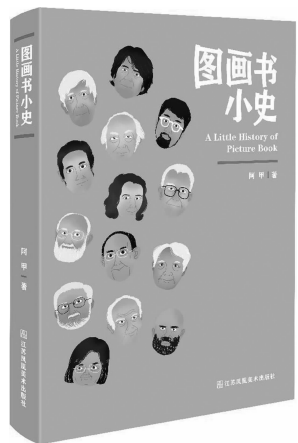


图画书为什么重要？

□林颐



江苏凤凰美术出版社
2021年6月
《图画书小史》
阿甲

阿甲是知名童书作者、译者、阅读推广人，积累了丰富的童书经验，熟知童书出版的历史，撰写这部《图画书小史》，是恰当的人选。该书语言平实，风格温馨，适合大众口味。说是“小史”，历史感却浅淡，不是注重时间推移的线性的事件史，阿甲关注有趣的童书是怎样出版的，以及作者的人生经历，所以，这部作品是块状结构的，以一个个“书与

人”的独立故事串连起图画书的整体发展历程，交叉的部分有些重复，瑕不掩瑜。

不过，有个时间点，我们是要知道的。1902年，《比得兔的故事》彩图版由费德里克·沃恩公司正式出版，这部作品被认为是现代图画书的“开山之作”。

图画书的出现，有那么晚吗？这就需要理解现代概念的“图画书”的含义。阿甲明确地指出，图画书在近代的兴起，是在“儿童的发现”观念演变过程中的自然产物，社会愿意承认儿童是具有独立人格的个体，不是“具体而微的成人”，也不是成人的附属品。图画+书≠图画书，图画书必须是为儿童专门创作的。

法国社会史学家菲利浦·阿利埃斯有部经典著作，叫《儿童的世纪》。该书指出，传统的欧洲社会看不到儿童，直到16、17世纪，随着启蒙运动的推进，人们才真正意识到“儿童”的存在。卢梭说：“大自然希望儿童在成人以前就要像儿童的样子。”童年作为生命的独立阶段的“发现”，是对日益增加的家庭生活重要性的一种测度。到了19世纪，人们才感觉到“孩子是珍贵的”，儿童的利益成为容纳于家庭利益的特别的表达形式。

理解“儿童的发明”，理解“图画书”的概

念，是非常重要的，也是本书的核心理念。以《比得兔的故事》作为标志，原因正在于此。阿甲说，当她（波特小姐）在心中存有特定的儿童读者对象时，作品便自然生发了儿童视角与儿童立场，她在创作上几乎保留了绝对的自由，连她自己都没有意识到的与孩子之间的真诚交往，铸就了那些小书经久不衰的魔力。

图画书问世之后，受到社会大众的广泛欢迎。但它的发展并非一帆风顺的，图画书的从业人员之间也有很多观念的分歧。书中谈到，纽约公共图书馆的安妮·卡罗尔·穆尔曾经是行业的泰斗，出于对优雅的“维多利亚风格”的偏爱，她对罗兰·英格斯·怀德的“小木屋”系列的现实主义题材，或者E.B.怀特的《夏洛的网》这类不符合传统叙事结构的作品都没有好感，渐渐成为顽固的革新厌恶者。

是否把儿童放在第一位，是判定图画书品质的最公正的标准。每部现象级图画书的成功，可能由于风格、线条、叙事能力、动画形象等方面的各自优点，或擅长寓教于乐，有生活哲理，但最重要的，所有的作者都有一颗童心，把孩子当作孩子，而不是“小大人”。阿甲赞赏玛格丽特·怀兹·布朗、厄苏拉·诺德斯特姆等编辑的创新意识所带动的

开拓进展。孩子的敏锐感知和接受能力，往往超过成年人的想象和认可程度，孩子说好的，就是真正好的。

童书作者的人生经历，深深地镶嵌在创作的生涯里，读之让人心潮澎湃。孕育波特小姐和比得兔的环境，是童年时爱的荒漠，爸爸妈妈总是缺席，而波特小姐因此更加靠近孩子们的内心需求。安妮·穆尔等新女性，在童书领域成为引领潮流的领军人物，没有这些“儿童图书馆员”的付出，就不会有美国童书市场的繁荣昌盛。没有威廉·斯塔克、莫·威廉斯等移民画家，童书出版就会缺少多元文化融合的迷人风采。没有哪种书籍，比得上图画书天然拥有的特别适合跨文化理解与交流的独特形式。

阿甲讲述了许多童书出版行业的故事和信息，其中当然也有我们关心的本国的情况。中国的图画书起步太晚，真正地发展起来，已经是21世纪了，不过，我们中国很早就有了相关的出版经验，特别是极具特色的连环画，所以，创作的土壤是富饶的，经济的发展和水平的提高也提升了对高品质图画书的需求。蔡皋、熊亮、朱成梁、周翔等一批图画书作者迅速崛起，屡获国际大奖，让我们对原创图画书的未来寄予厚望。

《繁花》的素材笔记

□赵青新



上海三联书店
2021年6月
《洗牌年代》
金宇澄

没有《繁花》的大热，《洗牌年代》很难引起人们的注意。这部散文集初版于2006年，原来冷落寂寞，无疑借了《繁花》的势头，它才走俏了，再版、再再版。

据说《繁花》的素材有很多出自于《洗牌年代》，这可能是如我一般的普通读者阅读《洗牌年代》的初衷，难免有点好奇的心理，想知道《繁花》是怎样写出来的。

在《繁花》里，蓓蒂坐在屋顶，巡视周围，视线和话语里有种神秘的，就像“上海本身”的源头的东西。《洗牌年代》里有篇《合欢》，蓓蒂的家被抄了，她置之脑后，乐悠悠地找了阿宝，一块儿去摘合欢花，最后告诉他，她要搬家了，此后，经年失音。

上海弄堂理发店，流言绯闻的场所，暧昧且隐喻的地点。一个嘴严又体贴的理发师，就是弄堂主妇的好“闺蜜”，掌握家长里短的秘密，恰如其分地宽慰她们，主妇们有时发起一些小擦即止的男女玩笑，理发师有点无奈，微笑着看她们胡闹。《锁琳琅》里的理发师阿强，是《繁花》里的小毛的前身，只是阿强通透，而小毛终究在世俗的纠结中日渐颓唐。

《雪泥银灯》，提及一则社会情杀新闻，他爱她，而她视他为无物。在《繁花》里，陶陶的真心付出，在小琴眼里一文不值。新闻敷演成了小说的构思。

《上海水晶鞋》，十九岁的钟点工小凤抓住机会，嫁给了来沪寻找理想中的东方女人的欧洲男人。在《繁花》里，两个法国青年踌躇满志筹备剧本，那个剧本讲述一九三〇年的上海，一个法国工厂主爱上了一名纺织女工。

果然，在《洗牌年代》里邂逅了许多熟悉的人物。可是，如果只把《洗牌年代》当作《繁花》的素材库，只强调这一点，是不够的。两部作品所表现的写作的联系，更多的在于，它们都是作者沉浸在上海这座城市，凝视这座城市的结果，《繁花》的孵化要更久一些。

《繁花》最让人着迷的上海世俗生活的写照，那些闲言碎语，那些衣饰打扮，那些人情世故，还有顺着苏州河水泛起的早春湿雾，河边早起的人们的聊天，即便在时代的狂风暴雨里仍然隐约绰生的追逐旖旎时尚的心态，都在《洗牌年代》里一并存在。

《繁花》是一种流连市井的现实主义写法，它在某种意义上复兴了早在唐代就有了的民间“说话”的技艺，热热闹闹地、顺畅地讲故事，《洗牌年代》让我们看到，金宇澄一以贯之地关注着市井人生，那些故事里的事。散文不是虚构的，散文处理的是生活的面相和我们从中获得的经验。好的散文，凭借的是真实所感、真实所想的质量，是写作者怎样把他对人对世的观察内化为生活的智慧，然后自然地表达出来。

《洗牌年代》最出色的几篇，是写知青生活的那些。上海青年离开了大上海，繁重的劳动，人与人的密切接触，生活变得面目全非，

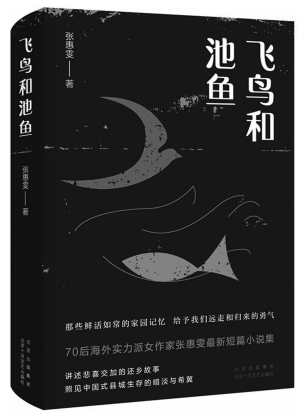
他们试图小心翼翼地维护私人的旧生活的一点痕迹，那种“不合群”，那种“精致”的小资产阶级的情调，必然要遭到冷眼和戏弄，在这样的处境里，怎样表现得融合而又隐晦地藏起难以更改的上海烙印呢？金宇澄有意识地把自已放在了隔着距离之外的“讲故事人”的位置，不感伤、不沉重，透着岁月的理解，以一种更加坚韧的自如姿态，让一代人的往昔，在文学的时间里幽幽生长。

写上海风物的几篇，也很好。钟表行当、皮鞋作坊、补碗匠、首饰匠、割粽匠、阉鸡匠……寥寥数百字，都是画中影。“要乖，要乖”这般召唤，小公鸡乖巧地侧躺在膝头，匠人果断准确勺出它们的两颗丸子。这般不动声色的描写，似有“庖丁解牛”的古小说之风。而人对于交配中的狗、马的唯物、唯利益的考量态度，或者纯粹由于戏谑就割裂、断绝它们的天性的做法，这些鲜活的例子生动地表现了特殊年代的人们的压抑和异变。而上海人在领口、裤脚悄悄露出的一点鲜艳颜色，这是最典型的都市化的“物质性”的符号。

这本书还收录了金宇澄的43幅手绘插图，这些画作与文字一起，写活了一座城，写活了这座城里的人和事。

还乡者与留乡者在梦境中重逢

□张玄喆



北京十月文艺出版社
2021年7月
《飞鸟和池鱼》
张惠雯

正如宋明炜在《飞鸟和池鱼》的前言中指出，同鲁迅先生的诸多作品一样，张惠雯的十篇小说中至少有九篇包含“还乡”主题。在她的笔下，形色各异的主角们或是从外国、外地回到家乡，或是从“现在”回到记忆中有着特殊意义的地点。在外多年的经历早已改变了他们对事物的认知，教会了他们冷

眼审视自己曾经生活过的地方，连同那些与自己一起生活过的人。当然，还乡者的心境并非张惠雯唯一的关注重点，对于另一个群体——留乡者的生存状况以及精神世界，她同样花费了大量的笔墨进行描写。在与小说集同名的第一个短篇《飞鸟和池鱼》中，通过构建飞鸟和池鱼的意象，她将小说中的人物身份划分为两种。一方面，飞鸟成为了还乡者对自我的定义。他们坚信，自己在离开家乡的过程中见识到了更广阔的风光，拥有了更多的自由，不再被故土的一草一木所束缚。与之相对的，池鱼也就成为了留乡者的代名词。在还乡者眼中，那些未离开家乡的人群，终日生活在落后、闭塞的小城镇里，身体与思想都受到环境限制，仿佛是被水池困住的鱼，竭尽全力游动仍无法逃离固定的水域。

就此看来，飞鸟和池鱼，一如它们所代表的还乡者与留乡者，似乎是两个对立存在的身份，但实际上，张惠雯想要表达的却是相反的意思。在她讲述的众多故事中，飞鸟和池鱼在本质上并无差别，甚至是可以互相转换的关系。没有一只飞鸟愿意承认自己的本质是池鱼，正如没有一条池鱼忍心放弃成为飞鸟的可能性。

当飞鸟不得不离开“更好、更广阔的地方”而回到家乡时，虽自嘲着“一切不过是徒劳地转了一个圆圈，最后，起点和重点重叠在一起”，他们的内心并没有真正接受现实。还乡者小心翼翼地保持着与留乡者之间的距离，对待家乡亦是展现出一副冷漠尖锐的态度，似乎借此方法可以将自己与池鱼区分开来，继而重获离开故乡的希望。在《飞鸟和池鱼》中，家乡的人们都知道“我”是因母亲的精神疾病而回家照料，“我”却将其视作“我”的痛苦、困境和隐私，不希望从他人口中听到，更是拒绝周围亲戚的关心。在《街头小景》中，“我”自比契诃夫小说里的人物，愤世嫉俗，认为“我”的家乡是染上“残酷、冷漠、愚昧”之病的城镇，在其中生活的百姓不过是抱着宿命论的众生。再到《临渊》之中，即使是面对热情而善良的垂钓老者，“我”依旧做足了伪装。就还乡者而言，他们在内心深处对于留乡者绝非漠不关心，可是为了保持自身飞鸟的身份，刻意制造出与池鱼的隔阂便成了一种必要。

如果说是琐碎的记忆与细微的情感让飞鸟成为了池鱼，那么同样是它让池鱼成为

了飞鸟。某种程度上，飞鸟所象征的不只是地理意义上对家乡的远离，更是精神上的超越。相比于还乡者，留乡者的生活更是一种困境。狭小家乡提供给他们选择少之又少，忍受生活各方面的苦难变成了常态。尽管如此，池鱼们从来没有放弃过精神层面的追求，身体上的束缚也不会让他们放弃心底怀揣的希望。《飞鸟和池鱼》一篇中的母亲正是一个典型的代表，她的身份更接近池鱼，在文中却和飞鸟的意象频繁地联系在一起。作为一个被精神疾病困扰折磨的老人，母亲无法控制住自己的精神状况，但却能在清醒时仰望天空，敏锐地将云朵的形状联想到飞鸟。除去母亲的幻想之外，“我”也多次将母亲比作了一只瘦小的飞鸟，随时可能离开“我”的身旁。

诚然，还乡者对于留乡者和家乡的批判是“还乡”小说中亘古不变的主题。但是在此基调之上，张惠雯的文字又夹杂了一份可贵的温情。在张惠雯创作的梦境中，飞鸟与池鱼得以重逢，而那些被他们铭记于心的记忆，不仅给予了他们继续在这世间活下去的希望，更是向万千读者传递了一种看似渺茫实则强大的力量。