

全国学前教育专业（新课程标准）“十二五”规划教材

世界童话史

（第三版）

| 韦 苇 著 |



全国学前教育专业（新课程标准）“十二五”规划教材

世界童话史

（第三版）

韦 苇 著



 复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

世界童话史(第三版)/韦苇著. —上海:复旦大学出版社,2015.11
ISBN 978-7-309-11573-4

I. 世… II. 韦… III. 童话-文学史-世界 IV. 世界 I106.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 148668 号

世界童话史(第三版)

韦 苇 著

责任编辑/谢少卿

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

常熟市华顺印刷有限公司

开本 890×1240 1/16 印张 12.25 字数 299 千

2015 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-11573-4/I·931

定价:30.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

内 容 提 要

《世界童话史》（第三版）为童话文体的专史，史述和评介包括中国在内的世界各重要国家和地区的童话发展进程，以具有里程碑意义的作家和童话作品相贯穿，点面结合、主次分明、详略有度、观点鲜明，首创以童话史上具有划时代地位的作家和作品截分童话发展时段并命名章节，构成自成一格的童话史系统。

本童话史首版为台北天卫图书出版有限公司撰写，数年后由福建教育出版社印行修订版，此次出版前据新的相关资讯进行了大幅度修订，还加上了几个特别有参考和研究价值的附录，并加上“中国童话简史”一章，作为本书第三版，由复旦大学出版社出版。



序

西方艺术童话及其研究

国际儿童文学研究会理事长
瑞典斯德哥尔摩大学教授

玛丽娅·尼古拉叶娃

美国卓越的儿童文学作家劳埃德·亚历山大(Lloyd Alexander)曾经说,所谓写实主义作品看上去似乎真实可信,其实是虚假的,而童话幻象看上去似乎满纸荒唐言,其实是真实的。另一位俄罗斯的杰出作家亚历山大·塞尔盖耶维奇·普希金早在一百多年前就说过类似的话:“童话是假的,但其中有深意!它可以指引善良的少年。”难道不是因为童话朴素的外表下,隐藏着某种高度的真实——两三千年来人类所企图了解的那种真实,才会如此强有力地吸引着读者和研究者吗?写实主义作品就一般的本意而言,当可以理解为客观现实生活的反映。文学史中这种完全用写实主义笔触写成的作品,我们今天读起来仍如蜂附蜜的已经为数寥寥。这是因为:第一,现实是在不断变化的;第二,主要是我们人类看待生活的观点在不断变化;第三,我们人类对表现生活的艺术手段的趣味在不断变化。而童话文学是由幻象构成的,那些从幻想中产生的神奇形象却不会因为时过境迁而丧失其真实感。由于童话不与特定现实、特定国家、特定时代紧密联系,所以它有极强的历时适应性,能以不变应万变。作为展现人类思想结晶的童话,是能永葆其生命力的。

西方诸国对童话的研究开始得很早,可以说从有计划地采录搜集整理民间童话传说那时起,就不同程度地在对童话进行了研究,也就是说,从19世纪就开始有童话研究了。但对童话展开认真细致的系统研究则要到20世纪,不言而喻,童话的研究须取决于文艺理论研究的发达程度。作为儿童文学的一种文学体式的研究,则才不过进行了20多年。

说到当今西方童话研究,首先要对笼统称之为“童话”的几种文学体式做个界说。我们在儿童文学出版物、儿童文学教科书里所标明的“童话”,是为了与其他的叙事文学作品一目了然地区分开来。这样的“童话”是范围相对狭小的文学体式。

细致的研究者首先区分出民间童话,即本来没有特定作者的那部分童话,也就是把往昔代代口耳相传的童话和署有作者名字的童话相区分。说得更明白些,从外在标志上看,民间童话有两种:一种是无名氏民间童话;一种是经过作家转述整理而署了作家名字的民间童话。民间童话经作家采录、复述、加工的不妨叫“作家童话”。这种“作家童话”从19世纪开始出现,它是对民间文学怀有高度兴趣的浪漫主义文学的首批成果,在欧洲大陆广为传布。

然而,这一区分并不够明确。譬如,习惯上把格林兄弟和挪威童话家阿斯彪昂生和莫埃叫作



“民间童话加工者”，而把安徒生童话叫作“作家童话”，虽然安徒生童话中有许多是在民间童话的情节框架基础上写成的。近些年，研究者们指出，格林童话比起原始形态的那些童话材料来要完善多了，经过他们加工整理的才可以认真地算作民间童话。有些研究者甚至给这种童话起了专用名词，叫“中间状态童话”，用以指称加工幅度较大，却基本上没有脱离民间童话范畴的那些童话。而安徒生或威廉·豪夫的童话比格林兄弟童话脱离民间童话原始形态更远的，就叫“作家童话”。多数西方研究专家还分出“作家童话”与 fantasy（“纯幻想故事”“以纯幻想为重点的小说性童话”，以下用“儿童幻想故事”）。这种近代兴起的“儿童幻想故事”和刘易斯·卡洛尔、詹姆斯·巴里、米尔恩、休·洛夫廷、特拉弗丝、C·S·刘易斯的名字连在一起。从这串名单中可以一目了然，英国文学稳稳占据了冠军宝座（其实清一色是英国作家——译者按）。但也容易让人产生一种误解，以为这种区分与童话长短有直接关系，似乎“作家童话”是短篇的，“儿童幻想故事”是中篇和长篇的。其实这两种文学样式的区分不在长短，而首先在于作品艺术空间的建构。最先指出“儿童幻想故事”同一般童话的区别的是英国作家、哲学教授约翰·托尔金，他为研究者引进了“第二世界”（Secondary World）这样一个概念，所指的是氤氲着奇幻色彩的童话世界。我们自然会想起最早产生的那部小说童话，就是那常被叫作专为孩子而写的头一部真正的 fantasy，那霍夫曼的《咬核桃小人和老鼠国王》，童话故事起始于现实世界，起始于儿童读者都十分熟悉的小女孩住的一个普通房间。但是渐渐地，故事进入了幻想的童话世界，这个童话世界之奇妙已使人感到非同寻常，自然而然地，故事就都成了童话世界的组成部分。像这样的现实世界和童话世界同时并行或交错存在的双线结构，是所有以纯幻想为特点的小说性童话的表征。爱丽丝所梦游的荒诞地下奇境、彼得·潘所在的梦幻岛、C·S·刘易斯系列童话中的纳尼亚王国等等都是。

两个、三个世界平行或交错于童话之始终，其中一个世界是我们日常生活的世界，这个世界全然没有奇幻成分存在；在另一世界里，就是托尔金所说的“第二世界”了，在这里，童话人物可以借助魔幻事物随心所欲地变来变去。这“第二世界”也可能是从神话、民间童话中的“另一世界”演化而来的，更深一层推想，是从先民的宗教思维的冥幻世界中演化而来的。

传统童话，并没有民间童话和作家童话的分别，多半是从头至尾都沉浸在魔幻世界中，《驶过三个大海，翻过三座高山》《在一个王国里》《太阳之东和月亮之西》等等，一种语言有一种模式。传统童话中没有现实世界，没有像“儿童幻想故事”中那样的现实感分明而又强烈的世界。

“第二世界”的特征在于它能容纳任何一种形式，其中包括以魔幻事物形式出现的第二世界。也就是说，包括以魔幻形式出现的我们自己生活于其中的现实世界——例如《玛丽·包萍丝阿姨》；包括以魔幻事物和变形的形式出现的第二世界——例如塞尔玛·拉格勒芙的《骑鹅旅行记》。第二世界的这种内涵也适用于所有作家创作的纯幻想童话故事作品，适用于那些从一个世界到另一个世界没有形态变幻过程的作品——例如《小熊温尼·菩》中的动物玩具世界，又如《柳林风声》的拟人动物世界。

作为儿童文学体式之一的“儿童幻想故事”文学现象，它的这种当代性理解带有很强的文体特征。这种理解也是托尔金所说的“第二世界”的一个中心涵义，也就是小说性童话的艺术空间建构。第二时间也是第二世界的一个特征。在第二时间里，童话人物能够看到许多奇妙的东西，而当他回到第一世界，他发现时间僵冻在他离开的那个时间。时间的现实性和时间的魔幻性各有自己独特的需要。

从民间童话到作家童话和儿童幻想故事，其间发生过许多重要的变化。第一个大变化是，作家童话和儿童幻想故事没有像民间童话那样一成不变的僵硬结构。在民间童话里有一套叙述的



固定套路,例如善恶相斗、追逐、寻觅等等。当然,在多数儿童幻想故事中,这些成分还会存在,特别是善恶相斗这一点还会存在。可是它已经与原初的民间童话多有不同。儿童幻想故事作者可以把这些成分随意调遣,可以对它们适当改造,只用其中的一部分,而将另一部分扬弃。好些以讽喻为基调的童话作品就把民间童话中的情节颠倒过来,例如,善龙不想同骑士斗,就让善龙变为公主的好友。善恶相斗的主题在有些娱乐性童话中已经被消解,例如《玛丽·包萍丝阿姨》,就只是一部注重欢闹、幽默、历险的童话。还有一个明显特征是,儿童幻想故事很少有“大团圆”结尾。譬如C·S·刘易斯的纳尼亚王国系列的最后一部,以及阿斯特丽·林格伦的《米欧,我的米欧》和《狮心兄弟》的主人公在完成使命后,就留在第二世界中,没有回到日常世界中来。

第二个大变化是,作家童话和小说性童话与民间童话相比,故事中活动的人物发生了演进性的变化。民间童话的主人公多半是即将成年的小伙子(很少有少女),而故事总是以完婚而告终。作家童话和小说性童话中的主人公一般是孩子。因为作者的意图通常是让童话主人公们能够团结以克服险难、战胜困苦,所以大多数作品写的都是集体主人公,即一帮性格不一的孩子,不是兄弟姊妹,就是几个年龄相差不多的孩子伙伴。这样的集体主人公容易获得小读者的认同,容易打入儿童心中。可是到了20世纪70年代中期,这种趋势已经有所变化,作家们此时更注意个性鲜明突出的主人公,主人公的心理描写远比魔幻历险描写显得重要,这种倾向常使作家以第一人称来叙述故事,要求作家在童话形式中进行更细致的心理把握。还有一种更大胆的文学策略,那就是作家用反面人物的名义讲说故事,比如由恶魔法师、奇大怪物出面来讲故事。这种文学叙事方法暂时还没有被广泛采用,但已经有好几位作家这样做了。

第三,童话的发展还体现在风格和语言上。民间童话的语言特点是程序化、公式化的,叙述和对话都形成一定的格式。我们稍加回忆,耳际就会响起“唔,有股子人味!”(英国人说起来就成了Fee—fi—fo—fan, I feel the smell of an Englishman. “哼,哼,我闻到了一股英国佬的气味!”)还有,民间童话中常用三段式重复,尤其是公式化的开头和结尾(“从此他们过着幸福美满的生活”,英语故事则为“*They lived happily ever after*”)。丹麦童话大师安徒生向来被认为是最早的童话创作大家之一。他把个人的风格、当时的时代特征和当时日常生活的具体事物、生动谐趣的对话、富有个性的角色携入了童话。童话从安徒生时代发展到今天的儿童幻想故事,我们看到了艺术风格和艺术策略的百花齐放,其中包括种种艺术形式的实验,这种艺术实验性质在20世纪末西方童话创作中存在普泛化的态势。许多作家都喜欢且善于使用一些孩子乐于接受的文化传媒手段进行童话创作:漫画、电视、电动玩具等。

总体上,我们应当看到,20世纪后半期的童话文体在世界动荡剧变的形势下,加速了自己发展演化的进程,较之以往几个时期要快得多,这种发展演化是与社会发展相关联的。科技进步、相对论、宇航理论、原子能、宇宙空间探测理论、数学领域里的模糊理论,所有这些都改变了人类对大自然规律本身的观点和态度。我们迫切感到需要从狭隘的、实证的观点转向更为广阔的视野,从而我感到,作家最好能够有准备地去把握一切可能在童话描写中发生的现象:介于现实和非现实的超验世界,超逻辑时间,超感应概念,以及人类尚不能解释的其他超自然现象。事实证明,今天的科学还不能解释宇宙间存在的所有现象。

当代的哲理性童话在心理描写的深刻性和艺术手段的丰富性上,都触及到了现实主义优秀作品所触及的严肃问题。当今的艺术童话作家对现实性有更多的兴趣,因为从周围现实世界中提出的问题,一旦艺术化而且成为奇妙的冲突,就比民间童话世界更能感染人的心灵。

不难想象,苏联童话之所以在品质上落后于世界,就是因为苏联童话从20世纪20年代起脱离了世界的童话潮流。苏联童话在20年代末至30年代初,还有像尤里·奥廖沙的《三个胖国



王》、拉扎尔·拉庚的《霍塔贝奇老头》这样的童话杰作可供夸耀。此外,尚可一提的还有国外童话的精彩改写,像阿历克赛·托尔斯泰的《金钥匙》(在意大利卡尔洛·科洛狄的《木偶奇遇记》的基础上重新创写),和亚历山大·沃尔科夫的《翡翠魔城》(根据美国作家法兰克·鲍姆的《奥茨国的故事》重新创写)。但这些根据国外作品重新创作的童话,就其艺术和意蕴两种价值而言,就显见其缺乏独创性了。

苏联童话在20世纪80年代渐趋繁荣,这显然是由于文学氛围发生了大变化,可是给人的印象是,苏联(乌克兰亦复如此)许多童话作家不理解童话这种复杂文体的本质。他们只会利用幻想形式来作为表现思想题旨的手段;他们总不能把幻想世界的创造当作目的本身,而且不会利用幻想创造去做些训诫儿童以外的事,而这一点其他国家的作家们早在几十年前就已经做到了。

我无意说蕴有道德教育和扩大认知这两种宗旨的童话本身不好,我也无意说童话可以放弃重要的导引使命。可是前述所说的童话演进总在提醒我们注意:童话最重要的功能不是教育功能和认知功能,而是向童话读者提出我们确实存在的问题。要特别指出:是提出问题,而不是解决问题。当代童话的一个显著特点是具有开放性的结尾,让读者自己动脑筋,就童话所提出的问题去寻找答案,自己去分辨善恶是非,其间最重要的是要让读者领悟世间并不存在绝对的善和绝对的恶的道理。自然,当代童话也不对奇妙的人、事、物做出“合理的”解释,譬如童话读到末尾,读者忽然被告知:童话主人公的种种魔幻历险,只不过是做了一场梦。

在西方有不少童话研究者,民间童话、作家童话都有人研究。他们大体可分成下面三种走向:第一种走向可说是社会拟态学研究。他们通过童话内容来考察特定历史时期的社会制度状况;而通过对童话思想主题和教育内涵的研究,来分析作者的立场观点,实际上,就是研究童话所从属的那个社会的观念形态。这种研究太注重社会政治功利,因为,童话作为一种文学体式,是综合的,他们没有看到童话有功利的一面,也有非功利的一面。苏联教育家们就是这样研究童话的。他们以这样一种研究为基础,把“具有社会进步意义的”童话加工改写,供作培养新一代年轻人的一种手段。

第二种走向可以认为是心理分析学研究。这种研究在西方盛行于20世纪后半期的70年代,在布鲁诺·贝帖尔海因(Bruno Bettelheim)的著名专著《魔幻的功用》(The Uses of Enchantment, 1975)中,还有他的追随者玛丽娅·刘易斯·冯·弗兰茨(Malie Leuise von Franz)的研究著作中,展现了代表性的研究成果。后者用心理分析法分析了《爱丽丝漫游奇境记》,认为这个荒诞百出的世界确实让人想起了噩梦和胡言乱语。她还用心理分析法分析了安徒生童话、《彼得·潘》、扬松的中篇系列童话,还分析了其他一些作家的优秀童话,读来让人感到趣味盎然。在西方,童话还被用来治疗心理障碍性疾病,医生让病人(包括儿童和成人)从分析童话中学会分析自己的疾病。

第三种富有成果的研究走向可谓之结构学研究。这种研究最早是由俄罗斯民间文学研究家弗拉吉米尔·普罗普于1928年进行,并发表了有分量的研究著作,普罗普以魔幻童话为分析样品,分析它们叙述成分的共同之处。用这种方法,我们很容易看清传统童话类型化的人物和故事架构。西方学者克·莱维-斯特劳斯(Claude Levy-Strauss)和A·J·格雷玛斯(A. J. Greimas)以fantasy即儿童幻想故事为材料,继普罗普之后出版了不少读来颇有趣味的著作。

但是,这些研究并没有回答我们儿童文学要求回答的问题:童话作为一种文学体式,把它看作是教育手段也好,把它看作医疗手段也好,它如此广受少年儿童青睐的奥秘究竟在哪里?在过去几十年间,教育家和批评家们不厌其烦地、毫不留情地对童话进行攻讦,这种攻讦今天也还在继续。其中最流行的说法是说,童话远离现实,现实问题被童话幻象偷换了。被攻讦的人都是能



创造大师级艺术的作家,连当代最著名的童话巨擘——瑞典的女作家阿斯特丽·林格伦也未得幸免。她不断被人攻讦,说她告诉孩子的关于世界的概念是有害的,说她的童话从头至尾都在向孩子说谎,用甜蜜的谎言来代替解决问题。我们能拿出些什么有说服力的论据来阐明童话的效用呢?

首先,童话作为一种不可替代的文体,它能激发读者的想象力。在多数童话中都用不同方式谈到善恶斗争,也就是说童话决不远离我们这个善恶反复较量的现实,虽然,恶以巫师和女妖或恶魔的面目出现,而不是以战争、饥饿和暴力的面目出现。在童话中,我们可以频频看到人类最美的品质和最可贵的思想,诸如诚信、友谊、勇敢和名誉,还有恶不可避免要被善战胜。优秀童话也总是描写着主人公精神道德的成长过程,童话主人公对善和人道主义的选择,也等于是童话向少年儿童读者提供了丰富的道德经验和树立了正确的选择标准。优秀童话所反映的现实比许多称之为现实主义文学的作品更丰满、更真切。

各国的童话经过漫长又艰难的道路,终于呈现出了丰富多彩、琳琅满目的景象。那些反对童话的人,那些深信童话文体气数已尽,童话创作只不过是不断重复那些用过千百遍的主题和表现手法而已的人,今天也已经得到了无数个完全相反的证明。

(韦苇译自作者打字稿)



目 录

序 西方艺术童话及其研究	玛丽娅·尼古拉叶娃	1
绪论		1
第一章 史前时期：童话发生于民间		6
第一节 概说		7
第二节 穆格发及其《卡里莱和笛木乃》		9
第三节 《列那狐的故事》		10
第二章 贝洛时期：童话从民间走向文坛		13
第一节 概说		13
第二节 贝洛及其《鹅妈妈故事集》		15
第三节 班扬的《天路历程》与斯威夫特的《大人国和小人国》		16
第三章 格林时期：童话开始被确认		18
第一节 概说		19
第二节 拉斯培、毕尔格的《吹牛大王历险记》		24
第三节 格林兄弟童话		25
第四节 夏米索及其《彼得·施莱密奇遇记》		27
第五节 豪夫及其童话		27
第四章 安徒生时期：童话的现代自觉		29
第一节 概说		30
第二节 安徒生童话		32



第五章 爱丽丝时期：童话往童趣化方向探求新路	44
第一节 概说	45
第二节 卡洛尔及其《爱丽丝漫游奇境记》	51
第三节 塞居尔夫人及其《毛驴回忆录》	53
第六章 皮诺乔时期：童话走向平民	55
第一节 概说	56
第二节 科洛狄及其《木偶奇遇记》	61
第三节 王尔德及其童话	63
第七章 彼得·潘时期：童话崛起为文学体式	65
第一节 概说	66
第二节 巴里及其《彼得·潘》	69
第三节 格雷厄姆及其《柳林风声》	71
第四节 洛夫廷及其《杜立特医生》系列	72
第八章 温尼·菩时期：童话在游乐儿童	75
第一节 概说	76
第二节 米尔恩及其《小熊温尼·菩》	87
第三节 特莱弗丝及《玛丽·包萍丝阿姨》系列	89
第四节 埃梅及其童话	90
第五节 萨尔登及其《小鹿班比》	92
第六节 恰佩克及其童话	94
第七节 小川未明和新美南吉的童话	95
第九章 林格伦时期：童话在繁荣中多元发展	99
第一节 西方童话在繁荣中多元发展	100
第二节 童话在包括俄罗斯在内的苏联	140
第三节 童话在日本	147
第十章 中国童话简史：童话从纵向积累到横向借鉴	153
第一节 史前史简说	153
第二节 20 世纪前半期的中国童话	163
第三节 20 世纪后半期的中国童话	170
首版后记	180
二版后记	181
三版后记	183

绪论



童话发展了几个世纪，纵然是在“现代概念的童话”起步较晚的中国，也到了我可以独立来为童话作界定的时候了。对童话作界定的前提是对存在已久的童话文学现象，首先是对那些源远流长、传播地域宽广的童话，对那些持久赢得共鸣、获得世界性肯定的童话，对那些在本民族具有里程碑意义的童话，必须大体了然于胸。我因研究工作的需要，从原文读，从译文读，从资料读，已勉强可以说做到了上述要求。“童话是什么”的问题，我曾在各种场合、应各种需要试着作过回答，在回答中我力图最大限度地揭示童话文体的本体特征和与其他文体相区别的本质规定性，最大限度地涵盖住各种各类的童话文学现象。

我曾对童话作过如下的界定：

童话是荒诞性与真实性和谐统一的奇妙故事，是特别容易被儿童接受的、最具历史共享性和人类共享性的文学样式之一。

童话是以“幻象”为一岸，以“真实”为另一岸，其间流淌着对孩子充满诱惑力的奇妙故事。

童话是一种通过以幻想为首要特征的荒诞故事来引起儿童共鸣的艺术假定。

童话是特别符合儿童想象方式的、富于幻想色彩的奇妙故事。

童话是以幻想滋养儿童精神的故事家园。

童话是被故事逻辑所严格规范的童梦世界。

童话是粗看离真实很远而细想又是离真实很近、为儿童阅读而存在同时也为童真永存的所有人而存在的荒诞故事。

现代童话是参照儿童思维方式创作的，把成人智慧、体验、思考和愿望熔铸于其中的奇幻故事。

现代童话是作家模仿儿童稚真的、非现实的思维方式而创作的幻想性故事。

现代童话是用幻想沟通现实、超现实和儿童心灵三个世界的一种故事通道。

现代童话是用荒诞手段表现幻想世界的儿童故事作品，也称“童话小说”。



我的界定是努力用一种概括性的理论说法或形象描述说法去逼近童话文学文体的本质。

童话应是大文学圈里的，而不只是儿童文学里的一个故事品种。约翰·托尔金教授的 1500 页的《指环王》(The Lord of the Rings) 是严格按童话规则创造出来的幻想文学作品，是一座幻想文学丰碑，然而很难说作者创作它的本意是为儿童的，更不纯粹是为孩子的。它只是托尔金采取童话体式，以现代神魔故事方式外现他对漫长的人类历史、首先是第二次世界大战历史的感悟、体认和思考。童话创作只不过是托尔金的一种文学行为方式而已。

把童话归于大文学圈想来要更合理。须知童话中有数量相当多的一批精品是成人文学作家创造的，其初衷的阅读目标人群也不一定是儿童，高尔基的《燃烧的心》就绝然不是为孩子写的，却是孩子最应该读的童话。文学巨擘出手创作童话，对于童话艺术品位的提高和童话文学的稳健发展以及对童话品质的引领，具有不容小觑的意义。作家把他们深邃的思想和成熟的艺术带入了童话，同时也给童话带来表现空间的拓展和表现疆域的扩大，带来郁郁葱葱的新颖意味。日本天才童话作家新美南吉就明确说过：“我向来主张童话作家首先必须是成人文学的作家，而成人文学的作家首先必须是一个卓越的、识见上高屋建瓴的人。”反过来，童话作家中佼佼者的作品，也会被主流文学汇入自己的成绩单。比较详细的世界文学史除了为安徒生童话独立建节，应该还说到林格伦和托尔金的文学成就。

本童话史的职志在于纵向系统地论述符合上述定义的童话，而且对大文学文体之一、更作为儿童文学文体之一的童话的源流、演化进程和发展脉络及其所积累的煌煌成果进行理论性的梳理、描述与评介。

二

现在我们所谈论的童话，或童话讨论的重点已多半是现代幻想故事了。现代幻想故事就是 modern fantasy。幻想故事的本质要求，是想象力的高度活跃和自由。童话当然需要现实主义的合作，但童话就其生性而言则更喜欢浪漫主义。无论是意味，还是艺术，童话天生喜欢飘逸和自在，它更亲近浪漫主义是必然的。比较起来，小说的自由是在已经发生过和可能发生的人、情、事范围内，而童话的自由则在想象和未知的幻象领域。现代童话作家在童话里给孩子建造的是儿童游戏式的自由乐园，而不是中看不中玩的空中楼阁。

现代作家进行童话创作，是一种对揭示人生真谛和表现人类理想的方法与方式的选择，它主要不是着眼于生理的真实和外部社会的真实，而是以表现孩子心理逻辑方面的真实为指归。第一个对童话叙事另辟蹊径的是 19 世纪中期丹麦的汉斯·克里斯蒂安·安徒生。他放开想象缰索，从他那里开始，童话趣味、题材、角色和表现手段选择诸方面都被大幅度地解放；也从他那里开始，童话开始站在民间立场上对王公贵胄采取调侃、戏谑、嘲讽、鞭挞的态度，从而促进童话走上人间化、世俗化的道路——即使是采用民间童话的框架，也是取民间童话为我所用，表达的已经是安徒生本人的情感和思想。

幻想故事的缔造者们运思构作现代幻想童话故事，不外乎从故事的三个基本因素上去发挥自己的童话创作才智。

——地点。故事地点的 wonderland(“神奇境域化”)往往是创造童话的首要条件。童话发生的地点通常带有相当程度的陌生感，但读者可以理解，也可以接受。童话故事多发生在梦境，发生在镜子、橱门的那一面，发生在种种假定的或有假设成分的环境中。总之，一切方便作家进行想象创造的故事地点，都可能被作家所选择和采用。而如果发生在现实生活中，也必须是虚虚实实



实、真真假假,水中望月、雾里看花。

——人物。创造超自然、超现实的超验人物角色,是童话的主要手段。一切都处于常态中的人是不可能成为童话人物的,人得有超常的功能,或在外力的催助下具有超常的形态。譬如变得小到可以骑在鹅背上;动物、玩偶都得让它们通人性;作家按照需要,可以创造世间并不存在的东西,它们既非人,亦非动物,可以是机器人,也可以是一只由粉笔生成猫腿的猫,也可以是自己会走路的椅子,等等。

——时间。时间被当作童话的创造手段,是因为时间在童话作家手里是一种富于弹性的东西,可以潜入几百年前,可以进入几百年后,可以像水、像空气似的被抽出、被灌入,可以被买卖,可以被窃取,孩子可以因为失却时间而成为白胡子男孩和白头发女孩。总而言之,时间在童话作家手里具有神奇的魔力。

所有这一切必须求其“似非而是”。“似非而是”既是童话创作必须遵循的规律,又是好童话的标准。要达到这个标准,须得具备下列条件:

童话核心必须由幻想因素构成;

童话情节必须围绕幻想因素展开;

童话细节必须与幻想因素相一致;

童话所采取的幻想因素必须有很强的可信性;

童话角色对孩子必须既陌生又熟悉。

本童话史的重点在论述符合上述条件的现代幻想故事,且认为一个国家、一个民族的童话地位主要是由现代幻想故事的艺术质地,它们的影响力、辐射力所决定,并以上述条件为标准,确定一部童话在童话史坐标系统中的位置。

“modern fantasy”的童话作品大致可分三大类型。

第一类是拟人型童话。这类作品几乎占西方当代童话之半,动物或无生命的物体被赋予了人的某些特征,即把动物或无生命物体大幅度人格化了以后来充当童话的角色。这类作品之大量出现和存在是基于这样三个原因:

(1) 这类作品虽然叫 modern fantasy,但是与过往流行的民间童话还是有着千丝万缕的联系。

(2) 人类和动物的亲缘关系是一个事实存在,两者之间的区别在许多方面并不带有根本的性质,尤其在生存和延续族群方面。

(3) 低龄儿童天真无邪,使他们同动物的伙伴关系可以亲密无间;他们以为动物也完全能像自己一样想、说、做。

这种由作家创作的以动物为主人公的幻想文学作品,欧洲 18 世纪末以朵·基尔纳的《一只老鼠的历程》为标志性开端,到 20 世纪上半期已形成了一个童话类别,其气象已蔚为大观。

第二类是虚幻境域型的童话。这类发源于神话传说的童话,可说是现代人创作的深潜着现代人思考和现代人象征意蕴的神话。神话传说故事的阅读价值已无需证明。那么现代人就可以参照神话传说故事来建立一个文学的品类,为儿童营造起适合于他们阅读、为他们所乐于接受的现代神话故事——一个个理想国,开辟出一个个见所未见、闻所未闻的奇幻相生的境域。牛津大学的教授托尔金在这方面一举成功后,这个文学品类的路子于是越拓越宽,遂成了童话文学的一个分支。进行这类童话创作的作家到 20 世纪后半期已形成了一支相当规模的队伍。

第三类是荒诞型的童话。一般说来,现实主义文学的基本要求是按照生活本来的样子来建构作品,荒诞型的幻想作品则往往是一只脚踩着现实生活,一只脚已经悄悄伸进了幻想的域地,



从而突破了现实主义所允许的可能,为儿童的文学寻求到一个更自由的发挥和表现想象的空间。这样的童话虽然荒唐不经,但是它新奇而迷人,有着自己独特的阅读魅力。

三

从传统童话过渡到现代童话,主要是作家主体意识的大量渗入,作家的经验、体认、灵智、慧颖的参与,以及幻想因素的现代化所造成的。总之,从童话的形态到童话的内涵,我们都可以据以判别传统童话和现代童话。

作家对民间童话所做的工作是搜集、采录、复述、整理。作家对民间童话进行加工,已具有些许创作成分。作家对民间童话不同程度的利用,吸收其营养,则是现代童话形成、发展和繁荣之需要。

童话创造和物质生产是很不相同的两件事。童话作品的魅力不一定是与时代俱增的。童话对孩子诱惑力强弱的区分不在“传统”和“现代”。现代童话并非从作家笔下诞生后天生就拥有了进入儿童读者群的通行证,那些过于古怪的奇想,那些不适当的深奥莫测,那些刻意对死亡题材的迷恋,那些与孩子不平等的对话……像那样的现代童话就不容易被孩子所接受。孩子读童话不是凭他们的理智,而是凭他们的感觉。古代或现代,近代或当代,由有名作家著作或无名作者撰写,评论家称赞或指摘,甲出版社出版或乙出版社出版,孩子全不加闻问。这样的意见早已由美国著名犹太作家、1978年诺贝尔文学奖得主、亦写过少量童话的以撒·辛格明确阐述过。关于民间童话对现代童话的意义,辛格也揭示得十分清楚:“文学如果没有民间的因素,深深植根于某一块特定的土壤,文学就要衰落,就要枯萎。如今,儿童文学比成人文学更加植根于民间。”

如果说,民间童话是从古代流淌到今天的“河流”,那么,童话作家中那些离民间童话“河流”近些的,民间童话成分就以“涌泉”方式进入作家的童话创作;童话作家中那些离民间童话“河流”远些的,民间童话就以“乳汁”方式进入他们的创作。充满幽默趣味的现代童话其影响之大,莫过于瑞典女作家阿斯特丽·林格伦的幻想作品。如果我们将她的童话和民间童话联系起来考察,那么不难发现,女作家是多么善于从民间童话中汲取养料。林格伦为了艺术创造的需要,对民间童话中可利用的元素、成分从不拒绝利用,并在利用中激活它们。

本童话史重点在阐明卓越的现代童话作品对世界童话发展的意义,但同时也珍视传统童话元素,因为它们的存在是童话发展不可缺少的基础性一环,并为现代童话的发展提供了重要的艺术经验。

四

就容易进入幻想世界这一特性而言,成人是要以儿童为师的。孩子在现实世界和幻想世界之间自由往还,混淆现实世界和幻想世界,有时甚至就生活在幻象之中,在游戏世界中感受精神狂欢。当他们渐渐长大,感情就不免日趋理性化,幻想世界就逐渐萎缩、退化,到了成人,则往往深陷于现实世俗悲喜忧乐之中,而疏离了幻象世界。所以“第二世界”或“第三空间”的奇妙,成人已经不像孩子那样容易看到。然而童话作家不同,他们是像树一样的人——他们舍不得完全抛弃童年的东西,他们像树保存年轮那样把童年记忆保存在最里面的几圈,他们把童年的体验珍藏在心里,他们能参照儿童的想象方式创造幻想文学,并在童话规则允许的范围里驰骋童真想象。



童话无疑更属于低龄儿童。没有比童话更容易启开小孩心灵和智慧之窗的了,还不能接受判断的小孩却能敏锐地感受童话。孩子的思维是游戏性思维,他们往往会把“乙事物的功能弄到甲事物的功能上去,甲事物的功能弄到乙事物的功能上去”(俄罗斯楚科夫斯基语)能把握住这种儿童思维特点的作家,就能用自己的童话燃起孩子活泼而又温暖的情感,就能让孩子相信那激动人心的一切都是真实的,从而帮助孩子展开想象的翅膀,带引孩子去求索、去创造,去理解生活、理解世界,带引他们以健全的人格走向未来。

本童话史所描述到、论说到的作品,几乎全都是适宜于低龄孩子和童年读者接受而成人也喜欢品赏玩味的典范名著名篇。

本童话史的描述和论说重点在西方童话,而研究西方童话必须注意到它们都产生于基督教文明中(例如注意到安徒生童话里往往把上帝作为终极信仰和最终归宿),即使到 20~21 世纪,其宗教文化背景仍然影响着西方童话。还有,研究西方童话需对生活在西方世界中的人都对形而上思辨传统有所浸染这一点多加体悟。

第一章

史前时期：童话发生于民间



童话史是从这里开始的：一批融入文人艺术智慧并广为流传的童话已经存在，使读者感觉到一个新的着意于新生人类阅读的幻想文学品种正在出现，人们也对它的出现开始关注和期待。那么，在此以前各种自然形态童话的流传、加工，趋于完善的漫长时期，就姑且称之为“童话史前时期”。在童话的史前时期里，童话不自觉地在人类不同分工的群体里发生、孕育、形成。

在童话史前时期里描述到的各种童话形态，可能明显带有人类先民的、相当原始的生产生活经验和文化思维方式。但也必须注意到：史前时期里已经存在不少思想性和艺术性都不容低估的童话作品，可以与现代童话相映而生辉。

童话史前时期里，人类反映情感的语言符号尚未成熟，但是当时的语言能力已足可以表达当时人类的欢乐、悲哀、恐惧、嫉妒和敬畏，足以把当时的社会历史、文化模式、人类智慧、人生经验，以及初民的世界观、宇宙观都凝结在各种自然形态的荒诞故事中。一则，人类用以解释其所不能理解的自然现象；二则，人类用以安慰自我；三则，人类用以排遣和释放情绪；四则，人类用以警戒自己，更主要是向后代传授种种教训性精神成果。所以，史前期里的童话除了文学价值之外，还有其人类学和民俗学的价值。

童话的渊源可以藉流传至今的神话、传说、童话、寓言的种种资料作推测性研究，不过想溯及绝对的开端是徒劳的。只能笼统地说，童话发生于民间。其后，文人汲取民间童话的成果进行创作；再后来，才是童话作家吸收民间童话的营养，创作出注入了创作者主体精神、具有个性风格的幻想作品。

童话在史前时期里，虽不排斥娱乐人类自己的目的，但主要重视的是训诫功能和教谕功能，因此不自觉地强调辨识性和某种实用性。童话被看做是人类经验和智慧的宝库。人类的精神财富是通过童话这种能激发孩童兴趣的艺术形式传承给后代的。正是“传授”的需要，在驱动着童话的产生、加增、提升，客观上推动着童话的发展，使童话从粗陋到精善，从瘦弱到丰盈，从亏欠到完美。