

## 论当代小说中的儿童视角

晓 苏

**内容提要:**在当代小说创作中,儿童视角备受作家青睐。与其他视角相比,儿童视角的最大优势在于它特殊的叙述姿态,即语言无忌、趣味无邪、思维无常。这种叙述姿态给小说带来了复调与重唱、模仿与游戏、对比与反衬等艺术张力,有效地增强了小说的审美价值。

**关键词:**当代小说 儿童视角 叙述姿态 审美张力

儿童视角,指的是借用儿童的目光来观察生活,或借用儿童的口吻来讲述故事。儿童有儿童特有的心理特征和思维方式,相对于成人视角来说,儿童视角在观察事物、描摹事物、理解事物和表述事物时都会显露出迥异于成人的姿态和趣味。正如学者吴义勤所说:“儿童视角不同于一般的成人视角,它可以顺畅地将我们与我们所面对的、每时每刻都浸淫于其中的现实生活拉开距离,进行遥远的异地观测,从而得到真实、客观、有效的观测效果。”<sup>①</sup>在中国当代文坛上,钟情于儿童视角的作家不在少数,包括莫言、余华、苏童、迟子建、铁凝、刘庆邦等在内的许多作家,都用儿童视角创作出了大量的名篇佳作,如莫言的《枯河》《红高粱》《透明的红萝卜》、余华的《黄昏里的男孩》《祖先》《在细雨中呼喊》、苏童的《稻草人》《红桃Q》《告诉他们,我乘白鹤去了》、迟子建的《花瓣饭》《雾月牛栏》《清水洗尘》、铁凝的《哦,香雪》《棉花垛》《没有纽扣的红衬衫》、刘庆邦的《少男》《小呀小姐姐》《梅妞放羊》等。这些作品充分利用了儿童的特点,又巧妙地融入了成人的经验,把显性的儿童视角和隐性的成人视角叠合使用,让小说获得了一种特殊的审美效果。

### 一 儿童视角的叙述姿态

儿童视角的叙述姿态是由儿童自身的特点决定的。儿童正处于个体生命初长阶段,因为生活经验不足,因为理性知识不够,更因为受意识形态熏染不多,所

以显得幼稚、懵懂、单纯、天真、可爱；同时，他们又对一切都充满了好奇心，充满了探求欲，充满了想象力，因此显得敏感、执着、较真、聪明、机智；另外，他们还没来得及接受法律规章的管控和道德伦理的约束，缺乏利害关系，于是又显得调皮、淘气、大胆、荒唐、可笑。由于这些年龄的特点，儿童视角的叙述姿态便表现出以下三个显著特征。

### 第一，语言无忌。

俗话说，童言无忌。儿童不知天高地厚，也不懂三纲五常，更不明白利害关系，所以说话毫无禁忌，从不避讳，嘴不关风，口无遮拦。这种语言无忌的叙述姿态，最有利于展现出一种与成人视角截然不同的叙事风貌。

莫言在回顾《红高粱》的创作时说：“将近二十年过去以后，我对《红高粱》仍然比较满意的地方是小说的叙述视角，过去小说里有第一人称、第二人称、第三人称，而《红高粱》一开头是‘我奶奶’‘我爷爷’，既是第一人称视角又是全知的视角，这比简单的第一人称视角要丰富得多开阔得多”<sup>②</sup>。“我奶奶”、“我爷爷”这种观察角度和叙述口吻，就是莫言对儿童视角的独创性借用，也是莫言对小说叙事策略的重大贡献。莫言认为这个视角比一般的第一人称视角显得丰富和开阔，其中最重要的一点就是叙述的时候可以童言无忌。小说开头第一句就有点耸人听闻：“一九三九年古历八月初九，我父亲这个土匪种十四岁多一点。”把父亲称为土匪种，显然不合传统伦理，甚至是大逆不道。但是，这种反人民伦理的自由伦理叙事却给读者带来了崭新的阅读惊喜。而且，这个毫无顾忌的开头也确立了整个小说的叙述姿态，随之而来的叙述都坚持了这种颠覆性的基调。比如叙述父亲玩水：“父亲五岁时，就像小鸭子一样潜水，粉红的屁股眼儿朝着天，双脚高举。”又比如对奶奶与罗汉大爷之间关系的叙述：“我奶奶是否爱过他，他是否上过我奶奶的炕，都与伦理无关。爱过又怎么样？我深信，我奶奶什么事都敢干，只要她愿意。”还如叙述奶奶的青春：“奶奶的唇上有一层纤弱的茸毛，奶奶鲜嫩茂盛，水分充足。”再比如对爷爷奶奶在高粱地上野合的叙述：“余占鳌粗鲁地撕开我奶奶的胸衣，让直泻下来的光束照耀着奶奶寒冷紧张、密密麻麻起了一层小白疙瘩的双乳……他们在高粱地里耕云播雨，为我们高密东北乡丰富多彩的历史上抹了一道酥红。我父亲可以说是秉领天地精华而孕育，是痛苦与狂欢的结晶。”如果不是一个懵懂的儿童，叙述者不可能毫无顾忌地写到父亲的屁股和奶奶的乳房，更不敢直言不讳地描述奶奶与罗汉大爷的偷情以及奶奶跟爷爷在高粱地里野合。正是莫言借用了儿童视角，我们才有幸看到了另一种生命体验。

儿童视角由于获得了语言上的无忌特权，叙述时除了可以违背传统伦理之

外,还可以利用儿童敏锐的感性直觉传达出生命个体的原初体验。这种体验是原生态的,往往给读者一种毛茸茸的感觉。在莫言的《红高粱》中,这种儿童独有的直觉体验随处可见,如写罗汉大爷被剥了皮的情景:“躯干上的皮被剥了,肉跳,肉蹦,像只褪皮后的大青蛙。”又如对一个九十二岁的老太太的描写:

“老太婆头顶秃得像一个陶罐,面孔都朽了,干手上凸着一条条丝瓜瓢子一样的筋。”再如写奶奶挑着担子给爷爷的队伍送干粮时的情景:“他往西一歪头,看到奶奶像鲜红的大蝴蝶一样款款地飞过来。”<sup>③</sup>如果不是借用儿童视角,这些奇妙的感觉和奇异的比喻都是不可想象的。虽然我们都知道这些感觉和比喻说到底都是莫言的,但是,要是改用成人视角叙述,那这些感觉和比喻都将是别扭不堪的,因为它只适合儿童的叙述姿态。

## 第二,趣味无邪。

儿童少不更事,涉世未深,天真烂漫,思想尚未受到成人世界的污染,想法、爱好和冲动基本上都源自生命本身。他们对生活的趣味大都出于天性,用孔子评价《诗经》的话来说,就是“思无邪”。笔者认为,“思无邪”实质上指的是一种审美趣味,即“乐而不淫、哀而不伤”的美学境界。作家借用儿童视角来反映成人世界,其目的之一就是巧妙地利用儿童的“思无邪”特点,对一些带有敏感性、忌讳性和争议性的题材进行儿童化处理,以此给成人趣味披上一层儿童趣味的外衣,从而转移成人立场,消弱成人意识,减少成人偏见,给读者带来一种诸如乐而不淫和哀而不伤的审美享受。

铁凝的《棉花垛》是一篇涉性小说,作品以性为主线,通过展示小臭子和乔两位乡村女性与男人的关系、与物质的关系、与情感的关系、与战争的关系、与政治的关系、与时代的关系,深刻地揭示了女性命运的悲剧性。在这样一部关注女性命运的作品中,性显然是一个绕不过的话题。然而,性又是一个讳莫如深的话题,稍有不慎便会成为意识形态批评的口实,因此不少作家都不敢正面写性,非写不可的时候也只能采取象征或隐喻这类权宜之计。那么,如何才能正面地、坦然地、大胆地、尽情地写性呢?铁凝的《棉花垛》无疑做出了可喜的探索,即借用儿童视角。因为,儿童的趣味是无邪的。

在《棉花垛》多处涉性描写中,由乔亲自导演并主演的那场偷情戏,无疑是整个文本中最有情调、最有趣味、最有美感的一个情节单元。乔当时只有十五岁,正处于生理和心理发育的关键时期,有一天趁大人不在场,乔把十岁的男孩老有和十岁的女孩小臭子叫到自己的炕上,玩了一场偷情游戏。在乔的策划下,老有和小臭子扮一对夫妻,乔与他们是邻居。一天晚上,老有到乔家去借小车,正逢乔的丈夫外出,乔便引诱老有,让老有跟她睡进了一条被单里。在被单

下面，乔和老有把衣服都脱光了，并排躺着。老有这时问：“然后呢？”乔说：“我躺成这个样，你该怎么样，莫非真不知道？连猫狗都知道的事。”老有懵懵懂懂，还是躺着不动。小说这时写道：“乔从上到下摸老有，她摸到了一个地方，停住手说：‘你想想，你这儿为什么多一块儿？我那儿为什么少一块儿？多那一块儿为什么？少那一块儿又为什么？都说明了，还不知道？你就傻吧，傻死你吧！看以后我还要你！’”<sup>④</sup>乔接下来把老有的身子拧过来，老有发现乔的脸上有一种从未见过的红，鼻尖上还冒汗，鼻孔一翕一翕的。正在这时，小鼻子突然闯来抓奸，一边骂乔偷人养汉，一边把老有抓回到炕的那一边。后来，小鼻子也把衣服脱光，真的和老有当了一回夫妻。老有“趴在小鼻子身上回头看乔，看见乔的眼里含着真泪，鼻尖上的汗久久不退，鼻孔翕着。”如果不是借用儿童视角，铁凝是不可能这么细致地写性和偷情的，即使运用成人视角写了性和偷情，也不会产生如此这般的美感。

学者杨义说：“视角具有选择性和过滤性。”<sup>⑤</sup>选择和过滤，实际上指的是一种叙述姿态，姿态直接影响到选择的标准和过滤的原则。比如写性，儿童视角的叙述姿态就是无邪。铁凝正是从儿童视角的叙述姿态出发，以无邪作为涉性描写的标准和原则，选择了性中本能的、纯粹的、自然的、快乐的、美好的一面，同时又把掺杂在成人性生活中的功利的、卑鄙的、邪恶的、淫荡的、丑陋的一面过滤掉了，从而让性的书写有了一种乐而不淫的美学品质。

### 第三，思维无常。

在儿童视角的叙事文本中，其故事情节的构建具有明显的儿童思维特征。从思维的角度来讲，儿童思维是前逻辑的，是非理性的。一般来说，他们观察和把握世界不依赖科学知识，也不遵循逻辑规范，更不接受理性约束，主要靠直觉、感觉和想象。因此，与成人思维相比，儿童思维就少了那些僵化的思维定势和老化的思维模式，表现出任性、即兴、随意等特点。儿童的这些思维特点，在叙事上便体现出一种思维无常的叙述姿态。对文学来说，思维无常就意味着开放和创新，它能让作家的想象跨出常规、走出惯性、逃出套路、跳出窠臼。这也正是儿童视角叙事的一大优势。

如薛荣的《回家》，通过一个弟弟的视角讲述了一个姐姐带男友回家的故事。叙述者由弟弟采用第一人称亲自担当，他一身二任，既负责叙述故事，又参与文本的情节建构。弟弟有点早熟，但又没摆脱孩子气，既有浅涉人世的困惑与烦恼，又有涉世未深的稚嫩与茫然。姐姐在城里打工，之前曾两度往家里带过男友，结果都没成功。这次，姐姐又要带第三任男友回来，这让母亲非常不安。母亲很传统，对女儿在婚姻大事上所持的不严肃态度十分不满，更担心女儿

上当受骗。父亲已经去世，是造楼那年因肝病加劳累而死的。弟弟想，他现在是家中唯一的男人，理应担负起保护姐姐的责任。姐姐这次带回来的是个小胡子，总是跟姐姐眉来眼去，还动手动脚，一看就不是个好人。姐姐把小胡子带回家之后，弟弟就形影不离地跟着他们，一边监督着不让他们乱来，一边细心地观察着小胡子，希望为姐姐把关。晚上，小胡子背着姐姐接了一个电话，弟弟发现那电话来自一个女人，还听见小胡子叫对方亲爱的。发现这个破绽之后，弟弟便断定姐姐步入了小胡子的陷阱，于是就决定拯救姐姐。后来，弟弟利用悬挂在墙上的父亲遗像编了一个谎言，终于把小胡子连夜吓跑了。因为作者借用了弟弟这样一个儿童视角，所以整个文本都充满了儿童思维。比如写妈妈听说姐姐又要带男友回家时的那种紧张：“我妈妈的眉毛像两根碰在一起的旧电线，都快蹦出火花来了。”又如写姐姐的漂亮：“村上所有的姑娘加起来也没有我姐姐漂亮。”这些比喻虽然过于夸张，而且不合逻辑，但却一反成人思维，显得异常新鲜，充满了儿童的稚趣，读起来别有一番美感。

在《姐姐》这篇小说中，最令人叫绝和称奇的还是弟弟对小胡子编的那个谎言，它充分显示了基于儿童思维的那种非凡的想象力。父亲本来是因病劳累而死，可当小胡子问及死因时，弟弟却说他是自杀。在弟弟想象的故事中，父亲由农民变成了一个采购员，并陷入了一场危险的婚外恋。他和一个同为采购员的女人好上了，结果被女采购员的丈夫打得鼻青脸肿，还打成了神经病。后来，父亲在神经病发作的时候去杀了那个打他的男人，并且把他的头割下来用蛇皮袋背回了家。作品这样写道：“我姐姐手脚很快，这时解开了腥气扑鼻的蛇皮袋，咕嘟一声，一个人头就滚了出来，从我姐姐的两脚中间滚过，一直咕罗罗地滚到水缸边上，额头顶着了缸边才止住。”<sup>⑥</sup>父亲杀人之后，知道自己也活不成了，便抢在警察到来之前逃出去在一个桥洞里自杀了。弟弟讲到这里，已把小胡子吓呆了，但他想象的翅膀还停不下来，干脆继续编撰，又把姐姐变成了疯子。他说姐姐是被那颗人头刺激疯的，进城打工之前经常发病。听到这里，小胡子便借故出门撒尿，结果一去不返。弟弟编撰的这个故事，如果用成人视角去讲，它不仅过于离奇，而且不合逻辑，难以令人置信，显然吓不走小胡子。然而，薛荣的叙事借用的是儿童视角，读者一考虑到儿童思维的无常性，就不会再去追究故事的逻辑性，小胡子的连夜逃跑也就显得真实可信了。

## 二 儿童视角的审美张力

所谓审美张力，这里指的是在由多种对立而统一的文学元素构成的文本中，各方的对立关系并不消除，而是相互比较、相互映衬、相互抗衡、相互撞击，使

接受者的思维不断在两极中往返、徘徊、游移,进而在多重观念、声音、画面的刺激和影响下产生一种丰富的、复杂的、立体的感受。儿童视角的审美张力是由儿童视角的叙述姿态决定的,主要有以下几种呈现方式。

### 第一,复调与重唱。

笔者发现,由儿童直接以第一人称口吻担任叙事者的小说,基本上都属于回忆性叙事。回忆性叙事在叙述上有一个非常突出的特点,即除了儿童叙事者的声音之外,读者还可以不时地听到一个成年叙述者的声音夹杂其中。尽管这个神秘的成年人并不在作品中公开现身,但他的声音总是时断时续、若隐若现,并对童年叙事者的声音进行必要的干预和适当的控制。这样一来,文本便有了复调的意味和重唱的效果。

由于同一文本中既有儿童的声音又有成人的声音,所以回忆性叙事实际上呈现出两个世界,一个是童年世界,一个是成年世界。最先发现这两个世界的是文学史家钱理群,他在分析了端木蕻良的回忆性小说之后指出:“所谓‘回忆’即是流逝了的生命与现实存在的生命的互融与互生,‘童年回忆’则是过去的‘童年世界’与现在的‘成年世界’之间的出与入。‘入’就是要重新进入童年的存在方式,激活(再现)童年的思维、心理、情感,以至语言(童年视角的本质即在于此);‘出’即是在童年生活的再现中暗示(显现)现时成年人的身份,对童年视角的叙述形成一种干预。”<sup>①</sup>比如莫言的《红高粱》,一开始就传出两种声音。“一九三九年古历八月初九,我父亲这个土匪种十四岁多一点。他跟着后来名满天下的传奇英雄余占鳌的队伍去胶平公路伏击敌人的汽车队。奶奶披着夹袄,送他们到村头。”这肯定是儿童的声音,其中透露出儿童的实事求是和直言不讳。可是,叙述开始不一会儿,文本中就出现了另一种腔调:“我曾对高密东北乡极端热爱,曾经对高密东北乡极端仇恨,长大后学习马克思主义……”这显然是成人的声音,其中渗透着成人的复杂经历与理性思考。两种声音创造了两个世界,一个是儿童眼里的毛茸茸的世界,一个是成人眼里的老辣辣的世界,两个世界形成对照与补充,也就是钱理群所说的互融与互生。

苏童的《红桃Q》也是一篇融合了两种声音的小说。作品的叙述者是一个七岁左右的孩子,叙述了他和父亲的一次上海之行。他心爱的一副扑克牌中的红桃Q突然失踪了,正好父亲要去上海出差,便跟父亲去上海买扑克牌,结果扑克牌没买到,却意外地发现了两件恐怖的事情。第一件是,他在旅社的墙上发现了一摊血迹,让他立刻觉得这里发生过一桩杀人案;第二件是,他在返程的火车上发现四个男子挟持了一个戴口罩的老人,后来老人被他们从火车厕所里扔下去了。整个小说氤氲着一种神秘的气氛,更让人感到神秘的是,当孩子已经对那张失踪

的红桃Q不抱任何希望的时候,那张牌却神奇地出现在火车的厕所里。在叙述上,这篇小说从头到尾交织着儿童和成人两种声音,例如开头部分写道:“你不知道我有多么爱护我的扑克牌,那是我在一九六九年唯一的玩具,我常常用它和我哥哥玩一种名叫大洛克的游戏。”这种带着孩子气的腔调,一听就是儿童的声音。但是,不久我们便听到了另外一种腔调,如下面的句子:“一九六九年的上海是灰蒙蒙的死城,我这样说其实多半是一种文学演绎”,“我第一次去上海充满了失落感”,“在那座明显留有殖民地气味的建筑物里,人比货品更为丰富芜杂。”<sup>⑧</sup>这些句子显然不是出自一个孩子之口,一听就知道是一个成人悄然潜入了文本,并在对孩子的叙述及时地进行着干预和调控。由于儿童视角中不时地插入了成人的议论与判断,因此这个文本就变成了一种复调式叙事。两种叙事声音虽然腔调不太一致,但二者却能在现象与本质、情感与理性、现实与历史等多个方面形成经验互补,犹如音乐中的重唱,由几个演唱者各自按照分任的声部演唱同一乐曲,共同构建了文本蕴涵的丰富性与复杂性,从而扩大了小说的审美张力。

## 第二,模仿与游戏。

模仿与游戏是儿童的天性,同时也是一种审美形态。德国美学家席勒曾对游戏这一审美形态作过深入研究,在分析了人的感性冲动与理性冲动的基础上,席勒提出了游戏冲动这一概念。感性冲动与理性冲动存在着一定的对抗性,并在一定程度上导致了人性的分裂。席勒认为,它们的对抗主要是因为彼此的误解和越界,因此,要避免人性的分裂,就要正确认识两种冲动的关系,明确两者的界限,既要防止彼此越界,又要促进彼此互动,让人的审美活动既有自然内容又有精神形式,只有这样,才能保持人性的统一。那么,如何平衡感性冲动与理性冲动之间的关系呢?席勒认为游戏冲动可以担当这个协调的角色。席勒说:“感性冲动要求变化,要求时间有一个内容;形式冲动要废弃时间,不要变化。因此,这两个冲动在其中结合在一起进行活动的那个冲动,即游戏冲动。”<sup>⑨</sup>在席勒看来,游戏冲动是一种高于感性冲动和理性冲动的力量。因为感性冲动者一味陶醉在感官感觉之中,不懂得形式世界,而理性冲动者又一味沉溺于思维形式之中,不清楚感觉世界,只有游戏冲动者既重视感觉内容又重视思维形式,同时拥有了双重经验,这种经验就是游戏经验。

因为游戏是儿童的天性,所以儿童视角的叙事就更利于作家利用儿童的游戏冲动并调动儿童的游戏经验,从而在过于自然化的感性与过程式化的理性之间找到一种艺术的平衡。如铁凝在《棉花垛》中让乔、小臭子和老有三个孩子模仿成人表演偷情和抓奸,表现的正是典型的游戏冲动和游戏经验。这种从儿童视角出发的模仿与游戏,既展示了生动有趣的感性内容,又不违反至高无上的理性原

则,有效拓展了文本的审美空间。正如学者余虹所说:“一个合格的游戏者就会同时意识到形式规则与感性内容的存在,因此它不犯规,但也绝不刻板。”<sup>⑩</sup>

刘庆邦的《梅妞放羊》可以说是一篇充满游戏审美意味的经典小说,它写一个正处于身体发育期的乡村女孩梅妞,模仿成年女人的哺乳行为给小羊羔喂奶,通过梅妞的游戏冲动,正面地、细腻地、大胆地展示了一个女孩在向一个女人渐变过程中种种奇特、微妙而复杂的生理感觉和心理感受,把一个个体生命静态的、抽象的、笼统的成长历史转化为动态的、形象的、具体的成长过程,给读者打开了一扇关注生命、关注本能、关注人性的崭新窗口。在正式写梅妞给羊羔喂奶之前,刘庆邦为梅妞的这一惊人之举做足了铺垫,她先是注意到了母羊奶头的变化。接下来,她由母羊的奶子想到了自己的身体。有一天,梅妞忍不住去摸了母羊的奶头,可母羊很反感,还踢了她。“她能谅解羊,是因为她身上也长了奶子,她的奶子也发育得鼓堆堆的了,别人甭说动她的奶子,就是看一眼她也不让。将心比心,人和羊都是一样的。”后来,梅妞发现羊羔吃奶时非常调皮,一边吃一边用嘴和额头顶母羊的奶子,“小羊羔每顶一下奶,她觉得自己身体某处也被顶了一下,并隐隐地有些痛。”再后来,那只叫附马的小公羊居然用它温嫩的嘴唇把梅妞的指头吮了一下。“这下可不得了,一种从未有过的奇异感觉通过指头那里掠过全身,好像附马颤动的嘴唇吮的不是她的指头,而是把她全身都吮到了。这时梅妞产生了一个重大念头,附马吮一下她的指头尚且如此,倘是借附马的热嘴把她身上的奶头吮一下又该如何。”有了以上铺垫,梅妞给羊羔喂奶就水到渠成了。她把羊赶到了瓜庵子里,“她坐下来,解开上衣的扣子,把一只奶露了出来。她像喂婴儿的妇女做的那样,一只手把附马托抱着,一只手握紧奶往附马嘴里送奶头。她的奶头有些小,还害羞似地缩缩着。梅妞把奶头往外拉了拉,以便附马能吃到。”<sup>⑪</sup>梅妞模仿哺乳妇女给羊羔喂奶,这看似一场游戏,然而对梅妞来说却意义非凡,它标志着她生命意识的觉醒,其中既有女性意识,也有母性意识。从这个意义上讲,这篇小说所揭示的实际上是一个十分严肃和重大的主题,具有深刻的认识价值和丰富的审美价值。

然而,这又是一个敏感而犯忌的题材,一般作家都不敢涉足,或者只是虚晃一枪,点到为止。而刘庆邦却知难而进,正面强攻,显示了一个纯粹作家的勇气、胆识和智慧。他巧妙地借用儿童视角,大胆而小心地游走在理性与感性之间,通过一个女孩的游戏经验,将自然的强制和精神的强制相互抵消,终于实现了感性和理性的调和与平衡,让文本产生了巨大的审美张力。

第三,对比与反衬。

儿童视角只是作家为了表达的需要而借用了儿童的目光或儿童的口吻,说



到底只是一种佯装的叙事策略，真正的叙述者其实还是作家自己。所以，不管儿童的目光佯装得多么单纯，不管儿童的口吻佯装得多么稚嫩，作家的目光和口吻总是会不知不觉地混入文本。因此，文本中就自然出现了两个世界，即儿童世界和成人世界。这两个世界的出现，不是作家的疏忽所致，而是作家的刻意营构。从审美的角度来说，儿童世界和成人世界的出现，不仅只是丰富了文本的声音空间，而且还拓宽了它的画面空间，一个是儿童生活画面，一个是成人生活画面，两个画面形成对比与反衬，有效地增强了小说的审美张力。

如苏童的《红桃Q》，虽然叙述的是父子两人同去上海，但同样的场景在父子两人的眼里却是两幅截然不同的画面。比如对于旅社墙上的那摊血，儿子见了心惊胆战，不禁大呼小叫，而父亲却视而不见，显得泰然自若，居然还说那是蚊子血，让儿子不要管它；当儿子确信这摊血与一桩血案有关时，父亲仍然矢口否认，说这不可能。在两个画面的对比中，父亲的司空见惯、麻木不仁和明哲保身等特点被表现得入木三分，儿子的敏感、好奇和恐惧也被表现得淋漓尽致。又如铁凝的《棉花垛》，其中乔、小臭子和老有儿时的那场偷情与捉奸的游戏，无疑成了三个人后来人生命运的背景、预言与暗喻。三个人成年之后，日本人来了，乔成了抗日干部，并且爱上了那个小名叫国的八路军，小臭子当了汉奸秋贵的情妇，老有也参加了抗日组织。但是，乔和小臭子都很不幸，乔被日本人捉住了，被杀害之前还惨遭奸淫，小臭子被国当作汉奸处决了，处决前还让小臭子陪他在棉花地上睡了一觉；更为不幸的是，老有对小臭子死前的遭遇一清二楚，可他却未置一词。战争结束了，国和老有都平步青云，早已忘记了那两个沦为死鬼的童年伙伴。铁凝通过儿童生活画面和成人生活画面的尖锐对比，有力反衬了儿童世界的美好与成人世界的丑恶，深刻揭示了女性命运的悲剧性。

迟子建的《花瓣饭》也是一篇儿童视角的佳作。与苏童的《红桃Q》一样，小说也写到了“文化大革命”，不同的是，迟子建写出了个温馨的儿童世界。在谈及这篇作品时，迟子建说：“《花瓣饭》写了‘文革’，我描写的是一种日常生活，孩子眼中对政治的那种无知，因无知而消解的那种苦难。它是苦涩的，同时又是温馨的。我特别渴望着能把大题材用最日常的民间的立场表达出来。”<sup>⑫</sup>作品叙述的是发生在“文革”时期的一个家庭故事，叙述者由一个十二岁的小女孩担任，她有个十五岁的姐姐和一个十岁的弟弟。迟子建之所以选中夹在中间的这个十二岁的孩子作为叙述者，显然是看上了她又懂事又不完全懂事的特点，即她的半生半熟性。故事是从一个大雨过后的傍晚开始的，姐弟三人摆好晚饭等着爸爸妈妈回来，可他们却迟迟不归。妈妈被打成了苏联特务，爸爸被打成了臭老九，他们每天都在外面劳动改造。后来，妈妈先回来了，见爸爸没回家



便出去找爸爸，过一会儿爸爸回来了，没见妈妈又出去找妈妈，他们为了寻找对方，你进我出，你来我往；直到第四次，夜已经很深了，爸爸妈妈才结伴而归。

“他们进了屋里，一身夜露的气息，裤脚都被露水给打湿了。爸爸和颜悦色地提着手电筒，而妈妈则娇羞地抱着一束花。”<sup>⑬</sup>当妈妈抱着花经过饭桌时，许多花瓣就落进了饭盆里，让饭变成了花瓣饭。那是一家人吃的最晚最晚的一顿饭，也是最美最美的一顿饭。由于借用了儿童视角，小说中显在的画面是一个无比温馨的画面，爸爸妈妈相互关心、相互体贴、相互牵挂，细致、乐观、浪漫；同时，在孩子口无遮拦的叙述中，读者又知道了爸爸妈妈在家庭之外的境遇，游街、挨斗、改造，这又构成了文本的一个潜在的画面。这个潜在的画面是一个无比残酷的画面，与显在的那个无比温馨的画面形成对比与反衬，从而丰富了作品的内涵，小说的审美张力也随之大大增强。

注释：

- ① 吴义勤：《自由与局限》，人民文学出版社2010年版，第129页。
- ② 莫言：《小说的气味》，春风文艺出版社2003年版，第20页。
- ③ 莫言：《红高粱》，《人民文学》1986年第8期。
- ④ 铁凝：《棉花垛》，《人民文学》1988年第2期。
- ⑤ 杨义：《中国叙事学》，人民出版社2009年版，第197页。
- ⑥ 薛荣：《姐姐》，《江南》2010年第6期。
- ⑦ 钱理群：《文体与风格的多种实验》，《文学评论》1997年第3期。
- ⑧ 苏童：《红桃Q》，《收获》1996年第3期。
- ⑨ [德]席勒：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，北京大学出版社1985年版，第73页。
- ⑩ 余虹：《审美主义的三大类型》，《中国社会科学》2007年第4期。
- ⑪ 刘庆邦：《梅妞放羊》，《时代文学》1998年第5期。
- ⑫ 迟子建：《迟子建散文》，人民文学出版社2008年版，第142页。
- ⑬ 迟子建：《花瓣饭》，《青年文学》2002年第4期。

[ 晓苏 华中师范大学文学院 邮编 430079 ]

