

午夜，在儒勒凡爾納大街上：
西方科幻小說發展簡史
李家沂 著

初始

在西方，科幻小說（science fiction）一詞最早在 1851 年便已經出現。不過，我們所認知的現代科幻小說，作品書籍封面印上醒目的 SF 標誌字樣，在書店有專區陳列販售，也是二次世界大戰以後才發生。雖然科幻小說類型的成熟是晚近之事，但星際敘事的想像卻可以上溯到公元二世紀敘利亞作家琉善（Lucian）的《月界旅行》，主角飛到月球化外之地，取得抒發空間以諷刺時政時事。

十六世紀英國作家摩爾（Sir Thomas More）的《烏托邦》（Utopia），藉由另一化外之地的想像，以理性與人性兼備的分析邏輯檢視當時的英國，開啟了後來想像書寫的重要主題「烏托邦文學」，也讓 Utopia 這個字從此定案。utopia 由 eutopia 與 outopia 二字合成，前者代表「好地方」，後者則為「沒地方」。簡單來說，真正的好地方，都不在地圖上指的出來的地方，卻也可以包括整個地球，因此烏托邦（或反烏托邦）自然成為日後科幻小說的主軸之一。

十七世紀最值得注意的，應是導出三大行星運動法則的德國天文學家克普勒（Johannes Kepler），於 1634 年出版的小說《夢》（Somnium），書中描述月球人的生態，想像從月球看地球及太陽的光景，以及月球向陽面的溫度變化。其中科學細節與想像操作的結合，讓廿世紀著名的科學家與科普作家沙岡（Carl Sagan）大為嘆服，稱其應名列史上第一本真正的科幻小說。此外法國作家西哈諾（Cyrano de Bergerac）也寫過飛到月球的烏托邦作品《月球之旅附帶太陽世界的描述》（A Voyage to the Moon: with some Account of the Solar World），描述一個遠離飢餓、疾病、與戰爭的好地方，後來旅人回到地球，又飛向太陽，接受當地群鳥社會的審判，自然是關於人類的罪行。此作直接影響了十八世紀英國作家史威夫特（Jonathan Swift），創作出膾炙人口的《格列佛遊記》。書中的天空之城，加入相當程度的科學想像（至少關於反重力機制和空投炸彈），後成為當代日本動畫大師宮崎駿《天空之城》想像之所本。

悸動．衝動．變動

1818 年，瑪麗雪萊為了寫一個哥德式的駭人故事，而在她的時代的科學進步聲中，找到了新的恐怖來源——《科學怪人》（Frankenstein or the Modern Prometheus）。瘋狂科學家跨越了不該跨越的界線，創造出控制不了的物種。法蘭克斯坦成了人類追求科學突破之不可測的象徵，善或惡，墜落或昇華。

十九世紀的下半，法國作家儒勒凡爾納寫出一本又一本歷久不衰的故事，與作者背景相似的布爾喬亞探險家，環繞地球上天下海，探索完成後，讀者隨著主角平安歷險而歸，又回到熟悉的生活和狀態。凡爾納的時代，地理大發現已至尾聲，地球上幾乎沒有人類所不知道的地方，凡爾納完全沒有威脅性的想像，讓人們企求新領域的慾望得以馳騁和滿足。常與凡爾納並論的英國作家威爾斯（H. G. Wells），卻提供了全然不同的想像模型，威爾斯的故事核心是激進的變化，而且這變化是深植在一個變的意識形態中，幾乎可以「革命性」稱之。他是將早期具有科學元素的故事，推向現代科幻小說的最關鍵人物。

美國作家愛倫坡寫過乘熱氣球飛向月球的故事（"The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal"），主角並在月球上與月民相處了五年。愛倫坡的另一部作品《皮姆的敘事》（The Narrative of Arthur Gordon Pym），以南極探險為經，人性的殘酷恐怖為緯，後來間接影響了十九世紀末二十世紀初，美國作家拉夫克萊夫特（H. P. Lovecraft）。拉夫克萊夫特的恐怖科幻作品數量只有五至六篇，屬於他創作生涯晚期，力求從愛倫坡的陰影中尋求自我突破。拉氏這類作品中的主題，常圍繞他所謂的「宇宙漠然」（cosmic indifference），意思是更高層次的宇宙秩序或文明對人類存滅漠不關心的態度。故事多講述人類與外星文明體的接觸，但這類生命體，不僅文明比人類更發達，歷史更久遠，而且在人類物種尚未出現前，就已經在地球上存在。因此當人類與古老的外星文明（意外地）接觸後，赤裸裸地暴露出人類物種的渺小與無力，歷史與文明的不堪，以及科學知識的侷限，其中的恐懼之情終至引發瘋狂。拉氏這類小說消滅了以人類為中心的世界或價值觀，而小說中科學論述的使用，通常只是更進一步彰顯人類的理性思考、科學系統、與語言指涉的同步失效。他的《瘋狂山巔》（At the Mountains of Madness），羅織了細膩的科學敘事、地質探測、宇宙歷史、與外星文明，成為科幻中恐怖之經典。拉夫克萊夫特作品影響深遠，《瘋狂山巔》2005年重新出版時，長序的作者正是當今備受注目的英國科幻／奇幻／怪異文類作家柴納·米耶維（China Miéville）。

二十世紀初之前，雖然現代意義上的科幻小說尚未出現，但類似科幻的想像書寫其實活力澎湃。由於文類框架模糊，研究者或總括這類作品為「雛型科幻小說」（proto-sf），但仍可看出幾個特點，在後來科幻小說的發展上，不斷回歸湧現。

首先是作家創作的自由度高，類型跨幅大，許多作品既在主流與大眾文學間遊走，也在科學、恐怖、諷刺、冒險等類型間出入，為後來科幻小說開發了許多原型主題，例如科技批判、另類歷史、異形遭遇、時光旅行、宇宙尺度、星球探索等。雖然科幻小說的文類框架後來漸趨明確，甚至是過度明確，但近來的跡象顯示，文類間的界線正再次走向模糊。

另一特點是文學性與科學性兩者間的拉鋸。如果說克普勒的小說，是因紮實的科學性，被視為第一部真正的科幻小說，雪萊的小說受到同等的推崇，則是因文學性的兼備。進行科學想像並將其化為文字紀錄或許不難，但若成為小說，並且是好的小說，其中牽涉的不僅是達不達意，不單純是故事編織的好壞，還有一些文學性或藝術性的問題，譬如文體、角色的深度，甚而也牽涉存在的處境，或是與他者相遇的衝撞震撼等。

這一階段的歷史顯示，文學性的科學想像並不容易。大部分的作品，多是從歷史定位與主題意識取

得價值，少有於科學想像與主題構成外，自身散發足夠的文學性。許多作品均以故事推動情節，以主題調動人物，讓科幻鮮明，卻小說性不足。雪萊是個例外，史威夫特或許可算一個，但他如同摩爾，作品價值多因社會、政治、與人性的批判而成立。至於愛倫坡雖然文學性強悍，有其獨特的文體藝術，但他上述兩部作品少有人認為可列為佳作。拉夫克萊夫特心儀十八世紀文風，被恐怖文類作家史帝芬金（Stephen King）形容為「黑暗、巴洛克的王子」，對讀者的意義可能意指距離。科學與文學之間的取捨擺盪，甚至爭論，於往後科幻小說的發展中，仍將繼續。

雨果 強貝克和廿世紀初的雜誌風潮

1911年，雨果 強貝克（Hugo Gernsback）在美國《當代電學》（Modern Electrics），以十二回連載 睿夫 124C41+：一則 2660 年的傳奇（"Ralph 124C41+: A Romance of the Year 2660"），啟動了現代科幻小說的進程。強貝克是《當代電學》發行人，當時兼任雜誌編輯。他的一生頗具傳奇，生於盧森堡，1904年移民美國，以自己發明的改良型乾電池為跳板，成立電子進口公司，並相當投入應用科技的發明，一生申請過 80 幾項專利，其中較著名的有睡眠學習機和耳骨導體助聽器。強貝克對出版刊物興致勃勃，發行的許多雜誌與現代科幻小說關係密切。他出版的科普類刊物除了《當代電學》，尚有《業餘無線電新聞》（Radio Amateur News）及《科學與發明》（Science and Invention），銷售都相當成功。

由於科幻小說在當時沒有正式的發表園地，欠缺出版問世的機會，因此 睿夫 之所以在《當代電學》發表，多少看出時代的侷限與不得已，但也是強貝克一手造就的機緣。強貝克自己喜歡寫些帶有濃厚科技想像的小說，既然無發表園地，乾脆刊在自己發行兼主編的《當代電學》上。小說情節雖乏善可陳（接近漫畫式的男孩與女孩相遇、女孩受難、男孩搭救、團圓結局），文字直接平易，沒有特別的文學表現，但文中對未來的想像與新科技的擬作，每一頁躍然紙上。這樣的熱情感染了讀者，當時連載的反應，出乎意料地不錯。

延續這樣的熱情，強貝克於 1923 年更利用自己發行的《科學與發明》，大大方方編了一期特刊，名為「科學小說」（Scientifiction）。該期特刊不僅市場反應好，並成為強貝克創造新文類名詞的歷史一刻。三年後，即 1926 年，強貝克創刊《驚奇誌》（Amazing Stories），可謂現代科幻之始祖雜誌。1911 至 1926 年間，科技進展相當快速豐富，舉其犖犖大者，如第一架飛機起飛，洲際電話通訊，愛因斯坦的廣義相對論，及普朗克的量子理論問世等，均引發無限遐想，讓人無法停止驚奇，間接推動了與科學有關的想像書寫。

這段期間，另有 1919 年創刊的《驚悚書》（The Thrill Books）和 1923 年創刊的《怪奇誌》（Weird Tales），這兩本雜誌均屬怪奇恐怖小說。大抵言之，20 與 30 年代的美國，大眾文學市場為科學幻想小說、怪奇恐怖文學、和冒險奇幻文學（大約涵蓋有劍與巫術的英雄奇幻和西部冒險小說）此三類為首。《驚奇誌》和《怪奇誌》為其中引領風騷的重要刊物。這三種大眾文學文類，一般多歸於玄想書寫

(speculative writings)。這類作品大部分以架空(或非現實)的想像世界為背景，讓角色於其中遭遇日常現實較不可能發生或出現的狀態，以此推動角色經歷而成故事。由於這類作品非屬主流文學，少受一般大出版社青睞，因此雜誌刊行成為重要渠道。

這類雜誌一般稱為 pulp magazine，所謂俗誌。pulp 這個字本指紙漿。由於這些雜誌賣價低廉，以求大量販售，以劣等紙漿印刷，裝訂更不講究，內頁切邊長短寬窄不齊。只賣幾分錢的雜誌，常常數月或數週後，文字便漫漶不清，紙頁可能分離四散，故以 pulp 稱之。加上這種類型小說，不論內容深度與文字駕馭上，通常與主流文學區隔分明，因此也被歸為俗文學或俗小說(pulp literature or pulp fiction)，帶有相當貶義。不過這類雜誌賣得沒想像的差，大眾文學市場大概也沒想像的小。若看看當時主流文學作品的門檻，多少也能理解大眾或許有不太一樣的文學需求(應該少有人會拿艾略特的《荒原》或喬叟的《尤里西斯》當消遣性閱讀)。

為了節省開銷，強貝克的《驚奇誌》即以俗誌的面貌刊行，而且為了讓潛在買家的目光能夠在雜誌上逗留，強貝克特別設計封面，圖案多為想像的機器人或外星生命體，並常雜以衣不蔽體的女性。此舉雖有市場效果，但也讓《驚奇誌》格調更俗，造成一般人印象中，科幻小說不過是欠缺嚴肅性的俗氣作品，並加劇科幻與主流文學的區隔。常有研究者指出，今日科幻小說仍讓許多人無法嚴肅以待，《驚奇誌》的設計品味多少得負點責任。

《驚奇誌》發行之初，大量刊行威爾斯與凡爾納的作品，除了藉此普及科幻小說，也讓這兩位作家廣為人知。但雜誌對科幻小說最大的貢獻，大概是造就了科幻作家化學博士史密斯(Doc Smith or E. E. Smith Ph.D.)。他連載於《驚奇誌》的 太空雲雀 ("The Skylark of Space")，廣受讀者歡迎，系列作品一部接一部刊行，最終開創了科幻小說最早的次文類，所謂的「太空劇場」(space opera)。

強貝克個人喜歡結合浪漫冒險、科技想像、與大尺度世界構設的寫法，史密斯博士能受他賞識，並得到出版奧援，絕非毫無道理。強貝克在稿費上是出了名的小氣，作家時有抱怨，即使後來市場上其他科幻雜誌藉由提高稿費以吸引更好的作者與更優秀的故事，強貝克仍不改其志。但當時強貝克付給史密斯的稿費，卻高達每字近 0.75 美元，可見其大力支持之心；當然，博士也不負眾望，雜誌銷量曾因其連載衝上萬本，史密斯博士也成為該雜誌的指標作家，幾乎與《驚奇誌》劃上等號。

現在看來， 太空雲雀 科學性不強，故事也很老套，文學性更少。但只要抬頭仰望天際，便可瞭解為何對地球以外的太空探索，會人類不輟的想像主軸之一，因此「太空劇場」不僅應運而生，也是科幻小說裡最具吸引力的類型。待電視電影等影像技術發達，「太空劇場」更因影像呈現之助，在大眾市場幾乎與科幻劃上等號。晚後如《星艦迷航》(Star Trek)和《星際大戰》(Star Wars)的票房成功與長壽，足以見證其魅力。至二十一世紀，因數位娛樂媒體的技術成熟，更看到像《質量效應》(Mass Effect)三部曲這樣的作品，以互動電影的遊戲模式，輔以優秀腳本，重現「太空劇場」的波瀾壯闊。

然而也因為「太空劇場」與科幻小說的連動，後來 太空雲雀 的仿作了無新意，「太空劇場」的題材、科學性、和文學性都疲軟不足後，科幻小說的評價也隨之降低。後來「太空劇場」甚至與「肥皂劇」(soap opera)和以西部槍戰冒險為主的「馬劇」(horse opera)並列，暗示了科幻小說難以入流的

處境。到了 60 與 70 年代，有志嚴肅科幻的作家幾乎不碰「太空劇場」，使這一文類幾近消失。直到 80 年代，新世代科幻作家才以嚴謹的科學、豐富的故事、與深刻的角色，重新回歸「太空劇場」，藉優秀作品予以復興。從 80 年代以降，不少重要科幻獎獲獎之作，均屬「太空劇場」一類。例如 1990 年雨果獎作品，西蒙斯（Dan Simmons）的《赫庇里安》（Hyperion），以喬叟（Geoffrey Chaucer）中世紀經典《坎特布雷故事集》（The Canterbury Tales）為結構藍本，從多視角述說一群身份各異、各懷執念的朝聖者，航向赫庇里安星以解神秘異種生物（或神物）之謎；其中的世界構成、科技佈置、角色立體、文學指涉、和宗教性神秘的叩問等面向，讓「太空劇場」再次展現恢弘的可能與史詩的氣魄。「太空劇場」應是最能展現科幻小說閱讀快感的文類，但相對而言，科幻小說也可能成也「太空劇場」，敗也「太空劇場」。因此這個科幻指標文類的未來發展，值得留意。

不論後來歷史發展如何，藉「太空劇場」成功的《驚奇誌》，讓強貝克於 1930 年另創《科學驚訝誌》（Science Wonder Stories），「science fiction」一詞正式出現，從此普及，成為科幻小說之正名。同年，《超科學驚駭誌》（Astounding Stories of Super-Science）創刊。整個 30 年代的科幻界便由這三本雜誌（其中兩本為強貝克所創）共領風騷，同時在市場上也拼搏激烈。不過這幾本刊物之名，可說驚訝、驚駭、驚奇盡出，或許除了強調科學想像可以出奇外，也意在吸引讀者目光進而引誘購買，其中暗含的銷售策略，自然也透露出當時科幻小說市場受限與發展不易。

1926 至 1936 年間的現代科幻小說史上，強貝克是絕對重量級的人物。他創刊兩本始祖級雜誌，定名科幻小說一詞，也間接開創「太空劇場」次文類，但他更重要的貢獻，卻在日後才逐漸發酵。《驚奇誌》時期，強貝克神來之筆闢出「討論」版面，供作家讀者文字交流。當時，科幻小說市場小讀者少，又沒有手機網路提供即時通訊，「討論」遂成為科幻作家、有志科幻的新手、科幻讀者、與作家書迷唯一的連繫。分散全國各地為數不多的科幻愛好者，藉著「討論」的連結與凝聚，形成規模不可小覷的興趣團體，進一步催生「國際科學俱樂部」（International Science Club）和「科幻聯盟」（Science Fiction League）等組織，並造就了為數眾多的同人誌。有志科幻的作家與編者，更藉著「討論」與前輩交流請益，甚至彼此攻錯，形成綿密的文化傳承網路。後來開創「超人」系列故事的西吉與舒斯特二人，即透過「討論」專欄相識相知，進一步成為文友與合作夥伴。

「討論」版面的另一間接影響，是催生科幻團體後，許多關於科幻本質的定義與發展方向，在成員間的討論、爭吵、與詰辯中逐漸成型，進而推就了科幻小說逐漸小眾孤立化（ghettorize）的傾向。這不僅是為主流文學與讀者所孤立，後來更多是為了維持自身定位，自覺性與外在（與其他文類）劃出分際，連帶也使科幻小說的批評與研究，輕易走向了「關起門來說給自家人聽」的封閉狀況。此一傾向的後果，便有待新浪潮時期來接收。不過到了當代，特別是所謂的後現代以降，由於文類界線鬆動，科幻小說也漸漸走出了孤立。

1953 年，第十一屆「世界科幻大會」於費城舉行，會中設立第一屆「雨果獎」，即是以雨果 強貝克為名，後來成為科幻小說界重要獎項之一。1960 年強貝克獲頒「雨果特別獎」，肯定他推動科幻小說之貢獻，可謂實至名歸。但強貝克的影響力大約僅止於 1936 年。強貝克時期自《驚奇誌》創刊發端，十

年後，世代交替。1937年，另一重要人物登場，帶領科幻小說進入新時期。

三十年代的黃金時期

1937年，坎貝爾（John W. Campbell）出任《驚駭誌》主編，任內刊行阿西莫夫（Issac Asimov）、海萊因（Robert A. Heinlein）、克拉克（Arthur C. Clarke）、凡沃（A. E. van Vogt）、史特進（Theodore Sturgeon）等人的作品，從此開啟科幻小說史上公認的黃金時期。開此時期先河的幾位作家，或歸為科幻小說四大家（Big Four）——阿西莫夫、海萊因、凡沃、史特進，或三大家（Big Three）——阿西莫夫、海萊因、克拉克。然而無論三家、四家，各家唯一的共通，就是均為坎貝爾所發掘。

若要確定黃金時期如何開始，不妨這樣想像。1939年7月某天，當你閒來無事走到路邊書報攤，順手撿起當期《驚駭誌》瞧瞧，看見其中出現了兩位沒聽過的作家，名為阿西莫夫與凡沃，你或許會買回去讀一讀，看看他們寫得如何，或許翻了翻又放回去，覺得科幻小說不過如此，不值得花錢，但你不知道，科幻小說的黃金時期，就在你翻開雜誌那一刻，已經在你手中悄悄降臨。

坎貝爾對科幻小說的影響來自兩方面，與他身兼作家與編輯這兩個身份有關。坎貝爾曾以筆名史都華（Don A. Stuart）在《驚駭誌》發表作品。在此之前科幻小說多以青少年讀者為市場目標，內容較為淺薄，人物欠缺深度，文字僅求達意。坎貝爾的作品打破這個框架，在科技想像上沒有過度脫離時代的科技發展，文字調性更轉為深沉，讓科幻小說擺脫青少年文學的印象。阿西莫夫自述年輕時讀坎貝爾的作品，深受啟發，瞭解到科幻小說可有不同取徑。多年後重讀，坦承自己仍比不上他。

身為編輯的坎貝爾，因深刻自我要求的影響，作品挑選的標準相當嚴謹，更由於他曾求學麻省理工學院，為杜克大學物理學士，有其專業科學背景，因此對來稿作品中的科技描寫，必定召開編輯會議仔細審核，討論文中想像是否從現有科技基礎出發，未來是否可行，而過度奇幻的科技空想，一律不予採用。五大家作品能夠成為現代科幻小說第一批經典，其中一個理由，就在於作品中的科技想像並非無的放矢，科學基礎堅實有據。坎貝爾當時對科幻作品的要求與堅持，不僅造就了五大家，也為現代科幻小說定調，促其遠離科技想像貧弱的類型書寫，進而使之蛻變。

不過坎貝爾當時強硬的編輯方針，不僅只針對科學性，更要求敘事上必須循線性鋪陳，故事上也必須以太空劇場或科技冒險為框架，來處理主角解決所遭遇的危險與問題。這樣的方針，無可避免讓科幻小說諸多受限，科學性與故事性雖得以發揚，但文學性相對上允許忽略。但不可否認，也是這樣的要求，讓五大家產出許多高質量的作品。平心而論，或許新文類發展之初，坎貝爾的要求並非毫無正面意義，可給予正在摸索中的作家與文類簡單的命令與明確的道路，使一切投注都能有清楚的著力點，終至催生黃金時期。

這段時期科幻作品的另一特色，為大歷史觀與科幻的結合，這與當時知識潮流的發展有密切關係。

1930 年湯恩比開始陸續出版巨作《歷史研究》，德國史學家史賓格勒《西方之沒落》，也分別於 1926 及 1928 年於美國出版英譯，二書思想影響當時知識份子甚鉅。科幻小說自無例外。阿西莫夫的心理史（psychohistory）和海萊因的未來史（Future History）均為一例。阿西莫夫的《基地》（Foundation）系列，更直接受吉朋（Edward Gibbon）《羅馬帝國衰亡史》（The History of the Decline and Fall of the Roman Empire）所啟發，且系列中每篇均以虛構之銀河帝國百科引文發端，拉開歷史尺度的手法，也讓許多人樂於模仿。

阿西莫夫的基地和機器人系列（以及機器人三律），與克拉克的太空奧德賽四部曲（Space Odyssey）都相當膾炙人口，也有相當歷史地位。而後者與名導庫柏力克（Stanley Kubric）為其電影《2001 太空漫遊》（2001: A Space Odyssey）共同創作的四部曲之首作，也已成爲美談。這些鉅著之外，應特別一提阿西莫夫 1941 年發表於《驚駭誌》的作品 入夜（Nightfall），美國科幻作家協會曾票選該作爲有史以來最好的科幻短篇：一個有著六顆太陽的星球（六體世界？），兩千年來未知有夜，如今因日蝕將首度入夜；故事爲入夜前一小時左右，於天文觀測台發生之事。此作以特殊情境處理人性經驗的想像力，精巧展現出科幻有著其他文類難以企及的優勢。

這個時期的科幻小說開始對文字有較高的自覺。五大家中史特進或許文筆最好，他對文體、文氣的講究與駕馭，進一步讓科幻小說貼近文學性。此外，作家布萊德貝利（Ray Bradbury）算是此時期的一個異數，他的作品多發表於超自然恐怖小說雜誌《怪奇誌》而非《驚駭誌》。就坎貝爾的審稿標準，布萊德貝利若投稿《驚駭誌》，大概難逃退稿命運。然而他的《火星紀事》（The Martian Chronicles）展現比史特進作品更強的詩意，雖以科幻爲骨架，卻不甚講究科技想像的現實基礎，他以文體經營與氛圍營造爲重心，且常有令人會心一笑的幽默。他與史特進二人的作品不僅點出科幻小說文學性的可能，更與後來新浪潮的科幻特質多所呼應。

布萊德貝利雖以《火星紀事》和《華氏 451》（Fahrenheit 451）等作品，躋身科幻經典作家之列，但他其實也擅寫恐怖小說。以當代作家史帝芬金在大學教授恐怖文類相關課程的講稿爲藍本，於 1981 年出版的《死亡之舞》（Danse Macabre）文集中，點名了六位偉大的恐怖小說家，布萊德貝利便是其中一位，與波赫士（Jorge Luis Borges）並列。至於史特進，在黃金時期眾家中，也算一個異數。他的經典《不僅是人》（More Than Human），以六個遭社會遺棄卻具備超常感官能力的兒童爲主角，藉由他們的遭遇與彼此的依傍，重探「人」的定義。史特進對性別、愛、與孤寂等主題情有獨鍾，對人我關係的著墨細膩深刻，他作品中常見的這類主題，並不陌生於主流文學，足見其文學性淵源。由於史特進多寫短篇，在當時喜好長篇的出版氛圍下，不可避免地較易受忽略與遺忘。他較爲人所熟知的作品，反倒是替《星艦迷航》電視劇集，貢獻了許多優秀劇本，而該劇製作之初便訂下的最高指導綱領——對不同星際文化的尊重與包容，也是出自史特進之手。

綜觀此一時期，科幻小說在強貝克和坎貝爾手中，不僅從離型脫離，產出質量俱佳之作，在兼備科學性與故事性的同時，也開拓出足以爲後世師法的各類主題。雖然在坎貝爾的編輯方針下，文學性較不受重視，但不可否認，黃金時期作品展現的明澈敘事、豐富想像、科學有據、與主題明確，即使今日讀來，

仍能確實感受到作家們以啟山林的熱情，共同替科幻小說打下了厚實的基礎。因此大概也能理解，黃金時期各名家受歡迎程度似乎與時俱增，且不止於科幻讀者，更擴及科學工作者的領域。

海萊因過世後，國際天文組織（IAU—International Astronomical Union）將火星一處隕石坑命名為「海萊因」（Heinlein Crater），以示崇仰與紀念。因為此坑附近顯示有廣袤的地下冰層，很可能是未來人類移居火星的重要依託。克拉克則是於去世前受英女皇伊莉莎白二世封爵。國際天文組織並將地球層圈外軌道之一，命名為「克拉克軌道」，目前航行有兩百顆以上之衛星。克拉克甚至曾被提名過諾貝爾和平獎，並有一種恐龍以他為名，稱為克拉克巧合角龍（*Serendipaceratops arthurclarkei*）。除了黃金時期，大概沒有任何其他時期的科幻作家，能夠如此被歷史牢記。

1949 與 50 年，《幻奇與科幻雜誌》（*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*）及《銀河》（*Galaxy*）分別創刊，二刊編輯都對投稿作品的文筆、文體、與文學性有所要求。50 年代末期，《驚駭誌》改名《類比》（*Analog*），到今天仍持續發行，近年加入亞馬遜電子書 Kindle 行列，讓訂閱收藏更為方便，堪稱最長壽且不忘與科技比肩齊步的科幻雜誌。接下來的一段時間裡，科幻小說便由這三本雜誌共領風騷，接近同一時期，嚴謹專業的科幻批評也開始應運而生：梅瑞爾（Judith Merrill）主編的《年度科幻精選》（*SF: The Year's Best*），自 50 年代早期一直延續出版至 60 年代，是為一個重要指標。

六十年代的新浪潮

1964 年，慕卡克（Michael Moorcock）出任英國科幻雜誌《新世界》（*New Worlds*）主編，催生科幻小說「新浪潮」（*New Wave*）時期。慕卡克本人也是作家，但不只寫科幻小說。他較為人熟知的作品，為艾爾力克（*Elic*）系列的英雄幻奇小說。然而在英國，慕卡克卻以主流文學小說聞名，許多作品都受到《泰晤士報文學增刊》（*Times Literary Supplement*）和《倫敦書評》（*London Review of Books*）的高度讚譽。2008 年《泰晤士報》（*Times*）請專業文評家組成評審團，選出 1945 年以降英國最好的 50 位小說家，慕卡克便躋身其列。他於 1966 年刊行在《新世界》的中篇作品《看那人》（*Behold the Man*），是以一位 1970 年的時光旅人，回到耶穌受難的西元 28 年作為主軸的小說。「看那人」語出聖經約翰福音 19 章 5 節，為彼拉多對眾人指著受難前耶穌所發之語。小說中充滿對人存在情境與身份認同的困惑、疲憊、與探問，雖然以科學為引，卻文學性濃厚。該篇小說於 1967 年獲頒星雲獎最佳中篇科幻小說獎。

慕卡克個人的寫作背景多元，且不陌生於文學主流，他在出任科幻雜誌主編期間，直接影響科幻寫作路徑的開拓。慕卡克深受五、六零年代「疲憊一代」（*the beat generation*）的文化影響，因此偏愛軟式科幻（*soft-core sf*），不過度講究科學性，視科幻為實驗性的文學載體。在他編輯任內所刊登作品幾乎均為軟式科幻，主題上與「疲憊一代」的文化現象，如反戰、反核、反體制、自我追尋與放逐、愛與性的開放、迷幻藥與心靈解放、和對東方宗教的著迷等，多所契合，終至匯聚而成為新浪潮。

1965 年在科幻作家與文評家奈特 (Damon Knight) 的整合帶領下，美國科幻作家協會 (SFWA—Science Fiction Writers of America) 成立，後擴大為美國科幻與幻奇作家協會 (SFFWA—Science Fiction and Fantasy Writers of America)，該會隨即設立星雲獎 (Nebula Award)，成為繼雨果獎之後，科幻史上第二個重要的獎項。1965 年第一屆星雲獎最佳小說頒予赫伯特 (Frank Herbert) 的《沙丘》(Dune)，見證新浪潮時期的興起。

《沙丘》以亞崔迪、哈肯尼兩大家族，及皇室和宇航工會四者之間，充斥毒殺、暗殺、與情報操作的宮闈權力鬥爭為主軸。阿拉吉斯行星上神秘如白鯨的巨大沙蟲、如地理大發現時代爭奪香料戰爭迷幻藥般的香料戰，弗瑞曼人於莽莽沙原仰望樂園與救主降臨，其中厚重的猶太之音，又雜以 Hajji (朝聖)、Mahdi (救世主)、Jihad (聖戰) 等深沉的伊斯蘭背景，並引入「神母」的母系文化禱唱，和「明點修行」的東方經穴之學。阿拉吉斯行星遍佈沙丘的荒涼，對水的強烈渴求和其中的宗教性指向，很容易讓人聯想艾略特 (T. S. Eliot) 的長詩《荒原》。無水的阿拉吉斯，浪跡呼號的沙民弗瑞曼人，堅忍等待雷霆帶雨的穆哈迪；流動著宗教底蘊的《沙丘》，彷彿是科幻版的《荒原》。

《沙丘》雖以科幻行星生態系為背景，關心的其實是資源掠奪的唯物鬥爭，和政教勾結下意識型態與情報操作的赤裸。與其說是科幻，《沙丘》更像現世的政治寓言。克拉克對此作讚譽有加，認為只有《魔戒》可與之比擬。1966 年《沙丘》另摘下雨果獎，並成為科幻小說史上最暢銷的作品之一。從《沙丘》可看出新浪潮一些特色。由於新浪潮的社會意識強烈，科幻架構常成為作品之隱喻，直指當代社會問題，包括政治、性別、或認同。因此作品中科學性部份，幾乎置於背景，成為世界或環境的構設；文字的藝術性，與深具社會意識的思想性，則置於前景，成為關注焦點。作品中不排斥非西方的各種文化，次文化或邊緣文化，也予以吸納，並積極借鏡主流小說的文字實踐，提昇科幻小說的文學性，使其與主流文學的分野漸趨模糊。

如阿迪斯 (Brian Aldiss) 的《頭顱裡赤腳》(Barefoot in the Head)，語言駕馭師承喬叟的《芬尼根守靈》(Finnegans Wake)。布拉能 (John Brunner) 的《站在贊尼巴》(Stand on Zanibar) 雖處理人口過剩問題，卻仿效美國作家帕索斯 (John Dos Passos) 名作《美國》(U.S.A.) 的拼貼寫法，細膩構設世界，使書中人物如來往剪影，世界自身反成為真正主角。而巴拉德 (J. G. Ballard) 的《崩》(Crash)，則深受超現實主義影響，以目不暇給的視覺意象，摹寫人對科技產物的執戀，其中也暗示人的經驗匱缺、存在空虛，和科技內含的毀滅衝動，與變態美學。

60 年代較引人注目的作品，另有勒瑰恩 (Ursula K. Le Guin) 《黑暗的左手》(The Left Hand of Darkness)、洛斯 (Joanna Russ) 的《女性男人》(The Female Man)、和史特進的《金星 X⁺》(Venus Plus X)，以科幻想像入手性別議題，實驗性別政治重塑的可能，均得到很大迴響。此外諾貝爾文學獎得主高汀 (William Golding) 的《繼承者》(The Inheritors)，受當時人類考古學發現所啟發，以科幻架構述說最後一位尼安德塔人的故事，同時身列文學與科幻經典，多少點出此時期的主流小說家，也逐漸感受到科幻小說可以賦予某些主題更大的想像空間，與創作的實驗場域。

新浪潮時期藉由軟式科幻框架讓科幻小說在想像空間、小說藝術、與文字實驗等方面，不讓主流文

學專美於前。雖然此時科幻與主流小說的分際漸淡，但不可否認文類的區隔仍難以完全剔除，畢竟對科幻讀者或興趣團體而言，科幻的定位仍須藉助其中的差異來維繫。這種微妙的文類關係，從美國國家書評獎作家萊森（Jonathan Lethem，1999年以《失恃的布魯克林》Motherless Brooklyn 獲獎；本人寫過科幻，但作品屬主流文學）在1998年發表於《鄉村之音》（Village Voice）的文章中可見一斑。文中萊森構設了一個假想歷史，讓聘瓊（Thomas Pynchon）如今已列美國文學經典的小說《引力之虹》（Gravity's Rainbow），順利拿下1973年的星雲獎。萊森感嘆現實歷史與此假想一刻擦身而過，澆熄了科幻與主流文學合流的最後希望與最佳時機。其實該年《引力之虹》的確提名星雲獎，但最後由克拉克的《與拉瑪相會》（Rendezvous with Rama）獲獎。

此文自然於科幻愛好者間引起相當的討論與爭議，但萊森的惋惜之情可謂其來有自：《引力之虹》之所以有機會重塑科幻史，除了該作以二次大戰德國的V2火箭為想像主軸，其濃厚的後現代實驗性，就新浪潮發展至70年代已趨成熟的環境而言，理當能被熱情接納並獲頒獎項，讓科幻小說藉此展現自身的前衛性，或能產生更精彩的質變。不過《引力之虹》這樣大膽跨越文類的作品，當時的主流文學其實也無法全盤接受。1974年的普立茲文學獎因評審對該作歧見過大，最終也未頒給《引力之虹》，該年的小說獎則是從缺。即便如此，科幻在新浪潮洗禮後，潛能與格局漸漸打開。80年代以後，撇開太空劇場的復興不談，軟式科幻的深度與普及、科幻文學性的重視與接受、科幻與主流小說的合流或融混等一切，都可說是新浪潮耕耘的成果。

Midnight in the Rue Jules Verne

1984年，新一代的科幻英雄凱斯，踉蹌踏上懸浮在外太空人造群島上的儒勒凡爾納街。他頹廢的陰暗形象，與十九世紀的紳士冒險家迥異如兩類人種。而新人種的創造者——威廉·吉布森——卻要他走上儒勒凡爾納大街，進入科幻想像譜系的象徵之中。凱斯抬頭仰望午夜星空，發現眾星被強大神秘的人工智慧操弄移動，排列出他至愛的璀璨臉龐，只是為了要引發他最深層的創痛。

宇宙此刻被新一代的法蘭克斯坦篡改，從無垠收縮成封閉的內心反影。然而吉布森從肉體的身處異地，抽換另一個空間給讀者——符控流域（cyberspace）——人類意識幻化而成的集體空間。成千上萬的資訊在那裡交流，眩目的影像與刺激，是吉布森筆下人物不惜代價要返回的精神世界。

《神經喚術士》（Neuromancer）是威廉·吉布森的第一本小說，囊括雨果、星雲、和菲利浦·狄克三大科幻獎項最佳小說獎。吉布森帶詩意的文字架構，氤氳般流動纏繞描述城市和所屬一切，如同他呈現的虛擬空間，意識與資訊流的編織，成功地把科幻的次文類符控龐克（cyberpunk）推上時代想像舞台的鎂光燈下。同類型作家布魯斯·史德林（Bruce Sterling）在所輯的《鏡面反光》（Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology）點出他們創作的敏感源頭：他們活在前輩科幻作家所想像的現實裡，人類登陸月球，個人電腦出現，耳機、隨身聽、反光墨鏡片，新科技變得貼身親密。街頭文化的龐克叛逆，搖滾的電

吉他，刮擦唱片製造的電子音樂（scratch music），都讓他們意識到八十年代的活力和語言，成為小說創作的氛圍啟發。

另一位作家者尼爾·史帝芬森，在他 1992 年暢銷百萬冊的小說《潰雪》（Snow Crash）中，卻將符控流域想像成現實世界的平行空間，們有自己的虛擬替身在網路誇大的虛擬環境中交易、交流，甚至散佈病毒。史帝芬森把他在《潰雪》裡國家瓦解、人類各以價值觀形成新族群的想像，繼續發揮到他故事極為複雜，並獲得 1996 年「雨果獎」年度最佳科幻小說大獎的《鑽石年代》（The Diamond Age or A Young Lady's Illustrated Primer）一書。嚴格說來，史帝芬森此書是符控龐克（cyberpunk）與蒸汽龐克（steampunk）的想像交融。其中一個要角是一本奈米推桿邏輯計算器構成的互動聲光啟蒙讀本，陪伴並教育一名出身卑微的小女孩，除使她獲得知識外，也讓她學習領會如何克服和顛覆曖昧不明的人性與現象。

威廉·吉布森在後續的小說《大橋三部曲》中，符控流域（cyberspace）從最初無限矩陣中五彩幾何立體，不斷朝更抽象演變，大量資料流動的場域，過去、現在、未來，歷史時間相互交織影響沒有定性。駭客在此流動符控流域裡辨識出凝聚如神經系統中的節點，察覺事件發生，阻止並改變人事發展的線行。當今日網路已成另一個現實的時代裡，再回頭看符控龐克作家們的想像，不得不感嘆他們預設的虛擬世界無法自拔的魅惑，和虛無的毀滅性墮落。

文學界的科幻書寫

受惠於當代小說家跨文類的書寫氣度，許多讀者常是不經意透過主流文學接觸到科幻小說，無形間讓科幻讀者與市場均有所成長。較知名者，如英國殖民三雄之一的石黑一雄（Kazuo Ishiguro），以複製人與備用器官為想像主軸的《別讓我走》（Never Let Me Go），和加拿大女作家艾特伍德（Margaret Atwood），以異種生物基因移植為背景的浩劫後小說《末世男女》（Oryx and Crake）。石黑一雄與艾特伍德均屬主流文學作家，前者的《長日將盡》（The Remains of the Day）與後者的《盲眼刺客》（The Blind Assassin），均獲頒堪稱英語小說諾貝爾獎之英國布克獎。而艾特伍德 1985 年的作品《妾物語》（The Handmaid's Tale），透過男性中心的性別極權社會裡，一名妾的敘述來鋪陳性別政治與人性交織的故事，早已身列科幻經典。

另外值得一提的，是以女性文學經典《金色筆記》（The Golden Notebook）馳名，並獲頒 2007 年諾貝爾文學獎的英國女作家萊辛（Doris Lessing）。她曾於 1979 年出版《西卡絲塔星》（Shikasta），至 1983 年止，與其相關的另外四部小說，合輯為《亞哥斯之坎農帕斯：史料》（Canopus in Argos: Archives），是萊辛作品中的科幻巨著。小說以高度開發之坎農帕斯異星文明的史官，對西卡絲塔星進行歷史觀察紀錄為始，透過未來史架構，重新寓意地球歷史文明的興衰起伏與過去未來。萊辛在一次訪談中，出人意料的表示，自認此科幻合輯，為個人生涯最重要作品，並盛讚科幻框架之潛能，可提供小說家

創作與思想的宏觀高度。

新浪潮之後，科幻小說已成出版常態，也有了相當規模的讀者與市場。除了符控龐克和後來的生化龐克（biopunk），這兩者扣合了當代資訊與基因工學的次文類外，科幻的各種主題與次文類，大概都已有所傳承。在此之前的明確文類或時代分野不再復見，所謂軟式科幻與硬式科幻的壁壘也不再分明。科幻基本上已可視為作家透過故事編織處理各式主題時，一個可以適時適用的框架介面，不必要僅處理科學或科技問題，個體或群體存在的種種面相與可能性，皆得以納入，文學小說能取徑科幻，科幻小說也散發出文學性。

例如 2009 年《年度最佳科幻選十五》（Year's Best SF 15）的首篇收入之作，是印度女作家辛（Vandana Singh）的《無限》（"Infinities"）。小說唯一的科學性，僅來自文中主角那位欲透過質數以親見無限的執念數學教師，然而此作更是關於印度教與伊斯蘭教的種族、宗教衝突，和衝突下友誼與親情、暴力與人性、以及失落與救贖的彰顯。這篇作品應屬軟式科幻，但也是動人的文學短篇。或許好的小說，就只是好而已，是文學還是科幻，似乎不再那麼重要。好的科幻小說或終於於時光中慢慢見證，科幻小說終會有更強的包容性和更廣的涵蓋面，而這個文類標籤最後不過是暫時性的權宜之詞。

現在

英國新銳科幻／怪異作家柴納·米耶維，不僅寫小說也研究小說。他在大學發表演講時，打著領帶衣著保守地討論「認知作為意識形態：科幻小說理論的辯證」（Cognition as Ideolog: A dialectic of SF Theory），但在簽書發表會上，又回到顛覆形像，深色 T 恤、耳環，深邃懾人的目光。他在不同身份間自然遊走，與他作品中各類型文字的交替運用，似乎彼此呼應。米耶維曾提到他成長於取樣音樂（sampling）的時代，使他在創作上也傾向取樣式的風格質感。站在二十一世紀，回頭看看科幻／恐怖／奇幻／怪異的前輩作家累積成的豐富傳承，文字敏銳如米耶維的年輕作家，實在有太多的精緻瑰奇，如養料如啟發源源供給。米耶維的《帕多多街車站》（Perdido Street Station）充斥奇幻的怪獸與蒸汽龐克的科技，到了 2009 的《城與城》（The City and The City），他轉入犯罪小說的情節，運用「在同一空間中可以存有不只一樣物件」的物理學理論，假想兩座城同時存在相同的空間，各城的居民雖能模糊意識到對方，但都學會視而不見。這部小說獲得了無數科幻與奇幻重要大獎的最佳小說獎項，把米耶維送上更高的文學注目焦點。

或許米耶維可作為科幻文學演進的一組現在標記點。他代表二十一世紀的新輩創作者，想像的來源已不是公元二世紀琉善的美麗夜空，而是兩百年來作家們從自身時空，與當時科技和知識進展，所激盪出的各種型態、視覺、與心思投射。我們也早遠離了八十年代的街頭，鏡花水月的虛擬世界隨時在手上出現，科技材料更精微地植入身體，我們已是機器生化物（cyborg）。通了電的感官，會不會夢見複製羊？還是意想不到的啟示，誘出我們意識中更深層的不明騷動？

本篇授權中國大陸「《天南》文學雙月刊」第二期 2011 年 6 月號使用
版權為「開元書印」所有

任何全部或部分內容引用、刊登、轉載請告知本社（包含營利及非營利目的）
並請註明來源及作者