



一次关于童诗的普鲁斯特问卷调查

□孙玉虎

所谓的普鲁斯特问卷，就是一系列问题的设置对参与者的生活、思想、价值观及人生经验等进行调查。问卷因《追忆逝水年华》的作者马塞尔·普鲁斯特而闻名，但发明者不是他。普鲁斯特在13岁和20岁的时候分别做过一次调查，答案有很大不同，后来普鲁斯特研究者还以此为依据来分析一个作家的成长变化。

我虽然有一些读诗的经验，但谈到童诗问题时，难免流于感性和个人视角。为了尽量做到客观、全面，也为了印证我的某些猜想，我拟了一份关于童诗的普鲁斯特问卷，发送给了40位当下活跃在一线的童诗作家。其中，上至金波、林焕彰、李少白等年逾耄耋的前辈作家，下至姜蓉贺、姜二嫫、杨渡等近年来涌现出来的“00后”诗人，共32人按时反馈了问卷。

促使我采用普鲁斯特问卷的方式来介入童诗观察和思考的直接动力，源自我对当代童诗创作的一个猜想，即中国童诗作家多大程度上受了外国童诗的影响，受了哪些诗人的影响。很快，我的心头浮上三个外国诗人的名字，他们是：英国的罗伯特·路易斯·斯蒂文森，美国的谢尔·希尔弗斯坦，日本的金子美铃。之所以首先想起这三个名字，完全是根据近年来他们在大众图书市场上的提及率和传播度，比如斯蒂文森的《一个孩子的诗园》在某电商网站上同时有至少13个版本在售。

当然，这个猜想在我的问卷中是以另一个角度呈现的，我的提问是：你最欣赏的三个童诗作家是谁？统计结果基本在我的意料之中，希尔弗斯坦、金子美铃以压倒性的优势胜出。然而意外还是出现了，图书市场上的宠儿斯蒂文森只有两位诗人提及，原本可能属于他的位置被另外一些诗人的名字代替了，比如：泰戈尔、罗大里、洛尔迦、米歇尔·林良、任溶溶、金波、顾城、王立春、童子等。

本次调查还显示出另一个结果，即1960年代之后出生的诗人欣赏的作家以外国诗人居多，1960年代之前出生的诗人欣赏的作家则以国内诗人居多。也就是说，推崇希尔弗斯坦、金子美铃的更多的是中青年诗人。

1885年，在完成《金岛》等作品之后，斯蒂文森创作了英国文学史上“无与伦比”（语出《不列颠百科全书》）的童诗集《一个孩子的诗园》。近百年之后的1982年，这本童诗集被老翻译家屠岸、方谷绣译介到了国内。后经儿童文学作家梅子涵推广，诗集中一首叫《点灯人》的小诗逐渐广为人知，“点灯人”甚至成了国内阅读推广人的代名词。只要稍微有点市场意识的编辑都知道，做出一个版本精良的《一个孩子的诗园》就意味着更多的市场可能性。

然而，在华语童诗作家这里，斯蒂文森的影响似乎并不像他在普通读者群中的影响那么大。1982年，斯蒂文森的《一个孩子的诗园》被翻译到国内，无论是原诗还是译作，这些童诗都遵守着严谨的格律，充满古典感和贵族气，虽受时代



局限，部分篇什滑向教训主义，但总体上，斯蒂文森的童诗都是在反复确认孩童视角和捕捉童年感觉；1985年，希尔弗斯坦的《阁楼上的光》被翻译到国内，这些童诗也是严格讲求押韵的，只是与斯蒂文森的诗作相比，希尔弗斯坦把滑稽和荒诞的艺术发挥到了极致；金子美铃则到2007年才被译介过来，她以万物平等的书写姿态，创作了一系列清新唯美、略带忧伤的童诗，有着典型的日本文学的审美特质。

窃以为，新文化运动以来，经过近百年的探索和发展，对于很多优秀童诗作家来说，对儿童视角的娴熟运用，对童年感觉的恰当拿捏，已非难事，这是斯蒂文森的童诗给后来者最重要的审美启示，已经形成一种共识和传统，甚至成为一种自觉。在我的问卷设置中，有一个提问是：你会提醒自己站在儿童立场去创作童诗吗？绝大多数诗人的回答是“会”，回答“不会”的诗人则表明创作时会“回到孩子的状态”或者“希望自己能成为一个孩子”。

但作家们显然已不满足于这种相对传统的审美追求，在此基础上要想更进一步，作为成功典范的希尔弗斯坦和金子美铃自然是可借鉴的两个重要方向，他们各自举起的幽默和唯美两面大旗得到更多年轻诗人的认同甚至追随就不难理解了。

我曾经在浙江儿童文学年会上的一次发言中对当下的童诗写作有过一次小小的质疑：是不是面目不清的童话诗太多了？如果略去作者姓名，很多童诗如同出自一人之手，大家似乎集体无意识地陷入了某种思维惯性。为此，我在问卷中设置了一个提问：你认为自己区别于其他诗人的特质是什么？多数答案在我看来可能还无法真正构成区别于他人的“这一个”；只有一个人表示“没有”，她的特质分别存在于所有诗人身上。

所谓“特质”，某种程度上即意味着创新。如果把《一个孩子的诗园》视为现代童诗的发轫之作，如果说后来的金子美铃和更晚一些的希尔弗斯坦又向前迈出了一大步，那么今天的中国童诗作家怎样才能更进一步，或者干脆另辟一条蹊径？实际上，在参与本次问卷调查的诗人中，已经有人在做这方面的尝试。

比如林世仁。无论是向希尔弗斯坦《稀奇古怪动物园》致敬的《古灵精怪动物园》，还是近年的《地球的笔记》，都看得出诗人对一本诗集的整体构想和考量，而不仅仅是零散诗作的合集。比如《地球的笔记》，全书分为“地球小时候写的笔记”“地球少年时写的笔记”“地球长大后写的笔记”“地球的读书笔记”“地球的心情笔记”五大板块，对地球上的万事万物进行了简洁有力的陌生化描述，时而逗趣，时而反讽，极具辨识度。

比如王立春。她的童诗集《梦的门》里有一个板块叫“跟着动词走”，收录了11首以动词命名的童诗，其中《拱》尤为精彩，在对动词“拱”的别致描述中完成了对历史的反思。王立春在问卷中回答自己的特质是想象力，其实在我看来，王立春很可贵的一点是她在童诗中不时闪现的批判性，尤其是对政治、权力和历史的反思和批判，她其实借童诗之口说了很多真话。另外，王立春还有一本实验性颇强的探索之作《跟在李白身后》，全书以童诗写古诗，对小学语文新课标里的75首古诗进行了重述，虽然有些篇什难免有戴着脚镣跳舞的局促。

这就不得不谈到传统和现代的话题。在“你在童诗创作中遇到过哪些困境”的提问中，曾长期主持《儿童文学》诗歌栏目的金本先生这样坦白：“传统表现手法与现代表现手法该如何结合？”的确，现代派手法往往给人全新的感觉，留给读者的想象空间更大，而传统诗歌留给读者的想象空间则相对要小一些，因此现代诗歌更受

年轻人的欢迎。但我们不要忘记，台湾的现代诗歌一开始完全学的是西方，但越走越逼仄，后来余光中、洛夫这样的诗人找到了一条与传统相结合的路子，才慢慢走出了汉语诗歌的困境。因此，在向现代诗歌学习的同时，不要忘记扎根传统，向传统汲取养料。

国内较早将现代派手法运用到童诗创作的王宜振先生也接受了我的问卷调查，他的一句话让我豁然开朗，他说，中国传统诗歌里其实也有现代派的手法，比如李贺的“羲和敲日玻璃声”说的就是“太阳会发出玻璃的声音”，而李清照则用“却道天凉好个秋”来表现浓重的愁绪。所以传统和现代从来都不是对立的。

回到“特质”问题，诗人李姗姗虽然没有参与问卷调查，但她的诗集《太阳小时候是个男孩》《月亮小时候是个女孩》同样是两个个性鲜明的童诗文本。它们最大的特点是多数从儿童的日常生活经验中捕捉和提取诗意，这其实可以看作是对希尔弗斯坦童诗中现实主义部分的继承，但它原生态地呈现了当代中国儿童的心理画像，接通的是中国孩子自己的经验，因此在一众童诗化、奇幻化的童诗书写中显得格外特别。

在提问“特质”之前，问卷中还问到“你写过图像诗、科学童诗或者截图吗？”三分之一的诗人回答“没写过”，其余表示写过但偶尔为之；部分诗人对这些形式表示质疑，有人认为形式并不重要，还有人认为“截图”的命名有待商榷；参与问卷调查的4位台湾诗人或多或少都写过图像诗、科学童诗或者截图，如山鹰曾是电信工程师，专长是卫星通信，他表示自己区别于他人的特质即优质的科学童诗和科学儿歌。

在谈到“特质”时，还有一个答案让我印象深刻，那位诗人的回答是：“就童诗而言，别的诗人表现的是童年之美，童年之趣，而你除了那两点之外，还表达了孩童之恶。”在“你认为童诗最重要的品质是什么”的提问中，诗人进一步阐述了自己的观点：“表达和重现童年，是表达，而不是美化或升华。”

这让我想起参与问卷调查的三位“00后”诗人的反馈，他们的回答让很多可能是常识性的问题需要被重新审视和讨论。比如有两位诗人坚定地表示自己没写过童诗，其中一位认为：“把诗歌分出‘童诗’来，对未成年诗人是不尊重的”；另一位表示答题的时候有点困惑：“不清楚所谓的‘童诗’的定义是什么，是儿童写的诗，还是以小孩口吻写的诗。如果是这样，我不太认同。”惟一一位在“童诗”语境下作答的“00后”诗人，则保持着对成年人参与童诗创作的高度警惕，诗人认为：“有很多童诗作家并不了解儿童，他们写童诗是给自己心里所想的儿童看的，而他们往往把儿童想得过于简单了。”

可以说，在“00后”诗人那里，童诗的合法性遭受了前所未有的质疑和挑战（当然，在问到“你在童诗创作中遇到过哪些困境”时，也有成年诗人曾对“童诗”这个概念有过疑惑），同时，因诗歌写作而引发热议和关注的“00后”诗人展现出的对童诗和童诗作家的不满，不得不让人反思当下童诗在呈现童年面貌的多样性方面所遇到的瓶颈。

打开“00后”诗人姐妹姜蓉贺、姜二嫫的诗歌合集《灯把黑夜烫了一个洞》，第一现场的生活气息扑面而来。比如在《担心》一首诗里，姐姐姜蓉贺这样写道：“妹妹想发明一种会飞的单车/想发明一种书柜密室/想发明一种通往人间、地狱和天堂的三扇门/还想发明一种树干中的小屋/妹妹兴奋得/滔滔不绝/突然妹妹有点担心/问爸爸/我搞发明/要不要先去办个证。”无独有偶，“80后”诗人李姗姗也写过一首同名诗，她的《担心》是：“妈妈，/每天那么多挖掘机在挖呀挖，/地球还是圆的吗？”

南京语文特级教师周益民先生曾告诉我，在学校里，小学四年级以上的学生就不再主动读童诗了，他们会觉得读童诗是幼稚的。有人把童诗分为幼儿诗、童年诗、少年诗，我想周益民说的应该没有包括少年诗。如果以分级的眼光来看姜蓉贺、李姗姗两首问题却不同指向的创作，就容



方四平

易理解了：姜蓉贺捕捉到的是童心异化的一瞬，它更接近少年甚至成人的状态；而李姗姗捕捉到的是童年的永恒，它更接近儿童的状态。如此看来，童诗在读者对象的厘清上是很必要的，尽管我期盼着更多的人在长大之后依然有能力领悟藏在一切优秀童诗里的那份柔软和宽广。

这背后其实是一个巨大的时代隐喻，中国孩子的想象力正承受着来自应试教育制度和电子传媒的双重磨损，尼尔·波兹曼在《童年的消逝》里的担忧正在一步步变为现实。

再回到童年面貌的多样化呈现问题。我们的童诗里好孩子、乖孩子的形象的确多了点，顽童、甚至性格更加复杂多元的角色少了点。比如有一个13岁的孩子这样写《打仗》：“假如我/生活在战争的年代/别人冲在前线/我就只能在旁边/喊加油。”参与本次问卷调查的“80后”诗人周公度则写的是《打架》：“摩拳擦掌，/兴冲冲去打架，/到了场地，/心里有点儿快呢。//想一想，/我还是劝架吧。”对于这样的儿童形象你很难做出是好是坏的评判，但这样的诗歌的确让我们听到了一个鲜活的孩子的怦怦心跳，相信儿童读了之后也会很有共鸣，这或许就是前面那位诗人所主张的“表达和重现童年”，而不是“美化或升华”。

以上无非是两大问题：一个是艺术个性的持续探索，如何在别人的基础上更进一步；二是童年面貌的多样化呈现，如何实现童诗与儿童心灵的有效沟通。其实我还想谈一个基本问题，那就是艺术规律的总结归纳。

为了让被调查者迅速进入状态（而不是苦思冥想），我在问卷中设置的第一个问题用“需要”或者“不需要”就可以回答。我的提问是：你认为童诗需要讲求押韵吗？有人简洁地表明了态度：“需要”或者“不需要”。你看，连这类最基本的问题都有两种截然不同的观点。

好在多数人对对自己的观点进行了进一步阐述，总体观之，无论回答“需要”还是“不需要”，双方可能依然是站在同一个阵营里。比如回答童诗不需要押韵的，会补充表示儿

童诗发展与现状论坛”第1期见报后，前辈诗人金波先生仔细阅读了全文，当天用微信给作者薛卫民和我分别留言，谈到了他对薛文、对论坛、对儿童诗创作、研究的看法，并给予了珍贵的鼓励和建议。同时，我也从一些同行那里得到了一些反馈。对此，我铭感在心。

本期发表两位青年作家的文章。孙玉虎的《一次关于童诗的普鲁斯特问卷调查》一文，是在对数十位诗人进行问卷调查的基础上写成的。这次调查所涉及的话题和本文所提供的作者和诗人们关于当下儿童诗创作的思虑和观点，不仅是引人入胜的，也是值得进一步思考和探究的。例如，童诗创作的个性与特质问题，童诗创作怎样表现“孩童之恶”，如何看待“00后”诗人的观念和创作，等等。此文信息密集，值得一读。

闫超华的《童诗需要随着时代一起生长——我读〈中国当代儿童诗的七个病症〉》一文是对论坛第2期邱易东一文的讨论。30多年前，我在为一位长辈的评论集所写的序文中曾经谈及：“只要人们对真理怀有共同的诚意，那么一切分歧和对立就都不会是毫无意义的，而彼此暴露的破绽或者不足，也就会得到平静、善意的理解和对。”今天，我仍然相信这一点。

——方四平

歌和童谣需要押韵；而认为需要押韵的，则表示“儿童诗进入现代，韵律有了严格的分野，一是脱胎于谣曲的韵律，一是基于小叙事的内在韵律，不是词语表面的韵。”用多数人的表述来说，即可以不押韵，只要有文字内在的节奏。林焕彰先生则表示自己更在乎童诗的音乐性，而押韵只是音乐性的一种，容易流于机械化、呆板、不自然。

直到我请教了王宜振先生，才意识到我这个提问本身就不是很高明。他表示，诗歌的韵分为内韵和外韵，外韵表现在音节的押韵，内韵表现在内节奏。二者均体现了诗歌的音乐性，本质上是不冲突的。

还有一个基本问题是“你认为童诗最重要的品质是什么？”多数诗人都会在童心、童趣、游戏精神、假话的艺术上达成共识；林焕彰、王宜振、薛卫民、山鹰则强调要把“诗性”放在第一位，其次才是儿童性；王立春则表示：“如果童诗可以飞翔起来，那么诗歌精神和儿童精神应该是一双同时振动的翅膀。”还有诗人认为，本心、真诚、善意是最重要的品质，其中包括真实地“表达和重现童年”；也有人坚定地认为诗歌就是要创新（甚至有人具体到了“意象”），要颠覆传统。

面对“诗教现象”的提问，有诗人表示诗教是中国古代教育的传统，是中国文化的筋脉，更多的人认为诗教的目的主要是美育，在于“兴发”（叶嘉莹语）儿童的兴趣，而不是教他们技巧；要教他们写自己的想象和情感，而不是写大人希望他们写的。

面对当下“儿童写诗热”的提问，有人认为是好现象，有人认为是“一窝蜂”，还有人在“兴发”是天生诗人的诗人”这个论断上发生了分歧。参与本次问卷调查的台湾诗人纷纷表示，台湾在1971年至1980年间曾兴盛过“儿童写诗热”，号称“童诗的黄金十年”，现在早已不复当年盛况。王立春则认为：“孩子的诗某种程度上只是想象力的超拔，带有天成的美感，并没有经过像刘懿说的‘寂然凝虑，思接千载’的‘神思’，即美的生发和酝酿过程，还不是真正意义上的文学审美。”

总之，还有很多类似的基本问题需要进一步探讨和廓清，因此有人在自问自答的补充提问中呼吁童诗理论建设和批评的建设。这也是我想呼吁的。只有当童诗的概念、边界和普通艺术规律被总结和普及，只有当优秀的童诗被广泛阅读、讨论和传播——唯其如此，当我下一次被人质问“童诗为什么不是孩子自己写”的时候，才不至于无奈和沉默。

童诗需要随着时代一起生长

——我读《中国当代儿童诗的七个病症》 □闫超华

已。至于老一辈作家，且不论他们的语言对现代童诗是否还具有先知的指导意义，如果我们还浸染于那种语言的涵养下，恐怕只能说明中国童诗真的病了。需要声明的是，并非我对他们诗歌的艺术不尊重，相反，正因我尊重他们，我才希望孩子能摆脱这种语言的影响，走向多元的阅读和写作的可能。真实的情形往往是，孩子一旦身处这种语言的经验中，就会陷入模式化的游乐场，这也是邱先生所指出的中国童诗症结的源头之一。

遗憾的是，邱先生一方面指出中国童诗的病症，比如题材、构思、表达的陈旧等，另一方面他又在例子中将具有这些病症的童诗奉为儿童精神的给养，实在令人费解。中国童诗最大的症结不在于邱先生提出的那七种病症，而在于我们太过沉迷于旧有的经验秩序，不敢打破束缚我们的语言之镜。

邱先生列举了博尔赫斯、庞德等诗人，却对西方和日本

的童诗只字未提也让我深感意外。斯蒂文森、罗大里、米歇尔·汉斯·雅尼什、金子美铃、窗满雄等，他们童诗的语言艺术对治疗中国童诗的“病症”具有重要的启迪，因为他们弱化了语言的说教和意识形态，从而开启了一种陌生化的可能。童诗的魔法提醒我们，好的童诗不光是儿童的，也是成人的，当我们写作童诗时，童诗即宇宙，就像童话并非儿童的专属一样。

前面我已经言明，我赞同邱易东先生对当下童诗存在问题的阐释，但我并不认同他将心中的那些四五十年代，甚至更古老的童诗作为语言的“点金棒”来施展魔法的技艺。或许，那些诗才是中国童诗（尤其是孩子）需要摆脱的语言模式的噩梦。我们知道，中国童诗近百年，而我们童诗的语言风格数十年来都在这种漩涡中盘旋，为何如此？我想除了主流杂志和出版社的审美懒惰外，对国外儿童诗集的译介太少（相较于成人诗，童诗的翻译基本是一片空白）、童诗与成人诗的断裂和敌意等都是不可忽视的因素。最重要的是，我们学校教育的诗教体系出了问

题，对此我就不再赘述。大家都知道科罗迪故事中的小木偶匹诺曹，他骑着说话的毛驴进入童话的世界，我希望中国的童诗能变成它的鼻子，具有测谎的功效，进而引领童诗走向纯粹、真诚、个性、多元的语言疆域中。

诚然，我希望邱易东先生的总结能真正唤醒写作者的警惕。因为，作为一门独特的语言艺术，童诗，它必须随着时代一起生长才能获得语言的芬芳。然而，如果邱易东先生的目光不聚焦时代的前行而一直沉溺于老一辈童诗的语言谱系中，那么他所提出的这些童诗的“病症”就只能成为“病症”。一时代有一时代之文学，旧有的语言经验已经无法满足现在儿童的认知和需求。正如阿甘本所说：“起源于幼年的事物必须趋向并通过幼年继续旅行”，童诗的性质，它就不具有时代性的特质，它就永远无法真正指涉未来。

