昆明学院学报　2012，34(4)：1～4　CN 53－1211/G4　ISSN 1674－5639
Journal of Kunming University　【儿童文学研究】

编者语：本期栏目主要包含两个部分。第一部分涉及童话和图画书的理论探讨，其中：许琼琦文梳理了20世纪中国创作童话中的民间童话存在的两种质态，对研究民间童话具有较大意义；吴正阳文探讨了经典儿童图画书中的死亡主题，揭示出其具有的独特审美价值。第二部分则以儿童诗歌创作为作家作品研究的重点，对我国三位著名儿童诗人的创作进行较全面的讨论，其中李芳、郭强文分别从不同角度分析了王忠范和林焕彰的儿童诗陌生化语境下的艺术魅力，卢科利文探讨了圣野童诗的情美世界。此外，孔凡飞文从镜像的角度，对刘东新作《镜宫》进行了剖析。

20世纪中国创作童话中的民间童话质态

许琼琦
（中国海洋大学 文学与新闻传播学院，山东 青岛 266100）

摘要：童话作为儿童文学的一种文学体裁，在民间文学的滋养下成长。20世纪中国创作童话中的民间童话以两种质态存在：其一，民间童话为创作童话文本提供素材和故事原型；其二，民间童话为创作童话提供创作技巧经验。民间童话在创作童话中以隐蔽的方式和全新的审美价值呈现出来，而创作童话源于民间童话又跳出了民间童话的窠臼，通过作家文学丰富的艺术表现手法实现了真正意义上的超越。

关键词：中国童话；创作童话；民间童话；创作蓝本；创作技巧
中图分类号：I207.7；I207.8　**文献标识码**：A　**文章编号**：1674－5639(2012)04－0001－04

The Form of Existence of the Folk Tales in Chinese Fairy Tales of Twentieth Century

XU Qiong-qi
(College of the Literature and Journalism and Communication, Ocean University of China, Shandong Qingdao 266100, China)

Abstract: The fairy tale is a genre of children's literature, which grew up in the nourishment of the folk literature. In 20th century, Chinese folk tales in creative fairy tales exist in two forms. First, the folk tales provide materials and prototype for creative fairy tales; second, the folk tales provide creative skills and experiences for the latter. Folk tales show themselves in the fairy tales with a stealthy way and new aesthetic value, while fairy tales originated in the folk tales but out of the shackles of folk tales. With the writers' rich artistic expression, fairy tales achieve a true sense of transcendence.

Key words: Chinese fairy tales; creative fairy tales; folk tales; prototype; creative skills

一、前言

童话的分类问题曾被许多儿童文学研究者关注。周作人在《童话略论》中单列一节讨论“人为童话”，他说：“天然童话亦称民族童话，其对则有人为童话，亦言艺术童话也。天然通话者，自然而成，具种人之特色，人为童话则由文人著作，具有个人之特色，适于年长之儿童，故各国多有之。”[1]10赵景深则将童话分为三类：“一、民间的童话；二、教育的童话；三、文学的童话。”[2]当代儿童文学理论家朱自强在他的《儿童文学概论》一书中，将幻想儿童文学单列一章，其中民间童话、创作童话与幻想小说并列三节。综合近现代中国儿童文学研究者的成果，本文拟取周作人的划分方法，即：一是民间童话，二是创作童话。

民间童话属于民间文学的范畴，指那些从传说、神话等演变而来，具有口语讲述性、集体性等特点的童话。它不是专为儿童创作的，却拥有丰富的儿童文学要素，因而也与儿童文学相交融。创作童话（又称为文学童话、艺术童话、文人童话、作家童话等），“是进入现代社会后，作家考虑到儿童阅读文学的审美需要而创作出来的。与民间童话不同，创作童话的绝大部分是作家怀着为儿童写作的明确目的而创作，他们一产生就直接成为儿童的文学。如果说，搜集、整理民间童话是几乎所有儿童文学的内源型国家在儿童文学的诞生期必须进行的首要工作的话，那么，走过诞生期之后，儿童文学的发展则主要由作家们的创作童话来推动。”[3]对于二者之间的关系，很多研究者都曾撰文讨论过，如陈华文《传统是一种血液——论民间文学与儿童文学的关系》，蒋风《儿童文学与民间文学的关系》，韦苇的《从“流”到“泉”——论民间童话在儿童文学中的存在方式》等。这些文章从多角度阐释了儿童文学如何在民间文学的滋养下成长起来，同时童话作为一种文学体裁，在作家这里走向成熟，童

收稿日期：2012－02－23
作者简介：许琼琦（1987—），女，安徽宁国人，硕士研究生，主要从事中国儿童文学研究.

话的表现领域和表现形式被扩大了。在创作过程中，由于作家的气质、审美追求及个人的价值取向等因素的加入，使得创作童话具备了独特的价值和趣味，形成自己的个性生命。

正是基于二者之间密切联系的前提，本文将通过具有时代代表性的作家作品的个案分析（以短篇童话分析为主），初步梳理出 20 世纪中国创作童话中的民间童话的因素，同时探讨创作童话在继承民间童话优良基因的基础上，是如何葆有创作个体的特色，获得其独特价值的。

二、民间童话质态之一：创作蓝本的源泉

在创作童话发展初期，许多优秀的作品都是通过借鉴民间童话中的故事素材进行再创作的，民间童话为儿童文学的创作提供了取之不尽、用之不竭的素材。从世界的范围看，早期的儿童文学创作多是通过对民间童话加以改编或加工，创造性地开辟了民间童话新的主题、题材、情节等，从而完成向创作童话的顺利过渡。正如世界童话大师安徒生在他的自传中所说："我的第一本童话集，只是像马萨乌斯那样，把我孩提时代听到的童话用自己的语言复述出来。那是最自然不过的叙述语言，它发出的悦耳音调至今仍在我耳边回响。"[4] 同样利用民间童话成功的还有沙尔·贝洛的《鹅妈妈的故事集》、拉格洛芙的《骑鹅旅行记》、科洛迪的《木偶奇遇记》、托尔金的《指环王》、毕尔格的《敏希豪森历险记》等，以及我国的包蕾、洪汛涛、葛翠琳、张天翼、张士杰等作家从民间文学中获得原型、素材或灵感而创作出的优秀童话作品。

"从民间童话到现代童话，在相当多的情况下是'汲收'是'潜移'是'嬗变'。"[5] 按照民间童话的被利用程度划分，大致可分为两种。首先一种是对民间童话素材的加工再创造，即从民间童话中撷取一颗种子、一点构思来进行创作，乍看似乎离民间童话较远，但细究起来，能发现民间童话的影子。比如，在民间童话中经常运用神化和变形的手法，借助一些具有神奇魔力的人或物为核心来演绎故事，如魔法、会说话的牛、神灯、聚宝盆等。这些宝物总是具有无边的法力，而且只造福于勤劳善良的人们，坏人得到宝物不仅得不到好处，可能还会遭殃。这方面，张天翼的童话《宝葫芦的秘密》中的主人公王葆的宝物——神奇的宝葫芦的原型就来自民间童话。

汉族民间童话中有个《三兄弟》的故事。有一家弟兄三人，三弟善良且喜欢拉二胡，但受哥哥欺负，分家时，只分得一大块沙滩。一天夜晚，三弟在沙滩上拉二胡，感动了龙王，被请到龙宫。请他前去的龙子指点他，临走时老龙王一定会送他东西，让他记得只要墙上的宝葫芦。此后，三弟因有了宝葫芦，要什么有什么，由此过上了幸福的生活。王葆无所不能的宝葫芦就是从这里化来。当然，原型的借鉴不代表主题上有必然的联系。《宝葫芦的秘密》是张天翼解放后的代表作，他关注的并非童话世界中的人物和命运，而是那个时代的处境和时代要求。作品中，有了宝葫芦的王葆，要什么有什么，欣喜了一段时间，可是不久他就发现了宝葫芦的秘密——原来这些东西都是宝葫芦偷来的。王葆由欢喜到苦恼，经过激烈的思想斗争，最终决定向大家坦白，与宝葫芦决裂。张天翼所处的时代使其作品不可避免地带有时代的痕迹，引起具有鲜明的政治倾向和明确的教育目的。吴其南称，某种意义上，可以将他的童话称为"政治教育童话"[6]205。为了配合文学的教育功能，张天翼在作品中"教育儿童要抛弃不劳而获的享乐主义思考，树立正确的幸福观、劳动观。"[7] 也许张天翼的本意是要批评部分新时期的中学生懒惰的坏习惯，但从现在来看，宝葫芦神奇的魔力吸引的不仅是王葆，还有一代又一代的读者。这借助宝物得到任何想要的东西不能仅用"懒惰"二字来诠释，这应是一种需要满足的好奇心和对世界五光十色的梦想。

张天翼的另一部作品《大林和小林》中出现了魔力，但与一般民间童话中的魔法不同，没有神仙帮助小林（无产阶级的象征），反而有一个妖怪帮助大林（资产阶级的象征），但最终作为善和正义的代表小林获得了最后的胜利。另外，文中"两兄弟"的人物的对比设置也是典型的民间童话的风格。民间童话中，善恶、美丑总有鲜明的对比，而林家两兄弟，小林勤劳勇敢，大林懒惰贪婪，两兄弟离家后遇怪物而离散，而后各自随自己的性格发展，最终成为互相对立的两个阶级。

除了张天翼的作品外，洪汛涛的《神笔马良》中的能使画成真的"神笔"，张士杰的《渔童》中能将水珠变成金豆子的"白玉盆"，葛翠琳的《野葡萄》中吃了能够治愈盲人眼睛的"野葡萄"等等都能在民间童话中找到相应的原型。可以这样说，创作童话是在民间童话的基础上脱胎而发展、成熟起来的。"虽然今天的儿童文学已经长大，已经具有了自己的个性生命，但它身上流淌着的血，却依然有民间文学的基因，并成为它不息生命的一个组成部分。"[8]

民间童话的划分，除了取民间童话的素材进行再创作的作品外，另一种情况是能在民间故事中找到较完整的故事原型，对民间童话的文本进行直接的补充或改编。这些作品加入了作家的人生经验和创作方法，在弘扬优秀传统精神的基础上，形成了新的具有独特风格的创作童话。这里以葛翠琳的童话《少女与蛇郎》为例。

《蛇郎》是中国极为丰富、流传最广的民间童话之一。据刘守华先生的统计，中国的蛇郎故事有 105 篇之多，它们流传在 22 个省区的 24 个民族之中，由于流传地区不同，情节有些出入。根据丁乃通先生编撰的《中国民间故事类型索引》，其故事情节大致如下："一父亲，有几个女儿，一天他出门去，为蛇精所困，许以一女嫁之，惟幼女肯答应嫁蛇。嫁给蛇郎后，建立了美满幸福的家庭。大姐心怀嫉妒，害死了妹妹

取而代之。三妹魂化为鸟,小鸟又被大姐杀死后,变成竹子或树。其姐又恨而伐之,最终遭妹妹之变形物的报复,受伤或致死。”[9]

《少女与蛇郎》是葛翠琳童话的处女作。作品讲述了这样一个故事:一位美丽善良的少女有一个狡猾狠毒的后娘,后娘有一个懒惰、丑陋的亲女儿。一天,少女被迫去蛇郎花园里采摘最美丽的花,被蛇郎发现,蛇郎同情少女的遭遇,便娶她为妻,由此过上幸福的生活。后娘嫉妒心起,害死了少女,让自己的亲女儿取而代之,但少女灵魂不死,化为金鸟,努力安慰蛇郎。后来,金鸟又被谋害,化为桃树、木琴和炭火,并最终在小花猫的帮助和蛇郎的努力下,死而复生,后娘和其女儿受到了惩罚。

从故事的情节上看,基本梗概是一致的,但在部分角色的处理上,葛翠琳有自己的创新之处:将少女设为姐姐,而不是家中最小的;将父亲改成了后娘,这与《亨舍尔和格莱特》、《白雪公主》中的将亲身父母换成继母有同样的效果,比起亲姐姐因嫉妒而杀害妹妹来,后娘为了自己的女儿杀害少女虽然也很残忍但在感情上要好接受得多。另外,少女与蛇郎的结合不再是一开始的无奈之举,反而换成了蛇郎因怜惜少女而娶她,就像天上掉下个白马王子。而且少女死后,葛翠琳将很多笔墨放在蛇郎如何伤心上,少女死而复生也是在蛇郎的不懈努力下完成的,这样蛇郎成了一个饱满的、有血有肉、重情重义的好男人形象,并且故事的主题也由原来的姐姐因妒生恨变成了少女与蛇郎对爱情的坚贞。

除了《少女与蛇郎》,任德耀的《马兰花》、徐蔚南的《蛇郎》也都取材于蛇郎型故事。另外,还有其他的改编成功的童话及其他体裁的作品,如:老舍的《宝船》和《青蛙骑手》,取材于汉族和藏族的同名故事;张天翼的《大灰狼》、乔羽的《果园姐妹》取材于狼外婆的故事;阮章竞的《金色的海螺》取材于田螺女的故事。可见,民间童话直接滋养了创作童话的形成和成熟。正如陈伯吹所言:“民间童话是童话的宝库,有着无数未加雕琢的璞玉。”“如果通过作家的手笔,把民间童话的精神实质,经过加工整理,这是儿童上好的精神食粮。”[10]

三、民间童话质态之二:创作技巧的摇篮

(一)反复的叙事模式

“反复”是民间童话惯用的叙事方式,绝大部分民间童话都会有字句、段落甚至是文本的反复。作家中对这一方法的运用最为熟练的要数叶圣陶。下面将以叶圣陶的作品为主介绍“反复”这一技巧和叙述模式在文本中的体现。

首先,表现为言行的反复,即故事中的角色多次重复相同或雷同的对白与行为。叶圣陶的第一篇童话《小白船》,讲述的是两个小孩乘船出去游玩,遇上了大风,他们掌舵失控飘到了一个不认识的地方,遇到了一个长得很可怕的男人。那男人要求他们回答三个问题,这三个问题分别是“鸟儿为什么要唱歌?”“花儿为什么香?”“为什么你们乘的是小白船?”[11]39 这三个问题性质相似,只是换了关键词,构成了语言的反复,而一问一答的循环往复则构成了行为的反复。另外,他们在船行驶中所唱的《鱼儿歌》:“鱼儿来,鱼儿来,我们没有网,我们没有钩儿。我们唱好听的歌,愿意跟你们一块玩儿。鱼儿来,鱼儿来,我们没有网,我们没有钩儿。我们采好看的花,愿意跟你们一块玩儿。鱼儿来,鱼儿来,我们没有网,我们没有钩儿。我们有快乐的一切,愿意跟你们一块玩儿。”[11]37 其构成共有三节,每一节只是变动了几个字,形成了重章复沓的结构,像诗歌一样的音乐性符合孩子的心理和接受习惯。

其次,表现为故事情节的反复,多体现为“三段式”的结构形态。所谓“三段式”,是指类似情节反复 3 次或多次,每件事情实际构成了一个相对完整的情节序列。从行为主体看,可以由一个角色或多个角色的行动来进行“三段式”反复。

《跛乞丐》讲述了一个年轻人不愿继承父亲做棺材的手艺,选择去做专给人带来希望和安慰的绿衣人(邮递员),而在投递生涯中,为了帮助迫切需要安慰的人们而被罚工钱、失去工作,直到最后被一颗子弹打中左腿,成了一个跛乞丐的故事。文中描写的第一件事是绿衣人为送一位忧愁的姑娘给她情人的一封信,马不停蹄奔波了三天,带回了饱含情人真挚感情的长信,而他本人则由于三天没到差,被罚去一个月工钱。第二件事是为一个生病的孩子送一封给她朋友的封信,五天后,绿衣人不仅把孩子的思念送到了,而且还带回来了朋友的回信,但他本人却因五天没到差,被罚去两个月工钱。第三件事是为了送一只受伤将死的兔子写给山林里同伴让它们赶快逃命的信,结果小兽们都逃了,绿衣人却被一颗枪子打中了左腿。由于犯了三次过失,又成了跛子,邮政局最后就不要绿衣人了。在这个故事中,绿衣人的每一次行动都是相对独立的,但每次行动的后果都会累积到他的身上,直至最后一次终被辞退,成了乞丐。在相似的情节反复中,跛乞丐的形象愈加高大。叶圣陶分别选择了人与人之间的思念之情、人与动物之间的友谊讯息、动物与动物之间的同生共死这三种情感进行投递,在丰富情节内容的同时,也表达了作者倡导的人与人、人与自然大和谐的思想理念。像这样用反复的叙事模式来展开故事的例子,在叶圣陶的童话中比比皆是。例如在《一粒种子》中,国王为了显示自己的尊严和权利种下了种子,种子没发芽;富翁为了显示自己的高雅而种下了种子,种子依然没有发芽;商人为了发财,士兵为了升官,种子还是没有发芽。到了最后,种子落到了田野里,田野里的农夫无意地种了它,种子却开出了绚丽的花朵。此外,仇重的《笑得好的人》,严文井的《希望和奴隶们》、《风机》,金近的《一篇没有烂的童话》等优秀作品也体现了典型的“反复”的叙事模式。

创作童话在民间童话的土壤上成长起来,继承了这一有效的结构模式。创作童话一般是作家抱着为儿童创作的目的而创作的。从儿童接受上来说,反复对于行为来说就像对于认识一样具有相同的意义,只有通过反复才能熟能生巧。而孩子在听故事时,不自觉地把自己当作故事的主人公去冒险,因此,对故事情节的预知和相当程度的可控性会让孩子觉得安心。另外,反复意味着模仿,“对一种模式的仿效不仅对于孩子来说具有意义,而且对整个人类的文化来说意味深长、至关重要。童话中的反复具有一种几乎神圣的特性”[12]。从艺术手法的效果来说,将性质相同而具体内容相异的 3 个或 3 个以上的事件连贯在一起,形成反复的结构,随着情节的发展,故事在层次分明的段落中步步深入,同时又因主人公或其他线索串联其中,从内容到形式就显得非常紧凑。用这种叙述方法可以使故事中的矛盾、冲突和人物的性格得到更鲜明的表现。

(二)物源童话的手法

周作人在《童话略论》中指出纯正童话中有一类“物源童话”,即“说明事物原始,如猿何以无尾亦属之。”[1]5借用周作人的概念,物源童话即以解释自然界中某些事物的起源来展开想象的童话。

在人类处于在“儿童阶段”时,每当遇到不解的事物尤其是自然现象时,便创造了种种解释,即形成了最初的神。民间童话从神话演化而来,将这种解释逐渐变成一种创作手法。通过这种形式,创作童话展开了他们的幻想。严文井就非常注意孩子们对生活中事物的种种解释,“他采用了孩子们的这种解释方式,把解释的内容当素材,加工成具有美而幻想色彩的童话。”[13]譬如他的《四季的风》等作品。

四季的风为什么不同,因为世界上曾经有个苦难的孩子的缘故:春天的风带来花香鸟语,因为风想使苦孩子变得愉快;夏天的风带着雨水是因为风为孩子的不幸在哭泣;秋天的风带着落叶旋舞是因为想给孩子展示外面的景色;冬天风儿的会怒吼是因为苦孩子的死,风要扫荡世界上的所有罪恶。作品借着对四季的风的阐释,揭示了富人的“一毛不拔、为富不仁”,揭示了“旧社会贫苦儿童的苦难和不平,表现了作家对贫苦人民的深切同情和对社会早点发生‘变’的渴望。”[6]251

《小松鼠》解释了小松鼠身上美丽的茸毛和大花尾巴是怎么得来的。一只调皮的小松鼠想变好,当他开始做好事时,却遭遇了一连串的误会,最终因祸得福,得到了一身茸毛和大花尾巴、脸上的小袋子、会用两只前腿把东西捧起来吃的技能及一颗快乐的心。借着小松鼠的转型作者赞颂了美的心灵。

《蜜蜂和蚯蚓的故事》则歌颂了劳动和劳动者在创造世界中的作用。本来蜜蜂和蚯蚓长相差不多,都有 6 条短短的腿,没有翅膀。为了维持生活,蜜蜂去学做房子,帮山丁子树搬花蜜,在一次次屡败屡战的尝试中,不但学会了做蜜,而且还会了做蜡,一天天变得更有本领,模样也变得更美丽了。而蚯蚓因为不劳动、不唱歌、不动脑筋,腿慢慢就没有了,嗓子也哑了,脑袋也变小了,当蜜蜂招呼他的时候,他害羞得躲进地下的洞里。故事最后结局则是蚯蚓下决心改正自己好吃懒做的毛病,成了勤快的松土者。

还有《小花公鸡》、《大雁和鸭子》以及叶圣陶的《地球》等作品也都是物源童话手法的优秀产物。事实上,这些作品早已失去解释的作用,作家们不过是借用解释的方式,填之以新的思想内容,或者是教给孩子以毅力、美、勇敢、细心等品质,或者是社会批判的隐喻。

不论是魔法、素材的蓝本,还是反复、解释的手法,都是为创作童话的成功提供了形式上的优势,而作为使儿童感到愉悦的故事,其深层结构也是很重要的。关于民间童话的深层结构,先后有俄国结构主义创始人普罗普提出的童话的 31 个功能,美国民俗学家阿兰·邓迪斯由印第安民间故事总结分析出的 3 种常见结构模式,法国结构主义批评家格雷马斯提出的二元对立的关系等等。这些深层结构不仅存在于民间童话中,而且也存在于所有成功的童话中。成功的作家童话(尤其是幻想小说),必然都隐含着这样或那样的深层结构,如宗璞的《寻月记》、葛翠琳的《翻跟头的小木偶》等。限于篇幅,本文不在此展开叙述。

随着人类文明的日新月异,作为口头传播的民间童话已渐渐失去了它赖以生存的文化生态,但它的独特魅力并未因时代的发展而丧失,反而在创作童话中以隐蔽的方式和全新的审美价值呈现出来。而创作童话源于民间童话又跳出了民间童话的窠臼,通过作家文学丰富的艺术表现手法实现了真正意义上的超越。

[参考文献]

[1]周作人. 儿童文学小论[G]//周作人自编文集. 石家庄:河北教育出版社,2002.
[2]赵景深. “五四”时期研究童话的途径[M]//中国儿童文学大系(理论 1). 太原:希望出版社,2009:119.
[3]朱自强. 儿童文学概论[M]. 北京:高等教育出版社,2009:209.
[4]安徒生. 我的童话人生[M]. 傅光明,译. 北京:中国文联出版社,2005:283.
[5]韦苇. 从“流”到“泉”——论民间童话在儿童文学中的存在方式[J]. 浙江师大学报,1993(2):27.
[6]吴其南. 中国童话发展史[M]. 上海:少年儿童出版社,2007.
[7]彭筱祎. 张天翼童话创作简析[J]. 河南师范大学学报:哲学社会科学版,1998(5):80.
[8] 陈华文. 传统是一种血液——论民间文学与儿童文学的关系[J]. 浙江师范大学学报:社会科学版,1999(4):30.
[9]钟敬文. 中国民间故事型式[G]//钟敬文民间文艺学文选. 合肥:安徽教育出版社,2010:310.
[10]陈伯吹. 儿童文学简论[M]. 武汉:长江文艺出版社,1959:12.
[11]浦漫汀. 中国儿童文学大系(童话 1)[M]. 太原:希望出版社,2009.
[12]麦克斯·吕蒂. 童话的魅力[M]. 张田英,译. 北京:社会科学文献出版社,1995:116.
[13]孙幼军. 试谈严文井童话的艺术特色[M]//严文井. 严文井童话集. 济南:山东少年儿童出版社,1984:394.