



当代新童谣创作,出了不少好作品,但童谣作者水平良莠不齐,也出了一些比较差劲的作品。像主题政治口号化、题材空洞化、构思一般化、语言成人化、幼稚化、口气生硬教训化、形象虚无化、表现形式单一化、表现手法陈旧化、“诗”“谣”“歌”“谣”模糊化、作品同质化等等这些童谣的“天敌”,都寄生在一些童谣作品之中。一言以蔽之,一些童谣作品缺乏“童谣味”。

童谣既然是歌谣体的诗歌,它就应该表现出一个民族的感情与习俗,因此各有其独特的风格韵味。或蓬勃,或热情,或淳朴,或悲愤,或狂放不羁,或缠绵悱恻,表现出强烈的民族气质与色彩。童谣既是歌谣体诗歌,自有歌谣体诗歌之“味”。西晋陆机(261年-303年)首开“以味论诗”之风,他批评当时的文学创作有五种弊病,第五种为“清言舒缓,缺少真味”。陆机之后,后继者蜂起,刘勰、钟嵘、司空图等文学家先后提出“趣味说”“滋味说”等理论,从而丰富和发展了“味”论。《辞源》对“味”的解释有四,第四是“意义”“旨趣”等。诗学中所说的“味”就是指意义、旨趣、情味。诗学中所说的“味”,已经失去了生理学上的意义,变成了评价审美、情感的一种符号。

什么是童谣味呢?概而言之,是指由童谣的“语言”(言)、童谣的“画面”(象)与童谣的“气”势(意)水乳交融在一起而形成的一种艺术境界。

童谣的语言即创作主体所用之“言”,是创作主体用来造“象”“意”的材料,是一种客观事物。总的来讲,童谣的语言直白、坦率、干脆爽快,直截了当,同时又浅显、简明易懂,而且还非常具体,在细节方面表意明确,不笼统,不抽象,此外,还具有较强的对话性、动作性、生动性、形象性、通俗性和音乐性。童谣语言还有一个重要的特点,即口语化和生活化。口语化即口头语言化,像是我们日常生活中脱口而出的语言,不拘泥于文字、句子的结构,例如,数数童谣《九子棋》:

一二三,三二一, / 辣子红得好看喜, / 摘它两把丢桌上, / 一个一个摆整齐。 / 我和妹妹桌上坐, / 要下一盘九子棋。 / 辣子桌上摆九个, / 剩了四个丢盆里。

童谣是古老的文体,其语言具有较多的“原始性”成分。即使是在文明社会中,童谣也很大程度

“童谣味”浅说

□马筑生

上主要在“没有多少文化”的“半开化”的孩子中传播,而且其传播方式在相当一部分儿童中主要是第一传播媒介——口头语言。因此,童谣的语言方式自然要建立在以口头语言为媒介的“说”“唱”“诵”“听”的传播方式基础上。口头语言在负载信息的性能上和书面语言不完全相同,它分为日常口语和文学口语。日常口语又称口头语,是人们在社会生活中进行口头交际时所使用的语言,它与书面语相对立而存在,具有生活化的特点。这种生活化的日常口语虽然没有书面语言准确周密,但比书面语通俗、简短、灵活,富于浓郁的生活气息。口头语、书面语两种语言可以相互影响、相互转化,形成文学口语。口语化生活化的童谣语言,也是一种充分儿童化的文学口语形式,它以简明为前提,以生动为根本。其用词通俗明白,语句结构简单,还含有富于情态表现力的对话性语气,所以往往能使作品产生一种将作者和儿童读者置于一个场景中进行直接对话和交流的特殊效果,从而拉近了作者和儿童读者的距离。

童谣的接受主体是儿童读者,一般来说,儿童运用语言的能力较成人低,文学接受能力也相对较弱,尤其年龄较小的儿童的阅读,还需要借助成人讲述的帮助。这就要求童谣作品在相当程度上保留着口头文学的许多特点。因此当作家为儿童创作童谣之时,会更理性地使用通俗易懂、生动传神的“童谣文学口语”去进行艺术的表现,这种儿童化口语,也可以称之为“童谣语言”。

童谣的画面即创作主体用“言”所造之“象”,也称“境”,是童谣作品所描绘出来的客观事物。童谣有很强的民间性与大众性,它是民间流行的具有歌谣特征的诵唱形式,表现内容十分广泛,主要是诠释普通人的生活状态和思想情感。与抒情诗歌相比较,童谣有一个比较突出的艺术特点,即故事性较强,有一个相应的故事情节。故事情节有三个构成因素:人、环境,以及在环境中的活动,就是以人物活动为中心的场面,也就是一幅幅生活的画面——童谣的画面。

童谣的画面有“动的画面”和“静的画面”两种。童谣所呈现出的画面,绝大多数都是动的画面(动境)。以贵州民间游戏童谣《洋耳洋耳传》为例:

洋耳洋耳传, / 火烧火龙传。 / 老师公, / 请起喽! / 太阳落坡没得? / 落喽! / 猪儿回家没得? / 回喽! / 这首童谣所展现的,就是一幅活脱脱的以儿童活动为中心的旧时乡村生活画面,情节性很强。故事情节的三个构成因素都有了:人——一群小孩子和一位老师公,以及未露面的师母;环境——

乡村私塾,生活“道具”;人在环境中的活动——老师公睡着了;(师母)的饭菜准备好了,有“凉拌洋耳”,有“火烧”,还提来了“火笼”;老师公还在睡觉,孩子们叫老师公起来(吃饭);老师公被孩子们叫醒了,他问孩子们什么时间了,野外放养的猪儿回家了吗?作品反映出淳朴的民风,有浓郁的民间生活色彩、独特的地域风格和韵味。童谣的对话很多,且富于抒情性。

许多童谣也写静的画面(静境)。以物象童谣《天鹅》为例:

美丽天鹅, / 雪白羽毛。 / 弯弯脖子, / 像个问号。 / 望着水面, / 似在思考。 / 风清水静, / 别去打搅。 / 一只雪白羽毛的天鹅, / 在柳荫下, / 小河里, / 浮在水面上, / 静静不动地凝视水面, / 那弯弯的长脖子, / 在孩子的眼睛里, / 就像一个大大的问号。 / 这个安静的自然的画面, / 就是童谣的“静”的画面。

童谣的“气”势是创作主体寄寓于“言”“象”之外的,以其“情意”为中心的艺术境界,它是一种高级的美感,是创作主体在作品中表现出来的一种主观意识,反映出创作主体的个性审美意识。有人认定,宇宙是因混沌之气运动生发而成的,因此“气”也就成了构成天地一切的始基物质。庄子说:“人之生,气之聚也”(《知北游》)。文天祥有“天地有正气,杂然赋流形”的诗句。三国时魏文帝曹丕开以气论诗文之先河,把哲学之气引入文论,提出“文以气为主”(《典论·论文》)的著名论断。一般认为,诗的本质是“气”,它决定了诗的存在状态、时空特征、创作目的、评价标准等。

诗歌总是显现出一种“气”势。我们所讲的诗的“气”势,是诗人之“气”势,是诗人体内存在的决定了诗人的精神活动的物质性力量。这种诗人之“气”势的存在,是具有必然性和可能性的。因此可以说,所谓“气”势,其实就是作为创作主体的诗人的才性——诗人的精神状态在诗歌中的艺术体现。童谣是歌谣体诗歌,自然也艺术地体现着童谣诗人的才性——诗人的精神状态。诗人之“才”,是他自身的艺术修养,诗人之“性”,是他先天的性格特性和后天的精神气质的修养,才性是二者的水乳交融。因此,童谣作者创作时的精神状态的不同,决定着童谣作品的“气”势,即文本之“气”与艺术风格的不同,例如:

民间童谣《嫂嫂回娘家》呈现的是欢愉之“气”势: / 花喜鹊, / 叫喳喳, / 叫声嫂嫂回娘家。 / 嫂嫂听 / 得心欢喜, / 转身回房抱娃娃。 / 走过瓜地不小心, / 踢着瓜藤跌一下。 / 起来抱起小娃娃, / 连走带跑到娘家。 / 外婆看看乖娃娃, / 原来是个大冬瓜。 / 嫂嫂

童谣属于“儿童诗歌”这一文体中基础而重要的一个组成部分。我国古来对“童谣”一词有特定的含义,1914年周作人对儿歌的研究还原了其属“儿童”的地位,肯定其对儿童“艺术”的作用。童谣是儿童歌讴在口头的文学,与其日常生活经验有机融为一体,文学接受具有身体在场、实践性强、传播力久等灵动的特点。马筑生老师一文以“童谣味”入题考察童谣之所以为童谣的那些特殊的性质,也就是童谣的“文学性”,将其阐述为“言、象、意”水乳交融而形成的艺术境界。这一基础文学原理研究对于当代新童谣创作具有积极的指导价值。

——李利芳



慌张去瓜地找, / 不见小娃娃, / 只见有个大枕头。 / 嫂嫂伤心泪流下, / 急忙又回家。 / 原来娃娃还在家, / 引得大家哈哈笑。

这首童谣体现了“喜剧”的美学风格,作品以幽默夸张和喜悦的语言,给人一种焕然一新和轻松愉快愉悦的感觉。

游戏童谣《新农村》呈现的是柔和之“气”势: / 鸡毛毽, / 踢八踢, / 农家新事告诉你。 / 踢一踢, / 爷爷山坡种桃李。 / 踢二踢, / 爸爸水塘育锦鲤。 / 踢三踢, / 妈妈饲养放山鸡。 / 踢四踢, / 奶奶手编花草席。 / 踢五踢, / 姐姐织毛衣。 / 踢六踢, / 哥哥网店卖城里。 / 踢七踢, / 我背书包上学去。 / 踢八踢, / 笑笑嘻嘻小弟弟, / 幼儿园里玩胶泥。

这首作品营造的则是柔和安宁的生活气氛,以小孩子玩游戏式的口吻,展现出一种优美而富有韵律的美学风格。

科技童谣《新打铁歌》呈现出刚阳之“气”势: / 早打铁, / 晚打铁, / 打把剪刀送我姐。 / 我姐让我歌, / 我不歌, / 我要回家去打铁。 / 打铁一, / 智能量子计算机。 / 打铁二, / 载人飞船又发射。 / 打铁三, / 北斗导航不简单。 / 打铁四, / 杂交水稻袁院士。 / 打铁五, / 海军配备两航母。 / 打铁六, / C919首秀。 / 打铁七, / 纳米技术创佳绩。 / 打铁八, / 手机购物送到家。 / 打铁九, / 太空上面走一走。 / 打铁十, / 质子加速过测试。 / 打铁十一年, / 平塘看天眼。 / 高铁跑四方, / 深海能下潜。

《新打铁歌》采用传统“打铁调”形式,写中国科学技术的突飞猛进,展现出崇高的美学风格。

生活童谣《苦》(舅舅舅母不一样)呈现的是伤感之“气”势: / 马屁包蛋蛋啊白生生, / 爹妈走了舅舅养外

甥。 / 刚刚舅舅家还没坐, / 舅舅给外甥女绣花针。 / 蓝线线线啊红花花衣, / 外甥女绣花啊早早起。 / 舅舅给外甥女紫薯吃, / 舅舅叫外甥女打鹅食。 / 舅舅熬汤给外甥女喝, / 舅舅叫外甥女去刷锅。 / 舅舅给外甥女小糖糕, / 舅舅叫外甥女把水挑。 / 舅舅给外甥女茶花籽, / 舅舅叫外甥女洗裤子。 / 舅舅啊摇头叹一口气, / 舅舅啊脏水泼了一地。

这首作品通过书写舅舅、舅母日常生活中行为举止的差异,表现出一种悲剧的美学风格。

童谣的语言(言),童谣的画面(象),童谣的“气”势(意)只是童谣的一种初级美感,童谣创作主体寄寓于童谣“言”“象”“意”之外的以其“情意”为中心的艺术境界(味),才是一种高级的美感。童谣味不是童谣语言(言)、童谣画面(象)与童谣“气”势(意)的简单相加,而是三者的水乳交融。例如物象童谣《老鼠》:

老鼠老鼠, / 墙脚刨土。 / 得钱一罐, / 老数老数。 / 再如童话故事童谣《白鹅指挥家》: / 小河水, / 哗啦啦, / 白鹅要做指挥家。 / “合唱队, / 排队吧, / 公鸡母鸡别跳跳” / 母鸡唱:“嘎嘎嘎”, / 公鸡唱着“咯咯咯”。 / 公鸡唱:“嘎嘎嘎”, / 母鸡唱着“咯咯咯”。 / 斑鸠唱:“咕咕咕”, / 八哥“呼噜”学小猪。 / 花喜鹊, / 唱“喳喳”, / 乌鸦唱着“哇哇哇”。 / 大白鹅, / 生气了, / 板着脸儿训大家。 / “你唱你, / 他唱他, / 各唱各的要唱哪!”

由于童谣“言”“象”“意”的水乳交融,使两个作品的蕴藉已经超出了文字的辞典意义,形成了新的境界——“味”。两个作品的“味”非常浓厚,但拆开来,虽有“言”有“象”有“意”,然而“言”“象”“意”外之“味”何在?因此,作品便寡淡无“味”了。

儿童文学中的“家”之意义辨析

在儿童文学的叙事元素中,“家”具有极其重要的意义。它既是一个起点,又可能是一个终点,或许还是一种具有强烈意义的背景。大部分时候,家象征着安全、保护和温暖。在早期的民间童话故事叙事中,往往因为家的稳定和安全受到了威胁,主人公才会开启外出远行的经历。例如《白雪公主》中身在王宫的白雪公主因为继母“入侵”原本的家庭而被迫流浪,进入七个矮人的家中;《亨舍尔和格莱特》中亨舍尔、格莱特两兄妹面临着继母“入侵”、家庭贫困、食物短缺的窘境,被父亲带走了,丢在森林中。当讨论儿童文学中“家”的问题时,不难发现“在家”和“离家”会构成不同的叙事内容,离家远行成为儿童文学关于冒险叙事的开始,这正是儿童文学非常典型的叙事情节。

玛丽亚·尼古拉耶娃在《儿童文学中的人物修辞》中讨论儿童文学典型情节时指出,儿童文学的典型情节“遵循着这样的模式:在家—离家—冒险—回家。家是给予安全的地方,但是人物必须离家,因为家里不会发生惊心动魄的事情。离家是激动人心的,也是危险的,所以人物必须回家,通常是在发现宝藏,获得知识、成熟之后”。以家为原点,它既是一次冒险的起点,也是这次冒险的终点。这种看上去“回到原点”的叙事模式其实更接近古希腊英雄冒险历程模式,例如坎贝尔在《千面英雄》中总结的“冒险—传授奥秘—归来”模式;后应儿童心理学对儿童追逐自由、想象和刺激,但又渴望安全和保护、抚慰的心理研究,同时也反映了成人儿童的二元关系中成人对于儿童安全的希冀。

既往的研究大都将“家”看作儿童文学远行叙事中的一个结构上的符号进行标记和讨论,除此之外,儿童文学中的家在远行中还具有何种意义呢?

首先,从大部分儿童文学作品和研究来看,远行隐含着“回家”的欲望和诉求。较为直接的体现是,远行是为了回到家才开始的。儿童文学中部分主人公因为客观原因被迫离开自己的家,为了回到家而不得不踏上旅程,经历各种惊心动魄的冒险,最终成功回家。这意味着在儿童文学的冒险中,主人公的身体离开了家,但精神依旧依恋着家庭,因此最终回家是一个必然的选择。身体的离开与精神的依恋构成了冲突,形成了冒险是为了回归的模式。这显示了在冒险、回

儿童文学远行叙事中的“家”

□江雪

家两种不同空间的冲击下,儿童文学表现儿童既渴望挣脱束缚寻求自由、刺激,又依恋家庭渴望安全的状态。格林童话《亨舍尔和格莱特》中两兄妹被父亲抛弃在森林中。通过智斗女巫,两兄妹带着女巫的珍宝回到了父亲的房子——家,改变了家中贫寒、缺衣少食的威胁,重新建构了一个稳定、安全的家。虽然他们被无情地丢弃,但仍然对家庭充满依恋,最终得到财宝仍然只想回家。改变家庭的经济状况是他们得以回家的物质前提,也是冒险对他们的奖励。鲍姆的《绿野仙踪》里多萝西去寻找奥芝国的奥芝,希望能得到他的帮助回到家。多萝西踏上寻找奥芝的冒险之旅是为了回家,一切的冒险经历都指向了回家的目的。其中,鲍姆在作品中设置了一条“黄砖路”。这是多萝西从小人国到翡翠城寻找大魔法师奥芝要走的,往往被看作回家之路。因为“回家”的愿望支撑着,所以多萝西才能踏上未知的冒险旅途,展开精彩又刺激的旅程。

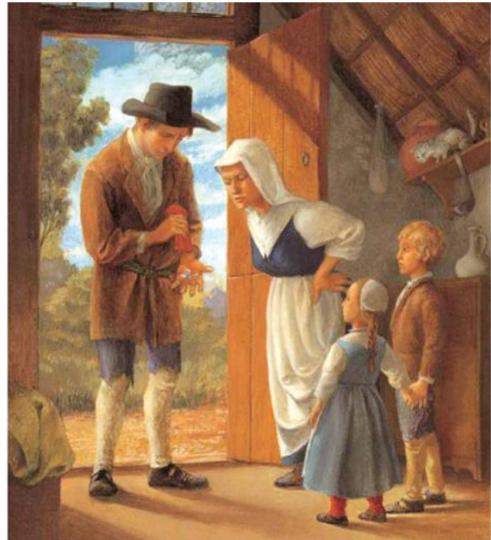
另一个表现是,主人公希望通过主动远行来表达个体寻找家及自我在家中的位置的欲望。安徒生的《丑小鸭》中,丑小鸭离开了安全的农场,去到外面完全陌生的地方。它是主动的,是因为原来的家庭无法接纳它,它要去寻找能够接纳自我的新家。当它再度被接纳时,它的冒险也就终结。丑小鸭变成了白天鹅,在天鹅群中找到了自己的角色位置。因此,丑小鸭的冒险是另外一种回家的表现,而这个“回家”是去寻找能够接纳自我的群体或者家人。张国龙的儿童小说《老林深处的铁桥》中主人公铁桥主动离开家乡去往遥远的福建,又流落到北方的黑砖窑中,最后回到家乡。这充满辛酸和血泪的路途起源于铁桥要寻找“稳固”的家庭结构。铁桥的家中,父

母外出打工一去不回、音讯全无,只剩下爷爷奶奶和铁桥、妹妹。经济、家庭重担和老幼的结构让这个家庭无法支撑。铁桥无法在现有的家庭结构中获得稳定,因此必须外出寻找能够稳定家庭结构的父母找回来。汪明含的儿童小说《乍放的玫瑰》中,少女彭漾离开家庭去云南。这是因为她得知现在的父母不是自己的亲生父母。在原有的家庭结构中,彭漾找不到自己存在的位置,自己因为父母引以自豪的一切都是幻影。所以,她必须要离开去寻找自己的亲生父母,才能够获得新的自我认知。

因此,在大部分儿童文学叙事中,无论是被动离家还是主动离家,都直接表现了儿童对于家的诉求而非仅仅是冒险、旅行、脱离日常生活的刺激感。

其次,远行后回家意味着儿童成长中问题的解决。家在此时就具有了成长的标志性意义。在家庭中,儿童总是被父母庇护着,很难获得独立解决问题的机会,也就无法真正完成成长。他们需要到家以外的地方,通过审视自我与合作来完成面对生活。刘易斯的《狮子、女巫和魔衣柜》展现了孩子们离开暂居的家进入纳尼亚世界后各自获得的优秀品质。尤其是爱德蒙,在经历了贪吃、欲望带来的厄运后,成长为一个正直、勇敢的男孩。最终,他回到了代表家的大房子,完成了成长。除此之外,家庭及其构成的人际关系(包括父母)也可能给孩子的成长带来困惑、疑问,成为束缚儿童成长的地方,但家同时又是儿童赖以生存的地方。因此,儿童必须暂时离开家,在脱离常规结构的家中解决自我与父母为代表的成年人意志的冲突,才能获得成长。这种解决冲突的形式往往是儿童在陌生的空间中理解了父母的意志,变得成熟起来。殷健灵的儿童小说《家的路》中的少女丹露因为生病总被困在家里,和妈妈冲突不断。当她得到机会走出家门去秋枫公寓做家教时,面对做家教家庭的相处模式以及回家路上勾起的和妈妈在一起的回忆,让她彻底理解了妈妈。最后,她走上了回家的路,看到了天放晴的方向正是家的方向。在这次看上去走不远的旅途中,丹露摆脱了固守的家庭空间,在陌生的家庭空间和路途,她逐渐去理解母亲,最后以“家的方向”作为放晴的方向,表现丹露对母亲的理解和成长。封文慧的儿童小说《故事之王》中小学生江晓鲤逃脱了困住她的游戏空间,回到了家中,重新开心地拥抱了父母。无论是丹露还是江晓鲤,都表现了儿童成长中回家意味着的对家所代表的父母的复杂感情和儿童的成熟——对成人及其生活的理解。

最后,远行后回归不同的家也体现出不同层次儿童文学的书写特点和心理期待。“远行—归家”的叙事中,有的是回到了



《亨舍尔和格莱特》插图 [美]保罗·欧·泽林斯基 绘

原来的家庭,如同尼古拉耶娃在《儿童文学中的人物修辞》中所讨论的,但有的则是进入了新的家。通过观察儿童文学作品发现,远行后回到原来的家和回到新建的家庭意味着不同层次的儿童文学书写特点和心理期待。在少年文学中,不少主人公在离开家后回到的是新建的家庭,例如戴安娜·韦恩·琼斯《魔法师哈维尔与火之恶魔》。苏菲是一个固守在家中的女孩,因为被女巫变成老年人不得不外出流浪,进入到哈维尔的移动城堡。当苏菲主动表达爱意并鼓励哈维尔勇敢面对自己的恐惧时,他们解决了危机并在移动城堡上建立了新家。苏菲不再回到以前眷恋的帽子店之家,而是和新的家庭人物一起构建了新的可能。这其实隐含着:青少年的离家成长和成长往往是脱离原生家庭进入广阔的社会中,他们依旧渴望安全、稳定和温暖,但他们更多的是需要依靠自己和同伴去建立新的家庭。渐渐长大的子女对父母渐弱的依赖关系也体现在了儿童文学的叙事中。而在童年文学或者幼年文学中,离开家庭远行的主人公往往会回到原来的家庭。因为这些孩子来说,他们还太小,还需要依靠父母来获得安全感,需要熟悉的原有家庭的心理抚慰。如叶广岑的儿童小说《耗子丫丫》系列,丫丫无论是去颐和园老三那儿还是去南营房的姥姥家,最终都要回到自己在胡同里有爸妈的家。抹布大王的绘本《九百九十九只小鸡挤呀挤》中小鸡们一出生就迫不及待地跳出蛋壳看看外面的世界。但当母鸡一呼噜,无论多远,它们都会跑回蛋壳中。年幼的儿童也许想要跑出去上天入地自由玩闹一番,但他们累了的时候,心里期待的依旧是回到父母的怀中。

因此,儿童文学远行叙事的典型情节中关于家的不同诉求,既是同一模式下不同精神、主题表达的差异,又是一种儿童从现实到文学虚构中对熟悉的家庭空间和陌生的远行空间的双重渴望,在平衡中逐渐贴近儿童的心灵。



《绿野仙踪》插图 [西]茉莉亚·萨达 绘