当我们谈论儿童诗，我们可以谈什么？

□陈恩黎

在文学研究的版图中，儿童诗的边缘性近乎绝对。“与儿童小说相比，儿童诗的数量与地位可以忽略不计。”儿童文学理论家玛丽娅·尼古拉耶娃在其著作《儿童文学的美学方法》中不但坦承了这种边缘性，并且还毫不犹豫地放弃了对儿童诗文体的美学探讨。

但现在，我们试图进入这沉默的边缘地带，言说对儿童诗的思考。

诗人薛卫民先生的《儿童诗的外在打量和自我凝视》（下文简称《凝视》）和邱易东先生的《中国儿童诗的七个病症》（下文简称《病症》）两篇长文便是这次言说的最初声音，为我们展开这次儿童诗的思辨之旅提供了一系列饶有意味的议题。

什么是儿童诗，这个问题真的很重要吗？

与这个议题直接相关的其实是一个根本性的关于文学定义与性质的问题，即，什么是文学？在很多人看来，这个问题无疑应该是文学理论的中心问题之一。但事实上，当代文学理论家并不这样认为。首先，“文学”一词在不同时代、不同文化中有着完全不同的内涵。仅以欧洲文化为例，19世纪以前的“文学”可以指所有用文字写下来的书面材料；直至德国浪漫主义兴起，文学才被视为一种具有想象性特质的东西；而在接下来的200年间，文学的性质、范畴仍旧变换无定，难以确认。

简而言之，进入21世纪的文学理论已经放弃了“什么是文学”这一本质主义的追问方式，而改为“是什么使我们把一些东西界定为文学的”这样类似的问题。也就是说，我们不再把文学视为一个天然存在、独立自足的话语体系，而是把文学视为其外部语境世界的一个动态组成部分和产出之物。

既然“什么是文学”这个问题已经不再重要了，那么“什么是儿童诗”还会重要吗？所以，我认为，在今天我们讨论儿童诗的时候，没有必要再为“什么是儿童诗”之类的问题耗费心神。相比之下，下列问题可能更加重要：当谈论儿童诗时，为什么很多人仍然首先要确认“什么是儿童诗”，而这一意识背后的文学观又是什么？同样一首诗，为什么有的人会认为是好诗，有的人则认为是坏诗？

综观《凝视》与《病症》两文，其中所流露出的对当下中国儿童诗歌现状的忧患意识首先就是围绕如何确立儿童诗的边界而产生的。在对两位文学前辈的道德担当表达敬意的同时，笔者认为，我们仍需对文章中可能潜在的观念陷阱保持警醒。

陷阱之一：为了遏制杂乱无序而呼唤权威

从文学的外部组成这个角度来说，权威的存在有着不可或缺的积极作用。比如，权威的评奖机构、权威的出版社、权威的版本等等。在上述语境中，权威意味着公信力、品质和精准。

但从文学内部这个角度来说，权威的存在则有着不可忽视的危险性。因为尽管我们说文学无法被界定，但文学仍自有其非常突出的一系列特性，其中“自反性”就是突出特征之一。所谓文学的自反性，指的就是文学是一种写作者力图不断更新、反思文学自身的话语实践，它抵制任何人为强加的框架。正是这种自反性让文学如同流体那样充满变形的无限可能和生生不息的活力。而权威的存在则意味着在这流体四周砌上一堵恢弘而坚硬的大理石，试图杜绝文学的逃逸或反叛。比如，在20世纪80年代的中国诗歌界，年轻的朦胧诗派就曾遭遇了某些文学权威猛烈的抨击与彻底的否定。

如果我们把文学世界视为一个植物园，那么权威有时候就是杀虫剂或除草剂。警惕它所带来的无差别消杀效果，警惕它可能带来的“寂静”与“荒芜”应是我们在展开所有关于文学的讨论的观念前提。

陷阱之二：经典只能被传承不能被背离

其实这个话题是上一个话题的变形衍生。因为就广义而言，经典就是权威的一种，只不过以更为隐性和沉默的方式塑造着我们的文学生活。

毫无疑问，在人类迄今为止所创造出的数量庞大的作品中，经典必定具有某种极为特殊的品质才能使其免于沉入时间之渊的命运，从而跻身于这个被称为“第一流”的行列。所以，无论何种时代，经典都对文学构成了一种规范和导引的作用，并使文学具有稳定的连续性。

然而，我们也必须意识到，经典并不具有绝对性和天然性。经典是一种“过去的文学”，承载了历史的复杂性和局限性。与此同时，经典在“经典化”的过程中不可避免地受到权力和时代意识形态的影响甚至操控。从这个角度而言，有些经典只是过去的时代留给我们的纪念碑而已，它们并不具有路标的功能。

即使是那些路标式的、强大而有力的经典对后世文学来说也并非全然是福音。后世的写作者们在汲取着经典非凡养分的同时，也承受着经典所投下的巨大影子的压抑。从文学的自由精神和文学对原创性的追求等角度而言，经典的被反叛、经典的被“创造性误读”是经典被继承之后的必然结果。

基于上述思考，我认为，在《病症》一文中作者旗帜鲜明地把李白、杜甫，艾青、柯岩，泰戈尔、辛波斯卡等视为儿童诗的方向，视为绝对不容背离的权威和标准，此种预设观念所带动的后续批评很有可能导致标准的偏执。

那么，面对当下中国儿童诗鱼龙混杂、众语喧哗之现状，我们有没有可能建立一种相对有效的批评标准或话语呢？

儿童诗的批评标准，是否有可能建立？

古往今来，如何评价文艺作品历来众语喧哗：柏拉图认为作品的内容高于一切，所以他要把那些妨碍人们追求真理的诗人们驱逐出“理想国”；亚里士多德认为还是作品的形式更重要一些，所以他规定了悲剧的定义……而无论何种声音，主观性则是其中永远无法消弭的、执拗的低音。

在科学还没有强势崛起的18世纪，欧洲理论家们倾向于用“趣味”（taste）一词来凸显这种主观性。比如，英国哲学家埃德蒙·伯克就认为，对艺术作品的评价应以趣味为基础。不同的人有着不同的趣味，面对同样一幅画着鞋子的画，鞋匠也许会以画中鞋子的精准度作为标准来评判这幅画，而舞者则会以画中鞋子所呈现的生命力为标准来评判这幅画。当然，趣味是有高低的，伯克希望通过教育提升大众的审美趣味，让更多的人学会欣赏画中鞋子的生命力之美。

19世纪以后，随着现代物理、化学等学科的迅猛发展，文学艺术这种无法被精准衡量的“主观性”遭到了前所未有的挑战。在此语境下，新批评、形式主义、结构主义等探索建立文学批评“客观性”标准的理论和批评方法应运而生，为后世文学从业者贡献了“细读”“能指”“所指”等诸多标准行话。

正是经过了这千百年来的方法与观念变迁，文学批评才有了今天的基本面貌：同时向着主观性与客观性开放；既讲究个体的趣味又看重普适的技术逻辑；接受同一部作品在不同理论和批评视角下呈现的多重侧面等等。

基于上述认识，我认为，文化视野、包容性的扩大以及技术理性的运用能够作为我们建构一种儿童诗批评标准的有效途径。在这里，本文试着通过对《病症》一文中的若干观点的商榷来进行阐释。

儿童诗的世界没有必要驱逐无厘头、段子等类似的俗文化元素。理由如下：儿童文学从其根本上讲是一种副文学，它与大众文化有着很强的亲缘性。既然无厘头、段子和《山海经》在世俗生活中有着强盛的生命力，儿童诗为什么不可以吸纳它们呢？在中国传统民间童谣中，各种无厘头的表达随处可见。比如，“稀奇稀奇真稀奇/耗子咬了猫尾巴……”“泥蛋，泥蛋，搓搓，/里头住个哥哥；/哥哥出来打铁，/里头住个姐姐……”这样的文字有什么意义吗？没有，但这并不妨碍它们创造语言的快感。如果我们放眼其他民族的诗歌，同样也能发现类似无厘头的表达。比如，“Pease porridge hot,/Pease porridge cold,/Pease porridge in the pot,/Nine days old.”在英语诗歌世界里，无厘头表达还直接衍生出了一种特殊的诗歌类型——“胡话诗”（nonsense verse）。爱德华·里尔和路易斯·卡罗尔创作的“胡话诗”被公认为是文学经典。

简而言之，从个人趣味出发，我们完全可以表达对“无厘头诗歌”的拒绝之情；但从诗学的技术理性角度来看，“无厘头诗歌”自有其存在的合法性。也就是说，如果我们要建立一种可以交流、共享的儿童诗批评标准，应首先暂时搁置个人的审美趣味，尝试从诗歌的语言形式特质入手。

按照加拿大理论家诺斯罗普·弗莱的说法，抒情诗的基本构成就是“咿呀之语”（babble）和“信手拈来的东西”（doodle）。这“咿呀之语”指向的就是诗歌的听觉形式——声音和节奏韵律，而“信手拈来的东西”则指向了诗歌语言能指与所指之间的复杂关系。在笔者看来，“咿呀之语”和“信手拈来的东西”不仅仅是抒情诗的基本构成，它们也是我们探讨所有类型的诗歌的基本面，儿童诗当然也不例外。

如此，当我们面对一首儿童诗时，可以尝试建立如下的批评路径：

首先从声音和语音节奏的角度对它进行评估与判断。自然，评估者需要具备与此项工作相匹配的专业素养：不但能够分析、辨别各种声音现象、各种顿歇和各种节奏，而且还能洞悉儿童诗所凸显的某些声音现象、顿歇和节奏特征。

以语音节奏分析为前提，批评者需要从听觉层面过渡到视觉层面。在这个环节，如何分析辨别分行、跨行、缩行等诗行排列形式在一首诗中的作用和意义成为批评是否有效的关键。继而，我们才可以从外在节奏——听觉节奏与视觉节奏——是否和谐的角度对这首诗进行再次评估。

在上述形式美学评估的基础上，我们将逐渐展开对诗歌内在节奏的分析。外在节奏与情绪节奏所构成的平衡或张力可以说是一首诗的灵魂。为了懂得这个灵魂，我们需要直面诗歌语词与意义，或者以更专业的方式来说，能指与所指之间的关系。

诗歌的基础就是语言的突出，即，诗歌是一种能指的结构，它吸收并重新建构所指。也就是说，诗歌语言与日常其他类型语言的最大不同就在于：诗歌追求语言的形式与内容之间不透明的联系，而后者则追求透明的联系。因此，如果批评者仍然固守日常话语体系的明晰性，则很有可能造成批评的失靶、窄化或绝对化。比如，《病症》一文彻底否定了以下两个文本个案：其一，“灰尘们躲进一间屋子/讨论怎样才能占领世界/结果门关得太久/再没有人想起把它打开/他们只好一直住在里面/生了一大群灰尘孩子”其二，“也许他是/四处流浪的戏子/搭个戏台　一晚上/咿咿呀呀唱……”如果我们以反讽的角度看待前一个文本，那么它那“挥洒丑陋想象”的罪名还能成立吗？如果我们把后一个文本中的“戏台”理解成假想的甚至是泛化的戏台——一个能够让“他”被人观看的小小空间，那么它还会被认定为“不合事理”吗？在《奥菲利亚的影子剧院》中，孤独的小老太太奥菲利亚不也是在流浪中一个人搭着戏台吗？

需要指出的是，上述对《病症》一文中案例判断的质疑也并非无懈可击，因为呈现在我们面前的是两个无名文本的局部。如果这些文本的全貌得以完整呈现，很有可能会引发我们不同的判断。众所周知，文学批评如果离开了上下文、社会、时代、文化等各种语境将是难以想象的。就一首诗而言，其处于基础层面的一个语境便是由声音、形象和意义所构成的空间。这个空间也许能够被我们一部分、一部分地切割出来加以审视和分析，但最终我们要把这些局部还原进整体，才能真正看清这些局部的价值或缺陷，也才能比较精准地评估这首诗的整体水平。

综上所述，虽然诗歌与感觉紧密相连，但诗歌的批评首先需要遵循批判理性和技术理性的指引。只有基于看似琐碎、客观的技术分析，我们才能向着“共情”或“移情”这一诗歌审美的核心地带迈进。我想，这一方法同样也适用于儿童诗的批评。也就是说，儿童诗批评只有基于总体诗歌批评基础上，才能以“童心”、“童真”和“童趣”的名义使自身显现。

本期发表3篇文章。

今年81岁高龄的林焕彰先生，是台湾儿童诗领域受到海峡两岸读者喜爱的前辈诗人。许多年来，我在《文艺报》等书报上数次发表过关于焕彰先生童诗艺术的评论文字。此次焕彰先生专为“论坛”撰写了《我的儿童诗写作札记》一文。文章结合数十年儿童诗写作的体验和思考，阐述了自己有关儿童诗的基本观点。同时，文中也对当前儿童诗创作中的“复制、量产”现象，对儿童诗教学实践中的“仿作教学”方式提出了自己的批评。

学者陈恩黎的《当我们谈论儿童诗，我们可以谈什么？》一文，从文学与文学理论发展的总体背景出发，主张搁置“儿童诗”的本质追问，在“文化视野”“包容性”与文学形式的“技术”分析中，探寻儿童诗的开放、有效的批评标准。文中提出应该对“为了遏制杂乱无序而呼唤权威”“经典只能被传承不能被背离”等可能的观念陷阱保持警醒的观点，以及儿童诗“批评路径”的建议等，是值得进一步思考的。

常识也可以常谈常新。青年诗人童子的文章，能够在一个“老话题”中谈出自己的认知和思索。事实上，有些时候，问题就是由常识的缺失造成的。

——方卫平

我的儿童诗写作札记

□林焕彰

一

诗是善良的语言，也是语言的艺术。首先，我要向每位乐意为儿童写诗的诗人们致敬，因为我体会到，为儿童写诗，是真诚的爱的表现，必须蹲下来和每个小朋友做最好的朋友。这不是为了口号，而真诚的表达，是写诗的人首要的心意。

请不要有功利，又为名为利；

请不要看低儿童阅读的感受力和欣赏的领悟力；

诗人为儿童写诗，是天经地义的事；

爱，没有第二种言语，爱无法取代；

人人都需要爱，人类需要爱，世界才能和谐；

我们需要和谐、和平的世界；

所以，我写诗，我也为儿童写诗……

二

写诗，可以自我疗慰。我从小失学，一生都在“做中学”。学写诗，年轻时就开始，也同时学习画画，诗和画，都有互补的作用。写诗，我找回了自尊和自信；绘画帮助我做好自我训练观察，也帮助我写诗时更懂得如何加强使用形象语言、提升转化使用意象的能力。写诗，从此我可以和认识的与不认识的人分享，我重视分享。

我最怕有人借写诗想教育人家。不论对象大小，成人或儿童，尤其是为儿童写诗。我最不能接受的是，应该也可以说，我最不能忍受的，就是想教育小朋友。

好的诗、好的文学、好的艺术，我承认她们都具有“教育”的意义、价值和功能，但都非直接的说教，而是一种“无用的”内化的作用。

为儿童写诗，我最喜欢引用美国桂冠诗人佛洛斯特的说法。有人问他，诗是什么？他的回答是：“诗是，看起来很愉快，读过了之后，自己感觉又聪明了许多；这就是诗。”

这种“始于愉悦，终于智慧”的说法，我非常赞同。因此，它也就成了我为儿童写诗的“诗观”，我一直内省，自我要求，向这个目标接近。

我时时提醒自己，为儿童写诗，我要自我警惕，要不断给出新的东西。不要重复自己，也不要重复别人。

诗，就是内在心灵“创作”的一种良知的工作，也等同于一种人生的“修行”或修养：

诗，要不断创新；题材的新、意念的新、表现的新、形式的新……即使一时做不到，也要不断努力，向理想的目标接近。

我这样要求自己，自然地，我也会用这样的想法去看别人的作品。

三

我是很重视诗的形式的人。

诗要有形式，一首诗一个形式。但形式不是用来套的，就像一个人，一个人有一个人的样子，不可复制。除非双胞胎，但他们也未必完全一模一样！

有什么样的主题内容、内涵，才会有什么样的形式。不可设计好模型送进工厂，从事量产。

可是，当今我们的中国儿童诗坛，到处都可看到同一个“模子”在复制、量产的东西。你用一个模子，我也用一个模子，大家都照样做，甚至于以“仿作教学”的方式，大摇大摆地公之于世，祸患无穷。例如在任小霞编著的《第一个朋友——小霞教你写童诗》，一开始引用金波先生的一首诗《想变成……》，这首诗共有三段，每段四行，每段的第一行，都是同样的句型：

“想变成一棵树”
“想变成一朵花”
“想变成一阵风”

接下来任小霞老师的范例之作《春天》，她自己也一样写三段，每段三行，都有两行相同：

“我想变成一只鸟/为春天”
“我想变成一条鱼/为春天”
“我想变成一粒花种子/为春天”

这是为了教学方便所出版的编著，显然是一种“仿作”教学观念的书籍。因此，接下来，我们就很容易又自然地、有机会可以看到一长串的模仿之作。在小朋友类似的习作中，一首接一首出现。如同一本书的同一个单元，一位小朋友陈帅写的《春天》，也是三段，每段四行，就各有两行一样的方式套出来的，请看：

“春姐姐来了/小鱼”
“春姐姐来了/小花”
“春姐姐来了/孩子”

这样的例子，就是量产的开始。因为老师是以“仿作”教学的观念、方式在做长期的培育工作，连自己也刻意或有意无意地大量写出了“范例”，如同另一章节《一起去播种》的“范例”：《太阳》四段，每段三行，都用同一个“模子”套出来：

“太阳把光芒/种进花里/长出了芬芳”

“太阳把光芒/种进树里/长出了鸟鸣”（以下略）

我认为“仿作”此风不可长，看看极大部分的诗，都是这样写出来的，那么我们的诗还能算是诗吗？这样的推广诗教，还有什么意思，还有什么希望？模仿、抄袭的意义在哪里？

四

每一个人都有他出生的理由，只是他本人不一定会或要知道；诗，每一首诗，也有它被写出来的理由，写作者不一定会清楚知道，但也不影响它存在的理由或道理。诗，不是对象、不是商品，它不需要模子大量生产；诗，也不仅仅是做造句练习的媒介或工具，它应该是有感而发，不应照样跟着别人走，更不应只把诗句当工具搬来搬去而已。诗是要有生命的，她自然也应该要有血有肉，有感觉、有情绪，有感情、有知识，有良知、有良心，有智慧、有思想……

因此，我需要写会呼吸的诗，我要写有爱心的诗。我有这样的小想法，而且写了一首小诗《我的诗……》：“我的诗，她有生命/她会呼吸；//我的诗，她有感情/她是活的；//我的诗，她会思考/我给她思想；//我的诗，她有良知/我发现智慧、爱和真善美……”

以诗说诗，无疑的，我自己就是这样每日都朝着自己设定的目标，朝着自己的方向，努力写诗！

童诗的个体与个性

□童　子

写作首先是孤独的，就像“人是孤独的”一样，但对于写作者来说这句话更明确：我们会受到来自他人的影响，汲取营养哺育自己，甚至大家汲取的都是一样的营养，但最后代表自己的，只能是自己的作品，每个人最后都只能用作品表达自己。

就这一点来说，不存在群体，只有个体。对于童诗作者来说同样如此。童诗的过去，是经典和代表作的过去；童诗的现在，是正在被认可和传播的作品的现在；童诗的未来，是过去和现在的写作者，都在为了目标中的好作品而努力。这里面，都是个体与个性的小星球，组成童诗宇宙的图景。

写作者有理由为读到不满意的作品而生气，但更要谨慎的是自己的判断标准。在评论之前，先完善自己对世界范围内的童诗的认识，甚至需要完善自己的创作标准。

每颗星星都不能代表和代替另一颗星星。

在文学创作中，如果存在群体化创作，也只在某种类型刚开始的时候存在，当一种类型的作品极为丰富之后，令他人以及自己耳目一新的创作就越来越难了。就像上世纪80年代一窝蜂地跟随海子写麦田的那批现代诗人，最终并没有能够留下几首被人记得住的麦田诗歌。而真正优秀的作者，一开始就不会跟随他人，跟风某种类型。

优秀的作者会吸收他人的优点。我们尤其处在这样幸运的时候，外国的童诗已有两三百年来至今的经典可供借鉴，中国的童诗也随着新诗一起出生成长，在边缘化和被忽视中，以及种种非诗因素干扰的状态下，仍然有那么多前辈坚持创作童诗，并且产生了那么多的经典之作。这些国内外童诗作品，给这一代的写作者，提供的营养是极为丰富的。在这样的基础上，个体和个性，便有了更多发展可能。

强调个体是因为，首先童诗作者应该有自己的创作定位：不是为了延续某个群体的创作，也不是为了“童诗”而创作，童诗作者当然和现代诗作者一样，都是为了书写“自我”而创作。只是这种自我里，包含着一个童年的自我。或是一个超出年龄认知的，“无龄感”的赤子之心，能够让他时时以童真的眼睛看世界。

而为“童诗”或这个群体的创作，会让写作找不到自己的语言、声调、心灵和情感，只会用统一的声音说话，那种来自模仿他人，或是沿袭某段时期的习惯、传统，令创作显得既言不由衷，也力不从心。

只有当前人的类型和方式是学习对象而不是模仿对象的时候，才能找到自己的发声语言。只有当童诗作者自觉为一个个体的时候，创作才能尽量地摆脱为“童诗”写作的影响，回到童诗创作的本真原点。

童诗写作，本来就是为了找回自己童年的声音。

童诗作为现代诗的一种，比为大人读的现代诗更追求个体存在的意义。童年正是各种可能性都存在的时候，写作者不必囿于自己成年的身份和性格、情绪特征，尽情通过创作来畅想，回味，乃至重新体验在草地上沙丘上翻翻滚滚……对很多人来说，这都具有一种心灵的治愈功能。童诗创作让人摆脱了成年人的套子，再次返回童年看待这个失而复得的世界。在这个过程里，世俗对于成年人所定义的成功和失败都不再重要，个体被肯定，自我被唤醒，成年的自我面对幼小的自我，交织出复杂但又清澈的思想之流，而它的基调是明亮而自然的。

在对自我的肯定中，写作者慢慢找回自己的个性。

儿童当然有诸多共性，天真、可爱、纯洁、幼稚……这些成为童诗表现内容的基础。优秀的写作者会把情感和想象的触角触及儿童世界的每一个角落，从中敏锐地捕捉自己最动心的体验。从童年到成人的经历和学习，给写作者这种捕捉提供了便利——展示个性的时候来了，不同的写作者，会从同一个事物上看见不同的东西，这种体验里融合了写作者此刻的性格、心理和童年的性格、心理，以及此刻的语言特征和童年的语言特征，共同作用，酿出一首个性化的童诗。

我信赖童诗创作于我是启蒙和发现，是和童年的自己并行前进，不断地打开世界上的情感与思想之门，看到更多的光辉。而不是僵化地待在一处，任由儿童时代离自己慢慢远去。