

儿童文学图文叙事与中国儿童的视觉实践^{*}

朱自强, 董 明

(中国海洋大学 文学与新闻传播学院, 山东 青岛 266100)

[摘 要]“儿童眼中何见”这一命题贯穿人类文明史,其答案隐含着儿童和成人两种不同视觉主体及观看权力的历史变迁。在传统中国社会的文化结构中,儿童的观看行为长期被成人规训,沦为抽象的文化符号或道德隐喻,折射出传统文化对儿童视觉主体性的系统性压抑。晚清时期儿童文学图文叙事的兴起对传统视觉秩序的革新具有深刻意义,不仅重构了儿童与视觉权力的关系,更孕育出具有现代性特质的观看革命。基于对晚清至民国初期儿童画报、插图本读物等图像文本的考察,发现儿童文学图文叙事通过三重机制重塑观看关系,创造出专属于儿童的视觉实践场域:图像叙事打破成人中心视角,构建平等对话的叙事框架;图像逻辑契合儿童认知特征,释放儿童被压抑的视觉欲望;媒介特质模糊阅读与观看的边界,催生主动的视觉探索行为。运用跨学科的研究方法,综合视觉文化理论研究成果,分析儿童文学图文叙事中的视觉实践具有双重革命性:一方面,它使儿童从被观察的客体转变为观看主体,通过移情机制培育出批判性视觉思维;另一方面,其开创的观看范式持续影响着现代儿童文学发展,形成具有中国特质的视觉启蒙路径。

[关键词] 中国儿童文化; 儿童文学; 图文叙事; 视觉实践

[中图分类号] I207.1 **[文献标志码]** A **[文章编号]** 1674-5639(2025)04-0112-11

DOI: 10.14091/j.cnki.kmxyxb.2025.04.013

一、引 言

中国图画书研究的本土理论资源较为匮乏,学界对图画书作品的关注也主要集中在中华人民共和国成立以来。^①因此,我们可以认为进入新时期以后,中国图画书迎来了“黄金时代”^②。虽然学界对民国时期的儿童文学图文叙事研究的专著和论文数量并不多,但是通过已有文献可以发现,民国时期儿童图画书的研究范式大致经历了3个阶段。

第一阶段,儿童文学研究的初代学者,大多忽视图画书的形式,主要依据单一的政治意识形态进行解读。例如胡从经的《晚清儿童文学史钩沉》从反侵略的爱国主义思想解释《蒙学报》中的图文内容,^③蒋风、张永健则站在无产阶级斗争的立场上将连环画视为宣传利器。这种理解方式似乎是儒家圣师图训的某种翻版,没有深入挖掘图文叙事的独特意义。虽然儿童文学初代学者对于图画书的研究还处于较为粗浅的阶段,但是为学界后续研究整理出了大量的珍贵史料。

第二阶段,新启蒙的热潮使得儿童的现代意义被重视,读图时代的到来也使画报等形式进入研究者的视野。例如陈平原的《转型期中国的“儿童相”——以〈启蒙画报〉为中心》、梅家玲的《晚清童蒙教育中的文化传译、知识结构与表述方式——以〈蒙学报〉〈启蒙画报〉为中心》等文章将图文叙事看作现代思想的普及方式和反省中国和世界关系的媒介。此时学者们对儿童文学及其视觉表征的研究多将儿童视为中国的隐喻,“以儿童为方法”是这类研究的共性,将儿童作为考察历史和文化的切入点进入中国

^{*} **[作者简介]** 朱自强,男,河南信阳人,中国海洋大学教授,博士生导师,研究方向为儿童文学与儿童文化;董明,女,山东烟台人,中国海洋大学在读硕士研究生,主要研究方向为儿童文学。

[基金项目] 教育部重大课题攻关项目“中国儿童文学跨学科拓展研究”(19JZD036)。

① 方卫平. 中国儿童文学四十年 [M]. 北京:中国少年儿童出版社,2018.

② 朱自强. 黄金时代的中国儿童文学 [M]. 北京:中国少年儿童出版社,2014.

③ 胡从经. 晚清儿童文学史钩沉 [M]. 北京:少年儿童出版社,1982.

的国家想象及政治身份建构的场域中。周蕾的《原初的激情》指出儿童是“原初”(primitive)的隐喻,总在文化危机时刻成为可变性、潜力性的代表。^① 吴翔宇的《五四儿童文学的中国想象研究》将这一时期的儿童文学视为国家现代性发展的叙述之一。^② 刘先飞认为虽然《蒙学报》中图画加入“标志着儿童观的变化”,但是因其自身较强的政治功利性而发育不良。^③ 儿童文学在此类研究中逐渐成为现代政治文化史的注脚并丧失了主体性。

第三阶段,儿童文学早期图文叙事研究出现的第3种思路:重视儿童本位及另外的现代性诉求。例如,陈恩黎在《三毛流浪记》的图像与身体叙事中看到了顽童母题以及中国本土童年文化的隐性基因^④;姚苏平在现代精英意识主导下的童年文化之外,经由《儿童画报》讨论了摩登上海中的童年浮世绘^⑤;徐兰君的《儿童与战争》关注了国防漫画宣传中的怪诞美学,以及战争时期儿童主体性身份建构的张力^⑥;吴小鸥等在对《开明国语课本》的插图研究中将运动性、空间性以及情境性的身体现象作为阐释儿童生命存在的主体性价值和意义^⑦。张梅依据图像文本多维度的现代探索,提出了儿童文学的“另一种现代性的诉求”,她的《晚清五四时期儿童读物上的图像叙事》是中国儿童文学史里图像研究的重大突破。张梅在这本书中梳理了儿童报刊和教科书等不同书籍中儿童文学图文故事的发展脉络、内容形式等,质疑了黄可在《中国儿童美术史撷拾》中所作的关于《儿童世界》中的图文均属于郑振铎自编自绘的结论,指出《儿童世界》中的图文来自专业的美术团队。武田雅哉在《飞翔吧!大清帝国——近代中国的幻想与科学》中从科技文化史的角度将清末民初的科学幻想、视觉奇观以及文学革新结合起来。^⑧ 总之,儿童文学图文叙事的视觉性及其与现代性的多维关系已经被研究者更多地认识到。

综上所述,由于中国儿童文学早期图文叙事作品质量参差不齐,在整个中国儿童文学史的研究中占比较少,并集中在内容介绍等单一层面中,因此本文通过融合视觉文化研究中的诸多成果,从儿童文学图文叙事与中国儿童视觉实践的关系出发,讨论中国儿童文学图文叙事的出现对于压抑数千年的中国儿童来说是如何为其提供了主体性观看的新视觉场域,丰富儿童的观看行为,帮助中国现代儿童建立起新的观看主体性,并从儿童主体与图文叙事双向互动的角度,挖掘中国儿童文学图文叙事创始期的独特意义。

二、被压抑的观看:中国儿童之观看的再现历史

在现代文化秩序里,中国儿童视觉实践的革新意味着什么?讨论这个问题,需要先回溯古代中国儿童在观看权力结构中的位置。儿童眼中的世界一直是成人认知的盲区,千百年来诱惑着人们以各种方式复现它的样态,对于缺少资料记录的古代儿童来说,这一复现显得尤为困难,只能从传记、杂说、医药、绘画以及文学等材料的片段中接近中国古代儿童的视觉实践。

在厚古薄今、尚古崇长的主流文化氛围中,有关儿童的一切是受轻视的。由于儿童容易受外界的伤害,“幼小血脉不敛,骨气不聚,为风邪所伤,惊怪所触”^⑨,加上儒家严苛的道德教育,儿童的视觉性受

① 周蕾. 原初的激情:视觉,性欲,民族志与中国当代电影 [M]. 台北:远流事业股份有限公司,2000:41.

② 吴翔宇. 五四儿童文学的中国想象研究 [M]. 北京:北京师范大学出版社,2014.

③ 刘先飞. 深嵌的面具——创始期中日儿童文学比较研究 [M]. 北京:人民出版社,2015:86.

④ 陈恩黎. 都市文化的早期图像记忆:1935年的三毛漫画:兼谈中国现代儿童文学未完成的探索 [J]. 中国现代文学研究丛刊,2010,(1):162-169.

⑤ 姚苏平. 语图叙事中的一种现代中国童年想象:论《儿童画报》(1922—1940) [J]. 江苏教育学院学报(社会科学版),2009,(5):160-166.

⑥ 徐兰君. 儿童与战争:国族、教育及大众文化 [M]. 北京:北京大学出版社,2015.

⑦ 吴小鸥. 本体契合:《开明国语课本》插图的“儿童相” [J]. 教育理论与实践,2015,(35):21-24.

⑧ 武田雅哉. 飞翔吧!大清帝国:近代中国的幻想与科学 [M]. 任钧华,译. 北京:北京联合出版公司,2013.

⑨ 鲁伯嗣. 婴童百问 [M]. 北京:人民卫生出版社,1961:30.

着严格的管束，不斜视、不乱目，“目须常顾其足，恐有差误”^① 是儿童基本的修养准则。

李嵩的《骷髅幻戏图》（图 1）中画了 3 个儿童，他们分别被成人抱紧、操控或眩惑。位于画面中心爬向小骷髅的儿童，是 3 种目光（诱惑的、担忧的、旁观的）的承受者，而他自己的观看则始终被成人牵引着，所有凝视者都明白这个儿童的目光指向了错误与荒诞，是无效的被动观看。清人陈撰评价此图：“……与儿弄摩候罗亦骷髅者，日暮途远，顿息五里墩下者，道见也。与君披图复阿谁，见一切肉眼作如是观。”^② 无论是讽世警人、生死运命，还是宗教意识、作尸陀林，对此画正统的解读路径往往是从有形、可观的表象了悟无形、不可直观的道理。儿童形象在得鱼忘筌、见月忽指的传统审美方式中作为象征符号被压抑着。



图 1 骷髅幻戏图

与之类似，在另一类图像叙事中，儿童观看的行为往往作为成人观看的客体存在。明代周臣的《画闲看儿童捉柳花意》（图 2）是杨万里的“日长睡起无情思，闲看儿童捉柳花。”（《闲居初夏午睡起》）诗景的图像再现，整幅画由芭蕉、矮木等将观看空间一分为二，再现了儿童观看和士人观看儿童之观看的嵌套结构，不管是原诗还是绘画，在儿童-柳花和士人-儿童这两组观看中，前一组显然不是诗文的主要内容，后一组才是。图 3 所示婴戏图也是这种结构，儿童所见之物是被忽略的，图像的表意中心是儿童天真无邪、不谙世事的审美性姿态，其观看行为是成人的凝视客体，在这种结构中儿童的观看是未完成的，儿童之所见是不可见的。

那么是否有材料记录儿童对成人的反凝视呢？李成的《读碑窠石图》（图 4）的图像意义聚焦于马上士人对古碑的观看动作。作为无字碑，空白的碑面暗示了士人的目光不是“解读”，而是“回望”——一种对历史的回望。画中的侍童——作为没有人生阅历和经验积淀的代表，他的观看对象不是无字碑，而是成人。二者的身体姿态明显地突出了这两种相反方向的目光。巫鸿曾分析此图并非叙事性的，而是表现一种普遍性的境遇，“在这种情境中，游客意识到自己正面对着一个无名的过去”。^③ 儿童站在人生的端口，不管是过往的经验，还是流逝的时光、历史的记忆，这些内容都是儿童未曾体验过的——儿童自身便是“过去”的一部分，因而在图像主题中不具备观看位置。如果说中国古代士人惯于回溯历史之流，那么儿童就在向前看，对沉郁交错的成人世界投向迷惑的一瞥。



图 2 画闲看儿童捉柳花意



图 3 婴戏图



图 4 读碑窠石图

在中国古代，儿童直视、平视成人是不礼貌的表现。儿童遇到长辈时，需要“曲其身、低其首，眼看自己鞋头”^④。但是也有一类特殊的画种，试图再现儿童对成人的反凝视，那就是经典的顽童主题“闹学图”，如《村童闹学图》《桐屋闹学图》等。闹学图（图 5）的图像叙事设置了一个特殊的故事情境：

① 屠羲时. 童子礼 [M]. 北京：民主与建设出版社，2019：11.

② 李杰荣. 丹青意境 绘画背后的故事 [M]. 黄山：黄山书社，2015：98.

③ 巫鸿. 重屏：中国绘画中的媒材与再现 [M]. 上海：上海人民出版社，2017：44.

④ 屠羲时. 童子礼 [M]. 北京：民主与建设出版社，2019：11.

夏日午后先生正在酣睡的学堂。这代表了先生在课堂上严厉的监视目光暂时关闭(和闹学图相对的是课学图,它所描绘的情境前提是有先生监视),但是这种关闭是为了满足成人对儿童的另一种观看欲望:对监视之外的儿童状态的窥视,对规训之外的儿童本真状态的凝视。画中大部分儿童的目光总是紧紧围绕着熟睡的先生:或戏仿或描摹或警惕。画面中心视点上趴着偷画先生肖像的儿童代表着古代儿童观看的处境:可以观察成人,但要以低于成人的仰视姿态;可以戏仿成人,但要在成人的监视之外进行,由此保全成人的监视权威。



图5 闹学图

这种贬抑儿童视觉性的另一个极端是将儿童之眼奉为灵性/邪性之物,将“通灵眼”“阴阳眼”等神化/妖魔化的力量加于儿童。如《盂兰盆经》中的少年目连具有“以道眼观视世间”^①的能力,得以进入阴司的神话空间中。《四童子三昧经》中的四童子“是时即以清净天眼过于人眼。观见大威德诸天子等舍于宫殿。”^②作为“他者”的视觉性,儿童的眼睛被认为天然地沟通着不可见的神秘力量和灵性世界。另一种神化儿童视觉性的方式是对名人童年经历的想象性叙事。在名人年谱中,传主幼年时奇异的(不)观看行为会被着重描写。三岁的曾国藩躺在庭院里,“花开鸟语,注目流眄,状若有所会唔”^③让家里人称奇;沈复幼时即有文学性的观察能力:“余忆童稚时,能张目对日,明察秋毫”^④,见丛草以为树林,见夏蚊以为群鹤;董仲舒因勤学三年不窥园,马新贻在同窗围观达官贵人时危坐自若:“旷功而仰面观人,何若用功,令他日众人观我耶。”^⑤这些观看记录自然不乏艺术加工与目的性追述,前两者与众不同的观看能力和后两者对观看的理性约束一样,都代表了古人所认知的非凡人生与其人童年时期特异视觉性之间的相关性。

在矮化与神化儿童视觉性这两种方式之间的叙事,受到不同社会意识形态的影响,从文化内涵、象征与转喻义出发再现儿童之观看。叙事性的文学及其他艺术作品是再现儿童观看的重要场域,在其中,儿童之观看经由特殊的叙事功能与结构性位置生发出自身的文化内涵。

《鲁义姑姊》(图6-1、图6-2、图6-3)讲述了在战火中的鲁国,逃命的妇女为救侄子将亲生儿子抛下,以伦理大义感动齐兵,使之退兵的故事。在《鲁义姑姊》诸多版本的图像叙事中,居于画面中央的并不是本故事的第一主人公——舍子救侄的民间妇女,而是她抛下的小儿子。这个形象在历来的图像叙事中有着统一的身体语言:不是背对敌人落荒而逃,而是转身仰头,望着入侵的齐兵。这个脆弱的生命以无辜的目光直观地唤醒人性的力量,成为这个以弱胜强的故事的关键转折点。



图6-1 鲁义姑姊



图6-2 鲁义姑姊



图6-3 鲁义姑姊

这种被设计为情节转折点的儿童之观看还有汉代画像砖《梁节姑姊》(图7)。故事讲述的是梁国妇

① 顾净缘,吴信如. 地藏经法研究 [M]. 北京: 中医古籍出版社, 1998: 210.

② 四童子三昧经 [M]. 阁那崛多,译. 北京: 民族出版社, 2008: 5.

③ 董丛林. 曾国藩年谱 [M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2017: 4.

④ 沈复. 浮生六记 [M]. 沈复,校注. 长春: 吉林大学出版社, 2018: 193.

⑤ 王云五. 清马端敏公新贻年谱: 第5辑 [M]. 台北: 台湾商务印书馆, 1978: 12.

女在火灾中本想救侄子却误救成自己儿子,面对大火中侄子无助的目光,她毅然决定随之赴火,明不私己。《梁节姑姊》选取了女主人公命运决定性的一刻,在对子之爱和家庭责任之间,在求生和赴死之间,她选择了后者。这些故事中,儿童首先被塑造成一个等待被拯救或者被放弃的客体,作为功利、私情以及小义的对立面。作为伦理、责任和道德的激发者,儿童的观看发挥出一种无力量之力量,成为主人公走向牺牲和道德圣地之指引。

此外,在文学作品中,儿童的观看也并非总带着道德光环。《聊斋志异》中的《青娥》讲述了 11 岁的霍恒偶然间瞥见青娥的美貌,思慕美人,便在本能的驱使下使用法术凿通墙壁,偷窥青娥。故事强调了霍恒的天真,“童子虽无知,只觉爱之极”“不知其非法也”;即使被成人发现,也“目灼灼如流星,似亦不大畏惧”。^①偷窥欲望盖上了儿童的无邪和纯粹,以此“净化”了偷窥行为在道德和品位上的猥亵色彩。但是儿童的偷窥及其晦暗不明的欲望动机终究是不具备道德合法性的,直至晚清民国时期,在很多版本的《聊斋志异图咏》中,《青娥》这个故事的图像文本总是空缺的。如 1913 年天宝书局出版的《详注聊斋志异图咏》^②在同卷故事中只选择了《翩翩》《促织》《向杲》《鸽异》《江城》《八大王》《邵女》《巩仙》等篇目配以图像;1915 年上海铸记书局出版的《详注聊斋志异图咏》^③的第 7 卷则选取了《八大王》《巩仙》《西湖主》《伍秋月》等,同样没有《青娥》。个别版本中涉及的图像文本选取的是霍恒和道人学习凿墙之术的情节,^④而避开了偷窥过程的实施,原本表现儿童打通两个空间的越轨之观看,变作封闭空间内儿童对长者的学习。



图 7 梁节姑姊

总之,在中国古代,儿童是被再现的客体,而非观看的主体。在文学艺术作品中,儿童被再现更多的是观看行为,而非观看内容。对于儿童的目光,成人或鄙夷它的真实性,认为它是盲目的,或崇拜它的神性和艺术性,或恐惧它而加以监视,或怜悯它而将其当作情感的开关。中国古代儿童往往处在个体被分离、对话被阻止的位置上,被成人单方面、非互惠、非对称地观察着。作为他者,儿童之所见常常是“不可见”的无形之形。它或是指向了抽象化的象征意义,或是因为道德禁忌而被抹除。在这种对儿童观看的不理解下,儿童的观看权力在严格的传统伦理道德中被压抑着,除了年画或是宣扬儒家礼教的《道德镜鉴》一类的读物,很难找到中国历史上专给儿童提供的图画等视觉读物。

三、中国儿童文学图文叙事为儿童观看主体性提供条件

儿童因为理性经验的缺乏,他们的观看受感性心理、想象力等因素影响更多,其观看内容对于成人来说必然是不透明的。那么,真实地记录下儿童眼中的世界是否可能呢?正如通过盲人的绘画研究和先天失明之人的梦中所见一样,^⑤让儿童通过绘画再现自己眼中景象似乎是一个直截了当的方法。吴承恩三四岁时就能在墙壁上画各种物体的形状。有一天邻居老人让他画一只大鹅,吴承恩立刻在墙上画了一只会飞的大鹅。“邻父老曰:‘鹅安能飞?’汝忠仰天而笑,盖指天鹅云。”^⑥古代的儿童虽然处在严苛的视觉禁令之下,却依旧有着活泼的观看经验,只是都被压抑于成人的话语体系。

对于古代儿童来说,像吴承恩一样随心所欲地投入绘画与文学的机会终究是不多的。而晚清民国以来,儿童的图文创作有了新的空间。自民初起,许多报刊开始有意收集儿童作品。例如 1914 年商务印书

① 蒲松龄. 聊斋志异 [M]. 长沙:岳麓书社, 2019: 316.

② 蒲松龄. 详注聊斋志异图咏: 卷 1-8 [M]. 上海: 天宝书局, 1913: 157.

③ 蒲松龄. 详注聊斋志异图咏: 卷 7-8 [M]. 上海: 铸记书局, 1915: 4.

④ 蒲松龄. 聊斋志异图咏 [M]. 济南: 山东画报出版社, 2002: 416.

⑤ BeRTOLO H, PAIVA T, PESSOA L, MESTRE T, MARQUES R, SANTOS R. Visual dream content graphical representation and EEG alpha activity in congenitally blind subjects [J]. Cognitive Brain Research, 2003, (3): 277-284.

⑥ 苏兴. 吴承恩年谱 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1980: 3.

馆的《学生杂志》征收学生稿件,录取者不予稿酬,只赠送二至十元不等的买书券,以此推进学校与杂志之间的文化信息传递和消费循环。由于刊登学生作品也是宣传学校的“文化资本”,编辑在审稿时会根据其标著的姓名、省县、学校的“资历”录取。时任《学生杂志》的编辑茅盾回忆:“不管他真是学生写的,还是教师改的,只要做得好,我们就录取。”^① 1922年《儿童世界》对儿童作品的征集逐步完善,主编郑振铎在投稿规则中特意强调了“唯须是儿童自己的作品,没有经过成人的润饰的”,并且以“十五岁以下的儿童为限”。^② 同年,“全国儿童艺术展览”于北平(今北京)开展。次年,“全国儿童艺术展览”上的优秀儿童作品在巴拿马太平洋万国博览会上展出。中国儿童的眼中之物逐渐以朴拙的艺术形式进入成人视野。

儿童创作的自由与中国现代美术教育的变革有关。晚清以来,部分国画流派自矜气韵,逐渐僵化为“群盲同室、呶呶论日”^③的形式主义,技法上的仿、樵、临、摹也使得后生不能各出丘壑。1919年,陈独秀在《美术革命——答吕澂》中将文学与美术的写实主义革命并提,认为写实主义才能“发挥自己的天才,画自己的画,不落古人的窠臼”^④。由此可见,美术革命中写实主义的兴起是新文化运动里张扬个性主义的表现之一。透视、写生等技法的出现为中国儿童提供了富有生机的观看与再现世界的方法。早在1890年《格致汇编》所刊载的《西画初学》的原序中就已经阐明了“视法”的重要意义:“凡画物形皆靠通视之法。”儿童掌握了这种艺术取景的观看方式后,“久自能图其体式,而不必靠他人之画稿”^⑤。掌握新的观看方法,便于儿童建立自己和世界之间的联系。



图8 街上

从1922年《儿童世界》所刊登的一幅名为《街上》(图8)^⑥的儿童作品中,可见此时的儿童文学作品已经掌握了透视的技巧。这种以儿童为中心视点的观看属性也影响着中国儿童文学的图像文本的创作。儿童在绘画中的再现实践填补了历来儿童观看内容的书写空白,一定程度上动摇了成人的观看霸权。

然而,儿童自己的创作终究是零碎而不成体系的,且不能被大范围地理解和接受。在这种情况下,中国儿童文学图文叙事的出现,对于再现儿童之所见、激发儿童的观看潜能具有新的意义。近现代以来,儿童的视觉经验和观看方式经历了重建,儿童文学的图文叙事在此过程中起到了不可替代的作用,这体现在儿童文学图文叙事对儿童观看主体性的多维度塑造上。首先,儿童文学提供了专为儿童观看而设计的物质载体。在儿童文学所用媒材的层次上,中国儿童文学图文叙事有着独特的物质载体。对于古代儿童来说,除了《养正图略》等儒家经典书籍,可接触图像叙事的媒介还有民间艺人或唱经人演说的宝卷等,例如正面是图画,背面是文字的《降魔变》。读者对于这类公共观赏的绘画故事媒材的观看和理解需要基于演说人的叙事顺序和翻页节奏。而中国儿童文学的出现,使得图文叙事具备了新的物质媒材载体。作为私人媒材,它允许儿童观者自行掌握画面接续的先后、阅读的速度与节奏等,加深了儿童个性化的理解。此外,当时的出版商也很注重儿童读物的大小、装帧设计(如中华书局面向儿童出版的42开大小的《小小小说》)等,使其更适宜于儿童的观看与阅读。其次,媒材之外,中国儿童文学对儿童观看主体性的影响更主要的还是集中在图文叙事的内容领域。儿童和图像有着天然的联系:由于观看先于言语,儿童总是先观看,后学会言说。对于没有完全掌握语言的儿童来说,观看是他们发挥主体力量的重要行为。中国儿童文学在创始期就注重图像的使用,或以插图的形式画出关键情节或在图像中多次出现同一角色的不同活动、不同表情以构成连续叙事,这些技巧共同创造出了图文叙事这种更适合儿童观看与阅读的文学文本。

① 蔡元培. 商务印书馆九十年 [M]. 北京:商务印书馆,1987:162.

② 郑振铎. 征稿须知 [J]. 儿童世界,1922,(1):12.

③ 康有为. 康有为散文 [M]. 上海:上海科学技术文献出版社,2013:241.

④ 陈独秀. 陈独秀文章选编 [M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,1984:323-324.

⑤ 舒新城. 中国近代教育史资料 [M]. 北京:人民教育出版社,1981:418.

⑥ 张宗燧. 儿童自由画:街上 [J]. 儿童世界,1922,(2):35.

中国儿童文学图文叙事的常用创作手法是以图像形式呈现空间中的故事场景,以语言形式讲述时间中的故事情节。儿童文学重叙事,文学叙事的进行需要对故事情节发生地的场景进行视觉化的描写,而对场景细节的文字描述和视觉密集的文学修辞往往是在儿童的接受能力和兴趣之外的。图像则为儿童提供了更加直观的视觉信息,和文字一起帮助儿童构筑起文学性的审美想象空间。观画和观物之间具有感知的相似性,图像的加入使儿童的文学阅读有了更具切身性的参与感,尤其是对于幼儿阶段的儿童来说,图像表达对于整个故事空间的提示更为重要。如《儿童世界》所载《黑猫之失败》^①(图9)的图文故事,如果用文字表述故事的发生场景是这样的:两只穿黑袄的白鼠正在小黄桌上偷几粒圆形食物,它们用手套做口袋装食物,一只正在往里面装,一只正将食物举在嘴边偷吃,这时一只黑猫在桌边探出了半只脑袋……看了这样的文字描述,儿童接受起来并不比直接观看图像更加顺畅。而“黑猫挣扎着却被手套蒙住了眼”这样的情景更需要图像的表现力才能突出黑猫滑稽的结局。



图9 黑猫之失败

图像不只是起着补充和提示的功能,有时也会和文字叙事处于不协调的矛盾状态,这种矛盾创造着儿童文学的意义张力。在图9所示故事画中,老鼠被黑猫追赶到电线杆上,此时故事的文字部分写出了黑猫的心理活动:“好了,他跑到绝路上去了”。但是在图像中,电线杆旁有两根风筝线,这暗示了老鼠并没有完全陷入绝境,依然有逃生的机会。这也说明了,图像不仅提供直观视觉场景,还能使场景发挥叙事功能。在文学理论中,情节叙事与场景描述之间的区别往往是模糊的,图像亦然。

图像在中国儿童文学中的加入打破了成人的语言阅读霸权,在图像阅读中,儿童开始了对成人观看权力和阐释权力的争夺。总之,情节叙事和视觉场景、文字和图画以及读和看的分离,都有利于中国儿童观看权力的提升。这里的分离指的是图文叙事在形式上的分工,而非儿童对图文内容观看与理解的割裂。关于图画书的意义生成,加拿大学者佩里·诺德曼有一段经典表述:“一本图画书就至少包含着三个故事:一个是文字讲述的故事,一个是图画暗示的故事,还有一个是文字与图画相结合而产生的故事。”^②儿童所理解的图文叙事的意义正是第三种层面上的。

图像学的研究中不乏对图像(picture)和形象(image)的区分,文学作为一种形象的艺术,文字和图像都可以成为它的叙事媒介。米尔佐夫将视觉性扩展至文本层面,并分析了看的行为是“由形象建构的整个文学文本的原动力”^③。对图文叙事的接受过程也是儿童观者经由文字叙事和图像叙事理解文学形象,生成其形象意义的过程,是主观体验和客观文本相互作用的过程。贡布里希认为,所有的绘画都是通过调动观看者的想象官能,在虚像感觉中编织绘画的意义。“提供的信息越少,‘观看者的本分’就越发挥作用。”^④儿童文学的图文叙事正是以简约的线条调动着儿童的官能想象。在儿童文学的图文叙事中,图像符号的意指作用并不完全归属于其所再现的事物,而是经由文学打开了一个融合着现实、心理和想象的意义空间。这使得儿童对图文叙事的接受不再是像听成人指读识字卡片那样的简单记忆,而是经由自身的观看主体性打开想象空间,形成类似视觉心像的文学形象和意义。因此,虽然图画高度限制性的客观表象和儿童对文学形象能动的想象之间存在矛盾,但是文学叙事意义生成的过程一定程度上消融了这种矛盾。

千百年来,中国儿童在成人凝视中被禁锢着,即使儿童在观看这一行为上具备更多的能动性和可发挥的空间,儿童的观看也总是处于被压抑、被忽略的位置。儿童文学图文叙事的出现,首先为中国儿童

① 敦谷,振铎. 黑猫之失败 [J]. 1922, (7): 封2.

② 诺德曼,雷默. 儿童文学的乐趣 [M]. 陈中美,译. 北京:少年儿童出版社,2008:48.

③ 拉康,鲍德里亚. 视觉文化的奇观 [M]. 北京:中国人民大学出版社,2005:133.

④ 贡布里希. 图像与眼睛 [M]. 南宁:广西美术出版社,2013:171.

观看创造了独特的物质媒材,其次通过独特的图像叙事方法为儿童开辟了一条经由观看生成意义的文学路径。经由儿童文学的图文叙事,中国儿童的视觉主体性受到重视,虚构性的视觉符号和有更多自主权的视觉主体相互塑造,基于图文叙事独特的叙事视角所创造出的观看位置及权力关系,儿童多元化的观看实践得以实现。

四、儿童文学图文叙事的叙事视角、观看位置及其权力关系

明朝嘉靖年间的《日记故事》是中国目前可查最早的图文叙事形式的儿童读物。《日记故事》中涉及许多儒学典故,其叙事往往采取第三者的视角,以教化主题的直接传达为主要目的,将人物、环境全部托出。例如,在《立雪门外》(图10)这一篇图文故事中,文字描述以程颐的视角为主,图像的叙事角度则既不是墙内瞑坐的程颐,也不是站立等候的杨时,而是将被墙挡住、互相看不到的几个人全部画出。这种略显不



图10 立雪门外

自然的视图效果构建的是一个相对超然、中立的,不与故事人物发生情感交流的隐含观看主体,而不是一个鲜活生动的、有自身个性化的观看欲望和观看位置的隐含儿童观看主体。

一切图像叙事技巧的背后都是对图像传播功能和观看效果的自觉体认。古代儿童读物中的图像大多不是以讲述完整的故事、曲折的情节和复杂的感情为主要目的,而是给耳熟能详的文学历史典故配图,意在为儿童提供一种视觉化的行为模范和理想,因而也无须太多儿童主体性的参与。中国儿童文学出现以来,就开始在图文叙事中设定全新的文学叙事视角和图像观看位置,画中儿童和画外观者的关系也不再是超距离的旁观,而逐渐变为更具对话性、思辨性的参与和观看,这些都影响着中国现代儿童感觉方式和情感结构的建构。

在中国儿童文学早期的图像叙事中,叙事视角的选择和作品意义的传达已经有了多种方式。一种是在全知的叙事视角中,将作为主人公的儿童放在读者观看的视线中心。例如,在一篇名为《五色鱼》(图11)的童话中,图像选择了最有戏剧性的一瞬间,即王儿把五色鱼吊起来的时刻。在这个画面中,作者并没有浓墨重彩地刻画传说中的五色鱼,五色鱼的颜色、样貌和所拥有的超自然神力都被略过,作为画面主体和视觉焦点的是小主人公,他动作机敏、神色欢愉,经由主动性地观察与垂钓,为自己创造命运的转机。

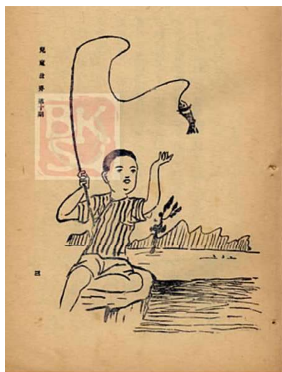


图11 五色鱼

还有一种图文叙事是伴随故事的叙述去切换不同的观看视角。例如在《垂钓寓意画》(图12)中,叙事视角在水面上下、垂钓的儿童和河中的鱼之间变换,人和鱼所占画面的长度一致,图像叙事布局的设计和鱼儿求救的情节互相呼应,传达了万物有灵、众生平等的生命观。

更重要的是,中国儿童文学图文叙事开始采用限知的观看视角,这是突破全知视角传统的新的叙事技巧。在这种叙事模式中,读者和故事中人物的观看位置几近重合,这种观看使得儿童对文学的参与性和情感的投射达到很高的强度。例如在《华儿变魔术》(图13)这个故事画中,图文叙事选用了星儿的视角,图像对星儿新奇——惊讶——慌乱这一层层递进的神态刻画也牵引着读者的心理和情绪,读者和星儿一样都不知道魔术的奥秘,直到最终华儿指明墙后的大象才恍然大悟。在《鸥先生和鸥女士的蜜月旅行》(图14)中,图像以俯



图12 垂钓寓意画

视的视角再现了海鸥在天空所见，远近、虚实结合的笔法创造出视觉的高度，旅行者海鸥自由飘荡的体验跃然纸上。



图 13 华儿变魔术

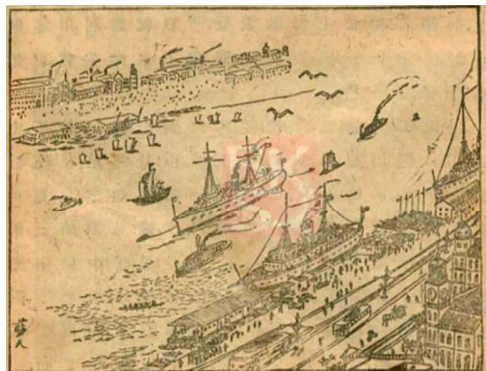


图 14 鸥先生和鸥女士的蜜月旅行

图文叙事中的限知视角不仅是空间大小、远近等物理范围上的限定，有时候也是主人公心理和性格的外显。例如在《便宜了小狗》（图 15）这个故事画中，小孩在偷了果子之后，在恐慌的心理作用下，他的观看呈现出强烈的主观性，眼前的微风、房子、树木都化成龇牙瞪眼的魔鬼，鬼怪形象正是他紧张情绪的具象化。

在中国儿童文学早期的图文叙事中，视角的限定不只是为了更好地完成叙事。经由观者位置的塑造，让读者（观看主体）的立场和故事中人物的立场达到统一，使得儿童经由和故事人物感同身受的观看体验，更加自然地接受故事隐含的意识形态。童话故事《仙人盒》（图 16）讲述的是虽然贫穷但是善良孝顺的小孩子宝珊在母亲重病、走投无路之际捡到了一个仙人盒，最终用仙人盒治好了母亲疾病的故事。其文字采用的是全知叙事视角，图像则用电电影特写的形式画出了拿着仙人盒的宝珊的手，让读者的观看视角和低头看手中仙人盒的宝珊的视角完全重合。同样是如随神明、如有神助，在《日记故事》的《与神明伍》（图 17）这一篇中，14 岁的张九成刻苦读书，无论严寒酷暑都正襟危坐，同学透过窗门缝隙偷窥他，觉得他身旁如有神明，“遂更相敬服而师尊之”^①。在《日记故事》的绝大多幅图文叙事中，主人公往往是孝子贤孙、神童名相、圣贤坯璞，是笼罩着神圣光圈的榜样模范。创作者希望读者对主人公的观看是严肃、憧憬的，带着崇拜和敬仰所应有的心理距离。而《仙人盒》呈现出来的则是另一种观看方式的塑造：儿童不再是那个榜样模范的旁观者，经由和主人公相同位置的观看视角，儿童将自己代入童话故事，成为某种奇迹的切身体验者。



图 15 便宜了小狗



图 16 仙人盒



图 17 与神明伍

^① 上海编辑所. 中国古代版画丛刊: 日记故事 [M]. 北京: 中华书局, 1959: 17.

再如,《观月草》(图18)这篇童话讲述了观月草和兔子关于月亮归属权的小争端。单纯、机智、友善的观月草显然是儿童的拟物形象,图像给观者留出的位置同样是观月草这边,让儿童读者和文中其他的观月草同伴一起,向高傲的兔子投去对立、斥责的目光。

除了叙事视角与特定的图像观看位置,人物的大小、视线的方向等也都影响着文学效果的传达。佩里·诺德曼在经典图画书理论《说说图画:儿童图画书的叙事艺术》中总结道:“从下往上看角色,角色突出并能控制环境,从上往下看角色,角色受到环境的限制更多。”中国第一篇童话《稻草人》(图19)围绕稻草人的观看展开,稻草人不受人间悲苦的侵蚀,它像一位悲悯的神,高站在中国大地上看着世间发生的一切。与之相对的是《混乱世界》(图20)中站在战争与动乱的街道中央的三毛,俯视的视角全景地展现了一个混乱的世界,被这种混乱包围着的三毛茫然无措。



图18 观月草



图19 稻草人



图20 混乱世界

这些叙事手法都创造出了一种真实自然的临场感,离不开透视画法的广泛使用。周作人曾经对20世纪20年代中国某些拙劣的儿童读物提出批评:“中国现在的画,失了古人的神韵,又并没有新的技工,我见许多杂志及教科书上的图都不合情理,如阶石倾斜,或者母亲送四个小孩去上学,却是一样的大小。”^①说的便是当时一些儿童图画既失去了传统写意之神韵,又没有体现现代写生之真实。随着中国儿童文学的图文叙事逐渐接受透视画法,以儿童为中心视点的观看位置得以建立,自然写实的风格更容易调动儿童观者的情感和感知觉的自动性,让作为观者的中国儿童和文学人物一起分享故事的象征内涵,与文学建立起个人的联系。作为微观层面的观看实践,儿童文学的图文叙事孕育着一种颠覆和革命的力量,这种力量通过儿童的观看主体性和移情能力发挥作用,并在其后的中国儿童文学中影响深远。

但是,中国儿童在观看图文叙事的过程中并不是单方面黏着在叙事中为意识形态所催眠,而是让身体、感觉以及欲望在观看中拥有“逃逸”的空间。中国儿童文学的图文叙事的叙事模式也是多种多样的,并不是完全依照语言的线性叙事模式,也不是沿着某个叙事目的单向地前进。例如《桂花糖》(图21)中,哥哥和弟弟二人采桂花——买白糖——捣臼——吃桂花糖的过程采用了单幅图像的循环叙事,或者《中华教育画》(图22)中的寓言栏目经常重新安排寓言故事的情节要素,将各个情节要素以不同形状的图像按照并列、圆环等多种序列进行组合,或者把最能体现主题的图像叙事放在中间等。这和儿童散漫、整体性的观看习惯也是相符的。



图21 桂花糖

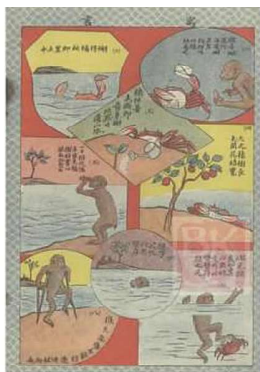


图22 中华教育画

艾莉森·高普尼克(Alison Gopnik)经由心理学、脑神经学的实验得出结论:如果说成年人的注意力像聚光灯,那么儿童的注意力则像灯笼,“幼儿的注意是没有焦点的……他们的大脑(同心智)都极具可

① 蒋风. 中国儿童文学大系:理论[M]. 太原:希望出版社,2009:98.

塑性,向各种新可能完全敞开”。^① 图像作为叙事媒介引入到中国儿童文学中,是与儿童天生漫无目的播散着、游荡着的视觉注意力相吻合的。由于儿童对图像的阅读是整体性的,加上个人个性的差异,在实际的观看过程中,作为观察者(读者)的儿童视角是动态的、游移的、不稳定的,这种整体性的观看方式使得儿童对图文叙事的接受有着更加广阔的意义生成空间。

只有儿童不再只是被凝视的客体,而成为观察的主体,儿童的观看本身才能真正被重视。儿童文学中的图文叙事为中国儿童的观看提供了文学的土壤。它尊重儿童的观看权利,通过透视等技法为儿童创造一个属于自己的观看位置,把中国儿童从传统观看结构中被压抑的位置中解放出来,为中国儿童创造了洞察世界、平视成人和反观自己的观看权利,建立起属于自己的自主的、重主观性和想象性的现代观看实践。

Graphic Narration of Children's Literature and Chinese Children's Visual Practice

ZHU Ziqiang, DONG Ming

(College of Liberal Arts, Journalism and Communication, Ocean University of China, Qingdao, Shandong, China 266100)

Abstract: The proposition that “What do Children See?” has persisted throughout human civilization, with its answers implicitly reflecting the historical evolution of two distinct visual subjects (children and adults) and their scopie authority. Within traditional Chinese cultural structures, children's visual behaviors were systematically disciplined by adult-centric norms, reduced to abstract cultural symbols or moral metaphors that mirrored the systematic suppression of children's visual subjectivity to traditional culture. The emergence of illustrated children's literature during the late Qing Dynasty marked a profound transformation of traditional visual hierarchies, not merely reconfiguring the power dynamics between children and visual authority, but more significantly engendering a modernity-inflected revolution in visual perception. Through systematic examination of visual-textual materials spanning late Qing to early Republican China—including children's pictorials and illustrated primers, this research identifies three operative mechanisms through which the scopie relationships are reconstructed in children's literature: 1) Its pictorial narratives dismantled adult-centric perspectives for constructing egalitarian dialogic frameworks; 2) Its visual logics activated repressed ocular desires by aligning with children's cognitive patterns; 3) Its media hybridity blurred boundaries between reading and viewing, fostering proactive visual exploration. Employing interdisciplinary methodologies that synthesize visual culture studies and critical theory, and the analysis reveals the dual revolutionary significance of these visual praxis. On one hand, they transformed children from observed objects into viewing subjects, cultivating critical visual literacy through empathic mechanisms; on the other hand, the established paradigms continued shaping modern children's literature, forging a Chinese localized path of visual enlightenment.

Key words: Chinese children's culture; children's literature; graphic narration; visual practice

(责任编辑:杨云红)

^① 高普尼克. 宝宝也是哲学家 [M]. 杨彦捷,译. 杭州:浙江人民出版社,2014: 8.