



主持人语：

“新时代儿童文学观念及变革”笔谈自2018年7月始,已有十余位学者围绕多个专题从不同层面、视野论道于专栏。新年伊始,议题自“儿童观”展开。儿童观体现为人类历史上成年人如何看待和对待儿童,它决定着儿童文学创作者在作品中如何理解、把握和表现儿童。吴其南(温州大学)的文章旗帜鲜明:童年是建构出来的,“表演童年”是童年建构的主要方式之一;而基于“表演”的童年,潜在着来自于表演者主观层面,尤其是所供模仿版本隐含的价值判断等可能的“危险”。文章呼吁以健康、进步的儿童观支撑的健康、进步的童年表演。金莉莉(中国政法大学)则将这一表里关系具象于中国现代儿童文学的发生期,阐释现代儿童观由外域舶来到“儿童本位”确立中的局限,提出本土化过程中究竟以哪里的、怎样的“儿童”为本位的“症结”,并由叶圣陶到张天翼,剖析了现代儿童观如何参与并推动中国现代儿童文学的叙事变革。

——崔昕平



在对童年的表演中建构童年

□吴其南

童年是建构出来的,“表演童年”是童年建构的主要方式之一,自然也是儿童文学身体叙事的重要内容。讨论表演童年很大程度上也就是讨论儿童成长的内在机制,讨论儿童文学如何作用于儿童、对儿童进行建构的内在机制。

对童年的表演和对这种表演的学习在日常生活中早已普遍大量地存在。现在,一些理论家将人的语言区分为行为语言和言语行为两个层次,行为语言是通过人的行为表现出来的意义指向。怎么站、怎么坐、怎么说、怎么做,仅从其行为方式就传达出一定的含义。即是说,人的行为方式就像语言一样,具有某种符号性,是一种物质化了的意识形态。行为方式直接与人的身体相联系,是身体自身的行为并最后作用于、落实于身体的,当儿童长时间地、反复地按照某一套行为方式行为时,就会自然而然地为这套行为方式所制约,按这套行为方式指向的方向生成和成长。中国的父母教育孩子,常常要求他们要有某种“样儿”、某种“相”。孩子要有孩子样儿,学生要有学生样儿,男要有男孩样儿,女要有女孩样儿;具体到行动中,就是坐有坐相,站有站相,吃有吃相,睡有睡相。当儿童按照成人和社会的要求来安排和调整自己的“样儿”和“相”的时候,他们便是在按成人和社会的要求在表演童年和儿童了。这样,当我们呼唤童年,要求将童年还给儿童、将儿童作为儿童来对待的时候,我们其实已将某种“样儿”、“相”即某种范型赋予了“童年”和“儿童”,表现了自己对童年和儿童的建构。在中国文化中,这种表演的最显性表现就是“礼”、“礼仪”。礼是一套规范人的行为系统,是一套特定的在空间安置人的身体的艺术。古代的中国孩子是从小就被安排着参加各种各样的礼仪活动的。祭祀时怎样烧香,怎样磕头,怎样拜,怎样哭,男孩站什么地方,女孩站什么地方,上学时怎样拜孔夫子,怎样拜老师,见谁鞠躬,见谁长揖,长揖时

如何男左女右;就是日常起居,什么时候起床,什么时候向父母请安,请安时说什么,说完后怎么退出来等等,都有极其具体而严格的规定。学礼,就是学习、实践这些规定,或者说,就是学习表演这些规定。传统社会解体以后,这些礼仪却没有完全消失,而是变换形式渗透在知识里、文化里、风俗习惯里,表现在人们的日常生活里。如此,当我们说“文学要反映社会现实”,“文学要从生活出发”的时候,这里的“生活”“现实”都不是完全中性的,这至少从题材的角度深刻地影响了儿童文学的创作。

但日常生活对意义的言说毕竟是片段的、隐含的、甚至是多方向的。一个小学生上课老是不举手抢着回答问题,是一种行为语言。如何理解这种行为语言,却可以是多种多样的。它可以是这学生成绩不好,回答不出老师的问题;可以是学生胆小腼腆,不敢在众人面前说话;可以是习惯于独立思考,喜欢听而不喜欢说;也可以是不喜欢这种上课方式,认为它乱哄哄却不深入。作家创作的文学作品便不同了。文学作品是一个组织起来的符号系统,它立足于社会生活又从社会生活中超越出来,反过来又为社会生活命名,对社会生活产生影响。如上文所述,我们不将社会现实看作是完全中立、未经命名污染的,而是认为它是各种文本的堆积、综合、积淀。创作不是从一无所有的空地上出发,而是面对许多互文本,要受这些互文本影响,与这些互文本对话,再对社会现实即堆积、沉淀了各类文本的世界进行新的整理和综合,将新的、被遮蔽的存在重新召唤出来。一个文本就是一个意义整体。由于艺术主要借助感性符号如声音、线条、人体以及塑造感性形象的文字相联系,表达感性化的人物行为、情绪、情感及与这些紧密相关的思想,文学艺术本质上就是感性化、身体化的,是来自人的身体、留驻人的身体又作用于人的身体的。对儿童文学

而言,就是提供新的童年版本。诺德曼就是在这意义上将儿童文学定义为“鼓励儿童读者表演特定童年版本的文学”。隐含读者在表演童年,读者进入文本站在隐含读者的位置上,自然也在学习表演童年。和日常生活不同的是,在文学作品中,读者进入的是一个虚构的世界,这个世界是结构化的,有方向的,进入文学作品和故事就进入了作者设定的观照世界的视角,表演也是按文本设定的角色表演。儿童文学阅读中一种常见的现象就是所谓的“自居”行为,即读者将自己想象为故事中某一特定人物,进入这一人物的身体,进入这一人物的内心,想这一人物之所想,急这一人物之所急,最后几乎成为这一人物。这自然成为读者对艺术人物的顺应。在中国儿童文学作家中,班马最早意识到这一点。在《批评与构想》等著作中,他曾谈及“扮演”,包括身体的扮演和精神的扮演,通过扮演达至对儿童读者的塑造。不管是主动的扮演还是被动的扮演,随着这种扮演和表演的不断进行,塑造和成长都被落到实处,“儿童”和“童年”都大规模地再生产了。

但无论是在现实生活中还是在文学活动中,扮演、表演从来都不是完全被动的。毋宁说,表演者自己也是积极主动地投身这种表演,通过表演来获得社会认同的。和读者按照某一指令模仿、表演某一对象相比,读者积极主动的表演才表现出表演的真正含义。无论是在日常生活中还是在艺术世界中,成长都是一种社会评价。一个孩子想获得一种好的社会评价应该如何去? 将人的行为看作一连串符号化的动作,语言的读出意义很大程度上是取决于语境的。这时,孩子要做的就是努力适应这种语境或想法控制语境。欧文·戈夫曼在《日常生活中的自我呈现》中说:“不管个体心怀何种目的,也不管他怀有这种目的意图何在,他的兴趣总是在于控制他人的行为,尤其是他们应对他的方式。这种控制主要是

通过影响他人正在形成的情境定义而达到的。”一个孩子想获得妈妈或老师的赞扬,最好的方式就是了解妈妈或老师喜欢什么。妈妈、老师喜欢“乖”、“听话”,自己也尽量表现得乖、听话。妈妈让他去倒垃圾,他马上了;老师叫他做作业,他按时将作业做好交上来了。如果妈妈或老师喜欢活泼的孩子,自己也尽量表现出活泼的样子,在他们面前唱歌、跳舞,作出一些活泼的动作等。这样的孩子,自己不说话,老师也会表扬,周围的人也会赞赏。因为他控制了他人正在形成的情境定义,他人不过是将情境定义已经形成的内容说出来罢了。但是,这种情境定义是谁设定的? 是依据什么而设定的? 情境定义是一个局部环境的意义指向,展开开来,应该就是理论家们所说的社会规约。这个社会规约是历史地形成的,是成人和成人社会所制定和实施的,具体场合的情境定义不过是这个社会规约的生发和具体运用而已。所以当孩子以为自己控制了情境定义、控制了别人的评价标准和评价行为时,他其实落入了妈妈、老师等成人和社会的“圈套”,按社会、成人写好的剧本在表演,自以为控制了情境定义的人在一个更大的网络中被社会制约和塑造了。用阿尔都塞的话说,就是意识形态将个人传唤成了主体。

但同时也就包含了某种可能的危机。一则,表演、扮演都包含了“演”,“演”存在着演员和角色的距离。有些表演是角色是演员心仪的目标,和自己的理想、向往一致,演出本身就是学习,通过学习和角色融为一体,甚至在思想感情上合二为一。另一种表演是否定意义上的“表演”,自己并不理解、并不认同社会给出的角色,于是被动地顺应甚至假装。正面的扮演能影响别人的情境定义,反面的假装也以影响别人的情境定义为目的,以假象影响别人情境定义的表演就会成为培养双重人格的温床。二则,就是被表演

的文化、被表演的童年版本本身出了问题。佩里·诺德曼谈到资本主义社会的儿童教育时曾说:“尽管这种表演暗示了表演之观点在其他方面所暗示的游戏的好玩和自由,但它有固有的压制性(或者,用比较肯定的语言来说,是起规范作用的)。如果成功的话,那些‘重复的行为’确实‘凝固下来’——成为那些表演它们的人相信自己自然所是的东西……成人一般最常促请儿童表演(儿童文学叫特别要求儿童表演)的童年几个世纪以来一直是相对稳定的,现在仍很稳定。”中国封建社会、特别是封建社会后期的“礼”、“礼仪”不也促使中国的儿童教育和与儿童有关的文学表现出同样的版本?这一版本在相当长的时间里不是一样非常的“稳定”?礼作为一种社会性的行为规则,在社会发展中起了极重要的作用。但旧时代的礼毕竟是从事治者的角度给出的,其秩序是统治阶级的秩序,只不过它要求上慈下爱,披上一层温情脉脉的面纱而已。所以,五四一代人称之为“吃人”,对它进行了猛烈的抨击。但是,五四过去以后,这种吃人的旧礼教在我们的生活中是不是继续存在?日常生活中的童年扮演是悄无声息地进行的。昨天这样做今天这样做明天还会这样做;我这样做别人也这样做,有时候,它们还会花样翻新、与时俱进,借着时髦的招牌,把自己包装成先进美好的东西,十年动乱中许多压抑人、异化人的童年范本就是以这种方式欺骗了许许多多天真幼稚的儿童的。在商品经济的条件下,这些浸润着封建文化的建构儿童的方式在我们的生活中不是一样大量地存在?

而且,商品经济也会产生自己的标准的童年版本,这种童年版本是不是都是正面的?儿童对这些童年版本的表演是不是也会产生负面的效果?这就需要我们强化对自身文化的反思。将社会看作一个大舞台,许许多多的儿童被吸引到这个大舞台上来,儿童怎么表演,呈现什么“样儿”,什么“相”,关键看社会、成人给出什么样的剧本,只有一个健康的、进步的童年版本,才能引导儿童既快乐地投身其中,又使自己的身体和心灵都得到积极的建构,舞台上呈现的也主要是正剧、喜剧而不是龚自珍在《病梅馆记》中所描写的被扭曲的悲剧了。

现代儿童观与中国儿童文学叙事变革

□金莉莉

百年中国儿童文学虽然有一个以西方为样本的“外源性”和“受动性”开端(朱自强),却逐步形成了独具特色的儿童观和叙事模式。鲁迅在《〈表〉译者的话》中认为:“叶绍钧先生的《稻草人》是给中国的童话开了一条自己创作的路的。”这句被高频率引用的评价,其前后语境实际上是鲁迅对以大量“旧的作品”充当儿童读物的强烈不满,而现代的孩子,“以新的眼睛和新的耳朵,来观察动物,植物和人类的世界”,“为了新的孩子们,是一定要给他新作品,使他向着变化不停的新世界,不断的发荣滋长的”。因此,强调一切的“新”,突出孩子的“不同”,是鲁迅奋起呼吁的基点,百年儿童文学从叶圣陶童话开始,正是因为体现出“自己创作”的高度文体自觉和中国儿童的特殊性,才成为中国文学现代化进程的重要组成部分。

鲁迅有关“新”“旧”的论述,是西方现代以来单向、线性、不可逆的“新”的时间意识的典型表达。这一思维模式开创并建构起了“新”的儿童观:历史阶段被区分出新/旧,在现代、成熟、文明的比照下,童年的自然、幼稚、纯真、未开化等特质被凸显,通过加剧童年和成年之间的二元对立关系,将儿童抽离出成人世界而富于独特价值,最终构成童年的全部意义,并想象性界定了所有儿童的共性和共同的童年权利。但西方现代童年观念引入中国后明显遭遇了困境。从周作人和叶圣陶身上,可以明显看出在“新/旧”时间观念的巨大影响下,建立童年的理论“共性”和突破“共性”的叙事努力。

周作人以《人的文学》《儿童的文学》等系列文章为现代中国发掘“人”的价值发挥了振聋发聩的重大作用,尤其“儿童本位”这一全新理念成为贯穿整个20世纪并以此评价作品高下的核心标准。但中国现代儿童文学对如何界定观念中的“儿童”却有曲折的探索。研究界普遍认为,现代中国的灾难现实使现代儿童文学一开始就失去了诗意、幻想、浪漫的因子,而走上了现实主义道路,直到上世纪80年代以后才逐渐恢复。朱自强敏锐地发现周作人受到西方“儿童学、生物学上的进化论、英国浪漫主义”等思想影响提出“儿童本位”理论,但“具有中国主体性的儿童文学创作”与“西方式的‘儿童本位’的儿童文学理论之间”发生了错位。上述研究虽意在梳理中国儿童文学的历史脉络,但未能注意到“儿童本位”观本身存在着的局限,即将西方中产阶级儿童生活作为“童年”参照对象,排斥童年在时间发展序列中的特殊性和复杂性,将“童年”同质化、纯洁化。周作人对进化论的接纳,“出于人道主义”的姿态,坚持童年期应在作用上保持自主性并强调“中国特色”,却无意间让白人儿童及其文学做了中国儿童及其文学的范本,让西方文明做了中国发展的范本(安德鲁·琼斯)。这既是今天西方现代童年观日益受到质疑和反思的重要原因,也是“儿童本位”在本土化过程中几度沉浮辨析不清的症结所在。

“儿童本位”究竟以哪里的、怎样的“儿童”为本位?中国“童年”自被“发现”起,便不是作为独立并自足发展的概念,而与“国家民族”这一宏大命题叠合在一起。从晚清“少年中国”“新民”的激情呼吁,到“儿童”作为“人”的发现与解放的重要载体,中国儿童在“新”的现代时间坐标

中,既是弱小、纯洁、自然未开化的代名词,又是被委以重任的国家未来。这一悖论性存在使作为现代概念的“儿童”带有极强的中国特殊性,也必然与西方现代童年观念中的共性“儿童”出现差异。现代儿童文学的开山之作——叶圣陶的《稻草人》集,历来被评价为从“儿童本位”转向“现实主义”道路,是在“为人生”艺术观念影响下的自觉选择。但“转向说”简单遮蔽了作家对“儿童”的重新定位和“怎样表现童年”的思考,浪漫唯美与现实关怀这两类主题的作品,实际上是突破抽象的西式“童年”崇拜的同质化和纯洁化,进而思考中国童年特殊性的极好案例。

《稻草人》中被界定为具有“儿童本位”特点的《小白船》《燕子》《芳儿的梦》《梧桐子》4篇童话(或“类儿童”形象,如梧桐子)对叙事话语,从没有名字到以“青子”“玉儿”“芳儿”等唯美词汇命名,无不体现抽象和概念化的“儿童”。比如来到溪边玩耍的两个孩子,“一个是男孩儿,穿着白色的衣服,脸色红得像个苹果。一个是女孩儿,穿着很淡的天蓝色的衣服,而且更加细嫩”。乘上美丽可爱的小白船后遇到大风,女孩儿哭了,“男孩儿给她理好被风吹散的头发表,又用手感她流下来的眼泪。他说:‘不要哭吧,好妹妹,一滴眼泪就像一滴甘露,你得爱惜呀。大风总有停止的时候,就像巨浪总有平静的时候一个样。’”这里的“儿童”已难以分辨其年龄、国别、地域或生活环境。朱自强认为作家努力捕捉儿童的心理、想象和情感,但“所表现出的一切与儿童的生活、儿童的心灵依然存在着很大的距离”,其原因恐怕正在于抽象的一味浪漫的童心未必能完全概括中国儿童活泼丰富的心灵世界。

周作人理论中的“儿童”在叶圣陶这里很快得以改变。《花园外》《祥哥的胡琴》《克宜的经历》中,类型化的儿童演变为“长儿”、“祥儿”、“克宜”这样沾染泥腥气的名字。命名的变化意味着叙事法则的变革。其中《画眉》有极强的隐喻性,飞出黄金鸟笼的画眉第一次看到人间疾苦,“因为见了许多不幸的人,知道自己以前的生活也是很可怜的。”走出封闭的、被“想象”为纯真浪漫且不需要共享成人文化信息的“童年”宫殿,才进入了更广阔的真实的童年生活。此时有关乡土的叙述增多。在现代时间坐标中,乡土与童年因在“文明”“成熟”的对照下,共同体现出“过去”的性质,并指向生命和文化之“根”的探寻。因此,回归乡土和童心成为解决现代发展困扰的丰富的想象资源。一粒种子经历了国王、富翁、商人、兵士的手,但要回到麦田遇到农夫才能正常发芽;一心想寻找“同情的眼泪”的人终于在孩子那里找到了;祥哥回归乡野的动人琴声“正是大理石音乐厅里的听众们所不愿意听的”;回到土地的克宜才看到“将来的田野,美丽极了,有趣极了”。同时指向未来和过去时间的乡土与童年想象,是现代中国生发出的迥异于西方的重要观念。

逐渐丰富的叙事也塑造出了更为细腻的儿童形象。只想到花园看看的长儿被守门人一把推开,受到众人嘲笑,“长儿听见笑声才发觉花园门口停着这许多车辆,坐着这许多人。他难为情极了,慢慢地爬起来,装作没事儿

一个样,看到别人都不注意他了,才飞快地溜走了。回到家里,母亲还在洗他的衣服,长儿也不跟母亲说什么”。如此真实的心理和动作描绘,让“这一个”儿童兼具共性与中国个性,栩栩如生而意味独特。

事实上,童话集《稻草人》并不是一个孤立的文学样本,在其产生之前和同时,叶圣陶已经或正在创作并出版了小说集《隔膜》《火灾》,新诗十五首编入文学研究会八人诗集《雪朝》的第六集,儿童诗《儿和影子》《拜菩萨》等,以及创作戏剧《愚亲会》。出于职业的敏感,叶圣陶深谙儿童心理和活泼的语言,小说中对儿童的由衷喜爱和对母爱与人性之美极为细腻生动的叙事,都可看作《稻草人》产生的前奏和强化,与应运而生之童话写作形成了紧密的互文指涉关系。比如章养媳阿凤趁主人不在才得以放声高唱的快乐陶醉;《一课》中拿着装小虫的匣子进教室、面对枯燥的课堂浮想联翩的小学生;爱画画的儿儿以无穷的创造力和想象力表达对成人世界的反抗……这些儿童形象集中展示出童心的自在纯真和游戏天性,真正开启了现代文学史上大规模书写独特的中国儿童的开端,《稻草人》叙事风格的所谓“转向”无疑是叶圣陶小说的自然延续。

因此,从小说到童话,从取自西方概念化的“儿童”到展示中国儿童的特殊面貌,《稻草人》完成的是“儿童”内涵的扩展和具体化,以及叙事法则的重要转变。这对我们今天普遍使用但又需谨慎辨析的“儿童本位”观念,是极好的反思和启示。郑振铎在《稻草人·序》中认为:“有许多人或许要疑惑,像《瞎子》和《聋子》及《稻草人》《画眉》等篇,带着极深挚的成人的悲哀与极惨切的失望的呼声,给儿童看是否会引起什么障碍……这个问题,以前也曾有许多人讨论过。我想,这个疑惑似未免过于重视儿童了。把成人的悲哀显示给儿童,可以说是应该的。他们应该知道人间社会的现状,正如需要知道地理和博物知识一样,我们不必也不能有意地加以防阻。”在一片“儿童的解放”、以“儿童”为本位的热烈呼声中,正在主编《儿童世界》的郑振铎却质疑“过于重视儿童”了,这句往往被研究者忽略的评论,不免让人惊叹郑振铎过人的思考力和洞察力!他质疑的“儿童”,显然是抽象、过于纯洁化、非中国化的儿童。今天新童年社会学已重视童年生态中阶级、性别、贫穷、种族、家庭生活的差异性,认为“全球童年形象并非一味趋同”“不同的社会之间以及各个社会之内,建构童年的过程都具有丰富的多样性”(艾伦·普劳特)。对此百年前郑振铎的提倡和叶圣陶的创作实践,无疑成为了先驱者穿越时空的遥远呼应。

《稻草人》作为中国儿童文学进入自觉时期的雏形,虽受制于时代的仓促而不具备范型意义,但叶圣陶为“儿童”和“童年”概念注入的既颠覆古代、也不同于西方的“新”内涵,却促进了此后儿童文学创作不断寻找“中国”模式的探索。

上世纪30年代开始,随着左翼文艺运动的展开,“化大众”逐渐步入“大众化”轨道,这一次不再以西方为样本,而试图深入民族和民间寻找自我革新和生长的文学力量,不仅重新规定了新/旧时间,也对“中国童年”进行

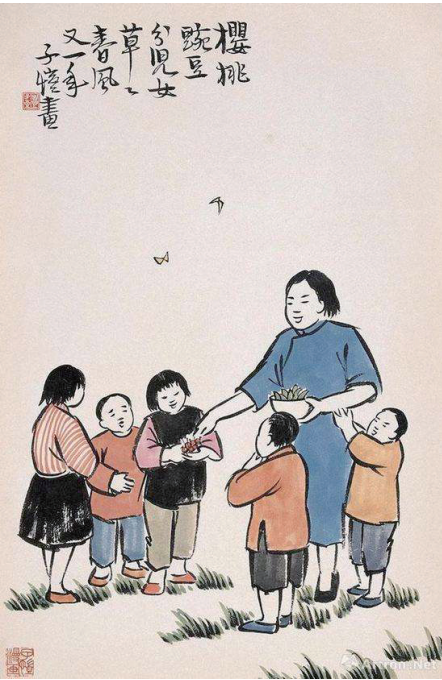
一个样,看到别人都不注意他了,才飞快地溜走了。回到家里,母亲还在洗他的衣服,长儿也不跟母亲说什么”。如此真实的心理和动作描绘,让“这一个”儿童兼具共性与中国个性,栩栩如生而意味独特。

事实上,童话集《稻草人》并不是一个孤立的文学样本,在其产生之前和同时,叶圣陶已经或正在创作并出版了小说集《隔膜》《火灾》,新诗十五首编入文学研究会八人诗集《雪朝》的第六集,儿童诗《儿和影子》《拜菩萨》等,以及创作戏剧《愚亲会》。出于职业的敏感,叶圣陶深谙儿童心理和活泼的语言,小说中对儿童的由衷喜爱和对母爱与人性之美极为细腻生动的叙事,都可看作《稻草人》产生的前奏和强化,与应运而生之童话写作形成了紧密的互文指涉关系。比如章养媳阿凤趁主人不在才得以放声高唱的快乐陶醉;《一课》中拿着装小虫的匣子进教室、面对枯燥的课堂浮想联翩的小学生;爱画画的儿儿以无穷的创造力和想象力表达对成人世界的反抗……这些儿童形象集中展示出童心的自在纯真和游戏天性,真正开启了现代文学史上大规模书写独特的中国儿童的开端,《稻草人》叙事风格的所谓“转向”无疑是叶圣陶小说的自然延续。

因此,从小说到童话,从取自西方概念化的“儿童”到展示中国儿童的特殊面貌,《稻草人》完成的是“儿童”内涵的扩展和具体化,以及叙事法则的重要转变。这对我们今天普遍使用但又需谨慎辨析的“儿童本位”观念,是极好的反思和启示。郑振铎在《稻草人·序》中认为:“有许多人或许要疑惑,像《瞎子》和《聋子》及《稻草人》《画眉》等篇,带着极深挚的成人的悲哀与极惨切的失望的呼声,给儿童看是否会引起什么障碍……这个问题,以前也曾有许多人讨论过。我想,这个疑惑似未免过于重视儿童了。把成人的悲哀显示给儿童,可以说是应该的。他们应该知道人间社会的现状,正如需要知道地理和博物知识一样,我们不必也不能有意地加以防阻。”在一片“儿童的解放”、以“儿童”为本位的热烈呼声中,正在主编《儿童世界》的郑振铎却质疑“过于重视儿童”了,这句往往被研究者忽略的评论,不免让人惊叹郑振铎过人的思考力和洞察力!他质疑的“儿童”,显然是抽象、过于纯洁化、非中国化的儿童。今天新童年社会学已重视童年生态中阶级、性别、贫穷、种族、家庭生活的差异性,认为“全球童年形象并非一味趋同”“不同的社会之间以及各个社会之内,建构童年的过程都具有丰富的多样性”(艾伦·普劳特)。对此百年前郑振铎的提倡和叶圣陶的创作实践,无疑成为了先驱者穿越时空的遥远呼应。

《稻草人》作为中国儿童文学进入自觉时期的雏形,虽受制于时代的仓促而不具备范型意义,但叶圣陶为“儿童”和“童年”概念注入的既颠覆古代、也不同于西方的“新”内涵,却促进了此后儿童文学创作不断寻找“中国”模式的探索。

上世纪30年代开始,随着左翼文艺运动的展开,“化大众”逐渐步入“大众化”轨道,这一次不再以西方为样本,而试图深入民族和民间寻找自我革新和生长的文学力量,不仅重新规定了新/旧时间,也对“中国童年”进行



兒童文學評論
·第455期·

了新的诠释:童年与乡土作为“过去”(而非未来和希望)都不再具备被“回望”被“膜拜”的性质,它们是现代时间链条上因落后和幼稚而亟待成长的一环,必须朝向成熟和先进(以成人或城市为目标)的另一端前进。此时的“儿童”,是以“小英雄”“接班人”“好少年”为成长终点的“共性”个体,而以苦难结束、光明到来实现成长叙事的全部意义。这一叙事模式从张天翼的《大林和小林》那里逐步确立,上世纪40至60年代臻于成熟。大林的成长失败是未能选择“正确”道路的必然后果,只有小林的奋斗和抗争才是顺利成长的惟一道路,而城市相对于乡村这个革命摇篮来说,是革命取得成功的最终地点。

于是,“童年”作为现代概念在经由叶圣陶等人的本土化和丰富化后,在体察“中国”特殊性的过程中再次走上“纯洁化”道路。如果说五四时代的“童年”观一直纠结于是否要将童年圈围于封闭的纯真世界,而上世纪30年代以后,探索的则是童年成长的阶级纯洁性,几十年后对此进行的“教育本位”“政治图解”“成人化”等批评,正在于此一纯洁化过程使作家简化并束缚了对童年多样性的观察和话语表达。

现代时间意识塑造了中国儿童文学的现代道路,以怎样的“儿童”为本位则是至今仍在探索的重要课题。