

童话，  
一个德国的概念

语言和文化背景无疑会影响人们对许多概念的认知,比如“童话”这个中文概念。很多人想当然地把“童话”当成一种讲述冒险和魔法故事的儿童文学体式,但童话并不一定讲述冒险和魔法故事,也不是一种完全隶属于儿童文学的文体。最初的童话脱胎于荒蛮时代的神话和民间故事,被法国上流社会的沙龙驯化为高雅精致的仙女故事,经由十八世纪末德国浪漫派的重新发现,被誉为诗的典范(诺瓦利斯),又在十九世纪随着格林兄弟收集的民间童话和霍夫曼、豪夫及安徒生等人的作品逐渐被大众接受和喜爱,成为市民家庭炉火旁和儿童卧室里的必备书——这种文体的意义在千百年间不断变迁,十八世纪中叶至十九世纪中叶这一百年正是关键时期,这段历史的主角无疑是几代德意志文学家和学者。

如果没有特殊说明,“童话”一词一般指的是民间童话。这是一种特殊的叙述作品,其前身可追溯到古希腊、罗马和中世纪的民间故事,是无法阅读书写的百姓口口相传的简短故事,给人提供茶余饭后的谈资,内容离奇,可信度不高。童话一般被视作一种口头流传的文学形式,但鉴于流传至今的民间童话多是有文字记录的,我们能够读到的民间童话篇目只是多少保留了一些口头文学的特

征。十八世纪末，一些德意志文学家和学者看到，自十八世纪上半叶启蒙主义在欧洲兴起以来，拘泥于书本的教条式理性横行跋扈，他们为此忧心忡忡，担心人类细腻的情感和瑰丽的想象力被过度的理性所排挤。于是，文学家兼理论家弗雷德里希·施莱格尔及其兄长奥古斯特·威廉·施莱格尔、诗人诺瓦利斯、小说和剧作家路德维希·蒂克等人开展德意志浪漫派运动，号召人们把目光转向一个理想化的古代黄金时代，即一个用诗和童话代替教条和公式的虚构年代，以求用诗和幻想中的无限代替书本上的有限，用懵懂时代天真无瑕的完整无缺代替现代世界分门别类的支离破碎，用反思的理性和艺术的诗意重建一个更高级的黄金时代，让艺术精神成为这个时代的主导——在这场回溯过往的浪漫派大潮中，许多德国文学家、学者收集整理各地的民间文学，希望在文化中找到德意志人的精神根源，从民间文学中重塑日耳曼神话，将名存实亡的神圣罗马帝国下属的三百多个小公国用文化凝聚在一起，恢复中世纪统一帝国的荣光。雅各布和威廉·格林兄弟二人收集的《儿童和家庭童话》就是其中最著名的成果。格林兄弟典雅又不失朴实精练的语言风格以及高超的叙事技巧让这些童话文本被读者视作“童话”的范本。

既然源自平民百姓口口相传的简短故事，童话的语言一般朴实粗犷，便于人们直接讲述；而且，读者不难发现，很多经典童话的情节套路都差不多：主角为某项任务而离家，得到神奇力量的帮助，完成任务，遇到第二个甚至第三个难题，再次在神奇力量的帮助下解决难题，最终得到奖励。这种结构上的程式相当于童话的骨架，程式中的每一个小步骤——如神奇动物的帮助——在文艺学上被称作“动机”，相当于童话的每一根骨头。讲童话的人可能早就把自己多年前听过的故事细节忘光了，只记得这副骨架，就给这些梗概即兴添加各种细节，让童话成了一种变化无穷却又万变不离其宗的鲜活民间艺术。童话固定的结构模式和多次重复的元素也是其抽象风

格的一种体现。童话是一种抽象的艺术，它不会模仿现实世界，而是把世界转变为一种抽象的形式，它不会描述，只是列举。童话中没有渐变或杂糅的形象，常常出现的是经过简化后明晰固定的物质（如金属、石头）和特定的数字。

除了抽象风格之外，童话还具有一维性、平面性，孤立与联结一切，升华与含世界性等本质特性。在童话中，神奇事物理所当然地出现，凡间世界和超凡世界处于同一维度上，童话中的凡人对本应属于超凡世界中的事物没有丝毫的距离感和陌生感。童话角色没有肉体属性和内心世界，喜怒哀乐只能用行动和语言体现出来，没有时代地域特征。童话的人和物都是各自孤立的，彼此间不存在固定的从属关系，因而也可以和别人或他物自由地产生关联，如格林童话《七只乌鸦》中的“小妹妹”把玻璃门的钥匙弄丢了，但她的手指正好和门钥匙是同一个形状，两者本是风马牛不相及的物件，却能产生奇妙的关联。童话可以自由地囊括现实和虚构世界中的种种事物，可这些被吸纳进童话世界的事物失去了原有的具体指代，升华成为童话情节提供功能性作用的符号。诅咒不再具有宗教方面的意义，爱情也不再意味着感情交流。民间童话的讲述者不会探究这些现实元素的真实含义，只是把它们镶嵌在自己的故事中，当作童话结构中一个可以拼接替换的组件。

百姓讲故事，当然最愿意讲激动人心的冒险故事。因此，魔法童话或冒险童话一般被视作最为典型的童话。很多西方学者对这一文体进行定义时也把童话和“神奇”联系起来，用“神奇事物”“奇迹动机”等属性来定义童话。不过，这些学者都承认，“神奇”这个属性只能描述一部分童话文本，而且神奇事物的出现也不能将童话区别于与之相近的民间传说、宗教传说和神话等文体。也有一些学者尝试着避免使用“神奇事物”定义这种文体，如吕蒂称：“童话是一种世俗性的冒险叙事，具有精炼升华的风格形式。”不过，这种定

义仍然无法摆脱将“冒险”视作童话核心的窠臼。

吕蒂在《童话》中指出，也可以用与其他常见民间文体进行比较的方式描述这种文体。比如，传说把神奇事物叙述为不可思议的神奇事物，记录现实中超越现实的时刻，且对这种超现实深信不疑（如都市怪谈、圣徒传说等）。神话的出现源于人类认识能力低下，旨在用人类可以理解的方式解释巨大可怖的世界，以神或具有神之力的英雄为主角。寓言常以动物为主角，旨在教育读者，需要人们在阅读的过程中联想现实世界的情况。轶闻则幽默诙谐，语言粗俗，对世间的不平之事付以嬉笑怒骂和辛辣讽刺，是底层民众发泄情绪的一种手段。

这几种民间文学都或多或少地跟现实世界紧密相连，童话在体裁内容上却自由得多，没有现实层面上的意义。这种区分方法让人隐隐约约地感到，童话和现实的关联是了解童话本质的着眼点。

童话原本是一种民间的口头文学，其内容自由地游离于现实之外，人物和情节都是单薄的，叙述中充满了模式化的规则套路。既然如此，今天的读者为什么还会聆听和阅读童话？

其实，童话的魅力正是在于这些套路模式和单薄的动机符号。在童话单维平面的外衣之下、强烈模式化的结构骨架之中，有一根贯通一切的经脉来源于现实：童话遵循的是现实的因果逻辑，是现实世界观的产物，或者说，是人们利用来自现实的符号碎片按照逻辑关系建造出来的一个新世界。抽象单一的样貌让人面对这个世界感到疏远，但不至于感到茫然无措。反之，童话的世界里除了最基本的因果逻辑之外没有现实社会中的重重束缚，它替听众/读者实现人最原始的愿望——毫无顾忌地得到幸福，在这里，你只需沉浸在这种没有真实感的自由中，按照自己最熟悉的逻辑做梦。童话确实是一种关于熟识和疏远的艺术——梦的艺术。

因此，童话文本即是一个有一定强制力的封闭世界，民间童话

的常见开头“从前”(Once upon a time),类似于和读者签订契约,让读者自觉进入一个遵循因果逻辑却异于现实的疏远氛围中,主动接受童话中的程式和规则,与童话角色一样不为神奇事物的出现而惊讶或不安。而文本结尾的程式“从此他们幸福地生活下去”(And they lived happily ever after),则标志着这种疏远氛围的终结,读者可以回到现实世界。

把关于童话的关键词组合在一起,我们得到一个童话概念:

童话是一种特殊的叙述文体,其一维的世界、平面的角色、抽象的风格把客观和主观世界进行符号化的改造凝练,营造出一种疏远于现实的氛围。

在数种欧洲语言中的“童话”概念里,最符合这一文体内涵的是德语概念 Märchen,这个词来源于中古德语中的 Mär,原指不可信的短篇作品,强调的是童话的叙述属性。安徒生使用的丹麦语中,表示“童话”的 eventyr 来源于拉丁语的 aventura,强调的是冒险性质的故事情节。当然,安徒生的一百五十六篇童话中,真正讲述冒险故事的数目并不多。而且,安徒生的童话作品并非上述平面抽象的民间童话,而属于作者童话。

英语中表示“作者童话”的概念 literary fairytale 借鉴的是德语的 Kunstmärchen,后者意为“艺术童话”或“人造童话”,强调的并非这类童话的艺术性,而只是说明这些童话文本不同于匿名的民间童话,是某个有名有姓的作者按照民间童话某些特定属性进行的创作,如模仿童话天马行空的想象力,特意援用来自民间童话的素材和动机(如富凯的童话《温蒂娜》使用水妖和中世纪骑士等素材),使用民间童话中常见的重复模式(如蒂克童话《金发的艾克贝尔特》中鸟儿歌唱重复出现了三次),或故意戏仿甚至背离以往童话模式(如蒂克《穿靴子的猫》中的观众角色对童话情节的批评,以及王尔德《夜莺与玫瑰》故意设计了跟安徒生童话《夜莺》完全相反的结局)等,更有一些作者试着艺术化

地重新构建童话的所谓“自然性”，故意模仿民间童话朴素的语言和简单的情节。只有当这些来自民间童话的素材和模式被读者观察到时，作者童话的文本才会被视作童话。作者童话类似于一种建立于民间童话之上的“元童话”。

一个作者在创作童话之时有意或无意地借鉴民间童话，这个过程中包含了对自我和他者的比对。这个在复杂文本中重塑单纯的过程和浪漫派再造诗意年代的理想不谋而合，诺瓦利斯甚至认为，一切文学作品最后都应变成童话，既然诗的本质是纯粹和自由，童话即诗的最高形式。作者童话创作的高峰因而出现于德国浪漫派。

不过，作者童话并非浪漫派的产物。作者让自己的童话成为意有所指的复杂文本，和只有一重含义的民间童话相比，多了一重作者的自我意识。作者利用作品展现自我——上帝和君主以外的主体，虽然这在现代人看来是理所当然的，其实只是人文时代兴起之后的新情况。作者童话也确实出现于新时代之初，即十六世纪的意大利。一般认为，意大利作家斯特拉帕洛拉的文集《宜人的夜晚》(*Le piacevolinotti*，一五五〇至一五五三年间出版)中的二十一篇童话是新时代最早的作者童话。当时中世纪走向尾声，人文主义逐渐兴起，人们书写和阅读的精神需求逐渐增强，斯特拉帕洛拉仿照薄伽丘《十日谈》的诙谐风格和框架叙述结构，在欧洲民间童话的启发下创作了这本通俗读物。到了十七世纪，印刷物逐渐普及，阅读的人越来越多，随着《一千零一夜》等具有异域风情的东方故事由法国传遍整个欧洲，阅读具有无穷想象力的童话成了一种新的潮流。十七、十八世纪的法国作家查尔斯·贝罗和多尔诺瓦夫人等人创作的仙女童话(*conte de fée*)以宫廷和贵族女性生活为蓝本，融合西方民间和东方童话素材，最大限度地迎合了读者对幻想和高雅品位的需求，而且篇幅短小，很适合在市民聚会和贵族沙龙上讲述。从十七世纪中叶到十八世纪中叶，仙女童话风靡全欧，甚至一度让个别狂热读

者对仙女产生疯狂迷恋之情。德国作家克里斯多弗·马丁·维兰德的小说《罗萨尔瓦的堂·西尔维奥历险记》(一七七二)就讽刺夸张地讲述了这样的故事:西班牙贵族少年堂·西尔维奥耽于仙女童话不可自拔,带着用人进行堂吉诃德式“冒险”,最终认识到自己的狂热偏激,回归理性世界。

维兰德本人和许多同时代的德国文学家一样喜爱童话,他创作这部幽默小说当然不是打算号召人们抵制童话,只是提醒读者不要不加反思地沉迷于任何一种精神产物,童话也好,骑士小说也好,宗教道德也好,人不能活在这些事物之中,必须主动划清虚幻和现实的界限。毕竟此时已经轮到启蒙运动登场,人类运用理性的太阳驱散宗教迷信笼罩在自己头顶的阴霾,勇于独立求索。启蒙运动提倡尊重人权,再加上法国大革命之后宫廷贵族沙龙文化衰微,市民群体兴起,英国、德国、意大利等欧洲国家原本也没有法国那样的中央集权的制度和繁荣的宫廷文化,因此,收罗十七、十八世纪仙女童话的四十一卷本合集《仙女小屋》(*Cabinet des Fées*)一七八五至一七八九年间陆续出版之后,有影响力和文学水准的仙女童话新作少了很多。启蒙时代作家童话的素材不再来源于宫廷生活,戈特弗里德·奥古斯特·毕尔格、维兰德、歌德的妻舅克里斯蒂安·奥古斯特·乌尔皮乌斯等人另辟蹊径,从古典时期的素材、异域故事和中世纪民间文学中寻求灵感进行创作,让人们的眼光逐渐投向往昔。

十八世纪末,歌德的《童话》(一七九五)用自己不容置疑的响亮标题宣告了德国浪漫派作者童话的兴起。浪漫派童话不像民间童话那样是在漫长的岁月积淀中逐渐“生成”的,而是作者对自己理念的一种形象化演绎。诺瓦利斯、路德维希·蒂克、布伦塔诺等浪漫派诗人相信,民间童话源于人类从自然中异化出来以前的懵懂而富于诗意的黄金时代,即格林兄弟、阿尔尼姆、布伦塔诺等人收集的民间文学指涉的那个时代。他们希望创作全新的童话,还原和提升这种失落的自

然状态。这些浪漫派的作者童话相当于利用民间童话的素材和模式演绎作者的理念，往往不独立成篇，要么像诺瓦利斯《海因里希·冯·奥夫特丁根》中的《亚特兰蒂斯童话》那样出现于一本长篇小说中，要么像蒂克《奇幻集》那样是一部有场景框架的童话集，甚至如霍夫曼的《布拉姆比拉公主》那样，在一个童话中出现了另一个童话，作为插入的文本启发和教化读者。浪漫派作者希望用艺术引领读者思考，白日里看似毋庸置疑的感知世界是否真实？黑夜中种种物象隐去后，万千思绪营造出来的奇异世界又是否真的只存在于幻想？作者童话追寻感知世界背后陌生的真实。这些作品有的充满了象征符号，成为作者的浪漫派宣言，如诺瓦利斯的《亚特兰蒂斯童话》，有的在民间童话的基础上加上了心理和环境描写，让读者随着角色从熟悉的认知世界一步步走进非现实世界，不知哪里才真实，如蒂克《金发的艾克贝尔特》和霍夫曼《格鲁克骑士》。浪漫派作者童话对童话这一文体的改造、拓展让童话不再仅仅是一种娱乐性的民间文学体裁，而成了感性和幻想——诗意本身的象征。这些浪漫派童话在十九世纪上半叶的欧洲流传甚广，对威廉·豪夫、安徒生、特奥多尔·施托姆等市民时代作家产生了深远影响。

作者童话在安徒生笔下登峰造极，这位丹麦作家结合了童话的瑰丽幻想和现实主义文学的细腻描写，又在作品中加入了儿童的语言风格和视角，让童话真正成了重塑天真的艺术，也为这种文体争取了大量读者；但另一方面，细腻感官描写让他的童话显得太过真实，神奇事物的神奇之处反而退居其次，让位于角色经历本身。人们读《海的女儿》时，想读的不再是神奇的人鱼和海巫婆的魔药，而是一个婉转惆怅的爱情故事。安徒生的作品中不再有童话特有的疏远氛围，他的作品将童话这一文体在世界文学中的声誉推向顶峰，同时也让童话走向了“去童话化”的道路，既是对童话的创新，也是对这种文体的背离。十九世纪末，大众传媒得到了突飞猛进的发展，大量读者对通

俗文学的需求激增。童话作家也不得不迎合市场需求，降低作品的文学价值。奥斯卡·王尔德和胡果·冯·霍夫曼斯塔尔等唯美主义作家的童话作品虽然足以成为文学经典，但已经不再以模仿民间童话的本真为目的。童话被视作真正的诗篇的时代一去不复返了。

## 读书短札

# 唐宋类书题名的 文学意蕴

刘全波

自六朝以来，古人为文多注重典故与辞藻，然“学问无穷，人却不可以无年”（阎若璩《潜丘札记》卷二），故临事得题，不得不乞灵于类书，白居易《六帖》、元稹《类集》、晏殊《类要》、秦观《精骑集》等都是如此。类书发展至唐宋最具有特色且成绩斐然，甚者，唐宋类书之题名都颇具文学之美。

许敬宗《瑶山玉彩》之“瑶山”乃是传说中的仙山，“玉彩”是玉石之光彩、色彩，更是文采。孟利贞《碧玉芳林》之“碧玉”是青绿色的玉石，“芳林”是春日之树木。孟利贞《玉藻琼林》之“玉藻”是古代帝王冕冠前后悬垂的贯以玉珠的五彩丝绳，“琼林”是琼树之林，常形容佛国、仙境的瑰丽景象。孙翰《锦绣谷》之“锦绣”

是花纹色彩精美鲜艳的丝织品，喻美丽或美好的事物。张楚金《翰苑》之“翰苑”是文苑，文翰荟萃之处。张九龄《珠玉钞》之“珠玉”是珍珠和玉，泛指妙语或美好的诗文。王钦若《册府元龟》之“册府”是古时帝王藏书之处，借指文坛、翰苑，“元龟”是古代用于占卜的大龟，比喻可资借鉴的往事。僧智晓《仙凫羽翼》之“仙凫”喻仙人足迹、行踪，“羽翼”则是珍禽的翼翅。

由以上数例可见，唐宋类书之题名可谓文学意蕴十足，色彩丰富。这样的例子还有很多，可谓遍地珠玉，如张仲素《词圃》、颜真卿《金銮启秀》、颜休《文飞应韶》、孟诜《锦带书》、王纯臣《青宫懿典》、李钦玄《累玉集》、王抡《群玉义府》，以及《麟角》《麟角抄》《玉屑》《玉山题府》《金銮秀蕊》《琼林采宝》《玉苑丽文》《紫香囊》《青云梯籍》《琼林会要》《珠浦》等等。类书为文人准备文料，文人对文料的需求又激发了类书的繁荣。