

童话的概念和成人化问题

汤素兰

笔者并不想妄自给童话下一个定义,只是想提出自己的某些思考。我的思考源于我自己对童话发生问题的研究。从对童话发生问题的研究中可以看出,万物有灵观念和法术思维,是童话发生的最初源头,也是童话存在的最后保障。原始思维中的万物有灵观念和法术思维,产生了神话和巫术,它们是基于宗教目的而存在的社会实践活动,同时又是一种不自觉的艺术,是一切审美活动的萌芽。随着时间的推移,人类的思维由混沌走向清晰,这个清晰的过程就是分离物我之间关系的过程。神话土壤消失,口头承传的神话传说转化为童话,人类自身残存的神话记忆被口头加工之后变为一种有趣的故事而流传。因此,童话从一开始就是神话的延伸,是一种具有灵物色彩和法术思维特征的幻想故事。尽管人类的童年时代永远消失了,但个体的童年,是对遥远的种族童年的复演。儿童思维也是以万物有灵观念和法术思维为主要特征的,皮亚杰在《儿童的世界概念》中明确指出:“万物有灵论同样起源于不能区分心理的东西和物理的东西,幼儿认为凡是运动中的物体都是有生命和有意识的,在儿童提出的大量的最普通的关于星体的问题中,我们常常可以惊奇地发现他们的想法和原始人在神话中所提出的想法和解答是多么相像。”由于原始思维和儿童思维的相似性,使作为神话残余的民间童话很快就被儿童接受下来,变成儿童的专利和宠物。随着人类儿童观的改变,儿童的选择得到了尊重,专意为儿童创作的童话也就自觉产生了,并随着典范作家作品的出现,童话文体正式确立。因为任何艺术概念的出现,必须首先要以艺术作品所起的作用孤立起来的条件。

1. 童话的概念

童话,作为儿童文学的一种体式,它也应该以“复演的方式与种系童年的文学保持着某种深刻的内在联系”。^[1]神话以及民间童话都是以原始思维为源泉的,那么,作家为儿童创作的童话也应该与儿童思维相符合。同时,童话既然是作家自觉的艺术创作,是个体的精神产品,那么,我以为,童话的概念应该是:童话是作家艺术地模仿儿童思维而创作的故事,是一种动用语言来表达(儿童和作家两者)游戏心理和情感世界的艺术样式。

长期以来,对童话的论争很多,各有见地。最普遍的看法是认为童话是一种幻想的文学样式,它是以拟人、夸张为表现手法的。童话当然是幻想的,但幻想并不足以将童话与别的文学样式区分。如儒勒·凡尔纳的科幻小说,它描述的全是幻想世界,却并非童话,而且它的幻想在许多年后的今天,大都变成了现实。而童话的幻想,如英国民间童话《杰克的豆茎》,尽管经历了好几百年,人们仍不可能沿着豆茎上天去。而拟人和夸张,作为一种表现手法,可以应用到一切文学体裁之中,它算不上童话的基本特征。还有一种观点认为,童话是荒诞的,它是对真实的反叛。确实,荒诞是童话的一个重要的美学特征,而荒诞同幻想一样,并不只属于童话。荒诞派的戏剧和小说,虽然也被人们称为现代童话或现代神话,但它们同我们一般对童话的理解大相径

庭。而且,童话的荒诞是被非儿童在对属于儿童文学作品的童话进行审美批评时揭示出来的,儿童本身并不能意识到童话的荒诞。皮亚杰曾观察过孩子们的荒诞行径:小孩子在厨房里看到一只杀死的拔去了羽毛的鸭子,深受感动。当晚发现她沉默地躺在沙发上,别人以为她正在生病。开始时,她并不回答问题,后来大声回答:“我就是那只死去了的鸭子”。小孩子把自己同死去的鸭子等同起来,看上去是十足的荒诞,但就小孩本身来说,她并不觉得荒诞,她确实认为她同那只鸭子是一样的死去了。

“万物有灵论”是儿童的主要思维方式,它最根本的特点就是把生命或生命的属性赋予无生命的对象,相信一切的事物都同人自身一样有生命和意志。同时,据心理学家分析,人的动机可以左右人的知觉,对同样大小的钱币,贫困儿童的观念要比富裕儿童大得多。由于儿童自身身体的矮小和在社会生活中未能取得主要支配地位,儿童的许多概念都被夸张,如大和小、高和矮等等。因此,在童话创作中只要对儿童思维进行模仿,就势必会以拟人、夸张和变形为外在表现形态。

尽管儿童思维和原始思维具有相似性,但由于儿童所处的自然环境和社会环境同原始先民很不相同,因此,原始思维中消极的法术思维——禁忌和对神灵的崇拜与敬畏,在儿童思维中显得很弱。儿童思维中的法术思维以积极方面为主——自我中心思维,“儿童不得不经常地使自己适应于一个不断地从外部影响他的由年长者的兴趣和习惯所组成的社会世界,同时又不得不经常地使自己适应于一个对他来说理解得肤浅的物质世界。但是通过这些适应,儿童不像成年人那样有效地满足他个人情感上的甚至智慧上的需要。因此,为了达到情感上和智慧上的平衡,他具有一个可资利用的活动领域,在这个领域中他的动机并非为了适应现实,恰恰相反,却使现实被自己所同化。这里既没有强制也没有处罚,这样一个活动领域便是游戏。它是通过同化作用来改变现实,以满足他自己的需要……”^[2]儿童睡眠之外的大部分时间都在从事这种游戏活动。游戏中永远洋溢着一种乐观、积极向上的精神。只要作家自觉地模仿儿童思维,童话文体自然会呈现一种轻松幽默的游戏格局,会放射出活泼向上的乐观精神。英国作家唐·比赛特的幼儿童话《一个唬老虎的小男孩子》就是儿童游戏心理的真实写照。作品描写了一个男孩在森林中遇到一只老虎,他一点也不怕老虎,还吓唬老虎,结果老虎和这个勇敢的男孩成了好朋友。在生活中,一般说来,儿童是怕老虎的,但在儿童游戏中,他往往变得胆大些,他所惧怕的东西也不再那么青面獠牙。在日常生活中,我们常常看到小女孩不爱吃药片,但当她在喂她的洋娃娃吃药时,洋娃娃往往会很顺利地把药吃下去。所以,只要真正把握了儿童思维的特点,作家所创作的童话,就自然会在形式上具有游戏感,就自然会活泼有趣,为儿童年喜爱。

然而优秀的童话,决不可能只是对儿童思维的单纯模仿。童话作为文学,它必须要表现作家的感情,作家对生活的认识与把握,要表达作家对人生与社会的感悟。即使是一则非常简单的幼儿童话《一个唬老虎的小男孩》,作家也并不只是单纯描摹了儿童的游戏心理,还表达了“只有勇敢的人才会有人喜欢,包括老虎”这样一个深刻的道理。这个道理不是儿童自身能够意识和感悟到的,是作家对生活的概括和总结。作家只有艺术地模仿儿童思维,才可能写出优秀的童话作品。在这里,“艺术”包括了作家的艺术认识、艺术概括和艺术表达能力,作家必须在极富游戏感的童话形式中,融入自己的情感与思索。英国作家巴利的童话《彼得·潘》尽情抒写了儿童的幻想和游戏世界,同时也表达了作家对一去不复返的童年时代的伤感与怀念,而作家的这种个人情感,又是对广阔人生的概括。《彼得·潘》这个童话,不仅以游戏的精神和幻想和

世界吸引一代又一代的孩子,也成为人类对自身童年永恒怀念的象征。

童话还必须是一个故事,在这一点上,它同小说有一致性。很早以前,就有人对童话和小说进行比较研究,甚至将童话归为小说一类。在日本的儿童文学理论中,干脆把童话称为“幻想小说”。西方儿童文学理论中,凡是童话这一类作品,都强调其故事的特征,称它们为“仙女故事”、“魔法故事”、“现代幻想故事”等等。

凡是天才的童话作家,他对儿童思维的自觉模仿,其实都是在不知不觉中自然完成的。因为天才的作家都具有一种独特的禀赋,这种禀赋就是保留了其民族历史的完整层次,在迈向未来时,继续在精神上与自己的童年以及民族的童年保持着联系。他们具有一种形成逼真意象的能力,而这种能力在童年时代人人具有,但在长大以后,大多数人都很少具备,只有艺术家独有。所以,天才的童话作家,他甚至并不要刻意儿童创作,只要听住心灵的驱使,表达自己的心象世界和生活体验,也能写出脍炙人口的童话佳品。童话作家林格伦的创作就是这样,“因为她的心灵深处至今还活着一个孩子——那就是她以前的自己。林格伦的记忆中至今活跃着她早年已消逝了的童年时代的情景、气息、趣味和笑闹声,所有这一切,她现在感觉起来还跟那遥远年代所发生的一模一样。”^[3]

2. 如何避免童话成人化

童话似乎在天命中具有成人化的色彩。儿童时代是一个童话时代,但儿童无法揭示儿童自身。儿童自己为自己创作最简单的童话,也至少要到四五岁以后。为了满足儿童的心理需要,童话几乎全是成人代作的。而且在文学的发展过程中,儿童文学会不断受到成人文学的冲击。特别在现代社会中,物质生活的丰富,科学技术、特别是视听技术的发展,使儿童越来越早地享受到了成年人的生活,造成了儿童身心的早熟,过早地染上了成人的烦恼和忧郁。但这一切其实并不构成童话的成人化。并不是说表现手法多样、意蕴深刻、内涵丰富的童话作品就是成人化的作品。安徒生《皇帝的新衣》其内涵的深刻丰富是早有公论的,但谁也不会认为它是一部成人化的作品。童话尽管形式活泼,富于娱乐性,但它像生活中许多最简单的故事、最幽默的笑话一样,往往蕴含着最深邃的哲理,最凄苦的沧桑。

我认为童话的成人化,主要是指两种倾向,一种是童话完全变成作家自我表现的手段,作家本人的自我宣泄与人生思索达到了毫无节制的程度;一种是将童话同现实生活作简单僵硬的附会,作家一厢情愿地以自己的想象去替代儿童的幻想。总之,童话的成人化,是指童话的内容大大超越了其形式所能承载的分量,使其文体形式过于滞重,失去了童话本该具有的游戏特质。郭沫若的童话《一只手》就是一部典型的成人化作品。作品中塑造了一个叫克培的革命者形象,这是作者经过巧妙构思的共产党组织的拟人化。作品通过小普罗在工厂劳动中右手臂被机器切断的事件,写了广大工人对资本家同仇敌忾的精神面貌,以及工厂管理人员鲍尔的残酷狡诈,突出了克培带领其他工友英勇斗争的热烈场面。在最后还写到了工友掌握了政权,成立了工人政府。这个作品完全是作家对马克思主义革命理论的图解,根本未能顾及童话本体的特征。

童话的成人化,是我们长期以来对童话误解造成的。在我国的童话理论中,长期以来把“象征”作为童话的主要特征,认为象征是童话把幻想和现实结合起来的桥梁。为了表现某种性格或者说明某个事理,作者从生活中找出某些人、物、现象,甚至某种社会观念的性质和特征,集中到童话人物身上,然后又赋予他们以规定的个性,并使之依照这一个性去说话,行动,从而达

到象征的目的。于是,宝葫芦就成了社会上不劳而获思想的化身,小溪流就成了不断进取、努力向上的象征。因而,童话自然地就和教育结合,用来图解某些儿童必须接受的观念。另外,关于童话的“物性”,也是我们的童话理论反复强调的。拟人不能违背所拟之物原来的特点,作为玩偶的锡兵,在写它时就不能让它走路,吃荤的狐狸,如果吃素,就违背了自然规律,而在生活中不听话的孩子,在童话中也必定遭殃。对物性的强调,因果报应的思维定势,限制了作家的想象,使作家势必单纯从已有的生活经验出发来描写对象。如此这般,在童话中,老鼠就势必小偷小摸,讨人厌憎,不听话的天鹅只有在陷入困境时才会明白自己的错误。

其实,无论是幻想与现实之间的象征关系,还是童话的物性,都是成人一厢情愿的结果。神话和巫术之所以会存在,是由于原始先民头脑中一种错误的联想,他们认为天这样高,是因为有个巨人双手托住了天。他们并不认为这种想法有什么不合理,也并未想到自己的幻想象征了什么。原始先民的神话是“借助于想象以征服自然力”完全是我们文明人的理解。作为童话存在的现实保障和前提条件的儿童思维,和原始思维具有相似性。在儿童看来,一座大山和一座小山,是因为一座要作长途旅行,一座要作短途旅行。山是不能走动的这一点在他的思维中是不存在的。如果有一只葫芦对一个正在做作业的小孩说,“去玩吧,读书可真没意思。”孩子会马上同意,而不会想到这葫芦是个坏家伙,代表了某种诱惑他的力量。而当他真的陷入困境之后,他总会出奇制胜,奇迹般地脱险。

对孩子来说,世界上的一切都是新的,一切都还未被安上名称和公式。尊重孩子的幻想,让孩子的心灵自由飞翔吧!童话作家应该就是这样一些人:他的感受像孩子那样简单、自由、开放,不为定理定律所囿,同时他又具有成人的深度和力量。这样的作家创作的童话,才会既是真正深刻的艺术品,又能避免成人化。

注释:

①[中国]汤锐《比较儿童文学初探》第5页。

②[瑞士]皮亚杰《儿童心理学》第46页。

③《回顾你的童年时代》,韦苇译,载《浙江师范大学学报·社科版》90年第四期,第103页。