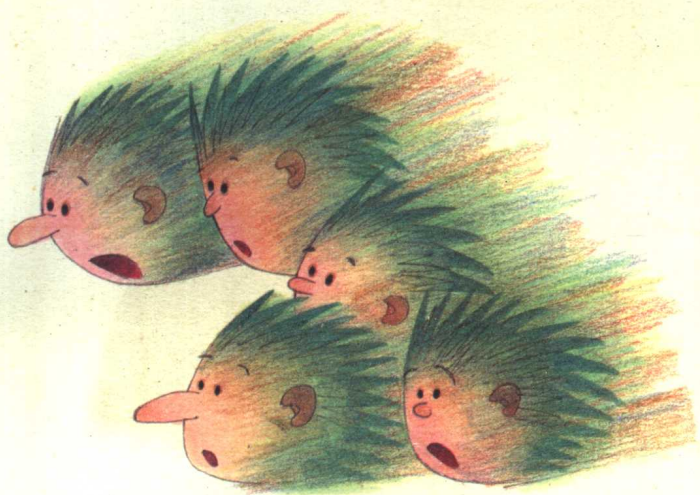




明天文集系列

彭懿童话文集



明天出版社

明天

文集系列

彭懿童话文集

PENGYI
TONGHUAWENJI

长篇卷

你就是外星人
疯狂绿刺猬



明天出版社

明

文集系列·彭懿卷

总 策 划 刘绪源

主 编 刘海栖

责任编辑 王歌风

装帧设计 凌 辰

封 面 画 吴大宪

丛书名 明天文集系列

书 名 彭懿童话文集·长篇卷

出版者 明天出版社

地 址 济南经九路胜利大街 39 号

电 话 (0531)2010055—4710

发行者 新华书店

印刷者 山东新华印刷厂德州厂

地 址 山东省德州市新华路 155 号

版 次 1997 年 10 月第 1 版

印 次 1997 年 10 月第 1 次印刷

规 格 850×1168mm32 开

印 张 9.75

千 字 168

印 数 5000

ISBN 7—5332—2724—7/I·629

定 价 14.00 元

如有印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换。

作者简介

彭懿，一九五八年生于沈阳。一九八二年毕业于复旦大学生物系，曾任上海科学教育电影制片厂导演，《童话报》编辑。

一九九一年考入日本东京学艺大学研究生院，专攻西方现代幻想文学，一九九四年获硕士学位。现为上海少年儿童出版社《巨人》编辑部编辑。

儿童文学创作以童话为主，出版有《太阳系警察》《古堡里的小飞人》等数十部童话集。近年开始成人长篇小说的写作，作家出版社已推出了“彭懿幻想小说系列”《与幽灵擦肩而过》《半夜别开窗》。

著有理论专著

《西方现代幻想文学论》。

为中国作家协会会员。





序

方卫平

职业的和非职业的儿童文学研究者们——或者说，那些对儿童文学具有各种思想兴趣并试图发出各种声音的人们，通常都无法回避或绕开童话这样一种重要的艺术存在。认真追溯起来，我们会发现，二十世纪中国早期的那些小心仔细而又热情澎湃的儿童文学理论思考，主要就是围绕着童话而展开的：从周作人的《童话略论》、《童话研究》、《古童话释义》，到张梓生的《论童话》、冯飞的《童话与空想》、徐如泰的《童话之研究》、赵景深的《童话概要》，等等。而本世纪中叶的五十年代，我们则可以读到贺宜、陈伯吹等一代作家所发表的广有影响的童话理论文字（如“一根本”、“三要素”）。最近十多年来，激进主义的艺术变革似乎更多地成为少年小说作家们的行为，少年小说也因此成为中国当代儿童文学艺术舞台上风光占尽的主

角。在童话创作和研究领域，锋芒毕露的观念或技术变革行为相对显得稀少，理论上短兵相接的热闹场面也难得见到，但是我以为，就理论思考的认真和扎实而言，童话研究是并不逊色的——这不仅是指童话界也有过认真的学术研讨，更是指若干年来在童话文体基本理论建构和童话发展的历史叙述及重构方面，人们取得了卓有成效的进展和独树一帜的成果。

我也注意到，在关于童话的种种理论思考和理论述说中，迄今为止仍充斥着许许多多的分歧和争执，其中包括一些最基本的理论问题，如童话的本质、童话的可能、童话的当代性等。作为儿童文学界的一名从业人员，一些年来我的好奇心和注意力一直被上述问题所吸引。另一方面，我也隐约感到，能够引导人们穿出扑朔迷离的童话理论迷宫的阿里阿德涅彩线仍未被我们找到。因此，我在关注童话思考的进展的同时，一直有一种困惑：童话究竟应该怎样被分析和表述？我不想把童话视为儿童文学思想领域里的不可捉摸、不可理喻的异端，但我也相信童话确实是难于被思辨和逻辑所驯服与掌握的一种文体。恩斯特·卡西尔对神话特性的说法令我深有同感。他说，在人类文化的所有现象中，神话（和宗教）是最难相容于纯粹的逻辑分析了。神话乍一看来似乎只是一团混沌——一大堆不定型的语无伦次的观念。要寻找这些观念的“理由”似乎是徒劳无益和枉费心机的。如果说神话有什么特性的话，那就是：它是“莫名其妙”的（《人论》，中译本第92页）。对于我们来说，在儿童文学的所有现象中，童话不也正是这样一种有些“莫名其妙”的文体吗？！

也许正是由于上述原因，我在对当代童话研究怀有强烈好

奇心的同时，也对它保持着一种谨慎的观望态度。大约十年前，我曾经写过《童话的立体结构和创新》、《冰波童话的情绪变调》等一些算是涉及了童话的理论和评论文字。我知道，那些文字虽然谈论了童话或作家，但其学术触角并未真正伸进童话思考的核心或本质。

今天，我的长久以来形成的怯场心理或观望态度被童话作家彭懿先生的一个电话轻巧地击毁了。彭懿从上海打来电话说，他的四卷本童话文集就要出版了，希望我为文集写一篇序文。

出于十多年来对彭懿童话的浓厚兴趣和阅读好感，同时大约也是被如彭懿这样有成就的、但按照现行习惯基本上还属于“青年”的童话家能够出版文集这件事情弄得有些兴奋，我爽快地答应了。

彭懿先生得寸进尺地建议说，你不妨少谈我的作品，放开来谈谈童话。

这是一个十分少见和奇特的建议。而我也突然发现，我不得不面对令我困惑的童话理论思考。

十多年前，一批生气勃勃的童话作品的连续发表使我注意到了彭懿这个名字。在当时，这个名字是与一批被冠以“热闹派”的童话作家的名字联系在一起的。许多人可能还记得1986年下半年上海《儿童文学选刊》发起的那场“现代童话创作漫谈”。在那年第5期的刊物上，彭懿和他的“热闹派”童话伙伴们发表了各自的带有宣言和内省性质的文章。这些精粹的短论透露了那个时期一批最有才华的青年童话作家的创作旨趣和美学关怀之所在。那一回彭懿发表的文章题目叫《“火山”爆发之

后的思索》。我们从中可以看出，彭懿们是以一种对经典童话形态的游离、叛逆姿态出现的。彭懿在文章中对热闹派童话的独特风格有过这样的概括：“这些作品是从儿童现实生活出发的，运用瞳孔极度放大似的观点，夸张怪异，追求一种洋溢着流动美的运动感，快节奏，大幅度地转换场景，以使长于接受不断运动信息的儿童读者，在令人眼花缭乱的类似电影运动镜头的强刺激下，获得审美快感；采用幽默、讽刺漫画、喜剧，甚至闹剧的表现形态，寓庄于谐，使儿童读者在笑的氛围中有所领悟，受到感染熏陶。”

传统童话思维和传统童话文本的艺术积累在我看来并非铁板一块，换句话说，即使是热闹派童话，它依然应该拥有自己的可以分辨的历史线索和美学先驱。对这一代的童话作家来说，张天翼童话就是一个不难指认的出自本土的艺术样板。但是我还想说，在张天翼的前前后后，他所能遇见的创作同道和艺术知音实在是太少了。这种情况直到热闹派童话出现时才开始得到改变。由此我们可以这样认为，具有类似彭懿文章中所概括的那种风格或特色的作品至少在八十年代以前显然未能构成中国童话的主流艺术风格之一。而一进入八十年代，中国童话至少从现象上看已经开始变得千姿百态、面目全非了。

彭懿就是这样一个时代中出现的一个具有代表性的人物。

按照彭懿在电话中的那个建议，我还是想把话题先引向童话自身。

事实上，相对于其它文体而言，童话一直便是一种富于变化的文体。人们在形容浪漫多姿或神奇多变的世界时常常会习惯性地想到这个词汇或文体：童话。那么，丰富多彩、浪漫飘

逸、天真美好、可歌可泣的童话是否具有其内在的质的统一性或规定性呢？或者说，从古老的民间童话到经典性的现代童话，到热闹或不那么热闹或根本不热闹的各类当代童话，只要是童话，它们拥有自己独特而又一致的艺术标志吗？它们佩戴着自己精致而又统一的美学徽章吗？

根据普洛普在《民间故事的形态研究》一书中所提出的观点，任何童话在结构上都是同质的。作为结构主义或形式主义学派的理论家，普洛普发现并一语道破了童话结构中的“二重性”现象：“童话具有二重性：一方面，它千奇百怪，五彩缤纷；另一方面，它如出一辙，千篇一律。”在我看来，普洛普的研究至少可以给我们一种启示或安慰：寻求童话艺术真谛或终极本质的努力是可行的。

事实上，童话的本质或特性问题，在二十世纪中国儿童文学研究中一直是一个吸引了众多注意力和热情、并且是极富专业色彩的一个理论话题。长期以来以权威话语姿态出现并流行于这一领域的观点是“幻想说”，即认为“童话的最显著的特点就是幻想。童话是用幻想来反映生活的，没有幻想便没有童话”。当代中国儿童文学界那些声名显赫，令人肃然起敬的作家、理论家们在这个问题上保持了相当高度的一致性，以致“幻想说”几乎成为童话本质研究中不证自明的一个“公理”。

大约在八十年代中前期，我曾注意到有个别比较年轻的人士在某些场合对“幻想说”表达了尖锐但音量微弱的质询。说它“音量微弱”是因为发出这种质询的场合（可能还有时机）不很重要，因而未能引起人们更多的关注和应有的回应。进入九十年代，一篇其作者名字令人感到完全陌生的论文《童话的

幻想和童话的假定形式》发表于《儿童文学研究》(1991年第5期),并引起了一次不算轰轰烈烈却也令人注意的讨论。这个陌生的作者名叫葛玲玲,此后她(他?)似乎就再也没有进入过人们的视野。葛在文章中一一分析并批评了“幻想是童话的核”或“根本”、“没有幻想就没有童话”、“幻想是童话的主要特点”等观点,并提出了自认为“没有这般的玄虚和神秘”的童话观:“童话是一种用非写实性假定创作出来的儿童文学,特别是叙事类的儿童文学。其中有带有幻想的,也有不带幻想的。”

这篇在当代童话研究中直捣黄龙的文章引起了童话研究者应有的关注和应答。《儿童文学研究》后来又先后发表了唐再兴的《关于童话与幻想的思考》、朱自强的《人类幻想精神的家园——论童话的本质》两篇文章。两位作者在肯定葛文不乏意义的同时分别为“幻想说”作了认真的辩护。我注意到,两位作者在坚持“幻想说”的同时也表现了一种开放的理论意识。例如朱自强表示“不同意把造成童话理论肤浅的原因归咎于我们把幻想看作了童话的本质。问题的根本症结在于童话理论研究(当然也包括儿童文学其它许多领域)长期处在封闭状态之中。我们对童话中幻想的性质、形态、生存方式并未做过深入的研究”。他提出了应尽快了解世界童话的发展、世界童话理论的面貌,如此才能建立真正货真价实的童话学的设想和判断。

已有的关于童话幻想品性的理论说明在解释童话的特性方面的确显得十分粗疏、乏力和模棱两可。例如,幻想作为一种艺术话语形态的构成物或构成方式,并不为童话这一文体所独具——它出没于多种(可能是所有)文体的边界,显示着多种文体呈现的可能。因此,泛泛地说“幻想”是童话艺术的特质,

犹如说童话是语言的艺术、童话是情感的艺术一样，既真实又空泛。

在我看来，对童话的把握或描述应该有两个基本的视角或支撑点。一是童话的历史发生机制，它酝酿、隐含或是提供了童话的原初品质和样态；二是童话的现实生成逻辑，它提醒或告诉我们童话的艺术基质在当代为什么变得丰富或面目全非了。前者提供的是童话悠远的、原始的、相对稳定的品性，后者展示的是童话当下的、相对活跃的现实精神。

在有关童话发生的历史考察和理论索解过程中，人们曾陆续提出过“神话渣滓说”、“神话分支说”、“包容说”等种种说法。尽管这些论点的具体解说不一，但它们都不约而同地把童话的源头追溯得很远很远。在西语中，Fairy tale 直译的意思是神仙故事、精灵故事，指的是那些描写了神仙精灵，或并非专写神仙精灵的、带有奇异色彩和神奇事件的故事。产生这类故事的可能的精神背景或文化土壤的确可以隐隐约约地追溯到十分久远和独特的远古时代，那个原始智慧光芒闪烁的神话时代。早在十八世纪上半叶，意大利人维柯就在他那部在文化史上占有重要地位的杰作《新科学》中重点探讨了原始的诗性智慧问题。他认为“原始人没有推理的能力，却浑身是强旺的感觉和生动的想象力”。他们按照自己的观念，使自己感到惊奇的事物各有一种实体存在，正像儿童们把无生命的东西拿在手里跟它们游戏交谈，仿佛它们就是活人。维柯说，最初的哲人都是些神学诗人，他们凭借着诗性智慧创造了最初的神话故事。同时，人类的思维又是发展的，“人最初只有感受而无知觉，接着用一种惊恐不安的心灵去知觉，最后才用清晰的理智去思索”。

随着理性时代的降临，神话时代的文化水土发生了不可逆转的历史流失，然而，神话时代所创造和保存的诗意的世界也日益显示了其不可替代的精神的、文化的、美学的价值。在西方，神话所代表和保存的诗性智慧和原始文明，成为近代人们渴望回归的精神故园。不是吗？当近代文明刚刚取得它最初的成功的时候，卢梭就明确指出其危害性，主张人们离开社会，返回自然浑朴的原始生活。而技术和理论时代的君临和统治，引起的是近现代人们更加深重的精神恐慌感。神性和诗意被放逐，人成为精神上无家可归的浪子，流落异乡。正如尼采说的，“想起这种惶惶不可终日的科学精神所引起的直接后果，便会立刻想到神话是被它摧毁的了；由于神话的毁灭，诗被逐出她自然的理想故土，变成无家可归”（《悲剧的诞生》）。

无家的失落与返乡的渴望构成了近现代人们精神生活的双重变奏。德国浪漫派美学家施勒格尔、谢林都提出了创造“新神话”的构想。进入本世纪，包括哲学、心理学、人类学、文艺学等学科在内的诸多学科对神话所表现的普遍的关注和兴趣，其实也正是非神话时代人们对于人自身的精神状态与精神本身，充满关注和兴趣的表现——虽然神话作为人类早期文明的代表物，已不可能在它原初的意义上被再造了。

在我看来，不管童话与神话的关系如何，童话在特定意义上却可以被看作一种新的“神话”：它以自身特有的童年精神气质拯救并保存了人类进入理性时代后逐渐失去的它童年时代的纯真、欢乐、浪漫和遐想。从贝洛童话到格林童话，到安徒生童话，童话迅速地使自己从民间自发的文学存在成为自觉的贴近儿童读者的儿童文学艺术家族中的一支旺族。我想说，这个

过程的意义是多方面的——它不仅意味着近现代意义上的儿童文学在西方的逐渐自觉和形成，意味着童话这一古老而又全新的文学样式成了童年生命特性的理解者、解放者，成了童年生命内涵的艺术表达者、承载者，而且，它还意味着童话还成为神话时代消失之后，人类诗意渴望的某种新的实现渠道和表现方式，成为人的精神解救之所，心灵憧憬之邦，它与诗歌一起成为近现代人们漂泊的灵魂的栖居方式和安置场所。

童话从原初的民间形态推进到近代经典的文学形态，其儿童文化史的意义和价值是显而易见的。另一方面，童话对人类自身的精神意义和价值，却一直较少为人们所谈论。事实上，从具体作家的创作动机看，贝洛整理、改写《鹅妈妈故事集》，便是在法国文学界那场著名的“古今之争”后开始的。他认定了民间童话可以用来表现自己不同的政见、理想和愿望，民间童话的“精妙的寓意”和“独具的生活特色”将能够实现他返朴归真的美学愿望。安徒生也曾明确表示，“我写的童话不只是写给小孩子们看的，也是写给老头子们和中年人看的”。由此看来，童话不仅是人们为儿童创造的一个独特的艺术空间，它同时也是为成人预备的一份高尚的礼物。我想说，童话正是以其质朴的想象力和纯真的诗性品格，制造了神话后时代人类精神生活中一个独特的艺术家园和阅读奇观。

童话在其绵延不绝的历史发展和现实生成过程中，进行了不断的艺术添加和美学扩散，也就是说，童话不时随着社会生活和人类心灵的发展而进行着自身的艺术调整和丰富，童话的原初艺术气质和美学品性逐渐散逸和泛化，它变得丰富多彩，甚至频出怪招，令人感到面目全非。

我们可以以此为立场来看待中国当代童话的艺术发展。

二十世纪的中国创作童话在一个很长的时期内保持了相对收敛、单一的艺术姿态。其中，现实关怀和教化动机几乎是一以贯之的文学精神——这与传统的文学载道意识、现实的艺术召唤，以及儿童文学作家特有的艺术良知等等都有关系。当然，理想化、诗意化的童话气质仍然隐约可见，从叶圣陶早期的童话到郭风童话，到《神笔马良》、《野葡萄》、《火萤与金鱼》等作品，都流溢出质朴、纯净美，表达了同样质朴、纯净的理想和愿望。

进入八十年代，中国童话从叙事层面到意味层面都发生了可以说是大面积、全方位的变化。这种变化的内在动力来自于人们对童话及其依存背景的新的理解。事实上，童话的文化精神和美学样态归根结底是人的存在方式及人们对自身存在方式的理解的现实投射和艺术转化的结果。就八十年代热闹派童话的崛起而言，其实质上便是这一代童话作家普遍意识到，童话提供的不仅是一个具有教化功能的艺术课堂，它同时也应该成为一个童年时代艺术游戏和精神狂欢的场所。这种童话观的产生，直接促成了当代中国童话史上一系列相关而持续的艺术嬗变和美学革新事件的发生。在传统童话以诗性和遐想为主要气质的艺术累积之外，热闹派童话的流行表现了这个时代相当一部分童话作家对儿童特征及其精神需求所持的新的理解立场。毫无疑问，他们的艺术努力对于当代中国童话艺术面貌的丰富乃至更新，是功不可没的。

我相信，这部四卷本的《彭懿童话文集》，也提供和记录了这样一段历史。

收入这部文集的长、中、短篇童话，基本囊括和反映了彭懿从事童话创作以来的主要成果。这里应该告诉读者的是，这些童话是作者在两个不同时期创作的，它们反映了作者不同的创作思想和艺术追求。

八十年代后期到九十年代前期，彭懿曾去日本留学六年，主攻“西方现代幻想文学”（他这方面的研究成果已写成专著《最后的精灵古堡——西方现代幻想文学论》，今年由少年儿童出版社出版了）。彭懿迄今为止的童话创作也由此分成了前后两个不同时期。

八十年代中期前后，正是所谓“热闹派”美学革命烽火正旺的时节。彭懿作为“热闹派”童话美学运动的一名主力和骁将，发表了《太阳系警察》、《外星人抢劫案》、《爸爸的秘密摄像机》、《古堡里的小飞人》、《鼠洞外的怪城》、《矮星人核潜艇》、《女孩子城来了大盗贼》、《男孩子城来了小矮人》、《五百个试管喜剧明星》、《来自外星球的妖精》等一大批广有影响的作品。这些作品从一开始就以一种游离甚至叛逆的姿态，摆脱了传统经典童话相对沉闷、单一的艺术框范，建立了以大胆地想象、夸张、变形为外在叙事特征，以弘扬游戏精神和解放当代儿童心灵为内在艺术旨趣的童话文本类型。从中国当代儿童文学的历史发展来看，这类童话出现的意义是不可低估的。

如前所述，二十世纪的中国社会文化现实，以及重视“教化”功能的文学观念，从总体上决定并塑造了八十年代之前中国儿童文学的主导美学性格：强调儿童文学对现实的关怀与服务，强调儿童文学的艺术教化功能。公正地说，作为一种历史

选择、运作、发展的必然结果，这种强调现实性、教育性的文学观念及其存在是无可厚非的。问题是，当这种偏狭的文学心态和美学观念被无限地扩张和放大并处于“唯我独尊”的霸权话语地位的时候，当社会审美思潮发展在客观上要求儿童文学的美学观念趋向开放和多元的时候，上述偏狭的美学观念就显得很不合时宜了。例如，几十年来占据主导地位的教育童话作为一种文体类型当然是有其存在理由的。但是，几十年间教育童话一统天下的结果，是造成了童话创作中凝固、单一的创作模式。这也就是八十年代初期中国童话创作的最基本的艺术现实。

因此，彭懿前期创作的大量童话（当然，也可以包括当时整个热闹派童话）的出现，至少在这样一些方面为中国当代童话提供了新的美学内容。

一是它们以极其丰富的想象力，开拓了中国当代童话的艺术想象空间。从遥远的绿色星球上发生的神秘故事（《矮星人核潜艇》），到蛋糕盒里出现的奇形怪状的小矮人（《外星人抢劫案》），从古堡小飞人曲折惊险的经历（《古堡里的小飞人》），到彼此用摄像机相互监视的爸爸和儿子（《爸爸的秘密摄像机》），彭懿为我们讲述了一个个怪诞而又“顺理成章”的故事。与传统童话相对拘谨的艺术思维模式相比较，这类异想天开的极富想象力的作品显然更容易与当代儿童的阅读趣味相吻合。

二是伴随着艺术想象力的解放，它们最大程度地张扬了儿童文学的游戏精神。彭懿的“热闹派”童话中的许多人物、故事、情节、环境等等都经过了大幅度的变形和夸张，犹如漫画和闹剧，给人以强烈的新奇感、怪诞感和滑稽感。同时，人物

的大幅度运动，情节的大开大合，情感的大起大落，更增添了童话的热闹气氛。这种上天入地、无拘无束的叙事策略和情节运动，展示了一种自由、活泼的现代美学心态，我想，它们应该能够满足当代儿童读者的游戏欲望和追求新鲜、刺激的审美心理。

三是在审美心理方面确立了“释放”（宣泄）的功能观。传统童话重道德教化而轻心理疏导，因而缺乏对童话之于儿童心理的审美宣泄功能的认识。儿童社会学、儿童心理学研究表明，处于现代快节奏的竞争社会的儿童，实际上也处于各种各样的心理压力和重负之中，他们同样有程度不同的心理压力和焦虑。因此，儿童读者实际上常常需要通过文学阅读来排遣心中的烦恼和焦虑，释放郁积的情感。对此，彭懿有着充分的艺术敏感。在系列童话《爸爸的秘密摄像机》中，彭懿展示了父子之间监视与反监视、限制与反限制等等矛盾和冲突，并且通过神奇、夸张、诙谐的故事讲述，最直率地道出了儿子们的困惑、委屈、苦恼和不平，最充分地表达了儿子们的智慧、愿望、幻想和欢乐。我相信，当代儿童在现实生活中无法实现的愿望，往往可以在阅读类似童话时得到满足和补偿，他们在生活中郁积的情感，也可以由此得到疏导和释放。

日本留学六年，彭懿暂时停止了他的童话创作。不过这一时期，彭懿实际上处于童话创作的一个新的艺术调整和积累时期。他在东京学艺大学选择学习、研究“西方现代幻想文学”这一课题时所涉及的种种创作、理论现象，无疑给了他丰富的艺术美学滋养。1994年，获得教育学硕士学位的彭懿回国后连续写作出版了两部长篇幻想小说《与幽灵擦肩而过》、《半夜别