把欢乐还给儿童

——记儿童文学作家高洪波

□本报记者　徐庆群

最近，妈妈总爱捉住我，
逼我背一首古怪的儿歌；
“鹅、鹅、鹅，曲项向天歌，
白毛浮绿水，红掌拨清波。”

听说这是一位古代的神童，
七岁时写下的“大作”。
可我却背得结结巴巴，
气得妈妈说我“笨脑壳”。

我只好背得滚瓜烂熟，
妈妈显得特别快活，
从此，每当家里来了客人，
我都要牵出这只倒霉的“鹅”。

听到了一声声的夸奖，
妈妈就奖我美味的糖果。
好像这是我写的诗篇，
其实，我从来没有见过白鹅。

我家小小的阳台上，
连只小鸟都不曾飞落。
更别说从那“曲项”里
向天唱出的美妙的歌！

真的，我不愿当什么“神童”
更不想靠“白鹅”哄来糖果。
如果妈妈带我去趟动物园，
那才是我最大的快乐！

这首诗《鹅鹅鹅》表达了一个孩子对于属于他的快乐的渴望，但是诗的作者却是成人，他把童趣描摹得维妙维肖。

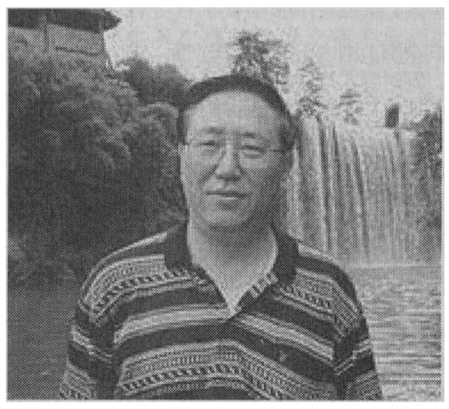
高洪波，一位从内蒙古科尔沁大草原走出的汉子，浑身上下、里里外外却都荡漾着孩子般本真的快活。也许是宽广的科尔沁大草原迷人的自然风光，给了高洪波宽阔、纯然、乐观的品性。小学生活、孩子特别的玩具——旋转的冰嘎儿（即陀螺）、科尔沁草原上的榆钱儿、奶奶的柳桃花、故乡的“清官儿”（即青蛙）、蛐蛐，还有我们平常视而不见的、或者深埋在记忆深处的与故乡、与自然、与亲情相联系的所有一切在高洪波笔下，都如冰嘎儿一般美妙地旋转起来。他的描述搅动起我们那深藏许久的关于童年、故乡的记忆，这些记忆如奶奶的柳桃花，童话般的突然绽放了。

这就是儿童文学作家的魅力所在，也正是高洪波的魅力所在！

初次见到高洪波先生，很难和他的那些写给儿童的美妙诗行联系起来。他也坦承自己从小并不写诗，老师要求写，但他写的比同学的差远了。真正的诗歌创作却是在他成为一名解放军战士（18岁），在云南驻守边疆的时候开始的。但那时诗歌主要描写的是军队生活，专门为孩子们写诗则是1979年以后的事儿了。一次他参加全国儿童文学评奖大会，孩子们现场朗诵了一些儿童诗歌，当时他就非常感动。恰巧的是不久以后高洪波也做了爸爸，在女儿满月的时候就开始给她写诗，女儿是在他的诗歌中长大的！

从那以后，高洪波不仅给女儿写，也写给更多的少年儿童。一个作家在为孩子们创作时，扮演着双重角色，既是大人又是孩子，以孩子的视角发现、以大人的智慧表达。高洪波说，通过诗歌，他告诉孩子勇敢和智慧，使孩子们对生活有一种别样的视角和眼光。

儿童文学作家，被人们戏称为“小儿科大夫”。然而，高洪波却觉得“小儿科大夫”面对的是发育成长着的娇嫩躯体，责任重大。他说，儿童事业关系到一个国家的前途，一个民族对儿童的重视程度与经济发展是成正比的。儿童作家需要研究儿童生理、心理教育等知识领域，中央提出了要加强未成年人思想道德建设，支持儿童文学事业，这使儿童作家们有了更大的动力，他自己也特别为低幼刊物《幼儿画报》写了一些作品。



《卖火柴的小女孩》使无数儿童走入安徒生的童话世界。高洪波认为，安徒生的作品之所以一直魅力不衰，是因为安徒生始终是用儿童的眼睛、儿童的耳朵和儿童的心灵去看、去听、去体验生活，正是安徒生童话所具有的诗心、童心、爱心，使作品始终能够抓住儿童读者的心灵。

关于儿童文学作家的使命，高洪波认为，除了把爱与美、真诚与善良向他们输导以外，还要把欢乐还给儿童。

关于这一点，我想，高洪波做到了。

有例为证，在美国纽约有一家百年玩具店，在其迎客处赫然亮着一条大字标语：“欢迎90岁以下的孩子们”（来自高洪波的《竹蜻蜓》一文）

所以说，关于儿童文学的创作和发展，谁能说只是孩子们的事儿，只是儿童文学作家的事儿呢？而是需要并且值得所有90岁以下的“孩子们”的关注和支持。

高洪波的另一首《续〈皇帝的新衣〉》也许更能体现出其作品的风格和深度：

为穿一件漂亮的新衣，
我们的皇帝大丢其脸，
他越想越懊丧，
下令办一次时装展览。

展览里空空如也，
只嵌有镜子数十面。
参观者要一丝不挂，
把看不见的新衣试穿。

门口有卫兵守卫，
目光冷峻又威严。
胆敢不恭敬者，
一律推出问斩！

假如你穿上新衣举止自然，
马上提爵又加官，
新衣的魔力如此之大，
人们抢着去参观。

自此皇帝那著名的新衣，
每个男人都试穿一遍。
只有孩子们捂嘴笑着，
不肯更改自己的发现。

这样精妙的诗行，就是大人们读了也会忍俊不禁或相视一笑。

高洪波就是这样把快乐还给儿童，把启迪留给大人，把精品奉献给社会！

中国电影的东方文化风格

□周　星

在世界电影之林中，传统中国电影独特性显现，既不是高科技的技术至上的娱乐感官影象（如美国电影），也不是载歌载舞的文化视听形象（如印巴电影），更不会是冷静抽象的语言思辨画面（如一些欧洲艺术电影），自然，西方电影常见的情欲肆意的人性张狂表现或政治领袖形象调侃影射的表现等都与之无缘。即便在近年兴起的东方电影形态中，中国电影的民族风格也是难以被替代的，可惜，许多时候我们容易忽略已有的东西而急于东鳞西爪的模仿他人，我们还不免看到张皇变化中的中国电影一味试图融入西方电影潮中而漠视自有特色，反而有被冷落和有落伍于同属东方影象文化的周边国度的危险。所以，真切认识中国电影的东方文化传承，扬弃优劣，发挥艺术韵味所长，也许有助于“中国电影”品牌的长远利益。

中国电影从来就是东方传统文化和东方近代社会文化的影象呈现。

总体而言，中国电影的东方文化独特风格偏于情感意味的静态韵味，无论是注重内涵、偏向意义表达、还是欣赏柔静的艺术美感等，都凝聚在镜像的阴柔婉转的东方色彩中。它主要从几个方面显露出来：

首先是沉静中的思接四载、讲求意境。传统中国电影整体呈现的影象状态是静中寓动，徐缓包容内动，这难免和人文背景相关联。中国艺术的文化传统深受民族性格的影响，儒道精神的侵染养成了着重于内敛含蕴，讲求天人合一的观念意识，按照李泽厚的观点：这些给予中国民族获得和承续着一种清醒冷静而又温情脉脉的中庸心理，不狂暴、不玄想、贵领悟、轻逻辑、重经验、好历史，以服务于现实生活，保持现有的有机系统的和谐稳定为目标。事实上，民族文化与心理的确给予电影造就人与环境的对应关系，讲述的是人间生活，暗示和内含的却是自然之理，故事讲述的点折射的是情感意义和宽阔的大千世界。所以，中国电影讲求意境的味道，津津乐道于言外之意，像外之色。而无论细节还是全局都期待实现超出视听觉的感受，不少获得好评的中国传统电影都以达到余音袅袅不绝如缕的效果而自豪。比如在《一江春水向东流》中的古词字幕与歌声吟唱的回响、月色朗照中的依偎与思恋等为人屡屡道及的艺术效果，构成观众欣赏难以回避的亮点。《林家铺子》的片头开始的一个精心选择的船行场面，江南水乡的特点如真如实。但那每一橹每一道涟漪都是意味深长的，朴直的风貌与风情背景的真实化，传达出的却是历史风云的深长意味：费劲的橹，仿佛要摇出一个时代的涟漪，它沉重但极力前行，是那个时代人的处境。航船的前行，驶来再前行的曲折更是把人拖带进这个时代的复杂情状中，愈来愈狭窄的河道既是生活航路的写照，又是特定地域的内显特征体现。精心而又真实的污水泼下，加上“1931”的字幕叠印，巧妙点题，这是一个何等混浊的年代，动荡不安的年代。影片一开始的画面，以艺术的概括把时代的氛围与社会的悲剧前景隐喻而出。



《小城之春》的剧照

其次是沉静中的咀嚼苦难、哀而不伤。民族传统艺术受制于现代社会风云起伏苦难叠加的背景，多舛的命运、哀伤的心灵成为影象表现的重要内容。但振臂高呼的抗击和喋喋不休的倾诉不是中国电影的拿手好戏，隐忍的哀痛、坚韧的承受、身心俱毁的幻灭成为苦难表现的典型风格。我们更多看到悲剧表现的压抑和慢慢的撕裂感，创伤历史的积存对于影象人物而言，不仅是痛苦甚至是艺术的“欢乐”。在多属沉静中的咀嚼苦难中，我们看到《神女》的经典性，影片让我们真切感受到“求生”与“求神”（灵魂精神）都无路可走，连卖身血汗钱最终都被强权掠夺走而显示求生之毁灭；让孩子免受欺侮、平等干净生活的精神企求又被社会打碎，从而使阮嫂形象凝缩了一个人的身心交瘁的历程，描绘出在暗无天日的社会中普通人身心俱灭的轰毁之路。阮嫂既是一个无依无靠的弱女子，又是一个挣扎在生之痛苦和“灵”（精神）之希望的旋涡中的反抗者，她几遭凌辱时试图逃脱虎口、坚持培养孩子读书、反抗社会偏见、撕毁学校通知、愤怒讨要失窃之钱等都证明她是一个充满悲剧之美的典型，命运悲剧的典范，心灵搏斗而未泯动人光彩的形象，在最后那个叠印画面中，一个透着悲剧色彩的美好渴求在阮嫂的脸上闪耀着。不能不说，太多的传统影片给予观众的悲哀是“钝痛”效果，造就难以尽述的感觉。所以，在《小城之春》中人们细细体味生之哀痛的无以言说的味道，希望只在不断地期待中始终是人物的梦幻。

再有，沉静中的隐忍爆发，张弛有致，更是中国电影进一步的情感表现。由于过去年代里苦难深重的人生命运，造就了电影人生表现更多压抑隐忍而积累爆发的迫不得已，从而显示对现实的批判性。由之，影象风格趋向于冷寂滞重，缓缓加压而奔突于内。这里不能不提到传统中国电影人格表现的负重感，千年封建压制不仅在社会政治层面，还主要在心理压制、文化钳制、道德伦理压抑上给予人性有形无形的迫压，即便有短暂畅快的性格也不能不被现实磨砺驱除。个性活跃莫过于《马路天使》中的众位下层人们，但草民的自得其乐终究也在恶势力的压迫下消失殆尽，而悲苦如《桃李劫》，则更为典型地表现了有为青年的幻灭感，陶建平他们不解要做社会栋梁的热望为何被冰水浇灭，迫不得已忍受、及至入狱仰天发问，却最终被残酷绞杀冤死。《我这一辈子》中老警察历经各朝却朝朝受气，在狱中也第一次敞开心扉疑惑世道的霸道无理。《农奴》中的强巴半辈子以无语方式对应压迫世道，最后竟然掀翻压迫者，哑巴开口说话铁树开了花。至于《早春二月》里无视流言的肖涧秋也为谣言愤激而在风雨中疾走的场面，为知识分子也有的社会激愤做了注脚。以压抑为人生表现常态，是文化情感含蓄的传统，而对苦难人生坚忍压抑，则是社会政治逼迫的折射，以不得不然的爆发为高潮点，是沉重批判的集中闪现，这些形成鲜明的张弛有致的中国电影文化景观。

最后，是朴直纯真的表现形态和简约的线性延展。中国电影在叙事上长期习惯于简约的线性延展，故事线索分明，因果分明，不擅繁复，注重对故事的时空联系，不惜细节再现，把历史的来龙去脉交代清楚，惟恐遗漏，是老大文化传承古国文化观的一种体现。由此形成比较清晰简单的叙事风格。这一状况的改变是近20年的事，但人们赞赏较多的还是符合往昔的传统，随着叙事的复杂化，近年反而增多了对趋于复杂化叙事电影的批评，比如传媒对《紫蝴蝶》在嘎纳电影节遇到中外观众同样摇头不解的报道，批评针对的主要是影片过于情节复杂思绪莫辨的问题。而此前对《英雄》的批评几乎都集中于只有形式却没有多少实质内容支撑的花哨。也许社会生活多样化形态和复杂情感似乎已经不是简约化影象可以包容的了，但在叙事复杂、光影绚烂、科技手段高超的年代，质朴的《秋菊打官司》、《一个都不能少》可以征服中国观众，动画的《千与千寻》可以问鼎世界大奖，影象简单至极的伊朗电影可以赢得全球的好评，都会给我们许多启示。

Culture 文化漫谈
纪念中国电影诞辰百年

谒陈独秀墓

□邓伟志

籍贯安徽的陈独秀是中国共产党的创始人之一。中共一大在陈独秀没有到场的情况下，代表们一致选举他为总书记。不仅如此，陈独秀在所有的中共中央第一把手（因为有时不称“总书记”，而称“委员长”，故用“第一把手”）中是担任届数最多的一位，当了五届。在一至四届均以高票当选。这是很不容易的。因此，我到安庆后，第一件事就是拜谒陈独秀墓。

远远一望，令我惊奇的是：“陈独秀之墓”几个大字怎么写得这么好？刚健有力，结体劲媚，这柳体不知出自谁人之手？走近再瞧，又不见“某某人书”的字样。这就奇怪了，为何不留名呢？经讲解员介绍方知这柳体正是出自那位被誉为“惊鸿避弋，饿鹰下韝”的唐人柳公权之手。

我不禁叹了一口气。倘若请人题碑，难免有不愿、不敢、不屑于题者。就是题了，其书法功底焉能与柳公相比！皖人识高，柳公权盖棺论定已逾千载。用其字，不用付润笔费，不存在侵犯知识产权问题，更不会因其升迁、褒贬而刮字、毁碑，实为可持续也。

在碑前伫立良久，遂又向安庆党史专家熊成久打听：“‘文革’中陈墓是否遭劫？　答曰：“没有，一则因为墓上写的是陈仲甫，外地红卫兵不知道陈仲甫就是陈独秀，二则因为墓立僻壤荒草中，一般人不会往这里跑……”

是啊！孔子说：“君子泰而不骄，小人骄而不泰。”做人，太张扬了不好。生前不自矜，可长久；死后能低调，安全。

浮士德：在神鬼人的赌赛之间

歌德的《浮士德》是世界文学中几大令人费解的作品之一，面对它，大多数欧洲人也是莫名其妙，特别是《浮士德》第二部，让专家也摸不着边际。

如何才能揭晓这部谜一样的著作？

歌德的《浮士德》开场的“天上序曲”可能是一把钥匙。

□李正荣

一个歌德研究者说，歌德的《浮士德》第一部是怎样的风行，第二部就是怎样的不风行。它出版的时候，就让歌德的几个老朋友感到糊涂。一个没有受过专门训练的读者，对歌德的《浮士德》第二部会深感困惑，恐怕不会是少数。如果他没有很多闲暇，或不是必须来研究这部诗剧，那么，他一定把它放得远远的，说他无暇分解这个长谜。

没有路径通向《浮士德》的深处吗？

其实，歌德已经留下了一把钥匙，这就是歌德安排在作品最前面的“天上序曲”中上帝和魔鬼摩菲斯特的“赌赛”和在第一部第四节浮士德和魔鬼摩菲斯特的“赌赛”。

两场“赌赛”是进入歌德《浮士德》的明线的开头，也是这部诗剧的暗道的初阶。

说它是明线的开头，是因为可以从这里为这部漫长曲折的诗剧找到一条非常明晰的线索。1773年开始动笔的《浮士德》到了1790年还是一些片断。“浮士德”是流传于中世纪的老故事，有许多人写过，故事本身很有“开发”性。浮士德是个炼丹术士，和一个魔鬼签订了协约，浮士德出让灵魂给魔鬼，魔鬼作为报答满足浮士德的一切欲求。一个人能要什么呢？是肉体的满足，还是精神的升华，抑或是二者都要？这就是浮士德的故事的可开发性。很多作家都在这个故事里安排下自己的回答。最初，歌德的《浮士德》也是从这个场景开始，但是当他在1796年想把浮士德的片断组合起来而征求朋友席勒的意见时，席勒建议他把所有写实主义的地方改成具有象征意义的东西，把这部诗剧写成“既是哲理的又是诗意的”。

歌德受到这个启发，在全部诗剧的开头加上“天上序曲”。让这部作品在浮士德和摩菲斯特的故事之前，先有一段上帝和魔鬼摩菲斯特关于“浮士德”的争论。

在“天上序曲”中，天使歌颂天体、太阳、地球——世界的和谐，魔鬼摩菲斯特却忽然提出人类的龌龊和低下：没有远大理想，尽管上帝已经给了人类理性的光明，但是人类只知道像蚱蜢一样在“草丛”里又蹦又跳，只知道把鼻尖在垃圾粪堆里嗅来嗅去。所谓“蚱蜢的蹦跳”是暗示人的生活的狭促，所谓“鼻尖在垃圾粪堆里嗅”是指人的兴趣和探究也无非是龌龊的、低下的，无意义的。而且人类永远如此，以至于魔鬼都不想再去折磨这些可怜的人了。

就在魔鬼大发议论的时候，上帝却毫无来由地、突然地提出浮士德这个具体的人。

在万千子民中，上帝为什么偏偏提出一个浮士德？

从写作的角度看，这是提出主人公，以后的情节便可以从此展开，因为有上帝的应允，魔鬼才能为所欲为去和浮士德赌赛。这是这部诗剧的明线。

但是，歌德接下来在上帝的台词中又安排一个突如其来的短句：“我的仆人”。

歌德《浮士德》的注释家找出这个短语源出于《圣经·旧约·约伯记》第一章第八节中的经文，沿着这条线索，可以找到歌德赋予浮士德的一条暗线：

圣经说：有一天，上帝的众子来在上帝耶和华面前，魔鬼撒旦也在其中。上帝耶和华问撒旦说“你从哪里来？”撒旦回答说：“我从地上走来走去，往返而来。”耶和华问撒旦说：“你曾用心查看我的仆人约伯没有？地上再没有人像他完全正直，敬畏神，远离恶事。”撒旦回答耶和华说：“约伯敬畏神，岂是无故呢？你岂不是四面圈上篱笆围护他和他的家，以及他所有的一切吗？他手所作的，都蒙你赐福；他的家产也在地上增多。你且伸手，毁掉他一切所有；他就当面弃掉你。上帝于是就让魔鬼利用上帝之名随意去试探约伯，只是不要加害约伯的生命。上帝认为无论魔鬼怎样迫害约伯，约伯也不会改变对上帝的忠诚。

按传统的理解，《圣经·约伯记》表现的是上帝直接对约伯的试探，近人在解释圣经时则注意到在上帝和人之间加进了一个魔鬼。

圣经的故事是通过加害人类一员——约伯来试看人类的心灵。

歌德《浮士德》的“天上序曲”试探人类一员——浮士德的手段则变成了另一种相反的方法：给人类无限的好处，看一看他会不会走上“魔鬼的大道”。

在“天上序曲”中上帝坚信人尽管难免犯错，但是人终究会“觉悟到正确的道路”。

圣经上通过约伯提出人面对没有边境的苦难是否还会相信神？

歌德的《浮士德》则在整个作品中提出追求各种各样欲望的人是否还是“上帝的仆人”？第一部第四节“书斋”场景中，魔鬼摩菲斯特和浮士德的“赌赛”便是实施魔鬼计划的开始，但是，什么是“魔鬼的道路”，什么是“正确的道路”，歌德并没有在“天上序曲”中说出来明确，所以，魔鬼摩菲斯特和浮士德这场赌赛的结果就没有定论。魔鬼以为只要人类满足了欲望的那一刻，就是魔鬼的胜利。而在上帝看来，浮士德追求各种欲望的过程中，有时会抛掉神性，但是最终是不会放弃对神圣的追求的。

所以，到了这部诗剧的最后，当浮士德喊出“美呀，你停一停”的时候，魔鬼以为他已经赢得了和浮士德赌赛的胜利。但是他忘了，在浮士德喝了魔鬼的回春汤药获得第二次生命之后的所有追求中，并非全是“魔鬼的道路”，他也时时地不断地走向“正确的道路”。歌德在《浮士德》中，让再生的浮士德借魔鬼之力重新尝试了从年轻到年老所可能经历的一切，上天入地，一会儿是一个热恋的、真诚的青年，一会儿又是一个胡闹的、忘情的男人；一会当政治家，大大发挥政治才能；一会又可以同从古至今最美丽的女人海伦相爱结婚；然后又让他当上一国之主。这个浮士德几乎占全了人类的各种角色，所以，显然他是人类的一个综合的象征，就像圣经中约伯代表了人类一样，浮士德也是“人”的集合形象。

这里只是对《浮士德》的立意和总线索的一种解释。读《浮士德》这只是一个开端，《浮士德》复杂庞大的内容，决不仅仅限于这两个赌赛。它是无数的珠子，赌赛不过是穿珠子的线索，而要知道《浮士德》，需要具体的阅读，有时甚至可以不管“象征”“哲理”，完全“断章取义”地读，因为在歌德的长期创作中，他把自己一生的各种印象、各种感觉、各种感想散记在这部诗剧中。比如“书斋”里对各种学问的批判、城门外春天里的人和景物，魔鬼晚会的五光十色等等，都可以当作一首首短诗来看。

所以，你可以像许多人一样把《浮士德》当作不可解的谜语放到一边，你也完全可以放掉各种“深刻”的猜想，去领会大诗人歌德在这部一生锤炼的《浮士德》巨作中铺陈的各种人生片断。

Articles 文苑

Classic 名著阅读