乡村去参加一个农家叔父的婚礼,他在那儿态度算是庄严文雅的,他会跳上等的舞曲,因此他不把任何人放在眼里。’”一般的人,可能会归纳成这样一个逻辑判断:这位评论家自以为是、自命不凡、无知而又傲慢。但托尔斯泰却把他想象成一个活生生的参加农村叔父婚礼的理发匠了。

作家孟伟哉说:“我不知道别人是怎么做和怎么感受的。就我自己而言,我是在想象中看见了我要描写的环境和人物的,否则我根本无法下笔。……我不能想象,一个在心目中看不见自己的描写对象的人,怎么能够说是在进行文学创作。”<sup>②</sup>正是这样,一个作家,他对生活现象有着特有的敏感,有比常人更丰富的想象。孟伟哉说,他已在生活中养成了想象的习惯:“一天下午,我下班回家,

---

① 鲁迅:《寄‘戏’周刊编者信》,见《鲁迅全集》(第六卷),人民文学出版社1981年版,第150页。

② 孟伟哉:《作家素养三题》,见彭华生、钱光培编:《新时期作家谈创作》,人民文学出版社1983年版,第271页。

骑着车,碰上一个女同志也骑着车。她的车是带斗的。我一看,那个斗里坐着两个不满周岁的小孩,胖瘦大小一样,长得很像,肯定是孪生子。这就引起了我的好奇,我就放慢速度在后面跟了一会儿。为什么跟呢?这就是观察生活的习惯。而在这观察中,面对这情景,我就开始推想、联想和想象了。我看那女同志头发梳理得不漂亮,衣着也不讲究,总的说虽然不很邈邈,却也有点儿懈。两个小孩穿的也不好。包括那个车斗子,也显得陈旧。面对这些情景,我就想,这个年轻的母亲和她的丈夫大概是双职工,家里没有老太太,所以每天一早要把两个孩子带到机关或工厂的托儿所,晚上下班再带回来。他们的生活肯定比较紧张、艰苦、劳累。慢慢地我仿佛看见了一间不大也不够整洁的房子……慢慢地我又想到了刮风、下雨和冬天的飞雪……在那种情况下,这两个孩子怎么办呢?会不会闹病呢?……这个女同志能够这样坚持,是一种什么性格和力量在支持着她呢?……这就是我当时的心理活动。我至今闭上眼睛还能看见那个小车斗。我记住了那情景。如果我一直思索、推想、想象下去呢?如果我由此出发,再去把我已有的生活经验联想、调动起来呢?有没有可能构思出一篇小说呢?我想是有可能的。”<sup>①</sup>

虚构。巴尔扎克说,文学是“庄严的谎话”<sup>②</sup>,作品中人物、情节、环境常常是虚构的。有的作品虽然有创作原型,但也不完全是生活原型,即使是自传性的作品,也包含了很多的虚构成分。《三国演义》中的曹操、刘备、孙权,不是历史上的曹操、刘备、孙权;《童

---

① 孟伟哉:《作家素养三题》,见彭华生、钱光培编:《新时期作家谈创作》,人民文学出版社1983年版,第271页。

② 巴尔扎克:《〈人间喜剧〉前言》,见《西方文论选》(下卷),上海译文出版社1979年版。

年》、《在人间》、《我的大学》中的阿辽沙,也不完全是高尔基本人。在儿童文学中,虚构的成分更多,特别是童话,如从严格意义上讲,几乎全部是虚构。儿童文学家夏有志说:“我的人物是创作出来的。他可能是由一个生活原型、可能是由两个、也可能是好几个生活原型构成的,是我虚构出来的人物,虽然这个人物身上所表现的某些特征,我是从许多确实存在的人们身上观察和体验得来的,但是这个虚构出来的人物,我在现实生活中从来没见过,没遇见过,只是我坚信他无疑地确实存在过罢了。”<sup>①</sup>

当然,虚构不是为虚构而虚构的。虚构的目的,是为了更集中、更典型地反映生活,更好地表现主题,更符合艺术的真实。如杨红樱笔下的“淘气包马小跳”,是一个集儿童的调皮、淘气、捣蛋、活泼、好动、好奇等特点于一身的形象,这一虚构出来的形象,倒比生活原型更真实。就如卢那察尔斯基所说:“艺术家的职责根本不是照相,不是记录事实,而在于用想象和幻想的办法去创造事实,即虚构事实而又做得叫你感觉不到这是虚构,却说:这就是它,真实!”<sup>②</sup>

虚构不是胡思乱想,更不是空穴来风。一般说来,现实主义倾向较浓的作品,它要以生活为依据,符合生活的逻辑;浪漫主义倾向较浓的作品,即便是童话,也要符合形象自身发展的逻辑,如人物的言行要符合人物的性格基调,不可能让唐僧去“大闹天宫”,不然的话,虚构很可能就成了虚假、虚伪,而不是艺术意义上的虚构。

---

① 夏有志:《体会与尝试》,见《作家谈儿童文学》,湖南人民出版社1983年版,第62页。

② [俄]卢那察尔斯基:《艺术家高尔基》,见《论文学》,人民文学出版社1978年版。

### 3. 艺术表达阶段

这一阶段是把作家大脑中的各种形象转化为语言文字,但大脑中形象与通过语言文字所表达出来的形象并不是一一对应的,“所思”和“所书”还得有个转化过程。“所思”可能是一个比较模糊的轮廓,而“所书”则是将形象落实定型,需要更加明确清晰。

列夫·托尔斯泰《复活》中玛丝洛娃的形象,是有现实的人物作为依据的。但光是玛丝洛娃第一次从监狱走向法庭这一情节,就反复修改了二十次。他修改的目的,当然不是为了使形象更接近生活原型,而是为了使形象更符合在自己头脑中所构思的,活起来的那个玛丝洛娃。

“艺术创作活动中有两个过程:一是对生活的观察体验,直接获得感性的形象素材,这是形象的原型;二是典型形象的创造。贯穿这两个过程始终的是形象,起点是形象,终点也是形象,尽管不同,但都离不开形象。所以,我们说艺术的思维活动是形象思维。”<sup>①</sup>这里所说的“两个过程”,实际上就是上述的三个阶段。

### 4. 读者接受阶段

读者看到的是文字,而在他头脑中出现的却是形象,当我们读到“采菊东篱下,悠然见南山”这十个字时,脑海中自然会出现陶渊明在篱笆下采摘菊花,偶一抬头,不经意间看到远处的庐山的形象;当我们读了《红楼梦》后,在脑子中也会呈现贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王熙凤等一系列形象,在越剧和电视剧《红楼梦》播出之后,还能对各个形象扮演者的表演进行评价;当我们念鲁兵的幼儿诗《小刺猬理发》时,眼前就会出现一个蓬头散发的小孩子形象;当我们看沈石溪的《第七条猎狗》时,在我们眼前凸现的是一只忠而被

---

<sup>①</sup> 张恩宏:《思维与思维方式》,黑龙江科学技术出版社1987年版,第188页。

疑、信而见弃的猎狗——赤利的形象。

所以说,形象思维伴随着文学创作的全过程。

## 第二节 求异思维

### 一、求异思维的含义

求异思维是打破常规、摆脱习惯思维的定势、大胆质疑探索、标新立异的思维方式。求异就是创新,求异思维就是创新思维。

文学创作之所以称为“创作”,其本义就是一种创新,一种求异。叶圣陶在 1921 年讲过一段很深刻的话:“我们从事创作,须牢记着这‘创作’二字。天地间本来没有这一篇东西,由我们的劳力创造出这一篇东西来,要不愧为‘创’才行。单单连缀无数单字,运用许多现成的语句,凑合成篇,固然不可谓‘创’;即人家已经说了的话,我用文字把它再现出来,也不可谓‘创’。必须是人家不曾有过而为我们所独具的想象情思,我以真诚的态度用最恰当的文字语句表现出来,这个独特的想象情思经这么一番功夫,就凝定起来,可以永久存留,文艺界里就多了一件新品。这才不愧为‘创’呢。”文学的价值就体现在创新上,王蒙在谈到文学创作的“新”时说:“创作之为创作,就在于每一篇作品里应该有一点新,一粒沙那么大的新,一粒微尘那么大的新,也比一座大山那么大的俗套子有价值。”<sup>①</sup>正是这样,如果作家在创作时,没有创新意识,人云亦云,照搬硬套,那他就不成了一架机器吗?文学作品不就成了规格统一的商品吗?

求异、创新,看起来是两个艰难的字眼,“异”而为之“求”,“新”

---

① 王蒙:《王蒙谈创作》,中国文艺联合出版公司 1983 年版,第 73 页。



而为之“创”，又是“求”又是“创”，使人望而生畏。其实，从生理学、心理学的角度讲，人天然就具有“异”和“新”的基质，是“存异”、“存新”的。从生理层面讲，世界上是不存在两个完全相同的人的。即使是双胞胎，凭相貌，凭讲话，甚至脚步声，他们的父母也一下就能辨别出来。再从心理层面讲，世界上也没有两个人的心理活动是完全相同的，所谓“心有灵犀一点通”只不过是一种比喻、夸张的说法，所谓“英雄所见略同”也只是“略同”而已。最能体现心理活动自然状态的是做梦，会有两个人的梦是完全相同的吗？答案当然是否定的。所以说，按照人的自然天性，人本来就是“异”的，也是“新”的。只是因为后天的环境和教育才使人变得“同”了，“旧”了。比如说，人为了融入社会，就得学同样的语言，写大家都看得懂的文字，就得有相近的生活习惯，一定的行为规范，一定的道德准则。比如走路，公认的规则是靠右行，如你靠左行，就会和别人碰头，因此，就得按规则行事；比如开车过十字路口，红灯停，绿灯行，如你不按规则行驶，就会出车祸；又如教育，特别是我国现行的教育，是求同弃异的，大班教学，标准答案，全国统考等等。这样久而久之，就会变“同”、变“旧”。所以我们本来有的“异”又要去“求”了，本来有的“新”又要去“创”了。

艺术创作的要求刚好和生活规范、社会准则等相反，它是容不得“同”的，容不得“旧”的。艺术创作是要求：这些话你说过了，我就不说，或换一个角度、换一种方式说；这条路你走过了，我就不走；你靠右行，我就试着靠左行……这就是“求异”，这就是“创新”。

曾经有这样一个故事：一位意大利年轻作曲家，有一次请著名音乐家罗西尼听他演奏新作。罗西尼在听的时候，一连好几次把自己的帽子脱下戴上，戴上脱下。年轻作曲家演奏结束后，问他为什么这样几次脱帽戴帽。罗西尼回答说：“我这人有个习惯，每逢遇到老相识，总要脱帽招呼一下。”罗西尼用脱帽的方式对这位年

轻的作曲家提出了委婉的批评,说明这首曲子抄袭他人的太多。音乐是这样,文学更是这样。现在电视上有类节目叫“摹仿秀”,实际上,无论摹仿得多像,如果没有增添自己创新的内容,是不可能达到“秀”、不可能成为真正的艺术的。

## 二、求异思维的品质

### 1. 大胆质疑

求异就是走前人没有走过的路,独辟蹊径,对前人的结论、成规提出质疑,对司空见惯的现象、已有定论的“经典”或众口一词的“权威”持怀疑、批判的态度,而不是盲从和轻信。这是因为人的认识和知识是有限的,而客观世界的运动和变化是无限的,艺术创造也是无穷无尽的。所以,在那些人们习以为常的现象中,在那些认为天经地义的事理中,很有可能存在着疏漏或谬误,这其中有着发现、修正、创造的广阔空间。在世界文坛中,卜伽丘的《十日谈》在当时是大逆不道的,卢梭的《忏悔录》是惊世骇俗的,贝克特的《等待戈多》是不被承认的,但最终都成了经世名作。在儿童文学界,曹文轩集理论和创作于一身,他在1984年就提出儿童文学要担当起“重塑未来民族性格”重任的观点,而后又提出儿童文学要“回归艺术的正道”的口号,这无疑是对几十年来儿童文学作为政治的附庸、教育的工具这些功利主义倾向的质疑和反叛,这在当时确实是一种“反潮流”的举动。他不但在理论上提出挑战,还以自己的大量作品实践了这些主张,如《弓》、《第十一根红布条》、《古堡》等。事实证明,曹文轩的这些理论和实践,对新时期儿童文学的发展起到了积极的作用。

### 2. 创意独特

这需要作家们善于发现现象和理论中的新情况、新问题,能从一些尽人皆知、微不足道的现象中,发现新的艺术因子,从中寻求

突破点,或选择新的角度、采用新的方法,或尝试新的文体、探寻新的艺术平台。“文学是一项独创性的事业。只有宁肯坠入失败的深渊,也不去平庸俗套的大道上拥挤的人,才会最终获得成功。”<sup>①</sup>你看,冬天,枯黄的野草,经火一烧,化成了灰烬,可春天一到,漫山遍野又长出了嫩绿的新芽。这是每一个人都知道的、最平常不过的事情了,可白居易却在这平常中创造了不平常的诗作:“离离原上草,一岁一枯荣。野火烧不尽,春风吹又生。”在这不起眼的野草中,积蓄着多么强大的生命力,蕴含了多么深刻的哲理啊!如郑渊洁,他在二十几年的时间里,已创作了500多篇童话,就数量而言,已远远超过了安徒生。确实,他在中国孩子的心目中,就是一个了不起的“童话大王”。他之所以能够取得如此成就,其中很重要的一点,就是他有一种不懈探索、执著创新的精神,光从作品的题目,就能略见一斑,如《哭鼻子比赛》、《脏话收购站》、《红鼻子火车》、《蓝耳朵飞船》……那么的新颖别致;《皮皮鲁外传》、《大侦探乔麦皮》、《牛魔王新传》……看来有点怪异,却是古今结合、中西相融,都是别人很少想到的。

### 3. 方法超常

这主要是指思维方法的超乎平常、不合逻辑。逻辑思维一般是按照“概念→推理→结论”这样的程序推进的,而求异思维则往往舍去过程,直达目的,未经预演,直接登台;或者是反向行进,另求出路,逆向思考,出人意料。就如苏曼华《猪屁股带来的烦恼》(作品见本章文后“附”)中的那个孟晶明,他不像一般同学那样画猪的头部、背部或是侧面,而是画了一个猪屁股,这就选择了一个别人不愿或是不敢的角度,是一种逆向思维,怪不得“老科学家抚

---

① 孙云晓:《少年报告文学的采访与创作》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第304页。

摸着孟晶明圆圆的小脑袋,对校长说:“这娃娃将来会有出息的!如果碰到科学上的难题,从正面攻不破,他就会想到从后面去攻,这才叫科学脑瓜!搞科学最怕死脑筋,最怕人云亦云,最怕没有想象力!”画画是这样,搞科学是这样,搞文学创作更是这样。

### 三、求异思维的表现

#### 1. 开拓新领域

这主要体现在主题、题材方面。历史在前进,社会在发展,在前进、发展的过程中,就会出现新现象、新事物,这些新现象、新事物就是创作的新题材,并在此基础上形成新主题。如上世纪80年代随着改革开放出现的“改革文学”,上世纪末本世纪初随着“打工潮”兴起的“打工文学”,还有反映独生子女特殊心态的各种文学文本等。

在儿童文学界,自1979年方国荣发表儿童小说《失去旋律的琴声》开始,一批经过“文革”、上山下乡洗礼,并具有较高学识层次的年轻作家,以其与前一辈作家截然不同的思维方式、价值取向和感情模式,以其敏锐的目光和耀眼的锋芒,开拓出一系列崭新的、富有时代特色的题材与主题。这种开拓首先是通过一连串尖锐的“问题”来表达的:究竟什么样的儿童品行是我们所应当鼓励的(王安忆《谁是未来的中队长》),我们的教育体制所培养的是具有独立个性和创造精神的人,还是人云亦云、盲目随从的下一代?我们如何接受“文革”中群众盲从的教训(刘健屏《我要我的雕刻刀》),如何对待有缺点但要求上进的孩子?能否要求成长中的儿童做到十全十美(罗辰生《白脖子》),请客送礼之风在官场上盛行,肥了个人私囊却损了公家利益(罗辰生《吃拖拉机的故事》),走后门及某些基层干部擅用职权使普通老百姓深受其苦(丁阿虎《蛇祭》)……在对传统与现实进行反思和批评的同时,八九十年代那些儿童文学

作家们从自身的童年情绪出发,比以往任何时候都更关注少年儿童内在的精神世界,于是有了早恋题材的石破天惊——丁阿虎《今夜月儿明》,肖复兴《早恋》,而更多的作家则从表面的兴奋点转入更深层更广泛的青春期心理研究:关于十三四岁少男少女让家长教师为之担忧的生理心理变化——陈丹燕《上锁的抽屉》,刘心武《我可不怕十三岁》,关于处在青春敏感期的少年人的系列心理问题——应谷《危险的年龄》,孙云晓《漩涡里的自白》,刘保法《女中学生的感情世界》,陈丹燕《女中学生三部曲》,关于两代人之间由不同的心理年龄特征、不同的时代背景与文化环境所造成的价值观方面的矛盾冲突——秦文君《少女罗薇》,程玮《街上流行黄裙子》,陈丹燕《黑发》,关于青春期少年性别意识萌生后其生命的诸多感触和审美化的人生体味——韦伶《出门》、《寻找的女孩》,班马《野蛮的风》、《康叔的云》,梅子涵《老丹行动》、《咖啡馆纪事》等等。<sup>①</sup>

## 2. 选择新角度

这主要是从观察、构思方面说的。一个很平常的题材,一个别人写过又写的题材,如果换一个角度观察,换一种方式构思,就能孕育出新的作品。所谓“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”就是这个道理。

如写人和动物的关系,习惯了常态思维的人总是站在人的角度,站在人道的或动物保护主义的立场上,呼吁人们应尊重动物生存的权利。周锐就不是这样,在《森林手记》(作品见本章文后“附”)中,整个地颠倒了视角,从动物看人的角度写:一个兽语大学毕业班的学生到森林里去实习,被老虎所掳,被动物关在笼子里,

---

<sup>①</sup> 参见汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第219—220页。

像人类展览动物那样被动物所展览。它们也向他扔水果,发议论,其中最有趣的是一头犀牛的抱怨:“这个动物一点儿也不好看,而且很笨,它有四条腿,但只有其中的两条腿用来走路。”读了使人喷饭。这样一个很平常的题材,一改变角度,就收到了意想不到的艺术效果。

歌颂祖国的题材是大家熟而又熟的,此类作品比比皆是,要出新意非常困难,而王宜振的儿童诗《我和我的祖国》却写出了新意。一般的人写祖国,都是从“大”(地大物博之类)、“长”(长城长、黄河长、长江长等)、“多”(人口多、民族多、名山大川多等)、“久”(历史悠久、文明古老等)的角度写的,而王宜振却反其道而行之,他在“小”上面做文章,从“祖国很小”的角度去挖掘,去开拓,获得了很大的成功。这首诗在写了“祖国很大”之后写道:

祖国又很小很小  
很小很小的祖国  
在我的心上印着  
在我的舌尖托着  
它随着我的呼吸起起伏伏  
它随着我的脉搏升升落落  
它就在我的体内啊  
跟我的肌体相互组合  
它是我身体的每一根神经  
它是我血管的每一滴血液  
它是我心脏的每一次搏动  
它是我体内的每一块骨骼  
你可以拿走我的花朵  
你可以拿走我的绿叶  
你可以拿走我的果实

你可以拿走我的诗歌  
可你不能呀,不能  
不能拿走我体内的祖国  
拿走它,我会缺少骨骼的支撑从此倒地  
拿走它,我会缺少血液的滋养走向枯竭  
.....

诗成之后,寄给《儿童文学》编辑部,即被采用,后又入选新编的初中语文教材八年级下册读本。

冰子的童话《没有牙齿的大老虎》:

大老虎的牙齿真厉害。大家都害怕老虎,只有狐狸说:“我不怕,我还能把老虎的牙全拔掉呢。”

谁也不相信,都说狐狸吹牛。

狐狸真的去找老虎了。他带了一大包礼物:“啊,尊敬的大王,我给你带来了世界上最好吃的东西——糖。”

糖是什么?老虎从来没有尝过,他吃了一粒奶油糖,啊哈,好吃极了。

狐狸就常常送糖来,老虎吃了一粒又一粒,连睡觉的时候,糖也含在嘴里呢。

大老虎的好朋友狮子劝他说,糖吃得太多,又不刷牙,牙齿会蛀掉的。

大老虎正要刷牙,狐狸来了:“啊,你把牙齿上的糖全刷掉了,多可惜呀。”

馋嘴的老虎听了狐狸的话,不刷牙了。

过了些时候,半夜里,老虎牙痛了,痛得他捂住脸哇哇地叫.....

老虎忙去找牙科医生马大夫:“快,快把我的牙拔了吧!”马大

夫一听要给老虎拔牙,吓得门也不敢开了。

老虎又去找牛大夫,牛大夫也忙说:“我,我不拔你的牙……”  
驴大夫更不敢拔老虎牙了。

老虎的脸肿起来了,痛得他直叫喊:“谁把我的牙齿拔掉,我让他做大王。”

这时候,狐狸穿了白大衣来了:“我来拔吧。”老虎谢了又谢。

“哎哟哟,你的牙齿全蛀掉了,得全拔掉!”狐狸说。

“哎,只要不痛,就拔吧!”老虎哭着说。

嗨,狐狸把老虎的牙全拔掉了。

瞧,这只没有牙齿的老虎成了瘪嘴老虎啦。

老虎还挺感激狐狸呢,他说:“还是狐狸好,又送我糖吃,又替我拔牙。”

这是一篇教育意义很强的作品,讲的是吃糖太多对牙齿有害的卫生常识。如从正面构思,可以写某某适量吃糖,又勤刷牙,牙齿很好。而这篇作品则从反面构思,讲大老虎吃糖太多,又不刷牙,结果牙齿全蛀了,痛得厉害,求人拔牙,甚至愿把“大王”的位置让给人家,最后是给他糖吃的狐狸拔掉了他的牙,使他成了一只瘪嘴老虎。正是因为换了一个角度,才使得作品焕发了新意。

### 3. 探索新文体

最早的是中国诗歌《诗经》和《楚辞》,《诗经》是四言体,《楚辞》是杂言体;汉朝出现的“乐府”诗,以五言为主;南北朝人在声律等方面作了多方的探索,形成了七言诗,这种诗体在唐代发展到了顶峰,新体格律诗更成了唐文化的标志;宋代则一改这种演化趋向,出现了长短句——词,长短有别,错落有致;元代演变为“散曲”,有“小令”、“套数”之分,又是一种新的样式;到现代五四时期,随着白话文运动的兴起,诗也理所当然地成为了白话诗。从中国诗歌体式的花样翻新中,我们可以看到一代代文化人不懈探索、思维求异



的创新精神,正可谓“江山代有才人出,各领风骚数百年”。

自觉意义上的儿童文学在中国历史不长,其中又有不少曲折,在文体探索方面,最值得一提的是上个世纪80年代中期的“文体实验”。1986年,儿童短篇小说《鱼幻》的发表,在儿童文学界掀起轩然大波,一时间引发诸多争议,作者班马更成为众矢之的。这篇作品的情节几乎淡化到无,全文沉浸在作者对主人公所触所见所闻所想的诉说之中,给人以似真亦幻的感觉,和以往的作品相比,明显地标示了“陌生化”的倾向。而后,班马继续前奔,又发表了《深夜迷失在古堡中》、《野蛮的风》、《海风吹乱你的黑发》、《星球的第一丝晨风》、《他们……》、《最后一座红冰山》等作品,他在争议中求索,在求索中定格,在定格中演化,终于形成了“班马现象”。“班马现象”意味着文体实验的兴起,它率先吸引了80年代那一批浪漫派作者的注意,一时间,与传统艺术表现方式大相径庭、陌生新异的作品在儿童文学舞台频频亮相,形成了蔚为壮观的场面。如舒婷的《飞翔的灵魂》,曹文轩的《古堡》,冰波的《神奇的颜色》、《毒蜘蛛之死》,金逸铭的《长河一少年》、《一岁的呐喊》,刘丙钧的《绿蚂蚁》、《麦子、草莓和猕猴桃》,秦文君的《红田野》,梅子涵的《蓝鸟》、《我们没有表》,程玮的《孩子、老人和雕塑》,张之路的《空箱子》,董宏猷的《一百个中国孩子的梦》,曾小春的《空屋》,沈石溪的《牝狼》等等。这些作品带着各自崭新的艺术理念,在形式方面作着无声的探索,如《长河一少年》充满“从太空从砂粒从古陶从龟壳从金属的卫星触角到蠕动的蜗牛触角来全景俯瞰中国文化精神的缤纷音画”,《麦子、草莓和猕猴桃》“将哲理溶化于充满奇异感、突兀感又深深内在化了的诙谐的诗体中”,《蓝鸟》“在少年心态的写法上突然给了人一种充满随意性的艺术口述体,一种高级的胡扯,猛一下给人一种奇异,再一下使人感到黑色幽默”,《毒蜘蛛之

死》的“那种超验的视像感,字面的生理感知性”<sup>①</sup>等等,无不使人感到陌生、疑惑、突兀和新奇。在争议、批评甚至否定中,他们默默“实验”,“悄悄超越”,大胆借用西方现代派创作手法,不断吸取中国传统文化精髓,洋为中用,古为今用。单就儿童小说而言,就出现了淡化情节的散文体小说,幻想和现实杂交的童话化小说、小说化童话,还有第二人称小说、多元体第一人称小说和新闻化纪实小说等文体新品种。<sup>②</sup>

#### 4. 采用新方法

“在一个对象上只改变叙述方式就可以得到全新结果,这项发现使现代艺术家们吃惊地看到,一座从未采掘过的宝藏袒露在那里。”<sup>③</sup>采用一种新的艺术表现手法,如叙述方式、创作技法、语言表达等,就能达到一种新的艺术效果。“第四代儿童文学作家们(指20世纪八九十年代那一批作家,引者注)在这方面可谓是五花八门、各显其能:象征、意识流、荒诞、魔幻现实主义、感觉主义……这其中不乏对西方现代派表现手法的借鉴、模仿、移植,这些现代艺术手法从各个角度猛烈地冲击着读者长久以来被培养被固定了的欣赏习惯,制造出种种陌生的审美经验,譬如象征手法的运用往往冲淡了情节的浓度(如《古堡》、《孩子、老人和雕塑》),意识流手法的运用又往往模糊了人物面目的轮廓(如《蓝鸟》),荒诞的手法抹去了小说与童话的分界线而摆开了迷魂阵(如《空箱子》、《橡皮膏大王》、《砍协秘书长》),魔幻手法的运用更使作品充满了奇谲与

---

① 班马:《你们正悄悄地超越》,见《作品探索集》,江西少年儿童出版社1989年版。

② 参见汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第230—232页。

③ 李洁非、张陵:《告别古典主义》,上海文艺出版社1989年版。

迷离……”<sup>①</sup>

此外,叙述语言的别具一格不但扩展了作品的艺术氛围,还对作品主旨的表达起到了烘云托月的作用。如周锐的童话吸收了中国古典诗词、历史掌故、传奇小说、曲艺戏剧的艺术因子,形成了似古亦今、古今相融的文学语言:

“我携一壶酒,  
兴来云霄走。  
展袖擦明月,  
挥杖驱天狗。”

哪吒笑道:“是金星老伯来了!”忽然又听“咕咚”一下,“不好,想是腿脚不便,绊倒了!”不想顷刻间又传来两句:

“一跤跌下去,  
拾得诗半首。”

众人尽都大笑。那太白金星却蹒跚着走了进来。

哪吒忙拉一把善才:“金星老伯足智多谋,何不当面请教?”

太白金星听善才一说,先不慌不忙从袖中取出那把盛不满、喝不干的宝贝酒壶,仰着脖子“咕噜咕噜”灌了一气,这才捋着胡须道:“你这主意固然造福众神,只是玉帝极要面子,他宁肯将错就错,也不愿受人纠正,损了威严。……也罢,我看你跑遍天界,其忱可佩,其志可嘉,今授你两样宝贝,你可如此如此……”

——《九重天》

梅子涵为了渲染“文革”那个乱哄哄的场面、无秩序的年代,也采用了相应的叙述语言:

---

① 汤锐:《现代儿童文学本体论》,江苏少年儿童出版社1995年版,第236—237页。

那是个人山人海没有秩序有了坐票没有座位连厕所里也站满了人的年代。革命不是请客吃饭不是做文章不是绘画绣花不能那样雅致那样从容不迫文质彬彬那样温良恭俭让革命是暴动是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动,乘火车就得像李大头那样喊一声冲啊然后死命地不顾一切地否则就可能火车开了你还在站台上。……

果然不错,我们只能一个接一个爬进了厕所。我们红旗战斗兵团的五个人全在厕所里了,可是 OO 没上来。我说 OO 还没上来 OO 还没上来,可李大头却在拼命地叫把窗关上把窗关上别再让他们爬上来了关上关上!窗关上了。我说 OO 还没上来 OO……李大头大吼一声:“什么 OOOO!”

这时火车已经开动了。

——《我们没有表》

## 第三节 发散思维

### 一、发散思维的含义

发散思维就是从事物的某一中心或某一定点(发散源)出发,任思想自由驰骋的思维方式。发散思维也是创新思维的一种,它具有大胆创新、不受现有知识和传统观念局限和束缚的特点,不过它重在发散,它可以从已知向已知发散,也可以从已知向未知发散。美国著名创造学家吉尔福特说:“正是在发散思维中,我们看到了创造性思维的最明显的标志。”

有一道众所周知的智力题:树上 10 只鸟,被人用枪打死 1 只,树上还剩几只?

一般答案有两个:(1)用普通的算术算, $10-1=9$ ,是 9 只;(2)

凭借生活常识,打死1只,另外的飞走了,是0只。作为智力题,需脑子急转弯,似乎(2)是比较满意的答案。

其实,这个题目的答案还有很多。可能是1只,因为树大,打死的1只搁在树上,其余的飞走了;可能是2只,打死了1只,还有1只被吓死了,也搁在树上;可能是3只,打死的1只掉了下来,飞走了6只,还有3只是耳聋的,没听到枪声,还留在树上……可能是9只,因为可能用的是无声手枪,打死的1只掉了下来,其余9只没感觉到因而还留在树上……也有可能是100只,1000只,10000只……因为有可能被打死的是一只鸟王,它的臣民见它被打死了,从四面八方飞来哀悼,并向违反自然规则的两脚直立的动物提出抗议。

在“元曲”中,有两首非常著名的以“秋”为题材的作品,颇能说明发散思维。其一是马致远的《秋思》:

枯藤老树昏鸦,  
小桥流水人家,  
古道西风瘦马。  
夕阳西下,  
断肠人在天涯。

“枯藤”、“老树”、“西风”、“瘦马”,都是秋景;当然,“小桥”、“流水”、“人家”、“古道”、“夕阳”不是秋景,但在这个语境里,所有这些,都已染上“秋”的色彩。这是“秋”的发散。而所有这一切“秋”,都是因为“断肠人在天涯”,因此才有“思”。因此,全诗都是对于“秋”和“思”的发散,所以题为《秋思》,“秋”“思”相合意为“愁”。

其二是王实甫《西厢记·长亭送别》中的“端正好”:

碧云天,  
黄花地,

西风紧，  
北燕南飞。  
晓来谁染霜林醉？  
总是离人泪。

全诗以“秋”为发散源，向天上地下东南西北物景人情发散，无一句不着“秋”。

## 二、发散思维的特点

美国心理学家吉尔福特认为：“发散性思维有三个特点：一、流畅性，是指心智活动畅通、灵敏迅速，能在短期内表达较多的想法。二、灵活性，是指思考随机应变，触类旁通，不受常规的约束，因而能生发超常的构思，提出新观念。三、独创性，是指用新角度、新观点去认识事物，提出独特的见解。”<sup>①</sup>下面对这三点略作阐述。

### 1. 流畅性

是指思维的敏捷程度。如提出一个问题，让 A、B 两人在同一时间里回答，A 得到的结果总比 B 多，则说明 A 的发散思维流畅性比 B 强。如曹植赋《七步诗》，在走七步路这样短的时间内，能写出“煮豆燃豆萁，豆在釜中泣。本是同根生，相煎何太急”这样一语双关、切合当时处境又感人肺腑的诗句，足见曹植才思的敏捷。

### 2. 灵活性

是指思维的变通程度。如对一个篮球进行想象，A、B 两人均在同一时间里说出 10 种结果。B 说：像皮球，像排球，像足球，像地球，像月亮，像太阳，像鸡蛋，像鸭蛋，像鹅蛋，像恐龙蛋；A 说：

---

① 转引自张恩宏：《思维与思维方式》，黑龙江科学技术出版社 1987 年版，第 192 页。

像南瓜,像脑袋,像太阳,像滚动的车轮,像盛开的鲜花,像快乐的童年,像周密的计划,像一家人团聚,像闪光的希望,像成功的喜悦。从两人给出的答案中,我们可以看出 A 的想象由静到动,由实到虚,范围广,类别多,而 B 只局限于球和蛋,这说明 A 发散思维的灵活性比 B 强。又如司马光砸缸,目的是救人,这就是发散源,其他孩子只知道要把落水的人从缸里捞出来——捞人,因为缸太高,孩子是无法做到的;司马光则是另一条思路——去水。怎么去?舀?倒?不行,用石头砸!在如此危急的时刻,能迅速想到这点,这就是司马光的聪明之处。在这里,其他孩子没想到砸可能有一层原因,那就是受习惯思维的束缚。缸是用来盛水的工具,怎么可以砸破它呢?他们可能连想都不会去想。另外,公鸡啼晓、东方日出的题材很多人写过,但林焕彰却把它想象为“公鸡生蛋”和小孩起床——《公鸡生蛋》(作品见第一章)、《日出》(作品见下一章)。

### 3. 独创性

是指思维的创新程度。好比很多人回答同一个问题,只有他的答案与众不同,如在对篮球进行想象时,“闪光的希望”、“成功的喜悦”只有 A 想到,另外人都没有想到,那就说明 A 发散思维的独创性较强。如写动物小说的人不少,但沈石溪的动物小说就与众不同,他先是从人看动物的角度写,再从动物看人的角度写,这些前人虽也写过,但他有他特有的审美理念,后来他从动物看动物的角度写,把人也当作动物来写,这种写法前人未涉及过,是一种独创。

## 三、发散思维的形式

### 1. 横向发散

横向发散是由一点向另外相似相近的点(一个或多个)发散的思维方式。如鲁班看到草叶划破皮肤发明了锯子;瓦特看到水壶

中水蒸气顶着壶盖发出响声想到水蒸气的力量,发明了蒸汽机。如上面提到的《秋思》,不但由“秋”向四面八方发散,而且能从中看到其横向连续发散的思路:由“秋”向“枯藤老树昏鸦”发散,接着向大一点的景“小桥流水人家”发散,再向远一点的景“古道西风瘦马”发散,再向更远的“夕阳”、“天涯”发散。从小到大,由近及远,思维脉络非常清晰。冰波看到切开的梨子像提琴,写了《梨子提琴》,再沿着这个思路横向发散,接着写了《冬瓜吉它》、《南瓜车》等。

周锐的《挤呀挤》就是一个典型的例子。作品写的是80年代司空见惯的挤公交车的情景。有感于车太挤,工程师发明了一辆可以自由伸缩的橡皮车厢公共汽车;服装师发明了一种可以抗压、抗拉、抗撕扯,纽扣可摘下按上的“挤车服”;气功师则发明了一种“气功防小偷法”;电气师发明了一种可以借助体能发电的“体力发动机”,可以带动汽车内的电扇……作者由“挤”开始发散,由“挤”想到扩大空间、抗压抗拉抗撕扯、防小偷、发热,由发热想到能量,由能量想到发电……一件平淡无奇的事情,被演绎成一个妙趣天成的童话,既荒诞奇异,又符合童话逻辑,构思技巧令人叫绝。

《吹牛大王历险记》(又译作《敏豪生奇游记》、《敏·希豪生奇遇记》等,根据18世纪德国男爵敏·希豪生的故事,由德国埃拉斯伯和戈毕尔格两位作家再创作而成)中有一篇《解冻的号角声》:

……旅途中,我们有一次拐进了一条深谷峡路,我提醒驿车夫吹号角,免得和迎面过来的车马挤轧在这条窄道上。驿车夫使劲吹起号角,可是一切努力都是白费力气,号角一声也没吹出来,这使我们一点儿也摸不着头脑。

后来,我们进了驿站后,却碰到了更为奇怪的事,那里有一只用绿色釉砖砌成的大炉子,马车夫在炉子的一边挂上他的帽子,另一边又挂上他的号角。



随后,我们听到了响亮的号角声,“嘟——嘟——嘟!哒——哒——哒!啦——啦——啦!这是怎么回事?

待我们跑去看个究竟,真相大白。原来,马车夫在路上吹进去的全部信号由于过分严寒被冻住了,现在被炉火融解,又从号角里全部释放出来了。……

这则故事的情节可谓是异想天开,可从思维的角度来看,实际上是一种横向的发散联想,先是由声音联想到水,并赋予声音以水的性质,把水会结冰又会解冻的性质横向移植到声音上去,即把声音当作水来描写。

## 2. 逆向发散

逆向发散是与传统的、逻辑的和常人的思维方向相反的一种思维。在创造或创作时,如果正面不易突破,就从反面想一想,有时能收到意想不到的效果。

火箭是向天上发射的,是否也能向地下发射呢?苏联工程师米海依尔于1968年研制成功的钻井火箭,就能穿透土壤、冰层、冻土、岩石,每分钟钻进10米,重量只有普通钻机的 $1/17$ ,耗能少 $2/3$ ,效率提高5—8倍,一度引起钻井、打桩手段的革命。

在中国民俗中,听到乌鸦的叫声被认为是不吉利的,而儿童文学家鲁兵则逆向思考:“乌鸦一向被人厌恶,在童话里老是充当反面角色,我则一反世情去称颂它,在《壮大的声音》里,我说:乌鸦是正直的,勇敢的。一旦乌鸦的声音消失了,正义也就失踪了。乌鸦是正直的人的形象,当然也是正直的作家的形象。”<sup>①</sup>他在1946年写了一首《乌鸦》的儿童诗,诗是这样写的:

---

① 鲁兵:《喜见儿童笑脸开》,见《我和儿童文学》,少年儿童出版社1980年版,第269页。

我有嘴巴，  
我要说话，  
“呀，呀，呀！”  
我看了不顺眼，  
我可不能装哑，  
“呀，呀，呀！”  
人家恨我要害我，  
我也全不怕，  
“呀，呀，呀！”

我国儿童文学作品中的少年儿童形象，从上个世纪 30 年代起，基本上是“革命小英雄”、“红色接班人”这类形象，概念化、类型化，单调而乏味。新时期的一些作家，对这一现象进行了“反思”——逆向思维（当然，最主要的还是对社会存在的敏锐反应），把目光投向“问题儿童”，其中最突出的是救治“受病虫害的花朵”——失足少年，他们怀着强烈的社会责任心，深入到“少管所”和工读学校，面对面地和失足少年交流，了解他们的内心世界，创作出了《寻找回来的世界》（柯岩）、《绿色钱包》、《黑箭》（刘厚明）等一批塑造失足少年形象的小说，在社会上引起强烈反响，收到了意想不到的艺术效果。

### 3. 多向发散

多向发散是根据对象的特征，将其分成若干路，然后一路一路地思考，以取得更多结果的思维方式。如丁曲的《伞》：

公路边的大杨树，  
是小喜鹊的伞；  
池塘里的大荷叶，  
是小青蛙的伞；

山坡上的大蘑菇，  
是小蚂蚁的伞……  
下雨了——  
大家都有一把伞。

这是由“伞”的形象发散开去，然后想到“杨树”、“荷叶”、“蘑菇”，其实还可以再发散开去，如：“玫瑰花是小蝴蝶的伞”，“向日葵是小蜜蜂的伞”，“茅草丛是小蚱蜢的伞”……

澄裁的《山》则是对“篮”发散：

春天的山，  
——是花篮。  
夏天的山，  
——是金篮。  
秋天的山，  
——是果篮。  
冬天的山，  
——是银篮。  
啊，家乡的山，  
——是宝篮。

冰波的《桃树下的小白兔》（作品见本章文后“附”）是这样写的，小白兔把装着桃花瓣的信“往天上一撒”，信飞到了朋友的身边：老山羊用花瓣当书签，小猫用它当发夹，小松鼠做小扇子，小鸡做太阳帽，金龟子妈妈用它作摇篮，小蚂蚁当小船。通过对几瓣桃花的发散性妙想，展现了一幅色彩斑斓的友情图画，创造了一个富有情趣的桃花世界，全篇弥漫着浓浓的诗情画意。

南斯拉夫作家鲁凯奇的《谁住在皮球里》（作品见本章文后“附”），是通过对比球的三个特点进行三向想象的佳作：皮球会滚，

轮子会滚——皮球里面住着轮子；皮球会跳，兔子会跳——皮球里面住着兔子；皮球会飞，喜鹊会飞——皮球里面住着喜鹊。“皮球里的兔子、喜鹊和轮子相互一争吵，有趣的游戏就开始了。于是，球就像鸟儿那么飞，像轮子那么滚，像兔子那么跳。要让它停住呀，不用想！”既新奇又合理，妙趣横生。

## 第四节 灵感思维

### 一、灵感思维的含义

灵感思维是在创造和创作活动中，由于外在某一因素的触动而发生的一种带有突发性的创造思维活动，也叫顿悟思维。

阿基米德长期思索鉴别王冠真伪的方法始终毫无所得，却因在一次洗澡时看到水溢出盆外突然开了窍，光着身子跑出门外，大叫“尤里卡，尤里卡”（我明白了）。这就是灵感思维最生动的表现。

鲁迅是一个不太相信灵感的人，他说，他的文章是挤出来的，而不是涌出来的，但从他的自述看，灵感对他的创作还是起着相当的作用：“阿Q的影像，在我心中似乎确已有了好多年，但我一向毫无写他出来的意思。经这一提，忽然想起来了，晚上便写了一点，就是第一章：序。”<sup>①</sup>“经这一提，忽然想起来”，马上就写成一章，这实际上就是灵感。

---

<sup>①</sup> 鲁迅：《阿Q正传的成因》，见《鲁迅全集》（第三卷），人民文学出版社1981年版，第378页。

## 二、灵感思维的特点

### 1. 直觉性

人们在解决问题时,不经过逐步的分析和推理,而迅速对问题的答案作出合理的猜测和设想,这种跃进式的思维方式称为直觉。田达认为:“灵感思维的基本特征是:在出发知识和结论知识之间的接通媒介,不是抽象形式的知识,也不是形象形式的知识,而是人的直觉。”<sup>①</sup>这在科学发现、艺术创作中是常有的。

在海战中常用的鱼雷,最初是由英国人怀特黑德于1866年发明的。在1914—1918年间,德国人就用这种改进过的鱼雷,共击沉总吨位达1200万吨的协约国商船,险些为德国赢得海战的胜利。当时美国的鱼雷速度不快,德国军舰发现后只需改变航向就能逃之夭夭,命中率极低,但想不出改进的办法。他们找到了爱迪生,爱迪生既未做任何调查也未经任何计算,立即提出一种意想不到的办法,要研究人员做一块鱼雷那么大的肥皂,由军舰在海中拖行若干天,由于水的阻力作用,使肥皂变成了流线形,再按肥皂的形状制造鱼雷,果然收到奇特效果。

爱因斯坦说:“我相信直觉和灵感。”爱因斯坦的好友贝索曾叙述过爱因斯坦创立狭义相对论时的一个情节:“他告诉我,一天晚上,他躺在床上,对于那个折磨着他的谜(指对“同时性的绝对性”的怀疑),心里充满了毫无希望的感觉。没有一线光明。但突然黑暗里透出了亮光,答案出现了。”爱因斯坦极为兴奋,连续奋战五个星期,写成了《论动体的电动力学》这篇只有9000字却具有划时代意义的论文。

这是科学发现,在文学创作中,这种情况更多,因为形象性是

---

① 田达:《思维科学简论》,北京工业学院出版社1985年版,第121页。

文学最主要的特征,而形象主要来自于直觉。

高尔基写作特别重视语言的锤炼。他下笔时总要字斟句酌,反复推敲。有一次他写成了一篇小说,老觉得其中有一个词用得不够准确,就没有交出去付印,尽管编辑已经催过好多次了。一天,他去看马戏,正看得入迷时,脑子里突然跳出一个词来,用在他那篇新作中再合适不过了。于是他立即放弃精彩的马戏,赶紧跑回家去,在原稿上作了修改。

这肯定是马戏的某一形象或某一情节触发了他大脑中绷紧的那一根弦。无独有偶,高尔基是看马戏,著名儿童文学家张秋生创作《河马先生的魔术》的灵感来自于看魔术,他说:

有一次观看魔术表演,看见魔术师从他的帽子里变出了一只又一只白鸽,我的那根童话创作的神经,忽然弹射出一个问题:“假如狐狸先生在这里,会作如何想?”于是,我写下了《河马先生的魔术》。

——《童话创作浅谈》

上述例子,有的可能有抽象思维或形象思维的参与,但直觉在其中起主导作用。

## 2. 实践性

灵感不是从天上掉下来的,也不是人脑子里固有的,它来自于人们的社会实践,来自于知识经验的丰厚积累,来自于艺术家、科学家对问题的长期思考。只有在这基础上,当人们在研究和想解决某一问题时,就能调动积存在大脑中的信息,举一反三,触类旁通,把大量分散的、零碎的信息集中起来,产生一种“信息波”,冲撞出思维的火花。如果没有长期在实践基础上所积累起来的大量的知识经验,没有冥思苦想、孜孜不倦的求索精神,灵感是不可能产生的。音乐家柴可夫斯基说:“灵感是一位拜访懒汉的娇客。”作家

奥斯特洛夫斯基说：“我相信一条，灵感是在劳动时产生的……”所以说，灵感是社会实践和创造性思维相结合的产物。古人袁守定在《古毕丛谈》中说：“得之在俄顷，积之在平日。”周恩来说：灵感是“长期积累，偶然得之”。

契诃夫说得更新奇：“平时注意观察人，观察生活……那么后来在什么地方散步，例如在雅尔达河边，脑子里的发条就会忽然卡的一响，一篇小说就此准备好了。”<sup>①</sup>

任大霖把这种情况形象地比作冒烟和着火：“好像有一堆柴，在那里冒烟，冒啊冒啊，烟越冒越多，挺像那么回事；但如果只是冒烟，尽管它冒了非常多的烟，它总还不是火焰。事实上，有好多堆柴就是尽冒烟，但是烧不起来；有的柴始终没烧着，最后也只好算了，不想写了，把这个‘创作冲动’给放弃了。（其实，光冒烟没有火焰的东西，就算写出来，也是平庸而无光彩的作品。）有的柴，在我心里已经冒了几年烟了，至今还没烧起来，又舍不得放弃。有时候，这堆柴突然火光一闪，烧了起来，也就是构思上取得了‘突破点’……”“突然，一个偶然的机，外界给我一个触动，一个启示，这种触动是微妙的，可能别的人根本感觉不到，而由于我正在不断地进行着‘反刍’，这时候感觉特别灵敏，特别能吸收外界的养料，于是思想上一亮，‘燃点’产生了，呼的一下那柴烧了起来，构思就有了‘突破’——不能不承认这里是带着偶然性的，是有点像人们所说的得到了一个‘灵感’。”<sup>②</sup>

这“平时注意”、这“冒烟”就是长期积累、长期思考的过程，这“卡的一响”、这“呼的一下”就是灵感发生的时刻。要是没有“平时

① 契诃夫：《论文学》，人民文学出版社 1958 年版，第 404 页。

② 任大霖：《儿童小说创作论》，少年儿童出版社 1990 年版，第 88、89 页。

注意”，要是没有长期“冒烟”，就没有“卡的一响”、“呼的一下”的可能。这一节里举到的灵感发生的例子，看起来是“忽然卡的一响”、一时“呼的一下”“烧了起来”的，但究其原因，还是“平时注意”、长期“冒烟”的结果。有两句诗叫“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫”，很能说明这种情况，表面看起来是“全不费工夫”，但之所以“全不费工夫”，是因为“踏破铁鞋”在苦苦地寻觅，如果没有这个基础，那怎么可能“得来”呢？

### 3. 突发性

灵感是突如其来，是飞跃性地产生的，何时来临无法预测，往往如古人所说“恍惚而来，不思而至”，而且“来不可遏，去不可止”，持续的时间很短，一闪而过，如不及时记下，就可能再也想不起来。

司蒂芬·茨威格有一段话说的是文思泉涌、若不可遏的情形：“虽然他的笔在飞快地疾驰，可是字句几乎不能和他的思想并进。他愈写愈把字句省略，为了可以不至于思想得更缓慢。他不能让他内心的幻想有任何隔断，他的笔也一直从纸上提不起来，直到一阵痉挛的打击强迫他松了手指……”诗人普希金是用诗句来描述的：

我常常忘记世界——在甜蜜的静谧中，  
幻想使我酣眠。  
这时诗歌开始苏醒：灵魂洋溢着抒情的激动，  
它颤抖，响动，探索，像在梦中，  
最终倾泻出自由的表现来——  
一群无情的客人朝我涌来，  
是往日的相识，是我幻想的果实。  
于是思想在脑中奔腾、澎湃，  
于是手指忙着抓笔，笔忙着就纸，  
刹那间——诗句就源源不断地涌出……



秦文君曾这样自述：

我去了趟母校，铃响了，升旗了……我就像打开了一个久不开启的抽屉，意外地发现里面全是些宝贝。那段日子里，一种不可抑制的冲动推动着我，在许多个彻夜不眠的日子里，我内心的那颗种子发芽了，开始鼓起勇气拿起笔。生活中常常发生这样的事，一个平日沉默寡言的人有一天突然滔滔不绝地说起话来，那是因为心里的东西积得太多，逼得人一吐为快。我也好比是那样的人，连着几年把心里积蓄着的东西写成了七十多万字的小说。

——《少女罗薇·作者的话》

灵感思维何时来？不知道；怎么来？也不知道。它的出现是很难用语言来表述，也是无法推理的，“灵感常常表现为逻辑的中断，思维的飞跃”<sup>①</sup>，有时甚至带有几分神秘的色彩。如：俄国作家屠格涅夫为写好一篇作品的晨景而绞尽脑汁，据他自己回忆，有一天他坐在房间里看书，“忽然好像有东西推动我低声说：早晨朴素的壮丽。我几乎跳了起来，就是它！真正的美句啊”。

有一次就梦见在梦里作成了一首诗，而且其中有一些奇特的句子。醒来只记得几行，但我把它补写成了。这首诗后来还收入了我的第一个诗集，题目叫做《爱情》。里面有“南方的爱情是沉沉地睡着的，它醒来的扑翅声也催人入睡”，“北方的爱情是警醒着的，而且有轻蹙的残忍的脚步”那样一些近似怪话的句子，好像就是醒来还记得的几行。

——何其芳《写诗的经过》

---

① 杜书瀛：《文学原理——创作论》，人民文学出版社2001年版，第306页。

1962年安徒生奖得主门德特·戴扬在获奖演说中说到这样一件事：“一天晚上上床之前，我信手翻着一本杂志，读别人的书评。读着读着有一行字教我心头一亮，我急忙抓起笔和纸写起来，等到早晨，《沙德拉奇》已经草就了，仅仅用了一夜时间。后来，我苦苦地在那本杂志中寻找那一行启迪我写了一本书的文字，却怎么也找不到。”<sup>①</sup>

关于创作思维，需要说明几点：

第一，创作思维不是一种单独的思维，它是创造性思维在艺术创作中的表现，是创造性思维的一个分支。

第二，在创作中，另外思维形式（如演绎思维、归纳思维）也共同起着作用，艺术创作并不排斥逻辑思维，不过是上述几种思维形式起着主要作用，或者说使用或出现的频率更高一些。同理，以上几种思维形式也不是艺术创作所专有的，在科学发现、理论建树、技术发明中也常用到。

第三，上述几种思维形式既不是独立的，也不是并列的，又不是从属的，在实际创作中，以上几种思维形式是综合运用的，其运用的程度、方式、分量也各有不同。形象思维是艺术创作的特征性思维，是必须遵循的；求异是一种思维品质，往往因人而异；发散是一种思维方式，又与联想、想象密切相关，是有迹可寻的；灵感是一种特殊思维，它可遇而不可求，来无影，去无踪，也无法训练培养。

---

<sup>①</sup> [美]门德特·戴扬：《创造力的呼啸》，见毕冰宾译《长满书的大树》，湖南少年儿童出版社1993年版，第111页。

附：

### 森林手记(节选)

周 锐

2

我醒来时,伙伴们早已不知去向。我恨恨地从屁股上拔出麻醉弹的弹头。

老虎们看来都没中弹。它们正快快活活地忙碌着。它们将树一棵一棵拔起来,又一棵一棵栽到我的周围。

“你们在干什么?”我用虎语向离我最近的那只老虎发问。

那只老虎觉得惊奇:“你也是只老虎吗?可你的样子和我们不大一样。”

我告诉他,不会有像我这样子的老虎的,我只是个比较聪明的人,因为比较聪明,所以我说老虎的话。解释完了,我又提出刚才的问题:“你们在干什么?”

“这个,你得去问咱们的大哥玛乌。”它指了指那只个头较大的老虎,“它叫咱们这样干的。只有它走出过森林,所以只有它才会想出这样的新鲜主意。”

“哦,玛乌,”我说,“如果你们是在为我盖房子的话,我很感谢。可是房子不是这样盖法的呀。”

玛乌一边继续干它的,一边回答说:“可我知道房子是这样的,至少有一种房子是这样的。”

“你在哪儿见到这种房子的?”我问。

“在人的森林里。”我觉得这个用语很有意思,连忙记入我的笔记。“你们把我们的兄弟关起来,还关了许多豺啊、熊啊、狮子啊,就用这种房子。”

“那是动物园!”

“对,就是这个说法。我到那儿去的时候是夜晚。我不明白你们为什么要把人家抓来关在这里。里面的兄弟告诉我:‘关起来让大家看呗。’我本来想救它们出来,可是没成功。我临走时,它们再三嘱咐我,一定也要在森林里造一个动物园,抓几个人关在里面,让森林里的伙伴来看他们,向他们扔东西。”

我这才恍然大悟!

我本来就准备在森林里生活一段时间,为我的毕业论文搜集材料,住哪儿都无所谓,但我怎么也没想到会被安排在动物园里,这可太有损人的尊严啦。

“不,我不住在这儿。”我说,“要我住在这儿的话,这儿不能叫‘动物园’,因为我不是动物呀。”

可是玛乌说:“既然你们可以把我们当动物,我们也可以把你们当动物,这很公平。”

如果你遇上一个执拗的人,你会觉得很难对付。如果你遇上的是一只执拗的老虎,那就毫无办法啦。

我只好让步。不管怎么说,人还算是高级动物嘛。

既然承认这是动物园,我就按照对动物园的要求提意见了:“瞧,你们的栅栏太稀疏了,应该更紧密一些。”这些树干拼成的栅栏,可以容我侧身钻出,而一般来说是不该让园内的动物有逃跑的机会的。

可是玛乌说:“要让人家来看你,总得给人家看清楚。栅栏太密了,把动物整个儿都挡住了,那还看什么?”

这话有理。我必须立即做好被展出的精神准备。但我首先需要的是物质准备——我肚子饿了。

我马上大叫:“拿东西来吃!你们要给动物吃东西的呀!”

三只老虎慌了,不知怎么办才好。

我让老虎们把狼兄用来和它们作战的那些罐头捡回来,它们

立即答应照办。

不一会儿工夫,各种各样的罐头在栅栏前堆成花花绿绿的一堆。老虎们恭恭敬敬蹲在一旁,等着看我进餐。他们想,这个人竟能用这些铁家伙当食物,实在很值得钦佩的。但也正在这时,我想起我没带着罐头刀,这东西也是该诅咒的狼兄掌管的。我竟没法打开这些罐头了。

“喂,为什么不吃?”玛乌问我。

我为难地说:“是因为缺乏某种合适的工具。”

“我们能帮一点儿忙吗?”

我注意到老虎锐利的尖牙。我便教玛乌,先用尖牙扎穿铁皮,然后顺势划出一个半圆,这样就能将盒盖掀起了。玛乌做得很认真,很起劲。

当我心满意足地将那个罐头享用完毕,我发现:老虎们已将所有的罐头全部打开!

如果我有老虎那样的胃口,这点罐头自然不在话下。可现在弄得我啼笑皆非,不知所措。

“你吃不下了吗?”玛乌替我发愁,“我们仍然可以帮你的忙。”

我想到打开了的罐头食物容易变质,我甚至不能把它们留到明天,万一吃出病来,这里又没有医生。在已经无法自私的情况下,我的慷慨的本性便显露出来。

“请尝尝吧,诸位。不过你们要知道,在一般的动物园里,动物请饲养员吃东西的事是很少发生的。”

3

我把罐头全请了客。这样,我刚开始我的森林生活,就耗尽了带来的所有食物。

动物园造好后,三只老虎要去请大家来参观。

我问：“准备请谁？”

“不管是谁，都请。”

“也请兔子、羚羊吗？”

“当然。”

“它们肯来？不怕被你们吃掉？”我感到奇怪。

老虎们也感到奇怪：“我们请它们来看动物，怎么会干这种事情？就是狮子、豹子，也不会趁这种机会找食吃，这不像话呀。”

看来在这里大家认为只有公开狩猎才是获取食物的正当方式。

“但我认为这没什么不像话。”我开导老虎们，“我们那儿的动物园是卖门票的。也就是说，不能白看。在那些兔子、羚羊来这儿参观完了以后，可以把它们留作食物，这是它们应付的代价呀。”

我已经想象着兔肉和羊肉被烤熟后的香味……可是老虎们拒不同意。

这可真让人失望。

玛乌接着向我请教道：“听说在你们那儿，你们是一边扔东西一边看动物的？”

这话问得我有些害怕：“嗯……有时候是这样，不全是……而且扔的东西很小，不会打伤动物的。”

“那么，都是些什么东西？”玛乌又问，“我们这儿石头不多，用水果行不行？”

这可使我喜出望外：“行，行！就用水果，把宝贵的石头留着吧。”

“照你刚才说的，是不是选一些小的水果，像葡萄、枣儿什么的？”

“不，大的也行，桃子、梨子、苹果……越大越好！”

动物园正式展出了。以前我在笼子里看到过的各种野兽，如

今在笼子外看我来了。

猴子向我扔香蕉。黑熊向我扔甜瓜。大象用鼻子把甘蔗撅成段儿扔进来。起初是扔什么我就吃什么。很快吃饱了,我便开始拾起水果朝外扔。我扔得很准,接二连三地命中目标。这一下“游客”们更兴奋了。

一头犀牛蹒跚地走来,向我瞪了几眼,接着便抱怨地向老虎玛乌诉说了一顿。

我不懂犀牛语。“它说什么?”我问玛乌。

玛乌解释道:“它说:‘这个动物一点儿也不好看,而且很笨,它有四条腿,但只有其中两条腿可以用来走路。’”

我很不服气:“我们当然也可以用四条腿走路的,只是我们不高兴这样走。”

“犀牛还说:‘既然犀牛最好看,’当然,这只是犀牛自己的看法,我就认为犀牛并不比老虎好看。它说,‘既然犀牛最好看,为什么不能把那家伙赶出来,让犀牛住进去给大家好好看看呢?’”

我绝不承认自己不如犀牛。本来我对在动物园里当动物不是很热衷的,但这样一来,我意识到被展出是一种荣耀,甚至可以说,是一种权利——一种已经属于我的、但已被觊觎的权利。我绝不放弃荣耀,出让权利。在这种情况下,从我身上表现出作为高级动物的某些特点。

那犀牛想闯进动物园,但这些对我显得过于稀疏的栅栏,对犀牛可就显得过于紧密了。它终于没能挤进来,我胜利了。

### 桃树下的小白兔

冰 波

远远的,滚来一个雪球。

哟,不是雪球,是一只小白兔,连蹦带跳地跑了过来。

老桃树摇着树枝,说:“小白兔,你就住在我这儿吧!这儿多美呀,有草地,有鲜花,还有一条小溪,整天丁丁冬冬弹着琴。”

小白兔点点头,就在老桃树的树根旁边挖了个洞,住了下来。

一天,小白兔跑到水塘边,一瞧,水塘映着蓝天、白云,咦,怎么还有一片粉红色的东西?

小白兔抬头一望,啊,原来是一树桃花。暖和的风吹过,花瓣落了下来,好像下着一场粉红色的雪。

小白兔捡起花瓣,想起许多朋友。

“我要把这些花瓣寄给我的朋友。”

小白兔在每一个信封里,装进一片花瓣,再把信往天上一撒,说:“飞吧,飞吧,快飞到朋友的身边去!”

老山羊正在看书,小白兔的信飞来了。

老山羊拆开信封,一片花瓣轻轻地落在他的书上。

“啊,这是一张书签哪!往后,我一翻开书,就能看见这张漂亮的书签,有多好呀!”

小猫望着天空,她在想心思:

明天是她的生日,得打扮得漂漂亮亮的,要是有一只好看的发夹,那有多美!

小白兔来信了,那是一片花瓣。

小猫乐得跳了起来:“那正是我想要的发夹,还是粉红色的哩!”

小松鼠坐在树枝上,听妈妈给他讲故事。

小白兔来信了。

小松鼠见到那粉红色的花瓣,嚷着说:“这是一把小扇子吗?真好,真好!妈妈,到了夏天,你给我讲故事的时候,我给你扇凉风。”

小鸭们有了一顶太阳帽,那就是小白兔寄来的花瓣。



他们春游去。这顶太阳帽,你戴一会儿,我戴一会儿;你和我,都变得更美丽了。

“睡吧,我的宝贝……”金龟子妈妈唱着摇篮曲。

可是小金龟子老是睡不着,原来那果壳做的摇篮太硬了。

就在这时候,小白兔来信了。金龟子妈妈看见那片花瓣,说:“这是小宝贝的摇篮呀!”

小金龟子躺在新的摇篮里,软软的,还有点香味呢,一会儿就睡着了。

小蚂蚁也收到了小白兔寄来的花瓣。他说:“这是一只小船呀!我正好乘了它,到水塘对岸搬粮食去。”

粉红色的小船,在水塘里漂呀,漂呀,风儿吹得它轻轻打转,真好玩。

一天早晨,一支有趣的队伍来到小溪边。

老山羊夹着书,书里露出半张粉红色的书签。

小猫戴着粉红色的发夹。

小鸡戴着一顶粉红色的太阳帽。

小松鼠拿着一把粉红色的扇子。

金龟子妈妈背着一只粉红色的摇篮,摇篮里,躺着她的小宝贝。

啊,小溪里还漂来一只粉红色的小船,小船上坐着很多蚂蚁。

这是到哪里去春游啊?他们说:“我们要去小白兔的家!”

大家围着小白兔说:“谢谢你寄给我们的礼物!”

小白兔笑了,说:“哎呀,我给你们寄去的,是桃花瓣呀!可是你们,嘻嘻,真逗!”

桃花?什么叫桃花呀?难道这不是书签吗?难道这不是小船吗?难道……

小白兔说:“你们没见过桃花吗?就是这棵树开出的花。可

是,现在谢了……”大家抬起头,望着高大的老桃树。

小白兔的礼物,原来是桃花呀!

老桃树落完了粉红色的花;现在,又长出了绿色的叶子。在开过花的地方,长出了一颗颗淡绿色的桃子!

那些小桃子,是老桃树的孩子吗?

那些绿叶子,是桃子盖的被子吗?

大家围着老桃树,唱一支春天的歌,跳一个友谊的舞。

“明年春天,我们都要来看桃花!”大家说。

“来吧,来吧。”小白兔高兴极了,“明年,桃花会开得更美!”

### 谁住在皮球里

[南斯拉夫]鲁凯奇

是啊,谁住在皮球里呢?谁住在圆不溜秋的快乐皮球里呢?可能是仙女?太可能了。可是细一想,仙女应该在森林里呀,怎么会住在皮球里呢?那么,可能是地下精灵吧?这倒是很可信的。因为地下精灵形体小,圆球能容下它的身体。可他为什么要住进皮球里去呢?哎,也许是魔术师吧?他完全可能缩进一个球体里去。为了让观众喝彩,他会这么做的。

然而,皮球里住的既不是仙女,也不是地下精灵,更不是魔术师。那里头住的……

第一,是兔子。因此,球会跳跃。

第二,是轮子。因此,球会滚动。

第三,是鸟。好像是一只喜鹊。因此,球会飞。

兔子、轮子和喜鹊都睡着的时候,圆球一动不动,像是里头什么也没有。不过,要是来那么一脚……这就得从头说起了。

兔子睡了,轮子睡了,喜鹊把头藏在翅膀底下也睡了。于是皮球安安静静地躺在草地上。可这时,两只脚向他走来了,一只左

脚，一只右脚。左脚一抬，把球踢了一下。轮子醒了，滚了几下，嘟嘟地埋怨道：“喂，兔子，你干吗踢我一脚？我要睡，不想滚！”

这时，右脚又把球踢了一下，这下踢得更有力。于是兔子醒了，在球里蹦了几下，“哎，哎，喜鹊，你别闹呀！”兔子大声叫道，“我想睡觉，不想跳！”

这时，左脚又猛劲地把球踢了一下！喜鹊醒了，它伸展翅膀，球飞了起来，高高地，直向天空飞去。

“哼！”喜鹊扇动着双翅，“轮子，想不到你这么爱闹！你要滚，就自个滚去得了，干吗把我闹醒？”

兔子生喜鹊的气，喜鹊生轮子的气，轮子生兔子的气。他们吵得不可开交，这时的球呀，又跳，又滚，又飞。

人们都说，皮球里的兔子、喜鹊和轮子相互一争吵，有趣的游戏就开始了。于是，球就像鸟儿那么飞，像轮子那么滚，像兔子那么跳。要让它停住呀，不用想！

### 猪屁股带来的烦恼

苏曼华

孟晶明这几天好烦恼。

这不，他又在这儿烦恼起来啦——他呆呆地坐在猪栏边，眼泪汪汪地望着大白猪，嘴巴翘起老高，在生气哩！大白猪被他望得莫名其妙，也抬起头来怔怔地看定他，小眼睛一眨一眨的，长拱嘴一掀一掀，像要同他说话，问他为什么烦恼。

孟晶明越发生气，顺手捡起一块小石子，向大白猪打去。大白猪吃了一惊，委屈地哼了两声，后退两步，仍然看定他。看了一会儿，终于没趣地转过身，扭答扭答地走了。

啊，猪屁股！又是猪屁股！孟晶明望着大白猪那逗人发笑的、胖得发颤的屁股，那甩起来、又在空中卷了个圈圈儿的细细的小尾

巴,忍不住“扑嗤”一声笑了;可是一想起这几天的烦恼,都是这该死的猪屁股带来的,他又禁不住鼻子发酸,不听话的眼泪又要流出来。唉,孟晶明长了十二岁,还是第一次这样烦恼呵。

还是从那次美术小组的课外活动说起吧——那次美术小组活动,老师让大家去画猪。美术小组嘛,总要比一般同学高一些:同学们刚刚才学画静物写生,而美术小组要画动物了。画动物当然应当画猪,因为这里家家户户养猪。不过,老师不要大家画自己家的猪,而要画学校的猪。你想,都回家去自己画猪,还叫小组活动吗?大家在一起画,队伍一拉出去浩浩荡荡的,才像个样子,才有气派,人家才晓得你美术小组在活动。

于是美术小组三十多人一起去画学校的猪。于是大家把猪栏包围了个风雨不透。

可是学校只养了一头猪,就是这头大白猪。

大白猪真不愧是从小在学校里长起来的,它早已熟悉了这些脖子上系着红领巾的娃娃了。有人以为猪不认识它的主人,这实在是对猪的贬低,至少也是误会。据科学家的研究,猪的头脑是蛮聪明的哩,其智慧甚至高于狗。不管这条消息是否确切,反正大白猪是认识小主人們的。不仅如此,它还有一个讨人喜欢的地方,便是落落大方、从容不迫的风度——有三十多人围着它看,它还在细嚼慢咽地进餐。假如换成你,行么?试想有几十人站在面前看你吃饭,只怕你要把筷子一丢,逃掉了。那样一来,还让人家怎么画?总之,大白猪是讨人喜欢的,适于作为写生模特儿的。

但是过一会儿就发现,大白猪从容得太过分,简直是旁若无人了!它一个劲地吃、吃、吃,丝毫不懂得应当优雅地环顾四周,应当让四面的观众都看到自己的面孔和身段。

这么一来,美术小组的组员们只好从四面包围变成了三面靠拢——大家先是一窝蜂地挤在大白猪左面,因为常见的图画上的

猪都是头朝左、尾朝右的，左面挤不下，一些人只好去了右面，头朝右、尾朝左的猪画起来虽然别扭，看起来还算顺眼。可是等到打开画夹子，摆开架势要画的时候，不是你挡住了我的视线，就是我碰了你的胳膊，这怎么行！又有人自动退让，站到大白猪的对面。就这样，美术小组成凹字形散开，终于开始写生啦。

不过，说“美术小组成凹字形散开”还不大确切，因为小组的一个成员还在凹字形的外边——在大白猪的屁股后头。他是谁？你一定已经猜到了，他就是孟晶明。

这孟晶明长得蛮端正的，可是他的脾气让美术老师头痛了！他倒也不大叫闹，明里不大捣乱，可是暗地里，鬼晓得他那小心眼里在翻着什么新花样哟！一次，县里搞少年儿童美术作品评奖，命题作画，听说是县委一位领导出的题目：母爱。这下可把美术老师忙坏了！她把美术小组召集起来，挨个儿鼓劲头，又让同学谈构思，她帮助推敲、选择、修改。轮到孟晶明了，他却吃惊似地发着愣，眨巴着长睫毛说：“我还没有想好哩。”

再过了几天，又问他，还是那句话：“我还没有想好哩。”

没想好就没想好吧，老师也没空总问他。等到交图画的时候，却把老师气了个发昏：大家画的不是妈妈抱着宝宝吃奶，就是背着宝宝、牵着宝宝、亲着宝宝，或是在给宝宝吃奶、吃点心、吃水果……你猜他画的是什么？他画的是，半天空上，一只老鹰正恶狠狠地俯冲下来；地面上，一只母鸡伸开两个翅膀护住鸡娃儿；鸡娃们缩在妈妈的翅膀底下，有的晓得害怕，有的还不晓得害怕，伸出个小脑袋，瞪着圆圆的黑眼睛向外望哩。

美术老师把孟晶明找了去：“你画的这是母爱吗？”

“是呀。”孟晶明眨巴着长睫毛，似乎在奇怪老师怎么会这样问。

“要你画的是母爱！”老师把“母”字咬得特别重，大概是想强

调,要画母亲的爱。

孟晶明说:“老母鸡也是母的呀!”

“你!”美术老师涨红了脸。美术老师是位女教师,可能是联想到了什么,觉得受了侮辱,但又讲不出口。孟晶明如果说“老母鸡也是母亲呀”就好了,天晓得他怎么会说漏一个字!幸好美术老师很有涵养,又太忙,只是对孟晶明说:“你回去吧!”从此便不喜欢他。

他的《母爱》当然也没有送上去参加评奖。

这次画猪了,你能猜得出他会画成什么样吗?

孟晶明在看。

猪栏后面紧靠着一座小山——这是一所山村小学——山坡上是密密的竹林。孟晶明就坐在猪栏后,山脚下,竹林前,他一声不响地坐着,看着。他从来不愿和大家去挤,去争。人家都忙着画呀画,他却不动笔,也不着急,只是仔细观察着大白猪。

过了一会儿,大白猪吃完了槽里的食,总算抬起头来。它是认出了娃娃们当中有它最喜欢的小主人,还是没有吃饱肚皮在向大家讨食?不知道。反正它昂起头,伸长脖子,而且把两只前脚搭在猪栏门的一条横木上,好像要向谁说话哩!可是它太胖了,它抬起两只前脚时一定非常吃力,所以它全身都在用着力气。它的两只大耳朵呼扇着,小尾巴左甩右甩,后来又卷了个圈圈。

孟晶明眼睛一亮,好!就画这个样子!画家和摄影家讲究“捕捉形象”,孟晶明大概还不懂得这个术语,但是他在那一瞬间却实实在在地那样做了。他急忙打开画夹子,刷刷地画了起来。

同学们什么时候走的他不知道。他画完的时候,只有身后的竹林为他高兴,给他鼓掌。多么神气、多么俏皮、不常见的一只猪呀!

孟晶明很得意。他爱大白猪。他觉得自己了解大白猪,自己

的画对得起大白猪。

但是想不到,美术老师一看这张画,气得比上一次还要厉害!她看到的是什么呀,天老爷!画面上正对着她的,是一个猪屁股!这是一头屁股朝前的猪!

美术老师的脸红到了脖子。谁见过这样子画猪?这位女教师生得胖,梳着细辫子,联想起上次关于母爱的谈话,她认定孟晶明在耍笑她。

她拿起图画就去找到孟晶明的班主任。班主任老师自然是把孟晶明批评一顿,又要他写检讨书。

孟晶明不肯写。他眼泪汪汪、翻来覆去地说:“我没有耍笑老师!……我不是耍笑老师!……大白猪就是这个样子嘛,美术老师自己去看嘛!……”

班主任气得唉声叹气:“孟晶明呀孟晶明,平时以为你蛮精明,其实你是一点点也不精明!你写一份检讨书就算了嘛!不写,就告诉你阿爹去!”

孟晶明还是不肯写。班主任没办法,真的告诉了他阿爹。

阿爹呢,自然向孟晶明大吼了一顿,末了说:“不好好读书,就不要读了嘛!耘水稻、打竹席,哪样不需帮手哇?郑家的阿大、杨家的阿二都不读了嘛,你能读出啥个名堂?倒让人家老师告到家里来!”

这是阿爹的一张王牌。你怎样骂孟晶明他都能忍住眼泪,可是一说不让读书,那眼泪就忍不住要掉出眼眶。这几天放了学孟晶明不愿回家,老是跑到猪栏边来对着大白猪抹眼泪。

这不,现在,他的眼泪还没有擦干哩。忽然一个同学飞样跑过来,叫道:“孟晶明!孟晶明!你躲在这里!老师找你!校长找你!……还有大队辅导员……都找你!”

孟晶明脑袋“嗡”地一下,不由得腿就有些哆嗦。同学拽着他,

好不容易才走到校长室。

啊！一件意想不到的事在等着他。

一位满头银发的老阿公坐在校长室里，笑咪咪地招呼他，又拉住他冰凉的小手问长问短。

校长说，这位老阿公是科学家，他刚刚完成一项重大的科学实验，现在要到雁荡山区的一所疗养院去疗养，从这里路过。这位老科学家为什么要到这所小学来呢？哈，这么老的阿公了，原来还是这所小学的毕业生哩！当然，那是好多好多年以前的事了。这个老毕业生又为什么要拉住孟晶明的手呢？还是因为那幅猪屁股朝前的图画。

这里面的详细情形，校长没有说。后来，有个同学告诉了孟晶明。想不到，老毕业生是一位喜欢画画儿的科学家！他和校长谈着谈着，就要看同学们的图画。美术老师当然就把上次写生的成绩拿出来展览了。

但是老科学家皱起眉头：“怎么都是千篇一律的？……有没有另一个样子的？……”

美术老师不做声。

孟晶明的班主任想起那幅图画，拿了来。

老科学家高兴地叫起来：“哈，这个好！这个好！这位小画家在哪里？我要看看他！”

于是，孟晶明冰凉的小手就握在老科学家温暖的手里啦。

老科学家抚摸着孟晶明圆圆的小脑袋，对校长说：“这娃娃将来会有出息的！如果碰到科学上的难题，从正面攻不破，他就会想到从后面去攻，这才叫科学脑瓜！搞科学最怕死脑筋，最怕人云亦云，最怕没有想象力！”

孟晶明和他的同学不懂什么叫“人云亦云”，但他们知道，老科学家称赞那幅图画啦！



美术老师的脸又红了。

老科学家大概看出了什么,就说:“要发展学生的想象力,要允许学生有自己的独立见解,要鼓励学生超过先生。你们想,如果学生都不能超过先生,中国还能前进吗?”

孟晶明松了一口气,不烦恼了。

可是美术老师烦恼起来。

唉,都是这该死的猪屁股!

## 第六章 诗歌创作

最优秀的儿童作家只能是诗人，也只有作个诗人才是儿童作家的最崇高的理想。

——[苏]别林斯基



## 第一节 儿童诗歌及特征

儿童诗歌分儿歌和童诗两种形式:儿歌是适合于低幼儿童聆听吟唱、具有民歌风格的儿童诗歌,俗称“童谣”;童诗是以少年儿童为主要接受对象、用凝练优美的语言抒写儿童情趣的诗歌。儿歌源自民间,自古有之,童诗出现较晚,中国童诗的源头是五四时期的白话诗;儿歌为“歌”,尤重音韵,适合吟唱,童诗为“诗”,尤重情趣、意趣,更适合念诵。此外,儿歌还有一些特殊的形式,如摇篮曲、数数歌、连锁调、绕口令、问答歌、颠倒歌、字头歌、谜语诗等。儿歌和童诗虽有区别,但时有交叉,分界很难确切。

本书在论述相关问题时,一般不区分“诗”和“歌”,而统称为“儿童诗歌”。

诗歌是儿童最早接触的文学样式。儿童诗歌是诗歌王国的一员,它既具有诗歌的共性,又有其特殊性。结合诗歌的共性和儿童诗歌的个性,儿童诗歌的特征可归纳如下。

### 一、浓缩性

这是和另外体裁相比而言的。虽然有短小的散文,有简短的故事,有微型小说,但无论哪种体裁,都不如诗歌浓缩。诗歌的浓缩性主要表现在以下几个方面。

#### 1. 篇幅短小

儿童诗歌一般只有几行、十几行,最短的甚至只有三四行,一二十个字。如圣野的《猫》:

吃饱困好  
伸伸懒腰  
啊呜一叫

吓我一跳

虽然只有四行十六个字,但有动作,有声音,有情态,活灵活现地勾画出了一只调皮小猫的形象。

朱庆坪为幼儿写的诗歌,大多只有四行,如《企鹅乖乖》:

企鹅乖乖,  
一摇一摆,  
走起路来,  
就像奶奶。

## 2. 内涵丰富

儿童诗歌要求篇幅短小,但篇幅短小只是诗歌的外部特征,更重要的是要在短小的篇幅里浓缩丰富的内涵。如:

受了饥馑的训练,  
孩子老是回答“我吃”,  
“你来吗?”“我吃。”  
“你睡吗?”“我吃。”

这首《受了饥馑的训练》是法国当代诗人艾吕雅写的,诗中反映了因家境贫寒,没有东西吃,孩子饥饿难忍,心里只想到“我吃”。孩子不想玩吗?想玩,但填饱肚子比玩更紧迫,所以他说“我吃”;孩子不要睡吗?要睡,但饥饿比瞌睡更难当,所以他依然说“我吃”。不要说孩子,大人不也是这样吗?当饥饿到极点时,“吃”本能地成了他的第一需要。这首诗虽只有四行,二十五个字,但“我吃”两字重复了三次,可见其中渗透着作者丰厚的感情内涵:对孩子的怜悯,对下层人民的同情,对不合理社会的控诉,对造成这种现实的原因的追问……这是千言万语都难以与之相比的。

又如加拿大诗人丹尼斯·李的《进城怎么走法》:

进城怎么走法？  
左脚抬起，  
右脚放下。  
右脚抬起，  
左脚放下。  
进城就是这么走法。

“左脚抬起，右脚放下。右脚抬起，左脚放下。”这不是刚满周岁的孩子也会的事吗？但其中却包含了朴素的巧智和深刻的哲理。有多少腿脚健全的大汉，就是不会这两个最最简单的动作，所以一辈子都进不了城。

### 3. 描述简洁

小竹桥，摇摇摇，  
一个小熊来过桥。  
走不稳，站不牢，  
走到桥上心乱跳。  
头上乌鸦哇哇叫，  
桥下流水哗哗笑。  
“妈妈妈妈你来呀，  
快把小熊抱过桥！”  
河里鲤鱼跳出水，  
对着小熊大声叫：  
“小熊小熊不要怕，  
眼睛向着前面瞧！”  
一二三，向前跑，  
小熊过桥回头笑，  
鲤鱼乐得尾巴摇。

这是蒋应武 1962 年创作的《小熊过桥》，是一首叙事诗，如若改成故事或小说，起码得增加几十倍或几百倍的文字。就是这样短短的一首诗歌，既有形象塑造，又有环境渲染；既有动作描写，又有语言叙述，还有心理展现；情节波折，故事完整；具有较强的教育意义和较高的审美价值。简练里有意境，单纯中显深刻，从中可见作者高超的创作技巧。

## 二、情趣性

这主要是和成人诗歌相比较而言的。诗歌是一种以抒情见长的文学样式，但在成人诗歌和儿童诗歌中情感的抒发是有所不同的：成人诗歌更注重的是作者情感的抒发，而在儿童诗歌中，则更强调儿童情趣的显现。

儿童情趣是情与趣的有机结合，它不仅具有天真、无邪、稚气、活泼、可爱的外在形态，还包括儿童的性情、志趣、意趣以及独特的情感表达方式等内在品质。

儿童情趣在各个年龄阶段是有所区别的，当然，它在诗歌作品中的体现也是不同的，随着年龄的增长，有一种由外在形态向内在品质逐渐发展的趋向。如林锦城的《拔河》：

两只小象拔河，  
鼻子勾着鼻子，  
边拉边摇耳朵。

两只小猴拔河，  
尾巴勾着尾巴，  
边拉边搔脑壳。

两只小鹅拔河，

脖子勾着脖子，  
边拉边叫“哦哦”。

两只小鸡拔河，  
咬了一条蚯蚓，  
边拉边吃真乐。

这是一首适合于低幼儿童欣赏的诗歌。诗中有趣的四幅“拔河图”，通过对四种动物不同的拔河方式的描写，既显现了动物的不同特点，又营造了欢乐友好的游戏气氛。因此，儿童情趣在低年龄段的诗歌中更多地表现为有趣、乐趣、风趣、游戏心理。

而高年龄段儿童的情趣更多地表现为情感、情思、意趣、理趣。如芬兰诗人伊迪丝·索德格朗的《星星》：

当夜色降临  
我站在台阶上倾听；  
星星蜂拥在花园里  
而我站在黑暗中。  
听，一颗星星落地作响！  
你别赤脚在这草地散步，  
我的花园到处是星星的碎片。

诗歌节奏轻柔、舒缓，恰到好处地渲染了安怡静谧的意境，想象奇妙，体察细腻，较好地表现了少年儿童的敏感心态和美好情思。

### 三、音乐性

这是诗歌和其他体裁相比在形式上最显著的特点。其他体裁没有严格的音乐性的要求，只有诗歌对音乐性有较高要求，儿童诗



歌尤其强调。人对和谐的声音有一种天然的需求,这种需求是从娘胎里带来的,妈妈的心跳和脉动就是最匀整的节奏和最和谐的韵律,而匀整的节奏与和谐的韵律正是音乐性的构成要素。“这种由声律效果所造成的音乐性与由词义唤起的视觉形象相统一,便能使作品产生视觉和听觉两方面的审美效果,给儿童读者带来多方面的美感享受。”<sup>①</sup>所以,音乐性不单是一种外在形式,更重要的是它内在的美学品质。

### 1. 匀整的节奏

作品的节奏犹如乐曲的节拍,在一篇作品里,有比较匀整的节奏,就会产生听觉美感,增强作品的艺术感染力。

如朱庆坪的《分糖》:

小熊/分糖,  
大大/方方,  
一人/一颗,  
分得/光光。

小猴/分糖,  
抓住/不放,  
一颗/不给,  
客人/走光。

共两节,每节四句,每句两音步,两节对称,音步完全统一,犹如运动员进行曲,听起来简洁利落。

---

<sup>①</sup> 方卫平、王昆建主编:《儿童文学教程》,高等教育出版社2004年版,第81页。

## 会叫的鞋子

圣 野

我的/鞋子/真/好笑，  
走起/路来/吱吱/叫。  
小猫/把我/当/老鼠，  
跟在/后面/“喵喵/喵”。

每句四音步，轻松跳跃，和诗歌内容浑然一体。

### 2. 和谐的韵律

“韵律”有两层涵义：一是指押韵，它要求有关句尾字的韵母相同或相近；二是指押韵的规律。在一篇作品中，押韵的形式要求基本统一，或是句句押韵，或是偶句押韵，或是三句押韵，也可以是一节一韵，或是一韵到底。如前面的例子《拔河》，每节三句，都是第一、第三句押韵，押的是“e”韵；如上例《分糖》、《会叫的鞋子》是偶句押韵，《分糖》押的是“ang”韵，《会叫的鞋子》押的是“ao”韵；柯岩的《帽子的秘密》（作品见本章文后“附”）押韵的方式就比较灵活，它每节四句，偶句押韵，节节换韵。这不仅是因为这首诗篇幅较长，一韵到底有难度，更主要的是切合了变化不定的故事情节和变幻莫测的作品内涵，显得更为自然。

一首诗歌有了和谐的韵律，念唱起来就会朗朗上口，先声夺人，这样的作品易于儿童，尤其是低龄儿童念诵、传唱、记忆，从某种程度上说，他们对和谐悦耳的声音的喜好甚至胜过内容。

## 第二节 儿童诗歌的创作

有关创作共性的问题，如创作素养、创作准备、主题酝酿、题材选择、结构安排等，已在前文中讲到，不再赘述，以下几章，只述相

关文体创作个性的问题。

写出来的东西总是要给人看的,作家创作,不只是个人情绪的发泄,更主要的是寻求感受的认同,心理的和鸣,生命的交流。如前文所述,文学创作有一个读者预设问题,尤其是儿童文学创作,只考虑到儿童这一笼统的读者对象还不够,它还得顾及儿童的不同年龄阶段。在儿童文学中,儿童诗歌又与其他文体有所不同,如童话、生活故事这些文体的读者对象主要是幼年儿童和童年儿童,小说、散文这些文体的读者对象主要是童年儿童和少年儿童,而儿童诗歌除了儿歌的读者对象主要是低幼儿童之外,童诗的读者对象则是比较宽泛的,既可以是幼年的,也可以是童年的、少年的。显然,不同年龄阶段的儿童的接受状况存在着明显的差异。所以下面就按幼年、童年、少年这三个层次分述儿童诗歌的创作要点。

## 一、幼年诗歌的创作

幼年诗歌的接受主体是幼儿园和刚入学的孩子,他们不识字或识字甚少,基本没有阅读能力,也不具备自我选择的条件,欣赏诗歌的途径主要是听大人(老师或长辈)念诵、吟唱,靠听觉感知,然后自己学着念诵、吟唱。这一时期的儿童天真幼稚、活泼单纯,他们的主要活动是游戏,他们以游戏的心境介入社会,以游戏的心境认识自然,同样以游戏的心境接近文学、参与诗歌。他们爱好的是“快乐”的文学,他们喜欢的是“好玩”的作品。因此,从总体要求说,幼年诗歌的创作应吻合幼年儿童“快乐”、“好玩”的游戏精神。当然,整个儿童文学都应倡导游戏精神,但幼年文学尤其需要。

幼年诗歌的创作应注意以下几点。

### 1. 好听

好听有两层含义,一是浅显明白,一听就懂。如果连听也听不懂,他们就会失去兴趣。如刘饶民的《春雨》:

滴答滴答，  
下雨啦！  
种子说：  
下吧下吧，我要发芽！  
麦苗说：  
下吧下吧，我要长大！  
梨树说：  
下吧下吧，我要开花！  
小朋友说：  
下吧下吧，我要种瓜！  
滴答滴答，  
下雨啦！

几乎都是儿童口语，朴实无华，且多重复，韵味十足，形象鲜明，非常适合儿童朗诵。二是要求优美动听，有鲜明的节奏、和谐的韵律，念起来朗朗上口。儿歌不但要让孩子听得懂，而且要能让他们吟唱，如张继楼的《小蚱蜢》：

小蚱蜢，学跳高，  
一跳跳上狗尾草。

腿一弹，脚一翘：  
“哪个有我跳得高！”

草一摇，摔一跤，  
头上跌个大青包。

这首儿歌，都是七字句式（在诗歌中，两个三字句相连于一个七字句），都是四音步，句句押韵，短短几句，就勾勒出一只有趣的

蚱蜢——实际上是一个自信又淘气的孩子形象,很合孩子口味。

## 2. 好玩

“玩”的第一种表现是游戏。幼年诗歌中有很多是游戏诗,游戏和诗歌一经配合,孩子玩赏的兴致就会更加高涨。如张佩玉的《手指歌》:

两个拇指,  
弯弯腰,  
点头笑。  
两个食指,  
变公鸡,  
斗一斗。  
两个小指,  
勾一勾,  
做朋友。  
两只手掌,  
碰一碰,  
拍拍手。

这是玩手指游戏时念的儿歌,手指游戏是利用手的特征,做出各种动作,变化出诸多形象,一人或几人一起玩的游戏。又如《点点虫》:

点点虫,  
虫会爬;  
点点鸟,  
鸟会飞;  
点点鸡,  
鸡会啼;

点点猫猫捉老鼠，  
吱吱吱吱吱吱吱！

这是一首浙江传统童谣，既可以作为“母歌”，家长、老师和孩子边念儿歌边做游戏，也可以作为“儿戏”歌，孩子和同伴边念边玩，当念到“吱吱吱吱吱吱吱”时，他们就会从心里发出“哈哈”的笑声，游戏精神也随之飞扬起来。

柯岩的《坐火车》（作品见本章文后“附”）也是一首游戏诗，诗中表现了小朋友们排起板凳，一起玩“坐火车”游戏的有趣情节。

“玩”的第二种表现是活动。一首好的幼年诗歌往往能激发孩子参与的欲望，具有让他们活动起来的“煽动”作用，这类诗歌往往动作密集，可以边念边做、边念边演，如张继楼的《共伞》：

刮风了，下雨了，  
幼儿园里放学了。  
看一看，谁来了，  
妈妈撑着伞来了。  
走出门，回头瞧，  
屋檐下站着张小宝。  
招招手，笑一笑，  
伞下多了一双脚。  
一二一，齐步走，  
踏着水花回家了。

又如圣野的《扮老公公》：

老公公，  
出来了，  
白胡子，  
白眉毛。

点点头，  
弯弯腰，  
滑一滑，  
摔一跤。  
一摸胡子不见了，  
乐得大家哈哈笑。

这两首诗最大的特点是动作性强，趣味性足，虽然找不出传统说法上的“意义”，但它一直以来受到孩子们的欢迎，他们一边念，一边演，经常乐得哈哈大笑，并从中得到莫大的快乐。

### 3. 有趣

幼年诗要有轻松的氛围，幽默的格调。这类诗中，有一些是表现幼儿天真的童趣、鲜活的想象的。如林焕彰的《日出》：

早晨，  
太阳是一个娃娃，  
一睡醒就不停地  
踢着蓝被子，  
很久很久，  
才慢慢慢慢地  
露出一个  
圆圆胖胖的  
脸儿。

把太阳想象成娃娃，这是非常符合幼年儿童“万物有灵”、“物我同一”的心理特点的，在这里，“太阳出来”和“我起床”是如此的相像，太阳就是“我”的同伴，它和“我”有一种天然的共鸣。

又如张铁苏的《种子像娃娃》：

地里的种子像娃娃，

看见太阳叫妈妈。  
伸出两瓣绿叶儿，  
要叫妈妈抱抱它。

又是一个“娃娃”，不过这个“娃娃”是种子，太阳在这里又成了“妈妈”（幼年儿童的想象就是这样离奇）。多么有趣的一个“娃娃”呀，伸出两只小手——“两瓣绿叶儿”（这比喻非常贴切而又富有美感），还“要叫妈妈抱抱它”呢。

也有一些是用轻松的口吻、活泼的方式表现较严肃的内容的，如：

轱辘轱辘圆，  
滚铁环，  
摔了个跟头，  
捡了一分钱，  
买块糖，  
想解馋，  
吃到嘴里也不甜。

这是著名儿童文学家金波写的《轱辘轱辘圆》，是一首教育性很强的儿歌，但取材、表现都富有幽默风趣的特点。作者自己说：“写这首儿歌的时候，我考虑到它虽然旨在批评孩子的缺点，但不能板着脸孔去批评，还应当写得轻松些。我选择了以游戏作为开头，引起孩子们的听赏兴趣，进而写了一连串的动作（滚、摔、捡、买），结尾结在一个与幼儿生活常识相违背的生活现象上（‘吃到嘴里也不甜’），以启发幼儿思考‘这是为什么？’从而在行为规范上，



让自己明确一个是非观念。”<sup>①</sup>

还有一些是对孩子的缺点作轻度的揶揄和善意的讽刺的。上例也是,更典型的如张秋生的《半个喷嚏》:

这座大楼里,  
谁有他娇气?

“啊——啊——”  
他刚想打个喷嚏,  
正巧奶奶走过来,  
问了他一个问题。

由于奶奶的打岔,  
他再也打不出下半个喷嚏。  
小东西又叫又嚷,  
要奶奶赔他半个喷嚏。

他和奶奶呕气,  
从早晨一直闹到夜里。  
无论奶奶说什么话,  
他都噘着嘴巴爱搭不理。

窗外刮起了北风,  
奶奶叫他快穿上毛衣。

---

① 金波:《我们心中的宝库》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第251页。

他却罩着脑袋，  
偏偏要到阳台上去。

还没等吃晚饭，  
他就又是眼泪又是鼻涕。  
老天满足了他的要求，  
一连赔了他二十个喷嚏。

小东西患了重感冒，  
只因为要奶奶赔他半个喷嚏……

低龄儿童知之甚少，又由于长辈的宠爱，他们往往比较任性。作者根据这一现象，创作了这首讽刺诗。诗虽带刺，但孩子却乐于接受，因为作品不是训斥孩子，而是围绕“半个喷嚏”（这个题目本身就很有意思），用极度夸张的手法，构想了一个诙谐有趣的故事，吸引孩子“欣赏”缺点，让他们在笑声中领悟到：任性呕气是多么不应该。达到了比正面教育更好的效果。

幼年诗歌较明显地分为儿歌、幼年诗两种样式，这两种样式各有其特点，创作上也有些差别，如：儿歌被称为“半格律诗”，更注重音韵美，要“好听”，幼年诗则偏重情趣，要“易晓”；儿歌更在意动作性，幼年诗则讲究画面感；儿歌创作注意从民歌中吸取营养，幼年诗创作则更多地从自由诗中借鉴技巧。

## 二、童年诗歌的创作

童年诗歌的读者主体是小学中高年级的学生，他们识字较多，并掌握了一定的知识，具备了基本的阅读能力，已经能够自己选择作品；活动范围有所扩大，视界比幼年儿童开阔，他们对于生活怀着强烈的好奇心，很想以自己的行动探索这个世界的奥秘，有一种

积极的参与意识。

因此,童年诗歌的创作应尽量达到以下要求。

### 1. 情由事显

这一年龄段的诗歌要多一些情节或细节,通过情节或细节、人物活动等,来显现、展示他们的情感或情趣。“童年诗之所以提倡有一定的情节性,是因为这一年龄段的读者喜欢幻想,有好奇心,是因为他们还不习惯于直抒胸臆的抒情方式,而总是通过情节故事寄托他们的感情。即使是写抒情诗,也不能沉湎于静态的潜意识的体验,而是将感情‘外化’成为行动,通过动作,通过物我感情的交流来表现他们多彩的内心世界。”<sup>①</sup>如果幼年儿童更注重音韵、喜欢朗朗上口的诗歌的话,那么童年儿童对此已不够满足了,他们会更留意内容,特别是其中的故事情节和人物。如柯岩的《帽子的秘密》(作品见本章文后“附”),就是这样一首好诗。作品中有“哥哥”、“我”、“妈妈”,还有一批小伙伴,他们之间构成了一段并不复杂但饶有兴味的故事情节:哥哥的帽檐老掉下来,妈妈派我去侦察,原来哥哥他们把帽檐扯下来是在扮演海军。我在偷看时,被他们抓住成了“奸细”,差一点被“枪毙”,由于我“不是一个胆小鬼”,最后也参加了“海军部队”。回家后,我对妈妈“谈了船舱又谈甲板,我告诉她什么叫做舰队,还说天下最勇敢的就是海员。至于哥哥的帽子嘛……我说:‘这是秘密您最好别管。’”但是妈妈已知道了一切,笑着对我说:“那好吧,亲爱的海员!我奇怪妈妈怎么会知道,妈妈说:‘这也是个秘密。’”两个人都知道了秘密,但又不告诉对方,“帽子的秘密”似乎解开了,好像又没解开,给人很多回味。

当然,童年诗的情节和别外叙事性文体的情节是有所不同的,

---

<sup>①</sup> 金波:《我们心中的宝库》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第257页。

如金波所说:“情节在童年诗中是重要的,甚至是其特点之一。但是,童年诗重视情节性,并不是押韵的故事。即使有情节,也不是像小说故事那样完整具体,而是若断若续,若有若无,充溢于情节之间的仍是浓郁的抒情性。”<sup>①</sup>

## 2. 以动写静

童年期儿童特别活泼好动,他们总是喜欢用动作来表达内心世界,所以童年诗歌应更多地写他们的行动,让他们在接受中有参与感,如《帽子的秘密》写的就是孩子们的军事游戏,他们在阅读欣赏时也放飞精神参加了这场游戏,有一种出于心底的认同感。即便是写静的对象,如写景、咏物,也不能纯静态地描摹,而要赋之以动态,让对象动起来,或者能让欣赏者参与进去,形成物我互动。如王宜振的《秋风娃娃》:

秋风娃娃可真够淘气,  
悄悄地钻进小树林里;  
它跟那绿叶儿亲一亲嘴,  
那绿叶儿变了,  
变成了一枚枚金币。

它把那金币儿摇落一地,  
然后又轻轻地把它抛起;  
瞧,满天飞起了金色的蝴蝶,  
一只一只,多么美丽!

这是一首咏物诗,写的是“秋风”,但作品却赋予秋风以“娃娃”

---

<sup>①</sup> 金波:《我们心中的宝库》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第255页。

的脾性,“真够淘气”,又是“钻”,又是“亲”,又是“摇”,又是“抛”,使全诗有一种灵动感,再配以“绿”、“金”等颜色,还有“金币”、“蝴蝶”等形象,描绘了一幅多姿多彩的秋景图。

金波是这样以《春的消息》(作品见本章文后“附”)为例谈儿童景物诗创作的:

我在给儿童写关于大自然的诗的时候,首先抓住色彩加以描绘。例如这首《春的消息》,一开头我就先写色彩:“风,摇绿了树的枝条,/水,漂白了鸭的羽毛。”

另外,儿童欣赏大自然的美,不像成年人那样可以坐在那儿,默默地、静静地以心灵来欣赏。他们是全身心地投入,把热爱大自然的感情表现在行动上,以参与的方式来感受大自然的美。因此,在这首《春的消息》中,我以主要的笔墨来写孩子们与春天的“嬉戏”：“看到第一只蝴蝶飞,/它牵引着我的双脚;/我高兴地捉住它,/又爱怜地把它放掉”。“看到第一朵雏菊开放,/我会禁不住欣喜地雀跃”,还要“去唤醒沉睡的溪流,/听它唱歌,和它一起奔跑”。即使是“走累了,我就躺在田野上”,他们也没静下来,感受到的仍是大自然中可感的生命的萌动:“是谁搔痒了我的面颊? /啊,身边又钻出嫩绿的小草!”在孩子们的心目中,大自然的花鸟鱼虫都可以和他交流感情,都是可以和他们展开戏剧性的活动;把大自然写成静态的,是不能吸引读者的。

——《我们心中的宝库》,见《献给未来的儿童文学作家》

### 3. 平中见奇

这里所说的“平中见奇”有两层意思,一是指童年诗要多写新奇的事情,二是指即使是平常的事情,也要写出新奇感。如《快乐的足球赛》:

不贴海报,不卖门票,

我们的球赛却非常热闹。  
球场就在小河边上，  
这里长满青草。

放学以后不用约定，  
比赛双方都向这里飞跑。  
前街一队，后街一队，  
谁也不管人数多少。

几个没上学的“小豆豆”，  
也跟到球场里乱跑乱叫。  
安排他们去当球门，  
代替我们那四堆书包。

场地四周没有界线，  
比赛时间不用看表。  
每个队员都是裁判，  
一个个大汗直冒。

啥叫最精彩的球艺？  
看我们小胖这一脚——  
把球射进自家球门，  
他还在那儿拍手叫好。

比赛自然只好暂停，  
因为全场都捧腹大笑。  
现在场上比分多少？

问谁谁也不知道！

我刚想来一个凌空飞射，  
他们的“球门”却不见了——  
两个“小豆豆”闲得难忍，  
正滚在一旁草地上摔跤。

大家正在那里起哄，  
球又让小花狗弄跑。  
反正我们已经累了，  
现在休息——正好，正好！

有人躺在草地上养神，  
有人跳进小河里洗澡。  
我们的球赛多么快乐，  
在足球史上也难找。<sup>①</sup>

踢足球是少年儿童(主要是男孩)非常喜欢的一项运动，是他们百玩不厌的节目之一。这里写的是童年儿童的足球赛，它和少年儿童的足球赛不一样，少年儿童踢足球大多讲究“规则”，而童年儿童与其说是“踢足球”，倒不如说是“玩足球”，他们根本不顾“规则”，不划场地，不计时间，甚至不管输赢，只是“玩”，只求“快乐”，随心所欲地把一场球赛变成一出闹剧，这就是这首儿童诗的“新奇”之处。

---

① 引自浙江省：《义务教育六年制小学课本·语文》(第八册)，浙江教育出版社 2002 年版。

樊发稼写《秋天的果园》，硬是在平静的果园里闹出了节日的气氛：

秋天的果园里，  
是不是  
天天在过节？  
——你看，  
柿子树上，  
挂满了一盏盏  
红红的小小灯笼。

.....

更绝的，是台湾作家吴淑蕊写的《茶壶》：

我家的茶壶  
像邻居那个妇人  
一只手插着腰  
一只手指着我  
好像在骂我

一把平常的茶壶，经过作家的巧思妙想，成了一个泼辣的妇人形象，生动传神，惟妙惟肖。

### 三、少年诗歌的创作

少年期是儿童向成人的过渡阶段，这一时期的儿童既保留着儿童的诸多特征，又初具了成人的某些特征，处于“半成人”状态。他们在智力、能力、情感、审美爱好等方面也无不呈现“半成人”的特点。

他们已掌握了较多的知识，接触到更多的社会现实，并具有强烈的探求欲望，开始尝试自己解答疑难；他们满怀憧憬，开始设计



自己的人生,展望自己的未来,虽然对很多问题已有自己的看法,但又不够成熟。特别是十六七岁的少年儿童,往往给人以“深沉”、“内向”的感觉,而其实不轻易说出又不是真正的“深沉”和“内向”,是有很多想法又拿不准、不敢轻易作出判断的表现。

他们对文学作品已有自己的选择取向,有的甚至跃跃欲试,开始自己搞创作,他们已不仅仅满足于有趣的情节,直白的取乐,而是对作品的内容以及形式也有了较高的要求。

因此,少年诗歌的创作应侧重于以下几个方面。

### 1. 抒发真情

少年儿童感情非常敏锐,对旁人、对环境有独到的感触和体悟,感情呈逐渐丰富、细腻的趋势;而且,他们已能辨别感情的真假,对虚假的、做作的感情非常厌恶。因此,在创作少年诗歌的时候,就应该着眼于少年儿童的心理学特点,潜心于少年儿童的情感世界,抒发少年儿童的真情实感,以真情感人,以实感取胜。其实,诗歌本是抒情的艺术,只不过在幼年、童年阶段,那种纯粹的抒情他们还难以体会,少年儿童则不然,他们当中的一部分人对抒情诗已是情有独钟,即便是那些内涵丰厚、适合成人阅读的作品也能尝试着去理解。

### 我的母亲

在弯弯曲曲的田埂上  
是你  
挑着箩筐奔走着  
挑起了日子的苦涩和欣喜  
周日,电话的那一边  
是你  
你的爱沉甸甸、香醇醇的  
飘在我耳边,暖在我心头

在寂寞无声的夜晚  
是你  
脑海中是你那双充满了谆谆教诲  
深切期望的目光  
人说天高海最深  
我说无私母爱深万分  
无论何时,无论何地  
或喜,或悲  
心中是永远伟大的母亲

这是广东江门幼儿师范学校的一个学生——钟瑜的作品,通过母亲为家庭操劳、周日给“我”打电话和“我”对母亲的思念三个特写镜头,歌颂了伟大的母亲、无私的母爱,取材贴近生活,感情真挚,字里行间洋溢着一个在外求学的孩子对母亲的一片深情。孩子从小就生活在父母身边,有时会对父母的管教显得不耐烦,但随着年龄的增长,特别是离开父母独自生活之后,这才渐渐体会到父母的一片苦心,理解母爱的伟大。真正能理解母爱,正是从少年开始的。而《我的母亲》之所以能深深地打动少年读者的心灵,那是因为它所表达的感情是有共性的。

## 2. 驰骋想象

情感和想象是诗歌创作的双翼,也是儿童诗歌创作的基本因素,诗歌丰富深刻的内涵和炽热的感情要通过想象来表现,也只有通过想象,才能发现生活的诗意,构成理想的诗篇。而少年期是想象力最旺盛的时期,想象也更接近于成人,和幼年儿童的想象有很大的不同:幼年儿童是无知的想象,更多地体现为幻想,他们以己及人,以己及物,以为万物有灵,而且物我不分,觉得凳子会疼痛、星星有妈妈……都是出于天然;少年儿童是有知的想象,他们已知道凳子没有生命、星星没有妈妈,他们的想象是内在精神的需求,

是自我生命的展示。优秀的少年诗歌无不借助新奇的想象来营造优美的意境,抒发青春的激情。如合肥市幼儿师范学校学生王燕写的《摘月亮》:

在十五的夜晚,  
我爱看圆圆的月亮。

吃着甜甜的月饼,  
坐在高高的椅子上。

天上的月亮,  
是摘不到的月饼。

手中的月饼,  
是妈妈做的月亮。

### 3. 蕴含哲理

简单浅易、一看就懂的诗在少年儿童看来已觉得太“幼稚”,朗朗上口也不再对他们具有多大的吸引力。他们要在诗歌中寻求充满哲理的内涵,并提出自己独到的见解。因此,提供给少年儿童欣赏的诗歌就要有让他们琢磨的质料、品味的营养,给他们以智慧的点拨、精神的感悟、人生的启迪。如前面例举的《进城怎么走法》、《受了饥谨的训练》,虽然篇幅很短,但蕴含深刻的哲理,是两首很有深度的少年诗。金波的《记忆》说的是:

童年时代,“我”看见一条蛇

慢慢地、慢慢地  
攀上一棵枯树,  
变成了一根枝条,

在绿叶间隐没。

.....

而小鸟，

还在枝头唱着歌。

于是，发生了可怕的一幕：

突然，那蛇，

纵身飞去，

擒住了小鸟，

也吞下了

小鸟没唱完的歌。

面对这场悲剧，“我”惊骇不已：

在我童年的记忆里，

有星光，有月色，

也有春天的花朵。

然而，我，

永远不会忘记：

那鸟儿没唱完的歌.....

这一场景、这一瞬间是富有哲理性的，它启示少年人要懂得世事的复杂、生活的忧乐；要懂得没有丑就没有美，美和丑既互相对立又互相依存的辩证法，美只有在和丑的对比中才给人以更鲜明的印象；为了创造美的生活，就要警惕生活中随时隐藏着的丑恶.....

#### 4. 营造意境

简单地说，意境就是客观景物和主观情意的和谐统一。诗歌有了意境，内涵就显得丰厚，经看，耐品。少年儿童对游戏歌、活动

诗这种“一览无余”的作品已失去兴趣,转而对诗歌的意境有了更高的要求。如陈琳(湖南省岳阳师范学校学生)的《早晨》:

晨雾像牛奶洗净树叶  
蛛网是镶满珍珠的吊床  
蜘蛛宝宝做的梦  
在吊床上轻轻飘荡

总之,从幼年到少年,儿童的接受有一个从外动到内省的转变过程:从内容看,幼年阶段的孩子倾向于动作性强、富有游戏精神的作品,少年儿童则钟情于饱含真情、蕴含哲理的作品;从形式看,幼年儿童的欣赏趣味重在音乐性强、朗朗上口,少年儿童的阅读爱好则重在内部节奏韵律和构思技巧;而童年儿童则处于两者之间。因此,儿童诗歌的创作也有一个从“歌”逐渐发展到“诗”的演变过程:幼年诗歌的创作,应注重口念、吟唱,不押韵是一大忌;少年诗歌的创作,应讲究眼看、品读,平淡无味是一大忌;童年诗歌的创作介乎其间。

附:

### 坐 火 车

柯 岩

小板凳,摆一排,  
小朋友们坐上来,  
这是火车跑得快,  
我当司机把车开。  
(轰隆隆隆,轰隆隆隆,呜!呜!)

抱洋娃娃的靠窗坐,

牵小熊的往后挪，  
皮球积木都摆好，  
大家坐稳就开车。  
(轰隆隆隆，轰隆隆隆，呜！呜！)

穿大山，过大河，  
火车跑遍全中国，  
大站小站我都停，  
注意车站可别下错。  
(轰隆隆隆，轰隆隆隆，呜！呜！)

唉呀呀，怎么啦，  
你们一个也不下？  
收票啦，下去吧，  
让别人上车坐会儿吧。  
(轰隆隆隆，轰隆隆隆，呜！呜！)

### 帽子的秘密

柯 岩

我的哥哥可不是个普通的人，  
他是一个三年级生。  
他一连考了那么些个五分，  
妈妈送他一顶帽子当奖品。

这顶帽子的颜色可真蓝，  
漆黑的帽檐亮闪闪；  
别说把它戴在头上，

就是看看心里也喜欢。

可是这顶帽子有点奇怪，  
它的帽檐老是掉下来；  
妈妈把它缝了又缝，  
不知道为什么它总是坏。

妈妈叫我跟着哥哥一块儿，  
好看看帽檐怎么会掉下来；  
可是哥哥只要一见我，  
马上就把我赶开。

今天偷偷地到了他的学校，  
这事儿一下子就弄明白；  
他们七八个三年级生，  
一出校门就把帽檐扯下来。  
他们在空地上来回地跑，  
又喊“靠岸”又喊“抛锚”……  
哥哥拿着望远镜——木头的，  
四面八方到处瞧。

我还没决定躲不躲，  
望远镜已经瞄准了我；  
忽然背后一声喊，  
我叫人抓住怎么也挣不脱。

两个水兵向哥哥敬礼，

报告抓到了什么“奸细”。  
哥哥也不看我一眼，  
就下命令把我枪毙。

我生气地说：“我不是什么奸细，  
我是你的弟弟！”  
可是哥哥皱着眉说：  
“是奸细就不是弟弟！”

这么欺负人还行？  
我就又踢又打吵个不停。  
两个水兵只好安慰我，  
说枪毙是假的一点不疼。

我说：“反正我不能叫你们枪毙，  
不管它疼还是不疼，  
我长大了要当解放军，  
随便说我是奸细就不成！”

水兵们都哈哈大笑，  
哥哥也只得把命令取消。  
大伙说：“这可不是个胆小鬼，  
欢迎他参加我们‘海军部队’。”

晚上我回家见了妈妈，  
我向她谈了船舱又谈甲板，  
我告诉她什么叫做舰队，



还说天下最勇敢的就是海员。

至于哥哥的帽子嘛……

我说：“这是秘密您最好别管。”

妈妈摸着我的头笑了：

“那好吧，亲爱的海员！”

我奇怪妈妈怎么知道，

她说：“这也是个秘密。”

她说她还有几句话，

托我给所有的小水兵捎去：

“真正的海员坚强英勇，

热爱祖国热爱劳动；

你们能不能学习英雄，

不看帽子要看行动！”

### 春的消息

金 波

风，摇绿了树的枝条，

水，漂白了鸭的羽毛，

盼望了整整一个冬天，

你看，春天已经来到！

让我们换上春装，

像小鸟换上新的羽毛，

飞过树林，飞上山岗，

到处有春天的欢笑。

看到第一只蝴蝶飞，  
它牵引着我的双脚；  
我高兴地捕捉住它，  
又爱怜地把它放掉。

看到第一朵雏菊开放，  
我会禁不住欣喜地雀跃，  
小花朵，你还认得我吗？  
你看我长高了多少！

来到去年叶落的枝头，  
等待它吐出新的绿苞；  
再去唤醒沉睡的溪流，  
听它唱歌，和它一起奔跑。  
走累了，我就躺在田野上，  
头顶有明丽的太阳照耀。  
是谁搔痒了我的面颊？  
啊，身边又钻出嫩绿的小草……



## 第七章 童话创作

童话故事在我的面前打开了通往另一种生活的一线希望,那里有一种自由的、无限的力量在活动着,幻想着更加美好的生活。

——[苏]高尔基



## 第一节 童话及特征

童话是一种适合儿童欣赏和接受的、具有浓厚幻想色彩的叙事性文学样式。简而言之,童话就是幻想故事。它是一种很古老的文学样式,是儿童文学标志性的体裁。

儿童文学是文学的分支。成人文学的体裁,如诗歌、散文、小说、戏剧、报告文学等,儿童文学都有,只有一种体裁——童话,是儿童文学所独有的。从创作的角度讲,童话的对象最为明确,是专写给儿童看的,而且主要是低幼儿童;从接受的角度讲,童话是低幼儿童最为钟爱的体裁之一,童话的思维和他们有一种天然的亲和力。虽然安徒生的有些童话是老少皆宜的,但主体显然还是儿童;虽然有的成人文学作品(如武侠小说)被称为“成人的童话”,但那毕竟只是一种比喻的说法。

童话和神话、传说同时产生,神话、传说中适合儿童接受的那部分就是童话,如广泛流传于我国民间的《田螺姑娘》、《狼外婆》、《蛇郎》,法国夏尔·贝洛整理加工的《鹅妈妈的故事》,德国格林兄弟的《儿童和家庭童话集》等,这是民间童话。文人创作的童话称为创作童话,或叫文学童话。西方的创作童话始于19世纪初,在民间童话向创作童话过渡的过程中,丹麦的童话大师安徒生作出了杰出的贡献。安徒生早期的一些作品也取材于民间童话,如《打火匣》、《小克劳斯和大克劳斯》等,在汲取了民间童话丰富的养分之后,他逐渐走上了独立创作的道路。《海的女儿》、《丑小鸭》、《皇帝的新装》、《小意达花儿》等都是充分显示他创作个性的名篇。安徒生的创作使童话这一文体逐渐走向成熟,安徒生成了童话史上里程碑式的人物,他的作品也成了童话创作的典范。我国的创作童话始于20世纪初,在搜集整理我国民间童话和翻译介绍西方童

话的基础上,一些文学家开始了本土童话的创作。现代文学大家茅盾为《童话》丛书撰写了28篇童话,其中写于1918年的《寻快乐》已具创作童话雏形。叶圣陶在1921年之后的半年时间里创作了《小白船》、《傻子》、《燕子》、《一粒种子》、《稻草人》等23篇童话,于1923年结集出版了《稻草人》,“给中国童话开了一条自己创作的道路”<sup>①</sup>,不但为童话创作,也为我国现代儿童文学创作奠定了基础。上世纪30年代,张天翼《大林和小林》、《秃秃大王》、《金鸭帝国》的问世,标志了我国的童话创作趋向成熟。

童话的历史虽然久远,但在我国,其概念和观念的形成却是在现代。据周作人考证,中文“童话”一词是上世纪初从日本引进的。自1909年,商务印书馆出版了孙毓修主编的《童话》丛书,“童话”一词才在我国流行使用。但当时所谓的“童话”还不是真正意义上的童话,而是泛指一切儿童故事读物。直到1913年至1914年,周作人借用西方人类学理论,撰写了《童话研究》、《童话略论》、《古童话释义》等论文,又与赵景深进行了《关于童话的讨论》(1922年),这样,有别于现实生活故事的童话观念才比较明确起来。

童话是幻想故事,是一种非写实性文学,它和故事、小说等写实性文学相比,无论是内容还是形式都有很大的不同,它的构成要素大都是虚拟的,是生活中所没有的,童话最基本的特征是幻想。“童话中的人物,是现实生活中并不存在的假想形象,所描绘的环境,是一个虚拟的境界,其中的情节,也是不可能发生的虚构故事。任何文学都存在想象,甚至幻想的成分,然而,在童话中,幻想是主体,它是童话的核心,也是童话的灵魂。完全可以这样说,没有幻

---

① 鲁迅:《表·译者的话》,见《鲁迅全集》(第十卷),人民文学出版社1981年版,第396页。

想就没有童话。”<sup>①</sup>“没有幻想就没有童话”，起码有两层意思：一是指童话创作，是说，没有幻想就写不成童话；二是指童话内容，是说，没有幻想就不成童话。幻想是一种心理现象，它在心理学上被定义为“一种与生活愿望相结合并指向于未来的想象”，它属于想象，是创造性想象的特殊形式。在童话语境里，幻想又有其特定的内涵，它更多地体现为“愿望”和“创造”，这种愿望也不限于“生活”，主要是一种精神愿望、审美理想，也不只是“指向于未来”，即便有些幻想可能有“指向于未来”的因素，但大多是“指向于未有”的。如石头说人话、植物有感情等，即使再过多少万年，那也是不可能的，读者也不会对童话有这样的期待。“指向于未来”的想象是科幻文学的特点。因此，有无幻想，是否把幻想作为描述的主体，是童话和生活故事、小说这类写实性文学的区别；幻想是否“指向于未来”，是童话和科幻文学的区别。

童话之所以以幻想为基本特征，并为儿童、特别是低幼儿童所钟爱，这是和低幼儿的思维方式密切相关的。童话的幻想性也正好吻合了他们知之甚少、物我合一、推己及人的这种特点。

外交部部长李肇星的儿子禾禾 3 岁时喜欢问“为什么”，每次遇到这种情形，他们夫妇俩就会让孩子自问自答。

自问：“妈妈，小树为什么不会走路呢？”自答：“我明白了，妈妈，因为小树只有一条腿，我们有两条腿，太好了。”

自问：“包子为什么会流油呢？”自答：“对不起，是我把它咬痛了，它哭了。”

自问：“为什么要下雨呢？”自答：“啊！天空被乌云弄的太脏

---

① 张美妮：《谈谈童话广播剧的童话属性》，见《张美妮儿童文学论集》，重庆出版社 2001 年版，第 12 页。



了,得洗洗干净了。”

自问:“大海为什么不停地喊呢?”自答:“有的浪跑的太远,大海把它叫回来!”

童话的幻想性就是基于孩子这样的幻想,童话的世界就是孩子般幻想的世界。

童话中的人物,大多是现实世界中所没有的,是作家通过幻想的方式编造出来的。他可以是神魔鬼怪,如《西游记》中玉帝、各路神仙、各种妖怪;也可以是动物、植物、器物,如《小猫钓鱼》中的小猫和老猫,安徒生《丑小鸭》中后来变成白天鹅的丑小鸭,张天翼《天竺葵和制鞋工人的女儿》中那盆放在窗台上的天竺葵,叶圣陶《稻草人》中的稻草人;甚至是某种无形的理念,如把时间比作时间老人,把春天比作春姑娘等。当然,童话中也有常态的人,如传统童话中的国王、大臣、公主、王子等,但这些人物的常常被放置于非正常的环境中,做出非正常的事情,如《皇帝的新装》中那个一丝不挂地在大街上游行的国王。童话中的许多人物,不但在外形上和常人不同:有的硕大无比,如佛祖如来,孙悟空翻一个筋斗就是十万八千里,可翻来翻去还是翻不出他的手掌心,手掌且如此之大,那他的身体该是何等的大呢;有的非常微小,如安徒生《拇指姑娘》中的那个拇指姑娘,她还没有人的大拇指的一半长。另外,童话人物的行为方式也是和现实相去甚远的。拇指姑娘,她是这样“出生”的:一个想要孩子的女人从巫婆那里要来一颗大麦粒,种在花盆里,很快长出了一朵花苞,女人吻了花苞一下,忽然,“噼啪”一声,花苞打开了,在花的正中央,坐着一位娇小的姑娘,就是拇指姑娘。又如《大林和小林》中咕鲁公司的老板四四格把童工变成鸡蛋,一口一个当早点吃。如以现实的眼光看,这些行为举止大都是怪异的,荒诞的。童话中的人物可以上天入地,呼风唤雨;可以翻江倒海,返老还童;还可以死而复生。

童话中所出现的环境,很多是在现实世界中找不到的,是作者根据自己的情感需要和审美理想臆想的,呈现出亦真亦幻的意味。如《西游记》中的天宫、龙宫、地府、花果山、西天。安徒生的《海的女儿》是这样描写海底世界的:

在海得远处,水是那么蓝,像最美丽的矢车菊的花瓣,同时又是那么清,像最明亮的玻璃。然而它又是那么深,深得任何锚链都达不到底。要想从海底一直达到水面,必须有许多许多教堂尖塔,一个接一个地联起来才成。海底的人就住在这下面。

不过你千万不要以为那儿只是一片铺满了白沙的海底。不是的。那儿还生长着最奇异的树木和植物。它们的枝干和叶子是那么柔软,只要水轻微地流动一下,它们就摇动起来,好像活的一样。所有的大鱼小鱼在这些枝子中间游来游去,就像天空的飞鸟。海里最深的地方是海王宫殿所在的处所。它的墙是用珊瑚砌成的,尖顶的高窗子是用最亮的琥珀造成的;不过屋顶上却铺着黑色的蚌壳,它们随着水的流动可以自动开合。这是怪好看的,因为每个蚌壳里面含有亮晶晶的珍珠。随便哪一颗珍珠都可以成为皇后帽子上最主要的装饰品。

又是“花瓣”,又是“玻璃”,又是“珊瑚”,又是“琥珀”,又是“珍珠”,这里的“所有”都是“最”的:“最美丽”、“最明亮”、“最奇异”,“最深”、“最亮”、最“好看”的,在这里,作者运用了最高级的词汇,调动了最能表达自己审美愿望的修辞手段,营造了一个最美丽的神仙境界,确实,这样的境界,只有在童话里才会有。

童话的故事情节荒诞离奇,往往偏离生活本真的逻辑。男孩皮皮鲁偶然拥有了神通广大的“幻影号”,从此开始了奇游历程,他驾驶着“幻影号”追捕银行抢劫犯、遥控足球比赛、重游丝绸之路,甚至肩负保护地球的重任并试图阻止海湾战争(郑渊洁《幻影号》、

《身份不明的神秘武器》);小学生赵新新有一天突然在公共汽车上遇上了一位怪老头,于是发生了让小鸟到肚子里吃虫子、从水库里钓上咸带鱼、请年画上的两位门神下来看家等一系列不可思议的事(孙幼军《怪老头儿》、《钓鱼奇遇》、《门神》)。鲁克有一篇写各种动物为抗议污染坐在一起商量对策的科幻童话,在场的有老虎、狐狸、猫头鹰、小鹿、公鸡、老鼠、鳄鱼,还有人,在现实生活中,他们有的生活在天空,有的生活在陆地,有的生活在海洋,而且,其中的不少动物互为天敌,是不可能和平共处的,但在童话中,他们不仅坐在了一起,而且成了真正的盟友。

童话中的时间和空间也是虚拟的,淡化的,不确定的,非生活的。如现实生活中人的生命都是有限的,但童话中的神仙精灵和妖魔鬼怪却是常生不老的。时间对于他们来说好像是静止的,没有降生,也没有死亡,即使有,也是“很久很久以前”、“天上一天,地下十年”这样模糊的概念。生长在瑶池的仙桃三千年开一次花,三千年结一回果,又过三千年才成熟,然而天上的神仙却能接连几次品尝仙桃。格林童话中的睡美人一觉睡了一百年,醒来时还是和睡去时一般青春美貌。就空间来说,远近大小上下左右在童话里是可以随意变化的。那些神魔精怪都具有超自然的法术,如孙悟空一个筋斗就已十万八千里,上天入海,神通广大,对他而言,距离似乎只是一种数字游戏而已。

此外,在童话中常见的魔法宝贝,如宝葫芦、魔杖、摇钱树、宝缸、神笔、飞毯、飞天扫帚等,也是幻想的产物。

童话是一个虚拟的世界,一个臆造的世界,其中人物可以千奇百怪,情节可以荒诞离奇,场景可以变幻莫测。比如说耳朵眼里可以放进一个清洁工,嫉妒可以被偷去,说谎鼻子就会变长(科洛迪《木偶奇遇记》),刀子能把影子割下来牵着玩儿(戴达《老鼠哈立克和它的割影刀》),疼痛可以转移(周锐《疼痛转移器》),梦可以偷

来偷去,还能随意剪辑(刘兴诗《偷梦的妖精》),有专管零食的“零食国王”和在陆地上的鱼(郑渊洁《鲁西西外传》)等等。申申的《面条的故事》里就有这样一个怪诞的情节:一个孩子在小巷里将一根面条挂起来晾,为了凉了好吃。结果这根面条挡住了回家的行人、过路的汽车,造成了交通堵塞。情急之下孩子用筷子一夹,居然将能把汽车弹回去的面条夹断了。

幻想既是童话的生存条件,又是童话的核心内容,所以说,幻想是童话的基本特征。

但是,说幻想是童话的基本特征,并不意味着童话可以胡编乱造。其实,童话的“虚拟”、“臆造”还是有其自身的逻辑的,这种逻辑被称为童话逻辑,童话逻辑实际上就是幻想逻辑。“虽假戏而真做,这正是童话逻辑性的重要要求和体现。……从读者方面来说,是明知故事虚假,却仍然按照客观事物的发展规律去理解和欣赏其中一切的。”<sup>①</sup>如安徒生的《老头子做事总不会错》(作品见本章文后“附”),说一个老头子去赶集,用马换了牛,再换羊、换鹅、换鸡,最后换成了一袋烂苹果,回家后,老太婆还非常满意,说“老头子做事总不会错的”。故事虽荒诞离奇,但却有真实的内涵在里面,这是因为“不管他们的财产少得多么可怜,他们总觉得丢掉个把东西没有什么关系”,老两口信奉的是在互敬互谅互信互爱基础上的真正出于内心的快乐,而不在于世俗所谓的“吃亏”。这就是使作品中人物性格和故事情节发展的合情合理的依据。但是,如果你写一个童话,说老鹰总是欺侮兔子和小鸡,结果兔子和小鸡团结起来打死了老鹰,这就不符合幻想逻辑,会使人们产生这样的疑问:兔子和小鸡只能在地上活动,怎么能打死在天上飞翔的老鹰

---

① 张美妮:《谈谈童话广播剧的童话属性》,见《张美妮儿童文学论集》,重庆出版社2001年版,第24页。

呢?如果说不出使人信服的理由,那是不能被认可的。

再则,童话虽是幻想性文学,但幻想也是一种想象,想象是人脑以客观现实为基础,对已有的表象进行改造并结合产生新表象的一种心理过程。因此,童话的幻想最终还是要受到客观现实的制约,要符合生活逻辑,人生活在现实之中,幻想不可能凭空产生。正如张美妮所说:“联想和想象是能动的,却非纯主观性的,幻想是自由的,但不是任意的,它们总是受着客观对象本身的特点、要求的一定的规定和制约。童话的幻想虽然超越生活,但是‘任何童话都有现实的成分’(列宁语)。”<sup>①</sup>从创作动机看,童话的幻想往往折射出作家对现实的某种思考,宗璞的童话《头颅》、《吊竹兰和蜡笔盒》、《书魂》、《石鞋》、《总鳍鱼的故事》,一定程度上就是她在“文革”那个特定岁月里的情绪记录。从童话内容看,无论哪个作品,其中必然存在现实的因素,如孙幼军《没有风的扇子》中拟人化的形象——没有风的扇子,它实际上是现实生活中那些没有实际的文化水平和生存能力,只会空喊口号的人的象征。在另一篇童话《怪老头儿》中,那个从自己的头发中拧出墨汁蘸着写字的怪老头儿的故事,正是部分作家创作现实的写照。洪汛涛在《童话艺术思考》一书中,提到这样一篇童话:峨嵋山上有只狐狸,它从山沟里挖出了一坛外国的金币。峨嵋山在中国,怎么会有一坛外国的金币呢?作者没有说明,或许这是外国客人或归国华侨游览时埋下的吧。但为什么要埋下这坛金币呢,作品没有交代。作为童话,狐狸在峨嵋山挖出一坛金币,是不违背童话逻辑的,但却违反了生活逻辑,因为中国不使用金币。这篇童话里有狐狸,有狼狗,有豹子,有黑熊,它们会思考,能说话,这也是符合童话逻辑的。它们发现狐

---

① 张美妮:《谈谈童话广播剧的童话属性》,见《张美妮儿童文学论集》,重庆出版社2001年版,第22页。

狸挖到一坛金币,有的来骗,有的来抢,这也是符合童话逻辑的。但在这个童话里,这些有人的思想感情的动物,仍居住在原始森林的洞穴里,以抓小动物茹毛饮血为生,这里并无街市、商店和另外的居民,不存在流通交换的条件,动物之间不通用金币,更不可能用金子去制首饰,或换成解决温饱的衣服食品。而动物们为此拼着性命打斗抢夺金币,实在没有必要。这样的故事情节怎能叫人信服呢,这当然是违反生活逻辑的。

著名童话作家金近说:“童话没有幻想,就像一只美丽的小鸟没有翅膀一样,是飞不起来的,但这只小鸟必须从现实的蛋壳里钻出来长大,而不是从天上掉下来的。”<sup>①</sup> 童话充满“幻想”,但不是“乱想”;童话是“编造”出来的,但不能“瞎造”;童话在很多方面是“荒诞”的,但不是“荒唐”的;童话是“虚构”的,但却来源于“真实”;从表面看来,童话好像是很“随意”的,但其中故事情节的编排,人物性格的塑造是非常“讲究”的。童话本身就像一个调皮的孩子,在真真假假虚虚实实的迷雾中和我们捉着迷藏。

## 第二节 童话的创作

童话创作是一个广泛的话题,这里只讨论与童话创作关系最为紧密的几点。

童话的基本特征是幻想,只要符合儿童的精神需求,作者可以根据自己的意图虚构编造,可以有较多的主观性和人为因素,并且在长期的演化过程中(主要指传统童话),形成了一些套路,如人物有类型、结构有模式、表现手法有独创性等。

---

① 金近:《童话创作及其他》,少年儿童出版社1987年版,第3页。

## 一、童话的形象塑造

童话的形象包括人物形象、事物形象、事态事象、时空意象等,限于篇幅,这里只述人物形象。童话中的人物形象又和小说等写实性文学不同,它不限于生活当中的人,鱼虫鸟兽、花草树木、日月星辰、云雨风霜、情感观念、生活中并不存在的仙魔鬼怪……天上地下,古往今来,凡是想得到的,都可以通过“人格化”使其成为童话人物。

人物形象是童话作品的核心,人物形象塑造得成功与否,是决定童话质量的关键。尤其是近年来创作的一批童话,吸收了小说创作的方法,使其在形象塑造方面更显丰富。童话得以长期流传的其中一个原因就是大量活灵活现的人物形象能够留存在人们心中:安徒生笔下的“海的女儿”作为真善美的化身,海王小公主美人鱼对不灭灵魂拼死追求的崇高理想和无比善良的精神品质,打动了一代又一代儿童的心灵;科洛迪创造的活泼顽皮又天真善良的木偶皮诺曹,一百多年来,跨越了国界,至今仍是全世界小朋友的好伙伴;叶圣陶的“稻草人”,既是三座大山重压下中国劳动人民在死亡线上挣扎的见证人,也是当时开始觉悟又无能为力的某些知识分子的象征,这一富于现实主义精神的形象,使《稻草人》成为中国现代儿童文学创作的里程碑。又如爱丽思、长袜子皮皮、小飞人卡尔松、哈利·波特、孙悟空、大林和小林等,都是深得儿童喜爱的童话人物形象。

童话人物形象,可根据其表现形态的不同,分为三种基本类型。

### 1. 超人形象

超人形象是指具有超人的神奇能力,能造就超自然的奇迹的人物形象。这类人物是现实生活中所没有的,是人们借助想象和

幻想创造出来的,如神、仙、佛、妖、怪、巫、鬼、精灵和现代童话中的外星人等。这类人物的外貌有的和常人没有两样,如《西游记》中的玉帝、观音;有的和常人有较大区别,如《海的女儿》中那个小人鱼是人身鱼尾,孙悟空、猪八戒、牛魔王等都没有脱离原型。超人形象的超人性质主要不显现在外形上,而显现在能力上,他们往往能做出常人做不到的事情,具有超自然的能力:孙悟空能上天入地,腾云过海,一个筋斗十万八千里,七十二般变化运用自如;那个翘着小辫子、脸上有雀斑的小姑娘长袜子皮皮,力大如牛,能摔倒马戏团中的大力士,降服海盗和小偷,战胜公牛和大鲨鱼(林格伦《长袜子皮皮》)。超人形象本是原始人类的创造,是他们对周围不解事物和现象的解释,这类形象在表面上看来是“人”,是具有超出常人能力或具有非凡表现的人,但骨子里却是“物”,是某些超自然的事物或现象。雷神是“云层放电并发出强大声音”这种自然现象的人格化,孙悟空是各种超自然物的综合化身,皮皮是儿童狂野精神的具像。

## 2. 拟人形象

拟人形象是指赋予非人的各种事物现象以人的性格特征和思想感情的形象。拟人形象是人们的自觉创造,既无超人形象的神秘性,也无超人形象那样具有强烈的幻想性。这类形象在童话中最为普遍,拟人形象中有的以器物拟人,有的以现象拟人,甚至有的以不具象的情感和抽象的概念拟人,但最常见的是以动物、植物拟人。动植物拟人一般是利用动植物的某种特性,包括它们与周围世界的各种关系,赋予它们以人的性质,象征性地表现人和人类社会。拟人形象是典型的“物”和“人”的综合,既有“物”的某些特征,又有“人”的某些特征。如大家熟悉的《小马过河》中的那匹“小马”,他能驮麦子,能蹚河,这是小马的“物性”特征;他会说话,会思考,这是其“人性”特征。叶圣陶笔下的那个“稻草人”,他不会说话



不会动,这是“物”的特征的表现,但他会思想,有感情,富有同情心,这就是“人”的特征的表现。

### 3. 常人形象

常人形象是指以现实生活中人的本来面目出现于童话中的人物形象。他们既非仙魔鬼怪、鱼虫鸟兽,也没有超凡的能力,从外形和能力看,就是生活中的平常人。如安徒生《皇帝的新装》、《小克劳斯和大克劳斯》,埃格纳《豆蔻镇的居民和强盗》,罗大里《假话国历险记》,张天翼《宝葫芦的秘密》,郑渊洁《哭鼻子比赛》等作品中的人物大多就是常人。但童话里的常人往往有非常人的特质:《西游记》中的唐僧是个常人,但他会念“紧箍咒”,能制服孙悟空;赵新新能让小鸟钻到肚子里吃蛔虫,或做出常人不会做的事:一批孩子积极报名参加“哭鼻子比赛”;《皇帝的新装》中的皇帝明明没穿衣服,可那些大臣们,在皇帝游行时还装腔作势地用手托着他的后裙,那些站在街上和窗子里的人都说:“乖乖!皇上的新装真是漂亮!他上衣下面的后裙是多么美丽!这件衣服真合他的身材!”……因此,童话背景下的常人也常常显出“异人”的特质。

简而言之,常人做不到,他能做到,这就是超人形象;非人类,但具有人的特征,这是拟人形象;和现实生活中的人没有多大区别,则是常人形象。

这是就童话人物形象的整体倾向而言的,在具体创作中,三类形象之间往往会有交错或“粘连”,这里就不作评述。

那么,童话的人物形象是怎样“生成”的呢?

首先是拟人。这一点将在“童话的表现要素”中详细论述,这里只作概要说明。如从广义上说,上述三类人物都是拟人的结果:超人形象是把超自然物或现象当作人来写,拟人形象是把自然物或现象当作人来写,常人形象是把具有“异人”性质的人当作常人写。前两类是以“物”拟“人”,赋予超自然物和自然物以人的思想、

感情、行为方式等;后一类是以“人”拟“人”,在这类形象中,同时包含着原的“事物”和要比拟的“事物”的两个侧面,并能在两个侧面中找到相似点。

其次是综合。童话里的人物,综合了多种因素,具有多重品格。因童话人物总体上是拟人而得,三类形象又都具有拟人的性质,为叙述简便,下文就着重分析拟人形象,且仅以安徒生《丑小鸭》(作品见本章文后“附”)中的典型拟人形象“丑小鸭”为例,来说明童话人物形象的“综合”性质。

童话的拟人形象既有“物性”,也有“人性”,是“物性”和“人性”的综合。

先说“物性”。“丑小鸭”出生在鸭棚里,在鸭妈妈身边长大,兄弟姐妹都是鸭子,具有“鸭性”。但与一般的拟人化形象相比,“丑小鸭”还有另外一个特点:他不但有“鸭性”,还有“天鹅性”,他本是一只天鹅蛋,不过是鸭妈妈把他孵出来而已,出生最晚,个头最大,小时长得又特别丑(以鸭的标准来衡量他,说他长得丑,正说明他不像一只鸭子,是一只天鹅),长大后却又变得最漂亮。因此,“丑小鸭”的“物性”具有两重性:既有“鸭性”,又有“天鹅性”。这不但表现在生活习性上,如像另外的鸭子和天鹅一样,一生下来就会游泳,甚至在寄人篱下、连说话的资格也没有之时,还“有一种奇怪的渴望:他想到水里去游泳”;更体现于内心情感中,如“丑小鸭”在灌木丛里看到一群天鹅飞过,有这样一段描写:

他们飞得很高——那么高,丑小鸭不禁感到一种说不出的兴奋。他在水上像一个车轮似地不停地旋转着,同时,把自己的颈项高高地向他们伸着,发出一种响亮的怪叫声,连他自己也害怕起来。啊!他再也忘记不了这些美丽的鸟儿,这些幸福的鸟儿。当他看不见他们的时候,就沉入水底;但是当他再冒到水面上来的时候,却感到非常空虚。他不知道这些鸟儿的名字,也不知道他们要

向什么地方飞去。不过他爱他们,好像他从来还没有爱过什么东西似的。他并不嫉妒他们。他怎能梦想有他们那样美丽呢?只要别的鸭儿准许他跟它们生活在一起,他就已经很满意了——可怜的丑东西。

这里既有作为一只受尽欺凌和磨难的丑陋的小鸭对美丽、对幸福的渴望和追求,又有作为一只天鹅与生俱来的对自己族类的亲近和认同,“鸭性”和“天鹅性”这两重“物性”在这里浑然融为一体。

其次是“人性”。“丑小鸭”又像人一样,会说话,会思想,有人的情感。而且,“丑小鸭”还不是个“一般”的人,而是一个“个别”的人、“具体”的人,说得确切一点,是一个小时候被人家看不起,受尽欺凌,在历尽苦难长大之后又变得非常出色的人。如他离开妈妈后,小鸟看到他,惊恐地向空中飞去,他想:“这是因为我太丑了!”他躲在芦苇丛中,一只猎犬跑到他身边,他以为会伤害他,结果猎犬闻了他一下,跑开了。这时“丑小鸭”舒了一口气,自言自语地说:“我丑得连猎狗也不要咬我了!”……这就是“丑小鸭”变成天鹅之前的“人性”表现。

在“丑小鸭”这个形象里,既有“物性”——“鸭性”、“天鹅性”,又有“人性”,是“物性”和“人性”的综合,具有“物”和“人”的双重品格。

这是就人物形象的表面层次来分析的,如从深层次透视,任何作品中的人物,都渗透着作者的主体意识,无论写什么,怎样写,无不透露着作者的思想情感、审美理想甚至道德评价,是作家主体意识和描写对象所具特征的统一。如在上述“物性”和“人性”的描写里,就潜藏着作者的主体性。“丑小鸭”这个形象,映射出安徒生的影子,“丑小鸭”的成长历程和安徒生的成长历程有很多相似之处。“丑小鸭”在出生之前,就受到歧视,一只老母鸭认定这是一只吐绶

鸡的蛋,出生后是怎么也教不会游泳的;出生后“到处挨打,被排挤,被讥笑,不仅在鸭群中是这样,连在鸡群中也是这样”,“大家都要赶走这只可怜的小鸭;连他自己的兄弟姊妹也对他生气起来。他们老是说:‘你这个丑妖怪,希望猫儿把你抓去才好!’”最后,连爱护他的妈妈也只得对他说:“我希望你走远些!”于是他不得不开始了流浪逃亡的生活,受尽欺凌和磨难,有几次差点冻死。但他从不灰心丧气,渴望理解,渴望被接纳、被欣赏,向往“走到广大的世界上去”。最后,终于成为一只令人羡慕的白天鹅。安徒生出生在丹麦富恩岛的一个小渔村,父亲是一个穷鞋匠。安徒生14岁时去了哥本哈根,希望在舞蹈、歌唱、戏剧界谋得一职,结果却屡屡碰壁,他的作品曾遭到文坛白眼、社会冷遇,甚至压制和打击,但最后他还是凭借不懈的努力以出色的创作蜚声欧洲文坛,并受到狄更斯和其他作家、艺术家的赏识。确实,在“丑小鸭”这个形象里,我们看到了安徒生。有人甚至认为这篇童话就是安徒生的自传,描写的是他童年和青年时代所遭受的苦难,表现了他对美的追求和向往,以及他经过重重苦难后在艺术创作上所获得的成就和精神上的安慰。“只要你是一只天鹅蛋,就算你是生在养鸭场里也没有什么关系。”这句话既是对“丑小鸭”一生的概括性总结,也是作者对自己历尽艰难终获成功后喜悦心情的酣畅表露。

这样,在“丑小鸭”这个形象里,除了“物性”和“人性”,又综合进了作者的“主体性”,生成了“物”、“人”和作者“主体”的三重品格。

再就创作的角度讲,现代创作理论认为,读者是作家在作品创作时就出现的,面对不同的读者,作者所选择、描写的内容和表现形式都是不一样的。这种情况在儿童文学中表现得尤为突出,儿童文学的作者主体是成人,而读者主体却是儿童,两者之间在知识经验、审美爱好、价值取向等方面存在着很大差异,因此作者在创

作时,心中就必须有“儿童”这个隐含的读者,多加考虑儿童的接受特点。安徒生自己就在给一位朋友的信中曾说过:“我现在要开始写为孩子们看的童话了。你要知道,我要争取未来的一代!”<sup>①</sup>因此,儿童文学的主体性又显现出双重品格:既是成人的,又是儿童的。“主体性”应该是作者审美理念和儿童审美心理的有机结合。前面所讲的“主体性”,只涉及“主体性”中的“成人性”部分,这样看来,“主体性”中应该还有“儿童性”。“丑小鸭”这个形象,无论从哪个角度看,恰恰都体现着这种“儿童性”:

最后这只大蛋裂开了。“噼!噼!”新生的这个小家伙叫着向外面爬。他是又大又丑。鸭妈妈把他瞧了一眼。“这个小鸭子大得怕人,”她说,“别的没有一个像他;但是他一点也不像小吐绶鸡!好吧,我们马上就来试试看吧。他得到水里去,我踢也要把他踢下水去。”

.....

“唔,他不是一个吐绶鸡,”她说,“你看他的腿划得多灵活,他浮得多么稳!他是我亲生的孩子!如果你把他仔细看一看,他还算长得蛮漂亮呢。嘎!嘎!跟我一块儿来吧,我把你们带到广大的世界上去,把那个养鸡场介绍给你们看看.....”

从外貌、动作到叙述方式、行文语气,无不弥漫着儿童的欣赏趣味。因此,“丑小鸭”这个形象是被儿童接纳的,这种表达方式是符合儿童欣赏特点的。

经过多方面的综合,童话人物形象已具有多重品格。这种综合和品格可简要表述为:

---

① 转引自叶君健译:《安徒生童话选·译者前记》,人民文学出版社1978年版。

童话人物形象	{	物性 人性	}	主体性	{	成人性
						儿童性

童话人物形象是“物性”、“人性”、作家主体的“成人性”和“儿童性”的巧妙综合,只有经过这样的综合,才能创造出内含多重品格的血肉丰满的栩栩如生的主客观统一且具有个性的童话人物形象。

上述拟人、综合的创作方法,如从另一个角度考虑,也可以认为是幻想与现实的结合。把“物”当作“人”来写,把“异人”当作“常人”写,这是幻想;把“物性”和“人性”综合在一个形象里,也是幻想。但是其中的“物性”和“人性”多数取自于客观现实,如“丑小鸭”的“物性”就取自于现实中的鸭子和天鹅;他的“人性”表现,也恰似生活中出生卑微,历尽磨难,最终获得成功的孩子。

## 二、童话的结构形态

童话的读者对象主要是低年龄段儿童,他们文学视野较窄,审美经验较少,走近文学更多的是为了满足好奇心或某种求知欲,他们对故事情节特别感兴趣,但缺少反思性、批判性,往往在“后来呢?后来呢?”这种疑问的支配下欣赏作品。因此,在童话创作中,大多采用故事情节的线性结构。

故事情节的线性结构有几种比较固定的形态,常见的有以下几种。

### 1. 单线性结构

如“历险记”、“奇遇记”、“流浪记”之类基本就属于这种结构。在这类故事中,设定让主人公去完成某项任务或去经历某种考验,从而演绎出种种奇异的故事。这种结构以人物活动为基点,故事情节随着主人公命运的发展而发展。如《木偶奇遇记》的情节,就

是根据“皮诺曹变坏—变好—变坏—变好”这样的结构编排的。一块木头,被木匠杰佩托做成了木偶,他就是皮诺曹,他叫杰佩托“爸爸”。木偶一做好,就乱跑闯祸,杰佩托被送进监牢。皮诺曹回家没吃的,又失掉了一条腿,他后悔自己做了坏事。爸爸回来后,他向爸爸保证要做个好孩子,于是杰佩托给他重新做腿,并且卖掉了自己的衣服给他买了课本,让他去上学。可是在上学的路上,皮诺曹卖掉了课本,去看一场木偶戏,差点被班主烧掉。班主见他心地善良而放了他,他回家后决心好好读书,可是不久,他又听信狐狸和坏猫的谎言,跟他们去“奇迹宝地”种金币,以致被两个强盗吊在树上。天蓝色头发的仙女救了他,他准备学好,但还是被“捉傻瓜城”的法官大猩猩当成傻瓜送进了监牢,也失去了金币。他想要逃跑却被捕兽器夹住,做了葡萄园主人的看家狗。于是他再次找到仙女,决心用功读书。可是没过多久又因经不起诱惑,跟别人到海边去看鲨鱼,结果掉进海里,被渔夫捞起要炸了吃。获救后,他向仙女发誓要做好孩子。在这之后的一年里,他努力学习,得到了老师的好评。可就在他将要由木偶变成真孩子的前夕,又在坏孩子“小灯芯”的引诱下去了“玩儿国”,一玩五个月。他被变成一头驴卖给了马戏团,由于在表演跳圈时摔断了腿,又被卖掉。新主人把他吊在海边,准备剥下他的皮做鼓。他跳进海里逃跑,却被鲨鱼吞进了肚里。可在鲨鱼肚子里,他竟然意外地遇见了爸爸。于是皮诺曹凭借着勇敢机智,趁鲨鱼喘气时带着爸爸成功逃生。从此,他依靠自己的辛勤劳动养活年迈的父亲,帮助生病的仙女,终于成了一个有生命的好孩子。

这类作品情节虽不复杂,但曲折离奇,作品大多通过观光、冒险、猎奇等引人入胜的故事情节,把读者带进作者设定的情景之中,能让读者在紧张中得到奇遇、冒险的乐趣,并体验主人公喜怒哀乐的情绪起伏,从而收到了良好的艺术效果。

## 2. 反复性结构

相同或相似的情节在同一个作品里多次出现,这就是反复性结构。反复性结构在低幼童话中使用频率最高,如根据阿·托尔斯泰《大萝卜》改编的《拔萝卜》,拔萝卜,拔萝卜,老公公拔,老婆婆拉着老公公拔,小姑娘拉着老婆婆拔,之后又是小狗儿、小花猫、小耗子来拔,其中“嗨哟嗨哟拔啊拔”,就重复了六次。

反复性结构中最常见的是“三段式”。“三段式”作为一种结构模式在传统童话中经常被使用,如传统童话《三只羊》,第一次小羊“的笃的笃”走上山,被大灰狼吓了回来;第二次中羊“踢托踢托”走上山,也被吓了回来;第三次大羊带着小羊、中羊一起“笛度笛度”走上山,把大灰狼撞下了山。如格林兄弟根据传统童话改编的《白雪公主》,狠毒的王后三次乔装打扮到森林里去谋害白雪公主。安徒生的《小克劳斯和大克劳斯》,第一次小克劳斯用一张马皮换了两斗钱,大克劳斯也砍死了自己的马,用马皮去换钱,结果挨了一顿打;第二次小克劳斯用祖母的尸体换了一斗钱,大克劳斯也砍死了自己的祖母,拉着尸体去卖,差点掉了脑袋;第三次大克劳斯把小克劳斯装进大口袋,想把他沉到河里淹死,结果小克劳斯还是施巧计逃了出来,并且得到了一群牲口,大克劳斯见状也要效仿,小克劳斯只好把他装进口袋……

“请放进一块石头到里面去吧,不然我怕会沉不下去。”大克劳斯说。

“这个你放心,”小克劳斯回答说;但是他仍然装了一块大石头到袋子里去,用绳子把它系牢,接着他就把它一推:哗啦!大克劳斯就滚到河里去了,而且马上就沉到了水底。

现代童话创作中也常采用“三段式”。叶圣陶笔下的“稻草人”在一个晚上看到三件不同的伤心事。阮章竞的童话诗《金色的海



螺》中,少年三次入海,请求海神娘娘不要使他和海螺姑娘分开;海神娘娘给少年三个考验,一个比一个厉害。日本作家新美南吉《去年的树》讲的是鸟儿和树的友谊,鸟儿和树是好朋友,鸟儿经常唱歌给树听,冬天鸟儿去南方,说好明年春天再见。第二年春天,鸟儿回来了,树不见了,只留下一个树根,他问树根,树根说树已被砍倒拉到工厂去了。他飞到工厂,问大门,大门说树已被切成细条,做成火柴,运到村子里卖掉了。鸟儿又飞到村子里,在一盏油灯旁,坐着个小女孩,小女孩说:“火柴已经用光了。可是,火柴点燃的火,还在这个灯里亮着。”鸟儿睁大眼睛,盯着灯火,唱起了去年给树唱过的歌。这篇童话中鸟儿三次找树的过程是大同小异的,但不是简单的重复,而是一种递进,推动着情节向前发展,随着鸟儿一次又一次的寻找,鸟儿和树的真挚情谊也随之层层加深。

“反复是一种强调,它使某种凝定的模式更为牢固,更易于辨认;反复也是一种简化。当不同的人物重复某一相同或相近的行为时,故事便变得更为单纯;同时,反复也起着一种节奏上的调节作用。当同一作品由几个相同的情节构成时,作品便变得节奏清晰和富有韵律感。但反复也不是完全的重复,每一次反复中常常都加入新的内容。”<sup>①</sup>反复性结构形态也是和低幼儿的欣赏趣味相吻合的,哪怕是同一个故事,只要是他们喜欢的,他们还会不厌其烦地一次又一次地听,一次又一次地看。这时他们的欣赏并不是为了接收新的信息,而是为了在这个过程中反复体验故事的乐趣,满足节奏性的心理期待,得到更多的精神愉悦。

### 3. 冰糖葫芦结构

由一条主线贯穿起若干个事件,每个事件都有自身的完整性,连在一起,是一个有机的整体,单独分开,也能各自成章,这种结构

---

① 吴其南:《童话的诗学》,中国文联出版社2001年版,第87页。

称为“冰糖葫芦结构”。如林格伦的《小飞人三部曲》，由《住在屋顶上的卡尔松》、《小飞人又飞了》、《小飞人新奇遇记》三部组成，合在一起是一个完整的故事，表现的是小飞人卡尔松和小男孩小家伙一连串的恶作剧和轻喜剧，而每部又是相对独立、自成体系的。还有如米尔恩的《小熊温尼·菩》、罗琳的《哈利·波特》系列等，都用一两个主要人物的活动串起一连串故事情节，前后事件既环环相扣，又有其相对的独立性，类似于以同一人物作主人公的短篇故事集。这样，每一相对独立的篇章的人物不多，事件不很复杂，结构也比较单纯；而每一篇章的事件也可以各不相同，并且可以不断插入一些“跑龙套”式的人物，扩大作品的容量，达到简洁单纯和复杂多样的矛盾统一。

### 三、童话的表现长项

童话创作在表现方法上有自己的长项，这些长项都和童话的幻想性密切相关，是幻想性的具体表现。

#### 1. 拟人

拟人是童话创作中使用最为普遍的一种方法。

拟人有四个含义：一是以物拟人，即把物当人来写；二是以人拟物，即把人当物来写；三是以物拟物，把此类物当作彼类物写；四是以人拟人，把此类人当作彼类人写。这四个含义的拟人在童话中都使用得相当普遍，表现得十分充分。吴其南认为：“拟人就是自觉或不自觉地将人和动、植物的表象都打碎，从动、植物表象中抽取某些部分（较多的是外形和某些生物属性方面的特点），从人的表象中也抽取某些部分（常常是人的行为方式，人的社会属性如思想情感等），然后将它们综合在一起，组成一个新的、既包含了人的特点又包含了物的特点，或将人与物共有的某种特点突出出来

的新形象。”<sup>①</sup>他把拟人归入综合,认为拟人是最明显的综合。如前文提到过的,童话的人物形象有三种类型,一是具有超人的神奇能力,能造就超自然的奇迹的超人形象;二是赋予非人类的各种物体、现象以人的性格特征和思想感情的拟人形象;三是以人的本来面目出现于童话中的带有“异人”性质的常人形象。而这三种类型的形象都有拟人的性质,在一定意义上都可以认为是拟人形象。传统意义上的拟人形象自不用说,“以超自然面貌出现的人物形象也是一种拟人形象。通过赋予不是人的超自然物以人的思想、感情、思维行动方式,作品表现的实际是人、人的世界”。“童话中的国王、公主、巫婆等一类常态人物和超自然人物一样,也是一种拟人,即用古代的、处在特异状态中的人比拟今天的现实的人。他们和一般的拟人化形象一样也包含原来的事物和要比拟的事物这样两个侧面,并在两个侧面中找到相似点”。<sup>②</sup>超人形象是把超自然物或现象当作人来写,拟人形象是把自然物或现象当作人来写,常人形象是把具有“异人”性质的人当作常人写。前两类是以“物”拟“人”,后一类则是以“人”拟“人”。

当然,拟人中还是赋予物(最常见的是动植物)以人的性格特征和思想感情的拟人最为典型。采用这种拟人方法应该处理好“物性”和“人性”的关系。所谓“物性”,主要是指动植物、无生物等物的生活习性、生长状态、外形特征等;“人性”主要是指人的思想感情、思维方式等。一个拟人化的形象应该既有“物性”,又有“人性”,“物”中有“人”,“人”中有“物”,是“物性”和“人性”的和谐

---

① 吴其南:《童话的诗学》,中国文联出版社 2001 年版,第 121—122 页。

② 吴其南:《童话的诗学》,中国文联出版社 2001 年版,第 40、47—48 页。

统一。

“拟人童话形象具有独特风格:他们是人,又非人;是物也非物。这种艺术形象濒于‘真与不真之间’,‘似与不似之间’的美学原则,人们在欣赏玩味之时,依稀感到其中蕴含着更丰富的内涵,更隽永的韵味,因而发人联想,促人深思,引起人们的美感。”<sup>①</sup>如罗大里的《洋葱头历险记》写的是洋葱头一家、穷老头南瓜、收买烂东西的大豆、当女仆的小草莓、葡萄皮匠、音乐教授梨梨等穷人,与柠檬王、番茄骑士、樱桃女伯爵、桔子男爵,以及围着富人们打转的豌豆律师、胡萝卜侦探等斗争的故事。这里面的形象既是人,又是蔬菜和水果这类“物”的形象,“人性”和“物性”得到了很好的结合。作者让富人们都变成价格昂贵的食物,而穷人则变成价格低廉的食物。草莓常和高档水果摆在一起,由于价格不贵,且形体软弱,于是草莓成了富人家里的小女仆。葡萄虽是水果,但它随处可种,藤条粗糙,于是成了手皮粗糙的皮匠。萝卜和豌豆也是蔬菜,但穷人中也有投靠富人成为帮凶的,而萝卜的形状很像大棒,豌豆的外表圆滑,所以这两位成了欺压穷人的侦探和见风使舵的律师。在故事发展中,这些形象不但表现出人的特性,又显示了蔬菜和水果的特性:番茄总管一照镜子,就看见自己的脸——“红红的,像个铜盆,上面长着一对小斗鸡眼,一张嘴像补满补丁的缝儿”。这既是童话中的人物,又是大家都熟悉的番茄。又如洋葱头,他一受到欺压,如被番茄骑士抓住了头发,就会溢出一种气味强烈的液体,使对方的眼泪“活像一道喷泉那样滚出来”。这个形象又恰如其分地融进了洋葱头的特性,是“人性”和“物性”的巧妙结合。但其内涵又比纯粹写人、写物丰富得多,达到了“1+1>2”的效果。

---

① 张美妮:《谈谈童话广播剧的童话属性》,见《张美妮儿童文学论集》,重庆出版社2001年版,第19页。

在创作中,只有处理好“人性”和“物性”的关系,童话形象才会有“真实感”,才会使人信服,才能感动人。在处理“人性”和“物性”的关系时,常见的有两种毛病:一是没有“物性”,虽然写的是小猫、小狗,如换成小熊、小猴也一样,或者干脆换成小明、小亮也无所谓,这里的“物”只是标签而已,并没有什么个性特点;二是“物性”不当,物也是有约定俗成的认同点的,如狼是凶狠的,狐狸是狡猾的,兔子是胆小的,小羊是温顺的……如果你无缘无故地写一只会吃人的羊,那人家就不会相信,自然也就不会产生什么艺术效果。有一篇写猪的童话,作者为了强调猪的优点,让猪自我介绍说:“我是六畜之首,浑身是宝。”这倒还不错,问题出在最后,猪说:“为了四化,我要多吃快长,以便人们早日杀了吃肉。”如果这真是一只猪,那么任何一只猪都不可能有了自己被人吃的愿望的,这就违背了“物性”。樊庆荣说:“如果你一定要请小猫小狗等动物来担任你童话作品中的主人公,就请注意:这个主人公既要有作为人的一般属性和个性特点,又要具备动物的一般属性和某种动物的特殊属性。实际上,这个主人公应该是动物性和人性的巧妙结合体。这样,读者才会感到你的作品亲切自然,真实生动。不然,又何必多此一举,硬要把某种动物拉来使其处于尴尬地位呢!”<sup>①</sup>

但总的说来,“物性”是为塑造童话形象服务的。一个具体的自然物,它有多种特征,我们在选它作为童话形象时,不可能也不必要描绘它的全部特征,而往往是选择部分舍弃其他。如若描绘了它的全部特征,那就是纯粹的“物”,而不是拟人童话形象了。“稻草人”是农人制作的,骨架是竹子,肌肉是稻草,他站在田野里,没有手指的手拿着一把破扇子,身体像木头一样,一动也不能动。

---

① 樊庆荣:《功在艺术构思》,见《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版,第125页。

叶圣陶在创作“稻草人”时就突出了这一特征,强调它有脚不能走、有口不能喊、有一颗善良的心却不能救人脱离苦难的特性。而美国作家鲍姆《绿野仙踪》中的那个“稻草人”却是能走会动的。当然,他能走会动是因为小女孩多萝茜拔掉了固定他的那根竹竿。在这篇童话中,作家强调的是“稻草人”没有脑子的特征,“我是用稻草填塞的,所以,我没有脑子”。作家正是着眼于这一点,演绎出一幕幕由于没有脑子而造成的悲喜剧。同是“稻草人”,前者只有思想,不能行动,强调的是“稻草人”不能行动的“物性”;后者只会行动,没有思想,着意描写的是“稻草人”没有思想的“物性”。而两者对于“物性”的取舍处理,是完全与两个童话形象的性格特点相吻合的。

作为一种修辞手法,拟人在其他文体中也会经常用到,但任何一种文体都不会像童话这样普遍运用,在童话中,几乎篇篇有拟人,其中的主要人物几乎都是拟人形象。

葛翠林的《野葡萄》说的是一个叫白鹅女的孤女,被狠毒的姑娘弄瞎双眼抛弃在河边。她想起妈妈对她说过话,山中有一种野葡萄,吃了能重见光明,于是就骑着小白鹅去寻找。一路上历尽艰辛,屡经磨难,终于在山上采到了野葡萄,恢复了光明。为了医治更多的瞎眼乡亲,她采了满满一篮带回家。在回家途中,山神石头老人要她留下过幸福生活,白鹅女执意不肯。她的勇敢和善良感动了山神,山神用一阵轻风送她下山。一路上,白鹅女把野葡萄分给瞎眼的人们,使他们重见光明。这篇童话里的石头老人是超人形象,他有神奇的魔力,吹一口气,能飞沙走石,把白鹅女吹到半空,一挥手,飘起一阵轻风,把白鹅女送到山下。这是某种超自然力的人格化。小白鹅是拟人形象,在它身上有“物性”,如鹅的形状,会游水等;也有“人性”,虽然它不会讲话,但有人的思想,懂感情,可以说是把物当作人来写,也可以说是把人当作物来写。当

然,若细究起来,小白鹅身上还有着超人的性质。作品中的白鹅女和嫦娥是作为常人形象出现的,但白鹅女能骑在小白鹅背上逆流而行的行为举动,以及跌下山涧、深谷却没有死的情状,又是正常人所没有的,具有一种超人的意志力;嫦娥“从河边抓起一把沙子,揉进了白鹅女的眼睛里”的那种狠毒也是罕为人见的。因此,这两个“常人”里又有着“异人”的性质。

在童话作品里也有像写实性文学里那样真实的常人形象,但多数情况不是作为主人公,而是作为陪衬人物或以背景的形式出现的。

因此,我们说,童话的主人公形象基本上是通过拟人的方法“生成”的。

## 2. 夸张

夸张是对事物(意象)特征有意识的放大或缩小,这也是在童话创作中经常使用的一种方法。夸张一般要求:它的放大(或缩小)不是一点点,而是和原来的对象相差甚远,使人明显地感到这是一种修辞手法,而不是原来的事物。如古典小说描写人物外形,常有“身高八尺”之说,虽然从今人看来,身高八尺是不可能的,但这不是夸张,一则是古代的“尺”和现代的“尺”不是同一量度;二则是和生活中身材高大的人相差并不多。李白的著名诗句“白发三千丈”、“燕山雪花大如席”才是夸张。

夸张这种修辞手法在其他文体中也经常用到,但在童话创作中,它有更广泛的内涵。

在其他文体中,它明显地给人一种“假”的感觉,人们一看就知道这是一种为了强调、突出某种意象而使用的修辞手法。而在童话氛围中,虽然使用夸张的手法后也和原来对象相去甚远,但却给人以“真”的感觉,它是“认真”地来营造所夸张的对象的,给人以确有其事的感觉。如在一篇写实性作品中,说“姑娘和拇指一般高”,

一看便知这是修辞,无非是为了强调这姑娘特别小巧。而安徒生笔下那个“拇指姑娘”却是“认真”地显现在我们的面前:一颗大麦粒,种在花盆里,开出一朵花,花里爆出一个人,她没有人的大拇指的一半长,所以叫拇指姑娘,她的摇篮是一个胡桃壳,垫子和被单是花瓣。白天她在一个郁金香花瓣做的盘子上划水,用两根白马尾作为桨,从盘子的这一边划到那一边。她被一只癞蛤蟆劫走做儿媳,几条小鱼救了她,她坐在叶子上漂啊漂啊,漂到外国,被金龟子劫持到树上……她以花蜜作食物,以露珠当饮料,燕子又带她到一个温暖的国度,最后和花中的安琪儿——王子结了婚。在童话氛围中,这个夸张的形象是“真”的,是煞有介事的,如果仅仅把它作为一种修辞手法来看,那就失去了这个形象的全部意义。

正因为这样,在写实性文体中,虽然夸张后的形象和原来的形象相去甚远,但不会把放大(或缩小)后的形象凝定下来,不至引起变形。如“白发三千丈”,只是极言白发之长(实际上是形容愁绪之多),并不构成一个事实上的视觉形象。而在童话中表现“白发三千丈”,很可能会描写一个人拖着长长的白发,并设计出把白发当作拔河绳、钓鱼线等情节,从而引起视觉上的变形。《胡萝卜先生的胡子》(王一梅)就是这样:胡萝卜先生的胡子长得很快,一天,他漏刮了一根胡子,就吃着果酱面包上街了,胡子也吃着果酱,长得就更疯了,他走到哪里,胡子就长到哪里,风吹着胡子飘在他身后。小男孩正在为他的风筝线太短发愁,看见了,剪一段当风筝线;鸟太太看见了,拉一段系在两棵树之间,给小鸟晾尿布;有的用来编网兜;有的用来缝衣服;有的用来扎小辫……这就是童话对“胡子三千丈”的夸张表现,这三千丈的“胡子”是确确实实地演示着的,好像是真真切切地存在的,它在读者的视觉中得到了“定型”。

童话夸张的特殊之处还在于它不像写实性文学那样只是局部夸张,而是从内容到形式的全方位夸张,它可以出现在童话的所有



构成因素之中。如《吹牛大王历险记》的故事,几乎每篇都出现了夸张的手法,摘录几段于下:

一天早晨,我走到窗前,发现池塘上有一群野鸭子。

我一把抓起枪,撒开腿就往外跑。……

好不容易跑到池塘边了,我瞄准了一只顶肥的野鸭子,刚想开枪——哎呀,老天爷!我发现枪里没有打火石。没有打火石,就没法放枪。

我伤心地撂下枪,埋怨自己的运气不好。但这时,我突然有了一个好主意。

我使出全身力气在自己的右眼打了一拳。当然,从眼里就冒出许多火星儿,马上火药点着了。

是的!火药点着了,枪也响了,我这一枪打死了十只顶好的野鸭子。

“眼冒金星”不过是一种比喻的说法,而作者以此为真,并在此基础上极度夸张,居然让眼睛里冒出的火星点着了猎枪的火药。

有一次,一辆列车停在一个车站上,我正想上车,而且已经走进车厢。这时,一个大概喝醉的或者说生性悲观的站长想叫我出来,他说,我应该乘坐另一节装运黑人的车厢,也就是在那儿当仆人的非洲黑人的车厢。他说个不停,最后竟粗野起来。我忍不住举起右手,想给他一个德国耳光尝尝。正当这时汽笛响了,火车飞驰出站。速度快到我的手臂下来时,我们已前进了二英里路,到了前方的一个车站上。而我这一巴掌竟打在那个站的站长脸上……

我们说“车速如飞”,只觉得它快,至于快到何种程度,是模糊的,看了这个叙述,就清楚了:扬起一个巴掌,本想打站台上的站长的,可落下时竟打到了下一站的人的脸上。真是极尽夸张之能事。

童话中也有不作具体描绘的夸张,如《哭鼻子比赛》(郑渊洁),鳄

鱼组织了一次别开生面的哭鼻子比赛,获胜者奖金牌,一批孩子争相参加。比赛之时,哭声震天,即使乘飞机在两万米的高空,也能听见;泪流成河,甚至大海的水位也上涨了很多。但其中没有具体描写乘飞机的人怎么听见哭声、怎么惊讶,海水怎么上涨、淹没房子等。

夸张在童话创作中运用的广泛程度及特有的表现形态,是和儿童的认知特点相吻合的,“儿童生活经验较少,理解力较差,他们对周围世界的知觉常常停留在事物的最表面,只注意那些最突出的特征,并常常不自觉地将这些特征放大,所以,他们知觉中表象的变异程度相对于成人一般要大些。一些在成人那里已被视为变形的形象在他们那里可能仍被视为常态形象。推而广之,他们视为变形的形象,变异的程度就要更大些。这也正是童话和其他儿童文学作品中变形形象特别多、夸张幅度特别大的重要原因”<sup>①</sup>。夸张在童话创作中具有特殊的意义,“极度的、强烈的夸张,能造就浓烈的童话气氛,同时也使幻化的意境和形象的某些特征更加鲜明突出,从而造成童话韵味深长的美感、趣味性和幽默感。缺少夸张,童话就会失去迷人的光彩”<sup>②</sup>。

当然,夸张也不能“胡扯”,“童话的夸张也要立足于现实的基础,不能违背自然和社会生活的事理逻辑”<sup>③</sup>。在《时代广场的蟋蟀》(美国,乔治·塞尔登)中,蟋蟀柴斯特能演奏美妙动听的音乐,他的独奏音乐会轰动了整个纽约时代广场,吸引了成千上万名听众,这是异想天开的夸张。然而这种夸张不是凭空而来的,而是有

---

① 吴其南:《童话的诗学》,中国文联出版社2001年版,第137页。

② 张美妮:《谈谈童话广播剧的童话属性》,见《张美妮儿童文学论集》,重庆出版社2001年版,第24页。

③ 张美妮:《谈谈童话广播剧的童话属性》,见《张美妮儿童文学论集》,重庆出版社2001年版,第24页。

其现实依据的,因为演奏的时间是八月下旬,正是全世界蟋蟀都在歌唱的季节,柴斯特也和所有的蟋蟀一样,他的音乐是从翅膀里漫出来的,他只要调整自己的翅膀,使之上下倾斜,就能使音调有高有低。后来,他又从收音机里“严肃认真地学习人类的音乐”,不断地练习,然后演奏新的乐曲。这些夸张既大胆奇异,又严谨逼真,所以具有独特的艺术魅力。

### 3. 象征

象征是利用象征对象与被象征对象之间的某种类似或联系,使被象征对象的特点得到强烈、集中而又含蓄、形象的表现的方法。象征就具体形象而言,有一些是以“实”象征“虚”,就是借助某种具体事物的形象来表现某种抽象的概念、思想或情感。如将劳动人民勤劳朴实的品质具象为神奇的马兰花(任德耀《马兰花》),将不劳而获的思想具象为宝葫芦(张天翼《宝葫芦的秘密》),将祈求返老还童的愿望具象为魔石(苏联,盖达尔《一块烫石头》),将幸福具象为青鸟(比利时,梅特林克《青鸟》),将诚挚的友谊具象为一只小鸟寻找去年的树(日本,新美南吉《去年的树》)等。而就童话的整体特征而言,是以“虚”象征“实”,就是用虚拟的故事来表现社会现实。当然,这里的“虚”、“实”和前面的“虚”“实”不是同一概念。童话是一种虚拟性、假定性文体,用童话中的人物形象、故事情节等来表现现实生活中客观存在的人和事,就是以“虚拟”象征“现实”。如用“没有风的扇子”象征社会上不学无术的人(孙幼军《没有风的扇子》),用“小猫钓鱼”象征生活中三心二意的孩子(金近《小猫钓鱼》),用小老鼠跺脚吓唬大象象征现实中不知天高地厚的人(斌清《爱跺脚的小老鼠》)等。

象征是童话把幻想和现实融合起来的重要方式,童话的象征应与想象性的童话叙述方式紧密结合,在以丰富多彩的幻想折射现实时自然地、巧妙地隐含其象征意义。如英国作家巴里的《彼

得·潘》，写的是一个叫彼得·潘的孩子每年将一批睡梦中的孩子带到“永无岛”，在那里经历冒险和游戏，过一段时间再把他们送回家。孩子换了一批又一批，有的已做了妈妈，而他却永远长不大。“永无岛”成了“保存童心的乐园”的代名词，彼得·潘也成为了“人类永恒的游戏精神”的象征。《老头子做事总不会错》（安徒生，作品见本章文后“附”）的故事看似荒唐，而里面却真真切切地蕴含着人生的哲理。老头子骑着一匹马进城，想把马卖掉，换些有用的东西。他看见一头母牛，心想母牛能产奶，就用马换了牛。在路上，老头子看见一个农夫赶着一只漂亮的羊，他想：羊可以在我们的沟边找到许多草吃，冬天可以跟我们一起待在屋子里，有一头羊想来总比有一头牛更实际吧。于是牛换成了羊。走着走着，他见有人夹着一只胖鹅，心想这是老太婆想要的东西，就用自己的羊换了他的鹅。后来鹅又换成了鸡，鸡又换成一袋烂苹果。故事的离奇之处还不止这些，让人更吃惊的是，回到家里，老太婆不但没有埋怨他，还说老头子做的事正合她的心意，说完，给了老头子一个响亮的吻。这个故事从表面看，是嘲笑这对夫妇的愚蠢。其实不然，它有着深刻的象征意义，那就是随遇而安，创造快乐，微笑着面对生活。我们不难发现，除了老头子自己高兴外，老太婆也感到高兴；而且老太婆很自然地说出了很多高兴的理由。这里的“自然”十分重要，因为这表明老两口的高兴确实是出于内心，而不是外加的。此外，还有重要的一点，老两口不是现在才发现并享受快乐的，在这以前，他们就知道如何快乐了。作品开头有这样的叙述：“不管他们的财产少得多么可怜，他们总觉得放弃件东西没有什么关系。”这样看来，这是他们一贯的生活态度，他们的行为和他们的想法是完全吻合的。更难能可贵的是，老两口的快乐是建立在互相关心、互相信任的基础上的。老头子在一系列的交换过程中，想到的是老太婆，都是为了让老太婆开心。在两个英国商人和他打赌，

说老头子回家“保管你的老婆会狠狠地揍你一顿”时,老头子很自信地说:“我将会得到一个吻,而不是一顿饱打。”“我的女人会说:老头子做的事儿总是对的。”在老头子出门前,老太婆有这样的交待:“今天镇上是集日,你骑着它去城里,把这匹马卖点钱回来,或交换一点什么好东西吧;你做的事总不会错的。快到集上去吧!”老头子回家,并且把所有交易都讲了后,老太婆不但没有责怪,而且事事称心,还给他一个响亮的吻。其实,这里的快乐已经超越了“实用”。说到底,快乐是自己的,不是别人的。如果别人觉得快乐,自己并不觉得快乐,那这种快乐有什么意义呢?人不是为别人活着的,只要自己感到舒适、开心,那么哪里还有什么世俗所谓的“吃亏”呢?他们以互信互爱作为生活的准则,这就是快乐的真谛所在。老头子和老太婆让人佩服的地方就在这里。这篇作品最富有象征意义的还在于两个英国商人“输”给他们的那一桶金币,说明老两口这种快乐是一种人生智慧的胜出,超越眼前的“实用”利益,终将得到生活的丰厚回报。怪不得那两个英国商人慨叹道:“虽然老是走下坡路,而却总是快乐。这件事本来就值钱。”这里的“走下坡路”含义是丰富的,包括身处逆境、生活贫困、吃亏受气等等,不管景况如何,“却总是快乐”,这是人生的至上境界,这是精神的至高层次,这就是最“值钱”的,快乐是金啊!

贴切的象征能使童话作品获得更高的审美价值。但是,如果机械地运用,简单地以童话的某些形象、情节去类推或臆测社会生活中的人物或形象,或理念先行,以童话的人物形象、故事情节类比演绎,就会使作品陷入概念化、图解式的误区。中国上个世纪80年代以前的创作童话大多存在这样的问题,童话的形式成了图释寓意教训的辅助手段,宛若苦药丸外面的糖衣。因此,童话的象征只有和幻想有机结合,与童话中人物性格、故事情节的发展水乳交融,才能产生巨大的艺术魅力。

附：

## 丑小鸭

安徒生

乡下真是非常美丽。这正是夏天！小麦是金黄的，燕麦是绿油油的。干草在绿色的牧场上堆成垛，鹳鸟用它又长又红的腿子在散着步，噜嗦地讲着埃及话。（注：因为据丹麦的民间传说，鹳鸟是从埃及飞来的。）这是它从妈妈那儿学到的一种语言。田野和牧场的周围有些大森林，森林里有些很深的池塘。的确，乡间是非常美丽的，太阳光正照着一幢老式的房子，它周围流着几条很深的小溪。从墙角那儿一直到水里，全盖满了牛蒡的大叶子。最大的叶子长得非常高，小孩子简直可以直着腰站在下面。像在最浓密的森林里一样，这儿也是很荒凉的。这儿有一只母鸭坐在窠里，她得把她的几个小鸭都孵出来。不过这时她已经累坏了。很少有客人来看她。别的鸭子都愿意在溪流里游来游去，而不愿意跑到牛蒡下面来和她聊天。

最后，那些鸭蛋一个接着一个地崩开了。“噼！噼！”蛋壳响起来。所有的蛋黄现在都变成了小动物。他们把小头都伸出来。

“嘎！嘎！”母鸭说。他们也就跟着嘎嘎地大声叫起来。他们在绿叶子下面向四周看。妈妈让他们尽量地东张西望，因为绿色对他们的眼睛是有好处的。

“这个世界真够大！”这些年轻的小家伙说。的确，比起他们在蛋壳里的时候，他们现在的天地真是大不相同了。

“你们以为这就是整个世界！”妈妈说。“这地方伸展到花园的另一边，一直伸展到牧师的田里去，才远呢！连我自己都没有去过！我想你们都在这儿吧？”她站起来。“没有，我还没有把你们都

生出来呢！这只顶大的蛋还躺着没有动静。它还得躺多久呢？我真是有些烦了。”于是她又坐下来。

“唔，情形怎样？”一只来拜访她的老母鸭问。

“这个蛋费的时间真久！坐着的母鸭说。“它老是不裂开。请你看看别的吧。他们真是一些最逗人爱的小鸭儿！都像他们的爸爸——这个坏东西从来没有来看过我一次！”

“让我瞧瞧这个老是不裂开的蛋吧，”这位年老的客人说，“请相信我，这是一只吐绶鸡的蛋。有一次我也同样受过骗，你知道，那些小家伙不知道给了我多少麻烦和苦恼，因为他们都不敢下水。我简直没有办法叫他们在水里试一试。我说好说歹，一点用也没有！——让我来瞧瞧这只蛋吧。哎呀！这是一只吐绶鸡的蛋！让他躺着吧，你尽管叫别的孩子去游泳好了。”

“我还是在它上面多坐一会儿吧，”鸭妈妈说，“我已经坐了这么久，就是再坐它一个星期也没有关系。”

“那么就请便吧。”老鸭子说。于是她就告辞了。

最后这只大蛋裂开了。“噼！噼！”新生的这个小家伙叫着向外面爬。他是又大又丑。鸭妈妈把他瞧了一眼。“这个小鸭子大得怕人，”她说，“别的没有一个像他；但是他一点也不像小吐绶鸡！好吧，我们马上就来试试看吧。他得到水里去，我踢也要把他踢下水去。”

第二天的天气是又晴和，又美丽。太阳照在绿牛蒡上。鸭妈妈带着她所有的孩子走到溪边来。扑通！她跳进水里去了。“呱！呱！”她叫着，于是小鸭子就一个接着一个跳下去。水淹到他们头上，但是他们马上又冒出来了，游得非常漂亮。他们的小腿很灵活地划着。他们全都在水里，连那个丑陋的灰色小家伙也跟他们在一起游。

“唔，他不是一只吐绶鸡，”她说，“你看他的腿划得多灵活，他

浮得多么稳！他是我亲生的孩子！如果你把他仔细看一看，他还算长得蛮漂亮呢。嘎！嘎！跟我一块儿来吧，我把你们带到广大的世界上去，把那个养鸭场介绍给你们看看。不过，你们得紧贴着我，免得别人踩着你们。你们还得当心猫儿呢！

这样，他们就到养鸭场里来了。场里响起了一阵可怕的喧闹声，因为有两个家族正在争夺一个鳊鱼头，而结果猫儿却把它抢走了。

“你们瞧，世界就是这个样子！”鸭妈妈说。她的嘴流了一点涎水，因为她也想吃那个鳊鱼头。“现在使用你们的腿吧！”她说。“你们拿出精神来。你们如果看到那儿的一个老母鸭，你们就得把头低下来，因为她是这儿最有声望的人物。她有西班牙的血统——因为她长得非常胖。你们看，她的腿上有一块红布条。这是一件非常出色的东西，也是一个鸭子可能得到的最大光荣：它的意义很大，说明人们不愿意失去她，动物和人统统都得认识她。打起精神来吧——不要把腿子缩进去。一个有很好教养的鸭子总是把腿摆开的，像爸爸和妈妈一样。好吧，低下头来，说：‘嘎’呀！”

他们这样做了。别的鸭子站在旁边看着，同时用相当大的声音说：

“瞧！现在又来了一批找东西吃的客人，好像我们的人数还不够多似的！呸！瞧那只小鸭的一副丑相！我们真看不惯！”

于是马上有一只鸭子飞过去，在他的脖颈上啄了一下。

“请你们不要管他吧，”妈妈说，“他并不伤害谁呀！”

“对，不过他长得太大、太特别了，”啄过他的那只鸭子说，“因此他必须挨打！”

“那个母鸭的孩子都很漂亮，”腿上有一条红布的那个母鸭说，“他们都很漂亮，只有一只是例外。这真是可惜。我希望能把他再孵一次。”



“那可不能,太太,”鸭妈妈回答说,“他不好看,但是他的脾气非常好。他游起水来也不比别人差——我还可以说,游得比别人好呢。我想他会慢慢长得漂亮的,或者到适当的时候,他也可能缩小一点。他在蛋里躺得太久了,因此他的模样有点不太自然。”她说着,同时在他的脖颈上啄了一下,把他的羽毛理了一理。“此外,他还是一只公鸭呢,”她说,“所以关系也不太大。我想他的身体很结实,将来总会自己找到出路的。”

“别的小鸭倒很可爱,”老母鸭说,“你在这儿不要客气。如果你找到鳝鱼头,请把它送给我好了。”

他们现在在这儿,就像在自己家里一样。

不过最后从蛋壳里爬出来的那只小鸭太丑了,到处挨打,被排挤,被讥笑,不仅在鸭群中是这样,连在鸡群中也是这样。

“他真是又粗又大!”大家都说。有一只雄吐绶鸡生下来脚上就有距,因此他自以为是一个皇帝。他把自己吹得像一条鼓满了风的帆船,来势汹汹地向他走来,瞪着一双大眼睛,脸上涨得通红。这只可怜的小鸭不知道站在什么地方,或者走到什么地方去好。他觉得非常悲哀,因为自己长得那么丑陋,而且成了全体鸡鸭的一个嘲笑对象。

这是头一天的情形。后来一天比一天糟。大家都要赶走这只可怜的小鸭;连他自己的兄弟姊妹也对他生气起来。他们老是说:“你这个丑妖怪,希望猫儿把你抓去才好!”于是妈妈也说起来:“我希望你走远些!”鸭儿们啄他,小鸡打他,喂鸡鸭的那个女佣人用脚来踢他。

于是他飞过篱笆逃走了;灌木林里的小鸟一见到他,就惊慌地向空中飞去。“这是因为我太丑了!”小鸭想。于是他闭起眼睛,继续往前跑。他一口气跑到一块住着野鸭的沼泽地里。他在这儿躺了一整夜,因为他太累了,太丧气了。

天亮的时候,野鸭都飞起来了。他们瞧了瞧这位新来的朋友。

“你是谁呀?”他们问。小鸭一下转向这边,一下转向那边,尽量对大家恭恭敬敬地行礼。

“你真是丑得厉害,”野鸭们说,“不过只要你不跟我们族里任何鸭子结婚,对我们倒也没有什么大的关系。”可怜的小东西!他根本没有想到什么结婚;他只希望人家准许他躺在芦苇里,喝点沼泽的水就足够了。

他在那儿躺了两个整天。后来有两只雁——严格地讲,应该说是两只公雁,因为他们是两个男的——飞来了。他们从妈妈的蛋壳里爬出来还没有多久,因此非常顽皮。

“听着,朋友,”他们说,“你丑得可爱,连我(注:这儿的“我”(jeg)是单数,跟前面的“他们说”不一致,但原文如此。)都禁不住要喜欢你了。你做一只候鸟,跟我们一块儿飞走好吗?另外有一块沼泽地离这儿很近,那里有好几只活泼可爱的雁儿。她们都是小姐,都会说:‘嘎!你是那么丑,可以在她们那儿碰碰你的运气!’”

“噼!啪!”天空中发出一阵响声。这两只公雁落到芦苇里,死了,把水染得鲜红。“噼!啪!”又是一阵响声。整群的雁儿都从芦苇里飞起来,于是又是一阵枪声响起来了。原来有人在大规模地打猎。猎人都埋伏在这沼泽地的周围,有几个人甚至坐在伸到芦苇上空的树枝上。蓝色的烟雾像云块似地笼罩着这些黑树,慢慢地在水面上向远方漂去。这时,猎狗都扑通扑通地在泥汊里跑过来,灯芯草和芦苇向两边倒去。这对于可怜的小鸭说来真是可怕的事情!他把头掉过来,藏在翅膀里。不过,正在这时候,一只骇人的大猎狗紧紧地站在小鸭的身边。它的舌头从嘴里伸出很长,眼睛发出丑恶和可怕的光。它把鼻子顶到这小鸭的身上,露出了尖牙齿,可是——扑通!扑通!——它跑开了,没有把他抓走。

“啊,谢谢老天爷!”小鸭叹了一口气,“我丑得连猎狗也不要咬

我了！”

他安静地躺下来。枪声还在芦苇里响着，枪弹一发接着一发地射出来。

天快要暗的时候，四周才静下来。可是这只可怜的小鸭还不敢站起来。他等了好几个钟头，才敢向四周望一眼，于是他急忙跑出这块沼泽地，拼命地跑，向田野上跑，向牧场上跑。这时吹起一阵狂风，他跑起来非常困难。

到天黑的时候，他来到一个简陋的农家小屋。它是那么残破，甚至不知道应该向哪一边倒才好——因此它也就没有倒。狂风在小鸭身边号叫得非常厉害，他只好面对着风坐下来。风越吹越凶。于是他看到那门上的铰链有一个已经松了，门也歪了，他可以从空隙钻进屋子里去，他便钻进去了。

屋子里有一个老太婆和她的猫儿，还有一只母鸡住在一起。她把这只猫儿叫“小儿子”。他能把背拱得很高，发出咪咪的叫声来；他的身上还能迸出火花，不过要他这样做，你就得倒摸他的毛。母鸡的腿又短又小，因此她叫“短腿鸡儿”。她生下的蛋很好，所以老太婆把她爱得像自己的亲生孩子一样。

第二天早晨，人们马上注意到了这只来历不明的小鸭。那只猫儿开始咪咪地叫，那只母鸡也咯咯地喊起来。

“这是怎么回事儿？”老太婆说，同时朝四周看。不过她的眼睛有点花，所以她以为小鸭是一只肥鸭，走错了路，才跑到这儿来了。“这真是少有的运气！”她说，“现在我可以有鸭蛋了。我只希望它不是一只公鸭才好！我们得弄个清楚！”

这样，小鸭就在这里受了三个星期的考验，可是他什么蛋也没有生下来。那只猫儿是这家的绅士，那只母鸡是这家的太太，所以他们一开口就说：“我们和这世界！”因为他们以为他们就是半个世界，而且还是最好的那一半呢。小鸭觉得自己可以有不同的看法，

但是他的这种态度，母鸡却忍受不了。

“你能够生蛋吗？”她问。

“不能！”

“那么就请你不要发表意见。”

于是雄猫说：“你能拱起背，发出咪咪的叫声和迸出火花吗？”

“不能！”

“那么，当有理智的人在讲话的时候，你就没有发表意见的必要！”

小鸭坐在一个墙角里，心情非常不好。这时他想起了新鲜空气和太阳光。他觉得有一种奇怪的渴望：他想到水里去游泳。最后他实在忍不住了，就不得不把心事对母鸡说出来。

“你在起什么念头？”母鸡问。“你没有事情可干，所以你才有这些怪想头。你只要生几个蛋，或者咪咪地叫几声，那么你这些怪想头也就会没有了。”

“不过，在水里游泳是多么痛快呀！”小鸭说，“让水淹在你的头上，往水底一钻，那是多么痛快呀！”

“是的，那一定很痛快！”母鸡说，“你简直在发疯。你去问问猫儿吧——在我所认识的一切朋友当中，他是最聪明的——你去问问他喜欢不喜欢在水里游泳，或者钻进水里去。我先不讲我自己。你去问问你的主人——那个老太婆——吧，世界上再也没有比她更聪明的人了！你以为她想去游泳，让水淹在她的头顶上吗？”

“你们不了解我，”小鸭说。

“我们不了解你？那么请问谁了解你呢？你决不会比猫儿和女主人更聪明吧——我先不提我自己。孩子，你不要自以为了不起吧！你现在得到这些照顾，你应该感谢上帝。你现在到一个温暖的屋子里来，有了一些朋友，而且还可以向他们学习很多的东西，不是吗？不过你是一个废物，跟你在一起真不痛快。你可以相

信我,我对你说这些不好听的话,完全是为了帮助你呀。只有这样,你才知道谁是你的真正朋友!请你注意学习生蛋,或者咪咪地叫,或者迸出火花吧!”

“我想我还是走到广大的世界上去好。”小鸭说。

“好吧,你去吧!”母鸡说。

于是小鸭就走了。他一会儿在水上游,一会儿钻进水里去;不过,因为他的样子丑,所有的动物都瞧不起他。秋天到来了。树林里的叶子变成了黄色和棕色。风卷起它们,把它们带到空中飞舞,而空中是很冷的。云块沉重地载着冰雹和雪花,低低地悬着。乌鸦站在篱笆上,冻得只管叫:“呱!呱!”是的,你只要想想这情景,就会觉得冷了。这只可怜的小鸭的确没有一个舒服的时候。

一天晚上,当太阳正在美丽地落下去的时候,有一群漂亮的大鸟从灌木林里飞出来,小鸭从来没有看到过这样美丽的东西。他们白得发亮,颈项又长又柔软。这就是天鹅。他们发出一种奇异的叫声,展开美丽的长翅膀,从寒冷的地带飞向温暖的国度,飞向不结冰的湖上去。

他们飞得很高——那么高,丑小鸭不禁感到一种说不出的兴奋。他在水上像一个车轮似地不停地旋转着,同时,把自己的颈项高高地向他们伸着,发出一种响亮的怪叫声,连他自己也害怕起来。啊!他再也忘记不了这些美丽的鸟儿,这些幸福的鸟儿。当他看不见他们的时候,就沉入水底;但是当他再冒到水面上来的时候,却感到非常空虚。他不知道这些鸟儿的名字,也不知道他们要向什么地方飞去。不过他爱他们,好像他从来还没有爱过什么东西似的。他并不嫉妒他们。他怎能梦想有他们那样美丽呢?只要别的鸭儿准许他跟他们生活在一起,他就已经很满意了——可怜的丑东西。

冬天变得很冷,非常的冷!小鸭不得不在水上游来游去,免得

水面完全冻结成冰。不过他游动的这个小范围，一晚比一晚缩小。水冻得厉害，人们可以听到冰块碎裂声。小鸭只好用他的一双腿不停地游动，免得水完全被冰封闭。最后，他终于昏倒了，躺着动也不动，跟冰块结在一起。

大清早，有一个农民在这儿经过。他看到了这只小鸭，就走过去用木屐把冰块踏破，然后把他抱回来，送给他的女人。他这时才渐渐地恢复了知觉。

小孩子们都想要跟他玩，不过小鸭以为他们想要伤害他。他一害怕就跳到牛奶盘里去了，把牛奶溅得满屋子都是。女人惊叫起来，拍着双手。这么一来，小鸭就飞到黄油盆里去了，然后就飞进面粉桶里去了，最后才爬出来。这时他的样子才好看呢！女人尖声地叫起来，拿着火钳要打他。小孩们挤做一团，想抓住这小鸭。他们又是笑，又是叫！——幸好大门是开着的。他钻进灌木林中新下的雪里面去。他躺在那里，几乎像昏倒了一样。

要是只讲他在这严冬所受到的困苦和灾难，那么这个故事也就太悲惨了。当太阳又开始温暖地照着的时候，他正躺在沼泽地的芦苇里。百灵鸟唱起歌来了——这是一个美丽的春天。

忽然间他举起翅膀；翅膀拍起来比以前有力得多，马上就把他托起来飞走了。他不知不觉地已经飞进了一座大花园。这儿苹果树正开着花；紫丁香在散发着香气，它又长又绿的枝条垂到弯弯曲曲的溪流上。啊，这儿美丽极了，充满了春天的气息！三只美丽的白天鹅从树荫里一直游到他面前来。他们轻飘飘地浮在水上，羽毛发出飕飕的响声。小鸭认出这些美丽的动物，于是心里感到一种说不出的难过。

“我要飞向它们，飞向这些高贵的鸟儿！可是它们会把我弄死的，因为我是这样丑，居然敢接近它们。不过这没有什么关系！被它们杀死，要比被鸭子咬、被鸡群啄、被看管养鸡场的那个女佣人

踢和在冬天受苦好得多！于是他飞到水里，向这些美丽的天鹅游去；这些动物看到他，马上就竖起羽毛向他游来。“请你们弄死我吧！”这只可怜的动物说。他把头低低地垂到水上，只等待着死。但是在这清澈的水上看到了什么呢？他看到了自己的倒影。但那不再是一只粗笨的、深灰色的、又丑又令人讨厌的鸭子，而却是——一只天鹅！

只要你是一只天鹅蛋，就算你是生在养鸭场里也没有什么关系。

对于他过去所受的不幸和苦恼，他现在感到非常高兴。他现在清楚地认识到幸福和美正在向他招手。——许多大天鹅在他周围游泳，用嘴来亲他。

花园里来了几个小孩子。他们向水上抛来许多面包片和麦粒。最小的那个孩子喊道：

“你们看那只新天鹅！”别的孩子也兴高采烈地叫起来：“是的，又来了一只新的天鹅！”于是他们拍着手，跳起舞来，向他们的爸爸和妈妈跑去。他们抛了更多的面包和糕饼到水里，同时大家都说：“这新来的一只最美！那么年轻，那么好看！”那些老天鹅不禁在他面前低下头来。

他感到非常难为情。他把头藏到翅膀里面去，不知道怎么办才好。他感到太幸福了，但他一点也不骄傲，因为一颗好的心是永远不会骄傲的。他想起他曾经怎样被人迫害和讥笑过，而他现在却听到大家说他是美丽的鸟中最美丽的一只鸟儿。紫丁香在他面前把枝条垂到水里去。太阳照得很温暖，很愉快。他扇动翅膀，伸直细长的颈项，从内心里发出一个快乐的声音：

“当我还是一只丑小鸭的时候，我做梦也没有想到会有这么多的幸福！”

(1844年)

## 老头子做事总不会错

安徒生

现在我要对你说一个故事,那是我小时候听来的。从那时起,我每次一想到它就好像觉得它更可爱。故事也跟许多人一样,年纪越大,就越显得可爱。这真是太有意思了!

我想你一定到乡下去过吧?你一定看到过一个老农舍。屋顶是草编的,上面零乱地长了许多青苔和小植物。屋顶上有一个鸛鸟窠,因为我们没有鸛鸟是不行的。墙都有些倾斜,窗子也都很低,并且只有一扇窗子是可以开的。面包炉从墙上凸出来,像一个胖胖的小肚皮。有一棵接骨木树斜斜地靠着围篱。这儿有一棵疤痕累累的柳树,树下有一个小水池,池里有一只母鸭和一群小鸭。是的,还有一只看家犬。它对什么来人都要吠几声。

乡下就只有这么一个农舍,这里面住着一对年老的夫妇——一个庄稼人与他的妻子。不管他们的财产少得多么可怜,他们总觉得丢掉个把东西没有什么关系。比如他们的一匹马就可能放弃。它依靠路旁沟里的一些青草活着。老农人到城里去骑着它,他的邻居借它去用,偶然帮这对老夫妇做点活,作为回报!不过他们觉得最好还是把这匹马卖掉,或者用它交换些对他们更有用的东西。可是应该换些什么东西呢?

“老头子,你知道得最明白呀,”老太婆说,“今天镇上是集日,你骑着它去城里,把这匹马卖点钱回来,或交换一点什么好东西吧;你做的事总不会错的。快到集上去吧。”

于是她为他裹好围巾,因为她做这件事比他行;她把它打成一个双蝴蝶结,看起来非常漂亮。随后她用她的手掌心把他的帽子擦了几下,同时在他温暖的嘴上接了一个吻。这样,他就骑着这匹马走了。他要拿它去卖、或者把它换成一件什么东西。是的,老头儿明白他该怎样来办事情的。



太阳像火一样,天上见不到一块乌云。路上扬满了灰尘,因为有许多去赶集的人不是赶着车,就是骑着马,或者步行。太阳是火热的,路上没有一块地方可以找到荫凉处。

这时有一个人挪着步子,赶着一只母牛走来,这只母牛很漂亮,不比任何母牛差劲。

“它肯定能产出最好的奶!”农人想,“把马儿换一头牛吧——这一定很合算。”

“喂,牵牛的!”他说,“我们能不能在一起说几句?听我讲吧——我想一匹马比一头牛的价值大,但这点我倒不在乎。一头牛对于我更有用。你愿意跟我交换吗?”

“我当然愿意!”牵牛的人说。于是他们就交易了。

这桩生意就做成了。农人很想回家去,因为他所要做的事情已经做了。不过他既然计划去赶集,因此他就要去赶集,就是去看一下也好。因此他就牵着他的牛去了。

他迅速地向前走,牛也很快地向前走。不一会儿他们追上了一个赶羊的人。这是一只很漂亮的羊,很健壮,毛也好。

“我倒很想有这匹牲口,”农人想,“它能在我们的沟旁边找到许多草吃。冬天它能够跟我们一起待在屋子里。有一头羊可能比有一头牛更实际些吧。我们交换好吗?”

赶羊人当然是很高兴,因此这笔生意马上就成交了。于是农人就牵着他的一头羊在大路上接着往前走!

他在路上一个横栅栏边看到另一个人;这人腋下夹着一只大鹅!

“你夹着一个多么重的家伙!”农人说,“它的毛长得多,并且它又很肥!如果给它系上一根绳,放在我们的小池子里,那倒是挺好的呢。我的老婆可以采些菜头果皮给它吃。她说过不知多少次:‘我真希望有一只鹅!现在她能有一只了——它应该属于她才

是。你愿不愿交换？我把我的羊换你的鹅，并且我还要谢谢你。”

对方一点也不表示反对。因此他们就交换了；这个农人得到了一只鹅。

这时他已经走进了城。公路上的人越来越多，人和牲口走成一团。他们在路上紧贴着沟沿直走到栅栏那儿——收税人的马铃薯田里去了。这人有一只母鸡，她被系在田里，为的是怕人多把她吓害怕了，吓得她跑掉。这是一只短尾巴的鸡，她不停地眨着一只眼睛，看起来倒是很漂亮的。“咕！咕！”这鸡说。她说这话的时候，究竟心中在想什么，我不能告诉你。可是，这个农人一看见，心中就想：“这是我一生所看到的最好的鸡！咳，她甚至比我们牧师抱的那只母鸡还要好。我的天，我倒十分想有这只鸡哩！一只鸡总会找到一些麦粒，自己养活自己的。我想用这只鹅来换这只鸡，肯定不会错。”

“我们交换行吗？”他说。

“交换？”对方说，“唔，那也好！”

这样，他们就交换了。栅栏旁的那个收税人得到了鹅，这个农人得到了鸡。

他在上集的路上已经做了很多的生意了。天气很热，他也感到疲惫。他想吃点东西，喝一杯烧酒。他现在来到了一个酒店门口，他正想要进去，但店里一个伙计走出来了；他们恰巧在门口碰面。这伙计背着一满袋子的东西。

“你袋子里装的是什么？”农人问。

“烂苹果，”伙计说，“满满一袋子喂猪的烂苹果。”

“这堆东西可不少！我倒想我的老婆能见见这个世面呢。去年我们炭棚子旁的那棵老苹果树只结了一个苹果。我们把它贮藏起来；它待在碗柜一直待到裂开为止。‘那总算是一笔财产呀。’我的老婆说。现在她能看到一大堆财产了！是的，我希望她能

看到。”

“你想出什么价钱呢？”伙计问。

“价钱吗？我想用我的鸡来换你的烂苹果。”

因此他就拿出那只鸡来，换得了一袋子烂苹果。他走进酒店，一直到酒吧间里来。他把这袋子苹果在炉子旁边放着，一点也没有想到炉子里正烧着火。房间里有许多客人——贩马的，贩牲口的，还有两个英国人；他们很有钱，他们的腰包都是鼓得满满的。他们还打起赌来呢。至于这事的下文，你听吧。

咝——咝——咝！咝——咝——咝！炉子旁边发出什么声音呢？这是苹果开始被烤得发焦的声音？

“那是什么？”

唔，他们不久就知道了。他如何把一匹马换得了一头牛，以及随后连续的交换，一直到换得烂苹果为止的这整个故事，都由他亲口讲出来了。

“乖乖！你回到家里去时，保管你的老婆会狠狠地揍你一顿！那两个英国人说，“她肯定会跟你吵一架。”

“我将会得到一个吻，而不是一顿饱打，”农人说，“我的女人会说：老头子做的事儿总是对的。”

“我们打一个赌好吗？”他们说，“我们能用满桶的金币来赌博——100 镑对 112 镑！”

“一斗金币就够了，”农人回答说，“我只能拿出一斗苹果来打赌，可我能把我自己和我的老女人加进去——我想这加起来能算得上总数吧。”

“好极了！好极了！”他们说。于是赌注就这么定下来了。

店老板的车子出来了。那两个英国人坐上去，农人也上去，烂苹果也放上去了。不久他们来到了农人的屋子面前。

“晚安，老婆。”

“晚安，老头子。”

“我已经把东西交易回来了。”

“是的，你自己做的事你自己明白。”老太婆说。

于是她拥抱着他，把那袋东西和客人们都忘掉了。

“我把那匹马交换了一头母牛。”他说。

“感谢老天爷，我们有牛奶吃了，”老太婆说，“现在我们桌上可以有奶做的东西、黄油和干奶酪了！这真是一桩最好的交易了！”

“是的，但我把那头牛交换了一只羊。”

“啊，那更好！”老太婆说，“你真想得周到，我们给羊吃的草有的是。现在我们可以有羊奶，羊奶酪，羊毛袜子了！是的，还能有羊毛睡衣！一头母牛可出产不了这么多的东西！她的毛只能白白地落掉。你真是一个想得非常周到的丈夫！”

“但我又用羊换了一只鹅。”

“亲爱的老头子，那么我们今年的马丁节的时候可以真的有鹅肉吃了。你老是想种种办法来使我高兴。这真是一个美丽的想法！我们能把这鹅系住，让它到处走动，在马丁节以前它就能长肥了。”

“但我用这只鹅换了一只鸡。”丈夫说。

“一只鸡？这桩交易做得好！”太太说，“鸡会生蛋，蛋可以孵出小鸡，那么我们将要有一大群小鸡，将可以养一大院子的鸡了！啊，这正是我盼望的一件事情！”

“是的，但我已经把那只鸡换了一袋子烂苹果。”

“现在我非要给你一个吻不可，”老太婆说，“谢谢你，我的好丈夫！现在我正要告诉你一件事情。你知道，今天你离开之后，我就想，今晚要做一点好东西给你吃。我想最好是鸡蛋饼加点香菜。我有鸡蛋，但我没有香菜。因此我到学校老师那儿去——我知道他们种的有香菜。但老师的太太，那个宝贝婆娘，是一个吝啬的女

人。我请求她借给我一点。‘借！’她对我说，‘我们的菜园里什么也不长，一个烂苹果都不长。我甚至连一个苹果也没法借给你呢。’但现在我可以借给她十个，甚至一整袋子烂苹果呢。老头子，这真叫人好笑！’

她说完之后就在他的嘴上接了一个响亮的吻。

“我喜欢看这幅情景！”那两个英国人异口同声说，“虽然老是走下坡路，而却总是快乐。这件事本来就值钱。”

于是他们就付 112 镑金币给这个农人！因为他没有挨打，而是得到了吻。

是的，假如一个太太相信自己丈夫是世上最聪明的人，承认他所做的事总是对的，她肯定会得到好处。

请听着，就是这个故事，这是我在小时候听到的，现在你也听到它了，并且知道那个老头子做的事儿总是对的。

(1861 年)

## 第八章 小说创作

感情的熏染,其活力雄于智慧的辩解。

——[中]叶圣陶



## 第一节 儿童小说及特征

儿童小说是以儿童为主要读者对象,根据儿童的心理特征进行创作,并为他们理解和接受的小说。它既有“小说”的特点,又有“儿童”的特点。

儿童小说是小说的一类,小说的基本特征它都具备,小说的创作规律它也遵循,它同样以塑造人物形象为中心,通过完整故事情节和对环境的具体描绘,力求真实地反映社会生活,表达思想感情。

儿童小说和童话比,童话是真实的虚构,小说是虚构的真实。童话虽然要符合童话逻辑,要以客观现实为基础,适度的想象也要合情合理,但它的总体特征是虚构、虚拟、假定的,非生活本真的;小说虽然有虚构的成分,但重在真实,它要求以生活本真为参照,和客观现实相吻合,它所写之人是生活中可能存在之人,所写之事是现实中可能出现之事,有的还有“原型”或“雏形”。儿童小说和儿童生活故事比,生活故事以故事情节见长,讲究情节的连贯生动,小说则以人物形象取胜,追求形象的鲜明个性。生活故事中没有个性鲜明的人物形象,仍可能是好故事;小说中没有曲折生动的情节,仍可能是好小说;但是,作为一个生活故事如果没有完整的故事情节,就不是好故事;同样,作为一篇小说如果没有鲜明的人物形象,就不是好小说。

这些,是儿童小说和一般小说的共性,或称“小说性”。

儿童小说除了具有小说的共性,还有其鲜明的个性,这就是儿童小说的“儿童性”。它有儿童性,是因为儿童小说的读者对象是儿童,而且主要是中学生及小学高年级学生。因此,精确地说,儿童小说应称为“少年小说”。儿童小说的创作要受到少年儿童的心



理特点和接受特点的制约。

著名儿童文学家任大霖把儿童小说的特点概括为以下五点：

(1)在题材和主题的选择和提炼上，儿童小说既要真实、深刻地反映社会生活，又要注意积极、明朗、有寸分。

(2)在艺术构思上，儿童小说要“结构严谨，主线清楚，调子明快，情节曲折”。

(3)在人物形象的塑造上，儿童小说应当以少年儿童形象为主，以正面的或成长进步中的少年儿童形象为主；但也不应排斥成年人形象。

(4)在故事情节的安排上，儿童小说应当尽可能做到生动曲折，引人入胜。

(5)在语言的运用上，儿童小说应当特别注意语言的健康、明快、活泼、优美，并且尽可能做到口语化。<sup>①</sup>

虽然儿童小说在题材选择、主题把握、形象塑造、情节安排乃至艺术构思、语言运用、作品风格等方面都有自己的特点，但主要的特点还是表现在儿童情趣上，“充分地表现儿童情趣，应该是儿童小说和成人小说的根本区别”。<sup>②</sup>

喜剧性是表现儿童情趣的一个重要方面。喜剧性所独有的幽默、诙谐、滑稽等在儿童身上的体现，自然地构成了童趣。儿童小说中那些张扬儿童天性、释放游戏精神、塑造富有个性的儿童形象的作品，正是因其浓郁的喜剧特征而产生的儿童情趣使少年儿童爱不释手。林格伦的《淘气包艾米尔》，诺索夫的《萨夏》、《马列耶

---

① 任大霖：《儿童小说创作论》，少年儿童出版社 1990 年版，第 4—11 页。

② 方卫平、王昆建主编：《儿童文学教程》，高等教育出版社 2004 年版，第 158—159 页。

夫在学校和家里》，黑柳彻子的《窗边的小豆豆》，杨红樱的《淘气包马小跳》系列等都是这类儿童小说的代表。在这些作品中，小主人公都是特定年龄阶段的儿童，他们都带着儿童特有的天真幼稚、活泼好动、淘气顽皮等特点。如《萨夏》（作品见本章文后“附”）中的萨夏，他很想有一支小手枪，就向妈妈要，妈妈知道他会闯祸，就不给买，于是他就恳求两个姐姐：

“好姐姐，给我买一支小手枪吧！我真想要一支。你们买给我，我就永远听你们的话。”

“萨夏，你这个人真调皮！”玛丽娜说。“要我们的时候，你就讨好我们，只管喊好姐姐、好姐姐的；妈妈一出去，可就拿你没法儿了。”

“不，好办！你们看好了，我一定不吵不闹。”

“好吧，”依拉说，“我和玛丽娜考虑一下。要是你答应不吵闹，那我们可以买。”

“答应，答应！只要你们肯买，我统统答应。”

第二天玛丽娜和依拉送了他一支手枪和一盒火药纸。手枪崭新锃亮，火药纸很多很多：不是五十张就是一百张。哪怕你打一整天也打不光。萨夏高兴得满屋子乱跳，把手枪紧贴在胸口，又吻吻它说：

“我的小心肝，我的好手枪！我是多么爱你呀！”

接着他在枪把上胡乱划上自己的名字，就开始射击。一下子发出了火药气味，半个钟头以后，屋子里蓝烟弥漫。

“够了，你不要再打了，”依拉终于说，“你打一枪我就要抖一下。”

“胆小鬼！”萨夏回答，“女孩子个个都是胆小鬼！”

这个萨夏，他在不得已的情况下恳求两个姐姐，好话说尽，百

依百顺,装出一副要痛改前非的样子,最终还是达到了自己的目的。而一旦如愿以偿,他依然还是那一个“萨夏”,把自己所有的承诺忘得一干二净不说,还吓唬给他买小手枪的两个姐姐,还说她们是“胆小鬼”。有趣的还不止这些,他的两个姐姐不是不了解萨夏的脾性,实际上,她们也是从心底里喜欢萨夏,或者确切一点说,她们也是童心未脱,从心底里认同了萨夏所表现的童趣。在这个喜剧性场面里,我们所看到的是他们姐弟几个上演的“童趣三人唱”。

《捣蛋鬼日记》(意大利,万巴)写的是一个九岁男孩加尼诺的“捣蛋事迹”,其中有他“创作”的这样两出闹剧:

昨天晚上,当安勃罗基奥回到他的写字桌边时,出现了一件令人惊讶的事。他反复检查了眼镜并且确信每个零件都没有毛病后,往镜片上哈了几口气,用土耳其麻布手帕仔细擦着镜片,然后把眼镜架在鼻梁上。突然他发出了一声尖叫:“唉呀,我的上帝!唉呀,我的上帝!什么鬼缠住我了?我什么也看不清了……啊呀!我知道了……这全是昨天吓的!我看我的病是很重了……我真可怜!我完了……”

他跑到马拉利那儿,非常沮丧地要求马拉利同意他马上离开办公室到药店去,因为他感到自己快站不住了,肯定是生了什么严重的病。

这是我开玩笑的后果之一,另一个后果更稀奇更复杂。

今天上午,威纳齐奥先生躺在安乐椅上要看他订的《晚报》,这张报纸来晚了。当他戴上眼镜后就叫了起来:“啊呀!我的眼睛看不清了……啊呀!我的视力模糊了……我头晕……喂!来人!请马上把医生叫来……快去把公证人也叫来,我要口述遗嘱……”

这时家里乱成一团。马拉利跑到叔叔的身边,把小喇叭筒放在他的耳朵上,对他说:“不要紧,叔叔……我在这里,不要害怕!这里有我呢……不要害怕,这是一时的发晕……”

但是威纳齐奥闭上了眼睛,他颤抖着,而且越抖越厉害。

医生来了,他诊断说,病人已没救了。

而这一切,都是因为捣蛋鬼加尼诺偷偷地调换了他们两人的眼镜。后来,他发现这场戏演得过火了,就又悄悄地把他们的眼镜换了回去,以为这样一切就会平息。这里的喜剧效果是明显的,并且,这种闹剧只有儿童才会导演,或者说由他们导演才更有趣味。实际上,捣蛋鬼(淘气包、调皮蛋)形象永远是儿童心中的偶像,因为他(她)张扬了儿童的游戏精神,释放着儿童好动好奇的天性,乐在其中,趣在其中,能得到他们由衷的认同。

惊奇感也是构成儿童情趣的重要因素之一。儿童天性好奇,富于幻想,具有爱好冒险、向往奇遇、喜欢刺激等心理特点。因此儿童小说中以惊险猎奇见长的惊险小说、科幻小说极易引起他们的欣赏兴趣。马克·吐温的《汤姆·索亚历险记》,《哈克贝利·费恩历险记》,史蒂文森的《宝岛》,林格伦的《大侦探小卡莱》,郑文光的《从地球到火星》等就是这类作品。如《汤姆·索亚历险记》第九章写汤姆和哈克贝利·费恩到坟地探险:

这是一个西部的老式的坟地,坐落在离村子大约一英里的半山上。坟地周围有一道歪歪斜斜的木板栅栏,有些地方往里倒,有的地方往外斜,总之,没有一个地方是笔直的。整片墓地杂草丛生,所有的旧坟都塌陷下去,坟上连一块墓碑都没有。圆顶的、虫蛀的木牌子无依无靠,歪歪倒倒地插在坟墓上。这些牌子上曾经写有“纪念某某”之类的字样,即使现在有亮光,大多数已无法再辨认出来。

一阵微风吹过树林,发出萧瑟声响,汤姆担心这可能是死鬼们在抱怨有人来打搅了他们。两个孩子很少说话,就是说也只敢悄悄地说,因为此时此地,到处是一片肃穆和寂静,令人压抑。他们

找到了要找的那座新隆起的坟。在离坟几英尺内的地方,有三棵大榆树长在一起,于是他们就躲在那里。

他们静静地等了似乎很长一段时间,除了远处猫头鹰的叫声外,周围是一片死寂。汤姆被闷得受不住了,他必须打破沉默开口说点话,他低声问道:

“哈奇,你相信死人愿意我们到这儿来吗?”

哈克贝利低声说:

“我问谁呢?这里肃静得令人害怕,是不是?”

“是啊。”

有好一阵子他俩没作声,各自都在心里想着这件事。之后汤姆又悄悄地说:

“喂,我说哈奇——你知道霍斯·威廉斯听见我们讲话吗?”

“那当然喽。至少他的阴魂能听见。”

汤姆停了一会才说:

“我刚才提他时,要是带上‘先生’二字就好了。不过我从来没有不尊敬他。别人都叫他霍斯。”

“汤姆,议论死人时要特别、特别小心才对。”

这句话犹如一盆冷水让汤姆扫兴,因此谈话就中断了。

过了一会,汤姆抓住哈克的胳膊说道:“嘘!”

“怎么啦,汤姆?”他们俩紧紧靠在一起,心蹦蹦直跳。

“嘘!又来了!你没有听见吗?”

“我——”

“听!现在听见了吧。”

“哦,天啊,汤姆,他们来了,他们来了,真的!我们怎么办啊?”

“我不知道。你想他们会看见我们吗?”

“哦,汤姆,他们像猫一样,晚上也能看见东西。我要是不来就好了。”

“啊，不要害怕。我想他们不会来找我们的麻烦。我们又没惹他们。我们只要一动也不动，他们也许根本不会发现我们。”

“汤姆，我是想不动。可是天啊，我浑身直发抖哩。”

“听！”

两个孩子凑得很近，低着头，屏住呼吸。这时从远远的坟地那边传来一阵低沉的说话声。

“瞧！瞧那！”汤姆小声说，“那是什么？”

“是鬼火。哦，汤姆，这太吓人了。”

黑暗中，模模糊糊有几个影子走过来，一盏老式洋铁灯笼摇来晃去，地上被照得光点斑斑。哈克马上战战兢兢地说：

“肯定是鬼来了，我的老天爷呀，一共有三个！汤姆，我们死定了！你还能祷告吗？”

“我来试试，不过你别怕。他们不会害我们的。现在我躺下睡觉，我——”

“嘘！”

“是什么，哈克？”

……

两人因好奇心的驱使，半夜到坟地探险，由于年纪小，经验不足，坟地荒凉肃穆，给他们以“威胁”，微风吹动的声响，猫头鹰的叫声，还有“鬼”，吓得他们胆战心惊，这时他们想起“祷告”，想到应该尊称鬼为“先生”，身处绝境又强打精神。这种场面能给少年读者以极大的精神刺激，不怕鬼想见鬼、见到鬼又怕鬼正是他们这个年龄段的心理表现。

当然，除了喜剧性和惊奇感，那些具有悲剧色彩的作品也同样能产生儿童情趣。所不同的是，儿童小说的悲剧性往往是通过儿童特有的天真心理和稚拙举动来表现的，因此能产生悲中带喜、喜中寓悲的审美效果。在契诃夫的小说《困》中，那个十三岁就在财

主家里当小保姆的华里卡,她白天拼命干活,晚上还要照顾小娃娃。她实在太困了,为了能够睡觉,她掐死了这个娃娃,她想这样就可以安心地睡觉了,因此她高兴得笑了起来,不一会就睡死了。她掐死小娃娃,原因仅仅是为了自己能好好睡一觉,这个想法是何等的幼稚,但我们可以从中想见她是何等的劳累,对于平常人来说不是问题的睡觉对于她来说竟是如此的困难。而这样一件人命关天的大事恰恰是通过她的“高兴”、“笑”、“睡死”等喜剧性方式来表现的,这表面的“喜”里面包含了多少的辛酸!

## 第二节 儿童小说的创作

小说的构成元素很多,包括人物、情节、细节、主题、语言、环境等,这里只述和小说创作关系最为紧密的人物、情节和细节这三大元素。

### 一、人物刻画

人物形象是小说的主心骨,衡量一篇小说成功与否,关键在于人物是否逼真,形象是否饱满。它要求作者通过对话、动作、心理描绘等手法,深刻地、丰富地再现生活中的芸芸众生。作者的主观意识、审美理想,以及小说的主题思想,都是通过人物形象反映给读者的。

儿童小说的人物形象又与成人小说有所不同,它塑造的主要是儿童形象。少年读者对自己的同龄人有一种天然的“亲和感”,作品中的儿童形象对他们有一种特殊的吸引力。如《罗文应的故事》(张天翼)中那个聪明活泼、自尊心强,又非常贪玩的罗文应;《小兵张嘎》(徐光耀)中那个充满“嘎气”又英勇顽强的张嘎;《班主任》(刘心武)中本质纯正、品行端庄但教条古板、思想僵化的谢惠

敏;《我要我的雕刻刀》(刘建屏)中富有主见,常说“我的脑袋又不是长在别人的肩膀上”的章杰;《汤姆·索亚历险记》(马克·吐温)中公然蔑视传统势力、不屑当少爷受约束、宁愿离家出走、追求个性自由发展的汤姆;《萨夏》(诺索夫)中聪明伶俐、调皮捣蛋、充满童趣的萨夏……这些既有时代意义又富有个性特点的少年儿童形象,无不在少年读者心中留下了深刻的印象。

作家要塑造出这样鲜活感人的儿童形象,就必须挖掘自己的童年经历,深入了解儿童,熟悉(或“反刍”)儿童的生活,懂得儿童的思想,理解儿童的感情,使儿童形象更具有“儿童性”。

“儿童性”的基本要求是:儿童就是儿童,不是成人,也不是“小大人”。日本作家黑柳彻子在《窗边的小豆豆》的开篇这样写小豆豆:

在这以前,小豆豆几乎没坐过电车,所以她一直小心翼翼地握着车票,一看到要把它交出去,非常舍不得。所以,她对检票的大叔说:

“这张票,我留下来行吗?”

大叔说了声“不行啊”,就从小豆豆手里把票拿走了。小豆豆指着检票口的盒子里满满的车票问道:

“这些,全部都是叔叔的吗?”

大叔一边把其他出站的乘客的车票抓过来,一边答道:

“不是叔叔的,是车站的。”

“咳——”小豆豆恋恋不舍地看着盒子,说道:

“我长大了,要做一个卖车票的人!”

这小豆豆,一看就是个孩子,从她的表情和语气,和她对一张普通电车票的喜欢和羡慕,以至于为了得到电车票“长大了,要做一个卖车票的人”就可以看出来,而在成人这是不可思议的。首



先,成人不可能对一张司空见惯的电车票感兴趣;其次,如感兴趣,也不会以这样的方式来表现,更不会把一张车票和自己的人生联系起来。

“儿童性”的更高要求在于:他不但要是一个儿童,而且要是一个具有个性的儿童,是儿童中的“这一个”。如杨红樱笔下的“四个调皮蛋”(《淘气包马小跳系列·四个调皮蛋》),虽然都是调皮蛋、淘气包,但一人一个样:张达嘴巴特别大,所以叫“河马张达”,他到肯德基,一般的双层汉堡包,一口下去就是一半;吃薯条是一把一把地往嘴里塞;吃鸡蛋,“咔”一下在脑门上磕碎,嘴巴一张,一个鸡蛋就下去了。他不但嘴巴大,舌头也大,说话含糊不清,他喊“马小跳”是“马到”,喊“毛超”是“毛刀”,把“是”说成“气”,说“是不是”是“气不气”。他力气大,打架是他的长项,舌头大,吵架是他的弱项,因此他奉行“君子动手不动口”的原则。毛超像猴子一样瘦,也像猴子一样机灵,所以叫“猿猴毛超”,他口齿伶俐,但废话特别多,十箩筐话里有九箩筐是废话,早晨起来就对那盆花说废话:“给你点阳光,你就灿烂;给你点洪水,你就泛滥。”上学路上看到一个黄头发男孩,又念念有词起来:“你帅你帅,头顶一窝白菜,身披一条麻袋,腰缠一根海带,自以为是东方不败,其实是衰神二代。”他就是这样,一路走一路说,走到学校的时候,废话已说了几箩筐。唐飞特别胖,又爱穿背心,扣子扣不上,只好把又圆又大的肚子露在外面,走起路来肚子突出,活像一只企鹅,因此叫“企鹅唐飞”。他有两个绝招:一是放屁,能放闷屁也能放响屁,响屁的声音又各种各样,有像打机关枪的,有像放大炮的,有像吹萨克斯的,有像拉二胡的,有像撕布条的;二是能吃“钢珠”,一时间曾使他的三个朋友佩服得五体投地。马小跳力气没张达大,但“鬼主意”比他多;“鬼主意”没毛超多,但身体比他壮实;体重比不过唐飞,但整体实力比他强。他是一个不可多得的综合型“调皮人才”。这四个人,各有各

的高招,各有各的性格脾气,是难以替换的。

当然,儿童小说中也有成人形象的塑造。儿童小说是小说,小说以真实地反映现实生活为其根本宗旨,在现实生活中,不存在专属儿童的“永无岛”,儿童也不是像拇指姑娘那样从一朵花里爆出来的。在家有父母,在校有老师……儿童和成人生活在同一世界。所以儿童小说中优秀的成人形象同样能给儿童以极大的感染力,如《最后一课》(法国,都德)中的哈墨尔老师,《宝岛》(苏格兰,史蒂文森)中的毕尔·博恩斯船长,《小兵张嘎》中的侦察员罗金宝叔叔,《第十一根红布条》中那个脾气古怪、心肠极好的麻子爷爷……需要注意的是,儿童小说中的成人形象应该侧重以儿童的视角来表现,如哈墨尔老师的内心活动就是通过小弗郎士的感受来写的,并没有成人化的雕琢痕迹。

此外,在儿童小说中还有一类特殊的“人物”形象,即动物形象,这也是不可忽视的一类“人物”形象。儿童和动植物有着一种天然的联系,能达成成人无法企及的沟通。乔治·塞尔顿《时代广场的蟋蟀》中有这样一段描写:蟋蟀柴斯特正在音乐会上激情演奏,忽然一片黄叶飘了过来,它的心一惊,感到秋天来了,演奏中断了一下,但只是微不足道的一瞬。在场的所有人都没注意到这个细节,但小主人玛利欧注意到了。虽然演出非常成功,但在演出结束后,柴斯特躺到了火柴盒里,玛利欧连叫几声,它都没有出来。妈妈说要请昆虫专家来看看,爸爸猜想它累了。

“它不再快乐了。”玛利欧说。

“你怎么知道?”妈妈说。

“我感觉得到。”玛利欧说,“我知道要是我是只蟋蟀的话,我会有什么样的感觉。”

真是妙极了!“要是我是只蟋蟀的话,我会有什么样的感觉。”

这种想法只有孩子会有,也只有玛利欧,他能很自然地以一只蟋蟀的身份去“感觉”蟋蟀,他知道在千万双眼睛的注视下,蟋蟀在笼子里演奏的感受,他知道他的朋友柴斯特想家了。果然,就在第二天,柴斯特搭乘火车回到了它的老家——乡间小溪边的草地。

鲜明生动的动物形象,照样具有强大的艺术感染力,给人以心灵的震撼。如“狼王洛波”(《狼王洛波》,西顿)和猎狗“赤利”(《第七条猎狗》,沈石溪)就是在动物形象画廊里两个光彩照人的“英雄”。

狼王洛波强健、凶残、狡黠,在牧区称霸逞威多年,只要它一声吼叫,就会使牧人提心吊胆,坐立不安。猎人设毒要害它,它就把有毒的食饵叠成一堆,在上面撒上它的脏东西,以示对猎人计策极度的蔑视。猎人费尽心机设置捕狼机,同样遭到它的嘲弄。然而在它的“爱妻”布兰珈遭遇捕狼机毙命后,一向老谋深算的狼王却失去了理智,为寻回她的尸体而中了圈套,最后心力交瘁而死。虽然狼王洛波的凶残和侵略使人恨之入骨,但它那英雄气概,它那过人的机智勇敢和对爱情的忠贞却不能不让人肃然起敬。

一条小狗在猎人召盘巴的精心抚养下,渐渐长大,它“背部金黄的毛色间,嵌着两条对称的浅黑花纹,身材有小牛犊那么大,腰肢纤细,十分威武漂亮,它不愧是军犬的后裔,撵山快如风,狩猎猛如虎”。因此召盘巴给它起名叫“赤利”,“赤利”是傣族传说中会飞的宝刀的意思。召盘巴把赤利视为掌上明珠。但在一次狩猎中,召盘巴遇到野猪袭击,就在身边的赤利居然没有过来救援。这使老猎人伤透了心,他决定将它处死。孙子艾苏苏出于怜悯之心放走了赤利。赤利逃进深山,成了一条野狗,不久就成为一批豺狗的首领。实际上赤利那次没有救助主人,是因为它发现了一条眼镜蛇正从另一方向袭向主人,赤利冒死和眼镜蛇进行了一场大战。后来,老猎人和孙子在放牛时,遭到一群豺狗的围袭。在这危急关

头，赤利大义凛然，冲上前去，和成群的豺狗殊死搏斗，救了主人。下面就是这一场面的描写：

十二条豺狗分作二路纵队逼向召盘巴。

突然，赤利瞪着豺狗，“汪汪汪”叫了三声。豺狗像触了电似的，站着不动了，一齐畏惧而又愤怒地望着赤利。

赤利冲向通往芭蕉寨的小路，驱开扼守在那儿的三条小豺狗，然后奔到召盘巴面前，咬住他的衣襟，使劲拖向“缺口”。

召盘巴还没明白是怎么回事，那三条母豺狗嗅嗅同伙尸体的腥味，突然发疯似的嚎叫起来，率领九条小豺狗一起扑向召盘巴和牛群。

赤利对着豺狗愤怒地咆哮着，但无济于事。于是它四肢腾空，像刚离弦的箭一样，东撞西突，用脑袋顶翻一条条张牙舞爪的豺狗。

三条母豺狗绝望地围着赤利撕咬；其余九条小豺狗也丢开召盘巴和牛群，转而扑向赤利。

赤利一下子咬死了六条小豺狗和一条母豺狗。但不幸的是，剩下的两条母豺狗咬住了赤利的两条后腿，死不松口。赤利前爪曲跪着，动弹不了，三条小豺狗趁机扑到它身上乱啃乱咬。

赤利狂叫一声，突然头一仰，腰一挺，前爪腾空而起，三条小豺狗被甩在地上，赤利两只前爪分别压住左右两条小豺狗，同时一口把中间那条小豺狗的一条后腿连皮带肉咬了下来，接着又把压在前爪下的两条小豺狗咬穿了肚子。三条小豺狗惨叫着，拖着血淋淋的身体，逃进了草丛。

但是，赤利身上也被咬开了几个口子，鲜血直流。特别是那两条咬住它后腿的母豺狗，锋利的牙齿已在“咯咯咯”啃它雪白的骨头了。赤利转不过身来，也没有力气再蹦跳，只得卧在地上，望着召盘巴“汪汪汪”急促地叫个不停，希望旧日的主人赶快离开。

召盘巴一看只剩下最后两条豺狗了,勇气又回来了。他爬起来奔过去,猛地拎起左边那条母豺狗的两条后腿,甩到半空,划了个弧形,狠狠砸在石头上;母豺狗一下子昏死过去。

右边那条母豺狗立即放开赤利,猛地蹿上召盘巴的肩膀。召盘巴没防备,一个趔趄摔倒在地。母豺狗张开血口,恶狠狠朝他的喉结咬去——在这千钧一发之际,赤利拖着已露出骨头的后腿,用它平生的最大力气,扑向母豺狗,紧紧咬住它的脖子……

等召盘巴把它们分开时,母豺狗已死了,赤利也软软地躺在那里,气息奄奄。……

赤利忠而见疑,信而见弃,蒙冤受辱而不改忠诚,在主人临危之时置自己的生死于不顾,毅然反戈一击,救护主人,这个形象具有震撼人心的力量。

这类形象具有超越人类现有理念的特殊意义:它是一种平等的观念,博爱的精神,代表了“物种的眼光”。刘绪源把儿童文学分为三大母题,分别代表三种眼光:“爱的母题”体现着成人对儿童的眼光;“顽童的母题”体现着儿童自己的眼光;“自然的母题”体现的是人类共同的眼光。<sup>①</sup> 他的这一理论具有宏观性,“三大母题”也已成为当代儿童文学的关键词之一。但其第三种眼光,现在看来还是比较狭隘的。动物小说属于“自然的母题”,如果把动物小说中的动物形象考虑在内,应该是“物种共同的眼光”,而不是“人类共同的眼光”。说“人类共同的眼光”,就没有把除人以外的物种考虑在内,事实上,地球是“大家”的,是属于所有物种的,而不是单属于人类的。如从物种的角度讲,所有物种都应该是平等的,并不是“两脚直立”的动物就更高贵一些;如从动物的眼光看,人这种动物

---

① 刘绪源:《儿童文学的三大母题》,少年儿童出版社1995年版。

并不更高贵一些,漂亮一些,如周锐《森林手记》中一头犀牛所说:“这个动物一点儿也不好看,而且很笨,它有四条腿,但只有其中两条腿可以用来走路。”如以物种的公理(假如有这“公理”存在的话)论,人这个物种不是更好一些,而是更坏一些,是所有物种中最自私、最霸道、最残忍的,他们为了自己的利益,为所欲为,占有一切,肆意杀戮动物、砍伐植物、破坏生态、污染环境,毁坏了“大家”共有的家园——地球。

我们应该知道,人是从动物演变过来的,人和动物有一种天然的血缘联系,在动物身上我们可以观照自身的优势和缺陷。如在狼王洛波、猎狗赤利、野猪女王(见第四章第三节)身上我们人类就可以学到许多。

下面再从行动描写、语言描写、心理描写三方面分述人物形象的塑造。

### 1. 行动描写

在刻画人物的各种手段中,与语言、心理、肖像、环境等描写相比,行动描写最为重要——没有行动就谈不上刻画完整的性格。在叙事类作品中,有关动作行为的笔墨,更是要占最大的比重——小说无非是对人物一连串行动的直接或间接的描述。人的行动是多方面的,作品中所描述的行动应该是人物性格的具体表现,描写行动的目的就是为了突出人物性格。如前面提到的“四个调皮蛋”的性格大多就是在他们的具体行动中表现出来的,且看“争霸王”这一仗:张达要当“头霸王”,他的几个朋友首先就不服,不服就比试一下吧,放学后,在一个工地的空地上,张达“叉开双腿,抡起拳头,摆出一副决一死战的样子”。

“你们是一起上,还是一个一个地上?”

一起上像什么话?就算打张达打赢了,传出去也让他们见不得人。

“好！”张达也有英雄气概，“你们一个一个上，谁把我……打倒了，谁就当头……霸王。”

都有了英雄气概，毛超也不甘落后。他细胳膊细腿儿，把排骨一样的胸脯拍得啪啪响，他第一个上。其实，毛超知道他和张达打，只会输不会赢，晚输不如早输。

“呀——呀——”

毛超大呼小叫，张牙舞爪地朝张达扑过去。

张达面不改色心不跳，只轻轻的一个扫蹚腿，就把毛超扫翻在地。

“你猪了，下一个！”

“你才是猪！”

毛超明知道张达的大舌头把“输”字说成了“猪”字，他是想借题发挥，挑起口水仗。打口水仗是毛超的强项。

河马张达根本不理毛超，他向唐飞钩钩手指头。

唐飞是很不想上的，他是能不动就不动，站着都能睡着的人。何况，他也知道他打不赢张达。但是，张达已经向他钩手指头了，男子汉大丈夫，就是挨打也要上。

既然已知道必败的结果，还要上，这多少有些悲壮的意味。唐飞觉得刚才毛超啪啪拍着胸脯的样子有点悲壮，就是输也要输得有点气势。

唐飞的胸脯跟毛超的排骨胸脯刚好相反，厚得像一堆肉山。拍出来的声音也不像毛超那样的空响。

唐飞怕张达的拳头，所以他是闭着眼睛、拍着胸脯向张达扑过去的。

结果，唐飞扑空了，扑到一边去了。马小跳和毛超都笑起来，张达也笑了，平时很难见到他笑，因为他一笑，嘴里有多少颗牙齿就会露出多少颗来。

唐飞睁开眼睛,发现他扑错了地方,只好睁着眼睛向张达扑过去。

张达又一个扫蹚腿,把唐飞扫翻在地。

唐飞从地上爬起来,一副甘拜下风的样子,到一边偷偷地吃东西去了。

张达胜券在握,他向马小跳钩钩手指头。

马小跳刚才看得很清楚,河马张达善于从下面进攻,只有加强下面的防御,才不会被他的扫堂腿扫倒。

马小跳向张达跳去,他不跳直线,他是东跳西跳。

马小跳把张达跳得眼花缭乱,一时乱了阵脚。结果,马小跳一过去就紧紧地抓住他的两只胳膊,然后把两只脚叉开,站得稳稳的。

张达果然在下面开始进攻马小跳。他用腿扫,用脚绊,马小跳都纹丝不动。

张达放弃脚下功夫,改用头上功夫。头上功夫是马小跳的强项,他的头虽然没有张达的头大,但是非常硬,硬得像铁球,像钢球。

马小跳和张达头顶头,顶过来,顶过去,顶来顶去,半天都顶不出胜负。

毛超和唐飞看来看去,看不出什么名堂来,也不知他们什么时候才能顶出输赢来,都自己玩自己的去了。

张达不屈不挠,马小跳也不屈不挠,他们还在顽强地顶着。

突然,马小跳看见张达的衣兜里装着一本小书。

“什么书?”

“《老夫急》。”

张达的大舌头把“老夫子”说成了“老夫急”。

“借我看看?”



“凭什么?”

“让你当头霸王。”

张达松开手,马小跳也松开手。张达把《老夫子》给了马小跳,马小跳刚一接过来,张达一个扫堂腿,把马小跳扫翻在地。

四个人的性格各异,一招一式也各不相同,可以说,正是他们的行动体现了他们的性格。

《礼物》(美国,斯坦培克)是《小红马》系列的第一篇,这时作品的主人公乔弟还是个少年,父亲为了培养他将来成为一名好骑手,特地送给他一匹小红马作为礼物。乔弟很喜欢这匹小红马,在养马工比利的帮助下,他精心照料和训练它,眼看小红马快要能骑了,乔弟心里很高兴。可是,有一天,小红马在乔弟上学时淋了一场冷雨得了病。乔弟听信比利的話,以为它病得不重,结果不幸贻误了时机。当小红马在一片丛林里临近死亡的时候,作品是这样写乔弟的:

到了山岭顶巅,乔弟已经呼吸短促了。他停下来,大声喘息,血往上冒,耳朵轰轰作响。这时他看到了他正要寻找的东西——那匹小红马正躺在下边树丛里的一片空地上。乔弟打老远就看到它的四条腿在缓缓地抽搐,它的身旁围了一圈秃鹰,正在等待它的死神来临的时刻。

乔弟向前一跃,冲下山去。潮湿的地面使他的脚步没有一点声响,树丛又挡住他的身影,等他赶到,一切都完了。蹲在小红马头上的一只秃鹰,嘴巴刚刚抬起,嘴上沾着的黑眼珠的液汁正往下滴呢。乔弟像猫一样,冲进圈子里,一群黑色的大小喽罗,像一团乌云,霍地腾空而起。蹲在马头上的大秃鹰迟了一步,刚想跳开飞走,乔弟已一把抓住它的翅膀尖,硬往下拉。那只秃鹰的个头几乎跟他一般大小,它那没有给抓住的翅膀,像根棍棒猛击他的脸,可

他还是紧紧抓住不放。那秃鹰又用爪子抓他的腿,用翼肘从两边拍打他的头,乔弟那只空着的手在胡乱地摸索,手指终于摸到那只拼命挣扎的鸟的脖子。一双血红的眼睛直盯着他的脸,显得镇静、无畏,而又凶猛,秃头往两边扭来扭去。扭了一阵,鸟嘴张开,吐出一股臭味难闻的液体。乔弟抬起膝盖压住那只大鸟,一只手将秃鹰的脖子按在地上,另一只手捡起一块锋利的白石英。第一下打在鸟嘴的一边,一股血从那扭歪的、坚韧的嘴角喷出来。他又打了一下,没有打中。只见那一双血红、无畏的眼睛还盯着他看,是那样凶残、大胆和沉着。他接二连三地打下去,秃鹰终于气绝身亡,鸟头已经打成了血肉模糊的一团了,他却还在继续打那死鸟。直到比利把他拖开,方才歇手。

乔弟对小红马的喜爱、对自己粗心的后悔、对听信他人的懊恼等等无以言说的痛苦,都在他与秃鹰搏斗的一系列动作中表现了出来。虽然小红马的死与秃鹰并无关系,但从这里,我们真切地看到了一个少年男子汉的性格。

## 2. 语言描写

语言是指作品中人物的语言,它以对话为主,也有内心独白和两人以上的交谈。常言道“言为心声”,语言描写和人物形象的塑造有着非常密切的关系,写好人物的语言,能直接反映人物的内心世界和性格特点。

诺索夫的《萨夏》几乎整篇都是对话。请看下面一段,萨夏拿手枪在街上吓唬了一位老太婆,老太婆说要去报告民警局。萨夏慌慌张张回到家里,发现丢了手枪,就到街上去找:

就在这时候,他忽然看见一个民警从对面的巷子里出来,急急忙忙地穿过马路,直向他住的楼走来。

“他是来找我的!看来,老太婆还是去报告了!”萨夏吓了一

跳,没命地跑回家去。

“喂,找到了吗?”玛丽娜和依拉问他。

“别做声!”萨夏悄悄地说,“民警来了!”

“他上哪儿去?”

“他上我们这儿来。”

“你在哪儿看见他的?”

“街上。”

玛丽娜和依拉笑他说:“哎哟,你这个胆小鬼!看见一个民警就害怕啦?也许他是到别的地方去的。”

“我根本就不怕他!”萨夏胆子大起来了,“民警能拿我怎样呢?有什么了不起!”

这时候门外传来了脚步声,门铃也一下子响起来了,玛丽娜和依拉跑去开门。萨夏向走廊里伸出头去,急着小心地说:“别给他开门!”

可是玛丽娜已经把门打开了。门口站着一个民警。制服上锃亮的钮子一个劲地闪耀。萨夏手脚着地,钻到沙发底下去了。

这里有萨夏的内心独白,有萨夏和姐姐的对话。萨夏起先很害怕,后来听姐姐说他是“胆小鬼”,就佯装胆大,强嘴说“我根本就不怕他”,其实心里还是非常害怕,当看到民警向他家走来(其实不是来找他的),就以“别给他开门”这样的方式逃避,最后吓得钻到了沙发底下。这段语言描写恰如其分地表现了萨夏从害怕到不害怕再到害怕的心理变化过程,而充满童趣的对话更是透露出萨夏淘气顽皮的性格。

契诃夫《万卡》写的是九岁男孩万卡在一个鞋匠店当学徒,圣诞节前夜,他给自己唯一的亲人、在一个庄园里做守夜人的爷爷写信。小说的主要内容就是信,是万卡向爷爷诉苦:

今天我挨了一顿打。老板揪着我的头发,把我拉到院子里,拿师傅干活用的皮条狠狠地抽我,怪我摇他们摇篮里的小娃娃,一不小心睡着了。上个星期老板娘叫我收拾一条青鱼,我从尾巴上动手收拾,她就捞起那条青鱼,把鱼头直戳到我脸上来。师傅们总是要笑我,打发我到小酒店里去打酒,怂恿我偷老板的黄瓜,老板随手捞到什么就用什么打我。吃食是什么也没有。早晨吃面包,午饭喝稀粥,晚上又是面包,至于茶啦,白菜汤啦,只有老板和老板娘才大喝而特喝。他们叫我睡在过道里,他们的小娃娃一哭,我就根本不能睡觉,一股劲儿摇摇篮。亲爱的爷爷,发发上帝那样的慈悲,带着我离开这儿,回家去,回到村子里去吧,我再也熬不下去了。……我给你叩头了,我会永远为你祷告上帝,带我离开这儿吧,不然我就要死了。……

你来吧,亲爱的爷爷。……我求你看在基督和上帝面上带我离开这儿吧。你可怜我这个不幸的孤儿吧,这儿人人都打我,我饿得要命,气闷得没法说,老是哭。前几天老板用鞋楦头打我,把我打得昏倒在地,好不容易才活过来。我的生活苦透了,比狗都不如。……

这是一个九岁男孩的语言,是他向自己唯一的亲人吐露的心声,又是“爷爷”,又是“上帝”,又是“求你”,又是“叩头”,透过他充满孩子气的语言,在我们面前展现的是一个遭遇不幸的可怜的孩子形象,看到的是他对这种不合理现实的强烈愤慨和血泪控诉。

### 3. 心理描写

文学创作不仅要勾绘人物的外貌言行,更重要的还要揭示人物的内心世界,只有这样,才能使人物形象立体丰满。心理描写是文学这种语言艺术的长项,其他艺术固然也要通过各自的手段反映人物的内心,却不能像文学这样,既可以通过人物的肖像、动作、语言间接地透露心理信息,又可以直接地叙述或剖析人物的内心

活动。直接地叙述或剖析人物的内心活动,更是小说的专长。

儿童文学中的心理描写,一般不像成人文学那样作静态叙述,而往往通过动态过程,在具体的动作、对话中实现。罗辰生的《白脖儿》写的是后进生的转变过程,孙小明迫切要求加入少先队,可一直到毕业还入不了队。在他妹妹入队时,他坐在“民主人士”的专座上,作家是这样描写他的心理状态的:“眼巴巴地瞅着小妹妹戴上了红领巾,他眼圈儿都红了,又怕同学看见,只好低下了头,可又一想,老这么低着头,不是更显眼吗?索性又仰起头来……”孙小明羡慕、羞愧、掩饰、故作镇静的心情就是通过“瞅”、眼圈儿“红”、低头、仰头等动作表情展现的,在这短短几行的描写中,我们能从“白脖儿”的外表看到他血红的、热切的内心,并进一步思索造成这种现象的原因。

儿童文学(不单是小说)可以而且应当有心理描写,问题的关键是,这种心理是不是真实的,是不是儿童的,是不是儿童能理解的。鲁迅《社戏》中有这样一段描写:

老旦终于出台了。老旦本来是我所最怕的东西,尤其是怕他坐下了唱。这时候,看见大家也都很扫兴,才知道他们的意见是和我一致的。那老旦当初还只是踱来踱去的唱,后来竟在中间的一把交椅上坐下了。我很担心;双喜他们却就破口喃喃的骂。我忍耐的等着,许多工夫,只见那老旦将手一抬,我以为就要站起来了,不料他却又慢慢的放下在原地方,仍旧唱。全船里几个人不住的吁气,其余的也打起哈欠来。

这里真实地描写了小伙伴们焦急等待、烦躁难耐的心情,同时突出了儿童喜热闹不喜呆板的性格特点。他们喜欢的是“连翻八十个筋斗”的铁头老生,还有头上蒙着白布的“蛇精”、穿黄衣的“跳老虎”等,而不像大人那样,爱听老生唱戏,即便唱功再好,他们

也不会买账。

都德的《最后一课》给人印象最深的是其中的心理描写,它是塑造小弗朗士形象的主要手段,作品中的人和事都是通过小弗朗士的感受塑造出来并加以叙述的。这篇作品正是通过上课时师生的言行和小弗朗士心理活动的描写,充分揭示了作品的爱国主题。

儿童小说中也有通过肖像、环境描写来刻画、烘托人物的,如鲁迅的《故乡》:

深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月,下面是海边的沙地,都种着一望无际的碧绿的西瓜,其间有一个十一二岁的少年,项戴银圈,手握一柄钢叉,向一匹猹尽力地刺去……

蓝天,金月,白沙,绿瓜,银圈,色彩瑰丽,意境清远,烘托着少年闰土的虎虎生气。

在一般创作理论中,总是把刻画人物的方法按行动描写、语言描写、心理描写、肖像描写等分开叙述;而在实际创作中,虽然有侧重于行动描写或语言描写、心理描写的作品,但不可能只涉其一,不涉其余,总是多种方法综合运用的。不单如此,严格说来,小说中的情节、细节等也都是围绕人物形象的塑造展开的。因此,在实际运用中,更多的是通过具体的故事情节、矛盾冲突、特定环境、典型细节等来塑造人物形象,演绎人物性格的。

## 二、情节设计

情节,也称故事情节,是表现人物性格、展示人物之间相互关系、反映矛盾冲突等一系列生活事件的发展过程。人物性格的发展,人物故事的开展,人物与人物之间的矛盾冲突,主要靠情节来实现。情节是人物的历史,也叫性格的历史。高尔基说:“情节,即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——各种性

格、典型的成长和构成的历史。”<sup>①</sup>一个人物的性格,总是在复杂的人与人之间的关系中形成和发展的,而情节,就是这种性格形成和发展的历史。

前面已经说过,儿童小说和儿童生活故事比,它重在塑造人物形象。但是,和成人小说比,儿童小说则更注重故事情节。如果说,成人小说没有明显的故事情节(如心理小说、意识流小说……),可能还有相当市场的话,那么,儿童小说如没有生动有趣的故事情节,那它就不会有多少读者。因此,儿童小说往往以曲折生动、富有情趣的故事情节取胜,人物形象的塑造也主要是在情节发展中实现的。如《萨夏》,以“手枪”的“得一失—得”结构全篇,通过“买手枪—玩手枪—丢手枪—找手枪—还手枪—又得手枪”这一系列悬念迭出的情节,把一段平常的生活插曲演绎得妙趣横生,从而使萨夏聪明顽皮、活泼可爱、充满童趣的性格得到了充分的展现。刘厚明的《阿诚的龟》以“龟”为线索组织情节,“石头变龟—姐姐要丢龟—同意养龟—房屋倒塌埋龟—爸爸生病要吃龟—放龟—龟又回来—藏龟—卖龟—留龟”,就是这样一条跌宕起伏的线索,不但较好地塑造了阿诚和姐姐这两个人物形象,而且较广泛地展现了中国当时那一段历史现实。

儿童小说注重故事情节,这是和少年儿童喜欢听故事的兴趣爱好相吻合的。大多数孩子接触文学都是从“故事”开始的,或者听老奶奶讲古老的《老虎外婆》、《牛郎织女》、《田螺姑娘》……或者在幼儿园听老师讲《小猫钓鱼》、《猴子捞月亮》、《小马过河》……在这个时候,幼小的心灵第一次进入了美好而又令人向往的文学氛围之中,并从此对讲故事这种形式产生极大的兴趣。在小学阶段,

---

① 高尔基:《和青年作家谈话》,见《论文学》,人民文学出版社1978年版,第335页。

大多小学老师又都是讲故事的能手,这又使他们的欣赏爱好得到进一步强化。而“‘儿童小说’和‘儿童故事’之间,又有着天然的‘血缘关系’。不管怎么说,儿童小说是更成熟了的儿童故事,更细腻、更复杂的儿童故事,或者说,是儿童故事(随着读者年龄的增长)而发展起来的一种文学体裁……严格地说,完全没有情节的儿童小说,固然不可能存在,就是那些故事情节干巴巴的、老一套的、单调乏味的儿童小说,我以为也不能把它们算作真正的儿童小说”<sup>①</sup>。

就创作而言,人物的性格决定了情节的发展,情节不能离开人物性格胡编乱造;同时,人物性格又必须通过情节来显现,离开了情节,人物就无法表现性格。如《小兵张嘎》中的张嘎,正因为他带“嘎气”的性格,才使得他用木头手枪吓人、缴获了真手枪不交公、摔跤摔不过人家就咬人、人家说他他就堵了人家的烟囱等情节顺理成章;同时,也正是通过这些情节,我们才看到了一个有血有肉、个性鲜明的张嘎,看到一个少年英雄的成长历程。

所以,情节和人物是密不可分的,情节和人物性格的关系越和谐,就越有价值。如马克·吐温的《汤姆·索亚历险记》、诺索夫的《萨夏》、栗良平的《一碗阳春面》、邱勋的《三色圆珠笔》、刘建屏的《我要我的雕刻刀》、刘厚明的《阿诚的龟》等,均是人物性格与故事情节相映成趣的好作品。这里面的情节,有的曲折生动,有的平实自然,但所有情节都是为人物成长作铺垫,为人物性格冲突、蜕变提供天地。因此,展现出来的每个人物,无不活灵活现,栩栩如生。

设计情节的方法有很多,而且每个作家各有其擅长和个性,这里着重介绍以下三种。

### 1. 误会法

误会能使读者产生疑问,有疑问就要寻求解答,寻求解答的过

---

① 任大霖:《儿童小说创作论》,少年儿童出版社1990年版,第148页。



程也就是读者亲近作品、被作品吸引的过程。误会法有两种表现形式：一种是作者在读者不知情的情况下，为作品中的人物编造一个特定的误会场面或情节，由于作者的巧妙安排，误会的双方或一方同时出于某种原因而产生误会，误会一旦澄清，故事就宣告结束。邱勋的《三色圆珠笔》（作品见本章文后“附”），齐娟娟的一支三色圆珠笔忽然不见了，偷笔的怀疑对象是徐小冬，理由很多：徐小冬有过偷东西的前科，大家背后叫他“二级钳工”；他很喜欢那支笔，曾经打算用小刀、钢笔、空鞋油盒跟齐娟娟换；圆珠笔不见那天，正好是徐小冬做值日，他走得最晚；发现圆珠笔不见了，他找得最起劲；还有，他和齐娟娟是同桌，“照顾”很方便。放学后，班里进行投票选举，选举小偷。虽然徐小冬一再声称自己没有拿，但大家还是一致选举了他。接着班主任找他谈话，虽然语气很和缓，但意思很明确，限他三天交出圆珠笔，否则将劝其转学。第四天一早，那支笔出现了，大家心照不宣：这是徐小冬交出来的。班主任批评了徐小冬，但要大家不要歧视他。徐小冬哭了，哭得很伤心。奇怪的是，过了几天，真正属于齐娟娟的那支圆珠笔在她的床铺上被找到了，这使大家都目瞪口呆了。这到底是怎么回事？原来是徐小冬迫于压力，到文具店偷了一支和齐娟娟一样的三色圆珠笔交了出来。这个误会的产生是出于作者的精心安排，读者和故事里的人物都被懵住了，只有徐小冬一人知道这是误会。最后误会澄清了，故事就此结束。可是，这件事留给人们的思考却远远没完。

另一种是作品中的人物自己制造出种种误会，不是作者的巧妙安排，而是根据作品中人物性格和情节发展的需要而产生的。这种误会读者是清楚的，但作品中的一方却毫无察觉。正因如此，误会能促进情节向纵深发展并充分展现人物性格。亚米契斯《爱的教育》中有一篇是《佛罗伦萨的小抄写员》，一个叫叙利奥的12岁孩子，为了帮助父亲减轻家里的经济负担，每天深夜起来，悄悄

地代替父亲做抄写工作。这事读者是知道的,但他父亲不知道。由于长期的睡眠不足拖垮了他的身体和学习,也因此受到父亲的严厉责罚。为了不使慈爱的父亲伤心,他承受了精神上的委屈,抱病坚持“加班”工作。最后父亲终于知道了事情的真相。在故事的结尾,当我们看到叙利奥请求爸爸原谅,而父亲则忍住眼泪,吻着儿子说:“倒是你要原谅我!明白了,一切都明白了!我真对不起你!”这一情景时,我们会深深地被他们的真情所打动,眼泪也会禁不住夺眶而出。这里的误会不但带动了情节的发展,还使人物的性格得到充分的展现。如若父亲早就了解了事情的真相,那故事就不可能继续推进,更谈不上鲜明的人物性格和感人至深的父子情感。沈石溪的《第七条猎狗》也属于这一类型。赤利是老猎人召盘巴最钟爱的一条猎狗,可是,在一次狩猎中,召盘巴受到野猪的袭击,赤利却跑得无影无踪,直到召盘巴打死了野猪,它才狂叫着钻出来,扑向死野猪。召盘巴为此伤透了心,决定处死赤利。其实这是一个误会,赤利之所以没有援助主人,是因为它发现了一条眼镜蛇正从另一方向袭向主人,赤利冒死和眼镜蛇进行了一场大战,直到咬死了眼镜蛇,才回到主人身边。但这一切召盘巴没看见,他以为是赤利贪生怕死。赤利知道这是误会,但它是一条狗,不会说话,无法解释。要不是召盘巴的孙子艾苏苏放了它,它早就含冤而死了。赤利逃到山上,成了一条可怜的野狗。后来,召盘巴和孙子进山放牧牛群时,遭到大批豺狗的围袭。在这危急关头,野狗赤利不计前嫌,奋勇上前搭救,以一颗委屈的心,拼死保住了主人,自己却奄奄一息,表现了它的一片忠诚。可是直到故事结束,老猎人还在迷雾之中。

## 2. 叠进法

叠进法与上一章所述“反复性结构”相类似,相似的情节在同一个作品里出现多次,不过,在小说中一般不会出现相同的反复,

而总是在反复中有深化、有递进、有发展。如《一碗阳春面》(作品见本章文后“附”)描述的是母子三人面对艰难生活而不屈服的故事。在充满喜庆的大年夜,直到吃面的人都散尽之后,母子三人才怯生生地去面馆,“头碰头”地三个人吃一碗阳春面。生活是如此拮据和艰难,但是他们并没有向生活低头,而是积极地奋斗,自强不息,以赤诚的心胸拥抱生活,以坚韧的毅力迎接生活的挑战,最后终于战胜困难,赢得成功。全篇以吃阳春面为线索,以叠进形式逐次发展:第一次母子三人在大年夜吃一碗阳春面。第二次几乎是第一次的重复,也是三人吃一碗阳春面。第三次也是在大年夜吃面,不过是三人两碗,情节也从这里全面展开,道出了生活艰难的原因,以及母子、兄弟如何互相体谅、互相帮助等;孩子的父亲死于车祸,欠下了八个人的债,母亲把抚恤金全还了债,缺口的部分则以每月五万日元分期偿还。为了补贴家用,大儿子每天送报纸赚钱,小儿子则担起了每天买菜烧饭操持家务的重任,所以母亲能够安心工作。而母亲因为工作出色,得到了公司的特别津贴。经过一家人的共同努力,使本来要到明年才能还清的债务得以提前还清。第四次三人吃三碗阳春面,是全篇的高潮,把他们在三人吃一碗阳春面这种精神支持下获得的成功全面地展现了出来。第一次,三人一碗面;第二次,三人一碗面;第三次,三人两碗面;第四次,三人三碗面。虽然小说的情节并不复杂,但其中所描写的母子之情、兄弟之情和主客之情足以催人泪下。

### 3. 悬念法

就是在情节发展的紧张时刻把读者急于想知道的问题暂时搁置一边,故意设下伏笔,引而不发,以吊起读者的胃口,促使他们刨根问底地深究其原因。关系人物前途命运的缘由症结、扑朔迷离的事件起因、难以预料的故事结局、包含机密的“道具”等,都可以作为悬念的构成因素。而故弄玄虚、摆“迷魂阵”则是设置悬念、制造

气氛的常用方法。悬念可以设置在作品开头,也可以在中;可以是贯穿全篇的大悬念,也可以是环环相扣的连锁式小悬念。

比利时作家乔治·西默农的《狗知道》(作品见本章文后“附”)在一开始设置了一个悬念:一个男子鬼鬼祟祟地从一所房子里出来,警察梅格雷怀疑他是小偷,喝住了他。这男子是不是小偷呢?接下去的情节就围绕这个悬念层层展开:随着梅格雷的步步追问,这人似乎就是小偷;这时屋子里跑出一条狗,对那男子摇尾巴——喔,原来他不是小偷;后来梅格雷从那条狗的撒尿姿势和狗的名字中找到了矛盾,推理出他原来就是个小偷,并逮捕了他;经过审问,果然如此。疑虑至此解开,悬念至此落实,故事也就此结束。

《萨夏》是一个悬念紧接一个悬念的作品。萨夏求妈妈买火药枪,火药枪会伤着别人的眼睛,会吓坏别人。妈妈会给买吗?——妈妈没给买。萨夏从妈妈那里得不到手枪,就去求两个姐姐,姐姐是知道萨夏的脾性的,他会拿火药枪乱打。姐姐会给买吗?——萨夏的“骗功”很好,说尽了好话,答应“一定不吵不闹”,终于说动了姐姐,得到了火药枪。可萨夏一得到手枪就吓唬两个姐姐,还走到街上吓唬了一位老太婆,老太婆说要去报告民警局。老太婆会去报告民警局吗?——萨夏回到家里,发现手枪不见了,他去找。他能找到手枪吗?——手枪没找到,看到一个警察向他走来,这警察是老太婆叫来找萨夏的吗?——不,警察不是来找萨夏的,但来到了他家,萨夏马上钻到沙发底下。他在沙发底下,警察会发现他吗?发现了会处罚他吗?……就这样,一波未平,一波又起,把读者的心提得紧紧的,提心吊胆直到篇末。

苏格兰作家史蒂文森的小说《宝岛》,既有贯穿全篇的大悬念,又有环环相扣的小悬念,可谓是悬念迭起,甚至到最后,悬念依然没有解开,带给读者以无限的联想。小说第一章,写船长毕尔·博恩斯成天喝酒,唱古怪歌曲,不断在海边瞭望,怀着极度恐慌的心

情等待着一个“独脚航海人”的出现。一开头就设置了这样一个勾人的悬念,把读者的心提了起来:毕尔到底是个什么人?为什么住到“彭保大将”旅馆?为什么整天提心吊胆地等待“独脚航海人”的出现?……下面肯定会有奇怪的事情发生。果然,第二章一开始,情节发展很快,“黑狗”出现了,可怕的盲人送来了“黑牒”。接下去,船长毕尔死了,而那帮海盗却没有找到他们想要的东西——宝岛的详细地图。地图却意外地落到了少年杰姆的手里。就这样,海盗和杰姆他们之间的斗智斗勇就全面展开了。作品第一章的悬念刚刚解决,而一个更大的悬念又出现在读者面前:少年杰姆所参加的寻宝行动能否成功?那一帮海盗将会采取什么样的行动?……小说中“种种别出心裁的阴谋诡计在作家笔下都变成灵活的特种游戏。读者读来,似乎感觉到已经揭开秘密内幕的一角了,可到下一章又出现一个新的圈套。直到最后一章,读者还难于猜测下面将如何结局”<sup>①</sup>。

### 三、细节描写

细节是构成人物形象和故事情节的基本单位。如果说情节是一个人的骨架,那么细节就是附于骨架上的血肉。“细节可以是语言,可以是动作,也可以是一种道具,甚至是一个眼色,一口酒!等等,等等。一个细节,仿佛是一个闪电,可以照亮一个人的心灵;一个细节,又像是一颗珍珠,可以把人物装点得更光彩。”<sup>②</sup>如果只有好的情节,而没有丰满的细节,那描绘出来的人物,就像得了贫血

---

① 韦苇:《世界儿童文学史概述》,浙江少年儿童出版社1996年版,第194页。

② 《故事大王谈故事写作》,少年儿童出版社1992年版,第111—112页。

症、干瘦症,苍白无力,站不起来。所以,著名作家李准说:“情节好办,细节难求。”从某种意义上说,确实如此。再好的情节都是靠细节组合的,细节真实,情节才真实;细节生活化,情节才会避免概念化、公式化,才会把读者带到浓郁的生活气息中去。

《彩色的梦》(方国荣)写的是小哥哥和盲妹妹之间的纯真感情,其中有这样一段细节描写:

小哥哥给她一朵花,对她说:“那是红花,拿在手中时,便开始不断变颜色。红、黄、绿……”盲妹妹听了,含着泪在笑,渴望复明的愿望更强了。这时小哥哥才发现自己的这种说法给她带来了急切改变命运、希望复明,而又复明不了的痛苦。他忽然慌乱了,向她检讨说:“我刚才说的全是谎话,这花儿根本不会变。”而盲妹妹却笑了,她知道并没有那样的花,可她宁愿相信小哥哥的话。

一个是好心说谎,结果反给人增加痛苦,弄得不知所措,他所关注的是盲妹妹的心情;一个是明知是假,宁愿相信,她所领会的是小哥哥的那份好心。这个细节精彩感人,不但生动地展示了小哥哥和盲妹妹之间那种明净纯真的友情,还带给读者很多的人生启迪:怎样在生活中发现更多的美,更多的真,特别是真挚的友谊,美好的情感。

这里要强调的一点是,这些组成情节的最小单位,无论是行动细节、心理细节、对话细节、肖像细节,还是表情细节、环境细节等等,只能从生活中来,从各类人物的喜怒哀乐、言行举止、心理活动中来,必须紧紧围绕展现人物性格的中心情节,必须注重它的生活性、准确性,只有这样,才能把人物塑造得血肉丰满,有声有色。

好的细节还能推动情节发展,起到牵一发动全身的作用。《狗知道》是一篇适合儿童欣赏的侦探推理小说,写的是梅格雷警察通过严密的逻辑推理抓到小偷的故事。这里面有两个细节对情节发

展起到了关键作用,一个是:正当梅格雷怀疑那个从一所房子里鬼鬼祟祟地出来的男子是小偷之时,“一只浑身长毛的狗,从屋子里跑了出来,一边摇着尾巴,一边嗅男子的脚。男子摸着狗的头,对梅格雷说:‘这是我家的看门狗玛丽。’”前面是一阵紧一阵的逼问、推理,读者几乎已经相信那个男子就是小偷了,而这个细节的出现打消了读者的怀疑,啊?原来梅格雷弄错了!是的,连梅格雷自己也是这么想的:“这么说,确实是我怀疑错了?他如果不是主人,那狗是不会对他这般亲热的。”因此,他只得向那男子道歉,打算离开。而就在这时又出现了另一个细节:“玛丽离开男子,跑到电线杆旁,抬起一条后腿,撒了一泡尿。”猛然间,第六感觉提醒了梅格雷,嗨,他到底还是一个小偷。梅格雷不由分说,就把那男子逮捕了。原因是:“玛丽”是一个女性的名字,而凭那条长毛狗撒尿的姿势,它分明是一条公狗,这就形成了一对矛盾。自家的狗,连它的性别都不知道,他肯定不是狗的主人。

附:

萨 夏

[苏]诺索夫

萨夏早就要他妈妈送他一支打火药的手枪。

“你为什么要这种手枪?”他妈妈说。“这种玩具要闯祸的。”

“怎么会闯祸?它又不打子弹,它是打火药纸的。反正打不死人。”

“什么事都可能发生的。火药迸出来,会落到你的眼睛里。”

“不会的!打枪的时候我会眯起眼睛。”

“不行,不行,这种手枪会找麻烦。你一开枪,要把别人吓坏。”他妈妈说。

他妈妈真的没有买手枪给他。

萨夏有两个姐姐，玛丽娜和依拉。妈妈那里要不到，他就去跟姐姐要：

“好姐姐，给我买一支小手枪吧！我真想要一支。你们买给我，我就永远听你们的话。”

“萨夏，你这个人真调皮！”玛丽娜说。“要我们的时候，你就讨好我们，只管喊好姐姐、好姐姐的；妈妈一出去，可就拿你没法儿了。”

“不，好办！你们看好了，我一定不吵不闹。”

“好吧，”依拉说，“我和玛丽娜考虑一下。要是你答应不吵闹，那我们可以买。”

“答应，答应！只要你们肯买，我统统答应。”

第二天玛丽娜和依拉送了他一支手枪和一盒火药纸。手枪崭新锃亮，火药纸很多很多：不是五十张就是一百张。哪怕你打一整天也打不光。萨夏高兴得满屋子乱跳，把手枪紧贴在胸口，又吻吻它说：

“我的小心肝，我的好手枪！我是多么爱你呀！”

接着他在枪把上胡乱划上自己的名字，就开始射击。一下子发出了火药气味，半个钟头以后，屋子里蓝烟弥漫。

“够了，你不要再打了，”依拉终于说，“你打一枪我就要抖一下。”

“胆小鬼！”萨夏回答，“女孩子个个都是胆小鬼！”

“瞧我们把你的手枪夺下来，你就知道我们胆小不胆小了。”玛丽娜说。

“我马上到院子里去，用手枪吓小朋友。”萨夏说。

他走到院子里去，可是院子里没有小朋友。于是他跑到大门外，就出了这么一件事。这时候街上恰巧走过一位老太太。萨夏



等她走近了——“砰”的打了一枪。老太太哆嗦了一下，站住不走了，接着说：

“哎哟，真把我吓死了！是你开枪的吧？”

“不是。”萨夏说着，把手枪藏到背后。

“怎么，我没有看见你手里的手枪？不要脸！还要撒谎，我就去报告民警局。”

她用手指着萨夏吓唬了一下，走到对街，在巷子里消失了。

“不得了！”萨夏慌了，“看样子，她真的是到民警局去报告了。”他上气不接下气地跑到家。

“你怎么气喘吁吁的，是不是狼来追你了？”依拉问。

“我没有什么。”

“不，你还是说出来。一看就知道你闯祸了。”

“我什么祸都没闯——不过吓坏了一位老太婆。”

“什么样的老太婆？”

“得啦，什么样的，什么样的，普通的。一个老太婆在街上走，我撩起就是一枪。”

“你为什么要打枪？”

“我自己也不知道。来了个老太婆，我想，‘打一枪吧’，我就打了。”

“那她怎么样？”

“没有什么。她到民警局去告我了。”

“瞧你，嘴里答应不胡闹，还是干出这种好事！”

“可不能怪我呀！老太婆自己胆子小。”

“等民警来了，他就会让你瞧瞧老太婆是怎样的！”依拉吓唬萨夏说，“你就会知道吓人的好处。”

“他怎么能找到我？他又不知道我住在哪儿。他连我的名字都不知道。”

“你放心，能找到的！民警什么都知道。”

整整一个钟头，萨夏都在家里呆着，一直向窗外看是不是有民警来。可是没有看见民警。这时候他放心了，高兴地说：“老太婆大概是吓唬吓唬我就算了，免得我再胡闹。”

他决定再拿他那支心爱的手枪打几下，就伸手到口袋里去。口袋里放着一盒火药纸，可是没有手枪。他摸摸另外一只口袋，那只口袋也是空的。于是他在屋子里到处找起来。桌子底下也看过，沙发底下也看过。手枪不见了，仿佛钻到地底下去了。萨夏难过得流下泪来。

“我还没有来得及好好玩一下呢！”他哭着说，“这么好的一支小手枪！”

“你是不是丢在院子里啦？”依拉问。

“我大概是丢在大门外了。”萨夏想来说。

他推开屋门，从院子里跑到街上。大门外面没有手枪。

“唔，现在这支手枪已经被人家捡走了！”他苦恼地这么想。就在这时候，他忽然看见一个民警从对面的巷子里出来，急急忙忙地穿过马路，直向他住的楼走来。

“他是来找我的！看来，老太婆还是去报告了！”萨夏吓了一跳，没命地跑回家去。

“喂，找到了吗？”玛丽娜和依拉问他。

“别做声！”萨夏悄悄地说，“民警来了！”

“他上哪儿去？”

“他上我们这儿来。”

“你在哪儿看见他的？”

“街上。”

玛丽娜和依拉笑他说：“哎哟，你这个胆小鬼！看见一个民警就害怕啦？也许他是到别的地方去的。”

“我根本就不怕他！”萨夏胆子大起来了，“民警能拿我怎样呢？有什么了不起！”

这时候门外传来了脚步声，门铃也一下子响起来了，玛丽娜和依拉跑去开门。萨夏向走廊里伸出头去，急着小心地说：“别给他开门！”

可是玛丽娜已经把门打开了。门口站着一个民警。制服上锃亮的钮子一个劲地闪耀。萨夏手脚着地，钻到沙发底下去了。

“小姑娘，这儿六室在哪儿？”萨夏听见民警的话了。

“不是这儿，”依拉回答，“这儿是一室；六室，你得到院子里去，右边那道门。”

“院子里，右边那道门？”民警照说一遍。

“是的。”

萨夏知道民警不是来找他的，他正想从沙发底下爬出来，可是这时候民警又问：“顺便问一声，有一个叫萨夏的孩子是不是住在你们这儿？”

“是的。”依拉说。

“我正好要找他。”民警说着，走进屋子里来。

玛丽娜和依拉也走进屋子，看见萨夏不知躲到哪儿去了。玛丽娜还往沙发底下望了望。萨夏看见她，在沙发底下扬扬拳头，要她别把他讲出去。

“嗯，你们的萨夏在哪儿？”民警问。

两个小姑娘替萨夏担心，她们不知道怎样回答是好。玛丽娜终于说：“他不在家，他出去了。”

“你知道他干过哪些事？”依拉问民警。

“哪些事？”民警回答，“我知道他叫萨夏。我还知道 他有一支新手枪，可是现在他这支手枪没有了。”

“他全知道。”萨夏想。

他吓得连鼻子眼都痒了起来，就在沙发底下打了一个好响的喷嚏：“啊嘿！”

“谁在那儿？”

“这是我家的……这是我家的一条狗。”玛丽娜撒了一个谎。

“它钻在沙发底下干什么？”

“我们这条狗常常在沙发底下睡觉。”玛丽娜继续往下编。

“它叫什么名字？”

“噯……它叫鲍比克。”玛丽娜胡乱说了个名字，脸涨得通红，像只红萝卜。

“鲍比克！鲍比克！嘘嘘！”民警打起口哨来，“它怎么不肯爬出来？嘘嘘！嘘嘘！你瞧，它不肯出来！是条好狗吧？什么种？”

“噯……”玛丽娜顿住了，“噯噯……”她怎么也想不起狗有哪些种类，“这种是……”她说，“是叫什么？……种是好的……对！叫长毛猎狐狗！”

“啊，这是一种出色的狗！”民警高兴地说，“我知道，这种狗满脸是长毛。”

他弯下腰去，向沙发底下望。萨夏吓得半死不活地躲在那儿，瞪着眼睛望民警。民警惊奇得甚至吹了声口哨。

“原来是这么一条猎狐狗！你钻在沙发底下干什么，噯？喂，爬出来，现在你跑不掉了！”

“我不爬出来！”萨夏大叫起来。

“为什么？”

“您要把我带到民警局去的。”

“为什么？”

“为了老太婆。”

“为了什么样的老太婆？”

“被我打了一枪的老太婆，她吓了一跳。”

“我不懂他讲的是什么样的老太婆。”民警说。

“他在街上打枪，一位老太婆走过，被他吓了一跳。”依拉解释。

“咳，是这么一回事！这支枪是你的吗？”民警问，一面从口袋里掏出一支崭新锃亮的手枪来。

“是他的，是他的！”依拉高兴地说，“这是我和玛丽娜送给他的，他丢了。您在哪儿捡到的？”

“喏，院子那儿，你们家门口……嗨，老实说吧，你为什么要吓老太太？”民警向萨夏弯下身子问。

“我是无心的……”萨夏在沙发底下回答。

“撒谎！看你眼睛就知道是撒谎。说实话，我就把手枪还你。”

“如果我说实话，您会把我怎样呢？”

“不拿你怎样，把手枪给你，就完了。”

“不会把我带到民警局去吧？”

“不会的。”

“我不是想吓唬老太太的。我只是想试一试，她害怕不害怕。”

“小弟弟，你这样做真要不得！为了这个，本来是要带你去民警局的，不过现在算了；我既然答应不把你带走，那就得说话算数，只是你要注意，你再要淘气惹事——一定把你带走。好啦，从沙发底下爬出来，把手枪拿去吧！”

“不，我还是等你走了再爬出来。”

“瞧你这个人真怪！”民警笑起来说，“好吧，我就走。”

他把手枪搁在沙发上走了。玛丽娜跑出去指给民警看六室在哪儿。萨夏从沙发下爬出来，看见自己的手枪就大叫起来：“这不是我的宝贝吗？它又回到我这儿来了！”他抓起手枪说，“只是有一点我不懂，民警怎么会知道我的名字？”

“你自己在手枪上写了名字。”依拉说。

这时候玛丽娜回来了，她急忙把萨夏训斥了一顿：“咳，你这个

不像样的人！为了你我只好向民警撒谎！我差点儿羞死了！你要再生事，我怎么说也不护着你了！”

“我也不会再生事了，”萨夏说，“现在我自己也知道，吓人是要不得的。”

### 一碗阳春面

[日]栗良平

对于面馆来说，最忙的时候，要算是大年夜了。北海亭面馆的这一天，也是从早就忙得不亦乐乎。

平时直到深夜十二点还很热闹的大街，大年夜晚上—过十点，就很宁静了。北海亭面馆的顾客，此时也像是突然都失踪了似的。

就在最后一位顾客出了门，店主要关门打烊的时候，店门被咯吱咯吱地拉开了。一个女人带着两个孩子走了进来。六岁和十岁左右的两个男孩子，一身崭新的运动服。女人却穿着不合时令的斜格子的短大衣。

“欢迎光临。”老板娘迎上前去招呼着。

“……唔……阳春面……一碗……可以吗？”那女人怯生生地问。

那两个小男孩躲在妈妈的身后，也怯生生地望着老板娘。

“行啊，请，请这边坐，”老板娘说着，领他们母子三人坐到靠近暖气的二号桌，一边向柜台里面喊着，“阳春面一碗！”

听到喊声的老板，抬头瞥了他们三人一眼，应声道，“好——咧！阳春面一碗——”

案板上早就准备好的，堆成一座座小山似的面条，一堆是一人份，老板抓起一堆面，继而又加了半堆，一起放到锅里。老板娘立刻领悟到，这是丈夫特意多给这母子三人的。

热腾腾香喷喷的阳春面放到桌上，母子三人立即围着这碗面，

头碰头地吃了起来。

“真好吃啊！哥哥说。

“妈妈也吃呀。”弟弟夹了一筷面，送到妈妈的口中。

不一会儿，面吃完了，付了 150 元钱。

“承蒙款待。”母子三人一齐点头谢过，出了店门。

“谢谢，祝你们过个好年！”老板和老板娘应声回答着。

过了新年的北海亭面馆，每天照样忙忙碌碌。一年很快过去了。转眼又是大年夜了。

和以前的大年夜一样，忙得不亦乐乎的这一天就要结束了。过了晚上十点，正想关门打烊的时候，店门又被拉开了。一个女人带着两个男孩走了进来。

老板娘看到那女人身上那件不合时令的斜格子短大衣，就想起了去年大年夜的那三位最后的顾客。

“……唔……一碗阳春面……可以吗？”

“请，请里边坐，”老板娘将他们带到去年同样的二号桌，“阳春面一碗——”

“好——咧！阳春面一碗——”老板应声回答着，并将已经熄灭的炉火重又点燃起来。

“喂，孩子他爹，给他们下三碗，好吗？”

老板娘在老板耳边轻声说道。

“不行，如果这样做，他们也许会尴尬的。”

老板说着，抓了一人半份的面下了锅。

桌上放着一碗阳春面。母子三人边吃边谈着，柜台里的老板和老板娘能听到他们的声音。

“真好吃……。”

“明年还能来吃就好了……。”

吃完后，付了 150 元钱。老板娘对着他们的背影，“谢谢，祝你

们过个好年！

这一天，被这句说过几十遍乃至几百遍的话送走了。

随着北海亭面馆的生意兴隆，又迎来了第三年的大年夜的晚上。

从九点半开始老板和老板娘虽然谁都没说什么，但都显得有些心神不定。十点刚过，雇工们下班走后，老板和老板娘立刻就把墙上挂着的各种面的价格牌，一一翻了过来。赶紧写好“阳春面 150 元”。其实，从今年夏天起，随着物价的上涨，阳春面的价格已经是 200 元一碗了。

二号桌上，在 30 分钟以前，老板娘就已经摆好了“预约席”的牌子。

到十点半，店里已经没有客人了。但老板和老板娘还在等待着那母子三人的到来。

他们来了。哥哥穿着中学生的制服，弟弟穿着去年哥哥穿的那件略有些大的旧衣服，弟兄两人都长大了，有点认不出来了。母亲还是穿着那件不合时令的有些褪色的短大衣。

“欢迎光临。”老板娘笑着迎上前去。

“……唔……阳春面两碗……可以吗？”女人怯生生地问。

“行，请，请里边坐。”

老板娘把他们领到二号桌，若无其事地将桌上的那块“预约席”的牌子藏了起来。对柜台喊着，

“阳春面两碗！”

“好——咧！阳春面两碗——”

老板应声答着，把三碗面的分量放进了锅里。

母子三人吃着两碗阳春面，说着，笑着。

“大儿，淳儿，今天，我做母亲的想要向你们道谢。”



“道谢？向我们……为什么？”

“实在是，因为你们的父亲死于交通事故，生前欠下了八个人的钱。我把抚恤金全部还了债。还不够的部分，就每月五万元分期偿还。”

“这些我们都知道呀。”

老板和老板娘在柜里，一动不动，凝神听着。

“剩下的债，到明年三月就可以还清了。可实际上，今天就可以全部还清。”

“啊，真的？妈妈。”

“是真的。大儿每天送报纸赚钱支持我，淳儿每天买菜烧饭帮助我，所以我能够安心工作。因为我努力工作，得到了公司的特别津贴，所以现在能够全部还清债款。”

“好啊！妈妈，哥哥，从现在起，每天烧饭的事还是包给我了。”

“我也继续送报。弟弟，我们一起努力吧！”

“谢谢！真是谢……谢……”

“我和弟弟也有的一件事瞒着妈妈，今天可以说了。这是在11月的星期天，我到弟弟学校去参加家长会。这时，弟弟已经藏了一封老师给妈妈的信……弟弟写的作文如果被选为北海道的代表，就能参加全国的作文比赛。正因为这样，家长会那天，老师要弟弟自己朗读这篇作文。老师的信如果给妈妈看了，妈妈一定会向公司请假，去听弟弟朗读作文。于是，弟弟就没有把这封信交给妈妈。这事，我还是从弟弟的朋友那里听来的。所以，家长会那天，是我去了。”

“哦，原来是这样……那后来呢？”

“老师出的作文题目是，《你将来想成为怎么样的人》，全体学生都写了。弟弟的作文题目是《一碗阳春面》。一听题目，我就知道是写的北海亭面馆的事。弟弟这家伙，怎么把这种难为情的事

写出来,我这么想着。”

“作文写的是,父亲死于交通事故,留下了一大笔债。母亲每天从早到晚拼命工作,我去送早报和晚报……弟弟全都写了出来。接着又写,12月31日的晚上,母子三人吃一碗阳春面,非常好吃……三个人只买了一碗阳春面,可面馆的叔叔阿姨还是很热情地接待了我们,谢谢我们,还祝我们过个好年。听到这声音,弟弟的心中不由地喊着,‘不能失败!要努力!要好好活着!’因此,弟弟长大成人后,想开一家日本第一的面馆,也要对顾客说:‘努力吧,祝你幸福,谢谢。’弟弟大声地朗读了作文……”

此刻,柜台里竖着耳朵,全神贯注地听着母子三人说话的老板和老板娘不见了。在柜台的深处,只见他们两人面对面地蹲着,一条手巾,各执一端,在擦着那不断夺眶而出的泪水。

“作文读完后,老师说:‘今天淳君的哥哥代替他母亲来参加我们的家长会,现在我们请他来说几句话……’”

“这时哥哥说什么……”弟弟疑惑地望着哥哥。

“因为突然被叫上去说话,一开始,我什么也说不出……‘诸君一直和我弟弟很要好,在此,我谢谢大家。弟弟每天做晚饭,放弃了俱乐部的活动,中途回家。我做哥哥的,感到很难为情。方才,弟弟的《一碗阳春面》刚开始读时,我感到很丢脸。但是,当我看到弟弟激动地大声朗读时,我心里更感到羞愧。这时我想,决不能忘记母亲买一碗阳春面的勇气。兄弟们,齐心合力,为保护我们的母亲而努力吧!从今以后,请大家更好地和我弟弟结成朋友。’我就说了这些……”

母子三人,静静地,互相握着手,良久。继而又欢快地笑了起来。和去年相比,像是完全变了模样。

作为年夜饭的阳春面吃完了,付了300元。

“承蒙款待。”母子三人深深地低头道谢后,走出了店门。

“谢谢,祝你们过个好年!”

老板和老板娘大声地向他们祝福着,目送着他们远去……

又是一年的大年夜降临了。北海亭面馆里,晚上九点一过,二号桌上又摆上了“预约席”的牌子,等待着母子三人的到来。可是,没看到那三人的身影。

一年,又是一年,二号桌始终默默地等待着。可母子三人还是没有出现。

北海亭面馆因为生意越来越兴隆,店内重又进行了装修。桌子、椅子都换了新的。可二号桌却仍然如故。老板夫妇不但没感到不协调,反而把二号桌安放在店堂的中央。

“为什么把这张旧桌子放在店堂中央?”有的顾客感到奇怪。

于是,老板夫妇就把“一碗阳春面”的事告诉他们。并说,看到这张桌子,就是对自己的激励。而且说不定哪天那母子三人还会来,这个时候,想用这张桌子来迎接他们。

就这样,关于二号桌的故事,使二号桌成了“幸福的桌子”。顾客们到处传诵着。有人特意从远方赶来。有女学生,也有年轻的情侣,都要到二号桌上吃一碗阳春面。二号桌也因此而名声大振。

时光流逝,年复一年。这一年的大年夜又来到了。

这时,北海亭面馆已经是同一条街的商店会的主要成员。大年夜这天,亲如家人的朋友、近邻、同行,结束了一天的工作后,都来到了北海亭。在北海亭吃了过年面,听着除夕夜的钟声,然后亲朋好友聚集起来,一起到附近的神社去烧香磕头,以求神明保佑在新的一年里万事如意,厄除运开。这种情形,已经有五六年的历史了。

今年的大年夜当然也不例外。九点半一过,以鱼店老板夫妇双手捧着装满生鱼片的大盆子进来为信号,平时亲如家人的朋友们大约三十多人,也都带着酒菜,陆陆续续地会集到北海亭,店里

的气氛，一下子热闹起来。

知道二号桌由来的朋友们，嘴里虽然没说什么，可心里都在想着，今年二号桌也许又要空等了吧。那块“预约席”的牌子，早已悄悄地站在二号桌上。

狭窄的座席之间，客人们一点一点地移动着身子坐下，有人还招呼着迟到的朋友。吃着面，喝着酒，互相夹着菜。有人到柜台里去帮忙，有人随意拉开冰箱拿东西。什么廉价出售的生意啦，海水浴的艳闻轶事啦，什么添了孙子的事啦。十点半时，北海亭里的热闹气氛到达了顶点。

就在这时，店门被咯吱咯吱地拉开了。人们都向门口望去，屋子里突然静了下来。

两位西装笔挺，手臂上搭着大衣的青年走了进来。这时，大伙都松了口气，随着轻轻的叹息声，店里又恢复了刚才的热闹。

“真不凑巧，店里已经坐满了。”老板娘面带着歉意说。

就在她拒绝两位青年的时候，一位身穿和服的妇人，深深低着头走了进来，站在两位青年的中间。

店里的人们，一下子都屏住了呼吸，耳朵也竖起来了。

“唔……三碗阳春面，可以吗？”穿和服的妇人平静地说。

听了这话，老板娘的脸色一下子变了。十几年前留在脑海中的母子三人的印象，和眼前这三人的形象重叠起来了。

老板娘指着三位来客，目光和正在柜台里找韭菜的丈夫的目光撞到一处。

“啊！啊……孩子他爹！”

面对不知所措的老板娘，青年中的一位开口了。

“我们就是十四年前的大年夜，母子三人共吃一碗阳春面的顾客。那时，就是这一碗阳春面的鼓励，使我们三人同心合力，度过了艰难的岁月。这以后，我们搬到母亲的亲家滋贺县去了。”

“我今年通过了医生的国家考试,现在京都的大学医院里当实习医生。明年四月,我将到札幌的综合医院工作。还没有开面馆的弟弟,现在京都银行里工作。我和弟弟商谈,计划了这生平第一次的奢侈的行动。就这样,今天我们母子三人,特意来拜访,想要麻烦你们烧三碗阳春面。”

边听边点头的老板夫妇,泪珠一串串地掉下来。

坐在靠近门口桌上的蔬菜店老板,嘴里含着一口面听着,直到这时,才把面咽下去,站起身来。

“喂喂!老板娘,你呆站着干什么!这十年的每一个大年夜,你都为等待他们的到来而准备着,这十年后的预约席,不是吗?快!请他们上座,快!”

被蔬菜店老板用肩一撞,老板娘这才清醒过来。

“欢……欢迎,请,请坐……孩子他爹,二号桌阳春面三碗——”

“好咧——阳春面三碗——”可泪流满面的丈夫却应不出声来。

店里,突然爆发出一阵欢呼声和鼓掌声。

店外,刚才还在纷纷扬扬飘着的雪,此刻也停了。皑皑白雪映着明净的窗子,那写着“北海亭”的布帘子,在正月的清风中,摇曳着,飘着……

## 狗 知 道

[比利时]乔治·西默农

孟乐天改写

在巴黎市郊,从一户人家走出一个人来。他西装革履,分头油光发亮,右腋下夹着一只鼓鼓囊囊的皮包,东张张、西望望,显得鬼鬼祟祟的样子。这个男人刚要加快脚步,猛然听见一声喝叫:“喂,

站住！

他顿时一怔，收住脚步，两眼打量着突然出现的人：一米八的个子，体壮如牛，身穿长大衣，头戴一顶礼帽，嘴上叼着烟斗，一对闪亮的眼睛，在逼视着自己。

“你，你是什么人？”他有些胆怯，不由自主地后退几步。

来人掏出了证件。原来此人是老练的巴黎司法警察梅格雷。

梅格雷问道：“你是不是趁人不在家，想偷东西啊？”

“哪里的话！”

“那你为什么鬼鬼祟祟的样子？”

“鬼鬼祟祟？我怎么会鬼鬼祟祟呢？”男子说，“你也太神经过敏了！”

他说完就要走，但梅格雷挡住了他的去路。他叼着灭了火的烟斗，用严厉的目光，上上下下审视着男子，心里想道：“难道我真的怀疑错了吗？”

梅格雷侧耳听听屋里的声音，然后摇摇头。

“外面人在说话，而屋里却无任何反应，说明屋里没有人。这人根本不像屋子的主人。如果他是主人的话，出屋时是不会那样一种神态的。”

梅格雷觉得没有怀疑错。他决定把这个男子带回去细细盘问。

“走，跟我走一趟。”

男子急了，大声嚷嚷起来：“我就是这家的主人。难道我会偷自己家里的东西吗？”

“什么？你说你是这家的主人？真是天大的笑话！”

话音刚落，一只浑身长毛的狗，从屋子里跑了出来，一边摇着尾巴，一边嗅男子的脚。

男子摸着狗的头，对梅格雷说：“这是我家的看门狗玛丽。”

梅格雷愣了愣。

“这么说,确实是我怀疑错了?他如果不是主人,那狗是不会对他这般亲热的。”

这时,玛丽对着他“汪汪”乱叫,龇牙咧嘴地表示敌意。

“喂,玛丽,别叫!”男子发出制止的命令后,狗就不叫了。

梅格雷非常尴尬。他是个朴实而又稳重的人,回想起来,在办案中还不曾出过这样的洋相呢。

玛丽离开男子,跑到电线杆旁,抬起一条后腿,撒了一泡尿。

梅格雷向那男子道了歉,正要转身离开,猛然间,第六感觉提醒了他。

“喂,你到底还是一个小偷!”梅格雷不由分说,就把男子逮捕了。

回到办公室,男子仍然叫屈不迭:“冤枉啊!你凭什么说我是小偷?你这也太武断了!”男子一面嚷嚷着,一面望着梅格雷的脸色。

梅格雷像审讯别的犯人一样,习惯地用骑马的姿势跨在椅子上,注视着罪犯,口气十分平静:“你问我凭什么说你是小偷吗?就凭你管那条长毛狗叫玛丽!”

“它是叫玛丽呀!”

“你说谎!我问你,它是雌狗还是公狗?”

“这个……”

“我再问你,雌狗和公狗在小便时的姿势有什么不同?”

“这个……”

“嘿嘿,你现在想起那条长毛狗小便时的姿势了吧!是这条狗戳穿了你的谎言!”梅格雷叼着烟斗,得意之情溢于言表。“不用说你,我,就连小孩子也都知道,公狗是抬起一条后腿叉开来撒尿的,而母狗不是。试问,它明明是条公狗,怎么会叫‘玛丽’这种女性的

名字呢?”

“这个……”

“这是你临时给胡乱起的!因为它一生长毛,从外表上看,根本分辨不出它是公是母。你随机应变,叫它‘玛丽’来骗人。想想吧,狗的主人竟然不知道自家的狗的性别,岂不是天大的怪事吗?”

“这个……”

梅格雷步步紧逼,小偷步步后退。他除了“这个……”再也回答不出什么了。

“你一定还想叫我解释一下,既然你不是狗的主人,那狗为什么会对你表示亲热呢?那是因为你进屋时给它好吃的东西了,对不对?”

“是,是的。我喂了它肉片。”

小偷把偷到的东西,乖乖地交了出来。

### 三色圆珠笔

邱 勋

齐娟娟新买了一支三色圆珠笔。一手握住金黄的笔帽儿,另一只手轻轻拧动那墨绿色的笔杆儿,“咔”的一声,笔头上跳出个小米粒般大的尖尖,写出字来是黑色的。再一拧,写出的字变戏法般地成了蓝的。又一拧,跳出个红红的小豆豆,写出的字火红一片!一个小学五年级生,又这么一支笔,也算得上是八十年代的装备水平啦!

可是多么糟糕,三色笔今天不见啦!

她翻了书包搜书桌,再跑到操场上、上学的路上,最后又心急火燎地跑回家,翻江倒海好一顿搜索。可也真怪,那支笔就像施了魔法,钻了天入了地一般,连个踪影儿也不见了。

小姑娘像失去了神奇的宝贝那样悲伤,眼圈儿红了。



“你什么时候丢的啊？”女同学们同情地围着她，就像自己也失去了最宝贵的东西一样。

“昨天放学时还看见的……”齐娟娟说。

消息很快传开来，班长柳群知道了。

十二岁的柳群是个很有威信的小干部。他眯着眼，皱起小小的、充满智慧的眉头。一看就明白：他在思索。

班长身边自然少不了有那么几个追随者，其中有个特别活跃的角色，名叫金大梁。他的特点是爱眨巴眼睛，据说一眨巴一个心眼儿。现在他四处瞅瞅，挥一下手，大声说：

“别找啦！——圆珠笔在哪里，我知道！”

“在哪里啊？”几个孩子一齐问。齐娟娟高兴地抬起红红的眼睛。

金大梁伸出两个手指，在半空中晃了晃，鼻翅一扭，眼角飞快朝教室后排的角落里扫了一下。

“噢，二级钳工啊！”孩子们互相会意地交换一下眼神，咧开嘴笑了。

那位“二级钳工”，一个满头乱蓬蓬头发的男孩子，正弯腰蹲在墙角，伸出乌黑的手指，急急忙忙翻弄着地上的灰土。

他叫徐小东，是齐娟娟的同位，半个月前刚转到这个学校里来。转来不久，就得了这么个浑号儿。据消息灵通人士说，他跟着几个社会青年在街上掏包，被人扭送到派出所，住过三天“学习班”。金大梁更说得有枝有叶，就像刚从鲜树棵子上掐下来一样。说他别看人比个鸡蛋大不许多，但道业不浅，拜过名师学过徒哩！他师傅是个出色的高级“钳工”，两个指头伸进煤球炉里，闪电般夹出赤红的煤球来，手指上的汗毛儿不兴烧掉一根。别看徐小东不声不响，蔫不唧唧没睡醒一般，以后大家小心自己的口袋就是啦！

“对，准是他！”一个男孩子说。

“不是他是谁？咱班里从没出过这号糟烂事！”一个女孩子说。

“他照顾齐娟娟倒方便，两人国境线连在一起嘛！没看清说这话的是男孩还是女孩。”

当然啦，这些话声音很低，徐小冬未必能听得清楚。不过这号人物反应特别敏锐。他准是感觉出大家的唧唧喳喳跟他有关，只见他不再低头翻弄灰土，慢慢回到自己的位置上坐下，扭头看看窗外。那张瘦瘦的脸上盖一层黑不黑黄不黄的茸毛，就像半个世纪没有洗过脸一样。这号人嘛，也看不清他脸红了没有。

直到下午放学，三色笔仍然不见踪影，徐小冬也没有主动投案。

“得给他加温！”金大梁说。

柳群沉思着，决断地点点头。

金大梁就跳到门口，冲着正在收拾书包准备离校的同学们喊道：

“大家慢点走，开个会！”

“什么会呀？”有人放下书包问。

“选举会。”金大梁说。

“选举什么呀？”大家奇怪了。

“民主投票，选举小偷！”柳群说。他绷住脸，显得一本正经。

教室里“轰哈”一声，一齐乐翻了天。有几个调皮鬼，遇到闹玄的事比过年还上瘾，一齐捶桌子砸板凳表示赞成。另有几个机灵些的，挤鼻弄眼咬耳朵，仿佛猜透了柳群葫芦里卖的什么药。

老实说，选队委，选班长，从来没像这次选举这么庄严、热烈，一丝不苟。金大梁毛遂自荐当了监选人，把裁好的小纸条儿一张张分发给选民们。当然，徐小冬面前也得到了同样的一张。

班里大部分同学都没有放弃权利，参加了投票。

没有提候选人，选举结果却十分集中。一张张选票上，有的写

着“徐小冬”，有的写着“二级钳工”，有的还配上彩色插图，画着两个瘦瘦的指头，稳稳地夹着一只火红的煤球儿！

“你的呢？”柳群来到徐小冬跟前。金大梁几个呼啦啦跟在身后，一个个伸脖子瞪眼出怪样。

徐小冬开头还能稳住阵脚，谁也不看，一个人坐在课桌前面。这时候，只见他猛吸一下鼻头，抓起桌上的纸条儿“嗤”一声撕碎了。

柳群嘴角挑一挑，无声地笑笑。他说：

“你不愿意投票也可以，那就把东西交出来吧！”

“我没拿！”徐小冬瓮声瓮气地说。

“你没拿？”金大梁眨眨眼睛，“你没当面拿，是背后拿的！”

教室里又“轰哈”一声笑了。

“我没拿。”徐小冬还是那句话，可声音比刚才低多了。

“那么圆珠笔哪去了呢？”金大梁夸张地笑着说，“它长了翅膀吗？飞到月球上去了吗？”

“反正我没拿。”徐小冬嘴唇哆嗦着，声音更低了。柳群嘴角又挑一挑，说：

“徐小冬，群众的眼睛是雪亮的，你看看大家的意见吧！”

徐小冬扭过头来，只见黑板上歪歪扭扭写着几个大字：

### 选举结果

徐小冬(又名“二级钳工”)共得三十三票

“你们欺负人！”徐小冬带着哭腔说，脸上那黑不黑黄不黄的茸毛不停地抽动着。他冲到黑板跟前，横起袖口就要去擦掉上面的字儿。

几个男孩子挡住了他。领头的金大梁大声说：

“我们讲的是三大纪律八项注意，保证不欺负人！可你是个啥

样的虫儿？你是老偷的儿子，大偷的弟弟……”

“小偷！”“小偷！”“小偷！”孩子们喊号子般一齐接上话茬喊叫着。

人们在兴奋的、胜利的、近于疯狂的欢乐时刻，往往不去注意倒霉的失败者情绪的变化。孩子们大概更是这样。但是，如果我们用一只锋利的刀片切开徐小冬毛茸茸皮肤下面的血管，就会看到，那里面也有鲜血哩！而且，现在这鲜血是汹涌的、野性的，充满着疯狂的报复力量！

只见徐小冬冷丁蹦起来，一把抓住了金大梁的领口。立刻两个人扭到一起了。

战争的乌云在教室上空笼罩着、飘荡着。

几个女孩子连声尖叫着。不知因为胆小还是由于心软，齐娟娟红着脸喊道：“别打啦！别打啦！圆珠笔俺不要啦！”

多亏班长柳群真有点权威，好歹把两人喊开了。

“好小子，你等着！”金大梁吐出一口唾沫。

“你等着，好小子！”徐小冬吐出半口唾沫。

第二天，徐小冬照常来校上课。他怯怯地、小猫一般坐在自己的位子上。他没有注意到，同学们书包上的拉锁都拉得很紧，书包带子也都在扣鼻上扣严了。圆珠笔的事再也没人提起，他想，这场风波也许已经结束了。

上第三节课以后，柳群告诉他，班主任秦老师在办公室里等他。

听到这话，徐小冬感到两腿有些发软。他磨蹭了好一阵，慢慢走进了办公室。

老师们都上课了，屋里静悄悄的。秦老师埋头坐在一摞摞作业本子中间，正在批改作业。她四十来岁，鬓发已经斑白了。

徐小冬怯怯地站到她的身旁。

秦老师改完一本作业,抬起头来,望着徐小冬。她态度是和善的,神色带着几分忧愁,几分悲凉。

“徐小冬,你又犯老毛病啦?”她叹口气,轻声说。

徐小冬不说话,望着自己的脚尖。

“说啊!”她又说。

“我不对,撕金大梁的领子……”徐小冬说。

“打架是不对的,可现在先不谈这些,”秦老师缓缓地说,“你不要转弯抹角,避重就轻。先谈谈圆珠笔的事吧!”

“我没拿。”徐小冬一只脚搓着另一只脚背。

“我做了点调查,并不强迫你承认。”秦老师态度仍然十分和蔼,“你喜欢那支笔,曾打算用你的小刀、钢笔、空鞋油盒跟娟娟交换,对吗?”

“对。齐娟娟不换。”徐小冬说。

“前天做值日,你走得最晚,对吗?”

“对。”

“找圆珠笔的时候,你显得特别积极。墙角的灰窝里也翻,老鼠洞里也掏……你从老鼠洞里找出笔来了吗?”

“没找到。”

秦老师含有深意地微笑了一下。

“你自然知道,那里面是找不到圆珠笔的。”她说,“同学们反映说,这两天你走路、说话都变了样子,都很不自然。看来你心里也是很痛苦、很矛盾的。反映情况的同学,都是少先队员,大部分是班干部、三好学生。他们不能诬赖你吧!”

“不能。”

“那就好了!”秦老师高兴地吁一口气,眼角的鱼尾纹儿微微颤动了一下,“你喜欢它,拿去玩了两天,也该还给人家了。你要是脸上磨不开,就悄悄交给我。能办到吗?”

“不能办到。”徐小冬说。

另一张桌前坐着一个正看报纸的高个儿男人。听到这话,他微微地抬起头来,望徐小冬一眼。原来这是副校长兼党支部副书记。徐小冬以前读书的学校附近有几个社会青年,他们硬拉徐小冬去掏包,遭到拒绝时,也曾翻起眼皮瞪过徐小冬一眼。副校长的眼神是冷峻的、严厉的、正气凛然的,而那帮人的眼神是疯狂的、血红的、杀气腾腾的,两者完全不同。但它们同样使徐小冬心惊肉跳。

秦老师站起来,让徐小冬和她一起走到窗前。窗外是学校没有完工的高大的楼房,房前是花坛、单双杠和一排碧绿的杨树。不远的教室里传来轻快的琴声和孩子们不太整齐的歌声。

秦老师又让他回过头来,望着办公室高高的粉墙。墙上整齐地挂着一排奖旗和奖状,阳光在玻璃镜框和奖旗彩穗上一闪一闪。

“我们是全区的重点学校,你喜欢吗?”身后又传来秦老师的声音。

“喜欢。”徐小冬说。

这可真是实情话!为了脱离那几个社会青年,爸爸托了好多人,费了好大劲,才把他转到这个学校里来。秦老师更是好人,别的老师不要,多亏秦老师才收留了他。

“你大概并不喜欢,”秦老师说,“你打算离开这个学校。”

副校长又微微地抬起头来,望了徐小冬一眼。徐小冬只觉从骨缝里冒出一股冷气,连头发梢都冰凉了。

“不,不……我不……”徐小冬嘴唇哆嗦起来。

“主动权在你手里。现在还不晚,你自己考虑考虑吧!”秦老师说。她让徐小冬站在一旁,摊开本子,又批改起作业来了。

时钟滴滴答答地响着,篮球场上不时传来欢呼和奔跑的声音。徐小冬呆呆地站着,垂下那小小的、毛茸茸的脑袋。隔着那乱蓬蓬

的头发和黑不黑黄不黄的脑门,我们看不见他那些大脑细胞的活动。也许有一个代表正确的小人和一个代表错误的小人正在进行着生死搏斗吧?但也许什么也没有,有的只是沙漠似的一片空白,收割过的田野般一片荒凉。

秦老师转过脸来,焦急、期待而又和善地说:

“我们在挽救你,希望你不要在错误的路上滑得太远。犯了错误不要紧,改了就好。我们不愿意现在就告诉你的家长,或是报告派出所……”

徐小冬身上每一根神经都簌簌抖动起来。告诉家长意味着什么,徐小冬完全了解。爸爸的皮带在他屁股上留下的印记现在还清清楚楚。而派出所,虽然没有呼啸的皮带,但烙印在他心灵上的印记比皮带留下的更深更痛……

“我们给你三天的时间,等待你的觉悟。三天以后,如果你仍不回头,我们只有按照你和我们都不愿意的那种方式处理了。”秦老师顿一顿,抬头望一眼副校长,又接着说,“这是领导的决定。记住,三天。”

秦老师的话仍然那样轻,那样柔和,如同一脉潺潺的流水。但扑到徐小冬身上,却像刮起了十二级台风。他像片小树叶一样被卷得团团乱转,被撕成千万块碎片,被捺进无底的深渊。他是怎么轻飘飘而又踉踉跄跄走出办公室的,连他自己也不知道。

副校长第三次微微地抬起头来,朝徐小冬望了一眼。那眼神的角度、亮度和不可动摇的庄严程度,跟上两次完全相同。

三天过去了。

这三天,和地球上任何另外的三天并没有多少差别。校园内洋溢着思索、进取、嬉闹和欢乐,校园外充满着形形色色的幸运和不幸。徐小冬还是那个徐小冬,只是乱蓬蓬的头发似乎更乱了一些,脸上的茸毛似乎更厚了一层。

他不说话,不跟任何人接近。孩子们也像对待瘟疫病菌那样躲着他。他离家远,中午本来要到街上买个烧饼,现在也不见他离开教室,走出校门。金大梁发现了这一点,他朝柳群说:

“徐二哥偷吃了《西游记》里的人参果,要成仙啦!”

第四天一早,柳群兴冲冲从办公室跑出来,急急来到齐娟娟的身旁,高高举起一支崭新的三色圆珠笔,交给了齐娟娟。他眼角瞟一瞟徐小冬,说:

“小心点儿,以后不要再丢了!”

齐娟娟连忙接过笔来。久违了,亲爱的三色笔!金黄的笔帽,墨绿的笔杆,连那轻轻拧动时“咔”地一声脆响,都是这么亲切而又熟悉!小姑娘腮颊上两个浅浅的笑窝里盛满了幸福和欢欣。

身旁的徐小冬却勾头缩背趴到桌子上,两手插进乱蓬蓬的头发里,一动不动。

语文课快要结束的时候,秦老师说:

“徐小冬同学犯了错误,也可以说是犯了严重的错误。严重之处在于不是初犯,而是重犯。他在大家的帮助之下,勇敢地改正了错误,我们应该表示欢迎。今后,希望同学们对他加强帮助,不要歧视……”

听着听着,徐小冬突然“哇”地一声,嚎啕大哭起来。他哭得声咽气竭,仿佛要把心脏、肝肺和每寸肠子,都从喉管里呕出来。他那瘦瘦的身体不住地抖动,就像小小的树叶在温馨的阳光与和煦的春风中随风舞动一般。也许他那瘦小的躯壳,一时承受不了这太多的感动、悔恨和突如其来的爱抚吧!

“鳄鱼的眼泪!”金大梁说。

“装蒜!”另外几个男孩子说。

“不要歧视他!”柳群说。

按说,我们这个小小的故事应该结束了。最多也不过再讲一



下秦老师带领同学如何总结,在一定的会议上介绍一番经验。但是,天不作美,后来又出了一点小小的岔子(看来天地之间,有时不免要出点大煞风景的岔子的),使得我们这个虽不精彩却已算相当圆满的故事,不能不再继续下去。

事情是从齐娟娟那天半夜醒来引起的。白天她挪了一下床铺,梦中醒来,感到身子底下一件硬硬的东西,把她硌得老疼。用手一摸,原来是支圆珠笔。

她扭开灯,想把笔放进书包。

但是,当她打开铅笔盒,奇迹出现了:她面前摆着两支一模一样的圆珠笔!

同样是金黄的笔帽、墨绿的笔杆!同样是拧动时“咔”地一声脆响!在纸上试试,同样是红、黑、蓝三种颜色!

小姑娘目瞪口呆了!

但是齐娟娟还是认出了应该属于她的那一支。天亮以后,她急急跑进学校,把柳群给她的那支笔交给了秦老师。

这一会儿,轮到秦老师目瞪口呆了!

徐小冬被叫进了办公室。他低头站着,不敢看秦老师的眼睛。

“这支笔哪里来的?”秦老师把笔举到徐小冬面前。她声调还是那么柔和,但已失去了平静,而且不知为什么,有些怯怯的了。

徐小冬神色慌乱,觉得脚下的土地在打着旋儿陷下去,陷下去!他支支吾吾,半天说不出话来。

过了一阵,他突然死死地抓住桌子,如同发作了精神病般哭叫着说:

“秦老师,不要告诉俺爸爸,不要告诉派出所,不要赶我走,不要赶我走啊!……我一定改一定改啊……”

然后,他急急忙忙掏出几张角票,放到秦老师面前,接着说:

“这是我每天中午的饭钱,一共六毛……再过九天,凑够两元

四角,我就给他把钱送了去,送了去啊……”

“送给谁呀?”秦老师拧紧眉头,感到连说话的力气也没有了。

“就是街角那家文具店,有一个戴眼镜的售货员……”

我们所不愿意发生的事情终于发生了。看来真像金大梁传播的,徐小冬真有点儿“夹煤球”的本事。而且也像人们所常常议论的,吃过这口食的人物,要改正还就是不容易哩!

秦老师再不能平心静气地批改作业了。尽管屋里并没有十二级台风,但她也像前几天的徐小冬一样,两手小树叶般簌簌颤抖,身子仿佛正在跌向一个无底的深渊……

好些同学都来了。

柳群又皱起小小的、充满智慧的眉头,但眼神却有一些茫然。

金大梁仍在不住地眨巴眼睛,但眨动起来,也失去了往日的机灵劲儿。

徐小冬呆呆地站着。是的,按照正面人物或英雄人物的标准,徐小冬还是应该受到责备的。好他在生活里和故事里都不是这样的角色。而当他弄清了齐娟娟那支笔的来龙去脉时,处在他的地位,眼下可能会显露出报复的、扬眉吐气的神气,至少也会有点被洗雪了冤屈后的快乐。但是,他没有,真的没有。他不哭了,可也没有笑。他半低着头,呆呆地站着。他的头低惯了,一时还不习惯抬起来。

“我上文具店……把笔送回去吧……”他低声说。

“我们也去!和徐小冬一起去!”柳群、金大梁和“选举小偷”最积极的几个同学一齐说。

秦老师没有回答。她慢慢拉开抽屉,拿出一个自己准备当午饭的面包,连同桌上的几张毛票,一齐塞到徐小冬兜里。

“你们上课去吧!”她疲乏地挥一下手说。

秦老师离开办公室,走向学校大门。她的脚步正像她的心境

一样,这样轻松,又这样沉重。她手里紧紧握着那支三色圆珠笔。它像一块火炭,在烧灼着她的心窝;又像一块冰块,在清醒着她颤动的神经……

“我,首先是我……向文具店,检讨……”她朝自己喃喃地说。

副校长兼副支书工作很忙,正在开一个如何正确对待犯过错误的儿童的重要会议。

## 附录 作家创作谈

### 低幼生活故事创作杂谈

安伟邦

#### 一、读书

这次来西安,金波同志曾有感触地说:“我发现写低幼文学,得有大手笔。”我觉得他的话有一定道理。“大手笔”,来自扎扎实实的基本功。有人把低幼文学比成“小儿科里的小儿科”,我认为“小儿科”没什么不好,甚至要更难一些,大人有个头疼脑热,能说一说,小孩子却说不出,得大夫自己去诊断。治好了,小孩子自己也不知道是怎么好的,他大半也不会记住那位大夫。在极短的篇幅里,写出小孩子喜欢读、记得牢的东西,得有高度的概括力,这是很不容易做到的。

有的同志写低幼故事,只读报刊上发表的低幼文学作品,这很不够。跟学习成人文学一样,我们需要读古今中外的名著,不断积累知识,丰富自己的经验。我读书很少,所以有时写东西,越写越长,怎么也压缩不了,常叹能力不足,这就是一个教训。人家写长篇小说,开头就一万多字,我们却要把一万多字变浅,变得有趣,用几句话表达出来,使自己的短故事有很大的容量,不多读书是不行的,有的书还得精读。我接触到一些低幼故事作者,急于写,急于发表,写不出来、写不好就苦恼,却忽略了多读书,多生活,以便提高自己的水平。在一般情况下,读,总应该比写的多。因此,我劝这些同志不要急躁,静下心来读书,学习别人的创作经验,能读多少就读多少,写低幼故事,除读成人作品外,还要读大量的儿童文学作品,也是能读多少就读多少。世界上有那么多书,好书也不

少,我们都要选来读。

当然,我们不能光读文学作品,还得读政治、哲学、心理学、教育学、文学理论,还得读大量的科学知识作品。给小孩子写东西,对象要明确,知识要正确,教育要准确。这方面,有相当一部分,都要从读书中得来。创作没有什么捷径,也不能老是模仿人家的,全靠勤学苦练,读书,就是一种基本功。

我体会到,写低幼故事,要学点音乐和绘画,给孩子以美感,丰富孩子的想象力,让孩子从故事的每一段或每一句话里,都能想象出鲜明的画面。可惜这一点我做得很差,需要认真学习的。

我喜欢读古代“笔记小说”。好的“笔记小说”,用极少的话,讲出一个生动的故事,人物形象也很突出,文笔简练,构思新巧,抓住了事物的重点。回想起来,我开始写低幼生活故事以前,是读了不少“笔记小说”的,这些“笔记小说”在无形中给了我影响,使我能够试着写了一点点故事。同志们如果感兴趣,也可以去读一读。

## 二、生活

这也不过是老生常谈,但非常重要。浮面地看一看,或者听到某件事,很难写出好的故事。熟悉儿童,比熟悉成人,在某些方面说,要困难得多。要写儿童,首先得熟悉他们,光站在旁边看,是远远不够的。抱着写点什么的目的是去观察,急于求成,往往收不到好效果。如果只是到学校里去,看见上课下课,作业考试,批评表扬,也会觉得平淡无奇,找不出可写的题材。我在小学工作过,了解一些小学生的情况,但那是前几年,如今去得少,就不大了解 80 年代的儿童。幼儿园去得更少,写不出什么来。譬如要写低年级的孩子,你不仅要熟悉各种低年级小学生,还要熟悉他们的教师、教材、学校环境、学校的各类活动、各种要求,以及他们的家长和生活环境。不这样,就不易写得真实,不易写得深,也不易使作品吸引孩子。

我赞成和孩子打成一片,跟他们一块玩,一块讲故事,一块闹,一块思考和解决问题,而先不抱着什么写作的目的。等到静下来的时候,再去回忆当时的情景,选出来的素材往往要好一点。不过,这得准备顶住成人们对你的善意讽刺,如“孩子王”、“老孩子头儿”之类。你想,一老几小,相差好几十岁,打打闹闹,成何体统?重一点的,人家还要说你是“疯子”、“怪人”呢!这也得分场合,还得练练“厚”脸皮。我觉得跟小孩子打打闹闹,蹦来跳去,是一种很好的体育锻炼,自己变得天真了,也感到年轻多了。

没有生活,我感到寸步难行,什么也写不出。我的想象力很弱,不敢去随意编造,也不太敢写什么巧合。因为低幼儿童,尽管他们的生活内容挺丰富,但他们的活动范围终究是窄的,稍一不谨慎,就会写出了“格”,变成了更大一点的孩子。

儿童的年龄特征最为明显,一岁之差,可以相差很大,城乡的儿童也各有不同。不去了解不同年龄的孩子的各种特点,光凭想当然去写,针对性不强,写不好。我国目前的儿童刊物,有给三四岁幼儿看的,也有给三四五年级小学生看的,等等。有的同志写故事,忽略了儿童的年龄特征,任意寄给多种刊物,这是因为对读者对象还不大清楚。除了对刊物不够了解外,也不太熟悉儿童生活。

我写过一篇故事,叫《王三虎》(《小朋友》1963年第11期、《幼儿文学》报1983年第2期转载),在写时就明确是给二年级小学生读的。这一个故事是批评乱画课桌椅的儿童的,那时,许多孩子怕自己的好桌椅被别人换走,在上边用钢笔或墨笔写上自己的名字,还有的用小刀刻,以致痕迹多年也没能消除。写完后,有的教师提出小同学摔了一跤,大家不去帮助反而笑话他,这不应该。我认为不能拿框框去套,什么都要干干巴巴地说教一顿。摔了跤,不太疼,自己都满不在乎,别人笑他脸脏了,有什么关系呢?在学生生活中,这种例子非常多。如果摔伤了,恐怕嘲笑他的小学生就没有

了,大家会赶紧去找老师,扶同学。明明没有摔疼,自己还在那里笑嘻嘻,却非要别人满面惊慌地去“帮忙”,这就有点勉强了。大家的笑,是一种友好的表示。我很后悔当时缺乏能力,没有把在文物上乱写“到此一游”之类的事联系上,否则效果要好一些。

有了生活,也有了激情,最好冷静一段再写,因为这还牵涉到一个对孩子进行教育的问题。我写过一篇《吃杏儿》(《中国儿童》1980年第4期),就是怀着一股带火的心情写的。我前几年在一个学校工作,这学校中小学都有。在办公室和宿舍的小院子当中,有一棵杏树,每年杏子刚长出来,才有花生米那么大,就有大小孩子来窥探了。中午,大人都在休息,孩子们陆续来到杏树底下转圈,瞧瞧四周没人,便用石头打,或者爬上去摘。那时的杏子并不好吃,但他们仍然要吃,还有大一点的孩子示意弟弟妹妹去给他摘。我将窗户纸撕下一块,从窟窿里看了他们好几天,教师的劝说对他们也不管用,于是,我就写了好几篇,最后选出《吃杏儿》这篇。我当时的心情是这样的:叫你吃!我叫你一个也吃不着!写出的故事,是兄弟俩在杏子小的时候给糟踏光,到杏子成熟季节,他们一个也没吃着,把两个孩子写得极其不可爱,写时有点狠。放了一段时间,我看出自己写得太凶了,还让孩子摔下树受伤,有点不合适,改了几次,但没让小孩子吃上熟杏子。后来叶至善同志看了,他很爱孩子,就注上一句话:“留几个杏子熟了让他们吃了吧!”我又照他的意见改了一下,让他们吃了几个甜杏儿。没想到,这样做的效果更好,尝到了甜头,再想吃没有了,因为在杏儿没甜的时候自己把它们糟踏了,更有点教育意义。

生活不深入,写不出好作品,这是大家都有的体会,有少数同志只凭站在大街上观察,找人问问,写得就不深。有的同志只写自己的孩子,面太窄,而且过几年孩子长大,也就写不出来了。有生活的教师,一定要深入观察,才能抓住新颖的东西。

### 三、记札记

通常,我将听到的、做到的、看到的、想到的一个小情节,一句话,一个词都记在本子上。有时几个素材凑成一个故事,有时把一个较完整的故事稍加改动写出来。我觉得写札记,有助于培养自己的观察力和表达能力,还能学到许多儿童中丰富的语言。平时的东西记下来,也成了备忘录,随时看,会促使自己动笔。

其实,我写的小故事,大多是原先记在本子上的。记上了,琢磨一段时间,可以更好地提炼题材。

尽管自己没能做到,我仍然主张把可写出成千上万字的材料写成几百字,而不主张把几百字的材料写成几千字。听到、看到一件事就写,不如看到多件同类的事情后再动笔。我那篇《圈儿圈儿圈儿》,就是看多了,体会多了,才写的。

我们常看到一些画家画幼儿,总是大脑袋小身子,大大的圆眼睛小小的嘴,以为这样的儿童很可爱。这是从成人的角度来看的,成人认为可爱的,儿童并不一定认为可爱。儿童的面貌、性格多种多样,不能用概念化的态度去对待。

观察了许多儿童之后,最好将他们的性格分类排队。如胆小的孩子,有什么特点,有哪些实例,说些什么话,尽量整理一下。这样做有几点好处,一是熟悉了这类人的性格、语言,写出来易出性格;二是当你听到一些事时,很容易跟你整理的人物发出共鸣。有的同志认为,写低幼故事,光有故事情节就行了,不需要人物性格。我认为这看法有点偏。写不出人物性格,恐怕还是不熟悉人物,没有深入去探讨人物。

写出来的是几百字的短故事,但它背后应该有丰富的生活底子。生活底子厚实,供选择的材料多,才能概括,才能写深。越写越长,固然有运笔能力问题,但确实也有生活基础问题。



#### 四、几个问题

(1)低幼生活故事篇幅短,抓住一点,用两三个细节就能写成。不宜拖泥带水,天气如何如何,心理活动如何如何,最好不单写,而放到人物的行动中去表现。

(2)反复修改,是非常重要的。我在写前,常把整篇背下来,不断地改变,包括字句的改动,然后再写,写出来后还要改,把不重要的字、句、段删去。不宜在本篇中加进去,弃之可惜的材料可写成另外一篇。

(3)故事极力注意“新”,人云亦云,孩子不爱看。

(4)说教的话最好没有。结尾也不必加上一句“小朋友,你觉得怎样”等。

(5)小孩子上了学,往往自认为大人。写他伸着“小”手,张着“小”嘴,那是大人的看法,小孩子读了并不感到亲切。

(6)多分点段,让孩子读时有思考的余地。当然,段也不能分得太碎。注意做到每一段都至少能有一个画面。

(7)句子不要太长,长句子要断开。

(8)我同意一些同志的做法,故事中尽量不用“虽然……但是”、“于是”、“却”、“便你样”的“便”、“然而”等低幼儿童不易理解的词。做到写出提炼了的儿童口语,很不容易,但应该是个目标。

(9)急于发表,又缺乏生活和写作基础,就常会去模仿和改编别人的作品,这是不好的倾向。我们要立志每篇都写出点新的东西。

(10)写完的故事,有条件的话,最好念或讲给小朋友们听。在念和讲的时候,要多注意小朋友们的表情、动作等,这是他们对作品的反映。有时直接问喜欢不喜欢,反而得不到真意见。

——选自《儿童文学十八讲》,有删节,陕西少年儿童出版社1984年版。

## 幼儿画书的感知和创作

张兆龙

文艺欣赏是由欣赏主体与欣赏客体之间建立起一定联系之后产生的,不同门类的文艺欣赏因为主客体的种种差异而表现出鲜明的个性特征。幼儿画书欣赏,其欣赏主体主要是学龄前的幼儿,欣赏客体是具体的幼儿画书作品。要保证它的顺利进行,我们首先该研究这些特殊的读者怎样接受,特殊的读物怎样创作。

### 一、幼儿画书的感知特点

幼儿要欣赏幼儿画书,首先得感知、理解画面内容,否则将难以进行。幼儿画书的画面虽然比较直观,可让幼儿真正感知理解起来并不像人们想象的那么简单,这中间需要经历一个复杂的心理活动过程。感知是理解的前提,理解离不开感知,这种感知是一种有目的、有计划的观察活动。幼儿的观察还不成熟,带有明显的幼稚的年龄特征,主要表现在:一是缺乏随意性,观察中特别容易受干扰,为被观察对象一些强烈的外部特征所左右,忘掉了一定的观察目的和要求,因而影响了观察任务的顺利完成。二是缺乏计划性与细致性,从哪些方面观察,最后要达到什么结果事先没有计划,喜欢的就反复观察,还会产生种种联想和想象,不喜欢的则视而不见,听而不闻。三是缺乏独立性,易受他人言语的暗示,转移了观察的方向和重点。四是缺乏整体的把握,只注意表面特征,忽视内在联系,而且观察不能持久和稳定。

以上是幼儿观察的一般特征,幼儿在感知幼儿画书画面的程序、特点等方面与成人又有很大的不同。成人是在理解的基础上来感知画面内容的,首先看的是画面的立意,更注重画面的意境、作画技巧水平等,而不是色彩是否鲜艳之类细节。幼儿由于知识

经验不足,理解力差,思维形象具体,加之感知的具体性,一般地说,是在具体感知画面的基础上理解画面的立意,凭直觉首先抓住的是各个局部对象的色彩、形状等,在此基础上确认对象,进一步理解对象与对象之间的关系,把握画面的意义。

我国心理学家丁祖荫做过实验,认为儿童图画观察力发展分为四个阶段,幼儿感知理解画面时,处在认识“个别对象”和认识对象的“空间联系”或“因果联系”的阶段,还不能控制“对象总体”和全部关系。

幼儿观画时总是首先注视先前注意过的地方,然后观看其他部分,目光也多集中在画面右边的客体上。另外,较高处的背景也比低处的更受注意。在欣赏幼儿画书的过程中,如果是单幅画,幼儿的兴趣一般集中在画面的有什么上;如果画面是连续的,他们肯定关注其中发生了什么故事。幼儿在阅读幼儿画书时有一个不自觉的习惯,就是见到了什么,一定旁若无人自言自语地把它讲出来,很少会保持沉默,这个习惯一直要保持到小学中年级。

了解幼儿这些感知特点和表现,对于更好地训练培养幼儿接受幼儿画书,更好地创作幼儿画书都十分有意义。

## 二、幼儿画书的创作要求

幼儿画书是文字作者和画家之间相互配合创作完成的读物,是幼儿感知理解,进行欣赏的客体对象,因为它的欣赏主体主要是不识字的幼儿,所以,在文字和绘画创作方面都有自己的特殊要求,我们只有充分注意了这些,才能创作出真正适合幼儿并受其喜爱的作品。

幼儿画书中的文字部分虽然简短,却是画面创作的重要基础和先决条件,有的还是幼儿学习文学语言的极好教材,因此必须精心创作。无文图画故事文字不在图画中直接出现,但绘画前也要写好设计稿,如果图文都由一人完成的话,这个过程可以简略,但

也不能没有成熟的腹稿。幼儿画书文学作品的创作,主要来源于幼儿熟悉并喜爱的生活,当然也可以对其他作品重新改造,不过有一个特殊要求,就是从人物形象到情节情境的发展变化,从环境背景到色彩对比等方面的设计,时时都要考虑是否便于画面的表现,如果没有这种画面感,文字稿即使写得再好也难被采用。

幼儿画书一般通过画面表现,可以有适当的省略,事件经过不必特别详尽,只要写出几个场面就够了,描写人物时要多写大的动作,场景尽可能有大的变化。幼儿画书中的文字主要供幼儿聆听,又是他们模仿学习的对象,因此必须生动而口语化,而且简明规范,富有幼儿特点。

画面直接诉诸幼儿的视觉,是幼儿画书的外在表现,创作时不能照搬成人那套已有模式,必须尊重和按照幼儿的审美情趣和习惯来绘制。构图中人物形象和主要事物要成为画面的主体,把它们放在最显眼的位置上,造型也应该新颖、稚拙,可以适当地变形、夸张,不同人物之间的容貌、服饰等外部特征反差要鲜明。幼儿好动,喜欢看到活泼的表情,因此要多描绘人物的动作,让画面充满动感,人物的表情也要尽可能强烈一些,多画笑脸。故事场景不要总是一个地方,背景应当简洁,以突出主体部分,不管是人物的形象、动态,还是背景的交待,都要准确清楚,画面里所表现的一定要与文字描写的内容一致,以免分散幼儿的注意力,干扰正常的阅读观赏。

色彩是画面的又一重要因素,幼儿画书画面的颜色不仅应该鲜明,而且还要饱满。三岁左右幼儿一般只能区分几种基本色,实验证明我国两岁半到八岁儿童对基本色的爱好顺序为:红,蓝,绿,黄。他们对混合色还不能很好地区分。目前一些幼儿画书或是因为印刷的经济利益,或是因为画家的主观偏爱,画面色彩不够鲜亮,这不符合幼儿的审美习惯和需要,应当引起有关部门的注意。

另外,幼儿画书的装帧设计也要注意,除了一般书籍的常规形式以外,还要充分考虑并满足幼儿的欣赏特点和习惯,具有更多的变化和特色,封面应该新奇醒目,开本可大可小,传统的方形外观可以设计成圆角式的,或是动植物的轮廓形状,然后据此安排每个版面,也可以把画面从中间切开,让幼儿从左右或上下两个半张画面找出对应的组成完整的画面。印书的材料除了坚韧光滑的纸之外,还可用柔软耐翻的手绢之类,现在又出现了能穿在身上看的书。当前国内外幼儿画书出现了一种新的倾向,就是游戏化、玩具化,如画面能凸出来的或能活动的立体画册,轻轻一掀就有声响的有声读物,一些图案用手轻轻一搓,可以发出相应香味的有味书籍,以及能当玩具的玩具图书等等,让幼儿既能看又能听,既能摸又能闻,多种感官共同参与,更好地阅读观赏。

——选自蒋风主编《幼儿文学教程》第四章,东南大学出版社1999年版。

## 少年散文的构思与写作

吴继路

少年散文的写作同别种文体的创作一样,其难处和妙处都在于:熟练地把握文体的特殊审美功能,并和特定对象——少年儿童的欣赏接受水平、同化能力以及发展趋向结合起来,既针对对象同时又高于对象,尽其开导启发提高的职责。以成人的经验返照儿童少年的心理世界,需要一种特殊的眼光和心态,从而构成一定指向的艺术自觉,其间的规律是既需要借鉴前贤,也需要创作者自行摸索的。下面仅用实例提几点较一般性的原则,供思考探究。

首先,作者要对少年的兴趣、心态和对信息的需求有准确的理解,从“上面”和“前面”给以开导诱发;把构思的基点放在这里,作

品便获得了灵魂。

叶圣陶先生作的《一个少年的笔记》中,有一篇题为《诗的材料》,文章很短,引在下面:

今天清早进公园,闻到一阵清香,就往荷花池边跑。荷花已经开了不少了。荷叶挨挨挤挤的,像一个个大圆盘,碧绿的面,淡淡的底。白荷花在这些大圆盘之间冒出来。有的才展开两三片花瓣儿。有的花瓣儿全都展开了,露出金黄色的小莲蓬。有的还是花骨朵儿,看起来饱胀得马上要破裂似的。

这么多的白荷花,有姿势完全相同的吗?没有,一朵有一朵的姿势。看看这一朵,很美,看看那一朵,也很美,都可以画写生画。我家隔壁张家挂着四条齐白石老先生的画,全是荷花,墨笔画的。我数过,四条总共画了十五朵,朵朵不一样,朵朵都好看,如果把眼前这一池的荷叶荷花看作一大幅活的画,那画家的本领比齐白石老先生更大了。那画家是谁呢……

我忽然觉得自己仿佛就是一朵荷花。一身雪白的衣裳,透着清香。阳光照着我,我解开衣裳,敞着胸膛,舒坦极了。一阵风吹来,我就迎风舞蹈,雪白的衣裳随风飘动。不光是我一朵,一池的荷花都在舞蹈呢,这不就像电影“天鹅湖”里许多天鹅齐舞蹈的场面吗?风过了,我停止舞蹈,静静地站在那儿。蜻蜓飞过来,告诉我清早飞行的快乐。小鱼在下边游过,告诉我昨夜做的好梦……

周行、李平他们在池对岸喊我,我才记起我是我,我不是荷花。

忽然觉得自己仿佛是另外一种东西,这种情形以前也有过。有一天早上,在学校里看牵牛花,朵朵都有饭碗大,那紫色鲜明极了,镶上一道白边儿,更显得好看。我看得出了神,觉得自己仿佛就是一朵牵牛花,朝着可爱的阳光,仰起圆圆的笑脸。还有一回,在公园里看金鱼,看得出了神,觉得自己仿佛就是一条金鱼。胸鳍像小扇子,轻轻地扇着,大尾巴比绸子还要柔软,慢慢地摆动。水

里没有一点儿声音,静极了……

我觉得这种情形是诗的材料,可以拿来作诗。作诗,我要试试看——当然还要好好地想。

自然物、艺术品及生活现象,构成少年成长过程中的审美对象,他们在感受这些对象时萌生美感。在人的精神发展中,这个审美过程有重要意义。然而少年的美感体验是朦胧的、飘忽的,常常倏忽而生转瞬即逝。《诗的材料》一文,却准确而形象地把握了少年审美的典型心理:人在想象将自己“外化”为对象,或对象“内化”为自己,即所谓“移情”现象,构成“物我同一”状态;采用少年的眼光和口吻,将这种审美创造境界形诸文学,“我觉得这种情形是诗的材料”,这便揭开了诗情的奥秘,对这一艺术创造的心理现象,作者提炼得多么明白畅晓!来源于少年又高出于少年,充分发挥了作品引导的功能。可以说,这篇作品为少年散文的构思与表现提供了一个优秀的范例。

其次,为少年创作的散文,又要照顾少年思维发展以及智力活动的水平和特点。发展心理学证明:思维的结构随着年龄而转变,在儿童阶段,思维活动中还是具体形象思维占主导地位;到了少年期,抽象思维,概括、推理形式便愈来愈成为智力杠杆;同时少年的想象、联想的能力也相应提高。他们对于新概念的发现,对于创造性内容,对于将具体上升到抽象的机会,总是特别地感兴趣。为他们创作散文,无论从含义上,从思路的展开上,从布局设计等手法上,都宜努力适应少年心理结构的同化和顺应机能,为他们的认识库藏增添新东西。

下面举冰心作于 60 年代初的一篇散文来说明这一要求,文章题目是《一只木屐》。作者运用了“托物寄情”的传统构思方法。她回忆 15 年前她离开旅居的日本,要回到祖国的怀抱时,在轮船上产生的一股思绪:渴望回到祖国,又深深怀念友爱相处多年的日本

朋友,憧憬着光明的未来。如何表达这种微妙的心绪呢?

作品开端先描写码头上空虚、沉重的暮色苍茫气氛:

淡金色的夕阳,像这条轮船一样,懒洋洋地停在这一块长方形的海水上。两边码头上仓库的灰色大门,已经紧紧地关起了。一下午的嘈杂的人声,已经寂静了下来,只有乍起的晚风,在吹卷着码头上零乱的草绳和泥土。

我默默地倚伏在船栏上,周围是一片的空虚——沉重,时间一分一分地过去,苍茫的暮色,笼盖了下来。

在描写了与主人公心情相谐调的暗淡气氛和环境之后,文章笔随情迹,就势把动情思的“物”——有所寄托的“物”展示在眼前:

猛抬头,我看见在离船不远的水面上,漂着一只木屐,它已被海水泡成黑褐色的了。它在摇动的波浪上,摇着、摇着,慢慢地往外移,仿佛要努力地摇到外面的大海上去似的!

把一个具体物品——木屐——描绘成有生命有感情的东西,这种拟人化的手段在文学作品中以至日常语言修辞中常常运用。但是对于形象思维占优势的少年儿童,却更有激发丰富联想的功能,所以抒情散文中屡见不鲜。值得注意的是作者紧接着的一段抒情文字:

啊!我苦难中的朋友!你怎么知道我要悄悄地离开!你又怎么知道我心里丢不下那些把你穿在脚下的朋友!你从岸上跳进海中,万里迢迢地在船边护送着我!

这里显然从木屐拟人化的具象更进一层,感情外射,设想这有生命的对象的感觉行为,假定它深情地护送自己,于是将人与物的关系又变成了人与人的亲密关系的意象。在思维活动上这是一个



有价值的跃进,“木屐”的意味便深广多了。不仅如此,文章的核心旨趣还有更高的升华,后面说:

就这样,这清空而又坚实的木屐声音,一夜又一夜地,从我的乱石嶙峋的思路踏过;一声一声,一步一步地替我踏出了一条坚实平坦的大道,把我从黑夜送到了黎明!

底蕴原来在这里!木屐代表着日本劳动人民,木屐的声音象征着日本人民的声音。作者在谈到这篇散文的构思过程时说:“这只木屐为什么对我有那么深的印象,因为我在东京失眠的时候总听到木屐的声音,也正是有着这声音的日本劳动者的脚步,给我踏出一条光明的思路来。”(《谈谈读书与写作的甘苦》)文章由物而及人,由人而上升到一个思想,一条思路,于是最终找到了文章的灵魂。这个过程正紧紧吻合少年思维发展的轨迹。少年的假设演绎思维,善于从具体形象抽象出概括性观念与思想,而且他们必然从这个过程体验着智慧的愉悦的思考的满足。由于这种飞跃具有普遍性,所以作品不仅适合于少年,也必然被广大成人读者所喜爱、欣赏。

最后还有:少年期的思维水平总是伴随着语言能力而相应提高。语言是思想的直接体现,掌握民族语言,储备丰富的词汇,使自己的语言健康、纯正、优美,是对少年进行文化教育的重要任务。散文由于其文体性质所决定,在帮助少年学习语言、丰富表达手段方面,较之其他作品可以发挥更积极、更直接的作用。散文创作易于显露作者的语言特色,许多名家的作品,语言上格调特异,各领风骚。清新绚丽者,质朴浑厚者,灵巧机智者,沉郁顿挫者,多师转益,对于少年的语言修养都能产生良好影响。但是从少年的思维能力、从他们心理结构对新信息同化与顺应的水平出发,同时为了打下良好的语言基础,热衷为他们进行散文创作的人,还是首先追

求描述对象和表达意向的准确性为好;清新优美当然重要,而真挚、自然、质朴,“有真意,去粉饰,少做作,勿卖弄”,如鲁迅要求的“白描”的方法,对于锻炼少年的观察、思考能力和语言表达能力则更有切实意义。在这方面,可以推举老作家郭风的作品。在半个世纪多的笔墨生涯中,这位作家专注于散文和散文诗,而且一以贯之地热情不懈地为儿童为少年而创作,有许多堪称少年散文的力作佳篇。他的语言纯净自然,准确而生动。他为少年创作的一组散文《乳鹿》(内含六个各自独立的短篇),模拟少年的语气,描绘少年心目中的动物以及它们的环境,从遣词用语、摹写情境、称物达意上,都深藏一种自然率真的美,一种所谓“绚烂之极归于至淡”的美。比如在《初霜》一则中,写主人公(一少年)在秋夜霜景中遇见一只山獾的事。开端用白描笔法写傍晚的霜风,写夜间的霜景;在素净和寂静的环境中,少年和同路的老支书发现了一只山獾,少年被好奇心驱使,跟到晒谷场上的稻草垛前。下面一段文字,写“我”所见到的动物:

我立刻听到一阵小动物的鼻息声,它感到惊慌?它心中的确害怕,以为我们会来抓它吗?我很快看到在稻草垛里有一对绿宝石般发亮的目光!哦,这只躲进稻草垛的山獾,原来两只眼睛旁边有白斑点,嘴巴和鼻孔好像长在一起,那鼻息好像从鼻孔和鼻尖同时呼出来。看起来,这一刻时间内,它的确很害怕、担惊!

这种描述性语句初看似乎没有什么妙处,但一细品味便知道这是很高超的语言。在似不经意的白描勾勒中,却同时有声有色,而具声形色之物象,客观之景又都完全与情——叙述者主人公的心情:新奇,忐忑,仔细地揣摩着动物的心态,和由此流露出的爱惜、体贴之情浑然展现出来。语言中流动的正是人物细微的心理活动。这样的语言充满了活力,正是所谓语言“表达意象和情感的

准确性”。如郭风同志所指出：“这种准确性，要求表达作品中所描绘对象之内在的深刻和透彻。”作为散文家，作为给少年创作散文的作家，郭风的语言是具有独特风格的，可以认为，他的风格很适应少年的审美需求。

——选自尹世霖、马光复主编《献给未来的  
儿童文学作家》中《散文概述》，北京少  
年儿童出版社 1992 年版。

## 儿童剧创作 ABC

夏有志

A:

我想，没有任何一门艺术能比得上戏剧文学对接受美学的重视了。

请设想一下，几百上千位小观众坐在空气不甚流通黑咕隆咚的剧场里，他们等啊盼哪等着那道舞台上的大幕拉开；如果大幕拉开后，三分钟五分钟还不能将小观众吸引住，剧场马上就会乱了；剧场一乱，台词听不清，戏剧矛盾的开端就很难被小观众弄明白；接下去，你舞台上演员的表演再卖力气再动情，似乎也无回天之力了，剧情的展开乃至高潮绝对不会再吸引住孩子们了——这该是令编剧和导演多么烦躁汗颜无奈的难堪局面呀！

再设想一下，作为话剧主要表现手段的台词不吸引人，话剧变成了话锯，你一句我一句或很长很长的心理道白，锯来锯去，孩子观众就会被锯得不耐烦，要么哈欠连天打瞌睡，要么就三三两两交头接耳聊天儿了。

故而，当我编写第一个剧本的时候，我首先就有一个强烈的意识，开场就得抓住小观众，人物的对话一定要个性化，要每一句每

一句都像石块扔进湖面掀起浪潮。

凭我的直觉,我可以断言,剧本的创作和小说、散文肯定是不一样的。

首先,这门以舞台为稿纸的创作,应该具有这样一个强烈的意识,那就是:从写第一句对话到点上剧终的句号,自始至终都要时时刻刻想着如何疏通剧本与欣赏者之间的联系,自始至终都应以开放式结构而不是以封闭式结构来创作;那种过于强调表现自我的孤芳自赏式的剧本,只能是作家的一厢情愿,是很难收到剧场效果的。无剧场效果或效果不佳,作家还怎样带领欣赏者顺着您的设计轨迹走到预期的目的地?因此,要想创作一个儿童剧,就必须先有一个对欣赏者心理的开掘方案;您剧本中的哲理意蕴无论多么高明深刻,都应首先使深层意蕴的表象具有剧场的吸附力,您必须把注意力集中在活生生爱动不爱静的小观众身上——一句话,您的兴趣要放在对观众的集体心理的窥探上。

儿童剧的创作之所以难,就难在对欣赏者感受机制的探寻上,您必须苦苦琢磨作家的主体意识和欣赏者审美心理沟通的具体途径和方式。

在调到剧团以后的几个月里,我先后创作了独幕剧《太阳刚刚升起的时候》(剧本发表在《新剧本》1990年第9期,演出八个月就逾百场),创作了十场话剧《十二岁县太爷》(暂名,目前剧团正在筹排)。

我创作的这两个舞台剧,没有让主人在台上徘徊沉思或一个人垂首自语,没有一个集正确观点于一身的“正面人物”的说教,没有让人物处在内心世界的紧锁密闭;相反,我的人物登台一亮相就得让他(或她)的个性和道白出“戏”,而且拼命要求在两三分钟以内就把戏剧情节之箭搭在绷紧的人物命运之弓弦上,且有一触即发之势——然而,那弦是张了弛、弛了张,始终扣住不放箭,直至剧

终也还是不让那支箭离弦而去(我是故意让小观众们走出剧场后由他们自己去推测去自己放箭的)。

这点小技巧,是我过去在写一些情节性强的小说时锻炼出来的。从这,我又可以说,真正会写小说的作家,只要稍稍调整一下创作心态,照样可以写出好剧本的。

像老舍,像刘厚明,两栖的作家还少么?

### B:

舞台的空间毕竟有限,演出时间毕竟有限(儿童剧最好限制在90分钟以内),在这狭小的时空里作文章就得逐渐掌握一种独具魅力的审美空间的组建能力。

这种组建的空间,应具备观众对它的吸附心理和参与心理,更高一层次的还应具备对观众心理的感应力和召唤力。

在组建审美空间时,作家对生活流体的截选是至关重要的。

譬如,大街上,人来人往,彼此都是擦肩而过的路人,路人与路人之间能产生什么戏剧纠葛呢?好了,一个晴天霹雳,蛇形闪电一亮,雷阵雨骤然大泼大狂,路人们仓皇四散躲雨,如果您设计一个空间,在一家商店的屋檐下,跑来几个避雨者:一位母亲抱着发高烧的婴儿,一个外地来当小保姆而受了主人家侮辱的姑娘,一个刚刚被少管所释放的少年,一个无照偷偷卖走私品的小贩,一位身患绝症的退休老干部,一个正准备去电视台参加什么知识大赛的尖子学生……请设想一下,他们被逼在雨帘之内,在这特定的空间里,他们几个会发生些什么呢?难道在这挤在一起的几个人之间真的碰撞不出一出人间戏剧吗?如果他们之间果真“演”出了戏,不管戏中有喜有悲有酸有苦,当大雨过后,他们又四散而去时,会给人们留下些什么余韵呢?把不相干的人们逼到一个相对浓缩的块面上,让这块面暂时与生活流体隔绝一段时间,这不就是一种组建戏剧空间的办法么?

再譬如,一个美满幸福的小家庭,父亲出差回来患了甲肝传染病,一家人之间会发生什么呢?亲骨肉、夫妻之间又会出现什么戏剧纠葛呢?

再如,一条渡船划到江心触礁漏水了,在即将沉没前的十几分钟,船上的老人、小孩、倒爷、艄工等等,又会发生什么事呢?

我举上面几例,无非是告诉您一个创作剧本的路子:戏剧创作常常是将生活中的偶然和反常用来组建戏剧空间的。

C:

至于现代话剧的结构、对话等等基本知识,我也刚刚学习,我不敢在这里贸然侃,实在对不起,只有让您失望了。

——选自尹世霖、马光复主编《献给未来的儿童文学作家》中《对五张纸条的回答》,北京少年儿童出版社1992年版。

## 科幻小说的创作

郑延慧

我国科幻小说的创作始于50年代,兴旺于60年代初中期,而且是从少年儿童的园地上开路的。当时的《中国少年报》、《少年文艺》(上海)、《中学生》、《我们爱科学》等少儿文学和少儿科普报刊上都曾发表过一些深受小读者欢迎的科幻作品,有些作品到现在还保存着生命力,如50年代发表的《太阳探险记》(郑文光)、《割掉鼻子的大象》(迟叔昌、于止)、《失踪的哥哥》(叶至善)、《活孙悟空》(赵世洲)、《古峡迷雾》(童恩正),60年代发表的《布克的奇遇》(肖建亨)、《黑龙号失踪》(王国忠)等。“四人帮”时期科幻小说和其他文学艺术一样受到摧残,销声匿迹。1978年第一次科学大会后,科幻小说的创作又出现了一个繁荣兴旺局面,其中既有五六十年

代的科幻作家写的作品,如《珊瑚岛上的死光》(童恩正)、《神翼》(郑文光)、《万能服务公司的最佳方案》(肖建亨)等;也有比较年轻的科幻作家写的,如《小灵通漫游未来》(叶永烈)、《马小哈奇遇记》(金涛)等。海燕出版社1989年出版的《科幻小说十家》(赵世洲编)中,选入的十家科幻作家是:王国忠、叶至善、叶永烈、刘兴诗、迟叔昌、郑文光、金涛、赵世洲、肖建亨、童恩正,虽然难免有漏编,但这十位确实是国内颇有代表性的优秀科幻作家,其中郑文光的《神翼》、肖建亨的《肖建亨获奖科学幻想小说选》分获第二届宋庆龄儿童文学奖的银奖和铜奖。

科学幻想小说从它与读者,特别是小读者们见面一开始,就以它独特的魅力深受读者特别是小读者们的喜爱。理所当然,它也吸引了一批科学界、科普界、文学界的作家们投身于这一体裁的创作。正因为它在繁荣中、在诸多的探索和实践,仁者见仁、智者见智,也就出现了多种风格多种表现手法的作品,引起了评论界的关注,展开过一些讨论以至辩论、争论,并且直接、间接地影响了科幻小说的创作。

我想以我所接触和理解的,将有关科幻小说的争论及有关问题归纳如下。

### 1. 科幻小说姓“文”还是姓“科”?

如前所述,科学文艺作品的起源是寻求一种能为大众、为少年儿童所喜闻乐见的形式而向文学、向艺术靠拢的,因此,文学往往是其形式,而科学才是其实质,有人说得直白一点,将它比喻为是裹着糖衣的药。

因此,在初期的科幻作品中,往往避免不了在作品最后阐明产生某个科学幻想的科学依据或科学推理,形成所谓的“知识硬块”,呆板、枯燥、生硬,与整个故事的风格和氛围不相协调。

当然很多从事科学文艺创作的作家不能接受、也不能满足于

这样的创作,他们提出科学文艺是科学与文学的结合,是他们结婚以后生的孩子,兼有科学的基因和文学的基因。拿科幻小说来说,它应具有科学的幻想,而同时又是一篇真正的小说。

有的作者在创作中,日益感到科幻小说应该是小说,是塑造人物形象、直面社会和人生、表达自己的某种观点或某种哲理的文学作品,它的创作要符合小说的创作规律,它不必承担普及科学知识任务,它提出的科学幻想,也不必拘泥于科学规律。否则就会影响科幻小说作为小说的创作构思。

这样,就出现了科幻小说是姓“科”还是姓“文”的争论。主张姓“科”的同志以法国作家凡尔纳的作品为例,凡尔纳的科幻小说大胆地预言人类飞出地球的速度,描写了当时还没有出现的潜水艇,以及20世纪重新风靡世界的热气球,这样的科幻小说甚至启发了俄国的火箭之父齐奥尔科夫斯基和其他的科学发明思路,这才是作为科幻小说的真正的魅力。

主张姓“文”者认为,科幻小说和其他小说的功能一样,像威尔斯的《隐身人》,并没有提出真正的科学幻想,但是表现了充分的想象力,特别是描写了一些人的性格和心态,抨击了当时的社会现实,这样的科幻小说更有永恒的艺术魅力。科幻小说家应刻意去创作这样的不朽之作,社会上也不要科学的尺度去衡量或要求这类作品。

当然,争论是围绕着国内的科幻作品的科学内容是否有悖于科学规律进行的。

我认为,主张姓“科”的人并不认为科幻作品要承担普及科学知识任务,要在作品中塞进去所谓的“知识硬块”,也并不要求科幻作品非得承担起对所提出的科学幻想进行科学普及的任务,而只是主张它不要悖于科学的基本的客观规律;同时认为,科幻作品中的“科学性”是广义的,它包括科学的世界观、科学的态度、科学



的精神、科学的方法、科学的逻辑思维等。这些与姓“文”的主张并不相悖离。主张姓“文”的人认为科幻小说应具备小说的特点,讲究人物塑造,描写典型环境,设置引人情节,能以情动人等,这些要求也并不是持姓“科”观点的人所反对的,相反恰恰也是他们所努力期望达到的。

## 2. 关于科幻作品的社会功能

由科幻小说的姓“科”、姓“文”之争引出对“硬”科幻和“软”科幻的划分。所谓“硬”科幻,以凡尔纳的科幻小说为代表,主要通过人物塑造和故事发展,最终以说明或阐述某个科学幻想及其科学依据为目的,如乘热气球在非洲沙漠上空旅行(《气球五星期》)、乘潜艇在海底旅行(《海底两万里》)、进入地球深处看到了史前时期的恐龙(《地心游记》)。“软”科幻则是以某种科学幻想为引子,展现社会的某一个侧面,表达某个人生的哲理,如威尔斯的《隐身人》等,不必对于科学幻想的前提是否可以成立去寻根究底。

以我的观点看,科幻小说既然是集科学、幻想、小说于一身,或者按一般公认的说法,它是科学与文学结婚的孩子,那么,正像每一个孩子长大以后都有他自己的性格、面貌和走自己的道路一样,科学幻想小说就是科学幻想小说,是一个独立的、特殊的品种,它有自己的性格、面貌和自己的道路,不必要求它一定要成为姓“科”的科普作品,也不必强求他一定归属于姓“文”的小说,各家可以展现自己的科学想象力和艺术功底,创作出具有不同流派和不同侧重点的科幻小说,具有各自的社会功能。比如说,有的科幻作品可以侧重于教育功能,它包括科学思想的启蒙、科学品质的培养,也包括属于理想、道德规范等教育,或侧重于美学教育,或着意于哲理性的探索,或者把重点放在富有幽默、诙谐情趣的娱乐功能方面等,所有这些有不同侧重点的科幻作品,只要是有益于活跃小读者的科学想象力、开阔眼界、认识社会、增加知识,或者是能得到快乐

和美感的作品,都是可以存在的,它有利于科幻作品的百花齐放,在百花齐放中促进科幻创作的繁荣、发展。

我们所要坚决反对的,是那种以科幻为幌子,实际上贩卖阴谋凶杀、鬼魂现形、荒诞恐怖、黄色下流等低级趣味,哗众取宠,以盈利为目的的货色。这些货色有害于少年儿童身心健康的发展。

下面谈谈我国科幻作家的创作特色。

回顾我国的科幻小说创作,从 50 年代到 90 年代,各位科幻作家的创作思想和创作风格,都有各自的特色。下面我想举几位科幻作家的作品,作大略的分析。

叶至善的《失踪的哥哥》,创作于 1957 年。作品叙述一个名叫张建华的小学生,在三年级的时候失踪,15 年以后在一个渔业码头的冷冻室里被发现,他已经被速冻在那里 15 年了,经过医生的抢救,终于复活,于是演出了弟弟反而大于哥哥的喜剧。小说情节的发展富有戏剧性。科幻的主题是生命冷冻的可能性。

这篇作品表现了叶至善创作科幻作品的总体指导思想。他说他是主张姓“科”的(但他同时多次声明不反对科幻小说姓“文”,并且采取支持的态度),所以,在这篇科幻小说中,知识浓度比较高,不过知识不是与故事游离而是与故事有机地结合在一起的。超速冷冻为什么能够保存生命,作品由冻豆腐的小窟窿讲到冰冻为什么破坏了生命,而速冻因为没有使细胞膜被冰胀破、使生命暂停而有可能复活,科学幻想的科学依据阐述得形象浅显,知识内容与故事情节安排得非常融洽。作品还体现了叶至善的这一思想:科学的发现或发明,常常是从别的专业中得到启发的,正像故事中的那位大夫与冷气工程师在冷冻生命这个问题上互相启发一样。

叶至善 30 多年前写作这篇作品,是由当时的一则科技新闻——苏联有一个人在雪地冻僵了 18 个小时,后来被大夫救活了——触发的。这篇科幻小说发表以后,并没有很顺利地接受。

有人批判它丑化了社会主义的企业,影射了生产中的官僚主义作风。可30多年后我们重新阅读这篇作品,就会发现,利用超速冷冻保存生命,已经不是科学幻想,而是科学家正在执著研究、并且已经取得了一系列成果的科研课题,我们不能不佩服作者在科学上的预见性。作者所刻意追求的,是作品在科学上的预见性和合理性,它也意味着引导读者对科学发生兴趣的教育用心。但也有不少读者对这篇科幻小说的弟弟变哥哥、哥哥变弟弟的戏剧性变化的构思,十分赞赏,说明硬科幻作品中也同样具有文学魅力。

王国忠的《黑龙号失踪》,发表于1963年,写作时间可能早两三年。作品写一位名叫甄一刚的教授发明了一种海底潜泳机,被海军司令部请去到太平洋海域里寻找失踪的“黑龙号”(它满载着从我国盗走的两千万两黄金沉没在太平洋海底),却发现了一个秘密的细菌实验室,它埋伏在太平洋海底,和它的主人用电波联系……

这篇科幻小说出版以后只有八个月时间,就被扣上有“政治错误”的罪名而禁止发行了。这部中篇科幻小说于1989年重新在《科幻小说十家》中与读者见面。

这篇作品体现出王国忠创作科幻小说的两个指导思想:一是他主张科学幻想要立足在科学已经发展的前沿基础上向前延伸,海底潜泳机的发明,立足于人类将有可能发现并利用那种可以在海水中前进、通过的电波。到目前为止,由于电波在海水中衰减以至消失的速度很快,人们只能利用声波或超声波探测器在海水中进行探测和接收。作者提出幻想的依据一是科学家已经发现鱼类中有靠发射电波与同类进行联系的。二是现代无线电科技发射的超短波可以穿过高空的电离层,而不至于被它折射。因此,作者相信只要找到那种有特殊波长和频率的电磁波,就可以进行海底无线电通讯。

围绕这个科学幻想的小说结构,是通过发现海底的神秘电波而跟踪发现了一个海底细菌实验室,这里作者表现了鲜明的思想意义——警惕少数军国主义分子的复活,警惕有人可能利用新科学技术的成果,策划、研究更残酷、毁灭性更大的细菌武器阴谋。这是作者创作科幻作品的另一个指导思想:具有社会现实意义。而这正是在 60 年代末使作品被禁止发行的“政治问题”。其实,警惕新科技成果的负向发展,也应是具有远见的科幻作家的严肃课题之一。人们往往对未来设想得一片光明美好,难以接受那种科技成果有可能呈负向发展的设想。其实,社会的发展进程是复杂曲折的,某些事态的发展并不以人们善良的主观愿望为转移。我们应该能够接受和容纳对科技成果呈负向发展提出警告的科幻小说,也就是国外所说的预警科幻。无疑,这样严肃的社会主题,它更多地似应属于“文”的范畴。我们又何必将科幻的“科”与“文”分割得泾渭分明呢?

肖建亨的《布克的奇遇》,发表于 60 年代初。是一篇从发表到现在没有引起争论而且一直受到小读者热烈欢迎的作品。《布克的奇遇》描写的科幻主题是器官移植。作品写一只名叫布克的狼狗,在成为杂技演员以后突然遇到车祸,失踪以后又回来参加演出。这只狼狗在车祸以后被成功地换了躯体。作品也描写了一位失去一条腿的小姑娘,在布克重新登上舞台表演时,也“像燕子一般飞上了舞台”,暗示在狗身上进行的器官移植实验,实际上是为了解脱失去器官的人的痛苦。整个故事曲折离奇,亲切、富有人情味。然而作品的初稿却不是这样的,原作直接描写人的器官移植,某人躯体的一部分被取下来移植到另一个病人身上,一些器皿保存着活生生的人的各种器官、以至人……试想想,如果采用初稿的写法,造福人类的器官异体移植就可能给小读者留下血淋淋、阴森森的印象,很难产生美感,引起爱心的共鸣。有的科幻作者提

出科幻作品还应有美育的功能,我想这篇科幻作品也许可以作为具有这种功能的代表作之一。

当然我还可以再举几位科幻作家的作品,例如童恩正、郑文光、刘兴诗等,他们的文学功底都很浓厚。童恩正的科幻小说《古峡迷雾》、《珊瑚岛上的死光》,郑文光的《鲨鱼侦察兵》、《神翼》,刘兴诗的《北方的云》等,都更具有文学作品的特色。但因为都是篇幅比较大的小说,难以一一分析。叶永烈是一位多产作家,在科幻作品方面作过多种尝试,其中以他的《小灵通漫游未来》在小读者当中反响最大;还有赵世洲的《活孙悟空》、金涛的《马小哈奇遇记》,以儿童为科幻主人公,很有儿童情趣。

——选自尹世霖、马光复主编《献给未来的儿童文学作家》中《充满魅力的儿童科学文艺》,有删节,北京少年儿童出版社1992年版。

## 少年报告文学的采访与创作

孙云晓

非虚构文学的影响超过虚构文学,成为当今世界的文学新潮流。在当代中国的文坛上,报告文学比小说、诗歌拥有更多的读者,这几乎是每个有文化的中国人都可以感受到的。

与此大趋势相关,少年报告文学的迅速崛起,也成为当代儿童文学领域一个引人注目的现象。刊登报告文学,早已成为少年儿童报刊内容的很重要组成部分。由中国作家协会主办的“全国优秀儿童文学奖”中,也把报告文学列为与小说、童话、诗歌等并肩而立的文学门类。在儿童文学为数不多的评论里,评少年报告文学的文章正逐步增多。

当然,对少年报告文学的出现,反应最为强烈的是少年读者。

这是为什么呢?

北京师范学院副教授吴继路对此有专门研究。他认为,从儿童阶段进入青春期的少年阶段,最重要的心理现象是“自我意识”的强化。“自我意识”的发展标志他们结束了童年,他们逐步产生了思考问题的浓厚兴趣,热衷于争论和思想交流,甚至在探索真实的人生方面也表现出极其严肃的态度。这一特征体现在对文学作品的需求上,就表现出他们不满足于童年时期十分吸引他们的新奇、热闹、有趣和开心。虽然文学作品的这些特点对他们仍然有魅力,但他们却更倾心能促使他们思考的、能点燃思想之火的题材,感念那些为他们的思考、争辩提供材料的作者。而报告文学恰好可以从本身的优长之处,对准少年读者的口径,将文体特征与接受者的特征统一和谐起来。

同报告文学的整体色相一致,少年报告文学固然有其文学的属性,但它并不以情节的奇特、故事的曲折来吸引读者,它震撼人心的力量在于,作者能以敏锐的眼光和真知灼见,从现实生活中发现有深刻意义的思想,并敢于且善于见微知著,提出种种推动现实生活前进的新问题,在除旧布新的改革浪潮中始终具有冲击生活的力量。

以上对少年报告文学的基本特点做了简要介绍,下面拟结合本人十年来的创作实践,探索一下少年报告文学采访与创作的规律,其中重点谈采访艺术。在我看来,报告文学创作的关键是采访。

报告文学与其他文学样式有一个最重要的区别,就是不仅艺术上要真实,所用的素材本身也必须真实。因此,报告文学创作的首要问题是采访问题,报告文学的艺术首先是采访的艺术。没有成功的采访决不会有成功的报告文学作品。因此,高明的报告文学作家,把主要的力量用于采访,而笨拙的报告文学作家,则把主

要的力量用于写作。

采访是一项复杂的工程,它的基本构成包括选择角度、思想透视、获取素材诸方面。采访又是作者整体水平的第一次亮相。在一定意义上说,采访水平决定作品的水平。譬如,你的观念陈旧,采访中就会视某些新观念为异端,那么,你写成的作品必定是观念陈旧之作。再譬如,你不懂少年心理学,采访中就不能准确把握谈话的真实程度和深浅程度,作品也就难免貌似真实的虚假。

十年来,我出版了3部少年报告文学集《少年巨人》、《16岁的思索》和《成功者的秘诀》,还发表4部中篇报告文学《青春社会场——当代中学生社团生活纪实》、《一个少女和三千封来信》、《成功在于选择——当代职业高中学生心态录》、《英雄少年赖宁》(又名《不灭的火炬》)。此外,我创作的《赖宁的世界》和《孩子抬起头》两部长篇小说,也有极强的纪实色彩。可以说,我尝遍了采访的酸甜苦辣。经过反复琢磨,我总结出少年报告文学采访的6个原则:视点要新,开掘要深;犯难攻坚,敢冒风险;尊重孩子,平等相处;随机应变,顺势而成;立体采访,力求准确;长期积累,偶尔得之。

### (一)视点要新,开掘要深

采访艺术首先是发现和选择的艺术,而题材与视点角度选择的成功,常常是报告文学作品成功的第一要素。

著名作家刘厚明生前曾为我的第一部报告文学集《少年巨人》作序,他指出:“报告文学是写真人真事的,我以为其创作特点在于‘发现’二字。在浩瀚的生活之海里,哪一朵浪花值得撷取,这全靠作者独具慧眼的‘发现’。”凡是有过报告文学创作实践的人,都会信服这一点的。

以《“邪门大队长”的冤屈》为例,其采访过程很典型地说明了视点角度的选择至关重要。1985年底,我奉命去河南某县为一所小学发奖。发奖前后尚有些闲暇时间,我便想采访一个少年人物。

校长马上向我介绍起该校的少先队大队长,一位连年的“三好学生”。班主任提起这个女孩,更是赞不绝口。我问这个女孩有什么缺点,校长和班主任竟表示找不出来。世上难道有没缺点的孩子?我不信,继续追问:“全班就没有人对她有意见?”这一次,班主任没摇头,说:“调皮大王赵幼新,给人提意见能提到骨头缝里去,他说×××木马跳不过去,老师不能再包庇她了。”有个同学告诉我,老师因为讨厌赵幼新,给他起了个外号叫“邪门大队长”。

这一来,两个人物站到了我的面前:一个是臂戴三道杠的少先队大队长,一个是头顶调皮大王帽子的“邪门大队长”。我选择哪一个呢?经过初步采访,我发现这位少先队大队长确是个极规范的学生,但按照教育改革的方向来看,这规范未必都那么科学;而那位“邪门大队长”身上,具有鲜明的个性,是个不合某些所谓规范的犟种,他的遭遇让人强烈地感受到新型素质发展的艰难。我想,如果把“邪门大队长”的遭遇充分揭示出来,促使教育界惊醒,即使写得不那么精彩,也比写模式化的小模范更有价值。因为,我毕竟是在一条布满荆棘的荒地上,开出一条小小的路,这路虽然又窄又不平,但走的人多了就会把路拓宽、铺好的。于是,我投入全部力量采访了“邪门大队长”以及他的同学、老师、爷爷等许多人。作品发表后,受到文学界的热情肯定,认为这是新时期具有转折意义的少年报告文学,并被《中国大百科全书·文学卷》专门介绍。

题材与视点、角度的选择无疑是应予以高度重视的,但这不等于说,有了好的题材与角度就一定出好作品,这还要看你能否顺着这个角度深入开掘。涉浅水者得鱼虾,涉深水者得蛟龙,正说明这个道理。所谓深入开掘,关键是开掘出真正能表现事物本质的细节和思想。这个问题几乎在每一次采访中都会碰到,但又是最难攻克的堡垒。

## (二)犯难攻坚,敢冒风险



我一向认为,锐气是报告文学的生命之气,因此,报告文学被称之为“危险的文学”。

如果你的报告文学一味地歌功颂德,这危险度自然会大大减少,但这种作品的价值也变得低廉了。你若想做没有争议的人,那就以平庸为代价吧。报告文学的特性是在除旧布新中具有冲击的力量。只要你敢于睁开双眼直面人生,只要你信仰真理这个上帝,你的笔触就难免与种种恶势力发生冲突。这样,危险就走近了你。即使批评的内容百分之百属实,受批评者也会全力以赴地与你较量。假若你批评的内容属实程度只占 95%,那受批评者也许会同你玩命。然而,惟其艰难才愈显其珍贵。报告文学深得读者之心,正因为敢道实情敢讲真话。所以,报告文学的采访在确定了崭新而有独特价值的角度之后,仍需具有犯难攻坚的冒险精神,才有成功的希望。

文学是一项独创性的事业。只有宁肯坠入失败的深渊,也不去平庸俗套的大道上拥挤的人,才会最终获得成功。

我一向敬重老一辈革命者,但我写的第一篇反映他们英雄事迹的报告文学,却是《流落红军》,一个让人痛心的故事。的确,这篇作品发表后,很多朋友都感受了强烈的刺激,欲忘不能,欲哭无泪。

《流落红军》写的是一位因伤而流落在草地上的红军战士,全文侧重写他离队后半辈子的艰苦生活。他现在的工作是看守烈士墓,可很少有人知道他曾是红军。他已年迈,却因收入微薄,不得不靠与人换工来挖煤取暖。试问,谁听说过,当代中国有红军这样生活着?我写出这篇东西,有好多朋友替我担心,怕我因此招来麻烦。可我在作者手记中写道:“如果,我不写下这个故事,我将感到自己是个罪人。”在我看来,流落红军也是真正的英雄好汉,他们的苦难经历表明了生活的严肃,写出来对整个民族的反思有益。

我之所以有勇气这样写,是因为它不是我的杜撰,而是半个世纪的客观存在。

《流落红军》发表后,我读到新华社发的一则电讯《全国十五万红军失散人员安度晚年》,电讯说:“据民政部调查,我国第二次国内革命战争时期,由于战争环境极为恶劣,不少红军战士失散民间,目前健在的尚有15万人。他们长期以来在政治上没有得到应有的荣誉,生活上没有得到妥善照顾,成为优抚工作中的一个历史遗留问题。”“民政部在全面调查摸底的基础上,会同财政部联合发出了《关于妥善解决红军失散人员生活困难问题的通知》,并拨出专项经费,解决红军失散人员的生活困难问题。”

我想,报告文学作家当然不会以打官司为荣(作家因此造成的损失,读者是难以估量的),聪明的办法是学会在法律许可的尺度之内“大闹天宫”。因为,不敢犯难攻坚就没有报告文学,不敢冒险报告文学就难以发展,而没有法律意识则容易自己走上断头台。

### (三)尊重孩子,平等相处

少年报告文学多数是成年人采访少年人写成的,那么,在采访过程中,报告文学作家应以什么身份出现呢?

有些作家端着大人的架子,像君临某地恩赐小人一样,对着孩子们指指点点,岂不知等他们走后,他们却成了孩子们讥笑的对象。最傻的孩子也会以最省事的办法应付他们的。

也有些作家怀揣一颗童心,绝不端什么架子,甚至干脆蹲在孩子们中间,以比孩子们还天真的态度与孩子们交谈。

我觉得,采访少年人与采访成年人,几乎没有什么重大区别,最要紧的是始终保持真诚和平等的态度。对于这一点,少年们是极其敏感的。

真诚,是指你要讲真心话,怎么想就怎么说出来,懂就说懂,不懂就说不懂,切不可卖弄什么,也不可遮掩自己的弱点。你做到这

一点,孩子并不会瞧不起你,相反,他会觉得你值得信任。

1985年夏天,我采访一位年仅10岁的电脑程序设计者。交谈不久,我坦率地告诉她:“我数学和物理知识一塌糊涂,从未摸过计算机,大概算是科盲了吧?”她笑着说:“准确地说,您是‘机盲’,不过可以扫盲啊。您教我写作,我教您学计算机。”我又问:“我如果不学计算机行么?”她回答:“当然也行,不过到21世纪,咱们国家科学技术先进了,很多人上班就用电子计算机,您不会怎么办?美国总统写信,只要表明个意思,一分钟内电脑就能编出好几封信。如果只会用手写,多慢呀,那将来非被淘汰不可,您说呢?”

这天下午,我们一直谈到天黑,彼此成了知己朋友,可以说,我对她毫不隐讳自己的思想,谈得尽兴时几乎忘了是与个娃娃对话。可我谈那么多,她差不多都能理解,并不时地谈她的看法。例如,我问她:“你给中央首长做电脑表演紧张吗?”她说:“为什么紧张呢?您就是总统或国家主席,也和普通人一样,都是人嘛,都在生活,只是职务和工作有点儿差别,这算得了什么。”她还告诉我:“下午有英模报告会,我没去因为我听过一次了,还写了心得呢,再听是重复,没必要。明天去首都机场乘飞机,如果天突然下雨了,不能起飞,我就会感到非常遗憾,因为我一次也没坐过飞机。”

这篇以《对话》为题的报告文学,发表在《中国青年报》上。一些朋友读了都对这个女孩敢于讲话表示浓厚兴趣,问我用什么办法让其无拘无束深谈的,还有的问我是不是与那女孩非常熟悉?实际上,我与她只是头一回见面,也是第一次交谈。

以心换心的交友原则,在成年人与少年人的交往中同样适用。

孩子越大,平等的要求越强烈。因此,我在采访中首先使自己处于和被采访者平等的地位上。例如,采访前先用面谈、通信、电话或请人转告等方式,向被采访者讲清我的采访意图,请其自由决定是否接受采访,至于愿在何时何地用何种方式接受采访也可以

发表意见。每次采访完后,请其表示对稿件的处理意见,凡是被采访者提出不愿公开的内容,不论多么精彩也不擅自公开。

应当说,少年是比较健谈的,由于电视和报刊的普及,少年人与成年人接受各种信息的来源趋于交汇状态。因此,两代人的话题界线也呈模糊状态。少年对成人的世界特别感兴趣,这为两代人的对话提供了有利的条件。

不能否认,成人自然比少年成熟,更富有远见和洞察力。少年人的很多问题是需要得到成人指导的。但是,报告文学作家不宜充当牧师的角色,他更适合于以朋友的身份出现,与少年们共同探讨各种问题。因为,牧师的角色是训导人的,而一切为训导人所写的文学作品,都注定是失败的作品。

尊重孩子,并与之平等相处,是走进孩子心灵大门的关键。

#### (四)随机应变,顺势而成

任何一部作品的最佳角度,一般都是在逐步深化过程中择定的。这过程有两个特别重要的环节,一是采访之前的酝酿,二是采访之后的形成,而以后者最终起决定作用。

1986年秋,我去天津南开中学参观周恩来纪念馆时,看到校园的橱窗里贴着一些彩色照片,介绍该校学生李平立在国际数学奥林匹克比赛中荣获一等奖,并说他如何受周恩来的激励。当时,我就萌发了以此角度写报告文学的念头。经过好一番周折,我终于见到了李平立,可一交谈,内容极其平淡。他对周恩来自然是敬佩的,但对那次国际数学奥林匹克比赛中许多重要情节都忘掉了,而且他不认为这两者之间有什么必然联系。采访似乎陷入了僵局。

李平立没有察觉我内心的焦虑,起劲地谈着自己的种种感觉。例如,登上国际领奖台时他激动不起来,并不觉得自己多么了不起;回国后,同学们对他的态度大变样,过去取笑他列特大式子解

题方法笨的人,现在反过来说那时就觉得他水平高,可他却认为那人当时的批评是对的;他希望学生时代无名,安安静静读书,把底子打得厚实一些,等等。

我猛然意识到,一个在国际比赛中获得优异成绩的学生,能够保持清醒的头脑,时时都在执著地思索,这个角度不更有价值吗?我立即抓住这个角度,与他细致地展开探索。不久,我据此采访写成了一篇题为《奇怪的感觉》的报告文学,发表后还被《儿童文学选刊》转载。

《文艺报》评论我作品的一篇长文中,专门提到了这篇东西,说:“在《奇怪的感觉》里,作者怀着近乎钦佩的喜悦感情,记述了这位少年性格中可贵的另一侧面:他极清醒、冷静,有毫不掩饰自己真实感觉的赤诚,有献身科学的志向,为了打好学问的基础甘愿无名和沉默,这些不正是干事业、成大器所应具备的素质吗?作者以新鲜而强烈的敏感,把握了这位少年性格中最有价值的内核,给以直接的突出的展示,其根柢全在于作者对理想的新人性格的执意探求。”

#### (五)立体采访,力求准确

真实性是报告文学创作的最重要原则之一,它坚如磐石,不可动摇。我认为,报告文学的真实性包括两个层次的含义:其一是具体材料的真实;其二是生活中的艺术真实。

具体材料的真实较容易理解,有则有,无则无。但是,艺术真实就复杂多了。生活中有些现象是客观存在的,但它并非事物发展规律的真实反映,而是一种表面现象或假象。(当然,从某种意义上讲,凡是存在的,都是真实的,是各种折光的混合体)譬如,北京某小学学生课间加餐喝豆浆的时候,一女生总让同学们先去盛,老师表扬她先人后己。事后,有人问那女生为什么这样做,那女生说,最后盛的豆浆稠,营养丰富。假若,一个报告文学作者只根据

老师的表扬,把这件事写了出来,这不是造成扭曲和虚假吗?当然,深刻一点分析,这种现象也是很真实的,它是真实的根上生出来的变色花。如果我们从这朵变色花入手,顺茎摸根,揭示出这真实的根上何以生出变色花来,这才是报告文学作者的功夫。

现实生活中,好人不完全好,坏人不完全坏,是比比皆是的现象。进一步说开来,好人与坏人本身就是模糊概念。一个人既可以做好事,也可以做坏事。一个大家公认为高尚的人,有时也会做出卑鄙的事情;一个大家认为卑鄙的人,有时也会有高尚的行为。这是一种深刻的曲折的真实。只有准确地把握了这一点,才会有科学意义和艺术意义相一致的真实性,也才能创作出真正的报告文学。

达到准确的关键是获得真实可靠的材料。我的基本做法是立体采访即不仅采访当事人,而且采访与其相关的人;不仅听被采访者的叙述,并查对有关的背景材料。

例如,我写的报告文学《他是英雄吗?》,就是运用立体采访之法获取材料的。那次,我去无锡出差,偶尔得悉小学生贺珑拾金不昧引起的风波。当时,虽然只有不到半天的采访时间,我赶到学校后,并未直接采访贺珑本人,而是先请老师详细介绍。老师们认为,贺珑是个勇敢的少先队员。可我见贺珑后,发现他很胆小,连话也不大敢讲。我想,一个敢跟骗子对证的孩子,平时竟然如此怯懦,这不是很有戏剧性吗?

我又请来一些熟悉贺珑的同学,声明可以随便谈对贺珑的印象,只要说的事是真的就行。结果,这些同学谈了贺珑很多弱点,如吹牛、欺软怕硬等等,但他们对贺珑是不是英雄也争论不清。这样,我对贺珑的了解就比较客观和全面了。同时,我发现了一个更重要的角度,即普通孩子与英雄行为的关系,这不仅材料真实可靠,而且深化了主题。回过头来想,假若不是立体采访而只听某一面之词,

都极容易把贺珑写成另外的样子,写成一个变形的片面的贺珑。

#### (六)长期积累,偶尔得之

讲完前面5个原则,似乎给人一种感觉,报告文学创作是碰到什么写什么。从表面上看来的确如此,我写的许多报告文学,都是偶尔碰到的题材。但如果冷静地思索一下,则发现这偶然性里包含着必然性。概括一点说,人和事几乎都是偶然碰上的,创作思想则是长期积累的。

1988年6月,在我的少年报告文学作品讨论会之后,《文学报》曾发表我与刘厚明老师的文学对话,我有一段话是:“如果不敢做生活的斗士,就无法从事报告文学的创作,而这斗士绝不是堂·吉珂德式的人物,他应当是一位具有哲人素质的艺术家。”

为什么强调哲人素质?就是因为能否深刻地认识生活,对报告文学乃至整个文学艺术的创作,都是至关重要的。采访的过程实际上是一个鉴别的过程,若缺乏思想家的目光,则会见美不觉其美,见丑不觉其丑,或者会见大雅视为小雅,见小雅误认作大雅,这都会引你入歧途。

举一个创作的例子来说明。1978年10月,我应北京作协和《东方少年》编辑部之邀,去昌平参加创作研讨会。当时,我一直在苦苦思索中学生题材报告文学的突破问题,因为那一时期的作品虽有不少成功之处,但题材的偏狭与雷同,给人一种中学生等于早恋的印象,这是片面的,不符合实际状况的。会上,一位作家披露一个数字:据《中学生》杂志掌握的名单,全国中学生文学社团至少在5000个以上。

这个信息使我的思想产生了一个无形的爆破,攻克了百思不得其解的难点。加上我已积累的许多信息资料,我顿悟到,渴望接触社会,锻炼才能,追求适应未来挑战素质,这才是当代中学生生活的主旋律。于是,我集中两个月的时间,专门采访各类中学生社

团,并搜集了大量资料,然后写出一部6万字的报告文学《青春社会场——当代中学生社团生活纪实》。这篇作品发表后深受中学生欢迎,并获了大奖,同时被作家出版社收入选集《九个少女的自述》。

我觉得,报告文学作家的头脑,应当像一部高效能的雷达。这“雷达”具有以下特点:A、全天候,即除去睡觉以外,不论在什么情况下,随时注意搜寻各种采访目标;B、反应灵,即在发现目标后,能迅速参照有关信息材料判断其价值;C、信息库,即把搜寻来的各种信息分类编排储存,供日后需要时提取。

这种长期积累之术,不仅可以产生出宝贵的思想,还能直接为报告文学创作提供材料。当代报告文学的一个显著特点,便是信息量加大,若缺少积累,则难以左右逢源。

以上主要谈了采访的艺术。的确,报告文学的艺术,首先是采访的艺术。但是,我们也必须重视写作的艺术,因为无论采访如何成功,写作是最终决定作品能否成功的关键。

喜欢文学创作的朋友,一般都熟悉“文无定式”这句话。是的,除了虚构之外,文学创作的各种手段,几乎都可以用于报告文学的创作,自然是文无定式。当然,作为一种特殊的文体,它也有些自身更需要的创作特点。我愿结合自己的创作实践,谈7点体会。

### (一)寻找最佳表现形式

每篇作品由于内容的确定性,它的表现形式只有一个是最佳的,只有找到这个最佳的表现形式,才会产生最佳的作品。

我的获奖作品《给一个山村女孩的信》,初稿用第三人称写成,回头一读,散得不知所云。后来,改为第一人称,并采用通信体,给人的感觉就完全不一样了。其成功在于避开了材料散的弱点,心灵贴近了,感情加重了,近距离地表现了人物的内心世界。这样一改,下笔极为顺畅自然,读者也容易进入作品。



我写女学生刘禹的两篇报告文学,可以从另一个角度说明寻找最佳表现形式的重要。第一篇《漩涡里的自白》,用对话体;第二篇《16岁的思索》,用自述体。为什么非如此呢?因为这些素材的特点,是思想性大于故事性,没有多少戏剧性的情节,而是以新鲜的见解展示其魅力,所以用对话和自述恰恰可以扬长避短。若改为第三人称,必然会使一些珍贵的思想散失。

### (二)敢于走进作品中去

一般来说,第一人称的作品更容易抓住读者,因为它具有亲切感和真实感,让人体验到身临其境的效果。同时,作者走进作品中去会产生立体效应。如果,作者所思所想能代表读者所思所想,更会拨动读者的心弦,引起人们的共鸣。《“邪门大队长”的冤屈》和《相信自己的眼睛》两篇作品,都具有这种特点。当然,并非所有题材都适宜这样做。

### (三)多一点悬念与传奇

作家必须考虑到自己作品的读者对象。就少年儿童读者而言,喜欢悬念与传奇是其天性。因此,我们虽然完全可以使用淡淡的散文笔调,但最好多制造一些悬念。不妨故事性强一些,戏剧冲突多一些,让小读者一口气读到底。实际上,当代社会节奏已大大加快,创造了许多惊人的变化,这是我们可以充分利用的。在写作中,特别要注意开一个好头,即开头便激起孩子强烈的阅读欲望,这是作品成功的重要一步。

### (四)强烈的进攻意识

报告文学绝非饭后茶余的小玩艺儿,它是令人亢奋的号角,它是寒光闪闪的匕首。它的崇高使命是抨击假、丑、恶,是摧垮旧观念,呼唤新思想。因此,在报告文学的写作中,笔锋越犀利越好,要富有进攻性,而不宜过缓过柔。例如,我写《“差生”的绝招》,虽然只有2000字,又是写一群小学生,但在结尾处仍抓住一句要害的

话,即这些渔民之子虽然人人有绝招,有理想,却被宣布为“差生”。为什么?就因为他们分数低。点破这一点,就抨击了教育偏见,提出了发人深省的问题。

#### (五)让主人公多讲话

报告文学以它的纪实性区别于其他文体,又以纪实性成为历史的骄子。因此,在作品中应尽量多引用主人公的原始讲叙,这往往比作者的描绘更有价值。前者是历史,而后者只是对历史的评论。

#### (六)可以渲染,但不能虚构

报告文学既有文学的属性,自然应当运用文学的手法。但是,它的创作特点更像根雕艺术,而不同于绘画艺术。只要符合事实,尽可以渲染、铺陈、绘声绘色,若越过事实这条界线,则等于把自己送上被告席。实际上,对于高明的报告文学作家来说,写实风格非但限制不了其天才的表现,反倒可以显示出独特的魅力。

#### (七)运用多种写作手段

80年代以来的报告文学创作,呈现出由写个体向写群体转变的趋势,这是时代变化决定的。写群体比写个体,更容易加大信息量,更便于表现错综复杂的时代特征。当然,这并不意味着写个体没价值了,而是仅写个体已经远远不够了。此外,还可以纵横交叉,写系列报告文学,写跟踪式报告文学。

总之,文学创作的十八般武艺均可以用于报告文学的创作。少年报告文学这片沃土之上,必将开放出绚丽多彩的花朵,从而使儿童文学这座百花园更加迷人。

——选自尹世霖、马光复主编《献给未来的儿童文学作家》,北京少年儿童出版社1992年版。



## 主要参考书目

1. 杜书瀛.文学原理——创作论.北京:人民文学出版社,2001
2. 蔡毅.创造之秘.北京:人民文学出版社,2002
3. 王泉根.新时期儿童文学研究.石家庄:河北少年儿童出版社,2004
4. 王泉根.现代中国儿童文学主潮.重庆:重庆出版社,2004
5. 王泉根.中国现代儿童文学文论选.南宁:广西人民出版社,1989
6. 王泉根.中国当代儿童文学文论选.南宁:接力出版社,1996
7. 刘绪源.儿童文学的三大母题.上海:少年儿童出版社,1995
8. 汤锐.现代儿童文学本体论.南京:江苏少年儿童出版社,1995
9. 尹世霖,马光复.献给未来的儿童文学作家.北京:北京少年儿童出版社,1992
10. 蒋风.幼儿文学教程.南京:东南大学出版社,1999
11. 吴其南.童话的诗学.北京:中国文联出版社,2001
12. 黄云生.人之初文学解析.上海:少年儿童出版社,1997
13. 黄云生.黄云生儿童文学论稿.南宁:漓江出版社,1996
14. 黄云生.儿童文学教程.杭州:杭州大学出版社,1996
15. 方卫平.儿童文学的当代思考.济南:明天出版社,1995
16. 方卫平.逃逸与守望.北京:作家出版社,1999
17. 方卫平,王昆建.儿童文学教程.北京:高等教育出版社,2004
18. 陈模.儿童文学创作艺术论.成都:四川少年儿童出版社,1994
19. 浦漫汀.儿童文学教程.济南:山东文艺出版社,1991

20. 陕西少年儿童出版社. 儿童文学十八讲. 西安: 陕西少年儿童出版社, 1984
21. 毕冰宾. 长满书的大树. 长沙: 湖南少年儿童出版社, 1993
22. 崔道怡. 创作技巧谈. 合肥: 安徽人民出版社, 1982
23. 贺宜等. 儿童文学讲座. 上海: 少年儿童出版社, 1980
24. 陈伯吹等. 作家谈儿童文学. 长沙: 湖南少年儿童出版社, 1983
25. 任大霖. 儿童小说创作论. 上海: 少年儿童出版社, 1990
26. 上笙一郎. 儿童文学引论. 成都: 四川少年儿童出版社, 1983
27. 张美妮. 张美妮儿童文学论集. 重庆: 重庆出版社, 2001
28. 李继学等. 儿童文学写作通论. 北京: 开明出版社, 1993
29. 叶圣陶等. 我和儿童文学. 上海: 少年儿童出版社, 1980
30. 《儿童文学》编辑部. 儿童文学创作漫谈. 北京: 中国少年儿童出版社, 1979
31. 茅盾. 关于文艺修养. 长沙: 湖南人民出版社, 1983
32. 王蒙. 王蒙谈创作. 北京: 中国文艺联合出版公司, 1983
33. 周克芹等. 新时期获奖小说创作经验谈. 长沙: 湖南人民出版社, 1985
34. 丁玲. 文学创作的准备. 长沙: 湖南人民出版社, 1983