



论民间童话的叙事形态

■万建中

幻想是童话的基本特征,也是童话反映生活的特殊艺术手段。民间故事有一种很奇特的结构现象,幻想成份越浓的故事,越遵循一定的叙事套路。那末,民间童话的叙事模式或套路是什么呢?回答这个问题并不简单。本文从民间童话的情节简单而不复杂化、“三段式”的重复、情节或人物的相似性等三个方面,讨论了其主要的叙事形态特征,揭示出民间童话叙事的艺术魅力。

[关键词]民间童话;故事情节;叙事;结构形态;类型

[中图分类号]I27 [文献标识码]A [文章编号]1004-518X(2007)06-0021-08

万建中(1961—),男,北京师范大学文学院教授,文学博士,博士生导师,主要研究方向为民间文学理论、民间口头叙事文学和民俗史。(北京 100875)

本文是国家社会科学基金项目“民间文学的生活特征及其理论建构”(批准号:05BZW062)的系列成果之一。

民间童话是流传民间的儿童故事。法国童话女作家多尔诺瓦夫人(D'Aulnoy)于1752年出版了一本童话集,封面上首次出现了“Fairytale”的名称,此后便成为一个专用名词流传开来。这个名称表明,凡有精灵或仙女参与的故事,便可视为童话,或者说,仙女、精灵、妖怪等是童话故事的一个标识。

和其他民间叙事种类相比,民间童话具有独特的叙事形态,迎合了儿童的接受心理和满足了他们的精神需求。这种叙事形态特征是显而易见的,即便不是童话学学者也能道出二三。根据美国学者斯蒂·汤普森的说法,大概有以下9个方面^{[1] (P34)}:

1、一个童话不能以最重要的活动部分作为

开端,也不能突然就结束,它需要有一个从容的介绍。故事要超过高潮向轻松、安定的方面变动。

2、重复是普遍存在的,这不仅使故事有了悬念之觉,而且也使故事展开得更充分,由此构成了故事的骨架。这种重复大多数是三叠式。在一些国家,由于其宗教传统的象征性,这种重复也可能是四叠式。

3、一般地说,只能两个人同一时间出现在一个场景里。如果有更多的人,他们中只有两个人是同时行动的。

4、对立的角色互相发生冲突——英雄和反派人物,好人和坏人。

5、如果两个人以同样的角色出现,他们被

描述为十分弱小,他们常常是双胞胎。当他们变得本领高超时,他们就可能变成敌对者。

6、在一个群体中,最弱小或最差的一方转变为最占优势的一方。最小的弟弟或姐姐常常是胜利者。

7、性格是单纯的,正是这种特点的直接影响,人们注意到,故事里的人物没有任何生活以外的暗示。

8、情节简单而不复杂化。一个故事一次能讲完。如故事情节有两个或更多的枝节的话,这必定是添充了的文学迹象。

9、每件事情都尽可能简单地处理,同类事件尽可能描述得接近相同,不要试图使事件复杂化。

将上述特征进一步归纳,值得阐释的民间童话叙事形态,主要表现在以下三方面。

一、情节结构的简单化处理

童话总是从孩子的角度被讲述的,而不是从父母的角度讲述的。童话适合儿童的趣味,是对儿童进行教育的良好形式,中国无数优秀的传统民间童话经过长期流传,在思想和艺术上达到很高水平,常常使人童年听了而终生难忘。这种艺术效果的产生,主要得益于童话对情节结构的简单化处理。

首先,童话在漫长的演进过程中渐离神话,渐近传说,成为一种吸纳了神话特点与传说特点的独特文体。它从神话中获得神思妙想,海阔天空,又从传说中吸取了叙述故事的写实手段,是一个弹性度极大的叙事模式。童话中最常用的艺术手法是幻想和拟人化。幻想特点主要是通过“距离”体现出来的。这从童话的开头方式就表现出来了。童话一般以“从前”开头。这两个字确定了过去与讲述时的距离,说明故事发生在一个遥远的世界,一个远离儿童所处的世界,当然,也是一个并不存在的世界,一个幻想的世界。“从前”的叙述方式将故事从现在、从儿童的日常生活中

分离出来。儿童沉溺于幻想,也善于幻想,童话所构建的幻想世界正好满足了他们的心理需求。童话一般以男主人公或女主人公的胜利结尾,并且保证“从此以后他们过着幸福的生活”。这也同样造成了距离,将故事带到了结尾。罗马尼亚民俗学家米哈依·波普提出,童话的开头将儿童从现实引进非现实之中,而童话的结尾则把他们从非现实带回现实之中。^{[2] (P91)}童话中拟人化手法的表现形式有三:一是以动物拟人,二是以精灵拟人,三是以神魔拟人。

1、以动物的形象拟人,符合儿童的审美和接受习惯。在动物与人物之间建构某一方面的对应关系,利用动物的自然属性特点(外表、本性)来表现人物性格的某一方面,形成了童话思维的特有模式。动物一出现,儿童便能识别它们,并且理解它们被赋予的象征性意义。

2、精灵相对于一般的动物,更拥有超自然力,这种超自然力不仅能够激发民众尤其是儿童的想象,而且本身就是他们的心理期待。在浙江绍兴地区流传一则“田螺精”故事,简缩如下:

有一个以打柴为生的年轻单身汉,有一天从山上回家的时候,发现有人给他准备饭菜。第二天,他提前回家观察,发现从水缸里跑出一只大田螺,田螺壳张开后,跳出一个十七八岁的美女。年轻人把田螺壳藏了起来,田螺姑娘没办法回去,只好留下与年轻人结婚生子。后来孩子长大后到学校去念书,同学们都知道其母是田螺精,就编着歌来嘲笑他。田螺女知道后非常气愤,向其父索回田螺壳。然后就不见了。^{[3] (P46-47)}

在田螺姑娘故事中,一般情爱的故事应有的缠绵情调还未酿成,两性的结合及对立皆处于一种较原始的状态。娶仙女为妻本应是一个要多浪漫就有多浪漫的话题,在这里竟然无缘无故地失去了谈情说爱的时空。而惟一能让听众感受到一点家庭气氛的,是田螺仙女大多可以弄出一桌好菜。但这与其说出于仙女对丈夫的温

柔与体贴,不如说是民间男子对食欲虚幻的满足。美女和佳肴在现实生活中大多是可欲而不可求的。色与食这两大人类的本性却被有机地嵌入此型故事之中,并获得画饼充饥式的宣泄。

3、民间童话中神魔威力无比,诸如蛇妖、山神、雷神、水怪等等魔怪,保持着凶恶的外形和可怕的魔力,是令人恐惧的又必须面对的对象。以蛇郎、蛇妻童话为例,因蛇的雌雄二性而形成的蛇郎蛇女童话故事,被民间文学研究者列入世界民间故事索引中。蛇郎童话故事除AT分类法的433型“蛇王子”及433A、433B、433C三亚型外,丁乃通又另列出433D,刘守华还补上了433E、433F;而蛇女童话故事则属AT分类的507C。

蛇郎、蛇妻进入人类生活之中,便埋下了不幸的祸根。它们因本性难移,不得不千方百计掩盖自己的真面目。这种掩盖实际是为后来凡人不幸作了铺垫。洪迈《夷坚乙志·杨戩二怪》中的蟒妇被杨戩识破后已无力挣扎,原形毕露。但“未几时,戩死”。说明他仍然难逃“蛇网”。与我国相邻的日本《古事记》中的蛇妻故事也流露着人对蛇的恐惧。本年智子与肥长姬结婚,过了一夜,偷看那少女原是一条蛇,王子害怕逃走,肥长姬悲伤地坐船追赶。《日本灵异记》、《今昔物语集》的童话中,蛇不仅有着不顾一切的情欲,而且对异性的占有欲极度执拗,一旦真相败露,便转化为不惜代价的报复行为,甚至置对方于死地才罢休。

其次,童话中的人物一出场,就像贴了标签,极易识别,性格非常鲜明、单一。童话常常运用夸张和对比手法来突出人物性格中的某一方面,用极度夸张的美和丑的形象使人判别人物的善与恶。在童话中,恶与善无所不在,两者之间泾渭分明。几乎在每一个童话故事里,善与恶都以某些人物及其行动的形式体现出来。善与恶又是以一系列的对比母题突显出来的。诸如

禁止/违背、需要/帮助、任务/完成、绑架/营救,等等。在这里,普罗普的系列“功能”转化为二元对立的模式。

和其它故事体裁相比,童话的显著特点是,有一个明显的善恶(好坏)对立的两极结构,诸如美和丑、勤劳和懒惰、勇敢和懦弱、诚实和欺骗、正直和自私、骄傲和谦虚等等之间的差别,“金斧头”、“灰姑娘”等童话,安徒生改写的大克劳斯小克劳斯等,都属于这类。这种两极对立反映了儿童对问题的看法。在儿童的思维中,非好即坏,因为他们还不能理解模棱两可的事物。正如伯杰所说:“童话使儿童们认识到问题最基本的形式,而较为复杂的故事却可能使他们感到迷惑不解。童话故事还使一切情景都简单化。童话中的人物都描绘得很清晰,大多数细节,除非是非常重要的细节,都被省略了。因此,童话中的人物都是典型的,而不是惟一的。因此,童话的简单化帮助缺乏理解矛盾和模棱两可事物能力的幼儿能理解故事所谈论的问题的本质,并认同故事中的男女主人公。”^{[12] (P96)}

二、“三段式”的叙述模式

民间童话叙述模式分析属于情节分析,“情节分析是叙事理论的比较解剖学:它向我们展示了相似的故事所共有的结构特征。也许,我们研究这种骨架是因为这就是口头故事被印刷成书时所留下来的一切。被丢掉的是讲故事人与听众之间的复杂的相互影响,这一点人类学家们近来才刚刚开始着手探寻。”^{[14] (P101)}

(一)“三段式”的结构形态

在民间童话中,幻想性强的故事和生活故事都经常采用“三段式”(或称“三迭式”、“三段论”)复合式的结构手段,通过它来编排情节,形成布局。所谓“三段式”,是指类似情节反复三次或多次。这类似的三件事情可以是一个人做的,也可以是三个人做的。每件事情实际构成了一个相对完整的情节序列(sequences)。

三段论原理的结构,就是将一个事件顺着发端、过程、解决这三个阶段来讲述。三段论原理不仅在外部的结构或事件的过程中体现出来,而且在主人公的心理上也有体现,有时候便采用正直、自满、后悔的推进形式。有时,发端常常是象征性地讲述,叙述的中心却是在中间的过程,把中间讲述的一切事件总归于终结,同时导致幸福的解决。事件的过程是采用对立原理组成的朴素的辩证统一的结构。事件具有三个阶段的变化,同时出现三个兄弟、三个新郎、三只动物(《桃太郎》)、三种危险(《方山姥》)、三个问题(《下雨姑娘》)、三个谜(《千两》)、三年又三个月、三天三夜,或同样的叙述反复三次,《猴新郎》、《三个兄弟》、《三个新郎》等都是这种典型形式。^{[5] (P135)}“一切情节都是由已出现过的情节所引起的”,^{[6] (P215)}在这种情节与情节的因果关系中,故事不断向前推进。

民间童话大都具有相对稳定的结构形式:线索单一的是“单纯式故事”;由几个故事组成的,是“复合式”故事。“复合式”故事又分“三段式”复合式和“连缀式”复合式两种。“连缀式”复合式结构的故事又叫“框套故事”(frame-tale),其结构形态为一个故事衔接着另一个故事,前一个故事的结尾成为后一个故事的开头,首尾交合,环环相扣,大故事里边套着小故事,小故事中孕育着大故事。^{[7] (P62)}

印度的《五卷书》(Panchatantra)约成书于公元2世纪至6世纪,被称为世界上出现最早、影响最大的一部寓言童话集。全书由《绝交篇》、《结交篇》、《鹤裊篇》、《得而复失篇》、《轻举妄动篇》共五部分组成,有78个故事,还有一个交代故事由来的《楔子》。季羨林先生在分析它的结构时说,它最惹人注意的就是“连串插入式”:

全书有一个总故事,贯穿始终。每一卷各有一个骨干故事,贯穿全卷。这好像是一个大树干。然后把许多大故事一一插进来,这好像是大树干上的粗枝。这些大故事中

又套上许多中、小故事,这好像是大树粗枝上的细枝条。就这样,大故事套中故事,中故事又套小故事,错综复杂,镶嵌穿插,形成了一个像迷楼似的结构。从大处看是浑然一体。从小处看,稍不留意,就容易失掉故事的线索。^[8]

《五卷书》采用了大故事套小故事的框架故事结构,使78个故事环环相扣,既相对独立,又相互联系。印度的《故事海》、《伟大的故事》、《僵死鬼故事》、《宝座故事》、《鸚鵡故事》等著名世俗故事集,也均采用的是故事套故事的框架式结构。《故事海》成书于11世纪,被誉为“印度古代故事大全”和“一部中产阶级史诗”(a bourgeois epic),^{[9] (P7)}是印度文学取之不尽的创作源泉。全书围绕主干故事插入了大小三百五十多个故事。这种由大故事套小故事,小故事里面又有故事的“连环套”,既可以反复阐明中心故事的主题,又能够造成种种悬念,具有很强的艺术感染力。这种叙事结构直接承袭于印度两大史诗,史诗在展开情节时,常常插入许多和情节关系不大的大小故事,形成所谓的插话。《五卷书》等的框架故事结构一直延续到阿拉伯民间童话《一千零一夜》(《天方夜谭》)和它的姐妹篇《一千零一日》,意大利薄地丘的《十日谈》,英国乔叟的《坎特伯雷故事集》,意大利斯特拉帕罗拉(Giovan Francisco Straparola,大约1480~1558)的《滑稽之夜》,法国玛格丽特·德·昂古莱姆(Marguerite d'Angouleme,1492~1549)的《七日谈》,意大利巴塞勒(Giambattista Basile,1575~1632)的《五日谈》,以及德国豪夫的《童话年鉴》等作品。

三段式本身又有三种形式^{[10] (P138-139)}:一种是纵的三段式,即时间关系上的三段式。比如我们曾提到的长工和地主的故事里,地主三次为难长工,第一次要长工晒地板,第二次是把大缸装进小缸,第三次是地主问长工,自己的头有多重,这三次刁难,是有先后顺序的;一种是横的

三段式,即空间关系上的三迭式。三兄弟型的故事就属于这一类;第三种是纵横结合的三段式,也就是以上两种的综合。这种形式的三段式最为常见。

(二)“三段式”结构模式的成因

实际上,所有的民间叙事一般都依循三段式的叙述结构,就本原叙事的创世神话而言,各民族神话史诗都以创世、洪水灾难和文化创制三个时序构成了三段式的叙述结构。神话史诗中的三段式结构是一种普遍的结构模式,“是由最高本源演化成天地,天地间某物或神又生成万物,生成人类和文化的本体论思想的逻辑关系呈现。”^{[11] (P19)}那么,何以民间叙述(故事)基本的结构模式为三段式的呢?

“三”是人们心目中足够大的一个独立的数量单位。加拿大学者诺斯洛普·弗莱在《实用想象》一书中说:“在我们想象的仙境中,钟鸣三下——还有三个愿望、三个儿子、三个女儿等等。‘三’是我们在叙述作品中期待与满足的一部分,是我们心理学中的一项基本事实。三个圆点,心理学家告诉我们,是每个人作为一个单位来看出的最大的数。再加上一个圆点,许多人就会将其看成为两个单位,每个单位两个圆点。‘三’牢牢地固定在我们的观察与思考之中。我们理想的家庭只有妈妈、爸爸和我。所有的生活都有开端、中场和结局。我们所处的世界是一个三维结构。”^{[12] (P81)}运用口头叙事对这个世界的重新建构,同样也应该是三维结构。

民众在民间童话中创造和采用三段式的手法,是基于忠实于民间童话演说实际的原则,出于表现生活的需要。也就是说,它是民间创作家从民间童话演说的需要中总结出来的。“作为一种故事的结构方式,三迭式在情节开展中的作用当然不可忽视。它一方面使故事显出分明的层次,情节发展起伏有致、步步深入;另一方面又使故事主线突出,事件发展在时间、空间上联系紧密。这种在结构安排方面的规则性和紧密

性是民间童话艺术形式上的一个特点,它对于口头讲说的散文类的作品的流传和保存来说,是有很大的优越性的。理由很明显,因为容易听明白,也容易记得住。”^{[10] (P141)}

归纳起来,“三段式”成为民间童话稳固结构的原因有三:一是口头文学基本特征的要求,重复起到强化人们对口耳相传的故事记忆的作用,也符合接受者尤其是儿童的接受需求;二是编排故事情节的需要,是设置悬念和揭开谜底的一整套创作模式。同时,一波三折的故事情节、不断遭遇“悬疑语码”(hermeneuticcode)^{[13] (P556-559)}也符合讲述心理和接受心理;三是民间把“三”作为带有可靠性的保险数字,故有“事不过三”之说,这是数字观念在民间童话结构中的反映。

情节昭示事件的发展,而发展都是有一个过程的。善恶要反复的较量,人物思想的转变也要经过反复的实践。因此,纵的三段式是对事物发展过程的一种艺术的概括形式。另一方面,一个事物又有和周围事物的多方面的联系。世界上的事物是千差万别的,同类事物(比如兄弟姐妹之间)也有良莠不齐的,把这几并列起来加以比较,是分辨是非善恶的有效方法。因此横的三段式,就是对客观事物复杂联系的一种艺术的概括形式。三次重复,三方展开,有助于表现生活的深度和广度,而在情节进展上呈现出规则整齐的形态。

不论纵的三段式还是横的三段式,都是重复叙事。重复叙事克服了叙事时间上的有限性,能够满足听众对永恒时间的体验。通过三段式的叙事,民间童话总是让叙事变得绵绵不绝,似乎没有时间的开始与结束。民间童话在一切发生和过去之后,仍就给我们展示了一个永恒的世界——“他们一直在这里生活下去”;“他们得到了应得的财富,从此过上了幸福的生活”;“从此,老两口过着安宁的日子而且长寿”。而传说的一些形象常使我们感到时间的有限和时间

的流逝;传说的单线叙事和叙事节奏的急促,以及相对固定的时空坐标,似乎在提醒我们日子一去而不复返。民间童话的人物就像山里面那个老和尚一样,永远在讲“从前有座山,山里面有座庙……”,是一种感性时间(故事时间)对理性时间(实际时间)的超越。

正因为三段式是一种表现力较强,又有它自身的形式美的艺术手法,同时还符合演说和记忆的规律,所以被民间作家广泛运用和长期传承。

(三)对故事意义的适度强化

民间童话是有意义的,故事中的意义只有得到适度强化才能产生艺术撞击。故事既要提供一定的“量”(人物、事件等)以满足听众的接受欲,同时又不能逾度,避免听众陷入厌倦状态。“叙述实际是一种传播,传播需要有接受的对象,在传播中存在着这样一对矛盾:没有反复刺激,接受对传播的信息不会留下深刻的印象;但是,过量的重复信息又会使接受对象厌倦,产生抗拒心理。因此,叙述中对‘度’的掌握是一项关系重大的学问。选择‘以三为度’是在矛盾中保持巧妙的平衡,既维持一定的刺激量,同时又不至于把读者赶跑。”^{[12] (P81)}在民间口头叙事文学中,“三段式”对意义的强化是最有“度”的。

第一,三段式有利于充分展示现实生活中的矛盾,突出事物的本质,即有助于表现艺术的真实。在长工和地主的故事中,二者之间的反复较量说明剥削和反剥削之间的斗争是必然要进行的。三个回合,一个比一个激烈,最后地主一败涂地,他的贪婪、蛮横而又愚蠢的本性也得到了充分的揭露。

第二,三段式使所述的故事染上了抒情的色彩。因为在事物的反复和并列之中,都深深寄寓着作者的爱憎和褒贬之情。它可以是一种强调(例如,长工与地主的故事就说明善一定要战胜恶),也可以是一种评判(例如,前面我们提到的“三兄弟型”故事,说明坐享现成不如手提锄

头)。总之,通过三段式,明确地、着重地表现了民众的意志和愿望。

三、情节或人物的相似性

童话学家将情节或人物大同小异的童话故事文本群,称之为一个故事“类型”。类型是就其相互类同或近似而又定型化的主干情节而言,至于那些在枝叶、细节和语言上有所差异的不同文本则称之为“异文”。类型之所以存在,是因为“人类生活环境的限制及其基本情境的相似的故事”。“它们在一切重要的结构方面都是十分相象的,它们像罐头、锄头,或者弓和箭一样,有着人类文化的确定形式和内容。这些叙事作品的若干形式被相当普遍地使用。”^{[14] (P7)}

民间童话的篇幅有限,情节简单,人物性格单纯,人们在创编和传讲故事的过程中,往往展示故事人物性格中最主要的一面,像阿凡提、刘三姐、韩老大和五娘子等等,都是被人们固定化的机智人物形象,而对于他们性格中的其他方面,故事一般都不提及。英国著名文学批评家 E. M. 福斯特在《小说面面观》一书中,把人物分为扁形人物和圆形人物。在 17 世纪的欧洲,扁形人物叫做“脾性”或“类型”或“漫画”。当扁形人物以最纯粹的面貌出现的时候,他们表现出单一的品质和思想。这类人物大多可以用一句话来概括。民间童话中的人物一般属于扁形人物,小说中的人物大多属于圆形人物。因此,单篇故事往往缺乏表现力,难以达到“类型”的程度,也难以为人们所记忆。而许多同类故事不断积累,构成一个群体,便扩大了故事的容量和延长了故事的讲述时间,因为在演说的时候,一个故事往往会引发其他同类故事讲述。这样,使以说为主的比较单一的民间童话的表演,增添了互动的效果和表演的情趣,也强化了民间童话的表现力,还为学者开阔了研究的空间。

在童话学上,“一个母题是一个故事中最小的,能够持续存于传统中的成分。要如此它就必

须具有某种不寻常的和动人的力量。”^{[14] (P499)}
“母题”也可译作“情节单元”。前苏联著名的民间文艺学家李福清就说：“我研究的方法有一个特点：从作品最小的情节单元入手，作系统性的研究。”^[15]台湾学者金荣华对情节单元有过比较详细的解释：

在民间童话的研究方面，针对其人、时、地都可变异的特性、类型发展出了以结构为主的类型（type）分类；又在内容分析界定了以事件为主的“情节单元”（motif），……“情节单元”是英文或法文中“motif”一词在民间文学里的对应词，指的是故事中小到不能再分而又叙事完整的一个单元。这里所谓的“情节”，是指在生活中罕见的人、物或事。所谓“单元”，就是扼要而完整地叙述了这罕见的人、物或事。例如：“有一只生了角的兔子”是一个情节单元，这是静态的；“那个大力士单手拖动了一架飞机”也是一个情节单元，这是动态的。……所谓史诗，所谓民间童话，本质上都称之为叙事文学，它们的差异只在于形式：一个是韵文叙事，一个是散文叙事。使用情节单元分析故事时，不会因其形式不同而有所不同。^{[16] (P24)}

对民间童话类型的认定主要依据的是情节单元，它构成了故事类型最稳定的结构，是故事类型的“恒量”，具有国际性。人们常说民间童话具有相似性或雷同性，主要指的就是情节单元。民间童话的“变量”为“情节单元元素”（motifish），主要有人物、时间、地点及相关描述等。“一个母题和一个故事类型之间的关键差别之一是，一个故事类型的所有异文被假定在发生学上是相互联系的，也就是说，它们被假定是同源的，而在一个母题名称之下列举的所有叙事可以有联系，也可以没有联系。”^{[17] (P48)}

那么，为什么世界各地不同民族有众多的相同类型的童话出现呢？一般有两种解释：一是“同境说”，认为因各国各地社会生活的相似而

形成类似的故事；一是“同源说”，认为同一类型的各个故事有一个共同的来源，是因民族分化和民众交往而将一个故事传到各地的。的确，相对于神话和民歌，民间童话更容易从一个民族传到另一个民族。这两种学说都有道理，但不能一概而论，应对各种故事进行具体的分析和比较研究，找出它们的情节的异同，从中可以发现故事的民族特色和地方色彩，也可以考证故事流传发展的线索。研究故事与社会生活的联系，进行比较故事学的研究，有助于各民族文化的交流。

芬兰学派坚持“一源论”（monogenesis）的观点，即世界各地属同一类型的民间故事都来源于某一地区，然后成波浪式向各地传播。譬如，《灰姑娘》的结构包含5个基本情节：女主人公受到虐待；得到仙子的帮助；与王子相会；被王子追寻；以美好的婚缘告终。1893年，英国民俗学者玛丽安·柯可斯就在《灰姑娘传说》一书中列出符合上述结构的345种不同形式，传布的时间起于1544而迄于1892年，范围从中国到欧、美和非洲。有人指出，许多的欧洲流传的童话，早在古埃及已有了它们的雏形。德国学者本法伊又在1859年提出欧洲童话来源于印度的理论。

但是，这种研究方法过于机械，忽视了影响故事发展变动的诸多因素。美国学者布鲁范德（JanHaroldBrunvand）关于历史—地理学派的方法曾有这样的评述：“这种方法的终极目标是写出各故事的‘生命历史’，重建故事的‘原型’或其最初的假设形态。这种方法基于这样一种假设：复杂的民间故事都有共时、同地点的单一起源（而非多元的），然后它的发源地自动扩散，从一个人传给另一个人，并不需要大规模的移民来传播之。”“尽管运用历史—地理学派方法的学者们从未能够确定无疑地指出某个故事的起源地，但他们认为印度有可能是最重要的故事扩散中心。”^{[18] (P112-113)}中国故事学家的观点则更

为客观、全面：“历史—地理学派的方法强调搜求大量异文，在进行分析比较又十分重视相关历史地理因素的考察，尽管操作方法过于琐细，构拟原型时往往难以避免主观附会性，但他们所作的考察与推论仍以基础坚实受人称道。由于他们重在探索情节型式的生活史，对那些有血有肉的故事文本所涵盖的生活思想内容、叙事美学特征，以及同传承者之间的联系等便较少涉及，这些显而易见的不足之处有待学人改进。”^{[19] (P25)}

各地一些民间文学作品的确有一个共同的源头，季羨林先生在《从比较文学的观点上看寓言和童话》一文中指出：“不论中间隔着多大的距离，只要两个国家都有同样的一个故事，我们就要承认这两个故事是一个来源。”“我们虽然不能说世界上所有的寓言和童话都产生在印度，倘若说它们大部分的老家是在印度，是一点也不勉强的。”^{[20] (P267-268)}譬如，《一千零一夜》在成书过程中曾吸收了不少古代印度的传说故事，自印度佛教传入中国，大量佛经被译成汉、藏文，佛经中的许多故事也随之传入中国，有些阿拉伯故事与中国记载的许多故事颇多相似，很可能脱胎于同一母体，或源于同一国度。但是，我们不能将这一现象扩大化，相似并不都意味着同源；相似是民间故事类型化的突出表征。

[参考文献]

[1] (美)斯蒂·汤普森. 民间故事——活的艺术[J]. 陈晓红译, 北京大学民俗学会编. 北大民俗通讯, 1986, (14).

[2] (美)阿瑟·阿萨·伯杰. 通俗文化、媒介和日常生活中的叙事[M]. 姚媛译, 南京: 南京大学出版社, 2002.

[3] 民间(第1卷第4集), 民国20年.

[4] (美)华莱士·马丁. 当代叙事学[M]. 伍晓明译, 北京: 北京大学出版社, 2005.

[5] 张士闪. 关敬吾论日本传统故事的类型与结构[J]. 清水静子译, 西北民族研究, 2003, (6).

[6] (法)茨维坦·托多洛夫. 诗学[A]. 赵毅衡编选. 符号学文学论文集[C]. 天津: 百花文艺出版社, 2004.

[7] 李惠芳. 民间文学的艺术美[M]. 武汉: 武汉大学出版社, 1986.

[8] 五卷书·再版后记[M]. 北京: 人民文学出版社, 1981.

[9] (印度)月天. 故事海·中译本序[M]. 黄宝生等译, 北京: 人民文学出版社, 2001.

[10] 屈育德. 神话·传说·民俗[M]. 北京: 中国文联出版公司, 1988.

[11] 王四代. 西南少数民族神话史诗中的时空观[J]. 民间文学论坛, 1998, (4).

[12] 傅修延. 说“三”——试论叙述与数的关系[J]. 争鸣, 1993, (6).

[13] 赵毅衡编选. 符号学文学论文集[C]. 天津: 百花文艺出版社, 2004.

[14] (美)斯蒂·汤普森. 世界民间故事分类学[M]. 郑海译, 上海: 上海文艺出版社, 1991.

[15] (前苏联)李福清. 中国神话故事论集·自序[M]. 北京: 中国民间文艺出版社, 1987.

[16] 金荣华. “情节单元”释义——兼论俄国李福清教授之“母题”说[J]. 华冈文科学报, 2001, (3).

[17] 阿兰·邓迪斯. 母题索引与故事类型索引: 一个批评[A]. 户晓辉编译. 民俗解析[C]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005.

[18] (美)布鲁范德. 美国民俗学[M]. 李扬译, 汕头: 汕头大学出版社, 1993.

[19] 刘守华. 中国民间故事类型研究[M]. 武汉: 华中师范大学出版社, 2002.

[20] 季羨林. 朗润琐言[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1997.

责任编辑 彭勃