

# 奇幻小说文类探源 与中国玄幻武侠小说定位问题

姜淑芹

(四川外国语大学 英语学院, 重庆 400031)

**摘要:**西方“奇幻小说”概念传入中国后,在儿童文学与成人文学领域都存在文类标识不清、术语使用混乱的问题。通过梳理英国奇幻小说的历史渊源及其与浪漫主义和儿童文学之间错综复杂的关系,辨析其基本概念,分析其在中国大陆本土化过程中遇到的问题,以期促进我国幻想文学的创作与发展。奇幻小说是浪漫主义思潮与儿童文学相结合的产物,与童话故事有着本质区别。童话故事发生在神奇的一次元世界,奇幻小说却致力于构建真实可信的第二世界,披着幻想的绮丽外衣反映深刻的社会现实。近年来国内蓬勃发展的网络玄幻小说本质上属于奇幻小说文类,在致力于打造架空世界的同时,更应着力于提升其基于中国本土化的人文社会关怀及审美追求。

**关键词:**幻想文学;儿童文学;玄幻小说;奇幻小说;武侠小说

**中图分类号:**I247;I561.06 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2021)04-0198-11

20世纪晚期以来,幻想文学越来越受到广大读者的欢迎,各种幻想类图书销售额屡创新高,形成了一个全球性的文化现象。在这种世界幻想文学风气的影响下,中国也掀起了一股幻想热,并主要表现在科幻和玄幻等领域,也表现在儿童文学领域。在科幻小说领域,以《三体》为代表的科幻小说经过十几年的发展终于斩获国际大奖,中国本土科幻小说不仅进入了大众流行文化市场,也进入了文学体制和学院研究的视野,形成了自己的独特话语体系,强烈地“体现着对于中国现代性及其问题的反思……在看似天马行空的科幻天地里,注入关于中国与世界、历史与未来以及人性和道德的严肃思考”<sup>[1]18-19</sup>。在玄幻小说领域,幻想思潮与中国传统的武侠、仙侠、神怪等元素相结合,借助网络平台迅速发展起来,形成了盛极一时的玄幻武侠小说热。2005年网络媒体提出“奇幻元年”之后,网络玄幻小说的类型持续多元化,进一步吸收言情、都市、惊悚、悬疑、军事、神话等多种文学元素,形成了以玄幻武侠为主干的多元融合文类。2010年进入无线时代之后,更是在资本和读者的双重推动下迅速发展壮大,到今天已蔚为大观。在儿童文学领域,1997年召开了以“幻想文学”为主题的“跨世纪中国少年小说创作研讨会”,之后推出“大幻想”丛书,“极大地推动了中国幻想文学的创作和发展”<sup>[2]</sup>。

尽管大幻想已渐成气候,但无论是网络玄幻小说还是儿童幻想小说的发展,都远未达到幻想小说发展应有的深度与高度。“大幻想”丛书虽然培育了读者对幻想文学的兴趣,但由于“这套丛书的中国作家大多对幻想小说的认识不充分,更不用说构思创作了”<sup>[3]</sup>,且“模仿西方幻想小

收稿日期:2021-02-27

作者简介:姜淑芹,文学博士,四川外国语大学英语学院,教授。

基金项目:国家社会科学基金重大项目“《世界儿童文学百科全书》翻译及儿童文学批评史研究”(19ZA297),项目负责人:张生珍。

说的痕迹严重,市场和读者反应相对冷淡”<sup>[4]</sup>。玄幻武侠小说的市场影响力虽大,质量却一直广受诟病,被指既没有发掘继承中国武侠小说的精神内核,也没有理解西方奇幻小说找寻失落的人文传统之追求<sup>[5]</sup>。2006年,陶东风指斥“中国文学已经进入装神弄鬼时代”,拉开了围绕玄幻文学价值与地位的争论。拥陶派以学院精英派为主,批评玄幻小说存在着缺乏沉重感、历史性、精神力等问题;反陶派以《诛仙》的作者萧鼎为首,认为玄幻文学不同于传统文学,它注重营造个人心目中的理想家园,是现代社会生命个体的合理追求。滕巍认为这场争论的实质是雅俗文学对立和传统媒介与新媒介文化的冲突,陶先生指出了通俗文学创作中的弊病,本应推动玄幻文学的创作与研究,但遗憾的是陶先生显然没有认真阅读作品,因而他的批评并未形成广泛深入的学术争鸣,也没有引起主流学术界的关注<sup>[6]</sup>。玄幻文学研究成果数量虽然有所增加,但多数为硕士研究生对现象的描述,只有韩云波教授的系列论文和主持的“幻想文学与幻想文化”栏目进行了深入探讨,尤其是将“新神话主义”引进玄幻文学研究,指出“奇幻中的神性是‘新神话主义’中的神性,其文化基点既不同于原始神话思维中的神性,也不同于宗教神话思维中的神性,而是20世纪以来建基于科学与人文交融的自由幻想中的神性”,认为当代幻想文学的本质是关于“世界是什么”的狂欢化思考<sup>[7]</sup>。在幻想的架空世界里进行自由的想象是现代幻想文学的突出特征,但始终要有与时代密切相关的价值内涵。以金庸为代表的武侠小说融入的是五四以来的现代启蒙意识,《哈利·波特》系列在宏大的英雄叙事背后展现了后现代社会普通人的挣扎、努力与选择<sup>[8]</sup>,而我国网络玄幻武侠小说却在商业炒作的影下沦为资本运营的工具,开始陷入严重的同质化问题,价值取向日趋黑化,连早期的玄学内涵也开始舍弃,一度沦为简单的文字游戏。

面对中国玄幻武侠小说的现状,理论工具的有效运用必不可少。综观近20年研究概况,学界一致认为中国幻想小说的直接来源是西方现代奇幻小说,但都只关注到了其架空模式与幻想元素,没有认识到西方现代奇幻小说中幻想与现实的密切关系,这也是网络玄幻武侠小说和儿童幻想小说只重形式而缺乏内涵的重要原因之一。

西方现代奇幻小说诞生于英国,本文旨在梳理英国奇幻小说的历史渊源及其与浪漫主义和儿童文学之间错综复杂的关系,辨析其基本概念,分析其在中国大陆本土化过程中遇到的问题,以期促进包括儿童幻想小说和玄幻武侠小说在内的中国幻想文学的创作发展。

## 一、现实与幻想:科学理性对幻想的压制与浪漫主义的反叛促发了幻想文学

幻想相对于现实而存在,有学者将人类对现实与幻想的认识称为“真幻意识”,即“人对世界存在的万物进行了解和认识,并由此产生对客观存在事物的真实性认知,随之依靠真实认知对不存在的幻想事物进行判断,辨别其虚幻本质来区分幻想意识和行为”<sup>[9]</sup>。美国学者凯瑟琳·休姆(Kathryn Hume)认为:“一切文学作品都是‘模仿’和‘幻想’两种冲动的产物,模仿现实的写实文学和非写实的幻想文学处于一个统一体的最两端,其他文学则居于两者之间,一部作品中所包含的模仿和幻想成分的多少将决定其在此统一体上的位置。”<sup>[10]</sup>幻想的东西即现实中不可能存在的东西,因此不管评论家们对幻想文学或幻想小说的定义如何不同,公认的一点就是它描述的是“不可能”的事物。福斯特在《小说面面观》里提出,一般的小说家告诉读者“这里谈的事都可能在你的日常生活中发生”,而幻想小说家却说“这里谈的事是不可能出现的”<sup>[11]</sup>。英国幻想文学研究权威曼乐夫(C. N. Manlove)给幻想文学下的定义是“涉及到超自然或不可能的虚构作品”<sup>[12]</sup><sup>3</sup>。然而,如果我们把眼光放长远一些,就会发现“在人类对于世界认知的不同历史阶段,这个‘不可能’的范围是变动的”<sup>[13]</sup>。在人类早期神话时代的观念中,可以说没有什么事情是不可能发生的。远古时期人类生产力低下,原始初民将超自然现象当成现实的一部分来接受。我们今天看来充满了幻想成分的神话故事,在古人看来完全是可能的。中世纪人们生活的神的世界,文学作品的主流是神奇剧、浪漫传奇和寓言故事,奇迹无所不在。但由于中世纪是基督教主导的

一神论,只有跟宗教有关的这些想象才是正统的,早期神话故事和英雄传说中的超自然元素如仙魔鬼怪、魔法巫师等则被斥为异端。

随着科学的发展,人类靠理性的力量逐步揭开自然界神秘的面纱,破除迷信。16世纪航海技术大发展以来,17世纪的英国自然科学在数学、化学、力学等方面都取得了显著成就,牛顿及其同仁发起的科学运动到18世纪继续深化,像先民们那样对自然的敬畏感逐渐消失,人们开始越来越多地关注经验现实的世界,一切都要追求科学实证的检验。17世纪经验主义哲学兴起,同时受理性与克制文化的影响,幻想被当作头脑中无法驾驭的非理性部分而受到规约。18世纪,理性和幻想的分裂越来越明显,新古典主义弘扬理性,而情感、想象、直觉以及神秘和超自然现象等都遭到激烈反对、忽视和压抑,人们被“祛魅”“祛神”,主流作品中的超自然内容逐渐减少,此时的幻想才真正被看作是“不可能”的,出现了现实世界和幻想世界的分裂,“幻想”成了一个独立的概念,虽然是一个被排挤被贬斥的概念。由此,“幻想”作为一种“思想资源”<sup>[14]</sup>,其意义亟须重新予以厘定。

科学发展使我们越来越理性、越来越重分析,似乎撕裂了与幻想的联系,但幻想却并没有消失,它不断地在寻找合适的方式表达自己。欧文·白璧德认为不管是古典主义还是新古典主义,他们其实都没有抛弃幻想,他们都通过幻想的面纱得到自己的真理,只是“许多新古典主义者用以坚定自己的主要信条——自然,模仿,或然性,规范性——的那种毫无想象力的方式过于缩小了人类精神的活动范围,而且似乎关闭了未来之门”<sup>[15]</sup>。随着圈地运动和工业革命的飞速发展,社会矛盾日益加深,启蒙思想家推崇的人类理性力量遭到怀疑,一些作家开始呼吁个性解放,强调情感至上,逐渐形成了一支新的文学流派,即感伤主义。这是对理性过度压抑的一种反抗,也是对社会不满的一种文学表现。18世纪末19世纪初是革命的时代,美国独立战争和法国大革命宣扬的“自由、平等、博爱”思想传遍欧洲大陆,彻底颠覆了新古典主义,进而形成了浪漫主义文学思潮。

浪漫主义重启了幻想精神,促发了以幻想为主体的文学新形式的出现。浪漫主义时期的小说一方面继承和发展了18世纪写实的创作技巧,另一方面在题材上融入了丰富的幻想因素,形成了哥特小说、科幻小说、奇幻小说等不同的分支。哥特小说充满鬼怪、凶杀等超自然和恐怖的成分,是典型的幻想文学。苏耕欣详细阐述了哥特小说与浪漫主义的关系,指出哥特小说是一种重要的浪漫主义文学体裁<sup>[16]</sup>。事实上,西方文学界通常也将哥特小说置于浪漫主义小说之列。玛丽·雪莱于1818年的小说《弗兰肯斯坦》在各种文学选读与研究中都被列为哥特小说的经典,同时也被普遍认为是科幻小说的鼻祖,因为它“把社会批评与新的科学观念结合起来”<sup>[17]</sup>,开创了一种新的写作方法。哥特小说的时间设置一般是向后看,故事地点多在遥远和模糊的过去;而科幻小说则是向前看,故事设置在遥远的未来。哥特小说着力描述神秘、怪诞、痛苦的恐怖,重在营造一种心理氛围;而科幻小说的核心是科学技术,讲述科学发展与人类的关系。幻想小说在幻想的外衣下表现的仍然是深刻的社会批判,这两种形式表现的都是想象力偏沉重的一面,主要展现成人世界或者通过成人世界展现当时的社会矛盾与作家的理想。第三种表现浪漫主义情怀的幻想故事则是借助了儿童文学发轫,由此形成了一种新的文学类型,即奇幻小说。

## 二、浪漫主义与儿童文学:解放儿童天性,张扬幻想精神

17世纪以前不存在儿童文学,清教徒的原罪观认为儿童的心灵是邪恶的,所以儿童读物的内容主要以传授知识和道德训诫为主。1689年,约翰·洛克提出“白板说”,认为人的心灵开始时就如同一块白板,上面没有任何记号,没有任何观念,由于后天的经验才在上面不断印下各种痕迹。1693年,他又首次提出了“童年”概念,论述了培育儿童心智的三种方法。洛克提出儿童有别于成人,认为虽然不能用对待成人的标准来要求儿童,但因为儿童缺乏判断能力,需要严格

的成人管教。尽管洛克主张的教育仍然偏理性,但他认为儿童的学习过程可以是愉快的,他还看到了《伊索寓言》《列那狐的故事》这类书籍的教育价值。真正具有划时代意义的儿童观是卢梭提出来的,他在著名的《爱弥儿》中提出,儿童是与成人完全不同的独立存在,童年具有自身的价值,对儿童的教育要顺应自然,重视儿童的能力、兴趣和需要。卢梭认为,大自然希望儿童在成人以前就要像儿童的样子。作为浪漫主义流派的开创者之一,卢梭关于教育要顺应儿童天性的自然儿童观具有划时代的意义,完成了从“小大人”儿童观、“有罪”儿童观到“自然”儿童观的转变,在浪漫主义时期甚至形成了儿童崇拜。威廉·布莱克的诗歌大力赞美儿童之纯真,华兹华斯更是提出“儿童是成人之父”。彭懿总结道:“他们认为:儿童是一种同成年人相当不同的生物,而且那迥然不同的地方正是使人类更趋于完美的地方;成人们正失去这些而渐渐地蜕变为非人。”<sup>[18]89</sup>童年是人类最接近自然状态的阶段,了解儿童就是亲近自然。成人虽然在理性和知识上超越了儿童,却在精神上日益缺乏灵性,必须以儿童为师,保持童真天性,才能重返精神家园。华兹华斯的儿童观实际上是浪漫主义运动在借助儿童抒发对工业理性的不满、对逝去田园的怀念以及重建精神价值的努力。儿童成为一个隐喻符号,很多作家不约而同地开始描绘儿童与童年。

儿童文学成为浪漫主义思想的载体也离不开物质条件的保障,与中产阶级的经济状况、家庭生活以及审美趣味有很大关系。18世纪中后期以来随着物质生产的发展,医疗卫生食品等条件都得到了很大的改善,儿童存活率大为提高。此外,中产阶级家庭的女性也摆脱了劳作之苦,拥有大量闲暇时间,家庭对子女的关注日益增加,无论社会还是家庭在教育投资和感情投入方面也相应增强。这些中产阶级家庭的成人与儿童都需要大量的阅读材料,尤其是适合儿童阅读的材料。1744年约翰·纽伯瑞(John Newbery)出版的《精美袖珍小书》(*A Little Pretty Pocket Book*)被看作是英国儿童文学的开端。纽伯瑞本人深受洛克思想影响,不仅经营成人图书和杂志的出版,还致力于开拓儿童读物市场。到1815年,纽伯瑞家族总共出版了400多种为儿童及青少年读者创作和改编的各种读物。中产阶级人士大多是清教徒,因此继承了清教主义的儿童观,从1750年代到1860年代,儿童图书的主导话语是道德训诫与理性说教。因此,纽伯瑞家族的出版理念和图书内容还没有超越理性常识的范畴,还恪守着道德与宗教等教育主题<sup>[19]88</sup>。保守的中产阶级群体倡导的儿童文学主要都是训导型的“严肃文学”,例如艾萨克·沃兹(Issac Watts)的《儿童的道德圣歌》(*Divine Songs*),玛利亚·埃奇沃思(Maria Edgeworth)的《父母的帮手》(*The Parents' Assistant*)等。虽然这一时期出版的读物大多仍然以说教为主,但童书市场的繁荣却使儿童教育的问题逐渐成为一个显性的社会话题,催生了究竟什么适合儿童阅读的论战,即舒伟教授所言的两极碰撞局面:“一极是长期占主导地位的遵寻‘理性’原则的说教文学创作,另一极是张扬‘娱乐’精神的幻想性文学创作。”<sup>[19]103</sup>

评论界长期以来忽视了中产阶级多愁善感的一面。工业革命后期,随着社会矛盾的加剧,资产阶级中下层深深地感到自己的生活和社会地位得不到保障,感伤情绪由此产生,感伤主义小说流派形成,也称前浪漫主义。17世纪中期出现了广受欢迎的廉价小书(chapbook),廉价小书一词来自chapman,即流动小贩,他们走街串巷以低廉的价格出售各种题材故事的小书。“从1700年一直到1840年间,廉价小书囊括了四个世纪以来所有的流行文学样式”<sup>[20]</sup>,尤其以童话和富有想象力的故事为主。廉价小书虽然纸质粗糙,书页由整张纸折叠而成,价格便宜、阅读方便、内容有趣,深受儿童尤其是下层阶级儿童喜爱。上层阶级和中产阶级对它恨之入骨,但他们的孩子却会瞒着大人偷偷阅读廉价小书。经由这个媒介,民间故事、中世纪传奇故事等得以保存下来,也促进了新艺术形式——童话故事(fairy stories)的传播与发展。

童话故事是17世纪晚期法国贵族沙龙圈里兴起的一种新游戏,参与者围绕着某个主题轮流接龙编故事,故事重视想象力,没有固定的形式,追求即兴创作效果,但里面并不一定有仙女。到1690年代,很多人开始把他们在沙龙上即兴创作的故事记录下来出版发表,夏尔·贝洛(Charles

Perrault)的《贝洛童话》，原名《有寓意的传说集》，后又称《鹅妈妈的故事》，出版于1697年，其中包括著名的《小红帽》《灰姑娘》《林中睡美人》《穿靴子的猫》等故事。这些故事很快被译成英语，经由廉价小书在英国快速传播。东方的《一千零一夜》也在此时译介过来，广为流传。需要注意的是，虽然这些沙龙创作的童话故事很受欢迎，但并不是所有人都认可它，比如法国贵族沙龙圈最初流行的童话故事本质上就不是为了儿童创作的故事，只是在传播过程中适逢儿童市场兴起，借由儿童文学流行起来，这才渐渐成为儿童幻想故事的代名词。英国保守势力对此猛烈抨击，洛克警告父母们不要让孩子们接触童话，切斯菲尔德伯爵(Earl of Chesterfield)敦促他的教子远离贝洛童话。1780年代甚至有一批作家，包括前文提到的埃奇沃斯，专门创作了几百部说教性质的故事来抵制童话的恶劣影响。19世纪早期，说教派一度完全占上风，童话故事被认为完全不适合儿童阅读。埃奇沃斯很自信地在《实用教育》上说道：“我们没必要去影射童话故事，因为在很少有人读那些东西。”<sup>[21]</sup>但是，轰轰烈烈的浪漫主义运动很快便改变了这一情况。

前文已提到浪漫主义将儿童神化，重视儿童独特的审美价值，在《童年回忆的不朽颂歌》里，华兹华斯描绘道：“年幼时，天国的明辉闪耀在眼前；当儿童渐渐成长，牢笼的阴影便渐渐向他逼近……及至他长大成人，明辉便泯灭。”<sup>[22]</sup>人们认为，儿童最具神性，与自然的关系是最和谐的，人类要想重返自然与精神家园，必须借助儿童这一媒介。最重要的是，浪漫主义拓宽了作家写作的题材，认为现实不仅仅指眼前可触摸感知的物质世界，而且开始探索梦境、神秘行为、超自然力量等精神世界的元素，浪漫主义名家华兹华斯、柯尔律治、兰姆等人都大力推崇童话故事，认为童话故事对儿童有益。1823年，德国的格林童话在英国出版，此时浪漫主义运动高涨，与贝洛童话的曲折经历不同，格林童话一夜之间风靡整个英国。舒伟教授如此引述著名民俗学家艾奥娜·奥佩(Iona Opie)和彼得·奥佩(Peter Opie)在《经典童话故事》中对格林童话的评论：

1823年，童话故事几乎在一夜之间成为古籍研究者心目中一项受人敬重的研究活动，成为诗人们的一种灵光，成为少年儿童的得到认可的阅读神奇故事的一个来源。带来这一变化的就是由爱德加·泰勒和他的家人从格林兄弟的《儿童与家庭故事集》翻译而来的《德国流行故事》的发表。<sup>[19]108</sup>

从格林童话开始，道德主义者对童话故事的顽固抵制开始瓦解。1846年，安徒生童话第一个英译本出版，随后又有其他译本陆续出现，到1870年，英国至少出版了21个安徒生童话译本。文学童话创作的道路由此敞开。英国本土作家们不满足于仅仅引进国外的童话故事，更是将想象精神与日益成熟的小说艺术结合起来，创作了一大批充满幻想精神的小说作品，形成了一个新的文类，即后世评论家所称的现代奇幻(modern fantasy)。

艾勒斯(Michelle Eillers)在《论现代奇幻的起源》(*On the Origins of Modern Fantasy*)中认为，浪漫主义对现实概念的拓展使fantasy的内涵发生了改变。19世纪以前，幻想指头脑对不真实事物产生的幻象，可以说是一个不折不扣的贬义词，而到1825年，它开始成为一个褒义词<sup>[21]</sup>。艾勒斯的论述只是点到为止，没有进一步阐述。其实此时的fantasy已经有了心理现实主义甚至是现代主义文学的特点，只是当时人们的认识还没有心理学发现的支撑。浪漫主义所追求的精神世界就是心理层面的。当作家们试图用小说写实的手法来描写心理想象的世界时，就形成了幻想小说。18世纪末19世纪初的幻想狂潮找到了三个出口：一是借助古堡魅影展现内心黑暗的哥特小说，二是借助科学打开未来之门的科幻小说，三是披上童话外衣的奇幻小说。正如约翰·洛威·汤森(John Rowe Townsend)《英语儿童文学史纲》(*Written for Children: An Outline of English Language Children's Literature*)所说：“在理智之名的箝制下被禁锢了许久的想象力，到19世纪初终于获得解放。原本只是以口述和廉价书的方式流传的古老童话故事，开始在‘被认可’的儿童文学中找到一席之地。”<sup>[23]210</sup>

### 三、童话与奇幻小说:脱胎于童话故事奇幻小说求奇也求真

奇幻小说并不等同于童话,也不等同于儿童文学。学界通常把麦克唐纳(George MacDonald)发表于1858年的《幻境》(*Phantastes*)看作现代奇幻小说的起源,这是一部非儿童文学作品。随后被誉为维多利亚时期儿童幻想文学代表作的《水孩子》(*The Water Babies*)、《乘上北风》(*At the Back of the North Wind*)和《爱丽丝漫游奇境记》(*Alice in Wonderland*),本质上也不是为儿童创作的作品,而是作家寄托社会改革思想的一种创新形式。奇幻是他们在风云变幻的维多利亚时代迎合时代品味、借用最流行的形式传播思想的工具。关于奇幻小说的思想内涵是一个宏大的课题,本文重点探讨其形式上与童话的本质区别。西方童话脱胎于民间故事,后来经贝洛、格林兄弟等的整理,逐渐产生了以安徒生为代表的创作童话,也称为文学童话、艺术童话等。上文提到的汤森就曾辨析过奇幻小说与童话的差别,国内朱自强、彭懿、韦苇、方卫平等都引述过他的观点。朱自强引述说:

童话故事无论古今,都是魔法的故事,时间是不确知的过去,且含有传统的主题和因素——例如巨人、侏儒、巫婆、会说话的动物和各种异类生物,还有好神仙和坏神仙、王子、可伶的寡妇和最小的儿子。民间故事是流传在民间的传统故事,常常像是童话,但也不尽然;“民间”便指出了故事的来源,“童话”则是指故事的本质。就我看来,幻想故事是近代的发展,属于小说(*novel*)流行后的时代,而且种类极多;可能关于新世界的开创,也可能是某种自然法则的错乱——如时间的转换。要清楚地划分现代童话和幻想故事并不容易;我将篇幅较长的作品视为幻想故事,即使它运用了许多童话的要素,因为我认为童话的特色之一便是它的简短。<sup>[23]209</sup>

汤森的概念辨析很有价值,但他最后把童话与奇幻小说的差别归结于长度过于简单化,很多创作童话的长度并不简短。在原始初民的认识中,超自然力量本身就是现实的一部分,对民间故事中的人来说,现实世界和超自然世界是一体的,研究者们称这一点为一次元性。童话故事继承了这一基本特点,呈现出模式化、非写实性的特点。尽管后世的创作童话增加了很多个性化的表现,其对待幻想因素的基本态度还是一次元性的。那个超自然的世界就在那里,主人公面对超自然的力量不会产生任何惊奇,在情节安排和人物塑造上都不会过分追求细节。例如安徒生童话《红鞋》中卡伦请求刽子手砍掉自己不停跳舞的双腿时,只是简单写道:“她向刽子手坦白了自己所有的罪过,于是刽子手把她穿着红鞋的双脚砍掉了。那双红鞋带着她的双脚跳到了田野里,跳到了漆黑的森林里。”<sup>[24]</sup>这本是一个相当骇人的画面,骤然砍掉双脚,描述中却没有痛苦,没有鲜血,就像切火腿一样轻松,因为童话故事只需要满足基本的叙事推动功能。而现代奇幻小说却是通过写实的手法主动去创造一个第二世界,即“用小说这种形式,把实际上根本不可能发生的事情像肉眼所见一般地描绘”<sup>[12]101</sup>。例如《冰与火之歌》中关于异鬼袭击的场面,描述十分细致,氛围也恐怖骇人:

尖叫声回荡在深夜的林里,罗伊斯的长剑裂成千千碎片,如同一阵针雨四散甩落。罗伊斯惨叫跪下,伸手捂住双眼,鲜血从他指缝间汨汨流下。旁观的异鬼仿佛接收到什么讯号,这时一涌向前。一片死寂之中,剑雨纷飞。这是场冷酷的屠杀,惨白的剑刃切丝般切入环甲。威尔闭上眼睛。他听见地面上远远传来它们的谈笑声,尖利一如冰针。<sup>[25]</sup>

此外,童话故事中的人物通常都没有名字,而以模式化的身份来指代,例如国王、后妈、卖火柴的小女孩、小红帽等。而奇幻小说的主人公通常拥有现实生活中常见的名字,例如爱丽丝、山姆、哈利、彼得、露西等。奇幻小说的幻想世界是二次元的,但是作者相信这个创造出来的他者世界真实存在,也努力通过小说表现的技巧使读者相信它的存在,这也是后来托尔金提出的“第二信仰”的问题,笔者将另文撰述,此处不赘。由此可见,奇幻小说并不是现实主义小说的对立面,

而是现实主义小说的一部分,只是它认为自己描绘的头脑想象出来的幻想世界与感官可以触摸的经验世界都是现实的一种形式。

小说的真实性一直是个问题。英国学者罗丝基对于《彼得·潘》提出的“儿童小说之不可能”,可视为小说真实性问题的本体质疑<sup>[26]</sup>。现实主义小说致力于描写真实,创造真实的感觉,早期很多故事就是以真人真事为基础写成的,被称为小说之父的笛福就宣称自己的小说是记录事实。但是,小说的本质乃是虚构的故事,笛福与他同时代作家创作的小说与历史事件本身还是有很大差别的。笛福所谓真实首先是指描写对象是真实的生活,更重要的是要营造出生活的真实感,即要描写得可信,“真实,并不在于他们与我们相像(尽管他们可能与我们相像),而在于他们是可信的”<sup>[27]</sup>。但何为生活的真实呢?现代主义小说认为内心世界的意识活动、心理感受才是真实的。伍尔夫在1919年发表的《论现代小说》中说:“生活并不是一副副匀称地装备好的眼镜;生活是一圈明亮的光环,生活是与我们的意识相始终的、包围着我们的一个半透明的封套。把这种变化多端、不可名状、难以界说的内在精神——不论它可能显得多么反常和复杂——用文字表达出来,并且尽可能少融入一些外部的杂质,这难道不是小说家的任务吗?”<sup>[28]</sup>现代主义作家把真实搬到了心理空间,表现手法上侧重细致地描绘人物的内心世界,挖掘隐秘微妙的情感。后现代主义小说彻底走向了现实主义小说的反面,直言现实主义的真实根本就是虚幻的,一切都是幻象,这才是生活的真相。可见真实的概念是不确定的。每一种主义都在以自己的方式阐释真实、表现真实。小说描写的东西不一定真的是真实的生活,但它一定会采用细致的描写手法来描绘它的对象,营造栩栩如生的真实感。奇幻小说的本质是小说,不管它描写的是经验的世界,还是想象的世界,它的终极目的是致力于创造真实。

#### 四、奇幻小说的译名与中国化:走向大文类标识,提升价值内核

既然这是一个与童话不同的新体裁,那么它就应该有一个属于自己的名称。英文中作为文类的fantasy已经与代表童话故事 fairy tales区分开了,但它在我国的译名却一直处于不确定的状态。按照朱自强的说法,最早关注到这个题材的是作家陈丹燕和周晓波。陈丹燕1983年的《让生活扑进童话——西方现代童话创作的一个新倾向》和周晓波1985年的《当代外国童话“双线结构”的新发展》,关注到了西方现代童话与传统童话很不同的一面,即其中的现实主义因素。但朱自强指出他们虽然发现了这个不同,却仍然把它们作为童话进行研究,而他自己则认为这些作品已经属于新的文学体裁,应该译为“小说童话”,他这样阐述道:“将Literary fairy tale与fantasy暧昧地用‘童话’来囊括,就不可避免地要掩盖幻想故事型儿童文学作品的文学史的发展阶段性,不可避免地造成幻想故事型作品系列的评论中的概念混乱……我将fantasy称为‘小说童话’主要是因为,fantasy是一种以小说式的表现方法创作的幻想故事(这里的‘故事’,指叙事性作品),其母体是童话,但又吸收了现实主义小说的遗传基因。”<sup>[29]</sup>朱自强的论文发表于1992年。彭懿在《儿童文学研究》1995年第1期上发表译文《泛达激的方法》,这是日本学者猪熊叶子与神宫辉夫合著《英国儿童文学的作家们——泛达激与现实小说》一书的序论。而在1997年的《西方现代幻想文学论》中,彭懿使用了“泛达袭”,他提到1960年代初日本深谙欧美文学的年轻人为了讨伐陈腐混沌的概念“幻想文学”,于是采用直接音译法创造出了这个术语,后来在日本广泛使用,专指幻想儿童文学,而幻想文学则只在非儿童文学中使用。2008年,新蕾出版社邀请梅子涵、方卫平、朱自强、彭懿、曹文轩五人合著《中国儿童文学五人谈》,又使用了“泛达激”这个译名<sup>[30]</sup><sup>101</sup>。彭懿经由日本文学接触到这个问题时,由于日本对fantasy采取了音译,他也就借用了日语音译名。这个译名显然不美,自然也就没有流传开来。其实,早在1989年出版的《世界儿童文学概论》中译本里,就已经把日文的“泛达激”译为“幻想小说”。彭懿自己后来也没有再使用音译的日文译名,而是采用了比较宽泛的“幻想文学”和“幻想儿童文学”,他自嘲道:“我还是曾天真

地设想过引进泛达袭这个靓丽的词语。我曾在一篇公开发表的译文前面大放厥词,蛊惑不妨仿效一下日本,引入泛达袭这个全新的概念。”<sup>[18]6</sup>朱自强后来对“小说童话”这个名称也不满意,他在2000年的《中国儿童文学与现代化进程》一书中使用的是“幻想文学”,在《中国儿童文学五人谈》《中国幻想小说论》《儿童文学概论》中使用的都是“幻想小说”,但在2018年最新发表的论文中又采用了“儿童幻想小说”的提法<sup>[31]</sup>。

中国早期对奇幻小说的介绍大多通过日本文学转介而来,例如上文提到的朱自强和彭懿都是留日学者,主要是转介日本学者对英美奇幻小说的研究。近年来,舒伟教授对这一体裁进行了较全面深入的研究,他明确表示童话对应的是 fairy tale,而用“现代幻想故事”来指 modern fantasy,不如使用“童话小说”概念<sup>[32]</sup>;后来他又使用了《牛津儿童文学指南》对 fantasy 的释义来理解英国童话小说的两个特点,指出:“从文体特征看,英国童话小说是传统童话的艺术升华,是历久弥新的童话本体精神与现代小说艺术相结合的产物。一方面,童话小说与儿童文学的渊源决定了它对于儿童具有特殊的意义;另一方面,那根植于传统童话的内涵和艺术特征又使它具有超越儿童文学的潜能。”<sup>[33]</sup>可见舒伟教授的“童话小说”指的就是 fantasy。但不论是西方学者还是国内学者,正是由于强烈地感受到这种新的文类与童话的不同,才把它重新命名为 fantasy,如果再使用童话,无疑会混淆人们的认识,达不到区分它与传统童话的目的。他还指出,应当把童话小说、奇幻小说及科幻小说等类型区分开来,但他并没有详细分析三者各自的特点。在论文第三部分,他又重申童话小说与奇幻小说(幻想小说)等虽有相似的文体特征,相互渗透交叉但又相互区别。在这里,他在括号里又用“幻想小说”指代“奇幻小说”,而幻想显然是包含了童话、奇幻与科幻等诸多因素,出现了逻辑混乱。在文章的第四部分,他又指出“英国童话小说自维多利亚时代崛起以来形成了两种创作走向,即以儿童为本位的儿童文学化趋势和非儿童本位的成人化趋势”<sup>[33]</sup>。既然都已经产生了非儿童本位的成人化趋势,仍然用童话去限定这种小说形式显然不合时宜。

以上学者在 fantasy 的译名问题上都存在自我否定、自相矛盾的情况。根本原因在于他们没有跳出儿童文学研究的框架。评论家们认为现代奇幻(modern fantasy)是不同于传统童话的新体裁,因为它与童话的故事性质有着本质的不同。虽然幻想性是它们共同的突出特点,但对幻想的态度是不一样的。朱自强认为幻想小说产生于19世纪自然科学高速发展、实证主义兴起的时期,幻想小说用一种写实的手法把握幻想,故事描述就像是在读者眼前发生过一样,这个时候人们就进入了一种艺术的幻境,觉得这种幻想故事是真实存在的。也就是说现代幻想小说是“运用小说的写实手法,创作一个现实世界所不存在的长篇幻想故事”<sup>[30]94</sup>,它的目标是营造临场的逼真感。而童话却根本不需要让你相信它所讲的故事是真的,它基本不采用描写手法。这样它们营造出来的世界就有很大的差异,朱自强称之为二次元结构与一次元结构。童话的结构是一次元性的,在童话里面,现实世界与发生魔法和不可信之事的世界处于相同的次元,无论发生什么异常之事,主人公都能泰然接受,而读者因为童话开头常常采用的“很久以前”这种模式,也就直接代入了这种一次元世界,欣然接受故事中出现的一切,因为从一开始你就知道它只是童话。而现代幻想小说的世界则具有二次元性,其中描绘的幻想世界有自己的逻辑和法则,与现实世界平等存在。细致入微的描写正是用来营造对那个想象出来的“第二世界”的信仰。

这里涉及两个关键因素:一是小说的写实手法,所以译名中一定要有小说,这一点也是公认的,不存在问题;二是关于幻想性的问题,并不是说有幻想元素就一定是童话,现代幻想小说与儿童文学都是19世纪的新兴文类,幻想小说并不是儿童文学的分支,它们只是在合适的时机恰好碰到了对方,幻想小说借助童话发迹,童话经由幻想小说复活。在以后的发展中,幻想性故事在儿童文学中所占的比重越来越大,而幻想小说却越来越非儿童化。在 fantasy 的译名问题上,童话不应该成为一个核心词,虽然它在关键时刻起了关键作用。幻想才是 fantasy 的核心要素,而

幻想小说中又包含科幻小说,使用幻想小说未免范围过大。与童话结合的幻想小说又常常是传奇故事,充满奇异力量,营造新异感受,因此“奇幻小说”的译名,更能准确地传达这种与童话关系密切而又有本质不同的新文类的实质性内涵。

中国非儿童文学领域的研究者也更多地倾向于使用“奇幻小说”。笔者检索了近十年来中国知网上的论文,对使用幻想小说、奇幻小说、童话小说、儿童幻想小说等不同名称的频率进行统计,发现童话小说与儿童幻想小说的比例非常低。自2008年1月至2017年12月十年间,篇名中使用童话小说的仅有10篇,使用儿童幻想小说的仅有18篇,而使用幻想小说的则有63篇,使用奇幻小说的有50篇;以关键词为检索项,童话小说8篇,儿童幻想小说11篇,幻想小说306篇,奇幻小说316篇;以主题为检索项,童话小说93篇,儿童幻想小说24篇,幻想小说381篇,奇幻小说350篇。上海外语教育出版社引进的原版文学入门丛书之*Fantasy Fiction: An Introduction*使用的中文名称也是《奇幻小说》。从数据可以看出,评论界更加偏爱使用幻想小说和奇幻小说,而幻想小说的范围又过于宽泛,所以使用奇幻小说更为准确。

在非儿童文学领域,奇幻小说则常与魔幻小说、玄幻小说等概念混淆在一起。魔幻小说很多时候是读者的一种误用,而在类型文学研究学术界则很少使用,陈晓明和彭超戏称“魔幻与奇幻、玄幻混淆,实在是违和”<sup>[34]</sup>,因为魔幻通常指魔幻现实主义,是一种具体的叙事技巧,而非文学类型。玄幻小说与奇幻小说的混淆主要是随着中国奇幻小说创作的繁荣而出现的,2004年叶祝弟指出,受西方奇幻小说《哈利·波特》和《魔戒》等作品的影响,国内奇幻作品逐渐升温,但还缺少公认的定义,他尝试描述奇幻小说的一些基本特点,并分出“仿西方奇幻”“日式奇幻”和“本土奇幻”三个类型<sup>[35]</sup>。2005年,大量奇幻图书在中国出版,业界遂有“奇幻元年”之称。随着中国特色奇幻文学的大量涌现,本土奇幻的定名正式进入学界议题,韩云波在2007年敏锐地意识到了这个问题,他比较了几种说法,认为叫“中国奇幻文学”较好<sup>[36]</sup>。经过十几年的发展,中国奇幻开始分裂,一种是仿西式奇幻,另一种“利用本土文化资源,构造全新的幻想世界,这种作品被称为‘玄幻’和‘仙侠’”<sup>[34]</sup>,并融入了大量武侠元素而成为奇幻武侠或玄幻武侠小说。因为有强大的文化根基和网络平台助推,玄幻文学在中国大陆的发展非常迅速。但“这种分裂并非泾渭分明,也不是一日之功,故而造成部分作品分类的混乱,甚至作者也无法准确定位自己的作品,再加上奇幻和玄幻成为炒作的商业标签,也让读者、媒体和网络文学观察者们难辨雌雄”<sup>[34]</sup>。

针对这种混乱情况,有学者干脆就将二者等同起来,使用奇幻(玄幻)、玄幻小说/奇幻小说等名称,或者在文中说明自己选择使用奇幻或玄幻的理由。也有不少人试图区分这几种表达,比如滕巍提出:“以期刊、书籍为主要流通手段,艺术手法相对纯熟、高超的作品多称为奇幻;以网络为主要传播手段的作品多称为玄幻;而西方翻译来的作品称之为西方奇幻或魔幻作品。”<sup>[6]</sup>这种区分方式看似简单易辨,但现代社会传播渠道交叉融合性非常强,玄幻作品早期依赖网络平台,后期也以图书出版的方式传播,网络传播对所有图书种类的渗透力都越来越强,而西方奇幻的分类原则与前两项又有所不同,因而也不能完全做到泾渭分明。陈晓明和彭超认为:“奇幻的故事是发生在架空世界,遵循着预设的虚构规则,内部逻辑严密自洽,诸如《魔戒》中的魔戒……玄幻更为自由,它在武侠衰落之时崛起,对科幻、奇幻、日本动漫、东方神话传说、游戏等多种资源加以利用,并不强求世界设定的严密性与逻辑性,它任由幻想生成变异的逻辑,产生出无法预料的奇妙。”<sup>[34]</sup>这种说法对奇幻的缘起与发展进程显然不够了解,将其等同于20世纪五六十年代流行的高奇幻(high fantasy)模式,缩小了它的文类包含范围,同时又夸大了玄幻小说的范围,因而成了一种误读。随着玄幻文学的发展,确实出现了概念泛化的趋势,有人认为“凡是区别于现实的,具有某种寓言性质,游戏性质的,即为玄幻”<sup>[37]</sup>;“玄幻所定义的不只是一类具体、特定的文学作品,而是在更广范围内囊括了所有超自然性、不受现实与科学约束的幻想类作品”<sup>[38]</sup>。而要注意的是,在定名的讨论中,过于泛化容易失去自己的独特性,“每一种类型文学都有其独特的形式建

构要素……一项特征可能为某个类型所独有,也可能在不同类型中均表现突出”<sup>[39]</sup>,如果玄幻小说试图囊括一切,那么它终将失去自己的特色。

不管是奇幻还是玄幻,始终脱离不了幻想文学的大文类特征。尽管大家在具体的区分标准上有所不同,共同认可的一点是玄幻小说是在西方奇幻文学影响下出现的新兴文类,比如冯琦在2019年总结说:“玄幻小说是诞生在改革开放后的先行者们,用笔下的作品承接了外来的幻想(Fantasy)题材,内化糅杂了中国式的价值观的内核,这才有了今天我们所看到的,集外来文化意象、洋为中用的东方玄幻(Eastern fantasy)作品。”<sup>[40]</sup>这里呼应了韩云波教授2007年提出的“中国奇幻文学”概念。奇幻与玄幻的混用只限于中国文学界,如果我们像跳出儿童文学研究的框架一样跳出中国文学框架的限制,那么玄幻小说无疑是奇幻小说的一个分支,在世界文学的大家庭里不妨统称为奇幻小说,也便于靠近大文类的核心价值追求,更加关注内涵建设,不纠结于追求玄、虚、幻的表象形式。近年来我国玄幻小说以中国奇幻(Chinese fantasy)的身份在海外的影响逐步扩大,正成为世界奇幻小说大家园的一支生力军。

## 五、结语:玄幻/奇幻与武侠的合流及中国幻想文类的重新定位

从18世纪晚期萌芽开始,现代奇幻小说于19世纪下半叶在英国形成独立的文类,1950年代经由托尔金的打造形成一座高峰,成为全世界奇幻文学的典范。随着时代的发展变化,奇幻小说的特征与形式也在不断变化,但它的基本要素始终是要有一个可信的第二世界。幻想是其突出特征,它借助浪漫主义和儿童文学发端,却与童话故事和哥特故事、科幻故事等有着很大的不同,尤其是童话故事。随着时代的发展,童话故事越来越突出其幻想性和趣味性,而奇幻小说则在幻想的外衣下越来越强调其现实性,每一个时期的经典奇幻小说作品都是对它所处时代问题的审美回应。中国奇幻小说创作在模仿西方奇幻小说的“架空性”之外,更应该学习其深刻的人文与现实关怀,融入具有中国特色的文化元素,关注时代问题。中国科幻文学取得了耀眼的成绩正是由于它“在前所未有的新颖想象之下,流动着‘中国复兴’的宏伟情节”<sup>[1]61</sup>。韩云波教授指出,在新世纪的大陆新武侠小说中,有明显的玄幻倾向,认为这些变化是“打造经典的努力,将关于历史和人性的哲学思考融入武侠小说,从人类性甚至宇宙性的角度并借助自然辩证法,运用架空幻想模式来提升武侠小说的视角站位”<sup>[41]</sup>。作为大文类的奇幻小说正在成为一种流行的模式,它具有视野的开阔性和题材的包容性,但只有致力于反映深刻的社会变革,提升审美体验才能走向经典。

同时,我们还要注意到,随着网络文学的大规模兴盛,奇幻、玄幻、武侠等多文类形成了愈来愈明显的深度合流,近年在网络文本阅读与电视连续剧双重走红的大IP,诸如《赘婿》《庆余年》《雪中悍刀行》《将夜》《大道朝天》等作品,许多都是这种合流的产物,学术界及时注意到了这种情况,“由于玄幻小说往往有武侠因素,许多研究者自觉不自觉地把玄幻小说和武侠小说放在一起研究”<sup>[42]</sup>,黄露在论述网络武侠小说时,更是专门将“玄幻、奇幻文学”“玄幻武侠”“东方幻想文学”融合起来作为“网络武侠类型品格的提升”的表征<sup>[43]</sup>。那么,中国学界对奇幻小说的研究,就必然需要高度重视中国奇幻小说的本土化问题,其核心表征之一就是玄幻/奇幻与武侠的合流问题,进而通达中国奇幻小说重新定位的研究议题,并以此促进中国幻想文学创作与研究的品格提升与创新发展。

### 参考文献:

- [1] 宋明炜. 历史·诗学·文本[M]. 上海:上海文艺出版社,2020.
- [2] 孙建江. 出版的力量——从三套丛书看出版对中国儿童文学的推动[J]. 出版广角,2019(9):38-41.
- [3] 金婧. 1997:幻想之花初开——论“大幻想文学”丛书(中国卷)的诞生与式微[D]. 青岛:中国海洋大学,2011.
- [4] 卢宁. 英语儿童幻想小说在中国的译介与分析[J]. 东方翻译,2020(3):6-15.

- [5] 高红梅. 中国玄幻小说对英国现代奇幻文学的变异性接受[J]. 东北师大学报(哲学社会科学版), 2015(3):137-141.
- [6] 滕巍. 中国玄幻文学研究十年述评[J]. 重庆三峡学院学报, 2011(1):38-43.
- [7] 韩云波. 大陆新武侠和东方奇幻中的“新神话主义”[J]. 西南师范大学学报(人文社会科学版), 2015(5):65-68.
- [8] 姜淑芹. 《哈利·波特》系列的双重叙事运动[J]. 外国语文, 2020(6):32-38.
- [9] 贺欣晔, 王纯菲. 多丽丝·莱辛幻想小说中的真幻意识[J]. 东北大学学报(社会科学版), 2019(3):215-220.
- [10] HUME K. Mimesis and Fantasy: responses to reality in Western literature [M]. Slingsby: Methuen, 1984:20-21.
- [11] 福斯特. 小说面面观[M]. 苏炳文, 译. 广州:花城出版社, 1984:93.
- [12] MANLOVE C N. The Fantasy literature of England [M]. New York: Palgrave, 1999.
- [13] 郭星. 符号的魅影: 二十世纪英国奇幻小说的文化逻辑[M]. 天津:南开大学出版社, 2013:2.
- [14] 吴翔宇. 思想资源与中国儿童文学的学术化建构[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2020(3):127-136.
- [15] 白璧德 I. 卢梭与浪漫主义[M]. 孙宜学, 译. 石家庄:河北教育出版社, 2003:16.
- [16] 苏耕欣. 自然与文明、城市与乡村——评英国哥特小说中的浪漫主义意识形态[J]. 国外文学, 2003(4):44-49.
- [17] 布赖恩·奥尔迪斯, 戴维·温格罗夫. 亿万年大狂欢——西方科幻小说史[M]. 舒伟, 孙法理, 孙丹丁, 译. 合肥:安徽文艺出版社, 2011:37.
- [18] 彭懿. 西方现代幻想文学论[M]. 上海:少年儿童出版社, 1997.
- [19] 舒伟. 从工业革命到儿童文学革命——现当代英国童话小说研究[M]. 北京:中国社会科学出版社, 2015.
- [20] DARTON H. Children's books in England: five centuries of social life [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1958:82.
- [21] EILERS M. On the origins of Modern Fantasy[J]. Extrapolation, 2000(4):317-337.
- [22] 华兹华斯. 华兹华斯抒情诗选[M]. 杨德豫, 译. 长沙:湖南人民出版社, 1996:251-253.
- [23] 朱自强. 儿童文学概论[M]. 北京:高等教育出版社, 2009.
- [24] 安徒生. 安徒生童话[M]. 李可, 译. 西安:陕西师范大学出版社, 2010:108.
- [25] 马丁·乔治. 冰与火之歌 1 权力的游戏[M]. 谭光磊, 屈畅, 译. 重庆:重庆出版社, 2014:12-13.
- [26] 吴翔宇. 代际话语与性别话语的混杂及融通——《彼得·潘》的性别政治兼及儿童文学“不可能性”的理论难题[J]. 贵州社会科学, 2020(9):30-36.
- [27] 王卫新, 隋晓荻. 英国文学批评史[M]. 上海:上海外语教育出版社, 2012:72.
- [28] 易晓明. 优美与疯癫:弗吉尼亚·伍尔夫传[M]. 北京:中国文联出版社, 2002:164-165.
- [29] 朱自强. 小说童话:一种新的文学体裁[J]. 东北师大学报(哲学社会科学版), 1992(4):63-67.
- [30] 梅子涵, 方卫平, 朱自强, 等. 中国儿童文学五人谈[M]. 天津:新蕾出版社, 2008.
- [31] 朱自强, 李琦. 新时期儿童幻想小说的现代性反思[J]. 中国海洋大学学报(社会科学版), 2018(3):124-129.
- [32] 舒伟. 历久弥新的艺术, 难能可贵的名称——“童话”的汉语名称辨析[J]. 鲁东大学学报(哲学社会科学版), 2006(4):80-84.
- [33] 舒伟. 关于西方文学童话研究的几个基本问题[J]. 外语研究, 2010(4):86-91.
- [34] 陈晓明, 彭超. 想象的变异与解放——奇幻、玄幻与魔幻之辨[J]. 探索与争鸣, 2017(3):29-36.
- [35] 叶祝弟. 奇幻小说的诞生及创作发展[J]. 小说评论, 2004(4):41-43.
- [36] 韩云波. 论 2007 年中国奇幻文学[J]. 重庆三峡学院学报, 2007(6):29-34.
- [37] 黄孝阳. 2006 中国玄幻小说年选[G]. 广州:花城出版社, 2006:前言 14.
- [38] 黎慧. 中国玄幻/奇幻小说研究二十年(2000—2019)[J]. 长江师范学院学报, 2019(6):57-71.
- [39] 韩云波. 中国现代武侠小说形式建构的生成——一个类型学的分析[J]. 浙江学刊, 2019(6):21-31.
- [40] 冯琦. 网络玄幻小说的特征、发展及其价值[J]. 网络文学评论, 2019(2):84-89.
- [41] 韩云波. 从“后金庸”看金庸小说的历史地位[J]. 浙江学刊, 2020(4):40-50.
- [42] 刘国辉. 论 2010 年以来的中国大陆武侠小说研究[J]. 长江师范学院学报, 2019(2):51-64.
- [43] 黄露. 中国网络武侠小说的发展历程、热点与趋势[J]. 重庆文理学院学报(社会科学版), 2021(3):103-116.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>